คุณลักษณะและบทบาทของพิณเปี๊ยะในสังคมดนตรีล้านนาร่วมสมัย[1]

PHIN PIA IN MODERN LANNA OF THAILAND[1]

กฤษฎิ์ เลกะกุล*
Great Lekakul*

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อการศึกษาคุณลักษณะทางกายภาพ องค์ประกอบ ระบบเสียง เทคนิคการบรรเลงและบทบาทของพิณเปี๊ยะในสังคมดนตรีล้านนาร่วมสมัย โดยเป็นการศึกษาองค์ความรู้จากศิลปินเปี๊ยะทั้ง 5 คน ผลการศึกษาพบว่า ลักษณะทางกายภาพและองค์ประกอบของพิณเปี๊ยะ ประกอบด้วย หัวเปี๊ยะ กันเปี๊ยะ ก้ำอก หลักเปี๊ยะ กะโหล้ง ไม้เก๊น สายฮัด สายเปี๊ยะ สายหน่อง ระบบเสียงของเปี๊ยะ 2 สาย สายป๊อกและสายจกเป็นคู่ 4 คือ โน้ต “ซ” (G) และโน้ต “ด” (C) เปี๊ยะ 4 สาย สายป๊อกและสายจก เป็นคู่ 4 และคู่ 5 เสียงของสายเปล่าทั้ง 4 สาย คือ โน้ต “ล ด ร ซ” (A C D G) จากการศึกษาเทคนิคการบรรเลงพิณเปี๊ยะของศิลปินทั้ง 5 คน พบว่า เทคนิคการบรรเลงพิณเปี๊ยะ 2 สาย และ 4 สาย ในปัจจุบัน มีความหลากหลาย ประกอบด้วยเทคนิคหลักในการบรรเลง 7 เทคนิค แต่ละเทคนิคมีการแบ่งแยกรายละเอียดที่แตกต่างกัน เปี๊ยะ 2 สาย ประกอบด้วยเทคนิค ป๊อก จก อุ่มไข ฮูด เต็ก สะต๊ก และลั่นนิ้ว และเปี๊ยะ 4 สาย ประกอบด้วยเทคนิค ป๊อก จก อุ่มไข ฮูด เต็ก สะบัด และกวิ้น จากการศึกษาบทบาทของพิณเปี๊ยะในสังคมดนตรีล้านนาร่วมสมัย พบว่า พิณเปี๊ยะในปัจจุบันได้ถูกปรับเปลี่ยนบทบาทหน้าที่ในสังคมดนตรีล้านนาสมัยใหม่ โดยมีบทบาทในการพัฒนาดนตรีร่วมสมัย มีบทบาทในการเป็นดนตรีเพื่อสังคมในการแสดงโดยผ่านเทคโนโลยีดนตรีและการบันทึกเสียง และมีบทบาทในการนำเสนอภาพลักษณ์พิณเปี๊ยะในฐานะตัวแทนวัฒนธรรมดนตรีล้านนาบนสื่อต่าง ๆ ทั้งในภาพยนตร์ ละคร และสื่อสังคมออนไลน์

คำสำคัญ : พิณเปี๊ยะ/ ล้านนา/ ดนตรีร่วมสมัย

---

[1] บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของโครงการวิจัยเรื่อง คุณลักษณะและบทบาทของพิณเปี๊ยะในสังคมดนตรีล้านนาร่วมสมัย ได้รับทุนอุดหนุนงานวิจัยและวิจัยสร้างสรรค์จากงบประมาณรายได้ คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ประจำปีงบประมาณ 2564

[1] This article is part of the research project Phin Pia in Modern Lanna of Thailand. Research grant was provided by Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University 2021.

* อาจารย์ ดร. คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, g.lekakul@gmail.com

* Lecturer, Dr., Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University, g.lekakul@gmail.com

Received 10/07/2565, Revised 14/10/2565, Accepted 16/11/2565

Abstract

Phin Pia in Modern Lanna of Thailand focuses on the characteristics of *phin pia* musical instrument in relation to its musical techniques and role in modern Lanna society. This research focuses on five famous *phin pia* musicians from Northern Thailand the results of the study are as follows: The structure and composition of *phin pia* comprises *pia* head, pole, tuning pegs, connector, stick, resonator, tuning loops, and strings. The two-sting *phia pia* includes *pok* and *jog* strings which both strings are tuned as an interval forth (G and C), while four-string *phin pia* includes one *pok* string and another three *jok* strings that are tuned as intervals fourth and fifth respectively (A C D G). *Phin pia* illustrates the variety of musical techniques. Two-string *phin pia* has seven musical techniques including *pok*, *jok*, *um-khai*, *hoot*, *tek*, *satok*, and *lannail*, while four-string *phin pia* also has seven musical techniques comprising *pok*, *jok*, *um-khai*, *hoot*, *tek*, *sabut*, and *kwin*. Exploring the role of *phin pia* in modern lanna society shows the change in and development of the role of *phin pia* in contemporary Lanna culture. It illustrates *phin pia* has a key role in developing Lanna contemporary music, representing itself as music for society by participating in live music performance with the support of music technology, and acting as a representative of Lanna music and identity through media.

Keywords: Phin Pia/ Lanna/ Contemporary Music

บทนำ

“พิณเปี๊ยะ” หรือ เปี๊ยะ เป็นเครื่องดนตรีเก่าแก่ในดินแดนล้านนาที่ปรากฏมายาวนาน สันนิษฐานว่าได้รับอิทธิพลจากพิณน้ำเต้าสายเดียว ผ่านทางการเผยแพร่ศาสนาพราหมณ์ของอินเดียและศาสนาพุทธในอุษาคเนย์ โดยเป็นเครื่องดนตรีที่มีวิวัฒนาการผ่านทางพิธีกรรมและวิถีชีวิตของชาวบ้านในดินแดนเอเชียและเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ พิณเปี๊ยะเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีดที่มีสายตั้งแต่ 2-7 สาย มีเอกลักษณ์ในการบรรเลงโดยใช้นิ้วดีดสร้างเสียงฮาร์โมนิก (harmonic) และการใช้กะโหล้งหรือกะลาแนบอกในการกำธรเสียง (resonance) ที่มีเสียงสะท้อน เป็นเครื่องดนตรีที่ต้องอาศัยทักษะทางดนตรีที่ดีจึงสามารถสร้างเสียงอันไพเราะ เสียงของพิณเปี๊ยะนั้นมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวสามารถสะกดให้ผู้คนหลงใหลอยู่ในภวังค์ ดังคำที่พ่ออุ๊ยแปง โนจา ว่าเสียงเปี๊ยะประดุจดัง “เด็งพันเมา” หรือเสียงระฆังที่ชวนหลงใหล[2] กล่าวได้ว่าพิณเปี๊ยะเป็นเครื่องดนตรีที่มีเอกลักษณ์ในการกำเนิดเสียงและมีเทคนิคการบรรเลงที่สร้างสำเนียงดนตรีล้านนาออกมาได้อย่างโดดเด่นต่างจากเครื่องดนตรีล้านนาชนิดอื่น ๆ

[2] ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์, “เปี๊ยะ : เด็งพันเมาแห่งล้านนาไทย,” ใน *แปง โนจา ผู้มีผลงานดีเด่นทางด้านวัฒนธรรม สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้าน-พิณเปี๊ยะ)* (เชียงราย : สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2538), 74-77.

บทบาทของพิณเปี๊ยะแสดงถึงความสำคัญของดนตรีในวิถีชีวิตของผู้คนในสังคมล้านนาโดยเป็นเครื่องดนตรีของผู้ชายที่แสดงถึงความสามารถและฐานะทางสังคมที่เหนือกว่าเครื่องดนตรีชนิดอื่น ชายหนุ่มมักเล่นเปี๊ยะเพื่อการเกี้ยวพาราสีหญิงสาวโดยสร้างบรรยากาศในยามค่ำคืนและเป็นการส่งเสียงและสัญญาณให้หญิงสาวทราบล่วงหน้า อย่างไรก็ตามจากการเปลี่ยนแปลงของสังคมไทยในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 ในยุคของจอมพลแปลก พิบูลสงคราม (พ.ศ. 2440-2507) ได้ทำให้การเล่นเปี๊ยะซบเซาลง เนื่องจากมีการออกนโยบายแห่งชาติการปฏิวัติวัฒนธรรม หรือ Cultural Mandates (พ.ศ. 2482-2485) ซึ่งมีนโยบายห้ามเล่นดนตรีไทยในที่สาธารณะและมีกฎเกณฑ์ในการเล่นดนตรีมากมาย ด้วยเหตุนี้ทำให้ดนตรีล้านนาซบเซาลง ประกอบกับการที่สังคมไทยได้รับอิทธิพลของวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกทำให้บทบาทของพิณเปี๊ยะค่อย ๆ เสื่อมความนิยมลง และจากความนิยมที่น้อยลงนี้ได้ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงครั้งใหญ่ของการสืบทอดองค์ความรู้ของพิณเปี๊ยะ

จากบทความ “The Vanishing Pin Pia: An Ethnomusicological Photo Story”[3] ของเจอรัล ไดค์ (Gerald P. Dyck) นักมานุษยดนตรีวิทยา ชาวอเมริกัน ในปี ค.ศ. 1975 (พ.ศ. 2518) ได้อธิบายการทำงานภาคสนามเก็บข้อมูลพิณเปี๊ยะที่หลงเหลือในล้านนาของเขาในช่วงปี ค.ศ. 1967-1971 (พ.ศ. 2510-2514) เมื่อบทความของไดค์ได้ตีพิมพ์และเป็นที่นิยมทำให้เกิดกระแสอนุรักษ์นิยมได้ทำให้เกิดการเรียนรู้เปี๊ยะกันอย่างแพร่หลายมากขึ้นจนถึงปัจจุบัน จากการค้นพบของไดค์ได้มีอิทธิพลต่อการรื้อฟื้นเครื่องดนตรีพิณเปี๊ยะและได้รับการสนับสนุนอย่างมากจากศิลปินและนักวิชาการดนตรีล้านนา อาทิ ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์ สุรสิงห์สำรวม ฉิมพะเนาว์ ถวัลย์ ดัชนี (ศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ 2544) ณรงค์ สมิทธิธรรม วิเทพ กันธิมา และจรัล มโนเพ็ชร

บทความของเจอรัล ไดค์ เป็นแรงบันดาลใจให้นักวิชาการสายมานุษยดนตรีวิทยาทั้งไทยและต่างชาติให้ความสนใจเกี่ยวกับงานวิจัยและบทความวิชาการพิณเปี๊ยะ อาทิ บทความ “เปี๊ยะ : เด็งพันเมาแห่งล้านนาไทย”[4] ปี พ.ศ. 2538 ของประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์ งานวิจัยด้านดนตรีและการฟ้อนล้านนา “Lanna Music and Dance: Image and Identity in Northern Thailand”[5] ของแอนดรูว์ ชาเรียลรี (Andrew Shahriari) ในปี ค.ศ. 2001 (พ.ศ. 2544) จากมหาวิทยาลัยเคนต์สเตต (Kent State University) ประเทศสหรัฐอเมริกา บทความของแอนดรูว์ แม็กกรอว์ (Andrew McGraw) ในปี ค.ศ. 2007 (พ.ศ. 2550) The Pia’s Subtle Sustain: Contemporary Ethnic Identity and the Revitalization of the Lanna “Heart Harp”[6] ตีพิมพ์โดยสำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยเท็กซัส (University of Texas Press) กล่าวได้ว่างานวิจัยและบทความวิชาการที่ผ่านมาได้ให้ความสำคัญกับการรื้อฟื้นความรู้พิณเปี๊ยะ ทั้งการเก็บรวบรวมข้อมูลประวัติศาสตร์ ลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรี รวมถึงการบรรเลงและบทเพลงของพิณเปี๊ยะ

---

[3] Gerald P. Dyck, “The Vanishing Phia: An Ethnomusicological Photo Story,” In *Selected Reports in Ethnomusicology*, ed. David Morton (California: University of California Los Angeles, 1975), 217-229.

[4] ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์, “เปี๊ยะ : เด็งพันเมาแห่งล้านนาไทย,” ใน *แปง โนจา ผู้มีผลงานดีเด่นทางด้านวัฒนธรรม สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้าน-พิณเปี๊ยะ)* (เชียงราย : สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2538), 74-77.

[5] Andrew Shahriari, “*Lanna Music and Dance: Image and Identity in Northern Thailand*” (Ph.D. diss., College of Fine and Professional Arts of Kent State University, 2001), 144-152.

[6] Andrew McGraw, “The Pia’s Subtle Sustain: Contemporary Ethnic Identity and the Revitalization of the Lanna ‘Heart Harp’,” *Asian Music* 38, no. 2 (Summer-Autumn 2007): 115-142.

ถึงแม้ว่างานวิจัยที่ผ่านมาจะให้ข้อมูลที่น่าสนใจเกี่ยวกับความรู้พิณเปี๊ยะในหลายมุมมอง แต่อย่างไรก็ตามไม่ได้มีการกล่าวถึงพัฒนาการของเปี๊ยะในสังคมดนตรีล้านนาในปัจจุบันเท่าที่ควร ส่วนใหญ่เป็นการศึกษาเพียงพื้นฐานความรู้ด้านลักษณะทางกายภาพเครื่องดนตรี วิธีการบรรเลง และให้ความสำคัญกับบทบาทของเปี๊ยะที่อยู่ในวิถีของชาวล้านนาในอดีต ซึ่งในความเป็นจริงเปี๊ยะในปัจจุบันได้มีการปรับเปลี่ยนไปหลังจากที่ได้ความพยายามฟื้นฟูผู้เล่น โดยเฉพาะในช่วงปี พ.ศ. 2532-2540 ช่วงที่ดนตรีล้านนาเฟื่องฟูได้ทำให้พิณเปี๊ยะเป็นที่สนใจต่อประชาชนมากขึ้น กลายเป็นที่นิยมจนเป็นเครื่องดนตรีที่เป็นตัวแทนของวัฒนธรรมล้านนาและทำให้เกิดนักดนตรีล้านนารุ่นใหม่ที่หันมาสืบทอดการเล่นเปี๊ยะขึ้นมากมาย นักดนตรีรุ่นแรก ๆ พยายามศึกษาพิณเปี๊ยะโดยใช้แบบอย่างการบรรเลงจากพ่อครูที่หลงเหลืออยู่เป็นต้นแบบ อาทิ พ่ออุ๊ยแปง โนจา พ่ออุ๊ยบุญมา ไชยมะโน พ่ออุ๊ยวัน ถาเกิด ผู้ที่มีพื้นถิ่นเดิมเป็นคนจังหวัดลำพูน ลำปาง และเชียงใหม่ นักดนตรีเหล่านั้นได้เป็นผู้ถ่ายทอดความรู้พิณเปี๊ยะให้แก่นักดนตรีและนักศึกษาในสถาบันการศึกษาต่าง ๆ ในภาคเหนือ จนสร้างนักดนตรีล้านนาสายเลือดใหม่ขึ้นมาอย่างต่อเนื่อง การเรียนรู้ของนักดนตรีรุ่นใหม่ที่กำเนิดขึ้นได้ทำให้รูปแบบการบรรเลงและความสำคัญของเปี๊ยะเปลี่ยนแปลงไป สิ่งนี้เป็นประเด็นที่น่าศึกษาที่เชื่อมโยงถึงการเปลี่ยนแปลงของเปี๊ยะในบริบทของสังคมดนตรีล้านนาสมัยใหม่

ผู้วิจัยมีความสนใจในพัฒนาการดนตรีพิณเปี๊ยะในสังคมดนตรีล้านนาในปัจจุบัน โดยเฉพาะลักษณะการบรรเลง ที่ปัจจุบันศิลปินแต่ละคนมีการต่อยอดความรู้โดยใช้เทคนิคการบรรเลงเปี๊ยะได้อย่างหลากหลาย ซึ่งเป็นการสร้างสรรค์พัฒนาการเรียนรู้และเป็นกลวิธีการบรรเลงดนตรีร่วมสมัย สิ่งนี้ทำให้สำเนียงการเล่นเปี๊ยะล้านนาในปัจจุบันนั้นมีความโดดเด่นและหลากหลาย และเนื่องด้วยพิณเปี๊ยะในปัจจุบันมีพัฒนาการในการเรียนรู้ที่ค่อนข้างต่างจากในอดีต เป็นที่น่าสนใจว่าจะส่งผลอย่างไรต่อบทบาทของพิณเปี๊ยะในสังคมดนตรีล้านนาในปัจจุบันและในอนาคต ผู้วิจัยหวังว่างานวิจัยนี้จะนำมาสู่การสร้างความเข้าใจในบทบาทพิณเปี๊ยะในสังคมดนตรีล้านนาร่วมสมัย และพัฒนาองค์ความรู้ด้านการบรรเลงพิณเปี๊ยะต่อไปในอนาคต

วัตถุประสงค์

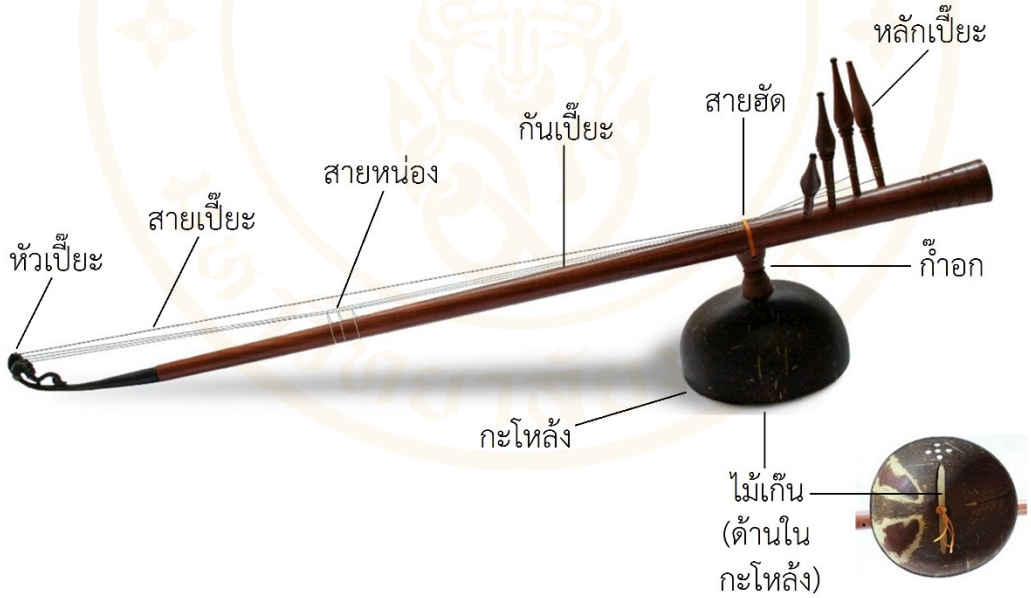
1. เพื่อศึกษาคุณลักษณะทางกายภาพ องค์ประกอบ และระบบเสียงของพิณเปี๊ยะ
2. เพื่อศึกษาเทคนิคการบรรเลงและบทบาทของพิณเปี๊ยะในสังคมดนตรีล้านนาร่วมสมัย

วิธีการวิจัย

งานวิจัยนี้ใช้หลักการทางมานุษยดนตรีวิทยา เน้นหลักการสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant Observation) ผู้วิจัยศึกษางานวิจัยและบทความที่เกี่ยวข้องด้านประวัติศาสตร์ดนตรีล้านนา และการเปลี่ยนแปลงของสังคมล้านนาในปัจจุบัน ผู้วิจัยได้ทำการสัมภาษณ์ศิลปินผู้เชี่ยวชาญพิณเปี๊ยะ 5 คน ในจังหวัดเชียงใหม่ ลำพูน และลำปาง ประกอบด้วย นายวิศาลทัศน์ รัตนมงคลเกษม นายภานุทัต อภิชนาธง นายพิพัฒน์พงษ์ ศรีคีตกรหริทาส นายธวัชชัย ทำทอง และนายดนุพล อุดดง เกี่ยวกับข้อมูลพื้นฐานของพิณเปี๊ยะด้านคุณลักษณะทางกายภาพ องค์ประกอบ ระบบเสียง เทคนิค และได้เรียนพิณเปี๊ยะกับศิลปินในบทเพลงต่าง ๆ จากนั้นนำข้อมูลที่ได้มาตรวจสอบจัดกลุ่มเพื่อทำการวิเคราะห์และสรุปองค์ประกอบ เทคนิคของพิณเปี๊ยะ และบทบาทหน้าที่ของพิณเปี๊ยะในสังคมดนตรีล้านนาร่วมสมัย

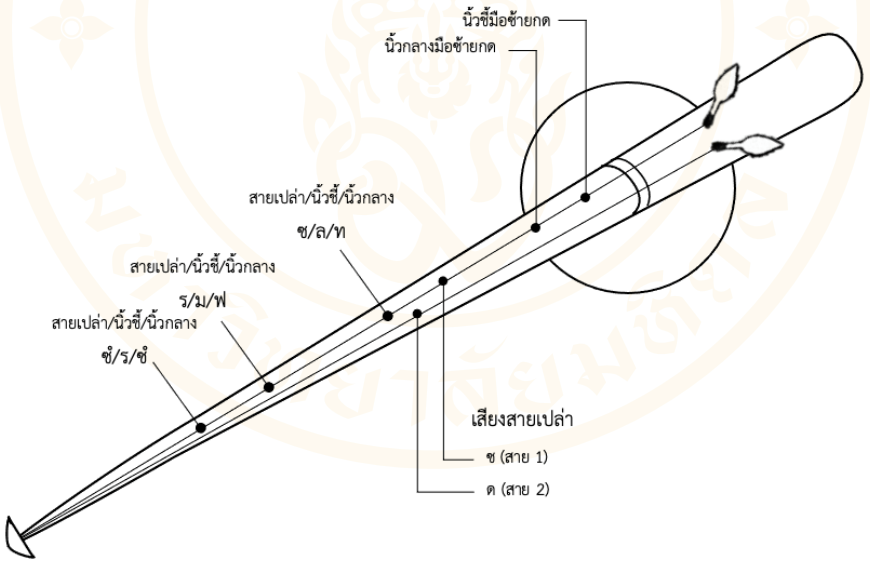
ผลการวิจัย

จากการศึกษาคุณลักษณะทางกายภาพและองค์ประกอบของพิณเปี๊ยะทั้ง 6 คัน (เปี๊ยะ 2 สาย และ 4 สาย) ของศิลปินทั้ง 5 คน พบว่า องค์ประกอบของพิณเปี๊ยะ ประกอบด้วย หัวเปี๊ยะ กันเปี๊ยะ ก๊ำอก หลักเปี๊ยะ กะโหล้ง ไม้เก๊น สายฮัด สายเปี๊ยะ สายหน่อง พิณเปี๊ยะแต่ละคันมีขนาดความกว้างยาวและหนาขององค์ประกอบที่ใกล้เคียงและแตกต่างกัน ส่วนประกอบต่าง ๆ ทำหน้าที่ช่วยสร้างและเสริมเสียงของพิณเปี๊ยะ หัวเปี๊ยะเป็นส่วนสำคัญในการสร้างเสียงโดยจะเชื่อมต่อกับกันเปี๊ยะหรือคันเปี๊ยะ และเป็นส่วนที่สายเปี๊ยะพาดไปหาหลักเปี๊ยะ ก๊ำอกหรือคอเปี๊ยะเป็นตัวเชื่อมต่อกับคันทวนและกะลาเปี๊ยะ หลักเปี๊ยะทำหน้าที่หมุนตั้งสายทั้ง 2 สาย และ 4 สาย กะโหล้งหรือกะลาทำให้เสียงของเปี๊ยะนั้นดังกังวาน เป็นตัวขยายเสียงของเปี๊ยะให้เกิดความยาวต่อเนื่อง ในขณะที่สายฮัดหรือสายรัด ยึดให้กะลาเปี๊ยะแนบกับคันเปี๊ยะโดยผ่านคอเปี๊ยะ และมีไม้เก๊นหรือไม้ขันชะเนาะที่อยู่ในกะลาเปี๊ยะทำหน้าที่ไขสายฮัดให้ดึงกะลาเปี๊ยะแนบแน่นสนิทกับคันเปี๊ยะ สายเปี๊ยะจะพาดจากหัวเปี๊ยะตามคันเปี๊ยะลอดใต้สายฮัดและพันกับหลักเปี๊ยะ ซึ่งสายป๊อกทำจากสายขิมหรือสายกีตาร์ ในขณะที่สายที่เหลือส่วนมากทำจากสายกีตาร์ไฟฟ้า นอกจากนี้สายหน่องทั้ง 3 ห่วง ที่มีเฉพาะในพิณเปี๊ยะ 4 สาย ทำหน้าที่ยึดสายที่ 2, 3, 4 ลงมาต่ำกว่าสายป๊อก เพื่อให้ผู้เล่นสามารถดีดสายป๊อกได้สะดวก



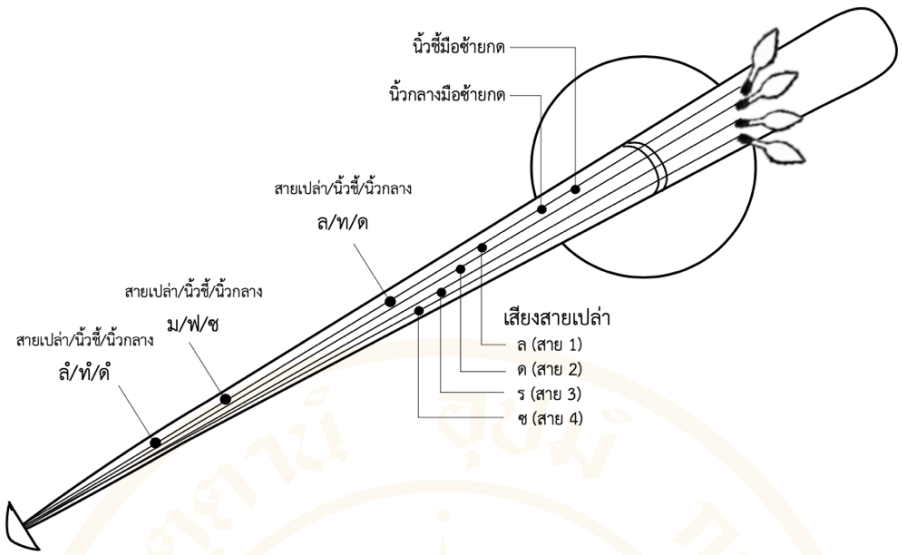
ภาพที่ 1 องค์ประกอบพิณเปี๊ยะ (ตัวอย่างพิณเปี๊ยะของนายวิศาลทัศน์ รัตนมงคลเกษม)
ที่มา : ผู้วิจัย

จากการศึกษาระบบเสียงของพิณเปี๊ยะจากศิลปินเปี๊ยะทั้ง 5 คน พบว่า เปี๊ยะ 2 สาย และ 4 สาย มีการตั้งสายป๊อกและสายจกเป็นคู่ 4 และคู่ 5 (ลูก 4 และลูก 3) เปี๊ยะ 2 สาย ตั้งสายป๊อกและสายจกเป็นคู่ 4 (ลูก 4) คือ เสียงซอล หรือ โน้ต “ซ” (G) และเสียงโด หรือโน้ต “ด” (C) ในขณะที่เปี๊ยะ 4 สาย ตั้งสายป๊อกและสายจกเป็นทั้งคู่ 4 และคู่ 5 (ลูก 4 และลูก 3) โดยสายป๊อกและสาย 3 เป็นคู่ 4 และสาย 2 และสาย 4 เป็นคู่ 5 ดังนั้นเสียงของสายเปล่าทั้ง 4 สาย คือ โน้ต “ล ด ร ซ” (A C D G) เปี๊ยะ 2 สาย และ 4 สาย มีการดีดเสียงป๊อกหรือเสียงโอเวอร์โทน (overtone) ที่เป็นเอกลักษณ์ตามตำแหน่งจุดของสายป๊อกต่าง ๆ ซึ่งแบ่งออกเป็น 3 ตำแหน่งหลัก โดยเป็นเสียงคู่ 5 และคู่ 4 ตามลำดับ เปี๊ยะ 2 สาย การป๊อกสายเปล่าบนสายป๊อกจากเสียงต่ำไปสูงตามตำแหน่ง คือ โน้ต “ซ ร ซ” (G D G) ในขณะที่เปี๊ยะ 4 สาย การป๊อกสายเปล่าจากเสียงต่ำไปสูงตามลำดับ คือ โน้ต “ล ม ล” (A E A) ในการไล่ระดับเสียง เปี๊ยะไล่ระดับเสียงโดยใช้นิ้วมือขวาป๊อกไปพร้อมกับกดสายป๊อกด้วยนิ้วชี้หรือนิ้วกลางมือซ้ายตามตำแหน่งบนสายป๊อก ซึ่งสามารถทำให้เกิดระดับเสียงที่แตกต่างกัน เปี๊ยะ 2 สาย มีการไล่ระดับเสียงในแต่ละตำแหน่งหลัก คือ ซ/ล/ท ร/ม/ฟ ซ/ล/ท ส่วนเปี๊ยะ 4 สาย มีการไล่ระดับเสียงในแต่ละตำแหน่งหลัก คือ ล/ท/ด ม/ฟ/ซ ล/ท/ด[7] (ดูตัวอย่างภาพที่ 2 และ 3 ประกอบ) นอกจากนี้ในการบรรเลงทั้งเปี๊ยะ 2 สาย และ 4 สาย นิยมบรรเลงสลับกันระหว่างสายป๊อกและสายจก และมีการใช้กะโหล้งหรือกะลาของเปี๊ยะปิดเปิดในขณะบรรเลง เพื่อให้เสียงของเปี๊ยะดังกังวานต่อเนื่องอย่างมีเอกลักษณ์



ภาพที่ 2 ตำแหน่งเสียงและการกดสายพิณเปี๊ยะ 2 สาย
ที่มา : ผู้วิจัย

[7] พิณเปี๊ยะเป็นเครื่องดนตรีที่ยังไม่มีแบบแผนในการตั้งเสียงมาตรฐาน ปัจจุบันศิลปินเปี๊ยะส่วนใหญ่นิยมใช้โน้ตดนตรีไทยในการสื่อสารและวิเคราะห์เป็นหลัก โน้ตดนตรีไทย ด ร ม ฟ ที่ใช้ในงานวิจัยนี้อาจไม่ใช่ค่าของตัวโน้ตตามทฤษฎีดนตรีตะวันตก แต่จะมีค่าใกล้เคียงหรือเป็นข้อมูลที่นำมาเทียบโดยประมาณเพื่อการอธิบายระบบเสียงและเทคนิคของพิณเปี๊ยะ



ภาพที่ 3 ตำแหน่งเสียงและการกดสายพิณเปี๊ยะ 4 สาย
ที่มา : ผู้วิจัย

จากการศึกษาเทคนิคการบรรเลงพิณเปี๊ยะ พบว่า เทคนิคการบรรเลงพิณเปี๊ยะทั้ง 2 สาย และ 4 สาย ของศิลปินในปัจจุบันมีความหลากหลาย ประกอบด้วยเทคนิคหลักในการบรรเลง 7 เทคนิค และแต่ละเทคนิคมีการแบ่งแยกรายละเอียดที่แตกต่างกัน พิณเปี๊ยะ 2 สาย ประกอบด้วยเทคนิคป๊อก จก อุ่มไข (ไขฮับ) ฮูด เต็ก สะต๊ก และลั่นนิ้ว และพิณเปี๊ยะ 4 สาย ประกอบด้วยเทคนิคป๊อก จก อุ่มไข (ไขฮับ) ฮูด เต็ก สะบัด และกวิ๊น[8] สังเกตได้ว่า เทคนิคป๊อก จก อุ่มไข ฮูด เต็ก เป็นเทคนิคหลักของทั้งเปี๊ยะ 2 สาย และ 4 สาย อย่างไรก็ตาม เปี๊ยะ 2 สาย มีเทคนิค “สะต๊ก” และ “ลั่นนิ้ว” และเปี๊ยะ 4 สาย มีเทคนิค “สะบัด” และ “กวิ๊น” เป็นเทคนิคที่แตกต่างกัน

พิณเปี๊ยะ 2 สาย และ 4 สาย มีการพัฒนาเทคนิคในการบรรเลงที่ละเอียดอ่อนและหลากหลาย พิณเปี๊ยะ 2 สาย เทคนิคอุ่มไข แบ่งออกเป็น 4 รูปแบบ และเทคนิคเต็ก แบ่งออกเป็น 5 รูปแบบ พิณเปี๊ยะ 4 สาย เทคนิคจก แบ่งออกเป็น 5 รูปแบบ เทคนิคอุ่มไข แบ่งออกเป็น 7 รูปแบบ และเทคนิคเต็ก แบ่งออกเป็น 4 รูปแบบ นอกจากนี้ ทั้งพิณเปี๊ยะ 2 สาย และ 4 สาย เทคนิคฮูด แบ่งออกเป็น 2 รูปแบบ

เทคนิค “จก” ของเปี๊ยะ 4 สาย ถูกแบ่งออกไป 5 รูปแบบ ที่มีลักษณะการจกหรือเขี่ยที่แตกต่างกัน เช่น การจกด้วยนิ้วมือซ้ายเขี่ยสายทีละสาย การจกด้วยนิ้วนางมือขวาสายที่ 2 การใช้นิ้วมือซ้ายเขี่ยหรือกรีดสายที่ 2, 3, 4 อย่างรวดเร็วในครั้งเดียว และการใช้นิ้วมือขวากรีดสายทุกสายย้อนกลับเรียงจากสาย 4, 3, 2, 1 เป็นต้น เทคนิค “อุ่มไข” ของเปี๊ยะ 4 สาย ได้ถูกสร้างสรรค์ออกมาถึง 7 รูปแบบ ที่มีลักษณะการเปิดปิดกะโหล้งหรือกะลาในหลากหลายรูปแบบ เช่น เปิด-ปิด-เปิด ปิด-เปิด-ปิด พร้อมกับการป๊อก หรือแม้แต่

[8] ชื่อเทคนิคพิณเปี๊ยะในงานวิจัยนี้เป็นภาษาท้องถิ่นที่นักดนตรีใช้ในการบรรเลง เช่น “ป๊อก” คือ การใช้นิ้วมือขวาดีดสายสร้างเสียงฮาร์โมนิกหรือโอเวอร์โทน “จก” คือ การใช้นิ้วมือเขี่ยสาย “อุ่มไข” คือ การเปิดปิดกะลาบนหน้าอก “ฮูด” คือ การรูดสาย “เต็ก” คือ การกดสาย “สะต๊ก” คือ การกระตุกหรือกระชากสายอย่างรวดเร็ว และ “กวิ๊น” คือ การใช้นิ้วโป้งกวักสาย เป็นต้น

การปิดเปิดกะลาด้วยความหยาบไปละเอียด เปิดปิดกะลาด้วยความเร็วเหมือนการสั่น เป็นต้น ในขณะที่เปี๊ยะ 2 สาย เทคนิคอุ่มไข มีการแบ่งออกเป็นทั้งหมด 5 รูปแบบ ซึ่งมีลักษณะที่คล้ายกันแต่มีส่วนที่ต่างกันออกไปบ้าง เช่น อุ่มไขแบบฟาด ที่มีการปิดกะโหล้งพร้อมกับการป๊อก จากนั้นเปิดและปิดกะโหล้งด้วยความเร็วอีกครั้ง เทคนิค “เต็ก” หรือการกดสายเปี๊ยะ เปี๊ยะ 2 สาย และ 4 สาย ได้แบ่งเทคนิคนี้ออกเป็น 5 และ 4 รูปแบบ ตามลำดับ ซึ่งเปี๊ยะทั้งสองแบบมีวิธีการเต็กที่เหมือนกัน แต่บางอย่างแตกต่างกันออกไป เช่น เทคนิคเต็ก เปี๊ยะ 2 สาย มีการป๊อกในขณะที่นิ้วมือซ้ายกดบนสายป๊อกจากนั้นปล่อยนิ้วมือซ้ายทันที ในขณะที่เปี๊ยะ 4 สาย ใช้นิ้วชี้มือซ้ายกดบนสายป๊อกพร้อมกับป๊อก จากนั้นใช้นิ้วกลางมือซ้ายกดสายสลับกับปล่อยสายไปมาด้วยความเร็วเหมือน “หยดน้ำ” และปิดท้ายด้วยการป๊อกสายเปล่า จากที่กล่าวมาสามารถมองได้ว่า ในการบรรเลงทั้งพิณเปี๊ยะ 2 สาย และ 4 สาย ศิลปินให้ความสำคัญมากกับเทคนิค “อุ่มไข” และ “เต็ก”

เทคนิคจก แบบกรีดสาย 4, 3, 2, 1 ย้อนกลับ

เทคนิคอุ่มไข แบบหยาบไปละเอียด

เทคนิคอุ่มไข แบบฟาด

เทคนิคเต็ก แบบป๊อกกดสายและปล่อยทันที

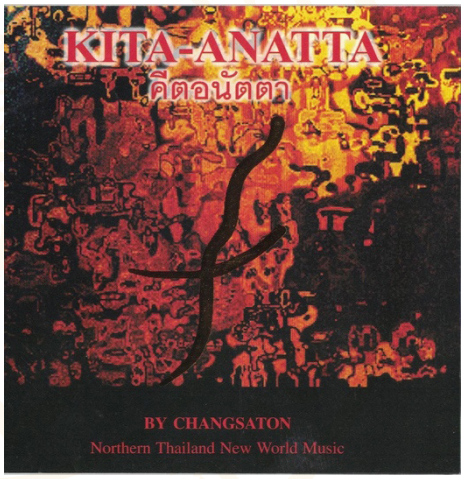
เทคนิคเต็ก แบบหยดน้ำ

เทคนิคฮูด แบบฮูดไปและปิ๊ก

ภาพที่ 4 ตัวอย่างเทคนิคพิณเปี๊ยะ 2 สาย และ 4 สาย ในปัจจุบัน
ที่มา : ผู้วิจัย

จากการศึกษาบทบาทหน้าที่ของพิณเปี๊ยะในสังคมดนตรีล้านนา พบว่า บทบาทของพิณเปี๊ยะในสังคมดนตรีในปัจจุบันได้ถูกปรับเปลี่ยนไปมาก จากอดีตที่เป็นเครื่องดนตรีที่นิยมใช้ในการสร้างบรรยากาศในการแอ่วสาวหรือการเกี้ยวพาราสีหญิงสาว ในปัจจุบันพิณเปี๊ยะได้ถูกปรับเปลี่ยนบทบาทหน้าที่ในสังคมดนตรีล้านนาสมัยใหม่ มีการนำพิณเปี๊ยะมารวมวงดนตรีกับเครื่องดนตรีล้านนา เครื่องดนตรีตะวันตก และเครื่องดนตรีชนเผ่า เช่น วงช้างสะตน มีการนำเปี๊ยะมาเล่นประยุกต์กับวงดนตรีล้านนาร่วมสมัยในการแสดงสดและการบันทึกเสียง โดยเฉพาะอัลบั้ม Himmaphan Live Concert (พ.ศ. 2543) เพลงอัศจรรย์ และอัลบั้มคีตอนัตตา (พ.ศ. 2546) เพลง Rhythm of Time วงลายเมือง วงดนตรีล้านนาร่วมสมัยที่มีการใช้พิณเปี๊ยะเป็นเกณฑ์ของการตั้งเสียงเครื่องดนตรีเครื่องสายในเพลงต่าง ๆ นอกจากนี้มีการนำเครื่องสายของชนเผ่าต่าง ๆ เช่น ซือบือ เตหน่า เข้าร่วมในวงด้วย อัลบั้มเพลงที่เป็นที่นิยมของวงลายเมือง คือ อัลบั้มพิณเปี๊ยะ (สืบสายลายเมือง) และอวายดิน นอกจากนี้มีวงซ่อคำและวงแสนหลวงที่นำเปี๊ยะมาเป็นหนึ่งในวงดนตรีร่วมสมัย โดยการนำมาเล่นร่วมกับวงก๊องและเครื่องสายล้านนา ซึ่งรวมถึงการเล่นร่วมกับเครื่องดนตรีตะวันตกและเครื่องดนตรีชาติอื่น ๆ เช่น กู่เจิ่ง ซองเกาะ เป็นต้น

ภาพที่ 5 อัลบั้ม “พิณเปี๊ยะ” วงลายเมือง
ที่มา : นายวิศาลทัศน์ รัตนมงคลเกษม



ภาพที่ 6 อัลบั้ม “คีตอนัตตา” วงช้างสะตน
ที่มา : ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ธิติพล กันตีวงศ์

พิณเปี๊ยะ มีบทบาทในฐานะดนตรีเพื่อสังคมโดยมีการแสดงผ่านทางเทคโนโลยีดนตรี เปี๊ยะในปัจจุบันสามารถปรับตัวเข้ากับวงดนตรีประเภทต่าง ๆ ได้ โดยเทคโนโลยีดนตรีสมัยใหม่ ทั้งการพัฒนารูปแบบของไมโครโฟน เครื่องควบคุมและผสมสัญญาณเสียง (audio mixer) และเครื่องขยายเสียงต่าง ๆ ในปัจจุบันทำให้พิณเปี๊ยะที่เป็นเครื่องดนตรีที่ปกติเสียงเบาสำหรับเล่นคนเดียวในที่เงียบกลายเป็นเครื่องดนตรีที่สามารถเล่นบนเวทีร่วมกับเครื่องดนตรีประเภทอื่นได้ โดยเทคโนโลยีดนตรีทั้งไมโครโฟนและเครื่องผสมสัญญาณเสียงสมัยใหม่สามารถปรับระดับเสียงของพิณเปี๊ยะให้ใกล้เคียงกับเสียงวงดนตรีโดยรวม หรือให้มีเสียงที่ดังพอสำหรับคนฟังได้ยินถึงเสียงโอเวอร์โทน (overtone) ได้ชัดเจน การแสดงเปี๊ยะของครูแอ๊ด หรือนายภานุทัต อภิชนาธง ศิลปินล้านนาที่มีชื่อเสียง เป็นการพิสูจน์ความสำคัญของเทคโนโลยีทางเสียงต่อพิณเปี๊ยะที่ทำให้พิณเปี๊ยะมีเสียงที่ดังมากขึ้นและสามารถดึงเอกลักษณ์ของเสียงโอเวอร์โทนจากการป๊อกสายและการสะท้อน

ของเสียงตง-วาวจากกะโหล้งของเปี๊ยะออกมาได้ สิ่งนี้ทำให้เปี๊ยะมีบทบาททางการแสดงดนตรีร่วมกับวงดนตรีอื่น ๆ ในปัจจุบัน นอกจากนี้การพัฒนาเทคโนโลยีการบันทึกเสียงมีส่วนทำให้ปัจจุบันศิลปินเปี๊ยะต่าง ๆ สามารถนำพิณเปี๊ยะมามีส่วนร่วมในผลงานเพลงต่าง ๆ ในวงดนตรีร่วมกับเครื่องดนตรีชนิดอื่น เช่น การบันทึกเสียงอัลบั้มคีตาล้านนา (Rhythm of Lanna) พ.ศ. 2548 ของศิลปินคำหล้า ธัญยพร ที่นำเสนอเสียงพิณเปี๊ยะรวมวงกับเสียงสะล้อ ขลุ่ย ซึง และเสียงกีตาร์ การบันทึกเสียงผลงานเพลงพิณเปี๊ยะสุดท้ายของนายพิพัฒน์พงษ์ ศรีคีตกรหริทาส ได้นำเสียงพิณเปี๊ยะมาผสมผสานกับเครื่องดนตรีล้านนาสะล้อ ปี่จุม ซึง สว่า เป็นต้น และการบันทึกเสียงวงดนตรีล้านนาออร์เคสตราร่วมสมัย เพลงเรื่องเล่าตำนานล้านนา (Ballad of Lanna) ประพันธ์โดยนายนำภาค ศรีบัณฑิตมงคล โครงการพัฒนานวัตกรรมดนตรีล้านนาสร้างสรรค์ คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ พ.ศ. 2564 ที่ได้นำเอกลักษณ์ของเสียงพิณเปี๊ยะมาสร้างสีสันร่วมกับเครื่องดนตรีล้านนาและเครื่องสายดนตรีตะวันตกในวงดนตรี

บทบาทของพิณเปี๊ยะในสังคมดนตรีล้านนาสมัยใหม่ที่สำคัญ คือ การมีพื้นที่อยู่ในสื่อต่าง ๆ ซึ่งเป็นการนำเสนอภาพลักษณ์ของเปี๊ยะในฐานะตัวแทนของดนตรีล้านนา เราเห็นได้จากการที่ปัจจุบันมีการนำพิณเปี๊ยะไปประกอบภาพยนตร์ ละครต่าง ๆ ที่เกี่ยวกับภาคเหนือ เช่น ภาพยนตร์ The Promise คิดถึงครึ่งชีวิต (พ.ศ. 2559) มะลิลา (พ.ศ. 2561) ละครเพลงผ้าฟ้าล้อมดาว (พ.ศ. 2547) รอยไหม (พ.ศ. 2554) กลิ่นกาสะลอง (พ.ศ. 2562) ฯลฯ การที่พิณเปี๊ยะปรากฏอยู่บนสื่อหลายประเภททำให้เป็นที่รู้จักของประชาชนในฐานะเครื่องดนตรีล้านนาที่มีเสียงและทำนองที่เป็นเอกลักษณ์โดดเด่นและเป็นเครื่องดนตรีที่นำเสนอความเป็นภูมิปัญญาดนตรีล้านนา นอกจากนี้ศิลปินล้านนาในปัจจุบันมีการนำเสนอเปี๊ยะบนสื่อสังคมออนไลน์ (social media) เช่น Facebook และ YouTube ได้นำเสนอเพลงพิณเปี๊ยะของตัวเองทั้งรูปแบบการบรรเลงเพลงพิณเปี๊ยะอย่างเดียวทั้งพิณเปี๊ยะ 2 สาย 4 สาย ผลงานเพลงบรรเลงเปี๊ยะหมู่ รวมถึงการสอนการเล่นพิณเปี๊ยะตั้งแต่ขั้นพื้นฐานในการบรรเลง ซึ่งทำให้มีคนสนใจเล่นพิณเปี๊ยะเป็นจำนวนมาก การนำเสนอความรู้พิณเปี๊ยะเพื่อการศึกษาและการนำเสนอผลงานเพลงของศิลปินเปี๊ยะบนสื่อดิจิทัลเป็นการเปิดโอกาสให้ศิลปินได้พัฒนาสร้างสรรค์บทเพลงและเทคนิคการบรรเลงเปี๊ยะที่เป็นเอกลักษณ์ และสิ่งนี้เป็นการนำเสนอภาพลักษณ์ของพิณเปี๊ยะในฐานะตัวแทนของวัฒนธรรมดนตรีล้านนาต่อสังคมโลก

สรุปและอภิปรายผล

จากการวิจัยคุณลักษณะและบทบาทของพิณเปี๊ยะในสังคมดนตรีล้านนาร่วมสมัย พบว่า พิณเปี๊ยะมีการพัฒนาลักษณะทางกายภาพและองค์ประกอบของพิณเปี๊ยะที่เปลี่ยนแปลงไปจากในอดีต องค์ประกอบของพิณเปี๊ยะในปัจจุบัน เช่น หัวเปี๊ยะ กันเปี๊ยะ ก๊ำอก หลักเปี๊ยะ กะโหล้ง ไม้เก็น สายฮัด สายเปี๊ยะ สายหน่อง มีลักษณะทางกายภาพที่สวยงามและคมชัดมากขึ้นกว่าสมัยก่อน ในรายละเอียดเปี๊ยะของศิลปินแต่ละคนมีสัดส่วน เสียง และรูปลักษณ์ที่สวยงามแตกต่างกัน เช่น สัดส่วนลักษณะของหัวเปี๊ยะความยาวของกันเปี๊ยะ รูปลักษณ์และชนิดของกะโหล้ง หลักเปี๊ยะที่มีทั้งความกว้างยาวและรูปทรงที่แตกต่างกันตามความถนัดหรือสุนทรียะในการออกแบบของแต่ละคน ซึ่งส่วนต่าง ๆ เหล่านี้มีส่วนสัมพันธ์กับระบบเสียงของพิณเปี๊ยะทั้ง 2 สาย และ 4 สาย โดยเป็นสิ่งที่เพิ่มศักยภาพของเครื่องดนตรีทั้งระบบเสียงของเปี๊ยะ 2 สาย ที่มีสายป๊อกและสายจกหรือเขี่ยเป็นคู่ 4 ระบบเสียงของเปี๊ยะ 4 สาย ที่มีสายป๊อกและสายจกอื่น ๆ เทียบเป็นคู่ 4 และคู่ 5 ทำให้ลักษณะการกดการจับของเปี๊ยะแต่ละอันมีความสะดวกและสามารถสร้างเสียงโอเวอร์โทน เสียงสายเปล่า

และเสียงกำธรของกะโหล้งให้มีความไพเราะเป็นเอกลักษณ์ในตัวของเปี๊ยะ กล่าวได้ว่า ลักษณะทางกายภาพองค์ประกอบของเปี๊ยะในปัจจุบันมีความสัมพันธ์กันกับระบบเสียงของพิณเปี๊ยะ โดยเป็นตัวแปรสำคัญในการสร้างเสียงเปี๊ยะให้มีความไพเราะและมีความหลากหลายจนเกิดความเป็นเอกลักษณ์ ซึ่งองค์ประกอบต่าง ๆ และระบบเสียงของพิณเปี๊ยะนำไปสู่การสร้างสรรค์เทคนิคในการบรรเลงของศิลปินเปี๊ยะต่าง ๆ อันนำมาสู่รูปแบบหรือสไตล์การบรรเลงในบทเพลงต่าง ๆ ของเปี๊ยะที่มีการพัฒนาจากในอดีตจนถึงปัจจุบัน

พิณเปี๊ยะทั้ง 2 สาย และ 4 สาย มีการพัฒนาเทคนิคจากการบรรเลงเปี๊ยะดั้งเดิม เปี๊ยะทั้งสองมีเทคนิคพื้นฐานที่คล้ายกัน ประกอบด้วยเทคนิคป๊อก จก อุ่มไข (ไขฮับ) ฮูด เต็ก แต่ในเปี๊ยะ 2 สาย มีเทคนิค “สะต๊ก” และ “ลั่นนิ้ว” และเปี๊ยะ 4 สาย มีเทคนิค “สะบัด” และ “กวิ๊น” เป็นเทคนิคที่เพิ่มเข้ามา ซึ่งมีความแตกต่างกัน

พิณเปี๊ยะ 2 สาย และ 4 สาย ในปัจจุบันมีการพัฒนาเทคนิคการบรรเลงที่หลากหลาย โดยเฉพาะเปี๊ยะ 4 สาย มีการพัฒนาเทคนิคการจก 5 รูปแบบ การเต็ก 4 รูปแบบ และการอุ่มไขที่มากถึง 7 รูปแบบ ศิลปินที่สร้างสรรค์เทคนิคพิณเปี๊ยะรูปแบบใหม่ เช่น นายพิพัฒน์พงษ์ ศรีคีตกรหริทาส ได้ประดิษฐ์เทคนิคการจกได้อย่างงดงามและหลากหลาย เช่น การจกที่มีการกรีดสายด้วยเล็บมือซ้ายปกติ และการใช้เล็บมือขวากรีดย้อนกลับจากสายที่ 4, 3, 2 และกลับมาป๊อกอีกครั้ง มีการพัฒนาเทคนิคการเต็กที่เป็นแบบปกติและการเต็กแบบพิเศษที่มีการใช้นิ้วมือซ้ายกดพร้อมกับการป๊อก และใช้นิ้วกลางมือซ้ายกดสายสลับกับปล่อยสายไปมาด้วยความเร็วเหมือน “หยดน้ำ” และปิดท้ายด้วยการป๊อก เทคนิคการอุ่มไขหรือไขฮับที่สร้างเสียงกังวานในแต่ละท่วงทำนองที่แตกต่างกันตามวรรคหรือประโยคของเพลงในแบบต่าง ๆ ซึ่งเทคนิคต่าง ๆ เหล่านี้ ส่วนหนึ่งได้แนวคิดมาจากการได้ยินเสียงเทคนิคเครื่องดนตรีต่างชาติ เช่น กู่เจิ้ง มาประยุกต์ใช้เพื่อสร้างสีสันให้กับเปี๊ยะล้านนาที่นอกเหนือจากความรู้เดิม ศิลปินเปี๊ยะคนอื่นมีการประดิษฐ์รายละเอียดของเทคนิคการบรรเลงที่เป็นเอกลักษณ์ของตัวเอง เช่น นายวิศาลทัศน์ รัตนมงคลเกษม ได้สร้างสรรค์รูปแบบเทคนิคเปี๊ยะต่าง ๆ ที่มีแนวคิดความสงบเข้าถึงพุทธศาสนาแบบเซน (Zen) ทำให้เน้นเทคนิคต่าง ๆ แบบเรียบง่ายแต่พลิ้วไหวโดยพยายามรักษาสมดุลของเสียงเปี๊ยะในแต่ละเสียง ซึ่งทำให้ทำนองเพลงเปี๊ยะมีความไพเราะและสวยงามในตัวเอง เทคนิคของนายธวัชชัย ทำทอง ที่มีการนำเสนอเทคนิคแบบการสลับการป๊อกและการจกไปเรื่อย ๆ ที่เหมือนรูปแบบของการดำเนินทำนองของก๊องในวงป๊าดก๊องล้านนา ในขณะที่นายดนุพล อุดดง คิดเทคนิคในการอุ่มไขแบบฟาด โดยเป็นการป๊อกสายพร้อมกับปิดกะโหล้ง จากนั้นเปิดและปิดกะโหล้งด้วยความเร็วอีกครั้ง ทำให้เกิดลักษณะเสียงของการอุ่มไขที่เป็นเอกลักษณ์

ศิลปินเปี๊ยะทั้ง 5 คน มีความคิดสร้างสรรค์ในการพัฒนาเทคนิคการบรรเลงของเปี๊ยะที่มีอยู่ให้มีรายละเอียดที่เพิ่มมากขึ้น เพื่อค้นหาและสร้างสรรค์สำเนียงเปี๊ยะที่เป็นเอกลักษณ์ของตัวเอง สิ่งต่าง ๆ เหล่านี้เป็นการพัฒนาต่อยอดมาจากความรู้เดิมของเปี๊ยะรวมกับประสบการณ์ด้านดนตรีและความพึงพอใจในเสียงและสไตล์ของเปี๊ยะของศิลปินแต่ละคน มากาเร็ต โบเด็น[9] ได้กล่าวถึงความหมายของ “Creativity” หรือความคิดสร้างสรรค์นั้นมาจากการผสมผสานแนวคิดระหว่างความรู้ดั้งเดิมและความคิดใหม่ ซึ่งการสร้างสรรค์เทคนิคการบรรเลงเปี๊ยะของศิลปินในปัจจุบันเป็นการผสมผสานความคิดเก่าและใหม่ในตัวนักดนตรีที่มาจากรากฐานทางวัฒนธรรมดั้งเดิมกับการพัฒนาความรู้ดนตรีในสังคมดนตรีล้านนาสมัยใหม่ สิ่งนี้ทำให้การสร้างสรรค์ด้านการบรรเลงและสำเนียงเปี๊ยะที่เป็นเอกลักษณ์ของศิลปินมีคุณค่าและมีแรงขับเคลื่อนในการพัฒนาและสืบทอดดนตรีเปี๊ยะในสังคมดนตรีล้านนาต่อไป

[9] Margaret A. Boden, *Dimensions of Creativity* (United States of America: MIT Press, 1996), 75-79.

จากการพัฒนาเทคนิคการบรรเลงของพิณเปี๊ยะทำให้เห็นว่า ในปัจจุบันพิณเปี๊ยะเริ่มมีบทบาทมากขึ้นในสังคมดนตรีล้านนา จากการที่อดีตเป็นเพียงเครื่องดนตรีสำหรับการแอ่วสาวกลายมาเป็นดนตรีเพื่อสังคม มีการพัฒนาเพลง วิธีการบรรเลง เทคนิค เพื่อมีบทบาทในวงดนตรีสร้างสรรค์แนวเพลงประเภทต่าง ๆ ซึ่งสิ่งต่าง ๆ เหล่านี้เกิดขึ้นจากนักดนตรีล้านนาและนักวิชาการดนตรีต้องการให้เปี๊ยะสามารถคงอยู่ในบริบทของสังคมปัจจุบันได้มากขึ้น การเปลี่ยนแปลงรูปแบบนี้เป็นปรากฏการณ์ทางสังคมทางธรรมชาติที่ผู้คนต้องการให้มีการเปลี่ยนแปลงเพื่อหลุดออกจากกรอบความคิดแบบเก่าและให้เกิดสิ่งใหม่ในสังคม[10] กล่าวได้ว่าหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 พิณเปี๊ยะเริ่มหมดความนิยมลง เนื่องจากการเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจ การเมืองการปกครอง รวมถึงการเปลี่ยนแปลงโครงสร้างทางสังคมของประเทศไทยและดินแดนล้านนา วัฒนธรรมการแอ่วสาวยามค่ำคืนถูกแทนที่ด้วยกิจกรรมทางสังคมอื่น ๆ ประกอบกับการพัฒนาของสื่อทีวี วิทยุ ฯลฯ ทำให้ประชาชนมีทางเลือกในการฟังและเล่นดนตรีอย่างหลากหลายซึ่งทำให้เสียงของพิณเปี๊ยะไม่มีบทบาทหน้าที่รับใช้สังคมในยุคสมัยใหม่ ในปัจจุบันศิลปินล้านนาได้พยายามสร้างบทบาทของพิณเปี๊ยะมากขึ้นโดยนำเสียงและเครื่องดนตรีเปี๊ยะไปอยู่ในบริบทของสังคมดนตรีล้านนาร่วมสมัย พิณเปี๊ยะได้เข้าไปอยู่ในวงดนตรีล้านนาร่วมสมัยในหลาย ๆ วง อย่างเช่น วงช้างสะตน วงลายเมือง วงช่อคำ และวงแสนหลวง ฯลฯ โดยเป็นการสร้างสรรค์แนวเพลงร่วมสมัยต่าง ๆ ที่มีความแปลกใหม่และน่าสนใจมากยิ่งขึ้น โดยเฉพาะวงลายเมืองที่พยายามนำเสนอดนตรีเปี๊ยะในรูปแบบใหม่ที่เป็นศูนย์กลางเข้ากับวงดนตรีที่มีเครื่องดนตรีล้านนาและเครื่องดนตรีชนเผ่าต่าง ๆ ทำให้สร้างเสียงของวงดนตรีล้านนาร่วมสมัยที่มีเอกลักษณ์และโดดเด่นเป็นพิเศษ

พิณเปี๊ยะได้เข้ามามีบทบาทในเวทีการแสดงต่อสังคมมากขึ้นควบคู่กับการใช้เทคโนโลยีดนตรี ทั้งไมโครโฟน เครื่องควบคุมและผสมสัญญาณเสียง (audio mixer) และเครื่องขยายเสียง ทำให้จากที่เคยเป็นเครื่องดนตรีที่เล่นคนเดียวหรือบรรเลงเป็นกลุ่มเล็กในสถานที่เงียบเพราะมีเสียงที่เบา กลับกลายเป็นเครื่องดนตรีที่สามารถเล่นร่วมกับวงดนตรีในสถานที่ต่าง ๆ ได้ เทคโนโลยีดนตรีสามารถสร้างหรือปรับระดับเสียงของเปี๊ยะให้มีความดังใกล้เคียงกับเครื่องดนตรีชนิดอื่นในวงดนตรีรวมถึงสามารถผสมสัญญาณเสียงและดึงเอกลักษณ์เสียงโอเวอร์โทน (overtone) ของพิณเปี๊ยะที่เกิดจากการป๊อกและเสียงสะท้อนตง-วาวที่เกิดจากการเปิดปิดกะโหล้งของเปี๊ยะได้ชัดเจน สิ่งนี้ทำให้เปี๊ยะของศิลปินต่าง ๆ ได้ถูกเพิ่มศักยภาพและมีบทบาทในการสร้างสรรค์บทเพลงร่วมกับเครื่องดนตรีอื่น ๆ ในวง พิพัฒน์พงศ์ มาศิริ[11] ได้กล่าวถึง กระแสของโลกาภิวัตน์ด้านเทคโนโลยีที่มีอิทธิพลทำให้วัฒนธรรมมีความซับซ้อนมากขึ้น และเป็นการสร้างอัตลักษณ์ที่เป็นการผสมผสานวัฒนธรรมจนเกิดการเปลี่ยนแปลงของสังคม สิ่งนี้สอดคล้องกับการเปลี่ยนแปลงบทบาทของพิณเปี๊ยะในสังคมดนตรีล้านนาที่เทคโนโลยีดนตรีเข้ามามีอิทธิพลมากต่อการนำเสนอพิณเปี๊ยะในรูปแบบใหม่ร่วมกับวงดนตรีหรือเครื่องดนตรีประเภทอื่น ทั้งในรูปแบบวงดนตรีล้านนาแบบแผน วงดนตรีร่วมสมัยและวงดนตรีทดลอง ซึ่งทำให้ศิลปินล้านนาเกิดการผสมผสานสร้างวัฒนธรรมข้ามพรมแดนและเรียนรู้วัฒนธรรมดนตรีซึ่งกันและกัน นอกจากนี้เทคโนโลยีดนตรีด้านการบันทึกเสียงในปัจจุบันมีส่วนช่วยให้เสียงของเปี๊ยะเข้าไปอยู่ในวงดนตรีขนาดใหญ่อย่างวงออร์เคสตราล้านนาและวงออร์เคสตราตะวันตก ร่วมกับ

---

[10] Bruno Nettl, “The Continuity of Change: On People Changing Their Music,” In *The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts* (Champaign: University of Illinois Press, 2005), 278-279.

[11] พิพัฒน์พงศ์ มาศิริ, “แนวคิดในการศึกษาอัตลักษณ์ทางดนตรี,” *MFU Connexion Journal of Humanities and Social Sciences* ปีที่ 5, ฉบับที่ 1 (มกราคม-มิถุนายน 2559): 158-159.

เครื่องดนตรีไทย ดนตรีตะวันตก และดนตรีชาติอื่น ๆ ได้อย่างเหมาะสมและไพเราะ นับได้ว่าเทคโนโลยีดนตรีและการบันทึกเสียงมีอิทธิพลอย่างมากต่อการพัฒนาบทบาทหน้าที่ของพิณเปี๊ยะในสังคมดนตรีล้านนาในปัจจุบัน

สิ่งที่สำคัญมากอย่างหนึ่งของพิณเปี๊ยะในปัจจุบัน คือ การที่เปี๊ยะมีบทบาทนำเสนอความเป็นดนตรีล้านนาในสื่อต่าง ๆ เช่น ภาพยนตร์ ละคร และสื่อสังคมออนไลน์ เช่น Facebook, YouTube ซึ่งศิลปินต่าง ๆ ได้นำเสนอผลงานเพลงเปี๊ยะของตัวเองผ่านสื่อเหล่านี้มากมายโดยเฉพาะ YouTube การที่ศิลปินเปี๊ยะมีบทบาทบนโซเชียลมีเดียได้นำเสียงเปี๊ยะไปปรากฏอยู่บนโลกออนไลน์ที่เปิดโลกทัศน์ให้ผู้ฟังได้รับรู้มากขึ้น รวมถึงการที่ศิลปินนำเสนอวิธีการเล่นพิณเปี๊ยะบนสื่อ YouTube ทำให้มีผู้สนใจมาเรียนรู้เปี๊ยะด้วยตัวเองบนสื่อออนไลน์มากขึ้น สิ่งต่าง ๆ เหล่านี้ทำให้องค์ความรู้ด้านการศึกษาการบรรเลงและเทคนิคของเปี๊ยะได้มีการสืบทอดและคงอยู่ในสังคมดนตรีล้านนา เป็นการให้การศึกษาดนตรีเปี๊ยะในโลกดิจิทัลที่สถาบันการศึกษาดนตรีในปัจจุบันควรตระหนักถึงความสำคัญมากขึ้น สิ่งเหล่านี้นอกจากเป็นการช่วยเสริมความเข้าใจในการเรียนรู้และอนุรักษ์องค์ความรู้ของการบรรเลงพิณเปี๊ยะแล้ว ยังเป็นส่วนช่วยให้ศิลปินเปี๊ยะมีการพัฒนาแนวคิด เทคนิคการบรรเลง และการผสมผสานความรู้ของดนตรีต่าง ๆ เพื่อนำเสนอผลงานเพลงต่อสังคมผ่านสื่อต่าง ๆ ในปัจจุบันต่อไป

พิณเปี๊ยะในปัจจุบันมีบทบาทหน้าที่ในสังคมดนตรีล้านนาที่แตกต่างจากในอดีต สิ่งนี้เป็นภาพสะท้อนทำให้เราได้เห็นการเปลี่ยนแปลงของดนตรีล้านนาในปัจจุบันที่ดนตรีและการเรียนรู้ดนตรีได้ถูกปรับเปลี่ยนเพื่อตอบสนองความต้องการของผู้คนในสังคมดนตรีสมัยใหม่ นักดนตรีเปี๊ยะพยายามที่จะเรียนรู้และปรับตัวในการสร้างสรรค์บทเพลง คิดค้นเทคนิคการบรรเลงรูปแบบใหม่ และสร้างเสียงดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์เพื่อให้เสียงพิณเปี๊ยะคงอยู่คู่กับสังคมดนตรีล้านนาและสังคมไทยต่อไปในอนาคต

บรรณานุกรม

ณรงค์ สมิทธิธรรม, บก. *ระลึกถึงบุญมา ไชยมะโน พุทธศักราช 2465-2548*. กรุงเทพฯ : สำนักงานวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม, 2548.

ธีรพงศ์ ฉลาด. “*ระเบียบวิธีการบรรเลงพิณเปี๊ยะ 2 สาย ของครูรักเกียรติ ปัญญายศ.*” วิทยานิพนธ์ระดับปริญญามหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551.

ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์. “เปี๊ยะ : เด็งพันเมาแห่งล้านนาไทย.” ใน *แปง โนจา ผู้มีผลงานดีเด่นทางด้านวัฒนธรรม สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้าน-พิณเปี๊ยะ)*, 74-77. เชียงราย : สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2538.

พิพัฒน์พงศ์ มาศิริ. “แนวคิดในการศึกษาอัตลักษณ์ทางดนตรี.” *MFU Connexion Journal of Humanities and Social Sciences* ปีที่ 5, ฉบับที่ 1 (มกราคม-มิถุนายน 2559): 146-165.

พิพัฒน์พงศ์ มาศิริ. “*พาทย์ก๊อง : วงปี่พาทย์ล้านนาในบริบทสังคมเชียงใหม่ปัจจุบัน.*” วิทยานิพนธ์ระดับปริญญามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยแม่ฟ้าหลวง, 2552.

รัชวิทย์ มุสิการุณ. “*การศึกษาวิเคราะห์บทเพลงสำหรับ ‘เปี๊ยะ’*.” วิทยานิพนธ์ระดับปริญญามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยมหิดล, 2547.

สงกรานต์ สมจันทร์. “ชีวิตและงานของเจอรัลด์ ไดค์ กับดนตรีล้านนา.” ใน *ดนตรีล้านนา ปี๊กบ้าน : Gerald P. Dyck กับการศึกษามานุษยวิทยาดนตรีในดนตรีล้านนา*, 19-26. เชียงใหม่ : หอจดหมายเหตุดนตรีล้านนา เจอรัลด์ ไดค์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่, 2559.

สุรสิงห์สำรวม ฉิมพะเนาว์. “การเล่นเปี๊ยะ : การส่งดนตรีจากดวงใจ.” ใน *แปง โนจา ผู้มีผลงานดีเด่นทางด้านวัฒนธรรม สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้าน-พิณเปี๊ยะ)*, 94-96. เชียงราย : สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2538.

Boden, Margaret A. *Dimensions of Creativity*. United States of America: MIT Press, 1996.

Dyck, Gerald P. “Doing My Part to Save the Pin Pia (พิณเปี๊ยะ).” In *Musical Journeys in Northern Thailand*, 142-151. Assonet, MA: Minuteman Press of Fall River, 2009.

Dyck, Gerald P. “The Vanishing Phia: An Ethnomusicological Photo Story.” In *Selected Reports in Ethnomusicology*, edited by David Morton, 217-229. California: University of California Los Angeles, 1975.

Great Lekakul. “*Prachan: Music, Competition, and Concept Fighting in Thai Culture*.” Ph.D. diss., SOAS University of London, 2017.

McGraw, Andrew. “The Pia’s Subtle Sustain: Contemporary Ethnic Identity and the Revitalization of the Lanna ‘Heart Harp’.” *Asian Music* 38, no. 2 (Summer-Autumn 2007): 115-142.

Nettl, Bruno. “The Continuity of Change: On People Changing Their Music.” In *The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts*, 272-281. Champaign: University of Illinois Press, 2005.

Shahriari, Andrew. “*Lanna Music and Dance: Image and Identity in Northern Thailand*.” Ph.D. diss., College of Fine and Professional Arts of Kent State University, 2001.