ฟ้อนม่านมุยเซียงตา: อิทธิพลนาฏกรรมพม่าในสังคมไทย ศึกษาวิเคราะห์ความหมายของชื่อชุดการแสดง บทขับร้อง และโครงสร้างของทำนองเพลง*

(Man Mui Zienta Dance: The Influence of Burmese Dramatic Art in Thai Society An Analysis of the Title, Lyrics and Melodic Structure)

สิทธิพร เนตรนิยม**

(Sittiporn Netniyom)

Received: *April 3, 2018*
Revised: *July 18, 2018*
Accepted: *August 29, 2018*

บทความวิจัย

-

วิชาการ

* บทความนี้เขียนสรุปและปรับปรุงขึ้นจากรายงานการวิจัยเรื่อง “อิทธิพลวัฒนธรรมพม่าที่ปรากฏในบทขับร้องและทำนองเพลงที่ใช้ในการแสดงชุดฟ้อนม่านมุยเซียงตา: ศึกษาและวิเคราะห์เฉพาะกรณีประวัติ ความหมาย และโครงสร้างของบทเพลง”.

** นักปฏิบัติการวิจัยประจำสถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเอเชีย มหาวิทยาลัยมหิดล (Researcher, Research Institute for Languages and Cultures of Asia, Mahidol University).

บทคัดย่อ

บทความวิจัยชิ้นนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาถึงประวัติ และความหมายของชื่อชุดการแสดง บทขับร้อง และทำนองเพลงที่ปรากฏในการแสดงชุดฟ้อนม่านมุยเซียงตา โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงประวัติศาสตร์ แนวคิดทางภาษาศาสตร์ และการวิเคราะห์โครงสร้างทางดนตรีมาเป็นกรอบในการศึกษา จากการศึกษาพบว่า “ฟ้อนม่านมุยเซียงตา” เป็นการแสดงที่เกิดขึ้นจากการเลื่อนไหลทางวัฒนธรรมข้ามแดนระหว่างไทยและพม่าที่มีมาอย่างต่อเนื่องและยาวนาน โดยชื่อการแสดงชุดนี้มีที่มาจากชื่อเพลง “เวชะยันตา” ซึ่งเป็นเพลงพม่าสำเนียงโยธยาที่ไทยนำมาบรรเลงเป็นเพลงแรกของชุดการแสดง โดยใช้บทขับร้องที่มีสำเนียง และข้อความบางคำคล้ายคลึงกับภาษาพม่า ที่เมื่อนำมาวิเคราะห์ก็พบว่ามีความหมายไปในเชิงรำพันถึงคนรักภายใต้สภาพแวดล้อมของป่าเขาอันทุรกันดาร ซึ่งแตกต่างไปจากบทขับร้องในเพลง “เวชะยันตา” ของพม่าที่บรรยายถึงสภาพความงามของเมืองมัณฑเลย์ ส่วนทำนองเพลงฟ้อนม่านมุยเซียงตา โดยเฉพาะในเพลงแรกมีโครงสร้างของทำนองตรงกับเพลง”เวชะยันตา” ของพม่ากว่าร้อยละ 75

คำสำคัญ: นาฏกรรมพม่าในประเทศไทย, การเลื่อนไหลทางวัฒนธรรมข้ามแดนไทย - พม่า, ฟ้อนม่านมุยเซียงตา, เวชะยันตา

ABSTRACT

The objective of this article is to study the history and meaning of the title, lyrics and melody of *'Fon Man Mui Zienta',* a popular dance in Northern Thailand, using historical research methodology, linguistic concepts and musical structure analysis. Findings reveal that *'Fon Man Mui Zienta'* is a legacy of the continuous and enduring Thai-Burmese cross-border cultural flow. Its name derives from *'Wei Zyan Ta',* a Burmese traditional song with *Yodaya* (literally means 'Siamese') accent. The song is played at the beginning of the performance, with accent and some words close to Burmese language. While the original *'Wei Zyan Ta'* extols the beauty of Mandalay, the old capital of Burma, *'Wei Zyan Ta'* in the performance is a lament for lover in a jungle in remote area. Over seventy-five percentages of the melodic structure of *'Fon Man Mui Zienta',* especially in the first part, are similar to that of the Burmese *'Wei Zyan Ta'.*

Keywords: Burmese dramatic dances in Thailand, Thai - Burmese cross - border cultural flow, Man Mui Ziengta, Wei Zyan Ta

บทนำ

การแสดงฟ้อนม่านมุยเชียงตาเป็นนาฏกรรมของภาคเหนือชุดหนึ่งที่ได้รับการปรับปรุงขึ้นภายใต้พระอุปถัมภ์ของพระราชชายาเจ้าดาราวัศมี ที่มีความงดงามและโดดเด่นทั้งเครื่องแต่งกาย ท่ารำ คำร้องและทำนองดนตรีที่สื่อให้รับรู้ได้ถึงบรรยากาศด้านนาฏกรรมตามแบบฉบับของพม่าที่ยังคงได้รับการรักษาและสืบทอดรูปแบบการแสดงนั้นไว้ในสังคมไทยมาเป็นเวลากว่า 90 ปี[1] ทั้งจากการบรรจุไว้ในหลักสูตรของวิทยาลัยนาฏศิลป[2] และสุดท้ายได้ขึ้นทะเบียนไว้เป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติโดยกระทรวงวัฒนธรรมเมื่อ พ.ศ. 2555 เหล่านี้ได้แสดงให้เห็นว่าสังคมไทยให้ความสำคัญกับนาฏกรรมชุดนี้ในฐานะมรดกทางวัฒนธรรมของชาติมาโดยตลอด

แต่อย่างไรก็ดีเมื่อย้อนถามถึงที่มาของชื่อชุดการแสดงฟ้อนม่าน “มุยเชียงตา” ว่ามีประวัติและความหมายอย่างไร ตลอดจนถึงบทขับร้องที่คีตศิลปินไทยเชื่อกันว่าเป็น “ภาษาพม่า” และใช้ร้องสืบต่อกันมาโดยไม่รู้ความหมายนั้นแท้จริงมีที่มาและความหมายหรือไม่อย่างไร ท่วงทำนองที่ใช้บรรเลงนั้นแท้จริงเป็นเพลงที่ประดิษฐ์ขึ้นโดยดุริยางคศิลปินไทยหรือเอามาจากเพลงไหนของพม่า ความสำคัญของปัญหาในระดับพื้นฐานเหล่านี้กลับไม่มีคำตอบหรือการค้นคว้าอย่างเป็นวิชาการที่จะใช้อ้างอิงได้เลยแม้ในปัจจุบัน ปัญหาเหล่านี้เป็นเหตุให้องค์ความรู้ในมิติทางด้านประวัติศาสตร์

---

[1] เริ่มตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 7 เสด็จมณฑลพายัพ พ.ศ. 2469.

[2] See, Fine Arts Department. (1992). *Laksūt nāttasin chan klāng Phutthasakkarāt sǭngphanhārǭiyīsipsī (Chabap prapprung Phǭ.Sǭ. sǭngphan hārǭisāmsipsī)* [Dramatic Arts Program II (Revision 1991)] (48, 118 - 9). (n.p.). หมวดโครงสร้างปฏิบัติศิลป์ วิชานาฏศิลป์ละคร 4 และคีตศิลป์ 4 มีคำอธิบายรายวิชาว่าให้ “...ศึกษาประวัติความเป็นมา ลักษณะการแต่งกาย และวิธีแสดง การแสดงพื้นเมืองภาคต่าง ๆ ฝึกหัดการแสดงพื้นเมือง ฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตา...” และ “...ฝึกปฏิบัติขับร้อง...เพลงที่ร้องประกอบการแสดง...ม่านมุ้ยเชียงตา...”.

ที่เกี่ยวเนื่องโดยตรงกับนาฏกรรมชุดนี้ขาดหายไปจากวงวิชาการทางด้านนาฏกรรมและสังคมไทยอย่างที่ไม่ควรจะเกิดขึ้น ดังนั้นบทความวิจัยชิ้นนี้จึงมีขึ้นเพื่อแก้ข้อสงสัยและเติมเต็มพื้นที่การรับรู้ด้านประวัติศาสตร์นาฏกรรมไทยที่สัมพันธ์กับพม่าในชุดนี้หรือชุดอื่น ๆ ให้มีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น

แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

บทความนี้ได้อาศัยแนวคิดทฤษฎีทางสังคมวิทยา ภาษาศาสตร์ และการวิเคราะห์โครงสร้างทางดนตรีมาเป็นกรอบในการอธิบายกระบวนการเกิดขึ้นของนาฏกรรมชิ้นนี้ที่เป็นผลผลิตอันเกิดขึ้นภายใต้สภาพแวดล้อมของสังคมที่ประกอบสร้างขึ้นด้วยปัจจัยต่าง ๆ

Janet Wolff ได้กล่าวถึงช่างและผลผลิตทางวัฒนธรรมว่างานศิลปกรรมทั้งหลายล้วนเกิดขึ้นภายใต้กระบวนการทางสังคมที่แวดล้อมตัวช่างผู้ประดิษฐ์คิดทำและผลผลิตเหล่านั้นไม่ว่าจะเป็นทัศนศิลป์ก็ดี วรรณศิลป์ก็ดี หรือนาฏศิลป์ก็ดีต่างมีฐานะเป็นสิ่งผลิตทางวัฒนธรรม (Cultural Product) ที่เกี่ยวโยงกับเรื่องของเทคโนโลยี หรือประดิษฐกรรม สถาบันทางสังคม และปัจจัยทางเศรษฐกิจ (Charenchai 1998: 9)

ในกรณีของม่านมุยเชียงตาผู้วิจัยพบว่าสภาพแวดล้อมทางสังคมของล้านนาที่เต็มไปด้วยอิทธิพลทางวัฒนธรรมทั้งจากสยามและพม่าในเวลานั้นได้ส่งผลให้เกิดการสร้างประดิษฐกรรมทางวัฒนธรรมรูปแบบใหม่ภายใต้การกำกับดูแลของพระราชชายาเจ้าดารารัศมีซึ่งมีฐานะเป็นตัวแทนของผู้นำทางสังคมและผู้เกื้อหนุนทางเศรษฐกิจแก่เหล่าศิลปิน โดยพระองค์ทรงตั้งพระทัยให้การแสดงชุดนี้มีบรรยากาศความเป็นพม่าซึ่งก็ปรากฏออกมาทั้งจากเครื่องแต่งกาย บทขับร้องและทำนองดนตรีจนเกิดเป็นผลผลิตอันงดงามแปลกตาให้กับสังคมล้านนาและสังคมไทยสืบต่อมา

ในส่วนของบทขับร้องนั้นทฤษฎีเปรียบต่างทางภาษา (Contrastive analysis) จะได้ถูกนำมาใช้เพื่อวิเคราะห์หน่วยคำ และระบบเสียงภาษาพม่าที่ศิลปินไทยได้ใช้ขับร้องสืบกันมาโดยไม่รู้ความหมาย ว่าแท้จริงแล้วเสียงเหล่านี้ได้ผิดเพี้ยนไปจนไม่มีความหมาย หรือยังคงพบเสียงที่เทียบเคียงกันได้ในภาษาพม่า และสามารถถอดความออกมาเป็นภาษาไทยได้อยู่หรือไม่อย่างไร โดยผู้วิจัยจะได้วิเคราะห์บทขับร้องทั้งหมดที่ปรากฏในชุดการแสดงนี้ ซึ่งก็จะช่วยแก้ข้อสงสัยถึงที่มาและความหมายของบทขับร้องที่ปรากฏในการแสดงชุดนี้ได้

ในส่วนการวิเคราะห์ทำนองดนตรีผู้วิจัยจะใช้การพิจารณาจาก คีตลักษณ์หรือรูปแบบของเพลง (Form) เสียงโครงสร้างหลัก (Structural Pitch) วิธีการเปลี่ยนระดับเสียง (Transpose) และการเปลี่ยนเครื่องหมายกำหนดจังหวะ (Time Signature) เพื่อช่วยในการวิเคราะห์เปรียบเทียบโน้ตทำนองเพลงฟ้อนม่านมุยเชียงตาของไทย กับเพลงเวซะยันตาของพม่าว่ามีโครงสร้างของทำนองเหมือนหรือต่างกันอย่างไร โดยจะวิเคราะห์เฉพาะทำนองเพลงแรกของชุดการแสดงซึ่งเป็นเค้าเงื่อนสำคัญสำหรับงานวิจัยชิ้นนี้

วรรณกรรมหรือผลงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

วรรณกรรมที่เกี่ยวข้องสำหรับบทความนี้มีอยู่ด้วยกัน 3 ประเด็น ได้แก่ 1) ความสัมพันธ์ทางด้านนาฏกรรมระหว่างไทยกับพม่า 2) ความเห็นที่ว่าบทขับร้องและทำนองเพลงที่ใช้ในการแสดงฟ้อนม่านมุยเชียงตามีที่มาจากวัฒนธรรมพม่า 3) ที่มาของชื่อชุดการแสดง และความหมายในบทขับร้อง ซึ่งจะกล่าวพอเป็นสังเขปดังนี้

1) ประเด็นเรื่องความสัมพันธ์ทางด้านนาฏกรรมระหว่างไทยกับพม่า อู หม่องหม่องทิน (Mung Muag Tin 1999) ได้กล่าวถึงจุดเริ่มต้นว่ามาจากผลของสงครามระหว่างอาณาจักรอยุธยากับหงสาวดีที่ทำให้ศิลปวัฒนธรรมทั้งหลายจากอยุธยาเข้าไปมีปฏิสัมพันธ์อยู่ในวัฒนธรรมพม่าตั้งแต่ช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 16 - 17 อย่างไรก็ดีเป็นที่

น่าสังเกตว่าชาวพม่ามักจะรวมชาวล้านนา ล้านช้าง และชาวไทใหญ่เข้าไว้ในส่วนที่กล่าวถึงกลุ่มชาวโยธยาหรือกลุ่มประชากรที่ถูกนำมาจากอยุธยาด้วย ดังนั้นอาจเป็นไปได้ว่าศิลปวัฒนธรรมของชาวโยธยาในสายตาพม่าก็คือผลผลิตที่เกิดขึ้นในท่ามกลางความหลากหลายของกลุ่มชาติพันธุ์ที่มีความใกล้ชิดกับไทยทั้งในทางประวัติศาสตร์ ชาติพันธุ์และวัฒนธรรม ซึ่งพม่าอาจไม่สามารถแยกแยะถึงรายละเอียดความแตกต่างเหล่านั้นได้ เหมือนกันกับคนไทยที่มักเรียกชาติพันธุ์อื่นซึ่งแตกต่างกับตนด้วยการสรุปรวม เช่น พวกแขก พวกเจ็ก หรือพวกฝรั่ง โดยไม่แยกแยะที่มาเช่นเดียวกัน ดังนั้นรูปแบบทางศิลปกรรมที่พม่ารับไปจากอาณาจักรอยุธยาแล้วกลืนกลายหายไปจากต้นฉบับชนิดที่หาต้นตอไม่เจอก็อาจมีสาเหตุมาจากการรับศิลปวัฒนธรรมผ่านความหลากหลายทางชาติพันธุ์ที่ใกล้ชิดกับชาวโยธยาก็เป็นได้

Noel F. Singer (Singer 1999) ได้กล่าวถึงนาฏกรรมของชาวโยธยาที่ปรากฏในแผ่นดินพม่าผ่านวรรณกรรมต่าง ๆ โดยเฉพาะเรื่องรามเกียรติ์ที่เริ่มได้รับความนิยมจากชนชั้นปกครองของพม่า มาตั้งแต่ช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 18 สมัยราชวงศ์คองบองตอนกลางและเจริญสูงสุดในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 18 ต่อ 19 ในสมัยราชสำนักมัณฑเลย์ ในช่วงเวลาดังกล่าวได้เริ่มมีการแปลวรรณกรรมไทยออกสู่ภาษาพม่าและการแต่งบทละครต่าง ๆ ที่เกี่ยวเนื่องกับนาฏกรรมไทย หรือปรุงให้นาฏกรรมพม่ามีกลิ่นอายอย่างไทย ซึ่งก่อนหน้านี้แม้จะมีกลุ่มเชลยไทยถูกกวาดต้อนมาไว้ในพม่าแล้วตั้งแต่ช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 16 ต่อช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 18 แต่การแสดงนาฏกรรมของไทยโดยเฉพาะเรื่องรามเกียรติ์กลับไม่เป็นที่รู้จักในโลกการแสดงของพม่า

หลังจากราชสำนักพม่าที่มัณฑเลย์เริ่มเสื่อมอำนาจจากการคุกคามของอังกฤษ บรรดาศิลปินในราชสำนักต่างหลบหนีและแยกย้ายกันไปรับใช้เจ้าฟ้าไทใหญ่ในรัฐฉานและบางส่วนก็อพยพลงมาในเขตพม่าตอนล่างมากขึ้น บรรดานาฏศิลปินที่แสดงนาฏกรรมตามแบบโยธยาก็มักจะได้รับการยกย่องชื่นชมจากบทบาทตัวละครที่ตนแสดง จนกลายเป็นฉายาติดตัวต่อท้ายชื่อของตนเองไปในที่สุด เช่น อูซันโต๊กผู้เล่นบท

อิเหนาจนมีชื่อเสียงก็ถูกเรียกว่า อูซันโต๊ก อิเหนา หรือ ยิงด่อมะเลผู้เล่นบทนางบุษบาจนมีชื่อเสียงก็จะถูกเรียกว่า ยิงด่อมะเล บุษบา เป็นต้น และในเวลานี้เองที่นาฏกรรมแบบโยธยาในแบบฉบับของราชสำนักพม่าได้กระจายลงสู่ประชาชนมากขึ้น และอาจแพร่กระจายข้ามแดนมาสู่ดินแดนใกล้เคียงอย่างเช่นล้านนาของสยาม จากเส้นทางการค้าข้ามแดนของอังกฤษที่ทำให้คนในบังคับเดินทางไปมาได้มากขึ้นซึ่งจะได้กล่าวต่อไป

เมียนจี (Myankyi 1999) กล่าวถึงเรื่องของดนตรีว่า พม่าได้ยอมรับนับเอาดนตรีของไทยเข้าไว้ในวัฒนธรรมพม่ามาแล้วตั้งแต่ช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 16 ด้วยผลของสงครามรวมถึงการแสดงต่าง ๆ จนกระทั่งช่วงกลางคริสต์ศตวรรษที่ 18 การแสดงรามเกียรติ์ อิเหนา และสังฆภัตซึ่งเป็นนาฏกรรมที่พม่ากล่าวว่าได้รับมาจากไทยได้ทำให้เกิดพัฒนาการในทางดนตรีและบทขับร้องที่มีกลิ่นอายแบบโยธยาขึ้นโดยคีตกรใหญ่ในราชสำนักหลายท่าน เช่น พระมเหสีตะขิ่งมิงมิ เจ้าปยิงซี อูส่าเจ้าเมืองเมียวดี และอูจีโซเสนาบดีกระทรวงมหาดไทย เป็นต้น ที่ได้ช่วยกันทุ่มเทและพยายามที่จะซึมซับรับเอาบรรยากาศทางนาฏกรรมของไทยเข้าไปผสมอยู่ในนาฏกรรมพม่าทำให้เกิดการแปลบทขับร้องจากภาษาไทยมาเป็นพม่า

2) ประเด็นความเห็นที่ว่าบทเพลงที่ใช้ในการฟ้อนม่านมุยเชียงตามีที่มาจากวัฒนธรรมพม่า วิทยา ชูพันธ์ (Chuphan 1986: 49) กล่าวถึงบทเพลงสำหรับการแสดงในชุดฟ้อนม่านมุยเชียงตาว่า “...ใช้บทเพลงและเนื้อร้องพม่าตามเดิม...” สอดคล้องกับคำกล่าวของประไพพักตร์ คำเกิด และ ณรงค์ศักดิ์ ค้านอธรรม (Khamkoet & Khan Atam 1995: 86) ที่ชี้ให้เห็นว่าบทเพลงที่ใช้ในการแสดงชุดนี้เป็น “...เพลงเก่าของพม่า ซึ่งปัจจุบันพม่าก็แปลไม่ออก เข้าใจว่าคงจะกลายไปบ้างแล้ว...” ซึ่งสอดคล้องกับกรณีเพลงไทยในพม่าของเมียนจี (Myankyi 1999) ที่ได้ยกตัวอย่างมากล่าวไว้ในตอนต้น แต่อย่างไรก็ดีผู้วิจัยมีความเห็นว่าหากเราสามารถค้นหาวรรณกรรมพม่าที่เกี่ยวข้องกับตัวบทที่เรากำลังทำการศึกษาได้ ก็จะทำให้

ปัญหาเรื่องความหมายคลี่คลายไปสู่ความเข้าใจได้มากขึ้น จึงควรที่จะต้องทำการศึกษาค้นคว้ากันต่อไป

ในส่วนของทำนองเพลงเราพบชื่อและทำนองเพลง Wei Za Yan Tar (Yodaya Song) ถูกบันทึกอยู่ในเอกสารที่พิมพ์ขึ้นเป็นโน้ตที่ใช้สำหรับการบรรเลง “ปัตตะหล่า” Pattala หรือระนาดพม่าในหนังสือชื่อว่า “Myanmar Patara The Bamboo Xylophone of Myanmar Music Notation Volume 1, No.1” ซึ่งจัดพิมพ์โดยกรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรมของประเทศพม่า (ไม่ปรากฏปีที่พิมพ์) ซึ่งผู้วิจัยได้ใช้เอกสารฉบับนี้มาเป็นข้อมูลในการศึกษาเปรียบเทียบกับทำนองเพลงฟ้อนม่านมุยเซียงตาของไทยด้วย

3) ประเด็นเรื่องที่มาของชื่อชุดการแสดง และความหมายของบทขับร้อง อุดม รุ่งเรืองศรี (Rungruangsi 1999) ได้อาศัยข้อมูลบอกเล่าจากธีระยุทธ ยวงศรี และสายสมร ธรรมธิ ที่กล่าวถึงครูฟ้อนหญิงชาวมอญที่เข้ามาสอนในคุ้มพระราชชายาฯ ว่าชื่อ “...เม้ยเจ่งต่า...”[3] ซึ่งเมื่อพิจารณาดูก็มีความใกล้เคียงกับชื่อการแสดงชุดฟ้อนม่าน “มุยเซียงตา” อยู่มาก แต่อย่างไรก็ดีผู้วิจัยยังไม่พบหลักฐานที่สามารถยืนยันได้ถึงความมีอยู่ของครูฟ้อนท่านนี้อย่างที่ผู้ให้ข้อมูลกล่าวอ้าง จนท้ายที่สุดแม้แต่ในงานเขียนของธีระยุทธ ยวงศรี (Yuangsi 1997) ซึ่งเป็นแหล่งข้อมูลเองก็ไม่ปรากฏ การกล่าวถึงประเด็นนี้ไว้เลยตั้งแต่ต้น ดังนั้นอาจเป็นไปได้ว่าแหล่งข้อมูลมีความพยายามที่จะหาคำตอบให้กับชื่อการแสดงชุดนี้ด้วยการอุปโลกน์ชื่อครูฟ้อนชาวมอญผู้นี้ขึ้นมาเอง ภายใต้สำเนียงที่ตนคิดว่าเป็นภาษามอญ ซึ่งเมื่อผู้วิจัยได้สืบค้นในส่วนของภาษา

[3] See, Rungruangsi, U. (1999). Fǭn kambœ̄ (fǭn phīsūa rū fǭn mān mui chīang tā) [Kamber dance (Butterfly dance or Manmui Chiangta dance)]. In, *Sārānukrom watthanatham Thai phāk nūa lem kao* [Northern Thailand Cultural encyclopedia Volume 9]. Bangkok: Thai Commercial Bank, Thailand Cultural Foundation encyclopedia.

แล้วก็ไม่พบว่าคำนี้มีความหมายอย่างไรในภาษามอญ ทั้งไม่มีความนิยมที่จะตั้งชื่อกันเช่นนี้อีกด้วย ดังนั้นหลักฐานข้อมูลสำหรับกรณีนี้จึงยังขาดความน่าเชื่อถืออยู่มาก

เรณู วิชาศิลป์ (Wichasin 2002) และยุทธพร นาคสุข (Naksuk 2005) ได้กล่าวว่ามีภาษาพม่าหลายคำที่ปรากฏอยู่ในภาษาและวรรณกรรมของล้านนาทั้งภาษาปาก และลายลักษณ์อักษรที่ได้มีการบันทึกไว้ แต่อย่างไรก็ดีคำภาษาพม่าเหล่านี้ก็มีความแปลกแปลงและผิดเพี้ยนไปจากภาษาเดิมเพราะข้อจำกัดและความคุ้นชินทางด้านการออกเสียง แม้ปริวรรตออกจากตัวอักษรก็ไม่สามารถถ่ายทอดเสียงได้ดีเท่ากับเจ้าของภาษาเดิม หรือหากถอดความตามเสียงความแปรผันของเสียงก็อาจจะยิ่งเพิ่มมากขึ้นจนหาความหมายเดิมไม่ได้ หากไม่มีการใช้สัทอักษรถ่ายถอดไว้

แม้ในปัจจุบันก็ยังเป็นปัญหาอยู่สำหรับแวดวงวิชาการไทยว่าเราควรจะถอดคำภาษาต่างประเทศด้วยหลักการปริวรรตตามอักษร หรือการถอดตามเสียง เช่น กรณีไทใหญ่เรียกเสมียนว่า “จะเร” เมื่อถ่ายรูปอักษรพม่าจะได้ว่า “จาเร” แต่อ่านออกเสียงว่า “ส่าเย”[4] เป็นต้น ดังนั้นจึงเป็นปัญหาว่าทำไมบทขับร้องเพลงม่านมุยเชียงตาที่เชื่อว่ามาจากภาษาพม่าจึงไม่สามารถรักษาความหมายเอาไว้ได้ก็น่าจะเนื่องด้วยเหตุผลดังกล่าวนี้ประการหนึ่ง ประกอบกับบทขับร้องที่ต้องเข้ากับฉันทลักษณ์ของทำนองและจังหวะก็ยิ่งทำให้เสียงสั้นยาวไปกว่าภาษาพูดที่ใช้เป็นปกติจึงเป็นอุปสรรคสำหรับการแปลความหมายอยู่ไม่น้อย

ในบทความของ ฉัตรยุพา สวัสดิพงษ์ (Sawatdiphong 2003) มีความพยายามถอดคำภาษาพม่าในบทขับร้องที่ใช้ในการแสดงชุดฟ้อนม่านมุยเชียงตาออกมาเป็นภาษาไทย ด้วยความร่วมมือของ ผู้ช่วยศาสตราจารย์อุบลรัตน์ พันธุมินทร์ หัวหน้าภาควิชาภาษาพม่า คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ และ อาจารย์ติ่นทูน ชาวพม่า ซึ่งสามารถถอดความออกมาได้แต่ก็ยังไม่สมบูรณ์ตลอดเพลง และที่

[4] စာရေး.

สำคัญบทความนี้ยังให้ข้อสันนิษฐานที่มีความเป็นไปได้ว่าเพลงฟ้อนม่านมุยเชียงตานั้นมาจากเพลงพม่าสำเนียงไทยชื่อว่า “เว - สะ - ยัน - ต่า” ซึ่งดูจะสอดคล้องกับงานเขียนของสุมิตร เทพวงศ์ (Thepwong 2004: 152) ที่กล่าวถึงเพลงฟ้อนม่านมุยเชียงตากับเพลงไทยในพม่าว่า “มีผู้เคยไปได้ฟังบรรเลงเพลงนี้ในพม่า ซึ่งผู้บรรเลงบอกว่าเป็นเพลงของโยเดียจึงเข้าใจว่าเดิมทีเดียวเพลงนี้คงเป็นของไทย”

ความสัมพันธ์ทางนาฏกรรมไทย - พม่าช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ 24 - 25

นับตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 24 ลงไปเป็นเวลากว่า 118 ปี (พ.ศ. 2310 - 2428) ถือได้ว่าเป็นช่วงเวลาที่ความสัมพันธ์ทางด้านนาฏกรรมระหว่างไทยและพม่าปรากฏหลักฐานไว้ให้ศึกษาได้อย่างเป็นรูปธรรมมากที่สุด

ผลของสงครามคราวเสียกรุงศรีอยุธยาครั้งสุดท้ายได้ปรากฏหลักฐานอยู่ในเอกสารข้างพม่าซึ่งกล่าวถึงเชลยสงครามที่มีทั้งพระราชวงศ์ ข้าราชการ และศิลปินสาขาต่าง ๆ ที่ถูกกวาดต้อนไปยังกรุงอังวะความว่า

> *“...พระมเหสี โอรส ธิดา พระราชวงศ์ เหล่าอมาตย์*
> *คหบดี ผู้ชำนาญการแสดง ฟ้อนรำบรรเลง สถาปนิก*
> *ช่างไม้ ช่างแกะ ช่างกลึง ช่างเหล็ก ช่างทอง...”*
>
> *(Mung Muan Tin 1989: 405)*

ในเอกสารฉบับเดียวกันยังกล่าวถึงการแสดงมหรสพจากชนหลายเผ่าหลายพันธุ์ที่ประกอบกันขึ้นเป็นกองทัพของพม่าซึ่งนักแสดงจากอยุธยาก็ได้เข้าร่วมในการฉลองชัยชนะครั้งนี้ให้กับกองทัพพม่าด้วยความว่า

> *“...เมื่อกษัตริย์กับทั้งข้าราชบริพารได้ชัยชนะต่อแผ่นดิน*
> *โยธยาอันกว้างใหญ่อันเป็นรัฐ โยนะกะอยุชจยะแล้ว*

กองทัพอันยกมาแต่ทวายรวมห้าสิบแปดทัพ กองทัพอันยกมาแต่เชียงใหม่รวมเจ็ดสิบเอ็ดทัพ รวมสองทัพได้หนึ่งร้อยยี่สิบเก้า ทั้งหมดล้วนอึงอลไปด้วยการร้องรำของพม่า การร้องรำของมอญ การร้องรำของทวาย การร้องรำของตะนาวศรี การร้องรำของไทใหญ่ การร้องรำของพวกยวน การร้องรำของโยธา...”

(Mung Muan Tin 1989: 406)

ในเอกสารฉบับเดียวกันยังได้กล่าวถึงการจัดแบ่งเชลยสงครามจากอาณาจักรอยุธยาเอาไว้ใต้การอุปถัมภ์ของบรรดามูลนายต่าง ๆ ที่ทรงออกรบและช่วยรบในการสงครามครั้งนั้นตามลำดับชั้นยศความว่า “แม่ทัพหนึ่งคน จำนวนร้อยครอบครัว, นายกองหนึ่งคน จำนวนเจ็ดสิบห้าครอบครัว...” (Mung Muan Tin 1989: 407)

สภาพการณ์ดังกล่าวทำให้เกิดตำนานแบบมุขปาฐะขึ้นในหมู่ศิลปินชาวพม่า ซึ่งสอดรับกับบันทึกเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์อันเกี่ยวข้องกับการเปิดศักราชใหม่แห่งความนิยมชมชอบในนาฏกรรมตามแบบโยธยาขึ้นในสังคมพม่า ผ่านเรื่องเล่าของแม่นมชาวอยุธยากับมูลนายชาวพม่าที่เธอสังกัดอยู่ ดังที่เจ้ากรมมหรสพอูนุ เล่าว่า

“วันหนึ่งในจวนของเสนาบดี หญิงชาวโยธยามีอายุคนหนึ่งกำลังดูแลเด็กด้วยการอุ้มขึ้นแนบอก หันหน้าไปทางฟากตะวันตกแหงนหน้าขึ้นมองท้องฟ้าสีหม่น อันมืดครึ้มไปด้วยเมฆฝนที่กำลังรวมตัวกันในเวลาเย็นภายใต้ใบหน้าอันหมองเศร้า พร้อมกับฮัมเพลงภาษาโยธยาที่ขึ้นต้นด้วยคำว่า ‘เอยฉุยฉาย’[5] ขณะนั้น

[5] *เอ - ชยู่ - เย - ไช่ก์* အေးချူးရေးချိုက်.

เสนาบดีได้เห็นเข้าก็เรียกแม่นมเข้าไปถามว่าเจ้าเป็นอะไรหรือเปล่า แม่นมตอบว่า 'ข้าฯ จากอยุธยามาก็เป็นเวลาช้านานแล้ว จะได้กลับไปเวลาไหนก็ไม่ทราบโน่นบนท้องฟ้า เมฆฝนกำลังจะมาเจ้าค่ะ ฝนกำลังจะตกแล้วเจ้าค่ะ เมื่อนึกถึงอยุธยามันทำให้ข้าฯ อยากร้องไห้เจ้าค่ะ' เสนาบดีจึงถามต่อไปว่า 'แม่นมแล้วที่เจ้าพึมพำออกจากปากล่ะมันคืออะไร' 'เพลงภาษาโยธยาเจ้าค่ะ' 'แล้วคำอธิบายล่ะว่าอย่างไร' 'เป็นเพลงที่กล่าวว่า การตามติดคิดถึงนั้นเป็นดังไอหมอกที่มีความกระตือรือร้นมาจากทิศตะวันตกเฉียงใต้โน่นเจ้าค่ะ' แม่นมตอบ 'แล้วเจ้าน่ะไปได้เพลงนี้มาจากไหน' 'โอ้พระคุณฯ เจ้าคะ การแสดงมหรสพของชาวอยุธยานั้นช่างยิ่งใหญ่นักเจ้าค่ะ แสดงติดต่อกันไปถึง 45 วันเจ้าค่ะ อย่างเรื่องรามะลักขณะ เอย เรื่องอิเหนา เอย ก็ดีมากเจ้าค่ะ' 'อย่างเรื่องอิเหนานั้น เจ้าหญิงบุษบาได้ถูกลมหอบไปเจ้าชายอิเหนาไม่พบเจ้าหญิงบุษบา ก็ออกตามหา เมื่อเจ้าชายมองท้องฟ้าเห็นเมฆ และฝนตกลงมาก็ทำให้หวนคิดถึงเจ้าหญิงบุษบาเจ้าค่ะ' เสนาบดีกล่าวว่า 'โอ้ช่างน่าสนใจจริง ๆ เออนี่ พวกนักแสดงเหล่านั้นน่ะเราจะพบได้ที่ไหนกัน' 'พุทโธ่ พระคุณเจ้าขา ก็ในพวกคนที่ถูกจับมาตอนนี้ไงเจ้าคะ มีทั้งนักดนตรี นักแสดงตามติดมาทั้งหมดแหล่ะเจ้าค่ะ ตอนนี้คนเหล่านั้นก็ประกอบอาชีพค้าขายอาหารอยู่เจ้าค่ะ' จากนั้นเสนาบดีก็ได้นำคำบอกเล่าทั้งหมดของแม่นมชาวอยุธยาขึ้นกราบทูลต่อ

เจ้านายชั้นพระราชวงศ์ เจ้านายเชื้อพระราชวงศ์ก็ทรงนำเรื่องทั้งหมดเข้ากราบบังคมทูลต่อพระเจ้าช้างเผือก พระองค์จึงทรงมีพระราชโอการดำรัสสั่งให้มีการรวบรวมนักแสดงชาวโยธยาตั้งขึ้นเป็นกรมเพื่อแสดงถวายในพระราชสำนัก นับแต่นั้นมาก็มีการแสดงตามแบบโยธยาทั้งการบรรเลง ท่วงทาง และเนื้อเรื่อง...ซึ่งเรื่องราวทั้งหมดนั้น อูชเวลิ่นซึ่งเป็นบิดาของ โกญ่วน (เปียโน) แห่งตลาดเก่าญ่วนปองตะวันออก ได้เคยเล่าให้อูจ่อซันเองม์ ครูระนาดฟัง ซึ่งอูจ่อซันเองม์ก็ได้จดจำแล้วเล่าต่อไว้เมื่อปี 1263"

(Thbin Wun 1967: 23 - 24)

ก่อนรัชกาลพระเจ้าปะดุง ราชสำนักพม่าจะได้ชมการแสดงตามแบบโยธยาก็แต่เฉพาะในภาษาไทยซึ่งตนไม่อาจเข้าใจได้เท่านั้น ดังที่เจ้ากรมมหรสพอูนุ กล่าวว่า

"...สมัยรัชกาลพระเจ้าช้างเผือก การแสดงละครโยธยาก็ล้วนแต่ใช้ชาวโยธยาแท้ ๆ แสดงทั้งสิ้นไม่ว่าจะเป็นนางสีดา หรือบุษา ก็ล้วนเป็นนางเอกชาวโยธยา อีกทั้งยังใช้บทร้องบทเจรจาซึ่งเป็นภาษาโยธยาอีกด้วย ที่บรรดาผู้ชมทั้งหลายเข้าใจก็แต่เพียงท่าทางมือแขนและสีหน้าที่แสดงออกเท่านั้นไม่มีอะไรมากไปกว่านี้..."

(Thbin Wun 1967: 27)

เมียนจี กล่าวว่าการแสดงตามแบบโยธยาได้สำเร็จผลขึ้นในสมัยพระเจ้าปะดุง พ.ศ. 2332 ด้วยการแต่งตั้งคณะกรรมการแปลคำร้องภาษาโยธยาออกเป็นภาษาพม่า

โดยใช้ “ทำนองโยธยา” ซึ่งรู้จักกันในสังคมพม่ามาตั้งแต่ช่วงสมัยปลายราชวงศ์ญองยานต่อราชวงศ์คองบองยุคต้น ในช่วงเริ่มต้นการแปลวรรณกรรมสำหรับการแสดงนั้น เมียนจีกล่าวว่ามี

> *“...ความพยายามแปลบทเพลงไทยที่นำมาขับร้องบรรเลงในการแสดงเรื่องรามายณะและอิเหนาเป็นภาษาพม่า แต่ต่อมามีการประพันธ์คำร้องเป็นภาษาพม่าโดยแปลคำร้องใส่ทำนองเพลงไทยในทำนองเดียวกันกับที่เพลงสากลจากตะวันตกถูกแปลงคำร้องเป็นภาษาพม่าในปัจจุบัน”*
>
> *(Myankyi 1999: 179)*

เราพบว่าในวัฒนธรรมการดนตรีแบบประเพณีของพม่ามีเพลงประเภท “โยดะยาตะชีงแซะน่ะ - ข่าน” ซึ่งได้แก่ทำนองเพลงสำเนียงอยุธยา ที่มีชื่อซึ่งชาวพม่าเชื่อว่าเป็นภาษาไทยกำกับอยู่จำนวน 12 เพลง[6] ประกอบด้วย 1) พหยั่นติ่ง 2) แคะก์มอน 3) คะเมง 4) ท่ะเน่าก์ 5) พยิงชยา 6) ทัตตู้น 7) ชุดฉั่น 8) งุติ๊ด 9) ชูชยา 10) กะปี่ 11) อะเลเมะ 12) มะโห่ตี[7] (Ministry of Culture 2001: 97) ซึ่งต่อมาเจ้าชายปยีงซีญ์ได้ทรงนำทำนองเพลงสำเนียงโยดะยาเหล่านี้มาบรรจุบทขับร้องที่พระองค์

---

[6] กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงสันนิษฐานชื่อเหล่านั้นไว้ 9 เพลงว่า “...วานพม่าจดตามคำบอกมาให้ดังนี้ 1) Khamein เดาว่า เขมร 2) Ngu ngit เดาว่า ยุหงิด 3) Mahothi เดาว่า มะโหรี 4) Htanauk เดาว่า ตะนาว 5) Faramtin เดาว่า ฝรั่งเต้น 6) Khetmun เดาว่า แขกมอญ 7) Parin เดาว่า ปลิ่ม 8) Paringva เดาว่า เพลงช้า 9) Paringvin เดาว่า เพลงเร็ว...” (Damrong Rajanubhab, Somdekromphraya 1971: 465).

[7] ဖရံတင် ခမွန် ခမိန် ထနောက် ဖရင်းချား ထပ်တွန့်. ချွတ်ချံ ငုင်စ် ချူခြာ ကဝီ အလေးမေ့ မဟိသီး.

ทรงนิพนธ์ขึ้นเพื่อประกอบการแสดงรามเกียรติ์และอิเหนา

อย่างไรก็ดีเมื่อเวลาผ่านไปชื่อทำนองเพลงสำเนียงโยธยาที่เคยเรียกกันมาในภาษาไทยก็ถูกแทนที่ด้วยการใช้ภาษาพม่าที่มาจากประโยคขึ้นต้นของบทประพันธ์มาใส่แทนชื่อทำนองของเดิม เช่น “คะเมง” ก็กลายเป็น “ตอต่าวง์ซเวย์” ซึ่งแปลว่าหนทางข้างหน้าเป็นป่าเขา ดังนี้เป็นต้น สำหรับที่มาของชื่อเพลงม่านมุยเชียงตาก็ได้กำเนิดขึ้นมาจากวิธีการเดียวกันนี้ ซึ่งผู้วิจัยจะได้กล่าวต่อไปในบทวิเคราะห์

ความสัมพันธ์ทางศิลปวัฒนธรรมระหว่างสยาม พม่า และล้านนาในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25

หลังจากกองทัพอังกฤษเข้ายึดกรุงมัณฑเลย์สำเร็จ พ.ศ. 2428 ระบบเศรษฐกิจแบบทุนนิยมได้ทำให้การเชื่อมโยงเส้นทางการค้าภายในและระหว่างประเทศขยายตัวขึ้นอย่างรวดเร็ว หลังจากเส้นทางรถไฟสายย่างกุ้ง - มัณฑเลย์สำเร็จขึ้นใน พ.ศ. 2432 บรรดาอดีตศิลปินและนักแสดงจากราชสำนักก็ได้กระจายตัวไปทั่วประเทศเพื่อแสวงหาสถานที่ประกอบอาชีพและผู้อุปถัมภ์ใหม่ เช่น บรรดาคุ้มของเจ้าฟ้าต่าง ๆ ในรัฐฉาน หรือพ่อค้าใหญ่ในเขตพม่าตอนล่างเนื่องจากรัฐบาลใหม่ไม่ให้การอุปถัมภ์ (Myanmar Socialism Party 1983: 182)

สำหรับสยามในช่วงเวลาเดียวกัน ระบบเศรษฐกิจแบบทุนนิยมจากพม่าได้ขยายตัวเข้ามาเชื่อมร้อยดินแดนล้านนาของสยามเข้าไว้เป็นเครือข่ายส่วนหนึ่งของกิจการค้าไม้กับบริษัทอังกฤษ โดยมีชาวพม่าเข้ามาเป็นผู้ประกอบการและแรงงานจำนวนมาก ความสัมพันธ์ระหว่างชาวพม่ากับสังคมล้านนายุคนี้จึงมิใช่แบบเจ้านายขุนทหารอย่างโบราณ แต่เป็นยุคของนายห้าง พ่อเลี้ยง และแรงงานที่มีอำนาจทางเศรษฐกิจ ซึ่งปีแอร์ โอร์ตได้กล่าวถึงระบบเศรษฐกิจจากพม่าที่มีอิทธิพลในล้านนาช่วง พ.ศ. 2439 ว่า “...พ้นจากเมืองระแหงไปแล้วเงินบาทไม่ค่อยจะมีคนรับ...” (Orts 1996: 59) และ “...ในเชียงใหม่นั้นเห็นมีชาวพม่าอยู่ทั่วไป ชาวพม่าพวกนี้ทำงานทุก

ประเภท บ้างก็เป็นเจ้าของร้าน กรรมกรและทำงานในป่าไม้ ประมาณว่ามีชาวพม่าในเชียงใหม่ราว 4,000 - 5,000 คน...ความเป็นจริงจะต้องมีมากกว่านี้...” และ “...คนพม่านั้นจะได้เงินเดือนไม่น้อยกว่า 20 รูปี บางคนก็สูงถึง 150 รูปี หรือแม้แต่ 200 หรือ 250 รูปีต่อเดือนก็มี...” (Orts 1996: 75)

ในมิติด้านวัฒนธรรมนั้นช่วงเวลาดังกล่าวบรรดาพ่อค้าจากพม่าที่ร่ำรวยด้วยการค้าได้นำเข้าช่างฝีมือและรูปแบบทางศิลปกรรมจากหัวเมืองต่าง ๆ ของตนเข้าสู่ดินแดนล้านนาของสยามมากขึ้นเพื่อสร้างอาคารบ้านเรือนและศาสนสถานตามแบบศิลปกรรมของตน ตัวอย่างเช่น เจดีย์ประธานวัดพระธาตุนครชุม จังหวัดกำแพงเพชร หรือวิหารวัดศรีชุม จังหวัดลำปาง เป็นต้น

ด้วยบรรยากาศทางเศรษฐกิจ และวัฒนธรรมจากพม่าที่หลั่งไหลเข้ามาในล้านนาเวลานั้นย่อมส่งผลต่อชนชั้นปกครองให้ได้สัมผัสกับรสนิยมทางศิลปะจากพ่อค้า และคหบดีชาวพม่าที่แสดงให้ปรากฏแก่สังคมบ่อย ๆ เช่น งานฉลองโบสถ์ วิหาร ฯลฯ ซึ่งคหบดีเหล่านั้นเป็นผู้อุปถัมภ์ ปัจจัยเหล่านี้อาจเป็นแรงบันดาลใจให้ชนชั้นปกครองของล้านนามีความสนใจในนาฏกรรมของพม่าตามมาด้วย

ฟ้อนม่านมุยเชียงตาอิทธิพลวัฒนธรรมพม่าในสังคมไทย

อาจกล่าวได้ว่าช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 ราชอาณาจักรสยาม โดยเฉพาะในส่วนของล้านนา ได้กลับมามีความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมกับพม่าอย่างเข้มข้นขึ้นอีกครั้งจากระบบการค้าเสรีที่กำลังเฟื่องฟู และในที่นี้เมืองเชียงใหม่ก็คือเวทีที่รวมความหลากหลายทางวัฒนธรรมต่าง ๆ เข้าไว้ จนทำให้เกิดการแสดงนาฏกรรมแบบพม่าที่ชาวล้านนาเรียกว่า “ฟ้อนม่าน” ชุดใหม่ภายใต้พระอุปถัมภ์ของพระราชชายาเจ้าดารารัศมีขึ้น

ผู้วิจัยเห็นว่าแรงบันดาลพระทัยที่ทำให้พระราชชายาเจ้าดารารัศมี มีดำริที่จะนำนาฏกรรมแบบพม่ามาปรับปรุงไว้ในราชสำนักของพระองค์หลังจากเสด็จกลับสู่

เชียงใหม่เป็นการถาวรในช่วง พ.ศ. 2457 - 2476 น่าจะมาจากปัจจัย 2 ประการ ได้แก่ 1) ปัจจัยภายใน คือบรรยากาศความหลากหลายทางวัฒนธรรมต่างชาติพันธุ์ของล้านนา ซึ่งมีอยู่ตลอดเวลาดังที่บทความเรื่องหงส์หิน[8] กล่าวว่า

> *"...เล่นทุกภาษา บ่ได้ละเว้น ทั้งจีนแขกใต้ไทยมอญ / กุลาม่านเงี้ยว กะเหรี่ยงเขาขอน ก้อขุ่ยจอนไหหลำ ต่องซู / กลองแขกรำกฤช มองเชิงต่อสู้ เชิ้งลาวแคนเป่านับ / หลายขบวน ฟ้อนกันคับคั่ง ฟ้อนม่านเต้นรำทวน / ระบำเป่าร้อง พิณพาทย์กลองผวนหลายขบวนสรรพเครื่องเล่น..."*
>
> *(Chuphan 1986: 43)*

2) ปัจจัยภายนอก ได้แก่ยุคแห่งความนิยมต่อละครปรีดาลัย และการตื่นตัวเรื่องพม่าศึกษาในหมู่เจ้านายชั้นสูง ซึ่งเกิดขึ้นในช่วงที่พระราชชายาฯ ประทับอยู่ในกรุงเทพฯ ผู้วิจัยพบว่าช่วงต้นรัชกาลที่ 6 ละครร้องคณะปรีดาลัยของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ เป็นที่นิยมสืบมาตั้งแต่สมัยปลายรัชกาลที่ 5 ด้วยการแสวงหาเรื่องราวที่แปลกใหม่ไปจากขนบการแสดงเดิม ๆ ดังนั้นบทละครที่ประพันธ์ขึ้นใหม่จึงได้เค้าโครงเรื่องมาจากต่างประเทศหลายเรื่อง ซึ่งหนึ่งในนั้นก็คือบทละครเรื่อง "พระเจ้าสีป๊อมินทร์" ซึ่งกรมพระนราธิปฯ ทรงได้เค้าโครงเรื่องมาจากพระราชพงศาวดารพม่า บทละครเรื่องนี้มีการใช้เพลงไทยสำเนียงพม่าทั้งของเก่าและ

---

[8] "...เจ้าสุริยวงศ์เป็นผู้แต่งในคราวเดินทางไปกรุงเทพมหานคร ในราชการของพระเจ้าอินทวโรรส เมื่อ พ.ศ. 2424..." Rungruangsi, U. (1999). Hong hin khāo sǭ. [The Poem of Hong hin story]. In, *Sārānukrom watthanatham Thai phāk nūa lem sipsī* [Northern Thailand Cultural encyclopedia Volume 14] (7268). Bangkok: Thai Commercial Bank, Thailand Cultural Foundation Encyclopedia.

ใหม่ที่ประดิษฐ์จากการเลือกสรรและประพันธ์ของหม่อมหลวงต่วนศรี วรวรรณ ที่นับเป็นจำนวนรวมกันได้กว่า 50 เพลง [Amatayakul (n.d.)] บทละครเรื่องนี้ถูกประพันธ์ขึ้นใน พ.ศ. 2456 ช่วงต้นรัชกาลที่ 6 ก่อนพระราชชายาฯ จะเสด็จกลับไปประทับเป็นการถาวรที่เชียงใหม่ 1 ปี ดังนั้นจึงมีความเป็นไปได้ว่าบทละครเรื่องนี้คงเคยผ่านสายพระเนตรของพระราชชายาฯ มาแล้ว ทั้งยังมีความเป็นไปได้ว่าเพลงสำเนียงพม่าที่หม่อมหลวงต่วนศรีประพันธ์อาจเป็นการปรับปรุงขึ้นจากเพลงพม่าที่ถูกนำเข้ามาจากแผ่นเสียงซึ่งแพร่หลายอยู่ในพม่ามาตั้งแต่ พ.ศ. 2446[9]

ประกอบกับช่วงเวลาก่อนหน้านั้นบรรดาพระราชวงศ์ชั้นสูงต่างมีความสนพระทัยในเรื่องราวของพม่าเพิ่มขึ้น ซึ่งปรากฏมาตั้งแต่สมัยปลายรัชกาลที่ 5 ที่เริ่มมีความพยายามแปล และวิเคราะห์เรื่องราวจากพระราชพงศาวดารฉบับหอแก้วของพม่าอย่างละเอียดมาตั้งแต่ช่วง พ.ศ. 2452 - 2453[10] จนสำเร็จเป็นผลงานชื่อว่า มหาราชวงษ์พงศาวดารพม่า ฉบับนายต่อแปล รวมถึงการแปลประวัติศาสตร์นิพนธ์จากภาษาอังกฤษอีกหลายเล่มของกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ จนสำเร็จเป็นผลงานชื่อพระราชพงศาวดารพม่า[11] ซึ่งตีพิมพ์ขึ้นในปีเดียวกันกับบทละครร้องเรื่องพระเจ้าสีป้อมินทร์ ดังนั้นสภาพแวดล้อมดังกล่าวจึงน่าจะส่งผลเป็นแรงบันดาลพระทัยให้พระราชชายาเจ้าดารารัศมี มีดำริที่จะนำนาฏกรรมตามแบบราชสำนักพม่าเข้ามาประดิษฐ์เป็นฟ้อนม่านมุยเชียงตาในเวลาต่อมาก็เป็นได้

---

[9] Nan Dar Aung. (2018, Jun 22). *Myanmar Times*. Retrieved September 12, 2018, from https://www.mmtimes.com/news/keeping-record.html.

[10] See, Jiajanpong, P. (2002). Wongthet, S. (ed.), *Mahārātchawongphong-sāwadān Phamā nāi thǭng tǭ plǣ* [Maharajawong Myanmar chronicle, Mr.Thongto translation] (14, 21 - 23). Bangkok: Matichon.

[11] See, Chutinthranon, S. (1995). *Burēngnǭng kayǭdinnǭrathā kasat Phamā nai lōk that Thai* [Burengnong Kayodinnortha The Burmese King in Thailand Mindset]. Bangkok: Amarin Phrinting.

รุจพร ประชาเดชสุวัฒน์ ได้กล่าวถึงประวัติของฟ้อนม่านมุยเชียงตาจากการสัมภาษณ์เจ้าเครือแก้ว ณ เชียงใหม่ว่า

> *“ฟ้อนม่านมุยเชียงตาเป็นฟ้อนที่พระราชชายาฯ มีความตั้งพระทัยที่จะให้เป็นการฟ้อนที่แปลกไปจากการฟ้อนที่เคยมี...พระองค์จึงมีรับสั่งให้เจ้าจันทรังษี (น้องสาวเจ้าทิพวรรณ กฤดากร) หาตัวระบำของพม่ามารำถวาย โดยทรงคิดว่าถ้ารำของพม่างามเหมาะสมพระองค์ก็จะดัดแปลงและนำมาผสมกับท่ารำไทยเป็นรำพม่าแปลงสักชุดหนึ่ง เจ้าจันทรังษีหาได้ชาย 1 คน หญิง 1 คนมาแสดงถวายทอดพระเนตร จึงทรงรับไว้เป็นครูฝึกระยะหนึ่งพระองค์ทรงเห็นว่าท่ารำของชายไม่ค่อยน่าดูมากนัก จึงรับสั่งให้ครูหญิงแสดงท่ารำของพม่าที่แสดงในที่รโหฐานของกษัตริย์พม่าให้ทอดพระเนตร ซึ่งพระองค์พอพระทัยมากจึงให้ดัดแปลงเป็นท่ารำผสมกับท่าเต้นบัลเลย์ที่เจ้าแสงดาวเต้นถวายจากการไปเรียนที่โรงเรียนเซนต์โยเซฟคอนแวนต์มาเป็นระบำผีเสื้อ (ฟ้อนก่ำเบ้อ) ชุดที่ใส่รำมีเสื้อ ผ้าถุง ติดปีกแบบนก ติดหนวดที่ศรีษะแบบผีเสื้อ... บทร้องประกอบการฟ้อนเป็นเพลงพม่า...”*
>
> *(Prachadetsuwat 1999: 310)*

ต่อมาฟ้อนม่านชุดนี้ได้พัฒนาขึ้นเป็น “ฟ้อนม่านมุยเชียงตา” ขึ้นเมื่อพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จพระราชดำเนินเยือนมณฑลพายัพใน พ.ศ. 2469 ดังที่เจ้าแสงดาว ณ เชียงใหม่ กล่าวว่า

> *“เมื่อพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จเยือนมณฑลพายัพและได้เสด็จมาเสวยพระกระยาหารค่ำที่วังของพระราชชายาฯ พระองค์จึงได้ทรงโปรดให้เปลี่ยนเครื่องแต่งตัวของระบำผีเสื้อมาเป็นใส่ชุดระบำในที่ระโหฐานแสดงถวายและให้ชื่อฟ้อนนี้ว่า ฟ้อนม่านมุยเซียงตา ในการแสดงครั้งนั้นใช้ผู้แสดงทั้งหมด 16 คนเป็นเจ้าเชียงใหม่ทั้งสิ้น...”*
>
> *(Prachadetsuwat 1999: 310)*

ม่านมุยเซียงตา: วิเคราะห์ชื่อชุดการแสดง ประวัติ และความหมายของบทเพลง

ปัจจุบันความหมายโดยนัยแห่งภาษาของคำว่า “ม่านมุยเซียงตา” นั้นดูจะหายไปจากหน้าประวัติศาสตร์ของการแสดงชุดนี้โดยไม่มีใครสามารถอธิบายความหมายได้ นอกจากความหมายโดยนัยของนาฏกรรมที่หมายถึง 1) ชื่อชุดการแสดงประเภทฟ้อนของล้านนาที่มีลักษณะลีลาใกล้เคียงและ / หรือให้ความรู้สึกได้ถึงนาฏกรรมตามอย่างพม่า และ 2) ความหมายของชื่อชุดเพลง และบทขับร้องที่ใช้ประกอบการแสดงที่มีสำเนียงใกล้เคียงและ / หรือให้ความรู้สึกได้ถึงคีตกรรมตามแบบพม่า ดังนั้นเพื่อให้ความหมายโดยนัยแห่งภาษาเกิดความกระจ่างผู้วิจัยจะใช้วิธีเปรียบต่างทางภาษา (Contrastive analysis) มาวิเคราะห์คำว่า “ม่านมุยเซียงตา” ออกทีละหน่วยคำ

คำว่า “ม่านมุยเซียงตา” ประกอบขึ้นด้วยคำ 2 คำ ได้แก่

1. คำว่า “ม่าน” เป็นภาษาถิ่นล้านนาที่แปลว่า “พม่า” หรือ “ชาวพม่า” ที่ “...บางครั้งเขียนเป็น มล่าน...” (Rungruangsi 1999: 5153) สำหรับวิรัช นิยมธรรม

ได้ให้ทัศนะกรณีที่มาของคำว่า “ม่าน” ในภาษาล้านนาและไทใหญ่ว่า “...มาจากพยางค์แรกของคำ myañma...” (Niyomtham 1994: 26)

จากแนวคิดดังกล่าวเมื่อผู้วิจัยได้ใช้ทฤษฎีเปรียบต่างทางภาษาเข้ามาวิเคราะห์ก็ทำให้เห็นมูลเหตุของการออกเสียงที่เพี้ยนไปจากต้นภาษาเดิม 2 ประการได้แก่ 1) การแปลงเสียงที่เกิดขึ้นจากการออกเสียงที่ไม่ตรงตามเกณฑ์มาตรฐาน ได้แก่การออกเสียงให้สูงหรือต่ำเกินกว่าเกณฑ์ปกติของเสียงที่กำหนดไว้ในหน่วยคำ ซึ่งการเปล่งเสียงในลักษณะนี้จะเกิดขึ้นเป็นปกติกับภาษาพูดที่จำกัดอยู่กับลักษณะจำเพาะของหน่วยเสียงที่มีอยู่ในแต่ละวัฒนธรรม นอกจากนั้นยังมีปัจจัยในเรื่องของสภาวการณ์ที่แวดล้อมตัวผู้ออกเสียงอีกด้วย เช่น อารมณ์ หรือการแสดงออกทาง ฉันทลักษณ์ และ 2) การแปลงเสียงจากรูปอักษรบางตัวซึ่งเป็นสัญลักษณ์แทนเสียงที่ไม่มีในวัฒนธรรมของตน ซึ่งในที่นี้ผู้เขียนได้ตั้งข้อสังเกตถึงลักษณะการออกเสียงของรูปอักษร / ร / ทั้งในวัฒนธรรมพม่าและล้านนาว่าต่างก็มีลักษณะเฉพาะด้วยกันทั้งคู่ กล่าวคือพม่านิยมออกเสียง / ร / ရ -ျ เป็น / ย / ส่วนล้านนาออกเสียง / ร / เป็น / ฮ /

ดังนั้นคำว่า “ม่าน” ของชาวล้านนาจึงน่าจะเกิดจากการแปลงเสียงและรูปอักษรของคำว่า “มรน” မြန် ซึ่งพม่าอ่านออกเสียงว่า “มฺหยั่น” แล้วถูกแปลงมาสู่คำว่า “ม่าน” เนื่องจากระบบการออกเสียงของล้านนาล้วนแต่ประกอบขึ้นด้วยรูปอักษรต่ำซึ่งอยู่ในพื้นเสียง “ตรี” ดังนั้นเมื่อชาวล้านนาหรือไทใหญ่ออกเสียงคำว่า “มรน” မြန် (มรัน) จากรูปอักษรพม่าจึงได้เสียงคำว่า “มรั่น” หรือ “มหรั่น” ตามมา

แต่อย่างไรก็ดีเมื่อชาวล้านนานิยมออกเสียงตัว / ร / เป็น / ล / หรือ / ฮ / ดังนั้นคำว่า “มรั่น” “มหรั่น” จึงถูกแปลงเป็นเสียง “มฮั่น / มลั่น” หรือ “มฮ่าน / มล่าน” ไปก็ได้ ประกอบกับชาวล้านนาไม่นิยมออกเสียงกล้ำ[12] ก็ทำให้เสียง / ร /

[12] ธวัช ปุณโณทก กล่าวว่า “...ถ้าเสียง / ร / ล / ควบกล้ำกับพยัญชนะอื่น ๆ นอกจาก ปร / กร / ตร / ในภาษาเชียงใหม่จะไม่ออกเสียงกล้ำ คงออกเสียงพยัญชนะต้นเสียงเดียว (แต่ในภาษาเขียนของเชียงใหม่ยังคงรักษาตัวกล้ำไว้)...” (Punnothok 2009: 37).

และ / ย / หายไปเหลือเพียงคำว่า “มั่น” หรือ “ม่าน” เนื่องจากเสียง / ม / และ / น / เป็นหน่วยเสียงนาสิกโดยเฉพาะเสียง / น / (น่ะ) มีคุณสมบัติเป็นเสียงนาสิกท้าย (nasal finals) เมื่อตามท้ายคำใดก็มักให้เสียงยาวที่เรียกว่า “คำเป็น” ทำให้เกิดเสียงยาวออกเป็น “ม่าน” ได้ในที่สุด

2. คำว่า “มุยเชียงตา” เมื่อพิจารณาจากระบบฐานกรณ์และการแปลงผันของเสียงแล้ว พบว่ามีความใกล้เคียงกับชื่อเพลงแบบประเพณีของพม่าที่ชื่อว่า “เหว่ซ่ะหยั่นดา” หรือ “เวชยันตา”ที่เขียนด้วยรูปอักษรพม่าว่า **“ဝေဇယန္တ”** หลักฐานนี้สอดคล้องกับข้อสันนิษฐานของฉัตรยุพา สวัสดิพงษ์ ที่กล่าวว่า

> *“...ที่มาของคำว่า “มุ้ยเชียงตา” นี้ก็สันนิษฐานได้ว่า คงจะมาจากภาษาพม่าซึ่งเรียกการฟ้อนนี้ว่า “เหว่ยเสี่ยนต่า” หรือ “เว - สะ - ยัน - ตา” / we - za - yan - ta / ...แต่คนไทยออกเสียงเพี้ยนไปเพื่อความสะดวกในการเปล่งเสียง...ตอนแรกอาจออกเสียงเป็น “...หมุ่ยเสี่ยนตา...แล้วจึงกลายมาเป็นมุ้ยเชียงตา” หรือ “มุ้ยเชียงตา” ในตอนหลัง...”*
>
> *(Sawatdiphong 2003: 153)*

การกลายเสียงจาก “เหว่ซ่ะหยั่นดา” มาเป็น “มุยเชียงตา” หรือ “มุ้ยเชียงตา” ในสำเนียงล้านนาเกิดขึ้นได้เนื่องจากคำว่า “เว / we / **ဝေ**” ในภาษาพม่าสามารถออกเสียงเป็น “เหว่” หรือ “เวุย” ได้ และเสียงดังกล่าวก็สามารถกลายเสียงเป็น “มุเวุย” “มวย” “มุย” และ “มุ้ย” ได้ เนื่องจากเสียงทั้งหมดเป็นเสียงโฆษะ (ก้อง) เว้นแต่เสียง “ห” ซึ่งจัดอยู่ในเสียงอโฆษะเบา ดังนั้นจึงไม่เป็นปัญหาสำหรับเสียง “ห” ที่จะไม่ปรากฏรูปอักษรเมื่อถอดเสียงออกมาแล้ว

ส่วนคำว่า “ส่ะหยั่นด่า” หรือ “ซ่ะหยั่นด่า” **ဇယန္တ** ที่กลายเสียงเป็น “เสี่ยนตา” และ “เชียงตา” ได้ก็เนื่องจากเสียง Z ที่ปรากฏในรูปอักษรตัว “**ဇ**” ผนวกกับ

อัตราความเร็วในการเปล่งเสียง ก็ทำให้เกิดเสียง “เสี่ยน” หรือ “เซียง” ได้ ส่วนคำว่า “ด่า” นั้นพม่าออกเสียงกึ่งระหว่าง “ด” และ “ต” โดยใช้ปลายลิ้นแตะเพดานปาก และพ่นลมแรง ในขณะที่ไทยออกเสียง “ต” โดยใช้ปลายลิ้นแตะเพียงปุ่มเหงือกและพ่นลมแรงจะออกมาเป็น “ตา”

ปัจจุบันคำว่า “ม่านมุยเซียงตา” จากสำเนียงท้องถิ่นล้านนาที่พยายามจะเลียนเสียงแบบพม่าไว้ได้ค่อย ๆ เลื่อนไหลและกลายเสียงออกไปเมื่อการแสดงชุดนี้ถูกนำลงมาเผยแพร่ที่กรุงเทพฯ แล้วถูกเรียกชื่อว่า “ฟ้อนม่านมุ้ยเซียงตา” ซึ่งต่อมาได้กลายเป็นชื่อชุดการแสดงที่ได้รับการเผยแพร่จนกลายเป็นชื่อมาตรฐานในระบบราชการไปในที่สุด

“เหว่ซ่ะหยั่นดา” จากเพลงเฉลิมเกียรติเมืองมัณฑเลย์ของพม่ามาสู่ม่านมุยเซียงตาของไทย

“เหว่ซ่ะหยั่นดา” หรือ “เวชะยันตา” เป็นชื่อเพลงแบบประเพณี (classical song) ของพม่า ที่ถือกำเนิดจากคำขึ้นต้นของบทประพันธ์ประเภทร้อยกรอง เพื่อขับร้องในการเฉลิมเกียรติเมืองมัณฑเลย์ราชธานีแห่งสุดท้ายของพม่าที่ได้รับการสถาปนาขึ้นในช่วง พ.ศ. 2400 โดยพระเจ้ามิงดง กษัตริย์รัชกาลที่ 10 แห่งราชวงศ์คองบอง บทประพันธ์ดังกล่าวได้รับการขนานนามว่า “มันดเล - มโย้ - บแวะ” မန္တလေးမြို့ဘွဲ့ หรือ “บทร้อยกรองแห่งเมืองมัณฑเลย์” โดยนำทำนองเพลงโยธยาที่มีชื่อว่า “มโหร์ตี” မဟုိသီး มาบรรจุคำประพันธ์ โดยเจ้าชายปยิงซีญ์ ผู้มีบทบาทในการประพันธ์คำร้องและทำนองเพลงโยธยาในราชสำนักมาตั้งแต่รัชกาลพระเจ้าปะดุง

> *"...เจ้าชายปยิงซีญ์...ทรงชำนาญการบรรเลงพิณระนาด และจะเข้เป็นอย่างดี ทั้งยังประพันธ์เพลงประเภทเครื่องสาย กลอง ร้อยกรอง โยธยา และมอญ... อีกด้วย"*
>
> *(Ko Ko Hnai 1985: 174)*

"เหว่ซ่ะหยั่นต่า" **ဝေဇယန္တာ** คือ "เวชยันตราชรถ" อันเป็นที่ประทับของพระอินทร์ บนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ซึ่งแวดล้อมไปด้วยเสียงประโคมแห่งดุริยางค์ทั้งห้าเป็นที่เริงใจ เปรียบได้กับวังมัณฑเลย์ที่มีสภาพธรรมชาติและบรรยากาศอันงดงามซึ่งผู้วิจัยได้ถอดความและแสดงรูปอักษรพม่ากำกับไว้ดังนี้

မန္တလေမြို့ ဘွဲ့ ယိုးဒယားပြင်စည်မင်းသား)	**บทร้อยกรองแห่งเมืองมัณฑเลย์ โยธยา (เจ้าชายปยิงซีญ์)**
ဝေဇယန္တာနန်းဘုံ၊ မြမန်းလေဇယံခုံ၊ ယမုန်ငယ်လေ သောင်ငွေကျွန်း၊ မြောင်ဖီလာ သီတာဂန်းရံခွေ၊ (ရွှန်းရွှန်းဂေ) ၂။	เวชยันตาภูมิวังเวศม์ราชา, มัณฑเลย์มรกตเนินไชยาแผ่นพื้น, หาดเงินดอนทรายน้อยทั่วน้ำยมุนา, ชลธารล้อมรอบ, กั้นหวันวน, (ไหลพรั่งพรู) 2.
မြန်သပြေဘောင်ညာကျွန်း၊ ပျံမွန်းလေမင်္ဂလာ၊ ဇေယျာငယ် ဩဘာကြွေး၊ ပဥ္စင်းတံမြွေ၊ သံဂါကျူးရင့်အေး (သင်းသင်းမွှေး) ၂။	ขอบทวีปเกาะเหนือพื้นชมพู, มังคละมงคลฟูเฟื่องฟุ้ง, ไชยาโอภาพรโอภาส, ปัญจดุริยางค์ก้อง, เพราะพร้อมชุ่มเย็น (หอมกลิ่นโชยขจร) 2.

(ပြဟာမာငယ်လေကျူး၊ တိမ်ယံဘွေလေပြေမြူး) ၂။ (အာကာဘောင် မြူမှောင်ချီချီ၊ တိမ်ရီမှုန်ဝေဆိုင်း) ၂။	(ล่วงถึงซึ่งชั้นพรหมา, แดนเมฆเมฆาสุขสันต์) 2. (อากาศช่วงชั้น, หมอกมืดยกเคลื่อนเมฆาสลัวช้าชะลอยัน) 2.
(မျှော်ရာတိုင်း၊ ရှစ်ခွင်မင်းလွင်၊ တောင်စဉ်တိမ်စွယ်ကာ) ၂။ (မာလာသိဂီ၊ ထိန်ဖြာမိလွှာ၊ လွမ်းဘွယ်သာ) ၂။ (ညှင်းညှင်းညာ) ၂။	(ทุกทีที่เฝ้าเพ่งพินิจ, ราชฐานแปดทิศทิศา, เมฆกันกั้นเทือกบรรพตา) 2. (มาลาดอกดวงพวงสุวรรณ, ยามสายัณห์แสงแพร่แผ่กระจาย, ระลึกให้ถวิลถึง) 2. (เสียงซ้ายหญิ่งลง) 2.

บทขับร้องม่านมุยเซียงตาของไทยได้มาจากไหน

สำหรับบทขับร้องม่านมุยเซียงตาที่ไทยนำมาประกอบการแสดงนั้นมีอยู่สองสำนวน ได้แก่ 1) สำนวนของเจ้าเครือแก้ว ณ เชียงใหม่ ซึ่งวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ได้รับเป็นแบบแผนไว้ และ 2) สำนวนของครูละมุล ยมคุปต์ ซึ่งเผยแพร่กันทั่วไปในปัจจุบัน ทั้งสองสำนวนต่างให้สำเนียงเสียงที่คล้ายภาษาพม่า[13] แต่ไม่มีใครสามารถแปลความได้ เนื่องจากเป็นการบันทึกเสียงพม่าด้วยอักษรไทยสืบต่อกันมาโดยคนที่ไม่รู้ภาษาพม่า จึงทำให้เสียงคลาดเคลื่อนไปไม่สามารถหาความหมายหรือที่มาของบทขับร้องนั้นได้ ซึ่งจะยกตัวอย่างมาสัก 3 ประโยคพอให้เห็นเป็นสังเขป

[13] ฟังบทร้องและชมการแสดงตามแบบฉบับวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ได้ที่ https://www.youtube.com/watch?v=rXzMrEra5Wc และวิทยาลัยนาฏศิลปกรุงเทพฯ ได้ที่ https://www.youtube.com/watch?v=ueNl8zFYqSM.

บทร้องฉบับเจ้าเครือแก้ว ณ เชียงใหม่	**บทร้องฉบับ ครูลมุล ยมคุปต์**
1. ปู่ เด เส โอ้ มาเพ เฮ เฮ เฮ เฮ เฮ เฮ้ เฮ เฮ มิสต๊ะมาตาบาเล (หมายเหตุ: สวมร้องเข้ากลางท่อนที่ 1 ของเพลงแรก)	1.....(ไม่มี)
2. ลายู เมตาเมี๊ย สุเค สุเค สุเค ล้า..... หา	2. ล้ายู เมตาเมี้ย สู่เค สู่เค สู่เค ล้า
3. โอ่ ลา เย็นเย้ ขิ่ง ขิ่ง เล เฮ้ เฮ เฮ บาโล่ ซุยพ่อง ตูหู กาตู	3. โอลาซินเย้ ขิ่น ขิ่น เลบาโล๊ะ ซูเพา ตูหู กระตกกระแต่

อย่างไรก็ดีฉัตรยุพา สวัสดิพงษ์ ได้เสนอการแปลศัพท์และตีความบทขับร้องดังกล่าวไว้ในบทความของเธอ ด้วยวิธีการเทียบเคียงเสียงที่พบว่ามีความใกล้เคียงหรือตรงกับคำศัพท์ภาษาพม่าตัวไหน เช่น ปู่แดเส อาจมาจากคำว่า ปูเลเซ ซึ่งตีความได้ว่า “ร้อนรุ่มด้วยความคิดถึง” หรือ โอมะเพ่ ก็แปลความได้ว่า “ไม่สามารถหักห้ามความคิดถึงได้” ดังนี้เป็นต้น ซึ่งฉัตรยุพาสามารถค้นคำศัพท์ที่สามารถแปลและตีความได้จำนวน 18 คำ จากนั้นก็นำศัพท์เหล่านั้นมาประมวลแล้วตีความซึ่งฉัตรยุพา กล่าวว่า

> *“...จากศัพท์ที่พอสืบค้นตีความ...ก็พอประมาณความได้ว่าเนื้อเพลงประกอบการฟ้อนม่าน...คงจะพรรณนาถึง...ความร้อนรุ่มใจด้วยความรัก ความคิดถึงนางผู้เป็นที่รักอย่างสุดจะหักห้ามใจได้ นางผู้อยู่ในแดนอันไกลโพ้น ดินแดนอันภูผาป่าใหญ่ขวางกั้นยากที่จะไปถึง อยากจะให้นางผู้เป็นที่รักเผยความในใจให้รู้ และแม้หนทางจะยากลำบากสักเพียงไหน ก็จะดั้นดั้นไปใน*

สถานที่ที่มีแต่ความสุข มีภูเขาทอง มีสายน้ำเย็นใส
และพืชพรรณไม้ต่าง ๆ กำลังแตกยอดอ่อนหมู่มวล
ดอกไม้กำลังผลิดอกแย้มบานอย่างงดงาม"
(Sawatdiphong 2003: 155 - 157)

ดังนั้นหากนำตัวบทเพลงเหว่ซ่ะหยั่นต่าของพม่า กับม่านมุยเชียงตาของไทยมาเทียบกันแล้วจะพบว่าไม่มีเนื้อความที่สัมพันธ์กันเลย ฉะนั้นคำถามต่อไปก็คือ บทขับร้องเพลงม่านมุยเชียงตาของไทย ไปได้บทมาจากไหน

บทขับร้องเพลงม่านมุยเชียงตาของไทย มาจากบทขับร้องบทไหนของพม่า

ผู้เขียนได้นำเอกสารชื่อ Mahāgīta Poṅ "khuṗ Kyaṁ" ของ U Pyoun Chou (Saya 1968) ที่รวบรวมบทขับร้องเพลงแบบประเพณีของพม่าในหมวดทำนองโยธยาจำนวน 84 เพลงมาตรวจสอบ ก็พบว่าเนื้อความที่ฉัตรยุพาเสนอ และบทขับร้องเพลงม่านมุยเชียงตาในท่อนที่ 7 และ 8 ทั้งสองสำนวน[14] นั้นมีความสัมพันธ์กับบทขับร้องในเพลง "ตอต่าวง์ซเวย์"[15] တောတောင်စွယ် ซึ่งเป็นเพลงประเภท "บทร้อยกรองแห่งป่า"[16] ของพม่าในบทที่ 6 มากที่สุด ซึ่งพบประโยคที่พอเทียบเคียงกัน

[14] สำนวนเจ้าเครือแก้ว ณ เชียงใหม่ร้องว่า "แหม่วพีลากันทาทรงยิหร่า โอ่ลีเล แบแว แยซีแยหม่า สาททา บาเล...ปู่เดเซ เซนิเก้ เหเห้ เฮเฮ้ เห่ เพมาเพ่ เห่ เฮเฮ้ เฮเฮดิแก่วแมวโป" สำนวนครูละมุล ยมะคุปต์ร้องว่า "...แม่วพีลา กันทาซองซวยไล โอดีแลแมแวตอย ยี่ยอยไม ส่านค้านกว่าแดะ ปูเลเส โอนิสันเลเพ่ ปูเลเส เซนิเก เพมาเพแก่วแมวโป..." ร้องซ้ำสองเที่ยวทั้งสองสำนวน.

[15] တောတောင်စွယ် ใช้ทำนองโยธยามีชื่อว่า "คะเมง" ซึ่งกรมพระยาดำรงฯ สันนิษฐานว่าน่าจะแปลว่า "...Khamein เดาว่า เขมร..." (Damrong Rajanubhab, Somdekromphraya 1971: 465).

[16] พม่าเรียกคำประพันธ์ประเภทนี้ว่า "ตอ - บแวะ" တောဖွဲ့ เป็นบทบรรยายว่าด้วยความคิดถึงและออกตามหาคนรัก ในป่าเขาอันทุรกันดาร.

ได้ 9 ประโยคดังนี้

คำศัพท์จาก ม่านมุยเซียงตาท่อน 7 - 8 ทั้งสองสำนวน	**คำศัพท์จากตอต่าวง์ซเวย์ (พม่า)**	
	คำอ่านภาษาพม่า	**คำศัพท์ ภาษาพม่า**
แม่วพีลา / แหม่วพีลา	มยองพีลา	မြောင်ဖီလာ
กันทาซอง / กันทาทรง	กั่นด่าโส่ง	ကန္တာစုံ
โอดีแลแมแว / โอ่ลีเลแบแว	โอแบย์แวย์	အိုဘယ်ဝယ်
ตอยยี่ยอยไม / แยซีแยหม่า	ตแวย์หญี่ - ยแหว่ย์หฺมาน	တွယ်ရည်ရွယ်မှန်း
ส่านค้านกว่าแดะ / สาททา บาเล	สั่นคานกว่าแหน่ย์	စံခန်းကွာနယ်
ปู่เด / ปูเล	ปู่แดย์	ပူတယ်
เซนิเก้ / เซนิเก	แซย์เหน่แก	ဆယ်နေကဲ
เพมาเพ่ / เพมาเพ	พเย - มะปเย	ဖြေမပြေ
แก่วแมวโป	แตแวย์โพ	သဲဝယ်ဖို

ซึ่งเมื่อแปลความแต่ละศัพท์แล้วจะได้ความว่า “ลำธารขวางกั้น สุดแสนกันดาร โอ้แห่งหนใด หมายมั่นติดตาม อยู่ห่างต่างถิ่น ร้อนนัก แก้ไม่หลุด แดดจัดจ้าเตาไฟในทราย” ซึ่งถ้าประมวลความแล้วก็ดูจะสอดคล้องกับการแปลที่ฉัตรยุพากล่าวถึงความร้อน ความลำบากในการเดินป่าเพื่อตามหาคนรัก ซึ่งเพลง “ตอต่าวง์ซเวย์” ทำนองโยดยาที่มีชื่อว่าคะเมงนี้ก็เป็นเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงรามเกียรติ์ตอนพระรามออกป่าตามหาสีดาด้วยเช่นกัน

อย่างไรก็ตามบทขับร้องเพลงม่านมุยเชียงตาของไทยไม่อาจแปลให้สิ้นกระแสความได้ ทั้งยังไม่รู้ถึงแหล่งที่มาอย่างชัดเจนได้ทั้งหมด เพราะอาจเป็นการตัดทอนมาจากคำร้องหลาย ๆ บท จะเหลือไว้ก็แต่สำเนียงที่ฟังคล้ายภาษาพม่า ซึ่ง อูขิ่งหละ ได้วิจารณ์ถึงบทขับร้องเพลงม่านมุยเชียงตาไว้ว่า

> *"...มีเพียงสำเนียงเท่านั้นที่คล้ายกับภาษาพม่า และบทร้องบางช่วงก็น่าจะมีความสัมพันธ์กับบทร้องในเพลงโยธยาเพลงอื่น แต่ไม่ตลอดกระแสความ..."*
>
> *(Interview Kin Hia 2007)*

การวิเคราะห์รูปแบบและทำนองของเพลงฟ้อนม่านมุยเชียงตากับเพลงเวชะยันตา

ถาวร หัสดี ครูชำนาญการพิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ ผู้วิจัยร่วมได้บันทึกหลักการวิเคราะห์เปรียบเทียบคีตลักษณ์หรือรูปแบบของเพลง (Form) และโน้ต (Notation) ของเพลงฟ้อนม่านมุยเชียงตา กับเพลงเวชะยันตาไว้ว่า เพลงฟ้อนม่านมุยเชียงตาที่ใช้ประกอบการแสดงในปัจจุบันมีอยู่ด้วยกัน 2 แบบ คือ แบบที่ 1 เป็นการแสดงฟ้อนแบบหญิงล้วน และแบบที่ 2 เป็นการแสดงฟ้อนแบบคู่ชาย - หญิง ดังนั้นเพลงที่ใช้บรรเลงจึงมีรูปแบบของเพลงที่มีความแตกต่างกัน ส่วนในด้านทำนองนั้นไม่มีความแตกต่าง สำหรับการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้เลือกรูปแบบการบรรเลงแบบที่ 1 ซึ่งเป็นการบรรเลงประกอบการฟ้อนของผู้หญิงล้วนซึ่งมีความยาวมากกว่าแบบที่ 2 มาวิเคราะห์เปรียบเทียบเพื่อหาตำแหน่งความสัมพันธ์ระหว่างเพลงทั้งสอง

ลำดับแรกผู้วิจัยได้นำเพลง "เวชะยันตา" ของพม่าซึ่งมีจำนวน 2 ท่อนมากำหนดรูปแบบเป็นแผนภูมิสำเร็จออกมาเป็นท่อน A และท่อน B ซึ่งตามธรรมเนียมพม่านิยมบรรเลงท่อนละ 2 เที่ยว ดังนั้นจึงกำหนดด้วยอักษร A, A และ B, B จากนั้นจึงนำเพลง "ฟ้อนม่านมุยเชียงตา" ของไทยมากำหนดรูปแบบลงเป็นแผนภูมิก็พบว่ามี

ลักษณะเป็นชุดเพลงที่ถูกนำมาบรรเลงร้อยเรียงต่อเนื่องกันไป ซึ่งแบ่งออกได้เป็น 3 ตอนอย่างชัดเจน และเมื่อนำแผนภูมิของเพลงทั้งสองมาพิจารณาแล้วก็จะพบว่าตอนที่ 1 และตอนที่ 2 ของเพลงชุดฟ้อนม่านมุยเชียงตาในท่อน A และท่อน B มีตำแหน่งที่สัมพันธ์กับเพลง “เวชะยันตา” ของพม่าในท่อน A และ B ดังแผนภูมิเปรียบเทียบที่ได้แสดงไว้ด้านล่างนี้

แผนภูมิเปรียบเทียบรูปแบบ (From) ระหว่างเพลงเวชะยันตาของพม่า และเพลงฟ้อนม่านมุยเชียงตา

เวชะยันตา	มุยเชียงตาตอนที่ 1	มุยเชียงตาตอนที่ 2	มุยเชียงตาตอนที่ 3
ท่อน A, A	**ท่อน A, A**	**ท่อน A**	ท่อน I
ท่อน B, B	**ท่อน B**	**ท่อน B**	ท่อน J
	ท่อน C	ท่อน F	
	ท่อน D	ท่อน G	
	ท่อน E	ท่อน H	

ผู้วิจัยพบว่าเพลงชุดฟ้อนม่านมุยเชียงตาในแผนภูมิตอนที่ 1 นั้นนอกจากจะบรรจุเพลง เวชะยันตาเอาไว้ในท่อน A และท่อน B แล้ว ในท่อน C ซึ่งเป็นเพลงเร็วยังบรรจุเพลงพม่าที่มีชื่อว่า “พยิงฉิ่ง”[17] ซึ่งเป็นเพลงสำเนียงโยธยาต่อท้ายไว้อีกเพลงหนึ่งด้วย ดังนั้นรูปแบบของเพลงในตอนที่ 1 ตั้งแต่ท่อน A ถึง C จึงแสดงถึงชุดเพลงพม่าอย่างครบถ้วนที่สุด ในขณะที่ท่อน D E F G H I J ยังค้นไม่พบว่าตรงกับทำนอง

[17] ဖျဉ်းချင်.

เพลงใดในวัฒนธรรมการดนตรีของพม่า แต่อาจสันนิษฐานว่าน่าจะเป็นเพลงไทยสำเนียงมอญที่ถูกร้อยเรียงเข้ามาในการแสดงชุดนี้

ในส่วนการวิเคราะห์ทำนองเพลง ผู้วิจัยได้ใช้เอกสารชื่อ Myanmar Pattala The Bamboo Xylophone of Myanmar ซึ่งภายในบรรจุไว้ด้วยเรื่องราวของปัตตะหล่า หรือระนาดของพม่า ระบบเสียง ระบบการใช้มือ และโน้ตของเพลง Wei Za yan tar หรือ WEI Z YAN TA (Yodaya Song) สำหรับบรรเลงด้วยปัตตะหล่า ผู้วิจัยพบว่ามีสำนวนเพลงที่ใกล้เคียงกับเพลงฟ้อนม่านมุยเชียงตาโดยเฉพาะในท่อน A และท่อน B อย่างมาก แต่เมื่อผู้วิจัยได้นำโน้ตเพลงนี้มาบรรเลงด้วยระนาดไทยแล้วกลับพบว่ามีความยุ่งยากในเรื่องระบบการใช้มือ ทั้งมือซ้ายและมือขวาซึ่งมีความแตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง คงพบได้แต่ท่วงทำนองบางส่วนที่ส่อเค้าว่าใกล้เคียงกันกับเพลงฟ้อนม่านมุยเชียงตา

จากนั้นผู้วิจัยจึงได้ทดลองใช้วิธีเปลี่ยนระดับเสียง (Transpose) โน้ตเพลงฟ้อนม่านมุยเชียงตาขึ้นไปอีก 5 ลำดับเสียง พร้อมทั้งเปลี่ยนเครื่องหมายกำหนดจังหวะ (Time Signature) ให้เข้ากับโน้ตเพลง WEI Z YAN TA จึงปรากฏภาพให้เห็นอย่างชัดเจนว่าเป็นเพลงเดียวกัน แม้ว่าการเคลื่อนตัวของทำนองจะมีความแตกต่างกันอยู่บ้างด้วยเหตุผลด้านลักษณะเฉพาะทางดนตรี และสำนวนเพลงที่มีการใช้ส่วนประดับตกแต่ง (Ornamentation) ต่าง ๆ รวมถึงเรื่องการใช้ส่วนของกลุ่มโน้ต (Figuration) เพื่อความเหมาะสมตามธรรมชาติและวิธีการปฏิบัติของเครื่องดนตรี แต่ทำนองหลักส่วนใหญ่ที่ใช้เป็นโครงสร้างเสียงหลักทุกช่วงทำนอง โดยเฉพาะท่อน A นั้นตรงกันหมดทุกห้องเพลง เมื่อเปรียบเทียบกันแล้วกับเพลง WEI Z YAN TA ตั้งแต่ห้องที่ 3 ไปจนถึงห้องที่ 23

สำหรับท่อน B พบว่าสามารถนำมาเปรียบเทียบกับเพลง WEI Z YAN TA ของพม่าได้ในช่วงเปลี่ยนท่อน ตั้งแต่ห้องที่ 44 เรื่อยไปจนถึงห้องที่ 49 จำนวน 6 ห้อง ซึ่งมีเค้าโครงทำนองเหมือนกัน จากนั้นไปเหมือนกันอีกที่ห้อง 61 66 68 และห้อง 74

เรื่อยไปจนถึงห้องที่ 81 รวมทั้งหมด 18 จากทั้งหมด 37 ห้อง แสดงให้เห็นว่าในท่อน B นี้ มีการใช้เค้าโครงร่วมกันไม่ตลอดทุกห้อง โดยใช้ในช่วงต้นจำนวน 6 ห้อง ใช้ตอนกลางบางสำนวน จำนวน 4 ห้อง จากนั้นนำมาใช้ปิดท้ายท่อนอีกครั้งจำนวนถึง 8 ห้อง แต่เมื่อเปรียบเทียบปริมาณห้องกับปริมาณความเหมือนกันแล้วผลปรากฏว่าท่อน B มีความเหมือนกันกว่าครึ่งหนึ่ง ผู้วิจัยพบว่าเสียงส่วนใหญ่ของโน้ตทำนอง จะอยู่ในบรรทัดที่ 1 และจากการเปรียบเทียบจะมีบางเสียงที่ไม่ตรงกับบรรทัดที่ 1 แต่ไปปรากฏอยู่ในบรรทัดที่ 2 บางเสียงของแต่ละห้องเพลง

บทความวิจัยนี้ได้นำภาพตัวอย่างการเปรียบเทียบโน้ตระหว่างเพลง “เวชะยันตา” ของพม่ากับเพลง “ฟ้อนม่านมุยเชียงตา” ของไทยในท่อน A และท่อน B มาแสดงไว้ด้านล่างพอเป็นสังเขป โดยผู้วิจัยได้ยึดระบบการบันทึกโน๊ตเพลง “เวชะยันตา” (WEI Z YAN TA) ที่ปรากฏในเอกสารของพม่า ไว้ในบรรทัดคู่บนสองบรรทัดแรก และโน๊ตเพลง “ฟ้อนม่านมุยเชียงตา” ซึ่งเปลี่ยนระดับเสียงแล้วไว้ในบรรทัดที่สามด้านล่าง ใน Score เดียวกัน

ภาพที่ 1 เปรียบเทียบโน้ตเพลงเวชะยันตา กับ เพลงฟ้อนม่านมุยเชียงตา

บทสรุป

การกระจายตัวของศิลปินจากราชสำนักพม่าหลังการยึดครองของจักรวรรดิอังกฤษมีส่วนทำให้การแสดงนาฏกรรมโยธยาในแบบฉบับของราชสำนักพม่าแพร่กระจาย และเลื่อนไหลข้ามแดนเข้ามาสู่ล้านนาของสยามด้วยก็เป็นได้ เพราะอิทธิพลทางการค้าของอังกฤษที่แพร่กระจายออกไปในดินแดนข้างเคียงพร้อมกับคนในบังคับซึ่งเดินทางข้ามแดนกันมากขึ้นก็เป็นเหตุให้มีศิลปินตามติดเข้าไปในดินแดนเหล่านั้นด้วย ดังนั้นจึงอาจกล่าวได้ว่าฟ้อนม่านมุยเชียงตาซึ่งพระราชชายาเจ้าดารารัศมีทรงนำเข้ามาปรับปรุงก็คือผลผลิตทางนาฏกรรมตามแบบโยธยาที่ถูกดัดแปลงแก้ไขให้กลืนกลายไปตามรสนิยมพม่าก่อนกลับเข้ามาสู่แผ่นดินไทยอีกครั้ง โดยที่พม่ายังคงเห็นว่านี่คือรูปแบบนาฏกรรมของความเป็นโยธยา แต่ไทยกลับเห็นว่านี่เป็นนาฏกรรมตามแบบฉบับของพม่าจนนำมาสู่กระบวนการค้นหาหลักฐานของงานวิจัยชิ้นนี้ ที่ได้ข้อสรุปว่า ชื่อการแสดงชุดฟ้อนม่าน “มุยเชียงตา” หรือม่าน “มุ้ยเชียงตา” ไม่ได้มีที่มาจาก “เม้ยเจียงตา” ชื่อครูผู้หญิงชาวมอญที่มาสอนฟ้อนพม่าในคุ้มเจ้าดารารัศมีอย่างที่มีการผลิตซ้ำกัน แต่คำว่า “มุยเชียงตา” หรือ “มุ้ยเชียงตา” มีที่มาจากการผันแปรของเสียงภาษาพม่าจากคำว่า “เหว่ซ่ะหยั่นดา” หรือ “เวชยันตา” อันหมายถึงราชรถทรงของพระอินทร์ที่อยู่บนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ซึ่งคำนี้ได้ถูกนำไปใช้เป็นคำขึ้นต้นของบทประพันธ์ที่มีชื่อว่า “บทร้อยกรองแห่งเมืองมัณฑเลย์” ที่ประพันธ์ขึ้นเพื่อชื่นชมเมืองนี้ว่ามีความงามประดุจดั่ง “เวชะยันตาปราสาท”ราชรถของพระอินทร์ ซึ่งเจ้าชายปยิงซีญ์ได้ทรงนิพนธ์ขึ้นพร้อมกับนำทำนองเพลงโยธยาที่มีชื่อว่า “มโหตี” มาบรรจุเข้าไว้ ในสมัยพระเจ้ามินดงทรงสถาปนาเมืองมัณฑเลย์เป็นราชธานีในช่วง พ.ศ. 2400 และด้วยเหตุผลที่กล่าวมาข้างต้นจึงทำให้บทขับร้องเพลง “เวชะยันตา” จากราชสำนักพม่ามีเนื้อหาที่แตกต่างกับบทขับร้องที่ใช้ในการแสดงฟ้อนม่าน “มุยเชียงตา” หรือม่าน “มุ้ยเชียงตา” ของไทยอย่างสิ้นเชิง ในขณะที่เพลง “เวชะยันตา” ของราชสำนักพม่ากล่าวถึงความงดงามของเมืองมัณฑเลย์ว่ามีความสวยงามดั่ง

เวชยันตปราสาทราชรถของพระอินทร์บนสวรรค์ ที่แวดล้อมไปด้วยสายน้ำอันไหลล้น บริบูรณ์ล้อมเกาะดอนทรายน้อยใหญ่สีเงินในแม่น้ำ กับสรรพเสียงสำเนียงของดนตรีอันเป็นทิพย์ที่มีอยู่มิได้ขาด ส่วนบทขับร้องเพลงฟ้อนม่านมุยเชียงตาของไทยกลับเป็นการบรรยายถึงสภาพอารมณ์ของความคิดถึง กับความลำบากในการเดินทางไปในป่าอันมีสภาพทุรกันดารเพื่อตามหาคนรัก ซึ่งข้อความดังกล่าวมีเนื้อหาที่ใกล้เคียงกับบทขับร้องบางช่วงในเพลง “ตอต่าวง์ชแวย์” ซึ่งเป็นเพลงพม่าสำเนียงโยธยา ซึ่งผู้วิจัยอนุมานว่าน่าจะเป็นต้นเค้าให้กับบทขับร้องของเพลงฟ้อนม่านมุยเชียงตาส่วนหนึ่ง แต่ด้วยเหตุที่คีตศิลปินไทยใช้วิธีการเลียนเสียงร้องสืบต่อกันมาโดยไม่เข้าใจความหมายและจดบันทึกเสียงเหล่านั้นไว้ด้วยอักษรไทยซึ่งไม่สามารถ ถ่ายเสียงพม่าให้สมบูรณ์ได้ จึงทำให้ทั้งเสียงและความหมายค่อย ๆ เลือนหายไปจากต้นฉบับภาษาพม่าออกไปทุกที จนปัจจุบันนี้ก็ไม่อาจแปลบทขับร้องทั้งหมดได้

สำหรับคีตลักษณ์หรือรูปแบบของเพลง (Form) และทำนองดนตรี ผู้วิจัยพบว่าเพลง “ฟ้อนม่านมุยเชียงตา” ของไทยในท่อน A และ B ทั้งตอนที่ 1 และ 2 ล้วนมีรูปลักษณ์และโครงสร้างของทำนองดนตรีที่เหมือนกับเพลง “เวชะยันตา”ของพม่ากว่าร้อยละ 75 โดยเฉพาะอย่างยิ่งในท่อน A นั้นมีพบว่ามีโครงสร้างของทำนองเพลงเหมือนกันเต็มอัตราทุกห้อง ส่วนท่อน B มีความเหมือนกันกว่าร้อยละ 50 ซึ่งความแตกต่างนั้นเกิดจากการตัดทอนทำนองบางส่วนเพื่อความเหมาะสม รวมถึงอัตลักษณ์ทางดนตรี การประดับตกแต่งทำนอง และธรรมชาติของการปฏิบัติเครื่องดนตรีที่ต่างกันระหว่างไทยและพม่า จนทำให้เกิดคีตลักษณ์ที่แตกต่างกันขึ้นอีกส่วนหนึ่งด้วย

ประวัติศาสตร์นาฏกรรม อิทธิพลทางวัฒนธรรม และความหมายของชื่อชุดการแสดง รวมถึงบทขับร้อง และทำนองดนตรีของฟ้อนม่าน “มุยเชียงตา” กับ “เวชะยันตา” นั้นต่างก็เป็นภาพสะท้อนที่แสดงให้เห็นถึงการมีปฏิสัมพันธ์และการเลื่อนไหลไปมาในทางวัฒนธรรมระหว่างไทยและพม่าที่มีพัฒนาการร่วมกันมาอย่างต่อเนื่องและ

ยาวนาน ความสัมพันธ์ดังกล่าวทำให้เกิดกระบวนการสร้างสรรค์และผลัดเปลี่ยนหมุนเวียนกันต่อยอดภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมให้แก่กัน โดยมองข้ามอคติเชิงลบในเรื่องชาติพันธุ์ ประวัติศาสตร์ และเขตแดน มาสู่ผลิตผลแห่งภูมิปัญญาของการอยู่ร่วมกันในสังคมพหุวัฒนธรรมอย่างเข้าใจและเคารพในความเป็นมนุษย์ระหว่างกัน

ข้อเสนอแนะ

ผู้วิจัยเห็นว่าการศึกษาเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ สังคม และเศรษฐกิจผ่านมิติทางด้านนาฏกรรมข้ามแดนระหว่างไทยและพม่ายังมีผู้ศึกษาอย่างเป็นสหวิทยาการน้อยมาก ทั้งที่ประเทศไทยและพม่าต่างก็มีมรดกทางวัฒนธรรมโดยเฉพาะนาฏกรรมข้ามแดนร่วมกันอยู่ไม่น้อย และเพราะนาฏกรรมไม่ได้เป็นเพียงแค่ศาสตร์ของการร้อง เต้น เล่นดนตรี แต่มันเป็นผลผลิตส่วนหนึ่งของสังคมที่ประกอบสร้างขึ้นจากวิทยาการหลายแขนง ดังนั้นหน่วยงานที่เกี่ยวข้องจึงควรจัดทำแผนส่งเสริมการศึกษาค้นคว้าเรื่องของนาฏกรรมในมิติทางสังคมวัฒนธรรมข้ามแดนระหว่างไทย - พม่า หรือประเทศเพื่อนบ้านอาเซียนอื่น ๆ อย่างจริงจัง และเป็นสหวิทยาการมากขึ้น ด้วยการสืบค้นและสร้างเครือข่ายนักวิชาการสหศาสตร์ที่มีความสนใจงานทางด้านนาฏกรรมข้ามแดน เพื่อเปิดพื้นที่การรับรู้และทำความเข้าใจต่อประเทศของเราและเพื่อนบ้านเสียใหม่โดยใช้การศึกษาเรื่องนาฏกรรมเป็นฐาน

การสนับสนุนให้นักศึกษาหรือนักวิชาการรุ่นใหม่ได้มีโอกาสเข้าไปศึกษาค้นคว้าในพื้นที่จริงอย่างต่อเนื่องและลึกซึ้งให้ได้มากที่สุดย่อมส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงโลกทัศน์และเห็นแง่มุมใหม่ ๆ ในการผลิตองค์ความรู้ทางวิชาการด้านนาฏกรรม อีกทั้งยังเป็นการยุติการผลิตซ้ำความทรงจำผิด ๆ ที่เคยได้ยินและเชื่อกันมาในวงวิชาการด้านนาฏกรรมของไทย ในยุคที่การเดินทางออกไปค้นคว้าหาความจริงในประเทศเพื่อนบ้านยังเป็นเรื่องลำบากไปพร้อมกันด้วย อย่างไรก็ดีผู้วิจัยเห็นว่าโครงการทัศนศึกษาทางวัฒนธรรมในประเทศเพื่อนบ้านซึ่งหน่วยงานทั้งหลายนิยมจัด

กันไปในระยะเวลาเพียง 5 วัน 10 วัน ในปัจจุบันนี้ส่วนใหญ่มักไม่ได้เตรียมตัวไปเพื่อการค้นคว้าอย่างเป็นวิชาการ ดังนั้นประสบการณ์ที่ได้มาก็มักจะได้แต่เพียงเรื่องเล่าภายใต้มโนทัศน์เดิมซึ่งถูกปลูกฝังไว้แล้วตั้งแต่ก่อนไปเป็นส่วนใหญ่ ทำให้ไม่เกิดความเปลี่ยนแปลงหรือได้ชุดความรู้อะไรใหม่ ๆ ที่จะกลับมาพัฒนาองค์ความรู้ในศาสตร์ของตนให้เจริญยิ่งขึ้นไปได้ นอกจากผลิตซ้ำชุดความรู้เดิมอยู่เรื่อยไป

สำหรับประวัติศาสตร์นาฏกรรมในมิติทางด้านความสัมพันธ์ระหว่างไทยและพม่า ยังมีประเด็นให้ศึกษาเพื่อไขข้อปัญหาอีกเป็นจำนวนมากทั้งจากฝั่งไทยและพม่า เช่น ฟ้อนโยคีถวายไฟ ม่านแม่เล้ กลองยาว กระตั้วแทงเสือ ฯลฯ ของไทย เพลงโยธยา รำโยธยา ฯลฯ ของพม่า เหล่านี้มีที่มาและความหมายตามนัยประวัติ และนาฏยลักษณ์ร่วมกันอย่างไร หากมีความร่วมมือศึกษากันอย่างเป็นสหวิทยาการได้ดังที่กล่าวมา ก็จะเกิดประโยชน์ต่อวงวิชาการด้านมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ของไทย ตลอดจนการขยายเครือข่ายความร่วมมือระหว่างประเทศในมิติด้านการศึกษา สังคมและวัฒนธรรม ที่ช่วยส่งเสริมนโยบายการอยู่ร่วมกันในสังคมพหุวัฒนธรรมของประชาคมอาเซียนให้เกิดขึ้นอย่างมั่นคงได้ในอนาคตอีกด้วย

References

Amatayakul, P. (1987). Dontrī Thai phāk klāng nai lān nā [The Music of Central Thailand in Lanna]. In, *'ūang ngœn thīralūk nai ngān bančhu 'atthi čhao Sunthǭn Na Chīang Mai* [Uang Ngoen, Commemorative book in the occasion of Bone loading of Chao Sunthon Na Chiang Mai]. Bangkok: Raksip.

_____. (n.d.). *Tūan sī wǭra wan, mǭmlūang (sǭngphansīrǭisipčhet - sǭngphanhārǭisipčhet)* [Worawan, T, M.R. (1874 - 1974)]. Retrieved October 22, 2016, from http://mulinet3.li.mahidol.ac.th/elib.

Charenchai, B. (1998). *Chāng mūang phet: withī chīwit rūamsamai khǭng chāng pūnpan phet burī* [Craftsmen of Phetburi: contemporary life of Phetburian sculptors] (Master's thesis, Anthropology, Thammasat University).

Chuphan, W. (1986). Kān phǣndin kap nāt sinlapa dontrī Chīang Mai [Politics and Performing Arts of Chiang Mai]. In Sasiwanit, S. & Sisomphet, L. (ed.), *Thīralūk dontrī Thai 'udomsuksā khrang thī Sipčhet* [Proceedings of 17th Higher Education Thai Music Concert] (28 - 52). Chiang Mai: Changphuak Press.

Chutinthranon, S. (1995). *Burēngnǭng kayǭdinnǭrathā kasat Phamā nai lōk that Thai* [Burengnong Kayodinnortha The Burmese King in Thailand Mindset]. Bangkok: Amarin Phrinting.

Damrong Rajanubhab, Somdekromphraya. (1971). *Thīeo mūang Phamā* [Travel to Burma]. Bangkok: Phrae Phittaya.

Fine Arts Department. (1992). *Laksūt nāttasin chan klāng Phutthasakkarāt sǭngphanhārǭiyīsipsī (Chabap prapprung Phǭ.Sǭ. sǭngphanhārǭisāmsipsī)* [Dramatic Arts Progrm II (Revision 1991)]. (n.p.).

Jiajanpong, P. (2002). Wongthet, S. (ed.), *Mahārātchawongphongsāwadān Phamā nāi thǭng tǭ plǣ* [Maharajawong Myanmar chronicle, Mr.Thongto translation] (14, 21 - 23). Bangkok: Matichon.

Kanchanacharee, N. (1990). *Dārā Ratsamī* [Dara Ratsami]. Bangkok: Three Dee Kanphim Co.,Ltd.

Khamkoet, P. & Khan Atam, N. (1995). Phrarātchayāčhaodārāratmī kap nāttasin læ dontrī Thai [Royal princess Dararatsami with the dance and Thai music]. In Chiang Mai University (ed.), *Thīralūk dontrī Thai 'udomsuksā khrang thī yīsiphok* [Proceedings of 26th Higher Education Thai music Concert] (82 - 90). Chiang Mai: Chiang Mai University.

Ko Ko Hnai, Rāmaññña. (1985). *Mrṅmā Soṅ "Si Koṅ "Cayā Nhṅ 'Taṫ Koṅ "Cayā* [Interesting Burmese Harp]. Yangon: Cāpe Bimāṅ.

Ministry of Culture. (2 0 0 1). *Mrṅmā Anusukhuma 'Abhidhāṅ* [Dictionary of Myanmar Performing and Plastic Arts]. Yangon: Mettā Poṅ Nhiṗ tuiḳ.

Ministry of Culture. (n.d.). *Myanmar Pattala, Music Notation Volume 1, No.1* [The Bamboo Xylophone of Myanmar]. (n.p.).

Mung Muan Tin, U. (1989). *Kuṅ "bhoṅ Chḳ Mahā Yājavaṅ toˋ Krī"* [Chronicles of the Konbaung dynasty]. Yangon: Laiẏ tī Maṇḍuiṅ Poṅ Nhiṗ tuiḳ.

_____. (1999). Chalœi Thai nai mantha lē [Thai captives in Mandalay] In Chutintharanon (ed.), *Phamā 'ān Thai: wādūai prawattisāt læ sinlapa Thai nai thatsana Phamā.* [Myanmar read Thai: on the history and art in the perspective of Myanmar] (129 - 145). Bangkok: Mati chon.

Myankyi. (1999). Botphlēng yōtha yā sām phlēng 'an sadæng thưng laksana Thai nai prathēt Phamā yuk čhārīt [The three of Yodaya song that represents Thai style in Myanmar Traditional Time]. In Chutinthranon, S. (ed.), *Phamā 'ān Thai: wādūai prawattisāt læ sinlapa Thai nai thatsana Phamā* [Myanmar read Thai: on the history and art in the perspective of Myanmar] (173 - 190). Bangkok: Matichon.

Myanmar Socialism Party. (1983). *Mrṅmā Jāṫ sabhiṅ Takeṫ Proṅ " lai Re"* [The changes of the Myanmar entertainment through times]. Yangon: Cāpe Bimāṅ.

Naksuk, Y. (2005). Kham Phamā nai phāsā læ wannakam lān nā [The Myanmar word in Lanna language and literature]. *Thai Magazine,* 8(1), 47 - 91.

Niyomtham, W. (1994). *Photčhanānukrom Phamā - Thai læ Thai - Phamā* [Myanmar - Thai and Thai - Myanmar Dictionary]. Bangkok: Compact Print Co.,Ltd.

Orts, P. (1996). *Lānnā Thai nai phœ̄ndin Phraphutthačhaolūang* [Lanna Thai, in the reign of King Chulalongkorn]. Bangkok: Karan Publisher.

Phothiyarom, D., Hatsadi, T. & Netniyom, S. (2007). *Itthiphon watthanatham Phamā thī prākot nai bot khaprộ̄ng læ thamnộ̄ng phlēng thī chai nai kān sadœ̄ng chut fộ̄n mān muisīang tā: sŭksā læ wikhrọ chaphọ kộ̄ranī prawat khwāmmāi læ khrōngsāng khộ̄ng botphlēng* [Influences of Burmese Cultures Appearing in the Contents and the Tune of the Song of Man Mui Chiangta Dance: A Case Study of the History, the Meanings and the Structures of the song]. Chiang Mai: Chiang Mai College of Dramatic Arts.

Prachadetsuwat, R. (1999). Phrarātchayāčhaodārāratsamī kap kān nāttasin [Royal princess Dararatsami with the dance]. In Kaeokiriya, R, M.R. (et al). (ed.), *Dārā Ratsamī sāiyai rak sộ̄ng phœ̄ndin* [Dararatsami, the love bound of two cities] (307 - 320). Bangkok: Chulalongkorn University Press.

Punnothok, T. (2009). *Phāsā thin* [Dialect]. Bangkok: Ramkhamhaeng University.

Rungruangsi, U. (1999). Fộ̄n kambœ̄ (fộ̄n phīsūa rū fộ̄n mān mui chīang tā). [Kamber dance (Butterfly dance or Manmui Chiangta dance)]. In, *Sārānukrom watthanatham Thai phāk nūa lem kao* [Northern Thailand Cultural encyclopedia Volume 9]. Bangkok: Thai Commercial Bank, Thailand Cultural Foundation encyclopedia.

_____. (1999). Hong hin khāo sộ̄. [The Poem of Hong hin story]. In, *Sārānukrom watthanatham Thai phāk nūa lem sipsī* [Northern Thailand Cultural encyclopedia Volume 14] (7268). Bangkok: Thai Commercial Bank, Thailand Cultural Foundation encyclopedia.

Rungruangsi, U. (1999). Mān (Phamā) [Mam (Burmar)]. In, *Sārānukrom watthanatham Thai phāk nūa lem sip* [Northern Thailand Cultural encyclopedia Volume 10] (5153 - 5156). Bangkok: Thai Commercial Bank, Thailand Cultural Foundation encyclopedia.

Sawatdiphong, C. (2003). Phrarātchayāčhaodārāratmī kap sinlapa kān fộn lānnā. [Phraratchaya Chao Dararatsami and the art of Lanna Dance]. *Thai Magazine*, 6(1), 150 - 159.

Saya, U Pyoun Chou. (1968). *Mahāgīta Poṅ̀ ″khuṕ Kyaṁ ″* [Mahagita Anthology]. Yangon: Paññā Aliṅ̀″ Cāpe.

Singer, Noel F. (1999). Rāmmakīan nai rāt samnak pai čhāk ‘Ayutthayā [The Ramayana in the court coming from Ayutthaya]. In Chutinthranon, S. (ed.), *Phamā ‘ān Thai: wādūai prawattisāt læ sinlapa Thai nai thatsana Phamā* [Myanmar read Thai: on the history and art in the perspective of Myanmar] (147 - 172). Bangkok: Matichon.

Thbin Wun, U Nu. (1967). *Mrṅ́mā Sabhiṅ́ Loka* [Entertainment World of Myanmar]. Yangon: Cāpe Bimāṅ̀.

Thepwong, S. (2004). *Sārānukrom rabam ram fộn* [Encyclopedia of Dance]. Bangkok: Odian store.

Wichasin, R. (2002). Kham mān khammūang [Myanmar, Lanna words]. *Thai Magazine*, 5(2), 15 - 24.

Yuangsi, T. (1997). *Kāndontrī Kānkhap Kānfộn Lānnā* [Music, Chorus and Dance of Lanna]. Chiang Mai: Suriwong Book Center.

Interviewee:

Kin Hia, U. A Myanmar music teacher. 24 September 2007.