

ขับลื้อ : พลังแห่งการขับเคลื่อนและการมีส่วนร่วมทางวัฒนธรรมในสังคมยุคดิจิทัล

องอาจ อินทนิเวศ
มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงราย

บทคัดย่อ

ขับลื้อ เป็นศิลปะการแสดงประเภทการขับร้องเพลงพื้นบ้านของชาวไทลื้อ ที่ใช้นำเรื่องราวตำนานทางพระพุทธศาสนา ประเพณีวัฒนธรรม วิถีการดำเนินชีวิต การเกี่ยวพาราสี และปฏิภาณไหวพริบในการคิดบทคำร้องทันทีทันใด เนื้อเรื่องในการขับเรียกว่า “คำขับ” มีลักษณะเป็น “ร่าย” มีเครื่องดนตรีบรรเลงประกอบคือ ปี่ไม้ไผ่ เรียกว่า ปี่ลื้อ จำนวน ๑ เล่า แบ่งลักษณะสำเนียงการขับออกเป็นสามสำเนียง ได้แก่ สำเนียงสิบสองปันนา สำเนียงยอง และสำเนียงประยุกต์ การขับลื้อสามารถพบเห็นได้ในงานมงคลภายในชุมชนของชาวไทลื้อหรืองานแสดงทางวัฒนธรรมประจำปี การเป็นศูนย์กลางด้านสุนทรียะในชุมชน ที่คอยเสริมสร้างความสุขควบคู่ไปกับการเรียนรู้ และการสร้างความสัมพันธ์ให้เกิดขึ้นในชุมชน สังคมชาวไทลื้อแล้ว การดำเนินชีวิตที่เกี่ยวข้องกับเทคโนโลยี และโลกออนไลน์จึงทำให้บทบาทของการขับลื้อต้องปรับตัวให้เข้ากับยุคสมัยต่อการเป็นพลังขับเคลื่อน และการมีส่วนร่วมทางวัฒนธรรมของสังคมยุคดิจิทัล ด้วยการทำหน้าที่เป็นสื่อกลางในการบอกเล่า นำเสนอเรื่องราวความเป็นไปในสังคม จึงทำให้การขับลื้อเปรียบเสมือนนักสื่อสาร นักประชาสัมพันธ์ที่คอยเป็นพลังในการขับเคลื่อนสร้างความร่วมแรง ร่วมใจ ร่วมมือในงานสำคัญหลายต่อหลายครั้งตั้งแต่สังคมในหน่วยเล็กในชุมชน จนถึงสังคมที่เป็นหน่วยใหญ่ดังเช่นสังคมยุคดิจิทัลเพื่อให้เกิดการมีส่วนร่วมต่อการยกระดับคุณภาพชีวิตของสังคมชาวไทลื้อและคนทั่วไปอย่างต่อเนื่อง อย่างไรก็ตามข้อเสนอแนะในส่งเสริมคุณค่า และสนับสนุนศิลปะการแสดงขับลื้อ เช่น สนับสนุนการดำเนินกิจกรรมทางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับการขับลื้อเพื่อเป็นการเปิดให้มีพื้นที่แสดง ส่งเสริมการจัดตั้งศูนย์การเรียนรู้ด้านการขับลื้อ เสริมสร้างความรู้เพื่อผลิตครูสอนการขับลื้อ ส่งเสริมการประชาสัมพันธ์เผยแพร่ให้เยาวชนได้รับรู้และมีความเข้าใจอย่างทั่วถึง มีการจัดเก็บบันทึกคำขับให้เป็นลายลักษณ์อักษรในรูปแบบภาษาไทย เป็นต้น

คำสำคัญ : ขับลื้อ / ดนตรี / ไทลื้อ / วัฒนธรรม / สังคมยุคดิจิทัล

Abstract

Kub Lue is a kind of Tai Lue's singings that needs sagacity to improvise lyrics instantly. Sometimes stories in Buddhism or Tai Lue's tradition as well as people's daily lives or activities are used to compose the lyrics. This kind of singing is accompanied by a flute called "Pee Lue". The story of singing is called "Kham Kub". It looks like "Casting" There is a musical

instrument to accompany the bamboo flute, called Pi Lue, number 1, divided into three accents; namely Xishuangbanna accent, Yong city accent, and applied accent. Lue can be seen in auspicious events within the Tai Lue community. or annual cultural show Being an aesthetic center in the community that enhances happiness along with learning and building relationships in the community Tai Lue society lifestyle related to technology, And the online world, therefore, the role of Lue has to adapt to the era to become a driving force. and cultural participation in the digital society. by acting as a medium for telling present a story about the possibility of society Therefore, driving Lue is like a communicator. publicist Which is waiting to be the driving force to create cooperation and cooperation in important tasks many times since the society in the small unit in the community to a society that is a large unit such as a digital society in order to continually contribute to improving the quality of life of the Tai Lue society and the general public. However, suggestions in promoting values and to support the performing arts of Lue, such as supporting cultural activities related to Lue to open up a space for performances Promote the establishment of a Lue Learning Center Enhance knowledge to produce Lue teachers Promote public relations and disseminate the youth to know and have a thorough understanding. Records of driving words are kept in written form in Thai language, etc.

Key words: Cultural / Digital Society / Kub Lue / Music / Tai Lue

บทนำ

ไทลื้อ เป็นกลุ่มชาติพันธุ์กลุ่มหนึ่งที่เข้ามาตั้งถิ่นฐานบ้านเรือนอาศัยอยู่ภายในขอบเขตดินแดนประเทศไทยมาเป็นเวลานานกว่าสองร้อยปีแล้ว ในอดีตมีการกวาดต้อนผู้คนให้ไปอาศัยตามเมืองต่าง ๆ พบมากในเขตภาคเหนือ ได้แก่ จังหวัดเชียงราย เชียงใหม่ พะเยา ลำปาง ลำพูน แพร่ และน่าน กลุ่มไทลื้อเป็นกลุ่มที่มีอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่ชัดเจนกลุ่มหนึ่ง ตั้งแต่เสื้อผ้า เครื่องแต่งกาย อาหารการกิน ขนบธรรมเนียมประเพณี ความเชื่อ ตลอดจนวิถีการดำเนินชีวิต ชาวไทลื้อ เป็นกลุ่มคนที่พูดภาษาตระกูลไต มีถิ่นฐานเดิมอยู่ในเขตสิบสองปันนา ประเทศสาธารณรัฐประชาชนจีน ชาวจีนเรียก ชาวไทลื้อว่า “หลี่” หรือ “ส่วยไปอี” และเรียกเมืองเชียงรุ้ง เมืองหลวงของไทลื้อว่า “เซอหลี่” ชาวไทลื้อนิยมตั้งบ้านเรือนอยู่ตามที่ราบลุ่มแม่น้ำ และที่ราบระหว่างหุบเขา โดยมี “น้ำของ” หรือแม่น้ำโขงเป็นแม่น้ำสำคัญ รวมถึงแม่น้ำสายย่อยที่ไหลผ่านเมืองต่าง ๆ เช่น น้ำฮ่าไหลผ่านเมืองฮ่า น้ำเฮ้มไหลผ่านเมืองเฮ้ม เป็นต้น การที่มีแม่น้ำโขงไหลผ่านทำให้รัฐสิบสองปันนาแบ่งออกเป็นสองฝั่ง คือ ฝั่งตะวันตกหกพันนา และฝั่งตะวันออกหกพันนา มีความเป็นไปได้ว่าชาวไทลื้อจะเป็นกลุ่มไทแรกเริ่มที่ถือกำเนิดขึ้นในจีนตอนใต้ แล้วอพยพไปตั้งถิ่นฐานตามแหล่งต่างๆ จนเกิดเป็นกลุ่มได้อื่นๆ

ตามมา โดยหลักฐานที่ชัดเจนที่สุด คือ การแตกสายตระกูลออกไปเป็นชาวไทย-ยองและชาวไทยเขิน ในเขตเมือง เชียงตุง ประเทศสหภาพเมียนมาร์ ซึ่งมีขนบธรรมเนียม ความเชื่อและวิถีชีวิตที่คล้ายคลึงกันคนไทกลุ่มอื่นในหลาย ๆ พื้นที่

ในช่วงประมาณปี พ.ศ.๒๓๒๕ ชาวไทลื้อในแคว้นสิบสองปันนา ได้ถูกพระยาภาววิละทำการกวาดต้อนจากสิบสองปันนามายังเชียงใหม่ เพื่อตั้งชุมชนต่างๆ หรือที่เรียกว่า ยุค “เก็บผักใส่ซ้า เก็บข้าใส่เมือง” การเก็บข้าใส่เมืองนั้น ขึ้นต้นออกเกลี้ยกล่อมหัวนาล้อมให้อพยพเข้ามาร่วมสร้างพัฒนาบ้านเมือง ต่อมากลายเป็นการใช้กำลังกวาดต้อนเทครัว ส่งกองทัพออกไปทำสงครามกวาดต้อนถึงเขตพม่า เขตสิบสองปันนา คนที่ถูกเทครัวอพยพลงมาจึงมีหลายเผ่าพันธุ์ นับแต่กระเหรี่ยง ต้องซู เจี้ยว ไท-ยอง รวมถึงไทลื้อด้วย และในปี พ.ศ.๒๔๙๒ เกิดการนำระบอบการปกครองแบบคอมมิวนิสต์มาใช้ ชาวไทลื้อในสิบสองปันนาเริ่มย้ายถิ่นฐาน และทยอยออกจากเมืองมาเรื่อย ๆ และในปี พ.ศ.๒๕๐๑ เกิดการปฏิวัติวัฒนธรรมครั้งใหญ่ ชาวไทลื้อในสิบสองปันนาจึงหลบหนีออกเมืองมากที่สุดไปหลากหลายทิศทาง เช่น สายที่ ๑ เข้าสู่เมืองเชียงตุง ประเทศพม่า สายที่ ๒ เข้าสู่เมืองยอง ประเทศพม่า สายที่ ๓ เข้าสู่เมืองสิงห์-เมืองอู่ ประเทศ สปป.ลาว และสายที่ ๔ เข้าสู่ทางจังหวัด เชียงราย เชียงใหม่ ของประเทศไทย

ขับลื้อ : ศิลปะการแสดงของชาวไทลื้อ

ศิลปะการแสดงของชาวไทลื้อมีหลายประเภท เช่น การฟ้อนดาบ การฟ้อนเจิง ตบมะพาบ ฟ้อนนก ฟ้อนปอยบังไฟ ขับป่าหาโหล (ขับป่าหาพิน) ขับโลงน้ำ โลงหนอง และการขับลื้อ ซึ่งเป็นการขับร้องเพลงชนิดหนึ่งของชาวไทลื้อ มีลักษณะของทำนองที่สอดคล้องกับเนื้อร้องอย่างไร้เพราะลงตัว โดยใช้ไหวพริบในการคิดบท ร้องทันทีทันใด หรือจะนำเอาเรื่องราวในพระพุทธศาสนา เรื่องราวของการเล่าเรื่องประเพณีวัฒนธรรมดั้งเดิมของชาวไทลื้อในรอบปี หรือกิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับการทำมาหากิน การขับลื้อจะขับร้องร่วมกับเครื่องดนตรีประเภทเป่าเรียกว่า “เป่าลื้อ” อีกจำนวน ๑ เล่า เป่าลื้อ เป็นเป่าไม้ไผ่ มีขนาดความยาวโดยเฉลี่ยประมาณ ๔๕ เซนติเมตร โดยขนาดของเป่าจะสัมพันธ์กับลักษณะคุณภาพของเสียง เช่น หากช่างขับลื้อเป็นผู้หญิงซึ่งมีเสียงสูง ช่างเป่าจะเลือกเป่าขนาดเล็ก เพราะเป่าขนาดเล็กนั้นจะให้เสียงที่สูง ถ้าหากช่างขับลื้อเป็นผู้ชายเสียงจะใหญ่ ช่างเป่าก็จะเลือกใช้เป่าที่มีขนาดใหญ่ขึ้นไป ดังเช่น ประสิทธิ์ เลี้ยวสิริพงศ์ (๒๕๔๒: ๒๐) ได้กล่าวว่า ขับลื้อ เป็นศิลปะการขับร้อง ในลักษณะวรรณกรรมผสมดนตรี ส่วนที่เป็นวรรณกรรมในการขับลื้อ คือ “คำขับ” หรือ “คำวขับ” ส่วนที่เป็นดนตรี คือ ทำนองและลีลา ซึ่งมีทำนองเดียวสำหรับให้ช่างขับต้นคำขับโดยไม่มีข้อจำกัดตายตัวในด้านความยาวของวรรค ขับลื้อมีผู้นำเสนอสองฝ่าย คือ ผู้ขับร้องกับผู้เล่นดนตรี ผู้ขับร้องเรียกว่า “ช่างขับ” ส่วน ผู้บรรเลงดนตรี เรียกว่า “ช่างเป่า” ซึ่งช่างขับและช่างเป่าใช้วิธีเดียวกันในการดำเนินเพลง คือ ใช้วิธีด้น (Improvisation) โดยมีเกณฑ์ที่จะใช้ร่วมกัน เพื่อให้คำขับและทำนองมีความสอดคล้องกันอย่างไรก็ตาม ในสภาพปัจจุบันศิลปะการแสดงการขับลื้อกำลังถูกภัยคุกคามอย่างน่าเป็นห่วงด้วยปัญหาการขาดผู้สืบทอด และการขาดความตระหนักในการรักษามรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของตนเองจากเยาวชนเท่าที่ควร การเข้าศึกษาในระบบโรงเรียน หรือการทำงานเพื่อหาเลี้ยงครอบครัวทำให้คนไทลื้อบางส่วนไม่อาจทุ่มเทเวลา การ

ฝึกฝนในการที่จะเป็นช่างขับลื้อ หรือว่าเป็นช่างเป่าปี ด้วยความที่ต้องมีการฝึกฝนท่วงทำนอง การฝึกให้เป็นผู้มีปฏิภาณไหวพริบ ในการคิดบทขับลื้อทันทีที่แสดง จึงทำให้ผู้ที่จะเป็นช่างขับลื้อได้ต้องมีประสบการณ์และผ่านการฝึกฝนมามากพอ

ความเป็นมาของการขับลื้อ

การศึกษาถึงประวัติความเป็นมาของการขับลื้อ ผู้เขียนได้ดำเนินการศึกษาสองแนวทางด้วยกัน คือ จากการสัมภาษณ์ผู้เฒ่าผู้แก่ชาวไทลื้อที่มีความรู้ด้านการขับลื้อ และข้อมูลจากเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้องที่มีอยู่อย่างจำกัด ซึ่งส่วนใหญ่เป็นเรื่องราวอ้างอิงจากตำนาน อย่างไรก็ตามพอสรุปข้อมูลความเป็นมาของการขับลื้อโดยสรุป กล่าวคือ ศิลปะการแสดงการขับลื้อ เป็นศิลปะการแสดงที่ผู้สูงอายุชาวไทลื้อได้ให้ข้อมูลตรงกันว่า เมื่อวัยเยาว์นั้นได้พบเห็นผู้เฒ่าผู้แก่ บรรพบุรุษของตนในหมู่บ้าน (สิบสองปันนา หรือเมืองยอง) ขับร้องเล่นกันเป็นเรื่องธรรมดา เมื่อมีกิจกรรมงานสำคัญในหมู่บ้านช่างขับเหล่านี้จะได้รับเชิญไปขับแสดงความยินดี หรือขับเพื่อสร้างความรื่นเริงในหมู่บ้านเสมอ และเชื่อว่าการขับลื้อนี้มีการต้นกำเนิดมาไม่น้อยกว่าร้อยปีก่อนหน้านี้ นอกจากนี้ยังปรากฏข้อมูลเรื่องเล่าเกี่ยวกับการขับลื้อในลักษณะนิทานพื้นบ้าน กล่าวคือ “... กาลครั้งหนึ่งในสมัยพระเจ้าสะหนี่ฟ้า มีผึ้งหลวงมาเกาะในวิหารทำให้ชาวไทลื้อไม่สามารถที่จะเข้าไปทำบุญฟังธรรมในวิหารได้ เนื่องจากเกิดความรำคาญและกลัวอันตรายจากตัวผึ้ง เจ้าสะหนี่ฟ้าจึงได้ประกาศหาผู้ที่มีความสามารถในการขับ มาขับร้องไล่ผึ้ง ในครั้งนั้นมีทั้งชาวไทเขิน ไท-ยอง ไทใหญ่ เข้ามาร้องขับไล่แต่ก็ไม่สำเร็จ จนกระทั่งมีช่างขับที่เป็นชาวไทลื้อมาขับร้องโดยใช้เป่าคโลอการขับ จนสามารถขับไล่ผึ้งออกไปจากวิหารได้ พระเจ้าสะหนี่ฟ้าจึงมอบรางวัลให้กับช่างขับชาวไทลื้อที่สามารถขับไล่ผึ้ง เป็นทองคำหนัก ๑ บาท และเรียกการขับร้องนี้ว่า “ขับลื้อ” นับแต่นั้นมา (สัมภาษณ์, ๒๕๕๖, ทองพูน ยาวีเลิง วิชัย ศรีจันทร์ แก้ว แสงงาน ก้อน อุ้นคำ แก้ว มาไกล)

ลักษณะทางฉันทลักษณ์

การขับลื้อ ถึงแม้ว่าจะเป็นกรขับที่มีการคิดเนื้อร้องโดยฉับพลัน แต่หากสังเกตถึงคำในบทขับแล้วจะพอว่ามีการใช้หลักการสัมผัสของคำร้องจะเป็นไปอย่างไม่ตายตัว บทคำ หรือคำขับ เป็นคำประพันธ์ที่คล้ายกับร้อย ไข่บรรยายเรื่องราวให้คล้องตามบังคับสัมผัสต่างๆ กันไปทุกวรรค ไม่กำหนดสั้นยาว ขึ้นอยู่กับเนื้อความที่แต่ง ไม่มีการกำหนดกฎเกณฑ์ไว้ว่าจะต้องมีกี่วรรค มีกี่คำ แต่ลักษณะของการส่งสัมผัสจะส่งคำท้ายวรรคต้นไปยังคำหนึ่งคำใดในวรรคต่อไป คำขับจะไพเราะด้วยถ้อยคำที่นำมาเรียบเรียง ไม่มีบังคับเอก โท อันใด ดังนั้นฉันทลักษณ์ของการขับลื้อ จึงมีลักษณะเป็น “ร้อย” ส่วน “คำขับ” หรือบทขับลื้อ นอกจากการขับร้องโดยปฏิภาณแล้ว การขับร้องที่ใช้บทขับที่มีลักษณะเฉพาะของเนื้อหาเป็นสิ่งสำคัญที่ช่างขับลื้อต้องเรียนรู้ และฝึกฝนเพื่อนำมาใช้เป็นบทนำในช่วงเริ่มต้นแสดง ซึ่งบทขับเหล่านี้ยังมีหลักฐานบันทึกไว้อยู่บ้างเป็นตัวอักษรของชาวไทลื้อ คล้ายอักษรล้านนา โดยเขียนบันทึกไว้ในแผ่นพับที่ทำจากกระดาษสา เรียกว่า “ปี่บ” ทั้งนี้จากการวิเคราะห์จัดกลุ่มประเภทคำขับที่ใช้ในการขับลื้อ พบว่า เนื้อเรื่องที่นิยมนำมาดัดแปลงสำหรับการขับลื้อแบ่งออกเป็น ๕ ประเภทหลัก ๆ ได้แก่ (1) เรื่องราวทางพระพุทธศาสนา และตำนาน (2) บทขับประกอบงาน

ประเพณี พิธีของครอบครัวหรือชุมชน (3) บทขับที่สอดแทรกคติ สอนใจ (4) บทเกี่ยวพาราสิระหว่างชาย-หญิง และ (5) การอบรมสั่งสอนให้ความรู้

ลักษณะทางทำนอง

ทำนองการขับลือ เป็นองค์ประกอบที่มีความสัมพันธ์กันระหว่างการทำนองกับทำนองปี (ปีลือ) เนื่องจากช่วงขับจะฟัง และยึดระดับเสียงปีเป็นหลักในการเทียบเสียงทำนองร้องของตนเอง โดยขณะเมื่อดำเนินทำนองจะมีเสียงโน้ตหลักที่เกิดขึ้นเป็นระยะ หมายถึง ระหว่างที่ช่วงขับลือขับร้องดำเนินทำนองไปพร้อมกับช่วงปีที่เป่าดำเนินทำนองปีของตนไปพร้อมกันนั้น จะพบเสียงที่มีระดับเดียวกัน หรือเสียงกลมกลืนกัน เกิดขึ้นเป็นระยะ ๆ ระหว่างทำนองการขับร้องกับทำนองการเป่าปี เรียกเสียงนี้ว่า “โน้ตหลักของทำนอง¹” (Structural Pitch) ทั้งนี้ ในการเก็บข้อมูลภาคสนามพื้นที่จังหวัดเชียงราย จังหวัดพะเยา ผู้เขียนมีข้อค้นพบถึงลักษณะการขับลือกล่าวคือ ถึงแม้ว่าชาวไทลื้อโดยทั่วไปจะเรียกศิลปะการแสดงการขับลือเช่นเดียวกันด้วยเหตุผลเรื่ององค์ประกอบของการแสดงที่เป็นการขับร้องเพลงภาษาลื้อเข้ากับนักดนตรีที่เป่าปีโดยช่วงขับลือใช้ปฏิภาณไหวพริบในการบอกเล่าเนื้อเรื่อง อย่างไรก็ตามเมื่อพิจารณาคลังในรายละเอียดของการขึ้นต้นคำขับสำเนียงภาษา ท่วงทีความกระชับของทำนอง และรูปแบบการเอื้อนคำของการขับลือจากช่วงขับลือ และช่วงปี ในหลาย ๆ พื้นที่ ทำให้พบข้อแตกต่างทางวัฒนธรรมของการขับลือที่สามารถแบ่งออกเป็น ๓ รูปแบบ ได้แก่ (๑) แบบสำเนียงสิบสองปันนา (๒) แบบสำเนียงยอง และ (๓) แบบสำเนียงประยุกต์ โดยมีรายละเอียดของแต่ละกลุ่ม ดังนี้

๑. การขับลือแบบสำเนียงสิบสองปันนา

พบที่การขับลักษณะนี้โดยกลุ่มพ่อครูแม่ครูด้านการขับลือ ณ บ้านท่าข้าม ต.ท่าข้าม อําเภอเวียงแก่น จังหวัดเชียงราย ลักษณะการขับในสำเนียงสิบสองปันนา มีลักษณะที่สังเกตได้ชัดเจน คือ คำขึ้นต้นของการขับจะขึ้นต้นด้วยคำว่า “เออ เฮ้ย นอ” และมีลีลาท่วงทำนองการขับที่ช้า หรือจังหวะนับประมาณ 75-78 ครั้ง/นาที (75-78 bpm.) ดังตัวอย่างที่ ๑ ดังนี้

¹ เสียงหลักของทำนอง ที่ทั้งทำนองร้องและทำนองดนตรีจะต้องมาเล่นเสียงดนตรีนี้พร้อมๆ กัน จากนั้นก็แยกเสียงไปตามอิสระของตนเอง อีกสักพักก็บรรเลงเสียงกลับเข้ามาพบกันอีก ทำนองนี้ไปเรื่อย ๆ เสียงที่มาเจอกันของเสียงทางร้องและเสียงทางเครื่องดนตรี นี้เราจึงเรียกว่า เสียงโน้ตหลักของทำนอง

ขับลื้อ บทเกี่ยวพาราสี

(สำเนียงลีสองปันนา)

ขับลื้อ โดย นางทองพูน ยาวีเล็ง

ปี่ลื้อ โดย นายแก้ว แสงงาม

ถอดโน้ตสากล โดย นายองอาจ อินทนิเวศ

ขับลื้อ

ปี่ลื้อ

เออ เฮ้ย น้อ โอ้ ละ ผีน ว่า ละ นั้น ฮู้

ข้า ละ เป็น หนู น้า ละ ละ พี่ เอ้ย และ น้า กิน ฉ่า ละ เป็น ฮู้ หาน น้า นอ โอ้

ตัวอย่างที่ ๑ การขับลื้อและการบรรเลงปี่ลื้อสำเนียงลีสองปันนา ท่อนขึ้น

ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

จากตัวอย่างที่ ๑ ถอดความหมายได้ว่า “หญิงสาวเปรยว่าผีนได้เจอ และกินอยู่กับชายหนุ่มซึ่งเป็นคนดี วันนีมาได้เจอที่คนนี้ ถ้าได้ปรองดองเป็นผิงเป็นผากันก็คงดี ช่วยกันทำมาหากิน น่องจะเป็นคนนั่งปั่นฝ้ายดูแลบ้านเรือนให้เอง” จากการสัมภาษณ์ช่างขับลื้อแบบสำเนียงลีสองปันนา ได้ข้อมูลว่า ตนเริ่มต้นฝึกขับลื้อเมื่ออายุประมาณ ๑๕-๑๖ ปี (วันที่สัมภาษณ์อายุ ๗๔ ปี) เรียนรู้การขับลื้อจากการติดตามผู้เฒ่าผู้แก่ช่างขับลื้อในหมู่บ้าน (หมู่บ้านในลีสองปันนา) ไปขับลื้อในช่วงปีใหม่สงกรานต์ ฟังจนจำได้ และจำมาขับอีก จึงได้รับการแนะนำจากครูช่างขับเป็นบางครั้ง (ครู คือ ผู้เฒ่าผู้แก่ในหมู่บ้าน) หลังจากแต่งงานมีครอบครัวได้รับการแต่งตั้งให้เป็นช่างขับประจำตัวของผีเจ้าหลวง จึงได้ขับลื้อมาจนถึงปัจจุบัน (สัมภาษณ์, ๒๕๕๗, ทองพูน ยาวีเล็ง และทองพูน)

ในด้านการวิเคราะห์ทางดนตรีของสำเนียงการขับลื้อแบบลีสองปันนา นั้น พบว่า การขับลื้อจะยึดเกาะกับเสียงของปี่ในลักษณะเสียงแนวเดียวกัน (Unison) เป็นส่วนมาก สีสากการเคลื่อนที่ของจังหวะมีความซ้ำในระดับ ๗๕ ครั้งต่อนาที การใช้เสียงโน้ตเมื่อเทียบกับเสียงโน้ตดนตรีสากล พบว่า ใช้เสียงขับตรงกับเสียงโน้ต G-Bb-F#-G5 เมื่อพิจารณาความสม่ำเสมอการเกิดของเสียง เสียงขึ้นต้นและเสียงลงจบ วิเคราะห์ในเชิงระบบเสียงของการขับร้องครั้งนี้เมื่อจัดเรียงการปรากฏโน้ตของบันไดเสียงในลำดับที่ ๑-๓-๗ หรือ G-Bb-F# ซึ่ง F# เป็นตัวที่ ๗ ยกขึ้นครึ่งเสียง จึงสอดคล้องกับหลักทฤษฎีดนตรีตะวันตก โดยตรงกับบันไดเสียง G Harmonic Minor Scale

๒. การขับลือแบบสำเนียงยอง

ขับลือแบบสำเนียงยอง พบว่าเป็นรูปแบบที่พบมากที่สุดในพื้นที่ศึกษา ช่วงขับลือจะขึ้นต้นคำขับด้วยคำว่า “...เจ้าเฮ้ยเจ้า เฮ้ย...” นอกจากนี้ที่วงทำนองการขับ และลีลาการเป่าปี่จะมีลีลากระชับ สนุกสนาน และเร็วกว่าแบบสิบสองปันนา หรืออัตราจังหวะนับประมาณ 86 ครั้ง/นาที ขึ้นไป ดังตัวอย่างที่ ๒ ดังนี้

ขับลือ บทเกี้ยวสาว (สำเนียงยอง)

ขับลือ โดย นายจอม จายเสา
ปี่ลือ โดย นายแสง แสงเพชร
บันทึกโน้ต โดย นายองอาจ อินทนิเวศ

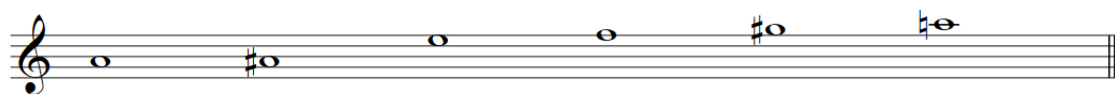
ตัวอย่างที่ ๒ การขับลือและการบรรเลงปี่ลือสำเนียงยอง ท่อนขึ้น

ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

จากตัวอย่างที่ ๒ ถอดความหมายได้ว่า “การได้สบตาน้องสาวคนงามเป็นที่ต้องตาที่ นองหน้าใสมีคู่ครองแล้วหรือยัง ช่วยตอบที่หน่อยหรือแสดงสีหน้าให้พี่ได้รับรู้” การขับลือสำเนียงยอง ได้รับความนิยมมากในกลุ่มชาวไทลื้อ และถูกนำมาใช้เป็นลีลาในการขับมากที่สุด พบมากในช่วงขับลือในพื้นที่อำเภอเมืองเชียงราย อำเภอแม่สาย อำเภอเชียงแสน อำเภอแม่จัน อำเภอเวียงแก่นบางส่วน และอำเภอเชียงคำ จังหวัดพะเยา เป็นต้น โดยช่วงขับลือทั้งหมดต่างให้ข้อมูลว่าได้รับการถ่ายทอดการขับลือมาจากครูที่เป็นพระ และครูผู้เฒ่าในชุมชนมาตั้งแต่สมัยเป็นวัยรุ่น และได้เห็นการขับลือในลักษณะนี้มาแต่เด็ก (สัมภาษณ์, ๒๕๕๗, จ้อย และสิงห์คำ แม่สาย)

ในด้านการวิเคราะห์ทางดนตรี พบว่า สำเนียงยอง ใช้ระดับเสียงแบบครึ่งเสียง (Chromatic scale) โดยมีโน้ตหลักเสียงที่ ๑ และมีเสียงข้างเคียงทั้งต่ำและสูงอย่างละครึ่งเสียงเป็นหลัก และมีเสียงที่เชื่อมกับบางประโยคเกิดขึ้นบ่อยครั้ง เช่น โน้ต G# - A - A# - E - F - G# - A ในที่นี้ โน้ต A คือเสียงหลัก มีเสียงโครมา

ติดเกิดขึ้นคือ เสียง F# และ G# ทำนองจะเคลื่อนสามเสียงนี้เป็นหลัก บางครั้งมีการใช้โน้ต E และ F ซึ่งเป็นโน้ต ลำดับที่ ๕ และ ๖ นับจากเสียงหลักเป็นตัวเชื่อม



ในกรณีนี้ได้รับการยืนยันจากช่างปีจากแม่สาย โดยกล่าวว่า การขับลือแบบเมืองยอง ใช้โน้ตเพียง ๒-๓ เสียง แต่ละเสียงมีลักษณะเสียงใกล้เคียงกันมาก

๓. การขับลือแบบสำเนียงประยุกต์

กลุ่มสำเนียงประยุกต์เป็นกลุ่มที่เกิดขึ้นใหม่ เป็นการพัฒนา ดัดแปลงมารูปแบบการขับมาจากสำเนียงยอง แต่มีลีลาการเอื้อนคำที่อ่อนช้อย มีลูกการใช้ลูกคำ และจังหวะที่ช้ากว่าสำเนียงแบบสิบสองปันนา กลุ่มสำเนียงประยุกต์นี้ พบที่กลุ่มช่างขับลือหัวก้าวหน้าในพื้นที่อำเภอเชียงคำ จังหวัดพะเยา ดังตัวอย่างที่ ๓ ดังนี้

ขับลือ บทตำนานไต้ลือ

(สำเนียงประยุกต์)

ขับลือ โดย นายวิชัย ศรีจันทร์
ปี่ลือ โดย นายประดิษฐ์ พวงมะลิ
ถอดโน้ตสากล โดย นายองอาจ อินทนิเวศ

ขับลือ

เจ้า เฮ้ย เจ้า _____

ปี่ลือ

_____ เฮ้ย _____ หน้า บัด เตว วัน นี้ เจ้า เฮ้ย เจ้า ลือ จ่า ลือ สิบ สาน เจ้า ละ เป็น

ปี่ลือ

ตัวอย่างที่ ๓ การขับลือและการบรรเลงปี่ลือแบบสำเนียงยอง ท่อนขึ้น

ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

จากตัวอย่างที่ ๓ ถอดความหมายได้ว่า “จะเล่าเรื่องตำนานไต้ลือ ให้ลูกหลานได้ฟังเป็นตำนานสืบสานต่อๆ กันไป เริ่มขึ้นที่สิบสองปันนา บ้านเมืองเกิดความทุกข์ยากลำบาก บ้างครอบครัวต้องอพยพย้ายถิ่นฐาน

ไปตั้งเมืองใหม่ยังที่ต่าง ๆ จนกลายเป็นตำนานดังเรื่องราวการย้ายถิ่นของชาวไทลื้อ” การขับลื้อสำเนียงประยุกต์ มีผู้นำในการสร้างสรรค์ คือ นายวิชัย ศรีจันทร์ ซึ่งเป็นช่างขับลื้อ และนักแต่งเพลงคนสำคัญในจังหวัดพะเยา หลักในการคิดสร้างสรรค์รูปแบบการขับลื้อแบบประยุกต์ พบการใช้เสียงของโน้ตหลักของบันไดเสียง (Tonic) ที่ลากยาว มีการใช้โน้ตที่หลากหลายมากกว่าโน้ตทำนองจากแนวเสียงของปี่ จึงทำให้การขับลื้อแบบสำเนียงประยุกต์จึงใช้บันไดเสียงแบบเพนตาโทนิค ไมเนอร์ (A Pentatonic Minor) ซึ่งแบบบันไดเสียงแบบ ๕ โน้ตและแพร่หลายในวัฒนธรรมดนตรีตะวันออกเฉียงใต้

โดยสรุปแล้ว ศิลปะการแสดงการขับลื้อ เป็นศิลปะการขับร้องเพลงประกอบเครื่องดนตรีประเภทปี่ไม้ไผ่เฮี้ยะขนาดยาวประมาณ ๒๕-๓๐ เซนติเมตร เส้นผ่าศูนย์กลาง ๑.๕-๒.๐ เซนติเมตร มีการดำเนินทำนองการขับร้องและการเป่าปี่อย่างสัมพันธ์ สอดรับซึ่งกัน ช่างปี่จะต้องเตรียมปี่ที่มีระดับเสียงที่สัมพันธ์กับช่างขับลื้อแต่ละคน และต้องมีไหวพริบปฏิภาณในการบรรเลงทำนองตามลีลาการขับลื้อของช่างขับ ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่า ทำนองการขับลื้อจะเป็นทำนองหลักให้กับทำนองการเป่าปี่ได้เป่าบรรเลงตามปฏิภาณและแบบแผนทำนองที่ได้ฝึกฝนมา อย่างไรก็ตามเมื่อพิจารณาการขับลื้อตลอดทั้งบทโดยรวมแล้วจะพบว่า จะปรากฏรูปแบบทำนองหรือกระสวนทำนองเดิมซ้ำวนกลับมาเรื่อย ๆ วนกลับตลอดทั้งเพลง จึงพิจารณาได้ว่าทำนองการขับลื้อเป็นทำนองที่มีขนาดความยาวไม่มาก และจะวนซ้ำทำนองนั้นไปเรื่อย ๆ ตามแต่ปฏิภาณ หรือเนื้อเรื่องของการขับลื้อจะจบ ซึ่งคุณลักษณะของเพลงเช่นนี้เรียกว่าเป็น “เพลงร้อยเนื้อทำนองเดียว” ซึ่งเป็นลักษณะเช่นเดียวกันกับเพลงขับร้องพื้นบ้านทั่วไปในภูมิภาค

ปี่ลื้อ : เครื่องดนตรีบรรเลงประกอบ

ปี่ลื้อ เป็นเครื่องดนตรีที่มีการสืบทอดกันมาตั้งแต่บรรพบุรุษ มีประวัติความเป็นมาพร้อมกับการขับลื้อ ตั้งแต่เริ่มแรกแล้ว ในฐานะ เป็นเครื่องดนตรีบรรเลงประกอบการขับลื้อ โดยทั่วไปเรียกสั้น ๆ ว่า ปี่ นักดนตรีทำหน้าที่เป่าปี่ เรียกว่า “ช่างปี่” แต่ไม่ค่อยพบที่จะเรียกว่า “ช่างปี่ลื้อ” ปี่ลื้อ จัดอยู่ในเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องลม (Aerophone) ประเภทลิ้นอิสระ (Free Reed) ตัวเครื่องทำจากไม้ไผ่ ชนิดไผ่ขม เป็นไม้ไผ่ตระกูลไผ่ขนาดเล็ก ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ ๑.๕-๒ เซนติเมตร ยาวประมาณ ๓๐-๔๕ เซนติเมตร ส่วน ลิ้นปี่ ทำจากแผ่นทองเหลืองรีดให้บาง จากนั้นขูดเป็นเส้นเพื่อให้เกิดส่วนสะบัดของแผ่นลิ้น จะเกิดลักษณะการปิดเปิดลมเข้าไปภายในตัวเครื่องของปี่ทำให้เกิดเสียง หากลิ้นปี่ไม่ดี ขาดคุณภาพ ปี่ลื้อตัวนั้นจะไม่มีเสียง หรือมีเสียงแต่เสียงไม่ดี ต้องเปลี่ยนลิ้นใหม่ ลิ้นปี่แนบติดกับปี่ตรงปลายด้านหนึ่ง ยึดติดด้วยขี้ผึ้ง การทำปี่ลื้อโดยใช้ไม้ชนิดอื่นมาทดแทนไม่นิยมนำมาทำปี่ลื้อเนื่องจากไม่คงทน แดงง่าย คุณภาพเสียงไม่ไพเราะเหมือนไม้ไผ่ขมที่จะให้เสียงที่กังวานใส หวาน โหยหวน ชัดเจน โดยทั่วไปเมื่อเวลาออกแสดงในแต่ละครั้งช่างขับลื้อจะมีช่างปี่ประจำตัว ที่จะติดตามไปแสดงด้วยกันเสมอ เพราะช่างปี่จะรู้ และเข้าใจระดับเสียงของช่างขับลื้อว่าต้องใช้ปี่ขนาดใด ระดับไหน รวมทั้งเทคนิคในการแสดง จังหวะหายใจ ลูกลื้อลูกเล่น ซึ่งทั้งสองจะเข้าใจซึ่งกันและกันเป็นอย่างดี อย่างไรก็ตามช่างปี่ จะหายากกว่าช่างขับ ดังนั้นจึงพบว่าช่างปี่มักจะไปร่วมงานแสดงกับช่างขับลื้อมากกว่าหนึ่งคน

ลักษณะทางกายภาพ

ระดับเสียงของปี่ลือ มีเกี่ยวข้องกับขนาดของเครื่อง หากเครื่องมีขนาดใหญ่จะให้เสียงที่ทุ้มต่ำ แต่หากมีขนาดเล็กเสียงจะสูง แผลมใส กายภาพตัวเครื่องทำจากไม้ไผ่ขนาดเล็กเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ ๑.๕-๒ เซนติเมตร ยาวประมาณ ๓๐-๔๕ เซนติเมตร เจาะรูด้วยเหล็กแหลมเผาไฟ มีรูเสียง ๗ รู และรูค้ำ ด้านหลัง ๑ รู การคาดคะเนเสียงและขนาดของปี่ เมื่อเทียบกับข่าขลุ่ย มี ๒ ขนาด คือ ขนาดเล็ก เส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ ๑.๕ เซนติเมตร ยาว ๓๐-๓๕ เซนติเมตร ให้คุณภาพเสียงสูง แผลมเหมาะสำหรับระดับเสียงของข่าขลุ่ยหญิง และปี่ขนาดกลางมีขนาดใกล้เคียงกัน คือ มีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ ๒ เซนติเมตร ยาว ๓๘-๔๕ เซนติเมตร ให้คุณภาพเสียงทุ้มต่ำ เหมาะสำหรับระดับเสียงของข่าขลุ่ยชาย

ลักษณะการบรรเลง

ปี่ลือ เป็นปี่เป่าด้านข้าง (Side Bow) ดังนั้นการเป่าปี่ลือ จะต้องจับปี่ให้ขนานกับพื้นแล้วเป่าคล้ายกับการเป่าฟลูท (Flute) การเป่าใช้ปากประกบกับลิ้นปี่แล้วเป่าลมเข้าที่ลิ้น การเป่าปี่ลือจะไม่อมลิ้นปี่เหมือนปี่จุ่ม ส่วนทำนองนิยมนั่งทำซัดสมาธิ หรือนั่งบนเก้าอี้ ทั้งนี้ขึ้นสภาพแวดล้อม และสถานที่

บทบาทและการมีส่วนร่วมทางวัฒนธรรมของขลุ่ยที่ปรากฏในสังคมยุคดิจิทัล

แต่เดิมศิลปะการแสดง “ขลุ่ย” มีบทบาทเกี่ยวข้องกับประเพณี วัฒนธรรมแบบดั้งเดิมของชาวไทยลื้อ ซึ่งส่วนใหญ่เป็นสังคมเกษตรกรรม และมีการดำรงชีวิตอยู่ในหลักตามพระพุทธศาสนา รวมทั้งการถ่ายทอดวัฒนธรรมส่วนใหญ่ยังคงเป็นแบบมุขปาฐะ เมื่อรูปแบบสังคมดิจิทัลเข้ามามีบทบาทเกี่ยวข้องในชีวิตประจำวันของเราอย่างใกล้ชิด ศิลปะการแสดงการขลุ่ยจึงควรมีบทบาทในฐานะพลังในการขับเคลื่อนและการมีส่วนร่วมทางวัฒนธรรมของกลุ่มคนมากยิ่งขึ้น การวิเคราะห์ต่อไปนี้จะเป็นการนำเสนอมุมมองและโอกาสของขลุ่ยในการเข้าไปเป็นพลังขับเคลื่อนทางวัฒนธรรมในสังคมยุคดิจิทัลมากยิ่งขึ้น

“สังคมยุคดิจิทัล” (Digital Society) หมายถึง สังคมที่ใช้เทคโนโลยีดิจิทัลเป็นกลไกหลักในการขับเคลื่อนปฏิรูปกระบวนการ การดำเนินงาน กิจกรรมที่ส่งผลต่อการพัฒนาคุณภาพชีวิตของคนในสังคม (กรมเศรษฐกิจระหว่างประเทศ, ๒๕๕๙) ซึ่งสอดคล้องกับยุทธศาสตร์ที่ ๓ การสร้างสังคมคุณภาพด้วยเทคโนโลยีดิจิทัล สร้างกระบวนการมีส่วนร่วมใช้ประโยชน์อย่างทั่วถึง และเท่าเทียม เมื่อพิจารณากลับมามองถึงบทบาทของการขลุ่ยของชาวไทยลื้อ ถึงแม้ว่าการดำเนินวิถีแบบดั้งเดิมยังคงอยู่ แต่การขับเคลื่อนที่ส่งผลเป็นพลังสร้างความเปลี่ยนแปลงทางสังคมแบบดิจิทัลของคนไทยเริ่มก่อร่างสร้างฐานความคิดอย่างค่อยเป็นค่อยไป ซึ่งเมื่อพิจารณากับแนวคิดของ ธนชาติ นุ่มนนท์ (๒๕๕๙) ถึงการการพัฒนาวัฒนธรรมดิจิทัลก่อนการเป็น Thailand 4.0 ได้อย่างสมบูรณ์ โดยตั้งคำถามไว้ ๕ ประเด็น ได้แก่

๑) โลกดิจิทัลทำให้หลายอย่างเปิดเผยออกมาได้ หรือความโปร่งใส (Transparency) เมื่อพิจารณาถึงบทบาทของการขลุ่ย ต่อการสร้างสรรค้บทขลุ่ยที่สามารถช่วยสร้างความตระหนักถึงคุณธรรม จริยธรรมของผู้คน รวมทั้งจิตสำนึกต่อการต่อต้านความทุจริตในหลายรูปแบบ และยังสามารถยกตัวอย่างระบบการทำงานที่สุจริตโปร่งใสให้ผู้ฟังได้รับทราบและเรียนรู้ไปพร้อมกันได้

๒) ความพร้อมที่จะแบ่งปันข้อมูลทางออนไลน์ หรือ การแบ่งปัน (Sharing) ปัจจุบันการขับลื้อถูกนำออกแสดงในรูปแบบเวทีการแสดงทางวัฒนธรรม มีการถ่ายทอดผ่านช่องทางออนไลน์หลากหลายช่องทาง ถือเป็นกระบวนการแบ่งปันเรื่องราว องค์ความรู้จากเดิมที่มีอยู่เฉพาะกลุ่มคนในชุมชน แต่ปัจจุบันถูกนำออกแสดงและเผยแพร่ผ่านโลกออนไลน์จึงสามารถแบ่งปันเรื่องราวต่าง ๆ ได้อย่างกว้างขวาง

๓) การทำงานร่วมกัน (Collaboration) การขับลื้อเป็นสื่อที่ช่วยส่งเสริมต่อการจัดกิจกรรมทางวัฒนธรรมอย่างต่อเนื่อง ดังเห็นได้จากการนำศิลปะการแสดงการขับลื้อเข้ามาเป็นบทเพลงในงานเทศกาลทางวัฒนธรรมที่มีชาวไทลื้อรวมอยู่ด้วย อย่างไรก็ตามการทำงานร่วมกันระหว่างดนตรีกับการแสดงเป็นองค์ประกอบที่อยู่คู่กันเสมอ และด้วยในปัจจุบันการแสดงในรูปแบบแสง สี เสียง (Light and Sound) ซึ่งเป็นการแสดงที่ต้องการความร่วมมือจากหลายฝ่าย เช่น เครื่องเสียง แสงไฟ ฉาก เวที ผู้แสดง อุปกรณ์ประกอบการแสดง นักแสดงประกอบ เป็นต้น ดังนั้นการกำกับการแสดงจากหลาย ๆ ฝ่ายจึงต้องทำงานร่วมกันอย่างราบรื่นในกระบวนการนี้ถึงแม้ว่าการขับลื้อจะไม่ใช่แกนกลางหลักสำคัญ แต่อย่างน้อยการขับลื้อจะมีปรากฏในการแสดงในรูปแบบแสง สี เสียง ของชาวไทลื้อเสมอ

๔) การทำงานโดยใช้ข้อมูลมากกว่าความรู้สึก (Data Driven) การขับลื้อเป็นการถ่ายทอดเรื่องราวคำสอน คติสอนใจ และเรื่องราวทางพระพุทธศาสนาซึ่งมีผลต่อการกลมเกลียวจิตใจผู้คน จึงทำให้เกิดความซาบซึ้งและเข้าใจในเนื้อหา เรื่องราวความทรงจำทางวัฒนธรรมได้เป็นอย่างดี โดยในปัจจุบันข้อมูลด้านการขับลื้อเริ่มมีการจัดเก็บรวบรวม และระบุชื่อผู้แต่งบท จึงทำให้ทราบถึงที่ไปที่มาของคำขับลื้อ และศิลปินช่างขับลื้อ ช่างปีอย่างชัดเจน

๕) พร้อมที่จะเปลี่ยนแปลงได้ตลอดเวลา (Agility) ต่อเนื่องจากการให้ข้อมูล บทบาทของการขับลื้อที่เป็นนักสื่อสารเรื่องราวที่ทันเหตุการณ์แก่สังคม นอกจากการขับลื้อด้วยเรื่องราวแบบดั้งเดิมแล้ว การนำเรื่องราวที่ทันสมัย ทันเหตุการณ์ ที่เปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็วจึงเป็นประเด็นหนึ่งที่นักประพันธ์คำขับลื้อหรือช่างขับลื้อต้องปรับตัว เรียนรู้ และเสริมทักษะของตนเองอย่างมีศักยภาพ

บทบาทของขับลื้อในการเป็นศูนย์กลางด้านสุนทรียะในชุมชน ที่คอยเสริมสร้างความสุข ควบคู่ไปกับการเรียนรู้ และการสร้างความสัมพันธ์ให้เกิดขึ้นในชุมชน สังคมชาวไทลื้อแล้ว ปัจจุบันด้วยเทคโนโลยี สภาพสังคมที่การดำเนินชีวิตส่วนหนึ่งเกี่ยวข้องกับเทคโนโลยี และโลกออนไลน์จึงทำให้บทบาทของการขับลื้อต้องปรับตัวให้เข้ากับยุคสมัย บทบาทของการขับลื้อต่อการเป็นพลังขับเคลื่อน และการมีส่วนร่วมทางวัฒนธรรมของสังคมยุคดิจิทัล ด้วยการทำหน้าที่เป็นสื่อกลางในการบอกเล่า นำเสนอเรื่องราวความเป็นไปในสังคม จึงทำให้การขับลื้อเปรียบเสมือนนักสื่อสาร นักประชาสัมพันธ์ ที่คอยเป็นพลังในการขับเคลื่อนสร้างความร่วมมือร่วมใจ ร่วมมือในงานสำคัญหลายต่อหลายครั้งตั้งแต่สังคมในหน่วยเล็กในชุมชน จนถึงสังคมที่เป็นหน่วยใหญ่ ดังเช่นสังคมยุคดิจิทัล

ข้อเสนอแนะในการส่งเสริมคุณค่า และสนับสนุน

แนวทางที่ได้จากการเสนอแนะจากคนในชุมชน และช่างศิลป์ ช่างศิลป์ในพื้นที่ศึกษา จากการพบเห็นปัญหาที่เข้ามามีผลกระทบต่อบริบทโดยทั่วไปของการศิลป์ จึงเสนอแนวทางและข้อเสนอแนะที่เป็นประโยชน์ต่อการอนุรักษ์วัฒนธรรม เพื่อให้เกิดประโยชน์ทางวัฒนธรรมแก่เยาวชนในอนาคตที่จะเติบโตเป็นกำลังสำคัญของชาติต่อไป กล่าวคือ ควรมีการสนับสนุนการดำเนินกิจกรรมทางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับการศิลป์เพื่อเป็นการเปิดให้มีพื้นที่แสดง การส่งเสริมการจัดตั้งศูนย์การเรียนรู้ด้านการศิลป์ การเสริมสร้างความรู้เพื่อผลิตครูสอนการศิลป์ การส่งเสริมการประชาสัมพันธ์เผยแพร่ให้เยาวชนได้รับรู้และมีความเข้าใจอย่างทั่วถึง การจัดเก็บบันทึกคำศิลป์ให้เป็นลายลักษณ์อักษรในรูปแบบภาษาไทย เป็นต้น

บทสรุป

ศิลปะการแสดงการศิลป์ สามารถบ่งบอกถึงอัตลักษณ์ของกลุ่มคนไทยได้อย่างชัดเจนด้วยภาษาและลีลาทำนองเพลง ที่สามารถบอกถึงสำเนียงถิ่นฐาน เช่น การศิลป์แบบสำเนียงสิบสองปันนา การศิลป์แบบสำเนียงยอง ส่วนการศิลป์สำเนียงประยุกต์ซึ่งเป็นสำเนียงของกลุ่มคนรุ่นใหม่ที่มีการประดิษฐ์คิดค้นสำเนียงการเอื้อนคำที่อ่อนช้อย นอกจากนี้บทบาทของการศิลป์ต่อการเป็นพลังขับเคลื่อน และการมีส่วนร่วมทางวัฒนธรรมของสังคมยุคดิจิทัล ด้วยการทำหน้าที่เป็นสื่อกลางในการบอกเล่า นำเสนอเรื่องราวความเป็นไปในสังคม จึงทำให้การศิลป์เปรียบเสมือนนักสื่อสาร นักประชาสัมพันธ์ ที่คอยเป็นพลังในการขับเคลื่อนสร้างความร่วมแรง ร่วมใจ ร่วมมือในงานสำคัญหลายต่อหลายครั้งดังนั้นการแสดงการศิลป์จึงเป็นศิลปะการแสดงที่เปรียบเสมือนพลังที่ช่วยขับเคลื่อน ผู้คนชาวไทยให้เกิดการมีส่วนร่วมทางวัฒนธรรมในสภาพสังคมปัจจุบันที่ก้าวเข้าสู่สังคมยุคดิจิทัลได้อย่างมั่นคง

รายการอ้างอิง

- กรมเศรษฐกิจระหว่างประเทศ. (๒๕๕๙). Digital Thailand. กองสนเทศเศรษฐกิจ (เอกสารอัดสำเนา)
- ฉวีวรรณ ประจวบเหมาะ. (๒๕๔๗). ทบทวนแนวทางการศึกษาชาติพันธุ์ข้ามยุคสมัยกับการศึกษาในสังคมไทย. ใน *ว่าด้วยแนวทางการศึกษาชาติพันธุ์*. กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร.
- ณรงค์ชัย ปิฎกัรชต์. (ม.ป.ป). มานุษยดนตรีวิทยา. วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.
- ธนาชาติ นุ่มนนท์. (๒๕๕๙). องค์กรต้องมี Digital Culture ก่อนเราถึงจะเป็น Thailand 4.0 ได้สำเร็จ. Digital Transformation.
- นิศาธร กองมงคล. (๒๕๕๙). ศิลป์: กรณีศึกษาในอำเภอเชียงคำและอำเภอเชียงม่วน จังหวัดพะเยา. วิทยานิพนธ์ ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาดนตรีชาติพันธุ์วิทยา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.
- บุญช่วย ศรีสวัสดิ์. (๒๕๕๑). ๓๐ ชาติในเชียงราย. (พิมพ์ครั้งที่ ๓). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์สยาม.

ประสิทธิ์ เลี้ยวสิริพงศ์. (๒๕๔๒). ดนตรีพื้นบ้านไทยภาคเหนือ. โครงการตำราวิชาการเฉลิมพระเกียรติ
สถาบันราชภัฏเชียงใหม่.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. (๒๕๕๑). ร้องรำทำเพลง : ดนตรีนาฏศิลป์ชาวสยาม. (พิมพ์ครั้งที่ ๓). กรุงเทพฯ :
เรือนแก้วการพิมพ์.

สำนักมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม. (๒๕๕๖). คู่มือการจัดทำข้อเสนอโครงการในการรวบรวมและจัดเก็บ
ข้อมูลมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม. กรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม.

องอาจ อินทนิเวศ. (๒๕๕๗). ชับลื้อ. โครงการจัดเก็บและรวบรวมข้อมูลมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม. กรม
ส่งเสริมวัฒนธรรม