

ชื่อเพลงในบทมโหรี: ความเชื่อมโยงกับบทร้อง¹

(The Names of Songs in Mahori Text: A Relation to its Lyrics)

นาวิณ วรรณเวช

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาชื่อเพลงที่เชื่อมโยงกับบทร้องในบทมโหรี ผลการศึกษาพบว่า ชื่อเพลงในบทมโหรีครั้งกรุงเก่าเชื่อมโยงกับบทร้องอย่างหลากหลาย ทั้งบทร้องที่อ้างชื่อเพลง บทร้องที่อธิบายชื่อเพลง และบทร้องที่ไม่มีได้อธิบายชื่อเพลงแต่เชื่อมโยงกับชื่อเพลง ความเชื่อมโยงดังกล่าวลดลงและหายไปในสมัยรัตนโกสินทร์ ความเปลี่ยนแปลงนี้สืบเนื่องมาจากพัฒนาการของเพลงไทยในยุครัตนโกสินทร์ซึ่งซับซ้อนและมีขนาดยาวมากขึ้น พร้อมทั้งความเป็นแบบฉบับของวรรณกรรมลายลักษณ์อีกด้วย ความหมายของเพลงจึงเน้นที่เพลงมากขึ้น มีชื่ออยู่ที่บทร้องหรือความเชื่อมโยงระหว่างบทร้องกับชื่อเพลงอีกต่อไป

Abstract

This article aims to study the names of songs related to its lyrics in *Mahori* text. The findings are the names of songs in *Ayutthaya Mahori* text show various relations. There are the lyrics that refer to the names of songs, describe the names, and connect with the names without description of them. In *Rattanakosin* the above-described relation becomes lower and disappear in the end because of Thai music evolution that is more complicated and longer than the former age as well as codification of literary texts. The meaning of the songs thus is in the songs, not in the lyrics or the relation at all.

บางคนอาจเข้าใจว่า มโหรีเป็นการประสมวงระหว่างเครื่องสายกับปี่พาทย์ เสมือนหนึ่งส่วนผสมที่ลงตัว ไม่อ่อนเกินไป ไม่แข็งเกินไป บางคนอาจเข้าใจว่า มโหรีคือวงดนตรีที่มี

¹ แม้ผู้เขียนจะคิดว่าตนมีประสบการณ์พอจะเขียนบทความเรื่องทำนองนี้ได้ แต่การเขียนบทความเรื่องนี้ก็ทำให้ผู้เขียนเข้าใจได้ว่าประสบการณ์เพียงอย่างเดียวอาจยังไม่เพียงพอ บุคคลต่อไปนี้จึงมีส่วนในการขัดเกลาบทความนี้ทั้งสิ้น ไม่ว่าจะเป็นผู้ช่วยศาสตราจารย์ หม่อมหลวงคำยวง วราสิทธิชัย กรุณาอ่านบทความนี้ก่อนจะถึงมือ Reader จึงนับเป็น 'Pre-reader' ไปโดยปริยาย 'Anonymous Reader' ได้ให้ข้อคิดเห็นที่เป็นประโยชน์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. เสาวณิต จุลวงศ์ช่วยอ่านและตีความข้อคิดเห็นของ Reader ซึ่งนับเป็นประโยชน์อย่างมากต่อการเขียนบทความ รวมทั้งเพื่อนห้องน้องพี่อีกหลายท่านที่ไม่อาจเอ่ยชื่อได้หมดในพื้นที่เล็กๆ ผู้เขียนจึงขอขอบพระคุณ และขอบคุณบุคคลเหล่านี้ด้วยใจจริง

เครื่องดนตรีจำพวกดีด สี ดี เป่า อยู่ครบถ้วน เป็นวงดนตรีราชสำนักอันสูงส่ง มีระเบียบแบบแผนในการบรรเลงเป็นวิชาการ หรือใครที่เคยได้ศึกษาประวัติศาสตร์การดนตรีมาบ้างก็อาจเข้าใจว่า มโหรีเป็นวงดนตรีที่มีพัฒนาการการบรรเลงมายาวนานตั้งแต่ยุคมโหรีเครื่องสี่ มโหรีเครื่องหก เรื่อยมาจนกระทั่งกลายเป็นมโหรีเครื่องใหญ่อย่างที่เราเห็นในปัจจุบัน ความเข้าใจดังกล่าวถือเป็นการมองมโหรีในแง่ของวงดนตรี อันที่จริงแล้ว บทร้องสำหรับวงมโหรีโดยเฉพาะก็เป็นเรื่องน่าศึกษาค้นคว้า ดังที่ปรากฏว่ามโหรีเป็นวงดนตรีที่มีบทร้องเฉพาะมาแต่โบราณ เรียกกันว่า “บทมโหรี” แม้ว่าจะมีได้ใช้ร้องจริงในปัจจุบันแต่ก็ยังคงควรนำมาศึกษาอย่างยิ่ง

บทร้องของมโหรีมีสืบเนื่องมาแต่สมัยอยุธยาจนถึงรัชกาลที่ 5 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ หลังจากรัชกาลที่ 5 แล้วนั้นไม่ปรากฏการแต่งบทมโหรีอีก ทั้งนี้อาจเป็นเพราะความนิยมของวรรณคดีราชสำนักเรื่องต่างๆ เช่น อิเหนา ขุนช้างขุนแผน เป็นต้น มีเพิ่มขึ้น ครูผู้ประพันธ์เพลงจึงคัดบางบทบางตอนในวรรณคดีเรื่องต่างๆ เหล่านั้นมาใช้เป็นเนื้อร้อง บทร้องสำหรับเพลงเหล่านี้จึงมีลักษณะเป็นลายลักษณ์ที่ชัดเจน การแต่งบทมโหรีจึงไม่จำเป็นอีกต่อไป อย่างไรก็ตาม นับเป็นโชคดีอย่างยิ่งที่สมเด็จพระยาดำรงราชานุภาพทรงรวบรวมบทมโหรีเท่าที่มีอยู่ตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยาและกรุงรัตนโกสินทร์ อันได้แก่บทมโหรีฉบับเก่าที่สุดซึ่งสันนิษฐานว่าแต่งเมื่อครั้งกรุงเก่า บทมโหรีจากวรรณคดีต่างๆ บทมโหรีพระราชนิพนธ์และพระนิพนธ์ ทรงจัดพิมพ์ไว้เป็นครั้งแรกในปีพ.ศ. 2463 เป็นที่รู้จักในนามว่า หนังสือประชุมบทมโหรี หนังสือเล่มนี้จึงเป็นข้อมูลบทมโหรีที่สำคัญซึ่งจะได้นำมาศึกษาในบทความนี้

หนังสือประชุมบทมโหรีเล่มนี้มีคุณค่าต่อการทอวงวิชาการอย่างยิ่งทั้งในแง่ประวัติศาสตร์และดนตรีวิทยา อย่างไรก็ตามก็ยังไม่เคยมีผู้ได้นำมาศึกษาในเชิงภาษาและวรรณคดีโดยเฉพาะมาก่อน การพิจารณาชื่อเพลงที่สัมพันธ์กับบทร้องในบทความนี้จึงอาจจะทำให้ตระหนักถึงคุณค่าของบทมโหรีในด้านภาษาได้

บททวนวรรณกรรม

เนื่องจากบทมโหรีเป็นวรรณกรรมที่อาจมีใครจะได้อินชื่อ การทบทวนวรรณกรรมจึงจำเป็นเพื่อให้เข้าใจว่ามีการนำตัวบทนี้มาศึกษาเพียงไร

ดังที่ได้กล่าวแล้วว่า สมเด็จพระยาดำรงราชานุภาพทรงจัดพิมพ์หนังสือประชุมบทมโหรี เมื่อพิจารณาตัวบทในหนังสือประชุมบทมโหรีแล้วจะเห็นว่า การจัดพิมพ์นั้นมิได้เป็นการรวบรวมข้อมูลมาจัดพิมพ์เท่านั้น พระองค์ยังทรงพระนิพนธ์ตำนานมโหรีประกอบซึ่งทำให้ผู้อ่านได้เห็นภาพรวมและความเป็นมาของวงมโหรี อีกทั้งทรงประทานวินิจฉัยบทมโหรีบางหมวดในเชิงประวัติวรรณคดีด้วย ดังจะเห็นได้จากพระวินิจฉัยประวัติของบทมโหรีที่มีตกทอดมาแต่กรุงศรีอยุธยาว่า

“...บทมโหรีหมวดนี้เป็นสำนวนเก่าที่สุดซึ่งมีในหอพระสมุดฯ พิศราหัตถ์เห็นว่าเปนนบทแต่งในกรุงศรีอยุธยาบ้าง เปนนบทแต่งที่เมือง นครศรีธรรมราชบ้าง แต่งหลายสำนวนแลหลายยุค ลักษณะกลอนจึง ต่างกันเปนนหลายอย่าง สันนิษฐานว่าบทมโหรีหมวดนี้เห็นจะมีผู้รวบรวมที่ เมืองนครศรีธรรมราช แล้วได้ฉบับเข้ามา บางทีจะเป็นเมื่อครั้งกรุงธนบุรี ฉบับเดิมอยู่ข้างซำรุดแลวิปลาหลายแห่ง...” (สุจิตต์ วงษ์เทศ (บรรณาธิการ), 2542, น. 127-128)

เนื่องจากการรวบรวมพิมพ์ขึ้นเป็นครั้งแรก ประวัติของวรรณคดีจึงสำคัญเพื่อให้ ผู้อ่านรู้ความเป็นมาของวรรณคดี พระองค์จึงทรงให้รายละเอียดในเรื่องความเป็นมาของบท มโหรี สิ่งที่น่าสนใจก็คือ จะเห็นว่า พระองค์ทรงระบุที่มาของบทมโหรีไว้อย่างไม่แน่ชัด อาจ เป็นเพราะว่าดนตรีไทยเป็นสิ่งสืบทอดโดยมุขปาฐะมาแต่โบราณ หลักฐานอ้างอิงประกอบจึงมี ไม่มากนัก ที่ทรงสันนิษฐานไว้ว่า “มีผู้รวบรวมที่เมืองนครศรีธรรมราช” ก็มาจากตัวบทเอง ดังที่มีกล่าวไว้ในบทร้องเพลงอรรชในบทมโหรีครั้งกรุงเก่าว่า “เจ้าเอยพระนคร นครศรีธรรมราช...” (ประชุมบทมโหรี, น. 110-111)

เมื่อธนาคารกรุงเทพ จำกัด (มหาชน) ดำริจะจัดพิมพ์หนังสือประชุมบทมโหรีขึ้นอีก ครั้งเพื่อเฉลิมฉลองในวโรกาสเฉลิมพระชนมพรรษาครบ 6 รอบแห่งพระบาทสมเด็จพระ เจ้าอยู่หัวและครบรอบสองทศวรรษแห่งศูนย์สังคีตศิลป์ซึ่งเป็นหน่วยงานด้านศิลปะและ วัฒนธรรมแห่งธนาคารกรุงเทพ สุจิตต์ วงษ์เทศ (2542) ได้รับหน้าที่เป็นบรรณาธิการและ เขียนคำนำเสนอไว้ด้วย คำนำเสนอนั้นเป็นเสมือนการ “ปิดฝุ่น” หนังสือประชุมบทมโหรีอีก ครั้งหนึ่ง

คำนำเสนอของสุจิตต์ วงษ์เทศนั้นเป็นการนำบทมโหรีมาศึกษาวิเคราะห์ในเชิง ประวัติศาสตร์ มีการใช้หลักฐานทางโบราณคดีเพื่ออธิบายที่มาของวงมโหรีที่สัมพันธ์กับวง “ดนตรี” และวง “เครื่องสาย” นอกจากนี้งานวิเคราะห์บทมโหรีของสุจิตต์ยังทำให้เราได้เห็น ความเชื่อมโยงของตัวบทกับบทร้องเชยผ็อันเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ของชาวบ้านโดยพิจารณาจันท์ ลักษณะที่คล้ายกัน รวมทั้งพิจารณาบทร้องมโหรีในหลักฐานทางประวัติศาสตร์อื่นๆ เป็นต้นว่า จดหมายเหตุของลาลูแบร์ และลักษณะของตัวบทในบทมโหรีที่แสดงถึงการรับเอาวัฒนธรรม ของชาวบ้านเข้าสู่ราชสำนัก

อย่างไรก็ตามจะเห็นได้ว่า คำนำเสนอของสุจิตต์นั้นใช้ตัวบทมโหรีค่อนข้างน้อย อาจ เป็นเพราะว่าสุจิตต์สนใจประวัติศาสตร์โบราณคดีเป็นพื้นฐาน ท่านจึงพิจารณาบทมโหรีครั้งกรุง เก่าเท่านั้น บทมโหรีอื่นๆ จึงมิได้นำมาศึกษาไว้ด้วย นอกจากนี้สิ่งที่สุจิตต์เขียนไว้คือ “คำ นำเสนอ” เท่านั้น ถือว่าเป็นการทดลองนำบทมโหรีบางส่วนมาศึกษาให้เห็นคุณค่าทางวิชาการ

เป็นการ “กรุยทางให้ท่านที่สนใจได้ตรวจสอบและศึกษาให้กว้างขวางออกไปอีก...” (สุจิตต์ วงษ์เทศ (บรรณาธิการ), 2542, น. 14)

งานวิเคราะห์ประชุมบทมโหรีที่ละเอียดที่สุดคือหนังสือ “มโหรีวิจักษณ์” ของพงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ (2554) หนังสือเล่มนี้นำบทมโหรีทุกเรื่องที่มีอยู่มาศึกษาซึ่งรวมถึงบทมโหรีที่ไม่ได้รวมอยู่ในหนังสือประชุมบทมโหรีด้วย มีการศึกษาตั้งแต่กำเนิดเพลงมโหรี พัฒนาการของเพลงและวงมโหรีกับข้อมูลต่างๆ หนังสือเล่มนี้ให้รายละเอียดซึ่งทำให้เห็นความสำคัญของวงและเพลงมโหรีเป็นอย่างมาก มีการวิเคราะห์ความหมายของชื่อเพลงและเนื้อหาของบทมโหรีไว้บ้างแต่ไม่ทุกเพลง อาจเป็นเพราะว่าผู้เขียนเป็นนักดนตรีทั้งในแง่ทฤษฎีและปฏิบัติ ความสนใจและประเด็นสำคัญของหนังสือจึงอยู่ที่เพลงเป็นส่วนใหญ่ เช่น การวิเคราะห์คำว่า เนรปาดิ ว่าหมายถึงพระนารายณ์ก็เพื่อจะโยงไปเข้ากับเนื้อร้องที่แสดงความศกดิ์สิทธิ์ และสรุปว่า เพลงเนรปาดิ คือเพลงกระบองกัณฑ์ (พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์, 2554, น. 128-129) จึงอาจกล่าวได้ว่า หนังสือเล่มนี้มีได้เน้นการวิเคราะห์บทมโหรีในเชิงภาษาและวรรณคดี

จะเห็นได้ว่าบทมโหรีเป็นวรรณคดีที่อาจกล่าวได้ว่ามิใช่กระแสหลักของการศึกษา วรรณคดี ระยะห่างของการศึกษาจึงค่อนข้างมากนับสิบปี และการศึกษาด้านภาษาและวรรณคดีของบทมโหรีโดยละเอียดจึงยังไม่มี “ชื่อเพลงในบทมโหรี” จึงเป็นความพยายามของผู้เขียนในการศึกษาบางแง่มุมของบทมโหรีในเชิงภาษาอันจะทำให้เห็นความสำคัญทางภาษา และพัฒนาการด้านเนื้อหาของบทมโหรีได้

ข้อตกลงเบื้องต้น

ชื่อเพลงและบทร้องในบทความนี้จะพิมพ์ตามต้นฉบับเดิมคือ ฉบับที่รวบรวมพิมพ์ครั้งแรกเมื่อปีพ.ศ. 2463 ซึ่งสุจิตต์ วงษ์เทศ (2542) เป็นบรรณาธิการจัดพิมพ์ จึงอาจมีตัวสะกด ไม่เหมือนปัจจุบันอยู่บ้าง

ภูมิหลังบทมโหรี

เมื่อพิจารณาบทมโหรีครั้งกรุงเก่าจะเห็นได้ว่า แม้ว่ารายชื่อเพลงมีทั้งสิ้น 197 เพลง และมีบทร้องที่รวบรวมมาได้เพียง 72 เพลงเท่านั้น แต่ตัวบทก็มีความหลากหลายมาก จะเห็นได้จากการจัดกลุ่มเพลงและบทร้อง

ในเรื่องการจัดกลุ่มเพลงปรากฏว่า ตำรามโหรีครั้งกรุงเก่าจัดกลุ่มเพลงไว้ไม่ตรงกันซึ่งมีผลต่อจำนวนเพลง เช่น ตับเรื่องเขนง ตำราหนึ่งกล่าวว่าประกอบด้วยเพลงเขนง ชัดน้ำ ชัดกระแจะ โต้เล่นแก้ว หนุ่มน้อย และระวังระไว รวมทั้งสิ้น 6 เพลง แต่อีกตำราหนึ่ง

ประกอบด้วยเพลงเขมร กระถางเขียว ขอมแปลง และมอญเล็ก รวม 4 เพลง (ประชุมบทมโหรี: 11) หรือดับเรื่องม้าย่องซึ่งประกอบด้วยเพลงม้าย่อง ม้ารำ และพิไลน้ำทองนั้น อีกตำราหนึ่งรวมไว้ในดับนางนาค (ประชุมบทมโหรี: 15) ตามหลักฐานที่ปรากฏในหนังสือประชุมบทมโหรีนั้นจะเห็นได้ว่า ดับเรื่องมีจำนวนทั้งสิ้น 21 ดับ ในขณะที่มี “เพลงเกร็ดนอกเรื่อง” อีกจำนวน 19 เพลง “เพลงมอญนอกเรื่องเพลง” อีก 48 เพลง และเพลงจีนอีก 6 เพลง คำว่า “เรื่อง” ในที่นี้น่าจะหมายถึง “เรื่อง” ของเพลงทำนองเดียวกับ “เพลงเรื่อง” ของวงปี่พาทย์ที่สำนักปี่พาทย์ต่างๆ ยังคงสืบทอดมาจนถึงปัจจุบันนี้ การจะเรียกว่าดับนั้นเป็นเรื่องอะไรก็จะเรียกเพลงสำคัญซึ่งมักเป็นเพลงแรกหรืออาจเรียกตามลักษณะการใช้งานดังที่มีเรียกว่าดับเรื่องทำขวัญ ดับไหว้ครูข้างเช้า เป็นต้น ดับเรื่องจึงหมายถึงเพลงที่มีสำนวนหรือลีลากลอนเพลงไปในทางเดียวกัน ฉะนั้น “เพลงเกร็ดนอกเรื่อง” และ “เพลงมอญนอกเรื่อง” จึงหมายความว่าเพลงในหมวดนี้ใช้เล่นเป็นอิสระ มิได้รวมเป็นหมวดหมู่เช่นดับเรื่อง อย่างไรก็ตาม การแบ่งเป็นดับเรื่องต่างๆ นั้นก็ได้เป็นเรื่องมีกรอบชัดเจนดังจะเห็นได้จากการวางเพลงแต่ละดับไม่เหมือนกันอยู่บ้าง บางตำรามีเพลงแบบหนึ่ง บางตำราไม่มีเพลงแบบหนึ่ง นอกจากนี้ ผู้ที่ได้ศึกษาเพลงเรื่องในแบบที่สืบทอดกันอยู่ในสำนักปี่พาทย์ต่างๆ นั้นย่อมเข้าใจซึมซาบโดยทั่วไปว่า นักปี่พาทย์มักจะบอกชื่อเพลงที่อยู่ในเพลงเรื่องไม่ค่อยได้หรือได้ก็อาจจะไม่หมดทุกเพลง มีเพลงเรื่องหลายเพลงที่บอกไม่ได้ว่าในเพลงนั้นประกอบด้วยเพลงอะไรบ้าง เช่น เพลงเรื่องเพลงยาว (หรือต้นเพลงยาว) และเพลงเรื่องเต่ากินผักบุงเรื่องใหญ่ทางที่ปรากฏในโน้ตเพลงไทยของราชบัณฑิตยสภา เป็นต้น เพลงต่างๆ ในเพลงเรื่องในปัจจุบันที่เราไม่รู้ว่าเป็นอย่างไรนั้นจึงอาจเป็นชื่อเพลงในบทมโหรีก็ได้

ด้วยเหตุที่ว่า คำว่า “เรื่อง” ในที่นี้หมายถึงเรื่องของเพลงที่เชื่อมโยงกัน เราจึงพบว่าเมื่อพิจารณาบทมโหรีเป็นดับเรื่องตามที่มีระบุชื่อเพลงในแต่ละดับไว้ นั้น บทร้องจึงไม่เชื่อมโยงกัน เพราะความเป็น “เรื่อง” อยู่ที่เพลงนั่นเอง เช่น บทร้องในดับเรื่องทำขวัญซึ่งประกอบด้วยเพลงมอญแปลง สรรเสริญพระจันทร์ มหาไชย มโนห์ราโอด ราโค เหรา และหงษ์ไซร้ดอกบัว บทร้องมีอยู่ดังนี้

ร้องมอญแปลง

เจ้าเอยเวียนเทียน	เวียนไปแต่ซ้ายมาขวา
ทักษิณโดยตำรา	อายุจำเรณูยีนยง
จะปราถนาสิ่งใด	ให้ได้ตั้งใจประสงค์
สวัสดิ์ดำรง	เจ้าจงเกษมศุขเอย ๆ 4 คำ ๆ

ร้องสรรเสริญพระจันทร์

เจ้าเอยเทียนทอง	ปิดเข้าที่หน้าแท่นทอง
ทำขวัญเจ้าทั้งสอง	ให้เจ้าอยู่ดีกินดี

ให้อยู่จนเท่าชรา
อายุยืนได้ร้อยปี

ให้เจ้าเปนมหาเศรษฐี
เลี้ยงพระบิดามารดา ฯ 4 คำ ฯ

ร้องมหาไชย

เวียนเอยเวียนเทียน
สิ่งสนประกอบ
ส่วยข้างมาแต่เหนือ
สมบัติอย่ารู้ไร

เวียนไปให้ครบสามรอบ
ทั้งข้างแลม่าข้าไท
ส่วยเรือมาแต่ข้างใต้
ให้ไหลมาตั้งท่อธาร ฯ 4 คำ ฯ

เจรจา

ให้เอยให้พร
เงินทองกรองแก้ว
อายุยืนจนแก่
เป็นสุขทุกอิริยา

พรนั้นอย่าได้คลาดแคล้ว
ทั้งส่วยสรรพพัฒนา
ถึงร้อยเศษเก้าพระวัสสา
โรคาอย่าได้มีเอย ฯ 4 คำ ฯ

ร้องมโนราโอด

เวียนเอยเวียนเทียน
เบิกบายศรีแก้ว
พระอินทรพระพรหม
บายศรีสามชั้น

ครั้นว่ามาดับเทียนแล้ว
สูงแล้วก็ได้สามชั้น
เอาร่มระย้ามากัน
ทำขวัญเจ้าร้อยชั่งเอย ฯ 4 คำ ฯ

ร้องราโค

เจ้าเอยราโค
เจ้าหนุ่มท่องดำ
เมื่อเจ้าจะเยื้องย่าง
ห่มเสดขลิบทอง

น่ารักแก้วขำราคำ
ห่มเสดสไบขลิบทอง
เสมือนช่างจำลอง
น่ารักมาต้องใจเอย ฯ 4 คำ

ฯ

ร้องเหรา

เจ้าเหราเอย
สาวน้อยเดินมา
เจ้างามละม่อม
ในใต้ฟ้าไม่หาได้
เจ้าเหราเอย
บิดานั้นนาคา

รักแก้วขำเอยเหรา
จะชมเจ้าเล่นสบายใจ
เจ้างามพริ้งพร้อมละไม
ไม่ปานหนึ่งใยเจ้าเอย ฯ 4 คำ ฯ
รักแก้วขำเอยเหรา
มารดานั้นเป็นมังกร

มีดินทั้งสี่
 เปนทั้งนาคทั้งมังกร

หน้ามีทั้งครีบทั้งหงอน
 เรียกชื่อว่าเหราเอย ๗ 4 คำ ๗

ร้องหงษ์ไซร์ดอกบัว

เจ้าเอยสงสาร
 บินมาเทียมเมฆ
 ได้ยินเสียงเจ้า
 โอระแก้วกำพรา

นางนกการะเวก
 ได้ยินแต่เสียงเจ้าลงมา
 พี่แลก็สุดลูกตา
 ห่างข้างที่นอนพี่เอย ๗ 4 คำ ๗

จะเห็นได้ว่า ตับเรื่องทำขวัญนี้แม้จะมีบทร้องครบถ้วน แต่เนื้อร้องก็มีได้เป็นไปในทางเดียวกัน 4 เพลงแรกนั้นมีเนื้อหาเกี่ยวกับการทำขวัญโดยกล่าวถึงการเวียนเทียนเป็นสำคัญ เพลงส่วนใหญ่จึงขึ้นต้นว่า “เวียนเอยเวียนเทียน” หรือไม่ก็ให้ความสำคัญกับเทียนดังที่ปรากฏในเพลงสรรเสริญพระจันทร์ว่า “เจ้าเอยเทียนทอง” ในขณะที่บทร้องเพลงราโค เหรา และหงส์ไซร์ดอกบัวมิได้มีเนื้อหาเป็นเรื่องเดียวกับสี่เพลงแรกแต่อย่างใด แต่กลับไปมีเนื้อหาที่คล้ายกันกับบทร้องเพลงมโหรีเพลงอื่นซึ่งจะมีลักษณะชมธรรมชาติ หรือชมนาง อย่างไรก็ตาม บทร้องของเพลงสามเพลงที่กล่าวมาไม่สัมพันธ์นั้นในความเป็นจริงจะใช้บทที่ปรากฏในหลักฐานนี้หรือไม่เราก็ไม่อาจรู้ได้ เพราะหลักฐานเพียงตัวเขียนอย่างเดียวยังไม่เพียงพอจะสรุปได้ เนื้อร้องที่ปรากฏนี้จึงอาจจะใช้ตามนี้ก็ได้ หรืออาจจะไม่ใช้ก็ได้ หากใช้เนื้อร้องตามที่ปรากฏอยู่นี้ก็อธิบายได้ว่าเป็นเรื่องของเพลงเพราะเอาความเชื่อมโยงของเพลงมาแสดงความเป็น “เรื่อง” หรือหากจะไม่ใช้นั้นก็อาจเป็นเรื่องของข้อจำกัดของการเก็บข้อมูลในสมัยก่อน สมเด็จพระยาดำรงราชานุภาพจึงทรงกล่าวว่า “... เห็นว่าเปนบทแต่งในกรุงศรีอยุธยาบ้าง เปนบทแต่งที่เมืองนครศรีธรรมราชบ้าง แต่งหลายสำนวนแลหลายยุค ลักษณะกลอนจึงต่างกันเปนหลายอย่าง” (สุจิตต์ วงษ์เทศ (บรรณาธิการ), 2542, น. 127-128) เนื้อร้องของบทมโหรีที่ปรากฏอยู่จึงเป็นแบบนี้

อย่างไรก็ตาม อาจมีผู้แย้งได้ว่าบทร้องในเพลง “พระรามตามกวาง” ก็แสดงให้เห็นเนื้อเรื่องได้อยู่บ้าง เพลงพระรามตามกวางมีบทร้องดังนี้

ตัวเอยตัวน้อง
 เจ้าตามน้องมา
 น้องจะเข้าตงยุง
 ป่าวน้อยเอวบาง
 ตัวเอยตัวพี่
 รักเจ้าจึงติดตาม
 ถึงหนีพี่ไม่ไล่

ตั้งหนึ่งกวางทองโสภา
 เหมือนองค์พระรามตามกวาง
 น้องจะวิ่งเข้าตงยาง
 เจ้าตามไม่ทันน้องเอย ๗ 4 คำ ๗
 ตั้งหนึ่งว่าองค์พระราม
 เหมือนพระรามตามกวางทอง
 กลัวนวลโยเจ้าจะหมอง

บุญให้จะได้ห้อง

มาร่วมห้องด้วยพี่เอย ๗ 4 คำ ๗

จะเห็นว่า บทร้องข้างต้นมีแบ่งเป็นฝ่ายหญิงและฝ่ายชาย ผู้หญิงเป็นกวาง ในขณะที่ผู้ชายเปรียบตัวเองว่าเหมือนองค์พระราม แม้บทร้องจะแสดงความเชื่อมโยงกับเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งหมายความว่าคนสมัยอยุธยารู้จักเรื่องนี้ แต่ก็น่าสังเกตว่าหากพิจารณาด้วยบทความความหมายของพระรามตามกวางนั้นอยู่ที่ชื่อเพลงเป็นสำคัญ คือการตามกวาง มิใช่ว่าจะเชื่อมโยงไปถึงตัวเรื่องรามเกียรติ์หรือรามายณะอย่างชัดเจน การเปรียบเทียบของฝ่ายหญิงว่าเป็นกวางนั้นก็ไม่ได้ทั่วไปในชนบวรณคดี เพราะกวางที่พระรามทรงติดตามนั้นแท้จริงแล้วคือพญามาริจ ยักษ์ที่ทศกัณฐ์ส่งมาลวงนางสีดาให้พระรามออกติดตาม หรือในรามายณะคือรากษสที่ราวณะใช้มา หากผู้หญิงจะเปรียบตนเองว่าเป็นยักษ์หรือรากษสจำแลงก็ดูชอบกลอยู่ การอ้างถึงเหตุการณ์พระรามตามกวางในที่นี้จะถือว่าเป็นความเชื่อมโยงในระดับเรื่องราวก็คงไม่ได้ แต่ก็มีใช้ว่าคนในสมัยอยุธยาจะไม่รู้เรื่องรามเกียรติ์ แต่อาจจะรู้จักเป็นอย่างดีจนสามารถปรับให้เป็นบทร้องดังกล่าวได้

น่าสังเกตว่า บทมโหรีบางเพลงชวนให้เราเข้าใจว่า เวลาร้องจริงผู้ร้องอาจใช้บทอื่นที่อาจมีได้บันทึกไว้ หรืออาจใช้ปฏิภาณฉันทน์เนื้อร้องตามทำนองเพลงเองก็ได้ ดังจะเห็นได้ว่าบทมโหรีบางเพลงมีลักษณะเป็นเพลงปฏิพากย์ หรือเพลงที่ร้องโต้ตอบกันระหว่างชายกับหญิง ซึ่งเป็นเพลงพื้นบ้านลักษณะหนึ่ง (ดูรายละเอียดใน สุกัญญา สุจฉายา, 2543, น. 30-32) เช่น

ร้องสรรเสม

1. เจ้าเอยปลูกรัก
ทำให้ซำรักน้อง
รักของพี่เอย
เจ้าของไม่รู้สงวน

2. เจ้าเอยปลูกรัก
ต้นรักพี่แล้ว
จะเด็ดยอดเสียบ
อย่าให้ไปเร่รักอื่น

แรกปลูกรักไว้ในอ่างทอง
พระทองไม่รู้สงวน
ที่นี้แลจะแปรปรวน

ควรฤมารักน้องเอย
จะปลูกรักไว้ในอ่างแก้ว
ปลายไปเร่รักเขาอื่น
แล้วจะรดน้ำให้ชื่น
ให้คืนมารักพี่เอย

(ประชุมบทมโหรี: 106-107)

ร้องคำหวาน

1. กล่าวเกลี้ยงคำหวาน
อันว่ารสควาจา
รศน้ำตาลอันหวานน้ำ

ลำน้ำตาลอันโอชา
ย่อมมาพลาตปลั่งน้ำใจ
จะเปรียบด้วยน้ำคำก็ไม่ได้

อารมณ์ก็ล่มอาไลย

2. กล่าวเกลียดคำหวาน

หวานแต่ปากน้องไม่ยอมเชื่อ

แล้วจะกลายเป็นเปรี้ยวเจลิยวใจ

แล้วหวานจะจืดอยู่ชืดชื้อ

ที่ในถ้อยคำหวานเอ๋ย ฯ 4 คำ ฯ

เจ้านงคราญผู้แนบเนื้อ

คิดเจลิยวใจชายเมื่อปลายมือ

ว่าไว้นั้นยังกะไรฤฯ

น้องจะถามหาหรือเจ้าเอ๋ย ฯ 4 คำ ฯ

(ประชุมบทมโหรี: 116)

หรือในบางกรณี บทมโหรีบางเพลงก็มีลักษณะเป็นการถามตอบ ดังเช่นเพลงนางนกขอมที่ยกมาอ้างไว้แล้วนั้น มีการถามว่านกใด เนื้อร้องต่อมาเสมือนเป็นบทร้องที่ลูกคู่ตอบได้หลากหลายว่า นกนั้นคือนกสาลิกา นกแขกเต้า หรือนกแก้ว เป็นต้น

ความหลากหลายของบทมโหรีครั้งกรุงเก่าดังกล่าวแสดงถึงพัฒนาการจากวัฒนธรรมชาวบ้าน ดังที่สุจิตต์ วงษ์เทศ (2542, น. 26) กล่าวว่าแบบแผนมโหรีนั้น "...พัฒนาภาพยกลอนเพลงชาวบ้านประเภท "ร้องเรือเป่าขลุ่ยเป่าปี่ตีทับขับล้า" และ "ร้องเพลงเรือเป่าปี่เป่าขลุ่ย สีซอดีดเข้กระจับปี่ตีโทนทับ" มาแต่งคำขับล้าคร่ำครวญเชิงสังวาสและเชิงอื่น ๆ ทั่วๆ ไปเพื่อให้เกิดความเพลิดเพลินเป็นสำคัญ"

ในยุครัตนโกสินทร์การเล่นมโหรีสืบต่อเนื่องมาจากสมัยอยุธยา แต่เริ่มมีการนำตอนจากรวรรณคดีต่างๆ มาใช้เป็นบทร้องด้วย แต่อย่างไรก็ตาม ก็ยังมีบทพระนิพนธ์บทมโหรีและพระราชนิพนธ์บทมโหรีปรากฏอยู่บ้าง ได้แก่ พระนิพนธ์ในสมเด็จพระบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยาบวรราชนิพนธ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 และบทมโหรีพระราชนิพนธ์ในรัชกาล ที่ 5

ยุครัตนโกสินทร์ตอนต้นรับเอาวัฒนธรรมของชาวบ้านบางประการมาปรับประยุกต์ ดังจะเห็นได้จากพระราชนิพนธ์บทละครนอกในรัชกาลที่ 2 และพระราชนิพนธ์เสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน เป็นต้น ทั้งละครนอกและเสภาที่เป็นวัฒนธรรมของชาวบ้านมาแต่เดิม มโหรีก็เช่นกัน ราชสำนักในยุคกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้นอาจปรับวัฒนธรรมมโหรีของชาวบ้านให้มีความประณีตและเป็นแบบแผนมากขึ้นก็ได้ การปรับเปลี่ยนบทมโหรีนั้นจะเห็นได้ชัดจากรูปแบบ คำประพันธ์ รูปแบบคำประพันธ์ของบทมโหรีก็คือกลอน บทมโหรีครั้งกรุงเก่าไม่เคร่งครัดเรื่องฉันทลักษณ์มากนัก ทั้งในเรื่องจำนวนคำ สัมผัส ในขณะที่บทมโหรีของกรมพระยาบวรราชนิพนธ์และพระราชนิพนธ์บทมโหรีในรัชกาลที่ 5 นั้นประพันธ์ด้วยกลอนแปดหรือกลอนดอกสร้อยอย่างเป็นแบบแผน อย่างไรก็ตาม ความไม่เคร่งครัดสำหรับคนปัจจุบันนั้นก็อาจจะถือเป็นแบบแผนของคนสมัยอยุธยาแบบหนึ่งก็ได้ เราจึงไม่อาจตัดสินคนสมัยอยุธยาได้ด้วยรสนิยมของคนในสมัยหลัง จึงอาจกล่าวได้ว่า บทมโหรีครั้งกรุงเก่าอาจประพันธ์ตามเพลงร้องซึ่งจะเป็นอย่างไรก็ไม่ทราบได้ บางเพลงที่ยังปรากฏอยู่ในปัจจุบันก็ไม่แน่ว่าจะเหมือนเพลงสมัยอยุธยา

สิ่งที่น่าสนใจอีกประการหนึ่งก็คือการเป็นบันทึกประวัติศาสตร์สังคม บทมโหรีนั้นถือได้ว่าเป็นเอกสารที่ไม่ค่อยได้นำมาอ้างอิงกันเท่าไรในหมู่นักประวัติศาสตร์ อาจเป็นเพราะว่าระบุประวัติของเอกสารได้ไม่แน่ชัด แต่บทมโหรีก็น่าสนใจในแง่ประวัติศาสตร์ด้วย เพราะเป็นเอกสารที่บันทึกความรู้สึกนึกคิดของคนสมัยก่อนเอาไว้ซึ่งหาได้ยากในเอกสารทางประวัติศาสตร์อื่นๆ เช่น ความรู้สึกมั่นใจในการเดินทางด้วยเรือสำเภาในบทร้องเพลงบ้าหลุดและความรู้สึก “ใจหาย” ในเพลงจรเข้หางยาวที่รัชกาลที่ 5 ทรงบันทึกไว้เมื่อทอดพระเนตรเห็น “แอกแควเรียม” เป็นต้น

ชื่อเพลงในบทมโหรี

เมื่อพิจารณาบทมโหรีครั้งกรุงเก่าเท่าที่มีบันทึกไว้ 72 บทจากชื่อที่สืบค้นได้ในตำรา มโหรี 197 เพลง จะเห็นได้ว่า มีบทมโหรีถึง 42 เพลงหรือกว่าครึ่งหนึ่งของบทมโหรีกรุงเก่าทั้งหมดที่แสดงถึงความเชื่อมโยงกับชื่อเพลง บทร้องของบทมโหรีครั้งกรุงเก่าจึงมีทั้งเป็นการอ้างชื่อเพลง อธิบายชื่อเพลง หรือบางครั้งมิได้อธิบายชื่อเพลงแต่เชื่อมโยงกับชื่อเพลง ตัวอย่างเช่น

บทที่ 62 ร้องขอมรำ

นักเขมรเมื่อพื่อนรำ	ตามลำนากرابกรีดกราย
ท่าก่งศรอ่อนแหงนหงาย	ทำเจ็ดฉายฉะผาลา
โอนแอ่นลงคาบเงินบาท	สองมือวาดรำไ้อ่า
ไม่ท้าวเอวท้าวสุธา	เลยรำท่าพื่อนอ่อนตัว ฯ 4 คำ ฯ

(ประชุมบทมโหรี: 124)

บทที่ 64 ร้องเขนง

แสนเอยแสนงอน	ดุจเขนงกาษรที่งอนง้าง
พี่ไม่ทจริตคิดโงง	จะชักโยงให้สุจริตเอย ฯ 2

คำ ฯ

(ประชุมบทมโหรี: 125)

บทที่ 35 ร้องโล้

เจ้าเอยนาวา	ยาตราเมื่อลมชวย
แมนแก้วตาพี่มาด้วย	จะช่วยกันชมสนุกเอย ฯ 2 คำ ฯ

(ประชุมบทมโหรี: 114)

บทที่ 29 ร้องพระนคร

เจ้าเอยพระนคร
 ละพ่อเสียแม่
 พี่พราตาคฝน
 รักเจ้าตามมา

ดอนทรายระแแร่
 รักเจ้าพี่ก็ตามมา
 พี่พราตาคฝนน้ำฟ้า
 เจ้าไม่นำพาพี่เอย ฯ 4 คำ ฯ
 (ประชุมบทมโหรี: 111)

บทที่ 44 ร้องคำหวาน

1. กล่าวเกลี้ยงคำหวาน
 อันวารศวาจา
 รศน้ำตาลอันหวานน้ำ
 อารมณ์ก็ลุ่มอาไลย
 2. กล่าวเกลี้ยงคำหวาน
 หวานแต่ปากน้องไม่อยากเชื่อ
 แล้วจะกลายเป็นเปรี้ยวเจลิยวใจ
 แล้วหวานจะจืดอยู่ชืดชื้อ

ล้าน้ำตาลอันโอชา
 ย่อมมาพลาตปลั่งน้ำใจ
 จะเปรียบด้วยน้ำคำก็ไม่ได้
 ที่ในถ้อยคำหวานเอย ฯ 4 คำ ฯ
 เจ้าทรงครามผู้แนบเนื้อ
 คิดเจลิยวคำชายเมื่อปลายมือ
 ว่าไว้นั้นยังกะไรฤฯ
 น้องจะถามหาหรือเจ้าเอย ฯ 4 คำ ฯ
 (ประชุมบทมโหรี: 117)

บทที่ 63 ร้องสมิงทอง

เจ้าสมิงทองเอย
 จรเข้มันร้ายเหลือ

ลยล่องจะไปเมืองเหนือ
 จะหนุนเรือเจ้าสมิงทองเอย ฯ 2 คำ

ฯ

(ประชุมบทมโหรี: 124)

จะเห็นได้ว่า เพลงพระนคร สมิงทองเป็นการเอ่ยชื่อเพลงไว้ในบทร้อง เพลงคำหวาน เป็นการเอ่ยชื่อเพลงไว้ในเนื้อร้องและอธิบายด้วยว่า “คำ” ที่ว่า “หวาน” นั้นเป็นอย่างไร ซึ่งเป็นลักษณะปฏิบัติด้วย ส่วนเพลงเขนงใช้ความเปรียบว่าเขนงนั้นคือความมอญของ “เขนง” (เขา) ของ “กาสร” (กระบือหรือควาย) นั้นเปรียบกับนาง “แสนงอน” ในขณะที่เพลงโล้และขอมราแม้จะไม่มี การเอ่ยชื่อเพลงไว้ในเนื้อร้องแต่ก็สื่อถึงชื่อเพลง เป็นต้น ตัวอย่างในลักษณะนี้ ยังอาจนำมากล่าวได้อีกมาก ความเชื่อมโยงระหว่างบทร้องกับชื่อเพลงนี้แสดงถึงความช่างคิดของผู้ประพันธ์บทร้องเป็นอย่างยิ่ง เปี่ยมไปด้วยคารมคมคายและมีชีวิตชีวา

เนื่องจากความเชื่อมโยงระหว่างชื่อเพลงกับบทร้องพบได้ในบทมโหรี จึงน่าสนใจพิจารณาต่อไปว่า ชื่อเพลงต่างๆ ที่เราในปัจจุบันไม่รู้จักความหมายและไม่รู้ว่ามาจากภาษาอะไร นั้นจะสืบค้นจากเนื้อร้องเหล่านี้ได้หรือไม่ เช่น

บทที่ 46 ร้องสระบุโหรง

เจ้าเอยจำปา
หอมฟุ้งจรุงใจ

เรียกว่าพระยาดอกไม้
พี่เก็บมาให้เจ้าเอย ฯ 2 คำ ฯ
(ประชุมบทมโหรี: 118)

บทที่ 57 ร้องยงหงิด

หน้าหนาวยวนสมร
เซยชมนางพลางรับขวัญ

นึ่มเนื้ออ่อนอรเอววัลย์
อันเนื้อน้องต้องฤวาง ฯ 2 คำ ฯ
(ประชุมบทมโหรี: 122)

ทั้งเพลงสระบุโหรงและยงหงิด (ปัจจุบันเรียกกันแบบนี้) ยังเป็นเพลงที่สมัยนี้เล่นกันอยู่ จะมีความเกี่ยวข้องกับเนื้อร้องนั้นหรือไม่ก็ไม่อาจทราบได้ บุโหรงหรือบุหรงจะมาจากภาษามลายูว่าบุหรง แปลว่านก หรือไม่ก็ไม่อาจทราบได้ ชื่อเพลงไทยเช่นนี้อีกหลายเพลงยังรอให้ผู้ที่สนใจเข้ามาศึกษาและค้นหาความหมายที่แท้จริงซึ่งจะต้องอาศัยความรู้ในเชิงนิรุกติศาสตร์และความรู้อื่นๆ ประกอบ ในกรณีนี้ต้องกล่าวว่า เรายังไม่รู้ว่าเนื้อร้องของเพลงเหล่านี้เชื่อมโยงกับชื่อเพลงหรือไม่ อาจจะเชื่อมโยงแต่เราไม่รู้ก็เป็นได้ เพราะชื่อเพลงเหล่านั้นอาจเป็นภาษาที่เราไม่รู้จัก หรือชื่อเพลงที่เรารับมานั้นก็เป็นเสียงที่แปลงจากภาษาเดิมไปแล้ว จึงไม่อาจรู้ความหมายและความเชื่อมโยงระหว่างบทร้องกับชื่อเพลงได้

การวินิจฉัยชื่อเพลงจึงไม่อาจกระทำได้ง่าย เราเห็นคำว่า โฉลก ในเพลงโฉลกแรก อักษรโฉลก วิศาลโฉลก อาจจะนึกว่ามาจากคำว่า โสลก เพลงเหล่านั้นอยู่ในดับไหวค์รู ข้างเข้า เพลงโฉลกเป็นเพลงสำคัญรองจากเพลงเนรปาดิ ใช้องประกอบการไหวค์รู บางคนอาจคิดว่าสอดคล้องกัน เพราะโสลกเป็นคำประพันธ์สันสกฤตของพราหมณ์ จึงเหมาะใช้ในดับไหวค์รู ในทางสัทวิทยา คำว่า โฉลก อาจจะมาจก โสลก ก็ได้ เพราะ ศ กลายเป็น ฉ ได้ในทางภาษา เหมือนอย่างคำว่า ศว (ศพ) ในภาษาสันสกฤต ภาษาบาลีว่า ฉว (ภาษาบาลีมีเสียงเสียดแทรกคือ ส ตัวเดียว) ซึ่งแปลว่า ศพ เหมือนกัน อย่างไรก็ตามเมื่อเราถือหลักข้างต้นที่ว่าเนื้อร้องเชื่อมโยงกับชื่อเพลง ที่ว่า โฉลก มาจาก โสลก นั้นจึงยังน่าสงสัยอยู่ ดังจะเห็นได้จากบทร้องเพลงคู่วิศาลโฉลกที่ว่า

รูปเอยรูปอา
ยิ่งวินิจฉัยโฉมนวนน้อง
จะนุ่งสิ่งใดก็งามสม
หญิงทั้งหลายในโลกา

บรรดาสตรีไม่มีสอง
มาต้องโฉลกลักขณา
จะห่มสิ่งไรก็รับหน้า
มีมาไม่เปรียบเจ้าเอย ฯ 4 คำ ฯ
(ประชุมบทมโหรี: 126)

โฉลก ที่คนไทยเข้าใจทั่วไปนั้นคือแปลว่าถูกต้องตามลักษณะดี ที่ยกตัวอย่างนี้มาประกอบเพื่อจะให้เห็นว่า คนไทยอย่างน้อยก็ในสมัยอยุธยาก็เข้าใจคำว่า โฉลก แปลว่า ลักษณะดีมาก่อนแล้ว หรือว่าเพลงนี้จะมีเนื้อร้องบทอื่นอีกที่เกี่ยวข้องกับ โฉลก ก็คงตอบไม่ได้ เพราะหลักฐานที่มีอยู่เป็นแบบนี้

อย่างไรก็ตาม แม้เนื้อร้องในบทมโหรีจะมีความเชื่อมโยงกับชื่อเพลงเป็นส่วนใหญ่ แต่ก็ยังมีเนื้อร้องบางเพลงที่ไม่ได้สัมพันธ์กับชื่อเพลงด้วย เช่น

บทที่ 53 ร้องม้ารำ

เจ้าเอยทรมารัก
มีใครจะวางเจ้าเลย

อุ้มใส่ตักไว้ชมเชย
เพื่อนเสวยของเรียมอา ฯ 2 คำ ฯ
(ประชุมบทมโหรี: 121)

บทที่ 23 ร้องนางไห้

บุญเอยบุญบอล
ขอจงได้มีังวิมลมาลย์
แม่ันได้เซยชมสมคิด
จะอุ้มนวลนางพลาฟ้อน

สนเทพยทั่วทุกสถาน
มาอิงแอบแนบนวลนอน
แสนสนิทร่วมเรียงเคียงหมอน
ร่อนรำถวายมือเอย ฯ 4 คำ ฯ
(ประชุมบทมโหรี: 108)

จึงอาจกล่าวได้ว่า แม้ความเชื่อมโยงระหว่างบทร้องกับชื่อเพลงจะพบได้ส่วนใหญ่ของบทร้องทั้งหมดที่มีอยู่ แต่ความเชื่อมโยงนั้นก็มิใช่จะพบได้ในบทมโหรีครั้งกรุงเก่าทุกบท จึงอาจกล่าวได้ว่า ความเชื่อมโยงระหว่างบทร้องกับชื่อเพลงนั้นไม่ใช่ลักษณะบังคับ แต่ความเชื่อมโยงดังกล่าวก็เป็นสิ่งที่น่าสังเกตเป็นพิเศษ

ในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลายราวรัชสมัยพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ (พ.ศ. 2275-2301) เริ่มมีการใช้บทร้องจากวรรณคดีโดยเฉพาะอย่างยิ่งเรื่องพระรถเสน บทมโหรีจากวรรณคดีเรื่องพระรถเสนนี้เป็นต้นแบบของบทมโหรีจากวรรณคดีอีกหลายเรื่องต่อมา (พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์, 2554, น.167) ความเป็นต้นแบบจะเห็นได้ชัดเจนจากการบรรจุเพลงตับนางนาคเอาไว้ซึ่งเป็นเพลงตับคนละเพลงกับตับเรื่องนางนาคในบทมโหรีครั้งกรุงเก่าที่ประกอบด้วยเพลงนางนาคน้อย คู่ นางนาค และนกร่อน ลำดับเพลงของตับนางนาคในบทมโหรีเรื่องพระรถเสนนี้ได้แก่ นางนาค พัดชา ลีลากระทุ่ม กราวรำมอญ และโล้ การบรรจุเพลงนี้อาจเป็นแรงบันดาลใจให้เจ้าพระยาพระคลัง (หน) เมื่อคราวที่ท่านแต่งบทมโหรีเรื่องกาที่นั้นบรรจุเพลงตับนางนาคไว้ใน

บทมโหรีาก็ด้วยก็ได้ ความนิยมดับนางนาคนี้ปรากฏในบทมโหรีพระนิพนธ์ในเจ้าฟ้าหม่อมมาลา กรมพระยาบารามปรปักษ์พระราชโอรสในรัชกาลที่ 2 ในกาลต่อมา เมื่อพระองค์ทรงพระนิพนธ์บทมโหรีจึงทรงบรรจุพระนิพนธ์บทร้องไปตามลำดับของดับนางนาค ทั้งเจ้าพระยาพระคลัง (หน) และเจ้าฟ้าหม่อมมาลา กรมพระยาบารามปรปักษ์นั้นมีชีวิตอยู่ในช่วงรัตนโกสินทร์ตอนต้น จึงอาจกล่าวได้ว่า ดับนางนาค “...จึงเป็นเพลงดับที่ได้รับความนิยมในยุครัตนโกสินทร์ตอนต้น” (พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์, 2554, น.233) ในขณะเดียวกัน เมื่อมีการเลือกทำบทมโหรีจากวรรณคดี ความเชื่อมโยงระหว่างบทร้องกับเพลงจึงไม่ปรากฏด้วย

เมื่อพิจารณาบทมโหรีพระนิพนธ์ในเจ้าฟ้าหม่อมมาลา กรมพระยาบารามปรปักษ์แล้วจะเห็นว่า เนื่องจากดับนางนาคเป็นเพลงดับที่ได้ความนิยม ชื่อเพลงของดับนี้จึงปรากฏในบทร้องซึ่งแสดงว่าความเชื่อมโยงระหว่างเนื้อร้องกับชื่อเพลงของบทมโหรีก็ยังมีอยู่ ตัวอย่างเช่น

ที่ 1 ร้องเพลงนางนาค

ดับคำล่ำร้องทำนองมาก	ชื่อนางนาคเสนาะจริงทุกสิ่งสม
ไ้อยามค้ำน้ำค้ำลงพรั่งพรู	เวลาลมล่องริ้วฉิวฉิวมา
แหงนชะแ่งแลชมพระจันทร์แจ่ม	เหมือนพวงแก้มแก้วเนตรของเซษฐา
ดูดาวห้อมล้อมดวงพระจันทร์รา	เหมือนคณานางล้อมอยู่พร้อมเอย ๕

(ประชุมบทมโหรี: 128)

ที่ 2 ร้องเพลงพัดชา

เวลาค่ำล่ำฟ้านิจจาเอ๋ย	คิดถึงเคยเคียงชมเมื่อลมหวาน
หอมประทีนกลิ่นปรางสำอางนวล	เหมือนจะชวนชื่นใจให้ไสยา
หนาวน้ำค้างพรั่งพรูเมื่อลมตก	ได้อุ่นอกแอบซิดขนิษฐา
เหมือนยาทิพย์หยิบวางกลางอุรา	เพลงพัดชาชื่นฤดีเท่านี้เอย ๕

(ประชุมบทมโหรี: 129)

ที่ 4 ร้องเพลงกราวรามอญ

มโหรีรี่เรื่อยมาเจ็ยแจ้ว	ให้แว่วแว่ววาบวิบเพียงลับไหล
ไ้อพระพายชายพาสุมาลัย	มาชายในนาสาให้อาวรณ์
ชื่นอะไรไม่เหมือนคู่ที่ชูชื่น	โลมอื่นไม่เหมือนโลมโฉม

สมร

ฟังร้องรับขับลำกราวรามอญ	ค่อยเคลื่อนคลายววยร้อนฤไทยเอย
--------------------------	-------------------------------

๕

(ประชุมบทมโหรี: 129-130)

จะเห็นได้ว่า บทมโหรีพระนิพนธ์ของกรมพระยาบวรราชปักษ์นั้นไม่แสดงการอธิบายหรือตีความชื่อเพลงให้เชื่อมโยงกับเนื้อร้องแต่อย่างใด แต่จะเป็นการเอ่ยชื่อเพลงให้รู้ว่าเป็นชื่อเพลงเท่านั้น มีการบอกไว้ชัดเจนว่า “ชื่อ...” ดังที่ปรากฏในเพลงนางนาค ชื่อเพลงที่ปรากฏในบทร้องที่ยกมานี้จึงไม่มีลักษณะแนบเนียนสนิทสนมเหมือนบทมโหรีครั้งกรุงเก่าดังที่ได้กล่าวไว้แล้ว อย่างไรก็ตาม การอ้างชื่อเพลงไว้ว่าเป็นชื่อเพลงอะไรอย่างชัดเจนนั้นก็นับว่าเป็นเรื่องน่าสนใจ เพราะสำนักความเป็นเพลงที่ชัดเจนเช่นนี้ไม่ปรากฏในบทมโหรีครั้งกรุงเก่าเลย นับว่า การระบุชื่อเพลงไว้ในเนื้อร้องในบทมโหรีพระนิพนธ์ในกรมพระยาบวรราชปักษ์นั้นแสดงถึงความเชื่อมโยงขององค์ความรู้ของวรรณกรรมบทมโหรีในกรุงศรีอยุธยาเข้ากับกรุงรัตนโกสินทร์ แม้ว่าความเชื่อมโยงนั้นดูเหมือนว่าจะมิได้หลากหลายเหมือนเช่นบทมโหรีครั้งกรุงเก่าก็ตาม

ความเชื่อมโยงระหว่างชื่อเพลงกับเนื้อร้องไม่ปรากฏในพระราชนิพนธ์บทมโหรีในรัชกาล ที่ 5² แต่อย่างใด ไม่ว่าจะเป็นการอธิบายชื่อเพลงหรือเอ่ยชื่อเพลงไว้ก็ตาม เช่น

ร้องเพลงบุหลัน

ความหนาว
 แยกมาแต่เมืองร้อนสัญจรทาง
 หมายถึงผู้หวังว่าจะพึ่งพิง
 ทั้งคลื่นกลอกกละลอกซ้ำซ้ำอุรา

ช่างก้าวร้าวนี้กระไรไม่กว้างขวาง
 ต้องละร้างบ้านเรือนเพื่อนชิวา
 ควรฤทักหาญห้าวหนาวหนักหนา
 นี้แหละน่าเกาะครีติจิตรจางเอย ๕
 (ประชุมบทมโหรี: 133)

ร้องเพลงอกทเล

สายสมร
 ด้วยไร้คู่อยู่สำหรับประดับประคอง
 ยามกินต้องอาศัยใช้ฝรั่ง
 มีแต่เงอะง่วงงุนทุกวัน

แต่จำจรรจากเจ้าแสนเศร้าหมอง
 ต้องขุ่นข้องเคืองเข็ญเปนนิรันดร์
 ยามอนนึ่งเหลือทนจนหนักขัน
 ไม่เศกสรรแสสร้างวาระอาเอย

๕

(ประชุมบทมโหรี: 136)

ร้องเพลงสี่บท

² สมเด็จพระยาดำรงราชานุภาพ (2463, น.132, อ้างถึงใน สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2542) ทรงนำบทมโหรีพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 5 มารวมพิมพ์ไว้ในหนังสือประชุมบทมโหรีด้วย ทรงอธิบายว่าบทมโหรีนี้ “...ทรงเมื่อกำลังเสด็จประพาสยุโรป พระราชทานให้มโหรีร้องเมื่อเสด็จกลับถึงพระนคร” เป็นที่ทราบกันดีว่ารัชกาลที่ 5 เสด็จประพาสยุโรปสองครั้งด้วยกัน ครั้งแรกในปีพ.ศ. 2440 และครั้งที่สองในปีพ.ศ. 2450 (พลาดิษฐ์ สิทธิบัญญัติ, 2536, น.93,143) ไม่ปรากฏหลักฐานแน่ชัดว่าทรงพระราชนิพนธ์ไว้เมื่อเสด็จครั้งใด

ปลาใหญ่น้อยลอยคล้ำดำผุดว่าย
 เขาเปลี่ยนน้ำทำสุหร่ายปรายกระเซ็น
 เอาเหยื่อปรายว่ายกระแซงแย่งกันฮุบ
 แสนเสียดายดวงใจมิได้มา

เฉยสบายคนใกล้มิได้เห็น
 บ้างกระเด็นหยาดหยดอยู่อัตร่า
 ปากหุบหุบหลอยหลามตามภักษา
 จะปรีดาชมทเลเนปอล์เอย ๆ
 (ประชุมบทมโหรี: 134)

จะเห็นว่า เนื้อร้องกับชื่อเพลงไม่เชื่อมโยงกันแต่อย่างใด เนื้อร้องเพลงบุหลันก็มีได้เกี่ยวกับพระจันทร์ เนื้อร้องเพลงอกทะเลก็มีได้เชื่อมโยงกับทะเล แม้แต่ชื่อก็ยังมิได้กล่าวไว้ในบทร้อง ที่เป็นเช่นนี้ก็เพราะว่า “... เพลงมโหรีในบทมโหรีพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 5 นั้นเป็นเพลงเสภาที่บรรเลงด้วยวงปี่พาทย์มิใช่รูปแบบเพลงมโหรีแบบเดิม แต่การเรียกว่าบทมโหรีก็เนื่องจากลักษณะของบทร้องมีความหมายชมธรรมชาติและความรักโดยเป็นแบบขับกล่อมเพื่อความบันเทิงตามลักษณะของเพลง” (พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์, 2554: 257)

ความเชื่อมโยงระหว่างบทร้องกับชื่อเพลงที่เปลี่ยนไปดังที่จะเห็นได้จากบทมโหรีของกรมพระยาบารามประไพฯ และพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 5 นี้สะท้อนให้เห็นถึงพัฒนาการของเพลงไทยในชวรงรัตนโกสินทร์อีกด้วย ดังที่กล่าวมาแล้วว่า ชื่อเพลงในบทมโหรีของกรมพระยาบารามประไพฯ เป็นการอ้างชื่อเพลงให้ทราบว่าเป็นชื่อเพลงโดยไม่เชื่อมโยงกับบทร้อง ส่วนพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 5 ไม่ปรากฏความเชื่อมโยงเลย ที่เป็นเช่นนี้น่าจะสะท้อนให้เห็นว่านักดนตรีหรือนักแต่งเพลงสนใจบทร้องน้อยลงอันเป็นผลมาจากความสำคัญของวรรณคดีลายลักษณ์ที่เกิดขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์ ความเป็นลายลักษณ์ที่เกิดขึ้นนั้นเองเป็นผลทำให้ความหมายของเพลงมิได้อยู่ที่ภาษาอีกต่อไป อาจเป็นเพราะว่าความเป็นลายลักษณ์ดังกล่าวทำให้รู้สึกถึงความ เป็นแบบฉบับ ซึ่งมีผลทำให้ความสนใจต่อความหมายของบทร้องน้อยลงและความหมายของชื่อเพลงจึงห่างไกลจากตัวบทในบทร้องไปด้วย แม้จะมีเนื้อร้องที่สัมพันธ์กับชื่อเพลงอยู่บ้าง เช่น เพลงบุหลัน ที่นำบทร้องมาจากวรรณคดีเรื่องอิเหนา พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 ว่า “ครั้นคำสนธยาราตรีกาล เฝยมานออกชมแสงบุหลัน...” จะเห็นว่าเนื้อร้องมีคำว่า บุหลัน ที่แปลว่าพระจันทร์อยู่ด้วย แต่ลักษณะนี้ก็น้อยมาก ผนวกกับพัฒนาการของเพลงไทยในรัตนโกสินทร์ดังที่จะเห็นได้จากเพลงสามชั้นที่แต่งขึ้นตั้งแต่ชวรงรัตนโกสินทร์ตอนต้น เช่น โหมโรงไอยเรศที่แต่งในรัชกาลที่ 3 หรือเพลงเชิดจีนที่แต่งในสมัยรัชกาลที่ 4 ทั้งสองเพลงนี้เป็นเพลงขนาดยาวและซับซ้อนมากกว่าลักษณะเพลงมโหรีที่มีมาแต่เดิมซึ่งมีอัตราจังหวะสองชั้น และเพลงที่รู้จักกันว่าเป็นเพลง “ใหญ่” หลายเพลงก็เกิดขึ้นสืบเนื่องต่อมามีความนิยมแต่งเพลงเพลงเดียวให้มีขนาดยาวและซับซ้อนมากขึ้นจนกระทั่งเกิดเพลงเถาเป็นครั้งแรกนั้นคือเพลงทยอยใน เถา ส่งผลทำให้เกิดเพลงที่ซับซ้อนอันแสดงถึงความสำคัญของสถานะของเพลงมากขึ้น กล่าวคือ ยิ่งเพลงซับซ้อนมากขึ้นเท่าไร ความหมายและความสำคัญของเพลงกลับมาอยู่ที่เพลงมากเท่านั้น มิใช่อยู่ที่บทร้องซึ่งมีภาษาเป็นตัวกำกับให้ความหมายเหมือนดังที่เราได้พบในบทมโหรีครั้งกรุงเก่า ลักษณะของบทมโหรีที่ไม่เชื่อมโยงกับบทร้องนี้จึง

สะท้อนถึงพัฒนาการของเพลงไทยที่ซับซ้อนมากขึ้นด้วย ด้วยเหตุที่ว่าเพลงที่เกิดขึ้นนิยมใช้บทร้องที่มาจากวรรณคดีที่เป็นลายลักษณ์ ความจำเป็นที่จะต้องอธิบายบทร้องด้วยชื่อเพลงหรือเอาชื่อเพลงมาอธิบายด้วยบทร้องจึงหายไปนั่นเอง

ที่กล่าวมาทั้งหมดนั้นจึงสรุปได้ว่า บทมโหรีครั้งกรุงเก่านำชื่อเพลงมา “เล่น” ซึ่งแสดงถึงความเชื่อมโยงระหว่างบทร้องกับชื่อเพลงได้อย่างหลากหลาย ในขณะที่สมัยรัตนโกสินทร์ ความเชื่อมโยงนี้ถูกตีความใหม่ กลายเป็นความเชื่อมโยงที่ไม่เกี่ยวข้องกับเนื้อร้องดังที่จะเห็นได้จากบทมโหรีพระนิพนธ์ในกรมพระยาบวรราชปรีชาซึ่งสะท้อนให้เห็นว่าสถานะของเพลงชัดเจนมากขึ้น และไม่ปรากฏความเชื่อมโยงอีกเลยดังที่ปรากฏในบทมโหรีพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 5 ระยะห่างระหว่างบทร้องกับชื่อเพลงในบทมโหรีจึงน่าจะสะท้อนให้เห็นพัฒนาการของเพลงไทยในยุครัตนโกสินทร์ที่ให้ความสำคัญกับเพลงมากขึ้นนั่นเอง

รายการอ้างอิง

- พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์. 2554. *มโหรีวิจิตร*. กรุงเทพฯ: จรัสนิทวงศ์การพิมพ์.
- พลาดิตย์ สิทธิธัญกิจ. 2536. *เที่ยวเมืองนอก*. กรุงเทพฯ: เอ็ม บี เอ.
- สุกัญญา สุขฉายา. 2543. *เพลงพื้นบ้านศึกษา*. กรุงเทพฯ: โครงการตำรา คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- สุจิตต์ วงษ์เทศ (บรรณาธิการ). 2542. *ประชุมบทมโหรี*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์. (ธนาคารกรุงเทพ จำกัด (มหาชน) จัดพิมพ์เนื่องในวโรกาสเจริญพระชนมพรรษา ๖ รอบ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชมหาราช)

จุม แสงจันทร์
ลมหายใจสุดท้ายของ “เจี๋ยงจับเปย”
 เรื่อง: พิชชาณัฐ ตูจินดา

“ถ้าผมตาย เจี๋ยงจับเปยคงหมดจากประเทศนี้”

เสียงสะท้อนจากนักเจี๋ยงจับเปยอาวุโสวัย ๖๖ ปี เจี๋ยงจุม แสงจันทร์ หรือพ่อจุม เปิดประเด็นวิกฤตสังคมเจี๋ยงที่เกิดขึ้นในปัจจุบัน

เจี๋ยง หรือจ่าเจี๋ยง ดนตรีพื้นบ้านอีสานใต้ ภาษาเขมรแปลว่า ร้อง ใช้ขับลำเรื่องราวใน พุทธศาสนา นิทานโบราณ เกี่ยวพาราสิ หรือสุภาพิตเตือนใจ ประกอบการเล่นดนตรีในหลาย ลักษณะ ไม่ว่าจะเป็นเจี๋ยงชั้นตรูจ เจี๋ยงกันกรอบกัย เจี๋ยงตรัว เจี๋ยงจรวง เจี๋ยงนอร แก้ว เจี๋ยงป้งนา เจี๋ยงเบริน เจี๋ยงตรุษ หรือเจี๋ยงกันตรึม

ในอดีตการเล่นเจี๋ยงเคยได้รับความนิยมอย่างมากจากชาวกัมพูชาถิ่นไทย แต่ปัจจุบัน กลับถูกลดบทบาทความสำคัญกระทั่งกำลังเลือนหายจากสังคมจนแทบหาชมหาฟังไม่ได้

โดยเฉพาะอย่างยิ่ง “เจี๋ยงจับเปย” การขับลำเดี่ยวประกอบการเล่น “จับเปย ฆ้อง เวง” หรือพิณกระจับปี พ่อจุม แสงจันทร์ ถือเป็นเจี๋ยงจับเปยอาชีพเพียงคนเดียวที่เหลืออยู่ใน ประเทศไทย ณ ขณะนี้

พ่อจุมเป็นคนบ้านศรีสะอาด ตำบลศรีสะอาด อำเภอขุขันธ์ จังหวัดศรีสะเกษ มารดาชื่อ ดำเป็นคนจังหวัดศรีสะเกษ ส่วนบิดาชื่อเจียมเป็นคนกัมพูชา บรรพบุรุษฝ่ายบิดาสืบทอดการ เป็นนักเจี๋ยงจับเปยมาตั้งแต่ครั้งปู่ทวด

จากวันนั้นถึงวันนี้นับช่วงอายุได้ถึง ๔ ชั่วคน

“พ่อผมเรียนดีดิดพิณจากปู่ ชื่อตุ้ม ท่านเป็นคนจอมกระสานต์ ประเทศกัมพูชา” พ่อจุมเล่า “ปู่เรียนกับพ่อของท่านอีกทีหนึ่ง ทั้งได้วิชาจากพระภิกษุยุยและครูกรมที่พนมเปญ ครูกรมเป็น นักเจี๋ยงพิณเก่งด้านสุภาพิตเตือนใจ ประวัติศาสตร์ต่างๆ และเป็นอาจารย์ด้านเลขยันต์

“ส่วนผมเรียนกับพ่อเจียม ท่านเก่งทั้งเจี๋ยงพิณ เจี๋ยงตรัว อาโย กันตรึม มะมั่วด ดิด จ้องหนอง และเป่าใบไม้”

ในวัยเด็ก ห้องเรียนในระบบของพ่อจุม คือโรงเรียนบ้านศรีสะอาด เรียนจบชั้น ประถมศึกษาปีที่ ๔ แต่ห้องเรียนในโลกกว้างที่ให้ประสบการณ์ด้านดนตรีอย่างดีเยี่ยม คงหนีไม่พ้นการมีโอกาสติดตามพ่อไปเจี๋ยงตามงานต่างๆ ทั้งใกล้ไกล

และด้วยความชอบการร้องรำทำเพลงทั้งยังรักสนุกเป็นพื้น พ่อจุมในวัย ๑๗ ปี ตัดสินใจ สู่เส้นทางเจี๋ยงจับเปยอย่างเต็มตัว โดยเริ่มเรียนดีดจับเปยเพลงพัดเจี๋ยง พัดเจี๋ยงกลาย สโรเม และบทโศก สีเพลงหลักซึ่งถือเป็นเพลงครูของเจี๋ยงจับเปย ทั้งยังฝึกกำหนดจดจำทาบต่าง ๆ จากผู้เป็นพ่อ

“พ่อคิดว่าผมต้องเป็นนักเจี๋ยงต่อจากท่าน เวลาท่านเจี๋ยงที่บ้านงาน ผมก็สูมไฟให้ที่ไม่ ถู เพราะเป็นหน้าหนาว สูมเสร็จก็นอนฟัง ส่วนใหญ่เป็นนิทานโบราณ เรื่องตุ้มเดี่ยว พระ

เวสสันดร ลักษณะวงศ์ ลักษณะวงศ์นี้หนุ่มสาวจะชอบมาก เพราะสนุกครบรส แต่คนแก่จะชอบเรื่องลูกกตัญญูหรือเศรษฐีใจบุญ” พ่อจุ่มเล่า

“เวลาไปเจี๋ยงเขาขี่เกวียนขี่ข้างมารับ ไปทำงานขึ้นบ้านใหม่ ฉลองสระน้ำหมู่บ้านสารทไทย/เขมร ถ้าเป็นงานศพจะเจี๋ยงตั้งแต่สวดอภิธรรมจบจนถึงเช้า โทรทัศน์วิทยุไม่ต้องพูดถึง เพราะยังไม่มี สมัยก่อนคนดูเต็มศาลาจนศาลาหัก อย่างวัดกลาง ชูพันธ์ ฉายหนังชาวตำรุบจะเข้ คนหัวโตชนกัน แค่นี้ก็ตื่นตื่นแล้ว”

กระทั่งผ่านวันเวลาเข้าสู่วัยทำงาน ด้วยความที่เกิดในครอบครัวยากจน ทั้งยังเป็นพี่ชายคนโตในบรรดาพี่น้อง ๕ คน ภาระหนักในบ้านจึงตกแก่พ่อจุ่มอย่างปฏิเสธไม่ได้ วันไหนถ้าว่างเว้นจากงานเจี๋ยง พ่อจุ่มจะรับจ้างทำงานในหมู่บ้านอย่างแข็งขัน ทั้งเลี้ยงควาย ทำนา ปลูกพริก หรือกระทั่งไปรับจ้างขุดมันต์ด้อยถึงจังหวัดชลบุรี

“หนุ่มๆ ผมจนมาก มีเสื่อกับกางเกงชุดเดียว รุ่นผมรับจ้างเจี๋ยงทั้งคืนได้ ๕๐ บาท ไปถึงสุรินทร์ บุรีรัมย์ ชายแดนช่องจอม จอมพระโน้น เลี้ยงควายตัวหนึ่งก็ขายเอาเงินมาซื้อวิทยุให้พ่อ เพราะยุคนั้นทุกวันอังคารจะมีการกระจายเสียงเจี๋ยงมาจากฝั่งกัมพูชา ส่วนวันจันทร์เป็นการเล่นอาโย”

เส้นทางชีวิตของพ่อจุ่มด้านเจี๋ยงจับเปย ช่วงที่กำลังได้รับความนิยม ท่านเคยถูกเชิญให้ไปเจี๋ยงที่ประเทศกัมพูชาบ่อยครั้ง โดยเฉพาะช่วงเทศกาลสงกรานต์ของทุกปี งานเจี๋ยงในประเทศไทยแถบพื้นที่อีสานใต้จะมีติดต่อกันทุกวันตลอดเดือนเมษายน ซึ่งนั่นหมายถึงรายได้สำหรับใช้จ่ายส่วนตัวและครอบครัว อีกส่วนหนึ่งเก็บออมสำหรับทำบุญ

“ผมเคยไปเจี๋ยงที่ศูนย์วัฒนธรรมกัมพูชา มีแต่นักศึกษามาดูทั้งนั้น เขาว่าเจี๋ยงคนไทยทำไม่เก่งอย่างนี้ กัมพูชาก็มีเจี๋ยงจับเปยครับ แต่ภาษาต่างจากเรา ถ้าผมเจี๋ยงภาษาเขมรแท้ คนไทยที่นั่นจะฟังไม่รู้เรื่อง ต้องเจี๋ยงภาษาถิ่น อย่างเขมรถิ่นสุรินทร์หรือศรีสะเกษ แต่คนกัมพูชาเขาฟังรู้ทั้งเขมรถิ่นเขมรแท้

“ผมจะไม่เจี๋ยงเรื่องการเมือง หรือเจี๋ยงว่าคนนั้นดีคนนั้นไม่ดี มันไม่สมควร เวลาผมไปเจี๋ยงที่ไหน ไม่เคยมีใครลู่หนึ เพราะฟังแล้วติด เขาว่าเรื่องราวเหมือนชีวิตของเขา บางเรื่องมีแต่บทโศก ฟังแล้วร้องไห้ก็มี บางทีผมเกือบเจี๋ยงไม่ได้ เพราะน้ำตามันจะไหล ถ้าคนดูถูกใจเขา ตบรางวัลให้หลายพันบาทนะครับ”

นอกจากนี้ พ่อจุ่มยังเล่าให้ฟังอีกว่า เมื่อนานมาแล้วตนเคยมีโอกาสเจี๋ยงถวายพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลปัจจุบัน อย่างไม่เป็นทางการที่วัดลำภู เมื่อครั้งพระองค์เสด็จพระราชดำเนินตรวจเยี่ยมราษฎรจังหวัดศรีสะเกษ และอีกครั้งหนึ่งเจี๋ยงถวายพระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าศรีรัศมิ์ พระวรชายาฯ ที่จังหวัดศรีสะเกษเช่นเดียวกัน

ทุกวันนี้ พ่อจุ่มอาศัยอยู่กับภรรยาคู่ชีวิตที่อยู่กินมานานเกือบ ๔๐ ปี คือยายไสว แสงจันทร์ ที่บ้านศรีสะอาด จังหวัดศรีสะเกษ ถึงร่างกายจะทรุดโทรมด้วยเคยประสบอุบัติเหตุจากรถจักรยานยนต์ร่วม ๒๐ ครั้ง และไม่นับรวมหลายโรคที่รุมเร้า แต่ท่านก็ยังรับจ้างเจี๋ยงเพื่อหารายได้เลี้ยงชีพอย่างที่เคยทำมาตลอดชีวิต

แม้จะมีลูกชายหญิงถึง ๓ คน แต่ทุกคนต่างแยกย้ายไปทำงานและมีครอบครัวเป็นของตนเอง ทั้งยังไม่มีคนหนึ่งคนได้รับมรดกความรู้และเจตนากรรมณื่อด้านดนตรีจากผู้เป็นพ่อ

และเป็นที่น่าเสียดายยิ่ง เมื่อทราบว่านักเจริ่งจับเปยหนึ่งเดียวในเมืองไทยผู้นี้ขาดการเหลียวแลจากส่วนราชการที่เกี่ยวข้องอย่างที่ควรจะเป็น เพราะเว็บไซต์สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดศรีสะเกษ ยังไม่ปรากฏกระทู้ชื่อหรือข้อมูลของนักเจริ่งจับเปยผู้นี้

พ่อจุมกล่าวปิดท้ายเรื่องผู้สืบทอดวิชาเจริ่งจับเปยต่อจากตน ว่า

“ตัวผมไม่มีลูกศิษย์ มีคนมาเรียนไม่ถึง ๒ วันก็หนีกลับหมด บางคนเจริ่งได้แต่ตีตีพินไม่เป็น บางคนตีตีพินเป็นแต่เจริ่งไม่ได้

“อย่างโรงเรียนศรีสะเกษอาศรมวิทยาคมให้ผมไปสอน สอนได้หนึ่งเดือนเขาก็ให้หยุด เงินเดือนผมไม่ต้องการหรอก แต่อยากเห็นลูกหลานรู้ภาษาบ้านตัวเอง หรือเจริ่งได้เท่านั้น เขาว่าเขาไม่มีเวลา นักเรียนต้องเรียนโปงลาง/ร้องเพลง ทุกวันนี้จึงไม่มีผู้สืบทอด

“ถ้าผมตาย เจริ่งจับเปยคงหมดจากประเทศนี้”

แม้เป็นคำกล่าวสั้น ๆ แต่ฟังแล้วสะเทือนใจ

โหมโรงสะท้อนสังคมดนตรีไทย

ในปัจจุบันมักจะมีคำพูดที่ได้ยินกันบ่อยๆว่าพวกเป็พาทย์สมัยนี้ชอบทะเลาะกันตามงานวัดบรรเลงทับเพลงกัน ชกต่อยกัน บ้านเป็พาทย์บางวงเป็นคู่อริกันถึงขั้นไปบรรเลงงานเดียวกันนั้ยังจะเล่นไม่จบเพลงก็จะชกต่อยกัน ต่างจากในอดีตที่ถึงแม้ครูแต่ละท่านประชันกันแต่ก็เป็นเพื่อนกันเมื่อจบงานประชันก็จะไปดื่มเหล้าสนุกสนานเฮฮาด้วยกัน จะไม่มีการทะเลาะเบาะแว้งกันเหมือนในสมัยนี้ ทำให้นักดนตรีสมัยใหม่ถูกวิพากษ์วิจารณ์ในทางไม่ค่อยจะสู้ดีนัก กลายเป็นภาพลักษณ์ของนักดนตรีอันธพาล แต่จากตัวอย่างภาพยนตร์เรื่องโหมโรงในช่วงที่ฉากหนึ่งนำเสนอเรื่องราวของพี่ชายนายศรถูกนักดนตรีคู่อริฆ่าตายเนื่องจากมีความเคียดแค้นที่ตนพ่ายแพ้ในการประชันดนตรีครุสินธุ์เป็นพ่อของนายศรจึงห้ามนายศรเล่นดนตรีอย่างเด็ดขาด เพราะกลัวว่าลูกของตนจะถูกฆ่าตายอีกคน จะเห็นได้ว่าการทะเลาะเบาะแว้งกันในสังคมดนตรีไทยได้มีมาแต่อดีตแล้ว การทะเลาะชกต่อยกันของนักดนตรีและศิลปินในงานก็ถือเป็นเพียงเรื่องเล็กๆ ปรกติธรรมดาเท่านั้น และอีกช่วงหนึ่งของภาพยนตร์โหมโรงในตอนนี้นายศรเดี่ยวระนาดเอกเพลงเชิดนอก แต่จู่ๆ ก็ปรากฏเพลงเดียวกันแทรกขึ้นกลางเพลงโดยฝีมือของขุนอิน เหตุการณ์นี้เองเป็นการแสดงให้เห็นว่าการเล่นทับเพลงถือเป็นจุดเริ่มต้นของการปะทะกันระหว่างนักดนตรีที่มีมาแต่อดีตแล้วเช่นกัน ในปัจจุบันที่เราเห็นเป็นแค่การตีทับเพลง ยังไม่ถึงกับตีแทรกกลางเพลงเหมือนในโหมโรง ปรากฏการณ์และเหตุการณ์ต่างๆ เหล่านี้ล้วนชี้ให้เห็นว่าในอดีตมีการปะทะกันทางดนตรีระหว่างนักดนตรีและศิลปินที่รุนแรงกว่าในปัจจุบัน ถ้ามองตามสมัยของครูดนตรีตั้งแต่ครูครุในภาพยนตร์เรื่องโหมโรงมาถึงปัจจุบันอาจมีบางช่วงที่การปะทะเบาบางลง แต่เมื่อเริ่มมีการปะทะกันรุนแรงขึ้นก็ชี้ให้เห็นความเข้มข้นของการประชันที่มีมากขึ้น เกิดนักดนตรีรุ่นใหม่ทีจริงจ้งกับดนตรีมากขึ้น จึงไม่ใช่เรื่องแปลกใหม่ทีมีนักดนตรีในปัจจุบันจะมีการวิวาทกันบ้างเนื่องจากนักดนตรีไทยและบริบททางวัฒนธรรมของดนตรีไทยก็เปรียบเสมือนสังเวียนของการต่อสู้ ปะทะ ประชันที่สืบเนื่องมาจากอดีต

โหมโรงกับการเมือง

ภาพยนตร์เรื่องโหมโรงพยายามถ่ายทอดให้เห็นถึงการคุกคามดนตรีไทยจากผู้นำประเทศในยุคสมัยหนึ่งซึ่งมีการกำหนดกฎระเบียบกติกามากมายที่บีบบังคับผู้เล่นดนตรีไทยให้ห้ามปฏิบัติและจะต้องปฏิบัติตามอย่างข้ดขิ้นไม่ได้เครื่องดนตรีบางชนิดถูกห้ามเล่น บทลิกต้องถูกตรวจสอบและจะต้องได้รับอนุญาตจึงจะสามารถเล่นได้ พร้อมกันนั้นได้รับวัฒนธรรมต่างประเทศเข้ามาสู่สังคมไทยและสนับสนุนดนตรีตะวันตกมากกว่าดนตรีไทย จึงเป็นสาเหตุให้ดนตรีไทยถูกกลืนหายไปจากสังคมไทย ด้วยการกระทำดังกล่าวผู้นำจึงตกเป็นจำเลยที่ทำให้ดนตรีไทยซบเซา จึงเกิดคำถามว่าทำไมเลิกก็ถูกคุกคามเหมือนดนตรีไทยแต่ยังได้รับความนิยมมาจนถึงปัจจุบัน ถ้าในขณะนั้นไม่มีการบีบบังคับจากผู้นำดนตรีไทยยังจะได้รับความนิยมมาจนถึงปัจจุบันจริงหรือ อันที่จริงแล้วดนตรีไทยเองที่ไม่ได้เดินตามสังคม เมื่อเปรียบเทียบกับลิเก

เนื่องมาจากลิกสามารถสนองตอบสังคมได้และเดินตามกระแสสังคมได้มากกว่าจึงสร้างค่านิยมให้แก่ผู้คนได้ถึงปัจจุบัน ดนตรีไทยไม่สามารถสื่ออารมณ์ได้เท่ากับดนตรีตะวันตก ในขณะที่ดนตรีตะวันตกแพร่ไปทั่วโลก ดังนั้นเรื่องดนตรีไทยซบเซาจึงไม่เกี่ยวกับผู้นำ โหมโรงพยายามยื่นความผิดให้ผู้นำ พยายามแสดงมุมของนักดนตรีที่ถูกคุกคาม แต่ถ้ามองในด้านผู้นำนั้น ผู้นำมีความจำเป็นต้องทำให้ประเทศมีความเป็นอารยะ เพื่อให้พ้นจากการถูกคุกคามจากต่างประเทศ ฉะนั้นเราอาจต้องเสียประโยชน์ในบางเรื่องแต่ได้ประโยชน์ในเรื่องที่สำคัญกว่า แต่เรื่องดนตรีนั้นถึงไม่มีการบีบบังคับของผู้นำดนตรีไทยก็จะตายจากสังคมไทยแน่นอน ทุกสิ่งอย่างถ้าไม่สามารถสนองตอบต่อสังคมได้แล้วก็ยอมตายไปจากสังคมนั้นๆ ผู้นำจึงกลายเป็นแพะรับบาปในเรื่องนี้

การปรับตัวกับของดนตรีไทยกับวัฒนธรรมใหม่

ในภาพยนตร์เรื่องโหมโรงจะมีฉากหนึ่งที่ลูกชายครูศรซื้อเปียโนมาที่บ้านฉากดังกล่าวเสนอภาพครูศรที่ถึงแม้จะเป็นนักดนตรีไทยที่มีความลึกซึ้งและความสามารถอย่างมาก ท่านก็ยังเล่นระนาดเอกพร้อมกับลูกชายของท่าน ซึ่งแสดงให้เห็นว่าครูศรสามารถปรับตัวให้เข้ากับสิ่งใหม่ๆ ทั้งๆที่สมัยนั้นมีเรื่องขนบธรรมเนียมที่เข้มข้นกว่าสมัยนี้ แต่เมื่อกลับมามองสังคมดนตรีไทย ในการแสดงดนตรีไทยก็ยังเล่นเพลงเดิม สีบท บุหลัน เชิดจีน ยังไม่มีการพัฒนารูปแบบการแสดงให้เป็นเพลงสำหรับฟัง สิ่งใหม่ที่สุดของดนตรีไทยคือวงดนตรีร่วมสมัยซึ่งถือกำเนิดขึ้นมาเป็นเวลาหลายปีแล้ว เพลงที่เล่นก็ยังเป็นเพลงเกี่ยวข้าว ค้างคาวกินกล้วย แล้วคนทั่วไปก็ไม่ได้ฟังเพลงประเภทนี้ เราจึงเห็นวงร่วมสมัยบรรเลงอยู่แค่ในงานสัมมนาหรือวันสำคัญของไทยเท่านั้น ยังไม่มีการฟังแบบสนองตอบอารมณ์ของผู้ฟัง การเป็นวงร่วมสมัยไม่ได้เป็นจุดสุดยอดของดนตรีไทย เพราะยังต้องเรียกร้องให้คนมาฟังไม่ต่างจากดนตรีไทยเดิม ดังนั้นเราควรรหาดนตรีไทยที่ก้าวต่อไปจากวงร่วมสมัย ไม่เช่นนั้นมันก็จะตายไปจากสังคมเหมือนดนตรีไทยเดิม

เรียนดนตรี มีคุณที่ข้อไหน?

นางสาวอัมพาพัฒนา ทุนอินทร์

สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเอเชีย มหาวิทยาลัยมหิดล

“ครูรำไทยลูกอี้อ! หลัง สพฐ.ร่างหลักสูตรใหม่ ถอดวิชานาฏศิลป์ออก”

“วิจารณ์ยับ! สพฐ.ถอดวิชานาฏศิลป์จากวิชาพื้นฐาน”

“สพฐ. ถอดนาฏศิลป์จากวิชาพื้นฐานหลักสูตรใหม่ ครู-ดารา แห่ค้าน”

“ศิลปินรวมพลังบอกต้งๆ เรียนนาฏศิลป์ไม่ได้ทำให้โง่!”

พาดหัวข่าวเหล่านี้ทุกทำนองอาจเคยผ่านตามาบ้างไม่มากก็น้อย หากจะกล่าวถึงข่าวเด่นประเด็นร้อนที่เป็นกระแสอยู่ในวงการดนตรีนาฏศิลป์ไทยช่วงนี้ เห็นจะไม่พ้นเรื่องข่าวการถอดวิชานาฏศิลป์ออกจากหลักสูตรการจัดการเรียนการสอนภาคบังคับของ สพฐ.(สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐาน) ที่กลายเป็นเรื่อง Talk of the Town และถูกตอบโต้จากบรรดาศิลปินนาฏศิลป์และคนในวงการอย่างเผ็ดร้อน แม้ในภายหลังได้รับการแก้ไขความเข้าใจให้ตรงกันจาก สพฐ. ว่าไม่ได้มีการถอดออกแต่อย่างใด เพียงแต่นำไปจัดหมวดหมู่วิชาใหม่เท่านั้น² อีกทั้งยังเป็นร่างหลักสูตรที่ยังไม่เสร็จสมบูรณ์ แต่อย่างไรก็ตามมีแนวโน้มว่าวิชานาฏศิลป์ในระดับชั้นมัธยมจะคงไว้เพียงในฐานะวิชาเลือก อาจกล่าวได้ว่าเป็นการลดบทบาทของวิชานาฏศิลป์ลงซึ่งจะส่งผลกระทบต่อหน่วยงานที่ผลิตบัณฑิตเอกนาฏศิลป์ไทยทั่วประเทศอย่างไม่สามารถหลีกเลี่ยงได้

เนื้อหาข่าวทั้งหมดคงจะมีเพียงเท่านี้ หากแต่สิ่งที่น่าสนใจที่ข้าพเจ้าพบในเหตุการณ์ที่เกี่ยวข้องกับข่าวนี้นั้น คือปรากฏการณ์การแสดงความคิดเห็นผ่านสื่อออนไลน์ เป็นวงกว้างฝ่ายแรกที่จะกล่าวถึงคือฝ่ายที่ออกมาคัดค้านการถอดหรือลดวิชานาฏศิลป์ ซึ่งก็คือเหล่าบุคลากรในวงการนาฏศิลป์และดนตรี และผู้มีใจรักทั้งหลาย ดังจะเห็นได้จากสื่อต่างๆตามพาดหัวข่าวข้างต้น รวมถึงการแสดงความคิดเห็นในหน้ากระดานข่าวรวมใน Facebook ของข้าพเจ้าเองที่เขียนโดยเหล่าเพื่อนรุ่นพี่รุ่นน้อง รวมไปถึงวาทะเด็ดจากเหล่าดารานักแสดงศิษย์เก่าร่วมสถาบันเดียวกัน คำว่าหลงลืมรากเหง้า และสมบัติของชาติ กระจายไปทั่วหน้ากระดานข่าวสังคมออนไลน์ แสดงให้เห็นถึงความอัดอั้น ความโกรธซึ่ง และความหวั่นไหวจากบทบาทหน้าที่ที่ถูกสั่นคลอน ความรู้สึกนี้ไม่ได้รู้สึกได้เพียงแต่ในใจคนนาฏศิลป์เท่านั้น แต่ยังรวมไปถึงคนดนตรีไทยที่นับว่าเป็นสาขาพี่น้องที่อยู่คู่เคียงกันตลอดมา ด้วยหวั่นอยู่ลึกๆว่าหากเป็นเช่นนี้ต่อไปอาจถึงคราวของวิชาดนตรีไทยเข้าสักวันหนึ่งในไม่ช้า

หากจะมีเพียงแต่ความเคลื่อนไหวจากฝั่งคนนาฏศิลป์ดนตรีผู้คัดค้านก็คงจะไม่ใช่เรื่องแปลกใหม่อะไร แต่ฝั่งที่น่าสนใจคือฝ่ายที่สนับสนุนให้มีการถอดวิชานาฏศิลป์ออกจากวิชาบังคับ ดังจะเห็นได้จากกระทู้หนึ่งในกระดานสนทนาออนไลน์ ในเว็บไซต์พันทิปดอทคอม³ ซึ่งเป็นเว็บสนทนาที่ใหญ่และมีอิทธิพลมากที่สุดแห่งหนึ่งของไทย ได้มีการถกเถียงในประเด็นนี้อย่างออกรสมากกว่าหนึ่งร้อยความเห็น ในหัวข้อ “ยกเลิกวิชานาฏศิลป์ พัฒนา/ทำลาย?”⁴ พบว่ามีผู้ให้

ความเห็นสนับสนุนการถอดหรือลดวิชานาฏศิลป์ลงมีจำนวนมากกว่าที่คาดคิด รวมทั้งทรศนะจากบรรดาคณรัจกัในวงการอื่นๆ ได้วิพากษ์กระบวนการจัดการเรียนการสอนที่เน้นการท่องเที่ยวมากกว่าความเข้าใจ และตั้งคำถามขึ้นเกี่ยวกับการเรียนนาฏศิลป์และดนตรีไทยว่ามีความจำเป็นมากน้อยเพียงใด ในชีวิตปัจจุบันของคนทั่วไปที่แทบไม่พบความเชื่อมโยงกับศาสตร์เหล่านี้

“บังคับไปคนที่ไม่ชอบก็ไม่ได้ไปเผยแพร่หรอก เพราะคนนั้นไม่ได้รับในศาสตร์แขนงนี้ ไปส่งเสริมคนที่ชอบที่รักอย่างจริงจังดีกว่า คนพวกนี้จะได้นำไปเผยแพร่อย่างถูกต้องด้วย⁵”

“เห็นด้วยสุดๆ ใครอยากเรียนก็ไปเรียนทางนี้เฉพาะ ตอนเด็กเรียนทั้งโซน ดนตรีไทย นาฏศิลป์ ปวดตับมากเลยว่าเรียนไปเพื่ออะไร เรียนแล้วไม่รู้สู้รักมากขึ้น ไม่ได้เอามาใช้ในชีวิตประจำวัน ไม่ได้เอามาทำมาหากินเลย ทรมาณมาก โดนถีบเหลี่ยม หักมือ รำสารพัด วิชาพื้นฐานชื่อก็บอกอยู่อะไรที่เป็นพื้นฐานที่ต้องใช้ต่อยอดในการศึกษา เช่นภาษาไทย คณิต อังกฤษ แต่นาฏศิลป์นี่เอาไว้ทำอะไรครับ⁶”

“ลองตัดคำว่า มรดกชาติ กับ วัฒนธรรม ออกไปสิครับ แล้วดูว่า มารำๆมันมีประโยชน์จริงตามที่ชาวเขียนมายืดยาวหรือเปล่า รากเหง้าวัฒนธรรมประจำชาติ สอนให้เป็นคนละเอียดอ่อนจริงหรือ เราๆที่เรียนกันมาหรืออะไรพวกนี้อยู่ในตัวจากการรำหรือเปล่าสะท้อนถึงความรุ่งเรืองของอารยธรรมไทยในอดีต แบบนี้ควรเรียนประวัติศาสตร์มากกว่ามาบังคับตัดแขนรำหรือเปล่า ถ้าจะพูดถึงวัฒนธรรม ประเทศไทยมีอีกเยอะครับไม่ว่าจะเป็นภาพวาด งานปับสถาปัตยกรรม ผ้าทอ อาหาร ดนตรี พวกนี้ก็ไทยดูใช้จริงได้ ประกอบอาชีพได้มากกว่าการรำ ทำไม่ถึงบังคับให้แต่งกลอนกับรำ ที่สมัยนี้แทบไม่มีใครสนใจเพียงเพราะมันเคยรุ่งเรืองมา จุดมุ่งหมายถ้าจะส่งเสริมอนุรักษ์ก็ควรตัดไปเป็นวิชาประวัติศาสตร์ หรือเรียนวัฒนธรรมเฉพาะก็ได้ ใครชอบรำจริงจังไปเรียนในชั้นสูงกันเอง⁷”

“วิชาพวกนาฏศิลป์ ถ้าเราเข้าใจถึงแก่นจริงๆ ผมว่าเป็นวิชาที่ช่วยให้ผ่อนคลาย ทำให้เรามีสมาธิมากขึ้น สิ่งเหล่านี้ ก็ส่งผลทำให้การเรียนวิชาอื่นดีขึ้นได้เช่นกัน ถ้ามว่าแล้วศิลปวัฒนธรรมของชาติจะถูกทิ้งหายไปเฉยๆหรือ ? แล้วยิ่งจะเปิด AEC แล้วจะเอาอะไรไปนำเสนอเขา ? ทุกวันนี้เด็กไทย แยกออกไหม ว่าการแสดงนี่คืออะไร ? แล้วคำถามที่ว่า วิชานาฏศิลป์เรียนไปทำอะไร ผมถามกลับนะแล้วเนื้อหาทุกวิชาที่คุณเรียน ในชีวิตจริงคุณได้ใช้หมดทุกวิชาหรือเปล่า ? ทุกวันนี้ศิลปวัฒนธรรมไทยเราก็กเริ่มที่จะสูญหายเรื่อยๆ หรือว่าจะปล่อย

ให้เป็นเพียงความทรงจำ ประวัติศาสตร์ที่มีอยู่แค่ในตำรา สิบ ยี่สิบปีผ่านไป พอมีคนมีศึกษา ก็เห็นว่า อ้าวสิ่งนี้เคยมีด้วยหรือ สุดท้ายก็ต้องไปหาคนที่มีความรู้ เอามารื้อฟื้นกันใหม่ มันไม่คุ้มค่าหรอกครับ สุดท้ายหลังจากผ่านพ้นช่วงมัธยมไป ก็อยู่ที่เราเองจะเลือกว่าอยากเรียนคณะไหน สาขาอะไร ทุกคนก็ย่อมมีความชอบในตัว ไม่มีใครจะไปทุกด้านหรอกครับ ผมก็เป็นแค่อีกเสียงหนึ่งเท่านั้นเอง ก็อยู่ที่คนจะพิจารณาแล้วกันนะครับ ว่าควรหรือไม่ควรยกเลิก⁸”

การปะทะสังสรรค์และวิพากษ์วิจารณ์จากคนทั้งวงนอกและวงใน ผ่านเวทีในโลกออนไลน์โดยการปกปิดตัวตน ได้ทำหน้าที่เปิดเผยมุมมองและความคิดเห็นที่ตรงกันหรือแตกต่างอย่างตรงไปตรงมา ต่างจากโลกแห่งความจริงที่คนทั่วไปทั้งคนนอกวงการหรือแม้แต่คนในวงการด้วยกันเองแทบไม่อาจหาญกล้าไปวิพากษ์วิจารณ์สิ่งที่เรียกว่าศิลปวัฒนธรรมชั้นสูงของไทยเช่นดนตรีและนาฏศิลป์ในเชิงลบออกมาอย่างเต็มปากได้ ส่วนหนึ่งอาจเป็นเพราะประเด็นนี้เกี่ยวข้องกับการจัดการศึกษาขั้นพื้นฐานที่เป็นสิ่งที่เกี่ยวข้องกับชีวิตของคนทั่วไป จึงทำให้เกิดการวิเคราะห์วิจารณ์และแสดงความคิดเห็นจากประชาชนที่มาจากหลากหลายสาขาคำถามมากมายที่ถูกตั้งจากคนนอกถึงคนใน สิ่งที่คนในสะท้อนออกไปหาคนนอก และแม้แต่การแลกเปลี่ยนความเห็นระหว่างคนนอกด้วยกันเอง หรือคนในด้วยกันเอง ผ่านช่องทางเล็กๆแต่มีอำนาจยิ่งที่เรียกว่าโลกออนไลน์ ทำให้สิ่งที่ข้าพเจ้าสังเกตเห็นจากปรากฏการณ์ครั้งนี้มีความน่าสนใจและไม่อาจมองข้ามไปได้

ในวงการดนตรีและนาฏศิลป์ไทยนั้น เป็นที่ทราบกันดีว่าหากจะกล่าวถึงเรื่องการวิจารณ์แล้ว พื้นที่และเสรีภาพในการวิพากษ์วิจารณ์ เป็นเรื่องของคนในวงการที่มีความรู้ความเข้าใจในศิลปะแขนงนี้โดยเฉพาะ เนื่องจากกระยะห่างที่กว้างขึ้นทุกทีระหว่างวัฒนธรรมที่อนุรักษ์ไว้กับวัฒนธรรมปัจจุบันสมัย ทำให้ไม่สามารถสร้างกลุ่มผู้ชมผู้ฟังรุ่นใหม่ที่มีความรู้ความเข้าใจในตัวศิลปะโบราณนี้อย่างแพร่หลายได้ คงเหลือแต่เป็นการเล่นกันเองชมกันเองเฉพาะกลุ่มเท่านั้น คำกล่าวที่ว่า “ไม่รู้จริงอย่าวิจารณ์” ยังเป็นข้อพึงสังวรในการตัดสินคุณค่าของงานศิลปะแขนงนี้จวบจนปัจจุบัน และยังเป็นสิทธิอันสามารถกระทำได้เฉพาะผู้ที่อยู่ในระดับสูงกว่าในวัยวุฒิ และ/หรือมีคุณวุฒิเป็นที่ยอมรับในวงการเท่านั้น สืบเนื่องมาจากวัฒนธรรมมุขปาฐะของดนตรีนาฏศิลป์ที่ให้ความสำคัญเป็นอย่างยิ่งกับการเคารพเชื่อฟังครูอาจารย์และผู้อาวุโส เน้นสร้างนักปฏิบัติที่สมบูรณ์แบบตามทักษะภูมิปัญญาที่สั่งสมต่อกันมามากกว่าจะเน้นการตั้งคำถามหรือแสดงความคิดเห็นที่แตกต่าง รูปแบบการวิจารณ์ของดนตรีและนาฏศิลป์ไทยจึงเป็นไปในรูปแบบของการวิจารณ์จากที่สูงลงต่ำ จากครูสู่ศิษย์ จากผู้ใหญ่สู่ผู้น้อย และแสดงความคิดเห็นกันเฉพาะในวงสนทนาและเฉพาะคนวงในเท่านั้น พื้นที่การแสดงความคิดเห็นวิพากษ์วิจารณ์ศาสตร์ดนตรีและนาฏศิลป์เปรียบเสมือนพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ที่น้อยคนนักจะกล้าเหยียบย่างเข้าไปและพยายามหลีกเลี่ยงไม่แตะต้อง เพราะเกรงในคำว่า “ไม่รู้จริง” และเกรงในความอาวุโส “ไม่รู้จักที่ต่ำที่สูง” ดังนั้น ปรากฏการณ์การออกมาแสดงความคิดเห็นของคน “นอก” ที่ออกมาตั้ง

คำถามต่อวัฒนธรรมอัน “ศักดิ์สิทธิ์และดีงาม” และเป็น “รากเหง้าของชนชาวไทย” จึงเป็นสิ่งแปลกใหม่เล็กๆ ที่สั่นคลอนในสิ่งที่เคยดำรงอยู่ตลอดมา

ดังที่กล่าวไปแล้วว่าเนื่องจากเป็นประเด็นเกี่ยวกับการจัดการศึกษาขั้นพื้นฐาน จึงไม่ได้ อยู่แต่ในขอบเขตของคนในวงการนาฏศิลป์ดนตรีที่มีความเชี่ยวชาญและเป็นผู้สอนที่ “รู้จริง” ใน ศาสตร์ของตนเองเป็นอย่างดีเท่านั้น หากแต่ยังมีคนนอกวงการซึ่งเป็นผู้ที่กำลังศึกษา และผ่าน การศึกษาในวิชานาฏศิลป์ที่เป็นผู้ “รู้จริง” เป็นอย่างดีว่าเกิดการเรียนการสอนอะไรในชั้นเรียน บ้าง เกิดคำถามขึ้นมาว่า “เรียนนาฏศิลป์/ดนตรีมีคุณที่ข้อไหน?” ในขณะที่บางส่วนยังมองไม่ เห็นความจำเป็นในการบังคับให้ผู้เรียนทุกคนเรียนในวิชาที่ไม่ชอบ ไม่สนใจ และคิดว่าไม่ได้ ประโยชน์ การออกมาวิพากษ์วิจารณ์การจัดการเรียนการสอนนี้แม้จะกระทบกับความเชื่อของ อีกฝ่ายที่ถูกหล่อหลอมและยึดมั่นมาโดยตลอดว่าเป็นศิลปะที่ดีงามและมีคุณค่า สร้างความ สะเทือนใจ ท้อแท้และเสียกำลังใจในกลุ่มผู้สอนและผู้อนุรักษ์ไม่มากนักน้อย แต่หากมองอีกด้าน ข้าพเจ้ามองเห็นกระจกเงาบานเล็กๆ ที่กำลังสะท้อนให้เราเห็นและตระหนักถึงทั้งสิ่งที่เราเป็นอยู่ ทั้งมุมมองจากโลกภายนอกวงการ ทั้งความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นจากการก้าวเข้ามาของคน “นอก” วงการในพื้นที่แลกเปลี่ยนความคิดเห็นออนไลน์ ที่กำลังสั่นคลอนกำแพงของพื้นที่ ศักดิ์สิทธิ์แห่งการวิพากษ์วิจารณ์ศาสตร์แห่งดนตรีและนาฏศิลป์ไทยที่ไม่มีใครกล้าแตะต้อง โดยเฉพาะความคิดเห็นจากกลุ่มคนบางส่วนที่เป็นผลผลิตจากการสอนของเราเอง ที่กลับมองไม่ เห็นความจำเป็นว่าดนตรีและนาฏศิลป์จะช่วยในการเรียนรู้ของเด็กได้อย่างไร และมีความ ประโยชน์อะไรต่อชีวิต ทำให้เราผู้สอนและคนในวงการทั้งหลายควรต้องทำใจให้เย็นๆ เปิดใจให้ กว้างๆ พร้อมทั้งกลับมาตั้งคำถามกับตนเองและพิจารณาตนเองดีๆ อีกครั้ง ว่าเรากำลังเดินมา ถูกทางแล้วหรือไม่? สิ่ง que เด็กไทยทุกคนควรจะได้เรียนรู้เพื่อติดตัวไปใช้ในอนาคตจากวิชาดนตรี และนาฏศิลป์ไทยคืออะไร? เราต้องการสร้างผู้สร้างหรือผู้เสพ? ที่ผ่านมาจนถึง ณ ปัจจุบันนี้ เรา กำลังสอนอะไรให้กับเด็กกันแน่? และจะมีทางแก้ไขและปรับปรุงอย่างไรได้บ้าง นอกเหนือจาก การกล่าวโทษความเปลี่ยนแปลงของสังคมโลก วัฒนธรรมตะวันตก ประชาชนที่หลงลืมรากเหง้า และระบบการศึกษาที่ไร้ประสิทธิภาพ แล้วรวันให้ศาสตร์แขนงนี้ถูกถอดออกจากระบบการ เรียนขึ้นจริง ๆ โดยที่ไม่พยายามลุกขึ้นมาเปลี่ยนแปลงหรือปรับปรุงใดๆ

สุดท้ายนี้ ข้าพเจ้าขอเปรียบเทียบปรากฏการณ์ทั้งหมดที่ได้เล่ามานี้ อาจไม่ต่างกันนัก กับฉากหนึ่งที่หวนระลึกถึงในวรรณคดีที่เคยเรียนมาแต่สมัยยังเยาว์ ถึงคำถามของสาม พราหมณ์หนุ่มที่เคยเฝ้าถามพระอภัยมณีอย่างขงใจในวิชาปีเอาไว้เป็นกลอนว่า

“..ดนตรีมีคุณที่ข้อไหน
 ถ้าใช้ได้แต่ข้างเที่ยวเกี้ยวผู้หญิง
 ยังสงสัยในจิตต์คิดประวิง
 จงแจ้งจริงให้กระจ่างสว่างใจ ๙”⁹

ในวันนี้ สิ่งที่คุณในที่เปรียบเสมือนพระอภัยฯ ต้องแจ้งออกมาให้ประชาชนคนธรรมดาที่ เป็นคนนอกได้กระจ่างสว่างใจ คงจะต้องมีเหตุและผลที่มากกว่าคำตอบแต่เพียงว่า “อันดนตรีมี

คุณทุกอย่างไป ย่อมใช้ได้ตั้งจินตาค่าบุรินทร์..” แล้วก็ทำการบรรเลงดนตรีกล่อมพราหมณ์นอนดังเช่นในนิทานที่ผ่านมาในอดีต เพราะถึงจะบรรเลงยาวนานเท่าใดก็อาจไม่จับเข้าไปถึงใจคนรุ่นใหม่ได้ ด้วยช่องว่างทางวัฒนธรรมและการขาดความรู้ความเข้าใจ เผลอๆ เหล่าพราหมณ์น้อยทั้งหลายจะพากันเดินหนีไปฟังเพลงป๊อปแดนซ์คัฟเวอร์¹⁰ เสียหมด และหากยังไม่เปิดใจให้กว้าง และยังคงยืนยันในคำตอบแบบทฤษฎีกำกับหุ่นดินเช่นนั้นเป็นคำตอบสุดท้าย ก็เท่ากับเป็นการยกดนตรีนาฏศิลป์ไทยกลับขึ้นไปวางบนหิ้งแถมปิดประตูลงกลอนอยู่แต่บนหอคอย ที่นานๆ ครั้งจะเอาออกมาปัดฝุ่นเสียที แล้วเก็บไว้ที่เดิมนับถอยหลังรอคอยให้ถึงวันที่ถูกลืมไปตลอดกาล

เชิงอรรถ

¹ “ศิลปินรวมพลังบอกดัง ๆ เรียนนาฏศิลป์ไม่ได้ทำให้โง่!”. 16 ตุลาคม

2556. (ออนไลน์). มติชน แหล่งที่มา :

<http://www.thairath.co.th/content/edu/376436>.

² “จาดูรนต์” ออกโรงแจงหลักสูตรใหม่ “นาฏศิลป์” ไม่ถูกตัดทิ้ง”. 15 ตุลาคม

2556. (ออนไลน์). ASTVผู้จัดการออนไลน์ แหล่งที่มา

<http://www.manager.co.th/qol/viewnews.aspx?NewsID=9560000129470>

³ พันทิป.คอม (Pantip.com หรือนิยมเรียกย่อว่า พันทิป) เป็นเว็บไซต์ไทยที่ให้บริการเว็บบอร์ด ที่มีชื่อเสียงและเป็นที่ยอมรับแห่งหนึ่ง มีห้องสนทนาครอบคลุมแทบทุกหัวข้อที่ตั้งแต่เรื่อง คอมพิวเตอร์ เทคโนโลยี อิเล็กทรอนิกส์ วิทยาศาสตร์ การเมือง ความรู้ กีฬา บันเทิง (วิกิพีเดีย, 2556

<http://th.wikipedia.org/wiki/%E0%B8%9E%E0%B8%B1%E0%B8%99%E0%B8%97%E0%B8%B4%E0%B8%9B.%E0%B8%84%E0%B8%AD%E0%B8%A1>)

⁴ “ยกเลิกวิชานาฏศิลป์ พัฒนา/ทำลาย?” 14 ตุลาคม 2556 แหล่งที่มา:

http://pantip.com/topic/31106_516

^{5,6,7,8} เรื่องเดิม

⁹ ตอนหนึ่งจากวรรณคดีเรื่องพระอภัยมณี ประพันธ์โดยสุนทรภู่ (กรมศิลปากร. พระอภัยมณีคำกลอนของสุนทรภู่. สำนักพิมพ์บรรณาคาร. พิมพ์ครั้งที่ 14 พ.ศ. 2517)

¹⁰ คัฟเวอร์แดนซ์ (Cover Dance) คือการเต้นเลียนแบบศิลปิน เป็นที่นิยมในหมู่วัยรุ่น ปัจจุบันนิยมเต้นเลียนแบบศิลปินจากประเทศเกาหลีและญี่ปุ่น