พิธีเหยา : กรณีศึกษาดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วยของชาวผู้ไทย ในหมู่บ้านหนองเม็ก ตำบลป่าไร่ อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร

ปริญญานิพนธ์

ของ

อนันต์ มีชัย

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา
พฤษภาคม 2551

พิธีเหยา : กรณีศึกษาดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วยของชาวผู้ไทย ในหมู่บ้านหนองเม็ก ตำบลป่าไร่ อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร

ปริญญานิพนธ์
ของ
อนันต์ มีชัย

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา
พฤษภาคม 2551
ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

พิธีเหยา : กรณีศึกษาดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วยของชาวผู้ไทย ในหมู่บ้านหนองเม็ก ตำบลป่าไร่ อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร

บทคัดย่อ
ของ
อนันต์ มีชัย

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา
พฤษภาคม 2551

อนันต์ มีชัย. (2551). *พิธีเหยา : กรณีศึกษาดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วยของชาวผู้ไทยในหมู่บ้านหนองเม็ก ตำบลป่าไร่ อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร.* ปริญญานิพนธ์ ศป.ม.(มานุษยดุริยางควิทยา).กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ คณะกรรมการควบคุม : ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมพล งามสุทธิ, รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์.

ปริญญานิพนธ์เล่มนี้เป็นงานวิจัยทางมานุษยดุริยางควิทยาโดยศึกษา เรื่อง พิธีเหยา : กรณีศึกษาดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วยของชาวผู้ไทยในหมู่บ้านหนองเม็ก ตำบลป่าไร่ อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร ผลการศึกษาพบว่า

องค์ประกอบของการประกอบพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วยของชาวผู้ไทยในหมู่บ้านหนองเม็ก ตำบลป่าไร่ อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร โดยหมอเหยา คือ นางก้าน ญาติน้อย พบว่า ในเรื่องอาการเจ็บป่วยนั้น ชาวผู้ไทยในหมู่บ้านหนองเม็ก เชื่อว่า ส่วนหนึ่งเกิดจากการกระทำของผี จึงต้องทำพิธีแก้ผีเพื่อหาสาเหตุของอาการเจ็บป่วย เรียกว่า พิธีเหยา มีองค์ประกอบในการทำพิธี คือ หมอเหยา หมอเปี่ยงผู้ช่วยของหมอเหยา เครื่องคาย ผู้ป่วย และหมอปี่หรือหมอแคน นางก้าน ญาติน้อย เป็นที่นับถือของกลุ่มคนในชุมชนที่นับถือผีและเป็นแบบอย่างในการปฏิบัติตนตามความเชื่อของชาวผู้ไทยในแถบนั้นจึงทำให้มีผู้มาทำพิธีเหยากับนางก้าน ญาติน้อย เป็นประจำ

ขั้นตอนการประกอบพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วยประกอบด้วย การเตรียมก่อนเริ่มพิธีเป็นการจัดเตรียมสถานที่และเครื่องคาย การเชิญลงเป็นการเชิญเทพยดาและผีให้ลงมาเทียมหรือเข้าร่าง การเสี่ยงทายเป็นการหาสาเหตุของอาการเจ็บป่วยโดยการสั่งให้ไข่ไก่ลุกขึ้นตั้งหรือนอนลง การเรียกขวัญผู้ป่วยเป็นการเรียกขวัญผู้ป่วยกลับเข้าร่างรวมทั้งการผูกข้อมือผู้ป่วย การเชิญกลับหรือการลาเป็นการเชิญเทพยดาและผีให้กลับสู่ถิ่นที่อยู่เดิม

ดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วย ใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้านที่เรียกว่า “แคน” แคนที่ใช้ในการประกอบพิธีคือ “แคนแปด : ประกอบด้วยลูกแคนแปดคู่” เป็นแคนประจำตัวของหมอเหยาเพราะมีระดับเสียงเดียวกันกับระดับเสียงของหมอเหยา ในขณะประกอบพิธีหมอเหยาจะฟ้อนและลำประกอบเสียงแคนไปจนเสร็จพิธี อาจมีพูดสลับบ้างในบางช่วง กลอนลำมีแนวทำนองลำผู้ไทย ส่วนแคนใช้ลายลำผีไท้และลายศรีพันดร ลายของหมอแคนแต่ละคนมีความแตกต่างกันออกไปตามที่ได้รับการถ่ายทอดมาหรือ ตามที่ได้ฝึกฝนมาเอง

YAO CEREMONY : A CASE STUDY OF MUSIC IN THE YAO CEREMONY FOR HEALING THE ILLNESS OF THE PHUTHAI TRIBE IN NHONG MEK, PARAI, DON TARN DISTRICT, MUKDAHARN PROVINCE

AN ABSTRACT

BY

ANAN MICHAI

Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the
Master of Fine Arts Degree in Ethnomusicology
at Srinakarinwirot University
May 2008

Anan Michai. (2008). *Yao Ceremony : A case study of music in the Yao ceremony for healing the illness of the Phuthai tribe in Nhong Mek, Parai, Don Tarn District, Mukdaharn Province.* GROUP. Master thesis, M.F.A. (Ethnomusicology). Bangkok: Graduate School, Srinakarinwirot University. Advisor Committee : Assist. Prof. Dr.Chalermpon Ngamsutti. Assoc.Prof. Dr.Manop Wisuttipat.

This Master thesis is an Ethnomusicology research based on Yao Ceremony : A case study of music in the Yao ceremony for healing the illness of Phuthai tribe in Nhong Mek, Parai, Don Tarn District, Mukdaharn Province. The results of the research are shown in below document.

The composition of Yao ceremony for healing the illness of Phuthai tribe in Nhong Mek, Parai, Don Tarn District, Mukdaharn Province by Yao witch-doctor are, Mrs. Garn Yardnoi found that the illness of Phuthai in Nhong Mek village is believed in superstition or black magic even the ghost. So, they also believe that they must make the ghost chasing ceremony to find the cause of the people ailment, this ceremony called Yao ceremony. The Yao ceremony constituents Yao witch-doctor: the header of the ceremony, Peang witch-doctor: Yao witch-doctor assistant, Kai constituent, the illness and Pee witch-doctor or Kaen witch-doctor. Mrs. Garn Yardnoi is the most respect from Phuthai people who believe and respect in ghost, she also be the example of the behave in Phuthai believe around Nhong Mek village, that why there are many people always join in Yao ceremony with Mrs. Garn Yardnoi.

The first step of Yao ceremony for healing the illness starts from the preparation before the ceremony start. The preparations are about the place and Kai constituent accommodate. The second step is about the elf or ghost invite to hitch in the witch-doctor. The third step is the cast lots for the illness causes by the figure of the eggs (horizontal or vertical). The forth step is the witch-doctor will going to reassure the sufferer and bring the well soul of the sufferer return to their owned body, after that the witch-doctor will band the sufferer wrists by the holy thread. The final step is the witch-doctor will engage the elf or the ghost to return to their places.

The musical between Yao ceremony for healing the illness used thelocal instrument called “Kaen” which is a kind of reed mouth organ in northeastern Thailand.

Kaen in Yao ceremony is “Kaen Baet : the eight couple piped kaen” which is belong to Yao witch-doctor only because the pitch of kaen Baet is the same as Yao witch-doctor. Yao witch-doctor will dance and sing along with the Kaen playing until finish the ceremony, Yao witch-doctor sometimes might saying a word between the ceremony. The lyric is Phuthai and the Kaen play format used Phethai melody and Sripandon melody. Kaen witch-doctor have their owned format which different to each others up to their carry down or cultivate.

ประกาศคุณูปการ

ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จสมบูรณ์ได้ เพราะได้รับความร่วมมือและความช่วยเหลือจากบุคคลหลายฝ่าย ทำให้ผู้วิจัยมีความมานะเพียรพยายามในการทำปริญญานิพนธ์ฉบับนี้จนเสร็จสมบูรณ์

ขอขอบพระคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมพล งามสุทธิ ประธานคณะกรรมการควบคุมปริญญานิพนธ์ รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์ กรรมการควบคุมปริญญานิพนธ์ รองศาสตราจารย์กาญจนา อินทรสุนานนท์ และรองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ คณะกรรมการสอบปริญญานิพนธ์ ที่ให้คำปรึกษา คำแนะนำ แก้ไข จนปริญญานิพนธ์มีความสมบูรณ์ ตลอดจนคณาจารย์ทุกท่านในภาควิชามานุษยดุริยางควิทยา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร ที่ให้ความรู้แก่ผู้วิจัยในการศึกษาหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต

ขอขอบพระคุณนางก้าน ญาติน้อย หมอเหยา นายหนูบาง อินธิบุตร หมอแคน และนายขัน บันตะบอน หมอแคน นางบาน โสภาศรีและนางวันที กันหาลึก หมอเปี่ยง ตลอดจนชาวผู้ไทยในหมู่บ้านหนองเม็ก ตำบลป่าไร่ อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร ที่กรุณาให้ความรู้ ให้ความช่วยเหลือ ให้คำแนะนำและข้อมูลการประกอบพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วยของคนในชุมชน จนทำให้ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จสมบูรณ์

ขอขอบพระคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์วีระพันธุ์ ธงตะทบ หัวหน้าสาขาวิชาดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม อาจารย์ทิพยวัฒน์ พันธะศรี อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม ที่ให้คำปรึกษา คำแนะนำ เกี่ยวกับการวิเคราะห์เพลง และการบันทึกโน้ตในการทำปริญญานิพนธ์ฉบับนี้จนเสร็จสมบูรณ์

ขอขอบพระคุณอาจารย์อาชา พาลี อาจารย์ประจำวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีพื้นบ้าน(แคน) อาจารย์อาทิตย์ คำหงษ์ศา อาจารย์ประจำวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ผู้เชี่ยวชาญดนตรีพื้นบ้าน ที่กรุณาให้คำปรึกษา แนะนำความรู้เกี่ยวกับแคนแก่ผู้วิจัย จนทำให้ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้เสร็จสมบูรณ์

ขอขอบพระคุณนายสดใส ใจทัศน์ ผู้ใหญ่บ้านหมู่บ้านหนองเม็ก ตำบลป่าไร่ อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร ที่ให้ความกรุณาอนุญาตให้ทำการเก็บข้อมูลในพื้นที่หมู่บ้านหนองเม็ก ตำบลป่าไร่ อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร ทำให้ได้รับข้อมูลที่ใช้ในการศึกษาวิจัยสมบูรณ์

ขอขอบพระคุณคุณครูปัญญา นราศรี ครูชำนาญการ โรงเรียนบ้านนาโป่ง ตำบลป่าไร่ อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร ที่ให้ความกรุณาติดต่อหมอเหยาผู้ทำพิธีเพื่อเก็บข้อมูลและ

พาผู้วิจัยลงพื้นที่ และช่วยในการบันทึกเสียง ถ่ายภาพ ทำให้ได้รับข้อมูลเพื่อใช้ในการศึกษาวิจัยสมบูรณ์

ขอขอบพระคุณผู้อำนวยการอาทิพย์ กุหลาบขาว ผู้อำนวยการโรงเรียนชุมชนบ้านโคกยาว ตำบลทรายมูล อำเภอทรายมูล จังหวัดยโสธร สำนักงานเขตพื้นที่การศึกษายโสธร เขต 2 ที่ให้โอกาสในการลาศึกษาต่อในระดับปริญญาโท ตลอดจนคณะครูในโรงเรียนที่ให้คำแนะนำ เป็นกำลังใจและปฏิบัติหน้าที่แทนผู้วิจัย จนทำให้ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้เสร็จสมบูรณ์

ขอขอบคุณนางเกสินี มีชัย ภรรยาพร้อมด้วยบุตรธิดาอีก 2 คน ที่คอยช่วยเหลือและเป็นกำลังใจให้แก่ผู้วิจัย ทำให้ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้เสร็จสมบูรณ์ได้

ขอกราบขอบพระคุณคุณแม่จารุวรรณ มีชัย ผู้อบรมเลี้ยงดู ให้การศึกษาและให้กำลังใจแก่ผู้วิจัย ทำให้ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้เสร็จสมบูรณ์ได้

สุดท้ายนี้ผู้วิจัยขอขอบพระคุณทุกๆ ท่านที่ไม่ได้เอ่ยนามแต่มีส่วนเกี่ยวข้องในการทำปริญญานิพนธ์ฉบับนี้จนเสร็จสิ้นสมบูรณ์

อนันต์ มีชัย

สารบัญ

บทที่		หน้า
1	**บทนำ**	1
	ภูมิหลัง	1
	จุดมุ่งหมายของการวิจัย	5
	ความสำคัญของการวิจัย	5
	ขอบเขตของการศึกษาวิจัย	6
	ข้อตกลงเบื้องต้น	6
	นิยามศัพท์เฉพาะ	6
	กรอบแนวคิดการวิจัย	8
2	**เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง**	9
	เอกสารและตำราที่เกี่ยวข้อง	9
	งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	19
3	**วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า**	23
	ขั้นเก็บรวบรวมข้อมูล	23
	ขั้นศึกษาข้อมูล	24
	ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล	24
	ขั้นสรุปและอภิปรายผล	25
4	**การวิเคราะห์ข้อมูล**	25
	ลักษณะทั่วไปของชุมชน	25
	ศึกษาองค์ประกอบของการประกอบพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วย	31
	ความเชื่อ	31
	หมอเหยา	31
	ผู้ป่วย	33
	เครื่องคาย	34
	ดนตรีประกอบ	38
	ศึกษาขั้นตอนการประกอบพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วย	40
	การเตรียมก่อนเริ่มพิธี	41
	การเชิญลงหรือการเทียม	42

สารบัญ (ต่อ)

บทที่ **หน้า**

4 (ต่อ)

การเหยาเสี่ยงทาย..... 44
การเรียกขวัญผู้ป่วย..... 54
การลา..... 59
ศึกษาดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วย..... 65
เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลง..... 65
ลักษณะของเครื่องดนตรี..... 65
วิธีการบรรเลง..... 70
มนุษย์กับการสืบทอดดนตรี..... 76
ความเชื่อ..... 76
วิธีการศึกษาและถ่ายทอดการเล่นดนตรีประกอบพิธีเหยา..... 77
เพลงที่ใช้ประกอบ..... 78
เพลงสำหรับเชิญลง..... 78
เพลงสำหรับการเหยาเสี่ยทาย..... 78
เพลงสำหรับเชิญกลับ..... 78
วิเคราะห์เพลงที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีเหยา..... 78
วิเคราะห์แนวทำนองดนตรีของนายหนูบาง อินธิบุตร..... 78
โครงสร้างของแนวทำนองหลัก..... 78
วิเคราะห์แนวทำนองหลักลายลำผีไท้ของนายหนูบาง อินธิบุตร..... 134
โครงสร้างของเพลง.....’ 134
ฟอร์ม..... 135
บันไดเสียง..... 135
วรรคเพลงและลูกตก..... 136
รูปแบบจังหวะ..... 138
รูปแบบทำนอง..... 142
เสียงประสาน..... 146
วิเคราะห์แนวทำนองดนตรีของนายขัน บันตะบอน..... 148
โครงสร้างแนวทำนองหลัก..... 148
วิเคราะห์แนวทำนองหลักลายลำผีไท้ของนายขัน บันตะบอน..... 183
โครงสร้างของเพลง..... 183

สารบัญ (ต่อ)

บทที่ **หน้า**

4 (ต่อ)

ฟอร์ม..... 183
บันไดเสียง..... 184
วรรคเพลงและลูกตก..... 185
รูปแบบจังหวะ..... 190
รูปแบบทำนอง..... 198
เสียงประสาน..... 209

5 สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ 212
สรุปผล..... 215
อภิปรายผล 228
ข้อเสนอแนะ..... 229

บรรณานุกรม..... 231

ภาคผนวก..... 236
ภาคผนวก ก คำศัพท์ภาษาถิ่น..... 237
ภาคผนวก ข แบบสัมภาษณ์..... 241
ภาคผนวก ค โน้ตสากลลายลำผีไท้ของนายหนูบาง อินธิบุตร..... 242
ภาคผนวก ง โน้ตสากลลายลำผีไท้ของนายขัน บันตะบอน..... 247
ภาคผนวก จ โน้ตลายทำนองหลักและแนวประสานเพลงลายลำผีไท้..... 250
ภาคผนวก ฉ โน้ตไทยลายลำผีไท้..... 252
ภาคผนวก ช ตัวอย่างแนวทำนองกลอนลำ..... 253
ภาคผนวก ซ โน้ตสากลลายศรีพันดร..... 255

ประวัติย่อผู้วิจัย..... 256

บัญชีภาพประกอบ

ภาพประกอบ **หน้า**

1 แผนที่อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร..... 26
2 แผนที่ตำบลป่าไร่ อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร..... 27
3 ผ้าทอด้วยมือ..... 29
4 แผนที่แสดงบ้านของหมอเหยา..... 30
5 นางก้าน ญาติน้อย(หมอเหยา)..... 32
6 นางบาน โสภาศรี(หมอเปี่ยง)..... 33
7 นางวันที กันหาลึก(หมอเปี่ยง)..... 33
8 นายอ่อน ญาติน้อย(ผู้ป่วย)..... 34
9 เครื่องคายใหญ่..... 36
10 เครื่องคายเชิญลงหรือจานเชิญลง..... 36
11 ขันซิ่นขันแพร..... 36
12 กล่องข้าวสำหรับรับขวัญ..... 37
13 แคน..... 38
14 หมอแคน นายหนูบาง อินธิบุตร..... 39
15 หมอแคน นายขัน บันตะบอน..... 40
16 ภาพขณะประกอบพิธี..... 41
17 การเชิญลงเทียม..... 42
18 การเสี่ยงทายจากไข่..... 44
19 การรำเรียกขวัญผู้ป่วย..... 55
20 หมอเหยาโยนกล่องขวัญผู้ป่วยให้ลูกหลานรับเอา..... 57
21 หมอเหยาพินิจพิเคราะห์ดูไข่ว่าขวัญกลับมาเข้าร่างผู้ป่วยหรือยัง..... 57
22 การผูกข้อมือผู้ป่วย..... 59
23 ใช้ซวยของหวยจากปู่ตา..... 61
24 ผูกข้อมือหมอแคน..... 64
25 ระบบเสียงของแคนหก..... 66
26 ระบบเสียงของแคนเจ็ด..... 67
27 ระบบเสียงของแคนแปด..... 68
28 ระบบเสียงของแคนเก้า..... 69
29 ระบบเสียงของแคนสิบ..... 70

บทที่ 1
บทนำ

ภูมิหลัง

ดนตรีเป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญที่บ่งบอกถึงความเป็นชนชาติหรือเผ่าชนอย่างเด่นชัด เป็นวัฒนธรรมที่มีแบบแผนซึ่งบรรพบุรุษได้สร้างสรรค์และสืบทอดกันมายาวนานจนดนตรีแทรกซึมเข้าไปอยู่ในวิถีการดำรงชีวิตและจิตสำนึกของชนในชาติ มนุษยชาติทุกเผ่าพันธุ์ต่างมีวัฒนธรรมทางดนตรีซึ่งมีความแตกต่างกันไปตามลักษณะองค์ประกอบทางสังคมและวัฒนธรรมของตน ดนตรีจึงเป็นส่วนหนึ่งของอารยธรรมของมนุษย์ เป็นสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้นด้วยอารมณ์สุนทรียะผสมผสานกับจินตนาการเพื่อตอบสนองความต้องการทางด้านจิตใจ บทบาทของดนตรีมีความสัมพันธ์กับศาสนา ความเชื่อ เศรษฐกิจ และสังคม ดนตรีจึงเป็นสิ่งที่คู่กับมนุษย์เราจนไม่สามารถแยกออกจากกันได้

ดนตรี หมายถึง เสียงที่ประกอบกันเป็นทำนองเพลง, เครื่องบรรเลงซึ่งมีเสียงดังทำให้รู้สึกเพลิดเพลินหรือเกิดอารมณ์รัก โศก หรือรื่นเริง เป็นต้น ได้ตามทำนองเพลง(พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542 : 394) มนุษย์รู้จักและเกี่ยวข้องกับดนตรีมาตั้งแต่ก่อนเกิดจนกระทั่งตาย ทารกแม้อยู่ในครรภ์มารดายังได้ยินเสียงดนตรีนั่นคือเสียงหัวใจเต้นจากแม่ หรือแม้ตายไปแล้วก็ยังคงใช้ดนตรีเป็นสื่อแสดงถึงความห่วงหาอาลัย ตลอดจนการใช้ดนตรีเป็นสื่อในการติดต่อกับผู้ตายที่ล่วงลับไปแล้ว สิ่งหนึ่งที่ทำให้เกิดดนตรีขึ้นในยุคแรกของมนุษย์คือ “ความกลัวและความสบายใจ” ที่ได้รับจากปรากฏการณ์ธรรมชาติ เช่น กลางวันกลางคืน การผลัดเปลี่ยนฤดูกาล ฟ้าแลบ ฟ้าร้อง ฝนตก น้ำท่วม แผ่นดินไหว ล้วนเป็นสิ่งที่สร้างความหวาดกลัวให้แก่มนุษย์เป็นอย่างมาก ปรากฏการณ์เหล่านี้ล้วนเป็นสิ่งที่พระเจ้าบันดาลให้เกิด นอกจากนี้พระเจ้ายังบันดาลให้เกิดสิ่งที่ดีงาม เช่น ความเจริญงอกงามของพืชพันธุ์ การพ้นจากภัยพิบัติและหายจากการเจ็บป่วย เพื่อเป็นการวิงวอนและขอบคุณพระเจ้า มนุษย์จึงทำการบวงสรวงด้วยการเต้น การร้อง(ไขแสง ศุขะวัฒนะ. 2535 : 1-2) มนุษย์รู้จักการร้องรำตามธรรมชาติ เช่น รู้จักปรบมือ เคาะหิน เคาะไม้ เป่าเขา การเปล่งเสียงจากปากออกมา เสียงเพลงร้องของมนุษย์เพื่ออ้อนวอนพระเจ้าหรือสิ่งที่ตนนับถือให้ช่วยขจัดภัยต่าง ๆ และบันดาลความเป็นอยู่ให้มีความสุขอุดมสมบูรณ์หรือเพื่อแสดงความขอบคุณที่บันดาลให้มีความสบายใจสบายกาย(สมศักดิ์ สร้อยระย้า. 2538 : 1-2) ดนตรีจึงมีความสำคัญและเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจของมนุษย์

วัฒนธรรมทางดนตรีของมนุษย์มีความแตกต่างกันไปตามลักษณะสภาพแวดล้อม เช่น สภาพภูมิศาสตร์โดยทั่วไป องค์ประกอบทางสังคม ขนบธรรมเนียมประเพณี วัฒนธรรม ความเชื่อและค่านิยมของตน ดนตรีจึงกลายเป็นส่วนหนึ่งของอารยธรรมที่สำคัญของมนุษย์ซึ่งสร้างขึ้นเพื่อตอบสนองความต้องการทางด้านจิตใจสะท้อนให้เห็นถึงบทบาทของดนตรีมีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับวิถีความเป็นอยู่ ศาสนา ความเชื่อ และประเพณีปฏิบัติทางสังคมอย่างมีระเบียบแบบแผน

ก่อให้เกิดภาษาสื่อสารแห่งเสียงดนตรีซึ่งเป็นภาษาสากลอันยิ่งใหญ่ที่สามารถใช้สื่อสารระหว่างมนุษย์ด้วยกันเองหรือมนุษย์กับสิ่งเร้นลับตามความเชื่อของแต่ละชนกลุ่ม ดนตรีจึงกลายเป็นเครื่องมือสื่อสารอย่างหนึ่งที่มนุษย์ใช้ติดต่อสื่อสารกับเทพเจ้า

มนุษย์เชื่อว่าความเปลี่ยนแปลงในธรรมชาติที่เกิดขึ้นในวิถีการดำเนินชีวิตของตนล้วนถูกกำหนดไว้โดยเทพเจ้า ทุกสิ่งทุกอย่างเทพเจ้าเป็นผู้บันดาลให้เกิดขึ้น มนุษย์ไม่เข้าใจระบบปรากฏการณ์ของธรรมชาติที่ต้องเผชิญอยู่ตลอดเวลาทั้งธรรมชาติที่น่ารื่นรมย์และสิ่งที่ก่อให้เกิดความน่ากลัว ดังนั้นเพื่อเป็นการปกป้อง แสดงความพอใจ วิงวอน ขอความปราณี ขอบคุณ หรือแสดงความเคารพนับถือ จึงต้องคิดสร้างสรรค์สิ่งหนึ่งสิ่งใดขึ้นเพื่อสื่อสารกับสิ่งเร้นลับในธรรมชาตินั้น(สุรพล สุวรรณ. 2549 : 17-18) มนุษย์จึงใช้การร้องรำทำเพลง การเคลื่อนไหวส่วนต่างๆ ของร่างกาย หรือการใช้เครื่องมือและอุปกรณ์ต่างๆ มากระทบกันทำให้เกิดเสียงซึ่งเป็นที่มาของการกำเนิดเครื่องดนตรีประเภทต่างๆ ในเวลาต่อมาใช้เป็นสื่อในการติดต่อกับเทพเจ้าที่ตนนับถือ กระทั่งสิ่งที่มนุษย์กระทำอยู่เป็นประจำนั้นมีการปฏิบัติสืบทอดต่อกันมาจนกลายเป็นพิธีกรรมที่สำคัญอย่างหนึ่งของชนกลุ่มที่จำเป็นต้องปฏิบัติกันต่อไป

สังคมไทย เป็นอีกสังคมหนึ่งที่มีชนกลุ่มต่างๆ หลายชาติพันธุ์อาศัยอยู่เป็นจำนวนมาก ทั้งกลุ่มคนลาว จีน มอญ เขมร รวมทั้งชาวเขาเผ่าต่างๆ และชนกลุ่มน้อยซึ่งกระจัดกระจายอยู่ตามพื้นที่ทั่วไปของประเทศ แต่ละกลุ่มต่างมีภาษา ขนบธรรมเนียมประเพณีและวัฒนธรรม ความเชื่อ ค่านิยม การแต่งกายตลอดจนวิถีการดำรงชีวิตที่มีลักษณะเฉพาะของตนเอง ทำให้เกิดความแตกต่างทางวัฒนธรรมทั้งที่เป็นวัฒนธรรมดั้งเดิมและวัฒนธรรมที่ได้รับการผสมผสานกับท้องถิ่นที่เข้ามาอาศัยอยู่ แต่วัฒนธรรมและพิธีกรรมที่เป็นความเชื่อดั้งเดิมก็ยังคงปฏิบัติสืบต่อกันมาอย่างเข็มแข็ง ก่อให้เกิดพิธีกรรมต่างๆ ตามความเชื่อและค่านิยมของชนแต่ละกลุ่มชาติพันธุ์

พิธีกรรม เป็นกิจกรรมอย่างหนึ่งที่ปรากฏอยู่ในสังคมของมนุษย์ มนุษย์ทุกกลุ่มชาติพันธุ์มีพิธีกรรมแตกต่างกันไปตามความเชื่อของตนและถ่ายทอดความเชื่อนั้นไปสู่ลูกหลานตลอดจนสังคมอื่นที่อยู่ใกล้เคียง พิธีกรรมบางอย่างเป็นกิจกรรมที่ปฏิบัติสืบเนื่องมานับพันปี ผู้คนในสมัยปัจจุบันไม่ทราบที่มาและวัตถุประสงค์ที่แท้จริงของพิธีกรรมนั้น แต่มนุษย์ส่วนมากก็ยังคงปฏิบัติพิธีกรรมนั่นอยู่ พิธีกรรมจึงกลายเป็นวัฒนธรรมอย่างหนึ่งซึ่งมนุษย์จะขาดไปเสียจากชีวิตไม่ได้เลย พิธีกรรมแบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ พิธีกรรมหลวง เป็นพิธีกรรมที่รัฐบาลจัดขึ้น โดยถือเป็นพิธีกรรมประจำชาติ ส่วนพิธีกรรมราษฎร์เป็นพิธีกรรมของประชาชนในภูมิภาคต่าง ๆ ได้แก่ ภาคอีสาน ภาคเหนือ ภาคใต้ และภาคกลาง (ธิกานต์ ศรีนาราและพิเชษฐ์ เดชผิว, 2548 : 71) พิธีกรรมต่างๆ เหล่านั้นล้วนมีความแตกต่างกันไป

ภาคอีสาน เป็นภูมิภาคที่มีกลุ่มชนหลายชาติพันธุ์อาศัยอยู่กระจัดกระจายทั่วไปเป็นจำนวนมาก มีความหลากหลายทางเชื้อชาติและวัฒนธรรม เพราะมีพรมแดนติดต่อกับหลายประเทศ อีกทั้งมีการอพยพของประชาชนจากถิ่นอื่นๆ ทั้งในและนอกประเทศมาตั้งรกรากอยู่เป็นเวลานาน ได้แก่ ชาวจีน ชาวญวณ ชาวเขมร ชาวลาว ชาวมอญ เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีชน

กลุ่มน้อย กระจัดกระจายไปทั่ว อาทิ ผู้ไทย ไทดำ แสก โส้ กะตาก กะเลิง ย้อ โย้ย บรู ส่วย เป็นต้น โดยเฉพาะกลุ่มชาติพันธุ์ผู้ไทยซึ่งส่วนใหญ่อพยพมาจากเมืองวังเวียงแขวงเวียงจันทน์ เมืองเซโปน เมืองพิน เมืองนองแขวงสุวรรณเขต และแขวงมหาชัยในประเทศลาว เป็นอีกชนกลุ่มหนึ่งที่เข้ามาอาศัยอยู่หลายพื้นที่ของภาคอีสาน เช่น จังหวัดนครพนม สกลนคร กาฬสินธุ์ อุดรธานี อุบลราชธานี และมุกดาหาร (เจริญชัย ชนไพโรจน์, 2529 : 3)

กลุ่มชาติพันธุ์ของชาวผู้ไทยในอดีตเป็นชนชาติไทยกลุ่มหนึ่ง ซึ่งแต่เดิมอาศัยอยู่ในบริเวณเมืองแถงและเมืองไล ในแคว้นสิบสองจุไทย พื้นที่บริเวณแถบนี้เป็นป่าเขาไม่อุดมสมบูรณ์ รวมทั้งยังเป็นดินแดนคาบเกี่ยวอยู่ในการปกครองถึง 3 ฝ่าย คือ จีน หลวงพระบางและญวน เมื่อเกิดสงครามระหว่างจีน ญวนและหลวงพระบางขึ้นการยกทัพจะต้องผ่านดินแดนสิบสองจุไทย ชาวผู้ไทยเป็นกลุ่มชนที่รักความสงบจึงพากันอพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานอยู่บริเวณเมืองวัง เมืองคำเกิดและเมืองคำม่วน ในประเทศลาว สมัยพระเจ้ากรุงธนบุรีและสมัยรัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ได้ยกทัพไปตีเมืองล้านช้างก็เคยกวาดต้อนเชลยชาวผู้ไทยเข้ามาตั้งถิ่นฐานในประเทศไทย ต่อมาในรัชกาลที่ 3 พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว เจ้าอนุวงศ์เจ้าเมืองเวียงจันทร์เป็นกบฏ พระองค์ทรงสั่งให้แม่ทัพไปปราบกบฏเจ้าอนุวงศ์เมืองเวียงจันทร์ เมื่อปราบกบฏเสร็จเรียบร้อยแล้ว กองทัพไทยได้กวาดต้อนครอบครัวชาวผู้ไทยที่เมืองวัง เมืองคำเกิด และเมืองคำม่วน ข้ามแม่น้ำโขงมาอยู่ฝั่งไทยเป็นการตัดกำลังของฝ่ายลาว และโปรดให้ตั้งบ้านเรือนทำมาหากินในท้องถิ่นต่างๆ ในประเทศไทยจนถึงปัจจุบัน(ถวิล เกสรราช. 2512 : 16)

ชาวผู้ไทย นับถือศาสนาพุทธ มีขนบธรรมเนียมประเพณีและวิถีชีวิตคล้ายคลึงกับชาวอีสานโดยทั่วไป แต่ในด้านความเชื่อและพิธีกรรมนั้นชาวผู้ไทยจะมีลักษณะแตกต่างกับชนเผ่าอื่นมาก เป็นต้นว่าชาวผู้ไทยจะมอบหน้าที่ให้ผีบ้านผีเรือน ผีบรรพบุรุษ เป็นผู้คอยดูแลพฤติกรรมของบุตรหลาน หากบุตรหลานกระทำผิดหรือมีพฤติกรรมไปในทางที่ไม่ดี ผีบ้านผีเรือน ผีบรรพบุรุษก็จะลงโทษทำให้ผู้ถูกลงโทษมีอาการผิดปกติไป เช่น เจ็บป่วย จำเป็นต้องทำพิธีเซ่นสรวงบูชาโดยมีเครื่องเซ่นแตกต่างกันไปตามที่ผีแต่ละประเภทต้องการ(บุญยงค์ เกศเทศ, 2536 : 1)

ในเรื่องความเจ็บป่วย ชาวผู้ไทยมีความเชื่อว่า อาการเจ็บป่วยต่างๆ นั้นมีสาเหตุมาจากการกระทำของผีและเกิดจากโรคภัยไข้เจ็บทั่วไป การรักษาจึงต้องใช้วิธีการรักษาทางใดทางหนึ่งให้ถูกกับสาเหตุที่ทำให้เกิดอาการเจ็บป่วย คือ หากผู้ป่วยนั้นไปรักษาทางแพทย์แผนปัจจุบันแล้วไม่หายก็จะกลับมารักษากับหมอพื้นบ้านโดยการประกอบพิธีกรรมเหยาเพื่อเสี่ยงทายหาสาเหตุของอาการเจ็บป่วยและแนวทางในการรักษาต่อไป

พิธีเหยา เป็นภาษาผู้ไทย ส่วนภาษาอีสานจะเรียกว่า ลำผีฟ้า พิธีเหยาจะมีขึ้นเพื่อรักษาคนป่วย เพื่อเหยาหาผี โดยชาวผู้ไทยจะเชื่อว่าเมื่อเจ็บป่วยจะเป็นเพราะ ทำผิดผี หรือผีกระทำเพราะอยากได้อะไรจากผู้ป่วย จึงทำการเหยาหาผี เพื่อถามหาสาเหตุ เหตุผลที่ผีต้องการและวิธีการแก้ไขโดยหมอเหยาเป็นผู้เสี่ยงทายโดยใช้ไข่ไก่เป็นสื่อในการตอบรับจากผี

เครื่องประกอบการเหยา จะมีคายซึ่งก็แล้วแต่หมอเหยาแต่ละคนจะกำหนด เครื่องประกอบจะมี ขันห้า ขันแปด เครื่องขาว จะมีข้าวสาร ดอกไม้ขาว กระทง เทียน ถ้าเหยาเสื้อ (ในกรณีผู้ป่วยไม่อยู่จะเหยาเสื้อแทน) ก็จะมีเสื้อผ้าของผู้ป่วย ผีหมอแต่ละคนจะมีอาวุธประกอบในการเหยา เพื่อผีจะได้ไม่เข้ามาทำร้าย ส่วนใหญ่ก็จะเป็นง้าวยาว คายของหมอเหยา ก็จะมี เงินฮาง (เงินสมัยโบราณมีลักษณะคล้ายรางหมู) เงินเหรียญ 12 สตางค์ นำมารวมกับเครื่องคายด้วย

การเหยา ผู้เป็นหมอเหยาจะลำ ในสมัยก่อน จะเหยาเอา(เหยาคือ การพูดเป็นภาษาผู้ไทย กับผี แล้วผู้เป็นหมอเหยาจะพูดออกมาเป็นกลอน) แต่ในสมัยนี้จะใช้การลำ มีลักษณะเหมือนลำผู้ไทย มีหมอแคนเป่าคลอประกอบการเหยาตลอดพิธี(พระราชรัตนมงคล. 2546 : 124-132)

ชาวผู้ไทยที่อาศัยอยู่ในหมู่บ้านหนองเม็ก ตำบลป่าไร่ อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร ในปัจจุบันยังคงมีความเชื่อและยึดมั่นในขนบธรรมเนียมประเพณีและพิธีกรรมตามแบบอย่างของชาวผู้ไทยในอดีต โดยเฉพาะอย่างยิ่งในเรื่องความเจ็บป่วยชาวผู้ไทยมีความเชื่อว่ามีสาเหตุมาจากการกระทำของผีและเกิดจากโรคปัจจุบัน ดังนั้น การรักษาจึงต้องอาศัยทั้งความรู้ทางการแพทย์และการประกอบพิธีเหยาตามประเพณีดั่งเดิมที่ปฏิบัติกันมาตั้งแต่ในอดีต

นางก้าน ญาติน้อย อายุ 68 ปี อยู่บ้านเลขที่ 58 หมู่ที่ 3 บ้านหนองเม็ก ตำบลป่าไร่ อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร เป็นหมอเหยาผู้ประกอบพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วยประจำหมู่บ้านหนองเม็ก ตำบลป่าไร่ อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร ชาวผู้ไทยในหมู่บ้านที่มีความเชื่อและนับถือผีจะนิยมนำผู้ป่วยมาประกอบพิธีเหยา นอกจากนี้ชาวผู้ไทยในหมู่บ้านทั้งใกล้และไกล ทั้งในตำบล ในอำเภอ ในจังหวัดและต่างจังหวัด ที่นับถือวิธีการเหยาของหมอก้าน ต่างก็มารับการรักษา เพราะการจัดเตรียมคายที่ใช้ในการประกอบพิธีหมอก้านนั้นแตกต่างจากหมอเหยาทั่วไป(ตามคำบอกของหมอเปี่ยง) ทำให้การเหยามีความน่าเชื่อถือและทำนายอาการและขั้นตอนการแก้ได้ถูกต้อง

การทำพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วยนั้น ต้องใช้ดนตรีบรรเลงประกอบซึ่งเป็นดนตรีพื้นบ้านที่เรียกว่า “ปี่” หรือ “แคน” เป็นเครื่องบ่งบอกถึงความรู้สึกนึกคิด ความเชื่อ นิสัยใจคอ ตลอดจนวิถีชีวิตของชาวบ้านเป็นอย่างดี ดนตรีผู้ไทยเป็นมรดกอันมีคุณค่าอย่างหนึ่งของชาวอีสาน ซึ่งชาวผู้ไทยเป็นผู้สืบทอดมรดกอันนี้มาเป็นเวลาช้านาน การศึกษาดนตรีประกอบพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วย จะทำให้สามารถรักษารูปแบบดั้งเดิมของการบรรเลงดนตรีประกอบกลอนลำในการทำพิธี ซึ่งจะทำให้ชาวผู้ไทยเกิดความรู้สึกหวงแหน ต้องการอนุรักษ์มรดกสิ่งดีงามของชนกลุ่มตนไว้มิให้สูญสิ้นไปกับกาลเวลาและความทันสมัยของดนตรีชนชาติอื่นที่เริ่มเข้ามาครอบงำในหมู่ของเยาวชนรุ่นหลังให้หันไปให้ความสนใจดนตรีอื่นมากกว่าดนตรีในท้องถิ่นของตนเอง ซึ่งอาจเป็นสาเหตุทำให้บทเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีสูญหายไปด้วย

จากปัจจัยดังกล่าวเป็นมูลเหตุจูงใจให้ผู้วิจัยใคร่ศึกษาดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วยของชาวผู้ไทย เพื่อบันทึกองค์ประกอบและขั้นตอนการประกอบพิธีกรรม แนวทำนองของดนตรีที่บรรเลงประกอบและการวิเคราะห์เพลงตามหลักองค์ประกอบของการ

วิเคราะห์เพลง ตลอดจนบันทึกเป็นโน้ตไทยและสากลไว้เพื่อเป็นมรดกทางวัฒนธรรมของชาวผู้ไทยในหมู่บ้านหนองเม็ก ตำบลป่าไร่ อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร สืบไป

จุดมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาองค์ประกอบของการประกอบพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วยของชาวผู้ไทยในหมู่บ้านหนองเม็ก ตำบลป่าไร่ อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร โดยหมอเหยา คือ นางก้าน ญาติน้อย
2. เพื่อศึกษาขั้นตอนการประกอบพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วยของชาวผู้ไทยในหมู่บ้านหนองเม็ก ตำบลป่าไร่ อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร โดยหมอเหยา คือ นางก้าน ญาติน้อย
3. เพื่อศึกษาดนตรีที่ใช้บรรเลงในการประกอบพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วยของชาวผู้ไทยในหมู่บ้านหนองเม็ก ตำบลป่าไร่ อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร
4. เพื่อวิเคราะห์แนวทำนองดนตรีที่ใช้บรรเลงในการประกอบพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วยของชาวผู้ไทยในหมู่บ้านหนองเม็ก ตำบลป่าไร่ อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร

ความสำคัญของการวิจัย

พิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วยเป็นพิธีกรรมอย่างหนึ่งของชาวผู้ไทยในแถบภาคอีสานที่ยังคงมีความเชื่อถือและปฏิบัติสืบต่อกันมาจนถึงปัจจุบัน แม้วิทยาการด้านการแพทย์จะเจริญก้าวหน้าสามารถรักษาโรคภัยไข้เจ็บได้ทุกโรคแต่ชาวผู้ไทยที่นับถือผีก็ยังมีความเชื่อว่าอาการเจ็บป่วยที่เป็นมาจากการกระทำผิดต่อผีซึ่งต้องทำพิธีเหยาเพื่อแก้อาการเจ็บป่วยนั้น ในปัจจุบันชาวผู้ไทยรุ่นใหม่ถูกแทรกซึมด้วยวัฒนธรรมของคนเมืองไม่ว่าวิถีชีวิตความเป็นอยู่ ภาษา การประกอบอาชีพ หรือแม้แต่การรักษาอาการเจ็บป่วย ทำให้ความสำคัญของการทำพิธีเหยาลดน้อยลง แต่ชาวผู้ไทยในหมู่บ้านหนองเม็ก ตำบลป่าไร่ อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร ยังคงมีความเชื่อและถือปฏิบัติพิธีกรรมเหยามาโดยตลอด ผู้วิจัยจึงเห็นว่าควรจะบันทึกไว้เป็นหลักฐานเพื่อรักษาพิธีกรรมนี้ไว้ให้รุ่นลูกหลานได้ปฏิบัติสืบต่อกันไป ความสำคัญของงานวิจัยมีดังนี้

1. ทำให้เข้าใจองค์ประกอบของการประกอบพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วยของชาวผู้ไทยในหมู่บ้านหนองเม็ก ตำบลป่าไร่ อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร
2. ทำให้เข้าใจขั้นตอนการประกอบพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วยของชาวผู้ไทยในหมู่บ้านหนองเม็ก ตำบลป่าไร่ อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร
3. ทำให้เข้าใจบทเพลงที่ใช้ในการบรรเลงประกอบพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วยของชาวผู้ไทยในหมู่บ้านหนองเม็ก ตำบลป่าไร่ อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร
4. ทำให้ชาวผู้ไทยเกิดความรัก หวงแหนและอนุรักษ์มรดกของตนเอง ความรู้ที่ได้รับทั้งหมดจะเป็นมรดกทางวัฒนธรรมของชาติไทยต่อไป

ขอบเขตของการศึกษาวิจัย

ผู้วิจัยได้แบ่งขอบเขตของการศึกษาวิจัย ดังนี้

1. พื้นที่ในการปฏิบัติการภาคสนามเพื่อเก็บและรวบรวมข้อมูลสำหรับการศึกษาวิจัยดนตรีที่ใช้ในการประกอบพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วยของชาวผู้ไทยในหมู่บ้านหนองเม็ก ตำบลป่าไร่ อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร เป็นพื้นที่สำหรับปฏิบัติการภาคสนามและเก็บรวบรวมข้อมูลพื้นฐานเพื่อนำมาทำการศึกษาวิจัยต่อไป

2. ศึกษาองค์ประกอบของการประกอบพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วยของชาวผู้ไทยในหมู่บ้านหนองเม็ก ตำบลป่าไร่ อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร

3. ศึกษาขั้นตอนการประกอบพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วยของชาวผู้ไทยในหมู่บ้านหนองเม็ก ตำบลป่าไร่ อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร

4. ผู้วิจัยมุ่งเน้นศึกษาวิเคราะห์เนื้อหาแนวทำนองของดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วยของชาวผู้ไทยในหมู่บ้านหนองเม็ก ตำบลป่าไร่ อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร ที่ยังคงยึดถือปฏิบัติกันมาจนถึงปัจจุบัน วิเคราะห์โดยใช้หลักองค์ประกอบทางดนตรี

ข้อตกลงเบื้องต้น

1. คำว่า “ผู้ไทย” มีผู้เรียกแตกต่างกันออกไป คือ ผู้ไทย ผู้ไท ภู่ไท ภูไทย ภูไท และพูไท แต่ในการศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยใช้คำว่า “ผู้ไทย” ซึ่งก็หมายถึง ชนเผ่าเดียวกันกับอื่นๆ ที่กล่าวมาแล้วข้างต้น ที่ผู้วิจัยเลือกใช้คำว่า “ผู้ไทย” นั้นเนื่องจาก ผู้วิจัยพบว่ามีคนเรียกชนเผ่านี้ว่า “ผู้ไทย” เป็นจำนวนมาก เช่น สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ กรมศิลปากร เจริญชัย ชนไพโรจน์ ถวิล เกสรราช

2. การประกอบพิธีเหยาเพื่อการรักษาอาการเจ็บป่วย ในปริญญานิพนธ์เล่มนี้ หมายถึง การประกอบพิธีเหยาเพื่อการรักษาอาการเจ็บป่วยของชาวผู้ไทยในหมู่บ้านหนองเม็ก ตำบลป่าไร่ อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร โดยหมอเหยา คือ นางก้าน ญาติน้อย

3. การบันทึกโน้ตที่ใช้ในการศึกษาครั้งนี้จะบันทึกเป็นโน้ตสากลและโน้ตไทย

นิยามศัพท์เฉพาะ

ผู้ไทย หมายถึง กลุ่มชนที่สืบเชื้อสายมาจากแคว้นสิบสองจุไทยที่อยู่บริเวณทางตอนเหนือของลาวและเวียดนามเหนือ ชาวผู้ไทยเป็นกลุ่มชนที่อพยพเข้ามาอาศัยอยู่ในประเทศไทยแถบภาคตะวันออกเฉียงเหนือตอนบน

พิธีเหยา หมายถึง พิธีกรรมที่จัดมีขึ้นเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วยของชาวผู้ไทย

หมอเหยา หมายถึง ชาวผู้ไทยที่มีทำหน้าที่เทียมผีหรือสื่อสารกับผี

ผู้ไทยในหมู่บ้านหนองเม็ก ตำบลป่าไร่ อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร หมายถึง ชาวผู้ไทยที่อาศัยอยู่ในหมู่บ้านหนองเม็ก ตำบลป่าไร่ อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร

การลำผู้ไทย หมายถึง การขับร้องเพลงประกอบดนตรีที่เป็นทำนองดั่งเดิมของชาวผู้ไทย

ลำ หมายถึง การขับร้องบทกลอนทำนองเป็นภาษาอีสาน

กลอนลำ หมายถึง บทร้อง

หมอเปี่ยง หมายถึง ผู้จัดเตรียมเครื่องเซ่น บวงสรวง

แคน หมายถึง เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีเหยา

หมอแคน หมายถึง ผู้เป่าแคนในขณะประกอบพิธี

ลายแคน หมายถึง แนวทำนองของเพลงที่บรรเลงโดยแคน

เครื่องคาย หมายถึง เครื่องประกอบพิธีเหยา

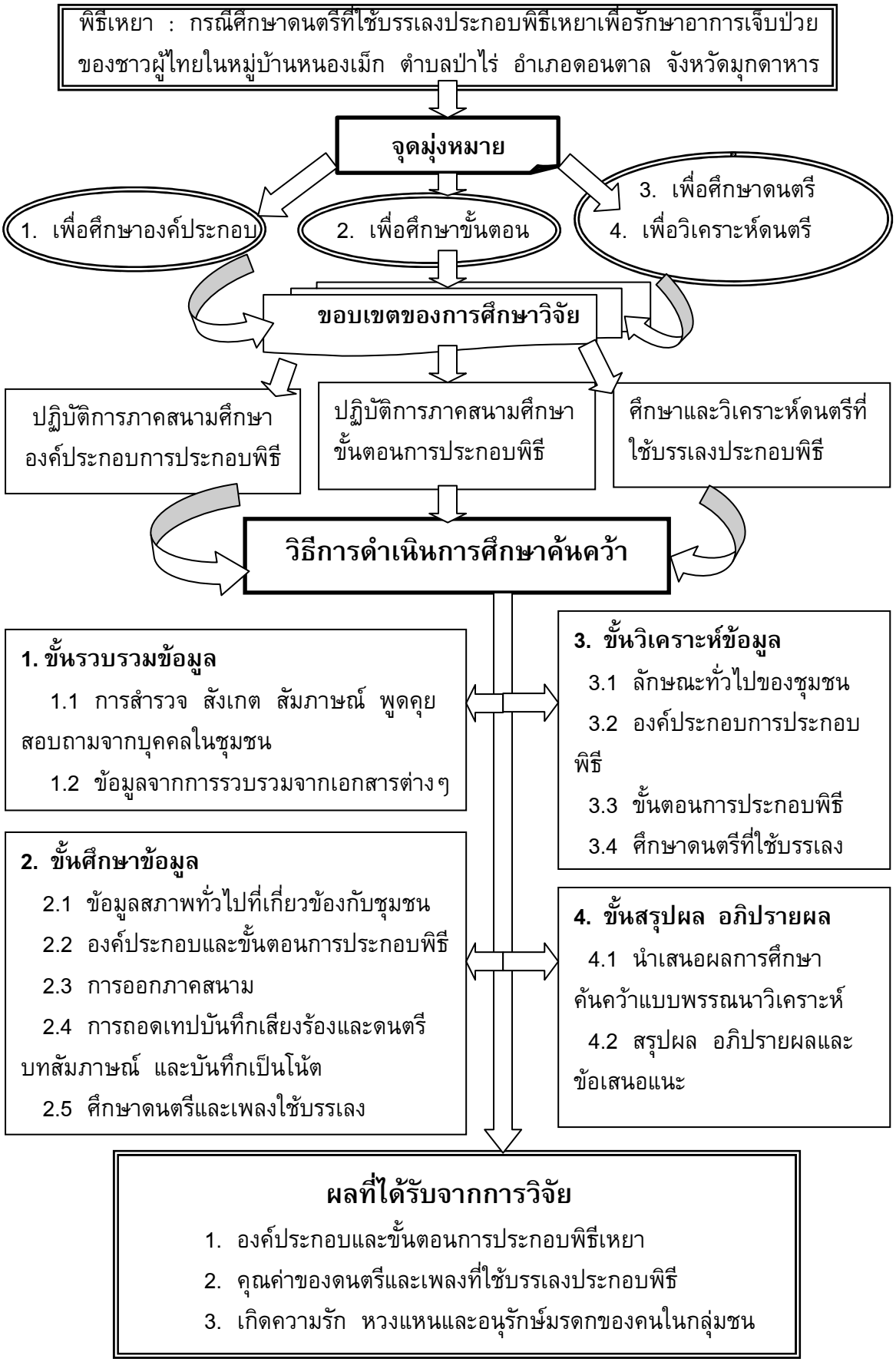
ผี หมายถึง สิ่งที่ชาวผู้ไทยนับถือ

เทียมหรือเชิญลง หมายถึง การเชิญผีเข้ามาอยู่ในร่างของหมอเหยา

ผู้ป่วย หมายถึง ผู้ป่วยที่มารับการเสี่ยงทายในการรักษาโรค

การเรียกขวัญ หมายถึง การเชิญขวัญของผู้ป่วยให้กลับมาเข้าร่าง

กรอบแนวคิด


พิธีเหยา : กรณีศึกษาดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วย ของชาวผู้ไทยในหมู่บ้านหนองเม็ก ตำบลป่าไร่ อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร
จุดมุ่งหมาย
1. เพื่อศึกษาองค์ประกอบ
2. เพื่อศึกษาขั้นตอน
3. เพื่อศึกษาดนตรี
4. เพื่อวิเคราะห์ดนตรี
ขอบเขตของการศึกษาวิจัย
ปฏิบัติการภาคสนามศึกษาองค์ประกอบการประกอบพิธี
ปฏิบัติการภาคสนามศึกษาขั้นตอนการประกอบพิธี
ศึกษาและวิเคราะห์ดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบพิธี
วิธีการดำเนินการศึกษาค้นคว้า
1. ขั้นรวบรวมข้อมูล
1.1 การสำรวจ สังเกต สัมภาษณ์ พูดคุย สอบถามจากบุคคลในชุมชน
1.2 ข้อมูลจากการรวบรวมจากเอกสารต่างๆ
2. ขั้นศึกษาข้อมูล
2.1 ข้อมูลสภาพทั่วไปที่เกี่ยวข้องกับชุมชน
2.2 องค์ประกอบและขั้นตอนการประกอบพิธี
2.3 การออกภาคสนาม
2.4 การถอดเทปบันทึกเสียงร้องและดนตรี บทสัมภาษณ์ และบันทึกเป็นโน้ต
2.5 ศึกษาดนตรีและเพลงใช้บรรเลง
3. ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล
3.1 ลักษณะทั่วไปของชุมชน
3.2 องค์ประกอบการประกอบพิธี
3.3 ขั้นตอนการประกอบพิธี
3.4 ศึกษาดนตรีที่ใช้บรรเลง
4. ขั้นสรุปผล อภิปรายผล
4.1 นำเสนอผลการศึกษาค้นคว้าแบบพรรณนาวิเคราะห์
4.2 สรุปผล อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ
ผลที่ได้รับจากการวิจัย
1. องค์ประกอบและขั้นตอนการประกอบพิธีเหยา
2. คุณค่าของดนตรีและเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบพิธี
3. เกิดความรัก หวงแหนและอนุรักษ์มรดกของคนในกลุ่มชน

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสารต่างๆ โดยเน้นดนตรีประกอบพิธีเหยาที่โดยทั่วไปแล้วมีผู้ทำการวิจัยเกี่ยวกับสภาพทั่วไปของชาวผู้ไทยบ้าง เช่น ประวัติความเป็นมา การดำรงชีวิต ความเชื่อ พิธีกรรม และดนตรีของชาวผู้ไทย แต่ดนตรีที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรมเหยานั้นมีเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องโดยตรงน้อยมาก ผู้วิจัยจึงศึกษาค้นคว้าจาก เอกสารตำราและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องทั่วๆ ไป ข้อมูลที่นำมาอ้างอิงมีส่วนเกี่ยวข้องและสามารถนำมาเป็นแนวทางในการวิจัยครั้งนี้ได้ งานวิจัยครั้งนี้จึงนับว่ามีความสำคัญในการศึกษาดนตรีที่ใช้ประกอบพิธีเหยาเพื่อเป็นแนวทางการศึกษาวิจัยต่อไป

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยทำการศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และนำเสนอตามหัวข้อดังนี้

1. เอกสารและตำราที่เกี่ยวข้อง
2. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1. เอกสารและตำราที่เกี่ยวข้อง

กาญจนา อินทรสุนานนท์ (2532) ได้กล่าวถึงความสำคัญของดนตรีว่า ดนตรีเป็นสื่อในพิธีกรรมทางศาสนาระหว่างมนุษย์กับความเชื่อในแต่ละสังคม ซึ่งจัดได้ว่าดนตรีเป็นมรดกรับใช้สังคมตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน นอกจากนั้นยังได้กล่าวไว้ในบทความเรื่องดนตรีกับสุขภาพจิต (2548 : 47) ว่า ดนตรีเป็นสื่อให้จิตใจของมนุษย์ได้พักพิง สามารถกล่อมเกลาอารมณ์มนุษย์ได้ในทุกรูปแบบ มนุษย์ทุกชาติทุกภาษาสามารถเข้าใจภาษาดนตรีได้เหมือนๆ กัน ดนตรีนั้นมีอยู่ในทุกอารมณ์ เช่น อารมณ์รัก อารมณ์โกรธ อารมณ์โศกเศร้า อารมณ์สนุกสนาน เช่นเดียวกับ เฉลิมพล งามสุทธิ (2548 : 52) ได้กล่าวไว้ในบทความเรื่อง ดนตรีบำบัด ว่า ดนตรีมีความสัมพันธ์กับมนุษย์มาตั้งแต่เริ่มมีมนุษยชาติแล้ว ไม่ว่าจะเป็นความบันเทิงเริงรมย์ทางสังคม วัฒนธรรมและจิตใจ อีกทั้งยังเป็นเครื่องกล่อมเกลาจิตใจและผ่อนคลายอารมณ์ได้เป็นอย่างดี ในอดีตสมัยกรีกและโรมันเชื่อว่าดนตรีเป็นสิ่งมหัศจรรย์ และอำนาจของดนตรีสามารถช่วยบำบัดโรคทางกายและจิตใจได้ ซึ่งสอดคล้องกับ ประทีป เล้ารัตนอารีย์ (2548 : 58 - 60) ได้กล่าวไว้ในบทความเรื่อง ดนตรีมีคุณทุกอย่างไป ถึงประโยชน์ของดนตรีว่า ประโยชน์ของดนตรีนั้นมิใช่แต่เพื่อการสนุกเฮฮาชั่วครั้งชั่วคราวเท่านั้น แก่นแท้ที่เป็นคุณอันอเนกอนันต์มีมากมาย จะยกตัวอย่างพอสังเขปดังต่อไปนี้

1. ดนตรีเพื่อการขับกล่อม(Music for Soothing) ดนตรีประเภทนี้จะเป็นเพลงช้าๆ ฟัง

สบายๆ คลายความเครียด และท้ายที่สุดก็จะนอนหลับไปเลย เพลงจำพวกนี้ได้แก่ เพลงกล่อมเด็ก กล่อมพระบรรทม ตับมโหรี

2. ดนตรีเพื่อการทำงาน(Working Song) การทำงานสมัยก่อนไม่มีเครื่องทุ่นแรงจึงต้องใช้แรงงานมนุษย์และสัตว์ เมื่อทำไปนานๆ ก็เกิดความเมื่อยล้าและเบื่อหน่าย ฉะนั้นดนตรีเพื่อการทำงานจะเป็นเครื่องช่วยให้คนได้สนุกกับการทำงาน ไม่เบื่อหน่าย และถือเป็นการผ่อนคลายไปในตัว เช่น เพลงเกี่ยวข้าว เพลงสงฟาง เพลงชักกระดาน เพลงเจ๊กลากซุง เพลงเห่เรือ เพลงเรือ

3. ดนตรีเพื่อศาสนา(Ceremonial Music) ในพิธีกรรมทางศาสนาของศาสนาต่างๆ มักนำดนตรีหรือคำร้องหรือบทสวดต่างๆ มาร้อยรจนาเป็นคำประพันธ์ ประเภทโคลง ฉันท์ กาพย์ กลอน และนำคำประพันธ์ บทสวดเหล่านั้นมาขับร้องในท่วงทำนองต่างๆ เพื่อให้เกิดความไพเราะและน่าเลื่อมใส ทำให้พิธีกรรมทางศาสนานั้นดูเคร่งขรึมน่าเคารพเลื่อมใสมากยิ่งขึ้น

4. ดนตรีเพื่อการปลุกใจ(Patriotic Song) การจะสร้างจิตสำนึกให้หมู่คนเกิดความรักพวกพ้องและหมู่คณะนั้น ดนตรีและเพลงร้องเพื่อปลุกใจให้เกิดความรักความสามัคคีก็เป็นสื่อที่สำคัญที่จะสร้างความสำนึกนั้น เพลงประเภทนี้จะมีจังหวะหนักแน่น ท่วงทำนองเร้าใจทำให้ผู้ฟังเกิดความฮึกเฮิมและไม่โดดเดี่ยวเดียวดาย เช่น เพลงชาติ เพลงสยามมานุสติ เพลงรักเมืองไทย

5. ดนตรีเพื่อความพร้อมเพรียงทางการทหาร(Martial Music) ในการศึกสงครามในสมัยโบราณไม่มีเครื่องมือสื่อสารที่ทันสมัยเช่นในยุคปัจจุบัน ขุนทัพนายกองจะใช้ดนตรีเป็นเครื่องส่งสัญญาณนัดหมายของการเข้าต่อตีบุกทะลวงหรือร่นถอย

6. ดนตรีเพื่อการพรรณนา (Descriptive Music) เนื่องจากมนุษย์มีการใกล้ชิดกับธรรมชาติ มีการได้ยินได้ฟังเสียงต่างๆ ที่เกิดจากธรรมชาติ เช่น นกร้อง น้ำไหล ฟ้าร้อง ฟ้าผ่า หรือเสียงสัตว์ต่างๆ มนุษย์จึงได้ประดิษฐ์เครื่องมือต่างๆ เพื่อทำเสียงล้อเลียนเหล่านั้น และเมื่อการดนตรีได้มีวิวัฒนาการก้าวหน้าขึ้นตามลำดับ จึงเกิดบทเพลงประเภทดนตรีพรรณนาขึ้นมากมาย เช่น เพลงโหมโรงคลื่นกระทบฝั่ง เพลงตับโพระดก เพลงนกเขาขะแมร์

7. ดนตรีเพื่อประกอบการแสดง (Theatrical Music) ดนตรีกับการแสดงนั้นเป็นสิ่งส่งเสริมกัน แต่คนส่วนใหญ่จะเห็นดนตรีเป็นเพียงส่วนประกอบของการแสดงเท่านั้น ไม่ได้ให้ความสำคัญกับดนตรี มุ่งเน้นการแสดงเป็นสำคัญ ซึ่งในความเป็นจริงแล้ว ดนตรีเป็นส่วนสำคัญอย่างยิ่งของการแสดง ในการแสดงแต่ละเรื่องนั้นองค์ประกอบที่สำคัญคือ การวางเค้าโครงเรื่อง การแต่งเพลงหรือเลือกบรรจุเพลงให้เข้ากับเค้าโครงเรื่องนั้นๆ การคิดประดิษฐ์ท่ารำหรือท่าเต้น

8. ดนตรีบำบัด(Music Therapy) ปัจจุบันวงการแพทย์ได้เห็นความสำคัญของการใช้ดนตรีในการบำบัดรักษาโรคให้กับคนไข้ซึ่งพิการทางสมอง เช่น เด็กปัญญาอ่อน ผู้ป่วยที่เป็นโรคอัมพาต อัมพฤกษ์ ทำให้คนไข้เหล่านั้นมีอาการดีขึ้น

คุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง (รวมปริทรรศน์) กล่าวว่า ธรรมชาติเป็นครูคนแรกของมนุษย์ เครื่องดนตรีของชนชาติต่างๆ ล้วนอุบัติขึ้นจากธรรมชาติ เครื่องดนตรีชิ้นแรกก็คือ มือมนุษย์เอง ตบมือเข้าด้วยกันก็ทำให้เกิดเสียง ถ้าปรบพร้อมๆ กันหลายคนก็จะได้เสียงที่แปลกออกไป

มานพ วิสุทธิแพทย์ ได้กล่าวไว้ในบทความเรื่อง ดนตรีไทย (2548 : 99) ว่า ดนตรีชนเผ่าหรือดนตรีกลุ่มชน หมายถึง ดนตรีและบทเพลงที่เป็นวัฒนธรรมของกลุ่มชนตามเผ่าพันธุ์ ดนตรีในกลุ่มนี้เป็นกลุ่มดนตรีที่เล็กกว่าดนตรีพื้นเมือง ดนตรีชนเผ่าหรือดนตรีกลุ่มชนมีหลายกลุ่ม เช่น ดนตรีของกลุ่มชนชาวกระเหรี่ยง ดนตรีของกลุ่มชนชาวม้ง ดนตรีของกลุ่มชนชาวผู้ไทย ดนตรีของกลุ่มชนชาวมอญ จังหวัดปทุมธานี ดนตรีของกลุ่มชนชาวลาวโซ่ง จังหวัดนครปฐม ซึ่ง ปัญญา รุ่งเรือง (2544 : 2) ได้กล่าวถึงการศึกษาดนตรีของมนุษย์ว่า การศึกษาดนตรีของมนุษย์ต้องทำความเข้าใจทั้งมนุษย์และวัฒนธรรมของมนุษย์กลุ่มนั้น ทั้งยังเสนอแนะว่า มานุษยดุริยางควิทยา ควรศึกษาถึงการสร้างดนตรีของมนุษย์ คุณลักษณะของดนตรี การใช้ดนตรีในสังคม ความสัมพันธ์ของดนตรีกับศาสตร์และศิลปะอื่นๆ ในสังคม ตลอดจนการเปลี่ยนแปลงของดนตรีอีกด้วย จากแนวคิดดังกล่าวมีความคล้ายคลึงกับแนวคิดของ ปรานี วงษ์เทศ (2525 : 67 – 69) กล่าวว่า การศึกษาดนตรีพื้นบ้านด้วยวิธีการทาง Ethnomusicology น่าจะเป็นวิธีการที่เหมาะสมและครอบคลุมแง่มุมต่างๆ ของดนตรีได้มากที่สุด ทั้งนี้เพราะดนตรีนั้นเกี่ยวข้องกับสังคมและวัฒนธรรมอย่างลึกซึ้งทั้งด้านประวัติศาสตร์ สังคม จิตวิทยา โครงสร้างทางสังคม ภาษา วรรณกรรม สุนทรียศาสตร์ สัญลักษณ์และศิลปะด้านอื่นๆ การศึกษาดนตรีพื้นบ้านเพียงด้านใดด้านหนึ่ง ย่อมไม่เพียงพอต่อความเข้าใจสังคมที่เป็นเจ้าของวัฒนธรรมนั้นได้ การใช้วิธีการทางมานุษยดุริยางค์(Ethnomusicology) จะทำให้เข้าใจทั้งในแง่ที่ดนตรีเป็นระบบเสียงและที่เป็นพฤติกรรมอย่างหนึ่งของมนุษย์ในสังคมการศึกษาจำเป็นต้องใช้ข้อมูลภาคสนามเป็นหลัก และนอกจากข้อมูลบทเพลงแล้วข้อมูลทางสังคมวัฒนธรรมทุกด้านของหมู่บ้าน ควรได้รับความสนใจและบันทึกไว้เพื่อให้ผู้ที่ไม่เคยได้เข้าไปในชุมชนนั้น อ่านแล้วเข้าใจได้และเพื่อเป็นพื้นฐานในการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของบทเพลงกับบริบททางสังคม โดยศึกษาประวัติศาสตร์ความเป็นมาของหมู่บ้าน ผู้คน ที่อยู่อาศัย สภาพทางเศรษฐกิจ การเมือง ความเชื่อ วิถีชีวิต นิทาน ตำนานท้องถิ่น ฯลฯ ซึ่งก็คือการศึกษาในด้านชาติพันธุ์วรรณา (Ethnography) ซึ่งข้อมูลดังกล่าวจะเป็นพื้นฐานที่ช่วยในการทำความเข้าใจและวิเคราะห์ดนตรีหรือเพลงของชุมชนนั้น

สมชัย ใจดี และ ยรรยง ศรีวิริยาภรณ์ (2535 : 6 – 7) กล่าวว่า ประเพณี คือ ความประพฤติที่คนส่วนใหญ่ปฏิบัติสืบต่อกันมาจนเป็นแบบอย่างเดียวกัน เป็นระเบียบแบบอย่างที่เห็นว่าถูกต้อง หรือเป็นที่ยอมรับของคนส่วนใหญ่และมีการปฏิบัติสืบต่อกันมา

ประเพณีสามารถแบ่งออกได้เป็น 3 ประเภทคือ

1. จารีตประเพณี เป็นประเพณีเกี่ยวกับศีลธรรม และสวัสดิภาพของสังคมส่วนรวม มีการบังคับให้กระทำ ถ้าไม่ทำก็ถือว่าผิดหรือชั่วต้องมีการลงโทษ

2. ขนบประเพณี เป็นประเพณีที่มีระเบียบแบบแผนวางไว้โดยตรงหรือโดยอ้อม คือ มีระเบียบกฎเกณฑ์พิธีต่างๆ กำหนดไว้ชัดเจน คือ เป็นประเพณีที่รู้จักกันทั่วๆ ไปไม่ได้วางไว้แน่นอนแต่ที่ปฏิบัติได้เพราะมีการบอกเล่าสืบต่อกันมา

3. ธรรมเนียมประเพณี เป็นประเพณีเกี่ยวกับเรื่องธรรมดา ไม่มีระเบียบแบบแผนเหมือนขนบประเพณี ไม่มีผิดถูกเหมือนจารีตประเพณี เป็นเรื่องที่ปฏิบัติกันมาจนเกิดความเคยชิน

จนไม่รู้สึกว่าเป็นภาระหน้าที่ ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของกาญจนา อินทรสุนานนท์ (2541 : 182) ได้กล่าวถึงลักษณะของประเพณีโดยทั่วไปดังนี้

1. มีรูปแบบที่เรียบง่าย
2. ระบบครอบครัวเป็นจุดเริ่มต้นของประเพณี
3. เกี่ยวข้องกับศาสนา
4. มีระบบอวุโส
5. เกี่ยวข้องกับการดำเนินชีวิต
6. มีคล้ายๆ ในทุกภาค แต่ต่างกันในรูปแบบ
7. แบ่งออกได้เป็น 2 อย่างคือ
   7.1 เกี่ยวกับครอบครัว
   7.2 เกี่ยวกับส่วนรวม
8. มีส่วนเกี่ยวข้องทางไสยศาสตร์บ้าง
9. ขึ้นอยู่กับค่านิยมของแต่ละท้องถิ่น
10. มีการเปลี่ยนแปลงได้ทั้งส่วนย่อยและส่วนใหญ่ของประเพณี
11. มีการยึดถือถ้าไม่ทำตามถือว่าผิดประเพณี

ทองคูณ หงส์พันธุ์ (2522) ได้ศึกษากลุ่มชาติพันธุ์ในประเทศไทย พบว่า คนไทยเผ่าต่างๆ ได้มาตั้งภูมิลำเนาในดินแดนไทยประมาณปลายศตวรรษที่ 6 และ 7 บริเวณภาคเหนือ ภาคกลาง และภาคตะวันออกเฉียงเหนือ แต่เดิมอยู่อาณาจักรอยุธยา อาณาจักรเชียงใหม่ อาณาจักรลานช้าง กลุ่มชาติพันธุ์ในประเทศไทยนี้ พูดภาษาไทย 5 ภาษา คือ ภาษาไทยกลาง ภาษาไทยลาว (อีสาน) ภาษาไทยเหนือ ภาษาโคราช และภาษาปักษ์ใต้ สำหรับในแถบลุ่มแม่น้ำโขงของไทยนั้นยังมีกลุ่มชาติพันธุ์และภาษาอื่นๆ อีกมาก ถ้าไม่นับกลุ่มไทยลาวซึ่งเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่ใหญ่ที่สุดแล้วยังมีกลุ่มอื่นๆ อีกเช่น ผู้ไทย กะเลิง ย้อ แสก โย้ย กะตาก กะโซ่ เป็นต้น

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2466) ได้กล่าวถึงประวัติความเป็นมาของชาวผู้ไทย โดยได้ทรงพระนิพนธ์เกี่ยวกับพงศาวดารของเมืองไล และพงศาวดารเมืองแกงไว้ว่า เจ้าพระยาฤทธิ์รงค์รณเฉท(ศุข ชูโต) กับเจ้าพระยาสุรศักดิ์มนตรี ได้ขึ้นไปทัพที่เมืองทั้งสอง แล้วสอบปากคำพวกท้าวขุนเมืองทั้งสองนั้น จดเรียบเรียงไว้แล้วอธิบายว่า คำว่าสิบสองจุไทยนั้นเดิมเรียกว่าสิบสองเจ้าไทย และพลเมืองที่อยู่ในดินแดนสิบสองจุไทยนั้นเรียกว่า “ชาวผู้ไทย” ต่อมาแยกหัวเมืองสิบสองจุไทยออกเป็นสิบสองหัวเมืองให้ยกหัวเมืองขึ้นตรงกับเจ้าเมืองเวียงจันทน์ และอีกหกหัวเมืองให้ขึ้นอยู่กับหัวเมืองหลวงพระบาง สอดคล้องกับ ดำเนิร เลขะกุล(2505 : 17 – 27) ได้ศึกษาพงศาวดารลานช้างและพงศาวดารเมืองแกง สรุปได้ว่า แควันสิบสองจุไทย เมืองไล ซึ่งชาวผู้ไทยได้อพยพมาอยู่ และได้กล่าวถึงอุปนิสัยของชาวผู้ไทยดำและชาวผู้ไทยขาวว่า เป็นพวกที่ชอบรวมกันเป็นกลุ่มก้อน รักพวกพ้อง เชื่อผู้นำมีนิสัยรักในการค้า นิยมผลิตสินค้าใช้เอง ไม่นิยมปะปนกับชนเผ่าอื่น เป็นกลุ่มชนที่มีความผูกพันกับพุทธศาสนาแบบชาวบ้านผสมกับการนับถือผี เชื่อในอำนาจสิ่งเร้นลับต่างๆ นอกจากนี้ยังได้เสนอสารคดีเกี่ยวกับชาวผู้ไทย โดยให้

ความหมายคำว่า “ผู้ไทย” และ “ภูไทย” ตลอดจนตำนานของชาวผู้ไทยในถิ่นฐานเดิม การแบ่งสาขาของพวกชาวผู้ไทย สรุปได้ว่า แต่เดิมมีผู้แบ่งชาวผู้ไทยออกเป็น 4 สาขาคือ ผู้ไทยขาว ผู้ไทยแดง ผู้ไทยดำ ผู้ไทยลาย ส่วนชาวผู้ไทยนั้นแยกกลุ่มตัวเองออกเป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มผู้ไทยดำกับกลุ่มผู้ไทยขาว นอกจากนี้ยังได้กล่าวถึงการอพยพของชาวผู้ไทยว่าได้ข้ามมาจากฝั่งขวาแม่น้ำโขงมาตั้งบ้านเรือนอยู่บริเวณจังหวัดนครพนม กาฬสินธุ์ อุบลราชธานี ราชบุรี และเพชรบุรี โดยเฉพาะกลุ่มผู้ไทยที่มาตั้งอยู่ในเพชรบุรีนั้น เรียกตามลักษณะการแต่งกายว่า “ลาวโซ่ง”

นอกจากนี้ ถวิล เกสรราช (2512 : 1 – 3) ได้ศึกษาเรื่องราวเกี่ยวกับชาวผู้ไทย ตั้งแต่การโยกย้ายการตั้งบ้านเมือง โดยอพยพมาตั้งถิ่นฐานอยู่ทางภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทย ในเขตจังหวัดกาฬสินธุ์ สกลนคร และมุกดาหาร นอกจากนั้นยังมีอยู่ในจังหวัดอุบลราชธานี และจังหวัดอุดรธานีอีกด้วย สอดคล้องกับการศึกษาของ ชนะ ประณมศรี (2517 : 46 – 56) ได้กล่าวถึงการอพยพของชาวผู้ไทยว่า พ.ศ. 400 ได้อพยพแยกเป็น 4 สาย คือ สายที่ 1 อพยพมาทางตอนใต้ของลุ่มแม่น้ำโขง ตั้งบ้านเรือนที่เมืองไทยประชุม(เสียมม้า) สายที่ 2 ไปที่เมืองละโว้ สายที่ 3 ไปที่เมืองเชียงรุ้ง สายที่ 4 ไปทางทิศตะวันออกเฉียงใต้ ตั้งเมืองแถง (เดียนเมียนฟู) ซึ่งสายนี้เป็นเชื้อสายของกลุ่มผู้ไทยที่อพยพเข้ามาอยู่ในประเทศไทยปัจจุบัน เช่นเดียวกับ ถวิล จันลาวงศ์ (2515 : 2 – 4) ได้ศึกษาประวัติความเป็นมาของชาวผู้ไทยว่า เมื่อราว พ.ศ. 400 ได้เริ่มอพยพมาจากดินแดนจีนภาคใต้ คือ มณฑลฮุนหนำ กุยจิ๋ว กวางไส กวางตุ้ง เมื่ออพยพลงมานั้นได้แยกกันตั้งภูมิลำเนาเป็นสองพวกด้วยกัน กลุ่มแรกได้อพยพลงมาทางทิศตะวันออกเฉียงใต้ ไปตั้งภูมิลำเนาอยู่แถบลุ่มแม่น้ำคงคา (สาละวิน) เรียกกันว่า “เงี้ยว” ตั้งตัวเป็นอิสระได้ราว พ.ศ. 800 มีราชธานีตั้งอยู่เมืองพง มีอาณาเขตกว้างขวาง อีกกลุ่มหนึ่ง อพยพมาทางตอนใต้ตั้งถิ่นฐานอยู่ที่เมืองแส (น่านเจ้า) ระหว่างแม่น้ำดำกับแม่น้ำแดง (ที่ไหลสู่อ่าวตังเกี๋ยในญวนเหนือ) เนื่องจากเป็นที่อุดมสมบูรณ์แต่ก่อนมา ต่อมากลุ่มนี้ก็ได้อพยพโยกย้ายไปอีกหลายสาขา เช่น ลงไปทางเมืองแสนหวี เมืองยะไข่ แถบแม่น้ำสาละวิน แม่น้ำอิรวดี ขึ้นไปทางแคว้นอัสสัมของอินเดีย โดยตั้งอยู่แถบแม่น้ำพรหมบุตร อพยพมาเมืองพงแล้วลงมาเชียงใหม่ เมืองหริภุญไชย อพยพลงมาตอนใต้ตามลุ่มแม่น้ำโขง ไปทางทิศตะวันออกเฉียงใต้ ไปตั้งเมืองแถง ไปอยู่แถบเมืองสอง ทุ่งเชียงคำ และไปอยู่แถบเมืองเซ่า (หลวงพระบาง) จัดเป็นกลุ่มที่มีจำนวนมาก ซึ่งต่อมาได้อพยพเข้ามาอยู่ในประเทศไทยทางภาคตะวันออกเฉียงเหนือ

สุรัตน์ วรางค์รัตน์ (2541 : 32) ได้กล่าวถึงความเชื่อเกี่ยวกับสิ่งที่นอกเหนือธรรมชาติของชาวผู้ไทยสรุปพอสังเขปได้ดังนี้ ความเชื่อเกี่ยวกับสิ่งนอกเหนือธรรมชาติ อันได้แก่การนับถือผีและวิญญาณต่างๆ แบ่งได้เป็น 2 ประเภทคือ

1. ความเชื่อเกี่ยวกับสิ่งนอกเหนือธรรมชาติ แบบศาสนา คือ เชื่อว่า สิ่งนอกเหนือธรรมชาติมีอำนาจให้คุณและให้โทษแก่มนุษย์ มนุษย์ไม่มีทางเอาชนะสิ่งนอกเหนือธรรมชาติเหล่านี้ได้ จึงต้องยอมรับและหาทางออกโดยการสวดมนต์อ้อนวอน ตลอดจนการเซ่นไหว้บวงสรวงบูชาและขอให้อำนาจนอกเหนือธรรมชาติเหล่านี้บันดาลคุณประโยชน์แก่ตน เช่น เชื่อว่าภูตผีวิญญาณมี

อำนาจเหนือธรรมชาติ ทำให้คนเจ็บไข้ได้ป่วย ดังนั้นจึงต้องทำพิธีขอขมาเพื่อช่วยปัดเป่าให้หายเจ็บป่วย

2. ความเชื่อเกี่ยวกับสิ่งนอกเหนือธรรมชาติ แบบมายาศาสตร์หรือไสยศาสตร์ คือ เชื่อว่าสิ่งนอกเหนือธรรมชาติมีอำนาจให้คุณและให้โทษแก่มนุษย์ได้เช่นเดียวกับแบบศาสนา แต่เชื่อต่างกันในแง่ที่เห็นว่ามนุษย์สามารถเอาชนะอำนาจนอกเหนือธรรมชาติบางอย่างโดยวิธีที่มนุษย์เข้าใจ เช่น การประกอบพิธีกรรมต่างๆ ลักษณะทางไสยศาสตร์ที่ก่อให้เกิดผลดี เช่น การแห่นางแมวเพื่อขอให้ฝนตก ส่วนไสยศาสตร์ที่ก่อให้เกิดผลร้าย เช่น การทำคุณไสยต่อผู้อื่น สิ่งนอกเหนือธรรมชาติทั้งสองชนิดนี้ต้องอาศัยผู้ชำนาญในการประกอบพิธี เช่น จ้ำ หมอเหยา หมอผี

สุเนตร ชุตินธรานนท์ (2522 : 42) ได้จำแนกภูตผีปีศาจออกเป็น 3 ประเภท คือ

1. ผีบรรพบุรุษ เช่น ปู่พระยาศรีอินทราทิตย์ ปู่พระยาบาน ปู่พระยารามราช
2. ผีเจ้าป่าเจ้าเขา เช่น พูคา เขาผาคาน เขาผาแดง
3. พระเสื้อเมืองทรงเมือง ในพิศูจน์ดำน้ำลุยเพลิง จำแนกผีได้ออกเป็น 2 ประเภท
   3.1 ผีน้ำ ได้แก่ ผีเสื้อน้ำ ผีตายโหงในน้ำ ภูตพราย ผีตายโหง เป็นต้น
   3.2 ผีเมือง ได้แก่ เสื้อเมือง ทรงเมือง และหลักเมือง

เสฐียรโกเศศ(2521 : 195) ได้แบ่งผีในแง่ฤทธิ์อำนาจไว้ 3 พวก คือ ผีฟ้าหรือเทวดา ผีเจ้าหรือเจ้าผี ผีเลวหรือผีสามัญ ได้แก่ ผีบรรพบุรุษหรือผีปู่ตา ผีตระกูลหรือผีวงศ์ และผีเรือน ในแง่การบูชาเซ่นสังเวยแบ่งเป็น 3 พวก คือ ผีบรรพบุรุษ ผีวีรบุรุษและผีร้าย

สุรัตน์ วรางค์รัตน์ (2541 : 36 – 37) กล่าวถึงเรื่องผีฟ้าหรือเทวดาและพิธีกรรมว่า ผีฟ้าหรือเทวดาถือว่าเป็นผีสูงสุด คำว่า ผีฟ้า ในภาคอีสานมีคำอื่นๆ ที่จัดอยู่ในกลุ่มผีฟ้า คือ ผีหลวง ผีไท้ ผีแถนหรือแถนหลวงหรือพระยาแถนที่อยู่บนฟ้าบนสวรรค์ พิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับผีฟ้าในภาคอีสานมี 2 ลักษณะ คือ พิธีกรรมเกี่ยวกับการขอฝน ซึ่งถือว่าเกิดจากการกระทำของผีฟ้าหรือผีแถนหรือพระอินทร์ซึ่งลืมหน้าที่ มนุษย์จึงต้องทวงหรือเตือนด้วยการจัดพิธีกรรมต่างๆ เช่น การจุดบั้งไฟ การแห่นางแมว พิธีกรรมที่เกี่ยวกับการบำบัดความเจ็บไข้ ซึ่งเรียกว่า “หมอลำผีฟ้า” โดยผ่านทางคนทรงหรือนางเทียมซึ่งเป็นผู้หญิงแล้วยังมีคนเป่าแคนและคนไข้ที่ต้องการรักษารักษาโดยใช้ความนุ่มนวลด้วยการร่ายรำ เสียงดนตรีและวาทะศิลป์ที่อ่อนหวาน

พระโพธิวงศาจารย์ (อ้วย ติสโส) (2515 : 1 – 5) ได้ศึกษาเรื่องราวของชาวผู้ไทยไว้อย่างละเอียดโดยกล่าวถึงกำเนิดเชื้อสาย ภูมิลำเนา การโยกย้ายถิ่นฐาน การแต่งกาย ลักษณะภาษา ศาสนา การนับถือผี เคหสถาน อาชีพ เป็นต้น นอกจากนี้ยังได้กล่าวถึงการเหยาของชาวผู้ไทยไว้ว่า การเหยาเป็นพิธีกรรมเสียงทาย คือ เมื่อมีผู้ป่วยไข้จากสาเหตุที่ประพฤติไม่ถูกต้องแล้ว พวกญาติพี่น้องจึงได้ไปหาหมอเหยามาลำเสียงทาย ก่อนที่จะลำเสี่ยงทายจะต้องจัดหาเครื่องคายให้พร้อม เมื่อเตรียมคายพร้อมแล้วจะมีคนเอาแคนมาเป่าเรียกว่า “หมอม้า” หมอเหยาก็จะลำ คือ ยกคายแล้วลำอัญเชิญผีมาเข้าทรง

ใครทอง สิงห์คำมา (2528 : 10) ได้กล่าวเกี่ยวกับการเหยาไว้ว่า เมื่อผู้เจ็บป่วยเป็นบุคคลที่ผีต้องการให้ไปอยู่ด้วย จำเป็นที่ญาติพี่น้องต้องเชิญหมอเหยามาลำส่องทางหาสาเหตุการ

ป่วยซึ่งผู้ป่วยที่หายจะต้องเป็นหมอผี พิธีกรรมเริ่มด้วยหมอเหยาเชิญผีเข้าทรงโดยการร้องรำทำนองลำผู้ไทย มีแคนเป็นดนตรีประกอบ มีล่ามถามสาเหตุและอ้อนวอนขอขมาโทษ จากคำกล่าวข้างต้นสอดคล้องกับการศึกษาของ ชัชวาล วงศ์ประเสริฐ (2526) ได้ศึกษาการเหยาของชาวผู้ไทยว่า ต้องประกอบด้วยหมอเหยา หมอแคน วิธีเหยา เริ่มจากหมอแคนเป่าแคน หมอเหยาจะเริ่มพิธีโดยการบูชาครูด้วยขันห้าและขันหก พร้อมทั้งมัดศีรษะด้วยผ้าแดง ตบมือสามครั้งแล้วลำ (ร้อง) ซึ่งมีการลำหลายแบบ เช่น แบบโซ่ แบบโย้ย หรือแบบผู้ไทย เมื่อผีเข้าสิงแล้วหมอเหยาจะลำกลอนด้น หมอแคนจะเป่าแคนไปเรื่อยๆ การเหยาจะแบ่งเป็น เหยาเรียกขวัญ เหยารักษาคนป่วย เหยาแก้บ่น เป็นต้น นอกจากนี้ รัตนาภรณ์ พัสดุ (2535 : 116 – 123) ได้กล่าวถึงการเหยาของชาวผู้ไทยว่า เป็นวิธีรักษาพยาบาลอย่างหนึ่ง โดยการที่หมอเหยาพยายามขอร้องให้ผีออกจากร่างผู้ป่วย โดยการหาสิ่งตอบแทน เช่น การเสดาะเคราะห์หรือการจัดหาอาหารคาว-หวาน เช่นสังเวย ทำศาลพระภูมิให้อยู่ หรือการจัดหาสิ่งของต่างๆ ให้เพื่อให้วิญญาณที่เข้าสิงผู้ป่วยออกจากร่างผู้ป่วยด้วยการร้องรำผู้ไทยประกอบแคน และมีเครื่องคายเซ่นสรวง ซึ่งเชื่อว่าจะทำให้ผู้ป่วยหายในที่สุด

ถวิล ทองสว่างรัตน์ (2530 : 167 – 168) ได้กล่าวเกี่ยวกับการเหยาไว้ว่า เกิดขึ้นจากการนับถือผีของชาวผู้ไทย และความเชื่อในการเสี่ยงทาย เมื่อมีผู้เจ็บไข้ได้ป่วยก็เชื่อว่าเป็นเพราะผีกระทำ วิธีการเพื่อจะทราบว่าผีต้องการอะไร จำเป็นจะต้องหาคนมาทำพิธีร้องรำและมีการเสี่ยงทาย พิธีกรรมนี้เรียกว่า พิธีเหยา ผู้ที่ทำพิธีเรียกว่า “หมอเหยา” ส่วนพิธีการทำเรียกว่า “พิธีเหยา” เสร็จพิธีหมอเหยาจะบอกได้ว่าผีต้องการอะไร

สำเร็จ คำโมง (2537 : - 123) กล่าวว่า “แคน” เป็นเครื่องดนตรีพื้นบ้านของภาคตะวันออกเฉียงเหนือหรือภาคอีสานที่เก่าแก่มีมาแต่โบราณ นักวิชาการด้านมานุษยดุริยางควิทยา (Ethnomusicologists) จำแนกเครื่องดนตรีจำพวกแคนไว้ในกลุ่มเครื่องลม(aerophone) ชนิดมีลิ้นอิสระ(Free reeded) เกิดเสียงจาการเป่าและดูดให้กระแสลมผ่านลิ้นที่เป็นโลหะที่ฝังอยู่ในรูบากข้างลำท่อ ซึ่งเป็นลิ้นอิสระ

แคน มีลักษณะนามว่า “เต้า” ซึ่งสันนิษฐานว่า น่าจะมาจากรูปร่างของแคนส่วนที่อยู่ตอนกลางของแคนที่เป็นที่รวมลูกแคนทำให้เกิดเสียงต่างๆ โดยใช้ปากเป่าและดูดผ่านเข้าไปในรูที่อยู่ตรงกลางเต้าแคนซึ่งมีรูปร่างคล้ายกับเต้านมของสตรี จึงอาจเป็นที่มาของคำว่า “ เต้า ” ในประเทศลาวเรียกว่า “ดวง” มีรายละเอียดที่เกี่ยวกับแคน ดังนี้

1. ประวัติความเป็นมาของแคน

แคนเป็นเครื่องดนตรีประเภทเป่าที่มีระบบเสียงใช้เล่นเป็นทำนองได้ มีประวัติความเป็นมาอันยาวนาน เป็นเครื่องดนตรีที่มีอยู่โดยทั่วไปทุกกลุ่มชนชาติและชนเผ่าต่างๆ มีอายุไม่ต่ำกว่า 3000 ปี ซึ่งมีร่องรอยหลักฐานพอที่จะนำมาอ้างอิงได้พอสังเขป ดังนี้

1) หลักฐานทางประวัติศาสตร์และโบราณคดี นักค้นคว้าชาวฝรั่งเศสได้ขุดค้นทางโบราณคดีที่เมืองดองซอน(Dong Son) ริมแม่น้ำซอน จังหวัดถั่นห้ว(Thon Hah) ในประเทศเวียดนาม ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2467 ได้พบขวานสัมฤทธิ์จำหลักรูปคนเป่าแคนน้ำเต้าไว้บน

หัวขวาน อายุราว 3000 ปี ซึ่งเป็นหลักฐานว่าเครื่องเป่าประเภทแคนน้ำเต้าน่าจะเป็นที่นิยมเล่นอย่างกว้างขวางในกลุ่มชนที่เคยอาศัยอยู่แถบลุ่มแม่น้ำซองในประเทศเวียดนามปัจจุบัน นอกจากนี้ยังมีการขุดพบร่องรอยหลักฐานเกี่ยวกับเครื่องมือเครื่องใช้ที่ทำด้วยสัมฤทธิ์แบบเดียวกับวัฒนธรรมดอนซองและยังพบเครื่องใช้ชนิดหนึ่งที่มีรูปลักษณ์คล้ายแคนแบบปัจจุบันนี้มาก(สุจิตต์ วงษ์เทศ 2530) ยังไม่มีการขุดพบซากแคนในประเทศไทยเลย พบแต่เพียงกระดึงสัมฤทธิ์รูปร่างคล้าย “หมากโปงลาง” หรือ “ผางฮาด” ในหลุมขุดค้นที่บ้านเชียง จังหวัดอุดรธานี(สำเร็จ คำโมง 2537 : 49) ชนเผ่าต่างๆ มีการใช้เครื่องดนตรีประเภทแคนมาช้านานโดยเป่าเพื่อความสนุกสนาน เพื่อประกอบกิจกรรมทางศาสนาและเพื่อประกอบพิธีกรรมต่างๆ เช่น ชนเผ่าตุ้ง หรือเผ่าต้งหรือเผ่ามั้ง ชนชาติหยี ชนชาติจ้วง หมอวิลเลี่ยม คลิฟตัน ดอดด์(William Clifton Dodd) มิชชั่นนารีชาวอเมริกัน ได้ออกเผยแพร่ศาสนาจากจังหวัดเชียงรายของไทยขึ้นไปมณฑลยูนาน กวางสี กุ้ยโจ ตังเกี๋ย ไปถึงแคว้นฉานของไทยใหญ่ ระหว่างปี 2453 – 2461 ได้พบว่ามีชุมชนชาวไทยจำนวนมากตั้งอยู่บริเวณเหล่านั้น มีประเพณีและนับถือพระพุทธศาสนา ใช้แคนเป็นเครื่องบรรเลงที่สำคัญในพิธีกรรม เช่น ใช้บรรเลงแห่ต่างๆ

2) หลักฐานจากภาพเขียน เป็นภาพจิตรกรรมฝาผนังโบสถ์ วิหาร หรือวาดตามสถานที่ต่างๆ สามารถบ่งบอกเวลาได้อย่างแน่นอน เช่น

- ภาพจิตรกรรมฝาผนังเรื่องคนเป่าแคนที่ผนังโบสถ์วัดใหม่ ในเมืองหลวงพระบาง ประเทศสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว เป็นภาพเป่าแคนผสมวงกับเครื่องดนตรีมโหรี มีอายุราว 266 -290 ปี

- ภาพจิตรกรรมคนเป่าแคนและคนฟ้อนรำ วาดไว้บนคอสองในศาลาการเปรียญวัดชีว์ประเสริฐ เมืองเพชรบุรี บ่งบอกให้ทราบว่า จังหวัดเพชรบุรี มีกลุ่มชนไทย – ลาว ใช้แคนเป็นเครื่องมหรสพในช่วงก่อนสมัยรัชกาลที่ 7 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ราว พ.ศ. 2468 – 2477

- ภาพจิตรกรรมฝาผนังเรื่องคนเป่าแคนมีอยู่ทั่วไปตามวัดในเขตภาคอีสานของประเทศไทย เช่น อยู่หน้าวัดพระธาตุ บ้านตะคุ อำเภอปักธงชัย จังหวัดนครราชสีมา วัดสระบัวแก้ว บ้านวังคูณ อำเภอหนองสองห้อง จังหวัดขอนแก่น วัดโพธิ์คำ บ้านนาก่ำ ตำบลนาก่ำ อำเภอธาตุพนม จังหวัดนครพนม ภาพเหล่านี้มีอายุกว่า 100 ปี

3) หลักฐานจากจดหมายเหตุและพงศาวดารไทย มีดังนี้

- ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์(พ.ศ. 2393 – 2453) มีการเล่นแคนซึ่งสมัยนั้นเรียกว่า “ลาวแคน” เป็นที่นิยมเล่นกันอย่างกว้างขวางเพราะ พระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว(พระอนุชา) ทรงโปรดการเล่นแคนและการละเล่นแอ่วลาวมาก จึงทรงพระราชนิพนธ์บทแอ่วลาว(หมอลำเรื่อง) เรื่อง “นิทานนายคำสอน” ขึ้น

- หลักฐานจากการบันทึกประจำวันของเซอร์ จอห์น เบาริง(Sir Jhon Bowring) นักภาษาศาสตร์และรัฐบุรุษชาวอังกฤษที่ถูกส่งเข้ามาทำสัญญาทางพระราชไมตรีกับ

พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ระหว่างปี 1792 – 1872 บันทึกเกี่ยวกับเรื่องการเล่นลาวแคนไว้เมื่อวันที่ 20 เมษายน พ.ศ. 2398(ค.ศ. 1855) ว่า ที่วังของกรมหลวงวงษาธิราชสนิท ซึ่งเป็นเจ้านายพระองค์หนึ่งก็นิยมเล่นลาวแคนด้วยเช่นกัน

การที่เจ้านายชั้นผู้ใหญ่นิยมการเล่นแคนมากนั้นทำให้พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงเป็นห่วงกลัวว่าแคนจะกลืนเอาศิลปะการดนตรีของไทยไปจึงมีประกาศห้ามมิให้เล่นลาวแคนหรือแอ่วลาว ดังข้อความบางตอนในราชกิจจานุเบกษา ประกาศห้ามมิให้เล่นแอ่วลาว ประกาศ ณ วันศุกร์ เดือน 12 แรม 14 ค่ำ ฉลู สัปตศก ว่า “ประกาศอันนี้ ถ้ามิฟังยังขืนเล่นแอ่วลาวอยู่ จะให้เรียกภาษีให้แรง ใครเล่นที่ไหนจะเรียกแต่เจ้าของที่และผู้เล่น ถ้าลักเล่นจะต้องจับปรับให้เสียภาษีสองต่อสามต่อ”

เห็นได้ว่า การเล่นแคนในประเทศไทย มีการแพร่มาจากลาว ในสมัยที่มีการสงครามกวาดต้อนเชลยศึกเข้ามาในประเทศ จึงทำให้เชลยที่เข้ามาอาศัยอยู่ในประเทศไทยนำเอาศิลปะการละเล่นประเภทต่างๆ เข้ามาเล่น เนื่องจากการเล่นลาวแคนมีความสนุกสนานจึงทำให้เจ้านายชั้นผู้ใหญ่สนใจและนำมาเล่นทำให้เกิดความนิยมแพร่หลายในที่สุด

4) หลักฐานจากวรรณคดีไทย – ลาว ส่วนใหญ่เป็นวรรณคดีที่ถูกแต่งขึ้นโดยนักปราชญ์ เช่น

- วรรณคดีเรื่อง “อนิรุทธ์ คำฉันท์” แต่งโดยศรีปราชญ์ กวีเอกของไทย กล่าวถึง การใช้แคนเป็นเครื่องบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีอื่นๆ ดังใจความต่อไปนี้

“จำเรียงสานเสียง ประอรประเอียง กรกรีดเพยียทอง
เต่งติงเพลงพิน ปี่**แคน**ทรอลอง สำหรับลบอง
ลเบงเฉ่งฉันท์
ระงมดนตรี คือเสียงกระวี สำเนียงนิรันดร์
บรรสานเสียงถวาย เยียผลัดเปลี่ยนกัน แลพวกแลพรรค์
บรรสานเสียงดูริย์”

- วรรณคดีเรื่อง “ท้าวก่ำกาดำ” กล่าวถึงความสามารถในการเป่าแคนของท้าวก่ำกาดำว่า สามารถเป่าได้ไพเราะจับใจตั้งแต่เมืองสวรรค์ยันเมืองบาดานต่างก็ขับเสียงดนตรีพร้องรับกันจนสามารถสะกดผู้ฟังทั้งชาย – หญิง ให้หยุดฟังได้ ดังใจความในกวีว่า

“เมื่อนั้นโพธิสัตว์ท้าว กาดำน้อยบายแคนเลยเป่า
ท้าวก็ยืนแท้แล้ เลยซ้ำเป่าแคน
ท้าวก็เตะลูกหนึ่งแล้ว ลูกสองสามสี่
ท้าวก็เตะกิ่งก้อย ขานเท่าแม่มือ
ท้าวก็เป่าจ้อยจ้อย เสียงเสพเมืองสวรรค์
บาดานเลย เป่าแถลงดังก้อง

อันว่าเสียงแคนท้าว บาดานขับขลุ่ย
เสียงม้วนแม้ง พอล้มหลูดใจ
ท้าวก็เป่าจ้อยจ้อย อ้อยอิ่นกินรี
ผากฎในเมืองคน นี่นันออระอึ้ง
ฝูงชายโถงพร้อม ฟังกันลืมปาก
ฝูงหมู่สาวซำน้อย ลืมเปลื้องแกว่งหลา”

- วรรณคดีเรื่อง “พญาคันคาก” กล่าวถึง แคน ในตอนที่พญาคันคาก จะเข้าพิธีราชาภิเษกกับนางแก้ว ว่า มีการฟ้อนประกอบดนตรี เพื่อเป็นการสมโภช ดังใจความว่า

“แต่นั้น คื่นคื่นก้อง เสียงเสพสะบัดชัย
นนตีดัง คื่นเค็งคุงฟ้า
นางกะสิงฟ้อน บูชาเดียรดาษ
พิณพาทย์ฆ้อง **แคน**ไค้ขลุ่ยซอ
สังข์ปี่แอ้ ระเม็งพร่ำสวนไล
เนื่องนันเสียง เสพงันบาท้าว”

- วรรณคดีเรื่อง “ผาแดงนางไอ่” กล่าวถึง แคน ตอนที่พรรณาถึงขบวนแห่บั้งไฟของพระยาขอมที่เมืองเอกชธีตา ดังใจความว่า

“ทั้งดอกไม้เทียนธูปมาลา บูชาพระเทศนากัณฑ์ม้วน
สมควรเจ้ายถาให้แม่ออก ไฟดอกไม้ธูปเทียนไต้แห่ไป
เวียนแวดล้อมผามใหญ่หลายถัน เอากันฮิวโห่งันตีฆ้อง
กลองชัยพร้อมกลองโทนกลองแป่ม **แคน**และไค้ไหลล้อมฮอบผาม”

- วรรณคดีเรื่อง “ขูลูนางอั้ว” กล่าวถึง แคน ตอนที่บริวารเมืองกาสีของท้าวขูลูยกขบวนขันหมากไปสู่ขอนางอั้วแห่งเมืองกาย ดังใจความว่า

“ผ่อเห็นซุม สาวฟ้อน หลายถันหันแห่
เสียงเสพเข้า หลังหน้า ม่วนไพร
ลางพ่องถือ วีแก้ว จามรกวัดแกว่ง
ลางพ่องสุบ เทริดม้าว ปะเหียนก้อนแกว่งแพน
ยามยาบเลื่อม เมืองแกง จตุลา
ตาเทียมปัด เชิดชาย ประสงค์เล่น
ลางพ่องขับ อิ่นอ้อน นำปี่ แคนซอ

สาวขับเลียนแถวถัน เฮื่อคำ ตะเกียงแก้ว...”

จากวรรณคดีเรื่องต่างๆ แสดงให้เห็นว่า แคน เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงรวมกับเครื่องดนตรีชนิดอื่นๆ เพื่อประกอบกิจกรรมต่างๆ เช่น เพื่อนเป็นการสมโภช เพื่อประกอบขบวนแห่ต่างๆ

นอกจากนี้ยังมีตำนานจากนิทานปรัมปรา ที่เล่าขานกันต่อๆ มา เช่น เรื่อง “หญิงหม้ายผู้คิดประดิษฐ์ทำแคน” มีเรื่องเล่าว่า กาลครั้งหนึ่งมีนายพรานคนหนึ่งไปเที่ยวล่าเนื้อในป่า ได้ยินเสียงนกกรวิก (นกการเวก) ร้องไพเราะจับใจมาก เมื่อเขากลับมาถึงบ้านจึงเล่าเรื่องที่ตนเองได้ยินเสียงนกกรวิกร้องนั้นให้เพื่อนชาวบ้านฟัง ในจำนวนนั้นมีหญิงหม้ายคนหนึ่งเกิดความต้องการอยากฟังเสียงร้องของนกกรวิกยิ่งนัก จึงขอตามนายพรานเข้าไปในป่าด้วย นายพรานพาหญิงหม้ายเข้าไปจนถึงถิ่นนกกรวิก และนกเหล่านั้นกำลังส่งเสียงร้อง หญิงหม้ายเกิดติดอกติดใจในเสียงอันไพเราะของนก ถึงกับคลั่งไคล้หลงใหลถึงกับคิดทำเครื่องดนตรีต่าง ๆ ทั้งเครื่องดีด สี ตี เป่า หลาย ๆ อย่าง จนในที่สุดนางได้ไปตัดไม้ไผ่น้อยชนิดหนึ่งเอามาประดิษฐ์ดัดแปลงเป็นเครื่องเป่า จนกระทั่งเกิดเป็นเสียงไพเราะเหมือนเสียงร้องของนกกรวิก นางดีใจเป็นอันมากจึงนำไปทูลเกล้าถวายพระเจ้าปเสนทีโกศล เมื่อได้ยินพระองค์ทรงตรัสว่า “เที่อนี่ แคนแด่” พระเจ้าปเสนทีโกศล จึงถามชื่อของเครื่องดนตรี หญิงหม้ายทูลว่ายังไม่มีชื่อ พระเจ้าปเสนทีโกศล ทรงตรัสว่า “ สูจงเอิ้นดนตรีนี้ว่า แคน ตามคำเว้าของเฮาอันท้ายนี้ สืบไปเมื่อหน้าเทอญ ” ด้วยเหตุนี้ เครื่องดนตรีที่หญิงหม้ายประดิษฐ์ขึ้นโดยใช้ไม้ไผ่น้อยมาติดกันใช้ปากเป่า จึงได้ชื่อว่า “ แคน ” มาตราบเท่าทุกวันนี้

จากหลังฐานประวัติความเป็นมาของแคน แสดงให้เห็นว่า แคนเป็นเครื่องดนตรีที่มีมาช้านานแล้ว มีอายุราว 3000 ปี และเป็นที่นิยมเล่นกันทั่วไปอย่างกว้างขวางในทุกชนกลุ่ม ในประเทศไทยเองได้รับอิทธิพลมาจากประเทศลาวที่เข้ามาพร้อมกับเชลยศึกและมีการเล่นแพร่หลายทั่วไปในทุกเขตของประเทศ นอกจากนี้ยังพบว่า วรรณคดีต่างๆ ยังมีการกล่าวถึงแคนไว้ในลักษณะต่างๆ โดยเฉพาะวรรณคดีไทย – ลาว มีการกล่าวถึงแคนไว้อย่างชัดเจนมีการใช้แคนบรรเลงประกอบพิธีทางศาสนา ประกอบพิธีกรรม ประกอบขบวนแห่ต่างๆ และใช้ในการสมโภชงานต่างๆ ด้วย

2. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

บุญยงค์ เกศเทศ (2536 : บทคัดย่อ) ได้ศึกษาวิจัยเรื่องพิธีกรรมของชาวผู้ไทกิ่งอำเภอหนองสูง จังหวัดมุกดาหาร พบว่า พิธีกรรมเกี่ยวกับชีวิต เช่น การเกิด แต่งงาน เจ็บป่วย และตาย ชาวผู้ไทยยังคงยึดมั่นกฎเกณฑ์อันเป็นข้อปฏิบัติมาแต่บรรพชนโดยมีข้อห้ามอย่างครบถ้วนเคร่งครัด สำหรับพิธีกรรมที่เกี่ยวกับธรรมชาตินั้น พบว่า ชาวผู้ไทยยังคงศรัทธาใน ”ฮีตสิบสอง คลองสิบสี่” มีความเชื่ออยู่กับวัน เดือน ฤกษ์ยาม โดยให้สอดคล้องกับวิถีการดำรงชีวิตที่อยู่ภายใต้เงื่อนไขของธรรมชาติ ส่วนพิธีกรรมที่เกี่ยวเนื่องกับสิ่งเหนือธรรมชาติ เป็นจุด

มุ่งของภาวะทางจิตใจที่ผูกพันอยู่กับ ภูต ผี วิญญาณ ความเจ็บป่วยที่หาสาเหตุไม่ได้ ชาวผู้ไทยจึงใช้ภูมิปัญญาในกระบวนการพิธีของ “หมอเหยา” และ “พิธีเหยา” เพื่อตอบสนองให้อาการเจ็บป่วยทั้งทางกายและจิตใจ ได้รับการบำบัดโดยการพิจารณาให้สภาวะของธรรมชาติและสิ่งเหนือธรรมชาติมาคลี่คลายความตรึงเครียดเพื่อผลประโยชน์ในด้านการดำรงชีวิตอย่างไม่โดดเดี่ยว และพบความสุขในที่สุด

เปรมทิพย์ พงษ์นิล (2547 : บทคัดย่อ) ได้ศึกษาวิจัยเพลงในประเพณีกำฟ้าของชาวพวน จังหวัดลพบุรี พบว่า ประเพณีกำฟ้าในจังหวัดลพบุรีมีการจัดขึ้นจริงตามความเชื่อของชาวพวนโบราณ ประเพณีกำฟ้าอำเภอบ้านหมี่ยังคงรูปแบบของพวนโบราณไว้ กล่าวคือ มีการจัดพิธีบูชาฟ้า การสู่ขวัญข้าว การร้องเพลงพื้นบ้านและการละเล่นเพื่อเสี่ยงทาย นอกจากนั้นยังมีพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับประเพณีกำฟ้าของอำเภอบ้านหมี่ 1 พิธีกรรมคือ การเซิ้งปากบิด เป็นการรักษาโรคปากบิด ซึ่งเป็นพิธีกรรมความเชื่อทางไสยศาสตร์

เรวดี อึ้งโพธิ์ (2545 : บทคัดย่อ) ได้ศึกษาวิจัยดนตรีในพิธีกงเต็กแบบอนัมนิกาย กรณีศึกษาคณะดนตรีของวัดโลกานุเคราะห์ พบว่า ดนตรีมีบทบาทสำคัญต่อพิธีกรรม คือ ใช้ในการบรรเลงประกอบการสวดมนต์เพื่อให้พระยึดแนวทำนอง ใช้บรรเลงประสานกับเครื่องเคาะจังหวะของพระ ใช้เป็นสัญญาณบอกขั้นตอนการขึ้นต้นและจบพิธีกรรมต่างๆ มีการสืบทอดแบบปากต่อปาก ลักษณะดนตรีเป็นทำนองเดียวไม่มีเสียงประสาน มีลักษณะทำนองเป็นเสียงซ้ำๆ มีการแปรทำนองโดยไม่ทิ้งทำนองหลักในวรรคสั้นๆ มีกระสวนจังหวะแบบห่างๆ และส่วนใหญ่เป็นกระสวนจังหวะที่มีระยะห่างเท่าของจังหวะเท่าๆ กัน ใช้บันไดเสียงแบบ 5 เสียง บางเพลงมีการเปลี่ยนบันไดเสียงไปมา

สุภาพรรณ พลอยบุษย์ (2547 : บทคัดย่อ) ได้ศึกษาวิจัยดนตรีในพิธีแห่เจ้าเซ็น พบว่า ดนตรีที่ใช้ในพิธีแห่เจ้าเซ็น มีการใช้เครื่องดนตรีคือ กลองทัด ตีจังหวะจากช้าไปเร็วและตีรัวเพื่อเป็นสัญญาณในการเดินเข้าออกของผู้ประกอบพิธี วงปี่กลองและฉาบใช้นำขบวนแห่บรรเลงเพลงที่มีจังหวะเร็ว มีการบรรเลงประสมวงมากขึ้น มีท่วงทำนองเศร้า ดนตรีจะสร้างให้ผู้ประกอบพิธีเกิดความรู้สึกคล้อยตามกับองค์ประกอบพิธีด้านอื่นๆ

สานิตย์ รัศมี (2545 : บทคัดย่อ) ได้ศึกษาวิจัยพิธีเสนตั้งบั้งกรณีศึกษาดนตรีและพิธีกรรมของลาวโซ่งหมู่เกาะแรต จังหวัดนครปฐม พบว่า

1. พิธีเสนตั้งบั้งเป็นพิธีเซ่นไหว้ผีบรรพบุรุษของลาวโซ่งซึ่งปฏิบัติสืบทอดกันมาช้านาน นิยมทำในช่วงเดือนสี่ เดือนหก เดือนสิบสอง มีขั้นตอนในการทำพิธีดังนี้

1.1 หมอพิธีเริ่มไหว้ครูเพื่อความเป็นสิริมงคล

1.2 หมอพิธีบอกกล่าวแถนให้รับรู้เกี่ยวกับการเซ่นไหว้มนต์

1.3 หมอพิธีเชิญแถนลงมารับเครื่องเซ่นไหว้

1.4 หมอพิธีทำพิธีรับขวัญมนต์

1.5 การเลี้ยงอาหารมนต์

1.6 การรำและการกระทุ้งกระบอกไม้ไผ่แสดงความยินดี

1.7 เชิญแถนและมนต์กลับ

1.8 เลี้ยงอาหารผู้เข้าร่วมพิธี

2. เครื่องดนตรีที่ใช้ในพิธีเสนตั้งบั้งที่พบมีด้วยกันอยู่ 2 ส่วน คือ เครื่องดำเนินทำนองได้แก่ ปี่เสนสั้นและปี่เสนยาว และเครื่องทำจังหวะได้แก่ กระบอกไม้ไผ่สำหรับกระทุ้งแผ่นกระดานและโอ่ง

3. บทเพลงที่ใช้ในพิธีเสนตั้งบั้งของลาวโซ่งหมู่บ้านเกาะแรต มีทั้งหมด 3 เพลงคือ เพลงไหว้ครู เพลงพื้น เพลงเซิ้ง

สมศักดิ์ ศรีสันติสุข (2543 : บทคัดย่อ) ได้ศึกษาวิจัยเกี่ยวกับผลกระทบของการศึกษาต่อการเปลี่ยนแปลงทัศนคติและค่านิยมของชุมชนชาติพันธุ์ผู้ไทย หมู่บ้านโนนหอม ตำบลโนนหอม อำเภอเมือง จังหวัดสกลนคร พบว่า ชาวผู้ไทยบ้านโนนหอมได้อพยพมาจากบ้านกะตาก เมืองภูวานากะแด้ง แขวงคำม่วน สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว เมื่อ พ.ศ. 2400 ผลกระทบของการศึกษาต่อการเปลี่ยนแปลงทัศนคติและค่านิยมนั้น พบว่า ชาวผู้ไทยยังคงรักษาเอกลักษณ์ในด้านภาษาพูดได้เป็นอย่างดี มีผลกระทบต่อทัศนคติและพฤติกรรมโดยเฉพาะเศรษฐกิจและครอบครัว แต่ส่งผลกระทบน้อยต่อความเชื่อ เพราะชาวผู้ไทยยังคงยึดมั่นและอนุรักษ์วัฒนธรรมของผู้ไทยอย่างเคร่งครัด

ณรงค์ สมิทธิธรรม (2541 : บทคัดย่อ) ศึกษาวิจัยในหัวข้อ วงตกเส้ง : ดนตรีแห่งในวิถีชีวิตของชาวลำปาง มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาบทบาทและหน้าที่ และสถานภาพของวงตกเส้งที่มีต่อวิถีชีวิตของชาวลำปาง ศึกษาประวัติความเป็นมา เครื่องดนตรี การประสมวง การวิเคราะห์คีตลักษณ์ โดยมีพื้นที่การศึกษาในจังหวัดลำปาง ใช้วิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ผลการวิจัยสามารถอธิบายข้อมูลต่างๆ ได้อย่างชัดเจน

นุกูล ชมพูนิช (2532 : 175) ได้ทำการวิจัยเรื่อง การศึกษาประเพณีชาวไทยโซ่ง หมู่บ้านเกาะแรต พอสรุปได้คือ การจัดระเบียบสังคมของครอบครัวใช้ระบบเครือญาติเป็นเกณฑ์ เช่น การนับถือผีเดียวกันเป็นหลักในการรวมกลุ่มรวมพวก ชาวไทยโซ่งในอดีตไม่มีศาสนา แต่มีการนับถือผีฟ้าและผีบ้านและผีต่างๆ แต่เมื่ออพยพเข้ามาอยู่ในประเทศไทยจึงมีการนับถือศาสนาพุทธ แต่การนับถือผีแบบเดิมยังคงไม่เปลี่ยนแปลง ดังจะเห็นได้จากการทำพิธีเสนเรือน การแต่งงานและงานศพยังคงปฏิบัติในรูปแบบเดิม ชาวไทยโซ่งมีนิสัยชอบสนุกสนาน ชอบดื่มเหล้าในงานเลี้ยงทุกพิธีกรรม ทั้งหญิงและชายมักนิยมร้องรำตามเพลงแคน มีความสามารถในการโต้ตอบกันเป็นคำกลอนซึ่งเรียกกันว่า “เล่นกลอน” และ “ฟ้อนแคน”

จรัญ กาญจนประดิษฐ์ (2547 : บทคัดย่อ) ได้ทำการศึกษาวิจัยดนตรีชาวกระเหรี่ยง หมู่บ้านกองม่องทะ ตำบลไล่โว่ อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี พบว่า ดนตรีดั้งเดิมของชาวเขาเผ่ากระเหรี่ยงได้รับอิทธิพลมาจากมอญและพม่า ส่วนเพลงร้องเป็นเพลงดั้งเดิมที่สืบทอดมาจากบรรพบุรุษมีเนื้อหาเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ชนเผ่า ธรรมชาติ ศาสนา บทเพลงต่างๆ ยังถ่ายทอดทางวรรณกรรมและอนุรักษ์ภาษาโผล่วไว้ด้วย นิยมร้องประกอบการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีนาเด่ย เมตารีหรือปี่บา เพื่อความบันเทิงในโอกาสต่างๆ และยังประกอบพิธีกรรมโดยเชื่อว่า

ดนตรีสามารถเป็นสื่อกลางระหว่างชาวโผล่วและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ วัฒนธรรมของชาวกระเหรี่ยงมีดนตรีเข้าไปมีบทบาทสำคัญทุกช่วงชีวิตตั้งแต่เกิดจนตาย เช่น เพลงกล่อมเด็ก เพลงจีบสาว เพลงส่งวิญญาณที่ร้องในงานศพ ดนตรีใช้บรรเลงประกอบในพิธีกรรมเพื่อโน้มนำจิตใจของผู้เข้าร่วมพิธีเข้าสู่พิธีกรรมด้วยจิตใจที่มีสมาธิ ศรัทธา ย้ำเตือนความภาคภูมิใจทางชาติพันธุ์ตนเอง

ชวาลา จินดาผ่อง (2538 : บทคัดย่อ) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง การศึกษาลิเกป่าจังหวัดตรัง พบว่า องค์ประกอบในการแสดงลิเกป่าประกอบด้วย คณะลิเกป่าทั้งผู้แสดงและผู้เล่นดนตรีประมาณ 15 – 20 คน เครื่องดนตรีที่ใช้มีรำมะนา 2 – 3 ลูก ฉิ่ง กรับ ปี่ ซอ การแต่งกายตอนแสดงแขกแดงแต่งแบบสืบทอดกันมา ตอนแสดงตามท้องเรื่อง ลูกคู่แต่งแบบชาวบ้านทั่วไป แสดงได้ในงานต่างๆ แต่ถ้าเป็นงานศพ งานแก้บนจะต้องทำพิธีทางไสยศาสตร์ก่อนเริ่มแสดง

สุมิตร ปิติพัฒน์, เสมอชัย พูลสุวรรณ (2540 : 1 – 2) ได้ทำวิจัยเรื่อง ลาวโซ่ง : พลวัตของระบบวัฒนธรรมในรอบสองศตวรรษ พบว่า ลักษณะตามประเพณีดั้งเดิมบางอย่าง คือ การแต่งกาย ทรงผมของสตรีและลักษณะทางกายภาพของบ้านเรือน เป็นลักษณะที่สูญหายได้อย่างรวดเร็ว รองลงมาคือ ภาษาพูดและพิธีกรรมเกี่ยวกับชีวิตส่วนบุคคล ส่วนที่เปลี่ยนแปลงยากที่สุด คือ พิธีกรรมที่เกี่ยวข้องโดยตรงกับเครือข่ายความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมโดยเฉพาะได้แก่ พิธีเสนเรือนและพิธีศพ ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงความเชื่อดั้งเดิมที่เกี่ยวกับผี ซึ่งทำหน้าที่เป็นพลังกำกับเครือข่ายสังคมยังฝังรากลึกอยู่ในจิตสำนึกของชุมชน

สุเรขา สุพรรณไพบูลย์ (2530) ศึกษาวิจัยเรื่อง การศึกษากลุ่มชาติพันธุ์ชาวชอง พบว่า ชาวชองเป็นชนกลุ่มน้อยกลุ่มหนึ่งที่อาศัยอยู่ในประเทศไทยมานานแล้ว อยู่ในดินแดนภาคตะวันออก นับตั้งแต่จังหวัดระยอง จันทบุรี และตราด ปัจจุบันพบมากในจังหวัดจันทบุรีมากที่สุด วิถีชีวิตของชาวชองแต่เดิมมีความเป็นอยู่ในลักษณะคนป่า มีค่านิยม ความเชื่อ ประเพณีและวัฒนธรรม เป็นลักษณะเฉพาะของเขาเอง เช่น ประเพณีและพิธีกรรมการนับถือผีบรรพบุรุษที่เรียกกันว่า การเล่น “ผีหิ้ง” และ “ผีโรง” ที่ยึดถือปฏิบัติกันอย่างเข้มแข็ง

บทที่ 3
วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า

การศึกษาค้นคว้าวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ดำเนินการศึกษาค้นคว้าการประกอบพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วยของชาวผู้ไทยในหมู่บ้านหนองเม็ก ตำบลป่าไร่ อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร โดยหมอเหยาผู้ประกอบพิธี คือ นางก้าน ญาติน้อย อายุ 68 ปี อยู่บ้านเลขที่ 58 หมู่ 3 บ้านหนองเม็ก ตำบลป่าไร่ อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร โดยผู้วิจัยได้ทำการศึกษาค้นคว้าจากการสัมภาษณ์ผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการประกอบพิธีและผู้ที่มีความเชื่อนับถือผี นอกจากนี้ยังได้ทำการศึกษาค้นคว้าจากเอกสาร ตำราและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อเป็นข้อมูลปฐมภูมิ(Primary Sources) และใช้วิเคราะห์องค์ประกอบความรู้ทางมานุษยดุริยางควิทยา ทำให้ได้มาซึ่งข้อมูลทุติยภูมิ(Secondary Sources) เสนอผลรายงานการศึกษาวิจัยแบบพรรณนาวิเคราะห์ (Analytical Description) ศึกษาค้นคว้าตามขั้นตอนดังนี้

การศึกษาค้นคว้าและรวบรวมข้อมูล

1. ขั้นเก็บรวบรวมข้อมูล

1.1 ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับสภาพทั่วไปของชุมชน ได้แก่ ประวัติความเป็นมา ลักษณะที่ตั้ง ประชากร การศึกษา อาชีพ ภาษา ศาสนาและความเชื่อ พิธีกรรมต่างๆ โดยการสำรวจ สังเกต สัมภาษณ์ พูดคุย สอบถามจากบุคคลในชุมชน

1.2 ข้อมูลที่เกี่ยวกับองค์ประกอบและขั้นตอนการประกอบพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วย เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรม วิธีการบรรเลง นักดนตรี รวมถึงการถ่ายทอดทางดนตรี เพลงที่ใช้ในการบรรเลง โดยวิธีการบันทึกเสียง บันทึกภาพ สัมภาษณ์ พูดคุย สอบถามจากบุคคลที่เกี่ยวข้องในชุมชน

1.3 ข้อมูลจากการรวบรวมจากเอกสารต่างๆ ได้แก่ บทความ เอกสารงานวิจัย วิทยานิพนธ์ ตำรา หนังสือต่างๆ โดยการศึกษาจากแหล่งข้อมูลต่อไปนี้

1.3.1 สำนักหอสมุดกลางมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร

1.3.2 สำนักหอสมุดกลางมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

1.3.3 สำนักหอสมุดมหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม

1.3.4 หอสมุดแห่งชาติ

1.3.5 ห้องสมุดประชาชนจังหวัดยโสธร

1.3.6 ห้องสมุดประชาชนจังหวัดมุกดาหาร

1.3.7 หอวัฒนธรรมจังหวัดมุกดาหาร

2. ขั้นศึกษาข้อมูล

2.1 ศึกษาข้อมูลสภาพทั่วไปที่เกี่ยวข้องกับชุมชน

2.2 ศึกษาภูมิหลังของชาวผู้ไทยในหมู่บ้านหนองเม็ก ตำบลป่าไร่ อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร

2.3 ศึกษาองค์ประกอบของการประกอบพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วยของชาวผู้ไทยในหมู่บ้านหนองเม็ก ตำบลป่าไร่ อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร โดยหมอเหยาผู้ประกอบพิธีคือ นางก้าน ญาติน้อย

2.4 ศึกษาขั้นตอนการประกอบพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วยของชาวผู้ไทยในหมู่บ้านหนองเม็ก ตำบลป่าไร่ อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร โดยหมอเหยาผู้ประกอบพิธีคือ นางก้าน ญาติน้อย

2.5 การออกภาคสนามเพื่อให้ได้ข้อมูลจากแหล่งข้อมูล โดยวิธีการสังเกต สัมภาษณ์ และมีส่วนร่วมในงานภาคสนามในการประกอบพิธีเหยา นำข้อมูลมาศึกษาและเรียบเรียง

2.6 ศึกษาข้อมูลจากการถอดเทปบันทึกเสียงร้องและดนตรี บทสัมภาษณ์ และบันทึกเป็นโน้ตสากลและโน้ตไทย

2.7 ศึกษาดนตรีและเพลงใช้บรรเลงประกอบพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วย

2.7.1 เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลง

2.7.2 ลักษณะของเครื่องดนตรี

2.7.3 วิธีการบรรเลง

2.7.4 เพลงที่ใช้ประกอบ

3. ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยได้ใช้ข้อมูลที่ได้จากการศึกษาค้นคว้าจากเอกสารต่างๆ และการออกเก็บข้อมูลภาคสนาม ที่เกี่ยวข้องกับพิธีเหยา มาวิเคราะห์ข้อมูล ดังนี้

3.1 ลักษณะทั่วไปของชุมชน

3.2 องค์ประกอบของการประกอบพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วย

3.2.1 ความเชื่อ

3.2.2 หมอเหยา

3.2.3 ผู้ป่วย

3.2.4 เครื่องคาย

3.2.5 ดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบ

3.3 ขั้นตอนการประกอบพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วย

3.3.1 การเตรียมก่อนเริ่มพิธี

3.3.2 การเชิญลงหรือการเทียม

3.3.3 การเหยาเสี่ยงทาย

3.3.4 การเรียกขวัญผู้ป่วย

3.3.5 การลา

3.4 ดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วย

3.4.1 เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลง

3.4.1.1 ลักษณะของเครื่องดนตรี

3.4.1.2 วิธีการบรรเลง

3.4.2 มนุษย์กับการสืบทอดดนตรี

3.4.2.1 ความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับดนตรี

3.4.2.2 วิธีการศึกษาและถ่ายทอดการเล่นดนตรีประกอบพิธีเหยา

3.4.3 เพลงที่ใช้ประกอบ

3.4.3.1 เพลงสำหรับเชิญลง

3.4.3.2 เพลงลำผีไท้

3.4.3.3 เพลงสำหรับเชิญกลับ

3.5 วิเคราะห์เพลงที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีเหยาตามหลักการวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรี

3.5.1 โครงสร้างของเพลง

3.5.2 ฟอร์ม

3.5.3 บันไดเสียง

3.5.4 วรรคเพลงและลูกตก

3.5.5 รูปแบบจังหวะ รูปแบบทำนอง

3.5.5.1 รูปแบบจังหวะ

3.5.5.2 รูปแบบทำนอง

3.5.5.3 เสียงประสาน

4. ขั้นสรุปและอภิปรายผล

4.1 นำเสนอผลการศึกษาค้นคว้าแบบพรรณนาวิเคราะห์ข้อมูล

4.2 เรียบเรียงบทสรุปผล อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

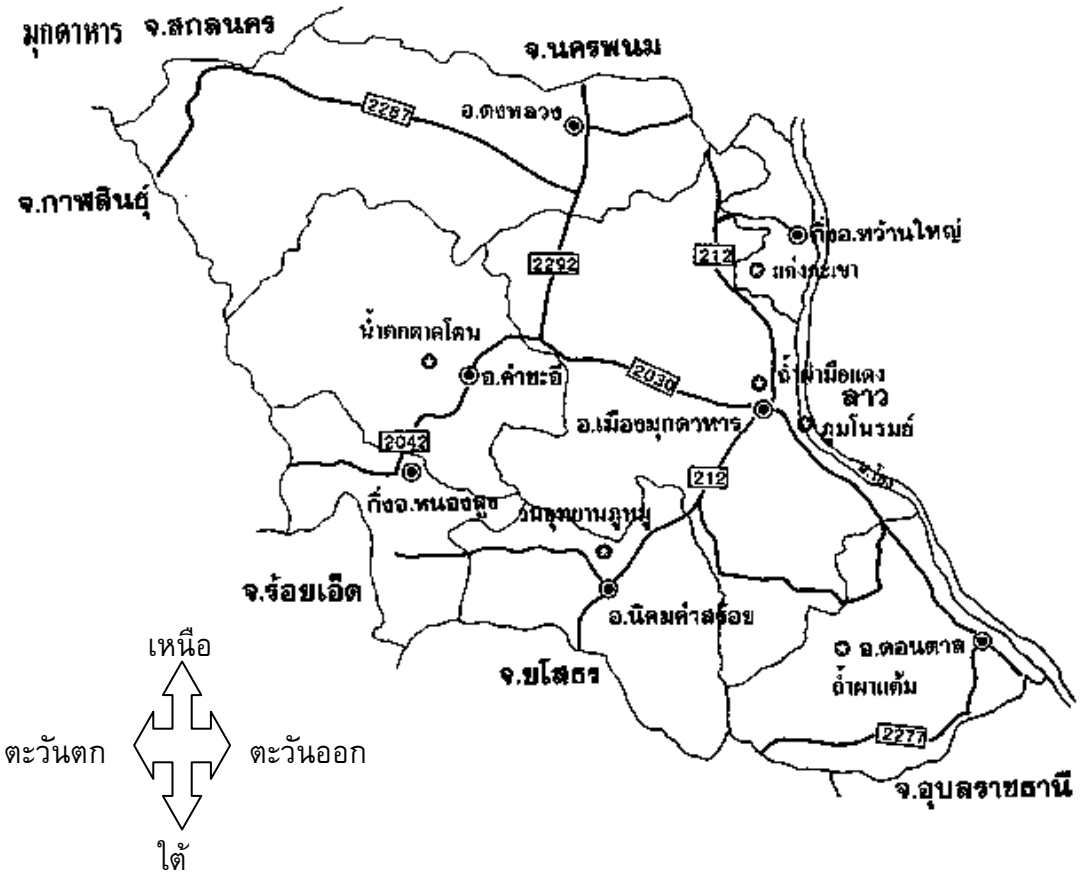
บทที่ 4
การวิเคราะห์ข้อมูล

1. ลักษณะทั่วไปของชุมชน

1.1 ประวัติความเป็นมา

1.1.1 ประวัติความเป็นมาอำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร

ท้าวราชาบุตรโคตรผู้สร้างเมืองดอนตาล ตรงกับสมัยอยุธยาตอนปลาย ดอนตาลมาจากคำว่า "ดอนต้าน" ซึ่งเป็นเกาะอยู่กลางแม่น้ำโขงตรงข้ามที่สร้างเมือง ได้รับการยกฐานะเป็นกิ่งอำเภอดอนตาล เมื่อปี พ.ศ. 2506 และยกฐานะเป็นอำเภอ เมื่อ 19 มีนาคม 2517 เป็นอำเภอชายแดน ติดต่อกับ สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว แม่น้ำโขงกั้นแนวเขตชายแดนประมาณ 22 กิโลเมตร ระยะทางห่างจากตัวจังหวัดมุกดาหารประมาณ 33 กิโลเมตร



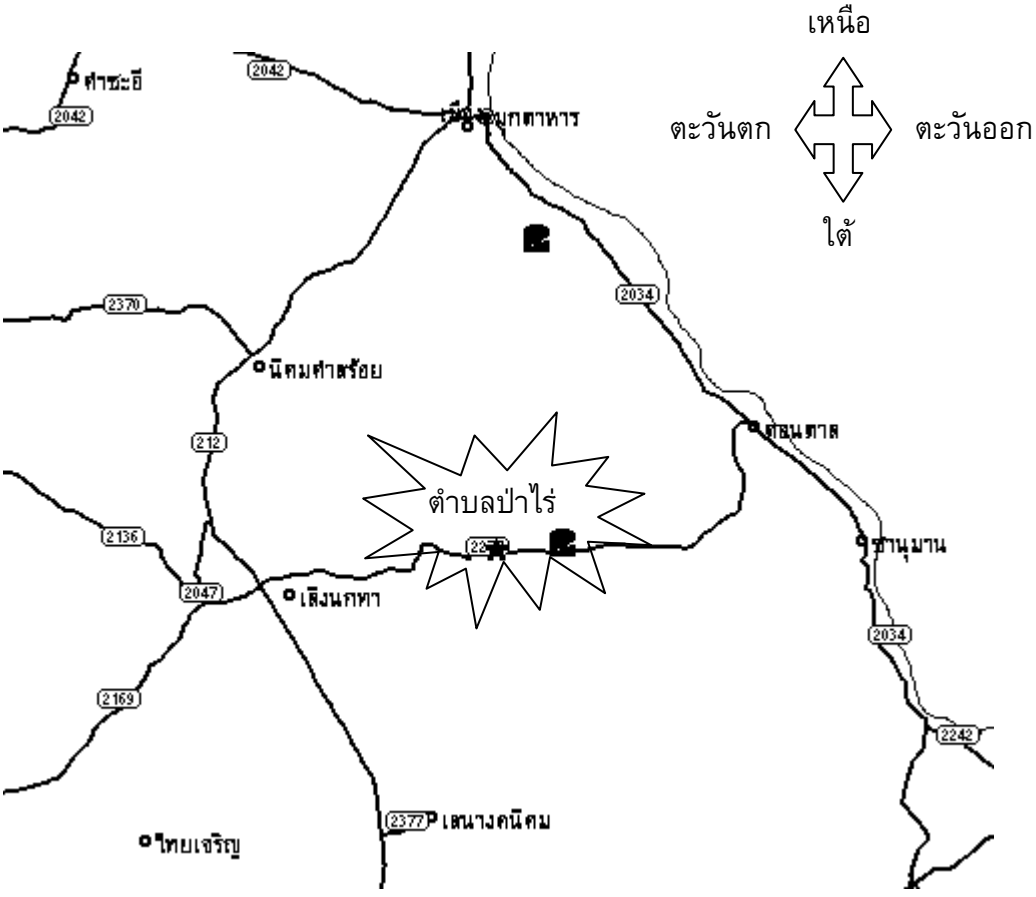
ภาพประกอบ 1 แผนที่แสดงที่ตั้งอำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร

ที่มา www.tourthai.com/provinces/mukdaharn/map.html

1.1.2 ประวัติความเป็นมาตำบลป่าไร่ อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร

ตำบลป่าไร่ เป็นตำบลหนึ่งในอำเภอดอนตาล ประกอบด้วยหมู่บ้าน 9 หมู่บ้าน คือ หมู่ 1 บ้านป่าชาด หมู่ 2 บ้านป่าไร่ หมู่ 3 บ้านหนองเม็ก หมู่ 4 บ้านนามน หมู่ 5 บ้านนาปัง หมู่ 6 บ้านโนนสวาท หมู่ 7 บ้านห้วยทราย หมู่ 8 บ้านนาทาน หมู่ 9 บ้านปังขาม มีจำนวนประชากรทั้งตำบล 8,452 คน และมีจำนวนหลังคาเรือน 1,621 หลังคาเรือน มีอาณาเขตดังนี้

- ทิศเหนือ ติดต่อกับ ต.เหล่าหมี อ.ดอนตาล จ.มุกดาหาร
- ทิศใต้ ติดต่อกับ ต.บ้านบาก อ.ดอนตาล จ.มุกดาหาร
- ทิศตะวันออก ติดต่อกับ ต.นาสะเม็ง อ.ดอนตาล จ.มุกดาหาร
- ทิศตะวันตก ติดต่อกับ ต.นาอุดม อ.นิคมคำสร้อย จ.มุกดาหาร



ภาพประกอบ 2 แผนที่แสดงที่ตั้งตำบลป่าไร่ อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร
ที่มา www.zoomhit.com/map

1.1.3 ประวัติความเป็นมาบ้านหนองเม็ก ตำบลป่าไร่ อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร

1.1.3.1 สภาพทั่วไป

บ้านหนองเม็ก ตำบลป่าไร จังหวัดมุกดาหาร ก่อตั้งเมื่อ พ.ศ. 2463 มีลักษณะภูมิประเทศโดยทั่วไปเป็นพื้นที่ราบสูงมีภูเขาล้อมรอบ ตัวหมู่บ้านตั้งอยู่ที่ลาดเชิงเขาภูโจดโกด ใกล้หนองน้ำที่มีต้นสะเม็กขึ้นอยู่ริมหนอง ดังนั้นคณะผู้ก่อตั้งหมู่บ้านจึงขนานนามหมู่บ้านนี้ว่าบ้านหนองเม็ก เพื่อให้สอดคล้องกับสภาพที่ตั้ง

เผ่าพันธุ์เดิมของชุมชนบ้านหนองเม็ก เป็นชนชาติผู้ไทย อพยพมาจากเมืองเซโปน สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว โดยช่วงที่มาก่อตั้งบ้านหนองเม็กได้แยกออกมาจากบ้านป่าไร่เก่าซึ่งอยู่ในพื้นที่บ้านป่าไร่ในปัจจุบัน

1.1.3.2 อาณาเขตหมู่บ้าน

บ้านหนองเม็กตั้งอยู่ทางทิศตะวันออกของตำบลป่าไร่อยู่ห่างจากที่ว่าการอำเภอดอนตาลระยะทางประมาณ 25 กิโลเมตร มีอาณาเขตดังนี้

- ทิศเหนือ ติดต่อกับ อุทยานภูสระดอกบัว อ.ดอนตาล จ.มุกดาหาร
- ทิศใต้ ติดต่อกับ เขตอุทยานจังหวัดอำนาจเจริญ
- ทิศตะวันออก ติดต่อกับเขตบ้านภูล้อม อ.ดอนตาล จ.มุกดาหาร
- ทิศตะวันตก ติดต่อกับเขตบ้านนามน อ.ดอนตาล จ.มุกดาหาร

1.1.3.3 เส้นทางการคมนาคม การเดินทางเข้าสู่หมู่บ้าน

- เส้นทางรถยนต์จากตัวจังหวัดมุกดาหารถึงหมู่บ้าน ระยะทางประมาณ 40 กิโลเมตร
- เส้นทางจากอำเภอดอนตาลถึงหมู่บ้าน ระยะทางประมาณ 24 กิโลเมตร
- เส้นทางจากอำเภอเลิงนกทา จังหวัดยโสธรถึงหมู่บ้าน ระยะทางประมาณ 25 กิโลเมตร

1.1.3.4 ลักษณะภูมิอากาศ มี 3 ฤดู คือ ฤดูหนาว ฤดูร้อน และฤดูฝน

1.1.3.5 จำนวนประชากร จำนวนหลังคาเรือน 204 หลังคาเรือน จำนวนประชากร 947 คน แยกเป็นชาย 484 คน หญิง 463 คน

1.1.3.6 แหล่งน้ำตามธรรมชาติ มีห้วย 3 แห่ง คือ ห้วยหินข้อ ห้วยหินสูง และห้วยสี่ร้อย

1.1.3.7 สำเนียงภาษา ส่วนมากพูดภาษาผู้ไทย

1.1.3.8 นิสัยใจคอ รักสงบชอบอยู่อย่างอิสระ ไม่ชอบคนกดขี่เอารัดเอาเปรียบ

1.1.3.9 อาชีพ อาชีพหลัก ทำนา อาชีพเสริม ทอผ้า ทำไร่ ทำสวน และเลี้ยงสัตว์

1.1.3.10 ผลิตภัณฑ์ของชุมชน เป็นผ้าทอด้วยมือสวยงาม ได้แก่ ผ้าขาวม้า, ผ้าปูโต๊ะ, ผ้าตัดเสื้อ

ภาพประกอบ 3 ผ้าทอด้วยมือ

1.2 นักปราชญ์และภูมิปัญญาท้องถิ่น

1.2.1 นายสุบิน ต่อซอน อายุ 52 ปี ด้านหมอสมุนไพร
1.2.2 นายทรัพย์ เนตรวงศ์ อายุ 66 ปี ด้านจักสาน ก่องข้าว
1.2.3 นายบุญนำ คนยง อายุ 61 ปี ด้าน สานสุ่มไก่
1.2.4 นายไป่ ใจทัศน์ อายุ 61 ปี ด้าน สานหวด
1.2.5 นายสมหวัง ต่อซอน อายุ 65 ปี ด้าน หมอไสยศาสตร์
1.2.6 นางก้าน ญาตินอย อายุ 68 ปี ด้าน หมอเหยา

1.3. สภาพปัญหาของชุมชน

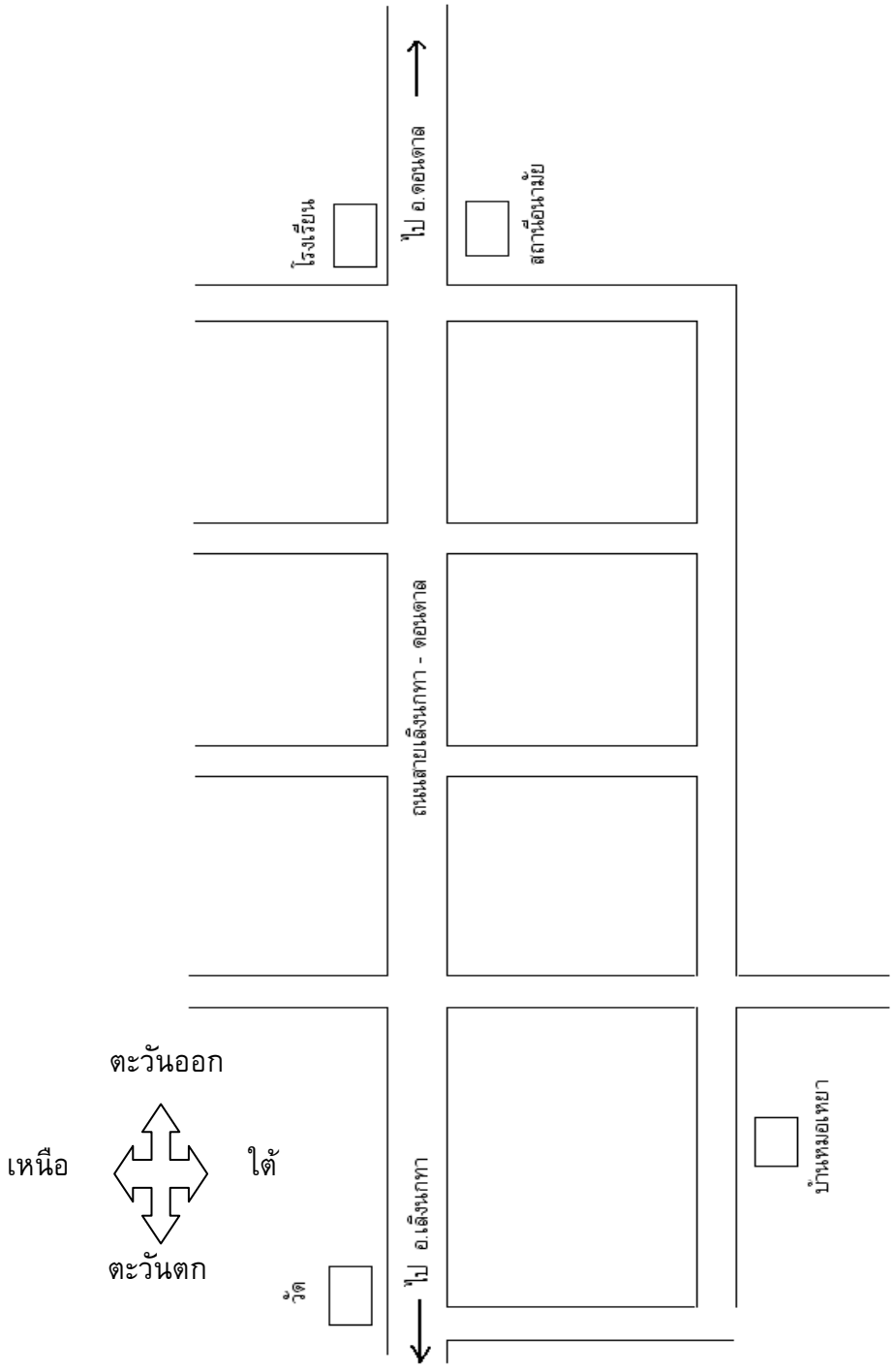
1.3.1 ด้านโครงสร้างขั้นพื้นฐาน ถนนเป็นหลุม ไม่มีถนนคอนกรีต ไฟฟ้ามีไม่ทั่วถึงทั้งหมู่บ้าน

1.3.2 ด้านสังคม การศึกษา ศาสนา และวัฒนธรรม เยาวชนส่วนใหญ่ไม่ได้ศึกษาระดับมัธยมปลายและปริญญาตรี มีการทะเลาะวิวาท

1.3.3 ด้านเศรษฐกิจ ว่างงานภายหลังฤดูเก็บเกี่ยว ตลาดแลกเปลี่ยนสินค้าไกลจากหมู่บ้าน

1.3.4 ด้านสาธารณสุข มีการระบาดของโรคอุจจาระร่วงในฤดูร้อนเสมอ

แผนที่แสดงที่ตั้งบ้านหมอเหยา นางก้าน ญาติน้อย



ภาพประกอบ 4 แผนที่แสดงที่ตั้งบ้านของหมอเหยา
บ้านหนองเม็ก ตำบลป่าไร่ อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร
ที่มา อนันต์ มีชัย เขียนเมื่อวันที่ 10 เมษายน 2551

2. ศึกษาองค์ประกอบของการประกอบพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วย

2.1 ความเชื่อ

อำนาจเร้นลับหรือสิ่งที่อยู่นอกเหนือธรรมชาติ เป็นสิ่งที่มนุษย์บางกลุ่มสามารถสัมผัสและใช้เป็นแนวทางในการดำรงชีวิต ความเชื่อเรื่องภูตผี วิญญาณ และปรากฏการณ์ทางธรรมชาติที่ไม่ทราบความเป็นมา ตลอดจนอาการเจ็บป่วยที่เกิดกับผู้คนในชุมชนซึ่งมีความเชื่อว่าเกิดจากการกระทำของภูตผีต่างๆ นอกจากความเชื่อในเรื่องภูตผีแล้ว ชาวผู้ไทยยังเชื่อและนับถือเทวดา จึงทำให้เกิดการบวงสรวงเซ่นไหว้ก่อให้เกิดเป็นพิธีกรรมต่างๆ ที่ปฏิบัติสืบทอดกันมาทั้งเพื่อความเป็นสิริมงคลแก่ชีวิต โชคลาภ การหาฤกษ์ยาม เชิญผีและไล่ผี รวมทั้งการเลี้ยงผีเพื่อเป็นการตอบแทนและการแสดงความเคารพนับถือ เช่น ผีบ้าน ผีเรือน ผีบรรพบุรุษ โดยเชื่อว่าถ้าใครประพฤติดีผีก็จะตอบแทนโดยการดลบันดาลให้ประสบแต่ความสุข ความเจริญ อยู่เย็นเป็นสุข แต่ถ้าใครประพฤติไม่ดีผีก็จะลงโทษให้มีอันเป็นไปหรือมีอาการเจ็บป่วย จนต้องทำพิธีแก้หรือเซ่นไหว้ผี อาการต่างๆ จึงจะหายไป

ในเรื่องความเจ็บป่วย ชาวผู้ไทยเชื่อว่า อาการเจ็บป่วยต่างๆ มีสาเหตุมาจากการกระทำของผีและเกิดจากโรคภัยไข้เจ็บทั่วไป การรักษาต้องใช้วิธีการรักษาทางใดทางหนึ่งให้ถูกกับสาเหตุที่ทำให้เกิดอาการเจ็บป่วย คือ หากผู้ป่วยไปรักษาทางแพทย์แผนปัจจุบันแล้วไม่หายก็จะกลับมารักษากับหมอพื้นบ้านโดยการประกอบพิธีกรรมเหยาเพื่อเสี่ยงทายหาสาเหตุของอาการเจ็บป่วยและแนวทางในการรักษาต่อไป

2.2 หมอเหยา

2.2.1 หมอเหยา คำว่า “เหยา” ตามความหมายของชาวผู้ไทย หมายถึง การสู่ขวัญหรือการรักษาพยาบาลผู้ป่วย การเหยา เป็นพิธีกรรมความเชื่อในการนับถือผี เป็นการเสี่ยงทายเมื่อมีการเจ็บป่วยเชื่อว่าเป็นการกระทำของผี จึงต้องทำพิธีเหยาเพื่อ “แก้ผี” หาสาเหตุว่าผู้เจ็บป่วยผิดผีด้วยสาเหตุใด ผีต้องการให้ทำอะไร จะได้ปฏิบัติตามความเชื่อว่าทำการแก้ผีแล้วอาการเจ็บป่วยจะหายไป

หมอเหยาส่วนใหญ่จะเป็นเพศหญิง ผีเชื้อเป็นผู้เลือกเพราะ ผู้หญิงส่วนใหญ่ปฏิบัติต่อบรรพบุรุษดี สม่ำเสมอ หมอเหยาเป็นได้สองวิธีคือ วิธีหนึ่งคือให้คนที่เป็นหมอเหยา ซึ่งจะมีผีหมอเทียมอยู่ในตัว หรือผีเชื้อ มาครอบ(คือมาถ่ายทอดให้) อีกวิธีหนึ่งคือ การที่มีผีเชื้อ(คือมีเชื้อสายผีหมอ คนที่เป็นหมอเหยาตายไป ก็จะตกทอดแก่ทายาท ก็จะเรียกว่า ผีเชื้อ) เข้ามาอยู่กับหมอเหยา จะถ่ายทอดให้ลูกหลานต่อไปโดยผีเชื้อเป็นผู้เลือกเอง

การจะเป็นหมอเหยาต้องมีคุณสมบัติเป็นที่ยอมรับของคนในชุมชน ต้องเป็นคนดีจริงๆ มีคุณธรรมสูง มีสัจจะไม่กินของไม่สุก ปรุงแต่งตัวเองด้วยเครื่องหอมที่หมอเหยาคนนั้นๆ จะปรุงขึ้นมาเอง ส่วนใหญ่จะเหน็บ ดอกจำปี ดอกสะเลเต หรือภาษากลางเรียกว่า มหาหงษ์ ไว้ที่มวยผมของตัวเอง คนไหนเป็นหมอเหยาของหมู่บ้านด้วย ให้ดูที่มวยผมของคนนั้น หากมี "ดอก

สะเลเต" พร้อมทั้งเครื่องปรุงหอมบางอย่างอยู่ด้วย หญิงนั้นคือ หมอเหยาประจำหมู่บ้าน ในแต่ละปีจะมีการเลี้ยงผีหมอทุกๆ ปี คือ การที่หมอเหยาหลายๆ คน มารวมกันเลี้ยงผีหมอ ด้วยเหล้า ไก่ตัวของเซ่นไหว้ เมื่อผีหมอเข้าเทียม ก็จะมีการฟ้อน ผีหมอแต่ละคนจะมีอาวุธประกอบในการเหยาด้วย เพื่อผีจะได้ไม่เข้ามาทำร้าย ส่วนใหญ่ก็จะเป็นง้าวยาว

นางก้าน ญาติน้อย อายุ 68 ปี อยู่บ้านเลขที่ 58 หมู่ที่ 3 บ้านหนองเม็ก ตำบลป่าไร่ อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร เป็นหมอเหยาผู้ประกอบพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วย ประจำหมู่บ้านหนองเม็ก ตำบลป่าไร่ อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร ชาวผู้ไทยในหมู่บ้านที่มีความเชื่อและนับถือผีจะนิยมนำผู้ป่วยมาประกอบพิธีเหยา นอกจากนี้ชาวผู้ไทยในหมู่บ้านทั้งใกล้และไกล ทั้งในตำบล ในอำเภอ ในจังหวัดและต่างจังหวัด ที่นับถือวิธีการเหยาของหมอก้าน ต่างก็มารับการรักษา เพราะการจัดเตรียมคายที่ใช้ในการประกอบพิธีหมอก้านนั้นแตกต่างจากหมอเหยาทั่วไป(ตามคำบอกของหมอเปี่ยง) ทำให้การเหยามีความน่าเชื่อถือและทำนายอาการและขั้นตอนการแก้ได้ถูกต้อง

ภาพประกอบ 5 นางก้าน ญาติน้อย(หมอเหยา)

2.2.2 หมอเปี่ยง เป็นผู้จัดเตรียมสถานที่ เครื่องคาย คอยช่วยเหลือหมอเหยาในขณะทำพิธี และพูดคุยซักถามกับหมอเหยาและญาติผู้ป่วย เป็นสื่อกลางระหว่างหมอเหยาผู้ป่วย และญาติผู้ป่วย หมอเปี่ยงอาจจะมีหนึ่งคนหรือสองคนก็ได้ ในการทำพิธีครั้งนี้มีสองคน คือ

2.2.2.1 นางบาน โสภาศรี อายุ 66 ปี อยู่บ้านเลขที่ 86 หมู่ 3 บ้านหนองเม็ก ตำบลป่าไร่ อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร มีความนับถือหมอก้าน และศรัทธาต่อผีหมอ จึงได้ร่วมเป็นหมอเปี่ยงในการประกอบพิธีเหยาของหมอก้าน มาเป็นสิบปีแล้ว

ภาพประกอบ 6 นางบาน โสภาศรี(หมอเปี่ยง)

2.2.2.2 นางวันที กันหาลึก อายุ 51 ปี อยู่บ้านเลขที่ 96 หมู่ 3 บ้านหนองเม็ก ตำบลป่าไร่ อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร เป็นญาติห่างๆ กับหมอก้าน มีความรักและความนับถือกันเหมือนพี่น้อง มีความศรัทธาต่อผีหมอ จึงได้ร่วมเป็นหมอเปี่ยงในการประกอบพิธีเหยาของหมอก้าน มาโดยตลอดมิได้ขาด

ภาพประกอบ 7 นางวันที กันหาลึก(หมอเปี่ยง)

2.2.3 ผู้ป่วย

ในเรื่องความเจ็บป่วย ชาวผู้ไทยเชื่อว่า อาการเจ็บป่วยต่างๆ มีสาเหตุมาจากการกระทำของผีและเกิดจากโรคภัยไข้เจ็บทั่วไป การรักษาจึงต้องใช้วิธีการรักษาทางใดทางหนึ่งให้ถูกกับสาเหตุที่ทำให้เกิดอาการเจ็บป่วย คือ หากผู้ป่วยไปรักษาทางแพทย์แผนปัจจุบันแล้วไม่หายจึงกลับมารักษากับหมอพื้นบ้านโดยการประกอบพิธีกรรมเหยาเพื่อเสี่ยงทายหาสาเหตุของอาการเจ็บป่วยและแนวทางในการรักษาต่อไป

ผู้ที่มีอาการไม่สบายหรือมีอาการเจ็บป่วย เชื่อกันว่าการเจ็บป่วยมีสองลักษณะด้วยกัน คือ ป่วยเพราะโรคภัยไข้เจ็บธรรมดากับป่วยเพราะเกิดจากการกระทำของผี เพราะ

คนๆ นั้นประพฤติผิด ฮีต 12 – ครอง 14 หรือจากผีร้ายต่างๆ และบุคคลที่จะมาคอยรักษาอาการป่วยเหล่านี้ได้คือ หมอเหยา เพราะหมอเหยาจะเป็นผู้ติดต่อสื่อสารกับผีเพื่อหาสาเหตุว่าการเจ็บป่วยที่เกิดจากผีกระทำนั้นเกิดเพราะอะไร ผิดอะไร และต้องการจะให้แก้แบบไหน ตามความต้องการของผีจึงจะทำให้อาการเจ็บป่วยนั้นๆ ให้หายได้ จึงต้องจัดให้มีการรักษาผู้ป่วยด้วยการเหยาโดยหมอเหยาจะเป็นผู้ประกอบพิธีเหยาผู้ป่วย

การแต่งกายของผู้ป่วยต้องแต่งกายตามที่กำหนดไว้ คือ มีผ้าไหม หรือผ้าขาวม้าพาดบ่า มีดอกมะละกอร้อยเป็นพวงทัดหู หรือแต่งตัวตามสบายตามสภาพความเป็นอยู่ของผู้ป่วย

ในการศึกษาวิจัยในครั้งนี้ ผู้ป่วยคือ นายอ่อน ญาติน้อย อายุ 71 ปี อยู่บ้านเลขที่ 58 หมู่ที่ 3 บ้านหนองเม็ก ตำบลป่าไร่ อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร อดีตเคยเป็นหมอแคนประกอบพิธีเหยา เป็นพ่อจ้ำ(หมอจ้ำ) เป็นหลักบ้าน(ผู้ทำพิธีถือผีปู่เจ้า ผีปู่ตา) ประจำหมู่บ้าน มีอาการเจ็บป่วย คือ เหนื่อย อ่อนเพลีย เป็นไข้ เคยไปรักษากับแพทย์แผนปัจจุบันที่โรงพยาบาลในตัวอำเภอมาแล้ว อาการไม่ดีขึ้น ยังมีอาการดังกล่าวอยู่ นอกจากนั้นน้ำปัสสาวะยังมีสีน้ำเกลือขุ่น สิ่งที่ญาติของผู้ป่วยเป็นกังวลกลัวจะมีอาการมากขึ้นจนไม่สามารถรักษาให้หายขาดได้ สิ่งเดียวที่ทำได้คือ การรักษาอาการเจ็บป่วยโดยการประกอบพิธีเหยา หมอผู้ทำพิธีคือ นางก้าน ญาติน้อย

ภาพประกอบ 8 นายอ่อน ญาติน้อย(ผู้ป่วย)

2.3 เครื่องคาย

เครื่องคาย เป็นสิ่งอัญเชิญครูบาอาจารย์ผู้ล่วงลับไปแล้วมาช่วยเหลือรักษาผู้ป่วย และเป็นค่าจ้างในการรักษาผู้ป่วยด้วยพิธีเหยา(แล้วแต่หมอเหยาแต่ละคนจะกำหนด) เครื่องคายประกอบพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วย มีดังนี้

2.3.1 เครื่องคายใหญ่ สำหรับประกอบพิธีเพื่ออัญเชิญเทพยดา ผีผู้เป็นใหญ่และผีต่างๆ เครื่องคายถูกจัดวางไว้ในพานขนาดใหญ่ มีเครื่องประกอบหลายอย่าง ดังนี้

1) เงินฮาง(เงินราชสมัยโบราณมีลักษณะคล้ายรางหมู) 8 อัน สำหรับให้ผีใช้ในการเดินทาง

2) เงินสำหรับเดินทาง 12 สตางค์ เป็นค่าคายสำหรับหมอเหยา

3) ซวยดอกไม้(กรวย) 4 คู่ หรือ 8 อัน

4) ซวยเทียน(กรวย) 4 คู่ หรือ 8 อัน

5) เทียนไขใหญ่ 4 เล่ม

6) เทียนเล็ก 4 เล่ม

7) เทียนหง่า(เป็นเทียนที่ทำขึ้นเอง ทำจากฝ้ายชุบขี้ผึ้งนำมาพันกันเป็นลักษณะเป็นกิ่งเหมือนกิ่งไม้) 4 เล่ม

8) เทียนลึม(มีลักษณะเหมือนเทียนหง่า แต่นำมาพันกันให้มีขนาดยาว) 4 เล่ม

9) ตะแหลวไม้ง่าม(เทียนที่ทำขึ้นเองทำจากฝ้ายชุบขี้ผึ้งแล้วนำมาพันกันเป็นลักษณะไม้สามง่าม) 4 เล่ม

10) ขันหมากเบ็ง(ทำมาจากใบตองกล้วยสำหรับใส่ดอกไม้สีขาว) 2 อัน

11) ขันนิมนต์ 4 ขัน ใส่ข้างละ 2 ขัน

12) ไข่ไก่ดิบ 2 ฟอง

13) เหล้าขาว 1 ขวด(ให้เรียกว่า ม้า)

14) ข้าวสาร 1 ถ้วย

15) บุหรี่ 4 มวนพันจากยาเส้นห่อพริกแห้ง(หรือเรียกว่า แอม)

16) คำหมาก 2 คำ

17) ฝ้าย 1 ปอย

18) ฝ้ายเคียนหัวหมอเหยา(สำหรับพันรอบศีรษะของหมอเหยาขณะทำพิธี) 1 เส้น

19) เทียนไต้(เทียนสำหรับจุดขณะประกอบพิธี ทำจากฝ้ายชุบขี้ผึ้ง) 3 เล่ม

เครื่องคายบางอย่าง ใช้จำนวน 4 คู่หรือ 8 อัน เพราะ ใช้สำหรับบูชาพระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์ และเทพยาดารวมทั้งผีต่างๆ

ภาพประกอบ 9 เครื่องคายใหญ่

2.3.2 เครื่องคายสำหรับเชิญลง จัดเตรียมใส่จานใบเล็กหรือเรียกว่า จานเชิญลง ใช้สำหรับให้หมอเหยาอัญเชิญเทพยดา และผีต่างๆ ลงมาเข้าร่างเพื่อประกอบพิธี ประกอบด้วยเครื่องคายต่างๆ ดังนี้

1) ขันห้า ได้แก่ ดอกไม้ 5 คู่ เทียน 5 คู่ หรือ ทำเป็นซวยเทียน 5 คู่
2) ไข่ไก่ดิบ 1 ฟอง

ภาพประกอบ 10 เครื่องคายเชิญลงหรือจานเชิญลง

2.3.3 ขันซิ่นขันแพร เป็นเครื่องคายที่จัดเตรียมไว้ให้แก่ผีที่ลงมาเข้าร่างหมอเหยาแล้ว โดยผีจะเลือกเครื่องนุ่งที่ตนชอบ ถ้าไม่ถูกใจผีจะบอกให้จัดหาให้ใหม่ สิ่งที่เตรียมไว้ได้แก่ ผ้าซิ่น ผ้าแพร เสื้อ ถ้าเป็นผีปู่ผีตา ถ้าลูกหลานรู้ว่าท่านชอบนุ่งอย่างไรก็ให้จัดเตรียมไว้อย่างนั้น

ภาพประกอบ 11 ขันซิ่นขันแพร

2.3.4 เครื่องคายสำหรับผู้ป่วย เป็นการจัดเตรียมเครื่องคายไว้สำหรับเรียกขวัญผู้ป่วย มีดังนี้

2.3.4.1 เทียนสี จำนวน 3 เล่ม เป็นเทียนที่ทำจากฝ้ายชุบด้วยขี้ผึ้ง สำหรับเรียกขวัญผู้ป่วยกลับเข้าร่าง มีขั้นตอนการทำดังนี้

1) เล่มที่ 1 วัดรอบหัว ใช้ฝ้ายที่เป็นไส้เทียนวัดความยาวรอบศีรษะของผู้ป่วย

2) เล่มที่ 2 วัดศอก ใช้ฝ้ายที่เป็นไส้เทียนวัดความยาวจากปลายนิ้วไปจนถึงศอกของผู้ป่วย

3) เล่มที่ 3 วัดจากคอถึงสะตือ ใช้ฝ้ายที่เป็นไส้เทียนวัดความยาวจากคอลงมาจนถึงสะตือของผู้ป่วย

2.3.4.2 กล่องข้าวรับขวัญผู้ป่วย เป็นการจัดเตรียมเครื่องคายต่างๆ ใส่ไว้ในกระติบข้าวเหนียว เพื่อรับขวัญผู้ป่วย มีเครื่องคายดังนี้ ข้าวต้มมัด ขนม ข้าว ปลา อาหาร ฝ้ายผูกแขน(อาจผูกใส่แหวนของผู้ป่วยก็ได้) กระจก หวี ผ้าแพรมน(ผ้าเช็ดหน้า) แป้ง และไข่ต้ม (สำหรับเสี่ยงทายว่า ขวัญของผู้ป่วยกลับมาหรือยัง)

ภาพประกอบ 12 กล่องข้าวสำหรับรับขวัญ

2.3.4.3 พาข้าวรับขวัญ(สำรับข้าวสำหรับรับขวัญผู้ป่วย) เป็นการจัดเตรียมไว้เพื่อให้ขวัญของผู้ป่วยที่กลับมาแล้วได้ทาน ประกอบด้วย ข้าว ปลา อาหาร ของหวาน(ขาดไม่ได้ ถ้าไม่มี ของหวานให้ใช้น้ำตาลทรายแทน)

เครื่องคายทั้งหมดต้องจัดเตรียมให้เสร็จก่อนเที่ยงหรืออย่างช้าไม่เกินบ่ายสามโมงเย็นเพราะหลังจากเวลานี้แล้วถือว่าเป็นช่วงเวลา เอาผีไปป่าช้า ชาวบ้านถือว่าเป็นเวลาที่ไม่เป็นมงคลไม่เหมาะสำหรับประกอบพิธีที่เป็นมงคลต่างๆ เครื่องคายดังกล่าวจะต้องวางไว้ใน “ถาดเครื่องเซ่น” เมื่อกระทำพิธีเสร็จจะยกเครื่องคายทั้งหมดขึ้นไว้บนหิ้งเป็นเวลา 1 คืน จึงยกลงมาได้

2.4 ดนตรีประกอบ

2.4.1 เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบ

เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบ คือ แคน แคนเป็นเครื่องดนตรีพื้นบ้านที่ประดิษฐ์จากภูมิปัญญาของชาวบ้าน ใช้วัสดุที่มีในท้องถิ่นที่หาได้ง่าย จะใช้แคนแปดหรือแคนเก้าเป่าก็ได้

ภาพประกอบ 13 แคน

ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ ใช้แคนแปดเป่าประกอบพิธี เป็นแคนประจำตัวหมอเหยา สาเหตุที่หมอเหยาต้องมีแคนประจำตัวเพราะ การลำประกอบพิธีต้องใช้แคนที่มีระดับเสียงเดียวกันกับผู้ลำ ดังนั้นหมอเหยาจึงจำเป็นต้องมีแคนประจำตัวที่มีระดับเสียงตรงกับเสียงของตนเอง

แคนแปด หมายถึง แคนที่มีจำนวนลูกแคน 8 คู่ หรือ 16 ลูก เป็นแคนที่นิยมใช้กันทั่วไปเพราะมีระดับเสียงปานกลางและสามารถทำเสียงประสานในขณะเป่าได้

2.4.2 ผู้บรรเลงดนตรี

การเป่าแคนประกอบพิธีเหยานั้น ผู้บรรเลงจะต้องมีสุขภาพแข็งแรง มีความอดทน เพราะ ในการเป่าประกอบพิธีแต่ละครั้งใช้เวลานานประมาณ 2 – 3 ชั่วโมง โดยผู้บรรเลงต้องเป่าแคนประกอบพิธีโดยตลอด บางครั้งอาจมีการพักบ้างแต่แค่เวลาไม่นาน ดังนั้นจึง

จำเป็นต้องอาศัยผู้ที่มีสุขภาพแข็งแรงหรืออาจใช้ผู้บรรเลง 2 คน เพื่อผลัดเปลี่ยนกัน ในการศึกษาดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีเหยาในครั้งนี้ ใช้ผู้บรรเลงดนตรี จำนวน 2 คน คือ

1) นายหนูบาง อินธิบุตร อายุ 58 ปี อยู่บ้านเลขที่ 34 หมู่ 4 บ้านนามน ตำบลป่าไร่ อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร จบการศึกษาชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 อาชีพ เกษตรกร บรรพบุรุษเป็นหมอแคนมาโดยตลอด จนตกทอดถึงลูกหลานอีกทั้งมีความชอบด้านดนตรีมาตั้งแต่เด็ก โดยเฉพาะเสียงแคน เคยได้ยินได้ฟังเสียงแคนจากคนเป่าจึงเกิดความชื่นชอบและหลงใหลในเสียงแคน ช่วงอายุประมาณ 25 – 30 ปี จึงได้ศึกษาการเป่าแคนด้วยตนเอง โดยอาศัยความคุ้นเคยกับทำนองเพลงที่ได้ยินได้ฟังจากคนในครอบครัวอยู่เป็นประจำ ตลอดจนการพูดคุยซักถามจากหมอแคนทั่วไป แต่ไม่ได้เรียนกับหมอแคนคนใดเลย ด้วยความอดทนและความสนใจจึงทำให้สามารถเป่าแคนได้ โดยอาศัยวิธีการจำทำนองเพลงจากที่ได้ยินนำมาฝึกไล่เสียงเองจนสามารถเป่าได้ สมัยก่อนนั้นการเป่าแคนมีจุดประสงค์เพื่อเป่าในช่วงที่ไปจีบสาวในหมู่บ้านและต่างหมู่บ้าน ต่อมาได้ฝึกเป่าแคนประกอบพิธีเหยาตามแนวทำนองเพลงที่ได้ยินมาฝึกเป่าจนสามารถเป่าได้ เมื่อมีโอกาสจึงได้เป็นผู้เป่าแคนประกอบพิธีเหยาจนถึงปัจจุบัน

ภาพประกอบ 14 หมอแคน นายหนูบาง อินธิบุตร

2) นายขัน บันตะบอน อายุ 61 ปี อยู่บ้านเลขที่ 6 หมู่ 3 บ้านหนองเม็ก ตำบลป่าไร่ อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร จบการศึกษาชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 อาชีพ เกษตรกร เมื่ออายุประมาณ 30 ปี ได้พบเห็นผู้อื่นเป่าแคนเมื่อได้ฟังเสียงแคนแล้วเกิดความชอบและคิดอยากจะเป่าแคน จึงเริ่มศึกษาโดยการซักถามจากหมอแคนคนอื่นๆ จากนั้นนำมาฝึกปฏิบัติเองโดยอาศัยการจำทำนองแล้วมาไล่หาเสียงเอง แรกๆ ก็ยากพอสมควรจนคิดอยากจะเลิกเป่า แต่ด้วยความชอบประกอบกับความอดทน และมีความขยันในการฝึกซ้อมในที่สุดก็สามารถเป่าได้ ลายที่เป่าได้ครั้งแรกคือ ลายหมอลำหมู่ ลายลำเพลิน เมื่อสามารถเป่าแคนได้แล้วจึงได้ใช้ความสามารถด้านนี้ประกอบอาชีพเพื่อหารายได้โดยการเป่าแคนประกอบหมอลำกลอน เนื่องจาก

ชุมชนที่อาศัยอยู่ประกอบกับบรรพบุรุษเป็นชาวผู้ไทยและมีการนับถือผี จึงมีโอกาสได้เห็นและเข้าร่วมการประกอบพิธีเหยาอยู่บ่อยๆ ทำให้เกิดความสนใจในทำนองแคนประกอบพิธีและได้เริ่มฝึกฝนโดยการจำทำนองและไล่หาเสียงด้วยตนเองจนสามารถเป่าได้ หลังจากนั้นจึงได้เป็นหมอแคนเป่าแคนประกอบการทำพิธีเหยาตั้งแต่บัดนั้นเป็นต้นมา

ภาพประกอบ 15 หมอแคน นายขัน บันตะบอน

2.4.3 การสืบทอดแนวทำนองดนตรี

การฝึกเป่าแคนลายลำผีไท้นั้น ขึ้นอยู่กับความสนใจของหมอแคนแต่ละคน หมอแคนแต่ละคนไม่ได้เรียนกับครูมาโดยตรงแต่สามารถเป่าได้โดยอาศัยประสบการณ์ ความจำ และความขยันฝึกฝน การสืบทอดแนวทำนองดนตรีจึงเป็นไปในลักษณะไม่มีแบบแผนที่แน่นอน โอกาสจะสูญไปมีมาก เพราะคนรุ่นหลังในปัจจุบันไม่ให้ความสนใจแคนและพิธีกรรมเท่าที่ควร เนื่องจากเครื่องดนตรีสากลมีความน่าสนใจและเล่นง่ายเข้ามามีบทบาทและอิทธิพล ทำให้ไม่มีคนรุ่นหลังสืบทอด ด้วยเหตุนี้หมอแคนจึงพยายามสอนลูกหลานและคนในครอบครัวให้เป่าแคนเพื่อสืบทอดตนต่อไป สำหรับขั้นตอนการรับลูกศิษย์นั้น ไม่ค่อยได้ปฏิบัติเป็นแบบอย่างแน่นอน เนื่องจากไม่เคยรับลูกศิษย์เพราะไม่ค่อยมีคนให้ความสนใจเท่าที่ควร เพราะฉะนั้นการรับลูกศิษย์จึงไม่มีพิธีการอะไร แล้วแต่ผู้ที่จะมาเป็นลูกศิษย์เห็นสมควร อาจเตรียมขันดอกไม้ ธูป เทียน เงิน(ไม่ต้องก็ได้หรือแล้วแต่ศรัทธา) นำมาบูชาครูก็เพียงพอแล้ว

3. ศึกษาขั้นตอนการประกอบพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วย

การประกอบพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วยของชาวผู้ไทย เป็นการรักษาโดยการเสี่ยงทายและถามหาสาเหตุของอาการเจ็บป่วยจากผีที่ลงมาเทียมร่างของหมอเหยาที่เป็นสื่อกลางในการติดต่อกันระหว่างคนกับผีโดยใช้เสียงแคนและกลอนลำ เพราะ สมัยก่อนบรรพบุรุษชอบร้องลำ

เครื่องดนตรีที่ทำนองมีเพียงชนิดเดียวเท่านั้น คือ แคน เสียงแคนและกลอนลำจึงเป็นสื่อที่ผีชอบและมีอำนาจสื่อสารกับผีได้ คำกลอนลำที่หมอเหยาขับร้องเป็นอำนาจของผีที่ร้องกลอนลำออกมาเพื่อเสี่ยงทายหาสาเหตุและแนวทางการรักษา ผู้ที่เข้ารับการรักษาส่วนมากจะเป็นชาวผู้ไทยที่นับถือผีด้วยเช่นกัน

สำหรับพิธีเหยาของ นางก้าน ญาติน้อย นั้นเมื่อมีผู้ป่วยต้องการเสี่ยงทายหาสาเหตุของอาการเจ็บป่วย พิธีกรรมจะถูกจัดขึ้นในวันพฤหัสบดีเท่านั้นเพราะถือว่าเป็นวันครูเหมาะแก่การเชิญผีที่เป็นเทพและครูบาอาจารย์ลงมาเทียม หรือถ้าเร่งด่วนมากก็อาจทำได้ในวันอาทิตย์ แต่ทั้งสองวันจะต้องไม่ตรงกับวันศีลหรือวันธรรมสวณะ

สถานที่สำหรับประกอบพิธีนั้นถ้าผู้ป่วยที่อยู่ใกล้อาจใช้บ้านของหมอเหยาเอง แต่ถ้าผู้ป่วยอยู่ถิ่นอื่น หมอเหยาจะเดินทางไปเหยาที่บ้านของผู้ป่วย แต่ต้องมีการจัดเตรียมเครื่องคายให้พร้อม ทั้งนี้อยู่ในความดูแลของหมอเปี่ยงประจำตัวของหมอเหยา

พิธีเหยาของนางก้าน ญาติน้อย มีขั้นตอนการประกอบพิธี ดังนี้

3.1 การเตรียมก่อนเริ่มพิธี

หมอเปี่ยงทั้ง 2 คน จะเป็นผู้จัดเตรียมสถานที่ ส่วนใหญ่จะใช้ที่บ้านของหมอเหยา จัดเตรียมเครื่องคายประกอบพิธีซึ่งจะถูกจัดเตรียมในตอนกลางวันก่อนเวลาบ่ายสามโมงเย็น เพราะเวลาหลังจากบ่ายสามโมงเย็นไปจนถึงพระอาทิตย์ตกดินถือเป็นเวลานำผีเข้าป่าช้า ซึ่งชาวผู้ไทยเชื่อว่า เป็นเวลาที่ไม่เป็นสิริมงคลไม่เหมาะที่จะประกอบพิธีมงคลใดๆ เครื่องคายที่จัดเตรียมไว้ประกอบไปด้วย เครื่องคายใหญ่ เครื่องคายเชิญลง ขันซิ่นขันแพร เครื่องคายสำหรับรับขวัญผู้ป่วย และพาข้าวสำหรับขวัญของผู้ป่วย

เครื่องคายใหญ่จะถูกจัดเตรียมไว้คู่กับเครื่องคายเชิญลง นอกจากนั้นยังต้องเตรียมน้ำใส่ภาชนะสำหรับใส่น้ำไว้อีก 2 ที่ ได้แก่ น้ำมนต์หรือน้ำหอม(น้ำธรรมดาใส่ขมิ้น) และน้ำใส่ดอกไม้(ดอกจำปี) เหล้าขาว(เรียกว่า ม้า) 1 ขวด ทั้งหมดตั้งไว้ข้างๆ คายใหญ่

ภาพประกอบ 16 ภาพขณะประกอบพิธี

3.2 การเชิญลงหรือการเทียม

เป็นขั้นตอนการเชิญผีมาเข้าร่างของหมอเหยา พิธีจะเริ่มประมาณเวลาหนึ่งทุ่ม โดยหมอเหยาจะเข้ามานั่งพับเพียบหน้าเครื่องคายใหญ่ประกอบพิธีหันไปทางทิศใดก็ได้ หมอเปี่ยงทั้ง 2 คนนั่งถัดไปด้านซ้ายมือของหมอเหยา และหมอแคนนั่งด้านขวามือหรือด้านหลังของหมอเหยาก็ได้ เริ่มพิธีหมอแคนจะเป่าแคนลายเชิญผีไท้ไปเรื่อยๆ หมอเปี่ยงจะจุดเทียนยาวนำมาปักที่พานเครื่องคายใหญ่ประกอบพิธี(ใช้แทนดอกไม้) จากนั้นหมอเหยาอาจจะพูดคุยกับหมอเปี่ยงเล็กน้อยก็ได้ก่อนจะนำฝ้ายสีขาวมาพันที่ศีรษะ เสร็จแล้วหมอเหยาจะหยิบจานเครื่องคายสำหรับเชิญลงเพื่อใช้สำหรับเชิญเทพยดาและผีต่างๆ ลงมาเทียมหรือมาเข้าร่างด้วยสองมือถือไว้ระดับอกนำมาวนขวาไปซ้าย 3 รอบ ก่อนที่จะร้องลำเป็นทำนองผู้ไทยเพื่อเชื้อเชิญให้ผีไท้และผีหมอเปี่ยงทั้งสองลงมาเข้าร่าง กลอนลำมีลักษณะเป็นคำกลอนสด มีจังหวะไม่แน่นอน ร้องตามอารมณ์ของผู้ทำพิธี ในขณะที่อัญเชิญเทพยดาและผีหมอผู้ใหญ่ที่สุด หมอเหยาจะใช้มือถือจานคายสำหรับเชิญลง หลังจากที่เทพยดาและผีหมอผู้เป็นใหญ่ลงเทียมร่างแล้ว

ภาพประกอบ 17 การเชิญลงเทียม

หมอเหยาจะวางจานคายเชิญลงไว้แล้วฟ้อนรำประกอบเสียงแคนแต่ไม่ได้ลุกขึ้นยืน ยังคงนั่งฟ้อนรำเหมือนเดิมพร้อมกับลำคำกลอนเชิญผีต่างๆ ให้ลงมาเทียม เช่น ผีหมอ พ่อมด ผีหมอดู ผีหมอเหยา ผีภูผีผา ผีป่า ผีเชื้อ ผีบรรพบุรุษ ผีหมอเปี่ยง ให้ลงมาเทียมพร้อมกัน จากนั้นก็มีการพูดคุย ขี่ม้า(ดื่มเหล้า) ฟ้อนรำกันอย่างสนุกสนาน มีกลอนลำดังนี้

กลอนลำประกอบพิธีเหยาที่ใช้สำหรับเชิญเทพยดาและผีหมอลงมาเทียมหรือเข้าร่างหมอเหยาผู้ทำพิธี

โอ้ยนอ แม่นายเอย เชิญเจ้าลงมาจากหิ้งไม้ยอ เฮาเด้อ แม่นายเอย

โอ้ยนอ แม่นายเอย เชิญเจ้าลงมาจากหอไม้แก้ว ของเฮาน้อยอ่อนๆ เด้อแม่นายเอย

โอ้ยนอ แม่นายเอย รุดรุดไต่กกฝ้ายไห่มาเด้อ ร่ายร่ายไต่กกไหมไห่มาเด้อแม่นายเอย

โอ้ยนอ เชิญเด้อ เชิญหมอมดอยู่เมืองฮ้อ (เมืองผี) เชิญหมอมอ เชิญเจ้าด่วนมาเด้อ อันยาเอย

โอ้ยนอ หมอเหยาเอยผู้คิ้วคิ้ว เชิญเจ้าไห่ด่วนมาเด้อ คูบาเอ้ย

โอ้ยนอ อังกะฮาด เฮาเอ้ย ไอยการ เฮาเอ้ย เชิญเด้อ

โอ้ยนอ คันเจ้ามาฮอดแล้ว เชิญเจ้าเข้าร่างคึงบางๆ น้อยอ่อนๆ เด้อคูบาเอ้ย

ความหมายของกลอนลำ เพื่อเชื้อเชิญผีเชื้อที่เป็นใหญ่ที่สุดลงมาพร้อมด้วยผีหมอมด ผีหมอดู ผีหมอเหยา ผีภูผีผา(อังกะฮาด) ผีเชื้อ ผีบรรพบุรุษ(ไอยการ) ให้ลงมาเข้าร่างของหมอเหยาผู้ทำพิธี

ถึงช่วงนี้ หมอเหยาจะหยุดลำ และเริ่มมีอาการตัวสั่นเล็กน้อย มือที่ถือจานเชิญลงก็สั่นไปด้วย หมอแคนยังคงเป่าต่อไป หมอเหยาเริ่มลำต่อ

โอ้ยนอ คันเจ้ามาฮอดแล้ว คึงนางน้อยผู้แอ่ววอนนำเด้อ อันยาเอ่ย(อันยา = คำแทนตัว)

โอ้ยนอ แก้วละนอยอดฟ้าเอ้ย กาสีเอยให้เจ้าด่วนมาเด้อ

โอ้ยนอ วันทองเอย พั่งพ้อมเชิญเจ้าไห่ด่วนมาเด้อ อันยาเอย

โอ้ยนอ ไห่เจ้ามาจับแข่งอีน้องลีลา เด้ออันยาเอย ไห่เจ้ามาจับขาอีนางน้อยรีร้อย จับนิ้วก้อยไห่นางน้อยแอ่นคิง เชิญมาเด้อ

โอ้ยดอนตาลเอย ไต่กกฝ้ายไห่ลงมาเด้อ ดอนตาลเอ่ย ไต่กกไหม ไห่ลงมาเด้อ วันทองเอย

ความหมายของกลอนลำ คือ หลังจากที่ผีต่างๆ ที่เป็นใหญ่ลงมาเทียมแล้ว ผีเหล่านั้นก็จะเชิญผีหมอที่เป็นผีเชื้อของหมอเหยา เรียกว่า แก้วยอดฟ้า และเชิญผีหมอเปี่ยงทั้งสองคนลงมาด้วย คือ กาสีกับวันทอง เมื่อผีทั้งสามลงมาแล้ว ก็จะมีการฟ้อนรำกันเพื่อให้เกิดความสนุกสนาน

ช่วงนี้หมอเหยาวางจานเชิญลงไว้ แล้วฟ้อนรำประกอบแคนอย่างอ่อนช้อย หมอเปี่ยงทั้งสองก็ฟ้อนรำด้วยเช่นกัน ทั้งหมดนั่งฟ้อน หมอเหยาลำต่อ

โอ้ยนอ วันทองเอย กาสีเอย พากันยกยางย้ายเกาะก่ายกันลงมาเด้อ อันยาเอย

โอ้ยนอ แม่เมืองเอย พ่อเมืองเอย ขอกินน้ำกะบวยคันเจ้ากี่เด้อแม่เมืองเด้อ

โอ้ยนอ แม่เมืองเอย ขอกินน้ำอิ่มแล้ว กะบวยเจ้าข่อยส่งคืนเด้อ

ความหมายของคำกลอน เมื่อแก้วยอดฟ้า กาสีและวันทอง ลงมาแล้ว ก็จะขอกินน้ำจากแม่เมืองพ่อเมือง(หมายถึง ผีที่เป็นหลักบ้านหลักเมืองที่ประจำหมู่บ้าน) หมอเหยาจะหยุดฟ้อนและหันมาใช้ขันน้ำตักน้ำที่อยู่ในถังหรือขันใบใหญ่ที่ตั้งเตรียมไว้ข้างๆ เครื่องคายใหญ่เมื่อแก้วยอดฟ้าดื่มน้ำอิ่มแล้วก็ส่งน้ำให้ กาสีและวันทองดื่มต่อ หมอแคนยังคงเป่าแคนไปเรื่อยๆ (ช่วงนี้อาจจะหยุดพักก็ได้)

หลังจากดื่มน้ำเสร็จหมอเหยากับหมอเปี่ยงก็จะฟ้อนรำกันอีกครั้ง อาจจะมีการพูดคุยกันไปด้วย เพราะนานๆ ผีจะได้มีโอกาสมาเจอกัน เมื่อพบกันแล้วจึงชวนกันฟ้อนรำพร้อมกับขี่ม้า(ดื่มเหล้า)กันอย่างสนุกสนาน หมอเหยาลำต่อ

โอ้ยนอ วันทองเอย ไห่เจ้าอดสาเยิ้น กินลิงตางกะต่าย เด้อวันทองเอย
โอ้ยนอ อดสาเว้าผู้ฮ่ายเซิมพ้อเพิ่นผู้งาม เด้ออันยาเอ่ย (กินเหล้าเม้า)

หมอเหยา ดื่มเหล้าอีกพร้อมกับรินให้กาสีและวันทองดื่มด้วยจากนั้นพากันฟ้อนต่อสักพักก่อนจะลำต่อไปอีก ในขณะทำพิธีหมอเหยาจะลำและฟ้อนประกอบไปด้วย

โอ้ยนอ วันทองเอย กาสีเอย เฮาพากันขี่ม้าพักก่ำ หำสีพวงๆ เอย
โอ้ยนอ เฮาแจงจับกันเข้าสายไยไห่ดีเด้อ
โอ้ยนอ เฮาแจงรีบเร่งเข้าดึงสายไยไห่มันเค่งเด้อ
โอ้ยนอ เฮาแจงจับรีบเร่งเข้าสายไยไห่ดีเด้อ

3.3 การเหยาเสี่ยงทาย

เป็นขั้นตอนที่ต่อเนื่องจากการเชิญลงหลังจากที่แก้วยอดฟ้า กาสีและวันทอง ลงมาเทียมแล้ว ก็จะทำการเหยาเพื่อรักษาผู้ป่วยต่อไป

ภาพประกอบ 18 การเสี่ยงทายจากไข่

หมอแคนยังคงเป่าแคนต่อไปเรื่อยๆ หมอเหยาทำการเสี่ยงทายหาสาเหตุของอาการเจ็บป่วยโดยใช้ไข่ไก่ดิบเป็นเครื่องสำหรับเสียงทาย หมอเหยาวางไข่ในลักษณะนอนไว้ในอุ้งมือขวา ในขณะที่ถามไข่หมอเหยายื่นมือที่ถือไข่เข้ามาใกล้ๆ เครื่องคายใหญ่พร้อมกับโน้มใบหน้าเข้ามาหาไข่แล้วร้องกลอนลำเพื่อถามอาการเจ็บป่วย เมื่อถามเสร็จใช้มืออีกข้างฟ้อนรำไปเรื่อยๆ การถามอาการเจ็บป่วยคือการถามหาสาเหตุของการเจ็บป่วยว่าเกิดจากสาเหตุเพราะการกระทำผิดผีหรือไม่ ถ้าใช่หรือไม่ใช่ก็ขอให้ไข่ลุกขึ้นตั้งหรือนอนลงตามเดิม เช่น หมอเหยาถามว่าอาการเจ็บป่วยครั้งนี้เป็นเพราะทำผิดผีบ้านผีเรือนหรือไม่ ถ้าใช่ให้ไข่ลุกขึ้นตั้ง หรือถ้าไม่ใช่ให้ไข่ลุกขึ้นตั้ง เมื่อได้คำตอบว่าใช่แล้ว จากนั้นถามต่อว่าถ้าเป็นเพราะผิดผีบ้านผีเรือนจริงๆ ก็ให้ไข่นอนลง การถามทุกครั้งจะถามเป็นกลอนลำที่คิดขึ้นเฉพาะในทันทีทันใดนั้น ดังนี้

โอ้ยนอ ขออนุญาตไว้เด้อ คูบาไห่ย่าวๆ คือ สิงสันเพิ่นไฮ่
โอ้ยนอ หมูเฮาเกิดเดือดร้อนแจ่ง สิโอ้โอยหาเด้อ คูบาเด้อ
โอ้ยนอ ไห่เจ้ามามาเด้อ เสาดอนตาลไห่มาก่อนเด้อ
โอ้ยนอ สาวเชโปนช่าง มาเอ้ค่องคือแท้หนอ
โอ้ยนอ ดอนตาลเอย คั่นดอนตาลบ่ปากดอนตาลอุ้มขี้งัวเด้อ
โอ้ยนอ ดอนตาลบ่หัว ดอนตาลอุ้มขี่ม้า ดอนตาลบ่กล้า อย่าได้สู่ท่าวังทองเด้ออันยาเอ่ย
โอ้ยนอ เฮาพากัน ผักกะหม่น หนามสนกะผ่าเด้อ
โอ้ยนอ ป่าขี้อันตันหน้ากะถาง คูบาเอ้ย
โอ้ยนอ ดอนตาลเอย เดือนสามค้อยวอย ๆ ใกล้เดือนสี่ เฮาละเด้อ
โอ้ยนอ เดือนสี่ค้อย เฮาแจ่งเยาะแย่งค้อยไห่เฮานั้นชื่นใจ นา อันยาเอ่ย
โอ้ยนอ กาสีเอย เชิญเจ้ามาอยู่หิ้งไม้ยอ ซะเด้ออันยาเด้อ
โอ้ยนอ กาสีเอย เชิญเจ้ามาอยู่หอไม้แก้ว แจ่งเมือเด้อ กาสีน้อยคนงามเอย
อ้ยนอ ดอนตาลเอย วันทองเอ่ย ไห่เมืออยู่ห้องเฮือนซาน ซะก่อนเด้ออันนา
โอ้ยนอ ไห่เจ้าเมืออยู่หิ้งไม้ยอ หอไม้แก้ว ตกแต่งแล้ว เชิญเจ้าไห่ต่าวเมือเด้อเอ่ย
โอ้ยนอ วันทองเมือแล้วเด้อ แก้วยอดฟ้ากับคูบาน้อยอ่อนเด้อ
โอ้ยนอ หมอมดเอย อยู่เมืองฮ้อ หมอมออยู่เมืองล่าง เฮาเด้อ
โอ้ยนอ หมอเหยาผู้เพิ่นคิ้ว เชิญเจ้าตาวมาเด้อ หมอคูบานา
โอ้ยนอ เชิญเจ้ามามาถ่อน ไห่ฟ้าวแน่ มาเบิ่งเขาผู้ป่วยนั่น บักหำน้อยผู้ป่วยนั่น แม่นายนา

ความหมายของคำกลอน คือ การเชิญครูบา เชิญหมอเหยา เชิญหลักบ้านแห่งเมืองดอนตาลซึ่งเข้าเทียมมากับวันทอง เชิญกาสี ให้รีบมาดูผู้ป่วยว่ามีอาการเจ็บป่วยอย่างไรบ้าง

โอ้ยนอ คูบาเอ้ย แม่นอีหยังมาต้องคึงบาง ๆ น้อยแจ่งป่วย เด้ออันยาเอย

โอ้ยนอ คันผีไฮ่มาหา เด้อคูบาเอย คันผีนามาต้องลุกมาไวๆ ไห่เพิ่นเบิ่งนาอันยานา

โอ้ยนอ คันผีไฮ่บ่ได้มาหนา คันผีนาบ่ได้ต้อง ลุกไว ๆ ไห่เพิ่นเบิ่ง หนอคนงามเอย

โอ้ยนอ คันผีไฮ่บ่ได้มาหนา คันผีนาบ่ได้ต้อง นอนลงไว ๆ ไห่เพิ่นเบิ่งเด้อ

โอ้ยนอ คันแม่นผีอยู่ป่าไห่ลุกมาเด้อ คันแม่นผีอยู่ภูอยู่ผา ไห่ลุกมาจาเว้าหนา

โอ้ยนอ คันแม่นผีป่าต้อง เงยคอไห่เพิ่นเบิ่งคูบาหนา ลุกมาเด้อ

โอ้ยนอ คันผีไฮ่บ่ได้มาเด้ ผีภูผีผาบ่ได้ต้อง ลุกมาไว ๆ ไห่เพิ่นเบิ่ง คนงามเอย

โอ้ยนอ ไห่เจ้าจับไห่มันหมั่น ชันคึงไห่มันเที่ยง ไห่เจ้านั่งจ้อก้อ ไทหมู่ข่อยแจ่งสิเอา หนาอันนา

ความหมายของคำกลอน คือ หมอเหยาถามสาเหตุของอาการเจ็บป่วยว่าเกิดจากการกระทำของ ผีไร่ ผีนา ผีป่า ผีภู ผีผา หรือไม่ โดยเสี่ยงทายดูจากการสั่งให้ไข่ลุกตั้งหรือนอนลง ซึ่งปรากฏว่า อาการเจ็บป่วยไม่ได้เกิดจากการกระทำของผีไร่ ผีนา ผีภู ผีผา ผีป่า จากนั้นก็ฟ้อนรำต่อและถามสาเหตุว่าเกิดจากการกระทำของสิ่งใดต่อ โดยใช้กลอนลำดังนี้

โอ้ยนอ หรือว่าของแม่เถ้าน้อ ตายายบ้อมาต้องบ่เด้อ ของแม่เถ้ามาต้องหยอกแต่หลานเด้อ ลุกมาเถาะ

โอ้ยนอ หรือว่าของในเฮือนนี่บ่ต้องเด้อ บักคำแพงมันแจ่งป่วย คันแม่นของเฮือนต้องเชิญเจ้าไห่ลุก มาเด้อ อันยาเด้อ

โอ้ยนอ คันแม่นของในเฮือนต้อง ลุกมาไว ๆ ไห่เพิ่นเบิ่งเด้อ อันยาเด้อลุกมาเด้อ

โอ้ยนอ แม่เถ้าเอย เจ้าใจดีเอย ลูกเขยได้เว้า ขออภัยไว้ซะก่อน กลับคืนเด้อ แม่นายเด้อ

โอ้ยนอ แม่นายเอ้ย ข่อยมาขอเพิ่งเจ้าข่อยขอเว้าเทือเดียว หนาอันนาเอยกลับคืนเด้อ

ความหมายของคำกลอน คือ หมอเหยาถามสาเหตุของอาการเจ็บป่วยว่าเกิดจากการกระทำของ ผีบ้าน ผีเรือน หรือไม่ โดยเสี่ยงทายดูจากการสั่งให้ไข่ลุกตั้งหรือนอนลง ซึ่งปรากฏว่า อาการเจ็บป่วยไม่ได้เกิดจากการกระทำของผีบ้านและผีเรือน จากนั้นก็ฟ้อนรำต่อและถามสาเหตุว่าเกิดจากการกระทำของสิ่งใดต่อ โดยใช้กลอนลำดังนี้

โอ้ยนอ เชิญกะเชิญเชิญถ่อน หนอ

โอ้ยนอ เจ้าปู่เฮาเอ้ย เจ้าตาเฮาเอ้ย กะหยอดน้อยผู้งามเอย แม่นายเชิญเด้อ

โอ้ยนอ หลักเมืองเอ้ย คันเจ้าลงมาแล้ว เชิญเด้อ ให้เจ้าด่วนมาเด้อ หลักบ้านเฮาเอ่ย หลักเมืองเฮานา

โอ้ยนอ เชิญเจ้ามาแต่หิ้งไม้ยอเด้อ กะหยอดคนงามเอย เชิญเจ้ามาแต่หอไม้แก้ว ไต่กกฝ้ายเจ้ามา เด้อ คำแพงเอย

โอ้ยนอ แม่นายเอย คันเจ้ามาฮอดแล้ว แม่นายเอยสิถามเจ้าบักหำคำแพง แม่นบ่ป่วยนอ คำแพงนา

โอ้ยนอ คันแม่นเจ้าต้อง แม่นายฮ่ายแม่นบ่เซาเด้อคำแพงเด่อ

โอ้ยนอ แม่นายบอกนั่งบ่นอนเด้อ บักคำแพงเอย แม่นายสอนสั่งบ่ได้บ้อเด้ คำแพงเอย

โอ้ยนอ คันเป็นนายแล้ว สังมาทำโผกไผ่เด้ (ลูกหลาน)

โอ้ยนอ หรือว่าซังบ่อยากไห่บักหำน้อยไปรักษา บักหำน้อยไปรักษา บ้อเด้

โอ้ยนอ หลักบ้านเฮา เจ้าปู่เฮาเอ้ย กะหยอดน้อย คนงามเอย

โอ้ยนอ คันแม่นนอนเจ้าฮ่ายน้อบักคำแพงเด้อ ไห่ลุกนั่ง คันเจ้าฮ่ายบักหำน้อยให้ลุกมาเด้อ อันยาเอย

โอ้ยนอ เจ้าเป็นหยังแจ่งฮ่ายเด้ คำแพงเอย แนวบ่มีขัดข่องของบ่ดีเจ้าอย่าว่า คำแพง

โอ้ยนอ แม่นายสอนจ้อย ๆ บักหำน้อยบ่ฟังเด่ นอนลงเด้อ กะหยอดน้อยคนงามเอย นอนลงหนา

โอ้ยนอ หลักบ้านเฮาเอย หลักเมืองเฮาเอย

โอ้ยนอ เจ้ามาคือต้องเด้ บักหำแพงผู้เพิ่นแต่งเด้

โอ้ยนอ หรือว่าเจ้าอยากได้บักหำน้อยไห่บอกมาเด้อ

โอ้ยนอ คันบ่มักผู้นี่หนอ ข่อยสิลาจากเจ้าเด้อ กะหยอดน้อยคนงามเอย แม่นายเอ่ย สิไห่มันลา จากเจ้าไปเอาไผบ่ว่านา

โอ้ยนอ คันบ่มักลูกหลานเจ้าไทหมู่ข่อยบ่ซาเด้อ อันยาเด้อ

โอ้ยนอ มันเฮ็ดหยังน้อบ่ถูกต้องเด้ หลักบ้านเฮาเอย หลักเมืองเฮาหนา

โอ้ยนอ มันบ่ถูกฮีตสิบสอง คลองสิบสี่บ่เด้ หลักเมืองเฮาเอย คันบ่เฮ็ดบ่ถูกเรื่องไทหมู่เจ้าแจ่งถามบ่เด้ ลุกมาด้อ

โอ้ยนอ อันยาเอ้ย คันบ่ไห่ฮีตสิบสองหนา กระหยอดน้อยคนงามหนา หลานน้อยแม่นายเอย

โอ้ยนอ มันบ่ได้ลืมคลองสิบสี่แท้นา

โอ้ยนอ มันกะเฮ็ดเอย วันศิลบ่ได้ละวันพะบ่ได้เมิน หักดอกไม้บูชาเจ้าอยู่สูแนว หนา

โอ้ยนอ คันเฮ็ดบ่ถูกต้องไห่เจ้าออกจากเขาซะเด้อ อันยาเด้อ นอนลง

โอ้ยนอ คันบ่มักบักนี่หนีไปเอานำผู้ใหม่เด้อ คันบอกมักบักอันนี่หนีแม่บ่ว่าหยัง กะหยอดน้อยคนงามเอ่ย

โอ้ยนอ คันแม่นเจ้าสิหนีแน่ นอนลงไห่เพิ่นเบิ่ง

โอ้ยนอ คันบ่หนีซะแท้เด่ ให้นอนลงไว ๆ ไห่เพิ่นเบิ่ง กะหยอดเอย คันบ่หนีซะแท้นอนลงไห่เพิ่นชมหนา

โอ้ยนอ เป็นแจ่งได๋กะสิลาลาแล้ว กะหยอดเอย บักหำน้อยข่อยสิลาก่อนเด้อ

โอ้ยนอ คันแม่นลูกเขยผู้ข่า บักหำน้อยแม่นก่าวลาหนา กะหยอดน้อย แม่นายหนา

โอ้ยนอ คันเจ้าแจ่งซี่ ศรีบ้านบ่สิบ่เฮือง หนา บักหำน้อยแม่นายเอย คันเจ้าเฮ็ดแจ่งซี่ศรีเหมืองเด่สิบฮุง

โอ้ยนอ บักหำเอย กะหยอดเอย หลานชายผู้นี่นา เขาสิขอลาแล้ว ลาลาหนีหนีจากเด้อ คำแพง เจ้ามาแต่งอยู่แท้ ๆ ลูกเขยนั่นอยู่นำเด้อ

โอ้ยนอ ไห่ไปอยู่ยั้งนำคำคนอืนเด้อ กะหยอดเอยเจ้าอย่าอยู่ค้างถ่อน บักหำน้อยผู้รักษาเด้อ อันยาเด้อ ถ้ายอมไห่ร้องไห่

โอ้ยนอ บักห่ามึงเอย บักหมาน้อย แม่นายเอย เป็นนายแล้วซ่างมาลืมโผกไผเด้อ

โอ้ยนอ มึงเป็นใหญ่แล้ว ซ่างมาฆ่าลูกหลานเด้อ

โอ้ยนอ แม่นายเอยหลานมาขอนำก่อน ขออภัยไว้สาก่อน แม่นายเอย หลานยอมแม่นาย

โอ้ยนอ หลานได้ทำผิดแล้วขอโทษ แม่นายเอย

โอ้ยนอ แม่นายเอย ขอขอนำถ่อน ขออภัยไว้ก่อน แม่นายเอย

โอ้ยนอ ขอโทษถ่อนนำเจ้าผู้แม่นาย นา

โอ้ยนอ แม่นายเอย ตั้งแต่นี้หลานสิบ่ต้อย สิบ่เอาหนาแม่นายเอย

โอ้ยนอ แม่นายเอย คันเป็นแนวนี้บักกะหยอดหลานชายบอกลูกตั้งแต่หนา

โอ้ยนอ ดอกกะหยอดคันเจ้าเฮ็ดแจ่งสิบ่ถูกฮีตสิบสองเด้อ กะหยอดน้อยคนงามเอย

โอ้ยนอ นี่แหล่วกะหยอดเอย มึงฮู้จักกูบ่ แก้วยอดฟ้ากาสีเอย เป็นนายมึงมาแต่บ้านเก่า

โอ้ยนอ สาวเชโปนแท้ ๆ เชิญหมู่เจ้าเบิ่งเอาเด้อ

โอ้ยนอ คันมึงสิสู้กับกูลุกมาละแม้

โอ้ยนอ คันมึงสู้ง้าวเหล็กกูสิแทง ง้าวแดงกูสิฆ่า มึงทำบ่ดี บักชาติชั่วบักหำน้อยแม่นายเอย

โอ้ยนอ เหลียวเบิ่งชาวบ้านเว้า หลานกูมันชั่ว หลานกูนั้นเขาว่าหมา

โอ้ยนอ หลักบ้านนามนเอย ไผสิมาส่งมันไว้บักกะหยอดมันชั่ว มาเด้อ

โอ้ยนอ มันชั่วแท้เอาไว้กะบ่คือเด้ บักหมาน้อย แม่นายเอย

โอ้ยนอ เขาเฮ็ดแท้เด้อ เขารักษามึงไว้เด้อ บักคำแพงมึงมาทำโทษเด้

โอ้ยนอ มึงมาฮ่ายโกรธแค้นบักหำน้อยบ่ซาเด้

โอ้ยนอ กะหยอดเอย เป็นนายแล้วซ่างมาสั่งโผกไผ่ เป็นใหญ่แล้ว ซ่างมาฆ่าเขานั้นราษฎร

โอ้ยนอ เป็นลูกผึ่ง หลานเทียนของมึงอยู่คือเก่าเด้อ

โอ้ยนอ แม่นายสอนสั่งแล้ว มึงนั้นบ่จดจำน้อลูก มาไว ๆ เด้อ

โอ้ยนอ หลักบ้านเฮาเอย คั่นสิออกจากร่างบักหำน้อยไห่ด่วนมาเด้อ

โอ้ยนอ หลักเมืองเฮาเอย นายกะหยอดน้อยเอย กูสิให้มันลา กูบ่ไห่มันอยู่นำกูเด้ออันยา

โอ้ยนอ มึงอย่าไปอยู่ซ่นซานเฮือน กะตามซ่าง มันสิไปอยู่ซ่นซาวบ้านกะซ่างมันเด้อ

โอ้ยนอ คันสิไปอยู่ซ่นคนอืนไห่มึงไปเด้อ

โอ้ยนอ คันมึงสิไปอยู่ซ่นกับชาวเมืองไห่มึงว่า ลุกมาเด้อ

โอ้ยนอ เป็นจังได๋กะบ่อยากไป เป็นจังได๋กะบ่อยากซ่น

โอ้ยนอ หลานอยากอยู่ซ่นน้ำเจ้าผู้แม่นายเด่ ลุกมาเด้อ

โอ้ยนอ คันแม่นายบ่เอาแล้ว แม่นายเอยบอกบ่นอน กะหยอดเอยแม่นายทนบ่ได้ สิเอาไปไห่มันเปลือง

โอ้ยนอ ไห่มันเปลืองบ่อนนั่ง บอกบ่นอนสอนบ่ได้ไปแม้บ่ว่าหยัง นอนลง

โอ้ยนอ แม่นายเอย หลานได้ผิดไปแล้วขออภัยซะก่อนเด้อแม่นาย

โอ้ยนอ กะหยอดเอ้ย กูบ่เอามึงแล้วเด้อ

โอ้ยนอ มึงสิอยู่นำกูแท้เด่ คันมึงเฮ็ดแจ่งซี่เด้ ถึงยามบุญกูกะบ่ไปแห่มึงเด้อ

โอ้ยนอ คันแม่นเฮ็ดแจ่งสิเด่ กูมันสิบ่เอาคำแพงนา

โอ้ยนอ ยามบุญนี้เขาคือสิไห่เขาลงเอามึงสิขึ้นมาบ่เด้

โอ้ยนอ กูสิบ่ลงเอาซ่ำ บักหำน้อยไห่อยู่ดอน คันกูบ่ลงเด้อ

โอ้ยนอ คันอยากให้แม่นายลงเอาแท้ ไห่มึงมาลุกมาบ่องแง่งเด้อ

โอ้ยนอ ไห่แม่นายเอาลงเอาแท้ ลุกมาแม้ไห่เพิ่นเบิ่ง นาอันยาเด้อ

โอ้ยนอ คันมึงอยากไห่แม่นายเอย ลงเอานั้นกลับเมือนอนเฮ็ดอ่องล่อง

โอ้ยนอ อยากไห่กูเอยลงเอาแท้ มึงนั้นไห่ค่อยนอนเด้อคำแพง

โอ้ยนอ บักหำน้อยเอย ไห่มึงมาจาเว้านำแม่นายเว้าค่องๆ คำแพงเอย

โอ้ยนอ ไห่มึงเว้าอ่อยนำแม่นายนี่ไห่ค่องคือเด้อ คำแพงเอย

โอ้ยนอ คันมึงทำดีแล้วเด้ มันเสียศีลแท้หนอ เสียศีลผู้มึงกินอยู่

โอ้ยนอ คำแพงเอย ไห่มึงมาเว้าเด้อ คำแพงเอย

โอ้ยนอ ไห่มึงจาเว้านำกะหยอดให้มันคอง คำแพงเอย

โอ้ยนอ คำแพงเอย กะหยอดเฮ็ดหยังหนอบ่ถูกต้อง ไห่เจ้ายกมาเด้อ คำแพงเอย

โอ้ยนอ กะหยอดเอย บักหำน้อยบ่เอาแล้วเด้ บักคำแพงเอย คำภูตาเอย แม่นเชื้อ ขายงัวควยในตะล่าง ผู้ข่าบ่เอาแหลว คำแพงนา

โอ้ยนอ คันแม่นมึงอยากฆ่าซ่ามาฆ่าลูกหลานเด้ บักหำน้อยแม่นายเอย บักหมาน้อยบ่ดีนา

โอ้ยนอ เสียแฮงเด้ มาแต่เซโปนเด้ มาเพิ่งมึงหนอ

โอ้ยนอ ฮู้จักว่ามึงเป็นแจ่งซี่ ฮูขี่บ่ตาวเลย บักหมาน้อยเอย บักชาติชั่วมึงเอย

โอ้ยนอ แม่นายบ่ไห่มันเอาแล้วเด้ มันอยากไปค้างทางได๋กูบ่ว่า

โอ้ยนอ มึงอยากไปอยู่ซ่น ลูกใภ้ใหญ่กูบ่ว่าหยัง นา

โอ้ยนอ ฝนตกเอย บักหำน้อยสิไปแข่งเด้อ

โอ้ยนอ น้ำแก่งเอย บักหำน้อยไปซ้อย นา

โอ้ยนอ มึงมาทำแจ่งสิ ซังบ่หน้าบ่อายแท้เด้อ อันยาเอย

โอ้ยนอ นับแต่มื้อนี่กูสิบ่นับถือมึงเด้อ

โอ้ยนอ กูสิบ่ฮองหา กะหยอดเอย กูสิบ่ว่านำมึงเอย กูบ่จาเว้า นำผู้บ่ฮู้จักความเด้อ

โอ้ยนอ กูสิไปตามบ้านตามเขาผู้มันชอบกูเด้อ

โอ้ยนอ หลานเขยกูอย่ามาแตะ มาต้องแม่นบ่คือเด้ออันยาเด้อ

โอ้ยนอ แต่หลานเอยแท้ ๆ เด้อ หลานเหลนหล่อนของมึง กะหลานกูคักแน่เด้อ

โอ้ยนอ ทางก้วนผู้ใหม่ซะเด้อ

โอ้ยนอ ไห่มึงไปอยู่ค้างนำผู้ช่วยเขาน้อ ไห่มึงไปอยู่ค้างเขาเอย ผู้เพิ่นมักเด้อ

โอ้ยนอ มันสิไปอยู่แท้ ลุกลุกนั่งไห่เพิ่นเบิ่งเด้อ คำแพงนา

โอ้ยนอ มันบ่อยากไปอยู่แท้ มาแม่ไห่เพิ่นชมหนา

โอ้ยนอ เว้าแนวได๋บ่อยากไปแท้เด่ ขออยู่นำแม่นายอยากขอซ่อยไช้นำแม่นายเพิ่นแจ่งว่าเด้อ

โอ้ยนอ หลักบ้านทางเซโปนมาแล้วเด้อ กะหยอดเอย

โอ้ยนอ หลักเมืองทางเซโปนมาแล้วมึงสิลุกค้างย่างกูเอยกะบ่ว่า

โอ้ยนอ กะหยอดเอย เชิญมึงไปไปเถอะไปไว ๆ มึงอย่าอยู่เด้ออันยา

โอ้ยนอ กะหยอดเอยบักหำเอย ผู้รักษามึงแท้ซ่างมาไห่มึงป่วยเป็น นา

โอ้ยนอ คันแม่นหนออันยาเอย บ่อยากไปแท้ไห่มันเซาไวง่ายๆ เด้อ บ่อยากไปแท้ ๆ ได้เขานั่นแม่ตาวเซา เขาสิปนนิบัติเจ้าทุกศีลเขาสิบ่ป่า

โอ้ยนอ คันบ่อยากไป คิดฮอด ไห่ลุกมา

โอ้ยนอ คันบ่อยากไป คิดฮอด ไห่นอนลง

โอ้ยนอ เขาบ่ละ เขาถือเจ้าอยู่สูยามหนา คำแพงนา

โอ้ยนอ คันแม่นนออันยาเอย บ่อยากงอไปแท้ คิดฮอดเด้อบ้านสายแต่ คันบ่ออยากไปแท้ๆ คิดฮอดบักหำน้อยไห่ลุกมานา คนงามเอย

โอ้ยนอ คันแม่นมึงบ่หนีแท้ กลับมานอนแม่นหม่องเก่าเฮาเด้อ

โอ้ยนอ ไห่มึงนอนล่องง่อง บักหำน้อยแจ่งสิเอา คนงามเอย

โอ้ยนอ ความผิดบ่อได้ข่อง กะหยอดเอย ซ่างมาทำโทษเด้อ ความผิดบ่ได้มี ซ่างมาได้รับกรรม

โอ้ยนอ สูอย่าทำเวรก่อน บักหำน้อยบ่ฮู้เด้

โอ้ยนอ กะหยอดเอย ขอโทษก่อนบักหำน้อยบ่ได้ทำ เด้อลุกมาเด้อ คำแพงเอย

โอ้ยนอ กะหยอดเอยหลานกูนี่มาอ่อนมายอมหนา บ่ฮู้จักอีหยังแท้ ขออภัยยกโทษเด้อ กะหยอดน้อยคนงามเอย

โอ้ยนอ คันแม่นเฮ็ดแจ่งซี่ศรีบ้านสิบ่เฮืองเด้อ

โอ้ยนอ คันแม่นเฮัดแจ่งซี่ศรีบ้านสิบ่ฮุง คันแม่นเฮ็ดแจ่งซี่หนีแม้บ่ว่าหยัง

โอ้ยนอ เขาบ่ได้เว้าเด้อ เขาบ่ได้ว่าเด้อ

โอ้ยนอ บักหำน้อยบ่จำเรื่อง คำขอไห่เพิ่นเป็น

โอ้ยนอ ขอโทษเด้อ ขออภัยไว้สาก่อน

โอ้ยนอ คันแม่นเจ้าบ่อยากอยู่แท้กับอ่อนน้อยไห่ลุกมาเด้อคำแพงคนงามเอย

โอ้ยนอ แม่นายเด้อ เขานีมาซู่ก่อน หากะหยอดน้อย เขาบ่จาความนำหลานจะอ่อนยอมนา

โอ้ยนอ ไห่เจ้าไปเฮ็ดผู้อืน

โอ้ยนอ คันแม่นอ้าปากเว้า จาแท้กับแม่นายหนา กะหยอดน้อยคนงามเอยหลักเมืองเจ้าเอย

โอ้ยนอ เจ้าอย่ามาเกี่ยวข่อง ขอเด้อผู้บ่เกี่ยว เจ้าอย่ามาเทียวบ้านบักหำน้อยข่อยบ่คือนา

โอ้ยนอ คันแม่นหลานชายแท้ ให้ยกเอย ยกไว้บักหำแท้ผู้เฮ็ดนำมา

โอ้ยนอ คันแม่นทำบ่ถูกเด้อ นอนลงได้เพิ่นเบิ่งเด้อ คันมันเฮ็ดแท้ ๆ ขออภัยไว้ ให้นอนลงไห่เพิ่นเบิ่งเด้อ

โอ้ยนอ มันบ่ถิ่มแถ่ ฮีตสิบสอง คองสิบสี่ พ่อตาเอย

โอ้ยนอ ขันแพรแล่นมา ขันฝ้าแล่นมาใส่ เอาดอกไม้กะมาพร้อมพร้ำกันแล้ว พ่อตาเอย

โอ้ยนอ ดีมื้อนี้เพิ่นบ่ถือ ดีมื้อฮือเพิ่นบ่นับ ไห่มันลุกกินปลา หากินข้าว

โอ้ยนอ คันสิดีแท้นอนลงให้เพิ่นเบิ่ง

โอ้ยนอ บ่ดีแท้เด้อ

โอ้ยนอ คันแม่นอ่อนน้อยนี่นา เซาแล้วไห่ลุกกินข้าว มีแฮงแล้วสิอ่อนน้อมหนา

โอ้ยนอ คันแม่นดีแท้ ๆ ลุกกินปาหากินข้าว เซามีแฮง ลุกบ่เมือย

โอ้ยนอ คันแม่นมันเมื่อยม้อย ทางข่อยสิบ่เอา ลุกมาเด้อ คันมันสิดีแท้ๆ ลุกมาไว ๆ ไห่เพิ่นเบิ่ง อันนาเอย

โอ้ยนอ คันแม่นทำไปแล้วบ่ดีเอย ข่อยสิปล่อยเด้อ กะหยอดเอย

โอ้ยนอ คันแม่นหลานเขยกูแท้ มึงอย่าถือเป็นคำเว้าเด้อ คันแม่นหลานกูแท้ มึงนั่นแจ่งค่อยฟังกูเด้อ

โอ้ยนอ คันแม่นมึงแท้ ๆ กูบ่ไปแห่แหนมึงเด้อ

โอ้ยนอ กูบ่เอามึงมา ดินดอนหรอกเด้อท่าว เอามึงขึ้นมาเมืองไห่มันฮุงเด้อ

โอ้ยนอ คันแม่นเฮ็ดแจ่งสิกูนี่บ่ล่ำคอยมึงเด้อ กะหยอดน้อยคนงามเด้อ หลักเมืองนา

โอ้ยนอ แม่นายนอ บ่ลงเอาแท้เด้ กะหยอดขึ้นมาได้บ่นา

โอ้ยนอ กะหยอดขึ้นได้ ลุกมาไว ๆ ไห่เพิ่นเบิ่ง คนงามเอย

โอ้ยนอ คันแม่นแม่นายบ่ลงไปเอาเด้อ กะหยอดน้อยขึ้นบ่เป็นลุกมาเด้อ คำแพงเด้อ

โอ้ยนอ กะหยอดเอย คำแพงเอย คันยอมอ่อนนอนลงไห่เพิ่นเบิ่ง คำแพง

โอ้ยนอ คันเจ้ายอมแก้วยอดฟ้า กาสีนั้นไห่ลุกมาเด้อ คำแพง

โอ้ยนอ คันเจ้ายอมแท้เด้ กลับคืนไห้เพิ่นเบิ่ง คำแพง คันเจ้าใจดีแท้ให้ลุกมา

โอ้ยนอ แก้วยอดฟ้าบ่หัวซาจักเทือ คันเจ้าเฮ็ดแจ่งสิหลานน้อยไห่ลุกมาเด้อ คนงาม

โอ้ยนอ กระหยอดเอย ไห่ใจดีถ่อน้ำสร้าง ไห่ใจกว้างซำน้ำของ คนงาม

โอ้ยนอ ไห่หลานจือจำเอา ให้นอนลง

โอ้ยนอ กะหยอดเอย มันนี่เป็นหลานเจ้า เขาสิปนนิบัติเจ้า ซ่างมาทำบ่แม่นเด้ นอนลงเด้อ

โอ้ยนอ นับแต่มือนี่ไห่หลานนั้นจือจำเอา หลักเมืองเฮาเอย เจ้าปู่เฮาหนา นอนลง

โอ้ยนอ คันแม่นายซังข่อย ข่อยสิขี่ม้าบักสีทองให้เจ้าด่าเด้

โอ้ยนอ คันแม่นายซังแท้หลานนี่สิบ่ทำ เด้อแม่นายเอย

โอ้ยนอ แม่นายเอย หลานยอมผิดแล้วเด่ ขออภัย ยกโทษเด้อ อย่าสูโกรธผู้ข่า หลานน้อยผู้รักษา

โอ้ยนอ นับแต่มื้อนี่หลานสิบ่ทำแนวนี่ นาแม่นายเอย

ความหมายของคำกลอน คือ หมอเหยาเชิญผีปู่ตา ซึ่งเป็นหลักบ้านของหมู่บ้านลงมาถามสาเหตุของอาการเจ็บป่วยว่าเกิดจากการกระทำของ ผีปู่ตา หรือไม่ โดยเสี่ยงทายดูจากการสั่งให้ไข่ลุกตั้งหรือนอนลง ซึ่งปรากฏว่า อาการเจ็บป่วยเกิดจากการกระทำของผีปู่ตาจริง โดยผีปู่ตายอมรับว่าทำให้ผู้ป่วยจริง สาเหตุเพราะ ผู้ป่วยเข้าไปตัดไม้ในป่าของหมู่บ้านโดยไม่ขออนุญาตก่อน ผีปู่ตาจึงโกรธ ผีหมอก็เลยต่อว่าผีปู่ตาว่า เป็นผู้ใหญ่ทำไมทำร้ายลูกหลาน การกระทำแบบนี้เป็นการกระทำที่ผิดต่อผีบรรพบุรุษทั้งหลาย ผีเชื้อ(แก้วยอดฟ้า)ผู้เป็นใหญ่ที่สุดและเป็นผีหมอ ไม่พอใจการกระทำของผีปู่หาว่าผีปู่ทำร้ายลูกหลานผู้ดูแลปรนนิบัติรักษาผีปู่ จึงไล่ผีปู่หนีไปอยู่ที่อื่นและไม่ยอมให้ลูกหลานนับถืออีกต่อไป อีกทั้งแก้วยอดฟ้าจะไม่เรียกหา ไม่สนใจผีปู่อีก มีงานบุญงานศีลจะไม่นำพาขึ้นมาร่วมงาน(ผีปู่จะขึ้นมาร่วมงานต่างๆ ของหมู่บ้านได้ต้องมีคนไปเชิญหรือไม่แก้วยอดฟ้าต้องลงไปนำพามาเอง) ผีปู่สำนึกผิดจึงกล่าวขอโทษแม่นายใหญ่และยอมยกโทษให้หลานมา จากนั้นผีปู่เลยบอกแม่นายว่า ยังมีสาเหตุอีกอย่างที่ทำให้ผู้ป่วยไม่สบายเพราะ ขวัญของผู้ป่วยออกจากร่างเมื่อปีก่อนและไปมีเมียเป็นผี มีลูกด้วยกัน 1 คน เมียและลูกที่เป็นผีไม่ยอมให้กลับมาหาเมียเก่าที่บ้านที่เป็นมนุษย์ ดังคำกลอน ต่อไปนี้

โอ้ยนอ คูบาเอย กะหยอดเอย แม่นบ่เด้ บักหำน้อยไปเอาเมียมีลูกหนึ่ง เด้อันยาเอย

โอ้ยนอ คันเอาเมีย ลูกเต้าเจ้าสิอยู่นำเด้ คันเอาเมียแท้ ๆ ลุกมาไวไห่เพิ่นเบิ่ง

โอ้ยนอ คำแพงเอย โอ้ยนอ คันมึงเอาเมียแล้ว สิคอยกินเข่ากับแม่บ่เด้อคำแพงเอย

โอ้ยนอ คันแม่นมีลูกแล้ว เขานั่นสิเป็นห่วง นอนลงเด้อ คำแพง

โอ้ยนอ คันแม่นเอาลูกเต้านำเขาแล้วไว้ช่วยแฮงเด้อ นอนลงเด้อ คำแพง

โอ้ยนอ คันแม่นบ่ฮ่วงนำแท้เด้อ นอนลงไห่เพิ่นเบิ่งเด้อคำแพง คันแม่นแท้นอนแท้ไห่เพิ่นชมเด้อ

โอ้ยนอ ลูกมึงกะได้เด้อคำแพง

โอ้ยนอ เมียมึงกะได้เด้อ ซ่างพอมึงเป็นห่วงเขาเด้อคำแพง

โอ้ยนอ มึงซางกลับมาเด้อ ตาวคว้างมาหาแท้แม่นเก่าหลัง ลุกมาเด้อ

โอ้ยนอ คันมึงเอาเมียแท้ ซ่างบ่อยู่นำเขา คำแพง

โอ้ยนอ ซ่างบ่เลี้ยงลูกเต้านำเขาไห่มันใหญ่ คำแพง

โอ้ยนอ มึงอยากไปเลี้ยงนำเขาไห่มันใหญ่ บ่เด้อ
โอ้ยนอ บ่อยากไปไปแท้ เขานั่นฮันจ้องเอา ไห่นอนลงเด้อ คำแพง
โอ้ยนอ คำแพง เขามาทกมาท้าว คำแพงเอย มาน้าวจ่องเด้อ
โอ้ยนอ เขามาทกมาน้าวบักหำน้อยผู้อยู่เด้อ คำแพงเอย
โอ้ยนอ สายนิ่งไผสิแทนสายแนนไผสิเฝ้า เฮือนเฮาไผสิอยู่
โอ้ยนอ ลูกและเต้าของเจ้ากะมีคำแพงนอนลงเด้อ
โอ้ยนอ ยอดฟ้าเอย เจ็บอกปานไฟไหม้เจ็บใจปานฟ้าผ่า
โอ้ยนอ เจ็บปานค้อนแสนแส้กะบ่ปาน
โอ้ยนอ ไม้ลำต้นซี่แล้วกะเหล่าตันหนอ

ความหมายของคำกลอน คือ หมอเหยาเรียกขวัญของผู้ป่วยมาถามว่า มีลูกและเมียเป็นผีจริงหรือไม่ ถ้าจริงก็ขอให้ทิ้งมาให้กลับมาหาเมียและลูกที่รออยู่ที่เมืองมนุษย์ อย่ามัวแต่ห่วงเมียและลูกที่เป็นผีเลย

3.4 การเรียกขวัญผู้ป่วย

การเรียกขวัญผู้ป่วย เป็นขั้นตอนที่ต่อเนื่องจากการเสี่ยงทายหาสาเหตุของอาการเจ็บป่วยของผู้ป่วย หลังจากที่ทราบสาเหตุอาการเจ็บป่วยว่า เกิดจากการกระทำของผีปู่ตา และขวัญของผู้ป่วยออกจากร่างไปมีเมียเป็นผีและลูกผีอีกหนึ่งคน เมียและลูกที่เป็นผีคอยฉุดดึงไว้ไม่ให้ขวัญของผู้ป่วยกลับมาบ้านเดิม หมอเหยาจึงต้องทำพิธีเรียกขวัญผู้ป่วยกลับมาเข้าร่าง โดยหมอเปี่ยงเป็นผู้จัดเตรียมเครื่องคายสำหรับประกอบพิธีในขณะที่หมอเหยาฟ้อนรำประกอบเสียงแคนต่อไป อาจหยุดพักขี่ม้า(ดื่มเหล้า)บ้าง หมอเหยาลุกขึ้นนั่งคุกเข่ามือขวาถือง้าวร่ายรำไปตามเสียงแคน จากนั้นหมอเหยาจึงส่งง้าวให้หมอเปี่ยง หมอเปี่ยงใช้เทียนสีของผู้ป่วยมาพันกับปลายง้าว และนำกล่องข้าวสำหรับเรียกขวัญผู้ป่วยมาผูกติดกับง้าวแล้วจุดเทียน ขั้นตอนนี้หมอเหยายังคงนั่งคุกเข่าฟ้อนรำโดยยกมือขึ้นฟ้อนรำเหนือศีรษะพร้อมกับร้องลำคำกลอนดังต่อไปนี้

โอ้ยนอ คูบาเอย โอ้ยนอ อดสาเยิ่นเด้อคูบาเอย
โอ้ยนอ เทวบุตรอยู่ชั้น 5 เทวดาอยู่ชั้น 4
โอ้ยนอ ธรณีนาคน้ำ นาโคนั่นพ่ำกัน
โอ้ยนอ พะอินทร์พ้อม พะพรหมยมราช ขอเชิญเจ้าลงเด้อ
โอ้ยนอ เป็นเทพ ปะท่อนไท้ผู้เป็นใหญ่ในสวรรค์ก็เชิญเด้อ ไห่ลงมาเด้อ
โอ้ยนอ พะยาเวรมาพ้อมเด้อ พะยากรรมพอมพำ
โอ้ยนอ เชิญแถนผู้หล่อปั้น เชิญเจ้าลงมาเด้อ
โอ้ยนอ ยกย่างย้ายไห่เกาะก่ายกันลงมาเด้อ

โอ้ยนอ มาฮอดแล้ว เอาขวัญบักหำเข้ามาแน่ เอามาใส่ร่างคึงบักหำน้อย ผู้ป่วยเป็น

ความหมายของคำกลอน คือ หมอเหยาเชิญเทวบุตร เทวดา พระอินทร์ พระพรหม ท้าวยมราช เจ้ากรรมนายเวร พญาแถน ผีปู่ตา ผีหลักบ้าน ให้ช่วยนำขวัญผู้ป่วยกลับมาเข้าร่าง จากนั้นก็ถือง้าวลุกขึ้นยืนมือหนึ่งฟ้อนรำไปด้วย พร้อมกับร้องลำเป็นคำกลอนต่อไปนี้

ภาพประกอบ 19 การรำเรียกขวัญผู้ป่วย

โอ้ยนอ เทวบุตรเอย
โอ้ยนอ คำแพงเอย เคือกกเจ้าเศร้า ไห่คืนมาหาเจ้าเก่า
โอ้ยนอ เจ้าปู่เฮาเอย เจ้าตาเฮาเอย เชิญมาเอาขวัญบักหำเฮาเอย
โอ้ยนอ เจ้าสิป่าเคือกกไว้ ไผนอสิมาล่ำ เจ้าสิดกเคือเค้าเฮือนชานไผสิเบิ่ง ป่าลูกไว้ไผสิเลี้ยงลำคอย
โอ้ยนอ เจ้าปู่เฮาเอย เจ้าตาเฮาเอ้ย กะหยอดน้อยคนงามเอย
โอ้ยนอ เฮาสิมาเอาขวัญบักหำน้อย มาเข้าอยู่คึง
โอ้ยนอ หวี ข้าวแป้ง ไทหมู่ข่อยกะบ่เอา
โอ้ยนอ แม่เมืองเอย คำแพงเอย
โอ้ยนอ คันบ่มีพาข้าวคือหวาน พางายคือบ่แต่ง คันบ่ได้หวานพ้อม ไทหมู่ข่อยกะบ่เอา
โอ้ยนอ คันแม่นมีน้ำพ้อมไทยข่อยจังสิมาเด้อ
โอ้ยนอ คำแพงเอย อ่อนน้อยคนงามเอย

โอ้ยนอ คันเจ้าเอาเมียแท้ ไห่เจ้าตาวคืนมาเด้อ คำแพงเด้อ
โอ้ยนอ เคี่ยวหมากผีไห่เจ้าคาย คำแพงเอย บายหมากผีให้เจ้าถิ่ม
โอ้ยนอ คันเจ้าเมียแล้วไห่คืนมาหาที่เก่า คำแพงเอย
โอ้ยนอ ไห่เจ้ามาเป็นลูกชายกกนั่งหน้าเด้อ คำแพง
โอ้ยนอ ไฮเจ้ายังหนา นาเจ้ายังกว้าง เฮือนบ้านเจ้ายังอยู่เด้อ คำแพง
โอ้ยนอ สายนิ่งเจ้าบ่มีผู้แทน สายแนนเจ้าบ่มีผู้เฝ้า คันเจ้าบ่ตาวมาเด้อ
โอ้ยนอ มาถ่อน ตายายเอย ไห่เจ้าไปเอาขวัญบักหำน้อยไห่มันตาวคืนมาตายายเอย กะหยอดเอย
โอ้ยนอ คันเจ้าอยู่หิ้งไม้ยอ ไห่เจ้าตาวมาเด้อ
โอ้ยนอ คันเจ้ามีลูกน้อย ซะแล้วไห่ตาวมาเด้อ คำแพงเอย
โอ้ยนอ ลูกหลาน เหลนหล่อน คำแพงเจ้ายังเฝ้าอยู่
โอ้ยนอ ลูกและเต้าของเจ้าบ่เกี่ยวพันบ้อเด้
โอ้ยนอ ไห่เจ้ามามาก่อนมาหาแม่เฒ่าใหญ่เฮาเด้อ คำแพงนา
โอ้ยนอ ไขแสงเอยผู้น้อย มาหาข่อยผู้พ่อแพง
โอ้ยนอ มากะมาถ่อน คำแพงเอย ลูกเจ้ากะมาอยู่
โอ้ยนอ คำแพงเอย คันเจ้ามาฮอดแล้ว สิอยู่นำไผไห่เจ้าเต้นใส่
โอ้ยนอ คันเจ้ามาฮอดแล้ว สิอยู่นำไผไห่เจ้าแล่นใส่
โอ้ยนอ สิโตนเจ้าเด้ ไขแสงลูกหล้าพ่อ
โอ้ยนอ จ็อคนั่นบ่ได้ ไขแสงแพงกว่าหมู่เด้อ คำแพง
โอ้ยนอ ยามพ่อฮ่าย ไขแสงเจ้าอย่าโกธพ่อเด้อ คำแพง
โอ้ยนอ พ่อได้ฮ่ายไปแล้ว บักหำน้อยอย่าสิซ่าเด้อ คำแพง
โอ้ยนอ พ่อนี่ฮักเจ้าปานแตง แพงเจ้าปานไข่ ไขแสงเอย
โอ้ยนอ ไห่เจ้าเอาพ่อไว้ ยังสิได้ค่าคุณเด้อ คำแพงเด้อ
โอ้ยนอ ไห่เจ้าเอาพ่อไว้ ยังสิได้ค่าคุณเด้อ ไขแสงเอย
โอ้ยนอ เจ้าผู้น้อยรักษาไว้พ่อแพงแท้เด้อคำแพง
โอ้ยนอ คันเจ้าได้ลูกกะไห่มา ไฮนาอย่าสิถิ่ม
โอ้ยนอ คันเจ้าอยู่ไฮกะไห่มา ขวัญอยู่นากะไห่มาหาลูกอ่อนน้อยเจ้าเด้อ

ความหมายของคำกลอน คือ หมอเหยาเชิญเทวบุตร เทวดา พระอินทร์ พระพรหม ท้าวยมราช เจ้ากรรมนายเวร พญาแถน ผีปู่ตา ผีหลักบ้าน ให้ช่วยนำขวัญผู้ป่วยกลับมาเข้าร่าง ขวัญกำลังทำอะไร อยู่ที่ไหนก็ให้รีบกลับมาเข้าร่างดังเดิม รวมทั้งบอกลูกหลานผู้ป่วยโดยเฉพาะลูกชายที่ผู้ป่วยรักที่สุดอย่าให้โกรธเกลียดพ่อที่ดุด่าว่ากล่าว

หลังจากร้องลำคำกลอนเสร็จแล้ว หมอเหยาจะกลับมานั่งพร้อมกับถือกล่องข้าวไว้ด้วยมือทั้งสองข้างยกกล่องข้าวโยกย้ายไปตามจังหวะแคน ในขณะนี้หมอเปี่ยงจะเรียกลูกหลานให้มานั่งข้างหลังหมอเหยา ให้ลูกหลานจับผ้า(ผ้าขาวม้า)คนละข้างกางออกเพื่อรองรับกล่องขวัญ(กล่องข้าว) เมื่อเตรียมเสร็จแล้วหมอเหยาบอกว่า “รับเอานะ รับเอาขวัญของพ่อเจ้า” พร้อมกับโยนกล่องขวัญข้ามศีรษะไปด้านหลัง ลูกหลานที่อยู่ข้างหลังใช้ผ้าขาวม้ารับเอากล่องขวัญ

ภาพประกอบ 20 หมอเหยาโยนกล่องขวัญผู้ป่วยให้ลูกหลานรับเอา

จากนั้นหมอเปี่ยงรับเอากล่องขวัญจากลูกหลานผู้ป่วยนำมาเปิดฝากล่องออกหยิบไข่ต้มในกล่องขวัญมาแกะเปลือกออกส่งให้หมอเหยา ช่วงนี้แคนหยุดเป่า หมอเหยานำไข่มาพินิจพิเคราะห์หาจุดต่างๆ ที่เกิดขึ้นในไข่ต้มโดยเฉพาะจุดสีดำที่แสดงให้เห็นว่าขวัญของผู้ป่วยกลับมาแล้วรวมทั้งมีอาการเจ็บป่วยอะไรบ้าง ปรากฏว่า ขวัญกลับมาเข้าร่างผู้ป่วยแล้วแต่อาการป่วยที่เป็นคือ ความดันโลหิตสูง

ภาพประกอบ 21 หมอเหยาพินิจพิเคราะห์ดูไข่ว่าขวัญกลับมาเข้าร่างผู้ป่วยหรือยัง

จากนั้นเป็นพิธีผูกข้อมือให้ผู้ป่วย หมอเหยาฟ้อนรำและร้องลำคำกลอน ดังนี้

โอ้ยนอ ป๋าซะเด้อท้าว เจ้าผู้เอาเมียใหม่ เอาไว้ซะเด้อคำแพง
โอ้ยนอ มาอยู่นำลูกและเต้าเมียเจ้าผู้เก่าเดิม เด้อคำแพง
โอ้ยนอ คันเจ้าเมียผิด เอาเมียผีไห่เจ้าถิ่ม เด้อคำแพง

โอ้ยนอ คันเจ้าเอาเมียจีนไห่เจ้าถิ่ม เอาเมียผีไห่เจ้าป่อย แม่นไผ จำจองเจ้า ไห่เอาแท้แต่เมียเด้

โอ้ยนอ ข่อยอยากนำไปเว้านำลุงตาผู้เป็นใหญ่ ผู้เพิ่นจับจองน้าวเอาเมียนั้นไห่ส่งคืนเด้

โอ้ยนอ วันทองเอย ข่อยสิมา วันทองข่อยสิผ่า

โอ้ยนอ ง้าวเหสักข่อยจ้อ ง้าวทองข่อยสิผ่า

โอ้ยนอ พาข้าวข่อยสิหงาย พางายข่อยสิแต่ง ไห่เจ้ากลับตาวบ้านตน ข่อยสิส่งเมือ

โอ้ยนอ พาข้าวข่อยกะหงาย พางายข่อยกะส่ง

โอ้ยนอ เชิญเจ้าอกจากร่างดิ่งบาง ๆ น้อยอ่อน ๆ

โอ้ยนอ ไห่เจ้ากลับตาวบ้านเมือก่อนอย่าอยู่นาน

ความหมายของคำกลอน คือ หมอเหยา(แก้วยอดฟ้า)เรียกให้ขวัญกลับมาโดยให้ทิ้งเมียผีแล้วกลับมาหาเมียที่เมืองมนุษย์ ถ้าพ่อตาของเมียผีไม่ยอมปล่อยกลับมาจะใช้ง้าวที่เป็นอาวุธเข้าฆ่าฟัน จนกว่าจะยอมปล่อย

หลังจากเรียกขวัญผู้ป่วยกลับมาแล้ว หมอเหยาเรียกขวัญผู้ป่วยให้ทานข้าว ปลา อาหารที่เตรียมไว้จนอิ่ม แล้วให้กลับเข้าร่างผู้ป่วยตามเดิม จากนั้นเป็นพิธีผูกข้อมือให้ผู้ป่วย หมอเปี่ยงนำข้าวของของผู้ป่วยที่อยู่ในกล่องขวัญ 2 – 3 ชิ้นมาใส่ไว้ในมือของผู้ป่วย จากนั้นหมอเหยาจะใช้ฝ้ายผูกข้อมือของผู้ป่วยพร้อมกับร้องลำคำกลอน ดังนี้

โอ้ยนอ ผู้เบื้องซ้ายไห่ขวัญบักหำน้อยให้ตาวมา

โอ้ยนอ ผูกก่ำขวาไห่ขวัญบักหำน้อยนั้นยางมา

โอ้ยนอ ไห่เจ้ามาเข้าร่างคึงบาง ๆ น้อยอ่อน ๆ

โอ้ยนอ ไห่เจ้ามาเป็นลูกชายกกนั่งหน้า ลูกชายหล้าไห่นั่งเฮือน

โอ้ยนอ ฝนตกเจ้าอย่าแข่ง น้ำแกงเจ้าอย่าลอย

โอ้ยนอ ขวัญแข่งไห่มาเต้า ขวัญขาให้มาผ่าน

โอ้ยนอ ขวัญแข่งไห่มาอยู่แข่งลีลา คำแพงเด้อ

โอ้ยนอ ขวัญขาไห่เจ้ามาลีล้อย ลีล้อย

โอ้ยนอ ขวัญนิ้วชี้นิ้วก้อยไห่เข้ามาอยู่คึง เด้อคำแพง

โอ้ยนอ เจ้าอย่าไปเที่ยวบ้าน ควายยฮ้าย(ผีร้าย) สิไล่ชน ฝนตกอย่าแข่งน้ำแก่งเจ้าอย่าลอย เด้อคำแพง

โอ้ยนอ ไห่เจ้าอยู่เฮือนนำข่อย บักหำน้อยแม่นาย คำแพงเด้อ

ความหมายของคำกลอน คือ ให้พรผู้ป่วยให้ขวัญกลับเข้าร่างเหมือนเดิม

ภาพประกอบ 22 การผูกข้อมือผู้ป่วย

จากนั้นให้ลูกหลานและแขกที่มาร่วมงานผูกข้อมือให้ผู้ป่วย ระหว่างนี้หมอเหยาจะฟ้อนรำประกอบเสียงแคนไปเรื่อยๆ จากนั้นจึงนำไข่ที่ใช้สำหรับเสี่ยงทายมาเสี่ยงทายดูว่าขวัญของผู้ป่วยกลับเข้าร่างจริงหรือไม่ ดังคำกลอนต่อไปนี้

โอ้ยนอ คำแพงเอย ขวัญเจ้ามาอยู่ร่าง ขวัญบักหำมาคักแน่เด้อ

โอ้ยนอ ไห่เจ้าจับไห่มั่น ชันดิ่งไห่มันเที่ยง คันเจ้ามาฮอดแล้ว ไห่นั่งจ้อก้อไทหมู่ข่อย แจงสิเอา

โอ้ยนอ คันสิเอาเจ้าเป็นลูกชายกกมานั่งหน้า ลูกชายหล้านั่งแทน นอนลงเด้อ คำแพงเด้อ

โอ้ยนอ คันเจ้ามาแท้ ๆ ไห่เจ้านอนไว ๆ ไห่เพิ่นเบิ่ง

ความหมายของคำกลอน คือ ถ้าขวัญกลับมาเข้าร่างแล้วให้ไข่ลุกขึ้นตั้ง ถ้าจะกลับมาอยู่บ้านจริงๆ ให้ไข่นอนลง

3.5 การลา

การลา เป็นการส่งให้เทพยดาและผีต่างๆ ให้ออกจากร่างไปกลับไปยังถิ่นที่อยู่อาศัยอยู่เดิม หมอเหยาจะฟ้อนรำโดยยกมือขึ้นฟ้อนเหนือศีรษะ พร้อมกับร้องกลอนลำ ดังนี้

โอ้ยนอ เทวบุตรอยู่ชั้น 5 เทวดาอยู่ชั้น 4 เด้อ

โอ้ยนอ พะอินทร์ตาพ้อมอินทร์พรหมยมราช ปะทั่งเทพปะท่อนไท้ เชิญเจ้าไห่ตาวเมือเด้อ

โอ้ยนอ ไห่เจ้าออกแต่ร่างคึงบาง ๆ น้อยอ่อน ๆ เด้อ

โอ้ยนอ ไห่เจ้าเมืออยู่หิ้งไม้ยอ หอไม้แก้ว ปะตูต้องตาลิ่ว(ไม้หิ้งประตูห้อง)

โอ้ยนอ อินทร์ตาพร้อม พญาแถนผู้เป็นพ่อ

โอ้ยนอ ไห่ยกย่างย้ายเกาะก่ายกันเมือเด้อ อันยาเอย

โอ้ยนอ หมอมดอยู่เมืองฮ้อ หมอเหยาอยู่เมืองล่าง หมอเยาผู้เพิ่นคิ้ว เชิญเจ้าไห่ตาวเมือ

ความหมายของคำกลอน คือ หมอเหยาเชิญเทวบุตร เทวดา พระอินทร์ พระพรหม ท้าวยมราช เจ้ากรรมนายเวร พญาแถน หมอมด หมอดู ให้ออกจากร่างกลับสู่ถิ่นที่อยู่อาศัยเดิม

หลังจากส่งเทพยาดาและผีต่างๆ ที่เป็นใหญ่แล้ว ก็จะทำการส่งผีหมอเหยา แต่ในช่วงนี้ ลูกหลานผู้ป่วยและแขกที่มาร่วมพิธี มีการขอโชคลาภตามภาษาชาวบ้านเรียกว่า “หวย” จากผีหมอเหยา หมอเหยาฟ้อนรำต่อพร้อมกับร้องลำคำกลอน ดังนี้

โอ้ยนอ ปู่ตาเอ้ย
โอ้ยนอ ไห่แม่นายแก้วยอดฟ้า ขอนำคูบากะบ่ว่า
โอ้ยนอ หูอยากลาตาอยากล้อ ขอนำผู้ตาเบิ่ง
โอ้ยนอ คูบาเฮาเอ้ย หมอเหยาเอ้ย คันแม่นเจ้าฮู้จักเรื่อง ไห่ไขข้อบอกมาเด้อ นา
โอ้ยนอ อันยาเอย คูบาเอย หมอเหยาเฮาหนา หมอมอเฮานา
โอ้ยนอ ข่อยสิดูแต่ได้แต่ผู้ป่วย
โอ้ยนอ คันเป็นเลขหมู่นี้ ไทหมู่ข่อยสิเอาเด้อ
โอ้ยนอ ของหมู่นี่หมู่ข่อยบ่เคยลงเคยหลอก ไทหมู่ข่อยแม่นบ่เคย
โอ้ยนอ ลงบ่เป็นเลยแหล่ว ลงหลายเขาเห็นหน่าย
โอ้ยนอ บ่แม่นอรหันต์แท้ไทหมู่ข่อยเป็นผู้เหยา ข่อยสิเมือเด้อ
โอ้ยนอ ลาก่อนเด้อ พ่อเมืองเอย แม่เมืองเอย
โอ้ยนอ เมืออยู่หิ้งไม้ยอ หอไม้แก้ว เฮาเด้อ หมอเหยาเฮาเอย
โอ้ยนอ สิบปีเจ้าอย่าไข้ ซาวปีเจ้าอย่าป่วยเด้อ แม่เมืองเอย
โอ้ยนอ คันเจ้าเจ็บป่วยไข้ในเนื้อไห่ทรวงหายเด้อแม่เมืองเอย
โอ้ยนอ คันแพรข่อยสิหา ขันผ้าข่อยสิใส่ ไข่หน่วยละร้อยประสงค์ซื้อใส่กาย
โอ้ยนอ แก้วยอดฟ้า กาสีเฮากลับตาวเด้
โอ้ยนอ กะหยอดเจ้าพำพ้อม บักหำน้อยไห่ตาวเมือ

ความหมายของคำกลอน คือ หมอเหยามีหน้าที่รักษาคนอย่างเดียว ไม่สามารถบอกหวยให้โชคลาภได้ เพราะหมอเหยา ไม่เคยทำเช่นนั้น จากนั้นจึงลากลับไป

หลังจากที่หมอเหยากลับไปแล้ว แต่แขกที่มาร่วมงานยังได้ไม่หวย จึงขอกับผีปู่ตา แก้วยอดฟ้าผู้เป็นสื่อกลางขอจากปู่ตา โดยใช้ซวยเทียนเป็นเครื่องประกอบการขอ มือหนึ่งจับซวยเทียน อีกมือหนึ่งฟ้อนรำ พร้อมกับร้องลำคำกลอนต่อไปนี้

ภาพประกอบ 23 ใช้ซวยเทียนขอหวยจากปู่ตา

โอ้ยนอ กะหยอดเอย เขาขอเพิ่งเจ้าขอเพิ่งชีวิต
โอ้ยนอ เขานั้นทุกข์อ่อมอ้อ ทุกข์อ่อมอ้อยมาหาเจ้าผู้อยู่ดอน
โอ้ยนอ เขาสิขอนำเจ้าขอเงินคำนำเจ้าแน่
โอ้ยนอ กะหยอดเอย คันเจ้าได้แล้ว ไขมาบอกเขาแน่ คันเจ้าได้แล้ว ตนข่อยสิบอกเขา
โอ้ยนอ คันเจ้าได้แท้ ไขมาบอกข่อย คันบ่บอกถูกแท้เขานั้นสิเสีย ไห่เจ้าลุกมาเด้อ
โอ้ยนอ คันเจ้าได้แล้วกลับคืนมาไห่เขาเบิ่ง คันเจ้าได้แล้ว กลับคืนมาไห่ข่อยเบิ่ง เด้อกะหยอดน้อยแม่นายเอย
โอ้ยนอ คันแม่นโตได๋แท้ แปลมาบอกแม่นายแน่ (จุดเทียนแทนดอกไม้ให้สว่าง)
โอ้ยนอ คันแม่นเจ้าได้แท้ ลุกมาแม้บ่ว่าหยัง เด้ออันยานา คนงาม
โอ้ยนอ โตดีไห่เจ้า โตได๋ดีไห่เจ้าว่า
โอ้ยนอ คันแปลบ่ได้ ไทหมู่ข่อยแจงสิแปล
โอ้ยนอ นาลิโตนเจ้าเด้อ เขาโอ้ยผู้มาแอวเฮาหนาอันยา
โอ้ยนอ อันยาเอ้ย คันบอกเป็นโตบ่ถูก แม่นายฮ่ายเด้อ
โอ้ยนอ คันแม่นเลขได๋ แท้ไห่นอนแดงไห่เพิ่นเบิ่ง
โอ้ยนอ คันเลขได๋แท้ไห่เทียนงอลงไห่เพิ่นเบิ่ง
โอ้ยนอ ไห่เจ้าเบิ่งปลายไห่คักแน่เด้อ (ว่าเป็นเลขอะไร)
โอ้ยนอ กะหยอดเอย
โอ้ยนอ เฮาเอาไห่ถูกแล้ว กลับมามันบ่แม่นกะยังเอาเด้ คำแพงเอย

ความหมายของคำกลอน คือ แก้วยอดฟ้าเป็นสื่อกลางขอหวยจากปู่ตาให้กับคนที่มาร่วมพิธี โดยให้ดูจากการฟ้อนรำโดยใช้ซวยเทียน ถ้ายกขึ้นสูง หมายถึง เลขมีค่ามาก ถ้ายกมาระดับกลาง หมายถึง เลขอยู่มีค่าประมาณกลาง ถ้าลงมาระดับต่ำ หมายถึง เลขมีค่าต่ำ (เลข 0 – 9) ปู่ตาไม่สามารถบอกเป็นตัวเลขได้ ถ้าใครมีโชคจะสามารถแปลได้ถูกต้อง

หลังจากบอกโชคลาภแล้ว เป็นขั้นตอนการลากลับ หมอเหยาจะฟ้อนรำพร้อมกับร้องลำคำกลอน ต่อไปนี้

โอ้ยนอ อันยาเอ่ย เพิ่นอยากฟังลำแล้ว ลำผู้ไทยสิได้ย่าว เด้ออันยาเอ่ย
โอ้ยนอ สาวเชโปน เลาะเทียมท่าหอมกลิ่นดอกยอ สองเฮาฮักกันเด้
โอ้ยนอ สองเฮาเว้านำกันอยู่น่มนม (อ่อมอ่อม) คำเอยแพงเอย
โอ้ยนอ ดอนตาลเอยเชิญเชิญถ่อน ท้าวดอนตาลไห่มาก่อน
โอ้ยนอ คันเจ้าช้า ตะวันนั่นสิฮุงใส
โอ้ยนอ มีแต่หอมดอกไม้ หอมกลิ่นแคมของ สองเฮาฮักกันเอย
โอ้ยนอ คันแม่นหอมดอกทอง คือสิถืกกลิ่นเจ้า
โอ้ยนอ ถูกกลิ่นสาวดอนตาลเจ้า ซะมาโอ้อาวคนึงเด้อ
โอ้ยนอ ดอนตาลเอย เจ้าบ่หลีโตนหน้า ตนเฮามาสู ดอนตาลเอย
โอ้ยนอ ไห่เจ้าเมืออยู่หิ้งไม้ยอเด้อดอนตาลเอย หอไม้แก้วเมือเด้อ ดอนตาลเอย
โอ้ยนอ อันยาเอย ดอนตาลเฮาเอ่ย อังกะฮาดเฮาเอย ไอยการเฮาเอย
โอ้ยนอ อันยาเอย ฮีตสิบสอง คองสิบสี่ เฮาคือบ่แต่ง อันยาเอย
โอ้ยนอ คันอยากไห่เฮาลงแท้ ไห่เอาม้ามาขี่ อันยาเอย
โอ้ยนอ กะหยอดเฮาเอย ฮังกะฮาดเฮาเอย ไอยการเฮาเอย
โอ้ยนอ อันยาเอย เป็นจังได๋ ดอกเด้อเจ้า เอาหลานเฮาไปส่ง อันยาเอย
โอ้ยนอ อังกะฮาดเฮาเอย ไอยการเฮาเอย
โอ้ยนอ เมือกะเมือถ่อน คำแพงแม่นายส่ง คำเอย แพงเอย
โอ้ยนอ เมืออยู่อยู่หิ้งไม้ยอ เจ้าเด้อคำแพงเอย เมืออยู่หอไม้แก้ว บ่อนเก่า
โอ้ยนอ ไห่เจ้าออกจากร่างคึงบาง ๆ น้อยอ่อน ๆ
โอ้ยนอ ออกเทือเล็กเทือน้อย คำแพงนั่นไห่ตาวเมือ
โอ้ยนอ คันบ่มีอีหยังแล้ว หลานเขยสิเมือจากเด้ แม่นายเอย
โอ้ยนอ คันมีบ่แอม(ยาสูบ) แท้ตนข่อยสิบ่เมือ
โอ้ยนอ คันสิกลับตาวบ้าน ไห่เอาแอมมาสูบก่อนเด้อ แม่เมืองเอย
โอ้ยนอ คันได้แฮมแท้ กะตันนำมะวง(หลักเมืองดอนตาลมาเที่ยวหาปู่) กะยังอยู่
โอ้ยนอ เจ้าปูเฮาหนา เจ้าตาเฮาเอย

โอ้ยนอ อังกะฮาดเฮาเอย เต็มที่แล้ว หมอปี่เฮาเมือยแขน หมอแคนเฮาเมือยก้อย บักหำน้อยเมือยคึง

โอ้ยนอ คันแม่นเจ้าแอมแล้ว ไห่ออกแต่ร่างคึงบางๆ น้อยอ่อนๆ

โอ้ยนอ กะหยอดเอย ไห่เจ้าอดสาเยิ่น คำแพงเอย แม่นายเอยสิเมือส่ง

โอ้ยนอ คันแม่นหีบกะบ่ได้ ยากะบ่ได้ บักหำน้อยไห่ตาวเมือสา

โอ้ยนอ ไห่เจ้าจับสายไหย่(เชือกผูกม้า)ในมือให้มันเที่ยง เด้อคำแพง ไห่เจ้ากลับตาวบ้านเมืออยู่หิ้งไม้ยอ หอไม้แก้ว บักหำน้อยสิตาวเมือ

โอ้ยนอ บักหำเอย คันเจ้าเมือแล้ว แม่นายสิเมือต่อ เด้ออันยาเอย

โอ้ยนอ อักะฮาดเฮาเอย ไอยการเฮาเอย กะหยอดน้อยคนงามเอย เมือบ้านเด้อ เมือบ้านเอาเด้อ

โอ้ยนอ เมืออยู่ห้องกะดิ่งทองย้อยยามย่าง กาสีน้อยสิตาวเมือ

โอ้ยนอ คำแพงเอย ไห่เจ้าเมือเลี่ยงนำทาง ไห่เจ้ายางเมือ เด้อคำแพงเอย

โอ้ยนอ ไห่เจ้าเมือสืบสร้างเมืองบ้านไห่ฮุ่งเฮือง เด้อคำแพงเอย

โอ้ยนอ ไห่เจ้าเมือเมือถ่อน วันทองเอย วันทองผู้เป็นเสียวเมือเด้อ วันทองเอย

โอ้ยนอ สาวดอนตาลเมืออยู่ห้องบ่ ง้อยอนผู้ได๋

โอ้ยนอ กาสีเอย วันทองเอย ยังแต่สองคนเฮานี่ กาสีเอยเฮาฟาวตาว กาสีเอย วันทองเมือแล้ว กาสีเฮาสิได้ตาวกับแก้วยอดฟ้า เฮานี่สิตาวลา

โอ้ยนอ วันทองเอย มาหลีโตนโตเด้ เฮาเอยซ่างมามวนแท้เด้อ

โอ้ยนอ กาสีเอย น้องหลงไทย เฮามาคือมวน เด้ออันยาเด้อ

โอ้ยนอ กาสีเอย เรามาพากันเข้าดงกว้างสองคนเฮาพากันยาง

โอ้ยนอ เอาละมากันขึ้นม้าสาแล้ว แจ่งย่างไว

ความหมายของคำกลอน คือ ผีต่างๆ ยังไม่อยากกลับกัน เพราะยังสนุกสนานอยู่ ต่างนึกถึงความหลังเมื่อครั้งที่รักกันริมฝั่งแม่น้ำโขง จะกลับเซโปนก็ยังไม่อยากกลับ เพราะยังไม่มีม้าขี่(ดื่มเหล้า) ลูกหลานผู้ป่วยหาม้ามาให้ขี่ หลังจากขี่ม้ากันเสร็จ จึงส่งหลักเมืองดอนตาลและวันทองให้กลับก่อน

หลังจากหลักเมืองดอนตาลและวันทองกลับไปแล้ว จึงส่งผีไร่ ผีนา ผีปู่ตา ให้กลับตามกันไป จากนั้นแก้วยอดฟ้า และกาสี ซึ่งมาจากเมืองเซโปน ผูกข้อมือให้หมอแคนและให้พร หลังจากนั้นจึงชวนกันลากลับด้วยกลอนลำต่อไปนี้

ภาพประกอบ 24 ผูกข้อมือหมอแคน

โอ้ยนอ อังกะฮาดเฮาเอย ไอยการเฮาเอย
โอ้ยนอ เมืออยู่หิ้งไม้ยอ แม้อยู่หอไม้แก้ว เฮาเด้ออันยาเอย
โอ้ยนอ รุด ๆ ใต้กกฝ้าย ร้าย ๆ โต้กกไหม เฮาเมือเด้ออันยาเอย
โอ้ยนอ อังกะฮาดเมือแล้วไอยการเมือต่อ กาสีพ้อมเมือพ้อมพำกัน กาสีนั่นสิตาวเมือเด้อ
โอ้ยนอ ลาก่อนเด้อ พ่อเมืองเอย แก้วยอดฟ้า กาสีสิเอิ้นสั่งเด้อ
โอ้ยนอ หมอผีอยู่เมืองแถน หมอแคนอยู่เมืองฟ้า แก้วยอดฟ้าสิลาเมือก่อน
โอ้ยนอ อันยาเอย พ่อเมืองเอย คันเจ้าเจ็บป่วยไข้ ไห่ส่งหาหมู่ข่อยแน
โอ้ยนอ พ่อเมืองเอย คันเจ้าได้กินซีนให้เจ้าโอ้อาวคะนึงหาเด้อ พ่อเมืองเด้อคันได้กินปลา ไห่เจ้าลงน้ำแฮ่ง(แล้ว)
โอ้ยนอ ดอนตาลเอย ให้เจ้าไว ๆ ข้าม หัวดอนตาลไปกิ้นกิ่น (ไว ๆ)
โอ้ยนอ ไห่เจ้าออกจากร่างคึงบาง ๆ ไปซะกิ้นกิ่นเด้อ ดอนตาลเอย
โอ้ยนอ กาสีเอย เฮามายกย่างย้าย เกาะก่ายไปส่งวันทองนา
โอ้ยนอ กาสีเอย เฮารัดเร่งเข่า เมือเฮือนเฮากิ้นกิ่น
โอ้ยนอ พ่อเมืองเอย สิบปีเจ้าอย่าไข้เด้อ พ่อเมือง
โอ้ยนอ สิบปีเจ้าอย่าไข้ ซาวปีเจ้าอย่าป่วย
โอ้ยนอ ข่อยสิลาจากเจ้าไปแล้ว พ่อเมืองเอย

ความหมายของกลอนลำ คือ แก้วยอดฟ้าส่งผีภูผีผา ผีบรรพบุรุษ แล้วก็สั่งลากลับพร้อมกับกาสี ชวนกันออกจากร่างกลับสู่เมืองเซโปน ประเทศลาว

การออกจากร่างสังเกตจากการฟ้อนที่หนักหน่วงรุนแรง หมอเหยาฟ้อนรำอย่างรวดเร็วใช้ขาทั้งสองข้างกระทบพื้นเป็นจังหวะอย่างแรงและเร็วขึ้น จนกระทั่งหยุดนิ่งในที่สุด เป็นอันเสร็จสิ้นพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วย

4. ศึกษาดนตรีที่เกี่ยวข้องที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วย

4.1 เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลง

4.1.1 ลักษณะของเครื่องดนตรี

"แคน" เป็นเครื่องดนตรีพื้นบ้านของภาคตะวันออกเฉียงเหนือหรือภาคอีสานที่เก่าแก่มีมาแต่โบราณ นักวิชาการด้านมานุษยดุริยางควิทยา(Ethnomusicologists) จำแนกเครื่องดนตรีจำพวกแคนไว้ในกลุ่มเครื่องลม(aerophone) ชนิดมีลิ้นอิสระ(Free reeded) เกิดเสียงจากการเป่าและดูดให้กระแสลมผ่านลิ้นที่เป็นโลหะที่ฝังอยู่ในรูบากข้างลำท่อ ซึ่งเป็นลิ้นอิสระ

แคน มีลักษณะนามว่า "เต้า" ซึ่งสันนิษฐานว่า น่าจะมาจากรูปร่างของแคนส่วนที่อยู่ตอนกลางของแคนที่เป็นที่รวมลูกแคนทำให้เกิดเสียงต่างๆ โดยใช้ปากเป่าและดูดผ่านเข้าไปในรูที่อยู่ตรงกลางเต้าแคนซึ่งมีรูปร่างคล้ายกับเต้านมของสตรี จึงอาจเป็นที่มาของคำว่า " เต้า " ในประเทศลาวเรียกว่า "ดวง" มีรายละเอียดที่เกี่ยวกับแคน ดังนี้

1. ส่วนประกอบของแคน แคนแต่ละเต้ามีส่วนประกอบ ดังนี้

1) ลูกแคน มีจำนวนแตกต่างกัน ทำมาจากลำท่อปล้องต้นอ้อหรือลำไม้ไผ่ปล้องที่มีขนาดเล็ก เรียกว่า ไม้ไผ่เฮี้ย ช่างแคนเรียกไม้ไผ่ชนิดนี้ว่า ไม้กู่แคน จำนวนของลูกแคนขึ้นอยู่กับขนาดของแคน เช่น แคนหก แคนเจ็ด แคนแปด แคนเก้า แคนสิบ

2) ลิ้นแคน ทำด้วยแผ่นโลหะขนาดบางจิ๋ว ทำจากโลหะผสมระหว่างเงินและทองแดง เรียกว่า หลาบโลหะ ถ้ามีเงินผสมตามเกณฑ์ก็จะเป็นลิ้นเงิน ถ้ามีน้อยหรือไม่มี จะเป็นลิ้นทอง ลิ้นที่มีความคงทนและให้เสียงไพเราะคือลิ้นเงิน ลิ้นจะถูกฝังปิดไว้ที่รูบากข้างลำท่อของลูกแคนลูกละลิ้น เป็นตัวทำให้เกิดการสั่นสะเทือนเวลาโดนแรงลมจากการเป่าและดูด ทำให้เกิดเสียง

3) เต้าแคน เป็นกระเปาะลมรูปร่างคล้ายเต้านม ทำจากไม้เนื้อแข็ง เช่น ไม้ประดู่ ไม้ขนุน ไม้ตะเคียน คว้านข้างในเป็นโพรงสำหรับสอดลูกแคนเข้าไปรวมกันไว้ ปากเต้าแคนเจาะรูเป่าขนาด 1 เซนติเมตร

4) ขี้สูด เป็นมูลของแมลงชนิดหนึ่ง ภาคอีสานเรียกว่า "แมงขี้สูด" มีความเหนียว สำหรับยึดให้ลูกแคนกับเต้าแคนติดกัน ป้องกันไม่ให้ลมรั่วออกได้ในขณะที่เป่า ขี้สูดมีคุณสมบัติเหมือนกับชันโรงและขี้ผึ้งแต่เหนียวยึดไม้ได้ดีและสามารถเปลี่ยนได้ง่าย

5) รูแพ ลูกแคนแต่ละลูกจะมีรูแพ 2 รู ข้างบน 1 รู ข้างล่าง 1 รู จากลิ้นแคนทำให้เกิดเสียงสูง – ต่ำ เป็นเสียงดนตรีได้

6) รูลิ้น ลูกแคนแต่ละลูกในช่วงที่อยู่ระหว่างเต้าแคน จะเจาะรูลิ้นเพื่อใช้ลิ้นแคนที่ทำจากหลาบโลหะเสียบปิดรูและทาด้วยปูนขาวหรือปูนแดง ซึ่งทาไว้เพื่อบังคับให้ลมไหลผ่านลิ้นแคนตรงกลางไม่ให้ลมออกและลมเข้าข้าง ๆ ของลูกแคน ซึ่งจะทำให้เป่าไม่กระชับเสียงแคนจะไม่ดัง

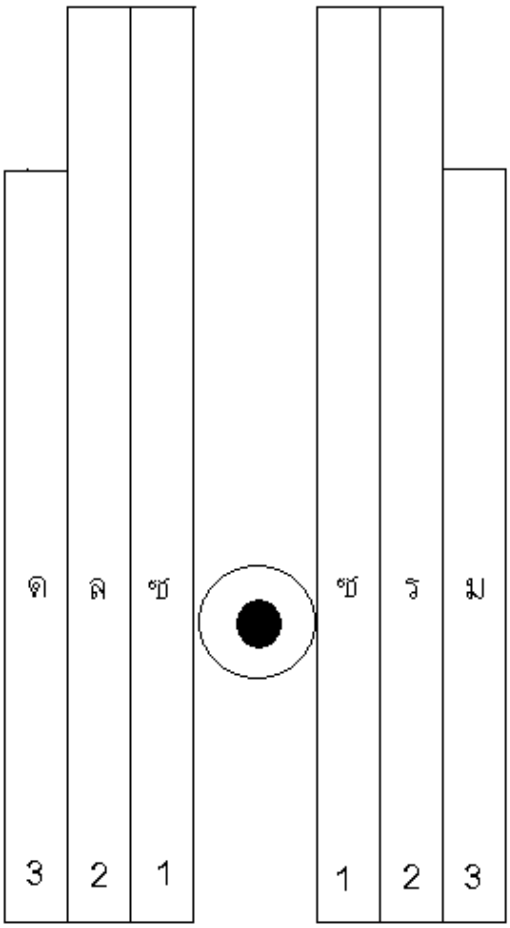
7) รูนับ ลูกแคนแต่ละลูกจะมีรูนับเพื่อให้เกิดเสียงต่างๆ รูนับอยู่เหนือเต้าแคน การเจาะรูมี 2 ลักษณะ คือ เจาะด้านข้างและเจาะด้านหน้า

8) เชือกและไม้สอดลูกแคน อยู่ด้านบน 2 แห่ง ด้านล่าง 1 แห่ง เพื่อทำให้ลูกแคนแน่นเต้าแคน

2. ชนิดและขนาดของแคน

ชนิดของแคนที่แตกต่างกันนั้น หมายถึง จำนวนของลูกแคนหรือไม้กู่แคนที่มีจำนวนมากน้อยแตกต่างกันไป จึงแบ่งชนิดของแคนออกได้เป็น 5 ชนิด คือ

1) แคนหก คือ แคนที่มีจำนวนลูกแคนหรือไม้กู่แคน 3 คู่ หรือ 6 ลูก อยู่ด้านซ้าย 3 ลูก ด้านขวา 3 ลูก เป่าได้เฉพาะเพลงง่าย ๆ เท่านั้น เพลงยาก ๆ ที่มีเสียงสูง-ต่ำหลาย ๆ เสียงไม่สามารถเป่าได้ เพราะมีลูกแคนเพียง 6 ลูกจึงมีระดับเสียงสูง-ต่ำไม่ครบตามที่ต้องการ มีชื่อเรียกเฉพาะลูกแคนหรือรูนับเสียงของลูกแคน มีระบบเสียงดังนี้

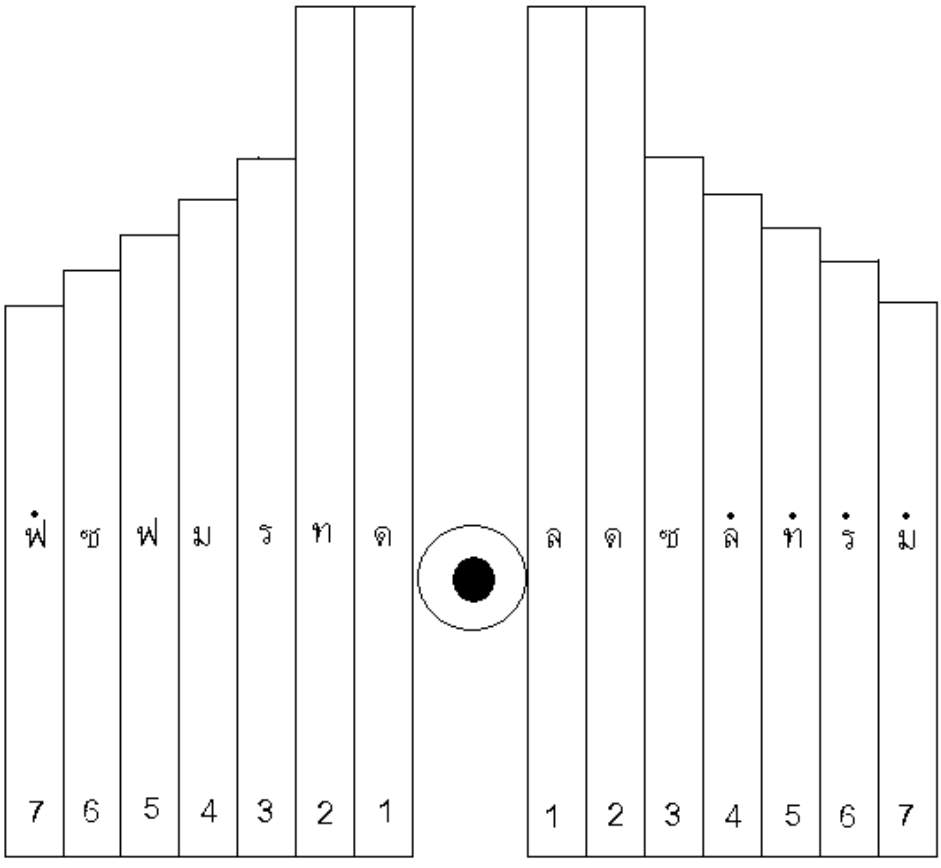


ภาพประกอบ 25 ระบบเสียงของแคนหก

2) แคนเจ็ด คือ แคนที่ประกอบด้วยไม้กู่แคน หรือลูกแคน 7 คู่ หรือ 14 ลูก จัดเรียงอยู่ในเต้าแคนเป็น 2 แพซ้ายขวา แพละ 7 ลูก มีระดับเสียงเรียงจากต่ำไปหาสูง 7 เสียง คือ ลา ที โด เร มี ฟา ซอล แต่ละเสียงจะมีคู่เสียงเป็นคู่ 8 ยกเว้นเสียงซอล จะมีระดับเสียงเดียวกัน เหมาะสำหรับบรรเลงทำนองใน 6 บันไดเสียง คือ บันไดเสียงโดโตนิค(tonic) บันไดเสียงซับโดมิแนนท์(subdominant) และบันไดเสียงโดมิแนนท์(dominant) ทั้งทางเมเจอร์และทางไมเนอร์ โดยยึดจากเต้าแคนที่ถูกประดิษฐ์ให้เสียงโตนิคตรงกับเสียงใดของเปียโน เช่น ถ้าโตนิค เสียง “โด” ของแคนตรงกับเสียง “C” ของเปียโน แคนเต้านั้นสามารถบรรเลงบันไดเสียงต่อไปนี้ได้

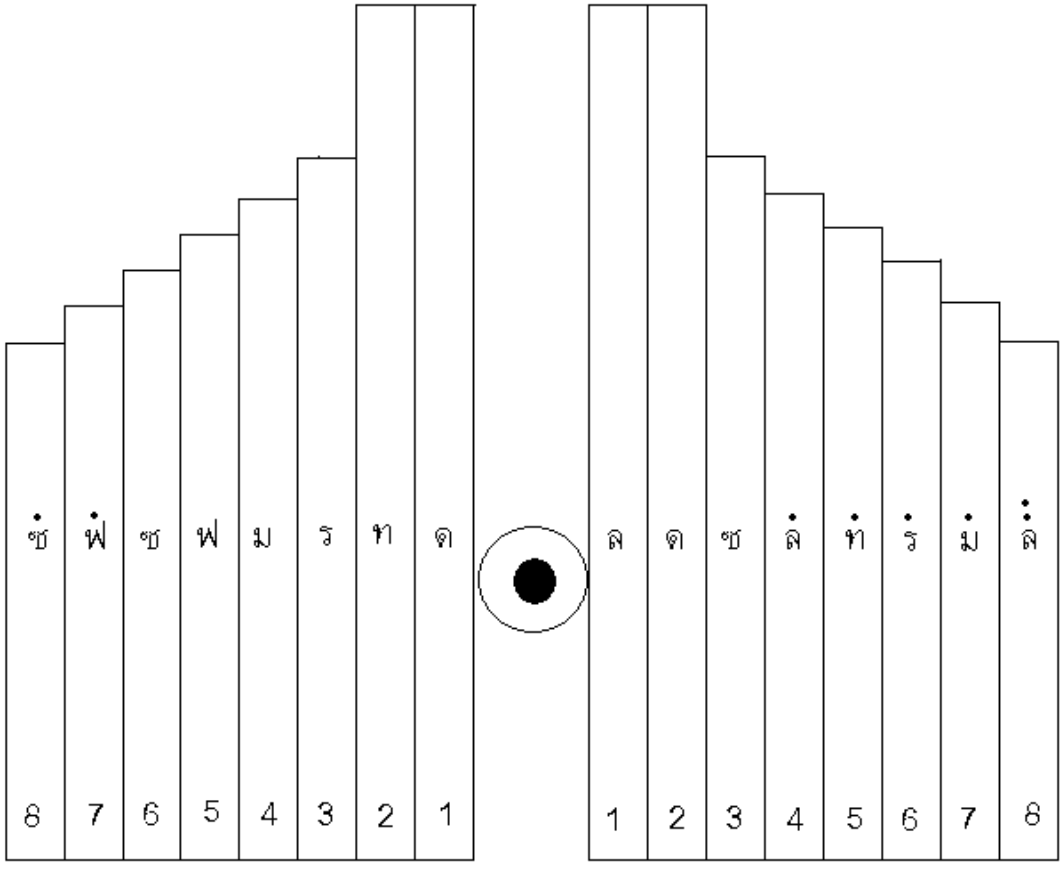
1. บันไดเสียงโตนิคทางเมเจอร์ คือ ซีเมเจอร์(C major)
2. บันไดเสียงซับโดมิแนนท์ทางเมเจอร์ คือ เอฟเมเจอร์(F major)
3. บันไดเสียงโดมิแนนท์ทางเมเจอร์ คือ จีเมเจอร์(G major)
4. บันไดเสียงโตนิคทางไมเนอร์ คือ เอไมเนอร์(A minor)
5. บันไดเสียงซับโดมิแนนท์ทางไมเนอร์ คือ ดีไมเนอร์(D minor)
6. บันไดเสียงโดมิแนนท์ทางไมเนอร์ คือ อีไมเนอร์(E minor)

มีระบบเสียงดังนี้



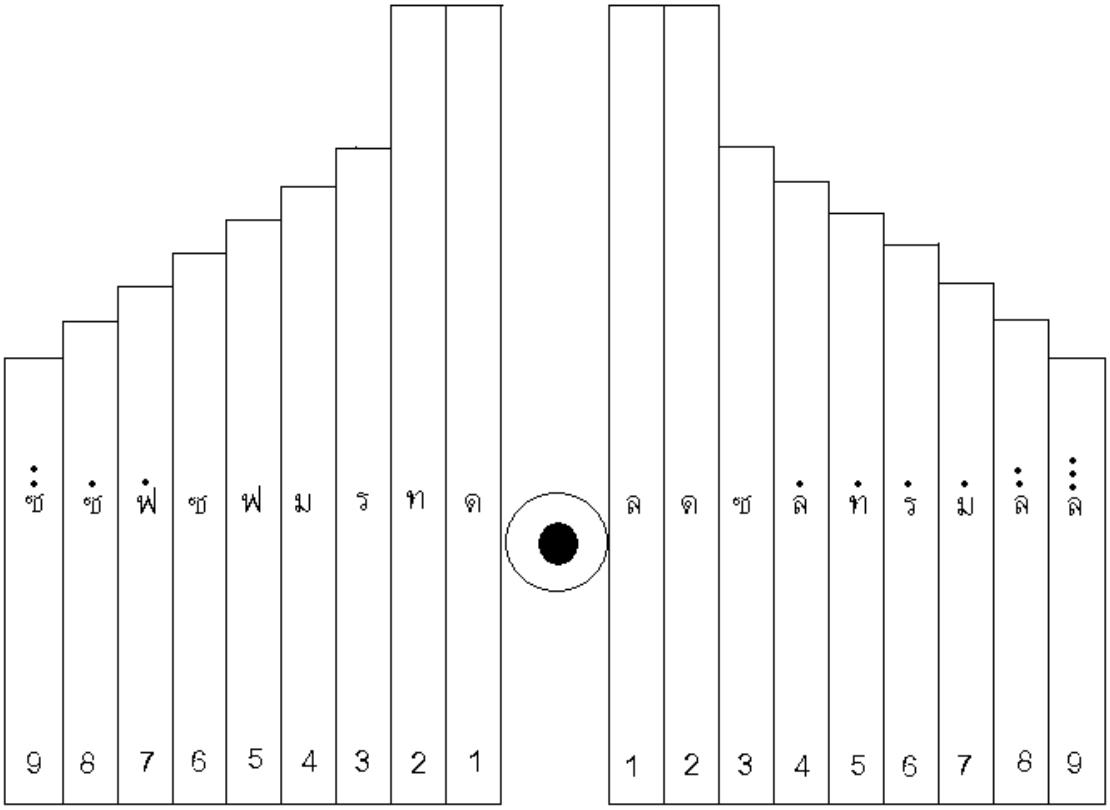
ภาพประกอบ 26 ระบบเสียงของแคนเจ็ด

3) แคนแปด ประกอบด้วยไม้กู่แคน หรือลูกแคนจำนวน 8 คู่ หรือ 16 ลูก จัดเรียงอยู่ในเต้าแคนเป็น 2 แพซ้ายขวา แพละ 8 ลูก มีระดับเสียงเหมือนแคนเจ็ดทุกประการแต่เพิ่มลูกแคนอีกข้างละหนึ่งลูกที่ลำดับนอกสุดของเต้าแคน คู่ที่เพิ่มเข้ามานี้จะเป็นเสียงประสานยืน(drone) หมอแคนจะเรียกเสียงประสานนี้ว่า “เสียงเสพ” ลูกแคนที่เป็นเสียงเสพอยู่แพซ้าย เรียกว่า “เสพก้อย” หรือเสียง “ลา” ใช้ประสานยืนกับทำนองทางไมเนอร์ เวลาบรรเลงจะใช้นิ้วก้อยของผู้บรรเลงปิดรูหรืออาจใช้ขี้สูดปิดรูนับไว้ก็ได้ ส่วนลูกแคนที่เป็นเสียงเสพที่อยู่แพด้านขวา เรียกว่า “เสพขวา” หรือเสียง “ซอล” ใช้ประสานยืนกับทำนองทางเมเจอร์ ปฏิบัติเช่นเดียวกันกับเสียงเสพซ้าย แคนแปดถือว่าเป็นแคนมาตรฐานและมีเสียงประสานยืนร่วมกับคอร์ดได้ 2 ทางคือ ทางไมเนอร์และทางเมเจอร์ มีระบบเสียงดังนี้



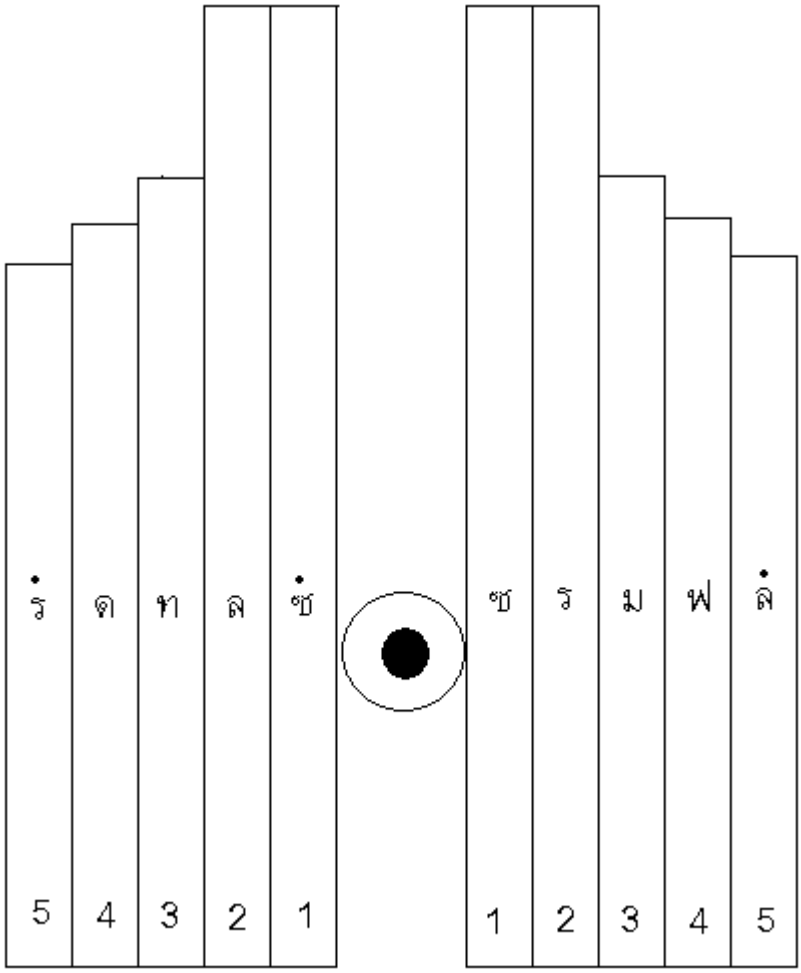
ภาพประกอบ 27 ระบบเสียงของแคนแปด

4) แคนเก้า เป็นแคนที่มีขนาดใหญ่ที่สุดและมีน้ำหนักมาก ประกอบด้วยไม้กู่แคน หรือลูกแคนจำนวน 9 คู่ หรือ 18 ลูก จัดเรียงอยู่ในเต้าแคนเป็น 2 แพซ้ายขวา แพละ 8 ลูก มีระดับเสียงเหมือนแคนแปดทุกประการแต่เพิ่มลูกแคนอีกข้างละหนึ่งลูกที่ลำดับนอกสุดของเต้าแคน คู่ที่เพิ่มเข้ามานี้จะเป็นเสียงประสานยืน(drone) เสียงเหมือนแคนแปดเพื่อให้หนักแน่นและกลมกล่อมมากขึ้น สามารถบรรเลงได้หลายบันไดเสียงมากขึ้น มีระบบเสียงดังนี้



ภาพประกอบ 28 ระบบเสียงของแคนเก้า

5) แคนสิบ เป็นแคนที่มีขนาดใหญ่ที่สุดและมีน้ำหนักมาก ประกอบด้วยไม้กู่แคน หรือลูกแคนจำนวน 5 คู่ หรือ 10 ลูก จัดเรียงอยู่ในเต้าแคนเป็น 2 แพซ้ายขวา แพละ 5 ลูก มีระดับเสียงเรียงลำดับจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง คือ ซอล ลา ที โด เร มี ฟา และมีเสียงเสพประสานยืน 3 เสียง คือ เสียงเร สำหรับประสานลายสร้อย เสียงลา สำหรับประสานทำนองทางไมเนอร์ และเสียงซอล สำหรับประสานทำนองทางเมเจอร์ การกำหนดให้แคนมี 10 ลูกเพราะประดิษฐ์ตามนิ้วมือของคนเป่ามี 10 นิ้ว ตำแหน่งเสียงของลูกแคนมีการจัดวางคล้ายตำแหน่งเสียง มีระบบเสียงดังนี้



ภาพประกอบ 29 ระบบเสียงของแคนสิบ

4.1.2 วิธีการบรรเลง

1. วิธีจับแคน

1) เอามือทั้งซ้ายขวา ห่อตัวประกบเข้าอุ้มเต้าแคน หันด้านรูเป่าของเต้าเข้าหาปากตนเอง สันมือหนีบตอนล่างเต้าไว้แน่น ปลายมือโผล่เหนือเต้า ปล่อยให้นิ้วทั้งสิบขยับไปมาได้โดยสะดวก

2) พับข้อศอกทั้ง 2 ข้าง พยุงเต้าแคนให้รูเป่าเข้าหาปาก ลำตัวแคนอาจอยู่ในแนวดิ่งหรือเปี่ยงปลายออกไปทางซ้ายหรือขวาก็ได้

- ถ้าเปี่ยงไปทางซ้าย ท่อนศอกขวาต้องช่วยทับท่อนล่างของแคนไว้
- ถ้าเปี่ยงไปทางขวา ท่อนศอกซ้ายต้องช่วยทับท่อนล่างของแคนไว้

2. วิธีใช้นิ้ว

1) ข้อปลายนิ้วมือทั้ง 10 นิ้ว มีหน้าที่ขยับเลือกกดปิดหรือเผยอเปิดรูนับของลูกแคนแต่ละลูก ในลักษณะเดียวกันกับการกดของลิ่มนิ้วเครื่องคีบอร์ดดนตรีสากล ลูกแคนจะส่งเสียงก็ต่อเมื่อถูกกดปิดรูนับในขณะที่ผู้เล่นเป่าหรือดูดลมผ่านเต้า

2) แบ่งหน้าที่ให้นิ้วแต่ละนิ้วกดประจำเฉพาะลูกแคนที่กำหนด อย่าให้ก้าวก่ายกัน ตัวอย่างเช่น เมื่อเล่นแคนแปด นิ้วแต่ละมือต้องแบ่งหน้าที่ ดังนี้

- นิ้วโป้ง ใช้กับ ลูกที่ 1
- นิ้วชี้ ใช้กับ ลูกที่ 2 และ 3
- นิ้วกลาง ใช้กับ ลูกที่ 4 และ 5
- นิ้วนาง ใช้กับ ลูกที่ 6 และ 7
- นิ้วก้อย ใช้กับ ลูกที่ 8

3. วิธีใช้ลม

1) ผู้เป่าต้องห่อปากคล้ายจะออกเสียง “ อู ” เพื่อให้รูปากประกบเข้ากับส่วนเว้าของเต้าด้านรูปากได้พอดี ไม่ใช่อ้าปากอมเต้า

2) เวลาเป่าลมเข้าไปทำให้เหมือนจะเปล่งเสียงว่า “ ตู ”

3) เวลาดูดลมออกให้ทำเหมือนจะเปล่งเสียงว่า “ ฮู ” และกระแสลมนั้นหายเข้าไปในปาก

4) ขณะที่เป่านั้นและดูดนั้นจมูกยังหายใจอยู่ แต่ปริมาณลมผ่านมีน้อยกว่าปกติเพราะถูกแบ่งไปผ่านทางปากด้วย ให้จังหวะการหายใจเข้าออกสัมพันธ์กับการดูดเป่าตลอดเวลา อย่ากลั้นลมหายใจ

5) แรงตวงลมเข้าออกแตกต่างกันมีผลต่อสำเนียงของแคน ความดังเบาของเสียงแคน ขึ้นอยู่กับปริมาณของลมที่ตวงผ่านลิ้น

6) ผู้เป่าสามารถสร้างคุณภาพเสียงแคนให้แปลกออกไปได้ ด้วยการทำรูปปากบังคับกระแสลมที่ดูดเป่า กระทบกับอวัยวะที่เกี่ยวข้องกับการเปล่งเสียง ภายในกระพุ้งปาก ตัวอย่างเช่น เมื่อผันลิ้นเปล่งเสียงว่า “ แต็นแต็น ” หรือ “ แตรแตร ” หรือ “ ตราตรา ” หรือ “ ตุยตุย ” หรือ “ จั้ดจั้ด ” ฯลฯ ย่อมทำให้มีสำเนียงเสียงแตกต่างกันไป

7) ความสั้นยาวของลมเป่าดูดมีผลต่อสำเนียงแคนด้วยเช่นกัน ผู้เป่าสามารถใช้ลมยาวๆ โยงโน้ตหลายๆ ตัวแบบ legato ทำให้สำเนียงของเสียงแคนฟังราบเรียบไพเราะอ่อนหวาน หรือจะตัดลมให้ห้วนเน้นเป็นห้วงๆ กระแทกลมแบบ Staccato สำเนียงเพลงก็จะฟังดูร่าเริงโลดเต้น

8) ความกังวาน(Sonority หรือ Sustain) ของเสียงแคน นอกจากจะอยู่ที่คุณภาพของลิ้นแคนแล้วยังอยู่ที่การใช้เสียงคู่ 8 เปอร์เฟคท์หรือคู่เสียงอ็อคเทฟ(octave) ด้วย กล่าวคือ แม้ทำนองหลักจะเขียนไว้เป็นแนวเดียว(Single line) แต่เวลาปฏิบัติผู้เป่าต้องปิดรูนับของ

ลูกแคน 2 ลูก ทำเสียงคู่ 8 เปอร์เฟคท์ ไปพร้อม ตัวอย่างเช่น เวลาเล่นเสียง “ โด ” ต้องปิดรูนับทั้ง “ โดต่ำ ” และ “ โดสูง” ไปพร้อมกัน

9) เสียงสั่นพริ้ว(Vibrato tremolo) ทำได้ด้วยการซอยแบ่งเขย่าลมดูดเป่าสัมพันธ์กับการพรมปลายนิ้วเผยอปิดเปิดรูนับด้วยความรวดเร็ว

4. วิธีเป่าแคน

เสียงแคน เป็นเสียงที่เกิดจากการเป่าลมออกจากปาก และดูดลมเข้าไปในปาก โดยลมจะผ่านเข้าไปในเต้าแคน ที่มีไม้กู่แคนอันประกอบด้วยลิ้นแคนอยู่ภายใน ไม้กู่แคนนี้ได้เรียงลำดับไว้ทั้งหมดทางด้านมือซ้ายและด้านมือขวาของผู้เป่า เมื่อเป่าลมออก หรือดูดลมเข้าไปในเต้าแคน ผู้เป่าจะต้องใช้นิ้วมือปิดรูนับ ซึ่งเจาะไว้ที่ไม้ลูกแคนทุกลูก ลูกละ 1 รู เพื่อบังคับให้เกิดเสียงแตกต่างกันตามที่ต้องการ ซึ่งจะทำให้เกิดเสียงสูงหรือเสียงต่ำตามทำนองเพลง

นิ้วมือทั้งสองข้างของผู้เป่าแคน ต้องทำหน้าที่ปิดรูนับเคลื่อนย้ายไปมาเพื่อทำให้บังเกิดเสียงตามที่ต้องการ นิ้วมือซ้ายและขวาต้องทำหน้าที่ปิดรูนับแตกต่างกันดังนี้

1) มือซ้าย ทำหน้าที่ปิดรูนับ ดังนี้

- หัวแม่มือ ทำหน้าที่สำหรับปิดรู “ โป้ซ้าย ” หรือ “ โด”
- นิ้วชี้ ทำหน้าที่สำหรับปิดรู “ แม่เวียงใหญ่” หรือ “ ที” และ “ แม่แก่” หรือ “ เร”
- นิ้วกลาง ทำหน้าที่สำหรับปิดรู “ แม่ก้อยขวา ” หรือ “ มี” และ “ แม่ก้อยซ้าย” หรือ “ ฟา”
- นิ้วนาง ทำหน้าที่สำหรับปิดรู “ สะแนน” หรือ “ ซอล” และ “ ก้อยซ้าย” หรือ “ ฟา”
- นิ้วก้อย ทำหน้าที่สำหรับปิดรู “เสพซ้าย” หรือ “ ซอล”

2) มือขวา ทำหน้าที่ปิดรูนับ ดังนี้

- หัวแม่มือ ทำหน้าที่สำหรับปิดรู “ โป้ขวา”(ทุ้ง) หรือ “ ลา”
- นิ้วชี้ ทำหน้าที่สำหรับปิดรู “ แม่เซ” หรือ “โด” และ “สะแนน” หรือ “ซอล”
- นิ้วกลาง ทำหน้าที่สำหรับปิดรู “ฮับทุ่ง” หรือ “ลา” และ “ลูกเวียง” หรือ “ ที ”
- นิ้วนาง ทำหน้าที่สำหรับปิดรู “ แก่น้อย” หรือ “ เร ” และ “ ก้อยขวา” หรือ “ มี”
- นิ้วก้อย ทำหน้าที่สำหรับปิดรู “ เสพขวา ” หรือ “ ลา”

การที่กำหนดให้นิ้วแต่ละนิ้วทำหน้าที่ปิดรู “ นับ ” แตกต่างกันก็เพื่อเป็นการฝึกทักษะการใช้นิ้วมือแต่ละนิ้วทำหน้าที่แตกต่างกันโดยครบถ้วน เพราะหากไม่บังคับหรือกำหนดไว้แทนที่ผู้เป่าจะใช้นิ้วหนึ่งที่เหมาะสมกว่าก็จะใช้นิ้วอื่นที่ไม่เหมาะสม เพราะความถนัดจะ

เป็นผลให้การเป่าแคนไม่มีความคล่องแคล่วว่องไว เนื่องจากการเรียงไม้กู่แคนทั้งด้านมือซ้ายและด้านมือขวา ไม่ได้เรียงเสียงให้เป็นไปตามลำดับความสูง-ต่ำของเสียงตามลำดับขั้นบันไดเสียงทั่วๆ ไปจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง ดังนั้นผู้ฝึกเป่าแคนจึงจำเป็นต้องรู้จักการเทียบเสียงระหว่างเสียงของแคนกับเสียงของดนตรีไทยหรือดนตรีสากล

เพลงที่ใช้สำหรับการเป่าแคนนั้น ภาษาพื้นเมืองอีสานเรียกว่า “ลาย ” เป็นคำขึ้นต้นบทเพลงไทยลาว เช่น ลายสุดสะแนน ลายยาว ลายลำเต้ย ลายผู้ไทย เป็นต้น นอกจากนั้นยังใช้จำแนกบทเพลงออกจากกันใน 3 ลักษณะ คือ

1. ใช้จำแนกทำนอง เช่น ลายสุดสะแนน ลายยาว ลายลำเพลิน แต่ละลายมีแนวทำนองแตกต่างกัน “ลาย” จึงมีความหมายแทนคำว่าเพลง อาจจะเรียกเพลงสุดสะแนน เพลงยาว เพลงลำเพลิน แต่ในบทเพลงพื้นบ้านนิยมเรียก “ลาย” เช่นเดิม

2. ใช้จำแนกบันไดเสียงของบทเพลงเดียวกันออกจากกัน เช่น ลายสุดสะแนน ลายโป้ซ้าย ลายสร้อย เป็นเพลงที่มีทำนองเดียวกันแต่แตกต่างกันที่บันไดเสียง ลายสุดสะแนน อยู่ในบันไดเสียง จี(G) ลายโป้ซ้ายอยู่ในบันไดเสียง ซี(C) และลายสร้อยอยู่ในบันไดเสียง ดี(D)

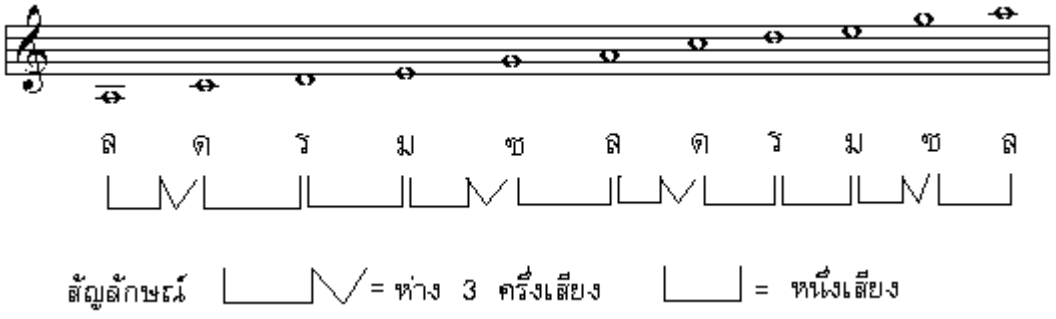
3. ใช้จำแนกลีลา ลูกเล่น ในการบรรเลงของหมอแคนแต่ละคน ที่มีการบรรเลงแตกต่างกันออกไปแม้จะบรรเลงลายเดียวกัน แสดงออกถึงความสามารถของหมอแคนแต่ละคน ซึ่งเรียนกว่า “ทาง”

5. ประเภทของลายแคน

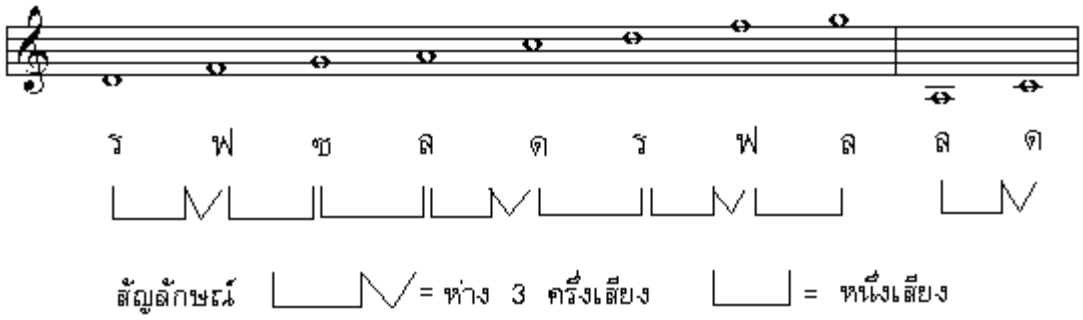
ลายแคน จำแนกได้เป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มลายทางยาว และลายทางสั้น ซึ่งมีรายละเอียด ดังนี้

1. กลุ่มลายทางยาว แยกย่อยออกตามบันไดเสียงเป็น 3 ลาย คือ

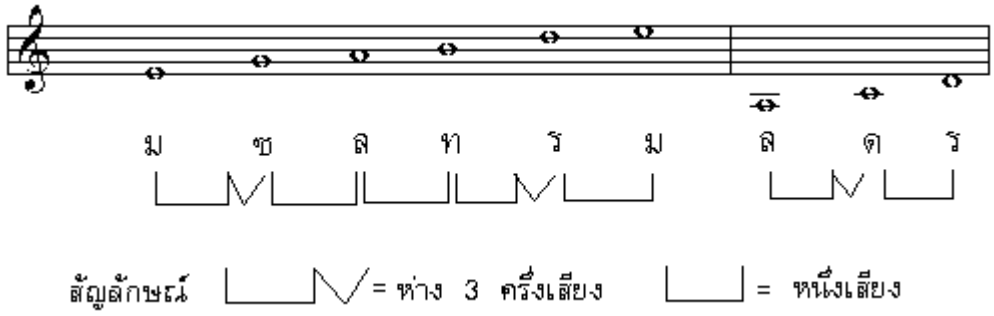
1.1 ลายใหญ่ อยู่ในบันไดเสียงเอไมเนอร์(A minor) มีเสียงลาต่ำใช้เสียงหลัก 6 เสียง เรียงตามลำดับเสียง ดังนี้ ลา โด เร มี ซอล ลา มีช่วงทบเสียง 2 ช่วงทบ(two octaves) ลายใหญ่ไม่ใช้เสียงในลำดับที่ 2 และ 6 คือ ที และ ฟา เรียกว่า “เสียงส้ม” จึงทำให้ระยะห่างระหว่างเสียงในลำดับที่ 1 – 3 และ 5 – 7 มีระยะห่างมีค่าเท่ากับ 3 ครึ่งเสียง ลำดับอื่นๆ มีระยะห่างเท่ากับหนึ่งเสียงเต็ม การเป่าเสียงประสานหรือการปิดขี้สูดเพื่อให้เกิดเสียงประสานยืน(drone) ให้ปิดที่ตำแหน่งเสียง เสพขวา และเสียงมี มีลำดับเสียง ดังนี้



1.2 ลายน้อย คือ ทำนองลายใหญ่ที่เลื่อนบันไดเสียงจาก “เอโหมด” มาเป็นดีโหมดหรือดีไมเนอร์(D minor) มีสำเนียงทำนองออกทางไมเนอร์ ใช้เสียงหลัก 6 เสียง คือ เร ฟา ซอล ลา โด เร มีช่วงทบ 2 ช่วงทบ เรียงลำดับตามเสียง ดังนี้ เร ฟา ซอล ลา โด เร ฟา ซอล อาจใช้ช่วงเสียงลาต่ำก็ได้ ระยะห่างระหว่างช่วงเสียงเหมือนกันกับลายใหญ่ทุกขั้น เสียงที่ไม่ใช้ในลายน้อย คือ เสียงลำดับที่ 2 หรือ มี และเสียงลำดับที่ 6 หรือ ที การเป่าเสียงประสานหรือการปิดขี้สูดเพื่อให้เกิดเสียงประสานยืน(drone) ให้ปิดที่ตำแหน่งเสียงเสพขวา และเสียงเร มีลำดับเสียงดังนี้



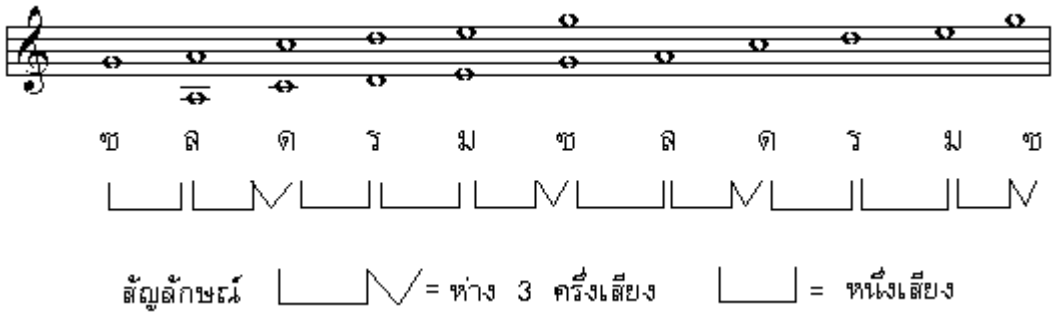
1.3 ลายเซ คือ ทำนองลายน้อยที่เลื่อนบันไดเสียงจาก “ดีโหมด” มาเป็นอีโหมดหรืออีไมเนอร์(E minor) มีสำเนียงทำนองออกทางไมเนอร์ ใช้เสียงหลัก 6 เสียง คือ มี ซอล ลา ที เร มี อาจใช้ช่วงเสียงลาต่ำก็ได้ ระยะห่างระหว่างช่วงเสียงเหมือนกันกับลายใหญ่ทุกขั้น เสียงที่ไม่ใช้ในลายน้อย คือ เสียงลำดับที่ 2 หรือ ฟา และเสียงลำดับที่ 6 หรือ โด การเป่าเสียงประสานหรือการปิดขี้สูดเพื่อให้เกิดเสียงประสานยืน(drone) ให้ปิดที่ตำแหน่งเสียงเสียงมี และเสียงที มีลำดับเสียงดังนี้

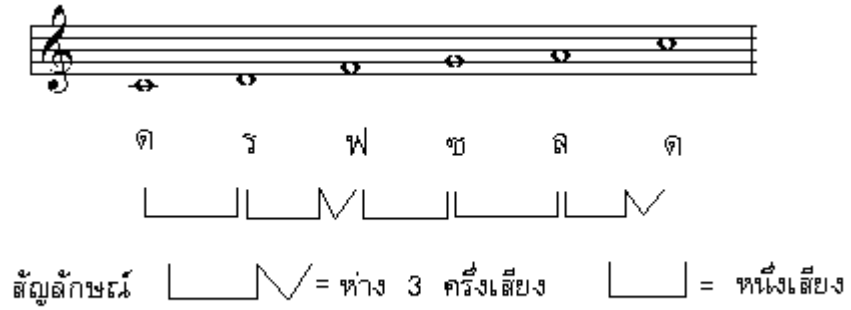
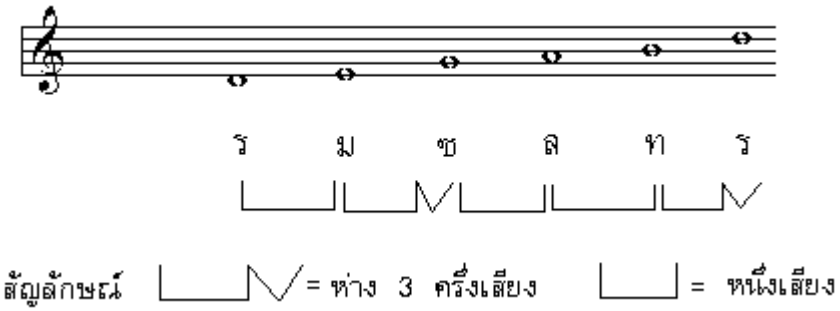


2. กลุ่มลายทางสั้น แยกย่อยตามบันไดเสียงได้ 3 ลาย คือ ลายสะแนน อยู่ในบันไดเสียงจีโหมดหรือ ซีเมเจอร์ ลายโป้ซ้าย อยู่ในบันไดเสียงซีโหมดหรือเอฟเมเจอร์ และลายสร้อย อยู่ในบันไดเสียงซีโหมดหรือบันไดเสียงจีเมเจอร์ ทำนองลายทางสั้นมีสำเนียงออกทางเมเจอร์ ให้ความรู้สึกแจ่มใสร่าเริงและสนุกสนาน

2.1 ลายสุดสะแนน มีเสียงซอล อยู่ในบันไดเสียง “จีโหมด” จีไมเนอร์(G minor) มีสำเนียงทำนองออกทางไมเนอร์ ใช้เสียหลัก 6 เสียง คือ ซอล ลา โด เร มี

ซอล ลายสุดสะแนนไม่ใช้เสียงในลำดับที่ 3 และ คือ ที และ ฟา เรียกว่า “เสียงส้ม” จึงทำให้ระยะห่างระหว่างเสียงในลำดับที่ 2 – 4 และ 6 – 8 มีระยะห่างมีค่าเท่ากับ 3 ครึ่งเสียง ลำดับอื่นๆ มีระยะห่างเท่ากับหนึ่งเสียงเต็ม มีช่วงทบ 2 ช่วงทบ เรียงลำดับตามเสียง ดังนี้ ซอล ลา โด เร ฟา ซอล ลา โด เร ฟา ซอล เสียงซอลต่ำไม่มีจึงใช้เสียงซอลกลางแทน การเป่าเสียงประสานหรือการปิดขี้สูดเพื่อให้เกิดเสียงประสานยืน(drone) ให้ปิดที่ตำแหน่งเสียง เสพซ้าย และเสียงซอล มีลำดับเสียงดังนี้



2.2 ลายโป้ซ้าย คือ ทำนองลายสุดสะแนนที่เลื่อนบันไดเสียงจาก “จีโหมด” มาเป็นซีโหมด มีเสียงโด เป็นเสียงหลักของทำนอง ใช้เสียหลัก 6 เสียง คือ โด เร ฟา ซอล ลา โด ระยะห่างระหว่างช่วงเสียงเหมือนกันกับลายสุดสะแนนทุกขั้น เสียงที่ไม่ใช้ในลายโป้ซ้าย คือ เสียงลำดับที่ 3 หรือ มี และเสียงลำดับที่ 7 หรือ ที การเป่าเสียงประสานหรือการปิดขี้สูดเพื่อให้เกิดเสียงประสานยืน(drone) ให้ปิดที่ตำแหน่งเสียง เสพซ้าย โป้ซ้าย และเสียงซอล มีลำดับเสียงดังนี้

2.3 ลายสร้อย คือ ทำนองลายโป้ซ้ายที่เลื่อนบันไดเสียงจาก “ซีโหมด” มาเป็นดีโหมด มีเสียงเร เป็นเสียงหลักของทำนอง ใช้เสียหลัก 6 เสียง คือ เร มี ซอล ลา ที เร ระยะห่างระหว่างช่วงเสียงเหมือนกันกับลายโป้ซ้ายทุกขั้น เสียงที่ไม่ใช้ในลายโป้ซ้าย คือ เสียงลำดับที่ 3 หรือ ฟา และเสียงลำดับที่ 7 หรือ โด การเป่าเสียงประสานหรือการปิดขี้สูดเพื่อให้เกิดเสียงประสานยืน(drone) ให้ปิดที่ตำแหน่งเสียง เสพขวา และเสียงเร มีลำดับเสียงดังนี้

4.2 มนุษย์กับการสืบทอดดนตรี

มนุษย์มีความเกี่ยวข้องกับดนตรีโดยตรงเพราะ มนุษย์เป็นบรรเลงดนตรีหรือใช้ดนตรีเพื่อวัตถุประสงค์ต่างๆ ตามที่ต้องการ อีกทั้งมนุษย์ยังเป็นผู้ประดิษฐ์เครื่องดนตรีขึ้นใช้เอง ด้วยความเชื่อที่แตกต่างกันออกไป มนุษย์มีส่วนเกี่ยวข้องกับดนตรีในด้านต่างๆ ดังนี้

4.2.1 ความเชื่อที่เกี่ยวกับดนตรี

ความเชื่อ คือ ความมั่นใจต่อสิ่งนั้นๆ ว่า เป็นความจริง ซึ่งความเชื่อบางอย่างอาจสืบต่อกันมาเป็นเวลานาน ความเชื่อเป็นสิ่งที่อยู่คู่กับมนุษย์มาตั้งแต่ยุคโบราณ ซึ่งยังไม่มีความรู้ทางด้านวิทยาศาสตร์ ไม่มีการพิสูจน์ถึงความจริงของเรื่องนั้นๆ

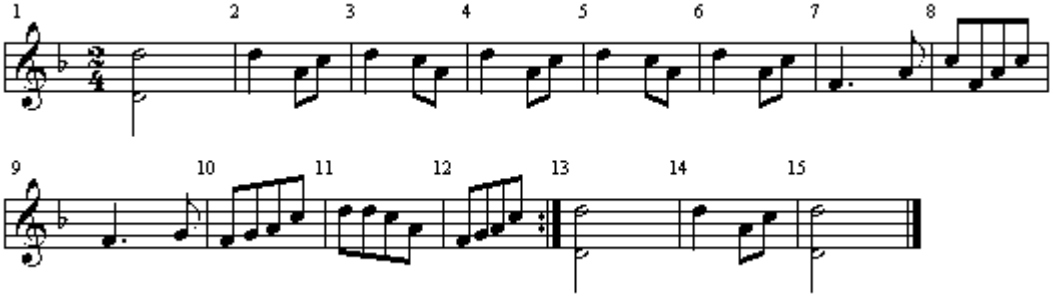
ความเชื่อ เป็นปัจจัยหลักสำคัญที่กำหนดกรอบความคิดและพฤติกรรมของมนุษย์ตลอดเวลา ดังนั้น การพัฒนา “ความเชื่อของตนเอง” ให้ถูกต้องและเหมาะสม จึงมีความจำเป็นเพื่อให้สามารถดำเนินชีวิตที่เป็นสุข มีคุณค่าและประสบความสำเร็จทั้งต่อตนเองและสังคมได้

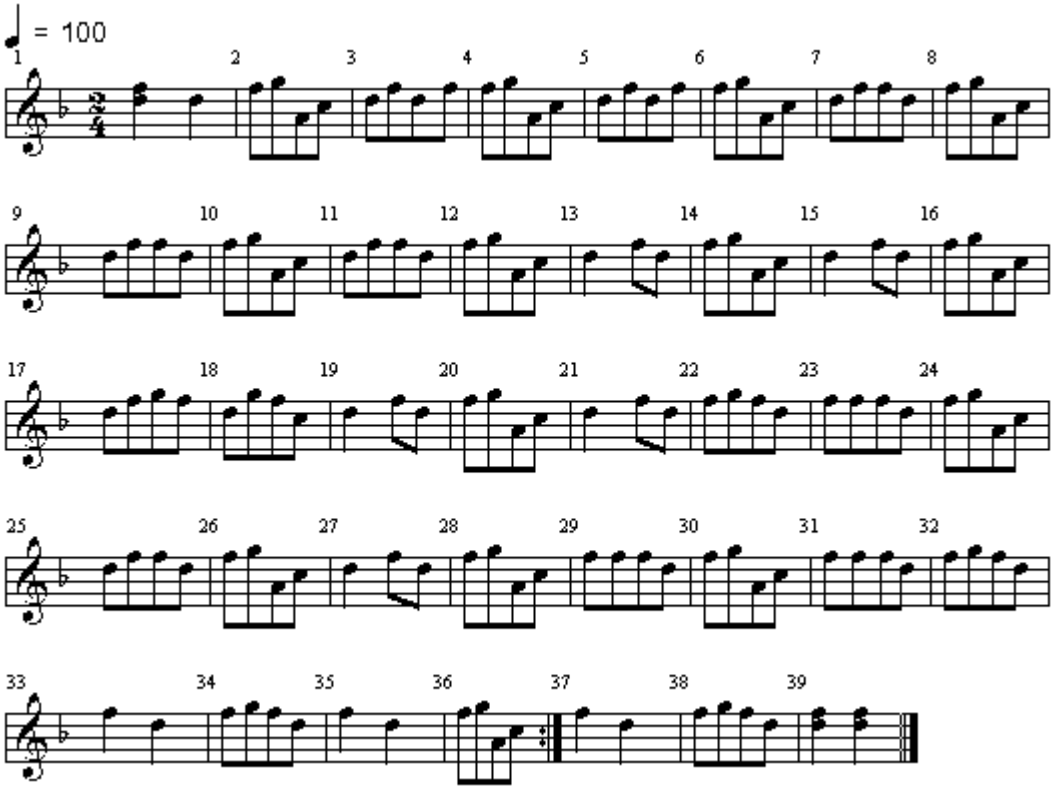
ความเชื่อ เป็นอีกหนึ่งปัจจัยที่ทำให้ผู้คนเกิดการยอมรับ เกิดความคิดที่แตกต่างและเกี่ยวโยงไปถึงการดำเนินวิถีชีวิตที่แตกต่างกัน เพราะความเชื่อมีอิทธิพลต่อการดำรงชีวิต ดังนั้น ความเชื่อจึงเปรียบเสมือน “หนทาง” หนึ่งที่จะชี้ถูกชี้ผิดแก่ชีวิตของมนุษย์ได้

ความเชื่อ ถูกปลูกฝังอยู่ในวิถีชีวิตของมนุษย์มาอย่างยาวนาน อีกทั้งยังมีหลากหลายความเชื่ออยู่ในสังคมไทย ทั้งความเชื่อในเรื่องโหราศาสตร์ ไสยศาสตร์ พุทธศาสตร์ ฯลฯ แม้ว่าความเชื่อจะมีส่วนในการกำหนดชีวิตของมนุษย์แต่ก็ไม่สามารถเป็นได้ตลอดหากมนุษย์นั้นสามารถมีปัญญาอยู่เหนือความเชื่อ “มนุษย์” กับ “ความเชื่อ” มักจะแยกกันไม่ออก มนุษย์มีความเชื่อว่าเสียงดนตรีเป็นสื่อที่ใช้ติดต่อกับสิ่งเร้นลับ เช่น เทพเจ้า ภูตผี วิญญาณ ในการประกอบพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วยของชาวผู้ไทยนั้น เสียงแคนและคำร้องกลอนลำ เป็นสื่อที่ชาวผู้ไทยเชื่อว่า สามารถเชิญวิญญาณของผีต่างๆ มาเข้าร่างเพื่อเสี่ยงทายอาการเจ็บป่วยได้ ดังนั้นในการประกอบพิธีกรรมจึงใช้เครื่องดนตรีบรรเลงประกอบเพียงแคนเครื่องเดียว

4.2.2 วิธีการศึกษาและถ่ายทอดการเล่นดนตรีประกอบพิธีเหยา

การศึกษาและถ่ายทอดการเล่นดนตรีประกอบพิธีเหยานั้น ไม่มีแบบแผนที่ชัดเจน เพราะ หมอแคนที่เป่าแคนประกอบพิธีไม่ได้เรียนมาจากครูโดยตรงอาศัยการฟังทำนองจากหมอแคนคนอื่นแล้วนำมาฝึกฝนเอง โดยใช้วิธีการจำทั้งจำทำนองเพลงและจำเสียงของแคนว่าใช้คู่ไหนหรือลูกใดบ้าง จึงอาจทำให้แนวทำนองผิดเพี้ยนไปหรือเปลี่ยนแปลงไปจากเดิม หมอแคนแต่ละคนอาจมีลายหรือแนวทำนองเป็นของตนเอง แต่สามารถนำมาเป่าประกอบพิธีได้เช่นกัน เช่น แนวทำนองของนายหนูบาง และแนวทำนองของนายขั้น บันตะบอง

แนวทำนองของนายหนูบาง อินธิบุตร

แนวทำนองของนายขัน บันตะบอน



4.3 เพลงที่ใช้ประกอบ

เพลงเป็นสื่อกลางที่มนุษย์ใช้ในการติดต่อกับเทพยดาและผีต่างๆ ที่ตนนับถือและมีความเชื่อว่า เทพยดาและผีสามารถบันดาลให้เกิดผลดีและผลเสียแก่ตนได้ โดยมนุษย์เป็นผู้บรรเลงเพลงในขณะประกอบพิธีกรรมผ่านเครื่องดนตรีที่เรียกว่า “แคน” อันมีเสียงนุ่มนวล ไพเราะจับใจ ประกอบกับเสียงร้องลำของหมอเหยาผู้กระทำพิธีอัญเชิญเทพยดาและผีต่างๆ ตลอดจนครูบาอาจารย์ที่ตนนับถือให้ลงมาเข้าสู่ร่างเพื่อประกอบพิธีเสี่ยงทายรักษาผู้ป่วย แนวทำนองของเสียงแคนที่ใช้ในการบรรเลงประกอบพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วย มีดังนี้

4.3.1 เพลงสำหรับเชิญลง ใช้แนวทำนองลายลำผีไท้ ซึ่งหมอแคนแต่ละคนจะมีแนวทำนองที่แตกต่างกันไป ตามแต่ที่ได้ฝึกฝนมา แต่จะมีความคล้ายคลึงกันทั้งทำนองและจังหวะ

4.3.2 เพลงสำหรับเสี่ยงทายรักษาอาการเจ็บป่วย ใช้แนวทำนองลายลำผีไท้เช่นเดียวกับเพลงสำหรับเชิญลง

4.3.3 เพลงสำหรับเชิญกลับหรือลา ใช้แนวทำนองลายลำผีไท้เช่นเดียวกับเพลงสำหรับเชิญลง หรือบางทีอาจใช้แนวทำนองลายศรีพันดร ในตอนท้ายพิธีซึ่งผีเป็นผู้เรียกร้องต้องการร้องกลอนลำเป็นทำนองผู้ไทย(บันทึกโน้ตไว้ในภาคผนวก)

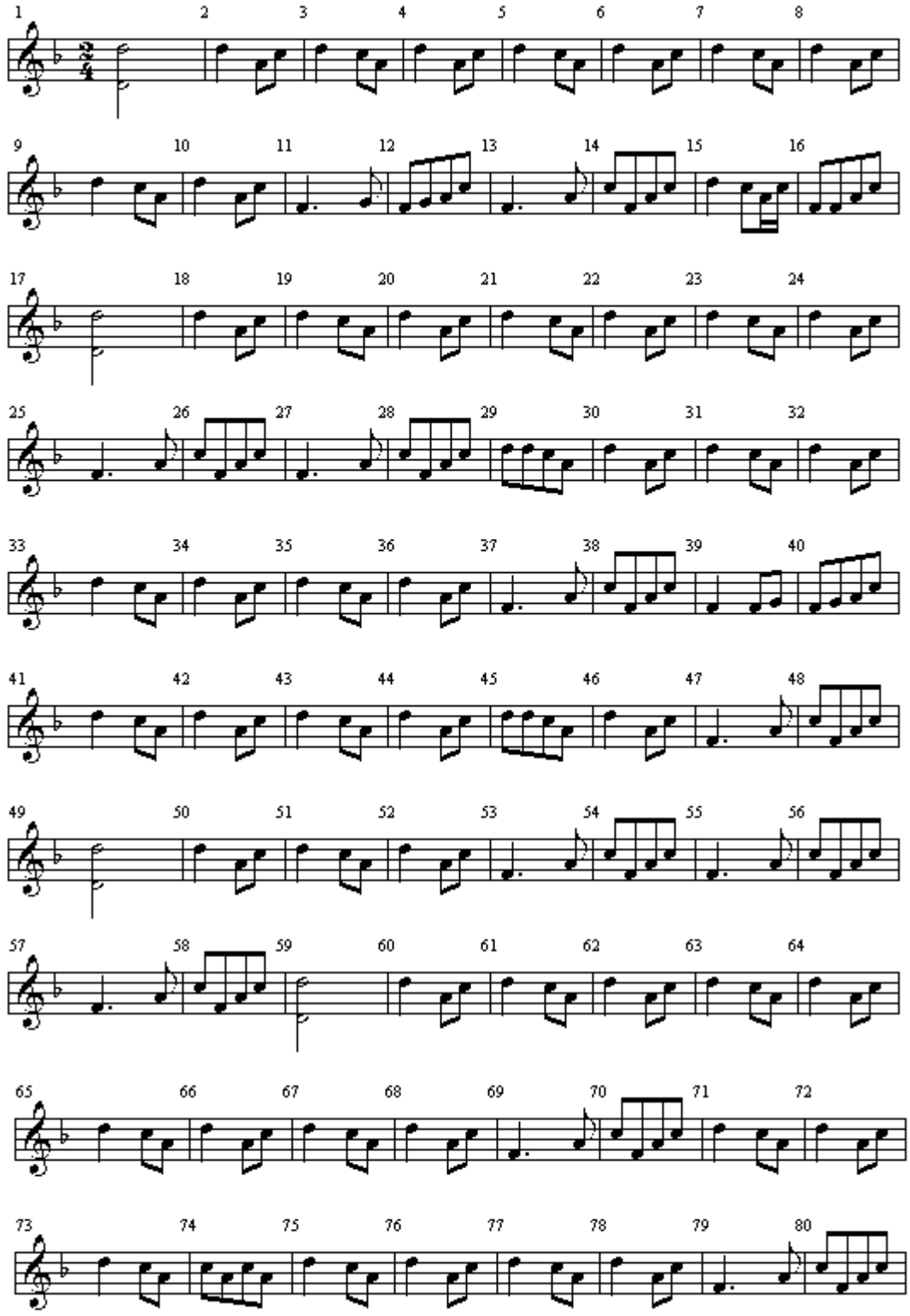
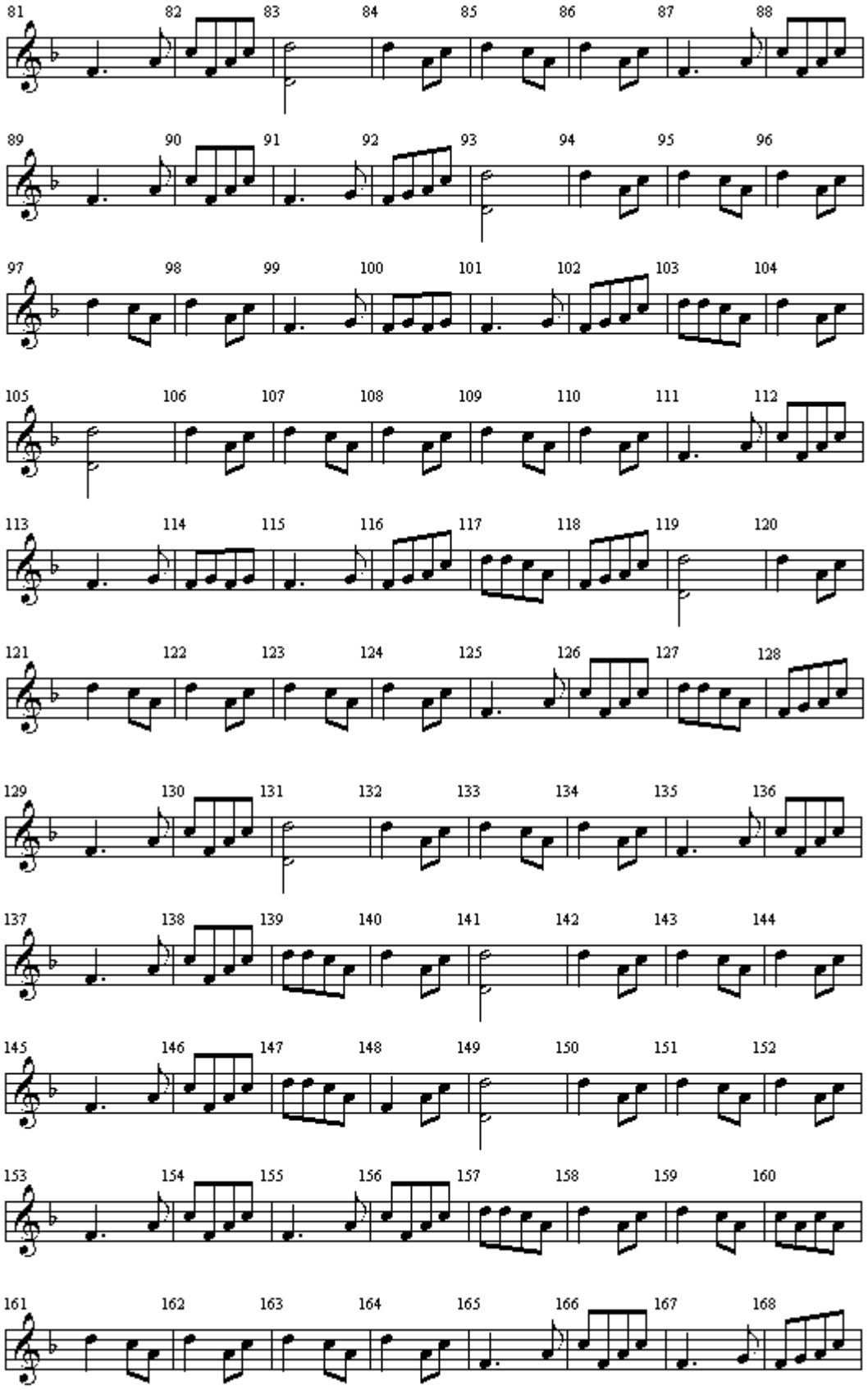
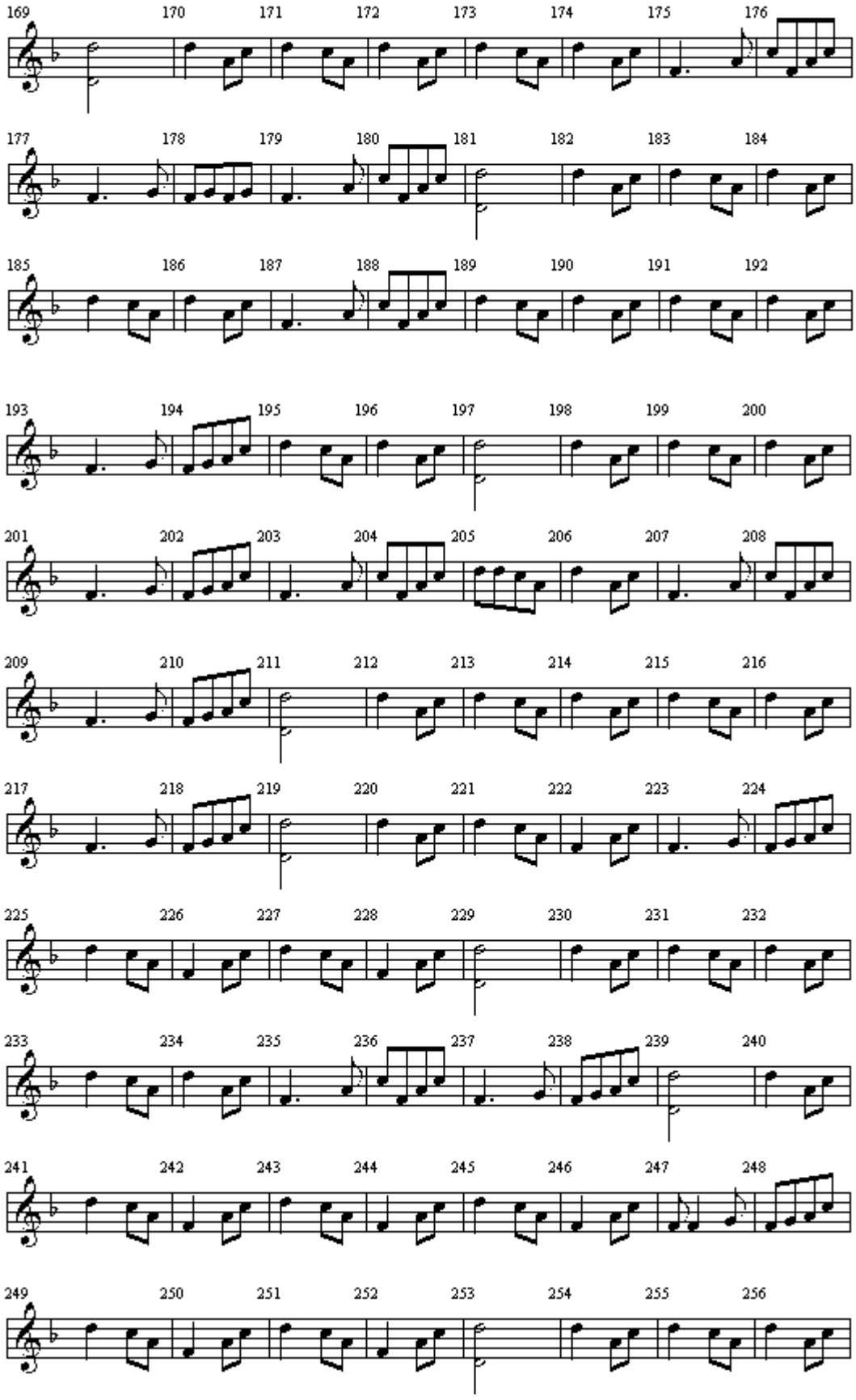
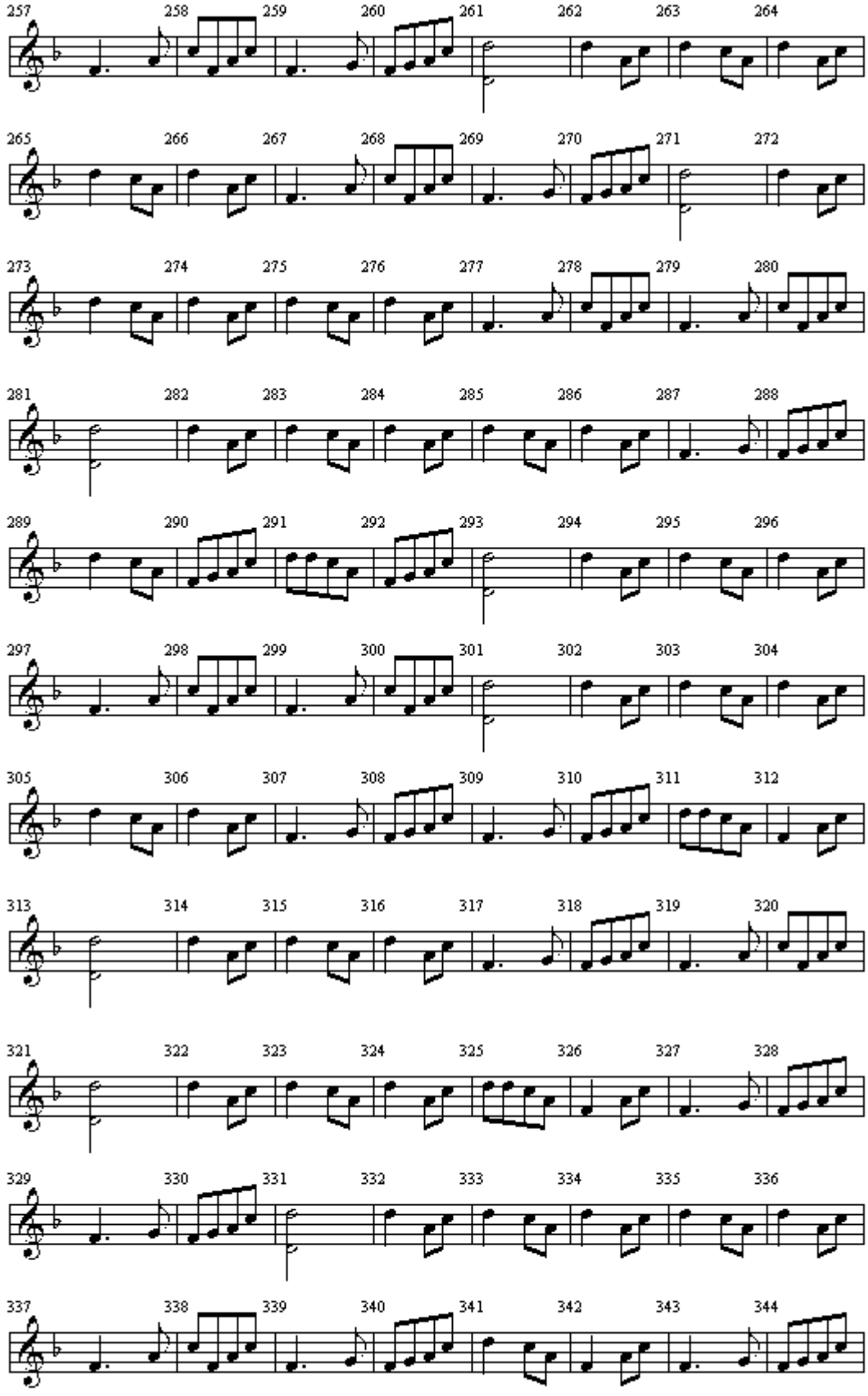
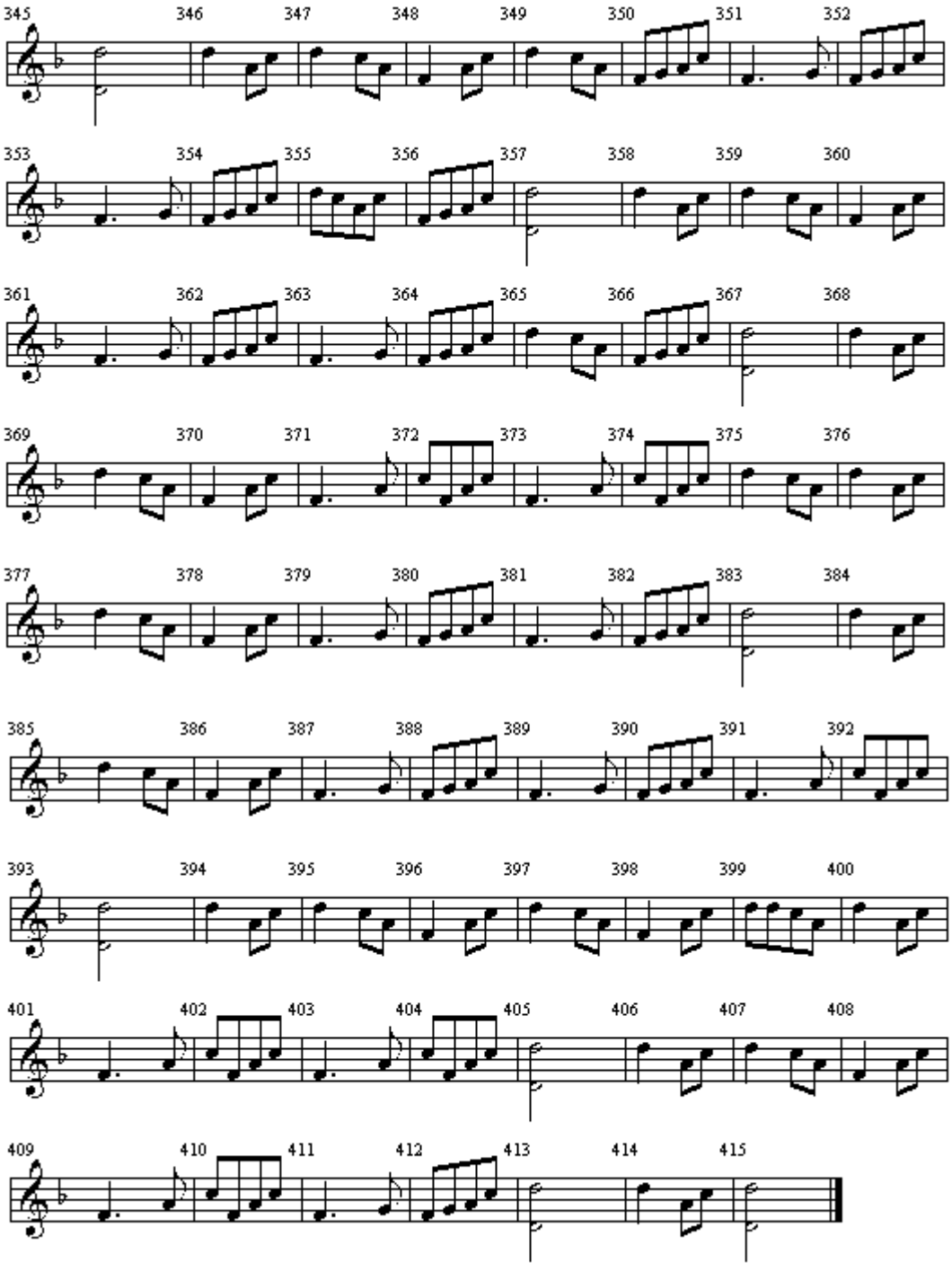
5. วิเคราะห์เพลงที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีเหยาตามหลักการวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรี

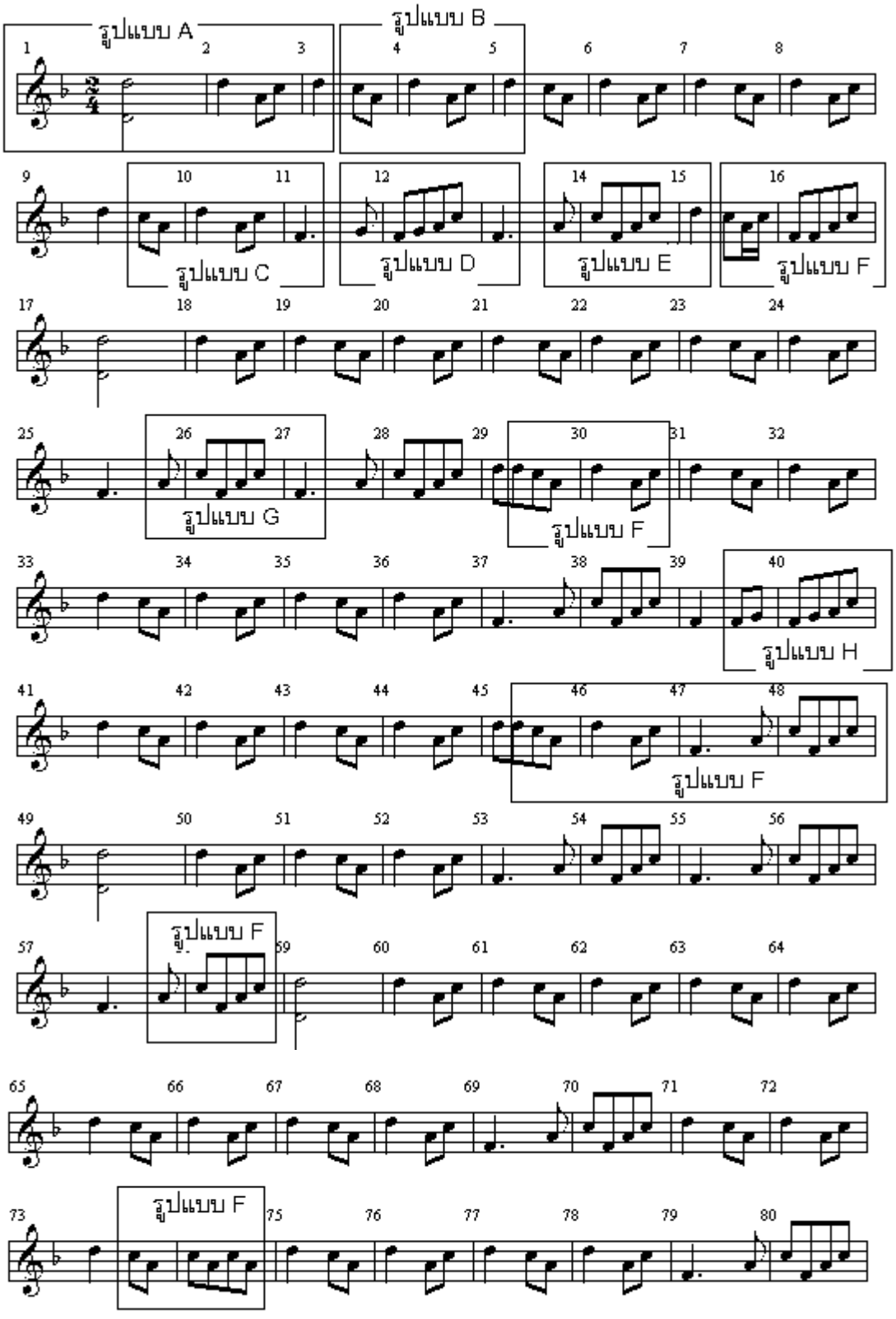
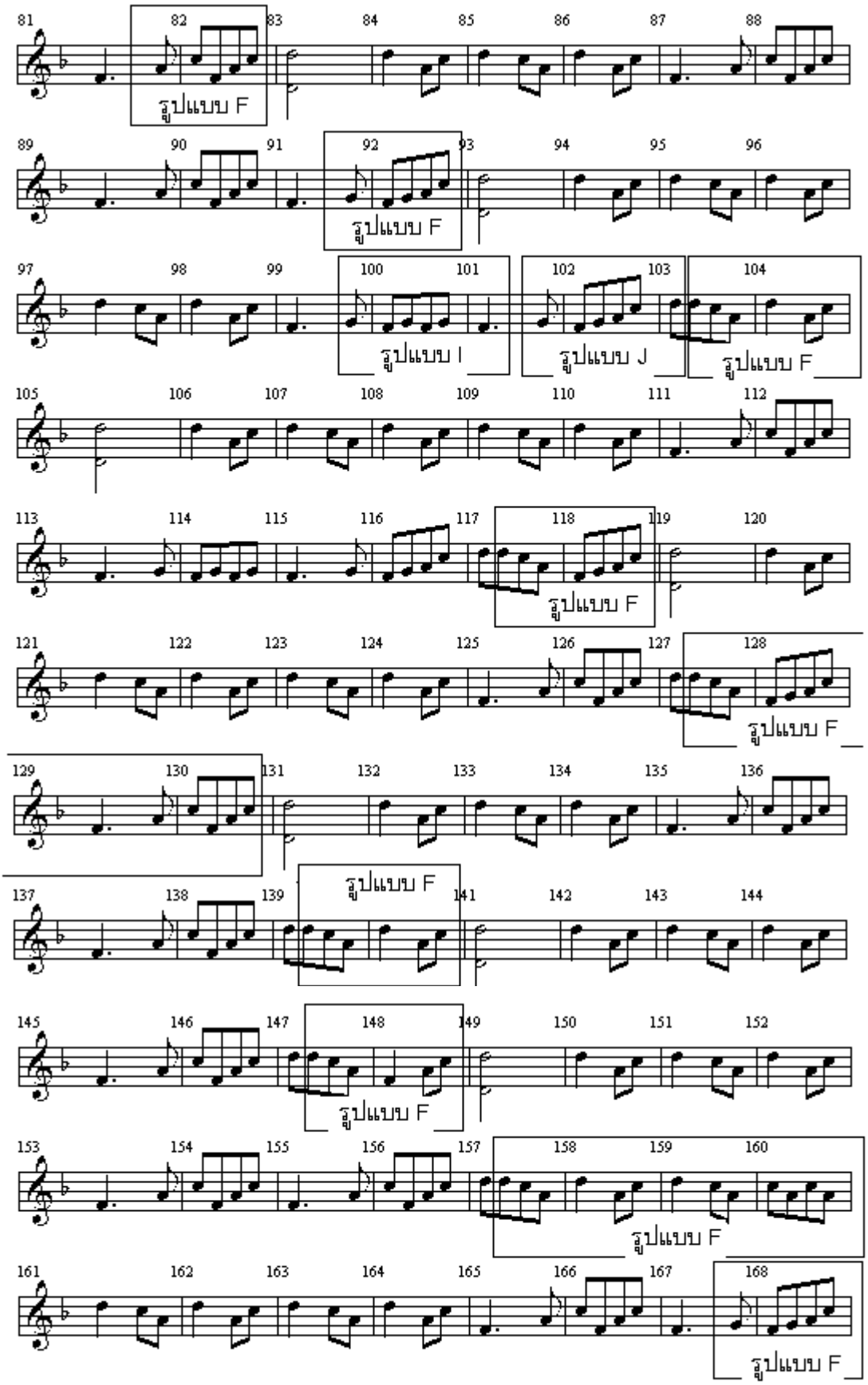
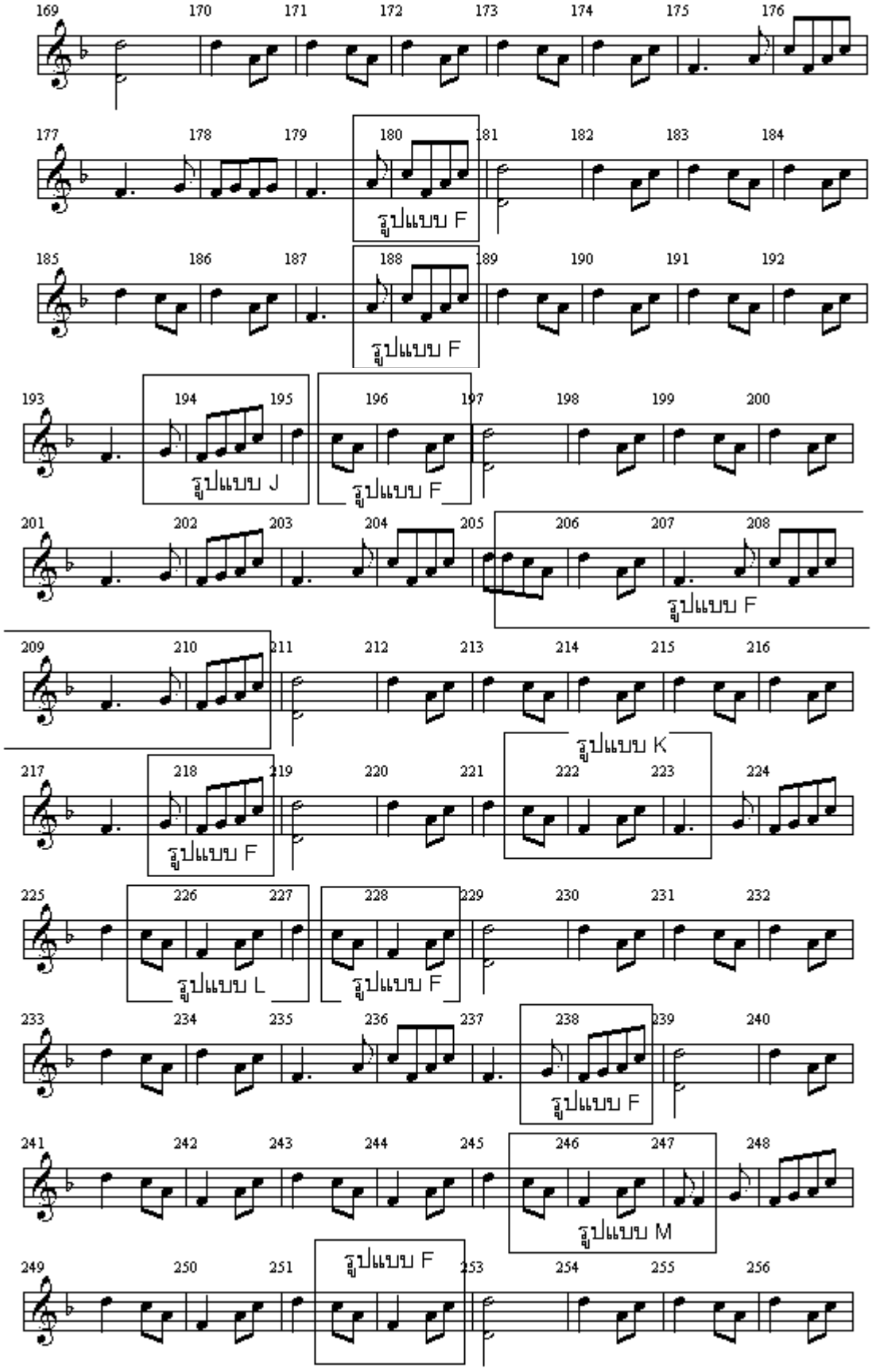
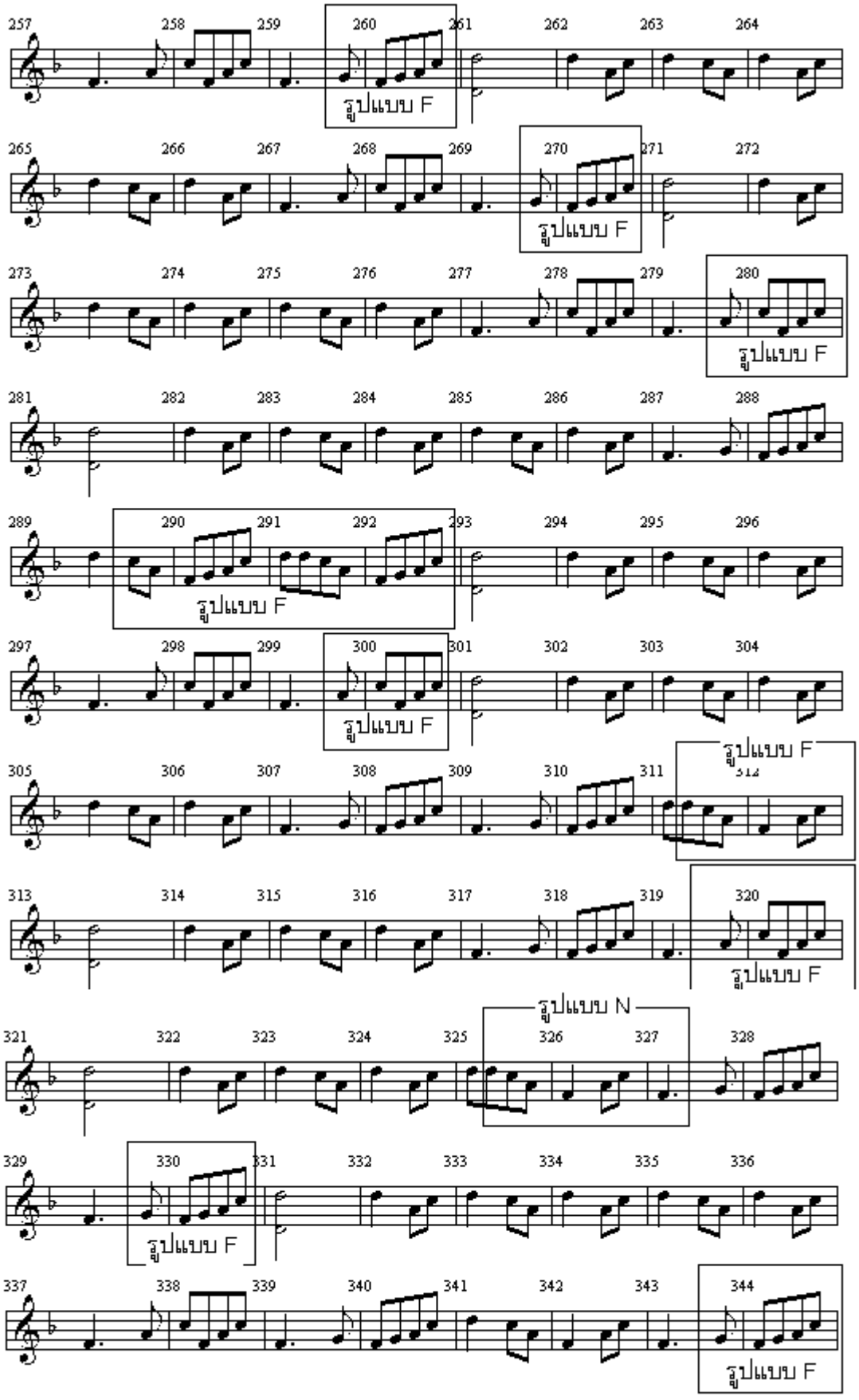
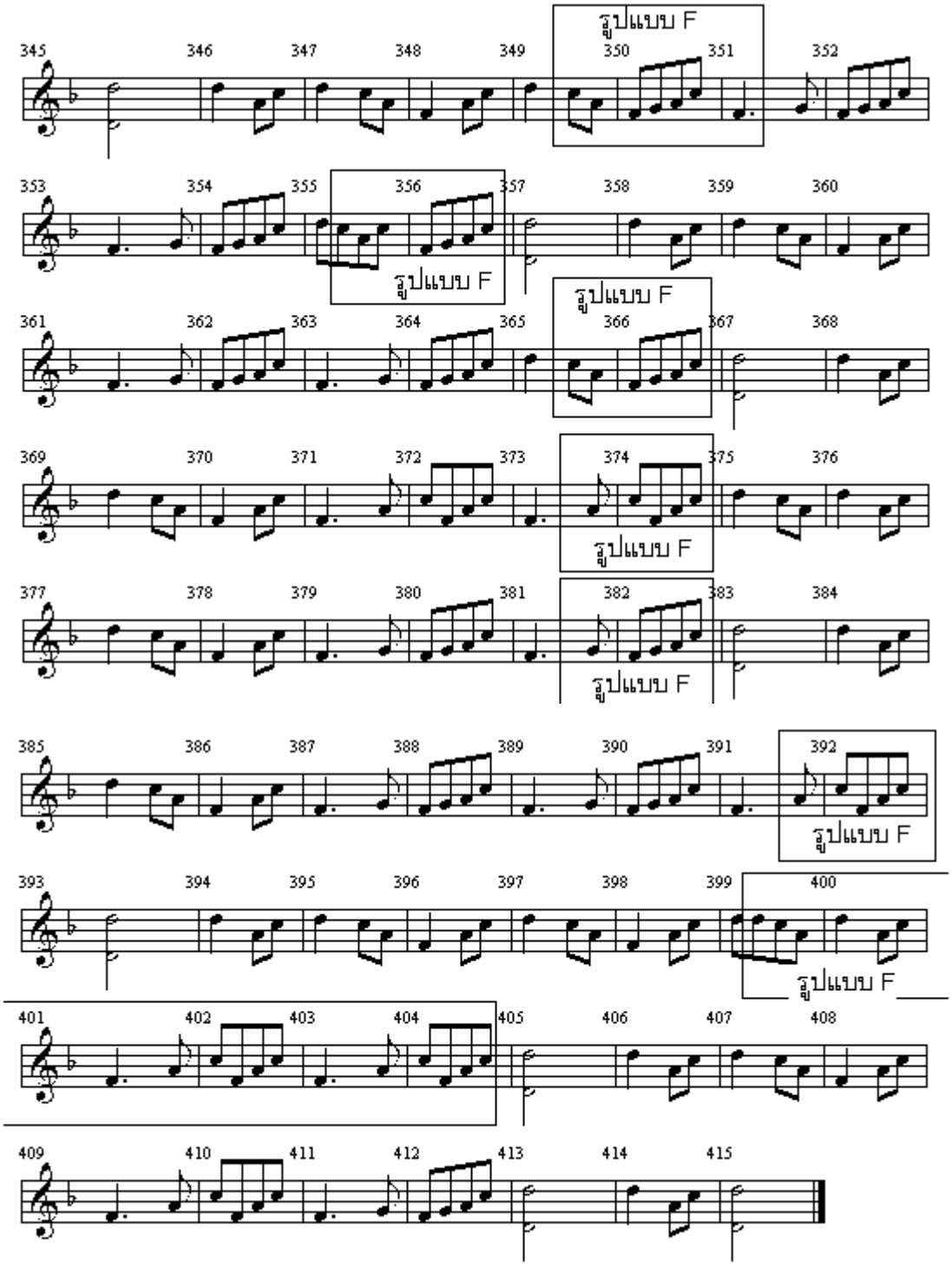
5.1 วิเคราะห์แนวทำนองดนตรีของนายหนูบาง อินธิบุตร

5.1.1 โครงสร้างของแนวทำนองหลัก

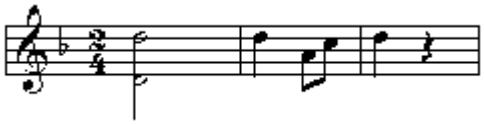
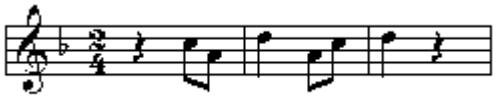
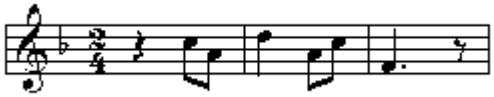
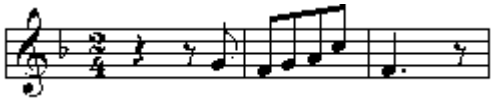
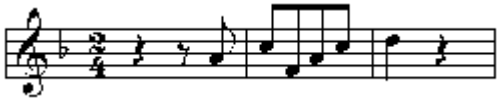
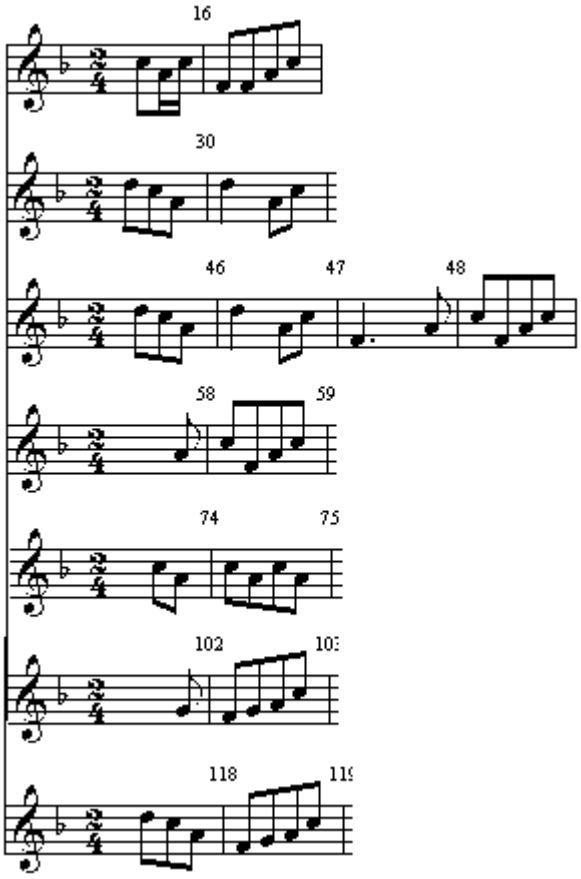
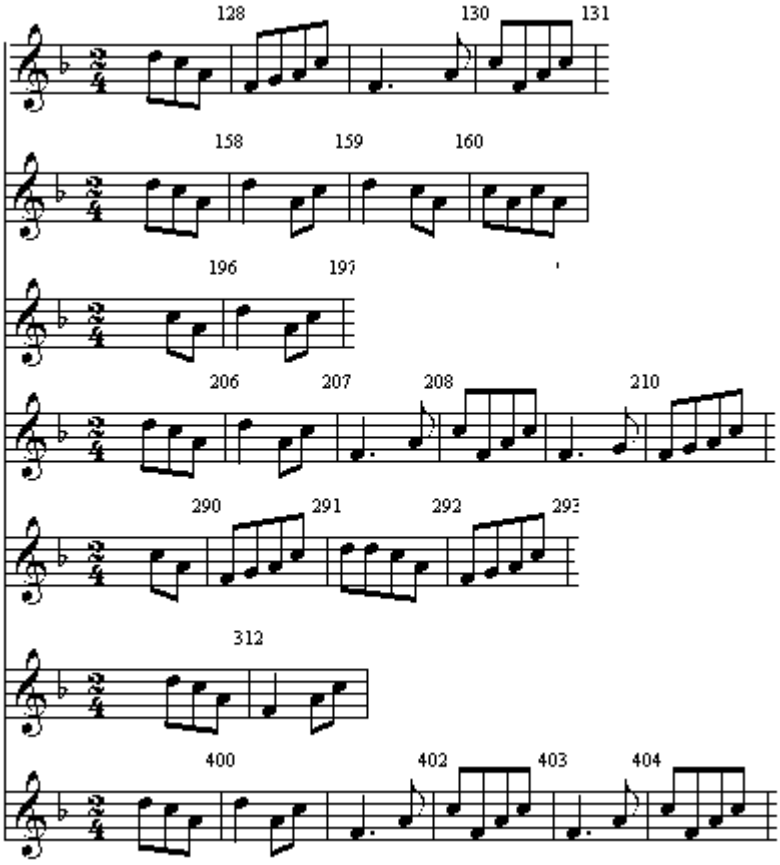
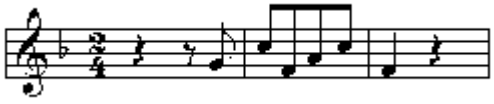
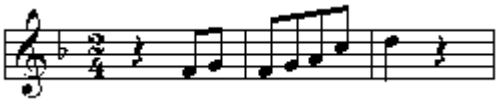
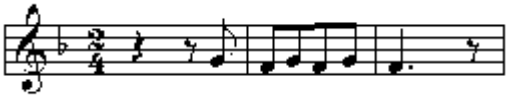
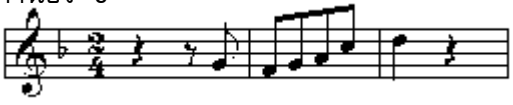
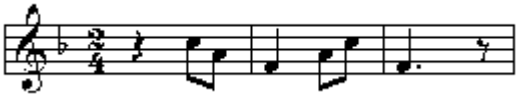
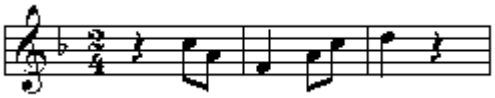
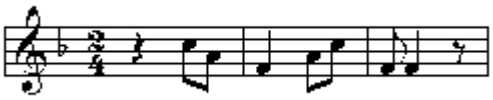
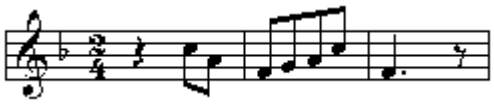
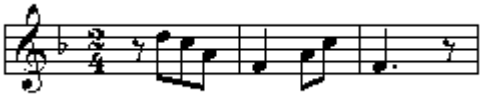
ทำนองลายลำผีไท้ ของนายหนูบาง อินธิบุตร จากการเป่าแคนติดต่อกันในช่วงประกอบพิธีโดยไม่หยุดพักประมาณ 30 นาที ความยาวของเพลงทั้งสิ้น 415 ห้องเพลง แนวทำนองมีลักษณะซ้ำๆ กัน เป็นทำนองสั้นๆ บรรเลงวนกลับไปกลับมา แต่ละครั้งที่บรรเลงแนวทำนองจะเปลี่ยนไปตามอารมณ์และจินตนาการของหมอแคน บ้างครั้งอาจมีการยืดจังหวะหรือผ่อนลมให้ยาวเพื่อเป็นการหยุดพัก แนวทำนองของลายแคนลายลำผีไท้ ของนายหนูบาง อินธิบุตร ความยาว 415 ห้องเพลง มีดังนี้

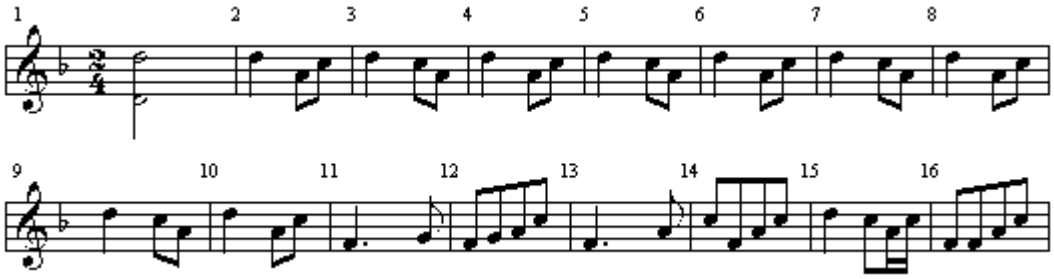
ลายลำผีไท้

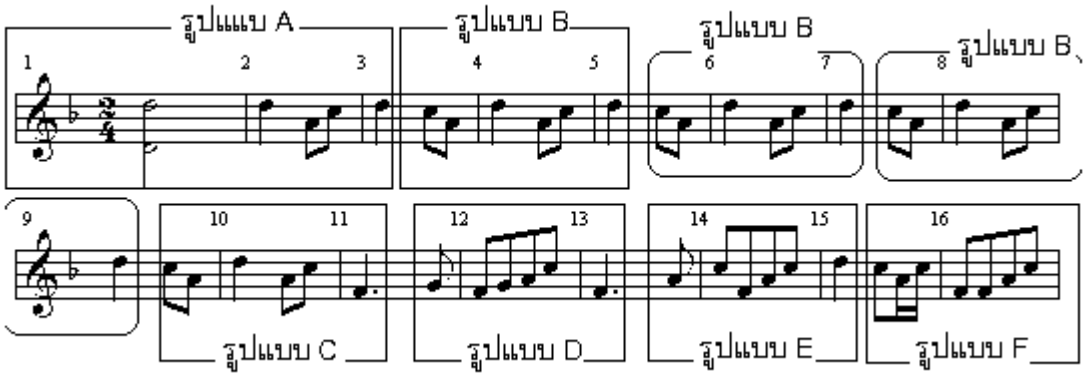
นายหนูบาง อินธิบุตร

81 82 83 84 85 86 87 88
89 90 91 92 93 94 95 96
97 98 99 100 101 102 103 104
105 106 107 108 109 110 111 112
113 114 115 116 117 118 119 120
121 122 123 124 125 126 127 128
129 130 131 132 133 134 135 136
137 138 139 140 141 142 143 144
145 146 147 148 149 150 151 152
153 154 155 156 157 158 159 160
161 162 163 164 165 166 167 168

169 170 171 172 173 174 175 176
177 178 179 180 181 182 183 184
185 186 187 188 189 190 191 192
193 194 195 196 197 198 199 200
201 202 203 204 205 206 207 208
209 210 211 212 213 214 215 216
217 218 219 220 221 222 223 224
225 226 227 228 229 230 231 232
233 234 235 236 237 238 239 240
241 242 243 244 245 246 247 248
249 250 251 252 253 254 255 256

257 258 259 260 261 262 263 264
265 266 267 268 269 270 271 272
273 274 275 276 277 278 279 280
281 282 283 284 285 286 287 288
289 290 291 292 293 294 295 296
297 298 299 300 301 302 303 304
305 306 307 308 309 310 311 312
313 314 315 316 317 318 319 320
321 322 323 324 325 326 327 328
329 330 331 332 333 334 335 336
337 338 339 340 341 342 343 344

จากโน้ตเพลงลายลำผีไท้ ของนายหนูบาง อินธิบุตร นำมากำหนดรูปแบบของทำนองเพื่อใช้ในการวิเคราะห์หาโครงสร้างของแนวทำนองหลัก ดังนี้

ลายลำผีไท้

รูปแบบ A
รูปแบบ B
รูปแบบ C
รูปแบบ D
รูปแบบ E
รูปแบบ F
รูปแบบ G
รูปแบบ F
รูปแบบ H
รูปแบบ F
รูปแบบ F
รูปแบบ F

รูปแบบ F
รูปแบบ F
รูปแบบ I
รูปแบบ J
รูปแบบ F
รูปแบบ F
รูปแบบ F
รูปแบบ F
รูปแบบ F
รูปแบบ F
รูปแบบ F

รูปแบบ F
รูปแบบ F
รูปแบบ J
รูปแบบ F
รูปแบบ F
รูปแบบ K
รูปแบบ F
รูปแบบ L
รูปแบบ F
รูปแบบ F
รูปแบบ M
รูปแบบ F

รูปแบบ F
รูปแบบ F
รูปแบบ F
รูปแบบ F
รูปแบบ F
รูปแบบ F
รูปแบบ F
รูปแบบ N
รูปแบบ F
รูปแบบ F

รูปแบบ F
รูปแบบ F
รูปแบบ F
รูปแบบ F
รูปแบบ F
รูปแบบ F
รูปแบบ F

รูปแบบทำนองที่ใช้ในเพลงลายลำผีไท้ ของนายหนูบาง อินธิบุตร มีดังนี้

1. รูปแบบ A

2. แนวทำนอง B

3. แนวทำนอง C

4. แนวทำนอง D

5. แนวทำนอง E

6. แนวทำนอง F

7. แนวทำนอง G

8. แนวทำนอง H

9. แนวทำนอง I

10. แนวทำนอง J

11. แนวทำนอง K

12. แนวทำนอง L

13. แนวทำนอง M

11. แนวทำนอง N

11. แนวทำนอง O

จากโน้ตเพลงลายลำผีไท้ ของนายหนูบาง อินธิบุตร นำมาแบ่งเป็นประโยคเพลงเพื่อวิเคราะห์หาโครงสร้างของแนวทำนองหลัก ได้ดังนี้

ประโยคที่ 1

จากโน้ตในประโยคที่ 1 พบว่า มีจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 16 ห้องเพลง จากห้องเพลงที่ 1 – 16 นำมาแบ่งรูปแบบทำนองได้ 6 รูปแบบ ได้แก่



รูปแบบ A ได้แก่ ห้องเพลงที่ 1 – 2 และ จังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 3

รูปแบบ B ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 3 ห้องเพลงที่ 4 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 5 รูปแบบทำนอง B ซ้ำกัน จำนวน 3 ครั้ง

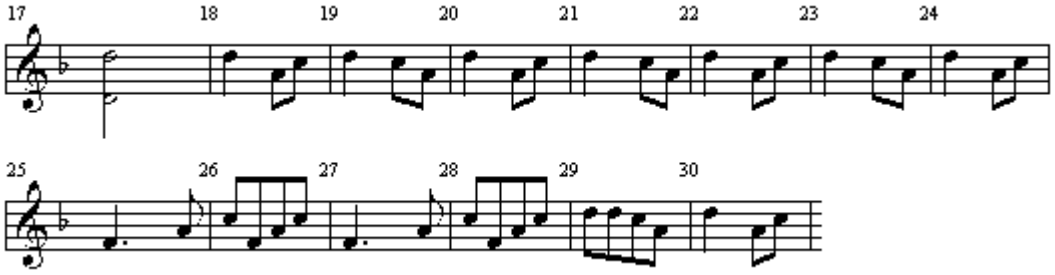
รูปแบบ C ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 9 ห้องเพลงที่ 10 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 11

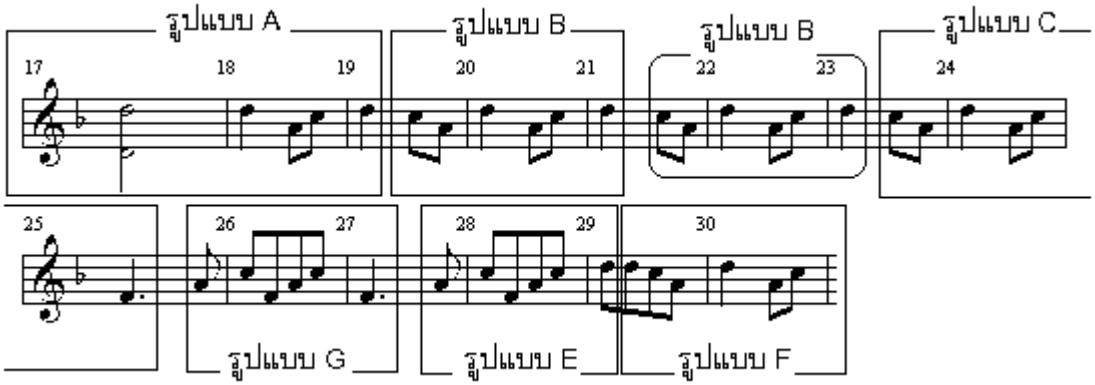
รูปแบบ D ได้แก่ จังหวะยกของจังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 11 ห้องเพลงที่ 12 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 13

รูปแบบ E ได้แก่ จังหวะยกของจังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 13 ห้องเพลงที่ 14 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 15

รูปแบบ F เป็นรูปแบบทำนองเชื่อมระหว่างประโยคเพลงต่อประโยคเพลง

ทางเดินของแนวทำนองเพลง มีดังนี้ A – B – B – B – C – D – E – F

ประโยคที่ 2

จากโน้ตในประโยคที่ 2 พบว่า มีจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 14 ห้องเพลง จากห้องเพลงที่ 17 – 30 นำมาแบ่งรูปแบบทำนองได้ 6 รูปแบบ ได้แก่



รูปแบบ A ได้แก่ ห้องเพลงที่ 17 – 18 และ จังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่

รูปแบบ B ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 19 ห้องเพลงที่ 20 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 21 รูปแบบทำนอง B ซ้ำกัน จำนวน 2 ครั้ง

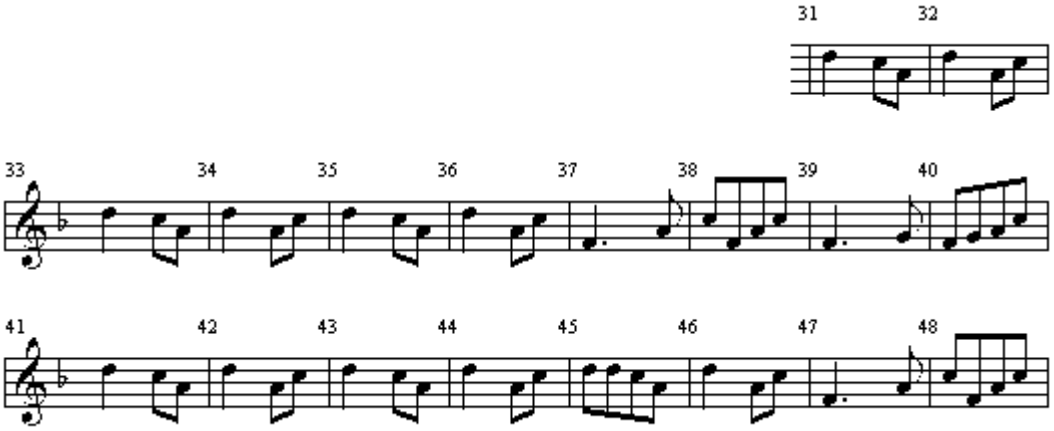
รูปแบบ C ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 23 ห้องเพลงที่ 24 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 25

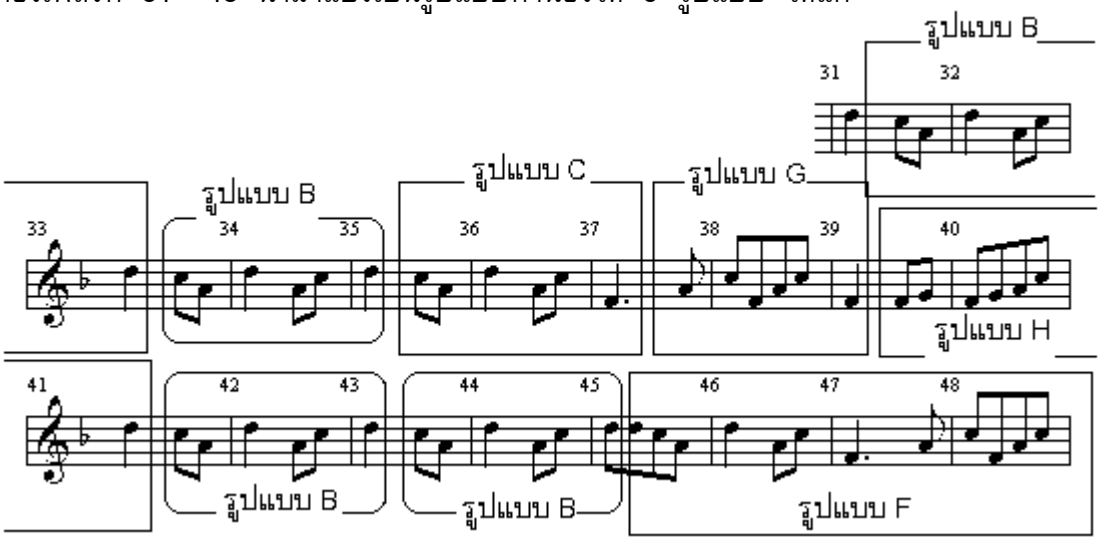
รูปแบบ G ได้แก่ จังหวะยกของจังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 25 ห้องเพลงที่ 26 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 27

รูปแบบ E ได้แก่ จังหวะยกของจังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 27 ห้องเพลงที่ 28 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 29

รูปแบบ F เป็นรูปแบบทำนองเชื่อมระหว่างประโยคเพลงต่อประโยคเพลง

ทางเดินของแนวทำนองเพลง มีดังนี้ A – B – B – C – G – E – F

ประโยคที่ 3

จากโน้ตในประโยคที่ 3 พบว่า มีจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 12 ห้องเพลง จากห้องเพลงที่ 31 – 48 นำมาแบ่งเป็นรูปแบบทำนองได้ 5 รูปแบบ ได้แก่



รูปแบบ B ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 31 ห้องเพลงที่ 32 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 33 รูปแบบทำนอง B ซ้ำกัน จำนวน 4 ครั้ง

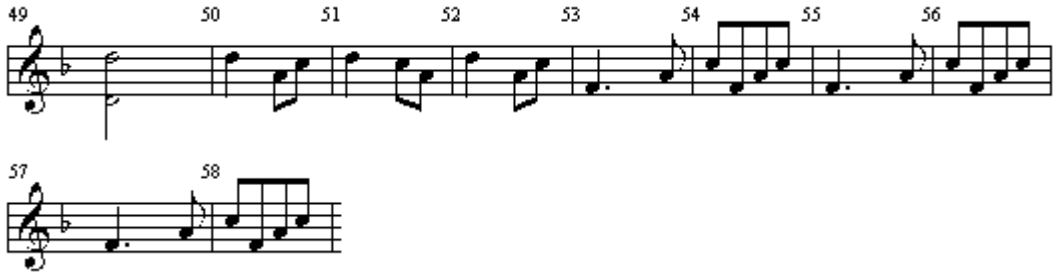
รูปแบบ C ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 35 ห้องเพลงที่ 36 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 37

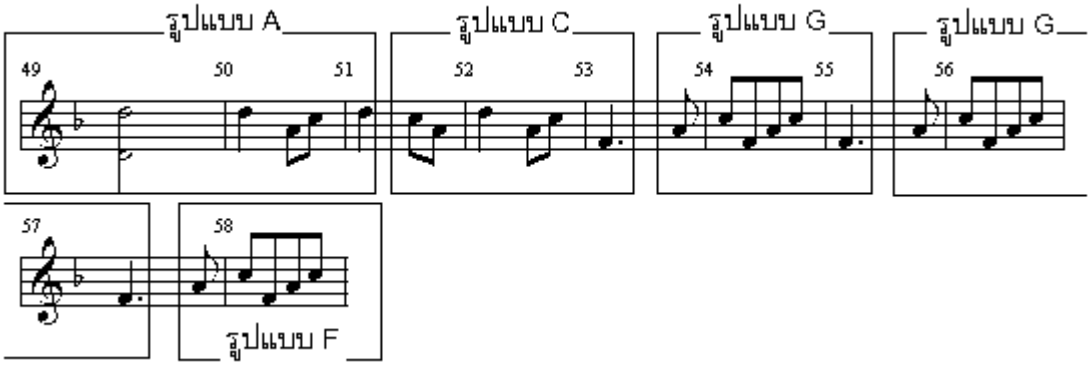
รูปแบบ G ได้แก่ จังหวะยกของจังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 37 ห้องเพลงที่ 38 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 39

รูปแบบ H ได้แก่ จังหวะยกของจังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 39 ห้องเพลงที่ 40 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 41

รูปแบบ F เป็นรูปแบบทำนองเชื่อมระหว่างประโยคเพลงต่อประโยคเพลง

ทางเดินของแนวทำนองเพลง มีดังนี้ B – B – C – G – H – B – B – F

ประโยคที่ 4

จากโน้ตในประโยคที่ 4 พบว่า มีจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 14 ห้องเพลง จากห้องเพลงที่ 49 – 58 นำมาแบ่งเป็นรูปแบบทำนองได้ 4 รูปแบบ ได้แก่



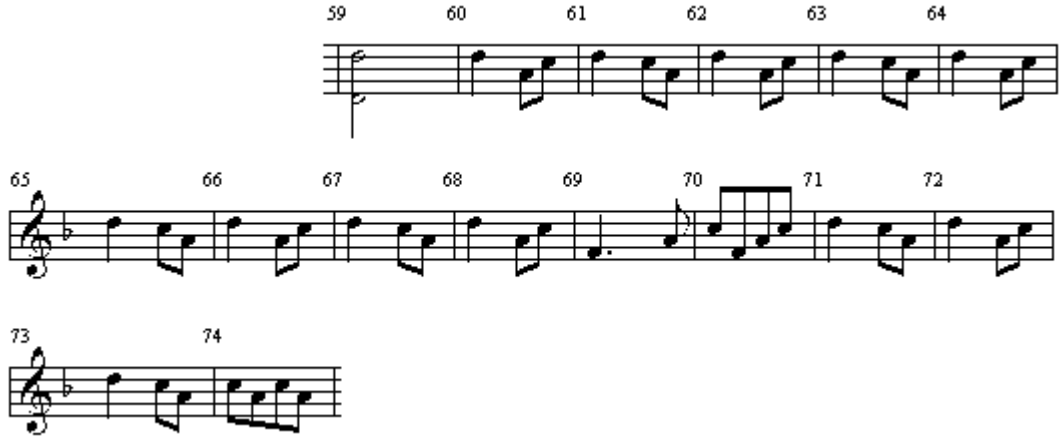
รูปแบบ A ได้แก่ ห้องเพลงที่ 49 – 50 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 51

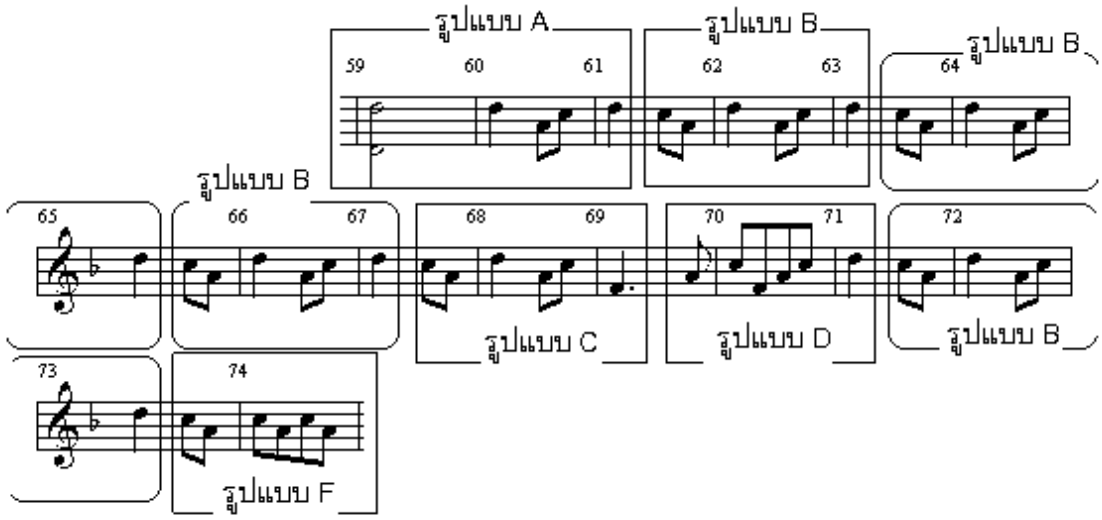
รูปแบบ C ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 51 ห้องเพลงที่ 52 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 53

รูปแบบ G ได้แก่ จังหวะยกของจังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 53 ห้องเพลงที่ 54 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 55 รูปแบบทำนอง G ซ้ำกัน จำนวน 2 ครั้ง

รูปแบบ F เป็นรูปแบบทำนองเชื่อมระหว่างประโยคเพลงต่อประโยคเพลง

ทางเดินของแนวทำนองเพลง มีดังนี้ A – C – G – G – F

ประโยคที่ 5

จากโน้ตในประโยคที่ 5 พบว่า มีจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 16 ห้องเพลง จากห้องเพลงที่ 59 – 74 นำมาแบ่งเป็นรูปแบบทำนองได้ 5 รูปแบบ ได้แก่



รูปแบบ A ได้แก่ ห้องเพลงที่ 59 – 60 และ จังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 61

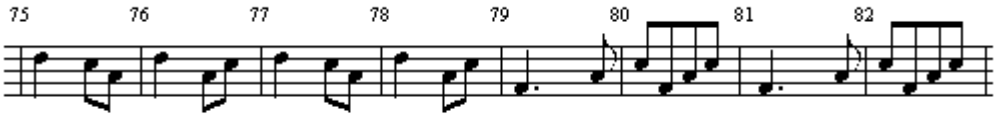
รูปแบบ B ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 61 ห้องเพลงที่ 62 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 63 รูปแบบทำนอง B ซ้ำกัน จำนวน 4 ครั้ง

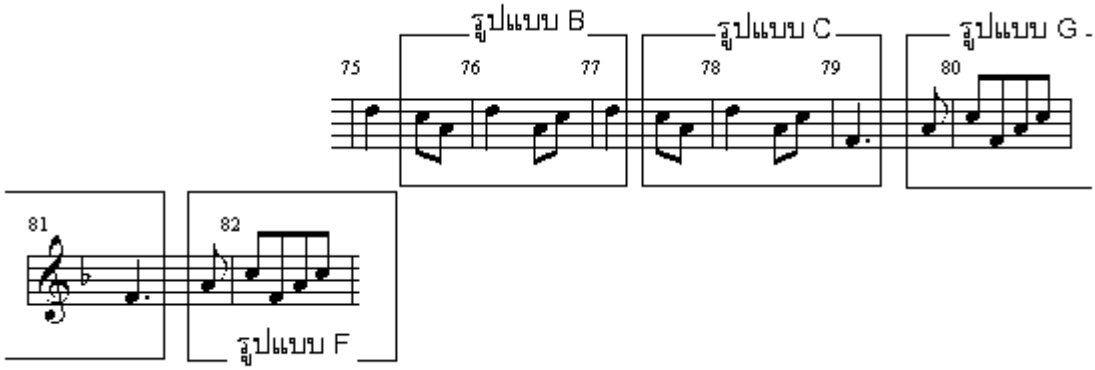
รูปแบบ C ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 67 ห้องเพลงที่ 68 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 69

รูปแบบ D ได้แก่ จังหวะยกของจังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 69 ห้องเพลงที่ 70 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 71

รูปแบบ F เป็นรูปแบบทำนองเชื่อมระหว่างประโยคเพลงต่อประโยคเพลง

ทางเดินของแนวทำนองเพลง มีดังนี้ A – B – B – B – C – D – B – F

ประโยคที่ 6

จากโน้ตในประโยคที่ 6 พบว่า มีจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 8 ห้องเพลง จากห้องเพลงที่ 75 – 82 นำมาแบ่งเป็นรูปแบบทำนองได้ 4 รูปแบบ ได้แก่



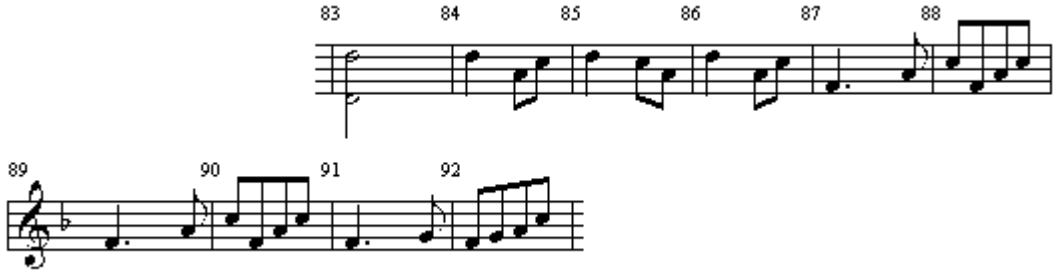
รูปแบบ B ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 75 ห้องเพลงที่ 76 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 77

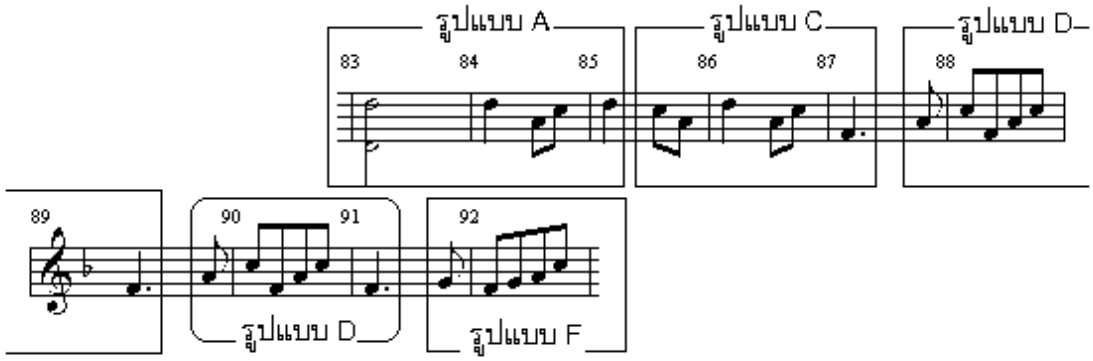
รูปแบบ C ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 77 ห้องเพลงที่ 78 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 79

รูปแบบ G ได้แก่ จังหวะยกของจังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 79 ห้องเพลงที่ 80 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 81

รูปแบบ F เป็นรูปแบบทำนองเชื่อมระหว่างประโยคเพลงต่อประโยคเพลง

ทางเดินของแนวทำนองเพลง มีดังนี้ B – C – G – F

ประโยคที่ 7

จากโน้ตในประโยคที่ 7 พบว่า มีจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 10 ห้องเพลง จากห้องเพลงที่ 83 – 92 นำมาแบ่งเป็นรูปแบบทำนองได้ 4 รูปแบบ ได้แก่



รูปแบบ A ได้แก่ ห้องเพลงที่ 83 – 84 และ จังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 85

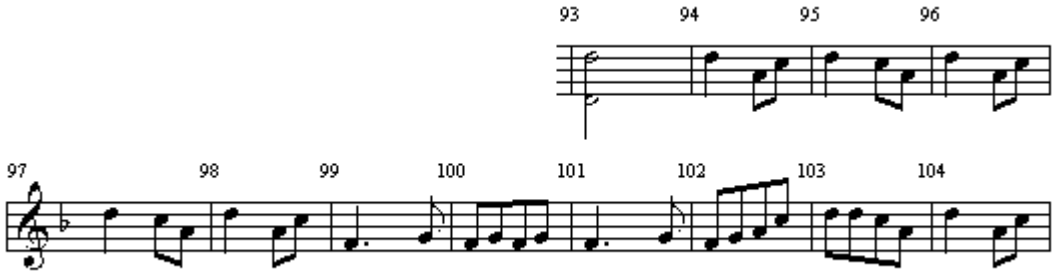
รูปแบบ C ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 85 ห้องเพลงที่ 86 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 87

รูปแบบ D ได้แก่ จังหวะยกของจังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 87 ห้องเพลงที่ 88 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 89 รูปแบบทำนอง D ซ้ำกัน จำนวน 2 ครั้ง

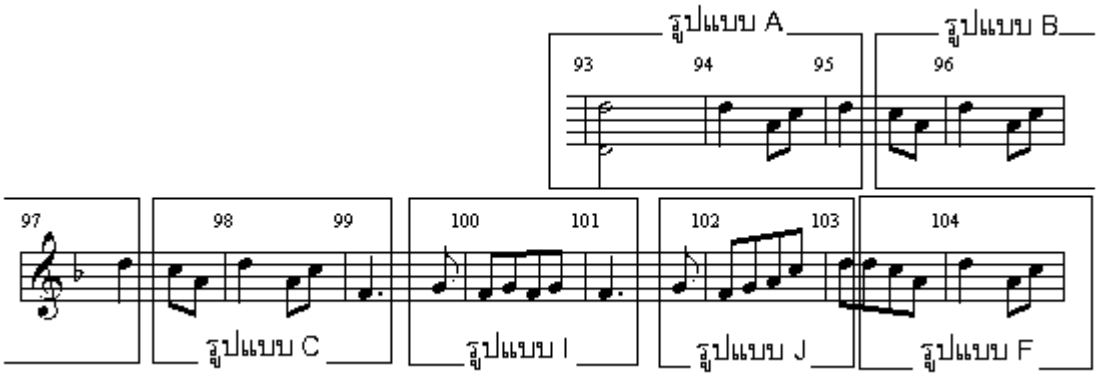
รูปแบบ F เป็นรูปแบบทำนองเชื่อมระหว่างประโยคเพลงต่อประโยคเพลง

ทางเดินของแนวทำนองเพลง มีดังนี้ A – C – D – D – F

ประโยคที่ 8



จากโน้ตในประโยคที่ 8 พบว่า มีจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 12 ห้องเพลง จากห้องเพลงที่ 93 – 104 นำมาแบ่งเป็นรูปแบบทำนองได้ 6 รูปแบบ ได้แก่



รูปแบบ A ได้แก่ ห้องเพลงที่ 93 – 94 และ จังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 95

รูปแบบ B ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 95 ห้องเพลงที่ 96 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 97

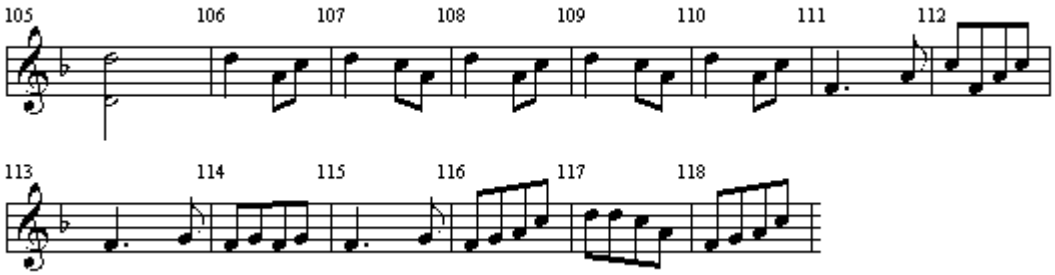
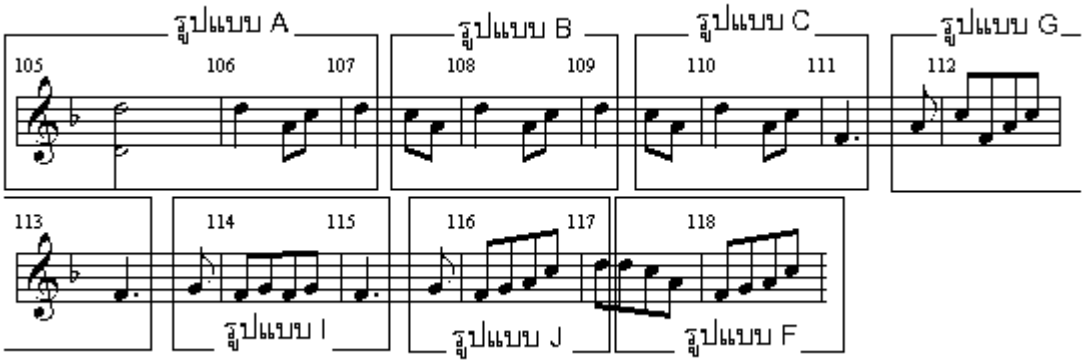
รูปแบบ C ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 97 ห้องเพลงที่ 98 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 99

รูปแบบ I ได้แก่ จังหวะยกของจังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 99 ห้องเพลงที่ 100 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 101

รูปแบบ J ได้แก่ จังหวะยกของจังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 101 ห้องเพลงที่ 102 และจังหวะตกของจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 103

รูปแบบ F เป็นรูปแบบทำนองเชื่อมระหว่างประโยคเพลงต่อประโยคเพลง

ทางเดินของแนวทำนองเพลง มีดังนี้ A – B – C – I – E – F

ประโยคที่ 9

จากโน้ตในประโยคที่ 9 พบว่า มีจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 14 ห้องเพลง จากห้องเพลงที่ 105 – 118 นำมาแบ่งเป็นรูปแบบทำนองได้ 7 รูปแบบ ได้แก่

รูปแบบ A ได้แก่ ห้องเพลงที่ 105 – 106 และ จังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 107

รูปแบบ B ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 107 ห้องเพลงที่ 108 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 109

รูปแบบ C ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 109 ห้องเพลงที่ 110 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 111

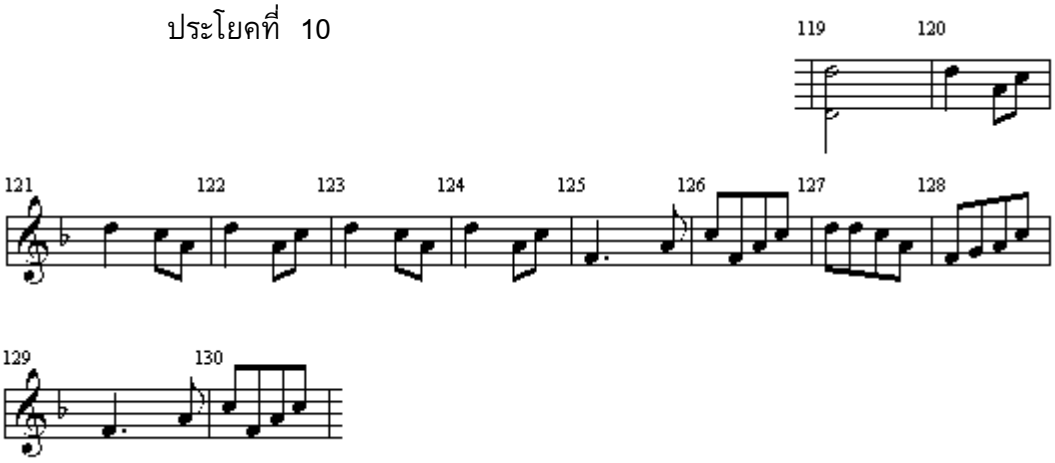
รูปแบบ G ได้แก่ จังหวะยกของจังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 111 ห้องเพลงที่ 112 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 113

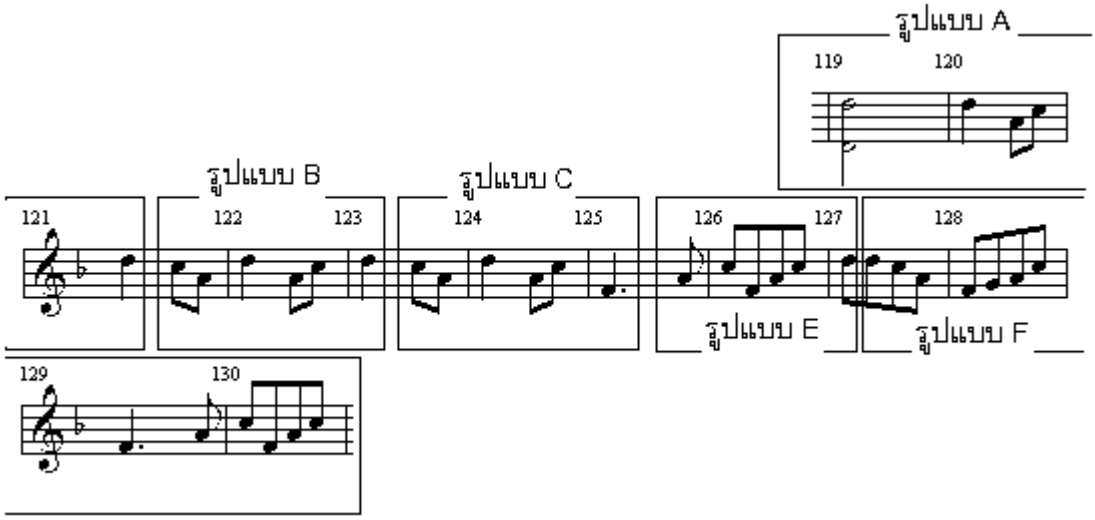
รูปแบบ I ได้แก่ จังหวะยกของจังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 113 ห้องเพลงที่ 114 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 115

รูปแบบ J ได้แก่ จังหวะยกของจังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 115 ห้องเพลงที่ 116 และจังหวะตกของจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 117

รูปแบบ F เป็นรูปแบบทำนองเชื่อมระหว่างประโยคเพลงต่อประโยคเพลง

ทางเดินของแนวทำนองเพลง มีดังนี้ A – B – C – G – I – E – F

ประโยคที่ 10

จากโน้ตในประโยคที่ 10 พบว่า มีจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 12 ห้องเพลง จากห้องเพลงที่ 119 – 130 นำมาแบ่งเป็นรูปแบบทำนองได้ 4 รูปแบบ ได้แก่



รูปแบบ A ได้แก่ ห้องเพลงที่ 119 – 120 และ จังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 121

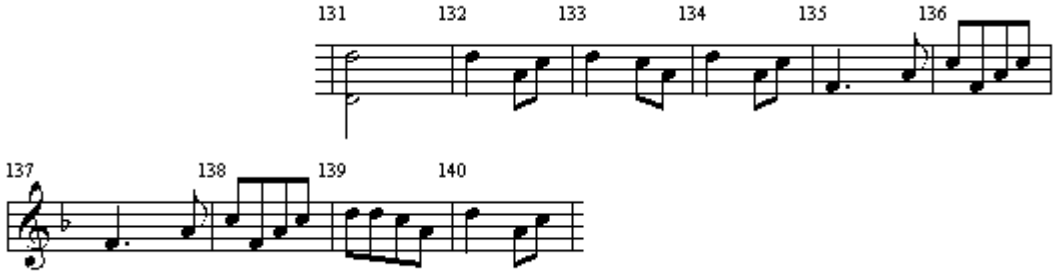
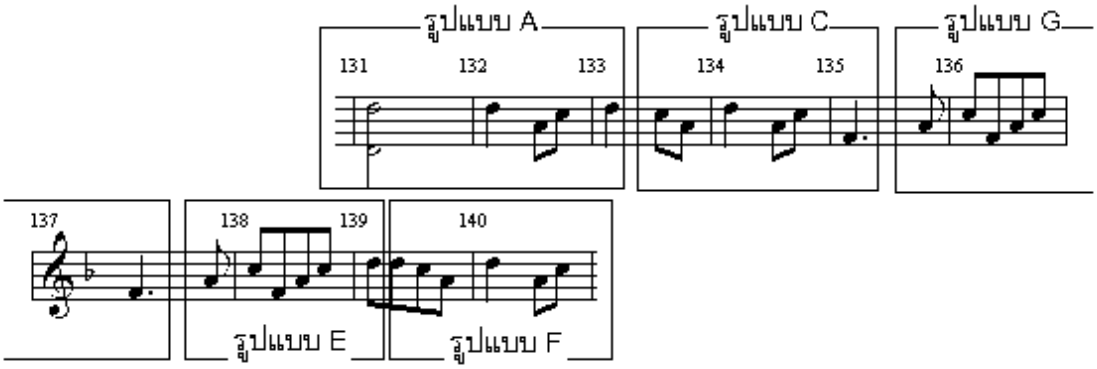
รูปแบบ B ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 121 ห้องเพลงที่ 122 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 123

รูปแบบ C ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 123 ห้องเพลงที่ 124 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 125

รูปแบบ E ได้แก่ จังหวะยกของจังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 125 ห้องเพลงที่ 126 และจังหวะตกของจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 127

รูปแบบ F เป็นรูปแบบทำนองเชื่อมระหว่างประโยคเพลงต่อประโยคเพลง

ทางเดินของแนวทำนองเพลง มีดังนี้ A – B – C – E – F

ประโยคที่ 11

จากโน้ตในประโยคที่ 11 พบว่า มีจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 10 ห้องเพลง จากห้องเพลงที่ 131 – 140 นำมาแบ่งเป็นรูปแบบทำนองได้ 5 รูปแบบ ได้แก่

รูปแบบ A ได้แก่ ห้องเพลงที่ 131 – 132 และ จังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 133

รูปแบบ C ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 133 ห้องเพลงที่ 134 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 135

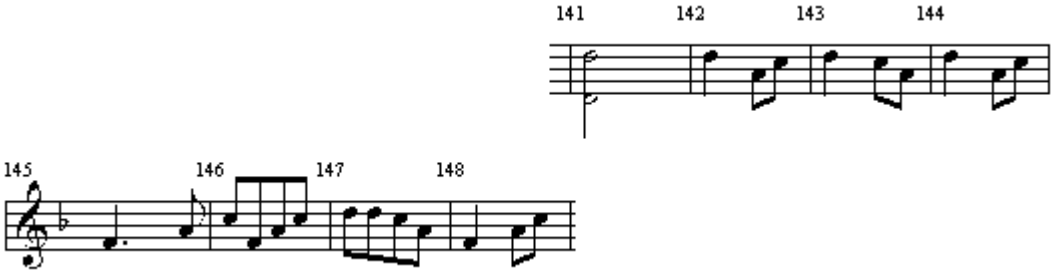
รูปแบบ G ได้แก่ จังหวะยกของจังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 135 ห้องเพลงที่ 136 และจังหวะตกของจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 137

รูปแบบ E ได้แก่ จังหวะยกของจังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 137 ห้องเพลงที่ 138 และจังหวะตกของจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 139

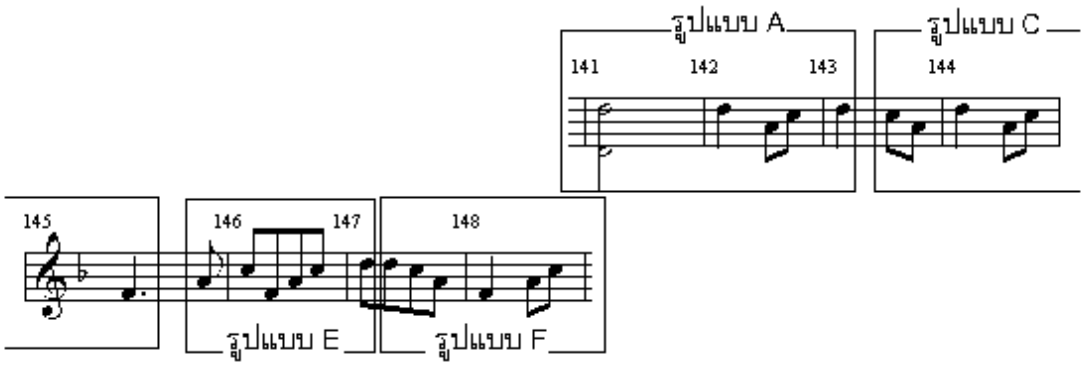
รูปแบบ F เป็นรูปแบบทำนองเชื่อมระหว่างประโยคเพลงต่อประโยคเพลง

ทางเดินของแนวทำนองเพลง มีดังนี้ A – C – G – E – F

ประโยคที่ 12



จากโน้ตในประโยคที่ 12 พบว่า มีจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 8 ห้องเพลง จากห้องเพลงที่ 141 – 148 นำมาแบ่งเป็นรูปแบบทำนองได้ 4 รูปแบบ ได้แก่



รูปแบบ A ได้แก่ ห้องเพลงที่ 141 – 142 และ จังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 143

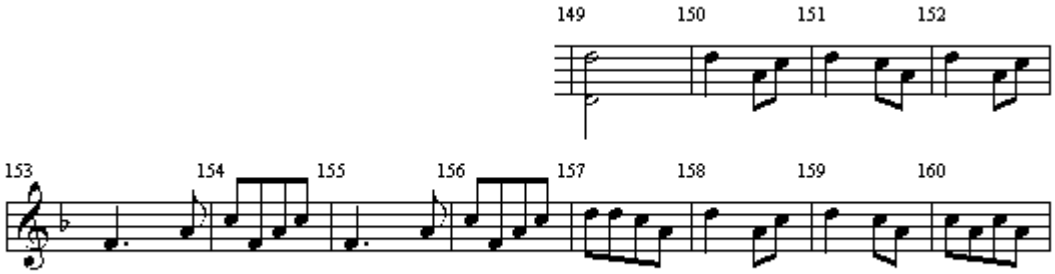
รูปแบบ C ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 143 ห้องเพลงที่ 144 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 145

รูปแบบ E ได้แก่ จังหวะยกของจังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 145 ห้องเพลงที่ 146 และจังหวะตกของจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 147

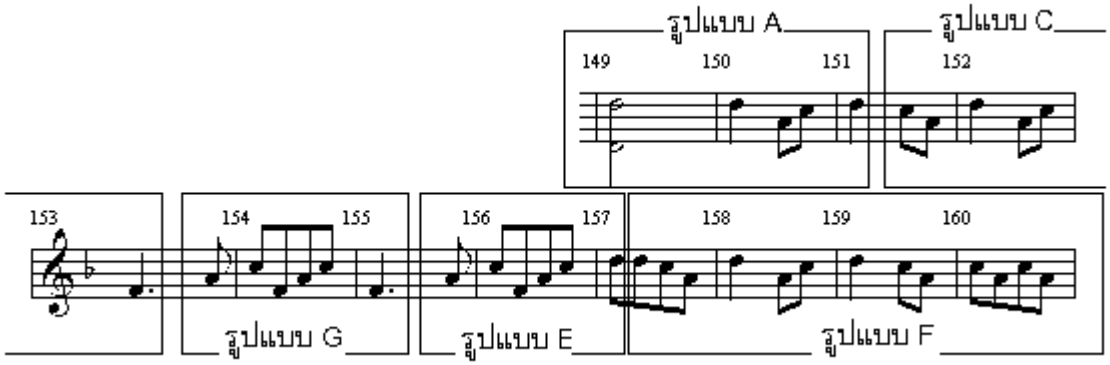
รูปแบบ F เป็นรูปแบบทำนองเชื่อมระหว่างประโยคเพลงต่อประโยคเพลง

ทางเดินของแนวทำนองเพลง มีดังนี้ A – C – E – F

ประโยคที่ 13



จากโน้ตในประโยคที่ 13 พบว่า มีจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 12 ห้องเพลง จากห้องเพลงที่ 149 – 160 นำมาแบ่งเป็นรูปแบบทำนองได้ 5 รูปแบบ ได้แก่



รูปแบบ A ได้แก่ ห้องเพลงที่ 149 – 150 และ จังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 151

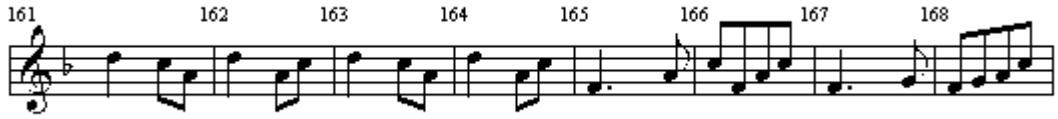
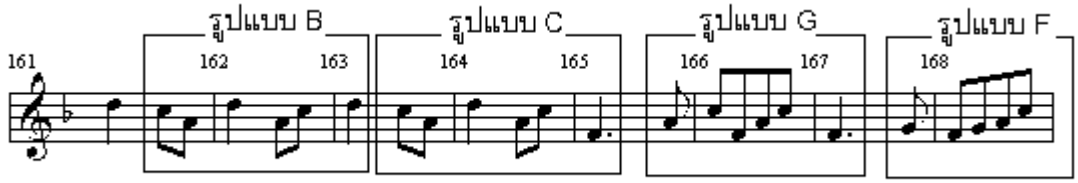
รูปแบบ C ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 151 ห้องเพลงที่ 152 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 153

รูปแบบ G ได้แก่ จังหวะยกของจังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 153 ห้องเพลงที่ 154 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 155

รูปแบบ E ได้แก่ จังหวะยกของจังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 155 ห้องเพลงที่ 156 และจังหวะตกของจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 157

รูปแบบ F เป็นรูปแบบทำนองเชื่อมระหว่างประโยคเพลงต่อประโยคเพลง

ทางเดินของแนวทำนองเพลง มีดังนี้ A – C – G – E – F

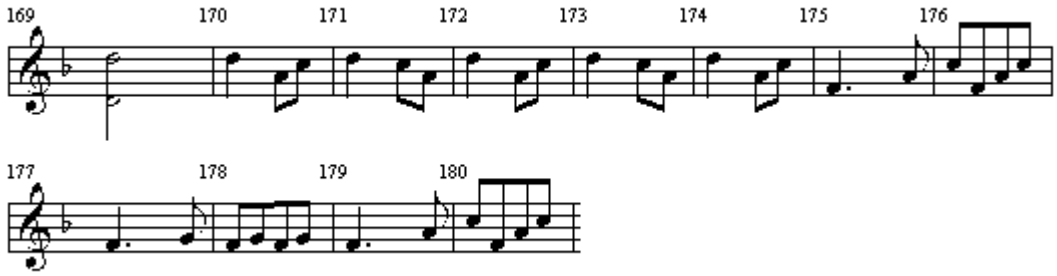
ประโยคที่ 14

จากโน้ตในประโยคที่ 14 พบว่า มีจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 8 ห้องเพลง จากห้องเพลงที่ 161 – 168 นำมาแบ่งเป็นรูปแบบทำนองได้ 4 รูปแบบ ได้แก่

รูปแบบ B ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 161 ห้องเพลงที่ 162 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 163

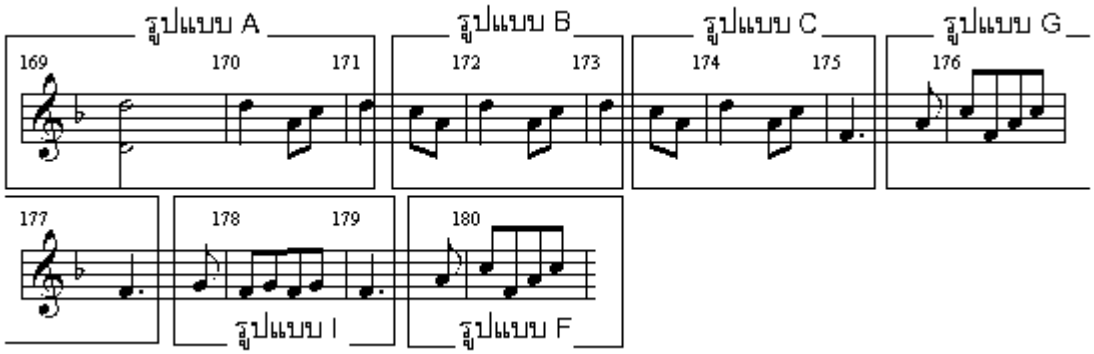
รูปแบบ C ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 163 ห้องเพลงที่ 164 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 165

รูปแบบ G ได้แก่ จังหวะยกของจังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 165 ห้องเพลงที่ 166 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 167

รูปแบบ F เป็นรูปแบบทำนองเชื่อมระหว่างประโยคเพลงต่อประโยคเพลง

ทางเดินของแนวทำนองเพลง มีดังนี้ A – C – G – F

ประโยคที่ 15

จากโน้ตในประโยคที่ 15 พบว่า มีจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 12 ห้องเพลง จากห้องเพลงที่ 169 – 180 นำมาแบ่งเป็นรูปแบบทำนองได้ 6 รูปแบบ ได้แก่



รูปแบบ A ได้แก่ ห้องเพลงที่ 169 – 170 และ จังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 171

รูปแบบ B ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 171 ห้องเพลงที่ 172 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 173

รูปแบบ C ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 173 ห้องเพลงที่ 174 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 175

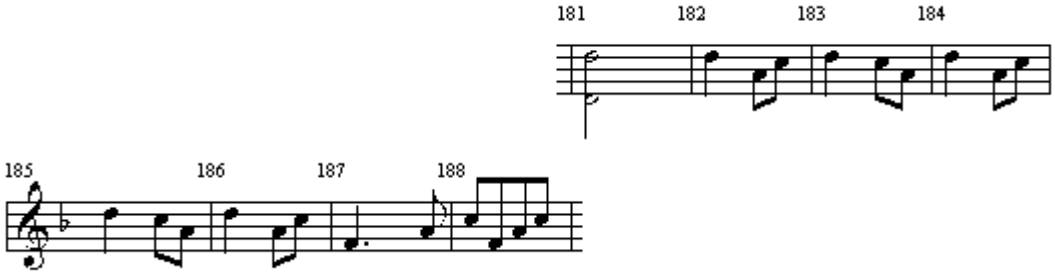
รูปแบบ G ได้แก่ จังหวะยกของจังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 175 ห้องเพลงที่ 176 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 177

รูปแบบ I ได้แก่ จังหวะยกของจังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 177 ห้องเพลงที่ 178 และจังหวะตกของจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 179

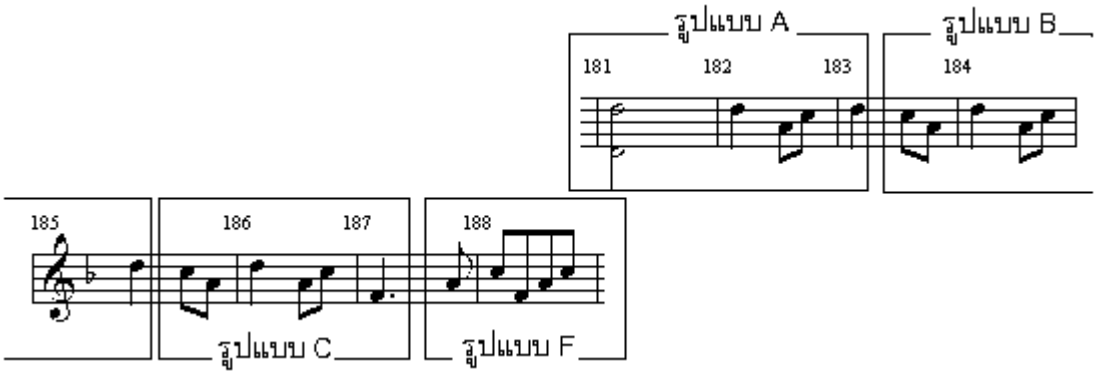
รูปแบบ F เป็นรูปแบบทำนองเชื่อมระหว่างประโยคเพลงต่อประโยคเพลง

ทางเดินของแนวทำนองเพลง มีดังนี้ A – B – C – G – I – F

ประโยคที่ 16



จากโน้ตในประโยคที่ 16 พบว่า มีจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 8 ห้องเพลง จากห้องเพลงที่ 181 – 188 นำมาแบ่งเป็นรูปแบบทำนองได้ 4 รูปแบบ ได้แก่



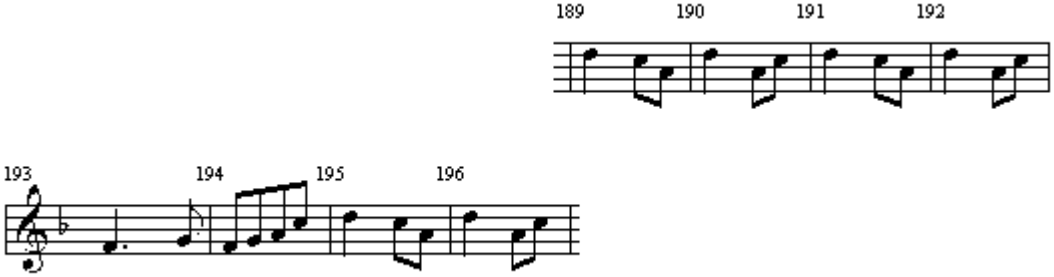
รูปแบบ A ได้แก่ ห้องเพลงที่ 181 – 182 และ จังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 183

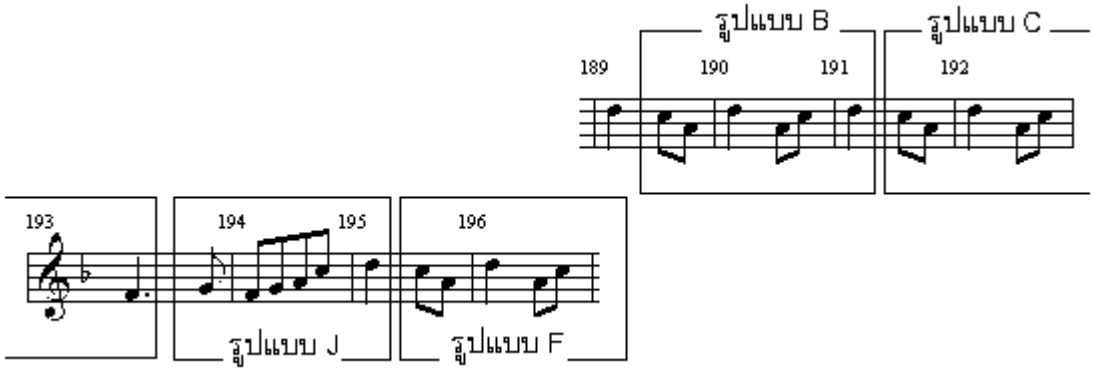
รูปแบบ B ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 183 ห้องเพลงที่ 184 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 185

รูปแบบ C ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 185 ห้องเพลงที่ 186 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 187

รูปแบบ F เป็นรูปแบบทำนองเชื่อมระหว่างประโยคเพลงต่อประโยคเพลง

ทางเดินของแนวทำนองเพลง มีดังนี้ A – B – C – F

ประโยคที่ 17

จากโน้ตในประโยคที่ 17 พบว่า มีจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 8 ห้องเพลง จากห้องเพลงที่ 189 – 196 นำมาแบ่งเป็นรูปแบบทำนองได้ 4 รูปแบบ ได้แก่



รูปแบบ B ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 189 ห้องเพลงที่ 190 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 191

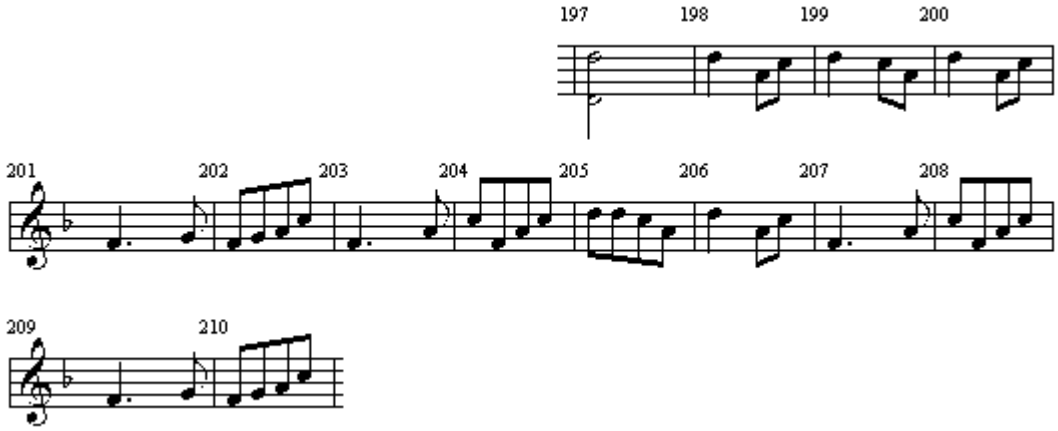
รูปแบบ C ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 191 ห้องเพลงที่ 192 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 193

รูปแบบ J ได้แก่ จังหวะยกของจังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 193 ห้องเพลงที่ 194 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 195

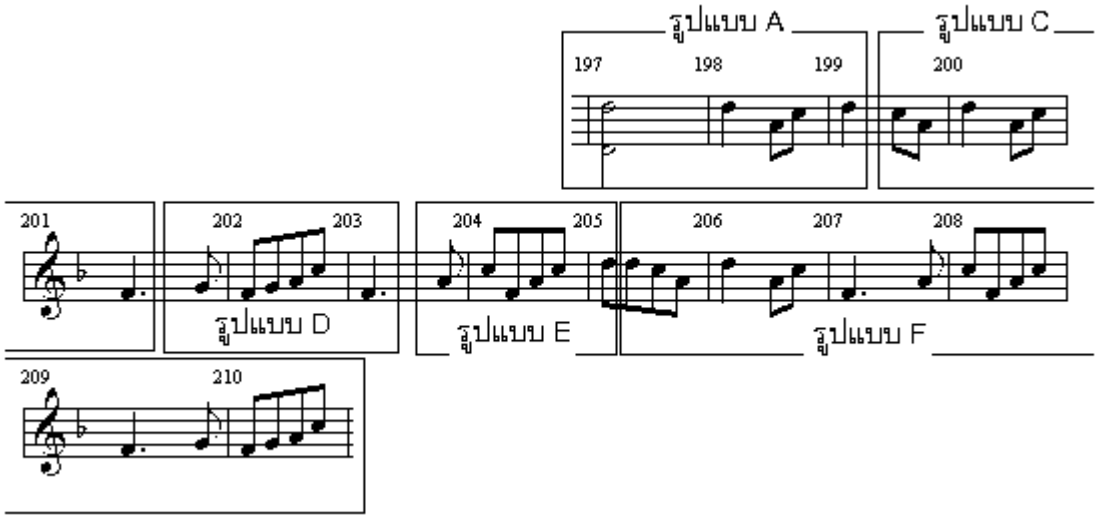
รูปแบบ F เป็นรูปแบบทำนองเชื่อมระหว่างประโยคเพลงต่อประโยคเพลง

ทางเดินของแนวทำนองเพลง มีดังนี้ B – C – J – F

ประโยคที่ 18



จากโน้ตในประโยคที่ 18 พบว่า มีจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 14 ห้องเพลง จากห้องเพลงที่ 197 – 210 นำมาแบ่งเป็นรูปแบบทำนองได้ 5 รูปแบบ ได้แก่



รูปแบบ A ได้แก่ ห้องเพลงที่ 197 – 198 และ จังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 199

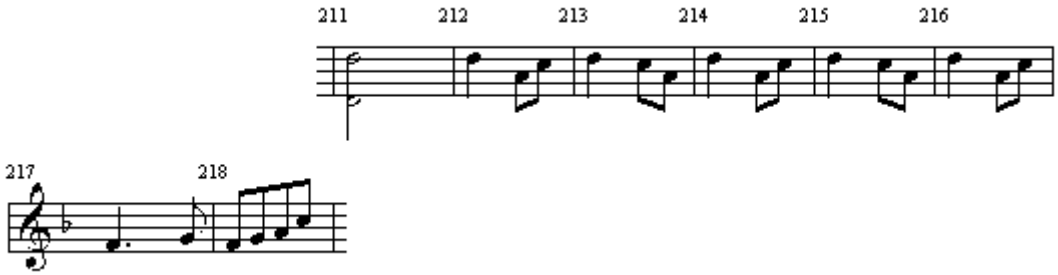
รูปแบบ C ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 199 ห้องเพลงที่ 200 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 201

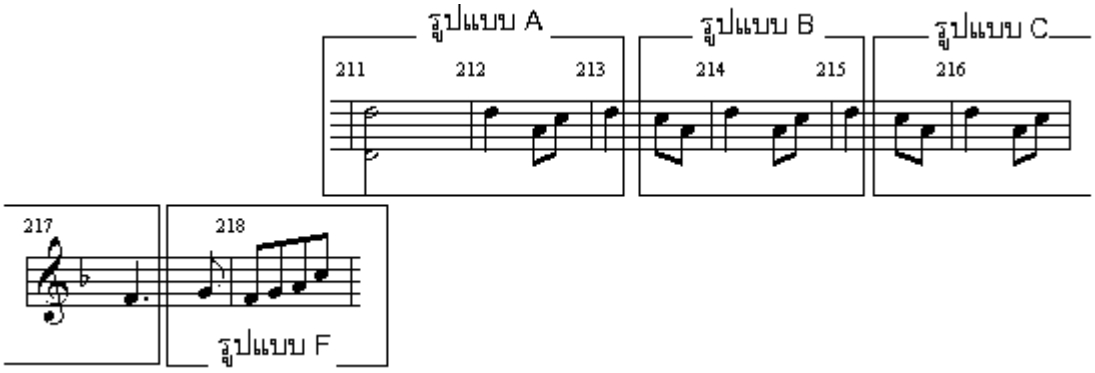
รูปแบบ D ได้แก่ จังหวะยกของจังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 201 ห้องเพลงที่ 202 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 203

รูปแบบ E ได้แก่ จังหวะยกของจังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 203 ห้องเพลงที่ 204 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 205

รูปแบบ F เป็นรูปแบบทำนองเชื่อมระหว่างประโยคเพลงต่อประโยคเพลง

ทางเดินของแนวทำนองเพลง มีดังนี้ A – C – D – E – F

ประโยคที่ 19

จากโน้ตในประโยคที่ 19 พบว่า มีจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 8 ห้องเพลง จากห้องเพลงที่ 211 – 218 นำมาแบ่งเป็นรูปแบบทำนองได้ 4 รูปแบบ ได้แก่



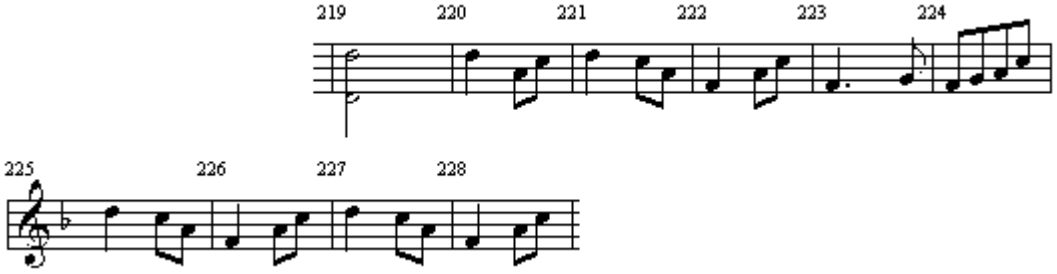
รูปแบบ A ได้แก่ ห้องเพลงที่ 211 – 212 และ จังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 213

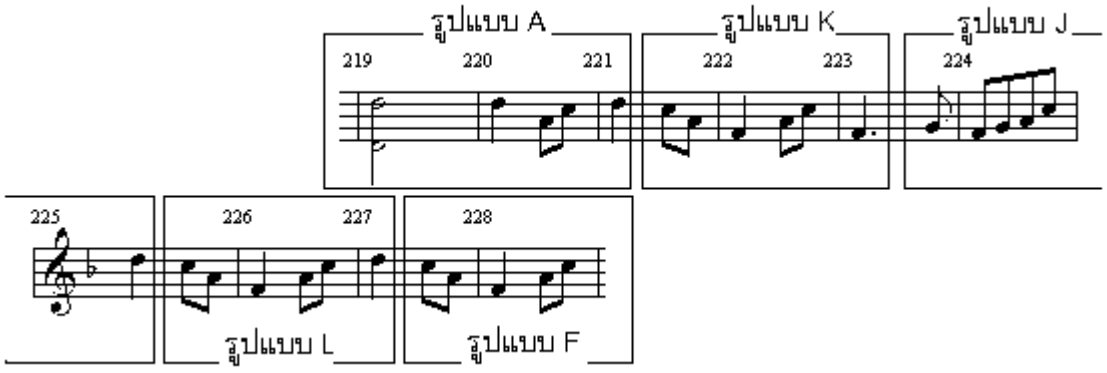
รูปแบบ B ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 213 ห้องเพลงที่ 214 และ จังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 215

รูปแบบ C ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 215 ห้องเพลงที่ 216 และ จังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 217

รูปแบบ F เป็นรูปแบบทำนองเชื่อมระหว่างประโยคเพลงต่อประโยคเพลง

ทางเดินของแนวทำนองเพลง มีดังนี้ A – B – C – F

ประโยคที่ 20

จากโน้ตในประโยคที่ 20 พบว่า มีจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 10 ห้องเพลง จากห้องเพลงที่ 219 – 228 นำมาแบ่งเป็นรูปแบบทำนองได้ 5 รูปแบบ ได้แก่



รูปแบบ A ได้แก่ ห้องเพลงที่ 219 – 220 และ จังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 221

รูปแบบ K ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 221 ห้องเพลงที่ 222 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 223

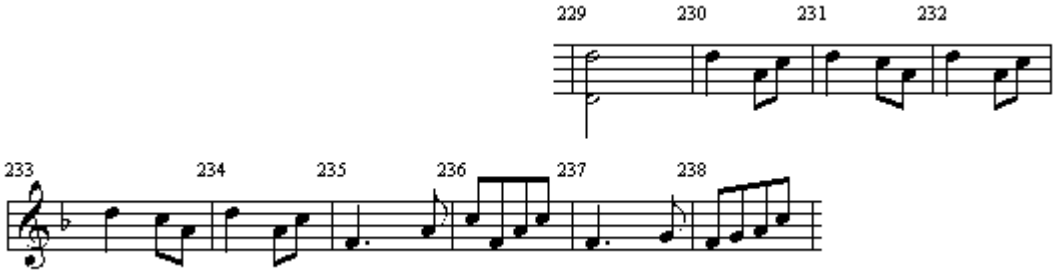
รูปแบบ J ได้แก่ จังหวะยกของจังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 223 ห้องเพลงที่ 224 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 225

รูปแบบ L ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 225 ห้องเพลงที่ 226 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 227

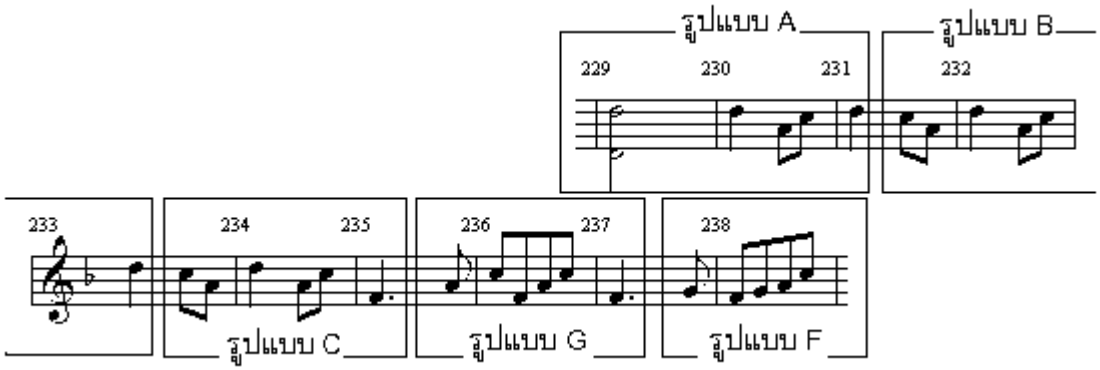
รูปแบบ F เป็นรูปแบบทำนองเชื่อมระหว่างประโยคเพลงต่อประโยคเพลง

ทางเดินของแนวทำนองเพลง มีดังนี้ A – K – J – L – F

ประโยคที่ 21



จากโน้ตในประโยคที่ 21 พบว่า มีจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 10 ห้องเพลง จากห้องเพลงที่ 229 – 238 นำมาแบ่งเป็นรูปแบบทำนองได้ 5 รูปแบบ ได้แก่



รูปแบบ A ได้แก่ ห้องเพลงที่ 229 – 230 และ จังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 231

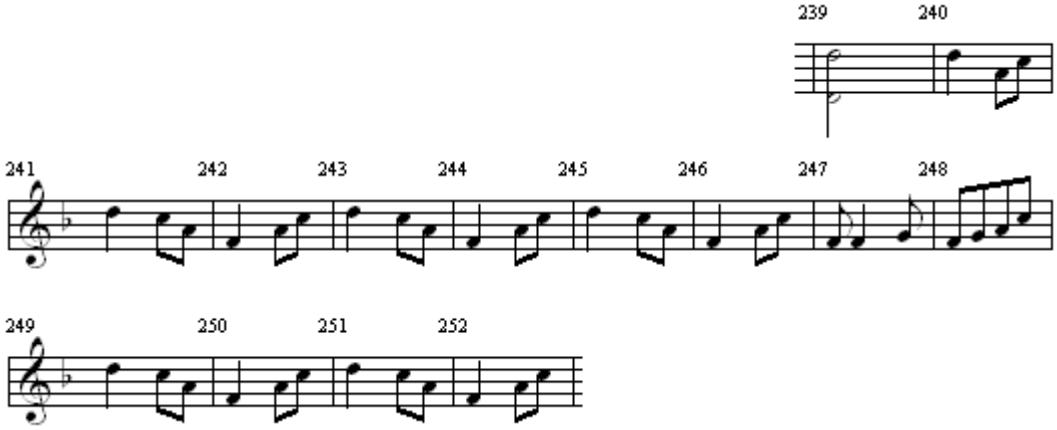
รูปแบบ B ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 231 ห้องเพลงที่ 232 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 233

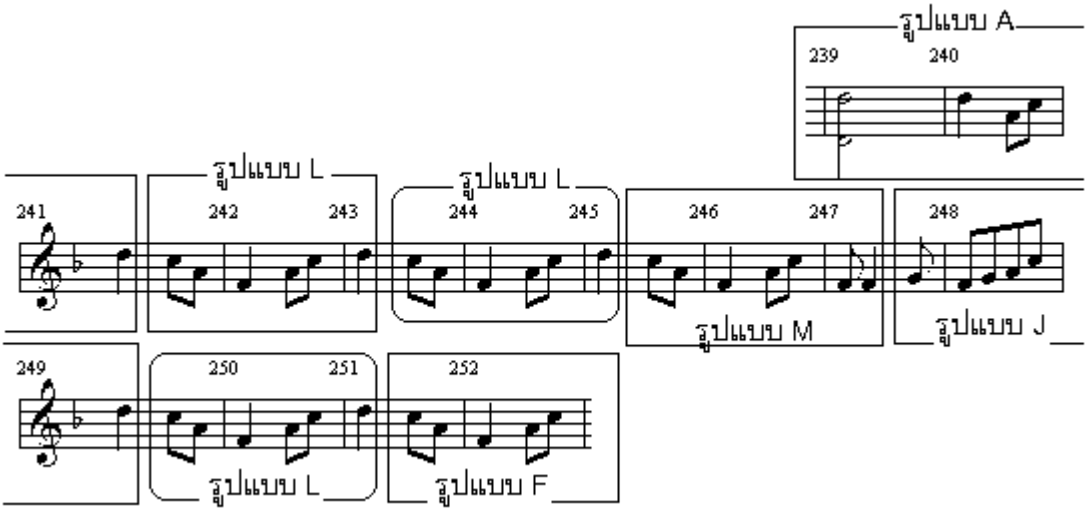
รูปแบบ C ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 233 ห้องเพลงที่ 234 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 235

รูปแบบ G ได้แก่ จังหวะยกของจังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 235 ห้องเพลงที่ 236 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 237

รูปแบบ F เป็นรูปแบบทำนองเชื่อมระหว่างประโยคเพลงต่อประโยคเพลง

ทางเดินของแนวทำนองเพลง มีดังนี้ A – B – C – G – F

ประโยคที่ 22

จากโน้ตในประโยคที่ 22 พบว่า มีจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 14 ห้องเพลง จากห้องเพลงที่ 239 – 252 นำมาแบ่งเป็นรูปแบบทำนองได้ 5 รูปแบบ ได้แก่



รูปแบบ A ได้แก่ ห้องเพลงที่ 239 – 240 และ จังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 241

รูปแบบ L ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 241 ห้องเพลงที่ 242 และ จังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 243

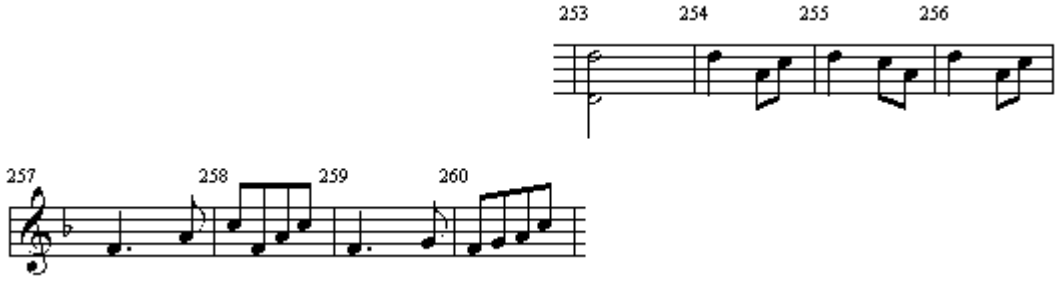
รูปแบบ M ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 243 ห้องเพลงที่ 244 และ จังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 245

รูปแบบ J ได้แก่ จังหวะยกของจังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 245 ห้องเพลงที่ 246 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 247

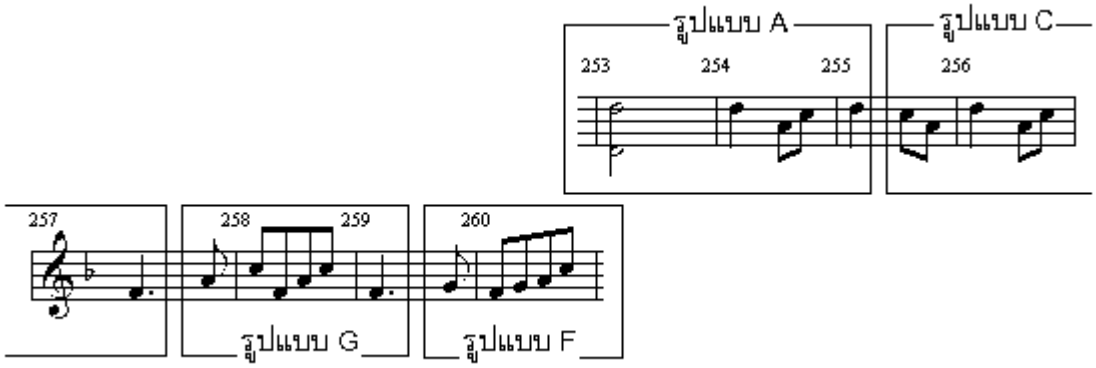
รูปแบบ F เป็นรูปแบบทำนองเชื่อมระหว่างประโยคเพลงต่อประโยคเพลง

ทางเดินของแนวทำนองเพลง มีดังนี้ A – L – L – M – J – L – F

ประโยคที่ 23



จากโน้ตในประโยคที่ 23 พบว่า มีจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 8 ห้องเพลง จากห้องเพลงที่ 253 – 260 นำมาแบ่งเป็นรูปแบบทำนองได้ 4 รูปแบบ ได้แก่



รูปแบบ A ได้แก่ ห้องเพลงที่ 253 – 254 และ จังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 255

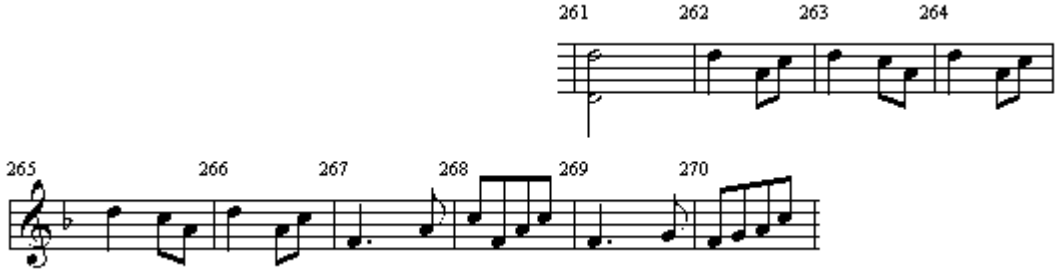
รูปแบบ C ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 255 ห้องเพลงที่ 256 และ จังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 257

รูปแบบ G ได้แก่ จังหวะยกของจังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 257 ห้องเพลงที่ 258 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 259

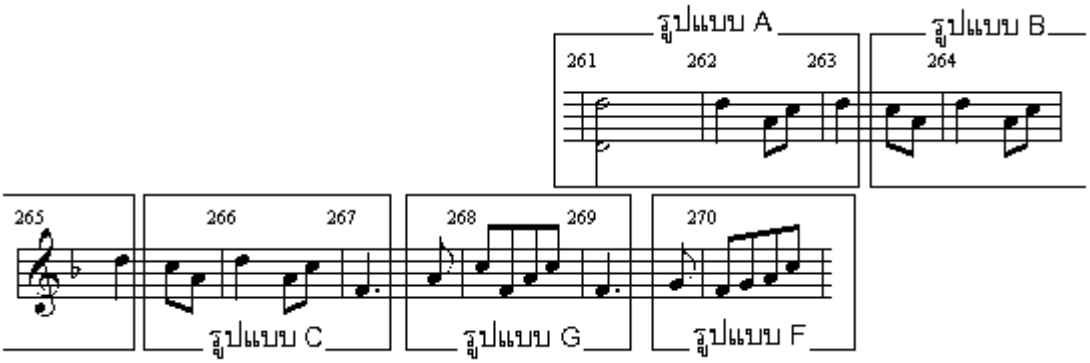
รูปแบบ F เป็นรูปแบบทำนองเชื่อมระหว่างประโยคเพลงต่อประโยคเพลง

ทางเดินของแนวทำนองเพลง มีดังนี้ A – C – G – F

ประโยคที่ 24



จากโน้ตในประโยคที่ 24 พบว่า มีจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 10 ห้องเพลง จากห้องเพลงที่ 261 – 270 นำมาแบ่งเป็นรูปแบบทำนองได้ 5 รูปแบบ ได้แก่



รูปแบบ A ได้แก่ ห้องเพลงที่ 261 – 262 และ จังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 263

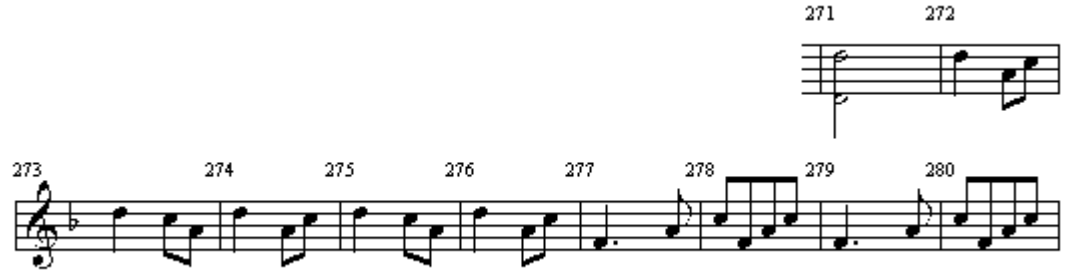
รูปแบบ B ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 263 ห้องเพลงที่ 264 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 265

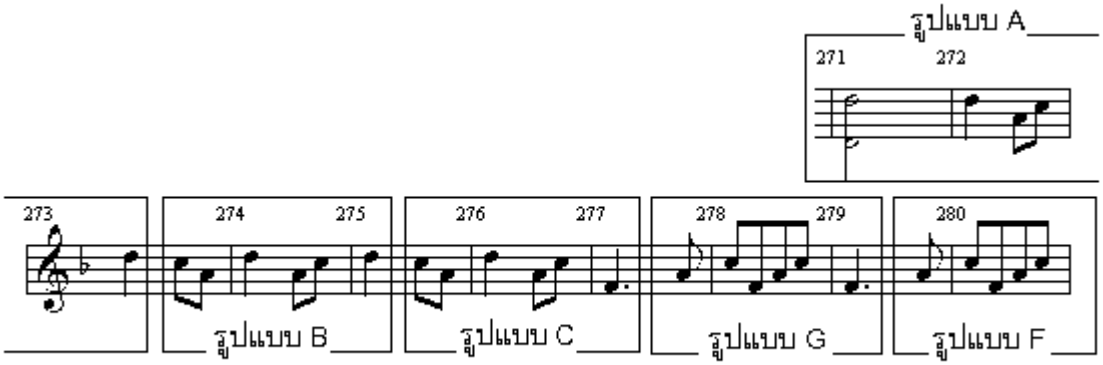
รูปแบบ C ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 265 ห้องเพลงที่ 266 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 267

รูปแบบ G ได้แก่ จังหวะยกของจังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 267 ห้องเพลงที่ 268 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 269

รูปแบบ F เป็นรูปแบบทำนองเชื่อมระหว่างประโยคเพลงต่อประโยคเพลง

ทางเดินของแนวทำนองเพลง มีดังนี้ A – B – C – G – F

ประโยคที่ 25

จากโน้ตในประโยคที่ 25 พบว่า มีจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 10 ห้องเพลง จากห้องเพลงที่ 271 – 280 นำมาแบ่งเป็นรูปแบบทำนองได้ 5 รูปแบบ ได้แก่



รูปแบบ A ได้แก่ ห้องเพลงที่ 271 – 272 และ จังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 273

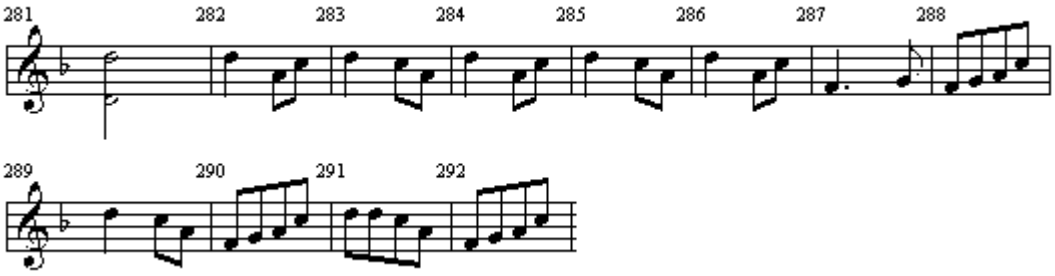
รูปแบบ B ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 273 ห้องเพลงที่ 274 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 275

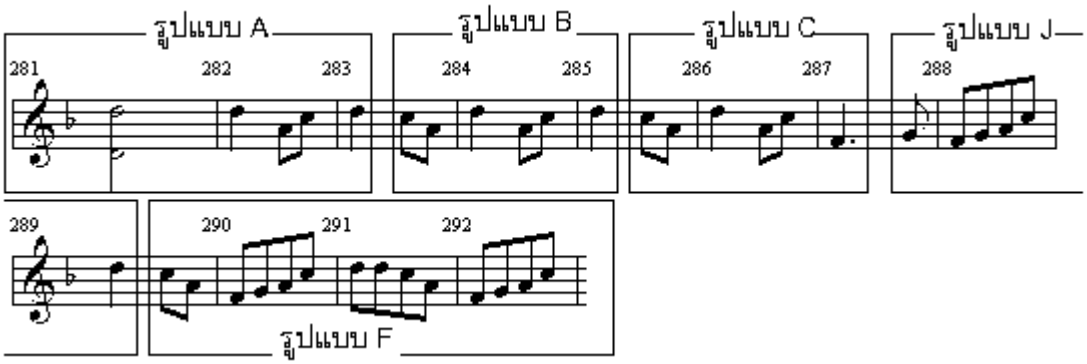
รูปแบบ C ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 275 ห้องเพลงที่ 276 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 277

รูปแบบ G ได้แก่ จังหวะยกของจังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 277 ห้องเพลงที่ 278 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 279

รูปแบบ F เป็นรูปแบบทำนองเชื่อมระหว่างประโยคเพลงต่อประโยคเพลง

ทางเดินของแนวทำนองเพลง มีดังนี้ A – B – C – G – F

ประโยคที่ 26

จากโน้ตในประโยคที่ 26 พบว่า มีจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 12 ห้องเพลง จากห้องเพลงที่ 281 – 292 นำมาแบ่งเป็นรูปแบบทำนองได้ 5 รูปแบบ ได้แก่



รูปแบบ A ได้แก่ ห้องเพลงที่ 281 – 282 และ จังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 283

รูปแบบ B ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 283 ห้องเพลงที่ 284 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 285

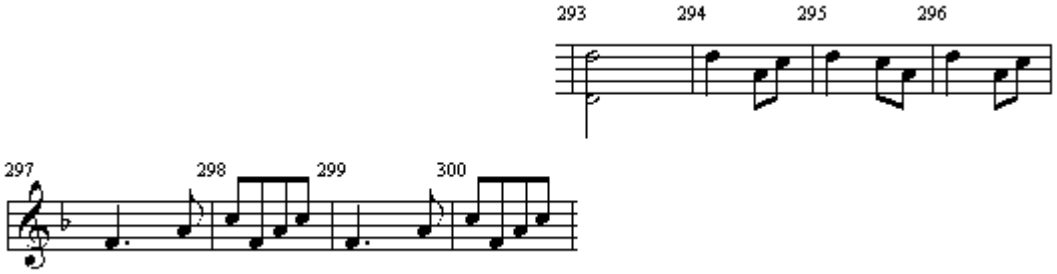
รูปแบบ C ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 285 ห้องเพลงที่ 286 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 287

รูปแบบ J ได้แก่ จังหวะยกของจังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 287 ห้องเพลงที่ 288 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 289

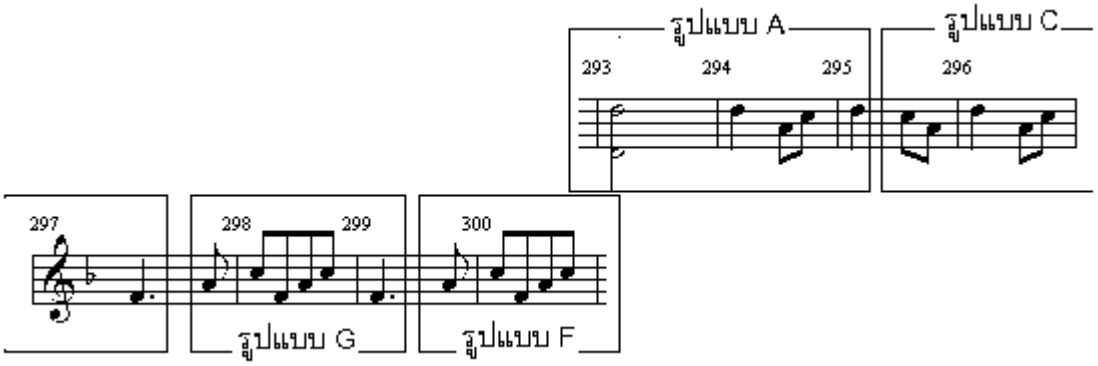
รูปแบบ F เป็นรูปแบบทำนองเชื่อมระหว่างประโยคเพลงต่อประโยคเพลง

ทางเดินของแนวทำนองเพลง มีดังนี้ A – B – C – J – F

ประโยคที่ 27



จากโน้ตในประโยคที่ 27 พบว่า มีจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 8 ห้องเพลง จากห้องเพลงที่ 293 – 300 นำมาแบ่งเป็นรูปแบบทำนองได้ 4 ทำนอง ได้แก่



รูปแบบ A ได้แก่ ห้องเพลงที่ 293 – 294 และ จังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 295

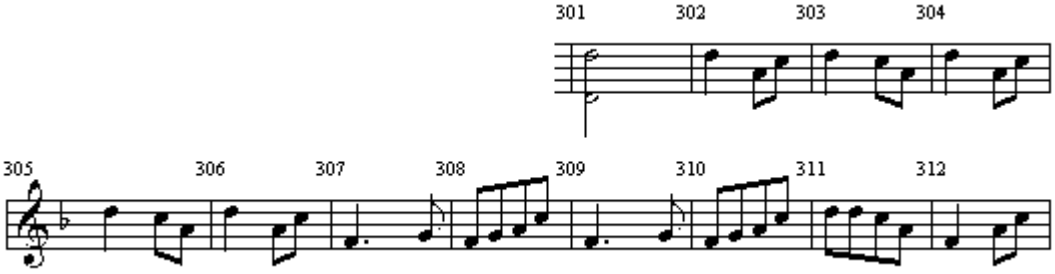
รูปแบบ C ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 295 ห้องเพลงที่ 296 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 297

รูปแบบ G ได้แก่ จังหวะยกของจังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 297 ห้องเพลงที่ 298 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 299

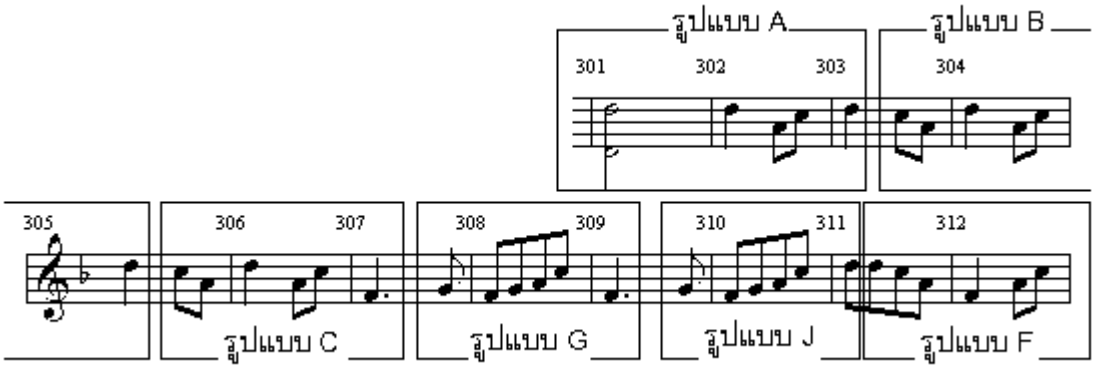
รูปแบบ F เป็นรูปแบบทำนองเชื่อมระหว่างประโยคเพลงต่อประโยคเพลง

ทางเดินของแนวทำนองเพลง มีดังนี้ A – B – C – G – F

ประโยคที่ 28



จากโน้ตในประโยคที่ 28 พบว่า มีจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 12 ห้องเพลง จากห้องเพลงที่ 301 – 312 นำมาแบ่งเป็นรูปแบบทำนองได้ 6 รูปแบบ ได้แก่



รูปแบบ A ได้แก่ ห้องเพลงที่ 301 – 302 และ จังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 303

รูปแบบ B ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 303 ห้องเพลงที่ 304 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 305

รูปแบบ C ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 305 ห้องเพลงที่ 306 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 307

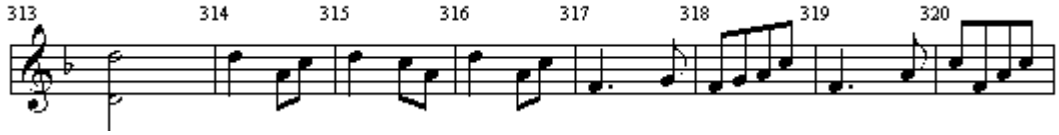
รูปแบบ G ได้แก่ จังหวะยกของจังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 307 ห้องเพลงที่ 308 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 309

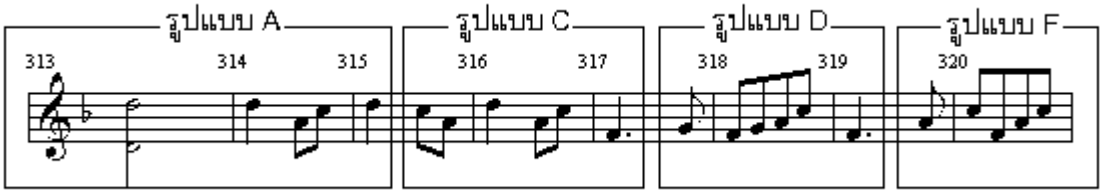
รูปแบบ J ได้แก่ จังหวะยกของจังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 309 ห้องเพลงที่ 310 และจังหวะตกของจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 311

รูปแบบ F เป็นรูปแบบทำนองเชื่อมระหว่างประโยคเพลงต่อประโยคเพลง

ทางเดินของแนวทำนองเพลง มีดังนี้ A – B – C – G – J – F

ประโยคที่ 29



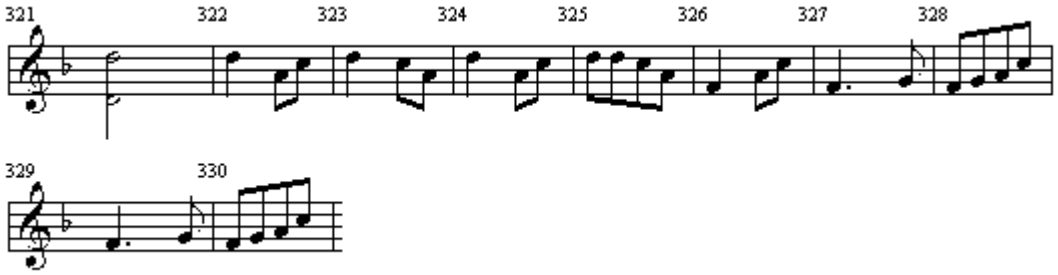
จากโน้ตในประโยคที่ 29 พบว่า มีจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 8 ห้องเพลง จากห้องเพลงที่ 313 – 320 นำมาแบ่งเป็นรูปแบบทำนองได้ 4 รูปแบบ ได้แก่

รูปแบบ A ได้แก่ ห้องเพลงที่ 313 – 314 และ จังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 315

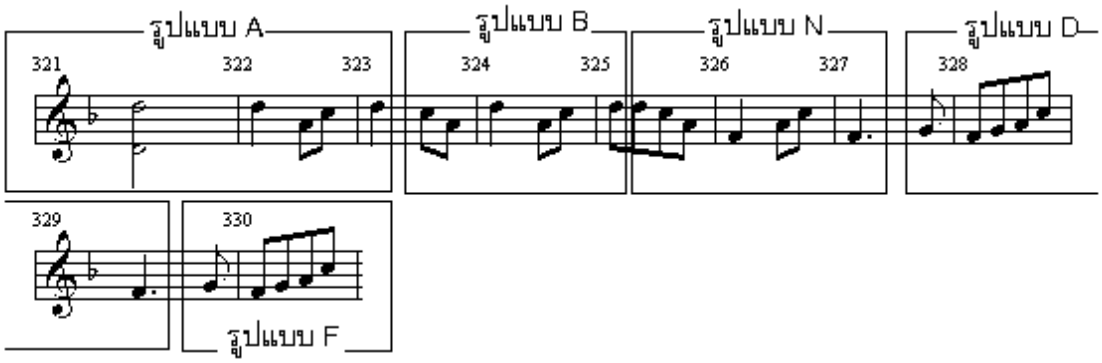
รูปแบบ C ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 315 ห้องเพลงที่ 316 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 317

รูปแบบ D ได้แก่ จังหวะยกของจังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 317 ห้องเพลงที่ 318 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 319

รูปแบบ F เป็นรูปแบบทำนองเชื่อมระหว่างประโยคเพลงต่อประโยคเพลง

ทางเดินของแนวทำนองเพลง มีดังนี้ A – C – D – F

ประโยคที่ 30

จากโน้ตในประโยคที่ 30 พบว่า มีจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 10 ห้องเพลง จากห้องเพลงที่ 321 – 330 นำมาแบ่งเป็นรูปแบบทำนองได้ 5 รูปแบบ ได้แก่



รูปแบบ A ได้แก่ ห้องเพลงที่ 321 – 322 และ จังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 323

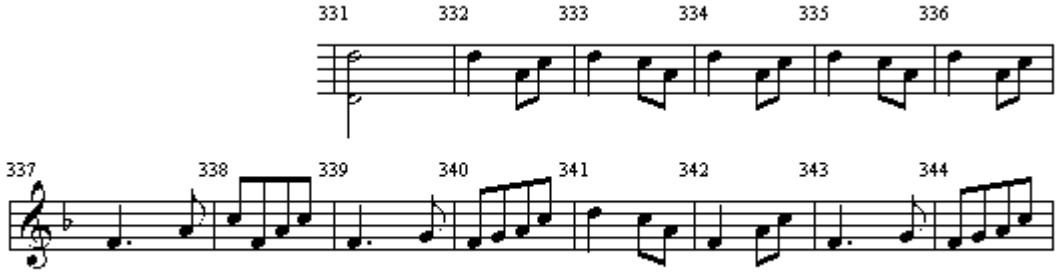
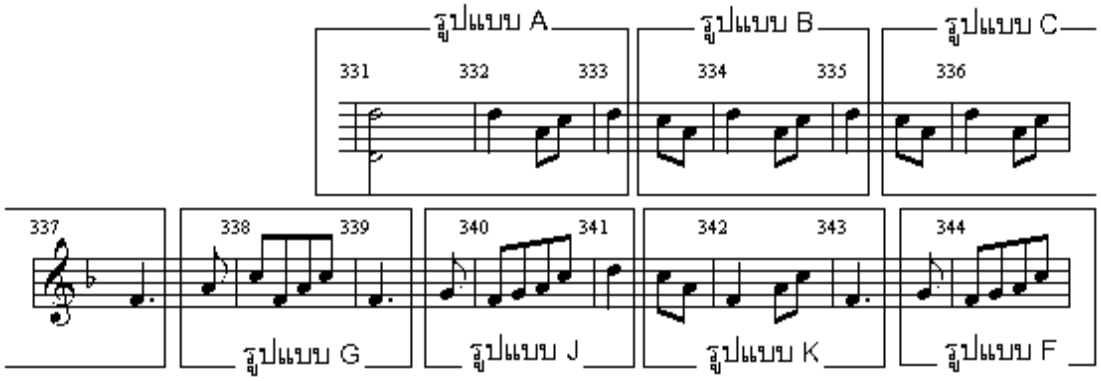
รูปแบบ B ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 323 ห้องเพลงที่ 324 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 325

รูปแบบ D ได้แก่ จังหวะยกของจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 325 ห้องเพลงที่ 326 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 327

รูปแบบ D ได้แก่ จังหวะยกของจังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 327 ห้องเพลงที่ 328 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 329

รูปแบบ F เป็นรูปแบบทำนองเชื่อมระหว่างประโยคเพลงต่อประโยคเพลง

ทางเดินของแนวทำนองเพลง มีดังนี้ A – B – N – D – F

ประโยคที่ 31

จากโน้ตในประโยคที่ 31 พบว่า มีจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 14 ห้องเพลง จากห้องเพลงที่ 331 – 344 นำมาแบ่งเป็นรูปแบบทำนองได้ 7 รูปแบบ ได้แก่

รูปแบบ A ได้แก่ ห้องเพลงที่ 331 – 332 และ จังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 333

รูปแบบ B ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 333 ห้องเพลงที่ 334 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 335

รูปแบบ C ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 335 ห้องเพลงที่ 336 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 337

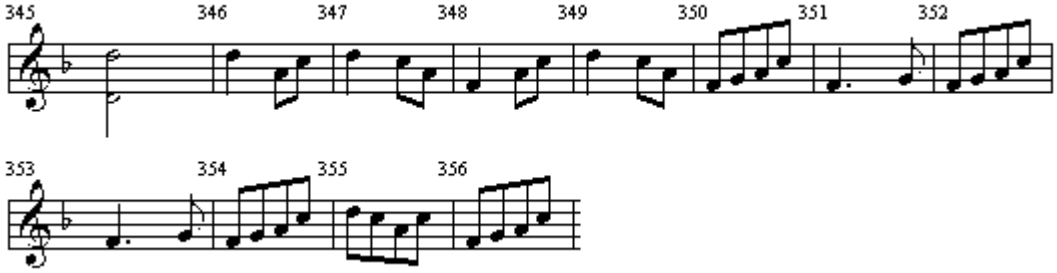
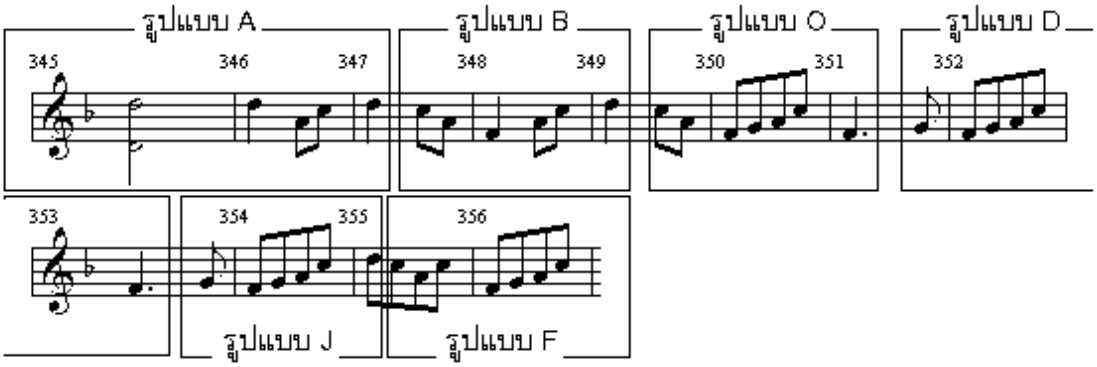
รูปแบบ G ได้แก่ จังหวะยกของจังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 337 ห้องเพลงที่ 338 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 339

รูปแบบ J ได้แก่ จังหวะยกของจังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 339 ห้องเพลงที่ 340 และจังหวะตกของจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 341

รูปแบบ K ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 341 ห้องเพลงที่ 342 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 343

รูปแบบ F เป็นรูปแบบทำนองเชื่อมระหว่างประโยคเพลงต่อประโยคเพลง

ทางเดินของแนวทำนองเพลง มีดังนี้ A – B – C – G – J – K – F

ประโยคที่ 32

จากโน้ตในประโยคที่ 32 พบว่า มีจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 12 ห้องเพลง จากห้องเพลงที่ 345 – 356 นำมาแบ่งเป็นรูปแบบทำนองได้ 6 รูปแบบ ได้แก่

รูปแบบ A ได้แก่ ห้องเพลงที่ 345 – 346 และ จังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 347

รูปแบบ B ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 347 ห้องเพลงที่ 348 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 349

รูปแบบ O ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 349 ห้องเพลงที่ 350 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 351

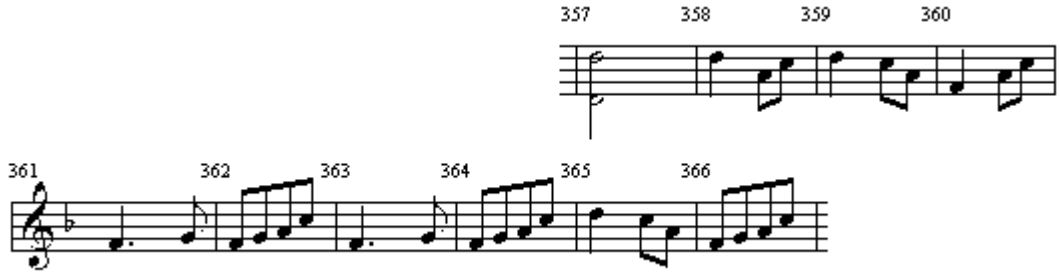
รูปแบบ D ได้แก่ จังหวะยกของจังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 351 ห้องเพลงที่ 352 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 353

รูปแบบ J ได้แก่ จังหวะยกของจังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 353 ห้องเพลงที่ 354 และจังหวะตกของจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 355

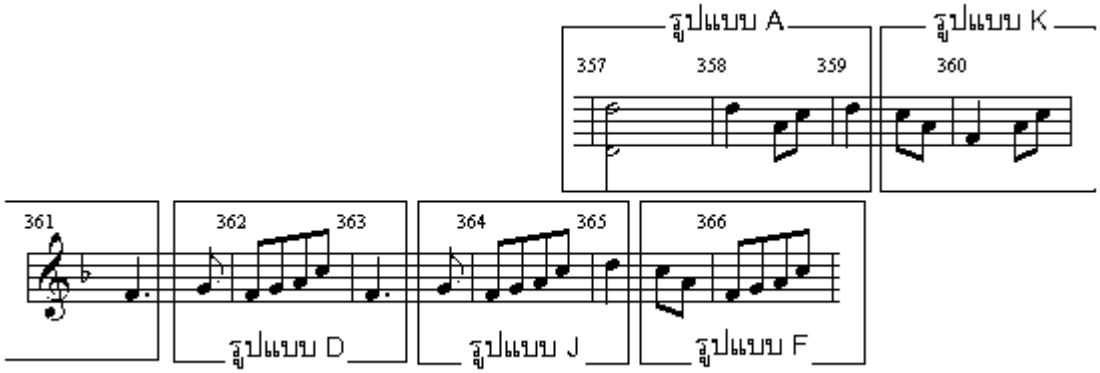
รูปแบบ F เป็นรูปแบบทำนองเชื่อมระหว่างประโยคเพลงต่อประโยคเพลง

ทางเดินของแนวทำนองเพลง มีดังนี้ A – B – O – D – J – F

ประโยคที่ 33



จากโน้ตในประโยคที่ 33 พบว่า มีจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 10 ห้องเพลง จากห้องเพลงที่ 357 – 366 นำมาแบ่งเป็นรูปแบบทำนองได้ 5 รูปแบบ ได้แก่



รูปแบบ A ได้แก่ ห้องเพลงที่ 357 – 358 และ จังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 359

รูปแบบ K ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 359 ห้องเพลงที่ 360 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 361

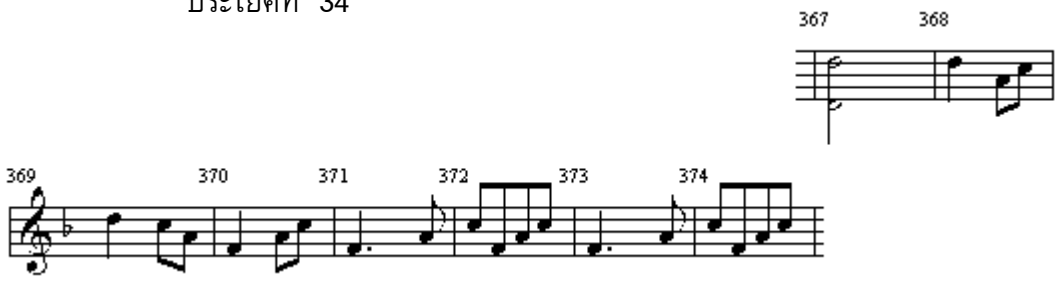
รูปแบบ D ได้แก่ จังหวะยกของจังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 361 ห้องเพลงที่ 362 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 363

รูปแบบ J ได้แก่ จังหวะยกของจังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 363 ห้องเพลงที่ 364 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 365

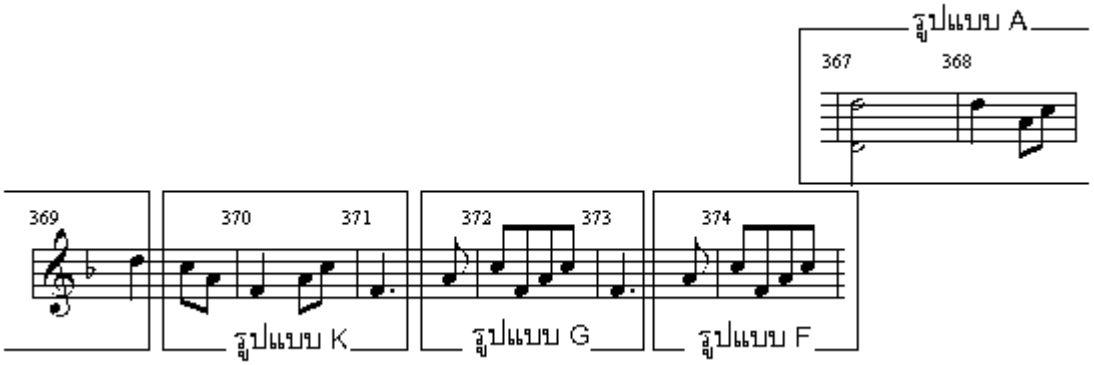
รูปแบบ F เป็นรูปแบบทำนองเชื่อมระหว่างประโยคเพลงต่อประโยคเพลง

ทางเดินของแนวทำนองเพลง มีดังนี้ A – K – D – J – F

ประโยคที่ 34



จากโน้ตในประโยคที่ 34 พบว่า มีจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 8 ห้องเพลง จากห้องเพลงที่ 367 – 374 นำมาแบ่งเป็นรูปแบบทำนองได้ 4 รูปแบบ ได้แก่



รูปแบบ A ได้แก่ ห้องเพลงที่ 367 – 378 และ จังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 369

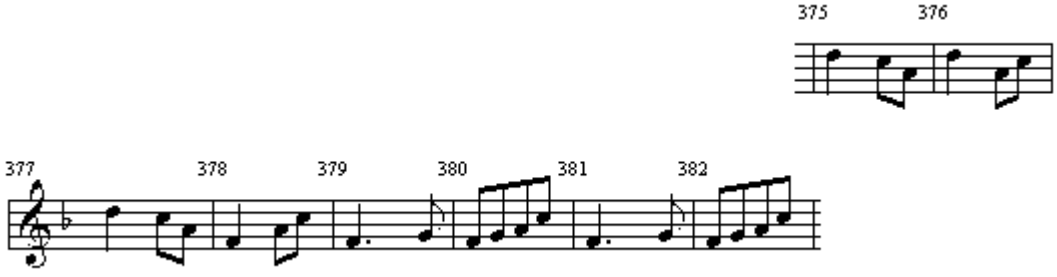
รูปแบบ K ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 369 ห้องเพลงที่ 370 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 371

รูปแบบ G ได้แก่ จังหวะยกของจังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 371 ห้องเพลงที่ 372 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 373

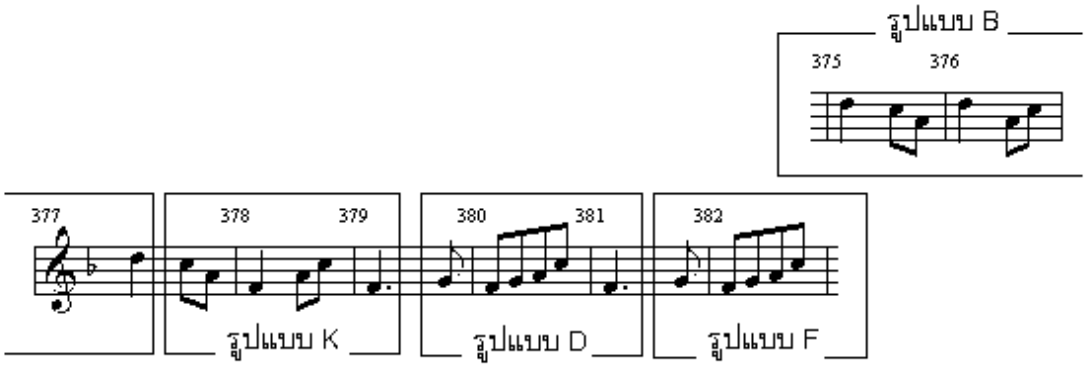
รูปแบบ F เป็นรูปแบบทำนองเชื่อมระหว่างประโยคเพลงต่อประโยคเพลง

ทางเดินของแนวทำนองเพลง มีดังนี้ A – K – G – F

ประโยคที่ 35



จากโน้ตในประโยคที่ 35 พบว่า มีจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 8 ห้องเพลง จากห้องเพลงที่ 375 – 382 นำมาแบ่งเป็นรูปแบบทำนองได้ 4 รูปแบบ ได้แก่



รูปแบบ B ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 375 ห้องเพลงที่ 376 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 377

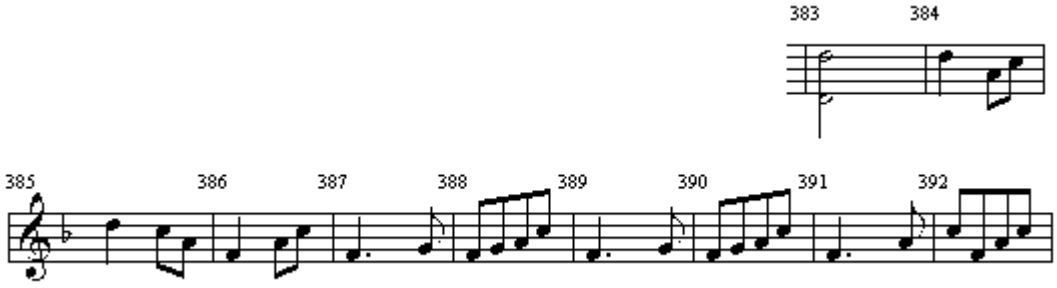
รูปแบบ K ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 377 ห้องเพลงที่ 378 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 379

รูปแบบ D ได้แก่ จังหวะยกของจังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 379 ห้องเพลงที่ 380 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 381

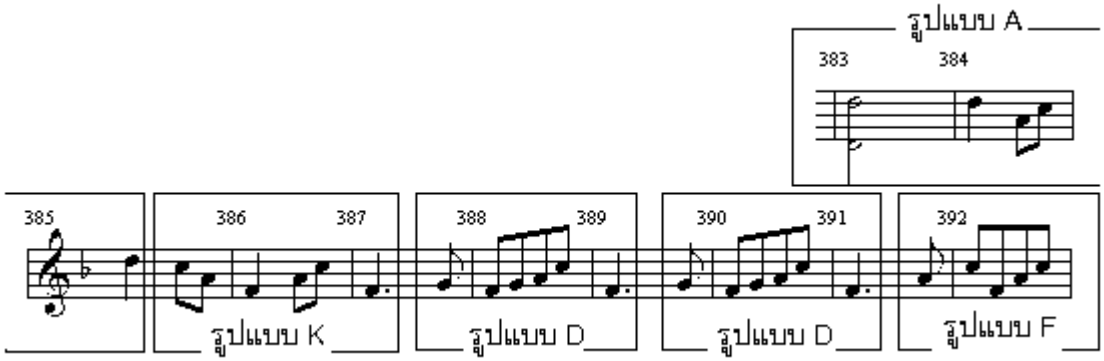
รูปแบบ F เป็นรูปแบบทำนองเชื่อมระหว่างประโยคเพลงต่อประโยคเพลง

ทางเดินของแนวทำนองเพลง มีดังนี้ B – K – D – F

ประโยคที่ 36



จากโน้ตในประโยคที่ 36 พบว่า มีจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 10 ห้องเพลง จากห้องเพลงที่ 383 – 392 นำมาแบ่งเป็นรูปแบบทำนองได้ 4 รูปแบบ ได้แก่



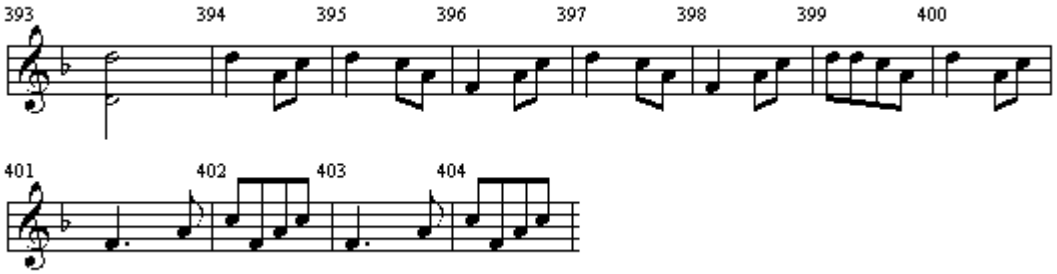
รูปแบบ A ได้แก่ ห้องเพลงที่ 383 – 384 และ จังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 385

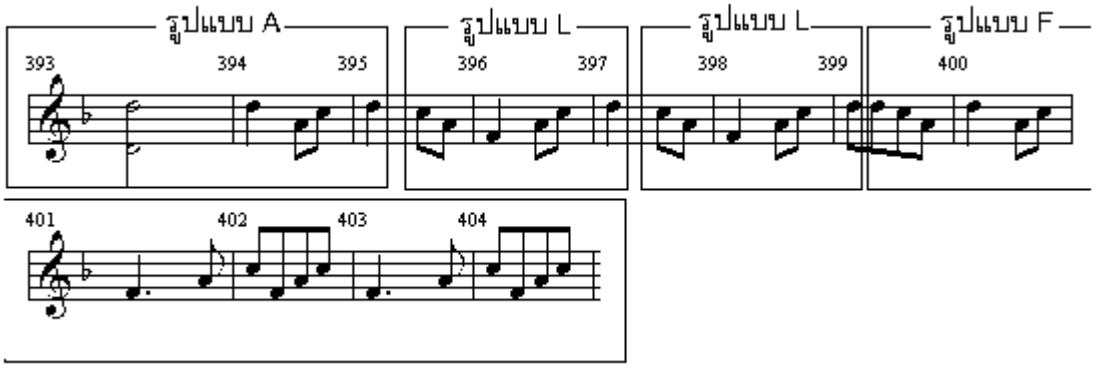
รูปแบบ K ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 385 ห้องเพลงที่ 386 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 387

รูปแบบ D ได้แก่ จังหวะยกของจังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 387 ห้องเพลงที่ 388 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 389 รูปแบบทำนอง D ซ้ำกันจำนวน 2 ครั้ง

รูปแบบ F เป็นรูปแบบทำนองเชื่อมระหว่างประโยคเพลงต่อประโยคเพลง

ทางเดินของแนวทำนองเพลง มีดังนี้ A – K – D – D – F

ประโยคที่ 37

จากโน้ตในประโยคที่ 37 พบว่า มีจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 12 ห้องเพลง จากห้องเพลงที่ 393 – 404 นำมาแบ่งเป็นรูปแบบทำนองได้ 3 รูปแบบ ได้แก่



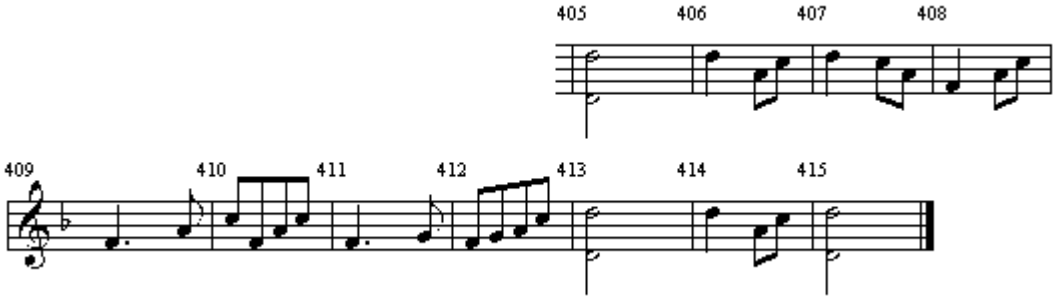
รูปแบบ A ได้แก่ ห้องเพลงที่ 393 – 394 และ จังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 395

รูปแบบ L ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 395 ห้องเพลงที่ 396 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 397 รูปแบบทำนอง L ซ้ำกันจำนวน 2 ครั้ง

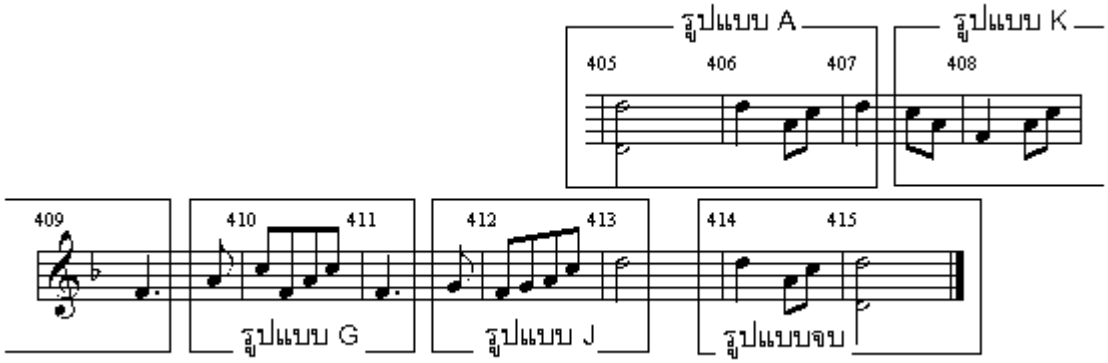
รูปแบบ F เป็นรูปแบบทำนองเชื่อมระหว่างประโยคเพลงต่อประโยคเพลง

ทางเดินของแนวทำนองเพลง มีดังนี้ A – L – L – F

ประโยคที่ 38



จากโน้ตในประโยคที่ 38 พบว่า มีจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 11 ห้องเพลง จากห้องเพลงที่ 405 – 415 นำมาแบ่งเป็นรูปแบบทำนองได้ 5 รูปแบบ ได้แก่



รูปแบบ A ได้แก่ ห้องเพลงที่ 405 – 406 และ จังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 407

รูปแบบ K ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 407 ห้องเพลงที่ 408 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 409

รูปแบบ G ได้แก่ จังหวะยกของจังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 409 ห้องเพลงที่ 410 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 411

รูปแบบ J ได้แก่ จังหวะยกของจังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 411 ห้องเพลงที่ 412 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 413

รูปแบบจบ ได้แก่ ห้องเพลงที่ 414 – 415

ทางเดินของแนวทำนองเพลง มีดังนี้ A – K – G – J – รูปแบบจบ

สรุปจากการนำเพลงลายลำผีไท้ ของนายหนูบาง อินธิบุตร มากำหนดประโยคเพลงเพื่อแบ่งรูปแบบทำนองเพื่อนำมาหาโครงสร้างหลัก พบทางเดินของแนวทำนองเพลงดังนี้

ประโยคที่ 1 A – B – B – B – C – D – E – F
ประโยคที่ 2 A – B – B – C – G – E – F
ประโยคที่ 3 – B – B – C – G – H – B – B – F
ประโยคที่ 4 A – C – G – G – F
ประโยคที่ 5 A – B – B – B – C – D – B – F
ประโยคที่ 6 – B – C – G – F
ประโยคที่ 7 A – C – D – D – F
ประโยคที่ 8 A – B – C – I – E – F
ประโยคที่ 9 A – B – C – G – I – E – F
ประโยคที่ 10 A – B – C – E – F
ประโยคที่ 11 A – C – G – E – F
ประโยคที่ 12 A – C – E – F
ประโยคที่ 13 A – C – G – E – F
ประโยคที่ 14 A – C – G – F
ประโยคที่ 15 A – B – C – G – I – F
ประโยคที่ 16 A – B – C – F
ประโยคที่ 17 – B – C – J – F
ประโยคที่ 18 A – C – D – E – F
ประโยคที่ 19 A – B – C – F
ประโยคที่ 20 A – K – J – L – F
ประโยคที่ 21 A – B – C – G – F
ประโยคที่ 22 A – L – L – M – J – L – F
ประโยคที่ 23 A – C – G – F
ประโยคที่ 24 A – B – C – G – F
ประโยคที่ 25 A – B – C – G – F

ประโยคที่ 26 A – B – C – J – F
ประโยคที่ 27 A – B – C – G – F
ประโยคที่ 28 A – B – C – G – J – F
ประโยคที่ 29 A – C – D – F
ประโยคที่ 30 A – B – N – D – F
ประโยคที่ 31 A – B – C – G – J – K – F
ประโยคที่ 32 A – B – O – D – J – F
ประโยคที่ 33 A – K – D – J – F
ประโยคที่ 34 A – K – G – F
ประโยคที่ 35 – B – K – D – F
ประโยคที่ 36 A – K – D – D – F
ประโยคที่ 37 A – L – L – F
ประโยคที่ 38 A – K – G – J – รูปแบบจบ

จากรูปแบบทำนองที่ได้ในแต่ละประโยคเพลง นำมาจัดกลุ่มประโยคเพลงที่ใช้รูปแบบใกล้เคียงกันได้ดังนี้

1. กลุ่มรูปแบบที่เริ่มต้นด้วยรูปแบบ A มีทั้งหมด 34 ประโยคเพลง จัดเป็นกลุ่มย่อยได้ดังนี้

1.1 กลุ่มที่เริ่มต้นด้วยรูปแบบ A ต่อด้วยรูปแบบ B มีจำนวน 18 ประโยคเพลง ได้แก่ 1, 2, 5, 8, 9, 10, 15, 16, 19, 21, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 32, จัดเป็นกลุ่มย่อยได้ดังนี้

1.1.1 รูปแบบ A ต่อด้วยรูปแบบ B 3 ครั้ง มีจำนวน 2 ประโยคเพลง ได้แก่ ประโยคเพลงที่ 1, 5

1.1.2 รูปแบบ A ต่อด้วยรูปแบบ B 2 ครั้ง มีจำนวน 1 ประโยคเพลง ได้แก่ ประโยคเพลงที่ 2

1.1.3 รูปแบบ A ต่อด้วยรูปแบบ B 1 ครั้ง มีจำนวน 14 ประโยคเพลง ได้แก่ ประโยคเพลงที่ 8, 9, 10, 15, 16, 19, 21, 24, 25, 26, 27, 28, 31, 32

1.2 กลุ่มที่เริ่มต้นด้วยรูปแบบ A ต่อด้วยรูปแบบ C มีจำนวน 9 ประโยคเพลง ได้แก่ 4, 7, 11, 12, 13, 14, 18, 23, 29

1.3 กลุ่มที่เริ่มต้นด้วยรูปแบบ A ต่อด้วยรูปแบบ K มีจำนวน 5 ประโยคเพลง ได้แก่ 20, 33, 34, 36, 38

1.4 กลุ่มที่เริ่มต้นด้วยรูปแบบ A ต่อด้วยรูปแบบ L มีจำนวน 2 ประโยคเพลง ได้แก่ 22, 37

2. กลุ่มรูปแบบที่เริ่มต้นด้วยรูปแบบ B มีทั้งหมด 4 ประโยคเพลง ได้แก่ 3, 6, 17, 35

สรุปรูปแบบที่ใช้ในการบรรเลงลายลำผีไท้ ของนายหนูบาง อินธิบุตร มีรายละเอียด ดังนี้

1. รูปแบบ A ส่วนใหญ่บรรเลงในตอนเริ่มต้นของประโยคเพลงจำนวน 34 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 1, 2, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 37, 38 มีประโยคเพลงที่ไม่ได้บรรเลงเริ่มต้นด้วยรูปแบบ A จำนวน 4 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 3, 6, 17, 35 ดังนั้น รูปแบบทำนองเริ่มต้นเพลง คือ รูปแบบทำนอง A

2. รูปแบบ B เป็นรูปแบบทำนองที่บรรเลงต่อจากรูปแบบทำนอง A มีจำนวน 34 ประโยคเพลงมีความถี่ของการบรรเลง ดังนี้

2.1 บรรเลงซ้ำกัน 3 ครั้ง มี 2 ประโยคเพลง คือ 1, 5

2.2 บรรเลงซ้ำกัน 2 ครั้ง มี 1 ประโยคเพลง คือ 2

2.3 บรรเลง 1 ครั้ง มี 15 ประโยคเพลง คือ 8, 9 , 10, 15, 16, 19, 21, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 32

2.4 บรรเลงเริ่มต้นประโยคเพลง มี 4 ประโยคเพลง คือ 3, 6, 17, 35

2.5 รูปแบบที่บรรเลงต่อจากรูปแบบ B มีรายละเอียดดังนี้

- รูปแบบ C บรรเลงต่อจากรูปแบบ B จำนวน 19 ประโยคเพลง คือ 1, 2, 3, 5, 6, 8, 9, 10, 15, 16, 17, 19, 21, 24, 25, 26, 27, 28, 31
- รูปแบบ N บรรเลงต่อจากรูปแบบ B จำนวน 1 ประโยคเพลง คือ 30
- รูปแบบ O บรรเลงต่อจากรูปแบบ B จำนวน 1 ประโยคเพลง คือ 32
- รูปแบบ K บรรเลงต่อจากรูปแบบ B จำนวน 1 ประโยคเพลง คือ 35

พบว่า รูปแบบ B บรรเลง 1 ครั้ง มีมากที่สุดถึง 15 ประโยคเพลง ดังนั้นรูปแบบทำนองที่ใช้คือ รูปแบบทำนอง B บรรเลงต่อจากทำนอง A มีความถี่ของการบรรเลง จำนวน 1 ครั้งมากที่สุด จึงนำค่าความถี่ของการบรรเลงจำนวน 1 ครั้ง มาเป็นรูปแบบทำนองหลัก รูปแบบทำนองหลักที่ได้ คือ รูปแบบทำนอง B จำนวน 1 ครั้ง ส่วนรูปแบบที่บรรเลงต่อจากรูปแบบ B คือ รูปแบบ C เพราะ รูปแบบ C บรรเลงต่อจากรูปแบบ B มีความถี่ของการบรรเลงมากที่สุด จำนวน 19 ประโยคเพลง

3. รูปแบบ C มีลักษณะทางเดินทำนอง ดังนี้

3.1 บรรเลงต่อจากรูปแบบทำนองอื่น

- รูปแบบทำนอง A มีจำนวน 9 ประโยคเพลง คือ 4, 7, 11, 12, 13, 14, 18, 23, 29
- รูปแบบทำนอง B มีจำนวน 19 ประโยคเพลง คือ 1, 2, 3, 5, 6, 8, 9, 10, 15, 16, 17, 19, 21, 24, 25, 26, 27, 28, 31

3.2 บรรเลงก่อนรูปแบบทำนองอื่น

- รูปแบบทำนอง D มีจำนวน 6 ประโยคเพลง คือ 1, 5, 7, 18, 29
- รูปแบบทำนอง G มีจำนวน 16 ประโยคเพลง คือ 2, 3, 4, 6, 9, 11, 13, 14, 15, 21, 23, 24, 25, 27, 28, 31
- รูปแบบทำนอง I มีจำนวน 1 ประโยคเพลง คือ 8
- รูปแบบทำนอง E มีจำนวน 2 ประโยคเพลง คือ 10, 12
- รูปแบบทำนอง F มีจำนวน 2 ประโยคเพลง คือ 16, 19
- รูปแบบทำนอง J มีจำนวน 2 ประโยคเพลง คือ 17, 26

พบว่า รูปแบบทำนอง C บรรเลงต่อจากรูปแบบทำนอง B มากที่สุดจำนวน 19 ประโยคเพลง ดังนั้นรูปแบบทำนองที่บรรเลงต่อจากรูปแบบทำนอง B คือ รูปแบบทำนอง C ส่วนรูปแบบทำนองที่บรรเลงต่อจากรูปแบบทำนอง C พบว่า รูปแบบทำนอง C บรรเลงก่อนรูปแบบทำนอง G มากที่สุดจำนวน 16 ประโยคเพลง ดังนั้น รูปแบบทำนองที่บรรเลงต่อจากรูปแบบทำนอง C คือ รูปแบบทำนอง G

4. รูปแบบ D มีลักษณะทางเดินทำนอง ดังนี้

4.1 บรรเลงต่อจากรูปแบบทำนองอื่น

- รูปแบบทำนอง C มีจำนวน 6 ประโยคเพลง คือ 1, 5, 7, 18, 29
- รูปแบบทำนอง N มีจำนวน 1 ประโยคเพลง คือ 30
- รูปแบบทำนอง O มีจำนวน 1 ประโยคเพลง คือ 32

4.2 บรรเลงก่อนรูปแบบทำนองอื่น

- รูปแบบทำนอง E มีจำนวน 2 ประโยคเพลง คือ 1, 18
- รูปแบบทำนอง B มีจำนวน 5 ประโยคเพลง คือ 5
- รูปแบบทำนอง F มีจำนวน 5 ประโยคเพลง คือ 6, 29, 30, 35, 36
- รูปแบบทำนอง J มีจำนวน 2 ประโยคเพลง คือ 32, 33

พบว่า รูปแบบ D บรรเลงต่อจากรูปแบบทำนอง C มากที่สุด จำนวน 6 ประโยคเพลง แต่รูปแบบทำนอง G บรรเลงต่อจากรูปแบบทำนอง C มีจำนวนครั้งมากกว่า รูปแบบทำนอง D จึงเป็นเพียงรูปแบบรอง อาจนำมาบรรเลงแทนรูปแบบทำนอง G ได้ขึ้นอยู่กับอารมณ์ของหมอแคน ส่วนรูปแบบทำนองที่บรรเลงต่อจากรูปแบบทำนอง D ได้ในกรณีที่นำรูปแบบทำนอง D มาบรรเลงแทนรูปแบบทำนอง G คือ รูปแบบทำนอง F, E, B, J

5. รูปแบบ E มีลักษณะทางเดินทำนอง ดังนี้

5.1 บรรเลงต่อจากรูปแบบทำนองอื่น

- รูปแบบทำนอง E มีจำนวน 2 ประโยคเพลง คือ 1, 18
- รูปแบบทำนอง G มีจำนวน 3 ประโยคเพลง คือ 2, 11, 13
- รูปแบบทำนอง I มีจำนวน 1 ประโยคเพลง คือ 8
- รูปแบบทำนอง C มีจำนวน 2 ประโยคเพลง คือ 10, 12

5.2 บรรเลงก่อนรูปแบบทำนองอื่น

- รูปแบบทำนอง F มีจำนวน 9 ประโยคเพลง คือ 1, 2, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 18

พบว่า รูปแบบทำนอง E บรรเลงต่อจากรูปแบบทำนอง G มากที่สุดจำนวน 3 ประโยคเพลง ส่วนรูปแบบทำนองที่บรรเลงต่อจากรูปแบบทำนอง E คือ รูปแบบทำนอง F

6. รูปแบบทำนอง F มีลักษณะทางเดินทำนอง ดังนี้

6.1 บรรเลงต่อจากรูปแบบทำนองอื่น

- รูปแบบทำนอง E มีจำนวน 9 ประโยคเพลง คือ 1, 2, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 18
- รูปแบบทำนอง B มีจำนวน 2 ประโยคเพลง คือ 3, 5
- รูปแบบทำนอง G มีจำนวน 9 ประโยคเพลง คือ 4, 6, 14, 21, 23, 24, 25, 27, 34
- รูปแบบทำนอง D มีจำนวน 5 ประโยคเพลง คือ 7, 29, 30, 35, 36
- รูปแบบทำนอง I มีจำนวน 1 ประโยคเพลง คือ 15
- รูปแบบทำนอง C มีจำนวน 2 ประโยคเพลง คือ 16, 19
- รูปแบบทำนอง J มีจำนวน 5 ประโยคเพลง คือ 17, 26, 28, 32, 33
- รูปแบบทำนอง L มีจำนวน 3 ประโยคเพลง คือ 20, 22, 37
- รูปแบบทำนอง K มีจำนวน 1 ประโยคเพลง คือ 31

พบว่า รูปแบบทำนอง F เป็นรูปแบบทำนองที่บรรเลงเชื่อมประโยคเพลงเข้าด้วยกันจึงเป็นรูปแบบทำนองที่อยู่ท้ายสุดมีการผันแปรของทำนองอยู่ตลอดเวลาบางประโยคอาจมีแค่หนึ่งห้องเพลงบางประโยคอาจมีหลายห้องเพลงก็ได้ขึ้นอยู่กับอารมณ์ของหมอแคนสามารถนำรูปแบบทำนอง F มาบรรเลงต่อจากรูปแบบทำนอง E, J, G ได้

7. รูปแบบทำนอง G มีลักษณะทางเดินทำนอง ดังนี้

7.1 บรรเลงต่อจากรูปแบบทำนองอื่น

- รูปแบบทำนอง C มีจำนวน 16 ประโยคเพลง คือ 2, 3, 4, 6, 9, 11, 13, 14, 15, 21, 23, 24, 25, 27, 28, 31
- รูปแบบทำนอง K มีจำนวน 2 ประโยคเพลง คือ 34, 38

7.2 บรรเลงก่อนรูปแบบทำนองอื่น

- รูปแบบทำนอง E มีจำนวน 3 ประโยคเพลง คือ 2, 11, 13
- รูปแบบทำนอง F มีจำนวน 9 ประโยคเพลง คือ 4, 6, 14, 21, 23, 24, 25, 27, 34
- รูปแบบทำนอง H มีจำนวน 1 ประโยคเพลง คือ 3
- รูปแบบทำนอง I มีจำนวน 2 ประโยคเพลง คือ 9, 15
- รูปแบบทำนอง J มีจำนวน 3 ประโยคเพลง คือ 28, 31 38

พบว่า รูปแบบทำนอง G บรรเลงต่อจากรูปแบบทำนอง C มากที่สุดจำนวน 16 ประโยคเพลง ดังนั้น รูปแบบทำนอง G จึงเป็นรูปแบบที่บรรเลงต่อจากรูปแบบทำนอง C ส่วนรูปแบบทำนองที่นำมาบรรเลงต่อจากรูปแบบทำนอง G ได้คือ รูปแบบทำนอง J, E, F

8. รูปแบบทำนอง H มีลักษณะทางเดินทำนอง ดังนี้

8.1 บรรเลงต่อจากรูปแบบทำนอง G จำนวน 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 3 พบว่า เป็นรูปแบบทำนองที่ผันแปรอาจนำมาบรรเลงเชื่อมประโยคเพลงก็ได้

9. รูปแบบทำนอง I มีลักษณะทางเดินทำนอง ดังนี้

9.1 บรรเลงต่อจากรูปแบบทำนอง C จำนวน 1 ประโยคเพลง คือ 8

9.2 บรรเลงต่อจากรูปแบบทำนอง G จำนวน 2 ประโยคเพลง คือ 9, 15

พบว่า รูปแบบทำนอง I เป็นรูปแบบทำนองที่ผันแปรอาจนำมาบรรเลงเชื่อมประโยคเพลงก็ได้

10. รูปแบบทำนอง J มีลักษณะทางเดินทำนอง ดังนี้

10.1 บรรเลงต่อจากรูปแบบทำนองอื่น

- รูปแบบทำนอง C มีจำนวน 2 ประโยคเพลง คือ 17, 26
- รูปแบบทำนอง K มีจำนวน 1 ประโยคเพลง คือ 20
- รูปแบบทำนอง M มีจำนวน 1 ประโยคเพลง คือ 22
- รูปแบบทำนอง G มีจำนวน 3 ประโยคเพลง คือ 28, 31, 38
- รูปแบบทำนอง D มีจำนวน 1 ประโยคเพลง คือ 33

10.2 บรรเลงก่อนรูปแบบทำนองอื่น

- รูปแบบทำนอง F มีจำนวน 5 ประโยคเพลง คือ 17, 26, 28, 32, 33
- รูปแบบทำนอง L มีจำนวน 2 ประโยคเพลง คือ 20, 22
- รูปแบบทำนอง K มีจำนวน 1 ประโยคเพลง คือ 31

พบว่า รูปแบบทำนอง J บรรเลงต่อจากรูปแบบทำนอง G มากที่สุดจำนวน 3 ประโยคเพลง ส่วนรูปแบบทำนองที่นำมาบรรเลงต่อจากรูปแบบทำนอง J คือ รูปแบบทำนอง F มากที่สุดจำนวน 5 ประโยคเพลง ดังนั้น รูปแบบทำนอง J จึงเป็นรูปแบบที่บรรเลงต่อจากรูปแบบทำนอง G ได้และรูปแบบทำนองที่นำมาบรรเลงต่อรูปแบบทำนอง J คือ รูปแบบทำนอง F

11. รูปแบบทำนอง K มีลักษณะทางเดินทำนอง ดังนี้

11.1 บรรเลงต่อจากรูปแบบทำนองอื่น

- รูปแบบทำนอง A มีจำนวน 5 ประโยคเพลง คือ 20, 33, 34, 36, 38
- รูปแบบทำนอง J มีจำนวน 1 ประโยคเพลง คือ 20

11.2 บรรเลงก่อนรูปแบบทำนองอื่น

- รูปแบบทำนอง J มีจำนวน 1 ประโยคเพลง คือ 20
- รูปแบบทำนอง D มีจำนวน 2 ประโยคเพลง คือ 33, 36
- รูปแบบทำนอง G มีจำนวน 2 ประโยคเพลง คือ 34, 38

พบว่า รูปแบบทำนอง K บรรเลงต่อจากรูปแบบทำนอง A มากที่สุดจำนวน 5 ประโยคเพลง ส่วนรูปแบบทำนองที่นำมาบรรเลงต่อจากรูปแบบทำนอง K ได้คือ รูปแบบทำนอง G, D, J ดังนั้นรูปแบบทำนอง K เป็นรูปแบบทำนองที่ใช้บรรเลงแทนรูปแบบทำนอง A ได้โดยขึ้นอยู่กับอารมณ์ของหมอแคนว่าจะบรรเลงในช่วงใด ส่วนรูปแบบทำนองที่บรรเลงต่อจากรูปแบบทำนอง K ได้คือ รูปแบบทำนอง G, D, J

12. รูปแบบทำนอง L มีลักษณะทางเดินทำนอง ดังนี้

12.1 บรรเลงต่อจากรูปแบบทำนองอื่น

- รูปแบบทำนอง A มีจำนวน 2 ประโยคเพลง คือ 22, 37

- รูปแบบทำนอง J มีจำนวน 2 ประโยคเพลง คือ 20, 22

12.2 บรรเลงก่อนรูปแบบทำนองอื่น

- รูปแบบทำนอง F มีจำนวน 3 ประโยคเพลง คือ 20, 22, 37
- รูปแบบทำนอง M มีจำนวน 1 ประโยคเพลง คือ 22

พบว่า รูปแบบทำนอง L บรรเลงต่อจากรูปแบบทำนอง A, J จำนวนเท่ากัน 2 ประโยคเพลง ส่วนรูปแบบทำนองที่นำมาบรรเลงต่อจากรูปแบบทำนอง L คือ รูปแบบทำนอง F มากที่สุดจำนวน 3 ประโยคเพลง ดังนั้น รูปแบบทำนอง L เป็นรูปแบบทำนองที่ใช้บรรเลงแทนรูปแบบทำนอง B ได้โดยขึ้นอยู่กับอารมณ์ของหมอแคนว่าจะบรรเลงในช่วงใด ส่วนรูปแบบทำนองที่บรรเลงต่อจากรูปแบบทำนอง L ได้คือ รูปแบบทำนอง M, F

13. รูปแบบทำนอง M มีลักษณะทางเดินทำนอง ดังนี้

13.1 บรรเลงต่อจากรูปแบบทำนอง L จำนวน 1 ประโยคเพลง คือ 22

13.2 บรรเลงก่อนรูปแบบทำนอง J จำนวน 1 ประโยคเพลง คือ 22

พบว่า รูปแบบทำนอง M เป็นรูปแบบทำนองผันแปรอาจนำมาใช้ได้ขึ้นอยู่กับอารมณ์ของหมอแคน

14. รูปแบบทำนอง N มีลักษณะทางเดินทำนอง ดังนี้

14.1 บรรเลงต่อจากรูปแบบทำนอง B จำนวน 1 ประโยคเพลง คือ 30

14.2 บรรเลงก่อนรูปแบบทำนอง D จำนวน 1 ประโยคเพลง คือ 30

พบว่า รูปแบบทำนอง N เป็นรูปแบบทำนองผันแปรอาจนำมาใช้ได้ขึ้นอยู่กับอารมณ์ของหมอแคน

15. รูปแบบทำนอง O มีลักษณะทางเดินทำนอง ดังนี้

15.1 บรรเลงต่อจากรูปแบบทำนอง B จำนวน 1 ประโยคเพลง คือ 32

15.2 บรรเลงก่อนรูปแบบทำนอง D จำนวน 1 ประโยคเพลง คือ 32

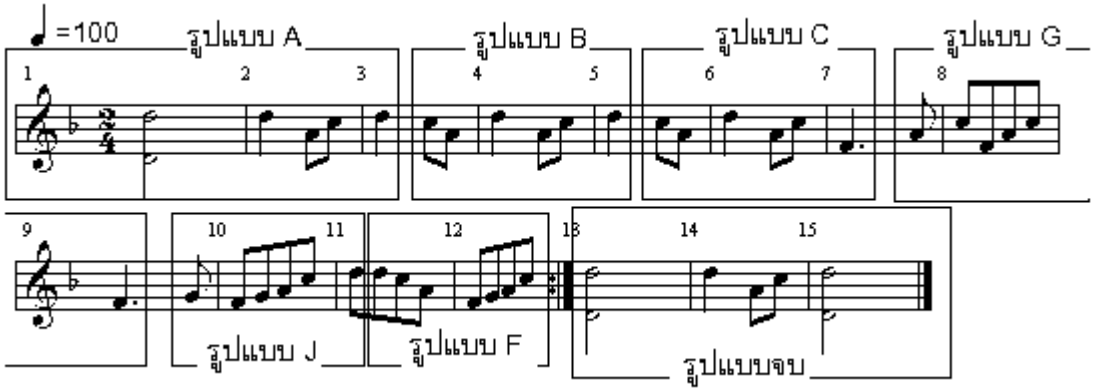
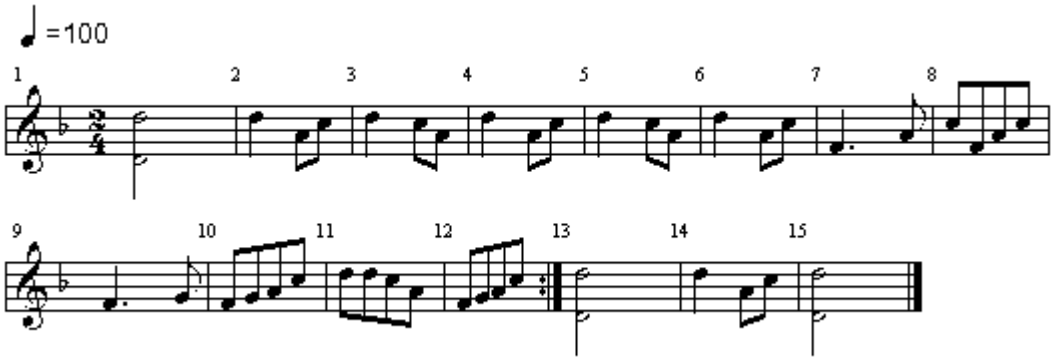
พบว่า รูปแบบทำนอง O เป็นรูปแบบทำนองผันแปรอาจนำมาใช้ได้ขึ้นอยู่กับอารมณ์ของหมอแคน

จากการศึกษาวิเคราะห์รูปแบบทำนองหลักเพลงลายลำผีไท้ ของนายหนูบาง อินธิบุตร พบว่า มีจำนวนรูปแบบทำนองทั้งหมดจำนวน 15 รูปแบบทำนอง แยกเป็น

ประโยคเพลงได้ 38 ประโยคเพลง พบว่า รูปแบบทำนอง A เป็นรูปแบบที่ใช้ในการเริ่มต้นเพลง เพราะมีการบรรเลงในการเริ่มต้นมากที่สุดจำนวน 34 ประโยคเพลง รูปแบบทำนองที่มาต่อรูปแบบทำนอง A คือ รูปแบบทำนอง B เพราะรูปแบบทำนอง B บรรเลงต่อจากรูปแบบทำนอง A จำนวน 19 ประโยคเพลง รูปแบบทำนองที่บรรเลงต่อจากรูปแบบทำนอง B คือ รูปแบบทำนอง C เพราะ รูปแบบทำนอง C บรรเลงต่อจากรูปแบบทำนอง B จำนวน 19 ประโยคเพลง รูปแบบทำนองที่บรรเลงต่อจากรูปแบบทำนอง C คือ รูปแบบทำนอง G เพราะ รูปแบบทำนอง G บรรเลงต่อจากรูปแบบทำนอง C จำนวน 15 ประโยคเพลง รูปแบบทำนองที่บรรเลงต่อจากรูปแบบทำนอง G คือ รูปแบบทำนอง J หรือ E ก็ได้ ผู้วิจัยเลือกใช้รูปแบบทำนอง J เพราะ รูปแบบทำนอง J หรือ E มีแนวทำนองวิ่งเข้าหาคีย์ของเพลง(Tonic) แม้รูปแบบทำนอง F จะบรรเลงต่อจากรูปแบบทำนอง G มีจำนวนมากกว่าแต่ไม่สามารถนำมาต่อจากรูปแบบทำนอง G ได้เพราะ รูปแบบทำนอง F เป็นรูปแบบใช้เชื่อมประโยคเพลงส่วนใหญ่จะต่อจากรูปแบบทำนองที่จบด้วยโน้ตที่เป็นคีย์ของเพลง(Tonic) รูปแบบที่บรรเลงต่อจากรูปแบบทำนอง J คือ รูปแบบทำนอง F เพราะ รูปแบบทำนอง F เป็นรูปแบบใช้เชื่อมประโยคเพลงส่วนใหญ่จะต่อจากรูปแบบทำนองที่จบด้วยโน้ตที่เป็นคีย์ของเพลง(Tonic) โครงสร้างรูปแบบทำนองหลักของเพลงได้ดังนี้

โครงสร้างของแนวทำนองหลักลายลำผีไท้ ของนายหนูบาง อินธิบุตร

A – B – C – G – J – F – จบ

โน้ตลายลำผีไท้ ของนายหนูบาง อินธิบุตร บันทึกโน้ตตามโครงสร้างของรูปแบบทำนองหลัก

โน้ตลายลำผีไท้ ของนายหนูบาง อินธิบุตร

5.1.2 วิเคราะห์แนวทำนองหลักลายลำผีไท้ ของนายหนูบาง อินธิบุตร ตามหลักองค์ประกอบของดนตรี ดังนี้

5.1.2.1 โครงสร้างของเพลง

ดนตรีประกอบพิธีเหยา ใช้เครื่องดนตรีประกอบ คือ แคน เพียงชนิดเดียว หมอแคนจะต้องเป่าแคนตามลายทำนองประกอบพิธีจนเสร็จสิ้น ซึ่งต้องใช้เวลานานผู้เป่าแคนต้องมีสุขภาพแข็งแรง ลายทำนองของแคนนั้นจะมีลักษณะซ้ำๆ กัน โดยมีทำนองหลักประมาณ 12 ห้องเพลง การวนซ้ำครั้งต่อไปแนวทำนองอาจจะเปลี่ยนไปตามอารมณ์ของหมอแคน บางครั้งอาจมีจำนวนห้องเพลงมากกว่าหรือบางครั้งอาจมีน้อยกว่าแนวทำนองหลัก บางครั้งอาจมีการดัดแปลงแนวทำนองเล็กน้อย มีลักษณะโครงสร้างของแนวทำนองดังนี้

1) ประเภทของเพลง เป็นเพลงบรรเลงประกอบพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วย โดยเป่าคลอในขณะประกอบพิธีตั้งแต่เริ่มต้นจนสิ้นสุดพิธี อาจมีการหยุดพักบ้างเล็กน้อยหรือผลัดเปลี่ยนกับหมอแคนคนอื่น โดยมีหมอเหยาร้องลำคำกลอนประกอบที่ไม่มีอัตราจังหวะแน่นอนขึ้นอยู่กับอารมณ์และสถานการณ์ในขณะประกอบพิธี

2) อัตราจังหวะ แนวทำนองของแคนมีจังหวะที่แน่นอน ในอัตราจังหวะความเร็วปานกลาง หรืออัตราจังหวะสองชั้นในดนตรีไทย แต่แนวคำร้องมีอัตราจังหวะไม่แน่นอนขึ้นอยู่กับหมอเหยาผู้ประกอบพิธี มีการลำและพูดสลับกัน

3) จำนวนท่อนเพลงหรือห้องเพลง ลายทำนองของแคนจะทีลักษณะซ้ำๆ กัน โดยมีทำนองหลักประมาณ 12 ห้องเพลง การบรรเลงวนซ้ำไปซ้ำมาจนเสร็จพิธี แนวทำนองอาจมีการดัดแปลงหรือเปลี่ยนไปตามอารมณ์ของหมอแคน

4) หน้าที่ของเพลง แนวทำนองของแคนทำหน้าที่บรรเลงประกอบพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วย

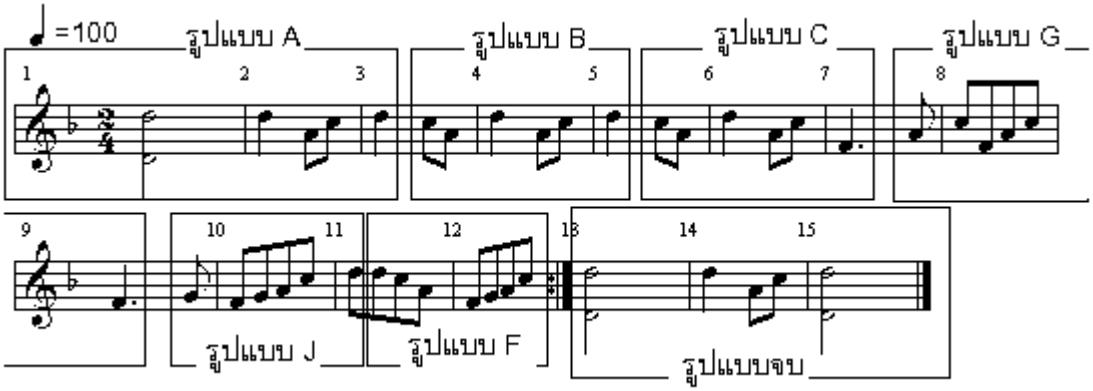
5) โอกาสที่นำไปใช้ ใช้บรรเลงประกอบพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วย โดยหมอแคนจะต้องเป่าแคนประกอบพิธีจนเสร็จสิ้น

5.1.2.2 ฟอร์ม

ลายลำผีไท้ เป็นแนวทำนองของแคนที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วยของชาวผู้ไทย ลักษณะแนวทำนองหลักมี 6 รูปแบบทำนอง มีการบรรเลงวนซ้ำกันกลับไปกลับมาจนเสร็จสิ้นพิธี มีโครงสร้างของรูปแบบทำนอง ดังนี้

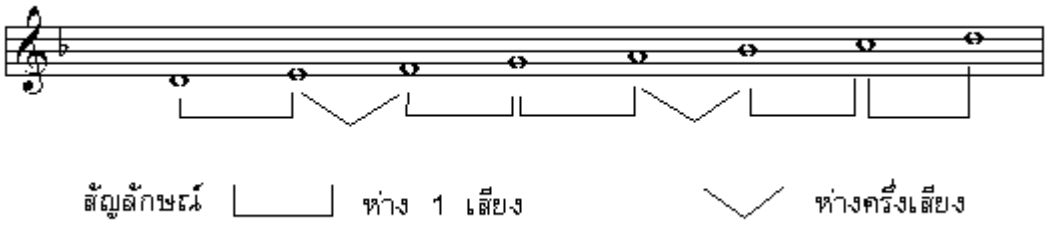
โครงสร้างของแนวทำนองหลักลายลำผีไท้ ของนายหนูบาง อินธิบุตร

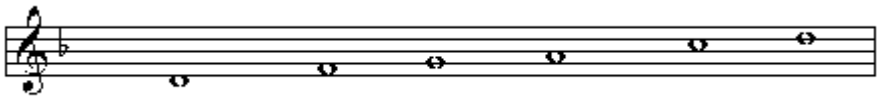
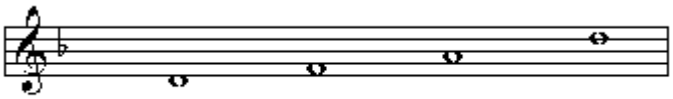
A – B – C – G – J – F – จบ

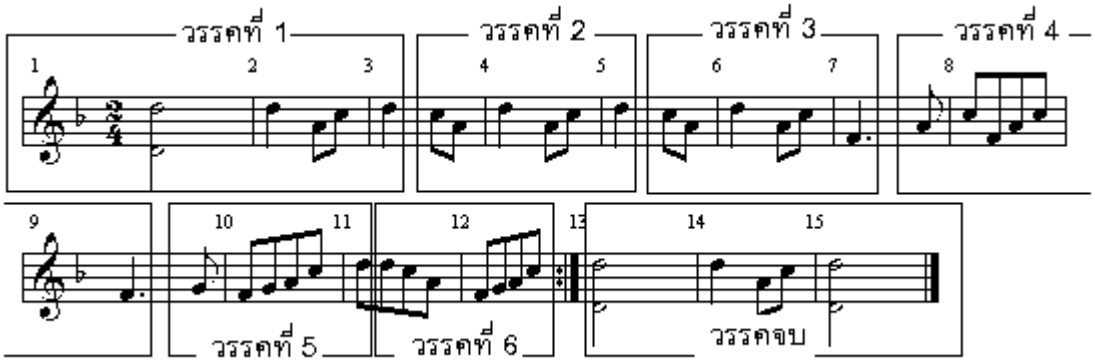
โน้ตลายลำผีไท้ ของนายหนูบาง อินธิบุตร บันทึกโน้ตตามโครงสร้างของแนวทำนองหลัก

5.1.2.3 บันไดเสียง

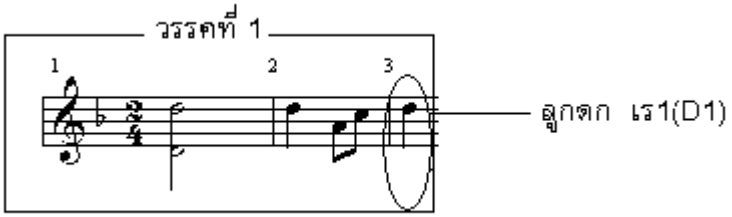
แนวทำนองเพลงลำผีไท้ จัดอยู่ในบันไดเสียง ดีไมเนอร์(D minor) เพราะกลุ่มเสียงที่ใช้ ได้แก่ เร(D) มี(E) ฟา(F) ซอล(G) ลา(A) โด(C) เร(D) โดยมีเสียงเร(D) เป็นเสียงหลัก ในโครงสร้างของบันไดเสียงไมเนอร์ซึ่งมีระยะห่างระหว่างเสียง ดังนี้

โครงสร้างบันไดเสียงไมเนอร์(Minor Scale)

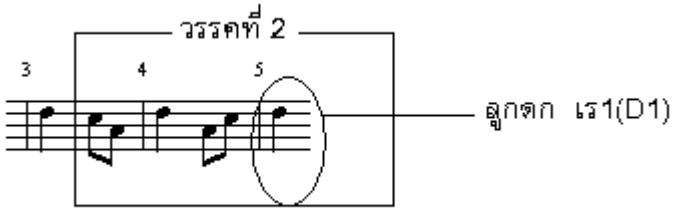


กลุ่มเสียงทั้งหมดที่ใช้ในลายลำผีไท้ ของนายหนูบาง อินธิบุตร ในบันไดเสียงดีไมเนอร์(D minor Scale) ได้แก่ เร(D) ฟา(F) ซอล(G) ลา(A) โดสูง(C) เร(D)

เสียงหลักที่ใช้ในลายลำผีไท้ ของนายหนูบาง อินธิบุตร ในบันไดเสียงดีไมเนอร์ (D minor Scale) ได้แก่ เร(D) ฟา(F) ลา(A) เรสูง(D)

5.1.2.4 วรรคเพลงและลูกตก

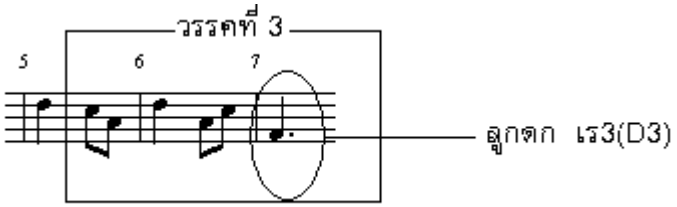
วรรคเพลงและลูกตก ตามแนวทำนองของนายหนูบาง อินธิบุตร แบ่งเป็นวรรคเพลงและลูกตกได้ดังนี้

1) วรรคที่ 1 ได้แก่ ห้องเพลงที่ 1 – 2 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 3 ประกอบด้วยโน้ต เร(D) เร(D) ลา(A) โด(C) เร(D) มีลูกตกหรือจังหวะตกอยู่ที่โน้ตตัวสุดท้ายของวรรคเพลงตรงกับจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 3 คือ เร1(D1) หรือเสียง เร(D) ดังนี้



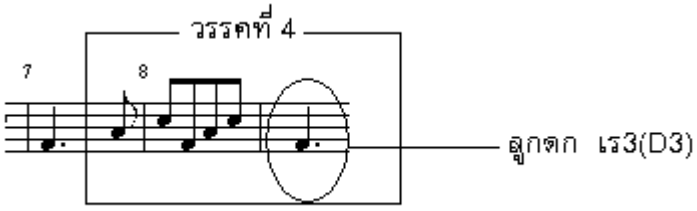
2) วรรคที่ 2 ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 3 ห้องเพลงที่ 4 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 5 ประกอบด้วยโน้ต โด(C) ลา(A) เร(D) ลา(A) โด(C) เร(D) มีลูกตกหรือจังหวะตกอยู่ที่โน้ตตัวสุดท้ายของวรรคเพลงตรงกับจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 5 คือ เร1(D1) หรือเสียง เร(D) ดังนี้



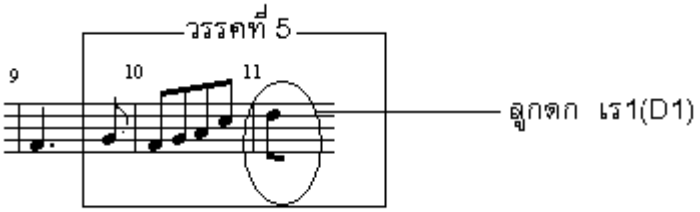
3) วรรคที่ 3 ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 5 ห้องเพลงที่ 6 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 7 ประกอบด้วยโน้ต โด(C) ลา(A) เร(D) ลา(A) โด(C) ฟา (F)มีลูกตกหรือจังหวะตกอยู่ที่โน้ตตัวสุดท้ายของวรรคเพลงตรงกับจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 3 คือ เร3(D3) หรือเสียง ฟา(F) ดังนี้



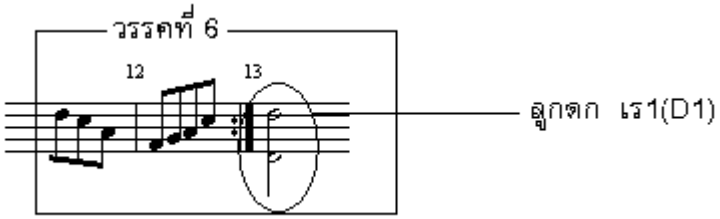
4) วรรคที่ 4 ได้แก่ จังหวะยกที่ 2 ในห้องเพลงที่ 7 ห้องเพลงที่ 8 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 9 ประกอบด้วยโน้ต ลา(A) โด(C) ฟา(F) ลา(A) โด(C) ฟา (F)มีลูกตกหรือจังหวะตกอยู่ที่โน้ตตัวสุดท้ายของวรรคเพลงตรงกับจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 9 คือ เร3(D3) หรือเสียง ฟา(F) ดังนี้



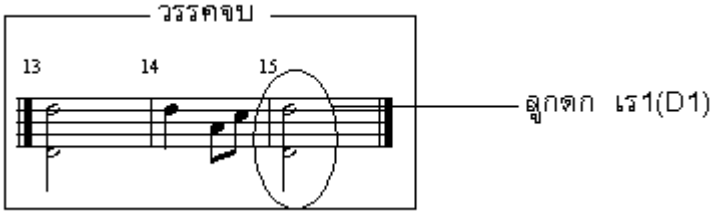
5) วรรคที่ 5 ได้แก่ จังหวะยกที่ 2 ในห้องเพลงที่ 9 ห้องเพลงที่ 10 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 11 ประกอบด้วยโน้ต ซอล(G) ฟา(F) ซอล(G) ลา(A) โด(C) เร(D) มีลูกตกหรือจังหวะตกอยู่ที่โน้ตตัวสุดท้ายของวรรคเพลงตรงกับจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 11 คือ เร1(D1) หรือเสียง เร(D) ดังนี้



6) วรรคที่ 6 ได้แก่ จังหวะยกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 11 ห้องเพลงที่ 12 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 13 หรือย้อนกลับไปเริ่มต้นใหม่ในจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 1 อีกครั้ง ประกอบด้วยโน้ต เร(D) โด(C) ลา(A) ฟา(F) ซอล(G) ลา(A) โด(C) เร(D) มีลูกตกหรือจังหวะตกอยู่ที่โน้ตตัวแรกของจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 13 หรือย้อนกลับไปเริ่มต้นใหม่ในจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 1 คือ เร1(D1) หรือเสียง เร(D) ดังนี้

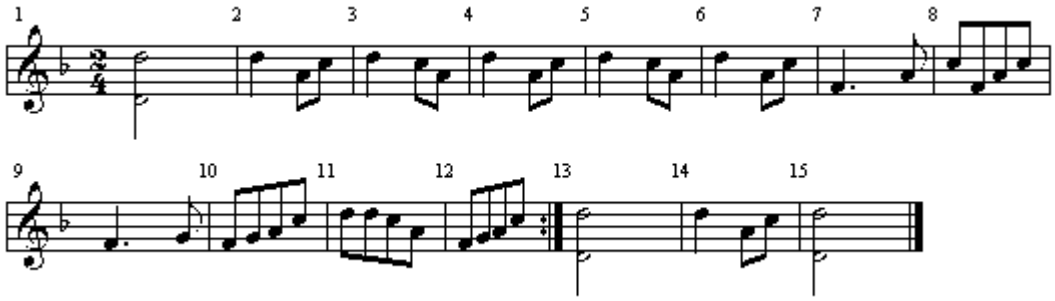


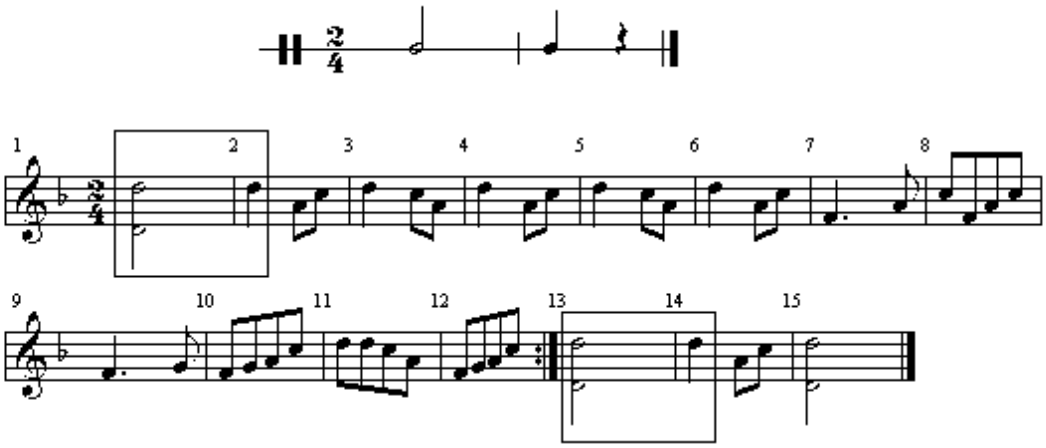
7) วรรคจบ ได้แก่ ห้องเพลงที่ 13, 14, 15 มีลูกตกหรือจังหวะตกอยู่ที่โน้ตตัวสุดท้ายของวรรคเพลงตรงกับจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 15 คือ เร1(D1) หรือเสียง เร(D) ดังนี้

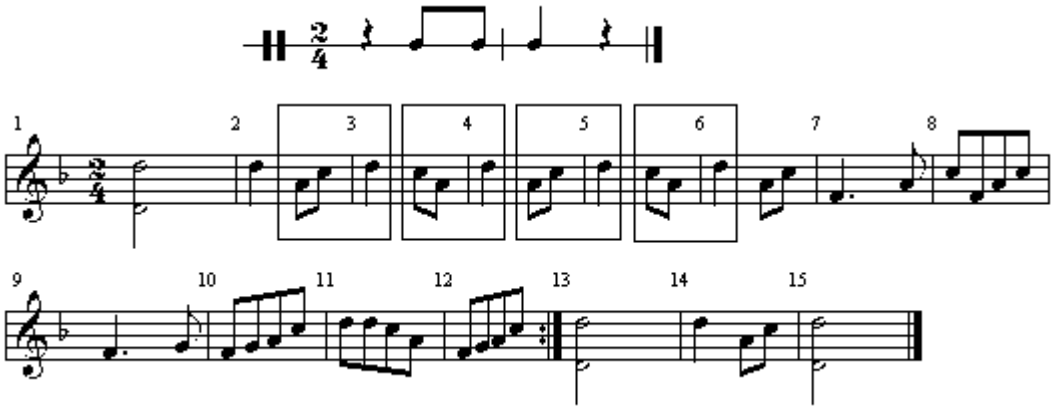


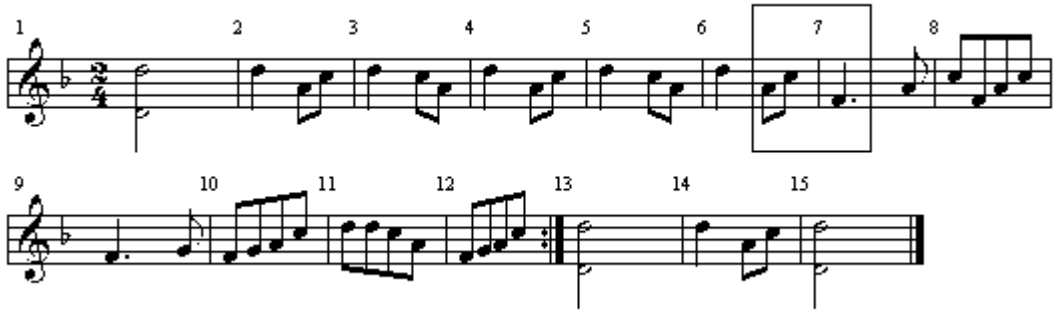
จากการแบ่งวรรคเพลงข้างต้นพบว่า แนวทำนองหลักของเพลงมีจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 12 ห้องเพลงและวรรคจบของเพลงอีกจำนวน 3 ห้องเพลง แบ่งวรรคเพลงตามจังหวะตกของทำนองเพลงได้จำนวน 6 วรรคเพลงและวรรคจบของเพลง ในจำนวนวรรคเพลงทั้งหมด มีลูกตกหรือจังหวะตกที่ตำแหน่งเสียงเร1(D1) จำนวน 5 ครั้ง ในวรรคเพลงที่ 1, 2, 5, 6, 7 และมีลูกตกหรือจังหวะตกที่ตำแหน่งเสียงเร3(D3)หรือเสียง ฟา(F) จำนวน 2 ครั้ง ในวรรคเพลงที่ 3, 4 ตำแหน่งของลูกตกทั้ง 2 ตำแหน่ง คือ เร(D) และ ฟา(F) เป็นตำแหน่งเสียงหลักที่จัดอยู่ในกลุ่มของบันไดเสียงดีไมเนอร์(D minor Scale)

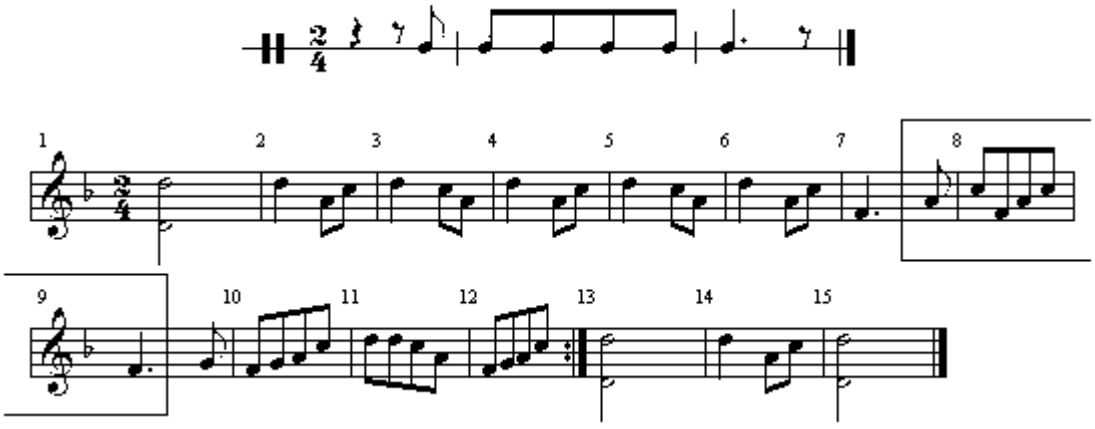
5.1.2.5 รูปแบบจังหวะ รูปแบบทำนอง

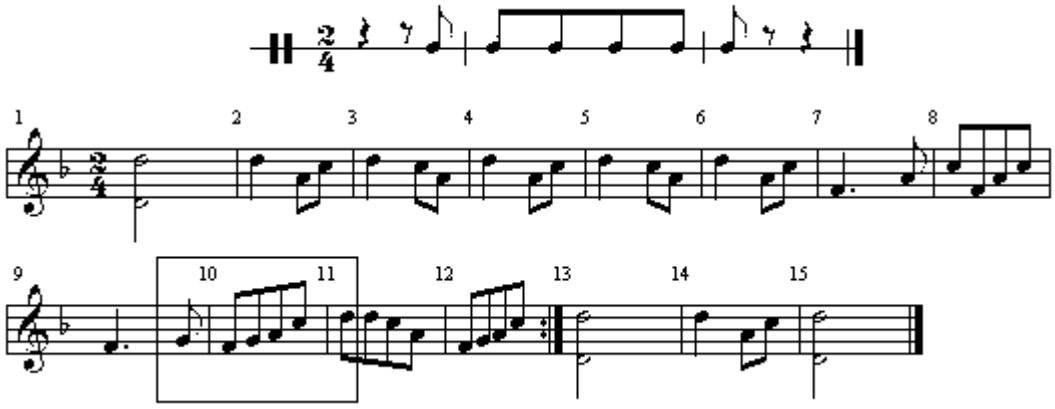
1) รูปแบบจังหวะ ตามแนวทำนองหลักของนายหนูบาง อินธิบุตร

จากโน้ตเพลงลายลำผีไท้ ตามแนวทำนองหลักของนายหนูบาง อินธิบุตร นำมาหารูปแบบจังหวะได้ดังนี้

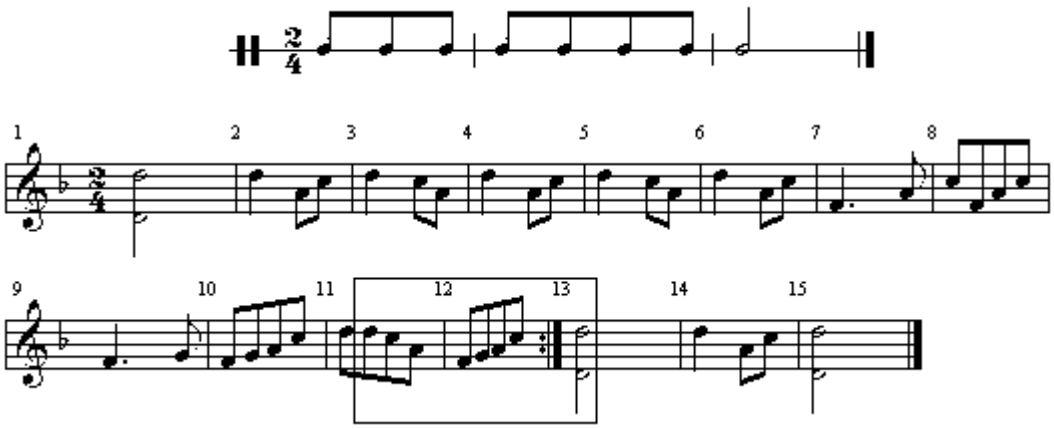
รูปแบบจังหวะที่ 1

จากโน้ตพบว่า ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปแบบจังหวะที่ 1 ซึ่งจะพบในช่วงเริ่มต้นเพลงในห้องเพลงที่ 1 และตอนจบของเพลง เป็นรูปแบบจังหวะที่ใช้พักลมหรือผ่อนลมชั่วขณะ

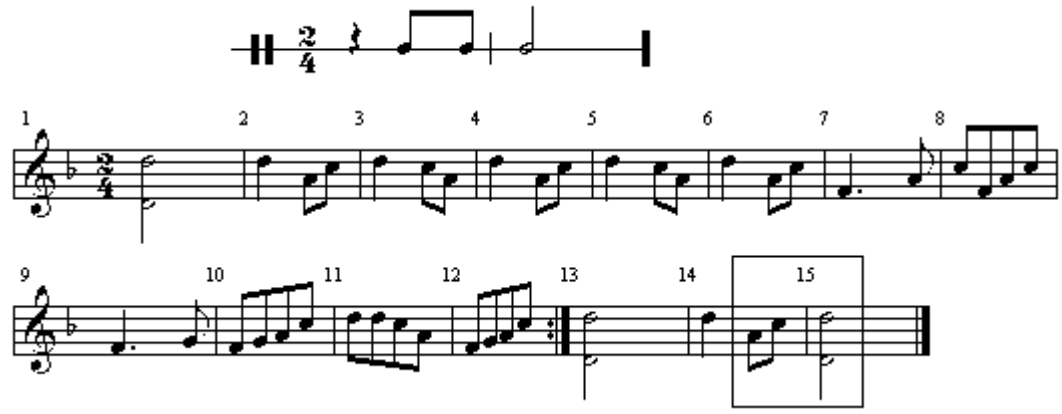
รูปแบบจังหวะที่ 2

จากโน้ตพบว่า ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปแบบจังหวะที่ 2 พบจำนวน 4 ครั้งต่อจากช่วงเริ่มต้นเพลงในห้องเพลงที่ 2, 3, 4, 5, 6,

รูปแบบจังหวะที่ 3

จากโน้ตพบว่า ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปแบบจังหวะที่ 3 พบจำนวน 1 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 6, 7 เป็นรูปแบบจังหวะที่ใช้พักลมหรือผ่อนลมชั่วขณะ

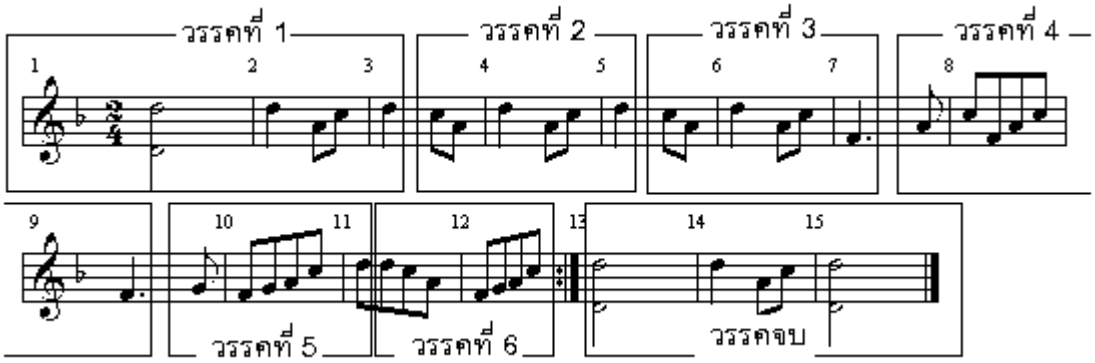
รูปแบบจังหวะที่ 4

จากโน้ตพบว่า ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปแบบจังหวะที่ 4 พบจำนวน 1 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 8, 9

รูปแบบจังหวะที่ 5

จากโน้ตพบว่า ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปแบบจังหวะที่ 5 พบจำนวน 1 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 10, 11

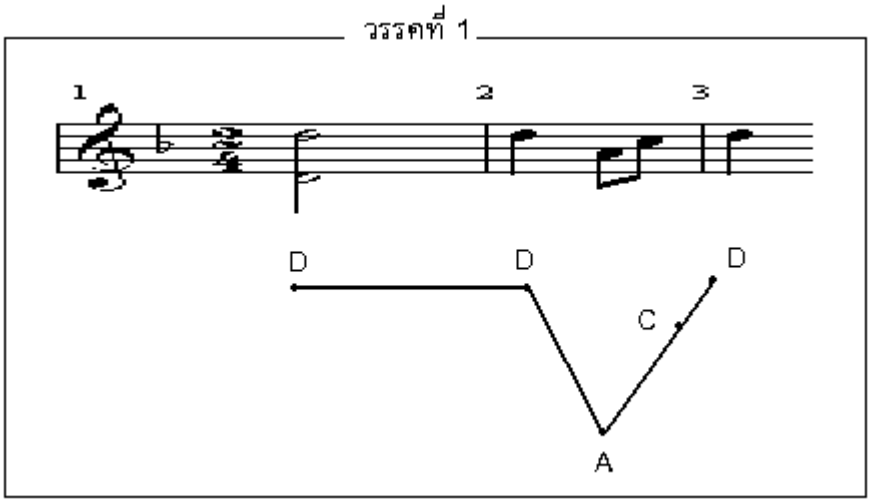
รูปแบบจังหวะที่ 6

จากโน้ตพบว่า ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปแบบจังหวะที่ 6 พบจำนวน 1 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 11, 12, 13

รูปแบบจังหวะที่ 7

จากโน้ตพบว่า ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปแบบจังหวะที่ 7 พบในรูปแบบที่ใช้ในช่วงจบของเพลง

จากการแบ่งรูปแบบจังหวะของเพลงลายลำผีไท้ ของนายหนูบาง อินธิบุตร พบว่า มีรูปแบบจังหวะทั้งหมด 7 รูปแบบ โดยรูปแบบจังหวะที่ 1 เป็นรูปแบบที่ใช้ในช่วงเริ่มต้นเพลง รูปแบบที่ 2 ใช้มากที่สุดจำนวน 4 ครั้ง รูปแบบจังหวะที่ใช้มีลักษณะตัวเขบ็ดชั้นเดียว ง่ายต่อการบรรเลง ช่วงเริ่มต้นเพลงจะยืดจังหวะบ้างแต่ในตอนท้ายของเพลงจะมีจังหวะที่ต่อเนื่องเพื่อเชื่อมกลับไปเริ่มต้นเพลงใหม่

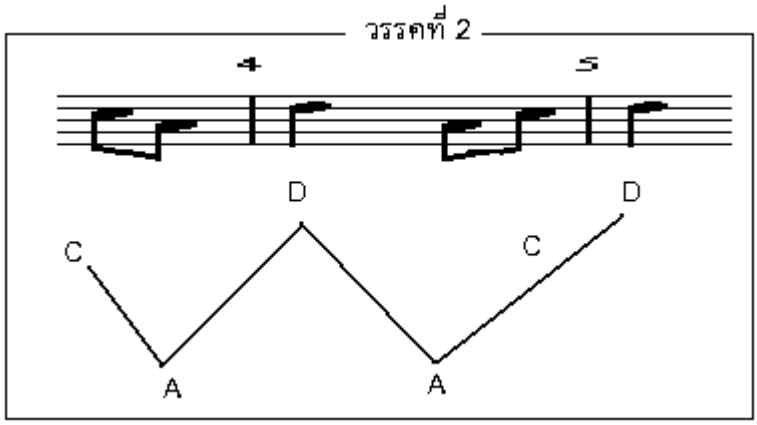
2) รูปแบบทำนอง แนวทำนองหลักของเพลงลายลำผีไท้ ของนายหนูบาง อินธิบุตร นำมาแบ่งวรรคเพลงได้ดังนี้

จากโน้ต เป็นการกำหนดวรรคเพลงของแนวทำนองหลัก นำมาหารูปแบบทำนอง ได้ดังนี้

รูปแบบทำนองที่ 1



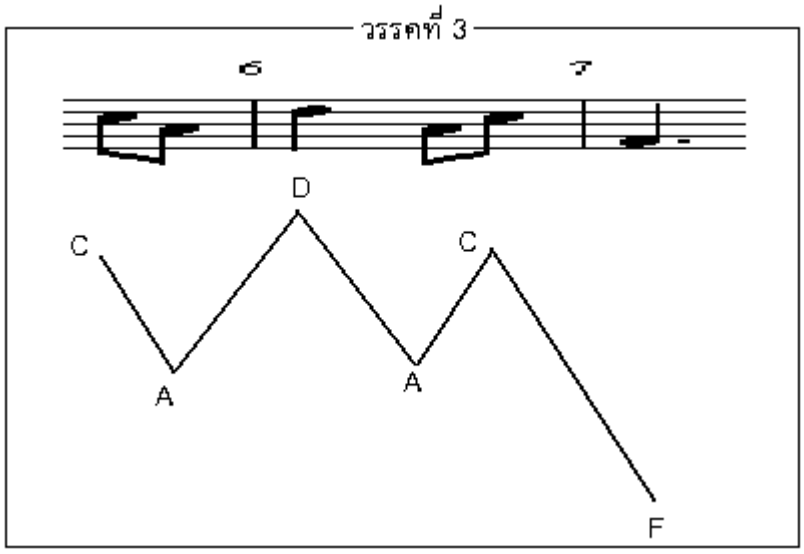
รูปแบบทำนอง มีลักษณะวิ่งจากเสียงสูงคือ เร(D) วิ่งต่ำลงมาหา ลา (A) ก่อนจะวิ่งสูงขึ้นไปหา โด(C) และ เร(D) มีลักษณะสลับขึ้นลงเป็นฟันปลา

รูปแบบทำนองที่ 2



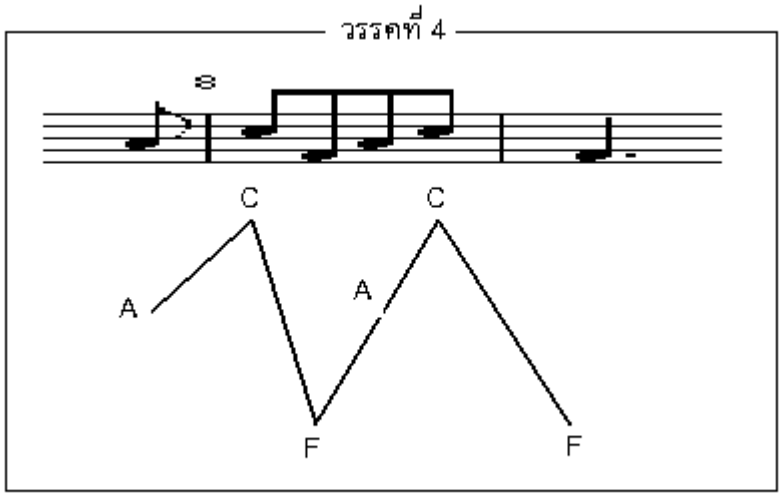
รูปแบบทำนองสลับขึ้นลงจากเสียงสูงคือ โด(C) ลงมาเสียงต่ำ คือ ล(A) วิ่งกลับขึ้นไปเสียงเร(D) และวิ่งสลับลงหาเสียงลา(A) อีกครั้ง ก่อนจะวิ่งสูงขึ้นไปที่เสียงโด(C) และสิ้นสุดที่เสียงเร(D) มีลักษณะสลับขึ้นลงเป็นฟันปลา

รูปแบบทำนองที่ 3



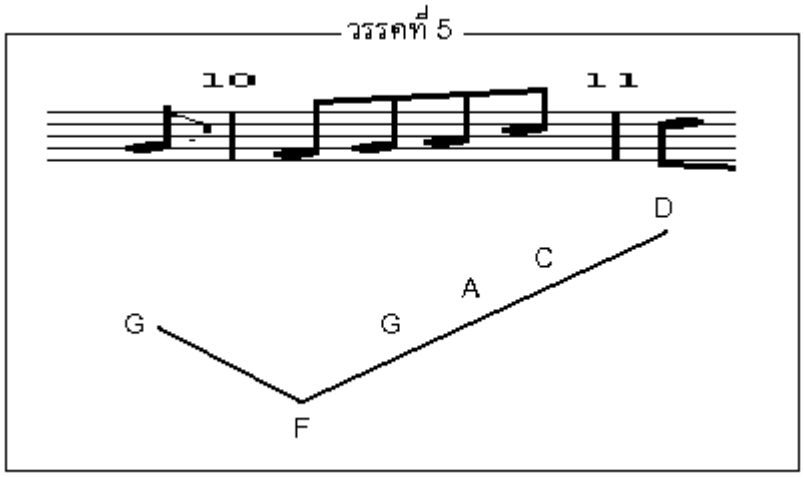
รูปแบบของทำนองที่ 3 เริ่มจากเสียงสูงคือ โด(C) วิ่งลงไปหาเสียงต่ำ คือ ลา(A) แล้ววิ่งกลับขึ้นไปหาเสียงสูงคือ เร(D) กลับลงไปเสียงลา(A) ก่อนวิ่งขึ้นไปหาเสียงโด (C) อีกครั้งแล้วกระโดดข้ามขั้นลงมาหา ฟา(F)

รูปแบบทำนองที่ 4



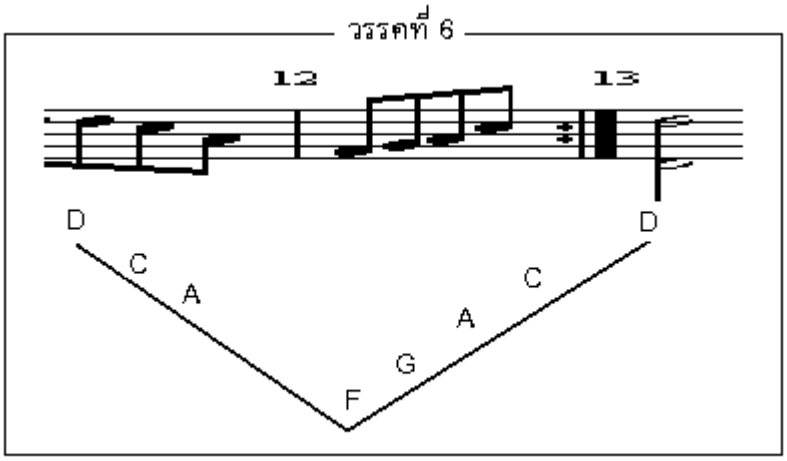
รูปแบบทำนองที่ 4 มีลักษณะของเสียงวิ่งขึ้นและวิ่งลงสลับกัน โดยเริ่มต้นจากเสียง ลา(A) วิ่งขึ้นไปหาเสียงโด(C) กระโดดลงมาหาเสียงฟา(F) อีกครั้งก่อนจะวิ่งขึ้นไปตามระดับเสียงผ่านเสียงลา(A) ขึ้นไปหาเสียงโด(C) และกระโดดกลับมาสิ้นสุดที่เสียงฟา(F)

รูปแบบทำนองที่ 5



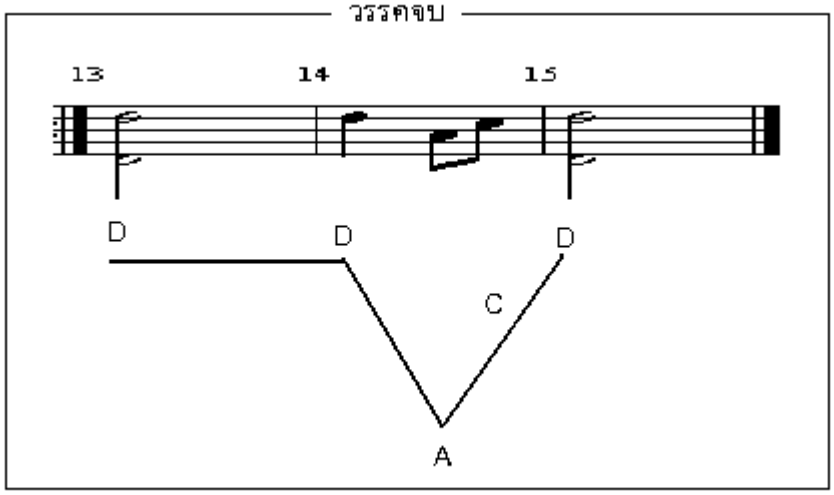
รูปแบบทำนองที่ 5 วิ่งลงจากเสียงซอล(G) ลงมาหาเสียงฟา(F) และวิ่งขึ้นตามลำดับเสียง คือ ฟา(F) ซอล(G) ลา(A) โด(C) สิ้นสุดที่เสียงเร(D)

รูปแบบทำนองที่ 6



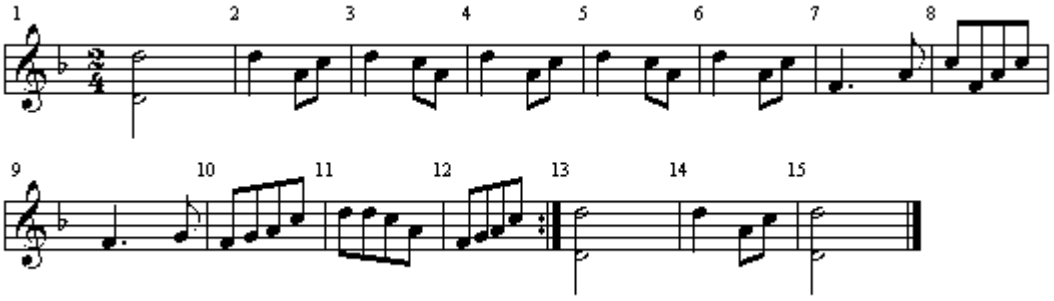
รูปแบบทำนองที่ 6 มีลักษณะวิ่งลงจากเสียงสูงคือเสียงเร(D) ลงมาตามลำดับเสียง คือ เร(D) โด(C) ลา(A) ฟา(F) และวิ่งกลับขึ้นไปหาเสียงสูงอีกครั้งคือ ฟา(F) ซอล(G) ลา(A) โด(C) สิ้นสุดที่เสียงเร(D)

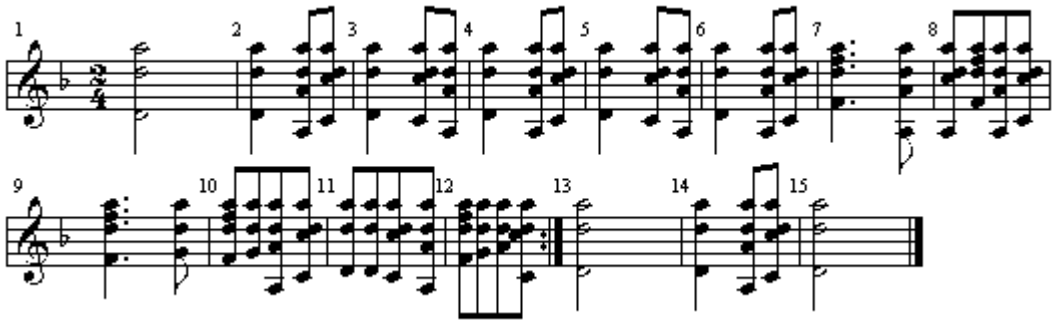
รูปแบบจบ เป็นรูปแบบสุดท้ายของการจบเพลงเมื่อเสร็จสิ้นพิธี ลักษณะของเสียงจะเป็นเสียงโตนิคและลากยาวหรือเป่าสั้นๆ ก็ได้แล้วแต่เทคนิคของแต่ละคน



จากรูปแบบทำนองทั้ง 6 รูปแบบและรูปแบบจบ แสดงให้เห็นถึงทางเดินของทำนองเพลงที่มีลักษณะวิ่งขึ้นวิ่งลงสลับกันเป็นฟันปลา เป็นแนวทำนองที่ไม่หยุดนิ่งไม่ยึดจังหวะมีการกระโดดของเสียงในบางช่วง มีเสียงสูงๆ ต่ำๆ เสียงต่ำสุดคือ เสียงฟา(F) และเสียงสูงสุดคือ เสียงเรา(D) กลุ่มเสียงที่ใช้ในแนวทำนองของเพลง ได้แก่ เร(D) ฟา(F) ซอล(G) ลา(A) โดสูง(C) เร(D)

3) เสียงประสาน เสียงประสานที่เกิดจากการเป่าแคนเกิดขึ้นในลักษณะที่เป็นเสียง ยืน(drone) และเสียงประสานตามลูกแคนที่เป็นเสียงคู่

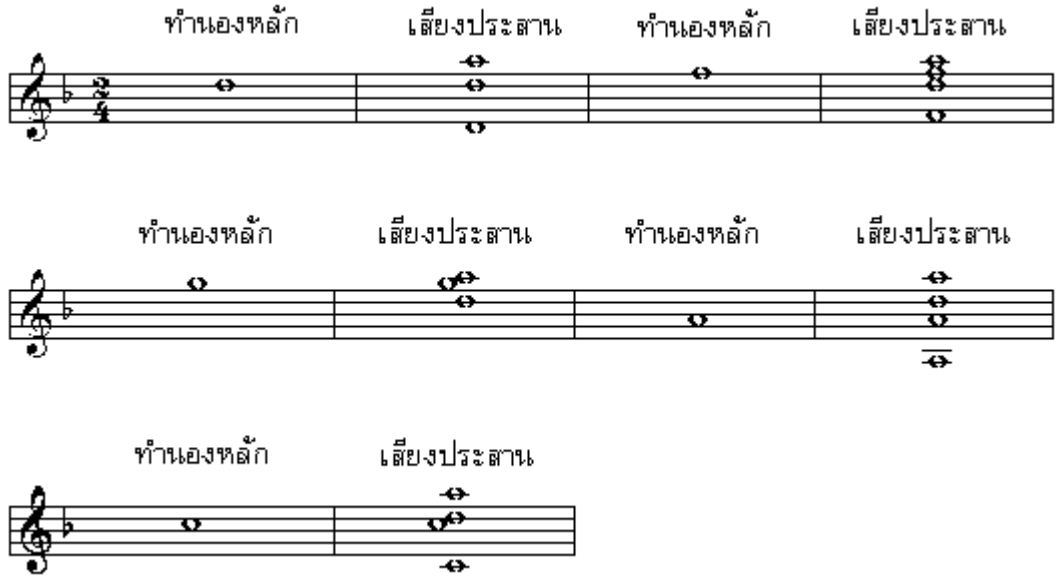
โน้ตลายลำผีไท้ บันทึกเฉพาะแนวทำนองหลัก

โน้ตลายลำผีไท้ บันทึกทั้งแนวทำนองหลักและแนวประสาน



เสียงประสานที่เกิดขึ้น มี 2 ลักษณะ ดังนี้

1) เสียงประสานที่เกิดจากการเป่าโดยการปิดขี้สูด ตามลายที่บรรเลง คือ ลายน้อย แคนลูกที่แปดจะปิดขี้สูด ซึ่งตรงกับเสียง ลาสูง(A) และใช้นิ้วนางปิดลูกแคนลูกที่ 6 บางคนอาจจะปิดขี้สูดไว้ก็ได้ ตรงกับเสียงเรสูง(D) เสียงที่เกิดจากการปิดลูกแคนไว้ตลอดเวลานี้เอง จำทำให้เสียงแคนดังทุกครั้งที่เป่าหรือดูดทุกตัวโน้ตทำให้เกิดเสียงประสานยืน(drone) ตลอดเวลา

2) เสียงที่เกิดจากการเป่าเป็นคู่ๆ ตามลักษณะของลูกแคนซึ่งจะเป็นเสียงขั้นคู่ 8 คือเสียงต่ำสูงกับเสียงสูง ยกเว้นเสียงลา(A) จะมี 3 ช่วงเสียง คือ เสียงต่ำ เสียงกลาง เสียงสูง และเสียงซอล จะมีระดับเสียงเดียวกัน(Unision)

แผนภูมิแสดงเสียงประสานของแนวทำนองหลัก

สรุปจากการวิเคราะห์ทำนองหลักลายลำผีไท้ ของนายหนูบาง อินธิบุตร พบว่า มีแนวทำนองหลักจำนวน 12 ห้องเพลงและห้องจบเพลง แบ่งเป็นรูปแบบทำนอง จำนวน 6 รูปแบบและรูปแบบจบ คือ รูปแบบทำนอง A, B, C, G, J, F โดยทำนอง F เป็นแนวทำนองเชื่อมประโยคเพลง อาจผันแปรหรือเปลี่ยนแปลงแนวทำนองไปจากเดิมได้ตามอารมณ์ของหมอแคน

ลักษณะโครงสร้างของแนวทำนอง คือ A, B, C, G, J, F โดยทำนอง F เป็นแนวทำนองเชื่อมประโยคเพลง ทำนอง G, J, F อาจผันแปรหรือเปลี่ยนแปลงแนวทำนองไปจากเดิมได้ตามอารมณ์ของหมอแคน มีการบรรเลงต่อเนื่องโดยบรรเลงวนซ้ำไปซ้ำมาจนกว่าพิธีจะเสร็จ

การแบ่งวรรคเพลงและลูกตก แนวทำนองหลักของเพลงมีจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 15 ห้องเพลง แบ่งวรรคเพลงได้ 6 วรรคเพลงและวรรคจบอีหนึ่งวรรค ในจำนวนวรรคเพลงทั้งหมด มีลูกตกหรือจังหวะตกที่ตำแหน่งเสียงเร1(D1) จำนวน 4 ครั้ง ในวรรคเพลงที่ 1, 2, 5, 6 และมีลูกตกหรือจังหวะตกที่ตำแหน่งเสียงเร3(D3) หรือเสียง ฟา(F) จำนวน 2 ครั้ง ในวรรคเพลงที่ 3, 4 ตำแหน่งของลูกตกทั้ง 2 ตำแหน่ง คือ เร(D) และ ฟา(F) เป็นตำแหน่งเสียงหลักที่จัดอยู่ในกลุ่มของบันไดเสียงดีไมเนอร์(D minor Scale)

การแบ่งรูปแบบจังหวะ พบว่า มีรูปแบบจังหวะทั้งหมด 7 รูปแบบ โดยรูปแบบจังหวะที่ 1 เป็นรูปแบบที่ใช้ในช่วงเริ่มต้นเพลงและช่วงจบของเพลง รูปแบบที่ 2 ใช้มากที่สุดจำนวน 4 ครั้ง รูปแบบจังหวะที่ใช้มีลักษณะธรรมดา ง่ายต่อการบรรเลง

การแบ่งรูปแบบทำนอง มีทั้งหมด 6 รูปแบบและรูปแบบจบ แต่ละรูปแบบมีลักษณะวิ่งขึ้นวิ่งลงสลับกันแสดงให้เห็นถึงทางเดินของทำนองเพลงที่ไม่หยุดนิ่ง มีแนวทำนองสูงๆ

ต่ำๆ สลับกันไป มีเสียงต่ำสุดคือ เสียงฟา(F) และมีเสียงสูงสุดคือ เสียงเร(D) กลุ่มเสียงที่ใช้ในแนวทำนองของเพลง ได้แก่ เร(D) ฟา(F) ซอล(G) ลา(A) โดสูง(C) เร(D)

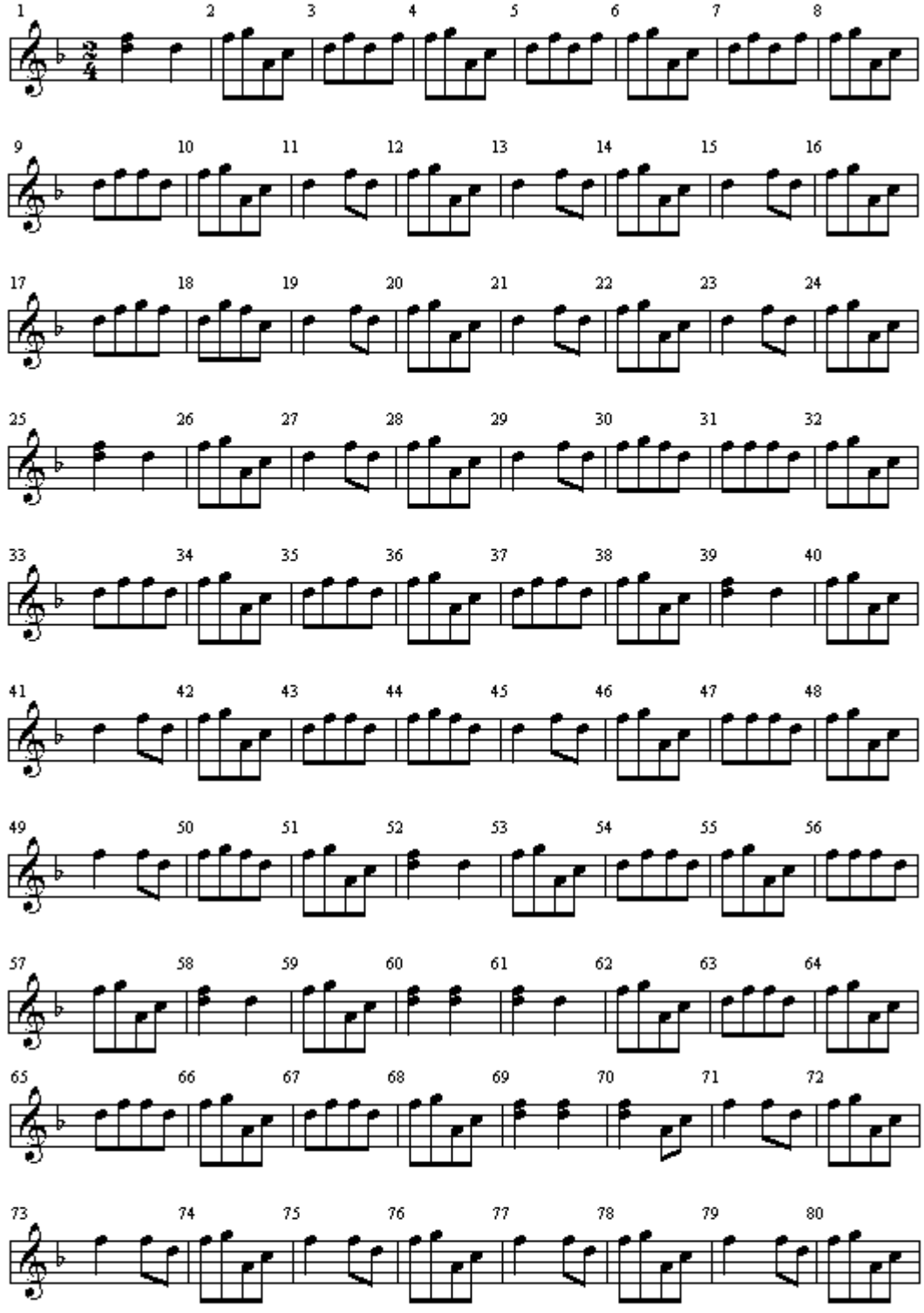
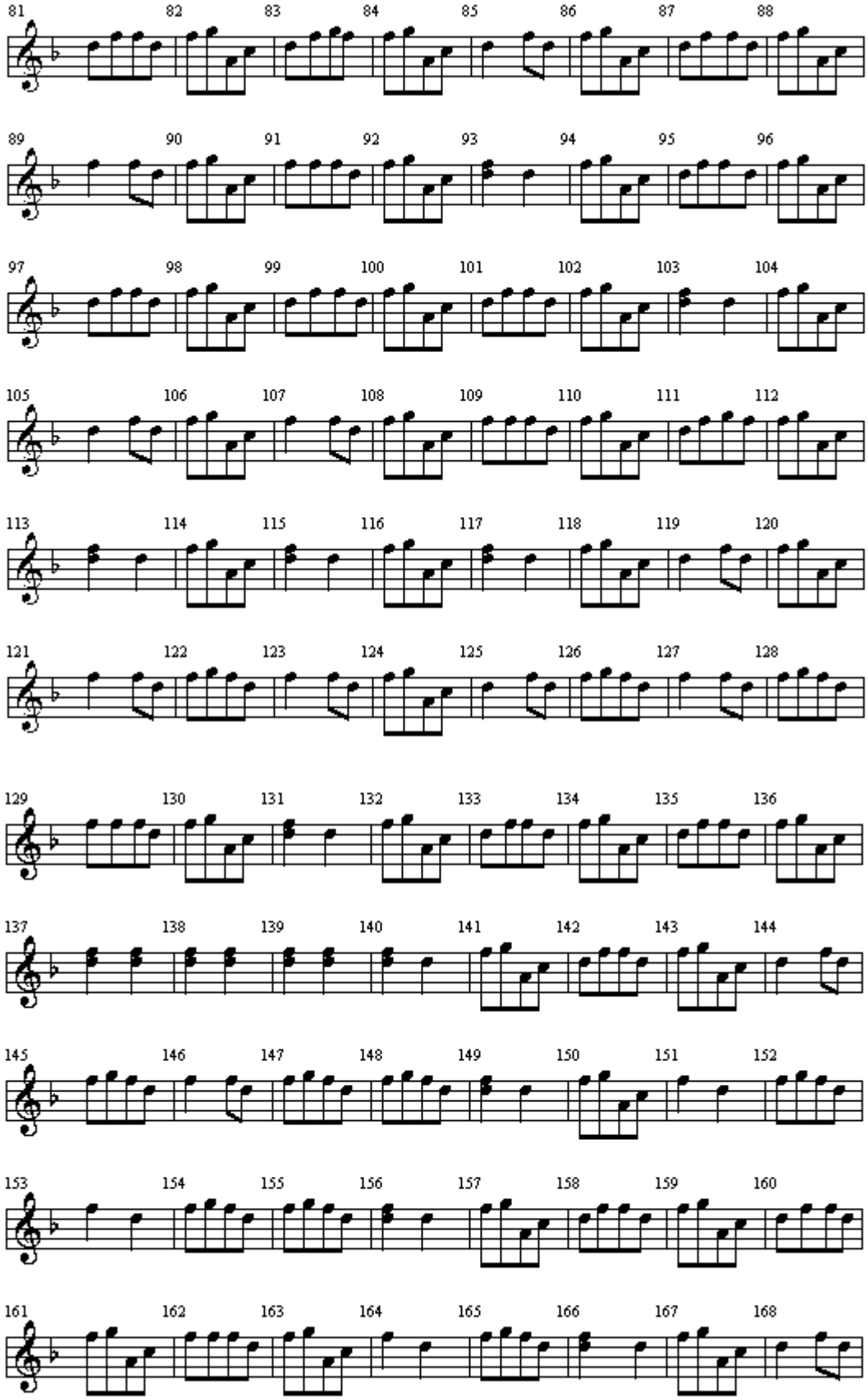
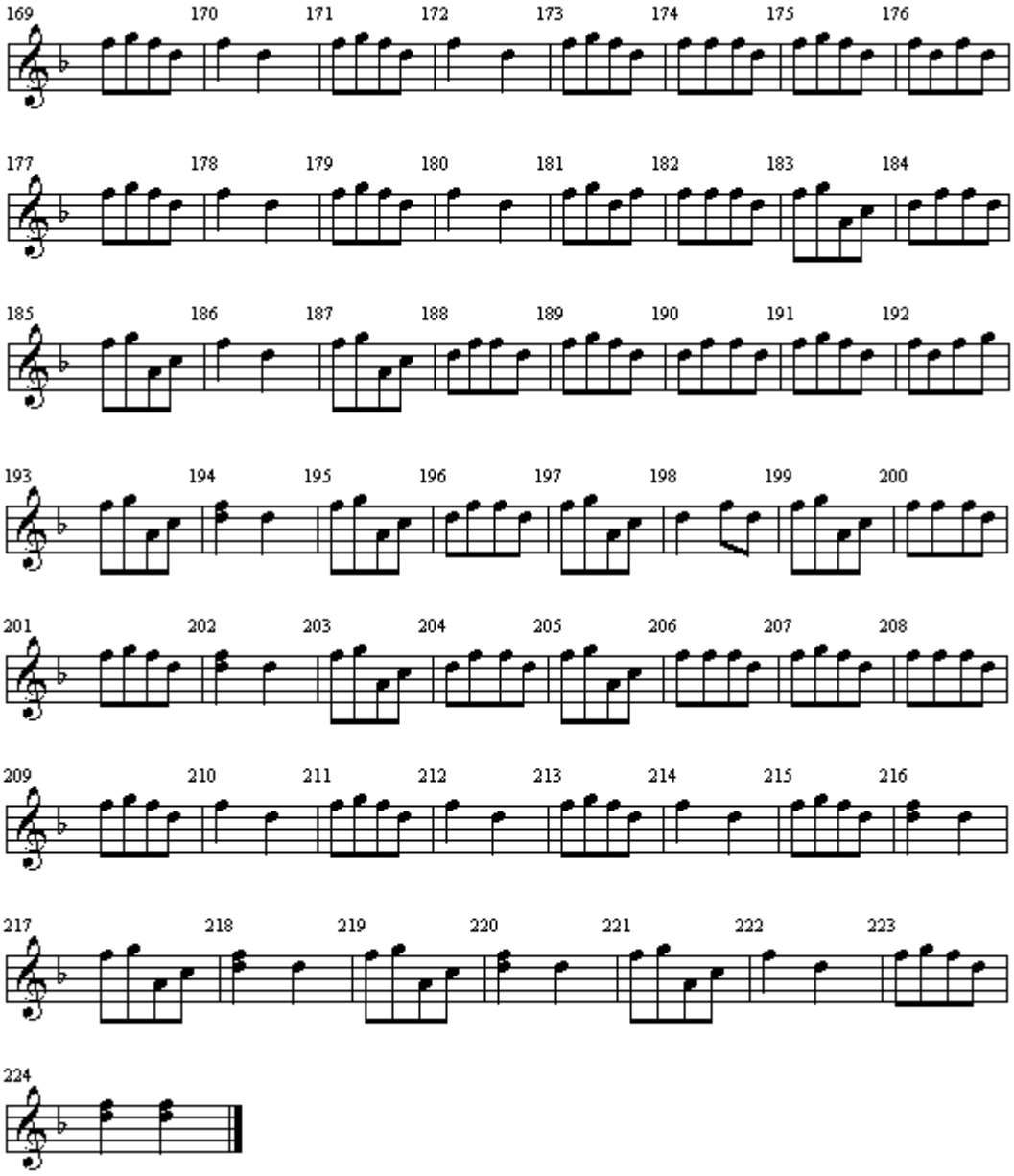
เสียงประสาน เสียงประสานที่เกิดขึ้น มี 2 ลักษณะ คือ เสียงประสานที่เกิดจากการเป่าโดยการปิดขี้สูด ตามลายที่บรรเลง คือ ลายน้อย แคนลูกที่แปดจะปิดขี้สูด ซึ่งตรงกับเสียง ลาสูง(A) และใช้นิ้วนางปิดลูกแคนลูกที่ 6 บางคนอาจจะปิดขี้สูดไว้ก็ได้ ตรงกับเสียงเรสูง(D) เสียงที่เกิดจากการปิดลูกแคนไว้ตลอดเวลานี้เองจำทำให้เสียงแคนดังทุกครั้งที่เป่าหรือดูดทุกตัวโน้ตทำให้เกิดเสียงประสานยืน(drone) ตลอดเวลา และ เสียงที่เกิดจากการเป่าเป็นคู่ๆ ตามลักษณะของลูกแคนซึ่งจะเป็นเสียงขั้นคู่ 8 คือ เสียงกลางกับเสียงสูง ยกเว้นเสียงลา(A) จะมี 3 ช่วงเสียง คือ เสียงต่ำ เสียงกลาง เสียงสูง และเสียงซอล จะมีระดับเสียงเดียวกัน (Unision)

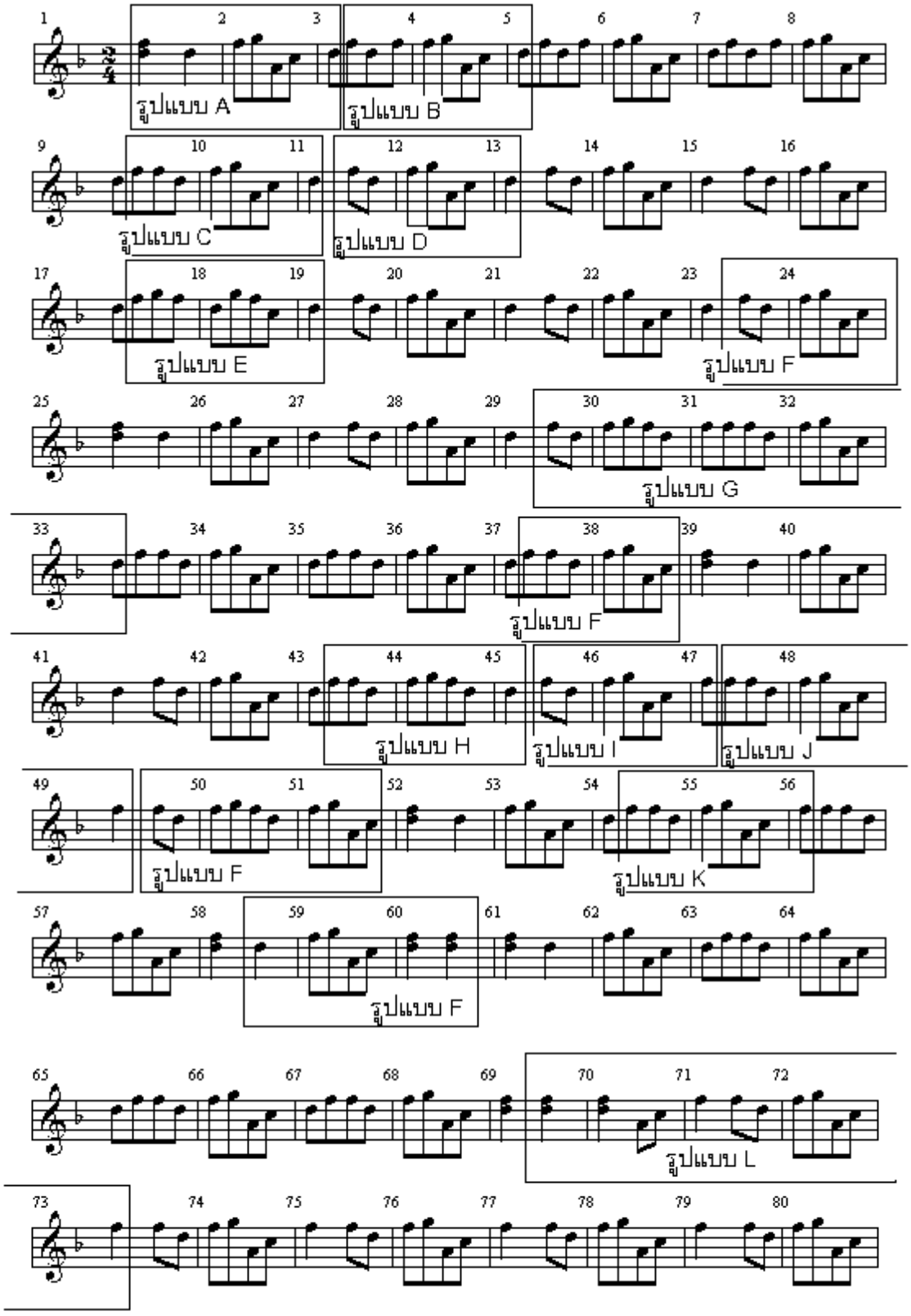
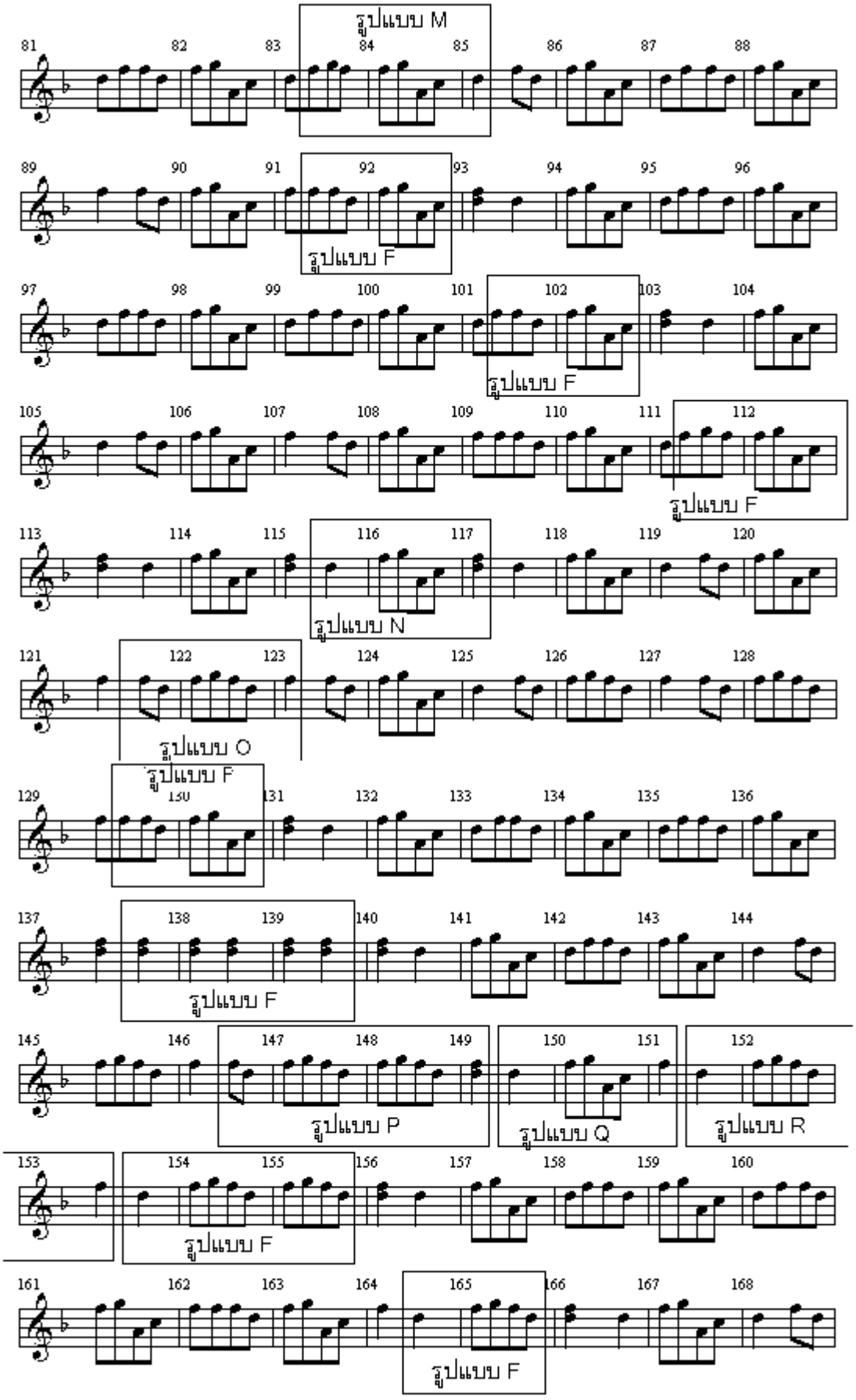
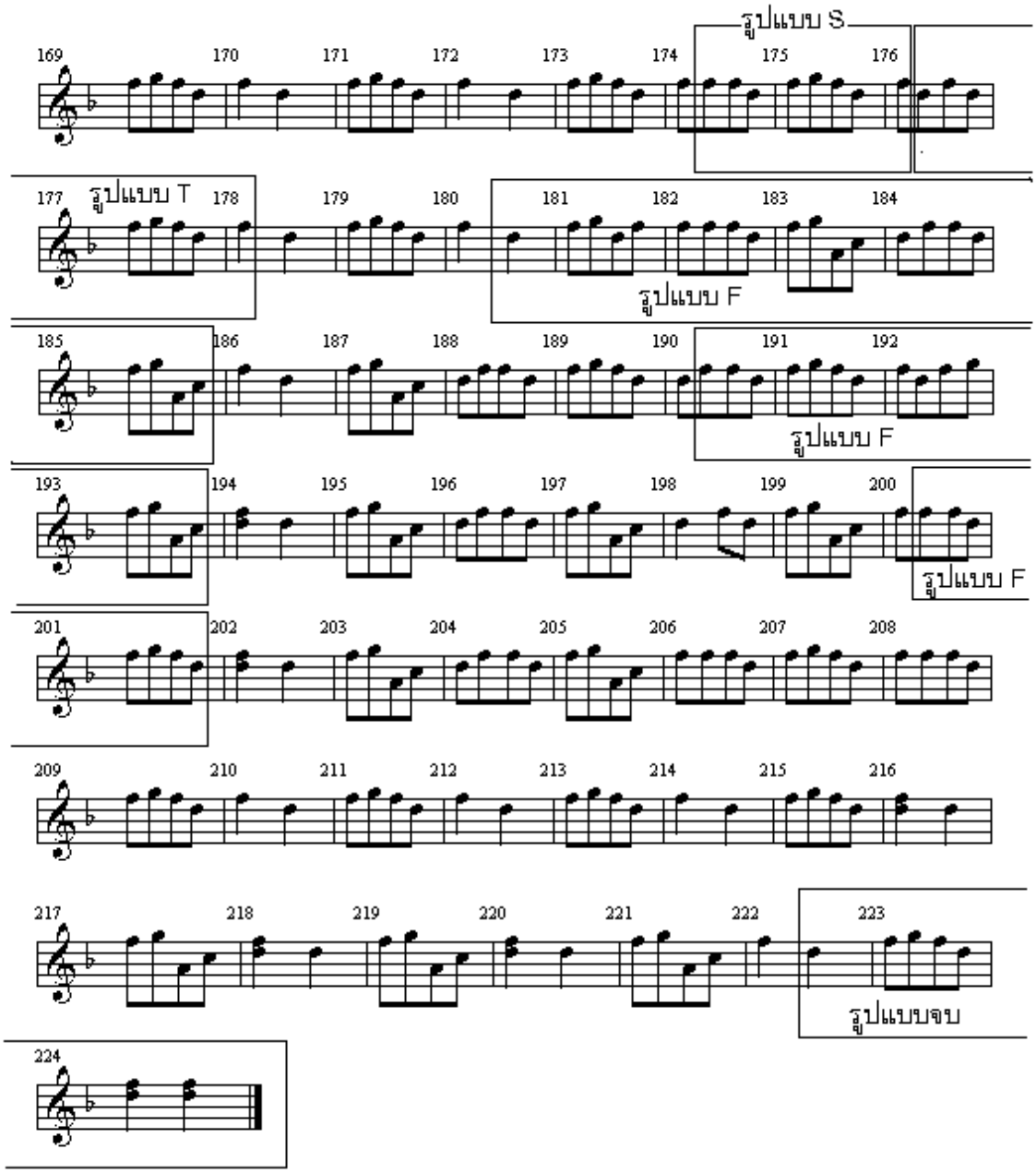
5.2 วิเคราะห์แนวทำนองดนตรีของนายขัน บันตะบอง

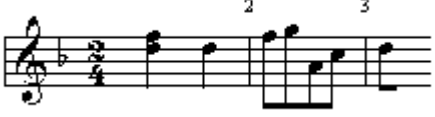
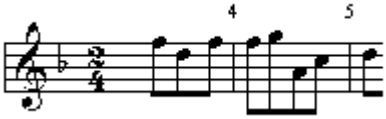
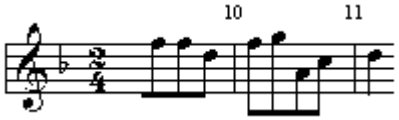
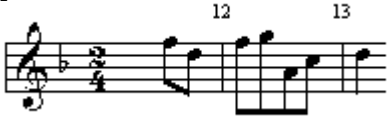
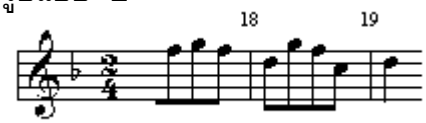
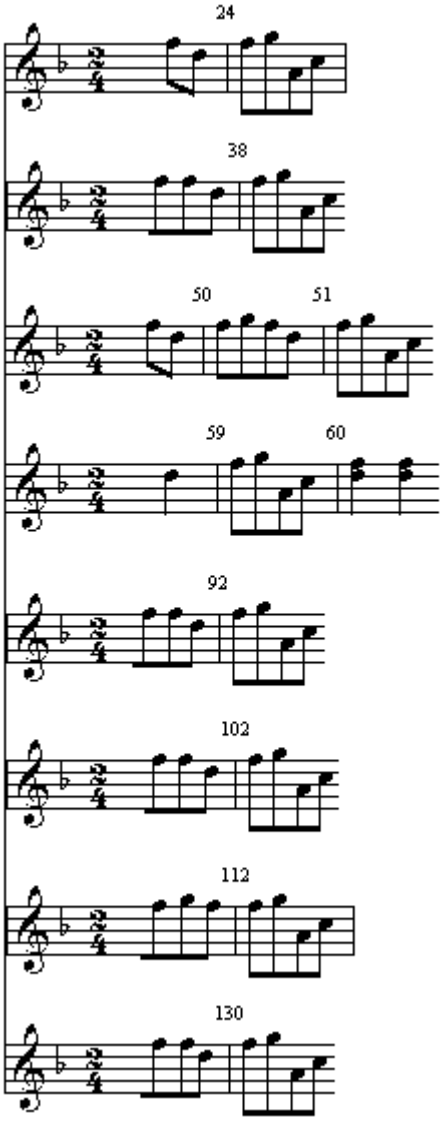
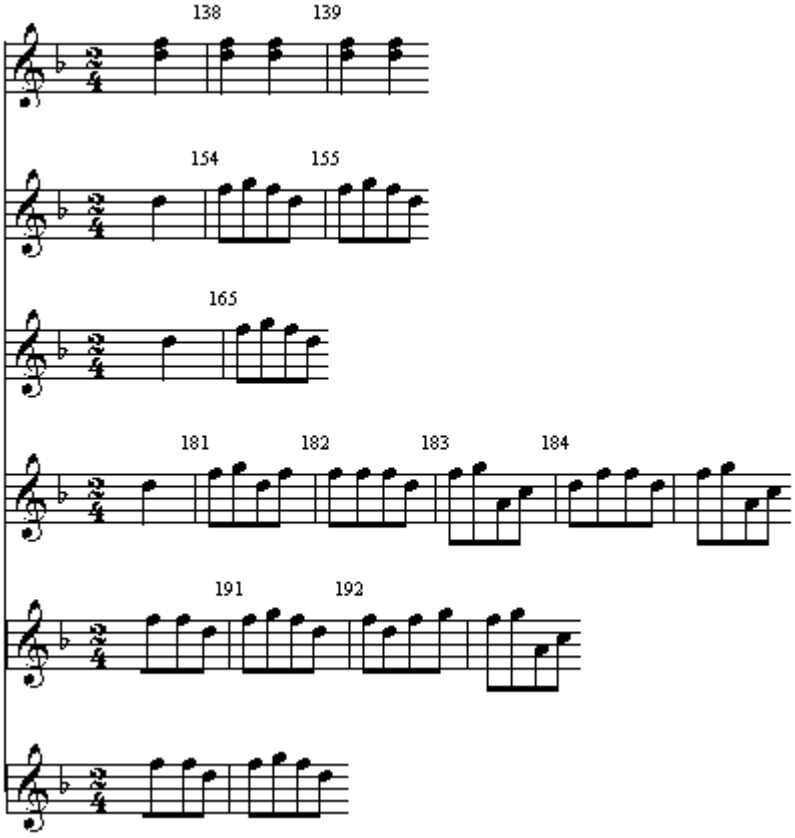
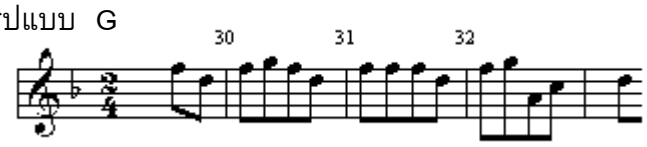
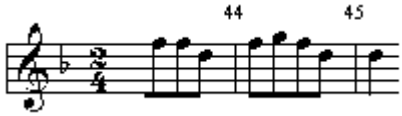
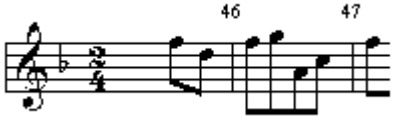
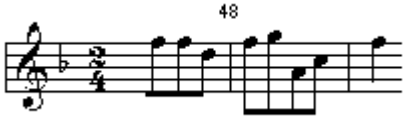
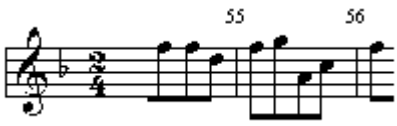
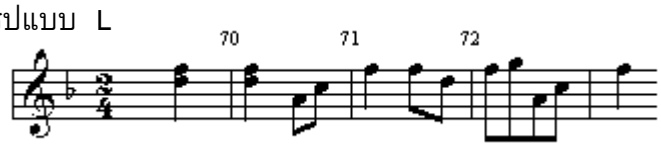
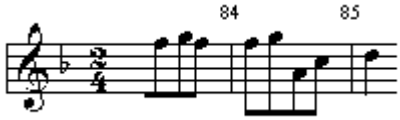
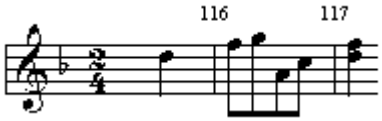
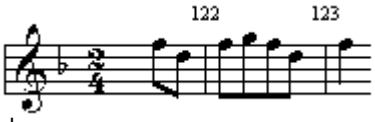
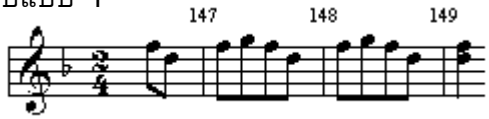
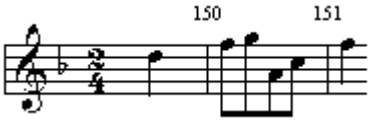
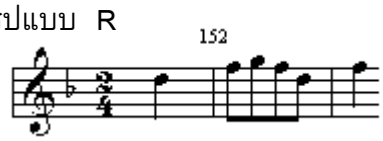
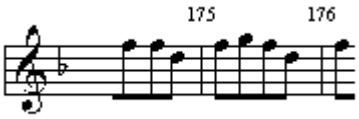
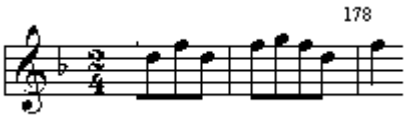
5.2.1 แนวทำนองหลัก

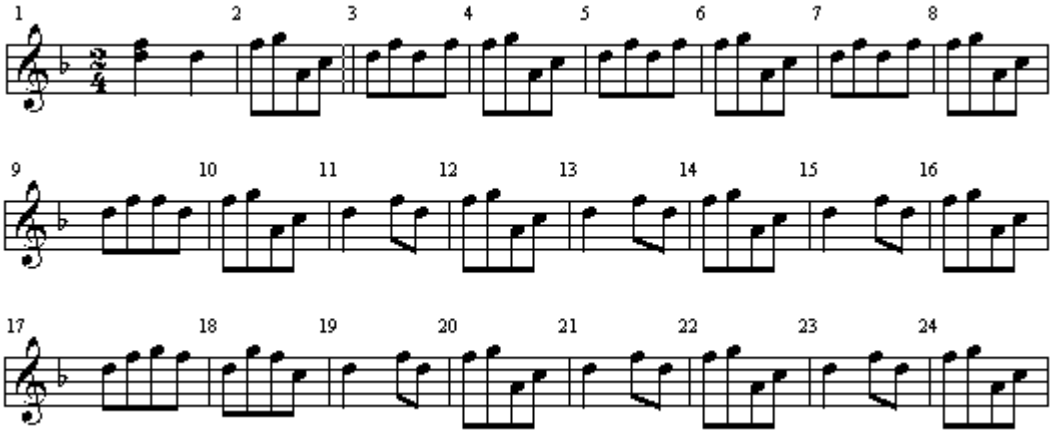
แนวทำนองของนายขัน บันตะบอง ที่เป่าแคนประกอบพิธีอย่างต่อเนื่องในขณะประกอบพิธีโดยไม่หยุดพักมีความยาว 224 ห้องเพลง แนวทำนองมีลักษณะซ้ำๆ เดิม แนวทำนองจะเปลี่ยนไปตามอารมณ์ของหมอแคน สามารถบันทึกเป็นโน้ตสากลได้ดังนี้

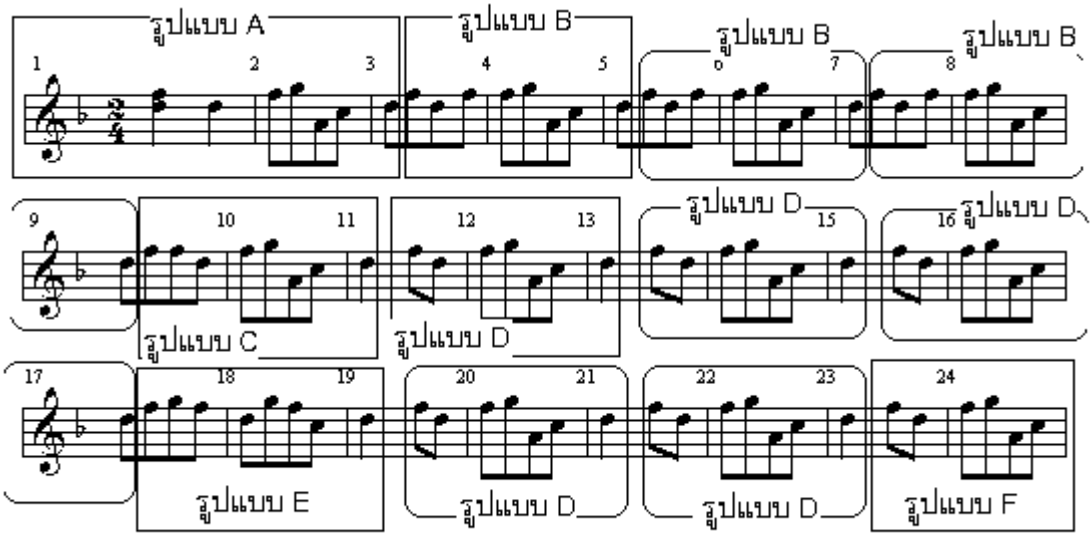
ลายลำผีไท้

นายขัน บันตะบอง

81 82 83 84 85 86 87 88
89 90 91 92 93 94 95 96
97 98 99 100 101 102 103 104
105 106 107 108 109 110 111 112
113 114 115 116 117 118 119 120
121 122 123 124 125 126 127 128
129 130 131 132 133 134 135 136
137 138 139 140 141 142 143 144
145 146 147 148 149 150 151 152
153 154 155 156 157 158 159 160
161 162 163 164 165 166 167 168

169
170
171
172
173
174
175
176
177
178
179
180
181
182
183
184
185
186
187
188
189
190
191
192
193
194
195
196
197
198
199
200
201
202
203
204
205
206
207
208
209
210
211
212
213
214
215
216
217
218
219
220
221
222
223
224

จากโน้ตเพลงลายลำผีไท้ ของนายขัน บันตะบอน นำมาแบ่งเป็นรูปแบบทำนอง ได้ดังนี้

รูปแบบ M
รูปแบบ F
รูปแบบ F
รูปแบบ F
รูปแบบ N
รูปแบบ O
รูปแบบ F
รูปแบบ F
รูปแบบ P
รูปแบบ Q
รูปแบบ R
รูปแบบ F
รูปแบบ F

รูปแบบทำนองที่ใช้ในเพลงลายลำผีไท้ ของนายขัน บันตะบอน มีดังนี้

1. รูปแบบ A

2. รูปแบบ B

3. รูปแบบ C

4. รูปแบบ D

5. รูปแบบ E

6. รูปแบบ F

7. รูปแบบ G

8. รูปแบบ H

9. รูปแบบ I

10. รูปแบบ J

11. รูปแบบ K

12. รูปแบบ L

13. รูปแบบ M

14. รูปแบบ N

15. รูปแบบ O

16. รูปแบบ P

17. รูปแบบ Q

18. รูปแบบ R

19. รูปแบบ S

20. รูปแบบ T

จากโน้ตแนวทำนองเพลงลำผีไท้ ของนายขัน บันตะบอน สามารถนำมาแบ่งประโยคเพลงเพื่อวิเคราะห์หาแนวทำนองหลักของเพลง ได้ดังนี้

ประโยคที่ 1

จากโน้ตในประโยคที่ 1 พบว่า มีจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 24 ห้องเพลง จากห้องเพลงที่ 1 – 24 สามารถแบ่งรูปแบบทำนองเพลงได้ 6 รูปแบบ ได้แก่



รูปแบบ A ได้แก่ ห้องเพลงที่ 1 – 2 และจังหวะตกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 3

รูปแบบ B ได้แก่ จังหวะยกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 3 ห้องเพลงที่ 4 และจังหวะตกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 5 มีรูปแบบทำนอง B บรรเลงซ้ำกัน 2 ครั้ง

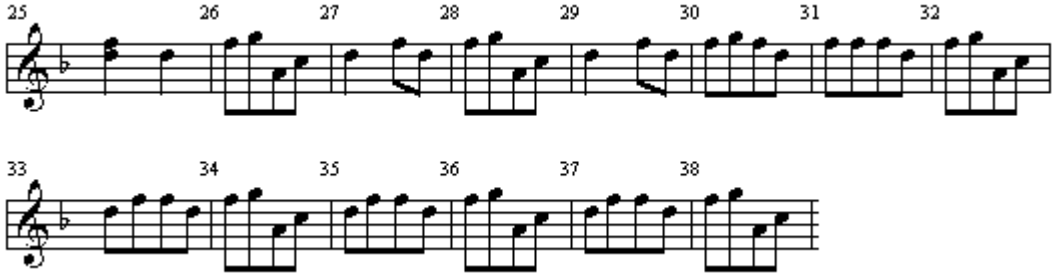
รูปแบบ C ได้แก่ จังหวะยกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 9 ห้องเพลงที่ 10 และจังหวะตกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 11

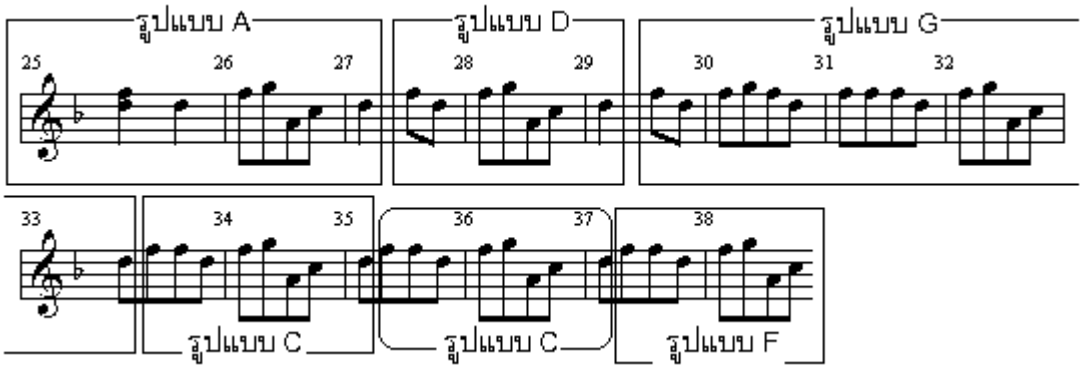
รูปแบบ D ได้แก่ จังหวะยกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 11 ห้องเพลงที่ 12 และจังหวะตกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 13 มีรูปแบบทำนอง D ซ้ำกัน 4 ครั้ง

รูปแบบ E ได้แก่ จังหวะยกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 17 ห้องเพลงที่ 18 และจังหวะตกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 19

รูปแบบ F เป็นรูปแบบที่ใช้เชื่อมประโยคเพลงเข้าด้วยกัน

ทางเดินของแนวทำนองเพลง มีดังนี้ A – B – B – B – C – D – D – D – E – D – D – F

ประโยคที่ 2

จากโน้ตในประโยคที่ 2 พบว่า มีจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 14 ห้องเพลง จากห้องเพลงที่ 25 – 38 นำมาแบ่งเป็นรูปแบบทำนอง 5 รูปแบบ ดังนี้



รูปแบบ A ได้แก่ ห้องเพลงที่ 25 – 26 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 27

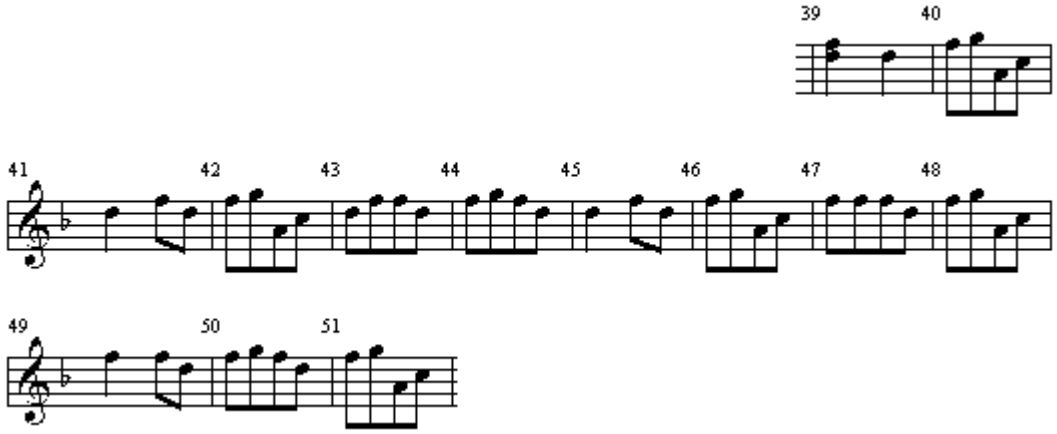
รูปแบบ D ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 27 ห้องเพลงที่ 28 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 29

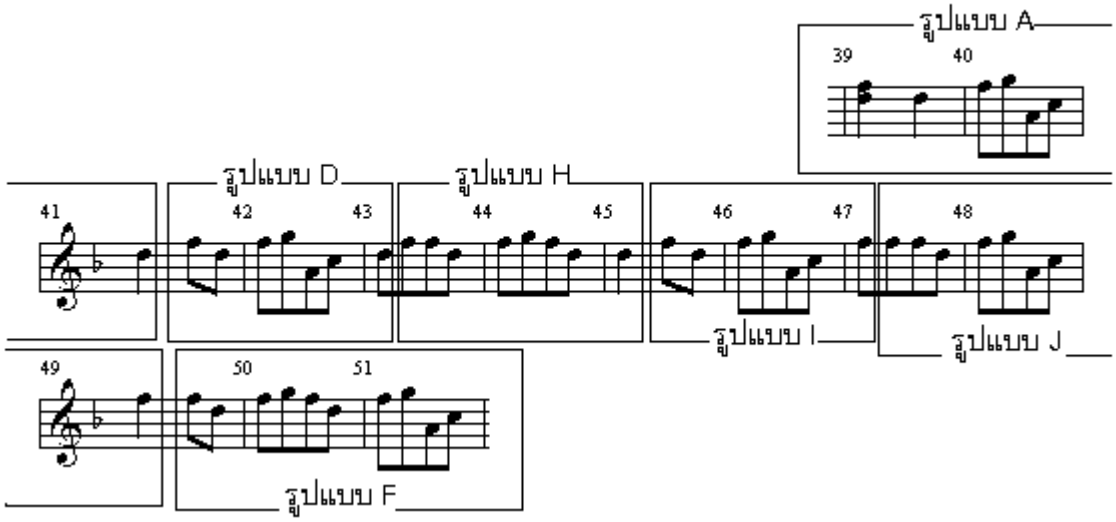
รูปแบบ G ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 29 ห้องเพลงที่ 30, 31, 32 และจังหวะตกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 33

รูปแบบ C ได้แก่ จังหวะยกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 33 ห้องเพลงที่ 34 และจังหวะตกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 35 มีรูปแบบทำนอง C ซ้ำกัน 2 ครั้ง

รูปแบบ F เป็นรูปแบบที่ใช้เชื่อมประโยคเพลงเข้าด้วยกัน

ทางเดินของแนวทำนองเพลง มีดังนี้ A – D – G – C – C – F

ประโยคที่ 3

จากโน้ตในประโยคที่ 3 พบว่า มีจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 13 ห้องเพลง จากห้องเพลงที่ 39 – 51 นำมาแบ่งเป็นรูปแบบทำนองได้ 6 รูปแบบ ดังนี้



รูปแบบ A ได้แก่ ห้องเพลงที่ 39 – 40 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 41

รูปแบบ D ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 41 ห้องเพลงที่ 42 และจังหวะยกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 43

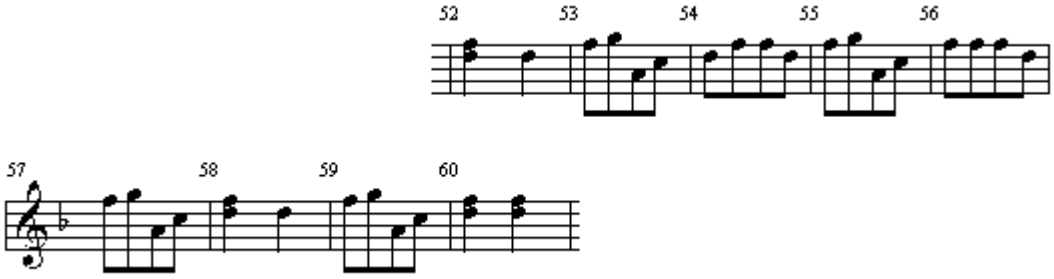
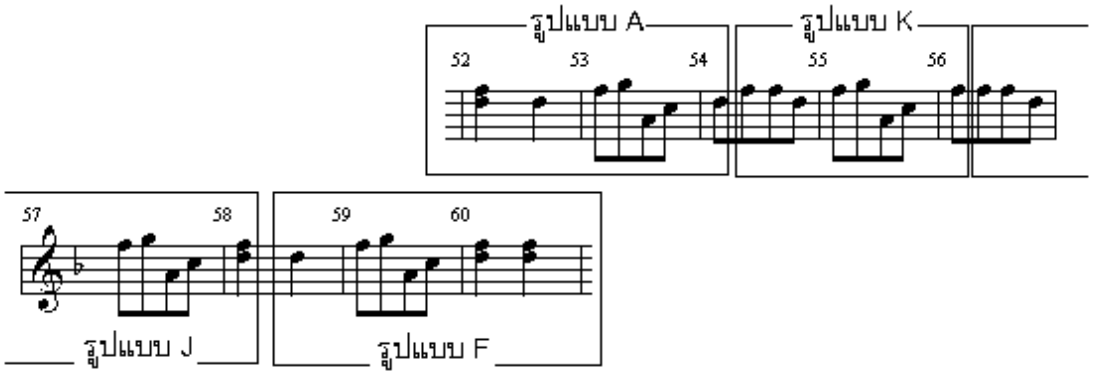
รูปแบบ H ได้แก่ จังหวะยกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 43 ห้องเพลงที่ 44 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 45

รูปแบบ I ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 45 ห้องเพลงที่ 46 และจังหวะตกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 47

รูปแบบ J ได้แก่ จังหวะยกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 47 ห้องเพลงที่ 48 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 49

รูปแบบ F เป็นรูปแบบที่ใช้เชื่อมประโยคเพลงเข้าด้วยกัน

ทางเดินของแนวทำนองเพลง มีดังนี้ A – D – H – I – J – F

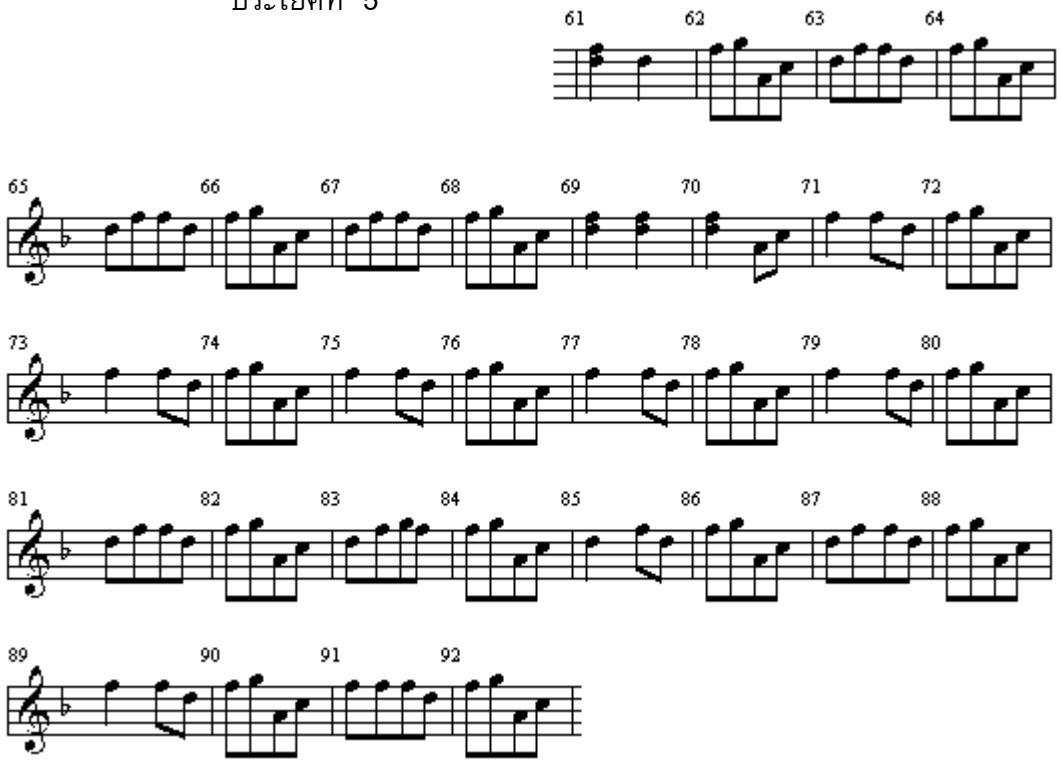
ประโยคที่ 4

จากโน้ตในประโยคที่ 4 พบว่า มีจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 9 ห้องเพลง จากห้องเพลงที่ 52 – 60 นำมาแบ่งเป็นรูปแบบทำนองได้ 4 รูปแบบ ดังนี้

รูปแบบ A ได้แก่ ห้องเพลงที่ 52 – 53 และจังหวะตกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 54

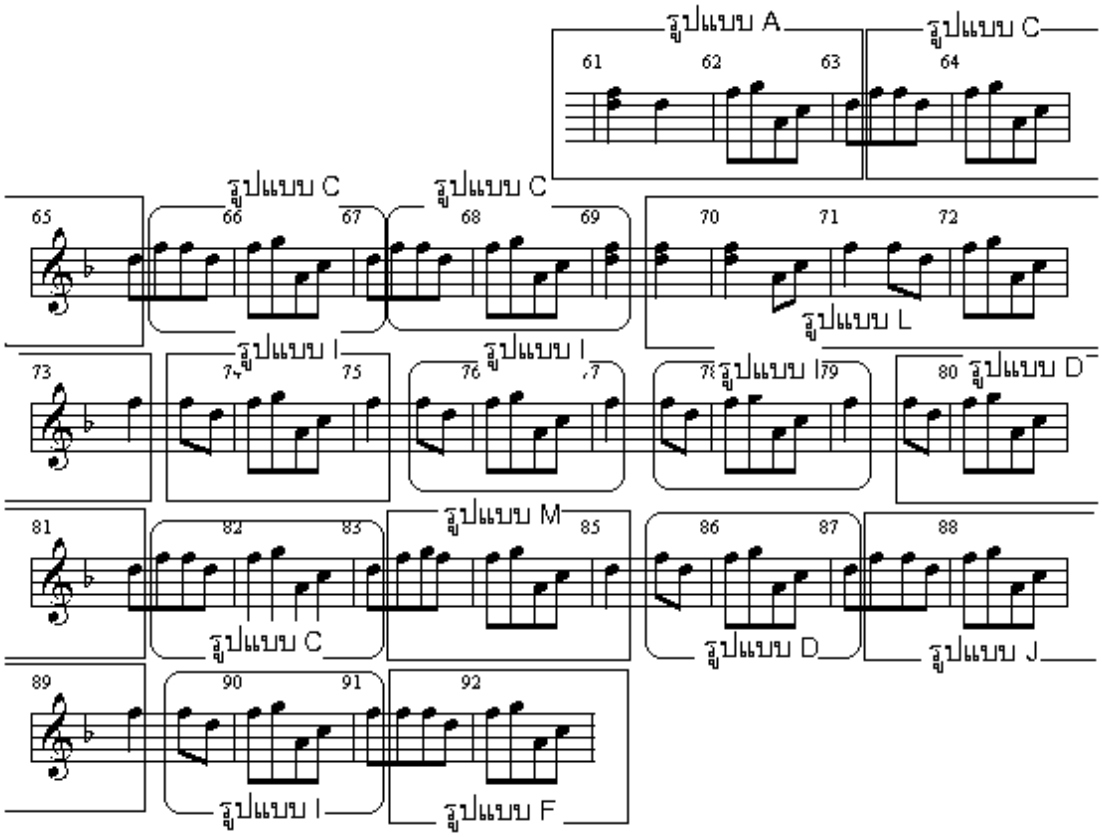
รูปแบบ K ได้แก่ จังหวะยกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 54 ห้องเพลงที่ 55 และจังหวะยกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 56

รูปแบบ J ได้แก่ จังหวะยกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 56 ห้องเพลงที่ 57 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 58

รูปแบบ F เป็นรูปแบบที่ใช้เชื่อมประโยคเพลงเข้าด้วยกัน

ทางเดินของแนวทำนองเพลง มีดังนี้ A – K – J – F

ประโยคที่ 5

จากโน้ตในประโยคที่ 5 พบว่า มีจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 32 ห้องเพลง จากห้องเพลงที่ 61 – 92 นำมาแบ่งเป็นรูปแบบทำนองได้ 8 รูปแบบ ดังนี้



รูปแบบ A ได้แก่ ห้องเพลงที่ 61 – 62 และจังหวะตกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 63

รูปแบบ C ได้แก่ จังหวะยกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 63 ห้องเพลงที่ 64 และจังหวะตกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 65 มีรูปแบบทำนอง C ซ้ำกัน 4 ครั้ง

รูปแบบ L ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 69 ห้องเพลงที่ 70, 71, 72 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 73

รูปแบบ I ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 73 ห้องเพลงที่ 74 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 75 มีรูปแบบทำนอง I ซ้ำกัน 4 ครั้ง

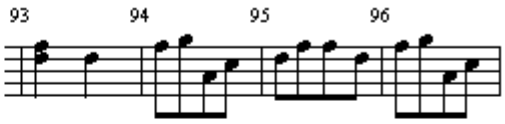
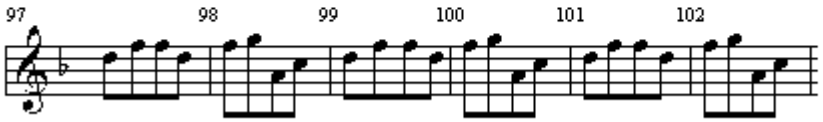
รูปแบบ D ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 79 ห้องเพลงที่ 80 และจังหวะยกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 81 มีรูปแบบทำนอง D ซ้ำกัน 2 ครั้ง

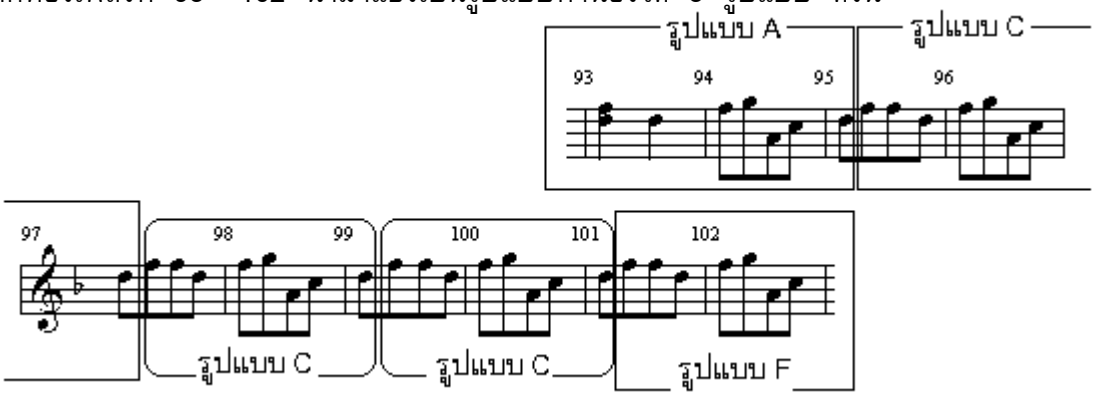
รูปแบบ M ได้แก่ จังหวะยกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 83 ห้องเพลงที่ 84 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 85

รูปแบบ J ได้แก่ จังหวะยกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 87 ห้องเพลงที่ 88 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 89

รูปแบบ F เป็นรูปแบบที่ใช้เชื่อมประโยคเพลงเข้าด้วยกัน

ทางเดินของแนวทำนองเพลง มีดังนี้ A – C – C – C – L – I – I – I – D – C – M – D – J – I – F

ประโยคที่ 6

จากโน้ตในประโยคที่ 6 พบว่า มีจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 10 ห้องเพลง จากห้องเพลงที่ 93 – 102 นำมาแยกเป็นรูปแบบทำนองได้ 3 รูปแบบ ดังนี้

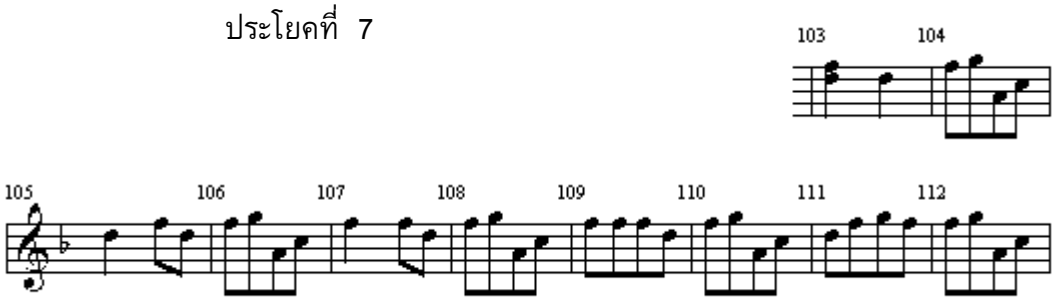


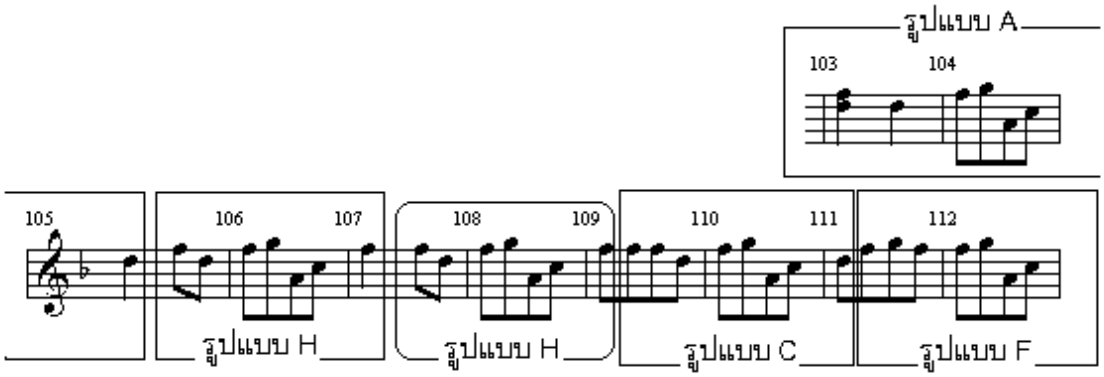
รูปแบบ A ได้แก่ ห้องเพลงที่ 93 – 94 และจังหวะตกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 95

รูปแบบ C ได้แก่ จังหวะยกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 95 ห้องเพลงที่ 96 และจังหวะตกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 97 มีรูปแบบทำนอง C ซ้ำกัน 3 ครั้ง

รูปแบบ F เป็นรูปแบบที่ใช้เชื่อมประโยคเพลงเข้าด้วยกัน

ทางเดินของแนวทำนองเพลง มีดังนี้ A – C – C – C – F

ประโยคที่ 7

จากโน้ตในประโยคที่ 7 พบว่า มีจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 10 ห้องเพลง จากห้องเพลงที่ 103 – 112 นำมาแบ่งเป็นรูปแบบทำนองได้ 4 รูปแบบ ดังนี้



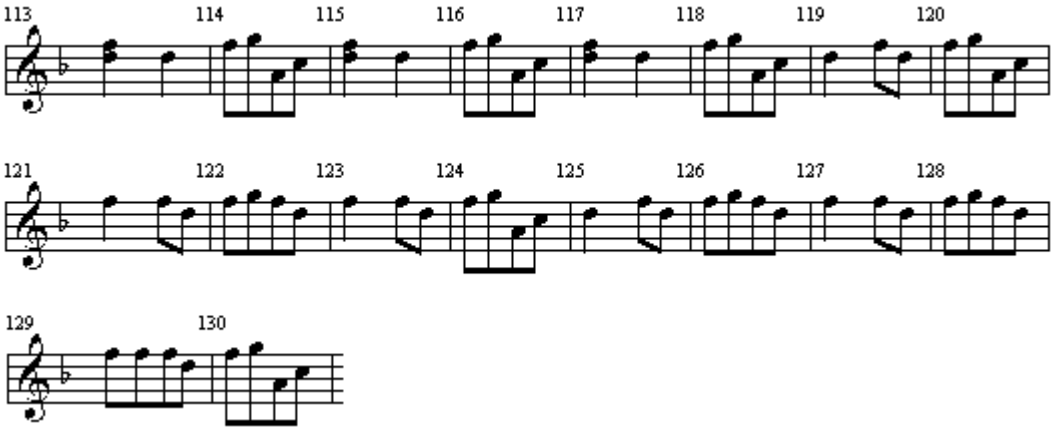
รูปแบบ A ได้แก่ ห้องเพลงที่ 103 – 104 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 105

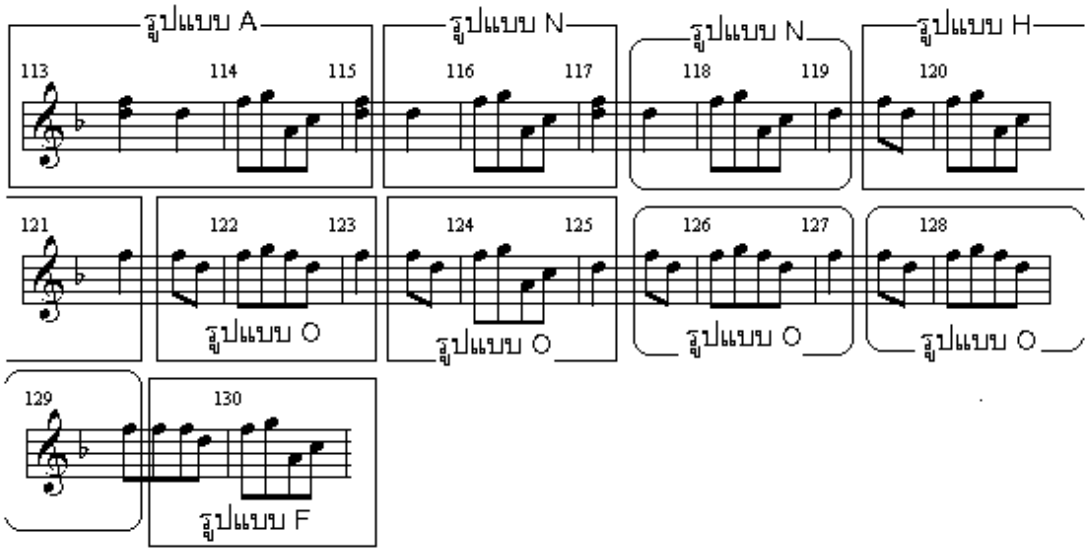
รูปแบบ H ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 105 ห้องเพลงที่ 106 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 107 มีรูปแบบทำนอง H ซ้ำกัน 2 ครั้ง

รูปแบบ C ได้แก่ จังหวะยกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 109 ห้องเพลงที่ 110 และจังหวะตกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 111

รูปแบบ F เป็นรูปแบบที่ใช้เชื่อมประโยคเพลงเข้าด้วยกัน

ทางเดินของแนวทำนองเพลง มีดังนี้ A – H – H – C – F

ประโยคที่ 8

จากโน้ตในประโยคที่ 8 พบว่า มีจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 18 ห้องเพลง จากห้องเพลงที่ 113 – 130 นำมาแบ่งเป็นรูปแบบทำนองได้ 5 รูปแบบ ดังนี้



รูปแบบ A ได้แก่ ห้องเพลงที่ 113 – 114 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 115

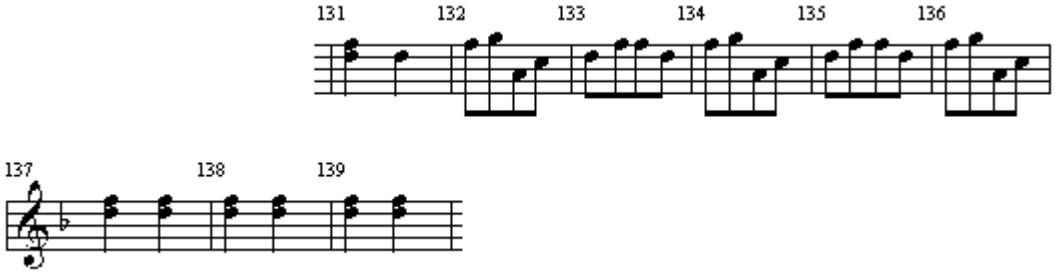
รูปแบบ N ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 115 ห้องเพลงที่ 116 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 117 มีรูปแบบทำนอง N ซ้ำกัน 2 ครั้ง

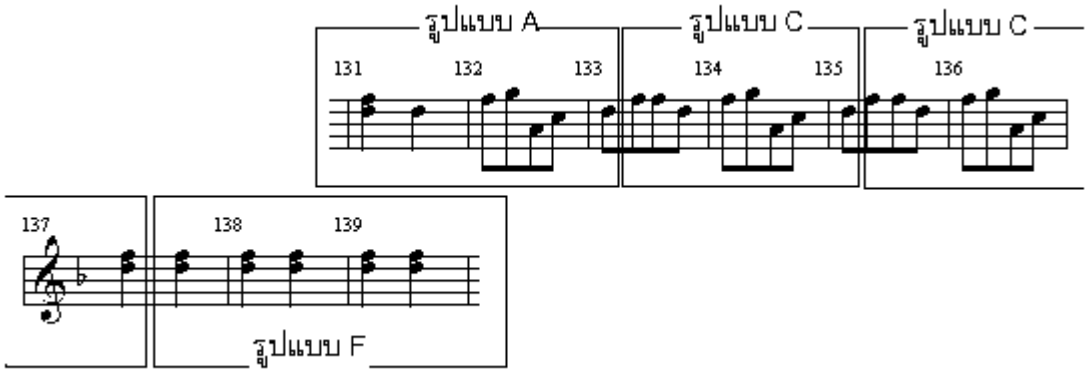
รูปแบบ H ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 119 ห้องเพลงที่ 120 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 121

รูปแบบ O ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 121 ห้องเพลงที่ 122 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 123 มีรูปแบบทำนอง O ซ้ำกัน 4 ครั้ง

รูปแบบ F เป็นรูปแบบที่ใช้เชื่อมประโยคเพลงเข้าด้วยกัน

ทางเดินของแนวทำนองเพลงมีดังนี้ A – N – N – H – O – O – O – O – F

ประโยคที่ 9

จากโน้ตในประโยคที่ 9 พบว่า มีจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 9 ห้องเพลง จากห้องเพลงที่ 131 – 139 นำมาแบ่งเป็นรูปแบบทำนองได้ 3 รูปแบบ ดังนี้

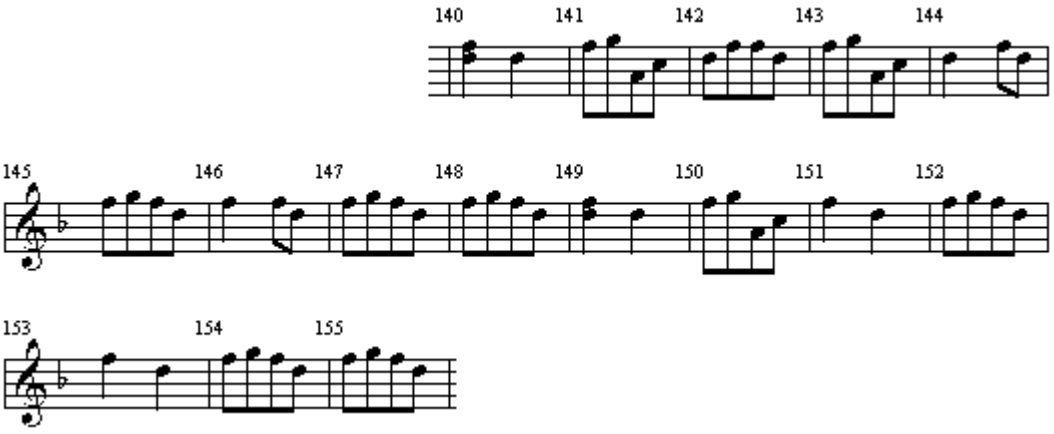


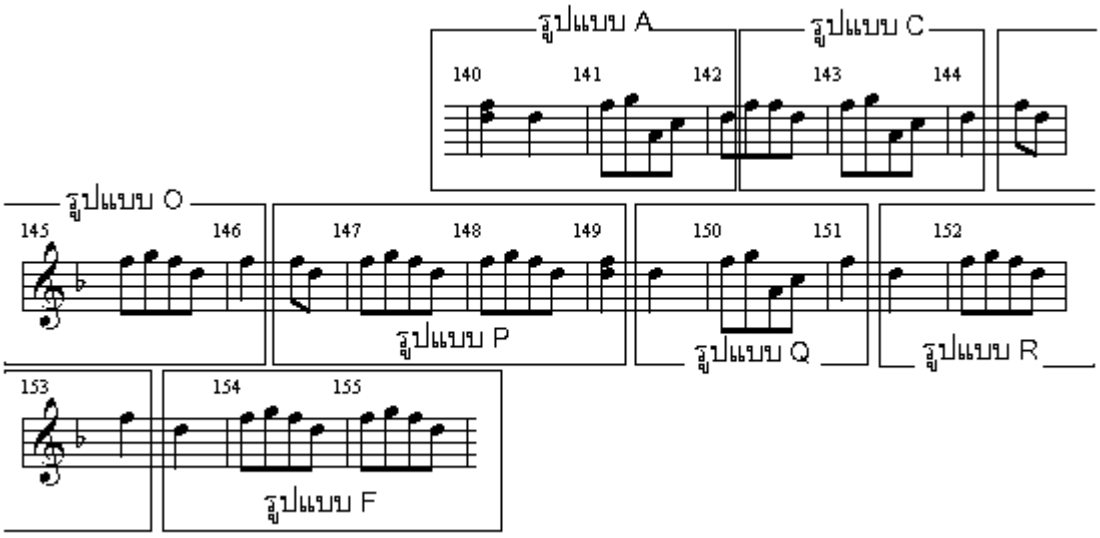
รูปแบบ A ได้แก่ ห้องเพลงที่ 131 – 132 และจังหวะตกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 133

รูปแบบ C ได้แก่ จังหวะยกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 133 ห้องเพลงที่ 134 และจังหวะตกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 135 มีรูปแบบทำนอง C ซ้ำกัน 2 ครั้ง

รูปแบบ F เป็นรูปแบบที่ใช้เชื่อมประโยคเพลงเข้าด้วยกัน

ทางเดินของแนวทำนองเพลง มีดังนี้ A – C – C – F

ประโยคที่ 10

จากโน้ตในประโยคที่ 10 พบว่า มีจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 16 ห้องเพลง จากห้องเพลงที่ 140 – 141 นำมาแบ่งเป็นรูปแบบทำนองได้ 7 รูปแบบ ดังนี้



รูปแบบ A ได้แก่ ห้องเพลงที่ 140 – 141 และจังหวะตกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 142

รูปแบบ C ได้แก่ จังหวะยกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 142 ห้องเพลงที่ 143 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 144

รูปแบบ O ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 144 ห้องเพลงที่ 145 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 146

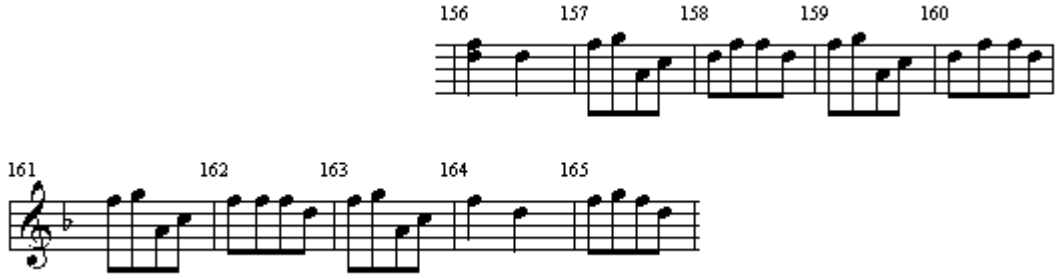
รูปแบบ P ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 146 ห้องเพลงที่ 147 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 149

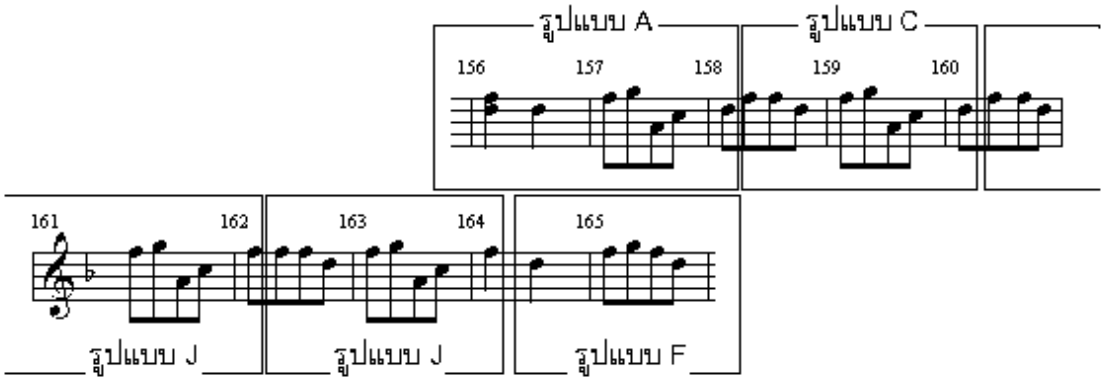
รูปแบบ Q ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 149 ห้องเพลงที่ 150 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 151

รูปแบบ R ได้แก่ จังหวะยกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 151 ห้องเพลงที่ 152 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 153

รูปแบบ F เป็นรูปแบบที่ใช้เชื่อมประโยคเพลงเข้าด้วยกัน

ทางเดินของแนวทำนองเพลง มีดังนี้ A – C – O – P – Q – R –FI

ประโยคที่ 11

จากโน้ตในประโยคที่ 11 พบว่า มีจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 10 ห้องเพลง จากห้องเพลงที่ 156 – 165 นำมาแบ่งเป็นรูปแบบทำนองได้ 4 รูปแบบ ดังนี้



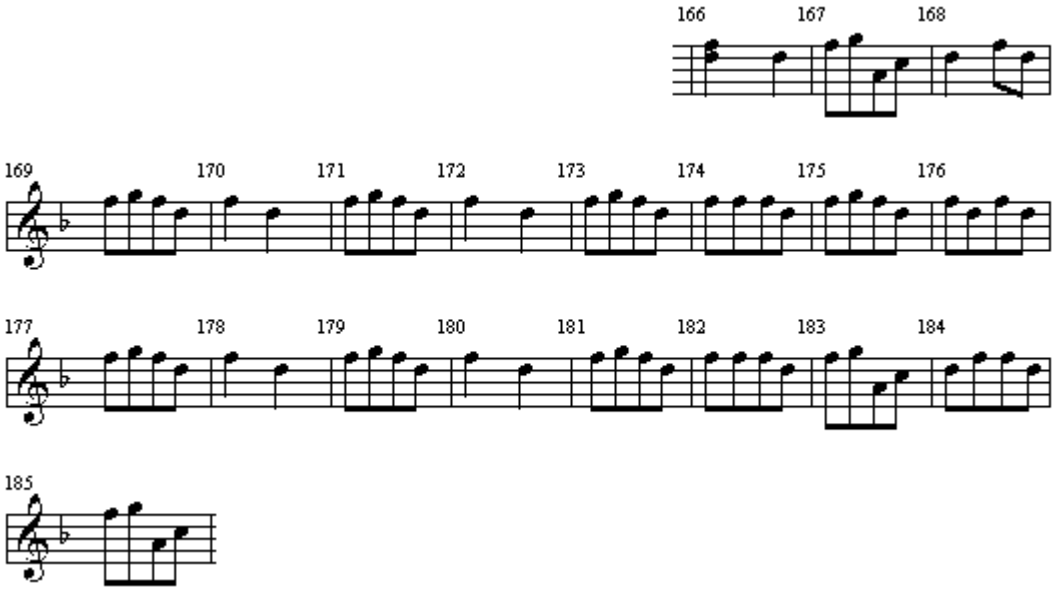
รูปแบบ A ได้แก่ ห้องเพลงที่ 156 – 157 และจังหวะตกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 158

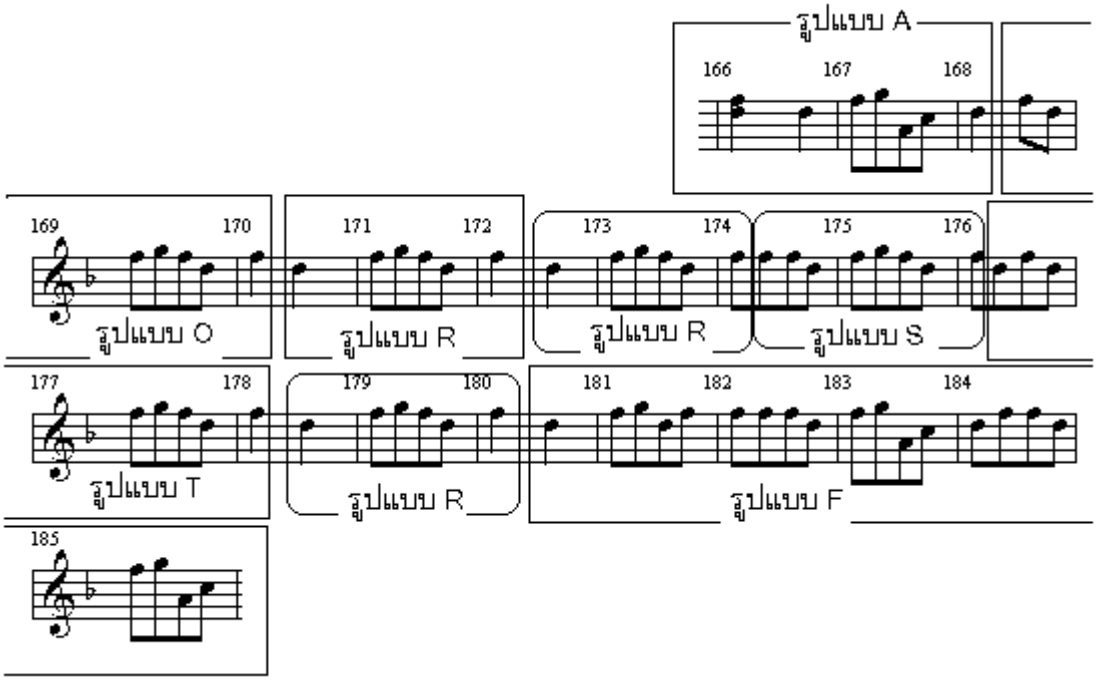
รูปแบบ C ได้แก่ จังหวะยกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 158 ห้องเพลงที่ 159 และจังหวะตกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 160

รูปแบบ J ได้แก่ จังหวะยกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 160 ห้องเพลงที่ 161 และจังหวะตกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 162 มีรูปแบบทำนอง J ซ้ำกัน 2 ครั้ง

รูปแบบ F เป็นรูปแบบที่ใช้เชื่อมประโยคเพลงเข้าด้วยกัน

ทางเดินของแนวทำนองเพลง มีดังนี้ A – C – J – J – F

ประโยคที่ 12

จากโน้ตในประโยคที่ 12 พบว่า มีจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 20 ห้องเพลง จากห้องเพลงที่ 166 – 185 นำมาแบ่งเป็นรูปแบบทำนองได้ 6 รูปแบบ ดังนี้



รูปแบบ A ได้แก่ ห้องเพลงที่ 166 – 167 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 168

รูปแบบ O ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 168 ห้องเพลงที่ 169 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 170

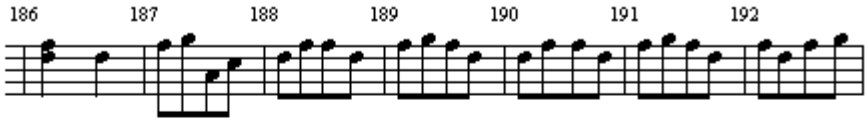
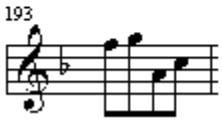
รูปแบบ R ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 170 ห้องเพลงที่ 171 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 172 มีรูปแบบทำนอง R ซ้ำกัน 3 ครั้ง

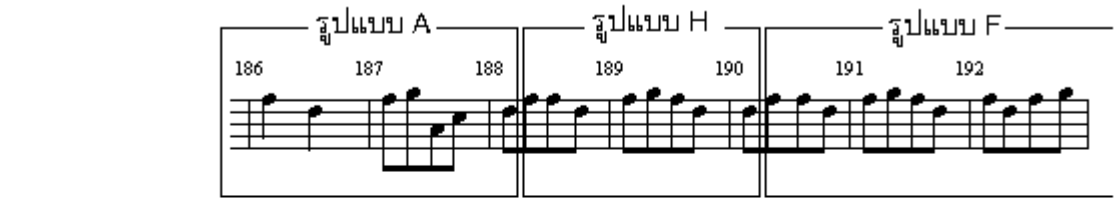
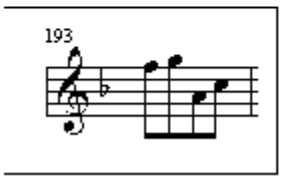
รูปแบบ S ได้แก่ จังหวะยกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 174 ห้องเพลงที่ 175 และจังหวะตกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 176

รูปแบบ T ได้แก่ จังหวะยกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 176 ห้องเพลงที่ 177 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 178

รูปแบบ F เป็นรูปแบบที่ใช้เชื่อมประโยคเพลงเข้าด้วยกัน

ทางเดินของแนวทำนองเพลง มีดังนี้ A – O – R – R – R – S – R – F

ประโยคที่ 13

จากโน้ตในประโยคที่ 13 พบว่า มีจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 8 ห้องเพลง จากห้องเพลงที่ 186 – 193 นำมาแบ่งเป็นรูปแบบทำนองได้ 3 รูปแบบ ดังนี้

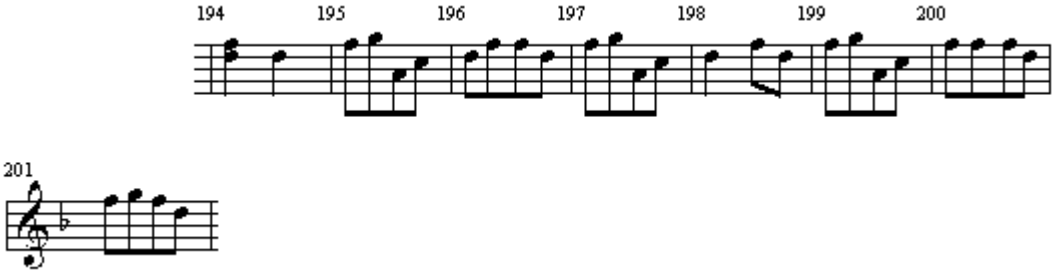


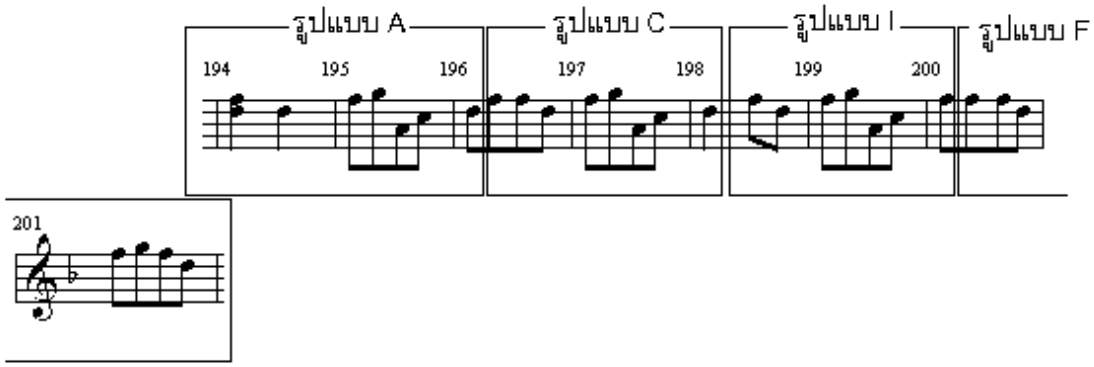
รูปแบบ A ได้แก่ ห้องเพลงที่ 186 – 187 และจังหวะตกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 188

รูปแบบ H ได้แก่ จังหวะยกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 188 ห้องเพลงที่ 189 และจังหวะตกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 190

รูปแบบ F เป็นรูปแบบที่ใช้เชื่อมประโยคเพลงเข้าด้วยกัน

ทางเดินของแนวทำนองเพลง มีดังนี้ A – T – F

ประโยคที่ 14

จากโน้ตในประโยคที่ 14 พบว่า มีจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 8 ห้องเพลง จากห้องเพลงที่ 194 – 201 นำมาแบ่งเป็นรูปแบบทำนองได้ 4 รูปแบบ ดังนี้



รูปแบบ A ได้แก่ ห้องเพลงที่ 194 – 195 และจังหวะตกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 196

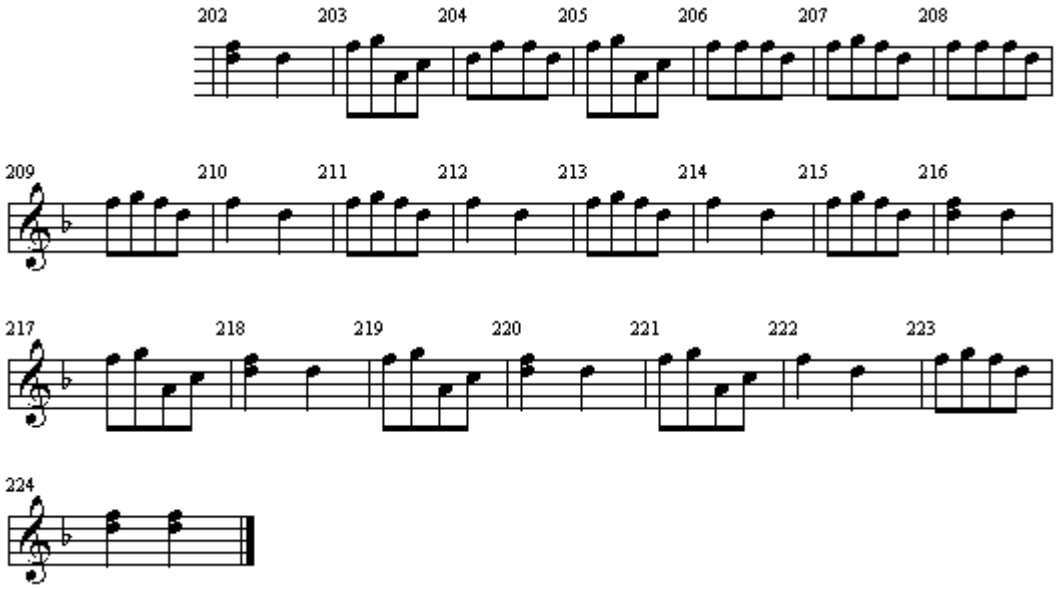
รูปแบบ C ได้แก่ จังหวะยกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 196 ห้องเพลงที่ 197 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 198

รูปแบบ I ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 198 ห้องเพลงที่ 199 และจังหวะตกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 200

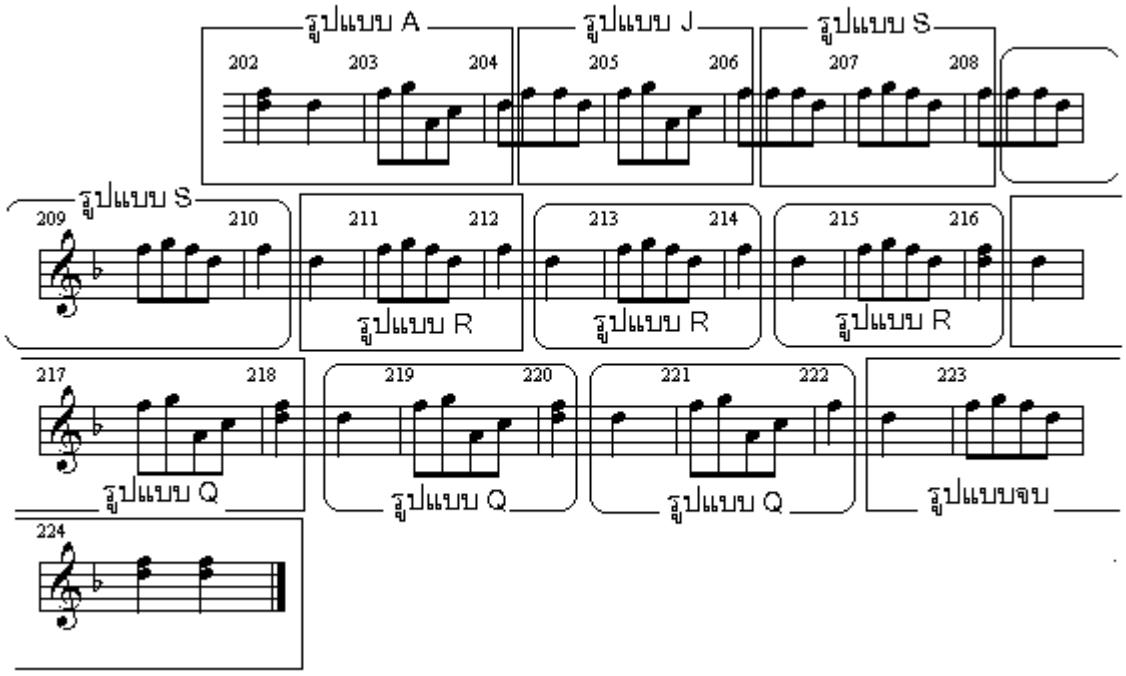
รูปแบบ F เป็นรูปแบบที่ใช้เชื่อมประโยคเพลงเข้าด้วยกัน

ทางเดินของแนวทำนองเพลง มีดังนี้ A – C – I – F

ประโยคที่ 15



จากโน้ตในประโยคที่ 15 พบว่า มีจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 24 ห้องเพลง จากห้องเพลงที่ 202 – 224 นำมาแบ่งเป็นรูปแบบทำนองได้ 6 รูปแบบ ดังนี้



รูปแบบ A ได้แก่ ห้องเพลงที่ 202 – 203 และจังหวะตกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 204

รูปแบบ J ได้แก่ จังหวะยกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 204 ห้องเพลงที่ 205 และจังหวะตกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 206

รูปแบบ S ได้แก่ จังหวะยกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 206 ห้องเพลงที่ 207 และจังหวะตกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 208 มีรูปแบบทำนอง S ซ้ำกัน 2 ครั้ง

รูปแบบ R ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 210 ห้องเพลงที่ 211 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 212 มีรูปแบบทำนอง R ซ้ำกัน 3 ครั้ง

รูปแบบ Q ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 216 ห้องเพลงที่ 217 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 218 มีรูปแบบทำนอง Q ซ้ำกัน 3 ครั้ง

รูปแบบจบ ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 222 ห้องเพลงที่ 223 และห้องเพลงที่ 224

ทางเดินของแนวทำนองเพลง มีดังนี้ A – J – S – S – R – R – R – Q – Q – Q – รูปแบบจบ

สรุปทางเดินของแนวทำนองเพลง มีดังนี้

ประโยคที่ 1 A – B – B – B – C – D – D – D – E – D – D – F

ประโยคที่ 2 A – D – G – C – C – F

ประโยคที่ 3 A – D – H – I – J – F

ประโยคที่ 4 A – K – J – F

ประโยคที่ 5 A – C – C – C – L – I – I – I – D – C – M – D – J – I – F

ประโยคที่ 6 A – C – C – C – F

ประโยคที่ 7 A – H – H – C – F

ประโยคที่ 8 A – N – N – H – O – O – O – O – F

ประโยคที่ 9 A – C – C – F

ประโยคที่ 10 A – C – O – P – Q – R –F

ประโยคที่ 11 A – C – J – J – F

ประโยคที่ 12 A – O – R – R – R – S – R – F

ประโยคที่ 13 A – T – F

ประโยคที่ 14 A – C – I – F

ประโยคที่ 15 A – J – S – S – R – R – R – Q – Q – Q – รูปแบบจบ

จากการแบ่งประโยคเพลงและรูปแบบทำนองเพลงลายลำผีไท้ ของนายขัน บันตะบอน พบว่า มีรูปแบบทำนอง จำนวน 20 รูปแบบ มีประโยคเพลง จำนวน 15 ประโยคเพลง นำรูปแบบเพลงที่ใช้ในแต่ละประโยคเพลงมาวิเคราะห์หาโครงสร้างของแนวทำนองหลัก มีรายละเอียดดังนี้

1. รูปแบบ A บรรเลงในช่วงเริ่มต้นของประโยคเพลง มีจำนวน 15 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 1 – 15 และมีรูปแบบที่บรรเลงต่อจากรูปแบบ A ดังนี้

- รูปแบบ B มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 1 จำนวน 3 ครั้ง
- รูปแบบ D มี 2 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 2, 3
- รูปแบบ C มี 6 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 5, 6, 9, 10, 11, 14
- รูปแบบ K มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 4
- รูปแบบ H มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 7
- รูปแบบ N มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 8
- รูปแบบ O มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 12
- รูปแบบ T มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 13
- รูปแบบ J มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 15

2. รูปแบบ B มีรายละเอียดในการบรรเลง ดังนี้

2.1 บรรเลงต่อจากรูปแบบทำนองอื่น ได้แก่

- รูปแบบ A มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 1

2.2 บรรเลงก่อนรูปแบบทำนองอื่น ได้แก่

- รูปแบบ C มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 1

พบว่า รูปแบบ B บรรเลงต่อจากรูปแบบ A มี 1 ประโยคเพลง จำนวน 3 ครั้งติดต่อกัน มีรูปแบบ C บรรเลงต่อจากรูปแบบ B จำนวน 1 ประโยค

3. รูปแบบ C มีรายละเอียดในการบรรเลง ดังนี้

3.1 บรรเลงต่อจากรูปแบบทำนองอื่น

- รูปแบบ A มี 6 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 5, 6, 9, 10, 11, 14

3.2 บรรเลงก่อนรูปแบบทำนองอื่น

- รูปแบบ D มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 1
- รูปแบบ F มี 4 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 2, 6, 7, 9
- รูปแบบ L มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 5
- รูปแบบ M มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 5

- รูปแบบ O มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 10
- รูปแบบ J มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 11
- รูปแบบ I มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 14

พบว่า รูปแบบ C บรรเลงต่อจากรูปแบบ A มากที่สุดจำนวน 6 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 5, 6, 9, 10, 11, 14 และบรรเลงก่อนรูปแบบ F มากที่สุด จำนวน 4 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 2, 6, 7, 9 แต่รูปแบบ F เป็นรูปแบบใช้บรรเลงเชื่อมประโยคเพลงจึงไม่สามารถนำมาคั่นในช่วงของประโยคเพลง ส่วนรูปแบบ D, L, M, O, J, I บรรเลงต่อจากรูปแบบ C มีรูปแบบละ 1 ประโยคเพลง สามารถนำรูปแบบใดรูปแบบหนึ่งมาบรรเลงต่อจากรูปแบบ C ในโครงสร้างของแนวทำนองหลัก

4. รูปแบบ D มีรายละเอียดการบรรเลง ดังนี้

4.1 บรรเลงต่อจากรูปแบบทำนองอื่น

- รูปแบบ C มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 1
- รูปแบบ A มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 2
- รูปแบบ E มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 1
- รูปแบบ I มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 5
- รูปแบบ M มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 5

4.2 บรรเลงก่อนรูปแบบทำนองอื่น

- รูปแบบ E มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 1
- รูปแบบ G มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 2
- รูปแบบ H มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 3
- รูปแบบ C มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 5

พบว่า รูปแบบ D บรรเลงต่อจากรูปแบบ C, A, E, I, M มีรูปแบบละ 1 ประโยคเพลง ดังนั้น รูปแบบ D สามารถบรรเลงต่อจากรูปแบบใดรูปแบบหนึ่งก็ได้ ส่วนรูปแบบที่บรรเลงต่อจากรูปแบบ D คือ รูปแบบ E, G, H, C มีรูปแบบละ 1 ประโยคเพลง ดังนั้น รูปแบบ E, G, H, C สามารถนำบรรเลงต่อจากรูปแบบ D ได้

5. รูปแบบ E มีรายละเอียดการบรรเลง ดังนี้

5.1 บรรเลงต่อจากรูปแบบทำนองอื่น

- รูปแบบ D มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 1

5.2 บรรเลงก่อนรูปแบบทำนองอื่น

- รูปแบบ D มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 1

พบว่า รูปแบบ E บรรเลงต่อจากรูปแบบ D มี 1 ประโยคเพลง ดังนั้น รูปแบบ E สามารถบรรเลงต่อจากรูปแบบ D ได้เท่านั้น ส่วนรูปแบบที่บรรเลงต่อจากรูปแบบ E คือ รูปแบบ D มี 1 ประโยคเพลง ดังนั้น รูปแบบที่สามารถนำบรรเลงต่อจากรูปแบบ E ได้ คือ รูปแบบ D เท่านั้น

6. รูปแบบ F เป็นรูปแบบทำนองที่ใช้บรรเลงเชื่อมประโยคเพลงเข้าด้วยกัน ขึ้นอยู่กับอารมณ์ของหมอแคนว่าจะบรรเลงอย่างไรจึงไม่มีรูปแบบแน่นอน ในแนวทำนองหลักจะใช้หรือไม่ใช้ก็ได้ หรืออาจใช้บรรเลงก่อนจบเพลงก็ได้

7. รูปแบบ G มีรายละเอียดการบรรเลง ดังนี้

7.1 บรรเลงต่อจากรูปแบบทำนองอื่น

- รูปแบบ D มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 2

7.2 บรรเลงก่อนรูปแบบทำนองอื่น

- รูปแบบ C มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 2

พบว่า รูปแบบ G บรรเลงต่อจากรูปแบบ D มี 1 ประโยคเพลง ดังนั้น รูปแบบ G สามารถบรรเลงต่อจากรูปแบบ D ได้เท่านั้น ส่วนรูปแบบที่บรรเลงต่อจากรูปแบบ G คือ รูปแบบ C มี 1 ประโยคเพลง ดังนั้น รูปแบบที่สามารถนำบรรเลงต่อจากรูปแบบ G ได้ คือ รูปแบบ C เท่านั้น

8. รูปแบบ H มีรายละเอียดการบรรเลง ดังนี้

8.1 บรรเลงต่อจากรูปแบบทำนองอื่น

- รูปแบบ D มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 3
- รูปแบบ A มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 7
- รูปแบบ N มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 8

8.2 บรรเลงก่อนรูปแบบทำนองอื่น

- รูปแบบ I มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 3
- รูปแบบ C มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 7
- รูปแบบ O มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 8

พบว่า รูปแบบ H บรรเลงต่อจากรูปแบบ D, A, N มีรูปแบบละ 1 ประโยคเพลง ดังนั้น รูปแบบ H สามารถบรรเลงต่อจากรูปแบบใดรูปแบบหนึ่งก็ได้ ส่วนรูปแบบที่บรรเลงต่อจากรูปแบบ H คือ รูปแบบ I, C, O มีรูปแบบละ 1 ประโยคเพลง ดังนั้น รูปแบบ I, C, O สามารถนำบรรเลงต่อจากรูปแบบ D ได้

9. รูปแบบ I มีรายละเอียดการบรรเลง ดังนี้

9.1 บรรเลงต่อจากรูปแบบทำนองอื่น

- รูปแบบ H มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 3

- รูปแบบ L มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 5
- รูปแบบ J มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 5
- รูปแบบ C มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 14

9.2 บรรเลงก่อนรูปแบบทำนองอื่น

- รูปแบบ J มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 3
- รูปแบบ D มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 5
- รูปแบบ F มี 2 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 5, 14

พบว่า รูปแบบ I บรรเลงต่อจากรูปแบบ H, L, J, C มีรูปแบบละ 1 ประโยคเพลง ดังนั้น รูปแบบ H สามารถบรรเลงต่อจากรูปแบบใดรูปแบบหนึ่งก็ได้ ส่วนรูปแบบที่บรรเลงต่อจากรูปแบบ I คือ รูปแบบ J, D มีรูปแบบละ 1 ประโยคเพลง และรูปแบบ F มี 2 ประโยคเพลง ดังนั้น รูปแบบ J, D, F สามารถนำบรรเลงต่อจากรูปแบบ I ได้

10. รูปแบบ J มีรายละเอียดการบรรเลง ดังนี้

10.1 บรรเลงต่อจากรูปแบบทำนองอื่น

- รูปแบบ I มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 3
- รูปแบบ K มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 4
- รูปแบบ D มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 5
- รูปแบบ C มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 11
- รูปแบบ A มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 15

10.2 บรรเลงก่อนรูปแบบทำนองอื่น

- รูปแบบ F มี 3 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 3, 4, 11
- รูปแบบ I มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 5
- รูปแบบ S มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 15

พบว่า รูปแบบ J บรรเลงต่อจากรูปแบบ I, K, D, C, A มีรูปแบบละ 1 ประโยคเพลง ดังนั้น รูปแบบ J สามารถบรรเลงต่อจากรูปแบบใดรูปแบบหนึ่งก็ได้ ส่วนรูปแบบที่บรรเลงต่อจากรูปแบบ J คือ รูปแบบ I, S มีรูปแบบละ 1 ประโยคเพลง และรูปแบบ F มี 3 ประโยคเพลง ดังนั้น รูปแบบ I, S, F สามารถนำบรรเลงต่อจากรูปแบบ J ได้

11. รูปแบบ K มีรายละเอียดการบรรเลง ดังนี้

11.1 บรรเลงต่อจากรูปแบบทำนองอื่น

- รูปแบบ A มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 4

11.2 บรรเลงก่อนรูปแบบทำนองอื่น

- รูปแบบ J มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 4

พบว่า รูปแบบ K บรรเลงต่อจากรูปแบบ A มี 1 ประโยคเพลง ดังนั้น รูปแบบ K สามารถบรรเลงต่อจากรูปแบบ A ได้เท่านั้น ส่วนรูปแบบที่บรรเลงต่อจากรูปแบบ K คือ รูปแบบ J มี 1 ประโยคเพลง ดังนั้น รูปแบบที่สามารถนำบรรเลงต่อจากรูปแบบ K ได้ คือ รูปแบบ J เท่านั้น

12. รูปแบบ L มีรายละเอียดการบรรเลง ดังนี้

12.1 บรรเลงต่อจากรูปแบบทำนองอื่น

- รูปแบบ C มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 5

12.2 บรรเลงก่อนรูปแบบทำนองอื่น

- รูปแบบ I มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 5

พบว่า รูปแบบ L บรรเลงต่อจากรูปแบบ C มี 1 ประโยคเพลง ดังนั้น รูปแบบ L สามารถบรรเลงต่อจากรูปแบบ C ได้เท่านั้น ส่วนรูปแบบที่บรรเลงต่อจากรูปแบบ L คือ รูปแบบ I มี 1 ประโยคเพลง ดังนั้น รูปแบบที่สามารถนำบรรเลงต่อจากรูปแบบ L ได้ คือ รูปแบบ I เท่านั้น

13. รูปแบบ M มีรายละเอียดการบรรเลง ดังนี้

13.1 บรรเลงต่อจากรูปแบบทำนองอื่น

- รูปแบบ C มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 5

13.2 บรรเลงก่อนรูปแบบทำนองอื่น

- รูปแบบ D มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 5

พบว่า รูปแบบ M บรรเลงต่อจากรูปแบบ C มี 1 ประโยคเพลง ดังนั้น รูปแบบ M สามารถบรรเลงต่อจากรูปแบบ C ได้เท่านั้น ส่วนรูปแบบที่บรรเลงต่อจากรูปแบบ M คือ รูปแบบ D มี 1 ประโยคเพลง ดังนั้น รูปแบบที่สามารถนำบรรเลงต่อจากรูปแบบ M ได้ คือ รูปแบบ D เท่านั้น

14. รูปแบบ N มีรายละเอียดการบรรเลง ดังนี้

14.1 บรรเลงต่อจากรูปแบบทำนองอื่น

- รูปแบบ A มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 8

14.2 บรรเลงก่อนรูปแบบทำนองอื่น

- รูปแบบ H มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 8

พบว่า รูปแบบ N บรรเลงต่อจากรูปแบบ A มี 1 ประโยคเพลง ดังนั้น รูปแบบ N สามารถบรรเลงต่อจากรูปแบบ A ได้เท่านั้น ส่วนรูปแบบที่บรรเลงต่อจากรูปแบบ N คือ รูปแบบ H มี 1 ประโยคเพลง ดังนั้น รูปแบบที่สามารถนำบรรเลงต่อจากรูปแบบ N ได้ คือ รูปแบบ H เท่านั้น

15. รูปแบบ O มีรายละเอียดการบรรเลง ดังนี้

15.1 บรรเลงต่อจากรูปแบบทำนองอื่น

- รูปแบบ H มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 8
- รูปแบบ C มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 10
- รูปแบบ A มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 12

15.2 บรรเลงก่อนรูปแบบทำนองอื่น

- รูปแบบ F มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 8
- รูปแบบ P มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 10
- รูปแบบ R มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 12

พบว่า รูปแบบ O บรรเลงต่อจากรูปแบบ H, C, A มีรูปแบบละ 1 ประโยคเพลง ดังนั้น รูปแบบ O สามารถบรรเลงต่อจากรูปแบบใดรูปแบบหนึ่งก็ได้ ส่วนรูปแบบที่บรรเลงต่อจากรูปแบบ O คือ รูปแบบ F, P, R มีรูปแบบละ 1 ประโยคเพลง ดังนั้น รูปแบบ F, P, R สามารถนำบรรเลงต่อจากรูปแบบ O ได้

16. รูปแบบ P มีรายละเอียดการบรรเลง ดังนี้

16.1 บรรเลงต่อจากรูปแบบทำนองอื่น

- รูปแบบ O มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 10

16.2 บรรเลงก่อนรูปแบบทำนองอื่น

- รูปแบบ Q มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 10

พบว่า รูปแบบ P บรรเลงต่อจากรูปแบบ O มี 1 ประโยคเพลง ดังนั้น รูปแบบ P สามารถบรรเลงต่อจากรูปแบบ O ได้เท่านั้น ส่วนรูปแบบที่บรรเลงต่อจากรูปแบบ P คือ รูปแบบ Q มี 1 ประโยคเพลง ดังนั้น รูปแบบที่สามารถนำบรรเลงต่อจากรูปแบบ P ได้ คือ รูปแบบ Q เท่านั้น

17. รูปแบบ Q มีรายละเอียดการบรรเลง ดังนี้

17.1 บรรเลงต่อจากรูปแบบทำนองอื่น

- รูปแบบ P มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 10
- รูปแบบ R มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 15

17.2 บรรเลงก่อนรูปแบบทำนองอื่น

- รูปแบบ R มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 10
- รูปแบบจบ มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 15

พบว่า รูปแบบ Q บรรเลงต่อจากรูปแบบ P, R มีรูปแบบละ 1 ประโยคเพลง ดังนั้น รูปแบบ Q สามารถบรรเลงต่อจากรูปแบบใดรูปแบบหนึ่งก็ได้ ส่วนรูปแบบ

ที่บรรเลงต่อจากรูปแบบ Q คือ รูปแบบ R, รูปแบบจบ มีรูปแบบละ 1 ประโยคเพลง ดังนั้น รูปแบบที่สามารถนำบรรเลงต่อจากรูปแบบ O ได้ คือ รูปแบบ R และรูปแบบจบ

18. รูปแบบ R มีรายละเอียดการบรรเลง ดังนี้

18.1 บรรเลงต่อจากรูปแบบทำนองอื่น

- รูปแบบ Q มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 10
- รูปแบบ O มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 12
- รูปแบบ S มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 15

18.2 บรรเลงก่อนรูปแบบทำนองอื่น

- รูปแบบ F มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 10
- รูปแบบ S มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 12
- รูปแบบ Q มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 15

พบว่า รูปแบบ R บรรเลงต่อจากรูปแบบ Q, O, S มีรูปแบบละ 1 ประโยคเพลง ดังนั้น รูปแบบ R สามารถบรรเลงต่อจากรูปแบบใดรูปแบบหนึ่งก็ได้ ส่วนรูปแบบที่บรรเลงต่อจากรูปแบบ R คือ รูปแบบ F, S, Q มีรูปแบบละ 1 ประโยคเพลง ดังนั้น รูปแบบ F, S, Q สามารถนำบรรเลงต่อจากรูปแบบ R ได้

19. รูปแบบ S มีรายละเอียดการบรรเลง ดังนี้

19.1 บรรเลงต่อจากรูปแบบทำนองอื่น

- รูปแบบ R มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 12
- รูปแบบ J มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 15

19.2 บรรเลงก่อนรูปแบบทำนองอื่น

- รูปแบบ R มี 2 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 12, 15

พบว่า รูปแบบ S บรรเลงต่อจากรูปแบบ R, J, มีรูปแบบละ 1 ประโยคเพลง ดังนั้น รูปแบบ S สามารถบรรเลงต่อจากรูปแบบใดรูปแบบหนึ่งก็ได้ ส่วนรูปแบบที่บรรเลงต่อจากรูปแบบ S คือ รูปแบบ R มี 2 ประโยคเพลง ดังนั้น รูปแบบ R สามารถนำบรรเลงต่อจากรูปแบบ S ได้

20. รูปแบบ T มีรายละเอียดการบรรเลง ดังนี้

20.1 บรรเลงต่อจากรูปแบบทำนองอื่น

- รูปแบบ A มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 13

20.2 บรรเลงก่อนรูปแบบทำนองอื่น

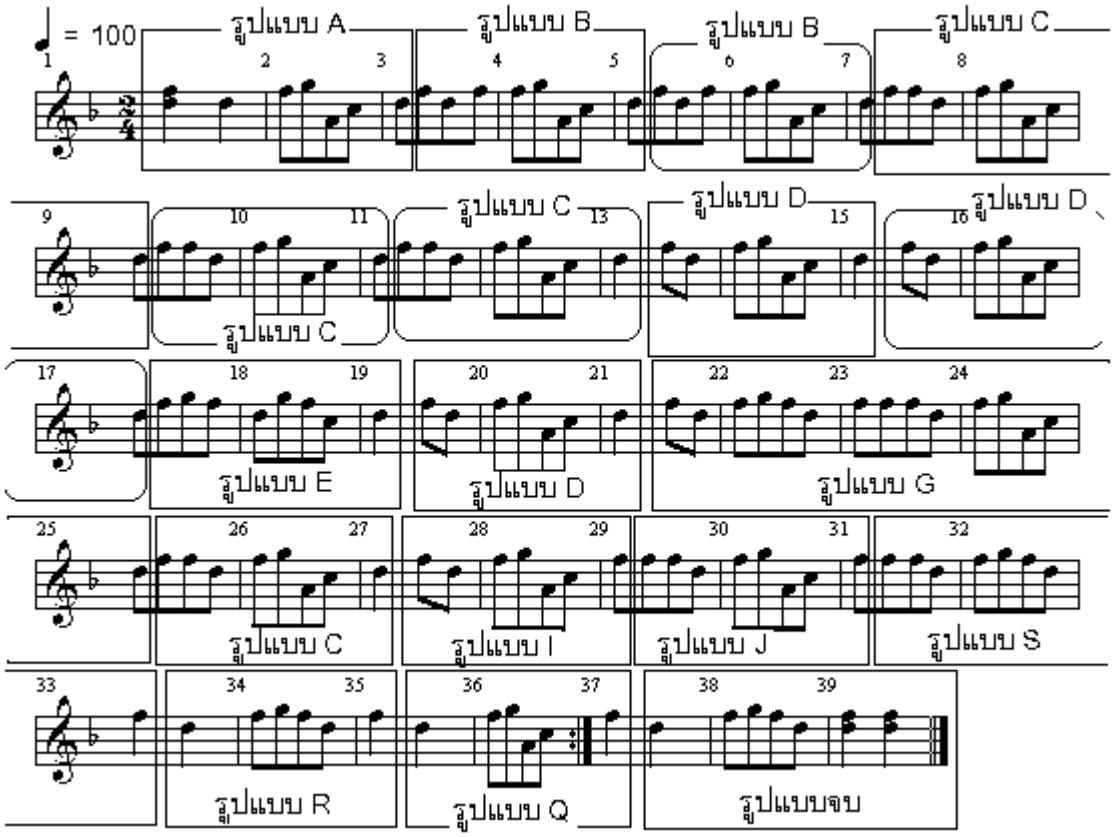
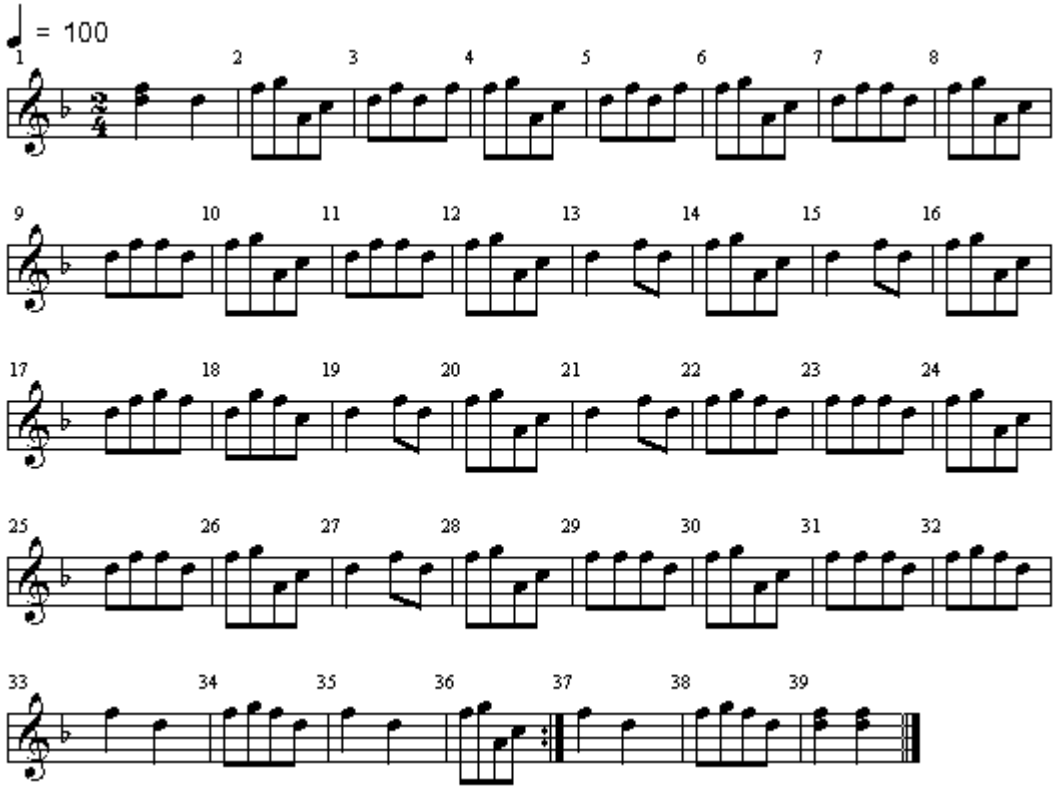
- รูปแบบ F มี 1 ประโยคเพลง คือ ประโยคเพลงที่ 13

พบว่า รูปแบบ T บรรเลงต่อจากรูปแบบ A มี 1 ประโยคเพลง ดังนั้น รูปแบบ T สามารถบรรเลงต่อจากรูปแบบ A ได้ ส่วนรูปแบบที่บรรเลงต่อจากรูปแบบ T คือ รูปแบบ F มี 1 ประโยคเพลง ดังนั้น รูปแบบ F สามารถนำบรรเลงต่อจากรูปแบบ T ได้

จากการศึกษาวิเคราะห์รูปแบบทำนองหลักเพลงลายลำผีไท้ ของนายขัน บันตะบอน พบว่า มีจำนวนรูปแบบทำนองทั้งหมดจำนวน 20 รูปแบบ แยกเป็นประโยคเพลงได้ 15 ประโยคเพลง พบว่า รูปแบบ A เป็นรูปแบบที่ใช้ในการเริ่มต้นเพลงเพราะมีการบรรเลงในการเริ่มต้นในทุกประโยคเพลง รูปแบบที่มาต่อรูปแบบ A คือ รูปแบบ C เพราะรูปแบบ C บรรเลงต่อจากรูปแบบ A จำนวน 6 ประโยคเพลง แต่นำรูปแบบ B มาคั่นระหว่างรูปแบบ A กับรูปแบบ C ดังนั้น รูปแบบที่บรรเลงต่อจากรูปแบบ A คือ รูปแบบ B 3 ครั้ง ตามด้วยรูปแบบ C อีก 3 ครั้ง รูปแบบทำนองที่บรรเลงต่อจากรูปแบบ C คือ รูปแบบ D จำนวน 3 ครั้ง เพราะ รูปแบบ D สามารถบรรเลงต่อรูปแบบ C ได้เนื่องจากแนวทำนองมีความสอดคล้องกัน รูปแบบทำนองที่บรรเลงต่อจากรูปแบบ D คือ รูปแบบ E เพราะ รูปแบบ E สามารถบรรเลงต่อจากรูปแบบ D ได้ รูปแบบทำนองที่บรรเลงต่อจากรูปแบบ E คือ รูปแบบ D เพราะ รูปแบบ D สามารถบรรเลงต่อจากรูปแบบ E ได้เท่านั้น รูปแบบทำนองที่บรรเลงต่อจากรูปแบบ D ต่อไปคือ รูปแบบ G เพราะ รูปแบบ G สามารถบรรเลงต่อจากรูปแบบ D ได้และแนวทำนองสอดคล้องกัน รูปแบบทำนองที่บรรเลงต่อจากรูปแบบ G คือ รูปแบบ C เพราะ รูปแบบ C สามารถบรรเลงต่อจากรูปแบบ G ได้เท่านั้น รูปแบบทำนองที่บรรเลงต่อจากรูปแบบ C คือ รูปแบบ I เพราะ รูปแบบ I สามารถบรรเลงต่อจากรูปแบบ C ได้ รูปแบบทำนองที่บรรเลงต่อจากรูปแบบ I คือ รูปแบบ J เพราะ รูปแบบ J สามารถบรรเลงต่อจากรูปแบบ I ได้ รูปแบบทำนองที่บรรเลงต่อจากรูปแบบ J คือ รูปแบบ S เพราะ รูปแบบ S สามารถบรรเลงต่อจากรูปแบบ J ได้เท่านั้น รูปแบบทำนองที่บรรเลงต่อจากรูปแบบ S คือ รูปแบบ R เพราะ รูปแบบ R สามารถบรรเลงต่อจากรูปแบบ S ได้เท่านั้น รูปแบบทำนองที่บรรเลงต่อจากรูปแบบ R คือ รูปแบบ Q เพราะ รูปแบบ Q สามารถบรรเลงต่อจากรูปแบบ R ได้ รูปแบบทำนองที่บรรเลงต่อจากรูปแบบ Q คือ รูปแบบจบ เพราะ รูปแบบจบ สามารถบรรเลงต่อจากรูปแบบ Q ได้เท่านั้น สามารถถอดรูปแบบทำนองของเพลงให้เป็นแนวทำนองหลักได้ตามโครงสร้าง ดังนี้

โครงสร้างของรูปแบบทำนองหลักลายลำผีไท้ ของนายขัน บันตะบอง

A - B - B - C - C - C - D - D - E - D - G - C -
I - J - S - R - Q - จบ

บันทึกโน้ตตามโครงสร้างรูปแบบทำนองหลักของเพลงลายลำผีไท้

บันทึกโน้ตตามแนวทำนองหลักลายลำผีไท้ ของนายขัน บันตะบัน

5.2.2 วิเคราะห์แนวทำนองหลักลายลำผีไท้ ของนายขัน บันตะบอน

5.2.2.1 โครงสร้างของเพลง

ดนตรีประกอบพิธีเหยา ใช้เครื่องดนตรีประกอบ คือ แคน เพียงชนิดเดียว หมอแคนจะต้องเป่าแคนตามลายทำนองประกอบพิธีจนเสร็จสิ้น ซึ่งต้องใช้เวลานานผู้เป่าแคนต้องมีสุขภาพแข็งแรง ลายทำนองของแคนนั้นจะมีลักษณะซ้ำๆ กัน โดยมีทำนองหลักประมาณ 37 ห้องเพลง การวนซ้ำครั้งต่อไปแนวทำนองอาจจะเปลี่ยนไปตามอารมณ์ของหมอแคน บางครั้งอาจมีจำนวนห้องเพลงมากกว่าหรือบางครั้งอาจมีน้อยกว่าแนวทำนองหลัก บางครั้งอาจมีการดัดแปลงแนวทำนองเล็กน้อย มีลักษณะโครงสร้างของแนวทำนองดังนี้

1) ประเภทของเพลง เป็นเพลงบรรเลงประกอบพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วย โดยเป่าคลอในขณะประกอบพิธีตั้งแต่เริ่มต้นจนสิ้นสุดพิธี อาจมีการหยุดพักบ้างเล็กน้อยหรือผลัดเปลี่ยนกับหมอแคนคนอื่น โดยมีหมอเหยาร้องลำคำกลอนประกอบที่ไม่มีอัตราจังหวะแน่นอนขึ้นอยู่กับอารมณ์และสถานการณ์ในขณะประกอบพิธี

2) อัตราจังหวะ แนวทำนองของแคนมีจังหวะที่แน่นอน ในอัตราจังหวะความเร็วปานกลาง หรืออัตราจังหวะสองชั้นในดนตรีไทย แต่แนวคำร้องมีอัตราจังหวะไม่แน่นอนขึ้นอยู่กับหมอเหยาผู้ประกอบพิธี มีการลำและพูดสลับกัน

3) จำนวนท่อนเพลงหรือห้องเพลง ลายทำนองของแคนจะทีลักษณะซ้ำๆ กัน โดยมีทำนองหลักประมาณ 37 ห้องเพลง การบรรเลงวนซ้ำไปซ้ำมาจนเสร็จพิธี แนวทำนองอาจมีการดัดแปลงหรือเปลี่ยนไปตามอารมณ์ของหมอแคน บางครั้งอาจมีการบรรเลงซ้ำแนวทำนองเดิม

4) หน้าที่ของเพลง แนวทำนองของแคนทำหน้าที่บรรเลงประกอบพิธีเหยา

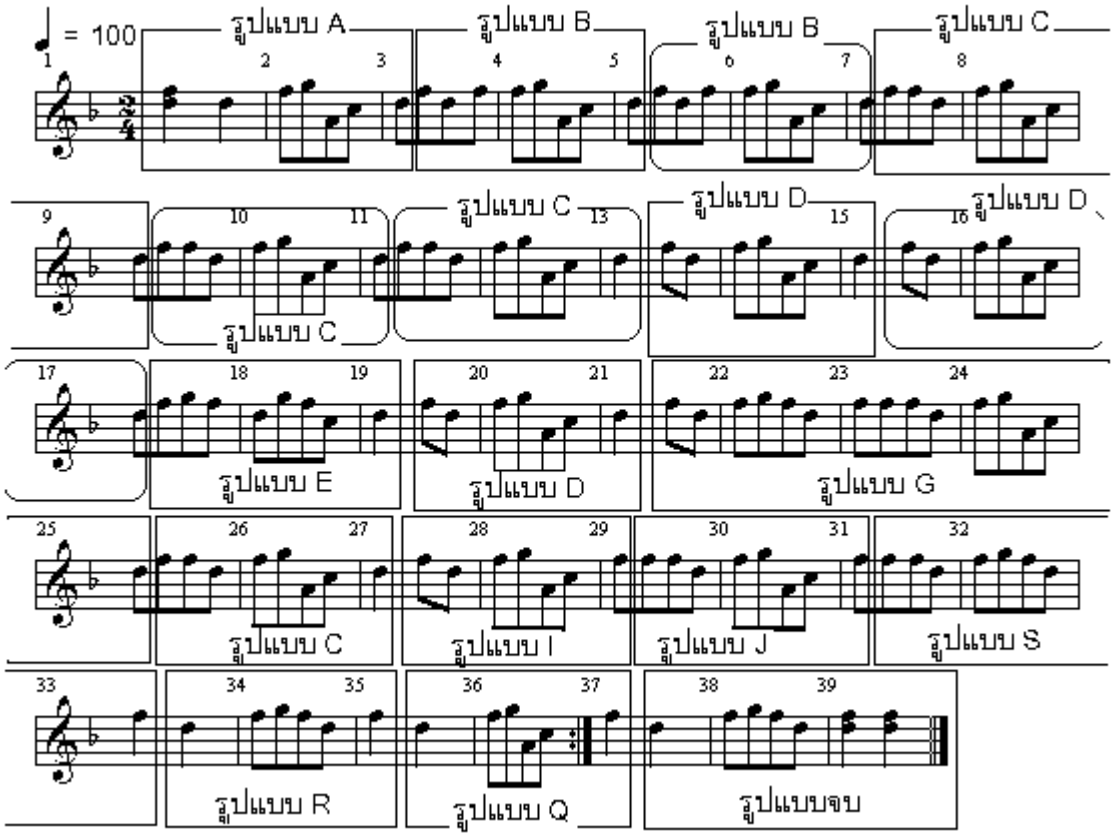
5) โอกาสที่นำไปใช้ ใช้บรรเลงประกอบพิธีเหยา โดยหมอแคนจะต้องเป่าแคนประกอบพิธีจนเสร็จสิ้น

5.2.2.2 ฟอร์ม

ลายลำผีไท้ เป็นลายทำนองของแคนที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วยของชาวผู้ไทย ลักษณะแนวทำนองหลักมี 12 รูปแบบ มี 39 ห้องเพลง มีอัตราจังหวะ 2/4 ความเร็วของการบรรเลงโดยยึดโน้ตตัวดำมีค่าเท่ากับ 100 การบรรเลงมีลักษณะวนซ้ำกันกลับไปกลับมาจนเสร็จสิ้นพิธี โครงสร้างของรูปแบบทำนองหลักลายลำผีไท้ ของนายขัน บันตะบอง มีดังนี้

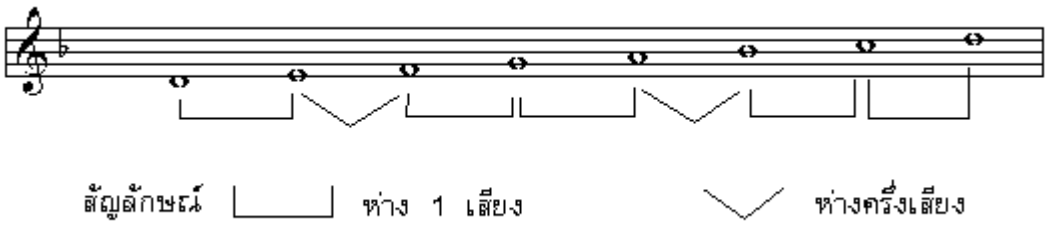
A - B - B - C - C - C - D - D - E - D - G - C -

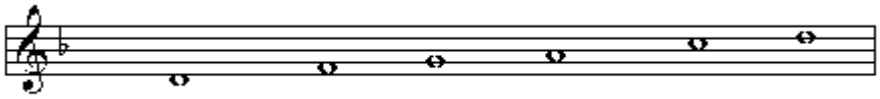
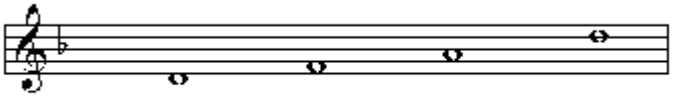
I - J - S - R - Q - จบ

โน้ตลายลำผีไท้ ของนายขัน บันตะบอน บันทึกโน้ตตามโครงสร้างของรูปแบบทำนอง

5.2.2.3 บันไดเสียง

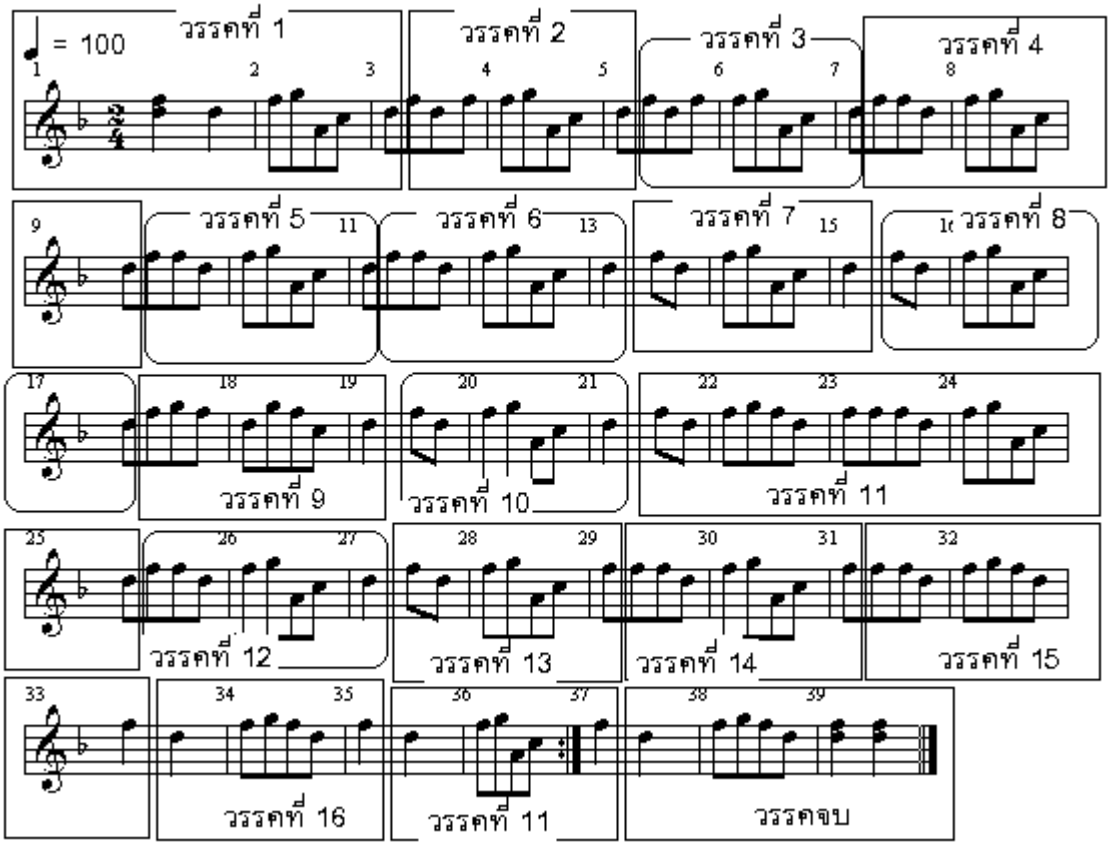
แนวทำนองเพลงลำผีไท้ จัดอยู่ในบันไดเสียง ดีไมเนอร์(D minor) เพราะกลุ่มเสียงที่ใช้ ได้แก่ เร(D) มี(E) ฟา(F) ซอล(G) ลา(A) โด(C) เร(D) โดยมีเสียงเร(D) เป็นเสียงหลัก ในโครงสร้างของบันไดเสียงไมเนอร์ซึ่งมีระยะห่างระหว่างเสียง ดังนี้

โครงสร้างบันไดเสียงไมเนอร์(Minor Scale)

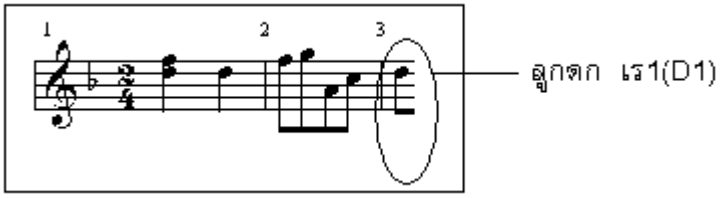


กลุ่มเสียงทั้งหมดที่ใช้ในลายลำผีไท้ ของนายขัน บันตะบอน ในบันไดเสียงดีไมเนอร์(D minor Scale) ได้แก่ เร(D) ฟา(F) ซอล(G) ลา(A) โดสูง(C) เร(D)

เสียงหลักที่ใช้ในลายลำผีไท้ ของนายขัน บันตะบอน ในบันไดเสียงซีไมเนอร์(C minor Scale) ได้แก่ เร(D) ฟา(F) ลา(A) เรสูง(D)

5.2.2.4 วรรคเพลงและลูกตก

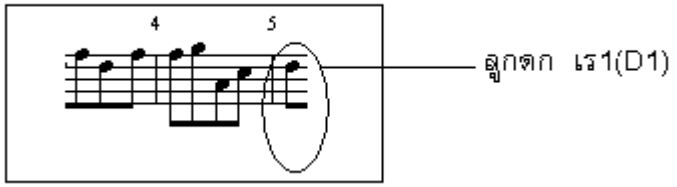
เพลงลายลำผีไท้ ตามแนวทำนองหลักของนายขัน บันตะบอน แบ่งเป็นวรรคเพลงและลูกตกได้ดังนี้



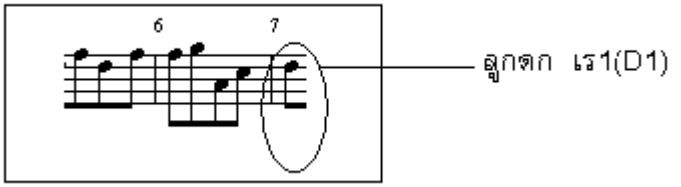
1) วรรคที่ 1 ได้แก่ ห้องเพลงที่ 1 – 2 และจังหวะตกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 3 ประกอบด้วยโน้ต ฟา(F) เร(D) ฟา(F) ซอล(G) ลา(A) โด(C) เร(D) มีลูกตกอยู่ที่โน้ตตัวสุดท้ายของวรรคเพลง คือ เร1(D1) หรือ เสียง เร(D) ดังนี้



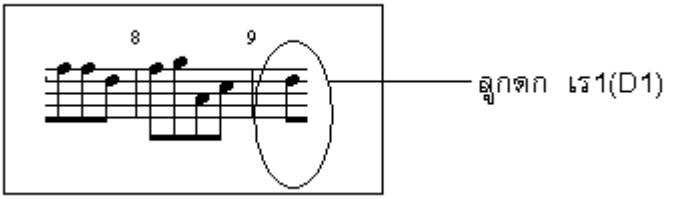
2) วรรคที่ 2 ได้แก่ จังหวะยกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 3 ห้องเพลงที่ 4 และจังหวะตกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 5 ประกอบด้วยโน้ต ฟา(F) เร(D) ฟา(F) ฟา(F) ซอล(G) ลา(A) โด(C) เร(D) มีลูกตกอยู่ที่โน้ตตัวสุดท้ายของวรรคเพลง คือ เร1(D1) หรือ เสียง เร(D) ดังนี้



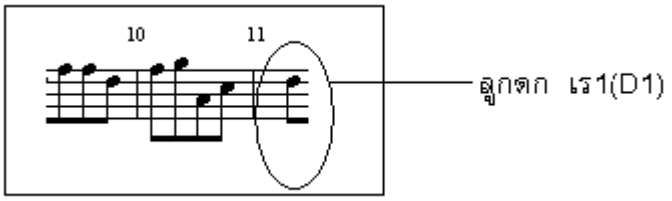
3) วรรคที่ 3 ได้แก่ จังหวะยกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 5 ห้องเพลงที่ 6 และจังหวะตกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 7 ประกอบด้วยโน้ต ฟา(F) เร(D) ฟา(F) ฟา(F) ซอล(G) ลา(A) โด(C) เร(D) มีลูกตกอยู่ที่โน้ตตัวสุดท้ายของวรรคเพลง คือ เร1(D1) หรือ เสียง เร(D) ดังนี้



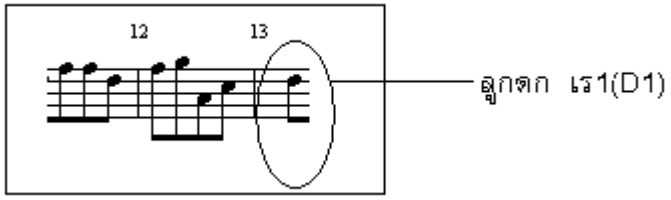
4) วรรคที่ 4 ได้แก่ จังหวะยกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 7 ห้องเพลงที่ 8 และจังหวะตกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 9 ประกอบด้วยโน้ต ฟา(F) ฟา(F) เร(D) ฟา(F) ซอล(G) ลา(A) โด(C) เร(D) มีลูกตกอยู่ที่โน้ตตัวสุดท้ายของวรรคเพลง คือ เร1(D1) หรือ เสียง เร(D) ดังนี้



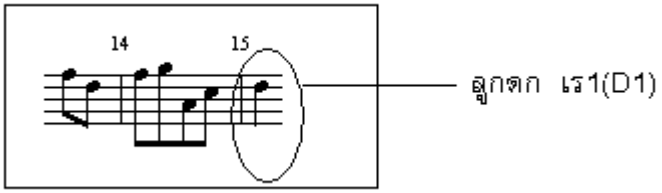
5) วรรคที่ 5 ได้แก่ จังหวะยกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 9 ห้องเพลงที่ 10 และจังหวะตกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 11 ประกอบด้วยโน้ต ฟา(F) ฟา(F) เร(D) ฟา(F) ซอล(G) ลา(A) โด(C) เร(D) มีลูกตกอยู่ที่โน้ตตัวสุดท้ายของวรรคเพลง คือ เร1(D1) หรือ เสียง เร(D) ดังนี้



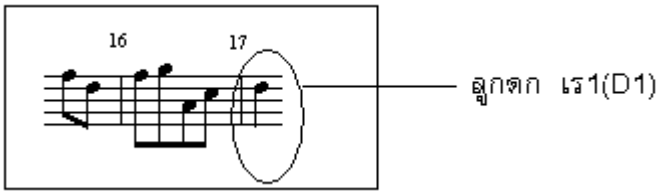
6) วรรคที่ 6 ได้แก่ จังหวะยกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 11 ห้องเพลงที่ 12 และจังหวะตกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 13 ประกอบด้วยโน้ต ฟา(F) ฟา(F) เร(D) ฟา(F) ซอล (G) ลา(A) โด(C) เร(D) มีลูกตกอยู่ที่โน้ตตัวสุดท้ายของวรรคเพลง คือ เร1(D1) หรือ เสียง เร (D) ดังนี้



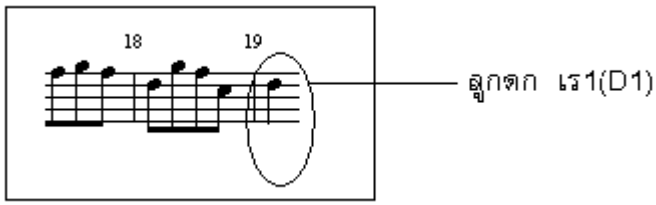
7) วรรคที่ 7 ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 13 ห้องเพลงที่ 14 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 15 ประกอบด้วยโน้ต ฟา(F) เร(D) ฟา(F) ซอล(G) ลา(A) โด (C) เร(D) มีลูกตกอยู่ที่โน้ตตัวสุดท้ายของวรรคเพลง คือ เร1(D1) หรือ เสียง เร(D) ดังนี้



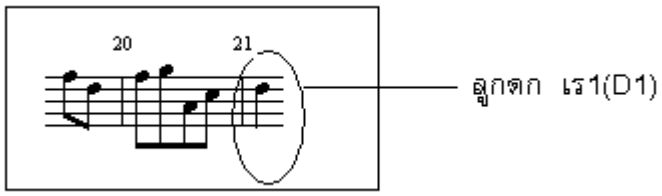
8) วรรคที่ 8 ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 15 ห้องเพลงที่ 16 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 17 ประกอบด้วยโน้ต ฟา(F) เร(D) ฟา(F) ซอล(G) ลา(A) โด (C) เร(D) มีลูกตกอยู่ที่โน้ตตัวสุดท้ายของวรรคเพลง คือ เร1(D1) หรือ เสียง เร(D) ดังนี้



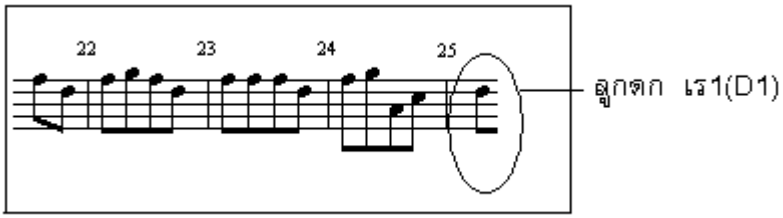
9) วรรคที่ 9 ได้แก่ จังหวะยกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 17 ห้องเพลงที่ 18 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 19 ประกอบด้วยโน้ต ฟา(F) ซอล(G) ฟา(F) เร(D) ซอล (G) ฟา(F) โด(C) เร(D) มีลูกตกอยู่ที่โน้ตตัวสุดท้ายของวรรคเพลง คือ เร1(D1) หรือ เสียง เร (D) ดังนี้



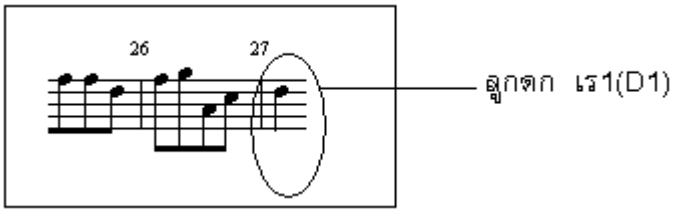
10) วรรคที่ 10 ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 19 ห้องเพลงที่ 20 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 21 ประกอบด้วยโน้ต ฟา(F) เร(D) ฟา(F) ซอล(G) ลา(A) โด(C) เร(D) มีลูกตกอยู่ที่โน้ตตัวสุดท้ายของวรรคเพลง คือ เร1(D1) หรือ เสียง เร(D) ดังนี้



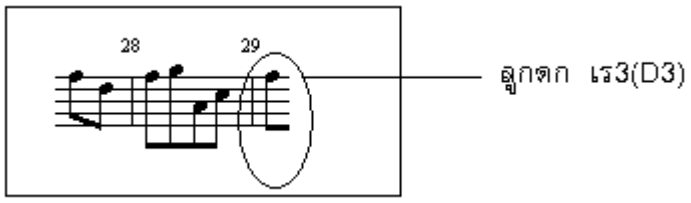
11) วรรคที่ 11 ได้แก่ จังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 21 ห้องเพลงที่ 22 - 24 และจังหวะตกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 25 ประกอบด้วยโน้ต ฟา(F) เร(D) ฟา(F) ซอล(G) ฟา(F) เร(D) ฟา(F) ฟา(F) ฟา(F) เร(D) ฟา(F) ซอล(G) ลา(A) โด(C) เร(D) มีลูกตกอยู่ที่ โน้ตตัวสุดท้ายของวรรคเพลง คือ เร1(D1) หรือ เสียง เร(D) ดังนี้



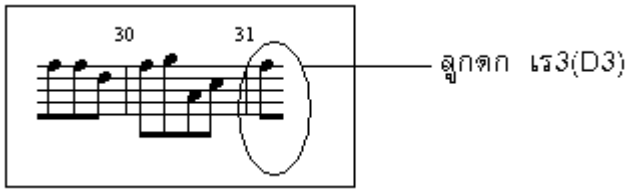
12) วรรคที่ 12 ได้แก่ จังหวะยกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 25 ห้องเพลงที่ 26 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 27 ประกอบด้วยโน้ต ฟา(F) ฟา(F) เร(D) ฟา(F) ซอล(G) ลา(A) โด(C) เร(D) มีลูกตกอยู่ที่โน้ตตัวสุดท้ายของวรรคเพลง คือ เร1(D1) หรือ เสียง เร(D) ดังนี้



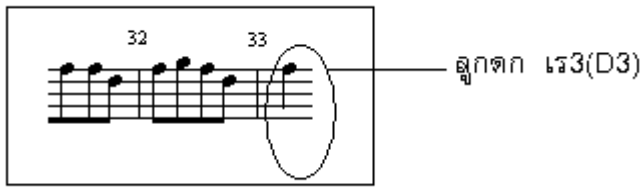
13) วรรคที่ 13 ได้แก่ จังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 27 ห้องเพลงที่ 28 และจังหวะตกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 29 ประกอบด้วยโน้ต ฟา(F) เร(D) ฟา(F) ซอล(G) ลา(A) โด(C) ฟา(F) มีลูกตกอยู่ที่โน้ตตัวสุดท้ายของวรรคเพลง คือ เร3(D3) หรือ เสียง ฟา(F) ดังนี้



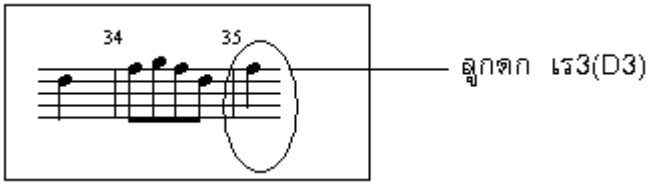
14) วรรคที่ 14 ได้แก่ จังหวะยกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 29 ห้องเพลงที่ 30 และจังหวะตกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 31 ประกอบด้วยโน้ต ฟา(F) ฟา(F) เร(D) ฟา(F) ซอล(G) ลา(A) โด(C) ฟา(F) มีลูกตกอยู่ที่โน้ตตัวสุดท้ายของวรรคเพลง คือ เร3(D3) หรือ เสียง ฟา(F) ดังนี้



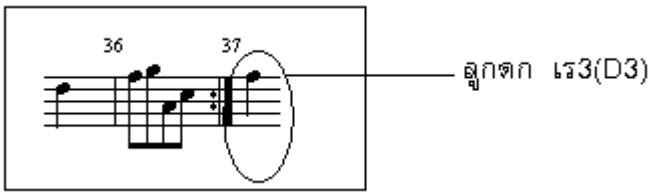
15) วรรคที่ 15 ได้แก่ จังหวะยกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 31 ห้องเพลงที่ 32 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 33 ประกอบด้วยโน้ต ฟา(F) ฟา(F) เร(D) ฟา(F) ซอล(G) ฟา(F) เร(D) ฟา(F) มีลูกตกอยู่ที่โน้ตตัวสุดท้ายของวรรคเพลง คือ เร3(D3) หรือ เสียง ฟา(F) ดังนี้



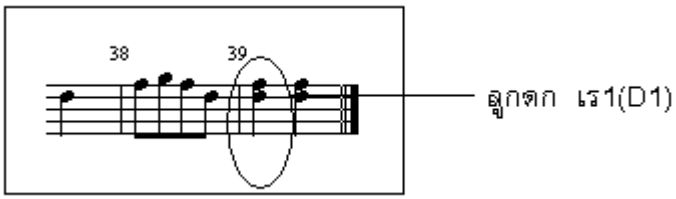
16) วรรคที่ 16 ได้แก่ จังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 33 ห้องเพลงที่ 34 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 35 ประกอบด้วยโน้ต เร(D) ฟา(F) ซอล(G) ฟา(F) เร(F) ฟา(F) มีลูกตกอยู่ที่โน้ตตัวสุดท้ายของวรรคเพลง คือ เร3(D3) หรือ เสียง ฟา(F) ดังนี้



17) วรรคที่ 17 ได้แก่ จังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 35 ห้องเพลงที่ 36 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 37 ประกอบด้วยโน้ต เร(D) ฟา(F) ซอล(G) ลา(A) โด(C) ฟา(F) มีลูกตกอยู่ที่โน้ตตัวสุดท้ายของวรรคเพลง คือ เร3(D3) หรือ เสียง ฟา(F) ดังนี้



18) วรรคจบ ได้แก่ จังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 37 ห้องเพลงที่ 38 และจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 39 ประกอบด้วยโน้ต เร(D) ฟา(F) ซอล(G) ฟา(F) เร(D) เร(D) มีลูกตกอยู่ที่โน้ตตัวสุดท้ายของวรรคเพลง คือ เร3(D3) หรือ เสียง ฟา(F) ดังนี้

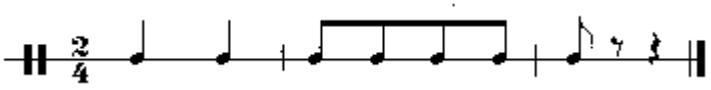
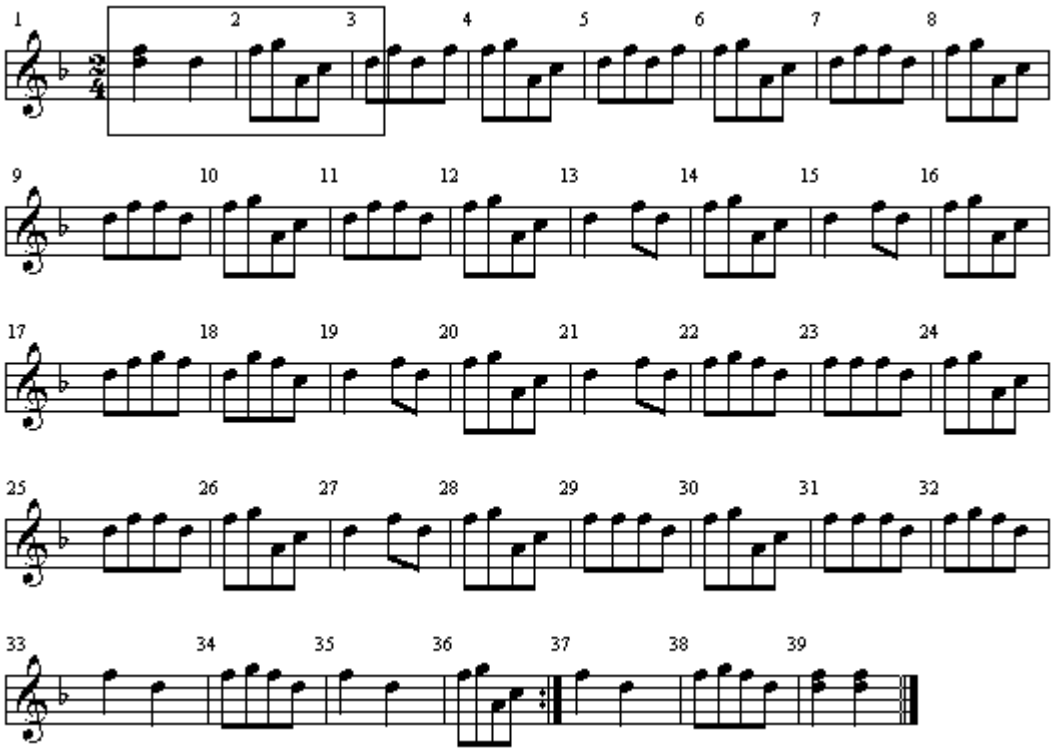


จากการแบ่งวรรคเพลงข้างต้นพบว่า แนวทำนองหลักของเพลงมีห้องเพลงทั้งหมด 36 ห้องเพลงและห้องจบอีก 3 ห้องเพลง รวมเป็น 39 ห้องเพลง แบ่งวรรคเพลงได้ 18 วรรคเพลงรวมทั้งวรรคจบ ตำแหน่งลูกตกของแต่ละวรรคเพลงมีลูกตกที่ตำแหน่งเสียงเร 1(D1) หรือเสียงเร(D) จำนวน 13 ครั้ง ในวรรคเพลงที่ 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 18 และมีลูกตกที่ตำแหน่งเสียงเร3(D3) หรือเสียงฟา(F) จำนวน 5 ครั้ง ในวรรคเพลงที่ 13, 14, 15, 16, 17 ตำแหน่งของลูกตกทั้ง 2 ตำแหน่ง คือ เสียงเร(D) และ ฟา(F) เป็นตำแหน่งเสียงหลักที่จัดอยู่ในกลุ่มของบันไดเสียงดีไมเนอร์(D minor Scale) จึงทำให้เสียงตกมีความกลมกล่อมของเสียง

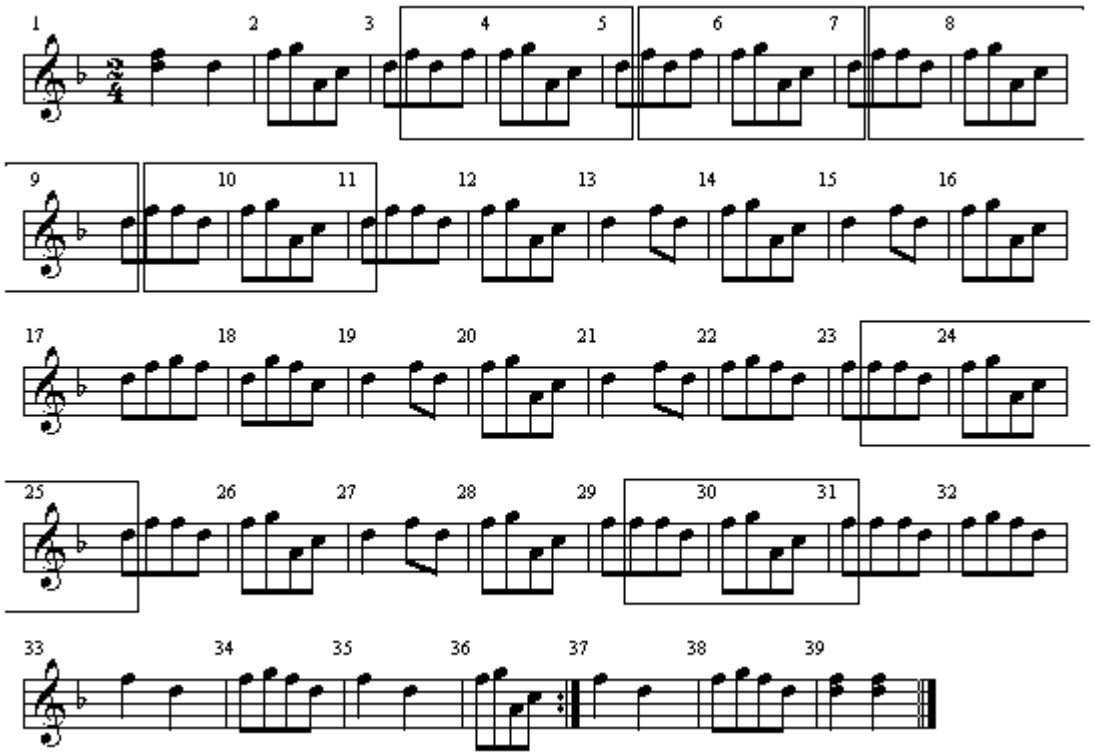
5.2.2.5 รูปแบบจังหวะ รูปแบบทำนอง

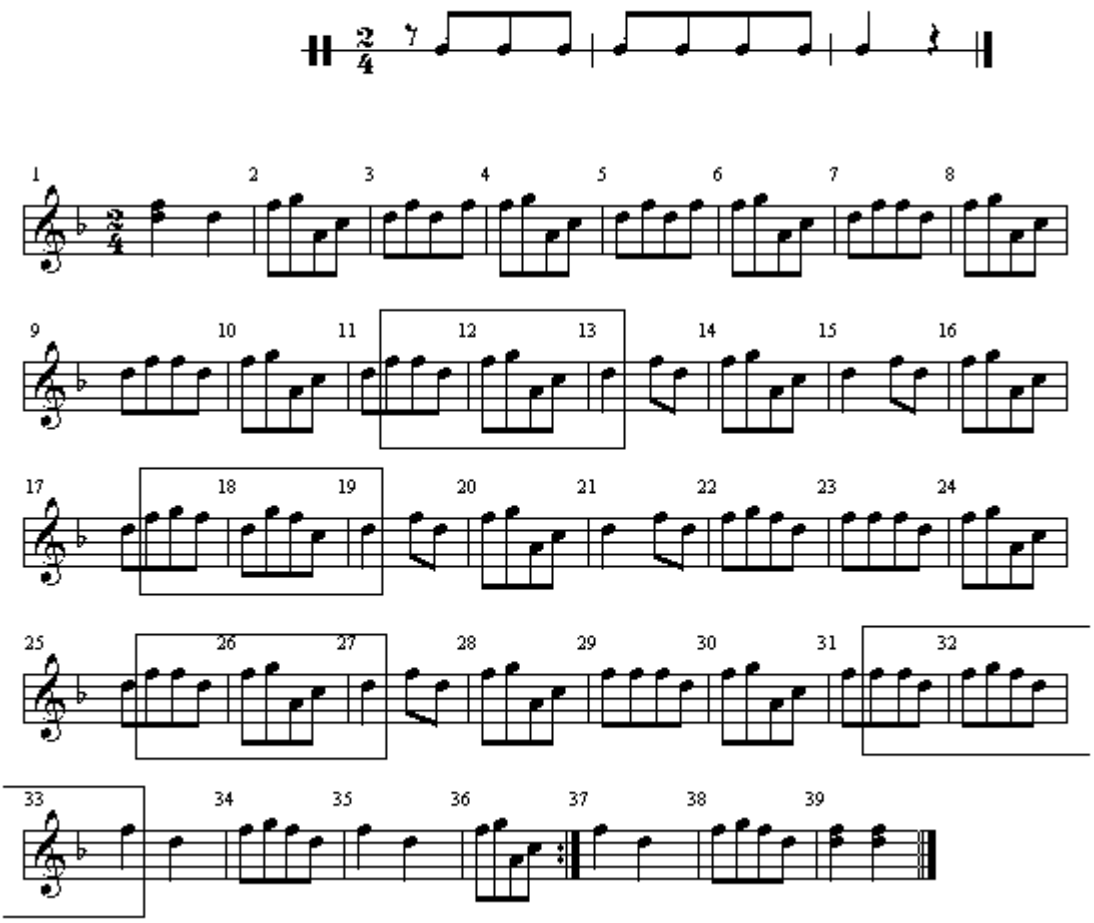
1) รูปแบบจังหวะ รูปแบบจังหวะที่ใช้ในแนวทำนองหลักเพลงลายลำผีไท้ของนายขัน บันตะบอน มีลักษณะต่างๆ ดังนี้

รูปแบบจังหวะที่ 1

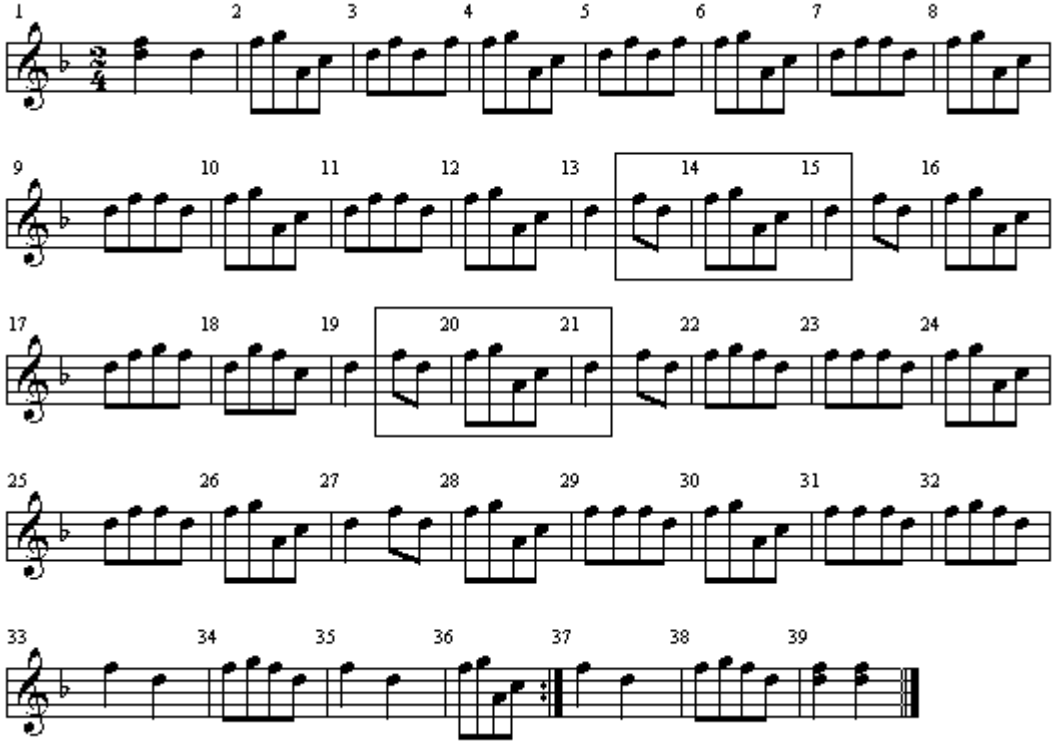


จากโน้ตพบว่า ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปแบบจังหวะที่ 1 ซึ่งจะพบในช่วงเริ่มต้นเพลงในห้องเพลงที่ 1, 2 และจังหวะตกที่ 1 ในห้องเพลงที่ 3

รูปแบบจังหวะที่ 2

จากโน้ตพบว่า ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปแบบจังหวะที่ 2 พบมากที่สุดเกือบตลอดทั้งเพลง มีจำนวน 6 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 3 – 11, 23 – 25, 29 – 31

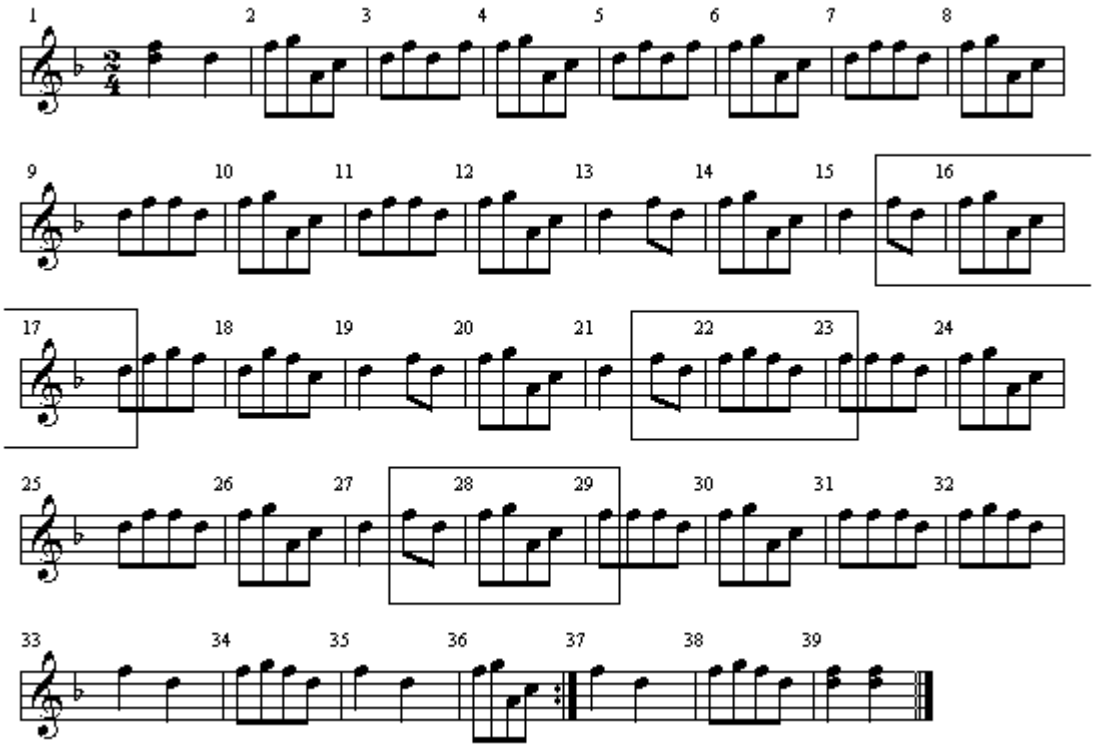
รูปแบบจังหวะที่ 3

จากโน้ตพบว่า ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปแบบจังหวะที่ 3 พบจำนวน 4 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 11 – 13, 17 – 19, 25 – 27, 31 – 33

รูปแบบจังหวะที่ 4



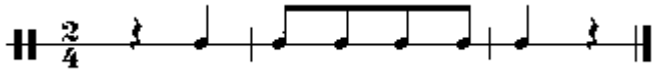
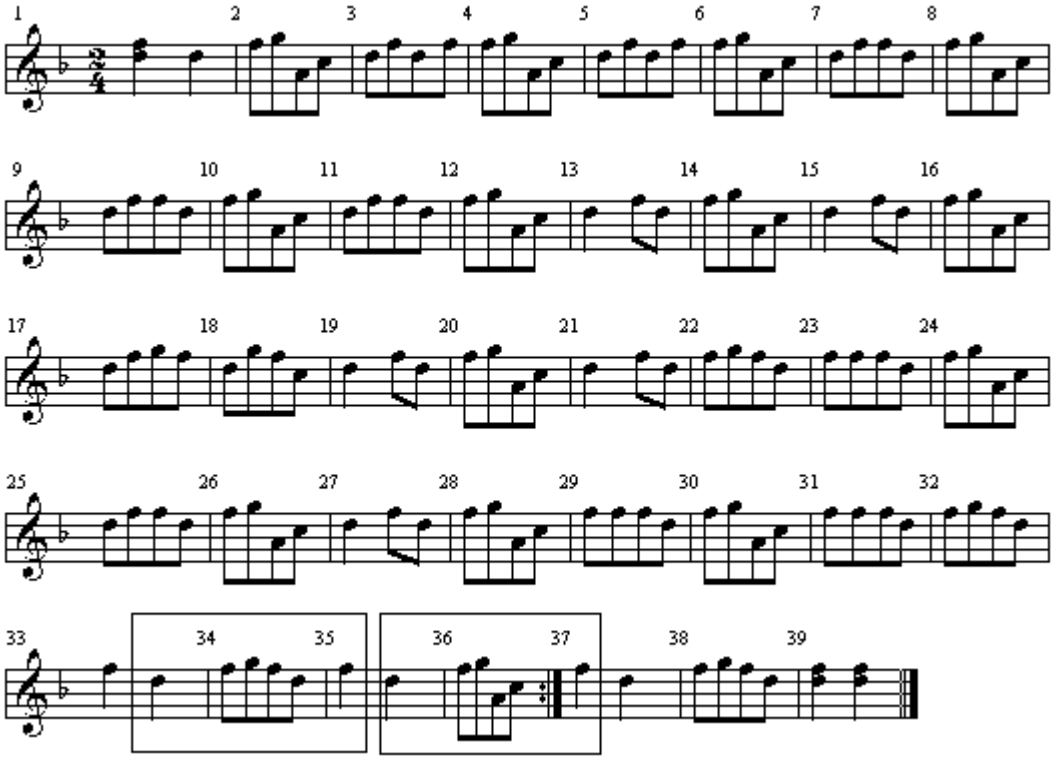
จากโน้ตพบว่า ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปแบบจังหวะที่ 4 พบจำนวน 2 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 13 – 15, 19 – 21

รูปแบบจังหวะที่ 5

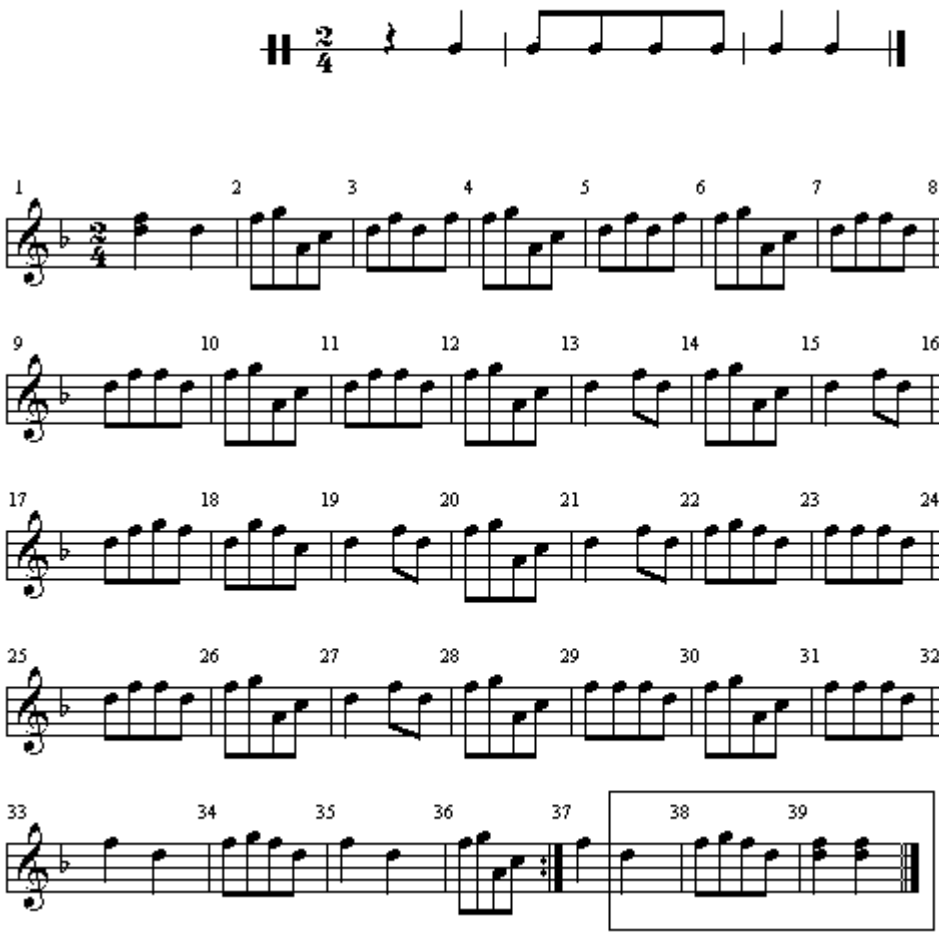


จากโน้ตพบว่า ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปแบบจังหวะที่ 5 พบจำนวน 3 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 15 – 17, 21 – 23, 27 – 29

รูปแบบจังหวะที่ 6



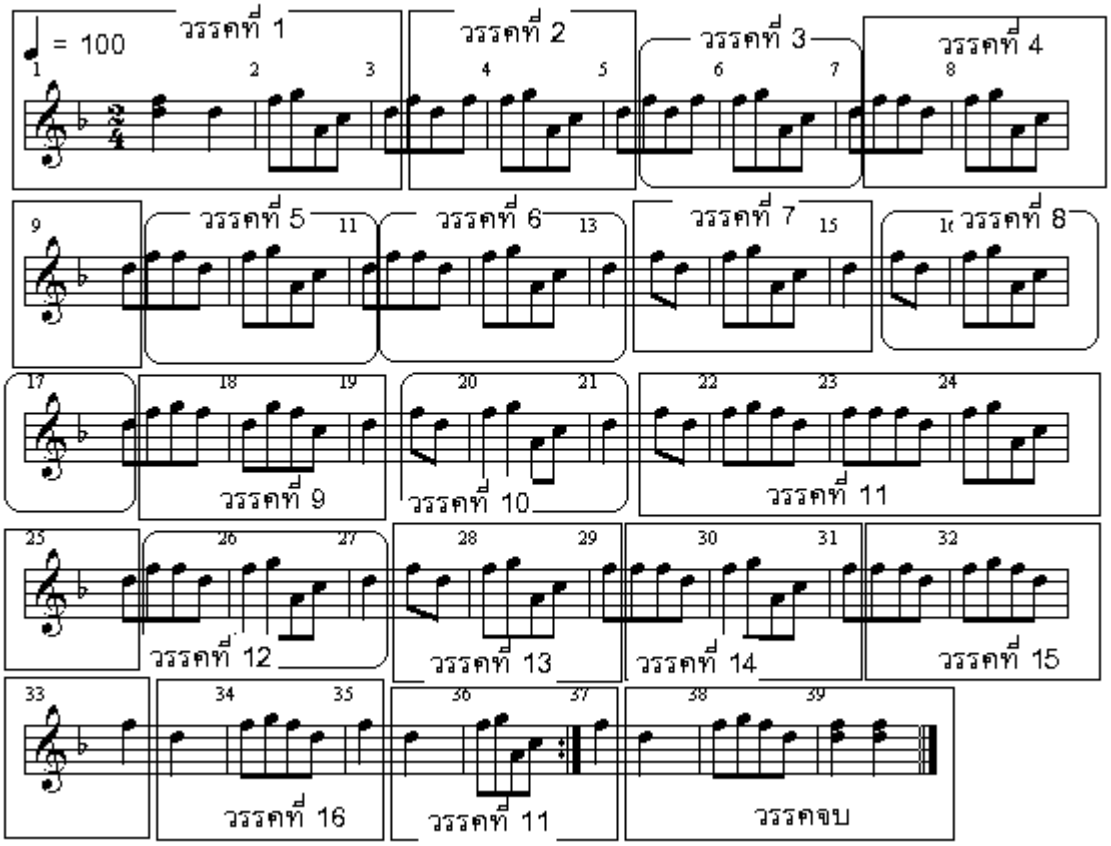
จากโน้ตพบว่า ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปแบบจังหวะที่ 6 พบจำนวน 2 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 33 – 35, 35 – 37

รูปแบบจังหวะที่ 7

จากโน้ตพบว่า ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปแบบจังหวะที่ 7 พบในช่วงจบของเพลง ในห้องเพลงที่ 37 – 39

จากการแบ่งรูปแบบจังหวะของเพลงลายลำผีไท้ ของนายขัน บันตะบอง พบว่า มีรูปแบบจังหวะทั้งหมด 7 รูปแบบ โดยรูปแบบที่ 2 เป็นรูปแบบที่ใช้มากที่สุดใช้มากที่สุด จำนวน 6 ครั้ง รองลงมาคือรูปแบบที่ 3 .ใช้จำนวน 4 ครั้ง รูปแบบที่ 5 จำนวน 3 ครั้ง รูปแบบที่ 4 จำนวน 2 ครั้ง และรูปแบบที่ 1, 7 จำนวน 1 ครั้ง รูปแบบที่ 1 เป็นรูปแบบที่ใช้ในช่วงเริ่มต้นเพลง ส่วนรูปแบบที่ 2 พบอยู่ทั่วไปเกือบทั้งเพลงถือเป็นรูปแบบหลักของแนวทำนอง ช่วงกลางของเพลงมีการยืดจังหวะบ้างเพื่อพักลมชั่วขณะ รูปแบบจังหวะที่ใช้มีลักษณะธรรมดาทำให้ง่ายต่อการบรรเลง ทั้งนี้เพลงจะมีสำเนียงไพเราะน่าฟังหรือไม่ขึ้นอยู่กับเทคนิคและการใช้ลมของหมอแคนแต่ละคนเอง

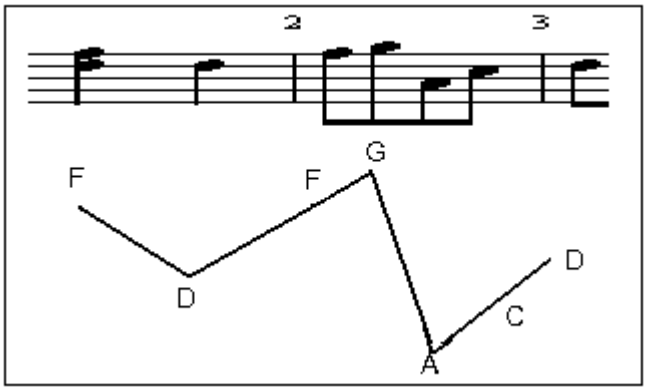
2) รูปแบบทำนอง

รูปแบบทำนอง เป็นการบอกทิศทางเดินของเสียง โดยอาศัยวรรคเพลงมากำหนดรูปแบบของทำนอง ได้ดังนี้



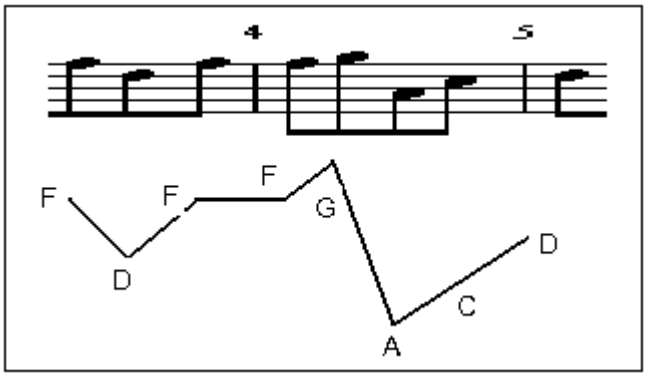
จากโน้ต เป็นการกำหนดวรรคเพลงของแนวทำนองหลัก นำมาหารูปแบบทำนองได้ดังนี้

รูปแบบทำนองที่ 1



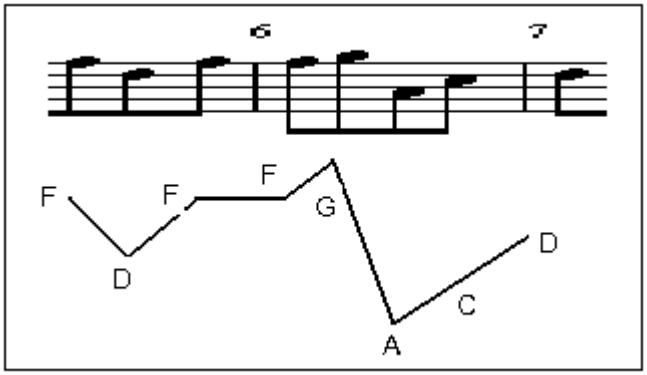
รูปแบบทำนอง อยู่ในห้องเพลงที่ 1 – 3 มีลักษณะวิ่งจากเสียงสูงตำแหน่งที่ 3 ของบันไดเสียง คือ ฟา(F) วิ่งต่ำลงมาหาตัวโตนิคของบันไดเสียงคือ เร(D) วิ่งสูงขึ้นไปหาซอล(G) แล้วกระโดดลงต่ำ 7 คือ ลา(A) ก่อนวิ่งขึ้นไปหาโด(C) และเสียงเร(D) รูปแบบทำนองมีลักษณะเสียงกระโดดขึ้นลงสลับเป็นฟันปลา

รูปแบบทำนองที่ 2



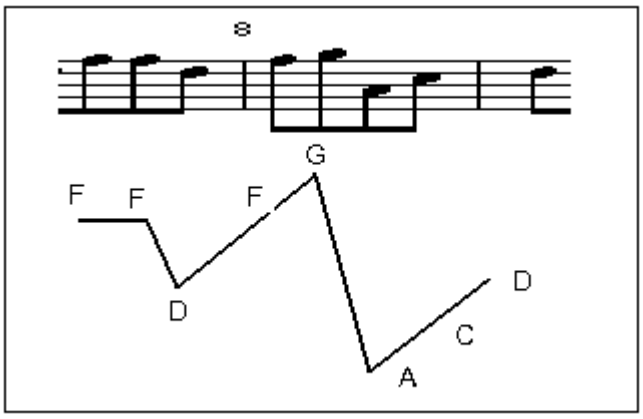
รูปแบบทำนองอยู่ในห้องเพลงที่ 3 – 5 สลับขึ้นลงอยู่ระดับเสียงขั้นคู่ 3 คือ เร(D) ฟา(F) เร(D) ฟา(F) ฟา(F) ซอล(G) แล้วกระโดดลงมาหาเสียงต่ำระยะห่าง 7 เสียง คือ ลา(A) และวิ่งกลับขึ้นไปยังโด(C) และเร(D)

รูปแบบทำนองที่ 3



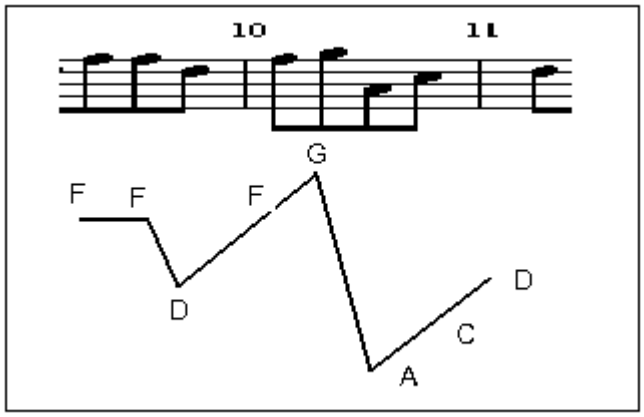
รูปแบบทำนองคล้ายกับรูปแบบที่ 2 อยู่ในห้องเพลงที่ 5 – 7 มีลักษณะสลับขึ้นลงอยู่ระดับเสียงขั้นคู่ 3 คือ ฟา(F) เร(D) ฟา(F) ฟา(F) ซอล(G) เร(D) แล้วกระโดดลงมาหาเสียงต่ำระยะห่าง 7 เสียง คือ ลา(A) และวิ่งกลับขึ้นไปยังโด(C) และเร(D)

รูปแบบทำนองที่ 4



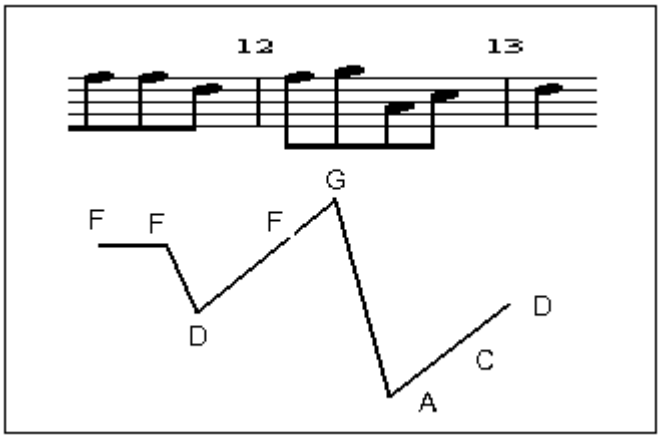
รูปแบบทำนองคล้ายกับรูปแบบที่ 2 และ 3 อยู่ในห้องเพลงที่ 7 – 9 รูปแบบทำนองสลับขึ้น – ลง เริ่มจาก ฟา(F) ฟา(F) เร(D) ฟา(F) ซอล(G) แล้วกระโดดลงมาหาเสียงต่ำระยะห่าง 7 เสียง คือ ลา(A) และวิ่งกลับขึ้นไปยังโด(C) และเร(D)

รูปแบบทำนองที่ 5



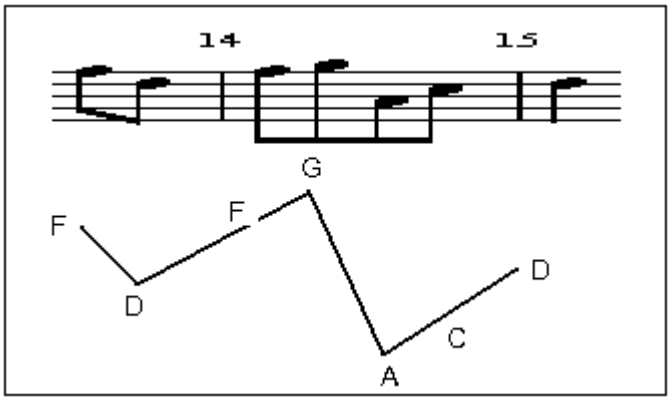
รูปแบบทำนองเหมือนกันกับรูปแบบที่ 4 อยู่ในห้องเพลงที่ 9 – 11 รูปแบบทำนองสลับขึ้น – ลง เริ่มจาก ฟา(F) ฟา(F) เร(D) ฟา(F) ซอล(G) แล้วกระโดดลงมาหาเสียงต่ำระยะห่าง 7 เสียง คือ ลา(A) และวิ่งกลับขึ้นไปยังโด(C) และเร(D)

รูปแบบทำนองที่ 6



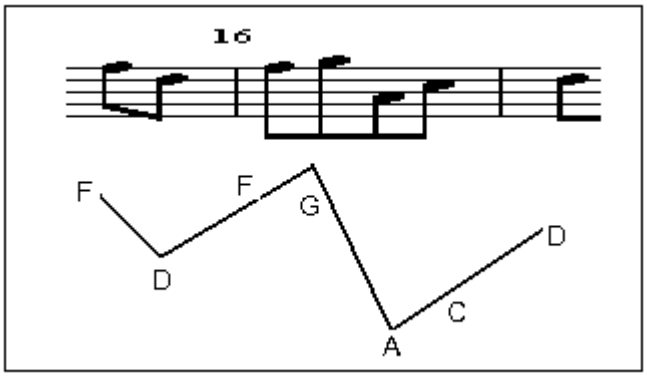
รูปแบบทำนองเหมือนกันกับรูปแบบที่ 5 อยู่ในห้องเพลงที่ 11 – 13 รูปแบบทำนองสลับขึ้น – ลง เริ่มจาก ฟา(F) ฟา(F) เร(D) ฟา(F) ซอล(G) แล้วกระโดดลงมาหาเสียงต่ำระยะห่าง 7 เสียง คือ ลา(A) และวิ่งกลับขึ้นไปยังโด(C) และเร(D)

รูปแบบทำนองที่ 7



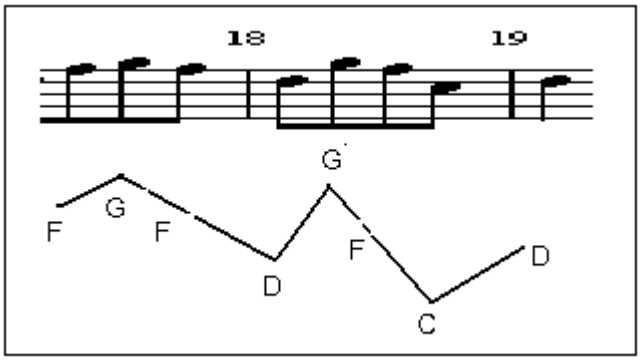
รูปแบบทำนองที่ 7 อยู่ในห้องเพลงที่ 13 – 15 มีลักษณะสลับขึ้นลงอยู่ในระดับเสียงที่มีระยะห่างระหว่างเสียงใกล้เคียงกัน คือ ฟา(F) เร(D) ฟา(F) ซอล(G) แล้วกระโดดลงมาหาเสียงต่ำระยะห่าง 7 เสียง คือ ลา(A) และวิ่งกลับขึ้นไปยังโด(C) และเร(D)

รูปแบบทำนองที่ 8



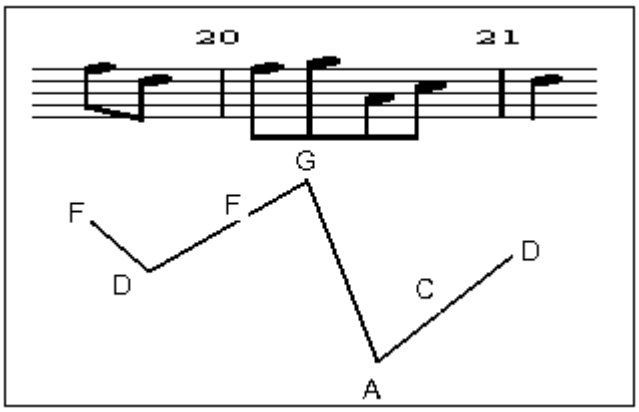
รูปแบบทำนองที่ 8 อยู่ในห้องเพลงที่ 15 – 17 รูปแบบทำนองมีลักษณะสลับขึ้น – ลง อยู่ในระดับเสียงที่มีระยะห่างระหว่างเสียงใกล้เคียงกัน คือ ฟา(F) เร(D) ฟา(F) ซอล(G) แล้วกระโดดลงมาหาเสียงต่ำระยะห่าง 7 เสียง คือ ลา(A) และวิ่งกลับขึ้นไปยังโด(C) เร(D)

รูปแบบทำนองที่ 9



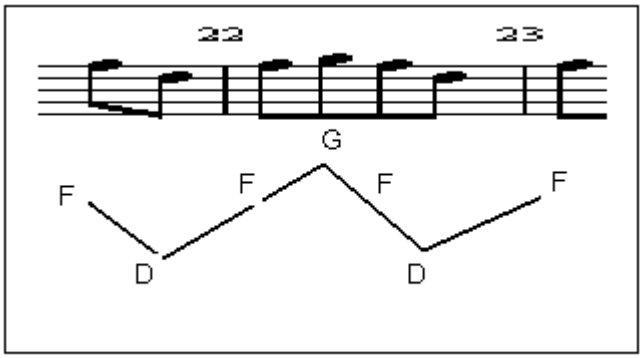
รูปแบบทำนองที่ 9 อยู่ในห้องเพลงที่ 17 – 19 มีลักษณะสลับขึ้นลงอยู่ในระดับเสียงที่มีระยะห่างระหว่างเสียงใกล้เคียงกัน คือ ฟา(F) ซอล(G) ฟา(F) เร(D) ซอล(G) ฟา(F) แล้วกระโดดลงมาหาเสียงต่ำระยะห่าง 5 เสียง คือ โด(C) และวิ่งกลับขึ้นไปยังเร(D)

รูปแบบทำนองที่ 10



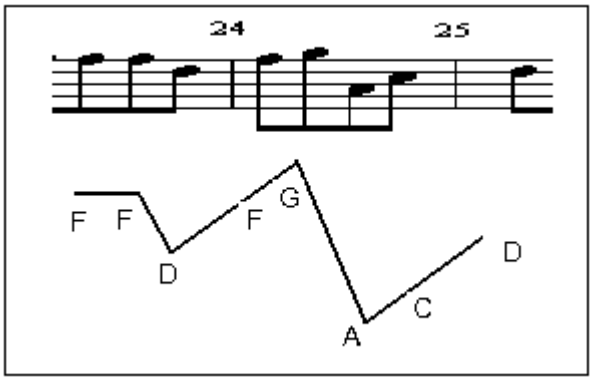
รูปแบบทำนองที่ 10 อยู่ในห้องเพลงที่ 19 – 21 มีลักษณะสลับขึ้นลง อยู่ในระดับเสียงที่มีระยะห่างระหว่างเสียงใกล้เคียงกัน คือ ฟา(F) เร(D) ฟา(F) ซอล(G) แล้วกระโดดลงมาหาเสียงต่ำระยะห่าง 7 เสียง คือ ลา(A) และวิ่งกลับขึ้นไปยังโด(C) และเร(D)

รูปแบบทำนองที่ 11



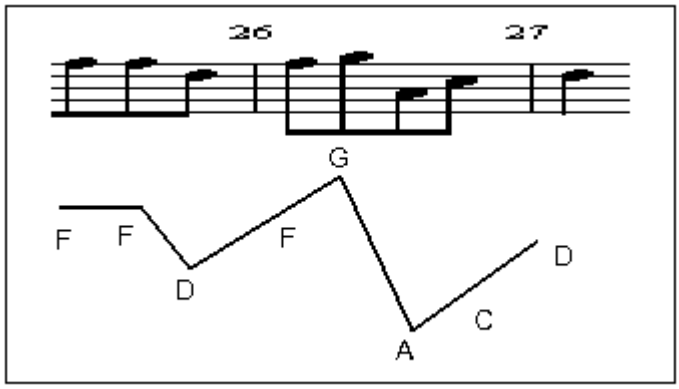
รูปแบบทำนองที่ 11 อยู่ในห้องเพลงที่ 21 – 23 มีลักษณะสลับขึ้น – ลง อยู่ในระดับเสียงที่มีระยะห่างระหว่างเสียงใกล้เคียงกัน คือ ฟา(F) เร(D) ฟา(F) ซอล(G) ฟา (F) เร(D) ฟา(F)

รูปแบบทำนองที่ 12



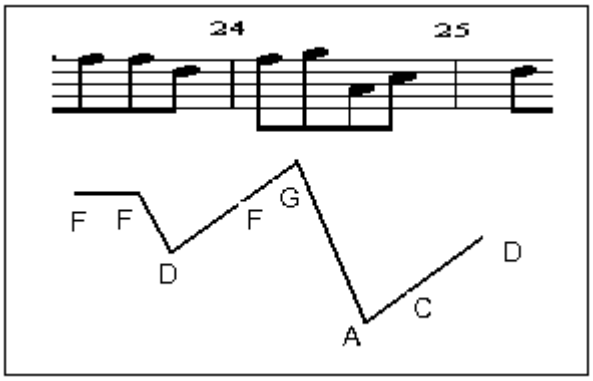
รูปแบบทำนองที่ 12 อยู่ในห้องเพลงที่ 23 – 25 มีลักษณะสลับขึ้นลงอยู่ในระดับเสียงที่มีระยะห่างระหว่างเสียงใกล้เคียงกัน คือ ฟา(F) ฟา(F) เร(D) ฟา(F) ซอล(G) แล้วกระโดดลงมาหาเสียงต่ำระยะห่าง 7 เสียง คือ ลา(A) และวิ่งกลับขึ้นไปยังโด(C) และเร(D)

รูปแบบทำนองที่ 13



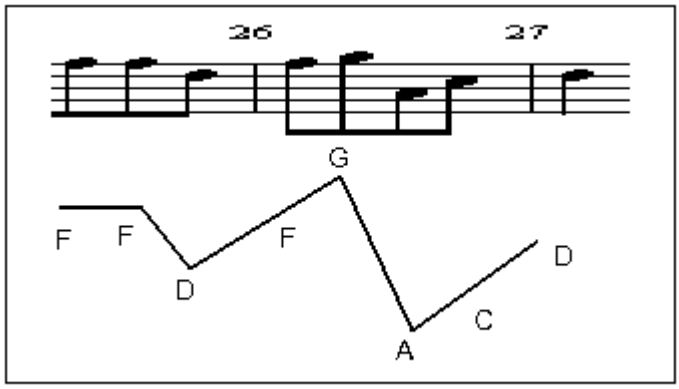
รูปแบบทำนองที่ 13 อยู่ในห้องเพลงที่ 25 – 27 มีลักษณะสลับขึ้นลงอยู่ในระดับเสียงที่มีระยะห่างระหว่างเสียงใกล้เคียงกัน คือ ฟา(F) ฟา(F) เร(D) ฟา(F) ซอล(G) แล้วกระโดดลงมาหาเสียงต่ำระยะห่าง 7 เสียง คือ ลา(A) และวิ่งกลับขึ้นไปยังโด(C) และเร(D)

รูปแบบทำนองที่ 14



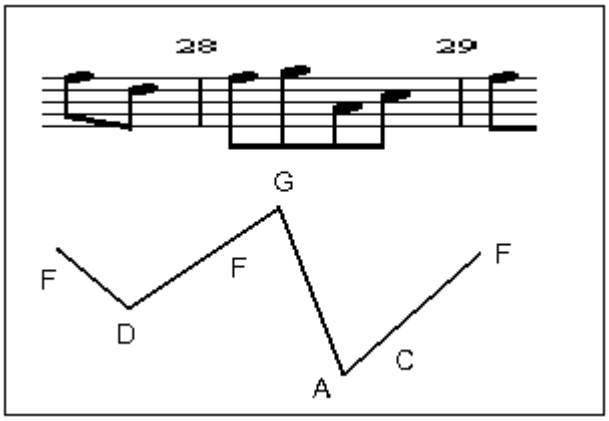
รูปแบบทำนองที่ 14 อยู่ในห้องเพลงที่ 23 – 25 มีลักษณะสลับขึ้นลงอยู่ในระดับเสียงที่มีระยะห่างระหว่างเสียงใกล้เคียงกัน คือ ฟา(F) ฟา(F) เร(D) ฟา(F) ซอล(G) แล้วกระโดดลงมาหาเสียงต่ำระยะห่าง 7 เสียง คือ ลา(A) และวิ่งกลับขึ้นไปยังโด(C) และเร(D)

รูปแบบทำนองที่ 15



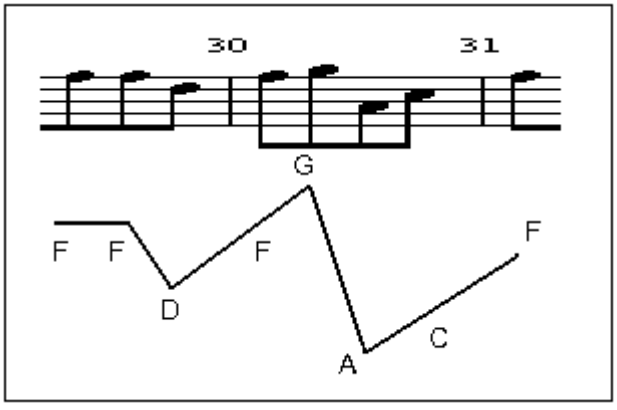
รูปแบบทำนองที่ 15 อยู่ในห้องเพลงที่ 25 – 27 มีลักษณะสลับขึ้นลงอยู่ในระดับเสียงที่มีระยะห่างระหว่างเสียงใกล้เคียงกัน คือ ฟา(F) ฟา(F) เร(D) ฟา(F) ซอล(G) แล้วกระโดดลงมาหาเสียงต่ำระยะห่าง 7 เสียง คือ ลา(A) และวิ่งกลับขึ้นไปยังโด(C) และเร(D)

รูปแบบทำนองที่ 16



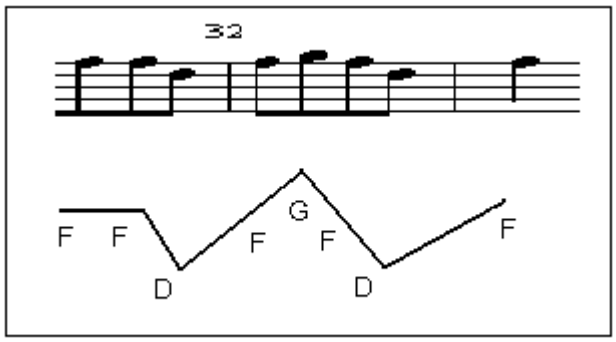
รูปแบบทำนองที่ 16 อยู่ในห้องเพลงที่ 27 – 29 มีลักษณะสลับขึ้นลง อยู่ในระดับเสียงที่มีระยะห่างระหว่างเสียงใกล้เคียงกัน คือ ฟา(F) เร(D) ฟา(F) ซอล(G) แล้วกระโดดลงมาหาเสียงต่ำระยะห่าง 7 เสียง คือ ลา(A) และวิ่งกลับขึ้นไปยังโด(C) และกระโดดข้ามไป ฟา(F)

รูปแบบทำนองที่ 17



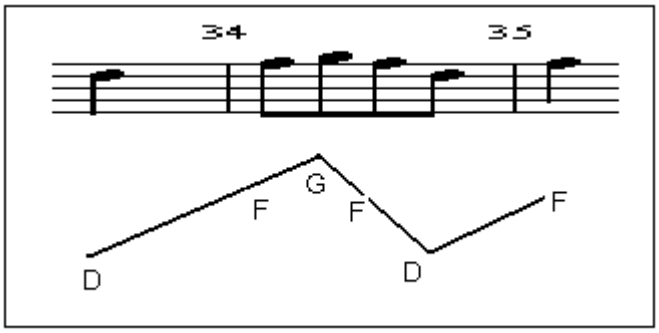
รูปแบบทำนองที่ 17 อยู่ในห้องเพลงที่ 29 – 31 มีลักษณะสลับขึ้นลง อยู่ในระดับเสียงที่มีระยะห่างระหว่างเสียงใกล้เคียงกัน คือ ฟา(F) ฟา(F) เร(D) ฟา(F) ซอล(G) แล้วกระโดดลงมาหาเสียงต่ำระยะห่าง 7 เสียง คือ ลา(A) และวิ่งกลับขึ้นไปยังโด(C) และกระโดดข้ามไป ฟา(F)

รูปแบบทำนองที่ 18



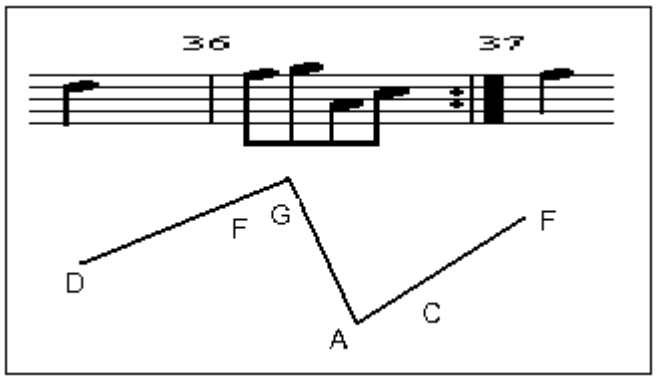
รูปแบบทำนองที่ 18 อยู่ในห้องเพลงที่ 31 – 33 มีลักษณะสลับขึ้นลงอยู่ในระดับเสียงที่มีระยะห่างระหว่างเสียงใกล้เคียงกัน คือ ฟา(F) ฟา(F) เร(D) ฟา(F) ซอล(G)ฟา(F) เร(D) ฟา(F)

รูปแบบทำนองที่ 19



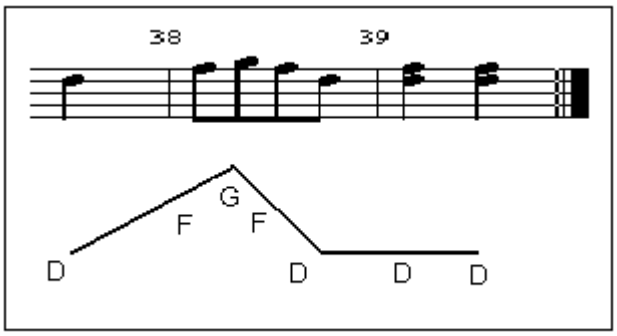
รูปแบบทำนองที่ 19 อยู่ในห้องเพลงที่ 33 – 35 มีลักษณะสลับขึ้นลงอยู่ในระดับเสียงที่มีระยะห่างระหว่างเสียงใกล้เคียงกัน คือ เร(D) ฟา(F) ซอล(G) ฟา(F) เร(D) ฟา(F)

รูปแบบทำนองที่ 20



รูปแบบทำนองที่ 20 อยู่ในห้องเพลงที่ 35 – 37 มีลักษณะสลับขึ้นลงอยู่ในระดับเสียงที่มีระยะห่างระหว่างเสียงใกล้เคียงกัน คือ เร(D) ฟา(F) ซอล(G) แล้วกระโดดลงมาหาเสียงต่ำระยะห่าง 7 เสียง คือ ลา(A) และวิ่งกลับขึ้นไปยังโด(C) และกระโดดข้ามไป ฟา(F)

รูปแบบทำนองที่ 21



รูปแบบทำนองที่ 21 อยู่ในห้องเพลงที่ 37 – 39 มีลักษณะสลับขึ้นลงอยู่ในระดับเสียงที่มีระยะห่างระหว่างเสียงใกล้เคียงกัน คือ เร(D) ฟา(F) ซอล(G) ฟา(F) เร(D) เร(D) เร(D)

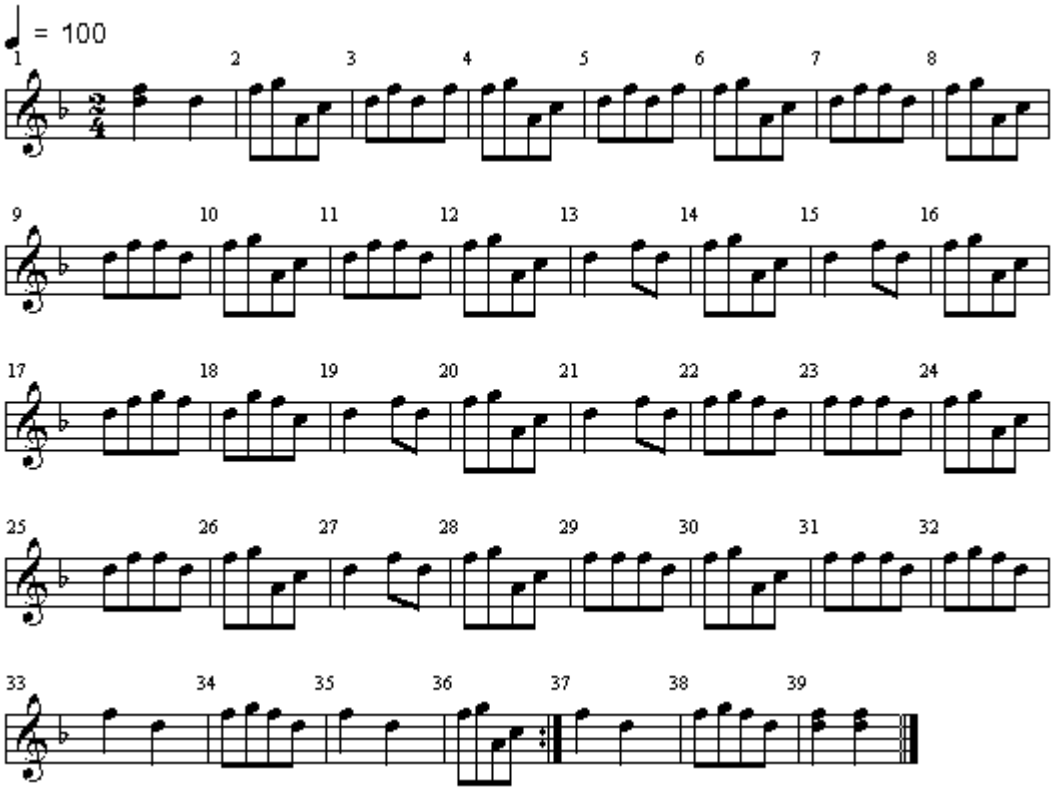
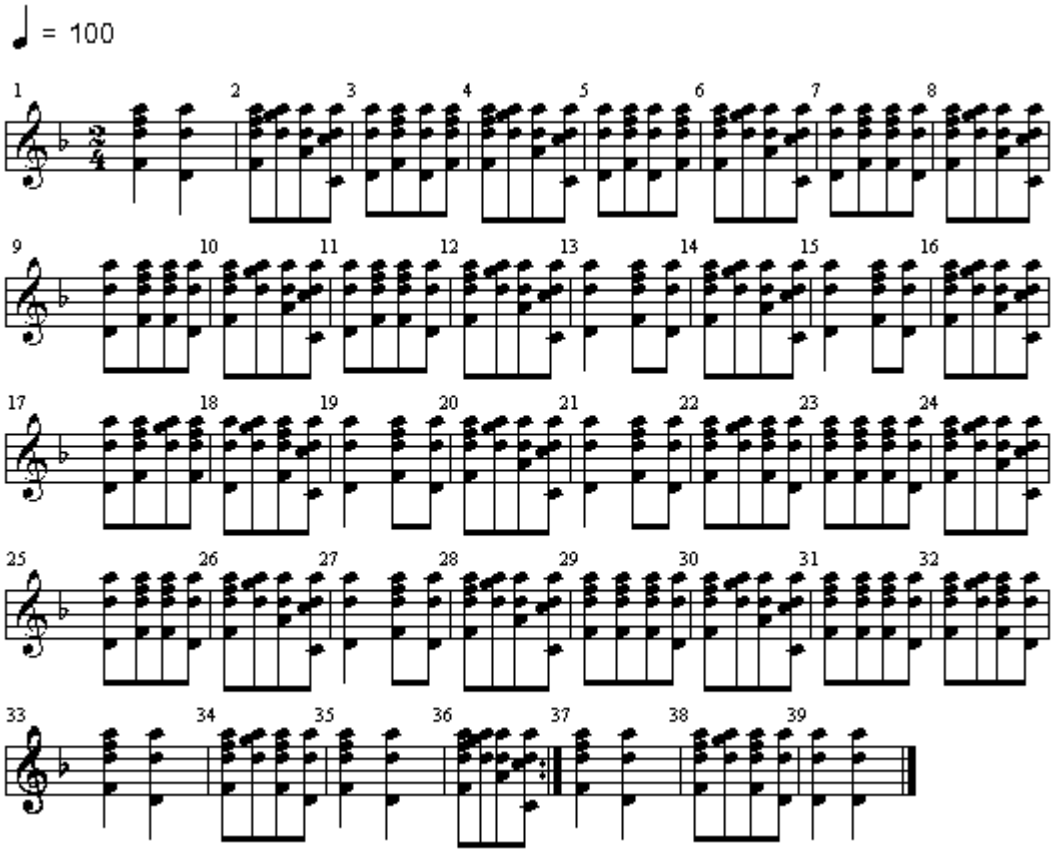
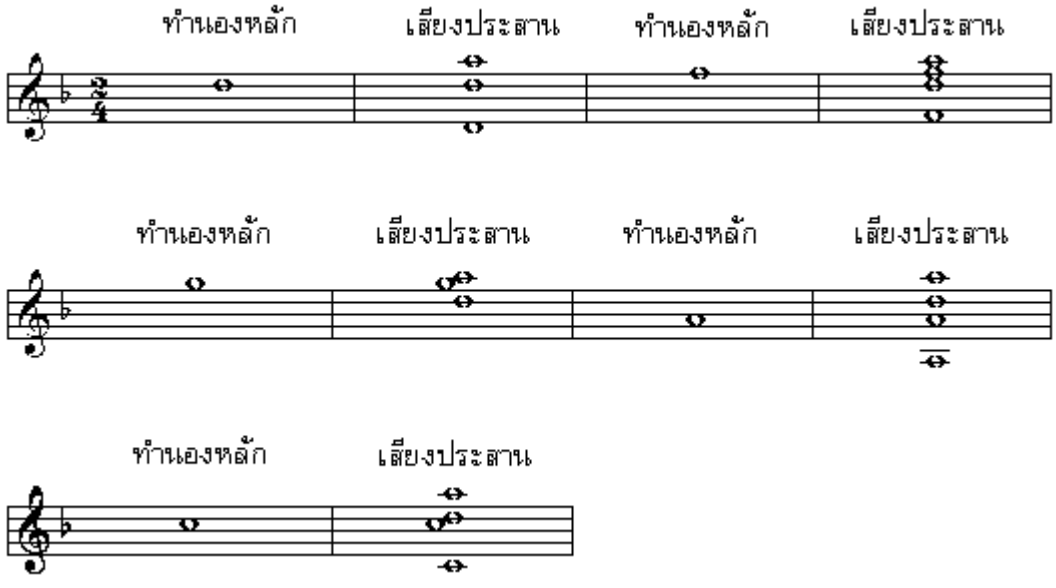
จากรูปแบบทำนองทั้ง 21 รูปแบบ แสดงให้เห็นถึงทางเดินของทำนองเพลงมีลักษณะวิ่งขึ้นวิ่งลงสลับกันและอยู่ในระดับเสียงที่มีระยะห่างระหว่างเสียงใกล้เคียงกัน ในตอนท้ายของรูปแบบทำนองส่วนใหญ่จะมีลักษณะกระโดดลงมาหาเสียงต่ำระยะห่าง 7 เสียง คือ ลา(A) และวิ่งกลับขึ้นไปยังเสียงโด(C) และเสียงเร(D) ซึ่งเป็นการกระโดดลงมาหาเสียงต่ำและวิ่งกลับไปหาเสียงโตนิค คือ เร(D)

3) เสียงประสาน

เสียงประสานที่เกิดขึ้น มี 3 ลักษณะ ดังนี้

1) เสียงประสานที่เกิดจากการเป่าโดยการปิดขี้สูด ตามลายที่บรรเลง คือ ลายน้อย แคนลูกที่แปดจะปิดขี้สูด ซึ่งตรงกับเสียง ลาสูง(A) และใช้นิ้วนางปิดลูกแคนลูกที่ 6 บางคนอาจจะปิดขี้สูดไว้ก็ได้ ตรงกับเสียงเรสูง(D) เสียงที่เกิดจากการปิดลูกแคนไว้ตลอดเวลานี้เอง จำทำให้เสียงแคนดังทุกครั้งที่เป่าหรือดูดทุกตัวโน้ตทำให้เกิดเสียงประสานยืน(drone) ตลอดเวลา

2) เสียงที่เกิดจากการเป่าเป็นคู่ๆ ตามลักษณะของลูกแคนซึ่งจะเป็นเสียงขั้นคู่ 8 คือเสียงต่ำสูงกับเสียงสูง ยกเว้นเสียงลา(A) จะมี 3 ช่วงเสียง คือ เสียงต่ำ เสียงกลาง เสียงสูง และเสียงซอล จะมีระดับเสียงเดียวกัน(Unision)

โน้ตลายลำผีไท้ บันทึกเฉพาะแนวทำนองหลัก

โน้ตลายลำผีไท้ บันทึกทั้งแนวทำนองหลักและแนวเสียงประสาน

แผนภูมิแสดงเสียงประสานของแนวทำนองหลัก

สรุปจากการวิเคราะห์ทำนองหลักลายลำผีไท้ ของนายขัน บันตะบอน พบว่า แนวทำนองหลักมี 39 ห้องเพลงรวมทั้งห้องจบเพลง แบ่งเป็นรูปแบบทำนอง จำนวน 20 รูปแบบ คือ รูปแบบ A, B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T รูปแบบทำนองต่างๆ สามารถผันแปรหรือดัดแปลงแนวทำนองไปจากเดิมได้ตามอารมณ์ของหมอแคน

ลักษณะโครงสร้างของแนวทำนองหลัก คือ A B B C C C D D E D G I J S R Q จบ ทำนองต่างๆ อาจผันแปรหรือดัดแปลงแนวทำนองไปจากเดิมได้ตามอารมณ์ของหมอแคน มีการบรรเลงต่อเนื่องโดยบรรเลงแนวทำนองเดิมวนซ้ำไปซ้ำมาจนกว่าจะเสร็จพิธี

การแบ่งวรรคเพลงและลูกตก แนวทำนองหลักของเพลงมีจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 39 ห้องเพลง แบ่งวรรคเพลงตามเสียงหนักของทำนอง ได้จำนวน 18 วรรคเพลง รวมวรรคจบของเพลง ตำแหน่งลูกตกของวรรคเพลงอยู่ที่ตำแหน่งเสียงเร1(D1) จำนวน 13 ครั้ง ในวรรคเพลงที่ 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 18 และตำแหน่งเสียงเร3(D3) หรือเสียงฟา(F) จำนวน 5 ครั้ง ในวรรคเพลงที่ 13, 14, 15, 16, 17, ตำแหน่งของลูกตกทั้ง 2 ตำแหน่ง คือ เสียงเร(D) และ ฟา(F) เป็นตำแหน่งเสียงหลักที่จัดอยู่ในกลุ่มของบันไดเสียงดีไมเนอร์(D minor Scale)

การแบ่งรูปแบบจังหวะของเพลง พบว่า มีรูปแบบจังหวะทั้งหมด 7 รูปแบบ โดยรูปแบบที่ 2 เป็นรูปแบบที่ใช้มากที่สุดใช้มากที่สุด จำนวน 6 ครั้ง รองลงมาคือรูปแบบที่ 3 .ใช้จำนวน 4 ครั้ง รูปแบบที่ 5 จำนวน 3 ครั้ง รูปแบบที่ 4 จำนวน 2 ครั้ง และรูปแบบที่ 1, 7 จำนวน 1 ครั้ง รูปแบบที่ 1 เป็นรูปแบบที่ใช้ในช่วงเริ่มต้นเพลง ส่วนรูปแบบที่ 2 พบอยู่ทั่วไปเกือบทั้งเพลงถือเป็นรูปแบบหลักของแนวทำนอง ช่วงกลางของเพลงมีการยืดจังหวะบ้างเพื่อพักลมชั่วขณะ รูปแบบจังหวะที่ใช้มีลักษณะธรรมดาทำให้ง่ายต่อการบรรเลง ทั้งนี้เพลงจะมีสำเนียงไพเราะน่าฟังหรือไม่ขึ้นอยู่กับเทคนิคและการใช้ลมของหมอแคนแต่ละคนเอง

การแบ่งรูปแบบทำนอง มีทั้งหมด 21 รูปแบบ รูปแบบทำนองมีลักษณะวิ่งขึ้นวิ่งลงสลับกันอยู่ในระดับเสียงที่มีระยะห่างระหว่างเสียงใกล้เคียงกัน ในตอนท้ายของรูปแบบทำนองส่วนใหญ่จะมีลักษณะกระโดดลงมาหาเสียงต่ำระยะห่าง 7 เสียง คือ ลา(A) และวิ่งกลับขึ้นไปยังโด(C) ซึ่งเป็นการกระโดดลงมาหาเสียงต่ำกว่าตัวโตนิคเพื่อวิ่งกลับไปหาตัวโตนิค คือ เร(D)

เสียงประสาน เสียงประสานที่เกิดขึ้น มี 2 ลักษณะ คือ เสียงประสานที่เกิดจากการเป่าโดยการปิดขี้สูด ตามลายที่บรรเลง คือ ลายน้อย แคนลูกที่แปดจะปิดขี้สูด ซึ่งตรงกับเสียง ลาสูง(A) และใช้นิ้วนางปิดลูกแคนลูกที่ 6 บางคนอาจปิดขี้สูดไว้ก็ได้ ตรงกับเสียงเรสูง(D) เสียงที่เกิดจากการปิดลูกแคนไว้ตลอดเวลานี้เองจำทำให้เสียงแคนดังทุกครั้งที่เป่าหรือดูดทุกตัวโน้ตทำให้เกิดเสียงประสานยืน(drone) ตลอดเวลา และเสียงที่เกิดจากการเป่าเป็นคู่ๆ ตามลักษณะของลูกแคนซึ่งจะเป็นเสียงขั้นคู่ 8 คือ เสียงต่ำสูงกับเสียงสูง ยกเว้นเสียงลา(A) จะมี 3 ช่วงเสียง คือ เสียงต่ำ เสียงกลาง เสียงสูง ส่วนเสียงซอล จะมีระดับเสียงเดียวกัน(Unision)

บทที่ 5
สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

พิธีเหยา : กรณีศึกษาดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วยของชาวผู้ไทย ในหมู่บ้านหนองเม็ก ตำบลป่าไร่ อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร ผู้วิจัยกำหนดจุดมุ่งหมายของการวิจัย ขอบเขตของการศึกษา และวิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้าโดยศึกษาข้อมูลจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง รวมทั้งการเก็บข้อมูลภาคสนาม นำข้อมูลมาวิเคราะห์ ผลการศึกษาพบว่า

จุดมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาองค์ประกอบของการประกอบพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วยของชาวผู้ไทยในหมู่บ้านหนองเม็ก ตำบลป่าไร่ อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร โดยหมอเหยา คือ นางก้าน ญาติน้อย
2. เพื่อศึกษาขั้นตอนการประกอบพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วยของชาวผู้ไทยในหมู่บ้านหนองเม็ก ตำบลป่าไร่ อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร โดยหมอเหยา คือ นางก้าน ญาติน้อย
3. เพื่อศึกษาดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วยของชาวผู้ไทยในหมู่บ้านหนองเม็ก ตำบลป่าไร่ อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร
4. เพื่อวิเคราะห์แนวทำนองดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วยของชาวผู้ไทยในหมู่บ้านหนองเม็ก ตำบลป่าไร่ อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร

ขอบเขตของการศึกษาวิจัย

1. พื้นที่ในการปฏิบัติการภาคสนามเพื่อเก็บและรวบรวมข้อมูลสำหรับการศึกษาวิจัยดนตรีที่ใช้ในการประกอบพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วยของชาวผู้ไทย ในหมู่บ้านหนองเม็ก ตำบลป่าไร่ อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร เป็นพื้นที่สำหรับปฏิบัติการภาคสนามและเก็บรวบรวมข้อมูลพื้นฐานเพื่อนำมาทำการศึกษาวิจัยต่อไป
2. ศึกษาองค์ประกอบของการประกอบพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วยของชาวผู้ไทยในหมู่บ้านหนองเม็ก ตำบลป่าไร่ อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร
3. ศึกษาขั้นตอนการประกอบพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วยของชาวผู้ไทยในหมู่บ้านหนองเม็ก ตำบลป่าไร่ อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร
4. ผู้วิจัยมุ่งเน้นศึกษาวิเคราะห์เนื้อหาแนวทำนองของดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วยของชาวผู้ไทยในหมู่บ้านหนองเม็ก ตำบลป่าไร่ อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร ที่ยังคงยึดถือปฏิบัติกันมาจนถึงปัจจุบัน วิเคราะห์โดยใช้หลักองค์ประกอบทางดนตรี

วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า

ในการศึกษาค้นคว้าครั้งนี้ผู้วิจัยดำเนินการศึกษาตามขั้นตอนดังนี้

1. ขั้นรวบรวมข้อมูล

1.1 ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับสภาพทั่วไปของชุมชน ได้แก่ ประวัติความเป็นมา ลักษณะที่ตั้ง ประชากร การศึกษา อาชีพ ภาษา ศาสนาและความเชื่อ โดยการสำรวจ สังเกต สัมภาษณ์ พูดคุย สอบถามจากบุคคลในชุมชน

1.2 ข้อมูลที่เกี่ยวกับองค์ประกอบและขั้นตอนการประกอบพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วย เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรม วิธีการบรรเลง นักดนตรี รวมถึงการถ่ายทอดทางดนตรี เพลงที่ใช้ในการบรรเลง โดยวิธีการบันทึกเสียง บันทึกภาพ สัมภาษณ์ พูดคุย สอบถามจากบุคคลที่เกี่ยวข้องในชุมชน

1.3 ข้อมูลจากการรวบรวมจากเอกสารต่างๆ ได้แก่ บทความ เอกสารงานวิจัย วิทยานิพนธ์ ตำรา หนังสือต่างๆ

2. ขั้นศึกษาข้อมูล

2.1 เรียบเรียงข้อมูลสภาพทั่วไปที่เกี่ยวข้องกับชุมชน

2.2 ศึกษาภูมิหลังของชาวผู้ไทยในหมู่บ้านหนองเม็ก ตำบลป่าไร่ อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร

2.3 ศึกษาองค์ประกอบของการประกอบพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วยของชาวผู้ไทยในหมู่บ้านหนองเม็ก ตำบลป่าไร่ อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร โดยหมอเหยาผู้ประกอบพิธีคือ นางก้าน ญาติน้อย

2.4 ศึกษาขั้นตอนการประกอบพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วยของชาวผู้ไทยในหมู่บ้านหนองเม็ก ตำบลป่าไร่ อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร โดยหมอเหยาผู้ประกอบพิธีคือ นางก้าน ญาติน้อย

2.5 การออกภาคสนามเพื่อให้ได้ข้อมูลจากแหล่งข้อมูล โดยวิธีการสังเกต สัมภาษณ์ นำข้อมูลมาศึกษาและเรียบเรียง

2.6 ศึกษาข้อมูลจากการถอดเทปบันทึกเสียงร้องและดนตรี บทสัมภาษณ์ บันทึกเป็นโน้ตสากลและโน้ตไทย

3. ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล

ข้อมูลที่ใช้ในการวิเคราะห์ใช้ข้อมูลที่ได้จากการศึกษาเอกสาร ตำรา งานวิจัยที่เกี่ยวข้องและข้อมูลจากการเก็บภาคสนาม โดยมีรายละเอียดของการรวบรวมและวิเคราะห์ข้อมูลดังนี้

3.1 ลักษณะทั่วไปของชุมชน

3.2 ศึกษาองค์ประกอบของการประกอบพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วย

3.2.1 ความเชื่อ

3.2.2 หมอเหยา

3.2.3 ผู้ป่วย

3.2.4 เครื่องคาย

3.2.5 ดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบ

3.3 ศึกษาขั้นตอนการประกอบพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วย

3.3.1 การเตรียมก่อนเริ่มพิธี

3.3.2 การเชิญลงหรือการเทียม

3.3.3 การเหยาเสี่ยงทาย

3.3.4 การเรียกขวัญผู้ป่วย

3.3.5 การลา

3.4 ศึกษาดนตรีที่เกี่ยวข้องที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วย

3.4.1 เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลง

3.4.1.1 ลักษณะของเครื่องดนตรี

3.4.1.2 วิธีการบรรเลง

3.4.2 มนุษย์กับการสืบทอดดนตรี

3.4.2.1 ความเชื่อ

3.4.2.2 วิธีการศึกษาและถ่ายทอดการเล่นดนตรีประกอบพิธีเหยา

3.4.3 เพลงที่ใช้ประกอบ

3.4.3.1 เพลงสำหรับเชิญลง

3.4.3.2 เพลงลำผีไท้

3.4.3.3 เพลงสำหรับเชิญกลับ

3.5 ศึกษาวิเคราะห์เพลงที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีเหยาตามหลักการวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรี

3.5.1 โครงสร้างของเพลง

3.5.2 ฟอร์ม

3.5.3 บันไดเสียง

3.5.4 วรรคเพลงและลูกตก

3.5.5 รูปแบบจังหวะ รูปแบบทำนอง

3.5.5.1 รูปแบบจังหวะ

3.5.5.2 รูปแบบทำนอง

3.5.5.3 เสียงประสาน

สรุปผล

การศึกษาดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วยของชาวผู้ไทยในหมู่บ้านหนองเม็ก ตำบลป่าไร่ อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร สรุปผลได้ดังนี้

1. ลักษณะทั่วไปของชุมชน

หมู่บ้านหนองเม็ก ตำบลป่าไร จังหวัดมุกดาหาร ก่อตั้งเมื่อ พ.ศ.2463 มีลักษณะภูมิประเทศโดยทั่วไปเป็นพื้นที่ราบสูงมีภูเขาล้อมรอบ ตัวหมู่บ้านตั้งอยู่ที่ลาดเชิงเขาภูโจดโกด ใกล้หนองน้ำ ที่มีต้นสะเม็กขึ้นอยู่ริมหนอง ดังนั้นคณะผู้ก่อตั้งหมู่บ้านจึงขนาดนามหมู่บ้านนี้ว่า บ้านหนองเม็ก เพื่อให้สอดคล้องกับสภาพที่ตั้ง ลักษณะภูมิอากาศมี 3 ฤดู คือ ฤดูหนาว ฤดูร้อน และฤดูฝน เผ่าพันธุ์เดิมของชุมชนบ้านหนองเม็ก เป็นชนชาติผู้ไทย อพยพมาจากเมืองเซโปน ประเทศสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว แต่ในช่วงที่มาก่อตั้งบ้านหนองเม็กได้แยกออกมาจากบ้านป่าไร่เก่าซึ่งอยู่ในพื้นที่บ้านป่าไร่ในปัจจุบัน มีสำเนียงภาษาพูดภาษาภูไทย นิสัยใจคอ รักสงบชอบอยู่อย่างอิสระ ไม่ชอบคนกดขี่เอารัดเอาเปรียบ มีจำนวนหลังคาเรือน 204 หลังคาเรือน มีจำนวนประชากร 947 คน แยกเป็นชาย 484 คน หญิง 463 คน อาชีพหลัก คือ ทำนา อาชีพเสริม คือ ทอผ้า ทำไร่ ทำสวน และเลี้ยงสัตว์

2. ศึกษาองค์ประกอบของการประกอบพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วย

2.1 ความเชื่อ

มีความเชื่อและนับถือผี อำนาจเร้นลับหรือสิ่งที่อยู่นอกเหนือธรรมชาติ เป็นสิ่งที่มนุษย์บางกลุ่มสามารถสัมผัสและใช้เป็นแนวทางในการดำรงชีวิต รวมไปถึงอาการเจ็บป่วยที่เกิดกับผู้คนในชุมชนซึ่งมีความเชื่อว่าเกิดจากการกระทำของภูตผีต่างๆ เช่น ผีบ้าน ผีเรือน ผีบรรพบุรุษ โดยมีความเชื่อว่า ถ้าใครประพฤติดีผีก็จะตอบแทนโดยการดลบันดาลให้ประสบแต่ความสุข ความเจริญ อยู่เย็นเป็นสุข แต่ถ้าใครประพฤติไม่ดีผีก็จะลงโทษให้มีอันเป็นไปหรือมีอาการเจ็บป่วย จนต้องทำพิธีแก้หรือเซ่นไหว้ผี เรียกว่า พิธีเหยา ต้องอาศัยบุคคลที่มีความเชื่อและเป็นที่นับถือของคนในชุมชนเป็นผู้ทำพิธี เรียกว่า หมอเหยา ทำพิธีเพื่อเสี่ยงทายหาสาเหตุของอาการเจ็บป่วยต่างๆ รวมทั้งแนวทางการแก้ไขหรือการรักษาจึงจะหายไป จากอาการเจ็บป่วยที่เป็นนอกจากความเชื่อในเรื่องพิธีเหยาแล้ว ชาวผู้ไทยที่นับถือผียังต้องทำพิธีเลี้ยงผีแสดงความขอบคุณและตอบแทนที่ผีช่วยปกป้องคุ้มครอง ดูแลคนในครอบครัวและเครือญาติให้อยู่เย็นเป็นสุข จะกระทำพิธีในเดือนสี่ของทุกปี

2.2 หมอเหยา

เหยา แปลตามความหมายของชาวผู้ไทย หมายถึง การสู่ขวัญหรือการรักษาพยาบาลผู้ป่วย พิธีเหยา เป็นพิธีกรรมความเชื่อในการนับถือผี เป็นพิธีการเสี่ยงทายเมื่อมีการเจ็บป่วยซึ่งเชื่อว่าเป็นการกระทำของผี จึงต้องทำพิธีเหยาเพื่อ “แก้ผี” หาสาเหตุว่าผู้เจ็บป่วยนี้ผิดผีด้วยสาเหตุใด ผีต้องการให้ทำอะไร จะได้ปฏิบัติตามเชื่อว่าทำการแก้ผีแล้วอาการเจ็บป่วยก็จะหายไป ผู้กระทำพิธีเรียกว่า หมอเหยา ส่วนใหญ่จะเป็นเพศหญิง(ผีจะเลือกเพศหญิงเป็นส่วนมาก เพราะ เพศหญิงเอาใจใส่ดูแลและปฏิบัติต่อผีดีกว่าเพศชาย) หมอเหยาเป็นได้สองวิธีคือ วิธีหนึ่งคือให้คนที่เป็นหมอเหยา ซึ่งจะมีผีหมอเทียมอยู่ในตัว หรือผีเชื้อ มาคอบ (คือมาถ่ายทอดให้) อีกวิธีหนึ่งคือ การที่มีผีเชื้อ คือ มีเชื้อสายผีหมอ ถ้าคนที่เป็นหมอเหยาตายไป ก็จะตกทอดแก่ทายาท ก็จะเรียกว่า ผีเชื้อ โดยผีเชื้อจะเลือกเองว่าจะอยู่กับใคร ต้องการให้ใครเป็นทายาท ผู้ที่เป็นทายาทก็จะนับถือผีเชื้อและมีหิ้งบูชาผีเชื้อไว้ในบ้านผีหมอเข้าแล้วจะต้องทำการเหยาคนและสืบทอดพิธีกรรมต่างๆ ต่อไป

การจะเป็นหมอเหยาได้นั้น ต้องเป็นคนที่ดี มีคุณธรรมสูง มีสัจจะไม่กินของไม่สุก ปรุงแต่งตัวเองด้วยเครื่องหอมที่หมอเหยาคนนั้นๆ จะปรุงขึ้นมาเอง ส่วนใหญ่จะเป็นดอกไม้ดอกสะเลเต หรือภาษากลางเรียกว่า มหาหงษ์ ในแต่ละปีจะมีการเลี้ยงผีหมอทุกๆ ปี คือ การที่หมอเหยาหลายๆ คน มารวมกันเลี้ยงผีหมอ ด้วยเครื่องคาย เช่น เหล้า อาหารคาว หวาน เมื่อผีหมอเข้าเทียม ก็จะมีการฟ้อนและลำประกอบแคนจนกว่าพิธีจะเสร็จ มักทำพิธีกันในเดือนสี่ของทุกปี ประมาณ 2 – 3 วัน ปัจจุบันปรับลดและยืดหยุ่นตามสภาพเศรษฐกิจ

นอกจากนั้น หมอเหยาจะต้องมีหมอเปี่ยงเป็นผู้ช่วยในการจัดเตรียมเครื่องคายและสถานที่ในการประกอบพิธี อาจมีจำนวน 1 คนหรือ 2 คน ก็ได้

3. ผู้ป่วย

ชาวผู้ไทยมีความเชื่อว่า อาการเจ็บป่วยต่างๆ มี 2 ลักษณะ คือ ป่วยเพราะโรคภัยไข้เจ็บธรรมดากับป่วยเพราะเกิดจากการกระทำของผี เพราะคนๆ นั้นประพฤติผิด ฮีต 12 – ครอง 14 หรือจากผีร้ายต่างๆ หากผู้ป่วยนั้นไปรักษาทางแพทย์แผนปัจจุบันแล้วไม่หายก็จะกลับมารักษากับหมอพื้นบ้านโดยการประกอบพิธีกรรมเหยาเพื่อเสี่ยงทายหาสาเหตุของอาการเจ็บป่วยโดยการทำพิธีของหมอเหยา เพราะหมอเหยาจะเป็นผู้ติดต่อสื่อสารกับผีเพื่อจะรู้ได้ว่าการเจ็บป่วยที่เกิดจากผีทำนั้นเกิดเพราะอะไร ผิดอะไร และต้องการจะให้แก้แบบไหน ผีต้องการอะไรเพื่อให้ตรงกับสาเหตุและแก้ไขได้ถูกต้อง

ผู้ป่วยที่มาทำการเหยา จะต้องแต่งกายตามที่กำหนดไว้ คือ มีผ้าไหม หรือผ้าขาวม้าพาดบ่า มีดอกมะละกอร้อยเป็นพวงทัดหู ปัจจุบันแต่งตัวตามสบายตามสภาพเศณษฐกิจและความเป็นอยู่ของผู้ป่วย

4. เครื่องคาย

เครื่องคาย เป็นสิ่งที่อัญเชิญเทพยดา ครูบา อาจารย์ ผีผู้เป็นใหญ่ ผีเชื้อ ผีหมอ ผีหลักบ้านหลักเมือง ลงมาช่วยเหลือรักษาผู้ป่วย ประกอบไปด้วย

4.1 เครื่องคายใหญ่ สำหรับประกอบพิธีจะถูกจัดไว้ในพานขนาดใหญ่ มีเครื่องประกอบหลายอย่าง เงินฮาง(เงินราชสมัยโบราณมีลักษณะคล้ายรางหมู) เงินสำหรับเดินทาง 12 สตางค์ ซวยดอกไม้(กรวย) ซวยเทียน(กรวย) เทียนไขใหญ่ เทียนเล็ก เทียนหง่า(เทียนที่ทำขึ้นเองทำจากฝ้ายชุบขี้ผึ้งแล้วนำมาพันกันเป็นลักษณะเป็นกิ่งเหมือนกิ่งไม้) เทียนลึม(มีลักษณะเหมือนเทียนหง่า แต่นำมามันกันให้มีขนาดยาว) ตะแหลวไม้ง่าม(เทียนที่ทำขึ้นเองทำจากฝ้ายชุบขี้ผึ้งแล้วนำมาพันกันเป็นลักษณะไม้สามง่าม) ขันหมากเบ็ง(ทำจากกราบกล้วยนำมาเย็บเป็นถ้วยเล็กๆ สำหรับใส่เครื่องเซ่น) ขันตีนิมนต์ ไข่ไก่ดิบ เหล้าขาว ข้าวสาร บุหรี่ 4 มวนพันจากยาเส้นห่อพริกแห้ง(หรือเรียกว่า แอม) คำหมาก ฝ้าย ฝ้ายเคียนหัวหมอเหยา(สำหรับพันรอบศีรษะของหมอเหยาขณะทำพิธี) เทียนไต้(เทียนสำหรับจุดขณะประกอบพิธี ทำจากฝ้ายชุบขี้ผึ้ง)

4.2 เครื่องคายสำหรับเชิญลง จัดเตรียมใส่จานใบเล็กหรือเรียกว่า จานเชิญลง ใช้สำหรับให้หมอเหยาอัญเชิญเทพยดา และผีต่างๆ ลงมาเข้าร่างเพื่อประกอบพิธี ประกอบด้วย ขันห้า ได้แก่ ดอกไม้ 5 คู่ เทียน 5 คู่ ไข่ไก่ดิบ

4.3 ขันซิ่นขันแพร เป็นเครื่องคายที่จัดเตรียมไว้ให้แก่ผีที่ลงมาเข้าร่างหมอเหยาแล้ว โดยผีจะเลือกเครื่องนุ่งที่ตนชอบ ถ้าไม่ถูกใจผีจะบอกให้จัดหาให้ใหม่ สิ่งที่เตรียมไว้ได้แก่ ผ้าซิ่น ผ้าแพร เสื้อ ถ้าเป็นผีปู่ผีตา ถ้าลูกหลานรู้ว่าท่านชอบนุ่งอย่างไรก็ให้จัดเตรียมไว้อย่างนั้น

4.4 เครื่องคายสำหรับผู้ป่วย เป็นการจัดเตรียมเครื่องคายไว้สำหรับเรียกขวัญผู้ป่วย ได้แก่

4.4.1 กล่องข้าวรับขวัญผู้ป่วย จัดเตรียมเครื่องคายต่างๆ ใส่ไว้ในกระติ๊บข้าวเหนียว เพื่อรับขวัญผู้ป่วย มีเครื่องคายดังนี้ ข้าวต้มมัด ขนม ข้าว ปลา อาหาร ฝ้ายผูกแขน(อาจผูกใส่แหวนของผู้ป่วยก็ได้) กระจก หวี ผ้าแพรมน(ผ้าเช็ดหน้า) แป้ง และไข่ต้ม(สำหรับเสี่ยงทายว่า ขวัญของผู้ป่วยกลับมาหรือยัง)

4.4.2 พาข้าวรับขวัญผู้ป่วย(สำรับข้าวสำหรับรับขวัญผู้ป่วย) เป็นการจัดเตรียมไว้เพื่อให้ขวัญของผู้ป่วยที่กลับมาแล้วได้ทาน ประกอบด้วย ข้าว ปลา อาหาร ของหวาน(ขาดไม่ได้ ถ้าไม่มี ของหวานให้ใช้น้ำตาลทรายแทน)

4.4.3 เทียนสี จำนวน 3 เล่ม เป็นเทียนที่ทำจากฝ้ายชุบด้วยขี้ผึ้ง มีขั้นตอนการทำดังนี้

1) เล่มที่ 1 วัดรอบหัว ใช้ฝ้ายที่เป็นไส้เทียนวัดความยาวรอบศีรษะของผู้ป่วย

2) เล่มที่ 2 วัดศอก ใช้ฝ้ายที่เป็นไส้เทียนวัดความยาวจากปลายนิ้วไปจนถึงศอกของผู้ป่วย

3) เล่มที่ 3 วัดจากคอถึงสะตือ ใช้ฝ้ายที่เป็นไส้เทียนวัดความยาวจากคอลงมาจนถึงสะตือของผู้ป่วย

เครื่องคายทั้งหมดต้องจัดเตรียมให้เสร็จก่อนเที่ยงหรืออย่างช้าไม่เกินบ่ายสามโมงเย็นเพราะหลังจากเวลานี้แล้วถือว่าเป็นช่วงเวลา เอาผีไปป่าช้า ชาวบ้านถือว่าเป็นเวลาที่ไม่เป็นมงคลไม่เหมาะสำหรับประกอบพิธีที่เป็นมงคลต่างๆ หลังจากกระทำพิธีเสร็จจะยกเครื่องคายทั้งหมดขึ้นไว้บนหิ้งเป็นเวลา 1 คืน จึงยกลงมาได้

5. ดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบ

เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบ คือ แคน แคนเป็นเครื่องดนตรีพื้นบ้านที่ประดิษฐ์จากภูมิปัญญาของชาวบ้าน ใช้วัสดุที่มีในท้องถิ่นที่หาได้ง่าย จะใช้แคนแปดหรือแคนเก้าเป่าก็ได้

3. ศึกษาขั้นตอนการประกอบพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วย

สำหรับพิธีเหยาของ นางก้าน ญาติน้อย นั้นเมื่อมีผู้ป่วยต้องการเสี่ยงทายหาสาเหตุของอาการเจ็บป่วย พิธีกรรมจะถูกจัดขึ้นในวันพฤหัสบดีเท่านั้นเพราะถือว่าเป็นวันครูเหมาะแก่การเชิญผีที่เป็นเทพและครูบาอาจารย์ลงมาเทียม หรือถ้าเร่งด่วนมากก็อาจทำได้ในวันอาทิตย์ แต่ทั้งสองวันจะต้องไม่ตรงกับวันศีล วันพระหรือวันธรรมสวณะ

สถานที่สำหรับประกอบพิธีนั้นถ้าผู้ป่วยที่อยู่ใกล้อาจใช้บ้านของหมอเหยาเอง แต่ถ้าผู้ป่วยอยู่ถิ่นอื่น หมอเหยาจะเดินทางไปเหยาที่บ้านของผู้ป่วย แต่ต้องมีการจัดเตรียมเครื่องคายให้พร้อม ทั้งนี้อยู่ในความดูแลของหมอเปี่ยงประจำตัวของหมอเหยา

3.1 การเตรียมก่อนเริ่มพิธี

หมอเปี่ยงทั้ง 2 คน จะเป็นผู้จัดเตรียมสถานที่และจัดเตรียมเครื่องคายประกอบพิธีซึ่งจะถูกจัดเตรียมในตอนกลางวันก่อนเวลาบ่ายสามโมงเย็นเพราะเวลาหลังจากบ่ายสามโมงเย็นไปจนถึงพระอาทิตย์ตกดินถือเป็นเวลานำผีเข้าป่าช้า ซึ่งชาวผู้ไทยเชื่อว่า เป็นเวลาที่ไม่เป็นสิริมงคลไม่เหมาะที่จะประกอบพิธีมงคลใดๆ

เครื่องคายใหญ่จะถูกจัดเตรียมไว้คู่กับเครื่องคายเชิญลง นอกจากนั้นยังต้องเตรียมน้ำใส่ภาชนะสำหรับใส่น้ำไว้อีก 2 ที่ ได้แก่ น้ำมนต์หรือน้ำหอม(น้ำธรรมดาใส่ขมิ้น) และน้ำใส่ดอกไม้(ดอกจำปี) เหล้าขาว(เรียกว่า ม้า) 1 ขวด ทั้งหมดตั้งไว้ข้างๆ คายใหญ่

3.2 การเชิญลงหรือการเทียม

การเชิญลงหรือการเทียม เป็นขั้นตอนการเชิญเทพยดา ผีผู้เป็นใหญ่ ผีเชื้อ ผีบรรพบุรุษ ผีหลักบ้านหลักเมือง มาเข้าร่างของหมอเหยา พิธีจะเริ่มประมาณเวลาหนึ่งทุ่มโดยหมอเหยาจะเข้ามานั่งพับเพียบหน้าเครื่องคายใหญ่ประกอบพิธีหันไปทางทิศใดก็ได้ หมอเปี่ยงทั้ง 2 คนนั่งถัดไปด้านซ้ายมือของหมอเหยา และหมอแคนนั่งด้านขวามือหรือด้านหลังของหมอเหยาก็ได้ เริ่มพิธีหมอแคนจะเป่าแคนลายเชิญผีไท้ไปเรื่อยๆ หมอเปี่ยงจะจุดเทียนยาวนำมาปักที่พานเครื่องคายใหญ่ประกอบพิธี(ใช้แทนดอกไม้) หมอเหยาทำหน้าที่เชิญเทพยดาและผีต่างๆ ลงมาเทียมด้วยเครื่องคายสำหรับเชิญลงโดยใช้คำกลอนลำทำนองผู้ไทยเป็นภาษาถิ่นผู้ไทยเชื้อเชิญลงมาเทียมหมอเหยาและหมอเปี่ยง กลอนลำมีลักษณะเป็นคำกลอนสด มีจังหวะไม่แน่นอน ร้องตามอารมณ์ของผู้ทำพิธี เมื่อเทพยดาและผีต่างๆ ลงมาเทียมหมอเหยาจะมีอาการตัวสั่นไปทั้งร่างก่อนที่จะนั่งนิ่งวางจานเครื่องคาย จากนั้นก็จะฟ้อนรำไปตามจังหวะของเสียงแคน

3.3 การเหยาเสี่ยงทาย

เป็นขั้นตอนที่หมอเหยาจะทำการเสี่ยงทายหาสาเหตุของอาการเจ็บป่วย โดยใช้ไข่ไก่ดิบเป็นเครื่องสำหรับเสียงทาย หมอเหยาจะวางไข่ในลักษณะนอนไว้ในอุ้งมือขวา แล้วใช้คำถามถามผีเพื่อให้ได้คำตอบที่ต้องการ ลักษณะคำถามจะเป็นคำถามที่ต้องการคำตอบว่าใช่หรือไม่ใช่ โดยสั่งให้ไข่ลุกขึ้นตั้งและนอนลงตามคำสั่งที่ต้องการ เช่น ถามว่าผู้ป่วยทำผิดผีหรือไม่ ถ้าใช่ก็สั่งให้ไข่ลุกขึ้นตั้ง แล้วถามต่อว่าใช่จริงๆ ใช้คำสั่งให้ไข่นอนลง จึงจะสรุปว่า เป็นคำตอบที่ใช่แน่นอน แต่ถ้าไข่ไม่ปฏิบัติตามคำสั่งแสดงว่าคำถามที่ถามไปนั้นคำตอบคือ ไม่ใช่

ในขณะที่ถามไข่หมอเหยาจะร้องเป็นกลอนลำเป็นส่วนใหญ่ อาจมีการถามโดยใช้คำพูดบ้าง ส่วนหมอแคนก็จะเป่าแคนไปเรื่อยๆ

3.4 การเรียกขวัญผู้ป่วย

การเรียกขวัญผู้ป่วย เป็นขั้นตอนที่ต่อเนื่องจากการเสี่ยงทายหาสาเหตุของอาการเจ็บป่วยของผู้ป่วยที่ทราบสาเหตุว่า เกิดจากการกระทำของผีและขวัญของผู้ป่วยออกจากร่างหมอเหยาจะต้องทำพิธีเรียกขวัญผู้ป่วยกลับมาเข้าร่าง โดยหมอเปี่ยงจะจัดเตรียมเครื่องคายสำหรับประกอบพิธี ประกอบด้วย กล่องขวัญหรือกล่องข้าวที่เตรียมข้าวของเครื่องใช้ของผู้ป่วยใส่ไว้ เทียนสีสำหรับพันรอยปลายง้าวและพาข้าวหรือสำรับข้าวสำหรับรับขวัญผู้ป่วย มีขั้นตอนดังนี้

3.4.1 พิธีเรียกขวัญผู้ป่วยกลับ หมอเปี่ยงจะใช้เทียนสีมาพันกับปลายง้าวแล้วจุดเทียน จากนั้นนำกล่องข้าวสำหรับเรียกขวัญผู้ป่วยมาผูกติดกับง้าว ขั้นตอนนี้หมอเหยาจะลุกขึ้นนั่งคุกเข่าฟ้อนรำโดยยกมือขึ้นฟ้อนเหนือศีรษะพร้อมกับร้องคำกลอนเชิญขวัญให้กลับเข้ามาอยู่ในไข่ต้มในกล่องข้าวก่อนจะโยนกล่องข้าวให้ลูกหลานรับเอาไป

3.4.2 พิธีเรียกขวัญทานข้าว หลังจากขวัญกลับมาแล้วก็เชิญขวัญทานข้าวปลาอาหารให้อิ่มก่อนที่จะกลับเข้าร่างผู้ป่วยไป

3.4.3 พิธีผูกข้อมือผู้ป่วย หลังจากที่ขวัญกลับเข้าร่างแล้ว หมอเหยาจะทำพิธีผูกข้อมือให้ผู้ป่วยเพื่อเป็นสิริมงคลจากนั้นให้ลูกหลานผูกข้อมือผู้ป่วยต่อไป

3.5 การลา

การลากลับเป็นการส่งให้เทพยดาและผีต่างๆ ให้ออกจากร่างไปกลับไปยังถิ่นที่อาศัยอยู่เดิม หมอเหยาจะฟ้อนรำโดยยกมือขึ้นฟ้อนเหนือศีรษะ พร้อมกับร้องกลอนลำที่มีความหมายในการส่งกลับประกอบเสียงแคน ผีบางตัวที่ยังสนุกสนานอยู่ ไม่อยากกลับก็จะขอขี่ม้า (ขอเหล้าดื่ม) ก่อนที่จะลากลับไป เป็นการสิ้นสุดพิธีเหยา

4. ศึกษาดนตรีที่เกี่ยวข้องที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วย

4.1 เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลง

4.1.1 ลักษณะของเครื่องดนตรี

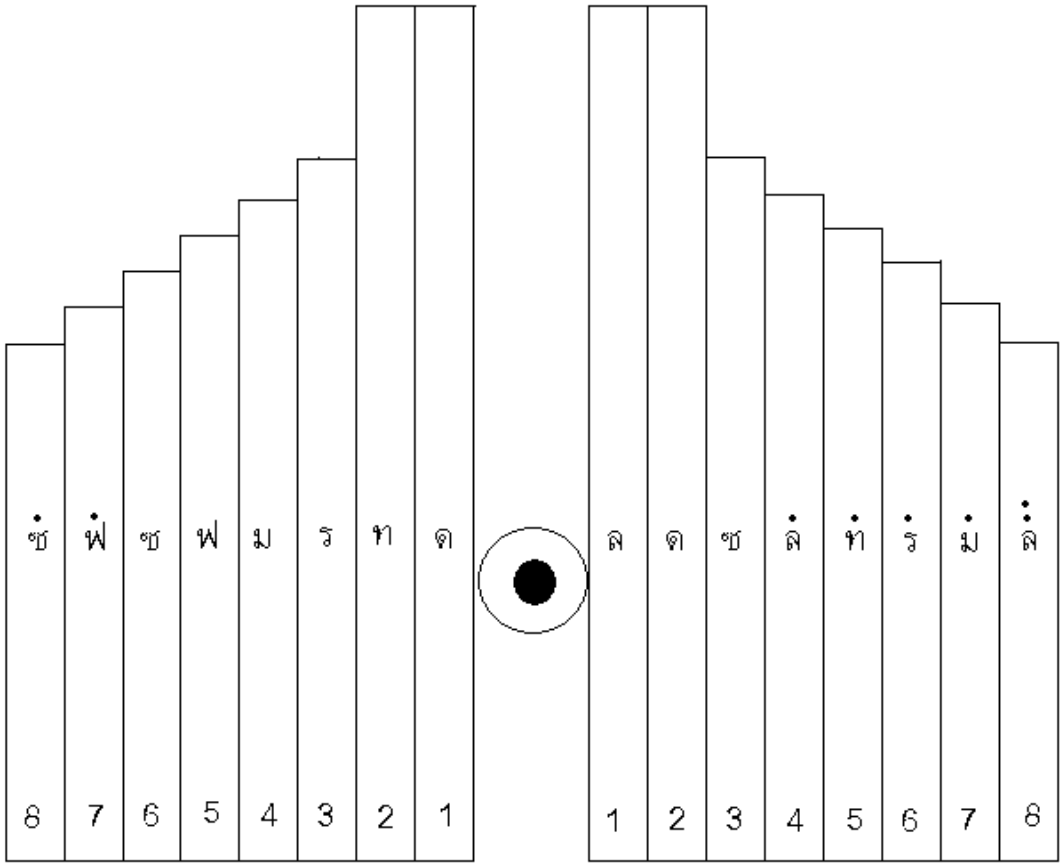
แคน เป็นดนตรีพื้นบ้านภาคตะวันออกเฉียงเหนือหรือภาคอีสานที่เก่าแก่มีมาแต่โบราณ เป็นเครื่องดนตรีในกลุ่มเครื่องลม(aerophone) ชนิดมีลิ้นอิสระ(Free reeded) เกิดเสียงจาการเป่าและดูดให้กระแสลมผ่านลิ้นที่เป็นโลหะที่ฝังอยู่ในรูบากข้างลำท่อ ซึ่งเป็นลิ้นอิสระ มีลักษณะนามว่า “เต้า” ซึ่งสันนิษฐานว่า น่าจะมาจากรูปร่างของแคนส่วนที่อยู่ตอนกลางของแคนที่เป็นที่รวมลูกแคนทำให้เกิดเสียงต่างๆ โดยใช้ปากเป่าและดูดผ่านเข้าไปในรูที่อยู่ตรงกลางเต้าแคน ซึ่งมีรูปร่างคล้ายกับเต้านมของสตรี จึงอาจเป็นที่มาของคำว่า “ เต้า ”

แคนที่ใช้เป่าประกอบพิธี คือ แคนแปด เป็นแคนประจำตัวหมอเหยา สาเหตุที่หมอเหยาต้องมีแคนประจำตัวเพราะ การลำประกอบพิธีต้องใช้แคนที่มีระดับเสียงเดียวกันกับผู้ลำ ดังนั้นหมอเหยาจึงจำเป็นต้องมีแคนประจำตัวที่มีระดับเสียงตรงกับเสียงของตนเองจะทำให้เสียงลำไม่ผิดเพี้ยน

แคนแปด หมายถึง แคนที่มีจำนวนลูกแคน 8 คู่ หรือ 16 ลูก เป็นแคนที่นิยมใช้กันทั่วไปเพราะมีระดับเสียงปานกลาง มีความกลมกล่อม ฟังนุ่มนวลไพเราะ นอกจากนั้นแคนแปดยังสามารถทำเสียงประสานกับแนวทำนองที่เป่าได้ เรียกว่า เสียงเสพ ทำให้เสียงแคนฟังดูแล้วมีพลัง เหมือนมีมนต์สะกดให้ผู้ฟังเคลิ้บเคลิ้ม

แคนแปด ประกอบด้วยไม้กู่แคน หรือลูกแคนจำนวน 8 คู่ หรือ 16 ลูก จัดเรียงอยู่ในเต้าแคนเป็น 2 แพซ้ายขวา แพละ 8 ลูก มีระดับเสียงเหมือนแคนเจ็ดทุกประการ แต่เพิ่มลูกแคนอีกข้างละหนึ่งลูกที่ลำดับนอกสุดของเต้าแคน คู่ที่เพิ่มเข้ามานี้จะเป็นเสียงประสานยืน(drone) หมอแคนจะเรียกเสียงประสานนี้ว่า “เสียงเสพ” ลูกแคนที่เป็นเสียงเสพอยู่แพซ้ายเรียกว่า “เสพก้อย” หรือเสียง “ลา” ใช้ประสานยืนกับทำนองทางไมเนอร์ เวลาบรรเลงใช้นิ้วก้อย

ของผู้บรรเลงปิดรูหรืออาจใช้ขี้สูดปิดรูนับไว้ก็ได้ ส่วนลูกแคนที่เป็นเสียงเสพที่อยู่แพด้านขวาเรียกว่า “เสพขวา” หรือเสียง “ซอล” ใช้ประสานยืนกับทำนองทางเมเจอร์ ปฏิบัติเช่นเดียวกันกับเสียงเสพซ้าย แคนแปดถือว่าเป็นแคนมาตรฐานและมีเสียงประสานยืนร่วมกับคอร์ดได้ 2 ทางคือ ทางไมเนอร์และทางเมเจอร์ มีระบบเสียงดังนี้



ภาพประกอบ 27 ระบบเสียงของแคนแปด

4.1.2 วิธีการบรรเลง

แคนใช้บรรเลงประกอบพิธีเหยาในขณะทำพิธีหมอแคนจะต้องเป่าแคนคลอไปกับกลอนลำของหมอเหยาไปจนเสร็จพิธี อาจมีการหยุดพักเป็นช่วงๆ ตามจังหวะของพิธีกรรม เนื่องจากการประกอบพิธีใช้เวลานานประมาณ 2 – 3 ชั่วโมง จึงอาจต้องใช้หมอแคนถึง 2 คน เพื่อผลัดเปลี่ยนกันเป่า ลายทำนองดนตรีของหมอแคนแต่ละคนที่เป่าอาจไม่เหมือนกันหรือแตกต่างกันไปเลยแต่สามารถเป่าประกอบพิธีได้เช่นกัน

4.2 มนุษย์กับการสืบทอดดนตรี

มนุษย์มีความเกี่ยวข้องกับดนตรีโดยตรง เพราะ มนุษย์เป็นบรรเลงดนตรีหรือใช้ดนตรีเพื่อวัตถุประสงค์ต่างๆ ตามที่ต้องการ อีกทั้งมนุษย์ยังเป็นผู้ประดิษฐ์เครื่องดนตรีขึ้นใช้เองด้วยความเชื่อที่แตกต่างกันออกไป มนุษย์มีส่วนเกี่ยวข้องกับดนตรีในด้านต่างๆ ดังนี้

4.2.1 ความเชื่อ

"มนุษย์" กับ "ความเชื่อ" มักจะแยกกันไม่ออก มนุษย์มีความเชื่อว่าเสียงดนตรีเป็นสื่อที่ใช้ติดต่อกับสิ่งเร้นลับ เช่น เทพเจ้า ภูตผี วิญญาณ ในการประกอบพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วยของชาวผู้ไทยนั้น เสียงแคนและคำร้องกลอนลำ เป็นสื่อที่ชาวผู้ไทยเชื่อว่า สามารถเชิญวิญญาณของเทพยดาและผีต่างๆ ให้ลงมาเทียมหรือมาเข้าร่างเพื่อเสี่ยงทายอาการเจ็บป่วยได้ ดังนั้นในการประกอบพิธีกรรมจึงใช้เครื่องดนตรีบรรเลงประกอบเพียงแคนเครื่องเดียวเท่านั้น

4.2.2 วิธีการศึกษาและถ่ายทอดการเล่นดนตรีประกอบพิธีเหยา

การฝึกเป่าแคนลายลำผีไท้นั้น ขึ้นอยู่กับความสนใจของหมอแคนแต่ละคน หมอแคนแต่ละคนไม่ได้เรียนกับครูมาโดยตรงแต่สามารถเป่าได้โดยอาศัยประสบการณ์ ความจำและความขยันฝึก การสืบทอดแนวทำนองดนตรีจึงเป็นไปในลักษณะไม่มีแบบแผนที่แน่นอน การสืบทอดโดยการสอนลูกหลานและคนในครอบครัวให้เป่าแคนเพื่อสืบทอดตนต่อไป สำหรับขั้นตอนการรับลูกศิษย์นั้น ไม่ค่อยได้ปฏิบัติเป็นแบบอย่างแน่นอน เนื่องจากไม่เคยรับลูกศิษย์เพราะไม่ค่อยมีคนให้ความสนใจเท่าที่ควร เพราะฉะนั้นการรับลูกศิษย์จึงไม่มีพิธีการอะไร แล้วแต่ผู้ที่จะมาเป็นลูกศิษย์เห็นสมควร อาจเตรียมขันดอกไม้ ธูป เทียน เงิน(ไม่ต้องก็ได้หรือแล้วแต่ศรัทธา) นำมาบูชาครูก็ถือเป็นการเพียงพอ

4.3 เพลงที่ใช้บรรเลงประกอบ

เพลงเป็นสื่อที่ใช้ติดต่อกับเทพยดาและผีต่างๆ โดยผ่านเครื่องดนตรีที่มนุษย์เป็นผู้ประดิษฐ์ขึ้นตามความเชื่อและเป็นผู้บรรเลง ลายหรือแนวทำนองของเพลงขึ้นอยู่กับหมอแคนแต่ละคนที่ได้รับการถ่ายทอดมา หรือฝึกฝนด้วยตนเองโดยอาศัยการจำแนวทำนองที่ได้ยินมา แล้วนำมาฝึกไล่หาเสียงทีละเสียง ต้องใช้ความอดทนและเวลาในการฝึกมาก การที่หมอแคนแต่ละคนได้รับการถ่ายทอดหรือฝึกฝนจากการได้ยินได้ฟังมานั้น ทำให้แนวทำนองของแต่ละคนผิดเพี้ยนผันแปรไปจากเดิมได้เพราะการถ่ายทอดไม่มีแบบแผนแน่นอน สำหรับเพลงที่ใช้ประกอบพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วยของชาวผู้ไทยในหมู่บ้านหนองเม็ก ตำบลป่าไร่ อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร ใช้ลายลำผีไท้เป่าคลอจนเสร็จพิธี อาจใช้ลายศรีพันดร(ลายทำนองลำผู้ไทย)เป่าประกอบในตอนท้ายช่วงพิธีลากลับถ้าผีเรียกร้องจะลำแนวทำนองผู้ไทย ในการวิจัยครั้งนี้ใช้หมอแคน 2 คนผลัดเปลี่ยนกันเป่าประกอบพิธี ดังนั้น ลายเพลงเดียวกัน แต่มีแนวทำนองเพลงที่แตกต่างกัน

5. ศึกษาวิเคราะห์เพลงที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีเหยาตามหลักการวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรี

5.1 โครงสร้างของเพลง

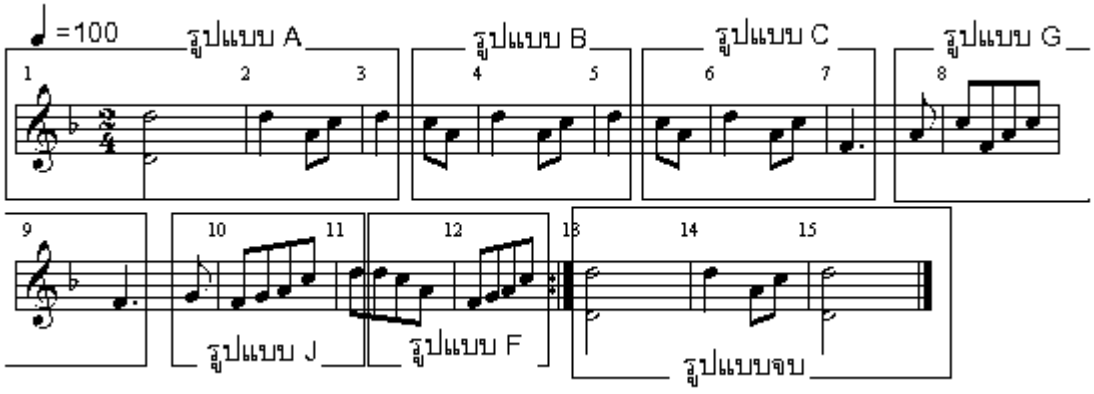
ดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีเหยา คือ แคน เพียงชนิดเดียว หมอแคนต้องเป่าแคนตามลายทำนองประกอบพิธีจนเสร็จสิ้น ต้องใช้เวลานานผู้เป่าแคนต้องมีสุขภาพแข็งแรง ลายทำนองของแคนนั้นมีลักษณะซ้ำๆ กัน โดยมีทำนองหลักประมาณ 12 – 40 ห้องเพลงแล้วแต่ลายของหมอแคนแต่ละคน มีการบรรเลงซ้ำทำนองเดิมหรืออาจดัดแปลงผันแปรไปตามอารมณ์ของหมอแคน มีอัตราจังหวะของแนวทำนองแน่นอน อัตราจังหวะความเร็วปานกลาง หรืออัตราจังหวะสองชั้นในดนตรีไทย แต่แนวคำร้องมีอัตราจังหวะไม่แน่นอนขึ้นอยู่กับหมอเหยาผู้ประกอบพิธี มีการลำและพูดสลับกัน

5.2 ฟอร์ม

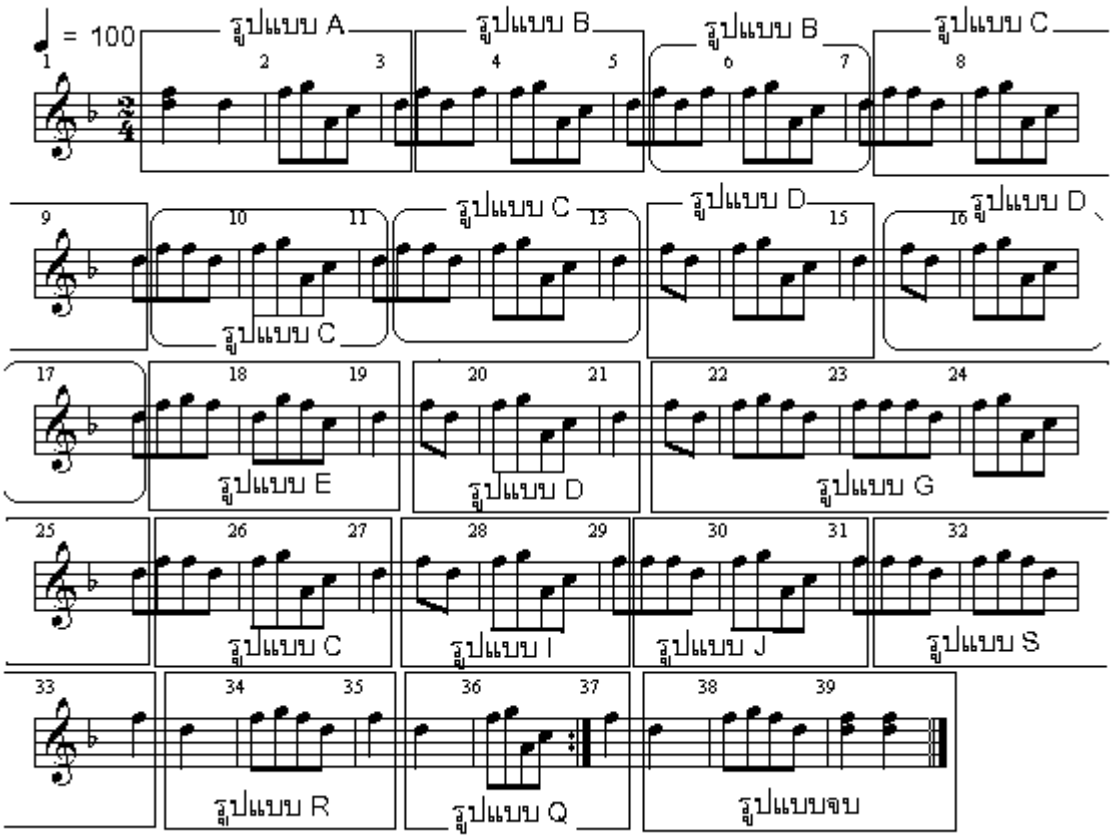
ลายลำผีไท้ เป็นลายทำนองของแคนที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วยของชาวผู้ไทย ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ มีหมอแคน 2 คนเข้าร่วมเป่าในการประกอบพิธี ซึ่งมีแนวทำนองที่แตกต่างกันแต่มีอัตราจังหวะและลีลาทำนองคล้ายๆ กัน ดังนี้

5.2.1 แนวทำนองของนายหนูบาง อินธิบุตร โครงสร้างของแนวทำนองหลักลายลำผีไท้ ของนายหนูบาง อินธิบุตร มีดังนี้

A ⟶ B ⟶ B ⟶ C ⟶ G ⟶ J ⟶ F ⟶ จบ

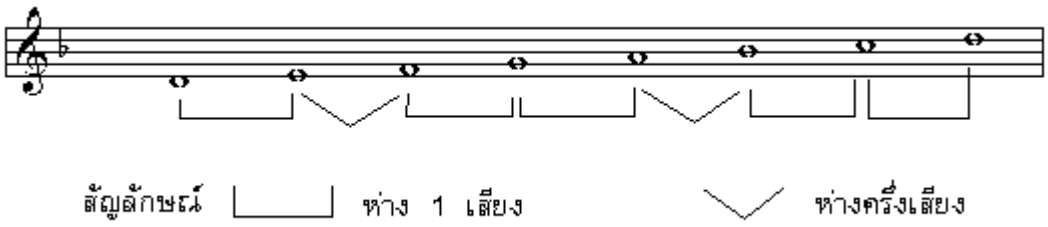
บันทึกโน้ตสากลตามโครงสร้างของแนวทำนองหลักไดดังนี้

5.2.2 แนวทำนองของนายขัน บันตะบอน โครงสร้างของแนวทำนองหลักลายลำผีไท้ ของนายขัน บันตะบอน มีดังนี้

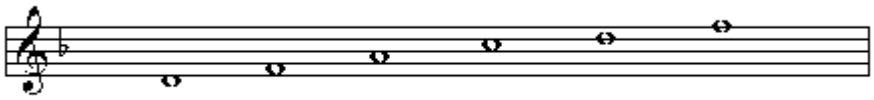
A - B - B - C - C - C - D - D - E - D - G - C - I - J - S - R - Q - จบ

บันทึกโน้ตสากลตามโครงสร้างของทำนองหลักได้ดังนี้

5.3 บันไดเสียง

แนวทำนองเพลงลำผีไท้ จัดอยู่ในบันไดเสียง ดีไมเนอร์(D minor) เพราะกลุ่มเสียงที่ใช้ ได้แก่ เร(D) มี(E) ฟา(F) ซอล(G) ลา(A) โด(C) เร(D) โดยมีเสียงเร(D) เป็นเสียงหลัก ในโครงสร้างของบันไดเสียงไมเนอร์ซึ่งมีระยะห่างระหว่างเสียง ดังนี้

โครงสร้างบันไดเสียงไมเนอร์(Minor Scale)



กลุ่มเสียงทั้งหมดที่ใช้ในลายลำผีไท้ ในบันไดเสียงดีไมเนอร์(D minor Scale) ได้แก่ เร(D) ฟา(F) ซอล(G) ลา(A) โดสูง(C) เร(D) ฟา(F)

5.4 วรรคเพลงและลูกตก

ลูกตกหรือจังหวะตกของแต่ละวรรคเพลงส่วนใหญ่อยู่ที่ตำแหน่งเสียงเร1(D1) หรือเสียงเร(D) และมีลูกตกหรือจังหวะตกที่ตำแหน่งเสียงเร3(D3) หรือเสียงฟา(F) บ้างแต่มีจำนวนน้อย ตำแหน่งของลูกตกทั้ง 2 ตำแหน่ง คือ เร(D) และ ฟา(F) เป็นตำแหน่งเสียงหลักที่จัดอยู่ในกลุ่มของบันไดเสียงดีไมเนอร์(D minor Scale)

5.5 รูปแบบจังหวะ รูปแบบทำนอง

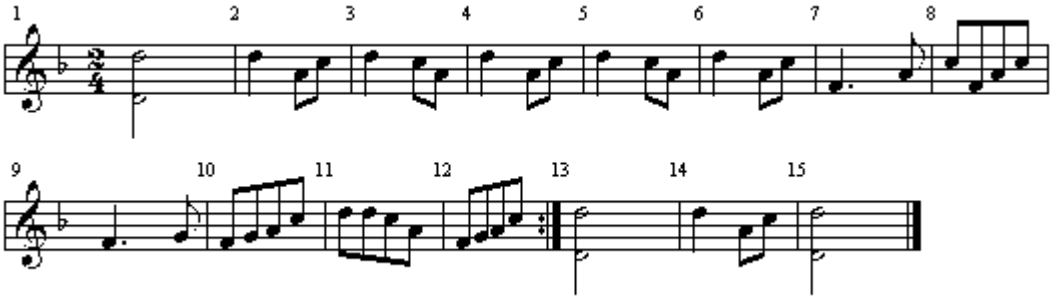
5.5.1 รูปแบบจังหวะ ตามแนวทำนองหลักของเพลงเป็นจังหวะง่ายๆ บรรเลงอย่างต่อเนื่อง รูปแบบที่ใช้ในช่วงเริ่มต้นเพลงและช่วงจบของเพลงจะมีรูปแบบเดียวกัน รูปแบบที่ใช้มากที่สุดเกือบทั้งเพลงคือ

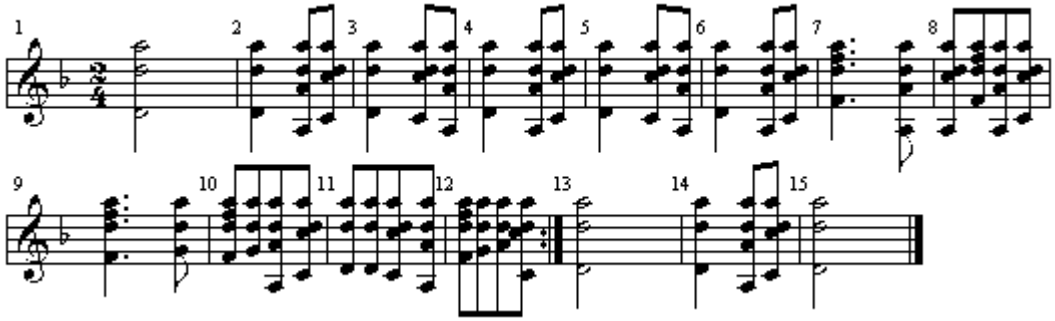
5.5.1.1 รูปแบบจังหวะลายลำผีไท้ ของนายหนูบาง อินธิบุตร ใช้มากที่สุด จำนวน 4 ครั้ง ในช่วงเริ่มต้นของบทเพลง ดังนี้

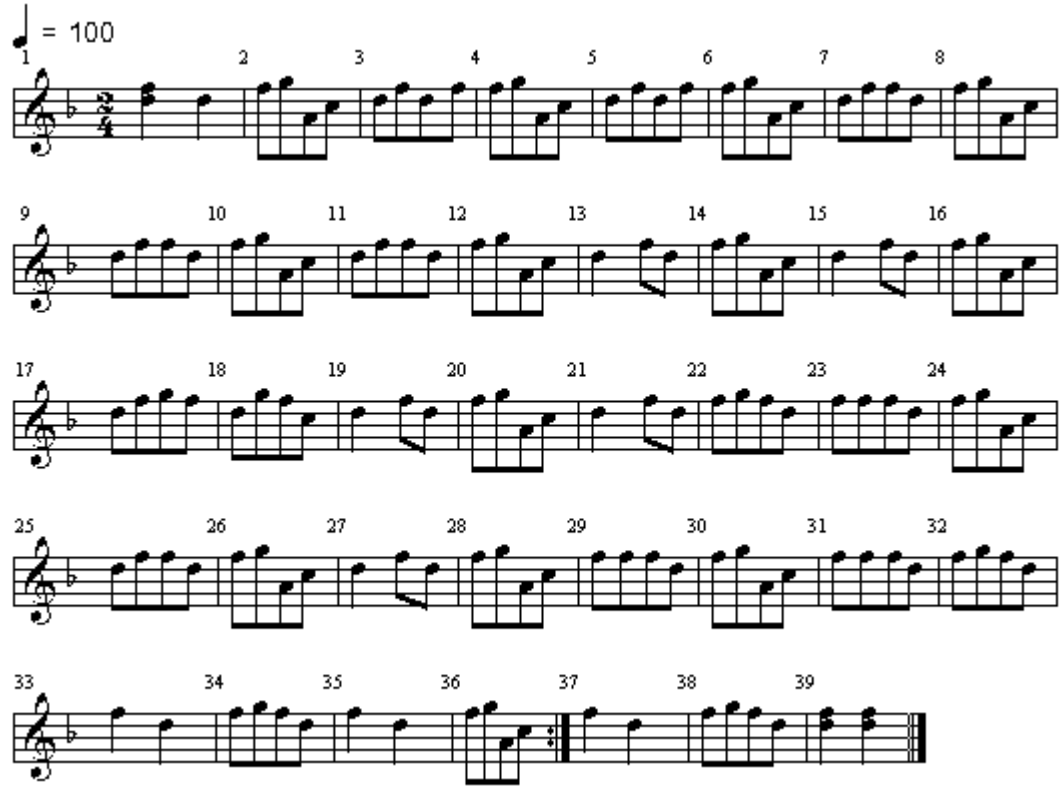
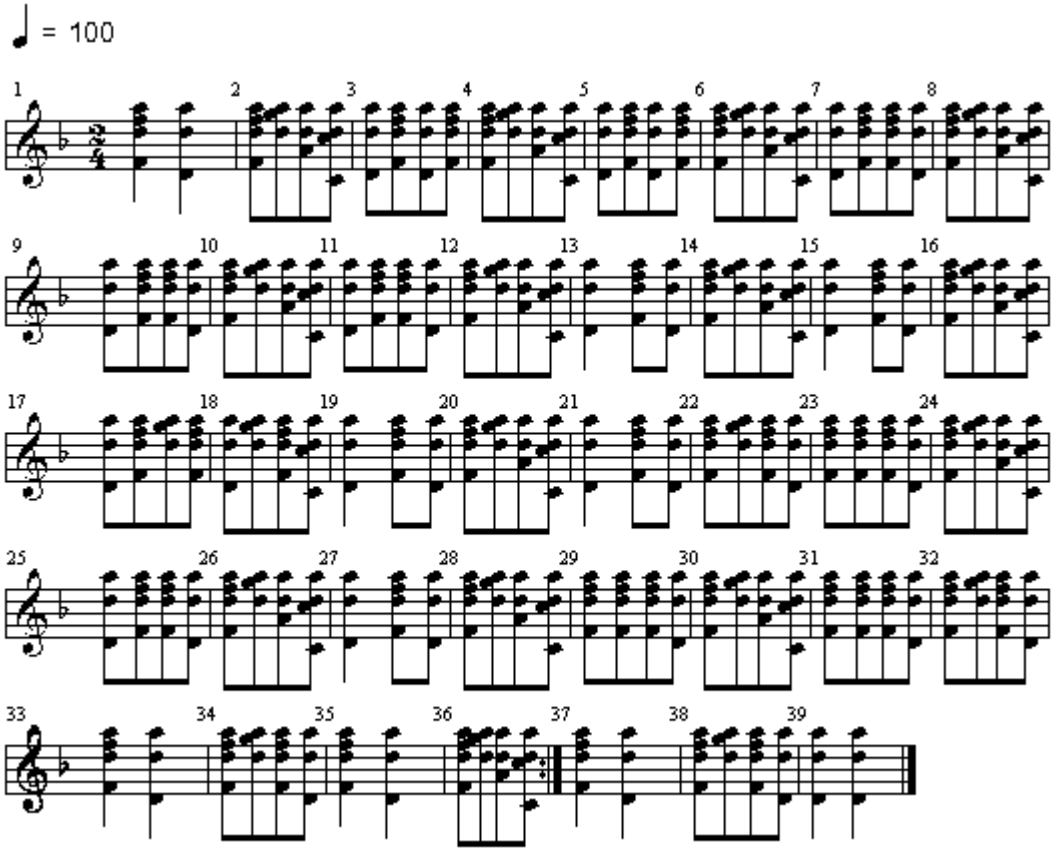
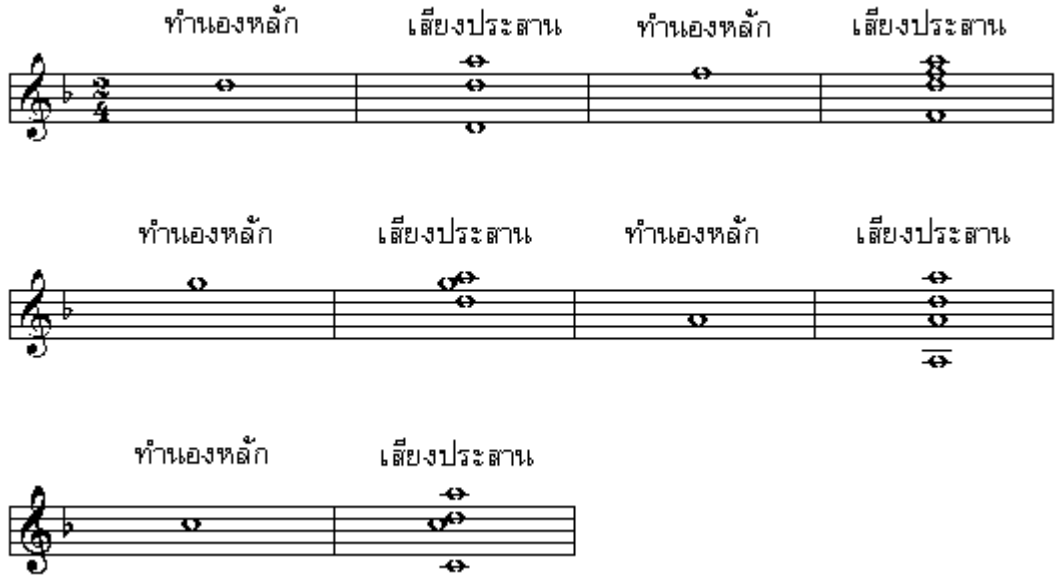
5.5.1.2 รูปแบบจังหวะลายลำผีไท้ ของนายขัน บันตะบอน ใช้มากที่สุด จำนวน 6 ครั้ง รูปแบบอื่นๆ ที่ใช้มีลักษณะคล้ายกัน ใช้อยู่ทั่วไปตลอดทั้งเพลง ดังนี้

5.5.2 การแบ่งรูปแบบทำนอง แต่ละรูปแบบมีลักษณะวิ่งขึ้นวิ่งลงสลับกันแสดงให้เห็นถึงทางเดินของทำนองเพลงที่ไม่หยุดนิ่งต่อเนื่องกัน มีทำนองยืดเสียงบ้างเพื่อผ่อนลม มีแนวทำนองสูงและแนวทำนองต่ำ สลับกันไป มีเสียงต่ำสุดคือ เสียงเร(D) และมีเสียงสูงสุดคือ เสียงฟาสูง(F) กลุ่มเสียงที่ใช้ในแนวทำนองของเพลง ได้แก่ เร(D) ฟา(F) ซอล(G) ลา(A) โดสูง (C) เร(D) ฟา(F)

5.5.3 เสียงประสาน เสียงประสานที่เกิดขึ้น มี 2 ลักษณะ คือ เสียงประสานที่เกิดจากการเป่าโดยการปิดขี้สูด ตามลายที่บรรเลง คือ ลายน้อย แคนลูกที่แปดจะปิดขี้สูด ซึ่งตรงกับเสียง ลาสูง(A) และใช้นิ้วนางปิดลูกแคนลูกที่ 6 บางคนอาจจะปิดขี้สูดไว้ก็ได้ ตรงกับเสียงเรสูง(D) เสียงที่เกิดจากการปิดลูกแคนไว้ตลอดเวลานี้เองจำทำให้เสียงแคนดังทุกครั้งที่เป่าหรือดูดทุกตัวโน้ตทำให้เกิดเสียงประสานยืน(drone) ตลอดเวลา และ เสียงที่เกิดจากการเป่าเป็นคู่ๆ ตามลักษณะของลูกแคนซึ่งจะเป็นเสียงขั้นคู่ 8 คือ เสียงกลางกับเสียงสูง ยกเว้นเสียงลา(A) จะมี 3 ช่วงเสียง คือ เสียงต่ำ เสียงกลาง เสียงสูง และเสียงซอล จะมีระดับเสียงเดียวกัน (Unision) ดังนี้

โน้ตลายลำผีไท้ ของนายหนูบาง อินธิบุตร บันทึกเฉพาะแนวทำนองหลัก

โน้ตลายลำผีไท้ ของนายหนูบาง อินธิบุตร บันทึกทั้งแนวทำนองหลักและแนวประสาน



โน้ตลายลำผีไท้ ของนายขัน บันตะบอน บันทึกเฉพาะแนวทำนองหลัก

โน้ตลายลำผีไท้ ของนายขัน บันตะบอน บันทึกทั้งแนวทำนองหลักและแนวเสียงประสาน

แผนภูมิแสดงเสียงประสานของแนวทำนองหลัก

อภิปรายผล

พิธีเหยาเป็นพิธีกรรมซึ่งเป็นภูมิปัญญาที่บรรพบุรุษชาวผู้ไทยปฏิบัติสืบทอดกันมาจากบรรพบุรุษ เป็นภูมิปัญญาที่ต้องการเสริมสร้างพลังจิตให้กับผู้ป่วยตลอดจนญาติพี่น้อง โดยใช้ความเชื่อ ความศรัทธา เป็นความเชื่อเกี่ยวกับสิ่งที่อยู่นอกเหนือธรรมชาติ คือ เชื่อว่าสิ่งที่อยู่เหนือธรรมชาติมีอำนาจให้คุณและให้โทษแก่มนุษย์ มนุษย์ไม่สามารถเอาชนะสิ่งนอกเหนือธรรมชาติเหล่านี้ได้ จึงต้องมีการอ้อนวอน เซ่นสรวงบูชาเพื่อให้อำนาจนอกเหนือธรรมชาตินั้นบันดาลให้เกิดคุณแก่ตน(สุรัตน์ วรางค์รัตน์. 2541: 32); โดยใช้เสียงร้องและเสียงดนตรีพื้นบ้าน คือ แคน กระตุ้นให้เกิดความซาบซึ้งโน้มน้าวจิตใจให้เข้าถึงการกระทำพิธีกรรมดังกล่าวที่เกิดจากความเชื่อและศรัทธาในสิ่งที่ตนนับถือ ในเรื่องการเจ็บป่วยที่หาสาเหตุไม่ได้ ชาวผู้ไทยเชื่อว่าเกิดจากการกระทำผิดต่อผีต้องทำพิธีเซ่นไหว้เพื่อให้หายจากโรค ในอดีตสถานบริการด้านสาธารณสุขอาจมีน้อยไม่เพียงพอและอยู่ห่างไกลมาก ประกอบกับการเดินทางไม่สะดวก ดังนั้นสิ่งที่ทำได้เพื่อให้ผู้ป่วยมีจิตใจเข้มแข็งสามารถต่อสู้กับความเจ็บป่วยหรือโรคได้จึงมีทางเดียวคือพึ่งไสยศาสตร์ซึ่งอยู่หลากหลายพิธีกรรมแล้วแต่ความเชื่อของแต่ละชนกลุ่ม ดังสุภาษิตที่ว่า “ จิตเป็นนาย กายเป็นบ่าว ” เมื่อจิตมีพลังมีความเข้มแข็งแม้กายป่วยก็สามารถส่งผลให้กายหายป่วยได้ พิธีเหยาเป็นพิธีกรรมอย่างหนึ่งที่เกิดขึ้นจากความเชื่อและนับถือผี การประกอบพิธีก็เพื่อหาวิธีแก้อาการป่วยที่กำลังเป็นอยู่ หลังจากที่ทำพิธีแก้แล้วก็เป็นเหมือนแรงใจและกำลังใจให้ผู้ป่วยและลูกหลานสบายใจและมีกำลังใจขึ้น บางรายถึงกลับหายจากอาการป่วยหลังจากทำพิธีเสร็จไม่นาน บางครั้งอาการป่วยนั้นก็แค่ทุเลาหรือไม่หายเลย ผู้ป่วยและลูกหลานบางครั้งก็เข้าใจยอมรับในความเป็นไป

ของธรรมชาติ บ้างครั้งก็ยังโทษการกระทำของผีตามความเชื่ออยู่เหมือนเดิม แม้ในปัจจุบันความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีของวงการแพทย์จะเจริญก้าวหน้าแล้ว สามารถรักษาอาการเจ็บป่วยต่างๆ ให้หายได้ แต่บางอาการก็ไม่อาจหาสาเหตุได้ เช่น ปวดศีรษะ เหน็ดเหนื่อยเมื่อยล้าอ่อนเพลีย ไม่มีเรี่ยวแรง ไม่สบายตัว ชนกลุ่มชาวผู้ไทยที่ยังยึดถือและปฏิบัติตามแบบอย่างบรรพบุรุษและมีความเชื่อว่าเกิดจากการระทำของผีจึงอาศัยพิธีกรรมช่วยปัดเป่าผ่อนคลายอาการเจ็บป่วย นั่นก็คือ พิธีเหยา

พิธีเหยาของ นางก้าน ญาติน้อย ซึ่งเป็นแบบอย่างการปฏิบัติตามความเชื่อ ศรัทธาและนับถือผี ตลอดจนการปฏิบัติตนในการบูชาผีและรักษาผู้ป่วยตามแบบอย่างความเชื่อที่ได้รับการถ่ายทอดและปลูกฝังมาจากบรรพบุรุษที่มีเชื้อสายเป็นชาวผู้ไทย มาจากเมืองเซโปน ประเทศลาว ก่อให้เกิดคุณประโยชน์ต่อชุมชน ดังนี้

1. เป็นเครื่องยึดเหนี่ยวทางจิตใจของผู้ที่นับถือให้ประพฤติปฏิบัติตนอยู่ในกรอบศีลธรรม
2. เป็นแบบอย่างแก่ลูกหลานและคนในชุมชนให้มีความกตัญญูต่อบรรพบุรุษและผู้มีพระคุณ
3. เป็นการสร้างขวัญและกำลังใจให้ผู้ป่วยและลูกหลาน
4. เป็นการขัดเกลาจิตใจของผู้ป่วย ลูกหลานและผู้เข้าร่วมพิธีให้เป็นคนอ่อนโยนโดยใช้เสียงแคนและเสียงกลอนลำ
5. เป็นการอนุรักษ์วัฒนธรรม ค่านิยมและความเชื่อให้คงอยู่สืบไป

ผู้ศึกษาวิจัยได้มีโอกาสได้สัมผัสกับพิธีกรรมนี้เป็นครั้งแรก ทำให้เห็นและเข้าใจถึงวิถีชีวิต ความเชื่อและการนับถืออย่างจริงจัง ตลอดจนการสั่งสอนลูกหลานให้เคารพนับถือต่อผีเชื้อ ปฏิบัติต่อผีเชื้อให้เหมือนญาติผู้หนึ่งที่อาศัยอยู่ในบ้าน นอกจากนี้ผู้ศึกษาวิจัยยังได้รับความปราณีจากผีเชื้อในขณะเก็บข้อมูลในการร่วมพิธีโดยได้รับคำอวยพรให้อยู่เย็นเป็นสุข มีความเจริญในหน้าที่การงานและการดำเนินชีวิต ทำให้เกิดความซาบซึ้งและประทับใจกับพิธีกรรมที่ได้พบเห็น

ข้อเสนอแนะ

1. ควรมีการศึกษาวิจัยเปรียบเทียบกระบวนการและขั้นตอนการประกอบพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วยของชาวผู้ไทยในท้องถิ่นอื่นๆ
2. ควรมีการศึกษาวิจัยเปรียบเทียบดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีในการรักษาอาการเจ็บป่วยของชาวผู้ไทยในท้องถิ่นอื่นๆ
3. ควรมีการศึกษาวิจัยเปรียบเทียบพิธีเหยาของชาวผู้ไทยกับพิธีลำผีฟ้าของชาวไทยว่ามีความเหมือนหรือแตกต่างกันอย่างไร

4. ควรศึกษาและเก็บรวบรวมบทเพลงที่ใช้ประกอบพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วยของชาวผู้ไทยในแต่ละท้องถิ่นในภาคอีสานบันทึกเป็นโน้ตทั้งโน้ตสากลและโน้ตไทยเพื่อใช้เป็นข้อมูลแสดงถึงวัฒนธรรมของชุมชนภาคอีสาน

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

กาญจนา อินทรสุนานนท์. (2532). การวิเคราะห์รูปแบบเพลงพื้นบ้าน. *วารสารคณะมนุษยศาสตร์ปริทรรศ์.* ปีที่ 11(2): ประจำภาคเรียนที่ 2.

....., (2541). *พื้นฐานทางมานุษยดุริยางควิทยาภาควัฒนธรรม.* คณะศิลปกรรมศาสตร์ กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร.

....., (2548). ดนตรีกับสุขภาพจิต. ใน *ดุริยางคศาสตร์.* คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. หน้า 45-51. กรุงเทพฯ: สันติศิริการพิมพ์.

ก้าน ญาติน้อย. (2551, 27 มกราคม). สัมภาษณ์โดย อนันต์ มีชัย ที่บ้านเลขที่ 58 หมู่ 3 บ้านหนองเม็ก ตำบลป่าไร่ อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร.

ขัน บันตะบอง. (2551, 27 มกราคม). สัมภาษณ์โดย อนันต์ มีชัย ที่บ้านเลขที่ 6 หมู่ 3 บ้านหนองเม็ก ตำบลป่าไร่ อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร.

ขนิษฐา หอมแช่ม. (2549). *การศึกษาวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับดนตรีของชนเผ่าซอง ตำบลตะเคียนทอง จังหวัดจันทบุรี.* บทคัดย่อ. มหาสารคาม: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม.

ไขแสง ศุขะวัฒนะ. (2535). *สังคีตนิยมว่าด้วย:ดนตรีตะวันตก.* พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

คำ ใจทัศน์. (2551, 27 มกราคม). สัมภาษณ์โดย อนันต์ มีชัย ที่บ้านเลขที่ 80 หมู่ 3 บ้านหนองเม็ก ตำบลป่าไร่ อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร.

จรัญ กาญจนประดิษฐ์. (2547). *ดนตรีชาวกระเหรี่ยงหมู่บ้านกองม่องทะ ตำบลไล่โว่ อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี.* ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัย ศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

จุรี จุลละเกศ. (2514). *มานุษยวิทยาเบื้องต้น.* กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

เจริญชัย ชนไพโรจน์. (2529). *ดนตรีผู้ไทย.* มหาสารคาม: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม.

....., (2526). *หมอลำ-หมอแคน.* มหาสารคาม: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒมหาสารคาม.

เฉลิมพล งามสุทธิ. (2548). ดนตรีบำบัด. ใน *ดุริยางคศาสตร์.* คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. หน้า 51-57. กรุงเทพฯ: สันติศิริการพิมพ์.

ชนะ ประณมศรี. (2517, กันยายน). *ชาวผู้ไทยในอีสาน,บางแสนมานุษยวิทยา.* 1(1) : 46-56

ชัชวาล วงษ์ประเสริฐ. (2526). *พิธีเหยา.* โครงการส่งเสริมหนังสือตามแนวพระราชดำริ.

ชิ้น ศิลปบรรเลง, คุณหญิง. (ม.ป.ป) *รวมปริทรรศน์.* กรุงเทพฯ.

ณรงค์ สมิทธิธรรม. (2541). *วงตกเส้ง : ดนตรีแห่งวิถีชีวิตของชาวลำปาง.* ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัย ศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

ดำเนิร เลขะกุล. (2505, 21-23 มิถุนายน). *ขุนบูลม, อนุสาร อ.ส.ท.*

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยา. (2466). *เที่ยวที่ต่าง ๆ ภาคที่ 4.* กรุงเทพฯ: โสภณพิพรรณธนาการพิมพ์.

ถวิล เกสรราช. (2512). *ประวัติผู้ไทย.* กรุงเทพฯ: กรุงสยามการพิมพ์.

ถวิล จันลาวงศ์. (2515). *ผู้ไทยรำลึกกาฬสินธุ์ ครั้งที่ 2.* กาฬสินธุ์: สุ่งไค่การพิมพ์.

ถวิล ทองสว่างรัตน์. (2530). *ประวัติผู้ไทยเมืองเรณูนคร.* กรุงเทพฯ: สรีอนันต์.

ทองคูณ หงส์พันธุ์. (2522). *กลุ่มชาติพันธุ์และภาษาแถบลุ่มแม่น้ำโขงของประเทศไทย.* สกลนคร: เอกสารประกอบนิทรรศการมูนมังอีสาน วิทยาลัยครูสกลนคร.

ทองมา ใจทัศน์. (2551, 11 กุมภาพันธ์). สัมภาษณ์โดย อนันต์ มีชัย ที่บ้านเลขที่ 38 หมู่ 3 บ้านหนองเม็ก ตำบลป่าไร่ อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร.

ทวี ถาวโร. (2540). *รายงานวิจัยเรื่องการศึกษาวิถีชีวิตชนกลุ่มน้อยในเขตพื้นที่ภาคอีสาน.* สถาบันวิจัยศิลปะและวัฒนธรรมอีสาน มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

ธิกานต์ ศรีนารา; และ พิเชษฐ์ เดชผิว. (2548). *วัฒนธรรมคนตรีในสังคมไทย.* กรุงเทพฯ: แม็ค.

ธีรภาพ โลหิตกุล. (2538). *คนไทในอุษาคเนย์.* กรุงเทพฯ: ผู้จัดการ.

ธาดา สุทธิธรรม. (2549). *รูปแบบแผนผังชุมชนอีสานสายวัฒนธรรมไท.* ขอนแก่น: คลังนานาวิทยา.

บันเทิง พาพิจิตร. (2549). *ประเพณี วัฒนธรรมไทยและคติความเชื่อ.* กรุงเทพฯ: โอ.เอส. พริ้นติ้งเฮ้าส์ .

บาน โสภาศรี. (2551, 27 มกราคม). สัมภาษณ์โดย อนันต์ มีชัย ที่บ้านเลขที่ 86 หมู่ 3 บ้านหนองเม็ก ตำบลป่าไร่ อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร.

บุญยงค์ เกศเทศ. (2536). *พิธีกรรมของชาวผู้ไท : กรณีศึกษากิ่งอำเภอหนองสูง จังหวัดมุกดาหาร.* มหาสารคาม: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม. ถ่ายเอกสาร.

....., (2537). *สถาบันป่าดอนปู่ตาและบทบาทพฤติกรรมของเฒ่าจ้ำในชุมชนอีสาน.* มหาสารคาม: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒมหาสารคาม. ถ่ายเอกสาร.

ปัญญา นราศรี. (2551, 15 มกราคม). สัมภาษณ์โดย อนันต์ มีชัย ที่โรงเรียนบ้านนาโป่ง ตำบลป่าไร่ อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร.

ปัญญา รุ่งเรือง. (2544). *ประวัติเครื่องดนตรีไทย.* กรุงเทพฯ: ม.ป.พ.

ประทีป เล้ารัตนอารีย์. (2548). ดนตรีมีคุณทุกอย่างไป. ใน *ดุริยางคศาสตร์.* คณะศิลป-กรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. หน้า 58-61. กรุงเทพฯ: สันติศิริการพิมพ์.

ปรานี วงษ์เทศ. (2525). *การศึกษาดนตรีพื้นบ้าน.* กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

เปรมทิพย์ พงษ์นิล. (2547). *เพลงในประเพณีกำฟ้าของชาวพวน จังหวัดลพบุรี.* ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัย ศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

พระโพธิวงศาจารย์(อ้วน ติสโส). (2515). *ลัทธิธรรมเนียมต่าง ๆ ภาค 18.* กรุงเทพฯ: โสภณพิพรรณธนาการพิมพ์.

พระราชรัตนมงคล(มนตรี อภิมนฺติโก). (2546). *ตำนานผู้ไท.* พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพฯ: ศิลป์สยามบรรจุภัณฑ์และการพิมพ์.

แพง ใจทัศน์. (2551, 11 กุมภาพันธ์). สัมภาษณ์โดย อนันต์ มีชัย ที่บ้านเลขที่ 50 หมู่ 3 บ้านหนองเม็ก ตำบลป่าไร่ อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร.

มานพ วิสุทธิแพทย์. (2533). *ดนตรีไทยวิเคราะห์.* กรุงเทพฯ: ชวนชื่น.

....., (2548). ดนตรีไทย. ใน *ดุริยางคศาสตร์.* คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. หน้า 98-102. กรุงเทพฯ: สันติศิริการพิมพ์.

ยุทธกร สริกขกานนท์. (2547). *การศึกษาเครื่องดนตรีในพิธีพราหมณ์และวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้อง.* มหาสารคาม: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒมหาสารคาม. ถ่ายเอกสาร.

รัตนนันท์ ยงยันต์. (2548). *การศึกษาการลำผู้ไทยในจังหวัดกาฬสินธุ์.* ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัย ศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

รัตนาภรณ์ พัสดุ. (2535). *วิถีชีวิตความเป็นอยู่ของชาวผู้ไทย ศึกษากรณีกิ่งอำเภอหนองสูง จังหวัดมุกดาหาร.* มหาสารคาม : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2542). *พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542.* กรุงเทพฯ: อักษรเจริญทัศน์.

เรวดี อึ้งโพธิ์. (2545). *ดนตรีในพิธีกงเต็กแบบอนัมนิกายกรณีศึกษาคณะดนตรีของวัดโลกานุเคราะห์.* ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

วันที กันหาลึก. (2551, 27 มกราคม). สัมภาษณ์โดย อนันต์ มีชัย ที่บ้านเลขที่ 80 หมู่ 5 บ้านหนองเม็ก ตำบลป่าไร่ อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร.

วีระพงษ์ มีสถาน. (2548). *สารานุกรมกลุ่มชาติพันธุ์ในประเทศไทย : กะเลิง.* กรุงเทพฯ: เอกพิมพ์ไทย.

ศิริวรรณ วิทยมาลา. (2532). *หมอลำผีฟ้า.* ดุริยนิพนธ์ กศ.บ. (ดุริยางคศาสตร์) กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

สานิตย์ รัศมี. (2545). *พิธีเสนตั้งบั้งกรณีศึกษาดนตรีและพิธีกรรมของลาวโซ่งหมู่เกาะแรต จังหวัดนครปฐม.* ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

สมศักดิ์ ศรีสันติสุข; และ วิศักดิ์ แก้วศิริ. (2543). *ผลกระทบของการศึกษาต่อการเปลี่ยนแปลงทัศนคติและค่านิยมของชุมชนชาติพันธุ์ผู้ไทย หมู่บ้านโนนหอม ตำบลโนนหอม อำเภอเมือง จังหวัดสกลนคร*. ทุนอุดหนุนวิจัยมหาวิทยาลัยขอนแก่น.

สมชัย ใจดี; และ ยรรยง ศรีวิริยาภรณ์. *ประเพณีและวัฒนธรรมไทย.* กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

สมศักดิ์ สร้อยระย้า. (2538). *เครื่องดนตรีเครื่องเคาะ.* กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

สุจริตลักษณ์ ดีผดุง; และคนอื่นๆ. (2542). *สารานุกรมกลุ่มชาติพันธุ์มอญ.* กรุงเทพฯ: สหธรรมมิก.

สุภาพรรณ พลอยบุษย์. (2547). *ดนตรีในพิธีแห่เจ้าเซ็น.* ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัย ศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอการ.

สุรพล สุวรรณ. (2549). *ดนตรีไทยในวัฒนธรรมไทย.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุรัตน์ วรางค์รัตน์. (2541). *การศึกษาเปรียบเทียบประเพณีวัฒนธรรมชาวผู้ไทย – ชาวโซ่.* พิมพ์ครั้งที่ 2. สำนักศิลปวัฒนธรรม สถาบันราชภัฏสกลนคร.

สุเรขา สุพรรณไพบูลย์. (2530). *การศึกษากลุ่มชาติพันธุ์ชาวซอง.* งานวิจัย.

สุดใจ ใจทัศน์. (2551, 12 มกราคม). สัมภาษณ์โดย อนันต์ มีชัย ที่บ้านเลขที่ 38 หมู่ 3 บ้านหนองเม็ก ตำบลป่าไร่ อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร.

เสถียรโกเศศ. (2521). *ประเพณีไทย.* กรุงเทพฯ: ถ่ายเอกสาร.

สำเร็จ คำโมง. (2537). *ดนตรีอีสาน : แคนและดนตรีอื่นๆ ที่เกี่ยวข้อง.* มหาสารคม: ภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ สถาบันราชภัฏมหาสารคาม.

หนูบาง อินธิบุตร. (2551, 27 มกราคม). สัมภาษณ์โดย อนันต์ มีชัย ที่บ้านเลขที่ 34 หมู่ 4 บ้านหนองเม็ก ตำบลป่าไร่ อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร.

อัญชลี นราศรี. (2551, 23 กุมภาพันธ์). สัมภาษณ์โดย อนันต์ มีชัย ที่บ้านเลขที่ 46 หมู่ 4 บ้านนามน ตำบลป่าไร่ อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร.

อาชา พาลี. (2551, 22 มีนาคม). สัมภาษณ์โดย อนันต์ มีชัย ที่มหาวิทยาลัยมหาสารคาม อำเภอเมือง จังหวัดมหาสารคาม.

อาทิตย์ คำหงษ์ศา. (2551, 22 มีนาคม). สัมภาษณ์โดย อนันต์ มีชัย ที่มหาวิทยาลัยหาสารคาม อำเภอเมือง จังหวัดมหาสารคาม.

อารีรัตน์ เรืองกำเนิด. (2543). *การศึกษาวงโหม่งครึ่ม : ดนตรีสำหรับงานศพในจังหวัดชุมพร.* ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม. (มานุษยดุริยางวิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก
คำศัพท์ภาษาถิ่น

ก้วน หมายถึง กลุ่ม
กะตันนำมะวง หมายถึง หลักเมืองดอนตาล
กะหยอด หมายถึง สรรพนามแทนผีปู่ตา , ผีหลักบ้าน
ก่ำขวา หมายถึง เบื้องขวา
กิ้นกิ่น หมายถึง ไว ๆ
เกาะก่าย หมายถึง เกาะเกี่ยว
เกี่ยวข่อง หมายถึง เกี่ยวข้อง
ขอเพิ่ง หมายถึง ขอพึ่ง
ข่อย หมายถึง สรรพนามแทนตัวเอง เช่น ฉัน , ผม
ขัดข่อง หมายถึง ขัดข้อง
ข้าวแป้ง หมายถึง แป้ง
ขี้งัว หมายถึง มูลวัว
แข่งฝน หมายถึง ตากฝน
ไขแสง หมายถึง สรรพนามใช้แทนลูกชายของคนป่วย
คูบา หมายถึง ครูบาอาจารย์
ควายฮ้าย หมายถึง ผีร้าย
ค่องคือ หมายถึง ดูดี
คักแน่ หมายถึง แน่ ๆ
คัน หมายถึง ถ้า , หาก
คิดฮอด หมายถึง คิดถึง
คิ้ว หมายถึง แม่นยำ
คึง หมายถึง ร่าง ร่างกาย
เค่ง หมายถึง ตึง
งอ หมายถึง กลับ หัก พับ
ง้อยอน หมายถึง ง้องอน
จ็อค หมายถึง ลูกสาวของคนป่วย
จับแข่ง หมายถึง จับหน้าแข้ง
จา หมายถึง พูด
จำจอง หมายถึง จองจำ
จือจำ หมายถึง จดจำ

แจ่ง หมายถึง จึง
แจ่งได๋ หมายถึง อย่างไร
ซ่อยไซ้ หมายถึง รับใช้
ซัง หมายถึง เกลียด
ซ่าง หมายถึง ทำไม
ซาวปี หมายถึง 20 ปี
ซำ หมายถึง เท่า
ซ่ำ หมายถึง อีกครั้ง
ซีน หมายถึง เนื้อ
เซา หมายถึง หาย
เซามีแฮง หมายถึง หยุดพัก
เซิม หมายถึง แซม
ตะล่าง หมายถึง ใต้ถุนบ้าน
ตาง หมายถึง ต่าง
ต่าว หมายถึง กลับ
โตได๋ หมายถึง ตัวใด
ไต่ หมายถึง เดิน
ถ่อน หมายถึง เถอะ
ถิ่ม หมายถึง ทิ้ง
แถ่ หมายถึง แน่นอน
ทกมาท้าวมา หมายถึง ดึง
ทางได๋ หมายถึง ทางไหน
เทพประท่อนไท้ หมายถึง เทวดา
เทือเล็กเทือน้อย หมายถึง ทีละเล็กทีละน้อย
ไทหมู่ข่อย หมายถึง พวกเรา
น่มนม หมายถึง พร่ำพรอดกับ
นอนเฮ็ดอ่องล่อง หมายถึง นอนนิ่ง ๆ
นั่งจ้อก้อ หมายถึง นั่งตัวตรง
น้าวจ่อง หมายถึง คว้า ดึง
น้ำแก่ง หมายถึง น้ำท่วม
น้ำของ หมายถึง แม่น้ำโขง
บ่ หมายถึง ไม่
บ่ซา หมายถึง ไม่สนใจ
บ่หัวซา หมายถึง ไม่ถือสา

บ้อ หมายถึง หรือ
บ่องแง่ง หมายถึง ลุกขึ้น
บ่อนนั่ง หมายถึง ที่นั่ง
บ่ฮ่อง หมายถึง ไม่ห่วง
บักก่ำ หมายถึง ดำ คล้ำ
บักคำแพง หมายถึง สรรพนามแทนผู้ชาย
บาย หมายถึง จับ
เบิ่ง หมายถึง ดู
ป๋า หมายถึง ทิ้ง
ผีไฮ่ หมายถึง ผีไร่
ผู้ฮ่าย หมายถึง ขี้เหร่
ไผ หมายถึง ผู้อื่น
ไผนอสิมาลำ หมายถึง ใครจะมาดูแล
พ้อ หมายถึง พบ
พาข้าว หมายถึง สำรับข้าว
พางาย หมายถึง สำรับอาหารมื้อเช้า
เพิ่น หมายถึง เขา
ฟ่าว หมายถึง เร่งรีบ
มวน หมายถึง สนุกสนาน
มารุดรุด , ร่ายร่าย , ยกย่างย้าย หมายถึง มาด้วยกัน
มาฮอด หมายถึง มาถึง
เมือ หมายถึง กลับ
เมืองฮ้อ หมายถึง เมืองผี
ย่าง หมายถึง เดิน
ย่าว ๆ หมายถึง รีบ
เยี้น หมายถึง ยืดเวลา
ล่ำคอย หมายถึง รอคอย
ลุกค้างย่าง หมายถึง ลุกขึ้นอย่างอาจหาญ
ลูกชายกก หมายถึง ลูกชายคนโต
ลูกหล้า หมายถึง ลูคนสุดท้อง
แล่นมา หมายถึง วิ่งมา
เว้า , จาเว้า หมายถึง พูด
เว้าค่อง ๆ หมายถึง พูดคล่อง ๆ
เว้าเทือเดียว หมายถึง พูดครั้งเดียว

เว้าแนวได๋ หมายถึง พูดอะไร
เว้าอ่อย หมายถึง พูดเบา ๆ
สายไย หมายถึง สายใย
สิโตน , ลิโตน หมายถึง สงสาร
สิถึก หมายถึง ถูก
สิปรนนิบัด หมายถึง ปรนนิบัติ
สิเอิ้น หมายถึง ร้องเรียก
สูแนว หมายถึง ทุกอย่าง
สูยาม หมายถึง ทุกเวลา
เสียแฮง หมายถึง เสียแรง
หม่น หมายถึง ผ่า , บุก
หม่องเก่า หมายถึง ที่เก่า , ที่เดิม
หมอมอ หมายถึง หมอดู
หำ หมายถึง อัณฑะ
แห่แหน หมายถึง แห่
อดสา หมายถึง อดทน
อยู่ซ่น หมายถึง หลบพัก อาศัย
อังกะฮาด หมายถึง ผีภูผีผา
อีหยัง หมายถึง อะไร
เอ้ หมายถึง แต่ง
แอม หมายถึง ยาสูบ
ไอยการ ผีเชื้อ หมายถึง ผีบรรพบุรุษ ผี
ฮองหา หมายถึง ร้องหา
ฮันจ้อง หมายถึง ตั้งท่า เฝ้าดู
ฮ่าย หมายถึง ด่า ร้าย
ฮุ่ง หมายถึง สว่าง รุ่งเรือง
ฮู้จัก หมายถึง รู้จัก
เฮ็ด หมายถึง ทำ
เฮา หมายถึง เรา
เฮือนซาน หมายถึง บ้านเรือน
ไฮ่ หมายถึง ให้

ภาคผนวก ข

แบบสัมภาษณ์

ข้อมูลทั่วไปด้านบุคคล

1. ชื่อ – สกุล.....อายุ.....ปี
2. วันเดือนปีเกิด.....
3. ที่อยู่เลขที่.....หมู่.....ตำบล.....อำเภอ.....
   จังหวัด.....รหัสไปรษณีย์.....
   โทรศัพท์.....โทรศัพท์เคลื่อนที่.....
   นับถือศาสนา.....อาชีพ.....
4. สถานที่ทำงาน.....
   ตำแหน่ง.....
5. สำเร็จการศึกษาระดับ.....ปี.....
   สถาบัน.....
6. ชื่อ – สกุล บิดา.....
7. ชื่อ – สกุล บิดา.....ง.....
8. สถานภาพ.....
9. ชื่อ – สกุล คู่สมรส.....
   จำนวนบุตร.....คน ชาย.....คน หญิง.....คน
10. ความสามารถด้านดนตรี / การแสดง / อื่น ๆ
    .....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

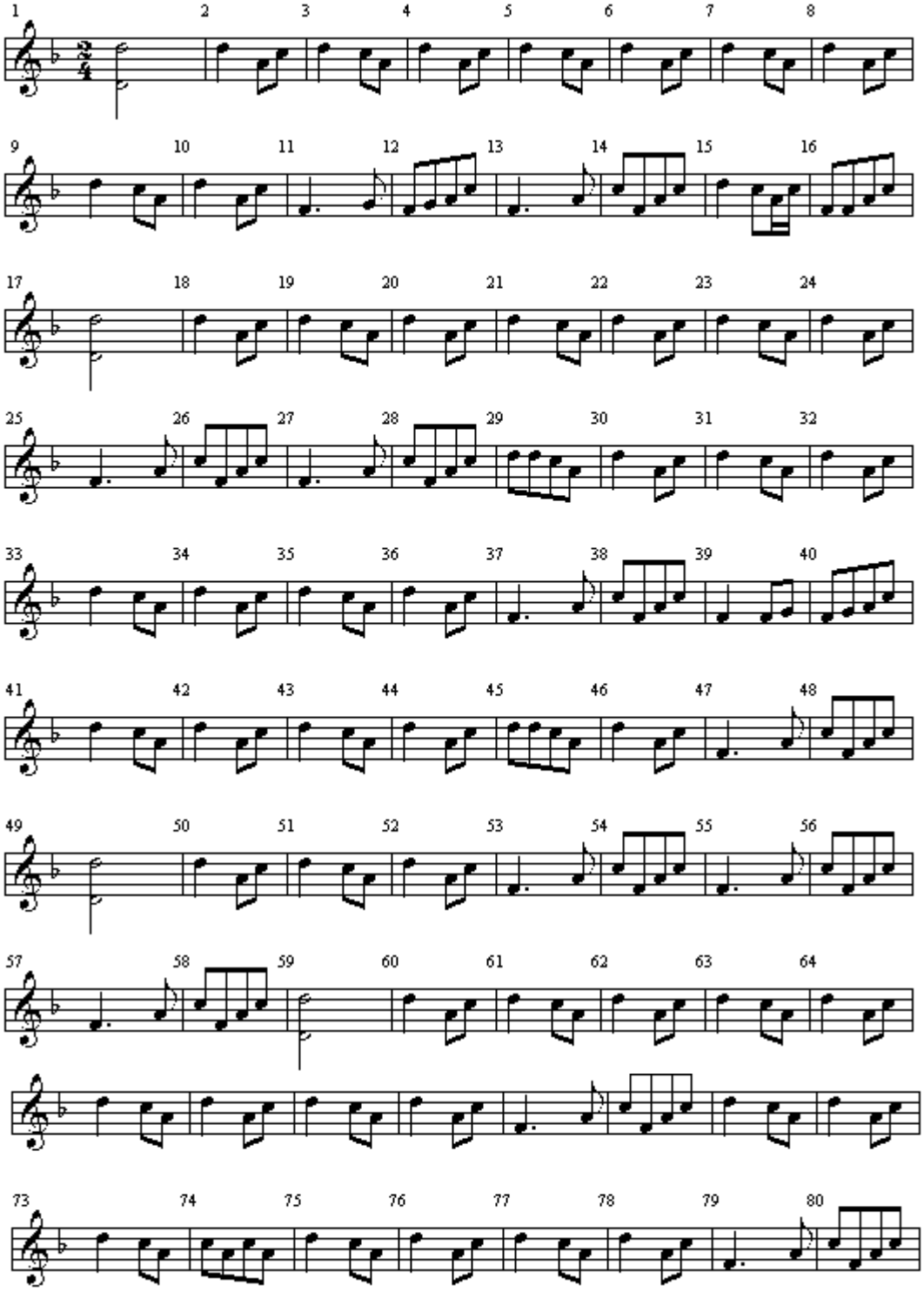
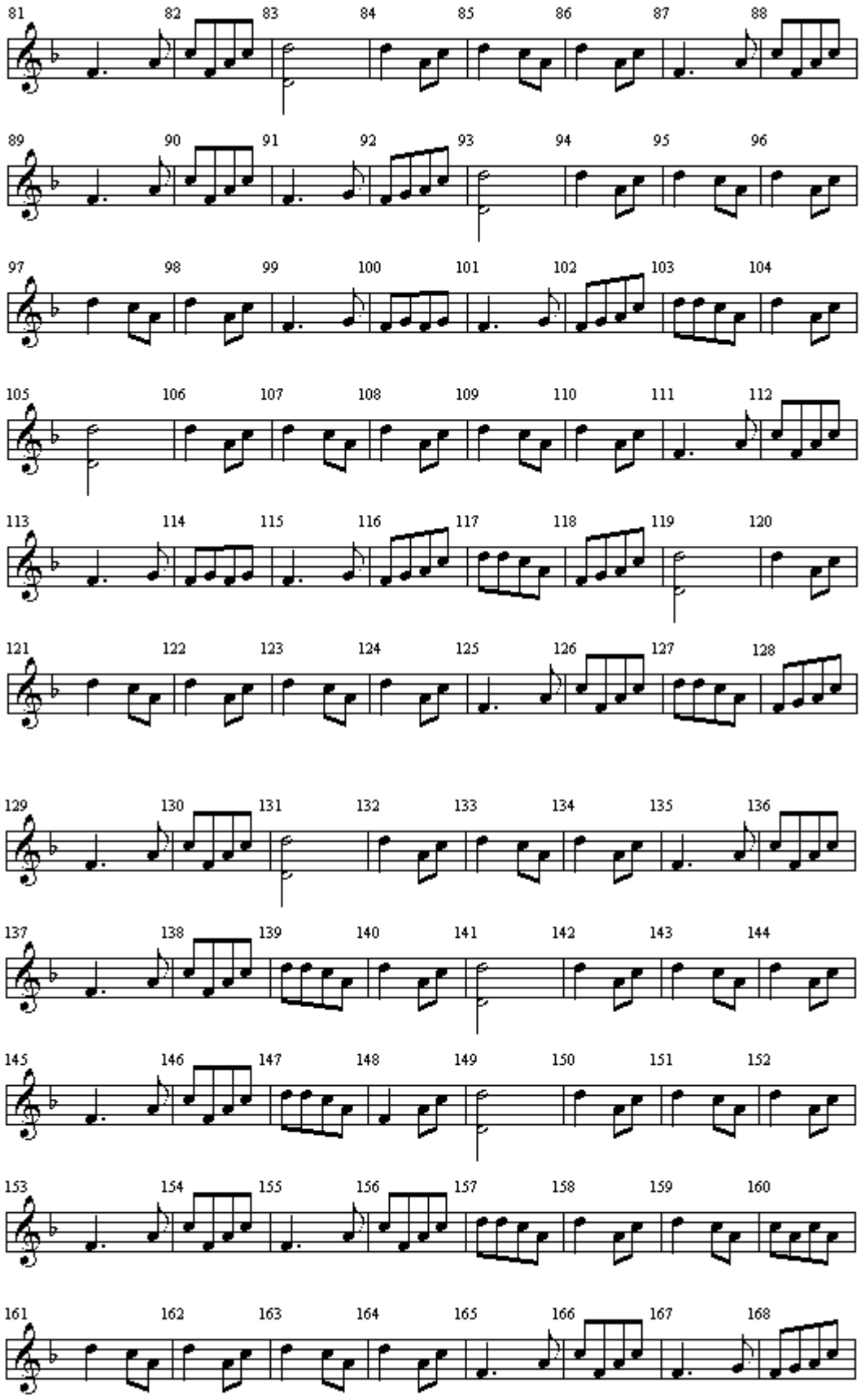
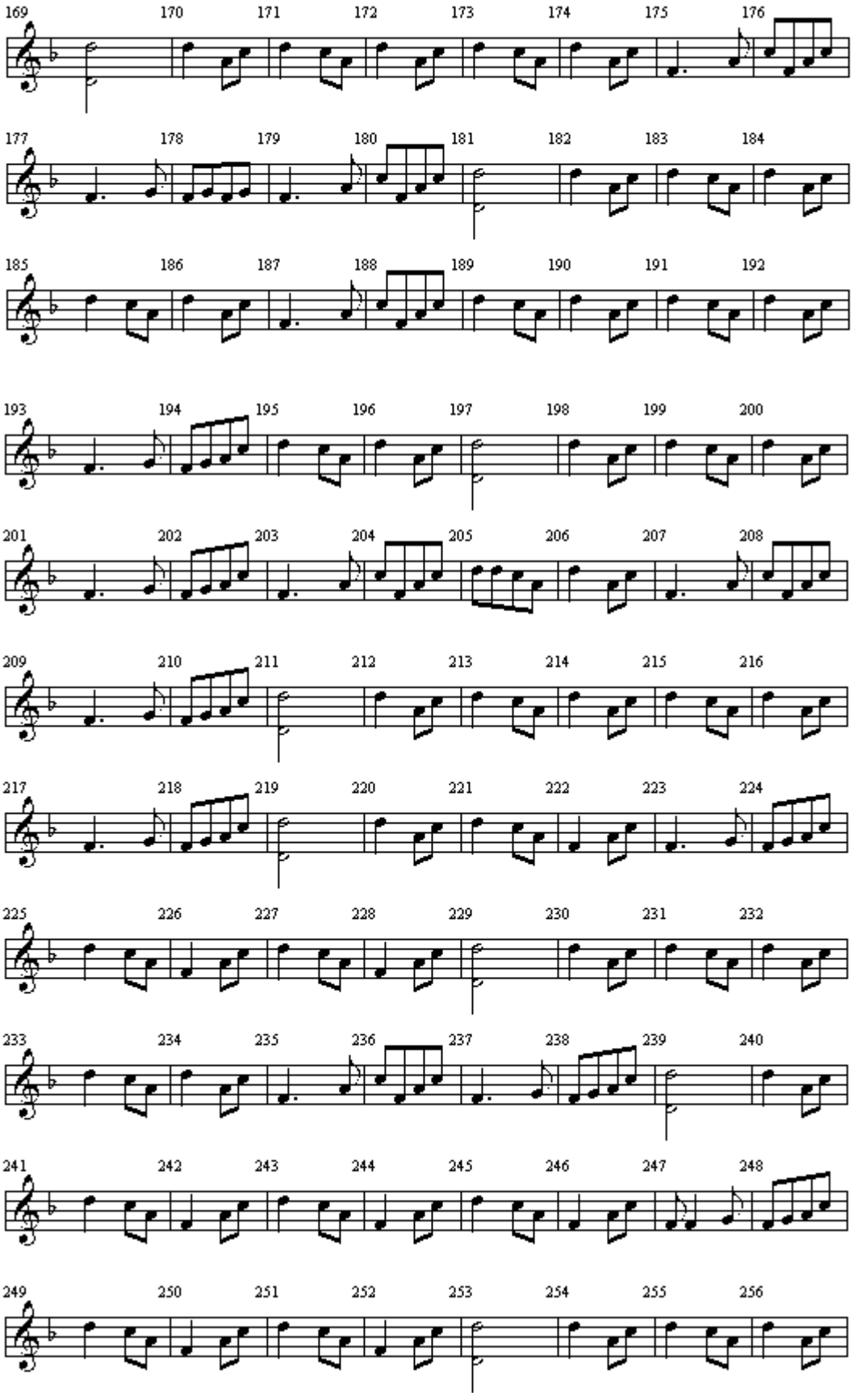
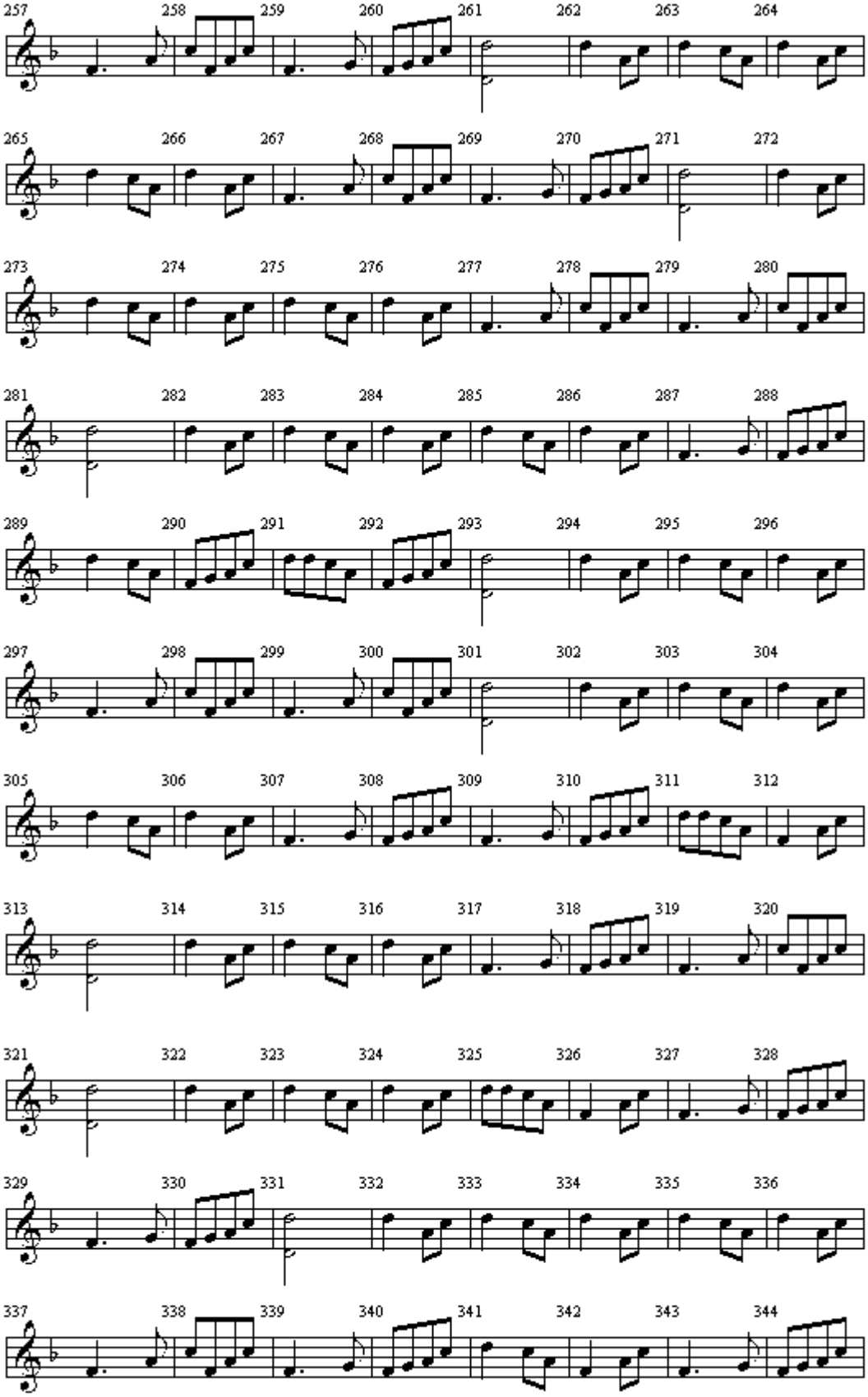
.....

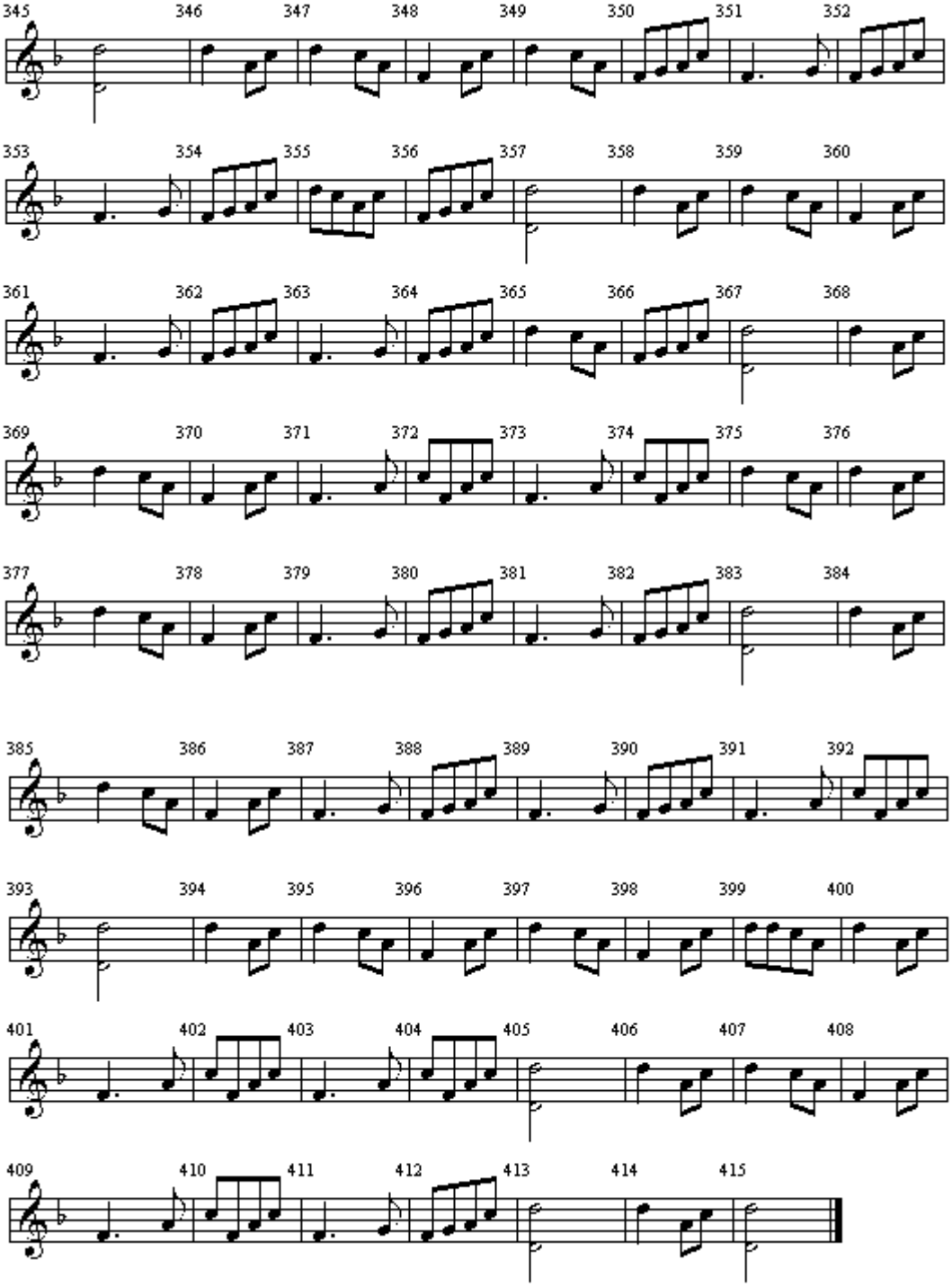
.....

.....

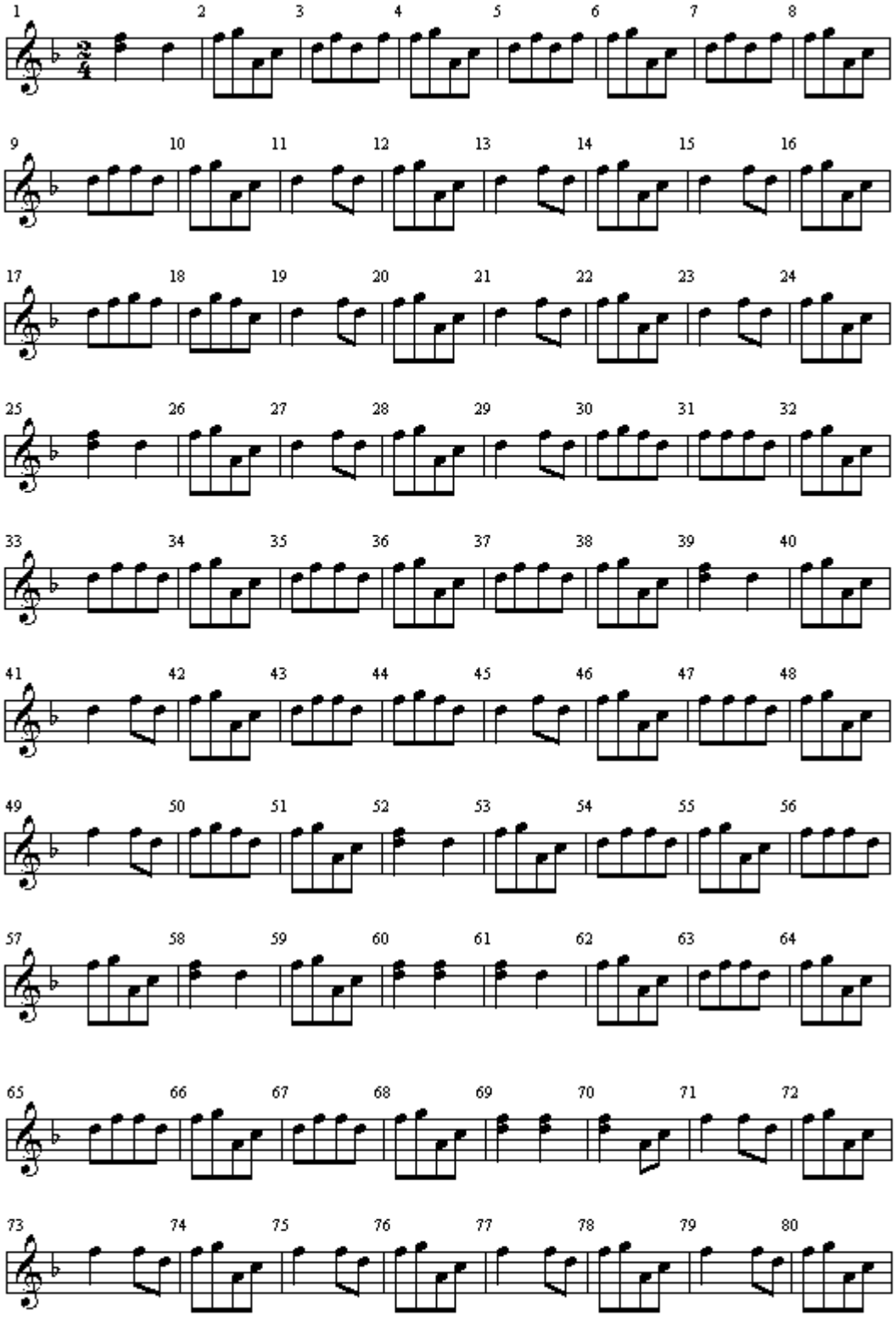
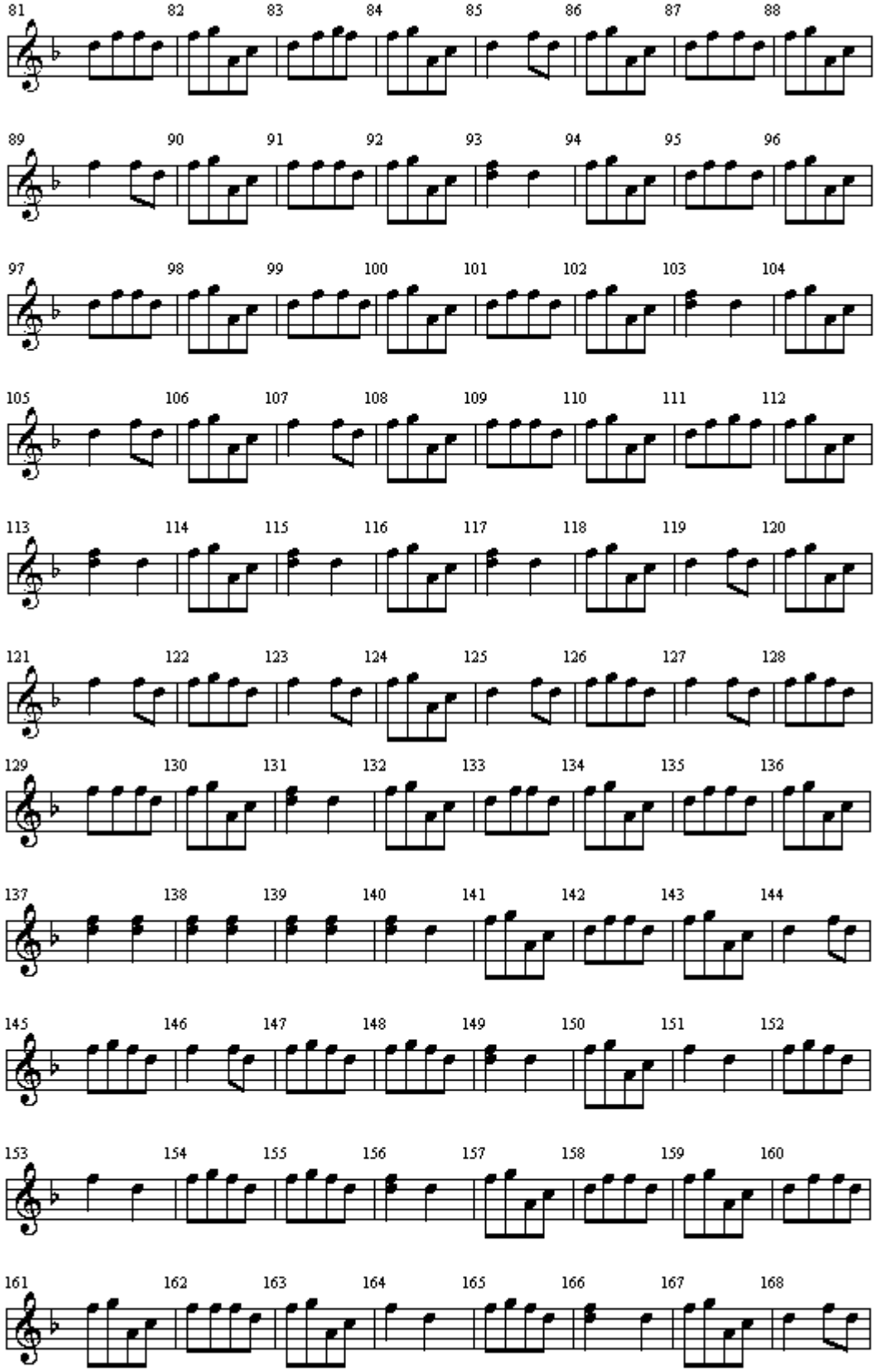
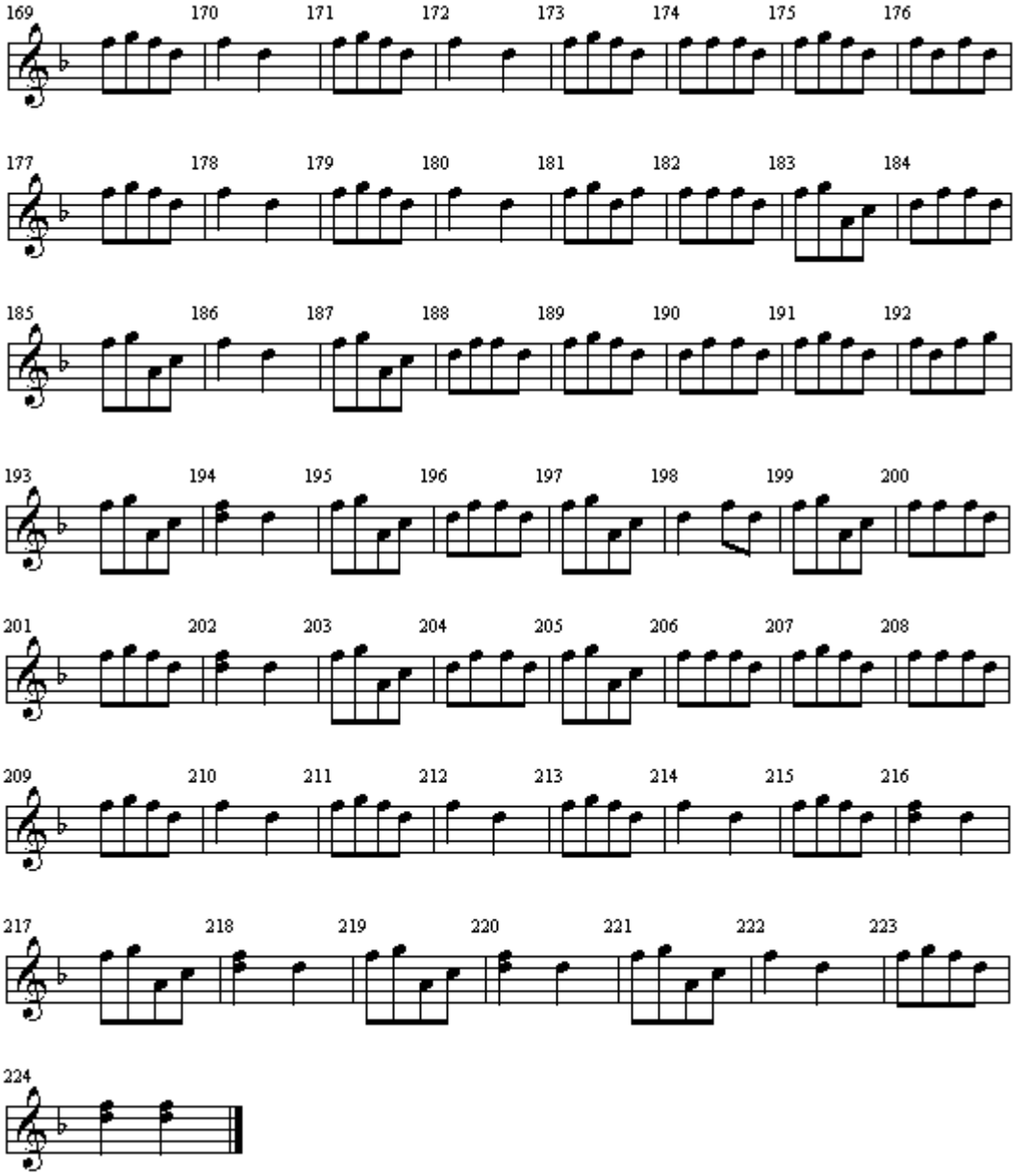
.....

ภาคผนวก ค

โน้ตลายลำผีไท้ ของหายหนูบาง อินธิบุตร

---

257 258 259 260 261 262 263 264
265 266 267 268 269 270 271 272
273 274 275 276 277 278 279 280
281 282 283 284 285 286 287 288
289 290 291 292 293 294 295 296
297 298 299 300 301 302 303 304
305 306 307 308 309 310 311 312
313 314 315 316 317 318 319 320
321 322 323 324 325 326 327 328
329 330 331 332 333 334 335 336
337 338 339 340 341 342 343 344

345 346 347 348 349 350 351 352
353 354 355 356 357 358 359 360
361 362 363 364 365 366 367 368
369 370 371 372 373 374 375 376
377 378 379 380 381 382 383 384
385 386 387 388 389 390 391 392
393 394 395 396 397 398 399 400
401 402 403 404 405 406 407 408
409 410 411 412 413 414 415

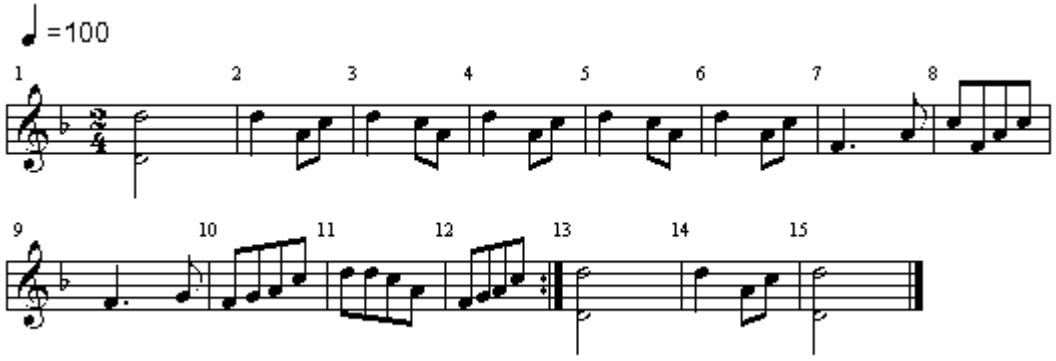
ภาคผนวก ง

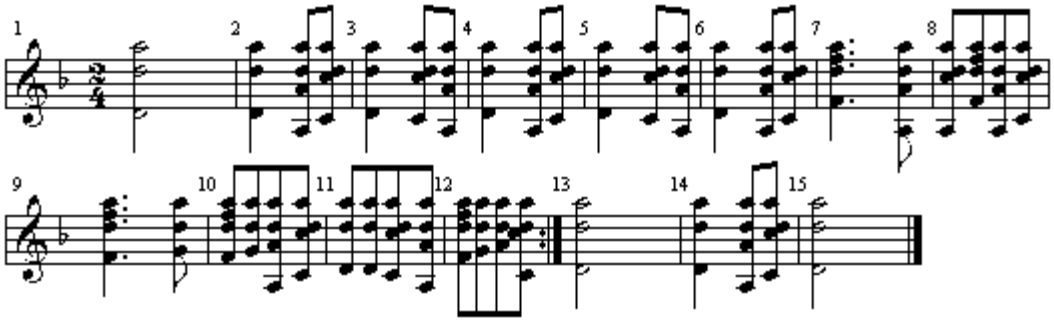
โน้ตลายลำผีไท้ ของนายขัน บันตะบอน

169
170
171
172
173
174
175
176
177
178
179
180
181
182
183
184
185
186
187
188
189
190
191
192
193
194
195
196
197
198
199
200
201
202
203
204
205
206
207
208
209
210
211
212
213
214
215
216
217
218
219
220
221
222
223
224

ภาคผนวก จ

โน้ตลายทำนองหลักและแนวประสาน เพลงลายลำผีไท้

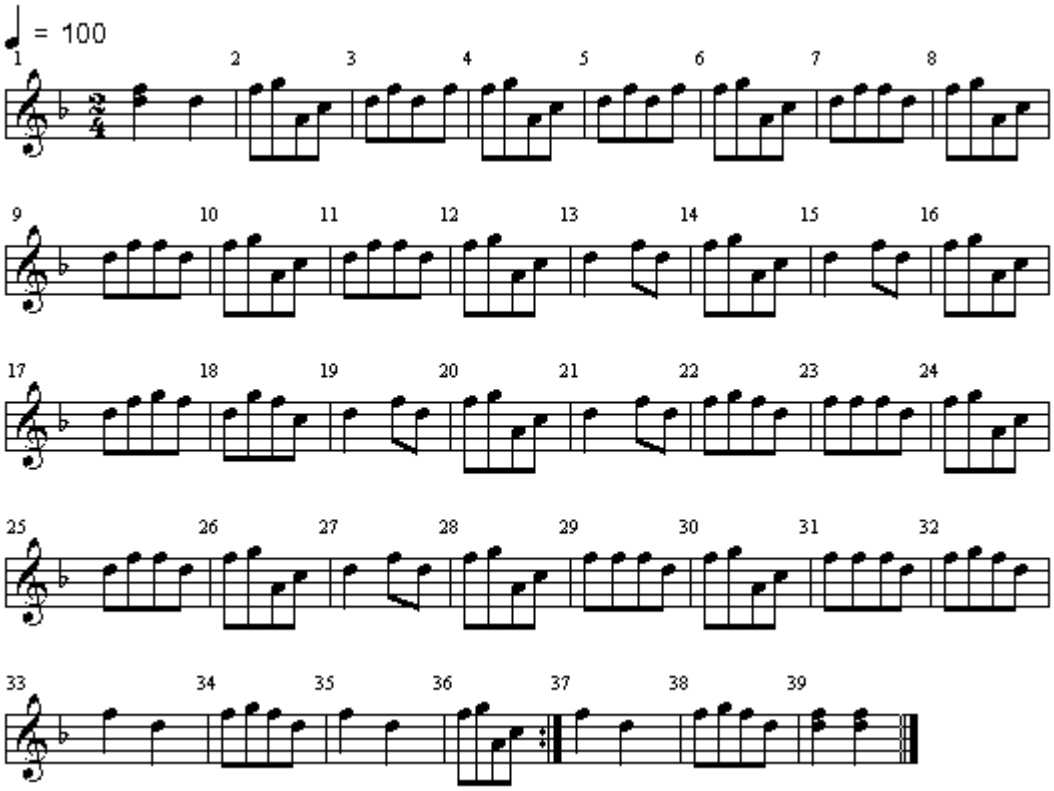
โน้ตลายทำนองหลักและแนวประสานของนายหนูบาง อินธิบุตร

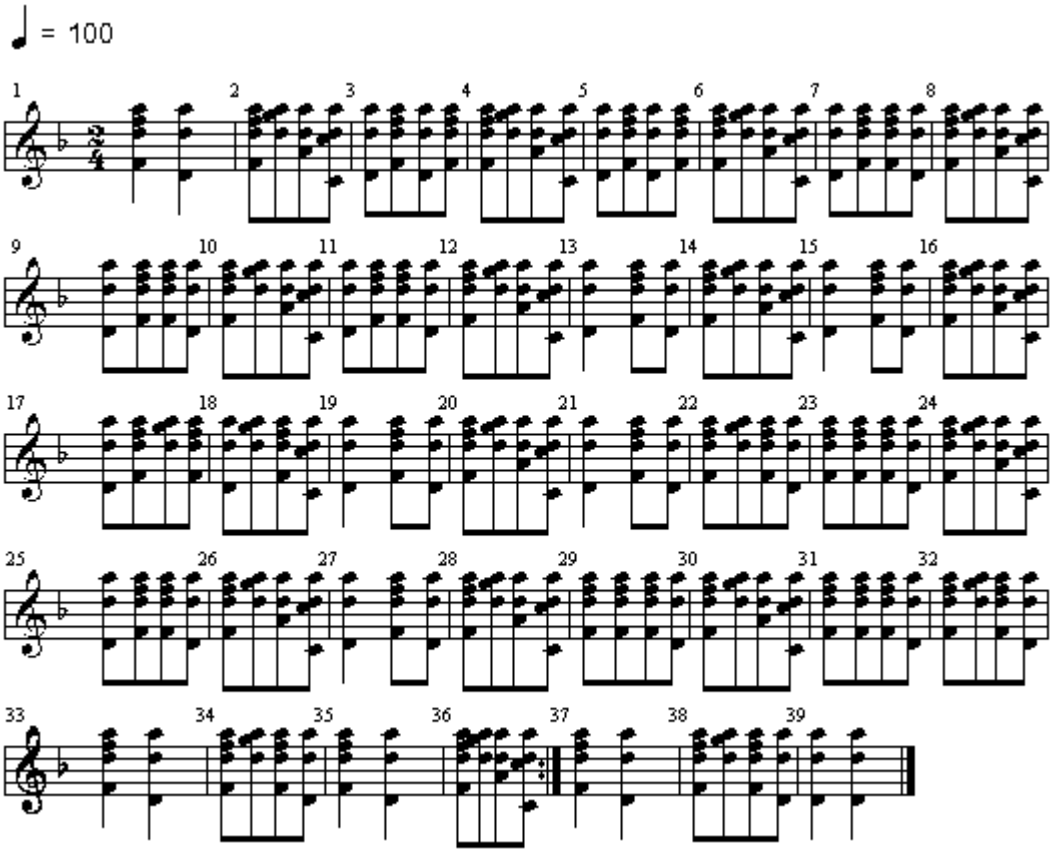
โน้ตลายลำผีไท้ บันทึกเฉพาะแนวทำนองหลัก

โน้ตลายลำผีไท้ บันทึกทั้งแนวทำนองหลักและแนวประสาน



โน้ตลายทำนองหลักและแนวประสานของนายขัน บันตะบอน

โน้ตลายลำผีไท้ บันทึกเฉพาะแนวทำนองหลัก



โน้ตลายลำผีไท้ บันทึกทั้งแนวทำนองหลักและแนวเสียงประสาน

ภาคผนวก ฉ
โน้ตไทยลายลำผีไท้

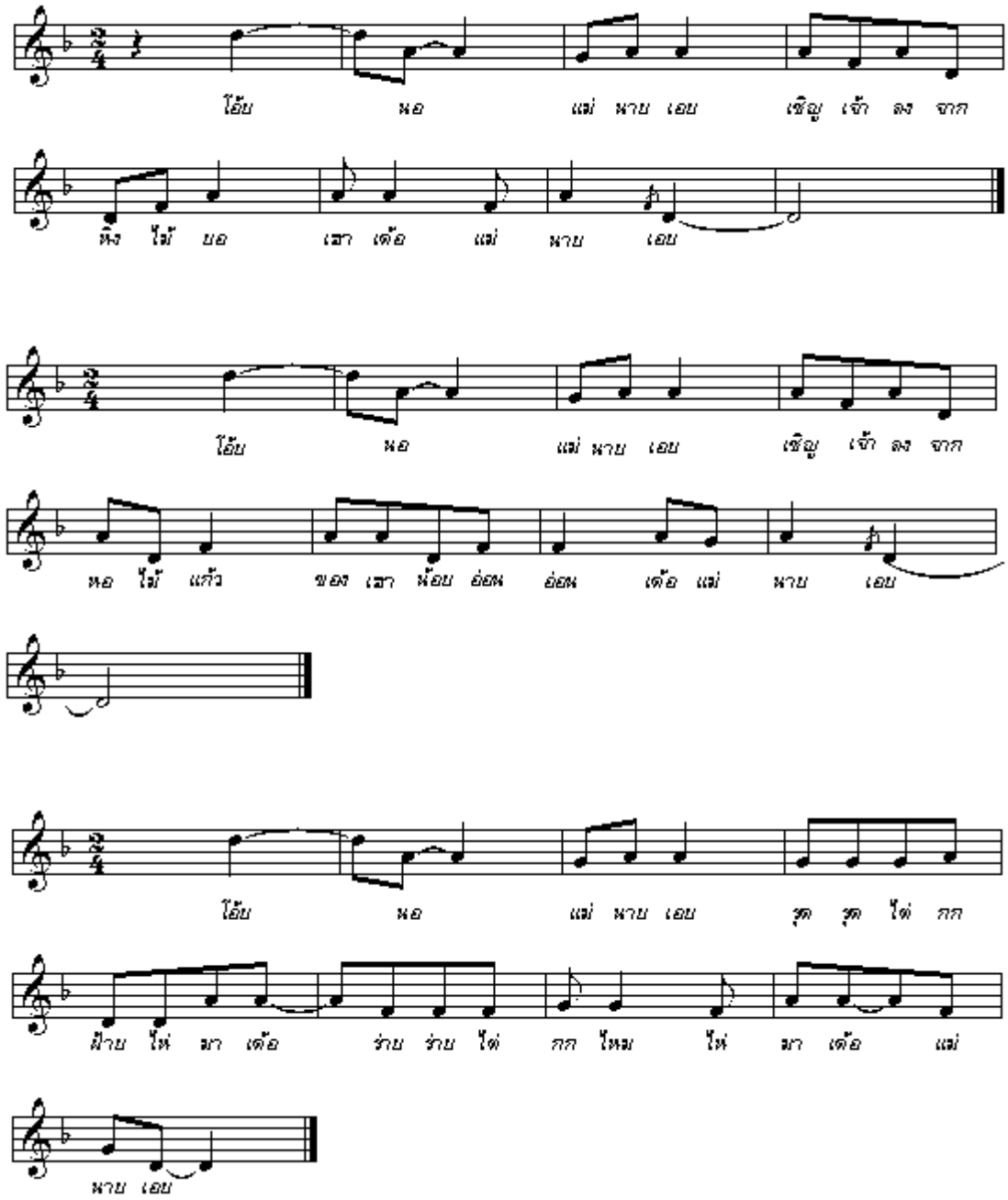
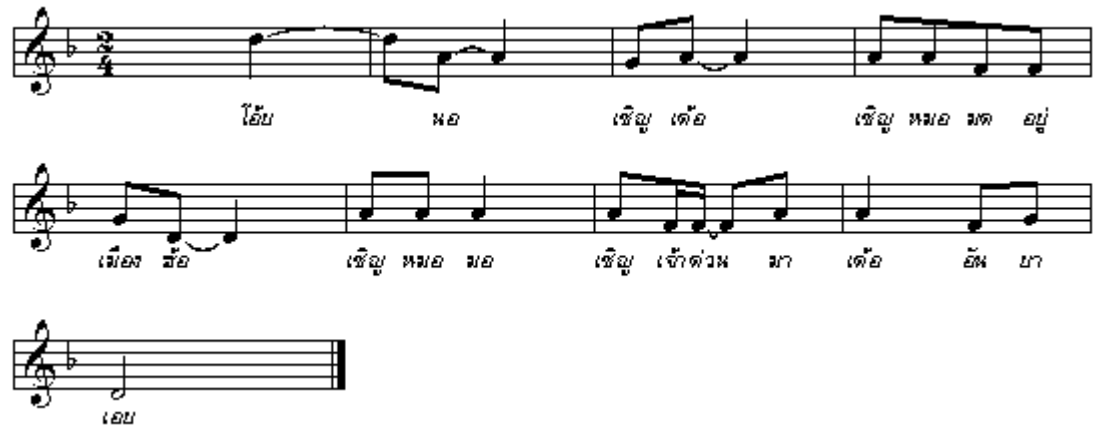
โน้ตไทยแนวทำนองหลักลายลำผีไท้ของนายหนูบาง อินธิบุตร

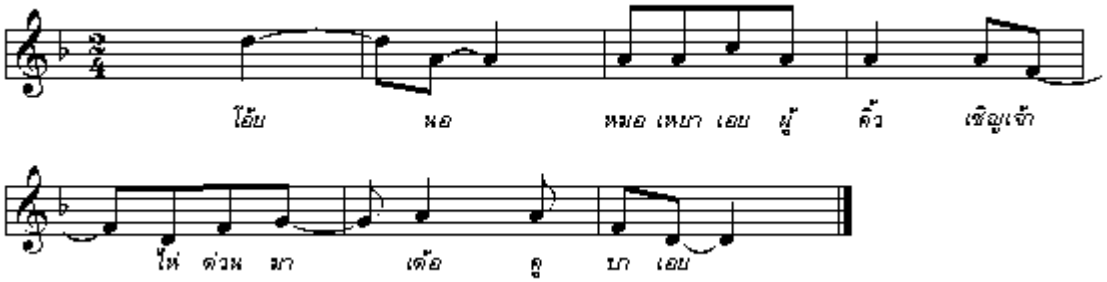
	- - - ร	- - - -	- - - ร	- - - ล	- ด - ร	- - - ด	- ล - ร
- - - ล	- ด - ร	- - - ด	- ล - ร	- - - ล	- ด - ฟ	- - - -	- ล - ด
- ฟ - ล	- ด - ฟ	- - - -	- ซ - ฟ	- ซ - ล	- ด - ร	- ร - ด	- ล - ฟ
- ซ - ล	- ด - ร						

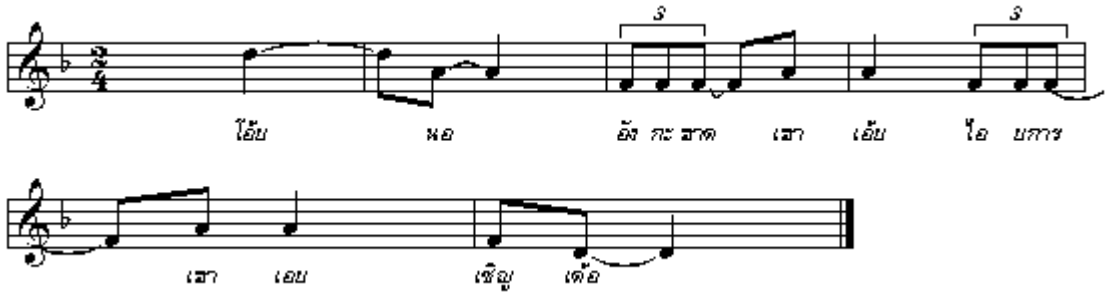
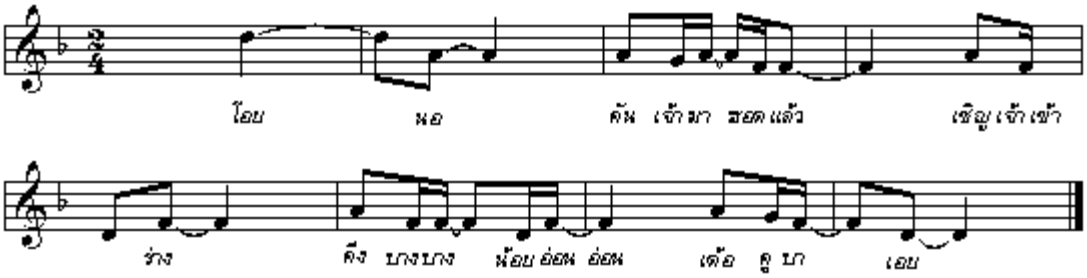
โน้ตไทยแนวทำนองหลักลายลำผีไท้ ของนายขัน บันตะบอน

							- - - ฟ
- - - ร	- - - ฟ	- ซ - ล	- ด - ร	- ฟ - ร	- ฟ - ฟ	- ซ - ล	- ด - ร
- ฟ - ร	- ฟ - ฟ	- ซ - ล	- ด - ร	- ฟ - ฟ	- ร - ฟ	- ซ - ล	- ด - ร
- ฟ - ฟ	- ร - ฟ	- ซ - ล	- ด - ร	- ฟ - ฟ	- ร - ฟ	- ซ - ล	- ด - ร
- - - ฟ	- ร - ฟ	- ซ - ล	- ด - ร	- - - ฟ	- ร - ฟ	- ซ - ล	- ด - ร
- ฟ - ซ	- ฟ - ร	- ซ - ฟ	- ด - ร	- - - ฟ	- ร - ฟ	- ซ - ล	- ด - ร
- - - ฟ	- ร - ฟ	- ซ - ฟ	- ร - ฟ	- ฟ - ฟ	- ร - ฟ	- ซ - ล	- ด - ร
- ฟ - ฟ	- ร - ฟ	- ซ - ล	- ด - ร	- - - ฟ	- ร - ฟ	- ซ - ล	- ด - ฟ
- ฟ - ฟ	- ร - ฟ	- ซ - ล	- ด - ฟ	- ฟ - ฟ	- ร - ฟ	- ซ - ฟ	- ร - ฟ
- - - ร	- - - ฟ	- ซ - ฟ	- ร - ฟ	- - - ร	- - - ฟ	- ซ - ล	- ด - ฟ
- - - ร	- - - ฟ	- ซ - ฟ	- ร - ร	- - - ร			

ภาคผนวก ช

ตัวอย่าง แนวทำนองกลอนลำประกอบพิธีเหยา


ไอ้ หอ เชิญ เด้อ เชิญ หมอ มด อยู่
เมือง ล้อ เชิญ หมอ มอ เชิญ เจ้าด่วน มา เด้อ อัน บา
เอย


ไอ้ หอ หมอ เหมา เอย ผู้ คั่ว เชิญเจ้า
ไห่ ด่วน มา เด้อ ดู บา เอย


3
3
ไอ้ หอ อัง กะ ลาด เลา เอ้ย ไอ บการ
เลา เอย เชิญ เด้อ

โอย หอ คัน เจ้ามา ลอดแล้ว เชิญเจ้าเข้า
ร่าง คึง บางบาง น้อยย่อน ย่อน เด้อ ดู บา เอย

ประวัติย่อผู้วิจัย

ประวัติย่อผู้วิจัย

ชื่อ ชื่อสกุล	นายอนันต์ มีชัย
วันเดือนปีเกิด	29 ตุลาคม 2510
สถานที่เกิด	จังหวัดยโสธร
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	346/9 ถนนอุทัยรามฤทธิ์ ตำบลในเมือง อำเภอเมือง จังหวัดยโสธร 35000
ตำแหน่งหน้าที่การงานปัจจุบัน	ครูชำนาญการพิเศษ
สถานที่ทำงานปัจจุบัน	โรงเรียนชุมชนบ้านโคกยาว สำนักงานเขตพื้นที่การศึกษายโสธร เขต 2

ประวัติการศึกษา

พ.ศ.2523	ชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 จากโรงเรียนเทศบาล 2 สุขวิทยากรตั้งตรงจิต 15 จังหวัดยโสธร
พ.ศ.2526	ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 จากโรงเรียนยโสธรพิทยาคม จังหวัดยโสธร
พ.ศ.2529	ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6 จากโรงเรียนยโสธรพิทยาคม จังหวัดยโสธร
พ.ศ.2531	อนุปริญญาศิลปศาสตรบัณฑิต(ดนตรีและศิลปการแสดง) จากวิทยาลัยครูมหาสารคาม
พ.ศ.2533	ครุศาสตรบัณฑิต เกียรตินิยมอันดับ 2(วิชาเอกดนตรีศึกษา) จากวิทยาลัยครูอุดรธานี
พ.ศ.2551	ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต (มานุษยดุริยางควิทยา) จากมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ