โครงการวิจัย "ความสำนึกร่วมในพัฒนาการศิลปะและการวิจารณ์ของไทย: หมุดหมายที่สำคัญในช่วง พ.ศ. 2475-2550"

รายงานผลการวิจัย เล่ม 5

สาขาสังคีตศิลป์

(3 ม.ค. 2561 - 2 ม.ค. 2563)

ไอยเรศ บุญฤทธิ์

(ผู้วิจัยสาขาสังคีตศิลป์)

ได้รับการสนับสนุนจาก สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.)

รายงานผลการวิจัย

(3 มกราคม 2561 – 2 มกราคม 2563)

โครงการวิจัยเรื่อง "ความสำนึกร่วมในพัฒนาการศิลปะและการวิจารณ์ของไทย: หมุดหมายที่สำคัญในช่วง พ.ศ. 2475-2550"

สาขาสังคีตศิลป์

ไอยเรศ บุญฤทธิ์ (ผู้วิจัย)

---

1. พัฒนาการของสาขาสังคีตศิลป์และการวิจารณ์ในช่วง พ.ศ.2475 ถึง พ.ศ. 2500

เมื่อกล่าวถึงพัฒนาการทาง "ดนตรี" ในประเทศไทย ซึ่งมีนัยที่มีความสัมพันธ์กับพัฒนาการของรัฐชาติซึ่งยึดหมุดหมายในปี พ.ศ. 2475 เป็นสำคัญอันเนื่องด้วยเป็นหมุดหมายที่บ่งชี้ถึงการเปลี่ยนแปลงทางสังคมการเมืองการปกครองอย่างชัดเจน ดังนั้น การพิจารณาพัฒนาการทางดนตรี จึงจำเป็นต้องพิจารณาเรื่องราวที่ว่าด้วยเรื่องของ "ดนตรีชาติสยาม" ซึ่งถือว่าเป็นพัฒนาการก่อนที่จะปรับปรนดนตรีรูปแบบต่าง ๆ ในประเทศไทย ในที่นี้ อาจต้องพิจารณาถึงคำว่า ดนตรีไทยเดิม ซึ่งเป็นวัฒนธรรมดนตรีที่นับเป็นกระแสหลักของสังคมไทย ซึ่งมีพัฒนาการร่วมกันระหว่างวัฒนธรรมหลวงกับวัฒนธรรมราษฎร์ มีกระบวนการอุปถัมภ์ทั้งฝ่ายราชสำนัก ฝ่ายศาสนา และฝ่ายสามัญชน ได้ผ่านการหลอมรวมจนมีความเป็นลักษณะเฉพาะซึ่งอาจแสดงออกได้ทั้งในด้านเครื่องดนตรี วงดนตรี โครงสร้างทางทฤษฎีดนตรี รูปแบบของการแสดงออก บทเพลง การศึกษาหา ความรู้ การพัฒนาองค์ความรู้ สำนักความรู้ทางดนตรี ตลอดจนประเพณีพิธีกรรมที่เกี่ยวข้อง

ช่วงเวลาที่ผ่านมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ดนตรีไทยเดิมมีบทบาทหน้าที่สำคัญคือ

1. เป็นสื่อเสียงในพิธีกรรมต่างๆ ทั้งกิจการศาสนาและคติความเชื่อ
2. เป็นองค์ประกอบสำคัญของศิลปการแสดงนานาชนิด เช่น โขน ละคร ฟ้อนรำ
3. มีบทบาทในกิจกรรมด้านความบันเทิงในสังคมไทย
4. เป็นสื่อสัมพันธ์กับประเทศเพื่อนบ้าน เช่น ลาว เขมร เป็นต้น

การเข้ามาของกระแสความคิดแนวตะวันตกส่งผลให้ดนตรีไทยที่เคยมีบทบาทหลักแต่เฉพาะในพิธีกรรมเปลี่ยนรูปมาเป็นแบบดนตรีเพื่อการฟังในราวพ.ศ. 2400 และได้รับความนิยมเป็นอย่างมากในราชสำนัก ดังหลักฐานเกี่ยวกับการประชันปี่พาทย์ที่ได้รับความนิยมอย่างมากในหมู่ชนชั้นนำของสยามในช่วงรัชกาลที่ 4 และ 5 แสดงให้เห็นว่าดนตรีเพื่อการฟังพัฒนามาสู่จุดสูงสุดในยุคนั้น โดยเฉพาะการประดิษฐ์เพลงประเภท “เพลงเถา” แสดงให้เห็นถึงทักษะขั้นสูงของผู้แต่งและผู้เล่น ส่วนการร้องเอื้อนอย่างยืดยาวในเพลงสามชั้นก็จัดเป็นพัฒนาการของเทคนิคการร้องที่ซับซ้อน ซึ่งจำเป็นต้องได้รับการฝึกฝนเป็นพิเศษ ด้วยเหตุผลนี้เกิดการตั้งข้อสังเกตว่า พัฒนาการดังกล่าวเป็นเหตุให้เพลงดนตรีเหล่านี้ไม่ได้รับการนิยมในหมู่ราษฎรทั่วไป เพราะไม่มีเวลาเพียงพอที่จะแสวงความรู้ที่ลึกซึ้งทางดนตรีแบบชนชั้นนำหรือปัญญาชนชนชั้นกลางที่มีฐานดีได้ ดังนั้น การละเล่นพื้นบ้านอย่างเพลงฉ่อย เพลงอีแซว หรือหมอลำ จึงยังคงเป็นดนตรีกระแสหลักของชาวบ้านในแต่ละท้องถิ่นที่มีความนิยมในรูปแบบที่แตกต่างกันไป อย่างไรก็ตาม ดนตรีไทยแบบแผนของราชสำนักเป็นดนตรีที่มีบทบาทอยู่ก็แต่ในหมู่ชนชั้นสูงที่มีรสนิยมทางดนตรีที่เป็นสมบัติเฉพาะกลุ่มชน และไม่สามารถมีพื้นที่อยู่ในงานรื่นเริงแบบชาวบ้านทั่วไป

เห็นได้ว่าตั้งแต่ต้นกรุงรัตนโกสินทร์จนปัจจุบัน ดนตรีไทยมีการเปลี่ยนแปลงเคลื่อนไหวอยู่ตลอดเวลา ไม่เคยหยุดนิ่ง ทั้งในแง่ของเครื่องดนตรี วงดนตรี ความนิยมของดนตรี พัฒนาการทางเพลง บุคลากรดนตรี สถานภาพ และมีอิทธิพลของโลกภายนอกเข้ามากระทบต่อการเปลี่ยนแปลงดนตรีไทยอยู่เสมอ รวมทั้งการสร้างดุลอำนาจในกลุ่มของดนตรีราชสำนักและดนตรีชาวบ้านสามัญชน ตลอดจนไปถึงความคลี่คลายของดนตรีหลังยุคเปลี่ยนแปลงการปกครอง

อานันท์ นาคคง (2559) ให้ทัศนะว่า แตรวงชาวบ้าน กับวงโยธวาทิต เป็นภาพสะท้อนเรื่องดนตรีตะวันตกสู่ดนตรีชาติสยาม สำหรับวงโยธวาทิตนั้น (military band) เป็นศัพท์บัญญัติที่ราชบัณฑิตยสถานสร้างขึ้นในยุคหลัง หมายถึง “วงดนตรีที่บรรเลงโดยทหาร ซึ่งมาจากคำว่า “โยธา” แปลว่า ทหาร รวมกับคำว่า “วาทิต” แปลว่า “ดนตรี หรือผู้บรรเลงดนตรี” เกิดขึ้นราวกลางสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าฯ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต (โอรสของรัชกาลที่ 5) ทรงปรับปรุงแนวทางจากดนตรีตะวันตกเพื่อใช้กับโยธวาทิตของกองทัพบกและกองทัพเรือในอดีต มีการเรียบเรียงสกอร์เพลงไทยสำหรับวงโยธวาทิตจำนวนมาก ใช้วัตถุดิบจากเพลงปี่พาทย์สำนักพาทยโกศลและเพลงพระนิพนธ์ของพระองค์เอง ในช่วงการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงประเทศสยามเพื่อตั้งรับขบวนการล่าอาณานิคมของชาติตะวันตก และการขยายความเจริญของประเทศการตั้งค่ายทหารบกไว้ตามจังหวัดใหญ่ๆ ซึ่งมีทหารแตรไปประจำการด้วยทุกแห่ง ทำหน้าที่ฝึกแถวทหาร เป็นแตรสัญญาน และเป็นวงดนตรีบรรเลงเพลงเกียรติยศตามระบบทหารยุโรปที่เคยมีเป็นมาตรฐาน การนำเข้าเครื่องดนตรีดุริยางค์เครื่องเป่าจากยุโรปมาใช้ในกองทหารทั่วไป นอกเหนือจากงานภารกิจของกองทัพ แตรวงของทหารก็ยังได้รับเชิญหรือขอแรงให้ไปช่วยบรรเลงในงานของท้องถิ่นอีกด้วย คณะดนตรีปี่พาทย์ของชาวบ้านเองก็มีการส่งลูกหลานเข้าไปเรียนวิชาการเป่าแตรในค่ายทหาร

เรียนรู้แบบครูพักลักจำและนำมาปรับเปลี่ยนลดขนาดให้พอเหมาะกับกำลังคนและเงินซื้อเครื่องดนตรี มีพ่อค้าชาวจีนนำแตรเข้ามาขายเป็นเอกเทศในร้านเครื่องดนตรีย่านเวิ้งนาครเขษมและตลาดเครื่องดนตรีรายย่อย ละแวกหลังกระทรวงกลาโหม ชาวบ้านต่างจังหวัดหันมาซื้อแตรวงจากย่านร้านค้านี้ไปฝึกกันตามอิสระ แตรวงชาวบ้านหรือแตรวงเชลยศักดิ์จึงแพร่หลายทั่วไป วงดุริยางค์เครื่องเป่าของกองทัพที่เคยเล่นแต่เพลงฝรั่งก็ได้หันไปเล่นเพลงพระนิพนธ์ของกรมพระนครสวรรค์ซึ่งเป็นเพลงไทยดัดแปลงและเพลงไทยแบบใหม่ แล้วได้แพร่หลายจากกองทัพไปสู่ประชาชนในกาลต่อมา เนื่องจากเครื่องดนตรีเล่นกันเป็นลักษณะเข้ากลุ่มเข้าวง จึงได้เรียกชื่อวงดนตรีเป็นภาษาปากว่า “แตรวง” (brass band) และเมื่อนิยมนำไปแห่ในพิธีต่างๆตามชนบทเพื่อรับใช้กิจกรรมทางสังคมของชาวบ้านเป็นหลัก เช่น งานบวชนาค เป็นต้น จึงมีชื่อเรียกของวงแตรวงชนิดนี้ในที่สุดว่า “แตรวงชาวบ้าน” (folk brass band) ซึ่งเป็นภาษาที่แพร่หลายในสังคมชาวบ้านลุ่มเจ้าพระยา

การประสมวงแตรวง โดยหลักเป็นวงดนตรีที่ผสมด้วยเครื่องดนตรีตระกูลเป่าและเครื่องตีชนิดต่าง ๆ เพียงสองตระกูลเท่านั้น วงดนตรีในลักษณะนี้เหมาะสำหรับใช้บรรเลงนำในการเดินแถว ในทุกสภาพท้องถิ่น เพราะแตร เป็นเครื่องดนตรีที่สร้างขึ้นด้วยโลหะ และไม่มีส่วนประกอบที่กระจุกกระจิกเหมือนเครื่องดนตรีอื่น ๆ ทนต่อการเดินทางเคลื่อนที่โยกย้ายและหอบหิ้วไปได้โดยสะดวก ส่วนเครื่องตีที่เป็นเครื่องกระทบจังหวะนั้นสามารถพลิกผันใช้ได้ตามความเหมาะสม ปัจจุบัน วงโยธวาทิตได้แพร่เข้าไปในโรงเรียนทั่วประเทศ รวมทั้งโรงเรียนสตรี ซึ่งมีการปรับการบรรเลงเป็นวงบิ๊กแบนด์ (big band) ที่มีคุณภาพสูงมาก

น่าสังเกตว่า นักดนตรีในวงโยธวาทิตกับในวงแตรวงไม่ได้ตัดขาดจากกันโดยสิ้นเชิง อาจเป็นบุคคลเดียวกันได้ด้วยซ้ำ เพียงแต่มีบุคลิกภาพและพื้นที่การใช้งานที่แตกต่าง ในขณะที่โยธวาทิตมีระเบียบการบรรเลงที่เคร่งครัด มีการฝึกซ้อม การบรรเลงที่ยึดเอาแนวทำนองและเสียงประสานที่ถูกเรียบเรียงมาแล้วเป็นอย่างดี มีผู้อำนวยเพลงหรือปรับวงให้บรรเลงอย่างมีคุณภาพ แตรวงเป็นการบรรเลงที่มีอิสระ ไม่ได้ติดยึดอยู่กับกรอบกฎกติกา สามารถแสดงออกถึงศักยภาพส่วนตัวได้ และให้ความผ่อนคลายสนุกสนานมากกว่าที่จะต้องยึดแบบแผนโครงสร้าง รวมทั้งประยุกต์ใช้เพลงดนตรีจากสภาพแวดล้อมได้อิสระกว่า

แตรวงชาวบ้านในสังคมชนบทเป็นการแสดงถึงความสนุกสนาน ความรื่นเริง ไม่ยึดกฎเกณฑ์ ไม่เป็นระเบียบ ชาวบ้านจะเข้ามาร่วมสนุกกับนักดนตรีอย่างเป็นกันเอง เต้นรำไปกับจังหวะดนตรี สนุกสนานไปกับลีลาของเพลงที่นำมาบรรเลงในเวลาขณะนั้น อาณาบริเวณของการเล่นแตรวงชาวบ้าน เป็นพื้นที่เปิด สามารถเล่นได้ทั้งกลางแจ้งและในร่มเช่น งานบวชนาค งานสังสรรค์ งานขบวนแห่ต่าง ๆ ไม่ต้องการเวทีตามระเบียบมีอิสระที่จะผสมการแสดงต่างๆที่ชวนให้สนุกสนานเพิ่มเข้าไปด้วย

อย่างไรก็ตาม การเรียนรู้ทางดนตรีเป็นสิ่งสำคัญในการถ่ายทอดองค์ความรู้ แต่ในขณะเดียวกัน วิธีคิดเรื่องการนำประเทศก้าวสู่ความเป็นอารยะของชนชั้นนำซึ่งเป็นแนวคิดที่มาจากราชสำนักนำไปสู่การก่อตั้งโรงเรียนพรานหลวง โดย พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงสนับสนุนการศึกษาทั้งวิชาสามัญและวิชาศิลปะ ทรงตั้งโรงเรียนพรานหลวงเพื่อผลิตศิลปินไว้ในในงานราชการของกรมมหรสพ *ศุภชัย จันทร์สุวรรณ*

(2537: 278-283) ชี้ให้เห็นว่าการก่อตั้งโรงเรียนพรานหลวงส่งผลต่อพัฒนาการศิลปะด้านนาฏศิลป์-ดนตรีเป็นที่ประจักษ์แก่คนทั้งหลาย

การสร้างโรงเรียนพรานหลวงยังมีนัยในการนำพาประเทศสู่ความเป็นอารยะในมิติหนึ่ง ซึ่งอาจเป็นพื้นฐานวิธีคิดของการนำพาประเทศสู่ความเป็นอารยะด้วยการใช้ศิลปะเป็นสิ่งขับเคลื่อน โรงเรียนพรานหลวงเป็นสถาบันสร้างศิลปะโขนให้แก่ชาติ เนื่องจากในรัชสมัย รัชกาลที่ 6 นั้น มีคณะละครรำของสำนักเจ้านายต่าง ๆ เป็นจำนวนมาก แต่ละครของเจ้านายเหล่านั้นเล่นเป็นแบบละครใน ไม่มีสำนักใดสอนโขนอย่างจริงจัง นอกจากนี้ โรงเรียนพรานหลวง เป็น สถาบันสร้างดนตรีไทยที่เป็นที่นิยมของประชาชน ในขณะเดียวกัน ก็เป็นสถาบันสร้างศิลปะดนตรีสากลแห่งแรกในประเทศไทยด้วย ซึ่งเป็นนักเรียนกิน-นอนจงเอื้อต่อการฝึกฝนศิลปะ จากการศึกษาประวัติครูในโรงเรียนพรานหลวง พบว่า มีการจ้างครูฝรั่งเข้ามาสอนเครื่องดนตรีฝรั่งแก่นักเรียนพรานหลวง และนักเรียนเหล่านั้นก็ได้ออกมาเป็นศิลปิน สร้างสรรค์ความเจริญให้แก่ประเทศชาติด้วยการรับราชการหรือตั้งวงดนตรีสากล จนเป็นฉบับของการแต่งเพลงไทยสากลที่มีท่วงทำนองไพเราะ ได้สืบทอดวิธีการแต่งเพลงจนเป็นทิศทางให้แก่นักร้องรุ่นต่อมา เช่น มนตรี ตราโมท และ เอื้อ สุนทรสนาน ซึ่งถือว่าเป็นแบบแผนการร้องเพลงไทยสากลจนมาถึงยุคปัจจุบัน นอกจากนี้ การสร้างโรงเรียนพรานหลวงยังมีนัยในการนำพาประเทศสู่ความเป็นอารยะในมิติหนึ่ง ซึ่งอาจเป็นพื้นฐานวิธีคิดของการนำพาประเทศสู่ความเป็นอารยะด้วยการใช้ศิลปะเป็นสิ่งขับเคลื่อน

1.1 ดนตรีกับนโยบายสนับสนุนวัฒนธรรมของรัฐบาลไทยในสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม (ยุคที่ 1 พ.ศ. 2481-2487)

- เพลงการเมือง เพลงปลุกใจ และเพลงชาตินิยม: ข้อสังเกตเกี่ยวกับละครเพลงหลวงวิจิตรวาทการ (พ.ศ. 2477-2483)

บทบาทในการสร้างเพลงรักชาติของหลวงวิจิตรวาทการภายใต้การสนับสนุนจากรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม ผ่านผลงานด้านศิลปกรรมเกิดขึ้นอย่างเป็นรูปธรรมเมื่อปี พ.ศ. 2477 เมื่อได้รับการแต่งตั้งให้ดำรงตำแหน่งเป็นอธิบดี กรมศิลปากร ผลงานด้านศิลปกรรมประเภทบทละครสำหรับใช้ในการแสดงละครที่มีเนื้อหาเชื่อมโยงเกี่ยวกับเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ที่ถูกผลิตขึ้นอย่างมากมาย ได้แก่ บทละครเรื่องใหญ่ (ใช้เวลาแสดง 3 ชั่วโมง) จำนวน 22 เรื่อง บทละครเรื่องเล็ก (ใช้เวลาแสดงประมาณ 30 นาที ถึง 1 ชั่วโมง) จำนวน 18 เรื่อง นวนิยายขนาดต่างๆ จำนวน 84 เรื่อง รวมถึงผลงานด้านอื่นๆ อีกมากมายที่ถูกผลิตขึ้นจากหลวงวิจิตรวาทการแล้วถ่ายเนื้อหาผ่านสถาบันต่างๆ ในสังคม ล้วนแฝงไว้ด้วยการปลูกฝังอุดมการณ์ให้คนในสังคมไทยขณะนั้นเกิดความตระหนักถึงบทบาทของความเป็นไทย ที่จะต้องมีความ

เชื่อถือ ศรัทธาและปฏิบัติหน้าที่ของความเป็นพลเมืองของชาติตามที่รัฐบาลต้องการ

จากข้อสังเกตด้านวิธีคิดการประพันธ์เพลงของหลวงวิจิตรวาทการ พอจะสะท้อนการศึกษาเพลงไทยสากลตามนโยบายของจอมพล ป. พิบูลสงครามได้ไม่มากก็น้อย ในขณะที่การศึกษาประเด็นเกี่ยวกับเพลงไทยสากลตามนโยบายจอมพล ป. ระหว่างปีพ.ศ. 2481-2487 ของ *สุมณฑา ศักดิ์ชัยสมบูรณ์* (2540) พบว่า เพลงไทยสากลในช่วงเวลาดังกล่าว เกิดจากนโยบายการสร้างชาติเพื่อเผยแพร่ลัทธิชาตินิยม และการปฏิวัติวัฒนธรรม มีทั้งการปฏิวัติวัฒนธรรมแบบอ่อนและการปฏิวัติวัฒนธรรมแบบแข็ง โดยสร้างวิธีเร้าใจให้ปฏิบัติตามนโยบายของการสร้างชาติด้วยการสร้างบทละครประวัติศาสตร์ และเพลงต่างๆ โดยประเภทเนื้อหาของเพลงไทยสากลตามนโยบายของจอมพล ป. พิบูลสงคราม ส่วนใหญ่เป็นเพลงเกี่ยวกับการสร้างชาติจำนวน 111 เพลง[1] แบ่งเป็นเพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการเผยแพร่ลัทธิชาตินิยมจำนวน 60 เพลง และเพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับวัฒนธรรม จำนวน 51 เพลงนอกจากนี้ยังมีเพลงเกี่ยวกับสังคม และเพลงที่มีเนื้อหาเบ็ดเตล็ดและจินตนาการของนักแต่งเพลง

เพลงไทยสากลดังกล่าวสามารถสร้างความบันเทิงให้แก่ประชาชน และแฝงด้วยความรู้สึกรักชาติสามัคคีซึ่งนำไปสู่การปลูกฝังทัศนคติต่างๆ ตามนโยบายการสร้างชาติ และปลูกฝังให้ประชาชนยึดตัวผู้นำประเทศเป็นหลัก

- ดนตรีไทยกับกฎหมายวัฒนธรรม ข้อกำหนดปี พ.ศ 2485 และ 2486

กฎหมายวัฒนธรรมในสมัยรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม (2481-2487) มีการออกกฎหมายวัฒนธรรมขึ้นเพื่อสร้างภาพลักษณ์ของประเทศให้ทัดเทียมประเทศอารยะ ทั้งนี้เพื่อมุ่งให้ประชาชนเกิดความรักชาติ ภูมิใจในชาติ และสร้างความมีระเบียบวินัยและสมรรถภาพของชาติ ความคิดดังกล่าวถูกรวมเข้ากับแนวคิดเรื่องวัฒนธรรมที่หมายถึงความเจริญงอกงามของชาติ โดยเน้นที่การมีจรรยามารยาทและการแสดงออกของประชาชนซึ่งเป็นเครื่องสะท้อนคุณลักษณะดังกล่าว นายกรัฐมนตรีมอบให้หลวงวิเชียรแพทยาคม (เถียร ตูวิเชียร) **"**ค้นหาวิธีการอบรมคนทั้งชาติ ตั้งแต่เด็กจนตาย ให้สามารถทำคนของเราให้ดีขึ้น**"** ซึ่งได้มีการแต่งตั้งคณะกรรมการ **"**ค้นหาวิธีอบรมจิตใจ**"** โดยมีกรอบเป้าหมายของการอบรมจิตใจ คือ **"**การอบรมปลูกฝังจิตใจให้มีสมรรถภาพสร้างตนเองได้ ให้เป็นประโยชน์แก่ตนเอง แก่ครอบครัวและชาติ**"** อย่างไรก็ตาม รัฐบาลยังเห็นว่าการอบรมและการรณรงค์ผ่านสถาบันและสื่อต่าง ๆ ดูจะไม่มีพลังพอที่จะเปลี่ยนแปลงการปฏิบัติของคนได้ จึงได้เตรียมการออกกฎหมายวัฒนธรรม เพื่อให้เจ้าหน้าที่รัฐมีอำนาจที่จะสอดส่องดูแลและมีบทลงโทษสำหรับผู้ไม่ปฏิบัติตาม

[1] ดูภาคผนวก ก.

ในการประชุมคณะกรรมการสอดส่องวัฒนธรรมครั้งที่ 1 เมื่อวันที่ 18 สิงหาคม 2485 แผนการที่จะตั้งองค์กรกลางที่ทำหน้าที่กำหนดและสร้างวัฒนธรรม รวมทั้งใช้กลไกของรัฐทั้งหมดเพื่อสอดส่องควบคุมวัฒนธรรมของพลเมือง ได้รับการเสนอเข้าในที่ประชุม ที่ประชุมเห็นชอบด้วยที่จะมีการ **"***จัดตั้งสภาวัธนธัมขึ้นหย่างที่มีในเยอรมัน*[2]*และยี่ปุ่น***"** โดยให้มีหน้าที่ ดังนี้

1. ค้นคว้า ดัดแปลงและกำหนดวัฒนธรรม
2. การรักษาส่งเสริมและบำรุงวัฒนธรรม
3. ควบคุมและหาวิธีปลูกฝังวัฒนธรรม โดยปลูกฝังจิตใจของชาวไทยจนติดนิสัย
4. เผยแพร่วัฒนธรรมในประเทศใกล้เคียงและป้องกันวัฒนธรรมต่างประเทศแทรกแซง และ
5. ให้คำแนะนำแก่รัฐบาลในเรื่องวัฒนธรรม

ทั้งนี้ สภาวัฒนธรรมแบ่งเป็น 5 สาขา หรือสำนัก คือ จิตใจ ระเบียบจารีตประเพณี ศิลปกรรม วรรณคดี และนาฏดุริยางค์[3]

จากแผนการประกาศใช้กฎหมายวัฒนธรรมในปี 2485 ส่งผลกระทบต่อศิลปินนักดนตรีไทยและวัฒนธรรมดนตรีไทย เนื่องจากมีประกาศระเบียบการกรมศิลปากรว่าด้วยการผ่อนผันให้ใช้เครื่องดนตรีบางอย่างซึ่งยังมิได้แก้ไขปรับปรุง ซึ่งถือเป็นประกาศสำคัญฉบับหนึ่งที่ถือได้ว่าเข้ามา **"**ควบคุม**"** ดนตรีไทยซึ่งถือเป็นดนตรีประจำชาติ[4]

ประกาศดังกล่าว รวมถึงอำนาจแห่งพระราชกฤษฎีกากำหนดวัฒนธรรมเกี่ยวกับการบรรเลงดนตรี การขับร้องและการพากย์ดังนี้

> *ระเบียบการกรมศิลปากรว่าด้วยการผ่อนผันให้ใช้เครื่องดนตรีบางอย่างซึ่งยังมิได้แก้ไขปรับปรุง*[5]
>
> *อาศัยอำนาจตามความในมาตรา* 11 *แห่งพระราชกฤษฎีกากำหนดวัฒนธรรมทางศิลปกรรมเกี่ยวกับการบรรเลงดนตรี การขับร้องและการพากย์ พุทธศักราช* 2486 *และด้วยความเห็นชอบของสภาวัฒนธรรมแห่งชาติ กรมศิลปากรกำหนดระเบียบการผ่อนผันให้ใช้เครื่องดนตรีบางอย่างซึ่งยังมิได้แก้ไขปรับปรุงไว้ดังต่อไปนี้*
>
> 1. *ให้ผ่อนผันการใช้เครื่องดนตรีประเภทดุริยางค์ไทย ซึ่งมีระดับเสียงอย่างที่เป็นอยู่ในปัจจุบันให้คงใช้ได้ต่อไปจนถึงวันที่* 31 *ธันวาคม* 2486

---

[2] หมายถึง บริบทของประเทศเยอรมันที่กล่าวถึงคำว่า Kulur- หรือ kultusministerium ซึ่งหมายถึง กระทรวงศึกษาธิการที่ทำหน้าที่ด้านวัฒนธรรมพร้อมกันไปด้วย (เจตนา นาควัชระ, สัมภาษณ์ 20 ตุลาคม 2562)

[3] ซึ่งจะเห็นได้ว่ามีความแตกต่างจากสภาวัฒนธรรมเยอรมนีที่แบ่งเป็น 7 สำนัก ได้แก่ วรรณคดี ภาพยนตร์ ดนตรี ศิลปการละคร สื่อมวลชน วิทยุ และศิลปกรรม

[4] ภาคผนวก ข. (1)

[5] ถอดความและสะกดคำเป็นภาษาปัจจุบันโดยนักวิจัย

2. *ตั้งแต่วันที่* 1 *มกราคม* 2487 *เป็นต้นไป เครื่องดนตรีประเภทดุริยางค์ไทยตามที่กล่าวแล้ว จะต้องแก้ไขปรับปรุงให้มีระดับเสียงอย่างสากลนิยมตามแบบของกรมศิลปากร หรือตามแบบของสำนักดนตรีใดที่กรมศิลปากรรับรองว่าเป็นแบบที่ถูกต้องระเบียบการให้ไว้ ณ วันที่ มกราคม* 2486

นอกจากประกาศระเบียบกรมศิลปากรฉบับนี้ ยังมีประกาศเกี่ยวกับหลักการและเหตุผลในการประกาศ ซึ่งเกี่ยวข้องกับการควบคุมวิธีการบรรเลง วัฒนธรรมดนตรี วิถีดนตรีไทย โดยมีรายละเอียดดังนี้

หลักการและเหตุผลในการตราพระราชกฤษฎีกากำหนดวัฒนธรรมทางศิลปกรรมเกี่ยวกับการบรรเลงดนตรี การขับร้องและการพากย์ พุทธศักราช 2486[6]

<u>หลักการ</u>

เพื่อควบคุมการบรรเลงดนตรีในประเทศไทยให้เป็นไปตามทำนองสากลนิยมอันเป็นอารยะ และควบคุมการขับร้องและการพากย์ให้ถูกต้องตามวัฒนธรรมและศีลธรรมอันดีแก่ประชาชน เพื่อความเจริญก้าวหน้าแห่งศิลปกรรมของชาติ

<u>เหตุผล</u>

การบรรเลงดนตรีในประเทศไทยเวลานี้ทั้งดนตรีสากลและดนตรีไทย ยังปฏิบัติการบรรเลงไม่ถูกต้องตามทำนองสากลนิยม กล่าวคือ ดนตรีสากลมีเครื่องบรรเลงครบบ้างไม่ครบบ้าง และใช้บรรเลงไม่ถูกต้องตามกาละ ส่วนเครื่องดนตรีไทยก็มีระดับเสียงต่ำกว่ามาตรฐานของสากล มีลักษณะเป็นเครื่องดนตรีของประเทศที่เป็นเมืองขึ้น ไม่สมกับประเทศที่เป็นอารยะ สมควรวางระเบียบควบคุมเพื่อแก้ไขปรับปรุงให้เข้าสู่มาตรฐานอันดี และการขับร้อง การพากย์ก็เป็นส่วนสำคัญอันหนึ่งที่อาจชักนำผู้ฟังให้คล้อยตามได้ง่าย ถ้าหากเป็นการขับร้องและพากย์เจรจาที่เสื่อมเสียต่อวัฒนธรรมขัดกับศีลธรรมก็จะเกิดความเสื่อมเสียแก่ประเทศชาติ จึงควรควบคุมเพื่อให้มีการขับร้อง การพากย์เจรจาในทางที่เกิดประโยชน์ เป็นการชักนำผู้ฟังไปในทางที่ดี ด้วยเหตุนี้ จึงจำเป็นต้องตราพระราชกฤษฎีกานี้ขึ้นเพื่อประโยชน์ดังกล่าวแล้ว[7]

นอกจากนั้น มีการประกาศแต่งตั้ง **"**คณะกรรมการ**"** ควบคุมการแสดงดนตรี ขับร้องและการพากย์ ซึ่งมีบุคคลกรที่ถือว่า **"**มีความรู้**"** เข้ามาร่วมเป็นกรรมการในประกาศฉบับนี้เช่นกัน มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

---

[6] ถอดความและสะกดคำเป็นภาษาปัจจุบันโดยนักวิจัย

[7] ภาคผนวก ข. (2)

ประกาศกรมศิลปากร เรื่อง ตั้งพนักงานเจ้าหน้าที่ควบคุมการแสดงละครและดนตรีในเขตจังหวัดพระนครและจังหวัดธนบุรี[8](*หอจดหมายเหตุ, ศธ.* 0701.5.1.18,*ประกาศและพระราชบัญญัติ*)

อาศัยอำนาจตามความในมาตรา 10 *แห่งพระราชกฤษฎีกากำหนดวัฒนธรรมทางศิลปกรรมการแสดงละคร พุทธศักราช* 2485 *และด้วยความเห็นชอบของสภาวัฒนธรรมแห่งชาติ ให้แต่งตั้งพนักงานเจ้าหน้าที่ผู้ควบคุมการแสดงละครและดนตรี ได้แก่ นายยง ส. อนุมานราชธน หม่อมเจ้าสมัยเฉลิม กริดากร นายเฉลิม เสวตนันทน์ นายกริสน์ อินทโกสัย นายธนิต อยู่โพธิ์ นายโฉลก เนตตะสูต นายมนตรี ตราโมท นางจิตรา ทองแถม นะอยุธยา และ นายตรี อมาตยกุล*[9]

อย่างไรก็ดี นอกเหนือจากการประกาศ “ควบคุม” ดนตรีไทย (ดนตรีแนวราชสำนัก) แล้ว ยังมีการออกประกาศควบคุมดนตรีในลักษณะที่เรียกว่า “ดนตรีพื้นเมือง” หรือ “ดนตรีพื้นบ้าน” โดยมีตัวอย่างรายละเอียดดังต่อไปนี้

> *กรมศิลปากร*[10] (*หอจดหมายเหตุ, ศธ.* 0701.5.1.20,*ประกาศและพระราชบัญญัติ*)
> *เรื่อง เสนอระเบียบการควบคุมดนตรีและระเบียบการละเล่นพื้นเมือง*
> *จาก อธิบดีกรมศิลปากร*
> *ถึง เลขาธิการสภาวัฒนธรรมแห่งชาติ*
>
> *ด้วยกรมศิลปากรได้ร่างระเบียบการควบคุมดนตรี และระเบียบการละเล่นพื้นเมืองขึ้นเสร็จแล้ว ดังได้แนบมาพร้อมหนังสือนี้ ขอท่านได้โปรดนำเสนอสภาวัฒนธรรมแห่งชาติพิจารณาเพื่อประกาศใช้ต่อไปด้วย และระเบียบการที่เสนอมานี้ถ้าสภาจะโปรดพิจารณาให้เสร็จและประกาศใช้ภายในวันที่* 7 *เดือนนี้ได้จะเป็นการดียิ่ง*
>
> *ขอแสดงความนับถืออย่างสูง* / *นายยง ส. อนุมานราชธน*[11]

จากตัวอย่างการประกาศใช้กฎหมายวัฒนธรรมฉบับต่าง ๆ สะท้อนให้เห็นความต้องการที่จะสร้างวิถีพลเมืองอันเป็นอารยะ ซึ่งเป็นสิ่งที่รัฐบาลขณะนั้นต้องการให้เกิดขึ้น ในขณะที่สมัยรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงครามยุคแรก ซึ่งใช้นโยบายชาตินิยมเป็นพลังสำคัญในทางการเมือง เนื่องจากมีความปรารถนาที่จะสร้างพลเมืองที่มีจิตใจแบบใหม่ ดังนั้น แนวคิดเรื่องวัฒนธรรมจึงเกิดขึ้นในลักษณะของการใช้วัฒนธรรมเป็น

---

[8] ถอดความและสะกดคำเป็นภาษาปัจจุบันโดยนักวิจัย แต่ยังคงตัวสะกดเดิมในการเสนอชื่อหรือนามสกุลของบุคคล

[9] ภาคผนวก ข. (3)

[10] ถอดความและสะกดคำเป็นภาษาปัจจุบันโดยนักวิจัย แต่ยังคงตัวสะกดเดิมในการเสนอชื่อหรือนามสกุลของบุคคล

[11] ภาคผนวก ข. (4)

เครื่องมือในการสร้างการเปลี่ยนแปลง แต่ถึงแม้ว่าการประกาศใช้กฎหมายวัฒนธรรมฉบับต่าง ๆ จะมีเป้าหมายในการสร้างอารยะก็ตาม แต่มิติของการกระทำหรือปฏิบัติการก็ดูราวกับว่าจะเป็นการ **"บังคับ"** มากกว่าจะเป็นเรื่องของการสมัครใจ หรือพร้อมใจกันสร้างการเปลี่ยนแปลง ดังตัวอย่างประกาศพระราชกฤษฎีกา **"กำหนดวัฒนธรรมทางศิลปกรรมเกี่ยวกับการบรรเลงดนตรี การขับร้อง และการพากย์ พุทธศักราช 2486" (รวมฉบับลงวันที่ 4 สิงหาคม พุทธศักราช 2480 และ วันที่ 16 ธันวาคม พุทธศักราช 2484)** หน้า 2 กล่าวถึง **"ระบบ-ระเบียบ"** ของการบรรเลงดนตรี ดังต่อไปนี้[12]

การบรรเลงดนตรีตามข้อ 1 (ค) ต้องยื่นเรื่องราวขออนุญาตต่อกรมศิลปากรก่อนจึงแสดงได้ และต้องยื่นขอก่อนวันบรรเลงไม่น้อยกว่า 2 วัน เพื่อการนี้ กรมศิลปากรอาจให้บรรเลงให้ดูเพื่อประกอบการพิจารณาก็ได้

การบรรเลงดนตรีที่ผิดแผกจากที่กล่าวนี้ ถ้ามีเหตุผลเป็นพิเศษ ก็ให้ผู้ประสงค์จะจัดการบรรเลงยื่นคำร้องชี้แจงแสดงเหตุผลโดยละเอียดทั้งแสดงความจำเป็นพิเศษจริงแล้วยื่นต่อกรมศิลปากร

2. *การบรรเลงดนตรีที่ไม่ต้องอนุญาตก็ดีหรือที่ต้องอนุญาตและได้รับอนุญาตให้บรรเลงได้แล้วก็ดีถ้ากรมศิลปากรพิจารณาเห็นว่าได้จัดบรรเลงไม่ถูกต้องตามหลักวิชาหรือไม่เหมาะสมด้วยประการใดๆจะสั่งให้แก้ไขใหม่หรือระงับการบรรเลงเสียเลยก็ได้*

3. *ผู้บรรเลงดนตรีจะต้องปฏิบัติการแต่งกายให้ถูกต้องตามรัฐนิยมห้ามมิให้นั่งบรรเลงบนพื้นราบต้องจัดที่วางเครื่องดนตรีให้สามารถนั่งบรรเลงได้โดยเหมาะสมเป็น* ***อารยะ***

4. *ทุกคราวที่มีการบรรเลงพวกควบคุมการบรรเลงจะต้องยอมให้เจ้าหน้าที่ซึ่งกรมศิลปากรตั้งขึ้นเพื่อการนี้เข้าดูการบรรเลงได้*

5. *การบรรเลงดนตรีสากลนิยมทุกประเภทและดนตรีประเพณีนิยมเฉพาะประเภทปี่พาทย์เครื่องสายและมโหรีที่จัดทำเป็นอาชีพอันมิใช่เป็นของทางราชการหรือองค์การของรัฐบาลซึ่งผู้ใดจะจัดให้มีขึ้นภายหลังวันที่ 8 มิถุนายน พ.ศ 2486 จะต้องใช้ผู้บรรเลงซึ่งได้รับประกาศนียบัตรของกรมศิลปากรว่าเป็นศิลปินหรือใบสำคัญที่กรมศิลปากรเทียบเท่าศิลปินตามระเบียบการของกรมศิลปากรว่าด้วยการอบรมศิลปินห้ามมิให้ใช้ผู้บรรเลงซึ่งมิได้รับประกาศนียบัตรหรือใบสำคัญที่กล่าวข้างต้น*

[12] ถอดความและสะกดคำเป็นภาษาปัจจุบันโดยนักวิจัย

6. *ให้ข้าหลวงประจำจังหวัดทุกจังหวัดเว้นจังหวัดพระนครและจังหวัดธนบุรีเป็นพนักงานเจ้าหน้าที่ผู้ใช้อำนาจในการอนุญาตและควบคุมการบรรเลงดนตรีตามมาตรา* 10 *แห่งพระราชกฤษฎีกากำหนดวัฒนธรรมทางศิลปกรรมเกี่ยวกับการแสดงละครพุทธศักราช* 2485 *ในเขตจังหวัดของตนทางกรมศิลปากรและให้ถือใช้ระเบียบการนี้โดยอนุโลม*[13]

ระเบียบการให้ไว้ ณ วันที่ มกราคม 2486

อธิบดี

มาตรการของรัฐที่กล่าวมานี้ มองในแง่บวกจะเห็นได้ว่าเป็นความพยายามที่จะรักษาคุณภาพของดนตรีไทยเอาไว้ด้วยแนวปฏิบัติที่เป็นแบบแผนร่วมกัน แต่ความปรารถนาดีดังกล่าวตั้งอยู่บนความเข้าใจผิดในเรื่องของแก่นแท้ของดนตรีไทย ทั้งนี้ แบบแผนและความเป็นระเบียบ ซึ่งรักษากันสืบต่อมานั้นเป็นไปในแนวทางที่เรียกว่า “อยู่ในเนื้อใน” (implicit) มากกว่าที่จะแสดงออกในรูปที่เห็นหรือจับต้องได้ (explicit) นอกจากนี้ครูดนตรีแต่ละท่านก็มีแบบแผนของตัว ทั้งที่รับสืบทอดต่อมา และทั้งที่สร้างขึ้นใหม่ซึ่งได้ทดลองจนลงตัวแล้ว ดังนั้น เอกลักษณ์ของแต่ละบุรพาจารย์และของแต่ละสำนักย่อมจะแตกต่างกันไป มากบ้างน้อยบ้าง แม้แต่กระทั่งเสียงเครื่องดนตรีก็แตกต่างกัน ซึ่งมาจนถึงปัจจุบันก็ยังไม่มีผู้ใดจะลบล้างความแตกต่างนั้นได้ เพราะแต่ละสำนักถือว่าเป็นเครื่องประกันคุณค่าทางสุนทรียภาพ

การที่จะทำให้ดนตรีไทยเป็นส่วนหนึ่งของดนตรีโลก หรือถ้าใช้ศัพท์ปัจจุบันอาจเรียกว่าเป็นกระบวนการ “internationalization” นั้น ใช่ว่าจะทำมิได้ แต่จะต้องกระทำบนฐานของความรู้จริง ดังเช่นในกรณีของดนตรีประเภทสังคีตสัมพันธ์ คือนำวงมโหรีกับวง big band มาบรรเลงเพลงไทยเดิม(แปลง)ร่วมกัน ทั้งนี้ ดนตรีไทยยอมปรับเสียงให้เข้ากับเครื่องดนตรีสากล แต่ในขณะเดียวกันวงดนตรีสากลก็ยอมที่จะรักษาเอกลักษณ์ของดนตรีไทยเอาไว้ ทั้งในเรื่องของทำนองและโดยเฉพาะในเรื่องของจังหวะ ซึ่งการผสานวัฒนธรรมทางดนตรีสองกระแสเข้าด้วยกันนั้นก็ทำสำเร็จในช่วงรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม ยุคที่ 2 ความไม่เข้าใจและการใช้อำนาจบังคับในช่วงรัฐบาลจอมพล ป. ยุคที่ 1 นั้นเป็นสิ่งที่เห็นประจักษ์อยู่ แต่ดังหลักฐานที่ได้อ้างมาแล้วก็มิได้รุนแรงถึงขั้นที่จะมีการห้ามเล่นดนตรีไทยเอาเลย ดังเช่นที่ภาพยนตร์ยอดนิยมเรื่อง *โหมโรง* ได้แสดงเอาไว้และสร้างความเข้าใจผิดออกไปในวงกว้าง (เจตนา นาควัชระ, สัมภาษณ์, 20 กรกฎาคม 2561)

[13] ภาคผนวก ข. (5)

- เพลงรำโทนกับพัฒนาการสู่รำวงมาตรฐาน

จอมพล ป. พิบูลสงคราม เห็นว่าควรสร้างความสมดุลระหว่างความบันเทิงในรูปของลีลาศยังเป็นของตะวันตก กับความบันเทิงแบบของไทยแท้ๆ การรำโทนซึ่งเป็นการละเล่นพื้นบ้านจึงได้รับการสนับสนุนส่งเสริมอย่างยิ่งจากหน่วยงานราชการภายใต้กำกับของรัฐ คือ**กรมศิลปากร**และ**กรมโฆษณาการ** (ซึ่งภายหลังเปลี่ยนชื่อเป็น**กรมประชาสัมพันธ์**) **"**รำโทนชาวบ้าน**"** ถูกแปรผันให้เป็น **"รำวงชาวกรุง"** โดยออกแบบให้มีการเล่นรำวงที่สวยงามกว่า มีระเบียบกว่า มีพื้นที่จริงจังสำหรับคนระดับผู้นำสังคม ข้าราชการ สุภาพบุรุษ สุภาพสตรี แต่งกายสวยงามตามระเบียบรัฐนิยม มีธรรมเนียมการโค้ง การทักทายด้วยการไหว้ก่อนและหลังการรำ มีการตั้งโต๊ะเก้าอี้ให้ได้ดูได้ชมกันอย่างมีระเบียบ ปรับปรุงเนื้อหาในบทร้องให้เน้นการสร้างจิตสำนึกรักชาติบ้านเมือง แม้แต่ครูดนตรีไทย เช่น หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ไม่ปฏิเสธการรำวง และจัดรำวงขึ้นเป็นประจำที่บ้านบาตร ซึ่งเป็นบ้านของท่าน (อานันท์ นาคคง, 2559)

"การรำวงอย่างมีวัฒนธรรม" ได้กลายเป็น **"ศิลปะประจำชาติ"** ที่ขึ้นหน้าขึ้นตาอย่างหนึ่งของคนไทยในส่วนของการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์งานเพลง รัฐบาลจอมพล ป.พิบูลสงครามและ **ท่านผู้หญิงละเอียด พิบูลสงคราม** สตรีหมายเลขหนึ่งของประเทศไทยในขณะนั้น ได้มีคำสั่งให้กรมศิลปากรคิดท่ารำขึ้นเป็น **"มาตรฐาน"** พร้อมกันนั้นได้มีการประพันธ์เพลงเพื่อให้มีความสอดคล้องกับท่ารำวงที่ได้คิดขึ้นใหม่ อธิบดีกรมศิลปากรในขณะนั้นคือ **จมื่นมานิตยนเรศน์** (เฉลิม เศวตนันท์) อดีตข้าราชบริพารของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว มีคำสั่งให้ **ครูมนตรี ตราโมท** เป็นผู้ประพันธ์เพลงที่ใช้ประกอบกับท่ารำวงมาตรฐาน โดยเริ่มประพันธ์เพลง **"**งามแสงเดือน**"** เป็นเพลงแรก ได้ใช้ทำนองเพลงแขกบรเทศสองชั้น เป็นแนวทางในการคิดประดิษฐ์ทำนองเพลง จากนั้นจึงเกิดเพลงต่อมาอีก 3 เพลงโดยครูมนตรีเช่นกัน ได้แก่ เพลงชาวไทย เพลงมาชิมารำ และเพลงคืนเดือนหงาย โดยมีผู้ประดิษฐ์ท่ารำคือ **ครูหม่อมต่วน** (นางศุภลักษณ์ ภัทรนาวิก) **ครูมัลลี คงประภัทร์** และ**ครูลมุล ยมะคุปต์** ท่ารำต่างๆมาจากท่าแม่บทนาฏศิลป์ไทย นำมาใส่ไว้ในแต่ละเพลง มีท่ารำประจำไม่ปะปนกัน วิธีเล่นจะเล่นแบบระบำหมู่ โดยหญิงชายหลายๆคู่ การรำต้องมีความ พร้อมเพรียงกัน

ในส่วนของกรมโฆษณาการ ได้ประพันธ์เพลงรำวงมาตรฐานด้วยเช่นกัน โดยท่านผู้หญิงละเอียด พิบูลสงคราม ได้ส่งเนื้อร้องอีก 6 เพลงมาให้**ครูเอื้อ สุนทรสนาน** ได้ประพันธ์ทำนองให้เข้ากับเนื้อร้องที่แต่งขึ้นใหม่ ได้แก่ เพลงดอกไม้ของชาติ เพลงดวงจันทร์วันเพ็ญ เพลงบูชานักรบ เพลงหญิงไทยใจงาม เพลงดวงจันทร์ขวัญฟ้า และเพลงยอดชายใจหาญ

เมื่อทำการสร้างเพลงรำวงมาตรฐานเป็นที่เรียบร้อย ทางรัฐบาลได้นำออกแสดงให้กับประชาชนทั่วไปได้เห็นตัวอย่างการรำวงมาตรฐาน ที่ท้องสนามหลวง เพื่อเป็นการเผยแพร่วัฒนธรรมรำวงที่ได้รับการคิดประดิษฐ์และใช้เป็นตัวอย่างของการเผยแพร่ในเรื่องของการละเล่นที่ได้มีการปรับปรุงให้มีความเจริญเช่นเดียวกับอารยะประเทศ ทำให้กิจการรำวงมาตรฐานเป็นที่รู้จักกันอย่างแพร่หลายจนถึงปัจจุบัน

การสร้างสรรค์บทเพลงสำหรับรำวงมาตรฐานนี้ ถือเป็น**นวัตกรรม**ที่สำคัญในประวัติศาสตร์การดนตรีไทยด้วย โดยเฉพาะการออกแบบวงดนตรีประกอบและการนำเสนอการรำวงมาตรฐานต่อสาธารณชน เพราะเป็นวงดนตรีปี่พาทย์ไม้นวมที่แตกต่างไปจากสูตรการประสมวงที่มักจะพูดกันถึงว่าต้องมีระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวง ปี่หรือขลุ่ย กับกลุ่มเครื่องหนังที่เป็นตะโพนกลองทัดหรือกลองแขก นั่นคือภาพที่คุ้นเคย หากแต่วงปี่พาทย์ไม้นวมที่ประดิษฐสร้างขึ้นเพื่อใช้ประกอบการแสดงรำวง มาตรฐานของกรมศิลปากรนี้ ใช้โทนคู่ตีสอดสลับจังหวะยืนจังหวะขัดกันเป็นหน้าทับหลัก กับมีกรับพวงจำนวนมาก ตีให้จังหวะการเดินก้าวไปของคู่รำ การเผยแพร่ภาพถ่ายของวงปี่พาทย์กรมศิลปากรประกอบ

รำวงมาตรฐานนี้ก็ชวนให้คิดว่านี่คือการปรับปรุงวัฒนธรรมที่สะท้อนแนวคิดรัฐนิยมใหม่สร้างภาพความเป็นศิวิไลซ์ของรัฐบาลไทยในอดีตอย่างยิ่ง ไม่ว่าจะเป็นการจัดวางเครื่องดนตรีบนตั่ง นักดนตรีนั่งเก้าอี้บรรเลง นักดนตรีไทยฝ่ายชายใส่สูทสากล นักดนตรีฝ่ายหญิงสวมกระโปรงเข้ารูปอย่างฝรั่งผู้ดีตะวันตก นักร้องยืนตีกรับพวงร้องหมู่อยู่กับวงดนตรี ภาพเหล่านี้ไม่เคยปรากฏมาก่อนในประวัติศาสตร์การแสดงดนตรีไทย หากจะกลับไปนึกถึงภาพการแสดงดนตรีอย่างขนบเดิมที่คุ้นเคยกับการบรรเลงที่นักดนตรีแต่งชุดราชประแตน นั่งพับเพียบกับพื้นต่อหน้าเครื่องดนตรีอย่างสงบเสงี่ยม การเผยแพร่ภาพการบรรเลงปี่พาทย์ประกอบการรำวงมาตรฐานของศิลปินกรมศิลปากรนั้น นับว่าเป็นมิติหนึ่งของการเปลี่ยนแปลงสังคมไทยที่ไม่ควรมองข้าม นอกเหนือไปจาก **“**น้ำเสียง**”** ของการขับร้องและบรรเลงเพลงรำวงที่ถูกบันทึกถึงในแผ่นเสียงต้นฉบับของกรมศิลปากรที่กลายเป็นเสียงหลักที่ผู้คนคุ้นเคยกันมานมนานจนกระทั่งบัดนี้ก็ยังได้ยินเสียงเพลงรำวงต้นฉบับรุ่นนั้นอยู่ ศิลปินที่ร่วมงานบันทึกเสียงที่น่าสนใจ อาทิ ครูแช่มช้อย ดุริยพันธุ์ (ขับร้อง) ครูพริ้ง ดนตรีรส (ระนาดเอก) ครูพริ้ง กาญจนผลิน (ระนาดทุ้ม) ครูเทียบ คงลายทอง (ขลุ่ย) ครูสอน วงฆ้อง (ฆ้องวง) ครูมิ ทรัพย์เย็น (โทน) นอกจากนี้ ภาพและน้ำเสียงของวงดุริยางค์สากลที่ประสมกันขึ้นเป็นพิเศษ เพื่อการบรรเลงประกอบงานบันทึกเสียงรำวงมาตรฐานของกรมศิลปากร ก็เป็นเรื่องน่าสนใจมากเช่นกัน (ดูรูปประกอบ) นักดนตรีที่บันทึกเอาไว้ในภาพ มีเครื่องสายไวโอลิน วิโอล่า คอนทราเบส แตรทรัมเปต และบรรดาเครื่องประกอบจังหวะฝั่งไทยคือ ฉิ่ง ฉาบ โหม่ง โทนคู่ และกรับพวงที่นักร้องใช้ตีกำกับจังหวะไปด้วย อีกทั้งยังมี**วาทยกร**กำกับวงเฉกเช่นวงดนตรีตะวันตก

ภาพประกอบงานบันทึกเสียงรำวงมาตรฐานของกรมศิลปากร

เนื้อหาบทเพลงรำวงเป็นการสะท้อนอุดมการณ์รัฐนิยม มีการเน้นความรักชาติ การเสียสละเพื่อชาติ การเชิดชูสถาบันทหารและคตินิยมของหญิงที่เป็นภรรยาทหารที่เป็นช้างเท้าหลังของสามีที่เก่งกาจด้านการรบ เป็นวีรบุรุษของชาติ รายชื่อเพลงและท่ารำในชุดรำวงมาตรฐานมีดังนี้

1. เพลงงามแสงเดือน (ท่ารำ สอดสร้อยมาลา)

งามแสงเดือน มาเยือนส่องหน้า งามใบหน้า เมื่ออยู่วงรำ เราเล่นเพื่อสนุก เปลื้องทุกข์วายระกำ ขอให้เล่นฟ้อนรำ เพื่อสามัคคีเอย

2. เพลงชาวไทย (ท่ารำ ชักแป้งผัดหน้า)

ชาวไทยเจ้าเอย ขออย่าละเลยในการทำหน้าที่ การที่เราได้เล่นสนุก เปลื้องทุกข์สบายอย่างนี้ เพราะชาติเราได้เสรี มีเอกราชสมบรูณ์ เราจึงควรช่วยชูชาติ ให้เก่งกาจเจิดจำรูญ เพื่อความสุขเพิ่มพูน ของชาวไทยเราเอย

3. เพลงรำมาซิมารำ (ท่ารำ รำส่าย)

รำซิมารำ เริงระบำกันให้สนุก ยามงานเราทำงานจริงจริง ไม่ละไม่ทิ้งจะเกิดเข็ญขุก ถึงยามว่างเราจึงรำเล่นตามเชิงเช่นเพื่อให้สร่างทุกข์ ตามเยี่ยงอย่างตามยุค เล่นสนุกอย่างวัฒนธรรม เล่นอะไรให้มีระเบียบ ให้งามให้เรียบจึ่งจะคมขำ มาซิมาเจ้าเอ๋ยมาฟ้อนรำ มาเล่นระบำของไทยเราเอย

4. เพลงคืนเดือนหงาย (ท่ารำ สอดสร้อยมาลาแปลง)

ยามกลางคืนเดือนหงาย หนาวเย็นพระพายโบกพลิ้วปลิวมา เย็นอะไรก็ไม่เย็นจิต เท่าเย็นผูกมิตรไม่เบื่อระอา เย็นร่มธงไทยปกไทยทั่วหล้า เย็นยิ่งน้ำฟ้ามาประพรมเอย

5. เพลงดวงจันทร์วันเพ็ญ (ท่ารำ ผาลาเพียงไหล่ แขกเต้าเข้ารัง)

ดวงจันทร์วันเพ็ญ ลอยเด่นอยู่ในนภา ทรงกลดสดสี รัศมีทอแสงงามตา แสงจันทร์อร่าม ฉายงามส่องฟ้า ไม่งามเท่าหน้า นวลน้องยองใย งามเอยแสนงาม งามจริงยอดหญิงชาติไทย งามวงพักตร์ยิ่งดวงจันทรา จริต

กิริยานุ่มนวลละไม วาจากังวาน อ่อนหวานจับใจ รูปทรงสมส่วน ยั่วยวนหทัย สมเป็นดอกไม้ ขวัญใจชาติเอย

6. เพลงขวัญใจดอกไม้ของชาติ (ท่ารำ รำยั่ว)

ขวัญใจดอกไม้ของชาติ งามวิลาศนวยนาดร่ายรำ เอวองค์อ่อนงาม ตามแบบนาฏศิลป์ ชี้ชาติไทยเนาถิ่นเจริญวัฒนธรรม งานทุกสิ่งสามารถ สร้างชาติช่วยชาย ดำเนินตามนโยบาย สู้ทนเหนื่อยยากตรากตรำ

7. เพลงหญิงไทยใจงาม (ท่ารำ พรหมสี่หน้า ยูงฟ้อนหาง)

เดือนพราวดาวแวววาวระยับ แสงดาวประดับส่งให้เดือนงามเด่น ดวงหน้าโสภาเพียงเดือนเพ็ญ คุณความดีที่เห็นเสริมให้เด่นเลิศงาม ขวัญใจหญิงไทยส่งศรีชาติ รูปงามพิลาศใจกล้ากาจเรืองนาม เกียรติยศก้องปรากฏทั่วคาม หญิงไทยใจงามยิ่งเดือนดาวพราวแพรว

8. เพลงดวงจันทร์ขวัญฟ้า (ท่ารำ ช้างประสานงา จันทร์ทรงกลด แปลง)

ดวงจันทร์ขวัญฟ้า ชื่นชีวาขวัญพี่ จันทร์ประจำราตรี แต่ขวัญพี่ประจำใจ ที่เทิดทูนคือชาติ เอกราชอธิปไตย ถนอมแนบสนิทใน คือขวัญใจพี่เอย

9. เพลงยอดชายใจหาญ (ท่ารำหญิง : ชะนีร่ายไม้, ท่ารำชาย : จ่อเพลิงกาฬ)

โอ้ยอดชายใจหาญ ขอสมานไมตรี น้องขอร่วมชีวี กอบกรณียกิจชาติ แม้สุดยากลำเค็ญ ไม่ขอเว้นเดินตาม น้องจักสู้พยายาม ทำเต็มความสามารถ

10. เพลงบูชานักรบ (ท่ารำหญิง : ขัดจางนาง, ล่อแก้ว ท่ารำชาย : จันทร์ทรงกลด, ขอแก้ว)

น้องรักรักบูชาพี่ ที่มั่นคงที่มั่งคงกล้าหาญ เป็นนักสู้เชี่ยวชาญ สมศักดิ์ชาตินักรบ
น้องรักรักบูชาพี่ ที่มานะที่มานะอดทน หนักแสนหนักพี่ผจญ เกียรติพี่ขจรจบ
น้องรักรักบูชาพี่ ที่ขยันที่ขยันกิจการ บากบั่นสร้างหลักฐาน ทำทุกด้านทำทุกด้านครันครบ
น้องรักรักบูชาพี่ ที่รักชาติที่รักชาติยิ่งชีวิต เลือดเนื้อพี่พลีอุทิศ ชาติยงอยู่ยงอยู่คู่พิภพ

- ยุคทองของเพลงไทยสากล: วงดนตรีกรมโฆษณาการและบทบาทของ เอื้อ สุนทรสนาน

บทบาทของวงดนตรีกรมโฆษณาการ เป็นบทบาทที่คาบเกี่ยวกันระหว่างความเป็นวงดนตรีของรัฐที่มีเป้าหมายในการสร้างวัฒนธรรมและปลูกฝังความรักชาติให้แก่ประชาชน กับบทบาทที่เป็นของเอกชนในการบรรเลงตามโรงภาพยนตร์ นอกจากนี้ บทบาทของวงดนตรีกรมโฆษณาการผูกติดกับวัฒนธรรมการลีลาศที่เกิดขึ้นใหม่ในสังคมไทยขณะนั้น วงดนตรีกรมโฆษณาการ ถือกำเนิดขึ้นเมื่อวันที่ 20 พฤศจิกายน 2482 ซึ่งเป็นวันสถาปนากรมโฆษณาการ เนื่องจากทางกรมฯ ได้จัดตั้งวงดนตรีประจำกรมโดยการผลักดันของหลวงสุขุมนัยประดิษฐ์ มีเอื้อ สุนทรสนาน เป็นหัวหน้าวง เวส สุนทรจามร เป็นผู้ช่วย และมีนักดนตรีกลุ่มก่อตั้ง เช่น สมพงษ์ ทิพยะกลิน สริ ยงยุทธ เจษฎา เดชอุดม เป็นต้น ประมาณ 1 ปี ทางวงได้รับนักร้องรุ่นแรก คือ จุรี หรือ

มัณฑนา โมรากุล และรุจี อุทัยกร เป็นต้น ตามด้วยการรับนักร้องชายคนแรก คือ ล้วน ควันธรรม และสุภาพ รัศมิทัศ จนเมื่อหนึ่งปีผ่านไปจึงรับนักร้องเพิ่ม คือ ชวลี ช่วงวิทย์ สุปาณี พุกสมบุญ เพ็ญศรี พุ่มชูศรี วินัย จุลละบุษปะ และเลิศ ประสมทรัพย์ ส่วนด้านการประพันธ์เพลงมีครูเอิบ ประไพเพลงผสม ครูนารถ ถาวรบุตร ครูแก้ว อัจฉริยะกุล และครูสุรัสน์ พุกกะเวส เข้ามาร่วมสร้างเพลงให้กับวง ซึ่งในระยะแรกมักจะเป็นเพลงแนวปลุกใจ จนกระทั่งช่วงสงครามกิจกรรมบันเทิงต่างๆ ซบเซาเป็นอย่างมากโดยเฉพาะการฉายภาพยนตร์ วงดนตรีของกรมโฆษณาการจึงมีโอกาสออกแสดงให้ประชาชนได้ชมแทนความบันเทิงอื่นๆ และเนื่องจากการใช้ชื่อวงของราชการออกแสดงอิสระถือว่าเป็นการไม่เหมาะสม อาจารย์ประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง ซึ่งสนิทสนมกับครูเอื้อ สุนทรสนาน ได้คิดชื่อวงให้ว่า **“สุนทราภรณ์”** (โดยได้นำคำ **“สุนทร”** จากนามสกุล **“สุนทรสนาน”** มาบวกกับ **“อาภรณ์”** อันเป็นชื่อของสตรีผู้เป็นที่รักของ ครูเอื้อ) วงสุนทรภรณ์จึงออกแสดงตอนกลางคืน โดยร้องเพลงสากลสลับฉากละครบ้าง หรือแสดงดนตรีหน้าม่านก่อนการแสดงละครเป็นเวลาครั้งชั่วโมงบ้าง

ช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ปี 2488 เป็นช่วงที่การแสดงละครเวทีได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก ทางสุนทราภรณ์ก็มีงานละครเวทีเช่นกัน นั่นคือเรื่อง **“จุฬาตรีคูณ”** ในช่วงปี 2491 สุนทราภรณ์ได้ผู้ร่วมงานเพิ่มเติม โดยด้านการแต่งเพลงมี ธนิต ผลประเสริฐ วิชัย **“ธาตรี”** โกกิลกนิษฐ์ และชอุ่ม ปัญจพรรค์ ส่วนนักร้องมี พูลศรี เจริญพงษ์ ศรีสุดา รัชตวรรณ สมศักดิ์ เทพานนท์ และวรนุช อารีย์ จนถึงประมาณปี 2495 การลีลาศได้รับความนิยมอย่างสูง ทำให้สุนทราภรณ์ ซึ่งมีผลงานเพลงทุกจังหวะอันรวมถึงจังหวะละตินอเมริกัน และมีการบรรเลงที่ได้มาตรฐาน เป็นที่รู้จักมากขึ้น และได้ชื่อว่า เป็นราชาของเพลงลีลาศเลยทีเดียว

ต่อมากรมโฆษณาการได้เปลี่ยนชื่อกรมใหม่ไปเป็นกรมประชาสัมพันธ์เมื่อวันที่ 8 มีนาคม พ.ศ. 2495 ฯพณฯท่านจอมพล ป.พิบูลวงสงคราม นายกรัฐมนตรีในสมัยนั้น คำสั่งแต่งตั้งให้พลโทหม่อมหลวงขาบ กุญชร อดีตพระเอกภาพยนตร์เก่า เรื่อง*เลือดทหารไทย* ของบริษัทเสียงกรุง (ผู้ร้องเพลงกุหลาบในมือเธอ) ของกรมประชาสัมพันธ์แทนพันเอกหลวงสารานุประพันธ์

พลโท หม่อมหลวงขาบ กุญชรนั้น ท่านมีความรู้ทางดนตรีสากล และดนตรีไทยเป็นอย่างดียิ่งเนื่องจากมีเชื้อสายทางดนตรีไทยจากท่านเจ้าพระยาเทเวศน์วงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว. หลาน กุญชร) ด้วยความรักในดนตรีไทยอย่างเป็นชีวิตจิตใจจึงเข้าไปปรับปรุงวงดนตรีไทยให้ดีขึ้นเพื่อให้คู่กับวงดนตรีสากล ซึ่งในขณะนั้นมีชื่อเสียงมากในนามวงดนตรีสุนทราภรณ์ และหลังจากที่ท่านอธิบดี ม.ล. ขาบ กุญชรได้ปรับปรุงวงดนตรีไทยขึ้นมาใหม่และรับศิลปินทางดนตรีไทยผู้อาวุโสแทนนักดนตรีเก่า หลายท่านด้วยกัน เช่น ครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ ครูสมาน ทองสุขโชติ ครูจำเนียร ศรีไทยพันธ์ ครูบุญยงค์ เกตุคง ซึ่งครูทุกท่านที่ได้กล่าวนามมานี้ ได้เข้ามาช่วยปรับปรุงวงดนตรีไทยให้ได้มาตรฐานมากขึ้น จนเป็นชื่อเสียงที่เลื่องลือ ดังนั้นในระหว่างการซ้อมวงดนตรีไทยของกรมประชาสัมพันธ์ ที่มีนายคงศักดิ์ (ทองสุข) คำศิริ เป็นหัวหน้าแผนกอยู่ ท่านอธิบดีหม่อมหลวงขาบ กุญชร จึงลงมาซ้อมเล่นดนตรีร่วมวงด้วยทุกครั้ง

ในบางครั้งการซ้อมของวงดนตรีไทยเกิดไปพ้องกับการซ้อมของวงดนตรีสากลเข้า จึงทำให้เสียงของดนตรีไทยกับเสียงของดนตรีสากลนั้นคลุกเคล้ากันไปโดยธรรมชาติ บังเกิดเป็นเป็นเสียงแปลกประหลาดขึ้น สาเหตุก็เพราะห้องซ้อมดนตรีทั้ง 2 วงนั้นอยู่ติดกันเพียงมีฝากั้นเท่านั้น

จากเหตุผลนี้ ทำให้ท่านอธิบดี ม.ล. ขาบ กุญชร ได้หวนคิดถึงพระราชเสาวนีย์ของสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณี พระบรมราชินีในรัชกาลที่ 7 ที่ทรงตรัสว่า ดนตรีไทยกับดนตรีสากลนั้นควรจะร่วมเล่นกันได้ ดังนั้นท่านอธิบดีหม่อมหลวงขาบ กุญชร จึงดำริจะทำดนตรีผสมขึ้น และบังเอิญที่ครูเอื้อ สุนทรสนาน ซึ่งดำรงตำแหน่งเป็นหัวหน้าวงดนตรีสากลในขณะนั้น ก็คิดขึ้นเหมือนกันว่า น่าจะประยุกต์เครื่องดนตรีไทยเดิมผนวกกับเครื่องดนตรีสากล เพื่อยกระดับเพลงไทยให้บรรเลงในแบบสากลได้ แต่ยังคงรักษาบรรยากาศไทยไว้ได้อย่างกลมกลืนหรือเรียกว่า บรรเลงในระบบ สังคีตสัมพันธ์เป็นครั้งแรก

เมื่อทั้ง 2 ท่าน คือ ม.ล. ขาบ กุญชร กับครูเอื้อ สุนทรสนาน นำความคิดที่ตรงกันมาร่วมปรึกษากัน ก็บังเกิดเป็นเพลงผสมขึ้นเป็นเพลงแรกคือ เพลงกระแต จากเพลงไทยเดิมชื่อกระแตเล็ก และบรรเลงด้วยวงดนตรีไทยกับวงดนตรีสากล ในระบบสังคีตสัมพันธ์เป็นครั้งแรก และหลังจากนั้นก็เกิดเพลงผสมแบบสังคีตสัมพันธ์ขึ้นอีกหลายเพลง[14]

ในการบรรเลงเพลงระบบแบบสังคีตสัมพันธ์ของวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์สมัยนั้น มีความไพเราะ มีความแนบสนิทในการบรรเลงผสมระหว่างเครื่องดนตรีไทยกับเครื่องดนตรีสากล ผสมกลมกลืนกันอย่างระรื่นหู ทั้งนี้ก็เพราะว่า การบรรเลงในครั้งนี้ มีข้อมูลและกฎเกณฑ์หลายสิ่งหลายอย่าง ดังนี้

1. ในการบรรเลงผสมแบบระบบสังคีตสัมพันธ์ เครื่องดนตรีไทยทุกชนิดที่จะนำมาบรรเลงร่วมวงกับทางสากลนั้น จะต้องนำไปเทียบเสียงให้เท่ากันทางเครื่องดนตรีสากล เพื่อให้ระดับเสียงนั้นกลมกลืนกันอย่างแนบสนิทกับเครื่องดนตรีสากล เพื่อให้ระดับเสียงนั้นกลมกลืนกันอย่างแนบสนิทกับเครื่องดนตรีสากลเสียก่อนที่จะมีการบรรเลงร่วมกัน
2. ในการเรียบเรียงเสียงประสาน (arranging) ของวงดนตรีสากล ที่นำมาบรรเลงร่วมกับวงดนตรีไทยนั้น ครูเอื้อ สุนทรสนาน ท่านพิถีพิถันมาก จึงต้องวางแนวการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับการบรรเลงผสมด้วยตัวของท่านเอง จากการจินตนาการและประสบการณ์ในด้านเพลงไทยนั้น ครูเอื้อ สุนทรสนาน ได้กล่าวไว้ว่า เพลงไทยมีความไพเราะเพราะพริ้ง มีความอ่อนหวานอยู่ในตัวเพลงอยู่เดิมแล้ว เพราะฉะนั้น จึงไม่มีความจำเป็นเลยที่จะวางแนวเสียงประสาน โดยใช้คอร์ด (Chord) ให้มากนัก เพียงแต่ใช้เสียงประสานที่เป็นกฎแห่งเสียงธรรมชาติ เช่น ระยะขั้นคู่ 2 คู่ 5 คู่ 6 หรือ คู่ 8 ก็จะเพียงพอแล้วสำหรับเพลงไทย

---

[14] ดูภาคผนวก ค.

3. นักดนตรีเกือบทุกคนภายในวงดนตรีสากลนั้น ท่านต้องเข้าใจว่า แต่ละท่านเคยผ่านการจัดบันทึกเพลงไทยเป็นโน้ตสากลมาแล้ว บางท่านเคยรับราชการทหารแตรวงมาก่อน บางท่านเคยเป็นคนระนาด เพราะที่บ้านมีเครื่องปี่พาทย์ อย่างเช่น

ครูเอื้อ สุนทรสนาน เคยจดบันทึกเพลงไทยจากแนวระนาดเอก เป็นโน้ตสากล
ครูสิริ ยงยุทธ เคยจดบันทึกเพลงไทยจากแนวระนาดทุ้ม เป็นโน้ตสากล
ครูทองอยู่ ปิยะสกุล เคยจดบันทึกเพลงไทยจากแนวปี่ เป็นโน้ตสากล

ผู้วิจัยมองเห็นว่า การเกิดขึ้นของเพลงสังคีตสัมพันธ์และวงดนตรีสุนทราภรณ์ ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมดนตรีไทยในหลายแง่มุม อาทิ ทำให้เกิดการประสมวงรูปแบบใหม่ จากที่เคยมีแค่วงดนตรีไทยที่มีแต่เครื่องดนตรีไทยล้วน หรือวงดนตรีสากลที่ใช้เครื่องดนตรีสากลล้วน หรือวงเครื่องสายผสมที่เป็นวงดนตรีไทยแต่มีเครื่องดนตรีสากลประกอบด้วย 1 ชิ้น เช่นวงเครื่องสายผสมขิม ผสมออร์แกน หรือผสมเปียโน แต่ในการนี้ มีการประเสียงของเครื่องดนตรีไทยเพื่อให้สามารถบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีสากลได้ เป็นต้น

ในขณะที่ ผลกระทบทางด้านสังคมและวิถีชีวิต ส่งผลต่อการเสพดนตรีศิลปะในยุคนั้นอย่างชัดเจน เนื่องจากสมัยนั้น ดนตรีไทยซบเซาอันเนื่องมาจากวิกฤตทางการเมือง เครื่องดนตรีไทยและเพลงไทยถือว่าเป็นสิ่งที่ไม่ทันสมัย ซึ่งอาจเป็นสาเหตุสืบเนื่องจากประกาศเกี่ยวกับพระราชบัญญัติวัฒนธรรมในสมัยรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม หากแต่เมื่อเกิดวงสังคีตสัมพันธ์แล้ว ก็ทำให้เพลงไทยกลับมาได้รับความนิยมอีกครั้ง ถึงแม้จะไม่ได้เป็นในรูปแบบไทยแท้แต่ดั้งเดิม อีกทั้งยังนำมาบรรเลงประกอบการลีลาสอีกด้วย ในขณะเดียวกัน ก็เกิดการสร้างสรรค์ดนตรีประเภทเดียวกันนี้ขึ้นมาอีกมาก เนื่องจากความนิยมในเรื่องวงดนตรีสังคีตสัมพันธ์ในสมัยนั้นได้แพร่หลายไป จึงทำให้เกิดมีวงดนตรีประเภทเดียวกันนี้เกิดขึ้นอีกบ้าง เช่น วงดนตรีสังคีตประยุกต์ ของนายสมาน กาญจนะผลิน แต่รูปแบบการบรรเลงจะต่างกันออกไป คือ วงสังคีตประยุกต์นี้จะเป็นการบรรเลงสลับกันระหว่างดนตรีไทยกับดนตรีสากล แต่บรรเลงเพลงเดียวกัน

วงดนตรีสุนทราภรณ์และวงสังคีตสัมพันธ์ เป็นวงดนตรีสองวงที่มีผลงานทางด้านศิลปะที่ออกมารับใช้สังคม ทำให้จรรโลงสังคม มีบทบาทหน้าที่ในแง่มุมต่างๆ ดังที่ได้รวบรวมมีดังนี้ คือ เพลงปลุกใจและสดุดี เพลงสถาบันต่างๆ เพลงจากวรรณคดี เพลงเยาวชน เพลงเทศกาล ประเพณี เพลงคติธรรมและปรัชญาชีวิต เพลงยกย่องผู้หญิงและชมธรรมชาติ เพลงความรักและพิศวาส และ เพลงสะท้อนสังคม ด้วยเนื้อหาของเพลงที่

สะท้อนสภาพสังคมในยุคต่าง ๆ ด้วยความหมายของเพลงที่แนะนำมุมมองในการใช้ชีวิตของผู้เสพศิลปะแห่งเสียง เพียงเท่านี้ก็ถือได้ว่า เป็นคุณานุประโยชน์ต่าง ๆ มากมายแล้วต่อสังคมไทย

วงดนตรีสุนทราภรณ์และวงสังคีตสัมพันธ์ เป็นรูปแบบของดนตรีแนวใหม่ในสังคมไทย เกิดจากองค์ความรู้ของครูเพลงที่มีความสามารถ เป็นองค์ความรู้ที่มาจากการบูรณาการศาสตร์แห่งเสียง ก่อให้เกิดผลงานอันเป็นมรดกของชาติที่ควรค่าแห่งการอนุรักษ์เป็นอย่างยิ่ง ปรากฏการณ์เพลงไทยในลักษณะเช่นนี้ มีตำนานที่มาที่ไปนานมาแล้วเกินกว่า 7 ทศวรรษ ผ่านเบ้าหลอมของสังคมแต่ละยุคสมัย และความเปลี่ยนแปลงของขบวนการดนตรี กระทั่งมาถึงในยุคปัจจุบัน เป็นยุคที่มีความหลากหลายทางด้านดนตรีเพิ่มมากยิ่งขึ้น มีเพลงประเภทสื่อความหมายร่วมสมัยกำลังครอบงำสังคมอยู่ทุกที่ แต่แทนที่เพลงของวงดนตรีสุนทราภรณ์และลักษณะการบรรเลงดนตรีระบบสังคีตสัมพันธ์จะเลือนหายไปจากวัฒนธรรมการฟังดนตรีของไทย กลับพบว่ายังเป็นที่นิยมชื่นชมของใครหลายๆคนผู้คนจำนวนมาก อันเนื่องด้วยสาเหตุของความงามแท้ในแง่มุมศิลปะด้านการประพันธ์เพลงและด้านวรรณศิลป์ ที่ศิลปินหรือครูเพลงได้บรรจงสรรค์สร้างด้วยส่วนลึกของความเป็นศิลปินได้ถ่ายทอดออกมาเป็นงานศิลป์ที่ยังคงค่าแห่งความเป็นอมตะเสมอมาจวบจนถึงยุคปัจจุบันนี้

จากข้อมูลดังที่กล่าวมา จะเห็นได้ว่า เมื่อดนตรีตะวันตกกับดนตรีไทย (ตะวันออก) มาผสมผสานกันแล้วก็สามารถสร้างงานชิ้นใหม่ขึ้นมาได้ นั่นคือ *เพลงไทยสากล* ซึ่งนับว่าเป็นแนวเพลงใหม่ในประวัติศาสตร์ชาติ พูนพิศ อมาตยกุล (2532: 36-39) กล่าวถึงลักษณะความเป็นไทยที่ผสานอยู่ในดนตรีตะวันตกของวงสุนทราภรณ์ในหลากหลายมิติ ซึ่งถือว่าเป็นมุมมองของความเป็นไทยและอิทธิพลของเพลงไทยที่มีต่อคณะสุนทราภรณ์ ได้แก่ ความเป็นไทยในรูปลักษณ์ของบทเพลง ประเด็นนี้กล่าวถึงบทเพลงที่แสดงความเป็นไทยนั้น ขั้นต้นที่สุดคือ ความถูกต้องในการใช้ภาษาไทย ซึ่งอาจเป็นเรื่องสำนวนภาษา ไปจนถึงการจัดรูปความเรียงออกมาเป็นข้อความในรูปแบบของฉันทลักษณ์ นอกจากนี้ ยังมีประเด็นเรื่อง ความเป็นไทยในลักษณะของการประพันธ์ทำนอง จังหวะลีลาการขับร้องและการบรรเลงอีกด้วย

วงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์ หรือวงดนตรีสุนทราภรณ์ นั้น นอกจากจะให้ความบันเทิงในการสร้างเพลงไทยสากลที่ไพเราะกินใจแก่ผู้ฟัง และสร้างความบันเทิงให้แก่นักลีลาศแล้ว ยังมีหน้าที่สำคัญในการสนองนโยบายด้านวัฒนธรรมและปลูกฝังให้คนรักชาติของรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม อย่างมีประสิทธิภาพยิ่ง ในที่นี้ขอยกตัวอย่างเพลงสุนทราภรณ์ที่สะท้อนวัฒนธรรม สังคม การเมือง[15] รวม 5 เพลง ดังนี้

[15] อ้างอิงจากการแสดงมุทิตาจิต 80 ปี ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร. เจตนา นาควัชระ “ชาวทับแก้วแว่วเสียงสุนทราภรณ์” เมื่อวันที่ 15 กรกฎาคม 2561 ณ หอประชุมศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร

เพลงบ้านเกิดเมืองนอน

คำร้อง แก้ว อัจฉริยะกุล ทำนอง เอื้อ สุนทรสนาน

บ้านเมืองเรารุ่งเรืองพร้อมอยู่หมู่เหล่า
พวกเราล้วนพงศ์เผ่าศิวิไลซ์
เพราะฉะนั้นชวนกันยินดี
เปรมปรีดิ์ดีใจเรียกตนว่าไทย
แดนดินผืนใหญ่มิใช่ทาสเขา

ก่อนนี้มีเขตแดนนับว่ากว้างใหญ่
ได้ไว้พลีเลือดเนื้อแลกเอา
รบรบรบไม่หวั่นใคร
มอบความเป็นไทยให้พวกเรา
แต่ครั้งนานกาลเก่า
ชาติเราเขาเรียกชาติไทย

บ้านเมืองควรประเทืองไว้ดั่งแต่ก่อน
แน่นอนเนื้อและเลือดพลีไป
เพราะฉะนั้นเราควรยินดีมีความภูมิใจ
แดนดินถิ่นไทยรวบรวมไว้ได้แสนจะยากเข็ญ

ยากแค้นเคยกู้แดนไว้อย่างบากบั่น
ก่อนนั้นเคยแตกสานซ่านเซ็น
แม้กระนั้นยังร่วมใจ
ช่วยกันรวมไทยให้ร่มเย็น
บัดนี้ไทยดีเด่นร่มเย็นสมสุขเรื่อยมา

อยู่กินบนแผ่นดินท้องถิ่นกว้างใหญ่
ชาติไทยนั้นเคยใหญ่ในบูรพา

ทุกทุกเช้าเราดูธงไทยใจจงปรีดา
ว่าไทยอยู่มาด้วยความผาสุกถาวรสดใส

บัดนี้ไทยเจริญวิสุทธิ์ผุดผ่อง
พี่น้องจงแซ่ซ้องชาติไทย
รักษาไว้ให้มั่นคง
เทิดธงไตรรงค์ให้เด่นไกล
ชาติเชื้อเรายิ่งใหญ่
ชาติไทยบ้านเกิดเมืองนอน

เพลงแรกนี้ **“**ปลุกใจ**”** ได้จริงๆ ในความหมายที่สร้างสรรค์ของคำนี้ แม้ว่าเนื้อหาบางตอนสะท้อนแนวความคิดของรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม ช่วงแรก ในการขยายอาณาจักร แต่การใช้ความสำนึกเชิงประวัติศาสตร์ในการสร้างความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของคนในชาตินั้น มิได้ส่อสำแดงถึงความอ่อนด้อยทางความคิดแต่ประการใด

เพลงที่สอง คือ เพลง*วัฒนธรรม* เพลงนี้เป็นแบบอย่างของการแต่งเพลงที่เสนอเนื้อหาที่หนักแน่นได้อย่างกระชับ ชัดเจน โดยใช้ทำนองอ่อนหวานที่ย้อมใจผู้ฟังได้

เพลงวัฒนธรรม

คำร้อง พระราชธรรมนิเทศ (เพียร ราชธรรมนิเทศ) ทำนอง เอื้อ สุนทรสนาน

หญิง) วัฒนธรรมจะนำไทยแผ่ไพศาล
ไทยต้องร่วมบริหารเป็นการใหญ่
การแต่งกายมีระเบียบเรียบวิไล
สุขภาพอนามัยดีทั่วกัน

หมู่หญิง) ทั้งมีศีลธรรมประจำไว้
อีกตั้งใจกอบกิจการงานแข็งขัน
ประพฤติชอบตามระบอบกฎหมายนั้น
ไม่ผิดผันฝืนขนบประเพณี

หมั่นศึกษาหาความรู้มาสู่ตัว
สร้างครอบครัวเป็นหลักฐานมั่นคงที่
อุทิศกายทุกโอกาสเป็นชาติพลี
จึงสมที่ไทย**อารยะ**วัฒนธรรม
(ร้องซ้ำหมู่หญิงอีกครั้งหนึ่ง)

ในหนังสือ วัฒนธรรมสำนึก: รากฐานอุดมศึกษาของไทย หน้า 65-67 ศ. ดร. เจตนา นาควัชระ ได้วิเคราะห์เนื้อหาของเพลงนี้ไว้อย่างละเอียดว่า

"เพียงวรรคแรกก็ประกาศความเชื่ออย่างหนักแน่นแล้วว่า ปัจจัยที่จะสร้างความเจริญรุ่งเรืองให้แก่ชาติ คือวัฒนธรรม ไม่ใช่การแผ่ขยายอาณาเขตด้วยสงคราม ... (แต่รัฐบาลไทยขณะนั้นก็ไม่ลังเลที่จะเข้าสู่สงครามอินโดจีน!) เพลงร้องเพลงนี้ก็สนับสนุนส่งเสริมทิศทางเดียวกัน และกล่าวถึง "การบริหารจัดการวัฒนธรรม" (cultural management) ก่อนที่จะมีคำนี้เสียอีก วรรคที่ 3 เป็นเรื่องของการแต่งกาย ซึ่งน่าจะเป็นแนวของการเดินตามแบบตะวันตก ซึ่งเป็นสมัยนิยมในขณะนั้น วรรคที่ 4 เป็นเรื่องสุขภาพอนามัย ซึ่งก็เป็นไปในแนวเดียวกันกับวิถีของสังคมอารยะที่ต้องการให้ประชาชนมีสุขภาพที่ดี ... วรรคที่ 5 เป็นเรื่องของศีลธรรม โดยที่เราต้องไม่ลืมว่า "จารึกวัดโพธิ์" จำนวนมากเป็นร้อยกรองสั่งสอนศีลธรรม (didactic verses) เมื่อพระศาสนาพร่ำสอนเรื่องสัมมาอาชีวะเอาไว้ วรรคที่ 6 จึงรับคำสอนนี้มาเป็นหลักการที่มีลำดับความสำคัญสูงในการสร้างสังคม และก็แน่นอนที่สุดที่สังคมจะดำเนินไปด้วยดีก็คือ เมื่อผู้คนเคารพกฎหมาย เรื่องของการปกครองด้วยกฎหมาย (the rule of law) จึงได้รับการบรรจุไว้ในวรรคที่ 7 เมื่อวัฒนธรรมเป็นเรื่องของการสืบทอดและสร้างใหม่บนรากฐานที่มีมา วรรคที่ 8 จึงวางแนวทางของการเคารพขนบประเพณี (อันดีงาม) เอาไว้

ในปัจจุบันเราพูดถึง "สังคมแห่งการเรียนรู้" (learning society) นัยของวรรคที่ 9 คือการปลูกฝังความกระหายใคร่รู้ ซึ่งน่าจะเป็นทั้งการเรียนรู้ด้วยตนเอง (self-education) และการเรียนรู้ตลอดชีวิต (lifelong learning) จากปัจเจกบุคคลไปสู่หน่วยของสังคม ครอบครัวถือได้ว่าเป็นหน่วยที่สำคัญที่สุดในการหล่อหลอมทางวัฒนธรรม ดังที่ระบุไว้ในวรรคที่ 10 และเราก็คงจะอดคิดต่อไปอีกไม่ได้ว่าคนไทยเรานั้นถือว่าการศึกษาเริ่มต้นที่ครอบครัว ผู้ที่ "ไร้การศึกษา" ไม่ใช่ผู้ที่ไม่ได้ไปโรงเรียนหรือผู้ที่ไม่มีวุฒิบัตรใดๆ มาแสดง แต่คือผู้ที่ "พ่อแม่ไม่สั่งสอน" จากหน่วยเล็กไปสู่หน่วยใหญ่คือชาติ ความรักชาติที่ได้รับการเรียกร้องไว้ในวรรคที่ 11 คือ

การเสียสละเพื่อชาติ จึงกินความหมายลึกซึ้งกว่าคำภาษาอังกฤษว่า patriotism และก็ชวนให้คิดถึงคำคมของประธานาธิบดี John F. Kennedy แห่งสหรัฐอเมริกาที่ว่า **"***จงอย่าถามว่าประเทศชาติจะทำอะไรให้ท่านได้ แต่* (จงถามว่า) *ท่านจะทำอะไรให้ประเทศชาติได้***"** (Ask not what your country can do for you, but what you can do for your country.) วรรคที่ 12 สรุปความได้อย่างงามงดว่า ถ้าทำได้ดังที่กล่าวมาข้างต้น ไทยเราจึงจะเป็นสังคมอารยะที่เปี่ยมด้วยวัฒนธรรม

จะเห็นได้ว่างานศิลปะชิ้นเล็กๆคือเพลงร้องสั้นๆเพลงหนึ่งมิใช่การโฆษณาชวนเชื่อของกลุ่มการเมืองที่บ้องตื้น หรือกลุ่มผู้มีอำนาจที่ไร้มันสมอง แต่นี่เป็นการกำหนดนโยบายทางวัฒนธรรมที่มองประเด็นได้อย่างรอบด้าน ..."

เพลงพลเมืองดี

คำร้อง พระราชธรรมนิเทศ ทำนอง เอื้อ สุนทรสนาน

พลเมืองดีนั้นเป็นศรีเสริมชาติสง่า
ตีเป็นตราควรรักษาหน้าที่อาจิณ
ไม่มีใจสอพลอทำฉ้อฉิน
หมายมุ่งหากินมั่นในศีลและสัจธรรม
ทำสิ่งใดไม่ปล่อยใจให้สิ่งร้ายมาครอบงำ
จงกลัวสิ่งชั่วบาปกรรม
ถือสัตย์ศีลธรรมเป็นทางจะนำความร่มเย็น

ทำความดีประเสริฐศรีอันยิ่งใหญ่
การอันใดฝืนกฎหมายเราไม่บำเพ็ญ
ไม่ก่อกรรมลำบากให้ยากเข็ญ
ทุจริตคิดเวรเราต้องเว้นให้ขาดพลัน
เราชาติไทยไม่ใส่ร้ายใครต่อใครให้แตกกัน
รักมิตรร่วมจิตผูกพัน
มิตรจิตสำคัญมิตรใจสุขสันต์มั่นสุขเอย

เพลงนี้มีเนื้อหาในแนวเดียวกับ “เพลงวัฒนธรรม” น่าสังเกตว่า การสั่งสอนศีลธรรมและการยกย่องบทบาทของการเป็นพงเมืองดี สื่อความด้วยทำนองและลีลาที่ไม่ก้าวร้าวและดุดัง แต่กลับใช้การชักชวนและชี้ชวนอย่างอ่อนหวานด้วยมธุรสวาจา นั่นคือ แก่นของวัฒนธรรมไทย

เพลงหนูเอย

คำร้อง แก้ว อัจฉริยะกุล ทำนอง เวส สุนทรจามร

หนูเอยหนูจงฟัง
พี่จะสอนพี่จะสั่งหนูจงฟังเอาไว้ให้ดี
หนูเอยสมัยนี้
เป็นสมัยที่เอาดีกันด้วยปัญญา

หนูอย่าซุกซน
จงอดและจงทนหนูจงบ่นท่องวิชา
ในภายภาคหน้า
จะได้พึ่งวิชาปัญญาจะเฟื่องฟู

หนูเอยหนูจงเพียร
หนูจงเล่าหนูจงเรียนหนูจงเพียรหาความรู้
หนูเอยจงคิดดู
หากมีใครลบหลู่แล้วหนูจะโทษใคร

หนูเร่งเร็วพลัน
จงบากและจงบั่นหนูจงหมั่นอย่าท้อใจ
หนูเอยจะบอกให้
ปลูกปัญญาเอาไว้เรียนไปให้เชี่ยวชาญ

หนูเอยอย่าเกเร

หนูอย่าเที่ยวหนูอย่าเตร่ อย่าเสเพลประพฤติพาล
หนูเอยอย่าเกียจคร้าน
หมั่นเล่าเรียนเขียนอ่านคบพาลจะเสียคน

หนูกอปรการดี
เป็นศักดิ์และเป็นศรีทั้งเป็นที่น้อมกมล
หนูจะไม่อับจน
แต่จงเลือกคบคนแล้วตนจะรุ่งเรือง

หนูเอยหนูฟังว่า
เพราะสติเพราะปัญญานั้นจะพาให้กระเดื่อง
หนูเอยชาติบ้านเมือง
จะเจริญฟุ้งเฟื่องก็เนื่องด้วยเด็กไทย

แม้ชาติต่างแดน
มาหมิ่นหรือมาแคลนหนูไม่แค้นบ้างหรือไร
บ้านเมืองเจริญได้
อยู่ที่เด็กของไทยมิใช่ใครอื่นเลย

“เพลงหนูเอย**”** นี้ เป็นเพลงสุนทราภรณ์ที่ชี้บทบาทสำคัญในการสร้างเยาวชน แม้จะมีลักษณะเชิงสั่งสอน แต่ก็มีความเป็นกันเองในแบบพี่สอนน้อง น่าสังเกตว่า คำว่า **“**ปัญญา**”** และ **“**ความรู้**”** เป็นคำที่ใช้บ่อยครั้งตลอดเพลง จากจุดเน้นที่เป็นเรื่องราวของบุคคล เพลงจบลงตามแนวคิดของสมัยนั้น คือ การสร้างความภาคภูมิใจในความเป็นชาติ

เพลงบัวงาม

คำร้อง แก้ว อัจฉริยะกุล ทำนอง เวส สุนทรจามร

หญิงไทยเก่งกาจอาจหาญชาญชัย
แต่ไหนแต่ไรชาวไทยก็ยอมน้อมนำ

แท้จริงหญิงไทยใช่เกียรติต่ำ
กลับซ้ำงามล้ำแต่ก่อนกาล
หลักการวิชาเกรียงไกร
ผู้หญิงชาวไทยสวยวิไลอ่อนหวาน
เรียบร้อยในการงาน
อีกทั้งการทหารก็เชื้อชาญลือนาม
คำเปรียบหญิงชาวไทยเป็นดอกไม้บัวงาม
ใครว่าหญิงเลวทราม
เขาแกล้งประณามทั้งเหยียดทั้งหยามความดี
ชายเหล็กเพชรยังยอมมาอ่อนน้อมนารี
ยอมพ่ายแพ้โดยดีหญิงไทยเรานี้ฝีมือก็ลือไกล
ศึกมีอาสาฝ่าสงครามไม่เคยขามเกรงผู้ใด
หมิ่นผู้หญิงทำไม
เกียรติผู้หญิงเกรียงไกรใช่จะไร้ซึ่งปัญญา
อันเกียรติหญิงชาวไทยควรเทิดไว้บูชา
เป็นที่น้อมกันมา ทั้งปวงประชายังผูกใจฝักใฝ่
คุณค่าหญิงบรรลือ มือหนึ่งถือเปลไกว
มือหนึ่งคุ้มแดนไทย ฝีมือของใครที่จะกู้เมืองไว้คงดี
ดังได้เห็นกันมา ท้าวสุรนารี
ไทยคลาดพ้นไพรี ถึงจนบัดนี้เพราะมือสตรีชาวไทย
เกียรติสตรีที่เห็นเด่นและงาม อย่ามาหยามกันต่อไป
เกียรติผู้หญิงเกรียงไกร
อยู่เป็นขวัญชาวไทยฝากเอาไว้ให้ประชา
ยิ่งกว่านั้นความดีดังกล่าวชี้กันมา
เป็นมิ่งมิตรภรรยา ทั้งเป็นมารดา
เทิดเกียรติเถิดหนาอย่าหมิ่น

เพลงนี้มีนัยสำคัญ คือได้ว่าเป็นการประกาศความเชื่ออันหนักแน่นด้าน*สตรีนิยม* ก่อนที่จะมีผู้นำคำนี้มาใช้ตามต้นแบบภาษาฝรั่ง เช่นเดียวกับเพลงอื่นๆ ข้างต้น ทำนองและลีลาที่ไปในทางหวาน กลับเป็นสื่อ

ของความรู้สึกที่แกร่งกร้าวของผู้หญิงไทย (ซึ่งก็เป็นนโยบายของรัฐบาลหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง 2475 ที่ให้ความสำคัญแก่ผู้หญิง ยกย่องหญิงให้เสมอภาคกับชาย)

1.2 นโยบายสร้างชาติกับมิติทางวัฒนธรรม: นโยบายสนับสนุนวัฒนธรรมของรัฐบาลไทยในสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม (ยุคที่ 2 พ.ศ. 2491- 2500)

ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์ (2550) ศึกษา **วัฒนธรรมบันเทิงในชาติไทย การเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมความบันเทิงในสังคมกรุงเทพฯ** ในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับการปฏิรูปวัฒนธรรมบันเทิงที่เกิดขึ้นในช่วงทศวรรษที่ 2490 ภายใต้การกำกับของรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม โดยใช้เอกสารหลักฐานร่วมสมัยเพื่ออธิบายถึงเงื่อนไขทางประวัติศาสตร์ ที่ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมการบันเทิงของไทย ซึ่งในมิติความบันเทิงนั้นมีเนื้อหาและเรื่องราวทางดนตรีที่ผูกติดและขนานกันไปอย่างแยกไม่ออกชี้ว่า ในยุคดังกล่าวรัฐบาลเล็งเห็นวัฒนธรรมบันเทิงเป็นสื่อแสดงความเจริญของชาติและมุ่งเน้นสืบทอดศิลปะราชสำนักเป็นสำคัญโดยมีกองการสังคีต กรมศิลปากรดำเนินการรับผิดชอบ ซึ่งต่อมาได้กลายเป็นศูนย์กลางในการสืบทอดแบบวัฒนธรรมบันเทิงของราชสำนักโดยแปรเปลี่ยนเป็นวัฒนธรรมประจำชาติ เพื่อเผยแพร่สู่ประชาชนในวงกว้าง (ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, 2550: 77)

ในสูจิบัตรการแสดงละครดึกดำบรรพ์ เรื่องอิเหนาของกรมศิลปากร ในปี พ.ศ. 2490 มีการเชิญชวนให้ภาคเอกชนเข้ามาสนับสนุนงานเกี่ยวกับศิลปะวัฒนธรรม

นอกจากนี้แล้วยังปรากฏหลักฐานเกี่ยวกับองค์การศึกษาวิทยาศาสตร์ และวัฒนธรรมของสหประชาชาติ (UNESCO) ซึ่งมีเป้าหมายเพื่อสร้างสันติภาพและเสถียรภาพในความเข้าใจอันดีระหว่างชาติและสวัสดิภาพของมนุษยชาติที่พยายามเข้ามาช่วยเหลือเรื่องการพัฒนาทางดนตรีสากลในประเทศไทยในฐานะที่รัฐบาลไทยเป็นสมาชิกขององค์การสหประชาชาติด้วย

ดังเช่นกรณี หนังสือกระทรวงการต่างประเทศ ว่าด้วยเรื่องแผนการจัดตั้งและสถานการณ์ดนตรีของสหประชาชาติ ในหนังสือราชการฉบับนี้ระบุถึงแนวคิดการจัดตั้งวงดนตรีโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อส่งเสริมอุดมคติของสหประชาชาติด้วยความร่วมมือระหว่างประเทศทางดนตรี กระทรวงการต่างประเทศแจ้งมาเพื่อให้กรมศิลปากรพิจารณาว่าจะสมควรให้การสนับสนุนหรือไม่อย่างไร[16]

หนังสือราชการกรมศิลปากรฉบับที่ 2401/2494 แจ้งผลพิจารณาเรื่องการสนับสนุนแผนการจัดตั้งวงดนตรีและสถานการดนตรีของสหประชาชาติ ว่าแม้ว่ากรมศิลปากรจะเห็นชอบด้วยหลักการ แต่เป็นเรื่องที่ต้องใช้งบประมาณ จึงไม่สามารถตอบตกลงในเวลาดังกล่าวได้ แต่หากมีงบประมาณที่จะดำเนินการเรื่องได้ก็จะได้ตอบตกลงร่วมมือต่อไป

[16] ภาคผนวก ข. (6)

อย่างไรก็ตาม พระเจนดุริยางค์มีความคิดเห็นเกี่ยวกับการจัดตั้งวงดนตรีและสถานการดนตรีสหประชาชาติในครั้งนั้น ว่า

> "การจัดตั้งวงดนตรีและสถานการดนตรีของสหประชาชาติเป็นแผนการที่ดีอย่างยิ่งยวด สมควรที่จะได้รับการสนับสนุนเป็นอย่างมาก แต่อุปสรรคอันยิ่งใหญ่คือ ไม่สามารถหานักดนตรีที่มีฝีมือขนาดที่จะไปร่วมปฏิบัติเครื่องในวงดุริยางค์ได้นอกจากนักดนตรีที่ประจำอยู่ในวงดุริยางค์ของกรมศิลปากรเท่านั้น" (หอจดหมายเหตุ, ศธ. 0701.40. กองการสังคีตศิลป์)[17]

นอกจากนี้ พระเจนดุริยางค์มีความคิดเห็นว่า เมื่อองค์การสหประชาชาติมีเจตจำนงหมายที่จะสนับสนุนวัฒนธรรมศิลปการดนตรีในประเทศโดยจะจัดตั้งวง UN Symphony Orchestra เช่นนี้ ก็สมควรให้องค์กรนี้มีส่วนร่วมในการช่วยเหลือด้วยการให้ทุนอย่างหนึ่งอย่างใด และให้คำแนะนำในการศึกษาวิชานี้ในการปรับปรุงวงดุริยางค์ของกรมศิลปากรด้วย

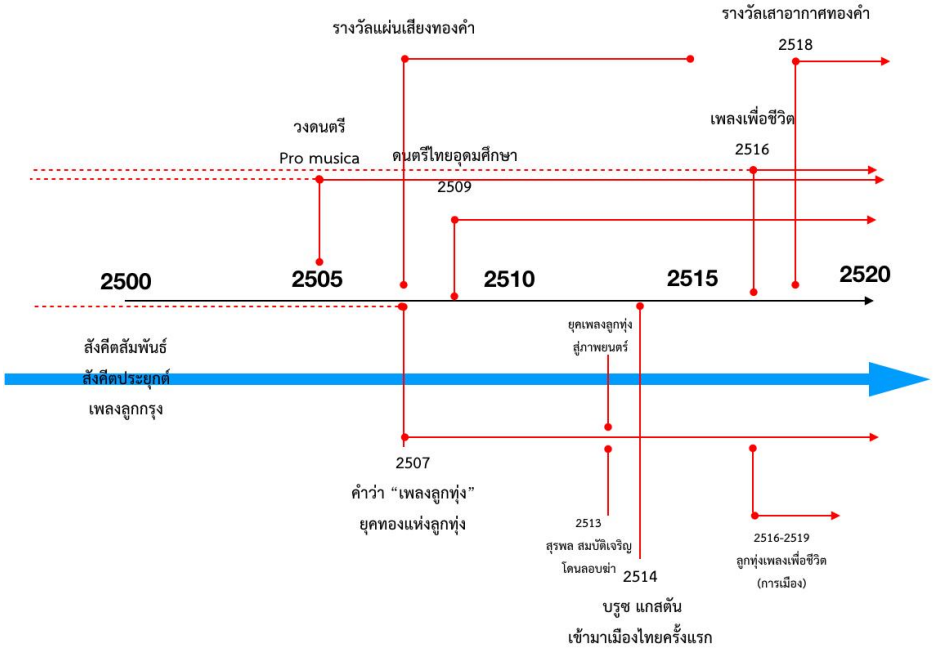
2. พัฒนาการของสาขาสังคีตศิลป์และการวิจารณ์ในช่วง พ.ศ.2500 ถึง พ.ศ. 2520

ประเด็นพัฒนาการศิลปะและการวิจารณ์ในสาขาสังคีตศิลป์ในช่วงปี พ.ศ. 2500 - 2520 มีความต่อเนื่องของงานศิลปะสังคีตศิลป์ที่ส่งต่อจากหมุดหมายที่ 1 (2475-2500) จนก้าวสู่หมุดหมายที่ 2 (2500-2520) โดยเฉพาะความต่อเนื่องจากวงสังคีตสัมพันธ์ สังคีตประยุกต์ และเพลงลูกกรุง ในลักษณะการตั้งเป็นสถาบันทางดนตรี เช่น ปี 2512 มีการก่อตั้งโรงเรียนสุนทราภรณ์การดนตรี ปี 2518-2519 ก่อตั้งสมาคมดนตรีแห่งประเทศไทย ในพระบรมราชูปถัมภ์เป็นต้น นอกจากนี้ ความต่อเนื่องของวงดนตรีดังกล่าวได้รับความนิยมในรูปแบบของการให้รางวัล เช่น ปี 2512 ครูเอื้อ สุนทรสนาน ได้รับพระราชทานเหรียญเสมาทองคำ และ ธง ภปร.ประจำวงดนตรี ปี 2515 ได้รับแผ่นเสียงทองคำพระราชทาน เพลงรักเธอเสมอ ผลงานของครูสมศักดิ์ เทพานนท์และอิงอร (ศักดิ์เกษม หุตาคม)

ในช่วงปี 2500 - 2520 มีการเกิดและเติบโตของงานศิลปะสังคีตศิลป์ในหลากหลายแขนง ผู้วิจัยดำเนินการสำรวจและนำเสนอเป็นลำดับช่วงเวลาดังต่อไปนี้

---

[17] ภาคผนวก ข. (7)



ช่วงเวลากับพัฒนาการศิลปะทางสังคีตศิลป์ในประเทศไทย

2.1 การกำเนิดวงดนตรี Pro Musica และวงดุริยางค์ซิมโฟนี กรุงเทพฯ

การกำเนิดของวงดนตรี Pro Musica เป็นพัฒนาการของดนตรีตะวันตกซึ่งประเทศไทยได้รับเข้ามาตั้งแต่รัชกาลที่ 4 จนกระทั่งสมัยรัชกาลที่ 5 เริ่มมีการเปลี่ยนแปลงทางดนตรี เช่น มีการนำวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ซึ่งได้รับการปรับปรุงขึ้นมาใหม่มีการบรรเลงดนตรีภายในอาคารประกอบการแสดงละครดึกดำบรรพ์โดยได้วิธีการจากละครโอเปร่าของฝรั่ง ต่อมาในรัชสมัยรัชกาลที่ 6 ได้มีการจัดตั้งวง Symphony orchestra ขึ้นมาในประเทศไทยเป็นครั้งแรกโดยตั้งชื่อว่า "วงเครื่องสายฝรั่งหลวง" ซึ่งมีครูชาวอิตาลีมาฝึกสอน ต่อมาโปรดเกล้าให้ "ขุนเจนรถรัฐ"(พระเจนดุริยางค์) มาดูแลวงต่อ 3 ปีต่อจากนั้นโปรดเกล้าเปิดการแสดง Symphony คอนเสิร์ตสำหรับประชาชนขึ้นณโรงละครหลวง สวนมิสกวันที่ศาลาสหทัยสมาคม สถานกาแฟนรสิงห์เป็นประจำทุกสัปดาห์ จนหนังสือพิมพ์ภาษาต่างประเทศเสนอข่าวว่าเป็นวงดนตรีที่ดีที่สุดในเอเชียตะวันออก

หลังจากการเปลี่ยนแปลงการปกครองพ.ศ. 2475 ดนตรีตะวันตกก็ยังได้รับการสนับสนุนจากรัฐบาล พระเจนดุริยางค์ (ปิติ วาทยะกร) ซึ่งรับราชการเป็นครูสอนดนตรีมีหน้าที่ควบคุมวงเครื่องสายฝรั่งหลวงและผลิตนักดนตรีให้กับวงราชการในกรมมหรสพได้ริเริ่มเปิดโรงเรียนดนตรีเอกชนชื่อ "วิทยาสากลดนตรี

สถาน" ระหว่างพ.ศ. 2477 ถึง พ.ศ. 2479 ซึ่งตั้งอยู่ที่ชั้นบนของบริษัทสยามอิมพอร์ต ถนนอัษฎางค์ เชิงสะพานมอญ โดยสอนดนตรีสัปดาห์ละ 2 ครั้งตั้งแต่เวลา 17.00 น.ถึง 19.00 น. (สุกรี เจริญสุข, 2540: 14-15) จากนั้นความเจริญทางดนตรีก็ได้รับการพัฒนาเป็นรูปแบบในยุคปัจจุบัน

สำหรับกิจการดนตรีของวงดุริยางค์ซิมโฟนีออร์เคสตร้าในประเทศไทยมีอยู่ด้วยกันหลายวง เช่น วงโปรมิวสิคก้า และวงดุริยางค์ซิมโฟนีกรุงเทพ วงโปรมิวสิคก้านี้ถือกำเนิดในปี พ.ศ. 2505 โดยเริ่มจากวงดนตรี String quartet และพัฒนาเจริญเติบโตขึ้นเป็นวงดนตรีแชมเบอร์ออเคสตร้า มีพลเรือเอกหม่อมหลวง อัศนี ปราโมช เป็นผู้ก่อตั้งวง ทำหน้าที่เป็นหัวหน้าวง ผู้จัดการวง ผู้แสดงเดี่ยว และผู้อำนวยเพลง นักดนตรีที่สำคัญของวงได้แก่ อาจารย์กำธร สนิทวงศ์ ณ อยุธยา อาจารย์สมัยสารท สนิทวงศ์ ณ อยุธยา วงโปรมิวสิคก้าได้รับความสนับสนุนจากสถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน (เกอเธ่) ในการหาวาทยกรที่มีความสามารถมาควบคุมวงรวมทั้งองค์กรของไทยและต่างประเทศอื่น ๆ นับว่าเป็นวงออร์เคสตราระดับอาชีพวงแรกของประเทศไทยนอกเหนือไปจากวงดนตรีของหน่วยงานราชการต่าง ๆ

วงดนตรีโปรมิวสิคก้าออกแสดงคอนเสิร์ตอย่างสม่ำเสมอเป็นเวลานานโดยได้แสดงหลายครั้ง เช่น โอกาสมหามงคลที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชทรงมีพระชนมายุครบ 84 พรรษา นอกจากนี้กระทรวงวัฒนธรรมได้จัดโครงการแสดงดนตรีเฉลิมพระเกียรติโดยวงโปรมิวสิคก้าที่กรุงเทพ ลอนดอน เบอร์ลิน บรัสเซลล์ และกรุงเฮก

แม้ว่าวงดนตรีโปรมิวสิคก้าจะหยุดการแสดงไปช่วงหนึ่ง ต่อมา ม.ล อัศนี ปราโมช พิจารณาเห็นว่าการแสดงดนตรีคลาสสิคด้วยวงขนาดเล็ยังมีความจำเป็นอยู่ จึงรื้อฟื้นวงโปรมิวสิคก้าขึ้นมา ปัจจุบันอยู่ในสังกัดของคณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

ส่วนวงดุริยางค์ซิมโฟนีกรุงเทพนั้น ก่อตั้งมาตั้งแต่ปี พ.ศ. 2525 ในพระบรมราชูปถัมภ์ของสมเด็จพระโอรสาธิราชสยามมกุฎราชกุมาร มีการพัฒนามานานจนเป็นที่รู้จักของผู้ฟังในประเทศไทยและต่างประเทศ เนื่องด้วยได้รับเชิญเป็นตัวแทนให้ไปแสดงในนามของประเทศไทยทั้งในทวีปอเมริกายุโรปและเอเชีย ปัญหาที่พบสำหรับการแสดงของวงออร์เคสตรากรุงเทพ คือเมื่อมีการจัดการแสดงจะมีผู้ชมน้อยรายได้จากการจำหน่ายบัตรเข้าชมก็น้อยไม่คุ้มทุนแต่วงออร์เคสตราดังกล่าวนก็ยังสามารถยืนหยัดอยู่ได้จนถึงปัจจุบัน

2.2 เมื่อ "เพลงลูกทุ่ง" เข้ามาสู่กระแสสังคมและวิถีชีวิตของคนไทย

เพลงลูกทุ่ง หมายถึง เพลงที่สะท้อนวิถีชีวิต สภาพสังคม อุดมคติและวัฒนธรรมไทย มีท่วงทำนอง คำร้อง สำเนียง ลีลาการร้อง การบรรเลง ที่เป็นแบบแผน มีลักษณะเฉพาะ ซึ่งให้บรรยากาศของความเป็นลูกทุ่ง โดยเฉพาะการร้องเอื้อนที่ใช้ลูกคอ เพลงลูกทุ่งเป็นเพลงไทยที่มีลักษณะเฉพาะ คือ มีการใช้ภาษาง่ายๆ บรรยายเรื่องราวของชีวิต สภาพสังคมและวัฒนธรรม ซึ่งเน้นชีวิตของชาวชนบท โดยก่อนหน้านั้นยังไม่มีการแบ่งแยกว่า เป็นลูกทุ่งหรือลูกกรุง เนื่องจาก เพลงไทยได้พัฒนามาจากเพลงไทยเดิมที่ใช้คำร้องที่มีลักษณะการเอื้อน และใช้เครื่องดนตรีไทยบรรเลง มาเป็นเพลงไทยสากล ที่มีเนื้อร้องเต็ม ใช้เครื่องดนตรีสากลบรรเลง ซึ่ง

ได้รับความนิยมมากขึ้น เนื่องจากฟังง่าย ร้องง่าย จำได้ง่าย (กฤติกา อรุณรัตน์,2558; อัมพร จิตรักษา, 2543; ภัทราภรณ์ จันทสูตร, 2549; บุปผาเมฆ สีทองคำ, 2534)

คำว่า **"ลูกทุ่ง"** ปรากฏครั้งแรกเป็นชื่อของภาพยนตร์เพลงเรื่องสาวชาวไร่ สร้างโดยบริษัทภาพยนตร์ไทย หรือไทยฟิล์ม เมื่อ พ.ศ. 2481 โดยมี พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าภาณุพันธุ์ยุคล เป็นผู้กำกับ ผู้แต่งทำนองเพลงคือ หม่อมหลวง พวงร้อย อภัยวงศ์ ผู้แต่งเนื้อร้องคือ พระยาโกมารกุลมนตรี (ชื่น) เพลงในภาพยนตร์ ได้แก่ เงาไม้ ต้อนกระบือ เกี้ยวสาว สายัณห์ และไม้งาม เนื้อร้องส่วนใหญ่เน้นการชมธรรมชาติอันสวยงามของท้องไร่ปลายนา เพลงที่มีแนวเป็นเพลงลูกทุ่ง และบันทึกไว้เป็นหลักฐานคือ เพลง สาวชาวไร่ ซึ่งเป็นผลงานการประพันธ์ของ ครูเหม เวชกร ใช้ร้องประกอบการแสดงละครวิทยุเรื่อง สาวชาวไร่ ใน พ.ศ. 2481 จากหลักฐานที่ค้นพบมีเค้าที่น่าเชื่อว่า เพลงสาวชาวไร่ เป็นเพลงลูกทุ่งเพลงแรกของเมืองไทย

การตีความเรื่องกำเนิดของเพลงลูกทุ่งยังมีความเห็นแตกต่างกันอยู่บ้าง กาญจนาคพันธ์ เขียนไว้ในหนังสือ เรื่องของละครและเพลง ว่า **"หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 แล้ว มหรสพต่างๆ ก็เริ่มฟื้นตัวขึ้น...เกิดเพลงแบบใหม่เรียกกันว่า เพลงลูกทุ่ง ตั้งเป็นวงดนตรีแบบสากล"** ส่วน พยงค์ มุกดา เห็นว่า เรื่อง แผลเก่า ของไม้เมืองเดิม มีเพลงขวัญของเรียม ซึ่งพรานบูรพ์แต่งขึ้นใน พ.ศ. 2482 น่าจะถือเป็นแม่บทของเพลงลูกทุ่งได้ เพราะมีลูกเอื้อน ลูกขัด และสาระเนื้อหาแบบเพลงลูกทุ่ง (ธีรภาพ โลหิตกุล, 2541; บุปผาเมฆ สีทองคำ, 2534)

นอกจากนี้ เจตนา นาควัชระ (สัมภาษณ์, 25 ธันวาคม 2561) กล่าวว่า พยงค์ มุกดา เคยบรรยายเกี่ยวกับที่มาของเพลงลูกทุ่งที่คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ประมาณช่วงปี 2512 ได้อย่างน่าสนใจว่า *เพลงลูกทุ่งเกิดขึ้นเพราะชาวชนบทร้องเพลงไทยสากลจากการได้รับฟังเพลงสุนทราภรณ์จากสถานีวิทยุกระจายเสียงประเทศไทย แต่เกิดการแปร่งเพี้ยนไปบ้าง ซึ่งนับเป็นเสน่ห์อย่างหนึ่ง ดังนั้น จึงเกิดลักษณะ* genre *ในลักษณะของดนตรี ทำนอง การขับร้องขึ้นใหม่ เรียกว่า เพลงลูกทุ่ง*

ราว พ.ศ. 2498 ป.วรานนท์ นักจัดรายการวิทยุ ได้เรียกนักร้องประเภทเพลงชีวิต เช่น คำรณ สัมบุณณานนท์ สมยศ ทัศนพันธ์ พยงค์ มุกดา สุรพล สมบัติเจริญ ว่าเป็น **"นักร้องตลาด"** เป็นเพลงตลาดเนื่องจากเข้าถึงผู้ฟังที่เป็นชาวบ้านทั่วไปได้ง่าย เนื้อหาเพลงมีความชัดเจน ส่วนอีกแนวหนึ่ง เรียกว่า **"เพลงผู้ดี"** ซึ่งหมายถึง เพลงที่มีการแต่งอย่างไพเราะเพราะพริ้ง นักร้องแนวนี้ เช่น สุเทพ วงศ์กำแหง สวลี ผกาพันธุ์ เพลงไทยสากลจึงถูกแบ่งประเภทออกเป็น เพลงลูกทุ่ง และเพลงลูกกรุง แต่จะใช้หลักเกณฑ์ใดในการตัดสินนั้น มีผู้ให้ความเห็นว่า เป็นเพราะช่องว่างระหว่างวัฒนธรรมเมือง และชนบท เพลงลูกกรุงจึงได้รับความนิยมในหมู่ผู้มีการศึกษาของสังคมเมือง ส่วนเพลงลูกทุ่งมุ่งรับใช้ชาวชนบทเป็นส่วนมาก (สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน, มปป.)

เจนภพ จบกระบวนวรรณ เขียนเล่าความเป็นมาของชื่อและรายการทางโทรทัศน์ “เพลงลูกทุ่ง” ในหนังสือ “ตำนานโทรทัศน์ไทย” ว่า

“รายการ ‘เพลงลูกทุ่ง’ ออกอากาศเดือนละ 2 ครั้ง จันทร์เว้นจันทร์ ในเวลา 18.00 น. โดยเฉพาะครั้งแรก ซึ่งถือเป็นครั้งประวัติศาสตร์นั้น วงดนตรีจุฬารัตน์ ซึ่งควบคุมโดยคุณครูมงคล อมาตยกุล ได้ชื่อว่าเป็นวงดนตรีลูกทุ่งวงแรกที่ได้ออกทีวี วันแรกของรายการ ‘เพลงลูกทุ่ง’ เริ่มต้นจากนักร้องทุกคนในคณะออกมาร้องเพลง ‘มาร์ชจุฬารัตน์’ ก่อน แล้วก็ปล่อยนักร้องในทีมออกมาร้องกันคนละเพลง มี ทูล ทองใจ ชัย อนุชิต ปอง ปรีดา วันทนา สังข์กังวาล โดยมี แคหลอ ร่วมเป็นโฆษกดาวตลก. ชาย เมืองสิงห์ ซึ่งเป็นนักร้องเอกเด่นดังที่สุดในยุคนั้น ได้ออกมาร้อง 2 ช่วงด้วยกัน โดยช่วงแรกเพลงกิ่งทองใบหยก คู่กับ ดวงใจ เมืองสิงห์ ที่ร้องแก้ด้วย **เพลงกิ่งระกำ** แล้วชาย เมืองสิงห์ ก็แต่งชุดทหารออกมาแสดงละครเพลงคู่กับดวงรัตน์ แสงอุทัย แล้วร้องเพลงรอหน่อยน้องติ๋ม โดยดวงรัตน์ร้องแก้ด้วยเพลง**น้ำตาน้องติ๋ม**

ในระยะแรก รายการ “เพลงลูกทุ่ง” ถูกตำหนิติเตียนจากผู้ชม แต่เพียงเวลา 6 เดือนเท่านั้น รายการเพลงลูกทุ่งก็กลับกลายเป็นรายการเพลงทางโทรทัศน์ที่มีผู้ชมชื่นชอบมากที่สุด เพราะได้ดูวงดนตรีลูกทุ่งวงดังๆ เป็นคณะๆ เลย ซึ่งสร้างชื่อเสียงให้กับสถานีโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหม เป็นอย่างมาก”[18]

2.3 การเกิดขึ้นของเวทีการประกวดรางวัลแผ่นเสียงทองคำ[19]

ป.วรานนท์ นักจัดรายการเพลงประจำสถานีวิทยุกองพลที่ 1 เป็นผู้ริเริ่มการจัดอันดับเพลงไทยสากลยอดนิยมประจำสัปดาห์ขึ้น เพื่อสนับสนุนให้นักแต่งเพลง นักดนตรี นักร้อง และผู้เกี่ยวข้องกับวงการเพลงตื่นตัวที่จะพัฒนาและสร้างผลงานเพลงที่ดี ต่อมามีการเพิ่มเติมคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิอีกหลายท่านเพื่อทำการคัดเลือกเพลงและนักร้องดีเด่น ผู้ที่ชนะเลิศจะได้เข้าเฝ้าเพื่อรับพระราชทานรางวัลแผ่นเสียงทองคำพระราชทานจากพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช รัชกาลที่ 9 อันเป็นเกียรติยศสูงสุดของศิลปินเพลง รางวัลแผ่นเสียงทองคำพระราชทานจัดขึ้นครั้งแรกเมื่อวันที่ 30 พ.ค. 2507 ซึ่งในการจัดประกวดเพลงแผ่นเสียงทองคำพระราชทานดำเนินการจัดได้เพียง 3 ครั้งก็ต้องยุติลง

การจัดประกวดครั้งแรก 30 พ.ค. 2507 นั้น ได้แบ่งรางวัลออกเป็น 2 ประเภท คือ ประเภท ก. หมายถึง เพลงที่คณะกรรมร่วมกันคัดเลือก และ ประเภท ข. หมายถึง เพลงที่มีการส่งเข้าประกวด โดยในครั้งนั้นเพลงที่ได้รับรางวัลประเภท ก. ได้แก่ เพลงมารหัวใจ เพลงรักเอย และเพลงใจพี่ ส่วนประเภท ข. ได้แก่ เพลงใครหนอ และเพลงวิหคเหินลม และในการจัดประกวดครั้งที่สองเมื่อวันที่ 19 ก.พ. 2509 ได้เพิ่มรางวัล **เพลงไทยสากลประเภทลูกกรุง**เข้าไปอีกหนึ่งรางวัล ผู้ที่ได้รับรางวัลในครั้งนี้ คือ สมศักดิ์ เทพานนท์ จาก เพลง

[18] จากหนังสือ “ตำนานโทรทัศน์ไทย กับ จำนง รังสิกุล” ที่ระลึกงานพระราชทานเพลิงศพ นายจำนง รังสิกุล ณ เมรุวัดมกุฏกษัตริยาราม พ.ศ.2538 หน้า 371-375.

[19] ภาคผนวก จ.

รักเธอเสมอ สวลี ผกาพันธ์ จากเพลงดาวประดับเมือง ทนงศักดิ์ ภักดีเทวา จากเพลงยามชัง ทูล ทองใจ จาก เพลงรักใครไม่เท่าน้อง และผ่องศรี วรนุช จากเพลงกลับบ้านเถิดพี่

ส่วนครั้งสุดท้ายคือครั้งที่สามจัดขึ้นเมื่อวันที่ 20 พ.ย. 2515 ผู้ที่ได้รับรางวัลแผ่นเสียงทองคำ พระราชทานได้แก่ สุเทพ วงศ์กำแหง และสวลี ผกาพันธ์ จากเพลงคืนหนึ่ง ทูล ทองใจ จากเพลงนางรอง และ ธานินท์ อินทรเทพ จากเพลงหากรู้สักนิด ต่อมาจึงมีการฟื้นฟูการจัดประกวดเพลงขึ้นมาใหม่เรียกชื่อว่า รางวัล เสาอากาศทองคำ โดยสถานีวิทยุเสียงสามยอด (ส.ส.ส.) มี พ.ต.อ.พจน์ บุญยะจินดา เป็นหัวหน้าสถานี ร่วมกับ สมาคมดนตรีแห่งประเทศไทย จัดงานเสาอากาศทองคำครั้งที่ 1 เมื่อวันที่ 26 ธันวาคม 2518 เพลงไทยลูกกรุง ที่ได้รับรางวัลคือเพลง เพียงคำเดียว (สุเทพ วงศ์กำแหง) อย่ามารักฉันเลย (เพ็ญศรี พุ่มชูศรี)

งานเสาอากาศทองคำครั้งที่ 2 เพลงไทยลูกกรุงที่ได้รับรางวัลคือเพลง คนหน้าเดิม (รุ่งฤดี แพ่งผ่องใส) ข้าวนอกนา (ฉันทนา กิตติยพันธ์) ฝากเพลงถึงเธอ (ธานินทร์ อินทรเทพ) ต่อมาการจัดงานเสาอากาศทองคำยุติ ลงเนื่องจาก พ.ต.อ.พจน์ บุญยะจินดา หน้าที่ราชการก้าวหน้าทำให้ไม่มีเวลามาดำเนินงาน และไม่มีผู้ใดมารับ งานต่อ แต่ช่วงปี พ.ศ.2522 เพลงบัวขาว จากผลงานการประพันธ์ของท่านผู้หญิงพวงร้อย อภัยวงศ์ (สนิทวงศ์) ได้รับการยกย่องจากองค์การยูเนสโก ให้เป็นเพลงแห่งเอเชีย นับว่าเป็นสิ่งที่ช่วยการสร้างแรงผลักดันและ กำลังใจให้แก่ศิลปินเพลงในการทำงานในช่วงขณะนั้นเป็นอย่างมาก ถัดมาอีก 1 ปี พ.ศ. 2523 สมาคมดนตรี ฟื้นฟูการจัดงานแผ่นเสียงทองคำพระราชทาน เป็นครั้งที่ 4 เพลงไทยลูกกรุงที่ได้รับรางวัลคือเพลง เท่านี้ก็ตรม (สุเทพ วงศ์กำแหง) อย่าสงสารฉันเลย (รุ่งฤดี แพ่งผ่องใส) พ.ศ.2526 จัดงานแผ่นเสียงทองคำครั้งที่ 5 เป็นครั้ง สุดท้าย เพลงไทยลูกกรุงที่ได้รับรางวัลคือเพลง สุดเหงา (ทิพย์วรรรณ ปิ่นภิบาล) ลมรัก (เดอะ ฮอตเป็บเปอร์ ซิงเกอร์ส)

ในช่วงปี พ.ศ.2529 คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ ประกาศให้ท่านผู้หญิงพวงร้อย สนิทวงศ์ (อภัย วงศ์) เป็นศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง(ดนตรีสากล) เป็นท่านแรก ต่อมามีการมอบรางวัลศิลปิน แห่งชาติมาจนกระทั่งปัจจุบัน

2.4 จุดเริ่มต้นของเครือข่ายคนดนตรีไทยในรั้วมหาวิทยาลัย: ความสัมพันธ์ของคนดนตรีในระดับสถาบันการศึกษา

งานดนตรีไทยอุดมศึกษาเกิดเมื่อ ปี พ.ศ. 2509 จากนิสิตนักศึกษาจาก 5 สถาบันที่ร่วมงานกัน ได้แก่ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยแพทยศาสตร์ (ศิ ริราช) และมหาวิทยาลัยศิลปากร (อุทิศ นาคสวัสดิ์, 2558:16) ในการจัดงานสังสรรค์พบปะของนิสิตนักศึกษา ครั้งแรก ภาคเช้ามีการปาฐกถาโดยครูมนตรี ตราโมท และภาคบ่ายมีการบรรเลงดนตรีร่วมกันระหว่างสถาบัน ต่าง ๆ ขณะนั้น มหาวิทยาลัยศิลปากร ซึ่งยังไม่มีวงดนตรี ทำหน้าที่ดูแลเรื่องงานศิลปะตกแต่งสถานที่ในการจัด

งานครั้งนั้น นับเป็นต้นแบบที่ได้สืบทอดต่อเนื่องกันมาจนกลายเป็น “งานดนตรีไทยอุดมศึกษา” ในปีต่อ ๆ มาจนถึงปัจจุบัน

นอกจากนี้ อาจารย์อุทิศ นาคสวัสดิ์ ยังกล่าวว่า “เมื่อมหาวิทยาลัยต่าง ๆ มีวงดนตรีไทยขึ้นแล้ว ก็รู้สึกจะแข่งขันกันดีมาก คือ ต่างวงต่างพยายามสร้างชื่อเสียงของตนขึ้นไป แต่ส่วนมากเขาก็เล่นเพลงไทยมาตรฐานกันทั้งนั้น มีแต่วงเกษตรเท่านั้นที่จะเป็นต้องเล่นเพลงเนื้อเต็มและเพลงที่เล่นก็ถูกอกถูกใจ ทั้งนี้ เพราะวัตถุประสงค์ของเราเป็นการเผยแพร่และส่งเสริมกิจกรรมทางดนตรีไทย คือ ใครฟังไม่เป็นก็แนะให้เขาฟังเป็น ใครยังไม่มีวงดนตรีก็ไปแนะให้เขาตั้งวงขึ้น ดังนั้นเมื่อเป็นเช่นนี้ วิธีการบรรเลงของเราจึงต้องแตกต่างกันเป็นธรรมดา ทีนี้ เมื่อต่างวงต่างมีชื่อเสียงกันมากขึ้นแล้ว ก็ถึงคราวที่จะนัดมาสังสรรค์เพื่อกระชับความกลมเกลียวสามัคคีให้แน่นขึ้นไป ในท้ายสุด “งานสังสรรค์ดนตรีไทย 5 มหาวิทยาลัย” ก็สำเร็จไปอย่างราบรื่นและเรียบร้อย ต่อจากนั้นมหาวิทยาลัยอื่นก็ผลัดกันเป็นเจ้าภาพสร้างเครือข่ายและความสัมพันธ์เรื่อยมาจนกระทั่งบัดนี้

เครือข่ายดนตรีไทยอุดมศึกษามีการจัดแบ่งขั้นตอนและสัดส่วนของการรวมกลุ่มกันอย่างเป็นระบบและมีรายละเอียดปลีกย่อยที่น่าสนใจ อาทิ การจัดแบ่งกลุ่มการบรรเลงเป็นภาค พื้นที่ กลุ่ม หรือเป็นเครือข่ายขนาดเล็กถึงระดับมหาวิทยาลัยหรือชมรม ในขณะที่ขั้นตอนการดำเนินการหรือการปฏิบัติของเครือข่ายดนตรีไทย มีกิจกรรมและรูปแบบการปฏิบัติอย่างหลากหลาย เช่น การคัดเลือก คัดสรรเพลงเพื่อฝึกซ้อมโดยปกติ การเรียบเรียงเพลง การผสมผสานวัฒนธรรมท้องถิ่น การประพันธ์เพลงใหม่ ทั้งนี้ เพื่อนำเสนอ “ดนตรี” ที่ผ่านกระบวนการของการ “วิจารณ์” บนพื้นที่การจัดงาน ดนตรีไทยอุดมศึกษา ในขณะที่ การดำเนินงานดนตรีไทยอุดมศึกษา ได้เปิดพื้นที่สำหรับการผลิตผลงานวิชาการ ทั้งในด้านรูปแบบของเนื้อหาและการวิจารณ์ดนตรีในรูปแบบของหนังสือที่ระลึก ซึ่งมีกระบวนการกลั่นกรองความถูกต้องอย่างเป็นระบบ

จากข้อความข้างต้น สะท้อนภาพเครือข่ายดนตรีไทยในระดับอุดมศึกษาซึ่งเป็นความร่วมมือของสถาบันอุดมศึกษาทั่วประเทศ มีการแลกเปลี่ยนเรียนรู้กันทางวิชาการและการร่วมจัดกิจกรรมที่ถือเป็นภาพเครือข่ายอุดมศึกษาที่ชัดเจนที่สุดคือ *งานดนตรีไทยอุดมศึกษา* ที่จัดขึ้นทุกปีและเปลี่ยนเจ้าภาพการจัดงานไปตามมหาวิทยาลัยต่าง ๆ ทั่วประเทศเครือข่ายดนตรีไทยอุดมศึกษามีการจัดแบ่งขั้นตอนและสัดส่วนของการรวมกลุ่มกันอย่างเป็นระบบ และมีรายละเอียดปลีกย่อยที่น่าสนใจ อาทิ การจัดแบ่งกลุ่มการบรรเลงเป็นภาค พื้นที่ กลุ่ม หรือเป็นเครือข่ายขนาดเล็กถึงระดับมหาวิทยาลัยหรือชมรม ในขณะที่ขั้นตอนการดำเนินการหรือการปฏิบัติของเครือข่ายดนตรีไทย มีกิจกรรมและรูปแบบการปฏิบัติอย่างหลากหลาย เช่น การคัดเลือก คัดสรรเพลงเพื่อฝึกซ้อมโดยปกติ การเรียบเรียงเพลง การผสมผสานวัฒนธรรมท้องถิ่น การประพันธ์เพลงใหม่ ทั้งนี้ เพื่อนำเสนอ “ดนตรี” ที่ผ่านกระบวนการของการ **“วิจารณ์”** บนพื้นที่การจัดงานดนตรีไทยอุดมศึกษา ในขณะที่ การดำเนินงานดนตรีไทยอุดมศึกษา ได้เปิดพื้นที่สำหรับการผลิตผลงานวิชาการ ทั้งในด้านรูปแบบ

ของเนื้อหาและการวิจารณ์ดนตรีในรูปแบบของหนังสือที่ระลึก ซึ่งมีกระบวนการกลั่นกรองความถูกต้องอย่างเป็นรูปธรรม

2.5 ยุคเพลงเพื่อชีวิต: ศิลปะ เพลง การเมือง อาวุธของประชาชน

ชาญวิทย์ เกษตรศิริ (2542: 12) นักวิชาการและนักประวัติศาสตร์ ได้อธิบายถึงการก่อเกิดของเพลงเพื่อชีวิตว่า

> "*เพลงเพื่อชีวิตเกิดขึ้นพร้อมกับเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 คู่กันมาอย่างแยกไม่ออกเป็นปรากฏการณ์ที่ชัดเจน เป็นมิติใหม่ในแง่ของงานศิลปะและวัฒนธรรมในประเทศไทยตอนนั้น ให้ความหมายและความรู้สึกในลักษณะที่แปลกใหม่ กำเนิดของเพลงเพื่อชีวิตเกิดขึ้นมาพร้อมกับกระบวนการทางสังคมใหม่ และเบ่งบานที่สุดในช่วง 14 ตุลาคม 2516 ถึง 16 ตุลาคม 2519 เป็นบทเพลงที่เป็นธรรมชาติ สะท้อนออกมาโดยไม่ถูกกำหนดด้วยอุดมการณ์ หรือลัทธิที่แข็งกร้าวจนเกินไป*"

เพลงเพื่อชีวิต ถือกำเนิดขึ้นในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช แต่แรกเริ่มหมายถึงเพลงที่มีเนื้อหากล่าวถึงชีวิตของคน โดยเฉพาะคนชนชั้นล่าง กล่าวถึงความยากลำบากในการใช้ชีวิต การถูกเอารัดเอาเปรียบ เพลงในแนวเพื่อชีวิตในยุคนี้โดยมากจะเป็นเพลงลูกทุ่ง เช่น เพลง *กลิ่นโคนสาบควาย* ของคำรณ สัมบุญณานนท์ *จักรยานคนจน* ของยอดรัก สลักใจ *น้ำมันแพง* ของสรวง สันติ *น้ำตาอีสาน* แต่งโดยชลธี ธารทอง และขับร้องโดยสายัณห์ สัญญา เป็นต้น

เพลงเพื่อชีวิตในประเทศไทยเริ่มเฟื่องฟูเป็นที่รู้จักและได้รับความนิยมอย่างกว้างขวางโดยแพร่หลายช่วงหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 โดยเนื้อหาของเพลงไม่จำกัดเฉพาะชีวิตของคนชั้นล่างอย่างเดียว แต่ยังรวมถึงการเรียกร้องประชาธิปไตยและการเหน็บแนมการเมืองอีกด้วย และแนวดนตรีได้เปิดกว้างขึ้นเป็นแนวอคูสสติกหรือ ร็อค โดยได้รับอิทธิพลและแรงบันดาลใจจากศิลปินต่างประเทศ เช่น บ็อบ ดิลลัน บ็อบ มาร์เลย์ นีล ยัง ไซมอน แอนด์ การ์ฟังเกล เป็นต้น เทียบได้กับโปรเทสต์ซองของสหรัฐอเมริกา โดยคำว่า "เพลงเพื่อชีวิต" นั้น มาจากคำว่าศิลปะเพื่อชีวิต หรือวรรณกรรมเพื่อชีวิต ซึ่งเป็นวรรณกรรมที่ว่าถึงชีวิตและการต่อสู้ของมนุษย์ในสังคม ในยุคนี้เพลงเพื่อชีวิตเฟื่องฟูมาก จนอาจกล่าวได้ว่าเป็น "เพชรเม็ดงามของวรรณกรรมเพื่อชีวิต"

เพลงเพื่อชีวิตมักจะรวมเอาองค์ประกอบของดนตรีตะวันตกเหมือนกันเช่นเพลงบัลลาด และเพิ่มเป็นจังหวะของดนตรีไทยเช่น สามช่า หมอลำ และลูกทุ่ง และมีองค์ประกอบของดนตรีคลาสสิกไทยบ้างเช่นกัน เพลงเพื่อชีวิตในยุคแรกจะเป็นดนตรีโฟล์กตะวันตกพร้อมกับการใช้เครื่องดนตรีอคูสติก ซึ่งต่อมาได้เพิ่มดนตรี

ร็อคพร้อมกับกีตาร์ไฟฟ้า เบส และกลองชุด บางศิลปินยังได้รับอิทธิพลของเร้กเก้ (สกา) และเพลงละตินบ้าง และบางศิลปินยังใช้เครื่องดนตรีไทยเช่น พิณ ขลุ่ย และซออู้

ช่วงปี พ.ศ. 2517-2519 เป็นช่วงที่เพลงเพื่อชีวิตได้รับความนิยมถึงขีดสุดในแวดวงนักศึกษาและปัญญาชน เพลงเพื่อชีวิตในยุคนั้นมีมากกว่า 2,000 เพลง เนื้อหาทั้งหมดครอบคลุมกิจกรรมที่นักศึกษาปัญญาชนเข้าไปเกี่ยวข้อง คาบเกี่ยวระหว่างการสะท้อนปัญหาบ้านเมืองกับการแสดงออกซึ่งอุดมคติในการสร้างสรรค์สังคมใหม่ ผ่านวรรณกรรม ภาพยนตร์ และบทเพลง ซึ่งเพลงเพื่อชีวิตเองก็มีบทบาทที่สำคัญในการบ่มเพาะความคิดความอ่านเกี่ยวกับตนเองและสังคมส่วนรวมให้กับหนุ่มสาวในยุคสมัยนั้น

3. พัฒนาการของสาขาสังคีตศิลป์และการวิจารณ์ในช่วง พ.ศ.2520 ถึง พ.ศ. 2550

ช่วงพัฒนาการของสาขาสังคีตศิลป์และการวิจารณ์ในช่วง พ.ศ. 2520-2550 เกิดการสร้างสรรค์ของดนตรียุคใหม่และพัฒนาการทางดนตรีที่ต่อเนื่อง ประกอบด้วย

3.1 ดนตรีไทยสากล (เพลงไทยสากล)[20]

นับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2510 เป็นต้นมา เพลงสากลและเพลงไทยสากล[21]ได้รับความนิยมและแพร่กระจายไปทั่วประเทศ มีกรณีผู้ปลอมแปลงแผ่นเสียงขนาด 7 นิ้วซึ่งถือเป็นการละเมิดลิขสิทธิ์ในการผลิต แต่เนื่องจากกฎหมายลิขสิทธิ์ไทยในขณะนั้นยังไม่มีการปรับปรุงใหม่ บทลงโทษที่มีก็มีอยู่น้อยมาก เป็นเหตุให้มีการละเมิดลิขสิทธิ์กันอย่างกว้างขวาง ตราบจนกระทั่งเทคโนโลยีได้เจริญขึ้นมาถึงขั้น “การพัฒนาแถบเสียงจากแบบคาร์ทริดจ์มาเป็นเทปแบบคาสเซ็ท ดังนั้น ความนิยมในการฟังเพลงของกลุ่มผู้บริโภคก็ยิ่งสูงขึ้น” เนื่องจากเทปคลาสเซ็ทนั้นมีราคาเครื่องเล่นที่ย่อมเยากว่าแบบคาร์ทริดจ์มาก ด้วยเหตุนี้ ทำให้ปริมาณของผู้ฟังเทปคลาสเซ็ทมีมากขึ้น และส่งผลให้การดำเนินธุรกิจเทปเพลงเกิดลักษณะของการลอกเลียนและรับจ้างอัดเพลงสากลและเพลงไทยสากลจากแผ่นเสียงออกจำหน่ายเป็นส่วนใหญ่ อย่างไรก็ตาม ก็ได้มีผู้ผลิตจำนวนหนึ่งที่ได้ผลิตและสร้างสรรค์เทปเพลงไทยสากลออกจำหน่ายกันบ้างแล้ว หากแต่ยังไม่เป็นที่นิยมแพร่หลายอย่างจริงจังมากนัก เช่น ผลงานชุด “แฟนฉัน” และ “จากไปลอนดอน” ของ วงชาตรี ซึ่งผลิตโดย บริษัท เมโทรแผ่นเสียงและเทป

---

[20] ผู้วิจัยรวบรวมเหตุการณ์ที่สำคัญและพัฒนาการของการกำเนิดเพลงไทยสากลไว้ที่ ภาคผนวก ฉ.

[21] เพลงไทยสากล หมายถึงบทเพลงที่ใช้วิธีการร้องและแนวดนตรีตามแบบเพลงสากล โดยส่วนใหญ่ เพลงไทยสากลมักจะเน้นเนื้อหาทางด้านความรัก เพลงไทยสากลมักจะถูกเรียกว่า “เพลงป๊อป เพลงสตริง หรือเพลงลูกกรุง ก็มี (ไพรินทร์ ไกรศรานนท์, ดวงจันทร์ วรคามิน.2548. **โครงสร้างการผลิตและพฤติกรรมการแข่งขันของอุตสาหกรรมเพลงไทยสากล**. มหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิตย์.น.4.)

จำกัด หรือ ผลงานของสุเทพ วงศ์คำแหง สวลี ผกาพันธุ์ ธานินทร์ อินทรเทพที่ผลิตโดย บริษัท อีเอ็มโอ (ประเทศไทย) ในช่วงปี พ.ศ. 2517-2518 เป็นต้น

ศมกมล ลิมปิชัย (2532) ศึกษาเรื่อง ***บทบาทของระบบธุรกิจเทปเพลงไทยสากลต่อการสร้างสรรค์ผลงานเพลง*** พบว่า ธุรกิจเทปเพลงไทยสากลเป็นธุรกิจที่มีบทบาทสำคัญยิ่งในช่วงระยะเวลาในปี 2523-2532 การดำเนินธุรกิจดังกล่าวได้ส่งผลกระทบต่อการสร้างสรรค์ผลงานเพลงของศิลปินเป็นอย่างมาก ดังจะเห็นได้ว่าศิลปินผู้สร้างสรรค์ผลงานเพลงในปัจจุบันซึ่งตกอยู่ภายใต้วัฏจักรของระบบธุรกิจนั้นไม่มีเสรีภาพอย่างเด็ดขาดในการสร้างสรรค์งานและเป็นผลให้เพลงที่ออกมานั้นไม่มีคุณภาพเท่าที่ควร เพราะมีลักษณะเป็น **"ธุรกิจสินค้า"** มากกว่า **"ธุรกิจศิลป์"**

อย่างไรก็ตาม **ศมกมล ลิมปิชัย** กล่าวว่า การสร้างสรรค์ผลงานเพลงของศิลปินนั้นจำเป็นต้องเป็นไปตามแนวทางที่ผู้ผลิตวางไว้และตามทิศทางของตลาด ทั้งนี้เป็นเพราะธุรกิจเทปเพลงไทยสากลที่ได้เข้ามามีบทบาทในการส่งเสริมและสนับสนุนศิลปินให้มีความพร้อมในการสร้างสรรค์งานมากขึ้น แต่ทว่าขณะเดียวกันก็เป็นการบั่นทอนจินตนาการของศิลปินที่ไม่อาจสร้างงานตามความต้องการของตนได้ แสดงให้เห็นถึงศิลปินมุ่งสร้างงานออกมาขายเพื่อความอยู่รอดและผลประโยชน์ที่จะได้รับมากกว่าการสร้างงานตามครรลองแห่งศิลปะ สังเกตได้จากที่ศิลปินพยายามสร้างสรร์คผลงานที่คาดว่าจะได้รับความนิยมและขายได้นั้น ทำให้ศิลปินต้องคอยสังเกตดูว่า ในขณะนั้น ผู้ฟังนิยมฟังเพลงแนวใดเพื่อที่จะได้สร้างงานในลักษณะเดียวกัน ฉะนั้น ทำให้เทปเพลงที่ออกมาจากนวนมากมีลักษณะที่ไม่แตกต่างกันมากนัก ในประเด็นนี้ มีการตั้งข้อสังเกตเกี่ยวกับการปรับปรุงระบบธุรกิจเทปเพลงไทยสากล ควรอย่างยิ่งที่ผู้ผลิต ศิลปิน และผู้ฟังจะต้องร่วมมือกัน คือ ผู้ผลิตจะต้องมีความรับผิดชอบในการผลิตผลงานด้วยการส่งเสริมศิลปินให้มีโอกาสพัฒนาฝีมือและความสามารถ ศิลปินควรตระหนักถึงหน้าที่ของตนในการสร้างงานที่เป็นศิลปะ ไม่ใช่ สินค้า ส่วนผู้ฝังควรจะมีวิจารณญาณในการฝังเพลงที่มีคุณค่าทางสุนทรียภาพ

ในปี พ.ศ. 2522 วงดนตรีแกรนเอ็กซ์ ภายใต้การนำของ**นคร เวชสุภาพร** ได้นำเอาเพลงลูกทุ่งมาทำเป็นเพลงจังหวะดิสโก้ในชุด **"ลูกทุ่งดิสโก้"** ซึ่งประสบความสำเร็จอย่างมาก และสามารถปลุกตลาดเทปเพลงไทยสากลให้ตื่นตัวขึ้นมาได้ สามารถจำนวนเทปคลาสเซ็ตสูงเป็นแสนม้วนเป็นรายแรกในประเทศไทย ภายหลักจากนั้น ทำให้วงการเพลงเริ่มพยายามหาลู่ทางที่จะผลิตเทปเพลงไทยสากลกันออกมา ประกอบกับในช่วงนั้นเทคโนโลยีทางเครื่องเสียงได้พัฒนาไปอีกขั้นหนึ่งคือ ได้มีการผลิตเครื่องเล่นเทปคลาสเซ็ตที่มีหูฟังโดยเฉพาะที่เรียกว่า sound about หรือ walk man ออกมา เป็นเห็นให้ผู้ฟังเริ่มนิยมฟังเพลงกันมากยิ่งขึ้นและส่งผลให้ธุรกิจเทปเพลงไทยสากลเจริญรุดหน้าและพัฒนาไปอย่างรวดเร็ว

หลังจากที่วงดนตรีแกรนเอ็กซ์ ประสบความสำเร็จอย่างสูงสุดจากผลงานเพลงชุดแล้ว ทำให้วงดนตรีวงอื่นหันมาผลิตผลงานเพลงใน**จังหวะดิสโก้**ออกมาเป็นจำนวนมาก ตราบจนกระทั่งความนิยมในจังหวะดิสโก้เริ่มค่อย ๆ หมดไป และภายหลังจากนั้น วงดนตรีแกรนด์เอ็กซ์ ก็ได้นำเอาผลงานเพลงเก่า เช่น เพลงภาพในดวงใจ ลมสวาท ลาก่อนความรัก คนธรรพ์รำพัน บัวน้อยคอยรัก สวรรค์ในเรืองเพลง ทาสรัก มาเรียบเรียงเสียงประสานและขับร้องใหม่ในชุด "แกรนด์ เอ็กซ์ โอ" ในปีพ.ศ. 2524 โดยมี **บริษัท อโซน่า โปรโมชั่น จำกัด และ บริษัท อาร์ เอส ซาวด์ แอนด์ วิดีโอ จำกัด** เป็นผู้จัดจำหน่ายให้ ซึ่งก็ประสบความสำเร็จเช่นเดียวกัน

นอกจากนี้ เพลงไทยสากลอีกแนวหนึ่ง ซึ่งได้รับความนิยมแพร่หลายในเวลาเดียวกันกับเพลงแนวสตริงฯ ของวงดนตรีของวงแกรนด์เอ็กซ์ ได้แก่ เพลงประสานเสียงชุด "ลมรัก" ของ คณะฮอทเปปเปอร์ ซิงเกอร์ ซึ่งผลิตโดย บริษัทห้องอัดเสียงทอง จำกัด ผลงานชุดนี้ นับว่ามีส่วนทำให้ตลาดเทปเพลงเริ่มตื่นตัวและแข่งขันกันผลิตระหว่างเพลงไทยสากลในแนวสตริงฯ กับแนวประสานเสียง ในปี พ.ศ. 2524 นี้นับว่าเป็นช่วงสำคัญที่วงการเทปเพลงไทยสากลเริ่มเติบโตและมั่นคงขึ้น ทั้งนี้เนื่องจาก "ความตื่นตัวของวัยรุ่นที่หันมาฟังเพลงไทยแนวใหม่สูงขึ้น ส่วนเพลงไทยสากลแนวเดิมซึ่งมีลักษณะการขับร้องเดี่ยวในขณะนั้น เช่น สุเทพ วงษ์คำแหง ธานินทร์ อินทรเทพ สวลี ผกาพันธุ์ ดาวใจ ไพจิตร[22] ฯลฯ นั้น เริ่มเสื่อมความนิยมลง

ศมกมล ลิมปิชัย (2532: 75-76) ตั้งข้อสังเกตว่า เพลงแนวประสานเสียง นอกจากจะเอาทำนองเพลงต่างชาติใส่เนื้อร้องแล้วยังได้นำเอาทำนองเพลงจากภาพยนตร์จีนที่แพร่ภาพทางโทรทัศน์ เช่น เพลงจากภาพยนตร์เรื่องกระบี่ไร้เทียมทาน เจ้าพ่อเซี่ยงไฮ้ ฯลฯ มาใส่เนื้อร้องเป็นภาษาไทยด้วย และภายหลังจากที่วงดนตรีแกรนด์เอ็กซ์ได้นำเอาผลงานเพลงเก่ามาเรียบเรียงเสียงประสานและขับร้องใหม่ พบว่า มีวงดนตรีประเภทอื่น ๆ ได้นำเอาเพลงเก่ามาเรียบเรียงใหม่อีกเช่นกัน เช่น เพลงของวงดนตรีสุนทราภรณ์ ทั้งในลักษณะร้องเดี่ยว ร้องคู่ และร้องเป็นกลุ่ม เทปเพลงที่ประสบความสำเร็จอย่างสูงสุดในช่วงนั้น คือ ชุด "รวมดาว" ซึ่งผลิตโดย บริษัท อาร์ เอส ซาวด์ แอนด์ วิดีโอ จำกัด จากจุดนี้ได้ทำให้มีผู้ผลิตเทปเพลงในแนวเดียวกันออกมาอีกมากมาย เช่น ผลงานเพลงชุด 18 กระรัต เพลงรักคู่โลก หนึ่งในร้อย เช็ดน้ำตากับอกฉัน ของวงฮอทเปปเปอร์ ซิงเกอร์ เพลงเพชรน้ำเอก นพเก้า จากเพลงประสานเสียงจากชาวคณะสุนทราภรณ์ ในช่วงเวลานี้เอง จะเห็นได้ว่า ลักษณะของศิลปินในสังกัดได้เริ่มมีขึ้น โดยที่บริษัทที่ผลิตและสร้างสรรค์เทปเพลงไทยสากลแต่ละแห่งจำต้องมีศิลปินในสังกัด เพื่อร่วมในการสร้างผลิตและสร้างสรรค์ผลงานเพลงออกมา

อย่างไรก็ตาม **บุญยงค์ ศุทธวิโรจน์** (2530: 63-64) ให้ทัศนะว่า จากการที่เทปเพลงในลักษณะการร้องกันเป็นหมู่คณะ ได้ถูกผลิตออกมาเป็นจำนวนมาก โดยผู้ผลิตมิได้คำนึงถึงคุณภาพเท่าที่ควร ได้ส่งผลให้กลุ่ม

[22] บุญยงค์ ศุทธวิโรจน์. (2530). **ความเป็นมาของธุรกิจเทปเพลงไทยสากล**. โลกดนตรี . หน้า 63-64.

ผู้ฟังเริ่มเกิดความเบื่อหน่ายในการฟังเพลงแนวดังกล่าว ด้วยเหตุนี้ ทำให้ผู้ฟังหันกลับไปนิยมฟังเพลงเพื่อชีวิตอีกครั้ง ดังนั้น ในช่วงเวลาของการพลิกผันดังกล่าว วงดนตรีเพื่อชีวิตที่ได้รับความสนใจให้ผู้ประกอบธุรกิจเทปเพลงหันมาผลิตเพลงเพื่อชีวิต คือ **วงคาราบาว** จะเห็นได้ว่า วงดนตรีคาราบาว เป็นวงดนตรีที่มีแนวทางของตนเองอย่างชัดเจน และที่สำคัญคือ ได้มีการแปรเปลี่ยนรูปแบบของวงดนตรีเพื่อชีวิต ซึ่งแต่**เดิมเล่นเพลงโฟล์คซองในลีลาที่เรียบง่ายกลายมาเป็นวงสตริงคอมโปที่ซับซ้อน**ขึ้น ด้วยเหตุดังกล่าว วงคาราบาวทำให้เพลงเพื่อชีวิตได้รับความสนใจและเป็นที่นิยมแพร่หลายทั่วไปมากขึ้น จากผลงานเพลงชุดที่ 3 ของคาราบาว คือ ชุด “วณิพก” ซึ่งบริษัท อโซน่า โปรโมชั่น เป็นผู้จัดจำหน่ายและทำโปรโมชั่นให้ ทำให้มีผู้หันมาผลิตเพลงที่สะท้อนชีวิตและสังคมกันออกมาอีกเป็นจำนวนมาก เช่น เพลงบัง ของวงแม็คอินทอช เด็กกำพร้า ของวงคีรีบูน เป็นต้น ถัดจากผลงานเพลงชุดวณิพก ของวงคาราบาวก็ได้สร้างผลงานชุดต่อมา คือ ชุด “ท.ทหารอดทน” มาถึงผลงานชุด “เมดอินไทยแลนด์” ซึ่งส่งผลให้วงคาราบาวประสบความสำเร็จอย่างที่ไม่เคยเป็นมาก่อน

จะเห็นได้ว่า นับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2522 เป็นต้นมา วงการเพลงไทยสากลได้เริ่มพัฒนาและขยายตัวมาเป็นธุรกิจอย่างจริงจังนั้น เทปเพลงไทยสากลที่ถูกผลิตและสร้างสรรค์ออกมาส่วนใหญ่จะเป็นลักษณะของการลอกเลียนแบบกัน โดยมิได้คำถึงคุณภาพของผลงานเพลงเท่าใดนัก จนกระทั่งในช่วงปี พ.ศ. 2528 ที่ธุรกิจเพลงไทยสากลเริ่มมีการแข่งขันกันมากขึ้นเรื่อย ๆ ทั้งในส่วนของการผลิตและการสร้างสรรค์ผลงานเพลง การทำโปรโมชั่น และการจัดจำหน่าย ด้วยเหตุดังกล่าว จึงส่งผลต่อแนวทางการผลิตเทปเพลงไทยสากลเริ่มพัฒนาคุณภาพทั้งในด้านรูปแบบและเนื้อหา ไปจนถึงตัวนักร้อง นักดนตรี หรือแม้กระทั่งปกเทป ซึ่งมีลักษะสร้างสรรค์มากยิ่งขึ้น ไม่ลอกเลียนแบบกันดังเช่นแต่ก่อน

ช่วงเวลาดังกล่าว (ปี พ.ศ. 2527-2528) มีบริษัทที่ดำเนินธุรกิจเทปเพลงไทยสากลเกิดขึ้นอีกเป็นจำนวนมาก ทั้งบริษัทผลิตและสร้างสรรค์ผลงาน บริษัทโปรโมชั่น และ บริษัทจัดจำหน่าย ส่วนบริษัทที่ดำเนินธุรกิจเทปเพลงมานาน ก็ได้เริ่มหันมาปรับปรุงคุณภาพของผลงานกันมากยิ่งขึ้น บริษัทที่มีบทบาทเด่นที่สุดในช่วงเวลาดังกล่าว ได้แก่ บริษัทแกรมมี่ เอ็นเตอร์เทนเม้นต์ จำกัด ซึ่งมี เรวัต พุทธินันท์ เป็นผู้อำนวยการผลิตผลงานเพลง ผลงานเพลงแต่ละชุมของบริษัทแกรมมี่ ที่ออกมา ล้วนได้รับความนิยมเกือบทั้งสิ้น ไม่ว่าจะเป็นชุด “เต๋อ 1” ของ เรวัต พุทธนันท์ “นันทิดา 27” ของนันทิดา แก้วบัวสาย “ฉันเป็นฉันเอง” ของ ฐิติมา สุตสุนทร “หาดทราย สายลม สองเรา “ ของ ธงไชย แมดอินไตย์ “ผักชีโรยหน้า” ของ อัสนี-วสันต์ โชติกุล ฯลฯ

นอกจากบริษัทแกรมมี่ฯ แล้ว บริษัทที่มีบทบาทสำคัญที่รวบรวมศิลปินชื่อดังไว้มากมาย คือ บริษัทนิธิทัศน์โปรโมชั่นจำกัด มีศิลปินในสังกัด เช่น ดนุพล แก้วกาญจน์ พัชรา แวงวรรณ วงเพื่อน วงพลอย วงฟอร์เรฟเวอร์ วงโอเวชั่น ฯลฯ โดยเฉพาะอย่างยิ่งผลงานเพลงเกือบทุกชุดของ ดนุพล แก้วกาญจน์ (แจ้) นั้น ล้วนได้รับความนิยมและมียอดจำหน่ายสูงแทบทั้งสิ้นด้วยเหตุผลทางสุนทรียภาพที่มีลักษณะเฉพาะตัว

ผู้วิจัยรวบรวมรายชื่อค่ายเพลงและบริษัทเทปเพลงไทยสากลที่ก่อตั้งขึ้นมาช่วงก่อน พ.ศ. 2520 และหลังจากปี พ.ศ. 2522 เป็นต้นมา มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

- **ห้างหุ้นส่วน โรส ซาวด์ มิวสิค (บริษัท อาร์ เอส โปรโมชั่น กรุ๊ฟ จำกัด)** เริ่มดำเนินกิจการเมื่อปี พ.ศ. 2519 ด้วยการลอกเลียนเพลงไทยสากลจากแผ่นเสียงลงเทปคลาสเซ็ทจำหน่าย
- **บริษัทโรต้า แผ่นเสียง และ เทป จำกัด** เริ่มดำเนินกิจการด้วยการนำเอาผลงานเพลงสากล (โดยเฉพาะอย่างยิ่งเพลงจีน) และ เพลงไทยสากล จากแผานเสียงมาอัดลงเทปคาสเซ็ต จำหน่ายเมื่อปี พ.ศ. 2520
- **บริษัท อาร์เอส. จำกัด (มหาชน)** ประกอบธุรกิจดนตรีและค่ายเทปที่ได้ชื่อว่าเป็นบริษัทยักษ์ใหญ่ทางด้านดนตรีในประเทศไทยบริษัทหนึ่ง ได้เริ่มก่อตั้งเมื่อ พ.ศ. 2519 โดย เกรียงไกร เชษฐโชติศักดิ์ ต่อมา พ.ศ. 2525 ได้เปลี่ยนเป็น บริษัท อาร์เอส.ซาวด์ จำกัด พ.ศ. 2535 มีการเปลี่ยนชื่อบริษัท อาร์เอส.ซาวด์ จำกัด เป็น บริษัท ซาวด์อาร์เอส. โปรโมชั่น 1992 และ พ.ศ. 2549 บริษัท ซาวด์อาร์เอส. โปรโมชั่น 1992 จำกัด ได้ปรับเปลี่ยนชื่อบริษัทฯ เป็น “บริษัทอาร์เอสจำกัด (มหาชน)” ซึ่งได้มีการบริหารทางด้านธุรกิจดนตรีโดยการพัฒนาและวิวัฒนาการก้าวตามกระแสธุรกิจเพลงของโลก
- **บริษัท ไนท์สปอต โปรดักชั่น จำกัด** เป็นบริษัทที่ผลิตรายการทางวิทยุ โทรทัศน์ ตลอดจนการจัดแสดงคอนเสิร์ตปละจำหน่ายเพลงสากลจากต่างประเทศมาตั้งแต่ปี พ.ศ. 2518 จากประสบการณ์ในการดำเนินงานดังกล่าวทำให้ผู้บริหารของบริษัท คิดที่จะผลิตและสร้างสรรค์ผลงานเพลงไทยสากลควบคู่ไปกับการจัดทำรายการต่าง ๆ
- **บริษัท นิธิทัศน์โปรโมรชั่น จำกัด** ก่อตั้งขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2522 โดย วิเชียร อัศว์ศิวะกุล นักผลิตรายการโทรศัพท์และวิทยุ จากการคลุกคลีอยู่กับวงการบันเทิงมาเป็นเวลานั้น และมองเห็นลู่ทางที่จะประกอบธุรกิจเทปเพลงไทยสากล จึงได้ก่อตั้งบริษัท นิธิทัศน์ขึ้น เพื่อดำเนินงานด้านนี้ควบคู่ไปกับการผลิตรายการโทรทัศน์และวิทยุ
- **รถไฟดนตรี** ก่อตั้งขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2524 โดยประเสริฐ พงศ์ธนานิกร หรือ ระย้า นักจัดรายการเพลงสากลทางวิทยุ Music Train ซึ่งต้องการที่จะผลิตและสร้างสรรค์ผลงานเพลงไทยสากล ตลอดจนทำโปรโมชั่นให้กับศิลปินในสังกัด นอกเหนือไปจากการผลิตรายการวิทยุ
- **บริษัท ห้องอัดเสียงทอง จำกัด** ก่อตั้งขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2525 โดย ประกิต อภิสารธนรักษ์ และธรรมนูญ ปุงคานนท์ ผู้บริหารงานบริษัทโฆษนา “ประกิอตแอนด์เอสโซซิเอทซ์” ซึ่งต้องการ

ขยายขอบข่ายกิจกรรมในการดำเนินธุรกิจเทปเพลงไทยสากลที่มีแนวโน้มว่าจะสามารถดำเนินไปได้ด้วยดี

- **บริษัท แกรมมี่ เอ็นเตอร์เทนเม้นต์ จำกัด** ก่อตั้งขึ้นในปี พ.ศ. 2526 โดยไพบูลย์ ดำรงชัยธรรม อดีตผู้บริหารบริษัท พรีเมียร์ มาร์เก็ตติ้ง ซึ่งเป็นบริษัทโฆษณาสินค้า จากการดำเนินงานด้านการโฆษณาเป็นเวลานาน ทำให้เห็นว่า ธุรกิจเพลงไทยสากลน่าจะเป็นธุรกิจที่มีการขยายตัวและพัฒนามากยิ่ง ๆ ขึ้น ดังนั้น เป็นสาเหตุให้หันมาดำเนินธุรกิจด้านนี้โดยตรง
- **บริษัท ครีเอเทีย อาร์ทติสท์ จำกัด** ก่อตั้งขึ้นในปี พ.ศ. 2528 โดย ชนินทร์ โปสาภิวัฒน์ เกรียงไกร เธียรนุกูล และ วรพจน์ ชินวัฒนกิจ ซึ่งคลุกคลีกับการดำเนินงานด้านการจัดการเวทีและการแสดงคอนเสิร์ต ให้กับศิลปินเพลงมาเป็นเวลานาน จากประสบการณ์ในการดำเนินงานดังกล่าว ทำให้เกิดความคิดที่จะผลิตผลงานเพลงและศิลปินในสังกัดขึ้น ประกอบกับธุรกิจเทปเพลงไทยสากลในช่วงนั้น ได้รับความสนใจและเจริญรุ่งเรืองมาก จึงเป็นแรงดลใจให้ก่อตั้งบริษัทขึ้นเพื่อดำเนินธุรกิจเทปเพลงไทยสากล
- **บริษัทคีตา แผ่นเสียงและเทป จำกัด** ก่อตั้งขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2530 โดย สมพงษ์ วิศิษฐ์วาณิชย์ ผู้บริหารของบริษัท เจ เอส แอล ซึ่งเป็นบริษัทที่ผลิตรายการโทรทัศน์ จากการจัดรายการ **"**คอนเสิร์ตคอนเทสต์**"** ซึ่งเป็นรายการประกวดร้องเพลง ได้ทำให้เกิดนักร้องใหม่ขึ้นในวงการเพลงมากมาย ด้วยเหตุนี้ ทำให้ผู้บริหารบริษัท เจ เอส แอล ก่อตั้งบริษัท คีตา ขึ้น เพื่อผลิตและสร้างสรรค์ผลงานเพลง ตลอดจนทำโปรโมชั่นให้กับศิลปินในสังกัด
- **บริษัท โปรมีเดีย มาร์ท จำกัด** ก่อตั้งขึ้นเมื่อ ปี พ.ศ. 2529 โดย สมศักดิ์ อมรินทร์ และประเสริฐ กนกบุษบาล ผู้ซึ่งคลุกคลีอยู่กับวงการเทปเพลงมาเป็นเวลานาน จากประสบการณ์ในด้านการวางแผนสื่อต่าง ๆ ทำให้เกิดความคิดที่จะก่อตั้งบริษัทขึ้น เพื่อรับทำโปรโมชั่นให้กับผลงานเพลงของศิลปินจากบริษัทเทปเพลงทั่วไป
- **บริษัท เสปซ เธียเตอร์ จำกัด** ก่อตั้งขึ้นในปี พ.ศ. 2528 จากการรวมตัวกันของศิลปินผู้สร้างสรรค์ผลงานเพลง เช่น ชรัส เฟื่องอารมย์ พนเทพ สุวรรณะบุณย์ ไพบูลย์เกียรติ เขียว แก้ว และอดีตผู้บริหารของบริษัทบัตเตอร์ฟลาย ซาวด์ แอนด์ ฟิล์ม ซึ่งเป็นบริษัทผลิตและสร้างสรรค์งานโฆษณา วัตถุประสงค์ในการก่อตั้งบริษัทขึ้นมา คือ เพื่อผลิตและสร้างสรรค์ผลงานเพลงออกสู่วงการเทปเพลงไทยสากล
- **บริษัท มิวสิคไลน์ จำกัด** ก่อตั้งขึ้นในปี พ.ศ. 2529 โดย ทวีชัย จริยะ เอี่ยมอุดม อดีตผู้จัดการฝ่ายการตลาดของบริษัทอีเอ็มไอ บุญแสง แสงวัฒนา กรรมการผู้จัดการบริษัทโรต้า

แผ่นเสียง วรชัย ธรรมสังคีติ ผู้จัดการใหญ่ บริษัท เมโทรแผ่นเสียงและเทป วัตถุประสงค์ในการก่อตั้งคือเพื่อผลิตและสร้างสรรค์ผลงานเพลงและทำโปรโมชั่นให้แก่ศิลปินในสังกัด

- **บริษัท พีจีเอ็ม เร็คคอร์ด จำกัด** ก่อตั้งขึ้นเมื่อประมาณปี พ.ศ. 2530 โดยคุณชัยรัตน์ ตั้งนิรันดร โดยเป็นบริษัทที่ทำธุรกิจเพลงไทยแบบครบวงจร ตั้งแต่การผลิต การทำโปรโมชั่น การจัดจำหน่าย และการผลิตรายการโทรทัศน์
- **บริษัท เลิฟ อิส จำกัด** ก่อตั้งโดย สุกี้ กมลสุโกศล และ ชีวิน โกสิยพงษ์ บริษัทเลิฟ อิส เป็นบริษัทที่นำศิลปะเดินไปพร้อม ๆ กับการตลาด โดยมีผลตอบรับที่ให้ประโยชน์ทั้งผู้ผลิตและผู้สร้างงานด้วยรูปแบบการเป็น **"**หุ้นส่วนร่วมกัน**"** รวมทั้งการแตกแขนงไปถึงการจัดงาน Event การจัดคอนเสิร์ต การรับงาน organize รวมไปถึงการนำเทคโนโลยีชั้นสูงด้านเพลงเข้ามาใช้อีกด้วย
- **บริษัท โซนี่ บีเอ็มจี มิวสิค เอ็นเทอร์เทนเม้นท์ (ประเทศไทย) จำกัด** เริ่มดำเนินธุรกิจตั้งแต่วันที่ 1 มกราคม 2545 มีทุนจดทะเบียนอยู่ระหว่าง 70-100 ล้านบาท โดยโซนี่ มิวสิค เป็นผู้ถือหุ้นใหญ่ 60% ส่วนบีอีซี-เทโร ถือหุ้นส่วน 40 % ที่เหลือ ปลายปี พ.ศ. 2547 โซนี่ มิวสิค และบีเอ็มจี มิวสิคในต่างประเทศได้รวบรวมกิจการ มีผลให้ทั้ง 2 บริษัทในประเทศไทยต้องมีการรวบรวมกันโดยปริยาย แต่ในขณะนั้นโซนี่ มิวสิคในประเทศไทย คือ โซนี่ มิวสิค บีอีซี เทโร และบีเอ็มจี มิวสิคที่มีบริษัทลูกคือเบเกอรี่ มิวสิค นั้นมีปัญหาเรื่องหุ้นส่วน จึงได้ตกลงกันอยู่เป็นเวลาพอสมควร โดยที่บริษัท บีอีซี-เทโร เอ็นเตอร์เทนเมนท์ จำกัดได้ถอนหุ้นไป จากนั้นการรวบรวมกันทำให้เปลี่ยนชื่อเป็นโซนี่ บีเอ็มจีในเวลาต่อมา

จะเห็นได้ว่า นับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2520 เป็นต้นมา เพลงไทยสากลเป็น **"สินค้า"** ที่บรรดาผู้ประกอบธุรกิจต่างมุ่งแข่งขันกันผลิตและสร้างสรรค์ออกมาเพื่อผลประโยชน์ทางการค้า เมื่อใดก็ตามที่บริษัทใดบริษัทหนึ่งได้เสนอผลงานเพลงในแนวที่**แหวก**ไปจากตลาดและได้รับความนิยมจากผู้ฟัง บริษัทเทปเพลงอื่น ๆ ก็จะหันมาผลิตและสร้างสรรค์เพลงในแนวเดียวกันมากยิ่งขึ้น ถึงแม้ว่า จะมีการพัฒนาคุณภาพมากขึ้น แต่ทว่าเนื้อหาเพลงและทำนองดนตรีก็มีลักษณะที่ใกล้เคียงกัน จนบางครั้งผู้ฟังไม่สามารถแยกออกได้ว่า เป็นนักร้องคนใด

ดังนั้น ด้วยช่วงเวลาของการแข่งขันดังกล่าว ช่วงปี พ.ศ. 2530-2531 เพลงไทยสากลแนวเก่า เช่น เพลงของวงดนตรีสุนทราภรณ์หรือเพลงของนักประพันธ์ทำนองและคำร้องรุ่นอาวุโส เช่น สมาน กาญจนผะลิน ชาลี อินทรวิจิตร สง่า อารัมภีร์ เนรัญชรา ฯลฯ ก็กลับมาเป็นที่นิยมอีกครั้งหนึ่ง ผลงานเพลงเก่าที่นำมาเรียบเรียงเสียงประสานและขับร้องขึ้นใหม่ที่มีชื่อเสียงมาก ได้แก่ ผลงานของอรวี สัจานนท์ และ วีระ บำรุงศรี

ชุด “เยื่อไม้ 1” “เยื่อไม้ 2 “ “บานเช้า” “บานเย็น” นอกจากนี้ ยังมีผลงานของ ธงไชย แมดอินไทย์ ชุด “ ธงไชย พ.ศ. 2501” ผลงานของ นันทิดา แก้วบัวสาย ชุด “เพลงหวานเมื่อวานนี้ ผลงานของศิลปินในสังกัด บริษัท อาร์ เอส โปรโมชั่น กรุ๊ฟ จำกัด ชุด “ตราบนิรันดร์ ชุด 1-3” เป็นต้น

ในกรณีของอัลบั้ม “เยื้อไม้” เจตนา นาควัชระ (2540:79- 89) ได้กล่าวว่า วงดนตรีเยื้อไม้ได้สร้างคุณูปการต่อวงการดนตรีสากลของไทยด้วยการเสนอผลงานของสุนทราภรณ์ในรูปของการ “ตีความใหม่” ที่บ่งบอกถึงความสามารถในทางคีตศิลป์ และสติปัญญาที่ล้ำลึกโดยเฉพาะ ทรงวุฒิ จรูญเรืองฤทธิ์ ผู้ซึ่งเป็นศิษย์ของครูเอื้อ สุนทรสนาน เขาได้บูชาครูด้วยวิธีที่ดีที่สุด คือ การนำงานของครูมาตีความใหม่ เรียกได้ว่า เป็นการคิดเลยครูออกไปที่ไม่ใช่เป็นการนอกครูหรือล้างครู

ในขณะที่ช่วงเวลาแนวเพลงไทยสากลเก่าฟื้นกลับมานิยม กลับกลายทำให้เกิดการผลิตและสร้างสรรค์ผลงานเพลงในแนว “ป๊อบร๊อค” ออกมา ซึ่งถือว่า เป็นแนวเพลงใหม่ในขณะนั้น หลังจากค่ายเพลงได้นำเสนอแนวเพลงใหม่ดังกล่าวออกมา ปรากฏว่าได้รับความนิยมเป็นจำนวนมากจนถือว่าเป็นปรากฏการณ์ทางดนตรีในขณะนั้น ผลงานที่ถูกกล่าวขวัญกันมาก ได้แก่ ชุด “ให้มันแล้วไป” ของ อิทธิ พลางกูร “ตัวสำรอง” ของ พงษ์พัฒน์ วชิรบรรจง “สัญญิงสัญญา” ของ ฐิติมา สุตสุนทร **ศมกมล ลิมปิชัย** (2532: 78) มองเห็นว่า จุดนี้ชี้ให้เห็นถึงวงการธุรกิจเทปเพลงไทยสากลมีพลังดึงดูดให้บุคคลต่าง ๆ ที่อยู่นอกวงการมาให้ความสนใจ และ **ก่อให้เกิดการโยกย้ายกันขึ้นระหว่างสาขาวิชาชีพและสาขาทางศิลปะ** เช่น จากวงการภาพยนตร์ วงการบันเทิง วงการนายแบบ นางแบบ ดาราภาพยนตร์ที่ก้าวเข้าสู่วงการเพลงไทยสากลในปัจจุบัน ได้แก่ อำพล ลำพูน ชุด “ร็อคเล็กเล็ก” พงษ์พัฒน์ วชิรบรรจง ชุด “ตัวสำรอง” ฉัตรชัย เปล่งพานิช ชุด “สิ่งที่อยู่ในใจ” สินจัย หงษ์ไทย ชุด “ฉันรักผัวเขา” เป็นต้น นอกจากนี้ ยังมีดาราอีกหลายคนที่ก้าวสู่วงการเพลงไทยสากล เช่น เพ็ญ พิสุทธิ์ รัญญา ศิยานนท์ เป็นต้น

จะเห็นได้ว่า พัฒนาการของ**เพลงไทยสากลในช่วง พ.ศ.** 2520 เป็นต้นมา เป็นช่วงของการพัฒนาภายใต้เงื่อนไขทางเทคโนโลยี ธุรกิจบันเทิง และ กระแสของการบริโภค โดยผลงานเพลงที่ออกมาสู่ตลาดการค้าอยู่ภายใต้ปัจจัยทางธุรกิจและการแข่งขัน ผู้วิจัยมองเห็นว่า ปรากฏการณ์ดังกล่าวเสริม-สร้างงานศิลปะในบริบททางสังคม-วัฒนธรรมซึ่งปรากฏลักษณะเชิงปริมาณมากกว่าในเชิงคุณภาพที่กล่าวถึงวิธีการสร้างงานศิลปะบนพื้นฐานการเสพสุนทรียะ ด้วยเหตุดังกล่าว ศมกมล ลิมปิชัย (2532: 79-80) ได้สรุปบทเพลงที่ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายสามารถจำแนกออกได้เป็นประเภทดังนี้

1. ผลงานเพลงไทยสากลแนวเก่าซึ่งนำมาเรียบเรียงเสียงประสาน และขับร้องใหม่ โดยนักร้องรุ่นใหม่และรุ่นเก่า เช่น ชุด “เยื่อไม้ 1 “ เยื่อไม้ 2” บานเช้า บานเย็น เป้นต้น

2. เพลงจังหวัดป็อบร็อคที่มีลีลาเร้าใจ ซึ่งส่วนใหญ่ประยุกต์ทำนองดนตรีบางตอนมาจากเพลงสากล เช่น ผลงานชุด "ให้มันแล้วไป" ของ อิทธิ พลางกูร "ช่างมันเถอะ" ของ วงนิคแอนด์เลเซอร์ "บันทึกร็อคหน้า 3" ของ รสสุคนธ์ และ วงผู้หญิง
3. เพลงแจ็สที่เกี่ยวกับความรัก ความผิดหวัง เช่น ผลงานเพลง ชุด "ชรัส...วันนี้" ของ ชรัส เฟื่องอารมย์ "เพียงแค่ใจเรากันและกัน" ของ วิยะดา โกมารกุล ณ นคร "ณ จุดนี้ของหัวใจ" ของ มาลีวัลย์ เจมีน่า เป็นต้น
4. เพลงแนวป็อบที่ได้รับความนิยมจากตลาด เช่น "สิ่งที่อยู่ในใจ" ของ ฉัตรชัย เปล่งพานิช "กับ...วันที่มาถึง" ของ จุฑามาส อิสสรานุกฤต "ในความเป็นจริง" ของภัทรา ทิวานนท์ "เทวดาเดินดิน" ของ ดนุพล แก้วกาญจน์ "สมาคนคนเจ็บ ๆ" ของ วงพลอย "เป็นอย่างงี้ตั้งแต่เกิดเลย" ของวงนูโว เป็นต้น
5. เพลงเพื่อชีวิตที่ยังสะท้อนปัญหาสังคม เช่น ผลงานชุด "ทับหลัง" ของวงคาราบาว "ญี่ปุ่นยุ่นปี่" ของวงกะท้อน "ประชาชน" ของวงนิรนาม "เพื่อนแท้" ของวงโฮบ
6. เพลงสากลจากต่างประเทศที่นำมาขับร้องและเรียบเรียงเสียงประสานใหม่ เช่น ผลงานชุด "Double harmony ของ Crytal "together" ของ สาว สาว สาว "Love letters" ของ สุชาติ ชวางกูร เป็นต้น

3.2 ดนตรีลูกทุ่ง (ต่อเนื่องจากหมุดหมายที่ 2)

เพลงลูกทุ่งช่วงปี 2520-2550

ครั้นเมื่อดนตรีแนวสตริง และแนวร็อค ที่ได้รับอิทธิพลจากต่างประเทศ ได้รับความนิยมอย่างกว้างขวาง เพลงสตริงสำหรับวัยรุ่นจึงแพร่หลายเต็มตลาด ความนิยมเพลงลูกทุ่งเริ่มลดน้อยลง ทำให้เพลงลูกทุ่งต้องปรับตัวให้เข้ากับดนตรีสมัยใหม่ แนวสตริงคอมโบ เพื่อให้เพลงลูกทุ่งกลับมาได้รับความนิยมอีกครั้ง นักร้องเพลงลูกทุ่ง ที่ประสบความสำเร็จสูงสุดในยุคนี้ คือ พุ่มพวง ดวงจันทร์ ซึ่งเป็นนักร้องที่มีศักยภาพสูง มีลีลาการร้อง และการเต้น ที่เข้ากับดนตรีสมัยนิยม และเป็นนักร้องลูกทุ่งหญิงคนแรก ที่ได้บุกเบิกมิวสิกวิดีโอของวงการเพลงไทย ผลงานชุดแรกของพุ่มพวง ดวงจันทร์ คือ อื้อหือ หล่อจัง เมื่อ พ.ศ. 2528 จึงประสบความสำเร็จอย่างกว้างขวาง ทำลายเส้นแบ่งรสนิยมของผู้ฟัง ซึ่งก่อนหน้านี้ถือว่า ผู้ที่มีรสนิยมดีต้องฟังเพลงสากล เพลงลูกกรุง เพลงสตริง แต่เพลงลูกทุ่งของพุ่มพวงเป็นเพลงที่ได้รับความนิยม และฟังได้ทุกชนชั้น เนื้อหาของเพลงได้เปลี่ยนบทบาทของผู้หญิงจากเดิม ที่ต้องเก็บกดความรู้สึก หรือเป็นฝ่ายถูกกระทำ มาเป็นผู้หญิงที่กล้าพูด กล้าทำ กล้าเปิดเผยความรู้สึก ฉลาดรู้ทันคน

ภัทราภรณ์ จันทนะสุข (2549) ศึกษาเรื่อง **พุ่มพวง ดวงจันทร์: จุดพลิกผันของเพลงลูกทุ่งไทย** กล่าวว่า การเสียชีวิตของพุ่มพวง ดวงจันทร์ ทำให้วงการเพลงลูกทุ่ง ได้รับความกระทบกระเทือนไปด้วย เนื่องจากพุ่มพวงเป็นความหวัง ที่จะฟื้นฟูความนิยมของเพลงลูกทุ่งที่ล้าสมัย ให้กลับมาแข่งขันกับเพลงแนวสตริง ที่ครองตลาดอยู่ จึงนับเป็นจุดเปลี่ยนของวงการเพลงลูกทุ่งที่ส่งผลให้มีศิลปินนักร้องใหม่เกิดขึ้นอย่างต่อเนื่อง เกิดการแข่งขันเพื่อเป็นนักร้องยอดนิยมแทนพุ่มพวง ดวงจันทร์ ทั้งแนวทางที่เลียนแบบนักร้องเก่าหรือหาแนวทางใหม่ๆ ขึ้นมา เช่น ยุ้ย ญาติเยอะ สุนารี ราชสีมา ศิรินทรา นิยากร จินตหรา พูนลาภ และเกิดความนิยม ในการนำเพลงลูกทุ่งยอดนิยมในอดีต มาเรียบเรียงเสียงประสาน และขับร้องใหม่ หรือนำนักร้องเพลงสตริงมาร้องเพลงลูกทุ่ง เช่น ชุดอภิมหาลูกทุ่ง แม่ไม้เพลงไทย หัวแก้วหัวแหวน ของจักรพรรณ์ อาบครบุรี ซึ่งออกติดต่อกันถึง 9 ชุด และเพลงลูกทุ่งที่กล่าวขวัญมากที่สุดคือชุด มนต์รักลูกทุ่ง ซึ่งมีการนำภาพยนตร์เพลงเรื่อง มนต์รักลูกทุ่ง มาสร้างใหม่เป็นละครโทรทัศน์ใน พ.ศ. 2535 จึงทำให้เพลงลูกทุ่งกลับมาได้รับความนิยมอย่างสูง

การเข้าสู่ระบบนายทุนของวงการเพลงลูกทุ่ง (*ช่วง พ.ศ.* 2516-2535)

ในช่วงของแผนพัฒนาเศรษฐฏิจฉบับที่ 1 (พ.ศ. 2504-2509) และฉบับที่ 2 (พ.ศ. 2510-2514) ซึ่งได้เน้นการพัฒนาอุตสาหกรมของประเทศอยู่ที่การทดแทนการนำเข้า ก่อผลให้เกิดการพึ่งพาสินค้าทุนและสินค้าอุตสหกรรมจากต่างประเทศในปริมาณสูง ส่งผลต่อภาวะการขาดดุลของประเทศ ทำให้รัฐบาลเริ่มตระหนักถึงความสำคัญที่จะต้องเปลี่ยนจุดเน้นของการพัฒนาอุตสาหกรรมทดแทนการนำเข้าเป็นการส่งเสริมการส่งออก การขยายโอกาสให้กับนักลงทุนที่ได้รับการส่งเสริมจากรัฐบาลโดยเฉพาะการลงทุนด้านกิจการด้านอุตสาหกรรมตลอดจนการส่งออกของสินค้าอุตสหกรรมส่งผลให้ภาวะเศรษฐกิตโดยรวมของประเทศขยายตัวสูงอย่างรวดเร็ว การดำเนินงานพัฒนาประเทศตามแผนพัฒนาเศรษฐกิจติดต่อกันในช่วง 25 ปี (2504-2529) จากภาวะเศรษฐกิจที่ขยายตัวดังกล่าวส่งผลต่อวงการเพลงลูกทุ่งที่ค่อย ๆ เข้าสู่ระบบนายทุนเป็นลำดับ เพราะนักร้องลูกทุ่งที่มีเกิดขึ้นอย่างมากมายและต่างต้องแข่งขันกันอยู่ตลอดเวลา จำเป็นต้องพึ่งพายนายทุนภายนอกเพื่อให้สนับสนุนด้านวงดนตรีและการผลิตผลงานเพลง **ศิริพร กรอบทอง** (2541) ศึกษาเกี่ยวกับ **วิวัฒนาการของเพลงลูกทุ่งในสังคมไทย พ.ศ.** 2481-2535 พบว่า เพลงลูกทุ่งมีวิวัฒนาการในมิติต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

- *วงดนตรีลูกทุ่งยุค แสง สี เสียง*

วงดนตรีของนักร้องเพลงลูกทุ่งที่ตั้งขึ้นประมาณตั้งแต่ปี พ.ศ. 2516 เป็นต้นมาล้วนแต่มีนายทุนภายนอกให้การสนับสนุนทั้งนั้น เช่น วงดนตรีสายันต์ สัญญา (2516) ได้รับการสนับสนุนจากซ้อน้อยเจ้าของ

ปั้มน้ำมัน ต่อมาลงทุนทำเองและเข้ารับการอุปการะจากมุนี อังกินันท์อีกครั้ง ประมาณปี พ.ศ. 2530 วงดนตรียอดรัก สลักใจ (2518) ได้รับการสนับสนุนจากเด็ดดวง ยอดรัก วงดนตรีศรเพชร ศรสุพรรณ (2518) ได้รับการสนับสนุนจากเปี๊ยก บ้านโป่ง วงดนตรีศรชัย เมฆวิเชียร (2519) ได้รับการสนับสนุนจากน้อย อังกินันท์ วงดนตรีสุรชัย สมบัติเจริญ (2520) ได้รับการสนับสนุนจากนายห้างประจวบ จำปาทอง เป็นต้น

เหล่านักร้องหน้าใหม่ทั้งหลายที่มีนายทุนสนับสนุนทำให้สามารถมีวงดนตรีในนามของตนขึ้นมาได้อย่างรวดเร็ว ระบบโครงสร้างการบริหารงานในวงดนตรีทุกสิ่งทุกอย่างอยู่ในความรับผิดชอบของนายทุนตั้งแต่การลงทุนตั้งวงดนตรี การรับงานแสดง การฝึกซ้อมหางเครื่อง การกำหนดรูปแบบการแสดง กฎระเบียบของวงดนตรี รายได้ของสมาชิก ฯลฯ สำหรับนักร้องนั้น แม้จะขึ้นชื่อเป็นหัวหน้าวงดนตรีแต่ก็อยู่ในฐานะลูกจ้างเท่านั้น และไม่ต้องรับผิดชอบใดใดเลย ร้องเพลงเสร็จก็รับส่วนแบ่งจากนายทุนตามที่ได้ตกลงกันไว้ก่อน ซึ่งค่าจ้างหรือต่าตัวที่ได้รับนั้น จะมากน้อยขึ้นอยู่กับความมีชื่อเสียงของนักร้องแต่ละคน อย่างไรก็ตาม นักร้องลูกทุ่งจำเป็นต้องรับการสนับสนุนจากนายทุนภายนอกเพราะต้องปรับปรุงรูปแบบของวงดนตรีให้ทันสมัยน่าสนใจอยู่เสมอ ในขณะนั้น วงดนตรีแนวสตริงภายหลังจากการบุกเบิกของวง**ดิอิมพอสซิเบิล**ได้เกิดมีขึ้นอีกหลายวง เช่น **รอยัลสไปร์ท พีเอ็ม 5 ชาตรี แกรนด์เอ็กซ์** เป็นต้น อีกทั้งนักร้องนักดนตรีทั้งหลายส่วนใหญ่อยู่ในวัยหนุ่มสาว เป็นนักเรียนนักศึกษากันแทบทั้งนั้น ทำให้บทเพลงเป็นที่นิยมในหมู่วัยรุ่นอย่างรวดเร็ว และส่งผลให้มีวงดนตรีสตริงของกลุ่มวัยรุ่นอื่น ๆ เกิดขึ้นตามมาอีกหลายวง โดยเฉพาะตั้งแต่ปี พ.ศ. 2520 เป็นต้นมา

ด้วยเหตุดังกล่าว วงดนตรีลูกทุ่งจึงให้ความสำคัญกับวงดนตรี จึงได้มีการปรับปรุงและปรับเปลี่ยนรูปแบบวงดนตรีให้ทันสมัยด้วยการเปลี่ยนมาใช้เครื่องดนตรีแบบวงสตริงคอมโบ้ซึ่งกำลังทันสมัยและได้รับความนิยมมากในสมัยนั้น เริ่มตั้งแต่ปลายทศวรรษ 2510 วงดนตรีลูกทุ่งได้บรรจุเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายไฟฟ้าแบบวงสตริงเข้าไปกันทุกวง นอกจากนี้ยังได้พัฒนานักเต้นหรือหางเครื่องให้เป็นที่ดึงดูดใจผู้ชมดนตรีมากยิ่งขึ้น โดยเฉพาะการใช้นักเต้นหญิงสาวแต่งกายหรูหราวิจิตรตระการตา

เมื่อลูกทุ่งปรับตัวเข้ากับความทันสมัย วงดนตรีลูกทุ่งหนึ่งวงเปรียบเสมือนโรงงานอุตสาหกรรม มีคนทำงานมากมาย บางวงมีคนมากกว่า 100 คน โดยเฉพาะหางเครื่องที่นับวันก็ยิ่งจะกินพื้นที่บนเวทีการแสดงของวงดนตรีลูกทุ่งด้วยจำนวนคนที่มากขึ้น และรูปแบบเครื่องแต่งกายก็ออกแบบพัฒนากันอย่างอลังการขึ้นทุกคณะ ซึ่งดนตรีลูกทุ่งยุคใหม่ทั้งหลายต่างยอมทุ่มทุนจำนวนมหาศาลเป็นการเฉพาะ เพราะเห็นความสำคัญในการดึงดูดความสนใจของผู้ชม

- *กระบวนการผลิตผลงานเพลง*

ระบบการบันทึกเสียงและเทปคลาสเซทที่มีประสิทธิภาพทันสมัยสร้างความสะดวกในการผลิตเพลง ทำให้มีเพลงออกมาเป็นจำนวนมาก ในปี พ.ศ.2523 มีห้องบันทึกเสียงชั้นนำมากมาย เช่น ห้องบันทึกเสียงกมล สุโกศลห้องบันทึกเสียง คิงส์ซาวด์ ห้องบันทึกเสียงโรต้า ห้องบันทึกเสียงไพบูลย์สตูดิโอ ห้องบันทึกเสียงยูนิคเตอริโอ และ ห้องบันทึกเสียงวีซี เป็นต้น ดังนั้นจึงมีการผลิตผลงานเพลงออกมาได้เป็นจำนวนมาก นอกจากนี้ ระบบการผลิตเองที่ได้เข้าสู่ระบบนายทุนก็เนื่องจาก สมาคมดนตรีแห่งประเทศไทยได้ผลัดดันก**ฎหมายลิขสิทธิ์ พ.ศ. 2521** ฉบับปรับปรุงจาก**พ.ร.บ คุ้มครองวรรณกรรมและศิลปกรรม พ.ศ. 2474** ซึ่งเป็นกฎหมายคุ้มครองการผลิตและการสร้างสรรค์ผลงานเพลงของผู้ผลิตและผู้แต่งเพลง ประกอบกับในเวลานั้น ได้มีการผลิตเครื่องเล่นเทปและวิทยุขนาดเล็กที่ผู้ฟังสามากพกติดตัวได้ตลอดเวลา ทำให้นักฟังเพลงตื่นตัวในการฟังเทปเพลงมากขึ้น ปัจจัยเหล่านี้ส่งผลบรรดาผู้ผลิตและศิลปินต่างพากันตื่นตัวในการสร้างสรรค์ผลงานเพลงใหม่ ๆ ออกสู่ท้องตลอดอย่างมากมาย

สำหรับวงการเพลงลูกทุ่งมีบริษัทหรือค่ายเพลงที่ดำเนินการผลิตผลงานเพลงออกสู่สาธารณะหลายค่ายด้วยกัน เช่น ห้างหุ้นส่วนนางฟ้า โปรโมชั่น (2519) โรงงานอุตสาหกรรมเลปไล้ (2521) ชัวร์ออดิโอ (2524) เมโทรแผ่นเสียง-เทป (2525) เอส ที จำกัด (2530) โปรมีเดียมาร์ท (2531) นิธิทัศน์โปรโมชั่น (2532) ท็อปไลน์มิวสิค (2532) สมาร์ทบอมป์ เอ็นเตอร์เท็นเมนต์ (2534) เอส เอ็น อาร์ต โปรโมรชั่น (2534) บ็อกซิ่งซาวด์ (2534) ซีวี มิวสิค (2535) โดยศิลปินเพลงที่เป็นนักร้อง นักดนตรี นักแต่งเพลงและนักเรียบเรียงเสียงประสานต่างก็อยู่สังกัดในค่ายเพลงต่าง ๆ แทบทั้งสิ้น ทำให้การดำเนินธุรกิจและการทำกิจกรรมต่าง ๆ ของศิลปินไม่ค่อยมีอิสระเหมือนเมื่อก่อน การประพันธ์เพลงและการเล่นดนตรีจะเป็นอย่างนั้นขึ้นอยู่กับบริษัทเป็นผู้กำหนดและกลั่นกรองออกมา

- *ความทันสมัยของดนตรีและรูปแบบบทเพลง*

นักแต่งเพลงรุ่นเก่ามักให้ความสำคัญกับการแต่งเพลงแบบมีฉันทลักษณ์ ซึ่งแม้จะไม่เป็นไปตามแบบแผนก็ต้องมีสัมผัสนอกสัมผัสในเป็นพื้นฐานเสมอ สำหรับนักแต่งเพลงลูกทุ่งยุคเก่า เช่น ไพบูลย์ บุตรขัน ป. ชื่นประโยชน์ พยงค์ มุกดา พร ภิรมย์ ชาย เมืองสิงห์ สุรพล สมบัติเจริญ ก็ล้วนแต่ให้ความสำคัญกับเรื่องดังกล่าวนี้ ซึ่งส่วนใหญ่จะหนักไปทางการใช้คำกลอน

แต่ในขณะนั้น (พ.ศ. 2520 เป็นต้นมา) เพลงไทยสากลแนวใหม่นิยมทำนองเพลงสากลต่าง ๆ มาใช้กันมาก มีทั้งลอกเลียนแบบทำนองมาเปลี่ยนเป็นเนื้อร้องภาษาไทย หรือปรับตัดมาเพียงบางส่วน ซึ่งเทคโนโลยีทางการเรียบเรียงเสียงประสานที่เป็นระบบทันสมัยก็สามารถทำได้อย่างง่ายดาย จึงมีการเสริมแต่งจังหวะทำนองใหม่ ๆ ได้อย่างมีอิสระ ซึ่งถือว่า อาจเป็นการสร้างสรรค์งานรูปแบบหนึ่งที่ไม่มีกฎเกณฑ์ ไม่มีรูปแบบ

ตายตัว และมักนำรูปแบบดนตรีหลายประเภทมาผสมผสานกัน เช่น แร็ปผสมกับแจ๊ส จังหวะและทำนองเพลงแบบใหม่ ๆ ที่เกิดขึ้นจะบังคับรูปแบบคำประพันธ์ให้เป็นอิสระไปจากฉันทลักษณ์ต่าง ๆ ดังจะเห็นได้ว่า เพลงไทยสากลแนวใหม่นิยมแต่งด้วยคำประพันธ์ประเภทกลอนตลาดซึ่งอาจมีหลายบทแตกต่างกันไปในแต่ละเพลง และคำประพันธ์ที่มีรูปแบบคล้าย**กลอนปลอดสัมผัส**[23] คือ กล่าวไปเรื่อย ๆ จนจบเพลงโดยไม่ได้คำนึงถึงฉันทลักษณ์หรือความสัมผัสคล้องจอง เช่น **เพลงคนประหลาด ของศิลปินวงผู้หญิง**

ต่างก็มองฉันเป็นคนบ้าบอคนหนึ่ง ต่างก็มองฉันคงจะเพี้ยนไป
หลายคนมอง มองอย่างนี้ เห็นฉันเป็นคนประหลาด
มีสายตาคน คนหนึ่งมองอยู่ ไม่เคยรู้ตัวมาก่อน
มีสายตาเธอคอยมองดูอยู่และไม่เหมือนใครคนอื่น
แต่เธอมองเห็นในภาพลึกเกินคนอื่น
ข้างในความเพี้ยนและความบ้าบอฉันก็ยังมีเรื่องเหงา ฉันก็ยังมีเรื่องเศร้า
เพียงสายตาเธอคนเดียวมองอยู่และไม่เหมือนใครคนอื่น
มีสายตาเธอเจอตัวจริงข้างในเธอดูเป็นคนประหลาด

หรือบางบทเพลงที่มีลักษณะเป็นกลอนตลาด แต่ก็จะแตกต่างจากกลอนตลาดตรงที่จำนวนคำในแต่ละวรรคจะแตกต่างกัน ทั้งนี้ ขึ้นอยู่กับจังหวะและทำนองเป็นตัวบังคับ เช่น **เพลงไม่มีเธอ ของ ศิลปิน สาว สาว สาว**

ลา.แล้วเอย ที่เคยชิดใกล้
ไกล.แสนไกล ดวงใจหดหู่
กลืน.น้ำตา ที่ไหลพร่างพรู
อดสู.เมื่อเธอจากไกล.
เหงา.หัวใจ เมื่อไม่มีเธอ
ยัง.ละเมอ เพ้อไปเดียวดาย
ยัง.ระทม ขื่นขมดวงใจ
ร้องไห้.ทุกคืนเพื่อเธอ
.คนเดียว.....
ดังเมฆลอย.มิรู้ทิศทาง

[23] เจตนา นาควัชระ ให้ทัศนะคำว่า กลอนปลอดสัมผัส (free verse) ซึ่งมีอิสระมากกว่าการเป็นร้อยกรองด้วยการกำกับจังหวะ ไม่ตายตัว ซึ่งแตกต่างจากคำว่า กลอนเปล่า (blank verse) ซึ่งยังพอจะมีกฎเกณฑ์เรื่องการนับคำ หรือการเน้นพยางค์เพียงแต่ไม่มีสัมผัสปลายวรรค

เคว้งคว้างไม่มีจุดหมาย ที่ใด
ดัง.คนโง่ง่ม หลงลมเธอได้.
เธอจากไกล.ไม่หวน กลับคืน
...ทน.ทุกข์ทน ชีพตน.มลาย
ลม.หายใจ สูญสิ้น.ชีวา
ยัง.ระทมขื่นขม.อุรา.รักมา
ร้างจางห่างไกล..นิรันดร์.
ดังเมฆลอย.มิรู้ทิศทาง
เคว้งคว้างไม่มีจุดหมาย ที่ใด
ดัง.คนโง่ง่ม หลงลมเธอได้.
เธอจากไกล.ไม่หวน กลับคืน
...ทน.ทุกข์ทน ชีพตน.มลาย
ลม.หายใจ สูญสิ้น.ชีวา
ยัง.ระทมขื่นขม.อุรา.รักมา
ร้างจางห่างไกล..นิรันดร์

การปรับไปสู่ความเป็นสมัยใหม่ของเพลงลูกทุ่งส่วนหนึ่งนั้นเนื่องจากมาจากระบบการเรียบเรียงเสียงประสานในระบบทันสมัยที่มีเทคโนโลยีคอมพิวเตอร์ซึ่งเข้ามามีบทบาทในการเรียบเรียงเสียงประสานและการบันทึกเสียงในวงการเพลงไทย หรือ เครื่องสร้างจังหวะกลองที่ผู้เรียบเรียงสามารถบันทึกการเล่นกลองเก็บไว้และเรียกเสียงกลองที่มีความหนักแน่นมาใช้ในการบันทึกเสียง โดยไม่จำเป็นต้องตีกลองจริง ๆ อีกต่อไป ซึ่งเริ่มเป็นที่แพร่หลายในเพลงแนวสตริงก่อนที่จะเข้ามาสู่วงการเพลงลูกทุ่ง บริษัทอโซน่าเอาหลักการดังกล่าวมาใช้กับเพลงของพุ่มพวง ดวงจันทร์เป็นครั้งแรกสำหรับเพลง “กระแซะ” ทำให้สไตล์เพลงเปลี่ยนไป ดนตรีก้าวไปสู่ความเป็นสากลมากขึ้น **เพลงกระแซะ ผลงานแต่งเพลงของลพ บุรีรัตน์ ในชุด อื้อฮือหล่อจัง** (2528)

เขยิบ เขยิบ เขยิบ เขยิบ เข้า มา ซิ
กระแซะ กระแซะ กระแซะ กระแซะ
เข้ามา สิ
เขยิบ เขยิบ เขยิบ เขยิบ เข้า มา ซิ
กระแซะ กระแซะ กระแซะ กระแซะ

เข้ามา สิ

หาก ว่าคุณรัก ปักดวงใจปอง

แต่คุณมัวนั่งมอง ฉัน ก็ขอติ

ใกล้ เข้ามานิด ติด เข้ามาซิ

ถ้าจะริ รักสาว ต้องก้าวไว

ลูก กระท้อนหนา ถ้า จะให้หวาน

ค่อย ค่อยทุบ รับทานหวาน ขึ้นมาได้

หาก ว่าชอบฉัน หมั่น มาเอาใจ

จะไปไหน ลูกไก่ ใน กำมือ

เขยิบ เขยิบ เขยิบ เขยิบ เข้า มา ซิ

กระแซะ กระแซะ กระแซะ กระแซะ

เข้ามา สิ

เขยิบ เขยิบ เขยิบ เขยิบ เข้า มา ซิ

กระแซะ กระแซะ กระแซะ กระแซะ

เข้ามา สิ

มาด ก็น่าลุ้น หุ่น ก็เจ๋งแจ๋ว

เชื่องดังแมว ง่วงนอน ใน กุฎิ

ให้ คนมือแป ขูด มะพร้าวนิด

บีบกะทิเมื่อไร จะได้มัน

ก็ ตัวรักเขา เฝ้า แต่มองตา

ห่างตั้งวาสองวา โถ ยังขาสั่น

เกิด มาเป็นชาย ถ้า มัวอายกัน

อีกกี่วัน จะได้ เจาะ ไข่แดง

เขยิบ เขยิบ เขยิบ เขยิบ เข้า มา ซิ

กระแซะ กระแซะ กระแซะ กระแซะ

เข้ามา สิ

เขยิบ เขยิบ เขยิบ เขยิบ เข้า มา ซิ

กระแซะ กระแซะ กระแซะ กระแซะ

เข้ามา สิ..

เพลงกระแซะเข้ามาซิ กลายเป็นการ**ปฏิวัติรูปแบบของเพลงลูกทุ่ง** จะมีเพียงเนื้อร้องและลีลาการร้องเท่านั้นที่ยังเป็นลูกทุ่งอยู่ และเพลงลูกทุ่งได้ปรับใช้จังหวะและทำนองเป็นสากลมากขึ้นซึ่ง**สอดคล้องกับสมัยนิยมดนตรีสตริงและเพลงแนวไทยสากล**แนวใหม่ที่มักดัดแปลงจังหวะและทำนองเพลงแบบแปลกใหม่มานำเสนอให้ฟังกันอยู่เสม

อย่างไรก็ตาม เพลงลูกทุ่งก็ยังคงรักษาสัมพันธ์กับแนวเพลงของเก่าคือ เพลงไทยเดิมและเพลงพื้นบ้านเอาไว้ได้อย่างชัดเจน เช่น **เพลงรักจางที่บางปะกง** ที่ดัดแปลงมาจากเพลงไทยเดิมทะเลบ้าและเพลงแขกมอญบางขุนพรหม เพลงนี้เป็นเพลงที่โด่งดัง แต่งเพลงและขับร้องโดย**สดใส รุ่งโพธิ์ทอง** มีเนื้อร้องว่า

ใฝ่พะวงหลงเฝ้าสาวเจ้าบางปะกง
พางวยงงหลงเก้อ พี่เพ้อหา
โอ้เวรกรรมจำพรากจากไปไกลตา
ในอุราระทมตรมไหม้
เจ้าทำเมินพี่หมอง
โธ่เจ้ามองพี่เหมือนผ้าพันกันเปื้อน
นานก็เลือนล้างไป
ไยมาตัดไมตรี น้องมีแฟนใหม่
ทิ้งชาวนาไร่ไปกับหนุ่มเศรษฐี
น้องลืมเรือบด นั่งรถอร่าม
งามด้วยศักดิ์ศรี ยามพี่ล่องเรือมา
ตามประสาบ้านเรา หาคนงามถามข่าว
มองหาสาวไม่มี
ชี วีแทบขาดรอน
บาง ปะกง น้ำคงขึ้นขึ้นลงลง
ใจอนงค์ ก็คงเลอะเลือนกะล่อน
ปากน้ำเค็ม ไหลขึ้นก็จืดก็จาง
ใจน้องนาง นับนานเลยจางจากจร
ใจนารีสวยสด คงคดดั่งลำน้ำ
พี่ขืนพายจ้ำ คงต้องช้ำแน่นอน
ต้องจอดเรือขอลา แม่กานดางามงอน
วอนหลวงพ่อโสธร จงดลใจยอดชู้

เจ้าอยู่ แห่งไหน อยู่ใกล้หรือไกล สุดกู่
ได้ยินเพลงร้อง น้องจงชื่นชู
พี่ยังคอย พธู อยู่ที่บางปะกง
บาง ปะกง น้ำคงขึ้นขึ้นลงลง
ใจ อนงค์ ก็คงเลอะเลือนกะล่อน
ปากน้ำเค็ม ไหลขึ้นก็จืดก็จาง
ใจน้องนาง นับนานเลยจางจากจร
ใจนารีสวยสด คงคดดั่งลำน้ำ
พี่ขืนพายจ้ำ คงต้องช้ำแน่นอน
ต้องจอดเรือขอลา แม่กานดางามงอน
วอนหลวงพ่อโสธร จงดลใจยอดชู้
เจ้าอยู่ แห่งไหน อยู่ใกล้หรือไกล สุดกู่
ได้ยินเพลงร้อง น้องจงชื่นชู
พี่ยังคอย พธู อยู่ที่บางปะกง

3.3 ดนตรีไทยร่วมสมัย

บรูซ แกสตัน ผู้นำทางดนตรีไทยร่วมสมัย

พ.ศ. 2514 บรูซ แกสตัน เดินทางเข้ามายังประเทศไทย ทำงานเป็นครูสอนดนตรีในเขตภาคกลางตอนบน จังหวัดพิษณุโลก จังหวัดเล็กๆที่ขณะนั้นยังห่างไกลความเจริญ เป็นครูอาสาสมัครสอนดนตรีให้เด็กประถมศึกษาที่โรงเรียนผดุงราษฎร์ ซึ่ขณะนั้น ได้ค้นคิดหาวิธีที่จะสอนเด็กนักเรียนโดยดัดแปลงไม้ไผ่ซึ่งเป็นวัสดุท้องถิ่นกับขลุ่ยมา สร้างวงโยธวาทิต สอนเด็กนักเรียนเดินพาเหรดเท้าเปล่า และสอนให้รู้จักการเล่นดนตรีอย่างสร้างสรรค์ ระหว่างที่เป็นครูโรงเรียนผดุงราษฎร์นั้นเอง ก็ได้เกิดความสนใจในเสียงดนตรีปี่พาทย์นางหงส์ที่บรรเลงขณะเผาศพในป่าช้า จนฝากตัวเป็นศิษย์นักดนตรีชาวบ้าน ได้รู้จักกับคุณค่าของเสียงดนตรีที่แตกต่างไปจากดนตรีตะวันตกที่คุ้นเคย นอกจากนี้ ยังได้พัฒนาความสนใจส่วนตัวไปยังด้านพุทธศาสนา ซึ่งต่อมา ทั้งดนตรีไทยและพุทธศาสนาได้กลายเป็นสิ่งหล่อหลอมให้ชีวิตของเด็กหนุ่มอเมริกันผู้นี้ดำเนินไปในทิศทางที่ไม่อาจประมาณประเมินคุณค่าได้

เมื่อเกิดโครงการสร้างหลักสูตรดนตรีระดับปริญญาตรีขึ้นที่จังหวัดเชียงใหม่ ณ วิทยาลัยพายัพ (มหาวิทยาลัยพายัพในปัจจุบัน) บรูซ แกสตัน ได้รับเลือกให้เข้าเป็นอาจารย์สอนดนตรีรุ่นแรก โดยทำหน้าที่สอนทั้งวิชาทฤษฎี ปฏิบัติ ดนตรีสร้างสรรค์ ดนตรีสำหรับเด็ก ดนตรีการละคร และดนตรีศาสนา ซึ่งการได้มา

ใช้ชีวิตอยู่อาศัย ณ จังหวัดเชียงใหม่นี้เอง ทำให้เขาได้เรียนรู้ความหลากหลายของดนตรีท้องถิ่น ดนตรีล้านนาโบราณ ดนตรีชาติพันธุ์ต่างๆที่ปะปนกันอยู่ในเขตภาคเหนือของไทย รู้จักกับศิลปินพื้นบ้าน อาทิ ลุงหมอก ลุงต๋ำคำ นักดนตรีตาพิการ และที่สำคัญคือได้พัฒนาความรู้เรื่องดนตรีไทยที่เข้มข้นขึ้น เนื่องจากในช่วงเวลาเดียวกันนั้น ทางกรมศิลปากรได้เปิดสาขาวิทยาลัยนาฏศิลป์ขึ้นที่เชียงใหม่ เขาจึงได้เข้าไปเรียนดนตรีไทยอย่างจริงจัง โดยหัดระนาดเอกกับครูสิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ซึ่งเป็นครูจากวิทยาลัยนาฏศิลป์ส่วนกลางส่งมาประจำการ และยังได้หัดปี่พาทย์รอบวงเพิ่มเติมจากครูโสภณ ซื่อต่อชาติ อดีตศิษย์ท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ซึ่งเดินทางไปพำนักอยู่กับครอบครัวทำกิจการค้าขายอยู่ที่เชียงใหม่นั้น พัฒนาการของการเรียนดนตรีทั้งดนตรีไทยและดนตรีพื้นบ้านในระยะนี้ ได้ส่งผลให้เกิดการทดลองประยุกต์ใช้ความรู้ทางดนตรีสากลกับดนตรีไทยในงานการเรียนการสอนที่วิทยาลัยพายัพ ผลงานเริ่มต้นที่สร้างชื่อเสียงได้แก่อุปรากรเรื่อง **“ชูชก”** ซึ่งพัฒนาจากวรรณคดีชาดกทศชาติตอนพระเวสสันดร ใช้วิธีการขับร้องประสานเสียง วงดนตรีปี่พาทย์ กังสดาล และการออกแบบงานประติมากรรมขนาดใหญ่รูปชูชกบริโภคอาหารจนท้องแตกเป็นฉากละคร ผลงานโอเปร่าเรื่องนี้ได้นำออกแสดงผลงานทั้งในประเทศไทยและที่เบอร์ลิน เยอรมัน เริ่มปรากฏเสียงวิจารณ์ในสังคมไทยพอสมควร

จุดเปลี่ยนแปลงสำคัญหลังจากที่ใช้ชีวิต ณ เชียงใหม่ได้ระยะหนึ่ง คือ การได้มีโอกาสร่วมงานมหกรรมดนตรีไทยอุดมศึกษา ณ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ซึ่งในครั้งนั้น มีวงดนตรีไทยวงหนึ่งนำเพลงชื่อ **“ชเวดากอง”** มาบรรเลง ทำนองเพลงและจังหวะที่แปลกพิเศษจากเพลงไทยธรรมดาๆได้กระทบจิตใจทำให้เขาเกิดความอยากรู้อยากทราบว่าเพลงนี้เป็นผลงานของใคร เมื่อนักดนตรีเล่าว่าผู้แต่งคือครูบุญยงค์ เกตุคง เป็นนักระนาดฝีมือเยี่ยมและยังมีชีวิตอยู่ ทำงานอยู่ที่วงดนตรีไทยเทศบาลกรุงเทพ เมื่อบรูซทราบจึงรีบเดินทางจากเชียงใหม่เพื่อฝากตัวเป็นศิษย์ครูบุญยงค์ และการเป็นครูเป็นศิษย์ของนักดนตรีต่างชาติภาษาต่างวัฒนธรรม ได้พัฒนาต่อมาเป็นวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่สร้างตำนานให้กับประวัติศาสตร์สังคมไทยยาวนานในนามวงดนตรี **“ฟองน้ำ”**

บรูซ แกสตัน ทุ่มเทเวลาแรงกายแรงใจ ฝึกฝนดนตรีไทยกับครูบุญยงค์อย่างจริงจัง และความเมตตาของครู ก็ถ่ายทอดวิชาความรู้ให้อย่างไม่ปิดบัง ไม่ว่าจะเพลงหน้าพาทย์พิธีกรรม เพลงประโคม เพลงหมู่ เพลงเดี่ยว จนมีฝีมือเยี่ยมในเชิงปี่พาทย์ โดยเฉพาะระนาดเอก ได้รับการถ่ายทอดวิชาเอาไว้มาก ซึ่งครูบุญยงค์ผู้นี้เองก็เป็นยอดนักระนาดที่เคยได้รับการยกย่องจากอดีตนายกรัฐมนตรีจีน โจว เอิน ไหล ว่ามีเสียงระนาดไพเราะประดุจ **“ไข่มุกหล่นบนจานหยก”** ในยามที่ท่านเดี่ยวระนาดอวดชาวจีนในการเดินทางไปเผยแพร่วัฒนธรรมเมื่อ พ.ศ. 2500 ความรู้ปี่พาทย์ของครูบุญยงค์ เป็นวิชาชั้นสูงได้สั่งสมมาจากบรรดายอดครูดนตรีไทยในอดีตทั้งสิ้น โดยเฉพาะหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ครูเพชร จรรย์นาฏย์ ครูชื้น ดุริยประณีต ครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ ครูหรั่ง พุ่มทองสุข ซึ่งวิชาเหล่านี้ได้ส่งต่อมาให้บรูซ แกสตัน นำไปพัฒนางานดนตรีสร้างสรรค์อย่างไม่มีขอบเขตจำกัด

ผมรู้สึกว่า ช่างโชคดีเป็นที่สุด เมื่อเดินทางเข้ามายังประเทศไทยแห่งนี้ แล้วได้มีโอกาสเรียนวิชาดนตรีไทยอย่างใกล้ชิดกับครูดนตรีไทยรุ่นใหญ่เป็นเวลายาวนาน นานพอที่จะเข้าใจว่านี่แหละคือวิธีการศึกษาอย่างขนบธรรมเนียมโบราณ ไม่มีเวลาจำกัด ไม่มีเวลาแน่ชัด และเป็นการเรียนที่เน้นการปลูกฝังรากฐานจริงๆ คนไทยมีเหตุผลที่จะละเลยการเรียนดนตรีจากโน้ตเพลง นี่คือดนตรีที่คุณต้องเข้าถึงด้วยจิตใจ **"เล่นจากใจ"** *เท่านั้น นักการศึกษาบางคนอาจจะแปลกใจมากว่า การให้ความรู้ทางสุนทรียศาสตร์ของไทยนั้น เขาไม่บอกกล่าวชี้นำคุณในทุกๆรายละเอียดหรอก กลเม็ดลูกเล่นสำคัญๆบางทีก็ปกปิดไว้ไม่ให้ศิษย์รู้ในทันที ผมเองต้องเรียนสิ่งที่เรียกว่าลูกฆ้อง-ทำนองหลักอยู่เป็นปีๆ และในเวลาเดียวกัน ก็ต้องคอยหมั่นสังเกตุว่า มีอะไรพิเศษที่ครูไม่ได้สอนต่อหน้า แต่ปล่อยออกมาอย่างไม่คาดคิด อยู่ที่ว่าจะหาเจอหรือไม่ บางที ผมก็ต้องตามไปดูการบรรเลงของท่านในช่วงที่มีงานพิธีกรรม ไหว้ครู งานดนตรีประกอบการแสดงโขนละครลิเก และจดจำลูกเล่นพิเศษที่ครูงัดออกมา โดยไม่จำเป็นต้องอยู่กับทำนองหลักนั้นต่อไป เพลงที่ครูเล่น กลับเป็นเสียงเพลงพิเศษกว่าที่คุ้นเคย ผมเอาลูก "ครูพักลักจำ" มาเล่นเองบ้าง แต่บางทีถ้าใช้ไม่ถูกเรื่อง ก็โดนครูดุเหมือนกัน บทพิสูจน์ว่า ผมได้เรื่องได้ราวไหม คงต้องนึกถึงตอนที่ผมซ้อมต่อหน้าครูบุญยงค์ในยามบ่าย ถ้าครูหลับกรนสบายใจ นั่นแปลว่าผมเล่นดนตรีได้ดี แต่ถ้าซ้อมๆไปแล้ว ครูเกิดตื่นขึ้นมา แปลว่าผมต้องโดนตำหนิอะไรสักอย่าง การเรียนของเราค่อยๆดำเนินไปอย่างช้าๆ ในฐานะนักดนตรีสากล ผมรู้สึกผิดหวังท้อแท้ แต่ครูบุญยงค์ก็คอยบอกว่า นี่แหละ ต้องค่อยเป็นค่อยไปอย่างนี้แหละ จุดตกต่ำที่สุด ที่ผมรู้สึกได้คือเส้นทางสู่ความงามและศิลปะ กลายเป็นเรื่องกล้ำกลืนฝืนทน บทเพลงที่เคยไพเราะกลายเป็นเรื่องฝืดมากๆ ทางฆ้องทำนองหลักที่ท่องประจำทุกวัน กลับเป็นทำนองน่าเบื่อและแล้ว ธรรมชาติใหม่ก็บังเกิด จากความซ้ำซาก ผมเริ่มสร้าง ผมเริ่มซน เริ่มหาทางใหม่ๆในการซ้อมเพลง แน่นอนว่าอย่างไรก็ยังต้องเคารพความรู้เดิม ไม่ไปทำลายล้างของเก่า ยิ่งทำสิ่งใหม่ ยิ่งต้องควบคุมอัตตาที่พลุ่งพล่าน นี่แหละ ที่ผมเข้าใจว่า เป็นหัวใจสำคัญในการศึกษาศิลปะไทย และได้เห็นว่าความยากลำบากในการดำรงอยู่ของศิลปะไทยท่ามกลางกระแสเศรษฐกิจทุนนิยม ที่ต้องตอบโต้กับอะไรบางอย่างที่ครอบงำปิดบังเอาไว้และมีบางสิ่งบางอย่างที่เปลี่ยนผู้เสพไปเป็นผู้สร้างสรรค์ใหม่ขึ้นมา*

นอกจากการร่ำเรียนดนตรีไทยกับครูบุญยงค์ เกตุคง ครูที่เป็นแม่แบบความรู้ในเชิงทฤษฎีดนตรีไทยประวัติศาสตร์ดนตรีไทยที่สำคัญอีกท่านคือครูมนตรี ตราโมท ซึ่งวงการศิลปวัฒนธรรมไทยยกย่องในความเป็นปราชญ์ของท่านผู้นี้ ทำให้การศึกษาดนตรีไทยของบรูซ แกสตัน มีความเข้มแข็งมั่นคงทั้งทางศิลป์และศาสตร์ เมื่อนับย้อนหลังไปยังครูดนตรีสมัยที่อยู่อเมริกา อาทิ จอห์น เคจ นักประพันธ์เพลงหัวก้าวหน้าและนักปรัชญาดนตรีคนสำคัญ หรือ ชาร์ล ไอวฟ์ อดีตครูดนตรีอีกท่านที่บรูซให้ความเคารพนักถือ ก็ทำให้วิถีทางชีวิตของเขาที่เรียนรู้อยู่ในประเทศไทยแห่งนี้เป็นชีวิตที่มีความหมายยิ่งใหญ่มาก (บรูซ แกสตัน, สัมภาษณ์, 30 ตุลาคม 2561)[24]

นอกจากจะรักษาวิชาที่เป็นมรดกอดีต บรูซ แกสตัน ยังได้ริเริ่มสร้างพื้นที่และกิจกรรมใหม่ทางดนตรีร่วมสมัย โดยขั้นต้นก่อตั้งวงดนตรีภาคีวัดอรุณ ร่วมกับดนู ฮันตระกูล สมเถา สุจริตกุล เพื่อเปิดโอกาสให้สังคมไทยรู้จักกับดนตรีร่วมสมัยที่เกิดจากฝีมือคนไทยและความคิดใหม่ๆที่แลกเปลี่ยนกันอยู่ในโลกกว้าง ขณะนั้น แต่อย่างไรก็ตามวงดนตรีที่ถือว่าเป็นผลงานสร้างสรรค์ที่แท้จริงของบรูซ แกสตันกับครูบุญยงค์ เกตุคงร่วมกันคือ วงฟองน้ำ ซึ่งเริ่มต้นสร้างผลงานสู่สาธารณชนอย่างจริงจังมาตั้งแต่ราว พ.ศ. 2524 จนถึงปัจจุบัน มีสมาชิกร่วมก่อตั้งคือ จิรพรรณ อังศวานนท์ นักดนตรีที่ร่วมวงฟองน้ำจำนวนมาก เป็นทั้งนักดนตรีไทย นักดนตรีสากล ที่มีพื้นฐานทางดนตรีหลากหลาย มาร่วมเรียนรู้ที่จะอยู่ร่วมกันและสร้างงานใหม่ร่วมกัน นักดนตรีรุ่นแรก อาทิ ครูบุญยัง เกตุคง ครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ สินนภา สารสาส มาจนถึงนักดนตรีรุ่นหลังอีกมากมายที่เป็นคนรุ่นใหม่ อาทิ ละมูล เผือกทองคำ พิณ เรืองนนท์ สมชาญ บุญเกิด ประสาร วงศ์วิโรจน์รักษ์ ไกวัล กุลวัฒโนทัย อานันท์ นาคคง บุญรัตน์ ศิริรัตนพันธ จิระเดช เสตะพันธุ์ ดำริห์ บรรณวิทยกิจ แมนรัตน์ อรุณรุ่ง มนตรี คล้ายฉ่ำ สกล บุญศิริ ฯลฯ ผลงานวงฟองน้ำ มีทั้งงานแสดงดนตรีสด งานบันทึกเสียง งานเพลงประกอบละคร เพลงประกอบภาพยนตร์ และงานสร้างสรรค์ร่วมกับศิลปินระดับโลกมากมายตลอดช่วง 30 ปีของวงดนตรีที่เป็นตำนานวงนี้

บรูซ แกสตัน ได้ย้ายจากเชียงใหม่มาเป็นอาจารย์สอนวิชาดนตรีการละคร ณ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ซึ่งมีผลงานเพลงประกอบละครสำคัญๆ ฝากไว้หลายชิ้นด้วยกัน เช่น พรายน้ำ คนดีที่เสฉวน อีดีปุสจอมราชันย์ แม่ค้าสงคราม พระสังข์-อิฟิกานีย์ เป็นต้น นอกจากวิชาละครเพลงที่สอนให้กับนิสิตคณะอักษรศาสตร์แล้ว ยังเป็นอาจารย์พิเศษวิชาทฤษฎีเรียบเรียงเสียงประสานและการประพันธ์เพลงที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยอีกด้วย รวมทั้งบรรยายวิชาอารยธรรม ในหัวข้อปรัชญาดนตรี ภายหลังได้ลาออกจากอาชีพอาจารย์มหาวิทยาลัย ดำเนินชีวิตเป็นศิลปินอิสระเต็มตัวและพัฒนางานสร้างสรรค์ผ่านวงดนตรีฟองน้ำในเชิงศิลปะอย่างกว้างขวาง

[24] อ่านบทสัมภาษณ์จาก ภาคผนวก ช.

3.3.1 *ดนตรีไทยร่วมสมัยหลังจากวงฟองน้ำ*

อานันท์ นาคคง (2559) กล่าวถึงกระบวนการของการสร้างสรรค์ดนตรีร่วมสมัยไว้ว่า ในชั้นเชิงการประพันธ์ดนตรี เกิดเพลงไทยร่วมสมัยขึ้นมานั้นมีวิธีการผสมผสานเทคนิควิธีการประพันธ์ ว่าเพลงไทยร่วมสมัยมักเป็นทำนองอย่างไทยๆหรือกระทั่งนำเอาเพลงไทยของเก่าเข้าผสมผสานกับเทคนิคในการเรียบเรียงเสียงประสานอย่างตะวันตก การผสมผสานชนิดนี้ สามารถแบ่งออกเป็น 4 รูปแบบด้วยกัน คือ

1. การนำเฉพาะทำนองเพลงไทยของเก่ามาเรียบเรียงเสียงประสานอย่างตะวันตก
2. การนำเพลงไทยของเก่ามาเรียบเรียงใหม่ ทั้งในด้านการประสานทำนองแบบไทยและการประสานเสียงแบบตะวันตกในแนวโทนัลลิตี้ (Tonality) เป็นหลัก
3. การสร้างทำนองอย่างไทยขึ้นมาใหม่แล้วนำมาใส่เสียงประสานอย่างตะวันตก
4. การสร้างเพลงใหม่ทั้งหมด โดยยึดหลักการประสานทำนองแบบไทยผสมเข้ากับการประสานเสียงแบบตะวันตก

ในลักษณะนี้แม้ว่าจะทำให้เกิดดนตรีรูปแบบใหม่ขึ้นในประเทศไทย แต่โดยส่วนใหญ่กลุ่มนักดนตรีหรือผู้ประพันธ์ดนตรีมีเป้าในการสร้างสรรค์งานโดยอิงอยู่กับระบบการจัดจำหน่ายหรืออิงอยู่กับผู้ฟังจำนวนมาก ทำให้ไม่สามารถใช้เทคนิคการประพันธ์ดนตรีที่ก้าวหน้าได้มากนัก จึงมักใช้ตัวเลือกทางเทคนิคในการประพันธ์ที่ทำให้ดนตรีนั้นๆ สามารถเข้าถึงผู้ฟังได้ง่ายกว่าในข้อแรก มีบางครั้งฯมีการผสมผสานเทคนิคฯแปลกแตกต่างออกไปหรืออาจมีเทคนิคฯท้าทายมากกว่าปกติแต่ก็เป็นส่วนน้อย โดยมักจะมีเทคนิคในการสร้างดนตรีดังนี้เป็นส่วนใหญ่ ในขณะที่ **ชัยภัค ภัทรจินดา** (2539, อ้างถึงใน, อานันท์ นาคคง, 2559) กล่าวถึง การจัดเกณฑ์การแบ่งประเภทของดนตรีไทยร่วมสมัย อาจทำได้หลายวิธีการ ซึ่งหากจะจำแนกประเภทดนตรีไทยร่วมสมัยเพื่อนำไปสู่การศึกษาวิเคราะห์ น่าจะเป็นดังนี้

1. แบ่งโดยยึดเอาผลผลิต (product) คือตัวเพลงเป็นสำคัญ ในที่นี้ ควรพิจารณาเพลงตามลักษณะประเภท รูปแบบ (form) โดยรวมของเพลงที่เกิดหรือสร้างขึ้นใหม่ ผลผลิตอาจมีหลายหลายมาก เช่น เพลงคลาสสิก, เพลงแจ๊ส, เพลงแนวก้าวหน้า (progressive), เพลงร็อค, เพลงนิวเอจ, เพลงสมัยนิยม, เพลงเล่าเรื่องราว (program music), เพลงทดลอง (experimental music) เป็นต้น
2. แบ่งตามผู้ผลิต (producer) โดยวิคราะห์แนวทางของการสร้างงานของตัวศิลปิน ซึ่งมีสองกลุ่มย่อย คือ
    a. กลุ่มที่สร้างงานดนตรีร่วมสมัยเป็นงานหลัก (professional) คือกลุ่มที่แสดงตัว แสดงภาพลักษณ์ และเสนองานออกมาในแนวเพลงไทยร่วมสมัยเป็นหลัก แม้บางคราวจะมีงานใน

ลักษณะอื่นออกมาบ้าง เช่น งานอนุรักษ์นิยม แต่ก็ไม่ใช่แนวทางหลักของศิลปินกลุ่มนั้น สังเกตง่ายๆตรงที่สัดส่วนปริมาณงานแนวร่วมสมัยและมิใช่ร่วมสมัยจะมีจำนวนแตกต่างกัน

b. กลุ่มที่ไม่ได้สร้างงานดนตรีไทยร่วมสมัยเป็นงานหลัก (amateur) คือกลุ่มที่มิได้ทำงานดนตรีไทยร่วมสมัยเป็นงานหลัก มีบทบาทผลงานในดนตรีรูปแบบอื่น เช่น เพลงไทยสากล เพลงไทยเดิม มีจิตสำนึกในเชิงอนุรักษ์นิยมหรือแนวทางธุรกิจมากกว่าการสร้างสรรค์ศิลปะเพื่อศิลปะ แต่แล้วก็มีบางโอกาสบางวาระที่หันมาทำงานเพลงไทยร่วมสมัยเป็นครั้งคราวหรือเฉพาะกรณี

เมื่อกล่าวถึงวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นภายใต้นัยการแบ่งดนตรีไทยร่วมสมัยของชัยภัค ภัทรจินดา พบว่า หลังจากเกิดวงฟองน้ำในปี 2523 แนวการทำงานของวงฟองน้ำส่งอิทธิพลให้เกิดวงดนตรีร่วมสมัยรุ่นต่อมา คือ**วงกอไผ่** นำโดยอานันท์ นาคคง ชัยภัค ภัทรจินดา และอัษฎาวุธ สาคริก ก่อตั้งเมื่อ พ.ศ. 2526 ถือเป็นวงดนตรีที่ต่อยอดแนวคิดของวงฟองน้ำ ขยายไปถึงการสร้างสรรค์งานศิลปะเชิงทดลองอีกหลายด้าน รวมทั้งการมีส่วนร่วมทางการเมืองภาคประชาชน งานกิจกรรมเยาวชนและงานสื่อผสมมัลติมีเดียอย่างจริงจัง ภายหลังกอไผ่สนใจงานแนวดนตรีอาเซียนเป็นพิเศษ

วงดนตรีไทยร่วมสมัยรุ่นต่อมาที่มีผลงานน่ากล่าวถึง ได้แก่วงดนตรีไทยผสมละตินแจ๊ส **วงเทวัญโนเวลแจ๊ส** นำ เมธวัชร์ ทรัพย์แสนยากร **วงบอยไทย** บริหารงานโดยอัมพร จักกะพาก **วงป่อมบอยไทย-บางกอกไซโลโฟน** นำโดย ชัยยุทธ โตสง่า ว**งบางกอกอคูสติค-ขุนอินออฟเดอะบีท-ขุนอินแจ๊สออฟสยาม** นำโดย ณรงค์ฤทธิ์ (ขุนอิน) โตสง่า เป็นกลุ่มที่มีพัฒนา การจากวงกังสดาลและบอยไทย ซึ่งแตกตัวออกไปทำงานตามถนัดของตน โดยเน้นสีสันการเรียบเรียงดนตรีละตินที่มีความเร่าร้อนกระฉับกระเฉง ใช้จุดเด่นของจังหวะดนตรีไทยมาผสมกับจังหวะเพอร์ คัสชั่นสากล มีเสียงด้นแซ็กโซโฟนที่ลอยปะทะกับเสียงระนาดเอก อย่างไรก็ตามแนวทางดนตรีของวงป่อมบอยไทยภายหลังส่งผลให้เกิด**วงกำไล**ซึ่งเป็นวงดนตรีหญิงล้วนขึ้นมา โดยมีการเน้นเพลงร่าเริงสนุกสนานน่ารักตามบุคลิกสาววัยรุ่น นอกจากนี้ **อานันท์ นาคคง** (2559) ได้รวบรวมวงดนตรีไทยร่วมสมัยและนักดนตรีที่สร้างสรรค์เพลงดนตรีร่วมสมัยในช่วงปี พ.ศ. 2526-2550 มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

วงโจงกระเบน ซึ่งพัฒนาจากการผสมผสานวงดนตรีไทยกับวงออร์เคสตราคลาสสิคตะวันตก มีผลงานการแสดงในรายการโทรทัศน์คุณพระช่วย นำโดย ร้อยเอกสมนึก แสงอรุณ ซึ่งแตกตัวต่อมาเป็นวงสไบ วงดนตรีหญิงล้วนเช่นเดียวกับกำไล แต่มีการเรียบเรียงเสียงประสานในแบบร้อยเอกสมนึก แสงอรุณ

คณะเพชรจรัสแสง นำโดยพงษ์พันธ์ เพชรทอง และพจนา เพชรทอง ซึ่งรวมนักแสดงที่มีฝีมือดีทั้งการดนตรีและนาฏศิลป์ร่วมสมัย เป็นผู้นำในเวทีการสื่อสารสมัยใหม่ที่ต้องมีการออกแบบการแสดงที่ผสมผสานระหว่างดนตรี การเต้นรำ สร้างกระแสผูกพันต่อสาธารณะอย่างจริงจัง

นอกจากวงดนตรีที่กล่าวมานั้น อานันท์ นาคคง (2559) สำรวจงานเพลงไทยร่วมสมัยในช่วงเวลาใกล้เคียง ยังมีศิลปินรายย่อยที่นำเพลงไทยมาเรียบเรียงเสียงประสานใหม่และผลิตผลงานสู่สังคมด้วยกรรมวิธีที่หลากหลาย ศิลปินที่น่ากล่าวถึง อาทิ

วงโปรมิวสิคกา Pro Musica นำโดย ม.ล.อัศนี ปราโมช (ศิลปินแห่งชาติ) เป็นวงแชมเบอร์มิวสิคที่มีงานบรรเลงแนวคลาสสิคและเป็นรากฐานของการพัฒนาขึ้นเป็นวงดุริยางค์ซิมโฟนีกรุงเทพ (Bangkok Symphony Orchestra) ได้ผลิตอัลบั้มผลงานและโน้ตเพลงไทยเดิมที่นำมาเรียบเรียงเสียงประสานใหม่ อาทิ เขมรไทรโยค เขมรราชบุรี เขมรพระบาท ลาวดวงเดือน เทพรัญจวน ฯลฯ ฝีมือการเรียบเรียงเสียงประสานของฮันส์ กุนเทอร์ มอมเมอร์ ม.ล.ปิยะพันธ์ สนิทวงศ์ ฯ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ พันเอกชูชาติ พิทักษากร (ศิลปินแห่งชาติ) เรียบเรียงเพลงไทยเดิมเป็นทางเดี่ยวเปียโน ถ่ายทอดให้ศาสตราจารย์ดอกเตอร์ณัชชา พันธุ์เจริญ อาทิ สารถี ลาวแพน เขมรไทรโยค โสมส่องแสง ลาวดวงเดือน ฯลฯ

ครูสมาน กาญจนผลิน (ศิลปินแห่งชาติ) ก่อตั้งวงสังคีตประยุกต์ ประกอบไปด้วยเครื่องมโหรีและวงบิ๊กแบนด์ เทียบเสียงเครื่องดนตรีไทยเป็นคีย์สากลมาตรฐาน เรียบเรียงเสียงประสานเพลงไทยเดิมจำนวนมาก เปลี่ยนแปลงคอร์ด จังหวะ ลีลาการบรรเลง การขับร้อง มีงานบันทึกแผ่นเสียงและแสดงสด

สมเถา สุจริตกุล ศิลปินศิลปาธรกิตติคุณ พ.ศ. 2551 วาทยากร คีตกร นักประพันธ์เพลงคลาสสิก ผู้กำกับภาพยนตร์ นักเขียนที่มีชื่อเสียง ก่อตั้งมูลนิธิอุปรากรกรุงเทพฯและวงดุริยางค์สยามฟิลฮาร์โมนิค ประพันธ์เพลงโอเปร่าร่วมสมัยและคีตนิพนธ์ร่วมสมัยจำนวนมาก ใช้เครื่องดนตรีไทย เช่น ฆ้องวง เป็นส่วนหนึ่งของการประพันธ์เพลง

ธนิสร์ ศรีกลิ่นดี มีชื่อเสียงทางเป่าขลุ่ยแนวแจ๊ส ออกอัลบั้มขลุ่ยเพลงไทยจำนวนมาก ทั้งเล่นกับวงดนตรีสดและโปรแกรมไฟฟ้า แต่เดิมก่อนที่จะเป็นศิลปินอิสระ เคยสร้างกระแสนิยมขลุ่ยในหมู่วัยรุ่นโดยผ่านผลงานเพลงร่วมกับวงคาราบาว เพลงเด่นที่มีลักษณะไทยๆ เป็นที่จดจำของสังคมได้แก่ เดือนเพ็ญ, made in Thailand, ทานตะวัน ถือเป็นนักเป่าขลุ่ยที่ใช้คีตปฏิภาน (improvisation) ผสมผสานความรู้ทางทฤษฎีดนตรีตะวันตกได้อย่างลึกซึ้งท่านหนึ่ง งานเด่นอีกด้านนอกจากเพลงไทยร่วมสมัยคือการเปล่าขลุ่ยเพลงพระราชนิพนธ์ซึ่งต้องใช้ความรู้ในการบังคับนิ้วและลมขลุ่ยในระบบโครมาติกได้อย่างเชี่ยวชาญ

ทรงวุฒิ เจริญเรืองฤทธิ์ และวงเยื่อไม้ เป็นวงฟิวชั่นแจ๊สที่สร้างกระแสการนำเพลงสมัยนิยมมาผลิตซ้ำ เช่น งานเพลงสุนทราภรณ์ เพลงรำวง ผลงานที่เด่นจนกลายเป็นผู้นำกระแสดนตรีไทยร่วมสมัยที่สุดชิ้นหนึ่งคือ ค้างคาวกินกล้วย ซึ่งเป็นเพลงไทยไม่กี่เพลงที่ผู้ฟังทุกคนจดจำทำนองขึ้นต้นได้

ดนู ฮันตระกูล และวงไหมไทย เป็นวงแชมเบอร์ออร์เคสตร้าที่เรียบเรียงเสียงประสานเพลงไทยมีเอกลักษณ์เฉพาะตน ทั้งไทยเดิมและเพลงใหม่ที่ยังคงกลิ่นวิญญาณไทยไว้ในตัวเอง มีงานบันทึกเสียงที่แพร่หลายในสังคมไทยช่วง 2530-2540 โดยมีครูบุญยัง เกตุคง ศิลปินแห่งชาติ ร่วมบรรเลงอยู่ด้วยหลายเพลง

เอกรงค์ นำโดยจิรพรรณ อังศวานนท์ และสินนภา สารสาส เป็นวงดนตรีแนวโปรเกรสสีฟมิวสิค (progressive music) และอิเลคโทรนิคส์พ็อพ (electrocnic pops) มีผลงานเพลงในลักษณะสตูดิโออัลบั้ม ที่เด่นคือ เอกรงค์, มโนราห์, พระอภัยมณี นอกจากนี้ยังมีงานทดลองร่วมกับการเต้นบัลเล่ต์และนาฏศิลป์ร่วมสมัย

วงภุมริน นำโดยชนก สาคริก เน้นการนำเครื่องดนตรีจีนที่มีเสียงพลิ้วหวานอย่างโกวเจ็ง (หรือกู่เจิ้ง) ขิม พิณพม่า มาบรรเลงเพลงไทย โดยยังคงสำเนียงไทยเดิมและวิธีการสื่อความหมายในทำนองจังหวะอย่างไทยไว้ ซึ่งเป็นความต่อเนื่องกับวิธีคิดของครูดนตรีไทยในอดีตที่ผ่านมา เช่นเดียวกับการเกิดวงเครื่องสายประสมเครื่องดนตรีต่างๆ นั่นเอง แม้จะเปลี่ยนเครื่องดนตรี แต่ความรู้สึกร่วมของผู้ฟังยังคงอยู่ มีงานบันทึกอัลบั้ม 6 ชุด

ชัยภัค ภัทรจินดา หรือ "นิค กอไผ่" นักประพันธ์เพลง นักดนตรีไทย มีผลงานร่วมกับวงกอไผ่และผลงานเดี่ยวอย่างต่อเนื่องมาตั้งแต่ พ.ศ. 2531 จนถึงปัจจุบัน กว่า 30 อัลบั้ม ในนามของเบญจรงค์ ขิมคำนึง แสนคำนึง จินตนาการสยาม ปริมาณเพลงที่แต่งและเรียบเรียงรวมกันกว่าพันเพลง โดยเน้นการเรียบเรียงเพลงไทยเดิมอย่างตีความหมายใหม่ เล่นด้วยเครื่องดนตรีหลากหลายรูปแบบ และใช้คอมพิวเตอร์ในการทำงานทุกขั้นตอน

ไกวัล กุลวัฒโนทัย นักประพันธ์เพลง วาทยากร ครูสอนขับร้อง เป็นศิษย์ของอาจารย์บรูซ แกสตัน มีผลงานดนตรีไทยร่วมสมัยที่หลากหลาย ทั้งงานดนตรีประกอบการแสดงแสงเสียง (light and sound) เพลงประกอบภาพยนตร์ เพลงประกอบละครเวที และการเรียบเรียงเพลงสำหรับการขับร้องประสานเสียงคณะสวนพลู

บุญรัตน์ ศิริรัตนพันธ นักประพันธ์เพลง นักค้นคว้าเทคโนโลยีทางเสียง เป็นศิษย์ของอาจารย์บรูซ แกสตัน มีผลงานดนตรีไทยร่วมสมัยที่หลากหลาย บทประพันธ์เพลงสำหรับเครื่องดนตรีไทยและคอมพิวเตอร์ บทประพันธ์สำหรับวงออร์เคสตราที่ใช้ทฤษฎีการประพันธ์เพลงไทย-จังหวะไทย-ระบบเสียงแบ่งเท่าของไทย รวมทั้งงานทดลองมากมาย

พงษ์พรหม สนิทวงศ์ ณ อยุธยา และวงอุษาอัสลิ (Usa Asli) นำระบบเสียงและจังหวะดนตรีไทย ดนตรีโลก (world music) มาสร้างงานใหม่ ในลักษณะดนตรีโปรเกรสสีฟร็อค

ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ศิลปินศิลปาธรสาขาดนตรี ประจำปี พ.ศ. 2551 สำเร็จปริญญาเอกการประพันธ์เพลงจากมหาวิทยาลัยมิชิแกนสเตท สหรัฐอเมริกา ปัจจุบันดำรงตำแหน่ง

ศาสตราจารย์สาขาดุริยางคศิลป์ ประจำภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มีผลงานการประพันธ์เพลงจำนวนมาก งานส่วนหนึ่งได้นำเอาเครื่องดนตรีไทยและทำนองเพลงไทยมาเป็นวัตถุดิบในการสร้างสรรค์ อาทิ คอนแชร์โตมหาราชา สำหรับระนาดเอกและวงดุริยางค์, ภวังค์ สำหรับระนาดเอกและวงออร์เคสตรา, ซิมโฟเนียจักรี ดับเบิลคอนแชร์โต สำหรับระนาดเอกและระนาดทุ้ม, พญาโศกคอนแชร์โต, เขมรไทรโยคคอนแชร์โต, ลาวแพนคอนแชร์โต ฯลฯ นอกจากนี้ยังได้ผลิตงานวิชาการที่มีบทอรรถาธิบายและวิเคราะห์งานประพันธ์เพลงร่วมสมัยของตน จัดพิมพ์โดยสำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และมีงานบันทึกเสียงออกเผยแพร่

พันตรีประทีป สุพรรณโรจน์ หัวหน้าหมวดดนตรีสากล กองดุริยางค์ทหารบก, วาทยากรและผู้เรียบเรียงเพลงวงดร.แซ็กเชมเบอร์ออร์เคสตรา, วาทยากรวงดุริยางค์ฟิลฮาร์โมนิกแห่งประเทศไทย (Thailand Philharmonic Orchestra;TPO) และอาจารย์สอนดนตรีวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล ทำงานเรียบเรียงเสียงประสานเพลงไทยเดิมจำนวนมาก เพลงคอนแชร์โตสำหรับจะเข้และออร์เคสตร้า กราวในคอนแชร์โต เชิดนอกคอนแชร์โต บรรเลงด้วยวงไทยแลนด์ฟิลฮาร์โมนิค วงดอกเตอร์แซ็ก วงดนตรีมหาวิทยาลัยมหิดล มีงานบันทึกเสียงออกเผยแพร่จำนวนมาก

ทฤษฎี ณ พัทลุง นักประพันธ์เพลง วาทยากร ศิษย์เอกของสมเถา สุจริตกุล สนใจดนตรีหลากหลายรูปแบบ ประพันธ์เพลงคลาสสิคร่วมสมัยที่ใช้เครื่องดนตรีไทยและระบบเสียงดนตรีไทยเข้าร่วม อาทิ นิรันดร์ (ปี่ชวา) พระหน่อนาถ (ซอสามสาย ขลุ่ย ขับร้อง) ฯลฯ

แสนแสบ ฟิลฮาร์โมนิค ออร์เคสตรา ZanSab Philharmonic Orchestra ก่อตั้งโดยกิตติพันธุ์ ปุณกะบุตร (“หมู ตาวัน”) และศิริศักดิ์ ศิริโชตินันท์ (“หมู คาไลโดสโคป”) เรียบเรียงเพลงไทยเดิมเป็นแนวกีตาร์ไฟฟ้าประชันกับวงออร์เคสตราและเครื่องดนตรีไทย มีงานบันทึกเสียงออกเผยแพร่ งานเด่นคือเพลงจากละครเรื่องสี่แผ่นดิน เพลงลาวคำหอม เพลงมยุราภิรมย์

ช้างสะตน นำโดยผู้ช่วยศาสตราจารย์ธิติพล กันตีวงศ์ คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ รวมนักดนตรีล้านนาที่มีความสนใจในการผสมผสานดนตรีเวิล์ดมิวสิค สร้างเพลงไทยร่วมสมัยกัน ประพันธ์เพลงใหม่ทั้งเพลงร้อง เพลงบรรเลง และเพลงประกอบนาฏยลีลา เผยแพร่ผลงานโดยแผ่นเสียง งานแสดงสด

ทิพย์ นำโดยอาจารย์บฤงคพ วรอุไร มหาวิทยาลัยพายัพ จังหวัดเชียงใหม่ รวมดนตรีล้านนาที่มีความสนใจในการผสมผสานดนตรีเวิล์ดมิวสิคและดนตรีชนเผ่า สร้างเพลงไทยร่วมสมัย ประพันธ์เพลงใหม่ ทั้งแนวเพลงบรรเลง เพลงโอเปร่า เผยแพร่ผลงานโดยแผ่นเสียง งานแสดงสด

ดนตรีทวีลาภ หรือ Thaichromatic band เป็นวงดนตรีประยุกต์ของวสุ ทวีลาภ แห่งสถาบันดนตรีไทยโครมาติก ก่อตั้งเมื่อ พ.ศ. 2549 ที่ค้นคว้าพัฒนาเครื่องดนตรีไทยให้เป็นระบบสิบสองครึ่งเสียง (โครมาติก Chromatic) เช่น ตะเลงเอก ตะเลงทุ้ม (หมายถึงระนาดโครมาติก), แข่ (จะเข้โครมาติก), ขิมโครมาติก เป็นต้น

ออกอัลบั้มเพลงพระราชนิพนธ์ในวาระเฉลิมฉลองสิริราชสมบัติครบ 60 ปีของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว และคอนเสิร์ต 84 พรรษามหาคีตราชันร่วมกับวงดุริยางค์เยาวชนแห่งประเทศไทย

ThaiTem เดิมชื่อว่าวงพลายชุมพล เป็นวงดนตรีชนะเลิศการประกวดดนตรีไทยร่วมสมัย รายการคุณพระช่วย พ.ศ. 2552 สมาชิกเป็นนักเรียนและนักศึกษาวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล ควบคุมวงโดยอาจารย์นิติธร หิรัญหาญกล้า

ณัฐพนชัย เป็นวงดนตรีไทยร่วมสมัยระดับมัธยมศึกษาจากโรงเรียนเตรียมอุดมศึกษาที่มีนโยบายสนับสนุนระบบการคัดเลือกและฝึกฝนนักดนตรีเพื่อรอบรับการสร้างวงและเพลงไทยร่วมสมัยอย่างจริงจัง ได้รางวัลชนะเลิศจากการประกวดดนตรีไทยร่วมสมัยตามเวทีประกวดต่างๆติดต่อกันหลายครั้งนับตั้งแต่ พ.ศ. 2551 เป็นต้นมา ฝึกซ้อมโดยครูดนตรีจากวงกอไผ่

สวัสดี Sawaddee เป็นวงดนตรีไทยประยุกต์และกลุ่มออแกไนเซอร์งานอีเว้นท์ ก่อตั้งโดยชาลิตา สวัสดี “ปุ้ย เปิงมาง” อดีตแชมป์รายการคุณพระช่วย คุณพระประชัน สร้างวงดนตรีไทยประยุกต์ที่เน้นฝีมือการตีกลองทัด เปิงมาง และผสมระนาด คีย์บอร์ด ไวโอลินในบางโอกาส รับงานแสดงอีเว้นท์โชว์ทั่วไป เคยส่งวงกลองหญิงล้วนเข้าประกวดในรายการ Thailand Got Talent season3 นอกจากนี้ยังมีงานรับจ้างงานพิธีกร แดนเซอร์ พริตตี้ เดินแบบ และเพลงโฆษณา

เจริญกรุง นำโดยภูมิรัชต์ นิยมศิลป “ป้อม เจริญกรุง” นักแอคคอเดียน รวมเพื่อนๆนักดนตรีรุ่นใหม่ที่สนใจเพลงไทยเดิมประยุกต์ เพลงพระราชนิพนธ์ และเพลงลูกกรุง ตั้งเป็นวงอคูสติกโฟล์ค คำขวัญว่า “ลีลาความเป็นไทย ที่เคลื่อนไหวอย่างสากล” เครื่องดนตรีประกอบไปด้วยกีตาร์ เบส ไวโอลิน ซอ ตะโพน กลองชุด เผยแพร่ผลงานโดยแผ่นเสียง งานแสดงสด ร่วมเคลื่อนไหวในกิจกรรมสังคมจำนวนมาก

เดอะ ซาวนด์ ออฟสยาม (The Sound of Siam) นำโดยเศกพล อุ่นสำราญ หรือ โก้ Mr.Saxman และกลุ่มนักดนตรีแจ๊สรุ่นใหม่ Soh ETC-Piano, Duck Suttiphong-Drums และนักดนตรีไทยซึ่งผ่านประสบการณ์การเล่นเพลงไทยแบบแจ๊สมาแล้ว รวมวงกันเมื่อประมาณต้นปี 2557 ที่ผ่านมา เน้นการแสดงสดในเวทีอีเว้นท์ เทศกาลการท่องเที่ยวในจังหวัดต่างๆ ประพันธ์เพลงใหม่และเรียบเรียงเพลงไทยคุ้นหูให้มีลักษณะแจ๊สฟังง่าย

สีหยด ZYYOD วงดนตรีไร้พรมแดนจากคณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร สมาชิกมาจากหลากหลายแขนงวิชา สนใจในวิถีดนตรีพื้นบ้าน ดนตรีอาเซียนร่วมสมัย ดนตรีประกอบภาพยนตร์ ดนตรีทดลอง ดนตรีด้นสด และดนตรีเพื่อชุมชน เครื่องดนตรีผสมผสานกันทั้งไทย จีน ฝรั่ง แขก สมาร์ทโฟน คอมพิวเตอร์ จอภาพยนตร์ บทกวี และการเสี่ยงดวง ก่อตั้งวงโดยมารุต นพรัตน์และเพื่อนๆเมื่อ ๒๕๕๓ โดยได้รับแรงบันดาลใจจาก อ.อานันท์ นาคคง และ ดร.อโณทัย นิติพน ให้คำแนะนำในการทดลองสร้างสรรค์งานเพลง

มโหระทึก ดนตรีลีลา เป็นวงดนตรีไทยร่วมสมัยแนวจิตอาสาเพื่อสังคม ก่อตั้งโดยผู้กำกับการแสดง นพพล โกมารชุน ร่วมกับ ปรียานุช ปานประดับ และพนักงานในบริษัทษัทเป่าจินจง เรียบเรียงเพลงไทยเดิมและเพลงไทยสากลบรรเลงขับร้องด้วยวงดนตรีไทยผสมดนตรีสากล ทำการแสดงฟรีตามโรงพยาบาลและศูนย์การแพทย์ทั่วไป เพื่อใช้เสียงเพลง เสียงขับร้อง จังหวะ กิจกรรมดนตรีช่วยเยียวยาบำบัดความเจ็บป่วยและความเครียดของผู้คน เป็นการสร้างกุศลและแบ่งปันความสุขแก่สังคมด้วยเสียงเพลงไทยร่วมสมัย

ตัวอย่างศิลปินและวงดนตรีเหล่านี้ ถือเป็นปรากฏการณ์ใหม่ในประเทศไทย ผ่านระยะเวลาในประวัติศาสตร์มายังไม่นาน แต่กลับมีบทบาทในการเปลี่ยนแปลงทั้งทางด้านศิลปะ ทางด้านสังคมและทางด้านเศรษฐกิจที่สำคัญ การเปลี่ยนแปลงดังกล่าวมีลักษณะค่อยเป็นค่อยไปและจำกัดอยู่ในวงแคบในช่วงเริ่มต้น เพราะขาดการสนับสนุนจากทั้งภาครัฐและเอกชนเนื่องจากเป็นสิ่งใหม่ช่วงนั้น แต่การเกิดขึ้นของกลุ่มผู้สร้างสรรค์ดนตรีร่วมสมัยนี้กลับค่อยๆ เบ่งบานและแพร่กระจายออกไปในวงกว้างเป็นอย่างมาก ทั้งแก่ดนตรีที่มีลักษณะเป็นศิลปะเอง แก่ดนตรีไทยหรือกระทั่งแก่วงการดนตรีสมัยนิยมด้วย

นอกจากนี้ **อานันท์ นาคคง** (2557) ทำงานวิจัยเรื่อง **การศึกษาวงดนตรีไทยร่วมสมัยและผลงานดนตรีไทยร่วมสมัยในสังคมไทยปัจจุบัน** (Thai Contemporary Music Bands and Works in Present Thai Society) การวิจัยครั้งนี้ได้ทำการศึกษาวงดนตรีไทยที่มีผลงานเด่นในรอบสามทศวรรษ โดยการสำรวจและคัดเลือกตัวแทนวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่มีความโดดเด่นจำนวนทั้งสิ้น 10 วง ประกอบไปด้วยวงฟองน้ำ วงกอไผ่ วงเทวัญโนเวลแจ๊ส วงบอยไทย วงป้อมบอยไทย/บางกอกไซโลโฟน วงกำไล วงโจงกระเบน วงขุนอินแจ๊สออฟสยาม/บางกอกอคูสติก วงสไบ และคณะเพชรจรัสแสง มาทำการศึกษาปรียบเทียบ ใช้หลักคิดเรื่องดนตรีวิทยาเชิงประวัติศาสตร์ มานุษยวิทยาดนตรี วัฒนธรรมศึกษาและการปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรมมาตีความจากข้อมูลที่ได้ทำการรวบรวมวิเคราะห์

ผลของการศึกษาวงดนตรีไทยร่วมสมัยและผลงานดนตรีไทยร่วมสมัยในสังคมไทยปัจจุบัน พบว่าช่วงเวลาประวัติศาสตร์ดนตรีไทยร่วมสมัย สามารถแบ่งออกเป็น 3 ยุคและ 3 แนวทางด้วยกัน โดยที่ทั้ง 3 ยุคและ 3 แนวนั้น มิได้ตัดขาดจากกันโดยสิ้นเชิง และมีการเคลื่อนไหวทับซ้อนกันในหลายมิติ

1. **ดนตรีไทยร่วมสมัยในยุคเริ่มต้น** (2523-2535) มีแนวคิดที่ผสมผสานดนตรีไทยประเพณีกับดนตรีตะวันตกในเชิงทดลอง ถือว่าเริ่มต้นชัดเจนที่วงฟองน้ำ เมื่อ พ.ศ. 2523 จากการรวมตัวของนักดนตรีไทยที่ผ่านโลกประเพณีมาอย่างเข้มข้น คือครูบุญยงค์ เกตุคง (และนักดนตรีในเครือข่าย) นักดนตรีสากลที่มาจากโลกดนตรีคลาสสิค แจ๊ส ร็อค สมัยนิยม คือบรูซ แกสตัน จิรพรรณ อังศวานนท์

ช่วงเวลาของฟองน้ำดำเนินต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน ใช้เวลาในการเปลี่ยนแปลงนานมาก มีการปรับตัวของบุคลากรดนตรีที่มาจากต่างวัฒนธรรมทุกระยะ มีการต่อรองในด้านระบบทฤษฎีดนตรีไทยและตะวันตก ทดลองแนวคิดทางดนตรีที่ผสมสานทั้งปรัชญาศาสนาและศิลปะ ดนตรีไทยร่วมสมัยยุคแรกนี้ มีพื้นที่และโอกาสการนำเสนอผลงานที่ค่อนข้างจำกัด ระบบธุรกิจและการตลาดที่ไม่เข้มแข็ง ผลงานเด่นหลายชิ้นเข้าใจยาก แต่ก็ได้สร้างแนวคิดและเป็นแรงบันดาลใจให้กับวงดนตรีร่วมสมัยรุ่นใหม่และนักดนตรีไทยร่วมสมัยรุ่นใหม่จำนวนมาก นักดนตรีและวงดนตรีที่รับอิทธิพลต่อมาจากฟองน้ำอย่างยิ่งคือวงกอไผ่ ซึ่งต่อยอดแนวคิดไปสู่การเคลื่อนไหวทางกิจกรรมสังคม การผสมผสานดนตรีชาติพันธุ์ การทดลองสร้างเสียงใหม่ๆ งานวิชาการใหม่ๆที่ตั้งคำถามกับสังคม และการผลิตงานข้ามสาขาทางศิลปะ

2. **ดนตรีไทยร่วมสมัยในยุคคลี่คลาย ตั้งแต่ พ.ศ. 2535-2547** ปรับเปลี่ยนรูปแบบและเนื้อหาของดนตรีไทยแนวทดลองไปสู่ดนตรีฟิวชั่นแจ๊ส ดนตรีสมัยนิยม มีการประพันธ์เพลงใหม่ เรียบเรียงเพลงเก่าให้มีความน่าสนใจขึ้นในรูปแบบเฉพาะตัว มีบุคลากรที่เป็นคนรุ่นใหม่ที่มาจากสิ่งแวดล้อมของสังคมสมัยใหม่เป็นตัวขับเคลื่อนทิศทางดนตรี มีระบบธุรกิจการตลาดมารองรับ พื้นที่การแสดงมีความหลากหลายตั้งแต่เวทีคอนเสิร์ต มหกรรมดนตรีสำคัญในประเทศไทยและต่างประเทศ ไปจนถึงการแสดงในแหล่งบันเทิงพักผ่อนหย่อนใจ สื่อมวลชนให้ความสนใจเผยแพร่ข่าวมาก วงดนตรีที่เป็นแม่แบบได้แก่วงเทวัญโนเวลแจ๊ส วงบอยไทย วงดนตรีที่ได้รับอิทธิพลและขยายงานต่อยอดคือวง วงป่อมบอยไทย-บางกอกไซโลโฟน วงขุนอินแจ๊สออฟสยาม-บางกอกอคูสติก ลักษณะร่วมที่เห็นชัดเจนในสไตล์ดนตรีคือเพลงจังหวะละติน ดนตรีที่ฟังแล้วสนุนสนานมีชีวิตชีวา มีการเน้นเครื่องดนตรีเด่นทั้งฝ่ายไทยและสากล ฝ่ายไทยได้แก่ระนาด สากลได้แก่แซ็กโซโฟน บุคคลสำคัญของวงมีสถานะเป็นทั้งศิลปินนำวงและเป็นผู้บริหารงาน ทิศทางการทำงานเน้นที่การเข้าถึงผู้ชมที่เป็นคนรุ่นใหม่ ผลงานเพลงนอกจากจะผลิตเพื่อการแสดงสดแล้ว งานสตูดิโออัลบั้มยังถูกนำไปใช้เปิดประกอบการจัดงานเทศกาลต่าง ๆ

3. **ดนตรีไทยร่วมสมัยในช่วงเวลาปัจจุบัน มีบทบาทมากหลัง พ.ศ. 2547** เป็นต้นมา เป็นดนตรีไทยร่วมสมัยที่ถูกนิยามความหมายใหม่ด้วยระบบธุรกิจบันเทิงที่ถูกควบคุมด้วยการสื่อสารและกลไกทุนนิยม มีระบบการสร้างคุณค่าความเป็นไทยด้วยกิจกรรมร่วมกับศิลปะแขนงอื่น ๆ มีบุคลากรที่ได้รับการยอมรับของสาธารณชนผ่านกระบวนการโฆษณาประชาสัมพันธ์และสื่อเทคโนโลยี ประพันธ์เพลงใหม่ เรียบเรียงเพลงเก่าให้มีความน่าสนใจในรูปแบบเฉพาะตัว รูปแบบการแสดงมีการผสมผสานลีลา

เคลื่อนไหวและการออกแบบการแสดงในลักษณะอีเว้นท์โชว์ มีทักษะเชิงการบริหารจัดการและธุรกิจที่ชัดเจน พื้นที่การแสดงและโอกาสในการแสดงหลากหลายมาก พัฒนาการของดนตรีใช้เวลาในการเปลี่ยนแปลงเร็ว วงดนตรีในกลุ่มนี้ได้แก่ วงป๋อมบอยไทย-บางกอกไซโลโฟน วงขุนอินแจ๊สออฟสยาม วงกำไล วงโจงกระเบน วงสไบ และคณะเพชรจรัสแสง ทุกวงจะเน้นการทำงานเป็นทีมเวิร์ค โดยมีหัวหน้าวงหรือผู้บริหารดูแลภาพรวม โครงร้างการทำงานชัดเจน ผลงานส่วนใหญ่เป็นการแสดงสดมากกว่างานสตูดิโออัลบั้ม มีความยืดหยุ่นสูงในรูปแบบและเนื้อหาการแสดง ผู้ชมสามารถเข้าถึงได้ง่าย กรอบสุนทรียะของการเสพชมเปลี่ยนจากการฟัง (หู) เป็นการดู (ตา) โดยเน้นความสนุกสนานบันเทิงเป็นหลัก

3.4 โฟล์คซองคำเมือง/ลูกทุ่งภาคใต้: ทุนทางสังคมกับการสร้างสรรค์ดนตรี

โฟล์คซองคำเมือง คือ เพลงประจำถิ่นภาคเหนือ ที่ใช้ภาษาถิ่นพื้นเมือง หรือ คำเมืองขับร้อง ลักษณะใกล้เคียงกับเพลงลูกทุ่ง และหมอลำ ทางภาคอีสาน แต่ทำนองนั้นใกล้เคียงกับเพลงสมัยปัจจุบันมากกว่า ลักษณะเด่นของเพลงเหล่านี้คือการใช้ภาษาเหนือล้วนๆ ในบทเพลงส่วนใหญ่มีความไพเราะทั้งในด้านท่วงทำนองและการขับร้อง ไม่ว่าจะเป็นทำนองแบบท้องถิ่น ทำนองที่ดัดแปลงมาจากเพลงต่างประเทศหรือทำนองที่แต่งขึ้นเอง นักร้องที่มีชื่อเสียง และถือว่าเป็นผู้ที่สร้างสรรค์ **โฟล์คซองคำเมือง** คือ จรัล มโนเพ็ชร[25]

งานดนตรีของจรัลมีเอกลักษณ์จากการสร้างสรรค์ภาษาถิ่นเหนือคำเมืองของเขาซึ่งเรียกว่า **"**โฟล์คซองคำเมือง**"** ที่ก่อเกิดขึ้นนับแต่ปี พ.ศ. 2520 และได้รับความสนใจจนเป็นที่ยอมรับ และกลายเป็นแบบอย่างบนแนวทางดนตรีท้องถิ่นร่วมสมัยในปัจจุบัน

โฟล์คซองคำเมืองของจรัลไม่เพียงได้รับความนิยมชมชอบจากชาวเหนือหรือชาวล้านนา ซึ่งเข้าใจภาษาคำเมืองภาษาท้องถิ่นของตน แต่ยังเป็นที่ชื่นชอบของชาวไทยภาคอื่น ๆ ไปจนถึงชาวต่างชาติที่สนใจในศิลปะการดนตรี เอกลักษณ์ของเขาทั้งในการแต่งเพลง ร้องเพลง และเล่นดนตรี ทำให้จรัลได้รับการยกย่องให้เป็น **"ราชาโฟล์คซองคำเมือง"** จรัลแต่งเพลงไว้กว่าสองร้อยเพลงในช่วงเวลาราวยี่สิบห้าปีของชีวิตศิลปินของเขาเป็นบทเพลงที่งดงามด้วยการใช้ภาษาเยี่ยงกวี

บทเพลงคำเมืองของเขาแพร่กระจายไปทั่วในปี พ.ศ. 2520 แต่บรรดาครูเพลงในล้านนาที่จรัลมักเรียกว่า **ฤาษีทางดนตรี** ต่างก็พากันวิพากษ์วิจารณ์งานของเขาซึ่งแปลกแตกต่างไปจากดนตรีล้านนาที่เคยได้ยินได้ฟังกันมา เพราะจรัลใช้กีตาร์ และแมนโดลินมาแทนเสียงซึง ใช้ขลุ่ยฝรั่งแทนขลุ่ยไทย และเขายังใช้เครื่อง

[25] https://th.wikipedia.org/wiki/จรัล มโนเพ็ชร

ดนตรีสมัยใหม่อีกมากมายมาบรรเลงบทเพลงเก่าแก่ของล้านนาตามแบบฉบับโฟล์คซองคำเมืองของเขา จรัลพูดว่า "บทเพลงแบบเก่าๆนั้นมีคนทำอยู่มากแล้วและก็ไม่สนุกสำหรับผมที่จะไปเลียนแบบของเก่าเสียทุกอย่าง"

การเป็นคนนอกคอกที่กล้าพอที่จะสร้างสรรงานดนตรีซึ่งแตกต่างจากงานเก่า ๆ ตามแบบของศิลปินนี้เอง ที่ส่งผลให้บทเพลงเก่าแก่ของล้านนากลับมาได้รับความสนใจจากวัยรุ่นในยุคนั้น แทนที่จะหายไปตามกาลเวลาและสมัยนิยม จรัลได้รับการยกย่องอย่างสูงว่าเป็นนักแต่งเพลงฝีมือเยี่ยม ที่แม้บรรดาศิลปินเพลงด้วยกันต่างก็ยอมรับ เขาเชี่ยวชาญการแต่งเพลงหลายรูปแบบแต่ที่ยอดเยี่ยมที่สุดคือบทเพลงแบบบัลลาด ซึ่งเป็นบทเพลงที่บอกเล่าเรื่องราววิถีชีวิตของผู้คนของท้องถิ่นล้านนาอันเป็นบ้านเกิดของเขา จรัลพูดถึงการแต่งเพลงเองร้องเพลงเองของเขาว่า

> *"มันเป็นงานที่เป็นตัวตนจริงๆแท้ๆจากใจ ในเมื่อผมเป็นนักร้องแต่ไม่อยากร้องเพลงของคนอื่น ผมจึงต้องเขียนเพลงของตัวเอง เป็นเพลงที่ผมอยากร้อง มันทำให้ได้เป็นตัวของตัวเองเต็มที่ ไม่ต้องอาศัยให้ใครมาสร้างภาพลักษณ์"*

ในยุคแรก ๆ นั้นจรัลทำงานดนตรีร่วมกับพี่น้องและญาติๆของเขาในตระกูลมโนเพ็ชร คือน้องชายสามคนที่ชื่อ กิจจา – คันธ์ชิด และเกษม รวมทั้งมักจะมีนักร้องหญิงชื่อ**สุนทรี เวชานนท์** ร่วมร้องเพลงด้วย แต่ต่อมาทั้งหมดก็แยกทางกันไปตามวิถีของแต่ละคน น้องชายทั้งสามของเขาต่างก็ยังคงเล่นดนตรีและร้องเพลงโดยที่ส่วนใหญ่จะใช้ชีวิตอยู่ในกรุงเทพฯนั่นเอง ส่วนสุนทรี เวชานนท์ แต่งงานกับชายชาวออสเตรเลียจึงโยกย้ายไปอยู่ต่างประเทศระยะหนึ่ง เมื่อกลับมาเมืองไทยอีกครั้งก็ได้เกิดเรื่องความบาดหมางระหว่างจรัลกับสุนทรีจนทำให้ไม่อาจร่วมงานกันได้อีกต่อไป จรัลเองถึงกับประกาศว่าจะไม่ขอขึ้นเวทีร้องเพลงร่วมกับสุนทรีอีกและเขาก็ได้ทำเช่นนั้นตราบจนวันตายจริงๆ

ในช่วงบั้นปลายของชีวิตราวสิบปีก่อนที่จรัลจะเสียชีวิต งานดนตรีของเขาจึงเป็นการทำงานเพียงลำพังอย่างแท้จริง แต่ด้วยความสามารถอันสูงส่งของเขา งานดนตรีของจรัลกลับพัฒนายิ่งขึ้น โดยที่เขายังคงแต่งเพลงเอง ร้องเอง เล่นดนตรีเอง และจรัลยังเรียบเรียงเสียงดนตรีเองอีกด้วย จนทำให้เขาได้รับรางวัลดนตรีสีสันอวอร์ด ในปี พ.ศ. 2538 โดยเป็นศิลปินชายเพียงคนเดียวที่ได้รับรางวัลถึงสามรางวัลในครั้งนั้น นั่นก็คือในฐานะนักร้องชายยอดเยี่ยม จากเพลงศิลปินป่า อัลบั้มยอดเยี่ยม จากอัลบั้มชุดศิลปินป่า และบทเพลงยอดเยี่ยมจากงานชุดศิลปินป่า

เมื่อจรัลโยกย้ายจากจังหวัดเชียงใหม่ไปอยู่ที่กรุงเทพฯ นอกจากมีกิจการร้านอาหารและทำงานเพลงแล้วบางครั้งจรัลยังรับแสดงหนังและละคร อีกทั้งยังแต่งเพลงประกอบภาพยนตร์และละครเหล่านั้นด้วย

ความสามารถในด้านนี้ทำให้ต่อมาจรัลได้รับรางวัลทางด้านการแสดงอีกหลายรางวัลทีเดียว ในปี พ.ศ. 2539 เนื่องในวโรกาสพระราชพิธีกาญจนาภิเษก พุทธศักราช 2539 พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว มีการจัดทำดนตรีเรียกว่าดนตรีจตุรภาค โดยรวบรวมนักดนตรีฝีมือเยี่ยมจากทั่วทุกภาคในประเทศมาแต่งเพลงเพื่อเฉลิมฉลองวโรกาสนี้ จรัลเองขณะนั้นมีอายุเพียงสี่สิบห้าปีเท่านั้นแต่ก็ได้รับเชิญในฐานะครูเพลงภาคเหนือ เขาแต่งเพลงชื่อว่า ฮ่มฟ้าปารมี เป็นเพลงที่ไพเราะมาก จนทำให้ต่อมาแพร่หลายในวงกว้าง และในที่สุดสถาบันการศึกษาด้านศิลปะการดนตรีในจังหวัดเชียงใหม่ ได้นำเพลงนี้ไปใช้ประกอบการสอน(ในสาขานาฏศิลป์ด้วย และปัจจุบันนี้ได้มีผู้คิดท่าฟ้อนรำสำหรับบทเพลงนี้เช่นกัน เรียกว่า ฟ้อนฮ่มฟ้าปารมี ช่วงชีวิตการทำงานศิลปะการดนตรีของจรัลเริ่มในปี พ.ศ. 2520 และสิ้นสุดลงในปี พ.ศ. 2544 เมื่อจรัลเสียชีวิตจากการที่หัวใจล้มเหลวฉับพลัน โดยที่ก่อนเสียชีวิตนั่นเองจรัลกำลังตั้งใจที่จะทำงานเพลงในโอกาสที่โฟล์คซองคำเมืองของเขายืนยาวมาถึงยี่สิบห้าปีแห่งการทำงานเพลง เขาตั้งใจใช้ชื่อว่า 25 ปี โฟล์คซองคำเมือง จรัล มโนเพ็ชร

นับตั้งแต่ปี 2520 ที่ "จรัล มโนเพ็ชร" ออกผลงานเพลงชุดแรกตราบจนปัจจุบัน มีการนำเพลงที่ "จรัล" ร้อง และนำผลงานของ "จรัล" ไปบันทึกเสียงใหม่มากมายนับร้อยอัลบั้ม มีการทำซ้ำและจัดหมวดหมู่บทเพลงของ "จรัล มโนเพ็ชร" ใหม่เป็นคอลเลกชั่นต่างๆ อีกเป็นจำนวนมาก สะท้อนถึง "ความเป็นอมตะ" ของ "จรัล มโนเพ็ชร" ทุกวันนี้ไม่เพียง "โฟล์คซองคำเมือง ชุดอมตะ" จะมี "ความเป็นอมตะ" เหมือนกับชื่ออัลบั้ม หากแต่ผลงานทั้งหมดของ "จรัล มโนเพ็ชร" ก็มีความเป็น "อมตะ" มีแฟนเพลงหลากรุ่นหลายวัยให้การติดตามรับฟังทั้งหมดนี้ล้วนเกิดขึ้นจากฝีไม้ลายมือของ "จรัล มโนเพ็ชร" ผู้เปรียบเสมือน "เพชรแท้แห่งกาลนิรันดร์"

การเกิดขึ้นของ**โฟล์กซองคำเมือง** สะท้อนถึงมิติความเป็นท้องถิ่นนิยมที่ล้วนสร้างสรรค์ผลงานดนตรีให้เกิดขึ้นจาก “ทุนทางวัฒนธรรม” ที่มีอยู่ซึ่งนำมาปรับใช้ได้อย่างลงตัวภายใต้แนวคิดการผสมผสานความร่วมสมัยกับแนวดนตรีจากตะวันตกดังที่ได้กล่าวมา นอกจากนี้ ยังมีการเกิดขึ้นของดนตรีที่สร้างสรรค์จาก “ทุนทางวัฒนธรรม” และนำไปสู่กระแส “ท้องถิ่นนิยม” อีกรูปแบบหนึ่ง คือ แนวดนตรีรูปแบบ**ลูกทุ่งภาคใต้ ถาวรีย์บำรุง** (2542) ศึกษาเรื่อง **การวิเคราะห์ความเป็นท้องถิ่นในเพลงลูกทุ่งภาคใต้ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2532-2541** พบว่า เพลงลูกทุ่งภาคใต้เป็นวัฒนธรรมอีกรูปแบบหนึ่ง นอกจากได้รับอิทธิพลจากเพลงลูกทุ่งไทยแล้ว ยังได้รับอิทธิพลจากเพลงพื้นบ้านภาคใต้ ได้แก่ เพลงบอก เพลงตันหยง เพลงกล่อมเด็ก เพลงประกอบการละเล่นของเด็ก กลอนหนังตะลุง และกลอนโนรา ซึ่งเพลงพื้นบ้านเหล่านี้มีอิทธิพลต่อนักแต่งเพลงลูกทุ่งภาคใต้ ในด้านเนื้อร้อง ทำนอง โดยการดัดแปลงปรับปรุงให้เป็นเพลงลูกทุ่งภาคใต้ ทั้งนี้ เพื่อสะท้อนภาพชีวิตและสังคมภาคใต้ในแง่มุมต่าง ๆ ซึ่งมีลักษณะแตกต่างกับเพลงลูกทุ่งภาคอื่น ๆ

ธิติมา ถาวรรัตน์ (2535: 9) ศึกษาเรื่อง **ค่านิยมชาวไทยภาคใต้ที่ปรากฏในวรรณกรรมลูกทุ่งไทย** พบว่า พัฒนาการของเพลงลูกทุ่งภาคใต้จากเพลงพื้นบ้านเดิมมีการอัดเสียงออกเผยแพร่ครั้งแรกเมื่อปี

พ.ศ.2512 ชื่อว่า เพลงยักษ์ไอ้บ๊อก ซึ่งเป็นเพลงที่แต่งและขับร้องโดยศิลปินชาวใต้ คือ เคลื่อน หมวดสิงห์ เพลงลูกทุ่งภาคใต้เคยเฟื่องฟูในช่วงปี พ.ศ. 2519-2529 ซึ่งเป็นช่วงที่ ฉัตรทอง มงคลทองมีชื่อเสียง หลังจากนั้นเพลงลูกทุ่งภาคใต้ก็กลับซบเซาอีกครั้ง

สมนึก อินชุม นักแต่งเพลงที่มีชื่อเสียงของภาคใต้ ซึ่งมีภูมิลำเนาเดิมอยู่ในอ.หาดใหญ่ จ.สงขลา ได้กล่าวถึงการฟื้นฟูเพลงลูกทุ่งภาคใต้ว่า "ในปี พ.ศ. 2532 เป็นยุคที่ ฉัตรชัย มงคลทอง สุดรัก อักษรทอง และพายุ สุริยัน มีชื่อเสียง และหลังจากปี 2532 จนถึง ปี 2541 เป็นยุคลูกทุ่งภาคใต้ของ เอกชัย ศรีวิจัย ซึ่งเป็นนักร้องและนักแต่งเพลงชาวจังหวัดนครศรีธรรมราช ได้นำเนื้อร้อง และทำนองเพลงพื้นบ้านมาดัดแปลงมาเป็นเพลงลูกทุ่งภาคใต้ จนกระทั่งได้รับรางวัลพระราชทาน

เพลงลูกทุ่งภาคใต้ได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก ในช่วงปี พ.ศ. 2532-2541 ซึ่งมีผลต่ออารมณ์ จิตใจ ค่านิยม จริยธรรม วัฒนธรรม ประเพณี และภาษาของคนใต้ ด้วยเหตุดังกล่าว จึงเป็นแรงให้ศิลปิน นักแต่งเพลง นักร้อง ผลิตและสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีซึ่งสะท้อนถึงความสำนึกในมิติท้องถิ่นนิยม และการใช้ทุนทางวัฒนธรรมมาผสมผสานจนเกิดเป็นดนตรีในรูปแบบที่แตกต่าง

3.5 การเกิดขึ้นของพื้นที่ทางดนตรี

3.5.1 สถาบันการศึกษา: พื้นที่ใหม่ของการศึกษาดนตรีในประเทศไทย

เชาวน์มนัส ประภักดี (2558) ศึกษาเรื่อง **ประวัติศาสตร์การศึกษาไทยและการศึกษาดนตรีของไทย : ปัญหาและแนวทางแก้ไข** พบว่า การศึกษาดนตรีก่อนประเทศไทยจะปรับเข้าสู่ระบบการศึกษาอย่างเป็นทางการในสมัยรัชกาลที่ 5 พบว่า ระบบการศึกษาดนตรีมิได้ถูกนำเข้าสู่ระบบการเรียนการสอนอย่างเป็นทางการ แต่มีการสืบทอด เรียนรู้และปลูกฝังองค์ความรู้ด้านดนตรีกันภายในครอบครัวและเครือญาติเป็นการศึกษาที่บ้าน ที่วัดและในราชสำนัก โดยมีวัตถุประสงค์ของการศึกษาเพื่อนำดนตรีไปใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมต่างๆซึ่งหลักสูตรแบบไม่เป็นทางการนี้จะเน้นการฝึกปฏิบัติเครื่องดนตรีตามแบบครูผู้สอนแล้วผู้เรียนนำไปใช้จริงในสังคมเป็นสำคัญรูปแบบการศึกษาดนตรีของไทยที่เป็นแบบแผนมาแต่ดั้งเดิมและปัจจุบันยังคงรักษาขนบธรรมเนียมเดิมอยู่บ้างแต่ก็เป็นส่วนน้อย จะเป็นในรูปแบบของการที่ผู้สอนหรือที่สังคมนักดนตรีไทยนิยมเรียกว่า "ครู" ซึ่งการที่จะรับผู้ใดเข้ามารับการสืบทอดวิชาความรู้ที่ไม่ใช่สมาชิกในวงศ์ตระกูลหรืออยู่ในครอบครัวเดียวกันผู้เรียนจำเป็นจะต้องมีผู้ใหญ่เป็นผู้พาไปฝากตัวกับครูผู้สอน โดยนิยมนำดอกไม้รูปเทียนไปแสดงความเคารพต่อครู หลังจากฝากตัวเป็นศิษย์แล้วผู้เรียนบางคนอาจต้องพักอาศัยอยู่กับครูที่บ้านหรือที่สำนักดนตรีโดยเฉพาะผู้เรียนที่เดินทางมาจากต่างจังหวัด กิจวัตรประจำวันในช่วงแรกที่ได้เข้าเป็นสมาชิกในสำนักดนตรีคือ ส่วนใหญ่จะทำหน้าที่ดูแลทำความสะอาดบ้านเรือน ปรนนิบัติรับใช้ครูและเอื้ออำนวยความ

สะดวกในกิจกรรมต่างๆ จนกระทั่งได้รับความไว้วางใจหรือครูผู้สอนพิจารณาเห็นว่าสมควรได้รับการสืบทอดวิชาความรู้ จึงจะได้เริ่มรับการถ่ายทอดศาสตร์วิชาด้านดนตรี ผู้เรียนจะต้องหมั่นฝึกฝนปฏิบัติอย่างสม่ำเสมอมีสมาธิจดจ่อกับการเรียนเพราะจะต้องใช้ความทรงจำเป็นหลักในการเรียนรู้ เนื่องจากการเรียนดนตรีไทยในอดีตเป็นวัฒนธรรมแบบมุขปาฐะ คือมีการถ่ายทอดกันแบบปากต่อปาก บรรเลงเป็นตัวอย่างแล้วให้ผู้เรียนจดจำและปฏิบัติตาม ไม่มีการบันทึกโน้ตและยังไม่ปรากฏเครื่องบันทึกเสียงอย่างปัจจุบันซึ่งกระบวนการเรียนการสอนในลักษณะดังกล่าวของวัฒนธรรมดนตรีไทยนอกจากจะเป็นการสืบทอดความรู้อันเป็นศาสตร์เฉพาะด้านดนตรีแล้ว ครูผู้สอนยังมีโอกาสสอดแทรกความรู้ด้านคุณธรรมจริยธรรมและความเป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์ตามอุดมคติของสังคมในแต่ละยุคสมัยซึ่งครูผู้สอนได้แก่ครูผู้สอนที่เป็นคนในครอบครัว ครูดนตรีที่มีความรู้ความสามารถ พระสงฆ์ รวมทั้งเจ้าสำนักทั้งภายนอกและภายในราชสำนัก อันมีขนบธรรมเนียม จารีตและวิถีปฏิบัติที่ใช้เป็นกรอบในการกำหนดพฤติกรรมของผู้เรียนผู้สอนดนตรีอย่างเป็นรูปธรรมเคร่งครัด ซึ่งองค์ความรู้ดังกล่าวบางส่วนยังคงตกทอดมาถึงปัจจุบันและอีกหลายส่วนได้เลือนหายไปตามกาลเวลาและค่านิยมของสังคมที่เปลี่ยนแปลงไป

กระทั่งก้าวเข้าสู่ยุคแห่งการปฏิรูประบบการศึกษา ศาสตร์ความรู้เกี่ยวกับดนตรีได้ถูกผนวกเข้าไปอยู่ในระบบด้วยเช่นกัน ดังที่สุกรี เจริญสุข (มปท.) ได้นำเสนอข้อมูลในเรื่องการปฏิรูประบบการศึกษาที่เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 ซึ่งได้ผนวกองค์ความรู้ด้านวัฒนธรรมดนตรีเข้าสู่ระบบ โดยจัดให้ดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของหลักสูตรการเรียนการสอนอย่างเป็นรูปธรรมในปี พ.ศ. 2438 เนื้อหาจากข้อมูลดังกล่าวสะท้อนให้เห็นถึงบทบาทของรัฐและสถาบันการปกครองในแต่ละยุคสมัยที่ได้ให้คุณค่า นิยามความหมายและกำหนดขอบเขตความรู้ของศิลปะ นาฏศิลป์ ขับร้องและดนตรีที่แตกต่างกันออกไป

ยุคเปลี่ยนผ่านสู่ระบอบประชาธิปไตย (พ.ศ.2475) คณะราษฎรประกาศให้เรื่องการศึกษาเป็นหนึ่งในหลัก 6 ประการในการบริหารราชการแผ่นดิน โดยประกาศไว้ในประกาศคณะราษฎรฉบับที่ 1 ว่า **"***ต้องให้การศึกษาอย่างเต็มที่แก่ราษฎร***"** ทั้งนี้ก็เพื่อจะได้เอื้อต่อประโยชน์ในด้านการปกครองและเผยแพร่ระบอบประชาธิปไตย ได้มอบให้ท้องถิ่นมีการจัดการศึกษา ในปี พ.ศ.2476 และยังได้ปรับปรุงหน่วยงานที่มีส่วนรับผิดชอบในการจัดการศึกษาอย่างจริงจัง นอกจากนั้นยังได้เปลี่ยนชื่อแผนการศึกษาที่แต่เดิมก่อนเปลี่ยนแปลงการปกครองเรียกว่าโครงการศึกษาให้เป็นแผนการศึกษาแห่งชาติ และในสมัยจอมพล ป.พิบูลสงคราม ได้ดำเนินนโยบายทางด้านการศึกษาโดยมุ่งเน้นด้านสามัญศึกษาและอาชีวศึกษา โดยการเพิ่มเติมความรู้วิชาด้านการปฏิบัติให้มากขึ้น รวมทั้งเปิดการศึกษาภาคผนวกหรือการศึกษาผู้ใหญ่เพื่อให้ผู้ที่ไม่รู้หนังสือได้รับการศึกษาให้ทั่วถึงกัน ยุคสมัยต่อมาแผนการศึกษาถูกปรับเปลี่ยนอย่างต่อเนื่อง ได้แก่ ปี พ.ศ.2494 2503 2520 2535 และในปี พ.ศ.2542 ได้มีพระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติ (พรบ.) ในการวางรากฐานของระบบการศึกษาของชาติไทย โดยแบ่งรูปแบบของการศึกษาออกเป็น 3 รูปแบบคือ การศึกษาในระบบ การศึกษา

นอกระบบ และการศึกษาตามอัธยาศัย ซึ่งใน พรบ.การศึกษาแห่งชาติฉบับนี้ มุ่งเน้นในการพัฒนาชีวิตให้ผู้ได้รับการศึกษานั้น มีความเป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์ทั้งร่างกาย จิตใจ สติปัญญา มีความรู้และคุณธรรมจริยธรรมในการดำรงชีวิต สามารถอยู่ร่วมกับผู้อื่นได้อย่างมีความสุข หรือกล่าวอีกอย่างคือบุคคลจะต้องมีความ “เก่ง ดี มีสุข” ซึ่งเป็นเป้าหมายหรืออุดมการณ์หลักในการสร้างบุคลากรของรัฐที่ต้องการให้เด็กและเยาวชนไทยเติบโตอย่างสมบูรณ์พร้อมทั้งความรู้และคุณธรรม และด้วยบริบททางสังคมวัฒนธรรมที่เปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็วในปี พ.ศ.2545 จึงได้มีการปรับปรุงแผน พรบ. ดังกล่าวอีกครั้งเพื่อปรับปรุงระบบการศึกษาให้มีคุณภาพเท่าทันต่อการเปลี่ยนแปลงและตอบสนองต่อภาครัฐในด้านเศรษฐกิจเป็นสำคัญ[26]

ปัจจุบัน มีการเปิดการเรียนการสอนดนตรีในระดับมหาวิทยาลัยทั่วประเทศ ทั้งดนตรีไทย ดนตรีสากล ดนตรีพื้นเมือง ส่งผลต่อการผลิตบุคลากรทางดนตรีในประเทศเป็นจำนวนมาก นอกจากนี้ **สุรพล นามเสนา สุพรรณี เหลือบุญชู และอกนิษฐ์ คลังแสง** ศึกษาเรื่อง **การจัดการเรียนการสอนดนตรีในสถานศึกษาสังกัดสำนักงานคณะกรรมการการอาชีวศึกษา** พบว่า สำนักงานคณะกรรมการการอาชีวศึกษาประกอบด้วยสถานศึกษาที่เป็นของรัฐ ทั้งหมด 426 แห่ง และเป็นของเอกชนอีก 484 แห่ง รวมทั้งหมดทั่วประเทศเป็น 910 แห่งนั้น มีการจัดการเรียนการสอนดนตรีตามหลักสูตรการศึกษาขั้นพื้นฐานของรัฐ มีเนื้อหาสาระในการจัดการ มีวิชาดนตรีบังคับให้เรียนในทุกชั้นปีการศึกษา โดยกำหนดคุณวุฒิวิชาชีพในสาขาวิชาชีพธุรกิจดนตรีซึ่งประกอบด้วย 1) อาชีพนักดนตรี 2) อาชีพ นักร้อง 3) อาชีพนักประสานเสียง 4) อาชีพนักเรียบเรียง เสียงประสาน 5) อาชีพนักประพันธ์เพลง 6) อาชีพ นักประพันธ์เนื้อเพลง และ 7) อาชีพนักเทคโนโลยีระบบ เสียง

อย่างไรก็ดี สุกรี เจริญสุข (มปท.) ให้ทัศนะเกี่ยวกับการเกิดขึ้นของสถาบันการศึกษาดนตรีและปัญหาการศึกษาดนตรีในประเทศไทย จากบทความชื่อ “การศึกษาดนตรีในประเทศไทย” ไว้ว่า การศึกษาดนตรีระดับอาชีพ สำหรับการศึกษาดนตรีในระดับอาชีพนั้น หมายถึงการศึกษาดนตรีในระดับอุดมศึกษา ซึ่งประกอบด้วย วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันราชภัฏ สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล และมหาวิทยาลัย รวมๆ กันแล้วประเทศไทยเปิดการสอนดนตรีระดับอุดมศึกษา 48 สถาบัน ทุกๆ สถาบันต่างก็มีปัญหาแตกต่างกัน เหมือนๆ กับระดับพื้นฐานสามัญศึกษา กล่าวคือ ขาดแคลนห้องเรียน ขาดแคลนครูดนตรี ขาดแคลนเครื่องดนตรี ไม่มีงบประมาณ ผู้บริหารไม่เหลียวแล จะมีอยู่อย่างเดียวเหมือนกันคือ "มีปัญหา" เท่านั้น ที่สำคัญก็คือ *สถาบันอุดมศึกษาไทย ยังไม่สามารถที่จะสร้างคน สร้างงาน และพัฒนาคุณภาพการศึกษาดนตรีของชาติได้*

3.5.2 เวทีการประกวดร้องเพลง

การประกวดร้องเพลงในประเทศไทยมีพัฒนาการปรากฏตามหลักฐานที่บันทึกไว้ชัดเจนมาตั้งแต่ พ.ศ. 2480 โดยเริ่มจากการประกวดร้องเพลงภายในงานวัด และเริ่มมีพัฒนาการต่อมาโดยมีหน่วยงานของภาครัฐให้

[26] ดูข้อมูลเพิ่มเติมเกี่ยวกับพรบ.การศึกษา และรายละเอียดที่กล่าวถึงการศึกษาดนตรี ในภาคผนวก ช.

การสนับสนุน จนกระทั่งในสมัยต่อมา การประกวดร้องเพลงได้รับการพัฒนาโดยภาคเอกชนที่ทำให้การประกวดร้องเพลงได้รับความนิยมเพิ่มขึ้นกว่าในยุคก่อนหน้า การประกวดร้องเพลงได้รับอิทธิพลจากการประกวดร้องเพลงในอดีต **ธนพร แวกประยูร** (2557: 128-130) ได้สรุปพัฒนาการของการประกวดร้องเพลงในอดีตจนถึงปัจจุบันว่ามีมาอย่างยาวนาน และอยู่กับสังคมไทยเรื่อยมาในทุกยุคทุกสมัย มีการปรับเปลี่ยนให้เข้ากับบริบททางสังคม จากการศึกษาของธนพร พบว่า การประกวดร้องเพลงสามารถแบ่งออกได้เป็น 3 ช่วงเวลาที่ชัดเจน คือ

ช่วงที่ 1 การประกวดร้องเพลงโดยภาคประชาชน ซึ่งในอดีตการประกวดร้องเพลงในประเทศไทยนั้น เกิดขึ้นจากงานวัด จากการบันทึกข้อมูลของใหญ่ นภายน ได้บันทึกว่า การประกวดร้องเพลงครั้งแรกเกิดขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2480 แต่การบันทึกดังกล่าวเป็นการประมาณการถึงปีที่เกิด ซึ่งน่าจะมีมาก่อนหน้านี้แต่ไม่มีการบันทึก การประกวดร้องเพลงในสมัยนั้นจัดกันในพื้นที่วัด ซึ่งถือเป็นกิจกรรมหลักที่ดึงดูดให้ผู้คนหลั่งไหลมาเที่ยวงานวัด โดยการประกวดร้องเพลงตามงานวัดนี้ยังได้แบ่งแยกเรื่องของความนิยม วัดที่ได้รับความนิยมอันดับหนึ่ง คือวัดสระเกศ[27]เพราะเป็นวัดหลวงของการประกวดร้องเพลงร่วมด้วยถ้านักร้องท่านใดผ่านเวทีนี้จนได้รับรางวัลถือว่าคือที่สุดแห่งนักร้องที่เข้าประกวดส่วนในวัดที่รองลงมาได้แก่วัดสามปลื้ม วัดอินทร์ วัดหัวลำโพง และอีกหลายวัดดัง

ในขณะที่ การประกวดร้องเพลงในยุคนี้ทำให้เกิดนักร้องขึ้นมากมาย เพราะนักร้องที่จะมีชื่อเสียงในยุคนั้น ต้องผ่านเวทีการประกวดตามงานวัด เนื่องจากเป็นสถานที่ที่เดียวที่เปิดกว้างให้ผู้รับการร้องเพลงได้แสดงความสามารถ ซึ่งการประกวดของยุคนี้ เป็นยุคที่ไม่มีการปรุงแต่งมาก ตัวเวทีสร้างแบบง่าย ๆ บนเวทีมีเพียงไมโครโฟนตัวเดียว ไม่มีแสง สี เสียง เข้าช่วยผู้เข้าประกวด มีเพียงกระบวนการประกวดเท่านั้น ที่ใช้คัดกรองจนกว่าจะได้นักร้องที่เก่งที่สุด ด้วยการประกวดตามจำนวนวันของการจัดงาน โดยการหาผู้ชนะในแต่ละวันไว้จนถึงวันสุดท้ายจึงนำผู้ชนะของแต่ละวันมาแข่งขันกันจนได้ผู้ชนะ ในที่สุดนักร้องที่เกิดในยุคนี้จึงเป็นนักร้องที่มีความสามารถสูงเพราะไม่มีเครื่องช่วยเรื่องเสียง และต้องเดินสายแข่งขันกันอยู่เสมอตามวัดที่มีการจัดงาน จากการศึกษาที่ผู้วิจัยได้ศึกษา พบว่า มีนักร้องจำนวนมากที่ประสบความสำเร็จ มีผลงานเป็นที่รู้จักและมีความสามารถทางด้านการร้องเพลงในระดับชั้นครู เช่น เพ็ญศรี พุ่มชูศรี[28] สวลี ผกาพันธุ์ นริศ อารีย์ เลิศ ประสมทรัพย์ ชาญ เย็นแข เป็นต้น

จะเห็นได้ว่า เวทีประกวดของงานวัด คือพื้นที่ในการแสดงออกและเป็นฐานในการสร้างนักร้องในยุคสมัยนั้นซึ่งดำเนินตามสภาพภูมิศาสตร์สังคมไทยที่มีชุมชนเป็นผู้ขับเคลื่อน ดังนั้น นักร้องที่ผ่านการประกวด

[27] เป็นที่จัดงานภูเขาทองซึ่งเป็นงานวัดที่ใหญ่ที่สุดในประเทศไทย

[28] แม้ว่า เพ็ญศรี พุ่มชูศรี จะเป็นนักร้องที่เกิดจากเวทีประกวดงานวัดก็จริง แต่ได้รับการฝึกฝนการร้องเพลงแนวตะวันตกอย่างดีเลิศจากครูเวศ สุนทรจามร เช่น การฝึกร้อง vocalization อย่างต่อเนื่อง (เจตนา นาควัชระ, สัมภาษณ์ 16 ต.ค 2562)

ร้องเพลงในยุคชุมชน บ้าน วัด โรงเรียนนี้ จึงเป็นนักร้องที่ร้องเพลงได้ดีเพราะยุคนี้เป็นยุคที่ไม่มีการปรุงแต่ง มีเพียงกระบวนการการประกวดเท่านั้นที่ใช้คัดกรองจนกว่าจะได้นักร้องที่เก่งที่สุด แต่วิธีการคัดกรองขึ้นอยู่กับว่าแต่ละวัดจะมีวิธีการจัดระบบอย่างไร ดังนั้น การประกวดร้องเพลงตามงานวัดจึงยังไม่มีมาตรฐานที่สมบูรณ์สอดคล้องกับงานวิชาการของใหญ่ นภายน ที่เคยกล่าวไว้ว่า

การประกวดร้องเพลงตามงานวัดนี้ ตามความเป็นจริงแล้วจะยึดเอามาเป็นหลักเกณฑ์หรือมาตรฐานที่แน่นอนในการร้องเพลงประกวดได้ไม่มากนัก ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับการประกวดนั้นว่า วัดใดเป็นผู้จัดณวัดนั้นอยู่แถวไหน ตำบลอะไร แล้วกูเข้าร้องประกวดเพลงนั้นเป็นเด็กแถวไหน ลูกศิษย์ใคร และใครเป็นกรรมการตัดสิน สิ่งนี้คือความได้เปรียบและเสียเปรียบของผู้ที่จะมาสมัครเข้าประกวดร้องเพลงตามงานวัด

จากคำกล่าวของใหญ่ นภายน ทำให้เห็นว่าการประกวดร้องเพลงช่วงเวลานี้ยังไม่เกิดมาตรฐานที่น่าเชื่อถือมากนัก เพราะมีความไม่ตรงไปตรงมาในเรื่องของการเข้าประกวดได้ซึ่งอาจจะมาจากภูมิภาคสังคมไทยที่อยู่กันมาในลักษณะถ้อยทีถ้อยอาศัย อาจเกิดความเอื้อประโยชน์ซึ่งกันและกันอยู่บ้าง แต่อย่างไรก็ดี แม้ว่าการประกวดอาจยังไม่ได้มาตรฐานที่แน่ชัด แต่การประกวดร้องเพลงในงานวัดนี้ ยังสามารถคัดกรองการประกวดจนได้ผลลัพธ์ที่กลายมาเป็นผู้มีชื่อเสียงโด่งดังหลายท่านในเวลาต่อมา

ยุคที่ 2 การประกวดร้องเพลงโดยภาครัฐ ประกวดร้องเพลงโดยเริ่มจากการดูแลโดยภาครัฐคือ กรมโฆษณาการที่เริ่มเล็งเห็นว่าดนตรีคือเครื่องมือที่สามารถเข้าถึงประชาชนและควรได้รับการจัดการให้เป็นระเบียบสร้างแบบแผนให้ดนตรีกลายเป็นของที่สร้างความรื่นรมย์แบบมี**อารยะ**ซึ่งแนวคิดเหล่านี้ได้รับอิทธิพลมาจากกลุ่มประเทศตะวันตกซึ่งในยุคโฆษณาการณ์นี้ มีเรื่องของการเมืองการปกครองที่มีการเปลี่ยนแปลงร่วมอยู่ด้วย การดนตรี จึงถูกปรับเปลี่ยนจากการประกวดร้องเพลงตามงานวัด ให้เข้ามาสู่การดูแลของภาครัฐ ที่มุ่งหวังจะยกระดับนักร้องที่มีความสามารถให้เป็นที่รู้จักในวงกวเางและเป็นผู้สร้างสรรค์งานศิลปะสู่ผู้ฟัง

การประกวดจัดขึ้นโดยกรมโฆษณาการและได้รับความช่วยเหลือจากหน่วยงานราชการอีกหลายภาคส่วน การประกวดร้องเพลงจึงเริ่มขึ้นครั้งแรกเมื่อปี พ.ศ. 2486 และได้กำหนดรูปแบบและกติกาอย่างเป็นระบบมากขึ้น โดยมีการสร้างแบบแผนและกระบวนการประกวดที่แน่นอน คณะกรรมการเป็นผู้ที่มาจากหลายภาคส่วนในสังคม มีการประพันธ์เพลงขึ้นมาใช้สำหรับการประกวดโดยเฉพาะทั้งนี้เพื่อวัดความสามารถในการร้องเพลงของผู้เข้าประกวด เช่น เพลง **“จังหวะชีวิต”** ซึ่งร้องยากมาก จะเห็นได้ว่า กระบวนการประกวดที่จัดโดยภาครัฐ เริ่มทำกันอย่างมีระบบและเป็นไปเพื่อที่ต้องการหานักร้องที่สมบูรณ์ที่สุด เพื่อเป็นต้นแบบให้คนรุ่นหลังได้เรียนรู้จากการคัดสรรกันมาอย่างรอบคอบ โดยผ่านผู้ทรงภูมิรู้ทางด้านดนตรี เช่น พระเจนดุริยางค์ เอื้อ สุนทรสนาน แก้ว อัจฉริยะกุล เป็นต้น

ยุคที่ 3 การประกวดร้องเพลงโดยภาคเอกชน การประกวดร้องเพลงเริ่มมีการพัฒนาจากภาครัฐสู่ภาคเอกชน คือ ในยุคที่เริ่มมีโทรทัศน์เข้ามามีบทบาทกับผู้คน ในปี พ.ศ. 2498 โดยบริษัทโทยโทรทัศน์ จำกัด เริ่มมีการจัดประกวดร้องเพลงผ่านโทรทัศน์ เช่น รายการบันไดดารา พ็อพท็อพ ซึ่งรายการในลักษณะนี้ เริ่มมีความเป็นเรื่องของธุรกิจโทรทัศน์เข้ามาเป็นตัวขับเคลื่อน โดยมีการประกวดร้องเพลงเป็นหนึ่งในเนื้อหาของรายการที่ผู้คนได้ติดตามและร่วมเข้าประกวดได้ และการประกวดร้องเพลงเริ่มเป็นเครื่องมือทางธุรกิจโทรทัศน์ภาคเอกชน และพัฒนาไปตามกลไกลของธุรกิจที่เริ่มมีการตลาดเข้ามาเกี่ยวข้อง มีเรื่องการประชาสัมพันธ์เข้ามาเพื่อทำให้รายการต่าง ๆ ได้อยู่สู่สายตาประชาชนอย่างกว้างขวางมากยิ่งขึ้น เมื่อการประกวดร้องเพลงเป็นเรื่องของธุรกิจบันเทิงอย่างหนึ่ง และมีความใกล้ชิดประชาชนมากขึ้น การประกวดร้องเพลงจึงเริ่มเป็นที่สนใจของผู้คนมากขึ้นตามแรงการประชาสัมพันธ์

ในหมุดหมายช่วงปี พ.ศ. 2520-2550 เวทีการประกวดร้องเพลงในประเทศไทยเป็นลักษณะการจัดประกวดโดยภาคเอกชน เช่น ช่วงปี 2519-2524 มีการจัดประกวดเวทีนักร้องสมัครเล่นยอดเยี่ยมแห่งเอเชีย จัดโดยสมาพันธ์วิทยุโทรทัศน์ออกอากาศแห่งเอเชียแปซิฟิค ABU (Asian Pacific Boardingcasting Union) สถานีโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 3 ได้รับมอบหมายให้เป็นสถานีโทรทัศน์ผู้แทนจากประเทศไทยเป็นผู้จัดการประกวดเพื่อหาผู้เข้าแข่งขันที่ดีที่สุดเพื่อเป็นตัวแทนจากประเทศไทยไปแข่งขันต่อยังระดับภูมิภาคเอเชีย เวทีนี้ได้รับความสนใจจากประชาชนเนื่องจากเป็นการประกวดระดับประเทศ การประกวดนักร้องสมัครเล่นนี้ประเทศไทยได้รับความสำเร็จจากความสามารถของ นันทิดา แก้วบัวสาย ในปี พ.ศ 2521 มณีนุช เสมรสุต ปีพ. ศ. 2523 และ สุชาติ ชวางกูร ได้รับรองอันดับ 3 (ธนพร แวกประยูร, 2557: 3)

ถัดมาในปี พ.ศ 2526 เกิดการประกวดร้องเพลงสยามกลการ มิวสิคฟาวเดชั่น เวทีนี้นับเป็นอีกเวทีหนึ่งที่เป็นที่รู้จัก เนื่องจากมีธุรกิจหลายแขนงเข้ามาสนับสนุนและยังเป็นโรงเรียนสอนดนตรีอีกด้วย เวทีนี้มีการพัฒนารูปแบบให้มีระบบมากขึ้น นักร้องดังหลายท่านที่เคยผ่านการประกวดจากเวทีสยามกลการนี้ และประสบความสำเร็จในเส้นทางนักร้องอาชีพ เช่น ธงไชย แมค อินไตย์, รวิวรรณ จินดา, อรวี สัจจานนท์, อิสริยา คูประเสริฐ, นันทนา บุญหลง, เจินเจิน บุญสูงเนินเป็นต้น

นับตั้งแต่การจัดประกวดเวทีร้องเพลงใน ปี พ.ศ. 2526 เป็นต้นมา เป็นที่น่าสังเกตว่าผู้ชมให้ความสนใจการฟังเพลงและดนตรีมากขึ้น หลายคนผันตัวมากลายเป็นแฟนคลับ (แม่ยก) ที่ทุ่มเทแรงกาย แรงใจ และกำลังทรัพย์ที่สนับสนุนศิลปินนักร้อง กาญจนา แก้วเทพ (2555) กล่าวว่า คุณลักษณะ หรืออาการของคนที่เป็นแฟนคลับนับเป็นสิ่งที่กล่าวกันอย่างกว้าง ๆ และค่อนข้างเป็นนามธรรม ดังนั้นจึงยากที่จะสรุปลักษณะของแฟนคลับออกมาเป็นข้อ ๆ อย่างไรก็ตามมีงานวิจัยบางชิ้นที่กล่าวถึงองค์ประกอบของแฟนคลับนักร้องเอาไว้ให้เห็นเป็นข้อ ๆ เช่น สุปรีดา ช่อลำไย (อ้างถึงใน, กาญจนา แก้วเทพ, 2555) ซึ่งศึกษาแฟนคลับธงไชย แมคอินไตยและพบว่า แฟนคลับนักร้องต้องมีการดำเนินกิจกรรมใน 6 ลักษณะ ได้แก่ 1) การติดตามผลงาน 2)

การสะสมสิ่งของ 3) การติดตามศิลปิน 4) การแสดงอัตลักษณ์ในพื้นที่พิเศษ 5) การแลกเปลี่ยนข้อมูลกัน และ 6) การเผยแพร่ข้อมูลเกี่ยวกับศิลปิน เป็นต้น

จะเห็นได้ว่า การประกวดร้องเพลงเป็นหนึ่งในความบันเทิงที่ได้รับความนิยมจากประชาชน สังเกตได้ว่ามีเวทีประกวดร้องเพลงปรากฏขึ้นอย่างต่อเนื่องและได้มีการพัฒนารูปแบบให้เข้ากับสมัยนิยม เช่น รายการชิงช้าสวรรค์ รายการ master key ร้านการชุมทางเสียงทอง รายการ the star ค้นฟ้าคว้าดาว รายการ the voice รายการ True Academy Fantasia (AF) นักล่าฝันซึ่งสองเวทีนี้สามารถสร้างการประกวดของตัวเองให้เป็นกระแสสังคมโดยเฉพาะ True Academy Fantasia ได้ซื้อลิขสิทธิ์รูปแบบการประกวดร้องเพลงจากประเทศเม็กซิโก เป็นการประกวดร้องเพลงที่มีการพัฒนารูปแบบมาเป็นแบบเรียลลิตี้โชว์ (reality show) ทำให้การประกวดนั้นมีความน่าสนใจและใกล้ชิดผู้ชมมากขึ้น โดยการออกอากาศสด 24 ชั่วโมงให้ได้เห็นการใช้ชีวิตของผู้เข้าประกวด ได้เห็นขั้นตอนของการเรียนร้องเพลง เรียนเต้น ทำให้คนดูที่อยู่ทางบ้านได้เห็นพัฒนาการของผู้เข้าประกวดตลอดเวลา นอกจากนี้ ยังจัดให้มีระบบการโหวตจากทางบ้าน เพื่อทำให้ผลคะแนนของผู้เข้าประกวดสะท้อนมุมมองของมหาชนซึ่งเป็นเกณฑ์การตัดสินสำหรับการประกวดเพื่อเป็นการสร้างฐานความนิยมในตัวของนักร้องคนนั้น ในการที่จะก้าวสู่เส้นทางของอุตสาหกรรมเพลงไทยในปัจจุบัน ในขณะที่การศึกษาของ **นงพงา สัจกุล** (2553: 2-3) เรื่อง **เดอะ สตาร์ คนค้นฟ้าคว้าดาว: เสียงของผู้เข้าแข่งขันในเวทีสาธารณะ** ให้ทัศนคติเกี่ยวกับบทบาทของผู้ชมว่าเป็นการแสดงสถานการณ์เชิงคุณค่าให้เข้าใจผ่านการแสดงออกพฤติกรรมแฝงเร้นซึ่งหมายถึงเมื่อผู้ชมได้ชมรายการนี้จะมีความรู้สึกถึงความใกล้ชิด เกิดความรู้สึกผูกพันกับผู้แข่งขัน เกิดภาวะความเป็นส่วนหนึ่งตามความต้องการของผู้ผลิต เกิดเป็นแรงผลักดันให้ตนเองส่งแรงเชียร์ แรงใจ เพื่อสนับสนุนผู้เข้าแข่งขันที่ตนเองชื่นชอบ เกิดการพูดคุย ถกเถียง วิจารณ์การแสดง การร้อง การเต้น และประเมินค่าด้วยการกดโทรศัพท์เพื่อ “โหวต” หรือส่งคะแนนเข้ามาในรายการให้ได้มากที่สุดเท่าที่จะทำได้ (ปิยะพจน์ โรจนโสภณประดิษฐ์, 2547: 13)

ถึงแม้ว่าการโหวตในรายการ “เดอะสตาร์ ค้นฟ้าคว้าดาว” จะไม่ได้รับการคืนเงินค่าโหวตย้อนกลับไปให้เป็นค่าใช้โทรศัพท์มือถือ (ต่างกับรายการ true academy fantasia) หรือมีการแจก ซิมการ์ดเพื่อโหวตฟรี ๆ แต่ผู้ชมก็มีเหตุผลในการตัดสินใจให้แก่ผู้เข้าแข่งขันในรายการนี้ แสดงดังผลการสำรวจความคิดเห็น (เนตรนภา แก้วแสงธรรม, 2547: 23) คือ การโหวตให้แก่ประเด็นด้าน น้ำเสียง / การร้อง (ร้อยละ 57.23) การสร้างความบันเทิงให้แก่ผู้ชม (ร้อยละ 27.15) ลีลาท่าทาง (ร้อยละ 2.78) รูปร่างหน้าตา (6.80) และการเลือกใช้เพลง (ร้อยละ 6.04) ทั้งนี้ การโหวต เป็นส่วนประกอบสำคัญในการเป็น เดอะสตาร์ และยังถือเป็นการส่งเสริมความเป็นประชาธิปไตยในอีกทางหนึ่งด้วย จนมีคนให้คำจำกัดความลักษณะพฤติกรรมทางสังคมนี้ว่า “โทรธิปไตย” (พนิดา ฐปนางกูร,2552: 7)

ผู้วิจัยมองเห็นว่า พื้นที่ของการประกวดร้องเพลงในลักษณะของการสร้างรูปแบบรายการเป็นเรียลลิตี้โชว์นั้น ถือเป็น**พื้นที่ใหม่แห่งสังคมศิลปะ** เนื่องจากเป็นพื้นที่ของการสร้างความหวังและแรงบันดาลใจในการผันตัวและก้าวสู่การเป็นศิลปิน ในขณะเดียวกัน รายการประกวดเช่นนี้ เป็นการครอบงำพื้นที่ทางความคิด แม้เรียลลิตี้โชว์จะบอกว่าเป็นเรื่องจริง แต่การสื่อสารนั้นล้วนผ่านการแสดงทั้งสิ้น เกิดเป็นเรื่องเสมือนจริง ซึ่งเป็นการครอบงำทางความคิด ไปสู่การเกิดพฤติกรรมของผู้ชม ในประเด็นนี้ ผู้วิจัยมองเห็นว่า เป็นการ**สร้างสำนึก (จอมปลอม) ทางศิลปะ แต่ได้ผลจริงที่เรียกร้องให้มหาชนตื่นลุกขึ้นมาสนใจการร้องเพลงหรือไม่**

วาลี ขันธุวาร (2548: 127) ศึกษาเรื่อง **“การสร้างอัตลักษณ์ของรายการเรียลลิตี้โชว์โทรทัศน์ไทย”** พบว่า เรียลลิตี้โชว์แต่ละรายการมักจะบอกกล่าวต่อผู้ชมว่าเป็นรายการที่ถ่ายทอดชีวิตจริง ๆ ของคนที่สามารถพบเจอได้ในชีวิตประจำวันทั่ว ๆ ไป สิ่งที่เรียลลิตี้โชว์ทุกรายการพยายามบอกว่า เป็นเรื่องจริง ไม่ใช่การแสดง หากแต่เป็นการที่ผู้ร่วมรายการได้รับสารผ่านกล้องโทรทัศน์จึงเกิดกระบวนการตีความให้เชื่อว่าเป็นเรื่องจริง วาลี ขันธุวารชี้ประเด็นว่า อย่างไรก็ตาม นี่คือเรื่องเสมือนจริงที่เป็นอำนาจครอบงำทางความคิดของผู้ชม และนำไปสู่การปูทางพฤติกรรมที่จะพาสังคมไปในทิศทางใดก็ได้ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับการสร้างอัตลักษณ์และการสร้างทัศนคติให้แก่ผู้ชมนั้นเอง

จากการศึกษาของ วลี ขันธุวาร สอดคล้องกับความคิดเห็นของผู้วิจัยในประเด็นเรื่องการสร้างสำนึกจอมปลอมทางศิลปะแต่หากกลับแสดงผลให้เกิดขึ้นจริงที่สามารถเรียกร้องให้มหาชนสนใจการร้องเพลงปัจจุบัน ด้วยกระแสความตื่นตัวด้านการร้องเพลง มีโรงเรียนสอนร้องเพลงทั้งเอกชน และครูสอนร้องเพลงทั่วไปเปิดธุรกิจดังกล่าวมากมาย มีคอร์สสอนร้องเพลงที่เน้นเฉพาะการประกวด คอร์สสอนร้องเพลงที่มีหลักสูตรพัฒนาผู้เรียนที่เป็นเยาวชนที่ต้องการพัฒนาตนเองสู่การก้าวสู่การเป็นนักร้องในอนาคต อีกทั้ง มีรายการโทรทัศน์เกี่ยวกับการประกวดร้องเพลงของเยาวชนเพิ่มขึ้นมากมายเพื่อรองรับกับปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้น

อย่างไรก็ตาม เวทีการประกวดร้องเพลงปัจจุบันทำให้เกิดการสร้างสรรค์ศิลปะทางดนตรี และพัฒนาตัวศิลปินมากกว่าเพียงทักษะการขับร้อง แต่มีการเพิ่มทักษะการเต้น การแสดง **กาญจน์คณึง เนตรศรีทอง** (2557: ง) ศึกษาเรื่อง **การสร้างสรรค์และมโนทัศน์ของวิทยากรในรายการ ทรู อะคาเดมี่ แฟนเทเชียฤดูการที่ 1-11** พบว่า การคิดรูปแแบบของรายการในแต่ละฤดูกาลของฝ่ายผลิตนั้นมีผลต่อการออกแบบหลักสูตรในการเรียน การฝึกฝน และการพัฒนาทักษะต่างๆ ที่ส่งผลต่อผู้เข้าประกวด เช่น การขับร้อง การเต้น การแสดง โดยได้ข้อแนะนำจากผู้ชมรายการทางบ้านที่เสนอว่า **“**การสร้างศิลปิน**”** จำเป็นต้องใช้ทักษะการขับร้อง การเต้น และการแสดงเป็นแนวทางในการฝึกฝน

3.5.3 พื้นที่สื่อสำหรับดนตรีไทย

- **คุณพระช่วย / อัศจรรย์คันธรรพ**

รายการ “คุณพระช่วย” เป็นรายการที่นำเสนอศิลปวัฒนธรรมบันเทิงหลากหลายรูปแบบ ในกรณีที่เกี่ยวข้องกับดนตรี อาจกล่าวได้ว่า เป็นจุดสร้างความน่าสนใจและน่าติดตามให้กับรายการเป็นอย่างยิ่ง รูปแบบการนำเสนอส่วนใหญ่จะเป็นการนำเอาองค์ความรู้ทางด้านดนตรีไทย โดยการเชิญผู้ทรงคุณวุฒิในสาขานั้น ๆ มาเป็นผู้อธิบาย ต่อจากนั้น จึงนำความรู้มานำเสนอในรูปแบบของบทเพลงหรือการแสดง ซึ่งส่วนใหญ่ใช้การประยุกต์รูปแบบให้มีลักษณะเป็นตะวันตก หรือผสมผสานระหว่างไทยและตะวันตกโดยอิงกับเนื้อหาเดิม เช่น การนำเสนอโดยการบรรเลงด้วยวงดนตรีแบบตะวันตกผสมเครื่องดนตรีไทยบางประเภท หรือการนำเสนอด้วยเครื่องดนตรีตะวันตกทั้งหมด ทั้งนี้ มีข้อสังเกตว่ารูปแบบส่วนใหญ่ที่รายการนี้ใช้คือ การผสมผสานระหว่างไทยกับตะวันตก และช่วงท้ายของรายการที่ใช้ชื่อว่า “คุณพระประชัน” นั้น นับเป็นช่วงที่สำคัญอีกช่วงหนึ่งของรายการ ที่จะนำเสนอความสามารถของผู้เข้าร่วมรายการในลักษณะการประชันทางศิลปะแขนงต่าง ๆ ทั้งการประชันการเล่นเครื่องดนตรีไทย ประชันการเขียนลายไทย ประชันแต่งกลอนสด ฯลฯ การประชันในลักษณะดังที่ได้กล่าวมานั้น อาจกล่าวได้ว่าเป็นขนบอย่างหนึ่งของการแสดงแบบไทยที่มีมาช้านานแล้ว อย่างไรก็ตาม การประชันขันแข่งโดยเฉพาะทางด้านดนตรีไทยในรายการนี้ ก็ยังมีข้อแตกต่างไปจากขนบเดิม ทั้งรูปแบบ เนื้อหา จากการแสดงความคิดเห็นและการถ่ายทอดประสบการณ์ของคณะกรรมการแต่ละคนอีกด้วย

อีกรายการหนึ่งคือ รายการ”อัศจรรย์คันธรรพ” ซึ่งเป็นรายการที่มีวัตถุประสงค์ชัดเจนมาตั้งแต่แรกเริ่มว่า เป็นการประชันวงดนตรีเพื่อหาผู้ชนะเลิศ จากผู้เข้าร่วมประชันทั้งหมด 16 วง ผู้จัดรายการกำหนดโจทย์ให้ผู้เข้าร่วมประชันได้ “จินตนาการ” เพลงไทย และใช้วิธีการบรรเลงเพื่อสื่อจินตนาการเพลงนั้นได้โดยอิสระ วงดนตรีที่เข้าร่วมประกวดประชันมาจากการคัดสรรของผู้จัดรายการ โดยแบ่งเป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มนักดนตรีอาชีพ หรือกลุ่มผู้มีประสบการณ์ทางดนตรีไทยจากชุมชนและสถาบันการศึกษาระดับต่างๆ ซึ่งแน่นอนส่วนใหญ่ล้วนแต่เป็นนักเรียนที่ทำกิจกรรมดนตรีไทยทั้งสิ้น

ทั้ง 2 รายการ จัดได้ว่าเป็นตัวอย่างของกรณีศึกษาที่เป็นเวทีใหม่สำหรับการแสดงดนตรีไทยที่มุ่งหวังจะตอบสนองผู้รับ โดยการปรับเปลี่ยนเนื้อหา และวิธีการทางดนตรีให้เป็นไปตามกระแสนิยม รวมถึงการสร้างและเสนอกระแสใหม่ ๆ ในวงการดนตรีไทย จนอาจกล่าวได้ว่า มีลักษณะคล้ายกับการสร้างศิลปวัฒนธรรมให้กลายเป็นสินค้าที่ต้องปรับตัวตามผู้บริโภค ซึ่งในความเป็นจริงแล้ว ศิลปวัฒนธรรมบางอย่างมีคุณค่าในตัวเอง แต่การทวิวัจน์หรือการวิจารณ์เพื่อให้เกิดพลังทางปัญญานั้น กลับมิได้นำเสนอด้วยความซื่อสัตย์ต่องานศิลปะหากแต่ยึดติดอยู่กับการใช้ความน่าเชื่อถือของตัวบุคคล คือ วิทยากรและกรรมการมาสร้างความน่าเชื่อถือให้กับการนำเสนอข้อมูลของรายการ ซ้ำยังตอกย้ำความน่าเชื่อถือของการวิจารณ์ที่เกิดขึ้นด้วยรางวัลและการยอมรับ โดยเฉพาะการอ้างอิงรางวัลอันทรงเกียรติจากสถาบันเบื้องสูง ซึ่งมีผลต่อการสร้างมุมมองคุณค่าใหม่

อันจะเห็นได้ว่า อัตวิสัยของบุคคลที่สังคมเชื่อว่าน่าเชื่อถือมีผลต่อผู้รับโดยทั่วไปมากกว่าข้อมูลภววิสัย โดยเฉพาะอย่างยิ่งองค์ความรู้ทางด้านดนตรีที่ยังขาดแคลนอยู่

ดังนั้น การวิจารณ์ตัวงานในรูปแบบเช่นนี้ จึงยังไม่ชัดเจนด้วยตัวบทเนื้อของงานศิลปะ เพราะผู้นำเสนอรายการ หรือแม้แต่ตัวศิลปินเองก็ยัง **"ไม่ได้"** เข้าใจถึงแนวความคิดในการสร้างงาน ดังนั้น การรับรู้เพื่อใช้เป็นจุดเริ่มต้นของการวิจารณ์จึงต้องมององค์ประกอบหลายด้าน ทั้งนี้เพื่อเข้าถึงความคิดในการสร้างสรรค์งาน จะได้นำไปสู่การวิจารณ์เพื่อเกิดพลังทางปัญญาอย่างมีอุดมการณ์ที่เป็นปัจจุบัน จึงต้องมององค์รวมที่ก่อให้เกิดงานศิลป์ชิ้นนี้ โดยมองจาก

1) โจทย์ในการประชัน ในส่วนของรายการ **"**คุณพระช่วย**"** นั้น โจทย์ที่ใช้เป็นเพลงไทย หรือเพลงที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ โดยใช้วงดนตรีที่ใช้เครื่องดนตรีตะวันตกเล่นประกอบกับเครื่องดนตรีไทยที่ประชันกัน ทำให้ลักษณะลีลาและท่วงทำนองเปลี่ยนไปตามผู้ประพันธ์หรือผู้เรียบเรียงดนตรีซึ่งเป็นผู้กำหนดขึ้นเฉพาะกรณี โดยมิได้ยึดถือตามบทเพลงเดิมทั้งหมด ทั้งนี้เพราะแนวทางการบรรเลงถูกกำหนดโดยผู้ประพันธ์หรือผู้เรียบเรียงมากกว่าที่จะให้อิสระแก่ผู้บรรเลงในการคิดหรือกำหนดแนวทางการบรรเลงด้วยตนเอง นอกจากนี้ เสียงของเครื่องดนตรีไทยบางชิ้นที่ใช้ในการประชันก็ต้องปรับเปลี่ยนให้เป็นระบบเสียงแบบดนตรีตะวันตก จึงส่งผลกระทบโดยตรงต่อบทเพลงและนักดนตรีผู้บรรเลงที่ส่วนใหญ่ฝึกฝนการเล่นตามระบบเสียงดนตรีแนวเดิม ในขณะที่รายการ **"**อัศจรรย์คันธรรพ**"** นั้นเป็นการกำหนดโจทย์โดยการให้จินตนาการเพลงไทยโดยอิสระ ทำให้ผู้เข้าร่วมประชันสามารถตีความและแสดงออกได้อย่างหลากหลาย ทั้งในลักษณะการสร้างใหม่และการปรับเปลี่ยนวิธีการบรรเลง การที่ผู้จัดรายการไม่ได้ชี้แจงกรอบแนวคิดของการจินตนาการอย่างชัดเจน ทำให้วงดนตรีที่เข้าร่วมประชันแต่ละวงต้องตีความโจทย์เองและสร้างแนวทางการบรรเลงของตนเองจนยากที่จะพิจารณาเปรียบเทียบกันได้ระหว่างรายการทั้งสอง เพราะไม่มีแนวทางร่วมกัน ข้อสังเกตจากโจทย์รายการนี้ คือ การรื้อทิ้งขนบเดิมทางดนตรีไทย แล้วสร้างขนบใหม่ขึ้นมา โดยคาดหวังว่าจะทำให้ผู้ฟังเกิดจินตนาการได้อย่างชัดเจนขึ้น เพราะคิดว่าขนบเดิมอาจมีข้อจำกัดทางจินตนาการของผู้ฟัง และไม่ได้สร้างสรรค์สิ่งใหม่ขึ้นมาตามเงื่อนไขของรายการ

2) เนื้อหาและรูปแบบของดนตรี ในส่วนของรายการ **"**คุณพระช่วย**"** เป็นการใช้ดนตรีและวิธีการบรรเลงดนตรีแบบประยุกต์เป็นหลักในการประชันเป็นจุดเด่นของรายการที่ตอบสนองความสนใจของผู้ชมที่เป็นคนรุ่นใหม่ การเลือกบทเพลงส่วนใหญ่เป็นเพลงที่เนื้อหาเน้นความสนุกสนานหรือท่วงทำนองที่คุ้นเคยกันดีอยู่แล้ว โดยไม่ใช่บทเพลงเพื่อการประชันในขนบเดิม นอกจากนี้การประชันบางครั้ง เช่น การประชันขิม มีลักษณะเป็นการแสดงฝีมือและความสามารถในการจดจำทำนอง ซึ่งบรรเลงโดยกรรมการ แล้วให้ผู้เข้าประชันบรรเลงตาม โดยไม่เคยเห็นหรือฟังทำนองนั้นมาก่อน ในขณะที่เนื้อหาและรูปแบบของดนตรีในรายการ

“อัศจรรย์คันธรรพ” กลับเป็นเนื้อหาที่สัมพันธ์กับบริบททางสังคม มีความสอดคล้องกับเหตุการณ์ทางสังคม โดยเชื่อมโยงเหตุการณ์ทางสังคมเข้ากับเนื้อหาของดนตรี เช่น การใช้ชื่อเพลง ทำนองเพลง ตลอดจนเนื้อร้อง มาเป็นองค์ประกอบที่เรียงร้อยให้สอดคล้องกับโจทย์ที่ตนกำหนดขึ้น ซึ่งนับว่าเป็นปรากฏการณ์ใหม่ที่แปลกไปจากขนบเดิมทางดนตรีที่สืบทอดกันมาอย่างสิ้นเชิง ปรากฏการณ์นี้ทำให้เกิดการวิพากษ์วิจารณ์อย่างกว้างขวางในหมู่ผู้รู้และผู้ศึกษาดนตรีในขนบเดิมว่า แนวคิดและผลที่เกิดขึ้นจากรายการนี้จะกระทบต่อแนวทางดนตรีไทยในอนาคตอย่างไร เพราะเป็นการรื้อแล้วสร้างใหม่ โดยไม่คำนึงถึงรูปลักษณ์ของวงดนตรีไทย และมิได้นำคุณค่าความหมายของดนตรีไทยในขนบเดิมมาใช้ เพื่ออธิบายสิ่งที่เป็นคุณค่าภายในของดนตรีไทยแต่อย่างใด

3) **บทบาทกรรมการผู้ตัดสิน** การตัดสินประกวดการประชันในรายการ “คุณพระช่วย” ใช้กรรมการจำนวน 3 คนผลัดเปลี่ยนไปตามรายการ โดยมีกรรมการหลัก 1 คน เป็นผู้ตัดสินการประชันเครื่องดนตรีทุกชนิด และมีกรรมการร่วมอีก 2 คน ซึ่งเป็นผู้เชี่ยวชาญการบรรเลงเครื่องดนตรีที่ใช้ในการประชันแต่ละครั้ง การตัดสินระยะแรกของกรรมการจะให้ความสำคัญกับเทคนิควิธีในการบรรเลง โดยพิจารณาความสมบูรณ์และความถูกต้องเป็นหลัก และการที่บางครั้งกรรมการหลักมิได้เป็นนักดนตรีที่มีความชำนาญในการปฏิบัติเครื่องดนตรีชนิดนั้นอย่างแท้จริง ทำให้ผลการตัดสินของคณะกรรมการค้านกันเองอยู่หลายครั้ง รวมทั้งค้านกับผู้ชมรายการด้วย ส่วนในรายการ“อัศจรรย์คันธรรพ” ใช้จำนวนกรรมการเท่ากันกับรายการ “คุณพระช่วย” การแสดงความคิดเห็นของกรรมการต่อการบรรเลงของวงดนตรีที่เข้าร่วมประชัน ส่วนใหญ่พบว่าไม่สามารถชี้จุดเด่นจุดด้อยในเชิงสร้างสรรค์ หรืออธิบายจินตนาการของเพลงตามโจทย์ที่รายการกำหนดได้ แต่จะให้ความเห็นในด้านความสมบูรณ์ถูกต้องของการบรรเลงมากกว่า

3.6 ปรากฏการณ์และอุตสาหกรรมทางดนตรี

3.6.1 *อุตสาหกรรมเพลงและธุรกิจเพลงไทย*

ศมกมล ลิมปิชัย (2532: 5-7) กล่าวว่า โดยทั่วไป การดำเนินธุรกิจเทปเพลงไทยสากลในลักษณะที่ครบวงจรนั้น จะประกอบไปด้วยขั้นตอนที่สำคัญ 3 ขั้นตอนด้วยกันคือ การผลิตและการสร้างสรรค์ผลงานเพลง (production) การส่งเสริมการจัดจำหน่าย หรือการทำโปรโมชั่น (promotion) และการจัดจำหน่าย (distribution) มีการตั้งข้อสังเกตว่า ช่วงก่อนปี พ.ศ. 2522 ลักษณะของการดำเนินธุรกิจเทปเพลงไทยสากลเป็นเพียงการดำเนินการเฉพาะในส่วนของการผลิตและการจัดจำหน่ายกันเองเท่านั้น ยังไม่มีการทำโปรโมชั่นหรือการจัดจำหน่ายอย่างเป็นขั้นตอน ในอีกแง่หนึ่ง เนื่องจากในขณะนั้น ยังไม่มีได้มีการแก้ไขปรับปรุงกฎหมายลิขสิทธิ์ ดังนั้น เป็นเหตุทำให้มีผู้ละเมิดลิขสิทธิ์อัดเพลงจากแผ่นเสียงทั้งเพลงสากลและเพลงไทยสากลออกมาวางจำหน่ายเป็นจำนวนมาก โดยที่ผู้ผลิต นักประพันธ์ หรือ นักร้องเจ้าของบทเพลงไม่สามารถที่จะทำ

อะไรได้ ตราบจนกระทั่งสมาคมดนตรีแห่งประเทศไทย ในพระบรมราชูปภัมภ์ ได้ดำเนินการเรียกร้องรัฐบาลอย่างจริงจังในประเด็นของกฎหมายด้านลิขสิทธิ์

ศมกมล ลิมปิชัย (2532: 6-7) ให้ทัศนะว่า การกำเนิดขึ้นของเทปเพลงไทยสากล เป็นเสมือบรูปแบบของการฟังเพลงที่ถูกพัฒนาขึ้นเพื่อสมาชิกในสังคมที่มีจำนวนมาก ทั้งนี้โดยอาศัยพัฒนาการทางเทคโนโลยีที่ก้าวหน้าเข้ามาช่วยในการผลิตเพื่อมวลชน (mass production) ฐีจำเป็นต้องใช้ต้นทุนในการผลิตสูง ด้วยเหตุนี้ เพลงไทยสากล ซึ่งเป็นศิลปะอย่างหนึ่งได้ถูกแปรสภาพให้กลายเป็นสินค้าที่ถูกผลิตอยู่ในรูปแบบของ **"อุตสาหกรรมวัฒนธรรม** (cultural industry) ซึ่งผู้ผลิตต่างก็มุ่งหวังถึงผลกำไรสูงสุดจากการผลิตและการจำหน่ายเทปเพลงนั้น

ไพรินทร์ ไกรศรานนท์ และ ดวงจันทร์ วรคามิน (2548: 40) ศึกษาเรื่อง **โครงสร้างการผลิตและพฤติกรรมการแข่งขันของอุตสาหกรรมเพลงไทยสากล** พบว่า ในอุตสาหกรรมเพลงไทยสากลมีโครงสร้างของการผลิตที่ซับซ้อน การมีผลงานเพลงออกมาสู่สาธารณะชนเป็นเรื่องที่ผ่านกระบวนการคิด การวางแผน การจัดการหลายขั้นตอน ขั้นตอนของการสร้างสรรค์และผลิตผลงานเพลง โดยทั่วไปจะมีผู้รับผิดชอบ ประกอบด้วย

- **ผู้อำนวยการผลิตหรือโปรดิวเซอร์** ทำหน้าที่ในการกำหนดแนวความคิดกว้าง ๆ ในการทำเพลงแต่ละอัลบั้ม และเป็นผู้ควบคุมการผลิตผลงานเพลงในอัลบั้มทั้งหมด เช่น เป็นเพลงเกี่ยวกับอะไร กลุ่มเป้าหมายเป็นใคร ดนตรีเป็นแนวไหน ควรมอบหมายให้ศิลปินคนใดร้อง รูปลักษณ์ และบุคคลิกภาพของนักร้องเป็นอย่างไร โปรดิวเซอร์นับว่าเป็นผู้ที่มีบทบาทสำคัญในการผลิตและสร้างสรรค์ผลงานเพลง ผู้ที่เป็นโปรดิวเซอร์ได้นั้นจำเป็นต้องมีความรอบรู้ทั้งในเชิงธุรกิจการค้า กล่าวคือ จะต้องสามารถคาดการณ์ถึงความต้องการและแนวโน้มของตลาดได้ ในขณะเดียวกันก็ต้องมีความรู้เกี่ยวกับเพลงและดนตรีเป็นอย่างดี
- **นักประพันธ์ทำนองและคำร้อง** หลังจากที่โปรดิวเซอร์เป็นผู้วางแนวเพลง ศิลปิน เรียบร้อยแล้ว ก็เป็นหน้าที่ของนักประพันธ์ในการแต่งเนื้อร้องและทำนอง ซึ่งการประพันธ์เนื้อร้องและทำนองอาจทำอย่างใดอย่างหนึ่งก่อน หรือพร้อมกันก็ได้
- **นักเรียบเรียงเสียงประสาน** หลังจากที่ได้มีการแต่งเนื้อร้องและทำนองแล้วก็ต้องมีการปรับแต่งและปรุงแต่งทำนองเพลงให้มีความไพเราะมากยิ่งขึ้น โดยในส่วนนี้อาจมีการใส่เสียงประสาน ว่าควรจะอยู่ในส่วนใดของแพลง แต่ยังคงรักษาแนวความคิดตามที่โปรดิวเซอร์ต้องการไว้
- **นักดนตรี** เมื่อได้คำร้อง ทำนอง และการเรียบเรียงเสียงประสานเรียบร้อยแล้ว ก็จะเป็นการนำเสียงดนตรีมาใส่เนื้อร้อง ทำให้เกิดทำนอก มีการบันทึกเสียงดนตรีในห้องอัดเสียง
- **นักร้อง** จะเป็นผู้ถ่ายทอดอารมณ์ คำร้อง ของบทเพลงให้ออกมาสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น ซึ่งนักร้องถือว่าเป็นส่วนที่สำคัญของการสร้างสรรค์ผลงานเพลง เพราะจะเป็นผู้ถ่ายทอดบท

เพลงสู่ผู้ฟัง นักร้องนอกจากจะต้องมีน้ำเสียงที่ไพเราะแล้ว ยังต้องมีบุคลิกที่เหมาะสมกับเพลงนั้น ๆ

- **วิศวกร ทางเครื่องเสียง หรือซาวเอ็นจิเนียร์** (sound engeneer) เมื่อมีการอัดเสียงนักร้องเรียบร้อยแล้ว ต่อไปก็เป็นการแต่งเสียง การแต่งเสียงก็คือการผสมเสียง แต่งน้ำเสียงของดนตรีให้บทเพลงมีความไพเราะมากยิ่งขึ้น หลังจากที่ซาวด์เอ็นจีเนียแต่งเสียงดนตรีเรียบร้อยแล้ว ก็จะบันทึกลงมาสเตอร์เทป ซึ่งเป็นเสียงแบบสเตอริโอ จากนั้นก็จะนำมาสเตอร์เทปผลิตเป็นสินค้าต่อไป

หลังจากขั้นตอนการสร้างสรรค์ผลงานเพลงจนผลิตออกมาเป็นสินค้าเรียบร้อยแล้ว จะเข้าสู่ขั้นตอนของการส่งเสริมสินค้าหรือโปรโมทชั่น ธุรกิจเทปเพลงไทยให้ความสำคัญต่อการทำโปรโมชั่นมาก เนื่องจากค่าใช้จ่ายในการทำโปรโมชั่นคิดเป็น 70% ของเงินที่ใช้ในการผลิตเทปเพลงแต่ละชุม ในขณะที่ค่าผลิตและสร้างสรรค์ผลงานเพลงคิดเป็นเพียง 20% และอีก 10% เป็นค่าใช้จ่ายอื่น ๆ โดยการทำโปรโมชั่นจะใช้สื่อต่าง ๆ และมีหลากหลายวิธีการ เช่น การโฆษณาประชาสัมพันธ์ผลงานทางโทรทัศน์และวิทยุ สป็อตโฆษณา การผลิตมิวสิควิดีโอ การซื้อหรือเช่าเวลาจากสถานีโทรทัศน์เพื่อผลิตรายการส่งเสริมการขาย การจัดคอนเสิร์ต และผลิตสินค้าของที่ระลึก จะเห็นได้ว่า การโฆษณาประชาสัมพันธ์ของบริษัทแต่ละบริษัทจะใช้สื่อแตกต่างกันและสัดส่วนแตกต่างกันตามงบประมาณการโปรโมชั่นของแต่ละบริษัท

แม้ว่า การสร้างสรรค์ผลงานเพลงนั้น เป็นศิลปะอย่างหนึ่งที่ควรจะเกิดมากจากสติปัญญา อารมณ์ ทัศนคติ และประสบการณ์ของศิลปิน ซึ่งมุ่งที่จะสร้างสรรค์ผลงานที่มีคุณค่าทางสุนทรียภาพและมีความหมายต่อชีวิตและสังคม โดยเป็นการแสดงออกถึงความคิดที่สร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่ มิใช่เป็นการลอกเลียนแบบมาจากผู้อื่น แต่จากสภาพเศรษฐกิจในปัจจุบัน ทำให้ศิลปินผู้สร้างสรรค์ผลงานเพลงเหล่านั้น จำเป็นต้องประสบกับภาวะเศรษฐกิจอันบีบรัดที่เข้ามามีอิทธิพลและทำให้เวลาของการสร้างสรรค์ผลงานและความคิดฝันที่จะประดิษฐ์งานศิลปะหย่อนลง

3.6.2 *การให้รางวัลศิลปินแห่งชาติ*

ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ที่จัดได้ว่าเป็นยุคทองของละคร ดนตรี นาฏศิลป์ ปรากฏมีนักดนตรีและนักร้องได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์และราชทินนามจำนวนมาก ราชทินนามประดิษฐ์ไพเราะ ของครูมีแขก(มี ดุริยางกูร) ก็เป็นหนึ่งในราชทินนามเหล่านั้น ดังประกาศพระราชทานราชทินนามต่อไปนี้

“ประสานดุริยศัพท์ ประดับดุริยกิจ ประดิษฐ์ไพเราะ เสนาะดุริยางค์ สำอางค์ดนตรี ศรีวาทิต สิทธิวาทิน พิณบรรเลงราช พาทย์บรรเลงรมย์ ประสมสังคีต ประณีตวรศัพท์ คนธรรพวาที ดนตรีบรรเลง เพลงไพเราะ เพราะสำเนียง เสียงเสนาะกรรณ สรรเพลงสรวง พวงสำเนียงร้อย สร้อยสำเนียงสนธ์ วิมลวังเวง บรรเลงเลิศเลอ บำเรอจิตรจรุง บำรุงจิตรเจริญ เพลินเพลงประเสริฐ เพลิดเพลงประชัน สนั่นบรรเลงกิจ สนิทบรรเลงการ สมานเสียงประจักษ์ สมัครเสียงประจิตร์ วาทิตสรศิลป์ วาทินสรเสียง สำเนียงชั้นเชิง สำเริงชวนชม ภิรมย์เร้าใจ พิไรรมยา วีณาประจินต์ วีณินประจินต์ วีณินประณีต สังคีตศัพท์เสนาะ สังเคราะห์ศัพท์สอาง ดุริยางค์เจนจังหวะ ดุริยเจนใจ ประไพเพลงประสม ประคมเพลงประสาน ชาญเชิงระนาด ฉลาดฆ้องวง บรรจงทุ้มเลิศ บรรเจิดปี่เสนาะ ไพเราะเสียงซอ คลอขลุ่ยคล่อง ว่องจะเข้รับ ขับคำหวาน ตันตริการเจนจิต ตันตริกิจปรีชา นารทประสานศัพท์ คนธรรพประสิทธิสาร”

นอกจากนี้ยังมีราชทินนามที่ขึ้นต้นด้วย เจน จัด ถนัด ถนอม และลงท้ายด้วยดุริยางค์ คือ เจนดุริยางค์ จัดดุริยางค์ ถนัดดุริยางค์ ถนอมดุริยางค์ อีกด้วย

ราชทินนามต่างๆดังที่ได้กล่าวมาข้างต้น สะท้อนให้เห็นถึงวัฒนธรรมการเสพดนตรีของคนไทย ที่จัดได้ว่าเป็นลักษณะของความสัมพันธ์ในแนวนอนจากแนวคิดทฤษฎีวัฒนธรรมอัมพวา กล่าวคือ วัฒนธรรมพื้นบ้านและวัฒนธรรมราชสำนักส่องทางให้แก่กัน ต่างฝ่ายต่างเรียนรู้ซึ่งกันและกัน ฐานะทางสังคมที่มีความแตกต่างกลับถูกศิลปดนตรีเป็นตัวเชื่อมโยง เมื่อมีศิลปะดนตรี ก็มีการลดชั้นวรรณะและในขณะเดียวกันก็เพิ่มความสัมพันธ์ระหว่างเจ้านายกับไพร่ฟ้าประชาชนให้ใกล้ชิดมากขึ้น จึงทำให้ต่างก็เสพดนตรีในรสนิยมที่ใกล้เคียงกัน ฟังหรือเล่นดนตรีชุดเดียวกัน ดังนั้น การวิจารณ์หรือการทวิวัจน์แลกเปลี่ยนความคิดเห็นเรื่องดนตรีจึงอยู่ในกระแสเดียวกัน การพระราชทานพระราชทินนามให้แก่นักดนตรี มิใช่เป็นกิจของพระราชาผู้ทรงอำนาจ ที่ทรงโอยทานมาจากเบื้องสูง แต่เป็นผลมาจากราชสำนักมีความรอบรู้ เข้าถึง เข้าใจงานสร้างสรรค์ของศิลปินด้วยกัน

ปรากฏการณ์ดังกล่าวที่ทำให้เห็นภาพของพราะราชาที่ทรงยกย่องความสามารถของสามัญชนผู้มีความสามารถเป็นเลิศ ด้วยวิจารญาณที่เข้าถึงและเข้าใจอย่างลึกซึ้ง อันเป็นการสะท้อนจากสัมพันธภาพแนวนอน อีกทั้งพรั่งพร้อมไปด้วยพระราชอำนาจแห่งการเกื้อหนุน การที่ทรงอยู่ในฐานะที่จะมีพระราชวินิจฉัยในเรื่องคุณค่า พระราชาก็คือ “super-critic” ของสังคมไทยนั่นเอง แต่เมื่อสถาบันกษัตริย์จำเป็นต้องลดบทบาทหน้าที่ อันเนื่องมาจากการเปลี่ยนแปลงระบอบการปกครอง การเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญทำให้การอุปถัมภ์ ซึ่งส่วนหนึ่งเป้นการมอบหน้าที่ให้กรมศิลปากร และในเรื่องของดนตรี เหล่าทัพทั้งสามและกรม

ตำรวจก็อาสาเข้ามาช่วยรักษาวัฒนธรรมอันล้ำค่าของชาติไว้ ศิลปินจึงถ่ายโอนมาเป็นหน้าที่ของ **“รัฐ”** ในระยะต่อมาคือ ตั้งแต่ปี พ.ศ 2527 เป็นต้นมาจนถึงปัจจุบัน สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ(สวช.) ได้จัดทำโครงการศิลปินแห่งชาติ เพื่อสรรหา ส่งเสริมสนับสนุน และช่วยเหลือศิลปินผู้สร้างสรรค์ ผลงานศิลปะล้ำค่าไว้ในแผ่นดิน ยกย่องเชิดชูเกียรติให้เป็นศิลปินแห่งชาติ นับว่าเป็นการทำนุบำรุงทรัพยากรบุคคลสำคัญทางด้านศิลปะ ที่ได้สืบสานงานศิลปะของชาติให้เชื่อมโยงจากอดีตมาสู่ปัจจุบัน ด้วยการสืบต่อถ่ายทอดภูมิปัญญาของบรรพบุรุษในอดีต ให้มีความรุ่งโรจน์สืบไปในอนาคต

นับจาก พ.ศ.2528 จนถึงปัจจุบัน (พ.ศ.2561) มีการประกาศศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง โดยแยกเป็น ดนตรีไทย ดนตรีสากล ดนตรีลูกทุ่ง ผู้วิจัยรวบรวมไว้ดังนี้

ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) และปีที่ได้รับ ได้แก่ นายมนตรี ตราโมท (2528) คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ (2529) นางท้วม ประสิทธิกุล (2529) นางทองหล่อ ทำเลทอง(2529) นายเฉลิม บัวทั่ง (2529) นายไชยลังกา เครือเสน (2530) นางเจริญใจ สุนทรวาทิน (2530) คุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง (2530) นายบุญยงค์ เกตุคง (2531) นายประสิทธิ์ ถาวร (2531) นายประเวช กุมุท (2532) นายเตือน พาทยกุล (2535) นายจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ (2536) นางฉวีวรรณ พันธุ (2536) นางสุดจิตต์ อนันตกุล (2536) นายแจ้ง คล้ายสีทอง (2538) นายสร้อย ดำแจ่ม(2538) นางจันทร์สม สายธารา(2539) นายใหญ่ วิเศษพลกรัง (2539) นายพินิจ ฉายสุวรรณ (2540) นางเบ็ญจรงค์ ธนโกเศศ (2541) นายเชื้อ ดนตรีรส (2542) พลเรือตรี มงคล แสงสว่าง (2543) นายจิรัส อาจณรงค์ (2545) นายวิเชียร คำเจริญ (2548) นายสำราญ เกิดผล (2548) ร้อยตำรวจตรีกาหลง พึ่งทองคำ (2549) นายศิริ วิชเวช (2551) นายอุทัย แก้วละเอียด (2552) พันโท เสนาะ หลวงสุนทร (2555) นางสาวทัศนีย์ ขุนทอง (2555) นายเฉลิม ม่วงแพรศรี (2556) นายสิริชัยชาญ ฟักจำรูญ (2557) นางสุรางค์ ดุริยพันธุ์ (2560)

ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีสากล) และปีที่ได้รับ ได้แก่ ท่านผู้หญิงพวงร้อย อภัยวงศ์ (2529) นายสมาน กาญจนะผลิน (2531) นายสง่า อารัมภีร (2531) นางเชอรี่ เศวตนันท์ (2532) นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ (2532) นางสุเทพ วงศ์คำแหง (2533) นาวาตรีพยงค์ มุกดา (2534) นางเพ็ญศรี พุ่มชูศรี (2534) นางผ่องศรี วรนุช (2535) ร.อ.ต แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ (2535) นายชาลี อินทรวิจิตร (2536) พล.ร.ต. ม.ล.อัศนี ปราโมช (2537) นายเปรื่อง ชื่นประโยชน์ (2538) นางรวงทอง ทองลั่นธม (2539) คุณหญิงมาลัย วัลย์ บุณยะรัตนเวช (2540) นายสุรพล โทณะวณิก (2540) นายชรินทร์ นันทนาคร (2541) นาวาตรีปิยะพันธ์ สนิทวงศ์ ณ อยุธยา (2541) นายประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง (2541) พลเรือตรี มงคล แสงสว่าง (2543) นางจินตนา ปาลกะวงศ์ ณ อยุธยา (2547) นายเกียรติพงศ์ กาญจนภี (2549) ร.ท ชาญ บังบังศร (2550) หม่อมราชวงศ์

ถนัดศรี สวัสดิวัตน์ (2551) พลเรือตรีวีระพันธ์ วอกลาง (2551) นางมัณฑนา โมรากุล (2552) ผศ.พ.อ (พิเศษ) ชูชาติ พิทักษากร (2553) นายนคร ถนอมทรัพย์ (2554) นายเศรษฐา ศิริฉายา (2554) นายมนัส ปิติสานต์ (2555) นายยืนยง โอภากุล (2556) นางดุษฎี บุญทัศนกุล (2557) เรือตรีสันติ ลุนเผ่ (2558) นายธนิสร์ ศรีกลิ่นดี (2559) นายวิรัช อยู่ถาวร (2560) นายพิมพ์ปฏิภาณ พึ่งธรรมจิตต์ (2560) นางสุคนธ์ พรพิรุณ (2561) นายประภาศ ชลศรานนท์ (2561)

ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง(ดนตรีไทยลูงทุ่ง / ดนตรีพื้นบ้าน / เพลงพื้นบ้าน) และปีที่ได้รับ ได้แก่ นางทองหล่อ ทำเลทอง (2529) นายไชยลังกา เครือเสน (2530) นายหวังดี นิมา (2531) นางบัวผัน จันทร์ศรี (2533) นายเคน ดาเหลา (2534) นายขาแดร์ แวเด็ง (2536) นางฉวีวรรณ ดำเนิน (2536) นางประยูร ยมเยี่ยม (2537) นายสมเศียร พานทอง (2538) นายสร้อย ดำแจ่ม (2538) นายใหญ่ วิเศษพลกรัง (2539) นายไวพจน์ เพชรสุพรรณ (2540) นางบุญเพ็ง ไผ่ผิวชัย (2540) นายชัยชนะ บุญนะโชติ (2541) นายชิน ฝ้ายเทศ (2542) นายสมนึก ทองมา (2542) นายวิเชียร คำเจริญ (2548) นายประยงค์ ชื่นเย็น (2552) นายสมส่วน พรหมสว่าง (2555) นางนิตยา รากแก่น (2556) นายพงษ์ศักดิ์ จันทรุกขา (2557)

3.6.3 *ปรากฏการณ์ 1 ล้านตลับ*

ในยุคที่วงการเพลงของไทยเฟื่องฟู เพลงถูกทำให้เป็นสินค้าทางวัฒนธรรม เกิดเป็นอุตสาหกรรมเพลง มีการบันทึกเทป จนกลายเป็นยุคธุรกิจเทปเพลงไทยสากล เพลงไทยสากลเริ่มเข้าสู่ธุรกิจเทปเพลงจริงจังเมื่อ พ.ศ. 2521 โดยเริ่มจากวงดนตรีแกรนด์เอ็กซ์ มียอดจำหน่ายเทปเพลงนับแสนตลับ ต่อมาในปี พ.ศ. 2524 เป็นช่วงสำคัญของวงการเทปเพลงไทยสากลที่เริ่มเติบโตอย่างมาก ธุรกิจเทปเพลงมีการขยายตัวอย่างมาก ในช่วงปีพ.ศ. 2528 ธุรกิจเทปเพลงไทยสากลมีการแข่งขันกันมากขึ้น ทั้งด้านการผลิต การสร้างสรรค์ผลงานเพลง การทำโปรโมชั่น และการจัดจำหน่าย ส่งผลให้แนวทางการผลิตเทปเพลงไทยสากลเริ่มพัฒนาคุณภาพทั้งรูปแบบ เนื้อหา นักร้อง นักดนตรี การออกแบบปกเทป (เพิ่มเกียรติ เรืองสกุล, 2544) จนกระทั่งในปี พ.ศ. 2529 วงดนตรีไมโคร ศิลปินร็อค ด้วยตำนานร็อคมือขวา สร้างปรากฏการณ์ทำยอดขายเทปทะลุ 1 ล้านตลับ ด้วยอัลบั้ม ร็อค เล็ก เล็ก และล้านตลับต่อเนื่องกันถึง 3 อัลบั้ม หลังจากวงดนตรีไมโคร สร้างปรากฏการณ์ล้านตลับขึ้นก็มีนักร้องในบริษัทค่ายเพลงขนาดใหญ่ได้แก่ แกรมมี่ และ อาร์ เอส โปรโมชั่น สร้างปรากฏการณ์ยอดขายทะลุล้านตลับมากมาย

ในยุค 80's (พ.ศ. 2523 – 2532) ยุคที่วงการเพลงเริ่มมีการเปลี่ยนแนวตามกระแสเพลงตะวันตก ดนตรีสไตล์ร็อคเป็นที่นิยมอย่างมากในประเทศไทย ใน ปี 2529 วงไมโคร จึงครองกระแสนิยมสร้างปรากฏการณ์ล้านตลับเป็นครั้งแรก ในช่วงเวลานี้มีศิลปินร็อคหลายคนที่สร้างยอดขายทะลุล้านตลับ เช่น อัสนี-

วสันต์ โชติกุล ที่คว้าแชมป์ยอดขายสูงที่สุดแห่งยุค 80 ด้วยอัลบั้ม "ฟักทอง" วง นูโว วงโลโซ และวงอินคา เป็นต้น

ปี พ.ศ. 2533 คริสติน่า อากีล่าร์ คือ ศิลปินหญิงคนแรกของประเทศไทยที่สร้างยอดขายได้สูงถึงล้านตลับ ในอัลบั้ม "นินจา" หลังจากที่ศิลปินชายครองแชมป์เรื่องยอดขายมาอย่างยาวนานตลอดยุค 80s โดย คริสติน่า อากีล่าร์ คือนักร้องหญิงที่สามารถทำยอดขายได้ล้านตลับมากที่สุด คือ 4 อัลบั้ม ส่วน ใหม่ เจริญปุระ ศิลปินหญิงคนแรกที่สร้างยอดขายถึง 2 ล้านตลับ ถล่มทลายที่สุดในปี 2535 กับอัลบั้ม "ความลับสุดขอบฟ้า"

ก่อนที่ คริสติน่า อากีล่าร์ จะขึ้นสู่จุดสูงสุดของล้านตลับหญิงของแกรมมี่ ในอัลบั้ม "Red Beat รหัสร้อน" ที่สร้างยอดขายเกิน 3 ล้านตลับ ถือเป็นอัลบั้มที่สร้างยอดขายระดับปรากฏการณ์สูงที่สุดในยุค 90s ในอันดับที่ 2 รองจาก "พริกขี้หนู" ของ เบิร์ด ธงไชย ทำให้คริสติน่าก้าวขึ้นเป็น **"ราชินีล้านตลับ"** ในช่วงเวลานั้น

ในยุค 90s (พ.ศ. 2533 – 2542) ศิลปินร็อคยังคงที่สร้างปรากฏการณ์ล้านตลับ เช่น วงซิลลี่ ฟูลส์ วงวาย น็อต เซเว่น วงฟลาย และ วงแคลซ ได้ปิดท้ายตำนานวงร็อคล้านตลับแห่งยุค 90's

นอกจากนี้ในยุค 90s ยังเป็นยุคของศิลปินวัยรุ่นหน้าใหม่ เช่น ทาทา ยัง นัท มีเรีย โบ สุนิตา และ นิโคล เทริโอ ที่มีอัลบั้มที่สร้างยอดขายทะลุล้านตลับถึง 2 อัลบั้ม ในช่วงกลางจนถึงปลายยุค 90s โดย ทาทา ยัง ที่ได้รับสมยานามว่า **สาวน้อยมหัศจรรย์** สร้างสถิติ **"ล้านตลับอายุน้อยที่สุด"**[29] และอัลบั้มพิเศษถึงล้านตลับอย่างต่อเนื่องในปีถัดไป ส่วน โบ สุนิตา ก็สร้างสถิติ **"ล้านตลับเร็วที่สุด"** และ **"ล้านตลับต่อเนื่องถึง 2 อัลบั้มในปีเดียวกัน"** จนสื่อมวลชนยกย่องให้เธอเป็น **"เจ้าแม่ล้านตลับ"** ในปีนั้น นิโคล เทริโอ คือศิลปินหญิงล้านตลับคนสุดท้ายของแกรมมี่ ในอัลบั้ม "บุษบาหน้าเป็น" สร้างยอดขายจำนวนมากถึง 2 ล้านตลับ

ส่วนทางบริษัทอาร์เอส ยังมีศิลปินยุค 90s ที่สร้างปรากฏการณ์ยอดขายทะลุล้านตลับ เช่น ศิลปินปุ๊กกี้ ปริศนา พรายแสง ศิลปินราฟฟี่-แนนซี่ ศิลปินแร็พเตอร์ ศิลปิน เจมส์ เรืองศักดิ์ ลอยชูศักดิ์ ศิลปิน ลิฟท์-ออย ศิลปินดัง พันกร บุณยะจินดา เป็นต้น

ในวงการเพลงไทย ศิลปินที่ประสบความสำเร็จอย่างสูงในฝั่งศิลปินชายล้านตลับ ที่จะต้องกล่าวถึงเป็นคนแรก คือ **ธงไชย แมคอินไตย์** ซุปเปอร์สตาร์อันดับหนึ่งของเมืองไทยกับตำแหน่ง **"ราชาล้านตลับ"** ของวงการเพลง ผู้เป็นต้นแบบให้ศิลปินรุ่นใหม่และขวัญใจคนฟังทั้งประเทศ เจ้าของผลงานที่มียอดขายเกินล้านตลับถึง 7 อัลบั้ม และผลงานที่ต้องบันทึกไว้ในหน้าประวัติศาสตร์เพลงไทย คือ อัลบั้ม "ชุดรับแขก" ที่มียอดขายไปกว่า 5 ล้านตลับในยุคที่มี MP3 ละเมิดลิขสิทธิ์ระบาดหนัก "แฟนจ๋า" เพลงสุดฮิตที่มีความสร้างสรรค์พาให้อัลบั้มนี้ทะยานสู่จุดสูงสุดของวงการเพลง

[29] อายุเพียง 15 ปีในขณะนั้น

ผู้วิจัยตั้งคำถามว่า **ปรากฏการณ์ล้านตลับสะท้อนอะไร** ผู้วิจัยมองว่า **ปรากฏการณ์ล้านตลับคือการวิจารณ์ในรูปแบบความนิยมจากมหาชน และเป็นหนึ่งในปรากฏการณ์ที่สร้างสินค้าทางวัฒนธรรม** ที่มีผู้บริโภคกว่าล้านคนดังนั้นจึงปฏิเสธไม่ได้ว่า **ปรากฏการณ์ล้านตลับมีผลต่อทัศนคติ ค่านิยมในสังคมไทยตามยุคสมัยต่าง ๆ** นอกจากนี้เนื้อหาในผลงานเพลงยังส่งผลต่อ ความคิดทัศนคติ และพฤติกรรมของผู้บริโภค (วีณา บารมี, 2551) ดังปรากฏการณ์ที่กลุ่มวัยรุ่นไทยนิยมตัดผม หรือแต่งตัวตาม ราฟฟี่ แนนซี่ ทาทา ยัง ลิฟท์ออย เป็นต้น นอกจากศิลปินดังกล่าวจะสร้างผลงานเพลงแล้วด้วยลักษณะธุรกิจของบริษัทค่ายเพลงขนาดใหญ่เป็นธุรกิจครบวงจร กล่าวคือ มีการผลิตสื่ออื่น ๆ อาทิ นิตยสาร วิทยุ โทรทัศน์ จึงทำให้ศิลปินถูกสร้างให้เป็นสินค้าทางวัฒนธรรม ศิลปินที่สร้างปรากฏการณ์ล้านตลับจึงมีอิทธิพลอย่างมากต่อคนในสังคมในช่วงยุคที่ธุรกิจเทปเพลงสากลรุ่งเรือง จนเกิดเป็นวัฒนธรรมสมัยนิยม ในสมัยที่ธุรกิจเทปรุ่งเรืองการซื้อเทปหนึ่งตลับมีราคาค่อนข้างสูง ดังนั้น การที่ผู้บริโภคยอมซื้อเทปแสดงถึงความรัก ความชื่นชอบในผลงานเพลงและศิลปินเป็นอย่างมาก

อย่างไรก็ดี ปรากฏการณ์ล้านตลับในอดีต สะท้อนถึงวิธีคิดของผู้ชื่นชอบศิลปินที่นักธุรกิจหยิบประเด็นนี้มาสร้างมูลค่าทางธุรกิจได้ในปัจจุบัน ผู้วิจัยยกตัวอย่างบทสัมภาษณ์ของผู้ที่ชื่นชอบศิลปินในคอนเสิร์ตล้านตลับจึงสะท้อนสำนึกร่วมเกี่ยวกับปรากฏการณ์ของนักร้องไทย ดังนี้

ภาพแผ่นโฆษณา "คอนเสิร์ตล้านตลับ" ของค่ายแกรมมี่ จัดเมื่อวันที่ 8-9 ตุลาคม 2559[30]

[30] ดูรายละเอียดผลงานของนักร้องจากปรากฏการณ์ล้านตลับที่ ภาคผนวก ช.

"สมัยก่อนยังไม่ค่อยมีเงิน อย่างเทปมันแบ่งกันฟัง ถ้าเพื่อนเรามีเครื่องอ่านเทป 2 หัว ก็ให้เพื่อนดั๊บเทปให้หน่อยอัลบั้มนึง **ดังนั้นถ้ามันถึงล้านมันไม่ใช่แค่ดัง แต่มันคือระดับครองใจคนนะ** เทปม้วนนึงสมัยนั้น 70-75 บาท ซึ่งมันมากแล้วนะเทียบกับสมัยนี้ คนที่จะซื้อมันต้องอุดมไปด้วยความรัก" (นิติ ชัยชิตาทร, พิธีกรโทรทัศน์, สัมภาษณ์ในคอนเสิร์ตล้านตลับ 8 ตุลาคม 2559)[31]

ในปัจจุบันศิลปินมีงานโชว์ตัวแทบทุกสัปดาห์ แฟนเพลงสามารถใกล้ชิดศิลปินได้ง่ายกว่ายุคเทป เนื่องจากถ้าไม่ใช่งานคอนเสิร์ตใหญ่ฉลองความสำเร็จของอัลบั้มในยุคเทปตลับ จะมีโอกาสพบศิลปินน้อยมาก นักร้องดังจึงไม่ต่างจากไอดอลของแฟนเพลงและเป็นสายสัมพันธ์ที่เชื่อมกันด้วยความทรงจำในวันวาน

"ถ้าเปรียบศิลปินล้านตลับในสมัยก่อน ความสำเร็จก็จะคล้ายกับภาพยนตร์ที่ทำรายได้หลักห้าร้อยล้าน หรือ พันล้าน และเมื่อยอดขายเทปถึงล้านตลับก็จะมีการฉลอง มีคอนเสิร์ต มีอัลบั้มพิเศษ ซึ่งไม่ใช่ทุกเดือนจะมีศิลปินทำได้" (วัชระ สุขชุม, สัมภาษณ์ในสัมภาษณ์ในคอนเสิร์ตล้านตลับ 8 ตุลาคม 2559[32])

การจัดคอนเสิร์ตล้านตลับในปี พ.ศ. 2559 ประสบความสำเร็จจนต้องเพิ่มรอบการแสดง และคอนเสิร์ต Cassette Festival ในปี พ.ศ. 2562 บัตรหมื่นที่นั่งขายหมดภายใน 10 นาที และต้องเพิ่มรอบการแสดงเช่นกัน แสดงให้เห็นว่าศิลปินที่สร้างผลงานเพลงจนเกิดปรากฏการณ์ล้านตลับจึงยังอยู่ในความทรงจำวัยรุ่นในยุค 80s – 90s

ผู้ที่ได้เข้าร่วมคอนเสิร์ตต่างแสดงความคิดเห็นในสื่อสังคมออนไลน์ถึงความรู้สึกหวนระลึกถึงในสมัยที่เคยฟังเทปของศิลปินที่ตนชื่นชอบ พร้อมใส่แฮชแท็ก คอนเสิร์ตล้านตลับ 1 ใน "ล้าน" ของทุกอัลบั้มคือเราเอง :) สุขใจที่ได้นั่ง "กรอเทป" ย้อนเวลากลับไปยุคที่ตัวเองเคยมีความสุขที่สุดในการฟังเพลง #คอนเสิร์ตล้านตลับ (จากทวิตเตอร์ Nat Sakdatorn 8 ตุลาคม 2559)[33]

ในปัจจุบันธุรกิจเทปเพลงไทยสากลจะเปลี่ยนผ่านเป็นยุคดิจิทัลไปแล้วแต่ผลงานที่สร้างปรากฏการณ์ล้านตลับยังถูกผลิตซ้ำผ่านการรวมอัลบั้มในรูปแบบซีดี mp3 ทั้งยังมีการนำเพลงที่ได้รับความนิยมมาเรียบเรียง

---

[31] ที่มา https://news.thaipbs.or.th/content/256476

[32] ที่มา https://news.thaipbs.or.th/content/256476

[33] ที่มา http://www.gmmgrammy.com/newsroom/news-detail.php?id=5959
http://music.trueid.net/detail/KDD4Lzz6R9K

ใหม่ หรือถูกนำมาใช้ในรายการประกวดร้องเพลงในปัจจุบัน เพลงเหล่านี้ยังถูกเผยแพร่ผ่านระบบ สตรีมมิ่ง (Streaming) ซึ่งเป็นระบบที่เข้าถึงง่าย ทำให้ในปัจจุบันแม้การฟังเพลงจากเทปจะเลิกเป็นที่นิยมแล้ว แต่เพลงที่สร้างปรากฏการณ์ล้านตลับยังอยู่ในความทรงจำวัยรุ่นในยุค 80s – 90s ยังคงอยู่และบางผลงานเพลงยังกลับมาเป็นนิยมใหม่เมื่อได้รับการเรียบเรียงทำนอง เนื้อร้อง ศิลปินที่เคยสร้างปรากฏการณ์ล้านตลับหลายคนยังคงผลิตผลงานเพลงและได้รับผลตอบรับอย่างต่อเนื่อง

รายชื่อนักร้องและอัลบั้มที่สร้างปรากฏการณ์ล้านตลับของบริษัท จี เอ็ม เอ็ม แกรมมี่ จำกัดมหาชน ในช่วง พ.ศ. 2529 – 2547[34]

(2531) นูโว - เป็นอย่างงี้ตั้งแต่เกิดเลย

(2531) ไมโคร - หมื่นฟาเรนไฮต์

(2532) ไมโคร - เต็มถัง

(2532) อัสนี วสันต์ - ฟักทอง

(2532) บิลลี่ โอแกน - เข้ม

(2533) ธงไชย แมคอินไตย์ - บูมเมอแรง

(2533) บิลลี่ โอแกน - เข้มตลอด

(2533) อัสนี วสันต์ - สับปะรด

(2533) คริสติน่า อากีล่าร์ - นินจา

(2534) นูโว - สุดสุดไปเลย...ซิ

(2534) ธงไชย แมคอินไตย์ - พริกขี้หนู

(2534) มาลีวัลย์ เจมีน่า - ปรารถนาและอารมณ์

(2534) เจตริน วรรธนะสิน - จ เ-ะ บ

(2534) ศรัณย่า ส่งเสริมสวัสดิ์ - ต่างกันที่เวลา

(2535) อินคา - คนล่าฝัน

(2535) คริสติน่า อากีล่าร์ - อาวุธลับ

(2535) อำพล ลำพูน - วัตถุไวไฟ

(2535) ใหม่ เจริญปุระ - ความลับสุดขอบฟ้า

(2536) เจตริน วรรธนะสิน - 108-1009

(2536) งานชนคนดนตรี

[34] ที่มา : https://mgronline.com/entertainment/detail/9600000036586)

(2537) คริสติน่า อากีล่าร์ - Red Beat รหัสร้อน

(2537) ธงไชย แมคอินไตย์ - ธ.ธง

(2537) มอส ปฏิภาณ - Mr.Mos ไม่รัก...ไม่ได้แล้ว

(2537) ยูเอชที - ดูดีดี..นะเพื่อน

(2538) วายน็อตเซเว่น - Y not 7

(2538) ขนนกกับดอกไม้

(2538) ทาทา ยัง - อมิตา ทาทา ยัง

(2538) ทาทา ยัง - TATA 1,000,000 Copies Celebration

(2539) 6.2.12

(2539) นัท มีเรีย - NAT MYRIA BENEDETTI

(2539) โลโซ - LO SOciety

(2539) โบ สุนิตา - BEAU

(2539) โบ สุนิตา - BEAU 1,000,000 Copies Celebration

(2540) คริสติน่า อากีล่าร์ - Golden Eye

(2540) ปีเตอร์ คอร์ป ไดเรนดัล - หินผา กา ดาบ

(2540) อัสนี วสันต์ - บางอ้อ

(2541) นัท มีเรีย - Sugar Free

(2541) นิโคล เทริโอ - กะ-โป-โล-คลับ

(2541) โลโซ - Loso Entertainment

(2541) ธงไชย แมคอินไตย์ - ธงไชยเซอร์วิส

(2541) ไท ธนาวุฒิ - ประเทือง

(2542) โลโซ - Rock & Roll

(2542) นิโคล เทริโอ - บุษบาหน้าเป็น

(2542) ธงไชย แมคอินไตย์ - ตู้เพลงสามัญประจำบ้าน

(2542) มิสเตอร์ทีม - Money Money

(2543) ฟลาย - FLY 2K

(2543) พลพล - คนเดินถนน

(2543) ซิลลี่ ฟูลส์ - Mint

(2543) SEVEN

(2544) ธงไชย แมคอินไตย์ - Smile Club

(2545) ธงไชย แมคอินไตย์ - ชุดรับแขก

(2546) แคลช - SoundShake

(2547) เบิร์ด เสก - BIRD SEK

3.6.4 *คาราโอเกะ*[35]: *ปรากฏการณ์ทางดนตรีในชนชั้นกลาง*

คำว่า คาราโอเกะ (カラオケ) มาจากคำว่า "คาระ" (空 หรือ カラ) หมายถึง ว่างเปล่า และ "โอเกะ" (オーケ) ซึ่งย่อจากคำว่า "โอเกะซุโตะระ" (オーケストラ) หมายถึง วงออร์เคสตร้า คำนี้ถูกใช้เป็นศัพท์สแลงด้านสื่อ เมื่อการบรรเลงสดถูกแทนที่ด้วยดนตรีที่บันทึกเอาไว้ก่อน และเขียนเป็นตัวอักษรคะตะคะนะ คำว่า "คาราโอเกะ" ยังตีความได้ว่า "วงออร์เคสตร้าเสมือนจริง" เพราะคนคนเดียวก็สามารถควบคุมดนตรีและเริ่มต้นร้องไปได้โดยไม่ต้องมีวงดนตรีจริงๆ ในสหรัฐอเมริกานั้น มักจะเรียกเพี้ยนเป็น "คาเรโอกี" ส่วนในภาษาญี่ปุ่นออกเสียง "คะระโอะเกะ"[36]

คาราโอเกะที่คนไทยรู้จัก ถือเป็นความบันเทิงชนิดหนึ่ง ที่อยู่ในรูปแบบของเพลง ที่ไม่มีเสียงร้องของศิลปิน แล้วให้เราร้องผ่านไมโครโฟน โดยเสียงของศิลปินตัวจริงจะถูกปิดเอาไว้ โดยมีเนื้อเพลงขึ้นมาแสดง บางครั้งยังมีการเปลี่ยนสีเพื่อทำให้เข้าจังหวะกับเพลงบนมิวสิควิดีโอ เพื่อช่วยในการร้องเดี่ยว

ในปี 2520 คาราโอเกะเริ่มเข้ามาในประเทศไทย ที่ ถนนธนิยะ ย่านสีลม ซึ่งเป็นแหล่งธุรกิจและพาณิชย์ของชาวต่างชาติ โดยเฉพาะชาวญี่ปุ่น และเป็นย่านสถานเริงรมย์ที่ขึ้นชื่อ คาราโอเกะเริ่มเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งในความบันเทิงของ**คนกลางคืน** ซึ่งเป็นกลุ่มคนที่มีภาพลักษณ์ไม่ดีนัก เพราะในยุคนั้นเมื่อพูดว่าไปร้านคาราโอเกะ ก็จะนึกถึงร้านเหล้าที่มีผู้หญิงมาคอยบริการอย่างใกล้ชิด

ก่อนหน้าปี พ.ศ.2540 ธุรกิจร้านคาราโอเกะได้เปลี่ยนโฉมไปพอสมควร คนทั่วไปเริ่มอยากหาสถานที่สำหรับร้องคาราโอเกะโดยไม่ต้องเกี่ยวข้องกับเหล้า ผู้หญิง หรือสถานเริงรมย์ แต่เป็นการร้องเพลงเพื่อปลดปล่อยความเครียด และพบปะสังสรรค์เพื่อนฝูง รวมถึงเป็นกิจกรรมบันเทิงในวันหยุดของครอบครัวด้วย ดังนั้น บริษัท Major Ciniplex จึงเป็นรายแรกที่เริ่มสร้างสถานที่ร้องคาราโอเกะที่ปลอดจากอบายมุข เนื่องจากเวลานั้นถ้ามีครอบครัวหรือวัยรุ่นอยากไปร้องคาราโอเกะที่ปลอดจากอบายมุข ร้านที่ทำแบบนั้นได้ยัง

---

[35] ที่มา:
https://th.wikipedia.org/wiki/%E0%B8%84%E0%B8%B2%E0%B8%A3%E0%B8%B2%E0%B9%82%E0%B8%AD%E0%B9%80%E0%B8%81%E0%B8%B0
https://bit.ly/2XY5L8f

[36] ที่มา : https://guru.sanook.com/8805/)

มีไม่มาก และชุดเครื่องคาราโอเกะสำหรับใช้ตามบ้านก็ยังมีราคาแพงมาก เป็นเครื่องเล่นสำหรับครอบครัวที่มีฐานะเท่านั้น ทาง Major จึงเริ่มธุรกิจคาราโอเกะที่มุ่งจับกลุ่มวัยรุ่น นักเรียน นักศึกษา และครอบครัว สร้างภาพลักษณ์ใหม่ให้เป็นธุรกิจกลางวันแทนที่ รวมถึงการสนับสนุนจากค่ายเพลงหลายแห่งที่เริ่มผลิตแผ่นคาราโอเกะออกมามากขึ้น และเทคโนโลยีเครื่องคาราโอเกะที่เริ่มมีความทันสมัยมากขึ้นด้วย ทำให้ธุรกิจของเครือ Major ที่ทำให้คาราโอเกะปลอดจากอบายมุขเริ่มได้รับความนิยม สาขาแรกเกิดขึ้นที่รัชโยธิน จากนั้นจึงขยายเข้าสู่โรงหนังในเครือของ Major การร้องเพลงคาราโอเกะจึงกลายเป็นหนึ่งในความบันเทิงที่มาพร้อมกับการชมภาพยนตร์ และการเล่นโบว์ลิ่ง ที่ทำให้ธุรกิจนี้มีความสว่างมากขึ้น

จุดเปลี่ยนครั้งสำคัญมาถึงในปี**พ.ศ.** 2545 ประเทศไทยเริ่มให้จัดเก็บค่าลิขสิทธิ์ดนตรี ในการเผยแพร่และทำซ้ำต่อสาธารณชน ซึ่งนี่เป็นเงื่อนไขของ WTO ที่ต้องการจัดการระบบดูแลเรื่องทรัพย์สินทางปัญญาในหลายประเทศอย่างจริงจัง ป้องกันปัญหานายทุนหาผลประโยชน์จากผู้สร้างสรรค์ผลงาน สำหรับในประเทศไทย บริษัทแรกที่เริ่มจัดการค่าลิขสิทธิ์ในธุรกิจคาราโอเกะเป็นค่ายแรกก็คือ แกรมมี่ (GMM) ค่ายยักษ์ใหญ่ของประเทศ ตามด้วย RS และอื่น ๆ เมื่อค่ายยักษ์ใหญ่เข้ามาดูแลเรื่องนี้ ทำให้ร้านคาราโอเกะหลายแห่งต้องเพิ่มทุนมากขึ้น สำหรับร้านเล็ก ๆ ที่สู้ไม่ได้ก็ปิดตัวลงไปมาก เหลือเพียงร้านระดับกลางและบนที่สามารถปรับตัวได้เท่านั้น

คาราโอเกะในประเทศไทย พบได้สองรูปแบบ ได้แก่

วิดีโอซีดี (VCD) มักพบได้ตามร้านขายเพลงทั่วไป ออกโดยเจ้าของลิขสิทธิ์เพลงหรือค่ายเพลง มักจะมีมิวสิกวิดีโอหรือวิดีโอของการร้องหรือการแสดงของศิลปินให้ด้วยในแต่ละเพลง ปัจจุบันพบว่ามักมีคำออกเสียงภาษาอังกฤษใต้คำภาษาไทย

มิดิ (MIDI) อยู่ในรูปแบบของซอฟต์แวร์ เล่นมิดิคาราโอเกะ เช่น นิคคาราโอเกะ คาราโอเค คาราโปรพลัส อาร์เอ็มเอส คาราคาเฟ่ วินคาราโอเกะ และ บูมิวสิค คาราโอเกะ เป็นต้น ที่มีเพลงอยู่มากมาย มักไม่มีการแสดงมิวสิกวิดีโอหรือภาพประกอบในระหว่างการเล่นคาราโอเกะ และการเล่นดนตรีแบบมิดิอาจจะได้เสียงบรรเลงที่แตกต่างหรือเพี้ยนไปจากเพลงจริงบ้าง แต่ข้อดีของรูปแบบมิดิคือประหยัดพื้นที่จัดเก็บข้อมูลเป็นอย่างมาก ช่วยให้สามารถบันทึกข้อมูลเพลงและคำร้องไว้ในระบบคาราโอเกะได้เป็นจำนวนมาก

ภาพหน้าจอคาราโอเกะ ยี่ห้อ "นิค คาราโอเกะ" ที่เป็นไฟล์ midi *และ หน้าจอคาราโอเกะ ของ บริษัทแกรมมี่ สังเกตการออกแบบโลโก้ ให้ความอารมณ์รู้สึกถึง**กิจกรรมครอบครัวของชนชั้นกลาง**ซึ่งหมายถึงการร้องเพลงคาราโอเกะ*

3.6.5 การเกิดขึ้นของ Thailand Youth Orchestra: เปิดประวัติศาสตร์หน้าใหม่ ของวงดุริยางค์เยาวชนไทย จากนิยามที่เป็นสากลของ "ความเป็นไทย" สู่สายตานานาชาติ

วรชนก เจือขุดขมิ้น (2558) ศึกษาวิจัยเรื่อง **พัฒนาการของวงดุริยางค์เยาวชนไทย ในพระอุปถัมภ์สมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอ เจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์ ระหว่างปี พ.ศ. 2529 - 2558** พบว่า วงดุริยางค์เยาวชนไทยในพระอุปถัมภ์สมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอเจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา กรม หลวงนราธิวาสราชนครินทร์ ก่อตั้งขึ้นเมื่อปีพ.ศ. 2529 ในนาม "วงดุริยางค์เยาวชนไทย" 3 โดยมี วัตถุประสงค์ในการวางรากฐานและเป็นต้นแบบในการพัฒนาวงออร์เคสตราระดับเยาวชนในประเทศ ไทย ซึ่งมีเยาวชนผู้มีความสามารถทางด้านการบรรเลงดนตรีในวงออร์เคสตราเข้าร่วมโครงการอย่าง สม่ำเสมอ มีการฝึกซ้อม จัดเข้าค่าย และมีผลงานแสดงที่เป็นที่ประจักษ์ต่อสายตาประชาชนอย่างน้อย ปีละ 1 ครั้ง จนเกิดเป็นคอนเสิร์ต "สองทศวรรษวงดุริยางค์เยาวชนไทย" ขึ้นในวันที่ 1 ธันวาคม พ.ศ. 2548

ในคอนเสิร์ตครั้งนั้นสมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอ เจ้าฟ้ากัลยานิวัฒนา กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์ เสด็จฯทอดพระเนตรในการแสดงคอนเสิร์ตของเหล่าเยาวชนด้วย สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ จึงได้น้อมเกล้าฯ ถวายวงดุริยางค์เยาวชนไทยให้อยู่ในพระอุปถัมภ์ จนในที่สุดวง ดุริยางค์เยาวชนไทยก็ได้รับเกียรติคุณอันสูงยิ่ง เมื่อท่านได้ทรงรับไว้ในพระอุปถัมภ์เมื่อวันที่ 2 พฤษภาคม พ.ศ. 2549 จึงเป็นที่มาของชื่อ "วงดุริยางค์เยาวชนไทยในพระอุปถัมภ์สมเด็จพระเจ้าพนางเธอ เจ้าฟ้ากัลยานิวัฒนา กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์" และได้ประทานพระอนุญาตให้นัก ดนตรีเข้าเฝ้าถวายตัว เมื่อวันที่ 31 สิงหาคม พ.ศ. 2549 ณ หอประชุมเล็ก ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย จวบจนถึงปัจจุบัน เป็นเวลากว่า 30 ปี วงดุริยางค์เยาวชนไทย

ยังคงฝึกฝนและผลิตนักดนตรีคลาสสิกเยาวชนอย่างต่อเนื่องทุก ๆ ปี ซึ่งเปรียบเสมือนสถานที่บ่มเพาะนักดนตรีรุ่นเยาวชนให้ มีประสบการณ์ในการบรรเลงดนตรีออร์เคสตราที่ต้องใช้ฝีมือและความขยันหมั่นเพียรในการฝึกซ้อม ทั้งส่วนตนและฝึกซ้อมร่วมบรรเลงกับผู้อื่น เป็นส่วนสำคัญในการสร้างรากฐานของสังคมดนตรีตะวันตกในประเทศไทย ซึ่งระยะทางในการเดินทางของวงดุริยางค์เยาวชนไทย ในช่วง 30 ปีที่ผ่านมา จากอดีตถึงปัจจุบัน ภาพของกิจกรรมดนตรีที่สร้างบรรยากาศและสิ่งแวดล้อมทางดนตรีให้แก่เยาวชน ผู้สนใจพัฒนามาจนเป็นวงดุริยางค์เยาวชนไทยในพระอุปถัมภ์สมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอ เจ้าฟ้ากัลยานิวัฒนา กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์ที่มีหน่วยงานรัฐรับผิดชอบดูแลโดยตรง และดำเนินการ ต่อเนื่องมีชื่อเสียงมาอย่างยาวนาน สร้างเยาวชนมาสู่บุคลากรทางด้านดนตรีคลาสสิกต่อไปในอนาคต การดำเนินกิจกรรมของวงดุริยางค์เยาวชนไทย นอกเหนือจากการสร้างบุคลากรทางด้านดนตรีอย่างต่อเนื่องแล้ว ยังสร้างเครือข่ายของนักดนตรีและต่อยอดไปเป็นวงดนตรีในลักษณะวงดุริยางค์เยาวชนไปยังภูมิภาคต่าง ๆ เพื่อสืบทอดเจตนารมณ์ในด้านดนตรีให้ทั่วถึง อาทิ วงเชียงราย ยูธ ออร์เคสตรา4 2 (Chiangrai Youth Orchestra) โดย ปรเมศวร์ เลิศเกษม ก่อตั้งขึ้นในปีพ.ศ. 2543 วงออร์เคสตราเยาวชนเทศบาลนครยะลา5 3 (Yala Municipality Youth Orchestra) โดย วีระศักดิ์ อักษรถึง ก่อตั้งขึ้นในปีพ.ศ. 2549 วงดุริยางค์เยาวชนเชียงใหม่ (The Chiangmai Youth Philharmonic Band and Symphony Orchestra) 6 5F4 โดยชัยพฤกษ์ เมขลา ก่อตั้งขึ้นในปีพ.ศ. 2552 ซึ่งวงดุริยางค์เยาวชนไทยได้มีการนำครูผู้ฝึกสอน และสมาชิกบางส่วนไปแลกเปลี่ยน ให้ความรู้ และ เล่นคอนเสิร์ตร่วมกัน

นอกเหนือจากนั้นยังมีวงออร์เคสตราเยาวชนอื่น ๆ ก่อตั้งขึ้นมาเพื่อพัฒนาศักยภาพทางด้านดนตรีของเยาวชนในสังกัดอีกมากมาย เช่น วงดร.แซ็กเชมเบอร์ออร์เคสตรา (Dr.SaxChamber Orchestra) โดยดร.สุกรี เจริญสุข ก่อตั้งในปี พ.ศ. 2540 – 2551 วงสยามซินโฟนิเอ็ตต้า (Siam Sinfonietta) โดยสมเถา สุจริตกุล ก่อตั้งในปี พ.ศ. 2553 เป็นต้น

เห็นได้ว่าแนวคิดของการ พัฒนาศักยภาพทางด้านดนตรีของเยาวชน การเล่นร่วมกันในแบบแผนของวงออร์เคสตราเป็น กระบวนการหนึ่งที่จำเป็น และมีหลายหน่วยงานที่เล็งเห็นความสำคัญของวงออร์เคสตราระดับเยาวชน ซึ่งกล่าวได้ว่าวงดุริยางค์เยาวชนไทย มีความสำคัญในฐานะของการเป็นวงออร์เคสตราระดับเยาวชนวงแรกในประเทศไทยที่อยู่ในความรับผิดชอบของสังกัดกระทรวงวัฒนธรรมโดยตรง

นอกจากนี้ มีตัวอย่างของการสร้างสรรค์งานในเชิง “การสร้างความร่วมสมัย” ผ่านการแสดง เช่น พิมพ์รวี วัฒนวรางกูร (2561) อธิบดีกรมส่งเสริมวัฒนธรรม กล่าวถึง การแสดงของ Thailand Youth Orchestra ในมิติของเปิดประวัติศาสตร์หน้าใหม่ ของวงดุริยางค์เยาวชนไทย จากนิยามที่เป็นสากลของ “ความเป็นไทย” สู่สายตานานาชาติ ซึ่งกว่า 30 ปีที่วงดุริยางค์เยาวชนไทย ในพระอุปถัมภ์สมเด็จพระเจ้าพี่นาง

เธอ เจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์ ได้สร้างรากฐานที่สำคัญในการสร้างนักดนตรีรุ่นสู่รุ่น ก้าวสู่เวทีระดับชาติ และนานาชาติ สร้างชื่อเสียงให้ประเทศไทยอย่างมากมายตลอดมา

ในการนี้ กรมส่งเสริมวัฒนธรรม ได้สร้างโอกาสให้เยาวชนไทยที่เล่นดนตรีแบบวงซิมโฟนี ออร์เคสตร้า (symphony orchestra) เข้าร่วมกิจกรรมดนตรีในระดับนานาชาติมาโดยตลอด นอกจากนักดนตรีได้สั่งสมประสบการณ์ความรู้ ก็ยังเป็นการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม และอัจฉริยภาพทางดนตรีของเยาวชนไทยให้เป็นที่ประจักษ์ในเวทีการแสดงระดับนานาชาติอีกด้วย เช่น การได้ ‘รับเชิญ’ จากราชอาณาจักรสเปนให้นำเสนอความเป็นไทยผ่านวงดุริยางค์เยาวชนไทย ที่ได้รับการตีความ ‘ความเป็นไทย’ ได้อย่างน่าสนใจเป็นอย่างยิ่ง” นิยามความเป็นไทยที่ว่านี้ อัครวัฒน์ ศรีณรงค์ ผู้อำนวยการด้านดนตรีและอำนวยการเพลงประจำวงดุริยางค์เยาวชนไทย ใช้แนวคิดหลักในการสื่อสารว่า เป็นการเล่าเรื่องที่คำถึงถึงผู้ฟังซึ่งเป็นชาวต่างชาติ ผนวกเข้ากับความปรารถนาที่อยากจะให้เกิดการเผยแพร่วัฒนธรรมไทยที่มีความเป็น “ไทยร่วมสมัย”

3.7 การเข้ามาของเทคโนโลยีทางดนตรีในประเทศไทย

การเข้ามาของเทคโนโลยี มีส่วนสำคัญที่เปลี่ยนแปลงดนตรีในประเทศไทย ทั้งทางด้านการผลิต การสร้างสรรค์ผลงาน นักร้อง นักดนตรี ศิลปิน กระทั่งถึงผู้ฟังดนตรี เนื่องจากเทคโนโลยีได้เปลี่ยนรูปแบบการบรรเลงดนตรี การประพันธ์ดนตรี การฟังดนตรี วิธีการฟังดนตรี ฯลฯ ก่อนหน้าเทคโนโลยีจำพวกนี้จะเข้ามาในประเทศไทยมีพัฒนาการของการใช้เทคโนโลยีเพื่อการสื่อสาร ความบันเทิงมาโดยตลอด เช่น วิทยุ โทรทัศน์ เป็นต้น

สุพลธัช เตชะบูรณา (2559) ศึกษาเรื่อง **การเปลี่ยนแปลงและการขยายตัวของธุรกิจเพลงไทยสากลในทศวรรษที่** 2520 พบว่า ความก้าวหน้าของเทคโนโลยีของการบันทึกเสียง คือ ปัจจัยสำคัญในการเปลี่ยนและขยายตัวของธุรกิจเพลงไทยสากล การเข้ามาของเทปบันทึกเสียงคลาสเซ็ต และการออกพระราชบัญญัติลิขสิทธิ์ในปี พ.ศ. 2521 เพื่อแก้ปัญหาการละเมิดลิขสิทธิ์เกิดความนิยมในการฟังเพลงผ่านเทปคลาสเซ็ตของผู้บริโภค ในขณะที่ การถือครองวิทยุและโทรทัศน์ตามบ้านเรือนที่มีแนวโน้มเพิ่มมากขึ้น เป็นปัจจัยทางด้านเทคโนโลยีที่ส่งผลให้เกิดการขยายตัวอีกเช่นกัน

ด้วยเหตุผลด้านเทคโนโลยีเกี่ยวกับการถือครองวิทยุและโทรทัศน์ตามบ้านเรือนที่เพิ่มสูงขึ้น ซึ่งเป็นเทคโนโลยีที่เป็น “ตัวกลาง” หรือ “สื่อกลาง” ในการรับสารส่งผลให้พฤติกรรมการบริโภคศิลปะดนตรีเพิ่มสูงขึ้น ถือเป็นมิติของ**การขยายตัวในสังคมบริโภค** ซึ่งสะท้อนการเพิ่มขึ้นของรายได้ในครัวเรือน จากการรายได้เฉลี่ยต่อครัวเรือนที่มีการสำรวจ เมื่อเทียบกับเทปคลาสเซ็ตที่วางขายอยู่ที่ประมาณตลับละ 60-65 บาท ในเวลานั้น และราคาเครื่องเล่นเทปหรือวิทยุที่เล่นเทปมีราคาถูกลงอย่างต่อเนื่องเป็นเหตุให้ผู้ฟังสามารถซื้อหามาครอบครองหรือเข้าถึงได้มากกว่าแผ่นเสียงหรือเครื่องเล่นแผ่นเสียง ในขณะที่มิติของ**การถือครองวิทยุและ**

โทรทัศน์ตามครัวเรือน สุพลธัช เตชะบูรณา (2559) วิเคราะห์และตีความไว้ว่า การขยายตัวของการถือครองวิทยุและโทรทัศน์ส่งผลโดยตรงต่อการขยายตัวธุรกิจเพลงไทยสากล ทั้งนี้เนื่องจากเหตุผลสำคัญ 2 ประการ ได้แก่ ประการแรก วิทยุและโทรทัศน์ถือเป็น “ช่องทางหลัก” ที่ค่ายเพลงใช้ในการโฆษณาบทเพลงและศิลปินในสังกัดของตนผ่านการเปิดเพลงในรายการเพลงต่าง ๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในกรณีรายการเพลงทางโทรทัศน์ก็มักจะเปิดมิวสิควิดีโอ ทำให้ผู้ชมสามารถฟังเพลงพร้อม ๆ ไปกับการรับชมศิลปินไปในตัว ผสมไปกับการเปิดโฆษณาตามรายการเพลงวิทยุและโทรทัศน์ ดังนั้น หากมีการถือครองวิทยุและโทรทัศน์มากขึ้นแล้ว การรับรู้บทเพลงและศิลปินของผู้ฟังหรือผู้ชมก็จะมีมากขึ้น การตัดสินใจซื้อเทปคลาสเซ็ตเพลงของผู้ชมผู้ฟังก็จะมีมากขึ้นตามลำดับ

ในขณะที่ เทคโนโลยีในช่วง 2538 เป็นต้นมา เทคโนโลยีจากต่างประเทศซึ่งถือเป็นพัฒนาการในเรื่องของการบันทึกเสียงและการจัดทำซ้ำได้เริ่มแพร่เข้ามาในประเทศไทย เทคโนโลยีต่าง ๆ ง่ายต่อการจัดเก็บเป็นในระบบของคอมพิวเตอร์ ไม่จำเป็นต้องใช้เทปคลาสเซ็ตเล่นกับวิทยุ สามารถเล่นผ่านคอมพิวเตอร์ เครื่องเล่น mp3 เครื่องเล่นซีดี นอกจากนั้น อุปกรณ์ต่าง ๆ สามารถบรรจุเพลงได้เป็นจำนวนมาก การแพร่กระจายเข้ามาถือว่าเป็นจุดเปลี่ยนของวงการธุรกิจเพลงไทยสากล มีกรณีของการละเมิดลิขสิทธิ์เป็นจำนวนมาก จนผู้ผลิตต้องขาดทุน หรือบางรายต้องปรับเปลี่ยนกลยุทธ์ในการสร้างสรรค์ดนตรี

การเข้ามาของเทคโนโลยี mp3 ส่งผลต่อการละเมิดลิขสิทธิ์เป็นอย่างมากต่อวงการธุรกิจเพลงไทยสากล เนื่องจาก สามารถทำซ้ำได้ง่าย ส่งต่อได้สะดวก และประเด็นสำคัญ คือ สามารถซื้อขายเพียงการบันทึกในแผ่นซีดีรอม ที่สามารถรองรับเพลงต่าง ๆ ได้มากกว่า500 เพลงในหนึ่งแผ่น นอกจากนี้ เมื่อมีระบบอินเทอร์เน็ตเข้ามา (ซึ่งจะได้กล่าวในหัวข้อถัดไป) ยิ่งส่งผลต่อการส่งต่อได้ง่ายขึ้น สามารถบันทึกเก็บไว้ (download) ผ่านระบบ ได้ทุกที่ทุกเวลาในกรณีที่มีสัญญาณอินเทอร์เน็ต แต่อย่างไรก็ตาม ค่ายเพลงหลายค่ายก็ได้ปรับตัวสู้กับการละเมิดลิขสิทธิ์ในกรณีของ mp3 ด้วยการผันตัวเองมาเป็นผู้จำหน่าย mp3 เช่นเดียวกัน

ภาพปก mp3 ที่มีการซื้อขายกัน สามารถบรรจุเพลงได้หลายร้อยเพลง ส่วนใหญ่เป็นการละเมิดลิขสิทธิ์

จากความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีดังที่ได้กล่าวมา พบว่า ความเจริญก้าวหน้าของเทคโนโลยีและอิทธิพลของการสื่อสารมวลชนในสังคมสมัยใหม่ โดยเฉพาะสื่อสิ่งพิมพ์ วิทยุ โทรทัศน์ ภาพยนตร์ และสื่อดิจิตอล ส่งผลกระทบต่อสังคม วัฒนธรรมในทุกๆ ด้านวัฒนธรรมมวลชน (mass culture) ซึ่งเป็นเรื่องของสื่อการตลาด การประยุกต์ใช้เทคโนโลยีในการผลิตที่มีลักษณะเป็นมาตรฐาน (standardization) และการผลิตซ้ำ (reproduction) จำนวนมากๆ เพื่อตอบสนองความต้องการของกลุ่มผู้บริโภคขนาดใหญ่ เรียกว่า “อุตสาหกรรมสร้างวัฒนธรรม”

ตลอดช่วง 40 ปีที่ผ่านมา พัฒนาการของดนตรีในประเทศไทยได้รับอิทธิพลจากสื่อสารมวลชนในหลากหลายรูปแบบ ดังจะพบเห็นได้จากปรากฏการณ์ดนตรีที่เกิดจากการประยุกต์ใช้เทคโนโลยีสื่อสารมวลชนเข้ากับการทำงานดนตรีในรูปแบบต่างๆ เช่น การนำเทคโนโลยีสื่อสิ่งพิมพ์ต่างๆ มาประยุกต์ใช้ในการสร้างสื่อสิ่งพิมพ์ต่างๆ เพื่อการเรียนรู้ดนตรี หรือการบันทึกดนตรีเพื่ออนุรักษ์ไว้ในรูปแบบของวัฒนธรรมลายลักษณ์ หรือการใช้สื่อวิทยุ โทรทัศน์ และสื่ออิเล็คโทรนิค เพื่อเพิ่มช่องทางการสื่อสาร (channel) ดนตรี จากเดิมที่ผู้เล่น (นักดนตรีหรือผู้ประพันธ์ดนตรี) จะสื่อสารกับผู้ฟัง (ผู้ฟังและผู้ชม) โดยตรง เป็นดนตรีที่ผู้เล่นสื่อสารกับผู้ฟังผ่านระบบสื่อสารมวลชน (mass mediated music phenomenon) ซึ่งวัฒนธรรมดนตรีผ่านสื่อสารมวลชนนี้ ได้ทำให้ดนตรีมิใช่เป็นเพียงดนตรีของผู้เล่น หรือของปัจเจกชน (private) อีกต่อไป แต่ดนตรีกลายเป็นวัฒนธรรมของมวลชนที่เป็นสาธารณะ (public) และสร้างปรากฏการณ์ดนตรีที่เรียกว่า ดนตรีของมวลชน (pop music) ในรูปแบบต่างๆ กันออกไปนอกจากนี้ เทคโนโลยีของสื่อสารมวลชนดังกล่าว ยังได้ก่อให้เกิดระบบทางวัฒนธรรมดนตรีที่สำคัญอีก ประการหนึ่งได้แก่ “อุตสาหกรรมดนตรี” เพื่อดำเนินธุรกิจเกี่ยวกับดนตรีหรือใช้ดนตรีเป็นส่วนประกอบหนึ่งในการทำธุรกิจ ดนตรีในอุตสาหกรรมดนตรีนั้น จะบันทึกดนตรีเก็บไว้ในสื่อ (media) ประเภทต่างๆ เช่น สิ่งพิมพ์ แผ่นเสียง คาสเซ็ตเทป ซีดี วีซีดี ฯลฯ และสื่อดนตรีเหล่านี้ก็จะถูกนำไปใช้ประโยชน์ที่แตกต่างกันออกไป ทั้งในด้านการอนุรักษ์ เผยแพร่ บันเทิง หรือธุรกิจดนตรีอื่นๆ ตัวอย่างเช่น การถ่ายทอดสด/บันทึกการแสดงดนตรีเพื่อเผยแพร่ในรายการบันเทิงทางโทรทัศน์ การบันทึกดนตรีพื้นบ้านลงคาสเซ็ตเทปเพื่อการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรม การบันทึกและใช้แผ่นเสียงดนตรีในรายการเพลงทางวิทยุ หรือแม้แต่การสร้าง/บันทึกทำนองเพลงต่างๆ ลงสื่อดิจิตอลที่เรียกว่า ริงโทน (ring tone) เพื่อประโยชน์ในทางธุรกิจโทรศัพท์และอินเตอร์เน็ตที่กำลังได้รับความนิยมในสังคมไทยปัจจุบัน เป็นต้น รวมไปถึงการใช้ประโยชน์จากการหลอมรวมของสื่อ (convergence Media) ที่สามารถเชื่อมโยงสื่อต่างๆ เข้าด้วยกัน สร้างให้เกิดปรากฏการณ์ดนตรีในสังคมใหม่ ได้แก่ ดนตรีในอินเทอร์เน็ต ในเว็บไซต์ต่างๆ ซึ่งพบว่ามีทั้งการนำเสนอโน้ตดนตรีที่สามารถพิมพ์ออกมาในรูปแบบสื่อสิ่งพิมพ์ได้ สามารถฟังดนตรีทางวิทยุหรือชมการแสดงดนตรีทางโทรทัศน์บนอินเตอร์เน็ต รวมไปถึงการสร้าง อัพโหลด และดาวน์โหลดเพลง และริงโทนแลกเปลี่ยน

ระหว่างผู้ใช้ ซึ่งผู้เข้าเยี่ยมชมเว็บไซต์สามารถเลือกทำทุกอย่างหรือเลือกรับสาระทางดนตรีในสิ่งที่ต้องการได้ การหลอมรวมของดนตรีในสื่ออินเตอร์เน็ตดังกล่าว ทำให้ผู้ฟังดนตรีมีพื้นที่ที่สามารถจะเป็นทั้งผู้สร้างและผู้ฟังดนตรี สร้างดนตรีด้วยตนเองได้ สื่อสารดนตรีกับผู้อื่นได้ทั่วโลก จากอำนาจของการสื่อสารมวลชนที่มีต่อดนตรีดังกล่าว ทำให้ดนตรีเป็นทั้งศิลปะที่มีคุณค่า และเป็นสินค้าทางวัฒนธรรมที่ถูกสร้างขึ้นเพื่อเพิ่มมูลค่า ซึ่งส่งผลต่อการกำหนดเนื้อหาสาระ (media agenda) ของสื่อดนตรีที่ต้องการเผยแพร่อาจกล่าวได้ว่า ความเจริญก้าวหน้าและเทคโนโลยีสื่อสารมวลชน เป็นปัจจัยสำคัญประการหนึ่งที่ก่อให้เกิดความเปลี่ยนแปลงทั้งรูปแบบและเนื้อหาสาระ (massage) ของดนตรีในสังคมไทยปัจจุบัน สื่อสารมวลชนทำให้ดนตรีมีการเคลื่อนย้ายฐานความรู้ ช่วยขยายขอบเขตการเรียนรู้ดนตรี เพิ่มช่องทางการเผยแพร่ดนตรี (channel) สู่ผู้ฟังมากขึ้น ขณะเดียวกันข้อจำกัด ข้อดี และข้อเสียของสื่อแต่ละประเภทก็เป็นปัจจัยสาเหตุสำคัญในการกำหนดทิศทาง รูปแบบและเนื้อหาของดนตรี วัฒนธรรมดนตรีผ่านสื่อที่ถูกผลิตซ้ำ (re-production) ถูกใช้เพื่อสร้างกระแส และเปลี่ยนแปลงค่านิยมทางดนตรีในสังคม รวมไปถึงสุนทรียะของทั้งผู้เล่น (sender) และผู้รับ (Receiver) สิ่งเหล่านี้ทำให้ดนตรีในสังคมไทยช่วง 40 ปีที่ผ่านมาถูกบันทึกและได้รับการเผยแพร่ในสังคมในรูปแบบที่หลากหลาย เกิดเป็นพัฒนาการของวัฒนธรรมดนตรี และสังคมคนดนตรีรูปแบบต่างๆ มากมาย อาทิ ดนตรีประกอบรายการโทรทัศน์ ดนตรีสำหรับงานโฆษณา มิวสิควิดีโอ ดนตรีประกอบภาพยนตร์ ดนตรีธุรกิจ หรือดนตรีออนไลน์ ซึ่งทั้งหมดเป็นทางเลือกใหม่ให้กับผู้ฟังดนตรีที่จะเลือกรับหรือไม่รับ โดยสามารถฟัง อ่าน หรือชมดนตรีผ่านสื่อสารมวลชนในหลากหลายรูปแบบ

4. สำนึกร่วมหมุดหมายสำคัญในช่วง พ.ศ. 2475 - 2550

4.1 สำนึกร่วมหมุดหมายช่วง 2475-2500

การศึกษา**ความสำนึกร่วมในพัฒนาการของศิลปะและการวิจารณ์ไทย**ในช่วง พ.ศ. 2475 – 2500 เป็นการศึกษาและค้นคว้าหลักฐานเชิงประจักษ์ที่อยู่ในรูปแบบของเอกสารลายลักษณ์ การสัมภาษณ์ หรือหลักฐานในรูปแบบอื่น ๆ ที่ปรากฏเป็นรูปธรรม ในขณะที่ ความสำนึกร่วม คือ ความรู้สึกของปัจเจกบุคคลที่มีต่อเหตุการณ์หรือปรากฏการณ์ที่มีความพ้องกันจนถึงระดับที่เป็นความรู้สึกร่วมกันของคนจำนวนมากในสังคม โดยที่ได้รับการใคร่ครวญไตร่ตรองจนกลายเป็นพลังหนุนเนื่องให้เกิดความตื่นตัวและส่งผลต่อการรับและพัฒนางานศิลปะ พัฒนาการของงานศิลปะ ส่วนหนึ่งเกิดจากแรงกระตุ้นจากสังคมที่เปลี่ยนแปลงจนกระทั่งกระทบอารมณ์และความรู้สึกของศิลปินแล้วจึงได้สำแดงงานศิลปะให้เกิดขึ้น ภาวะเหล่านี้เป็นประเด็นที่ควรนำมาพิจารณาในมิติของการกระทำระหว่างผู้สร้าง ผู้รับและสังคม

นอกจาก “ความสำนึกร่วม” ที่เกิดขึ้นในช่วงเวลาใดเวลาหนึ่งหรือบุคคลใดบุคคลหนึ่งแล้ว เหตุการณ์หรือสถานการณ์ก็ถือได้ว่าเป็น “หมุดหมาย” ที่ส่งผลกระทบต่อความรู้สึกหรือวิธีคิดของศิลปินเช่นกัน การสั่นสะเทือนทางอารมณ์เป็นบ่อเกิดของการสำแดงตนด้วยชิ้นงานศิลปะ โดยเฉพาะการใช้ “ดนตรี” ซึ่งถือเป็นการเรียบเรียงหรือจัดระเบียบ “เสียง” ให้เกิดความหมาย ทั้งนี้เพื่อการสื่อสารในหลากหมายมิติของความเป็นมนุษย์

ผู้วิจัยพยายามนำเสนอข้อมูลทั้งในแง่มุมทางประวัติศาสตร์และพัฒนาการทางดนตรีในประเทศไทย เพื่อสะท้อนภาพของพลวัตของการพัฒนาศิลปะและการวิจารณ์ภายใต้บริบททางสังคมที่เปลี่ยนแปลง ซึ่งนับเป็นหมุดหมายที่พิจารณาภายใต้เงื่อนไขที่ส่งผลกระทบต่อการพัฒนาการดังกล่าว[37] นอกจากนี้ การขยายตัวทางเศรษฐกิจในช่วงรัตนโกสินทร์ตอนต้น มีผลต่อการเจริญเติบโตของวัฒนธรรมความบันเทิงซึ่งรวมไปถึง***วัฒนธรรมทางด้านดนตรี***ในรูปแบบของความบันเทิงที่สื่อถึงฐานะของคนในสังคม ช่วงเวลาดังกล่าวเห็นได้ชัดว่า วัฒนธรรมดนตรีในหลายมิติมีความสัมพันธ์กับการเปลี่ยนแปลงของสภาพเศรษฐกิจสังคม การเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมความบันเทิงได้กลายเป็นวัฒนธรรมที่ผู้คนเลือกเสพตามรสนิยมความพอใจ โดยราชสำนักมีบทบาทสำคัญในฐานะผู้นำในการรับวัฒนธรรมตะวันตก โดยก็สามารถนำวัฒนธรรมใหม่มาปรับปรุงจนกลายเป็นส่วนหนึ่งของมหรสพการแสดงรูปแบบใหม่ การสนับสนุนวัฒนธรรมความบันเทิงเพื่อสื่อถึงความเจริญของบ้านเมืองทำให้ราชสำนักและชนชั้นนำในสมัยรัชกาลที่ 5 และ 6 วางแบบแผนวัฒนธรรมความบันเทิง อย่างไรก็ตาม นโยบายปรับปรุงวัฒนธรรมตามอย่างตะวันตกในสมัยรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม ในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 ทำให้วัฒนธรรมความบันเทิงแบบตะวันตกกลายเป็นความนิยมคนในสังคมในทศวรรษต่อมา

หมุดหมายต่าง ๆ ภายใต้หมุดหมายที่สำคัญในช่วง พ.ศ. 2475-2500 ซึ่งประกอบด้วยหมุดหมายที่แสดงให้เห็นถึง “เหตุการณ์” ทางดนตรีในเชิงประวัติอันส่งผลต่อพัฒนาการศิลปะทางดนตรี การกล่าวถึงการสร้าง “โรงเรียนพรานหลวง” โดยรัชกาลที่ 6 สะท้อนให้เห็นถึงจุดเริ่มต้นของ “ฐานความคิด” ใน**การนำพาชาติสู่ความเป็นอารยะ**ด้วย “ศิลปะ” จากเหตุการณ์ดังกล่าว แม้ว่าจะไม่สามารถสร้าง “สำนึกร่วม” ในเชิงสังคมให้เห็นที่ประจักษ์ หากแต่ผลผลิตจากระบบการศึกษาศิลปะที่ถูกจัดสร้างขึ้นภายใต้วิธีคิดแบบการศึกษาอย่างอังกฤษหรือชาติตะวันตก ทำให้ “ศิลปิน” ที่ถูกผลิตจากโรงเรียนได้ออกมาสร้างผลงานทางศิลปะดนตรีอย่างมากมาย เช่น มนตรี ตราโมท เอื้อ สุนทรสนาน เป็นต้น

ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างการเจริญเติบโตทางศิลปะจากศิลปินผู้เป็นศิษย์จากโรงเรียนพรานหลวงซึ่งได้สร้างคุณูปการทางศิลปะทางดนตรีในประเทศไทยหลากหลายชิ้นงาน เช่น มนตรี ตราโมท ผู้เป็นครูดนตรีไทยที่ถือได้ว่าเป็นผู้ปราชญ์ทางดนตรีในยุคสมัยนั้น มนตรี ตราโมทสร้างผลงานการประพันธ์เพลงทั้งแนวทางที่เป็นแบบแผนไว้จำนวนมากและการสร้างสรรค์ดนตรีรูปแบบใหม่ เช่น เพลงระบำต่าง ๆ เป็นต้น

[37] ผู้วิจัยนำเสนอแผนภูมิตัวอย่างเหตุการณ์ที่เกี่ยวข้องกับพัฒนาการทางดนตรีในรูปแบบต่าง ๆ พอสังเขปใน ภาคผนวก ง.

ในขณะที่ เอื้อ สุนทรสนาน ครูดนตรีสากล ผู้สร้างตำนานแห่งวงดนตรี **"สุนทราภรณ์"** ซึ่งนับเป็นวงดนตรีอมตะวงหนึ่งของประเทศไทย ผลงานของเอื้อ สุนทรสนานและคณะได้กลายมาเป็นชื่อประเภทหนึ่งของดุริยางคศิลปไทย (musical genre) โดยเพลงแนวสุนทราภรณ์จำนวนมากที่ถูกประพันธ์ขึ้นจนได้รับความนิยมสะท้อนให้เห็นอิทธิพลของ**เพลงไทยเดิมที่ได้สอดประสานอยู่ในทำนองเพลงอย่างลงตัว** เนื่องด้วยศิลปินมีความเข้าใจในดนตรีไทยนั่นเอง ซึ่งประเด็นดังกล่าว ผู้วิจัยมองว่าเป็นสำนึกร่วมในมิติของการหลอมรวมระหว่างสมบัติชาติกับวัฒนธรรมต่างถิ่น ในที่นี้หมายถึง การสอดประสานอย่างลงตัวระหว่างดนตรีไทยและดนตรีตะวันตก ซึ่งถือเป็นการคิดใหม่ สร้างใหม่ ซึ่งประสบความสำเร็จและแผ่ขยายเป็นวงกว้างจนกลายเป็นค่านิยม กระทั่งสืบทอดภูมิปัญญาดังกล่าวถึงในยุคปัจจุบัน

อย่างไรก็ตาม ตัวอย่างความสำเร็จของทั้งมนตรี ตราโมท และเอื้อ สุนทรสนาน สะท้อนให้เห็นถึงความเข้มข้นในการเรียนดนตรีในโรงเรียนพรานหลวงที่สร้างความเชี่ยวชาญให้แก่ครูดนตรีทั้งสอง และในอีกมิติก็ยังสะท้อนให้เห็นถึง **"ความเข้าใจดนตรีทั้ง 2 โลก (โลกตะวันตกและโลกตะวันออก)"** อย่างถ่องแท้ลึกซึ้งจนสามารถสร้างความงามของเพลงไทยสากล หรือเพลงไทยประยุกต์ได้อย่างลงตัว ในกรณีนี้ นักวิจัยมองว่า เป็นเรื่องของ **"สำนึกร่วม"** เกี่ยวกับการนำชาติสู่ความเป็นอารยะด้วยวัฒนธรรมของชาติตัวเอง ซึ่งสอดคล้องกับพระราชวิจารญาณของรัชกาลที่ 6 ที่ทรงวางรากฐานศิลปะด้วยระบบของโรงเรียนแบบชาวตะวันตก

หากแต่การวางรากฐานทางการศึกษาดนตรีอย่างโรงเรียนพรานหลวงถูกยุติลงด้วยการเปลี่ยนแปลงทางการเมือง รวมถึงการถูกวิพากษ์วิจารณ์ว่าเป็น **"ความฟุ่มเฟือย"** เนื่องจากการใช้เงินของรัฐลงทุนเพื่อสร้างศิลปิน เมื่อพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จสวรรคต โรงเรียนพรานหลวงก็ขาดผู้ให้การสนับสนุน ซึ่งเป็นระยะเดียวกันกับที่ประเทศกำลังอยู่ในสภาวะเศรษฐกิจตกต่ำ อันเป็นผลสืบเนื่องมาจากสงครามโลกครั้งที่ 1 ดังนั้น พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 จึงโปรดให้ยุบเลิกโรงเรียนพรานหลวงแล้วไปรวมกับโรงเรียนมหาดเล็กหลวงแล้วจึงเปลี่ยนชื่อใหม่เป็นโรงเรียนวชิราวุธวิทยาลัยในปัจจุบัน

ในขณะที่ สำนึกเรื่อง **"การพาประเทศสู่ความเป็นอารยะ"** ปรากฏอีกครั้งในมิติของการเปลี่ยนแปลงการปกครองและการคุกคามของชาติเข้าอาณานิคม หากแต่ **"วิธีการ"** ของการนำประเทศสู่ความเป็นอารยะครั้งนี้กลายเป็นเรื่องของการออกกฎระเบียบเพื่อสร้างแบบแผนใหม่ให้แก่วิถีชีวิตแบบเก่าที่ผู้นำเชื่อว่าไม่เป็นอารยะ ผลผลิตจากความคิดดังกล่าวผนวกกับวิธีคิดในการสร้าง **"กฎหมายทางวัฒนธรรม"** จึงเป็นกรอบของการกำหนดกฎหมายว่าด้วยวัฒนธรรมของชาติ ทั้ง **พระราชบัญญัติบำรุงวัฒนธรรมแห่งชาติ พระราชกฤษฎีกากำหนดวัฒนธรรม** หรือแม้แต่การจัดตั้งคณะบุคคลหรือองค์กรต่าง ๆ ขึ้นมารองรับกฎหมาย เช่น **คณะกรรมการสอดส่องวัฒนธรรม สภาวัฒนธรรม** เป็นต้น

ปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมดังที่ได้กล่าวมา ส่งผลให้เกิด **“ความคิดร่วม”** ในการร่วมสร้าง **“เครื่องมือ”** ทางวัฒนธรรมที่จะใช้ในการ **“เกลี้ยกล่อม” “ขับกล่อม”** หรือแม้แต่ **“การครอบงำ”** ให้คนในชาติยอมรับวิถีด้วยการประณีประนอม ดังเช่น กรณีของการประพันธ์เพลงปลุกใจของหลวงวิจิตรวาทการ การใช้เพลงพื้นบ้านในการสร้างเพลงรักชาติและนำไปสู่วัฒนธรรมความบันเทิงรูปแบบใหม่ที่เรียกว่า *การรำวงมาตรฐาน* ซึ่งล้วนแล้วเป็นผลผลิตภายใต้นโยบายวัฒนธรรมของรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม

ผู้วิจัยมองเห็นขั้นตอนของการเกิด **“สำนึกร่วม”** ภายหลังจากการใช้กระบวนการภายใต้การใช้วัฒนธรรมเป็นเครื่องมือของรัฐที่เกิดประสิทธิผล ผลพวงของกระบวนการสร้างรัฐชาติยังตกทอดมาถึงพฤติกรรมต่าง ๆ ของคนในยุคนี้ อย่างไรก็ตาม ภายใต้เงื่อนไขการสร้างชาติด้วย **“เสียงดนตรี”** นำไปสู่พัฒนาการทางดนตรีในรูปแบบของการ **“พัฒนาทักษะ”** และ **“การฝึกฝน”** ให้เกิดความเชี่ยวชาญซึ่งปรากฏอย่างเป็นรูปธรรมผ่านความนิยมของประชาชนในช่วงหลังเปลี่ยนแปลงการปกครองจนกระทั่งถึงยุค 2500

ในประเด็นดังกล่าว ผู้วิจัยมองเห็นว่า เป็นลักษณะการกลืนเป็นเนื้อเดียวกับสำนึกร่วมผ่านรากวัฒนธรรมอย่างลงตัว นโยบายนำชาติสู่อารยะของจอมพล ป. ฯ ด้วยวัฒนธรรมถูกคิดพิจารณาอย่างรอบคอบ มีการหยิบเอา**วัฒนธรรมพื้นบ้าน**ดังที่ได้กล่าวมา มาสร้างและประยุกต์ให้กลายเป็นวัฒนธรรมบันเทิงในรูปแบบใหม่ดังกรณี **“รำโทนชาวบ้าน”** ถูกแปรผันให้เป็น **“รำวงชาวกรุง”** โดยออกแบบให้มีการเล่นรำวงที่สวยงามกว่า มีระเบียบกว่า มีพื้นที่จริงจังสำหรับคนระดับผู้นำสังคม ข้าราชการ สุภาพบุรุษ สุภาพสตรี แต่งกายสวยงามตามระเบียบรัฐนิยม

การใช้รำโทนชาวบ้านมาพัฒนาเป็นรำวงถือเป็นการสร้างสำนึกร่วมให้สัมผัสได้ถึงความเป็น**พวกเดียวกัน**ระหว่างคนเมืองกับคนชนบท ความกลมกลืนที่ปรากฏแสดงให้เห็นชัดผ่านความนิยมของคนในสังคมสมัยนั้นที่เปิดรับวัฒนธรรมการรำวงอย่างกว้างขวาง ไม่เฉพาะในยุคสมัยของจอมพล ป. พิบูลสงคราม เมื่อ 80 ปีก่อนเท่านั้น แม้ในปัจจุบัน (พ.ศ. 2561) รำวง หรือ รำวงมาตรฐานก็ยังเป็นที่นิยมของชาวไทยอยู่ตลอดมา

4.2 สำนึกร่วมหมุดหมายช่วง 2500-2520

4.2.1 สำนึกทางสังคมต่อสาขาสังคีตศิลป์

ประเด็นพัฒนาการศิลปะและการวิจารณ์ในสาขาสังคีตศิลป์ในช่วงปี พ.ศ. 2500 - 2520 มีความต่อเนื่องของงานศิลปะสังคีตศิลป์ที่ส่งต่อจากหมุดหมายที่ 1 (2475-2500) จนก้าวสู่หมุดหมายที่ 2 (2500-2520) โดยเฉพาะความต่อเนื่องจากวงสังคีตสัมพันธ์ สังคีตประยุกต์ และเพลงลูกกรุงที่เกิดกลายเป็นแบบแผนของการเสพงานคีตศิลป์กลุ่มของชนชั้นกลาง และขยายไปสู่ชนชั้นล่างผ่านวิธีการฟังจากสื่อวิทยุและโทรทัศน์ ซึ่งเป็นผลสืบเนื่องจากการโฆษณาชวนเชื่อของรัฐบาลเห็นได้ชัดในยุคของ **จอมพล ป. พิบูลสงคราม** โดยเมื่อ

เป็นนายกรัฐมนตรีมีนโนบายเรื่องชาตินิยม รัฐนิยม และการเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมให้มีลักษณะสากลนิยม โดยใช้วิทยุเป็นสื่อในการปลุกเร้าความรู้สึก ความคิด และความเชื่อของประชาชนให้เป็นไปตามนโยบายของตัวเอง มีการนำเพลงปลุกใจมาทำเป็นเพลงรำวง สร้างความสนุกสนาน และปลุกเร้าความรู้สึกรักชาติ และความสามัคคีไปพร้อมกัน[38] ในขณะเดียวกัน ปี 2488 รัฐบาลมีคำสั่งให้ทุกจังหวัดต้องมีวิทยุกระจายเสียงเปิดให้ประชาชนฟัง รัฐบาลพยายามชักชวนให้ประชาชนฟังวิทยุ ซึ่งเป็นปากเสียงสำคัญของรัฐบาล สมัยนั้น วิทยุสามารถสร้างกระแสชาตินิยมให้เกิดขึ้นได้อย่างกว้างขวางทั่วประเทศ โดย เฉพาะ นักเรียน นิสิต นักศึกษา

การเปลี่ยนแปลงทางสังคมผ่าน “แนวทางหรือวิธีการ” โดยใช้สื่อวิทยุมีอิทธิพลต่อศิลปดนตรีของไทยเป็นอย่างมาก เนื่องจากวิทยุเป็นสื่อทำให้ประชาชนได้เข้าถึงดนตรีได้อย่างรวดเร็วและกว้างขวาง เพลงทางวิทยุที่ปรากฏในลักษณะของ “ละครวิทยุ” เรื่องแรก คือ ละครวิทยุเรื่อง “สาวชาวไร่” (พ.ศ. 2481) ประพันธ์ทำนองและคำร้องโดย เหม เวชกร ขับร้องโดย คำรณ สัมบุณนานนท์ ทำให้ละครวิทยุโด่งดัง และเข้าถึงผู้ฟังโดยเฉพาะกลุ่มผู้ฟังที่เป็นชาวบ้านทั่วไปที่มีอาชีพเกษตรกรรม

การเสพดนตรีผ่านวิทยุนำไปสู่การเกิดของเพลงลูกทุ่ง โดยมีข้อสันนิษฐานว่าเกิดจากเพราะชาวชนบทร้องเพลงไทยสากลจากการได้รับฟังเพลงสุนทราภรณ์จากสถานีวิทยุกระจายเสียงประเทศไทย[39] แต่เกิดการแปร่งเพี้ยนไปบ้าง ซึ่งนับเป็นเสน่ห์อย่างหนึ่ง ดังนั้น จึงเกิดลักษณะ genre ในลักษณะของดนตรี ทำนอง การขับร้องขึ้นใหม่ เรียกว่า เพลงลูกทุ่ง ในขณะเดียวกัน ภัชชา น้อยสอาด (2561: 5) กล่าวถึงการกำเนิดของเพลงลูกทุ่งว่า เกิดจากเพลงไทยเดิมหรือเพลงพื้นบ้านผสมผสานกับเพลงลูกกรุงโดยศิลปินชาวบ้านทั่วไปที่มีอาชีพการเกษตร ผู้ได้รับฟังเพลงต่าง ๆ เหล่านี้ผ่านวิถีชีวิตและวิทยุ

นอกจากนี้ ปรากฏการณ์สำคัญเกิดขึ้นในวงการลูกทุ่งที่สะท้อนถึงการเสพเพลงลูกทุ่งในสังคมไทย คือ วงลูกทุ่งของมหาวิทยาลัย ซึ่งโด่งดังในช่วงประมาณ พ.ศ. 2509 - 2516 เริ่มด้วย คือ นิสิต คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ซึ่งมีวงโฟล์กซอง ที่ใช้กีตาร์โปร่งอยู่ก่อนแล้ว เปลี่ยนมาใช้กีตาร์ไฟฟ้าแบบวงสตริง ได้นำเพลงลูกทุ่งมาร้อง เรียกว่า "วงลูกทุ่งถาปัด" รับแสดงงานการกุศลทางสถานีโทรทัศน์และตามโรงเรียน ต่อมาไม่นานก็มี "วงลูกทุ่งดาวกระจุย" ของมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ และวงลูกทุ่ง ของมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ในเวลาต่อมา วงลูกทุ่งของมหาวิทยาลัยเหล่านี้ ทำให้กลุ่มคนในเมือง ที่ฟังแต่เพลงลูกกรุง หันมาสนใจฟังเพลงลูกทุ่ง และวงลูกทุ่ง ก็เพิ่มกีตาร์ไฟฟ้าเข้าไปด้วย

อย่างไรก็ตาม หากกล่าวถึงสถานภาพทางสังคมที่มีต่อรูปแบบของศิลปะประเภทเพลงในสาขาสังคีตศิลป์ เพลงเพื่อชีวิตคือการบันทึกประวัติศาสตร์ในทุกช่วงเวลา ความหมายของเพลงเพื่อชีวิตเองก็แตกต่างกันไปในแต่ละยุคตามที่ได้กล่าวมา แต่กระนั้น ก็ยังคงไว้ซึ่งแกนของความหมายและการสร้างสรรค์ เพลงเพื่อชีวิตมีเนื้อเพลงที่โดดเด่นในรูปแบบที่เรียบง่าย ฟังสบาย โดยก่อนที่มีพัฒนาการมาเป็นเพลงเพื่อชีวิตนั้น เพลงเหล่านี้

[38] ภัชชา น้อยสอาด. 2561. สื่อวิทยุและโทรทัศน์ที่มีอิทธิพลต่อศิลปดนตรีของไทยในศตวรรษที่ 20, วารสารดนตรีรังสิต.

[39] เจตนา นาควัชระ, สัมภาษณ์, 25 มกราคม 2561.

ถูกเรียกว่า “เพลงชีวิต” ซึ่งเกิดขึ้นภายใต้แนวคิด “ศิลปะเพื่อชีวิต” ของจิตร ภูมิศักดิ์ เพลงชีวิตถูกส่งต่อผลเหตุการณ์ทางสังคมจนผันความหมายกลายเป็น “เพลงเพื่อชีวิต” ในนัยของ “ศิลปะเพื่อชีวิตที่ดีกว่าของประชาชน”

หลังจากช่วงของความคุกรุ่นทางการเมืองการปกครองในประเทศไทยได้สงบลง ศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชนและอื่น ๆ กลายเป็น “หลักฐาน” หรือ “ประวัติศาสตร์” ที่สำคัญที่ถูกบันทึกไว้ด้วยทำนองที่สื่อสารความรู้สึกของผู้ต่อสู้ทางประชาธิปไตย เนื้อร้องที่เป็นเนื้อหาสะท้อนความคิดทางการเมือง

อย่างไรก็ตาม ในช่วงยุคทองของเพลงเพื่อชีวิต มีนักคิดนักเขียนที่เป็นปัญญาชนคนสำคัญได้นำเสนอผลงานผ่านวรรณกรรม ภาพยนตร์ และบทเพลงอย่างครึกครื้น บทเพลงเพื่อชีวิตเองก็มีบทบาทที่สำคัญในการบ่มเพาะความคิดความอ่าน เกี่ยวกับเรื่องราวของตนเองและสังคมส่วนรวมให้แก่หนุ่มสาวในยุคสมัยนั้น นำไปสู่การตั้งถามกับคำว่า “คุณค่า” และ “ความหมายในการดำรงชีวิต” อีกทั้งยังเป็นเหตุปัจจัยให้เกิดการตื่นตัวกับการมองปัญหาของชาติบ้านเมืองมากกว่ายุคสมัยใดใด อย่างไรก็ดี ยุคหนึ่งของเพลงเพื่อชีวิตได้กลายเป็น “เพลงป่า” หรือ “เพลงปฏิวัติ” เนื่องจากศิลปินเพื่อชีวิตที่เคยโลดแล่นอยู่บนเวทีการเรียกร้องและเวทีของสังคมต่างทยอยกันหนีเข้าป่าและผันตัวเข้าสู่อ้อมอกของพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทย เพลงป่าหรือเพลงปฏิวัติในยุคนี้จึงได้กลายเป็น ปฏิบัติการจิตวิทยาในการเผยแพร่อุดมการณ์คอมมิวนิสต์ สู่มวลชนและสมาชิกพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทยโดยปริยาย (ณัฏฐนิชา นันทา, 2553)

นอกจากนี้แม้ว่า ช่วงที่ศิลปินต่างหนีเข้าป่าจนทำให้เพลงเพื่อชีวิตจะมิได้มีปรากฏสู่สายตาประชาชนโดยทั่วไป หากแต่ในขบวนแถวหน้าของนักศึกษาปัญญาชนที่อาศัยอยู่ในเมืองแล้ว ก็ยังคงมีการสานต่อทางความคิดของศิลปินยุคประชาธิปไตยเบ่งบานอยู่ตลอดเวลา เป็นที่น่าสังเกตว่า ศิลปินเพลงเพื่อชีวิตยุคนั้นเกือบทั้งหมดเป็น “นักศึกษา” ที่ได้เข้ามาร่วมกิจกรรมทางการเมืองและวัฒนธรรม ไม่มีวงดนตรีใดที่ประกอบเป็นลักษณะอาชีพหรือฎิงอาชีพ ส่วนหนึ่งสะท้อนให้เห็นถึงบทบาทหน้าที่ของดนตรีที่เกิดขึ้นเพื่อสนองเร้าและสื่อสารเพื่อเป้าหมายสำคัญมิใช่เกิดขึ้นเพื่อธุรกิจหรือเป้าหมายของทุน ในขณะเดียวกันยังสะท้อนบทบาทหน้าที่ของขบวนการนักศึกษาหรือนักศึกษาที่เป็นผู้มีส่วนรับผิดชอบสังคม

สุรชัย จันทิมาธร (2537: 28) กล่าวไว้ว่า “ไม่ได้คิดเรื่องผลประโยชน์เพราะในสมัยนั้นมันยากที่จะคิดว่าเล่นดนตรีแล้วจะมีผลประโยชน์อะไรตามมา การเล่นดนตรีจึงเป็นการปลุกสำนึกทางสังคม” ถ้อยคำแถลงดังกล่าวสะท้อนถึงบทบาทหน้าที่ของนักดนตรีที่มองว่าการเล่นดนตรีเป็นการปลุกสำนึกทางสังคม สุรชัย จันทิมาธร สมาชิกวงคาราวานได้วงดนตรีวงหนึ่งที่ติดตามการชุมนุมทางการเมืองมาเสมอ ไม่ว่าเกิดการเรียกร้องทวงสิทธิจะเกิดขึ้นที่ไหน พวกเขาจะไปเข้าร่วมเสมอ

ผู้วิจัยขอยกตัวอย่าง งานเพลงเพื่อชีวิตที่สะท้อนสังคมในมิติต่าง ๆ เช่น

- *เพลงสะท้อนสังคมช่วง* 14 *ตุลาคม* 2516 *และ* 6 *ตุลาคม* 2519 ในมุมมองของการเรียกร้องประชาธิปไตย ตัวอย่างเพลง เช่น เพลงเพื่อมวลชน ของศิลปินกรรมาชน เพลงสู้ไม่ถอย ศิลปิน กรรมา

ชน เพลงลานโพธิ์ถึงภูพาน ศิลปินวัฒน์ วรรลยางกูร เพลงคำสัญญา ศิลปิน โสภณ ปานสุขนิรันดร์ เป็นต้น[40]

- *เพลงสะท้อนสังคมที่มีเนื้อหาต่อต้านประเทศสหรัฐอเมริกา* เช่น เพลงอเมริกันอันธพาล ศิลปินคาราบาว เพลงอเมริกันอันตราย ศิลปินคาราบาว เพลงอเมริโกย ศิลปินคาราบาว เป็นต้น
- *เพลงสะท้อนสังคมที่ชี้ให้เห็นถึงความยากจนข้นแค้นของชาวบ้านและเกษตรกร* เช่น เพลงแก่นขอน ศิลปินคาราวาน เพลงอีแหมะ ศิลปินสุรชัย จันทิมาธร เพลงข้าวลาลาน ศิลปินคาราวาน เพลงสามล้อ ศิลปินคาราวาน เป็นต้น
- *เพลงสะท้อนสังคมและร่วมสร้างความสำนึกเรื่องสังคม* เช่น เพลงคนสร้างชาติ เพลงแผ่นดิน เพลงหลงวัฒน์ ทุกเพลงจากศิลปินคาราบาว เป็นต้น
- *เพลงที่กล่าวถึงนักศึกษา หรือเพลงที่เนื้อหาที่เชิญชวนคนรุ่นใหม่และนักศึกษาให้เข้าร่วมอุดมการณ์ทางการเมืองและสังคม* เช่น เพลงตายสิบเกิดแสน ศิลปินคาราวาน เพลงประชาธิปไตย ศิลปิน คาราบาว เพลงเดินขบวน ศิลปินคาราบาว เพลงมาร์ชประชาชน ศิลปินกรรมาชน เป็นต้น

นอกจากนี้ มิติทางด้านสถาบันที่เกี่ยวข้องกับการอุดมศึกษามีความสัมพันธ์ในการสร้างพลังของนักศึกษาในการสร้างงานศิลปะลักษณะต่าง ๆ ดังเช่นกรณีเพลงลูกทุ่งในมหาวิทยาลัย หรือ พลังของนักศึกษาที่แสดงออกผ่านวิธีคิดด้านการเมือง เป็นต้น นอกจากนี้ การสร้างเครือข่ายทางสังคมของคนดนตรีหรือนักดนตรีไทย ก็นับเป็นจุดสำคัญที่เป็นการเผยแพร่องค์ความรู้ ค่านิยม วัฒนธรรมเฉพาะบางอย่างเข้าสู่กลุ่มชนชั้นปัญญาชน ดังเช่นกรณี*เครือข่ายดนตรีไทยอุดมศึกษา*ในช่วงปี 2509 มีการจัดแบ่งขั้นตอนและสัดส่วนของการรวมกลุ่มกันอย่างเป็นระบบ และมีรายละเอียดปลีกย่อยที่น่าสนใจ อาทิ การจัดแบ่งกลุ่มการบรรเลงเป็นภาคพื้นที่ กลุ่ม หรือเป็นเครือข่ายขนาดเล็กถึงระดับมหาวิทยาลัยหรือชมรม ในขณะที่ขั้นตอนการดำเนินการหรือการปฏิบัติของเครือข่ายดนตรีไทย มีกิจกรรมและรูปแบบการปฏิบัติอย่างหลากหลาย เช่น การคัดเลือก คัดสรรเพลงเพื่อฝึกซ้อมโดยปกติ การเรียบเรียงเพลง การผสมผสานวัฒนธรรมท้องถิ่น การประพันธ์เพลงใหม่ ทั้งนี้ เพื่อนำเสนอ **“**ดนตรี**”** ที่ผ่านกระบวนการของการ **“**วิจารณ์**”** บนพื้นที่การจัดงาน ดนตรีไทยอุดมศึกษา ในขณะที่ การดำเนินงานดนตรีไทยอุดมศึกษา ได้เปิดพื้นที่สำหรับการผลิตผลงานวิชาการ ทั้งในด้านรูปแบบของเนื้อหาและการวิจารณ์ดนตรีในรูปแบบของหนังสือที่ระลึก ซึ่งมีกระบวนการกลั่นกรองความถูกต้องอย่างเป็นระบบ

[40] เนื้อเพลงทั้งหมดอยู่ในภาคผนวก ฌ.

จากข้อความข้างต้น สะท้อนภาพเครือข่ายดนตรีไทยในระดับอุดมศึกษาซึ่งเป็นความร่วมมือของสถาบันอุดมศึกษาทั่วประเทศ มีการแลกเปลี่ยนเรียนรู้กันทางวิชาการและการร่วมจัดกิจกรรมที่ถือเป็นภาพเครือข่ายอุดมศึกษาที่ชัดเจนที่สุดคือ *งานดนตรีไทยอุดมศึกษา* ที่จัดขึ้นทุกปีและเปลี่ยนเจ้าภาพการจัดงานไปตามมหาวิทยาลัยต่าง ๆ ทั่วประเทศเครือข่ายดนตรีไทยอุดมศึกษามีการจัดแบ่งขั้นตอนและสัดส่วนของการรวมกลุ่มกันอย่างเป็นระบบ และมีรายละเอียดปลีกย่อยที่น่าสนใจ อาทิ การจัดแบ่งกลุ่มการบรรเลงเป็นภาคพื้นที่ กลุ่ม หรือเป็นเครือข่ายขนาดเล็กถึงระดับมหาวิทยาลัยหรือชมรม ในขณะที่ขั้นตอนการดำเนินการหรือการปฏิบัติของเครือข่ายดนตรีไทย มีกิจกรรมและรูปแบบการปฏิบัติอย่างหลากหลาย เช่น การคัดเลือก คัดสรรเพลงเพื่อฝึกซ้อมโดยปกติ การเรียบเรียงเพลง การผสมผสานวัฒนธรรมท้องถิ่น การประพันธ์เพลงใหม่ ทั้งนี้ เพื่อนำเสนอ **“**ดนตรี**”** ที่ผ่านกระบวนการของการ **“วิจารณ์”** บนพื้นที่การจัดงานดนตรีไทยอุดมศึกษา ในขณะที่ การดำเนินงานดนตรีไทยอุดมศึกษา ได้เปิดพื้นที่สำหรับการผลิตผลงานวิชาการ ทั้งในด้านรูปแบบของเนื้อหาและการวิจารณ์ดนตรีในรูปแบบของหนังสือที่ระลึก ซึ่งมีกระบวนการกลั่นกรองความถูกต้องอย่างเป็นรูปธรรม

อย่างไรก็ตาม กรณีของการการเกิดขึ้นของเวทีการประกวดรางวัลแผ่นเสียงทองคำที่เริ่มขึ้นในปี 2507 ผู้วิจัยมองเห็นว่า เป็นแนวทางที่สนับสนุนให้นักแต่งเพลง นักดนตรี นักร้อง และผู้เกี่ยวข้องกับวงการเพลงตื่นตัวที่จะพัฒนาและสร้างผลงานเพลงที่ดี โดยมีคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิหลายท่านเพื่อทำการคัดเลือกเพลงและนักร้องดีเด่น

จากตัวอย่างต่าง ๆ ที่ยกมานั้น ชี้ให้เห็นว่า อิทธิพลทางสังคม การเปลี่ยนแปลงทางสังคมนั้นได้ส่งผลกระทบต่อสำนึกการสร้างผลงานทางดนตรี ในขณะเดียวกันดนตรีเองก็ได้สะท้อนภาพทางสังคมที่ดำเนินไปเช่นเดียวกัน ในขณะเดียวกัน เพลงเพื่อชีวิตที่เกิดขึ้นและมีพัฒนามาสู่ช่วงเหตุการณ์ทางการเมืองได้เรียกร้องให้ประชาชนตระหนักถึงเหตุการณ์บ้านเมือง โดยเฉพาะบทบาทหน้าที่ของนักศึกษาที่ได้ออกมาช่วยเรียกร้องเรื่องราวเกี่ยวกับประชาธิปไตย ถือว่าเป็นยุคแห่งการเบ่งบานของนักศึกษาและประชาธิปไตย ก็พอจะสะท้อนภาพความ**สำนึกเรื่องประชาธิปไตย**ที่มีความสัมพันธ์การสร้างสรรค์เพลงเพื่อชีวิตในยุคนั้น

4.2.2 สำนึกศิลปะส่องทางให้แก่กัน

ศิลปะส่องทางให้แก่กัน เป็นมิติของการข้ามศาสตร์ข้ามสาขาที่ส่องทางระหว่างศิลปะต่างรูปแบบนำไปสู่การผสมผสานและสร้างงานศิลปะให้เกิดงานชิ้นใหม่ ๆ ที่รวมเอาศิลปะลักษณะต่าง ๆ เข้าไว้ด้วยกัน ศิลปะส่องทางให้แก่กันในสาขาสังคีตศิลป์สะท้อนให้เห็นถึงการผสมผสานจนเกิดเป็นมิติใหม่ในวงการศิลปะไทย เช่น

ภาพยนตร์เรื่อง **มนต์รักลูกทุ่ง** เป็นภาพยนตร์ที่นำเพลงลูกทุ่งมาประกอบในการสร้างเป็นภาพยนตร์ ซึ่งสร้างสีสันให้แก่วงการภาพยนตร์ไทยในสมัยนั้น ภาพยนตร์เรื่องมนต์รักลูกทุ่ง ที่โด่งดังและอยู่ในความทรงจำ

ของผู้ชม หรือภาพยนตร์เรื่อง **16 ปีแห่งความหลัง** ภาพยนตร์ที่นำชีวิตของราชาเพลงลูกทุ่งคนแรกอย่าง **สุรพล สมบัติเจริญ** มา สร้างหลังจากเสียชีวิตไปไม่นานนัก เรื่อง **โทน** ที่สร้างขึ้นในปี 2513 บ่งบอกถึงความนิยมของเพลงลูกทุ่งได้อย่างดี เป็นต้น

เป็นที่น่าสังเกตว่า เพลงเพื่อชีวิต เพลงลูกทุ่ง มีเนื้อหาเพลงที่เกิดจากการประพันธ์ที่มีความงามทั้งในแง่วรรณกรรมและวรรณศิลป์ ทั้งนี้เป็นเพราะ นักประพันธ์เพลงส่วนใหญ่ล้วนเติบโตมาจากวงการวรรณศิลป์แทบทั้งสิ้น คำสัมภาษณ์ของสุรชัย จันทธิมาธร กล่าวว่า ตัวเองได้ผันตัวจากนักวรรณศิลป์มากลายเป็นนักแต่งเพลงและกลายเป็นนักร้องนักดนตรีในที่สุด

> **"***ไม่เคยคิดว่าจะมาเล่นดนตรีตั้งแต่แรก ช่วงนั้นเป็นนักเขียนที่ไม่เกี่ยวกับการเมืองมาก่อน ไม่เกี่ยวกับเพื่อชีวิต มีหนังสือเป็นของตัวเอง เขียนเรื่องสั้นเป้นอาชีพในตอนนั้น เราเกิดในยุคที่เขาเรียกว่าแสวงหา คือ หนุ่มสาวสวย ยุคสุวรรณี สุคนธา ขรรค์ ชัย บุนปาน และยังมีพี่ชายเป็นนักหนังสือพิมพ์ คือพี่เสถียร จันทิมาธร เป็นคนที่ชี้ทิศทางให้ เพราะผมก็เหมือนกับเด็กบ้านนอกเข้ามา... ช่วงนั้นเรามีชีวิตที่ค่อนข้างเสรี ไม่มีระบบ เรียนก็ไม่เรียน อ่านหนังสือ อยู่ตามแผงหนังสือ แต่พอมาเคลื่อนไหวทางการเมืองก็เปลี่ยนจากสภาพนักเขียนมาเขียนเพลง ก็เลยใช้ความรู้วรรณกรรมมาเป็นเพลง***"** (สุรชัย จันทิมาธร,วารสารเพลงดนตรี, ตุลาคม 2556, น. 15.)

ความสามารถทางวรรณศิลป์ถูกใช้และถ่ายทอดในงานทางสังคีตศิลป์ ได้ย้ำและชี้ชัดให้เห็นว่า พลังของวรรณกรรมมีส่วนที่ทำให้เพลงดนตรีสื่อความหมายได้อย่างมีประสิทธิภาพสูงสุด ข้อคิดเห็นดังกล่าว สะท้อนผ่านคำพูดของสุรชัย จันทิมาธร ที่กล่าวว่า

> *บทเพลง ซึ่งเป็นอีกรูปแบบของการเคลื่อนไหวในภาคศิลปวัฒนธรรมที่สามารถตีแผ่สะท้อนแง่มุม บอกเล่าเรื่องราวความเป็นไปของสังคมได้ดี โดยผ่านเนื้อร้องและท่วงทำนอง บทเพลงมีบทหน้าที่ในการปลุกเร้ามวลชนให้เกิดอารมณ์ร่วมในการประท้วงเรียกร้องความเป็นธรรมให้เกิดขึ้นในบ้านเมืองด้วยความที่บทเพลงสามารถเข้าถึงมวลชนและแผ่ขยายในวงกว้างได้รวดเร็วกว่าสื่อประเภทอื่น บวกกับสำนวนภาษาในบทเพลงของศิลปินแต่ละคนในการรังสรรค์ถ้อยคำยิ่งทำให้บทเพลงเข้าถึงอารมณ์ผู้คนได้มากกว่าการใช้ภาษาอื่นใด* (สุกานดา ศรีปทุม,2550: 5)

นอกจากนี้ กรณีศิลปะส่องทางให้แก่กัน ปรากฏขึ้นในกรณีของการมอบรางวัลใบโพธิ์ ปี 2514 ของคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยที่สะท้อนถึงปรากฏการณ์ในความโดดเด่นทางด้านวรรณศิลป์ของเพลงไทยสากล จนได้รับการยกย่องความสามารถศิลปิน การมอบรางวัลดังกล่าว เป็นการมอบรางวัลให้แก่ รวง ทอง ทองลั่นธม ซึ่งได้รับพระราชทาน รางวัลใบโพธิ์ทองคำ ซึ่งเป็นรางวัลที่ให้แก่ผู้ใช้ภาษาไทยดีเด่น

4.2.4 เพลงลูกทุ่ง: สำนึกร่วมแห่งชนชั้น

เพลงลูกทุ่ง: สำนึกร่วมแห่งชนชั้น เป็นมิติสำนึกร่วมที่ต้องพิจารณาความต่อเนื่องของเพลงไทยสากลนับตั้งแต่เกิดการผสมผสานจนเกิดกลายเป็นวงดนตรีกรมโฆษณาการ วงสังคีตสัมพันธ์จนมาถึงช่วง 2500-2520 ซึ่งชี้ให้เห็นความนิยมและรสนิยมในการเสพศิลปะดนตรีของคนไทยนั้นมีความเปลี่ยนแปลง จุดหนึ่งเป็นเพราะ**สำนึกเรื่องความเป็นอารยะ**ซึ่งส่งต่อและเชื่อมต่อจากยุคของจอมพล ป. พิบูลสงคราม ที่มีเป้าหมายที่จะนำพาประเทศสู่ความเป็นอารยะ มรดกทางความคิดต่าง ๆ ที่เป็นแนวคิดด้านการปรับเปลี่ยนพฤติกรรม วิถีชีวิตเชื่อมร้อยสู่การดำเนินชีวิตต่อมา สิ่งที่ปรากฏขึ้นอย่างชัดเจนคือ การประพันธ์เพลง การบรรเลง การร้อง การแสดงดนตรีในลักษณะวงสังคีตสัมพันธ์ยังได้รับความนิยมในหมู่ประชาชน ประกอบกับมีเทคโนโลยีการสื่อสารที่เริ่มเข้ามาและมีการพัฒนาในยุคดังกล่าวคือ วิทยุและโทรทัศน์ ยิ่งทำให้การแพร่กระจายความนิยมกว้างและไกลออกมายิ่งขึ้น[41] ข้อสังเกตหนึ่งของการเกิดประเภทดนตรีลักษณะใหม่ที่เรียกว่า*เพลงลูกทุ่ง* คือ เมื่อมีเทคโนโลยีเข้ามา เกิด **“**วิทยุ**”** ที่เข้าถึงชาวบ้าน ชาวนา เมื่อได้ฟังเพลงใหม่ ๆ ผ่านวิทยุ ดังเช่นเพลงสุนทราภรณ์ ก็ติดใจรสอันไพเราะ เกิดการผสมผสานระหว่างวิธีร้องแบบพื้นบ้านซึ่งชาวบ้านมีทักษะเป็นทุนเดิมอยู่แล้ว เช่น เพลงแหล่ เพลงฉ่อย เพลงปรบไก่ เพลงปฏิพากย์ เป็นต้น ดังนั้น **“**เพลงลูกทุ่ง**”** จึงเกิดขึ้นมาอย่างสร้างสรรค์

เห็นได้ว่า ข้อสังเกตเรื่องการกำเนิดของ **“**เพลงลูกทุ่ง**”** เกิดขึ้นมาจากการผสมผสานและความคิดสร้างสรรค์ หากแต่ปัจจัยที่เป็นเหตุที่นำมาให้เกิดการประสมเทคนิคการขับร้องขึ้นมาคือ ความเจริญก้าวหน้าของเทคโนโลยีในสังคมสมัยนั้น สะท้อนถึงแนวคิดการเปลี่ยนแปลงทางสังคมผ่านเทคโนโลยีการสื่อสาร ซึ่งเป็นผลพวงจากการพัฒนาชาติสู่ความเป็นอารยะด้วยเช่นกัน

อย่างไรก็ตาม แม้ว่าอิทธิพลทางสังคม ได้เปลี่ยนแปลงสังคมและเป็นเหตุต่อการสร้างผลงานทางดนตรี ในขณะเดียวกันดนตรีเองก็ได้สะท้อนภาพทางสังคมที่ดำเนินไปเช่นเดียวกัน กรณีของเพลงลูกทุ่งเกิดเป็นบทบาทของการสะท้อนสังคมและชนชั้นที่ผูกติดอยู่กับผู้เสพซึ่งเป็นภาพแทนของความเป็นชุมชนชนบทหรือภาพแทนของชาวบ้านที่ขาดสิทธิ์บางอย่างที่สะท้อนถึงความไม่เท่าเทียมกันในสังคม เนื้อเพลงของเพลงลูกทุ่งมีพัฒนาการการสื่อสารในการเล่าเรื่องของสังคมไทยจากอดีตสู่ปัจจุบัน ชลธี ธารทอง[42] ศิลปินแห่งชาติสาขา

---

[41] ปี พ.ศ. 2497 จอมพล ป. พิบูลสงคราม ใช้วิทยุโฆษณาชวนเชื่อนโยบายของรัฐบาลทหารเป็นอย่างมาก (โดยเฉพาะอย่างยิ่งช่วง 2483-2515) โดยเฉพาะเรื่องชาตินิยม รัฐนิยม และการเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมให้มีความเป็นสากลนิยม ด้วยเหตุดังกล่าวทำให้รสนิยมการฟังเพลงลูกกรุงได้แพร่กระจายอย่างกว้างขวางสู่คนหมู่มาก โดยเฉพาะหนุ่มสาวและชาวบ้านหรือชาวเกษตรกร เห็นได้ว่า วิทยุเป็นสื่อในการปลุกเร้าความรู้สึก ความคิด และความเชื่อของประชาชน

[42] ทัศน์วศิน ธูสรานนท์, พรพรรณ ประจักษ์เนตร. (2560). **พัฒนาการในการสื่อสารเพลงลูกทุ่งผ่านการเล่าเรื่องตามค่านิยมของสังคมไทย จากอดีตสู่ปัจจุบัน**. วารสารนิเทศศาสตรและนวัตกรรม นิด้า. ฉบับที่ 2, หน้า 26-27.

ศิลปะการแสดง กล่าวถึงบทบาทของเพลงลูกทุ่งว่า *เพลงลูกทุ่งสื่อถึงความเป็นวิถีชีวิต ประเพณี วัฒนธรรม ความเป็นอยู่ที่สอดแทรกอยู่ในเนื้อหาของเพลง การแสดงออกในรูปแบบต่าง ๆ ของวัฒนธรรมเพลงลูกท่ง ปรากฏให้เห็น เด่นชัด สะท้อนชีวิต สภาพสังคมอุดมคติและวัฒนธรรมไทย มีท่วงทำนอง คำร้อง สำเนียง และลีลาการร้องการบรรเลงที่เป็นแบบแผน มีลักษณะเฉพาะซึ่งให้บรรยากาศความเป็นลูกทุ่ง*

ภาพรวมและภาพสะท้อนของเนื้อร้องและบทเพลงของเพลงลูกทุ่งที่ถูกสร้างสรรค์ขึ้นมา พอจะเห็นภาพของ**สำนึกร่วมในมิติของชนชั้น**ที่พร้อมใจกันบอกเล่าเรื่องราวต่าง ๆ ให้สังคมได้รับรู้

4.3 สำนึกร่วมหมุดหมายช่วง 2520-2550

4.3.1 สำนึกท้องถิ่นนิยมที่ปรากฏในเพลง

จากข้อสังเกตเรื่องการเกิดขึ้นของ**โฟล์กซองคำเมือง** สะท้อนถึงมิติความเป็นท้องถิ่นนิยมที่ล้วนสร้างสรรค์ผลงานดนตรีให้เกิดขึ้นจาก “ทุนทางวัฒนธรรม” ที่มีอยู่ซึ่งนำมาปรับใช้ได้อย่างลงตัวภายใต้แนวคิดการผสมผสานความร่วมสมัยกับแนวดนตรีจากตะวันตกดังที่ได้กล่าวมา นอกจากนี้ ยังมีการเกิดขึ้นของดนตรีที่สร้างสรรค์จาก “ทุนทางวัฒนธรรม” และนำไปสู่กระแส “ท้องถิ่นนิยม” อีกรูปแบบหนึ่ง คือ แนวดนตรีรูปแบบ**ลูกทุ่งภาคใต้** ซึ่งมีผลต่ออารมณ์ จิตใจ ค่านิยม จริยธรรม วัฒนธรรม ประเพณี และภาษาของคนใต้ด้วยเหตุดังกล่าว จึงเป็นแรงให้ศิลปิน นักแต่งเพลง นักร้อง ผลิตและสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีซึ่งสะท้อนถึงความสำนึกในมิติท้องถิ่นนิยม และการใช้ทุนทางวัฒนธรรมมาผสมผสานจนเกิดเป็นดนตรีในรูปแบบที่แตกต่าง

ผู้วิจัยมองเห็นว่า **สำนึกท้องถิ่นนิยมทางดนตรี** เป็นพัฒนาการของเพลงพื้นบ้านที่เกิดการนำมาผสมผสานจนเกิดกลายเป็นเพลงลูกทุ่ง อีกทั้ง ผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตว่า ความเกี่ยวพันที่นักแต่งเพลงและนักร้องส่วนใหญ่เป็นคนชนบท วิถีชีวิตคลุกคลีอยู่กับเพลงพื้นบ้าน จึงได้ซึมซับความเป็นพื้นบ้านและถ่ายทอดออกมาเป็นลูกทุ่ง มีทั้งการรับเอาเนื้อเพลงและทำนองมาร้องตรง ๆ หรือนำเอามาปรับปรุงบางส่วนตามความต้องการ แต่สิ่งหนึ่งที่ยังคงไว้ในเนื้อเพลงอย่างเหนียวแน่นคือ ภาษาที่เรียบง่าย

ในขณะที่ วรรณกรรมในเพลงลูกทุ่งภาคใต้ และ โฟล์กซองคำเมือง ปรากฏการใช้ภาษาท่วงทำนองที่ผูกติดอยู่วิถีชีวิตและวัฒนธรรม เนื้อหาสาระอย่างง่าย ๆ ตรงไปตรงมา ร้องง่าย เข้าใจง่ายมีความรู้สึกว่าเป็นของตนเอง (มีความเป็นเจ้าของ) ถือได้ว่า วรรณกรรมเพลงดังกล่าว เป็น**วรรณกรรมมวลชน**ที่สามารถแทรกซึมถึงจิตใจของผู้ฟัง โดยเฉพาะด้านของเนื้อหาของเพลงลูกทุ่งภาคใต้ และ โฟล์กซองคำเมือง ซึ่งเป็นการสะท้อนให้เห็นถึงวิถีชีวิตของคนใต้และคนเหนือได้ในหลายแง่มุมที่ไม่หยุดนิ่งอยู่กับที่ มีการเคลื่อนไหว และเปลี่ยนแปลงไปกับสภาพสังคม ไม่ว่าจะเป็นเนื้อหาเกี่ยวกับข่าวสารบ้านเมือง สภาพความเป็นอยู่ วัฒนธรรม และการแสดงความเป็นถิ่น ไม่ว่าจะเป็นเรื่องประเพณี การใช้ภาษาถิ่น อาหารพื้นบ้าน การละเล่น ความเชื่อ

ค่านิยม ชาติพันธุ์ เป็นต้น นอกจากนี้ รูปแบบของฉันทลักษณ์ของความเป็นท้องถิ่นก็มีส่วนสำคัญในการสร้างสำนึกให้แก่ผู้ฟัง และศิลปินได้ เนื่องจาก การนำเอาฉันทลักษณ์กลอนพื้นบ้าน เช่น กลอนสามห้า กลอนสี่ กลอนหกมาใช้ในการประพันธ์เพลงสามารถสร้างสำนึกร่วมของผู้ฟังได้

นอกจากนี้ เพลงโฟล์กซองคำเมือง ที่เกิดขึ้นจากจรัล มโนเพ็ชร ถูกยกย่องให้กลายเป็น เพลงอมตะหลายเพลง เป็นเพลงที่ชวนให้มหาชนซาบซึ้งไปในรสของเสียงดนตรีผสมผสานไปกับกลิ่นไอทางวัฒนธรรมภาคเหนือ **นกป่า อุกษาคเณย์** (2562) ได้วิเคราะห์ความเป็นอมตะในบทความชื่อ **เหตุใด...เพลงจรัลถึงเป็นอมตะ** พบว่า หากจะวิเคราะห์หาเหตุผลว่าทำไมผลงานเพลงของ “จรัล มโนเพ็ชร” จึงความ “เป็นอมตะ” คงต้องย้อนไปถึงพื้นเพทางดนตรีของ “จรัล”ซึ่งเป็นที่ทราบกันดีว่า “จรัล มโนเพ็ชร” คือศิลปินพื้นบ้านล้านนา ผู้นำพาเครื่องดนตรีท้องถิ่นภาคเหนือมาผสมผสานกับแนวเพลง Folk แบบอเมริกัน ออกมาเป็นไลน์ดนตรี “โฟล์คซองคำเมือง” ด้วยการ “สร้างซาวนด์เฉพาะตัว” ขึ้นมา

ความยิ่งใหญ่ในสถานะนักดนตรีของ “จรัล มโนเพ็ชร” นั้นไม่ต่างจาก Pete Seeger[43] ในฐานะของ “ผู้บุกเบิก” เพลง Folk แนวสร้างสรรค์ หรือเรียกได้ว่าเป็นขุนเพลงเพื่อชีวิตคนหนึ่ง เหนือไปกว่านั้น สถานะนักแต่งเพลงของ “จรัล มโนเพ็ชร” มียิ่งใหญ่ไม่แพ้ Pete Seeger ทั้งนี้เนื่องเพราะ บทเพลงจำนวนมากของเขาได้ถูกนำไปบันทึกเสียงใหม่โดยศิลปินรุ่นหลังอย่างต่อเนื่องและยาวนาน

ตัวอย่างเพลงโฟล์กซองคำเมืองที่ถือว่าเป็นอมตะ และมีคุณค่าต่อสุนทรียะของผู้ฟังไม่ใช่เพียงชาวเหนือเท่านั้น แต่เป็นของคนทั้งประเทศ เช่น “อุ๊ยคำ” “มิดะ” “มะเมียะ” “ล่องแม่ปิง” “ลูกข้าวนึ่ง” “สาวเชียงใหม่” “สาวมอเตอร์ไซค์” “พี่สาวครับ” “บ้านบนดอย” และ “รางวัลแด่คนช่างฝัน” เป็นต้น

---

[43] Pete Seeger คือ นักร้องแนวเพลงอเมริกันพื้นบ้าน หรือ อเมริกันโฟล์กซอง เขามีผลงานเพลงทางวิทยุตั้งแต่ในช่วงทศวรรษ พ.ศ. 2480 และยังมีผลงานต่อเนื่องมาถึงปัจจุบัน ซีเกอร์แต่เพลงไว้หลายเพลง เพลงของเขาถูกนำไปใช้ร้องในการประท้วงเพื่อการเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงสังคมอยู่จำนวนมากและนำไปร้องด้วยวงที่มีชื่อเสียงต่างๆ เช่นเพลง If I Had A Hammer (เพื่อสนับสนุนขบวนการก้าวหน้าเชิงสังคมนิยมในอเมริกา เพลงนี้วงปีเตอร์ พอล แอนด์ แมรี นำไปขับร้อง) เพลง Where Have All the Flowers Gone? (แต่งร่วมกับ โจ ฮิกเกอร์สัน มาร์ลีน ดีทริช นำไปขับร้อง) และ เทิร์น! เทิร์น! เทิร์น! เป็นต้น ในบรรดาเพลงต่างๆ เพลง We Shall Overcome (เดิมชื่อ We will Overcome) ซีเกอร์เป็นคนนำเพลงนี้มาดัดแปลงและขับร้อง ร่วมกับ โจน บาธ จนเป็นเพลงที่ได้รับความนิยมมากในช่วงขบวนการเคลื่อนไหวสิทธิพลเมือง ในยุคทศวรรษ พ.ศ. 2500 เพลงของซีเกอร์หลายเพลงไม่จำกัดอยู่ที่อเมริกา แต่กลายมาเป็นเพลงที่มีการขับร้อง ในขบวนการต่างๆ ทั่วโลก ในสมัยเหตุการณ์ 14 ตุลา เพลงของซีเกอร์ก็ได้รับความนิยมในหมู่นักศึกษาเช่นกัน ล่าสุดเพลง My Rainbow Race (ถูกนำไปร้องและแพร่หลายในนอร์เวย์หลังกรณีเหตุโจมตีในนอร์เวย์ พ.ศ. 2554) ซีเกอร์ยังเป็นแรงบันดาลใจให้กับนักร้องรุ่นหลังจำนวนไม่น้อย เช่น บ็อบ ดิลลัน, บรูซ สปริงส์ทีน เป็นต้น ซีเกอร์เป็นนักร้องและนักเคลื่อนไหวทางสังคม ตั้งแต่ยุคการเคลื่อนไหวสิทธิพลเมือง, ต่อต้านอาวุธนิวเคลียร์จนถึงประเด็นเรื่องสิ่งแวดล้อมนอกจากนี้เขาเป็นนักสังคมนิยมด้วย
(ที่มา: https://th.wikipedia.org/wiki/พีต_ซีเกอร์)

สังเกตได้ว่า พื้นเพดนตรีพื้นเมืองมีสัดส่วนดนตรีที่ติดหู ร้องตามง่าย ด้วยเมโลดี้และฮาร์โมนี่ที่ไม่ซับซ้อน มีแพทเทิร์นชัดเจน เมื่อผนวกกับความลงตัวของคำร้อง โดยเฉพาะระบบเสียงวรรณยุกต์ที่ “จรัล” สามารถเรียงร้อยกับท่วงทำนองพื้นเมืองได้อย่างกลมกลืน ทำให้ “โฟล์คซองคำเมือง” มีแฟนเพลงชื่นชอบและติดตามรับฟังจนถึงปัจจุบัน สอดประสานด้วยเครื่องดนตรีและลีลาของ “เพลงคำเมือง” และที่ไม่พูดถึงไม่ได้คือเนื้อหาของบทเพลงที่ “จรัล มโนเพ็ชร” ถ่ายทอดถึงความดี ความงาม ความจริง ทั้งหมดนี้หลอมรวมกันเป็น “ผลงานอมตะ” ของ “จรัล มโนเพ็ชร” ที่ยืนยง มั่นคง ผ่านกาลเวลา เป็น “เพชรแท้แห่งกาลนิรันดร์” ดั่งชื่ออัลบั้มรวมเพลงชุดล่าสุดของ “จรัล”

นับตั้งแต่ปี 2520 ที่ “จรัล มโนเพ็ชร” ออกผลงานเพลงชุดแรกตราบจนปัจจุบัน มีการนำเพลงที่ “จรัล” ร้อง และนำผลงานของ “จรัล” ไปบันทึกเสียงใหม่มากมายนับร้อยอัลบั้ม มีการทำซ้ำและจัดหมวดหมู่บทเพลงของ “จรัล มโนเพ็ชร” ใหม่เป็นคอลเลกชั่นต่างๆ อีกเป็นจำนวนมาก สะท้อนถึง “ความเป็นอมตะ” ของ “จรัล มโนเพ็ชร”

ทุกวันนี้ไม่เพียง “โฟล์คซองคำเมือง ชุดอมตะ” จะมี “ความเป็นอมตะ” เหมือนกับชื่ออัลบั้ม หากแต่ผลงานทั้งหมดของ “จรัล มโนเพ็ชร” ก็มีความเป็น “อมตะ” มีแฟนเพลงหลากรุ่นหลายวัยให้การติดตามรับฟังทั้งหมดนี้ล้วนเกิดขึ้นจากฝีไม้ลายมือของ “จรัล มโนเพ็ชร” ผู้เปรียบเสมือน “เพชรแท้แห่งกาลนิรันดร์”

4.3.2 สำนึกร่วมสมัย /โลกาภิวัฒน์และการเจริญเติบโตตามกระแสโลก

แนวคิดเรื่องความร่วมสมัยมามองร่วมกับปรากฏการณ์ทางดนตรีในประเทศไทย พบว่า ช่วงหมุดหมาย 2520-2550 เกิดความเปลี่ยนแปลงทางดนตรีในหลากหลายรูปแบบ หลากหลายความคิด ในขณะเดียวกัน ผู้วิจัยมองว่า การเปลี่ยนแปลงทางดนตรีนั้น พอจะอธิบายการเปลี่ยนแปลงในมิติของความคิดร่วมสมัยของศิลปินหรือ**ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานศิลปะทั้งระบบ** (steakholders) สะท้อนถึงสำนึกของมหาชนที่ยอมรับการเปลี่ยนแปลงจนทำให้เกิดกระแสและปรากฏการณ์ที่เกี่ยวข้องกับดนตรีในสังคมไทย เช่น ปรากฏการณ์อุตสาหกรรมเพลงไทยสากล ปรากฏการณ์ล้านตลับ ปรากฏการณ์คาราโอเกะ เป็นต้น

สำนึกร่วมสมัยในประการแรก คือ **การเกิดขึ้นภายใต้บริบทของเทคโนโลยีที่ส่งผลต่อมิติด้านบริโภคนิยม** โดยเริ่มต้นจากเมื่อเทคโนโลยีเปลี่ยน การปรับตัวจึงเกิดการเปลี่ยนแปลง หากมองย้อนไปในบริบทช่วงของการก้าวข้ามผ่านเทคโนโลยีการบันทึกเสียงสู่การพัฒนาแถบเสียงจากแบบคาร์ทริดจ์มาเป็นเทปแบบคาสเซ็ท ดังนั้น ความนิยมในการฟังเพลงของกลุ่มผู้บริโภคก็ยิ่งสูงขึ้น เนื่องจากเทปคลาสเซ็ทนั้นมีราคาเครื่องเล่นที่ย่อมเยากว่าแบบคาร์ทริดจ์มาก ด้วยเหตุนี้ ทำให้ปริมาณของผู้ฟังเทปคลาสเซ็ทมีมากขึ้น และส่งผลให้การ

ดำเนินธุรกิจเทปเพลงสามารถผลิตผลงานเพลงได้เป็นจำนวนมาก และแพร่ขยายสู่สาธารณะชน ในทางเศรษฐศาสตร์ เมื่อมีปริมาณความต้องการสูง ปริมาณของการผลิตย่อมตามมา จะเห็นได้ว่า การพัฒนา "เพลงและดนตรี" ในช่วง 2520 เป็นต้นมา มีการสร้างสรรค์และประพันธ์เพลง โดยเฉพาะเพลงไทยสากล เพลงลูกทุ่งออกมาเป็นจำนวนมาก เกิดนักร้อง ศิลปิน ค่ายเพลงเพื่อรองรับความต้องการของมหาชน อย่างไรก็ตาม แม้ว่าจะเกิดการสร้างสรรค์เพื่อตอบสร้างความต้องการของตลาดเพลงหรือตลาดความบันเทิงก็ตาม ศิลปินเองทั้งนักร้อง หรือนักแต่งเพลงก็ต้องคอยสังเกตดูว่า ในขณะนั้น ผู้ฟังนิยมฟังเพลงแนวใดเพื่อที่จะได้สร้างงานในลักษณะเดียวกัน ฉะนั้น ทำให้เทปเพลงที่ออกมาเป็นจำนวนมากก็จะมีลักษณะที่ไม่แตกต่างกันมากนัก เนื่องจากเป็นการสร้างสรรค์ตามกระแสความนิยม ดังนั้น ในประเด็นนี้ มีการตั้งข้อสังเกตเกี่ยวกับการปรับปรุงระบบธุรกิจเทปเพลงไทยสากล ที่มีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กันระหว่างผู้ผลิต ศิลปิน และผู้ฟังซึ่งจะต้องร่วมมือกันรับผิดชอบสังคมแห่งดนตรีนี้ ในที่นี้ ผู้วิจัยหมาย หมายถึง ผู้ผลิตจะต้องมีความรับผิดชอบในการผลิตผลงานด้วยการส่งเสริมศิลปินให้มีโอกาสพัฒนาฝีมือและความสามารถ ศิลปินควรตระหนักถึงหน้าที่ของตนในการสร้างงานที่เป็นศิลปะ ไม่ใช่ สินค้า ส่วนผู้ฝังควรจะมีวิจารณญาณในการฝังเพลงที่มีคุณค่าทางสุนทรียภาพ

นอกจากนี้ สำนึกร่วมสมัยในอีกมิติที่ผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตไว้ คือ **ความสำนึกที่เกิดภายใต้อิทธิพลจากแนวดนตรีตะวันตก** (ซึ่งจะกล่าวเพิ่มเติมในหัวข้อถัดไป) กรณีดังกล่าวปรากฏชัดเจนในพัฒนาการของเพลงลูกทุ่ง เพลงไทยสากล เพลงป๊อบมิวสิค เพลงป๊อบร็อค โดยเฉพาะดนตรีแนวสตริง และแนวร็อค ที่ได้รับอิทธิพลจากต่างประเทศ ได้รับความนิยมอย่างกว้างขวาง เพลงสตริงสำหรับวัยรุ่นแพร่หลายเต็มตลาด ความนิยมเพลงลูกทุ่งเริ่มลดน้อยลง ทำให้เพลงลูกทุ่งต้องปรับตัวให้เข้ากับดนตรีสมัยใหม่ แนวสตริงคอมโบ เพื่อให้เพลงลูกทุ่ง เพลงลูกกรุง เพลงเพื่อชีวิต กลับมาได้รับความนิยมอีกครั้ง ในประเด็นดังกล่าว ผู้วิจัยมองว่าเป็น **สำนึกศิลปะสร้างสรรค์** (creative music conciousness) ที่เกิดจากการผสมสานทางดนตรีจนเกิดกลายเป็นแนวดนตรีที่หลากหลาย มีประเด็นการข้ามประเภท (genre) ของดนตรีอย่างหลากหลาย เช่น กลุ่มลูกทุ่ง ผสม ดนตรีไทย ผสม ดนตรีพื้นเมือง (folk music) กลุ่มเพลงไทยสากล ผสม ดนตรีไทย (Thai classical music) กลุ่มดนตรีคลาสสิค ผสม ดนตรีไทย กลุ่มดนตรีคลาสสิค ผสม ดนตรีพื้นเมือง เป็นต้น และประเด็นของการเปลี่ยนรูปแบบการร้อง (vocal performance) จนกลายเป็นกระแสนิยม เช่น การร้องคู่ การร้องประสานเสียงหรือการร้องแบบกลุ่ม เป็นต้น

จากสำนึกร่วมสมัยที่ได้กล่าวมาแล้วใน 2 มิติ คือ **การเกิดขึ้นภายใต้บริบทของเทคโนโลยีที่ส่งผลต่อมิติด้านบริโภคนิยม** และ **การเกิดขึ้นภายใต้อิทธิพลจากแนวดนตรีตะวันตก** ผู้วิจัยมองเห็นว่า เป็นการปรับตัวในเชิงโครงสร้างที่เกิดขึ้นภายใต้ปัจจัยบริบททางสังคม ในขณะที่ เมื่อพิจารณาถึงตัว**ศิลปิน**ในฐานะ**ผู้สร้างงาน** กลับสะท้อนการปรับตัวเพื่อให้เกิดความร่วมสมัยซึ่งเป็นปรากฏการณ์ภายใต้งานศิลปะและเศรษฐกิจ ผู้วิจัยพบว่ามี **"ต้นแบบ"** ในการสร้างงานศิลปะร่วมสมัย โดย **บรูซ แก็สตัน** นักดนตรีสากลผู้

หลงใหลในเสียงดนตรีประจำชาติ นั่นคือ ดนตรีไทย ได้สร้างงานที่ถือเป็นว่าเป็นงานต้นแบบชิ้นสำคัญ คือ การประพันธ์เพลงแนวดนตรีไทยร่วมสมัย (Thai comteporary music) ซึ่งถูกใช้ในหลากหลายบริบท เช่น ละครเวที โฆษณาประชาสัมพันธ์ หรือแม้แต่เพื่อการฟัง เป็นต้น งานของบรูซกลายเป็นต้นแบบของการสร้างวงดนตรีไทยร่วมสมัย หรือวงดนตรีประยุกต์จำนวนมาก เช่น วงดนตรีไทยผสมละตินแจ๊ส **วงเทวัญโนเวลแจ๊ส** นำโดย เมธวัชร์ ทรัพย์แสนยากร **วงบอยไทย** บริหารงานโดยอัมพร จักกะพาก **วงป๋อมบอยไทย-บางกอกไซโลโฟน** นำโดย ชัยยุทธ โตสง่า ว**งบางกอกอคูสติค-ขุนอินออฟเดอะบีท-ขุนอินแจ๊สออฟสยาม** นำโดย ณรงค์ฤทธิ์ (ขุนอิน) โตสง่า เป็นกลุ่มที่มีพัฒนา การจากวงกังสดาลและบอยไทย ซึ่งแตกตัวออกไปทำงานตามถนัดของตน โดยเน้นสีสันการเรียบเรียงดนตรีละตินที่มีความเร่าร้อนกระฉับกระเฉง ใช้จุดเด่นของจังหวะดนตรีไทยมาผสมกับจังหวะเพอร์ คัสชั่นสากล มีเสียงด้นแซ็กโซโฟนที่ลอยปะทะกับเสียงระนาดเอก อย่างไรก็ตามแนวทางดนตรีของวงป๋อมบอยไทยภายหลังส่งผลให้เกิดวงกำไลซึ่งเป็นวงดนตรีหญิงล้วนขึ้นมา โดยมีการเน้นเพลงร่าเริงสนุกสนานน่ารักตามบุคลิกสาววัยรุ่น นอกจากนี้ ยังมีนักร้อง นักดนตรีสากล นักดนตรีไทยอีกจำนวนมากที่ผันตัวเข้ามาสร้างสรรค์ผลงานดนตรีร่วมสมัยในยุค 2520 เป็นต้น

จากมุมมองด้านสำนึกร่วมสมัยที่สะท้อนต้นแบบในการสร้างงานศิลปะดนตรีร่วมสมัยซึ่งกล่าวถึง บรูซ แก็สตันนั้น สอดคล้องกับข้อคิดเห็นของ จันทิมา นิลทองคำ (2540) จากการศึกษาเรื่อง **“การศึกษาวิเคราะห์วงดนตรีไทยร่วมสมัย กรณีศึกษา วงฟองน้ำ”** ว่าเกิดจากการผสมผสานกันระหว่างศาสตร์ทางด้านดนตรีไทยและดนตรีตะวันตกอย่างลงตัว อีกทั้งเกิดการทวิวัจน์กันระหว่างศิลปินตะวันตก (บรูซ แก็สตัน) กับ ศิลปินไทย (บุญยงค์ เกตุคง) ซึ่งร่วมมือกันสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีไทยร่วมสมัย ซึ่งทำให้เกิดการตื่นตัวในวงการดนตรีไทยและสังคมทั่วไป นอกจากนั้น วงฟองน้ำยังเดินทางไปเผยแพร่ดนตรีไทยร่วมสมัยในหลายประเทศ ซึ่งนับเป็นการสร้างการรับรู้ดนตรีไทยร่วมสมัยในวงกว้างและส่งผลต่อความนิยมในการสร้างแนวดนตรีไทยร่วมสมัยจนเกิดกลายเป็นปรากฏการณ์

4.3.3 สำนึกจากอิทธิพลตะวันตก

เพลงสากลจากตะวันตก ได้แพร่ขยายเข้ามามีบทบาทต่อวงการเพลงของไทยตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 และได้พัฒนาเรื่องมานั้น ก็ยังคงได้รับความนิยมจากผู้ฟังไม่น้อย ดังจะเห็นได้ว่าช่วงหลังปี พ.ศ. 2503 เป็นต้นมา วงการเพลงของไทยได้เริ่มมีการเปลี่ยนแปลงอย่างเห็นได้ชัด ทั้งนี้เนื่องจากผลงานเพลงของตะวันตก เช่น วงสี่เต่าทอง (The Beatles) วงเดอะชาโดว์ (The Shadow) หรือนักร้องชื่อดัง เอลวิส เพลสลี่ (Elvis Presley) ได้เข้ามาแพร่หลายในเมืองไทยและทำให้วัยรุ่นไทยกลุ่มหนึ่งตื่นตัวไปดับผลงานเพลงของนักร้องเหล่านั้น อาจกล่าวได้ว่า วงดนตรี The Shadow ซึ่งเป็นวงที่มีบทบาทสำคัญต่อนักร้องและนักดนตรีของไทยในสมัยนั้นเป็นอย่างมาก (ศมกมล ลิมปิชัย, 2532: 71) จนถึงกับมีการนำเอาคำว่า “ชาโดว์” มาใช้เรียกชื่อวงดนตรีประเภทที่

เล่นเพลงสากลในลักษณะที่ใช้เครื่องดนตรี 4 ชิ้น วงดนตรีของไทยที่เล่นเพลงสากล โดยเลียนแบบของตะวันตกที่มีชื่อเสียงโด่งดังในสมัยนั้น ได้แก่ วงดนตรีหลุยส์กีตาร์บลู (Louis Guitar Blue) วงดนตรีชาร์มมิ่งบอย (Charming boys) วงดนตรีซิลเวอร์แซนด์ (Silver Sand) วงดนตรีพีเอ็มเซเว่น (P.M. 7) ฯลฯ ซึ่งจะเห็นได้อย่างชัดเจนว่า วัยรุ่นของไทยในสมัยนั้นส่วนใหญ่ก็นิยมฟังเพลงสากล อย่างไรก็ตาม เพลงไทยสากลประเภทเพลง "ลูกกรุง" อย่างเช่นเพลงของวงดนตรีสุนทราภรณ์ และ "ลูกทุ่ง" ก็ยังคงได้รับความนิยมควบคู่กันไป

บุญยงค์ ศุทธวิโรจน์ (2530) กล่าวว่า พัฒนาการของเพลงไทยสากล สามารถพัฒนาไปถึงความเป็น "สากล" ได้มากยิ่งขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งในด้านลีลาทำนองดนตรี ไม่ว่าจะเป็นตัวโน้ต จังหวะ และเครื่องดนตรี ในด้านของคำร้องนั้น นักประพันธ์จะพยายามแสดงอารมณ์และทัศนคติของตนไปสู่ผู้ฟังด้วยถ้อยคำที่มีความหมายและเสียงที่สื่อความรู้สึกให้ผู้ฟังรู้สึกสะเทือนใจไปด้วยความคิดและอารมณ์ของคน ถ้อยคำที่ใช้มักเป็นคำหรือสำนวนแปลกใหม่ที่สามารถสร้างความเร้าใจมากกว่าจะมีลักษณะเป็นกลอนสุภาพดังเช่นในอดีต นอกจากนั้น มักจะใช้คำหรือวลีเดียว แต่ร้องบ่อยครั้ง โดยปรับระดับเสียงไปตามตัวโน้ต เช่น เพลง "ช่างมันเถอะ" ของ นิดแอนด์เลเซอร์ หรือมีการพูดประกอบด้วย เช่น เพลง "ปากคน" ของ เรวัต พุทธินันทน์

อย่างไรก็ตาม แม้ว่า สำนึกทางสังคมจะไม่ได้สะท้อนและเกิดขึ้นผ่านงานศิลปะอีกแล้ว ยุค 2520-2550 เป็นจึงยุคความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยีและโลกาภิวัฒน์ การเจริญเติบโตในเมืองเพื่อทัดเทียมนานาชาติสร้างความเป็นปัจเจกและเสพอารมณ์ความรู้สึกที่เกี่ยวข้องกับเรื่องรัก ๆ ใคร่ ๆ เนื้อเพลงไม่ได้สะท้อนและทำหน้าที่ของศิลปะเพื่อชีวิต แต่เป็นศิลปะเพื่อความบันเทิงและธุรกิจอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

5. จากสำนึกร่วมสู่พัฒนาการวิจารณ์ดนตรีในประเทศไทย

สำนึกร่วมของการสร้างงานศิลปะในสาขาสังคีตศิลป์สะท้อนให้เห็นพัฒนาการทางศิลปะที่มีความสัมพันธ์กับบริบททางสังคม เงื่อนไขต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นภายใต้การเปลี่ยนแปลงส่งผลต่อวิธีคิด กระบวนการ วิธีการ รวมถึงอารมณ์ ความรู้สึกที่ศิลปินผนวกรวมกันจนเกิดการ "สำแดง" งานศิลปะออกสู่มหาชนซึ่งส่งผลกระทบต่อพฤติกรรม วิถีชีวิต หรือแม้แต่สำนึกของคนในสังคม ในอีกมิติหนึ่ง การเกิดขึ้นของงานศิลปะได้อาศัยพื้นที่ของการวิจารณ์ในฐานะ "เครื่องมือ" หนึ่งที่จะสร้างการพัฒนา ปรับปรุง เปลี่ยนแปลง ซึ่งส่งผลต่อผลงานเพลงหรือดนตรี มุมมองดังกล่าว เป็นมุมมองที่พิจารณาเรื่องการวิจารณ์ดนตรีในฐานะพลังทางปัญญา ซึ่งครอบคลุมการสร้างองค์ความรู้ด้านการวิจารณ์ ซึ่งนำไปสู่การสร้างความเชี่ยวชาญในการวิจารณ์ และถือเป็นการสร้างเครือข่ายของนักวิจารณ์ ศิลปิน ผู้ฟัง รวมถึงมหาชนในระดับต่าง ๆ

ข้อสังเกตเรื่องพัฒนาการหรือแนวทางการวิจารณ์ดนตรีในสังคมไทย รังสิพันธุ์ แข็งขัน (2547) ตั้งข้อสังเกตว่า การวิจารณ์ดนตรี ยังปรากฏน้อยในสังคม สิ่งดังกล่าวทำให้เห็นถึงภาพรวมของการวิจารณ์ของไทยและต่างประเทศ ซึ่งสามารถนำมาศึกษาเปรียบเทียบและสะท้อนให้เห็นถึงปัญหา การวิจัยหัวข้อ "การ

วิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย” ชี้ให้เห็นประเด็นที่สำคัญสำหรับการวิจารณ์กับบริบททางสังคม ในหลายมิติ เช่น

- ด้านวัฒนธรรมการวิจารณ์ เห็นได้ชัดเจนถึงทัศนคติเกี่ยวกับการวิจารณ์ และปัญหาที่เกี่ยวข้องกับขนบบางประการซึ่งสัมพันธ์กับบริบททางสังคมที่ยังไม่เอื้อต่อการวิจารณ์ดนตรี (โดยเฉพาะดนตรีไทย-ดนตรีราชสำนัก) อย่างเต็มที่ อย่างไรก็ตาม พบว่า ศักยภาพในการวิจารณ์มีอยู่ในสังคมไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งในระดับบุคคลด้วยวิธีการมุขปาฐะหรือวัฒนธรรมมุขปาฐะ แต่ก็ยังไม่ได้ทำให้เกิดศักยภาพในวัฒนธรรมลายลักษณ์
- การอธิบายและวิจารณ์ปรากฏการณ์ทางดนตรี จะต้องเชื่อมโยงกับบริบททางวัฒนธรรมและสังคม ตลอดจนใช้ศาสตร์แขนงอื่น ๆ เข้ามาช่วยทำให้เกิดความเข้าใจในคุณค่าและความสัมพันธ์ของดนตรีกับสังคมได้มากอย่างไม่อาจปฏิเสธได้
- ด้านองค์ความรู้และการศึกษาทางดนตรี เกิดความแตกต่างในเรื่องของระบบการศึกษาทางดนตรีไทยและตะวันตก รวมทั้งแหล่งข้อมูลและองค์ความรู้ที่มีพื้นฐานต่างกัน อย่างไรก็ตาม การเรียนรู้จากประสบการณ์ภายในประเทศอย่างเดียวคงยังไม่เพียงพอสำหรับการสร้างการวิจารณ์ได้ดี หากแต่จำเป็นต้องศึกษาเปรียบเทียบจากบทวิจารณ์หรือเอกสารต่างประเทศ นอกจากนี้ พัฒนาการของดนตรีตะวันตกในประเทศไทย น่าจะได้รับประโยชน์จากการวิจารณ์อย่างมากในด้านการชี้แนะโดยใช้ประสบการณ์ของนักวิจารณ์ที่อาจเปรียบเทียบกับต่างประเทศ หรือแหล่งข้อมูลต่าง ๆ

ในขณะที่ การศึกษาวิจัยที่เกี่ยวข้องกับมุมมองการวิจารณ์ดนตรีไทยด้วยประเด็นที่มุ่งเน้นในเชิงพื้นที่ทางวัฒนธรรมของ ไอยเรศ บุญฤทธิ์ (2556) เรื่อง ***การวิจารณ์ศิลปะ: รอยต่อระหว่างวัฒนธรรมลายลักษณ์กับวัฒนธรรมเสมือนจริง*** พบว่า ข้อสังเกตเบื้องต้นเกี่ยวกับปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมการวิจารณ์เชิงลายลักษณ์ คือ การวิจารณ์ในลักษณะที่เป็นลายลักษณ์ที่จะก้าวเข้าสู่สังคมแห่งการวิจารณ์ยังมีจำนวนไม่มากเท่าที่ควร หากแต่การเข้ามาของเทคโนโลยีไม่ว่าจะเป็น เทคโนโลยีทางดนตรี สื่อสิ่งพิมพ์ สื่ออินเทอร์เนต โลกเสมือนจริง กลับนำมาสู่การเพิ่มจำนวนของการผลิตดนตรีในมิติทางอุตสาหกรรมวัฒนธรรมมากขึ้น และเอื้อให้เกิดการวิจารณ์ลายลักษณ์ที่สอดคล้องกับพื้นที่ใหม่ที่กล่าวถึงโลกออนไลน์

แต่ลักษณะของการวิจารณ์ที่ปรากฏอยู่นั้นก็จำกัดอยู่เพียงมิติด้านโครงสร้าง คีตลักษณ์ทางดนตรีไทย หรือเป็นการแสดงอารมณ์ความรู้สึกที่ขาดการอธิบายเหตุผลประกอบการวิจารณ์ ดังนั้นจากข้อมูลที่พบในเบื้องต้นจึงทำให้เกิดการตั้งคำถามเพื่อเป็นแนวทางในการหาคำตอบที่จะนำมาอธิบายปรากฏการณ์ครั้งนี้ว่า เหตุใดคนในวัฒนธรรมดนตรีไทยจึงไม่สนใจการวิจารณ์ หรือ เหตุใดคนดนตรีไทยมักวิจารณ์เฉพาะโครงสร้างด้านคีตลักษณ์ของดนตรีไทยเท่านั้น ซึ่งไม่ได้เป็นการขยายขอบเขตความรู้สู่การบูรณาการศาสตร์ด้านอื่นๆ

จากการศึกษาตัวอย่างบทความต่าง ๆ ทำให้เห็นว่า สิ่งสำคัญที่เป็นตัวขับเคลื่อนกระบวนทัศน์ของคนในวัฒนธรรมดนตรีไทยคือ อำนาจของความรู้ด้านดนตรีไทยที่ถูกผลิตซ้ำผ่านสถาบันต่างๆ ทางสังคม ทั้งรูปแบบที่เป็นทางการ เช่น หน่วยงานราชการ ระบบการศึกษา หนังสือ ตำรา ครูผู้สอน เจ้าสำนัก สถาบันการเมืองการปกครอง ฯลฯ และที่เป็นนามธรรม เช่น คำสอน ขนบ ธรรมเนียม จารีต ฯลฯ ซึ่งสถาบันต่างๆ เหล่านี้ได้ทำหน้าที่ถ่ายทอดคำอธิบายรายวิชาแบบตายตัวในการทำความเข้าใจและอธิบายปรากฏการณ์ต่างๆ ของวัฒนธรรมดนตรีไทย เช่น ชุดความรู้ที่ว่าด้วยประวัติศาสตร์เครื่องดนตรีไทย ประเภทของเพลงไทย บทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรีชนิดต่างๆ ขนบการบรรเลง การใช้วงดนตรี บทเพลงในงานพิธีกรรมต่างๆ รวมไปถึงลักษณะการบรรเลงดนตรีไทยที่ถูกต้อง

คลังข้อมูลอันเป็นชุดความรู้เหล่านี้ ได้ทำให้คนในวัฒนธรรมดนตรีไทยยึดมั่นและเชื่อถือคำตอบเหล่านั้นว่าเป็นความจริงอย่างไร้ข้อกังขาและกลายเป็นกรอบความคิดที่ผลิตซ้ำมาโดยตลอด ซึ่งลักษณะดังกล่าวนี้ถือเป็นภาพสะท้อนที่สำคัญอย่างหนึ่งของความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของคนในวัฒนธรรมดนตรีไทยที่มีมาแต่เดิม จากการปลูกฝังความเชื่อและค่านิยมเพียงมิติเดียวเท่านั้น

สถาบันที่มีหน้าที่สำคัญในการปลูกฝังวิถีคิดดังกล่าว ซึ่งมีผลต่อการกำหนดพฤติกรรมของคนในวัฒนธรรมดนตรีไทยที่สำคัญในปัจจุบันได้แก่ สถาบันการศึกษา ที่เป็นพื้นที่รวมของหนังสือ ตำรา เนื้อหาต่างๆ อันเป็นคลังความรู้ที่คนส่วนใหญ่ยึดถือและเชื่อมั่นว่าเป็นความจริงที่สุด ซึ่งจากประสบการณ์การเรียนรู้ด้านวัฒนธรรมดนตรีไทยที่ผ่านมา ปรากฏว่า เนื้อหาในการถ่ายทอดความรู้นั้นมักจะจำกัดเฉพาะอยู่ภายใต้ความรู้ตามแนวประเพณีเกี่ยวกับทางด้านคีตลักษณ์ทางดนตรี ประวัติศาสตร์ดนตรีไทย การนำไปใช้ การทำให้เหมือนครู เป็นต้น ซึ่งกระบวนการเรียนการสอนดังกล่าว ไม่ได้กระตุ้นให้ผู้เรียนเกิดคำถามต่อเนื้อหาที่กำลังเรียนอยู่ ประเด็นสำคัญคือ การเรียนการสอนดังกล่าวเป็นเพียงแค่การผลิตซ้ำชุดความรู้ที่ถูกถ่ายทอดกันมาอย่างยาวนานภายในวัฒนธรรมดนตรีไทยเท่านั้น โดยชุดความรู้ดังกล่าวจะอิงอยู่กับชุดความรู้แบบเบ็ดเสร็จที่ถูกอธิบายโดยครูผู้ใหญ่ด้านดนตรีไทยหรือหน่วยงานที่ทำหน้าที่รับผิดชอบด้านดนตรีไทย ที่ได้กำหนดความรู้แบบเบ็ดเสร็จตายตัวให้ผู้เรียนได้เข้าใจตามนั้น จนกลายเป็นกรอบในการกำหนดความคิดไม่ให้ทะลุไปสู่ศาสตร์อื่นได้

ในขณะที่ การศึกษาวิจัยเกี่ยวกับการวิจารณ์ดนตรีในประเทศไทยของ รังสิพันธุ์ แข็งขัน (2547: 40-42) กล่าวถึงการวิจารณ์ดนตรีตะวันตกและดนตรีคลาสสิก พบว่า มีการจัดแบ่งช่วงสมัยการวิจารณ์ ได้แก่ ***ยุคบุกเบิก*** ซึ่งอยู่ระหว่างช่วงปี 2498-2503 ส่วนใหญ่เป็นบทความให้ความรู้ด้านดนตรี เรื่องราวของคีตกวี มากกว่าเป็นบทวิจารณ์ทางดนตรี นักเขียนในยุคนี้ เช่น เทพ จุลดุลย์ สาทิส อินทรากำแหง ผลงานส่วนใหญ่ปรากฏในนิตยสารกระดึงทอง ***ยุคงานเขียนนักเรียนนอก และผู้รักสมัครเล่น*** อยู่ในระหว่างปี 2506-2525 งานวิจารณ์ยุคนี้เกิดในแวดวงครูหรืออาจารย์สอนดนตรี รวมถึงผู้รักสมัครเล่นทางดนตรี ที่มีประสบการณ์

การศึกษาและการฟังดนตรีมาจากต่างประเทศ งานวิจารณ์ยังคงแฝงลักษณะการให้ความรู้อยู่มาก แต่เพิ่มความเข้มข้นขึ้นในเรื่องของการแสดงความรู้สึกต่อการฟังดนตรี เช่น งานเขียนอุปรากรของพูนพิศ อมาตยกุล (นิตยสารชาวกรุง) สมโภช รอดบุญ (นิตยสารไฮไฟ สตูดิโอ) โกวิทย์ ขันธศิริ (หนังสือพิมพ์สยามรัฐรายวัน) วิษณุเทพ ศิลปบรรเลง (นิตยสารสเตอริโอ) นอกจากนี้ ยังมี***ยุคแสวงหาแนวทางการวิจารณ์ดนตรีคลาสสิก*** ช่วงปี 2525 - ปัจจุบัน งานวิจารณ์ในกลุ่มหรือยุคนี้ เป็นเรื่องของนักวิจารณ์ที่มีพื้นฐานหรือเรียนดนตรีมา และนักวิจารณ์ที่ทำงานในสายงานอื่นๆ แต่สนใจดนตรีคลาสิก หรือดนตรีตะวันตก รังสิพันธุ์ แข็งขัน มองว่า บทความในกลุ่มนี้ ยังไม่อาจมีพลังทางปัญญาเต็มที่อย่างที่ควรจะเป็น ทั้งที่นักเขียนกลุ่มนี้มีศักยภาพที่จะทำงานไปถึงระดับที่น่าพึงพอใจได้ แต่อาจติดขัดหรือขาดปัจจัยบางประการ หรือไม่ได้สนใจงานวิจารณ์มากเพียงพอ หรือไม่ได้ทำงานอย่างจริงจังต่อเนื่อง

นักเขียนยุคแสวงหาแนวทางที่ลงตัวในงานวิจารณ์ดนตรีคลาสสิก อาทิ ณัชชา พันธุ์เจริญ (หนังสือพิมพ์บางกอกโพสต์) สดับพิณ รัตนเรือง (หนังสือพิมพ์บางกอกโพสต์) กิตติพร ตันตระรุ่งโรจน์ (หนังสือพิมพ์บางกอกโพสต์ นิตยสารสยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์) ฉลอง สุนทรวาณิชย์ (นิตยสารไฮไฟสเตอริโอ นิตยสารโฮมเอ็นเตอร์เทนเมนต์) ธเนศ วงศ์ยานนาวา (นิตยสารสยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ นิตยสารโฮมเอ็นเตอร์เทนเมนต์) ไชยยันต์ ไชยพร (นิตยวารสยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์) อนันต์ ลือประดิษฐ์ (หนังสือกรุงเทพธุรกิจ) อัมพร จักกะพาก (นิตยสารสยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์) สุกรี เจริญสุข (หนังสือพิมพ์มติชน) เป็นต้น นอกเหนือการทำงานของนักวิจารณ์ชาวไทยแล้ว ยังมีนักวิจารณ์ชาวต่างประเทศจำนวนหนึ่งที่ทำงานอย่างสม่ำเสมอ อาทิ ปัญญา พานิชศรีสุข (หนังสือพิมพ์เนชั่น) โรเบิร์ต ฮาลิเดย์ มงคล มารอด (หนังสือพิมพ์บางกอกโพสต์) แต่ความคึกคักหลากหลายกลับหยุดชะงักตั้งแต่ปี 2540 เนื่องจากเศรษฐกิจฟองสบู่ที่ล่มสลายลง

อย่างไรก็ตาม การทำงานของโครงการวิจัยการวิจารณ์ที่มีต่อเนื่องยาวนานกว่า 20 ปี[44] ได้สร้างผลงานวิจารณ์ในรูปแบบของงานวิจารณ์ลายลักษณ์จากนักวิจัยหลายท่าน อาทิ เจตนา นาควัชระ บวรพงศ์ ศุภโสภณ รังสิพันธุ์ แข็งขัน เป็นต้น นอกจากนี้ งานวิจัยได้ศึกษาและหาข้อสรุปเกี่ยวกับการวิจารณ์ดนตรีในบริบทสังคมไทย พบว่ามีรูปแบบของการวิจารณ์ 3 รูปแบบ ได้แก่

[44] ได้แก่ *โครงการวิจัย "การวิจารณ์ในฐานะพลังปัญญาของสังคมร่วมสมัย ภาค 1 และภาค 2 โครงการวิจัย "การวิจารณ์ในฐานะปรากฏการณ์ของสังคมร่วมสมัยเพื่อพัฒนาความรู้ด้านสังคมศาสตร์การวิจารณ์ ภาค 1 และ ภาค 2" โครงการวิจัย "การวิจารณ์ศิลปะ: รอยต่อระหว่างวัฒนธรรมลายลักษณ์กับวัฒนธรรมเสมือนจริง โครงการวิจัย "การวิจารณ์ศิลปะ: รอยต่อระหว่างวัฒนธรรมสื่อสิ่งพิมพ์กับสื่ออินเทอร์เน็ต โครงการ "เครือข่ายการวิจารณ์: การวิจัยและพัฒนา" ภาค 1 และ 2*

1. *การวิจารณ์ดนตรีแบบมุขปาฐะ*

การวิจารณ์ดนตรีในรูปแบบของมุขปาฐะถือเป็นศักยภาพที่มีพลังของการวิจารณ์ในบริบทสังคมไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งในระดับบุคคลที่เกิดขึ้นจากการเชื่อมโยงประสบการณ์ทางศิลปะจนกระทั่งเกิดกลายเป็นทัศนะการวิจารณ์ นอกจากนี้ ความรู้จากการวิจัยทำให้เห็นถึงความสัมพันธ์ที่สร้างให้เกิดการวิจารณ์ดนตรีแบบมุขปาฐะคือ การข้ามศาสตร์ระหว่างวรรณศิลป์และสังคีตศิลป์ที่ถ่ายโอนความรู้ทั้งยังกระตุ้นให้ตระหนักเรื่องการวิจารณ์บนรากฐานแห่งวัฒนธรรมเดิมของตน การวิจารณ์ดนตรีแบบมุขปาฐะพบได้ในวัฒนธรรมดนตรีไทยที่แฝงอยู่ในวิถีทางดนตรี โดยเฉพาะ การเรียนรู้และการถ่ายทอดวิชาความรู้ทางศิลปะดนตรีไทย เป็นกระบวนการถ่ายทอดให้ผู้เรียนได้เปลี่ยนแปลงพฤติกรรมทางความคิดความสามารถดั่งความหมายของ “การเรียนรู้” โลกของการเรียนรู้ดนตรีไทย มีผู้ถ่ายทอดวิชาหรือที่เรียกว่า “ครู” หรือ “อาจารย์” ซึ่งทำหน้าที่เป็นผู้ขัดเกลาและถ่ายทอดความรู้ต่าง ๆ แล้ว ยังมีหน้าที่ “ประเมิน” ความสามารถของ “ศิษย์” ด้วยประสบการณ์และความชำนาญ “กระบวนการวิจารณ์”ในระบบการเรียนรู้ เกิดจากการสังเกต การคลุกคลีอย่างมนุษย์สัมผัสมนุษย์ จากนั้นจึงถ่ายทอดการวิจารณ์ออกมาในรูปแบบมุขปาฐะที่อธิบายถึงจุดบกพร่องข้อดี ข้อเสีย หรือ ด้วยพฤติกรรมการแสดงออกที่บ่งบอกถึงความพึงพอใจ และระบบสัญลักษณ์ที่หมายถึงความสำเร็จหรือผ่านกระบวนการฝึกฝนการเรียนรู้อย่างครบถ้วนสมบูรณ์ ทั้งนี้ เพื่อเฟ้นหา คัดเลือก คัดกรอง "ศิลปิน" ผู้มีพรสวรรค์และพรแสวงเพื่อรับใช้ในสังคมวัฒนธรรมไทยที่มีดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิต

ในขณะที่ “สถาบัน” ต่างๆ มีอิทธิพลมากมายต่อการถ่ายทอดวิชาความรู้ทางดนตรีไทย “สถาบัน” หลัก ที่กล่าวถึง คือ บ้าน(ชุมชน,สำนัก),วัด และวัง (ราชสำนัก) โดยสถาบันทั้ง 3 มีสถานะปฏิสัมพันธ์เกื้อกูลในลักษณะการพึ่งพาอาศัยซึ่งกันและกันเป็น เครือข่ายทางดนตรีในอดีต นัยหนึ่งคือสถาบันที่ทรงอิทธิพลในกระบวนการเรียนรู้และการวิจารณ์ดนตรีไทยผ่านการการปฏิบัติซ้ำ พิสูจน์ซ้ำ จนสามารถผลิตนักดนตรีออกมารับใช้สังคมให้เหมาะกับสภาพวัฒนธรรมวิถีชีวิตความเป็นอยู่ในอดีต ซึ่งมีภาพวิถีของการใช้ชีวิตของแต่ละสถาบันที่แตกต่างกันไป

บ้านหรือสำนักดนตรี เป็นจุดเริ่มต้นของกระบวนการเรียนการสอนดนตรีไทย รากฐานสำคัญของการผลิตนักดนตรีไทย คือ บ้านดนตรีหรือชุมชนคนดนตรี ที่มีอยู่ทั่วไปในสังคมไทยในอดีต อันเนื่องจาก ดนตรีไทยในยุคก่อนยังเป็นดนตรีที่สามารถรับใช้สังคมได้อย่างสมบูรณ์แบบ ไม่ว่าจะเป็นประเพณีหรือพิธีกรรมต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิต “ดนตรีไทย” ล้วนเข้าเป็นส่วนหนึ่งที่สำคัญที่ทำให้บรรลุวัตถุประสงค์ ดังนั้น บ้านหรือชุมชนดนตรี จึงมีมากมายด้วยเพราะยังมีบทบาทหน้าที่ของดนตรียังมีความสำคัญต่อวิถีชีวิต แต่ละบ้านดนตรีมี “ครู” เป็นผู้ถ่ายทอดวิชาความรู้ เป็นหัวหน้าหรือผู้นำคนสำคัญในการผลิตและเฟ้นหาคนดนตรีเพื่อออกไปรับใช้สังคม สำหรับรายละเอียดปลีกย่อยของกระบวนการการถ่ายทอดมากมายในบ้านหรือชุมชน เป็นเรื่องที่ไม่ง่ายนักสำหรับผู้ที่ต้องการร่ำเรียนดนตรี เช่น แนวคิดเรื่อง “ทาง” ซึ่งแต่ละสำนักแต่ละบ้านดนตรี มี “ทาง”

ดนตรีและคุณค่าที่แตกต่างกัน การร่ำเรียนดนตรีในแต่ละบ้านแต่ละสำนัก ผู้เรียนจะได้รับการคัดเลือกโดยผู้นำของบ้านดนตรีนั้น ๆ ในทางกลับกัน ศิษย์หรือผู้เรียนก็มีสิทธิ์เลือกครูจากการพิจารณาของตนเอง และครูเองก็ย้อนกลับมาพิจารณาศิษย์อีกทอดหนึ่ง

นัยการวิจารณ์ที่เกิดขึ้นในระบบของการเรียนการสอนดนตรี มีจุดเริ่มต้นของการเรียนการสอนถึงขั้นที่เรียกได้ว่า ขั้นของการต่อยอดหรือฝึกฝนให้กลายเป็นศิลปินนั้น ทั้งศิษย์และครู มีสิทธิ์ที่จะวิจารณ์ซึ่งกันและกันด้วยกระบวนการ “เลือก” หรือ “การคัดสรร” การวิจารณ์เกิดขึ้นด้วยภาวะของการพิจารณาฝีมือหรือกระบวนท่าของศิษย์แล้วจึงอนุญาตร่วมวงสายศิลปินของตนเอง อย่างไรก็ตาม วิธีการของแต่ละสำนักก็จะแตกต่างกัน เช่น มีการฝากฝังบุตรหลานเข้ามาอยู่ในบ้านเพื่อรับใช้สมาชิกในบ้านนั้นๆก่อน เมื่อผู้นำหรือครู เห็น “แวว” หรือ “ความสามารถ” ของผู้เรียน จึงจะถ่ายทอดความรู้ให้ทีละน้อยจนถึงขั้นชำนาญ เป็นต้น

นอกจากนี้ การเรียนการสอนดนตรีในสถาบันการศึกษามีส่วนที่จะเสริมสร้างการวิจารณ์แบบมุขปาฐะและนำไปสู่การวิจารณ์รูปแบบอื่น ๆ มีหลักสูตรที่เปิดสอนรายวิชาซึ่งเกี่ยวข้องกับการวิจารณ์ดนตรีหลายสถาบัน อาทิ คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร คณะศึกษาศาสตร์และศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยหาดใหญ่ คณะครุศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นต้น

อย่างไรก็ตาม พื้นที่ทางดนตรีในบริบทสังคมเอื้ออำนวยให้เกิดการวิจารณ์ดนตรีแบบมุขปาฐะมากขึ้น การเกิดขึ้นของรายการโทรทัศน์ที่มีผู้แสดงทัศนะการวิจารณ์จากการตัดสินการบรรเลงดนตรี (commentator) เช่น รายการคุณพระช่วย รายการอัศจรรย์คันธรรพ์ รวมไปถึง รายการดนตรีป๊อบร่วมสมัย อาทิ รายการอคาเดมี่ แฟนเทเชีย (academy fantasia) รายการเดอะวอยซ์ (the voice) รายการเดอะแมสซิงเกอร์ (the mask singer) รายการประกวดลูกทุ่งต่าง ๆ รายการทางโทรทัศน์เหล่านี้ ล้วนมีกรรมการเป็นองค์ประกอบหลักในการดำเนินการประกวด กรรมการเหล่านี้มีหน้าที่เป็นผู้ให้คำแนะนำ วิเคราะห์ วิจารณ์ ตัดสินผู้เข้าร่วมแข่งขัน นอกจากนี้ บางรายการเปิดโอกาสให้ผู้ชมทางบ้านมีส่วนร่วมในการตัดสินผลการประกวดด้วยเทคโนโลยีสื่อสารที่ใช้โทรศัพท์บ้านหรือโทรศัพท์เคลื่อนที่มีส่วนร่วมด้วยการโหวต การแสดงความคิดเห็น ฯลฯ ซึ่งดึงให้เกิดการสร้างการวิจารณ์จนเกิดปรากฏการณ์ “โทรธิปไตย” ที่ตัดสินผลการขับร้องและการแสดงดนตรีร่วมกัน

2. *ดนตรีวิจารณ์ดนตรี*

การวิจารณ์ดนตรีอีกลักษณะหนึ่งที่พบได้ในวัฒนธรรมการวิจารณ์ดนตรีไทย นั่นคือ ลักษณะของการวิจารณ์ดนตรีด้วยดนตรี (non-verbal criticism) (รังสิพันธุ์ แข็งขัน. 2547: 87-89) ที่สามารถพบเห็นได้ทั่วไปในงานประชันดนตรีไทย ซึ่งจะขอนำมาทบทวนในที่นี้ เพื่อให้เห็นแนวคิดและความล้ำลึกของวัฒนธรรมการวิจารณ์ดนตรีไทย ดังนี้

การประชันเป็นปรากฏการณ์ทางดนตรีที่สามารถแสดงนัยแห่งการวิจารณ์ได้โดยการกระทำของดนตรีที่ไม่ต้องใช้ภาษาใดๆ ในการแสดงถึงการวิจารณ์นั้น อีกทั้งการประเมินค่าก็เป็นสิ่งที่สามารถรับรู้ได้จากนัยแห่งการวิจารณ์ลักษณะนี้ด้วย การใช้ดนตรีวิจารณ์ดนตรีอาจเป็นปรากฏการณ์ที่ไม่สามารถกำหนดให้เกิดขึ้นได้ หากแต่ขึ้นอยู่ว่าบริบทและปัจจัยจะส่งผลถึงนักดนตรีให้แสดงวิวาทะแห่งการวิจารณ์ดนตรีด้วยดนตรีหรือไม่ และการรับรู้นัยแห่งการวิจารณ์ รวมถึงการประเมินค่าที่แท้จริงย่อมเกิดขึ้นได้โดยนักดนตรีเอง รวมถึงผู้ฟังที่สามารถเข้าใจนัยนั้น โดยมิต้องอาศัยสื่อ หรือตัวกลางในการอธิบายและประเมินค่า ซึ่งอาจกล่าวได้ว่า เป็นการวิจารณ์ที่ปราศจากการสอดแทรกความเห็นอันเป็นอัตวิสัยของบุคคลอื่นเพื่อการรับรู้ข้อมูล ทั้งนี้แนวทางในการวิจารณ์มีข้อสังเกต 3 ลักษณะคือ

1. *การวิจารณ์ที่เกิดขึ้นจากการกระทำไปในแนวทางหรือลักษณะเดียวกัน*
2. *การวิจารณ์ที่เกิดจากการกระทำไปในแนวทางหรือลักษณะตรงกันข้าม*

การวิจารณ์ที่เกิดขึ้นจากการกระทำทั้ง 2 ลักษณะนี้ ดนตรีจะวิจารณ์ดนตรีเอง ทั้งในด้านของความเหมือนและความแตกต่าง ที่อาจแสดงถึงความเด่น และความด้อยให้ปรากฏขึ้นอย่างชัดเจน โดยผู้ฟังและนักดนตรีสามารถรับรู้ถึงความแตกต่างและท่าทีของการวิจารร์นั้นได้ ซึ่งสามารถประเมินค่าของดนตรีได้จากวิวาทะทางดนตรีที่เกิดขึ้น

3. *การวิจารณ์เกิดขึ้นจากการกระทำฝ่ายเดียว*

การวิจารณ์ลักษณะนี้อาจกินความถึงบริบทและวิจารณ์ถึงเรื่องอื่นๆมากกว่าดนตรี ซึ่งทั้งนี้เรื่องของความเหมาะสมที่จะโต้ตอบหรือวิจารณ์นั้นเป็นดุลพินิจของนักดนตรีเอง โดยอาจพิจารณาในด้านของท่าทีของดนตรีที่ได้แสดงมา และมีการประเมินค่าถึงความเหมาะสมว่ามีความจำเป็นเพียงใดหรือหลีกเลี่ยงการมีวิวาทะทางดนตรี โดยที่การประเมินค่านั้นเกิดขึ้นภาพในตัวนักดนตรีและเกิดขึ้นก่อนที่จะใช้ดนตรีเป็นเครื่องประเมินค่ากันและกัน นอกจากนี้ยังเป็นเรื่องของขนบทางวัฒนธรรมที่เป็นเงื่อนไขและปัจจัยต่อท่าทีและการตัดสินใจที่จะเกิดวิวาทะนั้นหรือไม่ ดังนั้น การวิจารณ์จากการกระทำฝ่ายเดียวจึงเป็นการวิจารณ์ที่ลึกซึ้งกว่าการวิจารณ์ของดนตรีที่มีท่าทีต่อกัน ซึ่งจะต้องพิจารณาทั้งเหตุปัจจัย และบริบททางวัฒนธรรมประกอบด้วย

ในขณะที่ นิยามของคำว่า **"**วิจารณ์**"** ในความหมายของ*การประเมินคุณค่า*พบว่า ผู้ทำหน้าที่วิจารณ์ของการประชัน คือ ผู้ฟัง แต่ในขณะที่ การประเมินคุณค่าของการประกวด ผู้ทำหน้าที่คือ คณะกรรมการที่ตัดสินผลการประกวดภายใต้กรอบหรือเงื่อนไขของข้อตกลงร่วมกันที่เรียกว่า *เกณฑ์การตัดสิน*ความเป็นสาธารณะของการวิจารณ์ของการประชัน ปรากฏภาพหรือพฤติกรรมการวิจารณ์ชัดเจน บ้างก็แสดงความพึงพอใจด้วยการส่งเสียงโห่ร้อง การปรบมือ หรือความพึงพอใจสะท้อนผ่านความสนุกสนานหรือความตื่นเต้นในการรับฟังการประชันในแต่ละครั้ง ดังตัวอย่างภาพสะท้อนการประชันจากกรณีภาพยนตร์เรื่องโหมโรงในฉาก

การบรรเลงดนตรี “ประชัน” กัน 2 วง ซึ่งในฉากภาพยนต์พบว่า การประชันวงปี่พาทย์ของวงดนตรีไม่มีการตัดสินแม้แต่ครั้งเดียว แม้กระทั่งฉากที่พระเอก (นายศร) ชนะขุนอิน ทางผู้กำกับก็มีเจตนาให้เห็นว่า ขุนอินแพ้เพราะมือตาย มือเกร็ง หรือมือค้าง ดังนั้น จากพฤติกรรมผ่านภาพยนต์ดังกล่าวมีนัยแสดงให้เห็นว่า การตัดสินหรือการประเมินคุณค่าในการประชันผู้ฟังเป็นส่วนสำคัญในการตัดสิน อย่างไรก็ตาม ผู้กำกับภาพยนต์สามารถถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกของผู้ฟังผ่านสีหน้า ท่าทาง พฤติกรรม อารมณ์เพื่อตอกย้ำภาวะของการวิจารณ์อันเป็นสาธารณะของผู้ฟังในขณะที่ ประเด็นดนตรีวิจารณ์ดนตรีผู้กำกับถ่ายทอดผ่านมุมมองกล้องที่ตัดต่อเพื่อให้เห็นการโต้ตอบและตอบโต้กันด้วยดนตรี การตัดภาพกลับไปกลับมาด้วยอารมณ์ที่เร่งเร้า ทำให้เห็นภาวะของการแสดงความสามารถของนักดนตรีที่ต้องพิจารณาคู่ต่อสู้ด้วยการโต้ตอบกลับด้วยความสามารถทางดนตรีในเงื่อนไขของการประชัน โดยเงื่อนไขการตอบโต้หรือการแก้เพลงกันขณะการประชัน ทั่วไปมักขึ้นอยู่กับข้อกำหนดหรือข้อตกลงของการประชันวงแต่ละครั้งซึ่งแต่ละแห่งอาจจะไม่เหมือนกัน

สำหรับประเด็นดนตรีวิจารณ์ดนตรีที่เกิดขึ้นในเวทีของการประชัน ผู้วิจัยพิจารณาว่าเป็นการวิจารณ์ในรูปแบบของ *การวิจารณ์ไร้ลักษณ์* (non-representative criticism) การวิจารณ์ไร้ลักษณ์ หมายถึง การวิจารณ์ที่เกิดขึ้นและจบไปโดยที่ทิ้งสาร (message) เป็นคุณค่าเชิงสุนทรียะที่ “ผู้ฟัง” ไม่ว่าจะอยู่ในบทบาทของ คู่ประชัน นักดนตรี ผู้ฟังนั้นล้วนตัดสินหรือสามารถวิจารณ์ได้แต่จำเป็นต้องรู้ถึงกติกาและบริบทอย่างเพียงพอ ทั้งนี้ ดนตรีไทยมีวิธีการอย่างเป็นอิสระ และคู่ประลองล้วนจำเป็นที่ต้องมีประสบการณ์สุนทรียะเท่าเทียมกัน โดยมีกรอบความคิดในเรื่องการ “แก้ทาง” อยู่ 3 กรอบ คือ 1.แก้ด้วยเพลงเดียวกัน ทางเดียวกัน 2. แก้ด้วยเพลงเดียวกัน ทางแตกต่างกัน 3. แก้ด้วยเพลงที่ต่างกัน

ในขณะที่เมื่อพิจารณามองดูแล้วพบว่า การเกิดขึ้นของการวิจารณ์ไร้ลักษณ์ที่สะกิดผัสสะและเกิดการสำแดงวิชาหรืออารมณ์ของคู่ประชัน ณ ขณะนั้น การจะจับเอาให้เห็นถึง “รูปธรรม” และนำมาเปรียบเทียบกันเพื่อให้เห็น “ความต่าง” ที่จะตัดสินหรือประเมินค่าว่า “ฝั่งหรือฝ่าย”ใด ดีกว่า แย่กว่า เพราะกว่า นั้น อาจเป็นเรื่องที่หาข้อยุติได้ยาก อย่างไรก็ตาม ข้อเสนอเรื่อง การตัดตอนการบรรเลงระหว่างวงมาเปรียบเทียบกันนั้น ทำได้เพียงชี้ให้เห็น “ข้อแตกต่าง” ระหว่างการบรรเลงของคน 2 คน หรือคน 2 กลุ่มเพียงเท่านั้น หากแต่การ “ประเมินค่า” เพื่อสร้าง “ตำราการประชัน” นั้น ในความคิดเห็นส่วนตัวของผู้วิจัยมองว่าเป็นงานทาง “ปรัชญาสุนทรียศาสตร์” เพราะเพียงแต่ “นายศร” ที่คิดทางระนาดเอกใหม่เพื่อนำมาประชันกับขุนอินในหนังเรื่องโหมโรงนั้น ก็เกิดจากการสั่งสมประสบการณ์ การตกผลึกความคิดทางดนตรี และการเก็บเกี่ยวการวิจารณ์แบบไร้ลักษณ์เอาไว้เพื่อเปรียบเทียบองค์รวม และวิจารณ์การบรรเลงของขุนอินด้วยวิธีคิดแบบคู่ตรงข้าม เช่น การบรรเลงแบบใช้แรงเต็ม-ใช้แรงผ่อน การบรรเลงกลอนคู่แปด-การบรรเลงแบบคาบลูกคาบดอก การบรรเลงแบบขนบ-การบรรเลงนอกกรอบ

ในขณะที่ มีการประชุมสัมมนาและการพยายามที่จะทำงานวิจัยเพื่อสร้างองค์ความรู้ในการ “ปรับวงดนตรีไทย” โดยคณะนิสิตระดับปริญญาโท คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เนื้อหาของผลงานวิชาการดังกล่าว พยายามที่จะกล่าวถึง “รูปแบบ วิธีการ” ในการ “ปรับ” วงดนตรีไทยให้เกิดความไพเราะมากที่สุด แต่อย่างไรก็ตาม ทฤษฎีการปรับวงดังกล่าวยังถูกวิจารณ์ว่า เป็นเพียง “เกณฑ์”หนึ่ง ของ “สำนัก”หนึ่ง เพียงเท่านั้น

อย่างไรก็ตาม *การประชันดนตรีไทย หมายถึง รูปแบบการบรรเลงดนตรีของวงดนตรี* 2 *วงขึ้นไป ทั้งนี้เพื่อแสดงถึงความสามารถและศักยภาพในการบรรเลงดนตรีต่อสาธารณะชน การตัดสินการแข่งขันในรูปแบบของการประชันขึ้นอยู่กับความพึงพอใจของผู้ฟังที่แสดงออกผ่านความพึงพอใจทั้งทางด้านร่างกาย อารมณ์และการวิจารณ์ในรูปแบบต่าง ๆ* ผู้วิจัยได้นำเสนอนิยามความหมายของการประชันในรูปแบบของแผนภูมิดังต่อไปนี้

แผนภูมิแสดงนิยามศัพท์คำว่า การประชันดนตรีไทย

ข้อมูลจากการสัมภาษณ์*ทัศนะการวิจารณ์กับการประชัน* ผู้วิจัยพบข้อสังเกตว่า การประชันเป็นบ่อเกิดแห่งการพัฒนาดนตรีไทยด้วยข้อคิดเห็นจาก เจริญ ธาราณมัย (สัมภาษณ์, 17 ธันวาคม 2558) โดยให้ทัศนะว่า ช่วงสมัยรัชกาลที่ 6-7 ที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมหลวงลพบุรีราเมศร์ เสด็จมาประทับที่สงขลาครั้งนั้น พระองค์ได้นำครูดนตรีไทยจากวังที่กรุงเทพฯ ตามเสด็จมาด้วย แต่เป็นการมาอยู่ครั้งละ 3-4 เดือน นักดนตรีเหล่านี้ได้มาถ่ายทอดดนตรีไทยให้ชาวบ้านจังหวัดสงขลา ทั้งวิชาดนตรีไทยที่เป็นแบบแผนตามราชสำนักและและดนตรีแบบพิธีกรรม ช่วงเวลาที่ครูจากกรุงเทพฯ มาถ่ายทอดความรู้เป็นระยะเวลาที่สั้น ทำให้ผู้เรียนได้รับความรู้ทางด้านดนตรีไทยไม่ครบ ซึ่งอาจารย์ท่านหนึ่งได้ยกกรณีการเล่นเพลงพิธีกรรมของวงดนตรีปี่พาทย์บ้านลาด ซึ่งอยู่ที่สิงหนคร อำเภอสทิงพระ จังหวัดสงขลา อาจารย์เจริญตั้งข้อสังเกตว่า วงดนตรีบ้านลาดเมื่อบรรเลงเพลงหน้าพาทย์จะบรรเลงเพลงไม่ครบหรือขาด (ในทางดนตรีไทยหมายถึงการแสดงไม่ครบกระบวนการบรรเลงเพลงพิธีกรรม) ซึ่งสะท้อนให้เห็นว่าการถ่ายทอดดนตรีไทยไม่สมบูรณ์

ประเด็นความไม่สมบูรณ์ของหลักวิชาดุริยางคศาสตร์ถูกสะท้อนผ่านคำสัมภาษณ์ของธีรพล โภชนุกูล (สัมภาษณ์, 23 ธันวาคม 2558) นักดนตรีปี่พาทย์ชาวบ้านของจังหวัดสงขลา ได้แสดงทัศนะว่า เมื่อการถ่ายทอดดนตรีไทยในพื้นที่จังหวัดสงขลาไม่สมบูรณ์ จึงเป็นเพียงการบรรเลงหรือการแสดงดนตรีจึงมีเพียงเท่านั้น ไม่ปรากฏกิจกรรมการประชันดังเช่นวัฒนธรรมดนตรีไทยในภาคกลาง ซึ่งความคิดเห็นดังกล่าว คุณธีรพล โภชนุกูลได้วิเคราะห์การประชัน จำเป็นต้องอาศัยทักษะทางดนตรีไทยขั้นสูงโดยมีเบื้องหลังของการฝึกฝนเล่าเรียนอย่างถูกต้อง ดังนั้น เมื่อย้อนกลับไปสู่ประเด็นของความไม่สมบูรณ์ในการถ่ายทอดศาสตร์ทางดนตรีไทยในสมัยนั้น การประชันจึงไม่เกิด แต่อย่างไรก็ตาม หากกล่าวถึง การประชันดนตรีในพื้นที่จังหวัดสงขลา จะพูดว่า ไม่มีก็ไม่ได้ เพียงแต่เป็นรูปลักษณะการประชันที่แข่งขันว่า ใครจำเพลงได้มากกว่า ใครสามารถเล่นได้เร็วกว่าเพียงเท่านั้น

ขณะที่ในประเด็นดังกล่าว ผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตว่า จากการดำเนินการวิจัยของโครงการฯ ที่เห็นว่าการประชันจะทำให้เกิดกระบวนการคิดใหม่ การวิจารณ์ซึ่งจะก่อให้เกิดปัญญา แต่เมื่อไม่มีการประชันดนตรีไทยในพื้นที่จังหวัดสงขลา จึงไม่เกิดการพัฒนาดนตรีไทยในภาคใต้ดังจะเห็นจากข้อสังเกตว่า แม้วงปี่พาทย์บ้านลาดจะเป็นวงดนตรีไทยที่มีชื่อเสียงมากในจังหวัดสงขลา แต่กลับไม่มีทางเพลงเป็นของตนเอง เมื่อเปรียบเทียบกับภาคกลางที่มีการประชันดนตรีไทย ทำให้เกิดทางเพลงของสำนักต่างๆ แต่อย่างไรก็ตาม จากการวิเคราะห์เบื้องต้น เป็นเพียงข้อสมมุติฐานของผู้วิจัย ซึ่งผู้วิจัยจะได้เก็บข้อมูลในภาคกลางเพิ่มขึ้น เพื่อที่จะนำมาสนับสนุนความคิดนี้ อนึ่ง การเก็บข้อมูลและกระบวนการวิจัยดังกล่าวจะเป็นการทดสอบสมมุติฐานที่ ผศ.ดร. รังสิพันธุ์ แข็งขัน ได้แสดงความคิด “ดนตรีวิจารณ์ดนตรี” คือการประชันดนตรีไทย ซึ่งจะพัฒนาดนตรีได้จริงหรือไม่ จากการเก็บข้อมูลที่จังหวัดสงขลา เมื่อไม่มีการประชันดนตรีจึงไม่เกิดทางเพลงของตนเองขึ้น รายละเอียดการประชันดนตรีภาคกลางจะมีการด้น (improvise) การแปรทำนองสดในขณะแสดง ซึ่งทำให้เกิดทักษะการคิดใหม่ ทำใหม่ การประชันภาคใต้เป็นการที่วงดนตรีที่เล่นได้เร็วกว่า จำเพลงได้มากกว่า ซึ่งต่างจากการแสดงมโนราห์ซึ่งมีการประชัน จึงทำให้มโนราห์ หนังตะลุงของภาคใต้พัฒนาไปได้ถึงจุดสูงสุด

ข้อสรุปเบื้องต้น ณ ที่นี้ คือ การถ่ายทอดดนตรีที่มีต้นกำเนิดที่แตกต่างกันโดยมิได้มีการฝึกฝนอย่างจริงจังและไม่มีการติดต่อจึงไม่เกิดมรรคผลฉันใด ต่างจากการรับดนตรีตะวันตกในประเทศไทย ซึ่งนำไปสู่นวัตกรรมในเชิงสร้างสรรค์ได้เป็นอย่างดี

3. *การวิจารณ์ลายลักษณ์*

การศึกษาการวิจารณ์ลายลักษณ์ของไทยที่ปรากฏอยู่ในบริบททางวัฒนธรรมดนตรีไทย ผู้วิจัยศึกษาย้อนหาปัจจัยที่เกื้อหนุนและส่งเสริมให้เกิดการวิจารณ์ในลักษณะแบบเชิงลายลักษณ์ การศึกษาและตีความในเบื้องต้น ผู้วิจัยมองเห็นว่า การบันทึกอันเป็นต้นแบบของการเกิดลายลักษณ์ที่สมบูรณ์เป็นสิ่งสำคัญ และเมื่อ

มองย้อนกลับมาดูการบันทึกความรู้หรือเรื่องราวต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการสร้างเป็นวิถีวัฒนธรรมแห่งดนตรีไทย มีการบันทึกในลักษณะหลักฐานทางประวัติศาสตร์ปรากฏอยู่ตามแหล่งโบราณคดีต่าง ๆ

การบันทึกเรื่องราวต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการดนตรี มีหลักฐานการบันทึกต่อมาในแต่ยุคสมัย กระทั่งในยุครัตนโกสินทร์ การบันทึกเรื่องราวต่าง ๆ ก็มีเพิ่มมากยิ่งขึ้น แต่ยังคงจำกัดอยู่ในวงแคบ ส่วนใหญ่เป็นลักษณะของการบันทึกของชนชั้นสูง เจ้าขุนมูลนาย ดังตัวอย่างจาก หนังสือเรื่อง “บันทึกเรื่องต่าง ๆ ” ที่เป็นจดหมายตอบโต้กันระหว่างปราชญ์ 2 ท่าน คือ สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ และพระยาอนุมานราชธน (ยง เสฐียรโกเศศ) เนื้อหาสาระโดยส่วนใหญ่เกี่ยวข้องกับภาษาและวัฒนธรรมไทยซึ่งมีเนื้อหาจำนวนหนึ่งที่มีการกล่าวถึงเรื่องของดนตรีไทย ในจดหมายที่มีการตอบโต้กันดังกล่าว พบว่า สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศฯ ทรงเขียนถึงหลายท่านด้วยกัน ไม่เฉพาะแต่พระยาอนุมานราชธนเท่านั้น เช่น สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ซึ่งต่อมาพระทายาทได้อนุญาตให้นำมาจัดพิมพ์เพื่อเผยแพร่เป็นวิทยาทานความรู้ในชื่อ “สาสน์สมเด็จ” นอกจากนั้นก็ยังทรงเขียนถึงท่านผู้รู้ท่านอื่น เช่น สมเด็จพระพุทธโฆษาจารย์ วัดเทพศิรินทร์ เป็นต้น

ส่วนในยุคต่อ ๆ มาจนถึงปัจจุบัน การเขียนบันทึกกลายเป็นที่นิยมมากขึ้น ระบบการเรียนการศึกษาเติบโตขึ้นพร้อมกับการเปลี่ยนแปลงของบริบททางสังคม ความเป็นวิชาการเริ่มเพิ่มมากยิ่งขึ้นตั้งแต่รัชกาลที่ 6 ที่ได้รับระบบการเรียนแบบโรงเรียนเข้ามา ระบบการเรียนรู้แทบทุกศาสตร์รวมถึงดนตรีไทย จึงถูกจัดให้อยู่ในลักษณะของ “โรงเรียน” หรือ การศึกษาภาคบังคับ ดังนั้น จึงก่อให้เกิดความเป็นวิชาการเพิ่มมากยิ่งขึ้น ก่อให้เกิดการสร้างแบบเรียน ตำราเรียนเพื่อประกอบการเรียนการสอน มีนักดนตรีที่ผันตัวเองเป็นนักวิชาการ เช่น มนตรี ตราโมท ธนิต อยู่โพธิ์ ปัญญา รุ่งเรือง ครูเงิน เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี พูนพิศ อมาตยกุล สงบศึก ธรรมวิหาร ฯลฯ หรือจะอยู่ในลักษณะของกลุ่มสถาบัน องค์กร ที่ร่วมกันผลิตหนังสือหรือบันทึกทางความรู้เกี่ยวกับดนตรีเพิ่มมากยิ่งขึ้น เช่น กรมศิลปากร ราชบัณฑิตยสถาน หรือการเกิดขึ้นของบันทึกทางด้านดนตรีเกิดขึ้นเป็นจำนวนมากโดยเฉพาะหนังสือดนตรีที่ผลิตขึ้นในงานโอกาสพิเศษต่าง ๆ

การพิจารณาหนังสือจากบรรณานุกรมที่ได้รวบรวมและนำเสนอให้เห็นถึงข้อมูลเกี่ยวกับหนังสือในช่วงระยะเวลาตั้งแต่ปี พ.ศ. 2481 – พ.ศ.2554 รวม 73 ปี พบว่า สามารถจัดแบ่งออกเป็น 2 ส่วนที่สำคัญ คือ *ส่วนที่* 1 เป็นลักษณะของหนังสือที่ทำหน้าที่ผลิตซ้ำและถ่ายทอดชุดความรู้เดิมเกี่ยวกับวัฒนธรรมดนตรีไทย หนังสือเหล่านี้ส่วนใหญ่เขียนจากบุคคลที่ได้รับการยอมรับว่าเป็นผู้ที่มีความเชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย ทั้งที่เป็นชนชั้นสูง ศิลปินนักดนตรีและคณาจารย์ในสถาบันการศึกษาต่างๆ ทั้งนี้หนังสือดังกล่าวเป็นการรวบรวมองค์ความรู้ทั้งในภาคทฤษฎีและภาคปฏิบัติของวัฒนธรรมดนตรีไทยที่นักดนตรีและสถาบันต่างๆ มาตั้งแต่ครั้งอดีตจนกระทั่งได้รวบรวมองค์ความรู้ต่างๆ เหล่านั้นเผยแพร่สู่แวดวงการศึกษาจนกระทั่งแปรเป็นรูปแบบของตำรา/หนังสือ และทำหน้าที่ในการผลิตซ้ำชุดความรู้ดั้งเดิมของวัฒนธรรมดนตรีไทยสู่นักดนตรีไทยและผู้สนใจรุ่น

ต่อมาอย่างต่อเนื่อง ซึ่งถือว่าสัดส่วนของหนังสือที่มีเรื่องราวในประเด็นดังกล่าวนี้มีอยู่กว่า 95% ของหนังสือทั้งหมดที่ผู้วิจัยได้สืบค้น ทั้งนี้ถึงแม้ในช่วงท้ายซึ่งอยู่ในยุคใกล้เคียงกับปัจจุบันชุดความรู้ด้านดนตรีไทยจะได้รับการศึกษาและนำเสนอในมุมมองที่กว้างไกลและลุ่มลึกในบางประเด็นมากขึ้น แต่การศึกษาดังกล่าวก็ยังคงมุ่งเป้าในแนวทางเดิม ๆ และยังขาดแคลนการศึกษาในเชิงวิพากษ์ เช่น การศึกษาเปรียบเทียบทางเพลง การศึกษากลวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรีของศิลปินแต่ละสำนัก เป็นต้น

และ*ส่วนที่* 2 จะเป็นข้อมูลสิ่งพิมพ์ที่เหลืออีกประมาณ 5% พอสรุปได้ว่า เป็นการนำเสนอข้อมูลเกี่ยวกับวัฒนธรรมดนตรีไทยในมุมมองอื่นหรือถูกอธิบายข้ามสาขาจากทั้งคนในวัฒนธรรมดนตรีไทยเองและคนนอกวัฒนธรรมดนตรีไทยแต่มีความสนใจ เช่น การอธิบายดนตรีไทยกับบริบททางสังคม การศึกษาดนตรีไทยโดยใช้แนวคิดตะวันตก เช่น เรื่องเพศ บทบาทหน้าที่ อำนาจ สัญญะ ฯลฯ ทั้งนี้จากการพิจารณาปีที่พิมพ์ แหล่งที่มาและประเภทของเอกสารพบว่า เอกสารประเภทดังกล่าวนี้ถูกผลิตและนำเสนอมุมมองจากนักศึกษาระดับปริญญาตรี และโทเป็นส่วนใหญ่ ซึ่งได้รับมุมมองแนวคิดทฤษฎีจากการศึกษาในระบบสมัยใหม่ นอกจากนั้นยังเป็นกลุ่มคนที่มีความรู้ด้านอื่น แต่ให้ความสนใจในการศึกษาด้านดนตรี เช่น การอธิบายมุมมองด้านการเมืองการปกครอง ชนชั้น ฯลฯ เป็นต้น ซึ่งจากการพิจารณาเบื้องต้นยังพบว่า หนังสือประเภทดังกล่าวนี้ยังมีอยู่เป็นส่วนน้อยเมื่อเปรียบเทียบกับหนังสือประเภทแรก ที่สามารถยึดพื้นที่ความคิดของนักดนตรี ผู้ศึกษาดนตรี และคนส่วนใหญ่ในสังคม

จากที่ได้จัดแบ่งประเภทของหนังสือออกเป็น 2 ส่วนพบว่า ชื่อหนังสือจากบรรณานุกรมส่วนใหญ่จำนวนกว่า 95% นั้นมีความน่าสนใจ พบว่าชื่อหนังสือล้วนเชื่อมโยงกับมิติการเสริมสร้างองค์ความรู้เรื่อง “ความเป็นไทย” ให้กับผู้ศึกษาและบุคคลทั่วไปในสังคมไทยอย่างมาก หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งอาจเปรียบได้ว่าหนังสือเกี่ยวกับดนตรีไทยในที่นี้ เป็นพื้นที่ในการผลิตซ้ำอุดมการณ์ความเป็นไทยด้วยชุดความรู้ดนตรีไทยผ่านวัฒนธรรมลายลักษณ์ โดยลักษณะของการนำเสนอ อธิบาย นิยามความหมายขององค์ความรู้ด้านดนตรีไทย (จากชื่อหนังสือ) ล้วนเกี่ยวข้องและเชื่อมโยงกับบริบททางสังคมและวัฒนธรรมในการก่อร่างความหมายของความเป็นไทยทั้งสิ้น

ข้อสังเกตของ รังสิพันธุ์ แข็งขัน (2547: 75) สอดคล้องกับข้อค้นพบของนักวิจัยที่กล่าวถึงนัยการวิจารณ์ที่ปรากฏในหนังสือที่เกี่ยวข้องกับดนตรีไทย พบว่า ช่วงปี 2506-2525 มีแนวทางในการเขียนแนะนำความรู้แบบสังคีตนิยมที่เริ่มแสดงความเห็นในเชิงวิจารณ์ เช่น งานของพูนพิศ อมาตยกุล สมโภช รอดบุญ โกวิทย์ ขันธศิริ วิษณุ ศิลปบรรเลง เป็นต้น

ผู้วิจัยตั้งข้อสมมุติฐานในเชิงวัฒนธรรมดนตรีกับการวิจารณ์ โดยใช้วิธีวงศาวิทยา (genealogy theory)[45] เพื่อพิจารณาถึงบริบททางสังคมดนตรีที่ปะทะประสานเข้ากับวัฒนธรรมดนตรีและสะท้อนให้เห็นถึงกระบวนคิดและมโนทัศน์ในการสร้างวัฒนธรรมลายลักษณ์ที่ผลิตเป็นชุดความรู้ที่ว่าด้วย "วัฒนธรรมดนตรีไทย" เป็นชุดความรู้อย่างหนึ่งที่ได้ก่อกำเนิดและสร้างรูปยาวนานตั้งแต่ครั้งอดีต มีระบบวัฒนธรรมในการสืบทอดความรู้ผ่านสถาบันต่างๆ ทางสังคม จนกระทั่งกลายเป็นหนึ่งในชุดความรู้กระแสหลักที่ดำรงอยู่และร่วมขับเคลื่อนโครงสร้างสังคมไทยในปัจจุบัน ทั้งนี้ข้อค้นพบเบื้องต้น จากการศึกษาทางประวัติศาสตร์วัฒนธรรมดนตรีไทยและการตั้งข้อสังเกตกับชุดความรู้อันเป็นผลิตผลที่มีส่วนเกี่ยวข้องและเชื่อมโยงกับวัฒนธรรมดนตรีไทย ที่ได้ผลิตเป็นชุดความรู้ผ่านกระบวนการสร้างให้เป็นชุดวาทกรรมที่ว่าด้วยวัฒนธรรมดนตรีไทยจากอดีตถึงปัจจุบันพบว่า ข้อมูลความรู้หรือการได้มาซึ่งข้อมูลความรู้เกือบทั้งหมดจะเป็นการนำเสนอหรืออ้างอิงข้อมูลในเชิงประวัติศาสตร์แบบวิวัฒนาการคือ การนำเวลามาใช้เป็นตัวกำหนดความสืบเนื่องทางประวัติศาสตร์ของวัฒนธรรมดนตรี ผ่านการจัดแบ่งตามยุคสมัยการปกครองแผ่นดิน เช่น สมัยสุโขทัย อยุธยา ธนบุรี และรัตนโกสินทร์ โดยข้อมูลความรู้ที่ถูกสร้างขึ้นเป็นวาทกรรมนี้ ส่วนใหญ่จะกล่าวถึงการค้นพบ/ถือกำเนิด/วิวัฒนาการเครื่องดนตรีไทย วงดนตรีไทย บทเพลงไทย ศิลปินนักประพันธ์ที่มีชื่อเสียงเป็นหลักหรือแม้กระทั่งการวิจารณ์ก็นิยมการวิจารณ์ภายใต้กรอบโครงสร้างคีตลักษณ์หรือประวัติศาสตร์ดนตรีที่มิได้มีการต่อยอดหรือบูรณาการศาสตร์ความรู้สู่สาขาอื่นๆ เป็นต้น ซึ่งข้อมูลความรู้ต่างๆ ที่ถูกนำเสนอเหล่านี้ยังมีหน้าที่และบทบาทที่สำคัญในการหล่อหลอมกระบวนการคิดและความรู้ที่ได้ส่งผ่านสถาบันต่างๆ ทางสังคม ไม่ว่าจะเป็นสถาบันการศึกษา ผ่านหนังสือ ตำรา เอกสาร คนในวัฒนธรรมดนตรี หรือสถาบันอื่นอันมีหน้าที่สำคัญโดยตรงซึ่งทำหน้าที่สืบทอดและสืบสานวัฒนธรรมดนตรีไทย

ความรู้ ความจริงด้านวัฒนธรรมดนตรีไทยเหล่านี้ได้ส่งผลอย่างต่อเนื่องในการนิยาม/กำหนดความหมายและการรับรู้ของผู้คนในสังคมไทยโดยเฉพาะคนในวัฒนธรรมดนตรีไทย ให้มีความรู้ ความเข้าใจด้วยการเป็นเอกลักษณ์ของชาติ หรือการเป็นมรดกทางวัฒนธรรมอย่างช้านาน วาทกรรมเหล่านี้กลายเป็นกรอบในการกำหนดทั้งความคิด ความรู้ ความจริงของสมาชิกในสังคมวัฒนธรรม ให้รับรู้เพียงสาแหรกเดียวที่ได้รับการสถาปนาอำนาจจากปัจจัยต่างๆ ทางสังคมไทย ภายใต้การครอบงำดังกล่าวนี้ ส่งผลให้สังคมอาจตกในสภาวะไร้ซึ่งการตั้งคำถามด้วยมุมมองที่แตกต่างอันนำไปสู่แนวทางของการวิจารณ์

[45] วงศาวิทยา(Genealogy) เป็นแนวคิดที่นำเสนอโดย มิเชล ฟูโกต์ (Michel Foucault, 1926-1984) ซึ่งได้ใช้กระบวนการคิดและการวิเคราะห์ สืบเสาะแสวงหาข้อมูล ที่สำคัญคือการตั้งคำถามกับทุกๆ ความรู้ ความจริงที่กำลังปรากฏขึ้น ดำเนินอยู่ และคนในสังคมกำลังปะทะกับความรู้ ความจริงต่างๆ เหล่านั้น วิธีการหนึ่งที่สำคัญและมีส่วนช่วยในการค้นพบความรู้ ความจริงเพื่ออธิบายปรากฏการณ์ต่างๆ ได้ชัดเจนในทัศนะของฟูโกต์ คือ การใช้วิธีการสืบค้นตามแนวคิด "วงศาวิทยา"

จากการตั้งข้อสังเกตเบื้องต้นถึงวัฒนธรรมการวิจารณ์ในวัฒนธรรมดนตรีไทยพบว่า อิทธิพลทางความคิดเกี่ยวกับการนำแนวคิดทางประวัติศาสตร์ ที่นำเสนอเฉพาะความรู้ที่ได้มาจากมุมมองแบบวิวัฒนาการหรือการอธิบายที่มาของชุดความรู้ต่างๆ ตามความเชื่อที่เกื้อหนุนมาจากหลักฐานทางโบราณคดี แล้วผลิตขึ้นเป็นองค์ความรู้แบบเบ็ดเสร็จที่นำเสนอเนื้อหาเพียงมิติเดียวนั้น ทำให้การกล่าวถึง/การวิจารณ์ในวัฒนธรรมดนตรีไทยส่วนใหญ่มักจะมีเนื้อหาเกี่ยวกับการถือกำเนิด/วิวัฒนาการเครื่องดนตรีไทย วงดนตรีไทย บทเพลงไทย โครงสร้างทางคีตลักษณ์ ศิลปินนักประพันธ์ที่มีชื่อเสียง ที่เป็นการนำเสนอความรู้ ความจริงเพียงแค่มิติเดียวแบบแช่เข็ง ราบเรียบ เชื่อมโยงเป็นวิวัฒนาการอย่างเบ็ดเสร็จตายตัว โดยมิได้ให้ความสำคัญกับบริบทหรือเงื่อนไขทางสังคมที่เป็นสภาวการณ์จำเพาะในมิติอื่นๆ ของแต่ละช่วงเวลาในประวัติศาสตร์ ซึ่งอุปสรรคที่เกิดขึ้นจากตะกอนอันเป็นฐานคิดภายใต้มโนทัศน์ของผู้คนมาอย่างยาวนานนี้ ส่งผลให้คนในวัฒนธรรมดนตรีไทยยากที่จะทะลุกรอบความคิดในแบบเดิมที่เคยกระทำ สืบทอดและผลิตซ้ำกันมา จึงยากที่จะทำให้มีมุมมอง/ประเด็นหรือมิติอื่นๆ ที่ลึกและกว้างมากกว่าที่เป็นอยู่

นอกจากนี้ พื้นที่อินเทอร์เน็ตหรือพื้นที่เสมือนจริง ถือเป็นพื้นที่ใหม่สำหรับวัฒนธรรมการวิจารณ์ลายลักษณ์ การศึกษาข้อมูลบนพื้นที่วัฒนธรรมเสมือนจริง สาขาสังคีตศิลป์พบประเด็นที่น่าสนใจคือ พื้นที่บนโลกอินเทอร์เน็ตเป็นพื้นที่ในการแสดง ตัวตน และ การยอมรับตัวตน (ซึ่งไม่สามารถแสดงออกได้อย่างเต็มที่บนพื้นที่ของขนบเดิม เช่น ขนบราชสำนัก ขนบสำนักหรือขนบบ้าน) พื้นที่บนโลกอินเทอร์เน็ตชวนให้เกิดการปฏิสัมพันธ์เชิงการสนทนาระหว่างกลุ่มผู้ที่สนใจในเรื่องเดียวกัน และมีลักษณะความพยายามที่จะขยับขยายออกจากกรอบการปฏิบัติหรือแนวคิดเดิมที่ถูกกำหนดด้วยวัฒนธรรมกลุ่ม อันจัดได้ว่าเป็นกระแสหลักแห่งวัฒนธรรมดนตรีที่ยังคงอยู่และคาบเกี่ยวระหว่างยุคสมัยที่กำลังเปลี่ยนผ่าน การเปลี่ยนแปลงพื้นที่นำมาซึ่งความเหมือนที่แตกต่าง อันได้แก่ ลักษณะของสังคมที่สร้างความเป็น “นิรนาม” ความเหมือนในประเด็นแรกคือ การแสดงความคิดเห็นในทัศนะต่างๆ อันเชื่อมโยงไปถึงทัศนะการวิจารณ์ในระดับหนึ่ง หากแต่ความแตกต่างคือ ความสามารถที่ก้าวข้ามออกจากกรอบวัฒนธรรมที่ครอบงำความคิดในการแสดงทัศนะต่องานศิลปะได้อย่างเปิดเผย โดยมิได้เกรงต่อขนบหรือกรอบแห่งวัฒนธรรม บางกรณีหลุดพ้น “วัฒนธรรมความเกรงใจ” นำไปสู่การแสดงทัศนะการวิจารณ์ในแง่ลบหรือต่อต้านขนบเดิม เนื่องจากความเป็นนิรนามหรือการใช้นามแฝง ซึ่งเป็นลักษณะเด่นในสังคมแห่งนี้ สามารถเป็นเกราะป้องกันตัวผู้วิจารณ์ในระดับหนึ่ง ในขณะที่การสร้างอัตลักษณ์ใหม่ (หรือตัวตนใหม่) ก็สะท้อนปฏิสัมพันธ์ในพื้นที่ของโลกไซเบอร์ (cyber space) ที่เป็นสังคมนิรนามได้เช่นเดียวกัน หากแต่ความเป็นจริงในสังคมแห่งโลกวัฒนธรรมเสมือนจริง ก็ใช่ว่าจะซ่อนตัวตนเทียม (หมายถึง ตัวตนที่ไม่มีอยู่จริงแต่สร้างขึ้นตามความต้องการของผู้สร้าง)ได้อย่างสมบูรณ์ เนื่องจากวิธีการทางเทคโนโลยีสามารถสืบค้นและเสาะหาตัวตนที่แฝงอยู่ในเครือข่ายนี้ได้

ผู้วิจัยได้ศึกษาวัฒนธรรมการวิจารณ์ดนตรีของต่างประเทศเพื่อเปรียบเทียบลักษณะการวิจารณ์ดนตรีอย่างไทยที่ปรากฏอยู่ในบริบทของเว็บไซต์ พบว่า รูปแบบของการวิจารณ์ที่ปรากฏ มีความหลากหลายและชัดเจนกว่า ทั้งนี้ อาจเป็นเพราะความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีที่นักวิจารณ์หรือนักดนตรีเองได้ให้ความสำคัญกับการนำสื่อเทคโนโลยีจำพวกนี้มาปรับใช้ให้เข้ากับวัฒนธรรมทางดนตรี ซึ่งในประเด็นนี้ ผู้วิจัยได้ตั้งข้อสังเกตถึงรอยต่อระหว่างความทันสมัยกับตัวผู้ใช้ในมุมมองของทัศนคติในการเลือกใช้เทคโนโลยี และตั้งสมมุติฐานในประเด็น“ช่องว่างทางวัฒนธรรม” ว่าคนในวิถีดนตรีไทยถูกกีดกั้นด้วยความเท่าทันเทคโนโลยี นำไปสู่การวิเคราะห์ให้เห็นภาพสะท้อนของจำนวนผู้เข้าถึงหรือสนใจวัฒนธรรมเสมือนจริงที่มาจากปัจจัยแห่งวิถีการเรียนรู้ทางดนตรีไทยที่ “เน้น” การฝึกปฏิบัติที่ต้อง “ลงมือ” ทำกิจทั้งหลายด้วยตนเอง ซึ่งความคิดเชิงทฤษฎีจะแฝงอยู่ในการปฏิบัติ และนอกเหนือจากธรรมชาติแห่งการเรียนรู้ดนตรีไทย อันอาจเป็นปัจจัยที่ส่งผลต่อการก้าวเข้าสู่พื้นที่อินเทอร์เน็ต นำไปสู่ “ทัศนคติ” ต่อ อินเทอร์เน็ตในมุมมองในความเป็น “ของเล่น” มากกว่าการนำมาใช้งาน ดังนั้น การพิจารณาความสำคัญในเชิงพื้นที่ทางการวิจารณ์บนโลกอินเทอร์เน็ตสำหรับวัฒนธรรมดนตรีไทยโดยมองในระยะเริ่มต้นของการเกิดพื้นที่ใหม่ว่า ยังเป็นเพียงจุดเริ่มต้นของพื้นที่หนึ่งที่ปรากฏบุคคลรุ่นใหม่ที่ระบุได้ว่าเป็น “แดนกลาง” อันหมายถึงผู้ใช้ที่ผสมผสานระหว่างโลกแห่งวัฒนธรรมลายลักษณ์และโลกแห่งวัฒนธรรมไซเบอร์ โดยอาจขาดการดูแล สนใจหรือใส่ใจดังเช่นวัฒนธรรมการเรียนรู้ “มนุษย์สัมผัสมนุษย์” ส่งผลบางส่วนของการวิจารณ์ที่เกิดขึ้นบนโลกเสมือนจริง เป็นเพียงความแห้งแล้งทางการวิจารณ์ที่มุ่งเน้นวิวาทะในเชิงอารมณ์ที่เน้นหนักไปในเรื่องของความถูกต้องตามหลักวิชาการที่แต่ละฝั่งได้รับการถ่ายทอดความรู้มา ทั้งนี้ ผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตว่า แท้จริงของการวิจารณ์ดนตรี อาจจะเกิดในรูปแบบของการประพันธ์เพลงที่เกิดจากไหวพริบปฏิภาณและอัจฉริยภาพทางดนตรีของบรรดาครูเพลงทั้งหลาย สรรค์สร้างเพลงไทยด้วยการแปรหรือแปลงทำนองต่าง ๆ ที่มีอยู่เก่าก่อนให้เกิดเป็นชิ้นงานศิลปะชิ้นใหม่ ซึ่งการสร้างหรือการประพันธ์ เกิดจากความแจ่มแจ้งเข้าใจในโครงสร้างและเนื้อหาของเพลง การตีความขึ้นมาใหม่เปรียบเสมือนการวิจารณ์อย่างหนึ่งที่ผ่านกระบวนการคิดไตร่ตรองอย่างมีระบบ เรารับรู้ได้ว่า เพลงไทยหลายเพลงที่ได้รับความนิยมล้วนเกิดจากขั้นตอนความคิดดังกล่าว ดังนั้น เมื่อมองถึงวัฒนธรรมการวิจารณ์ที่เกิดขึ้นในแวดวงวัฒนธรรมดนตรี จึงทำให้เห็นว่า การวิจารณ์ดนตรีไทย มีธรรมชาติที่มิได้เกิดจากมุขปาฐะและลายลักษณ์เป็นแกนกลาง หากแต่ปรากฏอยู่ในรูปของการวิจารณ์ดนตรีด้วยดนตรี เมื่อพิจารณาในเรื่องของการวิจารณ์ที่ถ่ายโอนสู่วัฒนธรรมไซเบอร์หรือวัฒนธรรมเสมือนจริง จึงปรากฏเพียงแค่การวิจารณ์ที่เป็นลักษณะของการแสดงความคิดเห็นในเชิงทฤษฎีทางดนตรี ส่วนในเรื่องของการปฏิบัติ ก็เป็นเพียงการวิจารณ์ที่ประเมินคุณค่าของการบรรเลงในระดับหนึ่ง ดังนั้น ประเด็น “เมื่อการวิจารณ์เปลี่ยนผ่านจากวัฒนธรรมลายลักษณ์ไปสู่วัฒนธรรมเสมือนจริง” จึงเป็นประเด็นพิจารณารูปแบบการวิจารณ์เพียงส่วนหนึ่งเท่านั้น มิได้ครอบคลุมการวิจารณ์ในวัฒนธรรมดนตรีไทยทั้งหมด

ดังนั้น การวิจารณ์ที่เกิดขึ้นบนโลกเสมือนจริง จึงมีลักษณะของการค้นหา การถามไถ่ถึงความถูกต้องของข้อมูลเชิงทฤษฎีและการปฏิบัติ พื้นที่โลกเสมือนจริงกลายเป็น “คลังข้อมูล” ที่เก็บรวบรวมทัศนะความเห็นที่มีนัยยะทางการวิจารณ์ บ้างก็ถูกสร้างขึ้นมาใหม่ด้วยฐานคิดลายลักษณ์ฉบับเดิม บ้างก็เป็นการแสดงทัศนะใหม่ ๆ จากบุคคล “แดนกลาง” ที่เป็นผู้เชื่อมโยงโลกแห่งลายลักษณ์กับโลกเสมือนจริงไว้ด้วยกัน ดังนั้น สิ่งที่ถูกสร้างขึ้นใหม่ จึงอาจพัฒนาและได้รับการยอมรับให้เป็นชุดความรู้หรือความจริงชุดใหม่ในยุคต่อ ๆ มา หากมิได้เกิดการตรวจสอบจากโลกมุขปาฐะหรือโลกของลายลักษณ์ ประเด็นที่เกิดขึ้นนำมาสู่ประเด็นคำถามที่ว่า สังคมเสมือนจริงหรือสังคมแห่งโลกไซเบอร์ มีวิธีการตัดสินหรือเลือกที่จะเชื่อหรือรับชุดความรู้ชุดไหนมาเป็นหลักในการคิด – วิเคราะห์ หรือวิจารณ์ เพราะในโลกแห่งนี้มีความหลากหลายในตัวบทของข้อมูลที่ถูกการเปลี่ยนแปลงจากโลกของมุขปาฐะของลายลักษณ์ และหากพิจารณาไปกับประเด็นการเสวนาในเรื่อง “เมื่อการวิจารณ์เปลี่ยนผ่านจากวัฒนธรรมลายลักษณ์ไปสู่วัฒนธรรมเสมือนจริง” ก็ยังนำไปสู่การมองถึงขั้นตอนการเปลี่ยนผ่านในแง่มุมของความรู้ที่ถูกตีความหรือเปลี่ยนไปในโลกเสมือนจริง กระบวนการที่เกิดขึ้นอาจสะท้อนให้เห็นบางสิ่งที่แฝงอยู่ในคติทางความคิดหรือความเชื่อที่เปลี่ยนไปเมื่อโลกแห่งการเรียนรู้เปลี่ยนแปลง

ในขณะเดียวกันผู้วิจัยพบว่า คุณสมบัติทางพื้นที่โลกเสมือนจริงเกิดการสร้างการวิจารณ์ที่เพิ่มมากขึ้น และในขณะเดียวกันหากเปรียบเทียบการวิจารณ์แบบมุขปาฐะที่การวิจารณ์หนึ่งครั้ง เราก็ไม่อาจจะบันทึกเรื่องราวการวิจารณ์ไว้ได้เลย ช่องทางนี้จึงเอื้อต่อการที่จะให้เกิดการบันทึกการวิจารณ์ไว้เป็นลายลักษณ์ที่มีหลักฐานชัดเจน อีกทั้งยังก่อให้เกิดนักวิจารณ์มือใหม่หรือนักวิจารณ์สมัครเล่นเพิ่มมากขึ้น เนื่องจากเหตุผลที่เกิดจากความมีอิสระของนักวิจารณ์ประกอบกับการที่ไม่ต้องรับผิดชอบต่อการวิจารณ์นั้น เนื่องจากการที่สามารถสร้างตัวตนเทียมเพื่อปิดบังซ้อนเร้นตัวตนจริงได้ ดังนั้นการวิจารณ์สมัครเล่นจึงเกิดขึ้น และเพิ่มจำนวนขึ้นเป็นอย่างมากและอย่างรวดเร็ว เมื่อเปรียบเทียบการวิจารณ์ดนตรีในโลกแห่งความจริง ที่บางครั้งบางโอกาส พื้นที่ของการวิจารณ์ยังถูกปกปิดด้วยอำนาจแห่งความเป็นครู-ศิษย์ ผู้อาวุโส–ผู้เยาว์วัย หรือเหตุผลอื่นอีกต่างหาก ดังนั้น หากมองอีกมุมหนึ่ง ทำให้ตั้งข้อสังเกตได้ว่า นักวิจารณ์มือใหม่ หรือ นักวิจารณ์มือสมัครเล่น อาจเป็นผู้ที่กำลังทลายกำแพงวัฒนธรรมของอำนาจที่ปรากฏอยู่ในดนตรีไทย ด้วยการวิจารณ์ที่เต็มไปด้วยพลังทางความคิดที่ถูกกดทับมานานในโลกแห่งความจริง และหากพิจารณาลงในรายละเอียดที่มาของการวิจารณ์แต่ละครั้ง ก็จะพบ“ข้อด้อย” อีกประการหนึ่ง คือ การวิจารณ์โดยช่องทางอินเทอร์เน็ตไม่ว่าจะจากมุมใดมุมหนึ่งของโลกใบนี้ “มักจะ” เป็นการ “วิจารณ์แห้งหรือทุติยภูมิวิจารณ์” หมายถึง การวิจารณ์ที่เกิดจากการอ่านหรือฟังเรื่องราวการถ่ายทอดประสบการณ์ทางสุนทรียะอีกทอดหนึ่ง หาใช่การได้รับสุนทรียรสด้วยตนเองในการฟังดนตรีโดยตรงไม่ ดังนั้นการวิจารณ์ผ่านระบบอินเทอร์เน็ตเช่นนี้ จึงเป็นไปได้ที่อาจเป็นการวิจารณ์จากเนื้อหาที่ได้รับการถ่ายทอดมาแล้วอีกขั้นตอนหนึ่ง โดยที่ผู้วิจารณ์ไม่ได้รับชมรับฟังรายการนั้น

มาด้วยตนเอง จึงเกิดการตั้งคำถามกับบทวิจารณ์ที่เกิดขึ้นเหล่านั้นว่า เป็นการวิจารณ์ที่เกิดจากความซาบซึ้งในงานศิลปะ หรือ เป็นเพียงการวิจารณ์ที่เกิดจากประสบการณ์สุนทรียะเดิมกับความเป็นตัวตนของผู้วิจารณ์เอง

โดยสรุป ผู้วิจัยมีข้อสังเกตเบื้องต้นเกี่ยวกับปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมการวิจารณ์เชิงลายลักษณ์ดังนี้ คือ การวิจารณ์ในลักษณะที่เป็นลายลักษณ์ที่จะก้าวเข้าสู่สังคมแห่งการวิจารณ์ยังมีจำนวนไม่มากเท่าที่ควร เท่าที่ปรากฏอยู่นั้นเป็นลักษณะของการวิจารณ์ที่จำกัดอยู่เพียงมิติด้านโครงสร้างคีตลักษณ์ทางดนตรีไทย หรือเป็นการแสดงอารมณ์ความรู้สึกที่ขาดการอธิบายเหตุผลประกอบการวิจารณ์ ดังนั้นจากข้อมูลที่พบในเบื้องต้นจึงทำให้เกิดการตั้งคำถามเพื่อเป็นแนวทางในการหาคำตอบที่จะนำมาอธิบายปรากฏการณ์ครั้งนี้ว่า **“**ทำไมคนในวัฒนธรรมดนตรีไทยจึงไม่สนใจการวิจารณ์**”** หรือ **“**ทำไมคนดนตรีไทยมักจะวิจารณ์เฉพาะโครงสร้างด้านคีตลักษณ์ของดนตรีไทยเท่านั้น**”** ซึ่งไม่ได้เป็นการขยายขอบเขตความรู้สู่การบูรณาการศาสตร์ด้านอื่นๆ

จากการศึกษาตัวอย่างบทความต่าง ๆ ทำให้เห็นว่า สิ่งสำคัญที่เป็นตัวขับเคลื่อนกระบวนทัศน์ของคนในวัฒนธรรมดนตรีไทยคือ อำนาจของความรู้ด้านดนตรีไทยที่ถูกผลิตซ้ำผ่านสถาบันต่างๆ ทางสังคม ทั้งรูปแบบที่เป็นทางการ เช่น หน่วยงานราชการ ระบบการศึกษา หนังสือ ตำรา ครูผู้สอน เจ้าสำนัก สถาบันการเมืองการปกครอง ฯลฯ และที่เป็นนามธรรม เช่น คำสอน ขนบ ธรรมเนียม จารีต ฯลฯ ซึ่งสถาบันต่างๆ เหล่านี้ได้ทำหน้าที่ถ่ายทอดคำอธิบายรายวิชาแบบตายตัวในการทำความเข้าใจและอธิบายปรากฏการณ์ต่างๆ ของวัฒนธรรมดนตรีไทย เช่น ชุดความรู้ที่ว่าด้วยประวัติศาสตร์เครื่องดนตรีไทย ประเภทของเพลงไทย บทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรีชนิดต่างๆ ขนบการบรรเลง การใช้วงดนตรี บทเพลงในงานพิธีกรรมต่างๆ รวมไปถึงลักษณะการบรรเลงดนตรีไทยที่ถูกต้อง

คลังข้อมูลอันเป็นชุดความรู้เหล่านี้ ได้ทำให้คนในวัฒนธรรมดนตรีไทยยึดมั่นและเชื่อถือคำตอบเหล่านั้นว่าเป็นความจริงอย่างไร้ข้อกังขาและกลายเป็นกรอบความคิดที่ผลิตซ้ำมาโดยตลอด ซึ่งลักษณะดังกล่าวนี้ถือเป็นภาพสะท้อนที่สำคัญอย่างหนึ่งของความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของคนในวัฒนธรรมดนตรีไทยที่มีมาแต่เดิม จากการปลูกฝังความเชื่อและค่านิยมเพียงมิติเดียวเท่านั้น

หากจะย้อนกลับไปมองถึงอำนาจของสถาบันอื่นๆ ซึ่งมีลักษณะเช่นเดียวกันกับสถาบันการศึกษาที่มีการถ่ายทอดความรู้อย่างเป็นระบบ สำหรับสังคมวัฒนธรรมดนตรีไทยพบจุดเด่นว่า สถาบันกษัตริย์ สำนักหรือบ้านดนตรีซึ่งมีครูผู้ใหญ่เป็นหัวหน้า ถือเป็นปัจจัยสำคัญในการกำหนดความจริงของชุดความรู้ที่ปลูกฝังผ่านผู้ได้รับการถ่ายทอดมาโดยตลอดเช่นกันกับสถาบันการศึกษาที่เกิดขึ้นในภายหลัง มรดกตกทอดทางความคิดดังกล่าวนี้ ล้วนเป็นปัจจัยที่สำคัญในการกำหนดและจำกัดขอบเขตของความรู้ให้สมาชิกในวัฒนธรรมดนตรีไทยได้ขับเคลื่อนสังคมวัฒนธรรมดนตรีไทยมาอย่างยาวนานแบบไร้ข้อกังขาใด ๆ ทั้งนี้เนื่องจากมีชุดความรู้แบบเบ็ดเสร็จอันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของวัฒนธรรมดนตรีไทยที่ถูกผลิตซ้ำ ตกทอดมาจากสถาบันทั้งที่เป็นทางการและไม่เป็นทางการมาโดยตลอด จึงทำให้วัฒนธรรมการวิจารณ์ในวัฒนธรรมดนตรีไทย จึงปรากฏเพียง

แค่การโต้แย้งหรือแสดงเหตุผลกันด้วยอารมณ์ความรู้สึกที่ไม่ได้แสดงเหตุผลอย่างชัดเจน ทั้งนี้เพราะทุกคนในวัฒนธรรมดนตรีไทยมีชุดความรู้แบบเบ็ดเสร็จดังกล่าว สำหรับอธิบายปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในวัฒนธรรมดนตรีไทยเป็นฐานความคิดอยู่แล้ว ทั้งนี้ ด้วยเหตุผลดังกล่าวนี้ จึงสะท้อนให้เห็นถึงคำตอบที่ได้จากการวิจารณ์ของสมาชิกในวัฒนธรรมดนตรีไทยที่จะมีคำตอบวนเวียนอยู่กับ ดังเช่น เล่นได้ดีเหมือนครู เล่นไม่ไพเราะ นอกรีต นอกกรอบ ทำไม่ถูกต้อง ฯลฯ เป็นส่วนใหญ่

อาจกล่าวเป็นเชิงสรุปได้ว่า สาเหตุที่ทำให้การวิจารณ์ดนตรีไทยยังอ่อนด้อยอยู่ แม้จะมีพื้นที่โลกไซเบอร์เสนอให้ใหม่ ก็เป็นเพราะการสัมผัสงกับงานต้นแบบไม่เข้มข้นพอ การวิจารณ์เป็นสิ่งชั้นสูงของกลุ่มผู้รับงานศิลปะ เมื่อไม่ฟังดนตรีโดยเฉพาะการแสดงดนตรีสด นักวิจารณ์จะได้รับประสบการณ์ทางดนตรีอันลึกซึ้งและกว้างขวางมาจากไหน

ภาคผนวก

บทความวิชาการ เรื่อง

เครือข่ายการเรียนรู้ของคนดนตรีไทย: ข้อสังเกตนัยเชิงวิจารณ์

ไอยเรศ บุญฤทธิ์