เทศน์มหาชาติล้านนา: ลักษณะเฉพาะทางดุริยางคศิลป์ที่พบในการเทศน์ของพุทธศาสนาเถรวาท[1]

พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์
สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่องเทศน์มหาชาติล้านนา: ลักษณะเฉพาะทางดุริยางคศิลป์ที่พบในประเพณีศาสนา มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาบริบทที่เกี่ยวข้องกับประเพณีเทศน์มหาชาติในวัฒนธรรมล้านนาและเพื่อวิเคราะห์ทำนองเทศน์มหาชาติกัณฑ์มัทที กัณฑ์กุมารและกัณฑ์มหาราชโดยใช้วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพเก็บข้อมูลในภาคเหนือรวม 8 จังหวัดระหว่าง พ.ศ. 2551-2556 ร่วมกับการสัมภาษณ์พระภิกษุนักเทศน์ 11 รูป ความเชื่อเรื่องอานิสงส์การฟังเทศน์มหาชาติยังมีความสำคัญในสังคมล้านนา ในปัจจุบันมี 2 รูปแบบคือการเทศน์ประจำปีแบบดั้งเดิม และ

[1] งานวิจัยนี้ได้รับการสนับสนุนเงินทุนวิจัยจากกองทุนรัชดาภิเษกสมโภช จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และศูนย์ความเป็นเลิศด้านวัฒนธรรมดนตรีไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (Center of Excellence in Thai Music and Culture Research, Chulalongkorn University)

แบบการสืบชะตาอายุซึ่งพบเฉพาะในเทศน์มหาชาติล้านนา ส่วนทำนองนั้นมีทั้งลักษณะร่วมและมีความแตกต่างกันในแต่ละจังหวัด ทำนองเฉพาะในการเทศน์เรียกว่าระบำมี 7 ทำนองแบ่งออกได้เป็น 2 ประเภทคือทำนองที่ใช้ในการเทศน์ทั่วไป และทำนองที่ใช้ในการเทศน์มหาชาติเท่านั้น ทำนองธรรมวัตรและทำนองไก่สับด้งเป็นทำนองที่ใช้เดินธรรม ใช้เป็นทำนองเทศน์ในการเทศน์มหาชาติ ส่วนทำนองม้าย่ำไฟ มะนาวล่องของ น้ำตกตาด หมาไต่คันนาและพร้าวไกวใบ ใช้เฉพาะในเทศน์มหาชาติ การจัดแบ่งหน้าที่ของทำนอง การใช้ลมหายใจยาว การใช้ทำนองเฉพาะ การใช้เอื้อนเสียงยาว การใช้กลุ่มเสียงอ้างอิง และการจัดระดับเสียงเป็นลักษณะสำคัญของเทศน์มหาชาติ

คำสำคัญ: มหาชาติ, ทำนอง, การเทศน์, เถรวาท

Recitation of Maha Jataka in Lanna: Musical Characteristics of Melodic Preaching in Theravada Buddhist Tradition

Pornprapit Phoasavadi
Thai Music Division, Department of Music,
Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, Bangkok.

ABSTRACT

This research project aims to study the context of Maha Jataka Festival in the northern part of Thailand and to analyze its chanting melodies. The scope of the study focuses on eight province of Lanna culture. By employing qualitative research methodology, I conducted fieldwork between 2009 - 2013, observing two Maha Jataka festivals, and interviewing eleven chanting priests in Lanna. The Maha Jataka Festival in Lanna is unique in that it incorporates the *Suebchata* ritual as part of the festival. It is therefore two categories of Lanna Maha Jataka Festival can be inferred: (1) annual Maha Jataka festival, and (2) Suebchata Maha Jataka Festival. Maha

Jataka chanting is aesthetically and acoustically delivered by a solo male priest to mediate meanings of the teachings by designated melodies called Rabam. They are assigned to accompany Maha Jataka chanting. Seven types of melodic chanting were found: (1) Dharmavaddha, (2) *kai sub dong,* (3) *ma yam fai,* (4) *manao long khong,* (5) nam tok tad, (6) *ma tai kan na,* and (7) *prao kwai bai.* The first two types of melodic preaching are used in both general Buddhist preaching and in the festival. The other five types are used in the contexts of the Maha Jataka festival only. In conclusion, Maha Jataka chanting in Lanna is characterized by its extended pitch-bending, extended breathing, melodic phrasing, specific appropriation of melodies, pitch referencing, and classifications of male priests' vocal quality.

Keywords: Maha Jataka, Melodies, Recitation, Theravada

.indd 159 10/1/2560 19:02:34

บทนำ

คำว่า “เทศน์มหาชาติ” ประกอบด้วยคำ 2 คำคือ คำว่า “เทศน์” และคำว่า “มหาชาติ” คำว่าเทศน์หมายถึง “การแสดงธรรมสั่งสอนในทางศาสนา” (ราชบัณฑิตยสถาน 2554, 583) ส่วนคำว่า “มหาชาติ”เป็นคำนาม ใช้สำหรับเรียกเวสสันดรชาดก มี 13 กัณฑ์ (เรื่องเดียวกัน, 885) ดังนั้น คำว่า “เทศน์มหาชาติ” จึงหมายถึงการแสดงธรรมเรื่องมหาเวสสันดรชาดก 13 กัณฑ์

การเรียกเรื่องเวสสันดรว่ามหาชาตินั้นเป็นการประกาศเกียรติคุณที่ยิ่งใหญ่ของพระโพธิสัตว์ดังที่ศาสตราจารย์เกียรติคุณมณี พยอมยงค์ได้แสดงทัศนะเกี่ยวกับความสำคัญและเหตุผลการเรียกเรื่องเวสสันดรชาดกว่ามหาชาติไว้ดังนี้ว่า

> การเรียกเรื่องเวสสันดรชาดก ว่ามหาชาตินั้น เพราะเป็นชาติซึ่งแสดงบารมีของพระโพธิสัตว์ครบบริบูรณ์ เป็นแบบอย่างของมนุษย์ผู้ก้าวถึงขั้นสูงสุดแห่งการดำเนินชีวิตในทางของวิวัฒนาการ อันนำไปสู่ความเต็มเปี่ยมทางจริยธรรม ความรู้และการข้ามพ้นวัฏสงสาร ซึ่งเป็นห้วงสุดท้ายอันจะแยกออกเสียจากการเกิดเป็นเทวดา การเรียกเรื่องนี้ว่ามหาชาตินั้นได้เรียกกันมาแต่สมัยสุโขทัย (มณี 2548, 256)

การจัดงานเทศน์มหาชาติปรากฏในทุกภาคของประเทศไทย และถือปฏิบัติสืบทอดกันมาเป็นเวลานานจนกลายเป็นประเพณีของสังคมไทยพุทธในทุกภาค ภาคอีสานนิยมจัดงานเทศน์มหาชาติในเดือนสี่เรียกว่างานบุญเดือนสี่หรือเรียกว่างานบุญผะเหวด (บุญผะเวส) ภาคกลางนิยมจัดตามสะดวกไม่จำกัดฤดูกาล ภาคใต้นิยมจัดงานในวันขึ้นสิบห้าค่ำเดือนหก ชาวล้านนานิยมจัดใน

เดือนยี่หลังจากเสร็จสิ้นการทำไร่ทำนาแล้วและถือเป็นงานบุญใหญ่ มีชื่อเฉพาะเรียกว่าประเพณีตั้งธรรมหลวง ความเชื่อเรื่องอานิสงส์การฟังเทศน์มหาชาติสืบเนื่องมาจากอิทธิพลของพระมาลัยสูตรผู้นำข่าวสารจากพระศรีอาริยเมตไตรย มาแจ้งแก่ชาวโลกว่า ผู้ใดได้ทำบุญนำเครื่องสักการะบูชาพระธรรมเทศนามหาชาติ ผู้นั้นจะได้บุญมาก อีกทั้งยังเชื่ออีกด้วยว่าชายหญิงทั้งปวงหากปรารถนาจะพบศาสนาพระศรีอาริยเมตไตรย ให้นั่งฟังสดับเทศน์มหาชาติให้จบทั้ง 13 กัณฑ์ภายในเวลาวันเดียวในงานประเพณีตั้งธรรมหลวง[2]

ประเพณีตั้งธรรมหลวงมีจุดมุ่งหมายสำคัญเพื่อสร้างความศรัทธาความเชื่อในชุมชน ทำให้เกิดความสามัคคีในหมู่บ้าน ได้เรียนรู้จารีตการตระเตรียมพิธีการหลายประการและทำให้มีโอกาสได้ฟังพระเสียงดีขึ้นธรรมาสน์เทศน์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการเทศน์มหาชาติประกอบด้วยระเบียบแบบแผนและขั้นตอนการปฏิบัติ ทำนองในการเทศน์มหาชาติเป็นทำนองที่ใช้เฉพาะในประเพณีเทศน์มหาชาติเท่านั้น ดังนั้นเจ้าภาพจัดงานเทศน์มหาชาติจึงต้องศึกษาก่อนว่าพระธรรมกถึกรูปใดมีความถนัดหรือมีประสบการณ์ในการเทศน์กัณฑ์ใดจึงจะออกฎีกานิมนต์พระนักเทศน์ 13 รูปประจำกัณฑ์จนครบทั้ง 13 กัณฑ์ จึงจะทำให้การจัดงานเทศน์มหาชาติประสบความสำเร็จ บังเกิดผลทั้งความศรัทธาน้อมนำในพุทธศาสนาและความงามได้

---

[2] การสะกดคำว่า “ตั้งธรรมหลวง” นั้นพบว่ามีการสะกดหลายรูปแบบในเอกสารวิชาการ เช่น ตั้งธัมม์หลวง ตั้งธรรมหลวง ตั้งธรรม์หลวง ในงานวิจัยฉบับนี้สะกดคำว่าตั้งธรรมหลวงตามการสะกดที่ปรากฏในเอกสารทางวิชาการของศาสตราจารย์เกียรติคุณมณี พยอมยงค์ (2546, 177; 2548, 254)

การศึกษาเกี่ยวกับเทศน์มหาชาติล้านนาส่วนใหญ่เน้นการศึกษาเทศน์มหาชาติในฐานะวรรณกรรม (ประคอง 2526; มณี 2519; มัชฌิมา 2549; วาทิต 2555; อุดม 2545) งานวิจัยเหล่านี้เป็นพื้นฐานที่สำคัญยิ่งในการศึกษาเทศน์มหาชาติในฐานะวรรณกรรมศาสนาประเภทวรรณกรรมชาดกที่เป็นตัวบทสำคัญสำหรับการเทศน์มหาชาติ ปัญหาสำคัญในงานวิจัยเหล่านี้มุ่งศึกษาฉันทลักษณ์ของวรรณกรรม การใช้คำ การใช้สำนวน กลวิธีการประพันธ์ ตลอดจนจินตนาการ ความคิด ความรู้ ความเชื่อ และความหมายเชิงคติชนวิทยา

การศึกษาเรื่องทำนองเทศน์ รูปทำนองและประเภททำนองที่ใช้ในการเทศน์ วิธีการผูกทำนองในแต่ละกัณฑ์เริ่มต้นปรากฏเป็นครั้งแรกในปี ค.ศ. 1985 โดยศาสตราจารย์ ดร.เทรี มิลเลอร์ (Terry Miller 1992) ซึ่งทำการศึกษาระดับเสียงที่ใช้เทศน์มหาชาติ และยังได้ทำการสำรวจเสียงเทศน์มหาชาติในภาคอีสานและประเทศลาวไว้อีกด้วย งานวิจัยชิ้นสำคัญอีกชิ้นหนึ่งของ ธิติพล กันตีวงศ์ (2545) ได้ทำการศึกษาทำนองเทศน์มหาชาติกัณฑ์มัทที่ในประเพณีตั้งธรรมหลวง จังหวัดเชียงใหม่ งานวิจัยทั้งสองชิ้นนี้เป็นรากฐานสำคัญในการศึกษาทำนองเทศน์มหาชาติ Peoples (2012) ได้ทำการศึกษาตัวบทการสวดสังคีติสูตรในประเทศไทย ส่วนงานวิจัยทำนองเทศน์ในสหภาพเมียนมาร์ (Greene 2004) และในกัมพูชา (Bader 2011) นั้นมิได้ศึกษาทำนองสวดในประเพณีเทศน์มหาชาติ แต่เป็นการศึกษาเรื่องทำนองสวดบทเจริญพระพุทธมนต์พระปริตรในพุทธศาสนาเถรวาทซึ่งมีรากฐานมาจากงานวิจัยทำนองสวดของประเทศศรีลังกาตั้งแต่ปี ค.ศ. 1982 เป็นต้นมา (Piyadassi 1999; Kulatillake 1982; Perera 2000)

สำหรับการศึกษาทำนองสวดในพุทธศาสนามหายานนั้นมีผู้เริ่มต้นศึกษาไว้ตั้งแต่ ค.ศ. 1975 (Arai 1995; Ellingson 1979a; Ellingson 1979b; Hill 1982; Kaufmann 1975; Tsukamoto 1983) การสวด Rol mo ในพุทธศาสนามหายานของชาวธิเบตและการสวด Shomyo ของชาวญี่ปุ่นได้รับความสนใจจากนักวิชาการมากกว่าการศึกษาเสียงสวดในพุทธศาสนาเถรวาท เนื่องจากเป็นการสวดของพระที่มีตำแหน่งและหน้าที่สวดตามระดับเสียง ใช้ระบบบันทึกเสียงเป็นลายลักษณ์อักษรเพื่อกำหนดวิธีการใช้เสียง แต่อย่างไรก็ตามการสวดเหล่านี้ไม่ใช่การสวดเทศน์มหาชาติจึงทำให้งานศึกษาเรื่องสวดเทศน์มหาชาติจำกัดวงแคบอยู่แต่เฉพาะในกลุ่มนักวิชาการเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ศึกษาเท่านั้น

คอฟแมน (Kauffman 1975) ได้เริ่มต้นบันทึกเสียงสวดของพระธิเบตในพิธีสวดพุทธมหามงคลและรวบรวมทำนองไว้ได้ 75 ทำนอง ต่อมาเอลลิงสัน (Ellingson 1979a) ได้ต่อยอดการศึกษาของ Kauffman โดยทำการจัดแบ่งประเภทของทำนองสวดในธิเบตทั้งหมด 1,000 ทำนอง การศึกษานี้ใช้วิธีการจัดแบ่งทำนองสวดตามลักษณะของรูปแบบทำนองทางดุริยางคศิลป์ซึ่งแตกต่างจากเกณฑ์การจัดหมวดทำนองโดยพระธิเบตซึ่งมีเกณฑ์การแบ่งทำนองสวด 3 ประเภทคือ การใช้คำขึ้น การใช้บุคคลหรือสิ่งของที่รับพรจากการสวดและลักษณะของงานพิธีกรรม ดังจะเห็นได้ว่านักวิชาการต่างเห็นพ้องต้องกันเป็นเอกฉันท์ว่าเสียงสวดในพุทธศาสนาทั้งเอเชียตะวันออก เอเชียกลาง เอเชียใต้และในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ล้วนแต่แสดงคุณลักษณะการใช้เสียงทางดนตรีของพระนักบวช เพียงแต่ยังมิมีนักวิชาการได้ริเริ่มพินิจคุณลักษณะทางดุริยางคศิลป์ในประเพณีเทศน์มหาชาติกันอย่างเป็นจริงเป็นจัง

งานวิจัยข้างต้นเป็นพื้นฐานสำคัญเกี่ยวกับการศึกษาเทศน์มหาชาติล้านนาในฐานะการใช้เสียงมนุษย์อย่างวิจิตร มิใช่เป็นเพียงการอ่าน การท่องหรือสวดตัวบทวรรณกรรมเท่านั้น แต่ยังมีการจัดแบ่งทำนองไว้อย่างชัดเจนเพื่อประกอบการเทศน์ด้วยเช่นกัน จังหวะและท่วงทำนองที่เป็นส่วนสำคัญในการถ่ายทอดเนื้อหาและอรรถรสของวรรณกรรมชาดกมีเจตนาเพื่อให้ผู้ฟังเกิดศรัทธาในพระธรรมคำสอน ดังที่ศาสตราจารย์มณี พยอมยงค์ได้กล่าวไว้ว่า “การเทศน์เป็นการขับร้องทางศาสนา” (มณี 2529, 94) บางครั้งสร้างความครื้นเครง บางครั้งสร้างความปีติซาบซึ้งใจ บางครั้งเป็นที่โทมนัสใจ แสดงถึงความสามารถส่วนตัวและพรสวรรค์ของพระนักเทศน์แต่ละรูป ปัจจุบันการฝึกหัดเทศน์มหาชาติได้รับความนิยมน้อยลง ขาดช่วงในการสืบทอดการเทศน์มหาชาติทั่วประเทศ พระครูวินัยธร (2548, 136) ได้แถลงปัญหาเกี่ยวกับการเทศน์มหาชาติไว้ว่า ทำนองเทศน์ฝึกฝนได้ยาก ต้องมีความรู้ทั้งคำประพันธ์ มีพรสวรรค์เรื่องเสียง เสียงต้องกังวานแจ่มใส ต้องเป็นผู้มีน้ำเสียงไพเราะ และต้องมีความอดทน เมื่อฝึกหัดแล้วขาดโอกาสที่จะขึ้นเทศน์ได้บ่อยๆ จึงทำให้เทศน์มหาชาติใกล้จะสูญหายเพราะขาดผู้สืบทอดในวงกว้าง

ด้วยเหตุดังกล่าวผู้วิจัยจึงมีความสนใจศึกษาการเทศน์มหาชาติล้านนาโดยทำการเก็บข้อมูลเอกสารและข้อมูลภาคสนามพื้นที่ 7 จังหวัดในภาคเหนือของประเทศไทยได้แก่จังหวัดเชียงใหม่ จังหวัดเชียงราย จังหวัดลำพูน จังหวัดลำปาง จังหวัดพะเยา จังหวัดแพร่ และจังหวัดน่าน ยกเว้นจังหวัดแม่ฮ่องสอนที่เป็นพื้นที่วัฒนธรรมไทใหญ่ ผู้วิจัยศึกษาเรื่องการใช้เสียง ระดับเสียง การแบ่งลมหายใจ กลวิธีการเปล่งเสียงในการเทศน์ ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะทางดุริยางคศิลป์ที่งานวิจัยชิ้นนี้มุ่งทำความเข้าใจและถือเป็นหัวใจของการศึกษา

.indd 164 10/1/2560 19:02:34

งานวิจัยฉบับนี้มุ่งให้เกิดประโยชน์ในการศึกษารูปแบบทำนองการเทศน์มหาชาติในล้านนาในปัจจุบัน โดยทำการวิเคราะห์กลวิธีการถ่ายทอดเนื้อหาของชาดกและวิเคราะห์ทำนองที่ปรากฏในการเทศน์มหาชาติล้านนาเมื่อพินิจโดยกรอบแนวคิดทางดุริยางคศิลป์ไทย เพื่อประโยชน์สำหรับการศึกษาค้นคว้าแก่ผู้สนใจต่อไป

วัตถุประสงค์ของโครงการวิจัย

1. เพื่อศึกษาบริบทที่เกี่ยวข้องกับประเพณีงานเทศน์มหาชาติในสังคมและวัฒนธรรมล้านนา

2. เพื่อศึกษาระดับเสียง โครงสร้าง ประเภทของทำนอง การผูกทำนองและกลวิธีที่ใช้ในการเทศน์มหาชาติล้านนากัณฑ์กุมาร กัณฑ์มัทที กัณฑ์มหาราช

วิธีดำเนินการวิจัย

วิธีดำเนินการวิจัยเทศน์มหาชาติล้านนา กำหนดรายละเอียดวิธีดำเนินการวิจัยและขั้นตอนการเก็บรวบรวมข้อมูล โดยสามารถแบ่งเป็นหัวข้อต่างๆ ดังรายละเอียดต่อไปนี้

1. การเก็บข้อมูลภาคสนาม แหล่งข้อมูลที่ศึกษา บุคคลข้อมูล

1.1 การเก็บข้อมูลภาคสนาม

1.1.1 กำหนดการศึกษาค้นคว้าจากแหล่งข้อมูลภาคสนามจากการสำรวจข้อมูลภาคสนาม ทำการสัมภาษณ์

1.1.2 เข้าสังเกตการงานตั้งธรรมหลวง จังหวัดลำปาง ณ วัดบุญวาทย์วิหาร พระอารามหลวง อำเภอเมือง จังหวัดลำปาง ระหว่างวันที่ 18-19 ธันวาคม 2551

1.1.3 เก็บข้อมูลการจัดเตรียมงานเทศน์มหาชาติและงานเทศน์มหาชาติ ณ วัดทุ่งหมื่นน้อย ตำบลหนองหาร อำเภอสันทราย จังหวัดเชียงใหม่ ระหว่างวันที่ 11-12 มกราคม 2552

1.2 บุคคลข้อมูลแบ่งออกเป็น 2 กลุ่มดังนี้

1.2.1 กลุ่มพระนักเทศน์ประกอบด้วย

1.2.1.1 พระครูอดุลสีลกิตติ์ พระนักเทศน์กัณฑ์มัทที กัณฑ์กุมาร เจ้าอาวาสวัดธาตุคำ อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่

1.2.1.2 พระอธิการชาญณรงค์ จุนทสโร พระนักเทศน์ เจ้าอาวาสวัดทุ่งหมื่นน้อย อำเภอสันทราย จังหวัดเชียงใหม่

1.2.1.3 พระกฤษณะ ฐานสมฺปนฺโน พระนักเทศน์ วัดนาก่วมเหนือ อำเภอเมือง จังหวัดลำปาง

1.2.1.4 พระอธิการธวัชชัย ถิรจิตโต พระนักเทศน์กัณฑ์ทศพรกัณฑ์หิมพานต์ วัดป่าบง จังหวัดเชียงใหม่

1.2.1.5 พระมหาชัน จกฺกวโร พระนักเทศน์กัณฑ์ทานกัณฑ์ วัดทุ่งป่าเกร็ด จังหวัดเชียงใหม่

1.2.1.6 พระณรงค์ฤทธิ์ ขตฺติโย พระนักเทศน์กัณฑ์วนประเวศน์กัณฑ์กุมาร วัดทุ่งหมื่นน้อย จังหวัดเชียงใหม่

1.2.1.7 พระธนากร อินทวโส พระนักเทศน์กัณฑ์จุลพน วัดศรีลังกา อำเภอหางดง จังหวัดเชียงใหม่

1.2.1.8 พระเสกสันต์ สุเมธี พระนักเทศน์กัณฑ์มหาพน วัดป่าจู้ อำเภอสันป่าตอง จังหวัดเชียงใหม่

1.2.1.9 พระครูคำมูล วรธมฺโม พระนักเทศน์กัณฑ์ชูชก กัณฑ์นครกัณฑ์ กัณฑ์มหาราช วัดโสภณาราม อำเภอแม่ริม จังหวัดเชียงใหม่

1.2.1.10 พระมหาบุญธรรม ธมมสิริ พระนักเทศน์กัณฑ์มัทที วัดป่าลาน จังหวัดเชียงใหม่

1.2.1.11 พระครูวิสุทธิ์ประภากร พระนักเทศน์กัณฑ์นครกัณฑ์ วัดหัวดง อำเภอสารภี จังหวัดเชียงใหม่

1.2.1.12 พระพนัส ทิพพฺเมธี เจ้าอาวาสวัดน้ำลัด อำเภอภูเพียง จังหวัดน่าน

1.2.2 กลุ่มนักวิชาการผู้ที่มีความรู้ และศึกษาเกี่ยวกับสังคมวัฒนธรรมภาคล้านนา ศาสนา ภาษาศาสตร์ มานุษยวิทยาทางดนตรี มานุษยวิทยาระเบียบวิธีวิจัย ทฤษฎีดนตรีวิเคราะห์ และพิธีกรรมทางพระพุทธศาสนา

1.2.2.1 ศาสตราจารย์มณี พยอมยงค์ นักวิชาการวัฒนธรรมล้านนา นักเทศน์ทำนองล้านนา มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

1.2.2.2 ศาสตราจารย์ ดร.อุดม รุ่งเรืองศรี นักวิชาการวรรณกรรมล้านนา สถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

1.2.2.3 ครูญาณ สองเมืองแก่น ผู้ทรงคุณวุฒิภูมิปัญญาท้องถิ่นจังหวัดน่าน

2. ทำการบันทึกโน้ตทำนองการเทศน์มหาชาติด้วยวิธีการดังนี้

2.1 บันทึกเสียงเทศน์ด้วยไฟล์ดิจิตอลแล้วแปลงไฟล์ที่บันทึกเป็นไฟล์เสียง

2.2 ทำการถอดเสียงโดยใช้โปรแกรมคอมพิวเตอร์ชื่อเมโลไดต์วัดความถี่เสียง แล้วบันทึกโน้ตไว้เป็นโน้ตสากล บันทึกเนื้อเทศน์ในกัณฑ์เทศน์โน้ตต่อโน้ต คำต่อคำ

2.3 ถอดและบันทึกโน้ตจากระบบโน้ตสากลเป็นระบบโน้ตไทย สัญลักษณ์ที่ใช้ในการบันทึกโน้ตประกอบไปด้วยสัญลักษณ์ 2 ประเภทดังนี้

2.3.1 สัญลักษณ์ที่ใช้พยัญชนะอักษรไทย 7 ตัวแทนระดับเสียงทั้ง 7 ในการเทศน์มีดังนี้

ด	แทนระดับเสียง ด มีค่าใกล้เคียงเท่ากับ	262 Hz
ร	แทนระดับเสียง ร มีค่าใกล้เคียงเท่ากับ	294 Hz
ม	แทนระดับเสียง ม มีค่าใกล้เคียงเท่ากับ	330 Hz
ฟ	แทนระดับเสียง ฟ มีค่าใกล้เคียงเท่ากับ	349 Hz
ซ	แทนระดับเสียง ซ มีค่าใกล้เคียงเท่ากับ	392 Hz
ล	แทนระดับเสียง ล มีค่าใกล้เคียงเท่ากับ	440 Hz
ท	แทนระดับเสียง ท มีค่าใกล้เคียงเท่ากับ	494 Hz

2.3.2 สัญลักษณ์พิเศษที่สร้างขึ้นเพิ่มเติมสำหรับกำหนดระดับเสียงใช้เครื่องหมายจุดบนระดับเสียงตัวโน้ตหมายถึงใช้เสียงสูงขึ้นหนึ่งช่วงเสียง ตัวอย่างเช่น เสียง ลำ

2.3.3 เครื่องหมายชาร์ป หมายถึงเพิ่มเสียงสูงขึ้นไปประมาณครึ่งเสียงจากเสียงปกติของตัวโน้ตที่ถูกกำกับด้วยเครื่องหมายนั้น ตัวอย่าง ลำ# โดย

กำหนดให้เขียนไว้หลังระดับเสียง

2.3.4 เครื่องหมาย + ที่อยู่เหนือระดับเสียง หมายถึงเสียงที่อยู่สูงจากเสียงกลางปกติหนึ่งช่วงเสียง ตัวอย่างเช่น เสียง ด̖ หมายถึง ด ร ม ฟ ซ ล ท ด̖ ตามลำดับ

2.3.5 เครื่องหมาย + เหนือเครื่องหมาย + แทนเสียงที่อยู่ในช่วงเสียงที่อยู่สูงจากช่วงเสียงกลางสองช่วงเสียง ตัวอย่างเช่น เสียง ด̖+ หมายถึง ด ร ม ฟ ซ ล ท ด̖ ร̖ ม̖ ฟ̖ ซ̖ ล̖ ท̖ ด̖+ ตามลำดับ

2.3.6 เครื่องหมาย / หลังตัวโน้ตในห้องเพลง แทนการสิ้นสุดของแต่ละวรรค เช่นตัวอย่างดังนี้

- - - โ ต	- - - อ ะ	- - - -	- - - -	- ร ะ - ห ะ
- - - ท ำ	- - - ล ำ#	- - - ท ำ	- - - -	- ท ำ - ด̖/

2.3.7 ช่องว่างในห้องเพลงหมายถึงเสียงเงียบ

2.3.8 เครื่องหมาย - - - หมายถึงการเอื้อนเสียงจากโน้ตที่ปรากฏอยู่หน้าเครื่องหมาย ดังกล่าว เช่น

- - - โ ต	- - - อ ะ	- - - -		- ร ะ - ห ะ
- - - ท ำ	- - - ล ำ#	- - - ท ำ		- ท ำ - ด̖/

โน้ตข้างต้นในห้องที่ 3 แสดงการเอื้อนเสียง ล ำ# ต่อเนื่องมาจากห้องที่ 2 ยาวสามพยางค์แล้วจึงเปล่งเสียง ท ำ เมื่อมาถึงห้องที่ 4 หยุดเสียง ไม่มีการเปล่งเสียง

2.3.9 เครื่องหมาย ◝ เหนือพยัญชนะที่แสดงระดับตัวโน้ตในช่องบันทึก หมายถึงการเอื้อนกระทบเสียง หรือเรียกว่ากลวิธีการเหินเสียง โน้ตตัวแรกเป็นโน้ตประดับ ไม่นับค่าจังหวะในห้องเพลง ดังตัวอย่าง

-บาป- ร้าย	- - - นัก -	- หนา - -	- นาน - -	พระยา - -	- - - คระ	- นิง - ใน	- - - ใจ
- ลำ# - ด๋	- - - ิ์ ด๋	- ลำ - -	- ด๋ - -	ลำ#ด๋ - -	- - - ด๋	- ด๋ - ซ๋	- - - ลำ#

2.3.10 เครื่องหมาย ◊ หมายถึงการสูดลมหายใจเข้า

3. ทำการวิเคราะห์ระบบเสียงที่ใช้ การใช้ทำนอง การเคลื่อนที่ของทำนอง การแบ่งวรรคและการแบ่งลมหายใจ

4. สรุปผลการวิเคราะห์เป็นรูปเล่มงานวิจัย

ผลการวิจัย

จากการศึกษาพบว่าการจัดงานเทศน์มหาชาติของชาวล้านนานั้นมีรูปแบบที่แตกต่างจากการจัดงานเทศน์มหาชาติในภาคอีสานและภาคกลางที่สำคัญประการหนึ่งคือ การจัดพิธีเทศน์มหาชาติในรูปแบบของการสืบชะตา ดังนั้นรูปแบบของการเทศน์มหาชาติในล้านนาจึงสามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ประเภท ดังนี้

1. พิธีการเทศน์ตามประเพณีประจำปี เป็นการจัดงานเทศน์มหาชาติภายในชุมชน ภายในหมู่บ้าน ภายในวัดของตนเองและนิมนต์พระหรือเณรในวัดเป็นผู้เทศน์ แต่ก็สามารถนิมนต์พระต่างวัดมาเทศน์ได้

2. พิธีการเทศน์จัดแบบสืบชะตา การจัดรูปแบบนี้เป็นการจัดตั้งธรรมหลวงโดยสงเคราะห์กัณฑ์แต่ละกัณฑ์ในเรื่องพระเวสสันดรให้ตรงกันกับจักรราศีเกิดของเจ้าศรัทธาผู้บริจาคกัณฑ์เทศน์แต่ละกัณฑ์ กัณฑ์เทศน์แต่ละกัณฑ์มีอานิสงส์ตามความเชื่อและสัมพันธ์ปีเกิดของชาวล้านนา

ศาสตราจารย์เกียรติคุณมณี พยอมยงค์ได้อธิบายถึงประวัติการจัดงานตั้งธรรมหลวงในรูปแบบของการสืบชะตานั้นไว้ว่าเป็นการเริ่มต้นโดยความเป็นห่วงและเป็นการออกแบบโดยศาสตราจารย์เกียรติคุณมณี พยอมยงค์ไว้ดังนี้

> “พระครูโสภาลัคนา วัดหมื่นสาร จังหวัดเชียงใหม่เห็นว่าคนเริ่มเสื่อมความนิยมในงานตั้งธรรมหลวง เริ่มจัดให้มีการสืบชะตาปี 2502 โดยให้คนเกิดแต่ละปีมาเป็นเจ้าภาพแต่ละกัณฑ์ พอมีคนเริ่มฟังเยอะขึ้น อาจารย์มณี ซึ่งตอนนั้นเป็นประธานชมรมสหธรรมจึงนำไปจัดรูปแบบนี้ที่วัดสวนดอก เมื่อน้อยหนานทั้งหลายมาเห็นพิธี ก็เริ่มนำไปเผยแพร่จึงทำให้ฟื้นขึ้น” (มณี พยอมยงค์, สัมภาษณ์ 14 มกราคม 2552)

เทศน์มหาชาติแบ่งออกเป็น 13 กัณฑ์ กัณฑ์กุมาร กัณฑ์มัทที กัณฑ์มหาราช ใช้ทำนองเทศน์เฉพาะ ใช้กลวิธีซับซ้อนมากกว่ากัณฑ์อื่น ใช้ระดับเสียงต่างจากเสียงปกติ พระนักเทศน์จะต้องฝึกฝนให้ขึ้นเสียงได้สูง ลงเสียงได้ต่ำ อาศัยการแบ่งลมหายใจ และการเอื้อนเสียงเพื่อสื่อสารเนื้อหาในแต่ละกัณฑ์ให้ผู้ฟังเกิดความซาบซึ้งและความศรัทธา

ในการจัดเตรียมสถานที่นั้นเริ่มต้นด้วยการจัดเตรียมซุ้มประตูวัดเรียกว่า ซุ้มประตูป่า เพื่อเป็นการสมมติว่าเป็นประตูเข้าสู่ป่าหิมพานต์อันเป็นบริเวณที่พระเวสสันดรนำพระนางมัททีและพระโอรส พระธิดาบำเพ็ญบารมี จากประตู

วัดจัดทำเป็นราชวัตร ในบริเวณธรรมาสน์ชาวบ้านจัดเตรียมต้นกล้วย อ้อย ฟักมะพร้าว เครือกล้วย ฟักทองมาไว้หน้าธรรมาสน์ ประดับช่อตุงและฉัตร บริเวณหน้าลานวัดประดับด้วยโคมกระดาษ โคมไม้ไผ่ ภายในวิหารประดับด้วยธงราวและเครื่องบูชามหาชาติ

ภาพที่ 1 *การจัดเตรียมสถานที่สมมติว่าเป็นประตูเข้าสู่ป่าหิมพานต์ วัดทุ่งหมื่นน้อย อำเภอสันทราย จังหวัดเชียงใหม่*

ภาพที่ 2 *สถานที่และธรรมาสน์ในงานเทศน์มหาชาติ วัดบุญวาทย์วิหาร จังหวัดลำปาง*

ก่อนวันงานชาวบ้านจะช่วยกันจัดเตรียมบริเวณพิธีมณฑลให้ครบถ้วน ตกแต่งสิ่งของต่างๆ ตามความเชื่อที่ปรากฏในเนื้อหาเรื่องพระเวสสันดรชาดก การจัดเตรียมประกอบด้วย ช่อ ตุงกระดาษฉลุเป็นรูปสัตว์ต่างๆ รูปช้างร้อย ม้าร้อย ความร้อย ข้าทาสหญิงร้อย และข้าทาสชายร้อย สิ่งต่างๆ เหล่านี้เป็นตัวแทนของเครื่องไถ่ตัวกุมารคืนที่พระเจ้าสญไชยได้นำมามอบให้พราหมณ์ชูชก นอกจากนี้ยังต้องจุดเทียนทั้งเทียนชัย เทียนเล่มใหญ่และเทียนเล่มเล็กเป็นจำนวน 1,000 เล่มโดยแบ่งจุดเทียนเล่มเล็กเท่ากับจำนวนพระคาถาในการเทศน์ซึ่งแบ่งจุดเทียนนี้ตามจำนวนพระคาถาในแต่ละกัณฑ์หน้าพระประธานด้านข้างธรรมาสน์ซึ่งเป็นที่นั่งแสดงธรรมสำหรับพระนักเทศน์ บางแห่งเรียกว่าธรรมาสน์แก้ว อาสนะแก้ว กระดานคำ มณเฑียรคำ แท่นเทศน์ แท่นธรรมาสน์ ปราสาทแก้ว

ภาพที่ 3 *การประดับตกแต่งด้วยตุงกระดาษฉลุภายในพระอุโบสถ วัดทุ่งหมื่นน้อย อำเภอสันทราย จังหวัดเชียงใหม่*

ลักษณะสำคัญของการดำเนินทำนองและกลวิธีการใช้เสียงเทศน์กัณฑ์กุมาร

กัณฑ์กุมารประกอบไปด้วยจังหวะ 2 ลักษณะ คือส่วนที่เป็นจังหวะอิสระ ไม่ปรากฏชีพจรจังหวะที่ชัดเจน และส่วนที่มีอัตราจังหวะโดยประมาณได้ว่ามีอัตราความเร็วเท่ากับ 112-124 จังหวะเคาะต่อ 1 นาที

กัณฑ์กุมารใช้ระดับเสียงสูงพบว่าช่วงเสียงตั้งต้นที่เสียง รำ จนถึงระดับเสียง ท๋ แจกแจงรายละเอียดในช่วงเสียงได้ดังนี้

รำ มำ ฟำ ซำ ลำ ทำ ด๋ ร๋ ม๋ ฟ๋ ซ๋ ล๋ ท๋ ด๋+

ในช่วงที่ 1 พบว่าประธานเสียง คือ เสียง ทำ

ในช่วงที่ 2 การดำเนินทำนองพบว่าประธานเสียงคือ เสียง ด๋ และ ทำ การปิดวรรคนั้น พบว่า ปิดด้วยเสียงประธาน หรือ เสียงที่เป็น คู่ 4, 5 กับเสียงประธานสลับกันเป็นช่วงๆ

ชุดเสียงที่ใช้เป็นกลุ่มเสียง เรียกว่าเป็นชุดเสียงก็ได้

ชุดเสียงที่ 1 มำ ฟำ ลำ ด๋ ร๋

ชุดเสียงที่ 2 ซำ ลำ ด๋ ร๋ ฟ๋

ชุดเสียงที่ 3 ฟำ ลำ ทำ ม๋ ฟ๋

ชุดเสียงที่ 4 ลำ ทำ ร๋ ฟ๋ ซ๋

ชุดเสียงที่ 5 ร๋ ม๋ ฟ๋ ฟ๋# ซ๋ ซ๋# ท๋

ในช่วงที่ 3 การปิดกัณฑ์เทศน์ด้วยพระคาถาพบว่าประธานเสียงคือ ลำ

กัณฑ์กุมารเป็นกัณฑ์ที่แสดงความโศกเศร้าของพระกุมารทั้งสองที่ถูกพรัดพรากจากมารดา เสียงที่ใช้อยู่ในระดับเสียงสูง

จากการบันทึกโน้ตทำนองกัณฑ์กุมารพบว่ามีความยาวทั้งหมด 757 ห้อง สามารถแบ่งออกได้เป็นทั้งหมด 191 วรรคตามลักษณะของการแบ่งลมหายใจของพระนักเทศน์มีข้อสังเกตคือในการเริ่มต้นกัณฑ์เทศน์มีข้อกำหนดไว้ว่าเนื้อหาเทศน์นั้นขึ้นต้นด้วยบทสวด นโม ดังนั้นในวรรคที่ 1 ทั้งหมด 1 วรรคนั้นเป็นการบรรจุบทปุพพภาคนมการหรือเรียกว่าบทตั้งนโมเทศน์ (มณี 2548, 282) บทตั้งนโมนี้ถูกบรรจุไว้อย่างสมบูรณ์ทั้งหมดใน 1 วรรค มีความยาวทั้งหมด 23 วินาที ความยาว 6 บรรทัด ใช้หนึ่งลมหายใจถึงแม้ว่าภายในวรรคมีการขโมยลมหายใจด้วยการหายใจเข้าอย่างรวดเร็ว ในระหว่างวรรคที่ 1 นั้น 2 ครั้ง แต่ผู้ฟังไม่รู้สึกว่ามีการสะดุดของลมหายใจ หรือหยุดเพื่อกักลมหายใจ แต่เป็นการสูดลมหายใจเข้าอย่างรวดเร็วสั้นๆ

เกณฑ์การใช้ลมหายใจในการแบ่งทำนองเทศน์นี้เริ่มใช้ในการวิเคราะห์ทำนองเทศน์มหาชาติล้านนาเป็นครั้งแรก เนื่องจากการแบ่งลมหายใจและการใช้ลมหายเป็นสิ่งสำคัญและทำให้สามารถใช้เสียงได้อย่างมีคุณภาพ และเป็นเครื่องมือสำคัญในการแบ่งวรรคเทศน์ของพระนักเทศน์ดังที่พระครูอดุลสีลกิตติ์ได้ให้ความสำคัญของการฝึกใช้ลมหายใจสำหรับพระนักเทศน์ที่เริ่มต้นหัดใหม่ (พระครูอดุลสีลกิตติ์, สัมภาษณ์ 16 มกราคม 2553) หากแบ่งจังหวะการหายใจผิด จะทำให้ขาดความต่อเนื่อง ทำให้การดำเนินทำนองสะดุดไปด้วย ในการวิเคราะห์ครั้งนี้ผู้วิจัยจึงใช้การแบ่งลมหายใจมาเป็นเกณฑ์ในการแบ่งวรรค

จากการจำแนกและบันทึกความถี่เพื่อค้นหาค่าเฉลี่ยของความยาววรรคทำนองเทศน์นั้นพบว่าในกัณฑ์กุมารมักจะมีความยาวประมาณ 3 บรรทัดซึ่งพบว่ามีมากถึง 67 วรรค และความยาวประมาณ 4 บรรทัดพบว่ามีจำนวนรองเป็นอันดับที่ 2 การบรรจุคำเทศน์ในความยาว 4 บรรทัดนี้มีการแจกทำนองและการบรรจุคำร้อง 2 ลักษณะดังนี้

ลักษณะที่ 1 สำหรับการบรรจุทำนองเทศน์ความยาว 4 บรรทัดใช้สำหรับการเอื้อนรำพึงรำพันและสื่อความหมายเนื้อหาเทศน์จนหมดประโยคของเนื้อความ ยกตัวอย่างวรรคที่ 115 จนหมดวรรคแล้วจึงจะหายใจ โดยบรรจุเนื้อเทศน์ 16 คำดังนี้

บรรทัดที่ 372-376 ดังนี้

บรรทัดที่ 372

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - คน	- - - ใด	- - - จัก	- - - -
- ทำ - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ทำ	- ทำ - ทำ	- - - ทำ	- ทำ - ทำ

บรรทัดที่ 373

- - - -	- - - -	- - - -	- - – ลูก	- - - เต้า	- - – ไผ่	- - – แล้ว	- - - -
- ทำ - -	- ลำ# - -	- ทำ – ทำ	- ทำ - ลำ#	- - - ลำ	- ทำ – ซ่#ำ	- ลำ – ลำ	- - - ทำ

บรรทัดที่ 374

- จัก – มา	- ปั้น - -	- - - ข้าว	- - - -	- ใส่ – มือ	- - - -	- - - -	- - - -
- ดำ – ทำ	- ทำ - -	- ทำ – ทำ	- ทำ - -	- ลำ #– ทำ	- ทำ - -	- - - -	- - - -

บรรทัดที่ 375

- - - ขวา	- - - -	- - - -	- - - -	- - – -	- - - -	- - – จัก	- - - -
- - - ด๋	- ร๋# - -	- ร๋ - -	- - - -	- ซ๋ – ซ๋	- - - -	- ซ๋ – ทำ	- ด๋ - -

บรรทัดที่ 376

- มี - -
- ทำ - -

ลักษณะที่ 2 การเทศน์ 1 วรรค 1 ลมหายใจโดยมีความยาว 4 บรรทัด บรรจุคำร้อง 20 คำ ทั้งนี้การดำเนินทำนองเทศน์ที่ใช้ความยาว 2 บรรทัดจะพบว่าการเดินทำนองเทศน์ลักษณะนี้ใช้สำหรับการเล่าเรื่องและดำเนินเรื่อง หรือที่เรียกว่าการเดินทำนองนั้นจะบรรจุคำเทศน์ให้ครบถ้วนกับความหมาย หมดประโยคของเนื้อหาการเทศน์ซึ่งมักจะมีคำบรรจุไว้ประมาณ 1 คำกลอนหรือ 20 พยางค์ ดังเช่น วรรคที่ 71 บรรจุเนื้อเทศน์ดังนี้

พระมหาสัตต์เจ้ารำเปิงดังนี้แล้ว ตนแก้วจิงเล้าโลมนางว่าดูก่อนรา

เมื่อบรรจุเนื้อเทศน์ลงในวรรคและดำเนินทำนองเทศน์จะพบว่ามีการบรรจุคำในทุกห้องเพลงดังปรากฏในวรรคที่ 71 บรรทัดที่ 220 ถึงบรรทัดที่ 222 การบรรจุคำเทศน์ลักษณะนี้แสดงคุณลักษณะของระบำม้าย่ำไฟซึ่งเป็นทำนองสำหรับการเดินเนื้อเทศน์ ไม่ใช้เสียงเอื้อน เมื่อพิจารณาระดับเสียงที่ใช้ในระบำม้าย่ำไฟพบว่าใช้เสียงชิดเป็นคู่ 2 ในการเดินทำนอง ซ้ำเสียงสูงแล้วผันลงต่ำเป็นคู่สอง หรือคู่สี่ ดังตัวอย่างที่เริ่มต้นด้วยเสียง ด๋ แล้วซ้ำเสียงเดิมสองครั้งจึงผันเสียงต่ำใช้เสียง ทำ ดำเนินทำนองในลักษะนี้ซ้ำเสียง ผันเสียงเช่นนี้

และเปลี่ยนคู่เสียงในการผันเสียงเพื่ออรรถรสและการสร้างสำเนียง ในบรรทัดที่ 221 เหินเสียงจากเสียง ทำ ขึ้นไปเสียง มฺ เป็นคู่สี่แล้วปิดวรรคด้วยการเหินเสียงต่ำ จากเสียง มฺ กลับมาเสียง ลำ แล้วปิดวรรคด้วยเสียง ดฺ ซึ่งเป็นเสียงที่ใช้เปิดวรรคดังนี้

บรรทัดที่ 220

- - - -	- พระ - -	- มะ - หา	- - - สัตต์	- - - เจ้า	- ร่ำ - เปิง	- - - ดัง	- นี้ - แล้ว
- - - -	- ดฺ - -	- ดฺ - ทำ	- - - ดฺ	- - - ดฺ	- ทำ - ดฺ	- ดฺ ดฺ# ลำ#	- ทำ - ดฺ

บรรทัดที่ 221

- - - ตน	- - - แก้ว	- - - จิง	- เล้า - -	- - - โลม	- นาง - ว่า	- ดู - ก่อน	- รา - -
- ดฺ - ลำ#	- - - ทำ	- ทำ - ลำ	ทำ ทำ - ทำ	- - - มฺ	- ดฺ - ดฺ	- มฺ - ลำ#	- ดฺ - -

กัณฑ์กุมารเป็นกัณฑ์ที่แสดงความโศกเศร้าของพระกุมารทั้งสองที่ถูกพรัดพรากจากมารดา เสียงที่ใช้อยู่ในระดับเสียงสูง เมื่อทำการพิจารณากลวิธีแล้วพบว่าสามารถจำแนกไว้ได้ทั้งหมด 5 ลักษณะที่พบในกัณฑ์กุมารดังนี้

กรณีที่ 1 คำสุดท้ายเป็นสระเสียงยาว เอื้อนเสียงเดิม ใช้เสียง 1 เสียง

หากคำสุดท้ายของคำเป็นสระเสียงยาว เช่น คำว่า นา ใช้เสียงเดิมของคำนั้นเอื้อนต่อไปในระดับเสียงเดียวเพียง 1 เสียง ดังเช่นตัวอย่างปรากฏในบรรทัดที่ 451

บรรทัดที่ 451

- นี้ – -	- แล - -	- นา - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - – กุ
- ด๋# – ลำ	- ลำ - -	- ทำ - -	- ทำ - -	- ทำ - -	- - - ทำ	- - - -	- ลำ – ลำ

กรณีที่ 2 หากเป็นสระเสียงยาว ใช้เสียงเดิม ใช้เสียงมากกว่า 1 เสียง พบว่ามีการเอื้อนที่เป็นลักษณะเด่นของกัณฑ์กุมาร และเป็นความสามารถพิเศษของพระนักเทศน์ในการเลื่อนไหลเสียง โดยไม่เปลี่ยนรูปคำ แต่ค่อยๆ เปลี่ยนระดับเสียง และประคองลมหายใจให้เสมอเป็นหนึ่งลมหายใจโดยไม่สะดุด หรือหยุดหายใจ ดังปรากฏในวรรคที่ 155 บรรทัดที่ 551-555 เป็นการแสดงการเอื้อนแบบพิเศษ คำว่า “ขอ”

บรรทัดที่ 551

- - - -	- - - -	- ขอ - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- ฟ้# - -	- - - -	- ฟ้ - ฟ้	- ฟ้ - ลำ	- ทำ - -	- ทำ - -	- - - -	- - - -

บรรทัดที่ 552

- - - ขอ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ออ	- - - -	- อ้อ - -
- - - ลำ#	- - - ลำ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ทำ	- - - -	- ร๋# - -

บรรทัดที่ 553

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ขอ	- - - -	- - - -
- - - -	- - - ฟ้	- ม๋ - -	- - - -	- - - -	- - - ม๋	- ล๋ - -	- - - -

บรรทัดที่ 554

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- ล̋# - -	- ล̋ - -	- ล̋ - -	- ล̋ - -	- ท̋ - -	- - - -	- ท̋ - -

บรรทัดที่ 555

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ออ	- - - อ้อ	- - - -	- - - ออ	- อ่อ - -
- - - -	- - - ท̋	- - - -	- - - ล̋	- - - ท̋	- - - -	- - - ล̋	- ฟ้# - -

การเอื้อนเสียงในลักษณะนี้มีการใช้เสียงเอื้อนมากกว่า 1 ระดับเสียง ผ่านเสียงที่อยู่ในกลุ่มเสียงชุดเดียวกันแล้วจึงค่อยๆ เคลื่อนเสียงเป็นช่วงระดับเสียงทีละ 1-2 เสียง พบบ้างว่ามีการเอื้อนข้ามเสียงถึง 4 เสียงดังที่ยกมาไว้แสดงในตัวอย่างบรรทัดที่ 553 หลังจากนั้นเมื่อตั้งเสียงได้แล้วจึงคงระดับเสียงไว้ก่อน ดังที่พบในระหว่างบรรทัดที่ 555 ตั้งแต่ห้องที่ 1-5 แล้วจึงทำการเอื้อนเสียงสูงขึ้นทีละน้อยโดยไม่ให้รู้สึกการเปลี่ยนทดระดับเสียงขึ้นหรือเรียกว่า “การไหลเสียงอย่างต่อเนื่องโดยไม่มีการหยุดเพื่อการวางเสียง (พระครูอดุลสีลกิตติ์, สัมภาษณ์ 11 พฤษภาคม 2553) ขึ้นอีกทีละ 1 ระดับเสียง จากเสียง ล̋ ขึ้นไปเสียง ท̋

กรณีที่ 3 เป็นการเดินเนื้อเรื่องใช้วิธีการสะกดคำ ออกเสียงให้ชัดเจน มีการเอื้อน แต่หยุดเพื่อวางเสียง แล้วจึงเอื้อนเสียงต่อไป ลักษณะทำนองดังกล่าวนี้เรียกว่า การวางเสียง (พระครูอดุลสีลกิตติ์, สัมภาษณ์ 11 พฤษภาคม 2553) ด้วยการใช้กระแสเสียงเต็มเสียง ดังตัวอย่างบรรทัดที่ 273

บรรทัดที่ 273

- - - -	- - - ไกล	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ลูก	- - - -	- สาย - -
- - - -	- - - ร̥#	- - - -	- - - -	- ช̥ - -	- - - ฟ̥	- - - ล̥#	- ล̥ - ล̥#

กรณีที่ 4 การใช้ลมหายใจและการเอื้อนทำนองกาบกลาง แสดงการเอื้อนเสียงสูง เป็นการเอื้อนกลางกัณฑ์เทศน์ซึ่งเรียกว่า กาบกลาง โดยปกติจะมีแต่เฉพาะช่วงขึ้นต้นที่เรียกว่ากาบเก๊า และกาบปลาย หรือการสรุปเนื้อหาเพื่อจบกัณฑ์เทศน์ กาบกลางจะต้องใช้กลวิธีการเอื้อนเสียงเพื่อแสดงความสามารถของการใช้ลมหายใจที่ยาว ไม่ขาดช่วง และแสดงความสามารถในการไหลเสียงดังที่พระครูอดุลสีลกิตต์ได้อธิบายการใช้กลวิธีการเอื้อนกาบกลางไว้ดังนี้ว่า

> “จะต้องขึ้นเสียงไม่ให้เสียงขาด ไม่หายใจเมื่อขึ้นเสียง วางเสียงไว้ได้โดยไม่ขาดตอน สามารถวาดเสียงไปได้หลายชั้น บางคนเสียงดี แต่หยุดหายใจบ่อย ต้องขึ้นอย่างน้อยสามชั้น ต้องขึ้นจนสุด แล้วดิ่งเสียงกลับมาหาเสียงเดิม แล้วเดินตัวหนังสือต่อไป”
>
> (พระครูอดุลสีลกิตต์, สัมภาษณ์ 11 พฤษภาคม 2553)

ในการเทศน์มหาชาติ กัณฑ์กุมารที่ได้ศึกษาวิจัยนี้ พบว่าตัวอย่างการเอื้อนทำนองกาบกลางที่พบว่ามีการไหลเสียงปรากฏในกลางกัณฑ์ เริ่มต้นบรรทัดที่ 288 ในเนื้อเทศน์ปรากฏคำว่าก็มาไหล โดยใช้กลวิธีการเอื้อนทำนองกาบกลางดังนี้

บรรทัดที่ 288

- - - ก็	- - มา -	- - - -	- - - -	- - - -	- ไหล - -	- - - -	- - - -
- - - ฟ์#	- - ล์# ท์	- - - -	- ท์ - -	- - - -	- ล์ ล์ ล์#	- - - -	- - - -

บรรทัดที่ 289

- - - -	- - - (เออ	- - - เอ้อ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - เอย	- - - ไหล
- - - -	- - - ท์	- ท์ – ฟ์	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ฟ์	- - - ซ์

บรรทัดที่ 290

- - - -	- - - -	- - - -	- - - เออ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- ล์ - -	- ล์ - -	- ล์ - -	- - - ล์#	- - - ท์	- ท์ - -	- ท์ - ท์	- - - ท์

บรรทัดที่ 291

- - - -	- - - เอ่อ	- - - เอ้อ	- - - -	- เออ - -	- เอ่อ - -	- เอย - -	- ฮี) - จาก
- ท์ - ท์	- - - ล์#	- - - ท์	- - - -	- ฟ์# - -	- ม์ - -	- ฟ์ - -	- ล์ – ล์

กรณีที่ 5 กลวิธีการใช้เสียงนาสิกในการเอื้อนทำนอง ลักษณะสำคัญสำหรับการใช้เสียงในทำนองเทศน์มหาชาติกัณฑ์กุมารคือการใช้เสียงนอก (เสียงหนักเสียงที่เปล่งออกจากลำคอ เสียงที่ใช้พยัญชนะ อ. อ่าง) และเสียงใน คือ เสียงเบา (เสียงที่ร้องขึ้นจมูกและบางครั้งผลักให้สูงขึ้นไปบนช่องหน้าผาก มักใช้เอื้อนเดิน ไหลเสียงด้วยพยัญชนะ ฮ.ฮูก)

> “พระครูอธิการใบฎีกาชาญณรงค์ได้อธิบายเรื่องการใช้เสียงนอก เสียงในไว้ดังนี้ การใช้เสียงนอกนั้นประกอบกันได้ 2 ลักษณะดังนี้ เสียงนอกหนึ่งคำ เสียงในหนึ่งคำ เช่น คำว่า โอ้ โฮ เสียงในล้วน เช่น คำว่า หา เป็นต้น” (พระใบฎีกาชาญณรงค์ จนฺทสโร, สัมภาษณ์ 10 มกราคม 2551)

ดังตัวอย่างการใช้เสียงนอกอย่างเดียวในบรรทัดที่ 527-529 ที่ปรากฏในกัณฑ์กุมารดังนี้

บรรทัดที่ 527

- - -เอ่อ	- - - เออ	- - - -	- - - -	- - - เอ่อ	- - -เออ	- เอ้อ - -	- - - -
- - - ลำ#	- - - ทำ	- - - -	- - - -	- - - ลำ	- - - ทำ	- ร่# - ร่	- - - -

บรรทัดที่ 528

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - เออ	- - -เอ้อ	- - - -	- - - -
- - - ฟ่	- - - ม่	- - - -	- ม่ - -	- - - ซ่	- - - ล่#	- - - -	- - - ล่

บรรทัดที่ 529

- - - -	- - - เอ้อ	- - - -	- - - -	- - - เออ	- - -เอ่อ	- - - เออ	- - - -
- - - ล่	- - - ท่	- - - -	- - - -	- - - ฟ่#	- - - ร่#	- - - ฟ่	- - - -

กรณีที่ 6 การปิดวรรคมี 3 ลักษณะสำคัญที่โดดเด่นดังนี้

ลักษณะที่ 1 ปิดท้ายด้วยการเอื้อนเสียงเดียวเป็นการบรรจุเนื้อเทศน์ 10 คำ

ดำเนินทำนองโดยใช้เสียง ทำ เป็นประธานเสียงของวรรค และเมื่อจบวรรคด้วยการตัดลมหายใจในบรรทัดที่ 321 ห้องที่ 5 นั้นโดยการแสดงเครื่องหมาย ◊ ไว้ที่ท้ายห้องแทนการเริ่มต้นสูดลมหายใจใหม่ เมื่อขึ้นต้นวรรคใหม่นั้นขึ้นต้นด้วยเนื้อเทศน์คำว่า “ประ” ที่เสียง ทำ เช่นเดิม ลักษณะนี้แสดงว่าขึ้นต้นด้วยประธานเสียงของวรรคและจบด้วยประธานเสียงของวรรค

บรรทัดที่ 321

- - - ใจ	- - - ใจ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ประ	- - - -	- - - -
- - - ทำ	- - - ทำ	- - - ทำ	- - - ทำ	- - - - /	- - - ทำ	- - - -	- ทำ - -

ลักษณะที่ 2 แบบที่ 1 ปิดท้ายด้วยการเอื้อนเสียงทำนองเคลื่อนที่ขึ้น เรียกว่าการเหินสูง (พระใบฎีกาชาญณรงค์ จนฺทสโร 10 มกราคม 2551) เมื่อเอื้อนปิดท้ายเสียงด้วยประธานในวรรคนั้นคือเสียง ทำ แล้ว แต่มีการเอื้อนเหินเสียงซึ่งเป็นลักษณะและความงามเฉพาะของการเทศน์มหาชาติโดยทำการเอื้อนเหินเสียงขึ้นปิดท้ายวรรคขึ้นไปอีก 5 เสียงจากเสียง ทำ ขึ้นไปเสียง ฟ๋ ดังปรากฏตัวอย่างบรรทัดที่ 415 ดังนี้

บรรทัดที่ 415

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- กุม - -	- มาร - -	-เจ้า - -	– หั้น - -
- ทำ - -	- ทำ - -	- - - -	- ฟ๋# - - /	- ล๋# - -	- ทำ - -	- ทำ - -	- ทำ - ทำ

ลักษณะที่ 2 แบบที่ 2 ดังปรากฏในวรรคที่ 97 มีการเอื้อนปิดท้ายวรรคด้วยการเอื้อนแบบเอื้อนสามเสียง จากเสียง ทำ ขึ้นไปสู่เสียง ร๋ และ ม๋ ซ๋ ดังปรากฏ

ตัวอย่างในวรรคที่ 97 บรรทัดที่ 308-310

บรรทัดที่ 308

- - - ตี้	- - - -	- - - พระ
- ลˆ – ทˆ	- - - ฟ#	- - - ฟ#

บรรทัดที่ 309

- - - -	- เจ้า - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ไท้ - -
- - - -	- ทˆ – ทˆ	- ทˆ - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- รˋ# - -

บรรทัดที่ 310

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - มˋ	- ซˋ - -	- - - ซˋ	- - - ซˋ

ลักษณะที่ 3 ปิดท้ายด้วยการเอื้อนเสียงลงหรือการเหินเสียงต่ำ (พระใบฎีกาชาญณรงค์ จนฺทสโร, 10 มกราคม 2551) ดังตัวอย่างพบในวรรคที่ 99 และวรรคที่ 100 ตั้งแต่บรรทัดที่ 310-318 แสดงการเอื้อนเสียงปิดท้ายวรรคด้วยการเอื้อนเสียงลงขั้นคู่ 3 จากเสียง ทˆ ซึ่งเป็นประธานเสียงลงไปสู่เสียง ซˋ ดังนี้

บรรทัดที่ 317

- มี - -	- ใจ - -	- - - บาน	- - - ชม	- - - ชื่น	- - - -	- - - -	- - - -
- รˋ# - -	- ลˆ - ลˆ#	- - - ทˆ	- ทˆ - ทˆ	- - - ทˆ	- - - -	- - - ทˆ	- - - -

บรรทัดที่ 318

- - - -	- - - -
- ซ๋ - - /	- - - -

ลักษณะสำคัญของการดำเนินทำนองและกลวิธีการใช้เสียงเทศน์กัณฑ์มัทที

กัณฑ์มัททีใช้ระดับเสียงทั้งหมด 21 เสียงเป็นช่วงเสียงระดับสูงดังนี้ ท ด๋ ร๋ ม๋ ฟ๋ ฟ# ซ๋ ซ# ล๋ ล# ท๋ ด๋ ร๋ ม๋ ฟ๋ ฟ# ซ๋ ซ# ล๋ ล# ท๋ โดยมีเสียง ลา เสียง ที และเสียงฟา เป็นประธานเสียง โครงสร้างของกัณฑ์มัททีแบ่งออกได้เป็นทั้งหมด 3 ช่วงดังนี้

ช่วงที่ 1 เป็นการเริ่มต้นกัณฑ์มัททีเป็นการแสดงคุณลักษณะพิเศษของพระนักเทศน์ ชั้นเชิงการเทศน์ การใช้เสียง การใช้ลูกคอ การใช้ลมหายใจ ช่วงที่ 2 ตั้งแต่วรรคที่ 44 ถึงวรรคที่ 95 เป็นการเดินพระคาถาด้วยทำนองธรรม บรรจุบทสวดนอบน้อมพระพุทธคุณ (บทปุพพภาคนมการ) ช่วงที่ 3 ตั้งแต่วรรคที่ 96 ในช่วงต้นเป็นการเน้นการเอื้อนเพื่อตั้งต้นเสียงจากทำนองธรรมเข้าสู่ทำนองระบำพร้าวไกวใบ

การใช้เสียงเทศน์นั้นให้ใช้เสียงสูงกว่าการพูดปกติเล็กน้อย เสียงเทศน์มหาชาติกัณฑ์มัททีนั้นพบว่าเสียงที่ใช้เทศน์เป็นเสียงที่สูงกว่าเสียงระดับปกติถึงสามช่วงเสียง นั่นเป็นเพราะเสียงปกติของพระนักเทศน์เป็นเสียงที่สูงกว่าคนปกติทั่วไป เสียงที่ใช้ในกัณฑ์มัททีพระนักเทศน์จะต้องเป็นผู้ที่มีเสียงสูง เสียงใส เสียงแก้ว ได้รับการทดสอบและคัดเลือกเสียงก่อนการฝึกหัดให้เป็นพระนักเทศน์

การเอื้อนหรือการเดินทำนองธรรมระบำนั้นคือการใช้เสียงสลับระหว่างเสียงนอกและเสียงใน เสียงนอก 9 คำ เสียงใน 2 คำ รวมทั้งหมด 11 คำ และลบมุมลบเหลี่ยมให้เข้ากันเป็นวรรคเดียวกัน เช่น การใช้เสียง อ่า ฮา เสียงในใช้เสียง ฮ. ฮูก เป็นการเดินทำนองโดยเฉพาะในระบำพร้าวไกวใบ คุณลักษณะการเอื้อนเสียงเทศน์ที่ละเอียด พิถีพิถัน ใช้เสียงเอื้อนเสียงนอก เสียงในที่อยู่ในกลุ่มเสียง ลา ที โด เร ฟา โดย มีเสียง มี และเสียงซอล เป็นเสียงประดับตกแต่งทำนอง และเสียงที่เอื้อนสูงกว่าเสียงโดปกติประมาณ 1/4 เสียง โดยมีเสียง ลา เป็นประธานเสียงในวรรคนี้

บรรทัดที่ 118

- - - ใจ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตรง	- - - -	โอ - - -
- - - ฟ#	- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - -	- - - ฟ#	ล - - -	ล - - -

บรรทัดที่ 119

- - - โอ้ง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- โอ้ - -
- ท - ท	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ร# - -

บรรทัดที่ 120

- โฮ - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - โฮ้	- - - -	- โอ - -	- โอ่ - -
- ฟ - -	- - - ฟ#	- - - -	- - - -	- - - ล	- - - ล	- ฟ# - -	- ฟ - -

บรรทัดที่ 121

- - - โอ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - โอ่
- - - ฟ้#	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ฟ้#

บรรทัดที่ 122

- - - -	- โอ้ง - มี	- - - -	- - - -	- ใจ - เว	- - - -	- - - -	- - - วน
- - - -	- ล๋ - ล๎#	- - - ทำ	- - - -	- ฟ้# - ฟ้	- - - ล๎#	- - - ทำ	- - - ล๎#

การเอื้อนที่แสดงลักษณะเฉพาะและเป็นเอกลักษณ์ของเสียงเทศน์มหาชาติล้านนาในกัณฑ์มัททีนี้คือการเอื้อนเสียงดังที่ปรากฏในวรรคที่ 11 โดยเฉพาะในบรรทัดที่ 118-122 การเอื้อนเสียงเริ่มต้นด้วยคำเทศน์ตั้งแต่คำว่าเจ้ามาอาสงสาร ในระดับเสียงสูงโดยจะพบว่าการเดินทำนองเทศน์นั้นจะใช้การเคลื่อนที่ของทำนองไม่เกินคู่ 4 ดังเช่นจากคำว่า อือ นะ พิม พา ระดับเสียงจะปรากฏจากเสียงที่เริ่มต้นคือเสียง ทำ และคงเสียงเดิมไว้แต่เปลี่ยนเป็นคำเทศน์ไม่ใช้เสียงอือ เอื้อนอีกต่อไปแล้วเคลื่อนเสียงสูงขึ้นที่เป็นคู่ 2 ไปสู่เสียง ร๋ และเอื้อนเสียงเหินตำคำว่าพิมลงมาหนึ่งระดับเสียงสู่เสียง ด๋ และเหินต่ำเป็นคู่สองโดยใช้เสียงล๎# พร้อมด้วยการเปล่งเสียงพา

บรรทัดที่ 113

- สาร - -	- - - -	- - - -	- อือ - -	- - - นะ	- - - พิม	- - - -	- พา - -
- ฟ้#- -	- ฟ้ - -	- ฟ้ - ทำ	- ทำ - -	- - - ทำ	- - - ร๋	- ด๋ - -	- ล๎# - -

ในการดำเนินทำนองต่อไปในบรรทัดที่ 14 นั้นจะพบว่าใช้เพียงแค่สองเสียงเท่านั้น แต่มีเสียงห่างกันเป็นคู่ 4 พิเศษคือเสียง ฟ# และ ท ตามลำดับที่ปรากฏในการบันทึกโน้ตนั้น คู่เสียงประเภทนี้ถือว่าเป็นเสียงเอกลักษณ์ในการเทศน์มหาชาติ หากมีการหักเสียงและเปลี่ยนคำเทศน์มักพบว่าเป็นเสียงคู่ 4 ที่เพิ่มเสียงสูงของโน้ตพื้นต้นคือตัวฟา ในการเทศน์มหาชาติล้านนาคู่เสียงนี้เป็นคู่สำคัญและเป็นสำเนียงการเทศน์มหาชาติล้านนา ดังปรากฏในคำว่า ข้า – เจ้า อีกทั้งเป็นการใช้เสียงในเพื่อเดินเสียงคู่ดังกล่าว

บรรทัดที่ 114

- - - -	- - - ข้า	- - - เจ้า	- - - -	- - - นาถ	- - - -	- - - -	- - - -
- ท - -	- - - ฟ#	- - - ท	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - -	- - - -

สาระสำคัญประการหนึ่งของการเอื้อนเสียงเทศน์ในวรรคที่ 11 นี้คือ นอกจากจะแสดงการใช้คู่เสียงหลบเสียงหักลงมาเป็นคู่ 4 พิเศษแล้ว ยังแสดงต่อไปถึงการผูกทำนองการเอื้อนภายในวรรคอย่างไพเราะ กล่าวคือทำนองเทศน์เอื้อนปรากฏอย่างชัดเจนในบรรทัดที่ 118-122 ตั้งแต่คำว่า ตรง และเอื้อนเสียงจากคำว่าตรง ดังจะได้ปรากฏในการบันทึกดังนี้

บรรทัดที่ 118

- - - ใจ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตรง	- - - -	โอ - - -
- - - ฟ#	- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - -	- - - ฟ#	ลำ - - -	ลำ - - -

บรรทัดที่ 119

- - - โอ้ง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- โอ้ - -
- ทำ - ทำ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ร่# - -

บรรทัดที่ 120

- โฮ - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - โฮ้	- - - -	- โอ - -	- โอ่ - -
- ฟ่ - -	- - - ฟ่#	- - - -	- - - -	- - - ล่	- - - ล่	- ฟ่#- -	- ฟ่ - -

บรรทัดที่ 121

- - - โอ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - โอ่
- - - ฟ่#	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ฟ่#

บรรทัดที่ 122

- - - -	- โอ้ง - มี	- - - -	- - - -	- ใจ - เว	- - - -	- - - -	- - - วน
- - - -	- ลำ - ลำ#	- - - ทำ	- - - -	- ฟ่# - ฟ่	- - - ลำ#	- - - ทำ	- - - ลำ#

ในการเอื้อนเสียงวรรคนี้คือการใช้ทำนองพร้าวไกวใบ และเหินเสียงสูงด้วยการใช้เสียงใน ใช้เสียงในกลุ่มเสียงทั้งหมด ฟ่ ฟ่# ลำ ทำ ร่# ฟ่ ฟ่# ล่ ซึ่งเป็นการใช้กลุ่มเสียงคลอบคลุมสองช่วงเสียงทั้งในช่วงสูงกว่าปกติและสูงขึ้นไปอีกมากกว่าปกติสามช่วงเสียง

การเอื้อนเสียงถือว่าเป็นหัวใจสำคัญและความต่อเนื่องของทำนองจะเกิดขึ้นได้ก็ต่อเมื่อการเดินลมหายใจที่เป็นหนึ่งเดียว ไม่สะดุด ไม่ขาดตอน อีกทั้งการ

เลือกใช้เสียงในการเอื้อนเป็นส่วนประกอบที่สำคัญ ความยาวในการเอื้อนนั้นไม่จำกัดขึ้นอยู่กับความสามารถในการประดิษฐ์ทำนองเอื้อน การกำหนดลมหายใจ และความพอเหมาะพอดีของวรรคทำนอง

ในบรรทัดที่ 118 ห้องที่ 6 การเอื้อนเสียงคำว่า ตรง ใช้เสียงใน 8 เสียง เสียงนอก 3 เสียงรวม 11 เสียงที่ใช้เอื้อนคำว่าตรง เริ่มต้นด้วยการวางเสียง ฟ# ซึ่งขยับเสียงสูงขึ้นจากเสียงเอื้อนที่ผ่านมาโดยประมาณ 1/4 เสียง การเอื้อนเสียงนี้จะเริ่มขึ้นในห้องต่อไปโดยเปลี่ยนจากคำเทศน์เป็นเสียงเอื้อนใช้เสียง โอ และเคลื่อนเสียงสูงขึ้นเป็นคู่สองใช้เสียง ลำ และเดินทำนองเอื้อนต่อไปด้วยการเคลื่อนทำนองสูงขึ้นไปอีก 1 เสียงทำให้เสียงเอื้อนปรากฏเป็นเสียง ทำ และเปลี่ยนเสียงเอื้อนเป็นเสียงว่า โอ้งในห้องที่ 1 ของบรรทัดที่ 119 ลักษณะสำคัญประการหนึ่งในการเอื้อนเสียงคือการยืนเสียงเดิมของเสียงที่ใช้เอื้อน ในวรรคนี้จะเห็นได้ว่าเป็นการยืนเสียงเอื้อนอยู่ที่เสียง ทำ ทั้งหมด 7 ห้องเพลงแล้วจึงเปลี่ยนคำเอื้อนเป็นคำว่า โอ้ ทั้งนี้จะเห็นได้ว่าพระนักเทศน์ได้ให้ให้ความสำคัญกับตัวสะกดของคำว่า ตรง จึงได้เอื้อนเสียงโอ้ง ในห้องที่ 1 ของบรรทัดที่ 119 เนื่องจากเป็นตัวสะกดแม่กง จึงใช้เสียงตัวสะกดแม่กงปิดเสียงเอื้อน โอ้ กลายเป็นคำว่าโอ้ง แล้วจึงค่อยผ่อนเสียงเอื้อนกลายคำเป็นเสียงโอ้ในบรรทัดต่อมา การเอื้อนเสียงโอ้งนั้นทำการเอื้อนเสียงยาวได้ แต่ไม่ทำการเปลี่ยนระดับเสียง แต่เมื่อจะทำการเปลี่ยนระดับเสียงและตกแต่งทำนองเอื้อนให้วิจิตรมากขึ้นจึงเปลี่ยนคำเอื้อนเป็นคำว่าโอ้ และแสดงวิธีการตกแต่งทำนองในบรรทัดที่ 120-121 โดยทำการเอื้อนเสียงที่แสดงความสามารถพิเศษและลักษณะเฉพาะของกัณฑ์มัทรีคือความสามารถในการใช้เสียงสูง ในวรรคนี้ทำการเอื้อนเหินเสียงจากเสียง ทำ ขึ้นไปสู่เสียง ร๋ เสียง ฟ๋ และ เสียง ล๋ ซึ่งถือว่าเป็นเสียงที่สูง

มากในการขับร้องและการใช้เสียงเอื้อน ดังจะเห็นได้ว่า ทำนองของเสียงเทศน์นั้นทำการยืนเสียงอยู่ที่เสียง ฟ ล ฟ คือเริ่มต้นเสียงเอื้อนที่เสียง ฟ และไปสู่เสียงสูงสุดคือเสียง ล และกลับมาที่เสียง ฟ ในบรรทัดที่ 120 เป็นการยืนเสียงสำคัญของวรรคและทำให้เสียงเอื้อนเกิดความสมดุลของการใช้ประธานเสียงและรองประธานเสียงคือ เสียง ฟ และ เสียง ล

ในบรรทัดสุดท้ายของวรรคคือบรรทัดที่ 122 เป็นการแสดงการเอื้อนที่หักเสียงอีกครั้งหนึ่งในการปิดวรรค การปิดเสียงหักเสียงในลักษณะนี้ถือเป็นคุณลักษณะสำคัญอีกประการหนึ่งทางดุริยางคศิลป์ในการเทศน์มหาชาติล้านนากัณฑ์มัทที ทำให้เกิดลักษณะเฉพาะกล่าวคือเสียงการเอื้อนเหินต่ำจากเสียงในช่วงเสียงสูงกว่าเสียงปกติสามช่วงเสียงหักหลบกลับเป็นคู่แปดในห้องที่ 2 จากเสียง ล มาสู่เสียง ลˬ# ซึ่งเป็นเสียงสูงกว่าเสียงลาปกติประมาณ 1/4 เสียง และใช้เสียงเอื้อนที่เคยได้ใช้แล้วกลับมาปิดเสียงเอื้อนคือเสียง โอ้ง แล้วจึงเดินเนื้อเทศน์คำว่า “มีใจเววน” ในระดับเสียงสูงกว่าเสียงปกติสองช่วงเสียง การปิดเนื้อเทศน์ท้ายวรรคเช่นนี้ถือเป็นลักษณะสำคัญของเสียงเทศน์ในกัณฑ์มัททีสำเนียงมหาชาติล้านนาที่สำคัญประการหนึ่ง

การเอื้อนเสียงสูงเป็นกลวิธีการสำคัญในการเอื้อนเสียงในกัณฑ์มัทที ดังตัวอย่างบรรทัดที่ 158-168 ใช้คำเอื้อน เอย และใช้วิธีการเปลี่ยนระดับเสียงอย่างช้าๆ เพื่อให้เกิดความต่อเนื่อง เมื่อเอื้อนจนถึงเสียงสูงสุดแล้วผ่อนเสียงต่ำลงมาหนึ่งช่วงเสียงแล้วจึงบรรจุคำเทศน์ ลักษณะเช่นนี้จะพบว่าเป็นการใช้เสียงเอื้อนในระดับเสียงสูง และไม่ใช้เสียงในระดับสูงที่เอื้อนเสร็จนั้นต่อเนื่องไปในการบรรจุคำเทศน์ แต่หักเสียงและตั้งเสียงใหม่ในช่วงเสียงที่ต่ำกว่า ดังปรากฏอย่างชัดเจนในบรรทัดที่ 163 สิ้นสุดของการเอื้อนด้วยเสียง ฟ ซˬ ลˬ ลˬ# และวางเสียง

ใหม่ในช่วงเสียงต่ำลงมาหนึ่งช่วงคู่แปดที่เสียง ทำ เพื่อเปล่งคำว่า พระ ในห้องที่ 6 ของบรรทัดที่ 163 และดำเนินการเทศน์เนื้อทำนองต่อไป

บรรทัดที่ 158

- - - -	- - - -	- - - เจ้า	- - - -	- ยอด - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - ลำ#	- - - ทำ	- ลำ# - -	- ฟ# - -	- - - -	- - - -

บรรทัดที่ 159

- บุญ - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ขวัญ
- ฟ# - ลำ#	- ทำ - ทำ	- - - -	- - - ดำ	- - - ดำ	- ทำ - -	- ทำ - -	- - - ลำ#

บรรทัดที่ 160

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - อา	- - - เออ	- - - เอ้อ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ร่#	- - - ร่	- - - ฟ่

บรรทัดที่ 161

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - เอ่อ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม่

บรรทัดที่ 162

- - - -	- - - เอย	- - - เอ๊ย	- - - -	- เอย - -	- - - -	- ฮื้อ - -	- เออ - -
- - - -	- - - ซ่	- - - ซ่	- ซ่ - -	- ฟ่ - -	- - - -	- ลำ - -	- ฟ# - -

บรรทัดที่ 163

- - - เอย	- - - -	- - - เอิง	- - - -	- ฮี- -	- พระ - -	- - - พ่อ	- - - -
- - - ฟ#	- - - -	- - - ซ์	- - - ซ์	- ล์#- ล์	- ทำ - -	- - - ลำ	- ฟ#- -

ลักษณะสำคัญของการดำเนินทำนองและกลวิธีการใช้เสียงเทศน์กัณฑ์มหาราช

กัณฑ์มหาราชใช้เสียงทุ้มต่ำพบว่ามีการใช้ระดับเสียงทั้งหมด 14 เสียงเป็นช่วงเสียงระดับต่ำดังนี้ ฟ ซ ซ# ล ล# ท ท# ด ด# ร ร# ม ฟ ฟ# โดยมีเสียง ล และเสียง ร เป็นประธานเสียง การซ้ำเสียงเป็นกลวิธีสำคัญในการเทศน์กัณฑ์มหาราชโดยใช้จังหวะสองลักษณะประกอบกันคือในเบื้องต้นเริ่มต้นตั้งจังหวะใช้จังหวะหนักพยางค์สุดท้ายของห้อง และเมื่อตั้งจังหวะแล้ว มีการเน้นจังหวะกระแทกเสียงให้จังหวะชัดเจน แล้วเพิ่มอรรถรสต่อไปด้วยการใช้จังหวะขัดดังปรากฏในตัวอย่างบรรทัดที่ 134 ตัวอย่างการกระแทกเสียงให้เสียงดังมากขึ้นในบรรทัดที่ 134 การกระแทกเสียงและการเน้นจังหวะนี้จะใช้เมื่อเป็นจังหวะยกเพื่อให้เกิดความสนุกสนานและความขบขันดังนี้

บรรทัดที่ 134

- - - มา	- - - ยัง	- - - พระ	- ปุ - -	- โร - -	- หิต - -	- โห - รา	- - - จารย์
- ล - ล	- ล ล ล	- ล - ล	-ด# - ด#	- ล#- -	- ฟ - ฟ	- ซ - ล	- ล# - ล#

ดังเช่นในบรรทัดที่ 134 คำว่า ปุโรหิต ถูกแบ่งออกบรรจุคำห้องละ 1 คำ ทั้งสามคำใช้จังหวะยกทั้งสามห้อง เมื่อซ้ำเสียง ล ในห้องที่ 1-3 แล้วด้วยจังหวะ

หนักพยางค์สุดท้าย จึงเปลี่ยนเสียงเป็นคู่ 3 พิเศษ จากเสียง ลฺ ไปใช้เสียง ด# ในห้องที่ 4 แล้วจึงบรรจุคำว่า ปุโรหิตด้วยจังหวะยกและกระแทกเสียงให้ดังมากขึ้นคำว่า ปุ และ โร

การกระแทกเสียงถือเป็นกลวิธีสำคัญในการเทศน์กัณฑ์มหาราช ไม่ว่าจะเป็นระบำน้ำตกตาด หมาไต่คันนา มะนาวล่องโขง หรือม้าย่ำไฟ ทั้งสี่ระบำนี้เป็นระบำที่สามารถใช้ได้ในการเทศน์กัณฑ์มหาราช แต่สิ่งสำคัญนอกเหนือจากการใช้เสียงทุ้มต่ำและการซ้ำเสียงแล้ว การกระแทกเสียงเป็นลักษณะสำคัญอีกประการหนึ่งในการเทศน์กัณฑ์มหาราชเพื่อเพิ่มเสียงดัง เสียงเบาในการเทศน์เนื่องจากการกระแทกเสียง การใช้เสียงดัง เสียงเบาถือเป็นกลวิธีสำคัญของการใช้เสียงเทศน์ในกัณฑ์นี้ ในบางครั้งมิได้ใช้เพื่อให้เกิดความสนุกสนาน แต่เป็นการใช้ย้ำคำสำคัญในวรรค และโดยเฉพาะอย่างยิ่งในพระคาถา ดังเช่นการเทศน์เปิดกัณฑ์มหาราชในวรรคที่ 1 บรรจุคำสวดบทนอบน้อมพระผู้มีพระภาคเจ้าดังนี้ นะโม ตัสสะ ภะคะวะโต อะระโต สัมมาสัมพุทธัสสะ

บรรทัดที่ 1

- - - นะ	- - - โม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - -(โอ่)	-ตัส - -
- - - ลฺ	- - - ลฺ	- - - ทฺ	- - - ทฺ	- - - ทฺ	- - - -	- - - ลฺ#	- ลฺ# -ลฺ#

บรรทัดที่ 2

- สะ - -	- ภะ - -	- คะ - -	- วะ - -	- - - โต	- - - -	- - - อะ	- - - -
- ลฺ - -	- ลฺ - -	- ลฺ - ลฺ	- ลฺ - ลฺ#	- - - ลฺ	- ลฺ - ลฺ	- - - ลฺ	- - - ทฺ

บรรทัดที่ 3

- - - ระ	- - - หะ	- - - -	- - - -	- - -(ฮิ๊ะ	- อะ) - ร	- โต - -	- - - -
- - - ด#	- - - ทฺ	- ด - -	- - - ด#	- - - ร#	- ร - ร	- ด - -	- ด - -

บรรทัดที่ 4

- - - -	- - - -	- - - สัม	- - - มา	- - - -	- - - -	- - - สัม	- - - -
- - - ด#	- ด - -	- - - ลฺ#	- - - ลฺ#	- - - ลฺ	- ลฺ - ลฺ	- - - ฆฺ#	- ลฺ - -

บรรทัดที่ 5

- - - พุทธ	- - - ธัส	- - - สะ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - ด#	- ด - ลฺ#	- ลฺ# - ล	- ด - -	- ด - -	- ด - -	- - - -	- ด - -

ในการเทศน์เปิดกัณฑ์มหาราชนั้น ใช้ระบำน้ำตกตาด เปิดวรรคด้วยบทสวดนโม ตัสสะ ด้วยเสียง ลฺ ซึ่งเป็นเสียงระดับต่ำ ในจังหวะช้าปานกลาง และเดินพระธรรมบรรจุบทสวดมนต์ ซ้ำเสียง ลฺ อย่างเด่นชัดในบรรทัดที่ 1-2 ก่อนจบบทสวดมนต์นี้ เน้นคำว่า พุทธ ในห้องที่ 1 ของบรรทัดที่ 5 แล้วจึงปิดวรรค ปิดลมหายใจ

นอกจากนี้ใช้กลวิธีรัวเสียง-รัวสระ ให้เกิดความถี่ โดยการแบ่งคำออก เช่น คำว่า สันตระ เป็น สัน ตะ ระ ระ เป็นต้น การรัวเสียง-รัวสระเช่นนี้มักพบว่าเกิดขึ้นในระบำหมาไต่คันนา เนื่องจากระบำนี้ใช้จังหวะกระชับ เดินจังหวะหนัก ชีพจรจังหวะสม่ำเสมอ และใช้จังหวะเร็วปานกลาง ทำให้เกิดความสนุกความตื่นเต้น ความขบขัน บรรจุคำเทศน์อย่างน้อย 1-2 คำต่อหนึ่งห้อง เมื่อเดินทำนองที่บรรจุคำเทศน์และพบว่าคำเทศน์นั้นสามารถแบ่งคำและรัวเสียง-

รัวสระได้ จึงสอดแทรกกลวิธีดังกล่าว ดังเช่นในบรรทัดที่ 304 ใช้ระบำหมาไต่คันนาเดินทำนองดังนี้

บรรทัดที่ 303

- - - ครัน	-ว่า-พราหมณ์	- ปิติ - -	- ยิน - ดี	- ฮื้อ - ปัน	- ใด - คด	- ปัน - ใด	- ใคร่ -กัน
- - - ร#	- ร - ลฺ	- ร - ร	-ลฺ# ลฺ ลฺ#	- ลฺ - ลฺ	- ลฺ - ฟ	- ลฺ - ลฺ	- ร - ลฺ#

บรรทัดที่ 304

- ว่า ผู้ ปัน	ระ ปัน ระ ติ	ระ ไห้ - ไห้	- หือ - โจม	- - อยู่ อัน	- - เมิน เมิน	- - - -	- - - -
- ซฺ ลฺ ลฺ#	ลฺ ลฺ ลฺ ลฺ	ลฺ ลฺ# -ร#	- ลฺ - ซฺ	-ซฺ ซฺ# ลฺ#	- ลฺ ด ลฺ	ล - - -	- - - -

ในบรรทัดที่ 304 พบว่ามีการซ้ำเสียง และรัวเสียง-รัวสระ ใช้สระ อะประสม ร. เรือ คำว่า ปันระ ปันระ ติ ระ ไห้ รัวสระ ในการเพิ่มอรรถรส ความสนุก ตื่นเต้นในการแสดงธรรม การเทศน์ลักษณะนี้เป็นการรัวสระ อีกทั้งซ้ำคำ เดินหน้าเทศน์บรรจุคำแล้วย้อนกลับซ้ำเทศน์ก่อนเดินหน้าบรรจุคำต่อไป การเทศน์ลักษณะนี้พระครูอดุลสีลกิตติ์ได้แสดงทัศนะไว้ว่า

> “ทำนองหมาไต่คันนากับทำนองไก่สับด้งนั้นคล้ายกันมาก จังหวะเร็วเหมือนกัน จังหวะต้องเร็วกว่ามะนาวล่องโขง แต่ไก่สับด้งนั้นจะย้อนกลับมา หมาไต่คันนาจะไม่ย้อนกลับ เดินหน้าอย่างเดียว หมาไต่คันนามีลักษณะเหมือนสุนัขเดินบนคันนา กระด็อกกระแด็ก ทำนองไม่สม่ำเสมอ ส่วนไก่นั้นจิกลงบนกระด้งซ้ำๆ ทั้งสองระบำคล้ายกันมาก ให้อาการซ้ำๆ เหมือนกัน แต่ต่างกันตรงนี้” (พระครูอดุลสีลกิตติ์, สัมภาษณ์ 11 พฤษภาคม 2553)

ลักษณะสำคัญในการเทศน์กัณฑ์มหาราชอีกประการหนึ่งคือคือการเหินเสียงคู่เสียง 6 พิเศษ หรือการใช้เสียงกระโดดที่เป็นลักษณะเด่นของกัณฑ์มหาราช การเดินทำนองนั้นประกอบด้วยจังหวะ 4-5 ห้อง ใช้ระดับเสียงเดียว บรรจุคำเทศน์ 1-2 คำต่อหนึ่งห้องเพลง ดังเช่นในบรรทัดที่ 171 ห้องที่ 1-4 บรรจุคำเทศน์คำว่า โก่งพลันเอาพราหมณ์เฒ่า เมื่อเดินเนื้อทำนองในลักษณะนี้จนถึงห้องที่ 5 เปลี่ยนระดับเสียงเทศน์และเทศน์เนื้อทำนองโดยเปลี่ยนระดับเสียงไปเป็นคู่ 6 พิเศษ จากเสียง ล ขึ้นเสียง ฟ#

บรรทัดที่ 171

- - - โก่ง	- - - พลัน	- - - เอา	- - - พราหมณ์	เฒ่า- - -	- - - กับ	- - - สอง	- - - หน่อ
- - - ซ#	- ซ - ล#	- - - ล	- - - ล#	- ล - ล	- ล - ฟ#	- ฟ - ล	- - - ซ

ลักษณะการเหินเสียงดังกล่าวเป็นปัจจัยสำคัญประการหนึ่งของการใช้คู่เสียงที่สำคัญในการเทศน์กัณฑ์มหาราชและการใช้เสียงเดินทำนองเพื่อให้เกิดความสนุกสนานและความขบขัน คู่เสียง 6 พิเศษนี้เป็นคู่เสียงที่พระนักเทศน์ต้องอาศัยการฝึกฝนให้ชำนาญ

การเปิดวรรคในกัณฑ์มหาราชเป็นการเปิดด้วยบทปุพพภาคนมการสวด นะโม ตัสสะ หรือเป็นที่รู้จักอีกนัยหนึ่งว่าบทนอบน้อมพระพุทธเจ้า การขึ้นต้นเทศน์มหาชาติทุกกัณฑ์เริ่มต้นด้วยบทนี้เป็นบทที่ใช้สวดแสดงความเคารพต่อพระพุทธเจ้า แสดงความเคารพก่อนทำกิจอื่นใด อันเป็นขนบปฏิบัติสำหรับชาวพุทธและเป็นขนบปฏิบัติเช่นกันสำหรับการเริ่มต้นเทศน์มหาชาติ

สำหรับการเทศน์มหาชาติกัณฑ์มหาราช ใช้ระบำน้ำตกตาดเป็นระบำเปิดทำนองกัณฑ์เทศน์และใช้เป็นทำนองในการสวดบทนอบน้อมพระพุทธเจ้า เริ่มต้นวรรคทุกวรรคด้วยคำเทศน์ หรือบทสวด ดังเช่นในวรรคที่ 1 เริ่มต้นเทศน์คำแรกด้วยคำว่า นะ และเอื้อนเสียงเดิม เปิดวรรคด้วยเสียง ลฺ ดังนี้

บรรทัดที่ 1 วรรคที่ 1

- - - นะ	- - - โม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - -(โอ่)	-ตัส -
- - - ลฺ	- - - ลฺ	- - - ทฺ	- - - ทฺ	- - - ทฺ	- - - -	- - - ลฺ#	- ลฺ# -ลฺ#

บรรทัดที่ 5 ปิดวรรคที่ 1

บรรทัดที่ 5

- - - พุทธ	- - - ธัส	- - - สะ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - ด#	- ด - ลฺ#	- ลฺ# - ล	- ด - -	- ด - -	- ด - -	- - - -	- ด - -

บรรทัดที่ 6 เริ่มต้นวรรคที่ 2

- - - -	- - - -	- - - -	- - - โพ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ลฺ#	- - - -	- ลฺ - -	- - - ลฺ	- - - ลฺ

วรรคที่ 1 มีความยาว 5 บรรทัด ใช้ระบำน้ำตกตาด เริ่มต้นและปิดวรรคด้วยคำเทศน์ สำหรับวรรคที่ 1 ปิดเสียงเทศน์ด้วยคำสวดในบทสวดนอบน้อมพระพุทธเจ้าคำว่า “สะ” ในบรรทัดที่ 5 ห้องที่ 3 และเอื้อนเสียงต่อไปอีก 5 ห้องที่ระดับเสียง ด ถือเป็นลักษณะสำคัญของการปิดวรรรคในระบำน้ำตกตาด

ในการเอื้อนเปิดวรรค นโม นี้ ศาสตราจารย์มณี พยอมยงค์ได้กล่าวถึงขั้นตอนการฝึกหัดเพื่อให้ได้เสียงเอื้อน การหายใจที่ถูกต้องจากฝึกหัดของท่านโดยพ่อหนานบุญตา พรมชัย และพระครูอมร ธรรมยุติ วัดแม่ริมจังหวัดเชียงใหม่ เมื่อครั้งที่ท่านเป็นสามเณรอายุ 11 ปีไว้ดังนี้ว่า

> “บทนโมนี้ใช้เวลาฝึก 7 วัน ฝึกวันละ 2-3 ชั่วโมง มาฝึกคนเดียว พระอาจารย์ท่านจะว่าให้ฟัง เอื้อนตรงนี้ ลากเสียงตรงนี้ หายใจตรงนี้ นะโม ลากยาว ไม่เอื้อน จะลงเสียงธรรมดาเท่าไหร่ คืนแรกก็ยังไม่ได้ คืนที่สองก็ยังไม่ได้ คืนที่สามพอเป็นรูปเป็นร่าง คืนที่สี่จึงจะเริ่มสังเกตได้เป็นรูปเป็นร่าง เห็นเค้าลางว่าเป็นอย่างไร จากเสียงธรรมดาลงไปอีกนิดนึง สอนตามความจำ และความเข้าใจไปด้วย ทำอย่างไรก็ไม่ถูก ทำจนกว่าพระครูจะพอใจ อยู่ที่ไหนก็ว่าไป ท่องไปเรื่อย เหมือนคนบ้า ตอนที่ยังทำไม่ได้ คนก็ว่า เพื่อนเอาก้อนดินปาก็มี อุปสรรคมากมาย ท่านสอนให้ไปกลั้นหายใจในโอ่งบ้าง เอาน้ำใส่กาละมังแล้วเอาหน้าจุ่มลงไปกลั้นหายใจ เพิ่มขีดของการหายใจ ฝึกหายใจยาวไปเรื่อยๆ” (มณี พยอมยงค์, สัมภาษณ์ 14 มกราคม 2552)

อภิปรายผลการวิจัย

กัณฑ์กุมารใช้เสียงเทศน์ในระดับเสียงสูงตั้งแต่เสียง รं มं ฟ ซ ลं ทं ด̇ ร̇ ม̇ ฟ̇ ซ̇ ล̇ ท̇ ด̇+ ประธานเสียงสำคัญในกัณฑ์กุมารคือเสียง ทं จังหวะมี 2 ลักษณะคือ จังหวะอิสระและจังหวะควบคุม ความยาวทั้งหมด 757 บรรทัดแบ่งออกได้เป็น 191 วรรคตามวิธีการกำหนดแบ่งลมหายใจของพระนักเทศน์ เริ่มต้นกัณฑ์

เทศน์ด้วยการตั้งบทสวดนโม 1 จบแล้วจึงดำเนินทำนองเทศน์ตามเนื้อเทศน์ และปิดการจบกัณฑ์เทศน์ด้วยพระคาถาบาลี ในการเทศน์กัณฑ์กุมารใช้ระบำพร้าวไกวใบใช้ในการแสดงอารมณ์ ระบำนี้ใช้กลวิธีการเอื้อนเสียงมาก ระบำม้าย่ำไฟเป็นระบำสำคัญในการเทศน์เพื่อเดินเนื้อเรื่อง ผ่อนการใช้ลมหายใจไม่ใช้เสียงเอื้อน กลวิธีสำคัญสำหรับการเทศน์กัณฑ์กุมารคือการใช้เสียงเอื้อน ประกอบด้วยเสียงออ อา อือ เอ เออ โอ เสียงเอื้อน ฮึ ใช้เป็นเสียงปิดวรรค การใช้เสียงนอก เสียงใน การเหินสูง การเหินต่ำ เพื่อถ่ายทอดเนื้อหาและอารมณ์ของสองพระกุมารที่ตระหนก ตกใจกลัว ทุกข์เศร้าใจ ไม่สบายกาย ไม่สบายใจจากการพลัดพรากพระบิดา พระมารดา และประสบกับความทรมานระหว่างการเดินทางในป่าอันน่ากลัวกับพราหมณ์เฒ่าชูชก

เสียงเทศน์ในกัณฑ์มัททีใช้เสียงระดับสูงมาก ใช้เสียงทั้งหมด 21 เสียงเป็นช่วงเสียงระดับสูงดังนี้ ท ด ร̊ ม̊ ฟ ฟ# ซ ซ# ล ล# ท̊ ด̊ ร̊ ม̊ ฟ ฟ# ซ̊ ซ̊# ล̊ ล̊# ท̊ โครงสร้างแบ่งออกเป็น 3 ช่วง ใช้จังหวะอิสระในช่วงเอื้อนทำนองและใช้จังหวะควบคุมเมื่อเดินพระคาถาและเนื้อเทศน์ เสียงเอื้อนทั้งหมดที่ใช้ในกัณฑ์เทศน์มัททีพบว่าใช้เสียงทั้งหมดสามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ประเภทคือเสียงเอื้อนในระหว่างวรรคเพื่อตกแต่งทำนองให้ไพเราะลึกซึ้ง แสดงลักษณะสำคัญของเทศน์มหาชาติสำเนียงล้านนา และอีกประเภทหนึ่งคือเสียงเอื้อนปิดวรรค เสียงเอื้อนในระหว่างวรรคที่ทำหน้าที่ประดับตกแต่งทำนองให้วิจิตรนั้นมีทั้งหมด 12 เสียงดังนี้ อา ฮ้า อี เอ โอ โฮ อือ ฮือ เออ เฮอ เอย เฮีย ส่วนเสียงที่ใช้เอื้อนปิดวรรคมี 2 เสียงคือ เสียง อื่อ และเสียง ฮึ เพื่อใช้ปิดเสียงการเอื้อนอย่างกระชับชัดเจนและหายใจเข้าก่อนขึ้นวรรคต่อไป กลวิธีสำคัญในการเอื้อนเสียงของกัณฑ์มัททีคือการเอื้อนเสียงในช่วงเรียกขวัญพระนางมัทที ใช้ทำนอง

พร้าวไกวใบโดยมีเสียง ทˊ เป็นประธานเสียง และใช้กลุ่มเสียง ลˊ ลˊ# ทˊ ดˍ มˍ ฟˍ โดยใช้เสียง ซˊ เป็นเสียงตกแต่งทำนองในการเอื้อน ใช้เสียง ลˊ ซึ่งเป็นเสียงรองประธานของกลุ่มเสียง การเหินเสียงต่ำลงมาแล้วจึงเอื้อนเสียง ถือเป็นระเบียบปฏิบัติด้วยการเรียงเสียงทำนองเอื้อนเป็น เสียง ทˊ รˍ มˍ ฟˍ ยืนเสียงไว้ที่เสียง ฟˍ ถือเป็นกลุ่มเสียงสำคัญในการเทศน์กัณฑ์มัททีและการสร้างอรรถรสสำเนียงล้านนา

ทำนองการเอื้อนเสียงในกัณฑ์กุมารแสดงให้เห็นวิธีการผูกทำนองการใช้เสียงเอื้อนที่แนบเนียนตามระเบียบวิธีการเทศน์มหาชาติล้านนาจนปรากฏข้อสรุปได้ว่า เสียงสระ อา เช่น คำว่า อา ใช้เสียงเอื้อนคำเดิมด้วยพยัญชนะของคำเดิมแล้วจึงค่อยเปลี่ยนลดรูปถอดเสียงพยัญชนะ เหลือแต่เสียงเอื้อนคือเสียง อา แล้วจึงเหินเสียงสูงไปใช้เสียงในตามลำดับดังนี้

ตารางที่ 1 ลำดับขั้นการเอื้อนเสียงสระ

ลำดับการเอื้อนเสียง	คำเทศน์	เสียงเอื้อน	ระดับเสียงที่ใช้	จำนวนห้องเพลง	กลวิธีพิเศษ
ขั้นที่ 1	รา	ไม่มี	ลˊ# ทˊ	7	ลมหายใจ/เอื้อนเสียงสูง
ขั้นที่ 2	ไม่มี	อา	ดˍ	4	เอื้อนเสียงสูง
ขั้นที่ 3	ไม่มี	ฮ้า	ฟˍ มˍ ฟˍ ฟˍ	10	เหินสูง/เครือเสียง/เสียงใน

การปิดเสียงของวรรคในกัณฑ์กุมารที่ผูกทำนองด้วยระบำพร้าวไกวใบ เริ่มต้นด้วยการเอื้อนเสียงในของเนื้อเทศน์คำว่า “รา” และสิ้นสุดการเอื้อนด้วยเนื้อเทศน์คำว่า ตรี เป็นคำว่าราตรีที่สมบูรณ์ด้วยเสียง ดˍ แล้วจึงเอื้อนเสียงเหินต่ำ

จากเสียง ด์ ทั้งหมด 6 ห้องเพลงแล้วจึงเคลื่อนเสียงลงต่ำสู่เสียง ท์ ยืนเสียง ท์ ในบรรทัดที่ 197 อีกทั้งหมด 4 ห้องแล้วจึงปิดเสียงเอื้อนด้วยเสียงเอื้อนเสียงนอก คำว่า อื่อ จากเสียง ท์ สู่ เสียง ฟ์ การเคลื่อนผ่านสามเสียงหรือการเหินเสียงต่ำอย่างแยบยลและเป็นระเบียบเช่นนี้ทำให้เกิดเป็นสำเนียงที่เป็นลักษณะสำคัญของการเทศน์มหาชาติล้านนาในกัณฑ์กุมารด้วยระบำพร้าวไกวใบตามขนบการถ่ายทอดของสายการเทศน์ของจังหวัดเชียงใหม่อีกประการหนึ่ง

กัณฑ์มหาราชใช้เสียงเทศน์ในระดับเสียงต่ำ คุณลักษณะสำคัญของเสียงพระนักเทศน์คือเสียงทุ้มต่ำ ใช้ระบำน้ำตกตาดเป็นสำคัญในการเดินทำนองแสดงอรรถรสสนุกสนาน ขำขัน ล้อเลียนอุปนิสัยของพราหมณ์เฒ่าชูชก แสดงอาการตะกละรับประทานอาหาร พรรณนากับข้าวเครื่องคาว หวาน ผัก ผลไม้ให้เกิดจินตนาการว่าความตื่นเต้นของพราหมณ์ผู้ลำบากยากไร้ถึงกับต้องขอรับบริจาคสองกุมารเพื่อไปรับใช้งานบ้านให้กับภริยา ผู้มิเคยได้พบเห็นอาหารมากมายนั้นมีอาการเช่นไร ประธานเสียงสำคัญในกัณฑ์มหาราชคือเสียง ท์ ประกอบไปด้วยเสียง ฟ฻ ซ฻ ซ฻# ล฻ ล฻# ท฻ ท฻# ด ด# ร ร# ม ฟ ฟ# ใช้จังหวะ2 ลักษณะคือ จังหวะอิสระและจังหวะควบคุม ความยาวทั้งหมด 339 บรรทัด แบ่งออกได้เป็น 80 วรรคตามวิธีการกำหนดแบ่งลมหายใจของพระนักเทศน์ เริ่มต้นกัณฑ์เทศน์ด้วยการตั้งบทสวดนโม 1 จบแล้วจึงดำเนินทำนองเทศน์ตามเนื้อเทศน์และปิดการจบกัณฑ์เทศน์ด้วยพระคาถาบาลี การเทศน์กัณฑ์มหาราชไม่ใช้เสียงเอื้อน แต่เน้นการซ้ำเสียง รัวสระ การจัดช่องไฟของจังหวะในการซ้ำเสียง การใช้เสียงหนัก การกระแทกเสียง การใช้เสียงต่ำ การหยุดเสียงเงียบ การใช้คู่เสียง 6 พิเศษในการเหินเสียงเป็นคู่เสียงสำคัญในการเทศน์กัณฑ์มหาราชที่พระนักเทศน์ต้องฝึกฝนให้ชำนาญ

ความรู้สึกตลกขบขันเป็นอารมณ์สำคัญและมีความโดดเด่นมากที่สุดสำหรับการเทศน์มหาชาติในกัณฑ์มหาราชเมื่อชูชกกำลังรับประทานอาหารที่ได้รับพระราชทานจากพระยาสญชัย ซึ่งล้วนเป็นอาหารที่ดี มีรสเลิศ และมีหลายอย่างมากมาย คำเทศน์บรรยายลักษณะการกินอาหารซึ่งเป็นการแสดงให้เห็นภาพลักษณ์ที่ตลกของชูชกที่ไม่เคยได้กินอาหารชั้นดีเช่นนี้มาก่อน เนื่องจากพราหมณ์ชูชกมีความเป็นอยู่ที่ยากลำบาก ดังนั้นการเทศน์แสดงให้เกิดมโนภาพด้วยการเดินทำนองระบำม้าย่ำไฟและหมาไต่คันนา ใช้จังหวะที่หนักแน่นกระชับ มีการรัวลิ้น และการเล่นคำโดยการเพิ่มสระ “อะ” เพื่อเป็นการสร้างความรู้สึกสนุกสนานและตลกขบขัน อีกทั้งใช้โทนเสียงต่ำ

การเทศน์มหาชาตินั้นเป็นการใช้เสียงลักษณะพิเศษเพื่อให้เกิดความศรัทธาและเป็นการแสดงธรรมประการหนึ่ง ดังนั้นระบำหรือทำนองเทศน์จึงเป็นองค์ประกอบสำคัญในประเพณีเทศน์มหาชาติ เนื่องจากเสียงเทศน์เป็นส่วนประกอบสำคัญที่สุดของงานเทศน์มหาชาติ หากไม่มีเสียงเทศน์หรือเสียงเทศน์ไม่สมบูรณ์ก็จะทำให้ผู้ฟังไม่เกิดความศรัทธา และไม่สามารถบรรลุวัตถุประสงค์ของการให้พุทธศาสนิกชนได้เข้าใจและซาบซึ้งในพระธรรมคำสอน

การใช้เสียงเทศน์นั้นเปรียบเสมือนการร้องเพลงเนื่องจากมีการวางระดับเสียง กลวิธี และทำนองที่ต้องเลือกใช้ให้เหมาะสม ดังนั้นการเทศน์จะต้องมีการฝึกหัดใช้ระดับเสียงต่างๆ เสียงเทศน์ของพระนักเทศน์แต่ละองค์นั้นมีคุณลักษณะแตกต่างกัน แต่จะต้องเลือกและจัดให้เทศน์ให้เหมาะสมกับแต่ละกัณฑ์ซึ่งมีเนื้อหา ทำนองแบบเทศน์มหาชาตินั้นมีทำนองและการเคลื่อนที่ของทำนองที่วิจิตร ในประเด็นดังกล่าวข้างต้นพระครูอดุลสีลกิตติ์ได้แสดงทัศนะ

เกี่ยวกับการเทศน์ทำนองแบบมหาชาติของพระนักเทศน์ว่าเป็นการประพฤติผิดพระธรรมวินัยหรือไม่ไว้ดังนี้ว่า

> *การพิจารณานั้นให้พิจารณาว่าเจตนาในการใช้เสียงของพระนักเทศน์นั้นมีวัตถุประสงค์อย่างไร หากเป็นการเทศน์เพื่อให้พุทธศาสนิกชนได้เข้าใจและซาบซึ้งในรสพระธรรม การขับขานนั้นเป็นการสร้างผลานิสงส์ไม่ขัดต่อพระธรรมวินัย* (พระครูอดุลสีลกิตติ์, สัมภาษณ์, 11 พฤษภาคม 2553)

จากการประมวลแนวคิดเรื่องการพิจารณาว่าการใช้เสียงเทศน์มหาชาติจะเป็นอาบัติในเชิงพุทธศิลป์หรือไม่นั้น สามารถสรุปได้ว่าองค์ประกอบสำคัญในการใช้เสียงการเทศน์มหาชาตินั้นประกอบไปด้วย 3 ส่วนคือ สาระ เจตนา และความงาม โดยเฉพาะอย่างยิ่งความไพเราะอันเกิดจากกระแสเสียงในเชิงรูปธรรม หากการเทศน์ไม่มีความไพเราะ ไม่เกิดความงามจับจิตผู้ฟัง การเทศน์นั้นจะไม่บรรลุวัตถุประสงค์สำคัญในการทำให้เกิดความนิยมชมชอบ ความเลื่อมใสเพื่อน้อมใจให้ถึงพระธรรมจนเกิดความเห็นงามในศีล ผู้ฟังจึงเกิดความชอบใจในการปฏิบัติในธรรมอันชอบ ในการกล่าวถึงความงามซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการเทศน์มหาชาตินั้น การศึกษาเทศน์อย่างถูกต้องตามระเบียบและมีกระแสเสียงที่ไพเราะเหมาะสมกับเนื้อหากัณฑ์เทศน์ในแต่ละกัณฑ์ดังที่ได้แสดงไว้ข้างต้นแล้วนั้นเป็นปัจจัยสำคัญขั้นพื้นฐาน แต่ปัจจัยขั้นสูงที่จะทำให้เกิดความงามคือการเข้าใจอย่างกระจ่างในพระธรรมของผู้ฟัง ผู้วิจัยเห็นว่าเทศน์มหาชาติจะเป็นธรรมที่ไพเราะนั้น หาได้ขึ้นอยู่แต่เพียงพระเทศน์ฝ่ายเดียวเท่านั้นไม่ ผู้ฟังจักต้องมีใจใฝ่ในพระธรรม ดังที่สมเด็จพระญาณสังวรได้ทรงแสดงทัศนะไว้ดังนี้ว่า

> *เมื่อถึงพระธรรมจะไม่เบื่อที่จะฟังธรรม ไม่เบื่อที่จะปฏิบัติธรรม ธรรมจะเป็นสิ่งที่งดงามที่ไพเราะ อยากที่จะฟังอยากที่จะอ่าน ได้ฟังธรรมได้อ่านธรรมแล้วมีความเพลิดเพลินมีความสุข นี่แปลว่าใจถึงพระธรรม เห็นงามในพระธรรม งามในเบื้องต้น งามในท่ามกลาง งามในที่สุด และพอใจที่จะปฏิบัติธรรมเห็นงามในการปฏิบัติธรรม* (สมเด็จพระญาณสังวร 2540, 20)

ด้วยเหตุนี้เองการเทศน์มหาชาติต้องการวินัยขั้นสูงในการแสดงออกจึงจะไพเราะ ถือว่าเป็นความงามเพื่อการเข้าสู่วิมุตติหลุดพ้น (เขมานันทะ 2554, 249-256) มิใช่เป็นความงามเพื่อแสวงหาความสนุกทางโลกหรือผ่อนคลายความเครียด ความสำคัญในการน้อมนำให้เกิดศรัทธาของพุทธศาสนิกชนให้บำเพ็ญกุศลกรรมเนื่องด้วยการเทศน์มหาชาติคือการใช้เสียงเพื่อสื่อสารเนื้อหาธรรมแก่ผู้ฟังให้เกิดความเข้าใจ ศรัทธา ความปีติ ความยินดีที่จะหลีกเลี่ยงในการประพฤติมิชอบ หลีกห่างจากทุจริต และก่อให้เกิดความใฝ่รู้และเห็นงามในการปฏิบัติธรรมเพื่อเป้าหมายสูงสุดคือพระนิพพาน

สรุปผลการวิจัย

ชาวล้านนานิยมจัดเทศน์มหาชาติในเดือนอ้ายไปจนถึงเดือนสี่ซึ่งชาวล้านนามีชื่อเรียกประเพณีนี้ว่าตั้งธรรมหลวง เนื้อหาเทศน์มหาชาติแสดงทศบารมีของพระเวสสันดรซึ่งเป็นพระชาติสุดท้ายของพระพุทธเจ้า การใช้เสียงในเทศน์มหาชาติล้านนาเป็นความงามในพุทธศาสนาเพื่อสื่อสารความหมายและให้เกิดศรัทธาในธรรมของพระพุทธเจ้า จากการวิเคราะห์เทศน์มหาชาติกัณฑ์กุมาร

กัณฑ์มัทที และกัณฑ์มหาราชสรุปได้ว่าองค์ประกอบทางดุริยางคศิลป์ที่เป็นลักษณะเฉพาะในงานเทศน์มหาชาติล้านนามี 6 ประการดังนี้

1. มีการจัดแบ่งหมวดระบำเพื่อใช้เป็นทำนองในการเทศน์มหาชาติไว้โดยเฉพาะ
2. มีการคัดเลือกพระนักเทศน์ที่มีคุณภาพเสียงและระดับเสียงที่เหมาะสมในการเทศน์มหาชาติ
3. มีการกำหนดวรรคเทศน์โดยใช้ลมหายใจเป็นเกณฑ์
4. มีการใช้เสียงขึ้นต้น ปิดท้ายวรรคโดยมีเสียงอ้างอิงเป็นประธานในกลุ่มเสียง
5. มีการใช้คู่เสียงที่เป็นลักษณะเฉพาะแสดงสำเนียงการเทศน์มหาชาติล้านนา ลักษณะการใช้คู่เสียงประเภทนี้จะต้องอาศัยการฝึกฝนลมหายใจ แม่นเสียง มีพรสวรรค์ในการใช้เสียงของพระนักเทศน์จึงจะเกิดความงามเป็นอานิสงส์ในการเทศน์
6. มีการจัดระเบียบ ลำดับ ขั้นตอนการผูกทำนองเทศน์และกลวิธีการใช้เสียงเทศน์อย่างชัดเจน

การใช้เสียงเป็นองค์ประกอบสำคัญในงานประเพณีเทศน์มหาชาติล้านนา จากการวิเคราะห์องค์ประกอบทางดนตรีในงานเทศน์มหาชาติของชาวล้านนาพบว่าเสียงของพระนักเทศน์ถือเป็นหัวใจสำคัญของงานเทศน์มหาชาติ องค์ประกอบที่สำคัญของพระนักเทศน์ได้แก่ การฝึกฝน น้ำเสียง ความจำ บุคลิก ปฏิภาณไหวพริบ ประสบการณ์เพื่อเทศน์มหาชาติทั้ง 13 กัณฑ์ซึ่งแบ่งการใช้เสียงออกได้เป็น 4 ระดับดังนี้

ระดับที่ 1 ช่วงเสียงต่ำมาก มี 1 กัณฑ์ คือ กัณฑ์ที่ 11
ระดับที่ 2 ช่วงเสียงต่ำ มี 2 กัณฑ์ คือ กัณฑ์ที่ 5 และ 13
ระดับที่ 3 ช่วงเสียงกลาง มี 8 กัณฑ์ คือ กัณฑ์ที่ 1, 2, 3, 4, 6, 7, 10, และ 12
ระดับที่ 4 ช่วงเสียงสูง มี 2 กัณฑ์ คือ กัณฑ์ที่ 8 และ 9

ทำนองที่ใช้ในการเทศน์มหาชาติเรียกว่าระบำ กัณฑ์กุมารและกัณฑ์มัททีนั้นใช้ระบำพร้าวไกวใบในระดับเสียงสูง กัณฑ์มหาราชใช้ระบำน้ำโตนตาด หมาไต่คันนา ไก่สับด้งเป็นสำคัญ กัณฑ์กุมารและกัณฑ์มัททีมีวิธีใช้เสียงเอื้อน แต่กัณฑ์มหาราชไม่ใช้เสียงเอื้อนแต่เน้นการซ้ำเสียง การกระแทกเสียง การรัวเสียง-รัวสระตามเนื้อหาและอารมณ์ของกัณฑ์เทศน์

การแบ่งวรรคของเทศน์มหาชาตินั้นใช้ลมหายใจเป็นเกณฑ์สำคัญในการแบ่งวรรค หลักเกณฑ์สำคัญในการใช้ลมหายใจคือห้ามหายใจที่สระเสียงสั้น เมื่อเทศน์คำที่มีสระเสียงยาว ให้เอื้อนจนจบเสียงแล้วจึงหายใจใหม่ ด้วยหลักการดังกล่าวจึงเป็นวิธีการแบ่งวรรคในเทศน์มหาชาติ

ข้อเสนอแนะ

การเทศน์มหาชาติของแต่ละพื้นที่ของประเทศไทยมีเอกลักษณ์และแนวความคิดในการดำเนินกิจกรรมที่จะนำไปสู่ผลสำเร็จของความน้อมนำความศรัทธาของพุทธศาสนิกชน งานวิจัยนี้พบว่าระบำที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของจังหวัดน่านในการเทศน์มหาชาติกำลังได้รับการฟื้นฟูเพื่อสืบทอดพระพุทธศาสนารักษามรดกวัฒนธรรมโดยโครงการตามพระราชดำริของสมเด็จพระเทพรัตน

ราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารีที่โรงเรียนพระปริยัติธรรมวัดนิโครธาราม ตำบลป่าคา อำเภอท่าวังผา จังหวัดน่านซึ่งยังไม่มีผู้ดำเนินการวิจัยมาก่อน ด้วยเหตุดังกล่าวการศึกษาเทศน์มหาชาติในจังหวัดน่านเป็นการเฉพาะจึงมีความสำคัญอย่างยิ่งในลำดับต่อไป

บรรณานุกรม

เขมานันทะ. 2554. *เนื่องในความงาม.* พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์อมรินทร์ธรรมะ.

ธิติพล กันตีวงศ์. 2545. *ทำนองเทศน์มหาชาติ กัณฑ์มัทที ในประเพณีตั้งธัมม์หลวง จังหวัดเชียงใหม่.* วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาดนตรี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

ประคอง นิมมานเหมินท์. 2526. *มหาชาติลานนา: การศึกษาในฐานะที่เป็นวรรณคดีท้องถิ่น.* กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช.

พระครูวินัยธร มานพ ปาละพันธ์. 2553. *สืบสานการเทศน์มหาชาติ.* กรุงเทพมหานคร: บริษัทเอดิสันเพรสโพรดัก จำกัด.

มณี พยอมยงค์. 2519. *การวิเคราะห์และเปรียบเทียบมหาชาติฉบับภาคกลาง ภาคเหนือ ภาคอีสาน และภาคใต้.* วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒประสานมิตร.

_____. 2529. *วัฒนธรรมล้านนาไท.* กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช.

_____. 2546. *สารพจนานุกรมล้านนา.* เชียงใหม่: ดาวคอมพิวกราฟฟิก.

_____. 2548. *ประเพณีสิบสองเดือนล้านนาไทย.* พิมพ์ครั้งที่ 5. เชียงใหม่: ส.ทรัพย์การพิมพ์.

มัชฌิมา วีรศิลป์. 2549. *การศึกษาวรรณกรรมล้านนาเรื่องเวสสันดรชาดกสำนวนไม้ไผ่แจ้ เรียวแดง.* วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ราชบัณฑิตยสถาน. 2554. *พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554.* พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: บริษัท นานมีบุ๊คส์พับบลิเคชั่นส์ จำกัด.

วาทิต ธรรมเชื้อ. 2555. *การศึกษาวรรณกรรมล้านนาเรื่องมหาชาติ ภาคพายัพ ฉบับสร้อยสังกร.* วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

สมเด็จพระญาณสังวร (สุวฑฺฒโน). 2540. *ลักษณะพุทธศาสนา.* กรุงเทพมหานคร: มหามกุฏราชวิทยาลัย.

อุดม รุ่งเรืองศรี. 2545. *เวสสันตรชาดก ฉบับไม้ไผ่แจ้เรียวแดง.* เชียงใหม่: สำนักงานกองทุนเพื่อสังคม ธนาคารออมสินในโครงการเครือข่ายสืบสานภูมิปัญญาล้านนาของโฮงเฮียนสืบสานภูมิปัญญาล้านนา.

Arai, Kojun. 1995. The Historical Development of Music Notation for Shomyo (Japanese Buddhist Chant): Centering on Hakase Graphs. *Lux oriente: Begegnungen der Kulteren in der Musikforschung.* 290: 1-30.

Bader, Rolf. 2011. “Buddhism, Animism, and Entertainment in Cambodia Melismatic Chanting smot – History, and Tonal System” in *Systematic Musicology: Empirical and Theoretical Studies.* Hamburg: University of Hamburg.

Ellingson, Ter. 1979a. Don rta dbyangs gsum: Tibetian Chant and Melodic Categories. *Asian Music.* 10 (2): 112-156.

_____. 1979b. The Methematics of Tibetan *Rol Mo. Ethnomusicology.* 23 (2): 225-243.

Greene, Paul. 2004. The Dhamma as Sonic Praxis: Paritta Chant in Burmese Theravada Buddhism. *Asian Music.* 35 (2): 43-78.

Hill, Jackson. 1982. Ritual Music in Japanese Esoteric Buddhism: Shingon Shomyo. *Ethnomusicology.* 26 (1): 27-39.

Kaufmann, Walter Arnold. 1975. *Tibetan Buddhist Chant: Musical Notation and Interpretations of a Song Book by the Bkah Brgyud Pa and Sa Skya Pa Sects.* Bloomington: Indiana University Press.

Kulatillake, Cyril de Silva. 1982. *Dahaaṭa vannama : Simḥala vannam, Draviḍa varṇam ha vannam, vannam vr̥tta, ha śabda chandas gana karana vigrahayaki.* Colombo: Saṅgīta Paryēṣaṇa Amśaya, Śrī Laṅkā Guvan Viduli Saṃsthāva.

Miller, Terry. 1992. "A Melody Not Sung. The Performance Lao Buddhist Texts in Northeast Thailand." In *Selected Reports in Ethnomusicology, Vol IX: Text, Context, and Performance in Cambodia, Laos, and Vietnam,* eds. Eran Fraenkel and Amy Catlin. Los Angeles: UCLA Ethnomusicology Publications, pp. 161-188.

Peoples, Dion Oliver. 2012. *Chanting the Sangiti Sutta.* Ayuthaya: Mahachulalongkornrajavidyalaya University.

Perera, G. Ariyapala. 2000. *Buddhist Paritta Chanting Ritual: A Comparative Study of the Buddhist Benedictory Ritual.* Dehiwela: Buddhist Cultural Center.

.indd 212 10/1/2560 19:02:41

Piyadassi, Thera. 1999. *The Book of Protection – Paritta.* Colombo: Buddhist Publication Society.

Tsukamoto, Atsuko. 1983. The Music of Tibetan Buddhism in Ladakh: The Musical Structure of Tibetan Buddhist Chan in the Ritual Bskan-gso of the Dge-Lugs-pa Sect. *Yearbook of Traditional Music.* 44 (15): 126-140.

สัมภาษณ์

พระครูอดุลสีลกิตติ์, เจ้าอาวาสวัดธาตุคำ จังหวัดเชียงใหม่, 16 มกราคม 2553, สัมภาษณ์.

พระครูอดุลสีลกิตติ์, เจ้าอาวาสวัดธาตุคำ จังหวัดเชียงใหม่, 11 พฤษภาคม 2553, สัมภาษณ์.

พระใบฎีกาชาณณรงค์ จุนทสโร, เจ้าอาวาสวัดทุ่งหมื่นน้อย, 10 มกราคม 2551. สัมภาษณ์.

มณี พยอมยงค์, ผู้เชี่ยวชาญอาวุโสทำนองเทศน์มหาชาติล้านนา, 14 มกราคม 2552, สัมภาษณ์.