“ป้าดก๊อง”: วงปี่พาทย์ล้านนาในบริบทสังคมเชียงใหม่ปัจจุบัน

PATT GONG: PI PHAT LANNA IN PRESENT CONTEXT OF THE CHIANG MAI SOCIETY

พิพัฒน์พงศ์ มาศิริ

ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต

สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา

มหาวิทยาลัยแม่ฟ้าหลวง

2552

©ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยแม่ฟ้าหลวง

“ป้าดก๊อง”: วงปี่พาทย์ล้านนาในบริบทสังคมเชียงใหม่ปัจจุบัน

PATT GONG: PI PHAT LANNA IN PRESENT CONTEXT OF THE CHIANG MAI SOCIETY

พิพัฒน์พงศ์ มาศิริ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา

มหาวิทยาลัยแม่ฟ้าหลวง
2552
©ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยแม่ฟ้าหลวง

“ป้าดก๊อง”: วงปี่พาทย์ล้านนาในบริบทสังคมเชียงใหม่ปัจจุบัน

พิพัฒน์พงศ์ มาศิริ

วิทยานิพนธ์นี้ได้รับการพิจารณาอนุมัติให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา
2552

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธาน
(ผศ. ดร. สรบุศย์ รุ่งโรจน์สุวรรณ)

.....กรรมการ
(รศ. ดร. ปรีชา อุปโยคิน)

.....กรรมการ
(นายมานพ ยาระนะ)

©ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยแม่ฟ้าหลวง

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้จะสำเร็จไม่ได้ถ้าขาดการชี้แนะและการสนับสนุนจากบุคคลหลายฝ่าย ผู้วิจัยของกราบขอบพระคุณ คุณพ่อ คุณแม่ที่ได้ส่งเสริมและสนับสนุนการศึกษาครั้งนี้

ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณ พ่อครูวิเทพ กันธิมาที่ได้จุดประกายความคิดให้ผู้วิจัยศึกษาวงดนตรีป้าดก๊อง

ผู้วิจัยขอขอบพระคุณ รศ.ดร.ปรีชา อุปโยคิน อาจารย์ที่ปรึกษาที่ได้ชี้แนะแนวทางการทำวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ตลอดจนอาจารย์ทุกท่านที่ได้ให้ความรู้เกี่ยวกับ แนวคิด ทฤษฎี และระเบียบวิธีวิจัยทำให้ผู้วิจัยสามารถกำหนดกรอบแนวคิดตลอดจนโครงสร้างของวิทยานิพนธ์ฉบับนี้

ผู้วิจัยขอขอบคุณนักดนตรีพื้นบ้าน และสล่าป้าดก๊องทุกท่านที่ได้ให้ข้อมูลที่เป็นประโยชน์ต่อการวิจัย ผู้วิจัยขอขอบคุณคุณพรชนก มาศิริ ที่เป็นกำลังใจให้ผู้วิจัยสามารถจัดทำวิทยานิพนธ์ฉบับนี้จนแล้วเสร็จได้ตลอดจนเพื่อนมหาบัณฑิตสาขาวัฒนธรรมศึกษารุ่นที่ 1ทุกคนที่ช่วยให้กำลังใจและกำลังความคิดในการถกประเด็นต่าง ๆที่เป็นประโยชน์ต่อการวิจัย

ผู้วิจัยหวังว่าวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ จะเป็นข้อมูลเบื้องต้นสำหรับผู้ที่สนใจจะศึกษาป้าดก๊องต่อไป สำหรับความดีในการทำวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ขอมอบให้ครู อาจารย์ ครอบครัว และผู้ที่เกี่ยวข้องทุกคน ส่วนความผิดพลาดต่าง ๆในการจัดทำวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ผู้วิจัยขอน้อมรับไว้แต่เพียงผู้เดียว

พิพัฒน์พงศ์ มาศิริ

ชื่อวิทยานิพนธ์	“ป้าดก๊อง”: วงปี่พาทย์ล้านนาในบริบทสังคมเชียงใหม่ปัจจุบัน
ผู้เขียน	พิพัฒน์พงศ์ มาศิริ
หลักสูตร	ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา)
อาจารย์ที่ปรึกษา	รศ. ดร. ปรีชา อุปโยคิน รศ. ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ ดร. บังอร ศิริสัญลักษณ์

บทคัดย่อ

วิทยานิพนธ์เรื่อง “ป้าดก๊อง”:วงปี่พาทย์ล้านนาในบริบทสังคมเชียงใหม่ปัจจุบันฉบับนี้เป็นการศึกษาวงดนตรีพื้นบ้านที่เรียกว่า ป้าดก๊องในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ ผู้วิจัยได้กำหนดวัตถุประสงค์ในการวิจัยไว้ 3 ประการคือ 1) เพื่อศึกษาคุณลักษณะของป้าดก๊อง 2) เพื่อศึกษาบทบาทและความสัมพันธ์ของป้าดก๊องในประเพณีและพิธีกรรม 3) เพื่อศึกษาผลกระทบจากการเปลี่ยนแปลงทางสังคมตลอดจนรูปแบบในการปรับตัวของป้าดก๊องในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ปัจจุบัน การวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้เริ่มต้นจากการศึกษาข้อมูลจากเอกสารวิชาการ แถบบันทึกเสียง ที่เกี่ยวกับป้าดก๊อง เพื่อเตรียมความพร้อมและใช้เป็นข้อมูลในการสอบทาน จากนั้นจึงได้ทำการออกเก็บข้อมูลภาคสนาม เพื่อศึกษาป้าดก๊องในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ และนำข้อมูลที่ได้มาทำการวิเคราะห์และสรุปผลการวิจัย บนพื้นฐานของกรอบแนวคิดที่ได้ตั้งไว้

ผลการวิจัยพบว่า ป้าดก๊อง เป็นวงดนตรีพื้นบ้านที่มีลักษณะของวงปี่พาทย์ ที่เกิดจากการผสมผสานทางวัฒนธรรมระหว่างรูปแบบของดนตรีไทยและดนตรีล้านนาผ่านกระบวนการขัดเกลาจากสถาบันทางสังคมต่าง ๆ ได้แก่ คุ้มเจ้าหรือวัง วัด และชุมชนที่ป้าดก๊องถูกนำเข้าไปมีความสัมพันธ์ในโครงสร้างทางสังคมเหล่านั้น จนกระทั่งปรากฏรูปแบบของป้าดก๊องที่มีความเป็นเอกลักษณ์และความเป็นดนตรีล้านนาในลักษณะของเครื่องดนตรี บทเพลง และรูปแบบการประสมวง

สำหรับการศึกษาเกี่ยวกับบทบาทและความสัมพันธ์ของป้าดก๊องในสังคมชาวบ้านเชียงใหม่นั้นพบว่าป้าดก๊องเป็นวงดนตรีที่มีความผูกพันกับวิถีการดำรงชีวิตของชาวบ้านดังปรากฏการที่ชาวบ้านนำเอาป้าดก๊องเข้าไปแห่ประโคมในกิจกรรมทางประเพณี และพิธีกรรมต่าง ๆได้แก่ พิธีกรรมเกี่ยวกับการนับถือผี พิธีกรรมทางพุทธศาสนา และพิธีกรรมในการดำรงชีวิต บทบาทของป้าดก๊องในกิจกรรมทางประเพณีและพิธีกรรมเหล่านั้นมีลักษณะที่แตกต่างกันไป ทั้งที่เป็นบทบาทที่ปรากฏโดยชัดแจ้ง และบทบาทของป้าดก๊องในลักษณะแอบแฝง

การศึกษาลักษณะการดำรงอยู่ของป้าดก๊องในบริบทสังคมเชียงใหม่ปัจจุบัน ผู้วิจัยพบว่าจากสภาพการเปลี่ยนแปลงทางสังคมของจังหวัดเชียงใหม่ได้ส่งผลให้เกิดการปรับตัวของป้าดก๊องในรูปแบบใหม่ที่เรียกว่า แห่ประยุกต์ ทั้งนี้เนื่องมาจากปัจจัยต่าง ๆ ที่เป็นผลมาจากการเปลี่ยนแปลงทางสังคมได้ส่งผลกระทบต่อป้าดก๊อง ได้แก่ ดนตรีสมัยใหม่ สื่อทางดนตรี อุปกรณ์อิเลคโทรนิคตลอดจนปรากฏการณ์การนับถือผีเจ้านายที่เข้ามามีอิทธิพลอย่างมากต่อป้าดก๊องในปัจจุบัน ปัจจัยทางสังคมเหล่านี้ส่งผลให้เกิดการปรับเปลี่ยนรูปแบบของป้าดก๊องเพื่อที่จะสามารถดำรงอยู่ได้ในสังคมปัจจุบัน ในขณะที่ป้าดก๊องที่ยังคงรูปแบบเดิมกำลังตกอยู่ในสภาวะเสื่อมสลาย อย่างไรก็ตามการปรับตัวของป้าดก๊อง ดังกล่าวได้ทำรูปแบบทางดนตรีของป้าดก๊องเกิดการเปลี่ยนแปลงไปจากเดิม แต่ยังคงดำรงความหมายของความเป็นดนตรีในประเพณีและพิธีกรรมของชาวบ้านเชียงใหม่อยู่

คำสำคัญ: ป้าดก๊อง\วงปี่พาทย์ล้านนา\การปรับตัว\บริบทสังคมเชียงใหม่ปัจจุบัน

Thesis Title	Patt Gong: Pi Phat Lanna in Present Context of The Chiang Mai Society
Author	Phiphatphong Masiri
Degree	Master of Art (Cultural Studies)
Supervisory Committee	Assoc. Prof. Dr. Preecha Upayokin Assoc. Prof. Narongchai Piedokrajt Dr. Bangon Sirisunyaluck

ABSTRACT

"'Patt Gong': Phi-Phat Lanna in The Present Context of The Chiang Mai Society" is the study of a type of folk music in Chiang Mai province called "Patt Gong." The purposes of this study are: 1) to study the characteristics of Patt Gong; 2) to study the role and relationship of Patt Gong in the culture and rituals in Chiang Mai; and 3) to study the impact of social changes on the adaptation of Patt Gong in Chiang Mai province. Literature reviews and tape recordings related to Patt Gong were used in the research to prepare and verify the data. The research gathered data from field work, and the data was then analyzed with conclusions being drawn based on the theoretical framework of the study.

The result of the study revealed that Patt Gong is a type of folk music which has the characteristics of the Phi-Phat ensemble. It is the cultural integration between Thai music and Lanna music. Patt Gong is related to the social structure through different types of socialization such as Khum or royal courts, temples and communities. The existing Patt Gong reflects the unique qualities of Lanna music in the sort of musical instruments that are played as well as the songs and the ensemble composition patterns.

This study of the role and the relationship between Patt Gong and folk societies in Chiang Mai found that the musical ensemble was connected to the way of life of the people. It was usually used in folk rituals such as spiritual rites as well as in daily life and in Buddhist ceremonies. It influenced both cultural activities and folk rituals in both direct and indirect ways.

This study of the existing Patt Gong tradition in Chiang Mai at the present time found that changes in society affected the adaptation of Patt Gong to certain new patterns which are called “Hae- Prayuk.” Other social changes such as the introduction of modern music, electronic instruments and spiritual beliefs resulted in the adaptation of Patt Gong which allowed it to survive in present society. Despite the deterioration of Patt Gong, its old pattern have been changed and given new life. Patt Gong still survives in freshly adapted patterns, and still remains a meaningful musical element in the folk rituals and traditional life of Chiang Mai.

Keywords: Patt Gong\ Phi Phat Lanna\Adaptation\ Present Context of Chiang Mai Society

สารบัญ

	หน้า
กิตติกรรมประกาศ	**(3)**
บทคัดย่อภาษาไทย	**(4)**
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ	**(6)**
สารบัญตาราง	**(11)**
สารบัญแผนภูมิ	**(12)**
สารบัญภาพ	**(13)**
บทที่	
1 บทนำ	**1**
1.1 ความสำคัญและที่มาของปัญหา	1
1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย	5
1.3 ประโยชน์ที่จะได้รับ	5
2 ทบทวนวรรณกรรม	**6**
2.1 แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในการวิจัย	6
2.1.1 ทฤษฎีทางมานุษยวิทยาดนตรี	6
2.1.2 ทฤษฎีโครงสร้างและหน้าที่นิยม	11
2.1.3 ทฤษฎีเกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม	18
2.2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวกับป้าดก๊อง	25
3 ระเบียบวิธีวิจัย	**27**
3.1 การเตรียมความพร้อมก่อนการออกเก็บข้อมูลภาคสนาม	27
3.2 ข้อมูล และกลุ่มตัวอย่างในการศึกษาวิจัย	29
3.3 การเก็บข้อมูลภาคสนาม	31
3.4 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย	32

สารบัญ (ต่อ)

บทที่		หน้า
	3.5 การวิเคราะห์ข้อมูล	33
	3.6 การนำเสนอผลการวิจัย และสรุปผลการวิจัย	34
4	**คุณลักษณะทางดนตรีของป้าดก๊องเชียงใหม่**	**35**
	4.1 ชื่อเรียกและความหมายของป้าดก๊อง	35
	4.2 ประวัติและความเป็นมาของป้าดก๊อง	37
	4.2.1 ป้าดก๊องในจารึกและวรรณกรรมล้านนา	37
	4.2.2 ป้าดก๊องเชียงใหม่จากคำบอกเล่า	39
	4.2.3 ป้าดก๊องกับสถาบันทางสังคม	41
	4.3 รูปแบบของป้าดก๊องในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ปัจจุบัน	46
	4.3.1 ป้าดก๊องแบบแห่พื้นเมือง	48
	4.3.2 ป้าดก๊องแบบแห่ประยุกต์	50
	4.4 องค์ประกอบของป้าดก๊องเชียงใหม่	52
	4.4.1 เครื่องดนตรีในป้าดก๊อง	52
	4.4.2 รูปแบบการประสมวง	67
	4.4.3 บทเพลงในป้าดก๊อง	73
	4.4.4 บุคคลที่เกี่ยวข้องกับป้าดก๊อง	74
	4.5 ลักษณะการสืบทอดป้าดก๊องในจังหวัดเชียงใหม่	78
5	**บทบาทและความสัมพันธ์ของป้าดก๊องในสังคมชาวเชียงใหม่**	**82**
	5.1 ความสัมพันธ์ของป้าดก๊องกับประเพณีและพิธีกรรมล้านนา	82
	5.1.1 ป้าดก๊องในประเพณีและพิธีกรรมล้านนา	82
	5.1.2 พิธีกรรมในป้าดก๊อง	109
	5.1.3 บทบาทและหน้าที่ของป้าดก๊องในสังคมชาวเชียงใหม่	113
	5.1.4 อิทธิพลของแบบแผนทางวัฒนธรรมที่มีต่อป้าดก๊อง	117

สารบัญ (ต่อ)

บทที่		หน้า
5.2	ป้าดก๊องในสภาพการเปลี่ยนแปลงทางสังคมของจังหวัดเชียงใหม่	121
	5.2.1 ปัจจัยทางที่ส่งผลกระทบต่อป้าดก๊องในปัจจุบัน	122
	5.2.2 แห่ประยุกต์: การปรับตัวของป้าดก๊องในปัจจุบัน	129
6	**สรุปผลการวิจัย ข้อค้นพบใหม่ และข้อเสนอแนะ**	**131**
6.1	สรุปผลการวิจัย	131
6.2	ข้อค้นพบใหม่	136
6.3	ข้อเสนอแนะ	136
รายการอ้างอิง		**138**
ภาคผนวก		**144**
	ภาคผนวก ก ลักษณะสังคมวัฒนธรรมเชียงใหม่โดยสังเขป	145
	ภาคผนวก ข นิยามศัพท์เฉพาะ	165
ประวัติผู้เขียน		**167**

สารบัญตาราง

ตาราง		หน้า
4.1	แสดงจำนวนและรูปแบบของป้าดก๊องในจังหวัดเชียงใหม่ปัจจุบัน	46
4.2	แสดงการเปรียบเทียบเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์และป้าดก๊อง	70
5.1	แสดงการรับงานแห่ประโคมของป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่ง	83

สารบัญแผนภูมิ

แผนภูมิ		หน้า
4.1	แสดงความสัมพันธ์ของป้าดก๊องกับสถาบันทางสังคม	46
4.2	แสดงรูปแบบการประสมวงป้าดก๊องแบบแห่พื้นเมือง	68
4.3	แสดงรูปแบบการประสมวงป้าดก๊องแบบแห่ประยุกต์	71
4.4	แสดงการสืบทอดป้าดก๊องคณะกู่แดงและป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่ง	78
4.5	แสดงลักษณะการสืบทอดป้าดก๊องคณะน้ำโจ้สามัคคี	80
5.1	แสดงโครงสร้างทางสังคมที่มีความสัมพันธ์และมีอิทธิพลต่อป้าดก๊อง	121

สารบัญภาพ

ภาพ **หน้า**

4.1	ภาพป้าดก๊องในรูปแบบแห่พื้นเมืองป้าดก๊องคณะวังสิงห์คำใต้	49
4.2	ภาพป้าดก๊องในรูปแบบแห่ประยุกต์ป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่ง	50
4.3	ภาพแนหน้อย และแนหลวงของนายบุญธรรม เรือนรักษ์เหล่า	53
4.4	ภาพก๊องวงในป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่ง	57
4.5	ภาพป้าดเอกในป้าดก๊องคณะป่าบงศิลป์	58
4.6	ภาพป้าดทุ้มในป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่ง	60
4.7	ภาพป้าดเหล็กในป้าดก๊องคณะป่าบงศิลป์	61
4.8	ภาพกลองปั่งโป้งในป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่ง	62
4.9	ภาพกลองเต่งถิ้งในป้าดก๊องคณะป่าบงศิลป์	63
4.10	ภาพสว่า และสิ้งในป้าดก๊องคณะป่าบงศิลป์	65
5.1	ภาพป้าดก๊องคณะวังสิงห์คำใต้ในพิธีศพนายอินทร์ ทาคำ	89
5.2	ภาพป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่งในพิธีหล่อพระพุทธรูป	94
5.3	ภาพป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่งในประเพณีปอยหลวง	94
5.4	ภาพป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่งในพิธีฟ้อนผีเจ้านาย	101
5.5	ภาพป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่งในพิธีฟ้อนผีเม็ง	106
5.6	ภาพเครื่องเซ่นสังเวยในพิธีเลี้ยงครูของป้าดก๊องคณะวังสิงห์คำใต้	110
5.7	ภาพการแห่อุ่มงันในพิธีเลี้ยงครูของป้าดก๊องคณะวังสิงห์คำใต้	111
5.8	ภาพนักดนตรีกำลังจัดเตรียมเครื่องสังเวยเพื่อทำพิธีเลี้ยงครูก่อนการแห่ประโคมของป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่ง	112
5.9	ภาพพิธีบอกนางธรณีของป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่ง	113
5.10	ภาพการเดินทางของป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่ง	125
5.11	ภาพแผ่นป้ายประชาสัมพันธ์ที่มีข้อความเกี่ยวกับผีเจ้านายที่ให้การสนับสนุนป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่ง	128

บทที่ 1

บทนำ

1.1 ความสำคัญและที่มาของปัญหา

อาณาจักรล้านนาได้ถูกสถาปนาขึ้นราวพุทธศตวรรษที่13 เป็นรัฐอิสระที่มี ความเจริญรุ่งเรืองอย่างมากในอดีต อิทธิพลของรัฐล้านนาได้แผ่ขยายออกไปยังบ้านเมืองต่าง ๆที่อยู่รายล้อมทางตอนเหนือและตะวันตกเฉียงเหนือ อิทธิพลของล้านนาได้แผ่ขยายไปถึงพื้นที่ทางตอนใต้ของประเทศจีน ได้แก่ เมืองเชียงรุ้ง เมืองนาย และ เมืองมีด ทางตะวันออกแผ่ไปครอบคลุมพื้นที่ฝั่งตะวันออกของแม่น้ำโขงทางตอนใต้แผ่ไปถึงเมืองแพร่และเมืองน่าน บ้านเมืองในดินแดนต่าง ๆ เหล่านี้ล้วนอยู่ภายใต้อิทธิพลอำนาจการปกครองของล้านนาโดยมีเชียงใหม่เป็นศูนย์กลางการเมืองฮันส์ เพนธ์(2527, หน้า 17) ได้กล่าวถึงปัจจัยต่าง ๆที่ทำให้อาณาจักรล้านนาเป็นรัฐที่มีความเจริญรุ่งเรืองว่า “เนื่องจากล้านนามีกองทัพที่เข้มแข็งมีพระภิกษุมีความรู้แตกฉานในพระธรรมวินัย บ้านเมืองมีกฎหมายที่เป็นธรรม ทางด้านศิลปะล้านนาก็มีช่างฝีมือที่มีความสามารถ มีการพัฒนาในด้านเกษตรกรรมและการชลประทาน ปัจจัยต่าง ๆ เหล่านี้ได้ทำให้อาณาจักรล้านนาสามารถพัฒนาบ้านเมืองให้เจริญรุ่งเรืองได้ในอดีต” สภาพภูมิศาสตร์ของอาณาจักรล้านนามีพื้นที่กว้างขวาง และมีประชากรที่หลากหลายชาติพันธุ์ ได้แก่ ลัวะไทลื้อ ไทเขิน ไทใหญ่ และชนเผ่าต่าง ๆ ด้วยลักษณะของกลุ่มประชากรที่หลากหลายได้ส่งผลให้วัฒนธรรมของล้านนา มีลักษณะของการผสมผสานทางวัฒนธรรมของกลุ่มชนต่างๆ ที่ได้หลอมรวมกันจนกลายเป็นเอกลักษณ์เฉพาะที่ปรากฏในรูปแบบทางศิลปวัฒนธรรมในด้านต่าง ๆ ได้แก่ สถาปัตยกรรมโบราณสถานโบราณวัตถุ ประเพณี พิธีกรรม และความเชื่อที่เป็นแบบแผนในการดำรงชีวิตของผู้คนในพื้นที่เขตวัฒนธรรมล้านนาเดิม ความงดงามของศิลปวัฒนธรรมล้านนาและวิถีการดำรงชีวิตของชาวล้านนาที่สั่งสมและสืบทอดกันมาหลายชั่วอายุคนได้กลายมาเป็นมรดกทางวัฒนธรรมและเป็นแหล่งท่องเที่ยวที่ดึงดูดนักท่องเที่ยวจากประเทศต่าง ๆ ทั่วโลกเดินทางเข้ามาชมความงดงามของวัฒนธรรมล้านนา สร้างรายได้ให้กับประเทศไทยปีละหลายล้านบาท เชียงใหม่เป็นเมืองเก่าแก่ของรัฐล้านนาที่มีบทบาทสำคัญในฐานะศูนย์กลางทางเศรษฐกิจ การเมือง และศาสนาของอาณาจักรล้านนา นับตั้งแต่พญามังรายได้ก่อตั้งอาณาจักรล้านนาและได้สถาปนาเชียงใหม่เป็น

เมืองหลวงราว พ.ศ. 1839 ด้วยบทบาทของเมืองที่เป็นศูนย์กลางของรัฐดังนั้นในพื้นที่ของจังหวัดเชียงใหม่จึงปรากฏร่องรอยของความเจริญของอารยธรรมล้านนา ทั้งในรูปแบบของโบราณสถานโบราณวัตถุ และวิถีการดำรงชีวิตของผู้คนที่ยังคงปรากฏความเป็นล้านนาให้เห็นอยู่โดยเฉพาะในสังคมชาวบ้านในชนบทของเชียงใหม่

ดนตรีล้านนาเป็นศิลปวัฒนธรรมล้านนาแขนงหนึ่งที่สะท้อนความเจริญรุ่งเรืองของล้านนาเป็นวัฒนธรรมที่ปรากฏแพร่หลายในสังคมชาวบ้านเชียงใหม่ “ป้าดก๊อง” เป็นวงดนตรีล้านนาประเภทหนึ่งที่ปรากฏในพื้นที่เชียงใหม่มาช้านานเป็นวงดนตรีพื้นบ้านที่มีความสัมพันธ์กับวิถีการดำรงชีวิต ประเพณี พิธีกรรม และ ความเชื่อของชาวบ้าน ดังจะพบเห็นการที่ชาวบ้านนำมาแห่ประโคมในกิจกรรมทางประเพณีและพิธีกรรมต่าง ๆ เช่น ฟ้อนผีมด ผีเม็ง ผีเจ้านาย งานศพ และงานบุญ (สนั่น ธรรมธิ, 2538, หน้า 113) ต่อไปนี้ผู้วิจัยจะขอใช้คำว่า ป้าดก๊อง ในการเรียกชื่อวงดนตรีลักษณะนี้ ในการสำรวจภาคสนามเบื้องต้นผู้วิจัยพบว่าพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ในอดีตมีป้าดก๊องจำนวนมากหลายคณะในพื้นที่ต่างๆ ของเชียงใหม่ทั้งพื้นที่ในเขตเมืองและชนบทที่ปรากฏว่ามีป้าดก๊องในแต่ละชุมชนโดยเฉพาะในวัดของแต่ละชุมชนที่มักจะปรากฏว่ามีเครื่องดนตรีป้าดก๊องสำหรับแห่ประโคมในงานบุญต่าง ๆอย่างไรก็ตามสิ่งที่ปรากฏต่อผู้วิจัยในการสำรวจป้าดก๊องในภาคสนามนั้นกลับพบว่า ป้าดก๊องในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ปัจจุบันกำลังอยู่ในสภาวะเสื่อมสลาย และเกิดการเปลี่ยนแปลงในรูปแบบทางดนตรีที่มีความแตกต่างไปจากอดีตเป็นอย่างมากทั้งนี้เนื่องมาจากการเปลี่ยนแปลงทางสภาพสังคมของเชียงใหม่ที่เปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วในระยะเวลา 30 ปีที่ผ่านมา การเปลี่ยนแปลงสภาพทางสังคมของเชียงใหม่ดังกล่าวเกิดขึ้นเนื่องจากนโยบายการพัฒนาประเทศของรัฐบาลที่มุ่งพัฒนาเชียงใหม่ให้เป็นเมืองอุตสาหกรรมการท่องเที่ยวตามนโยบายส่งเสริมการท่องเที่ยวของรัฐบาลในปีพ.ศ.2512 (สันทัด เสริมศรี อ้างถึงใน ธเนศวร์ เจริญเมือง, 2538, หน้า144)นโยบายดังกล่าวได้รับการผลักดันและปรากฏเป็นรูปธรรมในแผนพัฒนาสังคมแห่งชาติฉบับที่4, 5 และ6 ส่งผลให้เมืองเชียงใหม่เติบโตอย่างมากกลายเป็นเมืองศูนย์กลางเศรษฐกิจและการคมนาคมของภาคเหนือตอนบน ผลจากการปฏิบัตินโยบายส่งเสริมการท่องเที่ยวดังกล่าวได้ทำให้เศรษฐกิจของเชียงใหม่เกิดการขยายตัวอย่างมากในภาคอุตสาหกรรมการท่องเที่ยวและภาคบริการเพื่อรองรับนักท่องเที่ยวจำนวนมากที่เข้ามาชมความงดงามของศิลปวัฒนธรรมล้านนา ทำให้เมืองเชียงใหม่โดยเฉพาะพื้นที่ในเขตเมืองที่เกิดการขยายตัวอย่างมาก และเกิดการอพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานในเมืองของผู้คนในชนบทและผู้คนจากต่างถิ่นที่ต้องการเข้ามาทำธุรกิจค้าขายในเชียงใหม่ การขยายตัวของเขตเมืองเชียงใหม่ได้ส่งผลกระทบต่อวิถีการดำรงชีวิตและวัฒนธรรม

ดั้งเดิมของชาวบ้านที่อยู่รายรอบเมืองเชียงใหม่ที่ถูกคุกคามจากสภาพการเปลี่ยนแปลงทางสังคมของเชียงใหม่ ตลอดจนการเข้ามาของวัฒนธรรมอื่นๆที่เข้ามาพร้อมกับกระแสการพัฒนาทำให้วัฒนธรรมล้านนาเดิมที่เป็นวิถีดั้งเดิมของผู้คนในเชียงใหม่เกิดการเปลี่ยนแปลง (ธเนศวร์ เจริญเมือง, 2538, หน้า143-158)สำหรับดนตรีล้านนาที่เป็นดนตรีดั้งเดิมของชาวบ้านในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ก็ได้รับผลกระทบจากสภาพการเปลี่ยนแปลงทางสังคมของเชียงใหม่ มาริ แก้วแดง (2547, หน้า17) ได้ทำการศึกษาการปรับตัวของนักดนตรีพื้นบ้านในบริบทของสังคมเชียงใหม่พบว่า การเปลี่ยนแปลงทางสังคมของจังหวัดเชียงใหม่ที่สืบเนื่องมาจากนโยบายส่งเสริมการท่องเที่ยวของภาครัฐได้ส่งผลกระทบต่อการดำรงอยู่ของนักดนตรีพื้นบ้าน และเป็นปัจจัยที่ทำให้เกิดการปรับเปลี่ยนรูปแบบของดนตรีพื้นบ้าน ได้แก่ วงสะล้อซึง กลองสะบัดชัยทั้งนี้เพื่อตอบสนองอุตสาหกรรมการท่องเที่ยว ดังปรากฏว่ามีการนำเอาดนตรีพื้นบ้านไปแสดงในโรงแรม และร้านอาหารต่าง ๆเพื่อต้อนรับนักท่องเที่ยวที่เดินทางเข้ามาในจังหวัดเชียงใหม่

นอกจากสภาพการเปลี่ยนแปลงทางสังคมอันเนื่องมาจากนโยบายส่งเสริมการท่องเที่ยวที่มีอิทธิพลต่อดนตรีพื้นบ้านในเชียงใหม่แล้ว การเข้ามามีอิทธิพลของดนตรีสมัยใหม่ หรือดนตรีตะวันตก และ ธุรกิจดนตรีที่เข้ามามีอิทธิพลต่อดนตรีในสังคมไทยปัจจุบันได้ส่งผลกระทบต่อการดำรงอยู่และรูปแบบของดนตรีในสังคมไทยเป็นอย่างมาก ปรีชา อุปโยคิน(2550, หน้า19-20) ได้กล่าวถึงสภาพของดนตรีในสังคมไทยปัจจุบันที่ได้รับอิทธิพลจากดนตรีตะวันตกและการที่ดนตรีถูกนำมาเป็นสินค้าว่า “...ดนตรีในปัจจุบันกลายมาเป็นสินค้าประเภทหนึ่งที่อยู่ในตลาดการแข่งขัน เป็นการผลิตเพื่อเจาะจงกลุ่มผู้บริโภคคุณภาพของเสียงเพลงจึงไม่ค่อยสะท้อนภาพของสุนทรียภาพ บทคำร้องแต่งขึ้นขาดเนื้อหาสาระยิ่งมีการผลิตเพื่อการตลาดยิ่งมีความสับสนเพราะผู้ผลิตจะเน้นรูปร่างหน้าตาของนักร้อง แสดงลีลาเต้นไปร้องไปเหมือนการแสดงอย่างหนึ่ง ผู้ที่ก้าวเข้ามาสู่วงการเพียงครั้งเดียวแล้วก็จากหายไปเพราะความนิยมเกิดขึ้นเร็วและสิ้นสุดเร็ว ดนตรีสากลเริ่มเข้ามาแทนที่ดนตรีไทยมากขึ้นแม้ว่าจะเป็นดนตรีประเภท Classic ของเพลงไทย(เดิม) ก็ตามยังมีความสนใจน้อยโอกาสที่จะสูญหายเป็นไปได้ง่ายโดยเฉพาะการขาดแคลนครูดนตรีไทย ขาดการสนับสนุนจากผู้ใหญ่ของบ้านเมือง... ”ป้าดก๊อง เป็นวงดนตรีพื้นบ้านที่ปรากฏในพื้นที่ภาคเหนือของไทยที่ได้รับผลกระทบจากการเข้ามามีอิทธิพลของดนตรีสมัยใหม่และธุรกิจดนตรี ดังจะเห็นได้จากค่านิยมของชาวบ้านในเชียงใหม่ปัจจุบันที่หันไปให้ความสนใจกับดนตรีสมัยใหม่ ที่ได้เข้ามามีอิทธิพลในสังคมเชียงใหม่ปัจจุบันทำให้ป้าดก๊องในปัจจุบันถูกปรับเปลี่ยนรูปแบบทางดนตรี เพื่อให้เกิดความสอดคล้องกับค่านิยมของชาวบ้านที่เปลี่ยนไป และเพื่อความอยู่รอดของนักดนตรีป้าดก๊อง การที่ชาวบ้านให้ความนิยมดนตรีสมัยใหม่และละเลยดนตรีพื้นบ้านส่งผลให้ป้าดก๊องประสบปัญหาในด้านการสืบทอด เนื่องจากไม่ได้รับความสนใจจาก

คนรุ่นใหม่ ที่หันไปให้สนใจดนตรีสมัยใหม่มากกว่าประกอบกับนักดนตรีป๊าดก๊องในปัจจุบันที่ส่วนใหญ่เป็นผู้เฒ่าผู้แก่ที่สูงวัยบางท่านได้ล้มหายตายจากไปแล้ว จึงทำให้ป๊าดก๊องปัจจุบันอยู่ในสภาวะเสื่อมสลาย เนื่องจากไม่มีผู้สืบทอดประกอบกับการเข้ามามีอิทธิพลของสื่อธุรกิจดนตรีในรูปแบบ ต่าง ๆ ได้แก่ แถบบันทึกเสียง และอุปกรณ์อิเลคโทรนิคที่เข้ามามีอิทธิพลต่อสังคมชาวบ้านเชียงใหม่ปัจจุบันได้ส่งผลกระทบต่อป๊าดก๊องโดยตรง ทำให้ป๊าดก๊องมีสภาวะการจ้างงานที่น้อยลงและทำให้ป๊าดก๊องหลายคณะได้เกิดการยุบวงดนตรีและได้สูญหายไปแล้ว

นอกจากสภาวะการถูกคุกคามจากการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและรูปแบบของดนตรีสมัยใหม่ที่เข้ามามีอิทธิพลต่อดนตรีพื้นบ้านดังกล่าวแล้ว ปัญหาในอีกด้านหนึ่งของดนตรีพื้นบ้านล้านนา คือการที่ไม่ได้รับความสนใจจากหน่วยงานของรัฐและการศึกษาทางวิชาการอย่างจริงจัง ดนตรีพื้นบ้านล้านนาถูกปล่อยให้เป็นเรื่องของชาวบ้านมานานจึงทำให้การศึกษาเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ของดนตรีพื้นบ้านล้านนาจึงดูสับสน(พูนพิศ อมาตยกุล, 2530, หน้า1)อีกทั้งการเข้ามามีอิทธิพลของดนตรีไทยที่เข้ามาเป็นดนตรีกระแสหลักในล้านนา ภายหลังจากล้านนาถูกผนวกรวมเข้ากับสยามโดยชนชั้นปกครองของล้านนา และนโยบายทางการศึกษาจากภาครัฐที่มุ่งเน้นการพัฒนาดนตรีไทยจากส่วนกลางจึงส่งผลให้รูปแบบของดนตรีสยามได้เข้ามามีอิทธิพลต่อดนตรีล้านนาเป็นอย่างมากโดยเฉพาะป๊าดก๊องที่ปรากฏลักษณะของความเป็นดนตรีไทยภาคกลางที่เข้ามาผสมผสานในรูปแบบทางดนตรีอย่างเห็นได้ชัด และทำให้ลักษณะความเป็นดนตรีพื้นเมืองแท้ ๆนั้นหายไป

ด้วยสภาวะการถูกคุมคามและการเสื่อมสลายของป๊าดก๊องปัจจุบันประกอบกับยังไม่มีการศึกษาป๊าดก๊องในทางวิชาการอย่างจริงจังมาก่อน ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้กำหนดหัวข้อวิทยานิพนธ์เรื่อง “ป๊าดก๊อง”: ปี่พาทย์ล้านนาในบริบทสังคมชาวบ้านเชียงใหม่ขึ้นเพื่อทำการศึกษาคุณลักษณะทางดนตรีของป๊าดก๊อง ตลอดจนสภาพการดำรงอยู่ของป๊าดก๊องในปัจจุบันเนื้อหาส่วนหนึ่งในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นการแสดงถึงผลกระทบที่เกิดขึ้นต่อป๊าดก๊องอันเนื่องมาจากสภาพการเปลี่ยนแปลงทางสังคม และ รูปแบบในการปรับตัวของป๊าดก๊องในบริบทสังคมเชียงใหม่ปัจจุบัน

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้มีวัตถุประสงค์ในการศึกษาป่าดก๊องในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ในประเด็นต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

1.2.1 เพื่อศึกษาคุณลักษณะทางดนตรีของป่าดก๊องในจังหวัดเชียงใหม่

1.2.2 เพื่อศึกษาบทบาท และ ความสัมพันธ์ของป่าดก๊องในกิจกรรมทางประเพณี และพิธีกรรมของชาวบ้านในจังหวัดเชียงใหม่

1.2.3 เพื่อศึกษาผลกระทบจากการเปลี่ยนแปลงทางสังคม และการปรับตัวของป่าดก๊องในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ปัจจุบัน

1.3 ประโยชน์ที่คาดจะได้รับ

ผู้วิจัยมีความมุ่งหวังว่าวิทยานิพนธ์ฉบับนี้จะเกิดประโยชน์ในด้านต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

1.3.1 วิทยานิพนธ์ฉบับนี้จะเป็นหลักฐานที่เกี่ยวกับดนตรีพื้นบ้านล้านนาโดยเฉพาะหลักฐานที่เกี่ยวกับประวัติ ที่มา บทบาทและความสัมพันธ์ของวงดนตรีป่าดก๊องที่มีต่อวิถีการดำรงชีวิต ขนบธรรมเนียม ประเพณี และพิธีกรรมของชาวเชียงใหม่

1.3.2 ข้อมูลจากการศึกษาป่าดก๊องในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ เป็นสิ่งสะท้อนคุณลักษณะ สภาพการดำรงอยู่ ตลอดจนปัจจัยที่มีผลกระทบต่อป่าดก๊อง และลักษณะการปรับตัวของป่าดก๊องในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ปัจจุบัน

1.3.3 ข้อมูลจากการศึกษาป่าดก๊องในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ครั้งนี้จะเป็นประโยชน์ต่อผู้ที่สนใจจะศึกษาป่าดก๊องต่อไปในอนาคต อีกทั้งยังเป็นข้อมูลที่สำคัญในการวางแผนเพื่อทำการอนุรักษ์ดนตรีพื้นบ้าน “ป่าดก๊อง” ไม่ให้สูญหายไปจากสังคมและเป็นประโยชน์ในการจัดการส่งเสริม และพัฒนาดนตรีพื้นบ้านในอนาคต

บทที่ 2

ทบทวนวรรณกรรม

เนื่องจากวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นการศึกษาดนตรีพื้นบ้านที่เรียกว่า ป้าดก๊อง ในบริบทสังคมจังหวัดเชียงใหม่ ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้ทำการศึกษาแนวคิด และทฤษฎีต่าง ๆ ตลอดจนเอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้องเพื่อกำหนดกรอบในการวิจัย ดังนี้

2.1 แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในการวิจัย

ผู้วิจัยได้ศึกษาแนวคิดและทฤษฎีต่าง ๆทางมานุษยวิทยา และสังคมศาสตร์เพื่อนำแนวคิดดังกล่าวมาใช้ในการวิเคราะห์และอธิบายป้าดก๊องในบริบทสังคมชาวบ้านเชียงใหม่ ดังต่อไปนี้

2.1.1 ทฤษฎีทางมานุษยวิทยาดนตรี (Anthropology of music)

ก่อนอื่นผู้วิจัยจะได้กล่าวถึง การศึกษาทางมานุษยวิทยาดนตรีหรือที่เป็นที่รู้จักกันในวงวิชาการดนตรีว่าหมายถึงการศึกษาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาวิชาการดังกล่าวเกิดขึ้นมาในช่วงระยะเวลา 80 ปีที่ผ่านมาราวศตวรรษที่ 1880 -1889 แต่เพิ่งเป็นที่รู้จักกันในระยะ20 ปีที่ผ่านมานี้เอง การศึกษาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาได้เผยแพร่ออกสู่สาธารณะชนเป็นครั้งแรก ในงานเขียนของอลัน เมอร์เรียม (Alan P. Merriam)ในปี ค.ศ.1964ในงานเขียนชื่อ The Anthropology of music ที่ตีพิมพ์โดยสำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยนอร์ทเวสเทิร์น(Northwestern University)การศึกษาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาในยุคเริ่มแรกเกิดขึ้นภายใต้กระแสความวิตกกังวลต่อสภาพการดำรงอยู่ของดนตรีในพื้นที่อื่น ๆ ที่อยู่นอกเขตวัฒนธรรมตะวันตกโดยเฉพาะอย่างยิ่งดนตรีพื้นบ้านและดนตรีชนเผ่าในทวีปต่าง ๆ ได้แก่ แอฟริกา เอเชีย และ พื้นที่อื่น ๆ ที่อยู่ห่างไกล ประกอบกับในขณะนั้นดนตรีในพื้นที่นอกเขตตะวันตกดังกล่าวได้ถูกเพิกเฉยจากนักวิชาการดนตรีตะวันตกที่มักจะมีทัศนคติในทางลบต่อดนตรีนอกเขตตะวันตก ดังปรากฏในงานเขียนของอลัน เมอร์เรียม ว่า

> "For example , reacts with some intensity to the Western view that the music of other peoples is nothing more than either expression of inferior, more primitive civilization, or as a kind of musical perversions"

ด้วยกระแสความวิตกกังวลดังกล่าวจึงทำให้เกิดความสนใจในการศึกษาดนตรีนอกเขตวัฒนธรรมตะวันตกในหมู่นักมานุษยวิทยาตะวันตกอย่างกว้างขวางในระยะแรกของการศึกษาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนานั้นเป็นการศึกษาดนตรีในสองลักษณะคือ ส่วนที่เป็นดนตรีวิทยา และส่วนที่เป็นชาติพันธุ์วิทยา ต่อมาวิชาการดังกล่าวได้แตกออกในหลากหลายแขนงด้วยกัน และรู้จักกันในการศึกษาทางมานุษยวิทยาดนตรีปัจจุบันการศึกษาทางมานุษยวิทยาดนตรีได้มีผู้สนใจที่จะศึกษาอย่างกว้างขวางในสถาบันการศึกษาทั้งในและนอกประเทศไทย ดังที่ ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ (2549ก, หน้า1)ได้กล่าวถึงการศึกษาทางมานุษยวิทยาดนตรีในประเทศไทยปัจจุบันว่ามีการเรียกชื่อวิชาการดังกล่าวที่หลากหลาย ได้แก่ ดนตรีชาติพันธุ์วิทยา ดุริยางคศาสตร์ชาติพันธุ์ มานุษยวิทยาดนตรี มานุษยดุริยางควิทยา และมานุษยวิทยาดนตรี ซึ่งการศึกษาดนตรีในแนวทางดังกล่าว ต่างก็เป็นการศึกษาดนตรีในเชิงวัฒนธรรมทั้งสิ้น

การศึกษาทางมานุษยวิทยาดนตรีหรือ ที่รู้จักกันในลักษณะของการศึกษาดนตรีเชิงวัฒนธรรมนี้ สุกรี เจริญสุข(2538, หน้า 30) ได้กล่าวถึงวิชาการดังกล่าวว่า หมายถึงดุริยางค์ศาสตร์ชาติพันธุ์ซึ่งแต่เดิมเรียกว่า การศึกษาดนตรีเปรียบเทียบ(Comparative musicology) ที่มีขอบเขตการศึกษาดนตรีที่ไม่ใช่ดนตรีตะวันตก (Non-western art music) และต่อมา เจฟ คุนส์ (Jaap Kunst) ได้เรียกชื่อวิชาการดังกล่าวเสียใหม่ว่า Ethno-Musicology หรือ ดุริยางคศาสตร์ชาติพันธุ์ เพราะถือกันว่าการเรียนวิทยาศาสตร์ใด ๆ ก็ตามที่รวมทั้งดนตรี และองค์ประกอบทางวัฒนธรรมเข้าไปด้วย เป็นการศึกษาดนตรีของชาติพันธุ์ซึ่งปัจจุบันแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะด้วยกันคือ

1. เป็นการศึกษาดนตรีใด ๆ ก็ตามที่ไม่ใช่ดนตรีตะวันตกซึ่งรวมทั้งดนตรียุโรปโบราณที่ยังคงเหลืออยู่
2. เป็นการศึกษาดนตรีในทุกรูปแบบของท้องถิ่นใดท้องถิ่นหนึ่ง ดนตรีพื้นเมือง ดนตรีชนกลุ่มน้อย ดนตรีเพื่อการค้า ฯลฯ

สำหรับการศึกษาทางมานุษยวิทยาดนตรีในปัจจุบันนั้นเป็นที่รู้จักกันทั่วไปว่าเป็นการศึกษาดนตรีในแง่วัฒนธรรม ที่มีขอบเขตของการศึกษาที่ครอบคลุมในส่วนของตัวดนตรีที่เป็นการศึกษาในแง่ของดุริยางควิทยา และ การศึกษาดนตรีในแง่ของสังคมโดยศึกษาว่ามนุษย์ในสังคมนั้น ๆคิดสร้างดนตรีอย่างไร ใช้อย่างไรดนตรีเปลี่ยนแปลงอย่างไรตลอดจนความสัมพันธ์ทางดนตรีกับวัฒนธรรมอื่น ๆ โดยใช้วิธีการศึกษาภาคสนามเป็นสำคัญ นิรันดร์ ภักดี(2542, หน้า9)ได้กล่าวถึงลักษณะการ

ทำงาน และ เป้าหมายของนักมานุษยวิทยาว่า จะให้ความสนใจศึกษาตัวดนตรีและส่วนที่สร้างดนตรี เช่น กลุ่มคน เครื่องดนตรี บทเพลง ซึ่งเป็นการศึกษาดนตรีกับมนุษย์ในการศึกษาเนื้อหาดนตรีกับมนุษย์นั้น นักมานุษยวิทยาดนตรีต้องมีความรู้ในเรื่องดนตรีเป็นหลัก เพื่อทำการวิเคราะห์ลักษณะของดนตรีได้อย่างถูกต้องทำให้สามารถนำผลของการศึกษานั้นมาศึกษาความสัมพันธ์กับบริบทของดนตรี ดังนั้นนักมานุษยวิทยาดนตรีจึงจำเป็นจะต้องศึกษาในเรื่องเกี่ยวกับส่วนประกอบต่าง ๆของดนตรี ดังต่อไปนี้

1. คุณลักษณะทางดนตรี (Music trait)
2. บริบททางดนตรี (Musical content)
3. ความคิดรวบยอดทางดนตรี (Concept musical) (ปัญญา รุ่งเรือง อ้างถึงใน นิรันด์ ภัคดี, 2542, หน้า9)

เนื้อหาของวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาคุณลักษณะทางดนตรีของป้าดก๊อง ในบริบทสังคมจังหวัดเชียงใหม่โดยทำการศึกษาคุณลักษณะทางดนตรีของป้าดก๊องตามวิธีการศึกษาทางมานุษยวิทยาดนตรี แต่เนื่องจากวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นการศึกษาตามหลักสูตรวัฒนธรรมศึกษา ดังนั้นผู้วิจัยจึงไม่ได้ทำการวิเคราะห์ลงลึกในส่วนที่เกี่ยวข้องกับระบบเสียง และการวิเคราะห์บทบทเพลงซึ่งเป็นการศึกษาทางด้านดนตรีวิทยา (Musicology)ผู้วิจัยได้ศึกษาแต่เฉพาะประวัติความเป็นมา รูปแบบ องค์ประกอบ และบริบททางสังคมและวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับป้าดก๊องเท่านั้น ผู้วิจัยขอเปิดประเด็นนี้สำหรับผู้ที่สนใจที่จะได้ทำการศึกษาป้าดก๊องในเชิงดนตรีวิทยาต่อไป สำหรับการศึกษาคุณลักษณะของดนตรีพื้นบ้านนั้นผู้วิจัยพบว่าได้มีผู้ให้นิยามและลักษณะของดนตรีพื้นบ้าน ในมุมมองต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

สุกรี เจริญสุข(2538, หน้า41)ที่ได้อธิบายลักษณะที่สำคัญของเพลงพื้นบ้านเอาไว้ 2 ประการ คือ

1. เพลงพื้นบ้านเป็นเพลงที่มุ่งเพื่อความสนุกซึ่งเป็นความสนุกของชาวบ้านที่ใช้ดนตรีเข้ามาประกอบ เพลงพื้นบ้านเป็นผลงานเพลงของชาวบ้านที่ไม่ต้องฝึกฝนเชี่ยวชาญที่ปฏิบัติกันอยู่เพราะความเคยชินไม่ได้มุ่งความไพเราะหรือความสวยงาม แต่มุ่งที่จะสนุกเป็นหลัก
2. เนื้อเรื่องของเพลงพื้นบ้านเกี่ยวข้องกับชีวิต การงาน ความรัก ความสนุก การดื่มกิน สังสรรค์ การเกี้ยวพาราสี เป็นต้น

ส่วน ปัญญา รุ่งเรือง(2546, หน้า7-9) ได้ให้ขอบเขตและความหมายของดนตรีพื้นบ้านในสังคมไทยว่า หมายถึงดนตรีของผู้คนในอาณาบริเวณใดบริเวณหนึ่งหรือวัฒนธรรมใดวัฒนธรรมหนึ่ง ในวงกว้างไม่มีเส้นพรมแดนกำหนด ดนตรีนั้นเป็นที่เข้าใจ ซาบซึ้ง หมายรู้ และเข้าใจกันเป็นอย่างดีของผู้คนในวัฒนธรรมนั้น ๆ บุคคลอื่นนอกวัฒนธรรมแม้จะสามารถซาบซึ้งกับ

ดนตรีนั้นได้ แต่ก็ในระดับจำกัด ดนตรีพื้นเมืองใช่ว่าจะเป็นแบบเดียวกันหมด ดนตรีพื้นเมืองของแต่ละท้องถิ่นยังมีความแตกต่างกันในรายละเอียด แล้วแต่ความนิยมการถ่ายทอด และการแสดงออกของผู้คนในท้องถิ่นนั้น ๆ

สำหรับ ฉรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ (2549ก, หน้า17-9) ได้กล่าวถึงลักษณะของดนตรีพื้นบ้านของไทยว่า มีความสัมพันธ์ ความเหมือน และความแตกต่างกันในแต่ละท้องถิ่นเนื่องมาจากความแตกต่างกันทางสภาพสังคม และ วัฒนธรรมที่ไม่ได้มีเขตพื้นที่ตามเส้นแบ่งเขตแดน แต่มีขอบเขตทางวัฒนธรรม นอกจากนี้ ฉรงค์ชัย ปิฎกรัชต์(2549ข, หน้า1)ยังได้จำแนกดนตรีพื้นบ้านตามลักษณะของพื้นที่ทางวัฒนธรรมออกเป็น 2 ประเภท คือ

1. ดนตรีพื้นบ้านระดับภูมิภาค

ดนตรีพื้นบ้านระดับภูมิภาคมีขอบเขตที่กว้างตามกลุ่มสังคมและวัฒนธรรมมีความโดดเด่น ไม่เฉพาะพื้นที่ใดพื้นที่หนึ่งเป็นดนตรีที่ฝังรากลึกในชุมชนมานาน และยอมรับกันภายในชุมชนว่าเป็นวัฒนธรรมของกลุ่มชนที่ชาวบ้านเจ้าของวัฒนธรรมนั้นธำรงอยู่โดยไม่ได้จัดแบ่งตามเขตพื้นที่การปกครองทางราชการ ดนตรีพื้นบ้านในลักษณะดังกล่าว เช่น ดนตรีกาหลอ หมอลำ เป็นต้น

2. ดนตรีพื้นบ้านเฉพาะกลุ่ม

ดนตรีพื้นบ้านในลักษณะนี้มีเขตวัฒนธรรมไม่กว้างขวางเป็นลักษณะเฉพาะของแต่ละกลุ่ม ได้แก่ ดนตรีชนเผ่า ดนตรีมอญ ดนตรีในพิธีฟ้อนผีมดผีเม็ง เป็นต้น การสั่งสมภูมิความรู้ด้านดนตรีพื้นบ้านต่างถิ่น ต่างที่ก็มีวิธีคิดของตนเองและดำเนินไปตามภูมิปัญญาของแต่ละชุมชน มีการใช้ภาษากำหนดเรียก ตามภาษาที่ตนใช้อยู่ในชีวิตประจำวัน

สำหรับวิธีการศึกษาดนตรีพื้นบ้านนั้น เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2538, หน้า88-92) ได้กล่าวถึงวิธีวิจัยดนตรีพื้นบ้านว่าผู้วิจัยควรจะหาคำตอบที่ครอบคลุมเนื้อหาเกี่ยวกับคุณลักษณะทางดนตรีใน 4 ประเด็นคือ

1. เนื้อหาสาระ และโครงสร้างของดนตรี(Materials and structure of music)ได้แก่ จังหวะ ทำนอง การประสานเสียง คุณลักษณะของเสียง

2. เครื่องดนตรีเป็นการศึกษาเกี่ยวกับรายละเอียดของเครื่องดนตรี ได้แก่ หมวดหมู่ของเครื่องดนตรี การเทียบเสียง บันได้เสียง วิธีการบรรเลง วิธีสร้าง และ ภูมิหลังของเครื่องดนตรี

3. หมวดหมู่ของเครื่องดนตรี หมายถึง การจัดหมวดหมู่เครื่องดนตรีที่ทำการศึกษาโดยทั่วไปนิยมใช้ระบบการจัดหมวดหมู่เครื่องดนตรีที่เรียกว่าระบบ Hornbostle –Sachs ที่ให้ไว้โดย Eric M. Von Hornbostel โดยได้ทำการแบ่งเครื่องดนตรีออกเป็น 5 หมวดหมู่ ดังต่อไปนี้

1) เครื่องสาย (Chordophones)หมายถึง เครื่องดนตรีที่มีแหล่งกำเนิดเสียงจากการสั่นสะเทือนของสาย

2) เครื่องลม (Aerophones)หมายถึง เครื่องดนตรีที่มีแหล่งกำเนิดเสียงจากการสั่นสะเทือนของอากาศ หรือ ลม

3) เครื่องเคาะ (Idiophones)หมายถึง เครื่องดนตรีที่มีแหล่งกำเนิดเสียงจากการสั่นสะเทือนจากการตี กระทบกันของวัตถุ

4) เครื่องหนัง (Membranophones) หมายถึง เครื่องดนตรีที่มีแหล่งกำเนิดเสียงจากการสั่นสะเทือนของแผ่นหนัง

5) เครื่องไฟฟ้า และเครื่องกล (Electrophones)หมายถึง เครื่องดนตรีที่มีแหล่งกำเนิดเสียงจากการสั่นสะเทือนของเครื่องกล หรือ เครื่องไฟฟ้า

4. บทบาทและภูมิหลังของเครื่องดนตรีในวัฒนธรรม เป็นการศึกษาความสัมพันธ์ของดนตรีในบริบททางสังคมวัฒนธรรมที่ดนตรีนั้นถูกนำเข้าไปเกี่ยวข้องด้วยซึ่งเป็นการศึกษาในเชิงบทบาทและหน้าที่

5. นักดนตรี หรือ นักร้อง เป็นการศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับรายละเอียด และภูมิหลังของนักดนตรีและนักร้องที่เป็นผู้รังสรรค์ดนตรีเหล่านั้นขึ้นมา บนพื้นฐานที่ว่านักดนตรีหรือนักร้องเหล่านั้นเป็นบุคคลที่เป็นส่วนหนึ่งของสังคม

นอกจากแนวทางการศึกษาดนตรีพื้นบ้านที่ได้กล่าวมาข้างต้น เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี(อ้างแล้ว) ยังได้ให้แนวคิดเกี่ยวกับลักษณะของดนตรีพื้นบ้าน ดังต่อไปนี้

1. มีทำนองขนาดสั้น เนื่องจากดนตรีพื้นบ้านมักจะมุ่งเน้นเรื่องของอรรถรส และความงามของเสียงเป็นเกณฑ์ ประกอบกับไม่มีการจดบันทึก อาศัยการท่องจำเป็นหลัก ดังนั้นบทเพลงพื้นเมืองจึงมีทำนองที่สั้นวนไป-มา และมีลักษณะของบทเพลงเพื่อมหาชนที่เปิดโอกาสให้ทุกคนเข้าไปมีส่วนร่วม

2. ไม่เคร่งครัดในกฎเกณฑ์เนื่องจากการที่ดนตรีพื้นบ้านมีการถ่ายทอดโดยการบอกปากและท่องจำ จึงพบว่าทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ ๆประกอบกับในขณะบรรเลงและขับร้องนั้น นักดนตรี และนักร้องตลอดทั้งชาวบ้านต่างอยู่ในภาวะแวดล้อมทางพิธีกรรมไม่ต้องอาศัยระบบโน้ต หรือวาทยกรมาเป็นกรอบให้ปฏิบัติตาม ดังนั้นทุกคนจึงมีอิสระเต็มที่สามารถที่จะพลิกแพลงท่วงทำนองแปลก ๆใหม่ ๆแทรกเข้ามาได้เสมอในลักษณะของการด้นทำนอง

3. ให้ความสำคัญกับเนื้อร้องมากกว่าทำนอง การที่ลักษณะของดนตรีพื้นบ้านไม่ได้ให้ความสำคัญกับอรรถรสของทำนอง หรือ เสียงเป็นหลัก แต่ให้ความสำคัญกับเนื้อร้องเป็นหลัก

ทั้งนี้เพื่อต้องการสื่อสารด้านความหมายของเรื่องราวเป็นสำคัญ ที่เป็นเช่นนี้เพราะภาษาพูดมีประสิทธิภาพในเชิงสื่อสารแบบตรงไปตรงมาและเข้าใจได้มากกว่า ภาษาดนตรี

4. จังหวะเด่นกว่าทำนอง ด้วยลักษณะของจังหวะมีอิทธิพลต่อผู้ฟังอย่างมากในเชิงกายภาพ เช่น เกิดอาการเคาะ กระดิกนิ้ว เต้นไปตามจังหวะ ดังนั้นบทบาทของดนตรีพื้นบ้านที่เข้าไปเกี่ยวข้องกับวิถีชีวิต เทศกาล งานตรุษ จึงเต็มไปด้วยลีลาอันหลากหลายของจังหวะ

5. ใช้วัสดุพื้นบ้านทำเครื่องดนตรี โดยทั่วไปนักดนตรีพื้นบ้านจะทำเครื่องดนตรีพื้นบ้านขึ้นมาใช้เอง วัสดุที่ทำจะเป็นวัสดุที่มีอยู่ในหมู่บ้าน หรือ ละแวกใกล้เคียงโดยไม่ต้องซื้อหามา

สำหรับการศึกษาเกี่ยวกับลักษณะการประสมวงดนตรี(Ensemble) ที่ปรากฏในดนตรีของไทยนั้น มนตรี ตราโมท (2540, หน้า34 -37) ได้ทำการจัดแบ่งลักษณะการประสมวงดนตรีของไทยออกเป็น 3 ประเภทคือ

1. วงปี่พาทย์ หมายถึง วงดนตรีที่ประกอบไปด้วยเครื่องดนตรีประเภทระนาด ปี่ ฆ้องและกลอง ตลอดจนเครื่องประกอบต่าง ๆ ได้แก่ ฉิ่ง กรับโหม่งในการประสมวง วงปี่พาทย์เป็นวงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง มหรสพ และการประโคมในพิธีกรรมต่าง ๆ

2. วงเครื่องสาย หมายถึง วงดนตรีที่ประกอบไปด้วยเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสี เครื่องดีด เครื่องเป่า และเครื่องประกอบจังหวะต่าง ๆ เครื่องดนตรีในวงเครื่องสายได้แก่ ซอด้วง ซออู้ จะเข้ ขลุ่ยเพียงออ โทน รำมะนา และฉิ่ง

3. วงมโหรี หมายถึง วงดนตรีที่ประกอบไปด้วยเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ และวงเครื่องสายมารวมกัน เป็นวงดนตรีขนาดใหญ่ที่ใช้บรรเลงขับกล่อม

ในการศึกษาคุณลักษณะทางดนตรีของป้าดก๊องในครั้งนี้ ในส่วนที่เกี่ยวข้องกับรายละเอียดของลักษณะทางดนตรีของป้าดก๊อง ผู้วิจัยได้เลือกใช้แนวคิดเกี่ยวกับลักษณะของดนตรีที่ให้ไว้โดยเฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี และ มนตรี ตราโมท เป็นแนวคิดหลักในการวิจัย

2.1.2 ทฤษฎีโครงสร้างและหน้าที่นิยม (Structural - functionalism)

ทฤษฎีโครงสร้าง และหน้าที่นิยมเป็นทฤษฎีที่นักมานุษยวิทยาและนักสังคมวิทยาใช้อธิบายสังคมวัฒนธรรมตั้งแต่ศตวรรษที่ 20 เป็นต้นมา นักมานุษยวิทยาที่เป็นผู้ให้กำเนิดแนวคิดนี้คือ แรดคลิฟ บราวน์ (A.R.Radcliffe-Brown) และ มาลินอสกี (Bronislaw Malinowski) ทฤษฎีโครงสร้างและหน้าที่นิยมตามแนวคิดของแรดคลิฟ บราวน์ ได้รับอิทธิพลจากแนวคิดหน้าที่นิยม (Functionalism) ของ เดอร์คาม(Emile Durkheim) นักสังคมวิทยาชาวฝรั่งเศส ต่อมาแรดคลิฟ บราวน์ ได้นำแนวคิดหน้าที่นิยมดังกล่าวผสมกับมโนทัศน์เรื่อง “โครงสร้างทางสังคม” จนทำให้บางครั้งแนวคิดของแรดคลิฟ บราวน์ถูกขนานนามว่า “โครงสร้าง-หน้าที่นิยม” ทฤษฎีโครสร้างและ

หน้าที่ถูกนำไปใช้อธิบายวัฒนธรรมอย่างกว้างขวาง และได้รับการขยายแนวคิดในมุมมองต่าง ๆ จากนักวิชาการหลายท่านในระยะเวลาต่อมา สำหรับในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ผู้วิจัยได้เลือกใช้ทฤษฎีโครงสร้างและหน้าที่ตามแนวคิดของแรดคลิฟ บราวน์ และโรเบิร์ต เมอร์ตันที่ได้กล่าวถึงลักษณะความสัมพันธ์ของโครงสร้างทางสังคมและการทำหน้าที่ของโครงสร้างต่าง ๆในระบบสังคมเพื่อนำมาเป็นกรอบแนวคิดในการอธิบายความสัมพันธ์และบทบาทหน้าที่ของป้าดก๊องในบริบทสังคมเชียงใหม่ ดังนี้

แรดคลิฟ บราวน์ (Brown, อ้างถึงในยศ สันตสมบัติ, 2544, หน้า 29)ได้อธิบายลักษณะของสังคมโดยการเปรียบเทียบระบบของสังคมว่า ประกอบด้วยระบบต่าง ๆเหมือนกับร่างกายของสิ่งมีชีวิต ที่ประกอบด้วยอวัยวะที่ทำหน้าที่ให้สิ่งมีชีวิตสามารถดำเนินอยู่ได้ แรดคลิฟ บราวน์ได้มองสังคมว่าประกอบไปด้วยระบบต่าง ๆ ที่ประกอบกันเป็นโครงสร้างของสังคม(Social structure) ระบบของสังคมนั้นประกอบด้วยสถาบันต่าง ๆ เช่น ศาสนา พิธีกรรม ความเชื่อฯลฯ สถาบันเหล่านี้ทำหน้าที่ร่วมกันเพื่อให้ระบบสังคมดำเนินการไปอย่างมีประสิทธิภาพ และเกิดความสมดุล (Equilibrium) แรดคลิฟ บราวน์ ได้เสนอว่าเราสามารถศึกษาโครงสร้างของสังคมโดยดูจากพฤติกรรมต่าง ๆ ของระบบที่เป็นโครงสร้างสังคมว่ามีส่วนช่วยในการสร้างความเป็นปึกแผ่นและรักษาความสมดุลของสังคมได้อย่างไรบ้าง แรดคลิฟ บราวน์ ได้ยกตัวอย่างโดยการอธิบายพิธีกรรม ความเชื่อ และเทพนิยายต่าง ๆ ของชาวอันดามันว่าเป็นส่วนหนึ่งของระบบศาสนาที่ทำหน้าที่เสริมสร้างความรู้สึก ความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของคนในสังคม พิธีกรรมได้ช่วยเสริมสร้างอารมณ์ร่วม (Collective emotions) และช่วยควบคุมความประพฤติของสมาชิกในสังคมให้อยู่ในกรอบจารีต ประเพณี ช่วยสร้างความสามัคคีกลมเกลียวระหว่างสมาชิกสังคม

สำหรับแนวคิดเกี่ยวกับทฤษฎีโครงสร้างและหน้าที่นิยมของโรเบิร์ต เมอร์ตัน(Robert K. Merton, อ้างถึงในยศ สันตสมบัติ, 2544, หน้า33) นักมานุษยวิทยาสำนักโครงสร้างหน้าที่อีกท่านหนึ่งได้ขยายแนวคิดเกี่ยวกับโครงสร้างและหน้าที่ของ แรดคลิฟ บราวน์ โดยมองหน้าที่ของโครงสร้าง ต่าง ๆ ในระบบสังคมว่าเป็นไปใน 2 ลักษณะด้วยกัน คือ

1. หน้าที่ปรากฏ (Manifest function) เป็นหน้าที่ที่เปิดเผยออกมาอย่างชัดเจนโดยตรงหรือโดยเจตนาซึ่งผู้กระทำรู้ และ เข้าใจ
2. หน้าที่แอบแฝง (Latent function) เป็นหน้าที่ที่เป็นผลโดยอ้อม หรือเกิดขึ้นโดยไม่ได้ตั้งใจ

ทฤษฎีโครงสร้างและหน้าที่นิยมได้ถูกกล่าวถึงและขยายความอย่างกว้างขวางจากนักวิชาการไทยดังนี้ วารุณี ภูริสินสิทธิ์ (2542, หน้า113)ได้ให้ทรรศนะเกี่ยวกับแนวคิดโครงสร้าง

หน้าที่ว่า หน้าที่ หรือ Function ของ แรดคลิฟ บราวน์ หมายถึง ความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลต่อบุคคลในขณะที่คำว่าโครงสร้างสังคม หมายถึง ระบบของความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลต่อบุคคล และโครงสร้างจะดำรงอยู่ภายใต้การเชื่อมกันของปัจเจกบุคลซึ่งถือเป็นหน่วยที่เป็นแก่นแท้ วารุณี ภูริสินสิทธิ์ ได้กล่าวต่อไปอีกว่าสำหรับทรรศนะของ แรดคลิฟ บราวน์ การจะทำความเข้าใจต่อสถาบันต่าง ๆ ของสังคมมนุษย์ หรือ การจะเข้าใจต่อวัฒนธรรมต่าง ๆ ต้องพิจารณในแง่มุมของบทบาทหน้าที่ของสถาบัน หรือวัฒนธรรมนั้นที่สัมพันธ์กับโครงสร้างทางสังคม กล่าวอีกนัยหนึ่ง การทำความเข้าใจต่อพฤติกรรมทางสังคมใด ๆ จำเป็นต้องพิจารณาพฤติกรรมทางสังคมนั้น ๆใช้สภาพที่เชื่อมโยงกับเครือข่ายความสัมพันธ์ทางสังคมในส่วนทั้งหมดไม่ใช่พิจารณาจากพฤติกรรมสังคมนั้นแยกออกมาโดด ๆ หรือทำความเข้าใจในตัวมันเอง

สำหรับ อภิญญา เฟื่องฟูสกุล (2543, หน้า39-40) ได้กล่าวถึงมุมมองในการศึกษาวัฒนธรรมตามแนวคิดโครงสร้าง-หน้าที่ว่า การจะเข้าใจบทบาทของวัฒนธรรมได้ก็ต่อเมื่อเข้าใจธรรมชาติของสิ่งที่เรียกว่า “สังคม” แม้ว่าสังคมจะเกิดจากคนมารวมตัวกันก็ตาม เราก็ไม่อาจเข้าใจมันได้โดยทอนมันลงไปเป็นพฤติกรรมในระดับปัจเจก ทั้งนี้เพราะสังคมมีคุณลักษณะพิเศษอย่างหนึ่งคือองค์รวมของมันมิใช่เป็นผลรวมของหน่วยย่อย ๆในตัวมันดังนั้นจึงสามารถสรุปแนวคิดทฤษฎีโครงสร้างและหน้าที่ของ แรดคลิฟ บราวน์ เกี่ยวกับการศึกษาหน้าที่ของวัฒนธรรมนั้นจะต้องศึกษาภายใต้สังคมโดยรวมที่วัฒนธรรมนั้นเป็นส่วนประกอบอยู่โดยจะแยกการศึกษาเฉพาะระบบใดระบบหนึ่งไม่ได้ เนื่องจากระบบต่าง ๆ ที่เป็นโครงสร้างและรวมกันเป็นระบบสังคมทั้งมวลนั้นมีความสัมพันธ์เกี่ยวเนื่องกันอยู่ และมีการปรับตัวเพื่อให้สังคมอยู่ในภาวะสมดุลอยู่ตลอดเวลา ขณะที่ในวงการศึกษาทางมานุษยวิทยาได้เรียกการมองสังคมทีเดียวทุกโครงสร้างเพื่อสร้างความเข้าใจสังคมทั้งสังคมว่าเป็นการศึกษาแบบ “Holistic” เพราะเชื่อว่าการศึกษาเฉพาะ โครงสร้างใดโครงสร้างหนึ่งเพียงโครงสร้างเดียวไม่สามารถจะเข้าใจสังคมนั้น ๆได้ เช่น ถ้าต้องการจะศึกษาโครงสร้างทางการปกครองของสังคมไทยก็ต้องศึกษาระบบค่านิยมเศรษฐกิจ ศาสนา การศึกษา ครอบครัว และเครือญาติของสังคมไทยด้วย เพราะทุก ๆระบบดังกล่าวมานั้นมีผลต่อการปกครองทั้งสิ้น

ทฤษฎีโครงสร้างและหน้าที่นิยมของแรดคลิฟ บราวน์ และโรเบิร์ต เมอร์ตันได้มีอิทธิพลต่อการศึกษาดนตรีของนักมานุษยวิทยาดนตรี และถูกใช้เป็นกรอบแนวคิดในการอธิบายดนตรีของกลุ่มชนในสังคมต่าง ๆ ได้แก่ อลัน เมอร์เรียม (Merriam, อ้างถึงในบุษกร สำโรงทอง, 2545, หน้า 52) นักมานุษยวิทยาที่สนใจศึกษาดนตรีได้กล่าวถึงความสัมพันธ์ของดนตรีกับระบบสังคมและวัฒนธรรมของมนุษย์ว่า

"ดนตรีมีบทบาทอย่างกว้างขวางในสังคมมนุษย์ ดนตรีเป็นพฤติกรรมที่มีความเกี่ยวข้องอย่างแนบแน่นกับพฤติกรรมอื่น ๆ เช่น พฤติกรรมด้านศาสนา การละคร นาฏศิลป์ การจัดแบบระเบียบสังคม เศรษฐกิจ การเมือง รวมทั้งพฤติกรรมด้านอื่น ๆ ผู้ที่จะศึกษาวิจัยด้านดนตรีจะต้องศึกษาความสัมพันธ์ของดนตรีกับวัฒนธรรมอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ดนตรีในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมขณะเดียวกันดนตรีก็ทำหน้าที่สะท้อนวัฒนธรรมได้อย่างดีอีกด้วย"

การที่ดนตรีมีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกับโครงสร้างอื่น ๆ ในระบบของวัฒนธรรมด้วยความสัมพันธ์ดังกล่าวในอีกด้านหนึ่ง ดนตรี ก็ได้รับอิทธิพลจากโครงสร้างต่าง ๆทางวัฒนธรรมที่ดนตรีนั้นเข้าไปมีความสัมพันธ์ด้วย อลัน โลแมกซ์ (Lomax อ้างถึงในยศ สันตสมบัติ, 2548, หน้า 254) ได้ศึกษารูปแบบของบทเพลงพื้นบ้านในสังคมต่าง ๆทั่วโลกจำนวน 3,500 เพลง พบว่ารูปแบบของบทเพลงพื้นบ้านเหล่านั้นมีความสัมพันธ์อย่างใกล้ชิดกับแบบแผนทางวัฒนธรรม อลัน โลแมกซ์ เสนอว่าสไตล์เพลงในสังคมหนึ่ง ๆ ขึ้นอยู่กับปัจจัย 6 ประการ คือ1)ระดับการผลิตอาหาร 2)พัฒนาการทางการเมือง 3)ลักษณะการจำแนกชนชั้น 4)ความเข้มงวดด้านพฤติกรรมทางเพศ 5)การแบ่งงานตามเพศ 6)ระดับการรวมตัวกันทางสังคม อลัน โลแมกซ์ ได้กล่าวถึงความสัมพันธ์ของแบบแผนทางวัฒนธรรมดังกล่าวว่ามีความสัมพันธ์กับรูปแบบของดนตรีในสังคมของแต่ละกลุ่มชนว่า

"ในสังคมที่มีความซับซ้อน มีระบบการผลิตอาหารก้าวหน้า มีการแบ่งงานกันทำ มีการจำแนกชนชั้น มีการปกครองและมีกฎหมายอย่างเป็นทางการ บทเพลงและเนื้อร้องในสังคมลักษณะนี้มักจะมีความชัดเจน ในขณะที่สังคมที่มีความเรียบง่ายไม่สลับซับซ้อน ในสังคมแบบล่าสัตว์ ลักษณะของบทเพลงและเนื้อร้องก็จะมีความเรียบง่าย"

สำหรับภาพสะท้อนของลักษณะของสังคมที่ปรากฏในลักษณะของดนตรีพื้นบ้านนั้น สงัด ภูเขาทอง(2534, หน้า 46-47) ได้กล่าวถึง ความสัมพันธ์ของดนตรีพื้นบ้านกับลักษณะสังคมของชาวบ้านที่สะท้อนออกมาในรูปแบบของดนตรีพื้นบ้านว่า

"ธรรมชาติของเพลงพื้นบ้านนั้นไม่แตกต่างอะไรกับหุ่นที่ยังไม่แต่งตัว เป็นหุ่นที่มีความสะอาดบริสุทธิ์และเป็นจริง ไม่มีมายาเจือปน ศิลปินพื้นบ้านที่ถูกสร้างมาจากสังคมชาวบ้านจะเป็นผู้บอกให้เราทราบถึงฐานะทางสังคมในระดับชาวบ้าน ด้วยศิลปะที่เขาแสดงออกมาให้เราได้เห็นอย่างชัดเจน ทำให้เรา

ได้ทราบถึงสิ่งต่างๆ ที่แฝงอยู่ในชาวบ้านได้มากมาย เช่น กิริยา มารยาท ภาษา วัฒนธรรม อาชีพ ประวัติศาสตร์ ตลอดจน ขนบธรรมเนียมประเพณีต่างๆ ทำให้คนรุ่นหลังได้อาศัยศิลปวัฒนธรรมชาวบ้าน มองลึกเข้าสู่สังคมไทยในอดีตได้อย่างชัดเจน เพลงพื้นบ้านจึงเท่ากับว่าเป็นกระจกแก้วใสที่ส่องให้เห็นถึงสภาพสังคมไทยในอดีตได้ชัดเจน"

การอธิบายลักษณะดนตรีพื้นบ้านของ สงัด ภูเขาทอง ข้างต้นทำให้เห็นมองเห็นลักษณะของดนตรีพื้นบ้านที่สะท้อนวิถีการดำรงชีวิต สภาพสังคมของชาวบ้านผู้เป็นเจ้าของดนตรีนั้น ดนตรีพื้นบ้านเป็นระบบโครงสร้างหนึ่งในวัฒนธรรม ที่สะท้อนความเป็นสังคมชาวบ้านได้เป็นอย่างดี และสอดคล้องกับแนวคิดของอิทธิพลของแบบแผนทางวัฒนธรรมที่มีต่อลักษณะดนตรีของ อลัน โลแมกซ์ (อ้างแล้ว) ข้างต้น

ประเด็นหนึ่งจากแนวคิดของ แรดคลิฟ บราวน์ ที่ได้อธิบายเกี่ยวกับลักษณะของการเชื่อมโยงกันของโครงสร้างต่าง ๆ ในสังคมว่าการเชื่อมโยงดังกล่าวมีผลทำให้เกิดความสมดุลในระบบสังคมรวม ดังนั้นเมื่อดนตรีที่มนุษย์ได้เป็นผู้สร้างขึ้นและถูกนำไปเชื่อมโยงกับโครงสร้างต่าง ๆ ในสังคมมนุษย์ ดนตรีย่อมจะมีผลต่อระบบการรักษาความสมดุลของสังคมที่ดนตรีนั้นดำรงอยู่ด้วย ยศ สันตสมบัติ (2544, หน้า247) ได้กล่าวถึงบทบาทและหน้าที่ของศิลปะที่มีต่อสังคมมนุษย์ว่า

"หน้าที่ของศิลปะได้รับการอธิบายจากแง่มุมทางจิตวิทยาในด้านการสนองตอบต่อความเครียด การพักผ่อน และความต้องการทางด้านอารมณ์ เพื่อช่วยให้สมาชิกสังคมทำหน้าที่อื่น ๆ ซึ่งมีความสำคัญมากกว่าต่อไปได้อย่างดี และช่วยให้สังคมสามารถรักษาสมดุลและลดปัญหาความขัดแย้งและความรุนแรงลงไปได้ระดับหนึ่ง"

สำหรับดนตรีพื้นบ้านนั้นได้ถูกอธิบายในฐานะโครงสร้างหนึ่งที่มีความสัมพันธ์ในระบบวัฒนธรรมและมีหน้าที่บทบาทต่อสังคมชาวบ้าน และ ความสมดุล ความสงบเรียบร้อยของสังคมที่ดนตรีนั้นดำรงอยู่ด้วย เฉลิม พิกุลศรี(2538, หน้า92)ได้กล่าวถึงความสัมพันธ์ของดนตรีกับวัฒนธรรมว่า

"ดนตรีไม่ใช่สิ่งที่ฟ้าประทาน แต่เป็นพลังสร้างสรรค์ของมนุษย์ ดังนั้น จึงไม่อาจอยู่ลอย ๆ โดยแยกออกจากสังคมในทุกวัฒนธรรม ดนตรีเข้าไปผูกพันอย่างใกล้ชิดกับวิถีชีวิตโดยเฉพาะชาวบ้าน ในการศึกษาดนตรีควรค้นหาบทบาทเหล่านี้ออกมานำเสนอ เช่น บทบาทในเชิงพิธีกรรม ศาสนพิธี บทบาทฐานะสิ่งบันเทิงในบางสถานการณ์ดนตรีมีบทบาทช่วยในด้านความรัก ความสามัคคี เป็นอันหนึ่งอันเดียวกันในสังคม"

สำหรับ ทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนากุล (2538, หน้า97) ก็ได้กล่าวถึงบทเพลงและการละเล่นพื้นบ้านล้านนาว่ามีความผูกพันอยู่กับพิธีกรรมและความเชื่อของกลุ่มชน อย่างไรก็ตามบทเพลงหรือการละเล่นล้านนาแต่ละชนิดจะมีลักษณะเฉพาะ มีองค์ประกอบและบริบท หรือโอกาสในการแสดงที่แตกต่างกัน แต่ก็ไม่สามารถปฏิเสธได้ บทเพลงและการละเล่นเหล่านั้นมีความสัมพันธ์กับความเชื่อและพิธีกรรมอย่างลึกซึ้ง ซึ่งปรานี วงษ์เทศ (อ้างถึงในทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนากุล)ได้กล่าวถึงพิธีกรรมในรอบปีของคนไทยที่มักจะมีบทเพลงและการละเล่นเข้าไปมีส่วนร่วมคือ

1. พิธีกรรมเกี่ยวข้องกับการทำมาหากิน
2. พิธีกรรมเกี่ยวกับชีวิต
3. พิธีกรรมเกี่ยวกับชุมชน หรือสังคม

นอกจากนี้ ทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนากุล ได้กล่าวถึงการศึกษาบทบาทและหน้าที่บทเพลง และการละเล่นพื้นบ้านในสองลักษณะ คือ การศึกษาหน้าที่เชิงประจักษ์ ให้พิจารณาบทบาท และหน้าที่ของเพลงพื้นบ้านในเชิงของการบันเทิง พักผ่อนหย่อนใจ ความสนุกสนาน สำหรับหน้าที่แอบแฝงควรจะพิจารณาประวัติ ความเป็นมา และพัฒนาการของบทเพลงและการละเล่นพื้นบ้านโดยวิเคราะห์ในส่วนของ สัญลักษณ์ ความหมาย และองค์ประกอบของบทเพลง และการละเล่นพื้นบ้านเหล่านั้น

ดนตรีล้านนา เป็นดนตรีพื้นบ้านลักษณะหนึ่งที่มีความสัมพันธ์กับระบบโครงสร้างต่าง ๆ ของวัฒนธรรมของชาวบ้าน ธีรยุทธ ยวงศรี (2529, หน้า168)ได้กล่าวถึงลักษณะของดนตรีล้านนาที่มีความสอดคล้องกับลักษณะสังคมและวิถีการดำรงชีวิตของชาวล้านนาในอดีตและสะท้อนออกมาในรูปแบบต่าง ๆ ของดนตรีล้านนา ได้แก่ เครื่องดนตรี บทเพลงที่เกิดขึ้นจากสภาพสังคมแบบชาวบ้านที่ประกอบอาชีพในสังคมแบบเกษตรกรรม ธีรยุทธ ยวงศรีได้กล่าวถึงเครื่องดนตรีล้านนาในอดีตว่าเป็นเครื่องดนตรีที่เกิดขึ้นในประเพณีของชาวบ้านที่เรียกว่า"แอ่วสาว" (เกี้ยวสาว)ของบรรดาหนุ่ม ๆได้แก่ เปี๊ยะ สะล้อ หรือ ตะล้อ ซึง และขลุ่ย หรือ ปี่ เครื่องดนตรีเหล่านี้ถูก

ประดิษฐ์ขึ้นมาอย่างง่าย ๆและได้รับแบบอย่างวิธีการประดิษฐ์มาจากบรรพบุรุษ การบรรเลงไม่มีกฎเกณฑ์หรือข้อบังคับแต่อย่างใด

การที่ดนตรีล้านนาเป็นดนตรีที่เกิดขึ้นในสังคมชาวบ้านในสังคมแบบเกษตรกรรมดังนั้น รูปแบบของดนตรีล้านนาจึงเป็นไปตามลักษณะของสังคมชาวบ้าน ที่มีความเรียบง่าย ไม่ซับซ้อน เหมือนกับดนตรีในสังคมเมืองหรือดนตรีไทยที่มีความซับซ้อนกว่า ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์ (2544, หน้า 78) ก็ได้กล่าวถึงลักษณะดนตรีล้านนาที่มีความเรียบง่ายว่า ดนตรีพื้นบ้านล้านนาเป็นดนตรีของท้องถิ่นมาแต่เดิม และลักษณะของเครื่องดนตรีมีความสอดคล้องกับความประสงค์ของสังคม ซึ่งมีส่วนกำหนดคุณสมบัติของเสียงเครื่องดนตรีให้เป็นไปตามความประสงค์นั้น ๆนอกจากนี้ ค่านิยมของสังคมล้านนาก็มีส่วนกำหนดความไพเราะที่เป็นอุดมคติไว้อีกด้านหนึ่งด้วย ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์ได้กล่าวถึงการประดิษฐ์เครื่องดนตรีของช่างที่เรียกว่า สล่าว่าเป็นไปตามความประสงค์ของสังคม และค่านิยมว่าด้วยความไพเราะ

ทฤษฎีโครงสร้างและหน้าที่นิยมได้เป็นที่นิยม และถูกนำมาอธิบายปรากฏการณ์ทางสังคมและวัฒนธรรมโดยนักมานุษยวิทยาและนักสังคมศาสตร์ในช่วงศตวรรษที่ 20 จนกระทั่งถึง ค.ศ.1970 ทฤษฎีโครงสร้างและหน้าที่นิยมได้ถูกวิพากษ์วิจารณ์อย่างหนัก เนื่องจากไม่สามารถอธิบายการเปลี่ยนแปลงทางสังคมหรือความขัดแย้งในโครงสร้างทางสังคม เนื่องจากทฤษฎีดังกล่าวมุ่งอธิบายสังคมในลักษณะที่หยุดนิ่ง ไร้ความเคลื่อนไหว ซึ่งเป็นสิ่งที่ขัดแย้งกับความเป็นจริงเพราะสังคมมีการเคลื่อนไหวอยู่ตลอดเวลา(Talcott Parsonsใน The Social Systemใน Wikipedia)ในขณะที่ ยศ สันตสมบัติ (2544, หน้า33) ก็ได้กล่าวถึงข้อบกพร่องของทฤษฎีนี้ว่าการที่ทฤษฎีโครงสร้างและหน้าที่นิยม มุ่งอธิบายสังคมโดยเน้นแต่สภาวะสมดุล ไม่สนใจประวัติศาสตร์และการเปลี่ยนแปลง ทำให้แนวความคิดนี้ไม่สามารถอธิบายความขัดแย้ง และการเปลี่ยนแปลงทางสังคมวัฒนธรรมได้ ทฤษฎีบทบาทและหน้าที่นิยมไม่สามารถใช้เป็นทฤษฎีหลักในการอธิบายปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมในสังคมร่วมสมัยในปัจจุบันได้ เนื่องจากวัฒนธรรมในสังคมร่วมสมัยในปัจจุบันมีลักษณะของการเคลื่อนไหว (Dynamics) อยู่ตลอดเวลา

นอกจากนี้ เกษม เพ็ญภินันท์ (2552, หน้า15) ยังได้กล่าวถึงอิทธิพลของการเคลื่อนไหวทางสังคมที่มีต่อวัฒนธรรมในปัจจุบันว่า พลวัตของสังคมเป็นเหตุให้วัฒนธรรมเป็นสิ่งที่ไม่หยุดนิ่ง มีความเคลื่อนไหว หวั่นไหว หรือเอนไปตามกระแสโลกจนไม่มีใครสามารถเก็บเวลาของวัฒนธรรมในขวดแก้วได้ การศึกษาวัฒนธรรมในสังคมปัจจุบันจึงไม่สามารถศึกษาวัฒนธรรมในสภาวะที่หยุดนิ่งอยู่ในสมดุลอย่างเดียวได้ การศึกษาวัฒนธรรมในสังคมปัจจุบันควรจะต้องศึกษาการเคลื่อนไหวของสังคมควบคู่ไปด้วย และการศึกษาวัฒนธรรมในแนวทางวัฒนธรรมศึกษาไม่

สามารถตั้งอยู่ในกรอบแนวคิดใดแนวคิดหนึ่ง ทำให้การศึกษาวัฒนธรรมในปัจจุบันจำเป็นต้องใช้ทฤษฎีอื่นเข้ามาอธิบายร่วมกัน และ เป็นองค์ความรู้ในลักษณะผ่าเหล่า (Hybridity)

สำหรับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ผู้วิจัยไม่อาจมองข้ามการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมโดยเฉพาะในสังคมเชียงใหม่ปัจจุบันที่มีการเปลี่ยนแปลงตลอดเวลา และส่งผลกระทบต่อป้าดก๊องที่ดำรงอยู่ในเชียงใหม่ด้วย ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้ทบทวนแนวคิดทฤษฎีการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมเพื่อใช้อธิบายป้าดก๊องในเชียงใหม่ควบคู่ไปกับแนวคิดโครงสร้างและหน้าที่นิยม ดังจะได้แสดงเนื้อหาในหัวข้อถัดไป

2.1.3 ทฤษฎีเกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม

การเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นอยู่ตลอดเวลาตามลักษณะการเปลี่ยนแปลงของสังคม ถ้าหากวัฒนธรรมใด ๆ ไม่เกิดการเปลี่ยนแปลงก็แสดงว่าเป็นวัฒนธรรมที่ตายแล้ว ผู้วิจัยพบว่ามีนักวิชาการหลายท่านได้ทำการอธิบายการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม ตลอดจนสาเหตุของการเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรม ดังจะกล่าวถึงต่อไปนี้

2.1.3.1 การเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม (Culture change)

ก่อนอื่นผู้วิจัยจะได้กล่าวถึงลักษณะการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมก่อนว่ามักเกิดความสับสนในหมู่นักมานุษยวิทยาและนักสังคมศาสตร์ว่าเป็นเรื่องเดียวกันหรือไม่ สนิท สมัครการ (2525, หน้า3-5) ได้ให้คำนิยามของการเปลี่ยนแปลงทางสังคม และการปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรมว่ามีความแตกต่างกัน คือ การปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรม หมายถึง การเปลี่ยนในระเบียบแบบแผนธรรมเนียม ประเพณี หรือ แนวกำหนดพฤติกรรม ส่วนการเปลี่ยนแปลงทางสังคมนั้น หมายถึงการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นกับพฤติกรรมของคนในสังคม เนื่องจากวัฒนธรรมเป็นเรื่องของแบบแผนหรือ คุณค่าที่ผู้คนในสังคมนั้นให้การยึดถือปฏิบัติอย่างพร้อมเพรียงกันในสังคม ในขณะที่สังคมเป็นเรื่องของพฤติกรรมของผู้คนในสังคมนั้นโดยตรง อย่างไรก็ตามแบบแผน และพฤติกรรมนั้นก็เป็นสิ่งที่มักจะเกิดขึ้นและมีความเกี่ยวโยงกันอยู่เสมอ ดังนั้นการเปลี่ยนแปลงทางสังคมกับการปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรมในทางปฏิบัติแล้วยากที่จะแยกออกจากกันได้โดยเด็ดขาด

ในขณะที่ สุพัตรา สุภาพ (2527, หน้า3) ได้กล่าวถึงธรรมชาติของการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมว่าวัฒนธรรมต้องมีการเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ การเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมจะช่วยทำให้วัฒนธรรมนั้นสามารถดำรงอยู่ได้อย่างมั่นคงในกระแสการเปลี่ยนแปลงของสังคม

อิทธิพลจากการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมได้ส่งผลต่อพฤติกรรมของผู้คนและรูปแบบของวัฒนธรรมเอง โดยเฉพาะวัฒนธรรมที่รากเหง้าและมีการสืบทอดกันมายาวนาน เสถียร โกเศษ

(2524, หน้า165)ได้กล่าวถึงการเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมว่าจะมีผลทำให้วัฒนธรรมนั้นสูญเสียบุคลิกลักษณะของตนเองไป หรือ มีความเปลี่ยนแปลงไปเป็นความเจริญก้าวหน้าก็อยู่ที่การรังสรรค์วัฒนธรรม ถ้ารู้จักดึงเอาแต่สิ่งที่ดีและผลักใสสิ่งที่ไม่ดี เพราะถ้าดึงเป็นก็ทำให้วัฒนธรรมของตนงอกงาม ถ้าผลักใสไม่เป็นก็ทำให้วัฒนธรรมของตนหมดบุคลิกลักษณะและปัจเจกภาพไป โดยถูกกลืนเข้าไปอยู่ในวัฒนธรรมอีกฝ่ายหนึ่ง หรือถ้าทั้งสองฝ่ายมีแรงเท่ากันต่างก็กลืนกลายเป็นอีกวัฒนธรรมหนึ่งไป

นิยพรรณ วรรณศิริ (2550, หน้า254) ได้กล่าวถึงผลของการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมว่าการเปลี่ยนแปลงเป็นสิ่งสำคัญต่อลักษณะของวัฒนธรรมของมนุษย์ ถ้าปราศจากการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมแล้ว วัฒนธรรมก็ไม่สามารถพัฒนาขึ้นมาได้ การเปลี่ยนแปลง ส่วนใหญ่จึงนำไปสู่ความเจริญทางวัฒนธรรม... แต่ทั้งนี้ไม่ได้หมายความว่า การเปลี่ยนแปลงคือ การพัฒนาเสมอไป บางแห่งกลับเลวลงก็มี

จากแนวคิดของนักวิชาการต่าง ๆ ที่ได้อธิบายถึงการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมที่กล่าวถึงข้างต้นทำให้การเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมดูเหมือนเป็นเรื่องปกติและเกิดขึ้นพร้อมกับการเปลี่ยนแปลงทางสังคม การเปลี่ยนแปลงดังกล่าวส่งผลต่อวัฒนธรรมโดยตรงในทิศทางที่ดีและไม่ดี การเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นอยู่เสมอ สำหรับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษา สาเหตุ และปัจจัยต่าง ๆ ที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม เพื่อนำมาเป็นกรอบแนวคิดในการอธิบายการเปลี่ยนแปลงของป้าดก๊องในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ปัจจุบัน ดังต่อไปนี้

สาเหตุและปัจจัยที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม

แม้ว่าการเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมจะเกิดขึ้นพร้อมกับการเปลี่ยนแปลงทางสังคมอย่างแยกกันไม่ได้ แต่ก็ได้มีผู้พยายามที่จะอธิบายสาเหตุและปัจจัยที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมในสังคมมนุษย์ดังนี้

สนิท สมัครการ (2525, หน้า8-9) ได้กล่าวถึงการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมส่วนใหญ่เกิดขึ้นจากการหยิบยืมทางวัฒนธรรม หรือ การลอกเลียนแบบแผนวิธีการดำเนินชีวิตของมนุษย์ต่างสังคมที่มีการติดต่อสัมพันธ์กัน การหยิบยืมทางวัฒนธรรมเกิดขึ้นได้ทั้งทางตรงและทางอ้อม การติดต่อโดยตรง ก็คือ การที่คนต่างวัฒนธรรมกันได้มีโอกาสมาพบปะสังสรรค์และแลกเปลี่ยนความคิด ค่านิยม และพฤติกรรมต่อกันในหลายรูปแบบ อาทิ ทูตการเมือง การค้าการศึกษาในต่างประเทศ รวมไปถึงการเผยแพร่ศาสนาของคณะธรรมทูตต่าง ๆ และการอพยพเข้าทำมาหากิน

ของคนต่างสังคมและวัฒนธรรมเป็นต้น สำหรับการติดต่อโดยอ้อมเป็นการติดต่อทางวัฒนธรรมผ่านสื่อต่าง ๆ ที่มิใช่ตัวบุคคล ได้แก่ หนังสือพิมพ์ วิทยุ โทรทัศน์ และภาพยนตร์ เป็นต้น

พัฒนา สายหู (2533, หน้า101) ได้กล่าวถึงการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมว่ามีสาเหตุมาจากการหยิบยืมทางวัฒนธรรมซึ่งส่งผลให้เกิดการผสมผสานทางวัฒนธรรมในรูปแบบของการมาเพิ่มเสริมในสิ่งใหม่กับสิ่งที่มีอยู่ก่อนแล้ว การมาแทนบางสิ่งที่มีอยู่ก่อนการแปลงรูปแบบความหมาย หรือ หน้าที่ของสิ่งที่มีอยู่แล้วโดยการผสมผสานกลมกลืนกัน

บุญยงค์ เกศเทศ (2536, หน้า44) ได้กล่าวถึงปัจจัยพื้นฐานที่ทำให้วัฒนธรรมเกิดการเปลี่ยนแปลงว่าประกอบไปด้วย 4 ปัจจัย คือ

1. การค้นพบสิ่งที่มีอยู่แล้วแต่ไม่มีใครค้นพบ (Discover)
2. การค้นพบสิ่งใหม่ (Invention)
3. การปรับปรุง พัฒนาสิ่งที่มีอยู่แล้วให้ดีขึ้น (Making things better or Evaluation)
4. การแพร่กระจายและการหยิบยืมทางวัฒนธรรม

นิยพรรณ วรรณศิริ (2550, หน้า60) ก็ได้กล่าวถึงสาเหตุของการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมไว้ว่าเกิดขึ้นมาจากปัจจัยต่าง ๆ คือ

1. เกิดจากการเปลี่ยนแปลงในสิ่งแวดล้อมขึ้น ได้แก่ ภูมิประเทศ ภูมิอากาศ เศรษฐกิจ และ การเมือง เป็นต้นซึ่งสิ่งเหล่านี้ล้วนมีผลโดยตรงกับการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม
2. เกิดจากความเบื่อหน่าย ซ้ำซาก จำเจ เป็นเรื่องทางจิตวิทยาและเป็นปกติของมนุษย์ทุกคนในสังคม เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นเองโดยไม่มีใครบงการ
3. การอพยพโยกย้ายถิ่น เป็นการเปลี่ยนแปลงที่อยู่อาศัยอย่างถาวรด้วยสาเหตุจากการแต่งงานกับคนต่างสังคม การประกอบอาชีพ ภัยธรรมชาติ และสาเหตุทางการเมือง
4. การติดต่อกับคนต่างสังคม แล้วรับเอาแนวคิดใหม่ ๆ และ พฤติกรรมใหม่ ๆมาใช้ เช่น การไปศึกษาต่อ ไปท่องเที่ยว การค้าขายกับคนต่างประเทศ เป็นต้นในที่สุดก็ทำให้พฤติกรรมเดิมของคนเปลี่ยนแปลงไปไม่มากก็น้อย

อย่างไรก็ตามการเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมนั้นนอกจากจะมีอัตราและทิศทางของการเปลี่ยนแปลงที่แตกต่างกันออกไปขึ้นอยู่กับการยอมรับ และความชอบในวัฒนธรรมอื่นมีมากน้อยเพียงใด ยังขึ้นอยู่กับปัจจัยต่าง ๆเช่น ลักษณะของวัฒนธรรมใหม่ ตัวผู้รับ และวิธีการเผยแพร่ การเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมของสังคมใด ๆ และบ่อยครั้งที่การเปลี่ยนแปลง ทางวัฒนธรรมจะเป็นสิ่งที่ดีต่อสังคม แต่ก็เป็นสิ่งที่ยากที่จะทำให้ผู้คนในสังคมยอมรับการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมนั้น

โดยทันทีทันใด หลายครั้งการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมถูกมองว่าเป็นปัญหาสังคมอย่างหนึ่ง นิยพรรณ วรรณศิริ (อ้างแล้ว) ได้กล่าวถึง การเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมว่ามีความเข้มข้นอยู่ด้วยกันสามระดับซึ่งในระดับท้ายสุดนั้นจะทำให้วัฒนธรรมดั้งเดิมเกิดความเปลี่ยนแปลงกลายเป็นวัฒนธรรมใหม่ ดังนี้

1. การหยิบยืมทางวัฒนธรรม (Cultural borrowing)เป็นปรากฏการณ์ของวัฒนธรรมต่างกันสองวัฒนธรรมมาพบกันย่อมมีการหยิบยืมแลกเปลี่ยนกันขึ้น การที่บุคคลต่างวัฒนธรรมมาสัมพันธ์กันย่อมหาทางที่จะแลกเปลี่ยนความเข้าใจซึ่งกันและกันเสมอ มิฉะนั้นจะทำความสัมพันธ์กันไม่ได้ วิธีแสดงออกซึ่งความคิดของบุคคลหนึ่งเมื่อเป็นที่เข้าใจของอีกบุคคลหนึ่งแล้วบุคคลหลังนี้ย่อมจะจดจำไว้ใช้ชั่วคราวต่อไป การที่บุคคลต่างวัฒนธรรมทั้งสองนี้ต่างจำพฤติกรรมใด ๆของกันและกันไว้แล้วเอาไปใช้เป็นประจำ นาน ๆ เข้าย่อมถูกผนวกเข้ากับวัฒนธรรมเดิมของตน แต่ก็ยังพอจะแยกออกได้ว่าแบบใดเป็นวัฒนธรรมเดิมของตน และอันไหนขอยืมจากคนที่ตนคบหาจากต่างวัฒนธรรม การหยิบยืมวัฒนธรรมกันใช้เกิดจากการพบปะกันและความจำเป็นต้องเข้าใจกันให้ได้

2. การผสมผสานทางวัฒนธรรม (Cultural integration) หลังจากวัฒนธรรมที่ต่างกันสองวัฒนธรรมมาพบกัน สัมผัสกัน และเกิดการหยิบยืมแลกเปลี่ยนกันใช้ในระยะเวลาที่สม่ำเสมอและยาวนานพอสมควรวัฒนธรรมทั้งสองจะผสมผสานกันปะปนกันหมดแต่ก็ยังรู้ว่าเป็นวัฒนธรรมของใครไม่ถึงกับปนกันจนแยกไม่ออก เมื่อผู้หยิบยืมวัฒนธรรมของผู้อื่นกลับเข้าสู่กลุ่มชนเดิมของตน วัฒนธรรมเดิมนั้นก็จะดำรงรูปแบบเดิมได้ดีอยู่ บุคคลผู้นั้นก็ยังประพฤติปฏิบัติตามวัฒนธรรมเดิมของตนไปตามเดิม แต่เมื่อออกมาพบปะหรือเผชิญกับคนจากวัฒนธรรมอื่นอีก เขาก็จะผสมผสานวัฒนธรรมของเขาเข้ากับวัฒนธรรมใหม่ที่มาสัมผัสกันอีก การผสมผสานทางวัฒนธรรมอยู่ในขบวนการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมที่อยู่ค่อนข้างมาข้างท้ายของกระบวนการมากแล้ว เป็นปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมที่จะนำไปสู่การกลืนกลายทางวัฒนธรรม

3. การกลืนกลายทางวัฒนธรรม(Assimilation) เป็นปรากฏการณ์ท้ายสุดของขบวนการในการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม Foster (อ้างถึงใน นิยมพรรณ วรรณศิริ, 2550, หน้า 63) อธิบายว่าการกลืนกลายทางวัฒนธรรมคือปรากฏการณ์ที่วัฒนธรรมที่แตกต่างกันสองวัฒนธรรมมาพบและสัมพันธ์กันอย่างสม่ำเสมอในระยะเวลาอันยาวนานและต่อเนื่อง และได้มีการหยิบยืมแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมกันใช้ ในที่สุดต่างฝ่ายต่างรับเอาวัฒนธรรมของอีกฝ่ายหนึ่งมาเป็นของตนอย่างแยกไม่ออกจนเกิดเป็นวัฒนธรรมใหม่ขึ้นมา ซึ่งไม่มีร่องรอยของวัฒนธรรมเดิมหลงเหลืออยู่เลย การกลืนกลายทางวัฒนธรรมนั้นเป็นปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมแบบอุดมการณ์ (Idealistic) เกินไป ยังไม่มีการกลืนกลายทางวัฒนธรรมที่สมบูรณ์แบบร้อยเปอร์เซ็นต์เต็ม

ดนตรีก็เป็นวัฒนธรรมอย่างหนึ่งที่มีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบตลอดมาและมีผู้กล่าวถึงการเปลี่ยนแปลงของดนตรีในสังคมไทยโดยเฉพาะดนตรีพื้นบ้านว่ามีสาเหตุมาจากปัจจัยต่าง ๆ ดังนี้

สมจิตร พ่วงบุตร (2531, หน้า18) ได้กล่าวถึงการเปลี่ยนแปลงของดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านว่า เกิดขึ้นจากปัจจัยหลายประการ ได้แก่ ผู้ถ่ายทอด ผู้รับการถ่ายทอด เทคโนโลยีสมัยใหม่ และ อิทธิพลของวัฒนธรรมอื่น การอธิบายถึงสาเหตุของการเปลี่ยนแปลงในดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านที่ สมจิตร พ่วงบุตร กล่าวถึงนี้พอจะแยกแยะปัจจัยที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลง คือ ปัจจัยแรก การเปลี่ยนแปลงนั้นเกิดขึ้นเนื่องจากกระบวนการสืบทอดของนักดนตรีพื้นบ้านเอง สำหรับปัจจัยที่สองเป็นเรื่องของการเปลี่ยนแปลงทางสังคม อันเนื่องมาจากการค้นพบสิ่งใหม่และการผสมผสานทางวัฒนธรรม

สุจิตต์ วงษ์เทศ (2542, หน้า 24) ได้กล่าว ถึงการหยิบยืมวัฒนธรรมดนตรีของชาวสยามในแถบสุวรรณภูมิจากอินเดีย ว่า การหยิบยืมวัฒนธรรมดนตรีดังกล่าวเป็นผลพลอยได้จากการรับเอาแบบแผนทางการเมือง และศาสนาจากอินเดียของชนชั้นปกครองของสยาม ซึ่งส่วนใหญ่ เกิดจากการเดินเรือในมหาสมุทรเพื่อค้าขายของผู้คนในสมัยนั้น เครื่องดนตรีบางชนิด ได้แก่ สังข์ บัณเฑาะว์ แตร ฆ้อง และ กลองซึ่งถูกใช้ในพิธีกรรมของศาสนาฮินดู เพื่ออัญเชิญบูชาเทพเจ้าในพิธีกรรมของชนชั้นปกครองซึ่งต่อมาพิธีกรรมและเครื่องดนตรีดังกล่าวได้แพร่กระจายออกมายังสังคมชาวบ้าน จนกระทั่งกาลเวลาผ่านไปผู้คนในแถบสยามก็รับเอาวัฒนธรรมดนตรีดังกล่าวเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้แห่ประโคมนำพระราชพิธี และพิธีกรรมต่าง ๆ อย่างไรก็ตาม สุจิตต์ วงษ์เทศได้ตั้งข้อสังเกตของปรากฏการณ์การแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมของผู้คนในแถบสุวรรณภูมิว่าไม่ได้เกิดขึ้นแต่เฉพาะในวัฒนธรรมของกลุ่มคนที่มีความแตกต่างกันทางชาติพันธุ์ และมีถิ่นอาศัยที่ต่างพื้นที่กัน การหยิบยืมทางวัฒนธรรมสามารถเกิดขึ้นได้กับกลุ่มคนในสังคมเผ่าพันธุ์เดียวกันที่มีความแตกต่างกันทางชนชั้น

ในขณะที่ศรีศักร วัลลิโภดม (2544, หน้า5-6) ก็ได้กล่าวถึงการแลกเปลี่ยนผสมผสานของวัฒนธรรมสองลักษณะที่มักปรากฏใน สังคม รัฐ ชาติ วัฒนธรรมดังกล่าวคือวัฒนธรรมของ ชนชั้นปกครอง เรียกว่า “วัฒนธรรมหลวง” และชนชั้นชาวบ้านเรียกว่า “วัฒนธรรมราษฎร์” ทั้งสองวัฒนธรรมต่างมีจุดมุ่งหมายที่แตกต่างกันแต่กลับผสมกลมกลืนกันอย่างแยกจากกันไม่ได้ กล่าวคือวัฒนธรรมของชาวบ้านนั้นเป็นไปเพื่อตอบสนองการดำรงชีวิต ส่วนวัฒนธรรมหลวงนั้นมีจุดประสงค์เพื่อการเมือง การลดความขัดแย้ง ความแตกแยก สร้างความเหมือนกันคล้ายคลึงกันเพื่อประโยชน์ทางปกครองทั้งสองวัฒนธรรมได้เกิดการหยิบยืมแลกเปลี่ยนกันทางวัฒนธรรมอยู่ตลอดเวลา ทั้งนี้ก็ยังคงความเป็นวัฒนธรรมราษฎร์ และวัฒนธรรมหลวงอยู่ และสุจิตต์ วงษ์เทศ

(อ้างแล้ว) ก็ได้กล่าวถึงการแลกเปลี่ยนรูปแบบการละเล่น และดนตรีระหว่างวัฒนธรรมหลวงและวัฒนธรรมราษฎร์ในดินแดนสยามว่า การทำความเข้าใจในพัฒนาการของการร้องรำทำเพลงหรือดนตรีและนาฏศิลป์ของชาวสยามจึงจำเป็นต้องพิจารณาประเพณีในสองระดับไปพร้อม ๆกัน ในลักษณะที่ต่างก็มีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องซึ่งกันและกันอยู่ตลอดเวลา เหตุที่เป็นเช่นนี้เพราะประเพณีราษฎร์มีพื้นฐานดั้งเดิมแต่ครั้งดึกดำบรรพ์รองรับมาอยู่ก่อนแล้ว สำหรับประเพณีหลวงนั้นได้รับพื้นฐานมาจากประเพณีราษฎร์เป็นหลักสำคัญรวมทั้งวัฒนธรรมจากที่อื่นเพื่อประโยชน์ทางการเมืองโดยชนชั้นสูงเป็นผู้ขัดเกลาประเพณีราษฎร์ให้ละเอียดอ่อนมีความประณีตวิจิตรและซับซ้อนมากขึ้น เขาได้ยกตัวอย่างของการรับเอาวัฒนธรรมดนตรีประเภทเครื่องเป่า และ เครื่องเคาะที่ประดิษฐ์จากโลหะ และไม้ที่มีการเล่นอยู่ทั้งวัฒนธรรมราษฎร์และวัฒนธรรมหลวง

สำหรับการศึกษาดนตรีล้านนานั้นก็ได้มีผู้กล่าวถึงการเปลี่ยนแปลงของรูปแบบดนตรีล้านนาในช่วงระยะในอดีตจนกระทั่งปัจจุบัน ดังนี้

พูนพิศ อามาตยกุล (2530, หน้า66-73) ได้กล่าวถึงการแลกเปลี่ยนรูปแบบทางดนตรีระหว่างดนตรีไทยและดนตรีล้านนาว่าเกิดขึ้นมานานแล้วในอดีต โดยเฉพาะในสมัยพระราชชายาเจ้าดารารัศมี พูนพิศ อามาตยกุลได้กล่าวถึงการเดินทางของ นายรอด อักษรทับ ครูปี่พาทย์ ที่มีฝีมือจากวังบางขุนพรม ที่ได้เดินทางพร้อมครอบครัวและเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ เพื่อเข้ามาหางานทำในเมืองเชียงใหม่ในสมัยพระราชชายาเจ้าดารารัศมี นายรอดเป็นครูปี่พาทย์ และนักระนาดเอกที่มีฝีมือและได้รับความนิยมจากชาวบ้านเป็นอย่างมาก จนกระทั่งความทราบถึงพระราชชายาเจ้าดารารัศมีจึงได้เรียกให้นายรอด อักษรทับเข้าไปเป็นครูสอนปี่พาทย์และแต่งเพลงประกอบการละครในพระตำหนักฉวายอยู่ตลอดมา นายรอด อักษรทับได้ทำการฝึกสอนความรู้ ทางดนตรีให้กับนักดนตรีพื้นบ้านในพระตำหนักจนมีฝีมือหลายคน และ ต่อมานักดนตรีพื้นบ้านดังกล่าวก็ได้นำเอาความรู้ทางดนตรีที่ได้รับการถ่ายทอดออกมาเผยแพร่สู่สังคมชาวบ้านการเข้ามาของ นายรอด อักษรทับ ในครั้งนั้นได้ทำให้การดนตรีในล้านนาเกิดความเปลี่ยนแปลง และเจริญรุ่งเรืองเป็นอย่างมากพร้อมกับการติดตามเข้ามาของนักดนตรีไทยอีกหลายคน

การรื้อฟื้นดนตรีของล้านนาในสมัยพระราชชายาเจ้าดารารัศมีในสมัยนั้นได้ทำให้เกิดนักดนตรี และ ครูดนตรีซึ่งต่อมาได้เป็นบุคคลสำคัญที่ได้พัฒนาดนตรีพื้นบ้านล้านนาในเวลาต่อมา ได้แก่ เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ครูดนตรีที่มีความสามารถทั้งในทางดนตรี และฝีมือเชิงช่าง นายอินหล่อ สรรพศรี ผู้ประพันธ์เพลงประกอบการฟ้อนสาวไหม (แบบเชียงราย)และนายมานพ ยาระนะปัจจุบันเป็นศิลปินแห่งชาติสาขาการศิลปะการแสดงพื้นบ้าน เป็นต้น การอุปถัมภ์ดนตรี

ของสถาบันทางสังคมที่เรียกว่า วัง หรือ คุ้มหลวงนั้นนับว่ามีอิทธิพลต่อการดนตรีของชาวบ้านเป็นอย่างมากทั้งในรูปแบบทางดนตรี และ การผลิตนักดนตรีพื้นบ้านที่มีฝีมือ เนื่องจากคุ้มหลวงนั้นเป็นศูนย์กลางการปกครองและเป็นที่รวบรวมช่างฝีมือในแขนงต่าง ๆ เช่น ช่างดนตรี ช่างแกะสลัก ช่างปั้น เป็นต้น การที่คุ้มหลวงเป็นสถานที่สร้างสรรค์งานดนตรีและนาฏศิลป์ดังกล่าวในด้านหนึ่งเป็นการสร้างกระบวนการสืบทอด และ สร้างสรรค์ดนตรีพื้นบ้าน ในระยะเวลาต่อมา ขณะเดียวกันการรื้อฟื้นดนตรีล้านนาในสมัยพระราชชายาเจ้าดารารัศมียังได้ทำให้เกิดการผสมผสานระหว่างดนตรีพื้นบ้านที่เล่นกันในสังคมชาวบ้านกับดนตรีไทย ซึ่งพระองค์นำเข้ามาภายหลังเสด็จนิวัติกลับมาประทับที่เชียงใหม่ และด้วยเหตุนี้เองทำให้เกิดการเปลี่ยนในเนื้อหาและรูปแบบของดนตรีพื้นบ้านที่เล่นกันในสังคมของชาวบ้าน ในลักษณะของดนตรีที่เรียบง่าย ไม่มีกฎเกณฑ์ดังที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้น เข้าสู่ดนตรีที่มีระเบียบแบบแผนตามลักษณะของดนตรีในวัฒนธรรมหลวงซึ่งได้เผยแพร่ออกสู่สังคมชาวบ้าน และได้รับการสืบทอดกันในสังคมชาวบ้านในแถบภาคเหนือตราบเท่าทุกวันนี้

มาริ แก้วแดง (2547, หน้า34) ได้กล่าวถึงการปรับตัวของนักดนตรีพื้นบ้านล้านนา หรือดนตรีพื้นเมืองในปัจจุบันว่าในอดีตดนตรีพื้นบ้านล้านนาได้เกิดขึ้นจากวิถีของชุมชนหมู่บ้านในสังคมแบบเกษตรกรรมที่มีลักษณะการสืบทอดแบบวัฒนธรรมมุขปาฐะดนตรีพื้นเมืองในอดีตมีลักษณะที่เรียบง่าย แต่ทำให้ชาวบ้านมีความรู้สึก ผ่อนคลาย สนุกสนานตามโอกาสต่าง ๆ แต่ในปัจจุบันมีการเปลี่ยนแปลงไปอันเนื่องมาจากนโยบายจากส่งเสริมการท่องเที่ยวของภาครัฐที่ทำให้เชียงใหม่เกิดการเติบโตทางเศรษฐกิจอย่างมาก ส่งผลให้มีการพัฒนาขยายตัวของเขตเมืองที่ส่งผลต่อสังคมและวิถีการดำรงชีวิตของชาวบ้านในชนบท ตลอดจนพัฒนาการของระบบการสื่อสาร และอุปกรณ์อิเลคโทรนิคที่ทันสมัย ทำให้ผู้คนสามารถรับรู้ข้อมูลข่าวสารต่าง ๆ ของโลกในระยะเวลาอันสั้นตามกระแสโลกาภิวัตน์ ส่งผลให้คนหนุ่มสาวในเชียงใหม่ได้รับเอาอิทธิพลของวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกเข้ามามากพอสมควร โดยเฉพาะวัยรุ่นที่จะชอบดนตรีสมัยใหม่ที่มีจังหวะคึกคักด้วยเทคโนโลยีที่ทันสมัย ส่วนดนตรีพื้นเมืองนั้นกลับมีบทบาทที่ได้น้อยลงพบเห็นแต่เฉพาะในงานประเพณี หรือ เทศกาลใหญ่ ๆ เท่านั้น ดนตรีพื้นเมืองถูกมองว่าไม่ค่อยมีความทันสมัย จึงส่งผลให้เกิดการปรับเปลี่ยนรูปแบบของดนตรีพื้นเมืองเพื่อให้สอดคล้องกับสภาพการเปลี่ยนแปลงของสังคมเชียงใหม่ปัจจุบัน ดังจะเห็นจากการผสมผสานดนตรีตะวันตกกับดนตรีพื้นเมือง และ รูปแบบของดนตรีพื้นเมืองแบบใหม่ที่ถูกดัดแปลง สำหรับการเล่นในร้านอาหาร หรือ การต้อนรับนักท่องเที่ยว

จากแนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม ตลอดจนปัจจัยต่าง ๆ ที่เป็นสาเหตุของการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมที่ได้กล่าวถึงข้างต้นผู้วิจัยได้นำมาเป็นกรอบแนวคิดในการอธิบายการเปลี่ยนแปลงของป้าดก๊องในบริบทของสังคมเชียงใหม่ปัจจุบัน

2.2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวกับป้าดก๊อง

ผู้วิจัยได้ทำการรวบรวมและศึกษาข้อมูลจากเอกสาร และงานวิจัยต่าง ๆที่เกี่ยวข้องกับป้าดก๊องซึ่งเป็นวงดนตรีที่ผู้วิจัยทำการศึกษา และ พบว่ามีผู้กล่าวถึงวงดนตรีป้าดก๊องในลักษณะต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

ฉลาดชาย รมิตานนท์ (2527, หน้า102-103) ได้กล่าวถึง บทบาทและความสัมพันธ์ ของป้าดก๊องในพิธีกรรมไหว้ครูของผีเจ้านายในงานวิจัยเรื่อง ผีเจ้านาย ว่าเป็นวงดนตรีที่มีอาชีพรับจ้างบรรเลงในงานไหว้ครูผีเจ้านายโดยเฉพาะ หรือ เป็นหลัก วงดนตรีประเภทนี้มีมากในเขตอำเภอดอยสะเก็ด สันทราย สารภี และมีชื่อเสียงโด่งดังแตกต่างกันรวมทั้งราคาก็แตกต่างกันด้วยข้อที่น่าสังเกตก็คือการผสมกันระหว่างของเก่าและของใหม่ได้อย่างไม่ขัดเขิน จะเห็นได้จากเครื่องดนตรีที่เราอาจถือว่าเป็นเก่าเป็นของท้องถิ่น หรือเป็นของไทย เช่น ระนาด ปี่ แน ส่วนที่เป็นของตะวันตกก็มี กลองชุด กลองที่ใช้บรรเลงในวงลาตินอเมริกัน กีตาร์ไฟฟ้า กีตาร์เบส ลูกแซ็ก และแทรมโพลิน เพลงมี่ใช้บรรเลงก็มีทั้งเพลงพื้นเมืองเหนือ เพลงไทยเดิม เพลงลูกทุ่ง เพลงลูกกรุง และเพลงสากล เพลงแทบทุกเพลงจะบรรเลงในจังหวะที่เร็ว และกระแทกกระทั้น หาก วงดนตรีเล่นเพลงช้า บรรดาเจ้าทั้งหลายก็จะตะโกนเรียกร้องขอเพลงม่วน ๆ หมายถึง เพลงมัน ๆ ในจังหวะเร็ว ๆ

ทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนากุล (2538, หน้า104-105) ได้กล่าวถึงอิทธิพลของเสียงดนตรีจากป้าดก๊องที่มีต่อผู้เข้าร่วมพิธีกรรมฟ้อนผีมด ผีเม็งว่า ในขณะที่เสียงดนตรีปี่พาทย์บรรเลงอย่างเร้าใจ บรรยากาศอันชวนให้เกิดอารมณ์ต่าง ๆ อย่างหลากหลาย ผู้ที่ปกติเป็นคนขี้อายไม่เคยฟ้อนเป็นแต่เมื่อได้เข้าร่วมพิธีฟ้อนผีได้เปลี่ยนเครื่องแต่งกายมาเป็นชุด เสื้อคอกลม นุ่งโสร่ง มีผ้าโพกศีรษะ และผ้าคล้องคอทุกคนจะแสดงอาการเสมือนหนึ่งว่าได้สวมวิญญาณของผีผู้มีความสามารถแสดงการฟ้อนรำอย่างมั่นใจ และสนุกสนานยิ่ง นี้คือตัวอย่างของการใช้ดนตรีเป็นสื่อสร้างโลกที่ขลังและศักดิ์สิทธิ์อันเต็มไปด้วยภูตผีวิญญาณให้มาปรากฏในโลกแห่ความเป็นจริง

สนั่น ธรรมธิ (2538, หน้า113) ได้กล่าวถึงวงป้าดก๊องหรือวงเต่งถิ้งว่า เป็นวงดนตรีพื้นบ้านล้านนาประเภทวงปี่พาทย์ประกอบ ด้วยเครื่องดนตรีประเภทเป่า และประเภทเครื่องตีเป็น

หลัก เครื่องดนตรีในวงเต่งถิ้งประกอบด้วย แนหลวง แนหน้อย พาทย์ไม้ (ระนาด) ระนาดทุ้ม พาทย์เหล็ก (ระนาดเหล็ก) พาทย์ค้อง (ฆ้องวงใหญ่) กลองเต่งถิ้ง กลองโป่งป้ง สว่าหรือแส่ ชาวล้านนานิยมนำเอาวงดนตรีป้าดก๊องมาบรรเลงในพิธีกรรมต่าง ๆ เช่น งานบุญของวัด แห่ขบวน งานศพ พิธีกรรมฟ้อนผีมด ผีเม็ง นอกจากนี้ยังใช้ในการบรรเลงประกอบการชกมวยอีกด้วย

ธีรยุทธ ยวงศรี (2540, หน้า12-3) ได้กล่าวถึงวงป้าด-ก๊อง หรือ วงพาทย์-ฆ้องว่าเป็นวงดนตรีชนิดหนึ่งของล้านนาที่มีมาตั้งแต่สมัยหริภุญชัยโบราณ โดยที่ในสมัยนั้นวงดนตรีป้าดก๊องยังไม่มีการประสมวงในรูปแบบเหมือนปัจจุบัน แต่มีลักษณะเป็นวงปี่พาทย์เครื่อง 5 อย่างเบาในสมัยสุโขทัยและอยุธยาตอนต้น ส่วนการนำเอาระนาดเอกไม้ และ ระนาดทุ้มไม้ เข้ามาผสมในวงป้าดก๊องในรูปแบบปัจจุบันนั้นน่าจะเกิดขึ้นในช่วงพุทธศักราช 2306-2413 สมัยพระเจ้ากาวิโรรสสุริยวงษ์เจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่ องค์ที่ 6 เนื่องจากพระองค์เคยศึกษาที่กรุงเทพฯ และเมื่อเสด็จกลับมาครองนครเชียงใหม่ ได้นำเอาครูปี่พาทย์สยามชื่อ นายเพิ่ม และนางจาด สองสามี และภรรยาชาวนครชัยศรีมาสอนรำและเป็นสาเหตุให้เกิดการผสมผสานการดนตรีสยามกับดนตรีล้านนา

ณรงค์ สมิทธิธรรม (2541, หน้า43-44) ได้กล่าวถึงบทบาทของวงดนตรีแห่ชนิดหนึ่งของชาวบ้านในจังหวัดลำปางที่เรียกว่าวงพาทย์ ซึ่งก็คือป้าดก๊องนั่นเอง วงพาทย์ของชาวลำปางดังกล่าวดูในภาพรวมแล้วมีลักษณะคล้ายกับวงปี่พาทย์เครื่องคู่ของภาคกลางและมีเครื่องดนตรีมอญผสมอยู่ด้วยวงพาทย์ของชาวลำปางนั้นประกอบด้วย ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ แนหน้อยแนหลวง ตะโพนมอญ กลองรับหรือกลองตัด สิ้ง สว่า หรือ ฉาบใหญ่ วงพาทย์ของลำปางแต่เดิมนั้นไม่มีระนาดผสมอยู่ดังเช่นในปัจจุบัน เพิ่งจะมีการนำเข้ามาผสมในวงพาทย์ในสมัยสงครามโลกครั้งที่สองที่ผ่านมานี้เอง ปัจจุบันบางท้องถิ่นนิยมนำเอาเครื่องดนตรีตะวันตก เช่น กีตาร์ คีย์บอร์ด กลองชุด และเครื่องเสียงเข้ามาผสมในวงพาทย์ เพื่อสร้างสีสันในการบรรเลงให้หลากหลายออกไป ส่วนมากวงดนตรีแบบนี้จะเป็นที่นิยมตามชนบท ตามชานเมืองใช้บรรเลงทั้งงานมงคลและอวมงคล

มณี พยอมยงค์ (อ้างถึงใน ปัญญา รุ่งเรือง, 2546, หน้า45) ได้กล่าวถึงที่มาของป้าดก๊องว่าได้รับอิทธิพลมาจากวัฒนธรรมดนตรีของชาวมอญเก่าที่มีศูนย์กลางวัฒนธรรมอยู่ที่เมืองหริภุญชัยโบราณ ต่อมารูปแบบของวงดนตรีดังกล่าวได้แพร่กระจายออกไปยังพื้นที่ต่าง ๆของอาณาจักรล้านนา

บทที่ 3

ระเบียบวิธีวิจัย

สำหรับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ผู้วิจัยได้เลือกใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพในการศึกษาข้อมูลวิจัยได้จากการเก็บข้อมูลภาคสนามโดยการติดตามป้าดก๊องในกิจกรรมทางประเพณี และพิธีกรรมต่าง ๆ ก่อนการออกเก็บข้อมูลภาคสนามผู้วิจัยได้ทำการศึกษาข้อมูลป้าดก๊องจากแถบบันทึกเสียง เอกสารวิชาการ และ งานวิจัย ตลอดจนการสัมภาษณ์บุคคลต่าง ๆที่มีความรู้เกี่ยวกับป้าดก๊องได้แก่ พ่อครู แม่ครู และ ปราชญ์ชาวบ้าน ทั้งนี้เพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาและเป็นข้อมูลที่ใช้สนับสนุนในขั้นตอนการวิเคราะห์ข้อมูลและการสรุปผลการวิจัยโดยมีขั้นตอนในการดำเนินการวิจัยดังต่อไปนี้

3.1 การเตรียมความพร้อมก่อนการออกเก็บข้อมูลภาคสนาม

ก่อนการออกเก็บข้อมูลภาคสนามผู้วิจัยได้ทำการศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับป้าดก๊องจากเอกสาร และแถบบันทึกเสียง ทั้งนี้เพื่อเป็นการศึกษาข้อมูลเบื้องต้นสำหรับการศึกษาป้าดก๊องในภาคสนาม ดังนี้

3.1.1 ข้อมูลจากเอกสารและงานวิจัยต่าง ๆ

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาเอกสาร งานวิจัย ที่มีการจดบันทึกเกี่ยวกับเรื่องราวของป้าดก๊องจากแหล่งข้อมูลต่างๆ ได้แก่ หอสมุดกลางมหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ห้องสมุดคณะมนุษยศาสตร์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ศูนย์ล้านนาคดีศึกษาคณะมนุษยศาสตร์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ สำนักส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมมหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ศูนย์ข้อมูลภาคเหนือมหาวิทยาลัยพายัพ ผลจากการศึกษาพบว่ามีเอกสารที่กล่าวถึงป้าดก๊องอยู่จำนวนไม่มากนัก ส่วนใหญ่เป็นเอกสารทางวิชาการ และวรรณกรรมล้านนาบางเรื่องสำหรับวิทยานิพนธ์และงานวิจัยนั้นไม่พบว่ามีการศึกษาป้าดก๊องแต่อย่างใด

3.1.2 ข้อมูลจากแถบบันทึกเสียง

ผู้วิจัยได้รวบรวมแถบบันทึกเสียงป้าดก๊องคณะต่าง ๆเพื่อทำการศึกษาข้อมูลเบื้องต้นโดยเฉพาะข้อมูลเกี่ยวกับป้าดก๊อง โดยทำการศึกษาจากแถบบันทึกเสียงของป้าดก๊องคณะต่าง ๆ ดังนี้

1. แถบบันทึกเสียงป้าดก๊อง คณะเอกลักษณ์ล้านนา ชุดที่3 เป็นแถบบันทึกเสียงป้าดก๊องที่บรรเลงโดยนักดนตรีพื้นบ้านในจังหวัดเชียงใหม่ในช่วง พ.ศ. 2515 - 2520 ซึ่งเป็นการบันทึกเสียงป้าดก๊องครั้งแรกในจังหวัดเชียงใหม่

2. แถบบันทึกเสียงป้าดก๊อง คณะหัวฝายสามัคคี เป็นแถบบันทึกเสียงป้าดก๊องในบทเพลงพื้นบ้านที่ใช้ในพิธีกรรมฟ้อนผีมด ผีเม็งโดยเฉพาะ ทำการบันทึกเสียงในปี พ.ศ. 2525โดยมี นาย วิเทพ กันธิมา เป็นผู้เป่าแนหน้อยและเป็นบุคคลที่ยอมรับกันทั่วไปว่าเป็นนักดนตรีพื้นบ้านที่มีฝีมือในการเป่าแนที่ดีคนหนึ่ง ป้าดก๊องคณะหัวฝายสามัคคีเป็นวงดนตรีที่มีนักดนตรีพื้นบ้านที่มีฝีมือและเป็นแบบอย่างของนักดนตรีป้าดก๊องในปัจจุบัน

3. แถบบันทึกเสียงป้าดก๊อง คณะเชียงยืน เป็นป้าดก๊องที่มีประวัติการก่อตั้งที่ยาวนานและได้รับความนิยมอย่างมากในอดีต

4. แถบบันทึกเสียงการแห่ประยุกต์ของป้าดก๊อง คณะบ้านฟ่อน อำเภอหางดงซึ่งเป็นแถบบันทึกเสียงที่ผู้วิจัยได้จากนายวิเทพ กันธิมา ที่ทำการบันทึกจากการแสดงสดในปี พ.ศ.2530 เป็นการบันทึกเสียงป้าดก๊องในรูปแบบแห่ประยุกต์

การศึกษาค้นคว้าข้อมูลจากเอกสาร และ แถบบันทึกเสียงดังกล่าวข้างต้นมีความสำคัญอย่างมากในการเตรียมความพร้อมก่อนการเก็บข้อมูลภาคสนาม และเป็นข้อมูลเบื้องต้นเพื่อใช้เปรียบเทียบข้อมูลจากภาคสนามในขั้นตอนของการวิเคราะห์ข้อมูลเกี่ยวกับป้าดก๊อง

3.1.3 การเลือกพื้นที่ในการวิจัย

จากการสำรวจข้อมูลเบื้องต้นเกี่ยวกับป้าดก๊อง ผู้วิจัยพบว่าจังหวัดเชียงใหม่ปัจจุบันมีป้าดก๊องอยู่จำนวนมากกระจายอยู่ในพื้นที่ชุมชนต่าง ๆประกอบกับในสังคมชาวบ้านเชียงใหม่ปัจจุบันยังคงปรากฏรูปแบบกิจกรรมทางประเพณีและพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับป้าดก๊อง ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้เลือกที่จะศึกษาป้าดก๊องในบริบทของจังหวัดเชียงใหม่ปัจจุบัน

3.2 ข้อมูล และกลุ่มตัวอย่างในการศึกษาวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้ทำการกำหนดกลุ่มตัวอย่างที่เกี่ยวกับวงดนตรีป้าดก๊อง นักดนตรีพื้นบ้าน ตลอดจนบุคคลที่มีความเกี่ยวข้องในการเก็บข้อมูลดังต่อไปนี้

3.2.1 ป้าดก๊องที่เลือกศึกษาในภาคสนาม

ผู้วิจัยได้ทำการเลือกศึกษาป้าดก๊องโดยการติดตามเก็บข้อมูลในภาคสนามเพื่อทำการศึกษาบทบาทและความสัมพันธ์ของป้าดก๊องในสังคมเชียงใหม่ตลอดจนเครื่องดนตรีพื้นบ้านที่ปรากฏในป้าดก๊องดังต่อไปนี้

1. ป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่ง
2. ป้าดก๊องคณะป่าบงศิลป์
3. ป้าดก๊องคณะวังสิงห์คำใต้

3.2.2 การเลือกบุคคลเพื่อทำการเก็บข้อมูลโดยการสัมภาษณ์

ผู้วิจัยได้เลือกกลุ่มบุคคลเพื่อทำการเก็บข้อมูลในการสัมภาษณ์ในประเด็นที่เกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของป้าดก๊อง ตลอดจนการสำรวจแนวความคิด และทัศนคติของนักดนตรี ป้าดก๊องและบุคคลที่เกี่ยวข้องกับป้าดก๊องในประเด็นที่เกี่ยวกับการปรับตัวของป้าดก๊องในปัจจุบันโดยเลือกสัมภาษณ์กลุ่มบุคคลต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

1. บุคคลที่มีความรู้เกี่ยวกับป้าดก๊อง (พ่อครู แม่ครู และ ปราชญ์ชาวบ้าน) ได้แก่

นายวิเทพ กันธิมา	อายุ 50 ปี	สัมภาษณ์ 3 ตุลาคม 2549
นายอินทรัตน์ มูลชัยลังการ์	อายุ 60 ปี	สัมภาษณ์ 10 ตุลาคม 2549
นายมานพ ยาระนะ	อายุ 73 ปี	สัมภาษณ์ 10 ตุลาคม 2549
นายบุญศรี รัตนัง	อายุ 62 ปี	สัมภาษณ์ 12 มกราคม 2550

2. นักดนตรีป้าดก๊อง ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาข้อมูลจากกลุ่มนักดนตรีพื้นบ้านในป้าดก๊องคณะต่าง ๆ ดังนี้

1) นักดนตรีพื้นบ้านในป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่ง

นายบุญธรรม เรือนรักเหล่า	อายุ 60 ปี	สัมภาษณ์ 11 ธันวาคม 2549
นายบุญศรี โพธิยอด	อายุ 47 ปี	สัมภาษณ์ 28 ธันวาคม 2549
นายรอด ใจดวงคำ	อายุ 57 ปี	สัมภาษณ์ 28 ธันวาคม 2549
นายวิเชียร จันทร์รอด	อายุ 45 ปี	สัมภาษณ์ 28 ธันวาคม 2549
นายประสิทธิ์ พรหมมา	อายุ 45 ปี	สัมภาษณ์ 28 ธันวาคม 2549

นาย รัตน์ หวลจิต	อายุ 75 ปี	สัมภาษณ์ 28 ธันวาคม 2549
นาย สมบูรณ์ หลานรักษ์	อายุ 52 ปี	สัมภาษณ์ 28 ธันวาคม 2549
นาย คำมูล ปัญญา	อายุ 62 ปี	สัมภาษณ์ 28 ธันวาคม 2549
นายวสันต์ คุณยศยิ่ง	อายุ 28 ปี	สัมภาษณ์ 28 ธันวาคม 2549
นายศรชัย วงศ์วิราช	อายุ 29 ปี	สัมภาษณ์ 28 ธันวาคม 2549
นายประดิษฐ์ ผดุง	อายุ 25 ปี	สัมภาษณ์ 28 ธันวาคม 2549
นายสุพจน์ พรหมวงศ์	อายุ 45 ปี	สัมภาษณ์ 28 ธันวาคม 2549
นายแก้ว บุญมา	อายุ 58 ปี	สัมภาษณ์ 28 ธันวาคม 2549

2) นักดนตรีในวงป้าดก๊องคณะอื่น ๆ

นายสวง ต่ายพูล ป้าดก๊องคณะพูลศิลป์ อายุ 48 ปี สัมภาษณ์ 15 เมษายน 2549

นายเฮือน หินแสง ป้าดก๊องคณะกู่แดง อายุ 78 ปี สัมภาษณ์ 27 ธันวาคม 2549

นายวัลลภ พรหมวงศ์ ป้าดก๊องคณะกู่แดง อายุ 70 ปี สัมภาษณ์ 30 ธันวาคม 2549

นายสุเมธ กันธิมาป้าดก๊องคณะวังสิงคำใต้อายุ 45 ปี สัมภาษณ์ 20 มกราคม 2550

นายเดช รินคำ ป้าดก๊องคณะป่าบงศิลป์อายุ 49 ปี สัมภาษณ์ 25 เมษายน 2552

นายบุญศรี หินสวน ป้าดก๊อง คณะป่าบงศิลป์อายุ 52 ปี สัมภาษณ์ 25เมษายน2552

นายประสิทธิ โกกระธรรม ป้าดก๊องคณะหัวฝาย อายุ 72 ปี สัมภาษณ์ 26 สิงหาคม 2552

3) บุคคลทั่วไป

นางอุ่น บุญแทน	อายุ 70 ปี	สัมภาษณ์ 24 ธันวาคม 2549
นางดา คงตัน	อายุ 65 ปี	สัมภาษณ์ 24 ธันวาคม 2549
นายบุญส่ง แก้วกำเนิด	อายุ 53 ปี	สัมภาษณ์ 7 มกราคม 2550
นายรังสรรค์ บุษนนท์	อายุ 51 ปี	สัมภาษณ์ 10 มกราคม 2550
นางเขียว มีมา	อายุ 72 ปี	สัมภาษณ์ 20 มกราคม 2550
พระครูแสนกิตติ โสภโณ	อายุ 75 ปี	สัมภาษณ์ 18 กรกฎาคม 2552

3.3 การเก็บข้อมูลภาคสนาม

การเก็บข้อมูลภาคสนามเป็นขั้นตอนที่มีความสำคัญต่อการวิจัยครั้งนี้เป็นอย่างมาก ผู้วิจัยได้ทำการเก็บข้อมูลจากภาคสนาม เพื่อให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์การวิจัย ดังนี้

3.3.1 การเก็บข้อมูลเกี่ยวกับคุณลักษณะทางดนตรีของป้าดก๊อง

ในการเก็บข้อมูลเกี่ยวกับคุณลักษณะทางดนตรีของป้าดก๊องนั้นผู้วิจัยได้เลือกศึกษารายละเอียดต่าง ๆ ของเครื่องดนตรีพื้นบ้านที่ปรากฏในป้าดก๊องโดยทำการเลือกศึกษาป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่ง และป้าดก๊องคณะป่าบงศิลป์ เนื่องจากเป็นป้าดก๊องที่มีรูปแบบของวงดนตรีที่สมบูรณ์ สำหรับการศึกษาเกี่ยวกับประวัติความเป็นมา และความเปลี่ยนแปลงเกี่ยวกับเครื่องดนตรีพื้นบ้านนั้น ผู้วิจัยได้เก็บข้อมูลโดยการสัมภาษณ์นักดนตรีพื้นบ้านตลอดจนบุคคล ต่าง ๆ ได้แก่ พ่อครู แม่ครู ที่มีความรู้เกี่ยวกับปาดก๊อง

3.3.2 การเก็บข้อมูลเกี่ยวกับบทบาทและความสัมพันธ์ของป้าดก๊อง

สำหรับการเก็บข้อมูลภาคสนามเพื่อศึกษาบทบาทและความสัมพันธ์ของป้าดก๊องในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่นั้น ผู้วิจัยเลือกติดตามป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่งที่ตั้งอยู่ในชุมชนบ้านหนองสี่แจ่ง อำเภอสารภี จังหวัดเชียงใหม่ และ ป้าดก๊องคณะวังสิงห์คำใต้ที่ตั้งอยู่ในชุมชนบ้านน้ำโท้ง ตำบลสบแม่ข่า อำเภอหางดง จังหวัดเชียงใหม่ในการเก็บข้อมูลภาคสนามเนื่องจากป้าดก๊องคณะดังกล่าวได้รับการว่าจ้างให้แห่ประโคมบ่อยครั้ง เพื่อทำการเก็บข้อมูลภาคสนามในรอบปี และทำการศึกษาบทบาทและความสัมพันธ์ของป้าดก๊องในกิจกรรมทางประเพณีและพิธีกรรมต่าง ๆ

3.3.3 การเก็บข้อมูลเกี่ยวกับผลกระทบจากสภาพการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและการปรับตัวของป้าดก๊องเชียงใหม่ปัจจุบัน

ในการเก็บข้อมูลเกี่ยวกับผลกระทบและการปรับตัวของป้าดก๊องในเชียงใหม่ปัจจุบันนั้น ผู้วิจัยได้ใช้เลือกใช้วิธีสัมภาษณ์นักดนตรีพื้นบ้านในป้าดก๊อง ตลอดจนบุคคลที่เกี่ยวข้องโดยใช้วิธีสัมภาษณ์แบบเป็นทางการ และการสัมภาษณ์แบบไม่เป็นทางการเพื่อสอบถามทัศนคติของบุคคลเหล่านั้นที่มีต่อผลกระทบจากการเปลี่ยนแปลงของสังคม และรูปแบบการปรับตัวของป้าดก๊องในปัจจุบัน นอกจากนี้ผู้วิจัยยังได้ทำการเก็บข้อมูลโดยการสังเกตจากการติดตามป้าดก๊องในการแห่ประโคมในประเพณีและพิธีกรรมต่าง ๆ

3.4 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

ในการเก็บข้อมูลภาคสนาม ผู้วิจัยได้ใช้เครื่องมือต่าง ๆในการเก็บรวบรวมข้อมูล เพื่อให้ได้ข้อมูลตามที่กำหนดไว้ในวัตถุประสงค์การวิจัย ดังนี้

3.4.1 เครื่องมือในการเก็บข้อมูลเกี่ยวกับคุณลักษณะทางดนตรีของป้าดก๊อง

ผู้วิจัยได้ใช้เครื่องมือในการเก็บข้อมูลเกี่ยวกับคุณลักษณะของป้าดก๊องโดยการสัมภาษณ์ การบันทึกภาพ เสียง ตลอดจนการใช้อุปกรณ์ในการวัดขนาดของเครื่องดนตรีพื้นบ้านที่ปรากฏในป้าดก๊อง

3.4.2 เครื่องมือในการเก็บข้อมูลเกี่ยวกับบทบาทและความสัมพันธ์ของป้าดก๊อง

ในการเก็บข้อมูลเกี่ยวกับบทบาทและความสัมพันธ์ของป้าดก๊องนั้น ผู้วิจัยได้ใช้วิธีการสัมภาษณ์เป็นหลักโดยทำการสัมภาษณ์บุคคลต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องได้แก่ นักดนตรีป้าดก๊อง บุคคลที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับป้าดก๊อง ตอลดจนชาวบ้านที่เข้ามาร่วมในกิจกรรมทางประเพณีและพิธีกรรม โดยวิธีการการสัมภาษณ์อย่างเป็นทางการ และการสัมภาษณ์แบบไม่เป็นทางการ รวมทั้งการสังเกตการณ์ป้าดก๊องในประเพณีและพิธีกรรมต่าง ๆ ดังนี้

1. วันที่ 24 ธันวาคม พ.ศ.2549 ติดตามป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่งแห่ประโคมในพิธีฟ้อนผีเม็ง ชุมชนบ้านหนองโป่ง อ.สารภี จ.เชียงใหม่
2. วันที่ 28 ธันวาคม 2549 ติดตามป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่งแห่ประโคมในพิธีหล่อพระพุทธรูป วัดหนองสี่แจ่ง อ.สารภี จ.เชียงใหม่
3. วันที่ 7 มกราคม พ.ศ.2550 ติดตามป้าดก๊องคณะหนองสี่แจงในพิธีฟ้อนผีเจ้านายบ้านโต่งยาว ต.ศรีบัวบาน อ.เมือง จ.ลำพูน
4. วันที่ 20 มกราคม พ.ศ.2550 ติดตามป้าดก๊องคณะวังสิงห์คำใต้ ในพิธีศพนายอินทร์ ทาคำ บ้านน้ำบ่อเย็น อ.เมือง จังหวัดเชียงใหม่
5. วันที่ 14 มกราคม พ.ศ.2550 ติดตามป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่งในพิธีฟ้อนผีเม็ง ชุมชนบ้านกู่แดง อ.สารภี จ.เชียงใหม่
6. วันที่ 11 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2550 ติดตามป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่งแห่ประโคมพิธีฟ้อนผีเจ้านาย บ้านแม่กวง อ.สันทราย จ.เชียงใหม่
7. วันที่ 18 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2550 ติดตามป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่งแห่ประโคมในพิธีฟ้อนผีเม็ง บ้านตำหนัก อ.สารภี จ.เชียงใหม่

8. วันที่ 15 เมษายน พ.ศ.2550 เก็บข้อมูลแบบมีส่วนร่วมในพิธีเลี้ยงครูของป้าดก๊องคณะวังสิงห์คำใต้ บ้านน้ำโท้ง ต.สบแม่ข่า อ.หางดง จ.เชียงใหม่

9. วันที่ 18 พฤษภาคม พ.ศ.2550 ติดตามวงดนตรีป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่งแห่ประโคมในประเพณีปอยหลวง วัดสันต้นกอก อ.สารภี จ.เชียงใหม่

10. วันที่ 1 มิถุนายน พ.ศ.2550 ติดตามวงดนตรีป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่งแห่ประโคมในฟ้อนผีเม็ง บ้านถ้ำเชียงดาว อ.เชียงดาว จ.เชียงใหม่

11. วันที่ 17 มิถุนายน พ.ศ.2550 ติดตามป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่งแห่ประโคมในพิธีฟ้อนผีเจ้านาย บ้านยางเนิ้ง อ.สารภี จ.เชียงใหม่

3.4.2 เครื่องมือในการเก็บข้อมูลเกี่ยวกับผลจากการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและการปรับตัวของป้าดก๊อง

ในการเก็บข้อมูลเกี่ยวกับผลกระทบจากการเปลี่ยนแปลงทางสังคม และการปรับตัวของป้าดก๊องนั้น ผู้วิจัยได้ใช้วิธีการสัมภาษณ์ นักดนตรีพื้นบ้าน และบุคคลอื่น ๆที่เกี่ยวข้องกับป้าดก๊อง โดยการตั้งคำถามในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับผลจากการเปลี่ยนแปลงทางสังคม ตลอดจนรูปแบบการปรับตัวของป้าดก๊องในปัจจุบัน

3.5 การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยได้นำเอาข้อมูลที่ได้จากภาคสนามมาทำการวิเคราะห์เพื่อให้ได้ผลการวิจัยตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยที่ได้ตั้งไว้ดังนี้

3.5.1 การวิเคราะห์คุณลักษณะทางดนตรีของป้าดก๊อง

ผู้วิจัยได้นำข้อมูลจากภาคสนามที่ได้จากการสัมภาษณ์ ข้อมูลจากการบันทึกภาพและเสียงของเครื่องดนตรีในป้าดก๊องมาทำการวิเคราะห์คุณลักษณะทางดนตรีของป้าดก๊องตามวิธีการศึกษาทางมานุษยวิทยาดนตรี

3.5.2 การวิเคราะห์บทบาทและความสัมพันธ์ของป้าดก๊อง

การวิเคราะห์ข้อมูลในส่วนนี้ ผู้วิจัยได้ใช้ข้อมูลจากการสัมภาษณ์บุคคลต่าง ๆ และข้อมูลจากการติดตามป้าดก๊องในภาคสนามมาทำการวิเคราะห์ในประเด็นที่เกี่ยวกับบทบาทและความสัมพันธ์ของป้าดก๊องโดยใช้ทฤษฎีบทบาทและหน้าที่นิยมเป็นแนวคิดหลักในการวิเคราะห์

3.5.3 การวิเคราะห์เกี่ยวกับผลกระทบของการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและการปรับตัวของป้าดก๊องในปัจจุบัน

การวิเคราะห์ข้อมูลในส่วนนี้ ผู้วิจัยได้ใช้ข้อมูลจากการสัมภาษณ์บุคคลต่างๆและการสังเกตป้าดก๊องในภาคสนามมาทำการวิเคราะห์เพื่อให้ทราบถึงปัจจัยทางสังคมที่มีผลกระทบต่อป้าดก๊อง ตลอดจนรูปแบบในการปรับตัวของป้าดก๊องในปัจจุบัน โดยใช้ทฤษฎีเกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมเป็นแนวคิดหลักในการวิเคราะห์

3.6 การนำเสนอผลการวิจัย และสรุปผลการวิจัย

ภายหลังจากการวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยได้นำเสนอผลการวิจัยและข้อสรุปต่าง ๆที่มีเนื้อหาในเชิงการอภิปรายผลการวิจัย ข้อโต้แย้ง หรือ สนับสนุน ตลอดจนข้อค้นพบใหม่ซึ่งเป็นผลที่ได้จากการวิจัยครั้งนี้ ตลอดจนปัญหาและข้อเสนอแนะต่าง ๆ เพื่อสะท้อนปัญหาในการวิจัยและข้อเสนอแนะที่เป็นประโยชน์ต่อผู้ที่สนใจที่จะศึกษาป้าดก๊องต่อไป

บทที่ 4

คุณลักษณะทางดนตรีของป้าดก๊องเชียงใหม่

เนื้อหาของวิทยานิพนธ์ในบทนี้ ผู้วิจัยได้นำเสนอผลการวิจัยเกี่ยวกับคุณลักษณะทางดนตรีของป้าดก๊องที่ได้จากการศึกษาเอกสารงานวิจัย และข้อมูลที่ปรากฏจากการเก็บข้อมูลภาคสนาม สำหรับการศึกษาคุณลักษณะทางดนตรีของป้าดก๊องนี้เป็นวิธีการศึกษาทางมานุษยวิทยาดนตรีที่มุ่งให้ความสนใจดนตรีในประเด็นต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับความเป็นมา องค์ประกอบของดนตรีที่ทำการศึกษาได้แก่ เครื่องดนตรี บทเพลง นักดนตรี ตลอดจนความสัมพันธ์ของดนตรีกับบริบทของดนตรีนั้นตามลักษณะของการศึกษาทางมานุษวิทยาดนตรี ดังต่อไปนี้

4.1 ชื่อเรียก และความหมาย “ป้าดก๊อง”

การศึกษาชื่อเรียกของป้าดก๊องเป็นการศึกษาคุณลักษณะทางดนตรีของป้าดก๊องซึ่งมีชื่อเรียกที่แตกต่างกันในภาษาถิ่น การทำงานภาคสนามเพื่อเก็บข้อมูลเกี่ยวกับป้าดก๊องพื้นที่ต่าง ๆ ของจังหวัดเชียงใหม่ ผู้วิจัยพบว่า ป้าดก๊อง มีชื่อเรียกที่เป็นภาษาคำเมืองหลายชื่อแตกต่างกันในแต่ละท้องถิ่น ชื่อเรียกดังกล่าวมีที่มาและความหมายของชื่อเรียกต่าง ๆดังนี้

4.1.1 ป้าด หรือ ป้าดก๊อง

เป็นภาษาคำเมืองที่ชาวบ้านและนักดนตรีพื้นบ้านในเชียงใหม่นิยมใช้เรียกวงดนตรีพื้นบ้านในลักษณะนี้ ชื่อเรียกดังกล่าวประกอบด้วยคำว่า “ป้าด” หมายถึง เครื่องดนตรีประเภทตีที่เป็นทำนองต่าง ๆ ได้แก่ ป้าดไม้ ป้าดเหล็ก นอกจากนี้คำว่า ป้าด... ยังถูกใช้เรียกชื่อของนักดนตรีเพื่อสื่อถึงบทบาทและลักษณะเครื่องดนตรีที่นักดนตรีบรรเลง หรือ เครื่องดนตรีที่นักดนตรีมีความถนัดเป็นพิเศษ เช่น สล่าป้าดไม้ สล่าป้าดเหล็ก ที่หมายถึงนักดนตรีที่บรรเลงป้าดไม้ และป้าดเหล็ก

สำหรับคำว่า “ก๊อง” นั้น หมายถึง “ฆ้องวง” ที่ปรากฏในป้าดก๊องซึ่งในบางครั้งพบว่าชาวบ้านได้มีการเรียกชื่อฆ้องในลักษณะนี้ว่า “ป้าดก๊อง” อีกด้วย

ดังนั้นคำว่า “ป้าดก๊อง” จึงเป็นชื่อเรียกที่มีความหมายในสองลักษณะคือหมายถึงเครื่องดนตรีตระกูล ฆ้อง และหมายถึงวงดนตรีที่เรียกว่า ป้าดก๊อง อีกด้วย

4.1.2 ป้าดก๊องก๋องวง

เป็นชื่อเรียกป้าดก๊องอีกชื่อหนึ่งที่ชาวบ้านนิยมใช้เรียก ป้าดก๊อง ผู้วิจัยเคยได้ยินชื่อเรียกดังกล่าวจากสถานีวิทยุ FM100 มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ รายการมรดกล้านนา ที่ออกอากาศในช่วงเดือนเมษายน พ.ศ. 2550 ดำเนินรายการโดย นางจันสม สายธารา ศิลปินแห่งชาติ ที่ได้กล่าวถึงวงดนตรีพื้นบ้านล้านนาที่เรียกว่า "ป้าดก๊องก๋องวง" นางจันสม สายธาราได้ยืนยันชื่อเรียกดังกล่าวผ่านรายการวิทยุเกี่ยวกับคำว่า ป้าดก๊องก๋องวง ว่า เป็นชื่อเรียกของป้าดก๊องอีกชื่อหนึ่ง อย่างไรก็ตามการศึกษาเอกสารต่าง ๆ ของผู้วิจัยพบว่าชื่อเรียกดังกล่าวปรากฏในวรรณกรรมล้านนาเรื่องหงส์หินว่า "พาทย์ฆ้องกลองวง" เป็นสิ่งยืนยันว่าชื่อเรียกดังกล่าว มีการใช้เรียกป้าดก๊องมาแล้วในอดีต

หากพิจารณาชื่อเรียกดังกล่าวเปรียบเทียบกับคำว่าป้าดก๊องพบว่ามีการเพิ่มคำว่า "ก๋องวง" เข้ามาซึ่งคำว่า ก๋องวง หมายถึงกลองหลาย ๆ ใบที่นำมาผูกรวมกันใน คอกไม้ รูปวงกลม กลองในลักษณะนี้พบในวงปี่พาทย์มอญเรียกว่า "เปิงมางคอก" และ วงปี่พาทย์พม่าเรียกว่า "ป้าตเวียง" นอกจากนี้ยังพบกลองลักษณะดังกล่าวในการแสดงลิเกไทยใหญ่ ดังนั้นจึงสามารถสรุปได้ว่าป้าดก๊องก๋องวง เป็นชื่อเรียกป้าดก๊องที่ได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมดนตรีของ มอญ พม่า และไทยใหญ่ที่มีอาณาเขตติดต่อกับล้านนา

4.1.3 เต่งถิ้ง ปุ่มผิ้ง และ ถืดทึ้ง

เป็นอีกชื่อหนึ่งที่ชาวบ้านและนักดนตรีพื้นบ้านนิยมใช้เรียกป้าดก๊อง จากการสัมภาษณ์นักดนตรีและชาวบ้านพบว่าชื่อเรียกดังกล่าวเป็นการเรียกชื่อที่เลียนเสียงของกลองเต่งถิ้งที่มีเสียงดัง เต่ง-ถิ้ง ปุ่ม-ผิ้ง หรือ ถืด-ทึ้ง เมื่อตีกลองดังกล่าว เสียงของกลองเต่งถิ้งมีความดัง กังวาน และ ทุ้มต่ำ เป็นกลองที่มีบทบาทสำคัญในพิธีกรรม และ ความเชื่อต่าง ๆ ดังนั้นนักดนตรีพื้นบ้านและชาวบ้านจึงได้นำเอาคำว่า เต่งถิ้ง ปุ่มผิ้ง และ ถืดทึ้ง ไปเป็นชื่อเรียกวงดนตรีป้าดก๊องอีกชื่อหนึ่งด้วย

สำหรับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ผู้วิจัยได้เลือกใช้ชื่อวงดนตรีพื้นบ้านที่ศึกษาว่า "ป้าดก๊อง" ตามที่นักดนตรีป้าดก๊องคณะกู่แดง นักดนตรีป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่ง และป้าดก๊องคณะวังสิงห์คำใต้ ใช้เรียกวงดนตรีพื้นบ้านในลักษณะดังกล่าว

4.2 ประวัติและความเป็นมาของป้าดก๊อง

การศึกษาประวัติและความเป็นมาของป้าดก๊องเป็นการศึกษาทางมานุษยวิทยาดนตรีที่เกี่ยวกับภูมิหลังของดนตรี และแสดงถึงความเกี่ยวข้องของดนตรีกับวัฒนธรรมของกลุ่มชนที่ดนตรีนั้นกำเนิดขึ้นมา (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2538, หน้า92) ผู้วิจัยได้ศึกษาประวัติและความเป็นมาของป้าดก๊องจากเอกสาร งานวิจัย เกี่ยวกับประวัติและที่มาของป้าดก๊องพบว่ามีการจดบันทึกเกี่ยวกับเรื่องราวของป้าดก๊องในอดีตน้อยมาก เรื่องราวของป้าดก๊องปรากฏอยู่ในวรรณกรรมของล้านนาบางเรื่อง ดังนั้นการสืบค้นเรื่องราวของป้าดก๊องในครั้งนี้ ผู้วิจัยจึงทำการค้นหาข้อมูลเกี่ยวกับที่มาของป้าดก๊องที่ปรากฏในลักษณะของเรื่องเล่า และประสบการณ์ของนักดนตรีพื้นบ้านป้าดก๊องที่ยังมีชีวิตในพื้นที่เชียงใหม่ เพื่อนำมาประกอบกับข้อมูลที่เกี่ยวกับเรื่องราวของป้าดก๊องที่ปรากฏในวรรณกรรมล้านนา ดังนี้

4.2.1 ป้าดก๊องในจารึกและวรรณกรรมล้านนา

การศึกษาเรื่องราวของป้าดก๊องในเอกสารต่าง ๆพบว่าป้าดก๊องถูกกล่าวถึงในวรรณกรรมล้านนา คือ ค่าวเรื่อง “หงส์หิน” ที่แต่งขึ้นโดย พระยาโลมาวิสัย กวีในราชสำนักเจ้าหลวงลำปางราว พ.ศ.2330 และค่าวเรื่อง “ชิวหาลิ้นคำ” ที่มีเนื้อหาในบางตอนที่ได้กล่าวถึงป้าดก๊องปรากฏเป็นข้อความในวรรณกรรมทั้งสองเรื่อง ดังนี้

4.2.1.1 ค่าวเรื่องหงส์หิน

“พวกมนตรี	เภรีพาทย์ฆ้อง	สัพพะเครื่องเหล้นนานา
ตั้งแต่วันนั้น	บ่หื้อห่างตา	มโนราห์ละครฟ้อนเต้น
ยิ้งซอวอน	ตามจัดแต่งเหล้น	ยี่เกนันโห่ร้อง”

4.2.1.2 ค่าวเรื่องชิวหาลิ้นคำ

“พาทย์ฆ้องกลองวง	มองเซิงทะทุ้ม	ตบต่อยเหล้นเป็นกำ
แกรวงเป่านับ	ม่วนทันได้กั๋น	เพียะพิณลือนัน ค้อยแคนปี่แต้”

ข้อความในวรรณกรรมทั้งสองเรื่องได้ปรากฏคำว่า“พาทย์ และ“ฆ้อง” ที่อ่านออกเสียงในภาษาคำเมืองว่า ป้าด-ก๊อง อย่างไรก็ตามจากการศึกษารายละเอียดของวรรณกรรมทั้งสองเรื่องพบว่าไม่ได้กล่าวถึงเรื่องราวที่แสดงถึงรูปแบบ สภาพของการดำรงอยู่ของป้าดก๊องในอดีตมากเท่าไหร่ แต่การศึกษาวรรณกรรมทั้งสองเรื่องอย่างน้อย ก็ทำให้รู้ว่ามีป้าดก๊องนี้อยู่แล้วในอดีต หลักฐานที่ช่วยสนับสนุนการมีตัวตนของป้าดก๊องในอดีตที่ผู้วิจัยค้นพบคือป้าดก๊องที่ปรากฏเป็นข้อความในศิลาจารึกวัดพระยืนที่แสดงให้เห็นว่าป้าดก๊องนั้นเป็นวัฒนธรรมดนตรีที่มีอยู่อย่างแพร่ในดินแดน

สุวรรณภูมิ จารึกดังกล่าวถูกเขียนขึ้นในรัชสมัยพระเจ้าธรรมิกราช พระราชโอรสของพญามังราย (พ.ศ.1913) ผู้ครองเมืองหริภุญชัยซึ่งเป็นแหล่งอารยธรรมมอญโบราณและมีอิทธิพลต่ออารยธรรมของล้านนาในยุคต้น ข้อความในจารึกวัดพระยืนได้บรรยายถึงงานเฉลิมฉลองในนครหริภุญชัยภายหลังการสร้างพระอัฏฐารส หรือพระยืนแล้วเสร็จ ในครั้งนั้นหริภุญชัยได้นิมนต์พระสุมนเถระจากเมืองสุโขทัยมาร่วมพิธีดังกล่าว (เนื่องจากสุโขทัย และหริภุญชัยเป็นเมืองพี่เมืองน้องกันในอดีตและยังนับถือพุทธศาสนานิกายลังกาวงศ์เหมือนกัน)ในการมาถึงของพระสุมณเถระในครั้งนั้นทางนครหริภุญชัยได้จัดขบวนแห่ต้อนรับอย่างยิ่งใหญ่ มีการใช้เครื่องดนตรีต่าง ๆในการแห่ประโคมอย่างเอิกเกริก ดังข้อความว่า

> “ตนท่านพญาธรรมิกราช บริพารด้วยฝูงโยธามหาชน พลลูกขุนมนตรีทั้งหลาย ยายกันถือกระทงข้าวตอกดอกไม้ไต้เทียน ตีพาทย์ดังพิณ ฆ้อง กลอง ปี่สรไน พิสเนญชัย ทะเทียด กาหล แตร สังข์ กังสดาล มรทงค์ ดงเดือด เสียงเลิศเสียงก้อง อีกทั้งคนโห่อือดาสะท้านทั่วทั้งนครหริภุญชัย” (ประชุมศิลาจารึกภาคที่3, 2508, หน้า 137)

ข้อความในจารึกข้างต้นปรากฏชื่อเครื่องดนตรีหลายชนิดที่ชาวหริภุญชัยใช้ประโคมแห่เพื่อต้อนรับพระสุมณเถระจากสุโขทัยข้อความในจารึกดังกล่าวปรากฏคำว่า “พาทย์” และ “ฆ้อง” ที่หมายถึงเครื่องดนตรี “ป้าด” และ “ก๊อง” ที่ปรากฏในล้านนามาแล้วในยุคต้นสุจิตต์ วงษ์เทศ (2542, หน้า 168-169) ได้กล่าวถึง คำว่า “พาทย์ฆ้อง” ที่ปรากฏใน ศิลาจารึกวัดพระยืนยุคหริภุญชัยโบราณว่าหมายถึง “ฆ้อง” และ “ฆ้องวง” เป็นลักษณะเครื่องดนตรีที่ใช้ประโคมแห่ในพิธีกรรมต่าง ๆของชนชั้นสูง ต่อมามีการแพร่ออกสู่สังคมชาวบ้านทั่วไป จึงทำให้ ฆ้อง เป็นวัฒนธรรมที่มีแพร่หลายในแถบสุวรรณภูมิ ดังนั้นจึงปรากฏหลักฐานว่าผู้คนในล้านนาปัจจุบันยังคงเรียกฆ้องในลักษณะนี้ว่า “ป้าดก๊อง” อยู่ แนวคิดเกี่ยวกับวัฒนธรรมดนตรีที่เกี่ยวกับพาทย์ และฆ้องที่มีอยู่อย่างแพร่หลายในสุวรรณภูมินี้ได้มีอิทธิพลต่อแนวคิดของนักวิชาการหลายท่านในการตั้งสมมติฐานเกี่ยวกับที่มาของป้าดก๊องของล้านนา ดังปรากฏในงานเขียนของธีรยุทธ ยวงศรี (2540, หน้า 2-3) เกี่ยวกับที่มาของป้าดก๊องว่าน่าจะได้รับอิทธิพลจากชาวมอญเก่าในนครหริภุญชัย ป้าดก๊องในสมัยนั้นน่าจะมีรูปแบบการประสมวงแบบวงปี่พาทย์เครื่องห้าของสุโขทัยที่ประกอบไปด้วย ปี่(แน) ฆ้องวง ตะโพน(กลองเต่งถิ้ง) ฉิ่ง และ ฉาบ ส่วน มณี พยอมยงค์ (อ้างถึงใน ปัญญา รุ่งเรือง, 2546, หน้า50) ก็ได้ตั้งสมมติฐานเกี่ยวกับป้าดก๊องในลักษณะเดียวกันว่า น่าจะได้รับอิทธิพลมาจากวัฒนธรรมดนตรีของชาวมอญเก่าซึ่งมีศูนย์กลางวัฒนธรรมอยู่ที่เมืองหริภุญชัยโบราณ ต่อมาได้แพร่กระจายออกไปยังพื้นที่ต่าง ๆของอาณาจักรล้านนา

จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่ปรากฏในจารึกและวรรณกรรมประกอบกับสมมติฐานของนักวิชาการที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้น ก็พอที่จะทำการสรุปได้ว่า “ป้าดก๊อง” นั้นเป็นวงดนตรีที่มีอยู่ในล้านนามาแล้วในอดีต และเป็นวัฒนธรรมดนตรีที่แพร่หลายในกลุ่มชนต่าง ๆ ในดินแดนแถบสุวรรณภูมิ ป้าดก๊องนั้นมีพัฒนาการทางดนตรีมาตลอดระยะเวลาจนกระทั่งกลายมาเป็นป้าดก๊องที่ปรากฏในสังคมชาวบ้านเชียงใหม่ในปัจจุบัน เพียงแต่ยังขาดหลักฐานที่จะกล่าวถึงพัฒนาและการดำรงอยู่ของป้าดก๊องในอาณาล้านนาได้อย่างชัดเจน

4.2.2 ป้าดก๊องเชียงใหม่จากคำบอกเล่า

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาเรื่องราวของป้าดก๊องจากคำบอกเล่าและประสบการณ์ของนักดนตรีป้าดก๊อง โดยการสัมภาษณ์นักดนตรีป้าดก๊องที่ยังมีชีวิตอยู่ในปัจจุบันเพื่อที่จะศึกษาเรื่องราวในอดีตของป้าดก๊องจากหลักฐานบุคคลที่ปรากฏในปัจจุบัน ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์ นายวัลลภ พรหมวงศ์ (สัมภาษณ์, ธันวาคม 2549) ปัจจุบันอายุ 70 ปี อดีตเป็นนักดนตรีป้าดก๊องคณะกู่แดงในชุมชนบ้านกู่แดง อำเภอสารภี จังหวัดเชียงใหม่ ที่ได้ก่อตั้งป้าดก๊องคณะกู่แดง มาตั้งแต่พ.ศ.2500 ปัจจุบันนายวัลลภ พรหมวงศ์ ได้เข้ามาเป็นสมาชิกนักดนตรีของป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่ง นายวัลลภเป็นบุคคลหนึ่งที่นักดนตรีป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่งให้ความเคารพ และเป็นบุคคลที่มักจะถ่ายทอดเรื่องราวของป้าดก๊องในอดีต ตลอดจนวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรี และบทเพลงต่าง ๆ ให้กับนักดนตรีป้าดก๊องรุ่นใหม่อยู่เสมอ นายวัลลภ พรหมวงศ์ได้กล่าวกับผู้วิจัยเกี่ยวกับความเป็นมาของป้าดก๊องในจังหวัดเชียงใหม่ในอดีตว่า

> *“ป้าดก๊องคณะแรกเริ่มของจังหวัดเชียงใหม่เท่าที่ผมพอจำความได้นั้นคือป้าดก๊องคณะเชียงยืนซึ่งตั้งอยู่บริเวณวัดเชียงยืน อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ ป้าดก๊องคณะนี้เป็นคณะเริ่มแรก และเป็นแบบอย่างให้กับป้าดก๊องคณะอื่น ๆ ในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ และในอำเภอสารภี”*

ผู้วิจัยได้พยายามซักถามเกี่ยวกับที่มาของป้าดก๊องคณะเชียงยืนจากนายวัลลภ พรหมวงศ์ ซึ่งเขาก็ได้ตั้งสมมติฐานเกี่ยวกับที่มาของป้าดก๊องคณะนี้ว่า “ป้าดก๊องคณะเชียงยืนน่าจะได้รับอิทธิพลมาจากวงปี่พาทย์ไทยซึ่งเป็นที่นิยมในคุ้มของพลตรีเจ้าราชบุตร (วงษ์ตะวัน ณ เชียงใหม่) ที่ตั้งอยู่บริเวณเชิงสะพานแก้วนวรัฐ ต่อมารูปแบบของป้าดก๊องคณะเชียงยืนได้เป็นต้นแบบของป้าดก๊องอื่น ๆในจังหวัดเชียงใหม่ รวมถึงป้าดก๊องในเขตอำเภอสารภีที่เริ่มต้นจาก ป้าดก๊องคณะน้ำโจ้เป็นคณะแรกที่ก่อตั้ง ต่อมาก็เป็นป้าดก๊องคณะศรีโพธิ ป้าดก๊องคณะกู่แดง ป้าดก๊องคณะกู่เสือและป้าดก๊องอีกหลายคณะในอำเภอสารภี” สำหรับประเด็นเกี่ยวกับที่มาของป้าดก๊องคณะเชียงยืน ผู้วิจัยได้ทำการติดตามเพื่อศึกษาป้าดก๊องคณะดังกล่าวพบว่า ปัจจุบันป้าดก๊องคณะเชียงยืนอยู่ในความดูแลของนายอินทรัตน์ มูลชัยลังการ์

(สัมภาษณ์, 2549) ปัจจุบันเป็นข้าราชการบำนาญของสำนักงานเกษตรภาค 5 จังหวัดเชียงใหม่ นายอินทรัตน์ มูลชัยลังการ์ ได้เล่าให้ผู้วิจัยฟังเกี่ยวกับที่มาและการดำรงอยู่ของป้าดก๊องคณะเชียงยืนในอดีตว่า

> *"วงเชียงยืนก่อตั้งโดยพ่อคำ สุขเจริญซึ่งเป็นญาติทางแม่ เป็นคนในชุมชนหนองผ้าขาว เป็นนักดนตรีพื้นบ้านเล่นสะล้อ ซึง ในชุมชนวัดหนองผ้าขาว ต่อมาพ่อคำ สุขเจริญได้ทำการก่อตั้งวงเต่งถิ้งที่วัดเชียงยืนขึ้นราวปีพ.ศ.2495 โดยมีชาวบ้านในละแวกนั้นมาร่วมแห่ ได้แก่ ชุมชนวัดหล่ายคือ วัดเชียงมั่น ในตอนนั้นลุงอายุประมาณ 12 ปี ก็ได้เข้าร่วมแห่วงเต่งถิ้งคณะเชียงยืนขณะนั้น พ่อคำ สุขเจริญมีอายุราว 50 ปี ลุงได้เริ่มเล่นฉาบก่อน ต่อมาจึงหัดเล่นระนาดเหล็ก นักดนตรีในวงเชียงยืนในตอนนั้นประกอบด้วย ลุงจูเล่นแนหน้อย ลุงคำ สุขเจริญเล่นแนหลิบ พ่อดีบ้านข่วงสิงห์เล่นแนหลวง อ้ายศรีเล่นระนาด บุญธรรมเล่นฆ้อง อ้ายจั๋นเล่นระนาดเหล็ก นายทอนตีกลองเต่งถิ้ง นายบุญตันเล่นกลองตัด นายอินถาตีสว่าสำหรับฉิ่งในสมัยนั้นไม่นิยมนำมาเล่นในวงเต่งถิ้งใช้เฉพาะในวงเครื่องสายไทย ในลักษณะการบรรเลงแบบมีรับร้องแบบเพลงไทย ต่อมาประมาณปีพ.ศ.2510 พ่อคำ สุเจริญได้เสียชีวิต ลุงจึงขอซื้อเครื่องดนตรีต่อจากเมียของพ่อคำ เพื่อที่จะได้สืบสานวงเชียงยืนต่อไป"*

แม้ว่าข้อความจากการสัมภาษณ์นายอินทรัตน์ มูลชัยลังการ์ ข้างต้นจะไม่สามารถบ่งบอกความเป็นมาของป้าดก๊องในเชียงใหม่ได้อย่างชัดเจนมากนัก แต่สิ่งที่แฝงในข้อมูลจากการสัมภาษณ์ก็พอจะทำให้ทราบว่าป้าดก๊องคณะเชียงยืนนั้นมีการสืบทอดกันมานานกว่า 100 ปี (สรุปจากข้อมูลสัมภาษณ์ที่นายอินทรัตน์ มูลชัยลังการ์เข้าร่วมวงป้าดก๊องคณะเชียงยืนตั้งแต่อายุ 12 ปี ในขณะนั้นนางคำ สุขเจริญอายุ 50 ปี) ข้อความจากการสัมภาษณ์นายอินทรัตน์ มูลชัยลังการ์ข้างต้นได้สะท้อนให้เห็นถึงอิทธิพลของรูปแบบของดนตรีไทยที่เริ่มเข้ามามีอิทธิพลต่อดนตรีพื้นบ้านล้านนาแล้ว จากการที่นายคำ สุขเจริญได้บรรเลงแนหลิบ และการกล่าวถึงเครื่องดนตรีไทยที่เรียกว่า ฉิ่งว่าไม่ได้ถูกนำเข้ามาร่วมบรรเลงในป้าดก๊องมีแต่เฉพาะในวงเครื่องสายไทยที่มีอยู่แล้วในเชียงใหม่ขณะนั้น แสดงถึงอิทธิพลของดนตรีไทยที่มีต่อป้าดก๊องคณะเชียงยืนแล้วในอดีต ขณะเดียวกันในระหว่างการสัมภาษณ์นายอินทรัตน์ มูลชัยลังการ์ที่บ้าน นายอินทรัตน์ ได้นำเอาภาพของนายคำ สุขเจริญและเครื่องดนตรีบางชิ้นในป้าดก๊องคณะเชียงยืน ได้แก่ ป้าดเอก ป้าดทุ้มที่มีลักษะที่คล้ายกับระนาดเอก และระนาดทุ้ม เครื่องดนตรีที่ปรากฏในปี่พาทย์เป็นอย่างมาก

เหตุการณ์ดังกล่าวได้ทำให้ผู้วิจัยได้ตั้งสมมติฐานขึ้นว่าป้าดก๊องนั้นน่าจะได้รับอิทธิพลมาจากปี่พาทย์ไทยที่นำเข้ามาเผยแพร่โดยชนชั้นปกครองของล้านนาที่นิยมมีวงดนตรีไทย (โดยเฉพาะปี่พาทย์) บรรเลงขับกล่อมและประกอบการฟ้อนรำในคุ้มหลวง โดยเฉพาะในคุ้มหลวงของพลตรีเจ้าราชบุตร ที่ได้ปรากฏว่ามีวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ที่ใช้แห่ประโคมภายในคุ้ม ต่อมา พ.ศ.2511 วงปี่พาทย์ดังกล่าวพลตรีเจ้าราชบุตรได้มอบให้มหาวิยาลัยเชียงใหม่ที่มีสัญลักษณ์ “วว” ที่หมายถึง วงษ์ตะวันอันเป็นพระนามของพลตรีเจ้าราชบุตรที่บริเวณด้านข้างของรางระนาด (นริทธิ์ สีตะสุวรรณ, 2538, หน้า21) การที่ชนชั้นปกครองเชียงใหม่นิยมมีวงดนตรีไทยในคุ้ม ดังนั้น จึงเป็นไปได้ที่รูปแบบของวงดนตรีไทยดังกล่าวจะถูกนำเข้าไปประสมกับป้าดก๊องในพื้นที่ชุมชนต่าง ๆ ในเขตเมืองเชียงใหม่ในอดีต ที่เป็นผู้รับเอารูปแบบของเครื่องดนตรีในปี่พาทย์ไทย ได้แก่ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ตลอดจนรูปแบบการประสมวงแบบวงปี่พาทย์เข้ามาปรับใช้กับวงป้าดก๊อง ต่อมารูปแบบทางดนตรีของป้าดก๊องดังกล่าวได้แพร่กระจายออกสู่พื้นที่ในชนบท และปรากฏเป็นป้าดก๊องในพื้นที่อำเภอต่าง ๆ ของจังหวัดเชียงใหม่ สมมติฐานเกี่ยวกับที่มาของป้าดก๊องของนายวัลลภ พรหมวงศ์ และ นายอินทรัตน์ มูลชัยลังการ์ แม้ว่าจะมีลักษณะที่ไม่ประติดประต่อกันของข้อมูลและไม่สามารถที่จะทำการสรุปได้แน่ชัดว่าป้าดก๊องในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่เกิดขึ้นครั้งแรกโดยใคร และเกิดขึ้นที่ไหน แต่ข้อมูลจากการสัมภาษณ์บุคคลทั้งสองอย่างน้อยก็เป็นแนวทางที่ส่องให้เห็นร่องรอยของป้าดก๊องในอดีตว่ามีความสัมพันธ์กับสถาบันทางสังคมต่าง ๆได้แก่ คุ้มเจ้า วัด และหมู่บ้าน อิทธิพลของสถาบันทางสังคมเหล่านั้นมีผลต่อพัฒนาการของป้าดก๊องที่เข้าไปมีความสัมพันธ์ในสถาบันทางสังคมต่าง ๆ เหล่านั้น ดังนี้

4.2.3 ป้าดก๊องกับสถาบันทางสังคม

การศึกษาลักษณะของการดำรงอยู่ของป้าดก๊องเชียงใหม่เป็นการศึกษาความเกี่ยวข้องของดนตรีกับภูมิหลังทางวัฒนธรรมซึ่งเป็นคุณลักษณะหนึ่งที่สำคัญของการศึกษาดนตรี (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2538, หน้า 92) ข้อมูลจากการสัมภาษณ์นักดนตรีพื้นบ้านพบว่าป้าดก๊องเป็นวงดนตรีพื้นบ้านที่มีความสัมพันธ์กับสถาบันทางสังคมของชาวบ้านได้แก่ วัง วัด และบ้าน ในการศึกษาประวัติศาสตร์ของป้าดก๊องและข้อมูลเกี่ยวกับความเป็นมาของป้าดก๊องจากคำบอกเล่าของนักดนตรีได้แสดงถึงการดำรงอยู่และความสัมพันธ์ของป้าดก๊องกับสภาพสังคมและวัฒนธรรมที่ป้าดก๊องดำรงอยู่ ดังนี้

4.2.3.1 ป้าดก๊องในบริบทคุ้มเจ้า

คุ้มเจ้า หรือ วัง หมายถึง ศูนย์กลางในการปกครองของล้านนาในอดีต เป็นพื้นที่เป็นแหล่งรวบรวมช่างฝีมือที่มีความชำนาญในศิลปะด้านต่าง ๆเพื่อสร้างสรรค์งานศิลปะให้กับชนชั้นปกครอง อีกทั้งในบางครั้งศิลปะที่ถูกสร้างสรรค์ในวังได้เป็นแบบอย่างให้กับศิลปะของชาวบ้าน

อีกทอดหนึ่งความสัมพันธ์ของคุ้มหลวงกับดนตรีนั้นมีอยู่เสมอมา และปรากฏชัดเจนในสมัยของพระราชชายาเจ้าดารารัศมีที่ทรงอุปถัมภ์ และฟื้นฟูดนตรีล้านนา ภายลังจากการเสด็จนิวัติกลับเชียงใหม่ พูนพิศ อามาตยกูร (2530, หน้า 68)ได้กล่าวถึงพระกรณียกิจของพระราชชายา เจ้าดารารัศมีที่ได้ทรงนำแบบอย่างของดนตรีไทยที่ได้ทรงศึกษา เมื่อครั้งตามเสด็จพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ไปประทับที่กรุงเทพ ฯ มาปรับปรุงการดนตรีและการละครของล้านนาให้มีระบบระเรียบทางดนตรี ทั้งลักษณะของบทเพลง และ รูปแบบของวงดนตรีพื้นบ้านที่ได้มีการปรับปรุงขึ้นใหม่ มาริ แก้วแดง (อ้างแล้ว) ได้กล่าวถึงการที่พระราชชายาเจ้าดารารัศมีได้ทำการปรับปรุงดนตรีพื้นบ้านล้านนาขึ้น ได้แก่ การนำระบบโน้ตมาเป็นเครื่องมือในการสอนดนตรีพื้นเมืองแทนการสอนแบบท่องจำ รวมทั้งมีการรวมเอาเครื่องดนตรีพื้นบ้านต่าง ๆ เช่นการขับซอปี่จุม และปี่พาทย์พื้นเมืองรวมเข้ากับเครื่องดนตรีภาคกลางโดยให้มีการเล่นพร้อมกันในวงเดียวกัน เพื่อประกอบการฟ้อนและการแสดง

เรื่องราวของความสัมพันธ์ของป้าดก๊องกับคุ้มเจ้านายในเชียงใหม่นั้นเป็นความเชื่อและปรากฏในคำบอกเล่าของนักดนตรีพื้นบ้านในประเด็นเกี่ยวกับที่มาของป้าดก๊องด้วย การสัมภาษณ์นักดนตรีป้าดก๊องส่วนใหญ่เชื่อว่า คุ้มเจ้าเป็นที่ให้กำเนิดป้าดก๊องและมีส่วนสำคัญในการปรับปรุงป้าดก๊องให้มีแบบแผนมากขึ้น ดังนี้

นายประสิทธ์ โกกระธรรม(สัมภาษณ์, 2552)นักดนตรีป้าดก๊องที่เคยเรียนดนตรีพื้นบ้านจาก เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ นักดนตรีในคุ้มพระราชชายาเจ้าดารารัศมี ได้กล่าวถึงป้าดก๊องเกิดจากการผสมผสานรูปแบบดนตรีไทย และดนตรีพื้นบ้านในคุ้มพระราชชายาเจ้าดารารัศมี ต่อมารูปแบบวงดนตรีดังกล่าวได้เผยแพร่ออกมาสู่สังคมชาวบ้าน โดยนักดนตรีพื้นบ้านที่เข้าไปฝึกหัดและเล่นดนตรีในคุ้มได้จดจำและลอกเลียนแบบวงดนตรีดังกล่าว แล้วนำมาประดิษฐ์ตามความสามารถและอุปกรณ์ที่มีอยู่ในสังคมชาวบ้านจนกระทั่งกลายมาเป็นรูปแบบของป้าดก๊องในปัจจุบัน

นายคำมูล ปัญญา(สัมภาษณ์, 2549) นักดนตรีพื้นบ้านในอำเภอสารภีได้กล่าวถึงอิทธิพลของดนตรีในคุ้มของเจ้าที่มีอิทธิพลต่อดนตรีของชาวบ้านว่า อดีตในพื้นที่อำเภอสารภีและอำเภอหางดงมีคุ้มเจ้านายฝ่ายเหนืออยู่หลายแห่ง ได้แก่ คุ้มเจ้าคำตั๋น ปัจจุบันตั้งอยู่บริเวณเชิงสะพานบ้านป่าเดื่ออำเภอสารภี ในคุ้มของเจ้าคำตั๋นมีเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์อยู่ เจ้าคำตั๋นมักจะเรียกชาวบ้านนักดนตรีพื้นบ้านที่มีความสามารถให้เข้าไปฝึกหัด หรือ เล่นดนตรีในคุ้มอยู่เสมอรวมทั้งพ่อหล้า ปัญญา บิดาของนายคำมูล ปัญญา บรรดานักดนตรีพื้นบ้านที่ได้มีโอกาสได้เข้าไปหัดเครื่องดนตรีปี่พาทย์ในคุ้มเจ้าคำตั๋นจึงได้เลียนแบบเครื่องดนตรีปี่พาทย์ในคุ้มเจ้าคำตั๋นโดย

การประดิษฐ์เครื่องดนตรีเหล่านั้นในแบบพื้นบ้าน และเป็นที่มาของป้าดเอก ป้าดทุ้ม และก๊องวงที่ประสมอยู่ในป้าดก๊องปัจจุบัน และเรียกเครื่องดนตรีปี่พาทย์เหล่านั้นว่าเป็น“เครื่องดนตรีทางใต้” ที่หมายถึงเครื่องดนตรีไทยไม่ใช่เครื่องดนตรีพื้นเมืองเหนือ

4.2.3.2 ป้าดก๊องในบริบทวัด

วัด เป็นพื้นที่ศูนย์กลางของชุมชนการประกอบพิธีกรรมทางศาสนาตลอดจนกิจกรรมทางประเพณีต่าง ๆ ดังนั้นวัดจึงเป็นสถานที่ที่ผู้คนในชุมชนจะได้มาพบปะพูดคุยและเกิดการปฏิสังสรรค์ทางสังคมรวมถึงการเล่นดนตรีพื้นบ้านที่มักจะเกิดขึ้นที่วัดโดยชาวบ้านในชุมชนที่เข้ามาร่วมในกิจกรรมต่าง ๆ ของวัด ข้อมูลที่ได้จากการสอบถามนักดนตรีป้าดก๊องตลอดจนชาวบ้านที่เกี่ยวข้องกับป้าดก๊องหลายคนพูดตรงกันว่าป้าดก๊องแต่เดิมนั้นเป็นวงดนตรีพื้นบ้านที่กำเนิดขึ้นที่วัดซึ่งเป็นศูนย์กลางของชุมชน โดยชาวบ้านจะร่วมกันจัดหาเครื่องดนตรีในวงป้าดก๊องมาถวายทานให้เป็นเครื่องดนตรีของวัดสำหรับใช้แห่ประโคมในงานบุญหรือ พิธีกรรมทางพุทธศาสนาโดยมีนักดนตรีที่เป็นชาวบ้านในชุมชน หรือในชุมชนใกล้เคียงจะมาช่วยกันแห่ประโคม นายเฮือน หินแสง (สัมภาษณ์, 2549) ผู้ร่วมก่อตั้งป้าดก๊องคณะกู่แดงได้เล่าถึงประวัติความเป็นมาของป้าดก๊องในชุมชนบ้านกู่แดง อำเภอสารภี จังหวัดเชียงใหม่ ว่า

> *“ป้าดก๊องมีมานานแล้วในชุมชนบ้านกู่แดง โดยมีเครื่องดนตรีป้าดก๊องอยู่ที่วัด ชาวบ้านและกรรมการวัดเป็นผู้ดูแล ป้าดก๊องเป็นสมบัติของส่วนกลาง เป็นของหมู่บ้าน เป็นของวัด ไม่มีใครเป็นเจ้าของ ตอนนั้นทางวัดมี พ่อครูปวน บ้านหนองช้างคืน เป็นพ่อครูเก๊าที่ช่วยฝึกสอนชาวบ้านที่สนใจ รวมถึง พ่อต๋าพรหมวงศ์ด้วย เมื่อมีงานที่วัด เช่น งานปอยหลวง ฟังธรรม หรือ งานศพของคนในหมู่บ้าน ชาวบ้านก็จะมาช่วยกันแห่ป้าดก๊องโดยไม่คิดเงินค่าจ้าง ต่อมาป้าดก๊องคณะกู่แดงได้รับการว่าจ้างให้ไปแห่ประโคมในงานต่าง ๆ มากขึ้น พ่อต๋ากับลุงจึงมีความคิดว่าการที่จะเอาเครื่องดนตรีของวัดมาหากิน คงเป็นสิ่งที่ไม่ดี เพราะถ้าเกิดความเสียหายกับเครื่องดนตรีแล้วจะถูกตำหนิจากชาวบ้าน ลุงกับพ่อต๋าจึงได้ตัดสินใจรวมเงินกันกับนักดนตรีคนอื่นภายในวง ตอนนั้น ลงขันกันคนละ 100 บาทเพื่อไปซื้อเครื่องดนตรี และก่อตั้งป้าดก๊องคณะกู่แดงขึ้นเมื่อปีพ.ศ.2501 เพื่อรับงานแห่ประโคมตั้งแต่นั้นมา ส่วนเครื่องดนตรีป้าดก๊องที่เป็นของวัดนั้นก็ยังคงอยู่ พ่อต๋ากับลุงก็ยังไปช่วยแห่ประโคมป้าดก๊องเมื่อมีงานที่วัดอยู่เสมอ”*

ข้อมูลที่ได้จากคำบอกเล่าของนายเฮือน หินแสงเกี่ยวกับความสัมพันธ์ของป้าดก๊องกับวัดในฐานะพื้นที่ของป้าดก๊องในอดีตแสดงให้เห็นว่า วัดเป็นพื้นที่ในการรวมตัวของนักดนตรี

พื้นบ้านในแต่ละชุมชนที่จะรวมตัวกันเพื่อแห่ประโคมป้าดก๊องในงานวัดนั้น นายเฮือน หินแสง ยังได้กล่าวถึงวัดต่าง ๆในเขตอำเภอสารภีและในพื้นที่ใกล้เคียงที่มีป้าดก๊องสำหรับแห่ประโคมในงานวัด ได้แก่ วัดหัวฝาย วัดหนองช้างคืน วัดกู่แดง วัดหนองสี่แจ่ง เป็นต้น ป้าดก๊องเป็นเครื่องดนตรีพื้นบ้านที่มีความเกี่ยวข้องกับวัดโดยเฉพาะในด้านการให้ความบันเทิง และการสร้างบรรยากาศในงานบุญ หรือ กิจกรรมทางประเพณีที่จัดขึ้นที่วัด การแห่ประโคมดนตรีพื้นบ้านในงานวัดรวมถึงป้าดก๊อง นั้นเป็นสิ่งที่สะท้อนความศรัทธาในพุทธศาสนาของชาวบ้าน อีกด้วย

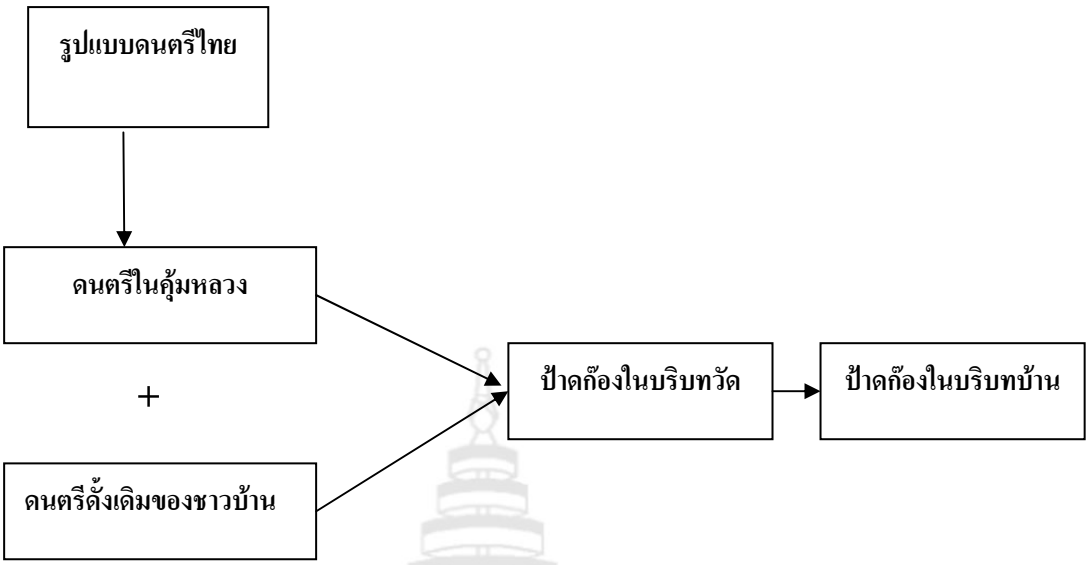
นอกจากนี้การที่ป้าดก๊องถูกนำเข้าไปเก็บไว้ที่วัดและกลายเป็นเครื่องดนตรีแห่ประโคมของวัดนั้น เนื่องมาจากความเชื่อเกี่ยวกับเรื่องของสิ่งที่เป็นอัปมงคล ที่เรียกว่า “ขึด” ที่เป็นความเชื่อที่มีอิทธิพลต่อแบบแผนในการดำรงชีวิตของชาวบ้านเชียงใหม่ เนื่องจากในบางครั้งป้าดก๊องได้ถูกนำไปแห่ประโคมในงานศพ ซึ่งเชื่อกันว่าเป็นงานอวมงคล ดังนั้นเครื่องดนตรีป้าดก๊องที่เข้าไปแห่ประโคมในพิธีศพของชาวบ้านจึงถูกนำไปเก็บไว้ที่วัดมากกว่าจะนำไปเก็บไว้ที่บ้าน

4.2.3.3 ป้าดก๊องในบริบทบ้าน

บ้านในที่นี้ หมายถึง ชุมชน หมู่บ้าน และครอบครัวซึ่งเป็นสถาบันที่มีขนาดเล็กที่สุดของสังคมเป็นพื้นที่ในการดำรงอยู่ของดนตรีพื้นบ้านนับตั้งแต่อดีตจนกระทั่งปัจจุบัน นักดนตรีพื้นบ้านในชุมชนต่าง ๆของเชียงใหม่มักจะมีความสัมพันธ์กันในลักษณะเครือญาติเดียวกัน หรือ เป็นบุคคลในชุมชน หมู่บ้านเดียวกัน ด้วยความสัมพันธ์ที่ใกล้ชิดกันดังกล่าวจึงส่งผลให้ลักษณะของดนตรีพื้นบ้านจึงมีความใกล้ชิดกับวิถีการดำรงชีวิตของผู้คนในสังคมชาวบ้านที่มีวิถีการดำรงชีวิตแบบชาวบ้านส่วนใหญ่ในสังคมแบบเกษตรกรรม ดังนั้นดนตรีพื้นบ้านที่พบในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่จึงมีลักษณะของความเรียบง่ายและสอดคล้องกับวิถีชีวิตในสังคมเกษตรกรรม ดังปรากฏในรูปแบบของเครื่องดนตรีที่ประดิษฐ์จากวัสดุที่หาได้ในท้องถิ่น บทเพลงที่บรรเลงก็เป็นเพลงพื้นเมือง หรือเพลงลูกทุ่งที่มีความสอดคล้องกับวิถีชีวิตของชาวบ้านการประสมวงไม่มีแบบแผนที่แน่นอนขึ้นอยู่กับจำนวนคน และเครื่องดนตรี การเล่นดนตรีส่วนใหญ่เป็นการเล่นเพื่อความบันเทิง และเป็นการช่วยเหลือกันมากกว่าป้าดก๊องในพื้นที่เชียงใหม่ปัจจุบัน ส่วนใหญ่จะเป็นวงดนตรีพื้นบ้านที่เกิดจากการรวมตัวกันของคนในชุมชน หรือการที่นักดนตรีมีความสัมพันธ์ในระบบเครือญาติ ลักษณะของความสัมพันธ์ของกลุ่มนักดนตรีดังกล่าวได้สะท้อนออกมาในชื่อของป้าดก๊องของแต่ละคณะที่มักจะปรากฏชื่อของหมู่บ้าน หรือ ชุมชนเสมอ เช่น ป้าดก๊องคณะน้ำโจ้สามัคคี ป้าดก๊องคณะกู่แดง ป้าดก๊องคณะวังสิงห์คำ และ ป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่ง เป็นต้น นายบุญธรรม เรือนรักษ์เหล่า (สัมภาษณ์, 2549) หัวหน้าป้าดก๊อง คณะหนองสี่แจ่งได้เล่าให้ผู้วิจัยฟังเกี่ยวกับการก่อตั้งป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่งว่า

“แต่เดิมลุงเป็นนักดนตรีในป้าดก๊องคณะกู่แดงที่ตั้งอยู่ในชุมชนบ้านกู่แดง ลุงได้ฝึกหัดเป่าแนจากพ่อต๋า พรหมวงศ์ ซึ่งเป็นผู้ก่อตั้งป้าดก๊องบ้านกู่แดงเมื่อประมาณ 40 ปีที่ผ่านมา จนกระทั่งสามารถเป่าแนได้ ต่อมาหลังจากพ่อต๋าเสียชีวิต ลุงจึงได้ทำการนำเครื่องดนตรีของป้าดก๊องคณะกู่แดงบางส่วนมาจัดตั้งป้าดก๊องที่ชุมชนบ้านหนองสี่แจ่ง เนื่องจากลุงได้ย้ายที่อยู่ภายหลังแต่งงานกับนางสุพินซึ่งเป็นคนในชุมชนหนองสี่แจ่ง เครื่องดนตรีที่นำมาครั้งนั้น ได้แก่ แนหน้อย แนหลวง ก๊องวง และกลองเต่งถิ้ง เมื่อย้ายมาอยู่ในชุมชนหนอง สี่แจ่ง ลุงจึงได้เริ่มฝึกสอนป้าดก๊องให้กับชาวบ้านในชุมชนหนองสี่แจ่งที่ให้ความสนใจโดยไม่คิดค่าสอน จนสามารถก่อตั้งป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่งขึ้น ปัจจุบันป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่งกลายเป็นป้าดก๊องที่มีชื่อเสียงมีทั้งเครื่องดนตรีพื้นบ้านและเครื่องดนตรีสากลมีนักดนตรีประจำ 12 คน ส่วนใหญ่เป็นคนในชุมชนหนอสี่แจ่งและนักดนตรีพื้นบ้านที่เคยแห่ด้วยกันในป้าดก๊องคณะกู่แดง”

ป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่งปัจจุบันประกอบด้วยนักดนตรีจำนวน12 คน นักดนตรีส่วนใหญ่เป็นคนในชุมชนหนองสี่แจ่ง และชุมชนบ้านกู่แดงซึ่งเป็นป้าดก๊องเดิมที่นายบุญธรรม เรือนรักษ์เหล่าเคยเป็นนักดนตรีประจำ จากการศึกษาความสัมพันธ์ของนักดนตรีในป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่งผู้วิจัยพบว่า นักดนตรีส่วนใหญ่เป็นชาวบ้านในชุมชนหนองสี่แจ่ง หรือชุมชนใกล้เคียง บางคนมีความสัมพันธ์กับนายบุญธรรม เรือนรักษ์เหล่าที่อดีตเคยเป็นนักดนตรีในป้าดก๊องคณะ กู่แดงเดิม หรือ เป็นนักดนตรีที่ได้รับการถ่ายทอดความรู้ป้าดก๊องจากนายบุญธรรม เรือนรักษ์เหล่า หรือ เป็นนักดนตรีสากลที่มาร่วมในการแห่แบบประยุกต์ผู้วิจัยได้ทำการสรุปความสัมพันธ์ของป้าดก๊องกับสถาบันทางสังคมต่าง ๆ ที่มีอิทธิพลต่อป้าดก๊องในอดีตและแสดงในแผนภูมิดังต่อไปนี้



แผนภูมิที่ 4.1 แสดงความสัมพันธ์ของป้าดก๊องกับสถาบันทางสังคม

4.3 รูปแบบของป้าดก๊องในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ปัจจุบัน

จากการสอบถามนักดนตรีพื้นบ้าน ผู้เฒ่า ผู้แก่ ต่างพูดในทางเดียวกันว่า เชียงใหม่ในอดีตมีป้าดก๊องอยู่มาก โดยเฉพาะในวัดที่นิยมมีป้าดก๊องไว้แห่ประโคมในงานบุญของวัดแถบทุกวัด ข้อมูลจากการสำรวจรูปแบบป้าดก๊องในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ปัจจุบันพบว่ามีป้าดก๊องอยู่มากกว่า 30 คณะ กระจายอยู่ในพื้นที่ชุมชนต่าง ๆ และปรากฏป้าดก๊องใน 2 รูปแบบ คือ แบบแห่พื้นเมือง และ แบบประยุกต์ ดังแสดงในตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 4.1 แสดงจำนวนและรูปแบบของป้าดก๊องในจังหวัดเชียงใหม่ปัจจุบัน

พื้นที่	ป้าดก๊อง	รูปแบบ
อำเภอเมือง	1. คณะเชียงยืน	แห่พื้นเมือง
	2. คณะหัวฝายสามัคคี	แห่ประยุกต์
	3. คณะรักษ์ศิลป์	แห่ประยุกต์
	4. คณะเพชรล้านนา	แห่พื้นเมือง
	5. คณะกู่คำ	แห่พื้นเมือง
อำเภอสารภี	1. คณะศรีโพธิ์	แห่ประยุกต์

ตารางที่ 4.1 (ต่อ)

พื้นที่	ป้าดก๊อง	รูปแบบ
	2. คณะน้ำโจ้	แห่พื้นเมือง
	3. คณะเจ็ดสี	แห่ประยุกต์
	4. คณะกู่เสือ 1	แห่พื้นเมือง
	5. คณะกู่เสือ 2	แห่ประยุกต์
	6. คณะหนองสี่แจ่ง	แห่ประยุกต์
	7. คณะสองพี่น้อง	แห่ประยุกต์
	8. คณะกู่แดง	แห่พื้นเมือง
	9. คณะสองพี่น้อง	แห่ประยุกต์
	10. คณะป่าบงศิลป์	แห่ประยุกต์
อำเภอหางดง	1. คณะวังสิงห์คำใต้	แห่ประยุกต์
	2. คณะลูกหลานล้านนา	แห่ประยุกต์
	3. คณะดาวประกายศิลป์	แห่ประยุกต์
	4. คณะขันแก้ว	แห่ประยุกต์
	5. คณะเทพประสิทธิศิลป์	แห่ประยุกต์
อำเภอสันป่าตอง	1.คณะมะกับตอง	แห่พื้นเมือง
	2.คณะจันทร์ทองบันเทิง	แห่พื้นเมือง
	3.คณะเทพวรารัตน์	แห่ประยุกต์
	4.คณะลูกเวียงการ	แห่พื้นเมือง
	5.คณะทวีศิลป์	แห่พื้นเมือง
อำเภอสันทราย	1.คณะพลังหนุ่ม	แห่ประยุกต์
	2.คณะเพชรพยอม	แห่ประยุกต์
	3. คณะเมืองว๊ะศิลป์	แห่ประยุกต์
อำเภอแม่ริม	1.คณะบุญพรศิลป์	แห่ประยุกต์
	2.คณะหนองอาบช้าง	แห่พื้นเมือง

หมายเหตุ. ป้าดก๊องแบบแห่พื้นเมือง หมายถึง ป้าดก๊องรูปแบบดั้งเดิม สำหรับป้าดก๊อแบบแห่ประยุกต์ หมายถึง ป้าดก๊องในรูปแบบใหม่ที่มีการนำเครื่องดนตรีสากลมาผสมผสาน

ข้อมูลเกี่ยวกับป้าดก๊องในพื้นที่จังซัดเชียงใหม่ที่แสดงในตารางที่1ข้างต้นได้จากการสำรวจภาคสนามตลอดจนข้อมูลที่ได้จากแหล่งข้อมูลต่าง ๆได้แก่ สภาวัฒนธรรมจังหวัด สภาวัฒนธรรมอำเภอ อย่างไรก็ตามผู้วิจัยพบว่าการเก็บรวบรวมข้อมูลป้าดก๊องในพื้นที่ในจังหวัดเชียงใหม่ปัจจุบันยังไม่มีการบันทึกและจัดเก็บข้อมูลอย่างเป็นระบบ ประกอบกับป้าดก๊องในปัจจุบันมีการยุบวงและก่อตั้งวงใหม่อยู่ตลอดเวลา ดังนั้นข้อมูลที่นำมาแสดงนี้จึงเป็นข้อมูลบางส่วนเท่านั้นและยังมีป้าดก๊องอีกจำนวนหนึ่งที่ยังไม่ได้รับการสำรวจ สิ่งที่ปรากฏในข้อมูลจากการสำรวจป้าดก๊องข้างต้น ได้แสดงถึงลักษณะการกระจายตัวของป้าดก๊องในพื้นที่อำเภอต่าง ๆ ของจังหวัดเชียงใหม่ที่มีมากถึง 30 คณะ ทั้งนี้ในพื้นที่อำเภอสารภีมีป้าดก๊องมากที่สุดจำนวน 10 คณะ และอำเภอแม่ริมมีป้าดก๊องอยู่น้อยที่สุดจำนวน 2 คณะหากพิจารณาจากรูปแบบของป้าดก๊องในปัจจุบัน พบว่าสามารถแบ่งป้าดก๊องออกได้เป็น 2 ประเภท คือป้าดก๊องแบบพื้นเมืองจำนวน11 คณะ และป้าดก๊องแบบแห่ประยุกต์จำนวน 19 คณะป้าดก๊องในแต่ละแบบ มีรูปแบบการประสมวงที่มีความแตกต่างกันดังนี้

4.3.1 ป้าดก๊องแบบแห่พื้นเมือง

ป้าดก๊องในรูปแบบแห่พื้นเมือง หรือบางทีเรียกว่า รูปแบบแห่บะเก่า หมายถึง ป้าดก๊องที่มีแต่เฉพาะเครื่องดนตรีพื้นบ้านในการประสมวง ได้แก่ แนหน้อย แนหลวง ป้าดเอก ป้าดทุ้ม ป้าดเหล็ก ก๊องวง กลองเต่งถิ้ง กลองโป่งปั้ง ป้าดก๊องในรูปแบบนี้เป็นรูปแบบของป้าดก๊องที่มีมานานแล้วในอดีต เป็นป้าดก๊องที่ใช้ในพิธีกรรมฟ้อนผีมด ผีเม็ง เป็นหลัก ป้าดก๊องในรูปแบบแห่พื้นเมืองนี้ปัจจุบันเหลืออยู่ไม่มากและมีการว่าจ้างให้ประโคมน้อยครั้ง ป้าดก๊องแบบแห่พื้นเมืองในปัจจุบันอยู่ในสภาพเสื่อมสลาย ส่วนใหญ่ปรากฏแต่เฉพาะเครื่องดนตรีแต่ขาดนักดนตรีที่จะแห่ประโคม นักดนตรีส่วนใหญ่จะย้ายไปอยู่กับป้าดก๊องแบบแห่ประยุกต์ในรูปแบบใหม่เนื่องจากได้รับความนิยมจากชาวบ้านปัจจุบัน และมีการว่าจ้างแห่ประโคมบ่อยครั้ง

ภาพที่ 4.1 ภาพป้าดก๊องในรูปแบบแห่พื้นเมือง ป้าดก๊องคณะวังสิงห์คำใต้

ผู้วิจัยได้สอบถามความคิดเห็นของนักดนตรีและผู้ที่เกี่ยวข้องต่อป้าดก๊องแบบแห่พื้นเมือง ดังนี้ นายมานพ ยาระนะ(สัมภาษณ์, 2549) ได้กล่าวถึง ป้าดก๊องแบบแห่พื้นเมืองว่าเป็นรูปแบบดั้งเดิมของป้าดก๊องที่เราควรจะช่วยกันรักษาเอาไว้ ส่วนเครื่องดนตรีสากลที่ถูกนำเข้ามาประสมในป้าดก๊องปัจจุบันนั้น เราควรจะแยกแยะอย่าเอามาปนกับเครื่องดนตรีพื้นบ้านที่เป็นของล้านนาเดิม

นายคำมูล ปัญญา(สัมภาษณ์, 2549) กล่าวถึงป้าดก๊องในรูปแบบแห่พื้นเมืองว่า เป็นป้าดก๊องในรูปแบบเดิมในอดีต ส่วนใหญ่เป็นป้าดก๊องที่อยู่ในวัดเป็นของชุมชน หรือ เป็นป้าดก๊องที่ชาวบ้านซื้อไว้เป็นของส่วนตัว ปัจจุบันมีเหลืออยู่น้อยมาก เครื่องดนตรีส่วนใหญ่ก็ชำรุดหรือถูกขายไปมากเพราะเจ้าของได้เสียชีวิตไป ป้าดก๊องรูปแบบนี้มีการว่าจ้างน้อยมาก ส่วนใหญ่จะนำออกมาแห่ประโคมเป็นครั้งคราว ไม่ได้แห่ประโคมบ่อยครั้งเหมือนป้าดก๊องแบบแห่ประยุกต์

นายประสิทธิ โกกระธรรม(สัมภาษณ์, 2552) ได้กล่าวถึงป้าดก๊องคณะหัวฝายสามัคคี ซึ่งเป็นป้าดก๊องแบบแห่พื้นเมืองว่า วงป้าดก๊องของเขารับงานแห่ประโคมแต่เฉพาะพิธีฟ้อนผีมดผีเม็ง งานศพ และงานบุญในวัดเท่านั้น โดยเฉพาะพิธีฟ้อนผีเม็งซึ่งเป็นกิจกรรมทางประเพณี และมีความสัมพันธ์กับป้าดก๊องมาตั้งแต่ดั้งเดิมในอดีต ส่วนพิธีฟ้อนผีเจ้านายนั้นส่วนใหญ่จะไม่รับ เพราะต้องใช้เครื่องดนตรีสากลซึ่งเป็นป้าดก๊องแบบแห่ประยุกต์ สำหรับนายประสิทธิ โกกระธรรม มองว่าเป็นการเปลี่ยนแปลงตามกาลเวลา แต่เขาต้องการให้รักษาป้าดก๊องแบบแห่พื้นเมืองซึ่งเป็นรูปแบบดั้งเดิมของป้าดก๊องเอาไว้

4.3.2 ป้าดก๊องแบบแห่ประยุกต์

ป้าดก๊องในรูปแบบแห่ประยุกต์ หมายถึง ป้าดก๊องที่มีเครื่องดนตรีสากลเข้ามาผสมผสาน ได้แก่ กีตาร์ อิเลคโทน กลองชุด เป็นต้น ป้าดก๊องในรูปแบบนี้เป็นที่นิยมในสังคมชาวบ้านเชียงใหม่ปัจจุบัน ดังจะพบเห็นป้าดก๊องแบบแห่ประยุกต์ในกิจกรรมทางประเพณี พิธีกรรมตลอดจนงานบุญต่าง ๆ จากการสัมภาษณ์นักดนตรีป้าดก๊องพบว่าป้าดก๊องในรูปแบบแห่ประยุกต์เริ่มปรากฏในสังคมชาวบ้านเชียงใหม่ในช่วงระหว่างปี พ.ศ. 2520 มานี้เอง

ภาพที่ 4.2 ภาพป้าดก๊องในรูปแบบแห่ประยุกต์ ป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่ง

นายวัลลภ พรหมวงศ์ (สัมภาษณ์, 2549) ได้กล่าวถึงป้าดก๊องแบบประยุกต์ในพื้นที่อำเภอสารภีนี้ว่า การนำเอาเครื่องดนตรีสากลเข้ามาประสมในป้าดก๊องแถบอำเภอสารภี เริ่มต้นจากป้าดก๊องคณะกู่เสือที่ได้นำเอากลองแต๊ก และกลองโต่ม (กลองเบส) เข้ามาผสมในป้าดก๊องเพื่อเล่นเพลงลุกทุ่งและเพลงในจังหวะรำวงในพิธีฟ้อนผีเจ้านาย (สมัยนั้นนิยมเล่นเพลงที่เกี่ยวลูกเสือชาวบ้าน) ต่อมารูปแบบของป้าดก๊องในลักษณะดังกล่าวกลายเป็นที่นิยม และมีการจ้างงานมากขึ้น ทำให้ป้าดก๊องกู่เสือกลายเป็นป้าดก๊องได้รับความนิยมมากในเวลานั้น ถึงขนาดต้องมีการจองกันข้ามปี จึงทำให้ป้าดก๊องคณะอื่น ๆได้เกิดการเลียนแบบจนเป็นที่แพร่หลายในปัจจุบัน ต่อมาได้มีการนำเอาเครื่องดนตรีสากลชนิดอื่น ๆ เข้ามาผสมสานมากขึ้นจนกลายเป็นป้าดก๊องแบบแห่ประยุกต์ในปัจจุบัน

นายบุญธรรม เรือนรักษ์เหล่า (สัมภาษณ์, 2549) ได้กล่าวถึงป้าดก๊องในแบบแห่ประยุกต์ว่า เป็นป้าดก๊องที่เป็นที่นิยมในปัจจุบันโดยเฉพาะในหมู่เจ้า (ผีเจ้านาย) เป็นป้าดก๊องที่มีพัฒนาการทางรูปแบบให้สอดคล้องกับค่านิยมของชาวบ้านทำให้ป้าดก๊องสามารถดำรงอยู่ได้ ป้าดก๊องในแบบแห่ประยุกต์ไม่ได้เป็นการทำลายวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านเพราะยังคงรักษารูปแบบของ ป้าดก๊องแบบเดิมอยู่ เพียงแต่มีการปรับเอาเครื่องดนตรีสากลเข้ามาประสมเพื่อที่จะสามารถเล่นเพลงลูกทุ่งชาวบ้านนิยมในปัจจุบัน

นายเดช รินคำ (สัมภาษณ์, 2552)ได้กล่าวถึงป้าดก๊องในรูปแบบแห่ประยุกต์ว่าเป็นการพัฒนาทางดนตรีมากกว่า เพื่อให้ป้าดก๊องสามารถดำรงอยู่ได้สามารถเป็นอาชีพที่เลี้ยงนักดนตรีได้ ป้าดก๊องในปัจจุบันต้องอยู่ในสภาวะการแข่งขัน ต้องใช้เงินทุนในการพัฒนาจำนวนมาก และมีอัตราค่าจ้างที่สูงเทียบเท่ากับวงดนตรีลูกทุ่งที่ได้รับความนิยมในปัจจุบัน

นายอินทรักษ์ มูลชัยลังการ์ (สัมภาษณ์, 2550)ได้กล่าวถึงการนำเอาเครื่องดนตรีสากลเข้ามาประสมในป้าดก๊องในรูปแบบแห่ประยุกต์ว่า ทำให้บทบาทของเครื่องดนตรีพื้นบ้านลดน้อยลง เนื่องจากมีการใช้เครื่องดนตรีสากลบางชิ้นเข้ามาแทน เช่น คีย์บอร์ดแทนแนหน้อย และกีตาร์เบสแทนกลองเต่งถิ้ง เป็นต้น ทำให้เครื่องดนตรีพื้นบ้านเหล่านี้มีบทบาทลดน้อยลง การแห่ป้าดก๊องในรูปแบบประยุกต์ต้องใช้นักดนตรีจำนวนมาก เพราะเครื่องดนตรีมีหลายชิ้น ดังนั้นจึงเกิดการแย่งชิงนักดนตรี หรือเกิดการย้ายวงของนักดนตรีในป้าดก๊อง โดยเฉพาะป้าดก๊องแบบเดิมที่เหลือนักดนตรีประจำวงอยู่น้อยเพราะย้ายไปอยู่ป้าดก๊องแบบแห่ประยุกต์กันหมด

นายสุเมธ กันธิมา(สัมภาษณ์, 2549) ได้กล่าวถึงการจัดหาเครื่องดนตรีสากล และอุปกรณ์เครื่องเสียงที่นำเข้ามาประสมในป้าดก๊องว่า จำเป็นต้องใช้เงินทุนสูง และต้องได้รับการดูแลตลอดจนการซ่อมบำรุงอยู่ตลอดเวลา ดังนั้นเขาจึงทำการเช่าอุปกรณ์เครื่องเสียง และว่าจ้างนักดนตรีสากลเข้ามาร่วมแห่ป้าดก๊องของเขาเพื่อตัดปัญหาดังกล่าว ขณะเดียวกันเขาต้องกำหนดค่าจ้างในการแห่ประโคมที่สูงขึ้น จึงจะทำให้คุ้มกับค่าใช้จ่ายเกี่ยวกับเครื่องเสียงและนักดนตรีสากลที่จ้างมา

4.4 องค์ประกอบของป้าดก๊องเชียงใหม่

เนื้อหาของวิทยานิพนธ์ในส่วนนี้ ผู้วิจัยได้แสดงผลการวิจัยเกี่ยวกับองค์ประกอบของป้าดก๊อง ตามแนวทางในการศึกษาองค์ประกอบดนตรีพื้นบ้านของเฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2538, หน้า 88-92) ที่มีประกอบไปด้วยรายละเอียดเกี่ยวกับ เครื่องดนตรี การประสมวง บทเพลง และบุคคลที่เกี่ยวข้องกับป้าดก๊อง ดังนี้

4.4.1 เครื่องดนตรีในป้าดก๊อง

เครื่องดนตรีที่ใช้ประสมในป้าดก๊องเชียงใหม่ปัจจุบันประกอบด้วยเครื่องดนตรีพื้นบ้านและเครื่องดนตรีสากลต่าง ๆ สำหรับเครื่องดนตรีพื้นบ้านที่พบในป้าดก๊องนั้นส่วนใหญ่เป็นเครื่องดนตรีที่นักดนตรีพื้นบ้านประดิษฐ์ขึ้นเอง ได้แก่ แนหน้อย แนหลวง ป้าดเอก ป้าดทุ้ม ป้าดเหล็ก ในขณะที่เครื่องดนตรีบางชนิดถูกสร้างขึ้นโดยช่างฝีมือที่เป็นชาวบ้านที่ประดิษฐ์ขึ้นเพื่อจำหน่ายในลักษณะของอุตสาหกรรมในครัวเรือนได้แก่ ก๊องวง กลองเต่งถิ้ง ที่สะท้อนถึงเอกลักษณ์ของเครื่องดนตรีล้านนาได้ชัดเจน ซึ่ง ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์ (2544, หน้า78) ได้กล่าวถึงลักษณะของเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนาว่า “เครื่องดนตรีล้านนาส่วนมากผลิตอย่างเป็นหัตถกรรมในครัวเรือนซึ่งสล่าทำตามลำพัง หรือมีสมาชิกในครัวเรือนเป็นผู้ช่วย...เครื่องดนตรีล้านนาส่วนมากเป็นผลผลิตประเภททำด้วยมือ และ ทำในบ้าน มากกว่าเป็นผลผลิตจากโรงงานอุตสาหกรรม... เครื่องดนตรีล้านนาเป็นเครื่องดนตรีในประเพณีท้องถิ่นที่สะท้อนให้เห็นค่านิยมในเชิงอนุรักษ์นิยมอย่างชัดเจน โดยเฉพาะอย่างยิ่งในด้านคุณสมบัติของเสียงเครื่องดนตรี และความไพเราะตามคตินิยมเดิม” การศึกษาลักษณะของเครื่องดนตรีพื้นบ้านในป้าดก๊องในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ผู้วิจัยได้ทำการศึกษารายละเอียดต่าง ๆ ของเครื่องดนตรี ได้แก่ รูปร่าง ขนาด ส่วนประกอบ ลักษณะเสียง และวิธีการบรรเลง ดังมีรายละเอียด ดังต่อไปนี้

4.4.1.1. แน

แน ตรงตามลักษณะของการจัดหมวดหมู่เครื่องดนตรีประเภทเป่าหรือเครื่องดนตรีที่มีแหล่งกำเนิดเสียงจากการสั่นสะเทือนของอากาศ หรือ ลม (Aerophones) เป็นเครื่องดนตรีที่ปรากฏในล้านนามานานแล้ว สำหรับแนที่พบในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ปัจจุบันมีสองชนิด คือ “แนหน้อย” และ “แนหลวง” ชาวบ้านนิยมนำแนทั้งสองชนิดมาบรรเลงคู่กันในวงดนตรีต่าง ๆได้แก่วงกลองติ่งโนง ป้าดก๊อง เป็นต้น ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาแนของนายบุญธรรม เรือนรักษ์เหล่า(สัมภาษณ์, 2549) ซึ่งนายบุญธรรม ได้เล่าให้ผู้วิจัยฟังเกี่ยวกับแนของเตนเองว่า

“...แนคู่นี้ ลุงเป็นคนทำเองตอนที่ยังหนุ่มอยู่อายุประมาณยี่สิบกว่า ๆลุงได้ลอกเลียนแบบมาจากแนของพ่อต๋าซึ่งเป็นครูสอนการเป่าแนให้กับลุง แต่ก่อนลุงก็ใช้แนของพ่อต๋าในการเป่าแนให้กับป้าดก๊องคณะกู่แดง ต่อมาพอพ่อต๋าเสียชีวิต ลุงจึงจำเป็นต้องทำเองเพราะว่าแนคู่นั้นเป็นสมบัติของลูกหลานพ่อต๋า อาศัยว่าลุงพอมีความรู้เรื่องการกลึงไม้อยู่บ้าง ดังนั้นลุงจึงได้ทำแนเป็นของตนเองโดยวัดสัดส่วนจากแนของลุงต๋าเป็นต้นแบบ โดยเริ่มทำแนหน้อยก่อนจำนวนสามเลา แต่พอเจาะรูนับนิ้วแล้วนำมาเป่าปรากฏว่าเลานี้เสียดีและไม่เพี้ยน ลุงจึงเลือกเป่าแนเลานี้และทำแนหลวงมาคู่กับแนหน้อยดังกล่าว ”

แนของ นายบุญธรรม เรือนรักษ์เหล่า เป็นแนที่ใช้เป่าในป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่งปัจจุบันและ ระดับเสียงของแนดังกล่าวเป็นเสียงหลักที่ใช้ในการปรับเสียงของเครื่องดนตรีอื่นๆภายในป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่งให้ตรงกัน แนของนายบุญธรรม เรือนรักษ์เหล่ามีส่วนประกอบ ดังนี้

ภาพที่ 4.3 ภาพแนหน้อย และแนหลวงแนของนายบุญธรรม เรือนรักษ์เหล่า

1) ลิ้นแน เป็นส่วนประกอบที่สำคัญที่สุด ลิ้นแนมีขั้นตอนในการประดิษฐ์ที่ละเอียดอ่อน เนื่องจากแนเป็นเครื่องดนตรีประเภทเป่าที่อาศัยลมจากผู้เล่นโดยตรง เนื่องจากธรรมชาติของร่างกายมนุษย์มีความจุอากาศภายในปอดที่ต่างกัน และ ลีลาในการเป่าแนที่แตกต่างกัน ปัจจัยเหล่านี้มีอิทธิพลต่อรูปร่าง และ ขนาดของลิ้นแนที่เหมาะสมกับนักดนตรีแต่ละคน ลิ้นแนเป็นส่วนประกอบที่ได้จากการนำใบตาลที่ไม่แก่หรืออ่อนเกินไป มีผิวเรียบนำมาต้มกับน้ำซาวข้าว และมะขามสุก จากนั้นจึงนำไปตากให้แห้งแล้วจึงนำมาขดเป็นม้วน

เพื่อรอที่จะนำไปตัดเป็นรูปร่างคล้ายพัดขนาดเล็กจำนวน 4 ชิ้นซ้อนทับกันอยู่พันด้วยด้ายให้ใบตาลยึดติดกันลิ้นของแนหน้อยมีขนาดที่เล็กกว่าแนหลวง ลิ้นแนหน้อยของนายบุญธรรม เรือนรักษ์เหล่ามีขนาดความกว้างประมาณ 1.5 เซนติเมตร ยาวประมาณ 1.7 เซนติเมตร สำหรับลิ้นของแนหลวงมีขนาดความกว้างประมาณ 1.7 เซนติเมตร ยาวประมาณ 2 เซนติเมตร

2) ถะแหว หรือ แต๋แหว๋ หมายถึง ส่วนที่เป็นกระบังลมมีรูปร่างกลมแบน นิยมประดิษฐ์จากกะลามะพร้าว แผ่นทองเหลือง หรือ แผ่นพลาสติก ที่มีความหนาพอประมาณนำมาตัดให้เป็นวงกลม เจาะรูตรงกลางเพื่อนำไปสวมเข้ากับด้านปลายของหลี่แนลึกประมาณ 0.5 เซนติเมตร ถะแหวจะอยู่ในตำแหน่งระหว่างปากของผู้เป่าและเลาแน ทำหน้าที่ช่วยไม่ให้ลมรั่วขณะเป่าและผ่อนคลายการเกร็งของริมฝีปากขณะเป่าแน สำหรับถะแหวแนหน้อยของนายบุญธรรม เรือนรักษ์เหล่าจะมีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 5 เซนติเมตร ส่วนถะแหวของแนหลวงจะมีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 6 เซนติเมตร

3) หลี่ หรือ หลี่แน หมายถึงส่วนที่เชื่อมต่อกับลิ้นแน มีลักษณะเป็นท่อโลหะที่ได้จากการนำแผ่นทองเหลืองมาม้วนให้ได้รูปร่าง กลม หลวง โดยให้ความกว้างที่ปลายท่อมีขนาดเล็กกว่าโคนท่อ พันด้วยด้ายรอบ ๆ เพื่อไม่ให้ลมรั่วออกขณะเป่า ส่วนปลายของหลี่แนเชื่อมต่อกับลิ้นแนสำหรับส่วนโคนเชื่อมต่อกับเลาแน หลี่ของแนหน้อยมีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางของส่วนปลายกว้างประมาณ 0.4 เซนติเมตร ส่วนโคนของหลี่กว้างประมาณ 0.7 เซนติเมตร ลำตัวของหลี่ยาวประมาณ5.3 เซนติเมตร สำหรับหลี่แนหลวงของนายบุญธรรม เรือนรักษ์เหล่ามีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางของส่วนปลายกว้างประมาณ 0.4 เซนติเมตร ส่วนโคนของหลี่กว้างประมาณ0.8 เซนติเมตร ลำตัวของ หลี่ยาวประมาณ 8.7 เซนติเมตร

4) เลาแน หมายถึง ส่วนที่เป็นลำตัวของแนทำจากไม้เนื้อแข็งกลึงให้กลม และกลวง ส่วนบนจะมีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางที่เล็กกว่าส่วนล่าง และ เจาะรูบนเลาแน สำหรับปิด-เปิดนิ้วจำนวน 7 รู สำหรับเลาของแนหน้อยของนายบุญธรรม เรือนรักษ์เหล่าจะมีความยาวประมาณ 34.2 เซนติเมตรท่อส่วนบนของเลาแนมีเส้นผ่าศูนย์กลางกว้าง1 เซนติเมตรท่อส่วนล่างมีเส้นผ่าศูนย์กลางกว้าง1.8 เซนติเมตรสำหรับเลาของแนหลวงจะมีความยาวประมาณ 50 เซนติเมตร ท่อส่วนบนมีเส้นผ่าศูนย์กลางกว้าง1 เซนติเมตร ท่อส่วนล่างมีเส้นผ่าศูนย์กลางกว้าง 2 เซนติเมตร

5) รูนิ้ว หรือฮูนับนิ้ว แนหน้อยและแหหลวงมีรูสำหรับปิด-เปิดนิ้วจำนวน 7 รู ไม่มีรูนิ้วค้ำเหมือนขลุ่ย การเปิดปิดนิ้วบนรูนับนิ้วใช้มือขวาหรือมือซ้ายอยู่ข้างบนก็ได้ขึ้นอยู่กับความถนัดของผู้เป่า

6) เชือกรั้งเป็นเชือกที่ผูกติดกับ เลาแน และตะหวา เพื่อให้ทั้งสองส่วนยึดติดกันและใช้ในการตั้งระดับของเสียงของแนโดยกำหนดระดับเสียงจากความสั้นยาวของเชือกกล่าวคือ

ถ้าผูกเชือกให้สั้นลงแนก็จะมีระดับเสียงสูงขึ้น ตรงกันข้ามถ้าหากผูกเชือกให้ยาวขึ้นระดับเสียงของแนก็จะต่ำลง

7) ตะหวา หรือ ติ๋นแน หมายถึง ส่วนที่เป็นกระบอกเสียงคล้ายลำโพง ประดิษฐ์จากแผ่นทองเหลืองนำมาขดเป็นรูปคล้ายลำโพงทำหน้าที่ขยายเสียงของแนให้มีความดังมากขึ้น สำหรับตะหวาแนหน้อยของนายบุญธรรม เรือนรักษ์เหล่ามีเส้นผ่าศูนย์กลางในส่วนบนกว้างประมาณ 2.9 เซนติเมตร ส่วนที่เป็นปากลำโพงมีเส้นผ่าศูนย์กลางกว้างประมาณ7 เซนติเมตรมีความยาวทั้งหมดประมาณ9.5เซนติเมตรสำหรับตะหวาของแนหลวงมีเส้นผ่าศูนย์กลางในส่วนบนกว้างประมาณ 3.5 เซนติเมตร ส่วนที่เป็นปากลำโพงที่กว้างประมาณ 11.5 เซนติเมตร และ ตะหวามีความยาวทั้งหมดประมาณ 29 เซนติเมตร

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาวิธีการเป่าแนจากนักดนตรีพื้นบ้านพบว่ามีวิธีการเป่าแนที่แตกต่างจากปี่ชนิดอื่น ๆ ของไทย กล่าวคือการวางลิ้นแนจะวางในลักษณะแนวนอน ในขณะที่ปี่อื่น ๆ จะวางลิ้นในแนวตั้งกับปากของผู้เป่า การบรรเลงแนจะบรรเลงในลักษณะของการเป่าในเสียงยาว มากกว่าการบรรเลงเก็บหรือด้นเนื่องจากมีข้อจำกัดในลักษณะและตำแหน่งการวางลิ้นของแน การป่าแนสามารถสรุปได้ในลักษณะดังนี้

1) การใช้นิ้ว ลิ้น ลมในลักษณะที่สอดประสานกันทักษะในการเป่าแนในลักษณะนี้ถือว่าเป็นหัวใจสำคัญที่จะทำให้เสียงแนเกิดความไพเราะมากน้อยเพียงใด และเป็นทักษะที่สล่าแนจะต้องฝึกฝนและเรียนรู้จากการสังเกตและเรียนรู้ด้วยตนเอง

2) การอวายลม หรือการระบายลม เป็นทักษะหนึ่งของการฝึกหายใจและการเป่าลมออกให้มีความต่อเนื่อง ซึ่งจะทำให้เสียงแนไม่ขาดช่วง

3) การพรมนิ้วตามหลักดุริยางคศาสตร์หมายถึงการเปิดปิดนิ้วบนรูปี่ในลักษณะสลับไปมาเพื่อให้เกิดเสียงที่เรียกว่า การพรมนิ้วบนแนนั้นจะมีลักษณะการพรมนิ้วแบบข้ามรูปี่ซึ่งตรงข้ามกับเครื่องเป่าไทยที่มักจะพรมในนิ้วที่เรียงลำดับกัน การพรมนิ้วแบบแนล้านนานั้นจะให้เสียงของแนมีสำเนียงของดนตรีล้านนาที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะ

4) การริ้วเสียง และการเลอเสียง การเป่าแนในลักษณะนี้เป็นเทคนิคเฉพาะในเครื่องเป่าแบบล้านนา การริ้วเสียงหมายถึงการเปิด-ปิดนิ้วบนรูนับนิ้วผ่านกลุ่มเสียงต่าง ๆที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้น อย่างรวดเร็ว ในขณะที่การเลอหมายถึงการเป่าแบบลากเสียงในลักษณะไม่มีจังหวะที่แน่นนอน การริ้วเสียงจะพบมากในการเป่าแนหน้อยส่วนการเลอเสียงนั้นจะพบมากในการเป่าแนหลวง

สำหรับการศึกษาเกี่ยวกับลักษณะเสียงของแนผู้วิจัยพบว่านักดนตรีพื้นบ้านมีการเรียกชื่อเสียงของแนหน้อยในบางช่วงเสียงเพื่อใช้สื่อความหมายของเสียง การสืบทอด และการตั้งเสียง ดังนี้

1) ลูกตั้ง หมายถึง เสียงที่ใช้ในการปรับเสียงของเครื่องดนตรีอื่น ๆ ภายในวงป้าดก๊องให้ตรงกับเสียงของ แนหน้อย เสียงของลูกตั้งถูกใช้เป็นตัวกำหนดบันไดเสียงของเพลงต่าง ๆ ที่จะบรรเลงเพื่อให้แนหน้อยสามารถเดินทำนองได้สะดวก เนื่องจากแนหน้อยมีเขตเสียงที่สั้นกว่าเครื่องดนตรีอื่นภายในวงแต่มีเสียงที่ดังกว่าเครื่องดนตรีอื่น ๆ เพื่อให้เกิดความกลมกลืนของเสียงเครื่องดนตรีภายในวงป้าดก๊องนักดนตรีจึงยึดเอาเสียงแนหน้อยเป็นหลักในการเทียบเสียง และการกำหนดกลุ่มเสียงในการบรรเลง

2) เสียงควบ หมายถึง เสียงที่ต่ำสุดของช่วงเสียงของแนน้อยเสียงควบนี้จะเป็นเสียงที่ใช้ทดสอบลิ้นของแนว่าอยู่ในสภาพพร้อมที่จะใช้เป่าได้หรือไม่ เสียงควบของแนหน้อยยังใช้ในการเทียบเสียงของแนหลวงอีกด้วย

3) เสียงริ้วหมายถึง กลุ่มเสียงที่เกิดจากการเป่าแนหน้อยในระดับเสียงสูง เสียงริ้วเป็นเอกลักษณ์ของแนหน้อย การริ้วของแนหน้อยในบทเพลงที่มีจังหวะค่อนข้างช้าจะสะท้อนอารมณ์โศกเศร้า เช่น เพลงแหย่ง เพลงธรณีกรรแสง การใช้เสียงริ้วของแนในบทเพลง ที่มีจังหวะที่รวดเร็วจะช่วยสร้างความสนุกสนาน เช่น เพลงมวย นอกจากนี้เสียงริ้วของแนหน้อยยังแสดงถึงความสามารถของนักดนตรีที่สามารถใช้นิ้วในการปิด-เปิดรูนับนิ้วได้อย่างคล่องแคล่ว

อย่างไรก็ตามจากการเก็บข้อมูลเกี่ยวกับแนที่ใช้แห่ประโคมในป้าดก๊องเชียงใหม่ปัจจุบันพบว่า นักดนตรีป้าดก๊องบางคณะได้ทำการปรับเปลี่ยนขนาด รูปร่างของแนเพื่อให้ตรงกับเสียงกับเครื่องดนตรีสากลที่ถูกนำเข้ามาประสมในป้าดก๊องแบบแห่ประยุกต์ นายบุญศรี หินสวน(สัมภาษณ์, 2552) สล่าแนหน้อยในป้าดก๊องคณะป่าบงศิลป์ ได้กล่าวถึงแนในปัจจุบันว่า ส่วนใหญ่สล่าแนจะมีแนหลายเลาเพื่อใช้เป่าในการแห่ประโคมในวงดนตรีต่าง ๆ ในส่วนตัวของนายบุญศรี มีแนหน้อยถึงสามเลาที่มีขนาดแตกต่างกัน นายบุญศรีได้ทำการปรับแต่งขนาดของแนเพื่อให้เสียงของแนนั้นมีความแตกต่างกัน แนหน้อยแบบดั้งเดิมนั้นจะใช้เป่ากับป้าดก๊องแบบดั้งเดิม หรือใช้แห่ในวงกลองตึ่งโนง ในขณะที่แนแบบใหม่ที่เขาได้ประดิษฐ์ให้มีระดับเสียงแบบสากลในคีย์ G และF จะใช้เป่าในป้าดก๊องแบบแห่ประยุกต์ที่มีระดับเสียงที่เป็นแบบดนตรีสากลจะทำให้เสียงแนกลมกลืนกับเครื่องดนตรีสากลมากกว่าแนแบบเดิมที่มีเสียงที่ต่ำกว่าระดับเสียงสากล

4.4.1.2 ก๊องวง

ภาพที่ 4.4 ภาพก๊องวงในป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่ง

ก๊องวง เป็นเครื่องดนตรีที่มีแหล่งกำเนิดเสียงจากการสั่นสะเทือนจากการตีกระทบกันของวัตถุ (Idiophones) ก๊องวงเครื่องดนตรีพื้นบ้านที่มีรูปร่างลักษณะคล้ายกับฆ้องวงใหญ่ในวงปี่พาทย์ ข้อมูลจากจากการสัมภาษณ์นักดนตรีพื้นบ้าน (บุญศรี โพธิยอด, สัมภาษณ์, 2549) เกี่ยวกับลักษณะและรูปร่างของก๊องวงของป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่งพบว่า ก๊องวงมีส่วนประกอบที่สำคัญได้แก่

1) วงก๊องเป็นที่ประดิษฐ์จากหวายโป่งหรือเหล็กเส้นนำมาขดเป็นรูปวงรี มีเส้นรอบวงยาวประมาณ 350 เซนติเมตร เส้นผ่าศูนย์กลางยาวประมาณ140 เซนติเมตร เพื่อใช้ผูก “ลูกก๊อง” ด้วยหนังหรือเชือก

2) ลูกก๊อง หมายถึงฆ้องแต่ละลูกที่ได้จากการนำโลหะสัมฤทธิ์มาหล่อหรือตีก๊องวงในป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่งจะประกอบด้วยลูกก๊องจำนวน15 ลูก ผูกเรียงกันบนวงก๊องโดยลูกใหญ่สุดอยู่ทางด้านซ้ายมือของผู้ตี ลูกเล็กสุดอยู่ทางด้านขวามือ ลูกก๊องขนาดเล็กสุดมีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 15 เซนติเมตร มีความหนาของลูกก๊องประมาณ 0.3 เซนติเมตร ลูกก๊องลูกใหญ่สุดมีเส้นผ่าศูนย์กลาง 25 เซนติเมตร มีความหนาประมาณ 0.5 เซนติเมตรด้านล่างของลูกก๊องแต่ละลูกมีการติดถ่วงเสียงด้วยชัน หรือยางมะตอย เพื่อให้ลูกก๊องเกิดเสียงสูงต่ำแตกต่างกันขณะตี ก๊องวงมีลักษณะทางกายภาพและเสียงที่กังวานมากและมีความกลมกลืนกับเสียงของแน

นายบุญธรรม เรือนรักษ์เหล่า (สัมภาษณ์, 2549) ได้เล่าถึงที่มาของก๊องวงในป้าดก๊องว่าสมัยก่อนจะไปซื้อก๊องที่ผลิตและจำหน่ายที่บ้านวัวลาย ในตัวเมืองเชียงใหม่ เรียกว่า “ฆ้องตราเต่า”

ต่อมาเมื่อเส้นทางติดต่อกับจังหวัดเชียงรายสะดวกขึ้นจึงหันไปซื้อก๊องที่จำหน่ายแถบชายแดนอำเภอแม่สาย จังหวัดเชียงรายเนื่องจากมีราคาถูก และมีคุณภาพเสียงดี

3) ค้อนก๊อง หรือ ไม้ตีฆ้อง จำนวน 1 คู่ ค้อนก๊องประกอบด้วยสองส่วนคือส่วนแรกเป็นส่วนที่ใช้มือจับเรียกว่า “ด้าม” ได้จากการนำไม้ไผ่ หรือ ไม้เนื้อแข็งมาเหลาให้มีรูปร่างกลมความยาวที่พอดี ส่วนที่สองได้จากการนำวัสดุต่าง ๆ เช่น หนัง แผ่นพลาสติก หรือยางรถยนต์ที่มีความหนามาตัดให้เป็นรูปร่างกลมเสียบต่อกับด้ามเพื่อใช้ในการตีก๊องวง

ผู้วิจัยได้สังเกตวิธีการบรรเลงก๊องวงจากการติดตามป้าดก๊องในภาคสนาม พบว่าก๊องวงมีลักษณะการบรรเลง ดังนี้

1) การตีแบบสลับมือ การตีก้องวงในแบบสลับมือซ้ายขวานั้นเป็นไปตามลักษณะของการตีฆ้องวงแบบทั่วไป การตีก๊องวงแบบล้านนานั้นไม่มีกฎเกณฑ์การใช้มือแบบการตีฆ้องวงแบบไทย และ มีการตีในลักษณะไม่มีการปิดมือเหมือนฆ้องวงแบบไทย เนื่องจากต้องการเสียงที่ ดังกังวานของก๊อง

2) การตีแบบคู่เสียง การตีก๊องวงของล้านนานั้นมีการตีแบบคู่เสียงต่างๆได้แก่คู่ 2, 4, 5 และ 8 การตีก้องวงในคู่เสียงต่าง ๆ จะให้ความรู้สึกและความไพเราะที่แตกต่างกันไปในแต่ละท่วงทำนองของแต่ละเพลง

3) การตีรัวมือ การตีก๊องวงในลักษณะนี้คล้ายกับการตีกรอมือในฆ้องวงของไทย แต่การตีรัวมือของก๊องวงนั้นมีลักษณะที่เป็นการตีแบบห่าง ๆ ทั้งนี้เพื่อให้เหมาะสมกับบทเพลงของล้านนาที่มักจะมีแนวเพลงที่ช้า

4.4.1.3 ป้าดเอก

ภาพที่ 4.5 ภาพป้าดเอก ป้าดกเอกในป้าดก๊องคณะป่าบงศิลป์

ป้าดเอก เป็นเครื่องดนตรีที่มีแหล่งกำเนิดเสียงจากการสั่นสะเทือนจากการตีกระทบกันของวัตถุ (Idiophones) ป้าดเอกเป็นเครื่องดนตรีพื้นบ้าน มีรูปร่างลักษณะคล้ายกับระนาดเอก ป้าดเอกมีส่วนประกอบที่สำคัญ คือ“รางป้าด” หมายถึง ส่วนที่อยู่ด้านล่างสุดของป้าดเอก รางป้าดเอกนิยมประดิษฐ์จากไม้เนื้อแข็ง เช่น ไม้สัก ไม้ประดู่ นำมาประกอบกันเป็นกล่องยาวรูปร่างคล้ายเรือกว้างประมาณ 40 เซนติเมตร ยาวประมาณ 150 เซนติเมตร นิยมสลัก ชื่อของคณะแห่บริเวณด้านข้างราง ป้าดเอกใช้สำหรับแขวนลูกป้าดเอกและทำหน้าที่เป็นกล่องเสียงทำให้เกิดเสียงดังกังวานขณะตีบนลูกป้าดเอก ด้านข้างของรางป้าดเอกนิยมแกะสลักข้อความหรือ เขียนชื่อของคณะแห่นั้น ๆบนรางป้าดแขวนด้วย “ลูกป้าด”ที่ได้จากการนำท่อนไม้เนื้อแข็งเหลาเป็นรูปร่างสี่เหลี่ยมผืนผ้า ด้านบนมีรูปร่างแบน ด้านล่างมีลักษณะของการคว้านเนื้อไม้ออกเพื่อปรับแต่งเสียงให้ตรงกับระดับเสียงแน เจาะรูสำหรับร้อยเชือกบริเวณปลายลูกป้าดทั้งสองด้าน ด้านละสองรูทั้งหมดจำนวนสี่รูเพื่อแขวนบนรางป้าด ลูกป้าดแต่ละลูกมีความสั้นยาวแตกต่างกัน แต่มีการจัดวางโดยเรียงลำดับโดยให้ลูกป้าดที่สั้นที่สุดอยู่ทางด้านขวามือสำหรับลูกป้าดที่มีความยาวที่สุดอยู่ทางด้านซ้ายมือ ป้าดเอกในป้าดก๊องแต่ละคณะมีจำนวนลูกป้าดที่ไม่เท่ากัน สำหรับป้าดเอกของป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่งมีลูกป้าดจำนวน21ลูก การบรรเลงป้าดเอกจะใช้ “ค้อนตี” หรือ ไม้ตีลูกป้าด จำนวนสองข้าง ข้างหนึ่งถืออยู่ในมือด้านซ้าย ข้างหนึ่งถืออยู่ในมือด้านขวามีส่วนที่เป็นด้ามที่ได้จากการนำไม้ไผ่มาเหลาให้กลมสำหรับใช้มือจับสวมเข้ากับส่วนหัวที่เกิดจากการนำไม้เนื้อแข็งเหลาให้เป็นรูปร่างกลมแบนหุ้มด้วยผ้า หรือแผ่นพลาสติกเป็นส่วนที่กระทบกับลูกป้าดโดยตรงและทำให้เกิดเสียงดังขณะบรรเลงป้าดเอก

แม้ว่าป้าดเอกจะมีลักษณะรูปร่างคล้ายกับระนาดเอกในวงดนตรีไทย อย่างไรก็ตาม เนื่องจากลักษณะของป้าดก๊องที่เป็นวัฒนธรรมดนตรีล้านนาที่มีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะจึงส่งผลให้ลักษณะการบรรเลงป้าดเอกจึงมีความแตกต่างจากการบรรเลงระนาดเอกตามหลักดุริยางค์ไทยไปบ้าง

1) การตีมือคู่ วิธีการตีป้าดเอกดังกล่าวเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของการบรรเลงป้าดเอกที่คล้ายกับระนาดเอกวิธีการบรรเลงดังกล่าวเป็นพื้นฐานสำหรับนักดนตรีที่จะต้องฝึกปฏิบัติให้ได้ก่อนในเบื้องต้น

2) การตีแบบโขยก การบรรเลงป้าดเอกในลักษณะนี้เป็นการตีคู่แปดในลักษณะที่ดุริยางคศาสตร์สากล เรียกว่า Swing ผู้วิจัยได้สังเกตสล่าป้าดเอกในวงป้าดก๊องหลายคณะก็มีการบรรเลงป้าดเอกในลักษณะนี้ และ ถือว่าเป็นวิธีการตีป้าดเอกแบบพื้นเมือง(นายรอด ใจคำดวง, สัมภาษณ์, 2549)ซึ่งเป็นวิธีการบรรเลงที่ตรงข้ามกับวิธีการบรรเลงระนาดเอกตามหลักดุริยางคศาสตร์ของดนตรีไทย

3) การรัว การบรรเลงในลักษณะนี้ตรงกับการบรรเลงแบบกรอ ระนาดเอกแต่ไม่มีรูปแบบการตีรัวที่หลากหลายเหมือนการกรอระนาดเอก

4) การตีรูด การบรรเลงในลักษณะนี้ตรงกับการบรรเลงแบบกวาดซึ่งเป็นเทคนิคหนึ่งในการบรรเลงระนาดเอก

4.4.1.4 ป้าดทุ้ม

ภาพที่ 4.6 ภาพป้าดทุ้ม ป้าดทุ้มในป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่ง

ป้าดทุ้ม เป็นเครื่องดนตรีที่มีแหล่งกำเนิดเสียงจากการสั่นสะเทือนจากการตีกระทบกันของวัตถุ (Idiophones) ป้าดทุ้มเป็นเครื่องดนตรีพื้นบ้านมีรูปร่างลักษณะคล้ายระนาดทุ้ม ผู้วิจัยได้ศึกษาป้าดทุ้มของป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่ง จากการสัมภาษณ์สล่าป้าดทุ้ม (รัตน์ หวลจิต, สัมภาษณ์, 2549) พบว่าป้าดทุ้มประกอบด้วย “รางป้าดทุ้ม” เป็นส่วนที่อยู่ด้านล่างสุดของป้าดทุ้ม ประดิษฐ์จากไม้เนื้ออ่อนนำมาประกอบกันเป็นกล่องยาวคล้ายเรือมีขนาดกว้างกว่าป้าดเอก กว้างประมาณ 50 เซนติเมตร ยาวประมาณ 170 เซนติเมตรใช้สำหรับแขวนลูกป้าดทุ้มและทำหน้าที่เป็นกล่องเสียงทำให้เกิดเสียงดังกังวานขณะตีบนลูกป้าดทุ้ม ด้านข้างของรางป้าดทุ้มสลักชื่อหรือข้อความที่แสดงถึงคณะแห่บนรางป้าดทุ้มแขวนด้วย “ลูกป้าด” มีลักษณะเป็นท่อนไม้เนื้อแข็งเหลาเป็นรูปร่างสี่เหลี่ยมผืนผ้าขนาดใหญ่ บนลูกป้าดมีการเจาะรูสำหรับร้อยเชือกบริเวณปลายลูกป้าดทั้งสองด้านสำหรับแขวนบนรางป้าดเรียงลำดับโดยให้ลูกป้าดที่สั้นที่สุดอยู่ทางด้านขวามือ สำหรับลูกป้าดที่มีความยาวที่สุดอยู่ทางด้านซ้ายมือ ป้าดทุ้มของป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่งมีลูกป้าดจำนวน16 ลูกในการตีป้าดทุ้มจะตีด้วย “ค้อนตี” จำนวนหนึ่งคู่ ค้อนตีแต่ละอันมีส่วนที่เป็นด้ามไม้สำหรับมือจับเป็นไม้ไผ่

เหลาให้กลมสวมเข้ากับส่วนหัวค้อนตีที่ได้จากการนำผ้ามาพัน หรือ แผ่นพลาสติกให้มีความหนาเพื่อเป็นส่วนที่กระทบกับลูกป้าดทำให้เกิดเสียงทุ้ม นายรัตน์ หวลจิตได้กล่าวถึงความสำคัญของลูกป้าดทุ้มทั้งสองว่า ก่อนการบรรเลงทุกครั้งนักดนตรีจะทำการเคาะลูกตั้งของป้าดทุ้มก่อนเพื่อกำหนดตำแหน่งเสียงป้าดทุ้มเพื่อให้อยู่ในกลุ่มเสียงเดียวกับแนหน้อย ผู้วิจัยได้สังเกตการบรรเลงป้าดทุ้มพบว่ามีลักษณะการบรรเลงที่คล้ายกับก๊องวงแตกต่างกันเพียงลักษณะเสียงของป้าดทุ้มที่มีระดับเสียงทุ้มต่ำและช่วยอุ้มเสียงเครื่องดนตรีต่าง ๆในป้าดก๊องได้เป็นอย่างดี

4.4.1.5 ป้าดเหล็ก

ภาพที่ 4.7 ภาพป้าดเหล็ก ป้าดเหล็กในป้าดก๊องคณะป่าบงศิลป์

ป้าดเหล็ก เป็นเครื่องดนตรีที่มีแหล่งกำเนิดเสียงจากการสั่นสะเทือนจากการตีกระทบกันของวัตถุ (Idiophones) ป้าดเหล็กเป็นเครื่องดนตรีพื้นบ้านที่มีรูปร่างคล้ายกับระนาดเหล็ก นายสมบูรณ์ หลานรัก (สัมภาษณ์, 2549) ได้กล่าวถึงการเข้ามาของป้าดเหล็กว่า เพิ่งจะถูกนำมาประสมในป้าดก๊องราว 20 ปีที่ผ่านมานี้เอง ป้าดเหล็กประกอบไปด้วย “รางป้าดเหล็ก” เป็นส่วนที่อยู่ด้านล่างสุด มีรูปร่างเป็นกล่องยาวกว้างประมาณ 40 เซนติเมตร ยาวประมาณ 150 เซนติเมตร ด้านบนของรางมีแผ่นไม้สองแผ่นเพื่อใช้สำหรับวางลูกป้าดเหล็ก รางป้าดเหล็กทำหน้าที่เป็นกล่องเสียงทำให้เกิดความดังกังวานขณะตีบน “ลูกป้าดเหล็ก” ที่มีลักษณะเป็นแผ่นเหล็กรูปร่างสี่เหลี่ยมผืนผ้า นายบุญธรรม เรือนรักษ์เหล่า (สัมภาษณ์, 2549) ได้กล่าวถึงการประดิษฐ์ลูกป้าดเหล็กของเขาว่า ได้จากการนำเอาแผ่นเหล็กที่หุ้มล้อเกวียนนำมาตัดให้ได้รูปร่างสั้น-ยาว แตกต่างกัน เพื่อให้เกิดเสียงสูงต่ำตามต้องการ จำนวน 16 ลูก วางบนรางป้าดเหล็กตามลำดับ โดยให้ลูกป้าดที่สั้นที่สุดอยู่ทางด้านขวามือสำหรับลูกป้าดที่มีความยาวที่สุดอยู่ทางด้านซ้ายมือ อย่างไรก็ตามจากการสำรวจภาคสนามพบว่าลูกป้าดเหล็กของป้าดก๊องแต่ละคณะนั้นมีจำนวนที่ไม่เท่ากันขึ้นอยู่กับวัสดุและระดับเสียงของป้าดก๊องแต่ละคณะ สำหรับส่วนที่ใช้ตี

เรียกว่า “ค้อนตีลูกป้าด” มีลักษณะแข็งจำนวนสองข้าง ค้อนตีป้าดเหล็กของป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่ง มีลักษณะคล้ายกับค้อนตีป้าดเอก แต่มีน้ำหนักที่เบากว่าเนื่องจากการบรรเลงป้าดเหล็กไม่ต้องตีแรง เพราะลูกป้าดเหล็กเป็นโลหะและมีเสียงดังกังวานอยู่แล้ว

4.4.1.6 กลองปั่งโป้ง

ภาพที่ 4.8 ภาพกลองปั่งโป้งในป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่ง

กลองปั่งโป้ง เป็นเครื่องดนตรีที่มีแหล่งกำเนิดเสียงจากการสั่นสะเทือนของแผ่นหนัง (Membranophones) กลองโป่งป้งมีลักษณะคล้ายตะโพนแต่มีขนาดที่เล็กกว่า ผู้วิจัยได้สังเกตการตีกลองปั่งโป้งของสล่ากลองเชียงใหม่พบว่า มีการตีกลองปั่งโป้งคู่กับกลองเต่งถิ้งในจังหวะที่สอดประสานกัน กลองปั่งโป้งประกอบด้วยส่วนลำตัวกลองที่ได้จากการนำไม้เนื้อแข็ง เช่น ไม้แดง ไม้สัก ไม้ขนุน นำมาเจาะให้ได้รูปร่างทรงกระบอกยาวประมาณ 60 เซนติเมตร ด้านในของลำตัวกลองจะถูกเจาะให้กลวงเพื่อทำหน้าที่เป็นกล่องเสียง ด้านข้างของลำตัวกลองทั้งสองด้านจะถูกเจาะให้ทะลุถึงกัน หุ้มด้วยหนัง เรียกว่า “หน้ากลอง” เป็นแผ่นหนังที่หุ้มด้านข้างของกลองที่ถูกเจาะให้ทะลุทั้งสองด้าน แผ่นหนังดังกล่าวถูกขึงให้ตึงด้วยเชือกหรือหนัง หน้ากลองทั้งสองด้านจะมีขนาดที่แตกต่างกัน คือหน้าเล็กมีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 20 เซนติเมตร หน้าใหญ่มีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 30 เซนติเมตร หน้ากลองติดถ่วงด้วยเป็นวัสดุที่ใช้ติดถ่วงเสียงเรียกว่า “จ่ากลอง” ได้จากการนำเส้นขนมจีนหรือข้าวสุกบดผสมกับขี้เถ้าละเอียดในสัดส่วนที่พอดีมีลักษณะเหนียว นำไปติดบริเวณศูนย์กลางของหน้ากลอง การติดจ่ากลองลงบนหน้ากลองจะทำให้เกิดความเสียงสูง-ต่ำที่แตกต่างกัน

สำหรับการศึกษาวิธีการตีกลองปังโป้งนั้นพบว่า การตีกลองปังโป้งในป้าดก๊องเชียงใหม่นั้นจะต้องตีขัดกับกลองเต่งถิ้ง ดังนั้นสล่ากลองจะต้องปรับเสียงของกลองปังโป้งให้มีความสัมพันธ์กับกลองเต่งถิ้ง โดยที่เสียงของกลองปังโป้งนั้นจะมีอยู่กันสามเสียงคือ เสียง “ปัง” ซึ่งเกิดจากการตีแบบเปิดมือลงบนกลองด้านหน้าใหญ่ และเสียง “โป้ง” ที่เกิดจากการตีเปิดมือลงบนกลองด้านหน้าเล็ก และการตีเสียง “ป๊ะ” เกิดจากการตีแบบปิดมือลงบนกลองด้านหน้าใหญ่ สำหรับจังหวะของกลองปังโป้งนั้นมีทั้งที่ตีกับบทเพลงพื้นเมือง เพลงไทยเดิม และ จังหวะที่ตีเข้ากับกลองเต่งถิ้ง

4.4.1.7 กลองเต่งถิ้ง

ภาพที่ 4.9 ภาพกลองเต่งถิ้ง (กลองใบใหญ่) ในป้าดก๊องคณะป่าบงศิลป์

กลองเต่งถิ้ง เป็นเครื่องดนตรีที่มีแหล่งกำเนิดเสียงจากการสั่นสะเทือนของแผ่นหนัง (Membranophones) กลองเต่งถิ้งเป็นกลองขนาดใหญ่ที่ใช้ตีประกอบจังหวะในป้าดก๊อง รูปร่างลักษณะคล้ายกับตะโพนมอญ กลองเต่งถิ้งมีชื่อเรียกที่แตกต่างกันไปในแต่ละท้องถิ่น เช่น เต่งถิ้ง ปุ่มผิ้ง หรือ ถืดทึ้ง ซึ่งเป็นชื่อเรียกตามลักษณะเสียงที่เกิดจากการตีหน้ากลองเต่งถิ้ง การศึกษาป้าดก๊องในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ผู้วิจัยพบว่า ชาวบ้านนิยมนำกลองเต่งถิ้งมาตีควบคู่ไปกับกลองปังโป้งในป้าดก๊อง และวงสะล้อ ซอ ซึง ด้วย สำหรับกลองเต่งถิ้งในป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่งมีส่วนลำตัวกลองที่ทำจากไม้ชิงชันนำมาเจาะให้ได้รูปร่างกลมทรงกระบอกมีความยาวประมาณ 90 เซนติเมตร ด้านในของลำตัวกลองถูกเจาะให้ทะลุเพื่อทำหน้าที่เป็นกล่องเสียงเรียกว่า “ไหกลอง” หน้าของกลองเต่งถิ้งหุ้มด้วยแผ่นหนังทั้งสองด้านขึงให้ตึงด้วยเชือก หรือ หนังหน้ากลองทั้งสองด้านมี

ขนาดและชื่อเรียกที่แตกต่างกัน คือ หน้าเล็ก เรียกว่า “หน้าเต่ง”มีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 40 เซนติเมตร หน้าใหญ่ เรียกว่า “หน้าถิ้ง” มีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 50 เซนติเมตร บนหน้ากลองเต่งถิ้งทั้งสองด้านจะติดถ่วงด้วยวัสดุที่เรียกว่า “จ่ากลอง”ได้จากการนำเอาเส้นขนมจีน หรือ ข้าวสุกนำมาบดผสมกับขี้เถ้าละเอียดในสัดส่วนที่พอดี จากการสัมภาษณ์นักดนตรีป้าดก๊องคณะต่าง ๆพบว่า สล่ากลองแต่ละคนมีการใช้วัสดุและส่วนผสมจ่ากลองที่แตกต่างกัน จ่ากลองเป็นภูมิปัญญาในการปรับแต่งเสียงกลองของนักดนตรีพื้นบ้าน การติดจ่าบนหน้ากลองจะทำให้เกิดความแตกต่างของเสียงของหน้ากลอง ทั้งสองด้านในขณะตี โดยเฉพาะหน้าถิ้งที่นักดนตรีจะให้ความสำคัญมาก โดยจะทำการติดจ่ากลองบริเวณศูนย์กลางของหน้ากลองในลักษณะของวงกลมที่กลวงบริเวณศูนย์กลางขณะติดจ่ากลอง นักดนตรีจะตีกลองไปด้วยเป็นระยะ ๆเพื่อฟังเสียงกลองให้ได้ระดับเสียงที่ดังกังวานซึ่งนักดนตรีพื้นบ้านมักจะเรียกเสียงกลองที่ความดังกังวานว่า “เสียงถิ้ง” (นายแก้ว บุญมา, สัมภาษณ์, 2549)เป็นเสียงที่ใช้เปรียบเทียบความดังของกลองเต่งถิ้งแต่ละใบอีกด้วย

สำหรับการศึกษาเกี่ยวกับเสียงและวิธีการบรรเลงกลองเต่งถิ้งนั้นจากการสอบถามนักดนตรีพื้นบ้านพบว่า การใช้มือตีลงบนหน้ากลองเต่งถิ้งทั้งสองด้านจะทำให้เกิดเสียงในระดับสูงและระดับต่ำที่แตกต่างกันในลักษณะของคู่ห้า หน้ากลองเล็กจะให้ระดับเสียงต่ำเรียกว่า “เต่ง” สำหรับหน้าใหญ่จะให้ระดับเสียงสูง เรียกว่า “ถิ้ง” ตามลักษณะของชื่อกลอง นอกจากนี้ก็มีการตีแบบปิดมือบนหน้าถิ้ง เรียกว่า “ป๊ะ” การแต่งเสียงกลองเต่งถิ้งในการแห่แต่ละครั้งต้องคำนึงถึงความสมดุลของเสียงกลองเต่งถิ้งกับเสียงของเครื่องดนตรีอื่น ๆ โดยเฉพาะกลองโป่งป้งที่ต้องบรรเลงร่วมกับกลองเต่งถิ้ง สล่ากลองจะต้องปรับเสียงกลองทั้งสองให้เข้ากันโดยให้เสียงป่งของกลองป่งโป้งให้เข้ากับเสียงเต่งของกลองเต่งถิ้ง และ ให้เสียงของกลองป่งโป้งให้เข้ากับเสียงถิ้งของกองเต่งถิ้ง ส่วนจังหวะของกลองเต่งถิ้งนั้นได้แก่จังหวะที่ใช้ตีกับเพลงพื้นเมือง และจังหวะที่ใช้ตีขัดกับทำนองเพลงเรียกว่า “ห้านกลอง”นอกจากนี้ก็ยังมีจังหวะสามซ่าที่ใช้ตีกับเพลงลูกทุ่งอีกด้วย

4.4.1.8 สว่า และสิ้ง

ภาพที่ 4.10 ภาพสว่า และสิ้งในป้าดก๊องคณะวังสิงห์คำใต้

สว่า และสิ้ง เป็นเครื่องดนตรีที่มีแหล่งกำเนิดเสียงจากการสั่นสะเทือนจากการตีกระทบกันของวัตถุ (Idiophones) สว่าเป็นภาษาคำเมือง หมายถึง ฉาบ เครื่องประกอบจังหวะชนิดหนึ่ง สว่าเป็นเครื่องดนตรีที่ประดิษฐ์จากโลหะรูปร่างทรงกลมแบนจำนวน 1 คู่ สว่าแต่ละข้างถูกเจาะรูตรงกลางเพื่อร้อยเชือกสำหรับใช้มือจับ คำว่า “สว่า” เป็นการเรียกชื่อเครื่องดนตรีตามลักษณะเสียงของเครื่องดนตรีดังกล่าวสว่าที่ใช้ตีประกอบจังหวะในป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่งนั้นเป็นสว่าขนาดกลางมีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 30-35 เซนติเมตร การศึกษาภาคสนามผู้วิจัยพบว่าสว่ามักจะถูกใช้ตีประกอบจังหวะในการแห่บทเพลงพื้นบ้านในรูปแบบแห่พื้นเมืองเท่านั้น ส่วนแห่ประยุกต์นั้นจะไม่ใช้สว่าประกอบจังหวะเพราะมีฉาบจากกลองชุดเข้ามาแทน สำหรับ สิ้ง หมายถึง ฉิ่ง ขนาดใหญ่ที่นำมาตีประกอบจังหวะในป้าดก๊อง สิ้งในป้าดก๊องนั้นไม่มีบทบาทที่สำคัญเหมือนฉิ่งในวงดนตรีไทย

การศึกษาลักษณะ รูปแบบ และส่วนประกอบของเครื่องดนตรีพื้นบ้านในป้าดก๊องดังกล่าวข้างต้นผู้วิจัยพบว่ายังคงรูปแบบของเครื่องดนตรีในวิถีของชาวบ้าน และสามารถจัดหมวดหมู่ของเครื่องดนตรีพื้นบ้านในป้าดก๊องตามหลักการจัดหมวดหมู่เครื่องดนตรีของ Eric M. Von Hornbostel (อ้างถึงใน เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี) ดังนี้

1. เครื่องลม (Aerophones) ได้แก่ แนหน้อย และแนหลวง
2. เครื่องเคาะ (Idiophones) ได้แก่ ป้าดเอก ป้าดทุ้ม ป้าดเหล็ก ก๊องวง สว่า และสิ้ง
3. เครื่องหนัง (Membranophones) ได้แก่ กลองเต่งถิ้ง และกลองปังโป้ง

อย่างไรก็ตามข้อมูลจากการศึกษารูปแบบของเครื่องดนตรีพื้นบ้านในป้าดก๊องบางชนิด ผู้วิจัยพบว่า เกิดการปรับเปลี่ยนในรูปแบบโดยเฉพาะเสียงของเครื่องดนตรีเพื่อให้สอดคล้องกับระบบเสียงของเครื่องดนตรีสากลที่ถูกนำเข้ามาประสมในป้าดก๊องรูปแบบประยุกต์ดังกรณีการศึกษารูปแบบแนหน้อยของ นายบุญศรี หินสวย ซึ่งสะท้อนถึงอิทธิพลของดนตรีสมัยใหม่ที่มีต่อป้าดก๊องในปัจจุบันซึ่งผู้วิจัยจะได้กล่าวถึงในหัวข้อต่อไปนี้

4.4.1.9 เครื่องดนตรีสากล

การติดตามป้าดก๊องในภาคสนามผู้วิจัยพบว่าป้าดก๊องส่วนใหญ่ในปัจจุบันมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบ โดยการนำเครื่องดนตรีสากลต่าง ๆเข้ามาประสมภายในวง ได้แก่ กีตาร์ กีตาร์เบส อิเลคโทน กลองชุด และเครื่องประกอบจังหวะอื่น ๆ ป้าดก๊องบางคณะได้นำเอาเครื่องเป่าสากล เช่น ทรัมเป็ต แซคโซโฟนเข้ามาผสมผสานด้วย จำนวนของเครื่องดนตรีสากลที่เข้ามาผสมในป้าดก๊องนั้นไม่แน่นอนขึ้นอยู่กับเงินทุน และ รูปแบบในการผสมผสานของป้าดก๊องแต่ละคณะ จากการสอบถามนักดนตรีพื้นบ้านเกี่ยวกับการนำเครื่องดนตรีสากลเข้ามาผสมผสานในป้าดก๊องเพื่อที่จะสามารถเล่นเพลงลูกทุ่งในรูปแบบแห่ประยุกต์ที่เป็นบทเพลงที่ชาวบ้านให้ความนิยมปัจจุบันเครื่องดนตรีสากลส่วนใหญ่ที่นำเข้ามาผสมผสานในป้าดก๊องเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ในรูปแบบของการบรรเลงเพลงลูกทุ่งเป็นหลัก นอกจากนี้ผู้วิจัยยังพบว่ามีการนำเอาอุปกรณ์อิเลคโทรนิค อุปกรณ์เครื่องเสียงขนาดใหญ่ ได้แก่ ชุดปรับแต่งเสียง ลำโพงขนาด 18 – 21 นิ้ว เพื่อช่วยในการประโคมแห่ป้าดก๊องในแนวเพลงลูกทุ่งในทำนองหรือจังหวะที่เครื่องดนตรีพื้นบ้านไม่สามารถบรรเลงได้

4.4.2 รูปแบบการประสมวง

ป้าดก๊องในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ปัจจุบัน มีรูปแบบในการประสมวงสองลักษณะ คือ แบบแห่พื้นเมือง และแบบแห่ประยุกต์ที่มีความแตกต่างกันดังนี้

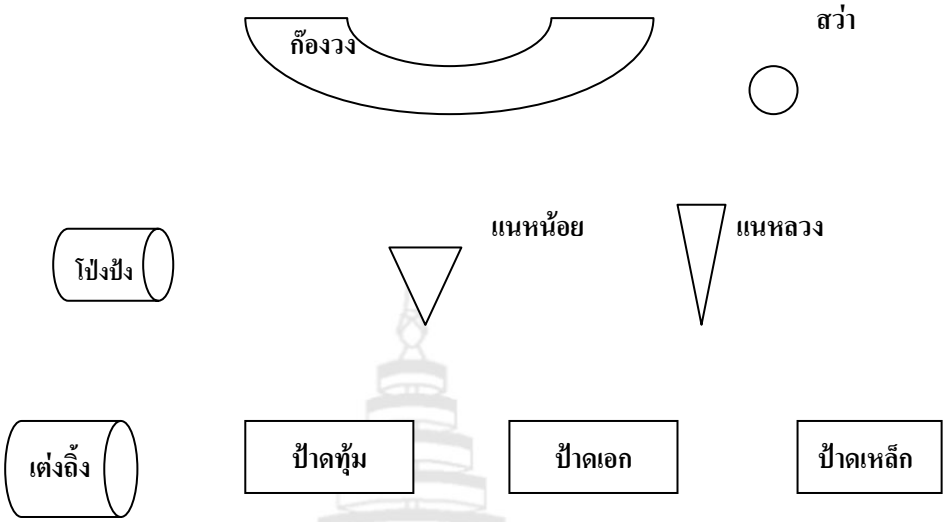
4.4.2.1 รูปแบบการประสมวงของป้าดก๊องแบบแห่พื้นเมือง

ป้าดก๊องแบบแห่พื้นเมืองเป็นรูปแบบการประสมวงของป้าดก๊องที่ประกอบด้วยเครื่องดนตรีพื้นบ้านทั้งหมด เป็นรูปแบบดั้งเดิมของป้าดก๊องในอดีต การเก็บข้อมูลภาคสนามที่ชุมชนบ้านกู่แดง อำเภอสารภี จังหวัดเชียงใหม่ เป็นการแห่ประโคมป้าดก๊องในพิธีฟ้อนผีเม็งผู้วิจัยได้พบ

กับนายเฮือน หินแสง (สัมภาษณ์, 2549) นักดนตรีป๊าดก๊องคณะกู่แดงที่ก่อตั้งมานานกว่า 60 ปี นายเฮือน หินแสงได้เล่าถึงป๊าดก๊องในรูปแบบ และ การดำรงอยู่ของป๊าดก๊องแบบเก่าในอดีต ว่า

> *"ป๊าดก๊องในอดีตมีแต่เฉพาะแนหน้อย แนหลวง ป๊าดไม้ ป๊าดเหล็ก ก๊องวง กลองเต่งถิ้ง กลองโป่งปั้ง สว่า เครื่องดนตรีส่วนใหญ่จะเก็บไว้ที่วัด เป็นสมบัติของวัด เวลามีงานคนก็จะกันช่วยกันแห่ ส่วนมากจะแห่งานปอยหลวง ชกมวย งานศพ...ลุงหัดเล่นดนตรีเอง ตอนเป็นเด็กใช้วิธีสังเกตและจำเอาเวลาคนเฒ่าคนแก่เขาแห่วงป๊าดกันที่วัด ตอนแรกก็หัดเล่นสว่าก่อนจากนั้นก็ลองเล่นป๊าดเหล็ก ป๊าดไม้ ก๊องวง และ แน การแห่ป๊าดก๊องนักดนตรีจะต้องฟังกันโดยมีแนเป็นเครื่องนำ พอเล่นได้หลายเพลงลุงก็เริ่มหัดเป่าแนโดยพ่อต๋าเป็นคนหัดให้...ต่อมาภายหลังได้มีการก่อตั้งป๊าดก๊องคณะกู่แดงขึ้นโดยมีพ่อต๋าเป็นหัวหน้าคณะ ลุงเองก็เข้ามาเป็นนักดนตรีป๊าดก๊องคณะกู่แดงเมื่อปีพ.ศ.2490...การเดินทางไปแห่ป๊าดก๊องสมัยก่อนจะใช้รถจักรยานไม่มีรถยนต์แบบเดียวนี้ เวลาจะไปแห่ขี่จักรยานตามกันไปเป็นกลุ่ม เครื่องดนตรีก็เอาไว้ด้านหลัง ขณะปั่นจักรยานระหว่างทางจะมีคนถามว่าจะไปที่ไหน พวกเราก็จะตอบไปว่าไปแห่ที่...การแห่ป๊าดก๊องในอดีตได้ค่าจ้างคนละ 80 บาท เพลงที่ใช้แห่ก็เป็นเพลงพื้นเมืองที่คนเฒ่าคนแก่เขาสืบทอดกันมา เช่น เพลงแหย่ง เพลงฤาษีหลงถ้ำ เพลงพม่า เพลงมวย เพลงลูกทุ่งเหมือนสมัยนี้ไม่ได้แห่เพราะมันยาก สมัยนั้นใครเล่นเพลงลูกทุ่งได้ถือว่าเก่ง เพลงลูกทุ่งเพิ่งจะมีมาเมื่อมีการแห่ฟ้อนเจ้า (ผีเจ้านาย) เมื่อประมาณ พ.ศ. 2520 มานี้เอง พร้อมกับการเข้ามาของเครื่องดนตรีสากล"*

ป๊าดก๊องในรูปแบบแห่พื้นเมืองเป็นรูปแบบของป๊าดก๊องที่มีการสืบทอดกันมาของนักดนตรีพื้นบ้านในเชียงใหม่ รูปแบบป๊าดก๊องดังกล่าวเป็นแบบแผนปฏิบัติและมีการสืบทอดกันในหมู่นักดนตรีป๊าดก๊อง ดังปรากฏเป็นแบบแผนในการจัดวางเครื่องดนตรีที่เป็นลักษณะของการประสมวงป๊าดก๊องแบบแห่พื้นเมืองที่จะแสดงในแผนภูมิดังต่อไปนี้



แผนภูมิที่ 4.2 แสดงรูปแบบการประสมวงป้าดก๊องแบบแห่พื้นเมือง

รูปแบบการประสมวงป้าดก๊องแบบแห่พื้นเมืองเป็นภูมิปัญญาของนักดนตรีพื้นบ้านที่แสดงถึงบทบาทและความสำคัญของเครื่องดนตรีและนักดนตรีในป้าดก๊อง นายวิเทพ กันธิมา (สัมภาษณ์, 2549) ได้กล่าวถึงรูปแบบการประสมวง และลักษณะการจัดวางเครื่องดนตรีต่าง ๆ ว่า การประสมวงในลักษณะดังกล่าว นักดนตรีจะคำนึงถึงบทบาทของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด และลักษณะเสียงของเครื่องดนตรีเป็นหลัก ประสบการณ์ภาคสนามผู้วิจัยพบว่า รูปแบบการจัดวางเครื่องดนตรีในป้าดก๊องส่วนหนึ่งเกิดจากการมีปฏิสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับผู้ฟังและรูปแบบของพิธีกรรมต่าง ๆ ที่ป้าดก๊องเข้าไปมีส่วนร่วม ปัจจัยทางสิ่งแวดล้อมเหล่านี้มีอิทธิพลต่อรูปแบบในการประสมวงป้าดก๊องโดยสามารถอธิบายรูปแบบการประสมวงและการจัดวางเครื่องดนตรีต่าง ๆ ดังนี้

1) แนหน้อย เป็นเครื่องดนตรีประเภทเป่าที่มีเสียงแหลมและมีความดังมากในการแห่ประโคมของวงป้าดก๊อง สล่าแนหน้อยจะเป็นผู้นำในการขึ้นและลงเพลงดังนั้นแนหน้อยจึงถูกจัดวางให้อยู่ในตำแหน่งศูนย์กลางของวง เพื่อควบคุมวงดนตรีให้เกิดความสมดุลและความพร้อมเพรียงในขณะบรรเลง ตลอดจนการมีปฏิสัมพันธ์กับผู้ฟัง เช่น การขอเพลง ตลอดจนการให้รางวัล

2) แนหลวง เป็นเครื่องดนตรีลักษณะเสียงที่ทุ้มต่ำกว่าแนหน้อย เสียงของแนหลวงช่วยเสริมแนหน้อย ดังนั้นแนหลวงจึงถูกวางตำแหน่งด้านข้างด้านใดด้านหนึ่งของแนหน้อยเสมอ

3) ก๊องวง มีบทบาทในการบรรเลงทำนองหลักและทำนองสอดแทรก ดังนั้นก๊องวงจึงถูกจัดวางไว้ด้านข้างของแนหน้อย เพื่อช่วยเสริมเสียงของแนหน้อย

4) ป้าดเอก ป้าดทุ้ม และป้าดเหล็ก เครื่องดนตรีทั้งสามเป็นเครื่องดนตรีพื้นบ้านที่มีบทบาทในการบรรเลงทำนองหลักและทำนองสอดแทรก ดังนั้นจึงถูกจัดวางไว้ด้านหน้าของวงดนตรี โดยให้ป้าดเอกอยู่ในตำแหน่งศูนย์กลางสำหรับป้าดเหล็ก และป้าดทุ้ม อยู่ด้านซ้ายหรือด้านขวาของป้าดเอกนั้นขึ้นอยู่กับสถานที่การจัดงาน และความพึงพอใจของนักดนตรี

5) กลองปังโป้ง มักจะใช้ตีประสานกับจังหวะของกลองเต่งถิ้งดังนั้นกลองปังโป้งจึงถูกจัดวางไว้ในตำแหน่งด้านหลังของกลองเต่งถิ้ง แต่ในกรณีที่สล่ากลองปังโป้งและกลองเต่งถิ้งเป็นคนเดียวกัน กลองทั้งสองถูกนำมาวางรวมกันโดยให้กลองเต่งถิ้งอยู่ด้านหน้าของกลองปังโป้ง

6) กลองเต่งถิ้ง เป็นกลองขนาดใหญ่มีเสียงที่ดังให้ความรู้สึกถึงอำนาจ ความขลัง ความศักดิ์สิทธิ์ และมีความเชื่อต่าง ๆเกี่ยวกับกลองเต่งถิ้ง ดังนั้นกลองเต่งถิ้งจึงมักจะถูกจัดวางไว้ในตำแหน่งด้านหน้า หรือด้านหลังของวงดนตรี ขึ้นอยู่กับรูปแบบของกิจกรรมทางประเพณีและพิธีกรรมที่ป้าดก๊องเข้าไปมีส่วนร่วม เช่น การแห่ป้าดก๊องพิธีฟ้อนผีเจ้านายนักดนตรีมักจะวางกลองเต่งถิ้งไว้ด้านหน้าวงเพื่อให้ม้าขี่ไหว้ครูก่อนการฟ้อนรำ

7) สว่าและสิ้ง เนื่องจากเครื่องดนตรีดังกล่าวเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบจังหวะและเป็นเครื่องดนตรีที่มีขนาดเล็ก ดังนั้นสว่าและสิ้งจึงมีพื้นที่ในวงดนตรีที่ไม่แน่นอน ส่วนใหญ่จะเป็นพื้นที่ทางด้านหลังของวงดนตรี

รูปแบบการประสมวงป้าดก๊องแบบแห่พื้นเมืองดังกล่าวเป็นแบบแผนที่สืบทอดกันมาและปรากฏในป้าดก๊องเชียงใหม่ทั่วไป แม้ว่าในปัจจุบันจะมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบป้าดก๊องในแบบประยุกต์แล้ว แต่แบบแผนในการประสมวงดังกล่าวก็ยังคงอยู่ในป้าดก๊องแบบแห่ประยุกต์

หากพิจารณารูปแบบการประสมวงของป้าดก๊องในรูปแบบแห่พื้นเมืองที่ได้กล่าวมาข้างต้นผู้วิจัยพบว่าป้าดก๊องแบบแห่พื้นเมืองมีรูปแบบการประสมวงที่คล้ายกับรูปแบบการประสมวงของวงปี่พาทย์ ดังที่ มนตรี ตราโมท (2540, หน้า34-37) ได้อธิบายลักษณะการประสมวงของวงปี่พาทย์ว่าประกอบไปด้วยเครื่องดนตรีประเภท ระนาด ปี่ ฆ้อง และกลองตลอดจนเครื่องประกอบต่าง ๆ ได้แก่ ฉิ่ง กรับ โหม่งในการประสมวง ดังจะเปรียบเทียบเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์และ ป้าดก๊องในตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 4.2 แสดงการเปรียบเทียบเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์และป้าดก๊อง

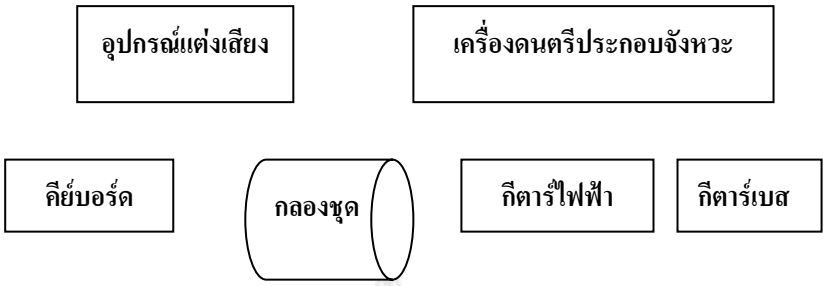
เครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์	เครื่องดนตรีในป้าดก๊อง
ระนาดเอก	ป้าดเอก
ระนาดทุ้ม	ป้าดทุ้ม
ฆ้องวงใหญ่	ก๊องวง
ระนาดเหล็ก	ป้าดเหล็ก
ปี่	แน
ตะโพน	กลองเต่งถิ้ง
ตะโพน	กลองป่งโป้ง
ฉิ่ง	สิ้ง
ฉาบ	สว่า

หมายเหตุ. จากข้อมูลเกี่ยวกับเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์จาก มนตรี ตราโมท (2540, หน้า 34 -37)

4.4.2.2 รูปแบบการประสมวงของป้าดก๊องแบบแห่ประยุกต์

เป็นลักษณะการประสมวงป้าดก๊องในรูปแบบหนึ่ง ที่มีการนำเอาเครื่องดนตรีพื้นบ้านประสมกับเครื่องดนตรีสากล ผู้วิจัยพบว่าการผสมผสานในลักษณะดังกล่าวนักดนตรีพื้นบ้านได้มีการจัดแบ่งพื้นที่จัดวางเครื่องดนตรีภายในวงดนตรี และ กำหนดบทบาทของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด ดังแสดงในแผนภูมิต่อไปนี้

(ก)



(ข)

หมายเหตุ. (ก) หมายถึง พื้นที่จัดวางเครื่องดนตรีพื้นบ้าน หรือ เครื่องหน้า
(ข) หมายถึง พื้นที่ในการจัดวางเครื่องดนตรีสากล หรือ เครื่องหลัง

แผนภูมิที่ 4.3 แผนภูมิแสดงรูปแบบการประสมวงป้าดก๊องแบบแห่ประยุกต์

สำหรับรูปแบบการประสมวงของป้าดก๊องแบบแห่ประยุกต์นี้นักดนตรีป้าดก๊องได้มีการจัดแบ่งเขตพื้นที่ในการจัดวางเครื่องดนตรีไว้สองเขต คือ ด้านหน้าจะเป็นพื้นที่สำหรับเครื่องดนตรีพื้นบ้านในรูปแบบของป้าดก๊องแบบแห่บะเก่า ส่วนพื้นที่ด้านหลังจะเป็นพื้นที่สำหรับเครื่องดนตรีสากล ซึ่งมีรูปแบบการจัดวางเหมือนกับวงดนตรีสตริงโดยคีย์บอร์ดและกลองชุดซึ่งมีบทบาทในการควบคุมวง และ การขึ้น-ลงเพลงจะถูกจัดวางไว้ด้านหลังใกล้กับสล่าแนหน้อยเพื่อจะได้ง่ายต่อการประสานงานขณะบรรเลง สำหรับกีตาร์และกีตาร์เบสมีพื้นที่ที่ไม่แน่นนอนขึ้นอยู่กับสถานที่

4.4.3 บทเพลงในป้าดก๊อง

บทเพลง ต่าง ๆที่ใช้แห่ประโคมในป้าดก๊องเชียงใหม่ปัจจุบันแบ่งออกเป็น 3 ประเภท คือ

4.4.3.1 เพลงพื้นเมือง

“เพลงพื้นเมือง” หรือ “เพลงพื้น” เป็นเพลงที่มีถิ่นกำเนิดในพื้นที่เขตวัฒนธรรมล้านนาเดิม ผู้วิจัยพบว่าเพลงพื้นเมืองที่นิยมนำมาบรรเลงในป้าดก๊องเชียงใหม่แบ่งออกเป็น 2 กลุ่มคือ

1. เพลงพื้นเมืองสำหรับบรรเลงโดยทั่วไป ได้แก่ เพลงล่องแม่ปิง เพลงสร้อยเวียงพิงค์ เพลงกุหลาบเชียงใหม่ เพลงฤาษีหลงถ้ำ เพลงอื่อ เพลงพม่า เป็นต้น เพลงพื้นเมืองในลักษณะนี้นิยมใช้แห่ประโคมในป้าดก๊องทั้งในรูปแบบแห่พื้นเมือง และ แห่ประยุกต์

2. เพลงพื้นเมืองในพิธีกรรม หมายถึง บทเพลงพื้นเมืองที่ใช้แห่ประโคมเฉพาะในขั้นตอนของพิธีกรรมเท่านั้น ได้แก่ เพลงผีมดห้อยผ้า เพลงผีมดกินน้ำมะพร้าว เพลงมวย เพลงฉัตร เป็นต้น การสอบถามนักดนตรีป้าดก๊องพบว่าเพลงพื้นเมืองที่แห่ประโคมในป้าดก๊องนั้นมีการเรียกชื่อที่ไม่เหมือนกัน บางเพลงมีทำนองในบางช่วงบางตอนที่แตกต่างกัน ขึ้นอยู่กับลักษณะบทเพลงที่ป้าดก๊องแต่ละคณะที่ได้รับสืบทอดกันมา นอกจากเพลงปราสาทไหวที่ถือว่าเป็นเพลงครูที่ป้าดก๊องแต่ละคณะจะต้องแห่ประโคมเป็นเพลงแรกด้วยความสำคัญของบทเพลงจึงทำให้เพลงปราสาทไหวมีทำนองที่ไม่แตกต่างกันในป้าดก๊องแต่ละคณะ

4.4.3.2 เพลงไทยเดิม

เพลงไทยเดิม หมายถึง บทเพลงที่มีถิ่นกำเนิดในแถบภาคกลางของไทย เพลงไทยเดิมได้เข้ามามีบทบาทในป้าดก๊องในช่วงที่สยามเข้ามามีอิทธิพลในล้านนา เพลงไทยเดิมที่นิยมนำมาบรรเลงในป้าดก๊องเชียงใหม่ มักจะเป็นเพลงบรรเลงทำนองสั้น ๆ ได้แก่ เพลงลาวดวงเดือน เพลงลาวเสี่ยงเทียน เพลงมอญดูดาว เพลงแขกมอญบางขุนพรหม เป็นต้น

4.4.3.3 เพลงลูกทุ่ง

เพลงลูกทุ่ง (Country music) เป็นเพลงชาวบ้านสมัยพัฒนาเป็นบทเพลงที่เกิดขึ้นจากการผสมผสานระหว่างหลายวัฒนธรรมและมีดัดแปลงให้เหมาะสมกับสมัยนิยม(สุรี เจริญสุข, 2538, หน้า 47) บทเพลงลูกทุ่งที่ปรากฏในป้าดก๊องปัจจุบันมีลักษณะของเพลงลูกทุ่งแบบเก่าและเพลงลูกทุ่งสมัยใหม่ สุพจน์ พรหมวงศ์ (สัมภาษณ์, 2549)ได้กล่าวถึงการเล่นเพลงลูกทุ่งในป้าดก๊องว่า การเลือกเพลงลุกทุ่งที่บรรเลงในป้าดก๊องนั้นขึ้นอยู่กับรูปแบบงานที่แห่ประโคมและกลุ่มผู้ฟังเป็นหลัก ถ้าเป็นงานพิธีศพเขาก็จะเลือกเพลงบรรเลงที่มีจังหวะช้า เนื้อร้องมี ลักษณะที่สะเทือนใจ แต่ถ้าเป็นพิธีกรรม หรือ งานบุญ เช่น ปอยหลวง งานบวช เพลงลุกทุ่งที่จะเลือกบรรเลงจะเป็นเพลงที่มีจังหวะสนุกสนาน เนื้อร้องมีลักษณะที่เกี่ยวข้องกับลักษณะงานดังกล่าว เพลงลูกทุ่งที่เป็นที่นิยมในป้าดก๊องปัจจุบัน ได้แก่ เพลงแอ่วปอยหลวง เพลงทำขวัญนาค เป็นต้น

4.4.4 บุคคลที่เกี่ยวข้องกับป้าดก๊อง

นักดนตรีเป็นองค์ประกอบที่มีความสำคัญที่สุดในป้าดก๊อง เนื่องจากนักดนตรีเป็นผู้ใช้เครื่องดนตรีเพื่อทำให้เกิดเสียงไปยังผู้เสพดนตรี และเป็นส่วนสำคัญที่ช่วยขับเคลื่อนให้ป้าดก๊องสามารถดำรงอยู่ในสังคมชาวบ้าน ในการศึกษาป้าดก๊องเชียงใหม่ปัจจุบันผู้วิจัยพบว่าสามารถแบ่งนักดนตรีในป้าดก๊องออกได้เป็นสองกลุ่ม กลุ่มแรก คือนักดนตรีพื้นบ้านที่ส่วนใหญ่เป็นคนเฒ่าคนแก่ ส่วนกลุ่มที่สองเป็นนักดนตรีสากลที่มักจะเป็นคนหนุ่มที่เป็นคนรุ่นใหม่ อย่างไรก็ตามในป้าดก๊องบางคณะนักดนตรีทั้งสองกลุ่มก็ไม่สามารถแยกออกจากกันได้อย่างเด็ดขาดเพราะนักดนตรีพื้นบ้านและนักดนตรีสากล คือ คนกลุ่มเดียว เพียงแต่มีการสลับเครื่องดนตรี เช่น สล่าแต่งถิ้งอาจไปตีกลองชุด สล่าป้าดเหล็กอาจไปเล่นกีตาร์เบส เป็นต้น

ชาวบ้านในเชียงใหม่ได้มีการเรียกชื่อนักดนตรีพื้นบ้านในป้าดก๊องใช้คำว่า “สล่า” ตามด้วยชื่อเครื่องดนตรีที่นักดนตรีบรรเลงเป็นสรรพนามแทนนักดนตรีดังกล่าว ส่วนการเรียกชื่อนักดนตรีสากลนั้นจะใช้คำว่า “มือ” นำหน้าเครื่องดนตรีที่นักดนตรีนั้นเล่น เช่น มือกีตาร์ มือกลอง มือคีย์บอร์ด เป็นต้น การเรียกชื่อนักดนตรีดังกล่าวได้แสดงถึงบทบาทและความสำคัญของนักดนตรีที่แตกต่างกัน สำหรับในกลุ่มนักดนตรีป้าดก๊องนี้สล่าแนหน้อยถือว่ามีความสำคัญที่สุด การสัมภาษณ์นักดนตรีพื้นบ้านทุกคนต่างพูดตรงกันว่าสล่าแนหน้อย มีความสำคัญต่อป้าดก๊องมาก จะต้องเป็นบุคคลที่มีความสามารถ ไหวพริบ ปฏิภาณ มีความจำดีเลิศ และเป็นที่ยอมรับของสมาชิกภายในวง เนื่องจากสล่าแนหน้อยจะทำหน้าที่เป็นผู้ควบคุมแนวการบรรเลงเป็นผู้นำในการขึ้น-ลงเพลง และทำการเรียงลำดับเพลงก่อนหลังให้มีความสอดคล้อง กลมกลืนเหมาะสมกับขั้นตอนของพิธีกรรม ด้วยบทบาทและความสำคัญของสล่าแนหน้อยดังกล่าวจึงพบว่าในป้าดก๊องบางคณะจะมีสล่าแนหน้อยเป็นหัวหน้าวงและเป็นเจ้าของป้าดก๊องด้วย เช่นป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่งของนายบุญธรรม เรือนรักษ์เหล่า ป้าดก๊องคณะเชียงยืนของนายอินทรัตน์ มูลชัยลังการ์ และ ป้าดก๊องคณะวังสิงห์คำใต้ของนายสุเมธ กันธิมา (สัมภาษณ์, 2550) ทั้งสามคนเคยเป็นสล่าแนหน้อยมาแล้วในอดีตและปัจจุบันมีป้าดก๊องเป็นของตนเอง โดยเฉพาะสุเมธ กันธิมา ที่เป็นทั้งเจ้าของป้าดก๊องและทำหน้าที่สล่าแนหน้อยด้วย นายวิเชียร จันทร์ผ่อง (สัมภาษณ์, 2549)สล่าแนที่มีความสามารถ ได้รับการยอมรับจากนักดนตรีในวงการป้าดก๊อง นายวิเชียรมักจะถูกว่าจ้างให้เป่าแนหน้อยในป้าดก๊องหลายคณะ ได้เล่าถึงกระบวนการเรียนรู้ และกระบวนการกลายมาเป็นสล่าแนหน้อย ว่า

“ผมเล่นดนตรีพื้นบ้านมานานกว่า 20 ปี เริ่มจากการฝึกหัดเอาเองโดยอาศัยการสังเกตจากคนเฒ่าคนแก่ในหมู่บ้าน ที่มักจะรวมตัวกันเล่นดนตรีในงานบุญต่าง ๆ ที่วัด เริ่มแรกก็หัด ตีสว่า ก๊อง กลอง ป้าดทุ้ม ป้าดเอก จากนั้นจึงเริ่มสนใจที่จะเรียนแ ในระยะแรกก็หัดเป่าเองแต่ไม่สำเร็จเพราะว่าแนเป่าเครื่องดนตรีที่ยากและมีความละเอียดอ่อนผมจึงไปขอเรียนกับสล่าแน การเรียนแนในอดีตมักจะเป็นการสืบทอดจากคนเฒ่าคนแก่ในท้องถิ่นเดียวกันหรือมีความสัมพันธ์กันในเชิงเครือญาติ ผมได้ทำการตั้งขันเพื่อหัดเรียนแนกับพ่อครูก๋องคำ ชัยยา บ้านวังสิงห์คำซึ่งเป็นหมู่บ้านใกล้เคียง เมื่อผมอายุประมาณ 18 ปี”

นอกจากนี้ นายวิเชียร จันทร์ผ่อง ยังได้เล่าถึงการที่จะเป็นสล่าแนหน้อย ที่ดีให้ผู้วิจัยฟังว่า

“การเป็นสล่าแนที่ดีจะต้องได้รับการสืบทอดเรียนรู้จากครูที่มีความสามารถเพราะแนหน้อยเป็นเครื่องดนตรีที่ค่อนข้างยาก การเรียนแนที่ดีจะต้องเริ่มต้นตั้งแต่พื้นฐานที่ถูกต้อง ฝึกนับนิ้ว อวายลม และ ฝึกเป่าในระดับเสียงที่สูงได้ชัดเจน ในตอนเริ่มแรกพ่อครูจะให้เริ่มจากการเป่าแนหลวงก่อนเพราะมีช่วงเสียงที่น้อยกว่าแนน้อยเพื่อปรับลมและการวางนิ้ว โดยพ่อครูจะเป่าแนหน้อยเป็นแนวทางในการหัดเป่าในระยะแรก เมื่อเป่าแนหลวงคล่องแล้วจึงมาหัดเป่าแนหน้อย เริ่มจากการเป่าเพลงพื้นเมืองที่มีทำนองสั้น ๆ เช่น เพลงล่องแม่ปิง เพลงอื่อ จนกระทั่งสามารถเป่าทำนองเพลงยาก ๆ ได้แก่ เพลงปราสาทไหว เพลงแหย่งน้อย เพลงแหย่งหลวง และทำนอง มัทรีที่มีความยากได้ในระยะแรกผมเป่าแนในงานบุญต่าง ๆที่วัดโดยจะเป่าแนในวงกลองตึ่งโนงหลังจากนั้นจึงได้เริ่มเข้ามาเป่าแนหน้อยในป้าดก๊อง เมื่อเข้ามาเป่าแนในป้าดก๊องผมต้องเริ่มศึกษาเพลงลูกทุ่งเพิ่มเติมจากเพลงพื้นเมือง เพราะป้าดก๊องมีการแห่ในแนวประยุกต์ที่ใช้เพลงลูกทุ่งเป็นหลักโดยเฉพาะการแห่ฟ้อนผีเจ้านายในบางครั้ง ที่มีการใช้ป้าดถึงสองวงในการแห่ประชันกันทำให้สล่าแนหน้อยต้องทำงานหนักต้องวางกลเม็ดทางเพลงให้ดีจึงจะสู้อีกวงได้...เด็ก ๆ สมัยนี้มีความอดทนน้อย ขาดประสบการณ์ ส่วนมากหัดเล่นได้ไม่นานก็เลิกเป่าได้แต่เพลงพื้นเมืองแต่พอถึงเพลงลูกทุ่งแบบแห่ประยุกต์ก็เป่าไม่ได้ เพราะไม่ค่อยสนใจเพลงลูกทุ่งการจะเป็น สล่าแนที่ดีจะต้องสังเกตว่าเรากำลังเป่าในงานอะไรกลุ่มผู้ฟังอยู่ในวัยไหน ถ้าเป็นคนเฒ่า คนแก่ ก็ต้องเน้นเพลงลูกทุ่งแบบเก่าของ สุรพล สมบัติเจริญ หรือ เพ็ญศรี พุ่มชูศรี แต่ถ้าเป็นพ่อบ้านแม่บ้านก็มักจะชอบฟังเพลงลูกทุ่งสมัยปัจจุบัน เช่น คุณลำไย เป็นต้น”

ข้อมูลจากการสัมภาษณ์นายวิเชียร จันทร์ผ่อง ได้สะท้อนให้เห็นว่า สล่าแนหน้อยมีบทบาทที่สำคัญต่อป้าดก๊อง ดังนั้นสล่าแนหน้อยมักจะได้รับส่วนแบ่งในจำนวนที่มากกว่านักดนตรีคนอื่น ๆ ประมาณ 300 บาทต่อวัน ขณะเดียวกันแนหน้อยก็มีปัญหาในด้านการสืบทอดเนื่องจากไม่ได้รับความสนใจจากคนรุ่นใหม่ที่จะสืบทอดแนหน้อย เนื่องจากเป็นเครื่องดนตรีที่มีความยากในการบรรเลงและต้องใช้ความอดทนสูงจึงอาจทำให้แนหน้อยสูญหายได้ในอนาคตหากไม่อนุรักษ์และส่งเสริมให้มีการสืบทอดต่อไป

สำหรับนักดนตรีสากลในป้าดก๊องปัจจุบันนั้น ส่วนใหญ่จะเป็นคนรุ่นใหม่ที่มีความรู้เกี่ยวกับเครื่องดนตรีสากล อุปกรณ์อิเลคโทรนิค และ บทเพลงสมัยใหม่ ซึ่งเป็นสิ่งที่มีความสำคัญมากต่อป้าดก๊องในแบบแห่ประยุกต์ที่กำลังเป็นที่นิยมในปัจจุบัน นายวสันต์ คุณยศยิ่ง(สัมภาษณ์, 2549) มือคีย์บอร์ดของป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่ง เป็นคนรุ่นใหม่ที่สนใจในการปรับปรุง และผสมผสานเครื่องดนตรีสากลกับเครื่องดนตรีพื้นบ้าน ได้กล่าวถึงบทบาทของนักดนตรีสากลในป้าดก๊องว่า

> *“ผมได้เรียนรู้เครื่องดนตรีสากลจากครูที่โรงเรียนมัธยมสารภี พอผมจบการศึกษามัธยมปีที่ 6 ลุงบุญธรรมก็ชักชวนผมให้เข้ามาช่วยเล่นคีบอร์ดให้กับป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่งที่กำลังต้องการนักดนตรีสากลจำนวนมาก เพราะตอนนั้นการแห่แบบประยุกต์เป็นที่นิยมมากในหมู่ชาวบ้าน ผมได้ใช้ความรู้ทางดนตรีสากลประกอบกับความรู้เกี่ยวกับอุปกรณ์อิเลคโทรนิคซึ่งผมได้ศึกษาระหว่างที่ผมกำลังเรียนอยู่วิทยาลัยเทคนิคเชียงใหม่มาช่วยปรับปรุง พัฒนาระบบเสียงและการบรรเลงเพลงลูกทุ่งสมัยใหม่”*

นายวสันต์ คุณยศยิ่ง มีบทบาทที่สำคัญในการการแห่ประโคมป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่ง เขาจะทำงานร่วมกับนายวิเชียร จันทร์ผ่อง และนายสุพจน์ พรหมวงศ์ สล่าแนหน้อยในการคัดเลือกบทเพลง การบรรเลงทำนองสอดแทรกประสานกับเครื่องดนตรีพื้นบ้านนายบุญธรรม เรือนรักษ์เหล่า (สัมภาษณ์, 2549) ได้กล่าวถึงความสำคัญของนักดนตรีสากลต่อป้าดก๊องในปัจจุบันว่า

> *“การผสมผสานเครื่องดนตรีสากลเข้ากับป้าดก๊องในปัจจุบันถือว่าเป็นสิ่งสำคัญมาก และต้องอาศัยคนที่มีความรู้ หัวสมัยใหม่ อย่างลุงเขานี้เป็นคนรุ่นก่อนไม่มีความรู้ทางด้านดนตรีสากล และอุปกรณ์ไฟฟ้าที่เป็นเครื่องเสียงทั้งหลาย เลยต้องอาศัยคนรุ่นใหม่ที่มีความรู้เข้ามาช่วยเหลือ ป้าดก๊องสมัยนี้วัดกันที่ความดัง และความทันสมัย ต้องหาเพลงลูกทุ่งแนวเพลงใหม่ที่เป็นที่ชาวบ้านนิยมมาเล่นอย่างน้อยปีหนึ่งจะต้องมีเพลงใหม่สามถึงสี่เพลงไม่เช่นนั้นเขาก็จะว่าเราว่าหากินอยู่*

แต่เพลงเดิมดังนั้นเราจะต้องพัฒนาเรื่อย ๆ ไม่สามารถหยุดได้ เพราะหยุดเมื่อไหร่เราก็จะไม่ได้รับการว่าจ้าง อาจต้องเลิกวงไปเลย สำหรับป้าดก๊องของลุงนี้ลุงได้มอบให้วสันต์ ดูแล ในส่วนของการหาเพลงใหม่มาเล่น โดยเขาจะทำหน้าที่ไปแกะทำนองเพลงมาแล้วมาสอนให้กับสมาชิกในวง"

ผู้วิจัยพบว่านักดนตรีสากลจะได้รับค่าตอบแทนของในการแห่ประโคมแต่ละครั้ง 300-500 บาทซึ่งมากกว่านักดนตรีพื้นบ้านที่ได้ค่าตอบแทนประมาณ 100 -200 บาท นอกจากนักดนตรีพื้นบ้านและนักดนตรีสากลที่ได้กล่าวมาข้างต้นแล้ว ยังมีบุคคลอื่นๆ อีกที่มีบทบาทที่เกี่ยวข้องกับการสนับสนุนการแห่ประโคมป้าดก๊อง เนื่องจากป้าดก๊องในปัจจุบันที่ต้องใช้เครื่องดนตรีหลายชนิดและอุปกรณ์เครื่องเสียงที่ช่วยอำนวยความสะดวกในการแห่ประโคมป้าดก๊อง ดังนั้นจึงต้องมีกลุ่มบุคคลที่เข้ามาช่วยอำนวยความสะดวก ปรับแต่ง ติดตั้งเครื่องเสียง ตลอดจนการบริหารจัดการซึ่งปรากฏในป้าดก๊องแบบแห่ประยุกต์ปัจจุบัน ผู้ที่มีบทบาทหน้าที่ในลักษณะดังกล่าวมักจะเป็นหัวหน้านักดนตรีหรือคนรุ่นใหม่ที่มีความรู้เกี่ยวกับอุปกรณ์อิเลคโทรนิค

ดังกรณีของ นายบุญธรรม เรือนรักเหล่า(สัมภาษณ์, 2549) ที่ได้เล่าถึงบทบาทในฐานะหัวหน้าคณะแห่ และ ผู้จัดการป้าดก๊องซึ่งเป็นบทบาทหน้าที่ใหม่ของนักดนตรีป้าดก๊องที่แตกต่างไปจากป้าดก๊องในอดีตว่า การบริหารงานในป้าดก๊องปัจจุบันหัวหน้าคณะแห่จะต้องมีวิธีการบริหารงานที่ไม่แข็ง และไม่อ่อนจนเกินไป ต้องทำหน้าที่อื่น ๆนอกจากการแห่ประโคม เช่น ดูแลนักดนตรี หรือดูแลอุปกรณ์เครื่องเสียงต่าง ๆในขณะที่นักดนตรีกำลังประโคมแห่ในช่วงที่มีงานมาก ๆ นักดนตรีมักจะเกิดความอ่อนล้าต้องมีวิธีในการกระตุ้นนักดนตรีโดยเฉพาะสล่าแนที่ต้องใช้กำลังมากจะต้องหาสล่าแนมาสับเปลี่ยน หรือกรณีเกิดการทะเลาะวิวาทเป็นที่มาของการขัดแย้งภายในวงหัวหน้าจะต้องทำการไกล่เกลี่ย ตักเตือนเพื่อไม่ให้เกิดการแตกแยกภายในวง นอกจากการบริหารงานภายในวงดนตรีป้าดก๊องแล้ว เรื่องการตลาดเป็นเรื่องที่สำคัญสำหรับป้าดก๊องในปัจจุบัน นายบุญธรรม เรือนรักเหล่า ได้กล่าวถึงวิธีการประชาสัมพันธ์ป้าดก๊องหนองสี่แจ่งเมื่อมีงานบุญ หรือ การฟ้อนผีของม้าขี่ที่เขารู้จัก เขาก็จะไปร่วมทำบุญในงานดังกล่าวเพื่อเป็นการเชื่อมความสัมพันธ์กับกลุ่มม้าขี่ในอีกทางหนึ่ง

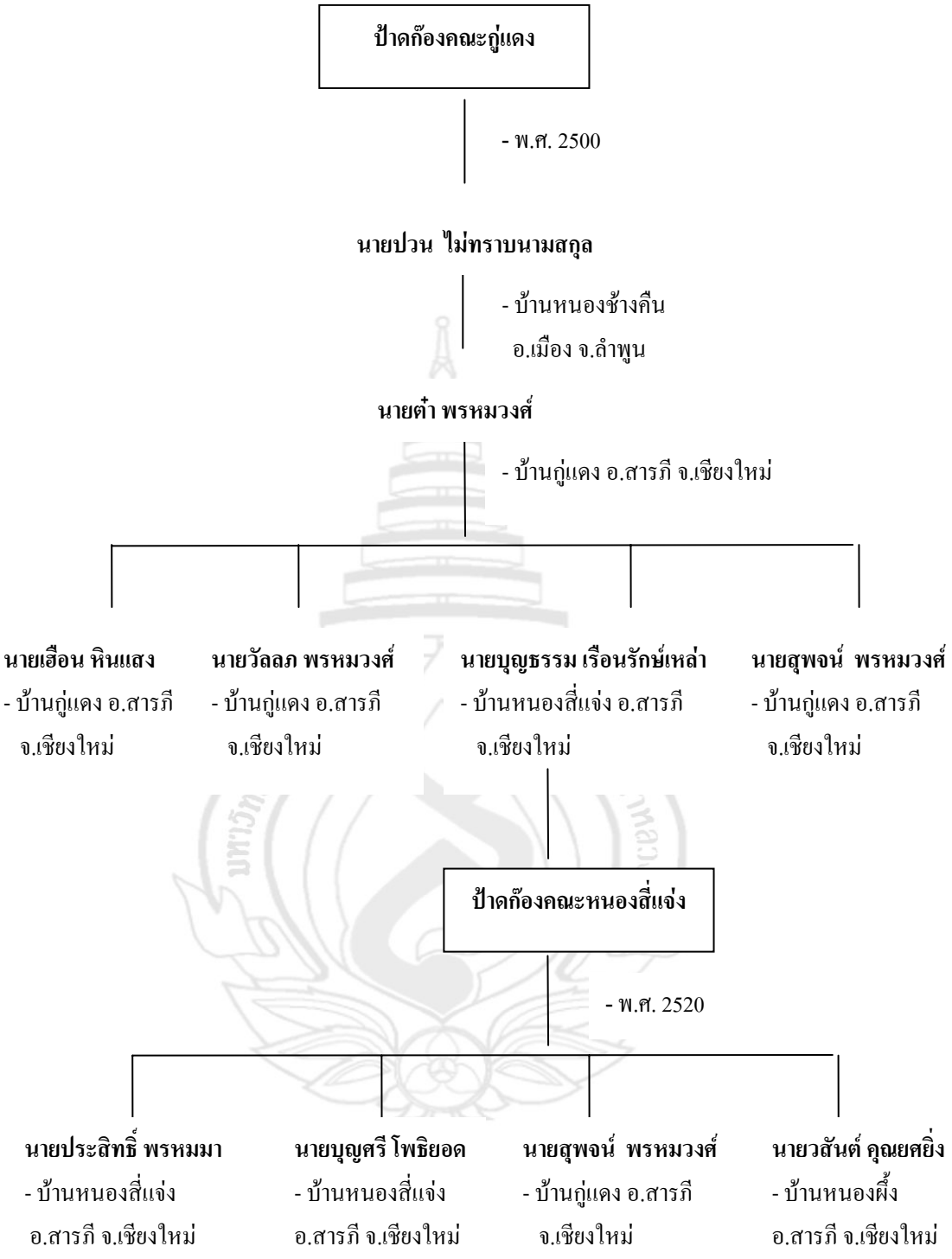
นอกจากกลุ่มบุคคลดังที่ได้กล่าวมาแล้ว กลุ่มผู้ฟังก็มีส่วนสำคัญในการชี้วัดความนิยมของป้าดก๊องแต่ละคณะ กลุ่มผู้ฟังหมายถึงกลุ่มบุคคลที่เสพป้าดก๊องเป็นกลุ่มคนที่มีส่วนร่วมในพิธีกรรมหรือชาวบ้านที่มาร่วมในประเพณีหรือพิธีกรรมดังกล่าว การติดตามป้าดก๊องในภาคสนามผู้วิจัยพบว่ากลุ่มผู้ฟังเป็นปัจจัยหนึ่งที่มีอิทธิพลต่อรูปแบบของป้าดก๊องโดยเฉพาะพฤติกรรมของ

ผีเจ้านายที่เป็นสิ่งเร้าให้ป้าดก๊องแห่ประโคมในบทเพลงที่ม้าขี่ชื่นชอบและมีการตอบแทนนักดนตรีเมื่อบรรเลงเพลงที่ผีเจ้านายพอใจในรูปแบบต่าง ๆ เช่น สุรา บุหรี่ และเครื่องสังเวยในพิธีกรรมต่าง ๆ

4.5 ลักษณะการสืบทอดป้าดก๊องในจังหวัดเชียงใหม่

การศึกษาลักษณะการสืบทอดป้าดก๊องในกลุ่มนักดนตรีพื้นบ้านเป็นการศึกษาเกี่ยวกับคุณลักษณะของป้าดก๊องในส่วนที่เกี่ยวกับนักดนตรีซึ่งมีความสำคัญต่อการคงอยู่ของวัฒนธรรมดนตรีในสังคมของกลุ่มชนทั่วไป (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2538, หน้า 92) ข้อมูลที่ผู้วิจัยได้แสดงมาแล้วในหัวข้อที่ผ่านมาทำให้ทราบว่าป้าดก๊องเป็นวงดนตรีพื้นบ้านที่มีการถ่ายทอดในกลุ่มชาวบ้านในลักษณะของการช่วยเหลือ อาทรกัน ไม่มีการเก็บเงิน และปรากฏพิธีกรรมตามความเชื่อในการฝากตัวเป็นศิษย์ นายเฮือน หินแสง (สัมภาษณ์, 2549) ได้เรียกพิธีกรรมก่อนการเรียนรู้ป้าดก๊องว่า “การตั้งขัน” ซึ่งจะต้องจัดเตรียมเครื่องไหว้ครูที่เรียกว่า“ขันตั้ง” ที่ประกอบไปด้วยภาชนะใส่ธูปเทียน ดอกไม้ หมาก พลู เหล้าขาว โดยเลือกประกอบพิธีตั้งขันในวัน และเวลาที่เป็นมงคลหลังจากนั้นก็นำเอาขันตั้งมาสักการบูชาที่บ้าน นายเฮือน หินแสงได้กล่าวกับผู้วิจัยว่า หลังจากการแห่ประโคมป้าดก๊องทุกครั้งเขาจะนำน้ำขมิ้นส้มป่อยมาประพรมที่ขันตั้งเพื่อเป็นการขอขมาครู

การสืบทอดป้าดก๊องในลักษณะดังกล่าวนี้ปรากฏในป้าดก๊องในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่โดยเฉพาะในป้าดก๊องที่เคยมีต้นกำเนิดจากชุมชน หรือ วัด ดังกรณีศึกษาการก่อตั้งป้าดก๊อง คณะเชียงยืนที่เริ่มต้นจากการรวมตัวของนักดนตรีในชุมชนวัดเชียงยืนและชุมชนใกล้เคียง ความสัมพันธ์ของนักดนตรีพื้นบ้านในป้าดก๊องที่มักจะเป็นคนในชุมชนเดียวกัน หรือมีความสัมพันธ์ทาง เครือญาติเป็นพลังยึดเหนี่ยวให้การรวมตัวของป้าดก๊องในอดีตมีความเหนียวแน่น และมีความเป็นหมู่คณะสูง การสืบทอดมักจะอยู่ในกลุ่มนักดนตรีพื้นบ้านกลุ่มเดียวกัน ไม่ปรากฏการรวมกลุ่มกับนักดนตรีป้าดก๊องจากต่างถิ่นมากนัก การรวมกลุ่มของนักดนตรีในชุมชนหรือในตระกูลเดียวกันส่งให้รูปแบบทางดนตรีของป้าดก๊องแต่ละคณะที่มีความเป็นเอกลักษณ์ของป้าดก๊องแต่ละคณะดังจะแสดงตัวอย่างของการสืบทอดป้าดก๊องในกลุ่มนักดนตรีป้าดก๊องคณะกู่แดง คณะหนองสี่แจ่ง คณะน้ำโจ้สามัคคีซึ่งเป็นป้าดก๊องที่มีประวัติความเป็นมายาวนานและยังคงปรากฏนักดนตรีที่สามารถให้ข้อมูลเกี่ยวกับการสืบทอดป้าดก๊องในอดีตได้ ดังนี้



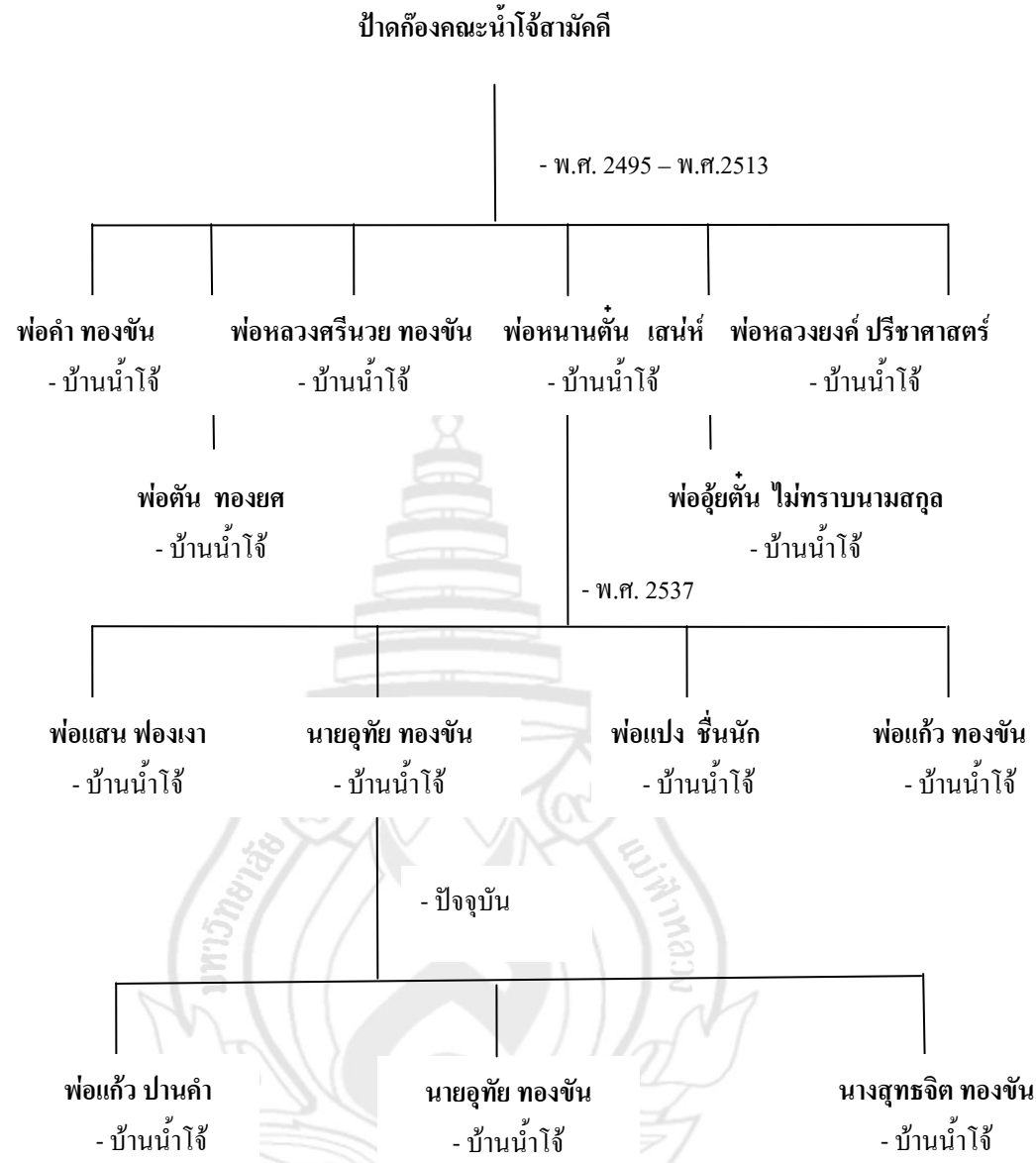
หมายเหตุ. ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ นายเฮือน หินแสงและนายบุญธรรม เรือนรักษ์เหล่า

แผนภูมิที่ 4.4 แสดงการสืบทอดป้าดก๊องคณะกู่แดงและป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่ง

ข้อมูลที่แสดงในแผนภูมิข้างต้นแสดงถึงการสืบทอดดนตรีป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่งโดยมีนักดนตรีป้าดก๊องคณะกู่แดงเป็นต้นแบบนายบุญธรรม เรือนรักษ์ (สัมภาษณ์, 2549) ได้เล่าถึงการสืบทอดป้าดก๊องของตนเองว่า

> *“ แต่เดิมลุงเป็นคนในชุมชนบ้านกู่แดง ต่อมาได้แต่งงานกับ สุพิน ซึ่งเป็นคนบ้านหนองสี่แจ่งจึงได้ย้ายภูมิลำเนามาอยู่ที่ชุมชนบ้านหนองสี่แจ่ง ลุงไม่มีโอกาสได้เรียนหนังสือ แต่ได้รับการถ่ายทอดความรู้ดนตรีพื้นบ้านจากพ่อของลุง คือ พ่อคำ เรือนรักษ์เหล่าเป็นนักดนตรีพื้นบ้านเล่นสะล้อและซึง พอลุงอายุได้15 ปี พ่อก็พาลุงไปเรียนเป่าแนกับ พ่อต๋า พรหมวงศ์ ซึ่งเป็นสล่าแน และเป็นผู้ก่อตั้งวงดนตรีป้าดก๊องคณะกู่แดง จนกระทั่งได้รับความไว้วางใจให้เป่าแนหน้อยแทนพ่อต๋าร่วมกับนักดนตรีพื้นบ้านคนอื่น ๆ ในป้าดก๊องคณะกู่แดงซึ่งในปัจจุบันเสียชีวิตไปหมดแล้วยังคงเหลือแต่พ่อเฮือน หินแสง ที่ลุงให้ความเคารพเสมือนครูอีกคนหนึ่ง ต่อมาภายหลังพ่อต๋าได้ถึงแก่กรรมลุงจึงได้นำเครื่องดนตรีในป้าดก๊องคณะกู่แดงบางส่วนมาตั้งวงป้าดก๊องในชุมชนหนองสี่แจ่ง ขณะนั้นบ้านหนองสี่แจ่งมีนักดนตรีไม่กี่คน ลุงจึงได้ถ่ายทอดการเล่นป้าดก๊องให้กับชาวบ้านที่สนใจปัจจุบันเป็นนักดนตรีที่ประจำในวงป้าดก๊องหนองสี่แจ่ง ได้แก่ นายบุญศรี โพธิยอด นายประสิทธิ์ พรมมา และ นายสุพจน์ พรหมวงศ์”*

การที่นายบุญธรรม เรือนรักษ์เหล่า ได้ถ่ายทอดความรู้ให้กับนักดนตรีป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่ง ดังนั้นบรรดานักดนตรีดังกล่าวจึงให้ความเคารพและนับถือนายบุญธรรมเป็นอย่างมาก ปัจจุบันนายบุญธรรมเป็นหัวหน้าป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่งที่มีนักดนตรีที่เป็นคนภายในชุมชน และชุมชนใกล้เคียง สำหรับขั้นตอนและรูปแบบในการถ่ายทอดของนักดนตรีป้าดก๊องมีพิธีกรรมในการถ่ายทอดที่มีความแตกต่างกันไปแล้วแต่ความเชื่อของนักดนตรีป้าดก๊องในแต่ละพื้นที่



หมายเหตุ. จากสัมภาษณ์ หลวงพ่อแสนกิตติ โสภโณ เจ้าอาวาสวัดน้ำโจ้ อำเภอสารภี จังหวัดเชียงใหม่

แผนภูมิที่ 4.5 แสดงลักษณะการสืบทอดป้าดก๊องคณะน้ำโจ้สามัคคี

ข้อมูลเกี่ยวกับการสืบทอดป้าดก๊องคณะน้ำโจ้สามัคคีที่แสดงในแผนภูมิข้างต้นเป็นข้อมูลจากการสัมภาษณ์หลวงพ่อแสนกิตติ โสภโณ (สัมภาษณ์, 2552) ปัจจุบันเป็นเจ้าอาวาสวัดน้ำโจ้ ตำบลดอนแก้ว อำเภอสารภี จังหวัดเชียงใหม่ หลวงพ่อแสนอกิตติ โสภโณ อดีตเคยเป็นนักดนตรีป้าดก๊องคณะน้ำโจ้ เดิมชื่อ นายแสน ฟองเงา ได้เล่าถึงการสืบทอดป้าดก๊องในชุมชนบ้านน้ำโจ้ ว่าป้าดก๊องคณะน้ำโจ้สามัคคีเริ่มก่อตั้งเมื่อปี่ พ.ศ. 2545 โดยชาวบ้านที่มีความสนใจในชุมชนบ้านน้ำโจ้

ร่วมกันจัดหาเครื่องดนตรีมาทำการก่อตั้งป้าดก๊องในปีพ.ศ.2495 โดยมีพ่อหนานตั๋น เสน่ห์ บ้านเดิมอยู่ที่ชุมชนบ้านน้ำโจ้เป็นผู้ริเริ่มและเป็นผู้ฝึกสอน พ่อหนานตั๋น เสน่ห์ เป็นนักดนตรีพื้นบ้านที่มีภูมิลำเนาอยู่ในชุมชนน้ำโจ้ เป็นผู้ที่มีความสามารถในการเล่นดนตรีพื้นเมืองได้หลายชนิด สามารถเป่าปี่จุมได้ และเคยร่วมเป่าปี่จุมให้กับ พ่อแก้ว ตาไหล พ่อครูซอที่มีชื่อเสียงในอดีตพ่อหนานตั๋น เสน่ห์ ได้ร่วมกับชาวบ้านในหมู่บ้านน้ำโจ้จัดตั้งป้าดก๊องคณะน้ำโจ้ขึ้น และเป็นป้าดก๊องคณะแรกในเขตอำเภอสารภีโดยใช้ชื่อหมู่บ้านเป็นชื่อคณะ

จนกระทั่งปี พ.ศ.2513 ป้าดก๊องคณะน้ำโจ้สามัคคี ก็ได้หยุดพักเนื่องจากสมาชิกในวงหลายคนได้เสียชีวิต ต่อมาปีพ.ศ.2537 ก็ได้ริเริ่มก่อตั้งวงกันใหม่โดยมีพ่อแก้ว ทองขันซึ่งเป็น ผู้สืบทอดการเป่าแนหน้อยมาจากพ่อหนานตั๋น เสน่ห์ ได้ทำการรวบรวมสมาชิกและได้ทำการฟื้นฟูก่อตั้ง ป้าดก๊องคณะน้ำโจ้สามัคคีขึ้นมาอีกครั้ง ป้าดก๊องคณะน้ำโจ้สามัคคีในยุคนี้มีชื่อเสียงโด่งดังมาก จนกระทั่งนายจรัล มโนเพชรได้นำเอาป้าดก๊องคณะน้ำโจ้ไปร่วมเล่นในคอนเสริท์หลายครั้ง และยังได้มีโอกาสได้บรรเลงถวายหน้าพระที่นั่งสมเด็จพระบรมราชินีนารถ ณ พระตำหนักภูพิงค์ราชนิเวศอีกด้วย

ปัจจุบันป้าดก๊องคณะน้ำโจ้สามัคคียังคงมีสมาชิกนักดนตรีป้าดก๊องที่ยังคงสืบสานต่อไปโดยการนำของ นายอุทัย ทองขัน ลูกชายของพ่อแก้ว ทองขันเป็นผู้ดูแลและเป็นหัวหน้าคณะสำหรับเครื่องดนตรีในวงป้าดก๊องคณะน้ำโจ้ได้เก็บไว้ที่บ้านเดิมของหลวงพ่อแสนกิตติ โสภโณ เพื่อให้ลูกศิษย์ลูกหาได้ทำการฝึกฝน และใช้ประโคมแห่ในงานต่าง ๆ โดยมีนายอุทัย ทองขันเป็นผู้ติดต่อประสานงาน หลวงพ่อแสนกิตติ โสภโณ ยังได้กล่าวถึงการฝึกหัดป้าดก๊องของนักดนตรีในอดีตว่ามีการถ่ายทอดกันระหว่างนักดนตรีในชุมชนเดียวกัน โดยการสืบทอดกันรุ่นต่อรุ่น เพลงที่เล่นสมัยก่อนเป็นเพลงพื้นเมือง เช่น เพลงปราสาทไหว เพลงแหย่งหน้อย แหย่งหลวงที่ถือว่าเป็นเพลงครูและเพลงพื้นเมืองอื่น เช่น เพลงพม่ารำขวาน เพลงธรณีกันแสง เป็นต้น

บทที่ 5

บทบาทและความสัมพันธ์ของป้าดก๊องในสังคมชาวเชียงใหม่

เนื้อหาของวิทยานิพนธ์ในส่วนนี้ผู้วิจัยได้ทำการอภิปรายผลการวิจัยป้าดก๊องในประเด็นที่เกี่ยวกับบทบาทและความสัมพันธ์ของป้าดก๊องในวิถีการดำรงชีวิตของชาวเชียงใหม่ ตลอดจนผลกระทบจากสภาพการเปลี่ยนแปลงทางสังคมเชียงใหม่ที่ส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในรูปแบบของป้าดก๊องในปัจจุบัน ดังนี้

5.1 ความสัมพันธ์ของป้าดก๊องกับประเพณีและพิธีกรรมล้านนา

อลัน เมอร์เรียม (อ้างแล้ว)ได้กล่าวถึงดนตรีว่ามีบทบาทอย่างกว้างขวางในสังคมมนุษย์ ดนตรีเป็นพฤติกรรมที่มีความเกี่ยวข้องอย่างแนบแน่กับพฤติกรรมอื่น ๆ เช่น พฤติกรรมด้านศาสนา การละคร นาฏศิลป์ การจัดแบบระเบียบสังคม เศรษฐกิจ การเมือง รวมทั้งพฤติกรรมด้านอื่น ๆ ผู้ที่จะศึกษาวิจัยด้านดนตรีจะต้องศึกษาความสัมพันธ์ของดนตรีกับวัฒนธรรมอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ การที่ป้าดก๊องเป็นวงดนตรีในสังคมชาวบ้าน ดังนั้นป้าดก๊องจึงถูกนำเข้าไปมีความสัมพันธ์กับโครงสร้างอื่น ๆ ของระบบสังคมชาวบ้าน ข้อมูลจากการติดตามป้าดก๊องในภาคสนามแสดงให้เห็นว่าป้าดก๊องถูกนำไปแห่ประโคมและมีบทบาทความสัมพันธ์ในประเพณีและพิธีกรรมต่าง ๆ ของชาวเชียงใหม่ ดังต่อไปนี้

5.1.1 ป้าดก๊องในประเพณีและพิธีกรรมล้านนา

ผู้วิจัยได้ทำการเก็บข้อมูลภาคสนามโดยการติดตามป้าดก๊องในกิจกรรมทางประเพณีต่าง ๆ พบว่า ป้าดก๊องเชียงใหม่ได้ถูกนำเข้าไปมีส่วนเกี่ยวข้องกับกิจกรรมทางประเพณีและพิธีกรรมต่าง ๆ ตามความเชื่อของชาวบ้าน ดังจะยกตัวอย่างที่เป็นกรณีศึกษาจากการรับงานแห่ประโคมของป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่งในระยะเวลา 9 เดือน ซึ่งป้าดก๊องคณะดังกล่าวปัจจุบันได้รับความนิยมจากชาวบ้านเป็นอย่างมากและได้รับการว่างจ้างให้แห่ประโคมบ่อยครั้ง ดังจะแสดงข้อมูลในตารางดังต่อนี้

ตารางที่ 5.1 แสดงการรับงานแห่ประโคมของป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่งตั้งแต่เดือนตุลาคม2549 ถึงกรกฎาคม 2550

ลำดับ	วัน/เดือน/ปี	ลักษณะกิจกรรม	สถานที่แห่ประโคม
1.	10 ต.ค. 49	ฟ้อนผีเจ้านาย	บ้านท่ากว้าง อ.สารภี จ.เชียงใหม่
2.	13 ต.ค. 49	ฟ้อนผีเจ้านาย	บ้านป่าเส้า อ.เมือง จ.ลำพูน
3.	14 ต.ค. 49	งานศพ	บ้านกู่แดง อ.สารภี จ.เชียงใหม่
4.	18 ต.ค. 49	ฟ้อนผีเจ้านาย	บ้านหนองผึ้ง อ.สารภี จ.เชียงใหม่
5.	25 ต.ค. 49	ฟ้อนผีเจ้านาย	บ้านน้ำโค้ง อ.เมือง จ.ลำพูน
6.	26 ต.ค. 49	งานศพ	บ้านปากกอง อ.สารภี จ.เชียงใหม่
7.	29 ต.ค. 49	ฟ้อนผีเจ้านาย	บ้านร้องเดื่อ อ.สารภี จ.เชียงใหม่
8.	5 พ.ย. 49	ฟ้อนผีเจ้านาย	บ้านสันป่าสัก อ.สารภี จ.เชียงใหม่
9.	8 พ.ย. 49	ฟ้อนผีเจ้านาย	บ้านแม่กวง อ.สันทราย จ.เชียงใหม่
10.	13 พ.ย. 49	ฟ้อนผีเจ้านาย	บ้านท่าหลี้ อ.จอมทอง จ.เชียงใหม่
11.	18 พ.ย. 49	ฟ้อนผีเจ้านาย	บ้านหนองผึ้ง อ.สารภี จ.เชียงใหม่
12.	20 พ.ย. 49	เบิกเนตรพระพุทธ	วัดแม่หยวก อ.แม่แตง จ.เชียงใหม่
13.	26 พ.ย. 49	ฟ้อนผีเจ้านาย	บ้านต้นหาด อ.สันทราย จ.เชียงใหม่
14.	6 ธ.ค. 49	งานศพ	บ้านท่าล้อ อ.หางดง จ.เชียงใหม่
15.	24 ธ.ค. 49	ฟ้อนผีเม็ง	บ้านหนองโป่ง อ.สารภี จ.เชียงใหม่
16.	28 ธ.ค. 49	งานหล่อพระพุทธรูป	วัดหนองสี่แจ่ง อ.สารภี จ.เชียงใหม่
17.	1 ม.ค. 50	งานศพ	บ้านเวียงหนองล่อง อ.จอมทอง จ.เชียงใหม่
18.	7 ม.ค. 50	ฟ้อนผีเจ้านาย	บ้านโต่งยาว อ.เมือง จ.ลำพูน
19.	14 ม.ค. 50	ฟ้อนผีเม็ง	บ้านกู่แดง อ.สารภี จ.เชียงใหม่
20.	27 ม.ค. 50	ฟ้อนผีเจ้านาย	บ้านข้าวแท่น อ.สันทราย จ.เชียงใหม่
21.	28 ม.ค. 50	ฟ้อนผีเจ้านาย	บ้านป่างิ้ว อ.หางดง จ.เชียงใหม่
22.	27 ม.ค. 50	ฟ้อนผีเจ้านาย	บ้านข้าวแท่น อ.สันทราย จ.เชียงใหม่
23.	7 ก.พ. 50	งานศพ	บ้านป่าติ้ว อ.แม่แตง จ.เชียงใหม่
24.	11 ก.พ. 50	ฟ้อนผีเจ้านาย	บ้านแม่กวง อ.สันทราย จ.เชียงใหม่

ตารางที่ 5.1 (ต่อ)

ลำดับ	วัน/เดือน/ปี	ลักษณะกิจกรรม	สถานที่แห่ประโคม
25.	17 ก.พ. 50	ฟ้อนผีเจ้านาย	บ้านกู่แดง อ.สารภี จ.เชียงใหม่
26.	18 ก.พ. 50	ฟ้อนผีแม็ง	บ้านตำหนัก อ.สารภี จ.เชียงใหม่
27.	22 ก.พ. 50	ฟ้อนผีเจ้านาย	ไม่ทราบชื่อบ้าน อ.แม่แตง จ.เชียงใหม่
28.	25 ก.พ. 50	ฟ้อนผีเจ้านาย	บ้านตองกาย อ.สันทราย จ.เชียงใหม่
29.	3 มี.ค. 50	ฟ้อนผีเจ้านาย	บ้านหนองสี่แจ่ง อ.สารภี จ.เชียงใหม่
30.	4 มี.ค. 50	ฟ้อนผีเจ้านาย	บ้านสันป่าสัก อ.สารภี จ.เชียงใหม่
31.	10 มี.ค. 50	ฟ้อนผีเจ้านาย	บ้านแม่สะลาบ อ.สารภี จ.เชียงใหม่
32.	11 มี.ค. 50	ฟ้อนผีเจ้านาย	บ้านป่าขาม อ.เมือง จ.ลำพูน
33.	28 มี.ค. 50	งานศพ	บ้านหนองสี่แจ่ง อ.สารภี จ.เชียงใหม่
34.	1 เม.ย. 50	ฟ้อนผีมด	บ้านปากเหมือง อ.สารภี จ.เชียงใหม่
35.	12 เม.ย. 50	ฟ้อนผีเจ้านาย	บ้านเวียงเศรษฐี อ.สารภี จ.เชียงใหม่
36.	19 เม.ย. 50	ฟ้อนผีเจ้านาย	บ้านบวกครกน้อย อ.สันกำแพง จ.เชียงใหม่
37.	21 เม.ย. 50	ฟ้อนผีเจ้านาย	บ้านตองกาย อ.สันทราย จ.เชียงใหม่
38.	22 เม.ย. 50	ฟ้อนผีเจ้านาย	บ้านดอนแก้ว อ.แม่ริม จ.เชียงใหม่
39.	23 เม.ย. 50	ฟ้อนผีเจ้านาย	บ้านจ่อแล อ.แม่แตง จ.เชียงใหม่
40.	28 เม.ย. 50	ฟ้อนผีเจ้านาย	บ้านแคว อ.สารภี จ.เชียงใหม่
41.	30 เม.ย. 50	งานปอยหลวง	บ้านกู่ลายเมือง อ.สันทราย จ.เชียงใหม่
42.	6 พ.ค. 50	ฟ้อนผีเจ้านาย	บ้านปง อ.หางดง จ.เชียงใหม่
43.	8 พ.ค. 50	ฟ้อนผีแม็ง	บ้านน้ำบ่อหลวง อ.สันป่าตอง จ.เชียงใหม่
44.	17 พ.ค. 50	ฟ้อนผีเจ้านาย	บ้านหนองไคร้ อ.สันทราย จ.เชียงใหม่
45.	18 พ.ค. 50	งานปอยหลวง	วัดสันต้นกอก อ.สารภี จ.เชียงใหม่
46.	19 พ.ค. 50	ฟ้อนผีเจ้านาย	บ้านตองกาย อ.หางดง จ.เชียงใหม่
47.	20 พ.ค. 50	งานปอยหลวง	วัดสันป่าสัก อ.สารภี จ.เชียงใหม่
48.	21 พ.ค. 50	ฟ้อนผีเจ้านาย	ชุมชนระแกง อ.เมือง จ.เชียงใหม่

ตารางที่ 5.1 (ต่อ)

ลำดับ	วัน/เดือน/ปี	ลักษณะกิจกรรม	สถานที่แห่ประโคม
49.	25 พ.ค. 50	ฟ้อนผีมด	บ้านหนองสี่แจ่ง อ.สารภี จ.เชียงใหม่
50.	26 พ.ค. 50	ฟ้อนผีเม็ง	ไม่ทราบชื่อบ้าน จ.ลำปาง
51.	29 พ.ค. 50	งานปอยหลวง	วัดหนองออน อ.แม่แตง จ.เชียงใหม่
52.	1 มิ.ย. 50	ฟ้อนผีเม็ง	บ้านถ้ำเชียงดาว อ.เชียงดาว จ.เชียงใหม่
53.	7 มิ.ย. 50	งานปอยหลวง	บ้านล้องยาว อ.เมือง จ.ลำพูน
54.	9 มิ.ย. 50	เลี้ยงครู	บ้านนายบุญธรรม เรือนรักษ์เหล่า
55.	12 มิ.ย. 50	งานปอยหลวง	วัดต้นหาด อ.สันทราย จ.เชียงใหม่
56.	17 มิ.ย. 50	ฟ้อนผีเจ้านาย	บ้านยางเนิ้ง อ.สารภี จ.เชียงใหม่
57.	21 มิ.ย. 50	ฟ้อนผีเม็ง	บ้านดอนปิน อ.หางดง จ.เชียงใหม่
58.	23 มิ.ย. 50	ฟ้อนผีเจ้านาย	บ้านหนองหอย อ.เมือง จ.เชียงใหม่
59.	24 มิ.ย. 50	งานปอยหลวง	บ้านป่าเหมือด อ.เมือง จ.เชียงใหม่
60.	1 ก.ค. 50	ฟ้อนผีเม็ง	บ้านเหมืองง่า อ.เมือง จ.ลำพูน
61.	2 ก.ค. 50	งานปอยหลวง	บ้านสบแจ๋ม อ.ฮอด จ.ลำพูน
62.	8 ก.ค. 50	ฟ้อนผีเจ้าเม็ง	ไม่ปรากฏบ้านอ.ดอยสะเก็ด จ.เชียงใหม่
63.	15 ก.ค. 50	ฟ้อนผีเม็ง	บ้านยางปวน อ.หางดง จ.เชียงใหม่
64.	17 ก.ค. 50	ฟ้อนผีเม็ง	บ้านป่าขาม อ.เมือง จ.ลำพูน
65.	18 ก.ค. 50	งานศพ	บ้านป่าบง อ.สันป่าตอง จ.ลำพูน
66.	20 ก.ค. 50	ฟ้อนผีเจ้านาย	บ้านหลิ่งมื่น อ.สันทราย จ.เชียงใหม่
67.	22 ก.ค. 50	ฟ้อนผีเจ้านาย	บ้านแม่กวง อ.สันทราย จ.เชียงใหม่
68.	25 ก.ค. 50	ฟ้อนผีเจ้านาย	บ้านบวกครกหลวง อ.สันทราย จ.เชียงใหม่
69.	26 ก.ค. 50	ฟ้อนผีเจ้านาย	บ้านหนองช้างคืน อ.เมือง จ.ลำพูน
70.	27 ก.ค.50	ฟ้อนผีเจ้านาย	บ้านดอนแก้ว อ.สารภี จ.เชียงใหม่
71.	28 ก.ค. 50	ฟ้อนผีเจ้านาย	บ้านแคว อ.สารภี จ.เชียงใหม่

ข้อมูลจากตารางข้างต้นแสดงถึงประเพณี และพิธีกรรมต่าง ๆที่ป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่งเข้าไปมีส่วนร่วม การแห่ป้าดก๊องดังกล่าวอยู่ในช่วงระยะเวลา 9 เดือน โดยเริ่มต้นจากวันออกพรรษา และสิ้นสุดในวันเข้าพรรษาในปีถัดไป ผู้วิจัยพบว่าระยะเวลาในการออกรับงานแห่ประโคมดังกล่าวมีความสัมพันธ์กับความเชื่อเกี่ยวกับประเพณีสิบสองเดือนของชาวล้านนาเดิมที่มีการสืบทอดกันมาแต่โบราณ และเป็นความเชื่อพื้นฐานในวิถีการดำรงชีวิตของชาวบ้านในจังหวัดเชียงใหม่ บุญธรรม เรือนรักเหล่า (สัมภาษณ์, 2549)ได้กล่าวถึงช่วงระยะเวลาในการรับงานแห่ประโคมป้าดก๊องในรอบปีว่าการรับงานแห่ป้าดก๊องในแต่ละปีเริ่มต้นจากวันออกพรรษา และสิ้นสุดลงเมื่อถึงวันเข้าพรรษาในปีถัดไปรวมระยะเวลา 9 เดือน งานที่ไปแห่ประโคมนั้นส่วนใหญ่เป็นพิธีฟ้อนผีเจ้านาย ฟ้อนผีเม็งงานศพ ปอยหลวง สำหรับในช่วงเข้าพรรษาที่ไม่มีการรับงานแห่ประโคมนักดนตรีก็จะไปประกอบอาชีพอื่น ๆที่ตัวเองถนัด การรับงานแห่ประโคมของป้าดก๊องภายใต้ความเชื่อเกี่ยวกับเดือนของล้านนานั้นปรากฏในป้าดก๊องทุกคณะ เนื่องจากเป็นความเชื่อที่ปรากฏชาวบ้านทั่วไปยังยึดถือกันอยู่

ผู้วิจัยได้ติดตามป้าดก๊องในกิจกรรมทางประเพณีและพิธีกรรมต่าง ๆพบว่าป้าดก๊องนั้นมีบทบาทและความสัมพันธ์ในกิจกรรมเหล่านั้นในลักษณะที่แตกต่างกัน ดังจะยกตัวอย่างกรณีศึกษาจากการติดตามของป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่งและป้าดก๊องคณะวังสิงห์คำใต้ในกิจกรรมทางประเพณี และพิธีกรรมต่าง ๆของชาวบ้านเชียงใหม่ ดังต่อไปนี้

5.1.1.1 ป้าดก๊องในพิธีศพ

การประโคมแห่ป้าดก๊องในพิธีศพของชาวบ้านนั้นมีมานานแล้วในอดีต เสียงของป้าดก๊องในพิธีกรรมดังกล่าวเป็นสื่อในการบอกกล่าวให้ผู้คนในชุมชนได้ทราบว่ามีการตายเกิดขึ้นในชุมชนนั้น ๆ การประโคมแห่ป้าดก๊องในพิธีศพของชาวบ้านเชียงใหม่ปัจจุบันมี 2 รูปแบบ คือ การแห่ประโคมจากป้าดก๊องจริง ๆและเสียงการแห่ประโคมป้าดก๊องจากแถบบันทึกเสียง

นายบุญธรรม เรือนรักเหล่า (สัมภาษณ์, 2549)ได้กล่าวถึงการนำป้าดก๊องให้ประโคมแห่ในพิธีศพของชาวบ้านว่า การที่เจ้าภาพจะจัดหาป้าดก๊องไปประโคมแห่ในงานศพหรือไม่ขึ้นอยู่กับความนิยมและฐานะของเจ้าภาพ ถ้าเจ้าภาพชอบฟังป้าดก๊องหรือมีฐานะดีก็จะทำการว่าจ้างให้ไปแห่ในงานศพ การว่าจ้างอยู่ในราคาประมาณ 3,000-5,000 บาท ขึ้นอยู่กับระยะทางและระยะเวลาในการแห่ แต่ถ้าเป็นงานศพของคนในชุมชนเดียวกันหรือเป็นนักดนตรีด้วยกัน ส่วนมากจะเป็นการช่วยเหลือกันโดยไม่คิดค่าจ้างแต่อย่างใด สำหรับพิธีศพของชาวบ้านที่ไม่มีฐานะหรือเจ้าภาพไม่มีความนิยมป้าดก๊องเขาก็จะทำการว่าจ้างเครื่องเสียงที่มีการรับจ้างในชุมชนทั่วไป เจ้าของเครื่อง

เสียงดังกล่าวส่วนใหญ่จะมีแถบบันทึกเสียงของป้าดก๊องเพื่อใช้ประโคมแห่ในพิธีกรรมดังกล่าว นายสุเมธ กันธิมา (สัมภาษณ์, 2550)ได้กล่าวถึงการแห่ประโคมป้าดก๊องในพิธีศพว่า

“การแห่ป้าดก๊องในงานศพเป็นลักษณะของประเพณีของคนเมืองที่มีมานานแล้ว ไม่ใช่เฉพาะงานศพของคนธรรมดาเท่านั้นยังมีการแห่ป้าดก๊องในงานศพของพระสงฆ์ด้วย ผมแห่ป้าดก๊องในงานศพตั้งแต่ยังเป็นเด็กโดยการติดตามพ่อกับพี่ชายที่เป็นนักดนตรีป้าดก๊อง บางครั้งก็เป็นงานจ้าง บางครั้งก็เป็นงานช่วย ส่วนใหญ่จะเป็นงานศพของคนในหมู่บ้านเดียวกันหรือคนที่รู้จักมักคุ้นกันกรณีของลุงอินทร์นี้เป็นงานช่วยเพราะว่าเป็นญาติทางพ่อของผม แม้จะเป็นงานช่วยแต่ก็แห่ด้วยความจริงจังเพราะถือว่าได้บุญกุศลและช่วยคลายความเศร้าให้กับญาติพี่น้อง ตลอดจนสร้างความบันเทิงให้กับชาวบ้านที่มาร่วมพิธีศพโดยเฉพาะกลุ่มพ่อบ้านแม่บ้านที่มาช่วยกันจัดเตรียมอาหารเลี้ยงแขกที่มาร่วมงาน...

...การแห่ป้าดก๊องจะเริ่มขึ้นในตอนเย็นซึ่งเป็นช่วงที่ชาวบ้านกำลังเดินทางมาร่วมงาน ผมก็จะแห่เพลงพื้นเมืองที่มีจังหวะช้า ๆจนกระทั่งถึงช่วงของพิธีสงฆ์ เมื่อพระสงฆ์เดินทางมาถึงที่จัดงานผมก็จะหยุดการแห่ป้าดก๊อง จนกระทั่งพิธีสงฆ์เสร็จสิ้นลงก็จะเริ่มแห่อีกยกหนึ่ง การแห่ในยกนี้จะเป็นการแห่ให้กับพ่อบ้านแม่บ้านที่มาช่วยการจัดเตรียมอาหารสำหรับเลี้ยงแขกในวันต่อไป หรือ ชาวบ้านที่ยังไม่กลับบ้านก็จะมานั่งฟังการแห่ในช่วงนี้ผมจะเลือกแห่เพลงลูกทุ่งที่กำลังเป็นที่นิยม หรือ เพลงลูกทุ่งแบบเก่าที่คนแก่ชอบฟังสำหรับการแห่ป้าดก๊องในวันที่นำศพไปเผานั้นจะเริ่มตั้งแต่เช้าจนกระทั่งนำศพไปเผาที่สุสาน การแห่ในช่วงนี้ผมเลือกเพลงที่เศร้าโศกเพื่อให้สอดคล้องกับบรรยากาศของงาน”

ผู้วิจัยได้ติดตามป้าดก๊องคณะวังสิงห์คำใต้ ในการแห่ประโคมป้าดก๊องในพิธีศพของนายอินทร์ ทาคำ ชุมชนบ้านน้ำบ่อเย็น ตำบลป่าแดด อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ เมื่อวันที่ 20 มกราคม พ.ศ.2550 พิธีศพดังกล่าวมีการว่าจ้างป้าดก๊องคณะวังสิงห์คำไปแห่ประโคมที่บ้านของนายอินทร์ ทาคำ ตลอดช่วงระยะเวลา 3 วันที่มีการทำบุญเพื่อบำเพ็ญกุศลให้ผู้ตาย

การประโคมแห่ป้าดก๊องในพิธีศพนายอินทร์เกิดขึ้นในสองช่วงระยะเวลา คือตอนเย็นก่อนพิธีสงฆ์ และหลังจากพิธีสงฆ์เสร็จสิ้นลง การแห่ประโคมป้าดก๊องดังกล่าวจะมีการแห่ประโคมในลักษณะเดียวกันทุกวัน จนกระทั่งวันที่สามที่มีการนำศพนายอินทร์ไปฌาปนกิจที่สุสาน การแห่ประโคมในวันนี้เริ่มตั้งแต่เช้าและหยุดพักเมื่อมีพิธีกรรมทางพุทธศาสนาและเริ่มขึ้นอีกครั้งใน

ตอนบ่ายที่มีการนำศพไปฌาปนกิจที่สุสานโดยมีการจัดขบวนของญาติพี่น้องและชาวบ้านที่มาร่วมงานเพื่อนำศพนายอินทร์ไปที่สุสานประจำหมู่บ้าน ป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่งก็จะถูกนำขึ้นรถกระบะเพื่อแห่ประโคมตามขบวนศพจนกระทั่งถึงสุสาน และ ทำการแห่ประโคมจนกระทั่งเสร็จสิ้นพิธีกรรม

การประโคมแห่ป้าดก๊องในพิธีศพของนายอินทร์เป็นการแห่ประโคมในรูปแบบแห่พื้นเมืองในบทเพลงที่มีจังหวะช้า ในบรรยากาศที่โศกเศร้า ผู้วิจัยได้สอบถามชาวบ้านที่มาร่วมในพิธีศพนายอินทร์ ทาคำ เกี่ยวกับการประโคมแห่ป้าดก๊องในพิธีศพหลายคนกล่าวในลักษณะเดียวกันว่าเป็นประเพณีที่มีมานานแล้ว เมื่อได้ยินเสียงป้าดก๊องทุกคนก็จะมักจะคิดว่ามีการตายเกิดขึ้นในหมู่บ้าน

ผู้วิจัยได้พยายามตั้งคำถามกับชาวบ้านอีกหลายคนที่มาร่วมพิธีศพของนายอินทร์ต่อไปอีกว่า ถ้านำเอาดนตรีอื่นมาบรรเลงจะดีหรือไม่ คำตอบส่วนใหญ่ก็จะไปในทิศทางที่ไม่เห็นด้วย เพราะว่าไม่มีความเหมาะสม และเป็นการไม่ปฏิบัติตามประเพณีที่มีการสืบทอดกันมาก็จะถูกตำหนิจากชาวบ้านที่มาร่วมงาน

อย่างไรก็ตามผู้วิจัยได้สังเกตบทบาทของป้าดก๊องในพิธีศพพบว่าป้าดก๊องไม่ได้มีส่วนร่วมในขั้นตอนของพิธีกรรมดังกล่าวที่เน้นพิธีทางพุทธศาสนาและการทำบุญเพื่ออุทิศส่วนกุศลให้ผู้ตายเท่านั้น ป้าดก๊องมีหน้าที่บทบาทแต่เพียงการขับกล่อมผู้คนที่มาร่วมงานเท่านั้น อย่างไรก็ตามการแห่ประโคมป้าดก๊องกลับกลายเป็นสัญลักษณ์ของพิธีศพ และเป็นประเพณีของชาวบ้านที่มีการปฏิบัติสืบทอดกันมาหลายชั่วคน

ภาพที่ 5.1 ภาพป้าดก๊องคณะวังสิงห์คำใต้ ในพิธีศพนายอินทร์ ทาคำ

5.1.1.2 ป้าดก๊องในประเพณีและพิธีกรรมทางพุทธศาสนา

สำหรับสังคมชาวบ้านนั้น วัด เป็นศูนย์รวมจิตใจและการจัดกิจกรรมต่าง ๆของผู้คนในชุมชน การออกเก็บข้อมูลภาคสนามในงานบุญของวัดทางภาคเหนือซึ่งกิจกรรมทางประเพณีและพิธีกรรมทางพุทธศาสนาดังกล่าวมักจะเกิดขึ้นในช่วงระยะเวลาออกพรรษาดังที่ได้กล่าวมาแล้ว บ่อยครั้งผู้วิจัยพบว่าชาวบ้านได้นำเอาดนตรีพื้นบ้านต่าง ๆ มาประโคมแห่ในงานวัดซึ่งป้าดก๊องก็เป็นดนตรีพื้นบ้านชนิดหนึ่งที่ถูกนำเข้ามาประโคมแห่ในงานสำคัญทางพุทธศาสนา นายบุญธรรม เรือนรักษ์เหล่า(สัมภาษณ์, 2549)ได้กล่าวถึงการประโคมแห่ป้าดก๊องในงานบุญว่าส่วนใหญ่จะแห่ประโคมในพิธีกรรมทางพุทธศาสนา และงานบุญที่มักจะจัดขึ้นที่วัด โดยป้าดก๊องที่มีอยู่ในวัดเองหรืออาจเป็นป้าดก๊องที่ทางวัดได้ว่าจ้างให้มาแห่ประโคมซึ่งส่วนใหญ่จะเป็นหน้าที่ของผู้นำหมู่บ้านหรือกรรมการวัดที่มีส่วนร่วมในการจัดงาน

ผู้วิจัยได้ติดตามป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่งในการแห่ประโคมป้าดก๊องในกิจกรรมทางพุทธศาสนา ได้แก่ พิธีหล่อพระพุทธรูป และประเพณีปอยหลวง ซึ่งป้าดก๊องหนองสี่แจ่งในกิจกรรมทางพุทธศาสนาดังกล่าวได้สะท้อนบทบาทและความสัมพันธ์ของป้าดก๊องในบริบทของพุทธศาสนาที่เป็นศาสนากระแสหลักของชาวบ้านในจังหวัดเชียงใหม่ ดังต่อไปนี้

1. ป้าดก๊องหนองสี่แจ่งในพิธีหล่อพระพุทธรูป

การติดตามป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่งในพิธีหล่อพระพุทธรูปวัดหนองสี่แจ่ง ในวันที่ 28 ธันวาคม 2549 พิธีกรรมดังกล่าวเริ่มขึ้นตั้งแต่เช้ามืด (06.00น.) การแห่ป้าดก๊องในครั้งนี้เป็นการแห่ในรูปแบบพื้นเมืองที่มีแต่เฉพาะเครื่องดนตรีพื้นบ้านไม่มีการนำเครื่องดนตรีสากลเข้ามาแห่ประโคม นายบุญธรรม เรือนรักษ์เหล่าได้เล่าถึงสาเหตุที่เลือกเอาป้าดก๊องแบบแห่พื้นเมืองว่า เนื่องจากทางวัดร้องขอและเพื่อความเหมาะสมต่อรูปแบบของพิธีกรรม

กลุ่มคนที่เข้าร่วมในพิธีกรรมดังกล่าวเป็นคนเฒ่าคนแก่ที่แต่งกายในชุดนุ่งขาวห่มขาวทำให้บรรยากาศในงานวันนั้นดูจะอิ่มไปด้วยบุญกุศล และ กลิ่นอายของความเป็นล้านนาผ่านเสียงดนตรีป้าดก๊องที่แห่ประโคมเป็นระยะ ๆ การแห่ป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่งในพิธีหล่อพระพุทธรูปมีการแบ่งช่วงระยะเวลาในการแห่ประโคมออกเป็นสามช่วง เรียกว่า สามยก การแห่ในยกแรกและยกที่สองจะเป็นการแห่ประโคมในช่วงก่อนพิธีกรรมทางพุทธศาสนาจะเริ่มขึ้นและเป็นช่วงระยะเวลาที่ผู้คนในชุมชนกำลังเดินทางมาร่วมงานบุญที่วัด

ผู้วิจัยได้ยินเสียงป้าดก๊องเมื่อเข้าสู่ชุมชนหนองสี่แจ่งโดยเสียงของป้าดก๊องดังมาจากบริเวณวัดทำให้ผู้วิจัยแน่ใจว่ามีงานที่วัดดังกล่าว ทันทีที่ผู้วิจัยเดินทางเข้าไปในบริเวณวัดก็ตรงไปยังศาลาวัดที่อยู่ด้านข้างของโบสถ์ ซึ่งวงดนตรีป้าดก๊องหนองสี่แจ่งได้ตั้งวงดนตรีบรรเลงและกำลังแห่ประโคมอยู่ในบทเพลงพื้นบ้านล้านนาต่าง ๆ บรรยากาศในการแห่ในงานบุญดังกล่าวเป็นไปในลักษณะแบบเป็นกันเอง ตลอดเวลาที่นักดนตรีบรรเลงก็จะมีชาวบ้านที่รู้จักมักคุ้นมาทักทายนักดนตรีหรือมานั่งฟังใกล้ ๆบางคนก็มาขอเพลง บางคนก็มาหยิบเอาเครื่องดนตรีที่เป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ เช่น สว่ามาช่วยตีประกอบจังหวะ

การแห่ประโคมในบางช่วงได้มีพระภิกษุและสามเณรมานั่งฟังอยู่ด้านหลังก่อนที่พิธีกรรมทางพุทธศาสนาจะเริ่มขึ้น และ มีการแห่ประโคมป้าดก๊องจำนวนสองยกประมาณ30 นาทีในแต่ละยกมีการบรรเลงบทเพลงที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้นซ้ำไปมาจำนวนหลายรอบ หลังจากนั้นก็หยุดการแห่ประโคมเนื่องจากพิธีทางพุทธศาสนาได้เริ่มขึ้น (07.00 น.)ซึ่งเป็นพิธีกรรมทางศาสนาพุทธศาสนาเริ่มจากการไหว้พระรับศีล การทำบุญตักบาตร หลังจากนั้น (09.00น.)จึงเป็นพิธีกรรมในการหล่อพระพุทธรูปซึ่งมีการจัดสถานที่บริเวณด้านหน้าวิหาร งานนี้ทางวัดได้นิมนต์พระเถระผู้ใหญ่หลายรูปจากวัดใกล้เคียงมาร่วม

พิธีกรรมหล่อพระได้เริ่มต้นขึ้นเมื่อมีการนำโลหะที่ถูกหลอมจนละลายภายในเบ้าหลอมถูกเทลงไปในเบ้าหล่อที่มีดินเหนียวพอกอยู่ ทันทีที่พิธีกรรมเริ่มขึ้นเสียงสวดมนต์จากพระสงฆ์

หลายรูปจากภายในวิหารก็ดังขึ้น ป้าดก๊องก็ได้เริ่มการแห่ประโคมในยกที่สาม การบรรเลงในยกนี้นักดนตรีได้เลือกบรรเลงเพลงมวยซึ่งเป็นบทเพลงที่มีความครึกครื้น ประกอบกับเสียงของกลองเต่งถิ้งในจังหวะที่รุกเร้าแฝงด้วยพลังอำนาจที่สามารถรับรู้ได้ผ่านเสียงของกลองเต่งถิ้งที่ตีคลุกเคล้าไปกับบทเพลงที่บรรเลงโดยป้าดก๊อง ทำให้บรรยากาศในพิธีกรรมเกิดความขลัง ความศักดิสิทธิ์และความยิ่งใหญ่ บรรยากาศในพิธีกรรมดังกล่าวทำให้ทุกคนที่เข้าร่วมในพิธีกรรมดังกล่าวรู้สึกถึงอานิสงส์ และบุญกุศลอันยิ่งใหญ่ในการหล่อพระพุทธรูปครั้งนี้ และเป็นการสืบทอดพระพุทธศาสนาให้ยั่งยืนสืบไป

การแห่ประโคมของป้าดก๊องในยกที่สามนี้มีระยะเวลานานมากและเป็นขั้นตอนที่สำคัญที่สุดของพิธีกรรม การแห่ในยกนี้นักดนตรีใช้กำลังค่อนข้างมากเนื่องจากเป็นบทเพลงที่มีจังหวะค่อนข้างเร็วและนานกว่าการแห่ประโคมในยกอื่น ๆ(ประมาณ 50 นาที)แต่ในการประโคมแห่ดังกล่าวนักดนตรีทุกคนกลับไม่ได้แสดงความเหนื่อยล้าให้เห็นแต่อย่างใดพวกเขาได้ร่วมกันประโคมแห่ด้วยความตั้งใจ และมีส่วนร่วมในกับพิธีกรรมที่กำลังดำเนินอยู่ในเบื้องหน้าอยู่ตลอดเวลานับตั้งแต่พิธีกรรมเริ่มต้นจนกระทั่งสิ้นสุดลง

อย่างไรก็ตามการแห่ป้าดก๊องครั้งนี้ผู้วิจัยได้ตั้งข้อสังเกตว่าไม่มีการทำนองเพลงลูกทุ่ง หรือ เพลงสมัยนิยมมาบรรเลงเลยซึ่งมีความแตกต่างจากการแห่ป้าดก๊องในพิธีกรรมหรือในงานวัดรูปแบบอื่น ๆ การแห่ป้าดก๊องในพิธีหล่อพระพุทธรูปครั้งนี้นายบุญธรรม และนักดนตรีทุกคนเป็นเจ้าภาพโดยการนำป้าดก๊องมาร่วมแห่ประโคมโดยไม่ได้รับเงินตอบแทนแต่อย่างใด

ผู้วิจัยพยายามตั้งคำถามกับนักดนตรีที่มาในงานวันนั้นว่าการแห่ประโคมในงานบุญครั้งนี้ พวกเขามาด้วยความสมัคใจ หรือ เพราะความเกรงใจนายบุญธรรมหัวหน้าวงแต่ทุกคนต่างตอบตรงกันว่ามาแห่เพื่อช่วยเหลือทางวัดและเชื่อว่าจะได้บุญกุศล เนื่องจากนาน ๆครั้งจะมีพิธีหล่อพระพุทธรูปขึ้นซึ่งชาวบ้านเชื่อว่าเป็นการสร้างบุญกุศลที่ยิ่งใหญ่

ภายหลังการแห่ประโคมทางวัดได้จัดเตรียมอาหารกลางวันสำหรับนักดนตรีเพื่อเป็นการขอบคุณที่มาช่วยแห่ประโคมโดยกลุ่มแม่บ้านของชุมชนเป็น ผู้จัดหา และภายหลังพิธีเสร็จสิ้นลงเจ้าอาวาสวัดหนองสี่แจ่งได้ขอบคุณนักดนตรี และชาวบ้านที่มาร่วมงานบุญต่างเข้ามาทักทายนักดนตรีในลักษณะต่าง ๆสะท้อนให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างป้าดก๊องกับวัดที่เป็นศูนย์กลางของชุมชน และความเชื่อทางพุทธศาสนาได้เป็นอย่างดี

2. ป้าดก๊องในประเพณีปอยหลวง

ประเพณีปอยหลวง เป็นงานฉลองถาวรวัตถุของวัด หรือการฉลองสิ่งก่อสร้างที่ชาวบ้านในชุมชนช่วยกันทำขึ้นเพื่อเป็นสาธารณกุศลและจะมีการจัดงานฉลองอย่างยิ่งใหญ่ภายหลังที่มีการก่อสร้างแล้วเสร็จเพื่อถวายสิ่งก่อสร้างให้เป็นสมบัติแก่ทางวัด และอุทิศส่วนกุศลให้กับบรรพบุรุษที่ล่วงลับไปแล้วหรือเป็นการทำบุญอุทิศส่วนกุศลให้ตนเองในภายหน้า ประเพณีปอยหลวงของชาวบ้านเชียงใหม่นั้นนิยมจัดขึ้นในช่วงเดือน 5 ถึง เดือน 9 เหนือ (เดือนกุมภาพันธ์จนถึงเดือนมิถุนายน)

งานปอยหลวงเป็นงานฉลองที่ยิ่งใหญ่ที่ทางวัดและชาวบ้านจะต้องมีการตระเตรียมงานเอาไว้ล่วงหน้า ชาวบ้านจะต้องจัดเตรียมเครื่องไทยทานเพื่อไปถวายวัดเป็นพิเศษ เรียกว่า ครัวทาน และเครื่องอุปโภคบริโภคเพื่อเลี้ยงแขกและญาติพี่น้องที่จะมาร่วมทำบุญในครั้งนี้ซึ่งมีระยะเวลาในการจัดงานสามวัน กล่าวคือวันแรก เรียกว่า“วันทานตุง”ซึ่งเป็นวันที่ชาวบ้านจะจัดทำตุงหลากหลายสีสันไปถวายที่วัด และ นำมาประดับไว้หน้าบ้านเพื่อเป็นการประกาศให้ทราบว่าภายในชุมชนและบ้านของตนจะมีประเพณีปอยหลวง

ภายหลังจากการปักตุงแล้วในวันต่อมาเรียกว่า“วันดา” เป็นวันที่ชาวบ้านจะจัดเตรียมเครื่องอุปโภคบริโภคและตกแต่งครัวทานให้สวยงามเพื่อนำไปถวายที่วัด และวันสุดท้ายของประเพณีปอยหลวงเรียกว่า“วันครัวทานเข้า”ซึ่งจะเป็นวันที่มีญาติพี่น้องมาร่วมทำบุญและมีงานเลี้ยงฉลองที่บ้านจนกระทั่งถึงเวลาเย็นจึงได้มีการนำเอาต้นครัวทานไปถวายที่วัดโดยมีการจัดริ้วขบวนแห่ต้นครัวทานอย่างสวยงาม และ มีการนำดนตรีแห่ประโคมอย่างครึกครื้นสมกับเป็นงานฉลองที่ยิ่งใหญ่ของชุมชนในขณะที่ทางวัดซึ่งได้แก่ พระสงฆ์ และคณะกรรมการวัดจะต้องจัดเตรียมสถานที่ภายในวัดสำหรับชาวบ้านที่จะมาร่วมทำบุญตลอดจนการแจ้งข่าวให้กับวัดอื่น ๆที่อยู่ใกล้เคียงให้มาร่วมงานประเพณีปอยหลวงที่กำลังจะจัดขึ้นคณะกรรมการวัดจะทำการจัดหามหรสพต่าง ๆได้แก่ ลิเก รำวง มวย และภาพยนตร์มาสร้างความบันเทิงในงานฉลองดังกล่าวและที่สำคัญจะขาดเสียไม่ได้เมื่อมีงานวัดเกิดขึ้น คือการแห่ประโคมดนตรีพื้นบ้านในงานบุญดังกล่าว

สำหรับงานปอยหลวงของชาวบ้านในเชียงใหม่นั้นปรากฏว่ามีการนำดนตรีพื้นบ้านเข้ามาแห่ประโคม ได้แก่ กลองตึ่งโนง กลองมอเซิง กลองปู่เจ่ กลองซิ้งหม้อง และป้าดก๊อง การแห่ประโคมดนตรีในงานปอยหลวงส่วนใหญ่เป็นการแห่เพื่อต้อนรับคณะของพระสงฆ์ และคณะศรัทธาที่เป็นชาวบ้านจากชุมชนใกล้เคียงที่นำเอาปัจจัยต่าง ๆมาร่วมงานฉลองในครั้งนี้ผู้วิจัยได้ติดตามป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่งในประเพณีปอยหลวงของชุมชนวัดสันต้นกอก อ.สารภี

จ.เชียงใหม่ ซึ่งนายบุญธรรม เรือนรักษ์เหล่า(สัมภาษณ์, 2549)ได้เล่าให้ผู้วิจัยฟังถึงการเข้ามามีส่วนร่วมแห่ประโคมในงานประเพณีดังกล่าวว่า

> *“ลุงได้รับการติดต่อจากกรรมการวัดสันต้นกอกเพื่อให้ป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่งไปแห่ประโคมในงานประเพณีปอยหลวงในวันที่ 18 พฤษภาคม 2550 ชุมชนวัดสันต้นกอกไม่ได้อยู่ไกลบ้านหนองสี่แจ่งมากนัก ทั้งสองชุมชนอยู่ในเขตอำเภอสารภีเหมือนกัน ผมจึงตอบรับงานดังกล่าวในราคา 3000 บาท โดยมีข้อตกลงกันว่าจะเริ่มแห่ประโคมในวันที่ 18 พฤษภาคม ตั้งแต่เวลา 13.00 จนกว่าขบวนครัวทานของชาวบ้านและครัวทานของวัดอื่นๆที่มาร่วมทำบุญจะเข้ามาในวัดจนหมด”*

งานประเพณีปอยหลวงของวัดสันต้นกอกครั้งนี้เป็นงานบุญและเป็นงานเฉลิมฉลองของชาวบ้านที่มีผู้คนทั้งภายใน และภายนอกชุมชนมาร่วมงานประเพณีดังกล่าวจำนวนมาก ในงานปอยหลวงมีมหรสพต่าง ๆ ได้แก่ ลิเก รำวง และ วงดนตรีลูกทุ่งมาสร้างความบันเทิงให้กับชาวบ้านที่มาร่วมงานบุญทำให้บรรยากาศในงานปอยหลวงจึงมีความแออัดยัดเยียดด้วยผู้คน งานปอยหลวงจะมีความเข้มข้นมากที่สุดในวันที่มีการแห่ครัวทานไปถวายที่วัดโดยชาวบ้านในแต่ชุมชนจะนำครัวทานมารวมกันแล้วจัดเป็นริ้วขบวนครัวทานและมีการนำเครื่องดนตรีต่าง ๆ มาแห่ประโคมด้วย และป้าดก๊องถูกนำมาแห่ประโคมเพื่อต้อนรับขบวนครัวทานของชาวบ้านและวัดต่าง ๆที่มาร่วมโดยมีการกำหนดสถานที่ในการแห่ประโคมที่ทางวัดจัดไว้ให้โดยยกพื้นสูงสำหรับจัดวางเครื่องดนตรีป้าดก๊องไว้บริเวณด้านหน้าใกล้กับประตูวัด เพื่อให้นักดนตรีป้าดก๊องสามารถมองเห็นขบวนแห่ครัวทานของชาวบ้านที่กำลังจะเข้ามาภายในวัด

เมื่อขบวนครัวทานมาถึงหน้าวัด ป้าดก๊องก็จะทำการแห่ประโคมต้อนรับขบวนครัวทานด้วยบทเพลงที่มีความครึกครื้นสนุกสนานส่วนใหญ่จะเป็นเพลงลูกทุ่ง และ เป็นการแห่ประโคมในรูปแบบแห่ประยุกต์ การแห่ประโคมของป้าดก๊องหนองสี่แจ่งในปอยหลวงวัดสันต้นกอกครั้งนี้ เริ่มตั้งแต่เวลา 13.00 น.จนถึงเวลา 20.00 น.ซึ่งขบวนครัวทานเข้ามาภายในวัดจนหมด การแห่ประโคมในประเพณีปอยหลวงของชุมชนวัดสันต้นกอก เป็นการเฉลิมฉลองในความสำเร็จในการสร้างถาวรวัตถุทางพระพุทธศาสนาที่มีความสนุกสนานไม่แพ้พิธีหล่อพระพุทธรูปที่วัดหนองสี่แจ่งเลย

ภาพบรรยายของชาวบ้านที่หามต้นครัวทานเข้ามาถวายที่วัดในริ้วขบวนที่สวยงามและเสียงโห่ร้องประกอบการเต้นรำอย่างสนุกสนานผ่านบทเพลงจากการแห่ประโคมของป้าดก๊องสะท้อนถึงความเชื่อความศรัทธาในพระพุทธศาสนาของชาวบ้าน และความสัมพันธ์ของวงดนตรีป้าดก๊องกับวิถีการดำรงชีวิตของชาวบ้านอย่างเหนียวแน่น

ภาพที่ 5.2 ภาพป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่งในพิธีหล่อพระพุทธรูป

ภาพที่ 5.3 ภาพป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่งในประเพณีปอยหลวง

5.1.1.3 ป้าดก๊องในพิธีกรรมเกี่ยวกับการนับถือผี

พิธีฟ้อนผีเป็นกิจกรรมทางประเพณีหนึ่งในคติความเชื่อการนับถือผีของชาวบ้านในจังหวัดเชียงใหม่ ฉลาดชาย รมิตานนท์ (2545, หน้า45) ได้กล่าวถึงการนับถือผีของชาวล้านนาว่าเป็นความเชื่อที่มีมานานแล้วในอดีตการนับถือผีมีอิทธิผลต่อโลกทัศน์ บุคลิก และวิถีการดำรงชีวิตของผู้คนส่วนใหญ่ทางภาคเหนือโดยเฉพาะในสังคมชาวนาไม่น้อยไปกว่าพุทธศาสนา

อย่างไรก็ตามการเก็บข้อมูลภาคสนามทำให้ผู้วิจัยพบว่าการให้ความหมายของชาวบ้านเกี่ยวกับผีแต่ละชนิดนั้นก็มีความแตกต่างกัน ลักษณะดังกล่าวส่งผลต่อรูปแบบของป้าดก๊องที่เข้าไปเกี่ยวข้องด้วยพิธีฟ้อนผีในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่แบ่งออกได้เป็นสามประเภทตามลักษณะทางความเชื่อ การสืบทอด และรูปแบบทางพิธีกรรม คือ พิธีฟ้อนผีมด พิธีฟ้อนผีเม็ง และพิธีฟ้อนผีเจ้านาย ชาวบ้านมักจะมีการจัดพิธีฟ้อนผีดังกล่าวในช่วงเดือน 4 ถึงเดือน 9 เหนือ โดยเฉพาะในช่วงเดือนเก้าที่จะพบเห็นพิธีฟ้อนผีในชุมชนชาวบ้านเชียงใหม่บ่อยครั้ง

ผู้วิจัยพบว่าพิธีฟ้อนผีเป็นพิธีกรรมที่มีความสัมพันธ์กับป้าดก๊องมาตั้งแต่ในอดีตและมีความสำคัญต่อการดำรงอยู่ของป้าดก๊องเป็นอย่างมาก จากสถิติการว่าจ้างในการแห่ประโคมของป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่งที่ส่วนใหญ่เป็นการแห่ประโคมพิธีฟ้อนผีมากกว่ากิจกรรมอื่นๆ ความสัมพันธ์ระหว่างป้าดก๊องกับพิธีฟ้อนผีนั้นมีมานานแล้วในอดีต ดังจะแสดงความสัมพันธ์ดังกล่าวจากกรณีศึกษาที่ผู้วิจัยได้จากติดตามป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่งในพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านายและพิธีฟ้อนผีเม็ง ดังต่อไปนี้

1. ป้าดก๊องในพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านาย

ความเชื่อในการนับถือผีเจ้านายเป็นปรากฏการณ์ในสังคมชาวบ้านที่ได้รับอิทธิพลจากความเชื่อในการนับถือผีมด ผีเม็ง อีกทอดหนึ่ง พิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านายเป็นกิจกรรมทางประเพณีที่จัดขึ้นทุกปีในช่วงระยะเวลาออกพรรษาโดยเฉพาะช่วงเดือน 9 เหนือ โดยม้าขี่ หรือ ร่างทรงผีเจ้านายร่วมกับลูกเลี้ยงที่เป็นชาวบ้านที่เลื่อมใสศรัทธาในผีเจ้านายจะเป็นผู้จัดพิธีกรรมดังกล่าวขึ้นในรูปแบบของประเพณีไหว้ครูเป็นประจำทุกปี

การออกติดตามป้าดก๊องในพิธีฟ้อนผีเจ้านายในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่นั้นผู้วิจัยพบว่า ปัจจุบันพิธีฟ้อนผีเจ้านายถูกจัดขึ้นอย่างแพร่หลายในชุมชนต่าง ๆของเชียงใหม่และมีแนวโน้มที่จะมากกว่าพิธีฟ้อนผีมด ผีเม็ง อีกด้วย นายรังสรรค์ บุษนนท์ (2550, สัมภาษณ์) ม้าขี่เจ้าพ่อแสงทองและเจ้าหน้อยพวงมะลิซ้อนซึ่งเป็นผีเจ้านายที่ชาวบ้านในชุมชนบ้านแคว อ.สารภี จ.เชียงใหม่ให้ความเคารพนับถือได้กล่าวถึงสาเหตุที่พิธีฟ้อนผีเจ้านายถูกจัดขึ้นบ่อยครั้งว่าเนื่องมาจากพิธีกรรมดังกล่าวมีขั้นตอนที่ไม่ซับซ้อนเหมือนพิธีฟ้อนผีมด ผีเม็ง ประกอบกับพิธีฟ้อนผีเจ้านายเป็นพิธีกรรมที่จัดขึ้นเพื่อไหว้ครูซึ่งเป็นพิธีกรรมที่จัดขึ้นเป็นประเพณีในทุก ๆปีโดยมีลูกเลี้ยงหรือผู้ที่เลื่อมใสศรัทธาในผีเจ้านายร่วมกันจัดขึ้นเพื่อแก้บนหรือภายหลังที่ได้รับการรักษาจนหายจากอาการเจ็บป่วย

จากการศึกษารูปแบบของพิธีฟ้อนผีเจ้านายผู้วิจัยพบว่าสถานที่จัดพิธีกรรมส่วนใหญ่จะอยู่ในบริเวณหอผีเจ้านายหรือสถานที่ที่มีความสำคัญทางประวัติศาสตร์ เช่น บริเวณศูนย์กลางเมืองเชียงใหม่ บริเวณอนุสาวรีย์สามกษัตริย์ หรือบริเวณกำแพงเมืองเชียงใหม่ เพื่อบวงสรวงผีเสื้อบ้านเสื้อเมืองตามความเชื่อของชาวบ้าน พิธีฟ้อนผีเจ้านายมีลักษณะของงานรื่นเริงเป็นการเฉลิมฉลองภายในชุมชนโดยมีม้าขี่และชาวบ้านทั้งภายในและภายนอกชุมชนเข้าร่วมพิธีดังกล่าวชาวบ้านส่วนใหญ่จะชมการฟ้อนรำของผีเจ้านายหรือให้ผีเจ้านายทำนายทายทักดวงชะตาตลอดจนการรักษาอาการเจ็บป่วย

ผีเจ้านายตนใดที่ได้รับการนับถือจากชาวบ้านมาก ๆจะมีผู้คนเข้าร่วมพิธีกรรมเป็นจำนวนมากจนทำให้พิธีกรรมดังกล่าวกลายเป็นงานเฉลิมฉลองภายในชุมชนที่มีความยิ่งใหญ่ไม่แพ้งานประเพณีปอยหลวงเลยทีเดียว อย่างไรก็ตามพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านายมีการดำเนินขั้นตอนทางพิธีธรรมโดยกลุ่มบุคคลที่เกี่ยวข้อง ได้แก่ ลูกเลี้ยง(ลูกศิษย์ของม้าขี่) หรือกลุ่มชาวบ้านที่ให้การนับถือผีเจ้านายและมีการนำป้าดก๊องมาประโคมแห่ประกอบการฟ้อนรำของผีเจ้านาย ผู้วิจัยพบว่าป้าดก๊องนั้นเป็นวงดนตรีหลักในพิธีกรรมดังกล่าวและมีอิทธิพลต่อป้าดก๊องโดยตรง

กรณีศึกษาจากการติดตามป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่งในพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านายบ้านโต่งยาว ต.ศรีบัวบาน อ.เมือง จ.ลำพูน ในวันที่ 7 มกราคม พ.ศ.2550 พิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านายดังกล่าวเป็นประเพณีไหว้ครูของร่างทรงผีเจ้านายที่ชื่อว่าพ่อปู่ใจแก้วและเจ้าพ่อขุนดาบซึ่งม้าขี่หรือร่างทรง คือ นายบุญส่ง แก้วกำเนิด

พิธีฟ้อนผีเจ้านายดังกล่าวเริ่มต้นตั้งแต่เลาประมาณ 6.00น.เริ่มต้นด้วยการเซ่นเครื่องสังเวยต่าง ๆโดยนายบุญส่งซึ่งเป็นม้าขี่พ่อปู่ใจแก้ว และเจ้าพ่อขุนดาบเป็นผู้ประกอบพิธีกรรม สำหรับป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่งนั้นได้เดินทางมาถึงสถานที่จัดงานในเวลาประมาณ7.00 น. ทันทีที่มาถึงนักดนตรีก็ทำการจัดเตรียมวงดนตรีที่อยู่บริเวณด้านหน้าหอพ่อปู่ใจแก้ว และเจ้าพ่อขุนดาบ สำหรับนายบุญธรรมนั้นเป็นผู้ทำพิธีกรรมของป้าดก๊อง คือพิธีขึ้นขันตั้งและพิธีบอกนางธรณีดังที่เคยปฏิบัติทุกครั้ง

เมื่อการจัดเตรียมวงดนตรีแล้วเสร็จพิธีฟ้อนผีเจ้านายก็เริ่มขึ้นและป้าดก๊องก็เริ่มแห่ประโคมในเวลาประมาณ 8.00 น. การประโคมแห่ของป้าดก๊องในพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านายครั้งนี้เป็นการแห่ในรูปแบบประยุกต์ซึ่งนายบุญธรรม เรือรักษ์เหล่าได้กล่าวถึงการแห่ป้าดก๊องแบบประยุกต์ในพิธีฟ้อนผีเจ้านายกับผู้วิจัยว่า การแห่ประยุกต์กำลังเป็นที่นิยมโดยเฉพาะพิธีฟ้อนผีเจ้านายใน

ปัจจุบันการแห่ประยุกต์เป็นการแห่ในบทเพลงที่มีจังหวะที่รวดเร็วในบทเพลงลูกทุ่งที่กำลังเป็นที่นิยมของชาวบ้าน

ดังนั้นป้าดก๊องปัจจุบันจึงต้องมีการปรับตัวโดยมีการนำเอาเครื่องเสียงและลำโพงขนาดใหญ่ในมาช่วยในการแห่ประโคม ถ้าหากป้าดก๊อง คณะไหนไม่มีอุปกณ์เครื่องเสียงดังกล่าวก็จะไม่ได้รับการว่าจ้างเสียงของป้าดก๊องประกอบการร่ายรำของผีเจ้านายที่มีความเสียงดังไปทั่วชุมชนดูเหมือนว่าพิธีกรรมดังกล่าวจะเป็นงานรื่นเริงและการเฉลิมฉลองในชุมชน

ข้อสังเกตจากการติดตามป้าดก๊องในพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านายนั้นผู้วิจัยพบว่าพิธีกรรมดังกล่าวมีอิทธิพลของที่มีต่อรูปแบบของวงดนตรีป้าดก๊องเป็นอย่างมากโดยเฉพาะพฤติกรรมของม้าขี่ที่เป็นร่างทรงของผีเจ้านายมักจะมีพฤติกรรมโห่ร้องพร้อมกับเขย่าป้ายผ้าที่อยู่ด้านหน้าป้าดก๊องเพื่อเร่งเร้าให้มีการแห่ประโคมในอัตราจังหวะที่รวดเร็วในระดับเสียงที่มีความดังมากขึ้นเมื่อป้าดก๊องมีการประโคมแห่ตามคำเรียกร้องของผีเจ้านายก็จะได้รับสิ่งตอบแทนในลักษณะของ สุรา และความนิยมชมชอบจากผีเจ้านายที่ส่งผลต่อการได้รับว่าจ้างที่จะติดตามมา

สำหรับป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่งนั้นได้มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบการบรรเลงเพื่อให้มีความสอดคล้องกับความนิยมของผีเจ้านาย และได้รับความชื่นชอบของผีเจ้านายทำให้ได้รับการว่าจ้างไปประโคมแห่ในพิธีกรรมดังกล่าวบ่อยครั้งนายบุญธรรม เรือนรักษ์เหล่า (สัมภาษณ์, 2549)ได้เล่าถึงเคล็ดลับที่ทำให้ป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่งได้รับความนิยมจากบรรดาผีเจ้านายที่มาฟ้อนรำว่า

> *“ป้าดก๊องของลุงได้มีการพัฒนาระบบเสียงโดยการเพิ่มเครื่องเสียงที่มีคุณภาพ และลำโพงที่มีขนาด 18 นิ้ว และ 21 นิ้วช่วยเพิ่มความดัง นอกจากนี้ลุงได้เพิ่มจำนวนนักดนตรีและเครื่องดนตรีสากลเพื่อช่วยการแห่ในรูปแบบแห่ประยุกต์ที่กำลังเป็นที่นิยมในกลุ่มผีเจ้านายในปัจจุบัน อย่างไรก็ตามการคัดสรรเพลงและการเรียงลำดับเพลงในพิธีกรรมก็มีความสำคัญต่อความนิยมของป้าดก๊องอย่างมาก การแห่ในแต่ละยกจะต้องมีความเหมาะสมและเป็นบทเพลงที่เป็นชื่นชอบของเจ้า”*

การสร้างรูปแบบทางดนตรีและการคัดเลือกบทเพลงสำหรับการแห่ประโคมป้าดก๊องในพิธีกรรมดังกล่าวต้องมีความสำคัญมากต่อความนิยมของป้าดก๊องในกลุ่มม้าขี่ของผีเจ้านาย ทั้งนี้ป้าดก๊องแต่ละคณะจะมีกลวิธีต่าง ๆในการสร้างเอกลักษณ์ที่เป็นจุดขายของป้าดก๊องแต่ละคณะ

ดังจะยกตัวอย่างรูปแบบและบทเพลงของป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่งในพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านายของพ่อปู่ใจแก้วและเจ้าพ่อขุนดาบ ที่แบ่งขั้นตอนพิธีกรรมออกเป็น 6 ช่วง เรียกว่า 6 ยก ดังนี้

ยกที่ 1 (8.00 - 9.15 น.) เป็นการฟ้อนรำของม้าขี่และบรรดาลูกเลี้ยงที่เป็นเจ้าภาพจัดงาน พิธีกรรมในขั้นตอนนี้มีม้าขี่ร่วมพิธีกรรมจำนวนน้อย ป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่งเริ่มต้นการแห่ประโคมด้วยบทเพลงพื้นเมือง ได้แก่ เพลงมอญลำปาง เพลงปราสาทไหว เพลงล่องแม่ปิง เพลงสร้อยเวียงพิงค์ เพลงซอพม่า และ เพลงเงี้ยว ซึ่งเป็นการแห่ประโคมในรูปแบบประยุกต์ที่มีจังหวะค่อนข้างช้า และมีการแห่ประโคมในบทเพลงดังกล่าวในลักษณะวนไปมาหลาย ๆรอบ ในขณะที่ม้าขี่ต่างทยอยเข้ามาร่วมในพิธีดังกล่าวอย่างต่อเนื่อง

ยกที่ 2 (9.35 - 10.45 น.) เริ่มมีม้าขี่เข้าร่วมพิธีกรรมอย่างต่อเนื่องและมีการทักทายระหว่างม้าขี่ด้วยกันโดยการยกมือไหว้ก่อนที่จะมีการฟ้อนรำ การแห่ประโคมป้าดก๊องในขั้นตอนทางพิธีกรรมนี้มีการบรรเลงเพลงในจังวะรำวง หรือ จังหวะสามช่า ติดต่อกันหลายเพลงในอัตราที่จังหวะที่เร็วขึ้นกว่ายกแรก

ยกที่ 3 (11.00 - 12.00 น.) มีม้าขี่เข้าร่วมพิธีกรรมมากขึ้น มีการดื่มสุราและหยอกล้อกันในกลุ่มผีเจ้านาย บางคนเริ่มแสดงพฤติกรรมเพื่อกระตุ้นให้นักดนตรีประโคมแห่ใน บทเพลงที่มีความเร็วมากขึ้นโดยการเขย่าป้ายด้านหน้าป้าดก๊อง มีการนำสุรามาราดบนกลองเต่งถิ้ง บรรยากาศในการฟ้อนรำเริ่มมีความสนุกสนานประกอบกับมีชาวบ้านเข้ามาดูการฟ้อนรำของผีเจ้านายมากขึ้น ป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่งได้แห่ประโคมในบทเพลงลูกทุ่งต่าง ๆ ที่ได้รับความนิยมจากชาวบ้านในปัจจุบัน

(11.00 - 12.00 น.) พักรับประทานอาหารกลางวัน

ยกที่ 4 (12.00 - 13.10 น.) บรรยากาศภายหลังการพักรับประทานอาหารกลางวันช่วงนี้มีม้าขี่และชาวบ้านเข้ามาร่วมพิธีกรรมดังกล่าวมากขึ้น ทำให้บรรยากาศในพิธีกรรมดูจะคึกคักเหมือนกับมีงานบุญเกิดขึ้นในชุมชน บรรดาม้าขี่ที่เข้าร่วมพิธีกรรมมีการทักทายกันและเริ่มร้องเพลงในบทเพลงพื้นบ้านซึ่งมีเนื้อหาจะเกี่ยวกับการเกี้ยวพาราสีหรือเล่าเรื่องราวในอดีต การแห่ประโคมของป้าดก๊องหนองสี่แจ่งในขั้นตอนนี้ได้เลือกบรรเลงบทเพลงลูกทุ่งคำเมืองที่มีจังหวะสนุกสนาน ได้แก่ เพลงปอยหลวง หนุ่มลำปางตามเมีย เป็นต้น

ยกที่ 5 (13.30 - 14.40 น.) บรรยากาศการฟ้อนรำของผีเจ้าในช่วงนี้เป็นขั้นตอนที่สำคัญของพิธีกรรมดังกล่าว เนื่องจากจะมีการแสดงอิทธิฤทธิ์ ของผีเจ้านายโดยการใช้ของมีคมต่าง ๆ ได้แก่ มีด ดาบ ทิ่มแทงร่างกายของตนเอง หรือ การใช้เทียนที่ถูกจุดไฟนำมาเผาที่ร่างกายของม้าขี่เรียกว่า ฟ้อนก้าแลว ซึ่งมักจะพบเห็นในพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านายทั่วไป ป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่งเลือกเล่นเพลงมวยประกอบการฟ้อนก้าแลว ดังกล่าว

ยกที่ 6 (15.00 - 16.00 น.)ขั้นตอนนี้เป็นช่วงสุดท้ายของพิธีกรรม ดังนั้นในบรรดาผีเจ้านายจะมีการฟ้อนรำกันอย่างแบบสนุกสนาน ดังปรากฏว่ามีผีเจ้านายที่มีการฟ้อนรำด้านหน้าป้าดก๊องพร้อมกับการเขย่าป้ายผ้าด้านหน้าเพื่อกระตุ้นให้ป้าดก๊องประโคมแห่ในบทเพลงที่มีความสนุกสนาน ผู้วิจัยได้สังเกตเห็นว่า นายบุญธรรมได้สั่งให้นักดนตรีประโคมแห่ในบทเพลงในจังหวะรำวงที่มีจังหวะรวดเร็วและเป็นที่ชื่นชอบของผีเจ้านายดังกล่าว

ข้อมูลจากภาคสนามข้างต้นแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของป้าดก๊องกับพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านาย ผ่านรูปแบบของบทเพลงที่ป้าดก๊องประโคมแห่ในแต่ละขั้นตอนของพิธีกรรม ผู้วิจัยได้พูดคุยกับนายนายบุญธรรมในประเด็นดังกล่าวทำให้ทราบว่าการกำหนดรูปแบบของบทเพลงในพิธีฟ้อนผีเจ้านายนั้นมีสองลักษณะ คือบทเพลงที่เป็นลักษณะเชิงสัญลักษณ์เป็นบทเพลงที่ใช้บรรเลงขึ้นต้นในแต่ละยกซึ่งเขาได้เลือกใช้ เพลงมอญลำปางสำหรับบทเพลงที่แสดงการสิ้นสุดของการฟ้อนแต่ละยกนายบุญธรรมได้เลือกบทเพลงในจังหวะเชิ้งบทเพลงทั้งสองจะมีความหมายในเชิงสัญลักษณ์ในการเริ่มต้นและสิ้นสุดการฟ้อนในแต่ละยกที่บรรดาผีเจ้านายต่างถือเป็นแบบแผนในพิธีฟ้อนผีเจ้านาย ดังจะพบเห็นว่าเมื่อป้าดก๊องแห่ประโคมในบทเพลงดังกล่าวสิ้นสุดลงผีเจ้านายต่างยกมือไหว้เพื่อแสดงการสิ้นสุดของการฟ้อนรำในแต่ละยก อย่างไรก็ตามสำหรับบทเพลงในระหว่างการดำเนินขั้นตอนทางพิธีกรรมนายบุญธรรมกล่าวว่าสามารถเปลี่ยนแปลงไปตามสถานการณ์ไม่มีการกำหนดกฎเกณฑ์ที่ตายตัวขึ้นอยู่กับความพอใจของผีเจ้านาย

ผลจากการติดตามป้าดก๊องหนองสี่แจ่งในพิธีฟ้อนผีเจ้านายที่มีมากถึง 40 ครั้งตลอดระยะเวลา 9 เดือน ผู้วิจัยพบว่าในปัจจุบันอิทธิพลของพิธีฟ้อนผีเจ้านายไม่ได้เกิดขึ้นแต่เฉพาะรูปแบบของบทเพลงป้าดก๊องเท่านั้น ความสัมพันธ์ของป้าดก๊องกับพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านายดังกล่าวยังปรากฏในลักษณะของความสัมพันธ์ที่มีการเกื้อหนุนกันดังปรากฏว่าป้าดก๊องคณะใดที่ได้รับความนิยมมาก ๆ ส่วนใหญ่มักจะได้รับการสนับสนุนจากผีเจ้านายที่ช่วยในการโฆษณาป้าดก๊องที่ตนเองชื่นชอบให้กับบรรดาลูกเลี้ยง หรือ ชาวบ้านที่ให้การนับถือผีเจ้านาย ทำให้ป้าดก๊องคณะดังกล่าวได้รับการจ้างงานมากขึ้น

นายบุญธรรม เรือนรักษ์เหล่า (สัมภาษณ์, 2549)ได้กล่าวถึงความสัมพันธ์ของป้าดก๊องหนองสี่แจ่งกับผีเจ้านายว่า ป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่งเองได้รับการสนับสนุนจากม้าขี่ที่เป็นร่างทรงของพระแม่ศรีมหาอุมาเทวี ทำให้ป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่งได้รับความนิยมและได้รับการว่าจ้างให้แห่ประโคมบ่อยครั้ง และ มากเป็นอันดับที่สองรองจากป้าดก๊องคณะเพชรพยอม ป้าดก๊องที่มีชื่อเสียงในปัจจุบันต่างได้รับการสนับสนุนจากผีเจ้านายทั้งนั้นขณะเดียวกันป้าดก๊องคณะใดที่ไม่ได้รับการสนับสนุนจากผีเจ้านายก็จะมีการว่าจ้างน้อยลงถึงขั้นยุบวงไปเลยก็มี

ความสัมพันธ์ระหว่างผีเจ้านายกับป้าดก๊องในลักษณะดังกล่าว ได้ส่งผลต่อรูปแบบของป้าดก๊องด้วย ผู้วิจัยได้สังเกตเห็นข้อความด้านหลังของเสื้อที่นักดนตรีป้าดก๊องแต่ละคณะสวมขณะแห่ประโคมมักจะปรากฏข้อความที่เป็นชื่อของผีเจ้านายที่ให้การอุปถัมภ์ป้าดก๊องคณะดังกล่าว ขณะเดียวกันข้อความดังกล่าวก็ทำให้ทราบว่าป้าดก๊องคณะดังกล่าวได้รับการสนับสนุนจากผีเจ้านายตนใด

ข้อความที่แสดงถึงการอุปถัมภ์ป้าดก๊องของผีเจ้านายดังกล่าวปรากฏบนด้านหลังของเสื้อที่นักดนตรีสวมใส่ขณะแสดง หรือปรากฏบนแผ่นป้ายที่ใช้ประชาสัมพันธ์ป้าดก๊องดังนั้นบรรดานักดนตรีในวงป้าดก๊องเอง หรือแม้แต่นายบุญธรรมเองก็มักจะแสดงพฤติกรรมในการอ่อนน้อม เมื่อม้าขี่ที่เป็นร่างทรงของเจ้าแม่ศรีมหาอุมาเทวีเข้ามาทักทายนักดนตรีในขณะที่กำลังแห่ประโคมในบางครั้งเจ้าม้าขี่ของพระแม่ศรีมหาอุมาเทวีก็เดินเข้ามาบอกข่าวการว่าจ้างให้ไปแห่ประโคมในที่ต่าง ๆ

เหตุการณ์เหล่านี้ผู้วิจัยจะพบบ่อยครั้งในการเก็บข้อมูลภาคสนามป้าดก๊องในพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านาย อย่างไรก็ตามผีเจ้านายไม่ได้มีอิทธิพลต่อนักดนตรีป้าดก๊องเฉพาะในเรื่องของการการจ้างงานเท่านั้น นักดนตรีป้าดก๊องยังมีความเชื่อเกี่ยวกับผีเจ้านายในเรื่องของการให้คุณให้โทษของผีเจ้านายที่เป็นโลกทัศน์หนึ่งของชาวบ้านผ่านรูปแบบของเวทมนต์ คาถา และเครื่องรางของขลังต่าง ๆดังนั้นจึงมักจะพบว่าในระหว่างการแห่ประโคมป้าดก๊องในพิธีกรรมดังกล่าว บรรดาผีเจ้านายมักจะมีการส่งเครื่องรางของขลังในรูปแบบ ต่าง ๆให้กับนักดนตรี หรือพฤติกรรมการเสกเป่าสุราให้กับนักดนตรีดื่มเมื่อนักดนตรีเล่นเพลงที่ผีเจ้านายชื่นชอบ

ภาพที่ 5.4 ภาพป้าดก๊องป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่งในพิธีฟ้อนผีเจ้านาย

2. ป้าดก๊องในพิธีกรรมฟ้อนผีเม็ง

ผีเม็ง หรือ ผีปู่ย่าเป็นโลกทัศน์หนึ่งในการนับถือผีของชาวบ้านที่เชื่อว่าดวงวิญญาณของบรรพบุรุษที่ล่วงลับไปแล้วยังคอยวนเวียนเพื่อดูแลปกป้องอันตรายให้กับลูกหลานและสามารถให้คุณให้โทษเมื่อเกิดการทำผิดหรือมีพฤติกรรมที่ไม่ดีหรือทำในสิ่งที่ ผิดศีลธรรมหรือเกิดการทะเลาะเบาะแว้งของคนในครอบครัว ดังนั้นจึงพบเห็นการที่ชาวบ้านสร้างหิ้งผีไว้ภายในบ้านบริเวณหัวนอน หรือ สร้าง หอผี ทางทิศตะวันออกของบริเวณบ้าน เพื่อเป็นที่สิงสถิตของดวงวิญญาณบรรพบุรุษเหล่านั้น ผีบรรพบุรุษตามความเชื่อของชาวบ้านทางภาคเหนือมีความแตกต่างกันหลายชนิดตามลักษณะความเชื่อ การให้ความหมาย และ การสืบทอด ศิริลักษณ์ สุภากุล(2533, หน้า35-40)ได้แบ่งผีบรรพบุรุษตามความเชื่อของชาวล้านนาออกเป็นสามประเภท คือ ผีมด ผีเม็ง และผีมดซอนเม็งซึ่งการนับถือผีในลักษณะดังกล่าวมีความแตกต่างกันในทางพิธีกรรม

พิธีฟ้อนผีเม็ง เป็นกิจกรรมเกี่ยวกับความเชื่อในการนับถือผีของชาวบ้านที่ยังคงมีการสืบทอดในสังคมชาวบ้านโดยเฉพาะในแถบชนบทของเชียงใหม่ การเก็บข้อมูลป้าดก๊องในพิธีฟ้อนผีเม็ง ผู้วิจัยพบว่าพิธีกรรมดังกล่าวมีรายละเอียดและขั้นตอนทางพิธีกรรมที่แตกต่างกันในแต่ละพื้นที่เนื่องจากความเชื่อเกี่ยวกับผีของชาวบ้านที่แตกต่างกัน ป้าดก๊องถูกนำเข้าไปมีส่วนร่วมในพิธีฟ้อนผีเม็งในลักษณะของดนตรีหลัก เช่น เดียวกับพิธีฟ้อนผีเจ้านาย

ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างกรณีศึกษาป้าดก๊องในพิธีฟ้อนผีเม็งของครอบครัวนางอุ่นบุญแทนในชุมชนบ้านหนองโป่ง ต.ท่ากว้าง อ.สารภี จ.เชียงใหม่ ในวันที่ 24 ธันวาคม พ.ศ.2549 ซึ่ง

เป็นพิธีฟ้อนผีเม็งที่มีความสมบูรณ์และมีชาวบ้านเข้าร่วมพิธีจำนวนมากเนื่องจากนางอุ่น บุญแทนเป็นคนเก่าคนแก่ที่เรียกว่า “เก๊าผี” และให้การนับถือ พิธีฟ้อนผีเม็งดังกล่าวเป็นการฟ้อนเพื่อแก้บนเนื่องจาก นางอุ่น บุญแทน ที่เกิดอาการป่วย บรรดาลูกหลานของนางอุ่นจึงได้ทำการบนต่อผีปู่ย่าที่นางอุ่น บุญแทน ได้สืบทอดมาจากแม่ของตนที่นับถือผีเม็งโดยมีหอผีปู่ย่าในบริเวณบ้าน เมื่อนางอุ่นบุญแทนได้หายจากอาการป่วยดังกล่าว

บรรดาญาติพี่น้องจึงร่วมกันจัดพิธีฟ้อนผีเม็งขึ้นเพื่อแก้บนพิธีกรรมฟ้อนผีเม็งดังกล่าวถูกจัดขึ้นโดยใช้ระยะเวลาในการจัดเตรียมพิธีกรรมดังกล่าวเป็นเวลาสองวันโดยมีบรรดาญาติพี่น้องและชาวบ้านในชุมชนมาช่วยจัดเตรียมพิธีกรรมจำนวนมากในวันแรกเรียกว่า“วันดา” เป็นวันที่ญาติพี่น้องและชาวบ้านภายในชุมชนจะช่วยกันจัดเตรียมสถานที่สำหรับพิธีฟ้อนผีเรียกว่า “ผามฟ้อน”

สถานที่ในแห่ประโคมป้าดก๊องอยู่บริเวณทางด้านซ้ายของผามฟ้อนด้านในผามฟ้อนมีร้านไม้ไผ่สำหรับวางบายศรีและเครื่องเซ่นสังเวยที่จะใช้เลี้ยงผี บริเวณตรงกลางของผามฟ้อนผูกผ้าขาวที่มีความยาว เรียกว่า “ผ้าจ่อง” เพื่อให้ผู้ที่เขามาร่วมพิธีกรรมห้อยเพื่อให้ผีปู่ย่าเข้าสิงร่าง สำหรับผ้าจ่องนี้จะถูกนำมามัดในผามฟ้อนในวันที่มีพิธีกรรมฟ้อนผีโดยนักดนตรีป้าดก๊องจะเป็นผู้มัดผ้าในกรณีดังกล่าว นายบุญธรรม เรือนรักษ์เหล่าเป็นผู้ทำการมัดผ้าจ่องดังกล่าว

บริเวณด้านหน้าผามเป็นลานกว้างสำหรับการฟ้อนรำและการละเล่นต่าง ๆ ตรงกลางลานมีการนำเอากิ่งของต้นดอกแก้วมาปักไว้ ด้านข้างผามมีหม้อดินใส่น้ำปลาร้าครอบด้วยสุ่มไก่เพื่อป้องกันไม่ให้คนมาเหยียบ ชาวบ้านที่มาร่วมพิธีกรรมได้กล่าวถึงความสำคัญของหม้อใส่ปลาร้านั้นว่าถ้าหากใครทำหม้อใส่น้ำปลาร้าแตก จะต้องจัดพิธีฟ้อนผีขึ้นใหม่เพื่อเป็นการทดแทน การจัดเตรียมสถานที่สำหรับพิธีกรรมดังกล่าวมีความเคร่งครัดมากเพราะชาวบ้านมีความเชื่อที่ว่าการสร้างผามฟ้อนจะต้องให้แล้วเสร็จก่อนจึงกินข้าวได้

ภายหลังจากการสร้างผามฟ้อนแล้วเสร็จชาวบ้านก็จะช่วยกันจัดเตรียมเครื่องสังเวยและอุปกรณ์ที่จะใช้ในพิธีกรรมฟ้อนผีในวันต่อไปซึ่งเป็นวันฟ้อนจริง ความเคร่งครัดในการดำเนินขั้นตอนของพิธีกรรมฟ้อนผีเม็งได้ส่งผลต่อป้าดก๊องที่จะประโคมในพิธีกรรมดังกล่าวด้วย นายบุญธรรม เรือนรักษ์เหล่า (สัมภาษณ์, 2549)ได้กล่าวถึงการแห่ประโคมป้าดก๊องในพิธีฟ้อนผีเม็งว่า

“ สำหรับการแห่ป้าดก๊องในพิธีฟ้อนผีเม็งนั้นนักดนตรีจะต้องมีความเคร่งครัดในเรื่องของบทเพลงที่ประโคมแห่ในแต่ละขั้นตอนของพิธีกรรม เนื่องจากพิธีกรรมฟ้อนผีเม็งมีการละเล่นในแต่ละขั้นตอนฟ้อนผีมาก เราจะต้องสังเกตและสอบถามตั้งข้าวให้ดีว่าจะมีการละเล่นอะไรบ้างในพิธีกรรม เพราะว่าการฟ้อนผีเม็งแต่ละที่มีความแตกต่างกัน และต้องเลือกเพลงที่จะประโคมแห่ให้เหมาะสมกับขั้นตอนหรือการละเล่นของพิธีกรรม ... ในส่วนของนักดนตรีแล้วลุงต้องคอยกำชับไม่ให้เกิดการทะเลาะวิวาท หรือ ทำอะไรไม่ดีในบริเวณผามฟ้อน โดยเฉพาะหม้อใส่น้ำปลาร้าที่เขาตั้งไว้อย่าได้ไปแตะต้องอย่างเด็ดขาด เพราะเจ้าภาพถือเรื่องนี้มาก หากไปทำอะไรไม่ดี หรือไปทำหม้อใส่น้ำปลาร้าคว่ำ เราจะต้องจัดพิธีฟ้อนให้เขาใหม่”

ความเคร่งครัดในพิธีกรรมดังกล่าวส่งผลต่อพฤติกรรมของป้าดก๊องในพิธีกรรมดังกล่าวดังที่ผู้วิจัยได้พบเห็นจากการติดตามป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่งในพิธีฟ้อนผีของนางอุ่น บุญแทนซึ่งป้าดก๊องได้เดินทางมาถึงสถานที่จัดพิธีดังกล่าวตั้งแต่เช้ามืดเวลาประมาณ 6.30 น. ทันทีที่มาถึงนักดนตรีต่างช่วยกันจัดเตรียมป้าดก๊องในบริเวณผามฟ้อนที่เจ้าภาพจัดให้ การประโคมแห่ป้าดก๊องในพิธีฟ้อนผีครั้งนี้มีรูปแบบการแห่ประยุกต์และการแห่แบบพื้นเมืองสลับกันไป ภายหลังการจัดเตรียมเครื่องดนตรีแล้วเสร็จนายบุญธรรมตัวแทนของนักดนตรีได้ทำการมัดผ้าจ่องในผามฟ้อนผีโดยการเชื้อเชิญของผู้ดำเนินพิธีกรรมที่ชาวบ้านเรียกว่า “ตั้งข้าว”

สำหรับในพิธีฟ้อนผีเม็งดังกล่าวเจ้าภาพได้เชิญ นางดา คงตันชาวบ้านในชุมชนบ้านแคว อ.สารภี ทำหน้าที่เป็นตั้งข้าวในการดำเนินพิธีกรรมฟ้อนผีเม็งดังกล่าว นางดา คงตัน (สัมภาษณ์, 2549)ได้กล่าวกับผู้วิจัยถึงพิธีกรรมฟ้อนผีเม็งและป้าดก๊องในพิธีฟ้อนผีเม็งว่า

“เมื่อมีพิธีฟ้อนผีเม็งเกิดขึ้นในหมู่บ้าน เขาจะมาบอกให้แม่ไปช่วยเป็นแม่งานในจัดเตรียมดำเนินพิธีกรรม รวมถึงการฟ้อนเป็นตัวอย่างให้กับชาวบ้าน โดยเจ้าภาพจะนำกรวยใส่ดอกไม้ธูปเทียนมาบอกกล่าวให้แม่ไปช่วย แม่ก็จะไปจัดเตรียมสิ่งของต่าง ๆที่ใช้ในพิธีฟ้อนผี รวมทั้งแนะนำป้าดก๊องที่จะมาแห่ประโคมด้วย ...ป้าดก๊องนั้นมีความสำคัญกับพิธีฟ้อนผีมาก เพราะถ้าไม่มีดนตรีก็ฟ้อนไม่ได้ ซึ่งจะทำให้พิธีกรรมดังกล่าวไม่แล้วเสร็จและเป็นสิ่งที่ไม่ดีกับเจ้าภาพและครอบครัวเป็นอย่างมาก เนื่องจากการฟ้อนเป็นข้อสัญญาระหว่างผีปู่ย่ากับลูกหลานที่ทำการบนบานเอาไว้...

...สำหรับป้าดก๊องนั้นในส่วนตัวของแม่ชอบคณะหนองสี่แจ่ง เนื่องจากชอบในรูปแบบของเพลงที่แห่โดยเฉพาะเพลงเมืองที่มีทำนองช้า ๆ เหมาะสมกับพิธีกรรมฟ้อนผี หรือ ถ้าแม่ขอให้เล่นเพลงนั้นเพลงนี้เขาก็เล่นให้ได้ ลักษณะดนตรีของป้าดก๊อง

คณะหนองสี่แจ่งมีความเหมาะสมและเข้ากับท่าฟ้อนโดยเฉพาะคนเฒ่าคนแก่ที่ไม่ค่อยชอบฟ้อนในเพลงที่มีจังหวะเร็ว ดังนั้นถ้ามีคนมาถามแม่ว่าจะเอาหมู่แห่ที่ไหน แม่ก็จะแนะนำป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่งเสมอ"

ในพิธีกรรมฟ้อนผีเม็งดังกล่าว นางดา คงตันเป็นผู้จัดเตรียมขันตั้งสำหรับป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่งเพื่อทำการขึ้นขันตั้งครูและพูดคุยกับนักดนตรีป้าดก๊องด้วยกริยาที่เป็นมิตรและสนิทสนมกับนักดนตรีเป็นอย่างมาก พิธีฟ้อนผีเม็งแบ่งขั้นตอนของพิธีกรรมออกเป็นช่วง ๆ เรียกว่า "ยก" แต่ละยกจะมีการดำเนินพิธีกรรมและการละเล่นต่าง ๆ

พิธีฟ้อนผีเม็งของนางอุ่น บุญแทนเริ่มต้นด้วยการฟ้อนของม้าขี่เพื่อเชิญผีปู่ย่าเข้ามายังผามฟ้อนในครั้งนี้คือนางอุ่น บุญแทนที่เพิ่งหายจากการป่วยโดยจะทำการห้อยผ้าจ่องในผามฟ้อนเพื่อให้ผีปู่ย่าเข้าร่างทรง ป้าดก๊องทำการแห่ประโคมในยกแรกนี้ในบทเพลงที่ใช้เฉพาะพิธี ได้แก่ เพลงผีมดห้อยผ้า เพลงฉัตร เพลงมวย และ เพลงลูกกุยเวย บทเพลงในขั้นตอนของพิธีกรรมนี้จะมีความสอดคล้องกับการร่ายรำของร่างทรงที่มีลักษณะการฟ้อนรำที่คล้ายกับกริยาของคนแก่ที่เป็นผีปู่ย่า การประโคมแห่ป้าดก๊องในบทเพลงมวยและเพลงลูกกุยเวยได้เร่งเร้าให้ผีปู่ย่าเข้าสิงร่างทรงที่กำลังห้อยผ้าจ่องในลักษณะหมุนไปมาอย่างรวดเร็ว เมื่อผีปู่ย่าเข้าร่างทรงก็จะกระโดดโลดเต้นฟ้อนรำ

สำหรับกรณีของ นางอุ่น บุญแทนนี้เป็นปรากฏการณ์ที่สร้างความประหลาดใจให้กับลูกหลานของนางอุ่นเป็นอย่างมาก เนื่องจากก่อนหน้านี้นางอุ่นมีอาการป่วย ไม่มีเรี่ยวแรงลุกไปไหนมาไปไหนไม่ได้ แต่สิ่งที่ปรากฏในพิธีฟ้อนผีดังกล่าวกลับเป็นภาพของนางอุ่นที่กระโดดโลดเต้นและฟ้อนรำได้อย่างคล่องแคล่วในบทเพลงที่มีจังหวะที่เร่งเร้าจากป้าดก๊อง การฟ้อนรำของนางอุ่นในฐานะร่างทรงผีปู่ย่านั้น แสดงถึง การรับรู้ของผีปู่ย่าและได้เข้าร่วมในพิธีกรรมดังกล่าว และ ถือว่าเป็นการเริ่มต้นของพิธีกรรมฟ้อนผีเม็งในวันนั้น ขั้นตอนของพิธีกรรมในช่วงนี้มีระยะเวลาไม่นานนัก หลังจากเชิญผีปู่ย่าแล้วเจ้าภาพจึงนำอาหารเช้ามาเลี้ยงนักดนตรีและชาวบ้าน ที่มาร่วมพิธีฟ้อนผี ก่อนที่จะมีการเริ่มต้นขั้นตอนของพิธีการฟ้อนผีในช่วงต่อไป

ภายหลังการเชิญผีปู่ย่ายังผามฟ้อนแล้วเป็นพิธีฟ้อนผีเม็งในยกที่2 (เวลาประมาณ 8.30 - 10.00 น.)ซึ่งเป็นการฟ้อนรำของบรรดาลูกหลานกับผีปู่ย่าในลานหน้าผามฟ้อนรอบ ๆกิ่งของต้นดอกแก้วที่ถูกนำมาปักบริเวณกลางลานด้านหน้าผามฟ้อนผู้วิจัยพบว่าการฟ้อนในช่วงระยะเวลาดังกล่าวเป็นการรวมตัวกันของคนในครอบครัว และเป็นการแสดงความสัมพันธ์ระหว่างผีปู่ย่ากับ

บรรดาลูกหลาน การแห่ประโคมในยกนี้ป้าดก๊องจะบรรเลงในรูปแบบแห่พื้นเมืองในบทเพลงพื้นบ้าน ได้แก่ เพลงปราสาทไหว เพลงล่องแม่ปิง เพลงสร้อยเวียงพิงค์ และเพลงพม่า เป็นต้น

พิธีฟ้อนผีเม็งดำเนินไปจนกระทั่งถึงเวลาครบยกแล้วตั้งข้าวทำการฟ้อนดาบเป็นสัญญาณให้ญาติพี่น้องและชาวบ้านที่มาร่วมพิธีฟ้อนดังกล่าวได้ทราบว่าหมดเวลาสำหรับการฟ้อนรำในยกนี้แล้ว ทุกคนที่ร่วมการฟ้อนรำต่างแยกย้ายกันออกจากบริเวณผามฟ้อน ทั้งนี้เพื่อตั้งข้าวได้จัดเตรียมอุปกรณ์สำหรับใช้ในขั้นตอนพิธีกรรมต่อไป การฟ้อนดาบเพื่อล้างผามฟ้อนในลักษณะนี้เป็นฟ้อนเพื่อแสดงถึงการสิ้นสุดการฟ้อนในแต่ละยกและป้าดก๊องจะต้องแห่ประโคมเพลงลูกกุยเวยในรูปแบบแห่พื้นเมืองประกอบการฟ้อนดาบดังกล่าวจนกระทั่งจบพิธีกรรมในขั้นตอนนี้

พิธีฟ้อนผีเม็งยกที่ 3 เริ่มต้นขึ้นในเวลาประมาณ 10.35 น.ในตอนนี้มีชาวบ้านเข้ามาร่วมในพิธีมากขึ้นเนื่องจากเสียงของป้าดก๊องในพิธีฟ้อนผีที่ดังไปทั่วชุมชนดึงดูดให้ผู้คนเข้ามาดูพิธีกรรมดังกล่าว พิธีกรรมในช่วงนี้เป็นการฟ้อนรำของคนอื่น ๆ ที่เจ้าภาพได้เชิญมาร่วมในพิธีฟ้อนผีและพิธีกรรมในขั้นตอนนี้เป็นการรักษาอาการเจ็บป่วยให้กับผู้ที่ได้ทำการบนเอาไว้ การรักษาดังกล่าวจะทำโดยการเสกเป่าน้ำมนต์ให้อาบและการใช้ดาบลูบไปทั่วร่างกายของนางอุ่นบุญแทนเพื่อให้สิ่งที่ไม่ดีออกไปจากร่างกายพร้อมกับการเสกเป่าคาถา พิธีกรรมการรักษาดังกล่าวป้าดก๊องทำการแห่ประโคมตลอดพิธีกรรมการรักษาดังกล่าวในบทเพลงพื้นเมือง

บทเพลงจากป้าดก๊องทำให้บรรยากาศในพิธีกรรมดังกล่าวดูขลังมากขึ้นภายหลังจากพิธีการรักษาแล้วเสร็จ เจ้าภาพก็นำเอามะพร้าวมาเลี้ยงชาวบ้านและม้าขี่ที่มาร่วมฟ้อน การเลี้ยงน้ำมะพร้าวดังกล่าวนางดา คงตันได้เล่าให้ผู้วิจัยฟังว่าเนื่องมาจากการที่ผีปู่ย่าชอบกินน้ำมะพร้าวจึงต้องมีการเลี้ยงน้ำมะพร้าวในพิธีกรรมดังกล่าว และนักดนตรีป้าดก๊องได้ทำการแห่ประโคมในบทเพลงพื้นบ้านชื่อ เพลงผีมดกินน้ำมะพร้าว บทเพลงดังกล่าวช่วยเสริมบรรยากาศ และเน้นย้ำถึงขั้นตอนทางพิธีกรรม ภาพของร่างทรงผีปู่ย่าที่กำลังฟ้อนรำในมือข้างหนึ่งถือมะพร้าวและดื่มกินน้ำมะพร้าวสะท้อนถึงที่มาของเพลงผีมดกินน้ำมะพร้าวอย่างชัดเจน และยังเน้นย้ำความสัมพันธ์ระหว่างบทเพลงพื้นบ้านกับพิธีกรรมให้มีความแนบแน่นมากยิ่งขึ้น

พิธีกรรมฟ้อนผีเม็งได้ดำเนินมาใกล้เวลา 12.00 น.แล้ว ขั้นตอนนี้จะเป็นการเลี้ยงผีปู่ย่าอีกครั้งหนึ่งโดยเจ้าภาพจะได้จัดเตรียมอาหารพื้นเมืองต่าง ๆ ได้แก่ ลาบ แกงอ่อมไก่ต้ม ขนมและผลไม้ มาเลี้ยงผีปู่ย่าและผีอื่น ๆ ก่อนหลังจากนั้นจึงเลี้ยงอาหารกับชาวบ้านที่มาร่วมงาน

ภาพที่ 5.5 ภาพป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่งในพิธีฟ้อนผีเม็ง

พิธีกรรมฟ้อนผีเม็งในช่วงบ่ายเริ่มขึ้นในเวลาประมาณ 13.15 น. จนถึง เวลา 17.00 น. กิจกรรมในพิธีกรรมส่วนใหญ่เป็นการละเล่นต่าง ๆ ในวิถีการดำรงชีวิตของชาวบ้าน ผู้วิจัยได้สังเกตพบว่าในขั้นตอนของพิธีกรรมดังกล่าวป้าดก๊องได้เข้าไปมีบทบาทความสัมพันธ์ในการละเล่นต่าง ๆ ในพิธีกรรม ซึ่งในกรณีของพิธีฟ้อนผีเม็งที่บ้านของนางอุ่น บุญแทนนี้มีการละเล่นต่าง ๆตลอดพิธีกรรม ที่ผู้วิจัยได้รวบรวมมาแสดง ดังต่อไปนี้

1. การละเล่นสะบ้า เป็นการละเล่นของผีปู่ย่าและผีอื่น ๆที่เข้าร่วมพิธีกรรม ป้าดก๊องจะประโคมแห่ในบทเพลงพื้นเมืองที่มีจังหวะไม่ค่อยเร็วนัก เนื่องจากการเล่นสะบ้าของผีปู่ย่าไม่ได้มีการฟ้อนรำ หรือ อาการเคลื่อนไหวที่รวดเร็ว

2. การละเล่นเข้าป่าเข้าดง เป็นการละเล่นของผีปู่ย่าที่สะท้อนการดำรงวิถีชีวิตของบรรพบุรุษในอดีตที่มีการดำรงชีวิตที่ต้องพึ่งพิง ธรรมชาติ และ ป่าไม้ เช่น การล่าสัตว์ เก็บของป่า การละเล่นเข้าป่าเข้าดงจะมีการขับขานของผู้ที่เข้าร่วมพิธีกรรมในทำนองค่าว จ๊อย เนื้อหาจะเกี่ยวกับการเดินทางที่อยากลำบากท่ากลางป่าเขา การเกี้ยวพาราสี พิธีกรรมในขั้นตอนนี้ป้าดก๊องจะแห่ประโคมบทเพลงที่ผีปู่ย่าทำการขับขาน ได้แก่ เพลงเงี้ยว เพลงอื่อ ลาวเดินดง เป็นต้น

3. การละเล่นปั่นฝ้ายและพิธีแต่งงาน การละเล่นทั้งสองอยู่ในขั้นตอนทางพิธีกรรมเดียวกัน เริ่มต้นด้วยการปลูกฝ้าย เก็บฝ้าย แล้วจึงนำฝ้ายดังกล่าวมาทอผ้าจากนั้นจึงเป็นพิธีแต่งงานโดยการมีผีสาว ผีบ่าว แต่งตัวเป็นชายและหญิงมาเป็นคู่แต่งงานในพิธีแต่งงานดังกล่าวมีการเจรจาในลักษณะเกี้ยวพาราสีระหว่างผีบ่าว ผีสาวซึ่งเป็นการขับขานในทำนองจ๊อย ค่าว ในพิธีกรรมดังกล่าวนักดนตรีจะมีบทบาทเป็นพ่อสื่อ ทำการพูดจาแซวผีสาวผีบ่าวทำให้บรรยากาศของพิธีกรรมในขั้นตอนนี้มีความสนุกสนาน ป้าดก๊องจะแห่ประโคมในบทเพลงที่สะท้อนวิถีชีวิต

และ การละเล่นในขั้นตอนของพิธีกรรมดังกล่าว ได้แก่ เพลงสาวไหม เพลงลอยกระทง และเพลงลูกทุ่งต่าง ๆในจังหวะรำวง

4. การไถนาเป็นการละเล่นที่สะท้อนวิถีการดำรงชีวิตของชาวบ้านและแสดงถึงบุญคุณของบรรพบุรุษที่ได้เลี้ยงดูลูกหลาน การละเล่นดังกล่าวมีการนำเอาอุปกรณ์การเกษตรเพื่อการไถนา หว่านต้นกล้า เกี่ยวข้าว ของผีปู่ย่าโดยมีการนำเอาตัวแทนที่เป็นผู้ชายมาแสดงเป็นควายเพื่อไถนา การละเล่นในตอนนี้ป้าดก๊องจะแห่ประโคมในบทเพลงพื้นเมืองและเพลงลูกทุ่งที่เกี่ยวข้องกับการดำรงวิถีชีวิตในสังคมเกษตร

5. การชนไก่เป็นการละเล่นระหว่างตัวแทนของผีปู่ย่ากับตั้งข้าวตั้งในลักษณะของการชนไก่โดยการใช้ผ้าสีต่าง ๆ มาเป็นตัวแทนของไก่โดยมีการหลอกล่อกันระหว่างตัวแทนที่แสดงเป็นไก่ทั้งสองฝ่ายโดยฝ่ายใดสามารถชิงผ้าของอีกฝ่ายไปได้ก็จะเป็นฝ่ายชนะ การชนไก่ในลักษณะดังกล่าวมีลักษณะเหมือนการชนไก่จริง ๆตลอดการชนไก่จะมีการพูดจาหยอกล้อไก่ทั้งสองฝ่ายโดยนักดนตรีป้าดก๊องทำให้บรรยากาศที่สนุกสนาน ในการละเล่นชนไก่นี้ป้าดก๊องจะแห่ประโคม เพลงมวย ตลอดการชนไก่

6. การแห่บอกไฟเป็นการละเล่นเพื่อการฉลองความสำเร็จในการจัดพิธีฟ้อนผี โดยกลุ่มลูกหลานและชาวบ้านที่มาร่วมพิธีกรรมจะร่วมกันจัดตั้งขบวนแห่บอกไฟที่มีลักษณะเหมือนขบวนแห่ครัวทาน โดยมีการฟ้อนรำในลานหน้าผามฟ้อนรอบ ๆต้นดอกแก้ว ป้าดก๊องจะแห่ประโคมบทเพลงที่มีความสนุกสนานในจังหวะรำวงทั้งในบทเพลงลูกทุ่ง และ เพลงพื้นบ้าน

7. การคล้องช้างเป็นการละเล่นที่มีบรรยากาศสนุกสนานมากโดยจะมีตัวแทนที่เป็นผู้ชายมาแต่งตัวให้เหมือนช้างโดยนำผ้ามาพันเป็นงวงช้างมีการแห่ช้าง อาบน้ำให้ช้าง ป้อนกล้วยให้ช้างจากนั้นจะเป็นการแย่งกันคล้องช้างกันของลูกหลานและชาวบ้านที่เข้ามาร่วมในพิธีกรรม การละเล่นคล้องช้างเป็นการละเล่นที่แสดงถึงการสิ้นสุดของพิธีฟ้อนผีเม็งในวันดังกล่าว ป้าดก๊องจะแห่ประโคมบทเพลงที่สอดคล้องกับการละเล่นคล้องช้างในจังหวะเชิ้ง และเพลงมวย

ภายหลังพิธีกรรมสิ้นสุดลงบรรดาลูกหลาน และชาวบ้านที่มาร่วมพิธีกรรมฟ้อนผีจะช่วยกันรื้อผามฟ้อนโดยมีความเชื่อว่าจะต้องช่วยกันรื้อผามฟ้อนให้เสร็จสิ้นก่อนค่ำจึงจะทำให้พิธีฟ้อนผีเม็งเสร็จสิ้นโดยสมบูรณ์ พิธีรื้อผามฟ้อนจะเริ่มต้นโดยตัวแทนนักดนตรี คือ นายบุญธรรม เรือนรักษ์เหล่าได้ทำการรื้อถอนหญ้าคาที่นำมาทำหลังคาผามฟ้อนก่อน จากนั้นชาวบ้านจึงจะช่วยกันรื้อผาม และ นำเอาต้นดอกแก้วไปทิ้งแม่น้ำเพื่อเป็นการปัดเป่าเคราะห์ร้าย และสิ่งไม่ดีทั้งหลายให้ออกไปจากบ้านเรือนเป็นอันเสร็จสิ้นพิธีกรรม

การศึกษาป้าดก๊องในพิธีฟ้อนผีเม็งครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ทราบถึงความสัมพันธ์ของดนตรีพื้นบ้านกับลักษณะสังคมและวิถีการดำรงชีวิตของชาวบ้าน แม้ว่าป้าดก๊องจะไม่มีส่วนร่วมกับพิธีกรรมโดยตรงแต่ก็มีบทบาทในการขับเคลื่อนให้พิธีฟ้อนผีเม็งที่กิจกรรมทางประเพณีที่เกี่ยวโยงกับโลกทัศน์เกี่ยวกับผีของชาวบ้านโดยอ้อม ภาพการฟ้อนรำของร่างทรงผีปู่ย่ากับบันดาลูกหลานผ่านบทเพลงที่แห่ประโคมจากป้าดก๊องทำให้พิธีฟ้อนผียังคงได้รับการสืบทอดต่อมาในสังคมชาวบ้านในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ปัจจุบัน

ในช่วงสุดท้ายในพิธีฟ้อนผีเม็งจะมีการฟ้อนรำของชาวบ้านที่มาร่วมพิธีกรรมดังกล่าวเรียกว่า ฟ้อนปล่อย เป็นการฉลองของความสำเร็จในการจัดพิธีกรรมเป็นการฟ้อนรำของกลุ่มชาวบ้านทั้งชายและหญิง ที่มาร่วมในพิธีดังกล่าวทำให้งานพิธีฟ้อนผีเม็งกลายเป็นงานรื่นเริงภายในชุมชนผ่านเสียงแห่ประโคมของป้าดก๊องหนองสี่แจ่งตลอดทั้งวัน

ข้อมูลจากการติดตามป้าดก๊องในกิจกรรมทางประเพณีและพิธีกรรมต่าง ๆ และข้อมูลจากกรณีศึกษาป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่งที่ได้แห่ประโคมในกิจกรรมต่างๆ ที่แสดงไว้ในตารางที่ 2 สามารถแบ่งลักษณะกิจกรรมต่าง ๆ ที่ป้าดก๊องเข้าไปมีส่วนร่วมออกเป็น 3 ประเภท ตามลักษณะความเชื่อที่เป็นที่มาของกิจกรรมทางประเพณีและพิธีกรรมเหล่านั้น คือ

1. ประเพณีและพิธีกรรมอันเนื่องมาจากการนับถือพุทธศาสนาของชาวบ้าน การที่ชาวบ้านเชียงใหม่ส่วนใหญ่นับถือพุทธศาสนาจึงส่งผลให้เกิดกิจกรรมต่าง ๆที่ป้าดก๊องเข้าไปมีส่วนร่วมได้แก่ ประเพณีปอยหลวง และพิธีกรรมทางพุทธศาสนา

2. พิธีกรรมที่เกี่ยวกับการนับถือผีของชาวบ้านข้อมูลจากคำบอกเล่าของนักดนตรีป้าดก๊อง แสดงให้เห็นว่าพิธีกรรมตามความเชื่อในการนับถือผีของชาวบ้าน มีอิทธิพลต่อป้าดก๊องเป็นอย่างมาก พิธีกรรมตามความเชื่อดังกล่าว ได้แก่ พิธีฟ้อนผีเจ้านาย พิธีฟ้อนผีมด และพิธีฟ้อนผีเม็ง

3. พิธีกรรมในวิถีการดำรงชีวิตของชาวบ้านข้อมูลจากภาคสนามพบว่าป้าดก๊องเข้าไปมีส่วนร่วมในพิธีศพของชาวบ้านที่จะต้องมีเสียงประโคมแห่ป้าดก๊อง ทั้งที่เป็นเสียงจากการประโคมแห่ของป้าดก๊องจริง และ เสียงการประโคมแห่ป้าดก๊องจากแถบบันทึกเสียง การประโคมแห่ป้าดก๊องในพิธีศพจะเริ่มต้นตั้งแต่มีการตายเกิดขึ้น จนกระทั่งถึงวันที่มีการนำศพไปฌาปนกิจที่สุสาน เสียงการประโคมแห่ป้าดก๊องในพิธีศพของชาวบ้านเป็นการสื่อสารให้กับผู้คนในชุมชนได้ทราบว่า มีการตายเกิดขึ้นในหมู่บ้าน

5.1.2 พิธีกรรมในป้าดก๊อง

ในการเดินทางไปแห่ประโคมป้าดก๊องแต่ละครั้งนอกจากปัจจัยที่เกี่ยวกับนักดนตรี เครื่องดนตรี และอุปกรณ์เครื่องเสียงต่าง ๆแล้ว สิ่งแวดล้อมในการแห่ประโคมก็มีความสำคัญต่อป้าดก๊องเป็นอย่างมาก จากการติดตามป้าดก๊องในภาคสนามพบว่าก่อนการแห่ประโคมป้าดก๊องในแต่ละครั้งนักดนตรีจะต้องประกอบพิธีกรรมซึ่งถือว่าเป็นสิ่งที่สำคัญและจะต้องปฏิบัติทุกครั้ง พิธีกรรมที่ปรากฏในป้าดก๊องมีทั้งพิธีกรรมที่จะต้องปฏิบัติทุกครั้งก่อนการแห่ประโคมและพิธีกรรมที่เป็นประเพณีปฏิบัติในรอบปี ได้แก่

5.1.2.1 พิธีเลี้ยงครู

พิธีเลี้ยงครูเป็นพิธีไหว้ครูของนักดนตรีป้าดก๊องที่จะจัดขึ้นเป็นประจำทุกปีเพื่อระลึกถึงบุคคลที่ได้ถ่ายทอดความรู้ให้ การศึกษาพิธีเลี้ยงครูในป้าดก๊องพบว่าครูในความหมายของนักดนตรีป้าดก๊องนั้นหมายถึงบุคคลที่ได้ถ่ายทอดความรู้ทางดนตรีให้ซึ่งเป็นทั้งบุคคลที่ยังมีชีวิตหรือเสียชีวิตไปแล้ว และยังรวมไปถึงบุคคลที่ตนเองเคยพบเห็นและจดจำความรู้มาปฏิบัติ ดังมีคำกล่าวถึงครูว่า “ครูเก๊า ครูป๋าย ครูต๋าย ครูยัง”

1. พิธีเลี้ยงครูเป็นการรวมตัวของนักดนตรีเพื่อจัดพิธีเลี้ยงครู ส่วนใหญ่จะจัดที่บ้านหัวหน้าคณะแห่ พิธีเลี้ยงครูดังกล่าวจัดขึ้นในช่วงระยะเวลาระหว่างเดือน7- เดือน9 เหนือ ส่วนรูปแบบของพิธีกรรมเลี้ยงครูของป้าดก๊องแต่ละคณะจะมีขั้นตอนที่แตกต่างกันแล้วแต่ความเชื่อที่ได้รับการสืบทอดมา ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาพิธีเลี้ยงครูของป้าดก๊องคณะวังสิงห์คำใต้ ที่มี นาย สุเมธ กันธิมา (สัมภาษณ์, 2550) เป็นหัวหน้าคณะนายสุเมธได้กล่าวถึงพิธีเลี้ยงครูของคณะแห่วังสิงห์ใต้ว่า “ผมได้สืบทอดพิธีเลี้ยงครูมาจากพี่ชายโดยจะทำพิธีเลี้ยงครูในช่วงเดือน7(เดือนเมษายน) ซึ่งเป็นช่วงเทศกาลปีใหม่เมืองที่บ้านของผมโดยสมาชิกทุกคนมาช่วยกันเตรียมพิธีกรรมและร่วมประกอบพิธีกรรม พิธีเลี้ยงครูเป็นประเพณีที่ต้องทำทุก ๆ ปี” พิธีเลี้ยงครูของป้าดก๊องคณะวังสิงห์คำมีขั้นตอนต่าง ๆ ดังนี้

2. พิธีทางพุทธศาสนา ก่อนทำพิธีเลี้ยงครูจะเป็นพิธีกรรมทางศาสนาก่อนโดยการนิมนต์พระสงฆ์มาเป็นผู้ประกอบ พิธีกรรมต่าง ๆ ได้แก่ การไหว้พระ สวดมนต์ รับศีล การถวายสังฆทานเพื่ออุทิศส่วนกุศลให้กับครูที่ล่วงลับไปแล้ว หลังจากการนั้นเป็นพิธีพรมน้ำพระพุทธมนต์เพื่อความเป็นสิริมงคลให้กับนักดนตรี เป็นอันเสร็จสิ้นพิธีกรรมทางพุทธศาสนา

3. พิธีเลี้ยงครู เริ่มขึ้นหลังจากพิธีกรรมทางพุทธศาสนาแล้วเสร็จในบริเวณที่ประกอบพิธีกรรมนักดนตรีจะสร้างหิ้งสำหรับวางรูปของอดีตครู เครื่องดนตรีพื้นบ้าน เครื่องสังเวยต่าง ๆ ได้แก่ สุรา หัวหมู ไก่ต้ม ผลไม้ เมี้ยง และบุหรี่ เครื่องสังเวยดังกล่าวสมาชิกในวงแห่ทุกคน

นำมารวมกัน เครื่องสังเวยต่าง ๆถูกจัดเตรียมมาวางบนหิ้งก่อนพิธีกรรมจะเริ่มขึ้นการจัดวางเครื่องสังเวยบนหิ้งไม่มีการกำหนดตำแหน่งที่แน่นอนขึ้นอยู่กับความเหมาะสม

4. พิธีเลี้ยงครูเริ่มต้นด้วยการที่ตัวแทนของนักดนตรี หรือ หัวหน้าคณะแห่เป็นผู้กล่าวบทเชิญครูให้มารับเครื่องสังเวย เรียกว่า “ปกครู” หรือ “ฟายครู” บทเชิญครูของป้าดก๊องแต่ละคณะมีความแตกต่างกันขึ้นอยู่กับความเชื่อและลักษณะการสืบทอด ภายหลังจากการกล่าวคำปกครูแล้วเป็นพิธีถวายเครื่องสังเวยให้กับครู ด้วยการนำธูปปักลงที่เครื่องสังเวย หลังจากนั้นก็รอประมาณ 10 นาที เพื่อให้ครูรับเครื่องสังเวยให้อิ่มก่อนระหว่างนี้ก็จะมีการแห่วงป้าดก๊อง เรียกว่า “อุ่มงัน” การแห่ป้าดก๊องในพิธีเลี้ยงครูนี้เป็นการแสดงฝีมือของนักดนตรีในบางครั้งก็มีการละเล่นอื่น ๆด้วย เช่น การจ้อย การขับซอ การแสดงลิเก เป็นต้น

ภายหลังจากการถวายเครื่องสังเวยผู้แทนในการประกอบพิธีได้บอกกล่าวเพื่ออำลาครู ถือว่าเป็นอันเสร็จสิ้นพิธีเลี้ยงครู หลังจากนั้นก็นำเครื่องสังเวยไปทำอาหารเพื่อเลี้ยงนักดนตรีและแขกที่มาร่วมงาน พิธีเลี้ยงครูเป็นประเพณีที่นักดนตรีป้าดก๊องจะต้องปฏิบัติทุก ๆปีพิธีกรรมดังกล่าวนอกจากเป็นการแสดงความกตัญญูต่อครูที่ถ่ายทอดความรู้ให้แล้วยังเป็นการสร้างเสริมความสามัคคีภายในกลุ่มนักดนตรี พิธีกรรมเลี้ยงครูเป็นการสร้างขวัญและกำลังใจให้กับสมาชิกในคณะแห่โดยเชื่อว่าครูจะช่วยให้มีจ้างงานแห่มากขึ้นในปีต่อไป

ภาพที่ 5.6 ภาพเครื่องเซ่นสังเวยในพิธีเลี้ยงครูของป้าดก๊องคณะวังสิงห์คำใต้

ภาพที่ 5.7 ภาพการแห่อุ่มงันในพิธีเลี้ยงครูของป้าดก๊องคณะวังสิงห์คำใต้

5.1.2.2 พิธีขึ้นขันตั้ง

พิธีขึ้นขันตั้ง เป็นธรรมเนียมปฏิบัติของนักดนตรีป้าดก๊องก่อนการแห่ประโคมป้าดก๊องทุกครั้ง หัวหน้าคณะแห่ หรือนักดนตรีที่มีอาวุโสจะทำพิธีกรรมที่เรียกว่า“ขึ้นขันตั้ง” นายบุญธรรม เรือนรักษ์เหล่า(สัมภาษณ์, 2549) ได้กล่าวถึง“ขันตั้ง” ว่า หมายถึง ภาชนะที่บรรจุเครื่องสังเวยที่เจ้าภาพเป็นผู้จัดเตรียมไว้ให้กับป้าดก๊อง เครื่องสังเวยในขันตั้งได้แก่ หมาก พลู ดอกไม้ ธูป เทียน เหล้าขาว ข้าวเหนียว ไก่ต้ม หรืออาหารต่าง ๆ

เครื่องสังเวยในขันตั้งมีความแตกต่างกันขึ้นอยู่กับความเชื่อของนักดนตรีป้าดก๊องแต่ละคณะและทางเจ้าภาพงานจะจัดหามาให้ พิธีกรรมขึ้นขันตั้งของป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่งเริ่มจากนายบุญธรรมในฐานะหัวหน้าคณะได้กล่าวคำถวายเครื่องสังเวยให้กับครูโดยกล่าวคำปกครู ฟายครู เพื่อให้ครูมารับเครื่องสังเวยหลังจากนั้นนักดนตรีจะช่วยกับแบ่งเครื่องสังเวยต่าง ๆเพื่อนำไปวางบนเครื่องดนตรีต่าง ๆรวมทั้งเครื่องดนตรีสากลด้วย

ผู้วิจัยพบว่าในพิธีกรรมดังกล่าวมีการนำเหล้าขาวมารดบนตัวกลองเต่งถิ้งเพราะเชื่อว่าจะทำการแห่ประโคมป้าดก๊องมีความราบรื่นถูกใจคนฟัง

ภาพที่ 5.8 ภาพนักดนตรีจัดเตรียมเครื่องสังเวยเพื่อทำพิธีเลี้ยงครูก่อนการแห่ประโคมของป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่ง

5.1.2.3 พิธีบอกนางธรณี

พิธีบอกนางธรณี เป็นพิธีกรรมอันเนื่องมาจากความเชื่อเกี่ยวกับนางธรณี หรือพระแม่ธรณี เป็นความเชื่อที่มีการสืบทอดของชาวบ้านเชียงใหม่มาตั้งแต่ในอดีตการบูชานางธรณีเพื่อให้คุ้มครองจากอันตรายต่าง ๆ พบเห็นได้ในวิถีการดำรงชีวิตของคนล้านนา เช่น การบูชานางธรณีก่อนการปลูกข้าวเพื่อป้องกันภูตผี สัตว์ และ แมลงที่จะเข้ามาทำลายต้นข้าวในนา

การติดตามป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่งในการเดินทางไปแห่ประโคมในประเพณีและพิธีกรรมทุกครั้งพบว่าก่อนการแห่ประโคมนายบุญธรรม เรือนรักษ์เหล่าจะเป็นผู้ประกอบพิธีกรรมดังกล่าว เพื่อบอกกล่าวนางธรณีช่วยคุ้มครองและบันดาลให้การแห่ประโคมเป็นไปอย่างราบรื่นและให้เกิดความปลอดภัยในการเดินทางทุกครั้ง (นายบุญธรรม เรือนรักษ์เหล่า, สัมภาษณ์, 2549)

ภาพที่ 5.9 ภาพพิธีบอกนางธรณีของป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่ง

5.1.3 บทบาทและหน้าที่ของป้าดก๊องในสังคมเชียงใหม่

ข้อมูลจากการติดตามป้าดก๊องในกิจกรรมทางประเพณีและพิธีกรรมต่าง ๆที่ได้แสดงมาแล้วในเนื้อหาข้างต้นสะท้อนให้เห็นว่า ป้าดก๊อง ถูกนำเข้าไปเป็นโครงสร้างหนึ่งในสังคมชาวบ้านในภาพรวมของวัฒนธรรมล้านนา การที่ชาวบ้านได้นำเอาป้าดก๊องเข้าไปประโคมแห่ในประเพณีและพิธีกรรมตามความเชื่อของชาวบ้านในด้านหนึ่งได้สะท้อนให้เห็นความสัมพันธ์และการทำงานร่วมกันของป้าดก๊องกับประเพณีและพิธีกรรมที่เป็นโครงสร้างต่าง ๆในระบบสังคมชาวบ้าน

แรดคลิฟ บราวน์(อ้างแล้ว)ได้กล่าวถึงการทำงานร่วมกันของโครงสร้างทางสังคมเหล่านี้เพื่อรักษาความสมดุลของสังคมเอาไว้ การที่ป้าดก๊องนั้นเป็นดนตรีหลักในพิธีกรรมฟ้อนผีและเสียงการประโคมแห่ป้าดก๊องในพิธีศพนั้นในด้านหนึ่งได้สะท้อนบทบาทและหน้าที่ของป้าดก๊องที่มีความสำคัญเพื่อให้พิธีกรรมเหล่านั้นสามารถบรรลุวัตถุประสงค์ตามความเชื่อของชาวบ้าน

สำหรับการศึกษาในรายละเอียดเกี่ยวกับบทบาทของป้าดก๊องในประเพณีและพิธีกรรมต่าง ๆที่ผู้วิจัยได้เป็นกรณีศึกษาดังกล่าวข้างต้น เป็นลักษณะของประเพณีและพิธีกรรมล้านนาที่ปรากฏในสังคมชาวบ้านเชียงใหม่มาช้านาน เรียกว่า ประเพณีสิบสองเดือน การศึกษาในรายละเอียดเกี่ยวกับบทบาทและความสัมพันธ์ของป้าดก๊องในกิจกรรมทางประเพณีและพิธีกรรมล้านนาข้างต้นพบว่าป้าดก๊องมีบทบาทและหน้าที่ในแต่ละกิจกรรมทางประเพณีและพิธีกรรมที่แตกต่างกัน

ลักษณะของความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมในเชิงบทบาทและหน้าที่ที่มีความแตกต่างกันนี้ โรเบิร์ต เมอร์ตัน(อ้างแล้ว)ได้อธิบายว่าเป็นไปใน 2 ลักษณะ คือ

1. บทบาทและหน้าที่ที่ปรากฏโดยชัดแจ้ง(Manifest function)เป็นหน้าที่ของวัฒนธรรมที่เปิดเผยออกมาอย่างชัดเจนโดยตรง หรือโดยเจตนาซึ่งผู้กระทำรู้ และเข้าใจ

2. บทบาทและหน้าที่ในลักษณะแบบแอบแฝง(Latent function)เป็นหน้าที่ของวัฒนธรรมที่เป็นผลโดยอ้อม หรือ เป็นหน้าที่ที่เกิดขึ้นโดยไม่ได้ตั้งใจ

ข้อมูลที่แสดงถึงความสัมพันธ์ในเชิงบทบาทและหน้าที่ของป้าดก๊องในงานประเพณีและพิธีกรรมที่ผู้วิจัยได้แสดงไว้ในบทที่ 4 เป็นข้อมูลที่แสดงถึงรูปแบบของกิจกรรมทางประเพณีและพิธีกรรมที่ป้าดก๊องเข้าไปเกี่ยวข้อง อย่างไรก็ตามในส่วนรายละเอียดของข้อมูลดังกล่าวได้สะท้อนถึงบทบาทและหน้าที่ของป้าดก๊องที่มีต่อประเพณีและพิธีกรรมต่าง ๆในลักษณะที่แตกต่างกัน ดังที่โรเบิร์ต เมอร์ตัน ได้อธิบายไว้ข้างต้น ผู้วิจัยพบว่าป้าดก๊องมีความสัมพันธ์ในเชิงบทบาทและหน้าที่ต่อกิจกรรมทางประเพณีและพิธีกรรมเหล่านั้นในสองลักษณะ คือ

5.1.3.1 บทบาทและหน้าที่ของป้าดก๊องที่ปรากฏโดยชัดแจ้ง

บทบาทและหน้าที่ของป้าดก๊องที่ปรากฏโดยชัดแจ้งได้ปรากฏในกิจกรรมทางประเพณีและพิธีกรรมที่มีรากฐานมาจากความเชื่อในการนับถือผีของชาวบ้าน ได้แก่ พิธีฟ้อนผีเจ้านาย ผีมดและผีเม็ง ในการดำเนินพิธีกรรมดังกล่าวชาวบ้านได้นำเอาป้าดก๊องเข้ามาประโคมแห่ตลอดการดำเนินขั้นตอนทางพิธีกรรม โดยร่างทรงที่เป็นม้าขี่ของผีเจ้านาย หรือบุคคลที่ชาวบ้านให้การนับถือและมีบทบาทในการดำเนินพิธีกรรมฟ้อนผีมด ผีเม็งที่ชาวบ้านเรียกว่า“ตั้งข้าว”จะเป็นผู้จัดหาป้าดก๊องมาแห่ประโคม

ข้อมูลจากการสังเกตป้าดก๊องในพิธีกรรมดังกล่าวแสดงถึงบทบาทของป้าดก๊องในพิธีฟ้อนผีที่ไม่ได้เป็นเพียงการแห่ประโคมเพื่อการขับกล่อม หรือเพื่อความบันเทิง แต่การแห่ประโคมป้าดก๊องในพิธีกรรมฟ้อนผีมีความหมาย และ บทบาทที่สำคัญต่อการดำเนินขั้นตอนทางพิธีกรรมตลอดจนการโน้มน้าวชาวบ้านที่เข้าร่วมพิธีกรรมนั้นโดยตรง กรณีศึกษาป้าดก๊องในพิธีฟ้อนผีเม็งของนางอุ่น บุญแทน ในชุมชนบ้านหนองโป่ง ตำบลท่ากว้าง อำเภอสารภี จังหวัดเชียงใหม่ พบว่าทันทีที่เสียงแห่ประโคมป้าดก๊องดังขึ้น แสดงถึงการเริ่มต้นของพิธีกรรมฟ้อนผีเม็ง

การแห่ประโคมป้าดก๊องในพิธีฟ้อนผีเม็งเป็นเสมือนการสื่อสารระหว่างมนุษย์กับวิญญาณ ภาพของร่างทรงที่กำลังห้อยผ้าขาวกลางผามฟ้อนท่ามกลางเสียงแห่ประโคมของป้าดก๊องได้เร่งเร้าให้ผีปู่ย่าได้เขามาสิงในร่างของผู้ที่กำลังห้อยผ้าขาวนั้นอยู่ หากปราศจากเสียงการแห่ประโคมของป้าดก๊อง การติดต่อระหว่างมนุษย์กับวิญญาณในพิธีกรรมฟ้อนผีเม็งคงจะเกิดขึ้นไม่ได้

ความจำเป็นของป้าดก๊องในพิธีกรรมฟ้อนผีได้ปรากฏอย่างชัดเจน จากพฤติกรรมของม้าขี่ที่จะต้องทำการติดต่อป้าดก๊องเพื่อแห่ประโคมในพิธีฟ้อนผีเจ้านาย หรือประเพณียกครูในลักษณะของการจองข้ามปีโดยเฉพาะป้าดก๊องคณะที่ได้รับความนิยมในปัจจุบันเหตุผลของการแสดงออกของม้าขี่ในลักษณะดังกล่าวก็เนื่องมาจากความนิยมในแนวเพลงของป้าดก๊องตลอดจนความเข้าใจและการทำหน้าที่อย่างมีความสัมพันธ์ระหว่างนักดนตรีป้าดก๊องกับม้าขี่ในการเลือกสรรบทเพลงที่เหมาะสมกับขั้นตอนทางพิธีกรรมที่กำลังดำเนินโดยม้าขี่ หรือตั้งข้าว

การแห่ประโคมของป้าดก๊องมีความสำคัญต่อการดำเนินขั้นตอนต่าง ๆของพิธีกรรมฟ้อนผีโดยเฉพาะพิธีฟ้อนผีเม็งที่มีรายละเอียดของขั้นตอนของพิธีกรรมค่อนข้างมาก และมีความเคร่งครัดในการดำเนินขั้นตอนต่าง ๆ ทางพิธีกรรม ได้แก่ พิธีเลี้ยงผี พิธีกรรมในการรักษา และการละเล่นในพิธีกรรมซึ่งชาวบ้านมีความเชื่อ และให้ความสำคัญกับการดำเนินขั้นตอนของพิธีกรรมฟ้อนผีเม็งว่าจะต้องทำให้แล้วเสร็จภายในวันดังกล่าว และจะต้องดำเนินขั้นตอนทางพิธีกรรมอย่างถูกต้องตามประเพณี หากมีความบกพร่องเกิดขึ้นในขั้นตอนใดขั้นตอนหนึ่งก็จะต้องมีการจัดพิธีฟ้อนผีเม็งขึ้นใหม่ ป้าดก๊องได้ถูกนำเข้ามาเป็นส่วนประกอบที่มีความสำคัญ ต่อการดำเนินขั้นตอนของพิธีกรรมดังกล่าว ดังนั้นเจ้าภาพที่จัดงาน หรือผู้ที่ดำเนินพิธีกรรมจะต้องมีการเลือกป้าดก๊องที่มีความชำนาญในการแห่ประโคมในแต่ละขั้นตอนของพิธีกรรม

ข้อมูลจากการสัมภาษณ์นางดา คงตัน ตั้งข้าวที่ชาวบ้านในชุมชนท่ากว้างอำเภอสารภี ให้ความนับถือและมอบหมายให้ดำเนินพิธีฟ้อนผีเม็ง นางดา คงตันได้กล่าวถึงบทบาทและความสำคัญของป้าดก๊องว่า ในพิธีดังกล่าวป้าดก๊องจะต้องสามารถคัดเลือกบทเพลงที่เหมาะสมกับขั้นตอนต่าง ๆ ของพิธีกรรมตามที่ตั้งข้าวร้องขอ ป้าดก๊องจะต้องแห่ประโคมบทเพลงในจังหวะที่สัมพันธ์กับการฟ้อนรำของ ร่างทรง หรือ ชาวบ้านที่เข้ามาร่วมพิธีกรรม ตลอดจนการละเล่นต่าง ๆในพิธีกรรมฟ้อนผีเม็งเพื่อให้การดำเนินขั้นตอนทางพิธีกรรมสามารถบรรลุวัตถุประสงค์ของพิธีกรรม

การเลือกสรรบทเพลงที่ใช้แห่ประโคมในพิธีกรรมฟ้อนผีเม็งนักดนตรีป้าดก๊องจะต้องให้ความสำคัญเป็นอย่างมาก ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ นายบุญธรรม เรือนรักษ์เหล่าที่ได้กล่าวถึงบทบาทและความสำคัญของป้าดก๊องในการดำเนินพิธีฟ้อนผีเม็งว่า การแห่ป้าดก๊องในพิธีฟ้อนผีเม็งนักดนตรีจะต้องมีความเคร่งครัดในเรื่องของบทเพลงที่ประโคมแห่ในแต่ละขั้นตอนของพิธีกรรม เนื่องจากพิธีกรรมฟ้อนผีเม็งมีการละเล่นในแต่ละขั้นตอนของพิธีกรรมมากจะต้องสังเกตและสอบถามตั้งข้าวให้ดีว่าจะมีการละเล่นอะไรบ้างในพิธีกรรม เพราะว่าการฟ้อนผีเม็งแต่ละพื้นที่มีความแตกต่างกัน และต้องเลือกเพลงที่จะประโคมแห่ให้เหมาะสมกับขั้นตอน หรือการละเล่นของ

พิธีกรรมด้วยความเคร่งครัดของพิธีกรรม และ บทบาทความสัมพันธ์ของป้าดก๊องกับพิธีกรรมโดยตรงจึงทำให้ป้าดก๊องมีบทบาทที่สำคัญต่อพิธีกรรมฟ้อนผี

5.1.3.2 บทบาทและหน้าที่โดยแอบแฝงของป้าดก๊อง

การติดตามป้าดก๊องในภาคสนามพบว่า ป้าดก๊องได้ถูกนำเข้าไปมีส่วนร่วมในกิจกรรมอื่น นอกเหนือจากพิธีกรรมอันเนื่องมาจากความเชื่อในการนับถือผีของชาวบ้าน กิจกรรมดังกล่าวส่วนใหญ่จะเป็นกิจกรรมที่เกี่ยวกับงานบุญทางพุทธศาสนา และพิธีกรรมในชีวิตประจำวันของชาวบ้าน ได้แก่ ประเพณีปอยหลวง พิธีกรรมทางพุทธศาสนา และพิธีศพการศึกษาบทบาทของป้าดก๊องในกิจกรรมดังกล่าวพบว่า ป้าดก๊องไม่ได้เข้าไปมีบทบาทโดยตรงกับการดำเนินขั้นตอนทางกิจกรรมดังกล่าว

ป้าดก๊องถูกนำเข้าในมีส่วนร่วมโดยมีบทบาทเพียงการแห่ประโคมเพื่อการขับกล่อม หรือเพื่อความบันเทิงของชาวบ้านที่มาร่วมในกิจกรรมเหล่านั้น ซึ่งแตกต่างจากบทบาทของป้าดก๊องในพิธีฟ้อนผีที่การแห่ประโคมป้าดก๊องได้มีความสำคัญต่อการดำเนินขั้นตอนทางพิธีกรรม การศึกษาป้าดก๊องในพิธีศพของชาวบ้าน แม้ว่าเสียงจากการแห่ประโคมป้าดก๊องจะเป็นเครื่องมือในการสื่อสารให้คนในชุมชนได้รู้ว่ามีการตายเกิดขึ้นในชุมชน และการประโคมแห่ป้าดก๊องจะเป็นสัญลักษณ์ของพิธีศพของชาวบ้านเชียงใหม่ก็ตาม แต่ป้าดก๊องก็ไม่ได้มีความเกี่ยวข้องกับการดำเนินขั้นตอนทางพิธีศพที่ส่วนใหญ่จะเป็นพิธีกรรมทางพุทธศาสนามากกว่า

บทบาทของป้าดก๊องในลักษณะดังกล่าวได้ปรากฏในงานประเพณีและพิธีกรรมทางพุทธศาสนาที่ส่วนใหญ่ป้าดก๊องจะถูกนำเข้าไปแห่ประโคม เพื่อการขับกล่อม และความบันเทิงมากกว่าการเข้าไปมีส่วนร่วมกับการดำเนินขั้นตอนของพิธีกรรมโดยตรง

สรุปบทบาทหน้าที่ของป้าดก๊องที่ปรากฏในสังคมชาวเชียงใหม่ปัจจุบัน เป็นความสัมพันธ์เชิงบทบาทหน้าที่ใน 2 ลักษณะ คือ ลักษณะของบทบาทที่ปรากฏโดยชัดแจ้งที่ปรากฏในความสัมพันธ์ของป้าดก๊องกับพิธีกรรมอันเนื่องมาจากการนับถือผีบรรพบุรุษ ได้แก่ ฟ้อนผีมด ผีเม็ง และบทบาทที่แฝงเร้นของป้าดก๊องที่ปรากฏในกิจกรรมทางประเพณีและพิธีกรรมต่าง ๆ ที่เป็นลักษณะของการแห่ประโคมเพื่อการขับกล่อมและเพื่อการบันเทิงมากกว่า

5.1.4 อิทธิพลของแบบแผนทางวัฒนธรรมที่มีต่อป้าดก๊อง

การที่ป้าดก๊องถูกนำเข้าไปมีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมล้านนาเดิมที่ปรากฏในวิถีการดำรงชีวิตของชาวเชียงใหม่โดยเฉพาะในสังคมชาวบ้านในชนบท การทำงานร่วมกันอย่างมีความสัมพันธ์กันนี้เป็นการทำงานในลักษณะหนึ่งของระบบวัฒนธรรมที่ทำให้ระบบวัฒนธรรมนั้นสามารถดำรงอยู่ได้ในสภาวะสมดุล (แรดคลิฟ บราวน์ อ้างถึงในยศ สันตสมบัติ,2544, หน้า33) ขณะเดียวกันในระบบความสัมพันธ์เชื่อมโยงดังกล่าวในด้านหนึ่งป้าดก๊องก็ได้รับอิทธิพลจากระบบทาสังคมและเป็นภาพสะท้อนแบบแผนทางวัฒนธรรม ดังที่ อลัน โลแมกซ์ (อ้างแล้ว)ได้กล่าวไว้ข้างต้น ข้อมูลจากการภาคสนามได้แสดงให้เห็นว่าโครงสร้างต่าง ๆในสังคมชาวเชียงใหม่ที่มีความสัมพันธ์กับป้าดก๊อง ได้แก่ ความเชื่อ ประเพณี พิธีกรรม ศาสนา ภาษา และการละเล่น โครงสร้างทางสังคมเหล่านี้เป็นแบบแผนทางวัฒนธรรมที่มีความสัมพันธ์และมีอิทธิพลต่อรูปแบบของป้าดก๊องด้วย ดังนี้

5.1.4.1 ป้าดก๊องกับความเชื่อของชาวล้านนา

ความเชื่อของชาวล้านนาในลักษณะต่างๆ ที่ได้ผู้วิจัยได้แสดงในภาคผนวก-กนั้นเป็นมโนทัศน์ที่ยังคงฝังอยู่ในจิตใจของผู้คนล้านนาในปัจจุบันโดยเฉพาะชาวบ้านในจังหวัดเชียงใหม่ความเชื่อดังกล่าวมีการทำงานอย่างเป็นระบบที่มีการสืบทอดและทรงอิทธิพลต่อวิถีการดำรงชีวิตของผู้คนภายใต้ความเชื่อนั้น

ดนัย ไชยโยธา (2538, หน้า 49) ได้อธิบายอิทธิพลของความเชื่อต่อรูปแบบการดำรงชีวิตมนุษย์ว่า “การที่บุคคลยอมรับว่าสิ่งใดสิ่งหนึ่งมีอยู่จริง และมีอำนาจดลบันดาลให้เกิดผลดีและผลร้ายต่อการดำรงชีวิตของมนุษย์ แม้ว่าสิ่งนั้นจะไม่สามารถพิสูจน์ว่าเป็นความจริงแต่เป็นที่ยอมรับกันในชุมชน ความเชื่อเป็นวัฒนธรรมหนึ่งของมนุษย์ และได้มีการสืบทอดเป็นมรดกของสังคม แต่การสืบทอดของมนุษย์ขึ้นอยู่กับการตอบสนองความต้องการของมนุษย์ในด้านความปลอดภัยจากอำนาจเหนือธรรมชาติเป็นสำคัญ”

ดังนั้นจึงเป็นเรื่องปกติธรรมดาที่จะปรากฏความเชื่อในรูปแบบต่าง ๆในสังคมวัฒนธรรมและเป็นสิ่งที่อยู่เบื้องหลังของโครงข่ายความสัมพันธ์ของระบบวัฒนธรรมล้านนา

ความเชื่อล้านนาที่เป็นมโนทัศน์ของชาวบ้านในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ได้มีอิทธิพลต่อวิถีการดำรงชีวิต ประเพณี และพิธีกรรม ความเชื่อของชาวล้านนานั้นมีหลายลักษณะซึ่งผู้วิจัยได้กล่าวถึงแล้วในเนื้อหาภาคผนวก(ก) สำหรับความเชื่อล้านนาที่ปรากฏในสังคมชาวบ้านเชียงใหม่และมีความเกี่ยวข้องกับป้าดก๊องที่ปรากฏจากข้อมูลจากการลงภาคสนามนั้นส่วนใหญ่จะเป็นความเชื่อในการนับถือผีของชาวบ้านซึ่งเป็นต้นเหตุทำให้เกิดกิจกรรมทางประเพณีและพิธีกรรม

ที่เกี่ยวกับการนับถือผีที่มีความสำคัญและเป็นพื้นที่ทางวัฒนธรรมของป้าดก๊องนับตั้งแต่อดีตจนกระทั่งปัจจุบัน

นอกจากนี้ความเชื่อในการนับถือผีดังกล่าวยังมีอิทธิพลต่อป้าดก๊องอีกด้วยดังปรากฏในลักษณะของพิธีกรรมในป้าดก๊องและความเชื่อในการนับถือผีของนักดนตรีได้แก่พิธีกรรมเลี้ยงครู พิธีปลดขันตั้ง การสังเวยดอกไม้ ธูปเทียน อาหาร และเหล้าบนเครื่องดนตรีก่อนการแสดง พิธีกรรมและพฤติกรรมของนักดนตรีป้าดก๊องเหล่านี้ได้สะท้อนมโนทัศน์เกี่ยวกับความเชื่อดั้งเดิมของชาวล้านนาที่ยังคงมีอิทธิพลต่อป้าดก๊องและนักดนตรีพื้นบ้านในปัจจุบัน

5.1.4.2 อิทธิพลของพิธีกรรมในป้าดก๊อง

ดังที่ผู้วิจัยได้กล่าวมาแล้วข้างต้นว่า พิธีกรรมเป็นการกระทำอันเนื่องมาจากระบบความเชื่อต่าง ๆ สำหรับผู้คนในสังคมชาวบ้านในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่นั้น ยังปรากฏความเชื่อเกี่ยวกับการนับถือผีและพุทธศาสนาแบบล้านนาอยู่ ดังปรากฏว่ามีการสร้างหอผีเจ้าบ้านในหมู่บ้านต่าง ๆ และพิธีกรรมทางศาสนาที่จัดขึ้นภายในบริเวณวัด พิธีกรรมเหล่านี้เป็นภาคปฏิบัติการของความเชื่อดังกล่าว ข้อมูลจากการภาคสนามแสดงให้เห็นถึงพิธีกรรมต่าง ๆ ที่ป้าดก๊องเข้าไปมีส่วนร่วมทั้งพิธีกรรมเกี่ยวกับการนับถือผี และ พิธีกรรมทางพุทธศาสนา นอกจากนี้ยังปรากฏพิธีกรรมตามความเชื่อดังกล่าวในวงดนตรีป้าดก๊องเอง

ข้อมูลจากภาคสนามในการศึกษาบทบาทของป้าดก๊องในพิธีกรรมตามเชื่อต่าง ๆได้สะท้อนให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของป้าดก๊องกับพิธีกรรมตามความเชื่อที่แตกต่างกัน ดังที่ได้กล่าวมาแล้วว่าพิธีกรรมฟ้อนผีนั้นเป็นพื้นที่ทางวัฒนธรรมของป้าดก๊อง ดังนั้นบทบาทของวงดนตรีป้าดก๊องในพิธีกรรมดังกล่าวจึงดูจะชัดเจนมากกว่าพิธีกรรมทางศาสนา ป้าดก๊องนั้นมีบทบาทที่สำคัญในการดำเนินขั้นตอนในพิธีกรรมฟ้อนผีเม็ง

ดังนั้นนักดนตรีจึงมีความตั้งใจเป็นพิเศษในการคัดเลือกบทเพลงเพื่อให้สอดคล้องกับการดำเนินพิธีกรรมในแต่ละขั้นตอน ขณะเดียวกันความเคร่งครัดในพิธีกรรมฟ้อนผีเม็งก็เป็นเงื่อนไขที่สำคัญ ที่ผูกมัดให้นักดนตรีป้าดก๊องต้องปฏิบัติตามขั้นตอนของพิธีกรรมในขณะที่การแห่ประโคมป้าดก๊องในงานบุญต่าง ๆ ของวัด เช่น ปอยหลวง พิธีหล่อพระ เบิกเนตร พิธีกรรมเหล่านี้ป้าดก๊องดูเหมือนจะมีบทบาทในขั้นตอนทางพิธีกรรมน้อยมากดังนั้นจึงสรุปได้ว่าพิธีกรรมเกี่ยวกับความเชื่อในการนับถือผีนั้นมีบทบาทต่อป้าดก๊องเป็นอย่างมาก

5.1.4.3 ป้าดก๊องกับกิจกรรมทางประเพณี

ประเพณีล้านนาเป็นขนบธรรมเนียมที่คนส่วนใหญ่ประพฤติ และยึดถือเป็นแบบแผนปฏิบัติสืบต่อกันมา ประเพณีต่าง ๆของชาวล้านนาในระยะเวลาสิบสองเดือนมีความเกี่ยวข้องกับความเชื่อต่าง ๆของคนล้านนาที่ส่งผลต่อแบบแผนในการดำรงวิถีชีวิตของชาวบ้านตลอดระยะเวลาหนึ่งปีที่เรียกว่าประเพณีสิบสองเดือน ประเพณีที่วงดนตรีป้าดก๊องได้เข้าไปมีส่วนร่วมส่วนใหญ่เป็นประเพณีทางพุทธศาสนา และ ประเพณีที่เกี่ยวกับความเชื่อในการนับถือผีที่ยังมีการสืบทอดมาในสังคมชาวบ้านปัจจุบัน

5.1.4.4 ป้าดก๊องกับอิทธิพลของพุทธศาสนา

ชาวบ้านส่วนใหญ่ในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่จะมีความผูกพันกับพุทธศาสนาเป็นส่วนใหญ่ ศาสนาเป็นสถาบันหรือประเพณีที่เป็นที่เคารพความเชื่อในสิ่งศักดิ์สิทธิ์ สิ่งเหนือธรรมชาติหรือหลักการ ศาสนาเป็นสิ่งที่ควบคุม และประสานความสัมพันธ์ของมนุษย์ให้อยู่ร่วมกันอย่างปกติสุข ดังนั้นจะพบว่าในชุมชนต่าง ๆ ของเชียงใหม่จะมีวัดทำหน้าที่เป็นศูนย์กลางทางจิตใจ และเป็นพื้นที่ในการจัดกิจกรรมต่าง ๆ ทางประเพณีของผู้คนในชุมชน ขณะเดียวกันวัด ก็ทำหน้าที่ในการรวมตัวกันทางสังคม

ข้อมูลจากการวิจัยพบว่าป้าดก๊องได้เข้าไปมีบทบาทในงานบุญต่าง ๆของวัดในการแห่ประโคมเพื่อความคึกครื้นในประเพณีต่าง ๆ การแห่ประโคมดังกล่าวเป็นผลเนื่องมาจากความเชื่อในเรื่องของบุญกุศล เพราะเชื่อว่าแห่แล้วได้บุญ ดังนั้นความสัมพันธ์ของป้าดก๊องกับศาสนาจึงเป็นความสัมพันธ์ทางความเชื่อและจิตใจมากกว่าที่จะเป็นความสัมพันธ์ที่มีผลมาจากรูปแบบทางพิธีกรรมตามความเชื่อในการนับถือผีดังได้กล่าวมาแล้วข้างต้น

5.1.4.5 ป้าดก๊องกับภาษาคำเมือง

ชาวบ้านในพื้นที่เชียงใหม่นั้นมีเอกลักษณ์อย่างหนึ่งที่แสดงความเป็นตัวตนของตนเอง คือ ภาษา โดยเฉพาะภาษาพูดที่เรียกว่า “คำเมือง” ภาษาคำเมืองนอกจากจะถูกใช้ในการสื่อสารระหว่างผู้คนในสังคมแล้วนั้น ชาวบ้านยังปรับใช้ภาษาของตนเองในการแสดงความหมายและเชื่อมโยงระบบต่าง ๆภายในวัฒนธรรมของตนเอง

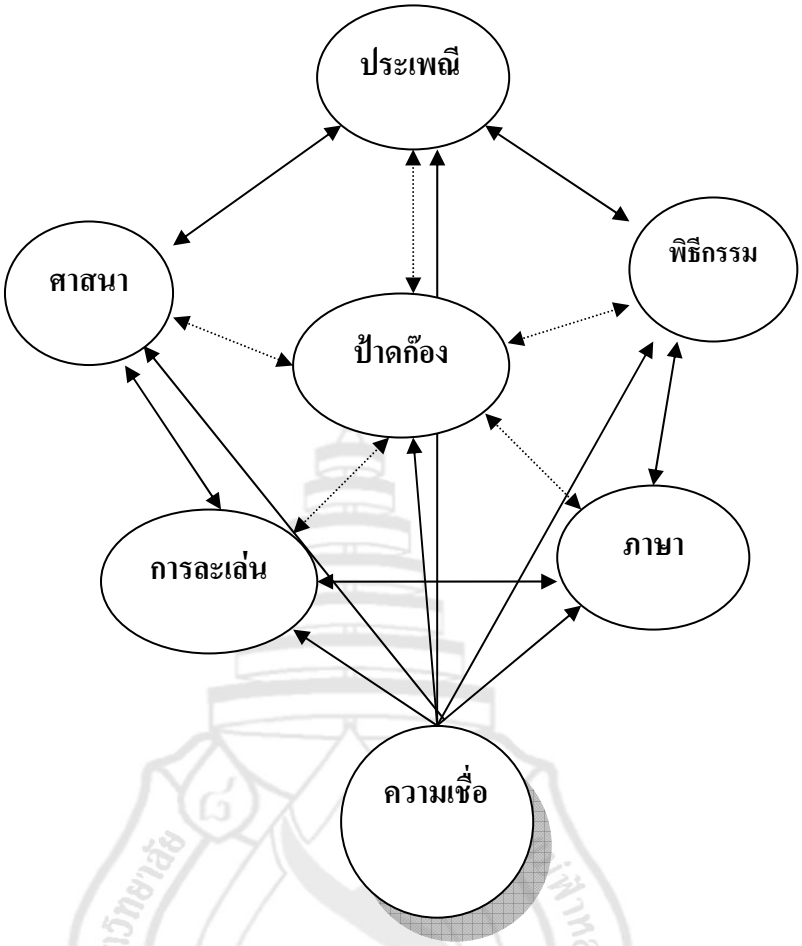
การศึกษาป้าดก๊องในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่นั้นพบว่ามีลักษณะของการปรับใช้ภาษาคำเมืองในการสื่อความความหมายที่เกี่ยวกับลักษณะของดนตรีในป้าดก๊องได้แก่การใช้คำเมืองในการเรียกชื่อเครื่องดนตรี การสื่อความหมายเกี่ยวกับเสียงของเครื่องดนตรี บทเพลงเพื่อสื่อสารกันในหมู่นักดนตรีและผู้คนต่าง ๆในบริบทของพิธีกรรมและประเพณีที่ป้าดก๊องเข้าไปมีส่วนร่วมและเป็นการใส่ความหมายและความเป็นคนเมืองให้กับป้าดก๊องในฐานะดนตรีพื้นเมืองอีกด้วย

5.1.4.6 ป้าดก๊องกับการละเล่นและบันเทิงในสังคมชาวบ้าน

ข้อมูลภาคสนามได้แสดงให้เห็นว่าบทบาทหนึ่งของวงดนตรีป้าดก๊องที่เกิดขึ้นในงานบุญต่าง ๆ หรือการละเล่นในพิธีกรรมฟ้อนผีนั้นเป็นการสร้างความบันเทิงให้กับชาวบ้านที่มาร่วมในกิจกรรมทางประเพณีและพิธีกรรมดังกล่าว ที่ส่งผลทำให้ประเพณีและพิธีกรรมนั้นสำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี

การศึกษาลักษณะของการสืบทอดดนตรีพื้นบ้านในวงป้าดก๊องนั้นพบว่านักดนตรีส่วนใหญ่จะสามารถเล่นเครื่องดนตรีพื้นบ้านอย่างอื่นได้นอกเหนือจากเครื่องดนตรีในป้าดก๊อง เช่น สะล้อ ซึง ขลุ่ย เป็นต้น นักดนตรีในวงป้าดก๊องบางคนสามารถที่จะใช้เครื่องดนตรีของตนในการแห่ประโคมในการละเล่นอย่างอื่น เช่นการตีป้าดเอกในการแสดงลิเกของนายรอด ข้อมูลดังกล่าวชี้ให้เห็นว่าป้าดก๊องนั้นมีความสัมพันธ์กับการละเล่นและความบันเทิงของชาวบ้านในลักษณะอื่น ๆ ด้วย นอกเหนือจากการแห่ประโคมในวงดนตรีป้าดก๊องแต่เพียงอย่างเดียว

จากที่ได้กล่าวมาทั้งหมดนั้นผู้วิจัยได้แสดงให้เห็นความสัมพันธ์ของระบบโครงสร้างต่าง ๆ ของระบบวัฒนธรรมที่มีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกันโดยมีความเชื่อเป็นรากฐานโครงสร้างทางวัฒนธรรมเหล่านั้นมีความสัมพันธ์กันและมีอิทธิพลต่อกัน ป้าดก๊องในฐานะโครงสร้างหนึ่งในระบบวัฒนธรรมล้านนาได้ถูกนำเข้าไปมีส่วนร่วมในระบบวัฒนธรรมดังกล่าวและเป็นส่วนหนึ่งในระบบวัฒนธรรม ดังจะแสดงแผนภูมิความสัมพันธ์และการเชื่อมโยงป้าดก๊องกับโครงสร้างอื่น ๆในวัฒนธรรมล้านนาที่ปรากฏในสังคมชาวบ้านในจังหวัดเชียงใหม่ ดังต่อไปนี้



แผนภูมิที่ 5.1 แสดงโครงสร้างทางสังคมที่มีความสัมพันธ์และมีอิทธิพลต่อป้าดก๊อง

5.2 ป้าดก๊องกับสภาพการเปลี่ยนแปลงทางสังคมของจังหวัดเชียงใหม่

ข้อมูลที่เป็นสารัตถะที่เกี่ยวกับลักษณะสังคมและวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่ที่ผู้วิจัยได้เสนอไว้ในภาคผนวก(ก)นั้นได้สะท้อนถึงสภาวะการเปลี่ยนแปลงทางสังคมของเชียงใหม่อันเนื่องมาจากการเติบโตทางเศรษฐกิจที่เกิดขึ้นจากนโยบายส่งเสริมการท่องเที่ยวของรัฐส่งผลให้เศรษฐกิจของเชียงใหม่มีการเติบโตอย่างนับตั้งแต่ปีพ.ศ.2520 เป็นต้นมา

การเติบโตทางเศรษฐกิจของเชียงใหม่ในอดีตส่งผลให้เกิดการอพยพของผู้คนทั้งเป็นผู้คนต่างถิ่นและผู้คนจากชนบทที่เข้ามาตั้งถิ่นฐานในเชียงใหม่โดยเฉพาะในเขตเมืองมากขึ้นเกิดการขยายตัวของพื้นที่เขตเมืองของเชียงใหม่อย่างกว้างพร้อมกับการเข้ามาของความทันสมัยและ

วัฒนธรรมต่างถิ่นที่หลั่งไหลเข้ามาสู่เชียงใหม่ตลอดระยะเวลา30 ปีที่ผ่านมาและส่งผลกระทบต่อวัฒนธรรมดั้งเดิมของชาวเชียงใหม่ (ธเนศวร์ เจริญเมือง, 2538, หน้า143-158)

การเปลี่ยนแปลงของสังคมนั้นมีผลกระทบต่อพฤติกรรมของคนในสังคม ตลอดจนแบบแผนทางวัฒนธรรมและหรือ คุณค่าที่ผู้คนในสังคมนั้นให้การยึดถือปฏิบัติอย่างพร้อมเพรียงกัน (สนิท สมัครการ, 2525, หน้า 3-5) สำหรับปัจจัยต่าง ๆ ที่เกิดจากการเปลี่ยนปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรมดังที่ผู้วิจัยได้กล่าวถึงในบททบทวนวรรณกรรมนั้นพอที่จะสรุปปัจจัยที่เป็นสาเหตุของการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม (สรุปจากแนวคิดของ นิยพรรณ วรรณศิริ และบุญยงค์ เกศเทศ) ได้ดังนี้

1. ปัจจัยจากการเปลี่ยนแปลงทางธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม ภูมิประเทศเศรษฐกิจและการเมือง
2. การเปลี่ยนแปลงที่เกิดจากการค้นพบสิ่งประดิษฐ์สิ่งใหม่ ๆของมนุษย์
3. การแลกเปลี่ยนหยิบยืมทางวัฒนธรรม

จากการศึกษารูปแบบป้าดก๊องในสังคมจังหวัดเชียงใหม่ปัจจุบันผู้วิจัยพบว่าป้าดก๊องได้มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบที่แตกต่างไปจากรูปแบบดั้งเดิมมาก ทั้งนี้เป็นผลมาจากปัจจัยที่เป็นสาเหตุทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลง คือ การเปลี่ยนแปลงทางสังคมและเศรษฐกิจทำให้ดนตรีพื้นบ้านกลายเป็นดนตรีในเชิงธุรกิจมากขึ้น

ขณะเดียวกันการเกิดขึ้นของปรากฏการผีเจ้านายซึ่งเป็นการเปลี่ยนแปลงทางสังคมก็ส่งผลต่อการดำรงอยู่ของป้าดก๊องด้วย สำหรับอิทธิพลของดนตรีสมัยใหม่ในป้าดก๊องนั้นก็แสดงถึงลักษณะการหยิบยืมทางวัฒนธรรม นอกจากนี้อิทธิพลของสื่อและอุปกรณ์อิเลคโทรนิคทางดนตรีที่เป็นสิ่งประดิษฐ์ใหม่ทำให้เกิดการปรับเปลี่ยนรูปแบบของป้าดก๊องและพฤติกรรมของนักดนตรีป้าดก๊องดังต่อไปนี้

5.2.1 ปัจจัยที่ส่งผลกระทบต่อป้าดก๊องในปัจจุบัน

ข้อมูลจากภาคสนามได้แสดงให้เห็นถึงปัจจัยทางสังคมที่ส่งผลกระทบต่อรูปแบบของป้าดก๊องและพฤติกรรมของนักดนตรีพื้นบ้านในป้าดก๊องดังต่อไปนี้

5.2.1.1 ดนตรีสมัยใหม่กับป้าดก๊อง

ดนตรีสมัยใหม่ หรือ ดนตรีตะวันตกได้เข้ามามีอิทธิพลต่อป้าดก๊องนับตั้งแต่ช่วงหลังปีพ.ศ.2520 เป็นต้นมา มาริ แก้วแดง (2547, หน้า 77) ได้กล่าวถึงการรับเอารูปแบบดนตรีตะวันตกของล้านนาว่า เข้ามาพร้อมกับการรับเอาอิทธิพลของดนตรีสยาม โดยยกกรณีศึกษาจากการรับเอาระบบโน้ตโด เร มี ของนักดนตรีไทย ต่อมารูปแบบการใช้ระบบโน้ตสากลดังกล่าวเข้ามามีอิทธิพล

ต่อรูปแบบดนตรีล้านนาดังที่ปรากฏว่ามีการใช้ระบบโน้ตในการถ่ายทอดดนตรีพื้นเมืองของนักดนตรีพื้นบ้าน

อย่างไรก็ตามสำหรับป้าดก๊องนั้นได้รับเอารูปแบบของดนตรีสากล ผ่านกระแสความนิยมของดนตรีลูกทุ่งภาคกลางที่เข้ามามีอิทธิพลในสังคมชาวบ้าน และทำให้เกิดวงดนตรีลูกทุ่งในเชียงใหม่ เช่น วงดนตรีลูกทุ่งของ นายอำนวย กลำพัด และวงดนตรีลูกทุ่งคณะศรีสมเพชร เป็นต้นรูปแบบของวงดนตรีลูกทุ่งได้มีอิทธิพลต่อป้าดก๊องโดยการหยิบยืมรูปแบบของเครื่องดนตรีสากลที่ปรากฏในวงลูกทุ่ง และ นำมาปรับใช้ในการเล่นบทเพลงลูกทุ่งที่เป็นที่นิยมของชาวบ้านเชียงใหม่ในขณะนั้น

ดังที่นายวัลลภ พรหมวงศ์ นักดนตรีป้าดก๊องได้กล่าวถึงการเข้ามาของเครื่องดนตรีสากลในป้าดก๊องแถบอำเภอสารภีในยุคเริ่มแรกว่า การนำเครื่องดนตรีสากลเข้ามาประสมในป้าดก๊องได้เริ่มต้นจากนักดนตรีในป้าดก๊องคณะกู่เสือ โดยเครื่องดนตรีสากลที่ถูกนำเข้ามาในป้าดก๊องในยุคเริ่มแรกนั้น ได้แก่ กลองแต็ก(กลองชุด) กลองโต่ม(กลองเบส) เพื่อเล่นเพลงในจังหวะรำวงและเพลงลูกทุ่ง ทำให้ป้าดก๊องคณะกู่เสือได้รับความนิยมมากในสมัยนั้น และทำให้ ป้าดก๊องคณะอื่น ๆ ได้เกิดการเลียนแบบตาม

ลักษณะการเข้ามาของเครื่องดนตรีสากลในป้าดก๊องเชียงใหม่นี้เป็นลักษณะของการหยิบยืมทางวัฒนธรรมระหว่างดนตรีพื้นบ้านกับดนตรีตะวันตกผ่านรูปแบบของดนตรีลูกทุ่งซึ่ง สนิท สมัครการ (2525, หน้า 8-9) ได้กล่าวถึงลักษณะการหยิบยืมทางวัฒนธรรมว่าเป็นลักษณะของการลอกเลียน แบบแผนวิธีการดำเนินชีวิตจากวัฒนธรรมอื่นของมนุษย์ ที่มีการติดต่อสัมพันธ์กับมนุษย์ในสังคมอื่น ๆ การหยิบยืมทางวัฒนธรรมอาจเกิดขึ้นได้ทั้งทางตรง และทางอ้อมในกรณีของการหยิบยืมรูปแบบของดนตรีตะวันตกในป้าดก๊องเชียงใหม่นี้ เป็นลักษณะของการหยิบยืมรูปแบบของดนตรีตะวันตกแบบทางอ้อมผ่านวงดนตรีลูกทุ่งที่เข้ามาในสังคมเชียงใหม่ในช่วง 30 ปีที่ผ่านมา

การผสมผสานเครื่องดนตรีสากลเข้ากับเครื่องดนตรีพื้นบ้านในป้าดก๊องเชียงใหม่ในอดีตที่ผ่านมานั้นมีลักษณะแบบค่อยเป็นค่อยไป มีการทดลอง ปรับปรุง ปรับเปลี่ยนลักษณะของดนตรีทั้งสองประเภทที่ความแตกต่างกันทั้งในด้านเสียงและบทบาทของเครื่องดนตรีจนกระทั่งกลายมาเป็นรูปแบบป้าดก๊องแบบแห่ประยุกต์ที่เป็นที่นิยมในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ในปัจจุบันความนิยมในรูปแบบของป้าดก๊องในแนวประยุกต์ที่มีการผสมผสานเครื่องดนตรีสากลในป้าดก๊องนั้นได้ส่งผลให้รูปแบบของป้าดก๊องในจังหวัดเชียงใหม่ในปัจจุบันส่วนใหญ่ได้ปรับเปลี่ยนรูปแบบมาเป็นป้าดก๊องในรูปแบบแห่ประยุกต์และทำให้ป้าดก๊องที่เป็นรูปแบบดั้งเดิมเหลืออยู่ไม่มากนัก

ข้อมูลจากการสัมภาษณ์นักดนตรีพื้นบ้าน นายบุญธรรม เรือนรักษ์เหล่า และ นายเดช รินคำ หัวหน้าป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่งและคณะป่าบงศิลป์ทั้งสองเป็นป้าดก๊องในรูปแบบแห่ประยุกต์ ได้กล่าวถึงความสำคัญของเครื่องดนตรีสากลในป้าดก๊องปัจจุบันว่า มีความสำคัญต่อการดำรงอยู่ของป้าดก๊องมาก เนื่องจากป้าดก๊องรูปแบบนี้กำลังเป็นที่นิยมในเพลงลูกทุ่งของชาวบ้าน และผีเจ้านาย

ส่วนนายคำมูล ปัญญานักดนตรีป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่งได้กล่าวถึงรูปแบบเพลงลูกทุ่งที่ต้องใช้เครื่องดนตรีสากลเข้ามาช่วยบรรเลงว่า มีส่วนช่วยให้ชาวบ้านหันเข้ามาสนใจฟังป้าดก๊องมากขึ้น เนื่องจากชาวบ้านโดยเฉพาะคนรุ่นใหม่ส่วนมากฟังเพลงพื้นเมืองไม่เป็น แต่มีความชื่นชอบในเพลงลูกทุ่งมากกว่า

อย่างไรก็ตามการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมนั้นมีทั้งข้อดีและข้อเสีย ผู้วิจัยได้ตั้งข้อสังเกตที่เป็นข้อดี และข้อเสีย เกี่ยวกับการเข้ามาของดนตรีสากลในป้าดก๊องเชียงใหม่ปัจจุบันดังนี้

1. ข้อดี

1) ทำให้ป้าดก๊องได้รับความนิยมจากชาวบ้านในปัจจุบันมากขึ้น

2) เครื่องดนตรีสากลช่วยให้ป้าดก๊องสามารถเล่นบทเพลงในแนวอื่นมากขึ้นนอกจากเพลงพื้นเมือง

3) ป้าดก๊องในรูปแบบการผสมผสานทำให้ได้มีการว่าจ้างป้าดก๊องให้แห่ประโคมมากขึ้น

2. ข้อเสีย

1) การเข้ามาของเครื่องดนตรีสากลในป้าดก๊องทำเครื่องดนตรีพื้นบ้านบางชนิดและบทเพลงพื้นบ้านถูกลดบทบาทลง

2) การประสมเครื่องดนตรีสากลป้าดก๊องแบบแห่ประยุกต์ในปัจจุบัน ทำให้รูปแบบของป้าดก๊องเปลี่ยนแปลงไปจากเดิม

5.2.1.2 ป้าดก๊องกับธุรกิจดนตรี

ป้าดก๊องส่วนใหญ่ในปัจจุบันได้ปรับเปลี่ยนสภาพจากการเป็นวงดนตรีพื้นบ้านที่มุ่งตอบสนองต่อความบันเทิง และความเชื่อของชาวบ้านที่มีความเป็นดนตรีพื้นการค้า หรือธุรกิจดนตรีมากขึ้นโดยเฉพาะป้าดก๊องในรูปแบบประยุกต์ที่ปรากฏในลักษณะของความเป็นธุรกิจดนตรีที่ปรากฏในป้าดก๊องดังกล่าวในลักษณะต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

1. ป้าดก๊องปัจจุบันมีการใช้เงินลงทุนที่สูงขึ้นเพื่อจัดซื้อเครื่องดนตรีสากลตลอดจนอุปกรณ์ปรับแต่งเสียงทั้งหลายโดยเฉพาะในป้าดก๊องแบบประยุกต์ปัจจุบันที่ต้อง

มีอุปกรณ์อิเลคโทรนิคที่ทันสมัย ลำโพงขยายเสียงขนาดใหญ่ และรถบรรทุกขนาดใหญ่ในการเดินทาง

ภาพที่ 5.10 ภาพการเดินทางของป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่ง

2. ป้าดก๊องปัจจุบันมีจัดระบบในการวางแผนการทำงาน และการบริหารจัดการรายได้ที่เกิดจากการดำเนินงานต่าง ๆของป้าดก๊องแบบแห่ประยุกต์ ทั้งนี้เนื่องจากมีการรับงานที่มากขึ้นและจำนวนนักดนตรีที่มากขึ้น ดังนั้นจึงต้องมีการจัดแบ่งบทบาท และหน้าที่ของนักดนตรีแต่ละคนเพื่อรับผิดชอบ ทำให้ความสัมพันธ์ของนักดนตรีภายในป้าดก๊องมีลักษณะของการทำงานตามหน้าที่มากกว่าความสัมพันธ์ในลักษณะของความเป็นป้าดก๊องแบบพื้นบ้านในอดีต ป้าดก๊องในปัจจุบันที่มีการบริหารจัดการภายในอย่างเป็นระบบ ได้แก่ ป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่ง ป้าดก๊องคณะป่าบงศิลป์ และป้าดก๊องคณะเพชรพยอม เป็นต้น

3. ป้าดก๊องในปัจจุบันมีลักษณะของการประชาสัมพันธ์ และการดำเนินการทางด้านการตลาดมากขึ้นดังปรากฏในลักษณะของนามบัตรป้ายผ้าประสัมพันธ์ตลอดจนพฤติกรรมของนักดนตรีป้าดก๊องที่มีเป้าหมายเพื่อมุ่งประสัมพันธ์ป้าดก๊องของตนเอง โดยเฉพาะป้าดก๊องแบบแห่ประยุกต์ ในด้านหนึ่งของลักษณะธุรกิจดนตรีที่ปรากฏในปัจจุบันได้ทำให้ป้าดก๊องมีลักษณะของการรวมกลุ่มและมีความเป็นวงดนตรีที่เข้มแข็งขึ้นสามารถดำรงอยู่ได้ในสังคม

อย่างไรก็ตามการที่ป้าดก๊องปัจจุบันมีลักษณะของธุรกิจดนตรีมากขึ้นก็ส่งผลกระทบต่อเอกลักษณ์ทางดนตรีของป้าดก๊องในอดีต ที่เป็นดนตรีพื้นบ้านบริสุทธิ์ นักดนตรีเล่นด้วยอารมณ์ที่เกิดจากความต้องการที่จะเล่น และเล่นอย่างเต็มฝีมือ แต่ลักษณะป้าดก๊องที่เป็นดนตรีในเชิงธุรกิจในปัจจุบัน เป็นลักษณะดนตรีที่มีประโยชน์ทางธุรกิจแอบแฝงซึ่งปรีชา อุปโยคิน(2550, หน้า 19-20) ได้กล่าวถึงการที่ดนตรีถูกนำมาเป็นสินค้าว่า“เป็นดนตรีที่มีลักษณะการผลิตเพื่อเจาะจงกลุ่มผู้บริโภค คุณภาพของเสียงเพลงจึงไม่ค่อยสะท้อนภาพของสุนทรียภาพ”

ลักษณะของการเล่นดนตรีโดยขาดสุนทรียภาพนั้น ปรากฏให้เห็นในป้าดก๊องแบบประยุกต์ในปัจจุบันที่เน้นความดัง ผ่านอุปกรณ์ปรับแต่งเสียง ลำโพงขนาดใหญ่ เพราะป้าดก๊องในเชิงธุรกิจในปัจจุบันตัดสินกันที่ “ความดัง” ซึ่งอุปกรณ์อิเลคโทรนิคมีความสำคัญมากกว่าสุนทรียภาพที่เกิดจากเครื่องดนตรีพื้นบ้านแบบดั้งเดิม

5.2.1.3 สื่อดนตรี: ผลกระทบสองด้านในป้าดก๊อง

การปรากฏตัวของสื่อดนตรีโดยเฉพาะป้าดก๊องนั้นปรากฏครั้งแรกในเชียงใหม่จากแถบบันทึกเสียงป้าดก๊อง คณะเอกลักษณ์ล้านนาที่ควบคุมการฝึกซ้อมโดยเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ผลิตโดยบริษัทซาวด์เรคคอร์ด แถบบันทึกเสียงดังกล่าวเป็นต้อนแบบในแนวทางในการศึกษาป้าดก๊องของนักดนตรีในรุ่นต่อมา โดยที่นักดนตรีทุกคนต่างๆ ยอมรับกันว่านักดนตรี ป้าดก๊องที่ปรากฏในแถบบันทึกเสียงนั้น เป็นนักดนตรีพื้นบ้านที่มีฝีมือชั้นครูได้แก่ เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ นายก๋องคำ ชัยยา นายวิเทพ กันธิมา เป็นต้น

อิทธิพลของแถบบันทึกป้าดก๊องในยุคสมัยนั้น ได้ทำให้ป้าดก๊องอีกหลายคณะได้ทำการผลิตแถบบันทึกเสียงการแห่ประโคมป้าดก๊องของตนเอง ออกมาจำหน่ายมากขึ้นได้แก่ แถบบันทึกเสียงป้าดก๊องคณะหัวฝายสามัคคี และ แถบบันทึกเสียงป้าดก๊องคณะเพชรพะยอม เป็นต้น

การขยายตัวของธุรกิจสื่อทางดนตรีที่มีจำน่ายอย่างกว้างในเชียงใหม่ทำให้สื่อทางดนตรีเหล่านี้ได้เข้ามาแทนที่เสียงที่มาจากการแห่ประโคมป้าดก๊องแบบจริงๆ ข้อมูลจากการศึกษาป้าดก๊องในพิธีศพของชาวบ้านเชียงใหม่ในปัจจุบันพบว่าชาวบ้านนิยมว่าจ้างรถบรรทุกที่มีอุปกรณ์ขยายเสียงที่มักจะเปิดเสียงแห่ประโคมป้าดก๊องจากแถบบันทึกเสียงแทนการว่าจ้างป้าดก๊องให้มาแห่ประโคม ลักษณะดังกล่าวได้ทำให้ป้าดก๊องถูกแทนที่จากแถบบันทึกเสียงเหล่านั้นและส่งผลกระทบต่อการอยู่รอดของป้าดก๊องในปัจจุบันเป็นอย่างมาก

อย่างไรก็ตามในอีกด้านหนึ่งอิทธิพลของสื่อทางดนตรีที่ถูกผลิตออกมาจำหน่ายในท้องตลาดโดยเฉพาะสื่อดนตรีอิเลคโทรนิคที่มีอิทธิพลในสังคมเชียงใหม่ปัจจุบันได้ส่งผลต่อการ

ประชาสัมพันธ์ และการทำให้บุคลภายนอกวัฒนธรรมได้รู้จักให้ป้าดก๊องได้ดีขึ้นจากสื่อดนตรีอิเลคโทรนิคในรูปของ ซีดี วีซีดี ที่มีอยู่อย่างแพร่หลายในเชียงใหม่

สื่อดนตรีอิเลคโทรนิคเหล่านี้ได้ส่งผลต่อการเรียนรู้และการผสมผสานทางวัฒนธรรมระหว่างป้าดก๊องด้วยกันเอง นอกจากนี้ยังทำให้เกิดการเรียนรู้รูปแบบดนตรีชนิดอื่นของนักดนตรีในป้าดก๊อง ผู้วิจัยพบว่าสื่ออิเลคโทรนิคที่มีผลกระทบต่อป้าดก๊องปัจจุบันนั้นมี 2 คือ สื่ออิเลคโทในด้านหนึ่งอิทธิพลของสื่อดนตรีอิเลคโทรนิคได้ส่งผลกระทบต่อป้าดก๊องทำให้บทเพลงในป้าดก๊องมีลักษณะที่หลากหลายมากขึ้น สื่ออิเลคโทรนิคโดยเฉพาะที่เกี่ยวกับบทเพลงลูกทุ่งมีอิทธิพลต่อนักดนตรีป้าดก๊องปัจจุบันที่จะต้องแสวงหาบทเพลงลูกทุ่งสมัยใหม่ ๆ ผ่านสื่ออิเลคโทรนิคที่ปรากฏอย่างมากมายในร้านจำหน่ายเพลงพื้นบ้านทั่วไปในจังหวัดเชียงใหม่ ส่งผลทำให้บทเพลงลูกทุ่งในป้าดก๊องมีลักษณะที่หลากหลายมากขึ้น

5.2.1.4 อิทธิพลของผีเจ้านายที่มีต่อป้าดก๊องในปัจจุบัน

การนับถือผีเจ้านาย เป็นปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในสังคมชาวบ้านในช่วงพ.ศ.2520 เป็นต้นมา ปรากฏการนับถือผีเจ้านายของชาวบ้านในสังคมเชียงใหม่ได้ปรากฏอย่างแพร่หลาย และเข้ามามีอิทธิพลต่อป้าดก๊องแทนพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็ง ที่เป็นพิธีกรรมที่มีความสัมพันธ์กับป้าดก๊องในอดีต ข้อมูลที่เป็นบันทึกการรับงานแห่ประโคมของปาดก๊องหนองสี่แจ่งที่แสดงในตารางที่ 3 ได้ชี้ให้เห็นว่าพิธีฟ้อนผีเจ้านายที่เป็นพิธีกรรมหนึ่งที่เป็นผลมาจากการนับถือผีเจ้านายของชาวบ้านเข้ามามีอิทธิพลต่อป้าดก๊องในปัจจุบันเป็นอย่างมาก

คำบอกเล่าของนักดนตรีพื้นบ้านที่ได้กล่าวถึงการนับถือผีเจ้านายของชาวบ้านเชียงใหม่ในปัจจุบันว่ามีแนวโน้มที่มากขึ้นและมีผู้คนที่เข้ามาเป็นม้าขี่ผีเจ้านายมากขึ้นพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านายได้กลายมาเป็นงานหลักของป้าดก๊องปัจจุบันในขณะที่พิธีฟ้อนผีมด ผีเม็งนั้นมีแนวโน้มที่จะลดลงเป็นอย่างมาก

ภาพที่ 5.11 ภาพแผ่นป้ายประชาสัมพันธ์ที่มีข้อความเกี่ยวกับผีเจ้านาย
ที่ให้การสนับสนุนป้าดก๊องคณะหนองสี่แจ่ง

การที่ป้าดก๊องถูกนำเข้าไปแห่ประโคมและเป็นดนตรีหลักในพิธีฟ้อนผีเจ้านาย ทำให้รูปแบบของพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านายตลอดจนบุคคลที่เกี่ยวข้องกับผีเจ้านายได้มีอิทธิพลต่อรูปแบบป้าดก๊องในปัจจุบัน พิธีฟ้อนผีเจ้านายส่งผลต่อลักษณะทางดนตรีของป้าดก๊อง การที่ลักษณะของพิธีฟ้อนผีเจ้านายและพฤติกรรมของผีเจ้านายที่เน้นการเต้นรำเป็นส่วนใหญ่ได้ส่งผลให้ลักษณะทางดนตรีของป้าดก๊องส่วนใหญ่เป็นแนวเพลงที่มีจังหวะรวดเร็ว สนุกสนาน และเป็นการแห่ประโคมในแบบประยุกต์ การสังเกตการจากภาคสนามผู้วิจัยพบว่าพิธีฟ้อนผีเจ้านายเป็นพิธีกรรมที่มีอิทธิพลต่อป้าดก๊อง และนักดนตรีป้าดก๊องในปัจจุบันเป็นอย่างมาก นายบุญธรรม เรือนรักษ์เหล่า (สัมภาษณ์, 2549) ได้กล่าวถึงอิทธิพลของผีเจ้านายที่ทำให้เขาต้องทำการปรับปรุงอุปกรณ์ปรับแต่งเสียงตลอดจนบทเพลงที่ผีเจ้านายชื่นชอบในการแห่ประโคมเพื่อให้ผีเจ้านายพอใจ

นอกจากนี้นายบุญธรรมยังยอมรับว่าป้าดก๊องหนองสี่แจ่งของเขาได้รับการสนับสนุนจากม้าขี่ที่เป็นร่างทรงของเจ้าแม่อุมาเทวี ที่มักจะเป็นผู้จัดหางานให้ป้าดก๊องจากการประชาสัมพันธ์บอกกล่าวในหมู่ม้าขี่ด้วยกันความสัมพันธ์ของป้าดก๊องกับม้าขี่นี้แสดงออกมาชัดเจนจากแผ่นป้ายประชาสัมพันธ์ หรือ เสื้อที่นักดนตรีป้าดก๊องสวมใส่ในลักษณะของเสื้อทีม ที่มักจะปรากฏชื่อของผีเจ้านายที่ให้การสนับสนุนป้าดก๊องคณะดังกล่าว

5.2.2 แห่ประยุกต์: การปรับตัวของป้าดก๊องในปัจจุบัน

การเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมเป็นลักษณะธรรมชาติของวัฒนธรรมที่ต้องมีการเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ การเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมจะช่วยทำให้วัฒนธรรมนั้นสามารถดำรงอยู่ได้อย่างมั่นคงในกระแสการเปลี่ยนแปลงของสังคม (สุพัตรา สุภาพ, 2527, หน้า3)

ด้วยปัจจัยต่างๆที่เป็นผลจากการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและได้ส่งผลกระทบต่อป้าดก๊องได้ส่งผลให้ป้าดก๊องในปัจจุบันได้เกิดการปรับเปลี่ยนรูปแบบเพื่อให้เกิดความสอดคล้องและสามารถที่จะดำรงอยู่ได้ในสภาพสังคมปัจจุบัน ป้าดก๊องในรูปแบบแห่ประยุกต์เป็นรูปแบบของ ป้าดก๊องที่ปรากฏอย่างแพร่หลายในสังคมเชียงใหม่ในปัจจุบัน และการปรับเปลี่ยนของป้าดก๊องในลักษณะดังกล่าวเป็นการปรับตัวของป้าดก๊องต่อกระแสการเปลี่ยนแปลงของสังคมเชียงใหม่

การที่ป้าดก๊องจะสามารถดำรงอยู่ได้จากสภาวะการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและสภาวะการคุกคามของรูปแบบดนตรีสมัยใหม่นี้จึงผลักดันให้ป้าดก๊องเกิดการผสมผสานกลมกลืนกับรูปแบบดนตรีสมัยใหม่ในลักษณะของป้าดก๊องแบบแห่ประยุกต์การปรับตัวดังกล่าวเพื่อให้เกิดความสอดคล้องกับค่านิยมของชาวบ้านที่หันไปสนใจดนตรีสมัยมากขึ้น

การปรับตัวของดังกล่าวเป็นการหยิบยืมทางวัฒนธรรมที่ยังคงความเป็นป้าดก๊องอยู่ไม่ได้เป็นการผสมผสานทางวัฒนธรรมในระดับการกลืนกลายวัฒนธรรมจนสูญเสียความเป็นป้าดก๊องไปในขณะเดียวกันการผสมผสานในลักษณะดังกล่าวได้ทำให้ป้าดก๊องนั้นมีความเข้มแข็งขึ้นและสามารถดำรงอยู่ได้ในสังคมปัจจุบันในขณะที่ป้าดก๊องในรูปแบบดั้งเดิมที่ไม่ปรับตัวนั้นกำลังตกอยู่ในสภาวะเสื่อมสลาย

ดังสะท้อนจากลักษณะของการปรับใช้รูปแบบดนตรีสากลในป้าดก๊องเพื่อทำให้ป้าดก๊องมีความเข้มแข็งมากขึ้นนี้ได้ปรากฏในข้อมูลจากการศึกษารูปแบบการประสมวงของป้าดก๊องแบบแห่ประยุกต์ดังที่ได้แสดงไว้ในแผนภูมิที่ 3 เกี่ยวกับลักษณะการแบ่งพื้นที่จัดวางเครื่องดนตรีพื้นบ้าน และเครื่องดนตรีสากลโดยจัดวางเครื่องดนตรีพื้นบ้านไว้ด้านหน้าวงเรียกว่าเขตเครื่องหน้าและจัดวางเครื่องดนตรีสากลไว้ด้านหลังเรียกว่า เขตเครื่องหลัง ที่แสดงถึงการแบ่งแยกวัฒนธรรมดั้งเดิมและวัฒนธรรมใหม่ที่เข้ามาปะปนในขณะเดียวกันยังแสดงถึงการให้น้ำหนักและความสำคัญของดนตรีพื้นบ้านมากว่าเครื่องดนตรีสากลที่ถูกนำเข้ามาประสมในป้าดก๊อง

อย่างไรก็ตามแม้ว่าการที่ป้าดก๊องในปัจจุบันได้ปรากฏลักษณะของความเป็นธุรกิจดนตรีมากขึ้น เนื่องจากการที่ต้องตอบสนองต่อกลุ่มผู้ฟังที่เป็นแหล่งจ้างงานของป้าดก๊องและอยู่ในภาวะแข่งขันกันมากขึ้น ส่งผลให้รูปแบบของป้าดก๊องปัจจุบันนั้นเปลี่ยนไปจากเดิม และขึ้นอยู่กับค่านิยมของผู้เสพป้าดก๊องเป็นสำคัญ อย่างไรก็ตามแม้ว่ารูปแบบของป้าดก๊องจะเปลี่ยนไปดังปรากฏในป้าดก๊องในรูปแบบแห่ประยุกต์

แต่ด้วยการที่ป้าดก๊องเป็นดนตรีแห่ประโคมในพิธีกรรม และดนตรีเพื่อความรื่นเริงในสังคมชาวบ้านเชียงใหม่นั้น ยังคงเป็นโครงสร้างที่รัดให้ป้าดก๊องนั้นยังคงดำเนินต่อไปภายใต้โครงสร้างทางประเพณีและพิธีกรรมเหล่านั้นการที่ป้าดก๊องยังคงดำเนินอยู่ในโครงสร้างดังกล่าวนี้เองที่ยังคงรักษาความดั้งเดิมของป้าดก๊องเอาไว้แม้ว่าป้าดก๊องจะมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบไปแล้วก็ตาม

ดังจะเห็นได้จากป้าดก๊องที่เปลี่ยนไปเป็นรูปแบบแห่ประยุกต์แล้วแต่ก็ยังคงดำเนินความเป็นดนตรีแห่ประโคมในงานทางประเพณีและพิธีกรรมที่ปรากฏในสังคมชาวบ้านเชียงใหม่ในอดีต แม้ว่าจะมีกิจกรรมทางพิธีกรรมบางอย่างที่ลดน้อยลง เช่นพิธีฟ้อนผีมด ผีเม็งแต่ก็มีกิจกรรมทางประเพณีและพิธีกรรมในโครงสร้างเดิมเข้ามาทดแทนดังปรากฏการฟ้อนผีเจ้านายที่มีมากขึ้นในปัจจุบัน

บทที่ 6

สรุปผลการวิจัย ข้อค้นพบใหม่ และ ข้อเสนอแนะ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นการศึกษาวงดนตรีพื้นบ้านล้านนาที่เรียกว่า “ป้าดก๊อง” ในบริบทสังคมเชียงใหม่ในปัจจุบัน ผู้วิจัยได้ทำการสรุปและอภิปรายผลการวิจัยตามวัตถุประสงค์ที่ได้กำหนดไว้ ตลอดจนข้อค้นพบใหม่ และข้อเสนอแนะต่าง ๆดังต่อไปนี้

6.1 สรุปผลการวิจัย

6.1.1 คุณลักษณะของป้าดก๊องเชียงใหม่

ผลการศึกษาคุณลักษณะทางดนตรีของป้าดก๊องในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่พบว่าป้าดก๊องเชียงใหม่มีคุณลักษณะดังต่อไปนี้

6.1.1.1 ภูมิหลังของป้าดก๊อง

การศึกษาประวัติความเป็นมาของป้าดก๊องพบว่า ป้าดก๊อง เกิดขึ้นมานานแล้วในอดีตดังปรากฏข้อความที่กล่าวถึงป้าดก๊องในจารึกวัดพระยืน และวรรณกรรมล้านนาสองเรื่อง คือค่าวหงส์หิน และ ค่าวชิวหาลิ้นคำ ส่วนการศึกษาความเป็นมาของป้าดก๊องจากคำบอกเล่าของนักดนตรีพื้นบ้านพบว่า ป้าดก๊องมีความสัมพันธ์กับสถาบันทางสังคมต่าง ๆ ได้แก่ คุ้มหลวง วัด และ บ้าน หรือ ชุมชน ซึ่งสถาบันทางสังคมเหล่านี้มีอิทธิพลต่อรูปแบบและพัฒนาการของป้าดก๊องที่เข้าไปมีความสัมพันธ์กับสถาบันทาสังคมเหล่านั้น

สำหรับการศึกษาลักษณะการสืบทอดป้าดก๊องในเชียงใหม่นั้นพบว่าป้าดก๊องมีลักษณะการสืบทอดต่อกันในสายตระกูล หรือ ในกลุ่มนักดนตรีพื้นบ้านที่อาศัยอยู่ในชุมชนเดียวกันหรือนักดนตรีในชุมชนใกล้เคียงโดยมีการสืบทอดเรียนรู้ในลักษณะของวัฒนธรรมมุขปาฐะและการเรียนรู้ด้วยตนเอง

6.1.1.2 องค์ประกอบของป้าดก๊องเชียงใหม่

การศึกษาองค์ประกอบของป้าดก๊องเชียงใหม่ผู้วิจัยพบว่าป้าดก๊องมีองค์ประกอบต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

1. รูปแบบของป้าดก๊องเชียงใหม่

การศึกษารูปแบบของป้าดก๊องในจังหวัดเชียงใหม่ในปัจจุบันพบว่าปรากฏป้าดก๊องใน 2 รูปแบบ คือ

1) ป้าดก๊องแบบแห่บะเก่า ที่มีแต่เฉพาะเครื่องดนตรีพื้นบ้านในการประสมวง

2) ป้าดก๊องแบบแห่ประยุกต์เป็นลักษณะของป้าดก๊องที่มีเครื่องดนตรีสากลเข้ามาประสมกับเครื่องดนตรีพื้นบ้าน

ผลการสำรวจป้าดก๊องในพื้นที่อำเภอต่าง ๆของจังหวัดเชียงใหม่พบว่าป้าดก๊องแบบแห่ประยุกต์เป็นป้าดก๊องที่ได้รับความนิยมในสังคมชาวบ้านเชียงใหม่ปัจจุบันในขณะที่ป้าดก๊องแบบแห่บะเก่ามีจำนวนที่น้อยลง และอยู่ในภาวะเสื่อมสลาย

2. เครื่องดนตรีที่ปรากฏในป้าดก๊องเชียงใหม่

การศึกษาเครื่องดนตรี ที่ปรากฏในป้าดก๊องปัจจุบันพบว่าปรากฏเครื่องดนตรี ใน 2 ลักษณะ คือ

1) เครื่องดนตรีพื้นบ้าน

เครื่องดนตรีพื้นบ้านที่ปรากฏในป้าดก๊องมีลักษณะของเครื่องดนตรีในวิถีของชาวบ้าน ที่มีความเรียบง่าย ส่วนใหญ่นักดนตรีจะประดิษฐ์ขึ้นเอง และสามารถจัดหมวดหมู่ของเครื่องดนตรีพื้นบ้านในป้าดก๊องตามหลักการจัดหมวดหมู่เครื่องดนตรีได้ ดังนี้

ก) เครื่องลม (Aerophones) ได้แก่ แนหน้อย และแนหลวง

ข) เครื่องเคาะ (Idiophones) ได้แก่ ป้าดเอก ป้าดทุ้ม ป้าดเหล็ก ก๊องวง สว่า และสิ้ง

ค) เครื่องหนัง (Membranophones) ได้แก่ กลองเต่งถิ้ง และ กลองปั่งโป้ง

อย่างไรก็ตามการศึกษาลักษณะของเครื่องดนตรีพื้นบ้านในป้าดก๊องปัจจุบันพบว่า เกิดการเปลี่ยนแปลงในรูปแบบ และ ระดับเสียงของเครื่องดนตรีเพื่อที่จะสามารถเล่นกับเครื่องดนตรีสากลที่ถูกนำเข้ามาประสมในป้าดก๊องปัจจุบันได้

2) เครื่องดนตรีสากล

เครื่องดนตรีที่ปรากฏในป้าดก๊อง เป็นเครื่องดนตรีในลักษณะของเครื่องดนตรีสากลที่ใช้บรรเลงในวงดนตรีลูกทุ่ง ได้แก่ กีตาร์ กีตาร์เบส อิเลคโทน กลองชุด ทรัมเปร็ต แซคโซโฟน และเครื่องเคาะจังหวะต่าง ๆ

3. บทเพลงในป้าดก๊องเชียงใหม่

การศึกษาลักษณะของบทเพลงที่ปรากฏในป้าดก๊องเชียงใหม่พบว่าประกอบด้วยบทเพลง 3 ลักษณะคือ

1) เพลงพื้นเมือง เป็นบทเพลงที่เกิดขึ้นในพื้นที่เขตวัฒนธรรมล้านนาเดิม เพลงพื้นเมืองที่ปรากฏในป้าดก๊องมี 2 ลักษณะคือ เพลงพื้นเมืองที่ใช้แห่ประโคมทั่วไป และเพลงพื้นเมืองที่ใช้แห่ประโคมในพิธีกรรม

2) เพลงไทยเดิมหมายถึงเพลงไทยที่มีถิ่นกำเนิดในแถบภาคกลางของประเทศไทย เพลงไทยเดิมเป็นลักษณะของการหยิบยืมทางวัฒนธรรมระหว่างดนตรีไทยและ ดนตรีล้านนา เพลงไทยเดิมที่ปรากฏในป้าดก๊องมักจะเป็นเพลงที่มีทำนองสั้น ๆไม่ซับซ้อน

3) เพลงลูกทุ่ง เป็นบทเพลงที่เป็นที่นิยมในสังคมชาวบ้านเชียงใหม่ และได้เข้ามามีอิทธิพลในป้าดก๊องในระยะเวลา 30 ที่ผ่านมา เพลงลุกทุ่งที่ปรากฏในป้าดก๊องส่วนใหญ่มีทั้งเพลงลูกทุ่งแบบเก่า และเพลงลูกทุ่งแบบใหม่ เพลงลูกทุ่งที่ได้รับความนิยมส่วนใหญ่จะมีลักษณะของเนื้อร้องที่มีความสัมพันธ์กับวิถีการดำรงชีวิตของชาวบ้านในสังคมเกษตรกรรม

4. ลักษณะการประสมวง

ผู้วิจัยได้อภิปรายผลการศึกษาลักษณะของการประสมวงของป้าดก๊องตามรูปแบบของป้าดก๊องที่ปรากฏในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ปัจจุบันดังนี้

1) ป้าดก๊องแบบแห่บะเก่า การประสมวงป้าดก๊องในรูปแบบนี้นักดนตรีพื้นบ้านจะให้ความสำคัญกับบทบาทของเครื่องดนตรีเป็นสำคัญ โดยเฉพาะแนหน้อยที่บทบาทสำคัญในฐานะเครื่องดนตรีนำวง และมีเสียงที่ดัง ดังนั้นแนหน้อยจึงถูกจัดวางพื้นที่บริเวณศูนย์กลางของวงป้าดก๊อง การศึกษารูปแบบการประสมวงป้าดก๊องแบบแห่บะเก่าพบว่ามีลักษณะของเครื่องดนตรีในการประสมวงและรูปแบบการประสมคล้ายกับวงปี่พาทย์ของภาคกลาง

2) ป้าดก๊องแบบแห่ประยุกต์ การประสมวงป้าดก๊องในรูปแบบนี้ได้มีการจัดพื้นที่ในการจัดวางเครื่องดนตรีไว้สองพื้นที่คือ ด้านหน้าจะเป็นพื้นที่สำหรับเครื่องดนตรีพื้นบ้านในรูปแบบแห่บะเก่า เรียกว่า “เครื่องหน้า” และพื้นที่ด้านหลังจะเป็นพื้นที่สำหรับเครื่องดนตรีสากลในรูปแบบวงสตริง เรียกว่า “เครื่องหลัง” การแบ่งพื้นที่ในการจัดวางเครื่องดนตรีในป้าดก๊องแบบแห่ประยุกต์นี้สะท้อนถึงรูปแบบในการรับ และปรับใช้วัฒนธรรมอื่นเข้ามาผสมผสานกับวัฒนธรรมเดิมที่มีอยู่แล้ว

5. บุคคลที่เกี่ยวข้องกับป้าดก๊อง

เนื่องจากป้าดก๊องในปัจจุบันโดยเฉพาะป้าดก๊องแบบแห่ประยุกต์ที่มีจำนวนเครื่องดนตรี และอุปกรณ์ เครื่องเสียงต่าง ๆมากขึ้นดังนั้นจึงปรากฏบุคคลที่เกี่ยวข้องกับป้าดก๊องที่ทำหน้าที่

ต่าง ๆ ในป้าดก๊องมากขึ้นได้แก่ นักดนตรีพื้นบ้านนักดนตรีสากล นอกจากนี้ชาวบ้าน ตลอดจนม้าขี่ก็มีบทบาทที่สำคัญต่อป้าดก๊องปัจจุบัน

6.1.2 บทบาทและความสัมพันธ์ของป้าดก๊องในสังคมเชียงใหม่

ข้อมูลจากการติดตามป้าดก๊องในภาคสนามพบว่า ป้าดก๊องเป็นวงดนตรีพื้นบ้านที่ถูกนำเข้าไปมีบทบาท และความสัมพันธ์กับประเพณีและพิธีกรรมของชาวบ้านเชียงใหม่ ดังนี้

6.1.2.1 กิจกรรมทางประเพณีและพิธีกรรมที่ป้าดก๊องเข้าไปมีส่วนร่วม

การติดตามป้าดก๊องในภาคสนามพบว่าป้าดก๊องถูกนำเข้าไปมีส่วนร่วมในกิจกรรมต่าง ๆ ทางประเพณีและพิธีกรรมในวิถีการดำรงชีวิตและความเชื่อของชาวบ้าน ดังนี้

1. ประเพณีและพิธีกรรมอันเนื่องมาจากการนับถือพุทธศาสนา

ชาวบ้านส่วนใหญ่ในเชียงใหม่นับถือพุทธศาสนาเป็นศาสนาหลัก ซึ่งในแต่ละชุมชนจะมีวัดเป็นศูนย์กลางในการจัดกิจกรรมทางพุทธศาสนาและประเพณีต่าง ๆ ป้าดก๊องมีความสัมพันธ์กับพิธีกรรมทางศาสนาโดยการที่ชาวบ้านนำเอาป้าดก๊องเข้าไปประโคมแห่ในกิจกรรมทางพุทธศาสนาเหล่านั้น ความสัมพันธ์ของป้าดก๊องกับวัดแสดงให้เห็นชัดเจนในการที่วัดต่าง ๆในเชียงใหม่มีป้าดก๊องสำหรับแห่ประโคมโดยเฉพาะเพื่อแห่ประโคมในพิธีกรรมทางพุทธศาสนาอยู่เสมอ

2. พิธีกรรมอันเนื่องมาจากความเชื่อในการการนับถือผี

ความเชื่อในการการนับถือผีเป็นมโนทัศน์ที่ปรากฏในสังคมชาวบ้านเชียงใหม่มาช้านานโดยมีพิธีกรรมที่เป็นภาคปฏิบัติการของความเชื่อดังกล่าว ป้าดก๊องได้ถูกนำเข้าไปแห่ประโคมในพิธีกรรมอันเนื่องมาจากความเชื่อในการการนับถือผี คือ พิธีฟ้อนผีมด พิธีฟ้อนผีเม็ง และ พิธีฟ้อนผีเจ้านาย

3. พิธีกรรมในวิถีการดำรงชีวิตของชาวบ้าน

พิธีศพเป็นพิธีกรรมที่ปรากฏในวิถีการดำรงชิตของชาวบ้านเชียงใหม่ที่ป้าดก๊องได้ถูกนำเข้าไปมีส่วนร่วม เสียงแห่ประโคมของป้าดก๊องเป็นเสมือนสัญลักษณ์ของพิธีศพและเป็นสื่อบอกให้ชาวบ้านได้ทราบว่ามีการตายเกิดขึ้นในชุมชน

6.1.2.2 บทบาทของป้าดก๊องในสังคมและวัฒนธรรมชาวเชียงใหม่

การศึกษารายละเอียดเกี่ยวกับลักษณะของความสัมพันธ์ของป้าดก๊องกับกิจกรรมทางประเพณีและพิธีกรรมพบว่า ป้าดก๊องมีบทบาทหน้าที่ในประเพณีและพิธีกรรมต่าง ๆ ดังนี้

1. บทบาทที่ปรากฏโดยชัดแจ้ง

บทบาทและหน้าที่ของป้าดก๊องที่ปรากฏโดยชัดแจ้งได้ปรากฏในกิจกรรมทางประเพณี และพิธีกรรมที่มีรากฐานมาจากความเชื่อในการนับถือผีของชาวบ้าน ได้แก่ พิธีฟ้อนผีเจ้านาย ผีมด และผีเม็งซึ่งป้าดก๊องถือว่าเป็นวงดนตรีหลักในพิธีกรรมดังกล่าว โดยเฉพาะพิธีฟ้อนผีมดและ

ผีเม็งที่ป้าดก๊องมีบทบาทสำคัญในการดำเนินพิธีกรรม เสียงของป้าดก๊องทำให้ขั้นตอนของพิธีกรรมสามารถดำเนินต่อไปได้ ในขณะที่ป้าดก๊องในพิธีฟ้อนผีเจ้านายก็มีความสำคัญในฐานะเป็นพื้นที่ทางวัฒนธรรมของป้าดก๊องในปัจจุบัน

2. บทบาทที่ปรากฏโดยแอบแฝง

บทบาทโดยแอบแฝงของป้าดก๊องมักจะปรากฏในกิจกรรมที่เกี่ยวกับงานบุญทางพุทธศาสนา และ พิธีกรรมในชีวิตประจำวันของชาวบ้าน ได้แก่ ประเพณีปอยหลวง พิธีกรรมทางพุทธศาสนา และ พิธีศพที่ป้าดก๊องมีบทบาทในการแห่ประโคมเพื่อการขับกล่อม หรือเพื่อความบันเทิงมากกว่าการเข้าไปมีส่วนร่วมกับการดำเนินขั้นตอนของกิจกรรมเหล่านั้นโดยตรง

6.1.2.3 อิทธิพลของแบบแผนทางวัฒนธรรมที่มีต่อป้าดก๊อง

การที่ป้าดก๊องถูกนำเข้าไปมีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมล้านนาเดิมที่ปรากฏในวิถีการดำรงชีวิตของชาวเชียงใหม่โดยเฉพาะในสังคมชาวบ้านในชนบท ในอีกด้านหนึ่งรูปแบบของป้าดก๊องที่ปรากฏนั้นก็เป็นภาพสะท้อนของอิทธิพลของโครงสร้างที่เป็นแบบแผนทางวัฒนธรรมที่ป้าดก๊องมีความสัมพันธ์ โครงสร้างต่าง ๆ ที่มีอิทธิพลต่อป้าดก๊อง ได้แก่ ความเชื่อ ประเพณี พิธีกรรมศาสนา ภาษา และ การละเล่น ดังปรากฏลักษณะพิธีกรรมในป้าดก๊อง และ การใช้ภาษาคำเมืองในการเรียกชื่อเครื่องดนตรี เสียงของเครื่องดนตรี บทเพลง ตลอดจนพฤติกรรม ทางดนตรี

6.1.2.4 ป้าดก๊องกับการเปลี่ยนแปลงของสังคมเชียงใหม่ปัจจุบัน

เนื่องมาจากสภาพการเปลี่ยนแปลงของสังคมเชียงใหม่อันเนื่องมาจาเติบโตทางเศรษฐกิจที่เป็นผลมาจากนโยบายส่งเสริมการท่องเที่ยวของรัฐ ส่งผลให้เกิดการอพยพของผู้คนทั้งเป็นผู้คนต่างถิ่นและผู้คนจากชนบทที่เข้ามาตั้งถิ่นฐานในเชียงใหม่ พร้อมกับการเข้ามาของความทันสมัยและวัฒนธรรมต่างถิ่นที่หลั่งไหลเข้ามาสู่เชียงใหม่ส่งผลกระทบต่อวัฒนธรรมดั้งเดิมของชาวเชียงใหม่ ป้าดก๊องเป็นวงดนตรีพื้นบ้านที่ได้รับผลกระทบจากการเปลี่ยนแปลงทางสังคมทำให้เกิดการปรับเปลี่ยนในรูปแบบ เพื่อให้สามารถดำรงอยู่ในสังคมปัจจุบันได้ปัจจัยที่เป็นสาเหตุทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในรูปแบบของป้าดก๊องในเชียงใหม่ ได้แก่

1. รูปแบบของดนตรีสมัยใหม่
2. ธุรกิจดนตรี
3. สื่อและอุปกรณ์อิเลคโทรนิคทางดนตรี
4. ปรากฏการณ์ผีเจ้านาย

6.1.2.5 ลักษณะของการปรับตัวของป้าดก๊องในปัจจุบัน

ผลกระทบจากการเปลี่ยนแปลงทางสังคม ตลอดจนอิทธิพลของปัจจัยทางสังคมต่าง ๆ ดังที่ได้กล่าวข้างต้นทำให้ป้าดก๊องได้เกิดการปรับตัวในรูปแบบที่เรียกว่า“แห่ประยุกต์” การปรับตัว

ของป้าดก๊องในลักษณะดังกล่าวเป็นการผสมผสานทางวัฒนธรรมเพื่อให้ป้าดก๊องมีความเข้มแข็งและสามารถดำรงอยู่ได้ในสังคมปัจจุบัน และสามารถดำรงความหมายของความเป็นดนตรีแห่ประโคมในประเพณีและพิธีกรรมของชาวบ้านเชียงใหม่อยู่

6.2 ข้อค้นพบใหม่

สิ่งที่เป็นข้อค้นพบใหม่ที่ผู้วิจัยค้นพบจากการวิจัยครั้งนี้ มีดังต่อไปนี้

6.2.1 ป้าดก๊องเป็นวงดนตรีพื้นบ้านที่มีลักษณะการประสมวงคล้ายกับวงปี่พาทย์แต่มีความแตกต่างในรายละเอียดที่เกี่ยวกับ บทบาทของเครื่องดนตรี บทเพลง และความสัมพันธ์ของป้าดก๊องกับสังคมชาวบ้านที่สะท้อนถึงลักษณะของดนตรีในสังคมชาวบ้าน และการผสมผสานทางวัฒนธรรม ดังนั้นป้าดก๊องจึงเป็น วงปี่พาทย์แบบล้านนา ในสังคมชาวเชียงใหม่

6.2.2 การปรับตัวของป้าดก๊องในรูปแบบแห่ประยุกต์ โดยการผสมผสานกับรูปแบบของดนตรีสมัยใหม่ เป็นการปรับตัวของดนตรีพื้นบ้านเพื่อให้สามารถดำรงอยู่ในสภาวะการเปลี่ยนแปลงทางสังคมเชียงใหม่ปัจจุบัน อย่างไรก็ตามป้าดก๊องยังคงรักษาความหมายของความเป็นดนตรีในสังคมชาวบ้าน และความเป็นดนตรีแห่ประโคมในประเพณีและพิธีกรรมของชาวบ้านในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่

6.3 ข้อเสนอแนะ

ป้าดก๊องเป็นวงดนตรีพื้นบ้านที่มีความสัมพันธ์กับวิถีชีวิตชาวบ้านเชียงใหม่มาในอดีต แต่กำลังเกิดการปรับเปลี่ยนรูปแบบ อันเนื่องมาจากการเปลี่ยนแปลงของสภาพสังคม แม้ว่าผลการศึกษาป้าดก๊องในปัจจุบันพบว่า ป้าดก๊องยังคงดำรงความหมายของความเป็นดนตรีในประเพณี และพิธีกรรมอยู่ แต่ผู้วิจัยกำลังตระหนักถึงภัยคุกคามอันเนื่องมาจากสภาพการเปลี่ยนแปลงทางสังคม ประกอบกับกระแสการพัฒนาปัจจุบันภายใต้ระบบโลกาภิวัตน์ที่เป็นภัยคุกคามต่อการดำรงอยู่ของวัฒนธรรมของกลุ่มชนต่าง ๆ ทั่วโลกโดยเฉพาะวัฒนธรรมท้องถิ่นที่กำลังถูกคุกคามจากกระแสการพัฒนาดังกล่าว และส่งผลโดยตรงต่อผู้คนในเชียงใหม่ปัจจุบันที่หันไปสนใจวัฒนธรรมอื่นมากขึ้นจนละเลยรูปแบบทางวัฒนธรรมเดิมของตน หากสถานการณ์ยังคงดำรงอยู่ในลักษณะนี้ โดยปราศจากการช่วยเหลือ การดูแลอย่างจริงจังโดยเฉพาะหน่วยงานของราชการที่มีพลังและอำนาจมากกว่าชุมชนท้องถิ่นที่ดูเหมือนจะอ่อนแรงและถูกปล่อยให้เป็นไปตามกระแส

ของสังคมเป็นผู้ปกป้องและแก้ไขปัญหาอยู่ฝ่ายเดียว ถ้าหากปล่อยให้เป็นเช่นนี้ ในอนาคตปัญหาดังกล่าวคงจะกระทบกระเทือนต่อระบบโครงสร้างทางวัฒนธรรม และวิถีการดำรงชีวิตของผู้คนที่เปลี่ยนไป ป้าดก๊องก็คงถูกปรับเปลี่ยนไปจนสูญเสียทั้งรูปแบบและความหมายของความเป็น ป้าดก๊องไปอย่างสิ้นเชิงและคงจะเรียกวงดนตรีแบบนี้ว่า ป้าดก๊อง อีกไม่ได้

รายการอ้างอิง

รายการอ้างอิง

กรมศิลปากร. (2499). **ประชุมศิลาจารึกสยามภาค 1 (มปท.)**. (หน้า14). กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

เกษม เพ็ญภินันท์. (2552). ความโกลาหลของวัฒนธรรมศึกษา. ใน**รวมบทความจากการประชุมประจำปีทางมานุษยวิทยาครั้งที่ 7, เอกสารวิชาการลำดับที่ 81: ยกเครื่องเรื่องวัฒนธรรมศึกษา**. (หน้า15). กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน).

จารุวรรณ ไวยเจตน์. (2523). **เอกสารประกอบการสอนวิชาพื้นฐานอารยธรรมไทย**. กรุงเทพฯ: คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒประสานมิตร.

ฉลาดชาย รมิตานนท์. (2545). **ผีเจ้านาย.** เชียงใหม่: โรงพิมพ์มิ่งเมือง.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2538). วิธีการศึกษาดนตรีพื้นบ้าน. ใน**ดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 17**. (หน้า 88-92). เชียงใหม่: โรงพิมพ์ช้างเผือก.

ชโลมใจ กลั่นรอด. (2541). **ทะแยมอญ: วัฒนธรรมการดนตรีของชาวมอญชุมชนวัดบางกระดี่.** วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวัฒนธรรมศึกษา. มหาวิทยาลัยมหิดล, กรุงเทพฯ.

ณรงค์ สมิทธิธรรม. (2541). **วงตกเส้ง: ดนตรีแห่ในวิถีชีวิตของชาวลำปาง.** วิทยานิพนธ์ปริญญานิพนธ์ศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต สาขาวัฒนธรรมศึกษา. มหาวิทยาลัยมหิดล, กรุงเทพฯ.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. (2549 ก). วงความรู้ของดนตรีวิทยา: นิยามและบุคคลสายวิชาการดนตรี**. วารสารดนตรี 6**(15), 7-9.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. (2549 ข). เอกสารประกอบการสัมมนาศักยภาพดนตรีพื้นบ้านกับการก้าวสู่วิถีพัฒนา. ใน**การพัฒนาศักยภาพดนตรีพื้นบ้านไทย**. (หน้า 1). เชียงใหม่: มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่.

ดนัย ไชยโยธา. (2538). **ลัทธิ ศาสนา และ ระบบความเชื่อ กับ ประเพณีนิยมในท้องถิ่น**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์.

ทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนากุล. (2538). เพลงการละเล่นพื้นบ้าน: ความสัมพันธ์กับความเชื่อและพิธีกรรม. ใน**ดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 17**. (หน้า97). เชียงใหม่: โรงพิมพ์ช้างเผือก.

ธเนศวร์ เจริญเมือง. (2538). **มาจากล้านนา**(พิมพ์ครั้งที่2). เชียงใหม่: โรงพิมพ์มิ่งเมือง.

ธีรยุทธ ยวงศรี. (2529). ศิลปะการขับร้อง ฟ้อนรำ ดนตรีล้านนา**.** ใน**ดนตรีไทยอุดมศึกษาครั้งที่ 17.** (หน้า68). เชียงใหม่: โรงพิมพ์ช้างเผือก.

ธีรยุทธ ยวงศรี. (2530). **เอื้องเงิน.** กรุงเทพฯ: บริษัทรักศิลป์จำกัด.

ธีรยุทธ ยวงศรี. (2540). **การดนตรี การขับ การฟ้อน ล้านนา**. เชียงใหม่: สำนักพิมพ์ตรัสวิน.

นริทธิ์ สีตะสุวรรณ. (2538). ชมรมนาฏศิลป์และดนตรีไทย มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ อดีต...ถึงปัจจุบัน**.** ใน**ดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 26.** (หน้า21). เชียงใหม่: เฮทกรุ๊ป.

นิยพรรณ วรรณศิริ. (2550). **มานุษยวิทยาสังคมและวัฒนธรรม.** กรุงเทพฯ: บริษัท ธนาเพรส จำกัด.

นิรันดร์ ภัคดี. (2542). **วงตึ่งโนง: กรณีศึกษาพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ลำพูน.** วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต สาขาดนตรีวิทยา. มหาวิทยาลัยมหิดล, กรุงเทพฯ.

บุญยงค์ เกศเทศ. (2536). **วัฒนธรรมเผ่าพันธุ์มนุษย์**. อุบลราชธานี: ยงสวัสดิ์การพิมพ์.

บุษกร สำโรงทอง. (2545). **โครงการอาณาบริเวณศึกษา 5 ภูมิภาค**. กรุงเทพฯ: คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์. (2544). การทำเครื่องดนตรีล้านนา. ใน**ดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 32**. (หน้า178). กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยมหิดล.

ปรีชา อุปโยคิน. (2550). ดนตรี: พหุมิติแห่งเสียงเพลง. ใน**ดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 35.** เชียงราย: มหาวิทยาลัยแม่ฟ้าหลวง.

ปัญญา รุ่งเรือง. (2533). **ประวัติการดนตรีไทย.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช.

พัฒนา สายหู. (2530). วัฒนธรรมสัมพันธ์. ใน**เอกสารประกอบการสอนชุดประสบการณ์วัฒนธรรมศึกษา.** (หน้า101). นนทบุรี: มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมมาธิราช.

พูนพิศ อมาตยกุล. (2530). **เอื้องเงิน**. กรุงเทพฯ: บริษัทรักศิลป์ จำกัด.

มณี พยอมยงค์. (2543). **ประเพณีสิบสองเดือน**(พิมพ์ครั้งที่4). เชียงใหม่: ส.ทรัพย์การพิมพ์.

มนตรี ตราโมท. (2540). **ดุริยางศาสตร์ไทย ภาควิชาการ**(พิมพ์ครั้งที่2). กรุงเทพฯ: บริษัทพิฆเนศพริ้น ติ้ง เซ็นเตอร์จำกัด.

มาริ แก้วแดง. (2547). **การปรับตัวของนักดนตรีพื้นบ้านในบริบทของสังคมเมืองเชียงใหม่**. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต สาขาวิชาภูมิภาคศึกษา. มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, เชียงใหม่

ยศ สันตสมบัติ. (2544). **มนุษย์กับวัฒนธรรม**(พิมพ์ครั้งที่3). กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ลิขิต ลิขิตตานนท์. (2526). ยุคทองแห่งวรรณกรรมพุทธศาสนาของลานนาไทย. ใน**ล้านนาไทย: อนุสรณ์ พระราชพิธีเปิดพระบรมราชานุสาวรีย์สามกษัตริย์**. (หน้า120). เชียงใหม่: ทิพย์เนตรการพิมพ์.

วารุณี ภูริสินสิทธิ์. (2542). ประวัติทฤษฎีสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา. ใน**เอกสารประกอบการสอน**. (หน้า113). เชียงใหม่: คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

ศรีศักร วัลลิโภดม. (2521). การสลายตัวของศิลปะพื้นบ้านไทยในปัจจุบัน. **วารสารมหาวิทยาลัยศิลปากร 7**, 5-6.

ศิริลักษณ์ สุภากุล. (2533). **พิธีกรรมฟ้อนผีกับการจัดระเบียบสังคม ศึกษาเฉพาะกรณีจังหวัดลำปาง**. วิทยานิพนธ์ สาขาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา. จุฬาลงกรณ์วิทยาลัย, กรุงเทพฯ.

ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร. (2546). **เจ้าแม่ คุณปู่ ช่างซอ ช่างฟ้อนและเรื่องอื่น ๆ ว่าด้วยพิธีกรรมและ นาฏกรรม**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แปลนพริ้นติ้งจำกัด.

ศูนย์วัฒนธรรมสถาบันราชภัฏเชียงใหม่. (2538). **ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ฉบับเชียงใหม่ ๗๐๐ ปี.** เชียงใหม่: โรงพิมพ์มิ่งเมือง.

สงัด ภูเขาทอง. (2534). บทความเพลงพื้นบ้าน เพลงที่แฝงไปด้วยคุณค่าแห่งความรู้ในอดีต, ใน**ประชุมบทความทางวิชาการดนตรี**. (หน้า46-47). กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์.

สนั่น ธรรมธิ. (2550). **นาฏดุริยการล้านนา**. เชียงใหม่: สุเทพการพิมพ์.

สนิท สมัครการ. (2525). การเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมกับพัฒนาการของสังคม. ใน**โครงการส่งเสริมเอกสารวิชาการสถาบันบัณฑิตพัฒนบริหารศาสตร์**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์.

สมจิตร พ่วงบุตร. (2531). **เพลงพื้นบ้านและการละเล่นพื้นบ้าน จังหวัดสุรินทร์**. กรุงเทพฯ: กรุงสยามการพิมพ์.

สุกรี เจริญสุข. (2538). **ดนตรีชาวสยาม**. กรุงเทพฯ: โครงการจัดตั้งวิทยาลัยดุริยางคศิลป์.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. (2542). **ร้องรำทำเพลง: ดนตรีนาฏศิลป์ชาวสยาม**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน.

สุพัตรา สุภาพ. (2527). **สังคมวัฒนธรรมไทย ค่านิยม ครอบครัว ศาสนา ประเพณี**(พิมพ์ครั้งที่ 8) กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาการพิมพ์.

สุรพล ดำริห์กุล. (2542). **ล้านนา สิ่งแวดล้อม สังคม และ วัฒนธรรม**. กรุงเทพ ฯ: คอมแพคท์พริ้นท์ จำกัด.

เสถียร โกเศศ. (2524). **วัฒนธรรมเบื้องต้น**(พิมพ์ครั้งที่ 7). กรุงเทพฯ: ไทยมิตรการพิมพ์.

แสง มนวิทูร. (2540). **วรรณกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ เล่ม 4: ชินกาลมาลีปกรณ์**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาจุฬาลงกรณ์ราชวิทยาลัย.

แสง จันทร์งาม. (2526). ศาสนาในล้านนาไทย. ใน**ล้านนาไทย: อนุสรณ์ พระราชพิธีเปิดพระบรมราชานุสาวรีย์สามกษัตริย์.** (หน้า10-15). เชียงใหม่: ทิพย์เนตรการพิมพ์.

อรุณรัตน์ วิเชียรเขียว. (2526). ประวัติศาสตร์เมืองเชียงใหม่: สมัยราชวงศ์มังราย และสมัยพม่าปกครอง. ใน**ล้านนาไทย: อนุสรณ์ พระราชพิธีเปิดพระบรมราชานุสาวรีย์สามกษัตริย์.** (หน้า 15-30). เชียงใหม่: ทิพย์เนตรการพิมพ์.

อภิญญา เฟื่องฟูสกุล. (2543). วัฒนธรรม. ใน**แนวคิดพื้นฐานทางสังคมและวัฒนธรรมทางเศรษฐกิจ.** (หน้า39-40). เชียงใหม่: คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

ฮันส์ เพนธ์. (2526). ความเป็นมาของล้านนาไทย. ใน**ล้านนาไทย: อนุสรณ์ พระราชพิธีเปิดพระบรมราชานุสาวรีย์สามกษัตริย์**. (หน้า17). เชียงใหม่: ทิพย์เนตรการพิมพ์.

Merriam, A.P. (1964). **The anthropology of music**. Ellenois: Northwestern University Evanston.

Miler, T.E. (1998). **The garland encyclopedia of world music**, **v.4** . London: Garland Publishing.

Myers, H. (ed)**.** (1992). **Ethnomusicology: an introduction**. London: W.W. Norton & Company.

Parsons, T. (1951). **The social system**, Retrieved August 15, 2009, from http://en.Wikipedia.org/wiki/Functionalism_Sociology.

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก

ลักษณะสังคมและวัฒนธรรมของชาวเชียงใหม่โดยสังเขป

ลักษณะสังคมและวัฒนธรรมของชาวเชียงใหม่โดยสังเขป

เนื่องจากวิทยานิพนธ์ฉบับนี้มุ่งศึกษาบทบาทหน้าที่ป้าดก๊องที่ปรากฏในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ ดังนั้นการที่จะเข้าใจในลักษณะของป้าดก๊องดังกล่าวจึงต้องทำการศึกษาลักษณะสังคมและวัฒนธรรมของผู้คนเชียงใหม่ โดยเฉพาะสังคมชาวบ้านในชนบทของเชียงใหม่ที่ป้าดก๊องดำรงอยู่ โดยสังเขปดังนี้

1. ประวัติและความเป็นมาของเชียงใหม่

เชียงใหม่ หรือ นพบุรีศรีนครพิงค์ เมืองศูนย์กลางการปกครองของอาณาจักรล้านนาที่เคยรุ่งเรืองสูงสุดในอดีตและเสื่อมโทรมจนกลายเป็นเมืองร้างในช่วงระยะเวลากว่า700 ปีที่ผ่านมา อย่างไรก็ตามก่อนการสถาปนาเมืองเชียงใหม่ขึ้นนั้นก็ปรากฏว่ามีบ้านเมืองของผู้คนตั้งถิ่นฐานในแถบนี้แล้ว ได้แก่เมืองหริภุญชัย เมืองหิรัญเงินยางเชียงแสน เมืองพะเยา และเมืองเล็ก ๆอีกหลายเมืองในแถบลุ่มน้ำต่าง ๆเช่น แม่น้ำกก แม่น้ำโขง ซึ่งเป็นที่ตั้งของชุมชนที่มีวัฒนธรรมอยู่มาก่อน (อรุณรัตน์ วิเชียรเขียว, 2527, หน้า 268) เมืองเชียงใหม่ถูกสร้างขึ้นราวในปี พ.ศ. 1839 ภายหลังจากยึดครองอาณาจักรหริภุญชัยได้และรวบรวมเมืองต่าง ๆ ก่อตั้งเป็นอาณาจักรล้านนาโดย พญามังราย กษัตริย์แห่งแคว้นโยนก โดยมีเชียงใหม่เป็นศูนย์กลางการปกครองและมีความเจริญสูงสุดระหว่างพุทธศตวรรษ 20 ถึงกลางพุทธศตวรรษ 21เป็นช่วงระยะเวลาที่ดังปรากฏเหตุการณ์สำคัญ ๆในอดีตได้แก่ การสังคายนาพระไตรปิฎกครั้งแรกในแผ่นดินไทย (เป็นการสังคายนาพระไตรปิฎก ครั้งที่ 8 ของโลก) ซึ่งตรงกับแผ่นดินในรัชสมัยของพระเจ้าติโลกราช การสังคายนาพระไตรปิฎกครั้งนั้นมีพระเถระเข้าร่วมสังคายนากว่า 100 รูป กระทำการสังคายนาที่วัดเจ็ดยอด (วัดโพธาราม)ใช้ระยะเวลาในการสังคายนาทั้งสิ้น 1 ปี เหตุการณ์ครั้งนั้นทำให้เมืองเชียงใหม่กลายเป็นเมืองศูนย์กลางพุทธศาสนาในอาณาจักรล้านนาด้วย (แสง จันทร์งาม, 2526, หน้า 79) พระเจ้าติโลกราชทรงเป็นกษัตริย์ที่ทรงพระปรีชาสามารถพระองค์ทรงขยายอาณาเขตของอาณาจักรล้านนาออกไปอย่างกว้างขวางด้านทิศตะวันออกสามารถยึดแคว้นน่าน แพร่ ทิศตะวันตกสามารถยึดรัฐชานได้เมืองไล เมืองนาย เมืองสีป้อ เมืองยอง ด้านทิศเหนือได้เมืองเชียงรุ้ง นับได้ว่าเป็นการรวบรวมดินแดนล้านนาให้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกันในรัชสมัยของพระเจ้าติโลกราช

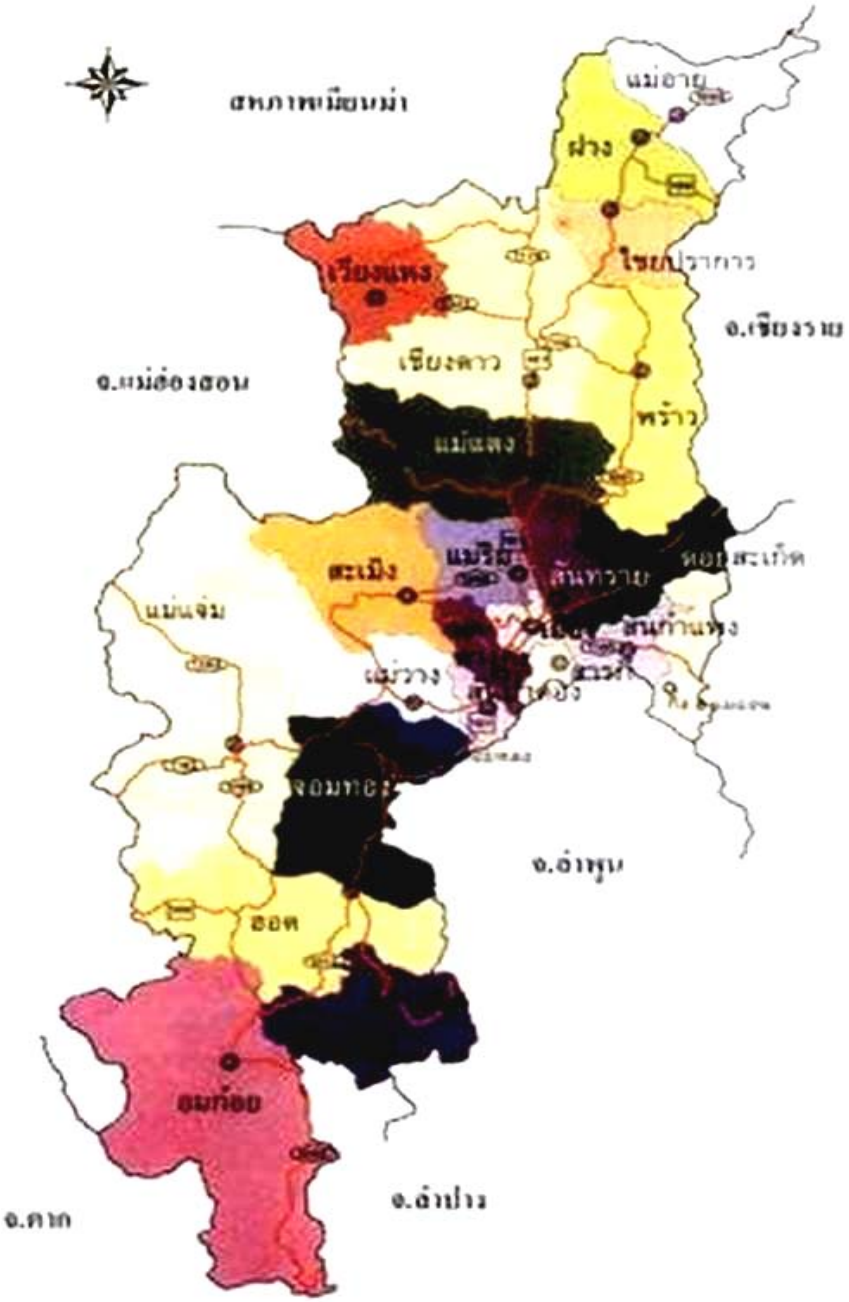
อย่างไรก็ตามเมืองเชียงใหม่เข้าสู่ยุคเสื่อมถอยในปี พ.ศ.2101เนื่องจากสงครามระหว่างไทยและพม่าและตกอยู่ภายใต้การปกครองของพม่าถึง 200 ปี และทำให้เมืองเชียงใหม่ทรุดโทรมสุดขีดในช่วงต้นพุทธศตวรรษ 24 จนกระทั่งพระยาจ่าบ้าน (บุญมา) ข้าราชการเมืองเชียงใหม่ร่วมมือกับพระยากาวิละลูกเจ้าฟ้าเมืองลำปางได้ร่วมมือกันเป็นกบฏโดยได้รับความร่วมมือจากกองทัพของพระเจ้าตากสินแห่งกรุงธนบุรีสามารถขับไล่พม่า และยึดเมืองเชียงใหม่กลับคืนมาได้ในปีพ.ศ.2317 เมืองเชียงใหม่ได้รับการบูรณะอีกครั้งในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกปฐมกษัตริย์แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ได้โปรดแต่งตั้งให้พระยากาวิละเป็นเจ้าเมืองเชียงใหม่แทนพระยาจ่าบ้านที่เสียชีวิตลง แต่ขณะนั้นเมืองเชียงใหม่เป็นเมืองร้าง พระยากาวิละจึงได้พักไพร่พลที่บ้านป่าซางในเขตจังหวัดลำพูนเป็นเวลาถึง 21 ปี จนกระทั่งปี พ.ศ.2339 จึงสามารถเข้าไปตั้งมั่นในเมืองเชียงใหม่ได้ แต่ในขณะนั้นเมืองเชียงใหม่มีผู้คนน้อย ดังนั้นกองทัพเมืองเชียงใหม่และหัวเมืองอื่นในล้านนาจึงได้ยกไปตีเมืองอื่น ๆทางตอนเหนือและบริเวณลุ่มแม่น้ำสาละวินได้ทำการกวาดต้อนผู้คนหลายชาติพันธุ์ได้แก่ เงี้ยว (ไทใหญ่) ไทลื้อ ไทยอง ไทเขิน ข่า ลั้วะ และ ยาง (กะเหรี่ยง) เรียกว่า “ยุคเก็บผักใส่ซ้าเก็บข้าใส่เมือง” เป็นยุคฟื้นฟูเมืองเชียงใหม่อีกครั้ง ผู้คนที่พระเจ้ากาวิละทำการกวาดต้อนมาได้เป็นกำลังที่สำคัญในการบูรณะเมืองเชียงใหม่ให้กลับมาเจริญรุ่งเรืองอีกครั้งจนกระทั่งในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่ออิทธิพลตะวันตกแผ่เข้ามาในดินแดนเอเชียอาคเนย์ จึงได้เกิดมีการปฏิรูปการปกครองเพื่อต่อสู้กับลัทธิล่าอาณานิคมของชาติตะวันตก ทำให้อาณาจักรล้านนาถูกผนวกเข้ากับสยามและกลายสภาพเป็นมณฑลพายัพประเทศราชในอาณัติราชอาณาจักรสยามซึ่งตรงกับรัชสมัยของเจ้าอินทวิชยานนท์เจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่ในสมัยนั้น เหตุการณ์ดังกล่าวได้ทำให้เมืองเชียงใหม่ และ กรุงเทพฯราชธานีแห่งสยามกลายเป็นเมืองที่มีความสัมพันธ์ที่ใกล้ชิดกันมากขึ้น เนื่องจากพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้ทรงขอเจ้าดารารัศมีธิดาของเจ้าอินทวิชยานนท์ไปเป็นพระราชชายา ในช่วงระยะเวลาดังกล่าวสยามได้เข้ามามีอิทธิพลต่อล้านนาอย่างมากทั้งทางด้านเศรษฐกิจ การเมือง และวัฒนธรรมดังที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้มีพระราชดำริที่จะพัฒนาประเทศสยามให้มีความเจริญทัดเทียมกับต่างชาติตะวันตกจึงเกิดโครงการสร้างทางรถไฟเชื่อมต่อระหว่างกรุงเทพและเชียงใหม่ในเวลาต่อมา ส่งผลให้เศรษฐกิจของเมืองเชียงใหม่ขยายตัวยิ่งขึ้น และในปี พ.ศ.2475 เกิดการเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญในระบบการเมืองการปกครองของไทยโดยคณะราษฎร์ ได้ทำการยกเลิกระบบการปกครองแบบมณฑลเทศาภิบาลเมืองเชียงใหม่จึงมีฐานะเป็นเพียงจังหวัดหนึ่งของประเทศไทย รวมระยะเวลาการก่อตั้งจากอดีตจนถึงปัจจุบันมีอายุราว 700 ปี

2. ขนาด และ ที่ตั้ง

จังหวัดเชียงใหม่ปัจจุบันตั้งอยู่ทางทิศเหนือของประเทศไทยในตำแหน่งเส้นรุ้ง 16 องศาเหนือ และ เส้นแวง 99 องศาตะวันออก อยู่สูงจากระดับน้ำทะเล 1,027 ฟุต (310 ม.) ส่วนกว้างที่สุดทิศตะวันตกถึงทิศตะวันออกยาวประมาณ138 กิโลเมตร ส่วนยาวที่สุดจากทิศเหนือถึงทิศใต้ยาวประมาณ 320 กิโลเมตรสภาพทางภูมิศาสตร์ของจังหวัดเชียงใหม่พื้นที่ส่วนใหญ่เป็นป่าละเมาะและภูเขามีที่ราบอยู่ตอนกลางตามสองฟากฝั่งแม่น้ำปิงมีเนื้อที่รวมทั้งหมดประมาณ 20,107 ตารางกิโลเมตร จังหวัดเชียงใหม่มีอาณาเขตบริเวณรอยต่อจังหวัดติดกับชายแดนประเทศเพื่อนบ้านและจังหวัดต่าง ๆดังนี้

ทิศเหนือ	ติดกับรัฐเชียงตุงของประเทศพม่า
ทิศใต้	ติดกับจังหวัดลำพูนและจังหวัดตาก
ทิศตะวันออก	ติดกับจังหวัดลำปาง,จังหวัดเชียงรายและจังหวัดลำพูน
ทิศตะวันตก	ติดกับจังหวัดแม่ฮ่องสอน

ภูมิประเทศของจังหวัดเชียงใหม่โดยทั่วไปเป็นป่าละเมาะสลับภูเขา มีที่ราบอยู่ตอนกลางสองฝั่งแม่น้ำปิงมีดอยอินทนนท์เป็นภูเขาที่สูงที่สุดในประเทศไทย สูงประมาณ 2,565 เมตรอยู่ในเขตอำเภอจอมทอง และจังหวัดแม่ฮ่องสอนห่างจากตัวเมืองเชียงใหม่ไปทางทิศตะวันออกเฉียงใต้ประมาณ 106 กิโลเมตร



หมายเหตุ. ที่มาศาลากลางจังหวัดเชียงใหม่

ภาพที่ ก1 แผนที่จังหวัดเชียงใหม่

3. ชาติพันธุ์ และประชากร

อาณาจักรล้านนาเป็นรัฐที่มีประวัติศาสตร์ที่ยาวนานและมีเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมอย่างไรก็ตามการเปลี่ยนแปลงทางการเมืองของล้านนาในอดีต ทำให้เกิดการเคลื่อนย้ายของประชากรของกลุ่มชาติพันธุ์ต่าง ๆในล้านนาหลายครั้ง การเคลื่อนย้ายประชากรดังกล่าวส่งผลให้วัฒนธรรมของล้านนาและประชากรในเมืองเชียงใหม่มีลักษณะของความหลากหลายทางชาติพันธุ์ได้แก่ ลัวะ ขอม หรือกรอม มอญ ไท ละโว้ และชนเผ่าต่าง ๆการเคลื่อนย้ายประชากรที่มีผลกระทบต่อลักษณะทางชาติพันธุ์และวัฒนธรรมของล้านนาอย่างมากนั้นเกิดขึ้นในยุคแห่งการกอบกู้บ้านเมืองของพระยากาวิละที่เรียกว่า ยุคเก็บผักใส่ซ้า เก็บข้าใส่เมือง พระยากาวิละได้กวาดต้อนผู้คนจากทางตอนเหนือของพม่าทั้งจากเมืองลื้อ เมืองเขิน เมืองยอง เมืองไต รวมไปถึงดินแดนบางส่วนของสิบสองปันนาโดยยกทัพไปทำสงครามกวาดต้อนผู้คนในดินแดนดังกล่าวทั้งหมด 22 ครั้งได้เชลยศึกทั้งหมด 50,000-70,000 คนมาเป็นพลเมืองและฟื้นฟูล้านนา สันนิษฐานว่าประชากรหนึ่งในสามถึงสองในห้าของแคว้นล้านนาทั้งหมด อาจสืบเชื้อสายมาจากเชลยศึกในครั้งนั้น (Grabowsky, 2537, หน้า 105-108) ผู้คนที่ถูกกวาดต้อนจากที่ต่าง ๆถูกนำเข้ากันเข้ามาอาศัยอยู่รวมกันในเมืองต่าง ๆของล้านนาโดยเฉพาะเมืองเชียงใหม่ในระยะแรกกลุ่มชนดังกล่าวมีลักษณะการตั้งถิ่นฐานที่เป็นชุมชนของตนเองมีขนบธรรมเนียมประเพณีที่แสดงถึงความเป็นกลุ่มชนชาติของตน ดังปรากฏการตั้งถิ่นฐานในลักษณะชุมชนของกลุ่มชาติพันธุ์ต่าง ๆรอบเมืองเชียงใหม่ เช่น ชาวไทเขินแถบวัวลาย และชาวไทลื้อในอำเภอดอยสะเก็ดในระยะเวลาต่อมากลุ่มชนชาติที่อาศัยในบริเวณที่ราบของล้านนา และ เมืองเชียงใหม่ได้ผสมกลมกลืนกลายเป็นกลุ่มประชากรของล้านนาในยุคฟื้นฟู และมักจะเรียกตนเองว่า “คนเมือง” (สุรพล ดำริห์กุล, 2542, หน้า 104-5)เชียงใหม่ในปัจจุบันเป็นเมืองที่มีความเจริญเติบโตทั้งทางสังคมและเศรษฐกิจทำให้มีผู้คนเข้ามาอาศัยตั้งถิ่นฐานมากขึ้น ลักษณะประชากรในเชียงใหม่แบ่งออกเป็นสองกลุ่มคือ

3.1 ประชากรที่อาศัยอยู่ในที่ราบมีจำนวนทั้งสิ้น1,645,779 คน แยกเป็นชาย809,985 คน หญิง 835,794 คน ทั้งหมดจำนวน 587,912 หลังคาเรือน ความหนาแน่นเฉลี่ย 80 คน/ตร.กม.อำเภอที่มีประชากรมากที่สุดได้แก่ อำเภอเมือง และอำเภอที่มีประชากรน้อยที่สุด ได้แก่กิ่งอำเภอแม่ออน เป็นต้น

3.2 ประชากรที่อาศัยบนพื้นที่สูงกระจายทั่วไปตามอำเภอต่างๆ รวม 18 อำเภอ 2 กิ่งอำเภอจำนวน 1,521 หมู่บ้าน 63,501 หลังคาเรือน 70,820 ครอบครัว 312,447 คน เป็นชาย 108,097 คน เป็นหญิง 106,647 คนอำเภอที่มีประชากรชุมชนบนพื้นที่สูงมากที่สุด ได้แก่ อมก๋อย รองลงมาได้แก่ อำเภอแม่แจ่ม อำเภอเชียงดาว อำเภอฮอด อัตราเฉลี่ยประชากรต่อ1หมู่บ้าน/กลุ่มบ้านคือ51หลังคาเรือน 57 ครอบครัว 250 คน ประชากรชุมชนบนพื้นที่สูงจังหวัดเชียงใหม่ ประกอบด้วยกลุ่มชนต่าง ๆ

รวม 13 ชนเผ่าได้แก่ ชาวเขา มีจำนวน 7 เผ่า ได้แก่ กะเหรี่ยง ม้ง เมี่ยน (เย้า) อาข่า (อีก้อ) ลาหู่ (มูเซอ) ลีซอ (ลีซู) และลัวะมีจำนวน 229,382 คน ชนกลุ่มน้อย จำนวน 5 กลุ่ม ได้แก่ ปะหล่อง ไทยใหญ่ ไทยลื้อ จีนฮ่อ และอื่น ๆรวมกันเป็นจำนวน 34,022 คน และคนไทยที่อาศัยอยู่ในชุมชนบนพื้นที่สูง จำนวน 49,043 คน รวมทั้งสิ้น 312,447 คน ในจำนวนนี้เผ่ากะเหรี่ยง มีจำนวนมากที่สุด คือ 128,880 คน รองลงมาได้แก่ มูเซอ ม้ง ตามลำดับ (ที่มา ข้อมูลประชากรจังหวัดเชียงใหม่ พ.ศ.2550)

4. สังคม เศรษฐกิจ และการปกครอง

จังหวัดเชียงใหม่นับแต่อดีตจนกระทั่งปัจจุบันได้เกิดการเปลี่ยนแปลงลักษณะทางสังคมอย่างมากอันเนื่องมาจากแผนพัฒนาประเทศและนโยบายต่าง ๆ จากรัฐบาล การพัฒนาเชียงใหม่เริ่มต้นตั้งแต่ปีพ.ศ. 2507 จนกระทั่งปัจจุบัน(ธเนศวร์ เจริญเมือง, 2538, หน้า 143-158) จากนโยบายการพัฒนาด้านการศึกษาโดยการก่อตั้งมหาวิทยาลัยเชียงใหม่ในปี พ.ศ. 2507 และนโยบายส่งเสริมการท่องเที่ยวในปี พ.ศ.2512 ดังปรากฏในแผนการพัฒนาเชียงใหม่เพื่อให้เป็นเมืองศูนย์กลางเศรษฐกิจ การคมนาคมของภาคเหนือภายในปี พ.ศ. 2512 นโยบายดังกล่าวได้ทำให้เกิดการขยายตัวของภาคบริการเพื่อรองรับนักท่องเที่ยว อุตสาหกรรม การก่อสร้างระบบสาธารณูปโภคพื้นฐานต่าง ๆอย่างไรก็ตามนโยบายจากภาครัฐดังกล่าวทำให้สภาพสังคมเมืองของจังหวัดเชียงใหม่เกิดการอพยพของผู้คนในชนบทและผู้คนต่างถิ่นเข้ามาอาศัยอยู่หนาแน่นในพื้นที่เขตเมือง การอพยพเข้ามาของคนต่างจังหวัดเพื่อมาทำธุรกิจและเข้ามาพักอาศัย เนื่องจากบรรยากาศที่งดงามของเมืองเชียงใหม่ ทำให้สภาพสังคมของจังหวัดเชียงใหม่ปัจจุบันเป็นสังคมเมืองที่มีการอาศัยอยู่อย่างหนาแน่นเป็นอันดับ 2 ของประเทศและมีแนวโน้มของการขยายตัวของพื้นที่ในเขตเมืองออกไปสู่สังคมชาวบ้านในพื้นที่ต่าง ๆที่ยังคงเป็นสังคมแบบเกษตรกรรมอยู่

แม้ว่าจังหวัดเชียงใหม่จะได้รับการพัฒนาให้มีความเจริญในด้านต่าง ๆแต่โครงสร้างทางเศรษฐกิจของจังหวัดเชียงใหม่ยังอาศัยการผลิตภาคเกษตรเป็นหลักโดยเฉพาะสาขาพืชผลมีพืชเศรษฐกิจสำคัญหลายชนิด เช่น ข้าว กระเทียม หอมหัวใหญ่ ลำไย ลิ้นจี่ ส้มเขียวหวานตลอดจนพืชผักต่าง ๆอย่างไรก็ตามการผลิตภาคนอกเกษตรก็มีความสำคัญมากเช่นกันโดยเฉพาะในภาคบริการ เนื่องจากเชียงใหม่มีศักยภาพในด้านการท่องเที่ยวสูงจึงทำให้มีนักท่องเที่ยวเดินทางมาเที่ยวเป็นจำนวนมาก และ ส่งผลอันดีต่อภาวะเศรษฐกิจโดยรวมจากการที่มีฐานทางเศรษฐกิจสำคัญหลายชนิด ทำให้การขยายตัวทางเศรษฐกิจของจังหวัดเชียงใหม่เป็นไปอย่างรวดเร็ว และค่อนข้างมีเสถียรภาพ โดยมีมูลค่าผลิตภัณฑ์มวลรวมเป็นอันดับสองของภาคเหนือและเป็นอันดับที่ 28 ของ

ประเทศ ประชากรของจังหวัดเชียงใหม่มีรายได้สูงสุดในภาคเหนือเฉลี่ยคนละ60,802 บาทต่อปี สภาพเศรษฐกิจโดยรวม มีการขยายตัวประมาณ ร้อยละ 9.7 โดยทั้งจังหวัดมีผลิตภัณฑ์มวลรวม 88,893 ล้านบาท มาจากภาคการเกษตร จำนวน 15,851 ล้านบาท คิดเป็นร้อยละ17.83 และนอกภาคการเกษตร จำนวน 73,042 ล้านบาท คิดเป็นร้อยละ 82.17 การเติบโตทางเศรษฐกิจทำให้ปัจจุบันจังหวัดเชียงใหม่มีจำนวนประชากรที่เพิ่มขึ้นอย่างมากทั้งประชากรเดิม และ ประชากรที่อพยพเข้ามาอาศัยใหม่ เชียงใหม่ปัจจุบันจึงถูกแบ่งพื้นที่เขตการปกครองออกเป็น 22 อำเภอ 2 กิ่งอำเภอ204 ตำบล และ 2,043 หมู่บ้าน มีหน่วยงานที่ตั้งอยู่ในพื้นที่ ดังนี้

1. หน่วยงานบริหารราชการส่วนกลาง จำนวน 166 หน่วยงาน
2. หน่วยงานบริหารราชการส่วนภูมิภาค จำนวน 27 หน่วยงาน
3. หน่วยงานบริหารราชการส่วนท้องถิ่น แยกเป็น
   3.1) องค์การบริหารส่วนจังหวัด จำนวน 1 แห่ง
   3.2) เทศบาลนคร จำนวน 1 แห่ง
   3.3) เทศบาลตำบล จำนวน 28 แห่ง
   3.4) องค์การบริหารส่วนตำบล จำนวน 181 แห่ง

5. วัฒนธรรม

แม้ว่าจังหวัดเชียงใหม่ในปัจจุบันได้เกิดความเปลี่ยนแปลงทางสังคม เศรษฐกิจ อันเนื่องมาจากแผนพัฒนาของภาครัฐตามที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้น อย่างไรก็ตามการที่เมืองเชียงใหม่เคยเป็นเมืองศูนย์กลางการปกครองของอาณาจักรล้านนาในอดีต เป็นเมืองที่มีประวัติศาสตร์อันยาวนานจึงทำให้เชียงใหม่ยังคงปรากฏลักษณะต่าง ๆ ของวัฒนธรรมล้านนา ได้แก่ ประเพณี พิธีกรรม และ ความเชื่อ ที่ยังคงสืบทอดกันอยู่ในสังคมชาวบ้านเชียงใหม่ ดังนี้

5.1 วัฒนธรรมภาษา

ภาษาคำเมืองเป็นวัฒนธรรมของชาวบ้านที่แสดงถึงอัตลักษณ์ของชาวล้านนาอย่างชัดเจน คำเมืองเป็นภาษาที่ปรากฏในสองลักษณะคือ ภาษาพูด และ ภาษาเขียน ภาษาล้านนาโดยเฉพาะอักษรล้านนานั้นมีประวัติความเป็นมาที่ยาวนานนับตั้งแต่พญามังรายสามารถยึดเมืองหริภุญชัยขึ้นและสามารถที่จะสถาปนาอาณาจักรล้านนาได้ ภายหลังจากนั้นจึงได้ทรงประดิษฐ์อักษรล้านนาขึ้นอย่างไรก็ตามลักษณะของอักษรล้านนานั้นก็ได้เกิดการปรับเปลี่ยนไปตามยุคสมัย ลิขิต ลิขิตานนท์ (2526,

หน้า120)ได้กล่าวถึงการปรับเปลี่ยนของอักษรล้านนาโดยแบ่งการเปลี่ยนแปลงของภาษาล้านนาออกเป็นสามยุคคือ

1) ยุคก่อตั้งอาณาจักร ลักษณะของอักษรล้านนาในสมัยนั้นคงได้รับอิทธิพลจากอักษรของมอญที่มีแหล่งอารยธรรมในเมืองหริภุญชัยโบราณ ดังที่ปรากฏในศิลาจารึกของหริภุญชัยต่าง ๆ

2) ยุคทองแห่งล้านนา อักษรของล้านนาในยุคนี้คงได้รับอิทธิพลของอักษรสุโขทัยเป็นอย่างมาก เนื่องจากทั้งสองแคว้นนั้นมีความสัมพันธ์ที่ดีต่อกัน และสันนิษฐานว่าอักษรสุโขทัยนั้นถูกนำขึ้นมาโดยพระสุมนเถระจากสุโขทัยเนื่องจากพบแต่ในจารึกที่เกี่ยวกับเรื่องราวทางพุทธศาสนา

3) การเปลี่ยนแปลงในอักษรล้านนาอันเนื่องมาจากการรับเอาพุทธศาสนาแบบลังกาวงศ์เข้ามาในล้านนา ภายหลังการเข้าไปศึกษาพุทธศาสนาในลังกาของพระมหาญาณคัมภีระดังนั้นจึงเกิดการบันทึกพระไตรปิฎกในรูปแบบอักษรล้านนาที่มีลักษณะของภาษาบาลีลันสกฤต

อักษรล้านนานั้นมีความผูกพันกับพุทธศาสนาของล้านนาเป็นอย่างมากดังนั้นการใช้ตัวอักษรล้านนาในการสื่อสารของชาวล้านนานั้นจึงเป็นสิ่งที่แสดงถึงความสัมพันธ์ของอักษรล้านนากับวิถีชีวิตของชาวล้านนาพอ ๆความเชื่อทางพุทธศาสนาที่ได้เจริญรุ่งเรืองอย่างมากในล้านนา อย่างไรก็ตามแม้ว่าอักษรล้านนาจะถูกเลิกใช้ไปภายหลังที่ล้านนาถูกผนวกรวมเข้าเป็นรัฐหนึ่งของสยาม แต่ชาวบ้านในปัจจุบันก็ยังคงสืบทอดและอนุรักษ์อักษรล้านนาอยู่เพื่อแสดงอัตลักษณ์ความเป็นคนเมืองของตนเอง ดังปรากฏการใช้อักษรล้านนาในป้ายชื่อหมู่บ้าน วัดและการจารึกพระธรรมต่าง ๆ นอกจากอักษรล้านนาที่ยังคงปรากฏในสังคมชาวบ้านในปัจจุบันแล้ว คำเมืองที่เป็นภาษาพูดก็เป็นส่งแสดงถึงวัฒนธรรมล้านนาในลักษณะหนึ่งที่ยังคงปรากฏโดยทั่วไปในสังคมชาวบ้านเชียงใหม่ลักษณะของการพูดคำเมืองของชาวบ้านนั้นมีความแตกต่างกันไปตามลักษณะของท้องถิ่น และชาติพันธุ์ที่มีความหากหลายในสังคมล้านนาดังที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้น แต่ก็มีความใกล้เคียงกันที่สามารถสื่อสารกันได้ คำเมืองนอกจากเป็นภาษาพูดที่ใช้สื่อสารกันในสังคมชาวบ้านแล้ว ยังเป็นสิ่งที่ใช้สืบทอดวัฒนธรรมล้านนาในลักษณะอื่น ๆ อีก ธเนศวร์ เจริญเมือง (2538, หน้า24) ได้กล่าวถึงความสำคัญของคำเมืองต่อสังคมวัฒนธรรมล้านนาว่า “ภาษาเป็นเครื่องมือสำคัญในการสืบทอดวัฒนธรรม ของเผ่าพันธุ์หนึ่ง หากบรรดาลูกหลานไม่รู้ภาษาของบรรพบุรุษ ก็ย่อมจะไม่เข้าใจว่าบรรพบุรุษเป็นใคร ทำอะไร มีขนบธรรมเนียมประเพณีอะไรที่ควรให้ความเคารพรักษา และสืบทอด” ดังนั้นเขาจึงได้รณรงค์ให้คนในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่โดยเฉพาะในสังคมเมืองหันกลับมาให้ความสนใจกับการอนุรักษ์คำเมืองและ รณรงค์ให้มีการใช้ คำเมืองในสถานศึกษาที่ในปัจจุบันเน้นแต่ภาษาไทยกลางจนทำให้คนรุ่นใหม่ละเลย และ รังเกียจที่จะพูดคำเมือง อย่างไรก็ตามในสังคมชาวบ้านนั้นคำเมืองก็ยังคงเป็นภาษาหลักที่ใช้สื่อความหมายต่าง ๆโดยเฉพาะในทางวัฒนธรรมของคนเมือง

5.2 วัฒนธรรมกายแต่งกาย

การแต่งกายของชาวบ้านในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ในปัจจุบันมีสองลักษณะคือการแต่งกายแบบทั่วไปที่นิยมนุ่งกางเกงผ้า และเสื้อยืดต่าง ๆ ทั้งนี้เป็นการแต่งกายในการดำเนินวิถีชีวิตตามปกติ และการแต่งกายในชุดพื้นเมืองต่าง ๆส่วนใหญ่จะเป็นการแต่งกายเพื่อร่วมกิจกรรมต่าง ๆทางประเพณีและพิธีกรรมของคนเมือง การแต่งกายของคนเมืองในประเพณีต่าง ๆ นั้น ผู้ชายนิยมสวมเสื้อหม้อห้อมหรือผ้าฝ้ายทอมือ สวมกางเกงสะดอ หรือกางเกงผ้า สำหรับผู้หญิงนั้นนิยมสวมผ้าซิ่น เสื้อพื้นเมืองที่ทอด้วยผ้าฝ้ายหรือผ้าไหม เหน็บดอกเอื้องผึ้ง อย่างไรก็ตามการแต่งกายของคนเมืองในเชียงใหม่ในปัจจุบันนิยมสวมชุดในแบบสากลนิยมมากขึ้นจนกระทั่งมีการรณรงค์ให้มีการสวมชุดพื้นเมืองในการทำงานสำหรับหน่วยงานราชการ บริษัท ห้างร้านต่าง ๆในทุกๆวันศุกร์ และในช่วงเทศกาลปีใหม่เมือง

5.3 วัฒนธรรมอาหาร

วัฒนธรรมอาหารของชาวบ้านในเชียงใหม่ที่เรียกตนเองว่าคนเมืองนั้นส่วนใหญ่เป็นอาหารที่ได้จากธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมที่ได้จากพืชและสัตว์ที่มีอยู่ตามท้องถิ่นอย่างไรก็ตามอาหารของคนเมืองนั้นก็มีลักษณะที่แตกต่างจากอาหารของไทยภาคกลางและมีเอกลักษณ์ที่แตกต่างจากภูมิภาคอื่นโดยสามารถแบ่งลักษณะอาหารของคนเมืองออกเป็นสองลักษณะคือ อาหารในชีวิตประจำวัน และอาหารในพิธีกรรม

1) อาหารในการดำรงชีวิตวัฒนธรรมอาหารในชีวิตประจำวันของชาวบ้านโดยทั่วไปมักจะยืนพื้นด้วยการกินอาหารต่าง ๆร่วมกับข้าวนึ่ง หรือ ข้าวเหนียว ซึ่งถือว่าเป็นอาหารที่มีความสำคัญในการดำรงชีวิตในแต่ละวัน การนึ่งข้าวถือเป็นกิจกรรมแรกหลังจากการตื่นนอนในแต่ละวันโดยเฉพาะผู้หญิงที่เป็นแม่บ้าน การนึ่งข้าวเป็นวัฒนธรรมที่ได้รับการสืบทอดมาในสังคมคนเมืองทั้งผู้ชายและผู้หญิงที่จะต้องนึ่งข้าวนึ่งให้เป็น และถือว่าเป็นวัฒนธรรมการกินที่สำคัญในการดำรงชีวิตของคนเมืองโดยเฉพาะในสังคมชาวบ้านที่ในปัจจุบัน สำหรับอาหารที่นิยมทานกับข้าวนึ่งนั้น ได้แก่อาหารประเภทลาบ ทั้งดิบ และ สุก น้ำพริก และแกงต่าง ๆ

2) อาหารในพิธีกรรม สำหรับอาหารในพิธีกรรมต่าง ๆของคนเมืองนั้นส่วนใหญ่จะเป็นอาหารประเภทต้ม ได้แก่ ไก่ต้ม หัวหมูต้ม นอกจากนี้สำหรับการถวายเครื่องสังเวยในประเพณีหรือพิธีกรรมที่สำคัญ เช่น ปีใหม่ เลี้ยงผีปู่ย่า หรือ พิธีกรรมฟ้อนผี ในกิจกรรมดังกล่าวมักจะมีการจัดสำหรับอาหารที่มากกว่าปกติ เรียกว่า “ขันข้าว” ที่ประกอบไปด้วยข้าวนึ่ง และอาหารหวานคาวต่าง ๆ ได้แก่ ลาบ แกงอ่อม ห่อนึ่ง ข้าวต้ม และ ขนมจ๊อก เป็นต้น

5.4 วัฒนธรรมความเชื่อ

ชาวบ้านที่มีถิ่นอาศัยอยู่ในที่ราบลุ่มต่าง ๆของจังหวัดเชียงใหม่ที่เรียกตนเองว่าคนเมืองนั้นมีลักษณะพื้นฐานความเชื่อในเรื่องต่าง ๆที่ได้รับการสืบทอดจากบรรพบุรุษในอดีตและเป็นวัฒนธรรมที่มีการสั่งสมและถ่ายทอดกันมายาวนานลักษณะของความเชื่อดังกล่าวได้มีอิทธิพลต่อรูปแบบของวิถีการดำรงชีวิตของพวกเขาแต่ก็มีลักษณะของความเชื่อการนับถือของชาวบ้านในแต่ละท้องถิ่นที่มีความแตกต่างกันไปตามพื้นฐานของความรู้ที่ได้รับสืบ ๆกันมาจากบรรพบุรุษของตน มณี พยอมยงค์ (2543, หน้า2) ได้กล่าวถึงความเชื่อในสังคมล้านนาว่า เป็นลักษณะธรรมชาติที่เกิดกับมนุษย์ทุกรูปนามเป็นของคู่กันกับความไม่เชื่อ สังคมล้านนาในอดีตก็ปรากฏความเชื่อเกี่ยวกับอำนาจเหนือธรรมชาติและมีการสืบทอดความเชื่อนั้นจนถึงปัจจุบัน และได้ประมวลความเชื่อของชาวล้านนาที่ปรากฏในวรรณกรรมเรื่อง “พรหมจักร” และ “โคลงพรหมทัต” พบว่าผู้คนในล้านนามีความเชื่อหลายอย่างผสมผสานกันอยู่ ได้แก่ ความเชื่อเกี่ยวกับผี พุทธศาสนา ไสยศาสตร์ และโหราศาสตร์ ดังนี้

1. ความเชื่อเรื่องผี ผู้คนในอาณาจักรล้านนามีความเชื่อในเรื่องผีเป็นพื้นฐาน และยังปรากฏในสังคมชาวบ้านของจังหวัดเชียงใหม่ในปัจจุบัน ความเชื่อในเรื่องผีเป็นลักษณะร่วมของกลุ่มชาติพันธุ์ไท ได้แก่ ไทใหญ่ ไทลื้อ และไทเขิน ความเชื่อเกี่ยวกับผีมีลักษณะเกี่ยวพันกับโครงสร้างของสังคม และ เป็นสิ่งควบคุมผู้คนในสังคมให้อยู่ร่วมกันอย่างปกติสุข ถึงแม้ว่าพุทธศาสนาจะเข้ามาทีหลังแต่ก็ไม่ได้ทำให้ความเชื่อในเรื่องผีหมดไปจากสังคมล้านนา กลับผสมผสานกันพุทธศาสนาได้อย่างลงตัว และสามารถจำแนกผีในความเชื่อของคนล้านนาออกเป็น 6 ประเภท ดังนี้

1) ผีบรรพบุรุษ คือ วิญญาณของปู่ ย่า ตา ทวดที่คอยปกป้องลูกหลานอยู่ถึงแม้จะตายไปแล้วแต่วิญาณจะยังสิงสถิตอยู่ตามบ้านเรือนที่ลูกหลานอาศัยอยู่เพื่อติดต่อสัมพันธ์และป้องกันอันตรายและช่วยยุติความขัดแย้งในครอบครัว ผีบรรพบุรุษสามารถจำแนกตามบทบาทและหน้าที่ได้ดังนี้

1.1) ผีปู่ย่า เป็นผีประจำตระกูลหรือวิญาณบรรพบุรุษที่ได้ล่วงลับไปแล้ว ผีปู่ย่าเป็นผีที่มีการนับถือตามสายสกุลเดียวกัน การนับถือผีปู่ย่านั้นจะมีความสัมพันธ์อย่างยิ่งกับการสืบเชื้อสายและการนับเครือญาติ เรียกว่า กลุ่มผีเดียวกัน ซึ่งเป็นการสืบทอดทางสายมารดาดังนั้นการนับถือผีจะมีการสืบทอดผ่านทางผู้หญิงเท่านั้น เชื่อว่าคติการนับถือผีปู่ย่านั้นเป็นวัฒนธรรมของชาวล้านนามาแต่โบราณ กลุ่มคนล้านนาที่มีลักษณะเป็นเครือญาติเดียวกันจะมีหอผีตั้งอยู่ที่บ้านต้นตระกูลหรือบ้านเก๊าผีอยู่บริเวณหัวนอนหรือที่มุมของเขตรั้วบ้าน แต่ในบางบ้านอาจไม่มีหอผีแต่จะมีหิ้งผีปู่ย่าตั้งไว้ภายในบ้านที่หัวนอนในห้องนอน ผีปู่ย่าในเรือนนี้บางที่จะเรียกว่า ผีหอ ผีเฮือน ผีปู่ย่าจะมีบทบาทในการเชื่อมสัมพันธ์ในเครือญาติ หากลูกหลานในตระกูลทำในสิ่งไม่ถูกต้องหรือเกิด

การทะเลาะวิวาท ผีปู่ย่าก็จะลงโทษให้คนในตระกูลเกิดเจ็บป่วยไม่ทราบสาเหตุคนในตระกูลต้องทำพิธีเลียงผีปู่ย่าเพื่อขอขมา การเลี้ยงผีจะทำได้ในสองระดับคือระดับกลุ่มเครือญาติโดยการมาชุมนุมกันของคนในกลุ่มผีเดียวกันเพื่อทำพิธีเซ่นสังเวยผีปู่ย่าที่หอผี ในบริเวณบ้านของเก๊าผีการเลี้ยงผีแบบนี้จะนิยมทำในระหว่างเดือนเจ็ดเหนือ (เมษายน) จนถึง เดือนเก้าเหนือ (มิถุนายน) เรียกว่า เลี้ยงดัก หรือเลี้ยงเงียบ

1.2) ผีมด ผีเม็ง และ ผีมดซอนเม็งเป็นผีประจำตระกูลอีกอย่างหนึ่งซึ่งมักปรากฏการนับถือผีในลักษณะนี้ในผู้คนล้านนาที่อาศัยในเขตชุมชนเมือง เนื่องจากคนในเมืองมักสืบเชื้อสายมาจากเจ้านายหรือเชื่อว่าบรรพบุรุษของตนสืบเชื้อสายมาจากตระกูลเจ้านาย ดังปรากฏมีการเรียกชื่อร่างทรงหรือม้าขี่ของผีมดผีเม็งเป็นชื่อเจ้านายในตำนาน ดังนั้นพิธีกรรมเลี้ยงผีมดผีเม็งจึงมีความซับซ้อนมากกว่าผีปู่ย่าและนิยมเลี้ยงผีในช่วงเดือน 9 เหนือ (มิถุนายน)อย่างไรก็ตามผีมดและผีเม็งเป็นผีประจำตระกูลที่มีความแตกต่างกันทั้งในความเป็นมาที่เกี่ยวข้องกับกลุ่มชน ความหมายของคำว่าผีมด – ผีเม็ง ตามลักษณะคำบอกเล่าที่สืบทดกันมาของชาวล้านนานั้นผีมดหมายถึง ผีของมดที่ชอบอยู่ตามบ้านเรือน คอยเฝ้ารักษาให้บ้านเรือนอยู่เป็นปกติสุข มีความอบอุ่นใจเหมือนกับบ้านเมืองที่มีผีเสื้อบ้านผีเสื้อเมืองคอยปกปักรักษาอยู่ ดังนั้นถ้าตระกูลไหนต้องการนับถือผีมด ชาวบ้านที่อยากได้เงินก็จะนำมดมาขายเป็นรัง ๆ บ้านที่อยู่ใกล้เคียงก็จะซื้อไว้ในราคาเป็นเฟื้อง ส่วนผีเม็ง มีผู้สันนิษฐานว่าเป็นประเพณีมาจากมอญ เนื่องจากลักษณะการแต่งกายของร่างทรงจะมีลักษณะคล้ายการแต่งตัวของพวกมอญโบราณ พวกมอญนี้เองที่ชาวล้านนาเรียกว่า “เม็ง” สำหรับ ผีมดซอนเม็ง หมายถึง การนับถือผีของคนในครอบครัวที่เกิดการแต่งงานของคนที่อยู่ในตระกูลที่นับถือผีมด และ ผีเม็ง ซึ่งบรรดาลูกหลานที่เกิดจากการแต่งงานของกลุ่มคนดังกล่าวจะนับถือทั้งผีมดและผีเม็งเรียกว่าผีมดซอนเม็ง อย่างไรก็ตามการนับถือผีมดและผีเม็ง นั้น ความหมายที่แท้จริงของความเชื่อดังกล่าวจะปรากฏชัดเจนในพิธีกรรมเลี้ยงผี ที่มีการฟ้อนรำเพื่อเป็นการสังเวยหรือแก้บนผีบรรพบุรุษซึ่งอาจจะเป็นผีปู่ย่าตายายหรือบิดา มารดาที่ล่วงลับไปแล้ว เพราะถือกันว่าเมื่อพวกญาติพี่น้องตายไปแล้วดวงวิญญาณจะมารวมกันอยู่ที่หอผีซึ่งจะมีรายละเอียดในพิธีกรรมที่แตกต่างกัน

1.3) ผีอะฮัก หรือ ผีอารักษ์ เป็นผีบรรพบุรุษแต่มีบทบาทและหน้าที่ในการคุ้มครองชุมชน และบ้านเมืองให้สงบสุขและอำนวยให้เกิดความอุดมสมบูรณ์ให้เกิดแก่สมาชิกในชุมชน การศึกษาเกี่ยวกับประวัติการตั้งถิ่นฐานของชาวบ้านในชุมชนต่าง ๆของสุรพล ดำริห์กุลพบว่าก่อนการก่อตั้งหมู่บ้านชาวบ้านจะต้องสร้างศาลหรือหอขึ้นเพื่อบวงสรวง บอกกล่าวขออนุญาตเจ้าที่เจ้าทางที่สิงสถิตรักษาสถานที่แห่งนั้น และอัญเชิญให้มาเป็นประธานสถิตอยู่ ณ หอแห่งนั้นเพื่อช่วย

คุ้มครองชาวบ้านและหมู่บ้านที่จะสร้างขึ้น หอดังกล่าวมักจะอยู่ทางทิศเหนือของหมู่บ้านเรียกว่า หอผีเจนบ้าน(เจนเมือง) หรือหอเจ้าบ้าน เมื่อสร้างหมู่บ้านเสร็จแล้วหอผีนั้นก็จะเป็นผีประจำหมู่บ้าน เพื่อคุ้มครองชุมชนและบ้านเมืองให้สงบสุข ชาวบ้านในหมู่บ้านมักจะทำการเลี้ยงผีที่หอผีในช่วงก่อนเข้าพรรษาหรือก่อนการทำนา หรือ หลังออกพรรษาหรือหลังการเก็บเกี่ยวพืชผล

2) ผีเจ้านายเป็นผีวีรบุรุษที่คอยปกปักรักษาชุมชนนั้น ๆมีบทบาทหน้าที่กว้างขวางกว่าผีอะฮัก ฉลาดชาย ระมิตานนท์ (2545, หน้า37-38) ได้ให้ความหมายของผีเจ้านายว่ามีความหมายกว้างขวางรวมเอาตั้งแต่ผีที่มีหน้าที่รักษาหมู่บ้านไปจนกระทั่งผีเมือง แต่ผู้รู้บางท่านก็แยก ผีเจ้านายออกเป็นคนละประเภทจากผีเจ้าบ้าน ชาวบ้านมักจะเรียกผีเจ้านายอีกชื่อหนึ่งว่าผีเจ้าที่และเรียกผีเจ้าบ้านว่าผีเสื้อบ้าน เรือนผีเจ้านายจะอยู่ใกล้หมู่บ้าน มีขนาดใหญ่กว่า และอยู่ทางทิศตะวันออกของเรือนผีเจ้าบ้าน ผีเจ้านายจะคอยดูแลความสงบสุขทุกๆอย่างตั้งแต่ คน สัตว์ พืช ป่า แม่น้ำ ลำธาร มีขอบเขตความรับผิดชอบที่กว้างไกลไม่จำกัดพื้นที่มักมีชื่อเรียกตามชื่อวีรบุรุษ เช่นเจ้าพ่อขุนตาล, ขุนหลวงบะลังก๊ะ พิธีเซ่นไหว้ผีเจ้านายจะกระทำทุก ๆปี โดยจะจัดให้มีพิธีบวงสรวงโดยม้าขี่หรือ ร่างทรงของผีเจ้านายนั้นเป็นเจ้าภาพจัดงาน พิธีกรรมดังกล่าวชาวบ้านเรียกว่า ฟ้อนเจ้า มักจะจัดในช่วงระยะเวลาระหว่างออกพรรษาจนกระทั่งเข้าพรรษา ในพิธีฟ้อนผีเจ้านายจะมีผู้คนที่เลื่อมใสไปร่วมงานจำนวนมากเพื่อซักถามดวงชะตา และ การสะเดาะเคราะห์ ผีเจ้านายจากที่อื่น ๆเมื่อทราบข่าวจะมาร่วมการฟ้อนรำโดยมีวงดนตรีป้าดก๊องแห่ประโคมในพิธีกรรมดังกล่าว

3) ผีครู ชาวล้านนามีความเชื่อว่าความรู้ทุกอย่างล้วนมีครูเป็นผู้ประสิทธิประสาทวิชาให้ ดังนั้นก่อนการเรียนรู้วิชาต่าง ๆ จะต้องประกอบพิธีกรรมเรียกว่า การขึ้นครู หรือการขึ้นผีครู ดังนั้นในแต่ละบ้านที่นับถือผีครูจะมีหิ้งครูอยู่บนหัวนอนเพื่อทำการบูชา มณี พยอมยงค์ (2543, หน้า 243-4) ได้อธิบายรูปแบบเกี่ยวกับการบวงสรวงครูของผู้คนในล้านนาว่ามีในลักษณะต่าง ๆดังนี้

3.1) การไหว้ครู หมายถึงการระลึกถึงบุญคุณครูก่อนจะมีการสั่งสอนวิชาการในแขนงต่าง ๆ เช่น การที่พระกรรมวาจารย์จะสอนนาค จะให้นาคไหว้พระกรรมวาจารย์ก่อนแล้วจึงกลับมาไหว้พระอนุสาวนาจารย์ โบราณล้านนาเรียกว่า “ไหว้หัวตาล หางลาน” หรือ การนำเครื่องพลีกรรมมาเซ่นไหว้ผีครูก่อนการแสดงหรือการบรรเลงดนตรีของนักดนตรีพื้นบ้าน เรียกว่า ขึ้นขันตั้ง, ปลดขันตั้ง หรือ ปิ้งขันตั้ง โดยที่ผู้ที่จะทำการขอเรียนสรรพวิชาดังกล่าวจะต้องจัดเตรียมเครื่องสังเวยที่ประกอบในขั้นตั้ง ได้แก่ เหล้าขาว ผ้าขาว ผ้าแดง หมาก พลู ดอกไม้ ธูป เทียน และ เงิน ซึ่งรายละเอียดของเครื่องสังเวยนั้นมีความแตกต่างกันขึ้นอยู่กับความเชื่อของแต่ละบุคคล

3.2) การโยงครู หมายถึงการนำข้าวตอกดอกไม้ ธูปเทียน มาสักการะครู หรือผีครูบนหิ้งครูในกรณีที่ลูกศิษย์เกิดการไม่สบาย ป่วยไข้ พร้อมกับการจุดธูปเทียนบอกกล่าวผีครูเรียกว่า “ยื่นโยงบอกกล่าว” เพื่อให้หายจากอาการเจ็บป่วยดังกล่าว

3.3) การขึ้นครู หมายถึงการที่บุคคลที่มีความเลื่อมใสในความรู้ความสามารถมาขอเป็นลูกศิษย์ จึงได้นำเอาดอกไม้ธูปเทียนมาเป็นเครื่องพลีกรรมเพื่อของเรียนวิชาจากครู เรียกอีกชื่อว่า “ตั้งขัน”

3.4) การเลี้ยงครู หมายถึงช่วงระยะเวลาที่ลูกศิษย์ได้กำหนดเอาไว้เพื่อแสดงออกถึงการระลึกถึงบุญคุณครู โดยจะนำเครื่องเซ่นไหว้พลีกรรมได้แก่ บายศรี หัวหมู ไก่ต้ม เหล้าขาว เหล้าแดง มาทำพิธีไหว้ครู เพื่อให้ปลอดภัยจากอันตรายทั้งมวล พร้อมกับขอให้มีความสุขความเจริญในการประกอบอาชีพทั้งหลาย

3.5) การฟายครู พิธีกรรมนี้เกิดจากการที่ลูกศิษย์กระทำผิดต่อครูไม่ว่าทางกาย วาจา หรือ ทางใจ มักจะเกิดอาการเจ็บป่วยอย่างไม่ทราบสาเหตุ จึงต้องทำพิธีฟายครูเพื่อขอขมา

3.6) การแบ่งครู หมายถึงพิธีกรรมที่ครูจะปฏิบัติให้ศิษย์เมื่อลูกศิษย์สามารถเรียนวิชาความรู้ต่าง ๆจากครูได้หมดสิ้นโดยรูปแบบพิธีกรรมอาจแตกต่างกันไปในวิชาการแต่ละแขนง เช่น ครูซอ ครูดาบ ครูฟ้อน ครูฆ้อง ครูกลอง เป็นต้น

3.7) การเรียกครู หมายถึง การเรียกให้ผีครูเข้ามาสิงร่างของตน การเรียกครูมักจะพบในการฝึกเรียนดาบ หรือ อาวุธต่าง ๆเพื่อให้เกิดความคงกระพัน

3.8) การนับถือผีครูพบในกลุ่มผู้คนล้านนาในอดีตและโดยเฉพาะกลุ่มคนที่ประกอบอาชีพเกี่ยวกับ ช่างฝีมือ หรือ สล่าต่าง ๆ ได้แก่ ช่างฟ้อน ช่างซอ นักดนตรี นักมวย และ นักดาบ เป็นต้น

4) ผีอื่น ๆเป็นผีที่นอกเหนือจากผีที่นับถือและมีพิธีกรรมบูชา มีทั้งผีดีและผีร้ายที่คอยให้คุณและโทษกับมนุษย์ เช่น ผีกะ ผีหม้อหนึ่ง ผีเป้า ผีปกกะโหล้ง และผีโพง เป็นต้นความเชื่อเกี่ยวกับผีดังกล่าวเป็นโลกทัศน์หนึ่งของชาวบ้านในชนบทของเชียงใหม่ดังปรากฏในวรรณกรรมที่เป็นเรื่องเล่าเกี่ยวกับผีดังกล่าวหลายเรื่อง

2. ความเชื่อเกี่ยวกับพุทธศาสนา

เชียงใหม่ในอดีตเป็นเมืองศูนย์กลางพุทธศาสนาในอาณาจักรล้านนา โดยเฉพาะในรัชสมัยของพระเจ้าติโลกราชที่พระพุทธศาสนามีความเจริญรุ่งเรืองมาก แสง จันทร์งาม (2526, หน้า 71) ได้กล่าวถึงการเข้ามาของพุทธศาสนาในล้านนาว่ามีลักษณะสามนิกาย คือ นิกายเถรวาท นิกายมหายาน และ นิกายรามัญซึ่งต่างก็เข้ามามีอิทธิพลในล้านนาในแต่ละยุคสมัย อย่างไรก็ตาม ฉลาดชาย

รมิตานนท์ (2527, หน้า 33-35) ได้กล่าวถึงพุทธศาสนาในล้านนาว่าไม่ใช่พุทธศาสนาแบบปรัชญาแต่เป็นพุทธศาสนาแบบชาวบ้านซึ่งเป็นการผสมกันระหว่าง พุทธ พราหมณ์ ผี ดังปรากฏเป็นความเชื่อเรื่องเทพเทวดา พระอินทร์ พระพรหมท้าวจตุโลกบาล ผู้รักษาทิศทั้งสี่ ซึ่งจะเห็นได้จากการประกอบพิธีกรรมใด ๆก็ตามเมื่อมีการกล่าวถึงพระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์แล้ว มักจะมีกล่าวถึงเทพเทวดาต่าง ๆ เหล่านี้ด้วย

3. ความเชื่อเรื่องไสยศาสตร์

มณี พยอมยงค์ (2543, หน้า 8)ได้กล่าวถึงความเชื่อเรื่องไสยศาสตร์ว่าเป็นความเชื่อเกี่ยวกับอิทธิฤทธิ์ ปาฏิหาริย์ เวทมนตร์คาถา และ อำนาจจิต ซึ่งปรากฏในคัมภีร์อาถรรพเวทซึ่งเป็นคัมภีร์เก่าแก่ของอินเดียและมีอิทธิพลต่อความเชื่อของผู้คนในเอเชีย ความเชื่อเรื่องไสยศาสตร์ปรากฏในวรรณคดีของล้านนามากมายที่เป็นวัฒนธรรมมุขปาฐะ ได้แก่ ค่าวหงส์หิน ค่าวสุวัตร ค่าวสุธน ค่าวโปราพญาบ่าว วรรณกรรมดังกล่าวจะปรากฏเรื่องราวของการใช้ไสยศาสตร์ในรูปแบบต่าง ๆ เช่น การตู้ หรือ การใช้เวทย์มนตร์คาถา การสักยันต์ การทำเสน่ห์ เป็นต้น

4. ความเชื่อเรื่องโหราศาสตร์

ความเชื่อเรื่องโหราศาสตร์ เป็นปรากฏในวิถีชีวิตคนล้านนามาตั้งแต่ในอดีต โหราศาสตร์เป็นการทำนายทายทักดวงชะตาของคนในอนาคต ดังปรากฏในวรรณกรรมล้านนาหลายเรื่อง เช่น ค่าวหงส์หิน ค่าวสุวัตร นอกจากนี้โหราศาสตร์ยังเกี่ยวกับความเชื่อในเรื่องการทำนาย ชะตาราศี การดูฤกษ์ยาม การทำนายความฝัน การทำนายเรื่องเคราะห์กรรม ปัจจุบันความเชื่อเรื่องโหราศาสตร์ได้กลายเป็นค่านิยมในวิถีชีวิตของชาวล้านนา เช่น เมื่อจะมีการทำบุญซึ่งถือว่าเป็นสิ่งที่ดีงาม ชาวล้านนามักจะดูฤกษ์ยามที่เป็นมงคลควบคู่กันกับการจัดงานนั้นๆการทำนายฤกษ์ยามจะปรากฏให้เห็นในวงการโคจรของดวงฤกษ์ที่แสดง ปี เดือน วัน ดิถี นาทีฤกษ์ของการทำกิจกรรมนั้นๆ นอกจากนี้ยังปรากฏการดูดวงชะตาของโบสถ์ วิหาร ถาวรวัตถุทางพุทธศาสนาด้วยแสดงให้เห็นว่าความเชื่อทางโหราศาสตร์เป็นค่านิยมในวิถีชีวิตคนล้านนาและยังผสมผสานความเชื่อเหล่านี้เข้ากับความเชื่อทางพุทธศาสนาอีกด้วย

เมื่อมีความเชื่อเกิดขึ้นแล้วก็นำมาสู่การปฏิบัติที่เป็นแบบแผน ชาวล้านนามีแบบแผนในการดำรงชีวิตอันเป็นผลมาจากความเชื่อดังที่ได้กล่าวมาแล้วที่เรียกว่าการถือ และการผิดที่ยังปรากฏในสังคมชาวบ้านในจังหวัดเชียงใหม่ดังนี้

1. การถือ ชาวล้านนามีข้อห้ามและข้อควรปฏิบัติ สิ่งที่เป็นข้อห้ามเรียกว่า “บ่ดีเยียะ บ่ดีทำ หากขืนทำมักจะขึด” สำหรับสิ่งที่ควรประพฤติปฏิบัติ หากเพิกเฉยจะถูกเรียกว่า “ละฮีตพ่อฮอยแม่” ข้อห้ามและข้อควรปฏิบัติยังปรากฏในความเชื่อของชาวบ้านเชียงใหม่ เช่น ความเชื่อเรื่องขึด

2. ความผิด คือ การทำไม่ถูกต้องตามกฎเกณฑ์ หรือระเบียบที่วางไว้ เช่น การผิดผี ผิดฮีต ผิดป่า ผิดบ้าน ผิดเมือง ผิดคลอง ผิดครู ผิดกฎ ผิดอาชญา เป็นต้น

5.5 ประเพณี และพิธีกรรม

จารุวรรณ ไวยเจตน์ (2523, หน้า119) ได้ให้ความหมายและลักษณะของประเพณีว่าหมายถึง แบบความคิด ความเชื่อ การกระทำ ค่านิยม ทัศนคติ ศีลธรรม จารีต และแบบแผนและวิธีการกระทำต่าง ๆ การประกอบพิธีกรรมที่กระทำในโอกาสต่าง ๆลักษณะของประเพณีคือสิ่งปฏิบัติเชื่อถือมานานจนกลายเป็นแบบอย่างความคิด หรือการกระทำที่ได้สืบต่อกันมา และยังมีอิทธิพลอยู่ในปัจจุบัน ดนัย ไชยโยธา (2538, หน้า219) ได้กล่าวถึงประเพณีว่าเมื่อมนุษย์เกิดความเชื่อในสิ่งใดสิ่งหนึ่งจนทำให้สิ่งนั้นเกิดคุณค่า และยึดถือปฏิบัติสืบกันมาจนถึงลูกหลาน สิ่งนั้นจะกลายเป็นประเพณีในที่สุดโดยแบ่งประเพณีออกเป็น 3 ประเภท ดังนี้

1. จารีตประเพณี เป็นประเพณีที่มีศีลธรรมเข้ามาร่วมด้วย และมีความสำคัญต่อสวัสดิภาพของสังคมและมีลักษณะบังคับให้สมาชิกของสังคมนั้นต้องปฏิบัติ หากฝ่าฝืนจะมีบทลงโทษที่รุนแรง

2. ขนบประเพณี เป็นประเพณีที่มีการวางระเบียบแบบแผนในการปฏิบัติในสังคมไว้อย่างชัดเจน เช่นพิธีแต่งงานต้องเริ่มจากการหมั้นก่อน

3. ธรรมเนียมประเพณี เป็นประเพณีที่เกี่ยวกับการวางตนในสังคมไม่มีระเบียบแบบแผน เป็นเพียงบรรทัดฐานที่ปฏิบัติจนเป็นประเพณี เช่น การลุก การนั่ง การทักทาย เป็นต้น

อาณาจักรล้านนาเป็นอาณาจักรที่เคยมีความรุ่งเรืองทางศิลปวัฒนธรรมมาแต่โบราณถึงแม้ภายหลังจะผนวกรวมเข้ากับสยาม แต่ประเพณีของล้านนายังคงได้รับปฏิบัติสืบกันต่อมา มณี พยอมยงค์ (2543, หน้า19-23) ได้แบ่งประเพณีล้านนาออกเป็น 2 ลักษณะคือ

1. ประเพณีประจำเดือนหรือเป็นเทศกาล
2. ประเพณีที่ทำเป็นครั้งคราว

ประเพณีประจำเดือนหรือเทศกาลจะเริ่มตั้งแต่เดือน7 เหนือ (การนับเดือนแบบจันทรคติ) ซึ่งตรงกับเดือนเมษายน เป็นเดือนที่ตรงกับเทศกาลปีใหม่ซึ่งเป็นการเริ่มของศักราชใหม่ สำหรับประเพณีชั่วคราวนั้นไม่มีช่วงเวลาที่แน่นอน ประเพณีทั้งสิบสองเดือนของคนล้านนาในอดีตยังได้รับการสืบทอดมาจนทุกวันนี้โดยเฉพาะในพื้นที่ชนบท บางประเพณีได้ถูกนำไปเป็นประเพณีปฏิบัติและเป็นภาพลักษณ์ของจังหวัดเชียงใหม่เพื่อตอบสนองต่อภาคอุตสาหกรรมการท่องเที่ยวและบริการ ประเพณีทั้งสิบสองเดือนของล้านนามีดังต่อไปนี้

1. ประเพณีเดือน 7 เหนือ (เดือนเมษายน)
    1) ประเพณีสงกรานต์
2. ประเพณีเดือน 8 เหนือ (เดือนพฤษภาคม)
    1) ประเพณีบวช- เป๊ก (บรรพชา อุปสมบท)
    2) ประเพณีขึ้นพระธาตุ สรงน้ำพระธาตุ
    3) ประเพณีจุดบอกไฟ (บั้งไฟ)
    4) ประเพณีปอยหลวง
3. ประเพณีเดือน 9 เหนือ (เดือนมิถุนายน)
    1) ประเพณีเลี้ยงผีปู่ย่า ตายาย
    2) ประเพณีเลี้ยงผีขุนน้ำ (ผีต้นน้ำลำธาร)
    3) ประเพณีฟ้อนผีมด-ผีเม็ง
    4) ประเพณีบวช-เป๊ก
    5) ประเพณีแฮกนา หว่านกล้า
    6) ประเพณีจิบอกไฟ
    7) ประเพณีเข้าอินทขิล
4. ประเพณีเดือน 10 เหนือ (เดือนกรกฎาคม)
    1) ประเพณีเข้าวัสสา (เข้าพรรษา)
    2) ประเพณีแฮกนา (แรกนา)
    3) ประเพณีทานขันข้าว อุทิศบุญกุศลให้ผู้ตาย
    4) ประเพณีคารวะครูบาอาจารย์
    5) ประเพณีถวายเทียนวสา
    6) ประเพณีถวายผ้าอาบน้ำฝน
5. ประเพณีเดือน11 เหนือ (เดือนสิงหาคม)
    1) ประเพณีการฟังเทศน์ฟังธรรม
    2) ประเพณีแฮกนา
    3) ประเพณีเอามื้อ (ลงแขก)
    4) ประเพณีสู่ขวัญควาย หรือมัดมือควาย
    5) ประเพณีบูชาพุมท้างและแม่โพศก (แม่โพสพ)
6. ประเพณีเดือน 12 เหนือ (เดือนกันยายน)

1) ประเพณีจาคะข้าว หรือทานคนเฒ่าจำศีล
2) ประเพณีวันสิบสองเป็ง
3) ประเพณีสลากภัต
4) ประเพณีเทศน์ธรรมอุทิศหาผู้ตาย

7. ประเพณีเดือนเกี๋ยงเหนือ (เดือนตุลาคม)
1) ประเพณีออกวัสสา
2) ประเพณีทอดกฐิน
3) ประเพณีทอดผ้าป่า
4) ประเพณีทานทอด
5) ประเพณีสลากภัทร หรือ กิ๋นก๋วยสลาก
6) ประเพณีทานผ้าวสา

8. ประเพณีเดือนยี่เหนือ (เดือนพฤศจิกายน)
1) ประเพณีเดือนยี่เป็ง
2) ประเพณีลอยโขมด หรือลอยกระทง
3) ประเพณีตั้งธรรมหลวง (ฟังธรรมมหาชาติ)
4) ประเพณีทอดกฐิน
5) ประเพณีทอดผ้าป่า
6) ประเพณีปูชาผางประทีป
7) ประเพณีทำโคมค้างโคมผัด (โคมเวียน)โคมลอย โคมไฟ เพื่อบูชาพระเกศแก้วจุฬามณี
8) ประเพณีใส่บาตรข้าวพระเจ้าหลวง (กวนข้าวทิพย์)

9. ประเพณีเดือนสามเหนือ (เดือนธันวาคม)
1) ประเพณีเกี่ยวข้าว
2) ประเพณีเรียกขวัญข้าว
3) ประเพณีเข้าโสสานกัมม์
4) ประเพณีตีข้าว, ทะข้าว(โปรยข้าวให้ข้าวลีบปลิวไปตามลม)

10. ประเพณีเดือน 4 (เดือนมกราคม)
1) ประเพณีหิงไฟพระเจ้า
2) ประเพณีทานข้าวหลามและข้าวจี่

3) ประเพณีทานข้าวห้างน้ำ
4) ประเพณีตั้งธรรมหลวง (ฟังเทศน์มหาชาติ)
5) ประเพณีเข้ากรรม, รุกขมูล หรือเข้าโสสาน์
6) ประเพณีเข้าปริวาสกรรม

11. ประเพณีเดือน 5 เหนือ (เดือนกุมภาพันธ์)
1) ประเพณีปอยลูกแก้วหรือปอยน้อย
2) ประเพณีไหว้พระธาตุ (สมโภชพระเจดีย์)
3) ประเพณีมาฆะบูชา
4) ประเพณีปอยหลวง (งานฉลอง)
5) ประเพณีปอยข้าวสังฆ์ (อุทิศหาผู้ตาย)

12. ประเพณีเดือน 6 เหนือ (เดือนมีนาคม)
1) ประเพณีปอยหลวง
2) ประเพณีปอยข้าวสังฆ์
3) ประเพณีปอยล้อ
4) ประเพณีปอยหน้อย (งานบรรพชาอุปสมบท)
5) ประเพณีตั้งธรรมหลวง (งานฟังมหาชาติ)
6) ประเพณีปอยข้าวสังฆ์ (ทำบุญอุทิศหาผู้ตาย)

นอกจากประเพณีที่ทำในช่วงระยะเวลาที่กำหนดแล้วยังมีประเพณีที่ทำเป็นครั้งคราว เกิดขึ้นเป็นบางโอกาส ได้แก่ ประเพณีขึ้นบ้านใหม่ ประเพณีสู่ขวัญบายศรี ประเพณีงานศพ ประเพณีกินแขกแต่งงาน ประเพณีปอยบวช ประเพณีทอดผ้าป่า ประเพณีสืบชะตา เป็นต้น

5.6 ดนตรีล้านนาในเชียงใหม่

อาณาจักรล้านนาในอดีตไม่ได้มีความเจริญรุ่งเรืองแต่เฉพาะทางด้านสังคม เศรษฐกิจ และการเมืองแต่เพียงอย่างเดียว ยังปรากฏลักษณะของความรุ่งเรืองทางด้านศิลปวัฒนธรรมแขนงต่าง ๆ โดยเฉพาะวัฒนธรรมดนตรี ที่เรียกว่า “ดนตรีล้านนา” หรือ “ดนตรีพื้นบ้านล้านนา” เป็นศิลปวัฒนธรรมล้านนาที่มีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะถิ่น ธีรยุทธ ยวงศรี (2529, หน้า68-70) ได้กล่าวถึงดนตรีพื้นบ้านล้านนาว่าเป็นดนตรีที่ใช้ในการเกี้ยวพาราสีหรือการแอ่วสาวของหนุ่มสาวในอดีต การเกี้ยวสาวของบรรดาหนุ่ม ๆ มักจะพบเห็นในบริเวณลานบ้านที่เรียกว่า “ข่วง” ในขณะที่หญิงสาวกำลังทำงานบ้าน เช่นการเก็บผลผลิตจากการเกษตร การทอผ้า ปั่นฝ้าย ชายหนุ่มที่มาเกี้ยวสาวมักจะนำเครื่องดนตรีพื้นบ้านได้แก่ สะล้อ ซึง พิณเปี๊ยะ มาบรรเลงขับกล่อมให้หญิงสาวฟังในบางครั้งอาจมีการร้อง(จ๊อย) ที่

มีเนื้อหาในการเกี้ยวพาราสีด้วย และในประเพณีการเกี้ยวสาวนี้เองก็เป็นบริบทหนึ่งที่ทำให้เกิดการประสมวงของดนตรีพื้นบ้านขึ้นจากกลุ่มของชายหนุ่มที่มาเกี้ยวสาวนั่นเอง เชียงใหม่เป็นพื้นที่หนึ่งในอาณาจักรล้านนาเดิมที่ยังพบเห็นการเล่นดนตรีพื้นเมืองในสังคมชาวบ้านและเป็นวัฒนธรรมดนตรีที่แพร่หลาย ในบางครั้งดนตรีพื้นเมืองก็ถูกนำมาแสดงเพื่อต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง หรือนักท่องเที่ยวที่ต้องการชื่นชมศิลปวัฒนธรรมล้านนา ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนาต่าง ๆ ในจังหวัดเชียงใหม่ โดยแบ่งลักษณะของดนตรีล้านนาดังกล่าวใน 3 ลักษณะดังนี้

1. เครื่องดนตรี ผู้วิจัยได้ทำการจัดแบ่งหมวดหมู่ของเครื่องดนตรีพื้นบ้านที่พบในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ตามลักษณะกายภาพ และ ลักษณะการบรรเลงเครื่องดนตรีออกเป็น 4 ประเภท คือ เครื่องดนตรีประเภทดีด เครื่องดนตรีประเภทดีดสี เครื่องดนตรีประเภทดีดตี และเครื่องดนตรีประเภทดีดเป่า ดังนี้

1) เครื่องประเภทดีด ได้แก่ พิณเปี๊ยะ ซึง

2) เครื่องดนตรีประเภทสี ได้แก่ สะล้อ หรือ ซะล้อ

3) เครื่องดนตรีประเภทตี หรือกลองต่าง ๆ ได้แก่ กลองโป่งปั้ง กลองเต่งถิ้ง กลองแอว กลองตะโล๊ดโป๊ด กลองปู่เจ่ กลองมองเซิง กลองปู่จา กลองสะบัด กลองหลวง กลองสิ้งม้อง

4) เครื่องเป่า ได้แก่ ขลุ่ย ปี่จุม แน

2. วงดนตรีล้านนา วิวัฒนาการของวงดนตรีพื้นบ้านล้านนาเริ่มต้นจากการบรรเลงเครื่องดนตรีเครื่องเดี่ยว ๆในพิธีกรรมหรือเพื่อการขับกล่อมตามลักษณะของสังคมบรรพกาลมีโครงสร้างที่ไม่ซับซ้อน ต่อมาเมื่อสังคมมนุษย์มีการพัฒนาและมีลักษณะที่ซับซ้อนมากขึ้นดนตรีก็ถูกปรับปรุงให้มีลักษณะที่ซับซ้อนมากขึ้นตามลักษณะของสังคม จากที่เล่นเครื่องดนตรีเดียวก็เกิดการปรับเปลี่ยนมาเล่นด้วยกันเป็นวงดนตรีในระยะแรกการรวมกลุ่มของนักดนตรีและเครื่องดนตรีก็จะมีลักษณะหลวม ๆ ที่เครื่องดนตรีมีจำนวนน้อยชิ้นและบทบาทเครื่องดนตรีภายในวงยังไม่ชัดเจน แต่เมื่อระยะเวลาผ่านไปมนุษย์ก็รู้จักปรับปรุงวิธีการเล่นเครื่องดนตรีให้มีความกลมกลืนกันจนกระทั่งสามารถเล่นด้วยกันได้อย่างไพเราะและเกิดการยอมรับกันภายในสังคมจนเกิดการยึดถือเป็นแบบแผนประเพณีที่มีการสืบทอดต่อกันมาจังหวัดเชียงใหม่ในปัจจุบันมีวงดนตรีพื้นบ้านอยู่หลายชนิดที่มีการเล่นในสังคมชาวบ้านโดยทั่วไป วงดนตรีพื้นบ้านในจังหวัดเชียงใหม่ ได้แก่ วงสะล้อ ซอ ซึง วงป้าดก๊อง วงปี่จุม วงกลองต่าง ๆ และวงดนตรีพื้นบ้านประยุกต์

3. เพลงพื้นบ้านล้านนา จากการศึกษาเอกสารเกี่ยวกับดนตรีพื้นบ้านล้านนาผู้วิจัยพบว่าเพลงพื้นบ้านล้านนาที่นิยมบรรเลงในหมู่นักดนตรีพื้นบ้านนั้นสามารถแยกออกเป็นสามประเภท ได้แก่ เพลงพื้นบ้านล้านนา เพลงไทยเดิม และเพลงลูกทุ่ง

ภาคผนวก ข

นิยามศัพท์เฉพาะ

1.	ป๊าดก๊อง	หมายถึง	วงดนตรีพื้นบ้านล้านนาประเภทหนึ่งที่มีลักษณะคล้ายกับวงปี่พาทย์เป็นวงดนตรีที่ชาวบ้านนำมาแห่ประโคมในกิจกรรมทางประเพณี และพิธีกรรมต่าง
2.	คณะ	หมายถึง	สรรพนามที่ใช้เรียกป๊าดก๊องแต่ละคณะ
3.	สล่า	หมายถึง	สรรพนามที่ชาวบ้านใช้เรียกช่างพื้นบ้าน และนักดนตรีพื้นบ้าน รวมทั้งนักดนตรีป๊าดก๊อง มักจะมีคำต่อท้ายด้วยเครื่องดนตรีที่นักดนตรีนั้นบรรเลง
4.	แห่	หมายถึง	การประโคมป๊าดก๊อง
5.	ลูกตั้ง	หมายถึง	ระดับเสียงของเครื่องดนตรีป๊าดก๊องที่นักดนตรีใช้เป็นเสียงหลักในการปรับเสียงเครื่องดนตรีป๊าดก๊องให้ตรงกัน
6.	ขันตั้ง	หมายถึง	ภาชนะบรรจุเครื่องสังเวยในพิธีกรรมเพื่อการฝากตัวเป็นศิษย์ หรือเพื่อการบูชาครูก่อนการแห่ป๊าดก๊อง
7.	ปลดขันตั้ง	หมายถึง	พิธีกรรมภายหลังการสังเวย ขันตั้ง แล้วเสร็จ
8.	ตั้งข้าว	หมายถึง	ผู้จัดเตรียมและดำเนินพิธีกรรมฟ้อนผีมด ผีเม็ง
9.	ม้าขี่	หมายถึง	ร่างทรงผีเจ้านาย

ประวัติผู้เขียน

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ นามสกุล	นายพิพัฒน์พงศ์ มาศิริ
วัน เดือน ปีเกิด	26 มิถุนายน พ.ศ. 2516
ที่อยู่ปัจจุบัน	เลขที่ 45 หมู่ 3 บ้านหัวฝาย ต.หนองช้างคืน อ.เมือง จ.ลำพูน
ประวัติการศึกษา	
ปีที่จบ	พ.ศ. 2538 ปริญญาตรีเศรษฐศาสตร์บัณฑิต มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
ประวัติการทำงาน	พ.ศ. 2549 - ปัจจุบัน อาจารย์ประจำวิทยาลัยดุริยศิลป์ มหาวิทยาลัยพายัพ พ.ศ. 2543 - 2548 บุคลากรศูนย์ศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยพายัพ