



อัตลักษณ์ดนตรีในพิธีกรรมเหยาของชนเผ่าไทกะเลิง อำเภอกุดบาก จังหวัดสกลนคร
Musical Identity in the Yao Ritual of the Tai-Kaleng Ethnic Group Kut Bak District
Sakon Nakhon Province

ธนาธิป โสมคำ^{1*}, ปรียัติ นามสง่า², วุฒิสหิทธิ์ จีระกมล³, พิทยวัฒน์ พันธะศรี⁴, สุธีระพงษ์ พินิจพล⁵ และเจริญชัย แสงอรุณ⁶
Thanatip Somkham^{1*}, Pariyat Namsanga², Wutthisit Jeerakamon³, Pittayawat Pantasri⁴, Suteerapong Pinitpol⁵
and Jarernchai Saengaroon⁶

^{1*}นักศึกษาปริญญาโท สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม

^{2,3,4,5,6}อาจารย์ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม

^{1*}Master Student of Music Program Rajabhat Mahasarakham University

^{2,3,4,5,6}Lecturer from the Faculty of Humanities and Social Sciences Rajabhat Mahasarakham University

*Corresponding Author Email: Thanatipsomkham171@outlook.com

Received: 10 March 2026 Revised: 20 March 2026 Accepted: 22 March 2026

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาอัตลักษณ์ดนตรีในพิธีกรรมเหยาของชนเผ่าไทกะเลิง อำเภอกุดบาก จังหวัดสกลนคร เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพตามแนวทางชาติพันธุ์ดนตรีวิทยา มีเครื่องมือในการวิจัย ประกอบด้วย แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง แบบสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้าง และแบบสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วม โดยมีกลุ่มเป้าหมาย คือ ผู้นำชุมชน ผู้รู้ด้านวัฒนธรรม และนักดนตรีพิธีกรรมเหยาในชุมชนบ้านกุดแฮด จำนวน 14 คน ที่ได้มาโดยการเลือกแบบเจาะจง แล้วนำข้อมูลที่รวบรวมได้มาวิเคราะห์เชิงเนื้อหา และวิเคราะห์ทางดนตรีวิทยา ผลการวิจัยพบว่า เพลงเหยาของชนเผ่าไทกะเลิงมีอัตลักษณ์ทางดนตรี 6 ด้าน ได้แก่ 1) ด้านทำนอง ใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิค A minor มีเสียงยีน Drone บนเสียงลา และวนซ้ำลีทำนองหลัก 8-16 จังหวะตลอดพิธีกรรม 2) ด้านจังหวะ ใช้รูปแบบ Ostinato Pattern อัตราความเร็ว 70-100 BPM มีความยืดหยุ่นตามบริบทพิธีกรรม 3) ด้านเสียงประสาน มีลักษณะแบบเฮเทอโรโฟนิค (Heterophonic) ใช้ช่วงเสียงคู่ขนาน Perfect 5th และ Perfect 4th 4) ด้านพื้นผิวของเสียง มีลักษณะแบบเฮเทอโรโฟนิค แบ่งเป็น 3 ชั้น ได้แก่ ชั้นเสียงยีน ชั้นทำนอง และชั้นจังหวะ 5) ด้านไดนามิก อยู่ในระดับ mezzo-forte ถึง forte เป็นหลัก มีการเปลี่ยนแปลงตั้งแต่ระดับ mezzo-piano จนถึง fortissimo และ 6) ด้านโครงสร้างของบทเพลง มีโครงสร้างแบบต่อเนื่อง (Continuous Form) รูปแบบ A-A-A-A... แบ่งเป็น 3 ส่วน ได้แก่ ช่วงเกริ่นนำ ช่วงหลัก และช่วงจบ อัตลักษณ์ทั้ง 6 ด้านทำงานเชื่อมโยงกันในฐานแกนกลางทางวัฒนธรรม (Cultural Core) ที่สะท้อนโครงสร้างทางสังคมและรักษาอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ของชุมชนท่ามกลางการเปลี่ยนแปลงทางสังคม

คำสำคัญ: อัตลักษณ์ทางดนตรี, พิธีกรรมเหยา, ชนเผ่าไทกะเลิง



Abstract

This research consists purposes were to study the musical identity of the Yao ritual of the Tai-Kaleng tribe in Kut Bak District, Sakon Nakhon Province. This qualitative research was conducted based on an ethnomusicological approach. The research tools consisted of a structured interview form, a semi-structured interview form, and a participant observation form. The target group consisted of 14 community leaders, cultural experts and ritual musicians in Ban Kut Had community, selected by purposive sampling. The collected data were analyzed through content analysis and musicological analysis. The results revealed that the Yao ritual music of the Tai-Kaleng tribe has six musical identities as follows 1) Melody: uses A minor pentatonic scale with a sustained drone on note A and repetition of the main melodic phrase of 8-16 beats throughout the ritual 2) Rhythm: uses an ostinato pattern at 70-100 BPM with flexibility according to ritual context 3) Harmony: heterophonic in character with parallel intervals of Perfect 5th and Perfect 4th 4) Texture: heterophonic texture divided into three layers consisting of a foundation layer, melodic layer and rhythmic layer 5) Dynamics: primarily at mezzo-forte to forte level, varying according to ritual phases from mezzo-piano to fortissimo and 6) Form: continuous form structured as A-A-A..., divided into three sections: introduction, main section, and ending. These six identities function together as a cultural core that reflects the community's social structure and preserves ethnic identity amid social change.

Keywords: Musical Identity, Yao Ritual, Tai-Kaleng Tribe

บทนำ

ชาวไทยกะเลิงเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่มีประวัติความเป็นมายาวนานในภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทย โดยเฉพาะใน จังหวัดสกลนคร บรรพบุรุษของชาวไทยกะเลิงได้อพยพมาจากเมืองมหาไชยกองแก้ว แขวงคำม่วน ประเทศลาว เข้ามาตั้งถิ่นฐานใน สมัยรัชกาลที่ 3 และรัชกาลที่ 5 โดยมีพ่อเผ่าศรีมุกดาและพ่อเผ่าจำวงศ์เป็นผู้นำพาญาติพี่น้องมาตั้งรกรากที่บ้านกุดแฮด ตำบล กุดแฮด อำเภอกุดบาก จังหวัดสกลนคร ซึ่งเป็นพื้นที่หลักของชนเผ่าในปัจจุบัน (เทศบาลตำบลกุดแฮด, 2568) ชาวไทยกะเลิงมี เอกลักษณ์โดดเด่นด้านภาษา วัฒนธรรม และระบบความเชื่อที่ผสมผสานระหว่างพุทธศาสนาและความเชื่อเรื่องผีบรรพบุรุษ ซึ่งสืบทอดต่อกันมาจากรุ่นสู่รุ่นจนถึงปัจจุบัน

หนึ่งในพิธีกรรมที่สำคัญและมีเอกลักษณ์ที่สุดของชาวไทยกะเลิงคือ พิธีเหยา ซึ่งเป็นพิธีกรรมการรักษาโรคภัยด้วยความเชื่อในการติดต่อกับดวงวิญญาณและผีบรรพบุรุษ โดยมีหมอเหยาทำหน้าที่เป็นสื่อกลางระหว่างโลกของคนกับโลกวิญญาณ พิธีกรรมนี้ใช้ดนตรีเป็นองค์ประกอบสำคัญในการดำเนินพิธี โดยมีแคนเป็นเครื่องดนตรีหลัก ร่วมกับพิน กลองตุ้ม กลองยาว และฉาบ ดนตรีในพิธีเหยาจึงมิได้เป็นเพียงองค์ประกอบทางศิลปะ หากแต่เป็นเครื่องมือสำคัญในการสร้างบรรยากาศศักดิ์สิทธิ์ ควบคุมจังหวะการดำเนินพิธี และเป็นสื่อกลางในการเชื่อมโยงระหว่างผู้คนกับโลกวิญญาณอันเป็นหัวใจของพิธีกรรม (วันฉวีวัฒน์ เจริญไกร, 2564,

น.2; นันทินี รัตนวงศ์ และคณะ, 2567, น.45) ยิ่งกว่านั้น เนื่องจากชุมชนบ้านกุดแสดตั้งอยู่ในพื้นที่ห่างไกล การเดินทางไปรับการรักษาจากสถานพยาบาลต้องใช้เวลาและทรัพยากรมาก พิธีกรรมเหยาจึงทำหน้าที่เป็นภูมิปัญญาการดูแลสุขภาพของชุมชนที่ช่วยบรรเทาความเจ็บป่วยและสร้างความรู้สึกร่วมกันทางจิตใจให้แก่ผู้ป่วยและครอบครัว อันเป็นองค์ความรู้ที่ชุมชนได้สั่งสมและสืบทอดกันมาตั้งแต่บรรพบุรุษ

จากการทบทวนงานวิจัยที่เกี่ยวข้องพบว่า พิธีกรรมเหยาและดนตรีที่ใช้ในพิธีกรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ในภาคอีสานได้รับความสนใจจากนักวิชาการในหลายมิติ วัฒนวัฒน์ เจริญไกร (2564) ศึกษาดนตรีในพิธีกรรมเหยาของชาวภูไทย จังหวัดมุกดาหาร พบว่าดนตรีในพิธีกรรมเหยาใช้บันไดเสียง A minor Pentatonic มีโครงสร้างแบบต่อเนื่องและบรรเลงซ้ำตลอดพิธีกรรม สะท้อนให้เห็นว่าดนตรีเป็นแกนกลางที่ขาดไม่ได้ของพิธีกรรม นันทินี รัตนวงศ์ และคณะ (2567) ศึกษาอัตลักษณ์ทางดนตรีในพิธีกรรมเหยาของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด จังหวัดนครพนม พบว่าแคนลูกแปดในคีโยเไมเนอร์เป็นเครื่องดนตรีหลักที่สร้างอัตลักษณ์เฉพาะของดนตรีเหยา และพระณัฐภูมิ พันทะลี (2568) ศึกษาความเชื่อในพิธีกรรมเหยาของชนภูไท พบว่าพิธีกรรมเหยายังคงมีบทบาทสำคัญในการรักษาและให้กำลังใจผู้ป่วยแม้จะเผชิญกับการเปลี่ยนแปลงทางสังคม ในด้านการอนุรักษ์ดนตรีชาติพันธุ์ ประสิทธิ์ ลิขิธา (2547) อธิบายว่าอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมคือสมบัติเฉพาะตัวที่แสดงถึงตัวตนของกลุ่มชาติพันธุ์ ซึ่งจำเป็นต้องได้รับการบันทึกและอนุรักษ์อย่างเป็นระบบ สอดคล้องกับอรณพ เรืองมณี (2565) ยังชี้ให้เห็นว่าการวิเคราะห์ดนตรีพื้นบ้านด้วยกรอบทฤษฎีดนตรีตะวันตกช่วยให้สามารถอธิบายลักษณะเฉพาะของดนตรีชาติพันธุ์ได้อย่างเป็นระบบและเข้าถึงได้ง่ายขึ้น อย่างไรก็ตาม งานวิจัยที่ผ่านมายังขาดการศึกษาที่เจาะจงถึงอัตลักษณ์ทางดนตรีของชนเผ่าไทกะเลิงโดยเฉพาะ

นอกจากช่องว่างทางวิชาการดังกล่าวแล้ว ในปัจจุบันดนตรีและพิธีกรรมเหยาของชนเผ่าไทกะเลิงยังกำลังเผชิญกับความเสี่ยงในการสูญหายอย่างต่อเนื่อง เนื่องจากหมอเหยาและนักดนตรีผู้ทรงความรู้ล้วนมีอายุมากและมีจำนวนลดลง ขณะที่การสืบทอดยังคงอาศัยการเรียนรู้แบบปากต่อปาก (Oral Tradition) โดยไม่มีการบันทึกเป็นโน้ตหรือตำราใดทั้งสิ้น ประกอบกับเยาวชนรุ่นใหม่ส่วนใหญ่ต้องออกจากชุมชนเพื่อศึกษาต่อและประกอบอาชีพในพื้นที่อื่น ทำให้การสืบทอดองค์ความรู้ขาดความต่อเนื่องและมีความเสี่ยงสูญหายในอนาคตอันใกล้

ดังนั้น การวิจัยครั้งนี้จึงมุ่งศึกษาอัตลักษณ์ดนตรีในพิธีกรรมเหยาของชนเผ่าไทกะเลิง อำเภอกุดบาก จังหวัดสกลนคร โดยบูรณาการแนวทางชาติพันธุ์ดนตรีวิทยา (Ethnomusicology) ดนตรีวิทยา (Musicology) และทฤษฎีดนตรีตะวันตก (Western Music Theory) เป็นกรอบในการวิเคราะห์ ผลที่ได้จากการวิจัยจะเป็นการบันทึกองค์ความรู้เกี่ยวกับอัตลักษณ์ทางดนตรีเหยาของชนเผ่าไทกะเลิงอย่างเป็นระบบเป็นครั้งแรก อันจะเป็นประโยชน์ต่อการอนุรักษ์และสืบทอดมรดกทางวัฒนธรรมดนตรี เป็นแหล่งอ้างอิงทางวิชาการสำหรับผู้สนใจศึกษาดนตรีชาติพันธุ์ไทกะเลิง และเป็นข้อมูลพื้นฐานให้เยาวชนและชนรุ่นหลังสามารถเข้าถึงมรดกทางวัฒนธรรมของตนได้ต่อไปในอนาคต

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อศึกษาอัตลักษณ์ดนตรีในพิธีกรรมเหยาของชนเผ่าไทกะเลิง อำเภอกุดบาก จังหวัดสกลนคร

การบททวนวรรณกรรม

ชนเผ่าไทกะเลิงบ้านกุดแฮด ตำบลกุดแฮด อำเภอกุดบาก จังหวัดสกลนคร เป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่มีประวัติความเป็นมายาวนาน บรรพบุรุษของชาวไทกะเลิงได้อพยพมาจากเมืองมหาไชยกองแก้ว แขวงคำม่วน สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว โดยเดินทางข้ามแม่น้ำโขงเข้ามาตั้งถิ่นฐานในเขตจังหวัดสกลนครในช่วงสมัยรัชกาลที่ 3 และรัชกาลที่ 5 ชุมชนแห่งนี้มีระบบความเชื่อที่ผสมผสานระหว่างความเชื่อเรื่องผีและพุทธศาสนาอย่างแนบแน่น โดยมีผู้นำพิธีกรรมหลายประเภท อาทิ หมอเหยา หมอแคน และเจ้าจ้ำ ซึ่งสืบทอดองค์ความรู้ภูมิปัญญาดั้งเดิมจากรุ่นสู่รุ่น (เทศบาลตำบลกุดแฮด, 2568)

พิธีกรรมเหยาเป็นพิธีกรรมการรักษาโรคตามความเชื่อดั้งเดิมของกลุ่มชาติพันธุ์ไทและไทกะเลิงในภาคอีสาน ชาวไทกะเลิงเชื่อว่าการเจ็บป่วยเกิดจากการกระทำของผีหรือวิญญาณ จึงจำเป็นต้องประกอบพิธีเหยาเพื่อให้หมอเหยาทำหน้าที่ติดต่อสื่อสารกับผีผ่านท่วงทำนองดนตรี (ถวิล ทองสว่างรัตน์, 2530; รัตนภรณ์ พัสตุ, 2535) พิธีกรรมเหยาแบ่งออกได้เป็น 4 ประเภทหลัก ได้แก่ เหยาเพื่อคุมผีออก เหยาเพื่อให้ขวัญและกำลังใจ เหยาเพื่อเลี้ยงผีบรรพบุรุษ และเหยาในงานบุญประจำปี โดยดนตรีมีบทบาทสำคัญในทุกประเภทในฐานะเครื่องมือสื่อสารระหว่างมนุษย์กับโลกวิญญาณ (พระณัฐภูมิ พันทะลี, 2568)

เครื่องดนตรีที่ใช้ในพิธีกรรมเหยามีแคนเป็นเครื่องดนตรีหลัก โดยนิยมใช้แคนลูกแปดในคีย์เอไมเนอร์ (Am) มีเสียงบาง ใส เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว (นันท์นิ รัตนวงศ์, 2567) ต่อมาได้มีการนำเครื่องดนตรีพื้นบ้านชิ้นอื่นเข้ามาร่วมด้วย ได้แก่ พิณ กลองตุ้ม กลองยาว และฉาบหรือฆ้อง เพื่อเสริมสร้างพลังบรรยากาศของพิธีกรรมให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น (วันฉวีวัฒน์ เจริญไกร, 2564) ในด้านลายเพลง มักใช้ลายผู้ไทใหญ่หรือ "ลายเลาะตูบ" ซึ่งบรรเลงประกอบการออกท่าทางของผู้ร่วมพิธีกรรม โดยไม่มีการขับร้องเป็นหลัก (ดนัย ชาทิศอด, 2548)

อัตลักษณ์ทางดนตรีของเพลงเหยาชาวไทกะเลิงมีลักษณะเฉพาะที่โดดเด่นหลายประการ วันฉวีวัฒน์ เจริญไกร (2564) พบว่าทำนองเพลงประกอบพิธีกรรมเหยาบรรเลงซ้ำในรูปแบบ A-A-A-A อยู่บนบันไดเสียง A minor มีโครงสร้างเป็นเพลงตอนเดียว (Continuous Form) และบรรเลงต่อเนื่องจนกว่าจะเสร็จสิ้นพิธีกรรม นันท์นิ รัตนวงศ์ (2567) ระบุเพิ่มเติมว่าในการบรรเลงเพลงประกอบพิธีกรรมเหยา พบการใช้เสียงลาเป็นเสียงยีน (Drone) มีช่วงเสียงกว้างถึง 3 ออกเทฟ จังหวะประมาณ 70-100 BPM และบรรเลงทำนองสั้น ๆ ซ้ำกันในลักษณะ Iterative ซึ่งสอดคล้องกับการศึกษาดนตรีเหยาของชาวภูไทยในจังหวัดมุกดาหารที่พบว่าบทเพลงมีทำนองต่อเนื่องเชื่อมโยงกัน (Conjunct Motion) ในบันไดเสียง A minor เช่นกัน

แนวคิดเรื่องอัตลักษณ์ในบริบทชาติพันธุ์ดนตรี ประสิทธิ์ สปีริชา (2547) อธิบายว่า "อัตลักษณ์" หมายถึงสมบัติเฉพาะตัวที่แสดงถึงตัวตนของกลุ่มหรือวัฒนธรรม ไม่จำเป็นต้องได้รับการยอมรับในระดับสากล แต่เป็นการยอมรับความหลากหลายทางวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์นั้น ๆ ในการศึกษาครั้งนี้จึงใช้กรอบแนวคิดชาติพันธุ์ดนตรีวิทยา (Ethnomusicology) เพื่อศึกษาเพลงเหยาในบริบททางสังคมและวัฒนธรรม ควบคู่กับทฤษฎีดนตรีตะวันตก (Western Music Theory) เพื่อวิเคราะห์องค์ประกอบทางดนตรีในด้าน Melody, Rhythm, Harmony, Texture และ Form (อรรณพ เรืองมณี, 2565)

วิธีการดำเนินการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ตามแนวทางชาติพันธุ์ดนตรีวิทยา (Ethnomusicology) โดยมีวิธีการดำเนินการวิจัย ดังนี้

1. **กลุ่มเป้าหมายในการวิจัย** ได้แก่ จำนวน 14 คน ประกอบด้วย 1) ผู้นำชุมชน ผู้รู้ด้านวัฒนธรรม และนักดนตรีผู้ประกอบพิธีกรรมเหยาของชนเผ่าไทกะเลิง บ้านกุดแฮด ตำบลกุดแฮด อำเภอกุดบาก จังหวัดสกลนคร จำนวน 7 คน และ 2) ผู้ให้ข้อมูลหลัก (Key Informants) จำนวน 7 คน ซึ่งได้มาโดยการเลือกแบบเจาะจง (Purposive Sampling) ประกอบด้วย ผู้นำชุมชนและผู้รู้ด้านวัฒนธรรมชาวไทกะเลิง จำนวน 2 คน และนักดนตรีผู้ประกอบพิธีกรรมเหยาของชนเผ่าไทกะเลิง จำนวน 5 คน

2. **เครื่องมือในการวิจัย** ได้แก่ ประกอบด้วย

2.1 **แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง (Structured Interview Form)** ประกอบด้วย 3 ตอน คือ ตอนที่ 1 ข้อมูลพื้นฐานของผู้ให้การสัมภาษณ์ ตอนที่ 2 ประเด็นข้อคำถามเกี่ยวกับลักษณะดนตรีในพิธีกรรมเหยาและอัตลักษณ์ทางดนตรีของชนเผ่าไทกะเลิงตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย และตอนที่ 3 ความคิดเห็นและข้อเสนอแนะอื่น ๆ เพิ่มเติม มีลักษณะเป็นแบบปลายเปิด (Open Ended) ใช้สัมภาษณ์เชิงลึกกับผู้นำชุมชนและผู้รู้ด้านวัฒนธรรมชาวไทกะเลิง อีกทั้งผู้วิจัยได้นำแบบสัมภาษณ์ไปให้ผู้ทรงคุณวุฒิช่วยตรวจสอบและกลั่นกรอง โดยเป็นผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางคศาสตร์ จำนวน 3 ท่าน และผู้เชี่ยวชาญด้านวิจัยศิลปะและวัฒนธรรม จำนวน 2 ท่าน รวมทั้งหมด 5 ท่าน เพื่อตรวจสอบความเที่ยงตรงเชิงเนื้อหา (Content Validity) โดยหาค่าดัชนีความสอดคล้องของวัตถุประสงค์กับข้อคำถาม (Index of Item-Objective Congruence: IOC) ตามสูตรของ Rovinelli and Hambleton (1977) พบว่า มีค่า IOC รายข้ออยู่ระหว่าง 0.80-1.00 ผ่านเกณฑ์ทุกข้อ จากนั้นผู้วิจัยนำผลการประเมินมาปรับปรุงแก้ไขให้เหมาะสมก่อนนำไปใช้ในการลงพื้นที่ภาคสนาม

2.2 **แบบสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้าง (Semi-Structured Interview Form)** ประกอบด้วย 3 ตอน คือ ตอนที่ 1 ข้อมูลพื้นฐานของผู้ให้การสัมภาษณ์ ตอนที่ 2 ประเด็นข้อคำถามเชิงลึกเกี่ยวกับเทคนิคการบรรเลงและอัตลักษณ์ทางดนตรีของเพลงเหยาตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย และตอนที่ 3 ความคิดเห็นและข้อเสนอแนะอื่น ๆ เพิ่มเติม มีลักษณะเป็นแบบปลายเปิด (Open Ended) ใช้สัมภาษณ์กับนักดนตรีที่บรรเลงประกอบพิธีกรรมเหยา โดยผู้วิจัยเข้าไปร่วมชมพิธีกรรมและใช้ห้วงเวลาในการสัมภาษณ์ในบริบทธรรมชาติ อีกทั้งผู้วิจัยได้นำแบบสัมภาษณ์ไปให้ผู้ทรงคุณวุฒิชุดเดียวกันกับเครื่องมือที่ 2.1 จำนวน 5 ท่าน ตรวจสอบความเที่ยงตรงเชิงเนื้อหา (Content Validity) โดยหาค่า IOC ตามสูตรของ Rovinelli and Hambleton (1977) พบว่ามีค่า IOC รายข้ออยู่ระหว่าง 0.80-1.00 ผ่านเกณฑ์ทุกข้อ จากนั้นผู้วิจัยนำผลการประเมินมาปรับปรุงแก้ไขให้เหมาะสมก่อนนำไปใช้ในการลงพื้นที่ภาคสนาม

2.3 **แบบสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วม (Participant Observation Form)** ประกอบด้วย 3 ตอน คือ ตอนที่ 1 ลักษณะทั่วไปของการใช้ดนตรีในพิธีกรรมเหยา ตอนที่ 2 องค์ประกอบทางดนตรีในพิธีกรรมเหยาตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย และตอนที่ 3 บทบาทและอัตลักษณ์ทางดนตรี มีลักษณะเป็นแบบปลายเปิด (Open Ended) โดยผู้วิจัยเข้าร่วมพิธีกรรมเหยาในชุมชนบ้านกุดแฮด และเก็บข้อมูลโดยการจดบันทึกภาคสนาม บันทึกวิธีโอ ภาพถ่าย และบันทึกเสียง อีกทั้งผู้วิจัยได้นำแบบสังเกตการณ์ไปให้ผู้ทรงคุณวุฒิชุดเดียวกันกับเครื่องมือที่ 2.1 จำนวน 5 ท่าน ตรวจสอบความเที่ยงตรงเชิงเนื้อหา (Content Validity) โดยหาค่า IOC

ตามสูตรของ Rovinelli and Hambleton (1977) พบว่า มีค่า IOC รายข้ออยู่ระหว่าง 0.80-1.00 ผ่านเกณฑ์ทุกข้อ จากนั้นผู้วิจัยนำผลการประเมินมาปรับปรุงแก้ไขให้เหมาะสมก่อนนำไปใช้ในการลงพื้นที่ภาคสนาม

3. การเก็บรวบรวมข้อมูล ได้แก่ การเก็บรวบรวมข้อมูลจาก 1) ข้อมูลปฐมภูมิ (Primary Data) คือ ข้อมูลที่ได้จากการลงพื้นที่ภาคสนาม ณ บ้านกุดแสด ตำบลกุดแสด อำเภอกุดบาก จังหวัดสกลนคร ประกอบด้วย การสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วมในพิธีกรรมเหยาพร้อมบันทึกวีดิโอ ภาพถ่าย และบันทึกเสียงดนตรีในพิธีกรรมจริง เมื่อวันที่ 18 มกราคม 2569 และการสัมภาษณ์เชิงลึกกับผู้ให้ข้อมูลหลัก (Key Informants) จำนวน 7 คน เมื่อวันที่ 24 มกราคม 2569 ได้แก่ ผู้นำชุมชนและผู้รู้ด้านวัฒนธรรมชาวไทกะเลิง จำนวน 2 คน และนักดนตรีผู้ประกอบพิธีกรรมเหยา จำนวน 5 คน และ 2) ข้อมูลทุติยภูมิ (Secondary Data) คือ ข้อมูลที่ได้จากการรวบรวมเอกสารต่าง ๆ (Document Research) อาทิ หนังสือ ตำรา เอกสารวิชาการ งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับชนเผ่าไทกะเลิง พิธีกรรมเหยา อัตลักษณ์ทางดนตรี และชาติพันธุ์ดนตรีวิทยา รวมถึงสื่ออิเล็กทรอนิกส์ที่เกี่ยวข้อง เป็นต้น

4. การวิเคราะห์ข้อมูล ได้แก่ การวิเคราะห์ข้อมูลแบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ 1) การวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพ โดยการนำข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์เชิงลึกกับผู้ให้ข้อมูลหลัก การสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วมในพิธีกรรมเหยา และการรวบรวมเอกสารต่าง ๆ มาวิเคราะห์เชิงเนื้อหา (Content Analysis) เพื่อสกัดอัตลักษณ์ทางดนตรีของเพลงเหยาชนเผ่าไทกะเลิงใน 6 ด้าน ได้แก่ ทำนอง (Melody) จังหวะ (Rhythm) เสียงประสาน (Harmony) พื้นผิวของเสียง (Texture) ไดนามิก (Dynamics) และโครงสร้างของบทเพลง (Form) และ 2) การวิเคราะห์ทางดนตรีวิทยา (Musicological Analysis) โดยการนำไฟล์เสียงดนตรีที่บันทึกได้จากพิธีกรรมจริงมาวิเคราะห์องค์ประกอบทางดนตรีโดยอาศัยกรอบทฤษฎีดนตรีตะวันตก (Western Music Theory) แล้วนำผลการวิเคราะห์จากทั้ง 2 ส่วนมาสังเคราะห์และนำเสนอในรูปแบบการบรรยายเชิงพรรณนา (Descriptive Analysis)

ผลการวิจัย

การวิจัยนี้ ผู้วิจัยสามารถจำแนกผลการวิจัยได้ ดังนี้

การศึกษาอัตลักษณ์ดนตรีในพิธีกรรมเหยาของชนเผ่าไทกะเลิง อำเภอกุดบาก จังหวัดสกลนคร

ผลการวิจัยพบว่า อัตลักษณ์ดนตรีในพิธีกรรมเหยาของชนเผ่าไทกะเลิง อำเภอกุดบาก จังหวัดสกลนคร ผู้วิจัยสามารถจำแนกผลได้ ดังนี้

1. พิธีกรรมเหยาของชนเผ่าไทกะเลิง พบว่า พิธีกรรมเหยาเป็นพิธีกรรมที่มีรากฐานมาจากความเชื่อดั้งเดิมในการนับถือผีและผีบรรพบุรุษของชาวไทกะเลิง โดยมีความเชื่อว่าการเจ็บป่วยเกิดจากการกระทำของผี จึงต้องประกอบพิธีเหยาเพื่อให้หมอเหยาทำหน้าที่เป็นสื่อกลางในการติดต่อกับดวงวิญญาณบรรพบุรุษเพื่อสอบถามสาเหตุและหาทางแก้ไข พิธีกรรมนี้สืบทอดมาจากถิ่นเดิมในแขวงคำม่วน สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว ก่อนที่บรรพบุรุษของชาวไทกะเลิงจะอพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานในจังหวัดสกลนครในสมัยรัชกาลที่ 3 และรัชกาลที่ 5 และยังคงสืบทอดปฏิบัติสืบทอดกันมาจนถึงปัจจุบัน แม้ว่าความถี่ในการจัดพิธีจะลดน้อยลงตามบริบทของสังคมที่เปลี่ยนแปลงไป

ดนตรี เป็นองค์ประกอบที่ขาดไม่ได้ในพิธีกรรมเหยา โดยทำหน้าที่ 3 ประการหลัก ได้แก่ การสร้างบรรยากาศและความศักดิ์สิทธิ์ การควบคุมจังหวะและการดำเนินพิธี และการเป็นสื่อกลางในการสื่อสารกับโลกวิญญาณ เครื่องดนตรีที่ใช้ในพิธีกรรม

ประกอบด้วย แคนลูกแปดโนคีย์ A minor เป็นเครื่องดนตรีหลัก ร่วมกับพิน กลองตุ้ม ฉาบ และกลองยาว โดยผู้ปฏิบัติพิธีประกอบด้วยหมอเหยาซึ่งเป็นผู้นำพิธี นักดนตรี และผู้ร่วมพิธี

ขั้นตอนของพิธีกรรมเริ่มจากการจัดเตรียมเครื่องสังเวยและสถานที่ จากนั้นหมอเหยากล่าวบูชาครูและอัญเชิญผีบรรพบุรุษ โดยมีแคนเกร็นนำและเครื่องดนตรีทั้งหมดบรรเลงพร้อมกันเมื่อเริ่มพิธี หมอเหยาจะร่ายรำตามจังหวะดนตรีและทำการเสี่ยงทายด้วยไข่ไก่เพื่อสื่อสารกับดวงวิญญาณ เมื่อได้รับคำตอบและแนวทางแก้ไขแล้ว หมอเหยาจะทำพิธีส่งผีกลับและจบพิธี ดนตรีในพิธีเหยาจึงมิได้เป็นเพียงองค์ประกอบทางศิลปะ หากแต่เป็นแกนหลักที่ทำให้พิธีกรรมดำเนินไปได้และสะท้อนระบบความเชื่อและวัฒนธรรมของชาวไทกะเลิงอย่างลึกซึ้ง

2. อัตลักษณ์ทางดนตรีในพิธีกรรมเหยาของชนเผ่าไทกะเลิง พบว่า จากการวิเคราะห์ข้อมูลภาคสนามและไฟล์เสียงดนตรีที่บันทึกจากพิธีกรรมจริง ผู้วิจัยพบอัตลักษณ์ทางดนตรี 6 ด้าน ดังนี้

2.1 ด้านทำนอง (Melody) เพลงเหยาใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิค A minor ประกอบด้วย 5 เสียง ได้แก่ ลา (A) โด (C) เร (D) มี (E) และซอล (G) มีการเคลื่อนที่ของทำนองแบบขึ้นบันได (Conjunct Motion) เป็นหลักคิดเป็น 75-80% ส่วนที่เหลือ 20-25% เป็นการเคลื่อนที่แบบกระโดด (Disjunct Motion) ซึ่งมักปรากฏในช่วงที่ต้องการเน้นอารมณ์หรือช่วงที่หมอเหยากำลังจะทรง



ภาพที่ 1 แสดงการเคลื่อนที่แบบขึ้นบันไดและแบบกระโดด (ธนาธิป โสมคำ และคณะ, 2568)

นอกจากนี้ ยังพบการใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิคซึ่งสร้างบรรยากาศที่ขรึม ลึกลับ และศักดิ์สิทธิ์เหมาะสมกับบริบทของพิธีกรรม



ภาพที่ 2 ชุดโน้ตที่ใช้ A minor pentatonic scale (ธนาธิป โสมคำ และคณะ, 2568)

มีเสียงยีน (Drone) บนเสียงลา (A) ดังอยู่ตลอดเวลาบรรเลงอันเป็นธรรมชาติของโครงสร้างแคนที่มีลิ้นบางลิ้นส่งเสียงตลอดเวลาโดยอัตโนมัติ ทำให้เพลงเหยามีความเป็นเอกภาพและสร้างบรรยากาศที่ต่อเนื่องตลอดพิธีกรรม



ภาพที่ 3 แสดงโน้ตเสียงยีน Drone A (ธนาธิป โสมคำ และคณะ, 2568)

มีการวนซ้ำลีทำนองหลักความยาว 8-16 จังหวะตลอดพิธีกรรม โดยในแต่ละรอบอาจมีการเปลี่ยนแปลงเล็กน้อยในด้านการตกแต่งทำนอง (Ornamentation) เพื่อสร้างความต่อเนื่องและให้หมอเหยาเข้าถึงสภาวะทางจิตวิญญาณ และมีช่วงเสียง (Range) กว้างถึง 3 octave (A3-A6) แต่ทำนองส่วนใหญ่อยู่ในช่วง 1-2 octave โดยใช้เสียงต่ำสุดในช่วงเริ่มต้นหรือตอนจบ และเสียงสูงสุดในช่วงที่ต้องการความเข้มข้น



ภาพที่ 4 วลีทำนองหลักวนซ้ำและมีการเปลี่ยนแปลงเล็กน้อย (ธนาธิป โสมคำ และคณะ, 2568)

2.2 ด้านจังหวะ (Rhythm) มีความสม่ำเสมอและต่อเนื่องตลอดการบรรเลง ใช้รูปแบบจังหวะซ้ำ (Ostinato Pattern) อัตราความเร็ว 70-100 BPM ซึ่งอยู่ในระดับ Andante ถึง Moderato ไม่เร็วและไม่ช้าจนเกินไป เพื่อให้หมอเหยาสามารถรำรำได้อย่างต่อเนื่องเป็นเวลานาน

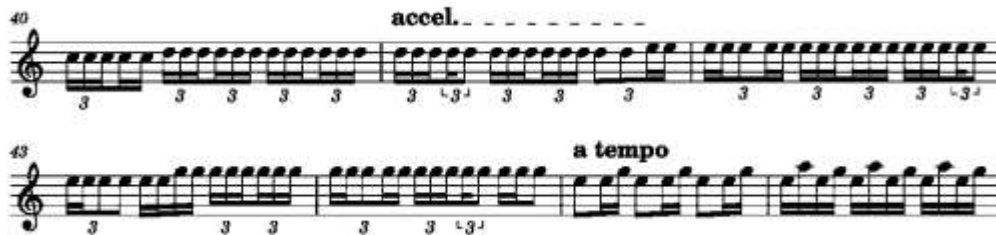


ภาพที่ 5 จังหวะพื้นฐานของกลองตุ้ม (ธนาธิป โสมคำ และคณะ, 2568)

จังหวะมีความยืดหยุ่นตามบริบทพิธีกรรม โดยในช่วงที่หมอเหयरำรำแรงจะเพิ่มความเร็วเป็น 90-100 BPM และในช่วงที่หมอเหยาสื่อสารกับผีจะชะลอลงเป็น 70-80 BPM นอกจากนี้ในช่วงเริ่มต้นพิธีก่อนเข้าสู่จังหวะหลัก แคนจะบรรเลงแบบอิสระไม่มีจังหวะตายตัว เพื่อสร้างบรรยากาศก่อนเข้าสู่พิธีกรรมจริง



ภาพที่ 6 ลักษณะจังหวะซ้ำของกลองตุ้ม (ธนาธิป โสมคำ และคณะ, 2568)



ภาพที่ 7 แสดงการเปลี่ยนแปลงของจังหวะ (ธนาธิป โสมคำ และคณะ, 2568)



ภาพที่ 8 แสดงการเปลี่ยนแปลงของจังหวะ (ธนาธิป โสมคำ และคณะ, 2568)

2.3 ด้านเสียงประสาน (Harmony) ไม่มีระบบเสียงประสานแบบดนตรีตะวันตกที่ใช้คอร์ดหรือการประสานเสียงแบบ Polyphony แต่มีลักษณะแบบเฮเทอโรโฟนิค (Heterophonic) คือเครื่องดนตรีหลายชนิดบรรเลงทำนองเดียวกันแต่มีการตกแต่งที่ต่างกันไปเล็กน้อย โดยแคนจะบรรเลงทำนองหลักและพิณจะบรรเลงตามโดยอาจเพิ่มหรือลดบางโน้ตเพื่อให้เกิดความกลมกลืน นอกจากนี้ยังพบการใช้ช่วงเสียงคู่ขนาน (Parallel Intervals) โดยเฉพาะ Perfect 5th และ Perfect 4th ซึ่งเกิดจากการที่แคนสามารถเป่าสองรูพร้อมกันได้



ภาพที่ 9 ลักษณะเสียงประสานแบบเฮเทอโรโฟนิค (ธนาธิป โสมคำ และคณะ, 2568)



ภาพที่ 10 แสดงโน้ตช่วงเสียงคู่ขนาน (ธนาธิป โสมคำ และคณะ, 2568)

2.4 ด้านพื้นผิวของเสียง (Texture) มีลักษณะแบบเฮเทอโรโฟนิค (Heterophonic Texture) แบ่งออกเป็น 3 ชั้น ได้แก่ ชั้นพื้นฐาน (Foundation Layer) คือเสียงยีน Drone A ที่ตั้งอยู่ตลอดเวลา ชั้นทำนอง (Melodic Layer) คือแคนและพิณที่บรรเลงทำนองหลัก และชั้นจังหวะ (Rhythmic Layer) คือกลองตุ้ม ฉาบ และกลองยาวที่ให้จังหวะและพลัง โดยแต่ละเครื่องดนตรีมีบทบาทที่ชัดเจนและเสริมกัน ไม่มีเสียงใดดังเกินไปหรือเบาเกินไป



ภาพที่ 11 แสดงพื้นผิวเสียง (ธนาธิป โสุมคำ และคณะ, 2568)



ภาพที่ 12 บทบาทของเครื่องดนตรี (ธนาธิป โสุมคำ และคณะ, 2568)

2.5 ด้านไดนามิก (Dynamics) อยู่ในระดับ mezzo-forte (mf) ถึง forte (f) เป็นหลัก มีการเปลี่ยนแปลงตามช่วงพิธีกรรม โดยเริ่มต้นที่ระดับ mezzo-piano (mp) ในช่วงเกริ่นนำ เพิ่มขึ้นเป็น mezzo-forte (mf) ในช่วงปกติ และสูงสุดที่ระดับ forte (f) ถึง fortissimo (ff) ในช่วงที่หมอเหยา กำลังจะทรง การเปลี่ยนแปลงไดนามิกยังช่วยสร้างความตึงเครียด (Tension) และการคลายตัว (Release) สลับกันตลอดพิธีกรรม เปรียบเสมือนการหายใจเข้าออกของดนตรี



ภาพที่ 13 การเปลี่ยนแปลงไดนามิก (ธนาธิป โสุมคำ และคณะ, 2568)

2.6 ด้านโครงสร้างของบทเพลง (Form) มีโครงสร้างแบบต่อเนื่อง (Continuous Form) ในรูปแบบ A-A-A-A... โดยไม่มีการแบ่งท่อนอย่างชัดเจนตามรูปแบบดนตรีตะวันตก บรรเลงซ้ำต่อเนื่องจนกว่าพิธีกรรมจะสิ้นสุด โดยในแต่ละรอบอาจมีการแปรผัน (Variation) เล็กน้อย



ภาพที่ 14 วลีคล้ายกันแต่มีรายละเอียดแตกต่างกัน (ธนาธิป โสมคำ และคณะ, 2568)

โครงสร้างแบ่งออกเป็น 3 ส่วน ได้แก่ ช่วงเกริ่นนำ (Introduction) ที่เริ่มด้วยการบูชาครูและอัญเชิญผี แคนบรรเลงแบบอิสระไม่มีจังหวะตายตัว ช่วงหลัก (Main Section) ที่เครื่องดนตรีทั้งหมดบรรเลงพร้อมกันและวนซ้ำลีทำนองหลักไปเรื่อย ๆ และช่วงจบ (Ending) ที่จังหวะและไดนามิกค่อย ๆ ลดลง (ritardando และ diminuendo) จนจบด้วยเสียงยีน A ที่ค่อย ๆ เบาลงจนหายไป ทั้งนี้ระยะเวลาของพิธีกรรมมีความยืดหยุ่นตั้งแต่ 30 นาทีจนถึง 6-8 ชั่วโมง ขึ้นอยู่กับบริบทและความยากง่ายในการติดต่อกับผีบรรพบุรุษ



ภาพที่ 15 บรรเลงวนซ้ำจนกว่าจะจบพิธีกรรม (ธนาธิป โสมคำ และคณะ, 2568)

สรุปผลการวิจัย

การวิจัยนี้ ผู้วิจัยสามารถสรุปผลการวิจัยตามวัตถุประสงค์ได้ ดังนี้

เพื่อศึกษาอัตลักษณ์ดนตรีในพิธีกรรมเหย้าของชนเผ่าไทกะเลิง อำเภอกุดบาก จังหวัดสกลนคร พบว่า เพลงเหย้าของชนเผ่าไทกะเลิง บ้านกุดแฮด ตำบลกุดแฮด อำเภอกุดบาก จังหวัดสกลนคร มีอัตลักษณ์ทางดนตรีที่โดดเด่นและเป็นเอกลักษณ์เฉพาะกลุ่มชาติพันธุ์ 6 ด้าน ได้แก่ ด้านทำนองใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิค A minor (ลา โด เร มี ซอล) มีการเคลื่อนที่แบบขึ้นบันได 75-80% มีเสียงยีน Drone บนเสียงลา และวนซ้ำลีทำนองหลักความยาว 8-16 จังหวะตลอดพิธีกรรม ด้านจังหวะใช้รูปแบบ Ostinato Pattern อัตราความเร็ว 70-100 BPM มีความยืดหยุ่นตามบริบทพิธีกรรม ด้านเสียงประสานมีลักษณะแบบเฮเทอโรโฟนิค (Heterophonic) ใช้ช่วงเสียงคู่ขนาน Perfect 5th และ Perfect 4th ด้านพื้นผิวของเสียงแบบเฮเทอโรโฟนิคแบ่งเป็น 3 ชั้น ได้แก่ ชั้นเสียงยีน ชั้นทำนอง และชั้นจังหวะ ด้านไดนามิกอยู่ในระดับ mezzo-forte ถึง forte เป็นหลัก มีการเปลี่ยนแปลงตามช่วงพิธีกรรมตั้งแต่ระดับ mezzo-piano จนถึง fortissimo และด้านโครงสร้างของบทเพลงเป็นแบบต่อเนื่อง (Continuous Form) ในรูปแบบ A-A-A-A... แบ่งออกเป็น 3 ส่วน ได้แก่ ช่วงเกริ่นนำ ช่วงหลัก และช่วงจบ

อัตลักษณ์ทั้ง 6 ด้านนี้ไม่ได้ดำรงอยู่แยกส่วน หากแต่ทำงานเชื่อมโยงและเสริมกันในฐานะระบบเสียงที่สะท้อนโครงสร้างทางสังคม ความเชื่อ และวิถีชีวิตของชาวไทกะเลิงอย่างลึกซึ้ง ดนตรีในพิธีกรรมเหยาทำหน้าที่เป็นกลไกบำบัดทางจิตใจที่สอดคล้องกับบริบทของชุมชนที่ตั้งถิ่นฐานในพื้นที่ห่างไกลและมีข้อจำกัดในการเข้าถึงระบบสาธารณสุขสมัยใหม่ โดยช่วยลดความวิตกกังวลและสร้างความรู้สึกมั่นคงทางจิตใจให้แก่ผู้ป่วยและครอบครัว นอกจากนี้ยังพบว่านักดนตรีทุกคนเรียนรู้และสืบทอดดนตรีผ่านการสังเกตและเลียนแบบโดยตรงโดยไม่มีการบันทึกเป็นโน้ตหรือตำราใดทั้งสิ้น สะท้อนให้เห็นถึงลักษณะของ Oral Tradition ที่เป็นแกนกลางของการสืบทอดวัฒนธรรมดนตรีของชนเผ่าไทกะเลิง

การอภิปรายผล

การวิจัยนี้ ผู้วิจัยสามารถอภิปรายผลการวิจัยได้ ดังนี้

ผลการวิจัยพบว่าอัตลักษณ์ทางดนตรีของเพลงเหยาชนเผ่าไทกะเลิงทั้ง 6 ด้านมีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกันอย่างเป็นระบบ โดยมีรากฐานร่วมกันทั้งในมิติทางดนตรีวิทยาและมิติทางวัฒนธรรม กล่าวคือ อัตลักษณ์ด้านทำนองที่ใช้บันไดเสียงเพนาโทนิค A minor และเสียงยืน Drone บนเสียงลา สอดคล้องกับบันทึกใน รัตนวงศ์ (2567, น.45) ที่พบว่าแคนในพิธีกรรมเหยาใช้คีย์เอไมเนอร์เป็นหลัก และสอดคล้องกับวันฉ้วนฉ้วน เจริญไกร (2564, น.38) ที่พบว่าทำนองเพลงประกอบพิธีกรรมเหยาของชาวภูไทใช้บันไดเสียง A minor Pentatonic เช่นกัน ความสอดคล้องนี้แสดงให้เห็นว่ากลุ่มชาติพันธุ์ไทในภาคอีสานมีรากฐานทางดนตรีและวัฒนธรรมร่วมกัน แม้จะปรากฏสำเนียงเฉพาะถิ่น (Local Accent) ที่แตกต่างกันในรายละเอียด ยิ่งกว่านั้น การที่ Pentatonic scale ไม่มี Leading Tone จึงสร้างความรู้สึกลอยตัวไม่มีจุดหยุดชัดเจน สะท้อนให้เห็นว่าเป็นการเลือกโดยมีเจตนา (Intentional Choice) เพื่อสร้างบรรยากาศที่เหมาะสมกับการเชื่อมโยงระหว่างโลกมนุษย์กับโลกวิญญาณ

เมื่อพิจารณาอัตลักษณ์ด้านจังหวะควบคู่กับบทบาทของดนตรีในพิธีกรรม พบว่า รูปแบบ Ostinato Pattern ที่มีอัตราความเร็ว 70-100 BPM ซึ่งใกล้เคียงกับอัตราการเต้นของหัวใจมนุษย์ในสภาวะพักผ่อน ทำหน้าที่เป็นกลไกบำบัดทางจิตใจที่มีพื้นฐานทางสรีรวิทยา การวนซ้ำของจังหวะสร้างความมั่นคงและช่วยลดความวิตกกังวลของผู้เข้าร่วมพิธีได้อย่างเป็นธรรมชาติ สอดคล้องกับวันฉ้วนฉ้วน เจริญไกร (2564, น.42) ที่อธิบายว่าดนตรีทำหน้าที่เชื่อมโยงพลังงานอารมณ์ความรู้สึกให้กับหมอเหยา สิ่งที่โดดเด่นกว่านั้นคือความยืดหยุ่นของจังหวะตามสภาวะของหมอเหยาในแต่ละช่วงพิธี ซึ่งแสดงให้เห็นว่าดนตรีเหยาเป็นศิลปะการแสดงสด (Living Performance) ที่นักดนตรีตอบสนองต่อพฤติกรรมของหมอเหยาผ่านความสัมพันธ์แบบสนทนา (Musical Dialogue) อย่างต่อเนื่องตลอดพิธีกรรม ดังที่ผู้ให้ข้อมูลยืนยันว่า ถ้าไม่มีดนตรีนี้ พิธีกรรมเหยาทำไม่ได้ สะท้อนให้เห็นว่าดนตรีมีสถานะเทียบเท่ากับหมอเหยาในฐานะองค์ประกอบที่ขาดไม่ได้ของพิธีกรรม

ความสัมพันธ์ระหว่างอัตลักษณ์ด้านพื้นผิวของเสียงแบบเฮเทอโรโฟนิคและโครงสร้างแบบ Continuous Form ยิ่งตอกย้ำให้เห็นว่าดนตรีเหยาถูกออกแบบมาเพื่อรองรับการทำงานของพิธีกรรมอย่างมีนัยสำคัญ โดยสอดคล้องกับวันฉ้วนฉ้วน เจริญไกร (2564, น.40) ที่พบว่าบทเพลงประกอบพิธีเหยาที่มีทำนองต่อเนื่องในรูปแบบ A-A-A-A ซึ่งแสดงให้เห็นว่าดนตรีเป็นแกนกลางของพิธีกรรมที่ไม่สามารถเปลี่ยนแปลงได้โดยไม่สูญเสียความหมายและความศักดิ์สิทธิ์ นอกจากนี้ การที่เครื่องดนตรีแต่ละชิ้นมีลำดับความสำคัญที่ชัดเจน โดยแคนและพิณเป็นแกนทำนองหลัก กลองตุ้มและฉาบเป็นองค์ประกอบที่ขาดไม่ได้ และกลองยาวเป็นเครื่องดนตรีเสริม

ยังสะท้อนโครงสร้างทางสังคมของชุมชนที่ทุกคนมีบทบาทแตกต่างกันแต่ทำงานมุ่งสู่เป้าหมายเดียวกัน ซึ่งสอดคล้องกับทฤษฎีชาติพันธุ์วรรณาวิทยาที่เน้นว่าโครงสร้างทางดนตรีสะท้อนโครงสร้างทางสังคม

ประเด็นที่แตกต่างจากการศึกษาก่อนหน้าอย่างมีนัยสำคัญและเชื่อมโยงกับบริบทการเปลี่ยนแปลงทางสังคมคือ การที่ดนตรีเหยาของชนเผ่าไทกะเลิงไม่มีการบันทึกเป็นโน้ตหรือตัวโน้ตแต่ใช้เสียง นักดนตรีทุกคนสืบทอดผ่านการสังเกตและเลียนแบบโดยตรงตามแนวทาง Oral Tradition ซึ่งในด้านหนึ่งแสดงให้เห็นความมีชีวิต (Vitality) ของวัฒนธรรมดนตรีที่ยังคงดำรงอยู่ในการปฏิบัติจริงของชุมชน แต่ในอีกด้านหนึ่งก็สะท้อนให้เห็นความเปราะบาง (Vulnerability) ของมรดกทางวัฒนธรรมที่ดำรงอยู่กับตัวบุคคลเท่านั้น เมื่อพิจารณาควบคู่กับการที่คนรุ่นใหม่อพยพออกจากชุมชนและผู้รู้รุ่นเก่ามีจำนวนลดลงอย่างต่อเนื่อง ความเสี่ยงในการสูญหายของดนตรีเหยาจึงมีสูงมาก สอดคล้องกับประสิทธิ์ ลิขิต (2547, น.12) ที่อธิบายว่าอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมคือสมบัติเฉพาะตัวของกลุ่มชาติพันธุ์ที่ต้องการการอนุรักษ์อย่างเป็นระบบและต่อเนื่อง การวิจัยครั้งนี้จึงเป็นก้าวแรกที่สำคัญในการบันทึกองค์ความรู้ดังกล่าวให้ดำรงอยู่สืบต่อไป

ข้อค้นพบ หรือองค์ความรู้ใหม่

การวิจัยครั้งนี้ค้นพบว่าอัตลักษณ์ทางดนตรีของเพลงเหยาชนเผ่าไทกะเลิงไม่ได้เป็นเพียงลักษณะทางดนตรีวิทยาเท่านั้น หากแต่เป็นระบบเสียงที่ถูกสร้างขึ้นเพื่อรองรับการทำงานของพิธีกรรมอย่างมีนัยสำคัญ โดยองค์ประกอบทั้ง 6 ด้านทำงานร่วมกันในฐานะกลไกบำบัดทางจิตใจ (Psychological Healing Mechanism) ที่สอดคล้องกับสรีรวิทยาและจิตวิทยาของมนุษย์ จังหวะ Ostinato ที่ใกล้เคียงกับอัตราการเต้นของหัวใจ Drone ที่ดังต่อเนื่องไม่ขาดช่วง และบันไดเสียงเพนทาโทนิคที่มีจุดหยุดชัดเจนล้วนทำงานร่วมกันเพื่อลดความวิตกกังวลและสร้างความรู้สึกมั่นคงให้แก่ผู้เข้าร่วมพิธีกรรม สิ่งนี้คือคำตอบว่าเหตุใดพิธีกรรมเหยาจึงยังคงมีความสำคัญในชุมชนที่ห่างไกลและมีข้อจำกัดในการเข้าถึงระบบสาธารณสุขสมัยใหม่ เพราะดนตรีและพิธีกรรมเหยาคือภูมิปัญญาการอยู่รอดที่ชุมชนได้เรียนรู้และส่งต่อกันมาตามวิถีชีวิตของตนเอง

ยิ่งกว่านั้น แม้พิธีกรรมเหยาจะเผชิญกับแรงกดดันจากการเปลี่ยนแปลงทางสังคมหลายมิติพร้อมกัน ทั้งการอพยพแรงงานของคนรุ่นใหม่ การเข้ามาของการแพทย์สมัยใหม่ และการเปลี่ยนแปลงทางความเชื่อ จนทำให้รูปแบบและระยะเวลาของพิธีกรรมปรับเปลี่ยนไป แต่อัตลักษณ์ทางดนตรีทั้ง 6 ด้านกลับเป็นองค์ประกอบที่มีการเปลี่ยนแปลงน้อยที่สุดและยังคงปรากฏอย่างครบถ้วน สะท้อนให้เห็นว่าดนตรีทำหน้าที่เป็นแกนกลางทางวัฒนธรรม (Cultural Core) ที่ชุมชนไทกะเลิงยึดถือไว้เพื่อรักษาอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ท่ามกลางการเปลี่ยนแปลง การศึกษานี้จึงเป็นการบันทึกองค์ความรู้เกี่ยวกับอัตลักษณ์ทางดนตรีเหยาของชนเผ่าไทกะเลิงอย่างเป็นระบบครบถ้วน อันจะเป็นรากฐานสำคัญในการอนุรักษ์มรดกทางวัฒนธรรมดนตรีของชนเผ่าไทกะเลิงให้ดำรงอยู่สืบต่อไป

ข้อเสนอแนะการวิจัย

1. ข้อเสนอแนะในการนำไปใช้

1.1 ควรนำองค์ความรู้เกี่ยวกับอัตลักษณ์ทางดนตรีเหยาทั้ง 6 ด้านที่ได้จากการวิจัยครั้งนี้ไปจัดทำเป็นสื่อการเรียนรู้ คู่มือ หรือฐานข้อมูลดิจิทัล เพื่อให้เยาวชนและคนรุ่นหลังสามารถเข้าถึงและศึกษาได้ก่อนที่ผู้รู้รุ่นเก่าซึ่งเป็นแหล่งความรู้หลักจะลดจำนวนลงอย่างต่อเนื่อง

1.2 ควรนำผลการวิจัยไปเผยแพร่แก่หน่วยงานที่เกี่ยวข้องด้านวัฒนธรรม อาทิ สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดสกลนคร และองค์กรปกครองส่วนท้องถิ่น เพื่อใช้เป็นข้อมูลในการวางแผนอนุรักษ์และส่งเสริมมรดกทางวัฒนธรรมดนตรีของชนเผ่าไทกะเลิงอย่างเป็นระบบและยั่งยืน

2. ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งต่อไป

2.1 ควรศึกษาเปรียบเทียบอัตลักษณ์ทางดนตรีของพิธีกรรมเหยาระหว่างกลุ่มชาติพันธุ์ต่าง ๆ ในภาคอีสาน เช่น ภูไท ผู้ไทย และกะเลิงในพื้นที่อื่น เพื่อค้นหาความเหมือนและความแตกต่างของอัตลักษณ์ทางดนตรีในบริบทพิธีกรรมเดียวกัน รวมถึงศึกษาพัฒนาการของดนตรีเหยาที่เปลี่ยนแปลงไปตามบริบทของแต่ละชุมชน

2.2 ควรศึกษาแนวทางการนำอัตลักษณ์ทางดนตรีเหยาของชนเผ่าไทกะเลิงไปประยุกต์ใช้ในการจัดการเรียนการสอนดนตรีในสถานศึกษา เพื่อส่งเสริมการสืบทอดและการเรียนรู้ดนตรีท้องถิ่นในรูปแบบที่เป็นระบบและเข้าถึงได้ง่ายมากยิ่งขึ้น โดยเฉพาะในโรงเรียนและสถาบันการศึกษาในพื้นที่จังหวัดสกลนครและภาคอีสาน

เอกสารอ้างอิง

- ดนัย ขาতিตอด. (2548). *ความนำในการศึกษาดนตรีผู้ไทย*. นครพนม: สำนักพิมพ์อีสานศึกษา.
- ถวิล ทองสว่างรัตน์. (2530). *พิธีกรรมเหยากับความเชื่อของชาวผู้ไทย*. กรุงเทพฯ: ม.ป.พ.
- เทศบาลตำบลกุดแฮด. (2568, 31 มกราคม). สภาพทั่วไปของเทศบาลตำบลหมู่บ้านกุดแฮด. สืบค้นเมื่อ 20 กุมภาพันธ์ 2568, จาก <http://kuthad.go.th/index.php?op=staticcontent&id=14385>
- นันท์นิ รัตนวงศ์, สัณชัย ดั่งบั้ง, และสุรดิษ ภาคสุชล. (2567). อัตลักษณ์ทางดนตรีในพิธีกรรมเหยารักษาโรคของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด จังหวัดนครพนม. *วารสารช่อพะยอม*, 35(2), 45–62.
- ประสิทธิ์ ลิปรีชา. (2547). *เครื่องดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ไท-ลาว ในวิถีชีวิตและวัฒนธรรมดนตรีไท-ลาว (น.45–78)*. ขอนแก่น: มหาวิทยาลัยขอนแก่น.
- พระณัฐภูมิ พันทะลี. (2568). ความเชื่อในพิธีกรรมเหยาเพื่อรักษาโรคของคนภูไท. *วารสารศาสนาและวัฒนธรรม*, 12(3), 215–232.
- รัตนารณ พัสสุ. (2535). *พิธีกรรมเหยาในวัฒนธรรมอีสาน*. ขอนแก่น: มหาวิทยาลัยขอนแก่น.
- วัฒนวัฒน์ เจริญไกร. (2564). *ดนตรีในพิธีกรรมเหยาของชาวภูไทย ตำบลกกแดง อำเภอนิคมน้ำสร้อย จังหวัดมุกดาหาร*. (วิทยานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต). สาขาศิลปกรรมศาสตร์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม: มหาสารคาม.



อรณพ เรืองมณี. (2565). *ทฤษฎีดนตรีตะวันตกขั้นพื้นฐาน*. (เอกสารประกอบการสอน 2061302). นครปฐม:

มหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐม.

Rovinelli, R. J. and Hambleton, R. K. (1977). *On the Use of Content Specialists in the Assessment of Criterion-Referenced Test Item Validity*. New York: Springer.