บทที่ 1

บทนำ

ความสำคัญของเรื่องที่ศึกษา

เพลงลูกทุ่งเป็นเพลงไทยสากลแนวหนึ่งที่แพร่หลายและเป็นที่นิยมสนใจของคนในสังคมไทยปัจจุบันอย่างกว้างขวาง และเมื่อครั้งที่สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติจัดงานกึ่งศตวรรษเพลงลูกทุ่งไทย ปีพ.ศ.2532 เริ่มมีความสนใจสืบค้นประวัติความเป็นมาของบทเพลงกันอย่างจริงจังได้มีการนับอายุเพลงลูกทุ่งกันขึ้นโดยถือว่าเพลงโอ้เจ้าสาวชาวไร่ ซึ่งเป็นผลงานการประพันธ์ของเหม เวชกรที่แต่งให้คำรณ สัมบุณณานนท์ขับร้องประกอบละครวิทยุในปี พ.ศ. 2481 เป็นเพลงที่ออกลีลาลักษณะของเพลงลูกทุ่งเพลงแรกในประวัติศาสตร์[1] ความรู้เกี่ยวกับประวัติความเป็นมาที่ได้มีการสืบค้นจากบรรดาผู้คร่ำหวอดในวงการเพลงมีอยู่ว่า เพลงลูกทุ่งในระยะแรกเรียกว่าเพลงชีวิตหรือเพลงตลาดเพราะมีเนื้อหาสาระสะท้อนชีวิตสะท้อนสังคมและเป็นที่นิยมของคนในสังคมทั่วไป นักร้องเพลงในแนวนี้ดังเช่น คำรณ สัมบุณณานนท์ สมยศ ทัศนพันธ์ แสงนภา บุญราศรี เบญจมินทร์ พยงค์ มุกดา เป็นต้น ซึ่งต่อมาในปีพ.ศ.2507 ได้มีการนำเอานักร้องเพลงตลาดไปออกรายการโทรทัศน์ช่อง 4 จำนง รังสิกุลหัวหน้าฝ่ายจัดรายการบันเทิงของสถานีได้ตั้งชื่อรายการว่า "เพลงลูกทุ่ง" และตั้งแต่บัดนั้นก็ได้กลายเป็นคำเรียกใหม่ของเพลงแนวตลาดที่ใช้กันเรื่อยมา[2] ความเป็นมาของเพลงลูกทุ่งที่รับรู้กันโดยทั่วไปเป็นเพียงประวัติดังกล่าวนี้ สำหรับงานเขียนเชิงวิชาการที่นำเสนอให้เห็นถึงกำเนิดและวิวัฒนาการของบทเพลงลูกทุ่ง ได้แก่งานเขียนของลักขณา สุขสุวรรณ มุ่งศึกษาเนื้อหาสาระของเพลงลูกทุ่งตั้งแต่หลังสงครามโลกครั้งที่สองจนกระทั่งถึงปีที่ศึกษา(พ.ศ.2521)[3] และงานวิจัยของดร.จินตนา คำรงค์เลิศ[4] ซึ่งมุ่งวิเคราะห์ด้านเนื้อหาของบทเพลงเช่นกัน งานเขียนสองฉบับได้กล่าวถึงกำเนิด

---

[1] สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, กึ่งศตวรรษเพลงลูกทุ่งไทย (กรุงเทพ ฯ : อัมรินทร์การพิมพ์, 2532)

[2] เรื่องเดียวกัน

[3] ลักขณา สุขสุวรรณ, "วรรณกรรมเพลงลูกทุ่ง,"(วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร, 2521)

[4] จินตนา คำรงค์เลิศ, ขนบธรรมเนียมประเพณี ค่านิยม และการดำเนินชีวิตของชาวชนบทไทยที่ปรากฏในเพลงลูกทุ่งไทย ตั้งแต่หลังสงครามโลกครั้งที่สองจนถึงปัจจุบัน (กรุงเทพฯ : สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2531)

ของเพลงลูกทุ่งโดยพิจารณาจากองค์ประกอบของบทเพลงที่มีลักษณะของแนวเพลงต่างๆทั้งเพลงพื้นบ้าน เพลงไทยเดิม เพลงสากลแล้วอธิบายให้เห็นความคลี่คลายของเพลงแนวต่างๆที่จะมาเป็นเพลงลูกทุ่งแต่ก็ยังไม่ได้อธิบายถึงเงื่อนไขการเกิดเพลงลูกทุ่งและสำหรับวิวัฒนาการของบทเพลงได้พิจารณาจากองค์ประกอบต่างๆ เช่นผู้แต่ง เนื้อร้อง นักร้อง เครื่องดนตรี การแสดง ประกอบดนตรีโดยที่ไม่ได้อธิบายให้เห็นถึงพัฒนาการหรือความเปลี่ยนแปลงที่สัมพันธ์กับบริบทของสังคมอีกด้วย

งานเขียนสองฉบับดังกล่าวถือเป็นการศึกษาเพลงลูกทุ่งในระยะบุกเบิก ซึ่งภายหลังงานกึ่งศตวรรษเพลงลูกทุ่งไทย(2532) เกิดกระแสความสนใจของสังคมต่อเพลงลูกทุ่ง ปรากฏมีงานเขียนเกี่ยวกับเพลงลูกทุ่งในรูปแบบต่างๆทั้งบทความ หนังสือและงานวิจัยออกมาเป็นจำนวนมาก สำหรับงานวิจัยหรือวิทยานิพนธ์ที่ศึกษาเพลงลูกทุ่งแง่มุมต่างๆมีออกมานับสิบเล่ม(2532-2541) ซึ่งส่วนใหญ่หรือเกือบทั้งหมดมุ่งศึกษาวิเคราะห์เนื้อหาสาระบทเพลงของผู้ประพันธ์หรือนักร้องคนต่างๆ[5] มีการกล่าวถึงความเป็นมาของเพลงลูกทุ่งตามประวัติที่รับรู้กันโดยทั่วไปหรืออ้างงานที่ทำมาก่อนหน้าเช่นงานเขียนของดร.จินตนา ดำรงค์เลิศ ที่มีการอ้างถึงอยู่ไม่น้อย

สำหรับงานเขียนที่เป็นการศึกษาในเชิงประวัติศาสตร์มีหนึ่งเล่มคืองานของฉกาจ ราชบุรี (2537)งานเขียนเล่มนี้นำเสนอให้เห็นถึงวิวัฒนาการของเพลงลูกทุ่งที่สัมพันธ์กับบริบทของสังคม แต่ก็เน้นศึกษาเพียงประเด็นธุรกิจ คือธุรกิจวงดนตรีและธุรกิจแผ่นเสียง/เทปเพลง โดยไม่ได้สนใจที่จะอธิบายถึงบทเพลง สำหรับประเด็นเรื่องความเป็นมาหรือกำเนิดนั้น ฉกาจ ราชบุรีได้อธิบายว่าเพลงลูกทุ่งเป็นวิวัฒนาการของเพลงไทยสากลที่ได้แตกแขนงออกมาเป็นแนวเพลงหนึ่งในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่สองซึ่งมีรากฐานมาจากเพลงหน้าม่านและเพลงประกวดงานวัด เนื่องจากนักร้องเพลงลูกทุ่งรุ่นแรกหรือที่เรียกว่านักร้องเพลงชีวิต/เพลงตลาดนั้นส่วนใหญ่มีพื้นฐานร้องเพลงหน้าม่านและร้องเพลงประกวดงานวัดกันมาก่อนแทบทุกคน ทั้งยังแสดงความไม่เห็นด้วยกับทัศนะที่ว่าเพลงลูกทุ่งสืบเนื่องมาจากเพลงพื้นบ้านเพราะเพลงทั้งสองประเภทมีขอบเขตความแพร่หลายแตกต่างกัน[6]

สำหรับงานเขียนเรื่องวิวัฒนาการของเพลงลูกทุ่งในสังคมไทยนี้ จะได้อธิบายให้เข้าใจถึงเงื่อนไขการเกิดและการปรับตัวของบทเพลงที่สัมพันธ์กับบริบทของสังคมไทย โดยมีความเห็นเป็นพื้นฐานว่าเพลงลูกทุ่งซึ่งเป็นสิ่งบันเทิงรูปแบบเพลงไทยสากลแนวหนึ่งของสังคมไทยสมัย

---

[5] โปรดดูรายชื่องานวิจัยหรือวิทยานิพนธ์เกี่ยวกับเพลงลูกทุ่งที่ออกมาในช่วงปีพ.ศ.2532-2541 ในรายการอ้างอิงท้ายเล่ม

[6] ฉกาจ ราชบุรี, "ประวัติศาสตร์ธุรกิจเพลงลูกทุ่งไทย พ.ศ.2507-2535," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2537), หน้า 19-25.

ใหม่นี้นั้นมีวิวัฒนาการมาอย่างสืบเนื่องยาวนานในประวัติศาสตร์วัฒนธรรมของสังคมไทย บทเพลงมีลักษณะของจารีตทางศิลปะและวัฒนธรรมของสังคมดั้งเดิมหลายประการ โดยเฉพาะจารีตลักษณะของการเล่นเพลงซึ่งเคยมีบทบาทแพร่หลายในสังคมยุคเก่ามาอย่างสืบเนื่องยาวนาน โดยเฉพาะในสังคมชนบทท้องถิ่นต่างๆ อีกทั้งบทเพลงลูกทุ่งยังเป็นแนวเพลงที่ได้รับความนิยมอย่างกว้างขวางในกลุ่มผู้ฟังชาวชนบทซึ่งถือเป็นบทบาทด้านบันเทิงเช่นเดียวกันกับที่เพลงพื้นบ้านเคยได้เป็นมาก่อน เพียงแต่มีรูปลักษณะและขอบเขตความแพร่หลายที่แตกต่างกันตามความนิยมทางการบันเทิงของยุคสมัยและเงื่อนไขวิถีชีวิตคนในสังคมซึ่งเป็นผู้สร้างและผู้เสพย์ จากคุณลักษณะของการเล่นเพลงพื้นบ้านที่ปรากฏในเพลงลูกทุ่งและบทบาทที่สัมพันธ์กับคนในสังคมซึ่งเป็นคนกลุ่มเดียวกันนั้นอาจกล่าวได้ว่าเพลงลูกทุ่งเป็นวิวัฒนาการอีกก้าวขั้นหนึ่งของเพลงพื้นบ้าน ซึ่งจะได้เห็นถึงการปรับเปลี่ยนในเรื่องการเกิดเพลงลูกทุ่งที่จะได้อธิบายถึงเป็นประเด็นสำคัญในงานนี้

งานเขียนฉบับนี้เป็นการศึกษาเพลงลูกทุ่งในเชิงประวัติศาสตร์ (Historical Approach) ด้วยการวิเคราะห์ข้อมูลเอกสาร ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้มีความรู้เกี่ยวกับเพลงและวงการเพลง เพื่อทำความเข้าใจถึงวิวัฒนาการการเกิดและการปรับตัวของบทเพลงที่สัมพันธ์กับบริบทของสังคมไทย โดยกำหนดขอบเขตช่วงเวลาในการศึกษาตั้งแต่ยุคสมัยของรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม(2481-2487) ที่ได้ดำเนินงานด้านวัฒนธรรมและส่งผลตกทอดสู่สังคมไทยยุคใหม่หลายประการ โดยเฉพาะวัฒนธรรมการบันเทิงที่จะได้มีเพลงไทยสากลแพร่หลายเป็นสิ่งบันเทิงรูปแบบใหม่ และริเริ่มร่างอันเป็นรากฐานที่จะส่งผลต่อการก่อกำเนิดเพลงลูกทุ่งด้านหนึ่งและเป็นทำนองพื้นฐานของเพลงลูกทุ่งในเวลาต่อมาด้วย ขอบเขตของงานจบลงปีพ.ศ.2535 เป็นปีที่พุ่มพวง ดวงจันทร์นักร้องเพลงลูกทุ่งชื่อดังเสียชีวิตซึ่งถือเป็นเหตุการณ์สำคัญวาระหนึ่งในประวัติศาสตร์เพลงลูกทุ่งไทย

<u>แนวคิดในการศึกษา</u>

เพลงลูกทุ่งสืบเนื่องมาจากเพลงพื้นบ้านพื้นเมืองที่มีวิวัฒนาการมาอย่างยาวนานในประวัติศาสตร์วัฒนธรรมไทย องค์ประกอบของบทเพลงแสดงให้เห็นถึงจารีตลักษณะของการเล่นเพลงปรากฏอย่างเด่นชัด เช่นรูปแบบเพลงโต้คอบ เพลงแก้ คำร้องที่กำหนดสถานการณ์เฉพาะ การเล่นกับเรื่องสองแง่สองง่าม การขับร้องที่มีการเล่นลูกคอซึ่งเป็นแง่มุมทางสุนทรียะที่ยึดถือกันในการร้องเพลงพื้นบ้านของประชาชนที่มีเล่นกันมาแต่โบราณ และการปรับตัวตามสถานการณ์อยู่เสมอที่เป็นคุณสมบัติสำคัญอีกประการหนึ่ง

เพลง เป็นการละเล่นอย่างหนึ่งของคนในสังคมไทยยุคดั้งเดิมที่ไม่อาจระบุถึงจุดกำเนิดที่ชัดเจนได้เพราะมีการสืบทอดกันโดยมุขปาฐะตามจารีตวัฒนธรรมประชาชน แต่จากงานเขียนของปัญญาชนยุคสมัยต่างๆที่บันทึกถึงเอาไว้บ้างนั้นพอจะทำให้เห็นภาพความแพร่หลายของการ

เล่นเพลงที่มีมาตั้งแต่ยุคการดูมหรสพหลวงในสมัยจารีตจนกระทั่งถึงยุคมหรสพตั้งโรงเก็บเงิน

ในยุคจารีตประชาชนหรือไพร่ต้องอยู่ในระบบการควบคุมกำลังคนและรับใช้มูลนาย ประชาชนคนเมืองสามารถหาความบันเทิงได้จากมหรสพหรือการแสดงในงานพระราชพิธีที่ราชสำนักจะจัดฉลองสมโภชขึ้นในวาระต่างๆและมักจัดให้มีการละเล่นประกอบในงานด้วยเสมอ แบรดเลย์ได้กล่าวถึงความหมายของมหรสพของสังคมไทยแต่เดิมว่าหมายถึง "การสมโภชฉลอง มีการสพใหญ่คือพระบรมสพ เปนต้น"[7] ซึ่งในงานพิธีที่จัดขึ้นแต่ละครั้งมักจัดให้มีมหรสพมากมายหลายประเภท แม้ว่าจะมิได้เป็นส่วนหนึ่งของงานพิธีกรรมโดยตรง แต่ก็เป็นธรรมเนียมที่นิยมมีเอาไว้ ดังที่บาทหลวงตาชาร์ดเล่าว่า "การมหรสพเหล่านี้ ไม่ได้มีงานศพเกี่ยวกับวิธีพระศาสนาอย่างใดอย่างหนึ่งเลย มีชั่วแต่สำหรับฉลองงานศพให้ครึกครื้นเป็นสง่าเท่านั้น"[8]

ในธรรมเนียมการจัดมหรสพเพื่อการดูการชมดังกล่าวได้มีการเล่นเพลงจัดร่วมอยู่ด้วย ดังเช่น ในการสมโภชฉลองพระแก้วในครั้งรัชกาลที่ 1 ครั้งนั้น

> "งานสมโภชแท้นั้นได้เริ่มต่อวันพุธ เดือน 6 ขึ้น 13 ค่ำ เป็นต้น งานติดต่อกันไปถึง 7 วัน 7 คืน การสมโภชได้แบ่งออกตั้งทั้ง 2 ฟากลำน้ำเจ้าพระยา ด้วยเหตุเวลานั้นไม่มีกำแพงข้างริมน้ำ ตั้งระทาฟากละ 10 ต้น หว่างระทามีโรงร้า 9 โรงทั้ง 2 ฟาก ในโรงร้าฟากตะวันออกนั้นมีโขน 3 โรง ร้าหญิง 2 โรง งิ้ว 1 โรง หนังกลางวัน 1 โรง หุ่นลาว 2 โรง กลางคืนมีหนังไทยหว่างระทา 9 โรง หนังจีน 2 โรง รวม 11 โรง โรงงานมหรสพใหญ่ฟากตะวันออกมีหุ่นลาวโรงหนึ่ง ละครเขมรโรงหนึ่ง งิ้วจีนโรงหนึ่ง งิ้วญวนโรงหนึ่ง รวม 4 โรง การเล่นที่กันมาเล่นฟากตะวันออกเป็นงิ้วเป็นหุ่นลาวละครเขมรเช่นนี้ เพราะเหตุที่ฟากตะวันออกเป็นหมู่บ้านญวนและจีน เช่นตลาดสำเพ็งมีผู้คนมาก ส่วนข้างตะวันตก โรงร้าหว่างระทา 9 โรงนั้นมีโขน 2 โรง ร้าหญิง 2 โรง งิ้ว 1 โรง หุ่นมอญ 1 โรง โรงงานมหรสพใหญ่ ละครข้างใน 1 โรง เงินโรงวันละ ๑๐ บาท โขนโรงใหญ่ 2 โรง ละครผู้ชาย

---

[7] แบรดเลย์ แดนบิช, อักขราภิธานศรัพท์ (กรุงเทพฯ : คุรุสภา, 2514), หน้า 518.

[8] ตาชาร์ด หน้า228-229. อ้างถึงใน ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, "สถานภาพของนักปี่พาทย์ในสังคมไทย พ.ศ.2411-2468," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2536), หน้า 24.

หอสมุดกลาง สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

โรงใหญ่ 1 โรง เทพทอง 1 โรง *รวม 5 โรง หกไม้สูงสามต่อต้นหนึ่ง หกไม้ลำเดี่ยวสามต้น ไต่ลวดสายต่ำหนึ่ง ญวนหกคนต่อเท้าสองคน ปรบไก่วงใหญ่ 1 วง *โมงครุ่ม ระเบง ชวารำหน้า ตรีวิไสยกระอั้ว แทงควาย จีนเจาะกลางคืนหนังหว่างระทา 9 โรง หนังโรงใหญ่ 2 โรง มังกรญวนรำโคม เวลาเย็นมีมวยหน้าพลับพลา..."[9]

ระบบเศรษฐกิจแบบเงินตราที่ขยายตัวขึ้นในช่วงต้นสมัยรัตนโกสินทร์ส่งผลต่อฐานะความเป็นอยู่และลักษณะการหาความบันเทิงของคนในสังคม(เมือง)ที่เริ่มเปลี่ยนแปลงไปจากเดิม

การขยายตัวของระบบเศรษฐกิจเงินตราเป็นผลจากการที่ราชสำนักในต้นรัตนโกสินทร์ตั้งแต่รัชกาลที่ 1 สนใจหารายได้จากการทำการค้ากับต่างประเทศอย่างจริงจัง ในรัชกาลที่ 3โดยเฉพาะการค้าสำเภา การค้าต่างประเทศมิได้จำกัดอยู่เพียงกับจีน อินเดีย ชวา สิงคโปร์ แต่ยังมีการค้ากับประเทศตะวันตกอย่างจริงจัง ดังสนธิสัญญาเบอร์นีที่ทำกับอังกฤษในปี พ.ศ.2369 ที่ไทยยอมเก็บภาษีปากเรือในอัตราที่แน่นอนเพียงอัตราเดียวและอนุญาตให้พ่อค้าไทยและพ่อค้าอังกฤษซื้อขายโดยตรง [10] ซึ่งหมายถึงการที่รัฐยอมยกเลิกการผูกขาดการค้าขายกับต่างประเทศที่มีตลอดมานับตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นการจัดเก็บภาษีอากรใหม่ การยกเลิกการผูกขาดสินค้าดังกล่าวทำให้การค้าเสรีขยายตัว และในรัชกาลต่อมาได้ทำสนธิสัญญากับประเทศต่างๆ นับตั้งแต่สนธิสัญญาเบาริงในปี พ.ศ.2398 และสนธิสัญญาเกี่ยวกับภาษีสินค้าเข้าและสินค้าออกกับอีกหลายประเทศ ยิ่งทำให้เศรษฐกิจภายในขยายตัวรวดเร็วยิ่งขึ้น[11]

ในขณะที่ราชสำนักมูลนายสามารถหารายได้จากการค้าเป็นสำคัญ ความสนใจต่อผลประโยชน์ที่ได้รับจากการเกณฑ์แรงงานไพร่ลดลงไปดังเห็นได้ว่ามีการลดเวลาการเข้าเวรรับราชการของไพร่ หรือการส่งเสริมให้ไพร่จ่ายค่าราชการแทนการเกณฑ์แรงงานจึงปลดปล่อยคนให้เป็นอิสระขึ้น ตั้งแต่ในรัชกาลที่ 1 ทรงมีมาตรการผ่อนปรนการทำงานของไพร่โดยลดเวลาในการเข้าเวรรับราชการจาก 6 เดือน เป็น 4 เดือนต่อปี และเมื่อถึงช่วงปลายสมัยรัชกาลที่ 2 การเกณฑ์

---

[9] กรมหลวงนรินทรเทวี, จดหมายเหตุความทรงจำของกรมหลวงนรินทรเทวี(พ.ศ.2310-2381) และพระราชวิจารณ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (พิมพ์เนื่องในงานพระราชทานเพลิงศพพระเจ้าบรมวงศ์เธอพระองค์เจ้าวาปีบุษกร) (กรุงเทพฯ : อัมรินทร์การพิมพ์, 2526), หน้า 155.

*ขีดเส้นใต้โดยผู้เขียน

[10] เจ้าพระยาทิพากรวงศ์, พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์รัชกาลที่1-4(กรุงเทพฯ : คุรุสภา, 2504), หน้า180-188.

[11] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 5 (กรุงเทพฯ : คุรุสภา, 2504), หน้า 335.

แรงงานไพร่ลดเวลาลงจากปีละ 4 เดือนเป็นเพียงปีละ 3 เดือน การขยายตัวของสภาพการค้าในสมัยรัชกาลที่ 3 ทำให้การใช้เงินตราแพร่หลายมากขึ้น การจัดเก็บผลประโยชน์ของรัฐทั้งในรูปของส่วย และการเกณฑ์ส่วนตลอดจนระบบเจ้าภาษีนายอากรได้เริ่มเปลี่ยนแปลงการจัดเก็บมาเป็นระบบเงินตราแทนส่วยสิ่งของหรือการเกณฑ์แรงงาน[12] ซึ่งการจัดเก็บของรัฐในรูปของเงินตราดังกล่าว ทำให้การใช้เงินตราในหมู่ไพร่ราษฎรขยายตัวยิ่งขึ้น และทำให้ไพร่หรือราษฎรมีโอกาสและเวลาในการทำมาหากินทำการผลิตเพื่อขาย และส่งผลต่อสภาพความเป็นอยู่ที่มีฐานะดีขึ้นผู้ที่มีฐานะดีสามารถจัดงานพิธีฉลองและจ้างหามหรสพไปสร้างความครึกครื้นในงานกันได้มากขึ้น ดังที่ปาลเลกัวซ์เล่าถึงพิธีจัดงานฉลองของผู้มีฐานะในสังคมว่า เมื่อถึงคราวโกนจุก ถือว่าเป็นงานพิธีใหญ่ในครอบครัว...ในวันนั้นพอได้เวลาฤกษ์ดีแล้วก็จะยิงปืนหนึ่งนัดเป็นสัญญาณ พระสงฆ์เป่ามนต์แล้วเอาน้ำมนต์รดหัวเด็ก ญาติผู้ใหญ่ใกล้ชิดจะเป็นผู้โกนจุกเด็ก ซึ่งประดับด้วยเครื่องทองหยองทั้งหมดบรรดามี มโหรีบรรเลงเพลงอันร่าเริง...พวกเศรษฐีมักจะมีสิเกฉลอง และยืดงานออกไปเป็นสองวันหรือสามวัน[13]

นอกจากงานพระราชพิธีของราชสำนักมูลนายที่ยังคงเป็นแหล่งรวมความบันเทิงอยู่ ประชาชนยังสามารถหาความบันเทิงจากมหรสพการแสดงที่มีแพร่หลายตามแหล่งต่างๆมากขึ้น โดยเฉพาะตามโรงบ่อนซึ่งเติบโตขึ้นตามการขยายตัวของเศรษฐกิจ บ่อนเบี้ยเป็นการพนันชนิดหนึ่งของชาวจีน ซึ่งชาวจีนนำมาเล่นเผยแพร่ในเมืองไทยตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา แต่ชาวไทยส่วนใหญ่ก็ยังไม่นิยมเล่นบ่อนเบี้ย แม้ในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นบ่อนเบี้ยก็ยังคงเล่นแพร่หลายในหมู่ชาวจีน ทั้งนี้เพราะชาวจีนเป็นผู้มีรายได้จากการทำการค้า ทำเกษตรกรรม เป็นเจ้าพนักงานแทบทุกระดับชั้น รวมทั้งเป็นผู้ใช้แรงงานซึ่งเป็นอิสระจากระบบการควบคุมกำลังคนมาแต่เดิม จึงมีรายได้พอที่จะเล่นการพนัน ขณะที่ราษฎรคนไทยต้องอยู่ภายใต้ระบบการควบคุมกำลังคน อนึ่งรัฐยังไม่สนับสนุนให้คนไทยเล่นการพนันอีกด้วย ดังในสมัยรัชกาลที่1 แม้ว่าจะพยายามหารายได้จากภาษีอากรการพนัน โดยโปรดฯอนุญาตให้จัดตั้งบ่อนเบี้ยจีนเพิ่มขึ้นอีก แต่ไม่อนุญาตให้คนไทยเล่นการพนันในบ่อนเบี้ยจีน อีกทั้งยังกำหนดข้อบังคับของบ่อนเบี้ยไทยให้แตกต่างจากบ่อนเบี้ยจีนคือ บ่อนเบี้ยจีนกำหนดให้คนจีนเล่นการพนันได้ตามแบบอย่างประเทศจีน ใช้ปี้สกาแทงและติดค้างเป็นคะแนนได้ ส่วนบ่อนเบี้ยไทยห้ามเล่นติดค้างเป็นคะแนนและให้เล่นโดยใช้

---

[12] ชลดา โกพัฒดา, "ทาสกับการเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจและสังคมสมัยรัตนโกสินทร์ พ.ศ.2325-2448," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2533), หน้า83-87.

[13] มงเซเญอ, ปาลเลกัวซ์, เล่าเรื่องกรุงสยาม แปลโดยสันต์ ท.โกมลบุตร (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ก้าวหน้า, 2520), หน้า 204-205.

เงินสด[14] ในสมัยรัชกาลที่ 3 บ่อนเบี้ยที่เพิ่มเงินจึงอยู่ในแหล่งชุมชนชาวจีนเป็นส่วนใหญ่และเป็นแหล่งรายได้ที่สำคัญของรัฐจากการพนัน ดังเช่น เงินประมูลภาษีบ่อนที่เมืองนครไชยศรีในพ.ศ. 2387 ขุนพัฒนสมบัติ นายอากรบ่อนเบี้ย รับประมูลบ่อนเบี้ยไทยปีละ 5 ชั่ง ส่วนบ่อนเบี้ยจีนรับประมูลปีละ 60 ชั่ง[15]

การขยายตัวทางเศรษฐกิจทำให้ราษฎรผู้ประกอบการค้าต่างๆมีฐานะรายได้เพิ่มขึ้น ความนิยมในการเล่นการพนันมีแพร่หลายขึ้นด้วยการมีบ่อนการพนันมากทำให้เกิดการแข่งขันระหว่างเจ้าของบ่อน ซึ่งวิถีทางหนึ่งที่สามารถเรียกคนเข้าบ่อนได้ก็คือการหามหรสพมาเล่น โดยเฉพาะละครผู้หญิงซึ่งเป็นมหรสพที่ได้รับความนิยม สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงเล่าถึงความนิยมละครผู้หญิงในหมู่ราษฎรว่า "การที่ละครผู้หญิงเปนเครื่องราชูปโภคของพระเจ้าแผ่นดินมาก่อน ราษฎรไม่ใคร่จะได้มีโอกาสดูได้ทั่วถึงกัน เพราะนานๆถึงจะมีครั้งหนึ่ง ในงานสมโภชหรืองานประเพณีของหลวง เมื่อราษฎรดูได้ง่ายก็ชอบไปดู เจ้าของงานที่อยากให้งานครึกครื้นคลอดจนนายบ่อนเบี้ยที่อยากให้ราษฎร ไปบ่อนให้มากต่างก็หาละครผู้หญิงไปเล่น"[16]

ความแพร่หลายของมหรสพซึ่งสามารถสร้างรายได้ผลประโยชน์ให้กับเจ้าของดังเช่นโรงบ่อน รัชกาลที่4 ทรงโปรดฯให้จัดตั้ง "ภาษีโขนละคร" ขึ้นเป็นครั้งแรกเมื่อ พ.ศ.2402 โดยมีจีนนิ่มได้เป็นขุนสัมมัชชาชิการ เจ้าภาษีคนแรก ผูกภาษีละครในจังหวัดกรุงเทพฯ หัวเมืองอีก 26 หัวเมือง เป็นเงินหลวงปีละ 4400 บาท[17] การจัดตั้งภาษีโขนละครขึ้นดังกล่าวย่อมแสดงถึงความแพร่หลายของมหรสพในภาวะสังคมและเศรษฐกิจที่เกิดการขยายตัวดังกล่าว

ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว สิ่งบันเทิงมีความเฟื่องฟูขึ้นอันเป็นลักษณะที่สอดคล้องกับความเป็นอยู่ของประชาชนที่มีกำลังทรัพย์ซื้อหาความบันเทิงกันได้มากขึ้น การขยายตัวของการผลิตเพื่อการค้า ทำให้ราษฎรมีโอกาสประกอบการหารายได้อิสระและมีวิถีชีวิตที่ดีขึ้น ประกอบกับการที่รัฐได้ดำเนินการยกเลิกระบบการควบคุมกำลังคนแบบเก่าคือแบบระบบไพร่ นับตั้งแต่ประกาศการเกษียรอายุลูกทาสลูกไทยเพื่อปล่อยลูกทาสที่เกิดตั้งแต่พ.ศ. 2411 เป็นไทยเมื่ออายุครบ 21 ปี [18] และมุ่งเก็บเงินค่าราชการแทนการเข้าเวรแบบเก่า

---

[14] กาญจนา จินดกานนท์, "นโยบายของรัฐบาลเกี่ยวกับภาษีอากรการพนันพ.ศ.2367-2460," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาประวัติศาสตร์เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2530), หน้า70.

[15] เรื่องเดียวกัน

[16] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, <u>ตำนานละครอิเหนา</u>(พระนคร : สำนักพิมพ์คลังวิทยา, 2508), หน้า 174.

[17] เรื่องเดียวกัน, หน้า175.

[18] เสถียร ลายลักษณ์และคนอื่นๆ, <u>ประชุมกฎหมายประจำศก(เล่ม8)</u>, หน้า 200.

การตราพระราชบัญญัติเปลี่ยนวิธีเก็บเงินค่าราชการร.ศ.116 โดยเปลี่ยนแปลงอัตราการเก็บเงินค่าราชการโดยมีอัตราสูงและไม่แน่นอนคือ 10-24 บาท เป็นการเก็บเงินไพร่ทุกหมู่เสมอกันอย่างสูงไม่เกินคนละ 6 บาท[19] พ.ร.บ.เกณฑ์จ้าง ร.ศ.114(พ.ศ.2443) ซึ่งเลิกการเกณฑ์แรงงานโดยไม่มีค่าตอบแทนจึงแสดงถึงการเติบโตของแรงงานอิสระจากระบบการควบคุมกำลังคน ที่สอดคล้องกับความต้องการแรงงานในการผลิตข้าวที่เพิ่มขึ้นในช่วงนั้น จึงกล่าวได้ว่าแรงงานที่เป็นอิสระจากระบบการควบคุมกำลังคนแพร่หลายก่อนการตราพระราชบัญญัติลักษณะการเกณฑ์ทหาร ร.ศ.124(พ.ศ.2448) และ พระราชบัญญัติ ทาส ร.ศ.124 ซึ่งเป็นการสิ้นสุดของระบบการควบคุมกำลังคนแบบเก่า การเลิกระบบไพร่และทาสในสภาวะการขยายตัวของระบบเศรษฐกิจแบบเงินตราที่ทำให้ราษฎรทั่วไปกลายเป็นผู้มีรายได้ดีขึ้น และสามารถหาความบันเทิงได้มากตามไปด้วย

ความแพร่หลายของมหรสพการบันเทิงในสังคมอาจพิจารณาได้ทางหนึ่งจากจำนวนเงินหลวงที่ได้จากภาษีโขนละครเพิ่มขึ้นโดยลำดับมา ปีพ.ศ.2429จำนวนเงินหลวงที่ได้จากภาษีละครเป็นเงิน 36,000บาท มากกว่าเมื่อแรกตั้งภาษีแทบถึง 8 เท่า และในปีพ.ศ.2447 เป็นเงินถึง 167,828 บาท[20]

สำหรับสถานบันเทิงนั้น พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวมีพระราชดำริเลิกการเล่นเบี้ยและลดจำนวนบ่อนเบี้ยให้น้อยลง โรงบ่อนซึ่งมีบทบาทในการเป็นแหล่งบันเทิงมาก่อนก็ลดบทบาทลงไป แต่ก็มีการจัดการแสดงมหรสพตั้งอยู่ในแหล่งชุมชนใกล้บ่อนเบี้ย ซึ่งเป็นแหล่งบันเทิงของราษฎรทั่วไป ในช่วงปลายรัชกาล บ่อนแถวสะพานเหล็กเป็นบ่อนใหญ่ มีคนนิยมไปเล่นเบี้ยกันมาก ย่านสะพานเหล็กจึงเป็นแหล่งรวมความบันเทิงในยุคนั้น กาญจนาคพันธุ์เล่าถึงมหรสพในบริเวณดังกล่าวว่า ...บริเวณสะพานเหล็กสามยอด เป็นที่ครึกครื้นที่สุด โรงหนังตั้งอยู่ที่เชิงสะพานเหล็กฟากใต้ทางฟากเหนือตรงข้ามเป็นโรงบ่อนใหญ่...ริมโรงบ่อน มีโรงมหรสพเป็นของโรงบ่อนเล่นยี่เกบ้าง ละครบ้าง และงิ้วบ้าง ประจำทุกคืน...ใกล้โรงหวยเป็นโรงยี่เกของหม่อมสุภาพ...ทางฟากใต้เป็นละครปราโมทัย...ย่านสะพานเหล็ก เวลากลางคืน จึงเป็นที่ชุมชนครึกครื้น[21]

นอกจากนี้ปรากฏว่าได้มีการปลูกโรงแสดงและเริ่มเก็บค่าเข้าดูเข้าชม ซึ่งเป็นจารีตของการจัดหาความบันเทิงแบบใหม่ที่เกิดขึ้นในยุคการขยายตัวของระบบเศรษฐกิจเงินตรา มหรสพเก็บเงินที่เกิดขึ้นครั้งแรกคือ โรงละครปรินซ์เทียเตอร์ ของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง(เพ็ง

---

[19] เรื่องเดียวกัน(เล่ม20), หน้า 307.

[20] สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ตำนานละครอิเหนา, หน้า177-178.

[21] กาญจนาคพันธุ์, ยุคเพลงหนังและละครในอดีต (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์เรืองศิลป์, 2518), หน้า 47-48.

เพ็ญกุล) เป็นละครรูปแบบใหม่ที่คิดปรับปรุงให้แตกต่างไปจากละครทั่วไปขณะนั้นที่ตัวละครมีรูปแบบการแต่งกายเหมือนกันหมด แต่ละครปรินซ์เทียเตอร์ปรับปรุงการแต่งกายตามฐานะ เชื้อชาติตัวละคร ลักษณะการแต่งกายรูปแบบใหม่ดังกล่าวทำให้เป็นที่นิยมอย่างมาก[22] หลังจากปรินซ์เทียเตอร์แล้วเกิดโรงมหรสพเก็บเงินค่าดูขึ้นอีกหลายโรง การเก็บเงินค่าดูมหรสพตามจารีตใหม่ให้ความสำคัญกับการจำแนกฐานะของผู้ชม ผู้มีฐานะดีมีเงินจ่ายค่าชมย่อมไม่พอใจที่จะปะปนกับบุคคลทั่วไป ดังเช่น ละครดึกดำบรรพ์ (เกิดปี พ.ศ.2442)มีแบบแผนการแสดงตามแบบละครใน แต่มีการปรับปรุงจารีตในการแสดงโดยใช้หลักที่เล่นให้จริงจังและเร็วขึ้น โดยใช้เทคนิคกลไกต่างๆในการให้ความสำคัญกับฉากเพื่อลดความสำคัญในเรื่อง ที่บรรยายรายละเอียดของเหตุการณ์อย่างยืดเยื้อให้เกิดความสมจริงยิ่งขึ้น รูปแบบของละครเป็นแบบแผนศิลปะวัฒนธรรมของชนชั้นสูงทั้งการให้ความสำคัญกับกระบวนการฟ้อนรำ ความงามของการแต่งกาย การเลือกเพลงไทยที่ไพเราะมาขับร้องรับปี่พาทย์ การมีละครชนิดนี้เพื่อชนชั้นสูงและผู้มีฐานะโดยเฉพาะ อัตราค่าชมราคาแพง ค่าดูในชั้นบ็อกซ์ 25 บาท อัตราค่าดูชั้นต่ำสุด 1 บาท การละครนี้เปิดการแสดงอยู่ถึง 10 ปี[23]

ในงานพระเมรุพระบรมศพของรัชกาลที่ 5 ไม่มีมหรสพการแสดงดังที่เคยมีมาตามธรรมเนียมการจัดมหรสพในพระราชพิธีหลวง ประกาศเรื่องพระเมรุพระบรมศพกล่าวถึงเรื่องนี้ว่า "แลที่ท้องสนามหลวงนั้นจะได้ปลูกพระเมรุมาศเป็นที่ถวายพระเพลิง มีพระที่นั่งทรงธรรม ที่พักพระบรมวงศานุวงษ์ ข้าราชการแลบรรดาผู้มีตำแหน่งในงานนั้น แลไม่มีมโหรสพเครื่องสนุกสนาน เช่น โขน ละคร ดอกไม้เพลิง เป็นต้น"[24] มหรสพซึ่งเป็นประเพณีในส่วนงานพระราชพิธีและเป็นความบันเทิงส่วนสำคัญของราษฎรแต่เดิมได้ยกเลิก ย่อมแสดงถึงความแพร่หลายของมหรสพ ความหมายของคำว่ามหรสพที่ปรากฏในประมวลรัษฎากรซึ่งเป็นกฎหมายว่าด้วยการเงินในแผนกภาษีอากรของประเทศจึงหมายถึง "การมหรสพซึ่งแสดงเก็บค่าดูจากผู้ดู"[25] อันเป็นจารีตใหม่ของการจัดมหรสพที่สืบต่อเรื่อยมาพร้อมกับการเกิดสิ่งบันเทิงรูปแบบใหม่ที่มีรูปแบบและจารีตการแสดงสอดคล้องเหมาะสมกับสภาพสังคมหรือวิถีชีวิตของคนในสังคมเกิดขึ้นมาเป็นที่ของเก่าที่เสื่อมความนิยมลงไปตามกาลเวลาอยู่เสมอ

---

[22] ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, "สถานภาพของนักปี่พาทย์ในสังคมไทย พ.ศ.2411-2468", หน้า 97.

[23] เรื่องเดียวกัน, หน้า 99.

[24] "ประกาศเรื่องพระเมรุพระบรมศพ," <u>ราชกิจจานุเบกษา</u>, เล่ม 27 น่า43 วันที่ 11 ธันวาคม ร.ศ.129(พ.ศ.2453)

[25] สุชี ปลื้มสำราญ, <u>คำอธิบายประมวลรัษฎากร</u> (พระนคร : สำนักพิมพ์ทวี ,2492), หน้า 115.

สิ่งบันเทิงแบบเก่าที่เสื่อมความนิยมลงไป ดังเช่น ละครรำ เนื่องจากจารีตในการแสดงไม่สอดคล้องกับสภาพสังคมที่เปลี่ยนแปลงไป และเจ้าของละครยังประสบปัญหาเรื่องค่าใช้จ่ายที่สูงขึ้น สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงอธิบายว่า เหตุที่ละครรำเสื่อมความนิยมลงไปเพราะตัวละครต้องหัดรำ อยู่ช้านานกว่าจะออกโรงเล่นได้ เครื่องแต่งตัวก็ต้องปักดิ้นเลื่อม ลงทุนมาก ทุนที่ต้องจับจ่ายใช้สอยกลับมากขึ้น เพราะสิ่งของเครื่องบริโภคใช้สอยมีราคายิ่งขึ้นกว่าแต่ก่อน ความไม่สอดคล้องกับสภาพเศรษฐกิจสังคมที่เปลี่ยนแปลงไปดังกล่าวจึงทำให้ผู้ที่มีละครรำเลิกเสียโดยมาก[26]

ลิเก เป็นสิ่งบันเทิงประเภทหนึ่งที่มีการปรับตัวได้อย่างสอดคล้องหรือตอบสนองต่อรสนิยมการเสพย์สิ่งบันเทิงของคนในสังคม ลิเกนั้นมีกำเนิดในสมัยรัชกาลที่ 5 โดยพัฒนามาจากการสวดแขก ซึ่งเป็นทำนองเดียวกับการสวดคฤหัสถ์ของไทย คือเอาการสวดธรรมในคฤฒิเป็นเค้าไปสวดให้สนุกจนเลยเป็นเครื่องเล่น[27] การสวดแขกที่เน้นถึงความสนุกสนาน และตลกขบขันซึ่งสอดคล้องกับวัฒนธรรมของราษฎรทั่วไป ทำให้การแสดงดังกล่าวได้รับความนิยมแพร่หลายอย่างรวดเร็วในหมู่ราษฎร การที่มีมหรสพหลายประเภทแพร่หลายทำให้ ลิเกปรับปรุงรูปแบบใหม่ให้น่าสนใจขึ้นเรียกว่า "ลิเกทรงเครื่อง" มีการใช้เครื่องแต่งกายของตัวแสดงให้หรูหราขึ้น เพิ่มวงปี่พาทย์ประกอบการแสดงตามแบบละครรำและตามแบบค่านิยมในการฟังปี่พาทย์ซึ่งแพร่หลายในขณะนั้น แต่ก็ยังคงลักษณะการแสดงที่สร้างความพอใจแก่ผู้ชมอยู่เช่นเดิม คือ เน้นความสนุกสนาน ตลกขบขันเป็นหลัก[28] ความนิยมลิเกทำให้เกิดมีคณะลิเกใหม่ๆต่อมาอีกหลายคณะ เช่น ลิเกขุนวิจารณ์ ลิเกหม่อมสุภาพ ในรัชกาลที่ 6 ก็มีเกิดขึ้นอีกหลายโรง เช่นลิเกนายชวน แม่ชม(วิกชวนชม วัดสระเกศ) ลิเกนายดอกดิน เสือสง่า(วิกตลาดทุเรียน บางลำพู) ลิเกหลวงสันทนาการ(วิกหลวงสันต์ บางลำพู) เป็นต้น เนื่องจากการขยายตัวของระบบเศรษฐกิจส่งผลให้เวลามีความหมายมากยิ่งขึ้น การใช้เวลายาวนานกับการชมมหรสพแบบเก่าย่อมไม่สอดคล้องกับวิถีชีวิตที่มีการเปลี่ยนแปลงไป ลิเกที่ได้ปรับปรุงรูปแบบได้รับความนิยมแพร่หลาย

สำหรับการเล่นเพลงก็ยังคงเป็นการละเล่นประเภทหนึ่งที่แพร่หลายดังจากที่ได้ถูกกำหนดให้ต้องเสียภาษีอากรประเภทหนึ่งด้วย ตามพิกัดที่ระบุในอากรมหรสพ ร.ศ.112 การเล่นเพลงที่เล่นวันหนึ่งต้องเสียภาษี 1บาท ที่เล่นคืนหนึ่งเสียภาษี 1 บาท และเล่นวันหนึ่งคืนหนึ่งเสีย

---

[26] สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ตำนานละครอิเหนา , หน้า 214-215.

[27] สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์และสมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, สาร์นสมเด็จ(เล่ม17) (กรุงเทพฯ : คุรุสภา, 2506), หน้า 263.

[28] เรื่องเดียวกัน, หน้า256-266.

ภาษี 1 บาท 50 สตางค์[29] นอกจากนี้การเล่นเพลงยังได้ปรับตัวตามจารีตการชมมหรสพแบบเก็บเงินของคนเมืองด้วยดังที่ขุนวิจิตรมาตราเล่าถึงลักษณะของการเล่นเพลงที่ได้มีการตั้งโรงแสดงในช่วงปลายรัชกาลที่ 5 เอาไว้ว่า

> ...โดยเฉพาะที่เห็นเล่นกันในกรุงเทพฯ เป็นเพลงที่เรียกว่า "เพลงฉ่อย" และเล่นกัน 2 อย่าง อย่างหนึ่งเป็นเพลงวง เล่นกลางแจ้ง มีชายฝ่ายหนึ่ง ฝ่ายหญิงฝ่ายหนึ่ง ฝ่ายละประมาณ 10 คน ทั้งสองฝ่ายมีหัวหน้าเรียกว่า "พ่อเพลง" และ "แม่เพลง" มีคนรองเรียกว่า "คอสอง" ทั้งสองฝ่ายยืนเป็นวงกลมร้องแก้กัน ร้องแล้วมีลูกคู่รับ "เฮ้ ชา ฉ่าชา หน่อยแม่" การเล่นเพลงฉ่อยมักเล่นตามงานวัดโดยหาเพลงที่เป็นวงที่มีชื่อเสียงมาเล่น มีคนดูมากมายเพราะมักจะแก้กันเป็นสองแง่สองง่ามเผ็ดร้อนถึงใจดี... แล้วยังมีการเล่นปรบไก่ ปรบไก่เป็นเพลงพื้นเมืองแบบเดียวกับเพลงฉ่อย คือเป็นเพลงวง ลูกคู่ร้องว่า "ฉ่า ฉ่า ฉ่า ฉ่า ชะฉ่าไฮ้" การเล่นเพลงปรบไก่เป็นเพลงวงร้องแก้กันคล้ายเพลงฉ่อย แสดงว่าเรามีมหรสพที่เรียกว่า "เพลง"ร้องกลางแจ้งนิยมเล่นกันมาแต่โบราณ เพลงปรบไก่ไม่ค่อยเล่นกัน แต่เล่นเป็นเพลงฉ่อยเสียมาก ข้าพเจ้าเคยได้ยินตาเปี๋ เล่นเพลงฉ่อยเป็นที่เลื่องลือมาก เพลงฉ่อยนี้ได้มาเล่นอีกอย่างหนึ่งเป็นเพลงแต่งเครื่องละครรำ เรียกกันว่า "เพลงทรงเครื่อง" แต่เรียกว่า "เพลง" เฉยๆเพลงหรือเพลงทรงเครื่องมีชื่ออยู่ 2 คณะเรียกชื่อว่า "เพลงหม่อมพุก" กับ "เพลงยายแจ่ม" เพลงหม่อมพุกตั้งโรงเล่นที่ถนนอุนากรรณคอนใกล้จะถึงถนนเจริญกรุง เวลาปี่พาทย์ไหมโรงแล้วเริ่มจะเล่น มีพวกเพลงชายฝ่ายหนึ่ง หญิงฝ่ายหนึ่งแต่งตัวอย่างธรรมดาออกมาตั้งวงเล่นกลางเวทีก่อน ร้องไหว้ครูฝ่ายละเล็กน้อย สักครู่หนึ่งเข้าโรงปี่พาทย์ทำเพลงเสมอ ตัวเพลงแต่งเครื่องอย่างละครรำ ออกรำนั่งเตียงร้องแบบเพลงฉ่อย คือมีลูกคู่รับในโรงว่า "เฮ้ ชา ฉา ชา ฉ่าชา หนอยแม่" เพลงที่เล่นเป็นเรื่องในโรงเห็นจะนิยมเล่นเรื่องขุนช้างขุนแผนมาก แต่เรื่องอื่นก็มีเช่น เคยดูเล่นเรื่องโคบุตร์ ยังจำคำนางอำพันร้องว่า "โคบุตร์พระสุริย์ศรีมาหลงแม่มฉิไปได้ เอ๋ยดัดใบตองมารองเลือด แม่อำพันจะเชือดคอตาย" เพลงยายแจ่มเข้าใจว่าไม่มีโรงเล่น เพราะเห็นมีโรงเพลงหม่อมพุกโรงเดียว จำได้คลับคล้ายคลับคลาว่าได้ดูเพลง

---

[29] "พระราชบัญญัติอากรมะหรศพรัตนโกสินทร์ศก 111", ราชกิจจานุเบกษา เล่ม 10 หน้า 73. และดูอัตราการเก็บภาษีของมหรสพอื่นๆในภาคผนวก ฉ

ยายแจ่มที่โรงยี่เกพระยาเพ็ชร์ เข้าใจว่าจะเช่าโรงเล่นเป็นครั้งคราว การเล่นเป็นแบบเดียวกับเพลงหม่อมพุก การที่เพลง(หรือเพลงทรงเครื่อง) มีตัวเพลงแต่งตัวอย่างธรรมดาออกมาร้องนำก่อน คงจะทำตามธรรมเนียมที่เพลงพื้นเมืองเล่นกันอย่างนั้น เป็นการรักษาแบบเก่าที่เล่นกันมาไว้ ข้อสำคัญคนที่เป็นพ่อเพลงแม่เพลงและคอสองต้องเป็นนักกลอน ร้องกลอนสดแก้กันด้วยปฏิภาณเฉียบแหลมจึงจะเป็นที่นิยมชมชอบของคน[30]

จากยุคจารีตการชมมหรสพหลวงจนกระทั่งถึงการแสดงแบบตั้งโรงเก็บเงิน ในสังคมเมืองที่มักมีสิ่งบันเทิงแปลกใหม่เกิดขึ้นอยู่เสมอ การเล่นเพลงก็ได้ปรับองค์ประกอบตามความนิยมของยุคสมัยทำให้ได้แพร่หลายเป็นสิ่งบันเทิงอย่างหนึ่งอยู่ด้วย สำหรับส่วนภูมิภาคหรือชนบทยังคงมีการเล่นเพลงอยู่โดยแพร่หลาย มีงานศึกษาของหลายบุคคลที่ทำให้ทราบว่าในสังคมชนบทมีการเล่นเพลงแพร่หลายอยู่โดยทั่วไป อาทิงานของปราณี วงษ์เทศ(2525)[31] สุกัญญา สุจฉายา(2525)[32] หรืองานเขียนของเอนก นาวิกมูล(2527) ที่ได้ศึกษาสำรวจเพลงพื้นบ้านในบริเวณภาคกลางโดยเก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์พ่อเพลงแม่เพลงที่ยังมีชีวิตอยู่ ทำให้ทราบว่าการเล่นเพลงเป็นส่วนหนึ่งในวิถีชีวิตของประชาชนในสังคมเกษตรหรือคนชนบทที่มีการถ่ายทอดโดยการบอกเล่าปากต่อปากจากรุ่นหนึ่งสู่รุ่นหนึ่งสืบเนื่องต่อกันมา พบว่าการเล่นเพลงมีบทบาทร่วมอยู่ในวิถีชีวิตดังที่มีการเล่นในวาระต่างๆของช่วงชีวิต ในวาระการทำงานคือการทำนามีการเล่นเพลงเกี่ยวข้าว เพลงเต้นกำ เพลงโนเนโนนาด เพลงสงฟาง เพลงพานฟาง ฯลฯ ในวาระที่มีเทศกาลงานบุญประเพณี เช่นงานกฐิน ผ้าป่า ออกพรรษา มีการเล่นเพลงเรือ เพลงหน้าไย เพลงครึ่งท่อน เพลงร่อยพรรษา เพลงรำภาข้าวสาร ฯลฯ ยามว่างทั่วไปก็มีการเล่นเพลงหลายประเภทเช่น เพลงฉ่อย เพลงอีแซว เพลงลำตัด เพลงปรบไก่ เป็นต้น ลักษณะการเล่นนั้นมีทั้งการเล่นในจารีตเดิมคือเล่นร่วมกันและเล่นเป็นการแสดงที่มีการว่าจ้างหาซึ่งส่วนใหญ่ก็ยังคงใช้องค์ประกอบอย่างเรียบง่าย ดังเช่น ยังคงใช้ฉากของธรรมชาติช่วยอยู่มาก ตั้งแต่เพลงกล่อมเด็ก เพลงเต้นกำที่เล่นบนลานนา เพลงเรือเล่นกันในลำน้ำ เพลงพวงมาลัยเล่นตามลานบ้าน ลานวัด และหากจะต้องใช้เวทีก็จะเป็นเพลงหาหรือเป็นเรื่องของผู้เล่นเพลงอาชีพซึ่งจำเป็นต้องอยู่บนที่

---

[30] ขุนวิจิตรมาตรา(สง่า กาญจนาคพันธุ์), 80ปีในชีวิตข้าพเจ้า (อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพคุณวิจิตรมาตรา(สง่า กาญจนาคพันธุ์) ณ เมรุวัดมกุฏกษัตริยาราม วันพฤหัสบดีที่ 9 ตุลาคม พ.ศ.2523) (กรุงเทพฯ : บัณฑิตการพิมพ์, 2523), หน้า51-54.

[31] ปราณี วงษ์เทศ, พื้นบ้านพื้นเมือง (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์เจ้าพระยา, 2525) ดูเพลงพื้นบ้านจากจังหวัดสุโขทัย หน้า82-163.

[32] สุกัญญา สุจฉายา, เพลงปฏิพากย์ : บทเพลงแห่งปฏิภาณของชาวบ้านไทย (กรุงเทพฯ : สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2525)

สูงเพื่อให้คนฟังได้เห็นหน้าเห็นตาและฟังชัดยิ่งขึ้น เวทีที่สร้างขึ้นไม่ได้สร้างให้งดงามเป็นหลักใหญ่ แต่สร้างเพื่อช่วยในการดูการฟังเท่านั้น[33] การเล่นเพลงมีคุณค่าต่อชีวิตคนในสังคมชนบทมากกว่าเพื่อความบันเทิง บันทึกเหตุการณ์สังคมท้องถิ่น สร้างความสมัครสมานสามัคคีของคนในชุมชน

นอกจากนี้ในแต่ละภูมิภาคหรือแต่ละท้องถิ่นต่างก็มีการเล่นเพลงอันเป็นแบบฉบับของตนเอง ดังเช่นทางภาคใต้ ที่อาจจัดแบ่งลักษณะเพลงและดนตรีพื้นบ้านออกตามกลุ่มวัฒนธรรมได้ 3 กลุ่มคือ เพลงและดนตรีพื้นบ้านของกลุ่มไทยพุทธ เพลงและดนตรีพื้นบ้านของกลุ่มไทยมุสลิม และเพลงและดนตรีพื้นบ้านของชนกลุ่มน้อยและชาวเล[34] หรือทางภาคตะวันออกเฉียงเหนือซึ่งเป็นภูมิภาคที่ประกอบไปด้วยกลุ่มคนที่มีความแตกต่างทางเชื้อชาติและวัฒนธรรมมากมาย อาทิ ลาว เขมร ชนกลุ่มน้อยเช่น ย้อ แสก กะเลิง กะโซ้ ชาวบน พูไทย และมีแยกย่อยอีกเป็นจำนวนหลายกลุ่ม ซึ่งต่างก็มีวัฒนธรรมทางการดนตรีและเพลงเป็นแบบฉบับของตนเอง อย่างไรก็ตามอาจจัดกลุ่มเพลงและดนตรีพื้นบ้านของภูมิภาคนี้ได้ตามกลุ่มวัฒนธรรมที่สำคัญคือ กลุ่มวัฒนธรรมหมอลำแคน ได้แก่การลำหรือการขับร้องกลอนต่างๆโดยมีแคนเป่าประกอบ ใช้ภาษาไทยลาวซึ่งกระจายอยู่ในจังหวัดเลย หนองคาย อุดรธานี สกลนคร นครพนม ขอนแก่น มหาสารคาม กาฬสินธุ์ มุกดาหาร ชัยภูมิ ร้อยเอ็ด ยโสธรและอุบลราชธานี กลุ่มวัฒนธรรมเพลงโคราชเป็นกลุ่มที่นิยมเล่นเป็นเพลงพื้นบ้านในท้องถิ่นของตนเองอย่างโดดเด่นในจังหวัดนครราชสีมาและบริเวณใกล้เคียง และกลุ่มวัฒนธรรมเจรียง-กันตรึม เป็นการขับร้องเป็นภาษาเขมร โดยมีคำไทยปนอยู่บ้าง เล่นกับดนตรีที่มีกลองกันตรึม แพร่หลายอยู่ในจังหวัดสุรินทร์ บุรีรัมย์และศีรษะเกษ[35] เป็นต้น

การเล่นเพลงมีการปรับตัวได้อย่างสอดคล้องกับรสนิยมการเสพย์สิ่งบันเทิงของคนในแต่ละยุคสมัยอยู่เสมอจึงทำให้แพร่หลายมาอย่างสืบเนื่องยาวนาน เพลงลูกทุ่งมีลักษณะของการผสมผสานของวัฒนธรรมหลายอย่าง โดยเฉพาะจารีตหรือเงื่อนไขของการเล่นเพลงที่ปรากฏอย่างเด่นชัดซึ่งอาจถือเป็นวิวัฒนาการอีกก้าวขั้นหนึ่งของการเล่นเพลงที่จะได้มีบทบาทในสังคมไทยสืบเนื่องต่อมา โดยได้ปรับตัวให้สอดคล้องกับรสนิยมการเสพย์สิ่งบันเทิงของคนในสังคมไทยยุคใหม่ที่นิยมเพลงไทยสากลกันขึ้นอย่างแพร่หลาย

---

[33] เอนก นาวิกมูล, เพลงนอกศตวรรษ (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2527)

[34] ประภาส ขวัญประดับ, "รองเง็ง : ระบำและดนตรีพื้นบ้านของประเทศไทย,"(วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา มหาวิทยาลัยมหิดล, 2540), หน้า12-15.

[35] ปัทมา บุญอินทร์, "การปรับตัวของเพลงพื้นบ้าน : ศึกษากรณีเพลงโคราช จังหวัดนครราชสีมา," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขามานุษยวิทยาและสังคมวิทยา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2537), หน้า2-3.