ศิลปะ ลวดลาย พิณอีสานกับการสร้างอัตลักษณ์

จรัญ กาญจนประดิษฐ์
รองศาสตราจารย์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
jarun@kku.ac.th

กฤษฎา ดาวเรือง
ดร., อาจารย์
สถาบันสหวิทยาการนานาชาติจักรพงษภูวนารถ
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลตะวันออก
krisada_da@rmutto.ac.th

ชาลิสา อภิวัฒนศร
ดร., อาจารย์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี
chalisa_a@rmutt.ac.th

รับบทความ: 27 ธันวาคม 2565
แก้ไขบทความ: 2 มีนาคม 2566
ตอบรับบทความ: 2 มีนาคม 2566

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้มีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาศิลปะการตกแต่งลวดลายพิณอีสานและศึกษาการสร้างอัตลักษณ์อีสานผ่านการตกแต่งลวดลายพิณอีสาน ดำเนินการวิจัยตามระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยศึกษาศิลปินพิณอีสานที่มีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับ ผลการวิจัยพบว่า ศิลปะและการตกแต่งของพิณอีสานนิยมตกแต่งส่วนของหัวของพิณ โดยตกแต่งลวดลายที่หัวพิณอีสานตามรูปแบบนิยมและความเชื่อของชาวอีสานด้วยรูปทรงจำนวน 4 รูปแบบ คือ หัวตัด หัวพญานาค หัวหงส์ และหัวกนก การตกแต่งลวดลายมีความเกี่ยวข้องกับการสร้างอัตลักษณ์อีสานทั้งในระดับอัตลักษณ์บุคคลและระดับสังคม นักดนตรีให้ความสำคัญกับการตกแต่งหัวพิณและให้ความหมายของลวดลายนั้นเชื่อมโยงกับความเชื่อส่วนบุคคลที่เกี่ยวข้องกับการแสดงตัวตน ซึ่งแสดงถึงเอกลักษณ์เฉพาะตัวของศิลปิน

คำสำคัญ: ศิลปกรรม, ลวดลาย, อัตลักษณ์, พิณอีสาน, เครื่องดนตรี

Art and Embellishment of Isan Phin
Study for Identity Formation

Jarun Kanchanapradit
Associate Professor
Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University
jarun@kku.ac.th

Krisada Daoruang
Ph.D., Lecturer
Chakrabongse Bhuvanarth International Institute
for Interdisciplinary Studies,
Rajamangala University of Technology Tawan-ok
krisada_da@rmutto.ac.th

Chalisa Apiwathnasorn
Ph.D., Lecturer
Faculty of Fine and Applied Arts,
Rajamangala University of Technology Thanyaburi
chalisa_a@rmutt.ac.th

Received: December 27, 2022
Revised: March 2, 2023
Accepted: March 2, 2023

Abstract

The purposes of this research are to study the art of decorating local plucked lute of Northeastern Thailand (Isan Phin), patterns and to study the formation of Isan identity. Research was conducted according to qualitative research methodology. The results showed that the art and decoration of the northeast Phin pattern are popularly decorated on the head of the Phin according to the traditions and beliefs of the Isan people. There are four patterns: the Hua Tat, the Hua Payanak (naga), the Hua Hong, and the Hua Kanok pattern. The decoration of these four patterns is related to the formation of Isan identity, at the level of individual identity and Social identity. Musicians have focused on the patterns decorating the heads of the musical instrument and linked their meanings to personal beliefs about local culture. The decorated patterns are also used as tools to express the artist's unique identity.

Keyword: Art, Embellishment, Identity, Isan Phin, Musical Instrument

ความสำคัญของปัญหา

ในช่วงมากกว่าสิบปีที่ผ่านมา กระแสความสนใจเรื่องพิณอีสาน ในฐานะดนตรีดั้งเดิมและการพัฒนาดนตรีอีสานไปสู่ดนตรีร่วมสมัย ได้รับความสนใจมาอย่างต่อเนื่องทั้งจากชาวไทยและต่างชาติ ตัวอย่างเช่น ธงไท จันเต (2554) ให้ความสนใจเกี่ยวกับลายพิณอีสานโบราณที่มีมาแต่ดั้งเดิม ในขณะที่ กาญจนา วัฒนะพิพัฒน และศรัณย์ นักรบ (2553) ธนินท์รัฐ คำมาธีรวิทย์ (2562) ภาดร ทรงวิชา พงษ์ศักดิ์ ฐานสินพล และยงยศ วงศ์แพงสอน (2563) อวิรุทธ์ โททำ และสกุลโชติ แก้วหย่อง (2564) วีระศักดิ์ ชัยผง และสมคิด สุขเอิบ (2565) เป็นกลุ่มที่ให้ความสนใจเกี่ยวกับการสร้างและพัฒนาพิณอีสานเป็นพิณไฟฟ้าที่สามารถเล่นกับเครื่องดนตรีตะวันตกได้

สำหรับการศึกษาพิณอีสานที่ให้ความสนใจเกี่ยวกับตัวบทเพลงและแนวเพลงร่วมสมัย อาทิ John Garzoli (2014) ที่สนใจศึกษาแนวเพลงอีสานฟิวชั่นมิวสิค (Isan fusion music) กฤษฎา ดาวเรือง (2561) ศึกษาเพลงพิณโบราณของครูทองใส ทับถนน เพื่อประพันธ์เพลงสำหรับวงเครื่องลมตะวันตก และอาทิตย์ กระจ่างศรี และจตุพร สีม่วง (2561) สนใจศึกษาดนตรีอีสานร่วมสมัยวงพาราไดซ์แบงคอกหมอลำอินเตอร์เนชั่นแนล (สะกดตามเอกสารต้นฉบับ) เป็นการศึกษาที่มีแนวโน้มแสดงให้เห็นว่า พิณอีสาน เพลงอีสาน และนักดนตรีอีสาน กำลังพยายามก้าวข้ามผ่านเส้นแบ่งทางวัฒนธรรมดนตรีท้องถิ่น (อีสาน) กับดนตรีสากล (ตะวันตก) ที่เป็นกระแสหลักของดนตรีโลก ไปสู่การผสมผสานแนวคิดทางดนตรีที่มีรากฐานวัฒนธรรมที่แตกต่างกัน สร้างเป็นผลงานดนตรีที่อยู่นอกเหนือขีดจำกัดของวัฒนธรรมที่แตกต่างกัน นำมาสู่การแสดงให้เห็นจุดร่วมของการปรับตัวของดนตรีอีสานและดนตรีตะวันตก คือ การปรับตัวในเรื่องระบบขั้นเสียงดนตรีในเชิงทฤษฎี ที่ส่งผลต่อการพัฒนาและสร้างเครื่องดนตรีอีสาน โดยเฉพาะพิณอีสาน มาอย่างต่อเนื่อง

นับจากประมาณปี พ.ศ. 2505 เป็นต้นมา ปัจจุบันพิณอีสานยังคงได้รับการพัฒนารูปลักษณ์อย่างต่อเนื่อง โดยมีเป้าหมายหลักคือการพัฒนาโครงสร้างเครื่องดนตรี ระบบเสียง และเทคโนโลยีในการผลิตเสียง รวมถึงเทคนิคการบรรเลงให้สามารถบรรเลงดนตรีสมัยนิยมได้หลายแนว ในประเด็นดังกล่าว ผู้วิจัยมองว่า การพัฒนาและการปรับตัวของพิณอีสานนั้น ถึงแม้จะมีแนวโน้มว่ากำลังวิ่งเข้าหาความเป็นสากลและใกล้เคียงกับกีตาร์มากขึ้น แต่พิณอีสานก็ยังคงมีรูปลักษณ์บางอย่างที่เป็นสัญลักษณ์บ่งบอกความเป็นอัตลักษณ์ของดนตรีอีสาน ไม่ว่าจะเป็นรูปทรงของตัวพิณ คอพิณ หรือหัวพิณ

การสำรวจในเบื้องต้นพบว่า “หัวพิณ” เป็นส่วนประกอบสำคัญที่โดดเด่น ที่ศิลปินพิณอีสานและช่างผลิตเครื่องดนตรีให้ความสำคัญในการสร้างรูปลักษณ์ให้สวยงาม และสะท้อนถึงมิติทางวัฒนธรรมท้องถิ่นบางอย่าง เป็นสิ่งที่ช่วยให้เห็นถึงความเกี่ยวเนื่องของดนตรีกับวิถีชีวิตในสังคม ด้วยเหตุนี้ ผู้วิจัยจึงสนใจศึกษาศิลปะ ลวดลาย และการตกแต่งหัวพิณอีสาน เพื่อสำรวจรูปแบบนิยมทางศิลปะที่นำมาสร้างสรรค์เป็นองค์ประกอบของเครื่องดนตรี รวมไปถึงการขยายมุมมองไปสู่เรื่องการสร้างอัตลักษณ์อีสาน โดยอาศัยการมองผ่านรูปแบบนิยมทางศิลปะของพิณอีสานมาเป็นประเด็นหลักของการวิจัย

คำถามวิจัย

1. ศิลปะและลวดลายที่ตกแต่งบนพิณอีสานมีลักษณะอย่างไร และเกี่ยวข้องกับสิ่งใด

2. ศิลปะและการตกแต่งบนพิณอีสานเกี่ยวข้องกับการสร้างอัตลักษณ์อีสานได้อย่างไร

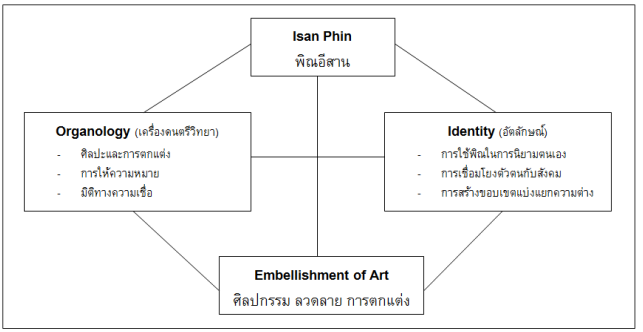
วัตถุประสงค์การวิจัย

1. เพื่อศึกษาศิลปะการตกแต่งลวดลายพิณอีสาน
2. เพื่อศึกษาการสร้างอัตลักษณ์อีสานผ่านการตกแต่งลวดลายพิณอีสาน

กรอบแนวคิดในการวิจัย

งานวิจัยนี้ให้ความสำคัญกับการตอบคำถามหลักสองประเด็น คือ (1) ศิลปะและลวดลายที่ตกแต่งบนพิณอีสานมีลักษณะอย่างไรและเกี่ยวข้องกับสิ่งใด (2) ศิลปะและการตกแต่งบนพิณอีสานเกี่ยวข้องกับการสร้างอัตลักษณ์อีสานได้อย่างไร ดังนั้น การเชื่อมโยงความคิดสำหรับการตอบคำถามดังกล่าว ผู้วิจัยอาศัยกรอบแนวคิดเรื่องเครื่องดนตรีวิทยา (Organology) และ อัตลักษณ์ (Identity) มาช่วยเชื่อมโยงสำหรับการวิเคราะห์และการทำงานทางทฤษฎี ในกรอบเรื่องเครื่องดนตรีวิทยา ผู้วิจัยต้องการให้คำอธิบายเกี่ยวกับลักษณะเฉพาะของพิณอีสานที่เกี่ยวข้องกับการจัดประเภทของพิณและรูปลักษณ์ภายนอกของพิณ โดยมุ่งเน้นไปที่รูปแบบทางศิลปะการตกแต่งหัวพิณที่ปรากฏในวัฒนธรรมดนตรีอีสาน ในขณะที่กรอบแนวคิดเรื่องอัตลักษณ์นั้น ผู้วิจัยมุ่งเน้นที่การสร้างคำอธิบายเกี่ยวกับการสร้างอัตลักษณ์ของศิลปินพิณอีสาน ผ่านการให้ความหมายเชิงสัญลักษณ์ทางศิลปะและลวดลายที่ปรากฏบนหัวพิณ

ภาพที่ 1 กรอบแนวคิดในการวิจัย



ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.ได้ทราบข้อมูลเกี่ยวกับศิลปะการตกแต่งลวดลายพิณอีสาน

2.ได้ทราบข้อมูลเกี่ยวกับวิธีการสร้างอัตลักษณ์อีสานผ่านการตกแต่งลวดลายพิณอีสาน

ทบทวนวรรณกรรม

แนวคิดและทฤษฎี ที่เกี่ยวข้อง

1. เครื่องดนตรีวิทยา (Organology)

เครื่องดนตรีวิทยา (Organology) เป็นประเด็นศึกษาสำคัญประเด็นหนึ่งที่นักมานุษยวิทยาดนตรีให้ความสนใจศึกษาแง่มุมต่าง ๆ ของเครื่องดนตรี เช่น การจำแนกประเภทเครื่องดนตรี ประวัติของเครื่องดนตรีในบริบทวัฒนธรรมต่าง ๆ เทคนิคการสร้างเสียง รวมถึงส่วนประกอบต่าง ๆ ของเครื่องดนตรีที่มีความเกี่ยวข้องกับเสียง และศิลปกรรมการตกแต่งเครื่องดนตรีที่มีเอกลักษณ์เฉพาะ ในเชิงทฤษฎีเรื่องเครื่องดนตรีวิทยา Markaret Kartomi (2001) ให้ภาพของกระแสแนวคิดในกลุ่มนักวิชาการด้านดนตรีชาติ

พันธุ์วิทยาว่า กรอบแนวคิดเรื่องเครื่องดนตรีวิทยานั้นเปลี่ยนแปลงไปอย่างเด่นชัดในช่วงปี ค.ศ. 1980s ถึง 1990s โดยเฉพาะแนวคิดในการให้ความสำคัญกับการจัดหมวดหมู่เครื่องดนตรี ซึ่งเธอใช้คำว่า “the classification of musical instruments” เธอกล่าวว่ามีการเริ่มต้นศึกษากระแสแนวคิดหลักในด้านการจัดหมวดหมู่เครื่องดนตรีในยุโรปตั้งแต่ตอนปลายศตวรรษที่ 19 เป็นต้นมา จนกระทั่งในปี ค.ศ. 1914 ได้นำมาสู่การแพร่กระจายของอิทธิพลทางความคิดเกี่ยวกับระบบการจัดหมวดหมู่เครื่องดนตรีของนักมานุษวิทยาดนตรีสองคนสำคัญ คือ Erich Von Hornbostel และ Curt Sachs (1914, อ้างอิงใน Katomi, 2001) ที่อาศัยรากฐานทางความคิดเกี่ยวกับระบบเสียงซึ่งอ้างอิงหลักการทางวิทยาศาสตร์ สามารถนำไปใช้กับเครื่องดนตรีต่างวัฒนธรรมได้ทั่วโลก คือการแบ่งเครื่องดนตรีออกเป็น 5 กลุ่มใหญ่ ได้แก่ (1) Idiophones (2) Membranophones (3) Chordophones (4) Areophones และ (5) Electrophones ซึ่งแต่ละกลุ่มยังสามารถแบ่งออกเป็นประเภทย่อยลงไปได้อีกเป็นจำนวนมาก โดยอาศัยหลักเกณฑ์พิจารณาจากแหล่งกำเนิดเสียงและรูปลักษณ์ของเครื่องดนตรีเป็นเกณฑ์ในการจัดหมวดหมู่

แต่ในช่วงปี ค.ศ. 1990 เป็นต้นมา ได้เกิดการตั้งคำถามเชิงโต้แย้งต่อระบบการแบ่งประเภทเครื่องดนตรีของ Hornbostel และ Sachs ว่าอาจเป็นแนวคิดที่ทำให้การจัดหมวดหมู่เครื่องดนตรีห่างไกลไปจากระบบคิด หรือภูมิปัญญาท้องถิ่นของคนในวัฒนธรรมต่าง ๆ ในแง่หนึ่ง ระบบดังกล่าวให้ประโยชน์ต่อการจัดหมวดหมู่เครื่องดนตรีที่มาจากทั่วทุกมุมโลก แต่ยังมีข้อจำกัด คือ วิธีการแบ่งดูเหมือนจะโน้มเอียงไปทางการให้ความสำคัญกับวิทยาศาสตร์ของเสียงมากกว่าการรักษาร่องรอยของภูมิปัญญาของแต่ละท้องถิ่นที่อาจมีแนวคิดในการเรียกชื่อและจัดกลุ่มเครื่องดนตรีที่แตกต่างกัน

กระแสแนวคิดใหม่เห็นได้ชัดจากงานศึกษาของ Victor Fuks (1990, อ้างอิงใน Katomi, 2001) ที่มุ่งไปที่การให้ความสำคัญกับระบบคิดของคนในวัฒนธรรมต่อการจัดหมวดหมู่เครื่องดนตรีของพวกเขาเองซึ่งได้ฐานคิดมาจากกระแสของการยอมรับในเรื่องของความหลากหลายทางวัฒนธรรมของชาวตะวันตกมากขึ้น ซึ่ง Katomi (2001) เรียกกระแสความคิดนี้ว่า “Culture-emerging” คือ การเน้นถึงความโดดเด่นของการจัดหมวดหมู่เครื่องดนตรีที่เป็นไปตามธรรมชาติของวัฒนธรรมนั้น ๆ ดังกรณีการศึกษาดนตรีของกลุ่มชนอินเดียน ในบลาซิลของ Fuks (1990, อ้างอิงใน Katomi, 2001) แสดงให้เห็นว่า การให้ความสำคัญกับหน่วยย่อยในวัฒนธรรมของชาวชุมชนพื้นเมืองเกี่ยวกับชื่อเรียกเครื่องดนตรี นั้นเชื่อมโยงกับการอ้างอิงถึงสิ่งต่าง ๆ ที่มีอยู่ในวัฒนธรรมชุมชน เช่น ตำนาน สัตว์ วิญญาณ หรือสิ่งต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับคำอธิบายของเครื่องดนตรีในท้องถิ่นแสดงให้เห็นถึงการแสดงออกทางสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่เชื่อมโยงกับอัตลักษณ์เฉพาะของแนวคิดดนตรีของคนในชุมชนที่ศึกษา

2. อัตลักษณ์ (Identity)

อัตลักษณ์ในเชิงทฤษฎีถูกนำไปปรับใช้กับหลายสาขาวิชา รวมถึงสาขาวิชามานุษยวิทยาดนตรี (Ethnomusicology) ซึ่งเป็นประเด็นศึกษาที่นักมานุษยวิทยาดนตรีเริ่มให้ความสนใจมาตั้งแต่ช่วงต้นของคริสต์ศตวรรษ 1980 เป็นต้นมา โดยมีกรอบการศึกษาเกี่ยวกับอัตลักษณ์ในสองลักษณะคือ อัตลักษณ์บุคคล (Individual Identity) และอัตลักษณ์สังคม (Social Identity) (Thimoty Rice, 2013: 71) Rice (2013) เสนอมุมองว่า ส่วนสำคัญของการสร้างอัตลักษณ์ (identity formation) ไม่ว่าจะเป็นอัตลักษณ์บุคคลหรืออัตลักษณ์สังคม คือ ความสามารถในการสร้างขอบเขตทางดนตรี หมายถึง ดนตรีถูกใช้เป็นเครื่องมือในการสร้างขอบเขตระหว่างกลุ่มต่าง ๆ ที่

แบ่งแยกระหว่างกลุ่มของ “เรา” และกลุ่มของ “ผู้อื่น” ซึ่งเป็นการสร้างและเสริมสร้างอัตลักษณ์ทางสังคม (Social Identity) ไปพร้อมกัน อันเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นถึงแนวโน้มของการเปลี่ยนแปลงกระแสทางทฤษฎีจากโครงสร้างหน้าที่นิยม (Structuralism) ไปสู่แนวคิด “หลังโครงสร้างหน้าที่นิยม (Poststructuralism) เนื่องจากการเลื่อนไหลทางสังคม (Mobility) ที่ผู้คนสามารถเคลื่อนย้าย และติดต่อสัมพันธ์กันได้ง่ายมากยิ่งขึ้น อันส่งผลให้สถานภาพของปัจเจกบุคคล (Individaul) จำเป็นต้องสร้างอัตลักษณ์ขึ้นใหม่ท่ามกลางสังคมที่แปรผัน ไม่ว่าจะเป็นอัตลักษณ์บุคคลหรืออัตลักษณ์สังคมก็ตาม เพื่อสร้างตำแหน่งและพื้นที่ให้กับตนเองสามารถอยู่ร่วมกับสังคมได้

ตัวอย่างการปรับใช้แนวคิดอัตลักษณ์ของนักมานุษยวิทยาดนตรี เช่น Daniael Avorgbedor (1998) ที่ศึกษาดนตรีของคนรุ่นใหม่ในกานาแอฟริกาตะวันตก ให้คำจำกัดความที่น่าสนใจเกี่ยวกับอัตลักษณ์ที่แสดงออกผ่านบทเพลงท้องถิ่น คือ การแบ่งแยกความแตกต่างของอัตลักษณ์ชาวเมืองและอัตลักษณ์ชาวชนบท (Rural-Urban Identity) การแบ่งขอบเขตของอัตลักษณ์ดังกล่าวนี้ เป็นผลมาจากโลกทัศน์ทางสังคมของชาวกานาในการเชื่อมโยงวิถีชีวิตคนกับพื้นที่เข้าด้วยกัน ซึ่งการแสดงความแตกต่างระหว่างชาวเมืองกับชาวชนบทนั้นไม่ได้แสดงออกเพียงภาพลักษณ์ภายนอกของบุคคล แต่ยังรวมถึงการแสดงออกทางรูปแบบของดนตรีด้วยเช่นกัน ซึ่งสามารถมองได้ในมุมมองของอัตลักษณ์บุคคล (Ruth Stone, 2008: 154-155) สำหรับอัตลักษณ์สังคมในลักษณะที่เกี่ยวข้องกับความเป็นชาติ Stone (2008) เลือกใช้คำว่า “National Identity” (อัตลักษณ์รัฐชาติ) ซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากแนวคิดรัฐชาตินิยม (Nationalism) ของนักวิชาการอย่าง Georg W.F. Hegel.

จากกรอบทางทฤษฎีเรื่องอัตลักษณ์ข้างต้น ผู้วิจัยมองว่าการสร้างอัตลักษณ์บุคคลและอัตลักษณ์สังคมในกรณีของการศึกษาพิณอีสานในประเทศไทยนั้น อาจมีปรากฏการณ์ที่สอดคล้องกับสิ่งที่ Thimoty Rice กล่าวไว้และนำเสนอในข้างต้น ลักษณะเฉพาะของเครื่องดนตรี (พิณอีสาน) ที่เป็นเครื่องดนตรีส่วนบุคคลของศิลปินพิณอาชีพ อาจเป็นเครื่องมือในการแบ่งขอบเขตให้กับนักดนตรีในการสร้างอัตลักษณ์บางอย่างของตนเอง เพื่อแบ่งแยกความเป็น “เรา” และ “ผู้อื่น” ในขณะเดียวกันความพยายามในการให้คำนิยามและให้ความหมายของรูปลักษณ์เครื่องดนตรี การเลือกใช้สัญลักษณ์บางอย่างในเชิงศิลปะ และการตกแต่งความสวยงามให้กับเครื่องดนตรีอาจถูกนำมาใช้อ้างอิงถึงอัตลักษณ์อีสานได้เช่นกัน นอกจากนี้ การกำหนดมุมมองผ่านการศึกษาศิลปะการตกแต่งรูปลักษณ์พิณอีสานอาจให้คำอธิบายใหม่ว่า ถึงแม้ว่าพิณอีสานจะถูกรับรู้ว่าเป็นเครื่องดนตรีของชาวชนบทในภาคอีสานของไทยก็ตาม แต่เครื่องพิณอีสานอาจจะสามารถแสดงอัตลักษณ์ของความเป็นชาวเมือง (ไทยภาคกลาง) ไปพร้อมกัน

งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1. งานวิจัยต่างประเทศ

Terry E. Miller (1978) เผยแพร่ผลงานวิจัยเรื่อง “Traditional Music of the Lao: Kaen Playing and Mawlum Singing in Northeast Thailand” โดยให้ภาพรวมทางวัฒนธรรมดนตรีอีสานของไทยและลาวว่า มีเครื่องดนตรีจำนวน 25 ชนิด ประกอบด้วย เครื่องเป่า 10 ชนิด เครื่องสาย 4 ชนิด กลอง 4 ชนิด และเครื่องเคาะ 7 ชนิด สำหรับเครื่องดนตรีประเภทดีดที่เรียกว่า “พิณ” หรือ “ซุง” ไม่ได้มีรูปแบบที่เป็นมาตรฐาน ทั้งในเรื่องการสร้างเครื่องดนตรีและระบบการตั้งสาย แต่ทั้งสองสิ่งจะมีความแตกต่างกันไปตามแต่ละชุมชน พิณสามารถบรรเลงได้ทั้งเดี่ยว บรรเลงประสมกับการขับ

ร้อง และบรรเลงร่วมกับแคน ซึ่งกลายมาเป็นรูปแบบนิยมของการแสดง “หมอลำพื้น” ในปัจจุบัน คำว่า “พิณ” ได้รับอิทธิพลมาจากภาษาสันสกฤต คือ วีณา (Vina) โดยที่พิณมีรูปร่างคล้ายกับ “ซึง” ของภาคเหนือและกระจับปี่ของชาวไทยเขมรในอีสานตอนใต้

Terry E. Miller และ Sean Williams (2008) กล่าวว่า ดนตรีในภูมิภาคอีสานของไทยมีลักษณะเฉพาะที่โดดเด่นทางวัฒนธรรม ซึ่งมีความเชื่อมโยงกับวัฒนธรรมของกลุ่มประเทศในลุ่มแม่น้ำโขง คือ ไทย ลาว และกัมพูชา ซึ่งประชากรส่วนใหญ่ใช้ภาษาไทย-ลาว และไทย-เขมร กระจายอยู่ในพื้นที่เขตพรมแดนของประเทศไทย Miller และ Williams เน้นว่าพิณ (*Phin*) หรือเรียกได้อีกอย่างหนึ่งว่า “ซุง” (ในบางพื้นที่ เช่น จังหวัดร้อยเอ็ด) เป็นเครื่องดนตรีที่ได้รับความนิยมอย่างกว้างขวางในกลุ่มชาวอีสาน ลักษณะของพิณถูกกำหนดและแบ่งแยกตามจำนวนสาย ซึ่งมีตั้งแต่พิณสองสายจนถึงพิณสี่สาย แต่โดยส่วนมากเป็นพิณที่มีจำนวนสามสาย โดยที่ระบบการตั้งสายของพิณนั้นเกี่ยวข้องกับทำนองเพลงในท้องถิ่นที่เรียกว่า “ลายพิณ” จำนวน 4 ลาย ได้แก่ (1) ลายใหญ่ ตั้งสาย A-e-a (2) ลายน้อยตั้งสาย A-d-a (3) หัวตกหมอน A-a-a และ (4) ลำเพลินสมัยโบราณ ตั้งสาย A-a-e

2. งานวิจัยในประเทศไทย

เจนจิรา เบญจพงศ์ (2555) อธิบายถึงพิณในวัฒนธรรมอีสานว่าเป็นเครื่องดนตรีหลักในวัฒนธรรมดนตรีอีสานเช่นเดียวกับแมนโดลินและกีตาร์ของดนตรีตะวันตก สามารถบรรเลงได้ทั้งแบบเดี่ยวและแบบรวมวงกับเครื่องดนตรีชนิดอื่น ได้แก่ โปงลางและแคน ในขณะที่ ภิภพ ปิ่นแก้ว (2559) อธิบายว่า พิณอีสานมีสองลักษณะ คือ พิณโปร่งและพิณไฟฟ้า พิณโปร่งนิยมทำจากไม้ขนุนที่มีคุณสมบัติเป็นไม้เนื้ออ่อนมาทำเป็นกล่องเสียง ในขณะที่พิณไฟฟ้านั้นนิยมนำไม้เนื้อแข็งมาทำเป็นตัวพิณ เนื่องจากไม่จำเป็นต้องใช้

กล่องเสียงจากตัวพิณแต่ใช้อุปกรณ์ที่เป็นระบบขยายเสียงมาติดตั้ง เช่น คอนแทร็ค เอาท์พุตแจ็ค ปุ่มควบคุมเสียง เป็นต้น ประเด็นที่น่าสนใจของพิณทั้งสองชนิด คือ ส่วนตอนปลายที่เป็นส่วนหัวของพิณทั้งสองชนิดนั้นนิยมทำเป็นลวดลายส่วนหัวของพญานาคและหงส์ ปราโมท ด่านประดิษฐ์ (2559) สันนิษฐานว่าพิณหรือซุงของไทยอีสานอาจมีวิวัฒนาการมาจากสนู เครื่องดนตรีพื้นบ้านโบราณชนิดหนึ่งของชาวอีสานที่ใช้ดีดหรือผูกติดกับว่าว เสียงเกิดจากการสั่นสะเทือนของสายเพราะแรงลม นอกจากนี้ ปราโมท ด่านประดิษฐ์ สรุปแนวคิดการแบ่งประเภทพิณที่พบในวัฒนธรรมดนตรีอีสาน จำนวน 3 รูปแบบ คือ การแบ่งประเภทพิณแบบที่ 1 พิจารณาจากเทคโนโลยีการกำเนิดเสียง แบ่งพิณเป็น 3 ประเภทย่อย คือ พิณโปร่ง พิณไฟฟ้า และพิณโปร่งไฟฟ้า การแบ่งพิณแบบที่ 2 จำแนกตามจำนวนสายของพิณ ซึ่งแนวคิดนี้เป็นไปในแนวทางเดียวกับแนวคิดการแบ่งประเภทพิณของ Terry E. Miller และ Sean Williams (2008) ที่ศึกษาพิณอีสานในประเทศไทย โดยแบ่งพิณเป็น 3 กลุ่ม คือ พิณสองสาย พิณสามสาย และพิณสี่สาย การแบ่งพิณแบบที่ 3 จำแนกตามจำนวนหัวพิณ แบ่งเป็น พิณหัวเดียวและพิณสองหัว ซึ่งการแบ่งประเภทพิณในรูปแบบสุดท้ายนี้มีความเกี่ยวข้องกับการให้ความสำคัญกับการประดับตกแต่งหัวพิณให้สวยงามมากขึ้น

สำหรับประเด็นการศึกษาที่เกี่ยวข้องกับรูปร่าง รูปทรง และลวดลายเครื่องดนตรี มนัส แก้วบูชา (2544) กำหนดประเด็นศึกษาไว้อย่างน่าสนใจเกี่ยวกับคติความเชื่อ สัญลักษณ์ และการให้ความหมายที่ปรากฏในลวดลายของฆ้องมอญโบราณ จากงานวิจัยเรื่อง “การศึกษา รูปร่าง ลวดลายร้านฆ้องมอญโบราณ” ความโดดเด่นของผลการวิจัยชิ้นนี้ คือ ผู้วิจัยสามารถเชื่อมโยงสัญลักษณ์ที่ปรากฏบนร้านฆ้องมอญโบราณกับยุคสมัยของการสร้างเครื่องดนตรีได้ เช่น ฆ้องมอญโบราณรุ่นเก่านิยมแกะสลักเป็นรูปกินนรบน

ร้านฆ้อง ซึ่งมีรากฐานมาจากศิลปะสมัยทวารวดีในพุทธศตวรรษที่ 11 ตามคติความเชื่อมอญโบราณว่า “รูปกินนร” คือ “เทพแห่งดนตรี” ในขณะที่การออกแบบรูปร่างของร้านฆ้องมอญนั้น นำรูปหงส์โบราณซึ่งเป็นสัญลักษณ์ทางชาติพันธุ์ของชาวมอญมาเป็นต้นแบบในการสร้างรูปทรงของร้านฆ้อง สำหรับลวดลายตกแต่งบนร้านฆ้องมอญนั้น ได้สร้างขึ้นตามคติช่างศิลป์มอญหลายรูปแบบ เช่น ลายประจำยามแบบมอญทวารวดี ลายพรรณพฤษาของมอญ อาธิ กาวอะลอต กาวทักคะนุ กาวหะปร๊าว เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีลายช่อผักกูด ใบกะเชะผวม ใบทักคะนุ กาวอะโต้น เป็นต้น ในท้ายที่สุด มนัส แก้วบูชา สรุปว่า ชาวมอญไม่มีขนบนิยมในเรื่อง “ลายกระหนก” มาสร้างเป็นร้านฆ้องมอญแบบโบราณ

จากผลการศึกษาของมนัส แก้วบูชา (2544) สามารถสรุปประเด็นสำคัญเกี่ยวกับคติความเชื่อของชาวมอญกับการสร้างเครื่องดนตรีได้ว่า รูปร่าง รูปทรง และลวดลายที่ปรากฏบนร้านฆ้องมอญโบราณนั้น มิได้เป็นเพียงลวดลายที่ประดับตกแต่งเพื่อความสวยงาม แต่ลวดลายที่ปรากฏนั้นเป็นสัญลักษณ์ในเชิงความหมายทางวัฒนธรรมและคติความเชื่อ ประเด็นดังกล่าวนี้เป็นต้นทางให้กับผู้วิจัยนำมาเป็นแนวทางในการศึกษาลวดลายในเชิงศิลปะที่ปรากฏในพิณอีสาน โดยมีข้อสันนิษฐานว่า ลวดลายเชิงศิลปะที่ปรากฏในพิณอีสานนี้จะสามารถบ่งบอกเรื่องราวในมิติของวัฒนธรรมอีสานที่เป็นเครื่องมือของการแสดงอัตลักษณ์อีสานได้

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ ดำเนินการวิจัยตามระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ตามรายละเอียดต่าง ๆ ดังนี้

1. กลุ่มเป้าหมายของการวิจัย กลุ่มเป้าหมายของการวิจัยในครั้งนี้ คัดเลือกจากกลุ่มศิลปินพิณอีสาน ศิลปินอาวุโส และศิลปินรุ่นใหม่ โดยการคัดเลือกแบบเจาะจง" (Purposive sampling)

2. เครื่องมือวิจัย เครื่องมือการวิจัยใช้แบบสังเกตและแบบสัมภาษณ์ ที่กำหนดประเด็นและกรอบคำถามที่ใช้ในการสัมภาษณ์สอดคล้องกับคำถามการวิจัย แบบสังเกตนำมาใช้เป็นแนวทางทั้งในขณะสัมภาษณ์บุคคล การสาธิตการดีดพิณ รวมถึงการแสดงของศิลปินพิณอีสาน โดยใช้วิธีการสังเกตแบบมีส่วนร่วมและแบบไม่มีส่วนร่วม ในขณะที่แบบสัมภาษณ์นั้นกำหนดคำถาม ทั้งคำถามในเชิงข้อมูลทั่วไปและข้อมูลในส่วนที่เกี่ยวข้องกับมุมมองและความคิดเห็นส่วนตัวในเชิงลึก

3. การเก็บรวบรวมข้อมูล การเก็บรวบรวมข้อมูลวิจัยดำเนินการจากการเก็บข้อมูลภาคสนามเป็นหลัก กอปรกับการศึกษาข้อมูลจากสื่อออนไลน์ การเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนามดำเนินการจัดระบบเก็บข้อมูลที่ได้จากแบบสังเกตและแบบสัมภาษณ์ในรูปแบบของการจดบันทึก การบันทึกเสียง การบันทึกภาพ และการบันทึกวีดิโอ เพื่อนำไปวิเคราะห์ข้อมูลในลำดับต่อไป

4. การวิเคราะห์ข้อมูล การวิเคราะห์ข้อมูลดำเนินการโดยการจัดระบบและการแยกแยะข้อมูลที่ได้จากการเก็บรวมรวมข้อมูล วิเคราะห์ข้อมูลทั้งหมดในกรอบของ 2 ทฤษฎีหลักที่ใช้ในการวิจัย คือ ทฤษฎีเครื่องดนตรีวิทยา (Organology) และทฤษฎีอัตลักษณ์ (Identity) โดยที่ผลการวิเคราะห์ข้อมูลนั้นจะนำเสนอโดยการวิเคราะห์เชิงพรรณาในประเด็นที่สอดคล้องกับคำถามการวิจัย

ผลการวิจัย

ผลการวิจัยแบ่งออกเป็น 2 ประเด็นตามกรอบคำถามและวัตถุประสงค์ในการวิจัยดังนี้

1. ศิลปะการตกแต่งลวดลายพิณอีสาน

จากการศึกษาลักษณะทางกายภาพของพิณอีสาน ตามกรอบแนวคิดเรื่องเครื่องดนตรีวิทยา (Organology) ทำให้ทราบว่า ในเชิงประวัติศาสตร์ดนตรีของท้องถิ่น พิณอีสานเป็นเครื่องดนตรีดั้งเดิมที่อยู่คู่กับวิธีชีวิตของชาวอีสานมายาวนาน มีการพัฒนารูปแบบการแสดงจากการบรรเลงเดี่ยวไปเป็นการบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีอื่น เช่น แคน เพื่อรองรับการแสดงหมอลำ โดยขยายพื้นที่มาสู่วัฒนธรรมการแสดงหมอลำที่อาศัยลาย (ทำนอง) ของหมอลำดั้งเดิมมาเป็นตัวขับเคลื่อนที่มีส่วนทำให้พิณอีสานได้รับการพัฒนาโครงสร้างทางกายภาพของเครื่องดนตรีในหลายส่วน เช่น การกำหนดจำนวนสายพิณให้มี 2 สาย 3 สาย หรือ 4 สาย การกำหนดรูปแบบการตั้งสาย การปรับเปลี่ยนรูปทรง รูปร่างของพิณทั้งส่วนของตัวพิณ คอพิณ และหัวพิณ ที่มีแนวโน้มให้ความสำคัญกับศิลปะการตกแต่งพิณให้สวยงามในหลายรูปแบบตามจินตนาการของช่างสร้างเครื่องดนตรีและศิลปินพิณอีสานที่ต้องการให้พิณของตนเองมีความสมบูรณ์ ทั้งในเรื่องคุณภาพเสียงและรูปลักษณ์ที่สวยงามโดดเด่น พิณอีสานจึงได้รับการพัฒนามาอย่างต่อเนื่องตามความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีการสร้างเครื่องดนตรีที่ได้ต้นแบบมาจากกีตาร์โปร่งและกีตาร์ไฟฟ้า ทำให้ศิลปินพิณอีสานพยายามที่จะปรับเปลี่ยนพิณอีสานให้สามารถรองรับการแสดงดนตรีในรูปแบบของสมัยปัจจุบันได้มากขึ้น นอกเหนือจากวัฒนธรรมดนตรีหมอลำที่เป็นรากฐานเดิมของวัฒนธรรมดนตรีท้องถิ่น เช่น การแสดงวงโปงลาง การแสดงวงพิณหมู่ การบรรเลงในเพลงลูกทุ่งอีสาน และการแสดงเพลงป๊อปร็อค ซึ่งมีผลทำให้ระบบเสียง วิธี

การดีด หรือรูปทรงของพิณอีสานดั้งเดิมเริ่มเปลี่ยนกลายไปในแนวทางเดียวกับกีตาร์ ซึ่งทำให้พิณอีสานวิ่งเข้าหาความเป็นดนตรีตะวันตกมากขึ้นตามลำดับ การพัฒนาพิณอีสานให้สามารถเล่นกับดนตรีตะวันตกได้นั้นเริ่มต้นมาตั้งแต่ในช่วงปี พ.ศ. 2505-2519 โดยอิทธิพลของดนตรีตะวันตกได้แพร่เข้ามาสู่ภาคอีสานพร้อมกับการเข้ามาของกองทัพทหารสหรัฐ ที่มาตั้งกองทัพเพื่อทำสงครามกับประเทศเวียดนามในหลายจังหวัดของประเทศไทย เช่น นครราชสีมา อุบลราชธานี อุดรธานี และนครพนม การแลกเปลี่ยนเรียนรู้วัฒนธรรมดนตรีระหว่างกลุ่มทหารสหรัฐกับศิลปินท้องถิ่นอีสานจึงเกิดขึ้น ทั้งในกิจกรรมของกองทัพและกิจกรรมบันเทิงในผับ ไนท์คลับ และบาร์ ซึ่งเป็นแหล่งบันเทิงที่นิยมของเหล่าทหารในกองทัพ

ประเด็นหลักที่ผู้วิจัยให้ความสนใจกับรูปลักษณ์ของพิณอีสาน คือ **หัวพิณอีสาน** ที่มีความหลากหลายในด้านศิลปกรรมและการตกแต่งลวดลายที่สามารถเชื่อมโยงกับมิติทางวัฒนธรรมท้องถิ่นได้ คือ การแบ่งประเภทของพิณอีสานตามรูปแบบของหัวพิณออกเป็น 4 ประเภท คือ **พิณหัวตัด พิณหัวพญานาค พิณหัวหงส์** และ**พิณหัวกนก** ซึ่งพิณหัวตัดนั้นจัดอยู่ในรูปร่างของพิณอีสานโบราณ ในขณะที่พิณหัวพญานาค หัวหงส์ และหัวกนกนั้นจัดอยู่ในรูปแบบของพิณสมัยใหม่

พิณหัวตัด เป็นต้นเค้าของพิณอีสานโบราณ มีรูปทรงคล้ายกับหัวของซึงในภาคเหนือ ยังมีศิลปินพิณอีสานนิยมเล่นพิณประเภทนี้ เช่น นายบุญมา เขาวง ศิลปินพิณอีสานที่มีชื่อเสียง และนายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ (ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง ดนตรีพื้นบ้านอีสาน) ในมิติเรื่องวัฒนธรรมร่วมทางกายภาพเครื่องดนตรีพบว่า พิณหัวตัดมีรูปแบบคล้ายกับซึงของดนตรีล้านนา และย้อนไปถึงพิณโบราณในสมัยทวารวดีที่เป็นศิลปะของมอญและพิณโบราณของชาวขอม

พิณหัวพญานาค เป็นรูปแบบการตกแต่งหัวพิณที่เริ่มนิยมมากขึ้นมาตั้งแต่หลังปี พ.ศ. 2500 เป็นต้นมา และได้รับความนิยมสูงสุดในปัจจุบัน ลวดลายและศิลปะการสร้างหัวพิณมาจากคติความเชื่อเรื่อง “พญานาค” ของชาวอีสานที่มีมาแต่เดิม เกี่ยวข้องกับตำนานเรื่องราวของพญานาคในพุทธศาสนา โดยเชื่อว่าพญานาคนั้นมีส่วนค้ำจุนพระพุทธศาสนาให้คงอยู่ ซึ่งลวดลายพญานาคนี้สามารถเห็นได้ทั่วไปในวัดที่ตั้งอยู่ในชุมชนทั่วภาคอีสาน การสร้างพิณหัวพญานาคเกิดขึ้นด้วยปัจจัย 2 ประการ คือ ความต้องการของศิลปินเป็นการส่วนตัว และการพัฒนาความสามารถของช่างทำพิณที่ต้องการสร้างสรรค์เครื่องดนตรีให้สวยงาม วิจิตรบรรจง และดึงดูดกลุ่มลูกค้า นอกจากนี้ ศิลปินบางท่านยังให้ความสำคัญต่อเครื่องดนตรีของตนเองในฐานะเป็นเครื่องดนตรีศักดิ์สิทธิ์เสมือนครูบาอาจารย์ โดยมีสัญลักษณ์ของพญานาคเป็นสื่อในการรับรู้ความหมายที่ให้การเคารพ ศิลปินพิณอีสานที่ใช้พิณหัวพญานาค คือ นายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์

ภาพที่ 2 ศิลปินพิณอีสานอิสระบรรเลงพิณหัวพญานาค
ณ ตลาดชุมชนจังหวัดนครราชสีมา เดือนธันวาคม 2565

ที่มา: ผู้วิจัย (2565)

พิณหัวหงส์ เป็นรูปแบบของการตกแต่งหัวพิณที่ช่างสร้างเครื่องดนตรีพยายามนำรูปแบบของหัวเรือสุพรรณหงส์ ซึ่งเป็นศิลปะของราชสำนักสยามมาเป็นต้นเค้าในการสร้างหัวพิณ พิณหัวหงส์นี้แสดงให้เห็นถึงกระแสหลักของอิทธิพลศิลปะจากส่วนกลางของไทยมาปรับใช้กับเครื่องดนตรีท้องถิ่นอีสาน รูปแบบลวดลาย ลายเส้น และรูปทรงของหัวหงส์เห็นได้ชัดเจนว่าพยายามใช้ลายเส้นแบบลายไทยที่เป็นศิลปะในราชสำนัก ซึ่งพบได้ทั่วไปจากภาพเขียนและปูนปั้นในวัดภายในชุมชน โดยมีความเชื่อว่าหงส์เป็นสัตว์ที่สูงส่ง ในอีกทางหนึ่ง ความเชื่อเรื่องหงส์ที่ปรากฏในหัวพิณอีสาน ได้รับการอ้างอิงจากวรรณกรรมท้องถิ่นอีสาน เรื่อง “หงส์หิน” ที่เล่าสืบต่อกันมาในพื้นที่จังหวัดศรีสะเกษและจังหวัดอุบลราชธานี โดยสันนิษฐานว่าได้ต้นเค้ามาจากวรรณกรรมล้านนา ศิลปินพิณอีสานจำนวนมากทั้งศิลปินรุ่นเก่าและรุ่นใหม่ใช้พิณหัวหงส์เป็นเครื่องดนตรีประจำตัว

พิณหัวกนก คือ พิณอีสานอีกรูปแบบหนึ่งที่ได้รับอิทธิพลศิลปะไทยจากราชสำนักส่วนกลางมาตกแต่งและสร้างลวดลายบนหัวพิณด้วยการนำลายเส้นลายไทยวาดเป็นลายกนก ซึ่งนายทองใส ทับถนน เป็นผู้ริเริ่มและนำลวดลายกนกมาตกแต่งหัวพิณตั้งแต่ช่วงปี พ.ศ. 2524-2526 โดยได้แรงบันดาลใจและต้นแบบลายกนกมาจากลวดลายของธนบัตร 20 บาท[1] (กฤษฎา ดาวเรือง, 2561) ซึ่งเป็นรุ่นที่ด้านหลังของธนบัตรมีภาพพระบรมราชาอนุสาวรีย์สมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช และมีลวดลายเครือเถาของลายกนกตกแต่งอยู่หลายจุดของธนบัตร พิณหัวกนกสามารถจัดวางได้ 2 แบบ คือ การหันหัวกนกเข้าหาผู้ดีดพิณและการหันหัวกนกออกจากผู้ดีดพิณ รูปลักษณ์ของพิณหัวกนกนี้เป็นรูปแบบที่ได้รับความนิยมอย่างมากในปัจจุบัน

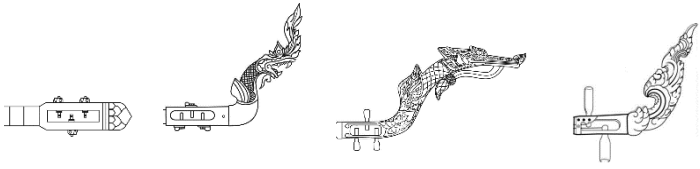
[1] ธนบัตร 20 บาท รุ่นที่ 12 ออกใช้ครั้งแรกเมื่อวันที่ 28 ธันวาคม 2524

เช่นกัน ซึ่งรูปทรงหัวกนกนี้ศิลปินบางท่านตีความหมายว่า มีลักษณะคล้ายกับพิณหัวพญานาค ศิลปินพิณอีสานที่มีชื่อเสียงอย่างเช่น นายทองใส ทับถนน นั้นเป็นบุคคลหนึ่งที่ใช้พิณหัวกนก และเป็นต้นแบบให้ลูกศิษย์และนักพิณอีสานอิสระหลายท่านใช้พิณหัวกนก

ภาพที่ 3 ธนบัตร 20 บาท ต้นแบบลายกนกของหัวพิณอีสาน

ที่มา: ผู้วิจัย (2566)

ภาพที่ 4 รูปแบบหัวพิณ



พิณหัวตัด **พิณหัวพญานาค** **พิณหัวหงส์** **พิณหัวกนก**

ที่มา: ผู้วิจัย (2566)

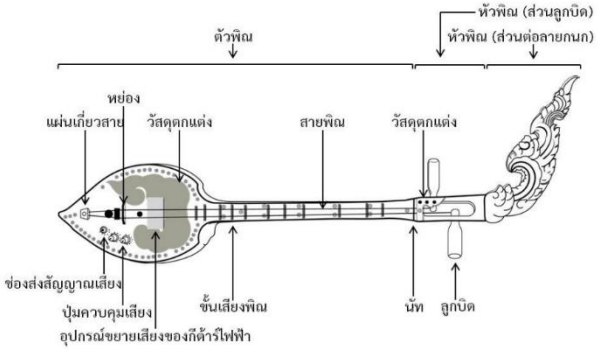
2. การสร้างอัตลักษณ์อีสานผ่านการตกแต่งลวดลายพิณอีสาน

ภายใต้กรอบแนวคิดอัตลักษณ์ ทั้งอัตลักษณ์บุคคล (Individual Identity) และอัตลักษณ์สังคม (Social Identity) ตามแนวคิดของ Thimoty Rice (2013) ได้ให้ความสำคัญของการศึกษาวิธีการและแนวคิดในการนิยามตนเองของศิลปิน โดยอาศัยสิ่งใดสิ่งหนึ่งมาสร้างขอบเขตทางดนตรีระหว่างกลุ่ม ในกรณีของพิณอีสานพบว่า ศิลปะและการตกแต่งลวดลายพิณอีสาน และการตกแต่งหัวพิณมีส่วนเกี่ยวข้องกับการสร้างอัตลักษณ์บุคคล (Individual Identity) ของศิลปิน กล่าวคือ ศิลปินบางท่านใช้ศิลปะและการตกแต่งหัวพิณอีสานมาเป็นเกณฑ์ในการแบ่งแยกตนเองให้แตกต่างจากศิลปินคนอื่น เพื่อเสริมสร้างความโดดเด่นและเอกลักษณ์ของภาพลักษณ์ทางดนตรีให้กับตนเอง ในมุมนี้หัวพิณจึงเป็นหน่วยย่อยทางวัฒนธรรมที่ถูกนำมาใช้เป็นเครื่องมือของการนิยามตนเอง ตัวอย่างเช่น นายบุญมา เขาวง (ศิลปินพิณอีสาน) ที่เลือกใช้พิณหัวตัดเป็นเครื่องดนตรีประจำตัว เนื่องจากเขามีความผูกพันและคุ้นเคยกับพิณลักษณะนี้ ไม่เพียงเฉพาะรูปทรงเท่านั้น แต่ความผูกพันที่เขาหมายถึงนั้นคือความคุ้นชิ้นกับลักษณะรูปร่างของพิณที่เขาจับสัมผัส และเล่นอยู่เป็นประจำ พิณหัวตัดที่เป็นเครื่องดนตรีประจำตัวของเขาจึงมีคุณค่าและมีความหมายต่อความเป็นศิลปินพิณ อีกกรณีหนึ่งคือ นายทองใส ทับถนน เป็นที่ทราบกันดีว่าเขาโดดเด่นในเรื่องการดีดพิณสองสาย เอกลักษณ์พิณของเขาคือ พิณหัวกนกที่เป็นตัวแทนของภาพลักษณ์ในนามศิลปิน ลวดลายกนกที่หัวพิณของเขาคือลวดลายที่เขาเลือกและชอบเป็นการส่วนตัว หากพิจารณาถึงประสบการณ์ทางดนตรีในชีวิตของความเป็นศิลปินพิณอีสานของเขาแล้ว จะพบว่าเขาเป็นบุคคลสำคัญในการบุกเบิกการพัฒนาพิณอีสานให้กลายเป็นพิณไฟฟ้า รูปทรงพิณที่เขาสร้างขึ้นนั้นมีรูปแบบเฉพาะทั้งตัวพิณ คอพิณ และหัวพิณ ที่แสดงออกถึงความร่วมสมัยทางดนตรี

กล่าวคือ พิณของนายทองใส ทับถนน ถูกปรับระบบเสียงให้สามารถนำไปบรรเลงรวมกับดนตรีสากลได้

ในมุมมองหนึ่งหากพิจารณาในเชิงสัญลักษณ์ของลวดลายและศิลปกรรมของหัวพิณลวดลายกนก สิ่งนี้คือสิ่งสะท้อนให้เห็นถึงความพยายามในการเพิ่มพื้นที่ของพิณอีสานให้ขยายอาณาเขตทางวัฒนธรรดนตรีให้กว้างขวางออกไป พิณของนายทองใสจึงเป็นตัวแทนของความเป็นอีสานสมัยใหม่ที่อยู่ภายใต้ร่มของวัฒนธรรมไทย ณ จุดนี้หัวพิณลายกนกกำลังทำหน้าที่เป็นสัญลักษณ์ของเอกลักษณ์เฉพาะของความเป็นพิณอีสานของไทย และในขณะเดียวกันรูปทรงพิณของเขาที่มีเอกลักษณ์เฉพาะกำลังทำหน้าที่ทั้งการอนุรักษ์ร่องรอยของพิณโบราณอีสาน ไปพร้อมกับการสร้างเขตแดนของความเป็นดนตรีร่วมสมัย ที่แสดงถึงความต่างทางดนตรีให้กับตนเองเพื่อให้ผู้ชมและคนทั่วไปได้จำภาพลักษณ์ของเขา ไม่เพียงเฉพาะความสามารถทางดนตรี แต่ยังรวมถึงพิณที่เป็นเอกลักษณ์ของเขา สิ่งที่ยืนยันว่าพิณหัวกนกคือภาพลักษณ์ของเขา คือ เขามักจะใช้พิณหัวกนกแสดงในโอกาสต่าง ๆ อย่างสม่ำเสมอ มีเพียงบางโอกาสที่เขาจะเลือกใช้พิณหัวพญานาค

ภาพที่ 5 โครงสร้างพิณของนายทองใส ทับถนน



ที่มา: กฤษฎา ดาวเรือง (2561)

อย่างไรก็ตาม กระบวนการสร้างอัตลักษณ์บุคคลของศิลปินพิณอีสานนี้พบว่า ดำเนินควบคู่ไปพร้อมกันใน 2 มิติ คือ อัตลักษณ์บุคคล (Individual Identity) และอัตลักษณ์สังคม (Social Identity) โดยที่การนำเสนอตัวตนในระดับอัตลักษณ์สังคมนั้น กระทำโดยการที่ศิลปินพิณอีสานได้สื่อสารความเป็นวัฒนธรรมไทยผ่านการเลือกใช้ลายไทยมาตกแต่งหัวพิณ และใช้รูปทรงหัวพญานาค อ้างอิงถึงตำนานตามความเชื่อเรื่องพญานาคของชาวอีสาน และหัวหงส์ของพิณอ้างอิงถึงนิทานเรื่องหงส์หินซึ่งเป็นนิทานชาวบ้านของชาวอีสาน อย่างไรก็ตาม ถึงแม้ศิลปินพิณอีสานหลายคนจะไม่ได้เป็นผู้สร้างและผลิตเครื่องดนตรีด้วยตนเอง แต่พิณจำนวนมากนั้นได้ถูกสร้างโดยช่างทำพิณท้องถิ่น ที่พยายามสร้างรูปลักษณ์ที่โดดเด่นของเครื่องดนตรีตัวเองให้เป็นที่ถูกใจและยอมรับของลูกค้า และดูเหมือนว่าช่างทำเครื่องดนตรีจะอยู่ในสถานะของผู้มีอำนาจในการกำหนดอัตลักษณ์ของเครื่องดนตรี แต่ในความเป็นจริงแล้ว พิณหัวพญานาค พิณหัวหงส์ และพิณหัวกนก ถูกสร้างขึ้นตามกระแสความคิดและความนิยมของศิลปินพิณอีสาน ซึ่งเป็นผู้กำหนดอย่างไม่รู้ตัวและเป็นไปโดยธรรมชาติของการเลือกใช้เครื่องดนตรีในเส้นทางของศิลปินอาชีพ ในปัจจุบันช่างทำพิณก็ยังคงยึดการสร้างพิณที่มีรูปลักษณ์เป็นแบบศิลปะนิยม 3 รูปแบบ คือ พิณหัวพญานาค พิณหัวหงส์ และพิณหัวกนก โดยมีความแตกต่างกันที่สัดส่วนและรูปทรงของหัวพิณเพียงเล็กน้อยเท่านั้น

ภาพที่ 6 ศิลปินพิณอีสานอิสระบรรเลงพิณหัวกนก
ณ ตลาดนัดชุมชนบึงหนองโคตรจังหวัดขอนแก่น เดือนธันวาคม 2565

ที่มา: ผู้วิจัย (2565)

นอกจากนี้ สามารถกล่าวได้ว่า สื่อเทคโนโลยีและพื้นที่ในสังคมออนไลน์เป็นปัจจัยสำคัญที่ช่วยให้การสร้างอัตลักษณ์อีสานของศิลปินพิณอีสานประสบความสำเร็จเป็นที่ยอมรับ มีชื่อเสียง และรู้จักกันในวงกว้างมากขึ้น ภาพลักษณ์ของเครื่องดนตรีที่ศิลปินใช้แสดงผ่านสื่อต่าง ๆ เหล่านี้ ถูกส่งผ่านไปยังผู้ชมในสังคมออนไลน์จำนวนมาก และผู้ชมเหล่านี้ซึมซับการนำเสนออัตลักษณ์บุคคลและอัตลักษณ์สังคมของศิลปินพิณอีสานจากการแสดงนั้นอย่างไม่รู้ตัว ดังกรณีตัวอย่างของนายทองใส ทับถนน นำเสนอคลิปการแสดงดนตรีของเขาเผยแพร่ในสื่อออนไลน์ (ดูภาพที่ 7)

ภาพที่ 7 นายทองใส ทับถนน ดีดพิณหัวกนก ในงานแห่ผ้าสารทผึ้ง บ้านท่าวังหิน อำเภอเมือง จังหวัดอุบลราชธานี เดือนธันวาคม 2553

ที่มา: https://www.youtube.com/watch?v=Ksf1WP9lohY

ภาพนายทองใส ทับถนน ดีดพิณที่นำมาเป็นตัวอย่างในข้างต้น (ภาพที่ 7) คือส่วนหนึ่งของคลิปวิดีโอการแสดงดีดพิณอีสานในงานแห่ผ้าสารทผึ้ง บ้านท่าวังหิน อำเภอเมือง จังหวัดอุบลราชธานี ในเดือนธันวาคม 2553 ซึ่งเป็นตัวอย่างที่แสดงให้เห็นถึงการใช้พื้นที่ในสื่อออนไลน์นำเสนอผลงานดนตรีของนายทองใส ซึ่งเป็นพื้นที่ที่สามารถนำเสนอตัวตนทางดนตรีสู่ผู้ฟังได้กว้างขวางมากขึ้น

ในด้านศิลปินพิณอีสานรุ่นใหม่ผู้ที่เลือกใช้พิณเช่นเดียวกับศิลปินต้นแบบรุ่นเก่าที่เขาชื่นชอบ คือ วิธีการแสดงออกถึงการยอมรับในรูปลักษณ์เฉพาะบุคคลและต้องการเลียนแบบ และสิ่งนี้คือความต่อเนื่องของการส่งผ่านอัตลักษณ์ของบุคคลไปสู่บุคคลอื่น และจะพัฒนาไปสู่อัตลักษณ์สังคมในที่สุด ในทางตรงข้ามศิลปินรุ่นใหม่อาจสร้างสัญลักษณ์ของหัวพิณอีสานที่มีรูปแบบใหม่เฉพาะตนที่แตกต่างจากคนอื่น เพื่อนำเสนอตัวตนในภาพลักษณ์ที่แตกต่าง ก็สามารถกระทำได้และมีแนวโน้มที่จะพบมากขึ้นในช่องทางสื่อ

ออนไลน์ ในกรณีนี้ เห็นได้ชัดเจนระหว่างนายทองใส ทับถนน ศิลปินพิณอาวุโสที่ถ่ายทอดวิชาให้กับหลานชาย คือ นายทองเบส ทับถนน จนกลายเป็นทายาทศิลปินพิณอีสานรุ่นใหม่ที่มีชื่อเสียงในสังคมออนไลน์ในปัจจุบัน

ภาพลักษณ์ของความเป็นศิลปินพิณของหลานชายแสดงออกถึงความต่อเนื่องของอัตลักษณ์ศิลปินพิณอีสานที่นายทองใส ทับถนน ส่งต่อให้ แต่อย่างไรก็ตาม นายทองเบส ทับถนน ซึ่งเป็นหลานชายก็มีวิธีการสร้างพื้นที่ของศิลปินที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว คือ เลือกใช้พิณหัวพญานาคที่แตกต่างจากหัวพิณของนายทองใสซึ่งใช้พิณหัวกนก อย่างไรก็ตาม หัวพิณของนายทองเบสก็ยังคงเป็นหัวพิณที่เป็นรูปแบบศิลปะนิยมของพิณอีสาน นั่นคือ หัวพิณพญานาค นอกจากนี้นายทองเบส ยังพัฒนาเทคนิคการบรรเลงพิณอีสานที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวขึ้นใหม่ให้เข้ากับดนตรีในปัจจุบันได้หลายแนว เช่น ป๊อบร็อค และการใช้เอฟเฟคแบบกีตาร์โปรแกรมที่แสดงถึงร่องรอยทางความคิดในเชิงพัฒนาเช่นเดียวกับนายทองใส ทับถนน ผู้ถ่ายทอดวิชาและเป็นผู้ริเริ่มสร้างพิณอีสานไฟฟ้าขึ้นมาเมื่อครั้งอดีต

นอกจากนี้ การนำเสนอตัวตนทางดนตรีของนายทองเบส ยังคงใช้พื้นที่ของสื่อสังคมออนไลน์นำเสนอผลงานดนตรีของตัวเองมาอย่างต่อเนื่อง (ดูภาพที่ 8) เช่นเดียวกับนายทองใส และเป็นผลทำให้เกิดกลุ่มผู้ฟังที่เป็นคนรุ่นใหม่ติดตามผลงานของเขามากขึ้น

ภาพที่ 8 นายทองเบส ทับถนน ดีดพิณหัวพญานาค เผยแพร่ในสื่อสังคมออนไลน์

ที่มา: https://www.youtube.com/watch?v=kl_fNu_MZ9w

สรุปผลและอภิปรายผล

1. สรุปผล

ศิลปะและลวดลายที่ตกแต่งบนพิณอีสานให้ความสำคัญกับการตกแต่งหัวพิณอีสาน ปัจจุบันนิยมหัวพิณอย่างน้อย 4 รูปแบบ คือ พิณหัวตัด พิณหัวพญานาค พิณหัวหงส์ และพิณหัวกนก โดยศิลปะการตกแต่งหัวพิณทั้ง 4 รูปแบบนี้อ้างอิงถึงภูมิหลังของการอยู่รวมของวัฒนธรรมไทย ลาวและกัมพูชา และยังรวมถึงความเชื่อ นิทานพื้นบ้าน และการรับอิทธิพลศิลปะไทยจากส่วนกลาง

สำหรับศิลปะและการตกแต่งพิณอีสานนั้น เกี่ยวข้องกับการสร้างอัตลักษณ์ในเชิงการให้คำอธิบายความหมายของลวดลายและรูปร่าง ซึ่งคำอธิบายดังกล่าวนี้ ศิลปินพิณอีสานอ้างอิงความเชื่อมโยงของความหมายรูปลักษณ์ต่าง ๆ ของศิลปะที่ปรากฏบนพิณจากภูมิหลังทางวัฒนธรรมของชาวอีสาน และสร้างอัตลักษณ์ได้ใน 2 ระดับ คือ อัตลักษณ์บุคคล

(Individual Indentity) และอัตลักษณ์สังคม (Social Identity) ซึ่งอัตลักษณ์ทั้ง 2 ระดับนี้เกี่ยวเนื่องกับการเลือกใช้ศิลปะการตกแต่งหัวพิณ อัตลักษณ์อีสานที่ถูกสร้างขึ้นโดยศิลปินพิณอีสานนั้น อาศัยลาย (ทำนองเพลง) สำเนียงภาษา และเนื้อหาของเพลงไปพร้อมกับการใช้ลวดลายและรูปร่างของหัวพิณมาเป็นเกณฑ์ในการแบ่งแยก และสร้างขอบเขตระหว่างพิณแต่ละชนิด ซึ่งภายในอาณาเขตความเฉพาะของพิณแต่ละชนิดนั้น ยังมีความเคลื่อนไหวต่อเนื่องในเรื่องของการส่งผ่านอัตลักษณ์จากศิลปินรุ่นเก่าไปสู่ศิลปินรุ่นใหม่ อย่างไรก็ตาม การสร้างอัตลักษณ์อีสานผ่านรูปลักษณ์ของพิณอีสานนี้ จะไม่สามารถเกิดขึ้นได้ถ้าหากไม่สามารถนำเสนอคำอธิบายที่เชื่อมโยงกับมิติทางวัฒนธรรมอื่น เช่น ความเชื่อ ความสัมพันธ์ระหว่างบุคคล และบทบาทหน้าที่ของตนเองในฐานะสมาชิกของศิลปินพิณอีสาน

2. อภิปรายผล

จากผลการวิจัยที่พบรูปแบบของศิลปะนิยมในการสร้างสรรค์หัวพิณอีสานจำนวน 4 รูปแบบ คือ พิณหัวตัด พิณหัวพญานาค พิณหัวหงส์ และพิณหัวกนก ทำให้เห็นว่าลักษณะของหัวพิณแต่ละชนิดที่ถูกสร้างขึ้นนั้น เกิดมาจากแรงขับเคลื่อนของคนในวัฒนธรรมเอง ทั้งศิลปิน ผู้ฟัง นักพิณมืออาชีพ และนักพิณมือสมัครเล่นเป็นผู้มีส่วนช่วยให้รูปแบบศิลปะนิยมหัวพิณทั้ง 4 รูปแบบนี้เป็นภาพจำที่ยังคงอยู่ในสังคมและวัฒนธรรมอีสานมาอย่างต่อเนื่อง อย่างไรก็ตาม การปรับเปลี่ยนหรือเปลี่ยนแปลงรูปแบบหัวพิณนิยมทั้ง 4 แบบนี้อาจเกิดขึ้นได้เช่นกัน ขึ้นอยู่กับกระแสความนิยมหรืออิทธิพลทางดนตรีบางอย่างที่เข้ามาในวัฒนธรรมดนตรีอีสาน แนวคิดเรื่องเครื่องดนตรีวิทยา (Organology) ที่นำมาใช้เป็นกรอบทางทฤษฎีของงานวิจัยนี้มีส่วนช่วยให้เห็นถึงชุดความคิดและภูมิปัญญาของศิลปินพิณอีสานในการเลือกใช้สัญลักษณ์และงานศิลปะมาตกแต่งเครื่องดนตรีของตนเอง อันมีภูมิหลัง

เกี่ยวข้องกับรากฐานของวัฒนธรรมท้องถิ่น (Local Culture) มาเป็นแนวคิดในการจัดหมวดหมู่เครื่องดนตรีที่เกิดจากแรงขับเคลื่อนการส่งต่อทางภูมิปัญญาดนตรี ดังที่ Krisada Daoruang (2021) ได้นำเสนอวิธีการถ่ายทอดความรู้เรื่องพิณอีสานของทองใส ทับถนน ว่าเขาไม่เพียงส่งต่อความรู้ทางดนตรีไปสู่คนรุ่นใหม่แต่เขาส่งต่อความเป็นอีสานให้กับลูกศิษย์และผู้ฟังด้วยเช่นกัน

พิณอีสานอาจมีลักษณะของความนิยมเช่นเดียวกับกีตาร์ของดนตรีตะวันตก เช่นเดียวกับที่เจนจิรา เบญจพงศ์ (2555) ตั้งข้อสังเกต แต่งานวิจัยนี้ชี้ให้เห็นเพิ่มเติมว่า ตัวของพิณอีสานเองกำลังถูกพัฒนาเข้าใกล้กับกีตาร์มากขึ้นตามลำดับ ทั้งในเรื่องความนิยมและรูปลักษณ์ของเครื่องดนตรี ในกรณีที่แบ่งประเภทของพิณตามหัวพิณ ดังที่งานวิจัยนี้สรุปไว้ เป็นประเด็นที่แสดงให้เห็นถึงการให้ความสำคัญกับวิธีคิดของคนในวัฒนธรรม ซึ่งสอดคล้องกับการศึกษาของ Markaret Katomi (2001) และ Fuks Victor (1990) ที่อยู่บนพื้นฐานของแนวคิดหลังสมัยใหม่ และสามารถหลุดออกมาจากกรอบอิทธิพลการแบ่งประเภทเครื่องดนตรีของ Erich von Hornbostel และ Curt Sachs (1914) ได้ ซึ่งเป็นจุดสำคัญอีกจุดหนึ่งที่เกิดขึ้นกับพิณอีสานในวัฒนธรรมดนตรีอีสานของไทย ที่แนวคิดเรื่องการศึกษาศิลปะและลวดลายของเครื่องดนตรีตามหลักของเครื่องดนตรีวิทยา (Organology) จะสามารถขยายมุมมองได้ว่า ศิลปะ ลวดลาย และรูปทรง ของพิณอีสาน รวมถึงเครื่องดนตรีชนิดอื่นสามารถเป็นตัวแทนเชิงสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่หลอมรวมให้ดนตรีอีสานเป็นเนื้อเดียวกับความเชื่อและภูมิปัญญาดั้งเดิม และพร้อมที่จะปรับเปลี่ยนการให้ความหมายในเชิงสัญลักษณ์สำหรับสร้างอัตลักษณ์อีสานไปตามกระแสการเปลี่ยนแปลงของสังคมวัฒนธรรมที่อยู่ในสถานการณ์ของการผสมผสานทางวัฒนธรรมกับอิทธิพลของวัฒนธรรมอื่นทั่วทุกมุมโลกได้

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะในการนำผลวิจัยไปใช้

1. การจัดระบบและหมวดหมู่พิณอีสานควรให้ความสำคัญกับการจัดระบบโดยคนใน ซึ่งเป็นเจ้าของวัฒนธรรมที่สามารถอ้างอิงถึงมิติทางวัฒนธรรมของชุมชนที่สามารถรองรับกับเหตุผลในการจัดหมวดหมู่ของพิณอีสานได้ และไม่จำเป็นต้องมีระบบการจัดระบบเครื่องดนตรีเพียงรูปแบบเดียว

2. พิณอีสานเป็นเครื่องมือในการสร้างอัตลักษณ์ทางดนตรีที่เป็นอัตลักษณ์บุคคล ขึ้นอยู่กับบริบทเฉพาะ จึงจำเป็นต้องระมัดระวังการยึดติดกับคำตอบสำเร็จรูปเพียงคำตอบเดียว เพราะธรรมชาติของอัตลักษณ์บุคคลนั้นมีความเลื่อนไหลและเปลี่ยนแปลงได้ตลอดเวลา

ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งต่อไป

1. สามารถนำไปเป็นแนวทางในการศึกษาศิลปะการแตกแต่งและศิลปะการสร้างเครื่องดนตรีในวัฒนธรรมอื่นได้ เพื่อหาคำอธิบายเกี่ยวกับความเชื่อมโยงของลวดลายและรูปร่างของเครื่องดนตรีกับบริบททางสังคมวัฒนธรม

2. การเชื่อมโยงทางทฤษฎีระหว่างเครื่องดนตรีวิทยา (Organology) และอัตลักษณ์ (Identity) สามารถขยายประเด็นและกรอบมุมมองให้กว้างออกไปได้อีก เช่น การศึกษาเรื่องคติความเชื่อในการสร้างเครื่องดนตรีที่เชื่อมโยงกับอัตลักษณ์ของรัฐชาติ หรือการศึกษาโครงสร้างเครื่องดนตรีที่สัมพันธ์กับอัตลักษณ์เฉพาะของบุคคล เป็นต้น

เอกสารอ้างอิง

กฤษฎา ดาวเรือง. (2561). *เพลงพิณโบราณของครูทองใส ทับถนน เพื่อประพันธ์เพลงสำหรับวงเครื่องลมตะวันตก*. ดุษฎีนิพนธ์ สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์, มหาวิทยาลัยกรุงเทพธนบุรี.

กาญจนา วัฒนะพิพัฒน และ ศรัณย์ นักรบ. (2553). การประยุกต์ใช้พิณและโหวดของมงคล อุทก เพื่อการบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีสากล. *วารสารมนุษยศาสตร์, 17*(2), 139-154.

เจนจิรา เบญจพงศ์. (2555). *ดนตรีอุษาคเนย์.* กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์.

ทองใส ทับถนน. (2557, ตุลาคม 18). บรรเลงพิณหัวกนก. [วิดีโอ]. Youtube https://www.youtube.com/watch?v=Ksf1WP9IohY

ทองเบส ทับถนน. (2564, มกราคม 5). บรรเลงพิณคอยนาง. [วิดีโอ]. Youtube https://www.youtube.com/watch?v=kl_fNu_MZ9w

ธงไท จันเต. (2554). *การศึกษาลายพิณในวัฒนธรรมดนตรีอีสาน กรณีศึกษาจังหวัดอุบลราชธานี.* วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาการบริหารศิลปะและวัฒนธรรม คณะศิลปกรรมศาสตร์, มหาวิทยาลัยบูรพา.

ธนินท์รัฐ คำมาธีรวิทย์. (2562). พิณไฟฟ้ากับวัฒนธรรมดนตรีอีสาน: กรณีศึกษา โมดี้ กีตาร์ขอนแก่น. *วารสารวิจัยรามคำแหง (มนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์), 22*(2), 19-26.

ปราโมท ด่านประดิษฐ์ และคณะ. (2559). *คู่มือการจัดการเรียนรู้วิชาวัฒนธรรมดนตรีผู้ไทย*. มหาสารคาม: มหาสารคามการพิมพ์.

ภาดร ทรงวิชา พงษ์ศักดิ์ ฐานสินพล และ ยงยศ วงศ์แพงสอน. (2563). การผลิตและพัฒนาพิณอีสานของนายประกาศิต แสนปากดี ในพื้นที่อำเภอเมือง จังหวัดสกลนคร. *วารสารบัณฑิตศึกษา*, *17*(76), 10-17.

ภิภพ ปิ่นแก้ว. (2559).*ปฏิบัติดนตรีพื้นบ้านขั้นพื้นฐาน.* เอกสารประกอบการสอน. มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี.

มนัส แก้วบูชา. (2544). *การศึกษา รูปร่าง ลวดลาย ร้านฆ้องมอญโบราณ.* ปริญญามหาบัณฑิต สาขวิชาวัฒนธรรมศึกษา, มหาวิทยาลัยมหิดล.

วีระศักดิ์ ชัยผง และ สมคิด สุขเอิบ. (2565). พิณอีสาน: การสร้างนวัตกรรมใหม่เพื่อพัฒนาผลิตภัณฑ์เชิงเศรษฐกิจสร้างสรรค์. *วารสารการบริหารนิติบุคคลและนวัตกรรมท้องถิ่น*, *8*(8), 287-290.

อวิรุทธ์ โททำ และ สกุลโชติ แก้วหย่อง. (2564). เทคนิคการทำพิณโปร่งและช่องทางการตลาดของช่างทำพิณโปร่งในเขตพื้นที่ยุทธศาสตร์พัฒนา ภาคตะวันออกเฉียงเหนือตอนกลางร้อยแก่นสารสินธุ์. *วารสารสังคมศาสตร์เพื่อพัฒนาท้องถิ่น มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม*, *5*(3), 68-75.

อาทิตย์ กระจ่างศรี และจตุพร สีม่วง. (2561). ดนตรีพื้นบ้านอีสานร่วมสมัยวงพาราไดซ์แบงคอกหมอลำอินเตอร์เนชั่นแนล. *วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น*, *10*(2), 23-45.

Avorgbedor, D. (1998). Rural-Urban Interchange: The Anlo-Ewe. In R. M. Stone (Ed.), *Africa: The Garland Encyclopedia of World Music* (pp. 389-99). New York and London: Garland.

Daoruang, K. (2021). Analysis of Phin Music Transmission Process Based on Local Wisdom of Thongsai Tubtanon. *Journal of Human Sciences*, 22(1), 65-85.

Garzoli, J. (2014). *International, Idiomatic, and Historical Factors That Shape Contemporary Thai Fusion Music*. Ph.D Thesis, Faculty of Arts, Monash University.

Kartomi, M. (2001). The Classification of Musical Instrument: Changing Trends in Research from the Late Nineteenth Century, with Special Reference to the 1990s. *Society for Ethnomusicology*, 45(2), 283-314.

Miller, E. T., Williams, S. (2008). *The Garland Handbook of Southeas Asian Music*. London: Routledge Taylor & Francis Group.

Rice, T. (2013). *Ethnomusicology: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.

Ruth, M. T. (2008). *Theory for Ethnomusicology*. New Jersey: Pearsong Prentice Hall.