ภูมิปัญญา กับการละเล่น

วันที่ 24 มีนาคม 2547

ห้อง 207 เวลา 15.15-17.00 น.

การประชุมประจำปีทางมานุษยวิทยาครั้งที่ 3

ทบทวนภูมิปัญญา ท้าทายความรู้

24-26 มีนาคม 2547 ณ ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร

สนับสนุนการประชุมโดย

สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.)

ภูมิปัญญาล้านนา แลคุณค่ากลองแอว*

ว่าที่ ร.ต.นิรันดร์ ภักดี

คำว่า "ภูมิปัญญา" มีการกล่าวถึงกันมากในยุคนี้ เช่นคำว่า ภูมิปัญญาไทย ภูมิปัญญาพื้นบ้าน ภูมิปัญญาท้องถิ่น ฯลฯ ซึ่งทุกคำต่างมีการใช้ในความหมายที่แตกต่าง ๆ กันไป และแสดงออกมาให้เห็นอย่างชัดเจนเป็นผลงานของชาวบ้านในรูปของผลิตภัณฑ์ต่าง ๆ เช่น สินค้า OTOP หรือสินค้าหนึ่งตำบลหนึ่งผลิตภัณฑ์ ดังนั้นการศึกษาความหมายที่แท้จริงของคำว่า "ภูมิปัญญา" (Wisdom) มีความหมายต่าง ๆ ดังเช่นในพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน (๒๕๒๕: ๖๒๓) ให้ความหมายว่า พื้นความรู้ความสามารถ ดังนั้น ภูมิปัญญาในความหมายนี้จึงเป็นความรู้ความสามารถของมนุษย์ที่ได้สั่งสมจากประสบการณ์ และถ่ายทอดสืบต่อกันมาถึงจนปัจจุบัน

ศ.ดร.เอกวิทย์ ณ ถลาง (๒๕๔๐: ๑๑-๑๒) ให้ความหมายว่า "ภูมิปัญญา หมายถึง ความรู้ ความคิด ความเชื่อ ความสามารถ ความจัดเจน ที่กลุ่มชนได้จากประสบการณ์ที่สั่งสมไว้ในการปรับตัว และดำรงชีพในระบบนิเวศน์ หรือสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติ และสิ่งแวดล้อมทางสังคมและวัฒนธรรมที่ได้มีการสืบสานกันมา และภูมิปัญญาเป็นผลของการใช้สติปัญญาปรับตัวกับสภาวะต่าง ๆ ในพื้นที่ที่กลุ่มชนนั้นตั้งหลัก และสร้างถิ่นฐานแล้ว ก็มีการแลกเปลี่ยนสังสันทน์ทางวัฒนธรรมกับกลุ่มชนอื่น ๆ เมื่อมีการติดต่อสัมพันธ์กันแล้วก็มีการรับเอาหรือปรับเปลี่ยนนำมาสร้างประโยชน์ และ/หรือแก้ปัญหาได้ในสิ่งแวดล้อมและบริบททางสังคม-วัฒนธรรม ดังนั้น ภูมิปัญญาจึงมีทั้งภูมิปัญญาที่เกิดจากประสบการณ์ในพื้นที่ ภูมิปัญญาที่มาจากภายนอก และภูมิปัญญาที่ผลิตใหม่ หรือผลิตซ้ำเพื่อแก้ปัญหา และการปรับตัวให้สอดคล้องกับความจำเป็น และการเปลี่ยนแปลง"

"ล้านนา" คือ ดินแดนที่ครอบคลุมเขตพื้นที่ภาคเหนือตอนบนของไทย โดยมีจังหวัดเชียงใหม่เป็นศูนย์กลางของอาณาจักรมาหลายศตวรรษ มีกลุ่มชาติพันธุ์ทั้งไทยวน ไทยอง ไทลื้อ ฯลฯ อาศัยอยู่รวมกันฉันญาติพี่น้อง และมีการแลกเปลี่ยนผสมผสานกลืนกลายวัฒนธรรมหล่อหลอมเป็นวัฒนธรรมที่มีเอกลักษณ์เฉพาะของล้านนา โดยแสดงออกทางด้านศิลปะ ภาษา วัฒนธรรม ประเพณี สังคม และวิถีชีวิต ซึ่งผู้คนทั่วไปรับรู้ถึงอัตลักษณ์ของชาวล้านนามาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ถึงแม้ว่าปัจจุบันสังคมวัฒนธรรมและประเพณีต่าง ๆ จะมีการเปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัย สังคมและวัฒนธรรมของล้านนาก็ยังมีความอ่อนหวานงดงาม และมีความสัมพันธ์กับลักษณะทางธรรมชาติที่เป็นป่าเขา ดอยสูง ซึ่งชาวล้านนาแต่ละท้องถิ่นต่างมีการใช้ภูมิปัญญาต่าง ๆ ทั้งภูมิปัญญาดั่งเดิม และภูมิปัญญาที่มีการคิดขึ้นใหม่เพื่อปรับใช้กับสภาพสังคมปัจจุบัน

---

* บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของงานวิทยานิพนธ์ เรื่อง วงดึงโนง: กรณีศึกษาในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่และลำพูน วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล พ.ศ. ๒๕๔๔

อาณาจักรล้านนาเป็นที่ที่อุดมสมบูรณ์ กอปรกับมีความหลากหลายทางชาติพันธุ์ทำให้เกิดภูมิปัญญาล้านนาที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะ โดย ศ.ดร.เอกวิทย์ ณ ถลาง (๒๕๔๐: ๕๖) ได้กล่าวถึง "ภูมิปัญญาล้านนา" ว่าเป็นพัฒนาการของการปรับตัว ปรับวิถีชีวิตของคนไทยโยนก (ไทยยวน) และชนชาติอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องกันให้เข้ากับธรรมชาติแวดล้อมแล้วสร้างสรรค์ สั่งสม และสืบสานประสาเการณ์เหล่านั้นเป็นเวลาหลายศตวรรษต่อเนื่องกัน ธรรมชาติแวดล้อมและพัฒนาการทางสังคมวัฒนธรรมของล้านนามีลักษณะเฉพาะที่โดดเด่น และบางลักษณะคล้ายคลึงกันในอาณาบริเวณติดต่อกันระหว่างประเทศไทย พม่า ลาว และจีนตอนใต้ หรือในอุษาคเนย์

ภูมิปัญญาล้านนาเป็นการรวมองค์ความรู้ด้านต่าง ๆ เช่น งานด้านศิลปหัตถกรรม การจัดการเกี่ยวกับการเกษตร การดำรงชีพ ความเชื่อ และประดิษฐ์กรรมต่าง ๆ โดยเฉพาะภูมิปัญญาที่เกี่ยวกับ "ช่าง" ซึ่งชาวล้านนาเรียกว่า "สล่า" ซึ่งในวัฒนธรรมล้านนา "สล่า" มีบทบาทสำคัญอย่างยิ่ง และได้รับความไว้วางใจในสังคมให้เป็นผู้นำในการดำเนินกิจกรรมที่สล่ามีความรู้ความสามารถที่สุด เช่น สล่าทำบ้าน สล่าทำบั้งไฟ สล่าทำเครื่องดนตรี ฯลฯ ซึ่งชาวล้านนาต่างพากันเรียกกลุ่มสล่าเหล่านี้ว่า "สล่าเก๊า" หมายถึงสล่าที่เป็นผู้นำในกิจกรรมนั้น ๆ มีหน้าที่ให้คำปรึกษา แนะนำสั่งสอนแก่ผู้ช่วยหรือสล่าคนอื่น ๆ ที่มาฝึกทำงานใหม่

วิธีการถ่ายทอดความรู้ของสล่าใช้วิธีการถ่ายทอดแบบมุขปาฐะ ใช้วิธีการสอนด้วยวิธีการปฏิบัติสืบต่อกันมาตั้งแต่สมัยปู่ย่าตายาย และส่วนใหญ่เป็นการอบรมสั่งสอนลูกหลานภายในครอบครัว และญาติพี่น้องใกล้ชิดเป็นส่วนใหญ่ กลุ่มของลูกหลานช่วงแรกก็ทำหน้าที่เป็นผู้ช่วยหยิบจับอุปกรณ์ต่าง ๆ และทำงานทั่ว ๆ ไป พอเริ่มมีประสบการณ์และมีความรู้ด้านต่างๆ ที่ได้รับถ่ายทอดมาก็เริ่มชำนาญจนสามารถสืบสานภูมิปัญญาต่าง ๆ ให้อยู่คู่ล้านนาตลอดไป

อาณาจักรล้านนาในอดีตมีแหล่งทรัพยากรอย่างอุดมสมบูรณ์โดยเฉพาะป่าไม้หลากหลายชนิด เช่นไม้สัก ไม้ประดู่ ไม้ชิงชัน ไม้แดง และไม้ไผ่ต่าง ๆ ซึ่งไม้ต่าง ๆ เหล่านี้เป็นไม้ที่มีคุณภาพดี ดังนั้นงานของสล่าที่เกี่ยวกับไม้จึงมีมาก และเป็นเอกลักษณ์ที่โดดเด่น (ลมูล จันทน์หอม, ๒๕๓๙: ๔๔) สล่าล้านนาใช้ไม้เกือบทุกชนิดอย่างคุ้มค่า เช่น ใช้ทำบ้าน ซึ่งบ้านของชาวล้านนาในอดีตส่วนใหญ่จะทำจากไม้โดยมีการยกพื้นสูงเพื่อใช้พื้นที่ใต้ถุนบ้านให้เป็นประโยชน์ในการเก็บพื้นผลทางการเกษตร และนอกจากการใช้ไม้ทำบ้านแล้วชาวล้านนายังใช้ไม้ในงานศิลปหัตถกรรม เช่น งานแกะสลัก เพื่อใช้ประดับตกแต่ง โดยสล่าต้องเป็นผู้ที่มีความชำนาญในการแกะสลักมาก เป็นต้น

ป่าไม้ที่อุดมสมบูรณ์ในอาณาจักรล้านนาในอดีตนอกจากการนำมาใช้ให้เป็นประโยชน์ในเรื่องที่อยู่อาศัย และปัจจัยพื้นฐานต่าง ๆ แล้ว ชาวล้านนาใช้ไม้มาทำเครื่องดนตรี เช่น กลองนิดต่าง ๆ เพื่อใช้ในกิจกรรมประเพณี ทั้งที่เป็นกิจกรรมประเพณีที่เกี่ยวกับความเชื่อทางศาสนา เช่น งานประเพณี

ปอยหลวง ซึ่งถือว่าเป็นงานบุญครั้งใหญ่ที่สุดของวัด โดยคณะศรัทธาจะจัดเตรียมงานอย่างยิ่งใหญ่ และกิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับชาวบ้าน เช่น การบรรเลงดนตรีในงานขึ้นบ้านใหม่ เป็นต้น เครื่องดนตรีและกลองชนิดต่าง ๆ นี้ต่างใช้ไม้เป็นส่วนประกอบหลัก เช่น ซึง ใช้ไม้สัก หรือไม้ขนุนเป็นลำตัว คันสล้อ ใช้ไม้สัก และกลองหลวง กลองแอว ใช้ไม้ประดู่ หรือไม้ชิงชันเป็นหุ่นกลอง

ผศ.ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์ (๒๕๓๙: ๑๓๐-๑๓๑) กล่าวว่า เครื่องดนตรีเป็นประดิษฐ์กรรมที่สำแดงภูมิปัญญาของมนุษย์ อย่างน้อย ๒ ด้าน คือ ภูมิปัญญาด้านความรู้ที่เกี่ยวกับเสียงของวัสดุธรรมชาติ กับด้านความสามารถในการสร้างรูปแบบสัดส่วน เพื่อให้ได้เสียงที่พึงประสงค์ โดยมี. อัตลักษณ์ของดนตรีล้านนาที่เป็นของท้องถิ่นมาแต่เดิม เป็นดนตรีที่มีบทบาทสอดคล้องกับความประสงค์ของสังคม ซึ่งมีส่วนกำหนดคุณสมบัติของเสียงเครื่องดนตรี ให้เป็นไปตามความประสงค์ นอกจากนี้ค่านิยมของสังคมล้านนาก็มีส่วนในการกำหนดความไพเราะที่เป็นอุดมคติไว้อีกด้านหนึ่งด้วย ความประสงค์ของสังคม ค่านิยมด้านความไพเราะ และความรู้ด้านสวนศาสตร์ (Acoustics) ของสล่าทำเครื่องดนตรี ได้ผนวกกันเข้าเป็นสูตรหรือเกณฑ์ในการกำหนดรูปแบบ และวัสดุของเครื่องดนตรีล้านนาในที่สุด

เครื่องดนตรีล้านนามีหลายชนิด เช่น ซึง สะล้อ ปาตไม้ (ระนาดล้านนา) ปี่จุม แน กลองหลวง กลองสะบัดชัย กลองแอว กลองปู่เจ่ กลองมองเซิง กลองสิ้งหม้อง ฯลฯ ซึ่งเครื่องดนตรีเหล่านี้สล่าเป็นผู้สร้าง และบรรเลงเองเป็นส่วนใหญ่โดยใช้ภูมิปัญญาที่สั่งสมต่อ ๆ กันมา เครื่องดนตรีล้านนาจัดว่าเป็นเครื่องดนตรีในประเพณีท้องถิ่น (Local traditional musical instrument) ที่สะท้อนให้เห็นค่านิยมในเชิงอนุรักษ์นิยมอย่างชัดเจน โดยเฉพาะอย่างยิ่งในด้านคุณสมบัติของเสียงของเครื่องดนตรีและความไพเราะตามคตินิยมเดิม ซึ่งกลายเป็นกฎเกณฑ์กำหนดคุณลักษณะต่าง ๆ ของเครื่องดนตรี เกณฑ์เหล่านี้ทำให้เกิดภูมิปัญญาท้องถิ่นที่ว่าด้วยคุณสมบัติทางสวนศาสตร์ของวัตถุต่าง ๆ ซึ่งเมื่อผสมผสานเข้ากับฝีมือทางช่างของสล่าแล้วได้ช่วยอนุรักษ์กระบวนการผลิตและรูปแบบของเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนาให้คงอยู่จนถึงปัจจุบัน (ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์, ๒๕๓๙: ๑๔๔)

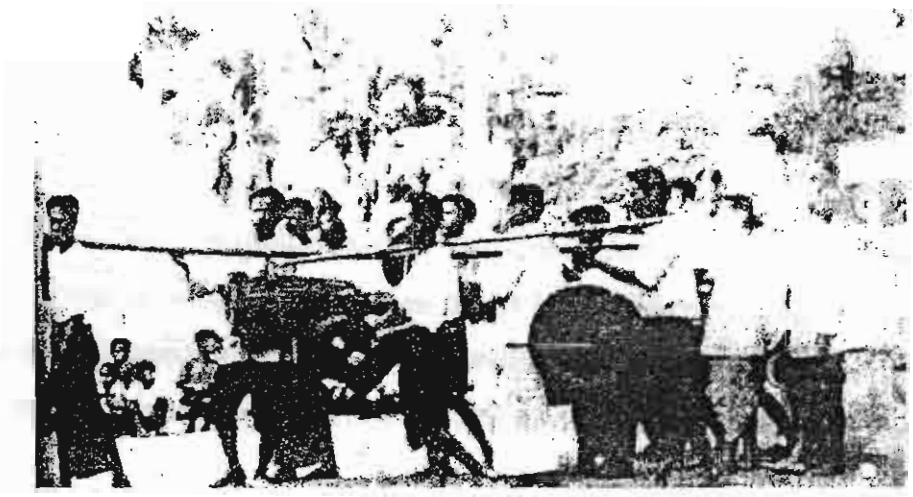
เครื่องดนตรีล้านนาประเภทกลองมีจำนวนหลายชนิดสามารถแบ่งเป็นประเภทใหญ่ ๆ ได้ ๒ ประเภท คือ กลองขึงหนังหน้าเดียว เช่น กลองแอว กลองหลวง กลองปู่เจ่ และกลองสิ้งหม้อง และกลองขึงหนังสองหน้า เช่น กลองสะบัดชัย กลองปู่จา (บูชา) และกลองมองเซิง กลองทุกชนิดดังกล่าวสล่ากลองใช้ภูมิปัญญาตั้งแต่การเลือกใช้ไม้ พิธีกรรมในการตัดไม้ รวมทั้งการคัดเลือกหนังสำหรับหุ้มหน้ากลองเพื่อให้ได้กลองที่เสียงดีที่สุด ในบทความนี้นำเสนอเกี่ยวกับภูมิปัญญาล้านนาที่เกี่ยวกับกลองแอวในประเด็นต่าง ๆ คือ ภูมิปัญญาในการพัฒนากลองแอว ความเชื่อ พิธีกรรมที่เกี่ยวข้อง ภูมิปัญญาของสล่า อีกทั้งบทบาทของกลองแอวในสังคมและวัฒนธรรมล้านนา เพื่อสื่อให้เห็นถึงพลังอำนาจของ

เสียง และความสุนทรีย์ของเสียงกลอง ที่ถ่ายทอดออกมาอย่างสอดคล้องกับภูมิปัญญาพื้นบ้านล้านนาในการใช้ และการพัฒนารวมทั้งการสร้างกลองแอวขึ้นเพื่อวัตถุประสงค์ในการประกอบในงานประเพณีต่าง ๆ

กลองแอวในสังคมและวัฒนธรรมล้านนา

กลองแอวเป็นเครื่องดนตรีที่เป็นเครื่องหลักในวงตึ่งโนง ซึ่งประกอบด้วยเครื่องดนตรีจำนวน ๗ เครื่อง คือ กลองแอว กลองตะหลดปด ฆ้องโหย้ง ฆ้องอุ้ย สว่า แนหน้อย และแนหลวง กลองแอวเป็นเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่บรรเลงแนวดำเนินจังหวะหรือองค์จังหวะตึ่งโนง ซึ่งวงตึ่งโนงใช้แห่ในงานประเพณีปอยหลวง และใช้แห่ต้อนรับแขกบ้านแขกเมืองที่ไปเยือนล้านนา ดังภาพที่ ๑

ภาพที่ ๑ วงตึ่งโนงประกอบการฟ้อนรับเสด็จพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว



ที่มา: สุจิตต์ วงษ์เทศ (๒๕๓๒: ๘๕)

กลองแอวเป็นกลองขึงหนังหน้าเดียวหุ่นกลองมีลักษณะรูปถ้วย (Goblet Shape) ทำจากไม้เนื้อแข็ง เช่น ไม้ประดู่ ไม้ชิงชัน ฯลฯ ภายในขุดเป็นโพรงโล่งตลอดตัวกลองตามสัดส่วน ขึงหน้ากลองด้วยหนังวัวตัวเมีย หรือหนังเยือง (เลียงผา) จัดอยู่ในหมวดเครื่องหนัง (Membranophone) กลองแอวได้รับอิทธิพลจากกลองสิ้งหม้อง มีบทบาทในการแข่งขันกลองแอว และเป็นเครื่องดนตรีหลักในวงตึ่งโนง ในการแห่ต้องติดจ่ากลองเพื่อตั้งเสียงให้เสียงตรงกับฆ้องอุ้ย กลองแอวแบ่งเป็น ๓ ขนาด คือ เสียงใหญ่ เสียงกลาง และ เสียงหน้อย คณะแห่นิยมใช้กลองแอวเสียงใหญ่และเสียงกลางในการแห่ วงตึ่งโนง กลองแอวในล้านนามีชื่อเรียกแตกต่างกันในแต่ละพื้นที่ ดังนี้

จังหวัดเชียงใหม่ เรียกว่า **กลองแอว** ซึ่งเรียกชื่อตามลักษณะภายนอกของหุ่นกลอง ที่มีหุ่นกลองคอดตรงกลางคล้ายกับ "สะเอว" ของคน ซึ่งภาษาถิ่นล้านนาเรียกว่า "แอว" และ**กลองตึ่งโนง** หรือ **กลองตึ่งนง** หรือ **กลองตึ่งโมง** **จังหวัดลำพูน** เรียกว่า **กลองเปิ้ง** หรือ**กลองเบิ้งโมง** เป็นชื่อที่เรียกจากเสียงที่ได้ยิน (สมัย ธรรมธิ, ๒๕๔๒: ๙๓) **จังหวัดลำปาง** เรียกว่า **กลองตกเส้ง** หรือ**กลองตบเส้ง** เป็นชื่อที่เรียกตามเสียงที่ได้ยิน แต่เป็นเสียงที่ได้ยินจากเครื่องดนตรีที่แตกต่างกัน ในการออกเสียง คือ เสียง "ตก" เกิดจากเสียงของกลองตะหลดปด สลับกับเสียงของ "สิ้ง" (ฉิ่งล้านนา) เกิดเสียง "เส้ง" จึงเรียกว่า "กลองตกเส้ง" (ณรงค์ สมิทธิธรรม, ๒๕๔๑: ๖๙)

จังหวัดแพร่ และจังหวัดน่าน หรือ วงแห่กลุ่มลุ่มน้ำยม-น่าน เรียกว่า **กลองอืด** เพราะว่าเมื่อตีกลองแล้วกลองแอวเกิดเสียงดังกังวานยาวนาน หรือมีเสียงลูกปลายยาวนาน **จังหวัดเชียงราย และจังหวัดพะเยา** หรือ จังวัดแถบลุ่มน้ำกก และน้ำยม **เรียกว่ากลอง อืดสิ้ง หรือ สืดสิ้ง** เป็นการเรียกชื่อกลองแอวจากเสียงที่ได้ยินจาก กลองอืด ผสมกับเสียงของ สิ้งกับม้อง เกิดเสียงดัง **"สิ้ง"** (ณรงค์ สมิทธิธรรม, สัมภาษณ์)

นอกจากชื่อเรียกต่าง ๆ ดังกล่าวแล้วกลองแอวยังมีชื่อที่นิยมใช้เรียกอีกชื่อหนึ่ง เรียกว่า **"กลองห้ามมาร"** หรือ **"กลองพญามาร"**ชื่อนี้เรียกตามความเชื่อที่มีตำนานเล่าขานสืบต่อกันมาว่า **"พระอุปคุต"** มีอิทธิฤทธิ์มาก สามารถปราบมารทั้งหลายได้ ดังนั้น เมื่อมีงานสมโภช หรือการทำบุญฉลอง ต่าง ๆ คณะศรัทธาร่วมกันไปนิมนตร์พระอุปคุต โดยสมมุติเอาก้อนหินจากแม่น้ำใกล้ ๆ วัด ใส่พานแล้วแห่อัญเชิญกันนำไปตั้งไว้ ณ หอพระอุปคุต โดยมีความเชื่อว่าพระอุปคุตสามารถห้ามมาร หรืออุปสรรคต่าง ๆ ได้ การแห่พระอุปคุตคณะศรัทธานำกลองแอว กับม้องไปตีแห่นำขบวน เมื่อเสียงกลองดังออกทางก้นกลอง จึงเปรียบเสมือนการห้ามมาร จึงมีการเรียกว่า **"กลองห้ามมาร"** (คำ กาไวย์, สัมภาษณ์)

ลักษณะทางกายภาพของกลองแอว

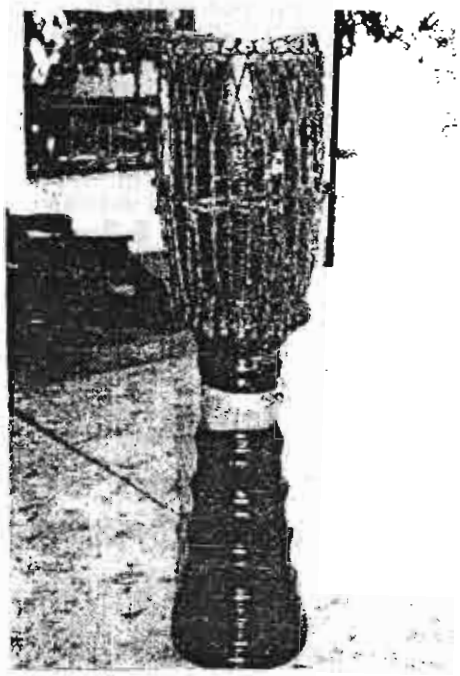
กลองแอวเป็นกลองขึงหนังหน้าเดียว หุ่นกลองทำด้วยไม้เนื้อแข็ง เช่น ไม้คู่แดง หรือไม้ประคู่แดง ประคู่เหลือง ประคู่ลาย บางครั้งใช้ไม้เกล็ด (ไม้ชิงชัน) ภายในไหกลองมีรูปร่างลักษณะรูปถ้วย มีเอวคอด ขุดโล่งทะลุก้นกลอง แบ่งเป็น ๓ ขนาด คือ

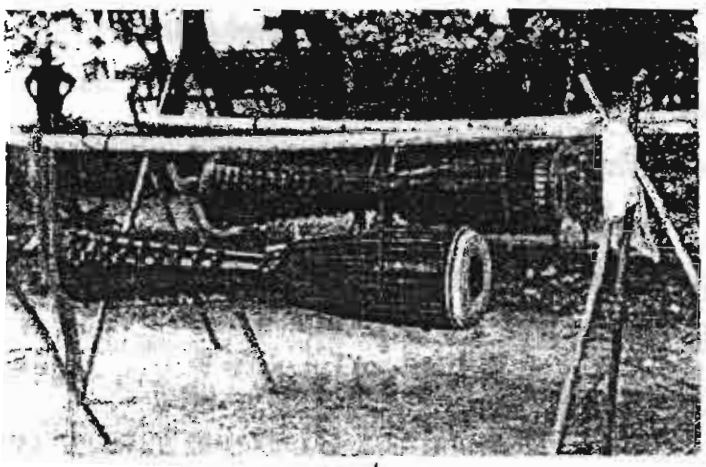
๑. กลองแอวเสียงใหญ่ มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางหน้ากลอง ประมาณ ๑๓-๑๕ นิ้ว ไหกลองยาวประมาณ ๓๐-๓๖ นิ้ว ก้นกลองยาวประมาณ ๔๖ นิ้ว รวมทั้งหมดประมาณ ๗๘ นิ้ว (๒ เมตร)

๒. กลองแอวเสียงกลาง มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางหน้ากลองประมาณ ๑๒.๕-๑๓.๕ นิ้ว ไหกลองยาวประมาณ ๒๗-๓๐ นิ้ว ก้นกลองยาว ๓๗ นิ้ว รวมทั้งหมดประมาณ ๖๗ นิ้ว (๑.๗ เมตร)

๓. กลองแอวเสียงหน้อย (เล็ก) มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางหน้ากลองประมาณ ๑๑-๑๒ นิ้ว ไหกลองยาว ๒๕-๒๗ นิ้ว ก้นกลองยาวประมาณ ๓๖ นิ้ว รวมทั้งหมดประมาณ ๖๓ นิ้ว (๑.๖ เมตร)

ภาพที่ ๒ กลองแอวเสียงหน้อย (กลองเก่า) เสียงกลาง และเสียงใหญ่ (กลองใหม่)





ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี วันที่๑๔ เม.ย.๒๕๔๒

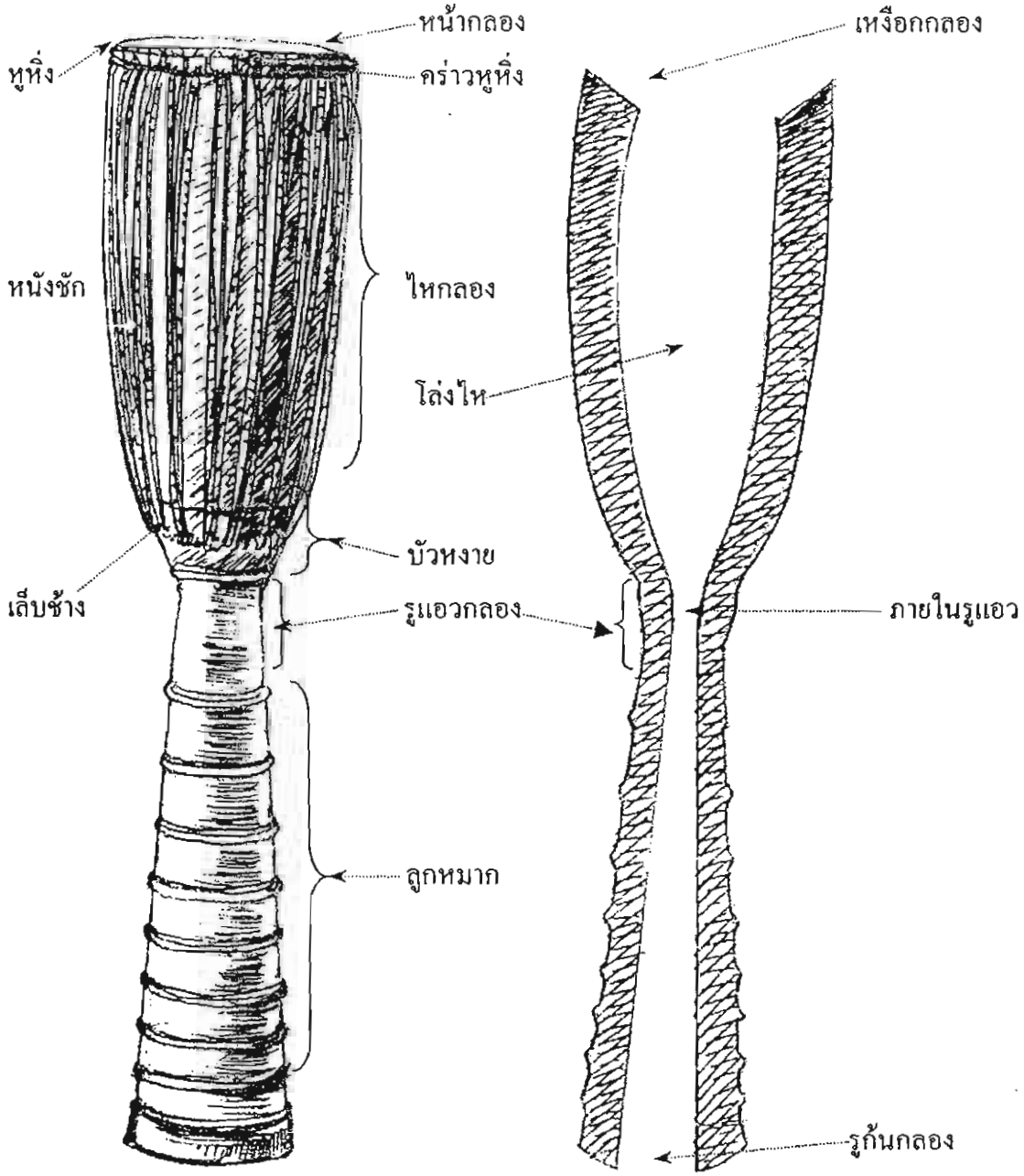
ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี วันที่ ๖ เม.ย. ๒๕๔๓

ปัจจุบันไม่พบกลองแอวเสียงหน้อยที่เป็นกลองใหม่ แต่พบกลองแอวเสียงหน้อยเก่า ๆ มีอายุมากกว่า ๕๐ ปี เพราะว่าในอดีตในการบรรเลงวงตึ่งโนง ชาวบ้านต้องหามกลองแอวในขณะที่บรรเลงและการเคลื่อนที่ในขบวนแห่ คณะแห่วงตึ่งโนงจึงใช้กลองแอวเสียงหน้อย เนื่องจากมีน้ำหนักเบาและสะดวกในการเคลื่อนย้าย แต่ปัจจุบันสล่ากลองไม่นิยมทำกลองแอวเสียงหน้อยประกอบการบรรเลงวงตึ่งโนง และการแข่งขันเสียงกลองแอว เนื่องจากมีเสียงเล็กแหลมกว่ากลองแอวเสียงใหญ่ และกลองแอวเสียงกลาง เมื่อนำมาตีบรรเลงในวงตึ่งโนง หัวหน้าคณะแห่กล่าวว่า "กลองแอวเสียงหน้อยเสียงดังบ่ม่วน กลองแอวเสียงกลาง และเสียงใหญ่เสียงม่วน และให้ความรู้สึกครึกครื้นมากกว่า" (ดำรงค์ ชัยเพ็ชร์, สัมภาษณ์) อีกทั้งปัจจุบันคณะแห่วง ตึ่งโนงใช้เกวียนขนาดเล็กสำหรับวางกลองแอวในลักษณะเดียวกับกลองหลวง และทำดานสำหรับแขวน ฆ้องอุ้ย ฆ้องโหย้ง และกลองตะหลดปด ทำให้นักดนตรีไม่ต้องหามเครื่องดนตรีเหมือนแต่ก่อน ทำให้คณะแห่วงตึ่งโนงหันมาใช้กลองแอวเสียงกลาง และเสียงใหญ่ในการบรรเลงมากขึ้น

รูปแบบและโครงสร้างของกลองแอว

กลองแอวมีรูปแบบและโครงสร้างประกอบด้วยส่วนต่าง ๆ โดยมีชื่อเฉพาะเพื่อใช้เรียกส่วนประกอบของกลองแอว ดังภาพที่ ๓

ภาพที่ ๓ รูปแบบและโครงสร้างกลองแอว



ประวัติ และพัฒนาการของกลองแอว

การศึกษาประวัติ และพัฒนาการของกลองแอว พบว่ากลองแอวไม่มีการบันทึกเป็นลายลักษณ์ว่าเกิดขึ้นเมื่อใด และใครเป็นผู้ประดิษฐ์ แต่มีการกล่าวถึง บริบทที่ใกล้เคียงกับปัจจุบัน คือ การจัดงานปอยหลวง การแห่ และการกล่าวถึง "ฆ้อง – กลอง" ซึ่งเป็นเครื่องหลักของวงดึ่งโนงในปัจจุบัน "ฆ้อง" ได้แก่ ฆ้องอุ้ย และฆ้องโหย้ง "กลอง" ได้แก่ กลองแอว สรุปได้ว่า กลองแอวมีประวัติความเป็นมา และพัฒนาการตั้งแต่สมัยราชวงศ์มังรายเรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน

พัฒนาการของกลองแอว

การศึกษาพัฒนาการของกลองแอวโดยเปรียบเทียบจากการศึกษาวิจัยเรื่อง กลองหลวงล้านนา ของ ผศ. รณชิต แม้นมาลัย (๒๕๓๖: ๖๖) กล่าวว่า "กลองหลวงมีพัฒนาการเริ่มต้นประมาณปี พ.ศ. ๒๓๔๕ – ๒๔๒๗ ซึ่งเป็นสมัยที่พระเจ้ากาวิละครองเมืองเชียงใหม่ และได้กวาดต้อนครอบครัวชาวยองเข้ามาอยู่ในจังหวัดลำพูน และชาวยองเหล่านี้ได้พัฒนากลองหลวงขึ้น โดยเรียกชื่อว่า "กลองแอวหลวง" มีขนาดหน้ากลอง ๑๘ นิ้ว ความยาวก้นกลอง ๑๔๘ นิ้ว (๓.๗๐ เมตร)

จากพัฒนาการของกลองหลวงของชาวยองในช่วงระหว่างปี พ.ศ. ๒๓๔๕-๒๔๒๗ เป็นกลองหลวงที่ชาวยองสร้างขึ้น โดยมีพัฒนาการมาจากกลองแอว ซึ่งช่วงแรกเรียกว่า กลองแอวหลวง เมื่อกลองหลวงมีพัฒนาการต่อจากกลองแอว แสดงว่า "กลองแอว" ที่เป็นกลองหลักในวงตึ่งโนงต้องมีมาก่อนปี พ.ศ. ๒๓๔๕ หรือมากกว่า ๒๐๒ ปี (ปัจจุบัน พ.ศ. ๒๕๔๗) จากแนวคิดทางคติชนวิทยาที่กล่าวว่า "ผลผลิตของกลุ่มคนที่ผ่านกระบวนการสร้างสรรค์ และกระบวนการเปลี่ยนแปลงที่คงที่หลาย ๆ ครั้ง" เมื่อนำมาพิจารณากลองแอวที่เป็นต้นแบบของกลองหลวง กลองแอวน่าจะมีการพัฒนา และปรับปรุงจนคงที่เป็นรูปแบบที่ลงตัวก่อนกลองหลวงซึ่งมีพัฒนาการจนคงที่ใช้เวลามากกว่า ๒๕๐ ปี เป็นอย่างน้อย (เทียบกับสล่ากลองแอวอายุ ๕๐ ปี)

ในสมัยพระราชชายาเจ้าดารารัศมี มีหลักฐานที่ปรากฏการใช้วงตึ่งโนงแห่ประกอบการฟ้อนของเจ้านายฝ่ายเหนือ ทั้งชายหญิง เพื่อรับเสด็จพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๗ ซึ่งวงตึ่งโนงในสมัยนั้นประสมวงเช่นเดียวกับปัจจุบัน โดยกลองแอวเป็นเครื่องดนตรีหลัก และพระราชชายาฯ ทรงปรับปรุงท่ารำ และระเบียบการฟ้อนแห่ครัวตาน หรือฟ้อนเล็บ ซึ่งมีการฟ้อนพื้นบ้านของเชียงใหม่ให้มีรูปแบบ และท่ารำที่มีมาตรฐาน (พูนพิศ อมาตยกุล, ๒๕๔๒: ๓๐๔) โดยใช้วงตึ่งโนงที่มีกลองแอวเป็นเครื่องหลักแห่ประกอบการฟ้อนต่าง ๆ จนถึงปัจจุบัน

รูปแบบ และโครงสร้างของกลองที่มีอิทธิพลต่อกลองแอว

กลองในล้านนามีรูปร่างแบบมีเอวคอดซึ่งเป็นลักษณะร่วมที่เหมือนกัน คือ กลองแอว กลองหลวง กลองสิ้งหม้อง และกลองปู่เจ่ จากการวิเคราะห์รูปแบบของกลองดังกล่าวแล้วพบว่า กลองแอวมีลักษณะรูปร่างภายนอก และภายใน คล้ายคลึงกับกลองสิ้งหม้อง แต่กลองแอวมีขนาดใหญ่กว่ากลองสิ้งหม้อง ซึ่งทั้งกลองแอว และกลองสิ้งหม้องเป็นกลองขึงหน้าหน้าเดียว หุ่นกลองภายในมีลักษณะรูปถ้วย มีแอวคอด ส่วนก้นกลองผายออก มีลูกหมากตรงก้นกลอง และหุ่นกลองทำด้วยไม้เนื้อแข็ง เช่นเดียวกัน สำหรับกลองสิ้งหม้องจะมีสายสะพายสำหรับคล้องไหล่เพื่อความสะดวกในการตี จากลักษณะโครงสร้างภายนอก และภายใน และรูปแบบของกลองสิ้งหม้อง มีลักษณะร่วมที่คล้ายคลึงกับกลองแอวมากที่สุด จึงน่าจะเป็นกลองที่เป็นต้นแบบของกลองแอวที่สล่าปรับปรุงและพัฒนาขึ้น

ภาพที่ ๔ กลองสิ้งหม้อง วัดบ้านน้อย ต. สันกำแพง อ. สันกำแพง จ. เชียงใหม่

ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี
วันที่ ๖ เม.ย. ๒๕๔๓

ภูมิปัญญาล้านนาแลผ่านพิธีกรรม และความเชื่อของสล่าทำกลองแอว

ตามปกติล้านนามีภูมิปัญญาที่เกี่ยวกับพิธีกรรมและความเชื่อต่าง ๆ ทั้งที่เป็นข้อที่ควรปฏิบัติและข้อห้ามปฏิบัติ ซึ่งเป็นกุสโลบายให้ชาวล้านนาอาศัยอยู่ด้วยกันแบบพึ่งพาอาศัยกันอย่างมีความสุข มีความสงบร่มเย็น สล่ากลองแอวมีการประกอบพิธีกรรม และมีความเชื่อที่เป็นภูมิปัญญาที่สืบทอดมาแต่อดีต คือ พิธีกรรมที่เกี่ยวกับการตัดไม้ ความเชื่อเรื่องขันตั้งครู ความเชื่อเรื่องวันดี-วันเสีย และความเชื่อเรื่องโฉลกของกลองแอวจากจำนวนลูกหมาก

พิธีกรรมที่เกี่ยวกับการตัดไม้ ในอดีตชาวล้านนาคิดจะทำกลองแอวส่วนใหญ่มักเกิดจากความคิดร่วมกันของเจ้าอาวาส และคณะศรัทธา มีความต้องการนำกลองแอวมาใช้ในกิจกรรมประเพณีของวัด จึงมีการปรึกษาหารือกันในเรื่องการไปตัดไม้ในป่าที่อุดมสมบูรณ์ ซึ่งกลองแอวที่ดีต้องมาจากต้นไม้ที่มีลักษณะดี และเพื่อให้ทุกคนสบายใจในการเดินทางเข้าป่าไปตัดไม้ และทำให้การตัดไม้มาทำกลองแอวสำเร็จด้วยดีไม่มีอุปสรรคใด ๆ จะต้องมีพิธีกรรมการบอกกล่าวรุกขเทวดา ผีสาง นางไม้ ก่อนการตัดไม้ทุกครั้ง เนื่องจากชาวบ้านมีความเชื่อว่าต้นไม้ทุกต้นมีรุกขเทวดา รวมทั้งผีสาง นางไม้อาศัยอยู่ ดังนั้นการประกอบพิธีกรรมดังกล่าวจึงมีความสำคัญเป็นอย่างยิ่ง

พิธีกรรมการตัดต้นไม้เริ่มต้นเมื่อชาวบ้านเลือกต้นไม้ได้แล้ว ชาวบ้านมักนำพระสงฆ์ หรือผู้อาวุโสประจำชุมชนเป็นผู้นำในการประกอบพิธีกรรมขอตัดต้นไม้จากรุกขเทวดา ผีสาง นางไม้ โดยการจัดทำดวักใบตอง (กระทง) ใส่ข้าวเหนียว ๑ ก้อน กล้วย ๑ ลูก บุหรี่ เมี่ยง ของกิ๋น (กับข้าว) รวมทั้งลูกส้ม ของหวาน โดยก่อนการตัดไม้ผู้ทำพิธีจัดการถอนหญ้าตรงโคนต้นไม้ แล้ววางกระทงไว้

แล้วกล่าวคำขออนุญาตตัดไม้เพื่อนำไปทำกลองแอวเก็บไว้เป็นสมบัติของวัด เพื่อใช้ในงานประเพณีต่าง ๆ ขอให้รุกขเทวดา ผีสาง นางไม้ ช่วยปกปักษ์รักษาในการตัดไม้ และการทำกลองให้สำเร็จลุล่วง (พระประมวล สีลสาโร, สัมภาษณ์) และจากการประกอบพิธีกรรมดังกล่าว เมื่อได้นำกลองแอวใบนั้นเข้าประกวด มักจะประสบความสำเร็จได้รับรางวัลชนะเลิศอยู่เนือง ๆ (พร ทิพย์เนียม, สัมภาษณ์)

ภูมิปัญญาความเชื่อเรื่องขันตั้งครู

สล่าที่ได้รับการถ่ายทอดความรู้จากญาติผู้ใหญ่ หรือจากผู้สูงอายุภายในชุมชนซึ่งเปรียบเสมือนครูของสล่าทุกคน ดังนั้นสล่าจึงมีความเชื่อในเรื่องการให้ความเคารพพระคุณครู โดยสล่าทุกคนมีการจัดตั้ง **"ขันตั้ง"** เพื่อเป็นการแสดงความเคารพทั้งครูที่อยู่และที่เสียชีวิตไปแล้ว ดังนั้น **ขันตั้ง** หมายถึง พานครู เพราะว่า พานครูนี้เริ่มตั้งไว้ก่อนการทำการใด ๆ เช่น การสร้างบ้าน หรือการทำกิจกรรมใด ๆ ต้องมีขันตั้งไว้ก่อน และตั้งไว้จนกว่างานจะเสร็จเรียบร้อย

ขันตั้ง มีการจำแนกเป็นระดับต่าง ๆ ตามจำนวนของเครื่อง หรือชุดของเครื่องคารวะ (ศรีเลา เกษพรหม, ๒๕๔๒: ๖๑๐-๖๑๒) เช่น ขันตั้งเครื่อง ๓ ใช้กับงานสร้างเจดีย์ และปราสาท ขันตั้งเครื่อง ๔ ใช้เป็นเครื่องอัญเชิญเทพ ในการสร้างสิ่งต่าง ๆ ทั่วไป ถ้าสร้างบ้านจะมีสุราใส่ด้วย ขันตั้งเครื่อง ๕ ใช้ประกอบกับขันตั้งเครื่อง ๓ ในการสร้างถาวรวัตถุในวัด และขันตั้งเครื่อง ๘ เป็นขันอธิษฐาน หรือสมาทาน เป็นขันเทวดาใช้เป็นขันของครูอาจารย์ ใช้รักษาปัดแก้ หรือถอนต่าง ๆ เป็นต้น

จากภูมิปัญญาเรื่องขันตั้งครู พบว่าสล่ากลองแอวของวัดแม่ย่อยหลวง ต.สันทรายน้อย อ.สันทราย จ.เชียงใหม่ จัดเตรียมขันตั้งเครื่อง ๘ ประกอบด้วยเครื่องคารวะ คือ กรวยดอกไม้ ๘ กรวย กรวยหมาก และใบพลู ๘ กรวย ธูป เทียน ๑๒ กรวย หัวหมาก ๑ หัว ดวัก (กระทง) ใส่ข้าวสาร ๑ กระทง และใส่ข้าวเปลือก ๑ กระทง น้ำส้มป่อย ๑ แก้ว เงิน ๓๖ บาท บุหรี่ ๑ ซอง และเหล้าขาว ๑ ขวด เมื่อจัดเตรียมเครื่องคารวะในขันตั้งครบแล้ว พระสงฆ์ก็กล่าวคำขึ้นขันตั้งเป็นภาษาบาลี กล่าวถึงพระรัตนตรัย และพระคุณของครูต่าง ๆ ขอให้สล่าซึ่งเป็นลูกศิษย์ได้ทำกลองแอวให้สำเร็จปราศจากปัญหาทั้งหลายทั้งปวง (พระประมวล สีลสาโร, สัมภาษณ์)

เมื่อกล่าวคำตั้งขันตั้งแล้ว สล่านำขันตั้งไปแขวนไว้บนขื่อในบ้าน แล้วดำเนินการสร้างกลองแอว เมื่อสร้างกลองเสร็จแล้วสล่ากลองก็ทำพิธีปลดขันตั้ง หรืออาจจะยังตั้งไว้แล้วค่อยทำการปลดขันตั้งในช่วงออกพรรษา แล้วค่อยขึ้นขันตั้งใหม่เมื่อจะเริ่มทำกลองแอวใบใหม่ในครั้งต่อไป การปลดขันตั้งเป็นการแสดงว่ากิจกรรมอย่างใดอย่างหนึ่งได้จบแล้ว การขึ้นขันตั้งครูของสล่ากลองเป็นความเชื่อที่สล่ากลองยึดถือมาก เพราะเชื่อว่าเมื่อได้ทำพิธีการนี้แล้วเป็นสิริมงคลสำหรับตัวเองและครอบครัว รวมทั้งสามารถทำให้การสร้างกลองแอวได้สำเร็จ มีสมาธิในการทำงาน ได้กลองแอวที่มีรูปร่างสวยงาม มีเสียงที่ดี และไม่มีอุปสรรค หรือปัญหาในการทำงาน

ภูมิปัญญาความเชื่อเรื่องวันดี และวันเสีย

ชาวล้านนามีความเชื่อเรื่องวันดี และวันเสีย ซึ่งวันดี เป็นวันที่ชาวล้านนาสามารถประกอบกิจกรรมต่าง ๆ ได้ ทั้งงานมงคล และอวมงคล โดยนับวันที่เริ่มต้นกิจกรรมนั้น ๆ สำหรับวันเสียของชาวล้านนา สนั่น ธรรมธิ (๒๕๔๒: ๔๖) ได้ให้ความหมายว่า วันเสีย คือ วันที่ไม่ควรทำการมงคล ตามความเชื่อของชาวล้านนามีความเชื่อในเรื่องของวันเสียอย่างมาก คือ จะไม่จัดพิธีการทำบุญ และกิจกรรมต่าง ๆ เช่น ขึ้นบ้านใหม่ แต่งงาน การเริ่มปลูกสร้างบ้าน การเริ่มต้นค้าขาย การปลูกข้าว ฯลฯ หรือแม้แต่วันเผาศพ ชาวล้านนาก็จะไม่เผาศพในวันเสียเช่นเดียวกัน (แปง ทองสุข, สัมภาษณ์) จากความเชื่อดังกล่าว ชาวล้านนาได้กำหนดวันเสียประจำเดือน ดังนี้

เดือนเกี๋ยง, ๕, ๘	"รวิ จนทำ"	เสียวันอาทิตย์ กับวันจันทร์
เดือนยี่, ๖, ๑๐	"องฺคารำ"	เสียวันอังคาร วันเดียว
เดือน ๓, ๗, ๑๑	"โสรี คุรุ"	เสียวันพฤหัสบดี กับวันเสาร์
เดือน ๔, ๘ , ๑๒	"สุโข พุธา"	เสียวันพุธ กับวันศุกร์

จากการศึกษาความเชื่อเรื่องวันเสียของชาวล้านนา สล่ากลองมีความเชื่อในเรื่องนี้มาก คือ สล่าทุกคนจะไม่ตัดไม้มาทำกลองแอว และจะไม่ต้นเริ่มลงมือสร้างกลองวันแรกที่ตรงกับวันเสียประจำเดือนของล้านนาดังกล่าว และสล่ากลองมีความเชื่อในเรื่องของวันดีของการหุ้มหนังหน้ากลอง คือ การหุ้มหนังหน้ากลองนิยมหุ้มวันอังคาร โดยที่วันนั้นไม่ตรงกับวันเสียประจำเดือน ทำให้ได้เสียงกลองแอวที่มีเสียงดัง มีลูกปลาย (พร ทิพย์เนียม, สัมภาษณ์)

ภูมิปัญญาความเชื่อเรื่อง โฉลกกลองแอว

สล่ามีความเชื่อว่าในการทำกลองแอวที่ตรงกับโฉลกที่เป็นชื่อที่ดี จะทำให้กลองแอวใบนั้นมีเสียงดี เวลานำเข้าร่วมการประกวดก็มักจะได้รับรางวัล โดยที่โฉลกของกลองแอวนับจากจำนวนลูกหมากของกลองแอว พ่อหนานคำรงค์ ชัยเพ็ชร์ (๒๕๔๒: สัมภาษณ์) กล่าวว่า การนับจำนวนลูกหมากเป็นการเรียกชื่อตามความเชื่อของคนสมัยก่อนโดยมีคำเรียกที่คล้องจองกัน คือ **"สุขมุขขี สหลีชมชื่น ตื่นเมืองพรหม สมเสกสร้าง ม้างสังโฆ โพธิสัตว์ วัดพระเจ้า เข้าสู่นิพพาน"** แต่ละชื่อมีความหมายต่าง ๆ ดังนี้

สุขมุขขี หมายถึง ความสุข ***สหลีชมชื่น*** หมายถึง ความชื่นชมยินดี และความเจริญรุ่งเรือง ***ตื่นเมืองพรหม*** หมายถึง เมื่อตีฆ้อง ตีกลอง ทำให้รุกเทวดาทั้งหลายตื่นขึ้นมาแสดงความชื่นชมยินดี ***สมเสกสร้าง*** หมายถึง สมใจ หรือภูมิใจในความสำเร็จ ***ม้างสังโฆ*** หมายถึง ความอัปมงคล คือ ถ้ามีกลองใบนี้อยู่ในวัด จะทำให้พระ เณรในวัดเกิดการขัดใจกัน ***โพธิสัตว์*** หมายถึง พระพุทธเจ้า หรือการให้ความเคารพ และศรัทธาในพระพุทธเจ้า ***วัดพระเจ้า*** หมายถึง วัดที่พระพุทธเจ้าอยู่จำวัด ก่อให้เกิด

ความสงบร่มเย็น *เข้าสู่นิพพาน* หมายถึง การบรรลุ หรือการประสบความสำเร็จในการทำงาน สำหรับสล่ากลองที่มีความเชื่อนี้นิยมทำกลองแอวให้มีลูกหมากที่มีจำนวนที่ตรงกับชื่อที่มีความหมายดี เป็นสิริมงคล สล่าจะไม่กลึงลูกหมากที่ตรงกับชื่อ "ม้างสังโฆ" ซึ่งถือว่าเป็นชื่อที่ไม่ดี เป็นอัปมงคล

ภูมิปัญญาสล่ากลองแอว

"สล่า" ในสังคมและวัฒนธรรมล้านนาเป็นผู้ที่มีบทบาทอย่างมากในกิจกรรมต่าง ๆ และสล่ากลองแอวก็มักจะเป็นผู้ที่มีความสามารถทำกลองชนิดอื่น ๆ ได้ด้วย คือ กลองสะบัดชัย กลองปู่เจ่ กลองมองเชิง และกลองสิ้งหม้อง ซึ่งการทำกลองแต่ละชนิดสามารถใช้อุปกรณ์ต่าง ๆ ร่วมกันได้ ดังนั้นสล่ากลองที่เป็น "สล่าเก๋า" จะเป็นผู้นำในการควบคุมดูแลในขั้นตอนการทำทุกขั้นตอนตั้งแต่ขั้นตอนการเลือกไม้ การถากไม้ การเดี่ยน (กลึง) และการหุ้มหน้ากลองรวมทั้งการปรับแต่งเสียงกลองจนเสร็จเรียบร้อยสมบูรณ์ ขั้นตอนการสร้างกลองแอวสล่ากลองแอวต้องจัดเตรียม คือ การเตรียมวัสดุสำหรับทำกลองแอว เช่น การเตรียมไม้ การเตรียมหนัง การทำจ่ากลอง ฯลฯ การเตรียมอุปกรณ์ และเครื่องมือ ต่าง ๆ เช่น การทำเหล็กเดี่ยนกลอง และการทำแท่นกลึงหุ่นกลอง เป็นต้น

การเตรียมไม้สำหรับทำหุ่นกลองแอวสล่ากลองแอวเลือกขนาดของต้นไม้ที่มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางมากกว่าขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางหน้ากลองอย่างน้อย ๕ นิ้ว ควรเป็นท่อนไม้ที่ตรง ไม่ควรมีตาไม้หรือมีรอยแตกตามลายเนื้อไม้มากเกินไป และเป็นไม้เนื้อแข็ง เช่นไม้ประดู่ ซึ่งเป็นไม้ประดู่เหลือง ประดู่แดง หรือไม้เกล็ด (ไม้ชิงชัน) ซึ่งเนื้อไม้มีคุณสมบัติที่ดี คือแข็ง และเหนียว ทำให้หุ่นกลองคงรูปไม่หดตัว ได้กลองแอวเสียงดี ปัจจุบันสล่ากลองนิยมทำกลองแอวขึ้นเพื่อใช้ในการแข่งขันกลองแอวมากขึ้น แต่เนื่องจากปัจจุบันไม้ประดู่เป็นไม้หวงห้ามประเภท ข. การตัดไม้นอกเขตสัมปทานถือว่าผิดกฎหมาย (ธีรพล วุฒิธีรพล, สัมภาษณ์) ทำให้ไม้ประดู่เป็นไม้หายาก ถ้าสล่ากลองอยากได้ไม้ประดู่มาทำกลองต้องสั่งซื้อจากบริษัทที่ทำการสัมปทานป่าไม้ ทำให้ไม้มีราคาแพง ปัจจุบันสล่ากลองจึงต้องปรับตัวไปใช้ไม้เนื้ออ่อนแทน เช่น ไม้ขนุน ไม้ขี้เหล็ก ไม้ฉำฉา ฯลฯ

กลองแอวที่ทำจากไม้เนื้ออ่อนเมื่อเนื้อไม้แห้งสนิทแล้วเนื้อไม้มักจะหดตัว (ประมาณ ๑ ปี) ทำให้เสียงกลองเปลี่ยน เสียงไม่ดังเหมือนตอนที่ทำเสร็จใหม่ ๆ สล่ากลองจึงนิยมใช้กลองแอวที่ใช้ไม้เนื้อแข็งในการทำหุ่นกลองมากกว่ากลองแอวที่ทำจากไม้เนื้ออ่อน สำหรับกลองแอวที่ทำจากไม้เนื้ออ่อนสล่ากลองนิยมใช้ตีบรรเลงในวงตึ่งโนงมากกว่าการเข้าร่วมประกวดเสียงกลองแอว

การเตรียมหนังหน้ากลอง สล่ากลองนิยมใช้หนังวัวตัวเมีย แต่หนังที่สล่ากลองต้องการนำมาทำหน้ากลองแล้วได้กลองเสียงดีตามอุดมคติ คือ เสียงดังกังวาน มีลูกปลาย คือ หนังเยือง หรือเลียงผา แต่เนื่องจากเลียงผาเป็นสัตว์ป่าคุ้มครอง ตามพระราชบัญญัติสัตว์ป่าสงวนแห่งชาติ การฆ่า หรือทำร้าย

ถือว่าผิดกฎหมาย สล่าทำกลองแอวจึงเลือกใช้หนังวัวตัวเมียมากกว่าตัวผู้ เพราะว่าวัวตัวผู้เป็นสัตว์สำหรับลากเกวียนถูกเฆี่ยนตีเป็นประจำทำให้หนังเป็นรอย เมื่อนำมาทำหน้ากลองทำให้หน้ากลองฉีกขาดได้ง่าย อีกทั้งหนังวัวตัวผู้มีความหนา แข็งกระด้าง ไม่ยืดหยุ่น เมื่อนำมาทำหน้ากลอง เสียงกลองไม่ดังกังวาน และไม่มีลูกปลาย

การเลือกหนังวัว สล่ากลองมีเกณฑ์ในการคัดเลือกหนังวัวแตกต่างกัน พ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์ (๒๕๔๒: สัมภาษณ์) เลือกใช้หนังวัวตัวเมียสำหรับทำหน้ากลอง และควรเป็นวัวตัวเมียที่มีการตกลูกประมาณ ๓ ครอก เนื่องจากหนังวัวในช่วงวัยนี้มีความหนาพอดี มีความยืดหยุ่น ทำให้ได้หนังหน้ากลองที่หุ้มหุ่นกลองแล้วเสียงดังกังวาน มีลูกปลาย สล่าพรชัย แก้วมา (๒๕๔๓: สัมภาษณ์) เลือกหนังวัวตัวเมียที่มีอายุมาก ๆ หรือตกลูกหลาย ๆ ครอกยิ่งดี เนื่องจากหนังวัวมีการขยายตัวอย่างเต็มที่ มีความเหนียว ทนทาน สามารถใช้ได้นานไม่ขาดง่าย และเสียงดังกังวาน

จ่ากลอง คือ วัสดุที่มีส่วนผสมหลักของข้าวเหนียวบดละเอียด หรือเส้นขนมจีนกับขี้เถ้า ใช้ติดหน้ากลองเพื่อปรับแต่งเสียงกลองให้มีเสียงดังกังวาน สำหรับการบรรเลงวงตึ่งโนง และการแข่งขันกลองแอว สล่ากลองให้ความสำคัญ และพิถีพิถันทุกขั้นตอนของการทำจ่ากลอง และการติดจ่ากลอง โดยเฉพาะในการบรรเลงวงตึ่งโนง สล่ากลองต้องให้ความสำคัญในขั้นตอนการติดจ่ากลองมาก คือ ในขณะที่ติดจ่ากลองต้องตีกลองทดสอบเสียงเป็นระยะ ๆ จนกว่าเสียงของกลองแอวตรงกับเสียงของ ฆ้องอุ้ย คือ เมื่อตีกลองแอวแล้วฆ้องอุ้ยเกิดการสั่นสะเทือนเกิดเสียงครางขึ้นมาเองโดยไม่ต้องตี

การทำจ่ากลอง และการติดจ่ากลอง

การทำจ่ากลอง สล่ากลองมีขั้นตอนและสูตรในการทำจ่ากลองหลายสูตร เช่น พ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์ (๒๕๔๒: สัมภาษณ์) มีวิธีการทำจ่ากลอง คือ ใช้ข้าวเหนียวบดแช่น้ำให้ข้าวเหนียวแตกตัวแล้วนำมาตำให้ละเอียด ผสมกับขี้เถ้าไม้ลำไย หรือไม้แก่นต่าง ๆ โดยใช้เฉพาะส่วนที่เป็นแก่นเนื้อไม้ ไม่ใช้เปลือกไม้เผารวมด้วยเนื่องจากทำให้ขี้เถ้ามีฤทธิ์เป็นด่างมากเกินไปทำให้กัดมือเป็นแผลได้ สำหรับสัดส่วนในการผสมจ่ากลอง ขั้นตอนแรก ใช้ข้าวเหนียวบดละเอียด ๑ ส่วนผสมกับขี้เถ้าที่ร่อนละเอียด ๔ ส่วน ผสมคลุกเคล้าจนเป็นเนื้อเดียวกัน สามารถทดลองบีบดูความนิ่ม โดยใช้วิธีการ **"จับติ่งหู"** คือ ต้องให้ส่วนผสมของจ่ากลองมีความนิ่มใกล้เคียงกับติ่งหูของคน ถ้าจ่ากลองแข็งเกินไปให้เติมข้าวเหนียวบด ถ้าจ่ากลองอ่อนไปให้เติมขี้เถ้า ทำการคลุกเคล้าจนได้ที่สามารถเก็บไว้ใช้ได้หลายครั้ง

สล่าพรชัย แก้วมา (๒๕๔๓: สัมภาษณ์) มีวิธีการทำจ่ากลอง คือ ใช้ขนมจีนผสมกับขี้เถ้าจากไม้เนื้อแข็งหรือจากแก่นเนื้อไม้ต่าง ๆ เช่น ไม้ลำไย ไม้ลิ้นจี่ ฯลฯ โดยต้องเป็นขี้เถ้าที่ต้องทำการสุมไฟแยกต่างหากโดยเฉพาะ ไม่ใช้ขี้เถ้าจากเตาไฟสำหรับหุงต้มอาหาร เพราะว่าขี้เถ้าจากเตาไฟสำหรับหุงต้มอาหารอาจจะมีน้ำมันหรือวัสดุอื่น ๆ ผสมอยู่ทำให้จ่าไม่ติดหน้ากลอง ขั้นตอนการผสมสล่าทำการร่อน

ขี้เถ้าใช้เฉพาะขี้เถ้าที่ละเอียดบีบผสมกับขนมจีนให้ได้เป็นเนื้อเดียวกัน ทดสอบความนิ่มของจ่ากลอง โดยการ **"จับติ่งหู"** ถ้าจ่ากลองแข็งเกินไปทำการเพิ่มขนมจีน ถ้าจ่ากลองอ่อนไปเพิ่มขี้เถ้า เมื่อพอดีแล้ว เก็บใส่ถุงพลาสติกเพื่อใช้ติดหน้ากลองในการบรรเลงวงตึ่งโนง และการแข่งขันกลองแอว

การติดจ่ากลอง มีวิธีการ คือ ติดจ่ากลองเป็นรูปวงกลมมีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 4-5 นิ้ว โดยปั้นจ่ากลองให้เป็นก้อนกลม ๆ แล้วใช้มือคลึงจ่ากลองวนตามเข็มนาฬิกาให้จ่ากลองติดกับหน้ากลองเป็นแผ่นบาง ๆ ก่อน จากนั้นค่อย ๆ เอาจ่ากลองติดที่ละน้อยกดด้วยหัวแม่มือให้จ่าติดกับหน้ากลองบริเวณที่คลึงมือไว้ในตอนแรก ในขณะติดจ่ากลองต้องตีหน้ากลองตรงจ่ากลองเพื่อให้จ่าติดแน่น และไม่ให้จ่ากลองมีโพรงอากาศ ลักษณะการติดจ่ากลองต้องให้ขอบด้านข้างนูนให้จ่ากลองเว้าและบางตรงกลางหน้ากลองที่ตรงกับรูเอวกลอง เมื่อติดจ่ากลองจนได้เสียงตามความต้องการแล้วสล่ากลองใช้ผ้าชุบน้ำบิดหมาด ๆ คลุมหน้ากลองไว้เพื่อไม่ให้จ่ากลอง และหน้ากลองแห้ง เพื่อเตรียมพร้อมสำหรับการตีแห่บรรเลงในวงตึ่งโนง และการตีเพื่อแข่งขันกลองแอว

การติดจ่าหน้ากลองแต่ละครั้งใช้จำนวนมากน้อยแตกต่างกัน ขึ้นอยู่กับหน้ากลองเป็นสำคัญ คือ ในกรณีที่หน้ากลองตึงต้องติดจ่าหน้ากลองเพิ่มขึ้นกว่าปกติ โดยสล่าติดจ่าเพิ่มตรงกลางจ่าหน้ากลองให้หนามากขึ้น แต่ถ้าเสียงกลองยังไม่ดังกังวานต้องขยายขนาดของเส้นผ่าศูนย์กลางของจ่ากลองให้กว้างกว่าเดิม ในกรณีที่หน้ากลองหย่อนสล่าต้องลดจำนวนการติดจ่าหน้ากลองลง แต่ถ้าเสียงกลองยังไม่ดังกังวานต้องขูดจ่าหน้ากลองตรงกลางให้บางกว่าเดิม ในกรณีที่จ่ากลองไม่ติดหน้ากลองหรือบางครั้งสล่าต้องการให้จ่ากลองติดหน้ากลองไม่หลุดง่าย สล่ากลองใช้ใบพลู หรือบางคนใช้ใบข่อย และยางกล้วยเช็ดหน้ากลองตรงบริเวณที่จะติดจ่ากลอง แต่ถ้าเช็ดแล้วจ่ากลองยังติดไม่ค่อยดีหรือไม่ติดแสดงว่าจ่ากลองมีส่วนผสมที่ไม่ดี อาจจะมีน้ำมันหรือวัสดุอื่น ๆ ที่ทำให้หน้ากลองลื่น ต้องเช็ดหน้ากลองให้สะอาด และทำหารผสมจ่ากลองใหม่

หนังชักหรือเชือกชัก คือหนังวัว หรือหนังควายที่ตัดให้เป็นเส้น ใช้ขึงระหว่างคร่าวหูหิ่ง และเล็บช้าง เพื่อใช้ยึดหน้ากลอง และใช้ดึงเร่งเสียงให้หน้ากลองตึงอย่างสม่ำเสมอก่อนการติดจ่าหน้ากลองเพื่อให้ได้เสียงตามความต้องการ ปัจจุบันใช้เชือกไนล่อนแทนสายหนัง เพราะว่าสะดวกในขั้นตอนการขึ้นหน้ากลอง การดูแลรักษา และการควบคุมเสียงกลอง ใช้ได้ดีกว่าสายหนัง (ดำรงค์ ชัยเพ็ชร์, สัมภาษณ์)

อุปกรณ์ และเครื่องมือสำหรับทำกลองแอว

อุปกรณ์และเครื่องมือในการทำกลองแอวเป็นสิ่งที่สำคัญในการทำกลองแอว สล่ากลองมีการประดิษฐ์อุปกรณ์ และเครื่องมือต่าง ๆ เพื่อความสะดวกในขั้นตอนการสร้าง และการกลึงหุ่นกลองให้สวยงาม รวดเร็ว และได้สัดส่วน สล่ากลองเลือกใช้อุปกรณ์ และเครื่องมือที่แตกต่างกันไปตามความ

ถนัด และเทคนิควิธีของแต่ละคน อุปกรณ์และเครื่องมือที่สำคัญ คือ **ขวาน** ซึ่งเป็นเครื่องมือสำคัญสำหรับการตกแต่งหุ่นกลองเป็นขั้นตอนแรก โดยสล่ากลองใช้ขวานซ้อม (ถาก) ท่อนไม้ที่เตรียมไว้ให้เป็นรูปหุ่นกลองอย่างหยาบ ๆ ก่อนการกลึง

แท่นกลึง เป็นสิ่งที่สำคัญมากในการทำกลองแอว เป็นอุปกรณ์ที่ใช้ตรึงยึดหุ่นกลองไว้สำหรับขั้นตอนในการเดี่ยน (กลึง) ให้หุ่นกลองเรียบได้สัดส่วนตามความต้องการในขั้นตอนต่อไป ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันสล่ากลองมีการพัฒนารูปแบบของแท่นกลึงหลายลักษณะ คือ

- **แท่นกลึงใช้แรงงานคนเหยียบ** เป็นแท่นกลึงที่สล่ากลองนำหุ่นกลองที่ถากซ้อมแล้วมาเจาะหุ่นกลองตรงตำแหน่งจุดศูนย์กลางของหน้ากลอง และก้นกลอง จากนั้นช่วยกันหมุนหุ่นกลองเข้าแท่นกลึงแล้วใช้เหล็กกล้ายาวประมาณ ๓๐ เซนติเมตร สอดใส่รูที่เจาะไว้ให้หุ่นกลองสูงขึ้นเหนือพื้นดินให้หมุนได้อย่างอิสระ ด้านบนทำราวไม้ผูกไว้สำหรับให้คนจับในขั้นตอนการกลึงกลอง ให้คนเหยียบจับตรงราวไม้เดินบนท่อนไม้หุ่นกลองให้หุ่นกลองหมุนได้อย่างอิสระตามแรงเหยียบแล้ว สล่าเริ่มลงมือเดี่ยนกลองโดยใช้เหล็กเดี่ยนกลอง กลึงหุ่นกลองให้ได้ขนาด และสัดส่วน

- **แท่นกลึงใช้เชือกดึง** เป็นแท่นกลึงลักษณะเดียวกับแท่นกลึงใช้แรงงานคนเหยียบ คือ ใช้เชือกพันรอบหุ่นกลองแล้วใช้คนสองคนดึงให้หุ่นกลองหมุนกลับไป-กลับมาแล้วให้ สล่ากลองเป็นคนเดี่ยนให้ได้ตามสัดส่วน

- **แท่นกลึงมอเตอร์ไฟฟ้า** เป็นแท่นกลึงที่นิยมใช้กันในปัจจุบัน ในการกลึงหุ่นกลองโดยใช้แรงหมุนของมอเตอร์ไฟฟ้าในการหมุนหุ่นกลองทำให้สามารถควบคุมความเร็วให้หุ่นกลองหมุนอย่างสม่ำเสมอได้หุ่นกลองที่เรียบสวยงาม ได้สัดส่วน และประหยัดเวลา โดยมีกลไกในการหมุนหุ่นกลอง ๒ แบบ คือ พ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์ (๒๕๔๒: สัมภาษณ์) ให้แกนเหล็กสามารถหมุนเคลื่อนที่ได้จับยึดหน้ากลองและก้นกลองเป็นแกนหมุน และ พระครูอินหวั่น ติกฺขวีโล และนายพรทิพย์เนียม (๒๕๔๓: สัมภาษณ์) ใช้สายพานมอเตอร์คล้องหุ่นกลองให้หมุนโดยใช้เหล็กกล้าติดกับแท่นกลึงสอดใส่หน้ากลองและก้นกลองที่เจาะไว้

เหล็กเดี่ยนกลอง หรือ เหล็กกลึงกลอง เป็นเครื่องมือที่ใช้สำหรับกลึงหุ่นกลองภายนอก สล่ากลองมักจะประดิษฐ์ขึ้นใช้เอง หรือบางครั้งก็จ้างร้านตีเหล็กทำเครื่องมือซึ่งส่วนใหญ่ทำจากเหล็กกล้า สล่าแต่ละคนเลือกใช้เหล็กเดี่ยนตามความถนัดของแต่ละคน ซึ่งมีความแตกต่างกันทั้งขนาดและรูปร่างตามลักษณะการใช้งาน และความเหมาะสมในการกลึงแต่ละส่วน คือ **เหล็กเดี่ยนปลายตัด** เป็นเหล็กเดี่ยนที่ใช้กลึงไหกลอง และก้นกลอง **เหล็กเดี่ยนลูกหมาก** เป็นเหล็กเดี่ยนที่มีลักษณะเป็นเขี้ยวสองข้างด้านคมของเหล็กโค้งเว้าเข้าด้านใน **เหล็กเดี่ยนปลายมน หรือปลายปากจิ้งจก** ใช้สำหรับกลึงหุ่นกลองที่โค้งเว้าเข้าด้านในหุ่นกลอง เช่น เหงือกอ่อง และบัวหงาย เป็นต้น

เครื่องมือสำหรับตกแต่งภายในหุ่นกลอง ใช้สำหรับการตกแต่ง และขุดเจาะภายในหุ่นกลอง โดยใช้แรงงานคนทั้งหมด และต้องใช้เครื่องมือต่าง ๆ หลายชนิด คือ **สว่าน** ใช้สำหรับเจาะหุ่นกลอง ตั้งแต่ปากไหกลองจนทะลุก้นกลอง มีหลายขนาด คือ ๑ นิ้ว ๑.๕ นิ้ว และ ๒ นิ้ว ทั้งสามขนาดมีด้ามยาวประมาณ ๑.๕ เมตร **เหล็กขวัก** ใช้สำหรับขุดเนื้อไม้ภายในโล่งไห และโล่งก้นกลอง **กบไสไม้ต่อด้าม** ใช้สำหรับไสด้านในของไหกลอง และก้นกลองให้เรียบ **เหล็กหรือช้อนกวาดเศษไม้** ใช้สำหรับเขี่ยเศษไม้ในโล่งไหในขณะทำการขุดไหกลอง โดยเฉพาะในรูแอวกลอง

สำหรับขั้นตอนการทำกลองแอวยังมีอุปกรณ์อื่น ๆ อีก คือ **เหล็กเส้น** ใช้ยึดเชือกเร่งเสียงที่เล็บช้างกับรูหูหิ่ง สำหรับขั้นตอนการขึ้นหน้ากลอง **สายกายเสาไฟฟ้า** สำหรับทำไส้หูหิ่งแบบเงี่ยว **กระดาษทราย** ใช้สำหรับขัดหุ่นกลอง ทั้งภายใน และภายนอก **แลคเกอร์** ใช้สำหรับทาหุ่นกลองให้เงางาม และช่วยรักษาเนื้อไม้ **ตลับเมตร** ใช้สำหรับวัดขนาดสัดส่วนต่าง ๆ **เขาควาย** (Calipers) สำหรับวัดขนาดสัดส่วนภายในไหกลอง และ **เชือกบั๊ะตั๊ด (เชือกสี)** ใช้ทำแนวเส้นการเจาะหุ่นกลอง

ขั้นตอนการสร้างกลองแอว

การสร้างกลองแอวขั้นตอนแรกคือ **การซ้อม (ถาก)** โดยการใช้ขวาน หรือมีดถากท่อนไม้ให้ได้หุ่นกลองแบบหยาบ ๆ ก่อนการถากซ้อมหุ่นกลองสล่ากลองต้องวัดขนาดของท่อนไม้ก่อนว่าสามารถทำกลองแอวเสียงอะไร หุ่นกลองยาวเท่าไร แล้วทำเส้นรอบวงทั้งด้านบน และด้านล่างโดยให้มีขอบของเนื้อไม้ที่ถากออกประมาณ ๑๐ นิ้ว ในการถากซ้อมหุ่นกลองสล่ากลองต้องใช้ความชำนาญ และประสบการณ์เพื่อไม่ให้หุ่นกลองเสียรูปทรง เมื่อถากเสร็จสล่าต้องช่วยกันนำหุ่นกลองขึ้นแท่นกลึงแล้วทดลองหมุนหุ่นกลองเพื่อทดสอบดูว่าหุ่นกลองมีการหมุนอย่างสม่ำเสมอหรือไม่ เพื่อให้ขั้นตอนการกลึงทำได้ง่ายขึ้น

การเคี่ยน (กลึง) เป็นขั้นตอนที่ทำให้ได้หุ่นกลองภายนอกที่สวยงาม ได้สัดส่วน ขั้นตอนการกลึงกลองเรียงตามลำดับ คือ **การกลึงหุ่นกลอง** สล่าใช้เหล็กเคี่ยนปลายแหลมกลึงให้หุ่นกลองเป็นร่อง โดยแต่ละร่องห่างกันประมาณ ๕-๖ นิ้ว แล้วใช้ขวานถากเนื้อไม้ระหว่างร่องไม้ได้หุ่นกลองที่ค่อนข้างกลมแบบคร่าว ๆ ก่อน จากนั้นใช้เหล็กเคี่ยนปลายตัด กลึงไหกลองและก้นกลองให้เรียบเสมอกัน สำหรับการกลึงก้นกลอง ซึ่งเป็นส่วนที่มีลูกหมากอยู่ สล่ากลองต้องมีการคำนวณก่อนว่าก้นกลองใบนี้ต้องกลึงลูกหมากกี่อันกลองแอวจึงดูสวยงาม สล่ากลองคำนึงถึงความสวยงาม และความเชื่อเรื่องโฉลกของกลองแอว การกลึงลูกหมาก สล่าใช้เหล็กเคี่ยนลูกหมากกลึงให้กลมมนสวยงาม

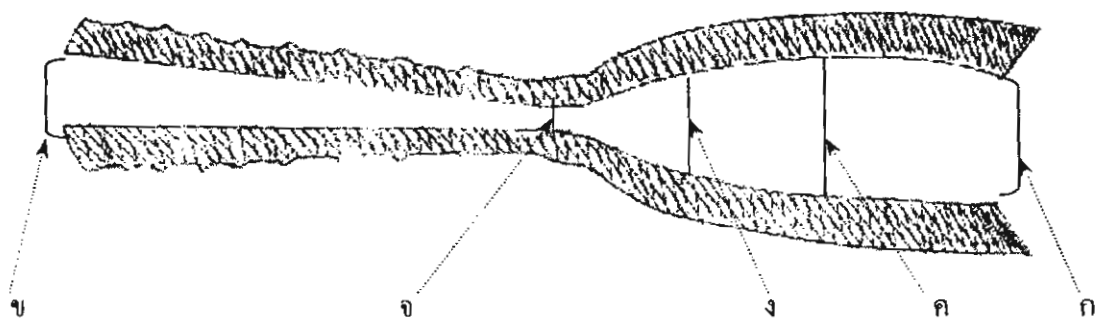
ภารกลึงส่วนโค้งเว้า เป็นขั้นตอนในการตกแต่งหุ่นกลองให้สวยงามได้รูปทรง เช่น ส่วนของบัวหงายหรือขันตุ้ม สล่ากลองใช้เหล็กเคี่ยนกลองปลายมนในการกลึงเนื้อไม้ ส่วนที่สำคัญคือ เหงือก

กลองแบบเหงือกออง สล่ากลองส่วนใหญ่ทำการกลึงเหงือกอองเป็นขั้นตอนสุดท้ายโดยต้องใช้ความละเอียด และพิถีพิถันมากที่สุด เพราะว่าเหงือกอองมีผลต่อเสียงกลองมาก การกลึงต้องกลึงให้ได้ขนาดความลึกที่พอดีและขอบของเหงือกอองต้องคมและเรียบเสมอกัน เพราะถ้าความลึก และขอบเหงือกอองไม่เรียบเสียงกลองจะไม่ดังกังวาน (พรชัย แก้วมา, สัมภาษณ์)

การตกแต่งภายในไหกลอง เป็นขั้นตอนที่มีความสำคัญมากในกระบวนการทำกลองแอวเกือบทั้งหมด โดยสล่านำหุ่นกลองออกจากแท่นกลึงขึ้นวางบนก๊าง สำหรับการขุดเจาะภายในทั้งส่วนไหกลองและส่วนก้นกลองตามขั้นตอน คือ **การเจาะรูแอว** สล่ากลองต้องวัดหาตำแหน่งจุดศูนย์กลางของด้านหน้ากลอง และด้านก้นกลอง ทั้งแนวตั้งและแนวนอน รวมทั้งด้านบน และด้านล่างของหุ่นกลอง โดยสล่ากลองใช้ "เชือกบ่ะตั๊ด" ทาบตรงตำแหน่งที่วัดไว้ดึงเชือกให้ตึงแล้วดีดเชือกให้สีของเชือกติดหุ่นกลอง เมื่อได้ตำแหน่งจุดศูนย์กลางแล้วเริ่มใช้สว่านขนาด ๑ นิ้ว เจาะหุ่นกลอง ในขณะทำการเจาะสล่ากลองต้องมีผู้ช่วยอีกคนหนึ่งสำหรับเล็งให้แนวของสว่านตรงกับแนวสีของเชือกบ่ะตั๊ดที่ดีดไว้ทั้งแนวตั้งและแนวนอนเพื่อให้รูแอวกลองตรง และได้สัดส่วนดีที่สุด เมื่อการเจาะสุดความยาวของดอกสว่านแล้วกลับด้านเจาะอีกด้านหนึ่งโดยใช้วิธีการเดียวกัน จากนั้นใช้สว่านขนาด ๑.๕ นิ้ว และใช้เหล็กสว่านใบข้าวขนาด ๒ นิ้ว เจาะ คว้านจนทะลุเช่นเดียวกัน

หลังจากการเจาะหุ่นกลองแอวจนทะลุแล้ว สล่าต้องขุดภายใน โดยสล่าทำการขุดโล่งไหกลองเป็นอันดับแรก เนื่องจากไหกลองเป็นส่วนสำคัญในการเกิดเสียง พ่อหนานคำรงค์ ชัยเพ็ชร์ (๒๕๔๒: สัมภาษณ์) ได้ขุดภายในไหกลองโดยการวัดจากขอบเหงือกกลองลงไปหารูแอวกลองทุก ๆ ๑๕ เซนติเมตร โดยลดขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางของภายในโล่งไหลงครั้งละ ๐.๕ นิ้ว ให้ได้สัดส่วนที่สัมพันธ์กัน ดังภาพที่ ๕

ภาพที่ ๕ สัดส่วนภายในไหกลองแอว



จากภาพเป็นสัดส่วนที่ใช้กับกลองแอวทุกเสียง โดยสามารถอธิบายความสัมพันธ์ต่าง ๆ ดังนี้

- ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางด้านในของขอบเหงือกกลอง (ก) ต้องมีขนาดเท่ากับ เส้นผ่าศูนย์กลางของรูก้นกลอง (ข)

- ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางภายในตรงกลางไหกลอง (ค) ต้องมีความยาวเป็น ๒ เท่าของขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางของส่วน ๑/๔ ของไหกลอง (ง)

- ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางของส่วน ๑/๔ ของไหกลอง (ง) ต้องมีความยาวเป็น ๒ เท่าของรูแอว (จ)

สำหรับขั้นตอนการขุดภายในโล่งไห สล่าต้องทำให้ในด้านก้นกลองให้มีลักษณะบานออกคล้ายดอกลำโพง เนื้อไม้ต้องเรียบตรงเสมอกันทั้งหมด และที่สำคัญคือขนาดของเส้นผ่าศูนย์กลางของรูก้นกลองต้องเท่ากับเส้นผ่าศูนย์กลางของเหงือกกลอง ดังที่สล่ากล่าวว่า "รูเข้าต้องเท่ากับรูออก" เมื่อการตกแต่งภายในแล้วสล่ากลองตกแต่งภายนอกโดยใช้กระดาษทรายขัดหุ่นกลองให้เรียบ แล้วใช้แลคเกอร์ทาหุ่นกลองซึ่งส่วนใหญ่ใช้สีไม้ที่ดูเป็นธรรมชาติของเนื้อไม้โดยเฉพาะไม้คู่ (ประคู่) และไม้ชิงชันที่มีลายไม้สวยงาม สล่ากลองเลือกทาสีในวันที่มีแสงแดดจัด ๆ ทำให้สีของแลคเกอร์แห้งเร็ว เงางาม และเป็นการรักษาเนื้อไม้อีกด้วย

เมื่อสล่าทำหุ่นกลองเรียบร้อยแล้วก็ต้อง**ขึ้นหน้ากลอง หรือ หุ้มหนังหน้ากลอง** ซึ่งหนังหน้ากลองเป็นองค์ประกอบที่สำคัญที่ทำให้ได้กลองแอวเสียงดี สล่าต้องเตรียมหนังกลองหลายขั้นตอน คือ **การตากหนัง** โดยที่ก่อนการตากหนังวัวสล่าต้องทำความสะอาดหนังวัว โดยการเลาะเอาเศษเนื้อ และเศษมันที่ติดกับหนังออกให้หมด ล้างน้ำทำความสะอาดแล้วนำไปขึงกับไม้ระแนงตากแดดจัด ๆประมาณ ๒-๓ วัน เมื่อหนังแห้งแล้วก็นำมา **ตัดหนัง** โดยวัดขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางของหุ่นกลอง โดยการนำหุ่นกลองมาตั้งคว่ำหน้าบนแผ่นหนังแล้วใช้สีเมจิกขีดเส้นรอบวงของหน้ากลอง เมื่อได้ขนาดหน้ากลองแล้วสล่ากลองต้องขีดเส้นรอบวงสำหรับการตัดหนัง โดยเผื่อขนาดให้มากกว่าขนาดหน้ากลองด้านละ ๒ นิ้ว เพื่อเจาะรู**หูหิ่ง**

หูหิ่งกลองแอว เป็นห่วงเชือกสำหรับร้อยเชือกชักเพื่อยึดดึงหน้ากลองให้หน้ากลองตึง การเจาะรูหูหิ่งสล่ากลองเจาะรูหูหิ่งตามจำนวนของเล็บช้าง เช่น กลองแอวมีเล็บช้าง ๑๕ ช่อง รูหูหิ่งต้องถักร้อยให้มีคร่าวหูหิ่งจำนวน ๓๐ ห่วง ต้องเจาะรูหูหิ่ง ๓๐ รู ในลักษณะเป็นคู่ สล่ากลองนิยมทำหูหิ่งแบบเงี้ยว คือการพับหนังใส่ไส้เพื่อความทนทาน สามารถขึ้นหน้ากลองได้อย่างเต็มที่ เมื่อตัดหนัง และเจาะรูหูหิ่งแล้ว สล่าต้อง **แช่หนังให้หนังวัวอ่อนตัว**โดยแช่น้ำหลังจากการเจาะรูหูหิ่ง ประมาณ ๑-๒ วันจนหนังกลองอ่อนนิ่ม แล้วนำมาขึงกับขอบวงล้อด้วยเชือกไนล่อน ดึงให้หนังขยายตัวทุกด้านให้ขยายตัวมากที่สุด เมื่อหนังแห้งและยืดขยายแล้ว สล่ากลองนำหนังมา **ขูดหน้ากลอง** (ด้านล่าง)

การขูดหน้ากลอง เป็นการใช้มีดขูดหน้ากลองด้านล่างให้บางเสมอกัน ระหว่างที่ขูดสล่าใช้หัวแม่มือคลำหนังด้านล่างตรวจสอบว่าหนังจุดไหนหนาหรือบาง โดยต้องขูดให้หนังกลองบางเรียบเสมอกันทั้งหมด เพราะว่าถ้าหนังหน้ากลองหนาเกินไปเสียงจะไม่ดัง แต่ถ้าหนังบางเกินไปจะทำให้หนัง

กลองแตกง่าย เมื่อขูดหนังหน้ากลองพอดีแล้วสล่ากลองต้องขูดขนที่ติดหนังด้านหน้ากลองออก วิธีการขูดขนที่ติดหน้ากลองให้หลุดออกโดยง่ายนั้น พระครูอินหวั่น ติกฺขวีโล (๒๕๔๓: สัมภาษณ์) แนะนำให้ใช้ขี้เถ้าชุบน้ำทาหน้ากลองทิ้งไว้ให้แห้งประมาณ ๓๐ นาที เมื่อขี้เถ้าแห้งแล้วใช้ช้อนหรือมีดขูดขนหน้ากลองออก ขี้เถ้าทำให้ขนหลุดออกง่ายกว่า จากนั้นนำหนังไปแช่น้ำอีกครั้งให้หนังอ่อนตัวเพื่อถักหูหิ่งในขั้นตอนต่อไป

การถักหูหิ่ง มีหลายวิธีขึ้นอยู่กับความถนัดและความต้องการถักให้เป็นลวดลายต่าง ๆ ก่อนการถักสล่ากลองต้องแช่หน้ากลองให้อ่อนตัว และช่วงเวลาดังกล่าวสล่ากลองต้องทำไส้หูหิ่ง ซึ่งแต่ก่อนทำจากหวาย ปัจจุบันสล่าบางท่านเลือกใช้ สายลวดที่เรียกว่า สายกายเสาไฟฟ้า เนื่องจากปัจจุบันหวายหายาก และเมื่อดึงเชือกดึงแล้วทำให้ขอบหนังหน้ากลองหย่อนตามแรงดึงดูไม่สวย และไม่สามารถดึงหน้ากลองได้มาก ดังนั้นสล่าจึงเลือกใช้สายกายเสาไฟฟ้าที่แข็ง เหนียว และทนทานกว่า

การหุ้มหน้ากลอง เป็นขั้นตอนสุดท้ายที่ทำให้กลองแอวเป็นกลองที่สมบูรณ์ สล่ากลองนำหนังหน้ากลองที่เตรียมไว้สวมปากไหกลองสาวเชือกเพื่อยึดดึงหน้ากลอง โดยปัจจุบันใช้เชือกไนล่อนขนาด ๖ มิลลิเมตร แทนหนังชัก ซึ่งสามารถดึงหน้ากลองได้ดีกว่า ขั้นตอนการสาวเชือกเริ่มจากการผูกเชือกกับหูหิ่งแล้วดึงปลายเชือกลงมาสอดเข้าช่องระหว่างเล็บช้างที่ใช้เหล็กเส้นขนาด ๒ หุนสำหรับยึด สล่ากลองสอดตรงหูหิ่งห่วงละ ๑ ครั้ง ตรงเล็บช้างช่องละ ๒ ครั้ง กระทำเช่นนี้จนรอบไหกลองทั้งหมด สุดท้ายสล่ากลองต้องดึงเชือกทั้งหมดให้ตึง เพื่อให้หน้ากลองตึงเสมอกันแล้วติดจ่าหน้ากลองทดสอบเสียงกลอง

การตีกลองแอว วิธีการตีกลองแอวที่ดี และถูกต้อง คือ การตีต้องตีให้ถูกต้องตรงจุด คือประมาณ ๑/๔ ของจ่าหน้ากลอง ก่อนการตีต้องพันผ้าประมาณ ๔-๕ รอบ เพื่อป้องกันข้อมือ และป้องกันเสียงฝ่ามือกระทบหน้ากลองทำให้เสียงกลองไม่กังวาน และเสียงของมือกระทบหน้ากลอง ในขณะตีใช้สันมือด้านในฝ่ามือตีหน้ากลอง สล่าบางคนก่อนการตีกลองแอวต้องใช้ผ้าชุบน้ำลูบหน้ากลองให้หนังกลอง "ขม" (อ่อน ชุ่ม) ก่อนกลองจึงจะดัง เพราะว่าการตีกลองหน้าแห้งเสียงจะไม่ดัง อีกทั้งอาจทำให้หน้ากลองฉีกขาดได้ง่าย ในขณะตีกลองต้องตีด้วยน้ำหนักมือที่พอดี ไม่แรงหรือเบาจนเกินไป และเมื่อตีแล้วต้องดึงมือออกจากหน้ากลองทันทีเพื่อให้หน้ากลองเกิดการสั่นสะเทือน

สำหรับเสียงของกลองแอวที่ดีจะมีองค์ประกอบที่สำคัญ 3 อย่าง คือ **ไหกลอง** ๕๐ % **หนังหน้ากลอง** ๒๕ % และ **การตีจ่ากลองและการบำรุงดูแลรักษา** ๒๕ % แต่สิ่งที่ทำให้กลองแอวที่ดีต้องมีสล่าที่ตีกลองได้ถูกต้องตามวิธีการ จึงจะได้เสียงกลองที่ดังกังวาน มีลูกปลาย

การเก็บบำรุงรักษากลองแอว กลองแอวที่เสียงดีต้องมีการบำรุงรักษาที่ดีทั้งในช่วงเทศกาลและนอกเทศกาล โดยเฉพาะการแข่งขันกลองแอวปัจจุบันเป็นการแข่งขันการบำรุงรักษากลองแอวของสล่า

กลอง การบำรุงรักษากลองในช่วงเทศกาล ประมาณเดือนยี่เหนือถึงเดือนแปดเหนือ (ประมาณเดือนพฤศจิกายน-พฤษภาคม) สล่ากลองต้องตั้งกลองแอวไว้ในร่ม ต้องคลุมหน้ากลองด้วยผ้า เพื่อป้องกันฝุ่น และแมลง หลังจากการบรรเลง หรือการประกวดต้องขูดจ่าหน้ากลองออกให้หมด แล้วใช้ผ้าชุบน้ำเช็ดหน้ากลองให้สะอาดทุกครั้ง และระหว่างการเคลื่อนย้ายแต่ละครั้งต้องใช้ความระมัดระวังไม่ให้หุ่นกลอง และหน้ากลองกระทบของแข็งอาจจะทำให้เสียหายได้

สำหรับการบำรุงรักษานอกฤดูกาล (ประมาณช่วงเข้าพรรษา) สล่าควรถอดหน้ากลอง หรือคลายหน้ากลองออก ในกรณีถอดหน้ากลองออก สล่าควรนำหุ่นกลองด้านไหกลองวางคว่ำลงในถาดที่ใส่น้ำมันพืช ซึ่งแต่ก่อนจะใช้น้ำมันมะพร้าว และควรชโลมน้ำมันภายในไหกลองให้ทั่ว ควรแขวนหุ่นกลองไว้ในที่ร่มแล้วนำเอาน้ำมันพืชใส่ในหุ่นกลอง แต่ก่อนใช้น้ำมันมะพร้าว และควรหมุนหุ่นกลองทุก ๆ ๒ วันเพื่อให้เนื้อไม้ดูดซึมน้ำมันเป็นการรักษาเนื้อไม้ ซึ่งกลองแอวถ้าเนื้อไม้ไม่มีน้ำมันทำให้เนื้อไม้แห้งอาจทำให้หุ่นกลองแตกได้ และสำหรับการแขวนควรใช้ผ้าอุดรูก้นกลอง และคลุมหน้ากลอง เพื่อป้องกันแมลงต่าง ๆ เข้าไปทำรัง หรือกัดแทะหุ่นกลอง และหน้ากลอง เสียหายได้ โดยเฉพาะไหกลองถ้ามีรูเท่ามอดกินกลองแอวจะไม่ดัง

การปรับเสียงกลองแอว

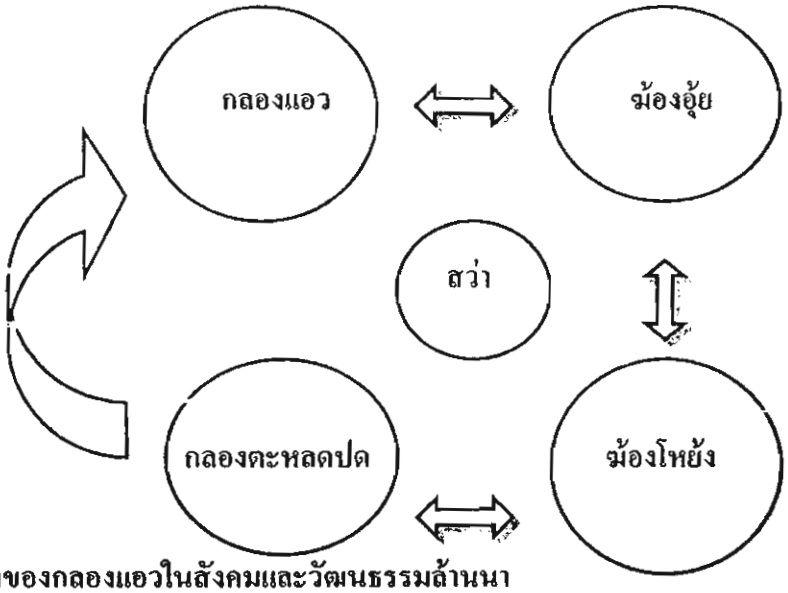
เมื่อสล่าทำกลองแอวเสร็จเรียบร้อยแล้ว ขั้นตอนต่อไปคือการปรับแต่งเสียงกลองแอวโดยการติดจ่าทดลองฟังเสียงเมื่อได้เสียงตามความต้องการ คือ มีเสียงทุ้มดังกังวาน มีลูกปลาย สล่ากลองจะใช้ตีแห่บรรเลงในวงตึ่งโนง ซึ่งกลองแอวเป็นกลองที่เป็นหลักในวงตึ่งโนง และวงตึ่งโนงเป็นวงดนตรีที่เน้นการถ่ายทอดเสียงเป็นหลักในงานประเพณีต่าง ๆ ในการแห่วงตึ่งโนงแต่ละครั้ง สล่าต้องมีการปรับเสียงของเครื่องดนตรีทุกชิ้นให้เสียงตรงกัน

การปรับแต่งเสียงของวงตึ่งโนง คือ ระหว่างขั้นตอนการทำกลองแอว สล่ากลองจะไปเลือกซื้อม้องอุ้ย และม้องโหย้ง ณ ตลาดท่าขี้เหล็ก ตรงข้ามฝั่งชายแดนประเทศพม่า วิธีการเลือกซื้อสล่าจะเลือกซื้อม้องอุ้ยก่อน โดยถ้าทำกลองแอวเสียงใหญ่ ก็เลือกม้องขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ ๙ กำมือ (กำมือต่อกัน ๙ ครั้ง) กลองแอวเสียงกลาง เลือกม้องขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ ๘ กำมือ เลือกเสียงที่ทุ้มต่ำ และกังวาน จึงเลือกซื้อม้องโหย้ง โดยการนำม้องทั้งสองใบหันด้านฉัตรม้องเข้าหากันแล้วตีม้องอุ้ย (ใบใหญ่) หนึ่งครั้งแล้วอุดเสียงทันที ถ้าม้องโหย้งเกิดเสียงดังคราง ขึ้นเองแสดงว่าเสียงตรงกันตามหลักการสั่นพ้องของเสียง (resonance) ถ้าไม่ดังต้องเลือกจนกว่าจะได้คู่กัน

เมื่อได้ม้องอุ้ยและม้องโหย้งที่มีเสียงตรงกันแล้วสล่าจะนำมาเป็นหลักในการปรับเสียงของกลองแอว และกลองตะหลดปด คือ นำม้องอุ้ยมาแขวนไว้ใกล้ ๆ กลองแอวแล้วติดจ่ากลองแอว โดยที่ทดลองตีเรื่อย ๆ จนเสียงของม้องอุ้ยคราง ดังขึ้นเอง แสดงว่าเสียงตรงกัน และกลองตะหลดปดก็เช่น

เดียวกัน นำฆ้องโหย้งมาแขวนไว้ใกล้ ๆ แล้วทดลองตีเรื่อย ๆ จนเสียงของฆ้องโหย้งคราง ดังขึ้นเองโดยไม่ต้องตี แสดงว่าเสียงตรงกัน ซึ่งสามารถสรุปความสัมพันธ์ของเสียงวงตึ่งโนงได้ดังแผนภาพ

แผนภาพที่ ๑ แสดงความสัมพันธ์ของเสียงดนตรีในวงตึ่งโนง



บทบาทของกลองแอวในสังคมและวัฒนธรรมล้านนา

กลองแอวในสังคมและวัฒนธรรมล้านนาเป็นกลองเพียงไม่กี่ชนิดที่ไม่นำมาตีเพื่อการละเล่นในลักษณะเพื่อความสนุกสนาน การที่จะตีกลองแอวก็ต่อเมื่อใช้ตีในวงตึ่งโนงเพื่อใช้แห่ในกิจกรรมประเพณีต่าง ๆ หรือการติดจ่าเพื่อทดสอบเสียงเท่านั้น อีกทั้งวงตึ่งโนงในสังคมและวัฒนธรรมล้านนาจะไม่ใช้แห่ในงานอวมงคล เช่น งานศพ เป็นต้น ดังนั้นการใช้กลองแอวตีแห่ในวงตึ่งโนงจะเป็นกิจกรรมประเพณีที่เป็นงานบุญ งานกุศลซึ่งทุกคนมีความเชื่อในเรื่องของอานิสงส์ของการทำบุญนั้น ๆ รวมทั้งความชื่นชมยินดีที่ได้นำวงตึ่งโนงมาแห่ต้อนรับแขกบ้านแขกเมืองที่มาเยือน เท่านั้น

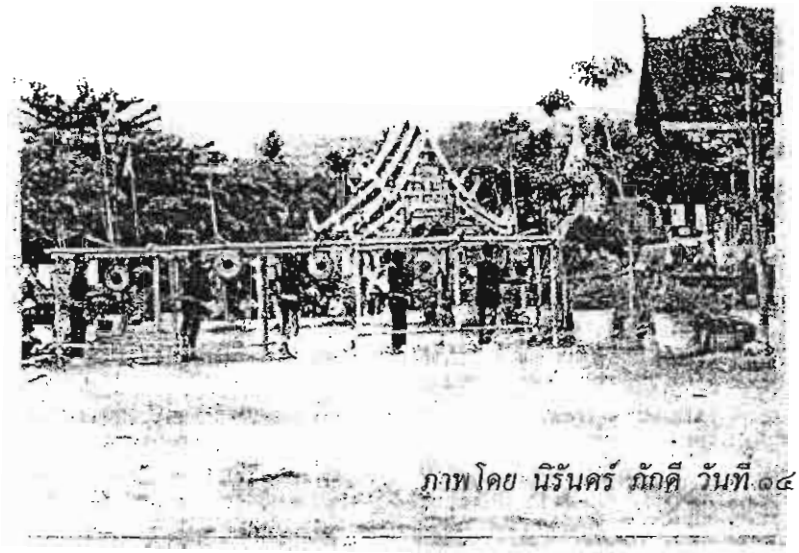
กลองแอวมีบทบาทสำคัญในสังคมและวัฒนธรรมล้านนาอยู่ ๒ ลักษณะ คือ **บทบาทในการแข่งขันกลองแอว** และ**บทบาทหลักในวงตึ่งโนง** สำหรับบทบาทในการแข่งขันกลองแอว พบว่าการแข่งขันเสียงกลองแอวมีการแข่งขันที่คล้ายกับการแข่งกลองหลวงของจังหวัดลำพูน แต่กลองแอวจะตีกลองที่ละใบไม่ตีพร้อมกันเหมือนกับการแข่งตีกลองหลวง และผู้ที่เป็นคนตีกลองแอวก็ไม่จำเป็นต้องเป็นเด็กหนุ่มที่มีกำลังมาก แต่เป็นผู้อาวุโสที่มีประสบการณ์ก็สามารถเป็นตัวแทนในการตีกลองแอวได้

การแข่งขันกลองแอว เริ่มต้นมีมาเมื่อใดไม่มีหลักฐานระบุแน่นอนและ พ่อตุ้ย บุญปา (๒๕๔๒: สัมภาษณ์) ปัจจุบันอายุ ๖๐ ปี กล่าวว่า "การแข่งขันกลองแอวมีมานานแล้ว แต่ก่อนเมื่อคณะศรัทธาของวัดต่าง ๆ ได้นำวงตึ่งโนงไปแห่นำครัวทานในงานปอยหลวง เมื่อแห่เสร็จแล้วแต่ละคณะต่างมารอกันตามจุดนัดหมาย ก็มีการพบปะพูดคุยกัน แล้วทดลองตีกลองแอวของกันและกันดูว่าเสียงเป็นอย่างไร แล้วเมื่อตีกลองหลาย ๆ ใบสลับกันก็เกิดการเปรียบเทียบว่ากลองใบไหนเสียงดี หรือ

ไม่ดี ต่อมาก็มีการพัฒนาเป็นรูปแบบของการแข่งขันในปัจจุบัน ซึ่งการแข่งขันตอนแรกเพื่อความสนุกสนานเท่านั้น ไม่มีรางวัลในการประกวด" .

สำหรับการแข่งขันกลองแอวในปัจจุบันนิยมจัดในงานประเพณีต่าง ๆ เช่น งานปอยหลวง งานประเพณีสรงน้ำพระธาตุ และงานประเพณีสงกรานต์ ฯลฯ โดยที่ปัจจุบันมีกฎ กติกาที่เป็นรูปแบบชัดเจน และมีเงินรางวัลรวมทั้งค่าชักลาก เช่น การแข่งขันกลองแอวในงานประเพณีสงกรานต์เชียงใหม่ ณ วัดพระสิงห์วรมหาวิหาร ในวันที่ ๑๔ เมษายน ๒๕๔๒ ดังภาพที่ ๖

ภาพที่ ๖ การแข่งขันกลองแอว ณ วัดพระสิงห์วรมหาวิหาร



ภาพโดย นิรันดร์ มักดี วันที่ ๑๔ เม.ย. ๒๕๔๒

การประกวดแต่ละครั้งนิยมจัดการประกวดกลองแอวเสียงใหญ่ และเสียงกลาง ซึ่งพบว่ายังมีกลองแอวเข้าร่วมประกวดจำนวนมาก แสดงว่ากลองแอวยังคงมีบทบาทสำคัญในสังคมและวัฒนธรรมของล้านนาโดยเฉพาะจังหวัดเชียงใหม่ การจัดการประกวดส่วนใหญ่ผู้จัดมักเป็นหน่วยงานของทางราชการ และวัดที่มีงานประเพณี เช่น งานปอยหลวง เป็นต้น ซึ่งส่วนใหญ่มีวัตถุประสงค์เพื่ออนุรักษ์ และเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม รวมทั้งการส่งเสริมการท่องเที่ยวไปพร้อม ๆ กัน ซึ่งมีผู้ชมทั้งที่เป็นชาวบ้านและนักท่องเที่ยวให้ความสนใจจำนวนมาก

การประกวดแต่ละครั้งมีคณะศรัทธาของวัดต่าง ๆ และสล่ากลองแอวร่วมกันนำกลองแอวของวัด หรือของตนเองเข้าร่วมการแข่งขัน ซึ่งแต่ละกลุ่มจะประกอบด้วยกลุ่มคนหลายช่วงอายุคือ มีทั้งผู้นำอาวุโสที่เป็น "สล่าเก๊า" เป็นผู้ชี้แนะในการปรับแต่งเสียงกลองแอว และบางครั้งอาจจะเป็นผู้ที่ตีกลองแอวด้วยตนเองอีกด้วย ซึ่งการแข่งขันกลองแอวถือได้ว่าเป็นกระบวนการทางสังคมอย่างหนึ่ง โดยเฉพาะการขัดเกลาสังคมโดยหัวหน้ากลุ่มนั้น ๆ มีหน้าที่อบรมสั่งสอนเด็กหนุ่มในกลุ่มให้ปฏิบัติตามครรลองของสังคม รวมทั้งการสืบทอดภูมิปัญญาที่เกี่ยวกับการปรับแต่งเสียงกลองแอว

สถานที่สำหรับการแข่งขันกลองแอว ฝ่ายดำเนินการจัดต้องมีสถานที่ที่เป็นพื้นที่โล่งกว้าง และมีระยะห่างจาก "ก๊างกลอง" ถึงโต๊ะคณะกรรมการประมาณ ๖๐-๑๐๐ เมตร และไม่ควรมีสิ่งกีดขวาง เช่น ต้นไม้ สิ่งก่อสร้างอื่น ๆ ด้านหน้าของคณะกรรมการ ซึ่งส่วนใหญ่คณะกรรมการจัดการแข่งขันมักเลือกใช้ลานวัดในการประกวด การดำเนินการประกวดคณะกรรมการจะเรียงลำดับกลองแอวตามหมายเลขที่จับสลากไว้แต่แรก จำนวน ประมาณ ๓-๖ ใบ แล้วแต่จำนวนกลองแอวทั้งหมดว่าน้อยหรือมาก การคัดเลือกกรรมการคัดจากกลองแอวที่มีเสียงดัง และมีเสียงลูกปลาย ผ่านเข้ารอบและคัดเลือกเรื่อย ๆ จนกว่าจะได้กลองแอวที่ชนะเลิศ

จากการสังเกตดูการจัดการแข่งขันกลองแอว พบว่า เสียงของกลองแอวที่เสียงดัง มีลูกปลาย เกิดจากองค์ประกอบสำคัญ คือ หุ่นกลอง ไหกลอง หนังกลอง การติดจ่ากลอง ตำแหน่งและน้ำหนักของการตีกลอง รวมทั้งผู้ตีที่มีประสบการณ์ คือ ถ้าสล่ากลองสร้างกลองแอวมีส่วนประกอบต่าง ๆ สมบูรณ์ คือ ตัวกลอง (หุ่นกลอง หรือไหกลอง) หน้ากลอง และการดูแลรักษาที่ดี ทำให้ได้กลองแอวเสียงดี และการติดจ่ากลองพอดี ทำให้กลองแอวมีเสียงดี บักประสบความสำเร็จในการประกวด

บทบาทหลักในวงตึ่งโนง

วงตึ่งโนง ประกอบด้วยเครื่องดนตรี คือ กลองแอว กลองตะหลดปด ฆ้องโหย้ง ฆ้องอุ้ย สว่า แนหน้อย แนหลวง การเรียกชื่อ **"ตึ่งโนง"** เกิดจากการเรียกชื่อจากเสียงที่ได้ยิน คือ เสียง **"ตึ่ง"** เป็นเสียงของ **"กลองแอว"** และเสียง **"โนง"** ของ **"ฆ้องอุ้ย และฆ้องโหย้ง"** การบรรเลงวงตึ่งโนง เสียงจากเครื่องดนตรีทุกเครื่องมีความสำคัญเท่าเทียมกันเป็นองค์จังหวะตึ่งโนง ถ้าขาดเครื่องใดเครื่องหนึ่งก็จะทำให้ไม่ครบองค์ประกอบขององค์จังหวะตึ่งโนง

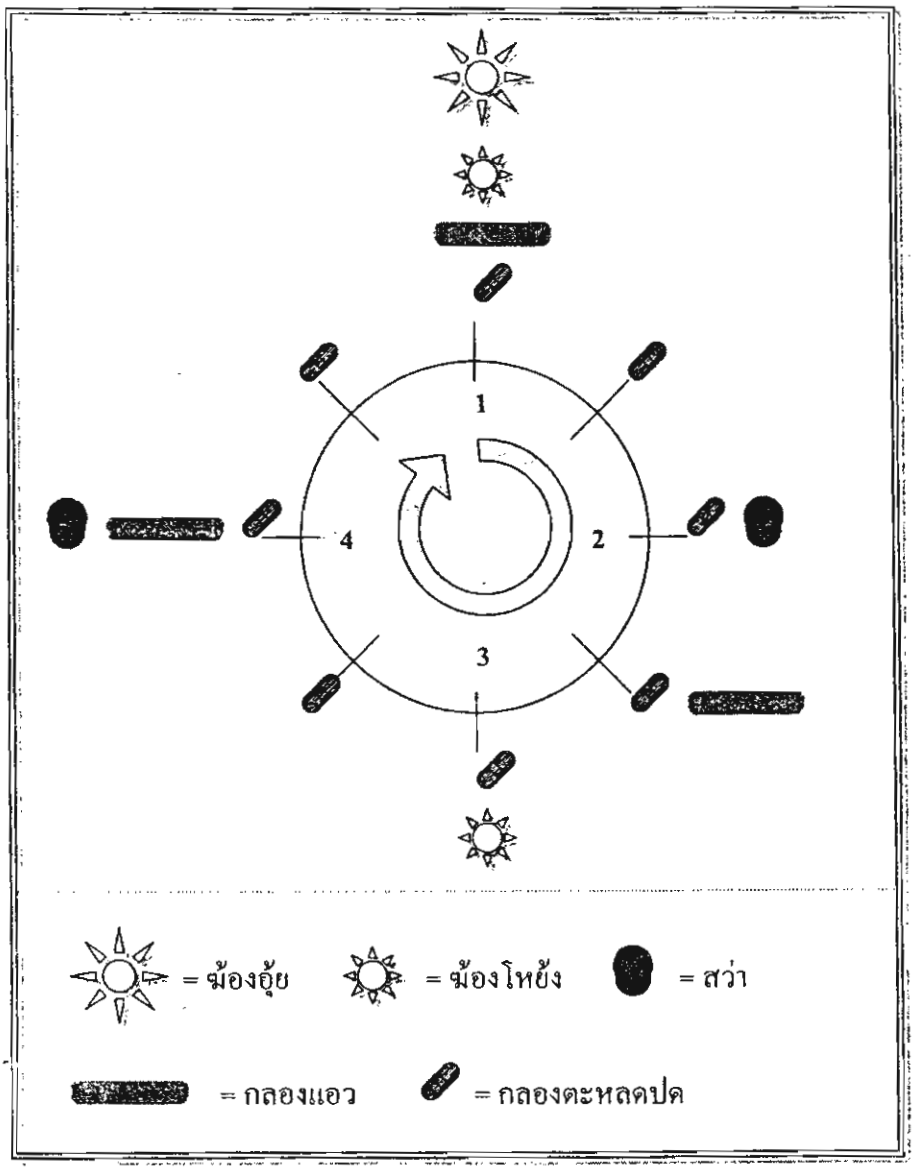
องค์จังหวะตึ่งโนงจะเป็นการบรรเลงของ กลองแอว กลองตะหลดปด ฆ้องอุ้ย ฆ้องโหย้ง และสว่า ซึ่งแต่ละเครื่องจะบรรเลงตรงจังหวะเดิมซ้ำ ๆ ซ้ำๆ กันตลอดการบรรเลง ทำให้เมื่อฟังแล้วคล้ายกับเพลงสวดประเภทหนึ่ง โดยเฉพาะเสียงของกลองแอว และฆ้องอุ้ยที่ทุ้มต่ำ แสดงถึงพลังอำนาจของเสียงที่สะกดคนฟัง เปรียบเสมือนเป็นการขับกล่อมผู้คนในปริมณฑลเสียงของตึ่งโนงให้มีสมาธิ ซึ่งการบรรเลงดนตรีแบบซ้ำ ๆ จังหวะเดิมทำให้คนสามารถเกิดสมาธิ และเกิดความสุนทรีย์จากความสุขของเสียงที่ได้ยิน รวมทั้งเกิดความรู้สึกอิ่มบุญกุศลที่ทุกคนได้ตั้งใจมาร่วมกันทำบุญ ร่วมรับอานิสงส์ของการทำบุญโดยทั่วกันซึ่งความรู้สึกในลักษณะนี้มักเกิดกับงานบุญครั้งใหญ่ของวัด หรือชุมชน เช่น งานปอยหลวงของชาวล้านนา เป็นต้น

วงตึ่งโนงในสังคมและวัฒนธรรมล้านนามีบทบาทสำคัญหลายประการ คือ บทบาทในการแห่เป็นพุทธบูชา เช่น การแห่ประกอบการฟ้อนถวายองค์พระธาตุหริภุญชัย บทบาทสำคัญในการแห่ต่าง ๆ เช่น การแห่พระอุปคุต การแห่ในประเพณีปอยหลวง การแห่ต้อนรับองค์ผ้าป่า และองค์กฐิน การแห่

ต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง ฯลฯ บทบาทประกอบการฟ้อน โดยเฉพาะการฟ้อนเมือง หรือการฟ้อนเล็บ บทบาทในการประชาสัมพันธ์ บทบาทในการแสดงออกเป็นสัญลักษณ์ของวัฒนธรรมล้านนา บทบาทในการประกวดวงตึ่งโนง บทบาทในธุรกิจการท่องเที่ยว และบทบาทในการขัดเกลาสังคม

บทบาทของวงตึ่งโนงที่กล่าวมาล้วนเกิดจากภูมิปัญญาที่สั่งสมของคนล้านนา และมีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกันกับคุณค่าของกลองแอวอย่างแยกกันไม่ออก การบรรเลงองค์จังหวะตึ่งโนงมีนัยแฝงอยู่หลายประการ เช่น กลองแอวหนึ่งใบ กว่าที่สล่าจะสร้างเสร็จต้องผ่านกระบวนการทางสังคม และการใช้ภูมิปัญญาเป็นแนวคิดในการประสมวง และการรักษาองค์จังหวะที่คงที่มานานหลายทศวรรษ องค์จังหวะที่มีพลังเสียง พลังอำนาจที่ทุกคนรับรู้และรู้สึกทำให้เกิดสมาธิ เกิดปัญญา อยู่ในภวังค์ของความรู้สึกที่อิ่มบุญ เมื่อนึกถึงอานิสงส์ที่จะได้รับในภพหน้า ยิ่งทำให้ทุกคนมีความสุข

แผนภาพที่ ๒ แสดงวงจรจังหวะขององค์จังหวะแห่ตึ่งโนง



บทสรุป

ภูมิปัญญาล้านนาล้วนมีคุณค่ากับผู้คนในสังคมและวัฒนธรรม เนื่องจากวิถีชีวิตของชาวล้านนาต่างมีความผูกพันกับธรรมชาติ โดยใช้ภูมิปัญญาในการปรับตัวให้สามารถดำรงชีวิตอยู่ได้อย่างมีความสุข วิถีชีวิตของชาวล้านนาส่วนใหญ่มีความสัมพันธ์ที่เกี่ยวข้องกับพุทธศาสนาโดยที่ผู้คนต่างมีความเชื่อในอานิสงส์ของการทำบุญ และมีกิจกรรมที่เกี่ยวข้องต่าง ๆ โดยคิดว่าจะทำให้ตนเองมีชีวิตที่ดีกว่าในภพหน้า ถึงแม้ว่าจะเป็นเรื่องที่ไม่สามารถพิสูจน์ได้แต่ความเชื่อเช่นนี้ยังคงอยู่ในความรู้สึกของผู้คนในล้านนาทั่วไปอยู่

วงตึ่งโนงเป็นวงดนตรีที่อยู่คู่กับวัฒนธรรมประเพณีของล้านนามานานโดยมีกลองแอวเป็นเครื่องหลัก ใช้ในกิจกรรมประเพณีที่เกี่ยวข้องกับศาสนาเป็นส่วนใหญ่ ชาวล้านนาจะไม่นำกลองแอวหรือวงตึ่งโนงมาตีเล่นเพื่อความสนุกสนาน การแห่วงตึ่งโนงแสดงว่าวัด หรือชุมชนนั้นจะมีกิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับศาสนา หรือมีงานบุญที่มีวัดเป็นศูนย์กลาง เช่น งานประเพณีปอยหลวง คณะศรัทธาต่างร่วมกันจัดเตรียมข้าวของ ทำต้นครัวทานเพื่อนำมาถวายทานที่วัด ในงานนี้วงตึ่งโนงจะเป็นหลักในการแห่ประโคมตั้งแต่การจัดเตรียมงาน ระหว่างการจัดงาน และแห่นำขบวนต้นครัวทานที่ชาวบ้านทุกหลังคาเรือนต่าง ๆ พร้อมกันทำมาทำบุญเพื่อเป็นอานิสงส์สำหรับภพชาติต่อไป

คุณค่าของกลองแอวในมุมมองของภูมิปัญญาโดยเป็นกลองที่ทำขึ้นเพื่อใช้ในกิจกรรมประเพณีที่เป็นหลักในสังคม และชุมชน ไม่ใช้เพื่อความสนุกสนาน แต่เป็นการแห่ในวงตึ่งโนงเพื่อความสุขสงบ จากพลังอำนาจของเสียงวงตึ่งโนงเมื่อได้รับฟังเสียงที่สื่อออกมาจากการตีกลองแอวในวงตึ่งโนงทำให้เกิดความสุนทรีย์ มีสมาธิที่สื่อถึงจิตใจของคนในชุมชน ทำให้ผู้คนดำรงชีวิตอยู่ด้วยกันได้อย่างมีความสุข โดยมีกิจกรรมประเพณีเป็นตัวเชื่อมให้เกิดกระบวนการทางสังคม

ภูมิปัญญาล้านนาทำให้สังคมล้านนามีความสุขสงบ มีวิถีชีวิตที่ดำเนินไปอย่างเรียบง่าย การทำกลองแอวมีวัตถุประสงค์เพื่อใช้ในกิจกรรมประเพณี และตอบสนองความต้องการทางด้านจิตใจ โดยการใช้ภูมิปัญญาพัฒนาจนเป็นกลองที่มีพัฒนาการที่คงที่ ไม่มีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบโครงสร้าง และเมื่อนำมารวมกับเครื่องอื่น ๆ เป็นวงตึ่งโนง ก็มีบทบาทสำคัญในวัฒนธรรมและสังคมล้านนามานาน สำหรับวงตึ่งโนงมีการพัฒนาการที่คงที่ และวงตึ่งโนงมีองค์จังหวะที่มีรูปแบบง่าย ๆ สำหรับการบรรเลงผู้ที่แห่วงตึ่งโนง อาจจะเป็นเด็กอายุตั้งแต่ ๗-๘ ขวบ จนถึงผู้อาวุโส ก็สามารถแห่บรรเลงได้โดยไม่มีข้อห้ามใดใดทั้งสิ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งเด็ก ๆ เหล่านี้จะเป็นผู้สืบทอดภูมิปัญญาล้านนาในเรื่องของวงตึ่งโนงและภูมิปัญญากลองแอวต่อไปในอนาคต ซึ่งผู้เขียนคิดว่ากลองแอว และวงตึ่งโนง คงจะยังคงเป็นวงหลักในสังคมและวัฒนธรรมของล้านนาต่อไปอีกนาน เพราะว่าปัจจุบันยังพบวงตึ่งโนงจำนวนมาก และมีผู้อาวุโสที่มีความรู้ และมีการถ่ายทอดภูมิปัญญาเหล่านั้นสู่เด็กรุ่นใหม่อยู่ตลอดเวลา

เอกสารอ้างอิง

ณรงค์ สมิทธิธรรม. (๒๕๔๑). วงตกเส้ง: ดนตรีแห่ในวิถีชีวิตของชาวลำปาง. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา, บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

ดำรงค์ ชัยเพ็ชร์. (๒๕๔๒). สัมภาษณ์.

ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์. (๒๕๓๙). การทำเครื่องดนตรี. สรรพช่าง: ภูมิปัญญาท้องถิ่นเชียงใหม่. เชียงใหม่: โรงพิมพ์ดาว.

พร ทิพย์เนียม. (๒๕๔๓). สัมภาษณ์.

พูนพิศ อมาตยกุล. (๒๕๔๒). พระราชชายาเจ้าดารารัศมี พระจริยวัตรและงานสร้างเสริมการดนตรีและนาฏศิลป์ของชาติไทย. ใน ดารารัศมี: สายใยรักสองแผ่นดิน. (ที่ระลึกเนื่องในพิธีเปิดพิพิธภัณฑ์พระตำหนักดาราภิรมย์ อ.แม่ริม จ.เชียงใหม่ ๙ ธันวาคม ๒๕๔๒). กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

มณี พยอมยงค์ และศิริรัตน์ อาศนะ. (๒๕๓๘). เครื่องสักการะในล้านนาไทย. เชียงใหม่: ส.ทรัพย์การพิมพ์.

รณชิต แม้นมาลัย. (๒๕๓๖). กลองหลวงล้านนา: ความสัมพันธ์ระหว่างวิถีชีวิต และชาติพันธุ์. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

ลมูล จันทร์หอม. (๒๕๓๙). ช่างเดี่ยน. สรรพช่าง: ภูมิปัญญาท้องถิ่นเชียงใหม่. เชียงใหม่: โรงพิมพ์ดาว.

ศรีเลา เกษพรหม. (๒๕๔๒). ขันตั้ง. ใน สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคเหนือ (เล่ม 2, หน้า 608-612). กรุงเทพมหานคร: บริษัท สยามเพรส แมเนจเม้นท์ จำกัด.

สนั่น ธรรมธิ. (2542). มื้อจันทร์-วันดี: ของดีแห่งโบราณาจารย์ล้านนา. เชียงใหม่: หจก. เชียงใหม่พิมพ์สวย.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. (2532). ร้องรำทำเพลง: ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์พิมเณศ.

อุดม รุ่งเรืองศรี. (๒๕๔๒). ปลดขันตั้ง. ใน สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคเหนือ (เล่ม ๗, หน้า ๓๖๐๘-๓๖๐๙). กรุงเทพมหานคร: บริษัท สยามเพรส แมเนจเม้นท์ จำกัด.

เอกวิทย์ ณ ถลาง. (๒๕๔๐). ภูมิปัญญาชาวบ้านสี่ภูมิภาค: วิถีชีวิตและกระบวนการเรียนรู้ของชาวบ้านไทย. นนทบุรี: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

อภิธานศัพท์ล้านนา

อภิธานศัพท์นี้เป็นคำศัพท์ที่ใช้เฉพาะในบทความนี้ อาจไม่ตรงตามหลักไวยากรณ์ของล้านนา

กลองสิ้งหม้อง หมายถึง กลองขึงหนังหน้าเดียว หุ่นกลองรูปถ้วย มีเอวคอด ก้นกลองผายออกคล้ายกลองแอว

กลองแอว หมายถึง กลองขึงหนังหน้าเดียว มีเอวกลองคอด ใช้ตีเป็นเสียงหลักในวงตึ่งโนง

การแห่ หมายถึง การรวมตัวของผู้คนจำนวนมากและมักแฝงไปด้วยความครึกครื้น สนุกสนาน เช่น การแห่ต้นครัวตามเข้าวัด โดยใช้วงตึ่งโนง เป็นต้น

ฆ้องโหย้ง หมายถึง ฆ้องที่ใช้ตีในวงตึ่งโนง มีขนาดปานกลาง

ฆ้องอุ้ย หมายถึง ฆ้องที่ใช้ตีในวงตึ่งโนง มีขนาดใหญ่

จ่ากลอง หมายถึง วัสดุที่ทำจากข้าวเหนียวผสมขี้เถ้า ใช้สำหรับติดหน้ากลอง เพื่อ ตั้งเสียงให้สอดคล้องกับเครื่องอื่น ๆ ในวงตึ่งโนง

ปอยหลวง หมายถึง งานประเพณีที่วัดจัดขึ้นเพื่อฉลองถาวรวัตถุของวัด เช่น โบสถ์ และวิหาร

ลูกหมาก หมายถึง ลวดลายบริเวณท้ายกลองหลวง

วงตึ่งโนง หมายถึง วงดนตรีที่ใช้แห่ประกอบการฟ้อนเมืองของล้านนา และใช้แห่ประโคมในงานประเพณีต่าง ๆ ประกอบด้วยเครื่องดนตรี คือ กลองแอว กลองตะหลดปด ฆ้องโหย้ง ฆ้องอุ้ย สว่า แนหน้อย และแนหลวง

วันเสีย หมายถึง วันที่ไม่ควรทำการมงคลต่าง ๆ รวมทั้งการเริ่มต้นทำเครื่องดนตรี

เหล็กเคี่ยนกลอง หมายถึง อุปกรณ์ที่ใช้สำหรับกลึงกลองมีอยู่ ๓ ชนิด ได้แก่ เหล็กเคี่ยนกลอง ปลายแหลม เหล็กเคี่ยนกลองปลายปากจิ้งจก เหล็กเคี่ยนกลองปลายตัด และเหล็กเคี่ยนกลอง ปลายเขี้ยว

เหงือกกลอง หมายถึง บริเวณปลายสุดของปากไหกลอง

ไหกลอง หมายถึง ส่วนบนของกลองหลวง ภายในขุดโล่ง ด้านหนึ่งเปิด เรียกว่า ปากไห อีกด้านหนึ่งต่อกับรูเอวกลอง เรียกว่า ก้นไห

สว่า หมายถึง ฉาบคู่ขนาดใหญ่ที่ใช้ตีในวงตึ่งโนง เวลาตีได้เสียงดัง "ส-ว่า"

ภูมิปัญญาชาวบ้านกับการพัฒนาชุมชน :
กรณีศึกษาเพลงขอทาน อำเภอเมือง จังหวัดตราด*

อภิลักษณ์ เกษมผลกูล**

ความนำ

คนไทยภาคกลาง คนไทยภาคใต้ และคนไทยภาคอีสานมีเพลงพื้นบ้านประเภทหนึ่งที่ร้องเรี่ยไรเพื่อขอรับบริจาคสิ่งของและเงิน เพื่อนำไปถวายวัดในเทศกาลสำคัญ เช่น เทศกาลสงกรานต์ เทศกาลออกพรรษา ฯลฯ กลุ่มผู้ร้องจะร้องขอรับบริจาคในหมู่บ้านของตนเอง และเดินทางไปร้องขอจากชาวบ้านต่างหมู่บ้าน เนื่องจากคติเรื่องการทำบุญให้ทานนั้นเป็นวัฒนธรรมที่สำคัญยิ่งของไทย ดังจะเห็นได้จากความนิยมเรื่องเวสสันดรชาดก ซึ่งเป็นชาดกที่เน้น "ทานบารมี" คนไทยให้ความสำคัญกับชาดกเรื่องนี้จนสร้างประเพณีการเทศน์มหาชาติขึ้นในทุกท้องถิ่น

โดยทั่วไปเพลงที่ร้องเพื่อขอรับบริจาคนี้จะแบ่งออกเป็น ๒ ลักษณะคือ เพลงขอเพื่อเลี้ยงชีพ และเพลงขอเพื่อเรี่ยไรสิ่งของนำไปทำบุญ เพลงขอเพื่อเลี้ยงชีพโดยตรง คือ เพลงขอทานของวณิพก วณิพกหรือผู้ร้องจะเที่ยวพเนจรร่อนเร่ร้องเพลงขอทาน เพลงชนิดนี้มีการสืบทอดโดยการฝึกหัดร้องกันต่อๆ มาเพื่อเป็นความรู้ติดตัวสำหรับประกอบอาชีพวณิพกได้ต่อไป เพลงลักษณะดังกล่าวจึงเป็นเพลงอาชีพหรือเพลงร้องเพื่อการยังชีพ ตัวอย่างเช่น วณิพกจากหมู่บ้านขอทานที่บริเวณ ตำบลท่าไข่ อำเภอเมือง จังหวัดฉะเชิงเทรา[1]

ส่วนเพลงขอเพื่อเรี่ยไรและรวบรวมสิ่งของไปทำบุญ เป็นเพลงอีกชนิดหนึ่งที่เกิดจากกลุ่มชาวบ้านในท้องถิ่นนั้น ๆ รวมตัวกันเป็นการเฉพาะกิจเพื่ออุทิศตนให้พระพุทธศาสนา โดยมากมีลักษณะของเพลงเป็นสองแบบ ได้แก่ เพลงพื้นบ้านที่ใช้ร้องสำหรับเรี่ยไรโดยเฉพาะ ไม่ร้องในโอกาสอื่น เช่น เพลงร่อยพรรษา ของชาวบ้านหัวสะพาน อำเภอพนมทวน จังหวัดกาญจนบุรี [2] เพลงรำภาข้าวสาร หรือเพลงเจ้าขาวของชาวจังหวัดปทุมธานีและชาวจังหวัดนนทบุรี [3] ในเทศกาลออกพรรษา เพลงตรัจ (ตรุษ) ของชาวไทยเชื้อสายเขมรในจังหวัดสุรินทร์ เพลงบอกของชาวบ้านในภาคใต้ที่ร้องในเทศกาลตรุษสงกรานต์ ฯลฯ แบบที่สองคือเพลงพื้นบ้านที่ใช้ร้องกันทั่วไป แต่นำมาประยุกต์ใช้ร้องเพื่อ

---

* บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์เรื่อง "เพลงบอกบุญ จังหวัดตราด: กลวิธีโน้มน้าวใจและบทบาทต่อสังคม " ผู้เขียนขอขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์สุกัญญา สุจฉายา เป็นอย่างยิ่งที่กรุณาให้คำแนะนำในการแก้ไขปรับปรุงบทความนี้จนสำเร็จ

** อภิลักษณ์ เกษมผลกูล นิสิตปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาวรรณคดีไทย ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

[1] บุญเดิม พันธรอบ และภารดี มหาขันธ์ ,การสำรวจลักษณะสังคมและวัฒนธรรมพื้นบ้านภาคตะวันออก (ชลบุรี : โครงการวิจัยภาษาและวัฒนธรรมพื้นบ้านภาคตะวันออก มหาวิทยาลัยศรีนครินทร วิโรฒ บางแสน, ๒๕๒๒.) หน้า ๘๖.

[2] สุมามาลย์ เรืองเดช, เพลงพื้นเมืองจากพนมทวน , (กรุงเทพฯ : หน่วยศึกษานิเทศก์ กรมการฝึกหัดครู, ๒๕๑๘) หน้า ๕๖.

[3] เอนก นาวิมูล, เพลงนอกศตวรรษ. (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ , ๒๕๒๗.) หน้า ๒๐๓.

...ดังเช่นชาวบ้านในแถบจังหวัดสุพรรณบุรีร้องเพลงฉ่อย หรือ เพลงอีแซว ...

...ขอเพื่อเรี่ยไรและรวบรวมสิ่งของไปทำบุญนี้จึงเป็นเพลงพื้น ...นิยามศัพท์ว่า **"เพลงบอกบุญ"** (Donation Songs) อันหมาย ...ถุประสงค์ในการร้องของบริจาคสิ่งของ และเงินเพื่อนำไป ...สารทไทย ฯลฯ ผู้ร้องทำหน้าที่เป็นผู้ขอเพื่อให้ผู้บริจาค ...ามเชื่อของชาวพุทธ

...อยู่ที่การใช้ภาษาเพื่อโน้มน้าวใจให้คนบริจาคทาน เพราะไม่ ...เพลงแม่เพลงเองก็มีส่วนในการโน้มน้าวให้คนมาบริจาคทาน ...เรื่องต่างๆ ที่เกี่ยวเนื่องกับการบำเพ็ญ "ทานบารมี" มาร้อง ...วมบทบาทของ "ผู้ขาดแคลน" เพื่อให้สอดคล้องกับบทร้องเพื่อ ...ทำบุญโดยการบริจาคมากขึ้น

...ภาวะที่วิกฤต เพราะหาผู้ร้องได้ยาก บางท้องถิ่นอาจยังคงมี ...ร้องเพลงเหล่านี้ก็หมดบทบาทไปแล้ว บางท้องถิ่นก็พยายามรื้อฟื้น ...ขึ้นมาใหม่ หากแต่ได้กลายเป็นการแสดงเพื่อการส่งเสริมการท่องเที่ยวเป็น ...

...จังหวัดตราด จัดได้ว่าเป็นเพลงบอกบุญเพลงหนึ่ง ซึ่งในปัจจุบันนี้ผู้ ...ยังคงมีบทบาทในสังคมอย่างต่อเนื่อง มีคณะเพลงขอทานของวัด ...ขอทานวัดท่าพริก คณะเพลงขอทานวัดเนินทราย คณะเพลงขอทาน ...ขอทานวัดรติตาราม และคณะเพลงขอทานวัดวิเวกวราราม โดยมีบทร้อง ...เพลงต่าง ๆ เหล่านี้ยังคงร้องเพลงบอกบุญในเทศกาลสงกรานต์เช่นเดียวกับเมื่อ ...และมีการสืบทอดกันอย่างต่อเนื่องด้วยมีความเชื่อว่าจะเป็นการสั่งสมบุญในช่วงบั้นปลายของ ชีวิต

บทความนี้ผู้เขียนมีวัตถุประสงค์ที่จะศึกษาว่าชาวบ้านในจังหวัดตราดมีวิธีการนำเพลงขอทานไป ...เพื่อการพัฒนาชุมชนอย่างไร เกิดผลที่ตามมาอย่างไร และการดำเนินการที่ผ่านมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันมีความ ...เปลี่ยนแปลงไปอย่างไร

ความสัมพันธ์ระหว่างพระพุทธศาสนากับชาวจังหวัดตราด: เหตุกำเนิดเพลงขอทาน

ความสัมพันธ์ระหว่างวัดกับชุมชนนั้นเป็นสิ่งที่อยู่คู่กับสังคมไทยมาช้านาน โดยเฉพาะสังคมชาวตราดก็เช่นกัน ประเพณีและพิธีกรรมในท้องถิ่นเกือบทั้งหมดล้วนเกี่ยวพันกับพระพุทธศาสนาแทบทั้งสิ้น ทั้งนี้แสดงให้เห็นถึงการพึ่งพาอาศัยซึ่งกันและกันมาช้านาน ดังปรากฏในบทร้องเพลงขอทาน " *วัดจะตั้งอยู่ได้ต้องอาศัยบ้าน พึ่งกันและกันนานมาอยู่เช่นนี้* " กล่าวคือ ชาวบ้านก็ต้องการวัด

---

[4] สุกัญญา สุจฉายา, , " เพลงหน้าออกพรรษา "คอลัมน์ พินิจไทย ใน เนชั่นสุดสัปดาห์ ฉบับที่ ๔๙๐ ๒๒ - ๒๘ ตุลาคม ๒๕๔๑.

เป็นที่พึ่งทางใจและเป็นศูนย์รวมชาวบ้านเพื่อประกอบพิธีกรรมร่วมกัน รวมทั้งเป็นผู้นำทางการศึกษาด้วย ในขณะที่วัดก็ต้องการผู้อุปถัมภ์ด้านอาหารตลอดจนปัจจัยไทยทานต่าง ๆ รวมทั้งการสร้างศาสนสถานต่างๆ เพื่อสืบอายุพระพุทธศาสนา ดังจะเห็นได้ว่าในอดีตนั้นในวันอุโบสถ พุทธศาสนิกชนในเมืองตราดจะหยุดงาน ๑ วัน การค้าขายในตลาดสดไม่มี ชาวบ้านหยุดทำนาเกี่ยวข้าว ชาวประมงหยุดจับสัตว์น้ำ พากันไปทำบุญฟังพระธรรมเทศนา[5]

แม้ในงานรื่นเริง พระสงฆ์ก็มีส่วนร่วมในกิจการต่างๆ อาทิ การเล่นชักเย่อเกวียนในเทศกาลสงกรานต์ ชาวบ้านจะนิมนต์พระสงฆ์ชั้นผู้ใหญ่ที่นับถือหรือเจ้าอาวาสวัดประจำตำบลแห่ขึ้นเกวียนตรงเขตแดนรอยต่อระหว่างหมู่บ้าน แล้วผูกเชือกที่หัวและท้ายของเกวียน ชาวบ้านทั้งสองหมู่บ้านต่างก็จะชักเย่อเกวียนด้วยหมายจะให้พระสงฆ์ที่ตนเคารพอยู่ในเขตหมู่บ้านของตน[6] หรือในประเพณีแข่งเรือถวายเจ้าพ่อท่าพริก ในวันขึ้น ๕ ค่ำ เดือน ๗ ที่ชาวบ้านในตำบลท่าพริกและตำบลใกล้เคียงจะมาแข่งเรือกัน ภายในเรือแข่งจะนิมนต์พระสงฆ์จากวัดประจำตำบลของตนมานั่งกลางลำเรือเพื่อเป็นสิริมงคล[7] รวมถึงประเพณีลอยกระทงในเดือน ๑๒ ที่ชาวบ้านเชื่อว่าเป็นการบูชารอยพระพุทธบาทที่แม่น้ำนัมทานที มากกว่าการบูชาพระแม่คงคา ดังนั้นในตอนค่ำของคืนวันลอยกระทง ชาวบ้านจะมาทำบุญและฟังเทศน์ที่วัด และจะมีพิธีทอดผ้าป่าบังสุกุลในป่าจำลอง แล้วจึงจะลอยกระทงโดยมีการกล่าวคำบูชารอยพระพุทธบาท

อย่างไรก็ตาม แม้ในประเพณีที่เกี่ยวกับการทรงเจ้าเข้าผีตลอดถึงการไหว้ผี ก็มักมีพระสงฆ์เป็นผู้เจริญพระพุทธมนต์ในตอนเริ่มพิธีเสมอ เช่น ประเพณีไหว้ผีป่าผีนาและผีไม่มีญาติในประเพณีการทำบุญส่งทุ่ง ในราวเดือน ๕ และประเพณีเข้าทรงผีของชาวชอง บ้านทุ่งไก่ดัก ต.ท่ากุ่ม อ.เมือง ในประเพณีส่งในบ้าน เดือน ๓ เป็นต้น

ดังนั้น เมื่อทางวัดขัดสนสิ่งใด ชาวบ้านในฐานะของพุทธศาสนิกชนก็จะจัดหาไปให้ตามประสงค์ ดังปรากฏในธรรมเนียมของชาวต.ท่าพริก อ.เมือง จ.ตราด ว่า แต่เดิมนั้นถ้าทางวัดขาดแคลนน้ำ พระก็จะตีระฆัง เสียงระฆังดังกังวานไปทุกหมู่บ้าน เมื่อชาวบ้านได้ยินเสียงระฆังแล้ว ต่างก็พากันไปหาบน้ำจากบ่อที่มีตามหมู่บ้านนำไปใส่ตุ่มที่วัด เสียงระฆังจากวัดจึงเป็นสัญญาณที่ชาวบ้านต่างรับรู้โดยทั่วกัน[8] นอกจากนี้ในหมู่ชาวบ้านยังมีการจัดเวรผลัดเปลี่ยนกันสำหรับทำอาหารถวายพระตลอดทั้งปี เรียกว่า "เวรกับข้าว" โดยชาวบ้านในแต่ละหมู่บ้านจะจัดเวรกันวันละประมาณ ๖ หลังคาเรือนสำหรับรับผิดชอบปรุงอาหารถวายพระ ผลัดเวียนจนครบทั้งหมู่บ้าน เมื่อครบก็จะเป็นเวรของหมู่ต่อไป ทั้งนี้เพราะชาวบ้านเกรงว่าอาหารที่ได้จากการบิณฑบาตมาจะไม่พอฉันและไม่พอสำหรับศิษย์วัดด้วย[9] และหากเมื่อใดที่เสนาสนะทรุดโทรมลง เช่น พระอุโบสถ ศาลาการเปรียญ หรือกุฏิ ทายกทายิกาทั้ง

---

[5] จังหวัดตราด งานฉลอง ๒๕ พุทธศตวรรษ, มปท, ๒๕๐๐, หน้า ๙.

[6] สัมภาษณ์ และ สงวนหงษ์, อายุ ๗๑ ปี ต.เนินทราย อ. เมือง จ.ตราด, ๒๐ เมษายน ๒๕๔๕.

[7] สัมภาษณ์ กิมโชะ ขำสม, อายุ ๗๒ ปี ต.ท่าพริก อ.เมือง จ.ตราด, ๑๓ พฤษภาคม ๒๕๔๖.

[8] สมฤดี มณีรัตน์. " ชนไก่: ภาพสะท้อนสังคมและวัฒนธรรม กรณีศึกษา บ้านไร่พรง ต.ท่าพริก อ.เมือง จ.ตราด " สารนิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรบัณฑิต สาขาวิชามานุษยวิทยา คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๓๕. หน้า ๒๓.

[9] สัมภาษณ์ นางอัน อุทัยไข. อายุ ๖๙ ปี ต.ท่าพริก อ.เมือง จ.ตราด , ๑ มกราคม ๒๕๔๗.

หลายก็จะพากันเรี่ยไรเงินคนละเล็กละน้อยเพื่อสมทบทุนในการสร้างศาสนสถานนั้น สิ่งเหล่านี้ล้วนเป็นสาเหตุสำคัญของการร้องเพลงขอทานในจังหวัดตราด และเกิดเป็นประเพณีสืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน

เพลงขอทาน จังหวัดตราด: จุดนัดพบแห่งความศรัทธา

" เอ่อ เอิง เอิ้ง เอย เอ่ย .....
ศิโรราบกราบกรานขอทานเข้าวัด ตามแต่แม่จะศรัท....เอ่ย ....ธา "

เมื่อใดที่เสียงเพลงขอทานดังขึ้น ชาวบ้านจังหวัดตราดจะรู้กันดีว่าเทศกาลสงกรานต์ได้เวียนผ่านมาอีกครั้งแล้ว เพราะเพลงขอทานนี้จะร้องบอกบุญกันเพียงปีละครั้ง ดังบทร้องที่ว่า " *นานนาน ลูกมาทีปีลูกมาหน นึกว่าสร้างกุศลเถิดแม่คุณขา* " และจะร้องในช่วงเทศกาลสงกรานต์เท่านั้น

" วันนี้ปีใหม่วันสงกรานต์ พวกเราชาวบ้านขอเงินตรา
นี่ก็ระยะที่ว่าจะทำทาน ขอเชิญอธิษฐานเฉพาะหน้า "

ทั้งนี้เพราะเป็นผลมาจากแนวความคิดที่ว่า ความขาดแคลนปัจจัยต่าง ๆ ของวัด ถือเป็นหน้าที่สำคัญของทุกคนที่จะต้องช่วยกันบรรเทา ต้องร่วมแรงร่วมใจกันหารายได้มาพัฒนาวัด เพลงขอทานจังหวัดตราดจึงได้ถือกำเนิดขึ้นมาในท่ามกลางแรงศรัทธาอย่างเปี่ยมล้นของพุทธศาสนิกชนที่มีต่อพระพุทธศาสนา

" เอาไปถวายพระสงฆ์ผู้ทรงศีล เป็นอาจิณอยู่ครองไตร
ที่บ้านของฉันไม่สู้จะขัดแต่ที่วัดค่อนจะอด จะนิ่งกันเสียหมดก็ไม่ได้
ถ้าไม่ได้พวกเราเป็นเจ้าของ ใครจะมาปรองดองเอาใจใส่
ถ้าไม่ได้เราคงไม่เบาใจ จึงจะแลมาใส่....เอ่ย...บุญ "

พวกที่มีฝีมือในการร้องเพลงนั้นก็ได้นำวิชาความรู้ของตนมาประดิษฐ์เพลงสำหรับบอกบุญเพื่อเป็นเครื่องพลีถวายเป็นพุทธบูชาด้วยความศรัทธา และนำขบวนออกร้องเพลงเพื่อบอกบุญ

"สิบนิ้วนบขึ้นจบหัตถ์ ลูกคิดถึงวัดเรื่องข้าวสาร
ลูกจะมาเรี่ยไรมันก็ยาก จะมาออกปากก็ยังเกรง
จึงคิดขึ้นมาเอ็งเอง ก็ว่าเป็นเพลงพรรณนา"

ส่วนพวกที่ไม่ถนัดทางการร้องเพลงก็ทำหน้าที่ลูกคู่หรืออาจเป็นผู้ให้จังหวะในการร้อง เช่น ตีกรับ ฉิ่ง หรือกลอง เป็นต้น ในขณะที่ผู้ฟังที่ร่วมบริจาคทานเองก็มีความศรัทธาต่อพระพุทธศาสนา จึงเป็นการพบกันของความศรัทธาระหว่างผู้ร้องกับผู้ฟัง

เพลงขอทาน เป็นเพลงพื้นบ้านของจังหวัดตราดที่เคยพบทั่วไปในทุกอำเภอ ปัจจุบันคงเหลือเพียงบางหมู่บ้านในอำเภอเมืองเท่านั้น ชาวบ้านจะรวมตัวกันร้องสำหรับบอกบุญคนในและนอกหมู่บ้านเพื่อนำสิ่งของที่ได้ไปถวายวัดเนื่องในเทศกาลสงกรานต์ เพลงขอทานนี้โดยมากมักจะร้องกันหลายวันตั้งแต่เริ่มเข้าวันสงกรานต์ คือวันที่ ๑๓ เมษายน เรื่อยไปจนกระทั่งถึงวันฉลองพระทราย หากแต่บางชุมชนเช่นที่ ตำบลหนองคันทรง อำเภอเมือง จังหวัดตราด จะร้องเมื่อวัดขาดแคลนปัจจัยหรือต้องการ

สร้างศาสนสถานใด ๆ ดังนั้นใน ๑ ปีจึงอาจร้องมากกว่าหนึ่งครั้ง แต่สาเหตุหลัก ๆ ที่ชาวบ้านตำบลหนองคันทรงออกไปร้องเพลงขอทานก็เพื่อบอกบุญสำหรับการเตรียมการจัดงานเทศน์มหาชาติประจำปีของวัด และการก่อสร้างพระอุโบสถ ซึ่งต้องใช้ปัจจัยจำนวนมาก[10]

เพลงขอทานคณะหนึ่งมีจำนวนคนประมาณ ๘ - ๑๐ คน มีพ่อเพลงแม่เพลงคอยเป็นหลัก ส่วนคนที่เหลือจะเป็นลูกคู่คอยร้องรับ การร้องเพลงขอทานในอดีตมักร้องกันในเวลากลางคืน เพราะเป็นช่วงเวลาที่ชาวบ้านอยู่บ้านและแดดไม่ร้อน เหมาะแก่การเดินบอกบุญ แต่ในปัจจุบันนี้ได้ปรับมาเป็นเวลากลางวัน เพื่อความสะดวกในการเดินทางและความปลอดภัย[11]

พ่อเพลงแม่เพลงทุกคนต่างมีความเชื่อว่า การร้องเพลงบอกบุญ เป็นการสั่งสมบุญสำหรับชาติหน้า การอุทิศตัวแก่พระพุทธศาสนาของพ่อเพลงแม่เพลงถือเป็นปฏิบัติบูชา มีอานิสงส์มากกว่าอามิสบูชา จึงสังเกตได้ว่าบรรดาพ่อเพลงแม่เพลงที่ออกมาบอกบุญส่วนใหญ่มีอายุประมาณ ๖๕ - ๗๕ ปีนั้น สามารถเดินบอกบุญได้เป็นระยะทางถึง ๗ - ๘ กิโลเมตร แม้ว่าจะเหนื่อยก็ไม่ยอมหยุด แม่เพลงกล่าวว่าทำด้วยแรงศรัทธา แม้ว่าจะตายในขณะเดินบอกบุญก็จะไม่เสียดายชีวิต เพราะถือว่าได้ทำกุศลก่อนตายแล้ว[12]

เมื่อได้สิ่งของที่บริจาคมาซึ่งอาจเป็นเงินทองหรือเป็นข้าวสารอาหารแห้ง ผลไม้ พ่อเพลงแม่เพลงบอกบุญก็จะนำไปถวายพระสงฆ์ หลังจากที่คณะเพลงบอกบุญดำเนินการขอทานแล้วก็จะนำรายได้ทั้งหมดโดยไม่หักค่าใช้จ่ายใด ๆ ทั้งสิ้น ถวายแด่พระภิกษุสงฆ์เพื่อใช้ในกิจการของวัดสืบไป

อย่างไรก็ตาม พ่อเพลงแม่เพลงบอกบุญในบางชุมชนก็ไม่สังกัดกับวัดใดวัดหนึ่งโดยเฉพาะ เช่น แม่เพลงเสย สุเนตร ที่ช่วยร้องเพลงขอทานให้กับวัดแหลมหิน และวัดหนองคันทรง ขณะที่พ่อเพลงแม่เพลงบางคนก็จะร้องเพลงขอทานให้เฉพาะกับวัดในชุมชนของตนเองเท่านั้น เช่น พ่อเพลงเอี้ยม สงวนหงษ์ และ แม่เพลงและ สงวนหงษ์ ที่ร้องเพลงขอทานให้กับวัดวิเวกวราราม แม่เพลงกิมโซะ ขำสม และ แม่เพลงขนุน ทวีผล ร้องเพลงขอทานให้กับวัดท่าพริก แม่เพลงออน สุขัง ร้องเพลงขอทานให้กับวัดสุวรรณภักดี เป็นต้น

ส่วนเนื้อหาของเพลงขอทานนั้น ในอดีตมีเนื้อร้องที่หลากหลาย บ้างก็พรรณนาถึงความเดือดร้อนของวัด บ้างก็ยกหลักธรรมคำสอนมาร้อง บ้างก็ร้องเป็นเรื่องวรรณกรรมต่าง ๆ เช่น เรื่องสังข์ทอง แก้วหน้าม้า ปลาบู่ทอง อิเหนา[13] พระยาฉัททันต์ พระเวสสันดร พระสุธน มโหสถ นางนกกระจาบ พุทธประวัติ[14] แต่ในปัจจุบันหลงเหลือบทร้องที่เป็นวรรณกรรมเพียงแค่ เรื่องนางนกกระจาบ พุทธประวัติ พระเวสสันดร และพระยาฉัททันต์ เท่านั้น

---

[10] สัมภาษณ์ นางเสย สุเนตร อายุ ๖๔ ปี ต. หนองคันทรง อ.เมือง จ. ตราด วันที่ ๓๑ ธันวาคม ๒๕๔๖

[11] สัมภาษณ์ นางกิมโซ๊ะ ขำสม อายุ ๗๒ ปี นางดิ๊ก โอวาท อายุ ๗๗ ปี นางพูน สุนทรธรรม อายุ ๗๒ ปี นางขนุน ทวีผล อายุ ๗๖ ปี ต.ท่าพริก อ.เมือง จ.ตราด บ้านเลขที่ ๖๐/๑ หมู่ ๖ ต.ท่าพริก อ. เมือง จ.ตราด วันที่ ๒๐ ตุลาคม ๒๕๔๓

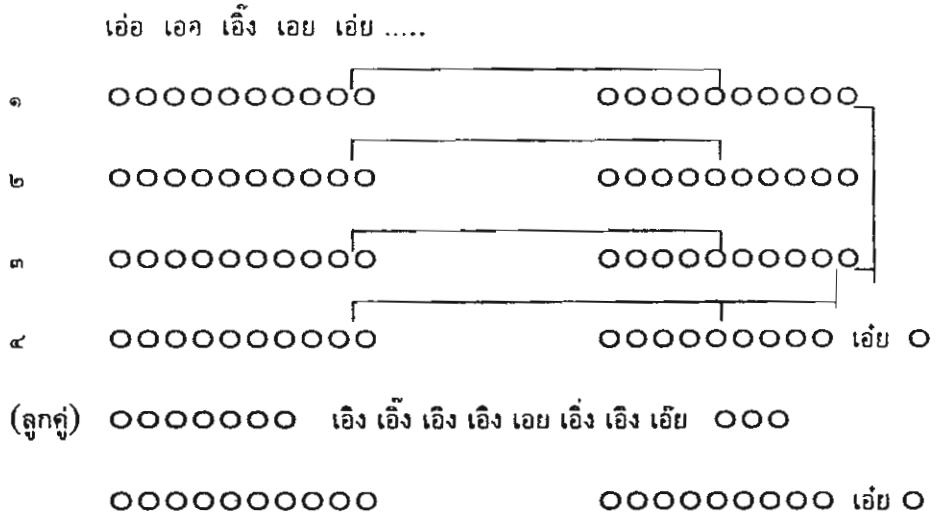
[12] สัมภาษณ์ นางขนุน ทวีผล อายุ ๗๖ ปี ตลาดสดเทศบาลเมืองตราด วันที่ ๑๕ เมษายน ๒๕๔๖

[13] เรื่องอิเหนาที่เป็นเพลงขอทานนี้ มีความน่าสนใจประการหนึ่งคือ วิทยากรกล่าวว่า อิเหนานี้เป็นนางเอกของเรื่องไม่ใช่พระเอกดังที่เข้าใจกัน

[14] สัมภาษณ์ นายสมบัติ ผากำเนิด อายุ ๖๔ ปี ต.หนองคันทรง อ.เมือง จ.ตราด วันที่ ๗ ธันวาคม ๒๕๔๖

ด้านลักษณะคำประพันธ์ เพลงขอทานมีลักษณะคำประพันธ์เป็น " กลอนหัวเดียว " คำสุดท้ายของทุกบาทยกเว้นบาทสุดท้ายจะสัมผัสต่อเนื่องกันด้วยเสียงสระเดียวกัน เมื่อจะจบบทนั้นก็จะย้ายสัมผัสโดยให้คำสุดท้ายของบาทรองสุดท้ายมาสัมผัสกับคำสุดท้ายของวรรคหน้าบาทสุดท้าย เพลงขอทานมีสัมผัสระหว่างวรรคด้วย สัมผัสนี้เป็นสัมผัสที่คำสุดท้ายของวรรคหน้าส่งสัมผัสมายังคำที่ ๒ - ๕ หรือคำใดคำหนึ่งในวรรคหลัง ไม่ตายตัว ส่วนจำนวนคำในเพลงขอทานนั้นในหนึ่งวรรคนั้นจะมีประมาณ ๕ - ๑๐ คำ ทั้งนี้อาจยืดหยุ่นได้ตามความเหมาะสม สิ่งที่สำคัญก็คือจำนวนคำเท่าใดก็ต้องร้องให้พอดีกับจังหวะ เพลงขอทานบทหนึ่งนั้น ไม่จำกัดจำนวนบาทว่าควรมีเท่าใด ผู้ร้องจะจบเมื่อใดก็ได้

แผนผังคำประพันธ์เพลงขอทาน



ด้านวิธีการร้อง เมื่อจะร้องขึ้นต้นบทพ่อเพลงแม่เพลงจะต้องร้องขึ้นว่า "เอ่อ เออ เอิ๊ง เอย เอ่ย " ก่อน และเมื่อใกล้จะจบจะทอดเสียงที่พยางค์ท้ายของบท ทั้งนี้เพื่อเป็นสัญญาณให้ลูกคู่รู้ว่าจะต้องร้องรับแล้ว โดยลูกคู่เพลงขอทานจะต้องร้องรับ โดยร้องซ้ำท้ายบท ซึ่งจะร้องซ้ำในบาทสุดท้าย โดยลูกคู่ร้องซ้ำครั้งแรกจะต้องแบ่งวรรคหน้าของบาทสุดท้ายเป็นสองจังหวะ ให้จังหวะหลังมีคำประมาณ ๓ - ๔ คำ ช่วงต่อของจังหวะนั้นจะร้องว่า " *เอิง เอิ๊ง เอิง เอิง เอย เอิ่ง เอิง เอ๊ย* " แล้วจึงร้องซ้ำทั้งบาทอีกครั้งหนึ่ง ดังตัวอย่าง

เอ่อ เออ เอิ๊ง เอย เอ่ย .....
ให้ทานลูกแล้วลูกแก้วจะให้พร ขอให้แม่ถาวรในภายหน้า
ชาตินี้บุญมีให้มากมาย ชาตินี้บุญใช้ไม่โอนอ่อน
ขอให้มีเตียงตั่งที่นั่งนอน เถิดแม่อย่าร้อน ... เอ่ย ... ใจ
ขอให้มีเตียงตั่ง เอิง เอิ๊ง เอิง เอิง เอย เอิ่ง เอิง เอ๊ย ที่นั่งนอน
ขอให้มีเตียงตั่งที่นั่งนอน เถิดแม่อย่าร้อน ..... เอ่ย .... ใจ[15]

[15] สัมภาษณ์ คณะขอทานวัดสุวรรณภักดี ต. ท่ากุ่ม อ.เมือง จ.ตราด วันที่ ๑๓ เมษายน ๒๕๔๕

อนุภาคสำคัญในเพลงขอทาน

จากการรวบรวมข้อมูลและวิเคราะห์พบว่า เพลงขอทานจังหวัดตราดนั้น ประกอบด้วยอนุภาคสำคัญ จำนวน ๓ อนุภาค ได้แก่ อนุภาคการแนะนำตัว อนุภาคการบอกบุญ และอนุภาคการให้พร ดังนี้

อนุภาคการเกริ่นแนะนำตัว คือ การทำความเคารพเจ้าของบ้านด้วยถ้อยคำที่อ่อนหวานแล้วบอกถึงวัตถุประสงค์ที่มาในครั้งนี้หรืออาจบอกถึงความขาดแคลน เป็นการโหมโรง ในทางจิตวิทยา การร้องเกริ่นเป็นสิ่งที่ถูกต้องสำหรับการร้องเพลง เพราะเป็นการปรับความรู้สึก ปรับความเข้าใจและอารมณ์ของผู้ฟังให้มีอารมณ์ร่วมกันเสียก่อน[16] ตัวอย่างเช่น

ศิโรราบกราบกรานขอทานเข้าวัด ศิโรราบกราบกรานขอทานเข้าวัด
ตามแต่แม่จะศรัท ... เอ่ย ธา (ซ้ำ)
แจ้วแจ้วแว่วมาตามสายลม แม่อย่าขึ่นอย่าขม แม่คุณขา
วันนี้ปีใหม่ วันสงกรานต์ พวกเราชาวบ้านขอเงินตรา
ด้วยว่าที่วัดยังขัดข้อง ขาดเงินขาดทองแม่คุณขา
ด้วยว่าที่วัดยังขัดข้อง ขาดเงินขาดทองแม่คุณขา
ศรัทธาเถิดแม่ใจ .... เอ่ย .... บุญ
ขาดเงินขาดทอง เอิง เอิ๊ง เอิง เอิง เอย เอิ่ง เอิง เอ๊ย... แม่คุณขา
ขาดเงินขาดทองแม่คุณขา ศรัทธาเถิดแม่ใจ...เอ่ย....บุญ

อนุภาคการบอกบุญ คือ การกล่าวเรี่ยไรเงินทอง หรือสิ่งของ จากเจ้าของบ้าน ซึ่งมักจะมีการยกอุทาหรณ์รวมทั้งภาพพจน์เปรียบเทียบที่เกี่ยวข้องกับการบริจาคทานด้วย เรื่องที่มักนำมายกเป็นอุทาหรณ์มักเป็นเรื่องชาดกในพระพุทธศาสนา คือเรื่อง เวสสันดรชาดก และพระยาฉัททันต์ ทั้งนี้ผู้ร้องมักหยิบยกเอาตอนที่มีการบริจาคหรือเสียสละมาร้องเพื่อจูงใจผู้ฟังให้ทำทาน ส่วนภาพพจน์เปรียบเทียบมักนำเรื่องราวใกล้ตัวมาเปรียบ เช่น พฤติกรรมของสัตว์ เพื่อให้ผู้ฟังเกิดความคล้อยตาม ดังตัวอย่าง

จะกล่าวกระทู้ให้แม่รู้ทราบ ดูแต่นกกระจาบผู้มีรังอาศัย
มันชะง้อยปากของตน มันคาบเอาขนเอาหญ้า
มาซ่อมแซมเคหา ดูซิมันช่างทำกันได้
เราเป็นมนุษย์ที่มีมือ ทำกันไม่ได้เชียวหรือพ่อพิสมัย
เปรียบเทียบแล้วที่เราทำทาน ทำกันนานนานแล้วจะได้เย็นใจ
เช่นเมื่อสร้างกุศลไปข้างหน้า เหมือนดังได้เคหาที่โตใหญ่

---

[16] เอนก นาวิมูล. เพลงนอกศตวรรษ. (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ , ๒๕๒๗.) หน้า ๕๓๘.

ถ้าแม่ทำอย่างนี้ แล้วลูกจะช่วยดีใจ ก็ผลทานนั้นคงได้ ... เอ่ย ...ดี
ถ้าแม่ทำอย่างนี้ เอิง เอิ๊ง เอิง เอิง เอย เอิ่ง เอิง เอ๊ย จะช่วยดีใจ
ถ้าแม่ทำอย่างนี้ แล้วลูกจะช่วยดีใจ ก็ผลทานนั้นคงได้ ... เอ่ย ...ดี

อนุภาคการให้พร คือ การอวยพรแก่เจ้าของบ้านภายหลังจากที่มีการบริจาคทานเรียบร้อยแล้ว อย่างไรก็ดี พบว่าในเพลงขอทานนั้นไม่ว่าจะถิ่นใดก็จะมีเนื้อร้องอวยพรที่เหมือนกัน คือ มีเพียง ๒ - ๓ บทเท่านั้น ไม่มากเท่ากับบทที่ใช้เกริ่น หรือ บอกบุญ ซึ่งข้อสังเกตนี้เมื่อพิจารณาประกอบกับการร้องในปกติทำให้ทราบว่า การที่บทร้องให้พรมีจำนวนไม่มากนั้น ก็ด้วยเพราะบทให้พรนั้นมักร้องเป็นบทปิด ภายหลังจากที่เจ้าของบ้านได้ทำทานแล้ว ซึ่งในปัจจุบันนี้เมื่อเจ้าของบ้านให้เงินแล้วคณะเพลงขอทานก็จะขอบคุณด้วยคำพูดแล้วลาไป เพื่อความรวดเร็วและจะได้ไปบ้านอื่น ๆ ได้อีก[17] ตัวอย่างการให้พรมีดังนี้

เอ่อ เออ เอิ๊ง เอย เอ่ย .....
ให้ทานลูกแล้วลูกแก้วจะให้พร ขอให้แม่ถาวรในภายหน้า
ชาตินี้บุญมีให้มากมาย ชาตินี้บุญใช้ไม่โอนอ่อน
ขอให้มีเตียงตั่งที่นั่งนอน เกิดแม่อย่าร้อน ... เอ่ย ... ใจ
ขอให้มีเตียงตั่ง เอิง เอิ๊ง เอิง เอิง เอย เอิ่ง เอิง เอ๊ย ที่นั่งนอน
ขอให้มีเตียงตั่งที่นั่งนอน เกิดแม่อย่าร้อน ..... เอ่ย .... ใจ

อนุภาคทั้ง ๓ อนุภาคนี้อาจปรากฏในเพลงขอทานเพียงอนุภาคใดอนุภาคหนึ่งก็ได้ แต่โดยปกติแล้วในขณะที่มีการร้องเพลงขอทานกันจริงๆ จะปรากฏครบทั้งสามอนุภาคข้างต้น ซึ่งเราอาจจำแนกโครงสร้างของเพลงขอทานจังหวัดตราดได้เป็น ๓ แบบ คือ

แบบที่หนึ่ง ประกอบด้วยอนุภาคเพียงอนุภาคเดียว ซึ่งแบบโครงสร้างนี้จะพบทั้ง ๓ อนุภาค แต่โดยมากแล้วอนุภาคที่พบมากที่สุดคือโครงสร้างที่ประกอบด้วยอนุภาคการแนะนำตัว

แบบที่สอง ประกอบด้วยสองอนุภาคประกอบกัน ซึ่งจะเป็นการรวมกันเฉพาะอนุภาคการเกริ่นแนะนำตัวกับอนุภาคการบอกบุญเท่านั้น ดังตัวอย่าง

เอ่อ เออ เอิ๊ง เอย เอ่ย .....
ยกมือขึ้นสิบนิ้ว หว่างคิ้ววันทาไหว้วน
ทั้งพ่อและแม่ก็แก่เฒ่า วันดีบุญเข้า ลูกจะไหว้ให้ทั่วทั้งครอบครัวบนเรือน
ลูกม เยี่ยมเยือนถึงเคหา ลูกอุตส่าห์ปรองดอง
ขอของเข้าวัด ตามแต่แม่จะศรัท .... เอ่ย.. ธา
ลูกอุตส่าห์ปรองดอง เอิง เอิ๊ง เอิง เอิง เอย เอิ่ง เอิง เอ๊ย ขอของเข้าวัด
ลูกอุตส่าห์ปรองดอง ขอของเข้าวัด ตามแต่แม่จะศรัท .... เอ่ย .... ธา
เอ่อ เออ เอิ๊ง เอย เอ่ย .....
จะกล่าวถึงพระวิโรโพธิสัตว์ กลับชาติมาเป็นพระเวสสันดร

[17] สัมภาษณ์ นางกิมโซ๊ะ ขำสม. อายุ ๗๒ ปี ต.ท่าพริก อ.เมือง จ.ตราด ๒๖ กันยายน ๒๕๔๕.

น้ำพระทัยใจท่านก็ดี *สร้างบุญบารมีมิได้หยุดหย่อน*
ทั้งเรื่องชาวช่องทำนองเนือง *ลือเลื่องบ้านเมืองเพราะกุญชร*
มีคนมาขอท่านก็พอใจของท่าน *การตัดกิเลสพระเวสสันดร*
ทำทานเถิดอย่าร้อน .... เอ๋ย ..ใจ
การตัดกิเลส เอิง เอิ๊ง เอิง เอิง เอย เอิ่ง เอิง เอ๊ย พระเวสสันดร
การตัดกิเลสพระเวสสันดร ทำทานเถิดอย่าร้อน ....เอ๋ย ... ใจ

แบบที่สาม ประกอบด้วยอนุภาคครบทั้ง ๓ อนุภาค ซึ่งพบไม่มากนักในปัจจุบันนี้ ซึ่งอาจเป็นเพราะข้อจำกัดเรื่องเวลา ตัวอย่าง

เอ่อ เออ เอิ๊ง เอย เอ่ย .....
บ้านโน้นบอกเล่าให้ฉันเข้ามานี่ *คงไม่เสียทีคงไม่เป็นการ*
แม่ไม่ละไม่เลยเคยทำทาน *แม่ไม่ละไม่เลยเคยทำทาน*
ตามแต่แม่บ้านจะศรัท .... เอ๋ย ... ธา
แม่ไม่ละไม่เลย เอิง เอิ๊ง เอิง เอิง เอย เอิ่ง เอิง เอ๊ย เคยทำทาน
แม่ไม่ละไม่เลยเคยทำทาน ตามแต่แม่บ้านจะศรัท ... เอ๋ย ... ธา
สิบนิ้วนบขึ้นจบผม *ยอกรบังคมขึ้นเหนือไหล่*
ไหว้พ่อไหว้แม่ไหว้ทุกคน *ที่ท่านอยู่บนเคหาใน*
นักขัตดิฤกษ์เบิกบาน *มันเป็นวันสงกรานต์ขึ้นปีใหม่*
ตั้งจิตสามัคคียินดีพอ *มาขอสิ่งปัจจัย*
ไทยทานทั้งหลายตามได้ตามมี *แล้วแต่คุณพี่จะมอบให้*
ลูกอุตส่าห์นำตัวมาถึงหัวบันได *ทำทานเถิดแม่ใจ ... เอ๋ย .. ดี*
ลูกอุตส่าห์นำตัว เอิง เอิ๊ง เอิง เอิง เอย เอิ่ง เอิง เอ๊ย ถึงหัวบันได
ลูกอุตส่าห์นำตัวมาถึงหัวบันได *ทำทานเถิดแม่ใจ .... เอ๋ย ... ดี*
ทำทานเถิดคุณบุญคุณเยี่ยมยอด ทำบุญตลอดชั่วลูกหลาน
ศาสนาจะตั้งอยู่ได้ *ก็ด้วยอาศัยเนื่องจากทาน*
ดูแต่พระเวสสันดร *ตอนจากนครเข้าไปอยู่ไพรสัณฑ์*
เจ้าชีชูชกตามไปขอ *สองน้อยพระหน่อราชกุมาร*
ท่านประทานให้ได้ด้วยมีใจศรัทธา *ดุจจะควักลูกตาออกทำทาน*
เชิญดูแบบอย่างทางทำทาน *ใจอารีย์ศรัท ....เอ๋ย ... ธา*
เชิญดูแบบอย่าง เอิง เอิ๊ง เอิง เอิง เอย เอิ่ง เอิง เอ๊ย ทางทำทาน
เชิญดูแบบอย่างทางทำทาน ใจอารีย์ศรัท ....เอ๋ย ... ธา
เมื่อให้ทานลูกแล้วลูกแก้วจะให้พร ขอให้คุณแม่ถาวรประเสริฐศรี
มีลูกหญิงขอให้สอนง่าย *ถ้ามีลูกชายขอให้โอนอ่อน*
ปวดหัวตัวร้อน *แม่จำอย่าได้มี*
อยู่เถิดแก้วตาลาที *ด้วยความยินดี*
ที่แม่ได้ศรัท ..... เอ๋ย .. ธา เถิดแก้วตา

ชะเอิ้ง เอิง เอย เอ่อ เอิง เอ๊ย อยู่เถิดแก้วตา
ลาทีด้วยความยินดี ที่แม่ได้ศรัท .... เอ่ย .... ธา

เพลงขอทาน Delivery: ความสำราญแบบส่งตรงถึงบ้าน

เพลงขอทานของชาวจังหวัดตราดนับเป็นมหรสพอย่างเอก สำหรับสร้างความรื่นเริงใจในช่วงเวลาอันเป็นมงคล คือวันสงกรานต์ ทั้งนี้ชาวบ้านหาได้สนใจว่าเป็นเพลงของพวกวณิพกที่ไร้เกียรติ ในทางตรงกันข้าม ชาวบ้านกลับมองว่า คณะเพลงขอทานนี้นอกจากจะเป็นเครื่องมือสร้างความบันเทิงใจให้ถึงที่แล้ว ยังเป็นเสมือนสะพานที่ทอดไปยังสวรรค์ เพราะเมื่อทำบุญกับคณะเพลงขอทานแล้วย่อมไปเกิดบนสวรรค์ชั้นฟ้า

เพลงขอทานเป็นเพลงที่สนุกสนาน จังหวะและคำพาให้เร้าใจรื่นเริงไปตามเพลง ซึ่งทำให้ทั้งผู้ฟังและผู้ร้องผ่อนคลายอารมณ์ไปในตัวด้วย ทั้งนี้เพราะเพลงขอทานนี้มีจังหวะกระชั้นอย่างเพลงชั้นเดียว คือเดินจังหวะฉิ่งฉับ – ฉิ่งฉับตลอดไป เทียบเท่ากับจังหวะเพลงอีแซวได้ การร้องจึงฟังดูรวดเร็วไม่ยืดยาด ดังนั้นเมื่อได้ฟังก็จะมีความรู้สึกสนุกสนาน บางครั้งผู้ฟังถึงกับออกมารำกับคณะเพลงขอทานก็มี

นอกจากนี้แล้วเพลงขอทาน จังหวัดตราด ยังมีการสอดแทรกอารมณ์ขันในบางบทร้อง ซึ่งนอกจากจะทำให้ทำให้ผู้ฟังเกิดความเพลิดเพลินแล้วยังสร้างรอยยิ้มและเสียงหัวเราะแก่ผู้ฟังได้ด้วย ดังจะยกบทร้องที่ชาวบ้าน (ผู้ฟัง) มักกล่าวถึงเสมอ ๆ

"จะเป็นข้าวสารสักแหล่งแดงสักผล *ขอเชิญแม่สร้างกุศลอุดส่าห์*
น้ำอ้อยน้ำตาลข้าวสารฟักแฟง *ของสดของแห้งลูกก็ไม่ว่า*
ของสดสดมันหมดเร็วหน่อย *น้ำตาลน้ำอ้อยอยู่ได้ช้า"*
"ไม้ขีดสักกล่องเกล็ดทองสักกลัก *สบู่ลักซ์ซักเสื้อผ้า*
ผมรับทั้งหมดปรากฏที่มี *น้ำปลากะปิเหล้าและยา"*
"กระดาษใบแดงเงินแบงค์ใบละสิบ *ศรัทธาเชิญแม่หยิบใบละห้า*
ใบละสิบหยิบไม่ถึง *จะให้ใบละหนึ่งลูกก็ไม่ว่า"*

แม่เพลงบางคนหากมีปฏิภาณสามารถด้นเพลงสดได้ก็จะช่วยสร้างอารมณ์ขันให้แก่ผู้ฟังได้ เช่น ยายขนุน ทวีผล แม่เพลงขอทาน คณะวัดท่าพริก อดีตนางเอกลิเก ที่สามารถใช้ปฏิภาณด้นกลอนสดได้สร้างความขบขันและให้ผู้ฟังเกิดความนิยมชมชอบ นอกเหนือไปจากเพลงขอทาน เช่น เมื่อชาวบ้านถามว่าดอกไม้ที่ทัดหูนั้นจะขอได้หรือไม่ แม่เพลงก็จะร้องโต้ไปว่า " *ดอกสดดอกเหี่ยว ดอกเดียวก็ไม่ได้ จะดอกสดดอกเดียว หรือดอกเหี่ยวก็ไม่ให้* "[18] หรือเมื่อในขณะที่ชาวบ้านให้แม่เพลงดื่มน้ำ ชาวบ้านก็กล่าวว่าอย่าดื่มมาก เพราะอาจจะทำให้ปวดปัสสาวะกลางทางได้ แม่เพลงจึงร้องโต้ไปว่า *"กินน้ำมากไม่กลัวปวด*

[18] บันทึกการร้องเพลงขอทาน คณะวัดท่าพริก วันที่ ๑๕ เมษายน ประจำปี ๒๕๔๖ ณ ตลาดสด เทศบาลเมืองตราด

เยี่ยว ก็แค่เสียบาทเดียวเท่านั้น[19]" และตอนท้ายสุดคณะเพลงขอทานเดินไปบอกบุญที่ซอยแห่งหนึ่ง ปรากฏว่าไม่มีใครอยู่บ้านเลย แม่เพลงจึงร้องขึ้นว่า "*ถ้าเราขอเงินใครไม่ได้ ก็กลับบ้านใครบ้านมัน*" อย่างไรก็ตามแม่เพลงกล่าวว่าในอดีตนั้นครูเพลงขอทานชื่อ ยายซ้อง เคยต้นเพลงไว้ได้น่าขบขันจนแม่เพลงปัจจุบันประทับใจว่า "*ไม่เห็นใบแดง*[20] *ไม่มีแรงเดิน*" ซึ่งแม่เพลงหลายคนยังจำได้จนปัจจุบัน

บทบาทของเพลงขอทานในการพัฒนาชุมชน

เพลงขอทานมีความหมายต่อสังคมของชาวตราดทั้งทางตรงคือ การหารายได้สำหรับพัฒนาศาสนสถาน รวมทั้งการพัฒนาจิตใจและทางอ้อมคือการสร้างสำนึกร่วมทางวัฒนธรรมนอกเหนือไปจากบทบาทในด้านบันเทิงดังที่กล่าวมาแล้วข้างต้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งบทบาทในการพัฒนาจิตใจอันจะนำไปสู่การพัฒนาชุมชนอย่างยั่งยืน

- **บทบาทในการถ่ายทอดและรักษาประเพณีสงกรานต์**

กระบวนการในการสืบทอดประเพณีและวัฒนธรรมจะถ่ายทอดกันมาจากความทรงจำของผู้ที่เชี่ยวชาญด้านขนบธรรมเนียมประเพณีซึ่งเป็นผู้นำทางวัฒนธรรมของชุมชน อาทิ พระสงฆ์ มัคนายก ผู้ใหญ่บ้าน และศิลปินพื้นบ้านซึ่งก็คือพ่อเพลงแม่เพลง วัฒนธรรมที่มีการสืบทอดกันมาเป็นเวลาช้านานหลายชั่วอายุคนย่อมมีการเปลี่ยนแปลงไปบ้างสืบเนื่องมาจากความเจริญทางด้านเทคโนโลยี รวมทั้งทัศนคติของชาวบ้านที่เปลี่ยนแปลงไปตามสภาพแวดล้อมและความเจริญของสังคม

เนื่องจากว่าเพลงขอทานเป็นเพลงที่คลี่คลายมาจากเพลงที่ต้องใช้ปฏิภาณไหวพริบในการด้นสดมาเป็นเพลงที่ต้องท่องจำในชั้นหลัง ดังนั้นบทร้องที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับขนบธรรมเนียมประเพณีและวัฒนธรรมจึงยังคงดำรงอยู่ ซึ่งเมื่อผู้ร้องได้ร้องหรือผู้ฟังได้ฟังแต่ละครั้งก็จะช่วยย้ำเตือนความทรงจำ เกี่ยวกับแนวทางในการปฏิบัติตนตามขนบธรรมเนียมประเพณี และมีส่วนสำคัญที่ช่วยให้วัฒนธรรมของสังคมสมบูรณ์และมั่นคงขึ้น

เมื่อศึกษาบทร้องของเพลงขอทาน จังหวัดตราดแล้ว พบว่าในบทร้องเหล่านั้นมีเนื้อหาที่บันทึกเรื่องราวที่เกี่ยวกับประเพณีสงกรานต์ ดังนั้นการได้ฟังเพลงขอทาน จึงเป็นการเน้นย้ำความทรงจำให้ยึดถือปฏิบัติตามแนวทางของจารีตประเพณีและวัฒนธรรมของตนรวมทั้งมีการ ผนวกบทวิพากษ์เสนอแนะเข้าไปด้วยว่า ขนบธรรมเนียมประเพณีเหล่านั้นดีอย่างไร และควรจะต้องทำอย่างไร เนื่องจากประเพณีร้องเพลงขอทานนี้เกี่ยวพันกับประเพณีสงกรานต์

ในประเพณีสงกรานต์ของชาวตราด ชาวบ้านจะทำบุญที่วัดในวันสงกรานต์ ๕ วัน โดยเริ่มตั้งแต่ ๑๒ – ๑๖ เมษายน ของทุกปี โดยวันที่ ๑๒ – ๑๔ เมษายน จะเป็นการทำบุญโดยปกติ แต่ในวันที่ ๑๕ เมษายน ช่วงเช้าจะมีพิธีบังสุกุลแก่บรรพบุรุษผู้ล่วงลับ และในตอนสายจะมีพิธีสรงน้ำพระพุทธรูป และสรงน้ำพระสงฆ์ผู้ใหญ่ (เจ้าอาวาส) รดน้ำผู้ใหญ่ ต่อจากนั้นคณะเพลงขอทานจะเริ่มซ้อมร้องเพลงที่วัดก่อนออกไปบอกบุญเล็กน้อยเพื่อรื้อฟื้นความจำแล้วจึงออกเดินทางไปบอกบุญตั้งแต่เช้า

---

[19] ค่าห้องน้ำสาธารณะ ที่ตลาดสดเทศบาลเมืองตราด

[20] หมายถึง ธนบัตรใบละ ๑๐๐ บาท ที่เรียกว่าใบแดง เพราะสีของธนบัตร ๑๐๐ บาทจะเป็นสีแดง

จรดค่ำ ส่วนชาวบ้านทั่วไปก็จะขนทรายเข้าวัดและก่อพระเจดีย์ทราย วันรุ่งขึ้นคือเช้าวันที่ ๑๖ เมษายน ซึ่งเป็นวันท้ายวันสงกรานต์ มีพิธีทำบุญตักบาตรในตอนเช้า จากนั้นจะมีพิธีฉลองพระเจดีย์ทราย ในตอนบ่ายจะมีการละเล่นพื้นบ้าน โดยเฉพาะ "*สะบ้าล้อ*" ที่บริเวณลานวัด ประเพณีสงกรานต์จึงนับได้ว่าเป็นประเพณีที่สำคัญยิ่งของชาวตราด

ในบทร้องเพลงขอทานนี้ได้แสดงให้เห็นถึงความสำคัญของประเพณีสงกรานต์ ว่าเป็นประเพณีที่ดีงาม ได้ปฏิบัติสืบต่อกันมาแต่ครั้งปู่ย่าตายาย ควรที่จะร่วมใจกันอนุรักษ์ไว้

ลูกชวนกันมาเที่ยวร้องบอก *ให้พ่อแม่ทั้งหลายรู้ทั่วกัน*
อันตรุษสงกรานต์ประเพณี *เมื่อครั้งก่อนเก่าบิดามารดา*
ปู่ย่าตายายทำมานาน *สืบลูกสืบหลานถึงวันนี้*
ท่านผู้มีพระคุณได้ทำบุญกันต่างๆ *ซึ่งเป็นตัวอย่างแห่งความดี*
ไฉนเลยจะนิ่งเฉยอยู่ได้ *อันประเพณีของไทยประเสริฐศรี*

นอกจากนี้ในบทร้องเพลงขอทานนั้นยังได้บันทึกกิจกรรมต่าง ๆ ที่เนื่องมาจากประเพณีสงกรานต์ว่าจะต้องทำอย่างไรบ้าง เช่น การก่อพระเจดีย์ทราย การทำบุญตักบาตร การสรงน้ำพระ การรดน้ำผู้ใหญ่ เป็นต้น ดังนี้

" *ตามประเพณีมีมา* *แต่ครั้งปู่ย่าตายาย*
เขาทำกันสนุกสนาน *ท้ายวันสงกรานต์แล้วก็ปีใหม่*
บ้างสร้างเป็นพระหล่อ *บ้างก่อเป็นพระทราย*
ช่วยกันทำบุญตักบาตร *อุทิศให้ญาติที่วางวาย*
บ้างมีจิตจำนงสรงน้ำพระ *อาบน้ำชำระวรกาย*
บ้างอาบน้ำให้คนแก่ *คราวพ่อคราวแม่ปู่ย่าตายาย* "

๒. บทบาทในการเป็นเครื่องมือให้ความรู้และควบคุมสังคม

นอกจากเพลงขอทานจะเป็นการสื่อสารจากวัดถึงชาวบ้านแล้วยังให้ความรู้ทางพระพุทธศาสนาให้กับผู้ที่ได้ยินได้ฟังอีกด้วย ทั้งนี้เพราะพระพุทธศาสนาได้เข้าครอบคลุมวิถีชีวิตของคนไทยในหลายด้าน พุทธศาสนามีอิทธิพลต่อความคิดของชาวบ้านโดยได้ให้คำตอบต่อสิ่งที่น่าสังสัยไว้แล้วอย่างพร้อมมูล[21] เมื่อได้ฟังแล้วก็จะเห็นแนวทางในการปฏิบัติตน ซึ่งจะช่วยควบคุมให้สังคมมีความสงบสุขได้

๒.๑ ความรู้เกี่ยวกับพุทธประวัติ

๒.๑.๑ เรื่องพระพุทธเจ้ามีจริงหรือไม่?

เพลงขอทานได้ให้คำอธิบายสำหรับผู้ที่คลางแคลงในเรื่องราวของพระพุทธองค์ ดังบทร้องที่ยืนยันว่าพระพุทธเจ้ามีจริง โดยใช้วิธีการตอบโดยการย้อนถาม หรือ ปฏิปุจฉาพยากรณ์ ความว่า

---

[21] สุกัญญา ภัทราชัย, <u>เพลงปฏิพากย์: บทเพลงแห่งปฏิภาณของชาวบ้านไทย</u>, (กรุงเทพ: โครงการตำราคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,๒๕๔๐) หน้า ๑๒๖.

ไม่กลัวบาป แล้วจึงจะเข้าสู่สมัยของพระองค์[22] หรืออาจรับรู้ผ่านเรื่อง พุทธพยากรณ์ หรือ พระปฐมสมโพธิกถา ก็อาจเป็นได้

๒.๒ ความรู้เกี่ยวกับพระไตรปิฎกและคัมภีร์ทางพระพุทธศาสนา

๒.๒.๑ ความรู้เรื่องทาน

ทานคือการให้ ในทางพระพุทธศาสนาแบ่งทานออกเป็น ๒ ประเภทคือ ให้แก่บุคคลหรือให้เจาะจงจำเพาะตัวผู้นั้นผู้นี้ เรียกว่า ***ปาฏิปุคคลิกทาน*** และให้แก่สงฆ์หรือมุ่งให้เพื่อส่วนรวม เรียกว่า ***สังฆทาน*** การให้แก่บุคคลที่มีคุณความดีมาก จะมีผลมาก แต่การให้แก่ส่วนรวมหรือสงฆ์มีผลมากกว่าให้แก่บุคคลไม่ว่ากรณีใด ๆ [23] ประเพณีการร้องเพลงขอทานนี้จัดเป็น สังฆทาน คือทานเพื่อสงฆ์หรือทานเพื่อส่วนรวม ทั้งนี้เพราะการบอกบุญของคณะเพลงขอทานนั้นได้ถวายรายได้ทั้งหมดให้แก่วัด ซึ่งก็หมายถึงพระสงฆ์ การให้ทานนี้คณะเพลงขอทานเห็นว่ามีความสำคัญต่อพระพุทธศาสนามาก เพราะ " *ศาสนาจะตั้งอยู่ได้ ก็ด้วยอาศัยเนื่องจากทาน* "

เพลงขอทานได้กล่าวถึงการทำทานว่าจะทำมากหรือทำน้อยไม่สำคัญขึ้นอยู่กับความตั้งใจและศรัทธา ทำทานตามกำลังที่มี ดังความว่า

" *ขึ้นชื่อว่าบุญแม่คุณจึงทำ*	*จะได้ติดตามอุปการ*
มีมากทำมากมีน้อยทำน้อย	*เป็นหลักฐาน*
การทำบุญนั้นไม่จำกัด	*แม่จึงจัดเป็นไทยทาน*
แม่อย่าดูหมิ่นในศีลทาน	*ใจจะบานศรัท .... เอ๋ย.. ธา* "
" *เชิญเถิดแม่คุณอุดหนุนสนอง*	*ที่มีสิ่งของตามแต่จะให้*
มีสิ่งไรก็ให้สิ่งนั้น	*ศรัทธาแก่ท่านผู้ครองไตร*
เชิญสลัดตัดตระหนี่	*ทำทานตามมีตามได้*"

นอกจากนี้ในบทร้องเพลงขอทานยังได้กล่าวถึงผลของการให้ทานนั้นว่าจะช่วยให้ผู้ให้ทานนั้นมีความสุขพ้นจากความทุกข์ เป็นอาหารทางใจ

"ก็ไอ้โรคทั้งหลายเกิดได้ทั้งนั้น	*ถึงพระองค์ท่านปลงได้*
พันภัยจิตอันตรธาน	*แต่โรคในกายของท่านใช่หมดไป*
มีความคิดให้ดีบางทีโรคก็หาย	*ด้วยจิตไม่ฝักใฝ่ในสังขาร*
แต่ต้องบำบัดกันไว้บ้าง	*เกิดถึงร้องครวญครางจิตไม่สบาย*
ฉะนั้นมาทำบุญทำทานให้จิตสะอาด	*บุญอาจสามารถเป็นอาหารทางใจ*
ถ้าจิตเราดีมีภูมิต้านทาน	*โรคอันยังไม่เกิดนั้นอาจจะถอยไป*"

---

[22] สุภาพรรณ ณ บางช้าง. วิวัฒนาการวรรณคดีบาลีสายพระสุตตันตปิฎกที่แต่งในประเทศไทย. (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,๒๕๓๓)หน้า ๓๒๓.

[23] พระราชวรมุนี(ประยุทธ์ ปยุตฺโต), พุทธธรรม ฉบับปรับปรุงและขยายความ, (กรุงเทพฯ: ธรรมสถานจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๒๕)หน้า ๔๔๓.

บางครั้งการให้ทานอาจทำให้ผู้ให้พ้นจากโลกียะไปสู่โลกุตระได้

" *คุณจะทำทาน* *เปรียบเหมือนสะพานข้ามโลกีย์*
แม่จะพ้นอกโลกสงสาร *พ้นความกันดารเป็นสุขี*
ผลบุญส่งให้แม่คงได้ความสุข *ขึ้นชื่อว่าทุกข์คงไม่มี* "

นอกจากคณะเพลงขอทานจะแนะให้ทำทานโดยกล่าวเป็น "***นามธรรม***" แล้วยังได้ยกตัวอย่างของผู้ที่ทำทานไว้ในอดีตด้วยว่าได้รับผลบุญอย่างไร ให้เป็น "***รูปธรรม***" โดยยกตัวอย่างเรื่องราวจากชาดก ชาดกที่ปรากฏในเพลงขอทานปัจจุบันนั้นมีอยู่ ๒ เรื่อง คือ เวสสันดรชาดก และฉัททันตชาดก ซึ่งจะสังเกตได้ว่าชาดกทั้ง ๒ เรื่องนี้ ล้วนเป็นชาดกที่เน้นการบำเพ็ญทานบารมี กล่าวคือในเวสสันดรชาดก พระเวสสันดรทรงบริจาค ช้างคู่บ้านคู่เมืองคือช้างปัจจัยนาคแก่พราหมณ์ที่มาทูลขอจากเมือง กลิงคราษฎร์ อันเป็นเหตุให้ต้องทรงถูกขับออกจากเมือง

" *จะกล่าวถึงพระวิโรโพธิสัตว์* *กลับชาติมาเป็นพระเวสสันดร*
น้ำพระทัยใจท่านก็ดี *สร้างบุญบารมีมิได้หยุดหย่อน*
ท่านมีช้างเผือกขาวผ่องอันรองเรือง *ชื่อว่าขวัญเมืองเพชรกุญชร*
มีคนมาขอท่านก็พอพระทัย *ยกคเชนทร์ให้แก่ราษฎร*
การตัดกิเลสก็องค์พระเวสสันดร *ทำทานเถิดอย่าร้อน ...เอ๋ย ...ใจ*"

นอกจากพระเวสสันดรจะทรงบริจาคช้างปัจจัยนาคเป็นทานแก่พราหมณ์ที่ทูลขอแล้ว พระองค์ยังทรงบริจาคแม้กระทั่ง พระราชโอรสและพระราชธิดา อันเป็นที่รักของพระองค์ ที่เรียกว่า " บุตรทานบารมี" ตลอดถึงพระมเหสีของพระองค์ ยังผลให้เทพเทวาทั้งปวงแสดงปาฏิหาริย์เพื่ออำนวยพรแก่พระเวสสันดรในการบริจาคทานครั้งนี้ ดังนี้

" *เมื่ออยู่เขาวงกฏบรรพตคีรี* *ชูชกตาชีก็ยังตามไป*
ขอสองกัณหาพระชาลี *พระก็ยินดีประทานให้*
แต่ลูกในอกท่านยังยกทำทาน *สองกุมารผู้ร่วมใจ*
ยกลูกให้พราหมณ์ ดรวจน้ำใส่มือ *ข่าวก็กระพือแดนไตร*
พฤกษาชาติก็อ่อนเอน *เขาพระสุเมรุก็หวั่นไหว*
ห้วยธารละหานหิน *กระแสสินธุ์ทั้งห้วยใหญ่*
เป็นระลอกกระฉอกฉาน *ทุกดอนแม่น้ำไหล*
เทวาบนสวรรค์ *ต่างก็พากันอำนวยชัย*
บ้างก็โปรยบุปผามาลัย *ผ่านภพทองท่านทุกวิมาน*
ก็พอใจพระองค์ *ก็ทำได้ ...เอ๋ย ..ดี*"

การบริจาคทานของพระเวสสันดรนี้เชื่อว่าเป็นการบริจาคอันยิ่งใหญ่ เพราะสามารถสละบุคคลที่เป็นที่รักที่สุดได้ ชาวบ้านจึงได้นำมาอ้างอิงถึงให้เป็นแนวทางในการปฏิบัติตาม โดยเน้นการเสีย

สละดับตัณหา ซึ่งชาวบ้านเห็นว่าเป็นเรื่องที่คนทั่วไปทำได้ยาก คนที่ทำได้ควรที่จะเป็นมหาบุรุษ และยอมรับว่าตนเองก็ไม่สามารถที่จะทำได้ให้ถึงกับที่มหาบุรุษนี้เสียสละได้

" *เราเราท่านท่านทำกันยังไม่ได้* *ยังมิเสียดายที่ให้ทาน*
เราให้กันก็เพียงพอเหมาะ *ให้แต่สิ่งจำเพาะที่เป็นทาน*
เราจะสละทั้งลูกทั้งเมียเสียให้หมด *ให้ปรากฏน่าสงสาร*
พระองค์ท่านทำได้ให้เป็นทาน *มีตำนานเล่า .... เอ๋ย ... มา*"

ส่วนฉัททันตชาดก ซึ่งเป็นชาดกที่ว่าด้วยพระพุทธองค์ทรงเสวยพระชาติเป็นพระยาช้างฉัททันต์ แห่งป่าหิมพานต์ ที่ยอมให้พรานโสอุตร เลื่อยเอางาของตนทั้งสอง ไปถวาย แด่นางจุลสุภัทราธิดาของพระเจ้าพรหมทัต จนพญาช้างขาดใจตายเพราะความเจ็บปวดแสนสาหัส การที่นางจุลสุภัทราพยายามเรียกร้องเอางาของพระยาฉัททันต์ให้ได้ ก็เพราะความผูกพยาบาท จองเวรต่อพระยาฉัททันต์ที่มีมาแต่ปางก่อน แต่เมื่อได้งามาแล้วก็ไม่ได้รับผลประโยชน์อันใดซ้ำยังโศกเศร้าจนเสียชีวิต พระชาตินี้จึงเป็นพระชาติที่ทรงบริจาค " ทานชีวิต " ซึ่งเป็นทานที่ยิ่งใหญ่เกินกว่าที่ปุถุชนธรรมดาจะทำได้ ดังตัวอย่างในบทร้อง

"ดูแต่ผลศีลผลทาน *มีตำนานมาแต่ปางก่อน*
ดูองค์ฉัททันต์พระราชา *ยังให้พรานเลื่อยงาออกมาเป็นท่อนท่อน*
ท่านไม่ห่วงสังขารของในกาย *ขอให้เห็นทันตา*
เมื่อท่านกลับชาติมาอีกที *จะได้วิเศษเป็นพระเวสสันดร*
แม่ทำชาดกยกวลี *ออกมาชี้อุทาหรณ์*
แม่จงตั้งนะโมเรื่องโสอุตร *ทำทานเถิดอย่าร้อน .... เอ๋ย .. ใจ*"

นอกจากชาดกทั้ง ๒ เรื่องดังกล่าวข้างต้นแล้วนั้น เพลงขอทานยังได้อ้างเรื่องราวจากวรรณกรรมเรื่อง **"พระมาลัย"** ที่กล่าวถึงพระมาลัยเถระเป็นผู้มีฤทธิ์สามารถไปนรกสวรรค์ ได้นำเรื่องราวของสัตว์นรกมาบอกแก่หมู่ญาติของสัตว์นรกเหล่านั้น เพื่อให้หมู่ญาติของสัตว์นรกเหล่านั้นทำบุญอุทิศส่วนกุศลไปให้ วันหนึ่งพระมาลัยเข้าไปในหมู่บ้านเพื่อรับบิณฑบาต ชายยากจนคนหนึ่งได้ถวายดอกบัว ๘ ดอก แด่พระมาลัยด้วยความศรัทธา พระมาลัยจึงนำดอกบัวนั้นไปบูชาพระเจดีย์จุฬามณีบนสวรรค์ เมื่อไปถึงพระมาลัยได้พบกับพระอินทร์ผู้เสด็จมาที่พระเจดีย์นั้น จึงได้ทราบว่าพระอริยเมตไตรยโพธิสัตว์จะเสด็จมาบูชาพระเจดีย์จุฬามณี ในระหว่างนั้น บรรดาเทพบุตรได้พากันมาที่พระเจดีย์นั้น พระมาลัยจึงถามพระอินทร์ถึงบุญกรรมที่เทพบุตรเหล่านั้นได้ทำในสมัยที่เป็นมนุษย์ อันเป็นเหตุที่ทำให้บังเกิดในเทวโลก คราวหนึ่งพระมาลัยได้เห็น " *เทพยดาผู้ไกร จรคัลไลยจะนมัสการ ด้วยบริวารถ้วนร้อย* "[24] จึงได้ทูลถามพระอินทร์ว่าเทพบุตรผู้นั้นทำบุญมาด้วยสิ่งใด พระอินทร์จึงตอบว่า เทพผู้นั้น เมื่อ

---

[24] เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร, <u>พระมาลัยคำหลวง</u>, พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานฌาปนกิจศพ นางเจียน ผดุงเกียรติ ณ เมรุวัดมกุฏกษัตริยาราม วันที่ ๑๕ กุมภาพันธ์ พ.ศ. ๒๕๑๙. หน้า ๑๑.

ครั้งเป็นมนุษย์ เทพผู้นี้เป็นชายยากจนเที่ยวเกี่ยวหญ้าเลี้ยงชีพ เมื่อเห็นกาบินมา ด้วยจิตสงสารจึงได้ให้ทานกับกาด้วยข้าวก้อนหนึ่ง เมื่อสิ้นชีวิตจึงได้ขึ้นสวรรค์ มีบริวาร ๑๐๐ องค์

" ว่าเทพนี้อยู่มนุษย์ ประดาษสุดทลิททา เที่ยวเกี่ยวหญ้านิรันดร์
ขายเลี้ยงชีวันอาตมา ให้ทานกาบหึงส์ ข้าวก้อนหนึ่งเท่านั้น ม้วย
ดลสวรรค์เสวยสวัสดิ์ มีบริสัชร้อยองค์ ด้วยผลส่งสืบสรรค์ "[25]

เรื่องดังยกมาข้างต้นนี้ได้มีการอ้างถึงในเพลงขอทานเพื่อโน้มน้าวใจให้คนเห็นถึงตัวอย่างของการทำทานว่ามีอานิสงส์อย่างไร ดังความว่า

" ทีละเล็กทีละน้อย *บ่อยบ่อยเข้าทำรังจนโตเท่าคชสาร*
ข้าวหนึ่งปั้นนั้นให้ทานกับกา *ยังได้นางฟ้าเป็นบริวาร*
แม่อย่าดูหมิ่นในศีลทาน *ใจจานจะศรัท ... เอ๋ย .. ธา "*

๒.๒.๒ ความรู้เรื่องกรรม

เพลงขอทานกล่าวถึงกรรมว่าเหตุที่ชาตินี้ต้องยากจน ไม่มีความสุขก็เพราะเนื่องมาจากกรรมเก่า ทำบุญมาน้อย ชาตินี้จึงต้องเร่งทำบุญให้มาก ดังนี้

" อุดส่าห์อาบเหงื่อต่างน้ำวันยังค่ำ *เพราะผลบุญกรรมเรายังมี*
ชาติก่อนเราทำบุญไว้น้อย *จึงไม่ค่อยเป็นสุขี "*

การที่ชาวบ้านมีความเชื่อเรื่องของกรรมนั้นย่อมทำให้คนในสังคมมีความอ่อนน้อมถ่อมตน ว่านอนสอนง่าย อดทนต่อความทุกข์ยากทั้งนี้เพราะมีคำอธิบายไว้อย่างชัดเจนในชาดกที่นำมาร้อง (ดังกล่าวมาแล้ว) และในพุทธประวัติต่างๆ ว่าก่อนที่จะตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้าได้ก็ต้องผ่านการเวียนว่ายตายเกิด เผชิญกับปัญหาวิบากกรรมต่าง ๆ จนนับครั้งไม่ถ้วน พระพุทธองค์เองยังต้องสั่งสมบุญบารมีหลายพระชาติ จึงจะพบหนทางหลุดพ้นได้ ความทุกข์ยากและความลำบากจึงเป็นสิ่งที่ชาวบ้านยอมรับได้ ทนได้ อธิบายได้ด้วยภูมิปัญญาของชาวบ้านที่สอดคล้องกับความทุกข์ยากของพระพุทธเจ้าที่ได้ทรงบำเพ็ญเพียรบารมีต่าง ๆ มาแล้ว ในทัศนะของผู้ที่เข้าใจในคำสอนของธรรมะ ความทุกข์ยากจึงเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตเป็นเพื่อนที่เกิดมาพร้อมกับมนุษย์ ไม่มีวันสิ้นสุด จะดำเนินต่อไปเป็นลูกโซ่ ดังปรากฏในพระชาติต่าง ๆ ของพระพุทธเจ้า และจะระงับได้ด้วยการใฝ่ใจทำบุญทำทานฟังเทศน์ เพื่อกล่อมเกลาจิตใจให้สงบ และทนต่อความเป็นจริงในโลกได้[26]

๒.๒.๓ เรื่องไตรลักษณ์

---

[25] เรื่องเดียวกัน, หน้าเดิม.

[26] ปรานี วงศ์เทศ, " นิทานชาดกกับโลกทัศน์ของลาวพวน " พื้นถิ่นพื้นฐาน,(กรุงเทพฯ: ศิลปวัฒนธรรม, ๒๕๓๑) หน้า ๑๔๑.

เรื่องไตรลักษณ์นี้ มีพุทธพจน์แสดงหลักไว้ในรูปของกฎธรรมชาติ ว่าดังนี้ " *สังขารทั้งปวงไม่เที่ยง สังขารทั้งปวงเป็นทุกข์ ธรรมทั้งปวงเป็นอนัตตา* " ไตรลักษณ์นี้ประกอบด้วยสามสิ่งคือ **อนิจจตา** คือ ความไม่เที่ยง ความไม่คงที่ ความไม่คงตัว ภาวะที่เกิดขึ้นแล้วเสื่อมสลายไป **ทุกขตา** คือ ความเป็นทุกข์ ภาวะที่ถูกบีบคั้นด้วยการเกิดขึ้นและสลายตัว ภาวะที่กดดัน ฝืนและขัดแย้งอยู่ในตัว เพราะปัจจัยที่ปรุงแต่งให้มีสภาพเป็นอย่างนั้นเปลี่ยนแปลงไป จะทำให้คงอยู่ในสภาพนั้นไม่ได้ ภาวะที่ไม่สมบูรณ์มีความบกพร่องอยู่ในตัว ไม่ให้ความสมอยากแท้จริง หรือความพึงพอใจเต็มที่แก่ผู้อยากด้วยตัณหา และก่อให้เกิดทุกข์แก่ผู้เข้าไป อยากเข้าไปยึดด้วยตัณหาอุปาทาน **อนัตตตา** คือ ความเป็นอนัตตา ความไม่ใช่ตัวตน ความไม่มีตัวตนที่แท้จริงของมันเอง[27]

ในเพลงขอทานนี้พบว่าในบทร้องได้สอดแทรกความรู้เรื่องไตรลักษณ์ไว้ เพื่อให้ผู้ฟังละความยึดมั่นถือมั่น ด้วยเพราะสิ่งทั้งหลายไม่เที่ยง เป็นทุกข์ และเป็นอนัตตา

"ท่านว่าให้รู้จักหักรู้จักห้ามและข้ามเขต นั่นแหละเป็นเหตุอันจูงใจ
มาปลดปลงลงสังขาร ไม่ใคร่อยู่ได้นานว่าไปไหน
ไม่มีข่าวให้ปรากฏรันทดใจ ที่อยู่ได้ไม่ตายใคร่ได้มี
เรามาสมมติและชุดค้น แวบเดียวก็หล่นหลบหายไป
ไม่ว่ามั่งมีศรีสุขสนุกสนาน ไม่เคยได้มีถึงพันปีเลิศใส
หรือมีใครรู้อยู่บ้างมีทางใด พันปีนี้ยังไงใครบอกมา
มีแต่ขาวไม่ถึงร้อย ถอยลงนี้คงจะสงสัย
จะมาแหวกว่ายไปให้ไกล มหาสมุทรมันใหญ่ใครเห็นกัน
ตัวกะจ้อยร่อยค่อยได้คิด เอากันสุดฤทธิ์จะเหหัน
จะเข้าอาศัยฝั่งยังจะทัน อย่าปล่อยให้ตะวันพลันลับแล
เห็นแสงแวบแวบวาบยังซาบซึ้ง เพียงอึดใจหนึ่งก็สุขสันต์
จะไปทางใดคงไม่ทัน กลับหลังหันพลันเปลี่ยนใจ
ใครจะอุ้มไม่ได้ใครหันเอง อุตส่าห์ประคับประคองตรองจิต
กลับมาทีละนิดคิดกลับเอง ท่านบอกทางให้ได้แค่นี้
ใครจะทำดีหรือไม่รับรู้เอง เกิดแต่ขั้วหัวใจเมื่อใครทำ
ลูกขอแนะนะทำเอาเอง โปรดแม่แล้วมีศรัท .....เอ๋ย ...ธา"

๒.๒.๔ เรื่องกำเนิดชีวิต

เพลงขอทาน จังหวัดตราด ได้สะท้อนให้เห็นถึงอิทธิพลของพระพุทธศาสนาที่มีต่อเรื่องกำเนิดชีวิต โดยกล่าวว่าสังขารของมนุษย์นี้กำเนิดมาจาก ธาตุดิน ๒๐ ธาตุไฟ ๔ ธาตุน้ำ ๑๒ ธาตุลม ๖

"อย่าทำใจให้ทุกข์ร้อนผ่อนลดลง เรามาปลดปลงเรื่องสังขาร
มีธาตุดินยี่สิบตั้งอยู่ไม่นาน ไฟอีกสี่นั้นก็จะหายไป

---

[27] พระราชวรมุนี (ประยุทธ์ ปยุตฺโต), **พุทธธรรม ฉบปรับปรุงและขยายความ,** (กรุงเทพฯ: ธรรมสถาน จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๒๕.), หน้า ๘๗.

รวมน้ำสิบสองทำให้โตใหญ่ ทั้งลมหกวกวนขึ้นลงได้
หมุนเวียนเปลี่ยนไปในสังขาร เมื่อยังมีความรู้สึกอยู่"

เพลงขอทานนอกจากจะให้ความรู้แก่สังคมแล้วยังได้มีบทบาทในการควบคุมสังคมไปพร้อมๆ กันด้วย โดยเป็นเครื่องมือในการอบรมสั่งสอนคนในสังคมเกี่ยวกับแนวปฏิบัติที่ถูกต้องที่ควรตามที่สังคมกำหนด การให้ความรู้เรื่องพุทธประวัติและคัมภีร์ทางพระพุทธศาสนาก็เพื่อจะให้คนในสังคมยึดมั่นในหลักคำสอนของพระพุทธองค์ ดำเนินรอยตามพระพุทธองค์ ด้วยการปฏิบัติธรรมต่าง ๆ ตามพระธรรมคำสั่งสอน โดยเฉพาะในเพลงขอทาน จังหวัดตราดนี้ จะเน้นประเด็นหลักที่ต้องการจะสอนคือเรื่อง "*ทาน*" และ "*กรรม*" เป็นสำคัญ ทั้งนี้เพราะคำสอนเรื่องกรรมจะทำให้คนในสังคมยอมรับสภาพความเป็นไปของตนในชาตินี้โดยอธิบายด้วยเรื่องของกรรม ส่วนคำสอนเรื่องทานนั้นจะช่วยโน้มน้าวให้คนในสังคมรู้จักการให้มากขึ้น อย่างน้อยในการไปบอกบุญของคณะเพลงขอทานนั้นผู้ที่ไม่บริจาคทานก็อาจถูกสังคมตัดสินว่าเป็น *คนบาป* ได้ เพลงขอทานจึงมีส่วนสำคัญในการให้ความรู้และควบคุมสังคม ดังที่ ศิราพร ฐิตะฐาน ณ ถลาง กล่าวว่า คติชนเป็นกลไกทางสังคมที่ผู้ใหญ่ใช้ในการอบรมสั่งสอนลูกหลานให้ทราบถึงมาตรฐานทางจริยธรรม พฤติกรรมที่สังคมยกย่อง พฤติกรรมที่สังคมประณาม และแม้ว่ายุคสมัยจะเปลี่ยนไป คติชนก็ยังเป็น"เครื่องมือ" ที่ใช้ในการอบรมสั่งสอนอยู่ ไม่ว่าจะในสมัยใด แม้ว่าเนื้อหาของการอบรมสั่งสอนจะเปลี่ยนไปตามค่านิยมของแต่ละสมัย[28]

๓. บทบาทในการสร้างความเป็นน้ำหนึ่งใจเดียวกันของชุมชน

๓.๑ ความเป็นน้ำหนึ่งใจเดียวกันของชาวไทยในจังหวัดตราด

ในการออกบอกบุญแต่ละครั้งนั้น คณะเพลงขอทานจะรวบรวมชาวเพลงก่อนในเบื้องต้นเพื่อรวมกลุ่มกันสำหรับตั้งเป็นคณะเพลง อย่างไรก็ตามในการรวมรวมสมัครพรรคพวกนั้นก็ไม่ได้บังคับแต่อย่างใด โดยมากจะเสนอตัวกันก่อนที่จะเอ่ยปากขอแรงกัน

"คืนนี้พวกผมที่ยินดี ร่วมสามัคคีร่วมกันมา
บ้านนี้แล้วก็ไปบ้านหน้า บอกบุญทั่วกันทุกเคหา
มิได้ลำเอียงเบี่ยงบิด ถือสุจริตร่วมกันมา
ได้บ้านนี้แล้วได้บ้านนั้น ประสบกันนานา
มิได้เลือกที่รักมักที่ชัง ด้วยตั้งจิตเป็นกลางพวกผมมา"

ส่วนผู้ที่ไม่มีความสามารถทางดนตรีหรือการร้องก็จะแสดงความสามัคคีด้วยการทำบุญกับคณะเพลง โดยไม่จำกัดเชื้อชาติ ศาสนา ดังจะเห็นได้จากบทร้องของเพลงขอทานบทหนึ่งที่ว่า

"ให้ปวงสัตว์โลกวิปโยคให้ร่มเย็น อย่ามีกรรมมีเวรรักษากายรักษาใจ
แต่ท่านไม่บังคับใครจะนับถืออะไร เพียงแต่บอกทางให้ไม่ว่ากัน
แต่สิ่งที่ดีเราควรมีสติดำริแต่ชอบ เราควรมีไข่มีขอบระบอบการ

---

[28] ศิราพร ฐิตะฐาน ณ ถลาง, <u>ในท้องถิ่นมีนิทานและการละเล่น</u>. (กรุงเทพฯ: มติชน, ๒๕๓๗) หน้า ๘๕.

ที่แน่แน่วรักษาศีลทำทานจะสุขสันต์ จะเป็นชนได้ขึ้นวิมานสำราญ เอ๋ย .. ใจ"

การกระทำดังกล่าวจึงแสดงถึงความสามัคคีเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของคนในชุมชนผู้เขียนสังเกตว่าในการบริจาคทานของชาวบ้านนั้น หากเป็นชาวบ้านต่างถิ่นมาบอกบุญโดยมากชาวบ้านจะบริจาคไม่มาก คือประมาณ ๒๐ - ๕๐ บาท แต่หากเป็นชาวบ้านในหมู่บ้านเดียวกัน จะบริจาคตั้งแต่ ๑๐๐ – ๕๐๐ บาท ขึ้นไป

เมื่อคณะเพลงขอทานเข้าไปบอกบุญนอกหมู่บ้าน และหมู่บ้านที่ไปนั้นมีชาวบ้านที่เคยอยู่หมู่บ้านเดียวกับคณะเพลงไปอาศัยอยู่ ชาวบ้านผู้นั้นก็จะทักทายและให้การต้อนรับคณะเพลงเป็นอย่างดี โดยอาจจะอำนวยความสะดวกเช่น จัดหาอาหารมารับรอง หรือ แนะนำบ้านต่อ ๆ ไป หรือเตือนว่าบ้านไหนมีสุนัข ในบางครั้งชาวบ้านนั้นอาจถึงกับร่วมบอกบุญไปกับคณะเพลงขอทานด้วยก็มี ซึ่งเป็นเสมือนเครือข่ายของชุมชนที่ต้องการจะช่วยบ้านเกิด แสดงให้เห็นถึงความสำนึกร่วมทางวัฒนธรรมเดียวกันที่มีเพลงขอทานเป็นสื่อกลาง

๓.๑ ความเป็นน้ำหนึ่งใจเดียวกันระหว่างชาวไทยกับชาวชองในจังหวัดตราด

เพลงขอทานนอกจากจะช่วยสร้างความเป็นน้ำหนึ่งในเดียวกันระหว่างชาวตราดด้วยกันแล้ว เพลงขอทานยังช่วยเป็นสื่อในการผสานความสัมพันธ์โดยการหลอมรวมชาวชองกับชาวไทยเข้าด้วยกัน เช่นที่บ้านทุ่งไก่ดัก ต.ท่ากุ่ม มีกลุ่มชาติพันธุ์ชอง ซึ่งเป็นชนกลุ่มน้อยอาศัยอยู่เป็นจำนวนมาก ชาวชองที่นี่ได้หันมานับถือพระพุทธศาสนาควบคู่ไปกับการนับถือผี เพื่อสมาคมกับคนไทยและสามารถรักษาชาติพันธุ์ของตนต่อไปได้ ชาวชองส่วนหนึ่งจึงได้เรียนรู้เพลงขอทานจากกลุ่มคนไทยเพื่อสร้างความกลมกลืนทางวัฒนธรรม และเมื่อถึงเทศกาลสงกรานต์ชาวชองก็จะออกร่วมกับคณะเพลงของคนไทยไปบอกบุญด้วย แต่อย่างไรก็ตาม พ่อเพลงแม่เพลงขอทานชาวไทยในยุคแรกๆ ได้ล้มหายตายจากไปแล้ว คนไทยเองก็ไม่ใคร่จะสืบทอดเพลงขอทาน ตรงกันข้ามกับชาวชองที่กลับมีบทบาททางวัฒนธรรมมากขึ้น สืบทอดเพลงขอทานมากขึ้นด้วยแรงศรัทธาที่มีต่อพระพุทธศาสนา ดังนั้นจึงทำให้พ่อเพลงแม่เพลงขอทานที่บ้านทุ่งไก่ดักในวันนี้ เป็นคนไทยเชื้อสายชองแทบทั้งสิ้น

๔. บทบาทการแจ้งข่าวคราวกิจกรรมต่าง ๆ ของวัดสู่ชุมชน

เพลงขอทานจัดได้ว่าเป็นสื่อพื้นบ้านประเภทหนึ่ง วัดขาดแคลนสิ่งใดคณะเพลงขอทานจะแจ้งข่าวสารนี้ให้แก่ชุมชนในเทศกาลสงกรานต์

" แจ้วแจ้วแว่วมาตามสายนอก แม่อย่าอิดอย่าออดแม่คุณขา
วันนี้ปีใหม่วันสงกรานต์ พวกเราชาวบ้านขอเงินตรา "

ทั้งนี้เพราะคณะเพลงขอทานเป็นเสมือนสายสัมพันธ์ระหว่างบ้านกับวัด เมื่อวัดขาดแคลนสิ่งใด ต้องการสิ่งใด ก็จะอาศัยพ่อเพลงแม่เพลงขอทานขับร้องบรรยายสภาพความขาดแคลนของวัดเพื่อแจ้งให้ชาวบ้านทราบ และร่วมบริจาคทาน โดยฝากไปกับคณะเพลงขอทาน ทั้งนี้เพราะเนื่องจากข้อจำกัดทางพระวินัยพระสงฆ์จึงไม่สามารถจะบอกบุญกับชาวบ้านโดยตรงได้

"แม่จะดำริให้ทานแบ่งปันสิ่งของ เป็นเงินเป็นทองของจำเป็น
จะได้บำบัดขจัดความยาก การเป็นพระท่านลำบากเราแลเห็น
ท่านจะไปเรียกร้องของจำเป็น มันมีกฎมีเกณฑ์เป็นกรอบการ "

ในอดีตนั้นชาวบ้านมักบริจาคข้าวสาร อาหารแห้ง ผลไม้ต่าง ๆ แก่คณะเพลงขอทาน โดยเฉพาะข้าวสารนั้นจะเป็นสิ่งที่นิยมทำทานกันมากที่สุด ทั้งนี้เพราะชาวบ้านในจังหวัดตราดส่วนใหญ่เป็นชาวนา ดังนั้นแม้ว่าจะยากจนอย่างไรก็จะมีข้าวสารติดบ้านไว้ นอกเหนือจากข้าวสาร "น้ำตาล" เป็นของที่หายาก จึงนิยมขอรับบริจาค

" น้ำอ้อยน้ำตาลข้าวสารฟักแฟง ของสดของแห้งลูกก็ไม่ว่า
ของสดสดน่ะมันหมดเร็วหน่อย น้ำตาลน้ำอ้อยอยู่ได้ช้า "

ปัจจุบันเมื่อกาลเวลาเปลี่ยนไป การทำนาลดลงไปเพราะชาวบ้านรุ่นใหม่ได้รับการศึกษาที่สูงขึ้นและเนื่องจากผลกระทบในเรื่องราคาข้าวตกต่ำจึงทำให้การทำนาน้อยลง การบริจาคทานในระยะหลังจึงเป็นเงินทั้งสิ้น แต่อย่างไรก็ตาม ในปัจจุบันนี้ทางวัดก็ต้องการเงินมากกว่าข้าวสารอาหารแห้ง ทั้งนี้เพื่อเป็นกำลังทรัพย์ในการสร้างศาสนสถานของวัดต่อไป

" แต่การขอทานนั้นมีประโยชน์ สร้างวัดสร้างโบสถ์ที่อาศัย
ไทยทานส่วนรวมร่วมกันเป็นก้อน สร้างของถาวรไว้ทั่วไป
วัดวาอารามคร่ำคร่า แม้เมื่อได้เงินมาก็สร้างใหม่
ที่ไหนมุงจากก็ปลดเปลื้อง เปลี่ยนเป็นกระเบื้องให้สุกใส
จะได้เจริญเงินเรามี เชิญร่วมสามัคคีกันเถิดนาย
จะจัดให้เด่นเห็นทันตา สำหรับเมื่อคนจะมาและคนจะไป
จะได้ชื่นนัยน์ตาศรัทธาเถิดนาย ผลบุญจะได้ .... เอ่ย..... ดี"

จากสถิติการร้องเพลงขอทาน ของคณะเพลงขอทาน จังหวัดตราด ส่วนหนึ่ง ในเทศกาลสงกรานต์ เมื่อปีที่ผ่านมา (พ.ศ.๒๕๔๖) ปรากฏว่า คณะเพลงขอทานวัดท่าพริกออกร้องเพลง ๓ วัด แบ่งเป็นภายในหมู่บ้าน ๑ วัน และต่างหมู่บ้าน ๒ วัน ได้เงินทั้งสิ้นประมาณ ๕๐,๐๐๐ บาท คณะเพลงขอทานวัดสุวรรณภักดี ออกร้องเพลง ๒ วัน แบ่งเป็นภายในหมู่บ้าน ๑ วัน นอกหมู่บ้าน ๑ วัน ได้เงินทั้งสิ้นประมาณ ๘,๐๐๐ บาท แม่เพลงส่วนใหญ่กล่าวว่ารายได้จากการบอกบุญในปีนี้ลดลงกว่าเดิม อาจเป็นเพราะมีการเดินทางออกไปร้องตามสถานที่ต่าง ๆ น้อยลงกว่าเดิม เพราะเนื่องจากซาลง และอาจเป็นผลกระทบมาจากภาวะเศรษฐกิจ ซึ่งตามปกติทั้งเทศกาลสงกรานต์จะได้รายได้ ๕๐,๐๐๐ บาท เป็นอย่างน้อย

อย่างไรก็ตามเงินรายได้ทั้งหมดจากการบอกบุญเหล่านี้ คณะเพลงก็ได้ถวายให้แก่วัด ส่วนทางวัดจะนำไปจัดการอย่างไร จะต้องมีการปรึกษาหารือระหว่างเจ้าอาวาสกับคณะเพลงขอทาน ก่อนออกไปบอกบุญว่า ในปีนี้จะต้องการนำรายได้ไปใช้ในกิจการใดของวัด เพื่อที่จะได้นำไปชี้แจง หรือ "ชูประเด็น" แก่ผู้ที่จะให้ทานได้ เช่น ในปีนี้ต้องการรายได้สำหรับสร้างโบสถ์ ปีหน้าต้องการรายได้สำหรับสร้างศาลาการเปรียญ ปีต่อไปต้องการรายได้สำหรับสร้างฌาปนสถาน เป็นต้น ซึ่งศาสนสถานเหล่านี้จะใช้เวลาสร้างล้วนแล้วแต่ไม่น้อยกว่า ๑ ปี ดังนั้นในการสร้างศาสนสถาน ๑ หลัง อาจจะเป็นประเด็นสำหรับให้ "ชู" ได้หลายปี เพราะต้องใช้กำลังทรัพย์เป็นจำนวนมากในการก่อสร้าง

๕. บทบาทในการให้ความหวังเพื่อชดเชยสิ่งที่ขาดแคลนในสภาพปัจจุบัน

เนื่องจากสังคมของชาวตราด ส่วนใหญ่เป็นสังคมเกษตรกรรม ทำไร่ไถนามาแต่ครั้งอดีต แม้ชีวิตจะไม่ยากแค้นแสนเข็ญ แต่เมื่อเปรียบเทียบกับชนชั้นขุนนาง หรือพ่อค้าแล้วก็ยังห่างไกลกันนัก ชาวบ้านจึงต้องการชีวิตที่ดีกว่าเพื่อความสุขสบายของลูกหลานในอนาคต แต่ก็ยอมรับสภาพในชาตินี้ เพราะเชื่อว่าเป็นผลของ "กรรม" ดังนั้นอนุภาคการให้พรในเพลงขอทาน จึงเป็นอนุภาคสำคัญที่ผู้ฟังต้องการฟัง และมีความคาดหวังว่าจะเกิดขึ้นจริง โดยเชื่อว่าหากไม่เกิดผลในชาตินี้ ก็คาดว่าคงจะเกิดในชาติหน้า

อนุภาคการให้พรมักจะกล่าวถึงอานิสงส์ของการให้ทาน ซึ่งจะมีผลในเชิงจิตวิทยา คือ พยายามชดเชยหรือทดแทนความทุกข์ยากที่เกิดขึ้นในชาตินี้ โดยเตรียมความพร้อมไว้ก่อน ดังนี้

" เชิญแม่อุตส่าห์สละทรัพย์สร้างมุ่งหวังดี สร้างบุญบารมีเป็นเสบียง
ไปภายภาคหน้าบุญจะให้ นำส่งเป็นทางที่ตรงไม่เอนเอียง "

อนุภาคการให้พรนี้จะสะท้อนความคาดหวังของคนในสังคม หรือสิ่งที่ขาดแคลนในสังคม หากคนในสังคมต้องการสิ่งใด อนุภาคการให้พรก็จะเข้าไปเติมเต็มสิ่งนั้น เพื่อทำให้ผู้ฟังอิ่มเอิบใจภายหลังจากที่ให้ทาน ความจริงสิ่งที่คณะขอทานอวยพรนั้น เมื่อได้ฟังก็เสมือนกับได้บรรลุความต้องการภายในจินตนาการในชั่วขณะจิตนั้นแล้ว อย่างไรก็ตามก็ไม่ได้หมายความว่าทุกคนในสังคมจะมีความคาดหวังทุกอย่างดังกล่าว แต่การที่คณะเพลงขอทานเลือกสิ่งที่จะให้พร ย่อมหมายความว่าเป็นสิ่งที่คนส่วนใหญ่ในสังคมต้องการ ซึ่งบางอย่างอาจ "โดนใจ" ผู้ฟังก็ได้

ตัวอย่างพรที่หวังประโยชน์ปัจจุบัน

" ขอให้ร่ำรวยขอให้ทรัพย์สิน ไหลมาเทมา
ดั่งน้ำเรืองรอง ดั่งล่องธารา
จบหัวจบเกล้าโปรดนำมา ลูกรักจะพา เอ๋ย ไป"
" มีลูกหญิงขอให้สอนง่าย ถ้ามีลูกชายขอให้โอนอ่อน
ปวดหัวตัวร้อน แม่จ๋าอย่าได้มี"
" ถ้ามีบุตรหญิงขอให้ว่าง่าย ขอให้มีบุตรชายทั้งซ้ายขวา

อยู่ดีกินดีกว่านี้หนา ก็ลูกรักต้องลา...เอ่ย...ไป "

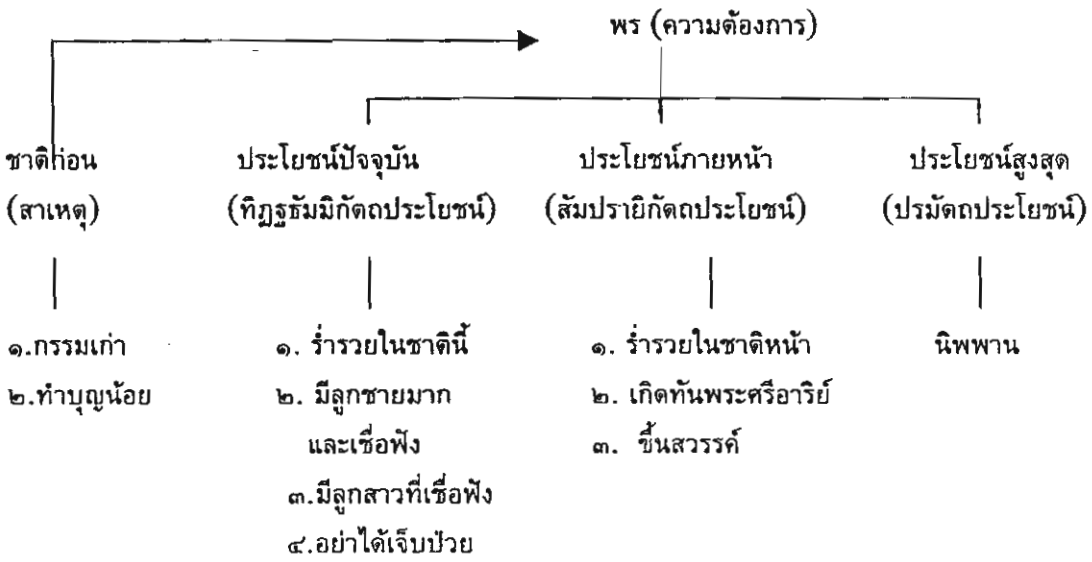
ตัวอย่างพรที่หวังประโยชน์ภายหน้า

" ยามจะให้จงตั้งจิต อุทิศเพื่อเครื่องอามิสจิตศรัทธา
เกิดชาติใดใดขออย่าได้ยากจน ขอบุญกุศลแห่งตัวข้า "
" เช่นเมื่อสร้างกุศลไปข้างหน้า เหมือนดังได้เคหาที่โตใหญ่ "
" ถ้าเกิดชาติใดขอใจจำนง อยู่ในพุทธองค์พระสัมมา "
" เมื่อยามวางวายก็จะได้เป็นผล พาท่านไปยลเมืองวิมาน "
" ที่แน่แน่วรักษาศีลทำทานจะสุขสันต์ จะเป็นชนได้ขึ้นวิมานสำราญ เอ่ย ใจ "

ตัวอย่างพรที่หวังประโยชน์สูงสุด

" มีมากทำมากมีน้อยทำน้อย อย่าให้ลูกคอยอยู่นานนาน
ขอให้บุญนำส่งตรงนิพพาน จะได้สำราญ เอ่ย ใจ "

แผนผังจำแนกพรของคณะเพลงขอทาน



ความเชื่อเรื่องอานิสงส์นี้มีส่วนทำให้คนในชุมชนยอมรับในสภาพปัจจุบันและจินตนาการไปถึงความสุขในชาติภพหน้า ซึ่งจะทำให้สังคมสงบสุข บทบาทนี้จะช่วยให้คนในสังคมมีกำลังใจในการที่จะดำเนินชีวิตต่อไปและกระตุ้นเตือนให้ทำความดี เพื่อที่จะได้พบกับสิ่งที่ดีที่ตนคาดว่ากำลังจะเกิดขึ้นในอนาคต

วัดสุวรรณภักดี ขณะกำลังบอกบุญในเทศกาลสงกรานต์

จากบทบาทของเพลงขอทานจังหวัดตราด จะเห็นว่าเพลงขอทานนี้มีบทบาทสำคัญในการพัฒนาจิตใจ วิถีชีวิตและสังคมของชาวบ้านเป็นอย่างยิ่ง โดยการให้ความรู้และประวัติและหลักธรรมต่างๆ ในพระพุทธศาสนา นอกเหนือไปจากนี้ยังเป็นการถ่ายทอดและรักษาประเพณีสงกรานต์จากคนรุ่นหนึ่งสู่คนรุ่นหนึ่ง ทำให้คนในสังคมมีจิตสำนึกต่อขนบธรรมเนียมประเพณีและวัฒนธรรมอันเป็นเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของกลุ่มชน ตลอดจนมีบทบาทในการสร้างความเป็นน้ำหนึ่งใจเดียวกันของชุมชนเพื่อความสามัคคี บทบาทในการแจ้งข่าวคราวกิจกรรมต่าง ๆ ของวัดสู่ชุมชน รวมทั้ง บทบาทในการให้ความหวังเพื่อชดเชยสิ่งที่ขาดแคลนในสภาพปัจจุบัน สิ่งเหล่านี้สะท้อนให้เห็นถึงความสำคัญของเพลงขอทาน จังหวัดตราด ที่มิใช่เพลงที่เสพเพียงเพื่อความบันเทิงเริงรมย์เท่านั้น

จากประเพณีสู่การแสดง: เวทีที่เปลี่ยนไปของเพลงขอทานในวันนี้

ปัจจุบันเพลงขอทาน จังหวัดตราด มีการปรับเปลี่ยนโอกาสในการร้อง โดยเปิดโอกาสในการร้องมากขึ้นโดยไม่จำกัดว่า จะต้องร้องเฉพาะในเทศกาลสงกรานต์ดังเช่นอดีตอีกต่อไป ด้วยแนวคิดที่ว่าการทำบุญให้ทานไม่จำเป็นต้องเป็นวันสงกรานต์ได้เท่านั้น หากแต่ยังคงมีจุดมุ่งหมายเดิมไม่เปลี่ยนแปลง คือมุ่งนำเงินรายได้ถวายเป็นไทยทานแก่วัดเช่นเดิม อย่างไรก็ตาม การร้องเพลงขอทานนอกเทศกาลสงกรานต์นี้ก็จะขึ้นอยู่กับตัวของพ่อเพลงแม่เพลงเป็นสำคัญด้วย

ตัวอย่างเช่น งานวางศิลาฤกษ์ศาลาการเปรียญของวัดสุวรรณภักดี จ.ตราด ได้จัดคณะเพลงขอทานของวัด ต้อนรับคณะผ้าป่าสามัคคีที่มาจากกรุงเทพฯ ทั้งนี้เพราะท่านเจ้าอาวาสและชาวบ้านเห็นพ้องกันว่าเพลงขอทานเป็นวัฒนธรรมพื้นบ้านของหมู่บ้าน อีกทั้งเป็นโอกาสอันดีที่จะได้รับทุนทรัพย์เพิ่มเติมนอกเหนือไปจากผ้าป่าสามัคคี

ในงานฝังลูกนิมิต ของวัดบำโรณ จังหวัดตราด เช่นกัน ทางวัดท่าพริกได้จัดคณะผ้าป่าสามัคคีสำหรับไปทอด ณ วัดบำโรณ เพราะเจ้าอาวาสวัดบำโรณเคยบวชอยู่ที่วัดท่าพริก ชาวบ้านจึงพร้อมใจกันจัดคณะผ้าป่าสามัคคีไปถวาย การไปในครั้งนั้นมีแม่เพลงขอทานไปด้วย เมื่อไปถึงที่วัดแล้วจึงนึกสนุกตั้งวงร้องเพลงขอทานอยู่หน้าพระอุโบสถ เพื่อหารายได้กลับไปวัดท่าพริกสำหรับสมทบทุนในการสร้างศาลาการเปรียญของวัด

ล่าสุดในงานกีฬาผู้สูงอายุ จังหวัดตราด ประจำปี ๒๕๔๖ จัดโดยองค์การบริหารส่วนจังหวัดตราด ได้แจ้งให้แต่ละหมู่บ้านจัดหาการแสดงสำหรับแสดงบนเวทีใหญ่ขององค์การบริหารส่วนจังหวัดตราด ซึ่งบางหมู่บ้านก็จะเต้นประกอบเพลงลูกทุ่ง บางหมู่บ้านก็จะรำวง สำหรับตำบลเนินทรายได้นำเพลงขอทาน เป็นการแสดงบนเวที การแสดงในครั้งนั้นคณะเพลงขอทานได้รับเงินเป็นจำนวนหลายพันบาท ซึ่งคณะเพลงขอทานกล่าวว่าจะนำเงินไปถวายวัดต่อไป

เพลงขอทานจังหวัดตราดนี้กำลังจะหมดไปพร้อมๆกับพ่อเพลงแม่เพลง เพราะเนื่องจากปัญหาการสืบทอดเพลงขอทาน ที่ไม่มีใครสนใจที่จะสืบทอดสิ่งเหล่านี้ไว้ ผู้ที่สนใจศึกษาเพลงเหล่านี้ก็ล้วนแต่มีวัยใกล้เคียงกับพ่อเพลงแม่เพลง นอกจากนี้แล้วผลจากการปฏิรูปการศึกษาทำให้ครูอาจารย์สนใจที่จะนำเพลงขอทานในฐานะเป็นภูมิปัญญาท้องถิ่นเข้าไปสอนในสถานศึกษา แต่อย่างไรก็ตามการศึกษาเพลงขอทานในลักษณะนี้ผลที่ได้รับก็จะมีเพียงแค่เด็กสามารถสืบทอดบทร้องและทำนองเพลงขอทานได้ หากแต่บทบาทของเพลงขอทานที่มีต่อสังคม ความศรัทธาที่เป็นเหตุกำเนิดของเพลงขอทานอาจจะไม่เกิดขึ้น และเมื่อเป็นเช่นนั้นเพลง ขอทาน จังหวัดตราด คงจะสูญหายไปในไม่ช้า

บรรณานุกรม

จังหวัดตราด งานฉลอง ๒๕ พุทธศตวรรษ, มปท, ๒๕๐๐.

ธรรมธิเบศร,เจ้าฟ้า, พระมาลัยคำหลวง, พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานฌาปนกิจศพ นางเจียน ผดุงเกียรติ ณ เมรุวัดมกุฏกษัตริยาราม วันที่ ๑๕ กุมภาพันธ์ พ.ศ. ๒๕๑๙. หน้า ๑๑.

บุญเดิม พันรอบ และภารดี มหาขันธ์,การสำรวจลักษณะสังคมและวัฒนธรรมพื้นบ้านภาคตะวันออก , ชลบุรี : โครงการวิจัยภาษาและวัฒนธรรมพื้นบ้านภาคตะวันออก มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ บางแสน, ๒๕๒๒.

ปรานี วงศ์เทศ, "นิทานชาดกกับโลกทัศน์ของลาวพวน" พื้นถิ่นพื้นฐาน,กรุงเทพฯ: ศิลปวัฒนธรรม, ๒๕๓๑.

พระราชวรมุนี (ประยุทธ์ ปยุตฺโต), พุทธธรรม ฉบปรับปรุงและขยายความ, กรุงเทพฯ: ธรรมสถาน จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๒๕.

ศิราพร ฐิตะฐาน ณ ถลาง, ในท้องถิ่นมีนิทานและการละเล่น. กรุงเทพฯ: มติชน, ๒๕๓๗.

สมฤดี มณีรัตน์. " ชนไก่: ภาพสะท้อนสังคมและวัฒนธรรม กรณีศึกษา บ้านไร่พรง ต.ท่าพริก อ.เมือง จ.ตราด " สารนิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรบัณฑิต สาขาวิชามานุษยวิทยา คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๓๕. หน้า ๒๓.

สุกัญญา ภัทราชัย, เพลงปฏิพากย์: บทเพลงแห่งปฏิภาณของชาวบ้านไทย, กรุงเทพ: โครงการตำรา คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,๒๕๔๐.

สุกัญญา สุจฉายา , " เพลงหน้าออกพรรษา "คอลัมน์ พินิจไทย ใน เนชั่นสุดสัปดาห์ ฉบับที่ ๔๙๐ ๒๒ - ๒๘ ตุลาคม ๒๕๔๑.

_____. เพลงพื้นบ้านศึกษา . กรุงเทพฯ : โครงการตำราคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย , ๒๕๔๓.

สุภาพรรณ ณ บางช้าง. วิวัฒนาการวรรณคดีบาลีสายพระสุตตันตปิฎกที่แต่งในประเทศไทย, กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,๒๕๓๓.

สุมามาลย์ เรืองเดช, เพลงพื้นเมืองจากพนมทวน , กรุงเทพฯ : หน่วยศึกษานิเทศก์ กรมการฝึกหัดครู,

๒๕๑๘.

เอนก นาวิกมูล. <u>เพลงนอกศตวรรษ.</u> กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ , ๒๕๒๗.

วิทยากร

กิมโซ๊ะ ขำสม , นาง. อายุ ๗๒ ปี บ้านเลขที่ ๖๐/๑ หมู่ ๖ ต.ท่าพริก อ. เมือง จ.ตราด
ขนุน ทวีผล , นาง. อายุ ๗๖ ปี บ้านเลขที่ ๒๓ หมู่ ๕ ต.ท่าพริก อ.เมือง จ.ตราด
ฉล้อม วิจิตรสมบัติ , นาย. อายุ ๖๙ ปี บ้านเลขที่ ๕๖ / ๑ หมู่ ๖ ต.เนินทราย อ.เมือง จ.ตราด
ติ๊ก โอวาท , นาง. อายุ ๗๗ ปี บ้านเลขที่ ๗๐ หมู่ ๖ ต.ท่าพริก อ.เมือง จ.ตราด
นี เจริญสุข , นาง. อายุ ๗๓ ปี บ้านเลขที่ ๘ หมู่ ๔ ต. ท่ากุ่ม อ.เมือง จ. ตราด
ประวิทย์ เกษโกวิท , นาย. อายุ ๕๖ ปี บ้านเลขที่ ๗๙ หมู่ ๖ ต.เนินทราย อ.เมือง จ.ตราด
พูน สุนทรธรรม , นาง. อายุ ๗๒ ปี บ้านเลขที่ ๘๗ หมู่ ๖ ต.ท่าพริก อ.เมือง จ.ตราด
และ สงวนหงษ์ , นาง. อายุ ๗๑ ปี บ้านเลขที่ ๗๘ หมู่ ๖ ต.เนินทราย อ.เมือง จ. ตราด
สมบัติ ผากำเนิด อายุ ๖๔ ปี ต.หนองคันทรง อ.เมือง จ.ตราด
เสนาะ สงวนหงษ์ , นาง. อายุ ๖๕ ปี บ้านเลขที่ ๑๔ หมู่ ๔ ต.ท่ากุ่ม อ.เมือง จ.ตราด
ศิริ วิจิตรสมบัติ , นาย. อายุ ๗๘ ปี บ้านเลขที่ ๑ หมู่ ๖ ต.เนินทราย อ.เมือง จ.ตราด
ออน สุขัง , นาง . อายุ ๖๔ ปี บ้านเลขที่ ๓ หมู่ ๔ ต.ท่ากุ่ม อ.เมือง จ. ตราด
อุทัย เจริญพืช , นาย. อายุ ๖๓ ปี บ้านเลขที่ ๙๘ หมู่ ๕ ต.ห้วยแร้ง อ.เมือง จ.ตราด
เอี่ยม สงวนหงษ์ , นาย. อายุ ๗๓ ปี บ้านเลขที่ ๒๗ หมู่ ๖ ต.เนินทราย อ.เมือง จ.ตราด

ปริศนาคำทาย: ภูมิปัญญาทางภาษาในยุคโลกาภิวัตน์

ศิริพร ภักดีผาสุข

ในปัจจุบันความคิดเรื่องภูมิปัญญาท้องถิ่นเป็นที่สนใจในสังคมไทย รวมถึงในวงวิชาการ เป็นที่เข้าใจกันว่าภูมิปัญญาท้องถิ่นเป็นสิ่งที่ช่วยทัดทานการไหลบ่าของกระแสโลกาภิวัตน์ในสังคมไทย ความคิดดังกล่าวนั้นเป็นที่กล่าวถึงกันอย่างกว้างขวาง อย่างไรก็ดี ไม่จำเป็นเสมอไปว่าภูมิปัญญาท้องถิ่นจะต้องเป็นสิ่งซึ่งตรงกันข้ามและแปลกแยกกับวัฒนธรรมโลกาภิวัตน์ แท้ที่จริงแล้ว การรู้จักเลือกรับและปรับประยุกต์กระแสโลกาภิวัตน์ให้เข้ากับวัฒนธรรมท้องถิ่นกลับเป็นลักษณะสำคัญประการหนึ่งของภูมิปัญญาไทย

ปริศนาคำทายเป็นภูมิปัญญาทางภาษาซึ่งแสดงให้เห็นถึงพลวัตและปฏิสัมพันธ์ของวัฒนธรรมท้องถิ่นกับกระแสโลกาภิวัตน์และรวมไปถึงเทคโนโลยีสมัยใหม่ บทความนี้มุ่งวิเคราะห์การใช้ปริศนาคำทายสองกลุ่มคือ ปริศนาอะไรเอ่ยร่วมสมัย และ ปริศนาผะหมี เพื่อแสดงให้เห็นถึงการเลือกรับและรู้จักปรับประยุกต์กระแสวัฒนธรรมโลกให้เข้ากับการละเล่นทางภาษาของไทย พลวัตและปฏิสัมพันธ์ดังกล่าวถือเป็นตัวอย่างของการผสมผสานทางวัฒนธรรม (hybridization) (Nederveen Pieterse 1995) และการผสานความเป็นท้องถิ่นกับกระแสวัฒนธรรมโลก หรือที่มีผู้สร้างศัพท์เรียกว่า "Glocalization" (Robertson 1995) ในสังคมไทย

ปริศนาคำทายไทย

คนไทยรู้จักการเล่นทายปริศนามาเป็นเวลานาน ปริศนาที่คนไทยคุ้นเคย คือปริศนาอะไรเอ่ยซึ่งมักจะเป็นร้อยแก้วที่มีสัมผัสคล้องจอง นอกจากปริศนาอะไรเอ่ยแล้ว ในวัฒนธรรมไทยยังมีปริศนาประเภทอื่น ๆ ที่น่าสนใจอีกหลายประเภท แต่ที่จะวิเคราะห์ในการศึกษานี้คือ ปริศนาที่เรียกว่า ผะหมี ซึ่งในบางท้องถิ่นเรียกว่า โจ๊ก ดังจะกล่าวถึงในรายละเอียดดังนี้

อะไรเอ่ย

อะไรเอ่ย คือ กลุ่มของปริศนาคำทายที่ขึ้นต้นด้วยสูตร (Formula) ว่า "อะไรเอ่ย..." ส่วนใหญ่เป็นประโยคร้อยแก้วสั้น ๆ ที่มักจะมีสัมผัสคล้องจองระหว่างกลาง ตัวอย่างเช่น "อะไรเอ่ย สี่ตีนเดินมา หลังคามุงกระเบื้อง" คำเฉลยคือ เต่า และ "อะไรเอ่ยต้นเท่าครก ใบปรกดิน" คำเฉลยคือ ต้นตะไคร้ ปริศนาทั้งสองข้อนี้เกิดขึ้นจากการสังเกตธรรมชาติรอบตัวแล้วนำลักษณะพิเศษที่สังเกตเห็นมาผูกเป็นคำถามเพื่อใช้ทดสอบเชาวน์ปัญญา นอกเหนือจากความสนุกสนานแล้วผู้เล่นทายปริศนายังได้รับความรู้เกี่ยวกับธรรมชาติซึ่งถ่ายทอดผ่านการละเล่นพื้นบ้านได้อย่างแยบยล

ผะหมี และโจ๊ก

ผะหมี และโจ๊กนั้นเป็นกลุ่มปริศนาที่มีพัฒนาการเกี่ยวเนื่องกัน หากแต่การพัฒนาปรับปรุงกฎเกณฑ์บางอย่างส่งผลให้ปริศนากลุ่มที่เรียกว่า "โจ๊ก" มีลักษณะบางประการต่างไปจาก "ผะหมี"[1] ปริศนาทั้งสองกลุ่มนี้ยังสามารถจำแนกประเภทย่อยต่อออกไปได้เป็นปริศนาร้อยกรอง และปริศนารูปภาพ

ในส่วนของประวัติความเป็นมานั้น "ผะหมี" เป็นคำศัพท์ที่ยืมมาจากภาษาจีนซึ่งแสดงให้เห็นต้นกำเนิดของการละเล่นชนิดนี้ ว่ามาจากวัฒนธรรมจีน คำว่า "ผะ" แปลว่า ตี ส่วนคำว่า "หมี" แปลว่า ความมืดและปริศนา รวมความแล้ว "ผะหมี" หมายถึง การตีความปริศนาเพื่อไขไปสู่คำตอบที่ถูกต้อง ในวัฒนธรรมไทยคำว่า ผะหมี ใช้หมายถึงทั้งตัวบทปริศนาและวิธีการเล่นทายปริศนา ในขณะที่ในวัฒนธรรมจีนนั้นจะใช้คำศัพท์ที่แตกต่างกัน กล่าวคือคนจีนจะเรียกตัวปริศนาว่า "เต็งหมี (*dengmi*)" คำว่า "เต็ง" หมายถึง โคมไฟ และ "หมี" หมายถึงปริศนา รวมความแล้ว "เต็งหมี" หมายถึง "ปริศนาโคมไฟ" (lantern riddle) (Plaks 1996: 230; Eber 1996: 238) ส่วนวิธีการเล่นทายปริศนานั้น บ้างเรียกว่า "ผะหมี" บ้างก็เรียก "ไขหมี"

แรกเริ่มนั้นปริศนาชนิดนี้เขียนขึ้นบนโคมไฟกระดาษรูปแบบต่างๆ ที่ชาวจีนนิยมจุดแขวนไว้ที่หน้าบ้านและตามท้องถนนเพื่อเฉลิมฉลองในเทศกาลโคมไฟ (lantern festival) หรือ เทศกาลหยวนเซียวชิว (yuan-xiao chieh) ในคืนวันเพ็ญเดือนอ้ายซึ่งถือเป็นกิจกรรมปิดท้ายการเฉลิมฉลองเทศกาลปีใหม่และฤดูใบไม้ผลิ[2] (Eberhard 1952: 64-65; Plaks 1996: 230; Eber 1996: 238) ด้วยเหตุนี้จึงเรียกปริศนาดังกล่าวว่า "ปริศนาโคมไฟ" หรือ "เต็งหมี (*dengmi*; lantern riddle) ชาวจีนนิยมเขียนปริศนาไว้บนโคมไฟดังกล่าวและนำมาประดับไว้ที่หน้าบ้านเพื่อเชิญชวนให้ผู้คนที่เดินเที่ยวชมโคมไฟตามท้องถนนได้ลองทาย มีธรรมเนียมปฏิบัติว่าหากมีผู้ที่สามารถทายปริศนาได้ถูกต้อง เจ้าของบ้านที่แขวนโคมไฟปริศนาก็จะเชิญผู้นั้นให้เข้าไปร่วมทานน้ำชาเพื่อเป็นเกียรติภายในบ้าน และอาจจะมอบของบางอย่างให้เป็นรางวัล ในปัจจุบันประเพณีการฉลองเทศกาลโคมไฟและการเล่นทายปริศนาโคมไฟยังคงปฏิบัติสืบเนื่องกันมาทั้งในประเทศจีนและประเทศไต้หวัน

สำหรับในประเทศไทยนั้น ชาวจีนที่อพยพมายังประเทศไทยก็ได้นำเอาประเพณีการเล่นทายปริศนาดังกล่าวมาด้วย แต่แทนที่จะเล่นทายกันโดยเขียนปริศนาลงบนโคมไฟก็มีการปรับเปลี่ยนมาเป็นการเขียนลงบนแผ่นกระดาษแทน (ประเทือง คล้ายสุบรรณ 2529) ในปัจจุบันในงานพบปะประจำปีของสมาคมหรือองค์กรของชาวจีนในประเทศไทยบางสมาคมก็ยังมีการจัดการเล่นทายปริศนาผะหมีเพื่อเป็นมหรสพในงานด้วย นอกจากนี้ ทุกเช้าวันอาทิตย์ในบริเวณสวนลุมพินี กรุงเทพมหานครก็ยังเป็นอีกแหล่งหนึ่งที่กลุ่มชาวจีนที่สนใจในการเล่นทายปริศนาชนิดนี้จะมาชุมนุมและเล่นทายปริศนาร่วมกัน

สำหรับปริศนาผะหมีของไทยนั้นอาจจะกล่าวได้ว่าเป็นการประยุกต์รูปแบบการเล่นทายปริศนาของจีนให้เข้ากับวัฒนธรรมทางภาษาของไทย กล่าวคือยังคงใช้วิธีการปฏิบัติแบบจีนคือมีการเขียนปริศนาลงบนแผ่นกระดาษเพื่อติดให้ผู้ชมแข่งกันทายและมีการให้รางวัลตอบแทนแก่ผู้ที่สามารถทายได้ แต่แทนที่จะเขียนปริศนาเป็นภาษาจีนด้วยคำประพันธ์แบบจีน คนไทยก็ปรับการละเล่นดังกล่าวให้เข้ากับวัฒนธรรมไทยโดยแต่งบทปริศนาด้วยคำประพันธ์ไทยรูปแบบต่างๆ และนำลักษณะเด่นของคำในภาษาไทยมาเป็นกฎเกณฑ์ในการสร้างตัวคำตอบของปริศนา และนอกจากนี้ ยังมีการเพิ่มเติมลักษณะเด่นและกฎเกณฑ์บางอย่างเพื่อสร้างมาตรฐานในการเล่นทายปริศนาดังกล่าวด้วย

ปริศนาผะหมีไทยแต่ละบทจะมีคำตอบเป็นชุด ส่วนใหญ่จำนวนคำตอบมักจะสอดคล้องกับจำนวนวรรคของคำประพันธ์ที่นำมาใช้แต่งปริศนา คำตอบเหล่านี้จะมีลักษณะเด่นอย่างใดอย่างหนึ่งร่วมกัน เป็นต้นว่า ขึ้นต้นด้วยพยางค์หรือคำเดียวกันดังในตัวอย่างต่อไปนี้ ปริศนาบทนี้แต่งด้วยกลอนสักวาและคำตอบทั้งหมดขึ้นต้นด้วยคำว่า "ชัก"

สักวาท่าละครชนิดหนึ่ง (ชักแป้งผัดหน้า)
การเล่นดึงกันไปมาน่าสนุก (ชักเย่อ)
เปิดน้ำขับล้างได้หลังถ่ายทุกข์ (ชักโครก)
อาการกระตุกตาตั้งทั้งดิ้นงอ (ชักดิ้นชักงอ)
ประเพณีแบบลบองของภาคใต้ (ชักพระ)
เป็นหนี้ไว้แล้วไม่ยอมจ่ายคืนหนอ (ชักดาบ)
ทำโอ้เอ้อืดอาดให้ญาติรอ (ชักช้า)
สำนวนสอบงการสั่งเบื้องหลังเอย (ชักใย)

(สามารถ ศักดิ์เจริญ 2543ข: 80)

นอกจากนี้แล้ว ลักษณะเด่นอื่นๆ ของชุดคำตอบได้แก่ คำตอบลงท้ายด้วยพยางค์หรือคำเดียวกัน เช่น ราคี โยคี อัคคี สามัคคี คำตอบเป็นคำผัน เช่น ขา ข่า ข้า หรือ เป็นคำผวนดังตัวอย่างต่อไปนี้

สาว หนึ่งบริสุทธิ์แล้ สะอาดตา (สาว-ขี ผวนได้เป็น สีขาว)
สาว หนึ่งทั่วกายา จุดแต้ม (สาว-เดือ ผวนได้เป็น เสือดาว)
สาว หนึ่งวากย์วาจา กร้าวหยาบ (สาว-หาม ผวนได้เป็น สามหาว)
สาว หนึ่งยามยลแย้ม เบิ่งได้ไกลตา (สาว-ตา-ยาย ผวนได้เป็น สายตายาว)

(สามารถ ศักดิ์เจริญ 2543ก: 2)

ปริศนาบทนี้แต่งด้วยโคลงสี่สุภาพ มีลักษณะเด่นคือคำตอบขึ้นต้นด้วยพยางค์เดียวกันและต้อง "ผวนคำ" หรือสลับเสียงสระและพยัญชนะท้ายของพยางค์ในคำจึงจะได้คำตอบที่แท้จริงของปริศนา จากตัวอย่างปริศนาทั้งสองบทที่ยกมา มีข้อสังเกตว่าจำนวนพยางค์ของคำตอบนั้นอาจจะไม่เท่ากัน และบางส่วนของคำตอบอาจจะปรากฏอยู่ในตัวปริศนา เช่น มีคำว่า "ดิ้น" และ "งอ" ในปริศนาวรรคที่คำตอบคือ "ชักดิ้นชักงอ" และ มีคำว่า "ตา" ในปริศนาวรรคที่คำตอบคือ "สาวตายาย" ซึ่งต้องผวนเป็น "สายตายาว" ลักษณะทั้งสองประการนี้ ไม่พบในปริศนาร้อยกรองที่เรียกว่า "โจ๊ก" ดังจะกล่าวถึงต่อไป

"โจ๊ก" เป็นศัพท์พื้นบ้านที่ใช้กันในแถบจังหวัดชลบุรี และจังหวัดอื่นใกล้เคียง เช่น ระยอง สมุทรปราการ ฉะเชิงเทรา เพื่อเรียกปริศนาร้อยกรอง ความเป็นมาของการใช้คำว่า "โจ๊ก" เพื่อสื่อถึงการเล่นทายปริศนาร้อยกรองนั้นมีการสันนิษฐานกันไว้หลายแนวทาง แต่ที่มีน้ำหนักมากที่สุดคือคำอธิบายของอธึก สวัสดีมงคล ผู้เชี่ยวชาญทางวัฒนธรรมของจังหวัดชลบุรีซึ่งได้อธิบายไว้ว่า คำว่า โจ๊ก นี้มาจากคำว่า โจ๊กเกอร์ (joker) ซึ่งหมายถึงตัวตลก มูลเหตุมีอยู่ว่าในสมัยของพระครูวุฒิกรโกศลซึ่งเป็นนักออกปริศนามือ

หนึ่งของจังหวัดชลบุรี มีการจัดทายปริศนาร้อยกรองซึ่งเดิมในสมัยนั้นเรียกว่า การทายปัญหากวี หรือ การทายปริศนากวี ในการนี้มีผู้ที่ช่วยทำหน้าที่ปลดแผ่นปริศนาและแจกของรางวัลคนหนึ่งซอบแต่งตัวให้ดูตลกและซอบทำท่าทางหยอกล้อกับคนทาย คนทายจึงเรียกผู้ช่วยคนนี้ว่า "ตัวโจ๊ก" ต่อมาตัวโจ๊กนี้ได้กลายมาเป็นสัญลักษณ์ของการเล่นทายปริศนาร้อยกรอง เมื่อชาวบ้านจะไปดูหรือไปร่วมเล่นทายปริศนาดังกล่าวก็มักจะพูดสั้นๆ ว่า "ไปดูโจ๊ก" หรือ "ไปทายโจ๊ก" (สมดุลย์ ทำเนาว์ 2537: 14)

จากคำบอกเล่าของพระพิมลธรรม (ซอบ อนุจารีเถร) ราชบัณฑิต ซึ่งเป็นชาวชลบุรีนั้น การเล่นทายปริศนาดังกล่าวในจังหวัดชลบุรีมีมาอย่างน้อยตั้งแต่ปี พ.ศ. 2458 (บุญรอด ปานปุณนัง 2504ก, 2504ข, 2504ค อ้างใน สมดุล ทำเนาว์ 2537: 16-17) ในระยะแรกๆ การเล่นทายโจ๊กมีลักษณะคล้ายกับการเล่นทายปริศนาผะหมี อย่างไรก็ดี ในเวลาต่อมากลุ่มนักออกปริศนาหรือ "นายโจ๊ก" ในอำเภอพนัสนิคม จ. ชลบุรี ได้รวมตัวกันก่อตั้งชมรมโจ๊กพนัสนิคมและได้ร่วมกันจัดระบบและวางรูปแบบของโจ๊กปริศนาออกเป็น 10 ประเภทตามลักษณะเด่นของชุดคำตอบที่เรียกว่า "ธง" หรือ "ธงคำตอบ" ได้แก่

1) โจ๊กพ้องคำเดี่ยว คือปริศนาที่ธงคำตอบเป็นคำพยางค์เดียวและมีการพ้องเสียง ซึ่งอาจจะเป็นเสียงพยัญชนะต้น เสียงสระ และ/หรือเสียงพยัญชนะท้าย เช่น จน-จีน-จาน-เจียน
2) โจ๊กพ้องคำหน้า คือปริศนาที่คำตอบจะขึ้นต้นด้วยพยางค์หรือคำเดียวกัน เช่น น้ำหมึก-น้ำหมาก-น้ำมัน-น้ำมนต์
3) โจ๊กพ้องคำหลัง คือปริศนาที่คำตอบจะลงท้ายด้วยพยางค์หรือคำเดียวกัน เช่น หลังคา-คงคา-หญ้าคา-ชื่อคา
4) โจ๊กพ้องคำกลาง มีลักษณะเด่นคือธงคำตอบจะมีพยางค์หรือคำกลางพ้องกัน เช่น หญิงสามผัว-ชายสามโบสถ์-งูสามเหลี่ยม-เขาสามมุข
5) โจ๊กคำผัน ส่วนใหญ่มักจะมีคำตอบสามคำตอบ คำตอบทั้งสามเป็นการผันคำตามรูปเขียน ได้แก่ รูปสามัญ เอก และโท เช่น เสือ-เสื่อ-เสื้อ
6) โจ๊กคำผวน มีลักษณะสำคัญคือ จะต้องมีการผวนคำ หรือ การสลับเสียงสระและพยัญชนะท้ายของพยางค์ในคำตอบที่ได้ในชั้นแรกเพื่อนำไปสู่คำตอบที่แท้จริง ตัวอย่างเช่น ปายัน--ปัญญา ปานู--ปูนา ปากาก--ปากกา ปากีก--ปีกกา
7) โจ๊กสุภาษิตคำพังเพย เป็นปริศนาที่เมื่อนำคำตอบทั้งหมดมารวมกันแล้วจะได้เป็นสุภาษิตคำพังเพยหรือคำกล่าวที่ติดปาก ตัวอย่างเช่น น้ำ-นิ่ง-ไหล-ลึก และ ขี่-ช้าง-จับ-ตั๊กแตน
8) โจ๊กคำพันหลักแบบลูกโซ่ มีลักษณะเด่นคือพยางค์ท้ายของคำตอบที่นำหน้าจะเป็นคำเดียวกับพยางค์หน้าของคำตอบที่ตามมา ทำให้ชุดคำตอบมีความเกี่ยวเนื่องกันคล้ายกับลูกโซ่ ตัวอย่างเช่น เงินเดือน-เดือนยี่-ยี่ห้อ-ห้อเลือด และ พ่อขุน-ขุนแผน-แผนที่-ที่รัก
9) โจ๊กคำตัดคำต่อ เป็นปริศนาที่เกี่ยวข้องกับการเพิ่มและลดรูปพยัญชนะ สระ และวรรณยุกต์ของคำตอบในชุดคำตอบซึ่งนำไปสู่คำที่มีความหมายใหม่ เช่น ขนม-ขน-นม-ขม

10) โจ๊กภาพ มีลักษณะสำคัญคือตัวปริศนาจะเป็นรูปภาพ

นอกจากการคิดค้นรูปแบบของโจ๊กปริศนาแล้ว ยังได้วางแบบแผนการเล่นทายโจ๊กให้มีระบบระเบียบมากยิ่งขึ้น ตัวอย่างเช่น ในการตั้งปริศนาจะต้องไม่มีคำหรือพยางค์ของคำตอบปรากฏอยู่ในตัวปริศนาซึ่งศัพท์ท้องถิ่นเรียกว่าจะไม่มีการ "ทับบาท" และได้เพิ่มกฎเกณฑ์ในเรื่องความประณีตในการสร้างธงคำตอบ โดยเพิ่มข้อบังคับให้ธงคำตอบต้องมีจำนวนพยางค์เท่ากัน และในธงของโจ๊กคำพ้องมักจะเพิ่มลักษณะการสัมผัสอักษรเข้าไปด้วย ดังในตัวอย่างนี้

ขงเบ้งเพ่งชอบดู	(ดวงดาว)
ยักษ์ราหูจู่ชอบอม	(ดวงเดือน)
รวยล้นคนชอบชม	(ดวงดี)
สมมือคนดลชอบคิด	(ดวงแด)

(ประสิทธิ์ ประสิว)

โจ๊กปริศนาบทนี้แต่งด้วยกาพย์ยานี11 คำตอบขึ้นต้นด้วยคำเดียวกัน หรือที่เรียกว่าโจ๊กพ้องคำหน้า ลักษณะพิเศษที่เพิ่มเติมเข้าไปคือ นอกจากคำตอบจะขึ้นต้นด้วยคำว่า "ดวง" เหมือนกันทั้งหมดเหมือนอย่างในปริศนาผะหมีแล้ว คำตอบในชุดนี้มีจำนวนพยางค์เท่ากันทั้งหมดคือสองพยางค์ และพยางค์ที่สองของคำตอบยังขึ้นต้นด้วยเสียงพยัญชนะต้นเดียวกันคือ เสียง /ด/ ดังนั้น คำตอบที่สองจึงเป็น "ดวงเดือน" แทนที่จะเป็น "ดวงจันทร์" และคำตอบสุดท้ายจึงเป็น "ดวงแด" แทนที่จะเป็น "ดวงใจ"

แต่เดิมนั้นงานศพเป็นโอกาสหลักที่จะมีการเล่นทายโจ๊ก การเล่นทายโจ๊กในงานศพมีกุศโลบายเพื่อใช้เป็นกิจกรรมในยามดึกสำหรับเจ้าภาพและแขกที่เฝ้าศาลาอยู่เป็นเพื่อนศพแทนการเล่นการพนันหรือการดื่มสุรา อย่างไรก็ดีในปัจจุบันเมื่อสภาพสังคมเปลี่ยนไป ธรรมเนียมการอยู่เป็นเพื่อนศพเริ่มเลือนหายไป การเล่นทายโจ๊กในงานศพก็ลดน้อยลงไปมาก แต่ก็ได้มีการนำการเล่นทายโจ๊กมาใช้ในโอกาสอื่นๆ แทน ได้แก่ ใช้ในกิจกรรมการเรียนการสอนวิชาภาษาไทยในสถานศึกษา ใช้ในงานเทศกาลหรืองานบุญประเพณีของท้องถิ่น เช่น งานบุญกลางบ้านของอำเภอพนัสนิคม งานประจำปีจังหวัดชลบุรี งานประเพณีวิ่งควายเมืองชลบุรี งานกองข้าว ตำบลนาเกลือ เมืองพัทยา จังหวัดชลบุรี และ งานวันสุนทรภู่ ณ อนุสาวรีย์สุนทรภู่ อำเภอแกลง จังหวัดระยอง เป็นต้น[3]

ในส่วนของนักออกปริศนาหรือ "นายโจ๊ก" นั้น นอกจากชมรมโจ๊กพนัสนิคมแล้ว ต่อมาได้มีการรวมกลุ่มนายโจ๊กตั้งเป็นชมรมเพิ่มเติมอีก 2-3 ชมรมในจังหวัดชลบุรี ได้แก่ ชมรมอนุรักษ์และเผยแพร่การเล่นทายโจ๊กปริศนาชลบุรี ชมรมโจ๊กวัดกำแพง อำเภอเมือง จังหวัดชลบุรี และ ชมรมโจ๊กเมืองพัทยา นอกจากนี้ ยังมีนักออกปริศนาที่ไม่ได้รวมกลุ่มเป็นชมรมอีกจำนวนหนึ่ง

ปริศนาคำทายในฐานะภูมิปัญญาทางภาษา

ปริศนาคำทายเป็นการละเล่นทางภาษา (speech play) ซึ่งนับว่าเป็นภูมิปัญญาท้องถิ่นในสองลักษณะ กล่าวคือ ปริศนาคำทายเป็นการละเล่นที่เกิดจากการผสมผสานระหว่างความใส่ใจช่างสังเกต

สิ่งแวดล้อมและความเป็นคนเจ้าบทเจ้ากลอนใส่ใจภาษาของคนไทย นอกจากนี้ปริศนาคำทายสร้างขึ้นจากการใช้ตรรกะแบบนอกขนบ (unconventional logic) ซึ่งเป็นตรรกะที่ตั้งอยู่บนรากฐานความรู้พื้นบ้านโดยแท้ และยังสามารถใช้เป็นเครื่องมือในการสร้าง สั่งสม และถ่ายทอดองค์ความรู้ของท้องถิ่นจากรุ่นสู่รุ่นได้

1) การผสมผสานความช่างสังเกตสิ่งแวดล้อมรอบตัวและความรักและใส่ใจภาษา

ในประเด็นแรก ทั้งปริศนาอะไรเอ่ยและปริศนาผะหมี ต่างสะท้อนให้เห็นความช่างสังเกตและความใส่ใจภาษาของคนไทย ปริศนาทั้งสองกลุ่มเป็นวัฒนธรรมทางภาษาที่สร้างจากคุณสมบัติทั้งสองประการ ตัวอย่างเช่น

- อะไรเอ่ย ต้นเท่าลำเรือ ใบห่อเกลือไม่มิด

เฉลย: ต้นมะขาม

ปริศนานี้เกิดจากการสังเกตธรรมชาติทำให้เห็นลักษณะที่ดูเหมือนจะตรงกันข้ามกันของต้นมะขาม กล่าวคือ ลำต้นใหญ่มาก แต่ใบเล็กมากจนไม่สามารถห่อเกลือได้

- อะไรเอ่ย เจ๊กขาย ไทยเขียน

เฉลย: เทียนไข

ปริศนานี้เกิดจากการสังเกตภาษาทำให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างกลุ่มเสียงในภาษาสองกลุ่มคือ "ไทยเขียน" และ "เทียนไข" ซึ่งเป็นเสียงที่เกิดจากการผวนคำอันเป็นลักษณะการเล่นกับภาษาที่โดดเด่นอย่างหนึ่งในวัฒนธรรมไทย

ปริศนาผะหมีในส่วนที่เป็นปริศนาร้อยกรอง แสดงให้เห็นความเป็นคนเจ้าบทเจ้ากลอนของผู้คิดปริศนาที่สามารถผูกและถ่ายทอดปริศนาผ่านคำประพันธ์รูปแบบต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็น โคลง กลอน กาพย์ ฉันท์ นอกจากนี้ในส่วนของกลุ่มคำเฉลยนั้นก็เกิดจากการสังเกตความสัมพันธ์ของหน่วยต่างๆ ในภาษา จากนั้นจึงนำหน่วยที่มีความสัมพันธ์กันมารวมเป็นหมวดหมู่ในการเล่นทายเพื่อความสนุกสนาน ความสัมพันธ์แบบต่างๆ ที่ว่านี้ก็คือ ลักษณะที่ใช้ในการจัดจำแนกประเภทปริศนาผะหมีหรือโจ๊กตามที่กล่าวไว้แล้วข้างต้น ตัวอย่างเช่น การรวมกลุ่มของคำที่ขึ้นต้นด้วยพยางค์เดียวกัน การรวมกลุ่มคำที่ลงท้ายด้วยพยางค์เดียวกัน ดังในปริศนาต่อไปนี้

ปริศนาที่ 20[4]

ตาหนึ่งเกิดอยู่ถี้	บาทา	(ตาปลา)
ตาหนึ่งเลื่อนขึ้นมา	ค่อเท้า	(ตาตุ่ม)
ตาหนึ่งเหนือหัตถา	อยู่ข้อ มือเฮย	(ตานกเอี้ยง หรือ ตานกแก้ว)
ตาหนึ่งอ้าปากเอ้า!	เห็นอยู่เบื้องบน	(ตาลุ)

(สุคนธ์ ศิริวัลลภ)

กลอน 909

นามนางยักษ์ รักพระ อภัยท่าน (ผีเสื้อสมุทร)

นามแหล่งธาร ขานไข กว้างใหญ่แสน (มหาสมุทร)
นามนาวา ค้าของ ล่องข้ามแดน (เรือเดินสมุทร)
นามถิ่นที่ พระสี่แขน แม้นบรรทม (เกษียรสมุทร)

(ประสิทธิ์ ประสิว)

ในส่วนที่เป็นตัวปริศนานั้น ทั้งสองบทผูกขึ้นโดยใช้คำประพันธ์ประเภทโคลงสี่สุภาพ และ กลอนตามลำดับ ในส่วนของชุดคำเฉลยนั้นเกิดจากการสำรวจรวบรวมศัพท์ในภาษาไทยที่มีลักษณะร่วมกันคือหมวดคำที่ขึ้นต้นด้วยพยางค์ว่า "ตา-" และหมวดคำที่ลงท้ายด้วยพยางค์ว่า "-สมุทร" เข้าไว้ด้วยกัน

ตัวอย่างปริศนาที่กล่าวมาแสดงให้เห็นความเป็นผู้ที่ใส่ใจและช่างสังเกตภาษา ความเป็นคนเจ้าบทเจ้ากลอนของคนไทยและแสดงถึงภูมิปัญญาในการเลือกรับวัฒนธรรมอื่นและนำมาปรับประยุกต์ให้เข้ากับวัฒนธรรมทางภาษาของไทย เนื้อหาของปริศนาร้อยกรองนั้นกว้างขวางและลึกซึ้ง เป็นการประมวลความรู้ในแขนงต่างๆ เข้าด้วยกันและนำมาถ่ายทอดผ่านการละเล่นทางภาษา ทำให้นอกจากจะได้ความบันเทิงแล้ว ผู้ร่วมกิจกรรมยังได้รับความรู้ผ่านการเล่นทายปริศนาดังกล่าวด้วย

2)การสร้าง สั่งสม และถ่ายทอดองค์ความรู้ผ่านการใช้ตรรกะแหวกขนบ(unconventional logic)

คุณลักษณะที่สำคัญที่สุดประการหนึ่งของปริศนาคำทายคือการใช้ตรรกะแบบแหวกขนบ (unconventional logic) (ดู Phakdeephasook 2003) ความแหวกขนบของตรรกะในปริศนาคำทายเป็นสิ่งที่ทำให้ปริศนาคำทายแตกต่างไปจากปัญหาวิชาการซึ่งมักจะอิงอยู่กับองค์ความรู้ตามแบบแผน อันได้แก่ ความรู้ทางวิชาการสมัยใหม่ต่างๆ และต่างจากปัญหาทั่วๆ ไป ซึ่งมักจะอิงอยู่กับข้อเท็จจริงต่าง ๆ เพื่อความชัดเจนจะขอยกตัวอย่างของการคิดแบบแหวกขนบหรือการคิดนอกกรอบที่ปรากฏในปริศนาคำทายดังนี้

ปัญหาวิชาการ: สองบวกสอง ได้อะไร
คำตอบ: สี่

ปริศนาคำทาย: สองบวกสอง ได้อะไร
เฉลย: กระต่าย (พูดพร้อมกับยกมือที่ชูสองนิ้วทั้งสองข้างขึ้นไปวางไว้เหนือศีรษะราวกับเป็นหูกระต่าย)

จะเห็นว่าคำถามที่ใช้เป็นคำถามเดียวกัน แต่ว่าหลักการใช้เหตุผลที่นำมาซึ่งคำตอบหรือคำเฉลยนั้นต่างกันโดยสิ้นเชิง ในส่วนของตัวอย่างแรกซึ่งเป็นคำถามเชิงวิชาการนั้นผู้ฟังต้องใช้ความรู้ทางคณิตศาสตร์ในการแก้ปัญหา ในทางตรงกันข้ามปริศนาคำทายนั้นใช้แนวคิดนอกกรอบในการผูกปริศนา กล่าวคือ "สอง" ในปริศนานี้มิได้หมายถึงตัวเลขในทางคณิตศาสตร์ แต่หมายถึงจำนวนนิ้วมือ และ "บวก" ในที่นี้มิได้ต้องการทราบผลรวมจำนวนนิ้วมือ หากแต่ต้องการทายว่าอากัปกิริยาที่เกิดจากการรวมมือทั้งสองที่ชูสองนิ้วเข้าด้วยกันสามารถตีความถึงอะไรได้บ้าง

ปัญหาวิชาการ: อะไรอยู่ใต้สะพานพุทธ

คำตอบ แม่น้ำเจ้าพระยา

ปริศนาคำทาย: อะไรเอ่ยอยู่ใต้สะพานพุทธ

สระอุ

ในทำนองเดียวกัน ปัญหาวิชาการข้างต้นถามความรู้ทางภูมิศาสตร์ ดังนั้นคำตอบที่ถูกต้องคือ แม่น้ำเจ้าพระยา ในทางกลับกัน ปริศนาคำทายที่ใช้คำถามเดียวกันไม่ได้สร้างขึ้นจากพื้นความรู้ตามแบบแผนอย่างในปัญหาวิชาการ หากแต่มุ่งที่จะถามลักษณะที่เกี่ยวกับรูปเขียนของคำว่า "สะพานพุทธ" เป็นสำคัญ

ปัญหาทั่วไป: อะไร อยู่ข้างหน้า

(ตอบตามความเป็นจริง เช่น โต๊ะ สมุด แก้วน้ำ ฯลฯ)

ปริศนาคำทาย: อะไรเอ่ยอยู่ข้างหน้า

คำตอบ หู

ในตัวอย่างที่เป็นปัญหาทั่วไป คำตอบขึ้นอยู่กับสภาพข้อเท็จจริงว่ามีอะไรอยู่ด้านหน้าผู้พูด แต่สำหรับตัวอย่างที่เป็นปริศนาคำทาย ความกำกวมทางภาษาถูกนำมาใช้เป็นแก่นในการสร้างปริศนา กลุ่มเสียง "ข้างหน้า" มีความกำกวมในแง่โครงสร้าง (syntactic ambiguity) กล่าวคือสามารถตีความมากกว่าหนึ่งความหมาย โดยสามารถหมายถึง "ด้านที่ตรงข้ามกับด้านหลัง" และ "อยู่ทั้งสองข้างของใบหน้า" ปริศนานี้เล่นกับความกำกวมทางภาษาโดยที่คำตอบนั้นอิงอยู่กับความหมายอันที่สองซึ่งมีความเด่นชัดน้อยกว่า (less salient) อีกความหมายหนึ่ง เพื่อล่อหลอกให้ผู้ฟังหลงทางและเกิดความงุนงง

ในส่วนของผะหมี และโจ๊ก นั้น ความสัมพันธ์ทางด้านรูปภาษาของถ้อยคำเป็นแกนสำคัญในการผูกคำขึ้นเป็นชุด "ธง" คำตอบ ซึ่งเป็นหัวใจสำคัญของตัวปริศนา ดังจะเห็นได้จากตัวอย่างข้างต้น ซึ่งใช้การจัดหมวดชุดคำที่ขึ้นต้นด้วยพยางค์ว่า "ตา-" และหมวดคำที่ลงท้ายด้วยพยางค์ว่า "-สมุทร" เข้าไว้ด้วยกัน

แนวคิดในเชิงสัญวิทยาของ de Saussure (1916) แบ่งภาษาออกเป็นสองส่วนใหญ่คือ ส่วนสัญลักษณ์ที่ใช้สื่อความหมาย หรือ signifier กับ ส่วนความหมายหรือสิ่งที่สัญลักษณ์นั้นสื่อหรืออ้างถึง หรือ signified โดยทั่วไปแล้วเมื่อกล่าวถึงความสัมพันธ์ระหว่างสิ่งต่างๆ ในโลกนี้ เรามักจะนึกถึงความสัมพันธ์ระหว่างสิ่งที่รูปภาษานั้นสื่อหรืออ้างถึง (signified) มากกว่าความสัมพันธ์ระหว่างตัวรูปภาษา (signifier) แต่ปริศนาพื้นบ้านนี้ใช้เกณฑ์ทางด้านรูปลักษณ์ภาษา (signifier) มาเป็นเครื่องจัดแบ่งหมวดหมู่มากกว่าที่จะเน้นความสัมพันธ์ในเชิงภาษา ขอให้พิจารณาปริศนาต่อไปนี้เพื่อประกอบความเข้าใจ

ยานี 44/12

ดารานำ งามแท้ เล่นแม่เบี้ย (มะหมี่)
ช่วยชมเชียร์ ภูษา ผ้าลายสี (มัดหมี่)
อาหารจีน กินได้ หลายเส้นดี (บะหมี่)

ลพบุรี มีนาม เด่นอำเภอ (บ้านหมี่)

หากพิจารณาตามหลักทั่วๆ ไปแล้วจะพบว่า "มะหมี่" "มัดหมี่" "บะหมี่" และ "บ้านหมี่" นั้นไม่ได้มีความเกี่ยวข้องกันแต่อย่างไร อย่างไรก็ดี หากมองโดยใช้เกณฑ์ทางด้านรูปภาษาเราจะพบลักษณะความสัมพันธ์ที่โดดเด่นระหว่างคำทั้งสี่ คือ ลงท้ายด้วยคำว่า "-หมี่" เหมือนกัน ลักษณะที่โดดเด่นระหว่าง signifier นี้เองที่นายปริศนา หรือ นายโจ๊ก นำมาใช้เป็นเกณฑ์ในการสร้างปริศนาและจัดกลุ่มหน่วยในภาษาทั้งสี่นี้เข้าด้วยกัน การใช้เกณฑ์ทางด้านรูปภาษาเพื่อสร้างปริศนาสามารถพิจารณาได้ว่าตรรกะแบบนอกขนบ และเป็นการสร้างระบบชุดความสัมพันธ์แบบพื้นบ้าน หรือการจัดหมวดหมู่แบบพื้นบ้าน (folk taxonomy/ folk category) (Lieber 1976: 262-263) การจัดหมวดหมู่ความสัมพันธ์ในลักษณะนี้เป็นสิ่งที่เกิดจากความใส่ใจช่างสังเกตภาษาของนายปริศนาเองมากกว่าจะเป็นความรู้ตามแบบแผนที่มีการเรียนการสอนในชั้นเรียน ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่าปริศนาผะหมีสร้างขึ้นโดยอาศัยองค์ความรู้พื้นถิ่นที่เกิดจากการสั่งสมประสบการณ์ของนายปริศนาหรือนายโจ๊ก ทำให้มีศัพท์ในคลังคำของตนมากพอ และมีการจัดระบบจนนำมาผูกเป็นปริศนาได้

นอกจากจะสร้างความสนุกสนานให้แก่ผู้เล่นแล้ว ตัวบท (text) ของปริศนาเองยังถือว่าเป็นสิ่งที่เก็บรวบรวม สั่งสม และถ่ายทอดความรู้บางประการให้แก่สังคมอีกด้วย ตัวอย่างที่ชัดเจนคือ ในปัจจุบันมีน้อยคนที่จะทราบว่าส่วนของร่างกายที่เป็นปุ่มกระดูกที่โปนออกมาเหนือข้อมือนั้นมีคำเรียกว่าอะไร แต่ในตัวบทปริศนาอันที่ยกตัวอย่างไปก่อนหน้านี้แสดงให้เห็นว่ามีการเก็บคำ "ตานกเอี้ยง" หรือ "ตานกแก้ว" พร้อมทั้งคำอธิบายคร่าวๆ ไว้ เมื่อมีผู้นำไปเล่นทายและเฉลยกันก็จะช่วยทำให้ความรู้นี้เผยแพร่ต่อไปได้ การถ่ายทอดความรู้ผ่านทางปริศนาคำทายนั้นไม่เพียงแต่จะจำกัดอยู่ในส่วนของเนื้อหาของปริศนาเท่านั้น ตัวปริศนาเองซึ่งสร้างด้วยฉันทลักษณ์ไทยก็ทำหน้าที่ช่วยรักษาและสืบทอดขนบการประพันธ์ของไทยไปด้วยในตัวอีกด้วย

โลกาภิวัตน์ (Globalization) และ การผสมผสานทางวัฒนธรรม (Hybridization)

แม้ว่า "โลกาภิวัตน์" จะเป็นประเด็นที่เป็นที่วิพากษ์วิจารณ์ถกเถียงกันมากขึ้นทุกขณะในปัจจุบันนี้ แต่ปรากฏการณ์ทางสังคมวัฒนธรรมที่ครอบคลุมพื้นที่ในระดับโลกเช่นที่ว่านี้ไม่ได้ปรากฏการณ์แปลกใหม่เสียทีเดียว การล่าอาณานิคมของระบบจักรวรรดินิยม และขบวนการเผยแพร่ศาสนาโดยเฉพาะอย่างยิ่งศาสนาคริสต์และศาสนาอิสลาม เป็นตัวอย่างสำคัญของปรากฏการณ์ระดับโลกาภิวัตน์ (Lau 1999: 55) อย่างไรก็ตาม เราก็มิอาจปฏิเสธได้ว่าปรากฏการณ์โลกาภิวัตน์ในยุคปัจจุบันนั้นแตกต่างไปจากโลกาภิวัตน์ในยุคกลางและยุคอาณานิคมเป็นอย่างยิ่ง กล่าวคือเป็นปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นอย่างรวดเร็วกว่าและครอบคลุมอาณาบริเวณที่กว้างไกลกว่า การแผ่ซ่านและแทรกซึมอย่างกว้างขวางของกระแสโลกาภิวัตน์ในปัจจุบันนั้นทำให้แนวคิดโรแมนติกที่มุ่งเสาะแสวงหาท้องถิ่นที่โดดเดี่ยวและบริสุทธิ์แท้จริงนั้นดูจะทำได้ยากขึ้นทุกที (Shuman 1993; Dirlik 1996; Featherstone 1995, 1996; Appadurai 1996; Lau 1999) ผลพวงสำคัญของการแพร่กระจายเทคโนลียีในยุคโลกาภิวัตน์ทำให้ชุมชนท้องถิ่นถูกผนวกรวมเป็นหน่วยหนึ่งของ"

หมู่บ้านโลก" หรือ "global village" (McLuhan 1964; McLuhan and Powers 1989) ในขณะเดียวกัน ระแสวัฒนธรรมโลกก็ได้มีปฏิสัมพันธ์และกลายเป็นส่วนหนึ่งของกระแสวัฒนธรรมท้องถิ่นด้วยเช่นกัน

แนวคิดเกี่ยวกับโลกาภิวัตน์สามารถแบ่งออกเป็นกลุ่มใหญ่ๆ ได้สองกลุ่ม คือ กลุ่มหนึ่งมองว่าโลกาภิวัตน์นำไปสู่ความเป็นหนึ่งเดียว (homogeneity) และอีกกลุ่มหนึ่งสนับสนุนแนวคิดที่ว่าผลลัพธ์ของโลกาภิวัตน์คือสภาพความแตกต่างหลากหลาย (heterogeneity) (Featherstone and Lash 1995: ; Robertson 1995; Nederveen Pieterse 1995) กล่าวคือ กลุ่มแรกมองว่าโลกาภิวัตน์คือการครอบงำทางเศรษฐกิจสังคมและวัฒนธรรม โดยมีศูนย์กลางของฐานอำนาจอยู่ที่ประเทศที่เจริญแล้วในโลกตะวันตก โดยเฉพาะอย่างยิ่งสหรัฐอเมริกา การแพร่กระจายของกระแสโลกาภิวัตน์ถูกกำหนดทิศทางโดยและเป็นไปเพื่อรับใช้สังคมตะวันตก (ดู กุลลินี มุทธากลิน 2541; เชษฐา พวงหัตถ์ 2541) การมองในแนวนี้นำไปสู่แนวคิดที่ว่าการแพร่กระจายกระแสโลกาภิวัตน์ไปยังดินแดนต่างๆทั่วโลกนั้นจะนำไปสู่ความเป็นหนึ่งเดียว (Homogeneity) ของโลก อุปลักษณ์ที่นิยมใช้อธิบายถึงการแพร่กระแสโลกาภิวัตน์ในแนวทางนี้คือ "การทำให้โลกนี้เป็นเครือข่ายร้านแมคโดนัลด์ (McDonaldization)" และ "การสร้างจักรวรรดินิยมโคคาโคล่า (CocaColonization)" (Nederveen Pieterse 1995: 45) แนวคิดนี้มองว่าโลกาภิวัตน์คือการสร้างมาตรฐานความเป็นหนึ่งเดียว (standardization) ทั้งในทางเศรษฐกิจ สังคม และวัฒนธรรมตามแนวทางตะวันตก โลกาภิวัตน์จึงมีนัยยะหมายถึงการแพร่กระจายความเป็นตะวันตก (Westernizaiton) ในระดับโลก

ในทางตรงกันข้าม นักวิชาการอีกส่วนหนึ่งมองโลกาภิวัตน์ในฐานะกลไกการสร้างความแปลกใหม่และความแตกต่างหลากหลาย (heterogeneity) กล่าวคือการไหลบ่าของกระแสโลกาภิวัตน์ไม่ว่าจะเป็นในแง่ของ กลุ่มประชากร สื่อ เทคโนโลยี ทุน แนวคิดอุดมการณ์ (Appadurai 1996) มิอาจจะลบความเป็นท้องถิ่นให้หมดสิ้นไปได้ สำหรับ Appardurai (1996) และ Hannerz (1996) ความเชื่อมโยงระหว่างกระแสโลกและกระแสท้องถิ่นนำไปสู่จินตการความรับรู้อย่างใหม่เกี่ยวกับโลกยุคปัจจุบัน ยิ่งไปกว่านั้นปฏิกริยาที่เกิดจากการปะทะของกระแสวัฒนธรรมโลกและวัฒนธรรมท้องถิ่นจะนำไปสู่การเกิดวัฒนธรรมรูปแบบใหม่ซึ่งเป็นการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมดั้งเดิมและวัฒนธรรมใหม่ที่มาจากโลกภายนอก Robertson (1995) อธิบายปฏิสัมพันธ์ดังกล่าวว่าคือกระบวนการผสานโลกเข้ากับท้องถิ่น (glocalization) ตามความคิดของ Nederveen Pieterse (1995: 60) ปฏิกิริยาดังกล่าวนำไปสู่การสร้างวัฒนธรรมผสมระดับโลก (global mélange) และ ลักษณะผสมทางวัฒนธรรม (cultural hybridity)

เมื่อภูมิปัญญาท้องถิ่นปะทะกระแสโลกาภิวัตน์: การผสมผสานทางวัฒนธรรมที่ปรากฏในการเล่นทายปริศนาคำทายไทยปัจจุบัน

ในยุคปัจจุบันนี้ "ภูมิปัญญาชาวบ้าน" หรือ "ภูมิปัญญาท้องถิ่น" นั้นเป็นศัพท์ที่นิยมใช้กันอย่างแพร่หลายกันวงการต่างๆ รวมถึงในวงวิชาการ ในด้านศิลปะวัฒนธรรมนั้น ศัพท์คำนี้เป็นเหมือนเครื่องหมายรับรองคุณภาพว่าสิ่งใดสิ่งหนึ่งมีคุณค่าควรแก่การอนุรักษ์และเผยแพร่ต่อไป สิ่งที่น่าสนใจยิ่งไป

กว่านั้นคือที่มาของความนิยมดังกล่าวซึ่งนำไปสู่ลักษณะขัดแย้งในตัวเองของสิ่งที่เราเรียกว่าภูมิปัญญาท้องถิ่น

การไหลบ่าของกระแสโลกาภิวัตน์เข้ามาสู่สังคมไทย ทำให้เกิดปฏิกิริยาต่อต้านด้วยความหวั่นเกรงว่า "ความเป็นหนึ่งเดียวในระดับสากล" จะครอบงำและลบเลือนอัตลักษณ์ท้องถิ่นไปจนสิ้น ดังนั้นจึงเกิดขบวนการทบทวนค้นหา "ของดี" ในท้องถิ่นเพื่อแสดงและรักษา"ตัวตน"และเพื่อต้านทานกระแสโลกาภิวัตน์อันเชี่ยวกราก ทั้งๆ ที่ก่อนหน้านี้ มีเพียงน้อยคนที่จะโหยหาอดีตหรือหวงแหนท้องถิ่น โดยเฉพาะอย่างยิ่งในยุคแห่งการพัฒนาเพื่อความก้าวหน้าของสังคมไทยซึ่งวาทกรรมการพัฒนาเป็นกระแสหลักของสังคมไทย (ดู ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร 2542) วาทกรรมเรื่องภูมิปัญญาท้องถิ่นดูจะเป็นสิ่งที่ไม่เข้ากับยุคสมัย ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่าแนวคิดเรื่อง "ภูมิปัญญาท้องถิ่น" ส่วนหนึ่งเกิดขึ้นได้เพราะกระแสโลกาภิวัตน์แต่เป็นการเกิดขึ้นเพื่อต่อต้านสิ่งที่เป็นต้นกำเนิดของตัวมันเอง ความคิดดังกล่าวนี้นำไปสู่มโนทัศน์ที่ว่าภูมิปัญญาท้องถิ่นจะต้องเป็นสิ่งซึ่งตรงกันข้ามและแปลกแยกกับวัฒนธรรมโลกาภิวัตน์เสมอไป

บทความนี้ต้องการนำเสนอประเด็นที่ว่า ไม่จำเป็นเสมอไปว่าภูมิปัญญาท้องถิ่นจะต้องเป็นปฏิปักษ์กับกระแสโลกาภิวัตน์ ในทางตรงกันข้ามการรู้จักเลือกรับและปรับประยุกต์กระแสโลกาภิวัตน์ให้เข้ากับท้องถิ่นกลับเป็นคุณสมบัติสำคัญประการหนึ่งของภูมิปัญญา ผู้วิจัยมุ่งพิจารณาการเล่นทายปริศนาคำทายไทยปัจจุบันในฐานะตัวอย่างของภูมิปัญญาทางภาษาในยุคโลกาภิวัตน์ที่แสดงให้เห็นการเลือกรับและปรับประยุกต์เทคโนโลยีและกระแสวัฒนธรรมโลกได้อย่างสร้างสรรค์และน่าสนใจ กล่าวอีกอย่างคือปริศนาคำทายเป็นตัวอย่างของการผสมผสานทางวัฒนธรรม (cultural hybridization) (Nederveen Pieterse 1995) ในยุคโลกาภิวัตน์ กล่าวคือสามารถคงความเป็นท้องถิ่นไว้ได้ในขณะที่มีการรับและปรับกระแสวัฒนธรรมโลกเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของตัวเอง

การผสมผสานทางวัฒนธรรมที่ปรากฏในการเล่นทายปริศนาคำทายในปัจจุบันสามารถแบ่งได้เป็นสองประเด็นใหญ่ๆ คือ การปรับกระแสวัฒนธรรมโลกให้เป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมท้องถิ่น และ การประยุกต์ใช้เทคโนโลยีการสื่อสารเพื่อเป็นช่องทางในการเผยแพร่และการเล่นทายปริศนา

1) การปรับกระแสวัฒนธรรม โลกให้เป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมท้องถิ่น

แต่เดิมมานั้นเนื้อหาของปริศนาคำทายมักจะเกี่ยวข้องกับสภาพแวดล้อมในสังคมเกษตรกรรม และสภาพวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของวัฒนธรรมท้องถิ่น (ดู นพคุณ คุณาชีวะ 2519 และ ประเทือง คล้ายสุบรรณ 2529) ตัวอย่างเช่น

- อะไรเอ่ย ยายแก่หลังคด กินหญ้าหมดทุ่ง

  เฉลย: เคียว

- อะไรเอ่ย เมื่อเล็กนุ่งขาว เมื่อสาวนุ่งเขียว เมื่อแก่นุ่งแดง

  เฉลย: พริกขี้หนู

ปริศนาทั้งสองเป็นการแสดงถึงความสังเกตลักษณะเด่นของเครื่องมือเครื่องใช้และพืชผักที่พบในท้องถิ่นและนำมาผูกเป็นปริศนา ในส่วนของปริศนาผะหมีก็มีการผูกปริศนาจากความรู้ในท้องถิ่นเช่นกัน ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ใช่นาคาตัวนิดพิษเหลือหลาย (งูสามเหลี่ยม)
สตรีร้ายขายหน้าท่านว่าชั่ว (หญิงสามผัว)
บุรุษร้ายใครไม่ทำให้ต่ำตัว (ชายสามโบสถ์)
มากหัวมากหน้าภูผาใด (เขาสามมุข)

(พังเพย ใจรักธรรม)

ในปัจจุบัน นอกเหนือจากปริศนากลุ่มที่สร้างจากองค์ความรู้ท้องถิ่นแล้ว กระแสความรู้เกี่ยวกับวัฒนธรรมโลกได้แพร่เข้ามาในประเทศไทยผ่านช่องทางต่างๆ ที่สำคัญคือ สื่อสารมวลชน นอกจากนี้การแผ่กระจายของลัทธิบริโภคนิยมทำให้มีสินค้าต่างประเทศเข้ามาในสังคมไทยมากมาย คนในสังคมรับรู้สิ่งใหม่ที่เกิดขึ้นและในความรู้ที่แพร่เข้ามา นอกจากนี้ยังได้พยายามทำความเข้าใจกับสิ่งใหม่เหล่านี้ ส่วนหนึ่งได้นำความรู้ใหม่หรือสิ่งใหม่เหล่านี้มาดัดแปลงเป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิตของตน การประยุกต์ความรู้ใหม่เหล่านี้ในการสร้างปริศนาคำทายใหม่ๆ ก็นับว่าเป็นส่วนหนึ่งของความพยายามเข้าใจกระแสโลก ปรับตัวให้ทันต่อการเปลี่ยนแปลง และแสดงความสามารถในการควบคุมความรู้ใหม่นี้ โดยการ "ใช้" เป็นพื้นฐานในการสร้างงานทางวัฒนธรรมของท้องถิ่นเพื่อรับใช้เจ้าของวัฒนธรรมนั้น (Lieber 1976: 262-264) กล่าวคือ แม้ว่าจะมีการผสมผสานองค์ประกอบของกระแสวัฒนธรรมโลกในปริศนาคำทาย แต่การละเล่นพื้นบ้านนี้ยังคงความเป็นไทยไว้ได้เพราะสร้างโดยใช้ภาษาไทยและขนบการละเล่นทางภาษาแบบไทย ผู้ที่จะ "สนุก" กับการเล่นทายปริศนาคำทายเหล่านี้จึงต้องเป็นคนไทยหรือผู้ที่รู้ภาษาไทยดีพอ

เนื้อหาของปริศนาคำทายไทยสมัยใหม่แสดงให้เห็นถึงการผสมผสานวัฒนธรรมอื่นให้เป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมท้องถิ่น (indigenization) ซึ่งเป็นการแสดงให้เห็นถึงศักยภาพของผู้สร้างปริศนาที่สามารถรับและผนวกกระแสวัฒนธรรมโลกอื่นเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งในวัฒนธรรมของตนเพื่อช่วยสร้างสีสันและความหลากหลายโดยที่ยังไม่สูญเสียความเป็นท้องถิ่น ในตัวอย่างปริศนาผะหมี และปริศนาอะไรเอ่ยต่อไปนี้

จ.050

เป็นเจ้าของ ลีลา ท่าลูบเป้า (ไมเคิล แจ็คสัน)
นักบาสเจ้า ยอดฮิต ติดเอดส์อยู่ (เมจิก จอห์นสัน)
นักฟุตบอล อังกฤษ ติดแมนยูฯ (ไบรอัน ร็อบสัน)
มีขายอยู่ ทากาย สบายตัว (แป้งเด็กจอห์นสัน)

(ประสิทธิ์ ปะสิว)

ปริศนาคำทายข้อนี้เป็นประเภทพ้องคำหลัง กล่าวคือ คำตอบในกลุ่มสัมพันธ์กันในลักษณะที่ลงท้ายด้วยคำเดียวกัน คือ คำว่า "-สัน" เนื้อหาของปริศนานั้นเป็นความรู้เกี่ยวกับนักร้อง นักกีฬา และ สินค้า

ต่างประเทศที่เข้ามาในความรับรู้ของคนในสังคมวัฒนธรรมไทย ทั้งไมเคิล จอห์นสัน เมจิก จอห์นสัน ไบรอัน ร็อบสัน และ แป้งเด็กจอห์นสัน สามารถพิจารณาได้ว่าเป็นส่วนกระแสวัฒนธรรมโลกที่แพร่เข้ามาในสังคมไทย คนไทยแสดงความรับรู้และก้าวทันโลกโดยประยุกต์ความรู้โลกาภิวัตน์ดังกล่าวมาเป็นส่วนหนึ่งของการละเล่นพื้นบ้านได้อย่างแยบยล

ส.สพานคู่ 23/41

เกมโชว์นี่โน่จำ (มาสเตอร์คีย์)

บัตรพกพาหาใช้หรู (มาสเตอร์การ์ด)

เหล้าดีเชิญพิสูจน์ (มาสเตอร์เบลนด์)

แม่บทสุด ชุดค้นแผน (มาสเตอร์แพลน)

(โสรัจจ์ สวัสดิกูล)

ปริศนาในตัวอย่างนี้แต่งด้วยคำประพันธ์ไทยประเภทกาพย์ยานี 11 ในส่วนของชุดคำเฉลยนั้นประกอบด้วย ชื่อของรายการเกมโชว์อันเป็นรูปแบบความบันเทิงที่ไทยรับมาจากตะวันตก ชื่อของบัตรเครติดที่มีเครือข่ายทั่วโลก ยี่ห้อสุราไทยที่ใช้เป็นภาษาอังกฤษ และศัพท์ภาษาอังกฤษที่หมายถึง "แผนแม่บท" ทุกคำมีลักษณะร่วมกันคือขึ้นต้นด้วยคำว่า "มาสเตอร์-" เหมือนกัน จะเห็นว่านายปริศนาได้ใช้ประโยชน์จากกระแสวัฒนธรรมต่างประเทศที่แพร่เข้ามาในสังคมไทย โดยนำมาจัดหมวดหมู่ใหม่โดยใช้เกณฑ์ทางภาษาเป็นหลักเพื่อใช้เล่นทายเพื่อความสนุกสนาน

ยานี 44/28

บาสดัง นั่งไม่ติด (NBA)

เรียนอังกฤษ ฟิตเสียงศัพท์ (AUA)

ลือเลื่อง เพื่องสายลับ (CIA)

กับถิ่นมุ่ง เมืองลุงแซม (USA)

(ประสิทธิ์ ปะสิว)

ในปริศนานี้ ส่วนตัวคำถามเป็นภาษาไทย และผูกด้วยคำประพันธ์ไทย แต่ในส่วนของตัวคำตอบนั้นเป็นภาษาอังกฤษซึ่งพ้องคำหลังคือคำว่า "A" นอกจากในส่วนของตัวภาษาที่แสดงความผสมผสานทางวัฒนธรรมแล้ว การนำเนื้อหาซึ่งเป็นเรื่องของวัฒนธรรมตะวันตกมาถามในรูปแบบปริศนาที่เป็นของไทยนั้นก็เป็นการผสมผสานทางวัฒนธรรมอีกรูปแบบหนึ่งที่พบในปริศนานี้

ในส่วนของปริศนาอะไรเอ่ย ก็มีตัวอย่างแสดงให้เห็นการผสานกระแสโลกาภิวัตน์เข้ากับรูปแบบการเล่นทายของไทย

- โคอะไรเอ่ยมีแต่หนัง

เฉลย: โคลัมเบียพิคเจอรส์ (Columbia Pictures)

ปริศนานี้นำชื่อของบริษัทที่ทำธุรกิจภาพยนตร์ระดับโลกมาใช้เป็นเนื้อหา ตัวปริศนาแสดงให้เห็นถึงความรับรู้ของคนไทยเกี่ยวกับบริษัทภาพยนตร์ของฮอลีวูดส์บริษัทนี้ และความสามารถในการ "เล่น" กับความรับรู้ใหม่นี้โดยนำไปผูกกับความกำกวมทางภาษาระหว่างคำไทยว่า "โค" (คำสุภาพของ วัว) และหน่วยคำเทียม (pseudo-morpheme)[5] (Dienhart 1999: 109, 122-123 Pepicello and Green 1984: 43) "โค-" ในชื่อ "โคลัมเบีย พิคเจอรส์" (Columbia Pictures) ผู้ที่เข้าใจตรรกะของปริศนานี้ต้องเป็นผู้ที่รับรู้ทั้งกระแสวัฒนธรรมโลกและกระแสวัฒนธรรมทางภาษาไทย

- โคอะไรมีแต่น้ำ ไม่มีเนื้อ

เฉลย: โคคาโคล่า

ในปริศนานี้ ผู้คิดปริศนาผนวกเอาชื่อของเครื่องดื่มสากลซึ่งเป็นตัวแทนหนึ่งของกระแสวัฒนธรรมโลกาภิวัตน์เข้ามาใช้เป็นเนื้อหาของปริศนา แก่นของปริศนาคือการนำความกำกวมทางภาษาของหน่อยคำเทียม "โค-" ซึ่งไม่มีความหมายในตัวเองมากล่าวถึงอย่างกำกวมเพื่อหลอกให้คิดว่าหน่วยคำนี้คือ คำว่า โค ซึ่งเป็นคำสุภาพของ "วัว" ผู้ฟังจึงถูกหลอกให้หลงทางไปไคร่ครวญหาสัตว์ที่ไม่มีเนื้อมีแต่น้ำดังที่บรรยายไว้ในปริศนา

- รถอะไรเอ่ยน่าเป็นห่วง

เฉลย: รถออดี้

ปริศนานี้สร้างขึ้นจากการสังเกตเครื่องหมายการค้าของรถยนต์ยุโรปยี่ห้อหนึ่งซึ่งเป็นรูปห่วงสี่ห่วงคล้องกันและมักจะติดอยู่ตรงด้านหน้าของตัวรถ และจากการสังเกตเห็นความกำกวมของกลุ่มเสียง /nâapenhùaŋ/ กลุ่มเสียงนี้สามารถตีความว่าเป็นวลีว่า "น่าเป็นห่วง" (ลักษณะอาการซึ่งควรจะต้องใส่ใจเป็นพิเศษ) หรือ เป็นประโยค "หน้าเป็นห่วง" (ด้านหน้ามีห่วง) การตีความอย่างแรกมีความเด่นชัด (saliency) มากกว่า เพราะเป็นวลีที่ใช้จนติดปากในภาษาไทย ดังนั้นเมื่อผู้ฟังได้ยินปริศนาก็มักจะนึกถึงความหมายในนัยยะนี้และถูกลวงให้หลงทางได้ ความกำกวมดังกล่าวนี้ถือเป็นความกำกวมในระดับโครงสร้าง (syntactic ambiguity)

- ชีอะไรชอบว่ายน้ำ

เฉลย: She likes to swim.

ในตัวอย่างนี้ความรู้ภาษาอังกฤษซึ่งเป็นภาษาสากลของโลกยุคโลกาภิวัตน์ได้กลายมาเป็นส่วนหนึ่งของปริศนาคำทายไทย ความคล้ายคลึงของการออกเสียงคำภาษาอังกฤษว่า she (หล่อน) และคำไทยว่า ชี (นักบวชเพศหญิง) ถูกนำมาสร้างเป็นแก่นหลักของปริศนา เมื่อพูดถึง "ชี" ในปริบทของข้อความภาษาไทยดังในปริศนานี้ "ชี" ที่เป็นคำไทยหมายถึง "นักบวชเพศหญิง" จะมีความเด่นกว่า ดังนั้นปริศนาจึงสามารถสกัดผู้ฟังให้หลงคิดโดยใช้ความหมายดังกล่าวเป็นหลักได้ ต่อเมื่อรู้ว่าคำเฉลยคือ "She likes to swim." ผู้ฟังจึงได้รู้ว่าปริศนาคำทายไทยข้อนี้ได้นำเอาความรู้ภาษาสากลมาใช้ในรูปแบบการละเล่นพื้นบ้านของไทย

- เกาะอะไรเอ่ยเห็นฉันวิ่ง

เฉลย: เกาะสิมิลัน (เกาะ see me run.)

เกาะสิมิลันนั้น หากออกเสียงให้คลาดเคลื่อนเล็กน้อยสามารถออกเสียงได้ว่า "เกาะซีมีรัน (เกาะ see me run)" ซึ่งแปลความอย่างหลวมๆ ได้ว่า "เกาะเห็นฉันวิ่ง" ปริศนาข้อนี้เล่นกับการผสมผสานของการใช้คำภาษาอังกฤษกับภาษาไทยดังได้อธิบายแล้ว

2. ***การประยุกต์ใช้เทคโนโลยีการสื่อสารเพื่อเป็นช่องทางในการเผยแพร่และการเล่นทายปริศนา***

นอกเหนือจากการปรับกระแสวัฒนธรรมโลกให้เป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมท้องถิ่นดังปรากฏในตัวอย่างปริศนาคำทายที่ยกมาแล้วนั้น การผสมผสานทางวัฒนธรรมอีกรูปแบบหนึ่งคือ การประยุกต์ใช้เทคโนโลยีการสื่อสารเพื่อเป็นช่องทางในการเผยแพร่และการเล่นทายปริศนาสมัยใหม่ โดยทั่วไปแล้วปริศนาคำทายเป็นการละเล่นที่เล่นกันในปริบทการสื่อสารแบบตัวต่อตัว (face-to-face communication) อย่างไรก็ดี ในสังคมไทยนั้น ก็มีการใช้ปริศนาคำทายในสื่อประเภทต่างๆ ด้วยเช่นกัน มีบันทึกว่าตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 เมื่อการพิมพ์เริ่มแพร่หลาย (ดู วิภา สิริสวัสดิ์ 2528: 20-39) ก็มีการลงพิมพ์ "โคลงทาย" ซึ่งเป็นปริศนาที่มีรูปแบบคล้ายปริศนาผะหมี ในหนังสือพิมพ์วชิรญาณสัปดาห์ ต่อมาเมื่อสื่อประเภทอื่นๆ เป็นที่แพร่หลายในสังคมไทย ก็มีการนำปริศนาคำทายมาเผยแพร่ผ่านสื่อนั้น ๆ ด้วย ตัวอย่างเช่น ในยุคแรกเริ่มของโทรทัศน์ไทย มีการจัดรายการเกมโชว์ ชื่อ "ผะหมี" โดย จำนงค์ รังสิกุล และได้นำปริศนาผะหมีมาเป็นปัญหาในรายการเพื่อให้ผู้ชมทางบ้านโทรศัพท์มาร่วมทายในรายการซึ่งออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหม (วิภา สิริสวัสดิ์ 2528: 36-37; อรนุช สุดประเสริฐ 2538: 12) ในช่วงปี พ.ศ. 2532 ถึง 2544 ในรายการเกมโชว์ชื่อ "เวทีทอง" ก็ได้มีการประยุกต์ใช้ปริศนาผะหมีทั้งแบบปริศนาร้อยกรองและปริศนารูปภาพเป็นส่วนหนึ่งของการแข่งขันในรายการ ในสื่อสิ่งพิมพ์ก็มีการนำปริศนาอะไรเอ่ยไปเผยแพร่ ดังเช่นในหนังสือการ์ตูนรายปักษ์ เช่น หนูจ๋า และหนังสือเกมรายปักษ์ เช่น Puzzle Kids, ปริศนา, หรรษา, และเกมลับสมอง (ดูรายละเอียดเพิ่มเติมใน Phakdeephasook 2003)

ในที่นี้จะขอกล่าวถึงรูปแบบการผสมผสานทางวัฒนธรรมที่พบในอินเทอร์เน็ตหรือระบบการสื่อสารผ่านเครือข่ายคอมพิวเตอร์ (Computer-Mediated Communication; CMC) ซึ่งถือเป็นช่องทางการสื่อสารของโลกยุคโลกาภิวัตน์ อินเทอร์เน็ตเริ่มพัฒนาขึ้นในสหรัฐอเมริกาในช่วงสงครามเย็น ในปี ค.ศ. 1957 ด้วยจุดมุ่งหมายทางยุทธศาสตร์การทหาร อย่างไรก็ตาม ในช่วงหลังจากสงครามเย็นสิ้นสุดลง อินเทอร์เน็ตก็ยังได้รับการพัฒนาอย่างต่อเนื่องแม้วัตถุประสงค์และรูปแบบการใช้งานจะแตกต่างจากวัตถุประสงค์เดิมไปโดยสิ้นเชิง (Wellman et al 1996: 214; Kitchin 1998) ในส่วนของประเทศไทยนั้น เริ่มมีการพัฒนาระบบการสื่อสารผ่านเครือข่ายคอมพิวเตอร์ (CMC) ในช่วงปีทศวรรษ 1980 (พ.ศ. 2523-2533) มีการทดลองส่งจดหมายอิเล็กทรอนิกส์ฉบับแรกจากประเทศไทยไปยังประเทศออสเตรเลียในปี ค.ศ. 1986 (พ.ศ. 2529) ในช่วงทศวรรษปี 1990 (พ.ศ. 2533-2543) ระบบการสื่อสารนี้ได้พัฒนาไปไกลมากจนทำให้มีเครือข่ายการ

สื่อสารครอบคลุมไปยังบริเวณต่างๆ ของประเทศอย่างกว้างขวาง และมีรูปแบบการสื่อสารใหม่ๆ เกิดขึ้นมากมาย (Palasri et al. 1999: 25-45)

ระบบการสื่อสารผ่านเครือข่ายคอมพิวเตอร์ หรือที่เข้าใจโดยทั่วไปว่า อินเทอร์เน็ตนี้ มีพลังในการสื่อสารที่น่าสนใจมาก กล่าวคือเครือข่ายครอบคลุมเกือบทั่วโลก และมีความเร็วในการส่งผ่านข้อมูลสูงมาก ความครอบคลุมที่ทั่วถึงกันและความเร็วในการติดต่อสื่อสารนี้เองทำให้การสื่อสารโดยใช้เทคโนโลยีนี้สามารถราวกับจะย่อโลก หรือในอีกแง่หนึ่งสามารถจะเอาชนะข้อจำกัดของสภาพทางกายภาพในโลกแห่งความเป็นจริง นอกจากนี้การที่ข้อมูลจากที่ต่างๆ สามารถส่งผ่านถึงกันได้อย่างเสรี เทคโนโลยีการสื่อสารนี้จึงมีส่วนลดความสำคัญของเส้นกั้นพรมแดนระหว่างประเทศต่างๆในโลกลงได้อย่างที่ไม่เคยปรากฏมาก่อน อันนำไปสู่คำนิยามของยุคโลกาภิวัตน์ว่า "ยุคโลกไร้พรมแดน"

นอกเหนือจากความครอบคลุมและความรวดเร็วในการสื่อสารแล้ว การสื่อสารระบบใหม่นี้มีคุณลสมบัติบางอย่างซึ่งสามารถประยุกต์ใช้ให้เกิดคุณูปการต่อการอนุรักษ์และเผยแพร่การละเล่นพื้นบ้านไทยได้ดังตัวอย่างที่ปรากฏในกับการเล่นทายปริศนาไทยในปัจจุบัน การสื่อสารผ่านเครือข่ายคอมพิวเตอร์เปิดโอกาสให้คนจากที่ต่างๆ ทั่วทุกมุมโลกสามารถ "พบปะ" และ แลกเปลี่ยนข้อมูลข่าวสาร ทำให้เกิดพื้นที่โลกเสมือน (virtual world) หรือที่เรียกอีกอย่างว่า "ไซเบอร์สเปซ (cyberspace)" ขึ้น ในโลกเสมือนนี้เองมีการรวมตัวของผู้ใช้เครือข่ายจนเกิดเป็น "ชุมชนเสมือน (virtual community)" อันเป็นแหล่งที่เกิดปฏิสัมพันธ์ระหว่างสมาชิกและเป็นแหล่งที่เอื้อต่อการสร้างสรรค์กิจกรรมทางวัฒนธรรมในรูปแบบที่อาจจะไม่เคยมีมาก่อน (ดูเพิ่มเติมที่ Reid 1995; Novak 1991; Benedikt 1991, Rheingold 1993, และ Kitchin 1998) กิจกรรมเหล่านี้หมายรวมไปถึงการเผยแพร่และในการเล่นปริศนาคำทายในยุคโลกาภิวัตน์ด้วย

การเล่นทายปริศนาบนไซเบอร์สเปซ สามารถทำได้ในหลายรูปแบบ ได้แก่ จดหมายอิเล็กทรอนิกส์แบบส่งต่อ (forwarded e-mail) เว็บไซต์ (website) ห้องสนทนา (chat room) กระดานสนทนา (web board discussion)

การเผยแพร่ปริศนาคำทายผ่านจดหมายอิเล็กทรอนิกส์แบบส่งต่อ และห้องสนทนาที่ปรากฏบ่อยคือการส่งต่อหรือการทายปริศนาอะไรเอ่ยในหมู่เพื่อนหรือคนรู้จักกลุ่มย่อย ปริศนาคำทายเป็นหนึ่งในบรรดาข้อมูลข่าวสารที่สมาชิกของกลุ่มย่อยเหล่านี้ส่งหรือสื่อสารถึงกัน ในทางตรงกันข้ามการเผยแพร่และการเล่นทายปริศนาผ่านเว็บไซต์ และกระดานสนทนาอิเล็กทรอนิกส์ (web discussion board) นั้นมีลักษณะเปิดกว้างมากกว่าเพราะผู้ที่จะแวะมาอ่านหรือร่วมกิจกรรมสามารถเป็นผู้ใดก็ได้ที่สนใจในกิจกรรมนี้ ในบทความนี้จะขอกล่าวถึงการเผยแพร่ในสองรูปแบบนี้เป็นสำคัญ

ในส่วนของเว็บไซต์ที่เกี่ยวข้องกับการเผยแพร่ปริศนาคำทายนั้น ในปัจจุบันมีหลายเว็บไซต์ ได้แก่ www.sanook.com, www.Mthai.com, www.funfanclub.com, และ บ้านปริศนาผะหมี (http://pamii.hypermart.net) ส่วนการเล่นปริศนาคำทายผ่านทางกระดานสนทนานั้นพบได้ที่ "โต๊ะห้องสมุด" ในเว็บไซต์ www.pantip.com

ปริศนาที่เผยแพร่ในสามเว็บไซต์แรกนั้นคือปริศนาอะไรเอ่ย ส่วนในเว็บไซต์สุดท้ายนั้นเน้นในเรื่องของปริศนาผะหมีเป็นสำคัญ การเผยแพร่ปริศนาอะไรเอ่ยในสามเว็บไซต์แรกที่กล่าวถึงนั้นทำได้โดยเปิดโอกาสให้ผู้ที่สนใจได้ลองทายปริศนาในคลังปริศนา และได้ลองส่งปริศนาใหม่ๆเพื่อให้ผู้อื่นได้ลองทายด้วย ในส่วนของการลองทายนั้น ที่เว็บ sanook.com และ Mthai.com ผู้สร้างระบบได้ออกแบบให้การเล่นทายมีความน่าตื่นเต้นมากกว่าการได้อ่านคลังปริศนา กล่าวคือ เริ่มแรกผู้อ่านจะได้เห็นเฉพาะส่วนของตัวปริศนา เมื่อผู้สนใจอ่านตัวปริศนาแล้วลองทายด้วยตัวเองแล้ว สามารถดูคำเฉลยได้โดย เลื่อนตัวชี้ (cursor) ไปยังส่วนที่เขียนว่า "เฉลย" เพื่อขอดูคำเฉลย ในส่วนของ funfanclub.com นั้นจะเปิดให้ผู้ลองทายส่งคำตอบเข้ามาก่อน จากนั้นสักระยะหนึ่งผู้ดูแลเว็บจะมาเฉลยปริศนานั้น ๆ สิ่งที่น่าสนใจอีกประการหนึ่งคือที่เว็บไซต์นี้มีการสร้างเกมออนไลน์ในลักษณะที่เลียนแบบรูปแบบรายการเกมเศรษฐีซึ่งเป็นเกมโชว์ดังระดับโลกที่เข้ามาตีตลาดในเมืองไทย หากแต่แทนที่จะใช้การถามคำถามเชิงวิชาการอย่างในรายการต้นแบบเกมในเว็บไซต์นี้ใช้ปริศนาอะไรเอ่ยวัดความสามารถของผู้แข่งขัน

ประเด็นที่น่าสนใจอีกอย่างคือ บริษัทที่ดูแลเว็บไซต์นี้ได้ผลิตตู้เกมแบบที่ใช้ในลานสวนสนุกต่างประเทศ แล้วบรรจุการทายปริศนาอะไรเอ่ยเป็นหนึ่งในเกมในตู้เกมนั้นด้วย ย่อมเป็นการยากที่จะปฏิเสธว่าผลประโยชน์ในเชิงพาณิชย์ที่เป็นแรงจูงใจในการผลิตตู้เกมและสร้างเว็บไซต์ต่างๆ เหล่านี้ แต่อย่างไรก็ดี ในประเด็นที่กิจกรรมดังกล่าวมีส่วนทำให้เกิดปริศนาใหม่ๆ และมีการเผยแพร่ไปยังกลุ่มเด็กรุ่นใหม่ก็นับเป็นผลพลอยได้ที่ควรให้ความสำคัญเช่นกัน

ในส่วนของเว็บไซต์สุดท้ายที่กล่าวถึงคือ "บ้านปริศนาผะหมี" นั้น มีความสัมพันธ์กับการใช้ปริศนาคำทายบนกระดานสนทนาโต้ตอบ กล่าวคือ เว็บไซต์นี้รวบรวมข้อมูลและความรู้ต่างๆ เกี่ยวกับปริศนาผะหมี และมีตัวเชื่อมโยง (link) ไปสู่กระดานสนทนาที่ "โต๊ะห้องสมุด" ในเว็บไซต์ www.pantip.com อีกด้วย เว็บไซต์ "บ้านปริศนาผะหมี" สร้างขึ้นและดูแลโดยคุณ "โดโรธี" ซึ่งเป็นสมาชิกของกลุ่มผู้นิยมเล่นทายปริศนาผะหมีที่ "โต๊ะห้องสมุด" เว็บไซต์บ้านปริศนาผะหมีสร้างขึ้นเพื่อเก็บกระทู้ปริศนาเก่าๆ ที่เล่นทายบน "โต๊ะห้องสมุด" เนื่องจากเว็บไซต์ pantip.com จะเก็บกระทู้เก่าไว้เพียงชั่วระยะเวลาหนึ่งแล้วก็จะลบทิ้งไปเพื่อให้มีเนื้อที่สำหรับข้อมูลใหม่ๆ นอกจากนี้มีครั้งหนึ่งที่ระบบล่มทำให้กระทู้ปริศนาเก่าๆ ที่เก็บไว้ในคลังข้อมูลของ "โต๊ะห้องสมุด" สูญหายไป "โดโรธี" จึงคิดสร้างเว็บไซต์แฝดเพื่อเป็นคลังเก็บข้อมูลกระทู้ปริศนาผะหมีในช่วงต่อมา เว็บไซต์นี้สร้างขึ้นตั้งแต่ปี พ.ศ. 2542 จนกระทั่งถึงปัจจุบัน (พ.ศ. 2547)

ในส่วนของกิจกรรมการเล่นทายปริศนาผะหมีบนกระดานสนทนา (web discussion board) "โต๊ะห้องสมุด" ในเว็บไซต์ pantip.com นั้น เกิดจากความคิดของสมาชิกที่ใช้สมญานามว่า "ตั่วปุ๊ย" ซึ่งเดิมเป็นชาวชลบุรี และรู้จักการเล่นทายปริศนาพื้นบ้านชนิดนี้เพราะเคยพบเห็นในงานศพ ต่อมาการละเล่นชนิดนี้เริ่มเลือนหายไป "ตั่วปุ๊ย" อยากจะลองฟื้นฟูและอนุรักษ์กิจกรรมดังกล่าวขึ้นมาจึงได้ริเริ่มและนำเสนอการเล่นทายปริศนาผะหมีแก่เพื่อนสมาชิก "โต๊ะห้องสมุด" ดังปรากฏในกระทู้ชื่อ "ปริศนาร้อยกรอง (ผะหมี) บทที่หนึ่ง: กระทู้นี้ท่านได้แต่ใดมา" ข้างล่างนี้

==========

ปริศนาร้อยกรอง (ผะหมี) บทที่หนึ่ง: กระทู้นี้ท่านได้แต่ใดมา

เนื้อความ:

ย้อนรำลึกนึกถึงตอนเป็นเด็ก เจ้าตัวเล็กช่างคิดเจ้าปัญหา
ได้ไปร่วมงานศพกับบิดา เห็นคนมาชุมนุมรุมล้อมกัน
เอ๊ะ เขาทำอะไรกันนั้นหนอ ขอที่ว่างให้พ่อและตัวฉัน
นั่งลงมองกระดานแล้วคิดพลัน คลายปมนั้นให้ออกบอกทุกคน
ใครทายได้มีรางวัลเขามอบให้ ทายไม่ได้ไม่เป็นไรดูน่าสน
คิดแล้วคิดคิดให้ได้คลายเล่ห์กล คิดกันจบปวดหัวตุบฟุปหลับไป
มาวันนี้นึกคึกอยากจะเล่น แต่ไม่เห็นหาไม่เล่นที่ไหน
งั้นคิดเองก็ได้ไม่เป็นไร วานท่านไขปริศนาขอท้าทาย

ปริศนาบทที่หนึ่ง:

กระทู้นี้ท่านได้แต่ใดมา อย่ามัวช้ารีบตอบมาก่อนจะสาย
ท้องไม่รับทับไม่ร้องฟ้องทนาย ใช่ความหมายแย่แย่แค่ร้องเพลง
ฮัลโหล ฮัลโหล ฮัลโหล เฮียเหรอคะ ของหนูน่ะดิจิตอลเวิรลด์โฟนเจ๋ง
ต่ำกว่ายศพลตรีนิดเดียวเอง ท้าคนเก่งไขปริศนาอย่าช้าเอย

==========

จากคุณ: You'll never walk alone

ตั่วปุ๊ย [23 มีนาคม 2542: 22: 55: 14]

==========

คำตอบของปริศนาบทที่หนึ่งนี้ คือ พันธุ์ทิพย์ พันกร พันแปด และ พันเอก ทั้งสี่คำตอบมีลักษณะพ้องคำหน้า คือ ขึ้นต้นด้วยพยางค์ว่า "พัน" เหมือนกัน "พันธุ์ทิพย์" เป็นชื่อของเว็บไซต์ที่ผู้อ่านได้พบกระทู้ปริศนานี้ "พันกร" เป็นชื่อของนักร้อง พันกร บุญยะจินดา ผู้ซึ่งมีผลงานเพลงบทหนึ่งมีเนื้อร้องว่า "ท้องไม่รับทับไม่ร้อง" สำหรับ "พันแปด" นั้น เป็นชื่อเรียกย่อของระบบโทรศัพท์มือถือ "เวิรลด์โฟน" ซึ่งส่งสัญญาณที่คลื่นความถี่ 1800 เมกกะเฮิรตซ์ ส่วน "พันเอก" นั้น หมายถึงยศของนายทหารรองจากยศพลตรี ปริศนานี้มีรูปแบบเป็นท้องถิ่นเพราะใช้ภาษาไทย ประพันธ์ด้วยฉันทลักษณ์ไทยและมีขนบการละเล่นแบบไทย หากแต่ว่ามีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตสมัยใหม่ และเผยแพร่ผ่านสื่อที่มีความเป็นสากล ทั้งสองอย่างหลังนั้นเป็นผลพวงของการแพร่กระแสโลกาภิวัตน์เข้ามาในสังคมไทยอย่างชัดเจน

ด้วยเหตุที่ "โต๊ะห้องสมุด" เป็นแหล่งชุมนุมของผู้ที่รักและสนใจในเรื่องหนังสือและการประพันธ์เป็นพื้นอยู่แล้ว การนำเสนอกิจกรรมดังกล่าวจึงได้รับการตอบรับจากเพื่อนสมาชิกกลุ่มหนึ่ง ทำให้มีการสานต่อ

การเล่นทายปริศนาดังกล่าวมาเป็นลำดับ จนกระทั่งถึงปัจจุบันมีกระทู้ปริศนาผะหมีที่เล่นทายผ่านทางกระดานสนทนาอิเล็กทรอนิกส์แห่งนี้แล้วกว่า 700 กระทู้ ดังนั้นจึงนับได้ว่าการเล่นทายปริศนาผะหมีผ่านทางกระดานสนทนาอิเล็กทรอนิกส์นี้เป็นตัวอย่างที่ดีของการอนุรักษ์และเผยแพร่การละเล่นพื้นบ้านไทยผ่านช่องทางการสื่อสารสมัยใหม่เพื่อทดแทนกิจกรรมซึ่งผู้ริเริ่มเกรงว่าจะเลือนหายไปจากสังคมไทย การสร้างสรรค์กิจกรรมออนไลน์นี้แสดงให้เห็นว่าหากรู้จักปรับใช้ เทคโนโลยีสมัยใหม่ก็เอื้อประโยชน์ต่อการสืบสานวัฒนธรรมท้องถิ่นได้เป็นอย่างดี

อีกส่วนหนึ่งที่ควรกล่าวถึง คือ พลังในการเชื่อมโยงสื่อสารของอินเทอร์เน็ต สมรรถนะดังกล่าวนี้ทำให้ผู้ที่จะเข้าร่วมกิจกรรมทายปริศนาผะหมีออนไลน์ไม่จำเป็นจะต้องอยู่ร่วมกัน (co-presence) ในสถานที่และเวลาเดียวกันอย่างกิจกรรมผะหมีในโลกแห่งความเป็นจริง ผู้ที่สนใจจะสามารถเข้ามาอ่านกระทู้และร่วมลองทายได้ หากผู้นั้นสามารถใช้อินเทอร์เน็ตได้ ไม่ว่าจะอยู่ณ มุมใดของโลก มีตัวอย่างปรากฏว่า ครั้งหนึ่งมีคนไทยซึ่งอยู่ต่างแดน ได้เข้ามาอ่านพบกระทู้ปริศนาผะหมี และอยากจะร่วมกิจกรรม แต่เนื่องด้วยไม่สามารถใช้แป้นพิมพ์อักษรไทยได้ จึงได้แต่งคำประพันธ์มาร่วมทายโดยใช้ภาษาอังกฤษผสมการรูปแบบฉันทลักษณ์ไทย ตัวอย่างนี้แสดงให้เห็นพลังของสื่อโลกาภิวัตน์นี้ที่ทำให้คนไทยที่ไม่ได้อยู่ในประเทศไทยสามารถมีส่วนร่วมในกิจกรรมท้องถิ่นอย่างการเล่นทายปริศนาผะหมีได้

สรุป

การผสมผสานทางวัฒนธรรมที่ปรากฏในการละเล่นปริศนาคำทายไทยปัจจุบัน ทำให้คติชนประเภทนี้มีลักษณะแปลกใหม่ไปจากเดิม องค์ประกอบของวัฒนธรรมโลกและวัฒนธรรมท้องถิ่นที่ผสมอยู่ในการละเล่นเหล่านี้แสดงออกถึงความคิดสร้างสรรค์ในการปรับประยุกต์วัฒนธรรมต่างถิ่นให้เข้ากับวัฒนธรรมท้องถิ่น ทั้งในแง่ของรูปแบบ เนื้อหา และการนำเสนอ ด้วยความแปลกใหม่นี้ทำให้อาจกล่าวได้ว่าการเล่นทายปริศนาไทยในยุคปัจจุบันมีลักษณะที่เป็น "วัฒนธรรมที่สาม (third culture)" กล่าวคือเป็นวัฒนธรรมไทยรูปแบบใหม่ที่เปลี่ยนแปรไปอันเป็นผลจากการปะทะและประสานวัฒนธรรมไทยและวัฒนธรรมโลก (ดู Koanantakool 1994)

นอกจากนี้แล้ว หากมองย้อนจากตัวการละเล่นไปกลับไปสู่ตัวผู้สร้างและผู้เล่นทายปริศนาเราก็จะพบปฏิสัมพันธ์ระหว่างผลผลิตใหม่ทางวัฒนธรรมนี้กับตัวกลุ่มคนผู้สร้างและเสพงานนี้ กล่าวคือการละเล่นปริศนาคำทายทั้งในส่วนของเนื้อหาและรูปแบบการนำเสนอสะท้อนให้เห็นว่าอัตลักษณ์ของกลุ่มคนที่สนุกกับการละเล่นนี้ว่าเป็นคนกลุ่มใหม่ที่รับรู้และซึมซับกระแสวัฒนธรรมโลกไปพร้อมๆ กับการเรียนรู้วัฒนธรรมของท้องถิ่นตน ในทางกลับกันปริศนาคำทายใหม่ๆ เหล่านี้ก็รองรับความต้องการสิ่งบันเทิงใจของคนไทยยุคโลกาภิวัตน์ คนรุ่นใหม่เหล่านี้เติบโตในยุคแห่งการรับรู้กระแสวัฒนธรรมโลกในรูปแบบต่างๆ ผ่านทางสื่อและการแพร่ของลัทธิบริโภคนิยม สิ่งบันเทิงใจสำหรับคนเหล่านี้จึงต้องสอดรับกับรูปแบบวิถีชีวิตและความรับรู้ที่ปรับเปลี่ยนไป

เชิงอรรถ

1. แม้ว่า ผะหมี และโจ๊ก จะมีลักษณะปลีกย่อยบางประการแตกต่างกัน แต่ลักษณะโดยรวมนั้นคล้ายคลึงกัน ดังนั้นในบทความนี้จะขอกล่าวถึงปริศนาทั้งสองกลุ่มนี้รวมกันไป

2. เอกสารภาษาไทยบางเล่มกล่าวถึงเทศกาลดังกล่าวว่าคือเทศกาลสารทเดือนแปด (รุ่งอรุณ ทีฆชุณหเถียร 2532: 7-8) บางเล่มกล่าวรวมๆ โดยไม่ระบุเจาะจง (สมดุลย์ ทำเนาว์ 2537: 14) อย่างไรก็ดี เอกสารภาษาอังกฤษหลายเล่มกล่าวตรงกันว่า การเล่นทายปริศนาโคมไฟจัดในเทศกาลโคมไฟในเดือนอ้าย (Eberhard 1952: 64-65; Plaks 1996: 230; Eber 1996: 238)

3. ดูเพิ่มเติมใน Phakdeephasook 2003: Ch. 4

4. ข้อความส่วนนี้เรียกว่า "หัวโจ๊ก" หรือ หัวปริศนา มีไว้สำหรับอ้างอิงถึงปริศนาแผ่นนั้นๆ เพื่อความสะดวกในการเล่นทาย เพราะว่าในการเล่นทายจริงจะมีการติดแผ่นปริศนาขึ้นไว้บนกระดานครั้งละประมาณ 50-80 แผ่น

5. หน่วยคำเทียม (pseudo-morpheme) คือ หน่วยเสียงที่ทำให้เสมือนเป็นหน่วยคำ คือทำเสมือนว่าเป็นหน่วยที่มีความหมายเพราะมีรูปลักษณ์คล้ายหน่วยคำที่มีอยู่แล้วในภาษา แต่แท้ที่จริงแล้วหน่วยนั้นเป็นเพียงส่วนประกอบของคำ ซึ่งหากแยกออกมาอยู่โดดๆ จะไม่มีความหมายในตัวมันเอง (Dienhart 1999: 109, 122-123 Pepicello and Green 1984: 43)

บรรณานุกรม

กุลลินี มุทธากลิน. 2541. ยุควัฒนธรรมบริโภคนิยมครองโลก: สร้างมายาภาพให้เป็นสัจจะเทียม. ใน *ไทยยุควัฒนธรรมทาส*. พิทยา ว่องกุล, บรรณาธิการ. กรุงเทพฯ: โครงการวิถีทรรศน์, 85-104.

เชษฐา พวงหัตถ์. 2541. จักรวรรดินิยมทางวัฒนธรรมในปลายศตวรรษที่ 20. ใน *ไทยยุควัฒนธรรมทาส*. พิทยา ว่องกุล, บรรณาธิการ. กรุงเทพฯ: โครงการวิถีทรรศน์, 193-211.

ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร. 2545.*วาทกรรมการพัฒนา: อำนาจ ความรู้ ความจริง เอกลักษณ์ และ ความเป็นอื่น* (ฉบับปรับปรุง). กรุงเทพฯ: วิภาษา.

นพคุณ คุณาชีวะ. 2519. การจัดหมวดหมู่ปริศนาของไทย. กรุงเทพฯ: กรมการฝึกหัดครู.

บุญรอด ปานปุณนัง. 2504ก. โจ๊กเมืองชล 1. *ไทย-ไท*. 494: 5 กรกฎาคม 2504.

_____. 2504ข. โจ๊กเมืองชล 2. *ไทย-ไท*. 495:10 กรกฎาคม 2504.

_____. 2504ค. โจ๊กเมืองชล 3. *ไทย-ไท*. 496: 15 กรกฎาคม 2504.

ประเทือง คล้ายสุบรรณ. 2529. *ปริศนาคำทาย*. กรุงเทพฯ: สุทธิสารการพิมพ์.

พังเพย ใจรักธรรม. ม.ป.ป. *โจ๊ก*.

พิทยาลักษณ์ สิทธิถาวร. 2528. *การศึกษา "โจ๊ก" จากอำเภอพนัสนิคม จังหวัดชลบุรี*. วิทยานิพนธ์ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

รุ่งอรุณ ทีฆชุณหเถียร. 2532. *รายงานการวิจัยเรื่อง ปริศนาคำทาย: การวิเคราะห์กลวิธีในการใช้ภาษา*. คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์, มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

วิภา ศิริสวัสดิ์. 2526. *วิวัฒนาการของปริศนาคำทายไทยและการนำมาใช้ในการเรียนการสอนระดับประถมศึกษา*, วิทยานิพนธ์ปริญญาครุศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สมดุลย์ ท่าเนาว์. 2537. *โจ๊กปริศนา* (ฉบับปรับปรุง); พิมพ์ครั้งที่ 3. ชลบุรี: กมลศิลป์การพิมพ์.

สามารถ ศักดิ์เจริญ. 2543 ก. *ปริศนาร้อยกรอง 1*. นครปฐม: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร.

_____. 2543 ข. *ปริศนาร้อยกรอง 2*. นครปฐม: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร.

อรนุช สุดประเสริฐ. 2538. การวิเคราะห์รายการเกมโชว์และควิซโชว์ทางโทรทัศน์. วิทยานิพนธ์ปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

Appadurai, Arjun. 1996. *Modernity at Large: Cultural Dimension of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Benedikt, Michael. 1991. Cyberspace: Some Proposals. In *Cyberspace: First Steps*, ed. Michael Benedikt, pp. 119-224. Cambridge, Mass.: The MIT Press.

de Saussure, Ferdinand. 1916. *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot. (Translated by Wade Baskin. 1959. *Course in General Linguistics*. New York: Philosophical Library.)

Dienhart, John M. 1999. A Linguistic Look at Riddles. *Journal of Pragmatics* 31: 95-125.

Dirlik, Arif. 1996. The Global in the Local. In *Global/Local: Cultural Production and the Transnational Imaginary*, eds. Rob Wilson and Wimal Dissanayake, pp. 21-45. Durham: Duke University Press.

Eber, Irene. 1996. Riddles in *The Dream of the Red Chamber*. In Untying the Knot: On Riddles and Other Enigmatic Modes, eds. Galit Hasan-Rokem, and David Shulman, pp. 237-251. New York/ Oxford: Oxford University Press.

Ekerhard, Wolfram. 1952. *Chinese Festival*. New York: Henry Shuman.

Featherstone, Mike. 1996. Localism, Globalism, and Cultural Identity. In *Global/Local: Cultural Production & the Transnational Imaginary*, eds. Rob Wiloson and Wimal Dissanayake, pp. 46-77. Durham: Duke University Press.

_____. 1995. Undoing Culture: Globalization, Postmodernism and Identity. Thousand Oaks: Sage.

Hannerz, Ulf. 1996. *Transnational Connection: Culture, People, Places*. London/New York: Roudledge.

Kitchin, Rob. 1998. *Cyberspace: The World in the Wires*. Chichester, West Sussex: John Wiley & Sons.

Koanantakool, Paritta Chalermpow. 1994. Thai Culture in the Global Age. In *Information Superhighways and Cultural Diversity: Communication and Local Culture in the Global Age*, ed. Malee Boonsiripunth, pp. 83-93. Bangkok: Faculty of Journalism and Mass Communication, Thammasart Univerity.

Lau, Kimberly J. 1999. Folklore and Theories of Globalization. *Folklore Forum* 30 (1/2): 55-71.

Lieber, Michael D. 1976. Riddles, Cultural Categories, and World View. *Journal of American folklore* 89: 255-265.

McLuhan, Marshall. 1964. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: McGraw-Hill.

McLuhan, Marshall, and Bruce R. Powers. 1989. *The Global Village: Transformations in World Life and Media in the 21st Century*. New York/ Oxford: Oxford University Press.

Nederveen Pieterse, Jan. 1995. Globalization as Hybridization. In Global Modernities, eds. Mike Featherstone, Scott Lash, and Roland Robertson, pp. 45-68. London: Sage.

Novak, Marcos. 1991. Liquid Architecture in *Cyberspace. In Cyberspace: First Steps*, ed. Michael Benedikt, Cambridge, Mass.: MIT Press.

Palasri, Sirin, Steven Hunter, and Zita Wenzel. 1999. *The History of the Internet in Thailand*. Eugene: University of Oregon Books.

Pepicello, W. J., and Thomas A. Green. 1984. *The Language of Riddles: New Perspectives.* Columbus: Ohio State University Press.

Phakdeephasook, Siriporn. 2003. *Dynamics and Interconnectivity of Riddling in the Social Life of Central Thailand*. Ph.D. Dissertation, University of Pennsylvania.

Plaks, Andrew H. 1996. Riddle and Enigma in Chinese Civilization. In *Untying the Knot: On Riddles and Other Enigmatic Modes*, eds. Galit Hasan-Rokem, and David Shulman, pp. 227-236. New York/ Oxford: Oxford University Press.

Reid, Elizabeth. 1995. Virtual Worlds: Culture and Imagination. In *CyberSociety: Computer-Mediated Communication and Community*, ed. Steven G. Jones, pp. 164-183. Thousand Oaks, CA.: Sage

Rheingold, Howard. 1992. A Slice of Life in My Virtual Community. Available gopher://gopher.well.sf.ca.us/00/Community/virtual_communities92.

_____. 1993. *The Virtual Community: Homesteading on the Electronic Frontier.* Reading, MA.: Addison-Wesley.

Robertson, Roland. 1995. Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity. In Global Modernities, eds. Mike Featherstone, Scott Lash, and Roland Robertson, pp. 25-44. London: Sage.

Shuman, Amy. 1993. Dismantling Local Culture. *Western Folklore* 52: 345-364.

Surratt, Carla G. 1998. *Netlife: Internet Citizens and their Communities*. Commack, NY.: Nova Science Publishers.

Wellman, Barry, et al. 1996. Computer Networks as Social Networks: Collaborative Work, Telework, and Virtual Community. *Annual Review of Sociology* 22: 213-238.