ความสัมพันธ์ของดนตรีและพิธีกรรมฟ้อนผี

นิรันดร์ ภักดี
รศ.,ดร. สาขาวิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏลำปาง
E-mail: niran_phak@g.lpru.ac.th, niran4music@gmail.com
รับต้นฉบับ 20 พฤศจิกายน 2566; ปรับแก้ไข 25 ธันวาคม 2566; รับตีพิมพ์ 28 ธันวาคม 2566

บทคัดย่อ

บทความวิชาการนี้เพื่อนำเสนอประเด็นของความสัมพันธ์ของดนตรีและพิธีกรรมฟ้อนผีในสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่ การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมีวงดนตรีปี่พาทย์พื้นบ้านล้านนาที่เรียกว่า “วงเต่งถิ้ง” ทำหน้าที่บรรเลงตลอดเวลาของการประกอบพิธีกรรม โดยแสดงความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีที่บรรเลงและการประกอบพิธีกรรม คือ ความสัมพันธ์ของดนตรีกับพิธีกรรมฟ้อนผีในด้านความเชื่อ ด้านบทบาทความสัมพันธ์ของดนตรีและพิธีกรรมฟ้อนผี และบทบาทของดนตรีต่อการกระตุ้นให้เกิดภาวะการเข้าสู่ภวังค์ของร่างทรง ดนตรีมีความสัมพันธ์ด้านความเชื่อในด้านความเชื่อเกี่ยวกับครูกลอง ความเชื่อในการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็งและความเชื่อในการประกอบพิธีฟ้อนผีเจ้านาย บทบาทความสัมพันธ์ของดนตรีและพิธีกรรมฟ้อนผี ประกอบด้วยบทบาทของนักดนตรีในการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผี บทบาทความสัมพันธ์ของดนตรีกับพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็งและบทบาทความสัมพันธ์ของดนตรีกับพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านาย ความสัมพันธ์ของดนตรีและพิธีกรรมฟ้อนผีดังกล่าวมีความสัมพันธ์ผสมผสานกันจนกลายเป็นพิธีกรรมสำคัญ และดำรงอยู่ในมโนทัศน์ของกลุ่มชาวบ้านในสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่ตลอดมา

คำสำคัญ
ความสัมพันธ์ของดนตรีและพิธีกรรมฟ้อนผี ความเชื่อในพิธีกรรมฟ้อนผี บทบาทของดนตรีต่อพิธีกรรมฟ้อนผี การเข้าสู่ภวังค์ของร่างทรง

Academic Journal of Buriram Rajabhat University Vol. 15 No. 2 July - Decemer 2023

The Relationship between Music and Fon Phi Ceremonies

Niran Phakdee
Assoc.Prof. Dr., Music Program, Faculty of Humanities and Social Sciences, Lampang Rajabhat University
E-mail: niran_phak@g.lpru.ac.th, niran4music@gmail.com
Received 20 November 2023; Accepted 25 December 2023; Published 26 December 2023

Abstract

The purpose of this academic article is to present the relationship between music and Fon Phi ceremonies in the Socio-Cultural context in Chiang Mai province. During the traditional Fon Phi ceremony, the Lanna traditional music band called “Theng Thing” ensemble is performed. This performance reveals the relationship between the traditional ceremony namely, the relationship between music and the belief in Fon Phi ceremonies, the relationship role between music and Fon Phi ceremony activities, and the music role in urging the spirit mediums’ entering to their trance. In detail, the relationship between music and belief is the belief in “Kru Klong”, the belief in Fon Phi Mod Phi Meng ceremony activities, and the belief in Fon Phi Chao Nai ceremony activities. The relationship role between music and Fon Phi ceremony activities consists of the musicians’ role in performing Fon Phi ceremonies, the relationship roles between music and Fon Phi Mod Phi Meng ceremonies, and the relationship roles between music and Fon Phi Chao Nai ceremonies. These relationships are blended to be an essential ritual and it still occurs in Chiang Mai Socio-Cultural society these days.

Keywords
The relationship between music and Fon Phi ceremonies, The belief in Fon Phi ceremonies, The music role to Fon Phi ceremonies, The spirit mediums’ entering to their trance

บทนำ

การศึกษาวิจัยดนตรีพิธีกรรมในประเทศไทยส่วนใหญ่นักวิจัยใช้วิธีการศึกษาตามแนวทางการวิจัยดนตรีชาติพันธุ์วิทยา หรือมานุษยดนตรีวิทยา (Ethnomusicology) ที่เป็นการศึกษาคุณลักษณะทางดนตรีตามแนวทางของดนตรีวิทยา (Musicology) และศึกษาวัฒนธรรมดนตรีที่อยู่ในบริบทนั้น (Musical Context) และที่สำคัญต้องศึกษาความหมายของความสัมพันธ์ของดนตรีและวัฒนธรรม เพื่อให้ได้คำตอบว่ากลุ่มคนใช้ดนตรีอย่างไร มีความหมายต่อวัฒนธรรม ประเพณี หรือพิธีกรรมนั้น ๆ อย่างไร แต่จากการศึกษางานวิจัยบางส่วนได้แยกการศึกษาคุณลักษณะทางดนตรี และบริบทออกจากกันอย่างชัดเจน ไม่มีการศึกษาวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของดนตรีและบริบทวัฒนธรรมว่ามีความสัมพันธ์กันอย่างไร บทความนี้ผู้เขียนจึงมุ่งนำเสนอการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่าง “ดนตรี” และ “พิธีกรรมฟ้อนผี” ซึ่งชาวบ้านแถบภาคเหนือตอนบนมักจะประกอบพิธีกรรมขึ้นตามความเชื่อในเรื่องผีบรรพบุรุษ ผีปู่ย่า ผีมดผีเม็ง และผีเจ้านาย การศึกษาความสัมพันธ์ของดนตรีและพิธีกรรมฟ้อนผีเป็นลักษณะการศึกษาตามแนวทางของวิชาดนตรีชาติพันธุ์วิทยา เพื่อให้นักวิจัยมือใหม่ใช้เป็นตัวอย่างในการศึกษาวิจัยในประเด็นดนตรีกับพิธีกรรมและวัฒนธรรมในสังคมวัฒนธรรมแต่ละพื้นที่

“ดนตรี” และ “พิธีกรรม” ต่างเป็นองค์ประกอบที่สำคัญต่อกันจะแยกออกจากกันไม่ได้ การประกอบพิธีกรรมของสังคมวัฒนธรรมต่าง ๆ มักเป็นพิธีที่เกิดจากความเชื่อของมนุษย์ที่มีความต้องการ หรือปรารถนาบางสิ่งบางอย่างให้ตนเองเกิดความสบายใจ ส่วนดนตรีเป็นทั้งศาสตร์และศิลปะทางด้านความสุนทรีย์ที่สามารถเข้าถึงจิตใจของมนุษย์ได้ง่ายมากที่สุด ดังนั้น เมื่อใดที่มีการประกอบพิธีกรรมชาวบ้านจึงมักจะใช้ “ดนตรี” เป็นองค์ประกอบที่สำคัญที่จะขาดไม่ได้ เมื่อมีพิธีกรรมจึงต้องมีดนตรีเสมอ การประกอบพิธีกรรมจึงจะถือว่าสมบูรณ์ โดยเฉพาะพิธีกรรมที่เกิดจากความเชื่อของชาวบ้าน ดนตรีก็ยิ่งมีความสำคัญมากยิ่งขึ้น “พิธีกรรม” หมายถึง การบูชา, แบบอย่างหรือแบบแผนต่าง ๆ ที่ปฏิบัติในทางศาสนา (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556, น. 835)) แม้ว่านัยความหมายของพิธีกรรมมุ่งเน้นพิธีที่เกี่ยวข้องกับศาสนา แต่ในความเป็นจริงการประกอบพิธีกรรมของชาวบ้านมีหลากหลายพิธีกรรมที่มีความเชื่อเป็นแนวคิดหลัก และได้ประกอบพิธีกรรมขึ้นเพื่อให้ตนเองและครอบครัวเกิดความสบายใจ ดังนั้น เมื่อกล่าวถึงพิธีกรรมจึงต้องมีองค์ประกอบของ ความศักดิ์สิทธิ์ โลกศักดิ์สิทธิ์ และพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ ดังที่ ศิราพร ณ ถลาง (2558, น. 376) กล่าวว่า“แต่ไหนแต่ไรมา พิธีกรรม เป็นเรื่องของมนุษย์กับความเชื่อในอำนาจเหนือธรรมชาติ สิ่งศักดิ์สิทธิ์ เทพเจ้า ผีสางเทวดา มนุษย์ในสังคมต่าง ๆ ใช้พิธีกรรมเป็นสื่อกลางในการสื่อสารกับอำนาจเหนือธรรมชาติ รวมทั้งเป็นกลไกในการต่อรองร้องขอ บนบานศาลกล่าว เพื่อให้อำนาจเหนือธรรมชาติบันดาลและอำนวยให้ในสิ่งที่มนุษย์ปรารถนา เมื่อใดที่มนุษย์มีความไม่มั่นคงในจิตใจ หวั่นไหวในภาวะที่ไม่สามารถควบคุมได้ เช่น ความเจ็บป่วย มนุษย์ก็จะหันเข้าหาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ผ่านการประกอบพิธีกรรมโดยอาศัยผู้ประกอบพิธีกรรมซึ่งเป็นบุคคลที่เป็น ผู้รู้ ผู้มีความสามารถพิเศษ เช่น หมอขวัญ หมอลำผีฟ้า ปู่จารย์ ฯลฯ พิธีกรรมจึงมีบทบาทสำคัญในการตอบสนองความต้องการและความมั่นคงทางจิตใจให้มนุษย์ เมื่อมนุษย์ได้ประกอบพิธีกรรมแล้วก็เชื่อมั่นว่าสิ่งศักดิ์สิทธิ์หรือผู้มีอำนาจเหนือธรรมชาติจะช่วยดลบันดาลให้ในสิ่งที่มนุษย์ร้องขอ บรรยากาศในการประกอบพิธีกรรมจึงเป็นบรรยากาศที่ศักดิ์สิทธิ์ การประกอบพิธีกรรมก็จะกระทำในพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ (sacred space) ในห้วงเวลาศักดิ์สิทธิ์ (sacred time) พื้นที่ศักดิ์สิทธิ์จึงเป็น “พื้นที่พิเศษ” เช่น วัดวาอาราม ศาลเจ้า หรือเป็นพื้นที่ที่สมมติขึ้นให้เป็นพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ มีการสมมติสัญลักษณ์แทนสิ่งศักดิ์สิทธิ์ รวมทั้งเวลาแห่งการประกอบพิธีกรรมก็เป็น “เวลาพิเศษ” ซึ่งเป็นเวลาที่กำหนดเป็นการเฉพาะสำหรับพิธีกรรมนั้น”

พิธีกรรมเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมที่กลุ่มคนได้ปฏิบัติสืบต่อกันมาและมีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับสังคมอย่างแนบแน่น การประกอบพิธีกรรมเป็นส่วนสำคัญในสังคมวัฒนธรรมที่ปรากฏอย่างชัดเจนและยังเป็นการแสดงออกอย่างหนึ่ง เพื่อใช้ประกอบสร้าง “พื้นที่” (Domain) ในทางสังคมอย่างเป็นรูปธรรม ซึ่งพื้นที่ในระบบสังคมวัฒนธรรมจะถูกแบ่งออกเป็นพื้นที่ทางกายภาพ หรือพื้นที่โลกธรรมดา (profane) กับพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ในบริบทของพิธีกรรมทางศาสนา (Sacred) ซึ่งพื้นที่เหล่านี้ได้ถูกทำให้เป็น “พื้นที่พิเศษ” ทางสังคมที่ไม่ใช่พื้นที่ตามธรรมชาติ แต่เป็นประดิษฐกรรมทางสังคมแบบหนึ่ง (Social construct/ artifact) เป็นรูปธรรมหนึ่งของการบันทึกความทรงจำของสังคม (Social memory) ต่อเหตุการณ์ต่าง ๆ ลงบนพื้นที่เฉพาะนี้ (รังสรรค์ จันต๊ะ, 2552, น. 132-133) พิธีกรรมจึงดำรงอยู่ในวิถีชีวิตของคนไทยไม่ว่าสังคมจะเปลี่ยนแปลงไปอย่างไรก็ตาม เมื่อใดที่ผู้คนเจ็บไข้ได้ป่วยทำให้เกิดความไม่สบายใจจึงมีการประกอบพิธีกรรมขึ้นเพื่อให้ตนเองเกิดความสบายใจ และเป็นการสืบทอดความเชื่อดั้งเดิมของวงศ์ตระกูล ซึ่งยังคงพบเห็นการประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ อยู่ในทุกภูมิภาคของไทยในปัจจุบัน

พิธีกรรมฟ้อนผี

พิธีกรรมฟ้อนผีเป็นพิธีที่มีการถวายเครื่องเซ่นสังเวยต่อผีปู่ย่าตามความเชื่อของกลุ่มชาวบ้านในสังคมวัฒนธรรมภาคเหนือประกอบด้วย จังหวัดเชียงใหม่ ลำพูน ลำปาง เชียงราย พะเยา แพร่ และน่าน การประกอบพิธีกรรมมีรูปแบบคล้ายคลึงกันแต่อาจจะแตกต่างกันบ้างในรายละเอียดของพิธีกรรม แต่สิ่งสำคัญคือต้องมีองค์ประกอบหลักของพิธีกรรมที่มีรูปแบบเดียวกัน ประกอบด้วย ความเชื่อ องค์พิธีกรรม ผู้ประกอบพิธีกรรมหรือเก๊าผี องค์ประกอบเชิงสังคม และวงเต่งถิ้ง หรือวงดนตรีปี่พาทย์พื้นบ้านล้านนา การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีนอกจากการปฏิบัติตามความเชื่อดั้งเดิมแล้วยังเกิดขึ้นจากชาวบ้านมีความต้องการความมั่นคงทางจิตใจ เมื่อครั้นประสบปัญหาชีวิต มีปัญหาด้านสุขภาพแล้วทำการรักษาอย่างไรก็ไม่หาย มีปัญหาจากการประกอบอาชีพ การค้าขายขาดทุน ชาวบ้านจึงหาทางออกด้วยการบนบานศาลกล่าวต่อผีปู่ย่าซึ่งเป็นผีบรรพบุรุษตามความเชื่อดั้งเดิม เพื่อขอความช่วยเหลือ และเมื่อคำขอดังกล่าวประสบผลสำเร็จจึงได้ร่วมกันจัดพิธีกรรมฟ้อนผีขึ้น และเรียกว่า พิธีกรรมฟ้อนผีมด ผีเม็ง และผีเจ้านาย ดังที่ อานันท์ กาญจนพันธุ์ (2555, น. 130-131) กล่าวว่า “โอกาสที่มีการไหว้ผีปู่ย่ากันบ่อยที่สุดเห็นจะเป็นการไหว้เมื่อเวลามีลูกหลานเจ็บไข้ได้ป่วย และไหว้แก้บน ด้วยเหตุที่เชื่อกันว่า ผีปู่ย่ามีอำนาจสามารถดลบันดาลให้เกิดทั้งคุณและโทษต่อลูกหลานขึ้นอยู่กับว่าลูกหลานมีพฤติกรรมเช่นไร หากละเลยพิธีกรรมหรือข้อห้ามบางอย่างของตระกูลเชื่อกันว่าลูกหลานผู้นั้นจะถูกอำนาจของผีปู่ย่าทำให้ล้มเจ็บลงจึงต้องแก้ไขด้วยการเลี้ยงผีเพื่อขอขมาและอ้อนวอนให้ผีปู่ย่าช่วยให้หายจากอาการเจ็บป่วยแต่ถ้าลูกหลานปฏิบัติตามจารีตอย่างดี ผีปู่ย่าก็มีอำนาจดลบันดาลให้เกิดความอุดมสมบูรณ์และความเจริญงอกงามแก่การเพาะปลูกให้แก่ครอบครัวลูกหลาน”

พิธีกรรมฟ้อนผีอีกลักษณะหนึ่ง คือ ฟ้อนผีเจ้านายซึ่งถือว่าเป็นกลุ่มผีอารักษ์เมืองที่แตกต่างจากผีปู่ย่าที่เป็นผีบรรพบุรุษของแต่ละตระกูล ผีอารักษ์ (guardian spirit) เป็นผีที่ปกปักรักษาให้ความปลอดภัยกับผู้คนในขอบเขตของพื้นที่ (territorial spirits) และผีวีรบุรุษ (legendary hero/ historical hero) ซึ่งอาจเป็นวิญญาณของเจ้าเมืองหรือกษัตริย์ผู้มีวีรกรรมอันยิ่งใหญ่เป็นวีรบุรุษทางประวัติศาสตร์ ผีเจ้าบ้าน ผีเจ้านาย และผีเมือง เป็นผีที่ให้ความคุ้มครอง หรือปกปักรักษาหมู่บ้าน สถานที่แห่งใดแห่งหนึ่งขึ้นไปจนถึงระดับเมือง ผีเหล่านี้เป็นผีที่มีคนทรง (ศิริพร ณ ถลาง, 2555, ฉลาดชาย รมิตานนท์, 2545)

พิธีกรรมฟ้อนผีมีองค์ประกอบที่สำคัญของการประกอบพิธีกรรมคือ ความศักดิ์สิทธิ์ของพิธีในแต่ละขั้นตอน และพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ คือ ผามหรือปะรำพิธีสำหรับประกอบพิธีฟ้อนผีมด ผีเม็ง ตั้งแต่เริ่มต้นจนเสร็จพิธี และหัวใจของพิธีฟ้อนผีหรือพิธีฟ้อนผี คือ ความอุดมสมบูรณ์ การฟ้อน การแสดงออก การถวายเครื่องเซ่นไหว้ ล้วนเป็นสัญลักษณ์ของความอุดมสมบูรณ์และการยังชีพ (อานันท์ กาญจนพันธุ์, 2555, น. 152-153) นอกจากนี้พิธีกรรมฟ้อนผียังมีหน้าที่ที่ปรากฏอย่างชัดเจน ดังที่ มาณพ มานะแซม (2554, น. 24) กล่าวว่า พิธีกรรมการฟ้อนผีมีหน้าที่อันชัดเจน (manifest function) คือ เพื่อแสดงความกตัญญูกตเวทีต่อบรรพบุรุษที่ล่วงลับไปแล้ว เพื่อเป็นการพบปะสังสรรค์รวมญาติพี่น้องของกลุ่มตระกูลที่นับถือผีเดียวกัน และทำให้เกิดความสบายใจ เกิดกำลังใจในการต่อสู้กับโรคภัยไข้เจ็บหรืออุปสรรคต่าง ๆ และหน้าที่แฝง (latent function) คือ ก่อให้เกิดการรวมกลุ่มมีการประสานสามัคคีกันในหมู่คณะ โดยมีกฎระเบียบของกลุ่มเป็นหลักในการปฏิบัติ เคารพเชื่อฟังผีบรรพบุรุษที่สั่งสอนลูกหลานผ่านทางร่างทรง หรือ“เก๊าผี” สิ่งเหล่านี้เองที่ช่วยยึดเหนี่ยวจิตใจของคนในกลุ่มที่นับถือผีเดียวกัน และทำให้เกิดการรวมตัวกันอย่างเหนียวแน่น จนส่งผลให้พิธีกรรมการฟ้อนผีสามารถดำรงอยู่ได้จนกระทั่งทุกวันนี้

ดนตรีพิธีกรรม

การประกอบพิธีกรรมตามความเชื่อของคนไทยและกลุ่มชาติพันธุ์ต่าง ๆ ส่วนใหญ่ต้องมี “ดนตรี” บรรเลงประกอบเสมอในลักษณะของ “ดนตรีพิธีกรรม” เช่น พิธีเสนดังบั้งหน่อ ของกลุ่มชาติพันธุ์ลาวโซ่ง (สมฤทัย เพ่งศรี, 2550) พิธีเสนตั้งบั้ง พิธีเสนตัว พิธีเสนขวัญ ของกลุ่มชาวไทยทรงดำจังหวัดนครปฐม (การุณย์ ด่านประดิษฐ์, 2557) พิธีเหยา ของชาวผู้ไทย (วัณณวัฒน์ เจริญไกร, 2564) พิธีกรรมมะม้วต พิธีกรรมการสื่อสารกับดวงวิญญาณของกลุ่มชาวไทยเชื้อสายเขมร (ยโสธารา ศิริภาประภากร และคณะ, 2564) พิธีกรรมสะเอง ของกลุ่มชาติพันธุ์กูย ในเขตอีสานตอนใต้ (พนาสินธุ์ ศรีวิเศษ, 2562) พิธีกรรมต่าง ๆ ดังกล่าวเป็นพิธีกรรมที่เกี่ยวกับความเชื่อในการใช้ดนตรีบำบัดรักษาคนป่วย ดนตรีประกอบพิธีการเลี้ยงกู่ บ้านคอนสวรรค์ จังหวัดชัยภูมิ (ปิยะนันท์ แนวดี และวุฒิสิทธิ์ จีระกมล, 2562) เป็นพิธีกรรมเลี้ยงผีบรรพบุรุษ และ พิธีวอญ์แฝะ หรือดนตรีในพิธีศพพระสงฆ์มอญ (พจณิชา ฤกษ์สมุทร, มานพ วิสุทธิแพทย์ และรุจี ศรีสมบัติ, 2562) เป็นต้น ดนตรีพิธีกรรมของคนไทยและกลุ่มชาติพันธุ์ต่าง ๆ ล้วนแสดงถึงความสัมพันธ์ระหว่างองค์รวมของพิธีกรรมและการบรรเลงดนตรีประกอบที่เป็นสิ่งที่ไม่สามารถแยกส่วนจากกันได้ พิธีกรรมจำเป็นต้องใช้ดนตรีเป็นองค์ประกอบของการประกอบพิธีกรรมให้มีความสมบูรณ์และสำเร็จลุล่วงตามวัตถุประสงค์ของการประกอบพิธีกรรมของชาวบ้าน

ดนตรีพิธีกรรมฟ้อนผี

พิธีกรรมฟ้อนผีในสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่ มีสองลักษณะ คือ พิธีกรรมฟ้อนผีมด - ผีเม็ง และพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านาย ผีมดผีเม็งแสดงนัยของผีบรรพบุรุษ ส่วนผีเจ้านายแสดงนัยของผีวีรบุรุษ ดนตรีประกอบพิธีฟ้อนผีเป็นลักษณะของดนตรีพิธีกรรม คือ ไม่สามารถแยกส่วนของดนตรีและพิธีกรรมออกจากกันได้ ดนตรีพิธีกรรมฟ้อนผีใช้วงดนตรีปี่พาทย์พื้นเมือง หรือ วงเต่งถิ้ง เป็นวงดนตรีหลักในการประกอบพิธีตามลำดับขั้นตอนอย่างเคร่งครัด โดยต้องบรรเลงบทเพลงต่าง ๆ อย่างถูกต้องตามความเชื่อและธรรมเนียมที่ได้ปฏิบัติสืบต่อกันมา ดังที่ เธียรชาย อักษรดิษฐ์ (2552, น. 82-85) กล่าวว่า

“การจัดพิธีเลี้ยงและฟ้อนผีอย่างเต็มรูปแบบ สิ่งที่สำคัญและจะขาดเสียไม่ได้นอกจากเครื่องพิธีกรรมทั้งหมดแล้ว ก็คือ วงดนตรีปี่พาทย์ หรือเรียกว่า “วงป๊าด” เป็นผู้มีหน้าที่ประโคมและขับกล่อม สร้างบรรยากาศในทุกขั้นตอนของพิธีกรรม การบรรเลงแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ คือ การบรรเลงตามลำดับขั้นตอนพิธีหลักอย่างเคร่งครัด นับจากเริ่มต้นจนกระทั่งเสร็จสิ้นพิธี และการบรรเลงตามบรรยากาศของการฟ้อน หมายถึง การบรรเลงเพลงที่นอกเหนือไปจากเพลงหลักของพิธีกรรม ซึ่งในระยะหลังๆพบว่า ในบางแห่งนำเครื่องดนตรีสากลเข้ามาผสมผสานสอดแทรกเพื่อสร้างบรรยากาศให้ครึกครื้น เช่น เพลงพื้นเมืองประยุกต์ และเพลงลูกทุ่ง”

พิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็ง มีองค์ประกอบที่สำคัญ คือ สถานที่สำหรับการประกอบพิธีกรรมที่เรียกว่า “ผาม” และเครื่องเซ่นไหว้บูชาต่าง ๆ ต้องจัดเตรียมครบถ้วนสมบูรณ์ตามธรรมเนียมประเพณี รวมทั้งมี “เก๊าผี” ที่เป็นผู้มีความรู้ความสามารถในการดำเนินการประกอบพิธีได้อย่างถูกต้องตามลำดับขั้นตอน และมี วงเต่งถิ้ง ที่นักดนตรีสามารถบรรเลงบทเพลงต่าง ๆ ในแต่ละขั้นตอนได้อย่างถูกต้อง และชำนาญ เมื่อเก๊าผีต้องการให้บรรเลงบทเพลงอะไรต้องบรรเลงได้ทันที ดังตารางตารางที่ 1

ตารางที่ 1 แสดงขั้นตอนการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็งและบทเพลง

ลำดับที่	ขั้นตอนการประกอบพิธีกรรม	ชื่อเพลง	หมายเหตุ
1.	พิธีขึ้นห้าวพังสี	-	ไม่มีการบรรเลง/ ปู่จารย์[1] เป็นผู้ทำพิธี
2.	พิธีบูชาเจ้าที่	-	ไม่มีการบรรเลง/ นักดนตรีอาวุโส เป็นผู้ทำพิธี
3.	การผูกผ้าห้อย	-	ไม่มีการบรรเลง/นักดนตรีอาวุโส เป็นผู้ผูกผ้า
4.	พิธีเชิญผีปู่ย่า	เพลงฉัตร	
5.	ฟ้อนขว้าง ฟ้อนตุม	ผีมดลงช่วง	
6.	พิธีเลี้ยงข้าวผีปู่ย่า	เพลงฉัตร และเพลงพื้นเมือง	
7.	พิธีฟ้อนถ้วย	ผีมดลงช่วง / ผีมดห้อยผ้า	
8.	การลงดาบ	ผีมดลงช่วง /เพลงมวย	
9.	พิธีไหว้หัวกล้วย	-	ไม่มีการบรรเลง/ ญาติผู้ใหญ่ประจำวงศ์ตระกูลเป็นผู้ทำพิธี
10.	พิธีเลี้ยงผีผ้าขาว	ผีมดลงช่วง	
11.	พิธีตักบาตรผีปู่ย่า	เพลงฉัตร และเพลงพื้นเมือง	
12.	พิธีปัดฤกษ์ ปัดเคราะห์ ปัดภัย	เพลงฉัตร และเพลงพื้นเมือง	
13.	พิธีเลี้ยงข้าวผีปู่ย่า (กลางวัน)	เพลงฉัตร และเพลงพื้นเมือง	
14.	พิธีเสี่ยงทายไก่	-	ไม่มีการบรรเลง/ นักดนตรีอาวุโสเป็นผู้เสี่ยงทาย ลักษณะของไก่
15.	พิธีจุดเทียนชัย หรือสูมาเทียน	เพลงฟายครู / ผีมดลงช่วง	
16.	พิธีไหว้ผีกุลา	เพลงกุลา	
17.	การฟ้อนปล่อย	ผีมดลงช่วง และเพลงลูกทุ่งยอดนิยม	
18.	การเล่นน้ำปีใหม่สงกรานต์ “ตกปีใหม่”	บทเพลงจังหวะร่ำวง / เพลงปีใหม่เมือง	
19.	การเล่นสะบ้า	บทเพลงจังหวะร่ำวง	
20.	แห่บั้งไฟ	เพลงปราสาทไหว หรือเพลงแหย่งหลวง / เพลงเซิ้งบั้งไฟ	
21.	ชนไก่	เพลงฟายครู / เพลงมวย	
22.	คล้องช้าง	เพลงช้าง / ผีมดลงช่วง / เพลงมวย	
23.	ปลูกข้าวไร่	บทเพลงจังหวะร่ำวง	
24.	ถ่อแพ	พายจีด	
25.	พิธีส่งผี	เพลงฉัตร /เพลงปราสาทไหว	
26.	พิธีเสี่ยงทายน้ำตาเทียน	-	ไม่มีการบรรเลง/ นักดนตรีอาวุโสเป็นผู้เสี่ยงทาย ลักษณะของน้ำตาเทียน

[1] มัคนายก

ที่มา: นิรันดร์ ภักดี (2558, น. 267-268)

วงปี่พาทย์พื้นเมือง หรือวงเต่งถิ้ง มี 2 ลักษณะ คือ วงเต่งถิ้งแบบพื้นเมือง ประกอบด้วยเครื่องดนตรี คือ ป้าดเอก (ระนาดเอก) ป้าดทุ้ม (ระนาดทุ้ม) ป้าดเหล็ก (ระนาดเหล็ก) ป้าดฆ้อง (ฆ้องวง) กลองเต่งถิ้ง กลองโป่งโป้ง แนหน้อย และแนหลวง วงเต่งถิ้งแบบพื้นเมืองนิยมใช้บรรเลงในพิธีฟ้อนผีมดผีเม็ง เน้นการบรรเลงบทเพลงพื้นเมืองและบทเพลงลูกทุ่งในช่วงของการฟ้อนปล่อย และวงเต่งถิ้งแบบประยุกต์ คือ การนำเอาเครื่องดนตรีพื้นบ้านเป็นเครื่องดนตรีหลักประสมวงกับเครื่องดนตรีสากล คือ กลองชุด กีตาร์ไฟฟ้า กีตาร์เบส คีย์บอร์ด กลองบรองโก้ และกลองทอมบา สามารถบรรเลงได้ทั้งบทเพลงพื้นเมืองแบบดั้งเดิม คือ บรรเลงเฉพาะเครื่องดนตรีพื้นเมือง และบรรเลงบทเพลงลูกทุ่งในลักษณะของวงดนตรีประยุกต์ วงเต่งถิ้งแบบประยุกต์ส่วนใหญ่มีเครื่องขยายเสียงขนาดใหญ่และใช้เครื่องผสมเสียง (Mixer) สำหรับควบคุมระบบเสียง โดยนิยมใช้บรรเลงในพิธีฟ้อนผีเจ้านาย วงเต่งถิ้งทั้งสองลักษณะเป็นดนตรีพิธีกรรม ถ้าหากนักวิจัยมีความสนใจศึกษาวิจัยก็ไม่ควรแยกออกจากกันแล้วอธิบายว่าดนตรีมีคุณลักษณะอย่างไร และพิธีกรรมมีขั้นตอนอย่างไรเท่านั้น แต่ควรอธิบาย และวิเคราะห์ถึงความสัมพันธ์ของทั้งดนตรีและพิธีกรรม เนื่องจากพิธีกรรมมีทั้งดนตรีและพิธีกรรมเป็นองค์ประกอบที่สำคัญเกื้อหนุนซึ่งกันและกัน และแสดงความสัมพันธ์กันหลายประการ ดังที่ผู้เขียนได้ศึกษาวิจัยเรื่องดนตรีและพิธีกรรมฟ้อนผีมีความสัมพันธ์กันหลายประการ คือ ความสัมพันธ์ในด้านความเชื่อ ความสัมพันธ์ด้านบทบาทของนักดนตรี และบทบาทของดนตรีต่อการกระตุ้นให้เกิดภาวะการเข้าสู่ภวังค์ของร่างทรง ดังรายละเอียด ดังนี้

ความสัมพันธ์ในด้านความเชื่อ

ความสัมพันธ์ของดนตรีและพิธีกรรมฟ้อนผีด้านความเชื่อ คือ กรอบมโนทัศน์เรื่อง “ครูกลอง” นักดนตรีวงเต่งถิ้ง มีกรอบมโนทัศน์ความเชื่อต่อครูกลองว่ามีอำนาจในการปกป้องคุ้มครอง และช่วยเกื้อหนุนให้นักดนตรีมีความสุขสบาย ในขณะที่พิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็งเกิดจากกรอบมโนทัศน์ความเชื่อต่ออำนาจของผีปู่ย่าที่ช่วยปกป้องคุ้มครองลูกหลานให้มีความสุขความเจริญในการดำเนินชีวิต และพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านายมีกรอบมโนทัศน์ความเชื่อต่อองค์เทพที่มาเข้าทรงทำให้ตนเองมีชีวิตที่สุขสบาย จากกรอบมโนทัศน์ของนักดนตรีวงเต่งถิ้งและพิธีกรรมฟ้อนผีได้แสดงความสัมพันธ์ระหว่างกัน คือ มีมโนทัศน์ความเชื่อในระบบจินตนาการร่วมเดียวกัน คือ เก๊าผี และร่างทรงต่างให้ความสำคัญ ให้ความเคารพ และมีความเชื่อต่ออำนาจของ “ครูกลอง” ในขณะที่กลุ่มนักดนตรีก็แสดงออกถึงความเคารพนับถือต่ออำนาจผีปู่ย่า รวมทั้งอำนาจขององค์เทพผีเจ้านายจนทำให้เกิดความสัมพันธ์ในการอุปถัมภ์ระหว่างม้าขี่ร่างทรงกับกลุ่มนักดนตรีวงเต่งถิ้ง มโนทัศน์ความเชื่อเรื่อง “ครูกลอง” จึงเป็นศูนย์กลางของความเชื่อของนักดนตรี เก๊าผี และร่างทรง ซึ่งทุกคนต่างแสดงความเคารพกราบไหว้ก่อนการเริ่มพิธีกรรมในแต่ละขั้นตอน เป็นความสัมพันธ์ที่แสดงออกให้เห็นอย่างเป็นรูปธรรมในพิธีฟ้อนผี

ความสัมพันธ์ด้านบทบาทของนักดนตรี

พิธีกรรมฟ้อนผีนักดนตรีวงเต่งถิ้งมีบทบาทสำคัญอย่างมาก ถ้าหากขาดนักดนตรีการประกอบพิธีกรรมไม่สามารถดำเนินการได้เนื่องจากตัวแทนนักดนตรีอาวุโสต้องมีหน้าที่ในการผูกผ้าห้อยหรือผ้าจ่อง ผ้าเทิง ผ้าแว้ง และการบูชาเจ้าที่ รวมทั้งการกล่าวเชิญผีปู่ย่าให้มาร่วมงานฟ้อนกับลูกหลานโดยผ่านทางผ้าห้อย การประกอบพิธีฟ้อนผีมดผีเม็งมี “ผ้าห้อย” เป็นสิ่งที่แสดงถึงการสื่อสารระหว่างผีปู่ย่า และเก๊าผีรวมทั้งลูกหลาน นักดนตรีอาวุโสเป็นผู้ทำหน้าที่มัดผ้าห้อยพร้อมทั้งกล่าวเชิญผีปู่ย่าให้มาร่วมในพิธีจึงเป็นขั้นตอนที่สำคัญที่สุดในการ

เริ่มต้นพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็ง นอกจากนี้นักดนตรียังมีบทบาทในการเป็นผู้เสี่ยงทายไก่ และเสี่ยงทายน้ำตาเทียนชัย ซึ่งเป็นพิธีที่ลูกหลานมีความเชื่อและมักนำผลการเสี่ยงทายไปเป็นแนวทางสำหรับการปฏิบัติตนเพื่อสร้างความสัมพันธ์ภายในสายผีวงศ์ตระกูล รวมทั้งเป็นการป้องกันหรือเตือนสติลูกหลานในกรณีคำเสี่ยงทายที่ส่งผลต่อการดำเนินชีวิต บทบาทการเป็นผู้พิจารณาการเสี่ยงทายคล้ายหมอดูแสดงถึงการเป็นผู้ที่กลุ่มสายผีวงศ์ตระกูลเห็นว่านักดนตรีอาวุโสเป็นผู้ที่มีความน่าเชื่อถือและเป็นผู้นำจึงมีบทบาทสำคัญในขั้นตอนที่สำคัญของการประกอบพิธีกรรม และบทบาทหลักที่สำคัญของนักดนตรี คือ การบรรเลงบทเพลงต่าง ๆ ประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็งที่ต้องถูกต้องตามขั้นตอนอย่างเคร่งครัดตามตารางที่ 1 โดยนิยมใช้วงเต่งถิ้งแบบพื้นเมือง บรรเลงบทเพลง เช่น เพลงฉัตร เพลงผีมดลงข่วง เพลงกุลา เพลงผีมดห้อยผ้า เพลงมวย เป็นต้น และช่วงการฟ้อนปล่อยสามารถบทเพลงลูกทุ่งยอดนิยมทั่วไป จนสุดท้ายเมื่อการประกอบพิธีเสร็จสิ้น ตัวแทนนักดนตรีอาวุโสต้องเป็นผู้ที่แก้ผ้าห้อยที่ผูกไว้ตอนเริ่มพิธี และแกะหลังคาผามที่ใช้ประกอบพิธีก่อนที่ชาวบ้านจะช่วยกันรื้อถอนให้แล้วเสร็จในวันงาน

ผ้าห้อยหรือผ้าจ่อง หมายถึง ผ้าห้อยสำหรับเก๊าผี สำหรับประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็ง

ผ้าเทิง หมายถึง ผ้าที่ผูกด้านใต้หลังคาผาม คล้ายเป็นเพดาน

ผ้าแว้ง หมายถึง ผ้าที่ผูกล้อมระหว่างเสาผามด้านบน

บทบาทของดนตรีต่อการกระตุ้นให้เกิดภาวะเข้าสู่ภวังค์

การบรรเลงวงเต่งถิ้งมีบทบาทต่อการกระตุ้นให้เกิดภาวการณ์เข้าสู่ภวังค์ (Trance) ของเก๊าผี และร่างทรงองค์เทพ การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็งและผีเจ้านาย มีหลายช่วงเวลาที่เก๊าผี ลูกหลาน และร่างทรงเข้าสู่ภวังค์ได้หลายลักษณะ คือ การห้อยผ้าในผามจากการห้อยโหนผ้าและหมุนตัวอย่างรวดเร็วไปมาจนทำให้เกิดอาการมึนงงแล้วเข้าสู่ภวังค์ การฟ้อนดาบและการฟ้อนกิ่งดอกแก้ว เสียงกลองเต่งถิ้ง และการเข้าสู่ภวังค์จากการกระตุ้นขององค์ประกอบดนตรี คือ การเร่งอัตราความเร็วของการบรรเลง การเน้นเสียงเครื่องดนตรีให้เสียงดังและการซ้ำกระสวนทำนองและกระสวนจังหวะ

พิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็ง และผีเจ้านาย เก๊าผีปู่ย่าและร่างทรงต่างเกิดภาวะการเข้าสู่ภวังค์ด้วยวิธีการที่แตกต่างกัน จากการศึกษาของ Gilbert Rouget (1985, น. 10-11) กล่าวว่า “ภาวะการเข้าสู่ภวังค์มักเกิดขึ้นจากการเคลื่อนไหว หรือการเต้น (Movement) การได้ยินเสียง (Noise) เกิดขึ้นในที่ที่มีผู้คนจำนวนมาก (In company) เกิดจากภาวะวิกฤต (Crisis) เกิดจากการกระตุ้นเกี่ยวกับระบบการรับรู้ หรือระบบประสาท (Sensory overstimulation) มีภาวะสูญเสียความทรงจำ (Amnesia) และอาจจะมีการกระตุ้นให้เข้าสู่ภวังค์โดยการดื่มเครื่องดื่มบางชนิด (Drink) การเต้นรำอย่างไร้รูปแบบ และเสียงกลองที่ดังอึกทึกครึกโครม” และสิ่งที่สำคัญ คือ “การเข้าสู่ภวังค์ (entry to trance) ในขณะเข้าร่วมในพิธีกรรมต่าง ๆ ไม่ว่ากรณีใดส่วนใหญ่มักเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับ “ดนตรี” ไม่ทางใดก็ทางหนึ่ง ระหว่างเพลงร้อง หรือเพลงบรรเลง” (Gilbert Rouget: 1985, น. 49) จากคำอธิบายดังกล่าว ดนตรีพิธีกรรมมีบทบาทสำคัญที่จะทำให้ร่างทรงเข้าสู่ภวังค์ได้มากที่สุด และเมื่อรวมกับปัจจัยอื่น ๆ ในขณะการประกอบพิธีฟ้อนผี เช่น การฟ้อนรำ การอยู่ท่ามกลางพิธีที่มีเสียงดังและมีผู้คนจำนวนมาก การกระตุ้นระบบประสาทจากการห้อยผ้า และการดื่มเครื่องดื่มแอลกอฮอล์ เป็นต้น จึงเป็นต้นเหตุของการเข้าสู่ภวังค์ของ

เก้าผีและร่างทรง

ดนตรีและพิธีกรรมมีความสัมพันธ์กันหลายด้าน คือ ด้านสังคม วัฒนธรรมและความเชื่อ ที่เป็นความสัมพันธ์เป็นองค์รวมโดยไม่สามารถแยกออกจากกันได้ ในส่วนของคุณสมบัติเด่นทางดนตรีที่แสดงความสัมพันธ์กับการประกอบพิธีกรรม มีรายละเอียดดังที่ ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์ (2559, น. 209-210) กล่าวว่า “ดนตรีเป็นหนึ่งในบรรดาสถาบันสำแดงตนของสังคม (Expressive Institute) และมักสำแดงลักษณะเฉพาะได้ชัดเจนมากแม้ว่าจะเป็นนามธรรมที่สุดก็ตาม ดนตรีเกิดจากเสียง ซึ่งแต่ละหน่วยเสียงมีคุณสมบัติทางวิทยาศาสตร์ติดตัวทันที 4 อย่าง โดย 3 อย่างแรกเป็นคุณสมบัติที่สามารถวัดค่าได้ คือ

1) เสียงทุกเสียงมีระดับเสียง (Pitch) ซึ่งเกิดจากความสั่นสะเทือนของวัตถุที่เป็นต้นกำเนิดเสียงแล้วเกิดเป็นคลื่นที่มีความถี่ส่งผ่านทางอากาศ

2) เสียงทุกเสียงมีความยาว (Duration) ของเวลาที่สั่นสะเทือนก่อนจะจางหายไป

3) เสียงทุกเสียงมีความเข้ม (Intensity) หรือความดัง

4) เสียงทุกเสียงมีสีสันของเสียง (Timbre หรือ Tone color) ซึ่งขึ้นกับสิ่งที่เป็นต้นกำเนิดเสียง คุณสมบัติข้อนี้ไม่มีหน่วยวัดเป็นตัวเลขเพราะรับรู้ด้วยความรู้สึกของผู้ฟัง”

คุณสมบัติของดนตรีดังกล่าวเป็นหลักสากลของดนตรีทุกประเภททั้งดนตรีสากล และดนตรีพื้นบ้าน โดยเฉพาะเสียงจากเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ (Percussion) เช่น เสียงกลอง มีอานุภาพที่สามารถกระตุ้นระบบประสาทการรับรู้ของมนุษย์ในทางกายภาพทำให้เกิดความรู้สึกคึกคักกระฉับกระเฉง ส่วนเครื่องดนตรีที่ดำเนินทำนองมีผลกระทบต่อจิตใจให้เกิดความรู้สึกอิ่มเอมเป็นสุข หรือโศกเศร้าเสียใจได้ การประกอบพิธีฟ้อนผีวงเต่งถิ้ง บรรเลงบทเพลงต่าง ๆ นอกจากช่วยสร้างบรรยากาศให้คึกคักสนุกสนานแล้วยังสร้างความศักดิ์สิทธิ์แก่พิธีกรรม รวมทั้งช่วยกระตุ้นให้ร่างทรงเข้าสู่ภวังค์ได้หลายกรณี เช่น การห้อยผ้า และเสียงกลองเต่งถิ้ง เป็นต้น

การห้อยผ้า

พิธีกรรมฟ้อนผีมด ผีเม็ง ตามธรรมเนียมดั้งเดิมมีการผูกผ้าห้อยโดยตัวแทนนักดนตรีอาวุโสเป็นผู้ทำหน้าที่ผูกผ้าห้อยติดกับคานด้านบนตรงกลางผาม การเริ่มต้นประกอบพิธีเริ่มจากพิธีเชิญผีปู่ย่าจากหิ้งผีปู่ย่า หรือหอผีปู่ย่ามายังหิ้งผีในผามแล้วเก้าผีจึงเริ่มห้อยผ้ากลางผามโดยค่อย ๆ โยกไปมา และหมุนตัวตามจังหวะการบรรเลงเพลงผีมดลงข่วง หรือเพลงมวย เก้าผีก็จับผ้าห้อยหมุนตัววนกลับไปกลับมาตามเสียงของการบรรเลงจนเข้าสู่ภวังค์ จึงดำเนินการประกอบพิธีกรรมแต่ละช่วงไปตามลำดับ การห้อยผ้าอีกช่วงหนึ่ง คือ ช่วง “ฟ้อนปล่อยและเข้าผ้าห้อยผี” เป็นช่วงที่ลูกหลาน และญาติพี่น้องที่มาร่วมงานจะได้มีส่วนร่วมห้อยผ้า โดยช่วงแรกได้ฟ้อนร่วมกันที่ลานต้นดอกแก้วหน้าผามแล้วจึงมีญาติผู้ใหญ่ได้นำลูกหลานญาติพี่น้องมาร่วมห้อยผ้าในผาม วงเต่งถิ้งบรรเลงเพลงผีมดลงข่วง ซึ่งเป็นบทเพลงที่มีจังหวะเร็วคึกคักสนุกสนาน การเริ่มต้นห้อยผ้าเริ่มจากการให้ลูกหลานจับผ้าปิดคลุมหน้าแล้วกลุ่มญาติก็ช่วยกันแกว่ง และหมุนตัวลูกหลานอย่างรุนแรงให้ห้อยวนไปมาอยู่ในผามท่ามกลางจังหวะดนตรีที่เร่งเร้าเสียงดังอึกทึกจนลูกหลานที่ห้อยผ้าเข้าสู่ภวังค์ จากนั้นก็นำลูกหลานคนต่อไปเข้ามาห้อยผ้าจนเข้าสู่ภวังค์ในลักษณะเดียวกัน ลักษณะของการห้อยผ้าโดยการหมุนตัวอย่างรวดเร็วส่งผลต่อการรบกวนระบบประสาทในสมองส่วนหน้า (Frontal Lobe) ที่มีหน้าที่ควบคุมการเคลื่อนไหวของมนุษย์ เมื่อได้รับการกระตุ้นอย่างต่อเนื่องจึงทำให้เกิดอาการมึนงง ทรงตัวไม่อยู่ และควบคุมตัวเองไม่ได้เป็นภาวะการเข้าสู่ภวังค์

ชั่วขณะ อีกทั้งยังได้รับการกระตุ้นจากเสียงดนตรีจากวงเต่งถิ้งที่ส่งผลทำให้ลูกหลานเข้าสู่ภวังค์ได้

เสียงกลองเต่งถิ้ง

กลองเต่งถิ้งเป็นกลองที่เป็นเสียงหลักในวงเต่งถิ้ง ในการตีมีเสียงดัง “เต่ง – ถิ้ง” ชัดเจนที่สุด นักดนตรีจึงเรียกชื่อว่า “กลองเต่งถิ้ง”และวงดนตรีเรียกว่า “วงเต่งถิ้ง” ซึ่งมีบทบาทสำคัญสำหรับการบรรเลงในงานประเพณี และพิธีกรรมต่าง ๆ ในสังคมวัฒนธรรมล้านนามานาน โดยเฉพาะบทบาทการบรรเลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็งที่เป็นองค์ประกอบที่สำคัญที่ขาดไม่ได้ การบรรเลงวงเต่งถิ้งมีธรรมเนียมปฏิบัติคือการจัดวางเครื่องดนตรีให้อยู่ชิดกับหิ้งผีในผาม ทำให้เสียงจากการบรรเลงเสียงจึงดังก้องอยู่ภายในผาม และปริมณฑลของพิธี จากการวิจัยของผู้เขียนพบว่าการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีเม็งในช่วงการฟ้อนปล่อยและเข้าผ้าเข้าผี มีหญิงสาวลูกหลานของเจ้าภาพได้เข้าห้อยผ้าจนเข้าสู่ภวังค์แล้วญาติจึงพาออกมาฟ้อนร่วมกับกลุ่มญาติตามปกติที่ต้นดอกแก้ว พอเริ่มได้สติก็ไปนั่งพักในเต็นท์ ในระหว่างนั้นญาติคนอื่น ๆ ก็เข้าห้อยผ้าโดยวงเต่งถิ้งบรรเลงเพลงผีมดห้อยผ้ามีการเร่งอัตราจังหวะให้เร็วขึ้น และเน้นเสียงให้ดังเพิ่มขึ้น ๆ ปรากฏว่าหญิงสาวคนเดิมที่นั่งพัก และออกจากภวังค์แล้ว อยู่ ๆ ก็กลับเข้าสู่ภวังค์อีกครั้งโดยโห่ร้องเสียงดังแล้ววิ่งเข้ามาฟ้อนในผามอีกครั้ง ทั้ง ๆ ที่ไม่ได้เข้าห้อยผ้าที่สามารถทำให้เข้าสู่ภวังค์เกิดอาการมึนงงได้ง่ายกว่าแต่ในกรณีนี้เกิดจากการได้ยินเสียงกลองเต่งถิ้งกระตุ้นจนเข้าสู่ภวังค์ ซึ่งสอดคล้องกับการศึกษาของ Gilbert Rouget (1985, น. 317) กล่าวว่า “เสียงดนตรี เสียงกลอง เสียงร้อง และการเต้นรำ สามารถทำให้คนเข้าสู่ภวังค์ได้” และจากการวิเคราะห์คุณลักษณะทางดนตรีของกลองเต่งถิ้งบทเพลงผีมดลงช่วง ซึ่งใช้บรรเลงในขณะที่ลูกหลานห้อยผ้า พบว่ามีการบรรเลงกระสวนจังหวะที่ชัดเจน และซ้ำ ๆ กัน โดยเฉพาะการเน้นเสียงจังหวะตกที่ 1 เมื่อพิจารณาในเชิงจิตวิทยาดนตรีเมื่อได้ฟังกระสวนจังหวะซ้ำ ๆ กันหลายรอบ คุณลักษณะทางดนตรีในลักษณะนี้เป็นทั้งการกระตุ้นทางกาย และทางจิตใจสามารถทำให้ผู้ฟังเกิดสมาธิได้ ดังโน้ตตัวอย่างจากบทเพลง “ผีมดลงช่วง” บรรเลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีโดยวงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคี และถอดโน้ตโดยผู้เขียน

การบรรเลงกระสวนจังหวะวงเต่งถิ้งบทเพลงผีมดลงช่วง นิยมใช้บรรเลงเมื่อญาติพี่น้องได้นำตัวแทนลูกหลานมาห้อยผ้า โดยโยกไกวตามกระสวนจังหวะเพลงที่เร็วขึ้น ๆ ในขณะที่นักดนตรีตีกลองเต่งถิ้งโดยเน้นทุกจังหวะตก และเร่งอัตราจังหวะโดยการแบ่งค่าตัวโน้ตให้มีความถี่มากขึ้น จากการสังเกตเมื่อนักดนตรีตีกลองโดยการเน้นเสียงซ้ำ ๆ กัน หลายครั้ง ด้วยกลองเต่งถิ้งที่มีเสียงดัง มีการเร่งเร้าอัตราจังหวะ และกระชับอัตราจังหวะให้ถี่มากขึ้น และค่อย ๆ เพิ่มความเร็วขึ้นในช่วงที่ลูกหลานกำลังห้อยผ้าที่หมุนตัวอย่างรวดเร็ว และไกวไปมาจนกระทั่งลูกหลานเข้าสู่ภวังค์ จากนั้นวงดนตรีจึงผ่อนอัตราจังหวะลงหรือมีการเปลี่ยนบทเพลง แต่หากมีลูกหลานคนอื่นเข้ามาห้อยผ้าอีกจึงเปลี่ยนมาบรรเลงบทเพลงผีมดลงช่วงอีกครั้ง และนักดนตรีตีกลองเต่งถิ้งโดยการเน้นจังหวะซ้ำ ๆ และเพิ่มความถี่อัตราตัวโน้ตเพิ่มขึ้น ดังโน้ตตัวอย่างจากบทเพลง “ผีมดลงช่วง” บรรเลงประกอบ

พิธีกรรมฟ้อนผี โดยวงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคี และถอดโน้ตโดยผู้เขียน

คุณลักษณะทางดนตรีที่นำเข้าสู่ภวังค์

เสียงดนตรีจากการบรรเลงประกอบพิธีฟ้อนผีทำให้เก๊าผีมดผีเม็ง และร่างทรงผีเจ้านายเข้าสู่ภวังค์ได้ ดังที่ Rouget, G. (1985, น.10) กล่าวว่า “ภาวะการเข้าสู่ภวังค์มักจะเกิดขึ้นเมื่อระบบการรับรู้ของมนุษย์ได้รับการกระตุ้นจากเสียง (noise) ดนตรี (music) กลิ่น (smells) และการทำให้รู้สึกตื่นเต้น กระวนกระวาย หรือความกังวล (agitation)” จากคำพูดดังกล่าวสัมพันธ์กับการประกอบพิธีฟ้อนผีที่ใช้วงเต่งถิ้งบรรเลงบทเพลงต่าง ๆ ที่มีเสียงดังอึกทึกครึกโครม มีกลิ่นธูปเทียน และกลิ่นอาหารเครื่องสังเวย ที่ใช้ประกอบพิธี โดยเฉพาะการห้อยผ้าที่ต้องหมุนตัววนกลับไปกลับมาอย่างรวดเร็วหลาย ๆ รอบย่อมทำให้เก๊าผีเกิดความรู้สึกมึนงงกระวนกระวายใจ สิ่งต่าง ๆ เหล่านี้สามารถทำเข้าสู่ภวังค์ได้ในระหว่างการประกอบพิธี และถ้ามุ่งเน้นถึงคุณลักษณะทางดนตรีที่สามารถทำให้ร่างทรงเข้าสู่ภวังค์ได้ ดังที่ Rouget, Gilbert (1985, น. 82-83) ได้อธิบายเพิ่มเติม คือ “ลักษณะทางดนตรีที่ใช้ประกอบพิธีกรรมจากกลุ่มที่มีการเร่งอัตราจังหวะให้เร็วขึ้น (accelerando) การเพิ่มระดับความเข้มของเสียงดนตรี (intensification of sound) และการเพิ่มความดังของระดับเสียง (crescendo) ในขณะบรรเลง เพลงร้องก็ขับร้องให้ดังที่สุด การบรรเลงก็บรรเลงให้เสียงดังที่สุดเท่าที่จะทำได้ (as loud as it could) และการบรรเลงแนวดำเนินทำนองจากเครื่องดนตรีต่าง ๆ ในลักษณะลีลาเหมือนการท่องมนต์คาถาที่มีการเน้นเสียงแบบการกระแทกเสียงอย่างฉับพลัน (Sforzando) สิ่ง เหล่านี้ล้วนทำให้ร่างทรงเข้าสู่ภวังค์ได้ โดยเฉพาะเสียงกลองที่มีเสียงดัง และทรงพลังมากที่สุด”

จากการวิเคราะห์คุณลักษณะทางดนตรีของวงเต่งถิ้งที่บรรเลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีจากงานวิจัยของผู้เขียน พบว่าคุณลักษณะทางดนตรีที่ทำให้ร่างทรงเข้าสู่ภวังค์ คือ การเร่งอัตราความเร็ว รูปแบบการบรรเลงที่มีการเพิ่มความเข้มของเสียงดนตรี การบรรเลงให้เสียงดัง และการเน้นเสียงให้ดังอย่างฉับพลัน ดังรายละเอียดการศึกษาของ นิรันดร์ ภักดี (2558, น. 278-284) ดังนี้

1) การเร่งอัตราความเร็ว

การบรรเลงของวงเต่งถิ้งในการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็งเมื่อวิเคราะห์อัตราความเร็วพบว่า เมื่อเริ่มต้นการประกอบพิธี วงเต่งถิ้งบรรเลงบทเพลงผีมดลงช่วงด้วยอัตราความเร็วประมาณ M.M. = 136 – 142 แล้วบรรเลงโดยควบคุมความเร็วอย่างต่อเนื่องถึงช่วงกลางของการบรรเลงจึงค่อย ๆ เร่งอัตราจังหวะให้เร็วขึ้น ๆ เก๊าผี หรือลูกหลานที่ห้อยผ้าก็โยกตัวจับผ้าหมุนตัวให้มีความเร็วเพิ่มมากขึ้นตามการเร่งเร้าของอัตราจังหวะที่รวดเร็วจนเข้าสู่ภวังค์ ซึ่งมีอัตราความเร็วประมาณ M.M. = 148 – 152 และการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านาย ในช่วงการฟ้อนดาบของร่างทรง การบรรเลงเพลงฟายครู มีอัตราความเร็ว M.M. = 70 – 72 ซึ่งร่างทรงเริ่มต้นการฟ้อนดาบด้วยลีลาอ่อนช้อยสวยงาม เมื่อถึงท่อนสุดท้ายของเพลงนักดนตรีจึงได้เร่งอัตราความเร็วเป็น M.M. = 130 – 136 ร่างทรงก็เร่งจังหวะการฟ้อนตามอัตราความเร็วของจังหวะกลอง แล้วบรรเลงต่อด้วย

บทเพลงผีมดห้อยผ้า หรือเพลงมวย ที่อัตราความเร็ว M.M. = 144 – 154 ร่างทรงผีเจ้านายก็เริ่มใช้ดาบปาด และฟันไปตามแขนขารวมทั้งส่วนต่าง ๆ ของร่างกายตนเอง สุดท้ายนักดนตรียังได้เร่งอัตราความเร็วให้เพิ่มขึ้นเป็น M.M = 156 – 160 ร่างทรงก็ใช้ปลายดาบหันเข้าหาลำตัวแล้วกดด้ามดาบให้ส่วนปลายแทงเข้าหาตัวเองพร้อมกับเสียงเพลงที่เร่งเร้าและเสียงดัง ปรากฏว่าดาบงอจนเป็นรูปตัวยู (U) ทั้งสองด้าม ส่วนร่างทรงไม่ได้รับบาดเจ็บหรือมีบาดแผลใดใดบนร่างกาย จากนั้นนักดนตรีจึงค่อย ๆ ทอดจังหวะลงจบเพลง การเข้าสู่ภวังค์ในขณะห้อยผ้า และช่วงการฟ้อนดาบของร่างทรงในลักษณะของการทำร้ายตนเองเพื่อแสดงถึงอิทธิฤทธิ์และความขลังของร่างทรง มีส่วนจากการเร่งเร้าจากบทเพลงที่ค่อย ๆ เร่งจังหวะให้เร็วขึ้น ๆ เป็นส่วนในการกระตุ้นให้เก้าผีและร่างทรงเข้าสู่ภวังค์

2) รูปแบบการบรรเลงวงเต่งถิ้ง

วงเต่งถิ้ง เป็นวงดนตรีที่ประสมวงจากเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี และเครื่องประกอบจังหวะเป็นหลักซึ่งตามธรรมชาติเป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงดังและมีระดับความเข้มเสียงที่สูง และเครื่องเป่า คือ แนหน้อยและแนหลวง ที่มีเสียงดังและมีระดับเสียงสูงที่แหลมบาดหูทำให้ได้ยินชัดเจนและโดดเด่นในวงเต่งถิ้ง เนื่องจากมีสีสันของเสียงที่มีลักษณะเฉพาะตัว อีกทั้งการบรรเลงที่นิยมเป่าลากเสียงยาวต่อเนื่องกัน เมื่อการบรรเลงบทเพลงที่มีจังหวะคึกคักสนุกสนานก็ยิ่งทำให้มีเสียงที่อึกทึกครึกโครม ในขณะที่กลองเต่งถิ้ง เป็นกลองที่มีเสียงดังครอบคลุมทั่วบริเวณพิธี อีกทั้งเมื่อได้บรรเลงอยู่ภายในผามที่มีหลังคาค่อนข้างต่ำคลุมไว้ทั้งหมดก็ยิ่งมีความเข้มของเสียงเพิ่มมากขึ้นก็ยิ่งเพิ่มบรรยากาศความสนุกสนานในขณะบรรเลงนักดนตรีมักเพิ่มเติมเทคนิคการบรรเลงต่าง ๆ เช่น การเน้นเสียงกลองซ้ำ ๆ ต่อกันเป็นท่อนยาว การบรรเลงให้เสียงดังเพิ่มขึ้นเรื่อย ๆ และการบรรเลงให้เสียงดังขึ้นอย่างฉับพลัน การบรรเลงต่าง ๆ ดังกล่าวสามารถสร้างแรงกระตุ้นต่อผู้เข้าร่วมพิธีกรรมฟ้อนผี ซึ่งตามหลักจิตวิทยาดนตรีมนุษย์จะตอบสนองต่อเสียงดนตรีสองด้านเสมอ คือ การตอบสนองทางกาย (Physical response) กับการตอบสนองทางจิตวิญญาณ (Spiritual response) การตอบสนองจะเน้นหนักไปด้านใดด้านหนึ่งมากน้อยเพียงใดขึ้นกับการเลือกเน้นองค์ประกอบดนตรี ถ้าเน้นลีลาจังหวะที่เร็วและมีเสียงดังจะเร่งเร้าการตอบสนองทางกายมากกว่าทางจิต (ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์, 2558, น. 160) วงเต่งถิ้งมีเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี และเครื่องประกอบจังหวะที่ช่วยกระตุ้นในทางกายภาพของมนุษย์อยู่แล้วเมื่อมีการเพิ่มระดับเสียง และการเร่งอัตราจังหวะให้เร็วขึ้น จึงทำให้ระหว่างการการห้อยผ้า และการฟ้อนดาบ ด้วยพลังเสียงที่มีอำนาจจึงทำให้เก้าผี และลูกหลานญาติพี่น้องเข้าสู่ภวังค์ได้ ส่วนวงเต่งถิ้งแบบประยุกต์ที่มีเครื่องดนตรีสากลประสมวงร่วมด้วย และยังมีเครื่องขยายเสียงช่วยขยายเสียงเครื่องดนตรีทุกเครื่องก็ยิ่งมีระดับเสียงที่ดังกระหึ่มมากขึ้นไปอีกราวกับเสียงของเวทีคอนเสิร์ต จึงทำให้บรรยากาศการฟ้อนมีความคึกคักสนุกสนานส่งผลให้ร่างทรงที่มาร่วมงานต่างเข้าสู่ภวังค์ได้โดยง่าย

3) การซ้ำกระสวนทำนอง

การบรรเลงวงเต่งถิ้งในพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็ง มีบทเพลงที่ดำเนินแนวดำเนินทำนองหลายรูปแบบ การซ้ำกระสวนทำนองเป็นลักษณะเด่นรูปแบบหนึ่ง ซึ่งจากการศึกษาของ Humphrey (1996) ได้อธิบายถึงบทเพลงที่ใช้การซ้ำทำนอง ซ้ำกระสวนจังหวะ และบรรเลงวนซ้ำไปมาหลายรอบทำให้เกิดพลังต่อร่างทรง และส่งผลต่อการใช้ดนตรีสำหรับการบำบัด กล่าวว่า

“บทเพลงที่มีการซ้ำทำนอง และจังหวะสั้น ๆ วนซ้ำหลาย ๆ รอบ เป็นองค์ประกอบที่สำคัญของกลุ่มร่างทรงหมอผี โดยเฉพาะบทเพลงที่มีท่อนสร้อย (Refrains) คือ ใช้การซ้ำทำนอง และจังหวะสั้น ๆ ช่วยให้กลุ่มของผู้

ฟังสามารถขับร้องตามได้ ซึ่งมีความจำเป็นสำหรับเพิ่มพลังแก่ร่างทรงหมอผี การเข้าสู่การเป็นร่างทรงหมอผีเริ่มต้นด้วยการสูบสมุนไพรศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งทำให้เกิดภาวะไร้สติแล้วจึงมีวิญญาณอื่นเข้าสิงแทน จากนั้นร่างทรงหมอผีจึงเริ่มร้องเพลงจากคำร้อง ทำนอง และกระสวนจังหวะที่ซ้ำ ๆ กัน ให้เสียงดังที่สุด ในขณะที่ตัวของร่างทรงก็สั่นอยู่ตลอดเวลา พร้อมทั้งการเต้นรำอย่างรุนแรง มีความคึกคักสนุกสนาน หลังจากนั้นดูท่าทางอ่อนแรงลงโดยมีการหมุนตัวอย่างไร้ทิศทางแต่ยังคงร้องบทเพลงในกระสวนจังหวะเดิม และมีกลุ่มผู้ร่วมในพิธีช่วยกันร้องท่อนสร้อยวนซ้ำไปมา ส่วนร่างทรงก็ร้องด้นทำนองที่มีเสียงของกลุ่มนักร้องร้องแนวทำนองที่กระโดดไปมา และบางครั้งก็ร้องกระสวนทำนองหลักสั้น ๆ ด้วยระดับเสียงสูงด้วยการตะโกน และเน้นเสียง” (Humphrey, 1996, P. 234)

จากการวิเคราะห์คุณลักษณะทางดนตรีของบทเพลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผี พบว่ามีคุณลักษณะที่แนวดำเนินทำนองจากเครื่องดนตรีต่าง ๆ ใช้การซ้ำทั้งกระสวนทำนอง และกระสวนจังหวะ ซึ่งมีความสัมพันธ์กับการเน้นกระสวนจังหวะของกลองเต่งถิ้ง ด้วยคุณลักษณะของการซ้ำกระสวนทำนอง และจังหวะหลาย ๆ รอบเป็นสิ่งที่กระตุ้นให้เก๊าผี และลูกหลานเข้าสู่ภวังค์ได้ระหว่างการห้อยผ้า การฟ้อนดาบรำดาบ ดังตัวอย่าง เป็นแนวดำเนินทำนองของป้าตเอกที่บรรเลงซ้ำกระสวนทำนองสั้น ๆ หลาย ๆ ครั้ง เป็นลักษณะของการสื่อถึงความต้องการให้แสดงออกแบบเดิม ๆ ซ้ำ ๆ ให้สภาวะจิตใจนิ่งมีสมาธิ กอปรกับการห้อยผ้า การฟ้อนดาบ เสียงกลองเต่งถิ้ง และเสียงองค์รวมของการบรรเลงวงเต่งถิ้ง สามารถกระตุ้นให้เก๊าผี และลูกหลานสามารถเข้าสู่ภาวะภวังค์ได้ ดังโน้ตตัวอย่างจากบทเพลง “ผีมดลงข่วง” บรรเลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีโดยวงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคี และถอดโน้ตโดยผู้เขียน

จากการวิเคราะห์เพิ่มเติมพบว่านอกจากป้าตเอกที่บรรเลงกระสวนทำนองแบบซ้ำ ๆ กันหลายรอบแล้วเครื่องดนตรีอื่นที่บรรเลงคล้ายกับป้าดเอก คือ ป้าดฆ้อง และป้าดเหล็ก ส่วนป้าดทุ้มดำเนินกระสวนทำนองซ้ำ ๆ ในลักษณะการเลียน และดัดแปลงกระสวนทำนองของป้าดเอก โดยเพิ่มโน้ตผ่านทำให้มีความรู้สึกถึงความเคลื่อนไหวเพิ่มขึ้น การซ้ำกระสวนทำนองของป้าดเอก และมีลักษณะการล้อ ทำให้เกิดเสียงที่ย้อนกลับไปกลับมาทำให้คนฟังเกิดความจดจ่อย้าคิดย้าทำ เมื่อร่วมกับการแสดงออกทั้งการห้อยผ้า การเต้นรำ การเคลื่อนไหวร่างกาย กรอปกับการกระตุ้นของเสียงจากการบรรเลงวงเต่งถิ้งทำให้สามารถเข้าสู่ภวังค์ได้ ดังโน้ตตัวอย่างจากบทเพลง “ผีมดลงข่วง” บรรเลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผี โดยวงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคี

และถอดโน้ตโดยผู้เขียน

จากลักษณะของกระสวนทำนองที่เป็นลักษณะของกระสวนจังหวะที่ซ้ำ ๆ กันทั้งกระสวนทำนองของป้าดเอก และป้าดทุ้ม ต่างทำให้เกิดความรู้สึกถึงการยึดตรึงจิตของผู้เข้าร่วมพิธีกรรมทำให้เกิดสมาธิ เมื่อร่วมกับการห้อยผ้าที่หมุนตัวด้วยความแรงส่งผลต่อระบบการควบคุมตนเองเนื่องจากระบบประสาทถูกกระตุ้นด้วยการเคลื่อนไหวที่ผิดธรรมชาติ และเมื่อรวมกับเสียงกลองเต่งถิ้งที่มีลักษณะจังหวะที่เร่งเร้า เสียงบรรเลงวงเต่งถิ้งที่ดังกระหึ่ม สิ่งต่าง ๆ เหล่านี้ล้วนเป็นสิ่งที่นำเก๊าผี และลูกหลานที่เข้าร่วมพิธีกรรมฟ้อนผีสามารถเข้าสู่ภวังค์ได้

สรุป

เมื่อกล่าวถึง “พิธีกรรม” ในสังคมวัฒนธรรมไทยทั่วไปผู้คนต่างมีมโนทัศน์เกี่ยวกับคำว่า โลกศักดิ์สิทธิ์ พื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ ความเชื่อ หรือแม้แต่เรื่องผี เรื่องวิญญาณ เป็นต้น การประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ ล้วนตอบสนองความต้องการทางใจเนื่องจากต้องการแก้ไขหรือรักษาอาการเจ็บป่วย ซึ่งอาจจัดพิธีกรรมหลังจากที่ได้ร้องขอหรือบนบานศาลกล่าวแล้วใช้การฟ้อน การรำ การร้อง โดยมีดนตรีเป็นองค์ประกอบที่สำคัญในพิธีกรรม กรอบความคิดนี้ก็ยังคงดำรงอยู่ในสังคมปัจจุบันและแน่นอนว่า “ดนตรี” ต้องมีส่วนร่วมกับการประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ ในส่วนของพิธีฟ้อนผีมดผีเม็ง เป็นผีบรรพบุรุษที่เป็นมโนทัศน์ของคนภาคเหนือ ส่วนผีเจ้านาย เป็นผีวีรบุรุษที่คอยปกปักษ์รักษาผู้คนในพื้นที่ พิธีฟ้อนผีทั้งสองมี “วงเต่งถิ้ง” เป็นวงดนตรีหลัก และเมื่อศึกษาถึงความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีและพิธีกรรมฟ้อนผี พบว่ามีความสัมพันธ์ด้านความเชื่อ “ครูกลอง” เป็นศูนย์กลางของความเชื่อของนักดนตรี เก๊าผี และร่างทรง ความสัมพันธ์ด้านบทบาทของนักดนตรี คือ นักดนตรีมีหน้าที่สำคัญในการประกอบพิธีฟ้อนผีทุกขั้นตอน และบทบาทของดนตรีต่อการกระตุ้นให้เกิดภาวะเข้าสู่ภวังค์ คือ การห้อยผ้า และเสียงกลองเต่งถิ้งรวมทั้งการใช้กระสวนจังหวะที่ซ้ำๆและการเร่งอัตราความเร็วของจังหวะกลองซึ่งเป็นองค์ประกอบของดนตรีที่ทำให้เก๊าผีร่างทรงเข้าสู่ภวังค์ในระหว่างการประกอบพิธี

การเข้าสู่ภวังค์ของเก๊าผีและร่างทรง เมื่อวิเคราะห์ในมิติทางวัฒนธรรม เมื่อเก๊าผี และลูกหลานที่เข้าสู่ภวังค์แล้วเปรียบเสมือนว่ามีญาติผู้ใหญ่ที่ล่วงลับของลูกหลานได้เข้าสิงอยู่ในร่างจึงเป็นการได้กลับมาพบหน้า

กันของญาติผู้ใหญ่ และลูกหลานญาติพี่น้องกลายเป็นว่าการเข้าสู่ภวังค์เป็นเสมือนการเข้าสู่อีกโลกหนึ่งที่เป็นโลกสมมุติซึ่งหากจะวิเคราะห์ตามหลักวิทยาศาสตร์เรื่องนี้จะเป็นเรื่องจริงหรือไม่คงจะไม่สามารถพิสูจน์ได้ แต่หากวิเคราะห์ในด้านมิติทางวัฒนธรรมลูกหลานย่อมมีความพึงพอใจจากความรู้สึกว่าได้พบกับปู่ย่าตายายของตนเองแล้วยังได้บอกสอนให้คำแนะนำการปฏิบัติตนและให้พี่น้องลูกหลานรักกันสามัคคีกันสิ่งต่าง ๆ เหล่านี้ย่อมเป็นสิ่งที่ดีที่เกิดขึ้นภายในครอบครัว ดังนั้น ความเชื่อเรื่องผีปู่ย่าจะเป็นเรื่องจริงหรือไม่ หรือจะเป็นเพียงความงมงายของคนบางกลุ่มก็ไม่ต้องเป็นประเด็นที่จะต้องให้ความสำคัญแต่การธำรงความเชื่อเพื่อให้ลูกหลานเป็นคนดีในสังคมที่ผีปู่ย่าพยายามกระทำให้กลายเป็นธรรมเนียมปฏิบัติของครอบครัวสายผีต่างหากที่ทำให้สังคมวัฒนธรรมที่มีความเชื่อต่อผีปู่ย่าเป็นสังคมที่พึ่งพาอาศัยกัน และอยู่ร่วมกันได้อย่างมีความสุข การบรรเลงดนตรีที่ช่วยกระตุ้นให้เก้าผีลูกหลาน และร่างทรงเข้าสู่ภวังค์จึงเป็นเหมือนสะพานเชื่อมระหว่างมโนทัศน์ความเชื่อกับความเป็นจริงในขณะอยู่ในพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็ง ทำให้เกิดความปิติสุขแก่ญาติพี่น้องลูกหลานทุกคน

เอกสารอ้างอิง

การุณย์ ด่านประดิษฐ์. (2557). **ดนตรีในวิถีชีวิตของไทยทรงดำ บ้านหัวซุกบัว ตำบลสระพัฒนา อำเภอกำแพงแสน จังหวัดนครปฐม.** วารสารวิชาการ Veridian E-Journal, 7 (2), 1,385-1,398.

ฉลาดชาย รมิตานนท์. (2545). **ผีเจ้านาย. (พิมพ์ครั้งที่ 2)**. กรุงเทพมหานคร: พายัพ ออฟเซท พรินซ์.

เธียรชาย อักษรดิษฐ์. (2552). **พิธีกรรมฟ้อนผี**: ภาพสะท้อนปรากฏการณ์ต่อรองอำนาจทางสังคม. โครงการวิจัยเขตเศรษฐกิจวัฒนธรรมภาคเหนือตอนบน ทุนสนับสนุนการวิจัยจากสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.). เชียงใหม่: บริษัทธารปัญญา.

นิรันดร์ ภักดี. (2558). ดนตรีและพิธีกรรมฟ้อนผีในสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่. กรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม.

ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์. (2559). **การวิเคราะห์องค์ประกอบดนตรีและฉันทลักษณ์ของบทขับของเพลงประชานิยมประเภทเพลงลูกทุ่งคำเมืองซึ่งใช้ทำนองซอดั้งเดิมในภาคเหนือตอนบนของประเทศไทย: กรณีศึกษาเฉพาะผลงานของช่างซอหรือผู้ที่ได้ศึกษามาเพียงพอ**. กรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม.

ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์. (2559). **ดนตรีกับช่องว่างระหว่างหู : บทศึกษาเบื้องต้น**. วารสารช่วงผญา, 11(2016), 203-228.

ปิยะนันท์ แนวคำดี. (2562). **ดนตรีประกอบพิธีเลี้ยงกู่ บ้านคอนสวรรค์ ตำบลคอนสวรรค์ อำเภอคอนสวรรค์ จังหวัดชัยภูมิ**. รายงานวิจัย มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม.

พจณิชา ฤกษ์สมุทร, มานพ วิสุทธิแพทย์ และรุจี ศรีสมบัติ. (2562). **ดนตรีวอญ์แฝะ: ดนตรีในพิธีศพพระสงฆ์มอญในประเทศไทยและประเทศพม่า**. วารสารศรีนครินทรวิโรฒวิจัยและพัฒนา (สาขามนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์), 11 (22), 128-140.

พนาสินธุ์ ศรีวิเศษ. (2562). **ดนตรีประกอบพิธีกรรมสะเองของกลุ่มชาติพันธุ์กูย ในเขตอีสานตอนใต้ของไทย**. วารสารวิชาการ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์. 11 (1), 83-98.

มาณพ มานะแซม. (2554). **ภูษา อาภรณ์ ฟ้อนผี.** เชียงใหม่: ซิลค์เวอร์ม.

ยโสธารา ศิริประภากร, เกริกวุฒิ กันเที่ยง, พระครูสาธุกิจโกศล, สุริยา คลังฤทธิ์ และเฉลิมเกียรติ แก้วหอม. (2564). มะม้วต **พิธีกรรมการสื่อสารกับดวงวิญญาณของกลุ่มชาวไทยเชื้อสายเขมร**. วารสารพัฒนศาสตร์. 4 (1), 74-97.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2556). **พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554**. (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพมหานคร: นานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่นส์.

รังสรรค์ จันต๊ะ. (2552). **บ้าน โหล่ง และเมือง: เขตความสัมพันธ์บนฐานเศรษฐกิจและวัฒนธรรมชุมชนในแอ่งเชียงใหม่-ลำพูนตอนบน**. โครงการวิจัยเขตเศรษฐกิจวัฒนธรรมภาคเหนือตอนบน สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.).

วัณณวัฒน์ เจริญไกร. (2564). **ดนตรีในพิธีเหยา : ชาวผู้ไทยตำบลกกแดง อำเภอนิคมคำสร้อย จังหวัดมุกดาหาร**.ปริญญาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

ศิราพร ณ ถลาง. (2558). **“ประเพณีสร้างสรรค์” ในสังคมไทยร่วมสมัย. กรุงเทพฯ : ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน).**

สมฤทัย เพ่งศรี. (2550). **พิธีเสนตังบั่งหน่อ : ดนตรีพิธีกรรมของลาวโซ่ง**. ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ดนตรีชาติพันธุ์วิทยา), สาขาดนตรีชาติพันธุ์วิทยา ภาควิชาศิลปะนิเทศ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

อานันท์ กาญจนพันธุ์. (2555). **เจ้าที่และผีปู่ย่า: พลวัตของความรู้ชาวบ้าน อำนาจ และตัวตนของคนท้องถิ่น**. เชียงใหม่: ภาควิชาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

Humphrey, Caroline with Urgunge Onon. (1996). **Shamans and Elders. Experience, Knowledge and Power among the Daur Mongols.** Oxford Clarendon.

Rouget, Gilbert. (1985). **Music and Trance: A Theory of the Relations between Music and Possession. Chicago: University Press**.