ศึกษาแนวทางการใช้ดนตรีไทยตามนโยบายการสร้างชาติสมัยรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม กรณีศึกษา : เพลงระบำชุมนุมเผ่าไทย

THESIS TITLE: THE IMPACT OF PHIBUN'S NATIONALIST POLICY:A CASE STUDY OF PHLENG RABAM CHUMNUM PHAO THAI

พงษ์เทพ ตามเมืองปัก

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

2562

ศึกษาแนวทางการใช้ดนตรีไทยตามนโยบายการสร้างชาติสมัยรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม
กรณีศึกษา : เพลงระบำชุมนุมเผ่าไทย

พงษ์เทพ ตามเมืองปัก

ปริญญานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ปีการศึกษา 2562
ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

THESIS TITLE: THE IMPACT OF PHIBUN'S NATIONALIST POLICY:A CASE STUDY OF PHLENG RABAM CHUMNUM PHAO THAI

PONGTHEP TAMMUANGPAK

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of MASTER OF ARTS

(Ethnomusicology)

Faculty of Fine Arts, Srinakharinwirot University

2019

Copyright of Srinakharinwirot University

ปริญญานิพนธ์

เรื่อง

ศึกษาแนวทางการใช้ดนตรีไทยตามนโยบายการสร้างชาติสมัยรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม

กรณีศึกษา : เพลงระบำชุมนุมเผ่าไทย

ของ

พงษ์เทพ ตามเมืองปัก

ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา

ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

.....

(รองศาสตราจารย์ นายแพทย์ฉัตรชัย เอกปัญญาสกุล)

คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

.....

คณะกรรมการสอบปากเปล่าปริญญานิพนธ์

..... ที่ปรึกษาหลัก

(อาจารย์ ดร.สุรศักดิ์ จำนงค์สาร)

..... ประธาน

(รองศาสตราจารย์จรัญ กาญจนประดิษฐ์)

..... กรรมการ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เทพิกา รอดสการ)

ชื่อเรื่อง	ศึกษาแนวทางการใช้ดนตรีไทยตามนโยบายการสร้างชาติสมัยรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม กรณีศึกษา : เพลงระบำชุมนุมเผ่าไทย
ผู้วิจัย	พงษ์เทพ ตามเมืองปัก
ปริญญา	ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
ปีการศึกษา	2562
อาจารย์ที่ปรึกษา	อาจารย์ ดร. สุรศักดิ์ จำนงค์สาร

ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาแนวทางการใช้ดนตรีไทยตามนโยบายการสร้างชาติของจอมพล ป. พิบูลสงครามผ่านการวิเคราะห์ที่มาของเพลงระบำชุมนุมเผ่าไทย โดยใช้วิธีการวิเคราะห์เพลงไทยและแนวคิดบูรพาคดีศึกษาเป็นกรอบแนวคิดในการศึกษา ข้อมูลในการศึกษาได้จากเอกสาร เช่น หนังสือราชการจากนายกรัฐมนตรีถึงอธิบดีกรมศิลปากร เรื่อง ความสำคัญในการบำรุงวัฒนธรรม พ.ศ.2484 จดหมายเหตุ แผ่นครั่ง การสัมภาษณ์ผู้รู้และการสนทนากลุ่ม (Focus Group Discusstion) จากการศึกษาพบว่าดนตรีไทยได้ถูกใช้เป็นเครื่องมือทางการเมืองเพื่อแสดงออกถึงศักยภาพของดนตรีที่สามารถใช้เป็นเครื่องมือในการสร้างความทันสมัยให้ประเทศมีความเท่าเทียมนานาประเทศได้ ดังกรณีของเพลงไทใหญ่ในเพลงชุดระบำชุมนุมเผ่าไทยมีที่มาจากเพลงเงี้ยวของชาติพันธุ์ไทใหญ่ทางภาคเหนือของประเทศที่อาจารย์มนตรี ตราโมท ได้นำมาปรับปรุงให้เข้ากับเพลงระบำชุมนุมเผ่าไทยช่วงสำเนียงไทใหญ่ เพื่อ ใช้เป็นการแสดงเบิกโรงในการแสดงละครเรื่องอานุภาพแห่งความแห่งสละ เมื่อปี พ.ศ. 2498 ซึ่งเป็นละครที่จัดแสดงเพื่อตอบสนองนโยบายการสร้างชาติที่เป็นนโยบายสำคัญตามเจตนารมณ์ของจอมพล ป. พิบูลสงคราม นายกรัฐมนตรีในช่วงนั้น งานวิจัยฉบับนี้ต้องนำเสนอให้เห็นถึงพลังทางวัฒนธรรมดนตรีที่เกิดจากจินตนาการทางดนตรีของผู้ประพันธ์เพลงที่ต้องการส่งสารเพื่อการปลุกใจ หรือสร้างความรักชาติ ตลอดจนความเชื่อต่างๆ ให้กับผู้ฟังผ่านบทเพลงไทยที่ประพันธ์ขึ้นจากบทเพลงของชาติพันธ์ที่ไม่ใช่ประชากรหมู่มากของประเทศเพื่อประโยชน์การเมืองของกลุ่มผู้ปกครอง

คำสำคัญ : นโยบายการสร้างชาติ, ระบำชุมนุมเผ่าไทย, จอมพล ป. พิบูลสงคราม

Title	THESIS TITLE: THE IMPACT OF PHIBUN'S NATIONALIST POLICY:A CASE STUDY OF PHLENG RABAM CHUMNUM PHAO THAI
Author	PONGTHEP TAMMUANGPAK
Degree	MASTER OF ARTS
Academic Year	2019
Thesis Advisor	Dr. Surasak Jamnongsarn

The thesis examines the use of Thai classical music in the nationalist policy of Phibun through the background of *Phleng Rabam Chumnum Phao Thai.* This was framed under Thai music analysis and modified orientalism and the data was drawn from various sources. This includes correspondence from 1941 between the then Prime Minister and the Director of the Fine Arts Department regarding the urgency of cultural preservation, national archives, shellac disks, interviews, and focused group discussions. The findings revealed that Thai classical music was used as a political tool to construct modernity in Thailand on par with other colonial countries. *Phleng Thai Yai,* one of the "ethnic" songs in *Phleng Rabam Chumnum Phao Thai*, is based on a *ngiao* tune of the Thai Yai ethnic minority from Northern Thailand. Montri Tramote "revised" the original melody and used it to accompany a prelude performance for the play *Anuphap Haeng Kan Siasala* (The Might of Altruism) in 1955. This was sanctioned by the government and the play was a response to the nationalist policy of then Prime Minister Phibun Songkhram. This study indicates the cultural force that emerged from the musical imagination of composers to stimulate nationalist sentiments and beliefs. This process is accomplished through appropriating the music of ethnic minorities to benefit the dominating few.

Keyword : NATIONALIST POLICY, RABAM CHUMNUM PHAO THAI, PHIBUN

กิตติกรรมประกาศ

ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณ ดร.สุรศักดิ์ จำนงค์สาร อาจารย์ที่ปรึกษาปริญญานิพนธ์ ที่ได้จุดประกายความคิดจนเกิดปัญญา และให้คำแนะนำชี้แนะแนวทางในการทำวิจัย ตลอดจนให้ความเมตตาและกำลังใจในการทำงานจนเกิดผลสำเร็จ

กราบขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รุจี ศรีสมบัติ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วีระ พันธุ์เสือ และอาจารย์ ดร.เทพิกา รอดสะการ ที่ให้ข้อแนะนำแก้ไขปรับปรุงปริญญานิพนธ์จนเกิดความสมบูรณ์

กราบขอบพระคุณคุณชยุติ ทัศนวงศ์วรา ผู้จุดประกายความคิดและให้ความรู้เกี่ยวกับเรื่องรัฐนิยมในยุคสมัยจอมพล ป. พิบูลสงครามกับลัทธิหลังอาณานิคมนิยม

ขอบคุณนายณัฐพล วิสุทธิแพทย์ ที่ ให้คำปรึกษาในการทำปริญญานิพนธ์คอยให้แนวความคิดเกี่ยวกับเรื่องการศึกษาแบบมานุษยดุริยางควิทยาจนกระทั่งจบกระบวนการวิจัย

ขอบคุณครอบครัวพ่อ แม่ พี่สาว กำลังใจที่สำคัญในการทำงานให้บรรลุผลสำเร็จ ขอบคุณผู้อำนวยการโรงเรียนวัดเขียนเขตที่ให้ความอนุเคราะห์เวลาในการศึกษาต่อระดับปริญญาโท ขอบคุณเพื่อน พี่ น้อง ที่คอยเป็นห่วงติดตามสอบถามเรื่องความก้าวหน้าของงานวิจัยมาโดยตลอด

พงษ์เทพ ตามเมืองปัก

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

สารบัญตาราง ..... ญ

สารบัญรูปภาพ ..... ฏ

บทที่ 1 บทนำ 1

ภูมิหลัง 1

จุดมุ่งหมายของการวิจัย 3

ความสำคัญของการวิจัย 3

ขอบเขตการศึกษาวิจัย 3

นิยามศัพท์เฉพาะ 4

กรอบแนวคิดการวิจัย 4

1. รูปแบบการศึกษาเพลง 4

2. แนวคิดบูรพาคดีศึกษา 5

สมมุติฐานในการวิจัย 6

บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 7

1. ตำราวิชาการ 7

1.1 พระราชกฤษฎีกา “กำหนดวัฒนธรรมทางศิลปกรรม เกี่ยวกับการบรรเลงดนตรีขับร้องและการพากย์ พ.ศ. 2486” 7

1.2 แนวคิดความเป็นมาตรฐานของดนตรีไทยภาคกลาง 10

1.3 สภาวะความเป็นชาติสยามในช่วงเวลาสงครามโลกครั้งที่ 1-สงครามโลก ครั้งที่ 2 12
1.4 ไทใหญ่ : บริบททั่วไปและการอพยพ 19
1.5 แนวคิดบูรพาคดีนิยม (Orientalism) 21
2. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 25
2.1 ผลงานวิจัยด้านแนวคิดเรื่องอาณานิคม 25
2.2 ผลงานวิจัยด้านแนวคิดบูรพาคดีศึกษา 26
บทที่ 3 วิธีการดำเนินการศึกษาค้นคว้า 28
1. ขั้นรวบรวมข้อมูล 28
2. ขั้นศึกษาข้อมูล 28
3. ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล 29
4. ขั้นสรุปและรายงานผล 30
บทที่ 4 ผลการวิเคราะห์ข้อมูล 31
1. ที่มาทางดนตรีของเพลงในระบำชุมนุมเผ่าไทย บริบทที่มีความเชื่อมโยงกับชาติพันธุ์ไทใหญ่ 32
1.1 โน้ตเพลงระบำชุมนุมเผ่าไทย จากหนังสือเพลงสัมพันธไมตรี 32
1.2 แผ่นเสียงเพลงฟ้อนเชียงใหม่ ตรากระต่าย ห้างหุ้นส่วนจำกัด ต. เง็กชวน 34
1.3 แผ่นเสียงเพลงฟ้อนเชียงใหม่ ตราพาโลโฟน พิณพาทย์วังบางขุนพรหม 40
1.4 เพลงท้ายฟ้อนม่านในละครพันทางเรื่องผู้ชนะสิบทิศ 41
1.5 ข้อสรุปประเด็นที่มาของเพลงระบำชุมนุมเผ่าไทย 42
2. แนวทางการใช้ดนตรีไทยสนองตอบนโยบายการสร้างชาติในสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม 43
2.1 วิเคราะห์บทร้องเพลงระบำชุมนุมเผ่าไทย ช่วงไทใหญ่ 43
2.2 วิเคราะห์เพลงระบำชุมนุมเผ่าไทย ช่วงสำเนียงไทใหญ่ 45
2.3 วิเคราะห์เพลงฟ้อนเชียงใหม่ แผ่นเสียงตรากระต่าย รหัส TC216 58

2.4 แนวคิดเรื่องการใช้เพลงระบำชุมนุมเผ่าไทยเพื่อตอบสนองนโยบายรัฐนิยม 79

บทที่ 5 สรุปและอภิปรายผลข้อมูล 86

ข้อเสนอแนะ 89

บรรณานุกรม 2

ประวัติผู้เขียน 5

สารบัญตาราง

หน้า

ตาราง 1 โน้ตเพลงฟ้อนเชียงใหม่ ถอดโน้ตจากแผ่นเสียงตรากระต่าย TC216-2..... 62

สารบัญรูปภาพ

หน้า

ภาพประกอบ 1 แผ่นเสียงเพลงฟ้อนเชียงใหม่ ตรากระต่าย รหัส TC216-2 34

ภาพประกอบ 2 ราชกิจจานุภาพเบกษา เรื่องพระราชทานตราตั้งแก่ห้าง ต. เง็งชวน หุ้นส่วน จำกัด 34

ภาพประกอบ 3 โน้ตเพลงฟ้อนเชียงใหม่ แผ่นเสียงตรากระต่าย รหัสTC216-2 38

ภาพประกอบ 4 สมุดรายการแผ่นเสียงตรากระต่าย ต. เง็งชวน 39

ภาพประกอบ 5 แผ่นเสียงพาโลโฟน ฟ้อนเชียงใหม่ 40

ภาพประกอบ 6 หนังสือเพลงสัมพันธไมตรี ผลงานของมนตรี ตราโมท 43

บทที่ 1
บทนำ

ภูมิหลัง

ปัจจุบันมนุษย์มีการกระบวนการพัฒนาทักษะชีวิตหลาย ๆ ด้าน อย่างต่อเนื่องไม่ว่าจะเป็นด้านบุคคล ประเทศชาติ และสังคมโลก ถือเป็นวิวัฒนาการที่ควรจะเป็น หากประเทศใดไม่เกิดการพัฒนา สังคมโลกมีค่านิยมว่า ประเทศนั้นล้าหลัง ตลอดช่วงระยะเวลาการพัฒนาประเทศมาจนถึงปัจจุบัน แต่ละประเทศยอมมีเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ที่สำคัญ ๆ อยู่ไม่น้อย เช่นเดียวกับประเทศไทย กว่าจะได้แผ่นดินไทย ที่มีองค์พระมหากษัตริย์ทรงเป็นพระประมุข มีรัฐธรรมนูญอันมาจากประชาธิปไตย ได้ผ่านเหตุการณ์ต่าง ๆ มากมาย ซึ่งเรื่องราวการรักษาไว้ซึ่งแผ่นดินไทยได้ถูกรวบรวมไว้เป็นตำราวิชาการเพื่อเป็นหลักฐานทางประวัติอยู่มากมายอย่างเห็นได้ชัด และมีอีกหลายเรื่องราวที่ใช้กลวิธีที่ลึกซึ้งในการธำรงไว้ซึ่งความเป็นชาติ การรวบรวมกำลังคนในชาติ และการแผ่ขยายอาณาเขตความเป็นไทยจากในทุกที่ที่สามารถทำได้ในอดีต

เรื่องที่ถูกมองว่าเป็นประเทศที่ด้อยพัฒนา ประเทศที่พัฒนาแล้ว หรือชนชั้นล่าง ชนชั้นสูง ฯลฯ นั้น เป็นการยึดเอาความเจริญกว่าที่ตนสมมุติขึ้นมาเป็นตัวกำหนดขั้วตรงข้ามให้กับสิ่งที่ด้อยกว่า ซึ่งแท้จริงแล้วประเทศที่กำลังพัฒนาหรือพัฒนาแล้ว แค่ไหนสิ่งใดเป็นตัวกำหนด เพราะทุกประเทศก็กำลังพัฒนาในด้านวิชาการ ด้านสาธารณสุข ด้านสิ่งแวดล้อม ฯลฯ เช่นกัน จากข้อมูลดังกล่าวความเจริญที่มนุษย์หมายถึงนั้นก็คือสังคมที่มีมั่งคั่งทางทรัพย์สินเงินทอง และทรัพย์สินทางปัญญา มีการพัฒนาเทคโนโลยี คุณภาพชีวิตของคนในสังคมได้ดีที่สุด สังคมเหล่านี้เองที่มีอำนาจในการจัดลำดับสังคมอื่น ๆ การซึมซับค่านิยมเหล่านี้ของสังคมไทยจึงสามารทำให้คนในชาติเดียวกันกลายเป็นคนอื่นได้เช่น สังเกตได้จากกลุ่มคนในแถบภาคเหนือของไทยเรา เมื่อมาทำงานในเมืองเขาถูกเรียกว่าเป็นชนกลุ่มน้อย คนต่างด้าว แต่ในทางกลับกันเราเรียกคนญี่ปุ่น อเมริกา อังกฤษ ฯลฯ ที่มาทำงานในไทยว่า ชาวต่างชาติ ได้รับการปฏิบัติที่แตกต่างกันอย่างชัดเจน จะเห็นได้ว่าสิ่งใดที่ถูกมองว่าด้อยกว่ามักถูกกดจากสิ่งที่คิดว่าตนเหนือกว่า ทั้งนี้ก็เพื่อที่จะขยับเข้าใกล้ความเจริญ (Civilization) ในแบบของตน

เราเรียกคนที่อยู่ในประเทศบางกลุ่มว่าชนกลุ่มน้อย ทางตอนเหนือสุดของประเทศคนที่เคลื่อนไหวอยู่ในไทยติด ๆ กับพรมแดนพม่าว่าเราเรียก คนเหล่านั้นว่า ไทยใหญ่ กะเหรี่ยง คนที่เคลื่อนไหวอยู่ระหว่างพรมแดนไทย จีน ลาว เวียดนาม เราเรียกว่า แม้ว เย้า มูเซอร์ ลีซอ และอีกอในเมื่อประเทศต้องการมีอำนาจซึ่งมีหลาย ๆ หนทางในการสร้าง สำหรับการควบคุมอำนาจจาก

ชนกลุ่มน้อยที่อพยพเข้ามาอยู่ในไทยก็เป็นหนทางหนึ่ง ทั้งนี้ก็ต้องมีการกำหนดจัดหมวดหมู่กลุ่มคนให้ชัดเจน การแยกความเป็นคนไทยออกจากชนกลุ่มน้อยอย่างชัดเจนเริ่มขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 โดยมีการจำแนกบุคคลตามรหัสประจำตัวประชาชน คนที่ไม่ได้เกิดในประเทศไทยจะไม่ได้รับสัญชาติไทย ความเป็นชนกลุ่มน้อยในประเทศไทย ได้ถูกจำกัดสิทธิมากมาย ต่อมาในสมัยจอมพล ป. พิบูลสงครามได้มีนโยบายสำคัญมากมายที่ส่งผลต่อชนกลุ่มน้อยในประเทศไทย

จากการสืบค้นข้อมูลในช่วงเวลาที่สำคัญในการเปลี่ยนแปลงประเทศสู่อารยะที่สำคัญคือช่วงเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2481-2487 สมัย จอมพล ป. พิบูลสงคราม ช่วงนั้นได้มีการปรับเปลี่ยนหลายสิ่งเพื่อนำประเทศก้าวเข้าสู่อารยะที่ถูกจัดวางว่าคือความเจริญ (Civilization) ซึ่งจะเห็นได้จากการสร้างค่านิยมความเป็นรัฐนิยมจากนโยบายการสร้างชาติ 12 ฉบับ ของจอมพล ป. พิบูลคราม พระราชกฤษฎีกาการกำหนดวัฒนธรรมทางศิลปกรรมที่เกี่ยวข้องกับเรื่องของการบรรเลงดนตรี การขับร้องและการพากย์ โดยกำหนดให้กรมศิลปากรเป็นผู้ควบคุมการแสดงดนตรีทั้งดนตรีไทย ดนตรีสากล และมหรสพต่าง ๆ อย่างเคร่งครัด โดยกำหนดไว้ว่า หากการแสดงมหรสพต่าง ๆ มีผู้ชมจำนวนมากให้ขออนุญาตโดยการส่งบทละคร เพื่อให้กรมศิลปากรตรวจสอบว่าบทถูกต้องตามหลักเกณฑ์ที่วางไว้หรือไม่ ควรส่งก่อน 3 วันทำการแสดง ผู้ที่จะแสดงต้องมีประกาศนียบัตรศิลปินที่กรมศิลปากรออกให้ไว้จึงจะแสดงได้ เมื่อทำการแสดงห้ามไม่ให้นักดนตรีบรรเลงดนตรีไทยกับพื้นให้นำเก้าอี้มารองเครื่องดนตรีเพื่อนั่งบรรเลงให้สูงกว่าพื้น(พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์, 2546) ข้อมูลข้างต้นถือเป็นหนึ่งในเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ครั้งสำคัญของวงการดนตรีไทย และดูจะไม่ค่อยเป็นที่ถูกใจแก่นักดนตรีไทยที่เป็นพวกนักอนุรักษ์นิยมนัก แต่เพื่อการเดินหน้าทางนโยบายความเป็นรัฐนิยมอย่างไรก็ตามทุกคนพึงต้องปฏิบัติตามให้ได้

อย่างไรก็ตามไม่ว่าดนตรีไทยในช่วงนั้นจะถูกมองว่าเข้าขั้นวิกฤตแต่ก็เกิดปรากฏการณ์ใหม่ ๆ ทางดนตรีไทยอยู่ไม่น้อย จากแนวคิดชาตินิยมของจอมพล ป. พิบูลสงคราม ในช่วงสมัยหลังสงครามโลกครั้งที่๒ได้จัดให้มีเพลงปลุกใจ ละครปลุกใจ และละครประวัติศาสตร์ ขึ้น โดยมีหลวงวิจิตรวาทการเป็นผู้ริเริ่ม ในช่วงพ.ศ. 2496-2500 ได้เกิดละครประวัติศาสตร์ที่สำคัญ 3 เรื่อง ได้แก่ เรื่องอานุภาพพ่อขุนรามคำแหง (พ.ศ.2497) เรื่องอานุภาพแห่งความเสียสละ (พ.ศ.2498) และเรื่องอานุภาพแห่งศีลสัตย์ (พ.ศ.2500) เรื่องที่ได้รับความนิยมมากในช่วงนั้นคือเรื่องอานุภาพพ่อขุนรามคำแหง และเรื่องอานุภาพแห่งความเสียสละ ที่สำคัญคือเกิดเพลงระบำชุมนุมเผ่าไทยขึ้น ระบำชุดถูกใช้เพื่อเป็นระบำเบิกโรงละครเรื่อง อานุภาพแห่งความเสียสละ บทประพันธ์ของพลตรีหลวงวิจิตรวาทการ บทร้องโดยพลตรีหลวงวิจิตรวาทการ บรรยายให้ทราบถึงชนชาวไทยเผ่าต่าง ๆ ที่ได้อพยพ แยกย้ายกันลงมาตั้งถิ่นฐานอยู่ในส่วนต่าง ๆ ของแหลมทอง ทำนองเพลงแต่ง

และเรียบเรียงโดย อาจารย์ผู้เชี่ยวชาญดุริยางไทยของกรมศิลปากร ครูมนตรี ตราโมท ผู้ประดิษท่ารำ ครูลมุล ยมะคุปต์ และครูผัน โมรากุล แต่งกายออกแบบสร้างโดยคุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง ต่อมาอาจารย์ทวีศักดิ์ เสนาณรงค์ ได้ออกแบบเครื่องแต่งกายใหม่เพื่อถ่ายปฏิทินเซลล์ (อินทนิล บุญประกอบ, 2546)

จากข้อมูลเรื่องชนกลุ่มน้อยผู้วิจัยได้เลือกศึกษาไทใหญ่เนื่องจากความชัดเจนในด้านแหล่งที่มาว่าอพยพมาจากรัฐฉาน และยังคงมีการสู้รบเพื่อรักษาพื้นที่กันอยู่ตามบริเวณชายแดน ความเป็นชนกลุ่มน้อยอย่างไทใหญ่ได้ที่ถูกจำกัดสิทธิมากมายเรื่อยมาถูกเหยียดสัญชาติด้วยการเรียกว่า “เงี้ยว” ต่อมาในสมัยรัฐบาลจอมพล ป.พิบูลสงคราม กลับมีการกล่าวถึงและให้ความสำคัญกับชาวไทใหญ่จนเป็นนโยบายของชาติโดยมีจากคำสั่งให้หลวงวิจิตรวาทการแต่งละครปลุกใจรักชาติ โดยในเรื่องอานุภาพแห่งความเสียสละ ใช้ระบำชุมนุมเผ่าไทยเป็นระบำเบิกโรงในบทเพลงมีการกล่าวถึงไทใหญ่ในบทเพลงโดยเนื้อเพลงสื่อถึงความเป็นพี่น้องบ้านเดียวกัน ทั้งนี้ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะศึกษาแนวทางที่รัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงครามได้ใช้ดนตรีไทยเป็นเครื่องมือหนึ่งในการสร้างชาติ เพื่อตีความการนำเสนอรูปแบบความคิดเชิงดนตรีที่ส่งผลต่อทิศทางการสร้างนโยบายรัฐนิยม

จุดมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาที่มาทางดนตรีของเพลงในระบำชุมนุมเผ่าไทย บริบทที่มีความเชื่อมโยงกับชาติพันธุ์ต่าง ๆ ในบทเพลง

2. เพื่อศึกษาแนวทางการใช้ดนตรีไทยสนองตอบนโยบายการสร้างชาติในสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม

ความสำคัญของการวิจัย

1. วิเคราะห์ที่มาทางดนตรีของเพลงระบำชุมนุมเผ่าไทย เพื่อหาความเกี่ยวข้องกับการสร้างชาตินิยมของนโยบายการสร้างชาติ

2. วิเคราะห์เปรียบเทียบและหาเอกลักษณ์ร่วมทางดนตรี เพื่อตีความการนำเสนอรูปแบบความคิดเชิงดนตรีที่ส่งผลต่อทิศทางการสร้างนโยบายรัฐนิยม

ขอบเขตการศึกษาวิจัย

1. ศึกษานโยบายรัฐนิยมในเรื่องนโยบายรวมไทยและการฟื้นฟูศิลปวัฒนธรรมประจำชาติ

2. ที่มาของเพลงในระบำชุมนุมเผ่าไทยจะศึกษาเฉพาะช่วงของไทใหญ่ที่อยู่ในบทเพลงระบำชุมนุมเผ่าไทยเท่านั้น

3. การศึกษารูปแบบของเพลงในระบำชุมนุมเผ่าไทยจะศึกษารูปแบบของเพลงเฉพาะช่วงเพลงที่เป็นสำเนียงไทใหญ่เท่านั้น

นิยามศัพท์เฉพาะ

1. นโยบายการสร้างชาติ หมายถึง แนวทางหรือข้อปฏิบัติที่ผู้ที่มีอำนาจสูงสุดทางการเมืองในขณะนั้นใช้เป็นเครื่องมือในการสร้างให้ประเทศชาติเป็นไปตามแนวคิดที่ตนเห็นว่าดีงาม และให้บรรลุวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้

2. ไท หมายถึง คำที่ใช้สำหรับเรียกชื่อตระกูลของภาษา หรือเรียกคนกลุ่มอื่น ๆ ชนชาติอื่น ๆ ที่เป็นญาติกับคนไทย และพูดภาษาตระกูลไท

3. ไทใหญ่ หมายถึง กลุ่มชาติพันธุ์ที่อพยพจากรัฐฉาน ประเทศพม่า อาศัยอยู่ทางตอนเหนือของไทยโดยอาศัยอยู่บริเวณจังหวัดเชียงราย แม่ฮ่องสอน และเชียงใหม่ สำหรับคำว่า ไทใหญ่ คือคำที่คนไทยใช้เรียกกลุ่มชาติพันธุ์ดังกล่าว

กรอบแนวคิดการวิจัย

แนวคิดที่ใช้ในการวิจัยในครั้งจะแบ่งออกเป็น 2 ส่วนด้วยกันในส่วนที่เป็นการศึกษาโครงสร้างของเพลง การเคลื่อนที่ของจังหวะ และทำนองของเพลง ผู้วิจัยได้ใช้ทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทย โดย รศ.ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์ ในการนำเสนอในส่วนของทฤษฎีดนตรีไทย แต่สำหรับแนวคิดส่วนที่นำมาวิเคราะห์ตัวผลงานที่ได้จากการใช้ทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทยนั้น ก็คือแนวคิดบูรพาคดีศึกษา โดยเอ็ดเวิร์ด ซาอิด ซึ่งจะแบ่งแนวคิดออกเป็น 2 แนวคิดดังนี้

1. รูปแบบการศึกษาเพลง

ทฤษฎีการวิเคราะห์เพลง (มานพ วิสุทธิแพทย์, 2556, น.12) มุ่งเน้นให้ทำความเข้าใจถึงการวิเคราะห์ว่าเป็นการแยกแยะส่วนต่าง ๆ ออกจากกัน ส่วนการวิเคราะห์เพลงไทยนั้นก็หมายถึงการแยกแยะอะไหล่ชิ้นส่วนต่าง ๆ ที่ทำให้เกิดเป็นเพลงไทยเหล่านั้นขึ้นมา ไม่ว่าจะเป็นคีตลักษณ์ วรรคเพลง ลูกตก บันไดเสียง กระสวนทำนอง-จังหวะ เป็นต้น ทั้งนี้ก็เพื่อการจัดกระทำกับข้อมูลที่เราแยกส่วนออกมา ซึ่งสำคัญอย่างยิ่งที่จะต้องใช้ความรู้ทางสาขาวิชาทฤษฎีดนตรีไทยหาข้อสรุปของบทเพลงที่วิเคราะห์

การใช้ทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงในงานวิจัยนี้ผู้วิจัยนำระเบียบวิธีการวิเคราะห์แบบ รศ.ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์มาใช้ในการศึกษาโครงสร้างของทำนองเพลงระบำชุมนุมเผ่าไทยในช่วง

เพลงไทยใหญ่ โดยจะหาตัวทำนองเพลงที่บ่งบอกถึงความเหมือน (Resemblance) และความแตกต่าง (Difference) ของเพลงระบำชุมนุมเผ่าไทย ช่วงสำเนียงไทใหญ่กับเพลงที่เกี่ยวข้องกับเพลเง้ยวที่ครูมนตรี ตราโมทใช้สร้างสรรค์เพลงนี้ โดยใช้วิธีการศึกษารูปแบบการเคลื่อนที่ของทำนอง และกระสวนจังหวะ ในการวิเคราะห์ดนตรีเข้ากับตัวนโยบายการสร้างชาติที่ใช้เพลงระบำชุมนุมเผ่าไทยเป็นเครื่องมือในการถือกรรมสิทธิ์ครอบครองไทใหญ่

2. แนวคิดบูรพาคดีศึกษา

สำหรับการศึกษาแนวทางการใช้ดนตรีไทยตามนโยบายการสร้างชาติสมัยรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม กรณีศึกษา : เพลงระบำชุมนุมเผ่าไทย ผู้วิจัยได้กรอบแนวคิดเรื่อง “บูรพาคดีศึกษา” (Orientalism) โดย เอ็ดเวิร์ด ซาอิด มาใช้ในงานวิจัย แนวคิดนี้ถูกนำมาเผยแพร่และตีความงานสาขาวิชาต่าง ๆ ในประเทศไทยมากมาย โดยเนื้อหาของงานนั้นจะเกี่ยวข้องกับลัทธิหลังอาณานิคมนิยมทั้งสิ้น จากการที่ผู้วิจัยได้ศึกษาแนวคิดบูรพาคดีศึกษา ผู้วิจัยเห็นว่าองค์ความรู้เหมาะสมที่จะนำมาตีความปรากฏการณ์ทางดนตรีไทยที่สำคัญในยุคสมัยของจอมพล ป. พิบูลสงคราม เป็นอย่างยิ่ง โดยในเนื้อความของงานวิจัยนี้จะว่าด้วยหลักการของแนวคิดควบคู่กับการดำเนินนโยบายส่วนหนึ่งในการสร้างชาตินิยมผ่านทางบทบาทของดนตรีไทย

แนวคิดแบบบูรพาคดีศึกษา เป็นแนวคิดแบบคู่ตรงข้าม แบ่งสิ่งต่าง ๆ ออกเป็นสองขั้ว เช่น มีเขาต้องมีเรา มีขาวมีดำ มีเก่ามีใหม่ เป็นต้น แนวคิดนี้ให้คำนิยามถึง “ความเป็นอื่น” ในทุกสิ่งที่ไม่ใช่ตะวันตก คนที่ไม่ได้อยู่ประเทศตะวันตกก็จะถูกเรียกว่าประเทศตะวันออก แนวคิดนี้ไม่เพียงแบ่งแยกประเทศทางตะวันออกเพียงเท่านั้น แม้กระทั่งคนที่อยู่ในตะวันตกเองแท้ ๆ แต่คนเหล่านั้นดันไม่ใช่คนพื้นเมือง เป็นเพียงกลุ่มคนที่อาศัยอยู่ในประเทศจำนวนน้อยก็ยังถูกเรียกว่าชนกลุ่มน้อย (Ethnic group) อิทธิพลของแนวคิดนี้จะไม่ยอมให้บุคคลที่ไม่ใช่คนยุโรปโดยสายเลือดเข้ามามีส่วนร่วมกับการเป็น “ศูนย์อำนาจ” (Centrism) เลยแม้แต่น้อย วิธีการรวมศูนย์อำนาจที่ยึดเอายุโรปเป็นศูนย์กลาง (Eurocentric) นั้นจะเป็นกุญแจดอกสำคัญในการใช้ตีความวิเคราะห์หาแนวทางที่จอมพล ป. พิบูลสงครามใช้ดนตรีไทยเป็นแนวทางหนึ่งในการสร้างรัฐชาติ

แนวคิดบูรพาคดีศึกษาถูกนำมาใช้ในการตีความวรรณกรรม วรรณคดี เหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ และอื่น ๆ ไว้นานาประการ (อัญชลี ภู่ผะกา, 2558) ได้พูดถึงแนวคิดนี้ในงานเรื่องพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว:วรรณคดีกับความมั่นคงของชาติ โดยได้ใช้องค์ความรู้ของแนวคิดบูรพาคดีศึกษา ในการตีความบทพระราชนิพนธ์วิเคราะห์ให้เห็นว่าตรงไหนที่พระองค์ได้แนวความคิดมาจากตัวแนวคิดบูรพาคดีศึกษา และพระองค์ได้แทรกองค์ความรู้ด้านใดเพื่อให้ประชาชนของท่านได้มีความรู้เท่าเทียมกับประเทศตะวันตกที่ตั้งตนว่า

เหนือกว่าเรา เนื้อหาข้องานวิจัยนี้ก็ยังเป็นประเด็นที่คล้ายคลึงกับงานเรื่อง ลิตเติล บุดดา : ตะวันออกในมุมมองตะวันตก ของ (จิรารัตน์ ประยูรวงษ์, 2545) โดยเนื้อหาใจความได้ศึกษากลไลของแนวคิดในการนำเสนอบทวรรณกรรมและภาพยนตร์ เรื่อง ลิตเติล บุดดา ซึ่งผลของงานวิจัยก็ได้สอดคล้องกับแนวคิดบูรพาคดีศึกษา ของเอ็ดเวิร์ด ซาอิด ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ตามกลวิธีของการประพันธ์ทั้ง 9 วิธี จนกระทั่งได้ข้อสรุปของงานวิจัย 5 ประการ คือ 1.แนวคิดที่ว่าตะวันออกด้อยกว่าตะวันตก 2.แนวคิดที่ว่าตะวันตกมีสิทธิในการเปลี่ยนแปลงตะวันออก 3.แนวคิดที่ว่าตะวันออกเป็นที่แดนที่เหมาะแก่การแสวงหาคำตอบชีวิตในด้านจิตใจ 4.แนวคิดที่ว่าภาพของตะวันออกขึ้นอยู่กับตัวบท 5.แนวคิดที่ว่าตะวันออกลอกเลียนแบบตะวันตก ซึ่งไปตามแนวคิดของเอ็ดเวิร์ด ซาอิด ในเรื่องบูรพาคดีศึกษาอย่างแท้จริง

จากกรอบแนวคิดที่ผู้วิจัยได้ลำดับมาข้างต้นชี้ให้เห็นว่าผู้วิจัยมีแนวคิดที่จะตีความงานดนตรีไทยจากมิติของสังคม ผลของงานวิจัยจะสำเร็จได้ด้วยแนวคิดเรื่องการวิเคราะห์เพลงของ รศ.ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์ และแนวคิดเรื่องบูรพาคดีศึกษา ของเอ็ดเวิร์ด ซาอิด

สมมุติฐานในการวิจัย

1. จอมพล ป. พิบูลสงครามใช้เพลงระบำชุมนุมเผ่าไทย ที่รำเบิกโรงละครอิงประวัติศาสตร์เรื่อง อานุภาพแห่งความเสียสละ เพื่อเป็นเครื่องมือหนึ่งในการสร้างชาติตามนโยบายรัฐนิยม ขั้นที่ 1 การรวมไทยให้เป็นไทย และขั้นที่ 2 เรื่องการฟื้นฟูวัฒนธรรมของชาติ

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยได้รวมรวบตำราวิชาการ งานวิจัยจากปัญหาที่เป็นเหตุปัจจัยทำให้เกิดเหตุการณ์สำคัญทางมานุษยวิทยาการดนตรีนี้ขึ้น โดยแบ่งการทบทวนวรรณกรรม ดังนี้

1. ตำราวิชาการ

1.1 พระราชกฤษฎีกา “กำหนดวัฒนธรรมทางศิลปกรรมที่เกี่ยวข้องกับเรื่องของการบรรเลงดนตรี การขับร้องและการพากย์ พุทธศักราช 2486”

1.2 แนวคิดความเป็นมาตรฐานของดนตรีไทยภาคกลาง

1.3 สภาวะความเป็นชาติสยามในช่วงเวลาสงครามโลกครั้งที่1 - สงครามโลกครั้งที่2

1.4 แนวคิดบูรพาคดีศึกษา (Orientalism)

2. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.1 ผลงานวิจัยด้านแนวคิดเรื่องอาณานิคม

2.2 ผลงานวิจัยด้านแนวคิดบูรพาคดีศึกษา

1. ตำราวิชาการ

1.1 พระราชกฤษฎีกา “กำหนดวัฒนธรรมทางศิลปกรรม เกี่ยวกับการบรรเลงดนตรีขับร้อง และการพากย์ พ.ศ. 2486”

ระเบียบการกรมสิลปากรว่าด้วยการขออนุญาตและควบคุมการบันเลงดนตรีโดยเอกเทส การขับร้อง และการพากย์

อาสัยอำนาดตามความไนมาตรา 10 และมาตรา 11 แห่งพระราชกริสดีกา กำหนดวัธนธัมทางสิลปกัม เกี่ยวกับการบันเลงดนตรี การขับร้องและการพากย์ พุทธสักราช 2486 และด้วยความเห็นชอบของสภาวัธนธัมแห่งชาติ กรมสิลปากร กำหนดระเบียบการขออนุญาตการควบคุมบันเลงโดยเอกเทส การขับร้องและพากย์ไว้ ดังนี้

1. การบันเลงดนตรีโดยเอกเทส ให้จัดบันเลงดั่ง ต่อไปนี้

ก. มหาดุริยางค์ไช้บันเลงไนสังคีตสถานหรือไนสถานที่อันประกอบด้วยเกียรติยส

ข. มัธยดุริยางค์ ไช้บันเลงไนสังคีตสถานหรือไนที่มีงานต่าง ๆ

ค. จุลดุริยางค์ ไช้บันเลงไนสังคีตสถานหรือไนที่มีงานต่าง ๆ

ง. อคารดุริยางค์ ไช้บันเลงไนห้องโถง

จ. ตันติดุริยางค์ ไช้บันเลงไนสังคีตสถานหรือไนที่มีงานต่าง ๆ

ฉ. ปกินกะดุริยางค์ ไช้บันเลงไนสังคีตสถานหรือไนที่มีงานต่าง ๆ

ช. คัภดนตรี ไช้บันเลงไนห้อง

ซ. โยธวาทิต ไช้บันเลงสำหรับนำแถว หรือบันเลงกลางแจ้งหรือไนที่งานต่าง ๆ

ญ. แตรวง ไช้บรรเลงประจำกองทหาน หรือสึกสาสถาน หรือนำแถว หรือตามชุมชนสถานและโรงงาน

ด. ดนตรีลีลาส ไช้บันเลงประกอบการลีลาส หรือไนที่มีงานต่าง ๆ

ต. ปี่พาทย์ ไช้บันเลงไนงานพิธี หรือไนที่มีงานต่าง ๆ

ถ. เครื่องสาย ไช้บันเลงไนที่มีงานต่าง ๆ

ท. มโหรี ไช้บันเลงไนที่มีงานต่าง ๆ

ธ. แตรสังข์ ไช้บันเลงไนพิธีการของทางราชการ

น. กลองชนะ ไช้บันเลงไนพิธีการของทางราชการ

บ. ปี่กลอง ไช้บันเลงไนการกีลา เช่น การสแดงกะบี่กะบองหรือชกมวย เป็นต้น

ป. ดุริยางค์ต่างชาติ ไช้บันเลงไนที่มีงานต่าง ๆ

2. การบันเลงดนตรีตาม ข้อ 1 (ก) ถึง (น) ไห้บันเลงได้โดยมิต้องขออนุญาต แต่ต้องหยู่ไนความควบคุมของเจ้าหน้าที่กรมสิลปากร

การบันเลงตามข้อ (บ) ถึง (ป) ต้องยื่นเรื่องราวขออนุญาตต่อกรมสิลปากรก่อนจึงบันเลงได้ และต้องยื่นขอก่อนวันบันเลงไม่น้อยกว่า 2 วัน เพื่อการนี้ กรมสิลปากรอาดไห้บันเลงไห้ดูเพื่อประกอบการพิจารนาก็ได้

การบันเลงดนตรี ที่ผิดแผกจากที่กล่าวนี้ ถ้ามีเหตุผลเป็นพิเสส ก็ไห้ผู้ประสงค์จะจัดการบันเลงยื่นคำร้องชี้แจงสแดงเหตุผลโดยละเอียดทั้งสแดงความจำเปนพิเสสจิง แล้วยื่นต่อกรมสิลปากร

3. การบันเลงดนตรีที่มีต้องขออนุญาตก็ดี หรือที่ต้องขออนุญาตและได้รับอนุญาตแล้วก็ดี ถ้ากรมสิลปากรพิจารนาเห็นว่า ได้จัดบันเลงไม่ถูกต้องตามหลักวิชา หรือไม่เหมาะสมด้วยประการได ๆ จะสั่งไห้แก้ไขไหม่หรือระงับการบันเลงเสียงเลยก็ได้

4. ผู้ขับร้องประกอบการสังคีต และขับร้องโดยเอกเทสซึ่งมิใช่ขับร้องตามบทละคอนและผู้พากย์ ต้องยื่นเรื่องราวขออนุญาตต่อกรมสิลปากรก่อนการสแดงไม่น้อยกว่า 3 วัน และต้องส่งบทประพันธ์ 3 ชุดพร้อมกับเรื่องราวขออนุญาตด้วย

5. ไนการตรวดบทประพันธ์ถ้ากรมสิลปากรเห็นสมควนให้แก้ไขเปลี่ยนแปลงหย่างไดผู้ขออนุญาตต้องปติบัติตาม

6. ผู้บันเลงดนตรี ผู้ขับร้อง และผู้พากย์ ต้องปติบัติการแต่งกายให้ถูกต้องตามรัถนิยม ห้ามมิให้นั่งบันเลง ขับร้อง และพากย์บนพื้นราบ ต้องจัดที่วางเครื่องดนตรีให้

สามารถนั่งบรรเลงได้โดยเหมาะสมเปนอารยะ

7. ทุกคราวที่มีการบันเลงดนตรี การขับร้อง หรือพากย์ ผู้จัดให้การสแดง ต้องยอมให้เจ้าหน้าที่ของกรมสิลปากรเข้าดูได้ เจ้าหน้าที่นี้กรมสิลปากรจะได้ออกบัตรประจำตัวให้ไว้เปนสำคัน

8. การบันเลงดนตรีสากลนิยมทุกประเภทและดนตรีประเพนีนิยมฉะเพาะประเภทปี่พาทย์ เครื่องสาย และมโหรี ที่จัดทำเปนอาชีพอันมิใช่เปนของทางราชการ หรือองค์การของรัถบาล ซึ่งผู้ใดจะจัดให้มีขึ้นพายหลังวันที่ 8 มิถุนายน พ.ส. 2486 จะต้องใช้ผู้บันเลงซึ่งได้รับประกาสนียบัตรของกรมสิลปากรว่าเปนสิลปิน หรือใบสำคันที่กรมศิลปากรเทียบเท่าสิลปิน ตามระเบียบการของกรมสิลปากรว่าด้วยการอบรมสิลปิน ห้ามมิให้ใช้ผู้บันเลง ซึ่งมิได้รับประกาสนียบัตร หรือใบสำคันที่กล่าวข้างต้น

9. ให้ข้าหลวงประจำจังหวัดทุกจังหวัด เว้นจังหวัดพระนครและจังหวัดธนบุรี เปนพนักงานเจ้าหน้าที่ผู้ใช้อำนาจไนการอนุญาตและการควบคุมการบันเลงดนตรีตามมาตรา 9 แห่งพระราชกรีสดีกากำหนดวัธนธัมทางสิลปกัมเกี่ยวกับการบันเลงดนตรี พุทธสักราช 2486 ไนเขตจังหวัดของตนแทนกรมสิลปากร และให้ถือไช้ระเบียบการนี้โดยอนุโลม

ระเบียบไห้ไว้ นะ วันที่ มกราคม 2486

อธิบดี

จากข้อมูลจะเห็นได้ว่าแนวคิดคตินิยมตะวันตกต่อดนตรีไทยมีมาก่อนหน้าพระราชกฤษฎีกาฉบับนี้นานมากแล้ว พระราชกฤษฎีกาเป็นเพียงเครื่องมือหนึ่งที่รัฐบาลสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม ใช้สนับสนุนความเห็นที่สอดคล้องกันในเรื่องแนวคิด โดยมีหลวงวิจิตรวาทการเป็นผู้รับนโยบายไปดำเนินการซึ่งจากนโยบายข้างต้น การขออนุญาตบรรเลงดนตรีทำการแสดงใดจะต้องขออนุญาตกรมศิลปากรล่วงตามระยะเวลาที่ปรากฏในพระราชกฤษฎีกา อีกทั้งบางการ

แสดงยังต้องบรรเลง หรือแสดง ให้กรมศิลปากรดูก่อนและให้ต้องสิทธิ์ในการแก้ไขปรับเปลี่ยนการบรรเลง และการแสดงตามที่กรมศิลปากรเห็นสมควร การกระทำเช่นนี้ชัดเจนว่ารัฐบาลยกให้ดนตรีไทยภาคกลางเหนือกว่าดนตรีไทยชาวบ้าน

1.2 แนวคิดความเป็นมาตรฐานของดนตรีไทยภาคกลาง

แนวคิดความเป็นมาตรฐานดนตรีไทยภาคกลางถือกำเนิดจากกลุ่มนักศึกษาวัฒนธรรมที่สร้าง และหยิบมันขึ้นมาใช้กับสังคมไทย วัฒนธรรมแบบเป็น “การศึกษาวัฒนธรรมกลุ่มคตินิยมพื้นฐาน” (อานันท์ กาญจนพันธุ์ และคนอื่น ๆ, 2552) น่าจะเป็นกลุ่มแรก ๆ ในสังคมไทย แต่ยังคงสืบสานจารีตมาจนถึงปัจจุบัน โดยเริ่มก่อตัวขึ้นมาก่อนในหมู่ชนชั้นนำของส่วนกลาง แต่อยู่นอกแวดวงวิชาการโดยตรง ในบริบทของการสร้างรัฐชาติจึงมักจะแฝงไว้ด้วยคติชาตินิยมปะปนอยู่ด้วยกันเสมอ จากความพยายามที่จะนิยามวัฒนธรรมให้มีความหมายเท่ากับความเป็นไทย เพื่อสร้างคตินิยมพื้นฐานให้กับการรวมอำนาจอยู่ที่ศูนย์กลาง ซึ่งจะเห็นได้อย่างชัดเจนจากการให้ความสำคัญกับวัฒนธรรมของชาติในช่วงหลังปี 2480 ผ่านบทบาทของหลวงวิจิตรวาทการ ผู้ที่มีส่วนอย่างสำคัญในการนิยามความหมายของวัฒนธรรมไทย ในฐานะที่เป็นวัฒนธรรมของความเจริญมาตั้งแต่อดีตกาล ซึ่งฝั่งติดอยู่กับนิสัยที่ดีงามต่าง ๆ จนถือเป็นจิตใจหรือคติพื้นฐานดั้งเดิม ที่ยึดถือกันต่อมาว่าเป็นลักษณะพิเศษเฉพาะของวัฒนธรรมไทย แม้ว่าภายหลังหลวงวิจิตรวาทการจะนิยามความเป็นไทยด้วยการสร้างภาพแทนความจริงอื่น ๆ อีกมากมายก็ตาม แต่การนิยามวัฒนธรรมเชื่อมโยงกับความเป็นไทยดังกล่าวของหลวงวิจิตรวาทการก็ได้สถาปนาและปลูกฝังความเข้าใจวัฒนธรรมในฐานะที่เป็นคตินิยมพื้นฐานดั้งเดิมขึ้นในสังคมไทย ซึ่งยังคงมีอิทธิพลมาจนถึงปัจจุบันอย่างไม่น่าเชื่อ ซึ่งก็เพราะยังคงมีการตอกย้ำและสืบทอดความคิดดังกล่าวมาอย่างต่อเนื่อง

ดนตรีไทยกับบริบทที่รับคตินิยมทางสังคมไทยผู้วิจัยได้จำแนกออกเป็น 2 บริบท คือ 1. บริบทเพื่อรับใช้คตินิยมสังคมเจ้าฟ้าฯ พระมหากษัตริย์ที่อยู่ในเมืองหลวง 2. บริบทเพื่อรับใช้คตินิยมสังคมทั่วไปที่แบ่งตามภูมิภาคต่าง ๆ เมื่อขั้วของดนตรีไทยแบ่งออกเป็น 2 บริบท ซึ่งดูเหมือนจะธรรมดาแต่แฝงไปด้วยเรื่องราวของอำนาจบนพื้นที่และทวีความยิ่งใหญ่ขึ้นตามเวลาที่ขับเคลื่อนทั้งสองบริบทควบคู่กันมาจนปัจจุบัน จากการสร้างวาทกรรมขึ้นมาเรียกดนตรีในเมืองหลวงว่า “ดนตรีไทย” และดนตรีตามภูมิภาคว่า “ดนตรีพื้นบ้าน” ภาคต่าง ๆ การกระทำเหล่านี้แสดงความชัดเจนในการแบ่งขั้วดนตรีที่ไม่เหมือนเราให้ “เป็นอื่น” โดยสมบูรณ์ เพื่อที่ดนตรีไทยจะได้เป็นสูญกลางอยู่ในเมืองหลวง

มิเชล ฟูโกต์ (อานันท์ กาญจนพันธุ์ และคนอื่น ๆ, 2552) เป็นนักคิดชาวฝรั่งเศสและเป็นผู้บุกเบิกกระบวนทัศน์ใหม่ที่เรียกว่าความคิดแบบวัฒนธรรมการสร้างนิยม (Cultural Construction) ด้วยการท้าทายและโต้แย้งความคิดที่มองวัฒนธรรมแบบแก่นสารนิยม (Essentialism) ซึ่งเชื่อในการดำรงอยู่ของความหมายหรือคุณค่าในวัฒนธรรมได้ด้วยตัวเอง โดยเสนอว่าความหมายทั้งหลายนั้นล้วนถูกสร้างขึ้นในบริบทของความสัมพันธ์เชิงอำนาจ ซึ่งเป็นความพยายามที่จะเชื่อมโยงความหมาย ความรู้กับอำนาจและความจริง ผ่านแนวความคิดว่าด้วยวาทกรรมในฐานะที่เป็นความคิดเกี่ยวกับการสร้างความหมายเพื่อนิยามให้เป็นความจริงจนมีอำนาจครอบงำให้คนยอมรับได้ มุมมองเช่นนี้สอดคล้องกับ โคล้ด เลวี-สเตราส์ (Claude Levis-Strauss) นักมานุษยวิทยาชาวฝรั่งเศส ว่าเป็นผู้ที่เสนอให้วิเคราะห์วัฒนธรรมจากความหมายเชิงสัญลักษณ์ซึ่งแฝงตรรกะแบบคู่ตรงข้ามเอาไว้เบื้องหลัง

แนวคิดการมองแบบคู่ตรงข้ามได้เกิดกับวัฒนธรรมไทยเรื่อยมาจนกระทั่งสมัยหลวงวิจิตรวาทการได้รับหน้าที่ให้ดูแลเกี่ยวกับเรื่องวัฒนธรรมของชาติ โดยการควบคุมของรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม ท่านได้รวบรวมผู้เชี่ยวชาญขึ้นมาเพื่อร่างพระราชกฤษฎีกา “กำหนดวัฒนธรรมทางศิลปกรรมที่เกี่ยวข้องกับเรื่องของการบรรเลงดนตรี การขับร้องและการพากย์ พุทธศักราช 2486” ขึ้นมาสนับสนุนคตินิยมที่ต้องการรวมอำนาจสู่ศูนย์กลาง ซึ่งชัดเจนว่าดนตรีไทยภาคกลางที่อยู่ในกรมศิลปากรถูกนิยมว่าเป็นแบบแผน ส่วนดนตรีไทยภาคอื่นคือไม่มีแบบแผน เพื่อความเป็นปึกแผ่นสร้างแบบสร้างแผนให้กับนาฏศิลป์และดนตรีไทยดังนั้นจึงเกิดโรงเรียนนาฏดุริยางค์ วิทยาลัยนาฏศิลป์ในปัจจุบัน ขึ้นเปิดทำการเรียนการสอนเมื่อวันที่ 15 พฤษภาคม 2477 เป็นวันเดียวกันกับความจริงที่ถูกสร้างด้วยแนวคิดคตินิยมตะวันตกเริ่มก่อตัวไปพร้อม ๆ กัน และก็ใช้ตัวมันเองในการสร้างอำนาจเหนือกว่าวัฒนธรรมรอบนอก

การจัดตั้งกรมศิลปากร และโรงเรียนนาฏดุริยางค์ก็ดีเป็นการสร้าง พื้นที่ให้กับดนตรีและนาฏศิลป์ ไทยที่ทำให้ตัวองค์ความรู้ของวิชาการที่อยู่ใน 2 องค์กรนี้สูงส่งมีคุณค่าเป็นระบบระเรียบแบบแผนโบราณราชสำนัก จนเป็นที่นิยมกันทั่วไปในหมู่ประชาชนชาวไทยประจวบเหมาะกับเวลานั้นช่องในการเสพสื่อที่มีไม่กี่ช่องทาง การแสดงของกรมศิลปากรจึงเป็นที่นิยมเพราะหาดูได้ง่ายสะดวก ซึ่งการนำเสนอผลงานในช่วงนั้นก็ได้แก่ ละครอิงประวัติศาสตร์ ละครปลุกใจรักชาติ เพลงปลุกใจ เป็นต้น เมื่อรัฐรวมอำนาจของดนตรีไทย นาฏศิลป์ไทย ไว้ที่ศูนย์ปฏิบัติการกรมศิลปากรค่านิยมเรื่องคุณค่าของวัฒนธรรมที่มีความเป็นวัฒนธรรมราชสำนักจึงรวมอยู่ที่ศูนย์กลางมากกว่าที่อื่น แนวคิดการจัดระบบของดนตรีไทยให้มีความเป็นมาตรฐานบนพื้นที่ที่เคุ้นเคยในชื่อ “กรมศิลปากร” โดยมีสถาบัน “โรงเรียนนาฏดุริยางค์” เป็นศูนย์สร้างองค์ความรู้และสืบทอดให้

นักศึกษารุ่นต่อรุ่นนั้น เป็นสิ่งที่ส่งเสริมให้แนวคิดการวางมาตรฐานความเป็นดนตรีไทยภาคกลางเสร็จสมบูรณ์จนกระทั่งเป็นผลสืบมาจนปัจจุบัน ซึ่งสอดคล้องกับ (อติภพ ภัทรเดชไพศาล, 2553) ได้กล่าวว่าดนตรี ต้องอาศัยพื้นที่และเวลาจึงจะอยู่ได้

1.3 สภาวะความเป็นชาติสยามในช่วงเวลาสงครามโลกครั้งที่ 1-สงครามโลกครั้งที่ 2

1.3.1 วิกฤตการณ์จากสนธิสัญญาเบาว์ริง

การปกครองของประเทศสยามในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงปกครองระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์มาโดยตลอด ในขณะเดียวกันที่ลัทธิจักรวรรดินิยมของตะวันตกได้กำลังขยายอิทธิพลมาทางตะวันออกโดยมีเป้าหมายคือประเทศที่อ่อนแอ ล้าหลัง ซึ่งสยามในระบอบการปกครองที่ไม่ใช่ประชาธิปไตยมีกฎหมายที่ป่าเถื่อน อีกวัฒนธรรม เศรษฐกิจที่ล้าหลังเป็นหนึ่งในความคิดนั้น ด้วยความสนพระราชหฤทัยในข่าวสารของสังคมโลกของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงตระหนักถึงภัยที่กำลังจะประชิดตัวจึงปรับปรุงประเทศหวังจะหลุดพ้นจากการตกเป็นอาณานิคมของลัทธิจักรวรรดินิยมตะวันตก อันเป็นปฐมฤกษ์แห่งกรุงรัตนโกสินทร์สำหรับแนวคิดการปรับปรุงประเทศให้เกิดความทันสมัย (Civilization) อย่างตะวันตก โดยทรงปฏิรูปบ้านเมืองด้านใหญ่ ๆ ดังนี้

การปฏิรูปด้านการเมือง สยามได้เสียสิทธิสภาพนอกอาณาเขตให้กับอังกฤษเนื่องจากการทำสนธิสัญญาเบาว์ริง การเสียสิทธิสภาพนอกอาณาเขตส่งผลต่อการพิจารณาคดีต่าง ๆ ที่ไทยกับอังกฤษมีต่อกัน กรณีเช่น หากคนในปกครองของอังกฤษมีคดีความกับคนสยามจำเป็นต้องพิพากษาคดีให้ขึ้นตรงต่อศาลกงสุลอังกฤษเท่านั้น เนื่องจากอ้างว่ากฎหมายไทยป่าเถื่อน เพื่อให้ประเทศมีความทันสมัยขึ้นท่านทรงให้ออกประกาศต่าง ๆ เพื่อให้ประชาชนได้รับทราบข้อปฏิบัติในสังคมอย่างถูกต้อง และทรงปรับปรุงกฎหมาย ตราพระราชกำหนดกฎหมายใหม่ขึ้นมากกว่า 500 ฉบับทรงให้ใช้ “โรงอักษรพิมพการ” โรงพิมพ์ที่จัดตั้งขึ้นใหม่ในพระบรมหาราชวังตีพิมพ์ประกาศ กฎหมาย เพื่อใช้เป็นหนังสือแถลงข่าวทางราชการทรงให้ชื่อว่า “ราชกิจจานุเบกษา” ท่านทรงปรับเปลี่ยนในเรื่องการถวายฎีการ้องทุกข์ โดยให้ประชาชนสามารถถวายฎีการ้องทุกข์ได้ขณะที่ทรงพระราชดำเนิน และ บริเวณพระที่นั่งสุทไทสวรรย์ โดยในทุก ๆ วันโกณท่านจะทรงเสด็จมารับฎีกาด้วยพระองค์เอง เพื่อการชำระความคดีให้เสด็จโดยเร็ว สำหรับการเข้าเฝ้าของข้าราชการท่านทรงประกาศให้สวมเสื้อเข้าเฝ้าเพื่อความมีอารยธรรมเฉกเช่นสากลโลกที่ปฏิบัติ

การปฏิรูปด้านเศรษฐกิจ พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงตอบรับประเด็นเรื่องการทำสนธิสัญญาเบาว์ริงระหว่างไทยกับอังกฤษ สมเด็จพระนางเจ้าวิกตอเรียจึงส่ง

ราชทูต (จอร์น เบาวร์ริง) เชิญพระราชสาน์สถวายพระเจ้าแผ่นดินสยาม ซึ่งการเจรจาถึงข้อสนธิสัญญากระทำโดยผู้สำเร็จราชการแทน 5 พระองค์ คือ

1. สมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอฯ กรมหลวงวงศาธิราชสนิท

2. สมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาประยุรวงศ์ ผู้สำเร็จราชการทั่วพระราชอาณานาจักร ประธานผู้แทนรัฐบาล

3. สมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาพิไชยญาติ ผู้สำเร็จราชการพระนคร

4. เจ้าพระยามหาศรีสุริยวงศ์ (ช่วง บุนนาค) รักษาราชการในตำแหน่งสมุหกลาโหม บังคับบัญชาหัวเมืองชายทะเลปักษ์ใต้ฝ่ายตะวันตก

5. เจ้าพระยารวิวงศ์ พระคลังและสำเร็จราชการกรมท่า บังคับบัญชาหัวเมืองฝ่ายตะวันออก

การปฏิรูปด้านทหารตำรวจ พระองค์ท่านทรงจ้างครูฝึกทหารชาวอังกฤษ 2 คน คือร้อยเอกอิมเปย์ และร้อยเอกนอกซ์ ฝึกการทหารและการใช้อาวุธสมัยใหม่ในการฝึกทหารแบบตะวันตก แล้วจัดตั้งทหารให้เป็นไพร่หลวง มีการจัดตั้งตำรวจนครบาลที่เรียกว่า “โปลิศ” เพื่อช่วยดูแลทุกข์ประชาชนในเรื่องข้อพิพากทางกฎหมายให้เป็นไปได้ด้วยดีและเรียบร้อย

การปฏิรูปด้านความรู้ พระองค์ทรงตระหนักถึงวิทยาการของตะวันตกที่สังคมโลกกำลังจับจ้องกันอยู่ เพื่อให้เท่าทันข่าวสารท่านใช้เวลาขณะที่ท่านทรงผนวชศึกษาพระธรรมวินัย ศึกษาภาษลาตินและภาษาอังกฤษจากบาทหลวงและมิชชั่นนารี ศึกษาวิทยาการใหม่ ๆ จากหนังสือพิมพ์ภาษาอังกฤษจากสิงคโปร์ ฮ่องกง ปีนัง อีกทั้งยังจ้างนางแอนนา เลียวโนเวนส์สอนภาษาอังกฤษให้กับพระราชโอรสและพระราชธิดา เพื่อเป็นเครื่องที่ใช้ในการรับสารความรู้ที่มาจากตะวันตก

จากการเจรจาสนธิสัญญาเบาว์ริงในกรุงสยามได้ข้อสรุปดังนี้

1. คนในปกครองของอังกฤษได้รับสิทธิสภาพนอกอาณาเขตจากสยามประเทศ

2. คนในปกครองของอังกฤษสามารถทำการค้าได้อย่างเสรีในทุกแห่งของสยามประเทศ

3. ยกเลิกค่าธรรมเนียมปากเรือและกำหนดอัตราภาษีขาเข้าและขาออกอย่างชัดเจน

4. อัตราภาษีขาเข้าของสินค้าทุกชนิดกำหนดไว้ที่ร้อยละ 3 ยกเว้นฝิ่นไม่ต้องเสียภาษีแต่ต้องขายให้กับเจ้าภาษี ส่วนเงินทองและข้าวของเครื่องใช้ของพ่อค้าไม่ต้องเสียภาษีเช่นกัน

5. สินค้าส่งออกให้เก็บภาษีชั้นเดียว โดยเลือกว่าจะเก็บภาษีชั้นใน หรือภาษีส่งออก

6. คนในปกครองของอังกฤษได้รับอนุญาตให้ซื้อขายโดยตรงได้กับเอกชนสยามโดยไม่มีผู้ใดผู้หนึ่งขัดขวางหรือเบียดเบียน

7. รัฐบาลสยามสงวนสิทธิ์ในการห้ามส่งออกข้าว เกลือและปลา เมื่อสินค้าดังกล่าวมีทีท่าว่าจะขาดแขลนในประเทศ

8. คนในปกครองของอังกฤษจะมาค้าขายตามหัวเมืองชายฝั่งทะเลของสยามได้แต่ต้องอาศัยในกรุงเทพฯ แลจังหวัดที่ระบุไว้ในสัญญา

9. ถ้าฝ่ายสยามยอมให้สิ่งใด ๆ แก่ชาติอื่น ๆ นอกจากหนังสือสัญญานี้ก็จะต้องยอมให้อังกฤษแลคนในบังคับของอังกฤษเหมือนกัน

1.3.2 จากสถานการณ์วิกฤตสู่การปฏิวัติสถานะของสยาม

พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวพระองค์ได้ติดพลังทางปัญญาให้กับพระราชโอรสและพระราชธิดาของพระองค์เพื่อที่จะปกครองบ้านเมือง ขับเคลื่อนแนวคิดการปฏิรูปประเทศ และรับมือกับชาติตะวันตกต่อไป เมื่อถึงคราวผลัดแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงขึ้นครองราชย์สมบัติสืบต่อจากพระราชบิดา พระองค์ทรงดำเนินรอยตามเบื้องพระยุคลบาทพระราชบิดาทรงปฏิรูปประเทศ เจริญสัมพันธไมตรีทางการทูต ทรงเสด็จเยือนประเทศยุโรปตะวันตก แก้ไขข้อกฎหมายต่าง ๆ เป็นต้น แต่เนื่องด้วยสภาวะของชาติสยามที่พบเจอกับภัยคุกคาม ณ ขณะนั้น ไม่ว่าจะเป็นพันธสัญญาเบาว์ริงที่ยังคงติดพันอยู่กับอังกฤษอีกทั้งยังเจอข้อขัดแย้งระหว่างสยามกับฝรั่งเศสกรณีพื้นที่ฝั่งซ้ายแม่น้ำโขง

กรณีข้อขัดแย้งเรื่องพื้นที่ฝั่งซ้ายแม่น้ำโขงเป็นต้นกำเนิดวิกฤตการณ์ ร.ศ.112 ((สุวิทย์ ธีรศาศวัต, 2550, น.54-69) ซึ่งเริ่มต้นจากฝรั่งเศสใช้วิธีการแทะเล็มเอาแผ่นดินสยามโดยใช้อิทธิพลจากการเป็นนักล่าอาณานิคมในการหาผลประโยชน์ทางอาณานิคม ในเมื่อครั้งที่ร่วมมือกับสยามปราบกบฏฮ่อที่สิบสองจุไทปรากฏว่าการร่วมมือกันระหว่างไทยกับฝรั่งเศสประสบความสำเร็จ ซึ่งเมื่อสงครามจบฝรั่งเศสก็ยังคงตั้งกองกำลังอยู่ในสิบสองจุไทมีจุดประสงค์จะยึดเอาดินแดนนี้ไว้เสียเอง จากนั้นก็ใช้กำลังข่มขู่กองกำลังสยามจนในที่สุดก็ต้องถอนกำลังออกและยอมเสียพื้นที่สิบสองจุไทให้กับฝรั่งเศสไป เหตุการณ์ลุกลามไปจนถึงดินแดนฝั่งซ้ายแม่น้ำโขงหรือ

ประเทศลาวในปัจจุบัน ฝรั่งเศสได้ให้ทูตฝรั่งเศสประโคมข่าวว่าสยามได้ยกพื้นที่ฝั่งซ้ายแม่น้ำโขงให้ตนเป็นที่เรียบร้อย จากนั้นก็ให้หนังสือฝรั่งเศสตีพิมพ์ข่าวประโคมข่าว เพื่อจะให้ฝั่งสยามเกรงกลัวอำนาจของฝรั่งเศสจากนั้นก็ถอดกำลังออกจากดินแดน และยกดินแดนดังกล่าวให้ฝรั่งเศสแต่โดยดี ซึ่งกองกำลังสยามที่ตั้งอยู่ที่ดินแดงฝั่งซ้ายแม่น้ำโขงก็ยังนิ่งเฉยไม่ถอนกองกำลังออก ฝรั่งเศสจึงได้ส่งข่าวบอกให้สยามถอนกำลังออกจากพื้นที่นี้แต่โดยดีแต่สยามไม่ยอม การสู้รบจึงเกิดขึ้นโดยเริ่มตั้งแต่ เมษายน – สิงหาคม 2435 ในช่วงนี้สยามยังคงปกป้องดินแดนเอาไว้ได้ ฝรั่งเศสเห็นว่าไม่สามารถยึดครองแผ่นดินที่ต้องการได้ด้วยวิธีนี้จึงสั่งให้เรือรบจำนวน 11 ลำ เข้ามาปิดบริเวณอ่าวไทยเพื่อที่จะตัดช่องทางการค้ากับต่างประเทศ สร้างความหวาดกลัวข่มขวัญประชาชนชาวสยาม อีกทั้งยังยื่นข้อคำขาดว่าสยามจะต้องยกดินแดนฝั่งซ้ายแม่น้ำโขงทั้งหมดให้ฝรั่งเศส การตัดสินพระทัยถึงวิกฤตการณ์ปิดอ่าวไทยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวในครั้งนี้พระองค์ยอมเสียพื้นที่บางส่วนเพื่อรักษาส่วนใหญ่เอาไว้พระองค์จึงยอมจำนนแก่ข้อตกลงของฝรั่งเศส ซึ่งคราวนั้นสยามก็ได้เสียดินแดนฝั่งซ้ายแม่น้ำโขงและเสียเงินจำนวน 2 ล้านฟรังค์เป็นค่าสินไหมชดเชยให้กับฝรั่งเศสด้วย ประเด็นการเสียเขตแดนในครั้งนี้เป็นจุดเปลี่ยนสำคัญที่ทำให้พระองค์จำเป็นต้องปกป้องเขตแดนสยามส่วนอื่น ๆ เอาไว้ให้ได้ ซึ่งท่านได้พระราชหัตถเลขาถึงพระองค์เจ้าสวัสดิโสภณ (จิราภรณ์ สถาปนะวรรธนะ, 2558, น.220-221) ความว่า

"...แน่ใจเสียแล้วว่า ถ้าเราไม่สามารถจะป้องกันความอิสรภาพไว้ได้ในคราวนี้ก็มีอยู่สองทางที่จะดำเนินคือ ละโลกนี้ไปสู่โลกอื่น ฤาหลีกออกเสียให้พ้นจากเป็นเครื่องมือให้คนต่างประเทศใช้ เช่นนโรดม ฉันทนอยู่ไม่ได้ ถ้าหากว่าความเป็นอิสรภาพยังคงอยู่ ก็มีสองอย่างที่จะพึงทำคือ เขม่นคะมักจัดการป้องกันอีกครั้งหนึ่งให้เต็มกำลัง แต่เป็นการจำเป็นที่จะต้องไปประเทศยุโรปเสียเป็นแน่แท้..."

เมื่อพระองค์มุ่งมั่นแน่แล้วที่จะเสด็จประภาสยุโรป อังกฤษ ณ ขณะนั้นเป็นเจริญสันพันธไมตรีกับสยามอยู่ได้คัดค้านเรื่องเสด็จประภาสยุโรปไว้ก่อน เนื่องจากข้อขัดแย้งของสยามกับฝรั่งเศสพึ่งจะจบลงการที่พระองค์เสด็จยุโรปอาจทำให้ถูกมองว่าเสด็จไปเพื่อขอความสงสารจากการที่ถูกฝรั่งเศสกดกี่ข่มเหง ในสถานการณ์ ร.ศ.112 ซึ่งคงเป็นการไม่ดี ดังนั้นอังกฤษจึงเลื่อนการเสด็จประภาสยุโรปไปเป็น พ.ศ. 2440 เพื่อรอให้ฝรั่งเศสสงบศึกลงจริง ๆ เสียก่อน พระองค์ทรงทำการบ้านศึกษาธรรมเนียมปฏิบัติ จารีตของยุโรปเป็นอย่างดี เมื่อถึงคราวเสด็จประภาสยุโรปพระองค์ทรงเปี่ยมด้วยบุคลิกที่มาดมั่น สุขุม นุ่มนวล มีพระสติปัญญาที่ชาญฉลาดในการปฏิบัติตามธรรมเนียมยุโรปได้อย่างถูกต้อง ตลอดจนพระวรกายที่ทรงเครื่องแบบแฟชั่นอังกฤษตั้งแต่

“พระเศียรจรดพระบาท” (พรสรรค์ วัฒนางกูร, 2553, น.10) ทำให้ชาวยุโรปชั้นชนผู้นำ ยอมรับในความศิวิไลซ์ของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเป็นอย่างมากนับว่าเป็นกษัตริย์เอเชียตะวันออกเฉียงใต้พระองค์แรกที่เสด็จประพาสยุโรปแล้วได้รับการยอมรับและต้อนรับประดุจสหายที่คุ้นเคย การเจริญสัมพันธไมตรีกับยุโรปในครั้งนี้พระองค์ได้มีแนวคิดที่จะทรงนำวิทยาการจากยุโรปมาปรับใช้กับสยามประเทศ เพื่อความเจริญเท่าเทียมกันชาติตะวันตกให้มาก ดังมีพระราชหัตถเลขาถึงพระนางเจ้าเสาวภาผ่องศรี บรมราชินีนาถ (พรสรรค์ วัฒนางกูร, 2553, น.18) ความว่า

“...ฉันเห็นว่า ความที่ควรจะนับว่าจะพึงได้ในการมายุโรปนั้นแบ่งเป็น ๔ ประการ คือ เห็นชีวิตรีในยุโรป เปนไปอยู่ประการใด ๑ เห็นที่เกิดทรัพย์แลสิ่งใดเปนทรัพย์ ๑ เห็นที่เกิดทรัพย์แลสิ่งใดเปนทรัพย์ ๑ เห็นกำลัง คือ การที่จะทำร้ายฤาต่อสู้สัตรู ๑ เห็นความสนุกทั้งหลายอันมีอยู่ประการ ๑ นอกจากนี้ ในการปกครองแลกระบวนราชการ คนที่มาครู่หนึ่งยามหนึ่ง

ดังนี้เห็นอะไรไม่ได้... การ ๔ อย่างข้อต้นที่รู้ชีวิตร์นั้น คือรู้ความกินอยู่ของเจ้าลงไปจนไพร่ รู้ความประพฤติของคนเหล่านั้นเขาอยู่กันอย่างไร เขาต่อกันในระหว่างเจ้านายไพร่ผู้ดีอย่างไร การอันนี้ฉันเข้าใจว่าฉันรู้ได้ในชั้นเจ้านาย แต่ชั้นกลางไม่ใคร่จะได้เห็น

ข้อ๒ ที่เกิดทรัพย์นั้นจะเห็นได้ก็แต่เผิน ๆ จะเอาลึกซึ้งไม่ได้เพราะไม่มีโอกาส ไม่มีเวลาที่จะเห็นได้

ข้อ๓ ในการที่จะเห็นกำลังนั้นเล่า เห็นได้เผิน ๆ เหมือนกัน แต่จะว่าไม่เห็นก็ไม่ได้ แต่น่าที่จะยกขึ้นสู่สาทยายเล่าบอกไม่ได้

แต่ในข้อ๔ นั้นเรียกว่าไม่รู้แลไม่เคยรับเลยได้ ถ้าจะได้รู้ได้เห็นบ้างก็เปนแต่จัดการเฉพาะต้อนรับหาใช่ปรกติไม่ ถ้าจะถามว่าโฮเตลไหนดี ลครแห่งใดดี ฉันบอกไม่ได้เลย มืดแปดด้านทีเดียว การที่มาครั้งนี้นับว่าไม่เปนการที่จะเลี้ยงตัวของตัวเองได้ มาให้เขาเลี้ยงทั้งนั้น

เพราะเหตุนี้ การที่จะว่าได้รับประโยชน์อันใดในการมายุโรป โดยส่วนตัวนั้นน้อยนัก หากจะมีประโยชน์บ้างก็แต่ในส่วนราชการแผ่นดิน...”

พระองค์ได้นำวิทยาการต่าง ๆ เข้ามาปรับปรุงประเทศให้มีความศิวิไลซ์ ทรงปรับปรุงการปกครอง การศาลที่ถูกมองว่าป่าเถื่อน ล้าหลัง ให้มีความทันสมัย (พรสรรค์ วัฒนางกูร, 2553, น.51) พระองค์ได้ส่งพระเจ้าลูกยาเธอ พระองค์เจ้าบริพัตรสุขุมพันธ์ทรงศึกษาวิชาทหารที่ประเทศเยอรมนี โดยเยอรมนีขณะนั้นถือเป็นมหาอำนาจตะวันตกที่ยิ่งใหญ่รองจากอังกฤษ ส่วนพระเจ้าลูกยาเธอ พระองค์เจ้าจิระประวัติวรเดช ณ ประเทศเดนมาร์กและเยอรมนี และพระเจ้าลูก

ยาเธอ เจ้าฟ้าจักรพงษ์ภูวนารถ ณ ประเทศรัสเซีย นัยสำคัญที่ส่ง เจ้าฟ้าจักรพงษ์ภูวนารถไปรัสเซีย เนื่องจากตอนนั้นรัสเซียกับฝรั่งเศสเป็นพันธมิตรกันอยู่หากจะทำก็ต้องเกรงว่าอาจมีปัญหากับรัสเซียด้วย ทั้งนี้การกระทำนี้เป็นการถ่วงดุลอำนาจของอังกฤษกับฝรั่งเศส ด้วยเหตุผลทั้งหลายทำให้สยามหลุดพ้นจากการตกเป็นอาณานิคมในยุคสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว สามารถสรุปพอสังเขปได้ 3 ประเด็น ดังนี้

1. สยามเปลี่ยนแปลงปรับปรุงประเทศจนเกิดความศิวิไลซ์เป็นที่ยอมรับของประเทศตะวันตก

2. การเจริญสัมพันธไมตรีกับประเทศมหาอำนาจยุโรป

3. บริเวณเขตของสยามเปรียบเสมือน รัฐกันชน ของอังกฤษกับฝรั่งเศส เนื่องจากฝั่งซ้ายเป็นอาณานิคมของฝรั่งเศส ฝั่งขวาเป็นอาณานิคมของอังกฤษ การที่ดินแดนทั้งสองไม่ติดกันก็เป็นการยากที่จะเกิดเรื่องข้อแย้งในเรื่องของดินแดนที่ตนครอบครอง ดังนั้นจึงเกิดสนธิสัญญาลับระหว่างอังกฤษกับฝรั่งเศสในการตั้งให้สยามเป็น รัฐกันชน

1.3.3 รบเพื่อเกียรติภูมิของสยาม

สถานการณ์ที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงต้องเผชิญหน้าจากวิกฤตการณ์สงครามโลกครั้ง1 ผลพวงจากสนธิสัญญาเบาว์ริงในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พระองค์ทรงอยู่ในเหตุการณ์รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลเกล้าเจ้าอยู่หัวสูญเสียดินแดนสิบสองจุไทให้กับฝรั่งเศสและต่อมาไม่นานฝรั่งเศสก็ได้ส่งเรือรบเข้ามาปิดอ่าวไทยและยึดครองดินแดนฝั่งซ้ายแม่น้ำโขงไป และก่อนพระองค์ขึ้นครองราชย์เพียง 2 ปีสยาม ได้เสียดินแดนหัวเมืองมลายู 4 รัฐได้แก่ ไทรบุรี กลันตัน ตรังกานู และปะลิส ให้กับอังกฤษไป ซึ่งพระองค์ทรงหวั่นพระทัยถึงความมั่นคงของประเทศไม่รู้ว่าอังกฤษกับฝรั่งเศสยังต้องการดินแดนส่วนใดอีก

โอกาสที่พระองค์จะนำสยามให้พ้นจากการความหวั่นพระทัยนั้นคือการเข้าไปช่วยอังกฤษกับฝรั่งเศสรบในสงครามที่กำลังเกิดขึ้นซึ่งพระองค์ทรงส่งทหารเข้าร่วมรบในสงครามโลกครั้งที่1 ระหว่างมหาอำนาจกลาง (เยอรมนี ออสเตรีย-ฮังการีฯ) และฝ่ายสัมพันธมิตร (อังกฤษ ฝรั่งเศส รัสเซีย) (กรรภิรมย์ สุวรรณานนท์, 2524) ในวันที่ 22 กรกฎาคม 2460 พระองค์ทรงประกาศสงครามกับมหาอำนาจกลาง โดยมีพระราชประสงค์ให้สยามมีบทบาท ในสายตานานาอารยประเทศ ช่วงนี้เป็นถือเป็นโอกาสทองในการที่จะทำให้แผ่นดินสยามหลุดพ้นจากการตกเป็นเมืองขึ้นทางอาณานิคมโดยถาวรก็เป็นได้ถ้าหากสงครามชนะ แต่หากแพ้ก็อาจจะไม่ได้อะไรเลยซ้ำยังต้องเจ็บตัวอีก ถือว่าพระองค์มีการตัดสินพระทัยที่เด็ดเดี่ยว เมื่อสงครามจบสิ้นฝ่ายสัมพันธมิตรชนะสงครามสยามจึงได้รับบำเหน็จรางวัลมากมาย ดังนี้

1. ได้รับสิทธิที่เท่าเทียมอารายประเทศ

2. ได้รับการยกเลิกพันธสัญญาต่าง ๆ ที่เสียเปรียบ เยอรมนี และออสเตรีย-ฮังการี

3. ได้รับเงินค่าปฏิกรรมสงคราม

4. ได้รับเชิญเข้าร่วมสวนสนามฉลองชัยชนะที่ประเทศอังกฤษ ฝรั่งเศส และเบลเยี่ยม

5. ได้รับเชิญเข้าร่วมประชุมลงนามในสัญญาสันติภาพแวร์ซาย์สที่กรุงปารีส

6. ได้เข้าเป็นสมาชิกริเริ่มขององค์การสันนิบาตรชาติที่ตั้งขึ้นในปี 2463

7. สามารถเจรจาขอแก้ไขสนธิสัญญากับนานาชาติได้เรื่อยมากจนสำเร็จสมบูรณ์ เมื่อพ.ศ. 2481 ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวอานันทมหิดล

1.3.4 เครื่องมือในการสร้างชาติในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว

พระองค์ได้วางรากฐานการสร้างความเป็นชาติไว้ที่อย่างแยบยลในบทพระราชนิพนธ์ต่าง ๆ ดังในงานของ (อัญชลี ภู่ผะกา, 2553) เรื่องพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวและพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว: วรรณคดีกับการสร้างชาติ โดยบทพระราชนิพนธ์ของพระองค์ได้แฝง “องค์ความรู้” พระราโชบาย เพื่อสร้างปัญญาให้กับประชาชนของท่านในการรับมือกับระบบการปกครองที่จะเปรียบไปในภายภาคหน้า โดยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวท่านทรงห่วงอย่างยิ่งว่าประชาชนชาวสยามยังคงมีความรู้เกี่ยวกับเรื่องการปกครองระบอบประชาธิปไตยเพียงน้อย ถ้าเร่งปฏิรูปการปกครองในระบอบนี่โดยฉับพลันอาจทำให้เกิดความเสียหายกับประเทศได้ กลุ่มคนที่มีแนวคิดเรื่องการเปลี่ยนแปลงการปกครองระบบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ไปเป็นระบบประชาธิปไตยถือเป็นอันตรายต่อพระองค์โดยตรง ดังนั้นประการที่หนึ่ง บทพระราชนิพนธ์ของพระองค์ถือเป็นเครื่องมือหนึ่งที่ใช้ปลุกใจประชาชนให้เทิดทูนในชาติ ศาสนา พระมหากษัตริย์ ให้รักสามัคคีกัน ดำเนินหน้าที่ของตนในฐานะพลเมืองที่ดีของประเทศ ประการที่สองซึ่งได้แก่พระราชดำรัสและพระบรมราโชวาทต่าง ๆ ที่พระองค์พระราชทานในโอกาสต่าง ๆ พระองค์มักใช้โอกาสนี้ในการแสดงแนวคิดในการสร้างชาติลงไปด้วยทุกครั้ง ประการที่สาม หนังสือพิมพ์ท่านก็ได้ใช้เป็นเครื่องมือในการนำเสนอความเป็นชาตินิยม เผยแพร่เรื่องราวศีลธรรมอันดีของสยาม แสดงแนวพระราชดำริการเมืองการปกครอง ทำให้ตระหนักรู้ถึงภัยจากลัทธิการปกครองต่าง ๆ ว่ามีส่วนทำให้ประเทศเสียหายอย่างไร ประการสุดท้าย พระองค์ได้ก่อตั้งดุสิตธานีเพื่อลดแรงต้านของประชาชนที่มีหัวคิดที่จะเปลี่ยนแปลงการปกครองให้เป็นระบอบประชาธิปไตยโดยการสร้างดุสิตธานีให้เป็นโมเดลจำลอง

การปกครองแบบประชาธิปไตยเพื่อให้ประชาชนได้ศึกษาจนเกิดความเข้าใจในระบอบการปกครองนี้ก่อนจะปฏิรูปจริง

1.3.5 เครื่องมือในการสร้างชาติสมัยจอมพล ป พิบูลสงคราม

จากการก่อกบฏในเรื่องราวของกบฏบวรเดช จนเกิดการปะทะระหว่างรัฐบาลกับฝ่ายกบฏจนเป็นเหตุให้พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวต้องเสด็จริ้ภัยไปที่หัวหิน ซึ่งเมื่อรัฐบาลปราบกบฏเสร็จสิ้นพระองค์ก็ได้มีรับสั่งว่าจะไปรักษาพระเนตรที่ประเทศอังกฤษ ซึ่งหมายความว่าพระองค์สละราชสมบัติเป็นที่แน่แล้ว จากนั้นก็เกิดการเปลี่ยนคณะรัฐบาลจากรัฐบาลพระยาพหลฯ เป็นรัฐบาลของจอมพล ป. พิบูลสงคราม ผู้ดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรีคนแรกของไทยที่มีหัวคิดแบบสมัยใหม่ แนวคิดนี้เกิดขึ้นเพราะท่านเชื่อว่าประเทศไทยรอดพ้นจากการตกเป็นประเทศอาณานิคมได้นั้น ด้วยพระปรีชาสามารถของในหลวงสมัยรัชกาลที่4 และรัชกาลที่5 ทั้งสองพระองค์ทรงปกครองประเทศด้วยการทำประเทศให้ทันสมัย (Modernization) ซึ่งจอมพล ป. ก็ได้ยึดหลักการเช่นนี้มาปฏิรูปประเทศต่อ โดยมีเครื่องมือที่สำคัญคือ นโยบายรัฐนิยม 12 ฉบับ การใช้สื่อวิทยุในการออกแถลงการณ์และพูดคุยกับประชาชน การปรับปรุงวัฒนธรรมให้มีความทันสมัย สร้างแบบแผนให้กับวัฒนธรรมของชาติให้มีคุณค่าสูงส่งเหมาะแก่การเป็นสมบัติของชาติที่ทันสมัย โดยมีหลวงวิจิตรวาทการดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากรในขณะนั้นเป็นผู้รับนโยบายแล้วนำสู่การปฏิบัติ จะเห็นได้ว่าในยุคสมัยนั้นเกิดละครปลุกใจ เช่น เลือดสุพรรณ(2479) พระราชมนู(2479) พระเจ้ากรุงธน(2480) ศึกลาง(2480) เจ้าหญิงแสนหวี(2481) มหาเทวี(2481) น่านเจ้า(2482) ละครอิงประวัติศาสตร์ อานุภาพพ่อขุนรามคำแหง(2487) อานุภาพแห่งความเสียสละ(2498) อานุภาพแห่งความเสียสละ(2500) ซึ่งมีการรำสลับการเจรจา มีการร้องแบบร่วมสมัยจึงทำให้เป็นที่นิยมดูง่ายเนื้อหาสาระปลุกใจน่าติดตาม อีกทั้งยังมีการแต่งเพลงปลุกใจโดยให้ ครูเอื้อ สุนทรสนาน นักแต่งเพลงชื่อดังมาช่วยในการปฏิรูปวงการเพลงไทยในครั้งนี้ด้วย

1.4 ไทใหญ่ : บริบททั่วไปและการอพยพ

ไทใหญ่ คำที่คนไทยใช้เรียกชื่อคนที่อาศัยอยู่ในรัฐฉาน ประเทศพม่า และกลุ่มชาติพันธุ์ที่อพยพจากรัฐฉานเข้ามาอาศัยอยู่บริเวณตอนเหนือของไทย สำหรับคนไทใหญ่นั้นเขาเรียกตนเองว่า “ไต” หรือ “คนไต” แต่ไม่ได้มีแต่เพียงคำว่า ไทใหญ่ ที่ถูกเรียกโดยคนไทยเท่านั้น แต่ยังมีอีกหลาย ๆ ชื่อที่คนไทใหญ่ถูกเรียกโดยคนชาติอื่น ๆ เช่น ไทอาหม ในรัฐอัสสัม ประเทศอินเดีย ไทเหนือในประเทศจีน และฉาน ที่ถูกเรียกโดยชาวพม่าและชาวตะวันตก เป็นต้น คนไทใหญ่โดยทั่วไปนับถือความเชื่อเรื่องผี ก่อนที่ศาสนาพุทธจะเข้ามามีบทบาทสำคัญกับคนไทใหญ่โดยเริ่ม

แพร่ในกลุ่มคนไทใต้ที่มีอาณาเขตดินแดนใกล้กับพม่า และอาณาจักรเชียงใหม่ กระจายไปจนครอบคลุมกลุ่มคนไทใหญ่ทั่วทั้งรัฐฉาน ซึ่งในปัจจุบันคนไทใหญ่ก็ยังคงนับถือศาสนาพุทธ และความเชื่อเรื่องผี มาโดยตลอด

กลุ่มชาติพันธุ์ไทใหญ่ (ทวีศักดิ์ หน่อคำ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 14 ตุลาคม 2561) ที่คนไทยเข้าใจกันดีว่าเป็นกลุ่มคนที่อพยพหลีภัยจากรัฐฉานมาอยู่บริเวณตอนเหนือของประเทศไทย เนื่องจากเกิดเหตุความขัดแย้งทางการเมืองภายในประเทศกับประเทศพม่า สาเหตุเกิดจากสนธิสัญญาปางหลวงที่เกิดในยุคสิ้นสุดสงครามโลกครั้งที่ 2 ซึ่งเป็นสนธิสัญญาที่พม่า ฉาน คะฉิ่น และรัฐต่าง ๆ ในประเทศพม่าต้องการเรียกร้องเอกราชจากการตกเป็นอาณานิคมคืนจากประเทศอังกฤษ แต่การเรียกคืนดินแดนพม่าได้ชวนไทใหญ่ในรัฐฉาน คะฉิ่น ให้รวมประเทศเป็นหนึ่งเดียว โดยวิธีการล่ารายชื่อจากเจ้าฟ้า และขุนนางเมืองต่าง ๆ แล้วรวมตัวกันเพื่อไปขอเอกราชคืนจากอังกฤษ แต่ก็มีคนไทใหญ่ คนคะฉิ่น บางส่วนไม่เห็นด้วยในการรวมประเทศกับพม่า ได้ยื่นจดหมายส่งไปที่อังกฤษว่าไทใหญ่ คะฉิ่นไม่ยอมรวมประเทศกับพม่าอย่างแน่นอน หากอังกฤษจะคืนอำนาจอธิปไตยควรคืนกลับให้เป็นรัฐ ๆ เช่นเดิม เมื่อเหตุการณ์ไม่เป็นไปตามที่พม่าอยากให้เป็น เหตุการณ์ระหว่างรัฐบาลพม่าและคนไทใหญ่จึงปะทุขึ้น ทางการพม่าได้ทำการฉีกสนธิสัญญาปางหลวงที่ได้ทำร่วมกันกับรัฐต่าง ๆ และประเทศอังกฤษ โดยวิธีการป้อนข้อมูลทางประวัติศาสตร์ที่ผิดไปจากความเป็นจริงโดยการตีพิมพ์ตำราเรียนประวัติศาสตร์ที่เขียนโดยคนพม่าให้กับคนไทใหญ่ เพื่อสร้างความเป็นพม่าให้กับคนไทใหญ่รุ่นหลัง และวิธีจัดการกับคนไทใหญ่ที่ไม่สามารถยึดพื้นที่ทางความคิดได้ก็คือการใช้กองกำลังทหารเข้าแทรกแซงกดขี่ข่มเหงรังเกประชาชน เหล่านี้เป็นเหตุให้คนไทใหญ่ในรัฐฉานบางส่วนอพยพลี้ภัยเข้ามาสู่ประเทศไทย

คนไทใหญ่ที่เข้ามาอาศัยอยู่ในประเทศไทย มีทั้งเข้ามาอย่างถูกกฎหมาย และหลบหนีเข้ามาอย่างผิดกฎหมาย ส่วนใหญ่มักจะหลี้ภัยทางการเมืองเข้ามาตั้งถิ่นฐานอยู่ในสถานที่ที่ปลอดภัย หรือเข้ามาค้าแรงงานในบ้านเรา แต่ก็มีบางส่วนเข้ามาในรูปของนักบวชทางศาสนาเพื่อมาศึกษาเล่าเรียนวิธีการ พูด อ่าน เขียน ภาษาไทย เมื่อเกิดความชำนาญแล้วคนที่ไม่มีจุดมุ่งหมายอะไรก็กลับรัฐฉานโดยมีความหวังว่ากลับไปแล้วสถานการณ์ที่ตนเคยพบเจออาจสงบลงแล้ว แต่ก็มีหลายคนเมื่อลาสิกขาบทแล้วไม่รู้จะไปไหนก็เข้ามาที่กรุงเทพ ฯ เพื่อเข้ามาหางานทำ ซึ่งหนึ่งในนั้นก็คือ คุณครูหน่อคำ ชาวไทใหญ่ที่เป็นผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทใหญ่ ที่เป็นยอมรับของชุมชนคนไทใหญ่ที่อาศัยอยู่ในเขตกรุงเทพ ฯ เป็นอย่างมาก คุณครูถูกเชิญให้เป็นวิทยากรหลักประจำโรงเรียนสอนวัฒนธรรมไทใหญ่ในนาม “ โรงเรียนตุมต้นไต “วัฒนธรรมไทใหญ่ที่ครูสอนหลัก ๆ ก็คือ วงจ๊าดไต (ปี่พาทย์ไทใหญ่) ฟ้อนเจิงซึ่งกระบวนท่ารำต่างจากฟ้อนเจิงของเชียงใหม่

เป็นต้น ซึ่งในทุกวัน เสาร์ อาทิตย์ 09.00 น. เป็นต้นไปชาวไทใหญ่ระแวกต่าง ๆ เช่น ชุมชนไทใหญ่พระราม3 สาธุประดิษฐ์ รามอินทรา ก็จะทยอยกันมาอย่างมาเรียนวัฒนธรรมไทใหญ่ที่สถาบันแห่งนี้อย่างคับคั่ง หลายคนเดินทางมาโดยรถจักรยานยนตร์เป็นที่น่าปลื้มใจของคนไทใหญ่ คนส่วนใหญ่ที่มาเรียนส่วนใหญ่เป็นเด็กและวัยรุ่น

1.5 **แนวคิดบูรพาคดีนิยม** (Orientalism)

บูรพทิศในความคิดของคนตะวันตกในยุคที่นิโคลัส โอลัมปัสค้นพบอีกซีกโลกหนึ่ง ซึ่งเป็นเหตุให้ลัทธิจักรวรรดินิยมก่อตัวเข้ามายังแถบตะวันออกนั้น ตะวันออกคือประเทศที่ดูแปลก ล้าหลัง ด้อยพัฒนา ป่าเถื่อน ดันเต็มไปด้วยทรัพยากรธรรมชาติอันทรงคุณค่า ข้าวปลาอาหารที่ถึงพร้อมอุดมสมบูรณ์ อันเป็นแหล่งขุมทรัพย์ของเหล่านักล่าอาณานิคมทั้งหลาย ดังนั้นตะวันออกจึงต้องตกภายใต้สภาวะผู้ถูกล่า จากลัทธิจักรวรรดินิยมตะวันตก

ระยะเวลาและเรื่องราวของลัทธิจักรวรรดินิยมเดินทางมาพร้อมกันจนถึงจุดเปลี่ยนที่สำคัญในช่วงการยุติลงของสงครามเมื่อครั้งสงครามโลกครั้งที่ 2 จบสิ้น ซึ่งก็ดูเหมือนว่าเรื่องราวจะจบลงอย่างสวยงาม โดยประเทศอาณานิคมได้รับการประกาศอิสรภาพ นักล่าอาณานิคมวางอาวุธเชื่อมสัมพันธ์กันอย่างไมตรี แต่การตกเป็นอาณานิคมมันนานเสียจนผลกระทบของลัทธิจักรวรรดินิยมได้อาศัยกาลเวลาแทรกตัวเขาไปอยู่ในวิถีชีวิต วัฒนธรรม หนักเข้าก็กระทำตนจนโดดเด่นเกินหน้าวัฒนธรรมดั้งเดิมเสียเลย ปัจจุบันมิติทางอำนาจเหล่านี้ยังถูกทำให้เข้มข้น มีน้ำหนัก น่าเชื่อถือขึ้น นักคิด นักเขียนชาวยุโรป จะเห็นได้ว่าสัญชาตญาณของนักล่าไม่เคยหยุดล่าอุดมการณ์ของลัทธิจักรวรรดินิยมยังคงโลดแล่นของในสมองของชาติตะวันตก ดังจะเห็นได้จากการก่อตั้ง “วิทยาลัยบูรพาคดีศึกษาและอาฟริกันศึกษา” (School of Oriental and African Studies - SOAS) (ไชยยันต์ รัชชกูล, 2546) ตะวันตกมุ่งเน้นที่จะศึกษาตะวันออกอย่างจริงจังจนกระทั่งต้องเปิดเป็นวิทยาลัยเพื่อเพิ่มนักรบทางนักวิชาการที่จะส่งเข้าไปล่าทางอาณานิคมทางความคิดของตะวันออก ผ่านแนวคิดที่เชื่อว่าตนเหนือกว่า (superiority) (ตรีศิลป์ บุญขจร, 2546) เป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์กว่า มีตัวตนที่เหมาะสมกว่า

แนวคิดบูรพคดีศึกษาเป็นแนวคิดที่ตะวันตกได้สร้างเป็นองค์ความรู้เกี่ยวกับตะวันออกขึ้นมาด้วยประสบการณ์ของนักการทูตในการเขียนรายงานต่าง ๆ บันทึกการเดินทางของนักบวชในศาสนา แนวคิดบูรพาคดีศึกษาเป็นเรื่องราวการศึกษาเกี่ยวกับตะวันออกในมิติของชาวตะวันตก ด้วยความเป็นประเทศมหาอำนาจยุโรป ความน่าเชื่อถือ ความมีสิทธิ์-เสียง ย่อมมากกว่าประเทศอื่น ๆ องค์ความรู้ สรรพวิชาการต่าง ๆ เมื่อเผยแพร่สู่สายตานานประเทศล้วนแต่

เป็นที่สนใจ ดังนั้นกลไกของจักรวรรดินิยมทางความคิดของยุโรปจึงสามารถดำเนินไปในโลกทุกยุคสมัยได้อย่างแนบเนียน จนกระทั่งในปี 1977 เอ็ดเวิร์ด ซาอิด ได้นำเสนอแนวคิดบูรพาคดีศึกษาในมุมมองนักคิดชาวตะวันออกจนได้เป็นกระแสดังระดับโลก ซาอิดได้ตีแผ่แนวคิด Orientalism ให้ประชาคมโลกได้รับรู้ดังนี้

1. ตะวันตกสร้างความอยุติความทางความคิด ใส่ร้ายป้ายสีคนตะวันออก

2. ตะวันตกได้ให้แนวคิดที่นิยามความเป็นตะวันออกกับชาวตะวันออกกลางให้ดูต่ำต้อย เหยียดศาสนา มิหนำซ้ำยังโกงแผ่นดินปาเลสไตน์ โดยการให้ทหารยิวเข้ายึดครองปาเลสไตน์อ้างว่าเป็นดินแดนที่พระเจ้าประทานให้ นำก่อตั้งประเทศอิสราเอล แล้วใช้เป็นฐานกำลังในการเข้ายึดครองปาเลสไตน์ในเวลาต่อมา

3. งานเรื่อง Orientalism ของซาอิดสร้างกุญแจดอกสำคัญอันเป็นแนวทางที่สามารถไขได้ทุกประตูมิติที่มีเรื่องราวเกี่ยวกับบูรพาคดีนิยม เป็นแนวคิดที่เปิดองค์ความรู้ของชาวตะวันออกให้มีมุมมองที่รู้เท่าทันว่าตะวันตกว่าคิดอย่างไร ชี้ให้เห็นว่าทุกกระทำที่มีต่อตะวันออกนั้นมุ่งเน้นผลประโยชน์อย่างไร

Orientalism ภายในร้านหนังสือยุคศตวรรษที่19 คงต้องติดป้ายเป็นหนังสือขายดี (The best seller) แห่งยุคเพราะเป็นหนังสือที่ได้รับความสนใจเป็นอย่างยิ่งจากสังคมเพราะเนื่องจากเนื้อหาอ่านสนุกมีการเปิดกว้างทางมุมมอง มีการกล่าวถึงเรื่องราวที่หลากหลายเช่นเรื่องของศาสนาอิสลาม พื้นที่และชาวตะวันออกกลาง งานเขียนนี้สามารถนำไปใช้ศึกษาได้ในหลายสาขาวิชาดังเช่น บูรพาคดีศึกษา มานุษวิทยา สังคมศาสตร์ ประวัติศาสตร์ รัฐศาสตร์ วรรณคดีศึกษา ฯลฯ ในช่วงนั้นแนวคิดบูรพาคดีศึกษาเป็นที่กล่าวถึงกันจนติดเป็นกระแสนิยมที่สาขาวิชาอื่น ๆ ให้ความสนใจ จนกระทั่งทำให้เกิดแนวคิดที่จะศึกษาเรื่องราวหลังสงครามโลกครั้งที่2 ขึ้นมาเกิดเป็นกลุ่มการศึกษาแนวคิดหลังอาณานิคมขึ้นมาใหม่ทันที และในทางเดียวกันงานของซาอิดก็เป็นที่จับจ้องของนักตะวันออกศึกษาเช่นกันเพราะตัวเนื้อหาของหนังสือเล่มนี้ถือเป็นมุมมองที่วิพากษ์วิจารณ์ตะวันตกโดยตรงดังนั้นงานของซาอิดจึงมีทั้งคนที่เห็นด้วยและคนวิพากษ์วิจารณ์อย่างไรก็ตามทั้งสองสิ่งถือเป็นสิ่งที่ทำให้งานของซาอิดยังคงดำเนินอยู่บนเส้นทางวิชาการสายแนวคิดหลังอาณานิคมจนปัจจุบันถึงแม้ตัวของเขาจะจากโลกนี้ไปแล้วก็ตาม

แนวคิดบูรพาคดีศึกษาในมุมมองของ เอ็ดเวิร์ด ซาอิด กล่าวว่า นักเขียนชาวตะวันตกนั้นกำหนดรูปแบบให้กับชาวตะวันออก (The Orient) ในฐานะ “ความเป็นอื่น” (The Other) เพื่อที่นักเขียนเหล่านั้นจะนำเอาความจริงที่ตะวันตกมีเหนือกว่า ชัดเจนกว่า ประทับลงไปบนโลกอีกซีกหนึ่ง สำหรับความจริงนั่นก็คือ ความด้อยพัฒนา ระบบการศึกษาที่ไม่ทันสมัยไม่ก้าวหน้าทาง

วิทยาศาสตร์ ระบบอำนาจที่ไม่ชอบธรรมของตะวันออก ฯลฯ ซาอิดวิพากษ์ในหนังสือ Orientalism ตอนหนึ่งว่า (ธเนศ อาภรณ์สุวรรณ, 2546) “องค์ความรู้หรือความจริงที่นักตะวันออก (Orientalists) ได้สร้างขึ้นมาในคริสต์ศตวรรษที่ 19 นั้น กลายเป็นรากฐานให้แก่ความรับรู้และเข้าใจว่าตะวันออกคืออะไรและเป็นอย่างไรนั้น เป็นความจริงที่ถูกสร้างขึ้นมาบนความต้องการของนักเขียนตะวันตกเหล่านั้นเอง มากกว่าที่จะเป็นความจริงของตะวันออกเอง”

แนวคิดบูรพาคดีศึกษาพัฒนาตัวเองเรื่อยมาจากการให้ความสำคัญของนักวิชาการสาขาต่าง ๆ มากมาย ความหมายของ Orientalism ก็ได้ถูกตีความขึ้นมากมายเช่นกัน (ไชยยันต์ รัชชกูล. 2546) กล่าวว่าความหมายของ Orientalism ขึ้นอยู่กับประสบการณ์ ภูมิหลังของผู้อ่าน เมื่อมีคนอ่านงาน Orientalism มากขึ้นความหมายของงานก็จะถูกตีความในงานของตะวันตกมากกว่าขึ้นด้วยเช่นกัน ไม่ว่าจะเป็นในแง่ของวรรณคดีศึกษา การเมืองการปกครอง เศรษฐกิจ ซึ่งทำให้ได้ความหมายใหม่ ดังนี้

1. แนวการมองและทัศนะการมองของตะวันตกต่อตะวันออกที่เรียกว่า Orientalism นี้ยังใช้ในความหมายสำหรับกรณีอื่น ๆ ที่เป็นแนวการมองและทัศนะของกลุ่มหนึ่งที่ ‘เหนือกว่า’ ทางเศรษฐกิจและการเมืองต่ออีกกลุ่มหนึ่ง ความหมายโดยนัยจึงใช้ตั้งแต่แนวการมองและทัศนะของผู้ปกครองชาวอังกฤษต่อคนพื้นเมืองชาวอินเดีย ผู้ปกครองคนกรุงเทพต่อชาวลาวในอีสานชาวเชียงใหม่ต่อชาวเขา ฯลฯ

2. จนแง่มุมของผู้ถูกมอง Orientalism เป็นแนวการมองและทัศนะที่มาจาก ‘คนอื่น’ และ ‘ความเป็นผู้อื่น’ (‘Other’, ‘Otherness’) ซึ่งคิดว่าตนอยู่ในฐานะที่เหนือกว่า

3. แม้ว่า Orientalism จะมาจากบูรพาคดีศึกษา แต่ก็ใช้เป็นข้อวิพากษ์วิจารณ์ต่อภูมิภาคศึกษา (Area studies) ต่าง ๆ โดยทั่วไปอีกด้วย ซึ่งโดยทั่ว ๆ ไปแล้วจะเป็นการศึกษาของคนที่มีฐานะที่ได้เปรียบกว่าผู้ถูกศึกษา เช่นการศึกษาของนักวิชาการเมื่อทำงานเก็บข้อมูลภาคสนาม ซึ่งกระทำได้ต่อชาวบ้าน แต่กระทำไม่ได้ต่อผู้มั่งคั่งในโภคทรัพย์ ผู้มียศถาบรรดาศักดิ์ ฯลฯ และด้วยเหตุผลทางอำนาจทั้งทางเศรษฐกิจและวัฒนธรรม ในระดับประเทศก็ทำนองเดียวกันที่คนจากประเทศพัฒนาแล้วมีโอกาสศึกษาเกี่ยวกับประเทศด้อยพัฒนามากกว่าจะเกิดในทิศทางตรงกันข้าม

4. Orientalism สื่อความหมายนัยถึงกระบวนการทำผิดแผกไปจากความจริง (Falsification) ซึ่งมิได้จำกัดอยู่เฉพาะที่เกี่ยวกับภูมิภาคศึกษาเท่านั้น แต่สำหรับวาทกรรมต่อเรื่องต่าง ๆ นานาประเภท ในแง่นี้อาจจะถือได้ว่า Orientalism เป็นตัวอย่างที่เข้าใจและเข้าถึงได้สะดวก

ง่ายกว่าความคิดเชิงวาทกรรมทำนองเดียวกันของเจ้าตำรับคือฟูโกต์ (Foucault) ซึ่งซาอิดประกาศว่า “น้อมรับ” มาใช้

5. Orientalism มิได้เป็นสิ่งที่อธิบายถึงลักษณะของวัฒนธรรมความเป็นไปในบูรพาหรือ ‘ตัวถูกสื่อ’ (Signified) แต่แท้จริงแล้วการกล่าวว่าตะวันออกเป็นอย่างนั้น ‘ตัวบทข้างใต้’ (Subtext) กลับเป็นการบอกถึงลักษณะของผู้กล่าว Orientalism จึงเป็นสะท้อนให้เห็นถึงตะวันตกมิใช่ตะวันออก หรืออาจจะกล่าวได้ว่า ‘ตัวสื่อ’ (‘The Signifier’) นั้นมิได้สื่อเกี่ยวกับ ‘ตัวถูกสื่อ’ (‘The Signified) แต่ย้อนกลับสื่อถึงตัวเองดังนั้น Orientalism โดยเนื้อแท้แล้วก็เป็น Self Signification

6. Orientalism มิได้เป็นเพียง ‘การเสนอผ่านตัวแทน’ (Representation) เท่านั้น แต่เนื่องจาก “ตัวแทน” นั้นผิดแผกไปจาก ‘ตัวจริง’ อย่างผิดฝาผิดตัว ดังนั้นแท้จริงแล้วจึงเป็น ‘การเสนอผ่านตัวแทนอย่างผิด ๆ’ (Misrepresentation) มากกว่า ‘การเสนอผ่านตัวแทน’ จึงมีค่าเสมอเท่ากับ ‘การเสนอผ่านตัวแทนอย่างผิด ๆ’

การที่แนวคิดบูรพาคดีนิยมขยายตัวเพิ่มมากขึ้นดังจะเห็นจากความหมายในหลายแง่มุมข้างต้น (จิรารัตน์ ประยูรวงษ์, 2545) ทั้งนี้เพราะว่าตะวันตกได้ทำการสำรวจตะวันออกมากขึ้น ตะวันตกจึงพัฒนาศาสตร์วิชาแขนงใหม่ ๆ ขึ้นมาเพื่อเปรียบเทียบกับการศึกษาตะวันออกเช่น นิรุกติศาสตร์ การเมืองการปกครอง เป็นต้น จนเป็นนิยมในปัจจุบัน สมัยสงครามโลกครั้งที่2 สหรัฐอเมริกาขึ้นมาเป็นมหาอำนาจแทนอังกฤษและยุโรป ด้วยความเป็นผู้ซื้อขายน้ำมันรายใหญ่ จึงมีความสนใจในประเทศตะวันออกกลางเป็นพิเศษดังนั้นจึงให้องค์ความรู้ทางบูรพาคดีศึกษาแบบเก่าที่ว่าอิสลามคือชาติที่ป่าเถื่อน ชอบทำผิดหลักศาสนา บ้ากาม มาเป็นหลักในการเกิดบูรพาคดีนิยมสมัยใหม่จนกระทั่งเกิดสงครามระหว่างอิสราเอลกับปาเลสไตน์ สหรัฐอเมริกากับอัฟกานิสถาน ด้วยอ้างเหตุทางศาสนา

เหตุที่แนวคิดบูรพาคดีศึกษาคงก่อตัวให้รุนแรงขึ้นเรื่อย ๆ แม้แต่จะผลัดมือของผู้ถืออำนาจ นี่แล้ว แต่ด้วยสหรัฐอเมริกาผู้ที่ถืออำนาจรายใหม่ก็มีความเห็นชอบในพลังที่มีอยู่ในแนวคิดนี้ และด้วยผู้ที่ให้การสนับสนุนหลักเป็นบริษัทยักษ์ใหญ่ ห้างร้านต่าง ๆ องค์กรระดับใหญ่ต่าง แนวคิดจึงกระจายไปอย่างต่อเนื่องเฉกเช่นเชื้อแบคทีเรียที่มีอยู่ในทุกหนแห่งในเวลานี้ การที่แนวคิดนี้จะเคลื่อนตัวคงที่ก็ต่อเมื่อทุกคนรู้เท่าทัน เสพงานของตะวันตกอย่างมีสติ และตะวันตกต้องไม่ใช่ความคิดแบบตะวันตกตีค่าความเป็นตะวันออกให้เป็นตะวันออก ควรศึกษางานในตะวันออกด้วยความเป็นจริงอย่างตะวันออกแท้ ๆ ยอมรับคุณค่าของงานที่พิสูจน์พบ โดยปราศจากการมองว่าองค์ความรู้ของตะวันออกจะยิ่งใหญ่มากกว่าตะวันตก สงครามที่เกิดจากวาท

กรรมที่เพียงแค่มาจาก ความเหมือน (Resemblance) และความแตกต่าง (Differance) นี้น่าจะถึงเวลาที่พบจุดจบลงตรงที่ความเท่าเทียม (Equality) ได้เมื่อทุกคนรู้จักมันและให้มันทำหน้าที่

2. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการศึกษาค้นคว้าวิจัยในครั้งนี้มีผู้ที่ให้แนวคิด องค์ความรู้ต่าง ๆ ในงานวิจัยเกี่ยวกับเรื่องลัทธิจักรวรรดินิยม การล่าอาณานิคมที่เป็นพื้นที่ จนกระทั่งพัฒนาไปเป็นอาณานิคมทางความคิด ตลอดจนแนวคิดหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 กับแนวคิดบูรพาคดีศึกษาเอาไว้มากมาย โดยผู้วิจัยศึกษาแล้วนำองค์ความรู้มาเป็นแนวทางในการดำเนินงานวิจัยของตนเอง ดังนี้

2.1 ผลงานวิจัยด้านแนวคิดเรื่องอาณานิคม

วินัย ผลเจริญ (2551) การศึกษาค้นคว้าพบว่าแนวคิด/ทฤษฎีหลังอาณานิคมนั้นเป็นทฤษฎีใหม่ที่ก่อตัวขึ้นมาในช่วงปลายคริสต์ทศวรรษ 1970s เป็นต้นมา นักคิดสำคัญคนแรกของสำนักคิดนี้คือเอ็ดเวิร์ด ซาอิด ต่อมาก็มีนักคิดสำคัญอีกสองคนที่ได้วางรากฐานแนวคิด/ทฤษฎีนี้เอาไว้คือกายาตรี จักรวรตี สปิวัก และโฮมิ บาบา นักทฤษฎีหลังอาณานิคมนิยมได้รับอิทธิพลทางความคิดมาจากนักคิดหลังโครงสร้างนิยมโดยเฉพาะมิเชล ฟูโกต์ ฌ้าก แดร์ดิดา และฌ้ากส์ ลาก็อง แนวคิดสำคัญที่มาจากนักคิดเหล่านี้มากมายเช่นแนวคิดเกี่ยวกับตัวบท วาทกรรม ความสัมพันธ์ระหว่างความรู้กับอำนาจ การแสดงภาพตัวแทน เป็นต้น ต่อมานักทฤษฎีหลังอาณานิคมนิยมได้นำเอาแนวคิดเหล่านี้มาพัฒนาเป็นแนวคิดของตัวเองและนำเสนอออกมาในเชิงศึกษาการวิเคราะห์วาทกรรมอาณานิคม การวิเคราะห์วาทกรรมอาณานิคมได้ชี้ให้เห็นความเชื่อมโยงระหว่างความรู้กับอำนาจ ทำให้เราเห็นว่าการแสดงภาพตัวแทนของผู้ปกครองอาณานิคมนั้นได้ช่วยสร้างความชอบธรรมและเสริมความเข้มแข็งให้กับลัทธิอาณานิคม งานศึกษานี้ชี้ให้เห็นว่าทฤษฎีหลังอาณานิคมนิยมนั้นสามารถนำมาศึกษาสังคมการเมืองไทยทั้งในอดีตและปัจจุบัน ทำให้เรามีมุมมองใหม่เกี่ยวกับประวัติศาสตร์ไทยที่แตกต่างจากประวัติศาสตร์กระแสหลัก และทำให้เราเข้าใจการเอารัดเอาเปรียบในปัจจุบันรวมทั้งการต่อต้านขัดขืนของกลุ่มคนที่ถูกครอบงำได้

ผลงานวิจัยเรื่อง การวิเคราะห์ประวัติศาสตร์เรื่องการเมืองการปกครองในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว: พ.ศ.2411-2453 พบว่าพระราโชบายเรื่องการปฏิรูปประเทศให้ทันสมัยทัดเทียมกับอารยประเทศตะวันตก เป็นรากฐานของการปกครองประเทศที่พัฒนาสืบต่อมาจนปัจจุบัน

จุลลา งอนรถ (2513) ผลงานวิจัยเรื่อง กำเนิดและความเป็นมาของลัทธิชาตินิยมในประเทศไทย พบว่าลัทธิชาตินิยมได้เกิดขึ้นในประเทศไทยจริง โดยการนำมาใช้ในการปกครอง

ประเทศของชนชั้นผู้นำในยุคศตวรรษที่ 20 ทั้งนี้ก็เพื่อการหลุดพ้นจากการตกเป็นประเทศอาณานิคมของตะวันตก ซึ่งผลสรุปของงานวิจัยเป็นไปในทางเดียวกับวิจัยเรื่องพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวกับการสร้างชาติไทย โดย (กรรภิรมย์ สุวรรณานนท์, 2524) ซึ่งผลการวิจัยพบว่าพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพยายามที่จะสร้างชาติด้วยลัทธิชาตินิยม ผ่านเครื่องมือต่าง ๆ อาทิ บทพระราชนิพนธ์ พระราชดำรัส พระบรมราโชวาท หนังสือพิมพ์ และดุสิตธานี แนวทางที่พระองค์ทรงดำเนินยังคงหลายประการที่ยังคงดำเนินการเพื่อเป็นหลักในการพัฒนาประเทศเรื่อยมา

จากผลงานวิจัยด้านลัทธิอาณานิคมนิยมทั้งหมดจะเห็นได้ว่า ผู้ที่เริ่มดำเนินนโยบายชาตินิยมต่าง ๆ ส่วนใหญ่เป็นชนชั้นนำของประเทศ โดยรับเอาแนวคิดที่มุ่งพัฒนาประเทศให้ก้าวทันยุคสมัยมาประยุกต์ใช้จนกระทั่งสามารถทำให้แผ่นดินประเทศสยามหลุดพ้นจากความเป็นอาณานิคมของประเทศตะวันตกได้ หากเราสังเกตให้ดีจะเห็นว่ากลไกที่นำประเทศหลุดพ้นจากลัทธิอาณานิคมนั้นอยู่ภายใต้ “อำนาจ” ของระบอบกษัตริย์ ขุนนางชั้นผู้ใหญ่ ทั้งสิ้น ดังนั้นกลไกที่ว่าที่เราเรียกกันว่าลัทธิชาตินิยมจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องอาศัยอำนาจจากระบอบการปกครองในการผลักดันชาติให้บรรลุเป้าประสงค์

2.2 ผลงานวิจัยด้านแนวคิดบูรพาคดีศึกษา

จิรารัตน์ ประยูรวงษ์ (2545) ให้ข้อสรุปในงานวิจัยเรื่อง ลิตเติล บุดดา: ตะวันออกในมุมมองตะวันตก ว่าภาพยนตร์เรื่องนี้ผลิตขึ้นจากแนวคิดบูรพาคดีศึกษาซึ่งมีจุดมุ่งหมายเพื่อนำเสนอภาพของตะวันออกในมุมมองของตะวันตกที่ซึ่งให้ภาพที่บิดเบือนไปจากความเป็นจริง จากนั้นก็ใช้เครื่องมือนี้ผลักดันให้เข้าเป็นภาพยนตร์ฮอลลีวูด เพื่อเพิ่มอำนาจให้กับตัวเนื้อหาของเรื่องให้มีอำนาจยิ่งขึ้น วันใดที่ ลิตเติล บุดดาเผยแพร่สู่สายตาของคนทั่วโลก นั่นก็ไม่ต่างจากเรือรบที่มาจ่ออยู่ที่ปากอ่าวไทยมาเพื่อที่จะยึดเอาฝั่งซ้ายแม่น้ำโขงไปเป็นของตน แต่นี่คือมาจ่อเอาอาณานิคมทางความคิดครอบงำความคิดของคนตะวันออกให้ยอมรับในวัฒนธรรมของตนและในที่สุดก็กลืนกินวัฒนธรรมตะวันออกไปจนในที่สุด ดังที่วิจัยนี้พบว่าลิตเติล บุดดา สร้างจากแนวคิดบูรพาคดีนิยมตามแนวทางที่เอ็ดเวิร์ด ซาอิดได้ให้ไว้ 5 ประการ โดยผู้ประพันธ์ได้นำเสนอแนวคิดบูรพาคดีศึกษาผ่านกลวิธีการประพันธ์จำนวน 9 วิธี

อัญชลี ภู่ผะกา (2558) ได้นำแนวคิดแบบ Orientalism มาใช้กับงานวิจัยของตนที่มีชื่อว่า พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว : วรรณคดีกับความมั่นคง โดยได้นำเสนอว่าพระราชนิพนธ์บันทึกการเดินทางของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว

คล้ายคลึงกับบันทึกการเดินทางของตะวันตกที่มีต่อตะวันออกแต่มีใจความของเรื่องต่างกัน ตรงที่บันทึกของตะวันตกมุ่งที่จะสื่อว่าตะวันออกแปลกประหลาด ล้าหลัง เป็นคนอื่น ในทางกลับกันบทพระราชนิพนธ์บันทึกการเดินทางไปตะวันตกของพระองค์ได้นำเสนอเรื่องการรวบรวมองค์ความรู้ของชาติตะวันตก แสดงให้เห็นว่าตะวันตกไม่ใช่ความแปลกประหลาด พระองค์ทำให้ชาวสยามรู้เท่าทันเรื่องราวของตะวันตกดังนั้นตะวันตกจึงไม่ใช่คนอื่นสำหรับตะวันออกในบทพระราชนิพนธ์พระองค์ได้ใช้เครื่องชิ้นสำคัญที่พระองค์สร้างสรรค์ขึ้นด้วยพระสติปัญญา ส่งมอบให้แก่ประชาชนเพื่อเป็นการติดอาวุธทางปัญญาให้กับชาวสยามเอาไว้รับมือกับแนวคิด วิทยาการ ต่าง ๆ ของตะวันตก และเพื่อให้ไม่ตกเป็นเครื่องมือของสิ่งที่จ้องจะกลืนกินความเป็นสยามให้เลื่อนหายไป

บทที่ 3
วิธีการดำเนินการศึกษาค้นคว้า

การศึกษาค้นคว้าและวิจัยแนวคิดนโยบายการผูกขาดความเป็นไทยให้กับชาวไทใหญ่ของรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม โดยใช้เพลงไทใหญ่ในระบำชุมนุมเผ่าไทยเป็นเครื่องมือ ผู้วิจัยสืบค้นตำราวิชาการ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง สัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญวิชาการในศาสตร์ที่เกี่ยวข้อง โดยนำข้อมูลมาวิเคราะห์เพื่อหาข้อสรุปเกี่ยวกับนโยบายของรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม

1. ขั้นรวบรวมข้อมูล

1.1 รวบรวมเอกสารตำรางานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับแนวคิดแบบอาณานิคมนิยมเวปไซต์ห้องสมุดจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ห้องสมุด(สกอ.) เวปไซต์มหาวิทยาลัยเที่ยงคืน ห้องสมุดมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร

1.2 รวบรวมเอกสารตำรางานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับพระราชกฤษฎีกา “กำหนดวัฒนธรรมทางศิลปกรรมที่เกี่ยวข้องกับเรื่องของการบรรเลงดนตรี การขับร้องและการพากย์ พุทธศักราช 2486”

1.3 รวบรวมเอกสารตำรางานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับความเป็นมาของวัฒนธรรม

1.4 รวบรวมเอกสารตำรางานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับชาติพันธุ์ไทใหญ่ ในงานวิจัยของสายสวรรค์ ขยันยิ่ง เรื่อง พระราชชายา เจ้าดารารัศมี กับนาฏศิลป์ล้านนา

1.5 ลงพื้นที่ภาคสนามหมู่บ้านชาวไทใหญ่อำเภอเมือง จังหวัดแม่ฮ่องสอน เพื่อเก็บข้อมูลเพลงเงี้ยวไทใหญ่ ที่อินทนิล บุญประกอบ อ้างว่าครูมนตรี ตราโมท นำมาใช้ในการแต่งเพลงระบำชุมนุมเผ่าไทยช่วงไทใหญ่

2. ขั้นศึกษาข้อมูล

2.1 ผู้วิจัยได้เริ่มต้นจากการศึกษาข้อมูลและปรึกษาผู้รู้คือ ดร.สุรศักดิ์ จำนงค์สาร และนายชยุติ ทัศนวงศ์วรา จนกระทั่งได้หัวข้อ จุดประสงค์ของงานวิจัย แล้วนำมาเขียนภูมิหลังงานวิชาในลำดับต่อมา

2.1 ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากตำราวิชาการต่าง ๆ ศึกษาด้วยตนเองเบื้องต้น จากนั้นก็ได้นำข้อมูลที่ตนได้จากการศึกษาค้นคว้าเข้าปรึกษา ดร.สุรศักดิ์ จำนงค์สาร เพื่อจัดกระทำกับข้อมูลในบทที่ 2

2.2 ผู้วิจัยได้นำข้อมูลในบทที่ 2 ส่งให้ อาจารย์ชยุติ ทัศนวงศ์วรา นักศึกษาปริญญาโท สาขาSoutheast Asian Studies มหาวิทยาลัยมาลายา (University of Malaya) อ่านเป็นเบื้องต้น จากนั้นนำคำแนะนำมาปรับแก้กับงานวิจัยตนเอง

2.3 ผู้วิจัยปรับแก้งานวิจัยบทที่ 2 พร้อมกับทำบทที่ 3 เพื่อนัดปรึกษา ดร.สุรศักดิ์ จำนงค์สาร ในวันที่ 1 ธ.ค. 60

2.4 ผู้วิจัยพบ ดร.สุรศักดิ์ จำนงค์สาร เพื่อตรวจวิจัยทั้ง 3 บท ได้รับข้อเสนอแนะให้มาปรับแก้งานวิจัยเพิ่มเติมและนัดอีกครั้งในวันที่ 8 ธ.ค. 60 เพื่อรายงานความก้าวหน้าและหาข้อสรุปในการสอบเค้าโครงงานวิจัยทั้ง 3 บท

3. ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยดำเนินการวิจัยโดยวิเคราะห์ข้อมูลเป็นลำดับขั้นสอดคล้องตามวัตถุประสงค์ดังนี้

3.1 วิเคราะห์ที่มาทางดนตรีของเพลงในระบำชุมนุมเผ่าไทย บริบทที่มีความเชื่อมโยงกับชาติพันธุ์ไทใหญ่ จากบทเพลงที่มีความคล้ายคลึงกันตามข้อมูลทางเอกสารวิชา แผ่นครั่ง ซึ่งเป็นประเด็นดังนี้

3.1.1 ประวัติและโน้ตเพลงระบำชุมนุมเผ่าไทย จากมูลนิธิครูมนตรี ตราโมท

3.1.2 แผ่นเสียงฟ้อนเชียงใหม่ ตรากระต่าย ห้างหุ้นส่วนจำกัด ต. เง็งชวน

3.1.3 แผ่นเสียงพาโลโฟน พิณพาทย์วังบางขุนพรหม

3.1.4 เพลงท้ายฟ้อนม่านในละครพันทาง เรื่องผู้ชนะสิบทิศ

3.1.5 ข้อสรุปประเด็นที่มาของเพลงระบำชุมนุมเผ่าไทย

3.2 วิเคราะห์แนวทางการใช้ดนตรีเพื่อสนองนโยบายการสร้างชาติในสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม โดยวิเคราะห์ตัวบทเพลงระบำชุมนุมเผ่าไทยและเพลงที่เกี่ยวข้องเพื่ออธิบายวิธีการที่เป็นส่วนหนึ่งของนโยบายรัฐนิยมของจอมพล ป. พิบูลสงคราม โดยจะใช้ทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทยในการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลเพื่อบรรลุวัตถุประสงค์ดังนี้

3.2.1 วิเคราะห์เนื้อร้องเพลงระบำชุมนุมเผ่าไทย ช่วงสำเนียงไทใหญ่

3.2.2 วิเคราะห์เพลงระบำชุมนุมเผ่าไทย ช่วงสำเนียงไทใหญ่

3.2.3 วิเคราะห์เพลงฟ้อนเชียงใหม่ แผ่นเสียงตรากระต่าย รหัส TC216

3.2.4 แนวคิดเรื่องการใช้เพลงระบำชุมนุมเผ่าไทยเพื่อตอบสนองนโยบายรัฐนิยม

4. ขั้นสรุปและรายงานผล

4.1 เรียบเรียงจัดทำบทสรุปที่ได้จากการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูล

4.2 อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

บทที่ 4
ผลการวิเคราะห์ข้อมูล

นโยบายรัฐนิยมเกิดจากความคิดที่จะปฏิรูปประเทศของจอมพล ป. พิบูลสงคราม ผู้นำประเทศ ดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรีในช่วงยุคหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 นโยบายรัฐนิยมไม่เชิงเป็นกฎหมายที่ใช้บังคับประชาชน หากแต่เป็นเพียงประกาศเชิญชวนให้คนไทยช่วยฟื้นฟูสิ่งต่าง ๆ ที่เก่าแก่ให้มีความทันสมัย ทันโลกในยุคปัจจุบัน เพื่อเป็นการยกระดับคุณภาพของประเทศให้เทียบเท่าประเทศที่เจริญแล้ว แต่บางส่วนของประกาศใดที่เร่งด่วนไม่สามารถดำเนินการด้วยการเชิญชวนได้ก็จะถูกร่างเป็นกฎหมายเพื่อบังคับใช้ โดยในขั้นแรกท่านผู้นำมีความคิดที่จะทำคนไทยให้เป็นไทยจริง ๆ โดยเปลี่ยนชื่อประเทศจาก "สยาม" เป็น "ไทย" เนื่องจากความคิดที่ว่าประเทศไทยหมายถึง ความไทยเป็นครบถ้วนแล้ว ในที่นี้ก็หมายถึง ประเทศไทยได้รับอิสรภาพทางการเมืองศาล และเศรษฐกิจจากต่างประเทศเป็นที่เรียบร้อยแล้วด้วยเหตุนี้คำว่า "ไทย" จะทำให้คนในชาติระลึกถึงความเป็นชาติไทยอยู่เสมอ การที่คนไทยจะเป็นไทยอย่างสมบูรณ์ตามความคิดของท่านผู้นำนั้นจะต้องดำรงชีวิตอยู่ด้วยปัจจัยสี่ที่มั่นคงยั่งยืนปราศจากการเอารัดเอาเปรียบกัน สำหรับการปฏิรูปขั้นที่สองคือการฟื้นฟูวัฒนธรรมของชาติ เพื่อให้ประเทศให้มีความก้าวหน้าทันสมัยเป็นที่ยอมรับของนานาประเทศ

เพลงระบำชุมนุมเผ่าไทยเป็นระบำที่ใช้เบิกโรงละครอิงประวัติศาสตร์ เรื่องอานุภาพแห่งความเสียสละ (พ.ศ.2498) โดยมีคณะทำงานได้รับโจทย์ในการคิดงานว่าต้องให้มีความเหมาะสมกับชาติพันธุ์ต่าง ๆ ในบทร้องซึ่งคณะทำงานประกอบไปด้วย หลวงวิจิตรวาทการ (กิมเหลียง วัฒนปฤดา) ประพันธ์บทร้อง คุณครูละมุล ยมคุปต์ เป็นผู้ประดิษฐ์ท่ารำ คุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง ผู้ออกแบบเครื่องแต่งกาย อาจารย์มนตรี ตราโมท เป็นผู้ประพันธ์ทำนองเพลง โดยนำเสนอเพลงไทยสำเนียงต่าง ๆ ให้เหมาะสมกับชาติพันธุ์ ครูมนตรี ตราโมท ได้ใช้เพลงเงี้ยว ในการสื่อถึงชาติพันธุ์ไทใหญ่

ในงานวิจัยนี้ผู้วิจัยมีจุดหมายเพื่อศึกษาแนวทางการใช้นโยบายการสร้างชาติของจอมพล ป. พิบูลสงคราม ผ่านกระบวนการทางดนตรีในบทเพลงระบำชุมนุมเผ่าไทย ซึ่งเป็นเพียงหนึ่งส่วนในนโยบายทางวัฒนธรรมที่ต้องการรวมเอาชาติพันธุ์ต่าง ๆ ที่เข้าใจว่าเป็นพี่น้องเชื้อสายเดียวกันกับประเทศไทยเรามารวมเข้าไว้ด้วยกันก็เพื่อให้ตอบสนองกับจุดมุ่งหมายของนโยบายรัฐนิยม โดยงานวิจัยมุ่งเน้นที่จะศึกษาเพียงชาติพันธุ์ไทใหญ่เท่านั้น ซึ่งผลการวิเคราะห์ข้อมูลแบ่งเป็น 2 ส่วน ดังนี้

1. ที่มาทางดนตรีของเพลงในระบำชุมนุมเผ่าไทย บริบทที่มีความเชื่อมโยงกับชาติพันธุ์ไทใหญ่

2. แนวทางการใช้ดนตรีไทยสนองตอบนโยบายการสร้างชาติในสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม

1. ที่มาทางดนตรีของเพลงในระบำชุมนุมเผ่าไทย บริบทที่มีความเชื่อมโยงกับชาติพันธุ์ไทใหญ่

จากการสำรวจข้อมูลภาคสนาม เก็บข้อมูลตำราวิชาการ สัมภาษณ์บุคคลข้อมูลที่เกี่ยวข้องทางดนตรีไทย ดนตรีล้านนา และดนตรีไทใหญ่ปรากฏหลักฐานที่สามารถบอกประวัติความเป็นมาของเพลงระบำชุมนุมเผ่าไทยผ่านข้อมูลและหลักฐานแบ่งออกได้ดังนี้

1.1 โน้ตเพลงระบำชุมนุมเผ่าไทย จากหนังสือเพลงสัมพันธไมตรี

1.2 แผ่นเสียงเพลงฟ้อนเชียงใหม่ ตรากระต่าย ห้างหุ้นส่วนจำกัด ต. เง็กชวน

1.3 แผ่นเสียงเพลงฟ้อนเชียงใหม่ ตราพาโลโฟน พิณพาทย์วังบางขุนพรหม

1.4 เพลงท้ายฟ้อนม่านในละครพันทางเรื่องผู้ชนะสิบทิศ

1.5 ข้อสรุปประเด็นที่มาของเพลงระบำชุมนุมเผ่าไทย

1.1 โน้ตเพลงระบำชุมนุมเผ่าไทย จากหนังสือเพลงสัมพันธไมตรี

เนื่องในวันที่ 17 มิถุนายน เป็นวันคล้ายวันเกิดของครูมนตรี ตราโมท ซึ่งเป็นวันที่สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา ฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงมีพระราชวินิจฉัยให้วันดังกล่าวเป็นวันครูมนตรี ตราโมท เพื่อให้ได้จัดกิจกรรมและแสดงมุทิตาจิตตามวาระต่าง ๆ ซึ่งในวันครูมนตรี ตราโมท ประจำปี 2561 มูลนิธิครูมนตรี ตราโมท ร่วมกับสถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาตร์ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร เทศบาลนครนนทบุรี และสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม จัดโครงการเสวนาประกอบการสาธิตขึ้นในหัวข้อเรื่องเพลงสัมพันธไมตรี และได้จัดพิมพ์หนังสือเพลงสัมพันธไมตรี ผลงานของอาจารย์มนตรี ตราโมท ขึ้น 1,000 เล่ม ซึ่งเพลงสัมพันธไมตรีดังกล่าวประกอบไปด้วย เพลงระบำชุมนุมเผ่าไทย เพลงพม่าไทยอธิษฐาน เพลงระบำลาวไทยปณิธาน เพลงระบำไทยไมตรี เพลงระบำมิตรไมตรีญี่ปุ่นไทย และเพลงรำวงโขงสองฝั่ง ในหนังสือปรากฏโน้ตเพลงระบำชุมนุมเผ่าไทย ช่วงไทใหญ่ ดังนี้

เพลงระบำชุมนุมเผ่าไทย ช่วงไทใหญ่

ภูดินันท์ ยินดี บันทึกโน้ต

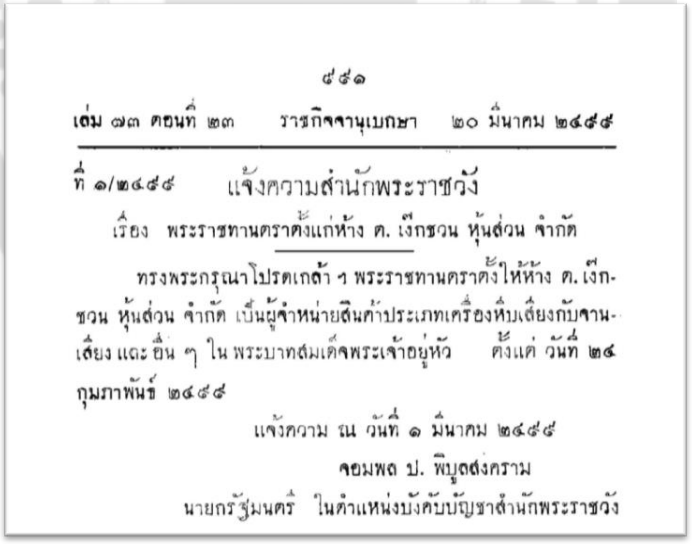
- - - -	- ม – ล	- ร – ซ	-ด – ด̣	- ล ล ล	- ด̣ - ซ	ล ซ ม ซ	- ล – ด̣
- ล ด̣ ร̣	ม̣ ล – ด̣	- ซ ล ท	- ล – ม̣	- - - ม̣	- - - ล̣	ท̣ ล̣ ซ̣ ม̣	- - - ล̣
ท̣ ล̣ ซ̣ ม̣	- ร̣ ร̣ ร̣	- ม̣ – ร̣	- ด̣ ด̣ ด̣	- ล ล ล	- ด̣ - ซ	ล ซ ม ซ	- ล – ด̣
- ล ด̣ ร̣	ม̣ ล – ด̣	- ซ ล ท	- ล ซ ม	- ฟ ฟ ฟ	- ล - ม	- ฟ ฟ ฟ	- ท – ล
- ม – ซ	- ม – ล	ด̣ ล ซ ม	- ซ – ด	- - – -	- ซ – ด	- ม ซ ล	- ซ - ด
- ม ซ ล	- ซ - ด	- ร - ม	- ฟ ร ม	- ร ม ฟ	- ม – ล̣	- ร ม ฟ	- ม – ล̣
- ล - -	- ม – ล	- ร - ซ	- ด – ด̣				

โน้ตเพลงที่บันทึกลงในหนังสือเล่มเพลงสัมพันธ์ไมตรี เพลงระบำชุมนุมเผ่าไทย (ภูดินันท์ ยินดี, การสัมภาษณ์ส่วนบุคล, 27 มีนาคม 2563) โน้ตดังกล่าวถอดจากเทปเพลงระบำชุมนุมเผ่าไทยที่ควบคุมการบรรเลงโดยอาจารย์มนตรี ตราโมท จากหลักฐานพบข้อมูลที่สำคัญว่าเพลงที่ครูมนตรี ตราโมทนำมาใช้ถ่ายทอดความเป็นไทใหญ่ในเพลงระบำชุมนุมเผ่าไทยคือเพลงเงี้ยวของเก่า ซึ่งยังไม่สามารถสรุปได้ว่าเพลงเงี้ยวที่ว่าคือ เพลงฟ้อนเงี้ยว เพลงเงี้ยว หรือเพลงจากชาติพันธุ์ไทใหญ่ (เงี้ยว) แต่สิ่งที่สามารถสรุปได้ชัดเจนคือเพลงนี้เกิดก่อนหรืออยู่ในช่วง พ.ศ. 2498 อย่างแน่นอน เพราะเพลงชุดระบำชุมนุมเผ่าไทยได้แต่งขึ้นเพื่อใช้เป็นระบำเบิกโรงละครเรื่องอานุภาพแห่งความเสียสละ ตามคำสั่งของหลวงวิจิตรวาทการ

1.2 แผ่นเสียงเพลงฟ้อนเชียงใหม่ ตรากระต่าย ห้างหุ้นส่วนจำกัด ต. เง็กชวน

ภาพประกอบ 1 แผ่นเสียงเพลงฟ้อนเชียงใหม่ ตรากระต่าย รหัส TC216-2

ที่มา : (พิพิธภัณฑ์ ธงชาติไทย, 2552)



๔๔๑

เล่ม ๗๓ ตอนที่ ๒๓ ราชกิจจานุเบกษา ๒๐ มีนาคม ๒๔๔๙

ที่ ๑/๒๔๔๙ แจ้งความสำนักพระราชวัง

เรื่อง พระราชทานตราตั้งแก่ห้าง ต. เง็กชวน หุ้นส่วน จำกัด

ทรงพระกรุณาโปรดเกล้า ฯ พระราชทานตราตั้งให้ห้าง ต. เง็กชวน หุ้นส่วน จำกัด เป็นผู้จำหน่ายสินค้าประเภทเครื่องหีบเสียงกับจานเสียง และอื่น ๆ ใน พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ตั้งแต่ วันที่ ๒๔ กุมภาพันธ์ ๒๔๔๙

แจ้งความ ณ วันที่ ๑ มีนาคม ๒๔๔๙

จอมพล ป. พิบูลสงคราม

นายกรัฐมนตรี ในตำแหน่งบังคับบัญชาสำนักพระราชวัง

ภาพประกอบ 2 ราชกิจจานุภาพเบกษา เรื่องพระราชทานตราตั้งแก่ห้าง ต. เง็งชวน หุ้นส่วน จำกัด

ที่มา : (พระราชทานตราตั้งแก่ห้างร้าน ต.เง็งชวน หุ้นส่วน จำกัด, 2499)

ห้างหุ้นส่วนจำกัด ต. เง็กชวน ได้เริ่มผลิตแผ่นเสียงขึ้นในปลายปี พ.ศ. 2468 (ราตรี ธันวารชร, 2551) ได้อัดและบันทึกแผ่นเสียงจำพวกเพลงพื้นเมืองทั้งสี่ภาคแล้วสิ้นตั้งแต่ พ.ศ. 2482 แผ่นเสียงเพลงฟ้อนเชียงใหม่ ตรากระต่าย ห้างหุ้นส่วนจำกัด ต. เง็กชวน หน้า 1-2 เป็นแผ่นเสียงที่สันนิษฐานว่าน่าจะเกิดก่อนหรือในช่วง พ.ศ. 2499 เป็นต้นไป เนื่องจากตราตั้งบนแผ่นเสียงได้รับพระราชทานจากพระบามสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลดุลยเดช ในฐานะผู้แทนจำหน่ายสินค้า ประเภทเครื่องหีบเสียงกับแผ่นเสียงและอื่น ๆ ในนามพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ฯ ดังปรากฏในราชกิจจานุเบกษา วันที่ 1 มีนาคม 2499 เพื่อให้เป็นผู้จำหน่ายเครื่องเล่นแผ่นเสียง แผ่นเสียง และอื่น ๆ ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ฯ สำหับรหัส TC216-2 มีแนวโน้มชัดเจนว่าแผ่นเสียงนี้ผลิตช่วงปี พ.ศ. 2499 – 2503 ส่วนเลข 2 ที่อยู่ท้ายสุดหมายความว่าแผ่นเสียงหน้าที่ 2 (จรัญ กาญจนประดิษฐ์, การสัมภาษณ์ส่วนบุคคล, 2561) จากแผ่นเสียงถอดเป็นโน้ตได้ดังนี้

โน้ตเพลง ฟ้อนเชียงใหม่ หน้า 2

แผ่นเสียงตรากระต่าย ต. เง็กชวน รหัส TC216

ท่อน1

โหม่ง	- - - -	- - - -	- - - ม๊ง	- - - -	- - - ม๊ง	- - - -	- - - ม๊ง	- - - -
กลอง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ต - ต
ฉิ่ง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ระนาด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

โหม่ง	- - - -	- - - ม๊ง	- - - -	- - - ม๊ง	- - - -	- - - ม๊ง	- - - -	- - - ม๊ง
กลอง	- - - ต	- ตตต	- ต - ต	- ต - ต	- ตตต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
ระนาด	- - - -	- มำ - รำ	- ซ ดำ ท	- ดำ รำ มำ	- - - -	- - - -	- ร - ม	- ซ – ล

โหม่ง	- - - -	- - - ม๊ง	- - - -	- - - ม๊ง	- - - -	- - - ม๊ง	- - - -	- - - ม๊ง
กลอง	- ตตต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ตตต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
ระนาด	- - - -	- ม – ล	ซ ล ดำ ม	- ซ – ล	- - - -	- ล ดำ ซ	- ล ด ซ	- ล ล ล

โหม่ง	- - - -	- - - ม๊ง	- - - -	- - - ม๊ง	- - - -	- - - ม๊ง	- - - -	- - - ม๊ง
กลอง	- ตตต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ตตต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
ระนาด	- มำ - มำ	- - รำ	- ซ ดำ ท	- ดำ รำ มำ	- - - -	- - - -	- ร - ม	- ซ – ล

โหม่ง	- - - -	- - - ม๊ง	- - - -	- - - ม๊ง	- - - -	- - - ม๊ง	- - - -	- - - ม๊ง
กลอง	- ตตต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ตตต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
ระนาด	- ล ล ล	- ม – ล	ซ ล ดำ ม	- ซ – ล	- ล ล ล	- ล ดำ ซ	- ล ด ซ	- ล - ล

โหม่ง	- - - -	- - - ม๊ง	- - - -	- - - ม๊ง	- - - -	- - - ม๊ง	- - - -	- - - ม๊ง
กลอง	- ตตต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ตตต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
ระนาด	- มำ - มำ	- - - รำ	- ซ ดำ ท	- ดำ รำ มำ	- - - -	- - - -	- ร - ม	- ซ – ล

โหม่ง	- - - -	- - - มึ้ง	- - - -	- - - มึ้ง	- - - -	- - - มึ้ง	- - - -	- - - มึ้ง
กลอง	- ตตต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ตตต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
ระนาด	- - - -	- ม – ล	ซ ล ดำ ม	- ซ – ล	- ล ล ล	- ล ดำ ซ	- ล ด ซ	- ล - ล

โหม่ง	- - - -	- - - มึ้ง	- - - -	- - - มึ้ง	- - - -	- - - มึ้ง	- - - -	- - - มึ้ง
กลอง	- ตตต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ตตต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
ระนาด	- มำ - มำ	- - - รำ	- ซ ดำ ท	- ดำ รำ มำ	- - - -	- - - -	- ร - ม	- ซ – ล

โหม่ง	- - - -	- - - มึ้ง	- - - -	- - - มึ้ง	- - - -	- - - มึ้ง	- - - -	- - - มึ้ง
กลอง	- ตตต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ตตต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
ระนาด	- ล ล ล	- ม – ล	ซ ล ดำ ม	- ซ – ล	- ล ล ล	ซ ม - ซ	ล ซ ม ซ	- ล - ดำ

ท่อน2

โหม่ง	- - - -	- - - มึ้ง	- - - -	- - - มึ้ง	- - - -	- - - มึ้ง	- - - -	- - - มึ้ง
กลอง	- ตตต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ตตต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
ระนาด	- ล ดำ รำ	มำ ล – ดำ	- ซ ล ท	- ล ซ ม	- - - -	- - - ลำ	ทำ ลำ ซำ มำ	- - - ลำ

โหม่ง	- - - -	- - - มึ้ง	- - - -	- - - มึ้ง	- - - -	- - - มึ้ง	- - - -	- - - มึ้ง
กลอง	- ตตต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ตตต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
ระนาด	ทำ ลำ ซำ มำ	- ซำ – รำ	- มำ – รำ	ดำ รำ ดำ ดำ	- - - ล	ดำ รำ มำ ซ	ล ซ ม ซ	- ล – ดำ

กลับต้น

ท่อน3

โหม่ง	- - - -	- - - มึ้ง	- - - -	- - - มึ้ง	- - - -	- - - มึ้ง	- - - -	- - - มึ้ง
กลอง	- ตตต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ตตต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
ระนาด	- ล ดำ รำ	มำ ล – ดำ	- ซ ล ท	- ล ซ ม	- - - ซ	- ล – ม	- - - ซ	- ท ซ ล

โหม่ง	- - - -	- - - มึ้ง	- - - -	- - - มึ้ง	- - - -	- - - มึ้ง	- - - -	- - - มึ้ง
กลอง	- ตตต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ตตต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
ระนาด	- ม – ซ	- ม – ล	ด ำ ซ ล ม	- ซ – ด	- - – -	- ซ ุ – ด	- - ร ม	ฟ ซ - ด

โหม่ง	- - - -	- - - มึ้ง	- - - -	- - - มึ้ง	- - - -	- - - มึ้ง	- - - -	- - - มึ้ง
กลอง	- ตตต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ตตต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
ระนาด	- - ร ม	ฟ ซ – ด	- ร ม ฟ	- ฟ ร ม	- - ม ฟ	- ม – ล ุ	- - ม ฟ	- ม – ล

โหม่ง	- - - -	- - - มึ้ง	- - - -	- - - มึ้ง	- - - -	- - - มึ้ง	- - - -	- - - มึ้ง
กลอง	- ตตต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ตตต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
ระนาด	- - - -	ซ ม – ล	- ม - ซ	- ด – ด ำ	- - - ล	ด ำ ร ำ ม ซ	ล ซ ม ซ	- ล – ด ำ

โหม่ง	- - - -	- - - มึ้ง	- - - -	- - - มึ้ง
กลอง	- ตตต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
ระนาด	- ล ด ำ ร ำ	ม ำ ล – ด ำ	- ซ ล ท	- ล ซ ม

<u>คำอธิบายสัญลักษณ์</u>

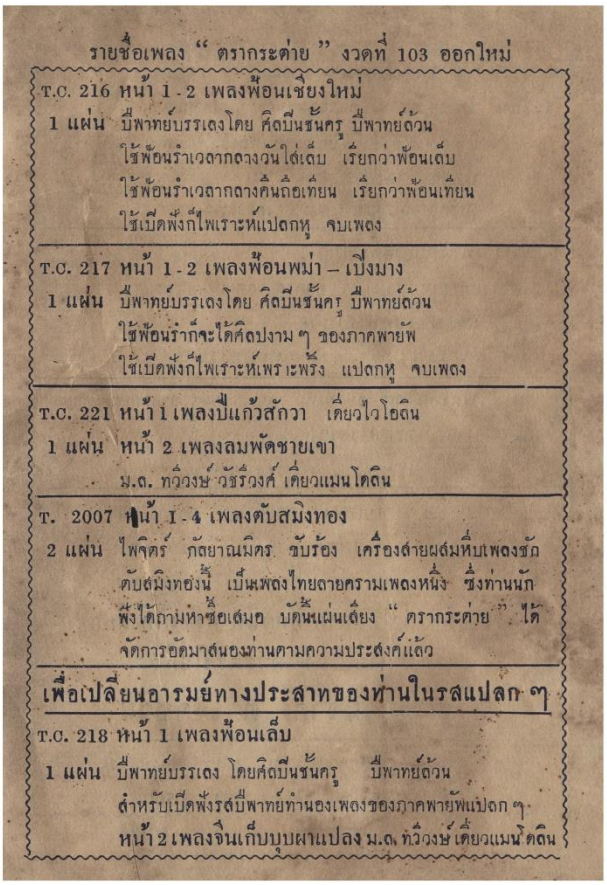
กลอง หมายถึง กลองตะหลดปด สัญลักษณ์ ต แทนเสียง ตก

ภาพประกอบ 3 โน้ตเพลงฟ้อนเชียงใหม่ แผ่นเสียงตรากระต่าย รหัสTC216-2

ที่มา : พงษ์เทพ ตามเมืองปัก (2563)

จากหลักฐานโน้ตเพลงและภูมิหลังของแผ่นเสียงเพลงฟ้อนเชียงใหม่ พบว่าโน้ตเพลงระบำชุมนุมเผ่าไทยจากหลักฐานประวัติและโน้ตเพลงมีความคล้ายคลึงกันกับแผ่นเสียงฟ้อนเชียงใหม่ จะแตกต่างก็เพียงรูปแบบการบรรเลง และตัวโน้ตในการตกแต่งทำนองบางตัว ซึ่งก็ไม่ได้ทำให้บทเพลงเพี้ยนไปจากเดิมนัก จึงเป็นไปได้มากที่เพลงทั้งสองจะมีความเชื่อมโยงกันทาง

ประวัติศาสตร์ อาจเป็นไปได้ว่าเพลงในแผ่นเสียงนี้ครูมนตรี ตราโมทได้นำมาทำเป็นเพลงระบำชุมนุมเผ่าไทย เพื่อให้เกิดข้อสรุปผู้วิจัยจึงได้สัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญเกี่ยวกับเพลงฟ้อนเชียงใหม่


รายชื่อเพลง " ตรากระต่าย " งวดที่ 103 ออกใหม่

T.C. 216 หน้า 1 - 2 เพลงฟ้อนเชียงใหม่
1 แผ่น บีพาทย์บรรเลงโดย ศิลปินชั้นครู บีพาทย์ล้วน
ใช้ฟ้อนรำเวลากลางวันใส่เล็บ เรียกว่าฟ้อนเล็บ
ใช้ฟ้อนรำเวลากลางคืนถือเทียน เรียกว่าฟ้อนเทียน
ใช้เปิดฟังก็ไพเราะห์แปลกหู จบเพลง

T.C. 217 หน้า 1 - 2 เพลงฟ้อนพม่า – เปิ่งมาง
1 แผ่น บีพาทย์บรรเลงโดย ศิลปินชั้นครู บีพาทย์ล้วน
ใช้ฟ้อนรำก็จะได้ศิลปงาม ๆ ของภาคพายัพ
ใช้เปิดฟังก็ไพเราะห์เพราะพริ้ง แปลกหู จบเพลง

T.C. 221 หน้า 1 เพลงปี่แก้วสักวา เดี่ยวไวโอลิน
1 แผ่น หน้า 2 เพลงลมพัดชายเขา
ม.ล. ทวีวงษ์ วรวรรณ์ เดี่ยวแมนโดลิน

T. 2007 หน้า 1 - 4 เพลงตับสมิงทอง
2 แผ่น ไพจิตร ภัยยาณมิตร ขับร้อง เครื่องสายผสมหีบเพลงชัก
ตับสมิงทองนี้ เป็นเพลงไทยสายครามเพลงหนึ่ง ซึ่งท่านนัก
ฟังได้ถามหาซื้อเสมอ บัดนี้แผ่นเสียง " ตรากระต่าย " ได้
จัดการอัดมาสนองท่านตามความประสงค์แล้ว

เพื่อเปลี่ยนอารมย์ทางประสาทของท่านในรสแปลก ๆ

T.C. 218 หน้า 1 เพลงฟ้อนเล็บ
1 แผ่น บีพาทย์บรรเลง โดยศิลปินชั้นครู บีพาทย์ล้วน
สำหรับเปิดฟังรส์บีพาทย์ทำนองเพลงของภาคพายัพแปลก ๆ
หน้า 2 เพลงจีนเก็บบุบผาแปลง ม.ล. ทวีวงษ์ เดี่ยวแมนโดลิน

ภาพประกอบ 4 สมุดรายการแผ่นเสียงตรากระต่าย ต. เง็งชวน

ที่มา: วริศ อัศวะไพฑูรย์ (2563)

แผ่นเสียงตรากระต่าย ห้างหุ้นส่วนจำกัด ต. เง็กชวน เพลงฟ้อนเชียงใหม่ หน้า 2 ช่วงนาทีที่ 1.45 - 2.39 นาที (สุวัฒน์ อรรถกฤษณ์, การสัมภาษณ์ส่วนบุคคล, 18 ตุลาคม 2561) จากการฟังเพลงฟ้อนเชียงใหม่ หน้า 2 คุณครูสุวัฒน์ อรรถกฤษณ์ ได้ให้ข้อมูลว่าเป็นช่วงท้ายของเพลงฟ้อนเทียน ซึ่งเป็นเพลงที่ครูเคยใช่บรรเลงอยู่ในบางโอกาส เป็นข้อมูลที่สอดคล้องกันกับครูสมาน น้อยนิตย์ (สมาน น้อยนิตย์, การสัมภาษณ์ส่วนบุคคล, 25 ตุลาคม 2561) ว่าทำนองเพลงดังกล่าวเป็นช่วงท้ายเพลงฟ้อนเทียน จากข้อมูลของทั้งสองบุคคลที่เป็นไปในทิศทางเดียวกันกับข้อมูลใน

แคตตาล็อคแผ่นเสียง ต. เง็งชวน ว่าถือเทียนเรียกว่าฟ้อนเทียน ใส่เล็บเรียกว่าฟ้อนเล็บ ดังนั้นจากหลักฐานหนังสือ แผ่นเสียง และคำสัมภาษณ์ จึงปรากฏชื่อเพลง 4 ชื่อจาก 1 ทำนองเพลง

1.3 แผ่นเสียงเพลงฟ้อนเชียงใหม่ ตราพาโลโฟน พิณพาทย์วังบางขุนพรหม

ภาพประกอบ 5 แผ่นเสียงพาโลโฟน ฟ้อนเชียงใหม่

ที่มา: ห้องสมุดดนตรี หอสมุดแห่งชาติ

แผ่นเสียงพาโลโฟน(วริศ อัศวะไพฑูรย์, การสัมภาษณ์ส่วนบุคคล, 22 กุมภาพันธ์ 2563) เป็นแผ่นที่มีราคาแพงที่สุดในยุคนั้น เป็นแผ่นเสียงที่ผลิตในช่วงก่อนการเปลี่ยนแปลงการปกครอง ราว พ.ศ.2471 อัดเสียงที่ห้างสุธาดิลก อยู่ที่ตึกที่ทำการของกรมโยธาธิการ เชิงสะพานผ่านฟ้าปัจจุบัน และส่งไปผลิตเป็นแผ่นเสียงที่ประเทศเยอรมัน ในขณะนั้นวงดนตรีไทยบ้านพาทยโกศลได้ถวายงานเป็นผู้บรรเลงให้กับพิณพาทย์วังบางขุนพรหมในสมเด็จบรมพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ผู้อำนวยการบรรเลงคือจางวางทั่ว พาทยโกศล และนางเจริญ พาทยโกศล (หม่อมเจริญ) สำหรับเพลงฟ้อนเชียงใหม่ที่บรรเลงด้วยวงพิณพาทย์วังบางขุนพรหม แผ่นเสียงสปีด 78 คือหมุน 78 ต่อนาที โดยปรากฏโน้ตเพลงดังนี้

โน้ตเพลงฟ้อนเชียงใหม่ แผ่นเสียงพาโลโฟน พิณพาทย์วังบางขุนพรหม

- - - -	- - - ซ	- - - -	- ฟ ม ร	- - - -	- ซ - ฟ	- ฟ ด ฟ	- ฟ ม ร
- - - -	- ล - ล	- ล ด ร	- - - ร	- - ม ฟ	- - ม ร	- - ด ท	- - - -
- - ฟ ท	- - ล ซ	- - ฟ ท	- - ฟ ท	- ด - ท	- - ด ท	- - ด ท	- - ด ท
- - ล ซ	- - ฟ ร	- - - -	- - - ท	- - ร ท	- ล - ร	- - ม ฟ	- - ม ร
- - ม ฟ	- - ซ ฟ	- - - -	- - - ร	- ม - ฟ	- ล - ท	- ล - ฟ	- ร ม ร

จากโน้ตเพลงจะสังเกตได้ว่าทำนองไม่มีความคล้ายคลึงเพลงระบำชุมนุมเผ่าไทยเลย แต่หลักฐานชิ้นนี้ทำให้พบว่าชื่อเรียกเพลงฟ้อนเชียงใหม่ไม่ได้มีเพียงทำนองที่อยู่ในแผ่นเสียงตรากระต่ายเพียงอย่างเดียว ดังนั้นจึงทำให้ข้อสันนิฐานเรื่องการเชื่อมโยงทางประวัติศาสตร์ระหว่างเพลงระบำชุมนุมเผ่าไทยและเพลงฟ้อนเชียงใหม่ แผ่นเสียงตรากระต่าย จึงมีน้ำหนักเพิ่มขึ้น

1.4 เพลงท้ายฟ้อนม่านในละครพันทางเรื่องผู้ชนะสิบทิศ

หนังสือบทละครพันทางเรื่องผู้ชนะสิบทิศ แต่งโดยยาขอบ และนำมาผลิตเป็นละครพันทางโดยคุณครูเสรี หวังในธรรม เป็นหลักฐานชิ้นสำคัญอีก 1 ชิ้น ซึ่งได้ให้ข้อมูลที่น่าสนใจในส่วนของบทร้องตอนหนึ่งที่ว่า (ยาขอบ, 2534, น. 186)

“– ร้องเพลงท้ายฟ้อนม่าน –

ตะคะญี –

มังฉงาย ผู้นี้ ชาตรีชาติ ทั้งเปรื่องปราด ดีเด่น เป็นนักหนา
มิน่าเล่า มังสินธู ผู้ครูบา จึงวางใจ ให้มาหา ตัวเรานี้
จึงบอกแก่ มังฉงาย ตามหมายนั่น ว่าเรานั้น ปลื้มล้น เป็นพ้นที่
ขอเชิญไป สนทนา ร่วมพาที เสียยังที่ ในเรือน ฉันเพื่อนกัน”

จากบทละครดังกล่าว เมื่อบทละครเขียนในรูปแบบนี้มีคำว่า “ร้อง” ขึ้นต้นแล้วตามด้วยชื่อเพลง นักดนตรีไทยจะเข้าใจกันดีว่าต้องบรรเลงประกอบการรับร้องส่งร้องด้วยเพลงนั้น ๆ ซึ่งบทละครช่วงนี้ได้บรรจุทำนองร้องเพลงท้ายฟ้อนม่าน ซึ่งดูเหมือนไม่มีความเกี่ยวข้องกับงานวิจัย แต่หากได้ชมการแสดงจะพบว่า เมื่อถึงบทละครดังกล่าววงดนตรีไทยจะบรรเลงด้วยเพลงระบำชุมนุมเผ่าไทยที่เป็นช่วงสำเนียงไทใหญ่ และผู้ขับร้องก็จะขับร้องไปพร้อมกับดนตรีด้วยเนื้อเพลงดังกล่าว ดังนั้นจึงปรากฏชื่อเพลงที่เป็นประเด็นศึกษาที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยอีก 1 ประเด็น คือ เพลงท้ายฟ้อนม่าน จากการสัมภาษณ์ (ภาณุภัค โมกขศักดิ์, การสัมภาษณ์ส่วนบุคล, 20 มกราคม

2563) อ้างถึง คุณครูสิงหล สังจุ้ย ที่เคยเป่าปี่ประกอบการแสดงละครพันทาง เรื่องผู้ชนะสิบทิศ โดยการควบคุมของครูเสรี หวังในธรรม ว่าแท้จริงทำนองเพลงที่บรรเลงเมื่อถึงบทที่บรรจุด้วยเพลงท้ายฟ้อนม่านคือท้ายเพลงฟ้อนเทียน ซึ่งสอดคล้องกับคุณครูสุวัฒน์ อรรถกฤษณ์ ที่ว่าทำนองเพลงแบบนี้คือช่วงท้ายของเพลงฟ้อนเทียน และอีกหนึ่งประเด็นที่น่าสนใจครูสมชาย ทับพร ให้ข้อมูลกับอาจารย์ภาณุภัค โมกขศักดิ์ ว่าท่านเป็นบุคคลที่บรรจุเพลงในละครเรื่องนี้กับคุณครูกัญญา โลหิตาจล ในงานวิจัย (สมพิศ สุขวิพัฒน์, 2539) กล่าวว่าข้อมูลผู้บรรจุทำนองในเพลงละครพันทางเรื่องผู้ชนะสิบทิศคือ คุณครูสมชาย ทับพร และคุณครูกัญญา โลหิตาจล พร้อมทั้งรายชื่อเพลงที่ทั้งสองท่านบรรจุลงในบทละคร ซึ่งไม่ปรากฏรายชื่อเพลงท้ายฟ้อนม่านอยู่ในงานวิจัยซึ่งสอดคล้องกับคำให้สัมภาษณ์ จากเพลงที่เป็นประเด็นดังกล่าวครูได้ชี้แจงว่าไม่ใช่ท้ายเพลงฟ้อนม่านอย่างที่ปรากฏในหนังสือบทละครที่อ้างอิง อาจเป็นเพราะความผิดพลาดประการใดประการหนึ่งจึงปรากฏชื่อเพลงท้ายฟ้อนม่านตรงนั้น ซึ่งตอนที่ท่านบรรจุเพลงท่านใช้เพลงระบำชุมนุมเผ่าไทย (ช่วงไทใหญ่) ในการบรรจุทำนองเพลง ซึ่งไม่รู้ว่าแท้จริงเรียกว่าเพลงอะไร แต่อาจารย์มนตรี ตราโมท เรียกเพลง เงี้ยว

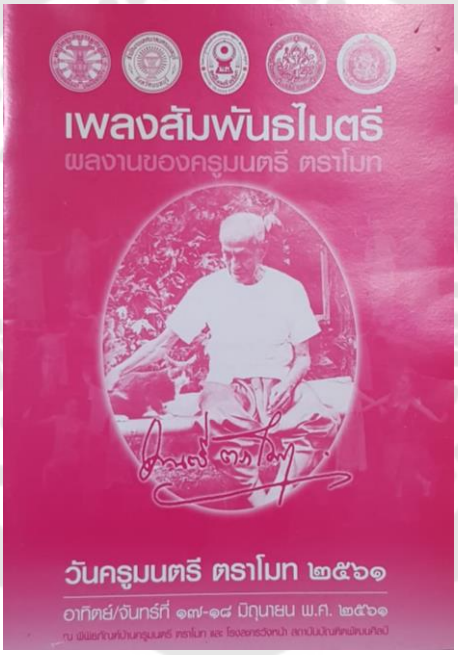
1.5 ข้อสรุปประเด็นที่มาของเพลงระบำชุมนุมเผ่าไทย

การวิเคราะห์ประเด็นการหาที่มาของเพลงระบำชุมนุมเผ่าไทยช่วงไทใหญ่ เพื่อหาบทสรุปความเชื่อมโยงทางประวัติศาสตร์ของบทเพลงในดนตรีไทยกับชาติพันธุ์ไทยใหญ่พบว่า บทเพลงเงี้ยวที่เป็นเพลงตั้งต้นในการสร้างสรรค์เพลงระบำชุมนุมเผ่าไทย ช่วงสำเนียงไทใหญ่ ปรากฏชื่อเรียกไม่แน่นอนชัดเจน จากการสัมภาษณ์บุคคลข้อมูลที่น่าเชื่อถือทางดนตรีไทยที่มีความเกี่ยวข้องกับบทเพลงนี้ในสถานการณ์ต่าง ๆ ซึ่งได้แก่ สัมภาษณ์คุณครูสมาน น้อยนิตย์ คุณครูสุวัฒน์ อรรถกฤษณ์ คุณครูพิบูลศักดิ์ วิจิตรระกะ อาจารย์จรัญ กาญจนประดิษฐ์ เรื่องทำนองเพลงฟ้อนเชียงใหม่ ในแผ่นเสียงตรากระต่าย สัมภาษณ์อาจารย์ภาณุภัค โมกขศักดิ์ คุณครูสิงหล สังจุ้ย คุณครูสมชาย ทับพร คุณครูไชยยะ ทางมีศรี เรื่องเพลงท้ายฟ้อนม่านในละครพันทาง เรื่องผู้ชนะสิบทิศ ประเด็นเรื่องเพลงฟ้อนเชียงใหม่ บนแผ่นเสียงตรากระต่าย และเพลงในละครพันทางเรื่องผู้ชนะสิบทิศ ตามผลการวิเคราะห์ข้อมูลปรากฏเพลงที่มีทำนองคล้ายกับเพลงเงี้ยวตามหลักฐานข้างต้นในชื่อเพลงฟ้อนเล็บ ฟ้อนเทียน ฟ้อนเชียงใหม่ ท้ายฟ้อนม่าน ทั้งสี่เพลงนี้ถูกเรียกต่างชื่อกันเพราะได้รับหน้าที่ต่างกัน แต่หลักฐานที่มาของบทเพลงชิ้นที่เก่าที่สุดที่ค้นพบคือแผ่นเสียงเพลงฟ้อนเชียงใหม่ ตรากระต่าย ต. เง็งชวน ที่ปรากฏว่าอัดเพลงฟ้อนต่าง ๆ เสร็จสิ้นเมื่อปี 2482

2. แนวทางการใช้ดนตรีไทยสนองตอบนโยบายการสร้างชาติในสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม

ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลพบหลักฐานตามจุดประสงค์ข้อที่ 1 ว่ามีเพลงที่คล้ายคลึงกับเพลงระบำชุมนุมเผ่าไทย ช่วงไทใหญ่ คือเพลงฟ้อนเชียงใหม่ในแผ่นเสียงตรากระต่ายที่เป็นหลักฐานชิ้นเก่าแก่ที่สุดที่ค้นพบ ดังนั้นเพื่อที่จะหาข้อสรุปในเรื่องที่บทเพลงไปรับใช้นโยบายการสร้างชาติในสมัยจอมพล ป. พิบูลสงครามอย่างไรนั้นจึงจำเป็นต้องวิเคราะห์เนื้อร้อง และโน้ตเพลงระบำชุมนุมเผ่าไทย ช่วงสำเนียงไทใหญ่ เปรียบเทียบกับเพลงฟ้อนเชียงใหม่ เพื่อหาข้อสรุปดังนี้

2.1 วิเคราะห์บทร้องเพลงระบำชุมนุมเผ่าไทย ช่วงไทใหญ่



ภาพประกอบ 6 หนังสือเพลงสัมพันธไมตรี ผลงานของมนตรี ตราโมท

ที่มา : พงษ์เทพ ตามเมืองปัก (2563)

บทร้องเพลงระบำชุมนุมเผ่าไทย ในหนังสือเพลงสัมพันธไมตรี

ผู้ประพันธ์ : หลวงวิจิตรวาทการ

นี่พี่น้องของเราไทยลานนา อยู่ด้วยกันนานมาแต่เก่าก่อน
ได้ร่วมแรงร่วมใจสร้างไทยเรา เป็นพงศ์เผ่าญาติสนิทและมิตรแท้
นี่ไทยใหญ่อยู่ใกล้ ๆ ทางทิศเหนือ เป็นชาติเชื้อพี่ชายของไทยแน่
ยังรักษาความเป็นไทยไม่ผันแปร ขยายแผ่สาขาตระกูลไทย
นี่คือไทยลานช้างอยู่ข้างเคียง เคยร่วมเรียงอยู่เป็นสุขทุกสมัย
แม่น้ำโขงกั้นเขตประเทศไว้ แต่ไม่กั้นดวงใจที่รักกัน
นี่พี่น้องชาวสิบสองจุไท เป็นพี่ใหญ่แน่แท้ไม่แปรผัน
ต้นเชื้อสายไทยน้อยแหล่งสำคัญ ครั้งสมัยดึกดำบรรพ์ขุนบรม
พี่น้องพวกสุดท้ายที่เข้ามา ก็เป็นไทยมีชื่อว่าไทยอาหม
ล้วนเลือดเนื้อเชื้อไทยใฝ่นิยม ให้อาณาประชาคมไทยสมบูรณ์

จากคำที่ใช้ในการแต่งบทร้องปรากฏคำว่า “ไทย” เป็นคำที่เริ่มใช้ในสมัยจอมพล ป. พิบูลสงครามสำหรับเรียกชื่อสัญชาติ เชื้อชาติ ประชากร ไปจนถึงประเทศ แต่ในบทเพลงระบำชุมนุมเผ่าไทยใช้คำว่าไทยนำหน้าชื่อกลุ่มชาติพันธุ์ลานนา ไทใหญ่ ลานช้าง สิบสองจุไท ไทอาหม ซึ่งเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่ไม่ได้สัญชาติและเชื้อชาติไทย เพียงแต่มีประชากรของกลุ่มชาติพันธุ์ดังกล่าวบางส่วนที่อาศัยอยู่ในประเทศไทย และกลุ่มชาติพันธุ์บางกลุ่มที่มีชายแดนติดกับประเทศไทยเท่านั้น ซึ่งในประวัติศาสตร์คนเหล่านี้อยู่ในกลุ่มชาวไตที่อพยพจากเทือกเขาอัลไตแยกย้ายกันไปตั้งรกรากถิ่นฐานตามพื้นที่ต่าง ๆ ในแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เพราะฉะนั้นคำที่ใช่เรียกนำหน้ากลุ่มชาติพันธุ์เหล่านี้ส่วนใหญ่เรียกว่า “ไต” หรือ “ไท” เช่น ไทใหญ่ ไทอาหม สิบสองจุไท เป็นต้น ดังนั้นสำหรับการบทร้องช่วงไทใหญ่ที่ว่า

“นี่ไทยใหญ่อยู่ใกล้ ๆ ทางทิศเหนือ เป็นชาติเชื้อพี่ชายของไทยแน่
ยังรักษาความเป็นไทยไม่ผันแปร ขยายแผ่สาขาตระกูลไทย”

เป็นประเด็นการศึกษาที่แสดงให้เห็นว่าผู้ประพันธ์ต้องการสื่อให้ผู้ฟังเข้าใจว่าบ้านใกล้เรือนเคียงทางภาคเหนือของไทยเรานี้คือชาวไทใหญ่เป็นพี่น้องของคนไทย ยังคงรักษาวัฒนธรรมความเป็นไทยไว้เป็นอย่างดี มีการสืบทอดมรดกทางภูมิปัญญาต่อกันจากรุ่นต่อรุ่นเป็นกลุ่มเชื้อสายที่สำคัญของตระกูลไทย จากการศึกษาประเด็นภาษาที่ใช้ประพันธ์บทร้องนี้ แสดงให้เห็นถึงความพยายามที่จะหยิบยื่นความเป็นไทยให้กับชาติพันธุ์ที่อยู่ในบทเพลง ด้วยวิธีการสร้าง

วาทกรรมคำว่า “ตระกูลไทย” ที่แสดงว่าญาติพี่น้องที่เป็นเลือดเนื้อเชื้อไทยเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่ปรากฏในบทเพลงตามเจตนารมณ์ของนโยบายรัฐนิยม

2.2 วิเคราะห์เพลงระบำชุมนุมเผ่าไทย ช่วงสำเนียงไทใหญ่

เพลงระบำชุมนุมเผ่าไทย

ตะโพนมอญ	- - - -	- เท็ด - เท่ง	- - - -	- เท็ด - เท่ง	- - - -	- เท็ด - เท่ง	- - - -	- เท็ด - เท่ง
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- ฉิ่ง - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- ฉิ่ง - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- ฉิ่ง - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- ฉิ่ง - ฉับ
ทำนองหลัก	- - - -	- ม – ล	- ร – ซ	-ด – ด̣	- ล ล ล	- ด̣ - ซ	ล ซ ม ซ	- ล – ด̣

ตะโพนมอญ	- - - -	- เท็ด - เท่ง	- - - -	- เท็ด - เท่ง	- - - -	- เท็ด - เท่ง	- - - -	- เท็ด - เท่ง
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- ฉิ่ง - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- ฉิ่ง - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- ฉิ่ง - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- ฉิ่ง - ฉับ
ทำนองหลัก	- ล ด̣ ร̣	ม̣ ล – ด̣	- ซ ล ท	- ล – ม̣	- - - ม̣	- - - ล̣	ท̣ ล̣ ซ̣ ม̣	- - - ล̣

ตะโพนมอญ	- - - -	- เท็ด - เท่ง	- - - -	- เท็ด - เท่ง	- - - -	- เท็ด - เท่ง	- - - -	- เท็ด - เท่ง
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- ฉิ่ง - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- ฉิ่ง - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- ฉิ่ง - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- ฉิ่ง - ฉับ
ทำนองหลัก	ท̣ ล̣ ซ̣ ม̣	- ร̣ ร̣ ร̣	- ม̣ – ร̣	- ด̣ ด̣ ด̣	- ล ล ล	- ด̣ - ซ	ล ซ ม ซ	- ล – ด̣

ตะโพนมอญ	- - - -	- เท็ด - เท่ง	- - - -	- เท็ด - เท่ง	- - - -	- เท็ด - เท่ง	- - - -	- เท็ด - เท่ง
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- ฉิ่ง - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- ฉิ่ง - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- ฉิ่ง - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- ฉิ่ง - ฉับ
ทำนองหลัก	- ล ด̣ ร̣	ม̣ ล – ด̣	- ซ ล ท	- ล ซ ม	- ฟ ฟ ฟ	- ล - ม	- ฟ ฟ ฟ	- ท – ล

ตะโพนมอญ	- - - -	- เท็ด - เท่ง	- - - -	- เท็ด - เท่ง	- - - -	- เท็ด - เท่ง	- - - -	- เท็ด - เท่ง
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- ฉิ่ง - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- ฉิ่ง - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- ฉิ่ง - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- ฉิ่ง - ฉับ
ทำนองหลัก	- ม – ซ	- ม – ล	ด̣ ล ซ ม	- ซ – ด	- - – -	- ซ – ด	- ม ซ ล	- ซ - ด

ตะโพนมอญ	- - - -	- เท็ด - เท่ง	- - - -	- เท็ด - เท่ง	- - - -	- เท็ด - เท่ง	- - - -	- เท็ด - เท่ง
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- ฉิ่ง - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- ฉิ่ง - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- ฉิ่ง - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- ฉิ่ง - ฉับ
ทำนองหลัก	- ม ซ ล	- ซ - ด	- ร - ม	- ฟ ร ม	- ร ม ฟ	- ม – ล̣	- ร ม ฟ	- ม – ล̣

ตะโพนมอญ	- - - -	- เท็ด - เท่ง	- - - -	- เท็ด - เท่ง
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- ฉิ่ง - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- ฉิ่ง - ฉับ
ทำนองหลัก	- ล - -	- ม – ล	- ร - ซ	- ด – ด์

2.2.1 จังหวะหน้าทับ

ฉิ่งและตะโพนมอญ คือเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่กำกับจังหวะให้เพลงระบำชุมนุมเผ่าไทยเกิดสุนทรีย์ในเพลงไทยสำเนียงไทใหญ่ ซึ่งบันทึกเป็นโน้ตได้ดังนี้ โดยโน้ตจะยกตัวอย่างเพียง 1 วรรคเพลง คือ 4 ห้องเพลง เพราะเนื่องจากวรรคเพลงถัดไปก็ใช้ทำนองเดิมจนจบเพลง

ตะโพนมอญ	- - - -	- เท็ด - เท่ง	- - - -	- เท็ด - เท่ง
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- ฉิ่ง - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- ฉิ่ง - ฉับ

จากตาราง(ธีรพล น้อยนิตย์, การสัมภาษณ์ส่วนบุคคล, 10 มีนาคม 2563) โน้ตตะโพนมอญบรรเลงด้วยหน้าทับมอญเก่า อัตราจังหวะชั้นเดียว และฉิ่งตีทำนองเดียวกับสำเนียงจีนแต่มีรูปแบบการเคลื่อนที่ของจังหวะแตกต่างจากแบบทั่วไปทั้งนี้เพราะปรับให้เหมาะสมกับทำนองเพลงระบำชุมนุมเผ่าไทย ช่วงไทใหญ่ การเลือกเครื่องกำกับจังหวะไม่จำเป็นต้องใช้ตะโพนมอญเพลงอย่างเดียว สามารถใช้กลองชนิดอื่น ๆ ที่สามารถสร้างหน้าทับให้สอดคล้องกับสำเนียงเพลงและสัดส่วนของเพลงได้ เช่น กลองแขก โทน-รำมะนา เป็นต้น ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับผู้บรรเลงเห็นสมควร ซึ่งฟังแล้วต้องเกิดสุนทรีย์ในสำเนียงไทใหญ่

2.2.2 วิเคราะห์รูปแบบกระสวนจังหวะ

จากโน้ตเพลงระบำชุมนุมเผ่าไทย ช่วงสำเนียงไทใหญ่ข้างต้น สามารถเขียนรูปแบบกระสวนจังหวะได้ดังนี้

- - - -	- X – X	- X – X	- X – X	- X X X	- X - X	X X X X	- X – X
- X X X	X X – X	- X X X	- X – X	- - - X	- - - X	X X X X	- - - X
X X X X	- X X X	- X – X	- X X X	- X X X	- X - X	X X X X	- X – X
- X X X	X X – X	- X X X	- X X X	- X X X	- X - X	- X X X	- X – X
- X – X	- X – X	X X X X	- X – X	- - - -	- X – X	- X X X	- X - X
- X X X	- X - X	- X - X	- X X X	- X X X	- X – X	- X X X	- X – X
- X - -	- X – X	- X - X	- X – X				

โน้ตเพลงระบำชุมนุมเผ่าไทย ช่วงสำเนียงไทใหญ่เมื่อแจกแจงตำแหน่งของตัวโน้ตแล้ว เพื่อให้มองความชัดเจนให้เกี่ยวกับรูปแบบกระสวนจังหวะมากยิ่งขึ้น ต้องวิเคราะห์รูปแบบกระสวนจังหวะเข้ากับทำนองเพลงโดยทำที่ละสองห้องเพลง สาเหตุที่ต้องเป็นสองห้องเพลงก็เพราะว่าในทางดนตรีไทย วรรคเพลงหนึ่งวรรคจะมีทั้งหมดสี่ห้องเพลง ซึ่งหลักการทางดนตรีไทยหากจะประพันธ์เพลงเพิ่ม หรือลดทอนเพลง ต้องทำให้เพิ่มขึ้นหรือลดลงเป็นเท่าตัว ดังนั้นเมื่อต้องการลงรายละเอียดให้ลึกในรูปแบบกระสวนจังหวะก็ควรลงไปหาหน่วยที่เล็กที่สุดของวรรคเพลง ซึ่งหากเป็นหนึ่งวรรคเพลงจะน้อยเกินไปไม่สามารถมองเห็นรายละเอียดได้มากนัก ดังนั้นสองห้องเพลงจึงเป็นที่นิยมนำมาวิเคราะห์มากดังนี้

รูปแบบที่ 1	- - - -	- X – X	2 ครั้ง
รูปแบบที่ 2	- X – X	-X – X	3 ครั้ง
รูปแบบที่ 3	- X X X	- X – X	9 ครั้ง
รูปแบบที่ 4	X X X X	- X – X	3 ครั้ง
รูปแบบที่ 5	- X X X	X X – X	2 ครั้ง
รูปแบบที่ 6	- - - X	- - - X	1 ครั้ง
รูปแบบที่ 7	X X X X	- - - X	1 ครั้ง
รูปแบบที่ 8	X X X X	- X X X	1 ครั้ง
รูปแบบที่ 9	- X – X	- X X X	2 ครั้ง
รูปแบบที่ 10	- X X X	- X X X	1 ครั้ง

รูปแบบที่ 11 | - X - - | - X – X | 1 ครั้ง

จากรูปแบบทั้งหมด 26 รูปแบบเมื่อรวมจำนวนรูปแบบที่ใช้ซ้ำกันแล้ว ได้รูปแบบที่ใช้ทั้งหมดจำนวน 11 รูปแบบ สามารถเรียงลำดับรูปแบบกระสวนจังหวะที่ใช้ซ้ำจากมากที่สุดไปน้อยที่สุดได้ดังนี้

รูปแบบที่	จำนวน (ครั้ง)
3	9
2	3
4	3
1	2
5	2
9	2
6	1
7	1
8	1
10	1
11	1

โดยสรุปข้อมูลการจำแนกรูปแบบกระสวนจังหวะข้างต้น เมื่อนำมาแจกแจงความถี่ของการใช้แต่ละรูปแบบแล้ว พบรูปแบบที่เป็นเอกลักษณ์โดดเด่น 3 รูปแบบแบ่งตามความถี่ในการใช้งานศึกษาควบคู่กับโน้ตเพลงระบำชุมนุมเผ่าไทย ช่วงไทใหญ่จะทำให้เห็นภาพชัดเจนได้ดังนี้

โน้ตเพลงระบำชุมนุมเผ่าไทย ช่วงไทใหญ่ ในหนังสือเพลงสัมพันธไมตรี ผลงานครูมนตรี ตราโมท

- - - -	- ม – ล	- ร – ซ	-ด – ดˍ	- ล ล ล	- ดˍ - ซ	ล ซ ม ซ	- ล – ดˍ
- ล ดˍ รˍ	มˍ ล – ดˍ	- ซ ล ท	- ล – มˍ	- - - มˍ	- - - ลˍ	ทˍ ลˍ ซˍ มˍ	- - - ลˍ
ทˍ ลˍ ซˍ มˍ	- รˍ รˍ รˍ	- มˍ – รˍ	- ดˍ ดˍ ดˍ	- ล ล ล	- ดˍ - ซ	ล ซ ม ซ	- ล – ดˍ
- ล ดˍ รˍ	มˍ ล – ดˍ	- ซ ล ท	- ล ซ ม	- ฟ ฟ ฟ	- ล - ม	- ฟ ฟ ฟ	- ท – ล
- ม – ซ	- ม – ล	ดˍ ล ซ ม	- ซ – ด	- - – -	- ซ – ด	- ม ซ ล	- ซ - ด
- ม ซ ล	- ซ - ด	- ร - ม	- ฟ ร ม	- ร ม ฟ	- ม – ลˍ	- ร ม ฟ	- ม – ลˍ
- ล - -	- ม – ล	- ร - ซ	- ด – ดˍ				

2.2.2.1 กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3

- X X X	- X – X

ความถี่ในการใช้จำนวน 9 ครั้ง

เมื่อตัดทำนองที่ซ้ำกันออกพบทั้งหมด 6 ทำนอง

- ล ล ล	- ดˍ - ซ	- ซ ล ท	- ล – มˍ	- ฟ ฟ ฟ	- ล - ม
- ฟ ฟ ฟ	- ท – ล	- ม ซ ล	- ซ - ด	- ร ม ฟ	- ม – ลˍ

จากทำนองทั้งหมดสามารถจัดกลุ่มตามความสันพันธ์ของทำนองเพลงได้ 3 กลุ่มดังนี้

กลุ่มที่ 1

- ล ล ล	- ดˍ - ซ

กลุ่มที่ 2

- ฟ ฟ ฟ	- ล - ม	- ฟ ฟ ฟ	- ท – ล	- ร ม ฟ	- ม – ลˍ

กลุ่มที่ 3

- ซ ล ท	- ล – มˍ	- ม ซ ล	- ซ - ด

โน้ตเพลงระบำชุมนุมเผ่าไทย ช่วงไทใหญ่ ในหนังสือเพลงสัมพันธไมตรี ผลงานครูมนตรี ตราโมท

- - - -	- ม – ล	- ร – ซ	-ด – ด̣	- ล ล ล	- ด̣ - ซ	ล ซ ม ซ	- ล – ด̣
- ล ด̣ ร̣	ม̣ ล – ด̣	- ซ ล ท	- ล – ม̣	- - - ม̣	- - - ล̣	ท̣ ล̣ ซ̣ ม̣	- - - ล̣
ท̣ ล̣ ซ̣ ม̣	- ร̣ ร̣ ร̣	- ม̣ – ร̣	- ด̣ ด̣ ด̣	- ล ล ล	- ด̣ - ซ	ล ซ ม ซ	- ล – ด̣
- ล ด̣ ร̣	ม̣ ล – ด̣	- ซ ล ท	- ล ซ ม	- ฟ ฟ ฟ	- ล - ม	- ฟ ฟ ฟ	- ท – ล
- ม – ซ	- ม – ล	ด̣ ล ซ ม	- ซ – ด	- - – -	- ซ – ด	- ม ซ ล	- ซ - ด
- ม ซ ล	- ซ - ด	- ร - ม	- ฟ ร ม	- ร ม ฟ	- ม – ล̣	- ร ม ฟ	- ม – ล̣
- ล - -	- ม – ล	- ร - ซ	- ด – ด̣				

กลุ่มที่ 1 ทำนองที่ 1

- ล ล ล	- ด̣ - ซ

พบว่าโน้ตอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงโด มีตำแหน่งอยู่ที่ ห้องที่ 5-6 ของบรรทัดที่ 1 มีการนำไปใช้ซ้ำในบรรทัดที่ 3 รูปแบบเดิมทุกประการ

กลุ่มที่ 2 ทำนองที่ 1

- ฟ ฟ ฟ	- ล - ม

ทำนองที่ 2

- ฟ ฟ ฟ	- ท – ล

ทำนองที่ 1 และทำนองที่ 2 เป็นโน้ตที่ต่อกันเป็น 1 วรรค อยู่ในห้องเพลงที่ 5-8 บรรทัดที่ 4 ในบทเพลง เมื่อวิเคราะห์กลุ่มตัวโน้ตทั้งสองทำนองและโน้ตข้างเคียง แล้วพบว่าจัดอยู่ในบันไดเสียงโดที่มีเสียงฟาเข้ามาเป็นโน้ตรอง ซึ่งเมื่อเทียบกับโน้ตกลุ่มที่ 2 ทำนองที่ 3 “- ร ม ฟ - ม - ล̣” ห้องที่เพลง 5-8 บรรทัดที่ 6 พบว่าทั้งสามทำนองเป็นทำนองแปลมาจากทำนองหลักคือ ห้องที่เพลง 5-8 บรรทัดที่ 2 เนื่องจากมีลูกตกเดียวกัน เพียงแต่มีทำนองที่ 3 บรรทัดที่ 6 กลุ่มตัวโน้ตอยู่ในบันไดเสียงโด ซึ่งก็เป็นกลวิธีหนึ่งในการประพันธ์เพลง

กลุ่มที่ 3 ทำนองที่ 1

- ซ ล ท	- ล – ม̣

ทำนองที่ 1 นี้มีกลุ่มตัวโน้ตอยู่ในบันไดเสียงโด โดยมีเสียง ที ทำหน้าที่เป็นโน้ตรอง มีตำแหน่งอยู่ที่ ห้องเพลงที่ 3-4 ในบรรทัดที่ 2 และ 4 ซึ่งมีการใช้ทำนองนี้ซ้ำอย่างเดิมทุกอย่าง 2 ครั้ง ในตำแหน่งเดียวกันที่บรรทัดที่ 6 ที่มีการแปลทำนองโดยใช้โน้ตรองเข้ามาสร้างความโดดเด่นของเพลงและจบที่ลูกตกเสียงมีเช่นเดิม ประเด็นการซ้ำตำแหน่งลูกตกจึงสรุปได้ว่าทั้ง 3 ทำนองเป็นทำนองเดียวกัน

โน้ตเพลงระบำชุมนุมเผ่าไทย ช่วงไทใหญ่ ในหนังสือเพลงสัมพันธไมตรี ผลงานครูมนตรี ตราโมท

- - - -	- ม – ล	- ร – ซ	-ด – ด̣	- ล ล ล	- ด̣ - ซ	ล ซ ม ซ	- ล – ด̣
- ล ด̣ ร̣	ม̣ ล – ด̣	- ซ ล ท	- ล – ม̣	- - - ม̣	- - - ล̣	ท̣ ล̣ ซ̣ ม̣	- - - ล̣
ท̣ ล̣ ซ̣ ม̣	- ร̣ ร̣ ร̣	- ม̣ – ร̣	- ด̣ ด̣ ด̣	- ล ล ล	- ด̣ - ซ	ล ซ ม ซ	- ล – ด̣
- ล ด̣ ร̣	ม̣ ล – ด̣	- ซ ล ท	- ล ซ ม	- ฟ ฟ ฟ	- ล - ม	- ฟ ฟ ฟ	- ท – ล
- ม – ซ	- ม – ล	ด̣ ล ซ ม	- ซ – ด	- - – -	- ซ – ด	- ม ซ ล	- ซ - ด
- ม ซ ล	- ซ - ด	- ร - ม	- ฟ ร ม	- ร ม ฟ	- ม – ล̣	- ร ม ฟ	- ม – ล̣
- ล - -	- ม – ล	- ร - ซ	- ด – ด̣				

2.2.2.2 กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2

- X - X	- X – X

ความถี่ในการใช้จำนวน 3 ครั้ง

เมื่อตัดทำนองที่ซ้ำกันออกพบทั้งหมด 2 ทำนอง

- ร – ซ	-ด – ด̣

- ม – ซ	- ม – ล

เมื่อนำทำนองที่มีกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2 พิจารณาพบว่าทำนองทั้ง 3 ทำนองปรากฏในบรรทัดที่ 1 5 และ 7 มีทำนองซ้ำกันอยู่ 1 ทำนอง จึงเหลือเพียง 2 ทำนองที่แตกต่างกันซึ่งทั้งสองทำนองนี้อยู่ในบันไดเสียงโดเช่นเดียวกัน หากนำทั้งสองทำนองมารวมกันจะได้ทำนองในวรรคที่ 1 ของบรรทัดที่ 1 และบรรทัดที่ 7 ทั้งนี้ก็เพราะเป็นทำนองเดียวกันที่แตกต่างกันด้วยการแปลทำนอง

โน้ตเพลงระบำชุมนุมเผ่าไทย ช่วงไทใหญ่ ในหนังสือเพลงสัมพันธไมตรี ผลงานครูมนตรี ตราโมท

- - - -	- ม – ล	- ร – ซ	-ด – ด̣	- ล ล ล	- ด̣ - ซ	ล ซ ม ซ	- ล – ด̣
- ล ด̣ ร̣	ม̣ ล – ด̣	- ซ ล ท	- ล – ม̣	- - - ม̣	- - - ล̣	ท̣ ล̣ ซ̣ ม̣	- - - ล̣
ท̣ ล̣ ซ̣ ม̣	- ร̣ ร̣ ร̣	- ม̣ – ร̣	- ด̣ ด̣ ด̣	- ล ล ล	- ด̣ - ซ	ล ซ ม ซ	- ล – ด̣
- ล ด̣ ร̣	ม̣ ล – ด̣	- ซ ล ท	- ล ซ ม	- ฟ ฟ ฟ	- ล - ม	- ฟ ฟ ฟ	- ท – ล
- ม – ซ	- ม – ล	ด̣ ล ซ ม	- ซ – ด	- - – -	- ซ – ด	- ม ซ ล	- ซ - ด
- ม ซ ล	- ซ - ด	- ร - ม	- ฟ ร ม	- ร ม ฟ	- ม – ล̣	- ร ม ฟ	- ม – ล̣
- ล - -	- ม – ล	- ร - ซ	- ด – ด̣				

2.2.2.3 กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4

X X X X	- X – X

ความถี่ในการใช้จำนวน 3 ครั้ง

เมื่อตัดทำนองที่ซ้ำกันออกพบทั้งหมด 2 ทำนอง

ล ซ ม ซ	- ล – ด̣

ด̣ ล ซ ม	- ซ – ด

จากกระสวนจังหวะที่มีเอกลักษณ์ความโดดเด่นแบบสุดท้ายพบว่ามีทำนองที่โน้ตซ้ำกันอยู่ 1 ทำนอง จะเห็นว่าตัวโน้ตมีการเคลื่อนที่ในบันไดเสียงด้วย 2 วิธีคือวิธีที่1 เคลื่อนที่จากเสียงที่ 5 แล้วมาจบด้วยเสียงที่ 1 (Tonic) วิธีที่ 2 เคลื่อนที่จากเสียงโตนิกแล้วไปจบที่เสียงโตนกเช่นเดิม แสดงให้เห็นว่าความโดดเด่นของรูปแบบที่ 4 ที่เป็นเอกลักษณ์นี้คือการจบอย่างสมบูรณ์ด้วยเสียงโตนิก

จากการวิเคราะห์กระสวนจังหวะของเพลงระบำชุมนุมเผ่าไทย ช่วงไทใหญ่ ในหนังสือเพลงสัมพันธไมตรี ผลงานของครูมนตรี ตราโมท พบว่ากระสวนจังหวะที่โดดเด่นของเพลงเมื่อนำทำนองเพลงมาเปรียบเทียบทำให้พบว่าเนื้อเพลงแท้ ๆ มีเพียงสองบรรทัดจากหกบรรทัดครึ่งซึ่งโครงสร้างของเพลงทั้งสองบรรทัดปรากฏลูกตกดังตาราง

			ด				ด
			ม				ล

สำหรับบรรทัดที่ 3 – 6 มีการดำเนินทำนองแบบยึดโครงสร้างลูกตกเสียงเดิมเปลี่ยนแปลงสีสันของเพลงให้ออกรสชาติกลิ่นอายของความเป็นไทใหญ่ด้วยกระสวนทำนองรูปแบบที่เป็นเอกลักษณ์รูปแบบที่ 2 3 และ4 ด้วยกลุ่มโน้ตในบันไดเสียงโด โดยใช้โน้ตหลัก 5 เสียงและสร้างสำเนียงของภาษาด้วยวิธีการใช้โน้ตรอง คือ เสียงฟา และ ที

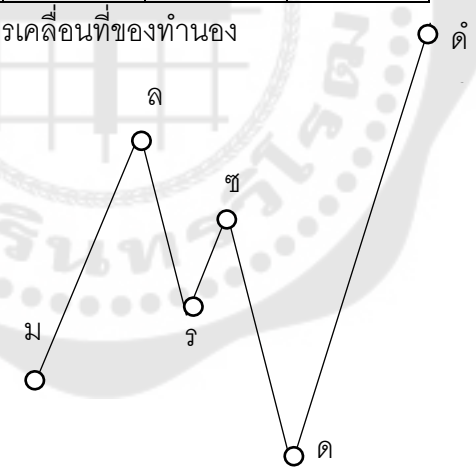
2.2.3 วิเคราะห์รูปแบบการเคลื่อนที่ของทำนอง

การวิเคราะห์รูปแบบการเคลื่อนที่ของทำนองจะเป็นข้อมูลที่แสดงเคลื่อนที่ของตัวโน้ตในรูปแบบของกราฟ ซึ่งทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทยของรศ.ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์ ใช้เป็นอีกวิธีหนึ่งในการหาเอกลักษณ์ของเพลงที่เป็นเพลงภาษาต่าง ๆ ในการวิเคราะห์หารูปแบบการเคลื่อนที่ของทำนองผู้วิจัยจะใช้โน้ตจำนวนสี่ห้องเพลงหรือหนึ่งวรรคในการวิเคราะห์ข้อมูล เพื่อหาเอกลักษณ์ในการเคลื่อนที่ของโน้ตเพลงที่เป็นจุดเด่นในการสร้างสรรค์บทเพลง โดยเมื่อตัดวรรคเพลงที่ซ้ำกันออกจะมีทั้งหมด 11 วรรคเพลงดังนี้

2.2.3.1 วรรคเพลงที่ 1

- - - -	- ม – ล	- ร – ซ	-ด – ด̣

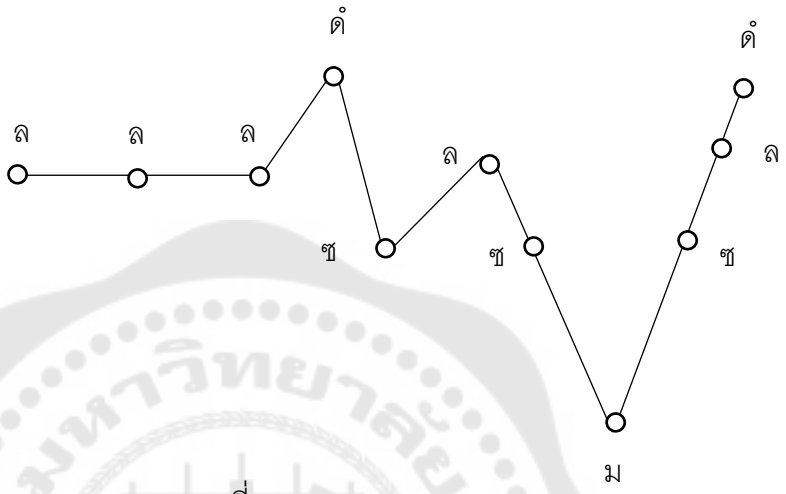
รูปแบบการเคลื่อนที่ของทำนอง



2.2.3.2 วรรคเพลงที่ 2

- ล ล ล	- ด̣ - ซ	ล ซ ม ซ	- ล – ด̣

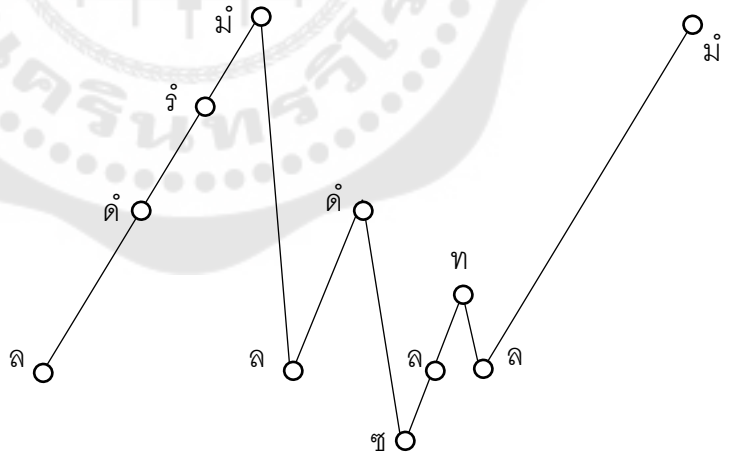
รูปแบบการเคลื่อนที่ของทำนอง



2.2.3.3 วรรคเพลงที่ 3

- ล ด̣ ร̣	ม̣ ล – ด̣	- ซ ล ท	- ล – ม̣

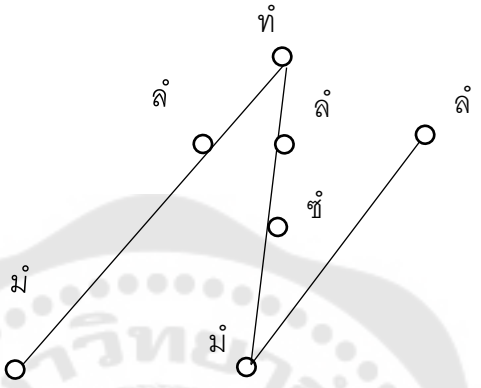
รูปแบบการเคลื่อนที่ของทำนอง



2.2.3.4 วรรคเพลงที่ 4

- - - มฺ	- - - ลฺ	ทฺ ลฺ ซฺ มฺ	- - - ลฺ

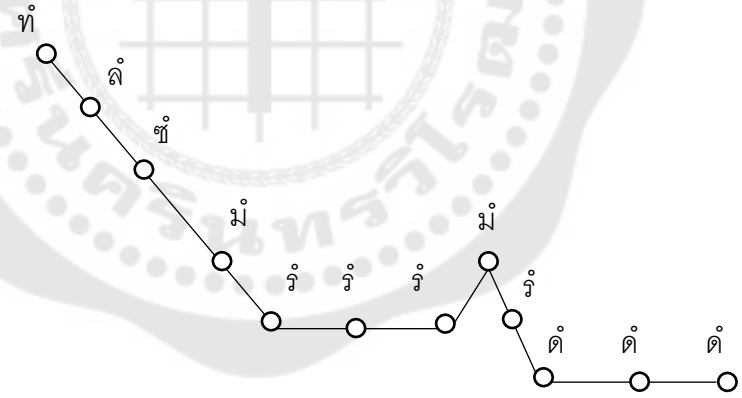
รูปแบบการเคลื่อนที่ของทำนอง



2.2.3.5 วรรคเพลงที่ 5

ทฺ ลฺ ซฺ มฺ	- รฺ รฺ รฺ	- มฺ – รฺ	- ดฺ ดฺ ดฺ

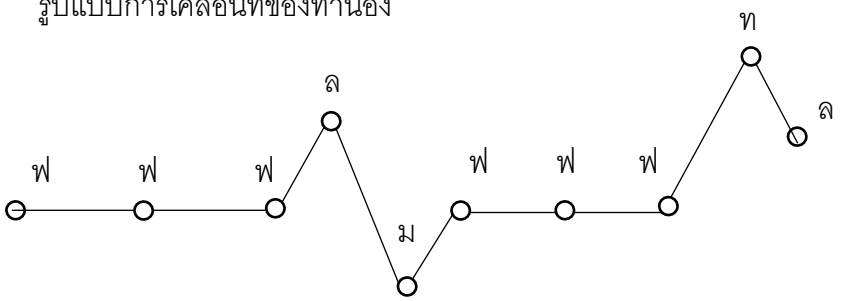
รูปแบบการเคลื่อนที่ของทำนอง



2.2.3.6 วรรคเพลงที่ 6

- ฟ ฟ ฟ	- ล - ม	- ฟ ฟ ฟ	- ท – ล

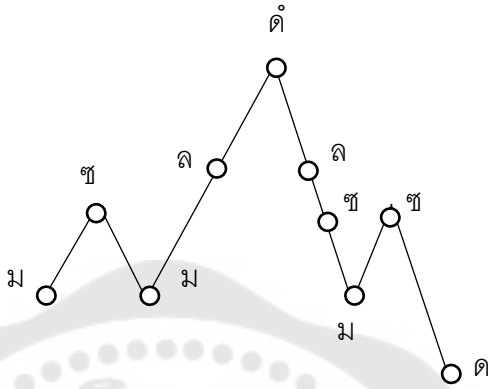
รูปแบบการเคลื่อนที่ของทำนอง



2.2.3.7 วรรคเพลงที่ 7

- ม – ซ	- ม – ล	ดำ ล ซ ม	- ซ – ด

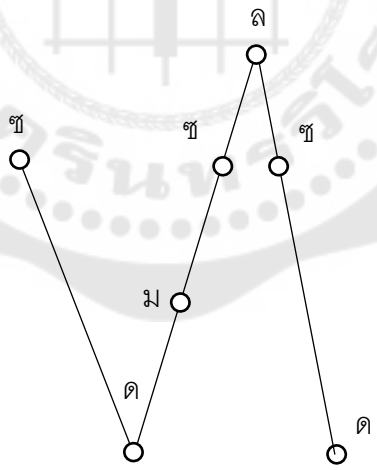
รูปแบบการเคลื่อนที่ของทำนอง



2.2.3.8 วรรคเพลงที่ 8

- - – -	- ซ – ด	- ม ซ ล	- ซ - ด

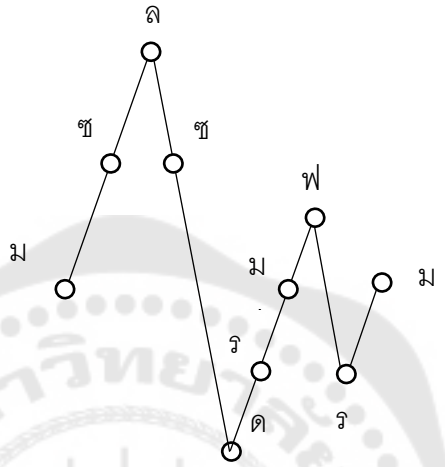
รูปแบบการเคลื่อนที่ของทำนอง



2.2.3.9 วรรคเพลงที่ 9

- ม ซ ล	- ซ - ด	- ร - ม	- ฟ ร ม

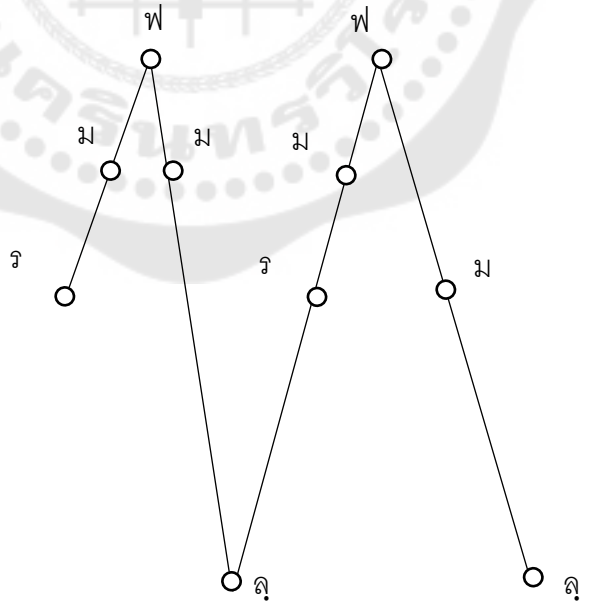
รูปแบบการเคลื่อนที่ของทำนอง



2.2.3.10 วรรคเพลงที่ 10

- ร ม ฟ	- ม – ลฺ	- ร ม ฟ	- ม – ลฺ

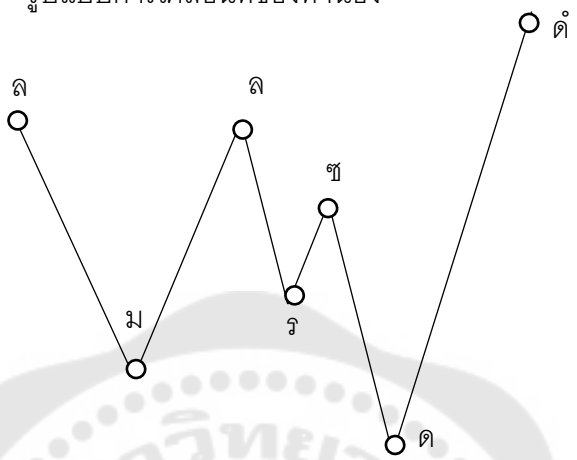
รูปแบบการเคลื่อนที่ของทำนอง



2.2.3.11 วรรคเพลงที่ 11

- ล - -	- ม – ล	- ร - ซ	- ด – ด๋

รูปแบบการเคลื่อนที่ของทำนอง



จากการวิเคราะห์รูปแบบการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงระบำชุมนุมเผ่าไทย ช่วงไทใหญ่ ในหนังสือเพลงสัมพันธไมตรี ผลงานครูมนตรี ตราโมท ทั้ง 11 วรรคเพลงมีวิธีการดำเนินทำนองแบบกระโดดข้ามเสียงจากเสียงต่ำไปเสียงสูง และจากเสียงสูงลงมาเสียงต่ำทุกวรรคเพลง ปรากฏกราฟเป็นรูปสายฟ้าที่แสดงออกถึงความเป็นเอกลักษณ์ของเพลงที่ให้เกิดความเป็นเพลงสำเนียงไทใหญ่ในความเข้าใจของนักดนตรีไทยที่ผู้ประพันธ์ได้ตั้งเจตนาไว้

2.3 **วิเคราะห์เพลงฟ้อนเชียงใหม่ แผ่นเสียงตรากระต่าย รหัส** TC216

โน้ตเพลง ฟ้อนเชียงใหม่ หน้า 2

แผ่นเสียงตรากระต่าย ต. เง็กชวน รหัส TC216

ท่อน 1

โหม่ง	- - - -	- - - -	- - - ม๊ง	- - - -	- - - ม๊ง	- - - -	- - - ม๊ง	- - - -
กลอง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ต - ต
ฉิ่ง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ระนาด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

โหม่ง	- - - -	- - - ม๊ง	- - - -	- - - ม๊ง	- - - -	- - - ม๊ง	- - - -	- - - ม๊ง
กลอง	- - - ต	- ตตต	- ต - ต	- ต - ต	- ตตต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
ระนาด	- - - -	- ม๎ - ร๎	- ซ ด๎ ท	- ด๎ ร๎ ม๎	- - - -	- - - -	- ร - ม	- ซ – ล

โหม่ง	- - - -	- - - ม๊ง	- - - -	- - - ม๊ง	- - - -	- - - ม๊ง	- - - -	- - - ม๊ง
กลอง	- ตตต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ตตต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
ระนาด	- - - -	- ม – ล	ซ ล ด๎ ม	- ซ – ล	- - - -	- ล ด๎ ซ	- ล ด๎ ซ	- ล ล ล

โหม่ง	- - - -	- - - ม๊ง	- - - -	- - - ม๊ง	- - - -	- - - ม๊ง	- - - -	- - - ม๊ง
กลอง	- ตตต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ตตต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
ระนาด	- ม๎ - ม๎	- - ร๎	- ซ ด๎ ท	- ด๎ ร๎ ม๎	- - - -	- - - -	- ร - ม	- ซ – ล

โหม่ง	- - - -	- - - ม๊ง	- - - -	- - - ม๊ง	- - - -	- - - ม๊ง	- - - -	- - - ม๊ง
กลอง	- ตตต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ตตต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
ระนาด	- ล ล ล	- ม – ล	ซ ล ด๎ ม	- ซ – ล	- ล ล ล	- ล ด๎ ซ	- ล ด๎ ซ	- ล - ล

โหม่ง	- - - -	- - - ม๊ง	- - - -	- - - ม๊ง	- - - -	- - - ม๊ง	- - - -	- - - ม๊ง
กลอง	- ตตต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ตตต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
ระนาด	- ม๎ - ม๎	- - - ร๎	- ซ ด๎ ท	- ด๎ ร๎ ม๎	- - - -	- - - -	- ร - ม	- ซ – ล

โหม่ง	- - - -	- - - ม๊ง	- - - -	- - - ม๊ง	- - - -	- - - ม๊ง	- - - -	- - - ม๊ง
กลอง	- ตตต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ตตต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
ระนาด	- - - -	- ม – ล	ซ ล ด๎ ม	- ซ – ล	- ล ล ล	- ล ด๎ ซ	- ล ด๎ ซ	- ล - ล

โหม่ง	- - - -	- - - มึ๊ง	- - - -	- - - มึ๊ง	- - - -	- - - มึ๊ง	- - - -	- - - มึ๊ง
กลอง	- ตตต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ตตต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
ระนาด	- มำ - มำ	- - - รำ	- ซ ดำ ท	- ดำ รำ มำ	- - - -	- - - -	- ร - ม	- ซ – ล

โหม่ง	- - - -	- - - มึ๊ง	- - - -	- - - มึ๊ง	- - - -	- - - มึ๊ง	- - - -	- - - มึ๊ง
กลอง	- ตตต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ตตต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
ระนาด	- ล ล ล	- ม – ล	ซ ล ดำ ม	- ซ – ล	- ล ล ล	ซ ม - ซ	ล ซ ม ซ	- ล - ดำ

ท่อน 2

โหม่ง	- - - -	- - - มึ๊ง	- - - -	- - - มึ๊ง	- - - -	- - - มึ๊ง	- - - -	- - - มึ๊ง
กลอง	- ตตต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ตตต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
ระนาด	- ล ดำ รำ	มำ ล – ดำ	- ซ ล ท	- ล ซ ม	- - - -	- - - ลำ	ทำ ลำ ซำ มำ	- - - ลำ

โหม่ง	- - - -	- - - มึ๊ง	- - - -	- - - มึ๊ง	- - - -	- - - มึ๊ง	- - - -	- - - มึ๊ง
กลอง	- ตตต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ตตต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
ระนาด	ทำ ลำ ซำ มำ	- ซำ – รำ	- มำ – รำ	ดำ รำ ดำ ดำ	- - - ล	ดำ รำ มำ ซ	ล ซ ม ซ	- ล – ดำ

โหม่ง	- - - -	- - - มึ๊ง	- - - -	- - - มึ๊ง	- - - -	- - - มึ๊ง	- - - -	- - - มึ๊ง
กลอง	- ตตต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ตตต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
ระนาด	- ล ดำ รำ	มำ ล – ดำ	- ซ ล ท	- ล ซ ม	- - - -	- - - ลำ	ทำ ลำ ซำ มำ	- - - ลำ

โหม่ง	- - - -	- - - ม๊ง	- - - -	- - - ม๊ง	- - - -	- - - ม๊ง	- - - -	- - - ม๊ง
กลอง	- ตตต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ตตต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
ระนาด	ท ล ซ ม	- ซ – ร	- ม – ร	ด ร ด ด	- - - ล	ด ร ม ซ	ล ซ ม ซ	- ล – ด

โหม่ง	- - - -	- - - ม๊ง	- - - -	- - - ม๊ง	- - - -	- - - ม๊ง	- - - -	- - - ม๊ง
กลอง	- ตตต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ตตต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
ระนาด	- ล ด ร	ม ล – ด	- ซ ล ท	- ล ซ ม	- - - ซ	- ล – ม	- - - ซ	- ท ซ ล

โหม่ง	- - - -	- - - ม๊ง	- - - -	- - - ม๊ง	- - - -	- - - ม๊ง	- - - -	- - - ม๊ง
กลอง	- ตตต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ตตต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
ระนาด	- ม – ซ	- ม – ล	ด ซ ล ม	- ซ – ด	- - - –	- ซ̣ – ด	- - ร ม	ฟ ซ - ด

โหม่ง	- - - -	- - - ม๊ง	- - - -	- - - ม๊ง	- - - -	- - - ม๊ง	- - - -	- - - ม๊ง
กลอง	- ตตต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ตตต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
ระนาด	- - ร ม	ฟ ซ – ด	- ร ม ฟ	- ฟ ร ม	- - ม ฟ	- ม – ล̣	- - ม ฟ	- ม – ล̣

โหม่ง	- - - -	- - - ม๊ง	- - - -	- - - ม๊ง	- - - -	- - - ม๊ง	- - - -	- - - ม๊ง
กลอง	- ตตต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ตตต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
ระนาด	- ล – -	ซ ม – ล	- ม - ซ	- ด – ด	- - - ล	ด ร ม ซ	ล ซ ม ซ	- ล – ด

โหม่ง	- - - -	- - - ม๊ง	- - - -	- - - ม๊ง
กลอง	- ตตต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
ระนาด	- ล ด ำ ร ำ	ม ำ ล – ด ำ	- ซ ล ท	- ล ซ ม

คำอธิบายสัญลักษณ์

กลอง หมายถึง กลองตะหลดปด สัญลักษณ์ ต แทนเสียง ตก

ตาราง 1 โน้ตเพลงฟ้อนเชียงใหม่ ถอดโน้ตจากแผ่นเสียงตรากระต่าย TC216-2

ที่มา : พิพิธภัณฑ์ ธงชาติไทย (2552)

2.3.1 **จังหวะหน้าทับ**

เครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงกำกับจังหวะคือโหม่ง ฉิ่ง และกลองตะหลดปด แต่ละเครื่องดนตรีมีความสำคัญในการสื่อสารภาษาดนตรีภาคเหนือที่มีอิทธิพลความคิดกับคนภาคกลาง โดยจะวิเคราะห์ดังโน้ตต่อไปนี้

โหม่ง	- - - -	- - - -	- - - ม๊ง	- - - -	- - - ม๊ง	- - - -	- - - ม๊ง	- - - -
กลอง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ต - ต
ฉิ่ง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

จากทำนองเมื่อเริ่มต้นเพลงโหม่งจะทำหน้าที่ให้จังหวะ 3 ครั้ง หลังจากนั้นจะตามด้วยหน้าทับกลองตะหลดปดที่ห้องสุดท้าย เพื่อให้นักดนตรีเริ่มต้นเพลงได้ถูกต้องตรงตามจังหวะ หลังจากนั้นเครื่องดนตรีทั้ง 3 ชิ้น จะดำเนินทำนองดังต่อไปนี้จนกระทั่งจบเพลง

โหม่ง	- - - -	- - - ม๊ง	- - - -	- - - ม๊ง
กลอง	- ตตต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

จากตารางโน้ตปรากฏว่าฉิ่ง และโหม่งบรรเลงจังหวะสองชั้นแบบดนตรีไทย สำหรับกลองตะหลดปดเป็นกลองที่มีหน้าเดียวจึงเกิดเสียงได้เพียงเสียงเดียว จึงสามารถสร้างรูปแบบการเคลื่อนที่ของทำนองรูปแบบกราฟเส้นตรงเพียงแบบเดียว ดังนั้นการสร้างความน่าสนใจให้กลองตะหลดปดคือวิธีการประดิษฐ์รูปแบบการเคลื่อนที่ของจังหวะแบบต่าง ๆ ซึ่งสำหรับเพลงฟ้อนเชียงใหม่มีรูปแบบกระสวนจังหวะกลอง 2 แบบดังนี้

รูปแบบที่ 1	- X X X	- X - X

รูปแบบที่ 2	- X - X	- X - X

2.3.2 **วิเคราะห์รูปแบบกระสวนจังหวะ**

โน้ตเพลง ฟ้อนเชียงใหม่ หน้า 2

แผ่นเสียงตรากระต่าย ต. เง็กชวน รหัส TC216

ท่อน 1

- - - -	- X - X	- X X X	- X X X	- - - -	- - - -	- X - X	- X - X
- - - -	- X - X	X X X X	- X - X	- - - -	- X X X	- X X X	- X X X
- X - X	- - - X	- X X X	- X X X	- - - -	- - - -	- X - X	- X - X
- X X X	- X - X	X X X X	- X - X	- X X X	- X X X	- X X X	- X - X
- X - X	- - - X	- X X X	- X X X	- - - -	- - - -	- X - X	- X - X
- - - -	- X - X	X X X X	- X - X	- X X X	- X X X	- X X X	- X - X
- X - X	- - - X	- X X X	- X X X	- - - -	- - - -	- X - X	- X - X
- X X X	- X - X	X X X X	- X - X	- X X X	X X - X	X X X X	- X - X

ท่อน 2

-XXX	XX-X	-XXX	-XXX	----	---X	XXXX	---X
XXXX	-X-X	-X-X	XXXX	---X	XXXX	XXXX	-X-X
-XXX	XX-X	-XXX	-XXX	----	---X	XXXX	---X
XXXX	-X-X	-X-X	XXXX	---X	XXXX	XXXX	-X-X
-XXX	XX-X	-XXX	-XXX	---X	-X-X	---X	-XXX
-X-X	-X-X	XXXX	-X-X	---–	-X-X	--XX	XX-X
--XX	XX-X	-XXX	-XXX	--XX	-X-X	--XX	-X-X
-X--	XX-X	-X-X	-X-X	---X	XXXX	XXXX	-X-X
-XXX	XX-X	-XXX	-XXX				

จากตารางโน้ตสามารถจำแนกรูปแบบกระสวนจังหวะในรูปแบบต่าง ๆ เพื่อความง่ายต่อการสังเกตรูปแบบที่บ่งบอกความเป็นตัวตนของบทเพลงฟ้อนเชียงใหม่ โดยสามารถจำแนกรูปแบบกระสวนจังหวะได้ 17 แบบ ดังนี้

รูปแบบที่ 1	----	-X-X	จำนวน 4 ครั้ง
รูปแบบที่ 2	-XXX	-XXX	จำนวน 12 ครั้ง
รูปแบบที่ 3	-X-X	-X-X	จำนวน 6 ครั้ง
รูปแบบที่ 4	XXXX	-X-X	จำนวน 11 ครั้ง
รูปแบบที่ 5	----	-XXX	จำนวน 1 ครั้ง
รูปแบบที่ 6	-X-X	---X	จำนวน 3 ครั้ง
รูปแบบที่ 7	-XXX	-X-X	จำนวน 4 ครั้ง

รูปแบบที่ 8 | -XXX | XX-X | จำนวน 5 ครั้ง

รูปแบบที่ 9 | ---- | ---X | จำนวน 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 10 | XXXX | ---X | จำนวน 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 11 | -X-X | XXXX | จำนวน 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 12 | ---X | XXXX | จำนวน 3 ครั้ง

รูปแบบที่ 13 | ---X | -X-X | จำนวน 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 14 | ---X | -XXX | จำนวน 1 ครั้ง

รูปแบบที่ 15 | --XX | XX-X | จำนวน 2 ครั้ง

รูปแบบที่ 16 | --XX | -X-X | จำนวน 2 ครั้ง

รูปแบบที่ 17 | -X-- | XX-X | จำนวน 1 ครั้ง

จากข้อมูลสามารถสรุปตารางรูปแบบกระสวนจังหวะที่ใช้มากที่สุดไปน้อยที่สุดได้โดยดังนี้

รูปแบบที่	จำนวน (ครั้ง)
2	12
4	11
3	6
8	5
1	4

7	4
6	3
12	3
15	2
16	2
5	1
9	1
10	1
11	1
13	1
14	1
17	1

จากตารางรูปแบบกระสวนจังหวะสามารถนำข้อมูลของความถี่ที่ใช้ในทำนองไปหาเอกลักษณ์ของเพลงด้วยวิธีการวิเคราะห์ร่วมกับทำนองเพลงฟ้อนเชียงใหม่ แผ่นเสียงตรากระต่าย TC216 จะทำให้มองเห็นกลไกการทำงานของโน้ตเพลงในบทเพลงนี้มากยิ่งขึ้น ดังต่อไปนี้

โน้ตเพลง ฟ้อนเชียงใหม่ หน้า 2

แผ่นเสียงตรากระต่าย ต. เง็กชวน รหัส TC216

ท่อน 1

- - - -	- มฺ - รฺ	- ซ ดฺ ท	- ดฺ รฺ มฺ	- - - -	- - - -	- ร - ม	- ซ – ล
- - - -	- ม – ล	ซ ล ดฺ ม	- ซ – ล	- - - -	- ล ดฺ ซ	- ล ด ซ	- ล ล ล
- มฺ - มฺ	- - - รฺ	- ซ ดฺ ท	- ดฺ รฺ มฺ	- - - -	- - - -	- ร - ม	- ซ – ล
- ล ล ล	- ม – ล	ซ ล ดฺ ม	- ซ – ล	- ล ล ล	- ล ดฺ ซ	- ล ดฺ ซ	- ล - ล
- มฺ - มฺ	- - - รฺ	- ซ ดฺ ท	- ดฺ รฺ มฺ	- - - -	- - - -	- ร - ม	- ซ – ล
- - - -	- ม – ล	ซ ล ดฺ ม	- ซ – ล	- ล ล ล	- ล ดฺ ซ	- ล ด ซ	- ล - ล
- มฺ - มฺ	- - - รฺ	- ซ ดฺ ท	- ดฺ รฺ มฺ	- - - -	- - - -	- ร - ม	- ซ – ล
- ล ล ล	- ม – ล	ซ ล ดฺ ม	- ซ – ล	- ล ล ล	ซ ม - ซ	ล ซ ม ซ	- ล - ดฺ

ท่อน 2

- ล ด ำ ร ำ	ม ำ ล – ด ำ	- ซ ล ท	- ล ซ ม ำ	- - - -	- - - ล ำ	ท ำ ล ำ ซ ำ ม ำ	- - - ล ำ
ท ำ ล ำ ซ ำ ม ำ	- ซ ำ – ร ำ	- ม ำ – ร ำ	ด ำ ร ำ ด ำ ด ำ	- - - ล	ด ำ ร ำ ม ำ ซ	ล ซ ม ซ	- ล – ด ำ
- ล ด ำ ร ำ	ม ำ ล – ด ำ	- ซ ล ท	- ล ซ ม ำ	- - - -	- - - ล ำ	ท ำ ล ำ ซ ำ ม ำ	- - - ล ำ
ท ำ ล ำ ซ ำ ม ำ	- ซ ำ – ร ำ	- ม ำ – ร ำ	ด ำ ร ำ ด ำ ด ำ	- - - ล	ด ำ ร ำ ม ำ ซ	ล ซ ม ซ	- ล – ด ำ
- ล ด ำ ร ำ	ม ำ ล – ด ำ	- ซ ล ท	- ล ซ ม	- - - ซ	- ล – ม	- - - ซ	- ท ซ ล
- ม – ซ	- ม – ล	ด ำ ซ ล ม	- ซ – ด	- - – -	- ซ ุ – ด	- - ร ม	ฟ ซ - ด
- - ร ม	ฟ ซ – ด	- ร ม ฟ	- ฟ ร ม	- - ม ฟ	- ม – ล ุ	- - ม ฟ	- ม – ล ุ
- ล – -	ซ ม – ล	- ม - ซ	- ด – ด ำ	- - - ล	ด ำ ร ำ ม ำ ซ	ล ซ ม ซ	- ล – ด ำ
- ล ด ำ ร ำ	ม ำ ล – ด ำ	- ซ ล ท	- ล ซ ม				

- X X X	- X X X

2.3.3.1 กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2

ความถี่ในการใช้จำนวน 12 ครั้ง

เมื่อตัดทำนองที่ซ้ำกันออกพบทั้งหมด 5 ทำนอง

- ซ ด ำ ท	- ด ำ ร ำ ม ำ

- ล ด ำ ซ	- ล ล ล

- ล ล ล	- ล ด ำ ซ

- ซ ล ท	- ล ซ ม

- ร ม ฟ	- ฟ ร ม

เมื่อนำกระสวนจังหวะทั้งหมดมาวิเคราะห์ร่วมกับทำนองเพลงแล้วพบว่าเพลงฟ้อนเชียงใหม่อยู่ในบันไดเสียงโด พบกลุ่มโน้ตที่มีความสัมพันธ์กันแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม คือ

กลุ่มที่ 1 ทำนองที่ 1

ทำนองที่ 1 ตัวโน้ต

- ล ล ล	- ล ด ำ ซ

อยู่ในกลุ่มเสียงของโน้ตบันไดเสียงโด มีการซ้ำโน้ตซ้ำลูกตกกันจำนวน 4 ครั้ง ในตำแหน่งเดียวกันของท่อนที่ 1 ห้องที่ 5-6 ของบรรทัดที่เป็นบรรทัดเลขคู่ คือ 4, 6, 8 แต่ในบรรทัดที่ 8 มีการเปลี่ยนรูปแบบของกระสวนจังหวะและทำนองคงไว้เพียงลูกตกเดิม ซึ่งบรรทัดนี้เป็นบรรทัดสุดท้าย และวรรคสุดท้ายของเพลงในท่อนที่ 1 เป็นทางผ่านเพื่อส่งเข้าท่อนที่ 2 ซึ่งมีทำนองต่างไปจากทำนองเดิม สาเหตุที่โน้ตเป็นเช่นนี้เนื่องจากเป็นภูมิปัญญาของศิลปินที่มีหลักคิดกันว่าเมื่อจะเปลี่ยนทำนองเพลงจาก

ท่อนหนึ่งไปอีกท่อนหนึ่งที่โน้ตเพลงไม่สัมพันธ์กัน ศิลปินก็จะมีวิธีการสร้างทำนองเพลงให้สอดคล้องกันด้วยประสบการณ์ทางดนตรีของตน

กลุ่มที่ 1 ทำนองที่ 2

- ล ด̣ ซ	- ล ล ล

ทำนองที่ 2 นี้ ก็มีกลุ่มโน้ตอยู่ในบันไดเสียงโดมีการซ้ำทำนองซ้ำลูกตก ในท่อนที่ 1 ห้องเพลงที่ 7-8 บรรทัดที่ 2, 4, 6, 8 เช่นเดียวกัน ซึ่งหมายความว่าทำนองที่ 1 และ 2 เป็นทำนองที่ต่อเนื่องกัน แต่ในบรรทัดที่ 8 ในวรรคสุดท้ายที่เป็นการสร้างทำนองให้สัมผัสกับที่โน้ตในท่อนที่ 2 โน้ตตัวสุดท้ายจึงถูกเปลี่ยนจากเดิมเสียง ลา เป็นเสียง โด ที่เป็นเสียงโตนิกเพื่อไม่ให้เสียงของตัวโน้ตไปซ้ำกันกับตัวโน้ตตัวแรกของท่อนที่ 2 เพลงจึงออกมาฟังแล้วกลมกลืน

จากการวิเคราะห์ทำนองเพลงในโน้ตกลุ่มที่ 1 พบว่าทำนองเพลงฟ้อนเชียงใหม่ ท่อนที่ 1 ห้องเพลงที่ 5-8 บรรทัดที่ 2, 4, 6, 8 เป็นทำนองเดียวกันแตกต่างกันเพียงบางบรรทัดที่เป็นการประดิษฐ์ทำนองเพื่อให้เกิดความสุนทรีย์ทางดนตรีตามมโนภาพของศิลปิน

กลุ่มที่ 2 ทำนองที่ 1

- ซ ด̣ ท	- ด̣ ร̣ ม̣

ทำนองเพลงดังกล่าวอยู่ในบันไดเสียง โด มีเสียง ที ทำหน้าที่เป็นโน้ตรอง มีการใช้โน้ตทำนองนี้ซ้ำตำแหน่ง ซ้ำลูกตกกันจำนวน 4 ครั้ง ในท่อนที่ 1 ห้องเพลงที่ 3-4 บรรทัดเลขคี่ทั้งหมด นั่นหมายความว่าทำนองเพลงมีเพียง 1 ทำนอง แต่เล่นซ้ำไปเรื่อย ๆ จนจบท่อน

กลุ่มที่ 2 ทำนองที่ 2

- ซ ล ท	- ล ซ ม

ทำนองเพลงเมื่อเทียบกับกลุ่มโน้ตส่วนใหญ่แล้วพบว่าโน้ตกลุ่มนี้อยู่ในบันไดเสียงโด มีการใช้โน้ตในตำแหน่งและลูกตกที่ซ้ำกัน ในท่อนที่ 2 ห้องเพลงที่ 3-4 ของบรรทัดเลขคี่ทั้งหมด นั่นหมายความว่าทำนองเพลงมีเพียงทำนองเดียว เพียงแต่เพิ่มรอบการบรรเลงให้มากขึ้น และมีการทำให้ทำนองเพลงแตกต่างกันด้วยต่าง ๆ เช่น วิธีการแปลทำนองและคงลูกตกเดิมไว้ จากโน้ตจะพบว่าในท่อนที่ 2 บรรทัดที่ 7 ห้องที่ 3-4 พบโน้ตเพลงทำนองที่ 3 “- ร ฟ ม - ฟ ร ม” ซึ่งอยู่ในตำแหน่งเดียวกับทำนองที่ 2 ปรากฏสิ่งที่เหมือนกันอยู่ 2 อย่างคือตำแหน่งของห้องเพลงและลูกตก เมื่อสังเกตโน้ตบริเวณใกล้เคียงแล้วพบว่าโน้ตในวรรคนี้ถูกเปลี่ยนเป็นบันไดเสียงโดและใช้เสียงฟาทำหน้าที่เป็นโน้ตรองในการสร้างเสียงโดดเด่นอันเป็นเอกลักษณ์ของบทเพลง

โน้ตเพลง ฟ้อนเชียงใหม่ หน้า 2

แผ่นเสียงตรากระต่าย ต. เง็กชวน รหัส TC216

ท่อน 1

- - - -	- มำ - รำ	- ซ ดำ ท	- ดำ รำ มำ	- - - -	- - - -	- ร - ม	- ซ – ล
- - - -	- ม – ล	ซ ล ดำ ม	- ซ – ล	- - - -	- ล ดำ ซ	- ล ด ซ	- ล ล ล
- มำ - มำ	- - - รำ	- ซ ดำ ท	- ดำ รำ มำ	- - - -	- - - -	- ร - ม	- ซ – ล
- ล ล ล	- ม – ล	ซ ล ดำ ม	- ซ – ล	- ล ล ล	- ล ดำ ซ	- ล ดำ ซ	- ล - ล
- มำ - มำ	- - - รำ	- ซ ดำ ท	- ดำ รำ มำ	- - - -	- - - -	- ร - ม	- ซ – ล
- - - -	- ม – ล	ซ ล ดำ ม	- ซ – ล	- ล ล ล	- ล ดำ ซ	- ล ด ซ	- ล - ล
- มำ - มำ	- - - รำ	- ซ ดำ ท	- ดำ รำ มำ	- - - -	- - - -	- ร - ม	- ซ – ล
- ล ล ล	- ม – ล	ซ ล ดำ ม	- ซ – ล	- ล ล ล	ซ ม - ซ	ล ซ ม ซ	- ล - ดำ

ท่อน 2

- ล ดำ รำ	มำ ล – ดำ	- ซ ล ท	- ล ซ มำ	- - - -	- - - ลำ	ทำ ลำ ซำ มำ	- - - ลำ
ทำ ลำ ซำ มำ	- ซำ – รำ	- มำ – รำ	ดำ รำ ดำ ดำ	- - - ล	ดำ รำ มำ ซ	ล ซ ม ซ	- ล – ดำ
- ล ดำ รำ	มำ ล – ดำ	- ซ ล ท	- ล ซ มำ	- - - -	- - - ลำ	ทำ ลำ ซำ มำ	- - - ลำ
ทำ ลำ ซำ มำ	- ซำ – รำ	- มำ – รำ	ดำ รำ ดำ ดำ	- - - ล	ดำ รำ มำ ซ	ล ซ ม ซ	- ล – ดำ
- ล ดำ รำ	มำ ล – ดำ	- ซ ล ท	- ล ซ ม	- - - ซ	- ล – ม	- - - ซ	- ท ซ ล
- ม – ซ	- ม – ล	ดำ ซ ล ม	- ซ – ด	- - - -	- ซ๋ – ด	- - ร ม	ฟ ซ - ด
- - ร ม	ฟ ซ – ด	- ร ม ฟ	- ฟ ร ม	- - ม ฟ	- ม – ลู๋	- - ม ฟ	- ม – ลู๋
- ล – -	ซ ม – ล	- ม - ซ	- ด – ดำ	- - - ล	ดำ รำ มำ ซ	ล ซ ม ซ	- ล – ดำ
- ล ดำ รำ	มำ ล – ดำ	- ซ ล ท	- ล ซ ม				

2.3.3.2 กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4

X X X X	- X - X

ความถี่ในการใช้จำนวน 11 ครั้ง

เมื่อตัดทำนองที่ซ้ำกันออกพบทั้งหมด 4 ทำนอง

ซ ล ดำ ม	- ซ - ล

ล ซ ม ซ	- ล - ดำ

ทำ ลำ ซำ มำ	- ซำ - รำ

ดำ ล ซ ม	- ซ - ด

จากทำนองเพลงทั้งสี่เป็นทำนองที่อยู่ในบันไดเสียงโด สามารถวิเคราะห์หน้าที่ของแต่ละทำนองได้ดังนี้

ทำนองที่ 1

ซ ล ด ̣ ม	- ซ - ล

โน้ตทำนองนี้มีการนำไปใช้ซ้ำในท่อนที่ 1 วรรคที่ 3-4 ของบรรทัดคู่ทั้งหมดตั้งแต่บรรทัดที่ 2 – 8

ทำนองที่ 2

ล ซ ม ซ	- ล - ด ̣

โน้ตทำนองนี้มีการนำไปใช้ซ้ำในท่อนที่ 2 วรรคที่ 7-8 ของบรรทัดคู่ทั้งหมดตั้งแต่บรรทัดที่ 2 – 8

ทำนองที่ 3

ด ̣ ล ซ ม	- ซ - ด

จากทำนองเพลงพบว่าทำนองที่ 3 เป็นทำนองแปลมาจากทำนองหลัก“– ม -ร ด ร ด ด” ในท่อนที่ 2 วรรคที่ 3 – 4 ซึ่งทำนองนี้บรรเลงซ้ำในบรรทัดที่ 2 และ 4 เมื่อวิเคราะห์ดูทำนองที่ 3 ในบรรทัดที่ 6 ในตำแหน่งเดียวกันพบว่าลูกตกคงเดิมมีการเปลี่ยนกระสวนจังหวะและโน้ตไปจากเดิม

ทำนองที่ 4

ท ̣ ล ̣ ซ ̣ ม ̣	- ซ ̣ - ร ̣

พบว่าทำนองที่ 4 โน้ตรองเสียง ที ทำให้ผู้ฟังรู้สึกสะดุดหูโดยเฉพาะใช้เสียงสูงบรรเลงทั้งนี้เพื่อให้เกิดความชัดเจนโดดเด่นเป็นที่น่าจดจำ

โน้ตเพลง ฟ้อนเชียงใหม่ หน้า 2

แผ่นเสียงตรากระต่าย ต. เง็กชวน รหัส TC216

ท่อน 1

- - - -	- มำ - รำ	- ซ ดำ ท	- ดำ รำ มำ	- - - -	- - - -	- ร - ม	- ซ – ล
- - - -	- ม – ล	ซ ล ดำ ม	- ซ – ล	- - - -	- ล ดำ ซ	- ล ด ซ	- ล ล ล
- มำ - มำ	- - - รำ	- ซ ดำ ท	- ดำ รำ มำ	- - - -	- - - -	- ร - ม	- ซ – ล
- ล ล ล	- ม – ล	ซ ล ดำ ม	- ซ – ล	- ล ล ล	- ล ดำ ซ	- ล ดำ ซ	- ล - ล
- มำ - มำ	- - - รำ	- ซ ดำ ท	- ดำ รำ มำ	- - - -	- - - -	- ร - ม	- ซ – ล
- - - -	- ม – ล	ซ ล ดำ ม	- ซ – ล	- ล ล ล	- ล ดำ ซ	- ล ด ซ	- ล - ล
- มำ - มำ	- - - รำ	- ซ ดำ ท	- ดำ รำ มำ	- - - -	- - - -	- ร - ม	- ซ – ล
- ล ล ล	- ม – ล	ซ ล ดำ ม	- ซ – ล	- ล ล ล	ซ ม - ซ	ล ซ ม ซ	- ล - ดำ

ท่อน 2

- ล ดำ รำ	มำ ล – ดำ	- ซ ล ท	- ล ซ มำ	- - - -	- - - ลำ	ทำ ลำ ซำ มำ	- - - ลำ
ทำ ลำ ซำ มำ	- ซำ – รำ	- มำ – รำ	ดำ รำ ดำ ดำ	- - - ล	ดำ รำ มำ ซ	ล ซ ม ซ	- ล – ดำ
- ล ดำ รำ	มำ ล – ดำ	- ซ ล ท	- ล ซ มำ	- - - -	- - - ลำ	ทำ ลำ ซำ มำ	- - - ลำ
ทำ ลำ ซำ มำ	- ซำ – รำ	- มำ – รำ	ดำ รำ ดำ ดำ	- - - ล	ดำ รำ มำ ซ	ล ซ ม ซ	- ล – ดำ
- ล ดำ รำ	มำ ล – ดำ	- ซ ล ท	- ล ซ ม	- - - ซ	- ล – ม	- - - ซ	- ท ซ ล
- ม – ซ	- ม – ล	ดำ ซ ล ม	- ซ – ด	- - - -	- ซุ – ด	- - ร ม	ฟ ซ - ด
- - ร ม	ฟ ซ – ด	- ร ม ฟ	- ฟ ร ม	- - ม ฟ	- ม – ลุ	- - ม ฟ	- ม – ลุ
- ล – -	ซ ม – ล	- ม - ซ	- ด – ดำ	- - - ล	ดำ รำ มำ ซ	ล ซ ม ซ	- ล – ดำ
- ล ดำ รำ	มำ ล – ดำ	- ซ ล ท	- ล ซ ม				

2.3.3.3 กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3

- X - X	- X - X

ความถี่ในการใช้จำนวน 6 ครั้ง

เมื่อตัดทำนองที่ซ้ำกันออกพบทั้งหมด 3 ทำนอง

- ร - ม	- ซ - ล

- ม - ซ	- ม - ล

- ม - ซ	- ด - ดำ

จากทำนองแสดงความสัมพันธ์ของทำนองเพลงทั้งสามได้เป็น 2 กลุ่ม ดังนี้

กลุ่มที่ 1 ทำนองที่ 1

- ร - ม	- ซ - ล

ทำนองที่ 1 นี้อยู่ในโน้ตกลุ่มบันไดเสียงโด มีการเคลื่อนที่ของโน้ตจากเสียงที่ 2 ไปจบที่เสียงที่ 5 ในบันไดเสียง ซึ่งเกิดปรากฏการณ์เช่นนี้เหมือนกันกับในท่อน 1 ห้องเพลงที่ 7-8 ในบรรทัดที่ 1, 3, 5, 7 หมายความว่ามีการใช้โน้ตกลุ่มเดิมเป็นโครงสร้างในการประดิษฐ์ทำนองเพลงในช่วงนี้

กลุ่มที่ 2 ทำนองที่ 1

- ม - ซ	- ม - ล

ทำนองนี้อยู่ในบันไดเสียงโด เป็นทำนองที่วรรคเดียวกับกลุ่มที่ 2 ทำนองที่ 2 เป็นทำนองที่ช่วยพิจารณาให้ทราบว่าวรรคเพลงนี้อยู่ในบันไดเสียงโด

กลุ่มที่ 2 ทำนองที่ 2

- ม - ซ	- ด - ด̣

เป็นทำนองที่อยู่ในบันไดเสียงโดเป็นทำนองที่อยู่ในบรรทัดที่ 8 โดยจะเหมือนกันกับทำนอง ในข้อ 2.3.3.2 กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4 กลุ่มบันไดเสียงโด ทำนองที่ 3 ซึ่งหมายความว่านี่เป็นอีกกระสวนจังหวะ และทำนองหนึ่ง ที่ใช้โครงสร้างทำนองหลักที่กล่าวในกลุ่มบันไดเสียงโด ทำนองที่ 3 เป็นหลักในการแปลทำนอง

จากการวิเคราะห์รูปแบบกระสวนจังหวะที่มีความโดดเด่นในการนำมาใช้สร้างสรรค์บทเพลง ทำให้พบวิธีการประพันธ์เพลง จากปรากฏการณ์ในเพลงฟ้อนเชียงใหม่ โดยสรุปได้ว่าเพลงฟ้อนเชียงใหม่ท่อน 1 และ ท่อน 2 มีโครงสร้างทำนองหลักเพียงท่อนละ 2 บรรทัดมีการออกลีลาสำเนียงไทใหญ่ด้วยกลุ่มตัวโน้ตในบันไดเสียงโดที่ใช้ทั้งเสียงหลัก 5 เสียง และเสียงรอง 2 เสียง ซึ่งมีโครงสร้างดังนี้

ท่อน 1

			ม				ล
			ล				ล

ท่อน 2

			ม				ล
			ด				ด

การแปลทำนอง (Variation) คือวิธีการที่คีตกวีใช้ทำให้เกิดความหลากหลายของกระสวนจังหวะที่มาพร้อมกันกับโน้ตเพลง ซึ่งเราค้นพบทั้งหมด 17 กระสวนจังหวะ 59 ทำนองเพลง (ทำนองละ 2 ห้องเพลง) จากโน้ตเพลง 17 บรรทัด ซึ่งแสดงให้เราเห็นว่าคตีกวีที่ประพันธ์เพลงนั้นต้องใช้ความสามารถสูงมากที่จะประดิษฐ์ทำนองเพียงสองบรรทัดให้ได้ทำนองเพลงท่อนละ 7-8 บรรทัด

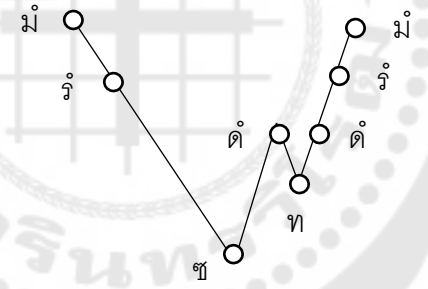
2.3.3 วิเคราะห์รูปแบบการเคลื่อนที่ของทำนอง

การวิเคราะห์รูปแบบในทำนองจะใช้รูปแบบเดียวกับข้อ 2.2.3 การวิเคราะห์แบบการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงระบำชุมนุมเผ่าไทย ช่วงไทใหญ่ ในหนังสือสัมพันธไมตรี ผลงานครูมนตรี ตราโมท ทั้งนี้เพื่อหาการเคลื่อนที่ที่เป็นเอกลักษณ์ของโน้ตเพลงในทำนองเพลงฟ้อนเชียงใหม่ โดยมีรายละเอียดดังนี้

2.3.3.1 วรรคเพลงที่ 1

- - - -	- มˍ - รˍ	- ซ ดˍ ท	- ดˍ รˍ มˍ

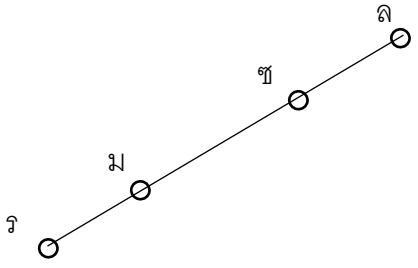
รูปแบบการเคลื่อนที่ของทำนอง



2.3.3.2 วรรคเพลงที่ 2

- - - -	- - - -	- ร - ม	- ซ – ล

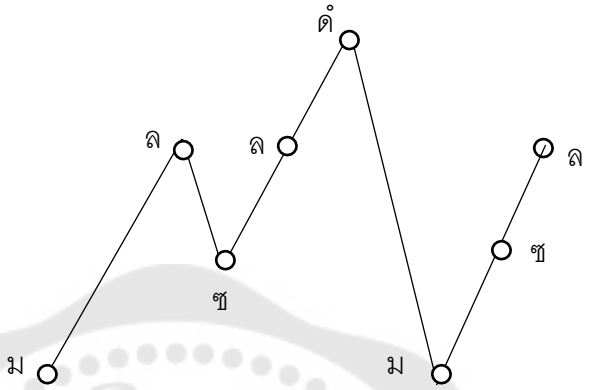
รูปแบบการเคลื่อนที่ของทำนอง



2.3.3.3 วรรคเพลงที่ 3

- - - -	- ม – ล	ซ ล ด̣ ม	- ซ – ล

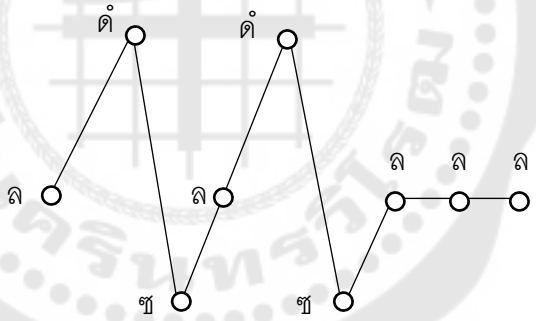
รูปแบบการเคลื่อนที่ของทำนอง



2.3.3.4 วรรคเพลงที่ 4

- - - -	- ล ด̣ ซ	- ล ด ซ	- ล ล ล

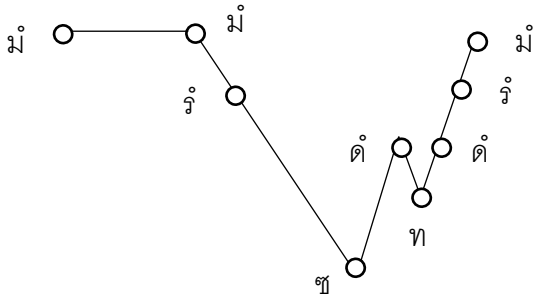
รูปแบบการเคลื่อนที่ของทำนอง



2.3.3.5 วรรคเพลงที่ 5

- ม̣ - ม̣	- - - ร̣	- ซ ด̣ ท	- ด̣ ร̣ ม̣

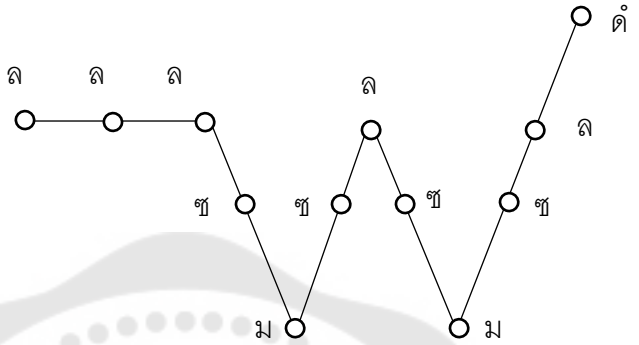
รูปแบบการเคลื่อนที่ของทำนอง



2.3.3.6 วรรคเพลงที่ 6

- ล ล ล	ซ ม - ซ	ล ซ ม ซ	- ล - ด̣

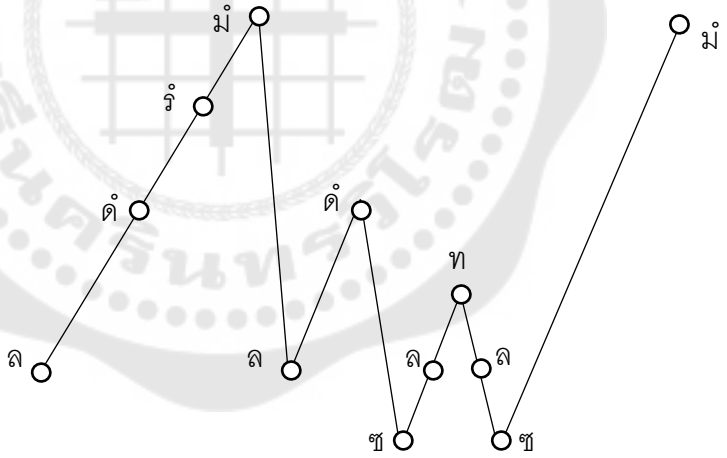
รูปแบบการเคลื่อนที่ของทำนอง



2.3.3.7 วรรคเพลงที่ 7

- ล ด̣ ร̣	ม̣ ล – ด̣	- ซ ล ท	- ล ซ ม̣

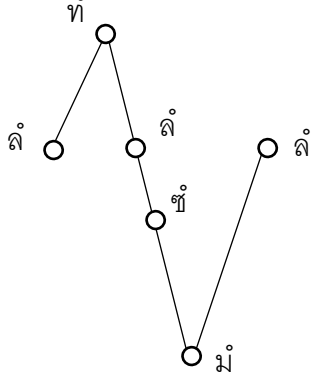
รูปแบบการเคลื่อนที่ของทำนอง



2.3.3.8 วรรคเพลงที่ 8

- - - -	- - - ล̣	ท̣ ล̣ ซ̣ ม̣	- - - ล̣

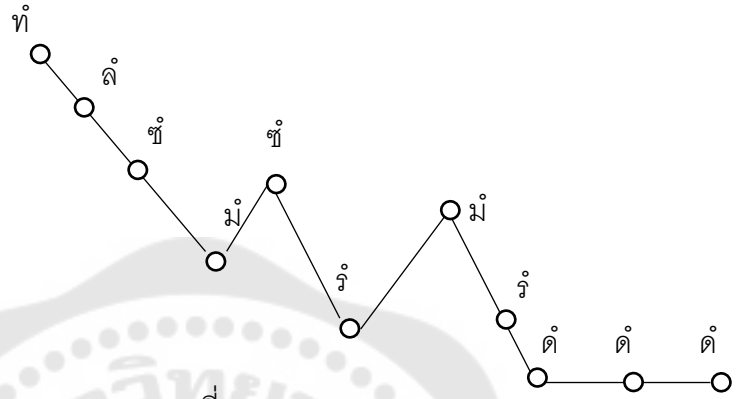
รูปแบบการเคลื่อนที่ของทำนอง



2.3.3.9 วรรคเพลงที่ 9

ท̣ ล̣ ซ̣ ม̣	- ซ̣ – ร̣	- ม̣ – ร̣	ด̣ ร̣ ด̣ ด̣

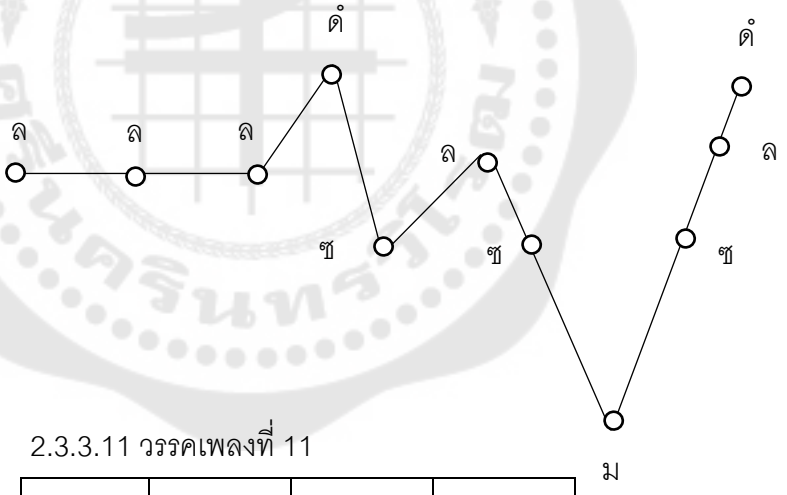
รูปแบบการเคลื่อนที่ของทำนอง



2.3.3.10 วรรคเพลงที่ 10

- - - ล	ด̣ ร̣ ม̣ ซ	ล ซ ม ซ	- ล – ด̣

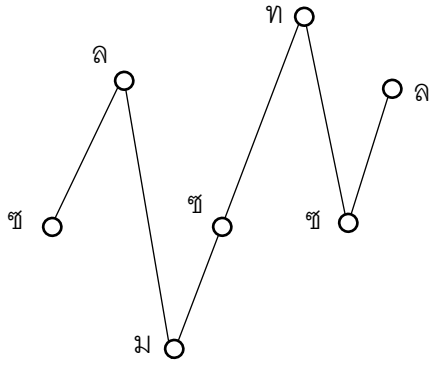
รูปแบบการเคลื่อนที่ของทำนอง



2.3.3.11 วรรคเพลงที่ 11

- - - ซ	- ล – ม	- - - ซ	- ท ซ ล

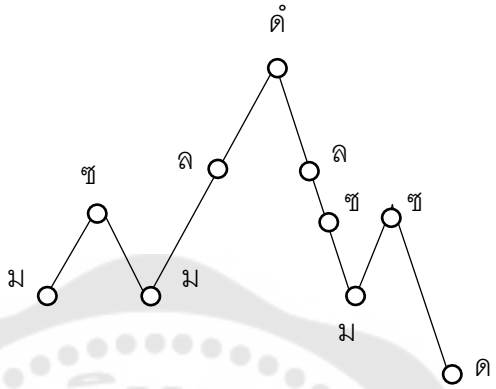
รูปแบบการเคลื่อนที่ของทำนอง



2.3.3.12 วรรคเพลงที่ 12

- ม – ซ	- ม – ล	ด ซ ล ม	- ซ – ด

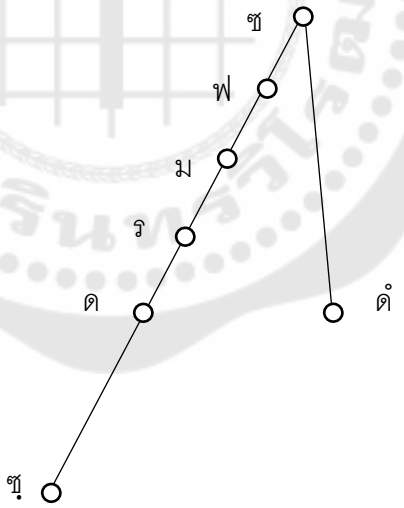
รูปแบบการเคลื่อนที่ของทำนอง



2.3.3.13 วรรคเพลงที่ 13

- - – -	- ซ – ด	- - ร ม	ฟ ซ - ด

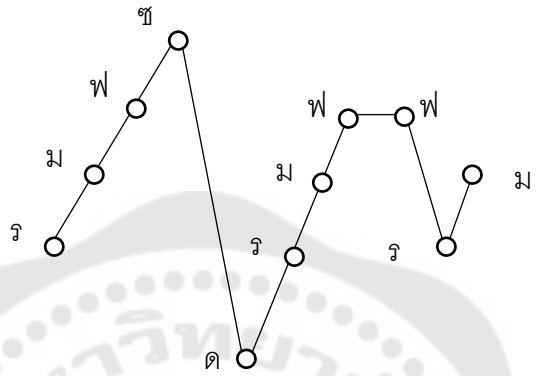
รูปแบบการเคลื่อนที่ของทำนอง



2.3.3.14 วรรคเพลงที่ 14

- - ร ม	ฟ ซ – ด	- ร ม ฟ	- ฟ ร ม

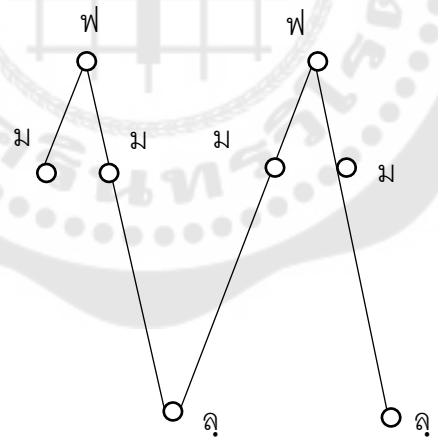
รูปแบบการเคลื่อนที่ของทำนอง



2.3.3.15 วรรคเพลงที่ 15

- - ม ฟ	- ม – ล	- - ม ฟ	- ม – ล

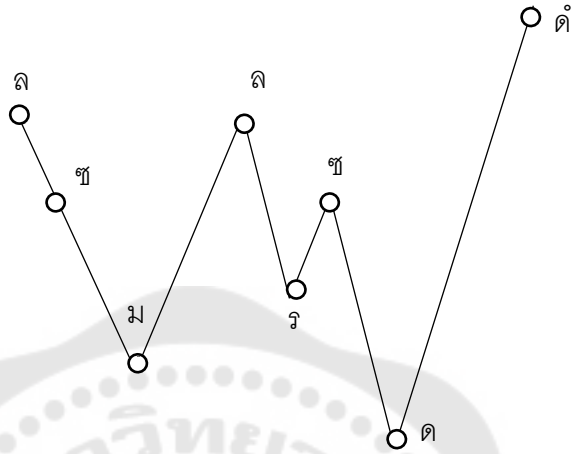
รูปแบบการเคลื่อนที่ของทำนอง



2.3.3.16 วรรคเพลงที่ 16

- ล – -	ซ ม – ล	- ม - ซ	- ด – ด̣

รูปแบบการเคลื่อนที่ของทำนอง



จากการวิเคราะห์การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงฟ้อนเชียงใหม่ หน้า2 แผ่นเสียงตรากระต่าย รหัส TC216-2 พบว่ามีวิธีการเคลื่อนที่ของทำนองที่โดดเด่นในเรื่องการไหลขึ้นลงของเสียงจากสูงไปต่ำและจากต่ำไปสูงสลับกับอย่างต่อเนื่อง จึงทำให้รูปแบบการเคลื่อนที่ของทำนองแสดงออกมาในรูปของสายฟ้า แต่มีรูปแบบบางอันที่เป็นเส้นตรงก่อนที่จะหักลงและหักขึ้น หากมองเฉพาะเส้นกราฟรูปแบบเหล่านั้นไม่เป็นไปในทิศทางเดียวกันกับกราฟสายฟ้า แต่หากพิจารณาที่ตัวโน้ตจะพบว่ากราฟเป็นเส้นตรงเพราะทำนองเพลงบรรเลงโน้ตตัวเดิมหลาย ๆ ครั้ง เมื่อหมดโน้ตตัวนั้นแล้วจะกระโดดขึ้นลงไปโน้ตตัวอื่น ๆ เช่นเดิม

2.4 แนวคิดเรื่องการใช้เพลงระบำชุมนุมเผ่าไทยเพื่อตอบสนองนโยบายรัฐนิยม

การวิเคราะห์แนวทางการใช้ดนตรีไทยตอบสนองนโยบายการสร้างชาติของจอมพล ป. พิบูลสงคราม กรณีศึกษาเพลงระบำชุมนุมเผ่าไทย ช่วงสำเนียงไทใหญ่ โดยมีที่มาจากเพลงเงี้ยว กับเพลงฟ้อนเชียงใหม่ แผ่นเสียงตรากระต่าย รหัส TC216 พบข้อสรุปประเด็นแนวคิดที่ใช้ดนตรีไทยในการตอบสนองนโยบายรัฐนิยมต่างดังนี้

2.4.1 การตีความสำเนียงไทใหญ่ในบทเพลงระบำชุมนุมเผ่าไทย

สำเนียงตามหมายความในหนังสือศัพท์สังคีต (มนตรี ตราโมท, 2524) กล่าวว่า

“สำเนียง หมายถึงกระแสของทำนองเพลงที่ได้ประดิษฐ์ขึ้นกระทำให้บังเกิดความรู้สึกและทราบได้ว่าเป็นเพลงจำพวกใด ชนิดใด และภาษาใด”

สิ่งที่สามารถบ่งบอกสำเนียงภาษาต่าง ๆ ในบทเพลง ตามทฤษฎีวิเคราะห์เพลงไทย ได้แก่ โน้ตรอง จังหวะหน้าทับ ลักษณะของบทเพลง เครื่องดนตรี เป็นต้น ซึ่งนอกจากนี้อาจจะมีวิธีอื่น ๆ สามารถบอกสำเนียงภาษาได้อีกหากท่านค้นพบว่าเกี่ยวข้อง สำหรับประเด็นสำเนียงไทใหญ่ในบทเพลงระบำชุมนุมเผ่าที่จะสรุปสามารถสรุปได้ตามหังข้อดังนี้

2.4.1.1 โน้ตรอง

จากการวิเคราะห์เพลงระบำชุมนุมเผ่าไทยแล้วพบว่า มีการใช้โน้ตทั้ง 7 เสียง ในบันไดเสียงโด ซึ่งมีโน้ตหลัก 5 คือ โด เร มี ซอล ลา โน้ตรองคือ ฟา และ ที โดยหน้าที่ของโน้ตรองสำหรับเพลงนี้มีจุดประสงค์เพื่อสร้างสำเนียง ดังตัวอย่างที่เปรียบเทียบกับเพลงภาษาไทใหญ่ทั่วไปเช่น

เพลงระบำชุมนุมเผ่าไทย ช่วงไทใหญ่

- - - -	- ม – ล	- ร – ซ	-ด – ด̣	- ล ล ล	- ด̣ - ซ	ล ซ ม ซ	- ล – ด̣
- ล ด̣ ร̣	ม̣ ล – ด̣	- ซ ล **ท**	- ล – ม̣	- - - ม̣	- - - ล̣	**ท̣** ล̣ ซ̣ ม̣	- - - ล̣

ท̣ ล̣ ซ̣ ม̣	- ร̣ ร̣ ร̣	- ม̣ – ร̣	- ด̣ ด̣ ด̣	- ล ล ล	- ด̣ - ซ	ล ซ ม ซ	- ล – ด̣
- ล ด̣ ร̣	ม̣ ล – ด̣	- ซ ล **ท**	- ล ซ ม	- **ฟ ฟ ฟ**	- ล - ม	- **ฟ ฟ ฟ**	- **ท** – ล

เพลงฟ้อนเงี้ยว

- - - ล	- **ท** - ล	**ท ท** - ล	ซ ม ซ ล	- - - ล	- **ท** - ล	**ท ท** - ล	ซ ม ซ ล

จากโน้ตเพลงดังกล่าวในตำแหน่งโน้ตรองเสียงฟา และ เสียงที ถ้าหากนำโน้ตที่อยู่ในกลุ่มบันไดเสียงโด คือ เสียงฟาแทนด้วยเสียงซอล และเสียงทีแทนด้วยเสียงโด เพื่อที่จะใช้เพียง 5 เสียงหลักของบันไดเสียงโดยไม่มีการใช้โน้ตรองเข้ามามีส่วนร่วมในบทเพลงจะปรากฏดังนี้

เพลงระบำชุมนุมเผ่าไทย ช่วงไทใหญ่

- - - -	- ม – ล	- ร – ซ	-ด – ด̣	- ล ล ล	- ด̣ - ซ	ล ซ ม ซ	- ล – ด̣
- ล ด̣ ร̣	ม̣ ล – ด̣	- ซ ล **ด̣**	- ล – ม̣	- - - ม̣	- - - ล̣	**ด̣** ล̣ ซ̣ ม̣	- - - ล̣

ดำ ล ซ ำ ม ำ	- ร ำ ร ำ ร ำ	- ม ำ – ร ำ	- ด ำ ด ำ ด ำ	- ล ล ล	- ด ำ - ซ	ล ซ ม ซ	- ล – ด ำ
- ล ด ำ ร ำ	ม ำ ล – ด ำ	- ซ ล **ท**	- ล ซ ม	**- ซ ซ ซ**	- ล - ม	**- ซ ซ ซ**	**- ดำ** – ล

เพลงฟ้อนเงี้ยว

- - - ล	**- ดำ** - ล	**ด ำ ดำ** - ล	ซ ม ซ ล	- - - ล	**- ดำ** - ล	**ด ำ ดำ** - ล	ซ ม ซ ล

จากตัวอย่างพบว่าเมื่อนำโน้ตหลักมาแทนที่โน้ตรอง ทำนองดังกล่าวจะมีความเหน่อแตกต่างไปจากความรู้สึกเดิมที่เขาเคยได้ยิน ทั้งนี้เพราะขาดคุณสมบัติของโน้ตรอง เสียง ฟา และเสียงที ที่ทำหน้าที่เป็นเอกลักษณ์ในการบอกสำเนียงภาษาไทใหญ่สำหรับบทเพลงนี้ในความคิดของนักดนตรีไทย

2.4.1.2 จังหวะหน้าทับ

เมื่อวิเคราะห์โครงสร้างของเพลงด้วยทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทย ของอาจารย์มานพ วิสุทธิแพทย์ เรื่องรูปแบบการดำเนินทำนองของเครื่องกำกับจังหวะฉิ่งและกลอง พบว่าเพลงนี้มีการใช้ตะโพนมอญเป็นเครื่องกำกับจังหวะใช้หน้าทับมอญเก่า ชั้นเดียว ฉิ่งตี ฉิ่งฉิ่ง ฉับคล้ายสำเนียงจีน ทั้งนี้การเลือกใช้เครื่องกำกับจังหวะสามารถใช้กลองแขก ตีฉิ่งแบบทำนองสองชั้นปกติก็ได้ แล้วแต่ศิลปินจะเห็นว่าเหมาะแก่รูปแบบการจัดวงดนตรีไทยตามระเบียบวิธีที่เคยปฏิบัติกันมาหรือไม่ สำหรับหน้าทับกลองแขกสำหรับเพลงฟ้อนต่าง ๆ ส่วนใหญ่ก็จะบรรเลง

- ติง ติง ติง	- ทั่ง - ติง	- ทั่ง - ทั่ง	- ติง - ทั่ง

ซึ่งสอดคล้องกับวิธีการดำเนินทำนองของตะหลดปดที่บรรเลงกำกับจังหวะเพลงฟ้อนเชียงใหม่ดังนี้

- ต๊กต๊กต๊ก	- ต๊ก - ต๊ก	- ต๊ก - ต๊ก	- ต๊ก - ต๊ก

จากการสัมภาษณ์ (ณัฐวุฒิ อุ่นอกแดง, การสัมภาษณ์ส่วนบุคคล, 6 มีนาคม 2563) เก็บข้อมูลเรื่องหน้าทับกลองที่ใช้ตีประกอบการฟ้อนของภาคเหนือ ซึ่งไม่ได้จังหวะแบบหน้าทับกลองแขกข้างต้น แต่ใช้วงกลองตึ่งโน่งสำหรับบรรเลงประกอบการฟ้อนต่าง ๆ ซึ่งบทบาทของกลองตึ่งโน่งเป็นทั้งเครื่องกำกับจังหวะของทำนองเพลงฟ้อนแล้วยังเป็นจังหวะในใช้

การเรียนการสอนสำหรับเพลงฟ้อนนาฏศิลป์ล้านาอีกด้วย โดยมีรายละเอียดการบรรเลงดังนี้ (วงกลองตึ่งโน่งที่จะนำมาให้ศึกษาเป็นวิธีการบรรเลงแบบเชียงใหม่)

ตึ่งโน่ง	- - - -	- ตึ่ง - -	- - - ตึ่ง	- - - ตึ่ง
ตะหลดปด	- ต๊ก - ต๊ก	- ต๊ก - ต๊ก	- ต๊ก - ต๊ก	- ต๊ก - ต๊ก
ฉาบ	- - - แช่	- - - -	- - - แช่	- - - -
ก๊องโหม่ง	- - - -	- - - น๊ง	- - - -	- - - น๊ง
ก๊องอุ้ย	- - - -	- - - -	- - - -	- - - อุย

ข้อมูลที่อ้างอิงข้างต้นทำให้ทราบได้ว่ากลองแขกที่บรรเลงหน้าทับฟ้อนอย่างภาคกลาง ได้ขอยืมทำนองของวงกลองตึ่งโน่งที่บรรเลงสำหรับเพลงฟ้อนต่าง ๆ ในภาคเหนือ เช่นฟ้อนเชียงใหม่ ฟ้อนเล็บ ฟ้อนเทียน เป็นต้น ซึ่งได้นำทำนองดังกล่าวมาตกแต่งเพื่อให้สามารถบรรเลงได้ในเครื่องกำกับจังหวะของดนตรีไทย วิธีการนี้เป็นกระบวนการหนึ่งที่นักดนตรีไทยภาคกลางใช้จัดการกับบทเพลงฟ้อนต่าง ๆ ทางภาคเหนือในแบบของดนตรีไทยภาคกลาง โดยเปรียบเสมือนเป็นการเจริญสัมพันธไมตรีทางดนตรีระหว่างดนตรีไทยภาคกลางกับดนตรีพื้นเมืองภาคเหนือ ถึงแม้เครื่องดนตรีจะต่างชนิดกันแต่สามารถเป็นส่วนหนึ่งของกันและกันได้ด้วยวิธีการทางดนตรี

2.4.1.3 รูปแบบการเคลื่อนที่ของทำนอง

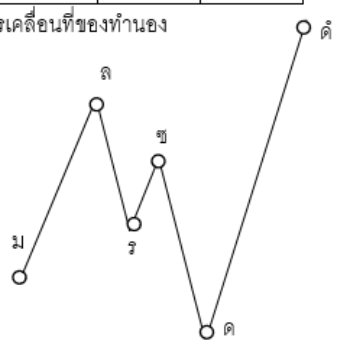
รูปแบบกระสวนจังหวะและทำนองของทั้งสองเพลงสร้างสรรค์ขึ้นด้วยโครงสร้างทำนองหลักของเพลงเพียง 2 บรรทัด เติมสีสันของบทเพลงให้แสดงสำเนียงของความเป็นไทใหญ่ด้วยวิธีการเคลื่อนที่ของตัวโน้ตจากสูงไปต่ำ ต่ำไปสูง บ่อยครั้ง ซึ่งสามารถแสดงภาพบทสรุปโครงสร้างทำนองหลักของแต่ละเพลงได้ดังนี้

เพลงระบำชุมนุมเผ่าไทย ช่วงไทใหญ่ จากหนังสือเพลงสัมพันธไมตรี

2.2.3.1 วรรคเพลงที่ 1

- - - -	- ม – ล	- ร – ซ	-ด – ด๋

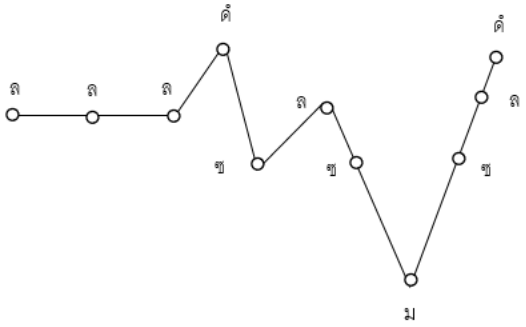
รูปแบบการเคลื่อนที่ของทำนอง



2.2.3.2 วรรคเพลงที่ 2

- ล ล ล	- ด๋ - ซ	ล ซ ม ซ	- ล – ด๋

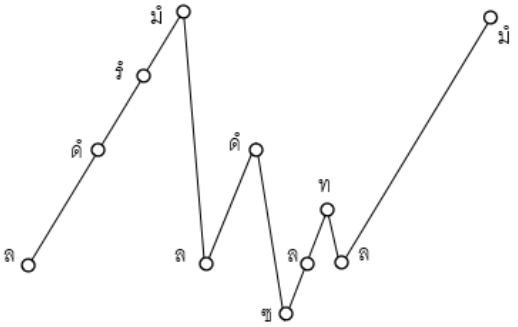
รูปแบบการเคลื่อนที่ของทำนอง



2.2.3.3 วรรคเพลงที่ 3

- ล ด์ ร์	ม์ ล – ด์	- ซ ล ท	- ล – ม์

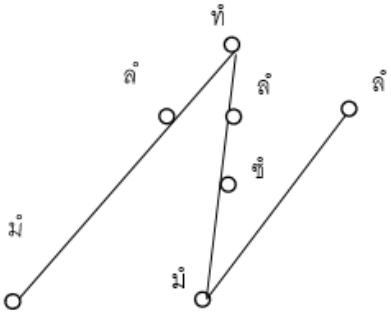
รูปแบบการเคลื่อนที่ของทำนอง



2.2.3.4 วรรคเพลงที่ 4

- - - ม์	- - - ล์	ท์ ล์ ซ์ ม์	- - - ล์

รูปแบบการเคลื่อนที่ของทำนอง



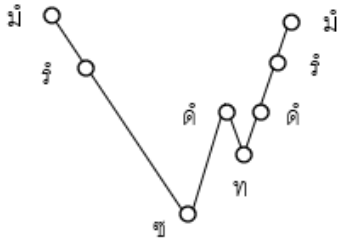
เพลงฟ้อนเชียงใหม่ แผ่นเสียงตรากระต่าย รหัส TC216

ท่อน1

2.3.3.1 วรรคเพลงที่ 1

- - - -	- ม์ - ร์	- ซ ด์ ท	- ด์ ร์ ม์

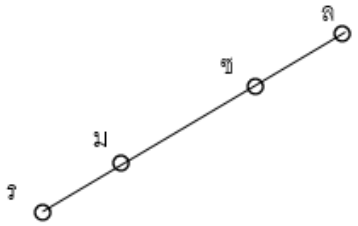
รูปแบบการเคลื่อนที่ของทำนอง



2.3.3.2 วรรคเพลงที่ 2

- - - -	- - - -	- ร - ม	- ซ – ล

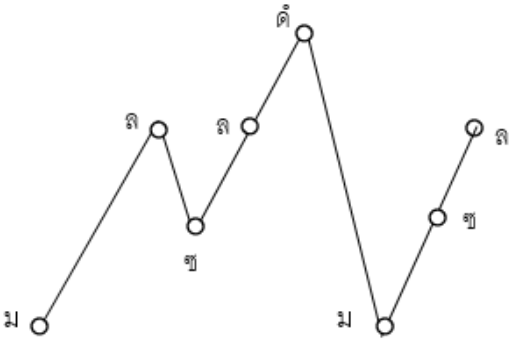
รูปแบบการเคลื่อนที่ของทำนอง



2.3.3.3 วรรคเพลงที่ 3

- - - -	- ม – ล	ซ ล ด์ ม	- ซ – ล

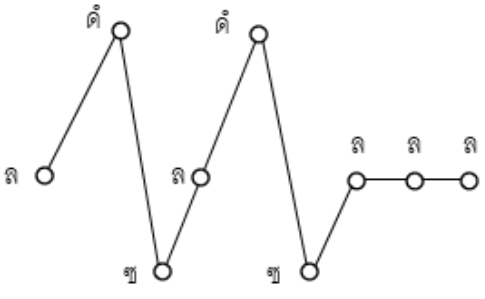
รูปแบบการเคลื่อนที่ของทำนอง



2.3.3.4 วรรคเพลงที่ 4

- - - -	- ล ด์ ซ	- ล ด ซ	- ล ล ล

รูปแบบการเคลื่อนที่ของทำนอง

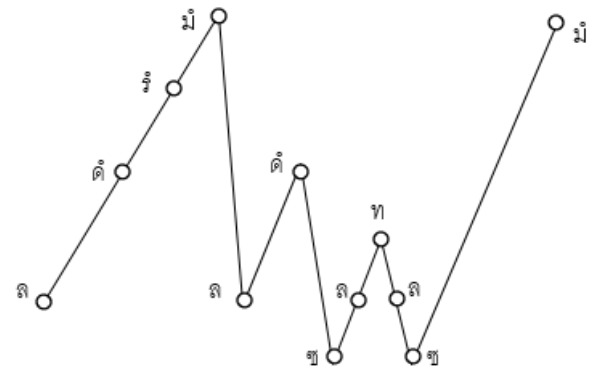


ท่อน 2

2.3.3.7 วรรคเพลงที่ 7

- ล ด ร	ม ล – ด	- ซ ล ท	- ล ซ ม

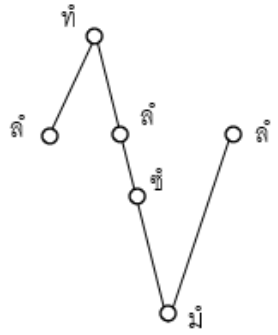
รูปแบบการเคลื่อนที่ของทำนอง



2.3.3.8 วรรคเพลงที่ 8

- - - -	- - - ล	ท ล ซ ม	- - - ล

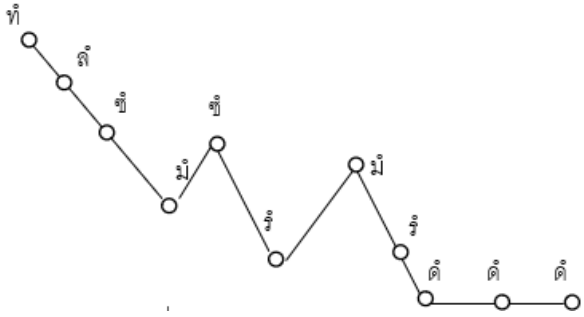
รูปแบบการเคลื่อนที่ของทำนอง



2.3.3.9 วรรคเพลงที่ 9

ท ล ซ ม	- ซ – ร	- ม – ร	ด ร ด ด

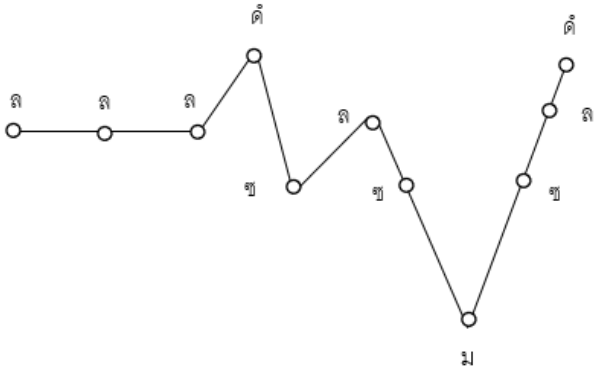
รูปแบบการเคลื่อนที่ของทำนอง



2.3.3.10 วรรคเพลงที่ 10

- - - ล	ด ร ม ซ	ล ซ ม ซ	- ล – ด

รูปแบบการเคลื่อนที่ของทำนอง



จากกราฟทั้งหมดจะเห็นได้ว่ากราฟลักษณะสายฟ้าปรากฏอยู่ในทำนองหลักของทั้งสองเพลงในทุกวรรคเพลง ซึ่งเป็นลักษณะกราฟเช่นนี้ก็เป็นอีกหลักฐานการวิเคราะห์หนึ่งที่สนับสนุนสำเนียงความเป็นไทใหญ่ของเพลงระบำชุมนุมเผ่าไทย ช่วงไทใหญ่ ให้มีความชัดเจนยิ่งขึ้น

2.4.2 วิธีการประพันธ์เพลงบนพื้นฐานของความเป็นดนตรีไทยราชนัก

จากกระสวนจังหวะและการเคลื่อนที่ของตัวโน้ตพบว่าทั้งสองเพลงใช้วิธีการขยายเพลงจาก 2 บรรทัดให้เป็น 6 บรรทัดครึ่ง และ 8 บรรทัดครึ่ง ซึ่งกราฟมีความคล้ายคลึงกันมากสำหรับเพลงระบำชุมนุมเผ่าไทย ช่วงไทใหญ่ และเพลงฟ้อนเชียงใหม่ ท่อน 2 แตกต่างกันแค่เพียงลูกตกที่สลับบรรทัดกันดังนี้

เพลงระบำชุมนุมเผ่าไทย ช่วงไทใหญ่ จากหนังสือเพลงสัมพันธไมตรี

			ด				ด
			ม				ล

เพลงฟ้อนเชียงใหม่ แผ่นเสียงตรากระต่าย รหัส TC216

ท่อน 2

			ม				ล
			ด				ด

ซึ่งแสดงให้เห็นว่าเพลงได้ฟ้อนเชียงใหม่ได้มีการนำมาจัดโครงสร้างใหม่ด้วยการสลับตำแหน่งของลูกตกประดับตกแต่งทำนองด้วยวิธีการเปลี่ยนจากบันไดเสียงโดไปบันไดเสียงซอล และจากบันไดเสียงซอลไปบันไดเสียงโดอยู่ตลอดทั้งเพลง วิธีการประพันธ์เพลงแบบนี้เป็นหลักวิธีแบบดนตรีไทย ซึ่งผู้ที่ใช้ภูมิปัญญาผู้มีความสามารถเชี่ยวชาญทางด้านดนตรีไทยอาจารย์มนตรี ตราโมท ทั้งนี้เพื่อการสร้างสรรค์ผลงานส่วนหนึ่งให้ตอบสนองความต้องการของนโยบายรัฐนิยมที่ต้องจะรวมไทยให้เป็นไทยจากละครอิงประวัติศาสตร์ เรื่องอานุภาพแห่งความเสียสละ

บทที่ 5
สรุปและอภิปรายผลข้อมูล

การศึกษาแนวทางการใช้ดนตรีไทยตามนโยบายการสร้างชาติของจอมพล ป. พิบูลสงคราม กรณีศึกษา: เพลงระบำชุมนุมเผ่าไทยในงานวิจัยนี้ผลพบว่าจอมพล ป. พิบูลสงครามใช้ดนตรีไทยเป็นส่วนหนึ่งที่จะทำให้ประชาชนเกิดความเป็นเนื้อหนึ่งอันเดียวกัน มีความรู้สึกรักและห่วงแหนความเป็นชาติไทย ที่เพิ่งผ่านพ้นวิกฤตการณ์ทางการต่าง ๆ ของบ้านเมือง เข้าสู่ยุคแห่งการเปลี่ยนแปลงสู่ความทันสมัยตามแนวคิดของผู้นำประเทศ ทั้งนี้ก็เพื่อให้ประเทศไทยได้รับการยอมรับว่าเป็นประเทศที่เจริญแล้วจากประเทศมหาอำนาจต่าง ๆ

แนวคิดเร่งด่วนจากความวิตกของจอมพล ป. พิบูลสงคราม ได้ปรากฏอยู่ใน เรื่องรัฐนิยม ที่เขียนโดยหลวงวิจิตรวาทการ ซึ่งมี 2 ขั้นคือ ขั้นที่ 1 ทำคนไทยให้เป็นคนไทยจริง ๆ และขั้นที่ 2 ฟื้นฟูวัฒนธรรมประจำชาติ แนวคิดทั้ง 2 ได้ก่อตัวเป็นนโยบายต่าง ๆ มากมาย เช่น นโยบายรวมไทย นโยบายรัฐนิยม 12 ประการ พระราชกฤษฎีกากำหนดวัฒนธรรมทางศิลปกรรมเกี่ยวกับการบันเลงดนตรี การขับร้อง และพากย์ เป็นต้น

สังคมไทยในยุคสมัยที่สื่อวิทยุบันเทิงยังไม่ทันสมัยเท่าปัจจุบันช่องทางในการเสพความบันเทิงของคนไทยก็มีจำกัด ดังนั้นโขน ละคร ฟ้อนรำ เหล่านี้เป็นตัวเลือกที่ใช้ตอบสนองความสุขของคนในสมัยนั้น ดังนั้นดนตรีไทยและนาฏศิลป์ไทยที่คนไทยต่างหยิบยกให้เป็นวัฒนธรรมประจำชาติอีกทั้งกลุ่มนักแสดงและกลุ่มผู้ฟังก็มีหลายระดับ ตั้งแต่ชาวบ้านจนกระทั่งชนชั้นกษัตริย์ จึงเป็นเครื่องมือหนึ่งที่ถูกให้ความสำคัญในการยกระดับความเป็นไทยให้เท่าเทียมนานาประเทศ จอมพล ป. พิบูลสงคราม ใช้ดนตรีไทยเข้าถึงคนไทยหลายกลุ่มหลายชนชั้น ผ่านกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีไทย โดยมีอาจารย์มนตรี ตราโมท เป็นผู้ดำเนินการให้นโยบายบรรลุวัตถุประสงค์

ดังนั้นเพลงที่ถูกสร้างขึ้นเพื่อใช้เป็นระบำเบิกโรงละครอิงประวัติศาสตร์ เรื่องอานุภาพแห่งความเสียสละเป็นเพลงที่ตอบโจทย์นโยบายการรวมไทยซึ่งละครเรื่องนี้มีเนื้อหาสอดคล้องกันนโยบายดังกล่าว ระบำชุมนุมเผ่าไทยเป็นระบำที่ใช้ตามวัตถุประสงค์ของหลวงวิจิตรวาทการที่ประพันธ์บทร้องกล่าวโดยรวมว่าคนชาติพันธุ์ล้านนา ไทใหญ่ ล้านช้าง สิบสองจุไทย ไทอาหม เป็นกลุ่มญาติพี่น้องกลุ่มคนไทยที่อยู่ตามแถบพื้นที่ต่าง ๆ ที่เชื่อมติดต่อสื่อสารกันเป็นคนไทยเชื้อชายเดียวกัน

จากข้อมูลการศึกษาทำนองเพลงระบำชุมนุมเผ่าไทย ช่วงสำเนียงไทยใหญ่ ที่วิเคราะห์บทร้องที่ว่า “นี่ไทยใหญ่อยู่ใกล้ ๆ ทางทิศเหนือ เป็นเลือดเนื้อพี่ชายของไทยแน่ ยังรักษาความเป็น

ไทยไม่ผันแปร ขยายแผ่สาขาตระกูลไทย” พบว่าบทร้องมีความสอดคล้องกับนโยบายรวมไทยเป็นอย่างมาก โดยหลวงวิจิตรวาทการได้ทำการประพันธ์เนื้อร้องตามเจตนาของจอมพล ป. พิบูลสงครามต้องการรวมเอาพี่น้องไทยที่อาศัยอยู่ในดินแดนต่าง ๆ ที่เคยเป็นประเทศไทยเมื่อครั้งอดีตเข้ามาไว้กับคนที่อยู่ในดินแดนไทยในปัจจุบัน

ผลการวิเคราะห์ประเด็นการหาที่มาของเพลงระบำชุมนุมเผ่าไทยช่วงไทใหญ่ เพื่อหาบทสรุปความเชื่อมโยงทางประวัติศาสตร์ของบทเพลงในดนตรีไทยกับชาติพันธุ์ไทยใหญ่พบว่า บทเพลงเงี้ยวที่เป็นเพลงตั้งต้นในการสร้างสรรค์เพลงระบำชุมนุมเผ่าไทย ช่วงสำเนียงไทใหญ่ ปรากฏชื่อเรียกไม่แน่นอนชัดเจน จากการสัมภาษณ์บุคคลข้อมูลที่น่าเชื่อถือทางดนตรีไทยที่มีความเกี่ยวข้องกับบทเพลงนี้ในสถานการณ์ต่าง ๆ ซึ่งได้แก่ สัมภาษณ์คุณครูสมาน น้อยนิตย์ คุณครูสุวัฒน์ อรรถกฤษณ์ คุณครูพิบูลศักดิ์ วิจิตรระกะ อาจารย์จรัญ กาญจนประดิษฐ์ เรื่องทำนองเพลงฟ้อนเชียงใหม่ ในแผ่นเสียงตรากระต่าย สัมภาษณ์อาจารย์ภาณุภัค โมกขศักดิ์ คุณครูสิงหล สังจุ้ย คุณครูสมชาย ทับพร คุณครูไชยยะ ทางมีศรี เรื่องเพลงท้ายฟ้อนม่านในละครพันทาง เรื่องผู้ชนะสิบทิศ ประเด็นเรื่องเพลงฟ้อนเชียงใหม่ บนแผ่นเสียงตรากระต่าย และเพลงในละครพันทาง เรื่องผู้ชนะสิบทิศ ตามผลการวิเคราะห์ข้อมูล ปรากฏเพลงที่มีทำนองคล้ายกับเพลงเงี้ยวตามหลักฐานข้างต้นในชื่อเพลงฟ้อนเล็บ ฟ้อนเทียน ฟ้อนเชียงใหม่ ท้ายฟ้อนม่าน ทั้งสี่เพลงนี้ถูกเรียกต่างชื่อกันเพราะได้รับหน้าที่ต่างกัน

เพลงเงี้ยวที่อาจารย์มนตรี ตราโมทเลือกใช้ในการสร้างสรรค์เป็นระบำชุมนุมเผ่าไทย ได้แสดงเอกลักษณ์ความเป็นชาติพันธุ์ไทใหญ่ในทัศนะของอาจารย์มนตรี ตราโมท ไปยังกลุ่มนักดนตรีไทยและกลุ่มผู้ฟังทั่ว ๆ ไป จนเพลงนี้กลายเป็นเพลงระบำชุมนุมเผ่าไทยติดหูผู้ฟังจนถึงปัจจุบัน เหตุที่สรุปเช่นนี้เพราะว่ากลุ่มนักดนตรีไทยที่ให้ข้อมูลสัมภาษณ์และนักดนตรีไทยส่วนใหญ่เมื่อได้ฟังเพลงแล้วก็นึกถึงเพลงระบำชุมนุมเผ่าไทยเป็นเพลงแรก ผู้วิจัยจึงกล่าวได้ว่าผลงานของอาจารย์มนตรี ตราโมท ที่ผ่านนโยบายกระบวนการทางการเมืองได้แทรกซึมเข้าไปอยู่ในหัวใจของผู้ฟังได้อย่างเนียนสนิทจนไม่คิดไม่ได้ว่านี่คือหนึ่งในนโยบายที่ประสบผลสำเร็จแล้วอย่างจริงจัง

จากผลการวิเคราะห์ข้อมูลประเด็นที่มาของบทเพลงระบำชุมนุมเผ่าไทยและการวิเคราะห์ทำนองเพลงระบำชุมนุมเผ่าไทยและเพลงฟ้อนเชียงใหม่ แสดงให้เห็นปรากฏการณ์ทางการเมืองในยุคจอมพล ป. พิบูลสงคราม ที่ต้องการพัฒนาประเทศให้ทันสมัยด้วยการใช้ดนตรีไทยเป็นเครื่องมือหนึ่งในการตอบสนองนโยบายการฟื้นฟูวัฒนธรรมประจำชาติ นโยบายรวมไทยให้เป็นไทย กระบวนการฟื้นฟู หรือการรวมไทยให้เป็นไทยเกิดขึ้นในเพลงระบำชุมนุมเผ่าไทยผ่าน

กระบวนการสร้างสรรค์ทางดนตรี กระบวนการนี้กำเนิดรูปแบบทำนองวรรคทองของเพลงที่สะท้อนสำเนียงไทใหญ่ ให้กลุ่มคนไทยภาคกลางเกิดความเชื่อในความเป็นไทใหญ่เมื่อได้รับฟัง ในขณะเดียวกันนักดนตรีภาคเหนือฟังอย่างไรก็เป็นเพลงภาคกลาง และครูดนตรีไทใหญ่ที่เป็นที่นับถืออย่างคุณครูอภิชาติ หน่อคำ (อภิชาติ หน่อคำ, การสัมภาษณ์ส่วนบุคคล, 2561) ยังกล่าวว่า “ไม่ได้เพลงเป็นไทใหญ่” ซึ่งเป็นกระบวนการสร้างภาพจำให้กับคนหมู่มากของสังคมตามแนวคิดบูรพาคดีนิยมโดยใช้ในการสร้างความเป็นใหญ่ให้กับชาติพันธุ์ไทยในความเข้าใจของคนไทยทั้งประเทศ

ข้อมูลที่กล่าวมานี้ทำให้ปรากฏการณ์ในครั้งนี้สอดคล้องกับแนวคิด Orientalism ของ Edward Said ที่กล่าวถึงนี้ว่า “เป็นแนวคิดของผู้ที่มีอำนาจเหนือกว่า แล้วมองสิ่งที่ด้อยกว่าให้เป็นอื่น” การที่คนไทใหญ่ไม่ได้มีส่วนร่วมในการแต่งเพลงระบำชุมนุมเผ่า ช่วงสำเนียงไทใหญ่ แต่นักดนตรีไทยและผ็ชมการแสดงได้รับฟังเพลงนี้จากการรำเบิกโรงละครเรื่องอานุภาพแห่งความเสียสละแล้วเกิดความเชื่อว่าเพลงนี้คือไทใหญ่ เพราะผลงานเพลงระบำชุมนุมเผ่าไทยได้รับอำนาจจากผู้นำประเทศผ่านทางผู้เชี่ยวชาญทางดนตรีไทย บทเพลงจึงมีพลังมหาศาลที่จะผลักดันตามนโยบายการรวมไทยให้สำเร็จ ด้วยความเชื่อศรัทธาที่มีต่อบทเพลงระบำชุมนุมเผ่าไทยในหมู่นักดนตรีไทยส่วนใหญ่จึงเข้าใจว่าเพลงเงี้ยวเป็นเพลงระบำชุมนุมเผ่าไทย จะเห็นว่าตั้งแต่กระบวนการคิดนโยบาย แต่งละครเรื่องอานุภาพแห่งความเสียสละ แต่งบทร้องเพลงระบำชุมนุมเผ่าไทย การประดิษฐ์ท่ารำ จนกระทั่งแต่งเพลงชุมนุมเผ่าไทย ไม่มีส่วนใดที่คนไทใหญ่เข้ามามีส่วนร่วมเลย ซึ่งเป็นที่น่าแปลกใจหากต้องการรวมคนไทใหญ่เข้ามาเป็นคนไทยทำไมจึงไม่นำคนไทใหญ่เข้ามามีส่วนร่วมกับอะไรสักอย่างในกระบวนการสร้างละครอานุภาพแห่งความเสียสละ สาเหตุที่เป็นเช่นนี้ก็เพราะว่ากระบวนการนี้กระทำกับคนเฉพาะกลุ่มเท่านั้น ซึ่งกลุ่มนั้นก็คือกลุ่มคนที่เสพละครเรื่องอานุภาพแห่งความเสียสละ นักดนตรีไทยและผู้ที่ฟังดนตรีไทย ซึ่งปัจจุบันก็ได้เชื่อเป็นที่แน่แท้แล้วว่าเพลงเงี้ยวคือเพลงระบำชุมนุมเผ่าไทย

ผลงานการศึกษาวิจัยครั้งนี้เป็นเพียงงานชิ้นหนึ่งที่ต้องการนำเสนอมุมมองทางดนตรีไทยที่ถูกใช้เป็นเครื่องมือในการตอบสนองนโยบายการสร้างชาติได้ในอีกหนึ่งมิติ เพราะเนื่องจากดนตรีเกิดขึ้นเพื่อรับใช้สังคมดังนั้นเพลงทุกเพลงจึงหน้าที่ของตนแตกต่างกันตามเจตนาของนักประพันธ์ เช่น การปลุกใจ การใช้ประกอบพิธีกรรมความเชื่อ เป็นต้น ซึ่งเสียงเพลงทำให้มนุษย์เกิดความเพลิดเพลิน ความสนุกสนาน ความเชื่อ นั่นหมายความว่ามนุษย์ชาบซึ้งต่อเสียงเพลงจากการฟังเพลงได้ง่าย ดังนั้นดนตรีจึงถูกนำมาใช้เป็นเครื่องในสถานการณ์บ้านเมืองต่าง ๆ อยู่บ่อยครั้ง

ข้อเสนอแนะ

1. วิธีการวิเคราะห์จังหวะหน้าทับ กระสวนจังหวะ บันไดเสียง รูปแบบการเคลื่อนของทำนอง เป็นเพียงวิธีการส่วนหนึ่งในการวิเคราะห์หาสำเนียงเพลงภาษาไทใหญ่ ทั้งนี้อาจมีวิธีอื่น ๆ ที่ผู้อ่านเห็นว่าสามารถนำมาใช้ต่อยอดงานวิจัยเล่มนี้อีกก็เป็นได้

2. รูปแบบการใช้ดนตรีไทยในการรับใช้สังคมในบริบทอื่น ๆ มีอีกมากมายที่สามารถนำมาสร้างงานวิจัยเพื่อเป็นประโยชน์แก่ศึกษาสาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยาต่อไป

บรรณานุกรม

กรรภิรมย์ สุวรรณานนท์. (2524). พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวกับการสร้างชาติไทย. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ.

จิราภรณ์ สถาปนะวรรธนะ. (2558). วิกฤตการณ์สยาม ร.ศ.112:การเสียดินแดนฝั่งซ้ายแม่น้ำโขง. กรุงเทพฯ: ภาควิชาประวัติศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร.

จิรารัตน์ ประยูรวงษ์. (2545). ลิตเติล บุดดา : ตะวันออกในมุมมองตะวันตก. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ.

จุลลา งอนรถ. (2513). กำเนิดและความเป็นมาของลัทธิชาตินิยมในประเทศไทย *The Origin and Development of Nationalism in Thailand.* (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ.

ไชยยันต์ รัชชกูล. (2546). วิพากษ์ *Orientalism* โดย เอ็ดเวิร์ด ซาอิด [เอกสารประกอบการสัมมนา]. กรุงเทพฯ: ศูนย์วรรณคดีศึกษา คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ร่วมกับโครงการเอเชีย-ยุโรปศึกษา สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย.

ตรีศิลป์ บุญขจร. (2546). ทฤษฎีวรรณคดีวิจารณ์แนวโพสต์โคโลเนียล: ความเป็นมา ลักษณะเด่นและแนวโน้ม [เอกสารประกอบการสัมมนา]. กรุงเทพฯ: ศูนย์วรรณคดีศึกษา คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ร่วมกับโครงการเอเชีย-ยุโรปศึกษา สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย.

ธเนศ อาภรณ์สุวรรณ. (2546). เอ็ดเวิร์ด ซาอิดกับลัทธิบูรพาคดีศึกษา. เนชั่นสุดสัปดาห์.

พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์. (2546). The evolution of Thai music หนังสือดนตรีไทยในยุครัฐนิยม. วารสารอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีที่ 26, ฉบับที่ 1 (มิ.ย.-พ.ย. 2546), หน้า 149-163.

พรสรรค์ วัฒนางกูร. (2553). ความสัมพันธ์ระหว่างราชอาณาจักรสยามกับราชสำนักยุโรปในเอกสารการเสด็จประพาสยุโรปครั้งแรกของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พ.ศ. 2440: กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พระราชทานตราตั้งแก่ห้างร้าน ต.เง็งชวน หุ้นส่วน จำกัด. (2499, 20 มีนาคม). ราชกิจจานุเบกษา (เล่มที่73 ตอนที่23, น. 991). สืบค้นจาก http://www.ratchakitcha.soc.go.th/RKJ/announce/search_result.jsp

พิพิธภัณฑ์ ธงชาติไทย. (2552). เพลงฟ้อนเชียงใหม่ หน้า2. https://www.youtube.com/watch?v=XGzjZZW9EvI

มนตรี ตราโมท. (2524). ศัพท์สังคีต. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์คุรุสภา.

มานพ วิสุทธิแพทย์. (2556). ทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทย. กรุงเทพฯ: สันติศิริการพิมพ์.

ยาขอบ. (2534). บทละครพันทางเรื่องผู้ชนะสิบทิศ: กรุงเทพฯ : สมาคมภริยาทหารเรือ.

ราตรี ธันวารชร. (2551). นาย ต. เง็กชวน แห่งห้าง ต. เง็กชวน. วรรณวิทัศน์ ปีที่ 8, (พ.ย. 2551), หน้า 185-200.

วินัย ผลเจริญ. (2551). แนวคิดหลังอาณานิคมนิยม: บทสำรวจทางทฤษฎีและการประยุกต์ใช้เพื่อการศึกษาสังคมและการเมืองไทย. มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, มหาสารคาม.

สมพิศ สุขวิพัฒน์. (2539). ผู้ชนะสิบทิศ: ละครพันทางของเสรี หวังในธรรม. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ.

สุวิทย์ ธีรศาศวัต. (2550). วิกฤติการณ์อ่าวไทย ร.ศ. 112. มนุษยศาสตร์สังคมศาสตร์ (มหาวิทยาลัยขอนแก่น) ปีที่ 24, ฉบับที่ 2 (พ.ค.-ส.ค. 2550), หน้า 53-70.

อติภพ ภัทรเดชไพศาล. (2553). ดนตรี พื้นที่ เวลา. กรุงเทพฯ: โอเพ่นบุ๊คส์.

อัญชลี ภู่ผะกา. (2553). พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวและพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว: วรรณคดีกับการสร้างชาติ. (วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ.

อัญชลี ภู่ผะกา. (2558). พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว: วรรณคดีกับความมั่นคงของชาติ (MRG5580097).

อานันท์ กาญจนพันธุ์, เกษม เพ็ญภินันท์, เดนส์ อเล็กซานดรา, รัตน โตสกุล, ธีระ นุชเปี่ยม, และ ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร. (2552). รวมบทความจากการประชุมประจำปีทางมานุษยวิทยาครั้งที่ 7. กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร องค์การมหาชน.

อินทนิล บุญประกอบ. (2546). ประวัติและบทร้องนาฏศิลป์ไทยระดับ ปวช. สืบค้นจาก http://taopuyimbunhotmail.blogspot.com/2009/01/blog-post_15.html

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	นายพงษ์เทพ ตามเมืองปัก
วัน เดือน ปี เกิด	20 พฤษภาคม 2534
สถานที่เกิด	นครราชสีมา
วุฒิการศึกษา	การศึกษาบัณฑิต วิชาเอกดนตรีศึกษา-ดนตรีไทย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ที่อยู่ปัจจุบัน	779/1 หมู่1 ตำบลเมืองปัก อำเภอปักธงชัย จังหวัดนครราชสีมา 30150