จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ทุนวิจัยงบประมาณแผ่นดิน พ.ศ. 2549

รายงานวิจัยเรื่อง

ประวัติและวิวัฒนาการของดนตรีไทยภาคกลางและภาคอีสานใต้

โดย

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์ : ประวัติและวิวัฒนาการของดนตรีไทย ภาคกลางและภาคอีสานใต้ (The History and Evolution of Thai Music within the Middle part of Thailand and the Lower Northeast) 129 หน้า

ผลการศึกษาพบว่าดนตรีและเพลงพื้นเมืองภาคกลางสัมพันธ์กับการประกอบอาชีพ การทำนา การจัดงานประเพณีพิธีกรรมในเทศกาลสำคัญและความบันเทิงทั่วไป อีกทั้งยังมีดนตรีและเพลงที่มีลักษณะเฉพาะของกลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆ ขณะที่วิวัฒนาการของดนตรีและเพลงพื้นเมืองภาคกลางสัมพันธ์กับการเติบโตของอาชีพศิลปินพื้นเมือง ในการแข่งขันสร้างสรรค์ผลงานใหม่ๆ เช่น ลำตัด เพลงฉ่อย เพลงทรงเครื่อง เพลงอีแซว

การพัฒนาประเทศตามแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาตินับตั้งแต่ทศวรรษ 2500 และรสนิยมวัฒนธรรมความบันเทิงแบบตะวันตก ทำให้ดนตรีและเพลงพื้นเมืองค่อยๆหมดไป วัฒนธรรมดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ที่เข้มแข็งบางกลุ่ม เช่น กลุ่มชาติพันธุ์มอญ แม้ยังคงสืบทอดประเพณีวัฒนธรรมของกลุ่มไว้ได้ แต่ก็ไม่เข้มแข็งพอที่จะรักษาแบบแผนวัฒนธรรมเช่นที่เคยมีมาในอดีต

ดนตรีพื้นเมืองอีสานใต้จำแนกเป็น 2 กลุ่ม ตามความแตกต่างทางวัฒนธรรม คือ กลุ่มวัฒนธรรมไทยโคราช และกลุ่มวัฒนธรรมเขมร

กลุ่มวัฒนธรรมไทยโคราช ได้แก่ วัฒนธรรมของกลุ่มคนใน จังหวัดนครราชสีมา ซึ่งอยู่ใกล้ภาคกลางและเป็นหัวเมืองสำคัญมาแต่เดิม จึงได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมภาคกลาง มีการละเล่น อื่นๆคล้ายภาคกลาง รวมทั้งเพลงโคราชซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของวัฒนธรรมไทยโคราช

กลุ่มวัฒนธรรมเขมร ได้แก่ วัฒนธรรมของกลุ่มคนในจังหวัด สุรินทร์ บุรีรัมย์ ศรีษะเกษ ซึ่งมีกลุ่มคนเขมรเป็นคนกลุ่มใหญ่ ทำให้วัฒนธรรมเขมรเป็นวัฒนธรรมกระแสหลัก โดยเฉพาะวัฒนธรรมดนตรีที่เรียกว่าวัฒนธรรมกันตรึม

การพัฒนาเส้นทางคมนาคม ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 ทำให้วัฒนธรรมดนตรีและการแสดงจากส่วนกลางเข้าไปมีอิทธิพลต่อดนตรีพื้นเมืองอีสานใต้มากขึ้น แต่ยังคงไว้ซึ่งวัฒนธรรมการแสดงแบบดั้งเดิมอยู่มาก อย่างไรก็ตามภายหลังจากที่รัฐบาลใช้แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติฉบับที่ 1 เป็นต้นมา วัฒนธรรมดนตรีตะวันตกจากส่วนกลางเข้ามาแทนที่วัฒนธรรมดนตรีดั้งเดิมทำ

ให้ศิลปินปรับปรุงองค์ประกอบการแสดงดนตรีตามอย่างวงดนตรีลูกทุ่ง เกิดเพลงโคราชรูปแบบใหม่ ที่เรียกว่า เพลงโคราชซิ่ง และวงกันตรึมในรูปแบบใหม่

การสืบทอดวัฒนธรรมดนตรีพื้นเมืองภาคกลางและภาคอีสานใต้ในปัจจุบัน จึงเป็นวัฒนธรรมที่ได้รับการยกย่องให้เป็นเอกลักษณ์ของท้องถิ่นซึ่งได้รับการส่งเสริมจากภาครัฐ เพื่อการท่องเที่ยวและเพื่อเป็นมรดกวัฒนธรรมประจำชาติ และวัฒนธรรมที่ศิลปินสามารถคิดสร้างสรรค์ปรับประยุกต์ สร้างความหลากหลายในรูปแบบของศิลปะเพื่อจูงใจผู้ชมในรูปแบบต่างๆโดยผสมผสานกับดนตรีตะวันตก เพื่อประกอบอาชีพ เช่น ลำตัด เพลงอีแซว เพลงโคราช กันตรึม

เลขหมู่
เลขทะเบียน 0142526
วัน, เดือน, ปี 22 ม.ค. 53

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Key Word: History, Evolution,Thai Music, Middle , Lower Northeast,Thailand

Patarawdee Puchadapirom: The History and Evolution of Thai Music within the Middle part of Thailand and the Lower Northeast. 129 .pp.

Initially, Music and Vocal music in the middle region relates to farming, ritual ceremony for the significant festival, entertainment and also posses a unique music for each tribe and race. Whilst the middle region vocal music evolution involves the growth of local musician career in order to create new production such as Lum Tad, Phleng Choi, Phleng Songkroeng, and Phleng Ei-Saew.

The national economic and social development plan since 2500 BC together with Western entertainment culture resulted in the fading out of the vocal music. While the musical culture of some musical powerful group such as Mon was capable of inherited the culture pattern to the next generation, it still was not strong enough to carry all the original form of the past.

Lower Northeast vocal music was categorized into two groups following by the culture differentiation .These are Korat Thai culture and Khamere culture. Korat Thai culture such as Nakornratchasima which located in the middle region and was the former major city, received the influence of the performing method from the middle region culture like Korat song, representation of the Thai Korat culture.

Khamere culture is in Burirum, Surin, Si Saked province, which the majority of the population was Khamere group, leads to the Khamere culture as a core. Especially the musical culture named as GunTrum culture.

The transportation development since King Chulongkorn reign affected to the expansion of the musical culture and performance from the middle region to the lower northeast. region, however the traditional performance culture remains. However after the implementation of the first release of the National economic and social plan, the western musical culture from the middle region replaced the traditional culture. It effected to the improvement of the musical component following folk band. As a result of this it created the new style of Korat music named as Korat Sing and Guntrum.

The intergeneration musical transmission of vocal music of the middle and the Lower Northeast region at the moment is the culture, which is salute as a symbol of the region, and is supported by the government for the tourism purposes and to conserve as a national heritage culture. It also the pattern that the musicians create and apply to develop more various arts in order to motivate the audiences by combining with Western culture for the reason of musical carrier path such as LumTad, Phleng Ei-Saew , Phleng Korat and GunTrum.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยเล่มนี้ได้รับการสนับสนุนจากเงินทุนงบประมาณแผ่นดิน ในโครงการวัฒนธรรมดนตรีไทย 4 ภาค จึงขอขอบคุณมา ณ ที่นี้ งานวิจัยเล่มนี้เป็นส่วนหนึ่งของโครงการวัฒนธรรมดนตรีไทยภาคกลางและภาคอีสานใต้ ประกอบด้วย 4 โครงการย่อย คือ ประวัติและวิวัฒนาการดนตรีไทยภาคกลางและภาคอีสานใต้ ความเชื่อประเพณีและพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมการถ่ายทอดภาคกลางและภาคอีสานใต้ วัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทยภาคกลางและภาคอีสานใต้ และการสร้างและคุณภาพเสียงของเครื่องดนตรีไทยภาคกลางและภาคอีสานใต้ ซึ่งเกิดขึ้นจากการริเริ่มของรศ. ดร. บุษกร สำโรงทอง รองคณบดี คณะศิลปกรรมศาสตร์

ศิลปินนักดนตรี หลายๆท่านซึ่งตั้งใจถ่ายทอดให้ความรู้ เป็นน้ำใจที่ยากจะลืมเลือน ผู้เขียนขอขอบคุณเป็นอย่างยิ่ง และขอบคุณเจ้าหน้าที่ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัด ที่ช่วยติดต่อประสานงานกับศิลปินในพื้นที่ ขอบคุณเจ้าหน้าที่ในหน่วยวิจัยดนตรีไทย และ คุณวารุณี ฉิมะวงศ์ ในความเอื้อเฟื้อติดต่อประสานงานจนทำให้งานวิจัยลุล่วงไปได้

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบาญ

		หน้า
บทคัดย่อภาษาไทย		ก
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ		ค
กิตติกรรมประกาศ		ง
บทที่		
1	บทนำ	1
2	ประวัติและวิวัฒนาการดนตรีและเพลงพื้นเมืองภาคกลาง	9
	2.1 ดนตรีพื้นเมืองในวิถีชีวิตของชาวบ้าน	11
	1) ดนตรีและเพลงพื้นเมืองที่สัมพันธ์กับอาชีพ	12
	2) ดนตรีและเพลงพื้นเมืองเพื่อความบันเทิงในงานเทศกาลต่างๆ	16
	3) ดนตรีและเพลงพื้นเมืองเพื่อความบันเทิงทั่วไป	26
	2.2 ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ในภาคกลาง	43
3.	ประวัติและวิวัฒนาการดนตรีและเพลงพื้นเมืองภาคอีสานใต้	55
	3.1 กลุ่มวัฒนธรรมโคราช	56
	3.2 กลุ่มวัฒนธรรมเขมร	64
	3.3 การเปลี่ยนแปลงของดนตรีพื้นเมืองอีสานใต้	75
	1) การรับอิทธิพลวัฒนธรรมบันเทิงจากส่วนกลาง	77
	2) แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติกับการเปลี่ยนแปลงของดนตรีพื้นเมืองอีสานใต้	86
	3) การปรับปรุงดนตรีพื้นเมืองโดยศิลปินอาชีพ	90
4.	บทบาทของหน่วยงานราชการในการสืบทอดดนตรีและเพลงพื้นเมืองภาคกลางและอีสานใต้	98
	4.1 การสืบทอดวัฒนธรรมดนตรีพื้นเมืองภาคกลางและภาคอีสานใต้โดยหน่วยงานราชการ	102
	4.2 การสืบทอดวัฒนธรรมดนตรีพื้นเมืองภาคกลางและภาคอีสานใต้ผ่านระบบการศึกษา	108
	บทสรุป	115
	บรรณานุกรม	121

บทที่1

บทนำ

1.1. ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

งานนิพนธ์เกี่ยวกับดนตรีพื้นเมือง[1]ภาคกลางและและภาคอีสานได้[2]ปรากฏเป็นส่วนหนึ่งของงานวรรณกรรม หรือ เรื่องเล่าเกี่ยวกับวิถีการดำเนินชีวิตทางวัฒนธรรมของชาวบ้านในท้องถิ่นมาแต่เดิม และมีวิวัฒนาการเป็นงานนิพนธ์ในลักษณะการเก็บรวบรวมข้อมูลเป็น หนังสือ เอกสารราชการ รวมถึงการศึกษาวิจัยในรูปแบบต่างๆ

เรื่องราวเกี่ยวกับดนตรีและเพลงพื้นเมืองภาคกลาง เป็นส่วนหนึ่งของวรรณกรรมแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา โดยปรากฏเป็นชื่อเพลงและลักษณะการแสดง เช่น "บุณโณวาทคำฉันท์" วรรณกรรมในสมัยสมเด็จพระเจ้าบรมโกษฐ์กล่าวถึงการเล่นเพลงเทพทองว่า

"เทพทองคนองเฮ ชนเปรสดับสรวล
โต้ตอบก็ไป่ควร ประถ้อยแถลงกัน"

"เสภาขุนช้างขุนแผน" วรรณกรรมแต่ครั้งอยุธยาที่รวบรวมขึ้นใหม่ในสมัยรัตนโกสินทร์ บรรยายถึงการเล่นปรบไก่ ซึ่งราชสำนักจัดหาให้ในงานศพของขุนไกร ว่าเป็นมหรสพความบันเทิงที่ชาวบ้านชื่นชอบ

นายแจ้งก็มาเล่นเต้นปรบไก่ ยกไหล่ใส่ทำนองร้องฉ่าฉ่า
รำแต้แก้ไขกับขายมา เฮฮาครื้นครั่นสนั่นไป
เครื่องเล่นพร้อมพรักเป็นหนักหนา ชาวประชามาดูเดินออกไขว่
ทั้งผู้ดีขี้ข้าและเข็ญใจ หลีกหลบกระทบไหล่กันไปมา
(เสภาขุนช้างขุนแผน,มปป : 889)

---

[1] มักใช้คู่กับพื้นบ้าน เป็น" พื้นบ้านพื้นเมือง" พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542 อธิบายว่า "พื้นเมือง" หมายถึง ว.เฉพาะเมือง เฉพาะท้องที่ เช่นของพื้นเมือง ดนตรีพื้นเมือง นิทานพื้นเมือง (2546:794)

[2] เนื่องด้วยงานวิจัยชุดนี้ได้รับอนุมัติทุนวิจัยให้ศึกษาวัฒนธรรมดนตรีไทย 2 ภาค คือภาคกลางและภาคอีสานได้

ประกาศ "ห้ามมิให้เล่นเอ่วลาว" ในรัชกาลที่4 กล่าวถึงชื่อเพลงพื้นเมือง ที่แพร่หลายอยู่แต่เดิมในหมู่ชาวบ้านทั่วไป ได้แก่ เพลงครึ่งท่อน[3] เพลงปรบไก่ เพลงไก่ป่า[4] เพลงเกี่ยวข้าว ความว่า "... การเล่นต่างๆ อย่างเก่าของไทย คือ ละครฟ้อนรำ ปี่พาทย์ มะโหรี เสภา ครึ่งท่อน ปรบไก่ สักระวา เพลงไก่ป่า เกี่ยวข้าวและอะไรๆ ที่เคยเล่นมาแต่ก่อนเอามาเล่นมากู้ขึ้นบ้างอย่าให้สูญ" (ประชุมประกาศรัชกาลที่4, 2504:241)

ในสมัยรัชกาลที่ 5 ปรากฏงานนิพนธ์ที่รวบรวมเรื่องราวเกี่ยวกับดนตรี และเพลงพื้นเมือง คือ บทความเรื่อง "การเล่นเพลง" ของพระพินิจวรรณการ (แสง สาลิตุล) อธิบายถึงการเล่นเพลงพื้นเมืองต่างๆซึ่งแพร่หลายในขณะนั้นพร้อมบทร้อง เช่น เพลงโคราช เพลงเรือ เพลงเกี่ยวข้าว เพลงพวงมาลัย และบทความ เรื่อง "ขับร้อง" ใน กรมหมื่นสถิตยธำรงสวัสดิ์ รวบรวมลักษณะที่เรียกว่า "ขับร้อง" ที่มีปรากฏในขณะนั้น เช่น ร้องละคร ร้องลำดอกสร้อยสักวา การขับไม้และเห่กล่อม ฯลฯ รวมทั้งการร้องเพลงพื้นเมือง ที่ทรงเรียกว่า "ร้องเพลงโต้ตอบต่างๆ"

ในทศวรรษ 2490 เรื่องราวเกี่ยวกับดนตรีและเพลงพื้นเมือง ได้รับความสนใจในแง่มรดกทางวัฒนธรรมของชาติ อันแสดงถึงความเจริญทางวัฒนธรรมของชาติมาแต่ครั้งอดีต พระยาอนุมานราชธน ปราชญ์ทางวัฒนธรรม ซึ่งมีบทบาทเกี่ยวกับงานวัฒนธรรมของชาติ ในขณะนั้น กล่าวถึงความสำคัญของการร้องรำทำเพลง อันเกี่ยวเนื่องกับพิธีกรรมและความบันเทิงว่า

> นานาชาติไม่ว่าสมัยไรและถิ่นไร ตั้งแต่ชาติที่เป็นป่าเถื่อนจนถึงชาติที่เจริญย่อมมีการร้องรำทำเพลงเป็นสมบัติประจำชาติของตน สำหรับใช้เนื่องในกิจพิธีทางลัทธิศาสนา และในการพักผ่อนหย่อนใจเนื่องด้วยสังคม การร้องรำทำเพลงจึงเป็นสิ่งจำเป็นเกี่ยวกับจิตใจขาดไม่ได้ เพราะเป็นศิลปะ ซึ่งบำรุงจิตใจให้แช่มชื่น ชาติใดมีความเป็นอยู่อย่างไร มีจิตใจดีงามหรือเลวทราม อาจดูได้จากการร้องรำทำเพลงประจำชาติของตน และอาจเปรียบเทียบดูได้กับของชาติอื่น ว่ามีความสูงต่ำกันอย่างไรในทางวัฒนธรรม
>
> (พระยาอนุมานราชธน, 2532:2)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

งานนิพนธ์เรื่อง "เต้นกำรำเคียว" ของพระยาอนุมานราชธน กล่าวถึงความจำเป็นในการเรียนรู้วัฒนธรรมของดนตรีของชาวบ้านในชนบทว่า เพราะชาวชนบทอยู่ห่างไกลจากความเจริญ จึงสามารถรักษาวัฒนธรรมดั้งเดิมได้ดี

> ชาวชนบทมีความเจริญก้าวไม่เร็วทันใจเหมือนชาวกรุง เหตุด้วยมีชีวิตอยู่ในหมู่พวกของตนเองอย่างเงียบๆ ง่ายๆ ไม่ใคร่มีโอกาสคบค้าวิสาสะกับพวกอื่น ชาติอื่นได้กว้างขวาง สิ่งใดเคยประพฤติเคยทำกันมาอย่างใด ได้ผลเป็นที่พึงพอใจแล้วก็แล้วกันไป เพราะฉะนั้นสิ่งเก่าๆ ซึ่งเป็นสมบัติเดิมของชาติ ชาวชนบทจึงรักษาเอาไว้ได้มั่นคงดีกว่าชาวกรุง
>
> (พระยาอนุมานราชธน, 2532:28)

พระยาอนุมานราชธนยังชี้ให้เห็นถึงความจำเป็นในการศึกษาและรักษาวัฒนธรรมดนตรีของชาวชนบท เพราะนอกจากเป็นมรดกวัฒนธรรมของชาติแล้ว ยังเป็นพื้นฐานความรู้ในการสร้างสรรค์วัฒนธรรมต่อๆ ไป

> เรื่องร้องรำทำเพลง ตลอดจนขนบธรรมเนียมประเพณีความเชื่อถือนิยายนิทานและอื่นๆ ที่ยังเหลืออยู่และเป็นสมบัติของชาติ ซึ่งชาวบ้านรักษาและสืบต่อมาแต่โบราณ ย่อมได้ชื่อว่าเป็นความรู้เก่าของชาวบ้าน ความรู้เรื่องเหล่านี้ประเทศที่เจริญย่อมพยายามเก็บรวบรวมรักษาไว้เพื่อศึกษา คิดค้นเป็นความรู้ต่อไป เพราะท่านว่า ความรู้เรื่องการดำเนินชีวิตของคน ตั้งแต่สมัยอดีตนมนานไกลต่อเนื่องมาจนถึงสมัยปัจจุบัน นอกจากช่วยเราให้คิดคาดความเป็นไปในอนาคตได้แล้ว ยังอาจนำทางให้เรารู้จักหน้าที่ ทำโลกที่เราในที่สุดจะต้องตายจากไปได้ดีงามยิ่งๆ ขึ้นกว่าเมื่อครั้งเรามาพบในทีแรก
>
> (พระยาอนุมานราชธน ,2532:29)

งานนิพนธ์เกี่ยวกับดนตรีพื้นเมือง ได้รับความสนใจอีกครั้งในช่วงทศวรรษ 2520 ภายหลังเกิดการตื่นตัวในการศึกษาประวัติศาสตร์วัฒนธรรมท้องถิ่นและนโยบายการส่งเสริมวัฒนธรรมของรัฐ เรื่องราวเกี่ยวกับดนตรีพื้นเมืองภาคกลาง ได้รับความสนใจรวบรวมโดยนักวิชาการรุ่นใหม่เพื่อเก็บข้อมูลหลักฐานก่อนที่จะสูญหายไปเพราะถูกแทนที่ด้วยความเจริญแบบใหม่ และวัฒนธรรมตะวันตก การเก็บข้อมูลสัมภาษณ์ศิลปินดนตรีพื้นบ้าน ซึ่งล้วนแต่เป็นผู้สูงอายุในช่วงนี้เป็นข้อมูลทางประวัติศาสตร์วัฒนธรรมที่มีคุณค่า หนังสือของอเนก นาวิกมูล หลายเล่มเป็นข้อมูลหลักฐานสำคัญในการศึกษาเพลงพื้นเมืองภาคกลาง เช่น หนังสือ "เพลงนอกศตวรรษ" (2527)

ศึกษารวบรวมประวัติและวิวัฒนาการเพลงพื้นเมืองภาคกลาง ประวัติพ่อเพลง แม่เพลงคนสำคัญ รวมทั้งรูปแบบ และ บทร้องเพลงพื้นบ้านภาคกลาง 44 ชนิด

หนังสือ "คนเพลงและเพลงพื้นเมืองภาคกลาง" (2531) รวบรวมประวัติ และบทสัมภาษณ์เกี่ยวกับประสบการณ์การเล่นเพลงของ พ่อเพลง แม่เพลงคนสำคัญ เช่น นายพรหม เอี่ยมเจ้า นางต่วน บุญล้น นางทองหล่อ ทำเลทอง รวมทั้งรวบรวมงานนิพนธ์ที่เกี่ยวข้องกับเพลงพื้นเมืองภาคกลางในอดีต และข้อมูลในการศึกษาเพลงพื้นเมืองภาคกลาง ในแง่มุมต่างๆ เช่น "พิพิธภัณฑ์ศิลปินพื้นบ้านพื้นเมือง" "โอรสพระปิ่นเกล้าฯ เขียนถึงเพลงพื้นบ้านและฯ" "ตัวอย่างทำนองเพลงพื้นบ้านภาคกลาง 26 ชนิด" ของ อเนก นาวิกมูล นับเป็นงานเขียนที่บุกเบิก การศึกษาดนตรีพื้นเมืองในยุคหลัง ที่มีคุณค่ายิ่ง

หนังสือ "เพลงพื้นบ้านภาคกลางจากแม่บัวผัน จันทร์ศรี ศิลปินแห่งชาติ" (2549) ตีพิมพ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ นางบัวผัน จันทร์ศรี รวบรวมประวัตินางบัวผัน จันทร์ศรี ทั้งประวัติชีวิต ประสบการณ์การเล่นเพลง เนื้อร้องเพลงพื้นบ้านสุพรรณบุรี-อ่างทอง สำนวนนางบัวผัน จันทร์ศรี และคณะ

หนังสือ "สารานุกรมเพลงพื้นบ้านภาคกลาง" (2528) รวบรวมคำศัพท์เกี่ยวกับเพลงพื้นเมืองภาคกลาง โดยอธิบายความหมายและประวัติศาสตร์ความเป็นมา วิธีการเล่น การแต่งกาย อุปกรณ์การเล่น ตัวอย่างเพลง โดยจัดเรียงชื่อเพลงตามอย่างพจนานุกรม

นอกเหนือจากการค้นคว้าข้อมูล โดยรวบรวมเป็นหนังสือแล้ว ยังมีบทความอีกจำนวนไม่น้อยของ อเนก นาวิกมูล ที่ตีพิมพ์ลงในสารสารต่างๆ

งานนิพนธ์หลายๆเล่ม ของ อเนก นาวิกมูล นับเป็นงานบุกเบิกการศึกษาเกี่ยวกับดนตรีพื้นเมืองภาคกลางในทศวรรษ 2520 งานเขียนหลายเล่ม มีคุณค่าในแง่การรวบรวมข้อมูลหลักฐานเกร็ดความรู้ต่างๆอันได้จากการสัมภาษณ์ศิลปิน ล้วนเป็นประโยชน์ในการศึกษาวิเคราะห์เพลงพื้นเมืองภาคกลาง ในแง่มุมต่างๆ ต่อไป โดยเฉพาะข้อมูลเกี่ยวกับชีวิตศิลปินเพลงพื้นเมืองภาคกลางคนสำคัญหลายๆ ท่าน เป็นบันทึกทางประวัติศาสตร์ชิ้นสำคัญ

งานวิจัยเรื่อง "เพลงปฏิพากย์ : บทเพลงแห่งปฏิภาณของชาวบ้านไทย" ของ สุกัญญา สุจฉายา (2525) ศึกษาและรวบรวมเพลงปฏิพากย์ของภาคกลาง พัฒนาการของเพลงปฏิพากย์ ศึกษาบทบาทของเพลงปฏิพากย์ ในฐานะที่เป็นภาพสะท้อนของสังคมไทยในอดีต และการนำเสนอเรื่องเพศที่ปรากฏในเพลงปฏิพากย์

งานวิจัยเรื่อง "การศึกษา-รวบรวมเพลงพื้นบ้าน เพลงเรืออยุธยา" ของ อมรา กล่ำเจริญ (2538) รวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับประวัติชีวิตพ่อเพลง แม่เพลง เพลงเรือ บทร้องเพลงเรือของท้องถิ่นจังหวัดอยุธยา รวมทั้งรูปแบบ วิธีการแสดงและอุปกรณ์ต่างๆ ในการเล่นเพลงเรือ งานวิจัยเล่มนี้มีคุณค่าในลักษณะของหลักฐานข้อมูลชั้นต้น ที่เป็นประโยชน์ในการศึกษาเพลงเรือในแง่มุมต่างๆ

งานวิจัยเรื่อง "วัฒนธรรมการดนตรีของชาวมอญชุมชนวัดบางกระดี่" ของ ชโลมใจ กลั่นรอด (2541) ศึกษาวัฒนธรรมดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์มอญ ด้านประวัติความเป็นมา รูปแบบองค์ประกอบของการเล่นทะแยมอญ และการเปลี่ยนแปลงของชุมชนมอญวัดบางกระดี่ที่ส่งผลต่อวัฒนธรรมการดนตรีและการเล่นทะแยมอญ งานวิจัยเล่มนี้มีคุณค่าในการทำความเข้าใจ การดำรงอยู่และการปรับตัวของกลุ่มชาติพันธุ์มอญบางกระดี่ทางวัฒนธรรม ในท่ามกลางการเปลี่ยนแปลงของสังคมปัจจุบัน

งานวิจัยเรื่อง "จังหวะและทำนองในเพลงฉ่อยและลำตัด" ของ วัฒนะ บุญจับ (2532) ศึกษาเปรียบเทียบจังหวะและทำนองของเพลงฉ่อยกับลำตัด ตามแนวภาษาศาสตร์ พบว่าเพลงฉ่อยและลำตัดมีฉันทลักษณ์ที่คล้ายกัน แต่มีจังหวะและทำนองต่างกัน ทำนองเสียงในการร้องเพลงฉ่อยเรียบกว่าการร้องลำตัด

นอกจากหนังสือและงานนิพนธ์ในกลุ่มงานวิจัยแล้ว ยังมีงานนิพนธ์อื่นๆ ซึ่งเป็นผลผลิตของชุมชนหรือหน่วยงานราชการประจำท้องถิ่น เพื่อประชาสัมพันธ์วัฒนธรรมของชุมชน ตามนโยบายการส่งเสริมประชาสัมพันธ์วัฒนธรรมท้องถิ่นของรัฐ เช่น "เรื่องเล่าไทยวน" (2528) จัดพิมพ์เผยแพร่โดย อบต. ต้นตาล อ. เสาไห้ จ. สระบุรี เป็นหนังสือรวบรวมประวัติความเป็นมาของชุมชนไทยวนและวัฒนธรรมซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของชุมชน รวมทั้งดนตรี อันได้แก่กลองชนิดต่างๆ รำโทน เป็นต้น "ศูนย์บูรณาการวัฒนธรรมไทยสายใยชุมชนตำบลหัวสำโรง" โดย สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดฉะเชิงเทรา สำนักงานเลขาธิการสภาวัฒนธรรมอำเภอแปลงยาว (2547)เป็นเอกสารอธิบายประวัติความเป็นมา สภาพทั่วไปของชุมชนตำบลหัวสำโรง และการดำเนินกิจกรรมทางวัฒนธรรมของชุมชน รวมทั้งข้อมูลเกี่ยวกับพ่อเพลง แม่เพลง คนสำคัญของชุมชน "หนังสืออ่านเพิ่มเติมวิชาภาษาไทย ท. 035 วรรณกรรมท้องถิ่นจังหวัดนครนายก ชั้นมัธยมปีที่ 5 เล่มที่ 5 การละเล่นผู้ไหญ่จังหวัดนครนายก" ของ ปริศนา สำราญกิจ (2539) รวบรวมการละเล่นดนตรี เพลงพื้นบ้านของจังหวัดนครนายก โดยกล่าวถึงโอกาสในการเล่น วิธีเล่นและเนื้อหาหรือบทร้อง หนังสือ "เพลงกล่อมเด็กและเพลงประกอบการละเล่นภาคกลาง 16 จังหวัด" ของสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ (2527) ศึกษาวิเคราะห์เพลงกล่อมเด็กและการละเล่นของเด็กในภาคกลาง เป็นต้น

งานนิพนธ์ที่เกี่ยวกับวัฒนธรรมดนตรีพื้นเมือง ภาคอีสานใต้ ได้รับความสนใจเป็นส่วนหนึ่งในการรวบรวมความรู้จากผู้รู้ในท้องถิ่น เช่น ขุนสุบงกชศึกษากร ศึกษาประวัติความเป็นมาและรูปแบบของเพลงโคราช (2523) ปัจจุบันวัฒนธรรมดนตรีพื้นเมือง ภาคอีสานใต้ มีการศึกษาอย่างกว้างขวาง ทั้งในลักษณะเอกสารประกอบการประชุมทางวิชาการ หนังสือ และงานวิจัยในลักษณะต่างๆ เช่น หนังสือ "เพลงพื้นบ้านและการละเล่นพื้นบ้าน จังหวัดสุรินทร์"(2527) รวบรวมเอกสารการสัมมนาเรื่อง"เพลงพื้นบ้านและการละเล่นพื้นบ้าน จังหวัดสุรินทร์".ซึ่งศึกษาเรื่องราว

ของจังหวัดสุรินทร์ ด้านวัฒนธรรมต่างๆ รวมทั้งรวบรวมหัวข้อสัมมนาเกี่ยวกับดนตรีและเพลงพื้นบ้าน เช่น "เพลง-ดนตรี และการละเล่นพื้นบ้านชาวสุรินทร์" "บทเพลงพื้นเมืองจังหวัดสุรินทร์" "เพลงพื้นเมืองและการละเล่นพื้นเมืองจังหวัดสุรินทร์" "คุณค่าเพลงพื้นเมืองจังหวัดสุรินทร์"

งานวิจัยเรื่อง "การศึกษาเครื่องดนตรีสไนของเมืองคง จังหวัดศรีสะเกษ" ของอัครพล ชูเชิด (2543) ศึกษาประวัติความเป็นมาของเครื่องดนตรีสไน ขั้นตอนการทำสไน ผลงานการบรรเลงของวงดนตรีสไนที่มีชื่อเสียงของชาวเยอในเมืองคง บริบทที่สำคัญของสไน ประเพณี พิธีกรรม คติความเชื่อ วัฒนธรรมการสืบทอด ความสัมพันธ์ระหว่างท่ารำกับการบรรเลงสไน และศึกษาวิเคราะห์องค์ประกอบในการบรรเลงสไน

งานวิจัยเรื่อง "การวิเคราะห์เพลงพื้นบ้านกันตรึมของหมู่ดงมัน จังหวัดสุรินทร์" ของพรรณราย คำโสภา (2542) วิเคราะห์เพลงประกอบการแสดงพื้นบ้าน ของหมู่บ้านดงมัน โดยศึกษาบทเพลงประกอบการแสดงที่ใช้วงกันตรึมบรรเลง 4 บทเพลง คือเพลงประกอบการแสดงเรือมอาย้ย เรือมกโนบติงตอง เรือมกันตรึม และเรือมอันเร ในด้านประวัติความเป็นมา การแต่งกาย โอกาสและวิธีการแสดง มาตราเสียง การเทียบเสียง คำร้อง ทำนอง โครงสร้างของทำนองเพลง การประสานเสียง จังหวะ และโครงสร้างฉันทลักษณ์ของบทเพลง

งานวิจัยเรื่อง "มโหรีเขมร : วิเคราะห์เฉพาะกรณีบ้านสะเดา กิ่งอำเภอพลับพลาชัย จังหวัดบุรีรัมย์" ของ วิโรจน์ เอี่ยมสุข (2538) ศึกษาโครงสร้างทางดนตรี ของวงมโหรีเขมร บ้านสะเดา วิเคราะห์หน่วยเสียงของเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดำเนินทำนอง ที่ใช้ประจำในวงมโหรีเขมร และเพลงที่ใช้ประจำ รวมทั้งศึกษาประวัติความเป็นมา ของวงดนตรีและศิลปินนักดนตรีของมโหรีเขมร บ้านสะเดา

งานวิจัยเรื่อง "โลกทัศน์ของกลุ่มชาติพันธุ์ในประเทศไทย:เพลงโคราช" ของพชร สุวรรณภาชน์ (2544) ศึกษาประวัติวิวัฒนาการของเพลงโคราช และวิเคราะห์โลกทัศน์ของคนโคราชจากกลอนเพลงและการเล่นเพลง รวมถึงข้อมูลเกี่ยวกับวิวัฒนาการของเพลงโคราช และประวัติศิลปินคนสำคัญ

งานวิจัยเรื่อง "เพลงโคราช การศึกษาในเชิงวิเคราะห์และวิจารณ์" ของถาวร สุบงกชและคณะ(2521) ศึกษาวิวัฒนาการรูปแบบ เนื้อหา วิธีการเล่นเพลงโคราช และวิเคราะห์เนื้อหาของเพลงโคราช

งานวิจัยเรื่อง "เพลงโคราชในกระแส โลกาภิวัฒน์" ของ วีระ เลิศจันทึก (2541) ศึกษาองค์ประกอบและศิลปการแสดงเพลงโคราชแบบดั้งเดิม และลักษณะโลกาภิวัฒน์ รวมทั้งศึกษารูปแบบฉันทลักษณ์ของเพลงโคราช

งานวิจัยเรื่อง "พัฒนาการและนาฏยลักษณ์ของรำโทนจังหวัดนครราชสีมา" ของนวลรวี จันทร์ลุน (2548) ศึกษาประวัติความเป็นมา รูปแบบการแสดง และบริบทที่มีอิทธิพลต่อความแตกต่างในรูปแบบการแสดงของรำโทนในท้องที่ต่างๆ ของจังหวัดนครราชสีมา

การศึกษาเรื่องราวเกี่ยวกับ ดนตรีและเพลงพื้นเมืองอีสานใต้ ยังเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาเรื่องราวเกี่ยวกับวัฒนธรรมการแสดงของอีสานใต้ เช่น งานวิจัยเรื่อง "เรือมอันเร" ของ พนิดา บุญทองขาว(2543) งานวิจัยเรื่อง "พัฒนาการเรือมอันเร" ของ ภัคกวินทร์ จันทร์ทอง (2547)

ทั้งนี้เอกสารหรือหนังสือจากหน่วยงานราชการจำนวนไม่น้อยที่ไม่ได้ศึกษาเกี่ยวกับดนตรีและเพลงพื้นเมืองภาคอีสานใต้และภาคกลางโดยตรงแต่มุ่งประชาสัมพันธ์เรื่องราวและลักษณะที่โดดเด่นของจังหวัด หรือ ชุมชน จึงมีเรื่องราวเกี่ยวกับวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านพื้นเมือง เป็นส่วนหนึ่ง เช่น "วัฒนธรรมพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา" จัดทำเป็นโครงการเฉลิมพระเกียรติพระเจ้าอยู่หัว เนื่องในวโรกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพรรษาหกรอบ 5 ธันวาคม 2542 ประมวลเรื่องราวของท้องถิ่นด้านวัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญาท้องถิ่น รวมถึงเพลงและดนตรีพื้นเมืองของจังหวัดต่าง ๆ ทั่วประเทศ รวมทั้งจังหวัดต่างๆในภาคกลางและภาคอีสานใต้ เนื้อหาส่วนใหญ่ของหนังสือชุดนี้จึงเป็นการบรรยายภาพกว้าง ๆ ของดนตรีและเพลงพื้นเมืองเพื่อประชาสัมพันธ์การละเล่นของจังหวัด

งานนิพนธ์ต่างๆเหล่านี้ล้วนมีประโยชน์ในการศึกษาประวัติความเป็นมา และวิวัฒนาการของดนตรีและเพลงพื้นเมือง ภาคกลางและภาคอีสานใต้ในแง่มุมต่างๆ แต่งานนิพนธ์ที่ผ่านมา ยังไม่ชี้ให้เห็นถึงประวัติและวิวัฒนาการ ที่สัมพันธ์กับบริบททางสังคมและวัฒนธรรมโดยภาพรวม งานวิจัยเรื่องนี้จึงพยายามชี้ถึงปัจจัยที่ส่งผลต่อวิวัฒนาการ และการเปลี่ยนแปลง อันส่งผลต่อการสืบทอดวัฒนธรรมดนตรีและเพลงพื้นเมือง ภาคกลางและภาคอีสานใต้ในปัจจุบัน

1.2 วัตถุประสงค์ของโครงการวิจัย

1. เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของดนตรีไทย ภาคกลางและภาคอีสานใต้
2. เพื่อศึกษาปัจจัยที่ส่งผลต่อวิวัฒนาการและการดำรงอยู่ของดนตรีไทยภาคกลางและภาคอีสานใต้

1.3 วิธีการดำเนินงานวิจัย

ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ใช้แนวทางการพรรณนาความ โดยการวิเคราะห์ (Analytical Description)จากข้อเท็จจริง ใช้ข้อมูลจากเอกสารหลักฐานที่เกี่ยวข้อง ทั้งเอกสารราชการ วารสาร หนังสือพิมพ์ รายงานการวิจัย หนังสือ และบทความต่างๆที่เกี่ยวข้อง รวมถึงข้อมูลสัมภาษณ์บุคคลร่วมสมัย โดยให้ความสำคัญกับศิลปินซึ่งมีชีวิตในแวดวงดนตรีพื้นเมืองภาคกลางและภาคอีสานใต้ เพื่อเสริมข้อมูลหลักฐานอื่นๆให้ข้อสรุปและความคิดเห็นในงานวิจัยเล่มนี้ชัดเจนยิ่งขึ้น

1.4 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. เข้าใจประวัติความเป็นมาของดนตรีไทยภาคกลางและภาคอีสานใต้
2. เข้าใจปัจจัยที่ส่งผลต่อวิวัฒนาการและการดำรงอยู่ของดนตรีไทยภาคกลางและภาคอีสานใต้

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่2

ประวัติและวิวัฒนาการดนตรีและเพลงพื้นเมืองภาคกลาง

ภาคกลางหากแบ่งตามภูมิศาสตร์จะเริ่มตั้งแต่บริเวณจังหวัดนครสวรรค์ลงมา ครอบคลุมพื้นที่ 22 จังหวัด ได้แก่ จังหวัดนครสวรรค์ สุโขทัย พิจิตร พิษณุโลก เพชรบูรณ์ กำแพงเพชร อุทัยธานี นครนายก สมุทรสาคร สมุทรสงคราม สุพรรณบุรี สมุทรปราการ นครปฐม ลพบุรี พระนครศรีอยุธยา ชัยนาท สิงห์บุรี อ่างทอง สระบุรี ปทุมธานี นนทบุรี และกรุงเทพมหานคร

พื้นที่ของภาคกลางส่วนใหญ่เป็นบริเวณดินดอนสามเหลี่ยมอันเกิดจากการทับถมของแม่น้ำหลายสายที่ไหลลงมาจากภูเขาและที่สูงทางภาคเหนือ ได้แก่ลำน้ำ ปิง วัง ยม น่าน มารวมกันเป็นแม่น้ำเจ้าพระยาในเขตจังหวัดนครสวรรค์ และมีลำน้ำอีกหลายสายที่ไหลจากเทือกเขาทางตะวันตก คือเทือกเขาถนนธงชัย-นครชัยศรี และเทือกเขาทางตะวันออก คือ เทือกเขาเพชรบูรณ์-ดงพระยาเย็น เช่น แม่น้ำลพบุรี แม่น้ำป่าสัก แม่น้ำบางปะกง แม่น้ำเพชรบุรี แม่น้ำแม่กลอง แม่น้ำท่าจีน แม่น้ำเหล่านี้นำกรวดทราย และตะกอนมาทับถมทำให้เกิดที่ราบลุ่มกว้างใหญ่ไพศาล เป็นบริเวณที่อุดมสมบูรณ์ มีน้ำหล่อเลี้ยง เหมาะแก่การปลูกข้าว ที่เรียกว่า ลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา

สภาพภูมิประเทศที่เป็นที่ลุ่มน้ำ มีอิทธิพลทำให้การตั้งหลักแหล่งของชุมชนบ้านเมืองในบริเวณนี้อยู่ตามแม่น้ำลำคลองเป็นสำคัญ วิถีชีวิตของคนภาคกลางจึงสัมพันธ์กับแม่น้ำลำคลอง เกิดประเพณีวัฒนธรรมที่สัมพันธ์กับน้ำ เช่น ประเพณีลอยกระทง การเล่นเพลงเรือ เช่นเดียวกับมีวัฒนธรรมการละเล่นและเพลงร้องที่เกี่ยวข้องกับการทำนา เช่น เพลงเกี่ยวข้าว เพลงสงฟาง เพลงชักกระดาน เป็นต้น

ความอุดมสมบูรณ์ของพื้นที่ในแถบนี้ ทำให้มีผู้คนกลุ่มต่างๆอพยพเคลื่อนย้ายมาตั้งหลักแหล่ง อีกทั้งการที่ภาคกลางเป็นเขตศูนย์กลางทางการปกครอง และเป็นศูนย์กลางทางเศรษฐกิจ จึงเป็นแหล่งความเจริญ มีผู้คนอาศัยอยู่หนาแน่นและมีกลุ่มคนหลายเชื้อชาติเผ่าพันธุ์ ผสมปนเปกันเกิดวัฒนธรรมที่หลากหลายตามกลุ่มชาติพันธุ์

การที่บริเวณแถบนี้เป็นศูนย์กลางอำนาจทางการปกครองทำให้เกิดวัฒนธรรมที่แตกต่างกัน 2 ระดับ คือ ประเพณีราษฎร์ และประเพณีหลวง แต่ประเพณีทั้ง 2 ระดับมีกระบวนการปะทะสังสรรค์ ปรุงแต่งและถ่ายทอดกันและกัน กลายเป็นวัฒนธรรมที่มีลักษณะร่วมกัน แต่มีความแตกต่างกันในรูปแบบและเนื้อหา และมีวิวัฒนาการต่อมากลายเป็นวัฒนธรรมของมวลชน เช่น วัฒนธรรมดนตรี ได้แก่ วงปี่พาทย์ วงมโหรี วงเครื่องสาย หรือวัฒนธรรมการแสดง เช่น ละคร โขน หุ่น หนัง ขณะเดียวกัน ในชุมชนหมู่บ้าน หรือสังคมชนบท มีวัฒนธรรมอีกระดับซึ่งสัมพันธ์

กับวิถีชีวิตอันเกี่ยวข้องกับการทำงานและความบันเทิง ซึ่งจัดเป็นวัฒนธรรมพื้นบ้าน ได้แก่ การเล่นเพลง อันเกี่ยวข้องกับประเพณีพิธีกรรม การทำงาน และความบันเทิงอื่นๆ ซึ่งเป็นความบันเทิงในระดับชาวบ้าน

อักขราภิธานศรับท์ ของ แดนบีช แบรดเลย์ ซึ่งตีพิมพ์ในสมัยรัชกาลที่ 5 อธิบาย ว่า เล่น หมายถึง "การประกอบด้วยความสนุกนี้ ..." ส่วน "เพลง" หมายถึง คนกล่าวเป็นกลอนรับกันไป เช่น เพลงเกี่ยวข้าว เพลงขับ เพลงครึ่งท่อน เพลงชิงชู้ เพลงตีมักผัว เพลงปรบไก่ เป็นต้น (2514:482)

กรมหมื่นสถิตยธำรงสวัสดิ์ อธิบาย "เพลง" ในความหมายถึงการร้องเพลงโต้ตอบกันในโอกาสต่างๆ มีเพลงหลายประเภท เล่นกันทั้งในกรุงและหัวเมือง

> ...ร้องเพลงโต้ตอบต่างๆ เรียกว่า กลอนเพลงค้น มีหลายอย่างหลายทำนอง คือ เพลงเทพทอง...เพลงปรบไก่ ...เพลงเรือ... ยังมีเพลงร้องตามหัวเมือง แลเข้ามาร้องในกรุงก็มีบ้าง คือเพลงฝ่ายเหนือเรียกว่า เพลงฉ่อย ฤาเพลงตะขาบอย่าง1 เพลงเมืองนครราชสีมาเรียก เพลงตวันออกฤาเพลงโคราชอย่าง1 เพลงทางตวันออกเรียกเพลงหน้าไยบ้าง... เพลงชาวนา ร้องเมื่อเวลาเกี่ยวข้าวเรียกเพลงเกี่ยวเข้าอย่าง1...
>
> (วชิรญาณวิเศษ,7 เมษายน 2432)

ขณะที่มนตรี ตราโมท ให้ความหมายของเพลงพื้นบ้านว่า หมายถึง เพลงที่ชาวบ้านในท้องถิ่นต่างๆ ประดิษฐ์ขึ้น เพื่อความบันเทิงรื่นเริงในโอกาสต่างๆ

> เพลงของชาวบ้านในท้องถิ่นต่างๆ ซึ่งแต่ละท้องถิ่นก็ประดิษฐ์แบบแผนการร้องเพลงของตนไปตามความนิยม และสำเนียงภาษาพูด เพี้ยน แปร่ง แตกต่างกัน เพลงแบบนี้มักนิยมร้องกันในเวลาเทศกาล หรืองานที่มีการชุมนุมผู้คนในหมู่บ้านมาร่วมรื่นเริงกันชั่วครั้งชั่วคราว เช่น ตรุษสงกรานต์ ขึ้นปีใหม่ ทอดกฐิน ทอดผ้าป่า และในการลงแขกเอาแรงกันในกิจอันเป็นอาชีพ เช่น เกี่ยวข้าว นวดข้าว เป็นต้น เพลงที่ต่างถิ่นก็ต่างประดิษฐ์ทำนองและถ้อยคำไปตามความนิยมและสำเนียงพูด แต่ละเมืองแต่ละตำบล ก็ย่อมผิดแปลกกันไปตามของพื้นเมืองและตำบลนั้นๆ เพลงเหล่านี้ได้ฝังตัวติดอยู่ในความทรงจำของชาวเมืองสืบต่อกันมาเป็นชั้นๆ อย่างแน่นแฟ้นตามถิ่นที่อยู่นั้นๆ (2528:194)

การเล่นเพลงที่ใช้กันมาแต่เดิมจึงใช้ในความหมายถึง การเล่นเพลงของชาวบ้านทั้งในกรุงเทพฯและชนบทหรือชุมชนที่ห่างไกลออกไป ครอบคลุมทั้งเพลงร้องและดนตรีประกอบจังหวะ ปัจจุบันมักเรียกว่า "เพลงพื้นบ้าน" หรือ "เพลงพื้นเมือง"

การเล่นเพลงมีวิวัฒนาการจากการสร้างสรรค์ของชาวบ้าน และมีวิวัฒนาการสืบทอดเป็นอาชีพต่อกันมา นอกจากการเล่นเพลงในหมู่ชาวบ้านทั่วไปแล้ว ยังมีกลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆ ซึ่งตั้งถิ่นฐานในภาคกลาง มีการเล่นหรือวัฒนธรรมดนตรีเป็นเอกลักษณ์เฉพาะ สืบทอดวัฒนธรรมความบันเทิงของกลุ่มตนมายาวนาน แม้มีการผสมผสานกับวัฒนธรรมภายนอก แต่ก็แตกต่างจากวัฒนธรรมการเล่นของชาวบ้านทั่วไป งานวิจัยเล่มนี้จึงศึกษาวัฒนธรรมดนตรีพื้นเมือง โดยจำแนกเป็น ดนตรีในวิถีชีวิตของชาวบ้าน และดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์

2.1. ดนตรีพื้นเมืองในวิถีชีวิตของชาวบ้าน

วิถีชีวิตของชาวบ้านสัมพันธ์กับความเชื่อในอำนาจเหนือธรรมชาติ ซึ่งเป็นนามธรรมอยู่ในสำนึกของแต่ละบุคคล จึงแสดงออกบนพื้นฐานและสำนึกตามระบบความเชื่อ ก่อให้เกิดการละเล่นเกี่ยวข้องกับความศักดิ์สิทธิ์ ในพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับอำนาจเหนือธรรมชาติ หรือความเชื่อเรื่อง "ผี" โดยมีการละเล่นและเพลงเกี่ยวกับการเชิญผีหรือบูชาผี เช่น "เพลงเข้าผี" ใช้ประกอบการเล่นเข้าผี คือเชิญผีต่าง ๆ มาเข้า แล้วขับให้รำหรือให้ทำอาการตามธรรมชาติของผีนั้น "เพลงหัวไม้" ใช้ในการตั้งศาล เชิญองค์ แก้บน เป็นต้น ดนตรีและเพลงพื้นบ้านที่สัมพันธ์กับพิธีกรรมและความเชื่อย่อมสืบทอดต่อมา ตราบเท่าที่คนในสังคมยังให้ความสำคัญกับอำนาจเหนือธรรมชาติ

นอกเหนือจากการละเล่นที่สัมพันธ์กับพิธีกรรมความเชื่อแล้ว เพลงพื้นบ้านภาคกลางที่มีวิวัฒนาการควบคู่กันมากับวิถีชีวิตของชาวบ้าน ได้แก่ เพลงพื้นบ้านเพื่อการขับกล่อม และเพลงพื้นบ้านเพื่อความสนุกสนานทั่วไป

เพลงพื้นบ้านเพื่อการขับกล่อมได้แก่ "เพลงกล่อมเด็ก" ซึ่งมีทำนองง่าย ๆ ร้องซ้ำ ๆ เนื้อร้องง่าย ๆ จะสั้นหรือยาวก็ได้ มีจุดมุ่งหมายเพื่อกล่อมเด็กโดยตรง เพลงที่มีท่วงทำนองไพเราะก็จะมีคนจดจำสืบทอดกันมานาน เพลงกล่อมเด็กมีเนื้อหาหลากหลายตามอารมณ์ของผู้ร้อง[5]

ดนตรีและเพลงพื้นบ้านเพื่อความสนุกสนาน มีวิวัฒนาการสัมพันธ์กับการประกอบอาชีพและความบันเทิงในเทศกาลงานรื่นเริง รวมทั้งดนตรีและเพลงร้องเล่นทั่วไป เพลงพื้นบ้านภาคกลางส่วนใหญ่มีลักษณะเป็นเพลงปฏิพากย์ คือ เพลงที่ชายหญิงใช้ร้องโต้ตอบกัน เรื่องราวส่วน

---

[5] มีผู้รวบรวมและวิเคราะห์บทร้องเพลงกล่อมเด็กไว้ ดูรายละเอียดได้ใน "เพลงเด็กและเพลงประกอบการละเล่นของเด็กภาคกลาง 16 จังหวัด" ของ ผะอบ โปษยกฤษณะ

ใหญ่จะเกี่ยวข้องกับการเกี่ยวพาราสีซึ่งมีจุดเด่นอยู่ที่โวหาร การชิงไหวชิงพริบ (อ้างถึงในสุกัญญา สุจฉายา,2525:7)

1) ดนตรีและเพลงพื้นบ้านที่สัมพันธ์กับอาชีพ

เนื่องจากชาวบ้านในภาคกลางส่วนใหญ่ประกอบอาชีพทำนา ดนตรีและเพลงพื้นบ้านของภาคกลาง จึงเกิดขึ้นในบริบทของขั้นตอนต่างๆเพื่อผ่อนคลายความตึงเครียดในการทำงาน หรือให้จังหวะในการทำงาน เช่น เพลงเกี่ยวข้าว พอถึงบทร้องกระทุ้งว่า "เฮ้.....เฮ้า เฮ้ เฮ้" จะเป็นจังหวะที่ลงเคียวเกี่ยวข้าว พอร้องกระทุ้งว่า "ตั้งนะตั้ง" ก็เป็นจังหวะเดียวกับที่ออกแรงใช้เท้าเตะข้าวให้กองรวมกัน ขุนวิจิตรมาตรา กล่าวแสดงความเห็นในเรื่องนี้ว่า "การลงแรงให้พร้อมกันเช่นนี้ ไม่มีอะไรดีเท่าออกเสียงช่วยเป็นสัญญาณนัดหมาย ทั้งเป็นการช่วยให้เพลิดเพลิน ทำให้เกิดอารมณ์สนุก อันนี้แหละเสียงที่ออกมาจึงกลายเป็นทำนองสูงต่ำเป็นจังหวะ พูดง่ายๆ ก็คือ กลายเป็นบทเพลงขึ้น" (ขุนวิจิตรมาตรา 2508,77) ลักษณะเช่นนี้ทำให้เกิดเพลงเกี่ยวข้องกับการทำนา ในช่วงระยะเวลาตั้งแต่การเก็บเกี่ยว เพลงเหล่านี้เล่นกันในพื้นที่ ที่ชาวบ้านส่วนใหญ่มีอาชีพทำนา เช่น แถบจังหวัด ราชบุรี นครปฐม สิงห์บุรี อ่างทอง กาญจนบุรี อยุธยา ได้แก่ เพลงเกี่ยวข้าว เพลงเตะข้าว เพลงฟานฟาง เพลงสงฟาง เพลงสงคอลำพวน เพลงชักกระดาน

เพลงที่เกี่ยวข้องกับขั้นตอนในการทำนาเหล่านี้ ใช้กับการลงแขก หรือการร่วมมือช่วยเหลือของเพื่อนบ้านจำนวนหลายคน หากไม่ลงแขกมีแต่คนในครอบครัว ก็จะไม่เล่นเพราะชาวบ้านไม่นิยมการยั่วยวนคนในครอบครัวเดียวกัน นางอารมณ์ บุญเสริม แม่เพลง เล่าว่า "ลงแขกมีคนช่วยเป็นร้อย" (สัมภาษณ์, 10 กรกฎาคม 2549) ชาวบ้านทุกคนมีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์เพลง เนื้อร้องจึงสั้นและคำร้องก็ร้องง่าย เพื่อสะดวกในการร้องโต้ตอบ มักปรากฏการซ้ำวรรคเดิม ตอนขึ้นต้นหรือตอนลงท้ายของเพลง และมีบทลูกคู่ร้องรับความเดิมอันเป็นลักษณะสำคัญของเพลงที่มีการร้องโต้ตอบกันสดๆ ไม่มีการเตรียมบทมาก่อน จังหวะของเพลงประเภทนี้ตรงบทลูกคู่มักจะร้องค่อนข้างเร็ว เพื่อกระตุ้นการทำงาน

เพลงเกี่ยวข้าว เพลงเกี่ยวข้าวใช้ร้องขณะลงแขกเกี่ยวข้าว เพื่อความสนุกสนาน การร้องมีการโต้ตอบระหว่างฝ่ายชายกับฝ่ายหญิง แดนบีช แบรดเลย์ อธิบายว่า เพลงเกี่ยวข้าว คือ "คำเพลงเขาร้องกันสองคน, คนเกี่ยวเข้าหญิงคนหนึ่ง ชายคนหนึ่ง ขับตอบกัน" (2514:482) บางที่เรียกเพลงชนิดนี้ว่า "เพลงก้ม" เพราะร้องในขณะที่กำลังก้มตัวฟันข้าว หรือชาวอ่างทองเรียกว่า "เพลงเต้นกำ" ลูกคู่จะรับกันเป็นทอดๆ เพลงที่ว่ากันเป็นกลอนสั้นๆ เช่น

คว้าเถิดหนาแม่คว้า รีบตะบึงให้ถึงคันนา

จะได้พูดจากัน(เอ่ย)ฯ
เกี่ยวเฉิดหนาแม่เกี่ยว อย่ามัวแลมัวเหลียว
เคียวจะบาดมือ (เอ่ย)ฯ
เกี่ยวข้าวแม่ขาย ผักบุ้งหญ้าหวาย
พันที่ปลายกำ(เอ่ย)ฯ
คว้าเฉิดหนาแม่คว้า ผักบุ้งสันตะวา
คว้าให้เต็มกำ(เอ่ย)

(พระพินิจวรรณการ,2515 : 812-813)

ในช่วงตกเย็นหยุดพัก มีการเล่นกันใหม่ เรียกว่ารำกำรำเคียว คือ กำข้าวกับเคียวด้วยมือคนละข้าง ย่ำเท้าใช้ลีลาไปตามจังหวะเพลง การเล่นในลักษณะนี้ จะต้องมีหัวหน้าที่เรียกว่า "พ่อเพลง" กับ "แม่เพลง" และลูกคู่ พ่อเพลงและแม่เพลงอาจเปลี่ยนไปหลายๆ คน ช่วยกันร้องจนจบเพลง ส่วนลูกคู่ จะปรบมือ และร้อง เฮ้ เฮ้ว ให้จังหวะ เริ่มตั้งแต่บทไหว้ครู บทปลอบ แล้วจึงว่าเพลงกันต่อไป แถบจังหวัดนครสวรรค์ เรียกว่า "เพลงเต้นกำรำเคียว" นางอารมณ์ บุญเสริม เล่าว่า "บ่ายเกี่ยวข้าวเสร็จ มีน้ำตาลเมา น้ำขาว ร้องเกี่ยวข้าวกัน ใครนึกร้องเพลงอะไรก็ว่ากันไป" (สัมภาษณ์, 10 กรกฎาคม 2549) เช่น บทไหว้ครู และ บทปลอบ

บทไหว้ครู

ลูกจะไหว้โพธิ์ศรีแม่โพสพ แม่นพดารา
นางพระธรณีแม่พระคงคา ลูกก็ไหว้
ให้มาปกเกล้าปกผม ลูกรักดังร่มโพธิ์ไทรฯ
ไหว้ครูเสร็จสรรพ ลูกจะคำนับคุณใหม่
ไหว้บิดรมารดา ที่ท่านเลี้ยงมาจนใหญ่
ได้อาบน้ำป้อนข้าว มาแก่ตัวของเรานี่กระไร
---------- ----------

บทปลอบ

พี่จะขอฟังสำเนียงเสียงน้อง แม่เอ่ยจงร้องร่ำว่า
พี่เข้ามาปลอบแม่งามสงวน ทั้งกาลก็จวนเวลา
ขอเชิญแม่เยื้องเอื้อนโอษฐ์ เฉิดแม่พวงมะโหดสุมณฑา
แม่งามประกอบจงตอบวาจา เฉิดแม่จำปาทอง(เอ่ย)ฯ
---------- ----------
ขอเชิญน้องร้องน้องรำ พี่จะขอฟังน้ำคำเจ้าเจรจา

อย่าให้พี่ชายขายหน้า ที่เพื่อนเขามาเลย(เอ่ย)ฯ

(เรื่องเดียวกัน,2515 : 813-814)

หลังจากที่ควายหรือวัวย่ำรวงข้าวจนเมล็ดหลุดออกจากรวงแล้ว จะมีการพานฟางโดยคุ้ยฟางเพื่อให้เมล็ดข้าวที่ร่วงปนอยู่กับฟางหลุดร่วงออกมา แล้วใช้ไม้คันฉายหรือที่เรียกว่าขอฉายเขี่ยฟางที่ไม่มีเมล็ดข้าวติดอยู่ออกไปกองรวมกัน ระหว่างนี้หญิงชายชาวบ้านจะร้องเพลงสงฟางโต้ตอบกันเป็นเพลงสั้นๆ เย้าแหย่กันในขณะทำงาน เพลงสงฟางเป็นเพลงปฏิพากย์ขนาดสั้น 1 บท มี 3 วรรค วรรคสุดท้ายลงท้ายด้วย "มาช่วยกันสงฟางเอย" หรือ "ขอเชิญแม่สงฟางเอย" เช่น

พานเถิดหนาแม่พาน พี่มานั่งรอบขอบลาน

มาช่วยน้องพานฟางเลย(เอ่ย)ฯ

สงเถิดหนาแม่สง แม่คิ้วต่อคอระหง

ขอเชิญแม่สงฟาง (เอ่ย)ฯ

(เรื่องเดียวกัน,2515 : 816)

หลังจากผ่านขั้นตอนของการสงฟางและพานฟางไปแล้ว ฟางส่วนใหญ่จะกองอยู่รวมกัน ตรงกองฟางที่เรียกว่า "ลอมฟาง" ส่วนฟางบางส่วนที่เป็นเศษผงจะหักปนอยู่กับข้าวเปลือก เศษฟางเหลานี้ชาวบ้านเรียกว่า "ลำพวน" จะต้องเก็บออกไปให้หมด

ชายหญิงจะนั่งล้อมวงอยู่รอบลานนวดข้าวและช่วยกันเก็บเศษฟางทิ้ง ในขณะที่เก็บเศษฟางที่จะมีการร้องเพลงโต้ตอบกันเรียกว่า "เพลงสงคอลำพวน" สุกัญญา สุจฉายา กล่าวว่า เพลงนี้พบที่อำเภอพนมทวน กาญจนบุรี อำเภอบางแพ จ.ราชบุรี และตำบลสระกระเทียม อ.เมือง จ.นครปฐม แต่ละที่มีทำนองร้องอย่างเดียวกันต่างกันตรงบทลูกคู่ (2525: 30-31) หลังจากเก็บเศษฟางที่ปะปนอยู่กับกองข้าวเปลือกออกหมด หญิงชายจะยืนจับมือกันเป็นวงกลมที่ขอบลาน แล้วเดินเตะข้าวเปลือกที่เรี่ยราดที่ให้มากองรวมกันที่กลางลาน ขณะที่เดินเตะข้าวจะร้องเพลงโต้ตอบกันไปด้วย เพลงเตะข้าวพบที่สระกระเทียม อ.เมือง จ.นครปฐม เพียงแห่งเดียว (เรื่องเดียวกัน, 2525 : 32)

ขณะที่กวาดข้าวเปลือกที่ผ่านการนวดแล้ว เข้ามาเก็บกองรวมกันเพื่อเก็บเข้าฉาง ชาวบ้านจะใช้ไม้กระดานเจาะรูสองข้างเอาเชือกร้อยเป็นแผ่นไม้ สำหรับโกยข้าว เวลาลากหรือชักกระดานจะมีคนหนึ่งกดกระดานให้ติดอยู่กับพื้น คนอื่นๆจะช่วยกันดึงเชือก ทำให้สามารถกวาดข้าวได้ทีละมากๆ ระหว่างพื้นนั้นจะร้องเพลงชักกระดาน นางเผย สุริแสง แม่เพลง เล่าถึงการเล่นเพลงชักกระดานว่าเป็นเพลงร้อง ในขั้นตอนหนึ่งของการทำนาช่วงการชักกระดานว่า

เกี่ยวข้าวแล้วมัดเป็นฟ่อนๆ เวลานวดให้วัวควายนวด จนข้าวหลุดเอาฟางออก...เอากระดานไปตั้งลากกระดาน ผู้หญิงชัก ผู้ชายชัก เจ้าของบอกว่าถ้าไม่ร้องเพลงลากไม่ได้ ร้องเพลงเพื่อเรียกขวัญข้าว ร้องไปลากไปจนกว่าจะเสร็จ เอาข้าวขึ้นกองร้องแก้กัน ผู้ชายร้องก่อนผู้หญิงร้องทีหลัง จนข้าวขึ้นกองเสร็จเอาธงไปปัก เอาเชือกที่ล้อมกระดานพันรอบกองข้าว ไม่ให้ขวัญข้าวหนีทิ้งไว้3 คืนถึงเอาออก แล้วร้องเกี้ยวกัน ร้องก็เพื่อกล่อมขวัญข้าว ถ้าไม่ร้องเจ้าของก็ไม่ให้ลาก เพราะเอาแรงกันไม่มีการจ้างชาวบ้านมาช่วยๆกัน คนร้องไม่ได้ก็ต้องช่วยดึงกระดาน มีรำด้วย ถ้ารำไม่ได้ร้องไม่ได้ก็ต้องลากแต่กระดาน คนร้องได้รำได้ถือว่าเก่ง คนร้องมี 2 คน นอกนั้นเป็นลูกคู่

(สัมภาษณ์, 23 มิถุนายน 2549)

การร้องเพลงชักกระดานของแต่ละจังหวัดจะคล้ายคลึงกันแต่ต่างกันตรงการรับของลูกคู่ เช่น การร้องเพลงชักกระดานของจังหวัดนครนายก

เจ้าช่างชักเอย กวางทองจะย่องเข้ามากระชากกระชักเอาใบไผ่
ทำบุญชักเท่าใดหนอ จะได้ร่วมหอกับพ่อสายใจ
ช่างชักเอิงเอยชักเย่อ ชักให้เสมอกันเอย
(ช่างชักเอิงเอยชักเย่อ ชักให้เสมอกันเอย)

(อ้างถึงในอเนก นาวิกมูล,2527:313)

เพลงปฏิพากย์เกี่ยวกับการทำนาเหล่านี้ล้วนเป็นความบันเทิงที่สัมพันธ์กับการทำงานเพื่อผ่อนคลายความเหน็ดเหนื่อยและสร้างกำลังใจที่จะทำงานต่อไป เพลงเหล่านี้จึงเล่นเท่าที่การลงแขกช่วยเหลือกันยังมีอยู่ เมื่อเทคโนโลยีความทันสมัย เช่น รถไถ เข้ามาแทนที่กรรมวิธีทำนาแบบเดิม การเล่นเพลงจึงย่อมหมดไป นางเผย สุริแสง แม่เพลง เล่าว่าการเล่นเพลงชักกระดานสัมพันธ์กับกรรมวิธีทำนาแบบเดิม จึงหมดไปเมื่อวิธีการทำนาเปลี่ยนแปลงไป "หมดไปตั้งแต่ใช้รถไถ แต่ตอนนี้การเล่นเพลงยังมีอยู่แถวแหลมหิน ก็ชาวบ้านยังใช้มืออยู่ ว่าใช้รถทำให้ข้าวเสียหายเยอะ จึงยังมีชักกระดาน มีเพลงชานชัก (เพลงชักกระดาน-ผู้เขียน) อยู่" (สัมภาษณ์, 23 มิถุนายน 2549)

2) ดนตรีและเพลงพื้นบ้านเพื่อความบันเทิงในงานเทศกาลต่างๆ

ดนตรีและเพลงพื้นบ้านประเภทร้องเล่น เพื่อความบันเทิง ของภาคกลางมีอยู่หลากหลาย เพราะดนตรีและเพลงพื้นบ้าน เป็นกิจกรรมความบันเทิง เพื่อการพักผ่อนหาความสนุกสนาน เป็นความบันเทิงที่ชาวบ้านเล่นสนุกกันเอง ในยุคสมัยที่ความบันเทิงไม่สามารถหาได้ง่าย การละเล่นของชาวบ้านแต่ละท้องที่มีความคล้ายคลึงกันอันเกิดจากการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม ตามลักษณะของวัฒนธรรมที่มีการถ่ายทอด ปะทะสังสรรค์กัน แต่ก็แตกต่างกันตามพื้นที่ สำเนียงภาษา และบริบทแวดล้อม เช่น "เพลงพิษฐาน" ของจังหวัดสุโขทัย กับกาญจนบุรี จะแตกต่างกันตั้งแต่บทขึ้นต้นจนถึงบทรับของลูกคู่ "เพลงช้าเจ้าหงส์" ซึ่งใช้เล่นประกอบการไกวชิงช้า บทลูกคู่แต่ละท้องถิ่น จะแตกต่างกันไป เช่น เพลงช้าเจ้าหงส์ที่อยุธยา ลูกคู่ ร้องรับว่า "เอ่อ เออ เอิง เอย แชด ชะ ละ แชด แช้ด" เพลงช้าเจ้าหงส์ที่สุโขทัย ลูกคู่รับว่า "เฉยไว้ เฉยไว้ ไอ้ท่ามเปิ้ดท่าม เฉย ไว้ เฉยไว้" เป็นต้น อีกทั้งบางจังหวัดยังเล่น "เพลงช้าเจ้าหงส์" ในโอกาสแตกต่างกัน โดยทั่วไป "เพลงช้าเจ้าหงส์" เล่นในช่วงเทศกาลสงกรานต์ แต่ที่จังหวัดกาญจนบุรี เล่นในฤดูนวดข้าวตอนพานฟาง และเรียกเพลงนี้ว่า "ช้าเจ้าโหง" เป็นต้น (สุกัญญา สุจฉายา,2525:43-44) อีกทั้งยังมีการเล่นเพลงเฉพาะท้องที่ เนื่องจากมีสภาพภูมิประเทศที่แตกต่างออกไป เช่น อ.พนมทวน จ. กาญจนบุรี มีเพลงพื้นบ้านบางเพลงเป็นเพลงเฉพาะถิ่นของพนมทวนเอง ไม่พบในถิ่นอื่น เช่น เพลงเหย่อย เพลงร่อยพรรษา เพลงจาก อันน่าจะด้วยเหตุที่ภูมิประเทศอำเภอพนมทวน มีทั้งที่เป็นที่ราบ ป่าและเขา แม้บางเพลงจะคล้ายคลึงกับท้องที่อื่น แต่ก็แตกต่างกันตามบริบทแวดล้อม เช่น เพลงร่อยพรรษา มีท่วงทำนองร้องใกล้เคียงกับเพลงเรือ เพลงหน้าใย และเพลงรำภาข้าวสาร ซึ่งใช้เล่นในเรือ แต่เพลงร่อยพรรษาไม่ใช้เรือ เพราะพื้นที่ของ อ.พนมทวน เป็นที่ราบสูงไม่มีแม่น้ำลำคลอง เวลาร้องจึงต้องเดินกันไปเรื่อย ๆ หรือเพลงแห่เจ้าบ่าวเป็นเพลงสั้นๆ ใช้ร้องเมื่อแห่เจ้าบ่าวไปบ้านเจ้าสาว เล่นเฉพาะใน อ.พนมทวน จ.กาญจนบุรี เป็นต้น

ดนตรีและเพลงพื้นบ้านเพื่อความบันเทิงจำนวนไม่น้อยสัมพันธ์กับการจัดงานประเพณีในเทศกาลต่างๆ โดยเฉพาะเทศกาลสงกรานต์ ซึ่งถือเป็นเทศกาลสำคัญของคนไทย ส่วนดนตรีและเพลงอีกจำนวนไม่น้อยเป็นเพลงร้องเล่นเพื่อความบันเทิงในโอกาสต่างๆ

<u>การเล่นเพลงในช่วงสงกรานต์</u> การเล่นเพลงในช่วงสงกรานต์ จะเริ่มขึ้นหลังเสร็จจากงานบุญช่วงเช้า เนื่องจากวันสงกรานต์ เป็นวันสำคัญ ถือเป็นวันขึ้นปีใหม่ของไทยแต่เดิม ระยะนี้เป็นระยะเวลาพักผ่อนของชาวนาหลังจากผ่านฤดูเก็บเกี่ยว สงกรานต์จึงเป็นเวลาที่ชาวบ้านสนุกรื่นเริงอย่างเต็มที่ มีเพลงพื้นบ้านร้องเล่นกันในช่วงต่างๆของเทศกาลสงกรานต์ เช่น ตอนเช้าหลังจากทำบุญตักบาตร หนุ่มสาวจะพากันไปเก็บดอกไม้ในป่า นำมาบูชาพระที่วัด ในระหว่างทางจะร้องเพลง "แห่ดอกไม้" โต้ตอบกัน เมื่อนำดอกไม้ไปถวายพระ จะเล่นเพลงพิษฐานในโบสถ์ หลังจาก

นั้นจะเล่นกันตามลานวัดหรือลานบ้าน การละเล่นที่นิยมกันมาก ได้แก่ ลูกช่วง ชักเย่อ มอญซ่อนผ้า โยนชิงช้า คล้องช้าง โดยมีการเล่นเพลงประกอบ เช่นเพลงคล้องช้าง เพลงระบำ เพลงพวงมาลัย เพลงเหย่อย ส่วนเพลงระบำ และเพลงพวงมาลัย นิยมใช้เป็นเพลงปรับของการเล่นลูกช่วง เพลงช้าเจ้าหงส์ ใช้ร้องประกอบการโยนชิงช้า ตกกลางคืนจะเล่นเข้าทรงแม่ศรี ลิงลม ระบำบ้านไร่ เพลงพวงมาลัย เพลงฮินเลเล เป็นต้น (สุกัญญา สุจฉายา,2525:35)

เพลงเหล่านี้ล้วนเป็นเพลงปฏิพากย์สั้นๆ มีเนื้อหาเชิงเกี้ยวพาราสีเย้าแหย่กันอย่างง่ายๆ เพื่อความสนุกสนานในเทศกาลรื่นเริง บางเพลงพบเพียงหลักฐานว่าเคยเล่น ปัจจุบันไม่ปรากฏว่ามีการเล่นแล้ว เช่น เพลงแห่ดอกไม้ เพลงระบำ ซึ่งใช้ร้องในการเล่นลูกช่วงให้ผู้แพ้รำ ใช้ทำนองเดียวกับเพลงพวงมาลัย แต่ปัจจุบันไม่ทราบวิธีร้อง (เรื่องเดียวกัน,2525 : 34-40) ปรากฏบทร้องเพลงระบำของเก่า ขึ้นต้นด้วยบทด้วย "ระบำไหนเอย" และลงท้ายว่า "เขาก็รำงาม(เอย)"

ระบำไหนเอย	ระบำบางกอก
สาวน้อยเอวกลม	เจ้าสวยเพราะห่มผ้าดอก
ระบำบางกอก	เขาก็รำงาม(เอย)ฯ
ระบำไหนเอย	ระบำฟากคะโน้น
ถ้าน้องมาอยู่เสียกับพี่	ฉันจะให้ขี่เรือโขน
ระบำฟากคะโน้น	เขาก็รำงาม(เอย)ฯ
	(พระพินิจวรรณการ,2515 : 821-822)

เพลงที่ยังคงสืบทอดต่อมา บางเพลงนิยมเล่นกันในบางพื้นที่ เช่น เพลงพิษฐาน เล่นกันในแถบจังหวัดอยุธยา นครสวรรค์ สุโขทัย กาญจนบุรี เพลงคล้องช้าง เล่นกันในแถบจังหวัดนครปฐม สุพรรณบุรี กาญจนบุรี เพลงระบำบ้านนา ระบำบ้านไร่ เพลงช้าเจ้าหงส์ เพลงพวงมาลัย นิยมเล่นกันทั่วไป เพลงฮินเลเล เล่นกันแถบจังหวัดชัยนาท นครสวรรค์ เพลงเหย่อย เล่นกันเฉพาะที่จังหวัดกาญจนบุรี เป็นต้น เพลงเหล่านี้มีทั้งการร้องกลอนโต้ตอบกัน ปรบมือให้จังหวะ และคนตรีประกอบการร้อง ทั้งนี้เพลงปฏิพากย์ส่วนใหญ่ใช้การปรบมือให้จังหวะ

เพลงพิษฐาน หรือเพลงอธิษฐานเป็นเพลงปฏิพากย์ ร้องกันในลักษณะการตั้งสัตย์อธิษฐาน ในช่วงถวายดอกไม้ในโบสถ์ ร้องขำๆ ไม่มีการปรบมือให้จังหวะ โดยชายจะเริ่มต้นว่าก่อนแล้วหญิงจะแก้ ในการว่าแก้นั้น ความแหลมคมอยู่ที่การหาชื่อดอกไม้มาสัมผัสกับชื่อคน ชื่อหมู่บ้านหรือชื่อที่เกี่ยวพันกับฝ่ายตรงกันข้ามที่หมายปอง เช่น

ชาย

พิสถานเอย มือหนึ่งถือพานดอกจอก
เกิดมาชาติใดแสนใด ขอให้ได้พวกบางกระบอกฯ

หญิง

พิสถานเอย มือหนึ่งถือพานปากกระจับ
เกิดมาชาติใดแสนใด ขออย่าให้ได้พวกบางพลับฯ

(พระพินิจวรรณการ,2515 : 816)

เพลงคล้องช้าง เป็นการละเล่นที่มีการร้องเพลงประกอบ ผู้เล่นหญิงชายไม่จำกัดจำนวน ยืนเป็นวงล้อมรอบครกที่วางคว่ำไว้ตรงกลาง ฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งที่เป็นคนคล้องจะขึ้นไปยืนบนครกถือผ้าขาวม้าทำเป็นบ่วงไว้คล้องช้าง ผู้เล่นคนอื่นๆ จะเดินล้อมวงรอบๆครก ร้องเพลงคล้องช้าง คนคล้องจะใช้ผ้าคอยคล้องคนเดิน ถ้าคนเดินคล้องเป็นหญิงก็จะคล้องชาย ชายคล้องหญิงสลับกันไป เมื่อคล้องได้ คนถูกคล้องจะต้องขึ้นไปยืนทำหน้าที่เป็นคนคล้องแทน

เพลงช้าเจ้าหงส์ หรือเรียกว่า "เพลงโยนชิงช้า" เป็นเพลงปฏิพากย์ ร้องประกอบการไกวชิงช้า หนุ่มสาวจะแบ่งเป็น 2 ฝ่าย หญิงนั่งคู่กับหญิง ชายนั่งคู่กับชาย เมื่อฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งนั่งบนชิงช้า อีกฝ่ายหนึ่งจะเป็นผู้ไกว ขณะที่ไกวจะร้องเพลงโต้ตอบกัน

เพลงพวงมาลัย เป็นเพลงเก่าแก่ที่แพร่หลายทั่วไป มีพัฒนาการใน 2 ลักษณะ คือเพลงพวงมาลัยสั้น ใช้เป็นเพลงปรับในการเล่นลูกช่วง ในเทศกาลสงกรานต์ มีลักษณะคล้ายคลึงกับบทเพลงกล่อมเด็ก มักจะขึ้นต้นด้วยคำว่า "เอ้อระเหยลอยมา" หรือ "ลอยมา" และลงท้ายด้วยคำว่า "เอย" จังหวะกระชับและร้องเร็ว แต่ละจังหวะมีการร้องในท่วงทำนองคล้ายคลึงกัน เช่น

ชาย

ลอยมา ลอยมาแต่ไกลๆ
พี่ได้แบกรักข้ามทุ่ง มาเป็นสองกระบุงใหญ่ๆ
ฝนไม่ตกซังไม่อ่อน พี่ไม่ขอย้อนกลับไป
พวงเอ๋ยมาลัย ไม่ได้ไม่ไปเลย(เอย)ฯ

หญิง

ลอยมา ลอยมาก็ลอยไป
มาถึงมาพึ่งว่ารัก น้องยังไม่รู้จักว่าใคร

พวงเอ๋ยมาลัย น้องรับไม่ได้แล้ว(เอย)ฯ

(พระพินิจวรรณการ,2515:818-819)

ส่วนเพลงพวงมาลัยยาวมีจังหวะยืดกว่า และมีการปรบมือประกอบ เป็นเพลงร้องโต้ตอบชายหญิง มักจะเริ่มที่บทประ ผูกรัก จนถึงลักหาพาหนี เล่นเป็นเรื่องเช่นเดียวกับเพลงปฏิพากย์ยาวทั้งหลาย เพลงที่สันนิษฐานว่าแตกมาจากเพลงพวงมาลัย คือ เพลงเหย่อย(อ้างถึงในสุกัญญา สุจฉายา, 2525:50)

"เพลงเหย่อย" เป็นเพลงพื้นบ้านของชาวไทยภาคกลางที่นิยมร้องและเล่นกันมาแต่โบราณ เดิมมีชื่อเรียกกันหลายอย่างแตกต่างกันไปตามท้องถิ่น เช่น เพลงดอกแคร่วง เพลงกลองยาว เพลงรำแคน นิยมเล่นเฉพาะที่ อ. พนมทวน จ.กาญจนบุรี ภายหลังมีการนำรำพาดผ้าเข้าประกอบการเล่น เริ่มจากตีกลองยาวโหมโรง ชายหญิงจะยืนเป็นวงกลมแต่อยู่คนละข้าง ชายจะร้องเชิญให้หญิงออกมาเล่น เมื่อหญิงออกรำแล้วจะเริ่มร้องบทผูกรักไปจนถึงลักหาพาหนี ในตอนที่รำนี้ชายจะเริ่มรำก่อน โดยรำไปหาหญิงแล้วส่งผ้าหรือคล้องผ้าให้ หญิงคนที่ได้ผ้าจะออกมารำเป็นคนต่อไป

เพลงเหย่อย บทหนึ่งมี 2 วรรค วรรคหลังคำลงท้ายทุกคำจะลงด้วยคำว่า "เหย่อย" ซึ่งสันนิษฐานว่าคงเพี้ยนมาจากเสียง "เอย" เครื่องดนตรี ที่ใช้ประกอบเป็นเครื่องดนตรีหรือวัสดุที่หาได้ทั่วไปในแถบนั้น เช่น กลองยาว รำมะนา ฉิ่ง ฉาบ กระบอกไม้ไผ่ ฯลฯ เพลงเหย่อยเป็นเพลงที่มีจังหวะค่อนข้างเร็ว วิธีการร้องพ่อเพลงหรือแม่เพลงจะร้องเนื้อเพลงไปหนึ่งเที่ยว แล้วลูกคู่ก็จะซ้ำความเดิมกับพ่อเพลงแม่เพลงหนึ่งเที่ยว เช่น

ช.	สวัสดีน้องหญิง	ใจดีจริงน้องเหย่ย
ลูกคู่	สวัสดีน้องหญิง	ใจดีจริงน้องเหย่ย
ญ.	สวัสดีพี่ชาย	มากันมากมายจริงเหย่ย
ลูกคู่	สวัสดีพี่ชาย	มากันมากมายจริงเหย่ย

(ศูนย์วัฒนธรรมอำเภอพนมทวน ฯ, 2539:13 – 14)

เพลงฮินเลเล เพลงฮินเลเลเป็นเพลงร้องโต้ตอบระหว่างชายหญิง คนร้องจะรำอยู่กลางวง หญิงชายจะร้องสลับกัน วรรคหน้ามักขึ้นต้นด้วย "ดอกเอ๋ยดอก...." ส่วนคำสุดท้ายของทุกวรรคหลังจะลงท้ายด้วยคำว่า "เว" ลูกคู่จะกระทุ้งบทด้วยคำว่า "ฮินเลเล" ชะชะ ฮินเลเล" เพลงฮินเลเลคล้ายคลึงกับเพลงไอ้พิมเพเลของสุโขทัยทั้งฉันทลักษณ์และวิธีร้อง ปรานี วงษ์เทศ ตั้งข้อสมมุติฐานว่าเพลงไอ้พิมเพเลมาจากเพลงลำตัด เพลงฮินเลเลจะมีที่มาเช่นเดียวกับเพลงไอ้พิมเพเลหรือไม่เป็นเรื่องที่ไม่อาจทราบได้ เพราะชาวบ้านรู้แต่ว่าเล่นกันมานานแล้ว สุกัญญา สุจฉายา สรุปถึงความเป็นมาของเพลงว่า พิจารณาจากท่วงทำนองร้องที่คล้ายคลึงเพลงลิเกแล้ว เห็นด้วยว่า

เพลงฮินเลเลน่าจะดัดแปลงมากจากเพลงชาติอื่น ไม่ใช่เพลงพื้นบ้านของไทยมาแต่เดิม (เรื่องเดียวกัน,2525 49)

ระบำบ้านไร่ เป็นเพลงปฏิพากย์ โต้ตอบคารมกันระหว่างฝ่ายหญิงและฝ่ายชาย นิยมร้องเล่นสั้นๆ เป็นเพลงพื้นบ้านภาคกลางที่ร้องเล่นกันมานานพอๆ กับเพลงฉ่อย ต้นกำเนิดเพลงมาจากแหล่งใดไม่ปรากฏหลักฐาน แต่เป็นเพราะสร้อยเพลง มีเนื้อร้องว่า "ระบำทางไหนเล่าเอย ระบำของชาวบ้านไร่" จึงเรียกเพลงพื้นบ้านชนิดนี้ว่า "ระบำชาวบ้านไร่" หรือ "ระบำบ้านไร่" เล่นในช่วงหลังจากชาวบ้านทำบุญ คารวะผู้สูงอายุ แล้วชวนกันเล่นเพลงพื้นบ้านต่างๆ เช่น ช่วงรำเล่นเสือกินวัว มอญซ่อนผ้า ผสมผสานไปกับการร้องเพลงเบ็ดเตล็ด รวมทั้งระบำบ้านไร่ เนื้อหาของกลอนที่นำมาใช้ในการร้องระบำบ้านไร่ จึงมีลักษณะคล้ายกับกลอนเพลงเรือ เพลงฉ่อย ต่างกันเฉพาะท่วงทำนอง ระบำบ้านไร่นิยมเล่นกันในแถบจังหวัดอยุธยา ลพบุรี อ่างทอง สุพรรณบุรี สิงห์บุรี

อำเภอบ้านนา อำเภอองครักษ์ จ.นครนายก มีเพลงร้องที่เรียกว่า "ระบำบ้านนา" มะลิ มูลศรี แม่เพลงระบำ ต.บางลูกเสือ อ.องครักษ์ จ.นครนายก (สัมภาษณ์,11 กรกฎาคม 2549)อธิบายถึงการเล่นเพลงระบำบ้านนาของท้องถิ่นนี้ว่า "การร้องเพลงระบำบ้านนา ไม่ใช้เครื่องดนตรีประกอบ มีแต่การปรบมือให้จังหวะ ร้องไปด้วย รำไปด้วย เพลงที่ร้องจะเรียกตามเนื้อหาแต่จะขึ้นต้นว่า "แฝง"(หมายถึง "เรื่อง-ผู้เขียน) เช่น แฝงเกวียน แฝงเรือ แฝงรถ" ระบำบ้านนายังมีการผูกเรื่องเล่นและนำวรรณกรรมบทละครซึ่งเป็นที่นิยมมาเล่นด้วย เพลงระบำบ้านนาแตกต่างจากระบำชนิดอื่นตรงวิธีร้องและบทลูกคู่ บทลูกคู่ของเพลงระบำบ้านนารับว่า "แถวรำเจ้าเอ้ย รำแนะ รำเอย ไม้ไร่เขารำงามเอย" ระหว่างการร้อง ถ้าพ่อเพลงเป็นผู้ร้อง ลูกคู่ชายจะสอดรับว่า "ชาไว้" ส่วนลูกคู่หญิงจะสอดคำว่า "ฉาดชา" เช่น

พ่อเพลง ยอกรชุลี สิบนิ้วขึ้นวันชุลี
ลูกคู่ เขารำงามเอย ยอกรชุลีสิบนิ้ววันชุลี เขารำงามเอย
พ่อเพลง มาชิพ่อจะวอนไหว้ จะไหว้ครูไหว้มา (ลูกคู่ "ชาไว้") จะไหว้พระพุทธลูกจะไหว้พระธรรม คุณที่มาแนะนำ กลอนดี ลูกร้องอะไร ขอให้เข้าใจคลคล้าย ๆ เหมือนมนต์ฤาษี ลูกไหว้ภาคน้ำแล้วหันไหว้ภาคฟ้า ไหว้พื้นสุธาแม่ธรณี
ลูกคู่ ยอกรเจ้าเอย สิบนิ้วขึ้นวันชุลี เขารำงามเอย
แม่เพลง แม่เพลงแจ้ว ๆ แว่วเสียง สำเนียงเจ้า จะตอบกันขานขา ยังไม่แน่สำเหนียก (ชาดชา) ว่าใครมันมาร้องเรียก จะอยู่ที่ไหน เสียงเป็ดมันไหว เสียงไก่ก็เล้า หมูหมาหอนเห่ากันอยู่มากมาย จะพวกกำเริบฤทธิ์สุรา (ชาดชา)

มันเมามายกันมาหรืออย่างไร ฯลฯ

ลูกคู่ ยอกรเจ้าเอย สิบนิ้วขึ้นวันชุลี เขารำงามเอย

สร้อย ลูกคู่ แถวรำเจ้าเอย รำเอย รำแน่ะ ไม้ลาย เขาก็รำงามเอย

(อ้างถึงในปริศนา สำราญกิจ ,2541:50)

เพลงระบำเหล่านี้นอกจากนิยมเล่นในช่วงเทศกาลสงกรานต์แล้ว ยังนำมาเล่นในโอกาสอื่นๆ เช่น จังหวัดปราจีนบุรี มีการเล่นระบำในงานประเพณีต่างๆ เช่นขึ้นบ้านใหม่ กฐิน งานศพ วิธีการเล่นใช้ชาย-หญิง ข้างละไม่ต่ำกว่า 3 คู่ ร้องเกี้ยวพาราสี เริ่มจากไหว้ครู ขอขมาพระภูมิเจ้าที่ แนะนำตัว ขอบคุณเจ้าภาพ ต่อด้วยเรื่องที่เล่น ซึ่งมีเนื้อหาหลากหลายทั้งเรื่องจากวรรณคดี ประวัติศาสตร์ สภาพบ้านเมือง สังคมฯลฯ จบด้วยการลา วิธีการร้องใช้การด้น ปรบมือให้จังหวะ และมีการรำประกอบ (คำรณ ศรีจรูญ, สัมภาษณ์ 11 กรกฎาคม 2549)

นอกจากเพลงพื้นบ้านที่ใช้ร้องในเทศกาลสงกรานต์แล้ว ยังมีเพลงพื้นบ้านที่ร้องในเทศกาลอื่น เช่น "เพลงหน้าใย" เล่นในเทศกาลออกพรรษาหรือช่วงงานผ้าป่า งานกฐิน "เพลงเรือ" นิยมเล่นในเทศกาลผ้าป่า เป็นต้น

เพลงหน้าใย หรือ "เพลงโช้" ซึ่งเป็นเพลงปฏิพากย์ที่เล่นเฉพาะ อ.องครักษ์ จ.นครนายก เล่นในเทศกาลออกพรรษาหรือช่วงงานผ้าป่า งานกฐิน กลอนมีลักษณะเช่นเดียวกับเพลงระบำบ้านนา คือ เป็นกลอนหัวเดียว แต่ต่างไปที่ว่า เริ่มต้นเพลงทุกบท จะเริ่มด้วยคำว่า "ใยเอย" เมื่อพ่อเพลงแม่เพลงร้องจบบาทแรก ลูกคู่จะร้องรับว่า "โช้" เช่น

แม่เพลง

ใยเอย...พ่อจอกน้อยลอยวน มาโน่นแล้วพ่อคนสวยเอย(โช้...)

น้องแม่ฟังเหลือฟังพ่อร้อยชั่งโฉมยง พ่อมาเอ๋ยตีวงคอยท่า หรือจะให้วงชายราเป็นไร

น้องยังแต่งตัวหวีหัวผัดหน้า พี่เอยมาเรียกหาน้องยา ทำไม

น้องมาจัดแจงแต่งตัว หวีหัวผัดหน้า ถามว่าพี่เอ๋ยมา พี่มาทำไม

ลูกคู่

น้องมาหวีหัวผัดหน้า พี่เอ๋ยเข้ามาทำไม

น้องมาหวีหัวผัดหน้า พี่เอ๋ยเข้ามาทำไม

(อเนก นาวิกมูล,2527:185)

เพลงเรือ เล่นกันในบริเวณพื้นที่ติดแม่น้ำ เช่น สุพรรณบุรี อ่างทอง และพระนครศรีอยุธยา ในเทศกาลกฐิน ผ้าป่า ช่วงออกพรรษา กลางเดือน 11 จนถึงวันเพ็ญเดือน 12 ทั้งนี้เพลงเรือเล่นกันมากในช่วงงานทอดผ้าป่า จึงมีชื่อเรียกอย่างหนึ่งว่า "เพลงผ้าป่า" เพลงเรือเป็นเพลงพื้นบ้านเก่าแก่ ที่เป็นความบันเทิงของคนในแถบภาคกลางมาแต่เดิม ปรากฏหลักฐานแต่ครั้งอยุธยาว่าการเล่นเพลงเรือแพร่หลายจนรัฐออกกฎหมายห้ามปราม มิให้ร้องใกล้เขตพระราชฐานที่กำหนดไว้

> แต่ละประดูแสดงรามถึงสระแก้ว ไอยการหมื่นโทวาริก ผิวผู้ชายผู้หญิงเจรจาด้วยกันก็ดีนั่งที่สงัดก็ดี อนึ่งทอดแหแลตกเบ็ดสุ่มส้อนช้อนขนางแลร้องเรือเป่าขลุ่ยเป่าปี่ตีโทนทับขับรำโห่ร้องที่นั่น ไอยการหมื่นโทวาริก ถ้าจับได้โทษ 3 ประการ... อนึ่งในท่อน้ำสระแก้ว ผู้ใดขี่เรือคฤ เรือปทุน เรือกูบและเรือมีศาสตราวุธ แลใส่หมวกคลุมหัวนอนมา ชายหญิงนั่งมาด้วยกัน อนึ่งชเลาะตีด่ากัน ร้องเพลงเรือ เป่าปี่ เป่าขลุ่ยสีซอ ดีดจเข้ กระจับปี่ ตีโทน ทับ โห่ร้องนี่นั่น
>
> (กฎหมายตรา3ดวง, เล่ม1,2515:78)

เพลงเรือเป็นความบันเทิงที่ชาวบ้านนิยมชวนกันเล่น โดยจะนัดหมายล่วงหน้าหรือไม่ก็ได้ด้วยเหตุที่เพลงเรือ มุ่งความสนุกสนานเป็นการปะฝีปากกันโดยตรง พระพินิจวรรณการ (แสง สาริกุล) เล่าว่า

> เพลงเรือเหล่านั้นไม่มีใครเชื้อเชิญหรือจ้างหา ล้วนแต่เรือเพลงที่มาเล่นตามสมัครใจ พอกลองผ้าป่าตูมๆต้อมๆ มาตามน้ำในเวลาราตรี หนุ่มสาวชาวบ้านได้ยินต่างก็รีบแต่งตัวคว้าพายลงเรือพวกละมากบ้างน้อยบ้าง ชายที่เล่นเพลงเป็นมักไปตามลำพังชาย หญิงที่เล่นเพลงเป็นมักไปตามลำพังหญิง พอตกเข้าหลายๆคุ้งน้ำ มีเรือพรั่งพร้อม ชายเพลงก็สังเกตเรือหญิง เห็นลำไหนเข้าทีก็กรายเข้าไปปลอบ ถ้าหญิงไม่สมัครเล่นก็นิ่งเสียไม่ตอบ ออดกันอยู่เล็กน้อยพอเห็นว่าท่าไม่ดีก็เลยไปลำอื่น...ในกระบวนนี้มักจะมีหญิงชายในบ้านเหนือบ้านใต้ที่สันทัดเพลงคาดหมัดกันไว้ ถ้าคู่นั้นพบกันเข้าก็เป็นได้ชก ชาวบ้านทราบกันดีอยู่โดยมากว่าคู่ไหนพอเปรียบคู่ไหน ถ้าคู่คาดเชือกขึ้นเวที เรือก็เข้ามาล้อมเป็นกลุ่ม...
>
> (พระพินิจวรรณการ,2515:808)

เพลงเรือ เป็นเพลงปฏิพากย์โต้ตอบกันระหว่างชายหญิง เป็นโอกาสให้หนุ่มสาวต่างถิ่นได้รู้จักกัน ธรรมเนียมการเล่นเพลงเรือฝ่ายชายจะร้องปลอบ คือ ชักชวนฝ่ายหญิงให้มาเล่นด้วยกัน

ถ้าฝ่ายหญิงเล่นด้วยก็จะร้องตอบแล้วว่าแก้กัน มีเนื้อหาเกี่ยวกับการเกี้ยวพาราสี ผูกรัก และหาก เป็นพ่อเพลงแม่เพลง ก็จะว่าเข้าเรื่องเป็นชุด เช่น ชุดชิงชู้ ชายสองคนแย่งผู้หญิงคนเดียวกัน หรือตี หมากผัว หญิงสองคนทะเลาะแย่งสามีกัน

การเล่นเพลงเรือเป็นความบันเทิงสนุกสนานของชาวบ้าน เมื่อถึงงานเทศกาลช่วงหน้าน้ำ ชาวบ้านในท้องถิ่นต่างๆ จะมารวมตัวกันเล่นเพลงเรือ นางทองหล่อ ทับทิม แม่เพลง เล่าถึงความ นิยมเล่นเพลงเรือในแถบภาคกลาง ว่าเป็นความบันเทิงที่ชาวบ้านต่างถิ่น ซึ่งอยู่บริเวณริมแม่น้ำมา ชุมนุมกัน โดยเล่าถึงสภาพภูมิประเทศของภาคกลาง แถบจังหวัดที่อยู่ใกล้ริมแม่น้ำ เช่น สุพรรณบุรี พระนครศรีอยุธยา อุทัยธานี อ่างทอง ว่า มีทำเลเหมาะกับการที่ชาวบ้านชุมนุมกันเล่นเพลง ทำให้ การเล่นเพลงเรือเป็นที่นิยมว่า

> ...สมัยก่อน ถึงหน้าน้ำ น้ำหลาก ยามกฐินผ้าป่า เดือน 11 เดือน 12 เป็น ฤดูที่ว่างจากทำนา รอให้ข้าวที่กำลังตั้งท้องนั้นสุก แลไปทางไหนน้ำเจิ่งนองไปทั่ว ผักตบ สันตะวา บัวเผื่อนบัวผัน ดอกเช่ง แข่งกันขึ้นทอดยอด น้ำก็ใสแลเห็นพื้น ข้างล่างชาวบ้านเบิกบานใจนัดไปไหว้พระทำบุญกันล้นหลาม... งานหลังนี้ตรงกับ ฤดูดังกล่าว มีคนพายเรือลำละ 10-20 คนไปพร้อมๆ กันทั้งเรือพายม้า เรือมาดลำ ใหญ่ ที่เป็นเพลงก็ไปร้องเพลงเรือกันสนุกสนาน ลงมาทางอ่างทองก็มีงานใหญ่ที่ วัดป่าโมก ติดมาทางอยุธยา เพลงเรือมีมากเหมือนกัน... แถวอุทัยนั้น ก็มีเล่นเพลง เรือเหมือนแถบอื่น มีงานที่ไหนก็พายกันไปที่นั่นเล่นกันเป็นคืนๆ ถ้าเป็นวัดใหญ่ๆ ถึงหน้าวัด จอดทอดทุ่นร้องถึง 3-4 วง ใครจะฟังคนไหน ก็ไปเกาะเรือฟังเป็น กลุ่มๆ ไปให้อยู่วงละห่างๆ ไปหน่อย เพื่อเสียงจะได้ไม่แซ่เข้าใส่กันเกินไป...
>
> (อ้างถึงในอเนก นาวิกมูล ,2549: 107)

อเนก นาวิกมูล บรรยายบรรยากาศการเล่นเพลงเรือในอดีต จากการบอกเล่าของพ่อเพลง แม่เพลง ว่า วัดป่าเลไลยก์ จังหวัดสุพรรณบุรี เป็นแหล่งชุมนุมการเล่นเพลงในเทศกาลไหว้พระ เดือน 12 ชาวบ้านแถบจังหวัดใกล้เคียง เช่น จังหวัดอ่างทอง จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ต่างพากัน มานมัสการหลวงพ่อโต และถือโอกาสเล่นเพลงกัน

> เรือทางบ้านวิเศษชัยชาญ ถ้าจะไปวัดป่าก็ต้องออกกันแต่เช้าสัก 6 โมง มี ข้าวห่อใส่ใบบัวติดมือกันไปคนละห่อสองห่อ ในนั้นมีน้ำพริก ปลาร้า ปลาทูนึ่ง เป็นต้น ถึงกลางทุ่งแวะจอดกินข้าวที่ไหนก็อาจเด็ดผักตับเต่า สายบัวมาจิ้มกินได้ จากบ้านห้วยโรงไปวัดป่าต้องอ้อมไปทางหลักแก้ว คลองพูน ออกไปลาดชะโดขึ้น

อ.ผักไห่ อยุธยา เข้าดอนลาน แล้วเข้าบางปลาม้า สักพักก็ถึงประตูสารเป็นเวลาค่ำ จอดเรือกันที่นั่น รวมแล้วใช้เวลาพายและแจวกันมา 1 วันเต็ม

วัดประตูสารอยู่ริมแม่น้ำ ส่วนวัดป่าเลไลยก์อยู่ห่างเข้าไปประมาณ 3 กิโลเมตร เรือเข้าไม่ได้ เวลาเล่นเพลงเรือ และจอดพักจึงมาเล่นที่หน้าวัดนี้ ไม่ได้เข้าไปเล่นที่วัดป่าเลไลยก์ ระหว่างนั้นพวกพ่อเพลงแม่เพลงก็อาจหาคู่เล่นกันได้ เวลาว่าเพลงอาจทอดทุ่นอยู่นิ่งๆ ว่ากัน มีตะเกียงลานบ้าง ตะเกียงเจ้าพายุบ้างจุดให้สว่างเล็กน้อย ถ้าไม่จอดพายเกาะกันไปเป็นแพ เสียงเพลงกังวานก้องท้องน้ำยามพระจันทร์ข้างขึ้น นับเป็นบรรยากาศที่น่ารื่นรมย์ยิ่งนัก และด้วยเหตุนี้เองที่หน้าน้ำยามทอดกฐิน ทอดผ้าป่าไหว้พระเดือน 11 เดือน 12 จึงมีคนนิยมไปเที่ยวกัน และเสร็จจากงานแล้วก็มีหนุ่มสาวหลายคู่ได้แต่งงานกัน

(อเนก นาวิกมูล ,2531: 227)

เพลงและดนตรีพื้นเมือง มีวิวัฒนาการตามการสร้างสรรค์ของศิลปิน กลายเป็นดนตรีและเพลงที่แตกต่างกันระหว่าง เพลงและดนตรีพื้นเมือง ซึ่งเล่นกันตามเทศกาล กับศิลปะที่มีวิวัฒนาการเป็นความบันเทิงในโอกาสต่างๆ

เพลงและดนตรีพื้นเมืองซึ่งเล่นกันในโอกาสต่างๆ เป็นการเล่นเพื่อความบันเทิงสนุกสนานโดยตรง จึงได้รับความนิยมจนกลายเป็นอาชีพต่อมา เช่น เพลงเทพทอง เพลงขอทาน แอ่วเคล้าซอ รำกลองยาว รำโทน ดนตรีและเพลงพื้นบ้านเหล่านี้จัดเป็นกลุ่มที่ไม่มีลำดับขั้นตอนแบบแผนโครงสร้างของเพลงเช่นเพลงปฏิพากย์ชนิดยาวที่จะกล่าวในหัวข้อต่อไป

เพลงเทพทอง เป็นเพลงเก่าแก่ มีชื่อเพลงปรากฏเป็นหลักฐานในวรรณกรรมหลายเรื่องมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา กรมหมื่นสถิตยธำรงสวัสดิ์ อธิบายถึงการเล่นเทพทองว่าเป็นร้องกลอนโต้กัน มีลูกคู่รับ ถ้อยคำที่ร้องส่วนมากใช้คำหยาบคาย "หญิง 1 ชาย 1 ถือพัชใบตาล ยืนใช้บท ร้องโต้กันคนละท่อน มีลูกคู่รับทุกท่อน และต้องให้ท้ายคำรับสัมผัสกลอนกันทุกที ซ้ำอยู่กลอนเดียวนานๆ จึงเปลี่ยนกลอนอื่น ถ้อยคำที่ร้องนั้นดีน้อย หยาบมาก" (วชิรญาณวิเศษ ,7 เมษายน 2432) การเล่นเทพทองยังคงมีอยู่จนสมัยรัชกาลที่ 5 เป็นความบันเทิง ซึ่งได้รับความนิยมของคนกรุงสมัยนั้น ปรากฏหลักฐานการเล่นเทพทองที่ตลาดสมเด็จ ว่า

...บัดนี้ได้ทราบว่า ได้มีเพลง หรือเทพทองขึ้นอีกแห่งหนึ่ง คือที่ตำบลมุมตลาดสมเด็จฝั่งตวันตก แลเพลงวงนี้เล่นกันกลางแจ้ง ไม่มีโรง ไม่มีบ๊อก ไม่มีเก้าอี้ แลชั้นทั้งไม่ต้องตีตั๋วด้วย แลมีโรงอาหารจีนไทย เครื่องดื่มเครื่องชดที่จีนหาบ มี

พร้อมทั้งผลไม้ต่างๆ สุดแต่ผู้ใดจะชอบบริโภคก็ต้องพูดตกลงกับเจ้าของสิ่งนั้นแล้วเป็นได้ดังประสงค์

แต่เพลงวงที่กล่าวมานี้ ตัวเพลงนั้นบางทีก็มีชายกับหญิง บางทีมีแต่ผู้หญิงล้วน บางทีก็มีจีนแซกเข้าเป็นตลก สุดแล้วแต่ผสมรวมกันเข้าเล่นกันได้ มักจะมีเรื่องเทพทองเป็นพื้น เรื่องเมื่อกล่าวกันไปถึงตอนที่สนุกๆ มักจะยกโขนากระบวนสัตว์แลเครื่องใช้ต่างๆ เข้าโรมรัน กับมีชุดแปลกๆ สนุกสนานไม่เหมือนกับเพลงวงทั้งหลาย เพลงวงนี้บางทีก็ลงโรงแต่เช้า บางทีก็เวลาบ่าย บางทีก็กลางคืน แต่พอลงมือโหมโรง หญิงชายชาวบ้าน เด็กผู้ใหญ่เป็นพากันวิ่งเกรียวกราวไปฟังดู บางทีถึงกับมีเสมอนอก ราวกับชนไก่หรือกัดปลา ตั้งแต่เดือนมิถุนายนศกนี้ มาจนถึงเดือนกรกฎาคม ดูเหมือนมีกันบ่อยๆ เมื่อเขาได้จับเรื่องกันเข้าแล้ว ที่สุดจนคนเดินทางก็ต้องหยุดทอดทัศนาโดยเพลิดเพลิน

(บางกอกไตมส์, 8 กรกฎาคม 2452 อ้างถึง ใน อเนก นาวิกมูล,2531 :219- 220)

เพลงขอทาน เป็นเพลงร้องเล่นของกลุ่มวณิพกร้องเล่น เพื่อแลกกับข้าวของเงินทองมาแต่เดิม เพลงขอทานมีจังหวะกระชั้น เดินจังหวะเร็ว ลักษณะของกลอนสัมผัสท้ายไปเรื่อยๆ แล้วไปลงสัมผัสติดกันระหว่างสามวรรคหลัง มักมีโทน หรือ ฉิ่ง ประกอบจังหวะเพื่อเพิ่มความสนุกสนาน อาจมีรำประกอบด้วยก็ได้ เรื่องที่นำมาร้องส่วนมากมักเป็นเรื่องจากชาดกที่นิยมแพร่หลายอยู่ทั่วไป เช่น ลักษณวงศ์ พระรถเมรี พระยาฉัททันต์ เป็นต้น เนื่องจากเพลงขอทานสนุกสนานจึงเป็นที่สนใจ และเป็นความบันเทิงของชาวบ้านมาแต่เดิม ดังปรากฏการเรียกวณิพกไปเล่นเพลงเพื่อสร้างความสนุกสนานในการจัดงานประเพณี ให้แขกฟัง (อเนก นาวิกมูล ,2527:535) ความสนุกสนานของเพลงขอทานทำให้ศิลปินอาชีพ หัดร้องเพลงขอทานเพื่อใช้ประกอบการแสดง เป็นการเปลี่ยนบรรยากาศและสร้างความหลากหลายในการแสดง เช่นปัจจุบันเพลงขอทาน ยังคงมีปรากฏในการแสดงลำตัด เป็นต้น

แอ่วเคล้าซอ หรือที่สุพรรณบุรี เรียกว่า "เพลงลาวเขิน" เป็นเพลงร้องโต้ตอบระหว่างชายและหญิง โดยมีซอและแคนคลอ เพลงปฏิพากย์ชนิดนี้เห็นได้ชัดว่าได้อิทธิพลมาจากเพลงของชาวไท-ลาว ซึ่งอาจเป็นไทยอีสาน เคยนิยมเล่นแถบอยุธยา กรุงเทพฯ สุพรรณบุรี ปัจจุบันหาคนร้องได้ยาก ส่วนใหญ่จะรู้เพียงแค่ว่า มีบทรับว่า "โอ่นอ โอ้นอ โอ่นอ โอ้นอ นวลเอย เอ๋ย เขอะ เอ้อ เอิง เอย

รำโทนและรำกลองยาว การรำประกอบเครื่องดนตรีของชาวบ้านที่แพร่หลายในแถบภาคกลาง คือ รำกลองยาว และรำโทน ซึ่งล้วนเป็นความบันเทิงที่มุ่งความสนุกสนานไม่มีแบบแผนตายตัว

รำกลองยาวเป็นการละเล่นในหมู่ชาวบ้านที่สืบทอดกันมาแต่เดิม รำกลองยาวเป็นการรำประกอบการตีกลองยาว หรือที่เรียกว่า "เถิดเทิง" ซึ่งได้รับความนิยมแพร่หลายสืบมาแต่ครั้งต้นรัตนโกสินทร์ เครื่องดนตรีที่ใช้มี กลองยาว และเครื่องประกอบจังหวะอื่นๆ เช่น ฆ้อง ฉิ่ง ฉาบ เสียงกลองเร้าใจให้สนุกสนาน จึงนิยมใช้วงกลองยาวในงานบุญ งานรื่นเริง หรือ งานมงคลต่างๆ เพื่อความสนุกสนานรื่นเริง ครึกครื้น รวมทั้งในขบวนแห่ต่างๆ เช่น แห่นาค แห่พระ แห่กฐิน และมีรำประกอบ ที่เรียกว่ารำกลองยาว การรำไม่มีแบบแผนตายตัว เพราะมุ่งสนุกสนานเป็นหลัก ต่อมากรมศิลปากรนำมาจัดจังหวะ มีแบบแผนแผนการเล่น ความครึกครื้นสนุกสนาน ทำให้วงกลองยาว และ การรำกลองยาวได้รับความนิยมสืบมาจนปัจจุบัน เช่นเดียวกับรำโทน ซึ่งใช้โทนเป็นหลักหรือมีเครื่องประกอบจังหวะอื่น ๆ อีก เช่น กรับ ฉิ่ง โหม่ง เพื่อให้ดูครึกครื้นยิ่งขึ้น เป็นความบันเทิงของชาวบ้านในยามว่าง

ช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 รำโทนแพร่หลายเพราะเป็นการละเล่นที่ไม่ต้องอาศัยพื้นที่มาก ไม่จำเป็นต้องมีพ่อเพลงแม่เพลง อีกทั้งรัฐบาลยังส่งเสริม แม้ว่าสภาพสงคราม ทำให้วัสดุขาดแคลน แต่ชาวบ้านก็หาวัสดุ หรือ เครื่องดนตรีอื่น มาใช้แทนโทน เช่น ถังน้ำมันชนิดถังสี่เหลี่ยม ซึ่งมีเสียงดังให้จังหวะเร้าใจ กลายเป็นวัสดุที่ใช้แพร่หลายในการเล่นประกอบรำโทน ซึ่งใช้กันทั่วไป เช่นแถบจังหวัด สระบุรี ลพบุรี หรือ บางท้องถิ่น เช่น ต.บางผึ้ง อ.บ้านหมี่ จ.ลพบุรี หรือ อ.บ้านนา จ.นครนายก ใช้รำมะนา แทนโทน เป็นต้น ความนิยมเล่นรำโทน ทำให้รำโทนมีพัฒนาการตามการส่งเสริมของรัฐเป็นรำวง ซึ่งกลายเป็นอาชีพของชาวบ้านต่อมา

3) ดนตรีและเพลงพื้นบ้านเพื่อความบันเทิงทั่วไป

นอกเหนือจากเพลงพื้นบ้านที่เล่นกันทั่วไป เพื่อความบันเทิงสนุกสนานในงานเทศกาลต่างๆ หรือเพื่อความบันเทิงเป็นครั้งคราว ยังมีเพลงอีกกลุ่มหนึ่ง ซึ่งเป็นเพลงพื้นบ้านที่นิยมฟังเพื่อความบันเทิงเช่นกัน แต่มีลักษณะเป็นเพลงปฏิพากย์ ที่มีความยาวหลายบท เล่นเป็นเรื่องราวจนมีแบบแผน ลำดับขั้นตอนของโครงสร้างเพลง เช่น เริ่มจากบทไหว้ครู บทเกริ่น หรือบทที่ฝ่ายชายจะเชิญชวนฝ่ายหญิงออกมาเล่น ต่อด้วยบทโต้ตอบหรือบทประ ซึ่งสามารถแทรกเรื่องต่างๆ ได้ มีการเกี้ยวพาราสี โต้ตอบด้วยวาจาเผ็ดร้อน และจบด้วยเพลงลา เป็นการลาระหว่างผู้เล่นทั้งสองฝ่าย เพลงในลักษณะเช่นนี้มีวิวัฒนาการสัมพันธ์กับการเติบโตของศิลปินพื้นบ้าน หรือ พ่อเพลง แม่เพลง ได้แก่ เพลงปรบไก่ ลำตัด เพลงฉ่อย เพลงทรงเครื่อง เพลงอีแซว อาชีพการเล่นเพลงทำให้มีศิลปินด้านนี้สืบทอดกันต่อๆมา และปรับประยุกต์ให้สอดคล้องกับรสนิยมของคนในสังคมจน

ได้รับความนิยมต่อๆมา ขณะที่เพลงที่สัมพันธ์กับการทำงานและเทศกาลต่างๆ ค่อยๆ หมดไปพร้อมกับการเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจและสังคม

เพลงปรบไก่ เป็นเพลงพื้นบ้านเก่าแก่ที่ได้รับความนิยมในหมู่ราษฎร ปรากฏหลักฐานมาแต่ครั้งกรุงธนบุรี ถึงศิลปินผู้มีความสามารถในการเล่นเพลงปรบไก่ ที่ท่าเจ้าสนุก จังหวัดสระบุรี ว่ามีการให้เงินตอบแทน นายแก้ว อำแดงนุ่น พ่อเพลงแม่เพลงปรบไก่ "ปรบไก่ นายแก้ว อำแดงนุ่น วันละ 1 ตำลึง 3 วัน เงิน 3 ตำลึง" (ประชุมรับสั่งภาคที่ 1 : 3) เพลงปรบไก่ได้รับความนิยมเรื่อยมา เสภาขุนช้างขุนแผน กล่าวถึงลักษณะการเล่นปรบไก่ของชาวบ้านอันสะท้อนถึงความนิยมเล่นเพลงปรบไก่ ในช่วงต้นสมัยรัตนโกสินทร์ว่า เป็นการร้องมีลูกคู่รับ มีรำประกอบเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนอง เช่น ปี่และเครื่องประกอบจังหวะ เช่น กลอง โทน

จันศรว่าพวกเราเอาตัวมา ให้ผู้หญิงมันว่าปรบไก่ไป
จันศรขึ้นนั่งยังก้นครก บ่าวเต้นหยกหยกอยู่ขวักไขว่
ที่บางคนยืนมองส่องคบไฟ ร้องชะฉ่าฮ้าไฮ้มโนพรวด
เฮ้ย อีแม่ลูกลุกขึ้นรำ นิ่งอยู่กูจะตำให้กบหนวด
มิเชื่อกูลองดูเล่นสักรวด เอาด้ามหอกออกหวด มึงรำไป
เจ้าขุนช้างกับนางเทพทอง ว่าไม่มีปี่กลองรำไม่ได้
อ้ายขโมยทั้งกองร้องฮาไฮ้ บ้างปากไล่เป็นปี่ตี๋ต้อยแต
ขุนช้างกับนางเทพทองรำ โจ้งจะกะคร่ำทำแยงแย่
อ้ายขโมยว่าลูกยังถูกแท้ แต่อีแม่ยังเลวเอวแข็งไป
เทพทองกลัวหนักยักสี่มุม โจ้งจะกะโจ้งครุ่มหาหยุดไม่
ตะติงเหน่งติงโหน่งกะโพงใส่ ยักไหล่ไพล่ก้นวนตามโทน
นมยานโยนปัดตุนัดตุเหน่ง ชัดแขนโก้งเก้งเหมือนเพลงโขน
ขุนช้างไม่นิ่งตละลิงทโมน โลดโผนกลอกกลับขึ้นจับลอยฯ

(เสภาขุนช้างขุนแผน,2513 : 39)

พระนิพนธ์ในกรมหมื่นสถิตยธำรงสวัสดิ์ เมื่อครั้งรัชกาลที่ 5 กล่าวถึงการเล่นเพลงปรบไก่ว่า เป็นเพลงร้องแก้กันระหว่างชายหญิงมีลูกคู่รับ ใช้การปรบมือเป็นจังหวะ มีการร้องลำนำส่งปี่พาทย์และมีรำประกอบ

...เพลงปรบไก่ นั้น มีชาย 2 หญิง 2 เรียกว่าต้นเพลงท้ายเพลง มีลูกคู่รับทั้ง 2 ฝ่ายๆ ละ 9 คน 10 คน เดินบ้างเต้นบ้างเป็นวงรอบ ตบมือพร้อมๆ กันเป็นจังหวะ

ร้องแก้กันคนละบท ต้นเพลงฝ่ายชายร้องก่อน ท้ายเพลงฝ่ายชายจึ่งร้อง แล้วถึงต้นเพลงฝ่ายหญิงตอบกับต้นเพลงฝ่ายชาย แล้วถึงท้ายเพลงฝ่ายหญิง จึ่งตอบกับท้ายเพลงฝ่ายชาย ร้องคั่นกันดังนี้ไป เรื่องที่ร้องนั้นร้องได้ทั้งสิ้น ไม่ว่าเรื่องใดความใด แล้วมีร้องลำนำส่งพิณพาทย์ และมีรำมีโลมทำนองลครอย่างเตี้ยๆด้วย...

(วชิรญาณวิเศษ ,7 เมษายน 2432)

เพลงปรบไก่น่าจะเป็นมหรสพที่นิยมเล่นกันแพร่หลายทั่วไปในกรุงและต่างจังหวัด แม้ปัจจุบันยังปรากฏมีคณะเพลงปรบไก่ที่ ต.สระกระเทียม อ.เมือง จ.นครปฐม อ.บ้านลาด จ.เพชรบุรี อ.สองพี่น้อง จ.สุพรรณบุรี เป็นต้น เพลงปรบไก่เป็นการละเล่นที่สนุกสนาน เล่นเป็นเรื่องราว เช่นนำบทละครที่ชาวบ้านนิยม เช่น ไกรทอง ขุนช้างขุนแผน มาเล่น อีกทั้งการร้องเพลงปรบไก่ยังมีแบบแผน อันแสดงถึงพัฒนาการของเพลงที่มีมายาวนาน มนตรี ตราโมท (2528 :188) อธิบายว่า คำรับลูกคู่ของเพลงปรบไก่ ซึ่งมีแบบแผนการร้อง ทำให้ปราชญ์ทางดนตรี แปลงมาเป็นวิธีตีตะโพนตามคำรับลูกคู่ปรบไก่ว่า "ฉ่า ฉ่า ฉ่า ช้า ชะ ฉ่า ไฮ้" แปลงมาเป็นเสียงตะโพนว่า "พรึง ป๊ะ ตุ๊บ พรึง พรึง ตุ๊บ พรึง" ซึ่งภายหลังถอดเป็นวิธีตีเครื่องหนังอื่นๆ อีกหลายอย่าง เรียกว่า "หน้าทับปรบไก่" การเล่นเพลงปรบไก่ ซึ่งสนุกสนานสอดคล้องกับรสนิยมของชาวบ้าน ทำให้เพลงปรบไก่ เป็นมหรสพที่ได้รับความนิยมสืบต่อกันมา ปัจจุบันยังมีการหาเพลงปรบไก่เล่นแก้บน เพลงปรบไก่เสื่อมความนิยมลงหลังจากเกิดการแสดงรูปแบบใหม่ๆ ซึ่งมีพัฒนาการจากเพลงพื้นบ้านแต่เดิม เช่น เพลงฉ่อย เพลงทรงเครื่องและเพลงอีแซว

ลำตัด ลำตัดเป็นพัฒนาการของวัฒนธรรมความบันเทิง ซึ่งนับเป็นการแสดงพื้นบ้านพื้นเมือง ที่มีกำเนิดในเมืองหลวงในช่วงรัชสมัยรัชกาลที่ 5 ลำตัดมีพัฒนาการมาจาก การสวดบูชาพระเจ้าของแขกอิสลาม โดยสวดเพลงแขกเข้ากับจังหวะรำมะนา ต่อมาคิดแผลงเป็นลำนำต่างๆ เมื่อเกิดการประชันแข่งขัน จึงคิดลูกหมดเข้าแกมสวด ร้องเป็นเพลงภาษาต่างๆ จนกลายเป็นการเล่น ต่อมาพวกจำอวดไทยนำมาดัดแปลง ขับร้องเพลงแขกเข้าจังหวะรำมะนาพอเป็นกิริยา พอถึงลูกหมดเป็นเพลงต่างภาษา เมื่อร้องเพลงภาษาไหน ก็แต่งตัวจำอวดเป็นคนชาติภาษานั้นๆ ออกมาเล่นเป็นชุด การสวดแขกแยกออกเป็น 2 สาขา สาขาหนึ่งเรียกว่า "ฮันดาเลาะ" แสดงเป็นชุดต่างๆ เช่น ชุดต่างภาษา ซึ่งมีพัฒนาการเป็นลิเกต่อมา[6] อีกทางหนึ่งเรียกว่า "ละกูเยา" เป็นการว่ากลอนด้นแก้กัน มีพัฒนาการเป็น"ลำตัด" (มนตรี ตราโมท,2528:195-196) วิวัฒนาการการแสดงลำตัดอันเกิดจากการสวดแขก ทำให้ลำตัดเป็นการแสดงของผู้ชาย การเล่นลำตัดเริ่มจากมีผู้ตี

[6] ลิเกมีวิวัฒนาการในรูปแบบต่างๆ ซับซ้อนกว่าเพลงพื้นบ้านทั่วไป กลายเป็นวัฒนธรรมมวลชน มีผู้ศึกษาเรื่องราวเกี่ยวกับลิเกไว้มากมาย จึงไม่ขอกล่าวในที่นี้

รำมะนาหลายๆ คน ตั้งวงเล่นด้วยกัน ขับร้องไปด้วย เริ่มการแสดงด้วยการโหมโรงเพลงรำมะนา จากนั้นผู้เป็นต้นบทนำร้องเป็นภาษาแขก อันเป็นบทร้องสร้อยสำหรับลูกคู่รับ บรรดาผู้ตีรำมะนาก็ร้องตาม 2 เที่ยว เมื่อต้นบทแยกร้องเป็นใจความสั้นๆ ลูกคู่ก็ร้องรับยืนอยู่ทำนองเดิม ครั้งร้องทำนองเดิมนานแล้ว ต้นบทก็เปลี่ยนเพลงต่อไป การร้องจะผลัดเปลี่ยนต้นบทเรียงลำดับกันไปทั้งวงก็ได้ ต่อมาจึงหาวิธีปรับปรุงให้น่าสนใจขึ้น เช่น แทรกคำไทยเข้าไปมากๆ จนคำที่ต้นบทร้องและลูกคู่รับซึ่งแต่เดิมเป็นภาษาแขก กลายเป็นคำไทยทั้งหมด ทำนองเพลงที่นำมาให้ลูกคู่รับนำมาจากเพลงดนตรีไทย เป็นต้น และมีวิวัฒนาการต่อมาจากการแสดงวงเดียว กลายเป็นคณะลำตัด 2 วง ประชันแข่งขันกันทั้งฝีมือรำมะนา เพลงร้อง และการต้นของต้นบท รวมทั้งอวดท่ารำของผู้เป็นต้นบทด้วย เมื่อลำตัดได้รับความนิยมมากขึ้น จึงคิดเปลี่ยนแปลงการเล่นโดยมุ่งสนุกเพียงอย่างเดียว ไม่จำกัดให้เป็นการแสดงของผู้ชายอีกต่อไป เกิดการประชันวงลำตัดระหว่างหญิงกับชาย การต้นกลอนของลำตัด ทั้งในเชิงเกี้ยวพาราสี ไต่ถาม แก้กันไปมา ทำให้ลำตัดกลายเป็นการแสดงที่แพร่หลายเป็นที่นิยมทั่วภาคกลางและเป็นที่นิยมสืบมาจนปัจจุบัน

เพลงฉ่อย เป็นเพลงปฏิพากย์ ที่ยังได้รับความนิยมแพร่หลาย และมีคนรู้จักกันมากเกือบทั่วทุกจังหวัดของภาคกลาง ปัจจุบันแม้เพลงพื้นบ้านจะเสื่อมความนิยมลง จนหลายเพลงไม่มีใครนิยมร้องเล่นกันอีก แต่สำหรับเพลงฉ่อยยังมีการเล่นกันอยู่

เพลงฉ่อยมีชื่อเรียกอื่นๆ อีก เช่น "เพลงวง" ตามลักษณะการยืนล้อมวงเล่น บางแห่งเรียกว่า "เพลงเป้" ตามชื่อพ่อเพลงชื่อเป้ ที่เล่นเพลงฉ่อยจนมีชื่อเสียงมากในสมัยรัชกาลที่ 5 บางท้องที่จะเรียกว่า "เพลงฉ่า" ตามบทรับของลูกคู่ที่ว่า "เอ่ชา..." และการรับลูกคู่ด้วยคำว่า "เอ่ชา" ทุกครั้งนี้เองที่ถือว่าเป็นเอกลักษณ์ของเพลงฉ่อย เพลงฉ่อยเป็นเพลงที่ได้รับความนิยมเล่นมานาน เช่น พระนิพนธ์ของกรมหมื่นสถิตยธำรงสวัสดิ์ เมื่อครั้งรัชกาลที่ 5 กล่าวถึงเพลงฉ่อยว่า " ยังมีเพลงร้องตามหัวเมืองแลเข้ามาร้องในกรุงก็มีบ้างคือ เพลงฝ่ายเหนือ เรียกว่า เพลงฉ่อยฤาเพลงตะขาบอย่างหนึ่ง" (วชิรญาณวิเศษ ,7 เมษายน 2432)

สันนิษฐานกันว่า เพลงฉ่อยมีที่มาจากเพลงปรบไก่และเพลงโคราช ซึ่งมีลีลาช้า มนตรี ตราโมท อธิบาย ที่มาของเพลงฉ่อยว่า

> ... เพลงปรบไก่และเพลงโคราช ช้า ยืดยาดไม่ค่อยทันอกทันใจ หรือว่ากันได้มากๆความอย่างเพลงเรือ จึงได้ประดิษฐ์เพลงบนบกขึ้นร้องอีกทำนองหนึ่ง ใช้กลอนอย่างเพลงโคราชเป็นบทไหว้ครูและบทเกริ่น เพราะถือว่าแก้กันก็ใช้กลอนหัวเดียวอย่างเพลงเรือ... แต่ไม่ต้องมีกลอนบาทส่งเหมือนเพลงเรือ และใช้ตบมืออย่างเพลงปรบไก่เป็นเครื่องประกอบจังหวะ
>
> (มนตรี ตราโมท, 2528:189-190)

สันนิษฐานว่าการปรบมือให้จังหวะได้มาจากเพลงปรบไก่ เพราะเพลงปรบไก่มีบทรับว่า "ฉ่า ฉ่า ฉา ฉ่า ชะ ชาไฮ้" หรือ "ฉาด ช่า ฉ่า ชา เอ๊ ชะ" และ "ฉา ตะ ละ ชา ฉา ชา ฉา ชะ" ซึ่งกลายมาเป็น "เอ่ชา เอช่า ชา...ฉ่า ชา..." หรือ "เอช่า ชะ ละ ชะ ชา...ฉ่า ชา...นอยแม่..." อีกทั้งในกลอนไหว้ครูเพลงฉ่อย มีการกล่าวถึงครูเพลงปรบไก่ไว้ด้วย (อ้างถึง วัฒนะ บุญจับ,2532 : 103)

เนื่องจากเพลงฉ่อยปรับปรุงจากเพลงปรบไก่และเพลงโคราช ซึ่งเล่นกันแพร่หลายอยู่แล้ว แต่เล่นให้กระชับขึ้น จึงได้รับความนิยมแพร่หลายอย่างรวดเร็ว เช่น นางด่วน บุญล้น แม่เพลงฉ่อยในกรุงเทพฯ เมื่อมีลูกในพ.ศ. 2472 ไม่มีเวลาว่างพอเลี้ยงลูก ต้องไปเล่นเพลงฉ่อยกับขุนสำราญตลอด (อเนก นาวิกมูล,2531:99) หรือ นายบัวเผื่อน โพธิ์พักตร์ พ่อเพลงเพลงฉ่อย ชาวอำเภอวิเศษชัยชาญ จ.อ่างทอง เล่าถึงความนิยมเพลงฉ่อยที่จังหวัดอ่างทองว่า

> สมัยก่อน อ่างทอง โดยเฉพาะอย่างยิ่งที่บ้านห้วยโรง อ.วิเศษชัยชาญ ซึ่งเป็นถิ่นเกิดของตน นับเป็นดินแดนของพวกเพลงฉ่อยจริงๆ นายบัวเผื่อนอยากจะเชื่อว่าเพลงฉ่อยเกิดที่อ่างทองเสียด้วยว่า เพราะมีชุมเพลงหรือที่รวมพวกพ่อเพลงแม่เพลงมาแต่โบราณอย่างน้อยก็รุ่นปู่ของตน คือ ปู่สุด
>
> (อเนก นาวิกมูล ,2531 :79)

ความแพร่หลายของเพลงฉ่อยทำให้ศิลปินสร้างสรรค์เพลงในรูปแบบใหม่ซึ่งมีพื้นฐานจากเพลงฉ่อย คือ เพลงทรงเครื่อง

เพลงทรงเครื่อง หรือ "เพลงส่งเครื่อง" คือ เพลงฉ่อยที่พลิกแพลงเล่นเป็นเรื่องแบบละครหรือลิเก ที่เรียกว่า "ส่งเครื่อง" เพราะร้องเสร็จจะส่งให้ปี่พาทย์รับ เพลงทรงเครื่องมีวิวัฒนาการขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 ตามรูปแบบมหรสพการแสดงแบบใหม่ในสมัยรัชกาลที่5 คือ มีเวที ฉากและวงปี่พาทย์บรรเลงประกอบ

เนื่องจากกรุงเทพฯ เป็นศูนย์รวมความเจริญของประเทศ มีมหรสพการแสดงหลากหลายตอบสนองตลาด ซึ่งผู้ชมจำนวนมากมีเงินจับจ่ายใช้สอยเพื่อหาความบันเทิง การสร้างสรรค์ความบันเทิง จึงมีการผสมผสานรูปแบบวัฒนธรรมของชาวเมือง เช่น ดนตรีประกอบ การแต่งกาย เนื้อหาการแสดง เมื่อแพร่หลายไปตามชนบท จึงย่อมเป็นที่สนใจของผู้คน

การเล่นเพลงพื้นบ้านจากการละเล่นในพิธีกรรมและความบันเทิง ที่มุ่งความสนุกสนานผ่อนคลายการเหน็ดเหนื่อยจากการทำงาน สู่การแสดงที่เป็นอาชีพ ทำให้เกิดพัฒนาการการแสดง

ในรูปแบบใหม่ๆ ที่ปรับปรุงจากการแสดงที่เคยได้รับความนิยมแต่เดิม จึงย่อมได้รับความนิยมแพร่หลายอย่างรวดเร็ว กลายเป็นมหรสพความบันเทิงทั้งของคนกรุงและชนบท

วิวัฒนาการของเพลงทรงเครื่อง สะท้อนถึงการสร้างสรรค์พัฒนาศิลปะของศิลปินอาชีพตามรสนิยมท้องตลาด การเติบโตของแรงงานอิสระและการขยายตัวของเศรษฐกิจแบบเงินตรา ในสมัยรัชกาลที่ 5 ทำให้คนในสังคมใช้ชีวิตด้านความบันเทิงมากขึ้น มหรสพการแสดงเฟื่องฟู เกิดมหรสพรูปแบบใหม่ๆ เช่น ลิเก หุ่นกระบอก ละครร้อง ซึ่งล้วนแต่มีลักษณะการแสดงเป็นเรื่องราว ศิลปินเพลงฉ่อย จึงคิดพลิกแพลงการเล่นเพลงฉ่อยให้เป็นเรื่องอย่างมหรสพอย่างอื่นแทนที่โต้ตอบกันด้วยตับต่างๆ ตามแบบแผนการแสดงเพลงฉ่อย ก็นำเอาวรรณกรรมหรือบทละครที่ได้รับความนิยมมาใช้ในการแสดง เช่น ขุนช้างขุนแผน พระอภัยมณี ลักษณวงศ์ เป็นต้น พร้อมกับการปรับปรุงการแต่งกายตามอย่างละคร ใช้ปี่พาทย์ประกอบแทนเสียงร้องรับของลูกคู่และเสียงปรบมือให้จังหวะ แต่ยังคงลักษณะของเพลงฉ่อย เช่น ก่อนเข้าเรื่องต้องเล่นเพลงฉ่อยก่อน

การแสดงจะเริ่มด้วยการไหว้ครู ฝ่ายชายจะร้องไหว้ครู เมื่อฝ่ายชายร้องจบ ฝ่ายหญิงจะร้องบทไหว้ครูต่อ เมื่อฝ่ายหญิงร้องจบพิณพาทย์บรรเลงเพลงสาธุการ ต่อจากนั้นฝ่ายชายจะร้องบท "ปลอบ" เชื้อเชิญฝ่ายหญิงให้ออกมาร้องหน้าเวที ฝ่ายหญิงจะออกมาหน้าเวทีร้องบทโต้ตอบแก้บทปลอบฝ่ายชาย ช่วงนี้เป็นช่วงที่เรียกว่า "ประ" หลังจากร้องประแล้วจึงเข้าเรื่อง เรื่องที่เล่นนิยมเล่นตามบทละครที่ได้รับความนิยมแพร่หลายในแถบภาคกลาง เช่น ขุนช้างขุนแผน พระอภัยมณี แก้วหน้าม้า เป็นต้น

มนตรี ตราโมท อธิบายลักษณะการเล่นเพลงทรงเครื่อง ซึ่งมีวิวัฒนาการจากเพลงฉ่อยว่า

> พวกนักเล่นเพลงฉ่อย จึงพลิกแพลงการเล่นเพลงให้เป็นเรื่องอย่างละครบ้าง แต่ก็ยังไว้เชิงเพลงฉ่อยอยู่ โดยเริ่มต้นด้วยการไหว้ครู เกริ่น ว่า ประแก้กันอย่างเพลงฉ่อย แล้วจึงจับเรื่อง ก่อนจะจับเรื่องมีส่งเพลงพม่าห้าท่อน 2 ชั้นเสียเพลงหนึ่งก่อน บางทีก็ส่งท่อนเดียว มีปี่พาทย์รับและบรรเลงประกอบตลอดเรื่อง เพลงพม่าห้าท่อน 2 ชั้น ที่ส่งก่อนลงโรงนี้ เรียกกันว่า "เพลงฉ่อย" หรือ "พม่าน้อย" พอเข้าเรื่องก็แสดงต่อไป ละคร แต่งตัวก็แบบละคร (ภายหลังแต่งอย่างลิเก) แต่ตอนใดที่เป็นตอนดำเนินเรื่องหรือมีเชิงเข้าแบบเพลง ก็ร้องด้วยทำนองเพลงฉ่อย การร้องเพลงฉ่อยในเรื่องนี้ มีวิธีร้องพลิกแพลงได้มาก เช่น ร้องเป็นสำเนียงลาวบ้าง สังขาราบ้างแหล่มหาพนบ้าง และทำนองพุทธโฆษาโล้สำเภาบ้าง ซึ่งทำให้น่าฟังและเหมาะแก่ท้องเรื่องยิ่งนัก การแสดงเพลงฉ่อยแบบนี้ เรียกว่า "เพลงทรงเครื่อง"
>
> (มนตรี ตราโมท, 2528:192)

นางต่วน บุญล้น เล่าถึงประสบการณ์ในการเรียนและเล่นเพลงทรงเครื่องควบคู่กับเพลงฉ่อยว่า

> ... ไปหัดเพลงฉ่อย เพลงทรงเครื่องกับแม่ครูนิ่ม พ่อครูด่วน หนังสือสักตัวก็เขียนอ่านไม่ออกเพราะไม่ได้เรียน อายุเพียง 13-14 ปี ก็เริ่มเล่นเพลงแล้ว สมัยนั้นเพลงฉ่อย เพลงทรงเครื่องเป็นที่นิยมกันมาก เพลงฉ่อยมีมาก่อน เล่นร้องโต้ตอบกันไปมาด้วยดับเบิ้ลเตล็ดต่างๆ เช่น ดับผูกรัก ดับลักหาพาหนี ดับชิงชู้ ดับสู่ขอ ฯลฯ พอสมัยรัชกาลที่ 5 มีผู้คิดประดิษฐ์ทางร้องเพลงฉ่อยให้เพี้ยนไปนิดหนึ่ง แล้วให้ผู้เล่นทรงเครื่องแต่งตัวอย่างลิเกมีปี่พาทย์เข้ามาเสริมเล่นเข้าเรื่องอย่างลิเก มีเรื่อง ขุนช้างขุนแผน ลักษณวงศ์ พระอภัยมณี เป็นต้น ก็เกิดเป็นที่นิยมกันมาก จึงมีการหัดเพลงฉ่อยควบคู่ไปกับเพลงทรงเครื่องหลายคณะ ทั้งมักหัดกันมาตั้งแต่รุ่นเด็กทั้งสิ้น
>
> (อเนก นาวิกมูล,2531:96)

วิธีร้องเพลงทรงเครื่องแตกต่างจากเพลงฉ่อยตรงท่วงทำนองเพลง ซึ่งปรับปรุงท่วงทำนองการร้องตามเชื้อชาติภาษา ตามอย่างละครพันทาง ซึ่งเป็นมหรสพที่มีความแปลกใหม่ทั้ง การแต่งกาย ท่วงทำนองเพลง เรื่องที่เล่นตามเชื้อชาติภาษา เช่น หากเพลงทรงเครื่องเล่นเรื่องขุนช้างขุนแผน ตัวสร้อยฟ้า ลาวทอง พระเจ้าเชียงใหม่ จะร้องทำนองลาว พลายชุมพล ตอนปลอมตัวเป็นสมิงมัจฉะราร้องทำนองมอญ เรื่อง พระอภัยมณี ตัวอุศเรนร้องทำนองฝรั่ง เช่น โยสลัม ฝรั่งรำเท้า ฝรั่งแลนเซีย ตัวตลกที่เป็นจีน จะร้องทำนองจีน ส่วนบทร้องของลูกคู่ มีการร้องรับแตกต่างออกไป

วิวัฒนาการของเพลงทรงเครื่องสะท้อนถึง การเล่นเพลงของชาวบ้าน ซึ่งมีวิวัฒนาการตามรูปแบบความบันเทิงของคนกรุง เพื่อตอบสนองรสนิยมของคนกรุง จึงกลายเป็นการแสดงที่ได้รับความนิยม เช่นเดียวกับมหรสพการแสดงทั่วไป ในกรุงเทพฯขณะนั้น มีศิลปินเพลงฉ่อยจำนวนไม่น้อยหันมาเล่นเพลงทรงเครื่อง จนเป็นที่นิยมหลายท่าน ซึ่งคนเหล่านี้ต่างมีงานเล่นประจำโดยเฉพาะแหล่งความบันเทิงของคนกรุงเทพฯ อาทิ บ่อน ตลาดกลางคืน เช่น นายอ๊อด ตามประสพ พ่อเพลงฉ่อยราชบุรี เล่นเพลงถวายรัชกาลที่ 6 เป็นที่พอพระราชหฤทัย ได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็น ขุนสำราญสมิตรมุข ก็เป็นพ่อเพลงทรงเครื่องประจำบ่อนมีชื่อแห่งหนึ่ง (สุกัญญา ภัทราชัย 2544 : 28) พระยาอุดรธานี เล่าว่า เมื่อพ.ศ. 2443 ไปดูละครทรงเครื่องขายแจ่มที่ตลาดทุกคืน "ที่ใกล้วัดโสมนัสฯ คนละฝั่งคลอง เวลานั้นมีตลาดอยู่แห่งหนึ่ง ชื่อว่าตลาดนางเลิ้ง ตลาดแห่งนี้ นอกจากขายอาหารเครื่องบริโภคเวลากลางคืน ยังมีการเล่นเพลงฉ่อย

เรียกว่า เพลงขายแจ่ม....อาจารย์จำวัดแล้ว แอบว่ายน้ำข้ามคลองไปฟังเพลงขายแจ่มทุกคืน" (อ้างถึงใน อเนก นาวิกมูล 2527 : 616)

เพลงอีแซว เพลงอีแซวเป็นเพลงพื้นบ้านของสุพรรณบุรี นิยมเล่นกันในงานนักขัตฤกษ์ต่างๆ มีพัฒนาการจากเพลงพวงมาลัย แต่เดิมการร้องเพลงโต้ตอบของชายหญิงที่เมืองสุพรรณ มีแต่การร้องตำนานพระบาท ตำนานวัดป่าเลไลยก์และเพลงยั่วสั้นๆ คลอกับเสียงแคน ฉิ่งและเสียงปรบมือให้จังหวะ ต่อมาจึงเริ่มใส่เนื้อร้องเพลงยั่ว เช่น "แม่ฝั่งกระโน้น แม่คนสวยเอย ไม่โน่นไม่นี่ กับพี่บ้างเลย ตัวพี่คนจน แม่คนสาวเอย แม่น่ารักเอย" ลูกคู่จะรับว่า "ต้อนไว้ ต้อนไว้ เอาไปบ้านเรา เอาไปหุงข้าวให้แม่เรากิน ถ้าหุงไม่สุก ให้ยกลงดิน ถ้าหุงไม่ดี จะตีให้ดิ้น" แคนจะเป่าคลอไปด้วย ฝ่ายชายจะออกรำยั่วหญิงและว่าหญิง แต่ยังไม่มีการโต้ตอบ ต่อมามีการเปลี่ยนแปลงเป็นเพลงโต้ตอบที่รู้จักกันว่า "เพลงอีแซว" (อ้างถึงในสุกัญญา สุจฉายา,2515 : 66)

นายบัวเผื่อน โพธิ์พักตร์ พ่อเพลงเพลงฉ่อย ชาวอำเภอวิเศษชัยชาญ จังหวัดอ่างทอง เล่าถึงกำเนิดเพลงอีแซวว่า เพลงอีแซวมีวิวัฒนาการจากการร้องเพลงยั่ว เล่นกันสนุก นำเอาเครื่องดนตรีเช่น แคน มาเป่าประกอบ และมีวิวัฒนาการนำเพลงฉ่อยมาประยุกต์เล่น เพลงอีแซวเกิดที่จังหวัดสุพรรณบุรีแล้วจึงแพร่หลายไปยังจังหวัดใกล้เคียง เช่น อ่างทอง แต่มีวิธีเล่นแตกต่างไป[7]

> ...ทางสุพรรณบุรี นั่นเป็นที่เกิดของเพลงอีแซวจริงๆ ตัวเองยังทันเห็นความเปลี่ยนแปลงอยู่นับตั้งแต่เริ่มแรกที่เป็นเพลงร้องยั่วกันสนุกๆ... ยั่วกันไปมาอย่างนี้ จึงเรียกว่า เพลงยั่ว ต่อมามีคนเอาแคนไปขาย ก็เป่าประกอบอย่างคนไทยเป่าสนุกๆ จึงเรียกเพลงแคนบ้าง เพลงตบเผลาะบ้าง เพราะตบมือยั่ว ถัดจากนั้นต่อมา จึงยืมเอาเนื้อเพลงฉ่อยไปร้องให้เป็นเรื่องเป็นชุดเข้า และต่อทำนองให้มีการร้องรับเข้าด้วย จึงกลายเป็นเพลงร้องอย่างยาว กับเนื่องมาจากที่เพลงนี้เขาร้องแซวกันคืนยังรุ่ง วันยังค่ำ ยืนแซวกับยืนแซ่ว (มีไม้เอก) หรือว่ากันเสียงแซ่ๆ แซ่วๆ อย่างนี้เองที่ทำให้เรียกกันว่า เพลงอีแซว ขึ้นเวลานั้น เมื่อมีงานไหว้พระโต ที่วัด

---

[7] พ่อเพลงแม่เพลงคนสำคัญ เช่น นางบัวผัน จันทร์ศรี นายไสว สุวรรณประทีป นายคล้าย แสงสี ตั้งข้อสังเกตว่าเพลงอีแซวซึ่งเป็นเพลงร้องโต้ตอบขนาดสั้นนี้อาจจะคลี่คลายมาจากเพลงเหย่อยของชาวกาญจนบุรี เพราะเมื่อเปรียบเทียบลักษณะคำประพันธ์ของเพลงทั้งสองแล้วจะใกล้เคียงกันมากจนใช้เนื้อร้องแทนกันได้โดยเปลี่ยนสัมผัสท้ายของเพลงเหย่ย จาก "กลอนเลย" ซึ่งออกเสียงว่า "เยย" หรือ "เอย" เป็นกลอนหัวเดียวอื่นๆ เช่น กลอนไล กลอนลา ฯลฯ(ออกเสียงสระไอ สระอา- ผู้เขียน)ดัดแปลงทำนองและปรับจังหวะให้เร็วขึ้น รวมทั้งเปลี่ยนการร้องรับของลูกคู่

> ป่าเลไลยก์ พวกเพลงทางอ่างทอง ซึ่งมีเขตเมืองติดกัน ก็ไปเที่ยวงานด้วย ทางนี้เป็นเพลงฉ่อย และอ่างทอง ก็ไม่ได้เล่นอีแซวอย่างสุพรรณ ต่อมาจึงได้เกิดยืมเนื้อถ่ายเทเพลงกันขึ้น
>
> (อเนก นาวิกมูล 2531 :79)

พัฒนาการของเพลงอีแซวสะท้อนถึงพัฒนาการการสร้างสรรค์เพลงที่สัมพันธ์กับอาชีพ กล่าวคือ จากเพลงยั่วสั้นๆ มีพัฒนาเป็นเพลงร้องโต้ตอบขนาดยาวคือมีเนื้อร้องยาวขึ้น น่าจะเป็นเพราะเพลงอีแซวใช้เวลาแสดงนาน ทำให้ผู้เล่นต้องผูกเรื่องราวขึ้นเป็นบทเพลงให้มีเนื้อหา และโวหารคมคายดึงดูดให้ผู้ฟังติดตามชมการแสดง จึงมีการดัดแปลงทำนองเพลงให้แตกต่างไปจากเดิม โดยยืมเนื้อร้องมาจากเพลงพื้นบ้านอื่นๆ เช่น เพลงฉ่อย เพลงพวงมาลัยยาว ฯลฯ มาดัดแปลงจำนวนคำ และใส่ทำนองใหม่ ทำให้เนื้อหาของเพลงขยายออกไป พ่อเพลงแม่เพลงต่างแต่งเพลงตับและเพลงเรื่องต่างๆ ขึ้นมากมาย เช่น เพลงตับคอหอย เพลงเรื่องซึ่งนำเนื้อหาจากวรรณคดี และนิทานพื้นบ้าน เช่น เพลงเรื่องพระเวสสันดร แต่งโดยนายยัง เพลงเรื่องพราหมณ์เกสร เพลงเรื่องไกรทอง เพลงเรื่องพิกุลทอง ฯลฯ ซึ่งแต่งโดยนายเคลิ้ม ปักษี เป็นต้น นอกจากจังหวัดสุพรรณบุรีแล้ว เพลงอีแซวยังได้รับความนิยมในแถบจังหวัดภาคกลางหลายจังหวัด เช่น อำเภอแสวงหา จังหวัดอ่างทอง มีคณะเพลงอีแซวที่สืบทอดอาชีพเล่นเพลงมาช้านาน และยังคงรับงานหามาจนปัจจุบัน เช่น "คณะสี่พี่น้อง" มีบรรพบุรุษ เป็นพ่อเพลง แม่เพลง จึงสืบทอดอาชีพนี้เรื่อยมา นางสำราญ สุขคำ หัวหน้าคณะ เล่าว่า เรียนเพลงอีแซวจากบิดา ซึ่งมีอาชีพเป็นพ่อเพลง จึงสืบทอดอาชีพเรื่อยมา ปัจจุบันรับงานเล่นทั้งภายในจังหวัดอ่างทอง และงานที่ได้รับการว่าจ้างจากจังหวัดอื่นๆ เช่น จังหวัดนครสวรรค์ เป็นต้น (สำราญ สุขคำ ,สัมภาษณ์ 10 กรกฎาคม 2549)

เนื่องจากเพลงอีแซวเป็นเพลงแบบใหม่ซึ่งสร้างสรรค์ขึ้นบนพื้นฐานเพลงที่ได้รับความนิยมมาแต่เดิม มีความไพเราะ และมีเนื้อหาสาระ ทำให้การเล่นเพลงสนุกสนาน และเล่นได้นานๆ เพลงอีแซวจึงกลายเป็นเพลงพื้นบ้านแบบใหม่ ซึ่งได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย

ช่วงทศวรรษ 2470-2480 นับเป็นยุคทองของเพลงอีแซว ด้วยมีผู้นิยมเล่นกันเป็นจำนวนมาก และเล่นกันเกือบทุกงาน เช่น งานประจำปีวัดป่าเลไลยก์ ซึ่งถือว่าเป็นงานเทศกาลที่ยิ่งใหญ่ของชาวสุพรรณบุรี จะมีการเล่นเพลงอีแซวกันทุกคืน และคืนละหลายๆ วง นอกจากนี้ยังมีการติดต่อว่าจ้างเพลงไปแสดงในงานต่างๆ อยู่เสมอ แม้แต่ในงานสำคัญของทางราชการ เช่น งานพิธีบวงสรวงดวงวิญญาณสมเด็จพระนเรศวรมหาราช เมื่อพ.ศ.2472 พ่อเพลงแม่เพลงที่มีชื่อเสียง ได้รับการว่าจ้างไปแสดงในงานนี้ และมีโอกาสได้แสดงต่อหน้าหลวงมุทิราชรักษา ผู้ว่าราชการจังหวัดสุพรรณบุรีในขณะนั้นด้วย (บัวผัน สุพรรณยศ, 2542:7429)

เพลงอีแซวได้รับความนิยมเรื่อยมา เกิดพ่อเพลงแม่เพลงและคณะเพลงอีแซวที่มีชื่อเสียงอีกจำนวนมาก เช่น คณะ นายแจ้ เพชรมอญ อยู่บ้านไผ่แขก อำเภอเมือง จังหวัดสุพรรณบุรี คณะนายโปรย นางทุเรียน ร่วมกับนางบัวผัน จันทร์ศรี และนายไสว สุวรรณประทีป อยู่อำเภอศรีประจันต์ จังหวัดสุพรรณบุรี คณะของนายเคลิ้ม ปักษี อยู่อำเภอดอนเจดีย์ จังหวัดสุพรรณบุรี คณะของนายอ้น และนางศรีนวล อยู่บ้านท่าว้า อำเภอเมือง จังหวัดสุพรรณบุรี นอกจากนั้นยังมีพ่อเพลงแม่เพลงอิสระจำนวนมาก เช่น นางปาน เสือสกุล, นายเหลียว นางไถ้ นายทรัพย์ นายหยิบ เป็นต้น (เรื่องเดียวกัน)

เพลงอีแซวเริ่มเป็นที่รู้จักและได้รับความนิยมจากประชาชนทั่วไปมากขึ้น เมื่อขวัญจิต ศรีประจันต์ (เกลียว ธราพร) แม่เพลงอีแซวหันมาร้องเพลงลูกทุ่งท่วงทำนองเพลงอีแซวจนมีชื่อเสียงโด่งดัง เช่น เพลงกับข้าวเพชฌฆาต และมีผลงานเพลงพื้นบ้านอื่นๆ อัดแผ่นเสียงอีกจำนวนมาก เช่น เพลงแหล่ทำขวัญนาค แหล่กัญหา-ชาลี เป็นต้น

ชื่อเสียงของขวัญจิต ศรีประจันต์ ทำให้ประชาชนในท้องถิ่นต่างๆ ให้ความสนใจและหันมานิยมเพลงอีแซวกันอย่างกว้างขวาง นอกจากนี้ยังทำให้ศิลปินเพลงอีแซวคนอื่นๆ รวมตัวกันเป็นคณะเพลง และรับจ้างแสดงในงานต่างๆ ทั่วไป เป็นเหตุให้เพลงอีแซวยังคงเป็นการแสดงพื้นบ้านที่ยังได้รับความนิยมกันในแถบชนบทภาคกลางจนปัจจุบัน

การสืบทอดอาชีพศิลปินเพลงพื้นบ้าน

การเล่นเพลงเกิดจากการมีกิจกรรมร่วมกันของชาวบ้านทำให้ชาวบ้านสามารถ ร้อง เล่น ได้โดยการเรียนรู้จากการเข้าร่วมกิจกรรมโดยไม่ต้องฝึกหัดจากครูโดยตรง จึงเป็นดนตรีและเพลงที่เป็นส่วนหนึ่งในวิถีการดำเนินชีวิต นางเหลือง นักเจริญ แม่เพลงระบำ จังหวัดฉะเชิงเทรา เล่าถึงการร้องและรำเพลงระบำ ว่า สามารถร้องหรือรำได้จากการเข้าร่วมงานสงกรานต์ ซึ่งถือเป็นกิจกรรมสำคัญของชาวบ้าน "ตั้งแต่สาวๆ งานสงกรานต์อย่างเดียว 6-7 วัน ไม่ต้องทำงาน ทำไร่ไถนา อยู่บ้านสานเสื่อ ไม่ได้ไปไหน รำตามกัน ร้องตามกัน พี่ๆบังคับถ้าไม่ร้องไม่รำโดนตี เวลามีงานแต่งตัวสวยๆ ใส่ทองครึ่งแขน ใครมีอะไรใส่มาหมด แก่หรือสาวก็ต้องรำได้หมด" (สัมภาษณ์, 23 มิถุนายน 2549)

ผู้ฝึกหัดเล่นเพลงที่ว่าเพลงบ่อยๆ หรือจดจำจากผู้อื่น กลายเป็นผู้รู้หรือพ่อเพลง แม่เพลง เป็นผู้นำการร้องเล่น ในโอกาสต่างๆ คนเหล่านี้จำนวนไม่น้อยได้ฝึกหัด เรียนรู้จากผู้มีความสามารถสั่งสมประสบการณ์และอาศัยการเล่นเพลงเป็นอาชีพ กลายเป็นศิลปินผู้มีความสามารถเฉพาะทาง มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักกันทั่วไป เช่น เสภาขุนช้างขุนแผน ดอนทำศพนางวันทอง กล่าวถึงนายแจ้งและยายมา ศิลปินผู้มีความสามารถในการเล่นเพลงปรบไก่ อันสะท้อนถึงความนิยมเพลงปรบไก่ และศิลปินผู้มีความสามารถด้านนี้มาแต่เดิมว่า "นายแจ้ง ก็มาเล่นเต้น

I2222332222

ปรบไก่ ยกไหล่ใส่ทำนองร้องฉ่าฉ่า รำแต้แก้ไขกับขายมา เฮฮาครื้นครั่นสนั่นไป..." (เสภาขุนช้างขุนแผน, 2513 : 895)

พระพินิจวรรณการ (แสง สาลิตุล) อธิบายถึงพัฒนาการของอาชีพศิลปินเพลงพื้นบ้านว่าเกิดจากการประชันแข่งขันกัน

> ประเพณีการเล่นเดิมก็คงร้องเล่นคนเดียว หรือร้องท้อกันเป็นคู่เป็นมหรสพประจำตัว ซึ่งเป็นธรรมดาของผู้ที่อยู่ต่างท้องที่ท้องถิ่น จะหาความเพลิดเพลินเจริญใจได้ในเวลาว่างงาน ในที่เปล่าเปลี่ยวไม่มีอะไรจะทำให้สนุกเพลิดเพลินได้ แต่ก็เป็นธรรมดาเมื่อมีผู้ว่าได้มากและว่าได้ดีๆ ผู้ทรามกว่าก็ย่อมอับเฉา หรือผู้มีงานการมากจะหมกมุ่นอยู่ในการฝึกหัดเพลงไม่ได้ เมื่อต้องการความรื่นเริงก็ต้องไปไหว้วานหรือจ้างคนผู้ชำนาญมาว่าให้ฟัง พาให้เพลงเกิดเป็นวิชาชีพขึ้น ต่อนั้นไปพวกมีวิชาอาชีพเช่นเดียวกันก็ต้องแข่งขันกันเอง แข่งขันกันคนละคราวแล้วก็แข่งขันประชันหน้า หาเรื่องให้เหมาะแก่งานที่เจ้าภาพหาไปเล่น เช่นงานโกนจุกก็ว่าเรื่องโกนจุก งานบวชนาคก็ว่าเรื่องบวชนาค อย่างปุจฉาวิสัชนา ยังแถมประกวดกันในเชิงกลอนและสระสัมผัสให้ยากขึ้นไป ที่เคยใช้สระง่ายๆ เช่น อา อี ไอ อัน อะไร เหล่านี้ กลายเป็น เอะ แอะ โอะ เอาะ จนสิ้นเสนาะ เพราะพริ้ง เสียงติ๊กๆ ตั๊ก ๆ ยิ่งมีคนชมว่าว่ากลอนตายดีก็ยิ่งติ๊กตั๊กกันไปใหญ่ การแข่งขันนั้นเองทำให้เพลงเปลี่ยนแปลงมาโดยลำดับ เพราะต้องการให้ทันสมัย จนถึงประเพณีเดิมหายกลายเป็นเพลงวงเพลงเรื่องดังปรากฏอยู่ทุกวันนี้
>
> (พระพินิจวรรณการ,2515:806-807)

การประกอบอาชีพ ศิลปินเพลงพื้นบ้าน มีหลักฐานปรากฏมาแต่ครั้งต้นรัตนโกสินทร์ การเก็บภาษี โขน ละคร เมื่อครั้งรัชกาลที่ 4 ปรากฏว่ามีภาษี "เพลง" เช่นเดียวกับมหรสพที่แพร่หลายในเมืองหลวงขณะนั้น ความว่า "เพลงเล่น 1 วัน ภาษี 1 บาท" ขณะที่ภาษีการเล่นอื่นๆ เช่น แคน มอญรำ ทวายรำ ภาษี 50 สตางค์ กลองยาว ภาษี 12 สตางค์ครึ่ง เป็นต้น (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ,2508: 176) การเก็บภาษีดังกล่าวสะท้อนถึงการเล่นเพลงว่าเป็นความบันเทิงที่แพร่หลายทั่วไปในภาคกลาง รวมถึงกรุงเทพฯ

ดนตรี และเพลงบ้านอันเป็นอาชีพ มีวิวัฒนาการปรับปรุงสร้างสรรค์ จนมีรูปแบบการแสดงเป็นลักษณะเฉพาะ เกิดวิชาการหรือศาสตร์เฉพาะทาง ศิลปินผู้เชี่ยวชาญ หรือพ่อเพลงแม่เพลงผู้มีความสามารถสั่งสมประสบการณ์ จนสามารถพัฒนาความรู้กลายวิชาชีพที่ต้องศึกษาเรียนรู้สืบต่อกันมา พ่อเพลงแม่เพลงหลายคนที่มีชื่อเสียงจึงสืบเชื้อสายมาจากตระกูล ศิลปินแต่เดิม เช่น นางทองหล่อ ทับทิม มาจากครอบครัวศิลปิน มีพี่น้อง 5 คน มีน้องสาว น้องชาย เป็นลิเก โดยมี

น้าชายเป็นโต้โผ ที่บ้านมีอาชีพทำนา แต่ก็ล้วนหัดเพลงหรือเล่นลิเกไปด้วย นางทองหล่อเองก็เป็นโต้โผ รวบรวมพี่น้องลูกหลานมาเล่นเพลง ไม่ว่าเกี่ยวข้าว เพลงฉ่อย ระบำ หัดมาแต่เล็ก ชีวิตคลุกคลีมาโดยตลอด (อเนก นาวิกมูล,2531 : 2-3) นางบัวผัน จันทร์ศรี เติบโตในครอบครัวศิลปิน มีบิดาเป็นศิลปิน เป็นต้น ความสามารถในวิชาชีพทำให้ศิลปินเพลงพื้นบ้านหลายท่านได้รับการยกย่อง เป็นที่ยอมรับในสังคมเช่นเดียวกับวิชาชีพอื่นๆ เช่น นายอ๊อด ประสพสุข ศิลปินเพลงฉ่อย จังหวัดราชบุรีผู้มีความสามารถ เล่นเพลงถวายรัชกาลที่ 6 เป็นที่พอพระทัยได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็น ขุนสำราญสมิตรมุข เป็นต้น

วิวัฒนาการของเพลงพื้นบ้านจากการร้องเล่นจนกลายเป็นอาชีพ ทำให้การประกอบอาชีพศิลปินแขนงนี้ต้องศึกษาเรียนรู้และสั่งสมประสบการณ์ เช่นที่การร้องเพลงพื้นบ้านศิลปินจะต้องร้องได้ทั้งกลอนแบบแผน ซึ่งเป็นกลอนที่ถ่ายทอดกันมาแต่เดิม และ กลอนสด ซึ่งเป็นกลอนที่แต่งขึ้นเองโดยปฏิภาณ

การหัดเล่นเพลงเป็นอาชีพ จึงต้องเรียนรู้กับครูเพลง เมื่อครูยอมรับเป็นศิษย์แล้ว จะมีการไหว้ครูหรือเรียกกันว่า "จับข้อมือ" บางครูก็จะให้สมุดเพลงแก่ศิษย์ ศิษย์ก็จะนำเพลงนี้ไปท่องเป็นพื้นฐานเพื่อหัดว่ากลอนต่อไป กลอนที่ต้องศึกษามีทั้งกลอนเพลงหลักและกลอนด้นที่ผูกเป็นเรื่องเป็นตอนในภาษาเพลงเรียกว่า "ตับ" ซึ่งมีอยู่เป็นจำนวนมากทั้งขนาดสั้นและยาว บางตับท่องจำกันมาแต่โบราณ เช่น ตับเพลงปลอบ ตับแต่งตัว ตับเที้ย เป็นต้น บางตับสามารถระบุผู้แต่งได้ เช่น ตับเสือเฟื่อง แต่งโดย นายบัวเผื่อน โพธิ์ภักดิ์ ตับพระนเรศวร แต่งโดย นายไสว วงษ์งาม เป็นต้น ตับเพลงเหล่านี้มีอยู่จำนวนมากและแตกต่างกันไปตามแต่ละท้องถิ่น (สุกัญญา สุจฉายา, 2545:44)

การท่องกลอนเพลงนั้นมักจะท่องเป็นท่อนจนถึงลงเพลงให้ลูกคู่รับ เมื่อสามารถจดจำเนื้อร้องได้แล้ว จึงจะไปฝึกหัดการร้องกับครูโดยฝึกให้เข้ากับจังหวะ ฝึกท่วงท่าและลีลาการรำตลอดจนฝึกการพูดและออกมุขตลกต่าง ๆ เมื่อชำนาญพอสมควรแล้ว ครูจึงจะให้ติดตามไปเป็นลูกคู่ในการแสดง เพื่อสั่งสมประสบการณ์ต่อไป

นางบัวผัน จันทร์ศรี ศิลปินแห่งชาติสาขาเพลงพื้นบ้าน(เพลงฉ่อย) เล่าถึงประสบการณ์การเรียนเพลงฉ่อยว่า ผู้เรียนต้องจำเนื้อเพลง ซึ่งจัดไว้เป็นชุดที่เรียกว่า "ตับ" ต่างๆ เป็นสิ่งที่ต้องเรียนรู้จากครูก่อน แล้วจึงดัดแปลงโดยปฏิภาณของตนเอง โดยอาศัยการสั่งสมประสบการณ์ว่า

> เนื่องจากเพลงฉ่อยเป็นเพลงมีขนบ มีธรรมเนียมในการเล่น และจะร้องโต้ตอบกันนานเท่าใดก็ได้จะเป็นวัน จะเป็นคืน หรือหลายคืนต่อกันก็ตาม เพราะฉะนั้น ผู้ที่จะร้องเพลงชนิดนี้เป็นอาชีพ จึงต้องมีเพลงตับต่างๆ จำเอาไว้เป็นจำนวนมาก "ตับ" ในที่นี้ไม่เหมือนเพลงตับไทยเดิม แต่หมายถึงชุดต่างๆ บทต่างๆ เช่น ตับผูกรัก ตับกระได ตับชิงช้า ตับตีหมากผัว ตับแต่งตัว ตับเข้าบ้าน

ตับเช่านา ตับเช่าเรือ ฯลฯ ผู้เล่นเพลงจะต้องจำเนื้อหลักๆ ไว้ให้ได้ ทั้งเนื้อชายและเนื้อหญิง (ครูจะต่อให้ฝ่ายละ 20-30 บรรทัด หรือสั้น ยาวกว่านั้นบางตับยาวเป็นร้อยๆ บรรทัด) เมื่อต่างฝ่ายต่างจำได้แล้ว ถึงเวลาเล่นใครจะร้องชักไปเข้าตับใด ก็สามารถร้องตามต่อกันได้ ...ต่อเมื่อจำตับและเนื้อหลักที่ครูสอนให้พอสมควรแล้ว ต่อจากนั้นแต่ละคนต้องใช้ปัญญาของตัวเอง หมั่นท่องจำ หมั่นเติมตอ คิดดัดแปลง ยักเยื้องจนถึงขั้น "มุตโตแตก" คือเกิดปัญญาแตกฉาน ใครจะมาไม้ไหนก็ว่าแก้ได้หมด ไม่จำเป็นต้องว่าแต่เฉพาะที่ครูสอนมาโดยตรง ทั้งสามารถแต่บทใหม่โดยปฏิภาณขึ้นมาได้ ถึงตรงนี้ก็เป็นความลำบาก ถ้าไม่เก่งจริงแล้วก็คงได้เพียงเป็นลูกคู่หรือมือสอง ไม่อาจเรียกเป็น "พ่อเพลง" หรือ "แม่เพลง" โดยเต็มปากได้....ผ่านกระบวนการดังบรรยายมานี้ โดยไม่รู้จักเหน็ดเหนื่อยในระหว่างนั้น เมื่อมีเพลงออกงานครั้งใด แม่บัวผัน พี่ชาย และเด็กรุ่นราวคราวเดียวกันก็จะต้องติดตามผู้ใหญ่ไปช่วยเป็นลูกคู่ หรือเด็กรับใช้ ช่วยแบกหามหีบห่อสัมภาระต่างๆ แม่บัวผันออกเล่นงานคราวแรกๆ ได้ค่าแสดงงานละ 5 สตางค์บ้าง 10 สตางค์บ้าง เขาจ้างหามหาบเครื่องก็ไม่บ่น จากที่เคยเป็นลูกคู่ก็ค่อยๆ ขยับฐานะขึ้นตามความชำนาญพอโตขึ้นก็เล่นเพลงได้คล่องแคล่วยิ่งขึ้น

(อเนก นาวิกมูล,2549 : 79)

เช่นเดียวกับที่นายไสว วงษ์งาม เล่าถึงความจำเป็นในการศึกษาและฝึกหัดเพลงจากครูว่า

ทีแรกหัดมาตั้งแต่อายุ 13 ได้มั้ง แรกต้นมาหัดจากพี่เหลียว (นายเฉลียว ช้างเผือก) ...พอหลุดจากพี่เหลียวมาก็ไปเยอะละ ใครที่ไหนมีดีก็ไปอยู่กันเป็นปีๆ เลย เราเลาะไปบ้าง ลักจำเอาบ้าง เราไปดูๆ ก็จำเอา หัวมันต้องดีนะ...ดูงี้ สิบใบ (สมุด) อ่านสามเที่ยวเท่านั้นนะ เมื่อก่อนนะ เดี๋ยวนี้ร้อยเที่ยวยังไม่ได้เลย...หัดจากพี่เหลียวไม่ก็วันหรอก หัด 4-5 วันแล้วก็ไปอยู่โน่น ป้าพวง อยู่ดอนประดู่นะ อยู่ 2-3 ปี แล้วจากนั้นก็มาเล่นรวมกัน... สมัยก่อนมันง่ายนี่ จำๆ เขามาแล้วเล่นจนเจนหูเจนตา แต่งเอาเองมั่งอะไรมั่ง ที่หัดนี่ใครดีเอา บางทีเขากินยา (หมายถึงสูบยาฝิ่น) เราซื้อยาฝิ่นให้เขา เขาเมื่อย เรานวดให้ ก็อยากได้เพลงนี่ เขาเดินร้องยังงี้ เราต้องคอยจำเอาไว้...ขอให้ได้วิชาอย่างเดียว มานะมาตั้งกะเล็กๆ เล็กๆ นี่ร้องวันยังค่ำคืนยังรุ่ง ไม่มีวันหยุด

(อ้างถึงใน อเนก นาวิกมูล,2549 : 94)

ผู้ที่ประกอบวิชาชีพแขนงนี้จึงจำเป็นต้อง เรียนรู้จากครู มีเช่นนั้นจะมีปัญหาและไม่สามารถว่าเพลงได้ดีเท่าศิลปินคนอื่น เช่น นายพรหม เอี่ยมเจ้า พ่อเพลงฉ่อยผู้มีชื่อเสียง มีพรสวรรค์ในการว่าเพลง แต่ไม่เคยศึกษาแบบแผนการว่าเพลง อาศัยการจดจำจากผู้อื่น เมื่อเจอกับยายทองหล่อ ทำเลทอง แม่เพลงผู้เล่าเรียนศึกษาแบบแผนการเล่นเพลงมาโดยตรง จึงไม่สามารถว่าเพลงสู้ยายทองหล่อได้ในขั้นตอนการว่าเพลง ต้องขอเรียนแบบแผนการเล่นเพลงจากยายทองหล่อ ยายทองหล่อ ทำเลทองเล่าถึงเรื่องนี้ว่า

> ตาพรหมเล่นไม่มีครู เที่ยวจำเพลงของเขาเอามาเล่น...ได้เวลาเล่นเพลง ตาพรหมก็ยังคงนั่งเฉย ไม่ยอมตระเตรียมตัวอะไรเลย ส่วนยายทองหล่อแต่งตัวเรียบร้อยแล้ว สงสัยว่าทำไมพ่อเพลงฝ่ายชายไม่ออกไปไหว้ครูเสียที พวกลูกคู่หญิงที่เคยเล่นกับตาพรหมก็ออกไปนั่งทั้งๆที่ยังไม่ทันไหว้ครูเลย...ที่สุดยายทองหล่อบอกให้ฝ่ายชายไหว้ครู ตาพรหมจึงว่าไหว้เฮอะ ข้าไม่ไหว้หรอก เมื่อชายไม่ไหว้แม่เพลงก็ไม่ว่าอะไร ไหว้เสียจนเสร็จ บอกให้ว่าเพลงเกริ่นออกมาตาพรหมก็ว่า ว่าเอาเฮอะ ยายทองหล่อก็ต้องว่าเพลงเกริ่นเอง แล้วถึงจะได้ประเพลงกัน แต่ว่าเพลงคืนนั้นยายทองหล่อด้อนเสียจนสงสาร ตาพรหมว่าเอาแต่เพลงรักไม่ยอมไปทางอื่น นี่เพราะตาพรหมไม่ได้เรียนแบบแผนเพลงมาก่อนนั่นเอง...แล้วยายทองหล่อก็ช่วยสอนเพลงไหว้ครูและต่อเพลงอื่นๆให้บ้าง ตาพรหมหัวดีอยู่แล้ว จึงจำเอาไปประดิษฐ์ต่อเอาเองได้อีก...
>
> (อเนก นาวิกมูล,2531:52-53)

การที่เพลงพื้นบ้านได้รับนิยมแพร่หลาย จึงมีศิลปินที่ประกอบการด้านนี้จำนวนไม่น้อย ก่อให้เกิดการแข่งขันเรียนรู้และสร้างสรรค์ผลงาน เกิดพัฒนาการของเพลงพื้นบ้านรูปแบบใหม่ๆเรื่อยมา เช่น เพลงทรงเครื่องเกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 หลังจากนั้นเกิดพัฒนาการของเพลงอีแซว และเกิดพัฒนาการของอาชีพรำวงในช่วงทศวรรษ2490 แม้ในช่วงทศวรรษ 2490 อิทธิพลวัฒนธรรมบันเทิงตะวันตก เช่น เพลงตลาด เพลงไทยสากล ภาพยนตร์จะแพร่หลายเป็นที่นิยม แต่อาชีพศิลปินเพลงพื้นบ้านในกรุงเทพฯยังคงอยู่ได้ เพลงฉ่อย เพลงทรงเครื่อง ลำตัด ยังเป็นที่นิยมอยู่ ศิลปินยังคงมีงานเล่นไม่ขาดตอน ขณะที่ความเจริญแผนใหม่ยังไม่แผ่ไปยังต่างจังหวัดมากนัก (อเนก นาวิกมูล,2531 : 100)

การพัฒนาประเทศตามแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาตินับตั้งแต่ทศวรรษ 2500 ทำให้มีการขยายเส้นทางคมนาคมไปยังจังหวัดต่างๆทั่วประเทศ อีกทั้งการขยายตัวของระบบเศรษฐกิจแบบทุนนิยมตะวันตก และรสนิยมวัฒนธรรมความบันเทิงแบบตะวันตก ทำให้วิถีชีวิตของชาวบ้านเปลี่ยนแปลงไปในทุกด้าน โดยเฉพาะธุรกิจการบันเทิงในเมืองหลวง และการเดินสาย

ของวงดนตรีทำให้วัฒนธรรมความบันเทิงแบบใหม่ๆ แพร่สู่ชนบท โดยเฉพาะพื้นที่ภาคกลางซึ่งอยู่ใกล้แหล่งความเจริญแผนใหม่ ศิลปะเพื่อความบันเทิงชนิดใหม่ ๆ เช่นวิทยุ ภาพยนตร์ โทรทัศน์ วงดนตรีสากล วงดนตรีลูกทุ่ง แพร่เข้าสู่ชนบท กลายเป็นรสนิยมของคนรุ่นใหม่ ดนตรีและเพลงพื้นบ้าน ซึ่งมีวิวัฒนาการในสังคมชนบทของภาคกลาง คนในสังคมมีชีวิตในบริบทสังคมการเกษตร และใช้ชีวิตด้านความบันเทิงสัมพันธ์กับเทศกาลและการทำงาน เมื่อวิถีการดำเนินชีวิตของคนเปลี่ยนแปลงไป เช่น วิธีการเก็บเกี่ยวเปลี่ยนแปลงไป งานประเพณีหมดความสำคัญลงไป หรือการเข้ามาของวัฒนธรรมความบันเทิงแบบใหม่ๆ ทำให้ดนตรีและเพลงพื้นบ้านค่อยๆ หมดไปตามไปด้วย นางบัวผัน จันทร์ศรี เล่าถึงความเจริญทางเทคโนโลยีอันส่งผลกระทบต่อการเล่นดนตรีและเพลงพื้นบ้านในแถบสุพรรณบุรีและอ่างทองว่า

> การเล่นเพลงเต้นกำ เพลงเกี่ยวข้าวนั้น ในแถบสุพรรณบุรี อ่างทอง เลิกรากันไป ไม่มีเล่นนานตั้ง 10-20 ปีแล้ว เพราะเกิดการว่าจ้างเกี่ยว นวด แทนการลงแขก เหตุที่ต้องจ้าง ส่วนหนึ่งเนื่องมาจากมีการทำนาปีละสองหน อันเป็นผลสืบเนื่องมาจากการปรับปรุงระบบชลประทาน มีเขื่อนมีคลองส่งน้ำ เมื่อทำนากันนอกฤดูกาลได้งานก็ย่อมเพิ่มขึ้น จึงต้องว่าจ้างเกี่ยว เมื่อว่าจ้างเกี่ยวคนรับจ้างก็ต้องรีบเร่งทำงาน ไม่มีเวลาจะมามัวร้องหรือฟังเพลงกันอย่างแต่ก่อนอีก ทั้งวิทยุก็เข้ามามีบทบาทในท้องทุ่งมากขึ้น เพลงแบบเก่าจึงหมดหน้าที่ให้ความบันเทิง ผ่อนคลายความเหน็ดเหนื่อยไป
>
> (อเนก นาวิกมูล,2549 : 90)

นอกเหนือจากเพลงพื้นบ้านทั่วไปที่ได้รับผลกระทบจากความเจริญแผนใหม่แล้ว รำโทน ที่เคยได้รับความนิยมตามชนบทของภาคกลางก็มีพัฒนาการกลายเป็นรำวง โดยการส่งเสริมจากรัฐบาล

ธนิต อยู่โพธิ์ อธิบายถึงความเป็นมาของรำวงว่า รำวงมาจากการรำโทน ซึ่งเป็นการเล่นพื้นเมืองของชาวไทยที่นิยมเล่นกันในฤดูเทศกาลเฉพาะท้องถิ่นในบางจังหวัด เครื่องดนตรีที่ใช้มีฉิ่ง กรับ และโทน สำหรับตีเป็นจังหวะประกอบฟ้อนรำ โดยเหตุที่การฟ้อนรำใช้จังหวะโทนตีตามหน้าทับ ซึ่งประดิษฐ์ขึ้นโดยเฉพาะเป็นหลักสำคัญ จึงเรียกฟ้อนรำแบบนี้ว่า "รำโทน" (กรมศิลปากร, 2503 : 7)

การส่งเสริมวัฒนธรรมตะวันตกของรัฐบาลในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 ทั้งการสร้างวัฒนธรรมใหม่และปรับปรุงวัฒนธรรมความบันเทิงแบบเดิมตามมาตรฐานสากล ในปีพ.ศ. 2487 รัฐบาลจอมพล ป.พิบูลสงคราม จึงให้กรมศิลปากรปรับปรุงการเล่นรำโทนใหม่ เพื่อให้เป็น

วัฒนธรรมความบันเทิงที่มีแบบแผน กรมศิลปากรจึงนำรำโทนมาดัดแปลงโดยใส่ท่ารำ ที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่จากท่ารำนาฏศิลป์พื้นฐาน ใช้เครื่องดนตรีตะวันตก เช่น กลอง แทมบูริน ฯลฯ บรรเลงประกอบและแต่งเพลงไทยสากลที่มีทำนองสนุกสนานประกอบท่ารำเรียกว่า "รำวงมาตรฐาน" ปรากฏว่ารำวงได้รับความนิยมแพร่หลายทั้งในกรุงเทพฯและต่างจังหวัด อีกทั้งรัฐบาลยังส่งเสริมรำวง โดยให้หน่วยงานราชการออกไปเผยแพร่รำวงกับชาวบ้าน เช่น มอบหมายให้ปลัดตำบลจัดคณะรำวงมาแสดงสาธิตให้กับชาวบ้าน รำโทนซึ่งเป็นที่นิยมอยู่แต่เดิมเมื่อได้รับการปรับปรุงในรูปแบบใหม่จึงได้รับความสนใจจากชาวบ้าน อย่างไรก็ตามแม้รำวงจะมีท่ารำหลากหลายเป็นแบบแผน แต่ชาวบ้านนิยมนำรำวงไปร่วมรำเล่น เพื่อความสนุกสนาน รำเต้นไปตามลีลาที่ตนถนัดโดยไม่ให้ความสำคัญกับท่ารำมากนัก อีกทั้งยังคิดเพลงประกอบตามความถนัด เพลงรำวงและท่ารำวงจึงเกิดขึ้นมากมาย เช่น เพลงหวอมาจะว่าอย่างไร เพลงลพบุรีฉันเอ๋ย เพลงเดือนจ๋าเดือน ฯลฯ

รำวงเมื่อกลายเป็นความบันเทิงที่ได้รับความนิยมจากคนทุกระดับ จึงมีพัฒนาการเป็นอาชีพต่อมา เช่น ความนิยมรำวงในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 ทำให้นางตะเคียน เทียนศรี แม่เพลงพื้นบ้านใน อำเภอบ้านหมี่ จังหวัดลพบุรี รวมรวมญาติพี่น้องฝึกหัดรำวง ตั้งเป็นคณะรำวงมาแต่ครั้งนั้น (ทับทิม สัมฤทธิ์เปี่ยม,สัมภาษณ์ ,1 กรกฎาคม 2549) หรือหมู่บ้าน "บางยี่ขัน" ในตำบลย่านซื่อ อำเภอเมืองอ่างทอง จังหวัดอ่างทอง เป็นหมู่บ้านที่ราษฎรมีอาชีพรำวงซึ่งมีชื่อเสียงทั่วประเทศ มีคณะรำวงหลายคณะ เช่น อ่างทองคอมโบ้ เดือนเพ็ญ เป็นต้น เมื่อวงดนตรีลูกทุ่ง และวงสตริงเข้ามาแทนที่รำวงได้รับความนิยมลดน้อยลง จึงเปลี่ยนเครื่องดนตรีจากกลองรำมะนาและกลองสองหน้า มาใช้กลองชุด กลองทอม ทรัมเปต แอคคอเดียน แซกโซโฟน ฉิ่ง ฉาบ แทน หลังจากนั้นได้พัฒนาปรับเปลี่ยนเป็นวงดนตรีประเภทมีหางเครื่องเต้น (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุฯจังหวัดอ่างทอง, 2542 :165) หรือคณะรำวงบางคณะคิดประดิษฐ์เพลงขึ้นมาใหม่สำหรับคณะตน และเน้นความสำคัญของนางรำ เช่น ขายบัตรให้เลือกนางรำได้ตามใจชอบ รำเป็นรอบๆกับนางรำที่ตนเลือก เป็นต้น (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุฯจังหวัดนครปฐม, 2544 :158)

ปัญหาการเสื่อมความนิยมในดนตรีพื้นเมือง ทำให้ศิลปินผู้มีความสามารถคิดสร้างสรรค์ดัดแปลง ปรับประยุกต์ให้สอดคล้องกับรสนิยมของผู้ชม นับตั้งแต่การสร้างความหลากหลายในรูปแบบของศิลปะเพื่อจูงใจผู้ชมในรูปแบบต่างๆ เช่น การนำการร้องเพลงเรือ เพลงฉ่อย มาร้องในการแสดงลำตัด หรือ พัฒนาการของการเล่นเพลงอีแซวในรูปแบบต่างๆ เช่น นำ เพลงฉ่อย เพลงเรือ เพลงเกี่ยวข้าว ฯลฯ มาร้องสลับรายการเพื่อเปลี่ยนบรรยากาศ หรือปรับเปลี่ยนเนื้อหา บทร้องให้สอดคล้องกับผู้ฟัง เช่น นายหล่อ เคลือบสัมริต พ่อเพลงปรบไก่ จ.ราชบุรี เล่าว่า เนื่องจากบทร้องเพลงปรบไก่แต่เดิม มีคำหยาบจำนวนมาก ปัจจุบันผู้ฟังไม่นิยมฟังคำหยาบ จึงเปลี่ยนเป็นใช้คำสุภาพแทน

ตัวอย่างเนื้อร้องที่มีคำหยาบ

ต้นสำโรงโกงเกงมันลอยอยู่บนเวหน ดอกมันเหม็นเหมือนขี้
ไอ้ลูกมันเหมือนหีคน มันแตกว้าอยู่คาต้น

ตัวอย่างเนื้อร้องที่ปรับใหม่

ต้นสำโรงโกงเกงมันลอยอยู่บนเวหน ดอกมันเหม็นเหมือนขี้
ไอ้ลูกมันเหมือนสีคน มันแตกอ้าอยู่คาต้น

(นายหล่อ เคลือบสัมริต ,สัมภาษณ์ 17 เมษายน2549)

ต่อมาเมื่อวงดนตรีลูกทุ่งได้รับความนิยมการแสดงเพลงพื้นบ้านจึงเปลี่ยนมาใช้เพลงไทยสากลหรือเพลงลูกทุ่งมาผสมผสาน เช่น พัฒนาการของเพลงอีแซว ซึ่งยังคงเป็นเพลงพื้นบ้านที่คงได้รับความนิยม หลังจากที่เล่นเพลงอีแซวมานานพอสมควร จะมีการร้องเพลงลูกทุ่ง หรือร้องเพลงลูกทุ่งสลับรายการพร้อมกับนำเครื่องดนตรีสากล เช่น กลองชุด ทอมบา แตรวง มาประกอบกับการเต้นหางเครื่องทำให้การแสดงสนุกสนาน เร้าใจยิ่งขึ้น หรือบางคณะมีการประยุกต์นำเพลงลูกทุ่งมาใช้ในลักษณะอื่นๆ เช่น คณะเพลงอีแซว "คณะสี่พี่น้อง" อำเภอแสวงหา จังหวัดอ่างทอง ใช้อีเลกโทน ให้จังหวะแทนตะโพน และฉิ่ง มีเครื่องไฟ แสง สี เสียง ประกอบเพื่อให้การแสดงน่าสนใจยิ่งขึ้น(สำราญ สุขคำ ,สัมภาษณ์ 10 กรกฎาคม 2549) คณะขวัญจิต ศรีประจันต์ มีการประยุกต์โดยใช้ลูกคู่ผู้หญิงประมาณ 4-6 คน รำประกอบการร้องเพลงอีแซว ลักษณะคล้ายกับหางเครื่องวงดนตรีลูกทุ่ง ซึ่งผู้รำจะยืนอยู่ด้านหลังผู้ร้องในลักษณะเรียงแถวหน้ากระดาน และจะยืนรำด้วยท่ารำเดียวกันทุกคน หรือมี"การรำโชว์วง" คือ การรำหรือการเต้นก่อนการแสดง ลักษณะคล้ายการออกแขกของลิเก แต่ดัดแปลงให้แตกต่างออกไป กล่าวคือ การรำโชว์วงนั้นจะเริ่มหลังจากที่ไหว้ครูจบ ท่ารำรับแบบอย่างมาจากนาฏศิลป์ไทย เช่น รำถวายมือ ระบำนกยูง รำมโนห์รา รำเชิ้ง ฯลฯ โดยใช้วงปี่พาทย์ประกอบ หรือ "เต้นโชว์วง" โดยจะดัดแปลงท่าเต้นต่างๆ ตามสมัยนิยม เช่น การเต้นหางเครื่อง โดยพ่อเพลงร้องเพลงลูกทุ่ง ส่วนแม่เพลง เต้นตามจังหวะของกลองชุด และทอมบา (บัวผัน สุพรรณยศ, 2542:7435) ขวัญจิต ศรีประจันต์ เล่าถึงการประยุกต์การเล่นเพลงอีแซวตามอย่างดนตรีและเพลงลูกทุ่ง และตามความต้องการของท้องตลาดว่า ประยุกต์การแสดงอย่างหลากหลาย ทั้งนำการแสดงของภาคต่างๆมาดัดแปลง นำเครื่องดนตรีในวงลูกทุ่งมาผสม แต่งเพลงใหม่ตามยุคสมัย

คุ้นเคยกับวงลูกทุ่งที่มีเครื่องดนตรีหลากหลาย จึงได้นำมาประยุกต์กับการแสดงเพลงพื้นบ้าน เช่น ช่วงหัวค่ำ จะมีการร้องและเต้นก่อนแล้วจึงร้องเพลงอีแซว พอใกล้จะจบก็ร้องเล่นดนตรีลูกทุ่งบ้าง จะทำให้มีคนสนใจมากขึ้น วิธีการนี้ใช้ได้ประมาณ 5 ปี ก็จะถูกบ่นว่าต้องการจะมาดูเพลง พื้นบ้าน แต่บางกลุ่มก็อยากจะดูเพลงลูกทุ่ง ปัจจุบันจึงแล้วแต่งานว่าคนจ้างต้องการให้แสดงแบบไหน แต่

เนื่องจากงานส่วนใหญ่ไม่ต้องการแบบประยุกต์กับเพลงลูกทุ่งแล้วทำให้การประยุกต์กับเพลงลูกทุ่งหมดไปแล้ว แต่มีการประยุกต์ โดยการเอาเพลงระบำต่างๆ มาเข้ากับการแสดงวงปี่พาทย์แต่ไม่ได้เลียนแบบมาทั้งหมดเพียงแต่ได้นำมาประยุกต์เพื่อให้เกิดความแปลกใหม่ คึกคัก สวยงาม โดยมีการแสดงหลายชุดทั้งภาคเหนือ ใต้ อีสานและภาคกลาง เวลามีงานแสดงหลายๆ วันก็จะแสดงไม่ซ้ำกันเลยในแต่ละวัน เครื่องดนตรีมีการเพิ่มเบส กีตาร์ กลองชุด กลองทอมบ้า เครื่องเป่าแต่ไม่ถึงกับมีกลองไฟฟ้า...สำหรับเนื้อหาของเพลงพื้นบ้าน แต่ก่อนจะมีลักษณะของการด้นแต่เด็กปัจจุบันจะต้องแต่งเนื้อให้ โดยมีการแต่งใหม่เพื่อให้เข้ากับสังคมปัจจุบัน เช่น เรื่องสายเดี่ยว RCA สยามพารากอน

(สัมภาษณ์ ,7 พฤษภาคม 2549)

ดนตรีสากล และเพลงลูกทุ่งกลายเป็นส่วนหนึ่งของดนตรีและเพลงพื้นบ้านที่ยังคงเล่นกันอยู่ในปัจจุบัน เช่น การรำกลองยาว จังหวะในการตีปัจจุบันจะใช้จังหวะกลองยาว เนื้อเพลงประกอบจะเป็นเพลงตามสมัยนิยม ส่วนใหญ่จะเป็นเพลงลูกทุ่งที่กำลังเป็นที่นิยม ท่ารำจะใช้ท่ารำวงมาตรฐานมาประยุกต์ เพลงหัวไม้ซึ่งใช้ในการเข้าทรง นำทำนองลูกทุ่งในลักษณะทำนองแหล่ไปร้องในบางช่วง เป็นต้น(คำรณ ศรีจรูญ,สัมภาษณ์ 11 กรกฎาคม 2549)

เป็นที่น่าสังเกตว่าเพลงพื้นบ้านที่ยังคงสืบทอดมาในปัจจุบัน เป็นเพลงพื้นบ้านในยุคหลังที่มีวิวัฒนาการเพื่อตอบสนองความบันเทิงของผู้ฟัง กลายเป็นการแสดงเพื่อความบันเทิง จนมีการพัฒนาแข่งขันในเชิงวิชาชีพ เช่น เพลงอีแซว ลำตัด แต่การดำรงอยู่ของศิลปะเหล่านี้ยังต้องปรับปรุง โดยผสมผสานกับวัฒนธรรมแบบตะวันตก อันเป็นรสนิยมของผู้ฟังในปัจจุบัน ขณะที่เพลงพื้นบ้านที่ร้องเล่นในเทศกาลเสื่อมความนิยมไปพร้อมกับการเปลี่ยนแปลงวิถีการดำเนินชีวิตของคนในสังคม การสืบทอดในปัจจุบันจึงเป็นผลจากการสนับสนุนของหน่วยงานราชการในลักษณะการอนุรักษ์ ดังจะกล่าวต่อไป

2.2. ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ในภาคกลาง

ภาคกลางมีพื้นที่อยู่ใกล้กับศูนย์กลางอำนาจการปกครอง ทำให้บริเวณแถบนี้ประกอบด้วยกลุ่มคนหลากหลายชาติพันธุ์ นอกเหนือจากความหลากหลายของกลุ่มคนที่เข้ามาติดต่อค้าขาย และตั้งถิ่นฐานบ้านเรือนแล้ว การศึกสงครามทำให้มีการกวาดต้อนผู้คน หรือเมื่อมีกลุ่มคนอพยพเข้ามาพึ่งพระบรมโพธิสมภาร พระมหากษัตริย์ก็จะโปรดเกล้าฯให้ตั้งถิ่นฐานในบริเวณพื้นที่ใกล้ศูนย์กลางอำนาจการปกครอง หรือไม่ห่างไกลออกไปนักเพื่อให้ง่ายแก่การควบคุม ทำให้บริเวณ

ภาคกลางมีกลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆ หลากหลายมาแต่เดิม เช่น บริเวณจังหวัดนครปฐม ประกอบด้วย กลุ่มคนไทย จีน ลาวเวียง ลาวครั่ง ลาวโซ่ง มอญ เขมร เป็นต้น กลุ่มคนจีน เป็นกลุ่มที่เดินทางทางเรือ เข้ามาติดต่อค้าขายแล้วแต่งงานกับคนพื้นเมือง ตั้งหลักแหล่งบริเวณริมน้ำ กลุ่มคนมอญเป็นกลุ่มอพยพมาจากหงสาวดี ส่วนกลุ่มคนเขมรและลาว มีบรรพบุรุษอพยพหรือถูกกวาดต้อนเข้ามาตั้งแต่ครั้งสงครามสมัยรัชกาลที่ 1 และรัชกาลที่ 3 เป็นต้น

กลุ่มชาติพันธุ์ที่มีวัฒนธรรมดั้งเดิมเข้มแข็งและตั้งถิ่นฐานอยู่รวมกันในพื้นที่ที่ยากแก่การติดต่อกับกลุ่มคนภายนอก จะรักษาขนบประเพณีวัฒนธรรมสืบต่อเรื่อยมา เช่นกลุ่มชาติพันธุ์ลาว กลุ่มชาติพันธุ์มอญ และมีอีกหลายกลุ่มชาติพันธุ์ที่สามารถผสมกลมกลืนกับกลุ่มคนไทยและรับวัฒนธรรมไทยเป็นส่วนหนึ่งในวิถีการดำเนินชีวิต เช่น กลุ่มชาติพันธุ์ไทยวน

ปัจจุบันความเจริญทางด้านการสื่อสารคมนาคม ทำให้วัฒนธรรมจากสังคมเมืองเข้ามาไปมีบทบาทในวิถีชีวิตของกลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆ กลุ่มชาติพันธุ์ที่ตั้งถิ่นฐานใกล้เส้นทางคมนาคมขนส่งหรือแหล่งความเจริญ ย่อมยากแก่การรักษาวัฒนธรรมดั้งเดิมไว้ได้ในบริบทสังคมที่เปลี่ยนไป อย่างไรก็ตามการที่รัฐบาลส่งเสริมวัฒนธรรมท้องถิ่น โดยเฉพาะการสนับสนุนให้ท้องถิ่นต่างๆ มีการเผยแพร่หรือรักษาวัฒนธรรมที่เป็นเอกลักษณ์ของตน ทำให้ขนบประเพณีวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆถูกรื้อฟื้น เพื่อสืบทอดเป็นวัฒนธรรมเพื่อการอนุรักษ์ เช่นวัฒนธรรมของ กลุ่มชาติพันธุ์มอญ กลุ่มชาติพันธุ์ไทยวน กลุ่มชาติพันธุ์ลาว

<u>กลุ่มชาติพันธุ์มอญ</u> มอญเป็นชาติเก่าแก่ และมีความเจริญรุ่งเรืองทางวัฒนธรรมมาช้านาน ภายหลังมอญตกอยู่ภายใต้การปกครองของพม่า จึงอพยพเข้าสู่ประเทศไทยเป็นระยะๆ ดังปรากฏชาวมอญเข้ามาพึ่งพระบรมโพธิสมภารหลายครั้งในสมัยอยุธยา และสมัยรัตนโกสินทร์ โดยโปรดเกล้าฯ ให้ตั้งถิ่นฐานอยู่ตามภูมิภาคต่างๆ เช่น พระนครศรีอยุธยา นครนายก ราชบุรี ปากเกร็ด (จังหวัดนนทบุรี) สามโคก(จังหวัดปทุมธานี) พระประแดง(จังหวัดสมุทรปราการ) จังหวัดกาญจนบุรี นอกจากนี้ชุมชนมอญยังกระจัดกระจายไปตามลุ่มแม่น้ำท่าจีน และแม่น้ำแม่กลอง เช่น บ้านโป่ง อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี จังหวัดกาญจนบุรี รวมทั้งจังหวัดลพบุรี อุทัยธานี ซึ่งเป็นบริเวณที่อยู่ในเส้นทางการอพยพของพม่า ส่วนทางเหนือพบได้ในจังหวัด ลำปาง ลำพูน เชียงใหม่ และยังมีการกระจัดกระจายเป็นกลุ่มเล็กๆ ตามจังหวัด สมุทรสาคร เพชรบุรี นครปฐม ฉะเชิงเทรา ปราจีนบุรี นครสวรรค์ เป็นต้น

วัฒนธรรมที่เข้มแข็งของกลุ่มชาติพันธุ์มอญ และการมีกิจกรรมที่คนในชุมชนสามารถร่วมมือช่วยเหลือกัน ทำให้กลุ่มคนมอญสามารถสืบทอดวัฒนธรรมมาจนปัจจุบัน เช่น การทำบุญวันสงกรานต์ ในเดือนเมษายน ทำบุญวันวิสาขบูชา และทำบุญกลางบ้านในเดือน 6 ทำบุญเข้าพรรษา งานทำบุญตักบาตรน้ำผึ้งในเดือน 10 ตักบาตรเทโว หรือทำบุญตักบาตรดอกไม้ในเดือน 11 เป็นต้น การจัดงานประเพณีมีส่วนสำคัญทำให้วัฒนธรรมต่างๆ รวมทั้งดนตรีซึ่งเป็น

ส่วนหนึ่งของงานประเพณีสืบทอดต่อมา เช่น งานบุญกลางบ้านของชุมชนมอญบางกระดี่ พิธีในวันแรก ชาวบ้านในหมู่บ้านจะพร้อมใจกันร่วมสวดมนต์ โดยใช้บทสวดภาษามอญ เพื่อแผ่ส่วนบุญส่วนกุศลให้ผู้ล่วงลับ วันที่ 2 มีการทำบุญเลี้ยงพระเช้า ชาวบ้านทุกครัวเรือนจะทำกระทงใส่อาหารแห้ง ไปวางรวมกันไว้บนแพหยวกกล้วย โดยมีขบวนกลองยาวแห่แพหยวกกล้วย และมีร่างทรงเดินรำดาบกวัดแกว่งอยู่หน้าแพ เพื่อขับไล่ผีร้าย หลังจากนั้นจึงปล่อยแพให้ลอยไปตามลำน้ำ (ชโลมใจ กลั่นรอด, 2541:103-104) หรือบ้านเกาะเกร็ด อ.ปากเกร็ด จ.นนทบุรี ก่อนเทศกาลทอดกฐินกลุ่มคนมอญบ้านเกาะเกร็ด จะรวมกลุ่มกันทั้งชาย และหญิงลงเรือลำใหญ่ ออกเรี่ยรายข้าวของ บอกบุญชาวบ้านคราวละหลายๆ คืน จนกว่าจะรวบรวมสิ่งของ อาหารแห้งหรือเงินทอง จนพอทอดกฐิน กลางลำเรือจะมีเครื่องดนตรีมอญ ได้แก่ ซอ จะเข้ ขลุ่ย ระนาด ฉิ่ง กลอง (เปิงมาง) บรรเลงประกอบการขับร้องเพลงเชิญชวนให้เจ้าบ้านทำบุญ ชาวบ้านเรียกเรือนี้ว่าเรือเจ้าขาว ฝีพายจะพายเรือไปตามบ้าน ถึงบันไดบ้านใครก็จะร้องเพลงเชิญชวนให้ทำบุญ และร้องเพลงให้พรแก่เจ้าของบ้าน การร้องมีทั้งภาษาไทยและภาษามอญ แต่มีท่วงทำนองมอญ เช่น

พ่อเพลง, แม่เพลง ร้องนำ - เจ้าขาว ราวละลอก หอม (แต่) ดอก ดอกเจ้าเอ๋ย จำปี ขอเชิญแม่คุณ ทำบุญกฐินสามัคคี

ลูกคู่ รับ - เอ่ลา เจ้าเอย
เจ้าขาว ราวละลอก หอม (แต่) ดอก ดอกเจ้าเอ๋ย จำปี ขอเชิญแม่คุณ ทำบุญกฐินสามัคคี เอ่ลา เจ้าเอย

ร้องนำ - เจ้าขาว ราวละลอก หอม (แต่) ดอก ดอกเจ้าเอ๋ยมณฑา ลูกมาบอกบุญ เชิญแม่คุณช่วยสร้างศาลา

รับ - เอ่ลา เจ้าเอย
เจ้าขาว ราวละลอก หอม (แต่) ดอก ดอกเจ้าเอ๋ยมณฑา ลูกมาบอกบุญ เชิญแม่คุณช่วยสร้างศาลา เอ่ลา เจ้าเอย

ร้องนำ - เอ่ลา เจ้าเอย เจ้าขาว ราวละลอก หอม (แต่) ดอก ดอกเจ้าเอ๋ย ราชาวดี บุญแม่มากหลายลูกพายมาส่งถึงที่

รับ - เอ่ลา เจ้าเอย เอ่ลา
เจ้าเอย เจ้าขาว ราวละลอก หอม (แต่) ดอก ดอกเจ้าเอ๋ยราชาวดี บุญแม่มากหลายลูกพายมาส่งถึงที่ เอ่ลา เจ้าเอย

ร้องนำ - เจ้าขาว ราวละลอก หอมดอก ดอกเจ้าเอ๋ยอัญชัญ เชิญสร้างกุศลครั้งนี้เพิ่มบารมีมหาทาน...

(พิศาล บุญผูก, มปป.:1-2)

นอกจากประเพณีที่เกี่ยวข้องกับพุทธศาสนาแล้ว ชาวมอญยังมีประเพณีที่เกี่ยวข้องกับชีวิตและความเชื่อ เช่น งานบวช งานทำบุญขึ้นบ้านใหม่ งานศพ การจัดพิธีรำผี ทรงเจ้า เป็นต้น เหตุที่ประเพณีวัฒนธรรมของชาวมอญสัมพันธ์กับวิถีการดำเนินชีวิตของคนในชุมชน ประกอบกับการติดต่อกับสังคมภายนอกมีน้อย เพราะชุมชนมอญส่วนใหญ่ตั้งห่างไกลจากตัวเมือง ทำให้ประเพณีวัฒนธรรมสืบทอดต่อมา เช่น ชุมชนบางกระดี่ ก่อน พ.ศ. 2515 มีเส้นทางเข้าหมู่บ้านเพียงเส้นทางน้ำ โดยอาศัยคลองสนามไชย และทางรถไฟ ซึ่งจะต้องอาศัยการเดินทางจากสถานีรถไฟเข้าหมู่บ้าน ประมาณ 5 กิโลเมตร แม้จะมีการตัดถนนพระราม 2 ในระยะแรกๆ ก็จัดว่าเป็นที่ห่างไกลความเจริญ ต้องเดินทางเข้าไปด้วยถนนที่อยู่ในสภาพไม่ดี ประมาณ 3 กิโลเมตร การเป็นชุมชนแบบพึ่งพาตนเอง ทำให้ชุมชนบางกระดี่ยังรักษาวัฒนธรรมได้ดี (ชโลมใจ กลั่นรอด,2541 : 28) หรือชุมชนมอญ ต.เจ็ดริ้ว อ.บ้านแพ้ว จ.สมุทรสาคร ยังรักษาวัฒนธรรมได้มาก เนื่องจากอยู่ห่างไกลจากถนนสายหลัก ไม่จูงใจให้คนภายนอกเข้ามาตั้งถิ่นฐาน การเข้ามาของคนภายนอกเพิ่งเกิดขึ้นไม่นาน เมื่อการคมนาคมสะดวกขึ้น หรือเข้ามาเพราะการชักชวนของคนมอญหรือการแต่งงาน แต่ยังคงมีจำนวนน้อย ปัจจุบันเด็กมากกว่า 50% จึงยังคงสื่อสารภาษามอญ (บังอร บังเสวก ,สัมภาษณ์ 5 กรกฎาคม 2549) เช่นเดียวกับบริเวณคลองขุนศรี คลองหม่อมแช่ม อ.บางบัวทอง จ.นนทบุรี วิถีชีวิตของคนมอญส่วนใหญ่ยังคงทำนา วัฒนธรรมจึงยังคงเหนียวแน่น เป็นต้น

นอกจากที่ตั้งของชุมชนและกิจกรรมประเพณีที่เอื้อต่อการรักษาวัฒนธรรมของชุมชนแล้ว ยังมีการรวมตัวกันก่อตั้งสมาคมหรือศูนย์รวมการติดต่อของชาวมอญในประเทศไทย เช่น การก่อตั้ง "สมาคมไทยรามัญ" ใน พ.ศ. 2501 เพื่อส่งเสริมความสามัคคีในหมู่คนไทยเชื้อสายมอญ และบำรุงรักษาขนบธรรมเนียมประเพณี โดยจัดกิจกรรมงานประเพณีประจำปี เช่น งานสงกรานต์ งานทำบุญตักบาตรน้ำผึ้ง การเทศน์มหาชาติ เป็นต้น (ชโลมใจ กลั่นรอด, 2541:46) พร้อมกับการดำรงอยู่ของชุมชนและประเพณีวัฒนธรรม ดนตรีของชาวมอญได้สืบทอดต่อมาด้วย

ดนตรีมอญเป็นส่วนประกอบสำคัญของงานประเพณีพิธีกรรม และเป็นความบันเทิงในชีวิตของชาวบ้าน นอกเหนือจากมีดนตรีมอญในงานประเพณี และประกอบการละเล่นต่างๆแล้ว ดนตรีมอญยังเป็นความบันเทิงในชีวิตชาวบ้าน มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวด้านทำนอง รูปลักษณ์ของเครื่องดนตรี และวัตถุประสงค์ในการบรรเลง วงดนตรีมอญจำแนกได้เป็น 2 ประเภท คือ ปี่พาทย์มอญ และมโหรีมอญ

ปี่พาทย์มอญ ปี่พาทย์มอญเป็นดนตรีของชาวมอญแต่เดิม ประกอบด้วย ปี่มอญ ฆ้องมอญ เปิงมางคอก ตะโพนมอญ ต่อมานำระนาดเอกเข้ามาผสมวง และมีพัฒนาการเป็นปี่พาทย์มอญเครื่องใหญ่ตามพัฒนาการของวงปี่พาทย์ไทยเครื่องใหญ่ ประกอบด้วย ฆ้องวงใหญ่ (ฆ้องมอญ) ฆ้องวงเล็ก (ฆ้องมอญ) ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ปี่มอญ เปิงมางคอก ตะโพนมอญ โหม่งมอญ ฉิ่ง

ฉาบเล็ก คนมอญใช้วงปี่พาทย์มอญบรรเลงในงานประเพณีพิธีกรรมต่างๆ ทั้งงานมงคลและอวมงคล เช่น งานทำบุญ งานแต่งงาน งานขึ้นบ้านใหม่ งานศพ การรำผีมอญ รำมอญ

การแพร่กระจายทางวัฒนธรรมทำให้คนไทยได้รับวงปี่พาทย์มอญมาใช้ในงานศพ ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่4 คราวงานพระบรมศพสมเด็จพระเทพศิรินทรามาตย์ เนื่องจากพระองค์ทรงมีเชื้อสายมอญ จึงมีการนำวงปี่พาทย์มาบรรเลงในงานพระบรมศพ หลังจากนั้นนิยมใช้วงปี่พาทย์มอญบรรเลงในงานศพของชนชั้นสูงเรื่อยมา ต่อมาในสมัยรัชกาลที่6 หลวงประดิษฐ์ไพเราะ(ศร ศิลปบรรเลง) นำเพลงมอญที่ศึกษาจากครูสุ่ม คนตรีเจริญ มาเรียบเรียงเป็นเพลงประโคม สำหรับปี่พาทย์มอญบรรเลงในงานศพ จนนิยมกันกว้างขวางกลายเป็นประเพณีนิยม ใช้วงปี่พาทย์มอญบรรเลงในงานศพคนไทย

ปัจจุบันคนมอญใช้วงปี่พาทย์มอญบรรเลงในงานศพ ประกอบการรำผีมอญ และรำมอญ เนื่องจากรำผีมอญ และมอญรำเป็นประเพณีเก่าแก่สัมพันธ์กับความศักดิ์สิทธิ์ ขณะที่งานพิธีอื่นๆ ชาวมอญนิยมใช้วงปี่พาทย์ไทย (มงคล สมประสงค์,สัมภาษณ์ 17 กรกฎาคม 2549)

รำผีมอญ เป็นพิธีกรรมความเชื่อของมอญแต่ครั้งโบราณ ในความหมายถึงการรำให้ผีบ้านผีเรือน เมื่อมีเหตุการณ์อะไรบางอย่างที่ไม่ดีเกิดขึ้นกับตนเองหรือครอบครัว ไม่ว่าจะเป็นการเจ็บไข้ได้ป่วยหรือ มีสิ่งไม่ดีเกิดขึ้น ก็จะมีการรำเพื่อขอขมาต่อผีบ้านผีเรือน และขอให้ปกป้องคนในบ้านให้อยู่ดีมีสุข ด้วยเหตุที่รำผีมอญเป็นความเชื่อในสิ่งใกล้ตัว จึงมีการสืบพิธีกรรมนี้เรื่อยมา เห็นได้จากเพลงซึ่งใช้บรรเลงประกอบพิธี ล้วนเป็นเพลงเก่าแก่และมีเพลงประจำในขั้นตอนต่างๆ ของพิธีสืบทอดมาแต่เดิม เพราะความเชื่อที่ว่าพิธีกรรมรำผีนั้นมีความศักดิ์สิทธิ์ เช่น บรรเลงเพลงปละ(เพลงเชิญ) เมื่อคนรำจะเดินเข้าพิธี บรรเลงเพลงฟันดาบ เมื่อคนรำจับดาบ เพลงรำ 12 ท่า เมื่อคนรำทำพิธีไหว้ครู เพลงประจำบ้าน เมื่อคนรำทำน้ำมนต์ เป็นต้น ส่วนวงดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบคือวงปี่พาทย์มอญ ปัจจุบันแม้รำผีมอญ จะลดน้อยลง แต่ก็ยังมีการรำผีมอญอยู่เสมอ (มงคล สมประสงค์,สัมภาษณ์ 17 กรกฎาคม 2549)

มอญรำ เป็นการแสดงของชาวมอญมาแต่โบราณเช่นกัน ใช้แสดงในงานมงคลต่าง ๆ เช่น งานบวชนาค งานแต่งงาน และงานฉลองอื่น ๆ มอญรำใช้วงปี่พาทย์มอญประกอบ มีคนร้องเพียงคนเดียวนั่งอยู่กับปี่พาทย์ เมื่อร้องจบปี่พาทย์ก็รับ บางเพลงใช้ปี่คลอไปกับคนร้อง ส่วนผู้รำก็จะรำไปตามท่วงทำนองเพลง การร้องจะใช้ทำนองเพลงมอญแต่เนื้อร้องเป็นภาษาไทย ปัจจุบันนี้ มอญรำยังเป็นวัฒนธรรมการแสดงที่สำคัญของชาวมอญ

วงมโหรีมอญ วงมโหรีมอญหรือเรียกกันว่า เครื่องสายมอญ ประกอบด้วย ซอมอญ จะเข้มอญ ขลุ่ยมอญ เปิงมาง ฉิ่ง เป็นวงดนตรีที่เหมาะกับการคลอและสอดประสาน เนื่องจากมี

ระดับเสียงเหมาะสมกับการขับร้อง อีกทั้งเสียงดนตรีไม่ดังเกินไป วงมโหรีมอญ จึงนิยมใช้บรรเลงขับกล่อมในทุกงาน ทั้งงานศพ งานบวช งานแต่งงาน ใช้ในขบวนแห่ในงานสงกรานต์ รวมทั้งบรรเลงประกอบการเล่นทะแยมอญ

ทะแยมอญ ทะแยมอญ คือการร้องเพลงมอญ แต่เดิมชาวรามัญ เรียก ฮะมายแกว่ก เป็นเพลงปฏิพากย์คล้ายกับการเล่นเพลงปฏิพากย์ของไทย คือร้องตอบกันเป็นคู่ๆระหว่างชาย-หญิง เนื้อหาเพลงมีทั้งการเล่า การโต้ตอบ การเกี้ยวพาราสี มีทั้งร้องเพลงล้วน ๆ และร้องประกอบรำ เพลงที่ใช้ร้องเป็นเพลงมอญ มีทั้งสนุกสนานและตลกขบขัน ทำนองที่ใช้มีหลายทำนอง ส่วนภาษาที่ใช้ขับร้องเป็นภาษามอญ (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุฯจังหวัดสมุทรปราการ, 2542:106) ทะแยมอญเดิมเล่นกันตามบ่อนสะบ้า เพื่อให้การเล่นสะบ้าสนุกสนานครึกครื้นจึงมีดนตรีประกอบการร้องเชียร์ และหลังจากที่เล่นสะบ้าแพ้ชนะแล้วมีการร้องโต้ตอบกัน ทะแยมอญใช้เล่นได้ทุกโอกาส ทั้งงานมงคลและงานอวมงคลเช่น งานเทศกาลสงกรานต์ งานกฐิน งานขึ้นบ้านใหม่ งานศพ เนื้อหาของคำร้องจะมีลักษณะเฉพาะของงานแต่ละประเภท เช่น งานศพก็จะร้องพรรณนาประวัติและความดีของผู้ตาย งานแต่งงานก็จะร้องพรรณนาประวัติของเจ้าบ่าวเจ้าสาว อบรมสั่งสอนการใช้ชีวิตคู่และสิ่งที่ควรปฏิบัติต่อกัน จบด้วยการอวยพรให้คู่บ่าวสาวมีความสุข ส่วนงานที่เกี่ยวกับเทศกาลทางพุทธศาสนาก็จะร้องพรรณนาถึงอานิสงส์ของการทำบุญและพรรณนาเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาในงานเทศกาลประจำปี เช่น วันสงกรานต์ วันลอยกระทง จากนั้นจึงเป็นการร้องเกี้ยวพาราสีกันของผู้แสดงฝ่ายชายและฝ่ายหญิง

ปัจจุบันทะแยมอญยังเล่นกันอยู่ในชุมชนมอญย่านวัดบางกระดี่ แต่ไม่เป็นที่นิยมเช่นในอดีต เนื่องจากภาษาที่ใช้เป็นภาษาโบราณ จึงหาผู้แสดงรุ่นใหม่มาสืบทอดได้ยาก อีกทั้งผู้ฟังส่วนใหญ่ไม่เข้าใจความหมาย วงทะแยมอญที่ยังเป็นที่นิยมอยู่ คือ วงทะแยมอญหงส์ฟ้ารามัญ ของชุมชนมอญบางกระดี่ ซึ่งยังรับงานเป็นอาชีพ แต่มีการดัดแปลงให้เข้ายุคสมัย

นอกเหนือจากการมีดนตรีมอญในงานประเพณี และประกอบการละเล่นต่างๆแล้ว ดนตรีมอญยังเป็นความบันเทิงในชีวิตชาวบ้านแต่เดิม การรวมตัวของศิลปินเพื่อพักผ่อนหรือหาความบันเทิง สนุกสนาน มีปรากฏให้เห็นอยู่เสมอ เช่น ในสมัยก่อนไม่มีวิทยุและโทรทัศน์ ตอนค่ำหลังจากเสร็จภารกิจในการทำนาแล้ว นักดนตรีแถวบ้านบางกระดี่ จะร่วมกันบรรเลงเพลงกันอย่างสนุกสนานที่สะพานท่าน้ำ เสียงดนตรีได้ยินไปทั่วคุ้ง และเมื่อใดมีงานเทศกาล นักดนตรีก็จะไปบรรเลงร่วมกับทะแยมอญ นายม้วน ศักดิ์บริบูรณ์ เล่าถึงเรื่องนี้ว่า

> ในสมัยก่อนไม่มีถนน ไม่มีรถ ไม่มีไฟฟ้าใช้ อย่างสมัยนี้ พอตกค่ำเสร็จจากการทำนาแล้ว ก็จะแบกเครื่องดนตรีที่ตนมีมาคนละชิ้น สองชิ้น แล้วมารวมเล่นเป็นวงที่ศาลาท่าน้ำเป็นวงใหญ่ ซึ่งสถานที่ที่นักดนตรีเคยเล่นดนตรีนั้น ใน

> ปัจจุบันนี้เป็นเขตของหมู่ที่ 9 และศาลาที่ว่านี้ไม่มีแล้ว พวกฉันจะเริ่มบรรเลงตั้งแต่หัวค่ำไปจนกระทั่งถึงเที่ยงคืน แล้วต่างก็แยกย้ายกันไปนอน เวลาดังกล่าวนี้ในสมัยก่อนเงียบสงัดทำให้เสียงดนตรีเพราะมาก เสียงมันจะทุ้มนุ่มหู เพราะมาก ฟังไม่เบื่อ แล้วเสียงของดนตรีนี้ก็จะก้องไปทั่วสองฝั่งคลอง เป็นเหมือนดนตรีขับกล่อม คนอื่นๆที่ไม่มีโอกาสมาร่วมให้พักผ่อนอย่างสบายไม่ว่ายามหลับหรือยามตื่นได้ดีจัง เนื่องจากสมัยนั้นไม่มีทั้งวิทยุ และโทรทัศน์ การเล่นดนตรีนี้มีทั้งที่เล่นเปล่าๆ และที่เล่นกับทะแย ยิ่งดึกเสียงการร้องทะแยนี้ก็จะเจื้อยแจ้วก้องไปทั่วคุ้งน้ำ
>
> (อ้างถึงในชโลมใจ กลั่นรอด, 2541:59-60)

การเปลี่ยนแปลงของชุมชน อันเป็นผลจากการมีปฏิสัมพันธ์กับคนไทยหรือคนต่างถิ่น การอพยพออกนอกพื้นที่ หรือความเจริญแผนใหม่ที่เข้ามาพร้อมกับการพัฒนาเศรษฐกิจและการคมนาคมของรัฐบาล ทำให้ดนตรีและวัฒนธรรมของกลุ่มคนมอญแต่ดั้งเดิมเปลี่ยนแปลงไป เช่น การจัดงานประเพณีพิธีกรรมของชุมชนมอญพระประแดง ไม่ได้เป็นส่วนหนึ่งในวิถีชีวิตของคนมอญเช่นเดิม เพราะความเจริญเข้ามาถึงพร้อมกับการตัดถนนและราคาที่ดินซึ่งพุ่งสูง ชาวมอญจำนวนมากขายที่ดินทำกิน และอพยพไปอยู่ที่อื่น หรือปลูกบ้านให้เช่า ทำให้คนภายนอกเข้ามาขณะที่คนรุ่นเก่าล้มหายตายจากไป วัฒนธรรมจากภายนอกเข้ามามีอิทธิพลต่อวัฒนธรรมของชุมชน ทำให้วัฒนธรรมแต่ดั้งเดิมเกิดการเปลี่ยนแปลง เช่น เพลงไทยเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งในการบรรเลงเพลงประกอบการเล่นทะแยมอญ อาทิเช่น นายวงษ์ เผือกบำรุง เรียนดนตรีไทยและนำเครื่องดนตรีไทย เช่น ซอด้วง ซออู้ ไปบรรเลงร่วมกับวงมโหรีมอญ และถ่ายทอดเพลงไทยให้แก่ศิลปินในแถบชุมชนมอญบางกระดี่จนแพร่หลาย ต่อมาจึงนิยมใช้เพลงไทยบรรเลงก่อนการร้องทะแยมอญ และถือเป็นแบบแผนการบรรเลงสืบมา เช่น การบรรเลงดนตรีประกอบการเล่นทะแยมอญ หลังจากเสร็จสิ้นพิธีบูชาครู นักดนตรีจะบรรเลงเพลงคล้ายกับการโหมโรงในดนตรีไทย โดยใช้เพลงไทย ได้แก่ เพลงแขกมอญ จีนแส ลมพัดชายเขา และสีนวล ก่อนเริ่มบรรเลงเพลงมอญตามขนบ (ชโลมใจ กลั่นรอด ,2541 :170) หรือต่อมาชาวมอญใช้วงปี่พาทย์ไทยบรรเลงในงานพิธีมงคลต่างๆแทนปี่พาทย์มอญ อันสะท้อนถึงการเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมดนตรี ตามบริบทการเปลี่ยนแปลงของสภาพสังคม

การเปลี่ยนแปลงเช่นนี้ส่งผลโดยตรงต่อศิลปินอาชีพ ดังปรากฏว่าวงดนตรีอาชีพตามชุมชนมอญต่างๆ ค่อยๆ หมดไป นายก็อด พึ่งบ้านเกาะ เจ้าของวงมโหรีมอญ เล่าว่าปัจจุบันการรับงานไม่ได้เป็นอาชีพอีกต่อไป "ไปงานเป็นอาชีพไม่มีแล้ว จะมีหาไปแก้บนบ้าง งานศาลถวายเจ้าพ่อ เจ้าแม่ ตอนตรุษสงกรานต์ประจำปี มีมโหรีทะแยมอญชาวบ้านมาช่วยกัน" (สัมภาษณ์, 5 กรกฎาคม 2549) การสืบทอดวัฒนธรรมดนตรี จึงอยู่ในแวดวงของศิลปินผู้ประกอบอาชีพนี้มาแต่เดิม เช่น บ้านดนตรีเสนาะ จังหวัดปทุมธานี มีประวัติความเป็นมาของบรรพบุรุษ เกี่ยวข้องกับ

คนตรีมาแต่ครั้งรัชกาลที่ 2 มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักทั้งในหมู่ชาวมอญและชาวไทย ลูกหลานจึงยังคงรับงานคนตรีมาจนปัจจุบัน หรือ ความนิยมเล่นทะแยมอญของคนมอญชุมชนบางกระดี่ ทำให้มีนักร้องทะแยมอญและนักคนตรีจากชุมชนอื่นๆ มาบรรเลงร่วมกัน เพื่อความสนุกสนาน ผู้สนใจที่จะพัฒนาฝีมือก็จะไปหาประสบการณ์เล่นในบ่อนสะบ้า เพราะบ่อนสะบ้ามีคนตรีประกอบการเชียร์ รวมถึงบรรเลงคลอไปกับการขับร้อง ขณะมีการร้องโต้ตอบกัน นักร้องและนักคนตรีที่มีชื่อเสียงในการร้องทะแยมอญ ส่วนมากจึงมาจากนักร้องสมัครเล่นในบ่อนสะบ้า ต่อมาในพ.ศ. 2526 เหล่าศิลปินรวมตัวกันตั้งคณะทะแยมอญ "หงส์ฟ้ารามัญ" รับงานเรื่อยมาจนปัจจุบัน

อิทธิพลวัฒนธรรมตะวันตกอีกทั้งการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นภายในชุมชน จากความเจริญแผนใหม่ ทำให้คนในชุมชนปรับประยุกต์วัฒนธรรมให้สอดคล้องกับการเปลี่ยนแปลง ทั้งการรับวัฒนธรรมแผนใหม่และรักษาวัฒนธรรมบางส่วนเอาไว้ เช่น ชุมชนมอญบางกระดี่ จัดงาน "คอนเสิร์ตลอยชาย" เป็นงานรื่นเริงช่วงกลางคืนในเทศกาลสงกรานต์ โดยออกระเบียบให้ผู้ที่เข้าไปในงานต้องแต่งกายตามแบบวัฒนธรรมมอญ ผู้ชายต้องนุ่งผ้าลอยชาย สวมเสื้อคอกลมหรือคอพวงมาลัยสีสันสะดุดตา มีผ้าคล้องคอ ส่วนผู้หญิงต้องนุ่งผ้านุ่ง สวมเสื้อแบบหญิงชาวมอญพร้อมผ้าคล้องคอ แต่มีการแสดงดนตรีวงสตริง ให้ทุกเพศทุกวัยออกไปเต้นรำ ในลักษณะคอนเสิร์ตที่นิยมจัดกันทั่วไปในหมู่เด็กวัยรุ่น (ชโลมใจ กลั่นรอด,2541:60) พร้อมกับการปรับและรับวัฒนธรรมรูปแบบใหม่ๆ ทำให้ประเพณีบางอย่างสูญหายไป เช่น ในอดีตมีการตั้งบ่อนสะบ้าเพื่อให้หนุ่มสาวได้มีโอกาสพูดคุยกัน แต่บ่อนสะบ้าไม่มีความจำเป็นสำหรับหนุ่มสาวในปัจจุบัน การตั้งบ่อนเล่นสะบ้าจึงย่อมเสื่อมไป เช่นเดียวกับคนตรีประกอบงานประเพณีพิธีกรรม มีความจำเป็นน้อยลง ใช้การเปิดเทปเพลงแทน เพราะการจ้างหาวงคนตรีมีราคาแพง หรือนำวัฒนธรรมความบันเทิงรูปแบบใหม่มาแทน เช่น การสมโภชในวันทำขวัญนาค ใช้คนตรีประเภท วงสตริง ลิเก หรือภาพยนตร์แทนการเล่นทะแยมอญ หรือใช้วงแตรวง กลองยาวแทนมโหรีมอญในงานบวช เป็นต้น ลักษณะเช่นนี้ทำให้ศิลปินต้องปรับประยุกต์รูปแบบวงดนตรีให้สอดคล้องกับรสนิยมของคนรุ่นใหม่ เช่น วงมโหรีมอญในปัจจุบันนอกจากมีเครื่องดนตรีที่ใช้มาแต่เดิมแล้ว ศิลปินได้เพิ่ม ซอด้วง กลองรำวง ฉาบเล็ก และกรับ ในช่วงที่เป็นทำนองเพลงประยุกต์ หรือนำทำนองเพลงลูกทุ่ง ซึ่งกำลังได้รับความนิยมมาแต่งเนื้อร้องใหม่เป็นภาษามอญ เป็นต้น (มงคล สมประสงค์, สัมภาษณ์ 17 กรกฎาคม 2549)

<u>กลุ่มชาติพันธุ์ไทยวน</u> กลุ่มชาติพันธุ์ไทยวน เดิมมีถิ่นฐานอยู่ที่เมืองเชียงแสน ขึ้นกับอาณาจักรล้านนาแต่ภายหลังตกอยู่ใต้อำนาจการปกครองของพม่า จนสมัยรัชกาลที่ 1 ไทยตีเมืองเชียงแสน แล้วเผาทำลายบ้านเมือง เพื่อไม่ให้เป็นที่มั่นของพม่า และกวาดต้อนผู้คนลงมาแยกย้ายให้ไปตั้งถิ่นฐานตามเมืองต่างๆ คือ *เวียงจันทร์ เชียงใหม่ ลำปาง น่าน* และสระบุรี ต่อมากระจายไปตั้งถิ่นฐานตามจังหวัดอื่นๆ เช่นชาวไทยวนแถบจังหวัดสระบุรี ระยะแรกตั้งถิ่นฐานอยู่ริมฝั่งแม่

น้ำป่าสัก แถบอำเภอเสาไห้ และอำเภอเมือง ต่อมาเมื่อมีลูกหลานเพิ่มมากขึ้น จึงอพยพครอบครัวไปตั้งถิ่นฐานที่ จังหวัดนครราชสีมา จังหวัดลพบุรี จังหวัดนครสวรรค์ เป็นต้น กลุ่มคนไทยวนมีวัฒนธรรมที่เป็นเอกลักษณ์ของกลุ่มชนซึ่งสัมพันธ์กับประเพณีทางพุทธศาสนา เช่น งานบุญสลากภัตร งานถวายปราสาทผึ้ง การทานขันข้าว (การถวายขันข้าวอุทิศให้บรรพบุรุษและผู้มีพระคุณ) หรืองานศิลปหัตถกรรม เช่น การทอผ้าฝ้ายด้วยกี่ทอมือ เป็นลวดลายแบบโบราณที่มีการยกดอกมุกสวยงามทั้งสีสัน และลวดลาย รวมทั้งวัฒนธรรมบันเทิงที่เป็นเอกลักษณ์ของชุมชน เช่น รำผางประทีป รำเทียน รวมทั้งวัฒนธรรมดนตรี ได้แก่ กลองประเภทต่างๆ ซึ่งจะเล่นเฉพาะในโอกาสสำคัญ

แม้จะมีการสืบทอดวัฒนธรรมแต่ดั้งเดิมแต่คนไทยวนที่อยู่ในพื้นที่ที่มีเขตติดต่อกับคนภายนอกได้ง่ายย่อมรับวัฒนธรรมจากภายนอก วัฒนธรรมจึงมีการเปลี่ยนแปลง เห็นได้จากวัฒนธรรมบันเทิงที่แพร่หลายในกลุ่มคนไทยวน สระบุรี คือ รำกลองยาว รำโทน และรำวง อันสะท้อนถึงการติดต่อมีปฏิสัมพันธ์ระหว่างชุมชนไทยวนกับคนไทยในบริเวณพื้นที่ใกล้เคียง เพราะรำโทน และรำกลองยาว เป็นวัฒนธรรมบันเทิงที่แพร่หลายในพื้นที่ภาคกลางมาแต่เดิม ลักษณะการร่ายรำ และดนตรีที่มุ่งความสนุกสนาน ไม่มีแบบแผนท่ารำตายตัว จึงได้รับความนิยมแพร่หลายโดยเฉพาะในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 มหรสพความบันเทิงหาได้ยาก การส่งเสริมการรำวงของรัฐบาล ทำให้รำวงแพร่หลาย นางวงเดือน ยะกุล ศิลปินเพลงรำวง เล่าถึงความนิยมรำวงในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 ว่า "ชาวบ้านมารวมกัน ตีกลองร้องเพลง มีเล่นกันบ่อยมาก ไม่มีกลองก็เอาปี๊บน้ำมันของทหารมาตี ถังน้ำมันมาตี พอสงครามเลิก ก็เล่นต่อมาเรื่อยๆ" (สัมภาษณ์,1 กรกฎาคม 2549) รำวงของชาวบ้านไม่ได้ยึดแบบแผนของกรมศิลปากร แต่มุ่งสนุกสนานเป็นสำคัญ จึงกลายเป็นความบันเทิงที่แพร่หลาย จนแทนที่วัฒนธรรมบันเทิงแต่ดั้งเดิม กลายเป็นวัฒนธรรมที่เป็นเอกลักษณ์ของชุมชน ขณะที่วัฒนธรรมดั้งเดิมของชุมชนค่อยเลือนหายไป

ในพ.ศ. 2530 สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ สนับสนุนให้จัดตั้งหมู่บ้านวัฒนธรรมไทยวน-สระบุรี ทำให้ในพ.ศ. 2537 กลุ่มคนไทยวน-สระบุรีตื่นตัวในการสืบทอดวัฒนธรรม รวมตัวกันจัดตั้ง "ชมรมไทยวนสระบุรี" ทำให้วัฒนธรรมไทยวนถูกรื้อฟื้น เพื่อแสดงถึงเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชุมชน ขณะเดียวกันได้เกิดการรวมตัวของชาวบ้าน หลากหลายอาชีพผ่านผู้นำชุมชน เช่น นายทรงชัย วรรณกุล ประธานชมรมไทยวน สระบุรี จัดตั้ง "หอวัฒนธรรมพื้นบ้านไทยวน-สระบุรี" เพื่อเผยแพร่วัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ โดยมีการจัดงานทางวัฒนธรรมประจำปี เช่น ทำบุญฉลากภัตร เลี้ยงขันโตก เพื่อสังสรรค์เชื่อมความสามัคคีของคนในชุมชน และเผยแพร่วัฒนธรรม (ทรงชัย วรรณกุล ,สัมภาษณ์, 1 กรกฎาคม 2549) อย่างไรก็ตามรำวงและรำกลองยาว คงเป็นวัฒนธรรมการแสดงของกลุ่มคนไทยวน ที่ถือเป็นความบันเทิงที่เป็นเอกลักษณ์ของกลุ่มชนและเป็นความภาคภูมิใจในการสืบทอดประเพณีพื้นบ้านของกลุ่มคนไทยวนในปัจจุบัน

กลุ่มชาติพันธุ์ลาวโซ่ง ลาวโซ่ง มีชื่อเรียกต่างๆกันไป เช่น ไทดำ ไททรงดำ ลาวช่วงดำ เป็นต้น ลาวโซ่งที่สืบเชื้อสายในประเทศไทยปัจจุบัน ส่วนใหญ่มีบรรพบุรุษอยู่แถบเมืองทันต์ ในประเทศลาว ถูกกวาดต้อนมาตั้งถิ่นฐานในประเทศไทยตั้งแต่ครั้งสมัยพระเจ้ากรุงธนบุรี หลังจากนั้นถูกกวาดต้อนมาอีกหลายครั้ง กลุ่มชาติพันธุ์ลาวโซ่งตั้งถิ่นฐานในแถบจังหวัดเพชรบุรี สมุทรสงคราม นครปฐม กาญจนบุรี สุพรรณบุรี สระบุรี ลพบุรี ตลอดไปถึงจังหวัดพิษณุโลก กลุ่มคนเหล่านี้ยังคงรักษาวัฒนธรรมประเพณีของตนเอง เช่น การแต่งกาย เนื่องจากนิยมทอผ้าใช้เอง เสื้อผ้าจึงมีสีและลวดลายเป็นเอกลักษณ์เฉพาะ เช่น มีสีหลัก 4 สี คือ เขียว ขาว แดง และเหลืองหรือส้ม ลายที่ใช้มี 3 ประเภท คือ ลายปะผ้า ลายปัก ลายทอ

วัฒนธรรมดนตรีของลาวโซ่ง มีแคนเป็นเครื่องดนตรีหลัก เช่นเดียวกับกลุ่มชาติพันธุ์ลาวทั่วไป "แคน" สามารถใช้บรรเลงประกอบงานและการละเล่นเกือบทุกประเภท เช่น บรรเลงนำขบวนบวชนาค งานกฐิน ผ้าป่า บรรเลงประกอบการขับร้องในงานเลี้ยงรื่นเริงต่างๆ หรือ เดี่ยวแคนเพื่อความบันเทิงของชาวบ้าน ทั้งนี้ความบันเทิงที่สำคัญมีบทบาทในการสร้างบูรณาการ ความรัก ความสามัคคี อีกทั้งสร้างความสนุกสนานแก่คนในชุมชน ได้แก่ อิ่นก๋อน

"อิ่นก๋อน" หรือการเล่นลูกช่วง เป็นการโยนลูกช่วงกันระหว่างหนุ่มสาวมีดนตรี ขับร้องฟ้อนรำประกอบการเล่น "อิ่นก๋อน" เป็นกิจกรรมที่จัดเป็นประจำทุกปีหลังฤดูการเก็บเกี่ยว ในช่วงเดือน 5 ถึงเดือน 6 ในงานจะจัดให้มีการเล่นฟ้อนรำระหว่างหนุ่มสาว มีการพูดคุย ร้องรำ เล่นลูกช่วง และขับลำโดยมีเนื้อความสื่อไปในทางเกี้ยวพาราสี ตลอดเวลาของการเล่นจะมีหมอแคนเป่าแคนขับกล่อมอยู่ตลอด การอยู่รวมกันของกลุ่มชาติพันธุ์ลาวโซ่ง ทำให้ประเพณีและวัฒนธรรมของกลุ่มชนสืบทอดตลอดมา อย่างไรก็ตามในพื้นที่ที่ความเจริญจากสังคมเมืองเข้าไปถึง ประเพณีวัฒนธรรมดั้งเดิมย่อมลดบทบาทลง เช่น ภายหลังการตัดถนนหลวงสาย นครปฐม-อำเภอดอนตูม ผ่านหมู่บ้านลาวโซ่งทำให้มีการใช้รถไถนาและคราดนาขนข้าวเปลือกด้วยเครื่องยนต์แทนที่ยุ้งข้าว มีเครื่องนวดข้าวเป็นเมล็ดข้าวเปลือกพร้อมที่จะนำไปขาย ชาวบ้านสามารถเดินทางไปค้าขายสินค้าและซื้อข้าวของในเมืองได้สะดวก และรับเอาวัฒนธรรมใหม่จากสังคมเมืองเข้ามาใช้ในชีวิตประจำวัน วัฒนธรรมดั้งเดิมจึงถูกละเลย รวมทั้งการเล่นอิ่นก๋อน

ในช่วงทศวรรษ 2520 ประเพณีและความบันเทิงแบบดั้งเดิมของกลุ่มลาวโซ่ง ได้รับการฟื้นฟู รัฐให้การสนับสนุนการสืบทอดวัฒนธรรมท้องถิ่น จัดเป็นการแสดงในโอกาสต่างๆ เพื่อสืบทอดวัฒนธรรมแต่ไม่ใช่ประเพณีที่เป็นวิถีชีวิตของคนในสังคมอีกต่อไป เช่นเดียวกับวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ ลาวพวนในท้องที่ อำเภอปากพลี จ.นครนายก ซึ่งเป็นกลุ่มที่ถูกกวาดต้อนมาจากเวียงจันทร์แต่ครั้งรัชสมัยรัชกาลที่ 3 และสืบทอดวัฒนธรรมต่อมา แต่การรับวัฒนธรรมความเจริญแบบใหม่ ทำให้วัฒนธรรมของชุมชนเสื่อมไปและกลับมาฟื้นฟูอีกครั้ง จากการส่งเสริมวัฒนธรรมท้องถิ่นของสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ

<u>กลุ่มชาติพันธุ์ลาวพวน</u> ลาวพวนอพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานในประเทศไทย ในลักษณะเช่นเดียวกับลาวกลุ่มอื่นๆ คืออพยพหรือถูกกวาดต้อนเข้ามาหลายระระอก และตั้งถิ่นฐานกระจัดกระจายอยู่บริเวณภาคกลาง เช่น สมเด็จเจ้าพระยามหากษัตริย์ศึก กวาดต้อนเข้ามาในสมัยสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว สงครามเจ้าอนุวงศ์แห่งเวียงจันทน์ ทำให้กลุ่มคนลาวพวนอพยพเข้ามา จึงโปรดเกล้าฯ ให้ตั้งถิ่นฐานในพื้นที่ต่างๆ เช่น บริเวณอำเภอพนมสารคาม และอำเภอสนามชัยเขต จังหวัดฉะเชิงเทรา จังหวัดนครนายก เป็นต้น คนลาวเหล่านี้นับถือพุทธศาสนา และมีวัฒนธรรมเข้มแข็ง สร้างวัดขึ้นเป็นสถานที่ประกอบศาสนกิจแทบทุกหมู่บ้าน และสืบทอดประเพณีดั้งเดิมทางศาสนา เช่นประเพณีสงกรานต์ บุญข้าวห่อ บุญพระเวส บุญข้าวหลาม เป็นต้น เช่นเดียวกับวัฒนธรรมการแสดงรื่นเริงในงานประเพณีเทศกาลต่างๆ ได้สืบทอดมา เช่น ลำลาวหรือลำพวน ซึ่งเล่นในงานเทศกาลสงกรานต์ และงานบุญ

ลำพวนเป็นการร้องและรำของชายหญิง 1 คู่ คือ พ่อเพลง แม่เพลง มีลูกคู่หลายคนคอยรับและปรบมือให้จังหวะ หมอลำเป่าแคนประกอบ ร้องเป็นภาษาพวน ทักทายปราศรัย ถามข่าวคราว โต้ตอบเรื่องราวต่างๆ เกี้ยวพาราสี แล้วลำเป็นเรื่อง (สุรีย์ สะเภาทอง,สัมภาษณ์ 11 กรกฎาคม 2549) ลำพวนเล่นในงานมงคล หรืองานรื่นเริงต่างๆ เช่น บวชนาค ขึ้นบ้านใหม่ บทร้องลำพวน คงใช้ภาษาลาว เช่นบทร้องในลักษณะปราศรัยว่า

> อันหนึ่งนั้น จนเงินจนทอง จนของใช้ยังบ่ท่อจนจิต จนปัญญาความคิดกะว่าจนเหลือหลาย อดสา ฝึกฝนไว้ ปัญญาไว้ให้ใส่ส่อง อันนี้ไทยพี่น้อง จงจำไว้ใส่ใจ อันข้อสองนั้น คันอยากมีเงินใช้ให้เจ้าหมื่นขยันหา ยามได้มาเก็บรวบรวมเอาไว้ คันเฮามีเงินใช้สบายใจ บ่ลำบาก คิดอยากใช้อย่างใดได้ดั่งหมาย อันว่าข้อสามนั้น อย่าให้มีพยาธิ ฮ้ายเกิดโรคโรคา ให้รักษาอนามัย ตรวจตราดูก้าน อันของเฮาควรใช้ กินนอนให้สะอาดโรคพยาธิ บ่ไกล้ก็สุขล้วนอยู่เกษม
>
> (อ้างถึงในปริศนา สำราญกิจ, 2541:53)

ลำพวนเสื่อมความนิยมลงพร้อมกับรสนิยมความบันเทิงรูปแบบใหม่ๆ เด็กรุ่นใหม่สนใจวัฒนธรรมความบันเทิงแบบตะวันตก เช่นวงดนตรีลูกทุ่งมากกว่าวัฒนธรรมดั้งเดิม การสืบทอดวัฒนธรรมของลาวพวนยังคงสืบทอดในกลุ่มผู้สูงอายุและการส่งเสริมจากรัฐบาล

การเปลี่ยนแปลงของสังคมและวัฒนธรรมในภาคกลาง ซึ่งเป็นศูนย์กลางความเจริญของประเทศ อีกทั้งพัฒนาการทางเทคโนโลยีใหม่ๆ ทำให้วัฒนธรรมพื้นถิ่นรวมถึงวัฒนธรรมความบันเทิงที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตคนในสังคมหลายๆอย่างหมดไป วัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ที่

เข้มแข็งบางกลุ่ม เช่น กลุ่มชาติพันธุ์มอญ กลุ่มชาติพันธุ์ลาว แม้ยังสืบทอดประเพณีวัฒนธรรมของกลุ่มไว้ได้ แต่ก็ไม่เข้มแข็งพอที่จะรักษาแบบแผนวัฒนธรรมเช่นที่เคยมีมาในอดีต การสืบทอดวัฒนธรรมดนตรีพื้นถิ่นภาคกลางในปัจจุบัน จึงเป็นวัฒนธรรมที่สามารถประกอบเป็นอาชีพได้ เช่น ลำตัด เพลงอีแซว ขณะที่วัฒนธรรมดนตรีที่เป็นความบันเทิงเกี่ยวข้องกับการทำงาน หรือความบันเทิงทั่วไป ค่อยๆหมดไปพร้อมกับการเปลี่ยนแปลงกรรมวิธีในการทำนาโดยใช้เทคโนโลยีสมัยใหม่และความนิยมวัฒนธรรมความบันเทิงของคนในสังคมไทยปัจจุบัน การสืบทอดของวัฒนธรรมดนตรีพื้นเมืองภาคกลางในปัจจุบัน ส่วนใหญ่จึงสัมพันธ์กับการส่งเสริมการสืบทอดวัฒนธรรมของภาครัฐ เพื่อการท่องเที่ยว และเพื่อเป็นมรดกวัฒนธรรมประจำชาติ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่3

ประวัติและวิวัฒนาการดนตรีและเพลงพื้นเมืองภาคอีสานใต้

"อีสาน" หรือภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทยมีพื้นที่ 170,226 ตารางกิโลเมตร คิดเป็นพื้นที่ 1/3 ของพื้นที่ประเทศ ตั้งอยู่บนที่ราบสูงโคราช ภูมิประเทศยกตัวสูงเป็นขอบชันแยกตัวออกจากภาคกลาง โดยมีสันเขากั้นเป็นแนวตั้งประกอบด้วยเทือกเขาสลับซับซ้อน มีเทือกเขาเพชรบูรณ์และเทือกเขาดงพญาเย็นอยู่ด้านตะวันตก เทือกเขาสันกำแพงและเทือกเขาพนมดงรักกั้นเป็นแนวทางด้านใต้ มีลำน้ำโขงทอดยาวจากทิศเหนือจรดทิศใต้ กั้นเป็นพรมแดนระหว่างประเทศไทยกับสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว สำหรับตอนกลางของภาคมีเทือกเขาภูพานแบ่งพื้นที่ออกเป็น 2 แอ่ง คือ แอ่งสกลนครอยู่ทางตอนเหนือ ส่วนแอ่งโคราชอยู่บริเวณตอนล่าง

แอ่งสกลนครอยู่ทางตอนเหนือและตะวันออกเฉียงเหนือของภาค ครอบคลุมพื้นที่จังหวัดสกลนคร นครพนม มุกดาหาร อุดรธานี และหนองคาย ส่วนแอ่งโคราช อยู่บริเวณตอนใต้ของแอ่งสกลนครและอยู่ทางตอนใต้ของเทือกเขาภูพาน พื้นที่ทั่วบริเวณมีลักษณะเอียงลาดจากที่สูงทางด้านตะวันออกไปจรดแม่น้ำโขงทางตะวันออก ตอนกลางมีลำน้ำมูลและลำน้ำชีไหลผ่าน แอ่งโคราชครอบคลุมพื้นที่จังหวัด บุรีรัมย์ สุรินทร์ ศรีสะเกษ นครราชสีมา อุบลราชธานี ยโสธร ร้อยเอ็ด มหาสารคาม ชัยภูมิ ขอนแก่น และกาฬสินธุ์

พื้นที่อีสานใต้ทั้งจังหวัดบุรีรัมย์ สุรินทร์ ศรีสะเกษ นครราชสีมา อยู่บริเวณฝั่งใต้ของแม่น้ำมูล ลงไปจนถึงทิวเขาพนมดงรัก มีแม่น้ำเล็กๆไหลผ่าน เช่น ลำพลับพลา ลำเตา จึงมีผู้คนเคลื่อนย้ายมาตั้งหลักแหล่งเป็นชุมชนตามบริเวณใกล้ฝั่งลำน้ำมาแต่โบราณ ปรากฏร่องรอยชุมชนโบราณที่มีอายุตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์เรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน เช่น เขตที่ลุ่มบริเวณระหว่างแม่น้ำมูล กับแม่น้ำชี ซึ่งส่วนใหญ่อยู่ในเขตอำเภอราษีไศล จังหวัดศรีสะเกษ คลุมพื้นที่ไปจนถึงบริเวณที่แม่น้ำมูล กับ แม่น้ำชีมาสบกัน ในจังหวัดอุบลราชธานี นับเนื่องอยู่ในพัฒนาการของบ้านเมืองในยุคเริ่มแรกของประวัติศาสตร์ลุ่มแม่น้ำชี ดังปรากฏชุมชนโบราณทั้งที่มีคูน้ำล้อมรอบ และไม่มีคูน้ำกระจายอยู่ทั่วไป ทั้งนี้การเติบโตและขยายตัวของประชากรเกิดบริเวณที่ราบลุ่มแม่น้ำมูล-ชีตอนล่าง ซึ่งมีทุ่งราษีไศล เป็นส่วนหนึ่งก่อนจะขยายตัวไปทางเหนือ และตะวันออกเฉียงเหนือสู่บริเวณริมฝั่งแม่น้ำโขง ต่อมาพัฒนาการของชุมชนหมู่บ้านอีสานใต้รับอารยธรรมตลอดทั้งความเชื่อตามหลักการทางพุทธศาสนา และศาสนาพราหมณ์จากภายนอก

ศรีศักร วัลลิโภดม (2538:480-484) ตั้งข้อสังเกตว่าบริเวณเขตที่ลุ่มในทุ่งราษีไศลราวพุทธศตวรรษที่ 15-16 พบโบราณวัตถุสถานและชุมชนบ้านเมืองของคนลาว อันแสดงว่ามีกลุ่มคนลาวเคลื่อนย้าย เข้ามาตั้งหลักแหล่งเป็นบ้านเมืองทับในบริเวณที่เคยเป็นชุมชนบ้านเมืองในยุคต้น

ประวัติศาสตร์มาก่อน ขณะที่บริเวณตั้งแต่ฝั่งใต้ของแม่น้ำมูลที่ลาดขึ้นไปจนถึงเทือกเขาพนมดงรักที่กั้นเขตแดนระหว่างไทยกับกัมพูชา เป็นบริเวณที่สูงที่ดอน การตั้งบ้านเมืองจึงเกิดขึ้นเมื่อมีความเจริญทางเทคโนโลยีสูงขึ้น ดังพบแหล่งชุมชนโบราณที่มีอายุราวพุทธศตวรรษที่16 ขึ้นไป และพบศิลปกรรมแบบขอม ที่แพร่มาจากเมืองพระนครในประเทศกัมพูชา เนื่องจากบริเวณนี้อยู่ใกล้ชิดกับศูนย์อำนาจที่เมืองพระนคร วัฒนธรรมในแถบนี้จึงเป็นวัฒนธรรมของขอมจากกัมพูชาซึ่งแพร่เข้ามาในแถบลุ่มแม่น้ำมูล ผ่านเข้ามายังจังหวัด บุรีรัมย์ สุรินทร์ ศรีสะเกษ นครราชสีมา ไปยังบ้านเมืองต่างๆในแถบลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา ศาสนสถานแบบขอมที่เรียกว่าปราสาท มีปรากฏให้เห็นได้ทั่วไป เช่น ปราสาทหินพิมาย จังหวัดนครราชสีมา ปราสาทภูมิโปน ปราสาทศรีขรภูมิ ปราสาทเมืองที จังหวัดสุรินทร์ ปราสาทเขาพนมรุ้ง ปราสาทบ้านบุ ปราสาทเมืองต่ำ จังหวัดบุรีรัมย์ ปราสาทเขาพระวิหาร ปราสาทตำหนักไพร ปราสาทสระกำแพงใหญ่ ปราสาทห้วยทับทัน จังหวัดศรีสะเกษ เป็นต้น แม้ว่าต่อมาขอมจะเสื่อมอำนาจ สังคมและบ้านเมืองในบริเวณนี้ไม่เจริญรุ่งเรืองอย่างครั้งสมัยขอม บริเวณบ้านเมืองหลายแห่งกลายเป็นเมืองร้าง แต่ผู้คนในแถบนี้คงมีการสืบเนื่องทางสังคมและวัฒนธรรม อีกทั้งเขตอีสานใต้มีเส้นทางคมนาคมติดต่อกับเขมร และลาว เหตุการณ์ทางการเมือง สงคราม และการค้า ทำให้มีผู้คนเดินทางไปมาและตั้งถิ่นฐานอยู่ในบริเวณนี้ต่อๆมา บริเวณแถบนี้จึงประกอบด้วยกลุ่มคนหลายชาติพันธุ์ คือ เขมร ซึ่งสืบวัฒนธรรมมาจากขอมโบราณ กูย กวย ลาว ซึ่งอพยพมาจากฝั่งซ้ายของแม่น้ำโขง อีกทั้งยังมีกลุ่มไทยโคราช ซึ่งมีประเพณีวัฒนธรรมต่างจากชาวส่วย ชาวลาว และชาวเขมร ที่อยู่ร่วมภูมิภาคเดียวกัน

เนื่องจากนครราชสีมาเป็นเมืองที่อยู่ใกล้ภาคกลาง ขณะที่จังหวัด บุรีรัมย์ สุรินทร์ ศรีสะเกษ มีอาณาเขตติดต่อกับเขมร และชาวเขมรเข้ามาตั้งถิ่นฐานแต่โบราณ วัฒนธรรมเขมรจึงเป็นวัฒนธรรมสำคัญในแถบนี้ เช่นเดียวกับที่กลุ่มชาติพันธุ์ เขมร เป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่พบมากในเขตพื้นที่อีสานใต้และเป็นชุมชนเขมรเก่าแก่ การศึกษาประวัติและวิวัฒนาการดนตรีอีสานใต้ในที่นี้จึงจำแนกเป็น 2 กลุ่ม วัฒนธรรม คือ กลุ่มวัฒนธรรมไทยโคราช และกลุ่มวัฒนธรรมเขมรซึ่งประกอบด้วยกลุ่มวัฒนธรรมหลากหลายแต่มีวัฒนธรรมเขมรเป็นวัฒนธรรมกระแสหลัก

3.1 กลุ่มวัฒนธรรมโคราช

โคราชหรือนครราชสีมาแต่เดิมเป็นบริเวณที่ตั้งหลักแหล่งของกลุ่มไทยโคราชที่แตกต่างไปจากบรรดาคนลาว คนส่วย และคนเขมร ที่อยู่ร่วมภูมิภาคเดียวกัน และมีการเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจสังคมและวัฒนธรรมมากกว่าบริเวณอื่น เนื่องจากนครราชสีมาอยู่ใกล้ภาคกลางและกรุงเทพฯ อีกทั้งยังเป็นศูนย์กลางการคมนาคมที่จะไปยังจังหวัดต่างๆในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ทำให้เกิดการเคลื่อนย้ายของผู้คนจากท้องถิ่นต่างๆ เข้ามาตั้งหลักแหล่ง

จังหวัดนครราชสีมาตั้งอยู่บริเวณที่ราบสูงในภาคตะวันออกเฉียงเหนือสูงกว่าระดับน้ำทะเลประมาณ 200-300 เมตร ระยะห่างจากกรุงเทพฯ โดยทางรถไฟประมาณ 264 กิโลเมตร ทางรถยนต์ 256 กิโลเมตร มีพื้นที่204,940 ตารางกิโลเมตร คิดเป็นร้อยละ12.13 ของพื้นที่ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ นครราชสีมาจัดเป็นเมืองที่มีขนาดใหญ่และมีความสำคัญมาตั้งแต่สมัยโบราณ สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพ(2505:112)ทรงกล่าวว่า ดินแดนแห่งนี้อยู่ใต้การปกครองและเป็นเมืองสำคัญของขอมยิ่งกว่าเมืองอื่นในแถบนี้ เนื่องจากบริเวณเมืองและเทวสถานที่ขอมสร้างไว้ที่พิมาย งดงามใหญ่โตกว่าที่อื่นๆ เมื่อสร้างทางรถไฟก็ขุดพบเทวรูปของขอมหลายองค์

ศรีศักร วัลลิโภดม ให้ความเห็นว่า เมืองพิมายมีความสัมพันธ์ทางการเมืองกับขอมอย่างใกล้ชิด (เรื่องเดียวกัน,2538:465) ภายหลังขอมเสื่อมอำนาจ อยุธยาจึงขยายอิทธิพลเข้ามาในเขตพื้นเมืองอีสานแต่ไม่ปรากฏหลักฐานเกี่ยวกับนครราชสีมาอย่างชัดเจน จนสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชจึงปรากฏหลักฐานเกี่ยวกับเมืองนครราชสีมา ว่า มีเมืองขึ้นในทำเนียบครั้งแรก มีฐานะเป็นเมืองชั้นโท และยกเป็นเมืองเอกในสมัยรัตนโกสินทร์ เนื่องจากส่วนกลางให้ความสำคัญกับดินแดนทางอีสานมากขึ้น

ในสมัยรัตนโกสินทร์ นครราชสีมาซึ่งเป็นเมืองใหญ่อยู่ใกล้ส่วนกลาง และเป็นเส้นทางผ่านในการเดินทางระหว่างเขตพื้นเมืองอีสานกับราชธานีจึงกลายเป็นศูนย์กลางอำนาจทางการเมือง ทำหน้าที่เชื่อมโยงอำนาจและดูแลผลประโยชน์ให้กับราชธานี มีฐานะเป็นเมืองเจ้าพระยามหานครควบคุมดูแลปกครองหัวเมืองใหญ่น้อยในอีสานหลายแห่ง และทำหน้าที่เก็บรวบรวมส่วยจากเขตพื้นเมืองอีสานไปกรุงเทพฯ* จึงกลายเป็นตลาดการค้าที่สำคัญ

สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงกล่าวถึงความสำคัญของนครราชสีมาทั้งด้านการเมืองและเศรษฐกิจ ทำให้รถไฟสายแรกของประเทศเริ่มมีที่นครราชสีมาว่า

> ...เหตุด้วยเป็นเมืองใหญ่อยู่ต้นทางที่จะไปมาในระหว่างมณฑลในลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา กับมณฑลทั้งหลายที่อยู่ทางลุ่มแม่น้ำโขง ต้องเดินผ่านเขตเมืองนครราชสีมา...เพราะฉะนั้นในการศึกสงครามทางมณฑลทิศตะวันออกก็ดี ในการปกครองรักษาพระราชอาณาเขตทางนั้นก็ดี จึงต้องเอาเมืองนครราชสีมาเป็นที่อำนวยการ ส่วนการค้านั้นบรรดาสินค้าที่มาแต่หัวเมืองตะวันออก และสินค้าที่ส่งไปแต่กรุงเทพฯ เพื่อจำหน่ายในหัวเมืองเหล่านั้นก็ต้องผ่านช่องทางที่กล่าวมาอาศัยเมืองนครราชสีมาเป็นตลาดที่ซื้อขายแลกเปลี่ยนสินค้า เมืองนครราชสีมาจึง

---

* เนื่องจากหัวเมืองต่างๆในอีสานอยู่ในฐานะพิเศษ คือ อยู่กึ่งกลางระหว่างเมืองธรรมดา กับเมืองประเทศราช หรือเมืองขึ้น ต้องส่งส่วยถูกเกณฑ์แรงงานแต่มีอิสระในการจัดการปกครองตนเองเหมือนเมืองขึ้น

> เป็นที่สำคัญในการค้าขายด้วยอีกอย่างหนึ่ง ด้วยเหตุที่กล่าวมานี้รถไฟแผ่นดินสายแรกที่สร้างในประเทศนี้ จึงไปทำที่เมืองนครราชสีมาก่อนทางอื่น
>
> (สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2505:110-111)

ในสมัยรัชกาลที่ 5 เมื่อครั้งหัวเมืองลาวเผชิญกับการคุกคามของฝรั่งเศส รัฐบาลเข้าควบคุมโดยส่งข้าหลวงออกไปดูแล จัดการปกครองจนสามารถดึงอำนาจเข้าเป็นส่วนหนึ่งของกรุงเทพฯ และโปรดเกล้าฯ ให้รวมหัวเมืองในภาคตะวันออกเฉียงเหนือเป็น 3 มณฑล เมืองนครราชสีมาก็เป็นที่ตั้งของที่ว่าการมณฑลลาวกลาง ต่อมาเปลี่ยนชื่อเป็นมณฑลนครราชสีมา จนในปี พ.ศ 2495 รัฐบาลออก "พระราชบัญญัติระเบียบการบริหารราชการแห่งราชอาณาจักรไทยฉบับปี 2495" ยกเลิกการปกครองระดับภาค ทำให้หน่วยการปกครองสูงสุดของท้องถิ่นเป็นจังหวัดมาจนปัจจุบัน ความสำคัญทางการเมืองของนครราชสีมาจึงหมดลง แต่การที่นครราชสีมาเป็นเมืองสำคัญ ทำหน้าที่เชื่อมโยงดูแลผลประโยชน์ให้กับส่วนกลางและเป็นเส้นทางผ่านไปยังหัวเมืองต่างๆในภาคอีสาน จึงเป็นเขตวัฒนธรรมที่ได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมภาคกลาง แต่มีการผสมผสานกับวัฒนธรรมอีสาน เห็นได้จากวัฒนธรรมไทยโคราชที่สืบทอดมาจนปัจจุบัน

ไทยโคราช เป็นกลุ่มที่ใช้ภาษาไทยกลางเพียงแต่สำเนียงเพี้ยนเหน่อ มีคำภาษาลาวปะปนอยู่บ้าง แต่คำพื้นฐานทั่วไปตรงกับคำภาคกลาง และใช้ตัวอักษรเหมือนภาคกลางมาแต่โบราณ มีจารีตประเพณีและวัฒนธรรมคล้ายภาคกลาง เช่น การแต่งกาย จะแต่งกายต่างจากคนอีสานทั่วไป คือ นุ่งผ้าโจงกระเบน ไม่นุ่งผ้าซิ่น ห่มผ้าสไบเฉียง ไม่ค่อยนับถือผีวิญญาณเหมือนกลุ่มวัฒนธรรมไทยลาว นิยมรับประทานข้าวเจ้า อาหารหลักคือน้ำพริกอย่างภาคกลาง อาจมีเครื่องจิ้มแบบลาวบ้าง เป็นที่น่าสังเกตว่าการที่วัฒนธรรมประเพณีของคนโคราชคล้ายคลึงกับภาคกลางทำให้ลาวชาวอีสานส่วนใหญ่ไม่เรียกชาวโคราชว่าลาว แต่เรียกว่า "ไทยโคราช" (จีรพล เพชรสม และคณะ ,2547 :96- 97)

ปัจจุบันนครราชสีมายังคงมีความหลากหลายทางวัฒนธรรม เพราะนครราชสีมายังคงเปรียบเสมือนประตูสู่อีสาน เป็นศูนย์กลางเส้นทางคมนาคม ติดต่อกับภาคกลางและจังหวัดต่างๆในภาคอีสาน เห็นได้จากภูมิประเทศและเส้นทางคมนาคมที่ติดต่อกับจังหวัดต่างๆ คือ ด้านเหนือติดกับจังหวัดชัยภูมิ ขอนแก่น ด้านใต้ติดจังหวัดนครนายก สระแก้ว ปราจีนบุรี ด้านตะวันออกติดจังหวัดบุรีรัมย์ ด้านตะวันตกติดจังหวัดสระบุรี และลพบุรี

ในส่วนวัฒนธรรมดนตรีของโคราชแม้มีหลากหลายตามอิทธิพลการผสมผสานทางวัฒนธรรมของกลุ่มคนต่างๆ แต่เหตุที่นครราชสีมาเป็นเมืองสำคัญเป็นเสมือนตัวแทนอำนาจของส่วนกลางมาช้านาน ทำให้วัฒนธรรมดนตรีของภาคกลางมีอิทธิพลสำคัญ เช่นที่แบบแผนต่างๆของเพลงโคราช คล้ายคลึงกับเพลงปรบไก่ เพลงพาดควาย เพลงฉ่อย เพลงระบำ ฯลฯ ในท้องถิ่นภาคกลาง นอกจากนี้ยังมีการละเล่นเพลงพิษฐาน แม่ศรี คล้ายภาคกลาง ใหญ่ วิเศษพลกรัง ศิลปินเพลงพื้นบ้านจังหวัดนครราชสีมา เล่าว่า "เพลงช้าเจ้าหงส์ดงลำไย" ซึ่งเล่นแพร่หลายใน

นครราชสีมา สมัยรัชกาลที่ 5-6 เป็นเพลงที่คนโคราชรับจากภาคกลาง (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุฯจังหวัดนครราชสีมา,2542:196) หรือ "มโหรีโคราช" วงดนตรีซึ่งบรรเลงสืบต่อกันมา ได้รับความนิยมแพร่หลายทั่วไป ใช้บรรเลงในงานประเพณี พิธีต่างๆ เช่น งานบวชนาค การแห่กัณฑ์หลอนในงานเทศน์มหาชาติ ฯลฯ ประกอบด้วยเครื่องดนตรี คล้ายคลึงกับเครื่องดนตรีของภาคกลาง เช่น ปี่แก้ว คล้ายปี่นอกของภาคกลาง แต่เสียงแหลมเล็กกว่า ซออี้ และซออู้ คล้ายซอด้วงและซออู้ของภาคกลาง แต่ขึงสายด้วยเส้นลวด เพลงที่ใช้บรรเลง เช่น สาธุการ ฝรั่งรำเท้า พัดชา พม่ารำขวาน เขมรเอวบาง ล้วนเป็นเพลงที่เล่นกันทั่วไปในภาคกลาง (เรื่องเดียวกัน ,2542:205) หรือ อเนก นาวิกมูล(2527:325) กล่าวว่า เพลงโคราชเป็นแม่แบบของเพลงพื้นบ้านภาคกลาง คือ เป็นครูของเพลงฉ่อย ทั้งนี้น่าจะเป็นไปได้ว่า โคราชเป็นตัวแทนการปกครองจากส่วนกลาง การติดต่อไปมาหาสู่ระหว่างส่วนกลางกับโคราช ทำให้วัฒนธรรมมีอิทธิพลส่งผลต่อกัน แม้ว่าวัฒนธรรมความบันเทิงของภาคกลางจะเปลี่ยนแปลงไปพร้อมกับความเจริญ และวิวัฒนาการความบันเทิงรูปแบบใหม่ๆ แต่รูปแบบความบันเทิงแบบเดิมๆยังคงหลงเหลืออยู่ที่นครราชสีมาซึ่งเป็นหัวเมือง

อย่างไรก็ตามเนื่องจากนครราชสีมาเป็นเมืองสำคัญ ควบคุม และมีปฏิสัมพันธ์กับบ้านเมืองในแถบอีสาน วัฒนธรรมประเพณีบางอย่างจึงได้รับอิทธิพลจากพื้นที่ใกล้เคียง เห็นได้จากท่าทางการรำของเพลงโคราช สันนิษฐานกันว่าได้รับอิทธิพลจากการเล่นเจรียงของเขมร ขุนสุบงกชศึกษากร(2523:68) กล่าวว่า ท่าทางการรำรุก รำถอย และการป้องหู มีผู้สันนิษฐานว่าประยุกต์มาจากการเล่นเจรียงที่เป็นเพลงพื้นบ้านของชาวสุรินทร์ผสมผสานกับเพลงทรงเครื่องของภาคกลาง

วิวัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมดนตรีไทยโคราช จึงสัมพันธ์กับบริบทวัฒนธรรมแวดล้อม โดยเฉพาะอิทธิพลวัฒนธรรมจากส่วนกลาง

ดนตรีในวิถีชีวิตไทยโคราช

เพลงพื้นบ้านสัมพันธ์กับวิถีชีวิตคนในสังคม ในบริบทที่สัมพันธ์กับสภาพภูมิประเทศ อาชีพ เศรษฐกิจ และวัฒนธรรมในการดำรงชีวิตของประชาชน คนไทยโคราชก็เช่นกัน ดนตรีหลายอย่างมีความหลากหลายเกี่ยวเนื่องกับวิถีการดำเนินชีวิตของชาวบ้าน ทั้งการจัดงานประเพณี พิธีกรรมในโอกาสต่างๆ และความบันเทิงในชีวิตประจำวัน เช่น การเล่นเพลง "หม่งเหม่ง" เพลง "ลากไม้" "เพลงแห่นางแมว"

"หม่งเหม่ง" เป็นการละเล่นที่มีดนตรีประกอบการขับร้องที่เรียกชื่อตามเสียงของเครื่องดนตรีว่า "หม่งเหม่ง" ประกอบด้วยปี่ 1 กลอง 1 ฆ้องโหม่ง 1 ฆ้องหึ่ง 1 ใช้บรรเลงในงานศพผู้มีฐานะ

"เพลงลากไม้" เกิดขึ้นจากการลากไม้เพื่อสร้างกุฏิหรือศาลาการเปรียญ ชาวบ้านจะนัดกันไปลากเสา ลากซุง ซึ่งตัดแต่งไว้แล้วมาจากป่า ช่วยกันหามขึ้นใส่ตะเฆ่ ใช้เชือกหรือหนังเกลียวขันชะเนาะให้แน่นแล้วช่วยกันลากมา เพื่อเป็นการรื่นเริงผ่อนคลายความเหน็ดเหนื่อยของหนุ่มสาว จึงมีการเล่นเพลงประกอบ

"เพลงแห่นางแมว" เกิดจากประเพณีการแห่นางแมวเพื่อเรียกฝนยามฝนไม่ตกต้องตามฤดูกาล ในขบวนแห่จะมีการร้องเพลงประกอบ ขุนสุบงกชศึกษากร เล่าว่า เป็นประเพณีตามความเชื่อของประชาชน ซึ่งทางราชการสนับสนุนให้สืบทอดต่อมา

> ประเพณีแห่นางแมว การแห่นางแมวนี้ทางบ้านเมืองอนุโลมตามความเชื่อของประชาชน ถ้าปีใดล่วงเวลาถึงเดือน 7 เดือน 8 แล้วฝนยังไม่ตกพอที่จะทำนาได้ ทางราชการจะจัดขบวนแห่พระนเรศ เข้าใจว่าเป็นองค์เดียวกับพระนารายณ์ที่วัดกลาง.....ตอนท้ายขบวนจึงมีคนหามแมวซึ่งอยู่ในตะกร้า...คนก็ร้องเพลงแห่นางแมวไปด้วย
>
> ขุนสุบงกชศึกษากร (2523:58-59)

นอกจากนั้นยังมีดนตรีและเพลงในลักษณะอื่นๆ ซึ่งสัมพันธ์กับความบันเทิงและการละเล่นของชาวบ้าน เช่น "เพลงปี่แก้ว" ใช้ร้องประกอบปี่แก้วซึ่งทำด้วยไม้รวกเล็กๆ ลิ้นปี่ทำด้วยทองเหลือง "เพลงเพี๊ยะ" เป็นเพลงประกอบการเล่น เครื่องดนตรีทำด้วยไม้ไผ่หรือ ที่เรียกว่า "จองหน่อง" หรือ เพลงโคราช เป็นเพลงร้องเล่นเพื่อความบันเทิงเป็นสื่อพบปะ เกี้ยวพาราสีระหว่างหนุ่มสาว เป็นต้น

วัฒนธรรมดนตรีของกลุ่มคนโคราช นอกจากเกิดขึ้นในบริบทที่สัมพันธ์กับวัฒนธรรมความเชื่อแล้ว การที่โคราชเป็นศูนย์กลางทางการเมืองและการคมนาคมทำให้มีวัฒนธรรมดนตรีหลากหลายตามการรับอิทธิพลจากชุมชนหรือท้องถิ่นใกล้เคียงด้วย พระธรรมนิเทศ กล่าวถึงดนตรีและการละเล่นของโคราชที่หลากหลาย เมื่อคราวชุมนุมลูกเสือในช่วงทศวรรษ 2470 ที่กรุงเทพฯ ว่า "ชาวพระนครยังจำภาพการกระทำของท่านติดตาอยู่ เรายังจำท่าฟ้อนรำภูไท ท่าเล่นตรุษ เต้นสาก เพลงเป่าใบไม้ เพลงโคราชของท่านได้ดีอยู่" (พระธรรมนิเทศ, 2477:9)

เพลงและดนตรีพื้นเมืองโคราชเหล่านี้ บางอย่างสืบทอดต่อมากลายเป็นสัญลักษณ์ของจังหวัด เช่น เพลงโคราช ขณะที่เพลงและดนตรีบางประเภทสูญหายไปตามการเปลี่ยนแปลงของวิถีชีวิตคนในสังคม เช่น ปัจจุบันไม่มีการลากไม้ เพราะมีเครื่องทุ่นแรง เพลงลากไม้จึงเลือนหายไปจากวิถีชีวิตของชาวโคราช เช่นเดียวกับเพลงและวงดนตรีหมู่เหม่ง หายไปตั้งแต่สมัยรัชกาลที่5 เพราะวงปี่พาทย์เข้ามาแทนที่ หรือ ในสมัยรัชกาลที่ 7-8 เพลงช้าเจ้าหงส์ดงลำไยเริ่มเสื่อมความนิยม

เมื่อถึงสมัยรัชกาลที่ 9 ราว พ.ศ. 2500 เด็กรุ่นใหม่ไม่รู้จักเพลงช้าเจ้าหงส์ดงลำไยอีก เป็นต้น (ขุนสุบงกชศึกษากร, 2523:55-56)

การเปลี่ยนแปลงของสภาพสังคมและวัฒนธรรมอีกทั้งความนิยมวัฒนธรรมตะวันตกทำให้ดนตรีตะวันตกมีอิทธิพลมากขึ้นเรื่อยๆ ขณะที่ดนตรีพื้นเมืองที่เคยเป็นส่วนหนึ่งในวิถีชีวิตคนในสังคมค่อยๆหมดไปพร้อมกับความนิยมวัฒนธรรมบันเทิงใหม่ๆ ดนตรีที่ยังคงเป็นที่นิยมของชาวบ้าน คือดนตรีที่สามารถปรับประยุกต์ให้สอดคล้องกับรสนิยมของคนในสังคมได้ เช่น เพลงโคราช

<u>เพลงโคราช</u>

เพลงโคราชเป็นเพลงพื้นเมืองของนครราชสีมาที่ได้รับความนิยมแพร่หลายและสืบทอดมาแต่ดั้งเดิม ประวัติความเป็นมาไม่ปรากฏแน่ชัด แต่มีเพลงร้องซึ่งหมอเพลงนำมาร้องเป็นเพลงโคราชต่อๆกันมา ว่าสมัยกรุงรัตนโกสินทร์มีสงครามระหว่างไทยกับเขมร เมื่อไทยชนะสงคราม ชาวบ้านสก ซึ่งเป็นหมู่บ้านที่อยู่ใกล้ๆกับชุมทางรถไฟจิระปัจจุบัน มีการฉลองชัยชนะด้วยการขับร้องและร่ายรำกันและเริ่มเล่นเพลงโคราชกันในหมู่บ้านนี้ (วีระ เลิศจันทึก, 2541:45) เพลงโคราชได้รับความนิยมแพร่หลายมาแต่เดิม เปรื่อง จันทศร เล่าถึงความนิยมเพลงโคราชแต่ดั้งเดิมว่า

> ในสมัยก่อนคนโคราชร้องเพลงโคราชเป็นกันแทบทุกคน แต่ที่เหนียมอายไม่กล้าร้อง เพราะเห็นว่าตัวเองร้องไม่เก่ง หรือไม่ใช่นักร้อง แต่ชอบฟังคนอื่นเขาร้องให้ฟัง ถึงหน้าเทศกาลตรุษหรือสงกรานต์ พวกหนุ่มๆ สาวๆ จะร้องเล่นเพื่อความบันเทิง รื่นเริง และเป็นสื่อในการพบปะ หรือเกี้ยวพาราสีกันในโอกาสต่อไป และมักร้องเล่นรื่นเริงกันสนุกสนานทุกบ้านช่อง
>
> (ถาวร สุบงกช และคณะ ,2521:ภาคผนวก)

เพลงโคราชแม้เป็นความบันเทิงดั้งเดิมของคนโคราช แต่วิวัฒนาการของเพลงโคราชสัมพันธ์กับเพลงพื้นบ้านภาคกลาง เช่น ตำนานเพลงโคราชตำนานหนึ่งกล่าวว่า ชาวโคราชได้เพลงโคราชมาจากอินเดีย โดยพระยาเข็มเป็นผู้นำเข้ามาพร้อมกับลำตัด และลิเก โดยให้ลิเกอยู่กรุงเทพฯ ลำตัดอยู่ภาคกลาง และเพลงโคราชอยู่ที่นครราชสีมา (รายงานการวิจัยฯ,2538:39-42) เหตุที่นครราชสีมาเป็นหัวเมืองสำคัญของส่วนกลางมาแต่เดิม และอยู่ใกล้พื้นที่ภาคกลาง การรับและถ่ายทอดวัฒนธรรมจึงมีมาแต่เดิม นักวิชาการจึงมักสันนิษฐานถึงวิวัฒนาการของเพลงโคราชในแง่มุมต่างๆที่สัมพันธ์กับเพลงพื้นบ้านภาคกลาง เช่น อเนก นาวิกมูล(2527:325) กล่าวว่าเพลงโคราชเป็นครูของเพลงฉ่อย โดยที่เพลงฉ่อยนำเพลงโคราชไปปรับปรุงไม่ให้ยืดยาด เพื่อให้ทันใจ

ผู้ฟัง และใช้กลอนอย่างเพลงโคราชเป็นบทไหว้ครูและเกริ่นเพราะถือเพลงโคราชเป็นเพลงครู ส่วน ขุนสุบงกชศึกษากร ข้าราชการครูผู้มีประสบการณ์ความรู้เกี่ยวกับเพลงโคราช กล่าวว่ารูปแบบของเพลงโคราชสะท้อนถึงอิทธิพลของเพลงพื้นบ้านภาคกลาง เช่นเพลงขอทาน เพลงฉ่อย อีกทั้งถ้อยคำและการร้อง แม้จะมีสำเนียงเป็นโคราช แต่มีอิทธิพลจากภาคกลางและมีภาษาภาคกลางปะปนอยู่ เพลงโคราชและเพลงพื้นบ้านภาคกลางอาจมีที่มาใกล้เคียงกัน แต่มีพัฒนาการที่แตกต่างกัน เช่น เพลงโคราชคล้ายเพลงขอทาน ผิดกันที่เพลงขอทานเข้าจังหวะฉิ่งและโทนได้ แต่เพลงโคราชจะเข้ากับการปรบมือเหมือนเพลงฉ่อย เช่นเดียวกับเพลงที่นิยมร้องที่โคราช เช่น เพลงช้าเจ้าหงส์ดงลำใย และเพลงลากไม้ ตอนท้ายจะลงกลอนไอ ซึ่งตรงกับเพลงฉ่อยของภาคกลางแต่เพลงฉ่อยแยกเป็นเพลงทรงเครื่อง ซึ่งตรงกับเพลงโคราชที่เรียกว่า เพลงหลัก เป็นต้น(ขุนสุบงกชศึกษากร,2523:144)

กล่าวได้ว่าวิวัฒนาการของเพลงโคราชสัมพันธ์กับเพลงพื้นบ้านภาคกลาง เพราะบริบททางการเมือง สังคม และวัฒนธรรมที่มีปฏิสัมพันธ์กันมาแต่เดิม อย่างไรก็ตามเพลงโคราชได้มีวิวัฒนาการ ทั้งรูปแบบ ท่วงทำนองของการขับร้อง สำเนียง ภาษา และเนื้อหาเป็นลักษณะเฉพาะ เปรื่อง จันทศร ศิลปินเพลงโคราชกล่าวถึงเรื่องนี้ว่า

> เพลงโคราชเป็นเพลงพื้นเมือง นิยมร้อง หรือร้องเป็นกันเฉพาะคนโคราชเท่านั้น คนเมืองอื่นไม่มีใครร้องเป็น และเกือบจะฟังสำนวนภาษาไม่ออกเสียด้วยซ้ำ ชาวภาคกลางที่มีเขตติดต่อกับนครราชสีมา เคยหาเพลงโคราชไปเล่นในงานบุญอยู่บ้างเหมือนกัน ชาวอิสานที่อยู่เมืองอื่นก็ฟังไม่ค่อยรู้เรื่อง และร้องไม่เป็น เพลงโคราชจึงเป็นเพลงพื้นเมืองของชาวโคราชจริงๆ คนโคราชนั้น ถึงแม้จะเป็นชาวอิสาน ก็พูดภาษาอิสานไม่ได้ ร้องและฟังแอ่วลาวของชาวอิสานไม่ได้
>
> (ถาวร สุบงกช และคณะ ,2521:ภาคผนวก)

เพลงโคราชเป็นเพลงปฏิพากย์ มีผู้เล่นคือหมอเพลงชาย หญิง ว่าเพลงโต้ตอบกันทันทีทันใดโดยใช้ปฏิภาณไหวพริบ ไม่ต้องอาศัยโน้ตหรือบทใดๆ ไม่ใช้เครื่องดนตรีหรือเครื่องประกอบจังหวะ เนื้อหาสาระเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับสภาพสังคม อาชีพ ความเชื่อ หลักธรรมในพระพุทธศาสนา ประวัติศาสตร์ ตำนาน สุภาษิต คำพังเพย

ท่วงทำนองและการขับร้องเป็นสำเนียงโคราช ธวัช ปุณโณฑก กล่าวว่า เพลงโคราชมีลักษณะคำประพันธ์เฉพาะตน แม้เอาแบบแผนการประพันธ์ของภาคกลาง เช่น กาพย์ หรือ กลอนสุภาพไปใช้ การใช้คำใช้ภาษาถิ่นโคราชบ้าง คำไทยกลางบ้าง แต่ใช้สำเนียงโคราช ลีลาจังหวะในการสัมผัสกวีมักคิดรูปแบบของตน เช่น กลอนสุภาพของเพลงโคราชใช้สัมผัสเป็นจังหวะและมักนิยมเล่นคำ ล้อคำ เล่นสัมผัสใน เพื่อให้มีจังหวะรำได้ จึงทำให้เพลงโคราชต่างจากเพลงพื้นบ้านภาคอื่น เช่น

โอ้โอ่อีแม่ร่มเอ๋ยมะรุม น้องงามจนหนุ่มมาหลงรัก
แม่เรือพึ่งพายพี่ก็หมายพึ่งพัก อยู่เหมือนกับหวีพึ่งผม
น้องควรมีคู่สองชิด อยู่เหมือนกับมีดสองชั้น
แม่ปากไหสองชั้น พี่อยากเป็นคู่สองชม

(ธวัช ปุณโณฑก อ้างถึงใน วิมาน วรรณคำและคณะ ,2538:42)

เพลงโคราชในระยะแรกเป็นเพลงคู่สอง หรือเรียกกันทั่วไปว่า "เพลงก้อม" คือ เพลงสั้นๆมีบทละ2 วรรค 4วรรค เนื้อหากะทัดรัด นำมาร้องโต้ตอบกัน เพื่อความสนุกสนาน แสดงออกถึงอารมณ์ ความรู้สึก ไหวพริบ ปฏิภาณ และภูมิปัญญา เช่น

"พอได้กินหมากดิ๊บ เลยไม่อยากหยิบหมากเนอว
พอเห็นสามสิบกลีบ มันนึกอยากบีบ มักเนอว
เราวาสนาไม่สม ไม่ได้กางร่มคางเคอว"

(วิมาน วรรณคำ และคณะ ,2538:46)

ต่อมามีผู้ดัดแปลง เพิ่มถ้อยคำ เพิ่มจังหวะให้ยาวขึ้นเป็นเพลงคู่สี่ คือมีบทละ 6 วรรค วรรคละ4-7 คำ มี 2 จังหวะ รวม 12 จังหวะ แล้วมีพัฒนาการเป็นเพลงจังหวะรำ เรียกว่า เพลงคู่หก โดยเพิ่มจำนวนคำ จำนวนวรรค และสัมผัสทั้งสระและพยัญชนะมากขึ้น แล้วจึงมีพัฒนาการเป็นเพลงคู่แปด คู่สิบ โดยเพิ่มคำตรงท่อนกระทู้ เปรื่อง จันทศร ศิลปินเพลงโคราชเล่าถึงพัฒนาการของเพลงโคราช อันเป็นผลจากรสนิยมการเสพวัฒนธรรมที่มุ่งเน้นความบันเทิงสนุกสนาน พัฒนาการของเพลงจึงปรับปรุงจังหวะให้กระชั้นเหมาะกับการเต้นรำว่า

ประมาณ พ.ศ. 2462 – 2470 นับเป็นระยะเวลาเริ่มแรกของวิวัฒนาการเพลงโคราชที่จะเข้าสู่เพลงโคราชยุคสมัยใหม่ หรือสมัยปัจจุบันนี้ มีครูเพลงคนหนึ่ง ชื่อครูน้อย (ไม่ทราบนามสกุล) อยู่บ้านจาน ต.กำปัง อ.โนนไทย เอาหนุ่มสาวในบ้านมาฝึกหัดเพลง ครูน้อยแต่งเสริมเพลงให้ยาวขึ้น มีสัมผัสในระยะกระชั้นชิด การร้องทำนองมีจังหวะเต้นเร้าใจคนฟังมาก เป็นที่เลื่องลือกันมาก มีหนุ่มสาวบ้านอื่นไปขอฝึกหัดกันมาก คนชอบเพลงของครูน้อยกันอย่างมาก เพราะจังหวะเต้นเร้าใจแปลกกว่าเพลงแต่เดิมมา แทบว่าจะเป็นเพลงกลอนแรกของเพลงวิวัฒนาการแบบสมัยปัจจุบันนี้ทีเดียว... ในปัจจุบันนี้ก็มีผู้แต่งเพลงจังหวะถี่ และเต้นหนักไปอีก เกือบเท่าตัวมันอยู่ในเกณฑ์เลยดีจึงไม่น่าฟัง ได้ยินหมอเพลงร้องอยู่ไม่บ่อยนัก แต่

ผมไม่สู้สนใจเลยหามาเป็นตัวอย่างไม่ได้ เพลงปัจจุบันนี้ ก็คล้ายกับของครูน้อยที่ยกตัวอย่างได้ แต่ก็มีสัมผัส หรือกลอนเพลงยาวออกไปนิดหน่อย ขนาดของครูน้อยก็ยังมีหมอเพลงร้องอยู่บ้าง จึงปนๆ กันอยู่

(ถาวร สุบงกช และคณะ ,2521:ภาคผนวก)

เพลงโคราชมีพัฒนาการตามรสนิยมของผู้ฟังทั้งองค์ประกอบและรูปแบบการแสดงมากขึ้นเรื่อยๆ เห็นได้ชัดภายหลังอิทธิพลวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกจากส่วนกลางแพร่เข้ามา พร้อมกันความเจริญทางด้านคมนาคมและการสื่อสาร

3.2 กลุ่มวัฒนธรรมเขมร

กลุ่ม 3 จังหวัดในอีสานใต้ ได้แก่ สุรินทร์ บุรีรัมย์ ศรีษะเกษ มีวัฒนธรรมที่แตกต่างจากกลุ่มไทยโคราช เนื่องจากกลุ่มคนในแถบนี้ส่วนใหญ่เป็นกลุ่มชาติพันธุ์เขมร และมีกลุ่มชาติพันธุ์ส่วย เยอ และลาว ปะปนอยู่ไม่น้อย แต่เนื่องจากกลุ่มชาติพันธุ์เขมรเป็นคนส่วนใหญ่และมีวัฒนธรรมที่เข้มแข็ง ทำให้วัฒนธรรมเขมรเป็นวัฒนธรรมกระแสหลัก เห็นได้จากทางราชการเรียกดินแดนในแถบจังหวัด บุรีรัมย์ สุรินทร์ และศรีสะเกษ ว่า "เขมรป่าดง" มาแต่เดิม สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงเล่าถึงเรื่องนี้ว่า

เมื่อฉันขึ้นไปมณฑลอีสานครั้งหลังไปพบ "เขมรป่าดง" อีกจำพวกหนึ่ง สอบสวนได้ความว่า เมืองสุรินทร์ เมืองสังคะ เมืองขุขันธ์ เมืองศรีสะเกษ และอำเภอประโคนชัย (เดิมเรียกเมืองตะลุง) ในจังหวัดนครราชสีมา บรรดาอยู่ทางฝ่ายใต้ต่อแดนกัมพูชา ชาวเมืองเป็น "เขมรป่าดง"ทั้งนั้น พูดภาษาเขมร และมีการเล่นอย่างโบราณหลายอย่าง เช่นเอาใบไม้มาเป่าเป็นเพลงเข้ากับขับร้อง ที่เรียกว่า "เขมรเป่าใบไม้" เป็นต้น ฉันเคยได้ยินแต่เรียกชื่อมาแต่ก่อน เพิ่งไปเห็นเล่นจริงครั้งนั้น

ชาวเขมรในเขตอีสานใต้เรียกตนเองว่า "คแมลือ" (เขมรสูง) และเรียกกลุ่มชาวเขมรที่อยู่ในประเทศกัมพูชาว่า "คแมกรอม"(เขมรต่ำ) ที่เรียกแตกต่างกันออกไปเพราะลักษณะภูมิศาสตร์กายภาพของประเทศไทยกับกัมพูชาแตกต่างกัน ลักษณะภูมิประเทศในแถบประเทศไทยเป็นที่สูงส่วนภูมิประเทศในแถบกัมพูชาเป็นที่ต่ำลาดเอียงลงไป

ภายหลังจากขอมเสื่อมอำนาจลง อยุธยาแผ่อำนาจมาถึงดินแดนแถบอีสานใต้ โดยให้เมืองพิมาย(นครราชสีมา) ควบคุมดูแลหัวเมืองบริเวณนี้ อันได้แก่ เมืองสุรินทร์ เมืองรัตนบุรี เมืองสังขะ และเมืองขุขันธ์ โดยเจ้าเมืองนั้นๆ เป็นผู้ควบคุมดูแลความเรียบร้อย จัดการปกครองใน

ลักษณะเดียวกับกรุงศรีอยุธยา ทั้งนี้เหตุการณ์สงครามทำให้มีการกวาดต้อนชาวเขมรในกัมพูชาเข้ามาในดินแดนอีสานได้หลายครั้ง เช่นปีพ.ศ. 2324 เมืองเขมรเกิดจลาจล สมเด็จเจ้าพระยามหากษัตริย์ศึก กับเจ้าพระยาสุรสีห์ เป็นแม่ทัพยกทัพไปปราบการจลาจลตีเมืองเสียมราฐ กำพงสวาย บันทายมาศ รูงตำแร็ย์ ซึ่งเมืองเหล่านี้ยอมแพ้ขอเป็นเมืองขึ้น คราวยกทัพกลับได้กวาดต้อนพลเมืองชาวเขมรกลับมาด้วย และยังมีกลุ่มคนเขมรอีกไม่น้อยที่อพยพตามมาด้วย เช่น ตามมาตไว ธิดาเจ้าเมืองบันทายเพ็ชร และพี่น้องบ่าวไพร่เมืองเสียมราฐ อพยพมาอยู่เมืองประทายมัน เป็นจำนวนมาก หรือในพ.ศ.2390 ชาวเขมรจำนวนหนึ่งเข้ามาตั้งถิ่นฐานในจังหวัดศรีสะเกษ ด้วยเหตุที่ พระยาขุขันธ์ฯ (วัง) ได้กราบทูลขอตั้งบ้านลำห้วยแสนไพรอาบาล กับบ้านกันตวด ตำบลห้วนอุทุมพร ริมเขาตกเป็นเมือง

การเข้ามาตั้งถิ่นฐานของชาวเขมรในอีสานได้แต่โบราณอีกทั้งการกวาดต้อนและการอพยพเข้ามาในรุ่นหลังทำให้ประชากรเขมรในแถบอีสานได้สืบเชื้อสายต่อเนื่องมาจนปัจจุบันการศึกษาทางภาษาศาสตร์พบว่าภาษาเขมร ในแถบอีสานได้ยังคงรักษาลักษณะที่สำคัญดั้งเดิมของภาษาเขมร เช่นพยัญชนะท้าย < ร > หรือ /r/ ขณะที่เขมรในกัมพูชายังคงเหลือแต่เฉพาะในรูปภาษาเขียน

กลุ่มชาติพันธุ์เขมรในอีสานได้ตอนล่างกลายเป็นคนกลุ่มใหญ่ มีอิทธิพลทางสังคมและวัฒนธรรมในแถบนี้ โดยเฉพาะในเขตจังหวัดบุรีรัมย์ สุรินทร์ ศรีสะเกษ ซึ่งมีอาณาเขตติดต่อกับเขมร เช่น กลุ่มคนเขมรในจังหวัดสุรินทร์มีประมาณ 60% ชาวลาว20% ชาวกูยและชาติพันธุ์อื่นๆ อีก 10% กลุ่มชาติพันธุ์เขมรในจังหวัดศรีสะเกษมีจำนวนมากในท้องที่อำเภอกันทรลักษณ์ อำเภอขุนหาญ อำเภอไพรบึง อำเภอศรีรัตนะ อำเภอขุขันธ์ จนศรีสะเกษได้ชื่อว่าเป็นเมืองเขมรป่าดง (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุฯจังหวัดศรีสะเกษ,2544:29) ส่วนจังหวัดบุรีรัมย์มีกลุ่มชาติพันธุ์เขมรจำนวนมากในอำเภอเมือง อำเภอห้วยราช อำเภอประโคนชัย อำเภอบ้านกรวด (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุฯจังหวัดบุรีรัมย์,2544:21) จากนอกนี้ กลุ่มชาติพันธุ์เขมรยังอยู่กระจัดกระจายทั่วไปตามจังหวัดต่างๆ โดยเฉพาะจังหวัดที่มีพื้นที่ติดพรมแดนเขมร เช่น พื้นที่ทางทิศตะวันออกของจังหวัดสระแก้ว บริเวณอำเภออรัญประเทศ อำเภอตาพระยา มีกลุ่มชาติพันธุ์เขมรตั้งถิ่นฐานมาแต่เดิม ภาษาที่ใช้เป็นภาษาเขมรซึ่งไม่แตกต่างกับภาษาเขมรในกัมพูชามากนัก เช่นเดียวกับวัฒนธรรมดนตรี เป็นวัฒนธรรมเจรียงกันตรึม เช่นเดียวกับวัฒนธรรมดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์เขมรทั่วไป(คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุฯจังหวัดสระแก้ว, 2545:3,136-137)

กลุ่มคนส่วย เป็นกลุ่มคนที่มีบทบาทสำคัญอีกกลุ่มหนึ่งในอีสานใต้ กลุ่มชาติพันธุ์กลุ่มนี้เรียกตัวเองว่า กูย โกย หรือ กวย ซึ่งแปลว่าคน แต่คนไทยเรียกคนกลุ่มนี้ว่า "ส่วย" กลุ่มคนส่วยตั้งถิ่นฐานกระจัดกระจายในหลายจังหวัดของภาคอีสาน เช่น อุบลราชธานี นครราชสีมา มหาสารคาม ร้อยเอ็ด แต่ตั้งถิ่นฐานอยู่มากในเขตจังหวัดบุรีรัมย์ สุรินทร์ และหนาแน่นในเขตจังหวัดศรีสะเกษ

(คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุฯ,2544:31) คนเหล่านี้เป็นชาวป่าในตระกูลมอญ-เขมร มีรกรากอยู่บริเวณฝั่งซ้ายของแม่น้ำโขง แถบเมืองอัตปือแสนบาง ในแคว้นจำปาศักดิ์ตอนใต้ของสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาวในปัจจุบัน อพยพข้ามแม่น้ำโขงมาตั้งถิ่นฐานในเขตไทย ตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ประมาณ พ.ศ.2260 ด้วยเหตุที่ผู้นำสิ้นชีพ และอิทธิพลอำนาจในดินแดนที่อยู่เดิมเสื่อมลง จึงอพยพข้ามลำน้ำโขงที่อำเภอโขงเจียมจังหวัดอุบลราชธานี เดินเลียบตามเชิงเขาพนมดงรักมายังจังหวัดสุรินทร์ แล้วแยกย้ายกันไปตั้งถิ่นฐานตามที่ต่างๆ ต่อมาในช่วงปลายกรุงศรีอยุธยามีการอพยพครั้งใหญ่เข้ามายังเมืองประทายมัน(สุรินทร์) และเมืองขุขันธ์(ศรีสะเกษ) และทำหน้าที่ส่งส่วยช้างให้กับอยุธยา เนื่องจากมีความสามารถในการจับช้าง แต่เนื่องจากกลุ่มคนเหล่านี้ไม่มีการใช้อักษรหนังสือ อีกทั้งระบบความเชื่อส่วนใหญ่เป็นการถือผี และโชคลางต่างๆ จึงมีความเจริญทางวัฒนธรรมต่ำกว่ากลุ่มคนลาวและเขมร เมื่อเข้าไปอยู่กับกลุ่มคนที่เจริญกว่าย่อมรับเอาวัฒนธรรมของชนกลุ่มใหม่เข้ามาครอบงำสิ่งที่เคยมีมาแต่เดิม

ความเป็นมาของคนกูยไม่ปรากฏเป็นนิทาน หรือนิยายศักดิ์สิทธิ์ เรื่องราวที่พอจะแสดงความเป็นมาได้เป็นเรื่องราวของผู้นำที่เข้ามาตั้งหลักแหล่งในประเทศไทย กล่าวคือมีกูยกลุ่มหนึ่งอพยพมาจากเมือง อัตบือแสนบาง ซึ่งอยู่ทางตะวันออก ของนครจำปาสัก มีผู้นำ 5 คนคือ ขุนปูม ขุนมะ ขุนวรจะ เชียงศรี และ เชียงขันธ์ แยกย้ายกันไปตั้งหลักแหล่ง ตามหัวเมืองต่างๆ คือ เมืองประทาย (สุรินทร์) เมืองแปะ (บุรีรัมย์) เมืองเตา เมืองขุขันธ์ (ศรีสะเกษ) ต่อมามีช้างเผือกของสมเด็จพระเจ้าเอกทัศน์ตกมันหนีมาจากอยุธยา เชียงศรีสามารถจับช้างได้ และ นำมาส่งถึง กรุงศรีอยุธยา จึงได้รับพระราชทาน บรรดาศักดิ์ เป็น พระศรีนครเตา ครองเมืองเตา และหัวเมืองใกล้เคียง เรื่องราวของพระศรีนครเตา ปรากฏในฐานะบรรพบุรุษ และเจ้าพ่อที่คุ้มครองบรรดาชาวบ้านทั้งหลาย ในท้องถิ่น อำเภอรัตนบุรี อำเภอชุมพลบุรี จังหวัดสุรินทร์ อำเภอสตึก อำเภอพุทไธสง จังหวัดบุรีรัมย์ จนถึง อำเภอ พยัคฆภูมิพิสัย จังหวัดมหาสารคาม อันสะท้อนถึงกลุ่มคนกูยซึ่งตั้งถิ่นฐานอยู่บริเวณจังหวัดสุรินทร์ สังขะ ศรีสะเกษ ปะโคนชัย และอุบลราชธานีบางส่วน กลุ่มคนกวยปะปนอยู่กับคนพื้นเมืองเดิม โดยเฉพาะคนเขมรทั้งที่ตั้งรกรากแต่เดิม และคนเขมรกลุ่มใหม่ที่ถูกกวาดต้อนหรืออพยพเข้ามา เช่น ราวพ.ศ. 2353 ออกญาเดโชเจ้าเมืองกำปงสวายในเขมร พาสมัครพรรคพวกหนีภัยการเมืองเข้ามาที่เมืองสังขะ บุตรีออกญาเดโชแต่งงานกับชนชั้นปกครองสังขะซึ่งเป็นคนกูย เป็นเหตุให้ชนชั้นปกครองรับภาษาเขมรจากชาวเขมรที่อพยพเข้ามาภายหลัง ปัจจุบันประชาชนที่อาศัยอยู่ในเมืองสุรินทร์ สังขะ ปราสาท และอำเภออื่นๆมักพูดภาษาเขมร แทนภาษากูย เนื่องจากภาษาเขมรเป็นภาษามีลายลักษณ์อักษร ส่วนภาษากูยมีแต่ภาษาพูดและเนื่องจากวัฒนธรรมเขมรเข้มแข็งกว่าวัฒนธรรมกูย และคนกูยเองสามารถปรับตัวได้เร็วมาก คนกูยจึงถูกกลืนเป็นคนเขมร ปรากฏว่าคนกูยในจังหวัดสุรินทร์ถูกกลืนเป็นคนเขมรค่อนเมือง (ประเสริฐ ศรีวิเศษ ,2527:85) ปัจจุบันชาวกูยยังตั้งบ้านเรือนร่วมกับกลุ่มคนเขมร และลาว มีการผสมผสานกลมกลืนทางวัฒนธรรมกันได้เป็นอย่างดี

ส่วนกลุ่มคนลาวเป็นกลุ่มคนที่ตั้งถิ่นฐานอยู่บริเวณทุ่งราษีไศลมาแต่เดิม ในสมัยกรุงศรีอยุธยาคราวสงครามระหว่างเจ้าสิริบุญสาร ผู้ครองนครเวียงจันทน์ กับพระวอ พระตา มีกลุ่มคนลาวอพยพมาตั้งถิ่นฐานในอีสานใต้จำนวนมาก แถบบ้านดอนใหญ่ และบ้านบางชุมน้อย และใน พ.ศ.2321 เมืองประทายมาศ เมืองรัตนบุรี และเมืองศรีนครลำดวน ถูกเกณฑ์ให้ยกทัพไปตีเวียงจันทน์ การชนะสงครามในครั้งนั้นมีการกวาดต้อน ชาวเมืองเวียงจันทน์จำนวนมากมาอยู่ที่แถบตำบล สิ ตำบลขุนหาญ อำเภอขุนหาญ ตำบลหมากเขียบ อำเภอเมือง บ้านตาอุด บ้านโสน อำเภอขุขันธ์ จังหวัดศรีสะเกษ

นอกจากนี้ มีคนลาวจำนวนไม่น้อยอพยพมาตั้งหลักแหล่งในอีสานใต้เพื่อแสวงหาที่ทำกินลี้ภัยทางการเมือง หรือได้รับการสนับสนุนชักชวน ปัจจุบันมีคนลาวตั้งถิ่นฐานอยู่ทั่วไปในเขตพื้นที่อีสานใต้ เช่น อำเภอรัตนบุรี จังหวัดสุรินทร์ อำเภอบัวใหญ่ อำเภอสูงเนิน อำเภอปักธงชัย จังหวัดนครราชสีมา อำเภอพุทไธสง จังหวัดบุรีรัมย์ และอยู่กันหนาแน่นที่จังหวัดศรีษะเกษ จนทำให้ภาษาลาวกลายเป็นภาษาที่ใช้ในการสื่อสารส่วนใหญ่ในจังหวัดศรีสะเกษ ทั้งนี้กลุ่มคนไทยลาว ในปัจจุบันตั้งถิ่นฐานอยู่ร่วมกับกลุ่มคนส่วย ไทยเขมร และไทยโคราช เกือบทุกอำเภอในอีสานใต้ (สมคิด พรมจุ้ยและคณะ,2546:52)

นอกจากนี้ยังมีกลุ่มคนเขออีกไม่น้อยที่ตั้งถิ่นฐานในแถบจังหวัดศรีสะเกษ กลุ่มคนเหล่านี้เป็นกลุ่มชาติพันธุ์ข่า อยู่ติดเขตแดนเขมรมาแต่เดิม และยังรักษาวัฒนธรรมของกลุ่มไว้ได้

ความหลากหลายทางชาติพันธุ์ทำให้ในแถบนี้มีวัฒนธรรมหลากหลาย ซึ่งแต่ละกลุ่มชาติพันธุ์ ต่างก็มีธรรมเนียมประเพณีปฏิบัติที่เป็นลักษณะเฉพาะของตนที่แตกต่างกันออกไป แต่กลุ่มชาติพันธุ์เหล่านี้สามารถตั้งถิ่นฐานอยู่ในละแวกเดียวกัน และมีการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมประเพณีพิธีกรรมระหว่างกัน จนมีลักษณะทางวัฒนธรรมบางอย่างร่วมกันเช่น ประเพณีเช่นสรวงศาลปู่ตาเป็นประเพณีความเชื่อที่กลุ่มคนในแถบนี้จัดงานพิธีร่วมกัน กลุ่มชาติพันธุ์เขมรในจังหวัด สุรินทร์ และจังหวัดใกล้เคียง เช่น จังหวัด บุรีรัมย์ ศรีสะเกษ หรือบางส่วนของจังหวัดอุบลราชธานีต่างก็มีการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมระหว่างกัน จนประเพณีบางอย่างเป็นประเพณีร่วมกันของกลุ่มชนในบริเวณนี้ แต่เรียกชื่อและการประกอบพิธีกรรมแตกต่างกันไปตามภาษาพูดของกลุ่มชาติพันธุ์ เช่น พิธีกรรมมะม็วต ของกลุ่มชาติพันธุ์เขมร พิธีแก็ลมอของกลุ่มชาติพันธุ์กูย การเล่นผีฟ้า ผีแถนของกลุ่มชาติพันธุ์ลาว หรือการเล่นผีสะเอ็ง ของกลุ่มชาติพันธุ์เยอ พิธีกรรมดังกล่าวเป็นพิธีกรรมที่มีรายละเอียดปลีกย่อยแตกต่างกันแต่มีบทบาทหน้าที่อย่างเดียวกันคือ พิธีกรรมบำบัดรักษาการเจ็บป่วย อย่างไรก็ตามการที่กลุ่มชาติพันธุ์เขมรเป็นคนกลุ่มใหญ่ ทำให้วัฒนธรรมเขมรเป็นวัฒนธรรมกระแสหลัก โดยเฉพาะวัฒนธรรมดนตรีที่เรียกว่าวัฒนธรรมกันตรึม

ดนตรีในวิถีชีวิตของกลุ่มชาติพันธุ์เขมร

ดนตรีพื้นเมืองอีสานได้นับแต่อดีตสัมพันธ์กับวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ ความหลากหลายของกลุ่มชาติพันธุ์ ในแถบจังหวัดบุรีรัมย์ สุรินทร์ ศรีษะเกษ ทำให้วัฒนธรรมดนตรีในแถบนี้มีความหลากหลายตามกลุ่มชาติพันธุ์ และแพร่หลายตามท้องที่ที่กลุ่มชาติพันธุ์นั้นๆ อาศัยอยู่ เช่น หมอลำ แพร่หลายในพื้นที่ของกลุ่มชาติพันธุ์ลาวในแถบจังหวัดศรีษะเกษ เช่นเดียวกับวงดนตรีสไนแพร่หลายในพื้นที่เขตนี้ เนื่องจากมีเผ่าเยอ ซึ่งอพยพมาจากเมืองเวียงจันทน์อาศัยอยู่ ขณะที่วัฒนธรรมดนตรีเขมรแพร่หลายทั่วไป เพราะเขมรเป็นกลุ่มชาติพันธุ์กลุ่มใหญ่ ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์เขมรมีทั้งที่สืบทอดเป็นมรดกวัฒนธรรมจากบรรพบุรุษที่มาจากถิ่นเดิม เช่นเจรียง กันตรึม วงมโหรีเขมร และดนตรีหรือการแสดงที่มีพัฒนาการขึ้นในแถบนี้ เช่น เรือมอันเร วงปี่พาทย์เขมร เป็นต้น

ดนตรีในบริเวณพื้นที่อีสานใต้ มีพัฒนาการสัมพันธ์กับพิธีกรรมความเชื่อ การจัดงานประเพณีพิธีกรรม และความบันเทิงทั่วไป อันก่อให้เกิดความร่วมใจช่วยเหลือกันของคนในชุมชนจึงมีวิวัฒนาการสืบทอดต่อๆมา เอกสารสมัยรัชกาลที่ 5 กล่าวถึงการจัดงานเทศกาล ซึ่งสัมพันธ์กับพิธีกรรมความเชื่อว่า

> ...ถึงเทศกาลขึ้นปีใหม่ป่าวร้องราษฎรบรรดาที่อยู่ในบ้าน ให้พากันไปทำพลีกรรมบวงสรวงแก่ผีปู่ตาตามจารีตโบราณ ถ้ามีการจำเป็นสิ่งใดเกิดขึ้น เหมือนดังราษฎรในหมู่บ้านเกิดป่วยไข้ และจะทำการสวดพิธีขับไล่ผีสาง กำนันและจ่าบ้านย่อมเป็นผู้ป่าวร้องราษฎรให้ไปประชุมกันที่วัด หรือที่ใดทำพิธีขับไล่ผี และทำประกาศห้ามมิให้ผู้หนึ่งผู้ใด ซึ่งอยู่ต่างบ้านต่างแขวงล่วงเลยเข้ามาพักอาศัยในหมู่บ้านที่ทำพิธีนั้น ในชั่ว 3 วัน หรือ 7 วัน ทำเป็นป้ายจารึกอักษรว่า "ห้ามมิให้ผู้ใดเข้ามาในตาเหลวกรุยนี้"
>
> (ลัทธิธรรมเนียมต่างๆ, 2515, 41-42)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ความเชื่อเรื่องความศักดิ์สิทธิ์อันสัมพันธ์กับการดำรงอยู่ของชุมชน ทำให้การจัดงานประเพณี เป็นกิจกรรมที่สำคัญในชุมชนตลอดมา เช่น กลุ่มวัฒนธรรมเขมร จะมีกิจกรรมทางประเพณีทุกเดือน เช่นเดียวกับการจัดงานประเพณีพิธีกรรม "ฮีตสิบสอง คองสิบสี่"[9] ของกลุ่มวัฒนธรรมลาว ในการจัดงานประเพณีพิธีกรรมจะมีการละเล่นและดนตรีประกอบ เพื่อสร้างความศักดิ์สิทธิ์แก่พิธี และเพื่อความบันเทิงสนุกสนานแก่คนในชุมชน เช่น ในเดือนแคเมียกทม หรือเดือนสาม ชาวเขมรจะจัดงานทำบุญวันมาฆบูชา และพิธี "มะม็วต" ซึ่งเป็นพิธีรักษาอาการเจ็บป่วยด้วยการใช้ดนตรีเป็นสื่อในการรักษา หรือในเดือนห้า หรือแคแร็ด ซึ่งเป็นช่วงสงกรานต์ ชาวเขมรจะถือเป็นช่วง "ตอมธม" หรือหยุดใหญ่ เป็นเดือนที่ชาวบ้านต้องหยุดทำงานหนักๆ หรือกิจกรรมอันเกี่ยวเนื่องกับการประกอบอาชีพเกษตรกรรม ถือเป็นเดือนแห่งการพักผ่อน และทำบุญที่วัด จึงมีการละเล่นหลากหลาย ผู้อาวุโส จะจัดขบวนแห่ร้องรำทำเพลงไปทั่วหมู่บ้านเป็นสัญญาณให้ทุกคนร่วมใจกันไปทำบุญที่วัดหลังจากเสร็จภารกิจประจำวันจะมีการละเล่นกันอย่างสนุกสนาน เช่น เล่นช่วงชัย มอญซ่อนผ้า สะบ้า สีซอ เป่าแคน โล้ดอันเร เจรียง กันตรึม ฯลฯ (ภควินทร์ จันทร์ทอง,2547 : 55)

การสืบทอดประเพณีแต่โบราณ ทำให้ดนตรีและการละเล่นในงานประเพณีสืบทอดต่อมาเช่นเดียวกับดนตรีที่เล่นในงานพิธีกรรม ซึ่งสืบทอดมาพร้อมกับการจัดงานพิธีกรรม เช่น ดนตรีสำหรับประกอบพิธี "บ็องบ็อด" และ"มะม็วต" ซึ่งเป็นพิธีกรรมทรงเจ้า เพื่ออัญเชิญเทพยดามาชี้ทางในการรักษาคนป่วยเรื้อรังที่รักษาไม่หาย หรือหาสาเหตุการเจ็บป่วยไม่พบ ด้วยเชื่อกันว่าเทพจะเข้าทรงช่วยให้คนที่กำลังเจ็บไข้ได้ป่วยมีอาการทุเลาลงได้ แม้จะป่วยมานานแล้วก็ตาม เมื่อคนไข้ได้ยินเสียงดนตรีกระหึ่มขึ้นก็อาจลุกขึ้นรำตามจังหวะเพลงที่บรรเลงอย่างเร้าใจ วิธีการรักษาโดยใช้ดนตรี จึงกลายเป็นประเพณีสืบทอดมาจนปัจจุบัน แต่ลักษณะของพิธี"บ็องบ็อด" กับ"มะม็วต"จะแตกต่างกัน ตรงที่เชื่อกันว่าผู้ที่เข้าทรงในพิธี "มะม็วต" เป็นเทพบนพื้นดิน และใช้วงกันตรึมเป็นสื่อในการรักษา แต่เทวดาที่เข้าทรงใน พิธี "บ็องบ็อด" เป็นเทวดานางฟ้า ผู้ที่เข้าพิธีนี้ส่วนใหญ่ คือ ผู้ป่วยที่เป็นโรคเรื้อรัง รักษาไม่หาย พิธีจึงมีขั้นตอนซับซ้อน และมีเครื่องประกอบ

ความเชื่อของชาติพันธุ์ลาวที่สืบทอดมาแต่ดั้งเดิมเมื่อผสมผสานกับความเชื่อทางพุทธศาสนาทำให้เกิดจารีตประเพณีเป็นเสมือนกฎหมายสำคัญของสังคมที่ทุกคนต่างยึดถือปฏิบัติใน 12 เดือน ของทุกปี ได้แก่เดือนอ้าย-บุญเข้ากรรม เดือนยี่ – บุญคูณลาน เดือนสาม – บุญข้าวจี่ เดือนสี่ – บุญเผวสหรือบุญมหาชาติ เดือนห้า – บุญสงกรานต์ เดือนหก – บุญบั้งไฟ เดือนเจ็ด – บุญซำฮะ เดือนแปด – บุญเข้าพรรษา เดือนเก้า – บุญข้าวประดับดิน เดือนสิบ – บุญข้าวสาก เดือนสิบเอ็ด - บุญออกพรรษา และเดือนสิบสอง – บุญกฐิน

"คองสิบสี่" เป็นแนวเป็นแนวทางหรือหลักที่ควรยึดถือปฏิบัติต่างกันและกันตามบทบาทของแต่ละคน "คองสิบสี่"ที่ประชาชนทั่วไปและชั้นผู้ปกครองพึงปฏิบัติมี 14 ข้อ ได้แก่ ฮีตเจ้าคองขุน ฮีตท้าวคองเพีย ฮีตไพร่คองนาย ฮีตบ้านคองเมือง ฮีตผัวคองเมีย ฮีตพ่อคองแม่

พิธีมากกว่าพิธีทั่วไป ดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีสามารถใช้ดนตรีได้หลายประเภทตามแต่เทวดาจะโปรด เช่น บางรายใช้เป่าแคนเต้าเดียวก็เข้าทรงได้ และโปรดเพลงแคนไปตลอด บางรายโปรดปี่พาทย์ ก็เข้าทรงด้วยปี่พาทย์ไปตลอด บางรายโปรดกันตรึม ก็เข้าทรงด้วยกันตรึมไปตลอด บางรายโปรดซออู้ ก็เข้าทรงด้วยซออู้ไปตลอด (ภควินทร์ จันทร์ทอง,2547 : 44)

นอกจากดนตรีในพิธีกรรมความเชื่อเกี่ยวกับการรักษาผู้ป่วยแล้ว วงดนตรีที่สัมพันธ์กับความเชื่อในกลุ่มวัฒนธรรมเขมร ซึ่งมีความสำคัญมาแต่โบราณ และยังคงสืบทอดมาจนปัจจุบัน คือ "วงตุ้มโมง" วงดนตรีชนิดนี้เป็นวงดนตรีที่ใช้ในงานศพ สำหรับส่งวิญญาณผู้ตาย เครื่องดนตรีประกอบด้วย ปี่เล็กๆ ที่เรียกว่า "ระไน" ฆ้องราว 9 ใบ ฆ้องหุ่ย 1 ใบ กลองเพลขนาดใหญ่ 1 ใบ เชื่อกันว่า วงตุ้มโมง เป็นวงดนตรีเก่าแก่ดั้งเดิม ถือเป็นอารยธรรมของคนพื้นถิ่นตั้งแต่ก่อนที่ขอมจะรุ่งเรือง วงตุ้มโมงใช้สำหรับพิธีศพ นับตั้งแต่มีผู้ป่วยหนัก คาดว่าจะเสียชีวิต ญาติพี่น้องก็จะเตรียมวงตุ้มโมงไว้ที่บ้าน เมื่อผู้ป่วยสิ้นใจ นักดนตรีจะตีฆ้องหุ่ยทันทีเพื่อส่งวิญญาณผู้ตาย และเป็นการส่งข่าวเพื่อนบ้านในขณะเดียวกัน ระหว่างที่ศพอยู่ในบ้านวงดนตรีวงตุ้มโมงจะบรรเลงประโคมศพ อีกทั้งยังมีข้อห้ามว่า บรรดานักดนตรีทั้งหมดสามารถหยุดพักได้ ยกเว้นผู้ตีกลองเพลและฆ้องหุ่ยเท่านั้นห้ามหยุด การตีกลองยาวนานก็เพื่อส่งวิญญาณผู้ตายไม่ให้ขาดสาย เพราะมีความเชื่อคล้ายกันว่า เสียงฆ้อง (สำริด) หรือฆ้องหุ่ยนี้ช่วยไล่ผีเกะกะไปจากเส้นทาง ความเชื่อว่าเสียงดนตรีจากวงตุ้มโมง สามารถส่งวิญญาณผู้ตายได้ ทำให้วงตุ้มโมงกลายเป็นวงดนตรีสำคัญ จึงมีการสืบทอดวงดนตรีชนิดนี้เรื่อยมา (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุฯจังหวัดสุรินทร์, 2544 : 136) ดนตรีในพิธีกรรมความเชื่อยังมีปรากฏให้เห็นในกลุ่มชาติพันธุ์อื่นๆในแถบนี้ เช่น กลุ่มวัฒนธรรมลาวมีดนตรีที่สัมพันธ์กับพิธีกรรมความเชื่อหลายอย่างเช่น การนับถือและบูชาผีแถน (เทวดา) ผีบ้าน ผีเฮือน ของชาวไทยดำ หรือการเลี้ยงผี ถือผี ของชาวโส้ หรือประเพณีการเลี้ยงผีฟ้า บูชาผีปู่ตา ผีเสื้อเมือง ลำผีฟ้า เพื่อรักษาโรคภัยไข้เจ็บของคนไทยลาว เป็นต้น เช่นเดียวกับกลุ่มวัฒนธรรมเยอ มีวงดนตรีสไนเป็นวงดนตรีที่ใช้ในงานประเพณีพิธีกรรม

"สไน" เป็นเครื่องเป่าที่มีที่มาเกี่ยวข้องกับความศักดิ์สิทธิ์โดยตรง นายกิตติ วรรณพงษ์ศิลปิน และช่างทำสไน เล่าถึงประวัติความเป็นมาของสไนว่ามีที่มาจากสังข์ จึงถือเป็นของศักดิ์สิทธิ์ ใช้เป่าในงานพิธีมาแต่โบราณ รวมทั้งใช้เป็นสัญญาณและเป็นขวัญกำลังใจในยามสงคราม

> ...สไนเป็นของศักดิ์สิทธิ์ เป็นของคนสมัยโบราณที่ใช้เป่าในงานพิธีต่างๆ เช่นในงาน บวงสรวงบูชาเทพเจ้า ร่ายรำขอพรจากเทพเจ้า ให้ฝนฟ้าตกลงมาต้องตามฤดูกาล ให้มวลมนุษย์ลูกหลานอยู่เย็นเป็นสุข ปราศจากโรคภัยไข้เจ็บต่างๆ นานา เป่าให้สัญญาณในการรวมพลัง รวมพลในกองทัพ ใช้เป่าในการเดินทางสื่อสารในสมัยโบราณ ... สังข์หรือหอยสังข์นั้นทรงฤทธิ์และศักดิ์สิทธิ์มาก เพราะเป็น

> ของวงศ์เทพเจ้าผู้สร้างโลก สังข์เป็นผู้มีชัยชนะเป็นเอก เป็นใหญ่ในโลก ท่านว่าอย่างนั้น สไนนี้ก็ได้ลิ้นมาจากสังข์ จึงพลอยมีความศักดิ์สิทธิ์ไปด้วย ต่อมามีการร่ายรำขอพรจากเทพเจ้ามากขึ้น ประกอบกับเสียงสังข์เป่าแล้วดังโว๊กๆ อย่างเดียวไม่เหมาะกับการร่ายรำ ไม่เหมือนสังข์ในลิ้นอยู่ใน มีรูเล็กรูใหญ่เป่าเปิดเป็นจังหวะ ไพเราะมาก คนจึงใช้สังข์ในเป่าแทนสังข์แต่นั้นมา...
>
> (อ้างถึงในอัครพล เชิดชู , 2543: 9)

ปัจจุบัน "สไน" ยังเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงในวงดนตรีสไน ซึ่งประกอบด้วย สไน, กลอง, ฉิ่ง, ฉาบ. พังฮาด ใช้บรรเลงในงานพิธีบวงสรวงวิญญาณเจ้าพญากตะศิลาซึ่งถือเป็นผู้นำของบรรพบุรุษชาวเขอ และประเพณีพิธีบวงสรวงเจ้าพ่อ โดยวงดนตรีสไนจะบรรเลงในขบวนเรือแห่พระยากตะศิลา ใช้ในพิธีบวงสรวง รวมทั้งบรรเลงประโคมตลอดระยะเวลาที่มีการแข่งขันเรือ นอกเหนือจากการบรรเลงในงานประเพณีซึ่งสืบทอดมาแต่โบราณแล้ว วงดนตรีสไนยังใช้บรรเลงในงานเทศกาล หรืองานเฉลิมฉลองต่างๆ ซึ่งทางจังหวัดจัดขึ้นเพื่อการส่งเสริมวัฒนธรรม

นอกจากดนตรีประกอบพิธีกรรมแล้ว ดนตรีในวิถีชีวิตของคนในชุมชนที่สำคัญอีกส่วนหนึ่ง คือดนตรีและการขับร้องสำหรับการละเล่นเพื่อความบันเทิงซึ่งชาวบ้านมักจัดให้มีขึ้นในงานประเพณีต่างๆ หรือใช้ประกอบการละเล่นหลังจากเหน็ดเหนื่อยจากการงาน ได้แก่ วงกันตรึม เจรียงปี่พาทย์เขมร มโหรีเขมร เป็นต้น

กันตรึม หรือโจ๊ะกันตรึม เป็นวงดนตรีและการขับร้องพื้นบ้านของกลุ่มวัฒนธรรมเขมรในเขตจังหวัดสุรินทร์ ศรีสะเกษ และบุรีรัมย์ เล่ากันว่าได้รับถ่ายทอดมาจากขอม เดิมทีการละเล่นแบบนี้ใช้สำหรับขับประกอบการเซ่นบวงสรวงเวลามีการทรงเจ้าเข้าผี แต่ในปัจจุบัน กันตรึมใช้เป็นการละเล่นเพื่อความบันเทิงโดยทั่วๆ ไป ทั้งงานมงคลและงานอวมงคล พัฒนาการของวงกันตรึม สะท้อนถึงการสืบทอดวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์เขมร ทั้งภาษาและองค์ประกอบของการแสดง เช่น ทำนองเพลง เนื้อเพลง อีกทั้งภาษาที่ใช้ในการขับร้องเพลงกันตรึม คือ ภาษาถิ่นเขมร

เครื่องดนตรีในวงกันตรึม ประกอบไปด้วยกลองกันตรึม 2 ลูก ปี่อ้อ 1 เลา ซอตัวเอก 1 คัน ขลุ่ย 1 เลา ฉิ่ง 1 คู่ และเครื่องดนตรีประกอบจังหวะอื่นๆ กลองกันตรึม เวลาตีจะมีเสียง "โจ๊ะ ตรึมตรึม" จึงเรียกชื่อวงตามเสียงกลอง เครื่องดนตรีหลักของวงกันตรึม คือ ซอตัวเอก และกลองกันตรึม เหมือนกับเครื่องดนตรีของเขมร ขณะที่เพลงร้องก็ได้รับอิทธิพลจากเพลงปฏิพากย์ของเขมร (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุฯจังหวัดสุรินทร์, 2544 :

145) เช่น เพลงปรบเกอย เพลงอาไย เพลงอมตูก เพลงเจรียง หรือการใช้กลองบรรเลงเพลงประกอบความเชื่อทางไสยศาสตร์ (ภูมิจิต เรืองเดช, 2519 :9)

เนื้อหาการเล่น ไม่นิยมร้องเป็นเรื่องราวมักคิดคำร้องให้เหมาะกับงานที่ไปแสดง หรือร้องในลักษณะเบ็ดเตล็ด เริ่มจากบทไหว้ครู แล้วจึงเล่นบทเบ็ดเตล็ดต่างๆ เช่น บทเกี้ยวพาราสี บทพรรณนา บทรำพึงรำพัน ฯลฯ

การเล่นกันตรึมให้ความสำคัญกับผู้ร้องและความไพเราะของดนตรี การเล่นกันตรึมแต่เดิมไม่มีการฟ้อนรำประกอบ เมื่อมีการฟ้อนรำ บทรำจึงเป็นเพียงบทประกอบ

ลักษณะการเล่นกันตรึมแต่เดิมเจ้าภาพในงานจะจัดให้เล่นบนบ้าน โดยมีแขกห้อมล้อมฟังและดูอยู่ข้างๆ ต่อมามีการปลูกโรงหรือยกเวทีขึ้นสูง ผู้ฟังและผู้ดูอยู่ข้างๆ โดยรอบ ผู้เล่นจะนั่งเป็นวงอยู่กับพื้นเวที บทร้องเพลงกันตรึม แสดงให้เห็นถึงวิถีชีวิตของกลุ่มชาติพันธุ์เขมรในประเทศไทย ซึ่งมีวิถีการดำเนินชีวิตตามบริบทสภาพแวดล้อม ทั้งอาชีพ การเลือกคู่ครอง ความเชื่อ ค่านิยม เช่น บทเพลงเกี่ยวกับการประกอบอาชีพการทำนา จะมีบทร้องเกี่ยวกับการเกี้ยวพาราสีระหว่างหนุ่มสาว ในขณะเดียวกัน

ความสำคัญของวงกันตรึม ซึ่งสัมพันธ์กับวิถีการดำเนินชีวิตของกลุ่มวัฒนธรรมเขมรมาช้านานอีกทั้งยังเกี่ยวข้องกับความศักดิ์สิทธิ์ ทำให้วงกันตรึมมีบทเพลงประเภทต่างๆ ใช้บรรเลงในวาระต่างกัน เช่น บทเพลงชั้นสูงหรือเพลงครู อาทิ มะเรือมได แซร์ดสะเดิง เบ๊าะได รำเปือย ซึ่งถือว่ามีความไพเราะ มักบรรเลงนำก่อนเพลงอื่น มีทำนองช้าโหยหวน เพลงสำหรับขบวนแห่จะใช้บรรเลงหรือประโคมเวลามีขบวนแห่ต่างๆ ท่วงทำนอง จึงสนุกสนานและยังใช้ประกอบการขับร้องนิยมรำไปด้วย เช่น เพลงอีเกิด จานแบก พนมสรวจ ชมโปง และเพลงที่มีทำนองลีลารวดเร็วสนุกสนาน ซึ่งใช้บรรเลงในงานพิธีหรือบนเวทีแสดง จัดอยู่ในกลุ่มเบ็ดเตล็ด เช่น เพลงงูดตึก อาไย กะโน็บติงตอง แกวนอ สักรวา ทำนองเพลงกันตรึมมีหลากหลาย จากทำนองเชื่องช้าอ้อยอิ่งจนไปถึงทำนองเร็ว คึกคะนอง

ปัจจุบันมีกลุ่มบทเพลงที่ใช้ทำนองเพลงลูกทุ่งมาประยุกต์ เพื่อให้สอดคล้องกับความนิยมของผู้ฟัง ภาษาที่ใช้มีทั้งภาษาไทย และ ภาษาถิ่นอีสาน (ลาว) นำมาประยุกต์เป็นเนื้อร้อง โดยใช้ทำนองเพลงกันตรึม

นอกจากใช้บรรเลงทั่วไปแล้ว กันตรึมยังใช้ประกอบการขับร้องและการแสดง ในท่วงท่าทำนองและรูปแบบต่างๆ ได้แก่ เจรียง อาไย แกวนอ กะโน็บติงตอง

เจรียง เจรียงเป็นศิลปะการขับร้อง หรือออกเสียงเป็นทำนองเสนาะ การเจรียงแต่เดิมเป็นการขับร้องเพื่อความบันเทิงสนุกสนาน อันสะท้อนถึงวิถีการดำเนินชีวิตของชาวบ้าน ร้องเล่นกันในงานบุญและ กิจกรรมการจัดงานประเพณีในเทศกาลต่างๆ การเล่นเจรียงจะเล่นคนเดียว สองคน หรือหลายคนก็ได้ โดยใช้กลอนสดเป็นส่วนใหญ่ ขับโต้ตอบเป็นเรื่องราวระหว่างหนุ่มสาว มีลูกคู่

คอยรับ เป็นศิลปะการขับร้องที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะทั้งลีลาท่าทาง การแต่งกาย ภาษาที่ใช้ขับร้องและดนตรีประกอบ หนุ่มๆที่มีความสามารถในการเล่นดนตรีพื้นเมืองและร้องเจรียงได้จะได้รับการยกย่องในชุมชน เป็นที่สนใจในหมู่สาวๆ เพราะเชื่อกันว่า เป็นบุคคลที่มีความละเอียดอ่อนทั้งความคิดและการกระทำ มีบุคลิกในการเป็นผู้นำครอบครัวได้ (ภคกวินทร์ จันทร์ทอง,2547:52)

เจรียงมีหลายประเภท โดยเรียกตามการละเล่น หรือเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการเจรียง เช่น ใช้ปี่จรวง เป่าประกอบเรียกว่า "เจรียงจรวง" ถ้าใช้ซอบรรเลงประกอบเรียก "เจรียงตรัว" ถ้านำเจรียงไปขับขานประกอบการตกเบ็ดบนบก ซึ่งภาษาเขมรเรียกว่าซันตุ๊จย์ จะเรียกว่า "เจรียงซันตุ๊จย์" ถ้านำเจรียงไปขับขานกับการตีกลองกันตรึม ก็เรียกว่า "เจรียงกันตรึม" เป็นต้น การเจรียงสามารถทำได้ทุกโอกาสไม่ว่าจะอยู่ตามลำพังคนเดียว ทำกิจกรรมเป็นกลุ่ม หรือจัดเป็นการละเล่นในงานต่างๆ

การมีดนตรีหรือความบันเทิงรูปแบบใหม่ๆ ทำให้การเจรียงหลายๆ แบบไม่มีเล่นกันในปัจจุบัน โดยเฉพาะเจรียงประเภทเล่าเรื่องนิทาน ตำนานหรือร้องเล่นทั่วไป เช่น เจรียงปังนา เป็นการละเล่นกลอนโต้ตอบระหว่างชายหญิง ใช้คำร้องร้องแทรกจังหวะเร็ว ใช้ตบมือประกอบจังหวะ เจรียงกันตรอบกัย เป็นการละเล่นเจรียงคนเดียว ไม่มีดนตรีเป็นแบบแผน ส่วนใหญ่ใช้การตบมือหรือสีซอ เป็นกลอนสดที่ใช้ปฏิภาณอย่างมาก และเล่นแบบตลกเป็นส่วนใหญ่ เป็นการกล่าวชมหรือตำหนิสิ่งที่ได้พบเห็น เช่นเดียวกับการเจรียงที่เป็นการเล่านิทาน ตำนาน หรือสุภาษิตต่างๆ เช่น เจรียงตรัว เป็นการร้องโต้ตอบ 2 คน ประกอบซอ เจรียงเปย เป็นการเจรียงคนเดียว เป็นเรื่องนิทาน มีกระจับปี่ดีดประกอบ เจรียงจรัว เป็นการเจรียงโต้ตอบเกี่ยวกับเรื่องตำนาน สุภาษิตต่างๆ มีปี่อังโกลประกอบ

เจรียงที่ยังคงเล่นกันอยู่ในปัจจุบันคือ "นอรแกว" เป็นการเล่นกลอนโต้ตอบระหว่างชายหญิง แต่ละฝ่ายจะมีพ่อเพลงร้องนำ มีลูกคู่ร้องตาม ต่อจากนั้นชายหญิงแต่ละฝ่ายจะร้องโต้ตอบกันเป็นคู่ๆ และเจรียงเบริน ซึ่งร้องโต้ตอบระหว่างชาย-หญิง เป็นทำนอง "ลำ" โดยใช้แคนประกอบ อันสะท้อนถึงการผสมผสานทางวัฒนธรรมระหว่างกลุ่มชาติพันธุ์ลาวและเขมรในแถบนี้ การเล่นเจรียงเบริน ของกลุ่มวัฒนธรรมเขมร มีลักษณะคล้ายหมอลำหรือเพลงโคราช ในแง่วิธีการเล่นและรูปแบบการแสดง ผู้เล่นประกอบด้วยฝ่ายชาย 1 คน หญิง 1 คน ร้องโต้ตอบกัน ประกอบมีนักดนตรีเป่าแคนเพียงคนเดียว (ภูมิจิต เรืองเดช, 2529 : 59)

เจรียงเบริน เล่นได้ทุกโอกาสทั้งงานมงคลและงานอวมงคล เช่น งานประเพณีโกนจุก บวชนาค งานกฐิน งานแต่งงาน และงานศพ ตลอดจนงานเทศกาลประจำปีต่าง จึงเป็นที่นิยมสืบมาจนปัจจุบัน

อาไย สมัยก่อนเรียกว่า "ตาไย" อาไยจัดเป็นการละเล่นประเภทหนึ่ง ซึ่งเชื่อกันว่ารับแบบอย่างมาจากเขมร เขมรเรียกการละเล่นชนิดนี้ว่า "ปรอบเกย" เป็นการถามตอบระหว่างหญิง

ชาย 1 คู่ แต่มีผู้เล่นเกินกว่า 1 คู่ เนื้อหาจะเป็นเรื่องอะไรก็ได้ ส่วน "อาไย" ในแถบอีสานตอนล่าง เป็นการละเล่นโต้ตอบกลอนระหว่างกลุ่มหนุ่มสาว ซึ่งส่วนใหญ่เป็นเรื่องเกี้ยวพาราสี ร้องโต้ตอบกันไปมาทีละคู่ ในระหว่างที่ฝ่ายหนึ่งฝ่ายใดร้อง ลูกคู่ฝ่ายของตนจะต้องร้องรับ ดนตรีจะคลอตาม เมื่อร้องจบคนหนึ่ง ดนตรีจะบรรเลงรับ คู่หนุ่มสาวที่รำอาไยก็จะต้อนกันไปมาตามจังหวะเพลง

อาไยมีจังหวะและท่วงทำนองเร็วกว่าเจรียง สามารถเล่นได้ทุกโอกาสและเทศกาลที่เป็นงานรื่นเริง แต่การเล่นอาไยไม่นิยมเล่นกันมากนัก เพราะการโต้กลอนนอกจากจะต้องใช้คำสุภาพแล้ว ผู้เล่นต้องมีไหวพริบดี หากโต้กลอนไม่ชำนาญ แก้กลอนฝ่ายตรงข้ามไม่ได้ จะทำให้ไม่สนุกสนาน เนื่องจากการเล่นอาไย มุ่งความสนุกสนาน จึงไม่มีแบบแผนในการแต่งกาย และการเล่นที่ตายตัว แต่มีขั้นตอนการแสดงตามประเพณีการเล่นทั่วไป ที่ต้องขึ้นต้นด้วยบทไหว้ครูหรือบทเกริ่น หลังจากนั้นเป็นการเกี้ยวพาราสีระหว่างหนุ่มสาวและลงท้ายด้วยบทลา

แกวนอ เป็นการขับร้องที่มีท่วงทำนองสนุกสนาน เช่นเดียวกับอาไย ใช้เมื่อต้องการเกี้ยวกันระหว่างหนุ่มสาวเท่านั้น ส่วน "กระโน๊บติงตอง" เป็นทำนองร้องแบบใหม่ล่าสุด นายเหือน ตรงศูนย์ดี นักดนตรีบ้านโพธิ์กอง ตำบลไพร อำเภอปราสาท จังหวัดสุรินทร์ ประดิษฐ์ขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2471 และได้รับความนิยมแพร่หลายแต่ครั้งนั้น กระโน๊บติงตองเป็นการแสดงเลียนแบบตั๊กแตนตัวผู้ และตัวเมีย โดยมีวิวัฒนาการมาจาก ท่าทางของตั๊กแตนตำข้าว มีการร้องในวงเกี่ยวข้าว หรือการทำงานรวมกันบ้างจนเป็นที่นิยม เป็นการขับร้องในจังหวะที่เร็วกว่าชนิดอื่นทั้งหมด และมีท่าทางประกอบเป็นเอกลักษณ์ คือจะมีลักษณะคล้ายกับตั๊กแตน

นอกจากการขับร้องที่มีทำนองร้องเฉพาะที่ใช้วงกันตรึมประกอบแล้ว วงกันตรึมยังใช้ประกอบการละเล่นอื่นๆ เช่น "เรือมตร็จ" ซึ่งเล่นกันในวันหยุดสงกรานต์ เป็นขบวนฟ้อนรำ มีนักร้องร่วมในขบวนเดินไปตามบ้านต่างๆ เพื่อเรี่ยไรปัจจัยนำสิ่งของไปถวายวัด ต้นเสียงจะร้องเพลงภาษาเขมร ด้วยท่วงทำนอง "อาไย" ประกอบเครื่องดนตรีในวงกันตรึม โดยมีลูกคู่ร้องตามหรือร้องรับแบบลูกคู่ ผู้ร่วมขบวนส่วนหนึ่งฟ้อนรำประกอบเพลง และมีชาวบ้านอื่นๆร่วมขบวนร้องรำไปด้วย มีการเลี้ยงสุราแก่คณะเรือมตร็จตลอดงาน เนื้อร้องจะกล่าวถึงความสำคัญของวันตรุษและอวยชัยให้พร

บทบาทของวงกันตรึม ทั้งในส่วนงานประเพณีพิธีกรรม และบรรเลงประกอบการแสดงในงานต่างๆ ทั่วไป ทั้งงานมงคล งานอวมงคล และสร้างความบันเทิงในโอกาสต่างๆ ทำให้กันตรึมเป็นวงดนตรีที่สำคัญของกลุ่มวัฒนธรรมดนตรีอีสานใต้ ศิลปินด้านนี้สามารถสืบทอดอาชีพและสร้างสรรค์พัฒนาการแสดงสืบมาจนปัจจุบัน

มโหรีเขมร วงมโหรีเขมรประกอบด้วย ตรัว(ซอ) จับเปรย (กระจับปี่) กระเปอ(จะเข้) ปี่สไล(แต่เดิมใช้ปี่อ้อ แต่ปัจจุบันหาผู้เล่นไม่ได้) สะกัว(โทนกันตรึม) และเครื่องประกอบจังหวะอื่นๆ "มโหรี" ของกลุ่มวัฒนธรรมเขมรใช้ในความหมายถึง "วงดนตรี" ซึ่งต่างจากวงมโหรีในความหมายของภาคกลาง วงมโหรีเขมรเชื่อกันว่าได้รับอิทธิพลจากเขมร ซึ่งมีวงชนิดนี้เหมือนกัน แต่ภาษาที่ใช้คือภาษาเขมรสูง ซึ่งเป็นภาษาท้องถิ่น เช่น วงมโหรีเขมรของ นางพลอย ราชประโคน เป็นวงดนตรีเก่าแก่ของจังหวัดบุรีรัมย์ สืบเชื้อสายดนตรี รับงานมากกว่า 60 ปี ผู้เป็นหัวหน้าวงดนตรีอพยพมาจากเขมร (ประเทศสาธารณรัฐกัมพูชาในปัจจุบัน) มีบุตรชายหญิงที่สามารถเล่นดนตรีได้ทั้งครอบครัว โดยยึดเป็นอาชีพเสริมร่วมกับการทำนา (วิโรจน์ เอี่ยมสุข,2538 : 6)

วงมโหรีเขมร ใช้ในงานที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมทางศาสนา ความเชื่อ และงานรื่นเริงมงคลทั่วไป เช่น ใช้บรรเลงในพิธีจั้วลมาม็อด ซึ่งเป็นการทรงเจ้าเข้าผี เพื่อบำบัดความเจ็บไข้ได้ป่วยของผู้คนในชุมชน งานมงคล เช่น งานบวชนาค อุปสมบท งานแต่งงาน งานขึ้นบ้านใหม่ งานบุญตาย หรือเทศกาลประเพณีต่างๆ ปัจจุบันวงมโหรียังคงมีบรรเลงอยู่ ตามการจัดงานประเพณีพิธีกรรมของชาวบ้านที่ยังคงมีอยู่ เนื่องจากวงมโหรีเขมรไม่แพร่หลายมากนัก การปรับปรุงวงดนตรีจึงไม่ปรากฏมากเช่นวงดนตรีชนิดอื่น การบรรเลงจึงคงมีการสืบทอดเพลงแต่โบราณ เช่น เพลงต้นฉิ่งกรอม ขแมร์เคลอะ งูดกึก พุ่มพวง ฯลฯ

อย่างไรก็ตามเพลงที่ใช้ขับร้องในระยะหลังมีการเปลี่ยนแปลงเนื่องจากมีศิลปินด้านนี้น้อยลง เพราะศิลปินขาดแรงจูงใจในการฝึกหัดเป็นอาชีพ การขับร้องจึงนำเพลงไทยภาคกลาง หรือเพลงลูกทุ่ง ทำนองที่คุ้นหูมาบรรเลงเป็นครั้งคราว ขึ้นอยู่กับนักร้องที่หามาร่วมวง ถ้าเป็นคนรุ่นใหม่ร้องเพลงเก่าดั้งเดิมไม่ได้ ก็นำเพลงสมัยใหม่มาร้อง เป็นต้น (เรื่องเดียวกัน,2538:69) ภายหลังการส่งเสริมวัฒนธรรมพื้นบ้านของภาครัฐ ทำให้หน่วยงานราชการหรือสถาบันการศึกษาต่างๆ ให้ความสนใจวงมโหรีเขมรมากขึ้น ศิลปินจึงมีรายได้มากขึ้นตามไปด้วย การสนับสนุนจากหน่วยงานราชการ ทำให้ชาวบ้านหันมาสนใจมโหรีเขมรมากขึ้น ศิลปินจึงมีรายได้มากขึ้นตามไปด้วย เช่น วงมโหรีเขมรของ นางพลอย ราชประโคน จากเดิมรับงานครั้งละ 300 – 500 บาท หรือตามแต่จะตกลงกัน ต่อมาในพ.ศ. 2537 วิทยาลัยครูบุรีรัมย์ นำไปเผยแพร่ กำหนดค่าตัวเพิ่มขึ้นเป็น 2,000 บาท ทำให้ศิลปินมีกำลังใจที่จะสืบทอดงานศิลปะ นอกเหนือจากอาชีพหลักคือ การทำนา

การสืบทอดวัฒนธรรมดนตรีพื้นเมืองอีสานใต้ในปัจจุบัน มีวิวัฒนาการตามรสนิยมวัฒนธรรมตะวันตกของคนในสังคมและสัมพันธ์กับการส่งเสริมการสืบทอดวัฒนธรรมของภาครัฐเพื่อการท่องเที่ยว และเพื่อเป็นมรดกวัฒนธรรมประจำชาติ ดนตรีอีสานใต้ในปัจจุบันจึงเปลี่ยนแปลงอย่างมากมาย

3.3 การเปลี่ยนแปลงของดนตรีพื้นเมืองอีสานใต้

วิถีการดำเนินชีวิตของราษฎรอีสานใต้สัมพันธ์กับความเชื่อ งานประเพณีพิธีกรรมและความบันเทิง ทำให้เกิดเพลงพื้นบ้านของท้องถิ่นต่างๆ ชาวบ้านหรือคนในชุมชนล้วนมีส่วนร่วมกับการแสดง อันช่วยสร้างความผูกพัน ช่วยเหลือเกื้อกูลกันของคนในชุมชน เช่น การเล่นเรือมอันเรหรือรำเข้าสาก เป็นการเต้นเล่นรื่นเริงของชาวบ้านในช่วงหยุดใหญ่เดือนห้าโดยใช้อุปกรณ์ในการตำข้าว คือสาก เป็นอุปกรณ์ในการเล่น ผู้รำจะรำเข้าไปในสากในลักษณะข้ามไม้ ผู้กระทบสาก คือกลุ่มเดียวกับผู้แสดง ใครอยากจะไปกระทบสากก็ได้ เมื่อเหนื่อยก็หยุดออกมาพัก หรือเข้าไปรำสากเมื่ออยากจะรำ ขณะที่นักแสดงเมื่ออยากรำก็เข้ามาร่วมรำ เมื่ออยากพักก็ออกมาเป็นผู้ชมสลับกันไป ชาวบ้านจะฟ้อนรำ กระโดดโลดเต้นอย่างสนุกสนานตามท่วงทำนองของการบรรเลงดนตรี ไม่มีท่ารำที่เป็นแบบฉบับ มุ่งความรื่นเริงสนุกสนานเป็นสำคัญ เมื่อสภาพสังคมเปลี่ยนแปลงไป การจัดการละเล่น เพื่อความบันเทิงซึ่งส่วนใหญ่เป็นการพักผ่อนหลังการทำงาน หรือ เป็นการละเล่นในงานประเพณีพิธีกรรมย่อมหมดไป เพลงพื้นบ้านจึงสูญหายหรือเสื่อมความนิยมตามไปด้วย เช่น มีผู้เล่าถึงการเปลี่ยนแปลงในการจัดงานประเพณีสงกรานต์ที่นครราชสีมา เนื่องจากสภาพเศรษฐกิจและสังคมที่เปลี่ยนแปลงไปว่า

> ประเพณีสงกรานต์ในอดีต ในเมืองและรอบๆ เมือง โดยมากจะเล่นสะบ้าและช้าเจ้าหงส์ ส่วนบ้านนอกไกลตัวเมืองมีแปลกๆ ออกไป ตอนเย็นมีไกวชิงช้า ชักชา (ชักกะเย่อ) ตอนค่ำมีการเข้าทรงแม่ศรี นางกะโหลก บางแห่งมีเพลงโคราชสาวๆ จะนัดกันไปที่ใดที่หนึ่ง ใครมีโทนก็หยิบโทนไปด้วย นั่งเรียงเป็นแถวตีโทน เสียงโทนได้ยินไปไกล ฝ่ายชายหนุ่มก็จะมารวมกัน ฝ่ายผู้ใหญ่จะควบคุมอยู่ห่างๆ แต่ปัจจุบันประเพณีเหล่านี้หายไป คงเหลือเพียงการรดน้ำพระสงฆ์ ผู้แก่ผู้เฒ่า และการสาดน้ำกันเป็นส่วนใหญ่ เช่นเดียวกับการเข้าทรงแม่ศรี นางกะโหลก ช้าเจ้าหงส์หายไป เพราะมีความบันเทิงใหม่ๆ เข้ามาแทนที่
>
> (วีระ เลิศจันทึก ,2541: 33-37)

การเปลี่ยนแปลงของดนตรีพื้นเมืองอีสานใต้เป็นผลสืบเนื่องจากการพัฒนามณฑลอีสานแต่ครั้งสมัยรัชกาลที่ 5 ทำให้วัฒนธรรมดนตรีและการแสดงจากส่วนกลางเข้าไปมีอิทธิพลต่อดนตรีพื้นเมืองอีสานใต้มากขึ้น เช่นเดียวกับการใช้ชีวิตด้านความบันเทิงของผู้คนมีมากขึ้นตามการขยายตัวของเศรษฐกิจแบบเงินตรา แต่ไม่ได้ทำให้วัฒนธรรมดนตรีของท้องถิ่นหมดไป เพราะวิถีการดำเนินของชาวบ้านยังไม่เปลี่ยนแปลงมากนัก การพัฒนาจากส่วนกลางที่ส่งผลกระทบอย่างมากต่อการเปลี่ยนแปลงด้านวัฒนธรรมดนตรีของอีสานใต้เกิดขึ้นภายหลังการใช้แผนพัฒนาเศรษฐกิจ

และสังคมแห่งชาติ ค่านิยมวัฒนธรรมดนตรีจากส่วนกลางโดยเฉพาะทัศนคติในการเสพวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกจากส่วนกลาง ทำให้วัฒนธรรมดนตรีจากส่วนกลางเข้ามาแทนที่วัฒนธรรมดนตรีดั้งเดิม ท่ามกลางการสูญหายไปของวัฒนธรรมแบบเดิมๆ เพราะวิถีการดำเนินชีวิตของคนในสังคมที่เปลี่ยนไป และถูกแทนที่ด้วยวัฒนธรรมรูปแบบใหม่ๆ ยังมีคนจำนวนไม่น้อยที่เติบโตในบริบททางสังคมแบบเดิมจึงมีรสนิยมในวัฒนธรรมดั้งเดิม การสืบทอดวัฒนธรรมที่เคยเป็นที่นิยมจึงคงมีอยู่ เช่นเดียวกับดนตรีและเพลงพื้นบ้าน มีการปรับใช้ให้สอดคล้องกับวัฒนธรรมของชุมชนตลอดมา

1) การรับอิทธิพลวัฒนธรรมบันเทิงจากส่วนกลาง

สมัยรัชกาลที่ 5 การเผชิญหน้ากับฝรั่งเศสในเขตพื้นเมืองอีสาน[10] ทำให้รัฐบาลไทยตื่นตัวในการปรับปรุงการปกครองหัวเมืองในเขตพื้นเมืองอีสานให้เป็นระเบียบ เร่งรัดจัดการปฏิรูปเปลี่ยนแปลงระบบราชการหลายอย่างในหัวเมืองลาวและตระหนักถึงความจำเป็นที่จะพัฒนาการคมนาคม เพื่อให้การคมนาคมไปมาระหว่างมณฑลอีสานและหัวเมืองลาวต่างๆ กับมณฑลชั้นในติดต่อไปมากันได้สะดวกและง่ายต่อการตรวจตราจากส่วนกลาง จึงสร้างทางรถไฟสายแรกระหว่าง กรุงเทพ – นครราชสีมา ในพ.ศ. 2437 โดยเปิดใช้ตลอดสายใน พ.ศ. 2443 การเปิดใช้เส้นทางรถไฟ ทำให้การค้าขายระหว่างมณฑลอีสานกับเขมรและญวนของฝรั่งเศสลดลง ขณะที่การค้าขายกับมณฑลชั้นในมีมากขึ้น การค้าขายระหว่างมณฑลอีสานจึงขยายตัว ต่อมาในพ.ศ. 2460 มีการขยายเส้นทางรถไฟ โดยเปิดเส้นทางจากท่าช้างไปบุรีรัมย์ ในพ.ศ.2469 จากบุรีรัมย์ไปสุรินทร์ในพ.ศ.2470 จากห้วยทับทันไปศรีษะเกษในพ.ศ.2471 และจากศรีษะเกษไปอุบลราชธานีในพ.ศ.2473 (อ้างถึงใน อุราลักษณ์ สิถิรบุตร, 2520 : :176) ผลจากการขยายเส้นทางรถไฟนอกจากทำให้การค้าขยายตัวแล้ว ดนตรีและการแสดงจากส่วนกลางยังแพร่มาสู่ท้องถิ่นอีสานได้มากขึ้นด้วย โดยเฉพาะพื้นที่จังหวัดนครราชสีมาซึ่งอยู่ใกล้ส่วนกลางและรับวัฒนธรรมของภาคกลางมาแต่เดิม จึงรับอิทธิพลวัฒนธรรมดนตรีจากส่วนกลางมากกว่าแถบจังหวัดบุรีรัมย์ สุรินทร์ และศรีษะเกษ ซึ่งมีพื้นที่ติดต่อกับเขมร และมีสภาพภูมิประเทศทั่วไปที่ติดต่อกับภายนอกได้ยากกว่า

<u>อิทธิพลวัฒนธรรมดนตรีจากกรุงเทพฯต่อดนตรีพื้นเมืองโคราช</u>

นครราชสีมาหรือเมืองโคราชเป็นเมืองศูนย์กลางทางการค้า การคมนาคมและการเมืองที่มีความสัมพันธ์ใกล้ชิดกับภาคกลางมายาวนาน การเปลี่ยนแปลงของดนตรีพื้นเมืองนครราชสีมาจึงสัมพันธ์กับการรับวัฒนธรรมจากภาคกลางโดยตรง

การสร้างทางรถไฟจากกรุงเทพฯไปนครราชสีมา นับเป็นจุดเปลี่ยนทางสังคมและวัฒนธรรมครั้งสำคัญ เศรษฐกิจของหมู่บ้านอีสานที่เคยมีลักษณะแบบยังชีพ แต่ละครอบครัวต่างทำนา เลี้ยงสัตว์ ทอผ้าไว้ใช้เอง เมื่อทางรถไฟจากกรุงเทพฯมาถึงนครราชสีมา ทำให้มีการซื้อขายแลกเปลี่ยนกันมากขึ้น มีพ่อค้าเชื้อสายจีนเริ่มขนสินค้าโดยทางรถไฟจากกรุงเทพฯไปลงที่นครราชสีมา แล้วบรรทุกเรือกลไฟล่องไปตามลำน้ำมูล เศรษฐกิจแบบการค้าขยายตัวอย่างรวดเร็ว ทรัพยากรและวัตถุดิบต่างๆ ถูกขนถ่ายจากอีสานใต้ผ่านนครราชสีมาสู่ส่วนกลางมากขึ้น ทำให้โคราชเป็นเมืองศูนย์กลางทางการค้าระหว่างหัวเมืองลาวกับกรุงเทพแทนศูนย์กลางทางการเมือง (อุราลักษณ์ สิถิรบุตร, 2520 :175)

การสร้างทางรถไฟแม้ทำให้การค้าขายในมณฑลนครราชสีมาขยายตัว แต่ชาวบ้านส่วนใหญ่ไม่นิยมการค้าขาย เพราะกลัวบาป คนจีนจึงเป็นผู้กุมเศรษฐกิจ ส่วนชาวบ้านยังคงหากินเลี้ยงชีพตามระบบเดิม คือการเกษตรกรรมเพื่อเลี้ยงชีพ (เรื่องเดียวกัน, 2520 :180) แต่ก็นับเป็นจุดเริ่มต้นสำคัญที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงวิถีการดำเนินชีวิตของคนอีสานในเวลาต่อมา ทั้งนี้ในส่วนวัฒนธรรมช่วงแรกยังไม่ปรากฏการเปลี่ยนแปลงอย่างเด่นชัด วัฒนธรรมทางภาษา ขนบประเพณี ความเชื่อ และความบันเทิงของนครราชสีมา ซึ่งรับอิทธิพลจากส่วนกลางแต่เดิมยังคงดำรงอยู่ แม้มีวัฒนธรรมรูปแบบใหม่ๆเข้ามา

การเปลี่ยนแปลงรูปแบบของวัฒนธรรมด้านดนตรีเกิดขึ้น เมื่อวัฒนธรรมรูปแบบใหม่ๆกลายเป็นค่านิยมที่บ่งบอกรสนิยม วัฒนธรรมพื้นถิ่นจึงถูกปรับปรุงให้สอดคล้องกับรสนิยมของคนในสังคม เช่นในช่วงสงครามโลกครั้งที่2 คณะลิเกจากกรุงเทพฯ เข้ามาตั้งวิกที่โคราช ชื่อเสียงของคณะประกอบกับความนิยมวัฒนธรรมจากกรุงเทพฯ ทำให้ลิเกจากกรุงเทพฯได้รับความนิยมแทนที่ลิเกโคราช เมื่อรำวงซึ่งเป็นวัฒนธรรมรูปแบบใหม่ได้รับการส่งเสริมจากรัฐแพร่หลาย ทำให้เพลงโคราชต้องปรับปรุงรูปแบบการแสดงเพื่อให้สอดคล้องกับรสนิยมของผู้ชม เช่น ปรับปรุงจังหวะตามอย่างจังหวะรำวงเพื่อให้เต้นสนุก

ลิเกโคราช

ลิเกมีกำเนิดที่กรุงเทพฯ เป็นการแสดงที่พัฒนามาจากการสวดแขก คือ เอาการสวดธรรมในกุฏิเป็นเค้าไปสวดให้สนุกจนเลยเป็นเครื่องเล่น การสวดแขกซึ่งเน้นความสนุกสนานและตลกขบขัน สอดคล้องกับวัฒนธรรมของราษฎรทั่วไป ทำให้ได้รับความนิยมแพร่หลายอย่างรวดเร็ว

ในหมู่ราษฎร เนื่องด้วยลิเกเป็นความบันเทิงที่มีกำเนิดจากชาวบ้าน จึงสามารถปรับปรุงรูปแบบการแสดงให้สอดคล้องกับรสนิยมผู้ชมได้ดี ดังปรากฏว่าการสวดแขก ที่เข้ามาสวดถวายตัวในงานบำเพ็ญพระราชกุศลในพ.ศ. 2423 มีพัฒนาการเป็นลิเกรูปแบบต่างๆ ได้แก่ ลิเกบันตน ลิเกลูกบท และลิเกทรงเครื่องในช่วงเวลาไม่กี่ปี

ลิเกบันตน แสดงเป็นชุดภาษาต่างๆ และแต่งกายตามภาษานั้น ๆ ส่วนเครื่องดนตรี ที่ใช้ประกอบคือ รำมะนาเพียงอย่างเดียว เพลงร้องใช้เพลงบันตนของมลายูเป็นหลัก เรื่องที่เล่นนิยมเล่นเรื่องที่ชาวบ้านนิยมมาแต่เดิม เช่น ชุดมอญในเรื่องราชาธิราช ตอนพระยาน้อยชมตลาด ชุดลาวในเรื่องขุนช้างขุนแผน

"ลิเกลูกบท" มีพัฒนาการจากลิเกบันตน เพียงแต่ใช้วงปี่พาทย์รับแทนลูกคู่ที่ตีรำมะนา การแต่งกายใช้เสื้อผ้าธรรมดาหากแต่ให้มีสีฉูดบาดตา ตัวผู้ชายใช้โพกผ้าหรือสวมสังเวียนที่ศีรษะ ตัวผู้หญิงสวมช้องผมปลอม แสดงเลียนแบบลิเกบันตน เมื่อหมดชุด ตัวแสดงเข้าฉาก ปี่พาทย์ก็จะบรรเลงเพลงสามชั้นที่เป็นแม่บทขึ้นใหม่และออกลูกบทเปลี่ยนชุดหรือภาษาแสดงต่อไป หลังจากนั้นลิเกมีพัฒนาการเป็น "ลิเกทรงเครื่อง" โดยมีผู้ปรับปรุงลิเกบันตนกับลิเกลูกบทเข้าผสมกัน แต่ให้แต่งกายด้วยเครื่องที่ปักดิ้นเลื่อมแพรวพรายอย่างละครรำ ใช้ท่ารำเพิ่มมากขึ้นกว่าลิเกลูกบท เพราะตามอย่างละครรำ แสดงเป็นเรื่องราวอย่างละคร โดยมักจะนำเรื่องมาจากละครนอก เช่น ทินวงศ์ ลักษณวงศ์ การะเกด ฯลฯ

ลิเกเป็นการแสดงที่ เน้นความกระชับ รวดเร็ว สนุกสนานตลกขบขัน ให้ความสำคัญกับท่ารำและใช้เพลงร้องเท่าที่จำเป็น จึงกลายเป็นมหรสพที่ได้รับความนิยมแทนที่มหรสพในภาคกลางแต่ดั้งเดิม และแพร่หลายไปยังภาคอื่นๆ โดยผสมผสานกับวัฒนธรรมการแสดงพื้นบ้าน กลายเป็นลิเกพื้นบ้านที่มีชื่อต่างๆ กันออกไป เช่น กลุ่มวัฒนธรรมอีสานใต้ปรากฏให้เห็นในรูปของลิเกเขมรและลิเกโคราช ลิเกเขมรจะใช้บทร้อง และบทเจรจาด้วยภาษาเขมร ส่วนลิเกโคราชจะเป็นการผสมผสานระหว่างลิเกภาคกลางกับเพลงโคราช กลุ่มวัฒนธรรมอีสานเหนือปรากฏมีการแสดงลิเกเช่นเดียวกัน เรียกว่า ลิเกกลองยาว เป็นการผสมผสานระหว่างลิเกภาคกลางและหมอลำ

ไม่ปรากฏหลักฐานชัดเจนว่า มีลิเกเล่นที่นครราชสีมาครั้งแรกเมื่อใด มีนักวิชาการเสนอแนวคิดไว้ต่างๆ กัน เช่น สุรพล วิรุฬห์รักษ์ กล่าวว่า ลิเกเข้ามาพร้อมกับเส้นทางรถไฟ ผ่านทางจังหวัดนครราชสีมา แล้วแพร่กระจายไปในหลายจังหวัด (อ้างถึงใน ธิดาวรรณ ไพรพฤกษ์, 2545 : 43) ธิดาวรรณ ไพรพฤกษ์ เสนอว่า ลิเกโคราชมีพัฒนาการจากลิเกกลองยาว โดยมีผู้นำลิเกภาคกลางมาเล่นในจังหวัดนครราชสีมา เปิดวิกการแสดงบริเวณหัวหนองบัว ต่อมามีผู้นำเทคนิคและวิธีการต่างๆ มาดัดแปลงปรับปรุงการแสดงลิเกกลองยาวของคณะตน เช่น การแต่งกาย ท่ารำ (เรื่องเดียวกัน, 2545 : 39) สุริยา สมุทคุปติ์ และคณะกล่าวว่า ลิเกกลองยาวหรือลิเกโคราชเข้ามาในโคราช โดยนายคงกับนายเขียว ปรายจะบกเป็นผู้นำเข้ามาเล่นที่บ้านต่างตา ต่อมานายเขียวตั้งคณะลิเกขึ้นครั้งแรกที่อำเภอเมือง (2541 : 138)

พัฒนาการของลิเกโคราช แม้มีข้อเสนอแตกต่างกันว่ามีพัฒนาการจากลิเกภาคกลางกับพัฒนาจากลิเกกลองยาว ซึ่งมีพัฒนาการจากลิเกภาคกลางอีกที แต่ก็น่าจะสรุปได้ว่า ลิเกโคราชมีพื้นฐานจากลิเกภาคกลาง ซึ่งเข้ามาภายหลังทศวรรษ 2450 หลังจากลิเกเมืองกรุงได้รับความนิยมแพร่หลายแล้ว เพราะองค์ประกอบการแสดงและรูปแบบลิเกโคราช ล้วนสะท้อนถึงการรับอิทธิพลลิเกของภาคกลางมาประยุกต์ แต่ยังคงไว้ซึ่งการแสดงแบบดั้งเดิมอยู่มาก เช่น เพลงที่ร้องเป็นเพลงไทย มีทั้งอัตราชั้นเดียวและสองชั้น บรรเลงดนตรีตามอย่างวงปี่พาทย์ประกอบการแสดงลิเกของภาคกลาง เช่นใช้เพลงหน้าพาทย์ รัวสามลา กลม เชิด เสมอ โอด ฯลฯประกอบกับอัปกิริยาการแสดงของตัวละคร หรือใช้เพลงไทยประเภทเพลงชั้นเดียวหรือสองชั้น ทั่วไป เช่น พม่ารำขวาน พม่าเขว พญาโศก เป็นต้น เรื่องที่แสดงมีทั้งนำมาจากนิทานพื้นบ้านโคราช เช่น สุรามิตเกสินี อินทปัตถา ปราจิต อรพิม และนำบทละครนอกของภาคกลางมาแสดง เช่น พิกุลทอง ลักษณวงศ์ ส่วนเครื่องดนตรีในระยะแรก ประกอบด้วย ขลุ่ย ฉิ่ง ฉาบ ฆ้อง โหม่ง กลองยาว ต่อมาเปลี่ยนเป็นเครื่องปี่พาทย์ตามภาคกลาง ประกอบด้วย ปี่ กลองแขก ระนาดทุ้ม ตะโพน ฆ้องวง ระนาดเอก ฉิ่ง ส่วนเครื่องแต่งกาย นำรูปแบบการแสดงลิเกภาคกลางมาผสมผสานกับการแต่งกายพื้นบ้าน เช่น การแต่งกายตัวพระจะนุ่งโจงกระเบน สวมเสื้อสี มีสังวาลย์ สวมเทริด คล้ายลิเกภาคกลาง ส่วนตัวนาง นุ่งผ้าซิ่นทอพื้นเมือง สวมเสื้อสี มีเครื่องประดับอื่นๆ ขณะเดียวกันแบบแผนการแสดงลิเกของภาคกลางก็ถูกนำมาดัดแปลงตามรสนิยมของผู้ชม เช่น ลิเกภาคกลางจะเริ่มด้วยการออกแขกและใช้เพลงทำนองรานิเกริง อันเป็นสัญลักษณ์ของการแสดงลิเกดำเนินเรื่อง แต่ลิเกโคราช ออกระบำแทนการออกแขกและไม่ใช้เพลงรานิเกริงในการดำเนินเรื่อง เป็นต้น

เนื่องจากลิเกโคราชเป็นการแสดงแปลกใหม่ อีกทั้งยังเป็นวัฒนธรรมการแสดงจากกรุงเทพฯ ซึ่งอยู่ในความชื่นชมและเป็นพื้นฐานรสนิยมด้านความบันเทิงของคนโคราชมาช้านาน เมื่อมีผู้นำลิเกภาคกลางมาปรับปรุงให้สอดคล้องกับวัฒนธรรมพื้นบ้าน จึงได้รับความนิยมแพร่หลายอย่างกว้างขวางอยู่ช่วงเวลาหนึ่ง แต่เนื่องจากคณะลิเกโคราชไม่ได้ยึดอาชีพการแสดงลิเกเป็นหลัก จะแสดงเฉพาะช่วงที่ว่างจากการทำนาหรืออาชีพหลักอย่างอื่น การปรับปรุงพัฒนาไม่สามารถทำได้เต็มที่ จึงเสื่อมความนิยมลงและสูญหายไป เมื่อลิเกอาชีพจากกรุงเทพฯ เข้ามา

สถานการณ์สงครามโลกครั้งที่ 2 เป็นสาเหตุสำคัญที่ทำให้ นายเต็ก เสือสง่าและแม่เสงี่ยม ลิเกชื่อดังจากกรุงเทพฯ เข้าไปตั้งรกราก เปิดวิกลิเกที่นครราชสีมา ชื่อเสียงความสามารถประกอบกับความชื่นชมวัฒนธรรมความบันเทิงจากกรุงเทพฯของคนโคราช ทำให้ลิเกคณะนายเต็ก ได้รับความนิยมอย่างรวดเร็วและทำให้ลิเกกลายเป็นมหรสพชั้นนำของเมืองโคราชนับแต่นั้นมา ประกอบกับรัฐบาลส่งเสริมการแสดงลิเก มีการจัดประกวดลิเกและส่งเสริมทางวิทยุ เพื่อประชาสัมพันธ์การต่อต้านคอมมิวนิสต์ ทำให้ลิเกยิ่งได้รับความนิยม การจัดงานประเพณีของคนโคราช ต่างนิยมจ้างหาลิเก อีกทั้งลิเกยังสามารถแสดงได้ทั้งงานมงคลและงานอวมงคล จึงกลายเป็นมหรสพที่ได้รับความนิยมแทนที่การแสดงดั้งเดิม ลิเกกลายเป็นการแสดงเพื่อเป็นเกียรติยศของเจ้าภาพ ดัง

คำพูดว่า "คนโคราช ตายลงวันนี้ เย็นนี้ต้องหาลิเกมาเล่นแล้ว" (เรื่องเดียวกัน,2541:138) ความนิยมลิเกของคนโคราช ทำให้มีคณะลิเกเพิ่มขึ้นเรื่อยๆ ลิเกโคราชเติบโตอย่างรวดเร็วกลายเป็นมหรสพคู่เมือง และเป็นสาเหตุสำคัญที่ทำให้มหรสพการแสดงแต่ดั้งเดิมของโคราชเสื่อมและสูญหายไป

รำวง รำวงมีพัฒนาการจากรำโทน ซึ่งเป็นการละเล่นพื้นบ้าน ที่นิยมเล่นกันทั่วไปทุกภูมิภาคไม่ปรากฏหลักฐานชัดเจนว่า รำโทนเกิดขึ้นเมื่อใด และเริ่มเกิดขึ้นที่ใดอย่างชัดเจน ธนิต อยู่โพธิ์ อธิบายถึงความเป็นมาของรำวงว่า รำวงมาจากการรำโทน ซึ่งเป็นการเล่นพื้นเมืองของชาวไทยที่นิยมเล่นกันในฤดูเทศกาลเฉพาะท้องถิ่นในบางจังหวัด เครื่องดนตรีที่ใช้มีฉิ่ง กรับ และโทน สำหรับตีเป็นจังหวะประกอบฟ้อนรำ โดยเหตุที่การฟ้อนรำใช้จังหวะโทนตีตามหน้าทับซึ่งประดิษฐ์ขึ้นโดยเฉพาะเป็นหลักสำคัญ จึงเรียกฟ้อนรำแบบนี้ว่า "รำโทน" (กรมศิลปากร, 2503 : 7)

การเล่นรำโทนแพร่หลายในท้องถิ่นต่างๆ ทำให้หลายท้องถิ่นได้รับการอธิบายว่าเป็นต้นกำเนิดในการเล่นรำโทน เช่น มีผู้กล่าวว่าถิ่นเดิมในการเล่นรำโทน คือ บ้านแพะ จังหวัดสระบุรี หม่อมคุษฎี บริพัตร ณ อยุธยา กล่าวว่ารำโทนแพร่หลายในนครราชสีมาก่อนที่อื่น และยังมีผู้สันนิษฐานว่าน่าจะมีการเล่นรำโทนมาแต่ครั้งสมัยกรุงศรีอยุธยา หรือก่อนหน้านั้นอยู่ทุกหนทุกแห่ง (รำโทน, 2537 : 1) หรือ นวลรวี จันทร์ลุน ศึกษาเรื่อง "พัฒนาการและนาฏยลักษณ์ของรำโทนจังหวัดนครราชสีมา" กล่าวว่า การละเล่นรำโทนภายในจังหวัดนครราชสีมาได้รับอิทธิพลการละเล่นมาจากภาคกลาง การคมนาคมและการค้าส่งผลให้เกิดการถ่ายเทวัฒนธรรมการละเล่นรำโทนมายังนครราชสีมาในพ.ศ. 2460 และเกิดพัฒนาการละเล่นรำโทนสืบต่อมา (2548 : 182) ทั้งนี้เป็นที่เข้าใจได้ว่า เหตุที่รำโทนเป็นการละเล่นที่สนุกสนาน ชาวบ้านทุกวัยสามารถเข้าร่วมกิจกรรมได้ การเล่นไม่มีแบบแผน หรือเครื่องดนตรีมากมาย จึงย่อมได้รับความนิยมแพร่หลายไปยังท้องถิ่นต่างๆ

รำโทนเป็นการละเล่นที่แพร่หลายในเมืองนครราชสีมานานจนเข้าใจกันว่า รำโทนเกิดที่นครราชสีมาก่อนที่อื่น เนื่องจากรำโทนเป็นการละเล่นที่มุ่งความสนุกสนาน นิยมเล่นกันหลังเสร็จภารกิจจากการทำไร่ทำนา เป็นกิจกรรมของหนุ่มสาวที่ได้มาพบปะเกี้ยวพาราสีกัน หรือเล่นกันในงานประเพณีต่างๆ ซึ่งชาวบ้านมักรวมตัวกันจัดงานทำบุญที่วัด เสร็จภารกิจทางศาสนาแล้วมักมีการละเล่นต่างๆ เพื่อความสนุกสนาน การเล่นรำโทน จึงไม่มีแบบแผนการละเล่นที่ชัดเจน เพียงแต่มีโทนตีจังหวะ การร่ายรำจะรำเข้ากับจังหวะโทน โดยไม่มีแบบแผนตายตัว เพราะมุ่งความสนุกสนานเป็นสำคัญ

เนื้อหาของเพลงรำโทนส่วนมากมีลักษณะเชิญชวน เกี้ยวพาราสี หรือนำบทร้องมาจากวรรณกรรมซึ่งชาวบ้านคุ้นเคย เช่น "เพลงนวลเอย" มีเนื้อหาในเชิงเกี้ยวพาราสี

"นวล นวล เอย ศรีนวลยายวนใจพี่

รออีกหน่อยสักร้อยปี(ซ้ำ) พี่จะพาโฉมศรีไปอยู่ปลายนา"

เพลงที่มีเนื้อหาในเชิงวรรณคดี เช่น "เพลงลักษณวงศ์แก้วตา"

"ลักษณวงศ์แก้วตา หนีมารดาไปอยู่แดนไกล
เล่าเรียนวิชากับพระเจ้าตาที่ศาลาใหญ่ โอเล โอเล
ถ้าน้องนอนเปล พี่จะเป็นคนไกว"

(อ้างถึงในนวลรวี จันทร์ลุน ,2548 :159-161)

ในช่วงสมัยสงครามโลกครั้งที่2 สถานการณ์สงคราม ทำให้ประชาชนอดอยากยากจน อีกทั้งยังเกิดสภาวะน้ำท่วม ยากแก่การจัดงานประเพณีพิธีกรรม อีกทั้งรัฐบาลยังห้ามการจัดกิจกรรมต่างๆ ในช่วงเวลากลางคืนเพื่อความปลอดภัยในช่วงสงคราม เช่น ห้ามจุดไฟ ห้ามชุมนุม ย่อมทำให้มหรสพความบันเทิงหลายอย่างหายไป รำโทนเป็นความบันเทิงที่ชาวบ้านเล่นกันเองได้ จึงเป็นที่นิยม

ในปี พ. ศ. 2487 รัฐบาลจอมพล ป.พิบูลสงคราม จึงให้กรมศิลปากรปรับปรุงการเล่นรำโทนใหม่ เพื่อส่งเสริมให้เป็นวัฒนธรรมความบันเทิงแบบใหม่ที่มีแบบแผนตามนโยบายรัฐบาล กรมศิลปากรนำรำโทนมาดัดแปลงโดยใส่ท่ารำที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่จากท่ารำนาฏศิลป์พื้นฐาน ใช้เครื่องดนตรีตะวันตก เช่น กลอง แทมบูรินฯลฯ บรรเลงประกอบ และแต่งเพลงไทยสากลที่มีทำนองสนุกสนานประกอบท่ารำเรียกว่า "รำวงมาตรฐาน" อีกทั้งรัฐยังส่งเสริมประชาสัมพันธ์รำวง เพื่อส่งเสริมวัฒนธรรมใหม่

การสนับสนุนรำวงของรัฐบาล อีกทั้งมหรสพในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 ขาดแคลน ทำให้รำวงได้รับความนิยมแพร่หลาย ประชาชนนิยมนำรำวงไปร่วมรำเล่น เพื่อความสนุกสนาน รำเต้นไปตามลีลาที่ตนถนัดโดยไม่ให้ความสำคัญกับท่ารำมากนัก อีกทั้งยังคิดเพลงประกอบตามความถนัด เพลงรำวงและท่ารำวงจึงเกิดขึ้นมากมาย

รำโทนที่นครราชสีมาได้มีการปรับปรุงประยุกต์ตามแนวทางรำวงของรัฐบาล เช่น การแต่งกายตามสมัยนิยม สวมรองเท้า ถุงเท้า นุ่งกางเกง ใช้ท่วงทำนองเพลงตามอย่างจังหวะดนตรีตะวันตก เช่นรำวงของส่วนกลางในขณะนั้น (นวลรวี จันทร์ลุน, 2548 : 125) ส่วนบทเพลงใหม่ๆ จะมีเนื้อหาตามสมัยนิยม คือ เกี่ยวข้องกับสถานการณ์สงคราม หรือ นโยบายของรัฐบาล ในการปลุกใจให้รักชาติ เช่น "เพลงหลุมหลบภัย" มีเนื้อหาเกี่ยวกับเหตุการณ์ในช่วงสงครามโลก

"เสียงหวอ หวั่นไหว หนุ่มสาวไทย พากันลงหลุม
ลมพัดเย็น แลเห็นเป็นกลุ่ม (ซ้ำ) ตะคุ่ม ตะคุ่ม อยู่ในหลุมหลบภัย"

นายสุทธวิทย์ จันทรมะโน ศิลปินพื้นเมืองโคราช เล่าถึงการเล่นรำโทนในเมืองโคราช สมัยสงครามโลกครั้งที่ 2 ว่า

> เมื่ออายุได้ 7-8 ปี แถววัดอีสาน บ้านสระทองหลาง เห็นโทนลูกใหญ่ข้างเรือนจำ เขาจัดรำขึ้นที่บ้านฝ่ายหญิง จุดตะเกียงไว้กลางวง บางแห่งจุดขี้ไต้ มีขันน้ำดอกมะลิลอย บางบ้านมียาดูดหมากพลู ใกล้ค่ำจะตีโทนเรียกหนุ่ม แล้วฝ่ายหญิงจะเริ่มนั่งเรียงกัน ฝ่ายชายก็จะออกมาโค้งสาวเป็นคู่ๆ พอรำไปได้สัก 1 รอบ อาจจะมีชายอื่นมาโค้งตัดคู่ไป เขาจะไม่ว่ากัน บางครั้งเห็นชาวต่างชาติเป็นทหารญี่ปุ่นแต่งชุดทหารเข้วไปรำด้วยท่าทางเก้งก้างสนุกดี รำวงแม้ว่าจะแพร่หลายในภาคกลางมาก่อน แต่ก็มีเค้าว่ามาจากรำโทนมาก่อน โดยเฉพาะเมืองโคราชมีในวันสงกรานต์ติดต่อกันระยะยาว
>
> (อ้างถึงในนวลรวี จันทร์ลุน ,2548: 78)

ความสนุกสนานบันเทิงในการเล่นรำโทนทำให้รำโทนเป็นวัฒนธรรมความบันเทิงในหมู่ชาวบ้านสืบมา และเสื่อมความนิยมลงเมื่อมีมหรสพบันเทิงแบบใหม่ๆเข้ามา พร้อมกับการดำเนินชีวิตของชาวบ้านเปลี่ยนแปลงไป ชาวบ้านในชุมชนไม่มีโอกาสพบปะสังสรรค์ร่วมกิจกรรมเช่นในอดีต รำโทนได้รับการฟื้นฟูอีกครั้งเมื่อรัฐบาลให้ความสำคัญกับการท่องเที่ยว และสืบทอดมรดกวัฒนธรรมท้องถิ่น

<u>อิทธิพลวัฒนธรรมดนตรีส่วนกลางต่อดนตรีในกลุ่มวัฒนธรรมเขมร</u>

ดนตรีและการละเล่นในกลุ่มวัฒนธรรมเขมร ในแถบจังหวัดสุรินทร์ บุรีรัมย์ ศรีษะเกษ จะแตกต่างจากกลุ่มคนไทยในภูมิภาคอื่นๆ มาแต่เดิม เนื่องจากกลุ่มคนส่วนใหญ่ในแถบนี้สืบเชื้อสายมาจากคนเขมร อีกทั้งลักษณะภูมิประเทศในแถบนี้ยังโอบล้อมด้วยเทือกเขา และป่าดง ทำให้ยากแก่การติดต่อกับภายนอก วัฒนธรรมที่สืบทอดมาจากเขมรจึงยังคงสภาพเดิมไว้มาก เช่น วัฒนธรรมดนตรีกันตรึม เจรียง วงดุ้มโมง การละเล่นโลดอันเร เรือมอายัย เป็นต้น การขยายเส้นทางรถไฟเชื่อมต่อกับดินแดนในแถบนี้ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 6 เป็นต้นมา แม้ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม และการรับวัฒนธรรมจากภายนอกหลายๆอย่าง รวมทั้งวัฒนธรรมความบันเทิง เช่น ลิเกเขมร ดนตรีไทย แต่ไม่ได้ส่งผลกระทบต่อวัฒนธรรมดั้งเดิม เพราะวิถีชีวิตของชาวบ้านโดยส่วนใหญ่ยังไม่เปลี่ยนแปลงมากนัก เห็นได้จากวัฒนธรรมบันเทิงที่เกิดขึ้นใหม่ เช่น "กระโน๊บติงตอง" ซึ่งนายเหือน ตรงศูนย์ดี ประดิษฐ์ขึ้นในพ.ศ.2471 เป็นการแสดงเลียนแบบตั๊กแตนตัวผู้ และตัวเมีย ก็มีรูปแบบการแสดงตามอย่างวัฒนธรรมการละเล่นในแถบนี้

ลิเกเขมร ลิเกแพร่เข้ามาในแถบอีสานใต้ตอนล่างพร้อมกับการขยายเส้นทางรถไฟ ความแปลกใหม่ของการแสดงประกอบกับเป็นวัฒนธรรมจากกรุงเทพฯ จึงเป็นที่สนใจและได้รับความนิยมต่อมา ลิเกจากภาคกลางเมื่อนำเข้ามาแสดงในในแถบนี้ได้มีการปรับประยุกต์ให้สอดคล้องกับรสนิยมของคนท้องถิ่น กลายเป็นลิเกเขมร

ลิเกเขมรนิยมเล่นแพร่หลายอยู่แถบจังหวัดบุรีรัมย์ สุรินทร์และศรีสะเกษ เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการเล่น มีซอตัวเอกขนาดกลาง กลองรำมะนา 2 ลูก กรับ ฉิ่ง ฉาบ เรื่องที่นำมาแสดงมักเป็นนิทานของท้องถิ่น เช่น เรื่องเจ็ดกุมาร กตามซอ รวมทั้งเรื่องที่ได้รับอิทธิพลจากภาคกลาง ได้แก่ จันทโครพ พระรถเมรี ฯลฯ ลักษณะการเล่นเหมือนลิเกทั่วไป คือ ปลูกโรงและดำเนินเรื่องอย่างลิเกทั่วไป

ลิเกเขมรมีการแสดงที่เป็นเอกลักษณ์ของตนเอง คือ ใช้ภาษาเขมรในท้องถิ่นเป็นภาษาสื่อสารเพื่อให้ผู้ดูรับรู้เรื่องได้ง่ายขึ้น ส่วนรูปแบบการแสดงยังคงยึดรูปแบบการแสดงลิเกที่ได้รับอิทธิพลมาจากลิเกโคราชอีกทอดหนึ่ง คือมีการปลูกโรงสำหรับการแสดง ดนตรีที่ใช้ยังได้รับอิทธิพลมาจากภาคกลาง คือ มีกลองรำมะนา ฉิ่ง ฉาบ และกรับ ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบในวงปี่พาทย์ นอกจากนั้นยังมีซอที่ใช้เป็นตัวดำเนินทำนองเพื่อให้เกิดความไพเราะมากยิ่งขึ้น

ตัวละครแต่งกายตามลักษณะของตัวละครในเนื้อเรื่อง เช่น เป็นฤาษี ยักษ์ ลิงตามที่ชาวบ้านจะจินตนาการ แต่การแสดงนิยมทำหัวโขนแบบเปิดหน้าสวมศีรษะ มีบทร้องประกอบเพลง และบทเจรจา

นอกจากการรับวัฒนธรรมการแสดงลิเกจากภาคกลางแล้ว การเข้ามาติดต่อของคนจากภาคกลาง ทั้งสาเหตุจากการค้า การเข้ามาของกลุ่มข้าราชการจากส่วนกลางเนื่องจากการปกครองในระบบเทศาภิบาล ส่งคนจากส่วนกลางเข้ามาดูแลแทนการให้อำนาจกับผู้ปกครองเดิม ทำให้วัฒนธรรมความบันเทิงจากภาคกลางอื่นๆเข้ามาด้วย วัฒนธรรมจากส่วนกลางจึงสืบทอดต่อมา เช่น วงปี่พาทย์ นอกจากจะใช้บรรเลงประกอบลิเกเขมรแล้ว ยังใช้ประกอบการเล่นเรือมอันเร อันเป็นการละเล่นที่ได้รับความนิยมจากชาวบ้าน นายเลา ผิวจันทร์สด เจ้าของคณะลิเกเฉลา เมืองมนต์ และเป็นผู้เล่นระนาดคนหนึ่งของจังหวัดสุรินทร์ เล่าว่าเคยเห็นวงดนตรีไทยบรรเลงประกอบการเล่นเรือมอันเรที่จังหวัดสุรินทร์ตั้งแต่เด็ก ส่วนตัวท่านได้เรียนปี่พาทย์กับภิกษุรูปหนึ่ง และเริ่มรับงานบรรเลงปี่พาทย์ตั้งแต่อายุ 25 ปี ซึ่งมีงานหลายประเภท เช่น บรรเลงประกอบการเล่นเรือมอันเรในช่วงเทศกาลสงกรานต์ (พนิดา บุญทองขาว,2543 :131)

วงปี่พาทย์เขมร วงปี่พาทย์เขมรเป็นวัฒนธรรมที่มีการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมดนตรีไทยกับดนตรีเขมรมาแต่เดิม การติดต่อสัมพันธ์ระหว่างประเทศไทยกับเขมร ทั้งทางการทูต

การเมือง สงคราม ล้วนส่งผลต่อความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมของ 2 ประเทศ เช่น ในสมัยรัชกาลที่ 5 คราวกรณีพิพาทระหว่างวังหลวงกับวังหน้า หม่อมเจ้าหญิงฉวีวาดได้นำคณะละครและดนตรีปี่พาทย์ไปยังเมืองเขมร และอาศัยอยู่ในพระราชวังของสมเด็จพระนโรดมหลายปี (ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมท, 2544 : 61-64) หรือเมื่อครั้งสมัยรัชกาลที่ 7 หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้รับมอบหมายให้ทำหน้าที่เป็นครูสอนที่ราชสำนักเขมร เป็นต้น ปัจจุบันวงปี่พาทย์เขมรมีเพลงที่เป็นท่วงทำนองเพลงไทยอยู่จำนวนไม่น้อย

วงปี่พาทย์จากภาคกลางเข้าไปพร้อมกับการพัฒนาเส้นทางคมนาคมสู่อีสานใต้ในสมัยรัชกาลที่ 7 ชาวบ้านนิยมใช้วงปี่พาทย์บรรเลงในงานพิธีกรรมและประกอบการแสดง โดยผสมกับเครื่องดนตรีพื้นเมือง และไม่เคร่งครัดในแบบแผนการบรรเลงเช่นวงปี่พาทย์ในภาคกลาง วงปี่พาทย์เขมร จึงประกอบด้วยเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงในวงปี่พาทย์ คือ ระนาดเอก ปี่ใน และเครื่องประกอบจังหวะอื่นๆ ผสมผสานกับเครื่องดนตรีท้องถิ่น เช่น ปี่อ้อ นิยมบรรเลงประกอบการแสดงลิเก และแพร่หลายกลายเป็นวงดนตรีที่นิยมใช้บรรเลงในงานประเพณี พิธีกรรม และประกอบการแสดง โดยเฉพาะการใช้บรรเลงประกอบการเล่นเรือมอันเรของชาวบ้าน การบรรเลงวงปี่พาทย์ประกอบการเล่นเรือมอันเร จะใช้ตะโพนเป็นเครื่องให้จังหวะแทนกลองกันตรึม และใช้ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ปี่ เป็นเครื่องดำเนินทำนอง ฉิ่ง เป็นเครื่องประกอบจังหวะ ส่วนกลองทัดใช้เป็นเครื่องให้จังหวะเช่นเดียวกัน แต่ในบางครั้งก็ไม่ได้นำมาใช้ เพราะไม่สะดวกในการเคลื่อนย้าย หรืออาจมีเพียง ระนาด ตะโพน และปี่ ก็สามารถบรรเลงเพลงได้ วงปี่พาทย์เขมรได้รับความนิยมบรรเลงประกอบการเล่นเรือมอันเรอยู่ระยะหนึ่ง จึงเสื่อมไปเพราะเครื่องดนตรีมีขนาดใหญ่ ต่างจากวงกันตรึมซึ่งเคลื่อนย้ายสะดวกกว่า (พนิดา บุญทองขาว,2543:132)

ส่วนวงปี่พาทย์เขมรที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรม ได้รับความนิยมและสืบทอดต่อมาผ่านวัด ซึ่งเป็นแหล่งในการประกอบพิธีกรรม เช่นที่ศิลปินวงปี่พาทย์เขมรในปัจจุบันหลายท่าน ได้รับการถ่ายทอดจากพระตามวัดต่างๆ เช่น นายเย็น สุพรรณ เจ้าของวงปี่พาทย์เขมร อ.ไพรบึง จ.ศรีสะเกษ เริ่มเรียนระนาดเอกในพ.ศ. 2507 กับพระอาจารย์ คำนวณ ทองอิ่ม ด้วยเหตุที่เป็นลูกศิษย์วัด ได้ยินพระอาจารย์บรรเลงดนตรีไทยทุกวัน จึงหัดเล่น เช่นเดียวกับ นายสรัน พงษ์วัน คนตะโพน หัดเล่นดนตรีไทย ในพ.ศ. 2508 ด้วยเหตุที่เป็นลูกศิษย์วัด เช่นกัน (สัมภาษณ์, 9 พฤษภาคม 2544) การบรรเลงวงปี่พาทย์ในงานประเพณี ได้รับความนิยมไม่น้อย นายเซ็ม สุพรรณ คนระนาดเอกเหล็ก เล่าว่า "ในอดีตมีงานเยอะ เดือนหนึ่งหยุดเพียง 3-4 วัน ก็จะมีงานตลอด" (สัมภาษณ์, 9 พฤษภาคม 2544) อย่างไรก็ตามวงปี่พาทย์เขมรค่อยๆ เสื่อมความนิยมไป ในปัจจุบันนักดนตรีไม่ค่อยมีงานทำ นายสรัน พงษ์วัน เล่าว่า "ปัจจุบันงานไม่ค่อยมี 1 เดือน มี 1 ครั้ง บางเดือนก็ไม่มีงานเลย" อีกทั้งการยึดถือแบบแผนในการบรรเลง เพราะเกี่ยวเนื่องกับพิธีกรรม ทำให้ขาดผู้สนใจที่จะสืบทอด นายเย็น สุพรรณ เล่าว่าปัจจุบันไม่มีเด็กสนใจเรียน ที่เคยเรียนก็เลิกไป

> เคยมีโอกาสได้สอนเด็ก วิธีการสอนก็เหมือนกับที่ได้เรียนมา ไม่มีการอัดเทป เด็กสามารถจะเลือกเรียนเครื่องดนตรีชนิดใดก็ได้ แต่ตอนนี้เด็กเลิกเรียนหมดแล้ว เพราะไม่ชอบ ไม่อยากเรียน ส่วนใหญ่จะไปอยู่กรุงเทพฯกันหมด อยากเปิดโรงเรียนสอนปี่พาทย์เขมรเพราะตอนนี้ไม่มีผู้สืบทอด
>
> (สัมภาษณ์, 9 พฤษภาคม 2544)

กล่าวได้ว่าการเปลี่ยนแปลงของดนตรีอีสานใต้สัมพันธ์กับการรับวัฒนธรรมจากส่วนกลาง ภายหลังการขยายเส้นทางการคมนาคมเชื่อมต่อระหว่างกรุงเทพฯ กับ อีสานใต้ ทำให้ดนตรีและวัฒนธรรมความบันเทิงจากส่วนกลางแผ่เข้ามามีอิทธิพลมากขึ้น เช่น ลิเก เป็นความบันเทิงแบบใหม่ได้รับความสนใจ ช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 ลิเกได้รับความนิยมแพร่หลายมากขึ้น โดยเฉพาะที่โคราชซึ่งลิเกจากกรุงเทพฯ เข้ามาตั้งหลักแหล่งถาวร เช่นเดียวกับ รำวงเป็นที่นิยม อันเป็นผลจากการส่งเสริมของรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม การเข้ามาของวัฒนธรรมรูปแบบใหม่ๆทำให้ดนตรีท้องถิ่นซึ่งเป็นที่นิยมตลอดมาต้องปรับปรุงรูปแบบการแสดงตามความนิยมของยุคสมัย วิวัฒนาการความบันเทิงของอีสานใต้ จึงสัมพันธ์กับการเติบโตของความบันเทิงจากกรุงเทพฯ แต่การรับความบันเทิงรูปแบบใหม่ๆมีการปรับเปลี่ยนให้สอดคล้องกับวัฒนธรรมของท้องถิ่นเสมอมา อย่างไรก็ตาม อิทธิพลวัฒนธรรมจากกรุงเทพฯ มีบทบาทมากขึ้นทุกที จนก่อให้เกิดผลกระทบกับวัฒนธรรมดั้งเดิม เห็นได้ชัดภายหลังแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ การขยายตัวของเส้นทางคมนาคมและการสื่อสาร ทำให้วัฒนธรรมดั้งเดิมหลายอย่างเสื่อมความนิยมและสูญหายไป ดนตรีและความบันเทิงไม่ได้เป็นส่วนหนึ่งในวิถีชีวิตคนในสังคมเช่นในอดีต แต่เป็นรสนิยมความบันเทิงตามอย่างวัฒนธรรมตะวันตก เช่น ความนิยมวัฒนธรรมตะวันตกในสังคมกรุงเทพฯ

2) แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติกับการเปลี่ยนแปลงของดนตรีพื้นเมืองอีสานใต้

การพัฒนาเส้นทางคมนาคมโดยสร้างทางรถไฟเชื่อมโยงอำนาจส่วนกลางสู่มณฑลอีสาน แม้ทำให้เกิดการเติบโตทางเศรษฐกิจการค้าและการรับวัฒนธรรมดนตรีและมหรสพการแสดงจากส่วนกลาง แต่ไม่ได้ทำให้วิถีชีวิตของชาวบ้านทั่วไปเปลี่ยนแปลงมากนัก การเปลี่ยนแปลงทางความบันเทิงมีมากขึ้นภายหลังจากที่รัฐบาลใช้แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติฉบับที่ 1 เป็นต้นมา

แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติแต่แรกเริ่มให้ความสำคัญกับการพัฒนาและยกระดับชีวิตความเป็นอยู่ของประชาชน โดยเฉพาะการพัฒนาชนบทเพื่อให้ประชาชนอยู่ดีกินดีไม่ฝักใฝ่ในลัทธิคอมมิวนิสต์ ซึ่งเป็นปัญหาสำคัญของประเทศในขณะนั้น ทั้งนี้ปัญหาลัทธิคอมมิวนิสต์เป็นปัญหาสำคัญของประเทศมาตั้งแต่รัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม แต่แม้รัฐบาล

แสดงจุดยืนในการต่อต้านลัทธิคอมมิวนิสต์ เพื่อสร้างความมั่นคงของชาติ แต่รัฐบาลยังไม่ได้ดำเนินงานพัฒนาหรือยกระดับชีวิตความเป็นอยู่ของคนชนบท

สมัยจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ การขยายตัวของลัทธิคอมมิวนิสต์ในแถบประเทศเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ทำให้รัฐบาลให้ความสำคัญกับการสร้างความมั่นคงของชาติ โดยให้ความสำคัญกับการปลุกจิตสำนึกประชาชนให้เกิดความกลัว เกลียดชังลัทธิคอมมิวนิสต์และให้ความสำคัญกับการพัฒนาและยกระดับชีวิตความเป็นอยู่ของประชาชนในชนบทให้ดีขึ้น เพื่อให้ประชาชนอยู่ดีกินดีไม่ฝักใฝ่ในลัทธิคอมมิวนิสต์ รัฐบาลจึงกำหนดนโยบายพัฒนาโครงสร้างพื้นฐานแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาตินับตั้งแต่ฉบับแรก(2504-2509) จึงมุ่งเน้นพัฒนาโครงสร้างพื้นฐานทางเศรษฐกิจ เช่น ถนน ไฟฟ้า การสื่อสารโทรคมนาคม การชลประทาน และสนับสนุนการพัฒนาชนบทอย่างจริงจัง เพื่อเข้าถึงประชาชนในชนบท โดยให้ความสำคัญกับการสร้างเส้นทางคมนาคม เพราะเส้นทางคมนาคมทำให้สื่อสัมพันธ์ระหว่างรัฐกับราษฎรสะดวกรวดเร็ว ช่วยเสริมสร้างความสามารถในการป้องกันประเทศ และยังจำเป็นต่อการขยายตัวของระบบเศรษฐกิจแบบเสรีนิยม

ผลจากแผนพัฒนาฉบับนี้ทำให้ประเทศไทยมีถนนหรือทางหลวงเพิ่มขึ้นจากเดิม 6 สาย รวมระยะทางทั้งสิ้น 1,200 กิโลเมตร ทางรถไฟ 112 กิโลเมตร และพลังงานไฟฟ้าอันเกิดจากการก่อสร้างเขื่อน ถึง 1,232,570 กิโลวัตต์ (จารึก สุดใจ, 2529 : 212) ส่วนแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติฉบับต่อๆ มา เป็นการกำหนดนโยบายที่สอดคล้องกับแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติฉบับที่ 1 ทั้งการเร่งดำเนินการพัฒนาชนบท จัดสร้างถนนเชื่อมระหว่างจังหวัดต่าง ๆ เพื่อให้อุตสาหกรรมประเภทสินค้าสำเร็จรูปและการเกษตรเติบโต ในส่วนการโทรคมนาคมรัฐให้ความสำคัญกับการพัฒนาสถานีวิทยุกระจายเสียง สถานีโทรทัศน์ เพื่อเสริมสร้างความรู้และความเข้าใจระหว่างรัฐกับประชาชน ความเจริญแบบใหม่ที่เกิดขึ้นนำไปสู่การเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจสังคมขนบธรรมเนียมประเพณีและวัฒนธรรมในสังคมชนบทไทยรวมทั้งภาคอีสานได้ แม้ว่าในช่วงแรกการดำเนินงานยังไม่ครอบคลุมพื้นที่ชนบททั้งหมด ความเจริญยังคงกระจุกตัวอยู่ในเมืองใหญ่ แต่การขยายเส้นทางการคมนาคม หรือสถานีวิทยุที่เพิ่มจำนวนมากขึ้น พร้อมกับการปรับปรุงกำลังส่งแรงขึ้น ทำให้การติดต่อระหว่างเมืองกับชนบทสะดวกรวดเร็ว ชาวชนบทสามารถรับข่าวสารและวัฒนธรรมใหม่ ๆ จากเมืองได้ง่าย และเป็นแรงผลักดันสำคัญทำให้ชีวิตชาวอีสานในชนบทเปลี่ยนแปลงไปตามชีวิตคนเมือง เกิดค่านิยมในการรับวัฒนธรรมเมืองว่าเป็นความทันสมัยบ่งบอกถึงรสนิยม เช่นเดียวกับเครื่องอุปโภคบริโภคสินค้าฟุ่มเฟือยกลายเป็นความจำเป็น และเป็นสื่อแสดงฐานะทางเศรษฐกิจของแต่ละครัวเรือน เช่นมีผู้กล่าวถึงการเปลี่ยนแปลงของหมู่บ้านชนบท ในจังหวัดศรีษะเกษ ภายหลังการพัฒนาเส้นทางคมนาคม ว่าทำให้คนภายนอกเช่นพ่อค้าคนกลางเข้าไปค้าขาย ตระเวนซื้อสินค้าเกษตร หรือของป่า ตามหมู่บ้านต่างๆ ไปขายให้ร้านค้าในเมืองหรือส่งไปขายยังภาคกลาง หรือคนกลุ่มอื่นๆ ที่เข้าไปเพื่อผลประโยชน์ด้านต่างๆ ล้วนนำความเจริญแผน

ใหม่เข้ามา ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงในหมู่บ้านเห็นได้จากการสร้างบ้านด้วยวัสดุก่อสร้างใหม่ๆ ตามอย่างบ้านในเมือง มีผู้เล่าถึงการเปลี่ยนแปลงของรูปทรงบ้านและวัสดุในการก่อสร้างว่า

> ลักษณะบ้านของบ้านเรือนเมื่อ 40 ปีนั้นเป็นบ้านหลังเล็ก มุงหลังคาด้วยหญ้า กั้นบ้านด้วยฝาใบตอง ทำหลังคาสูง บางบ้านที่มีฐานะดีจะกั้นฝาบ้านด้วยไม้ไผ่หรือใบตาล ในระยะ 30 ปีมานี้ที่ชาวบ้านเลื่อยไม้มาทำบ้าน จึงรู้จักนำไม้มาทำเป็นฝากั้นบ้าน ในช่วงเวลาเดียวกันก็มีการซื้อสังกะสีมามุงหลังคาด้วย แต่อย่างไรก็ตามยังนิยมสร้างบ้านหลังเล็กอยู่ เมื่อประมาณ 25 ปีมานี้นิยมสร้างเป็นบ้านไม้ใต้ถุนสูงมุงสังกะสี นิยมสร้างหลังใหญ่ขึ้น ราว 10 ปีมานี้ ชาวบ้านนิยมสร้างบ้านสมัยใหม่มากขึ้น บันไดบ้านเป็นแบบบ้านชาวเมือง มีการทำลูกกรงที่บันไดด้วย และมีบางคนสร้างเป็นบ้านสองชั้นที่ทำด้วยไม้... ปัจจุบันนี้บ้านที่ปลูกสร้างเป็นบ้านสมัยใหม่ใต้ถุนสูงนั้นจะถูกต่อเติมด้านล่างด้วยอิฐบล็อกให้กลายเป็นบ้านสองชั้น... พบว่าคนที่บ้านเก่าทรุดโทรมมีการรื้อออก และปลูกสร้างบ้านเป็นแบบสมัยใหม่ เป็นแบบล่าสุด คือ ปลูกเป็นตึกชั้นเดียว
>
> (อัครพล เชิดชู , 2543:53)

พร้อมกับความเจริญที่รับจากภายนอก ดนตรีและความบันเทิงแบบใหม่ได้แพร่หลายเป็นที่นิยม ขณะที่วัฒนธรรมการแสดงพื้นบ้านดั้งเดิมค่อยๆเสื่อมและหมดไป เช่น ภายหลังการดำเนินงานตามแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ เป็นต้นมา ทำให้การค้าเจริญขึ้น มีโรงสีข้าวเพิ่มขึ้นมากมาย การตำข้าวโดยใช้ครกกับสากก็ลดน้อยลงไป ทำให้การเล่นโลดอันเร ซึ่งเป็นการรำเข้าสากในช่วงเดือนห้า และเป็นการละเล่นพื้นบ้านที่สำคัญของกลุ่มคนเขมรหมดความสำคัญลงไปด้วย เช่นเดียวกันความนิยมฟังเพลงโคราชเสื่อมความนิยมลงไปเพราะมีการแสดงรูปแบบใหม่ๆเข้ามาแทน หมอเพลงโคราชรุ่นครู เล่าถึงความบันเทิงแบบใหม่ ทำให้เพลงโคราชที่เคยเป็นที่นิยมเสื่อมไปว่า

> โอ้...เอยหมอเพลงโคราช
>
> เกือบถูกตัดและเนอรากโคน
>
> ดังเก็บฝักผม...ก็ยังไม่ครบหมดไข่
>
> กำลังชัดกำลังเจนนี่ก็เป็นกำลังใจ
>
> .....

เพลงโคราชปรัมปราไม่ขั่วไม่ขวนคือภาพยนตร์

เขานิยมหนังภาพยนตร์.....

(รำไพ หัวรถไฟ อ้างถึงใน วีระ เลิศจันทึก ,2541: 119)

ท่ามกลางการสูญหายไปของวัฒนธรรมแบบเดิมๆ เพราะวิถีการดำเนินชีวิตของคนในสังคมที่เปลี่ยนไป และถูกแทนที่ด้วยวัฒนธรรมรูปแบบใหม่ๆ ยังมีคนจำนวนไม่น้อยที่เติบโตในบริบททางสังคมแบบเดิมจึงมีรสนิยมในวัฒนธรรมดั้งเดิม การสืบทอดวัฒนธรรมที่เคยเป็นที่นิยมจึงคงมีอยู่ เช่น กำนันประดิษฐ์ นรสาร กำนันตำบลหนองแค จังหวัดศรีษะเกษ เล่าถึงความผูกพันกับวัฒนธรรมดนตรีดั้งเดิมตั้งแต่ครั้งวัยเยาว์ และความเชื่อเกี่ยวกับเครื่องดนตรีสไนกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ว่า "สไนนี้ถ้าท่านเจ้าพ่อไม่ได้ยินเสียง ท่านจะเหงา แต่ถ้าได้ยินเสียงสไนก็จะรู้สึกชื่นอกชื่นใจ มันเป็นของโบราณ ตัวพ่อเอง เมื่อได้ยินก็จะคิดถึงคนโบราณและบรรพบุรุษ"(อ้างถึงใน อัครพล ชูเชิด ,2543:55)

อย่างไรก็ตามวัฒนธรรมดนตรีแต่ดั้งเดิมไม่เป็นที่นิยมในกลุ่มคนรุ่นใหม่ เพราะทัศนคติที่ว่าดนตรีดั้งเดิมล้าสมัย และมีวัฒนธรรมความบันเทิงรูปแบบใหม่ๆที่น่าสนใจกว่า การใช้ชีวิตของคนรุ่นใหม่จึงแตกต่างจากอดีต การพักผ่อนหย่อนใจของชาวบ้าน คือการเที่ยวในเมืองซึ่งมีความบันเทิงรูปแบบใหม่ๆ การดูทีวี ฟังวิทยุ การใช้เครื่องอำนวยความสะดวกต่างๆ กำนันประดิษฐ์ นรสาร เล่าถึงการไม่สนใจฝึกหัดดนตรีของคนรุ่นใหม่ว่า "สมัยก่อนพ่อเองก็อาศัยการสังเกตและฝึกหัดเอง ค่อยๆฝึกไปเรื่อยๆ ...แต่ปัจจุบันนี้จะมีคนเป่าอายุประมาณ 30 ปี ขึ้นไป รุ่นเด็กกว่านี้ไม่มีใครเล่น" (เรื่องเดียวกัน,2543:55) ดนตรีและวัฒนธรรมบันเทิงแต่ดั้งเดิมเท่าที่ยังคงเป็นที่นิยมของชาวบ้าน จึงเป็นดนตรีและวัฒนธรรมบันเทิงที่สามารถปรับประยุกต์ให้สอดคล้องกับรสนิยมของชาวบ้านที่เปลี่ยนแปลงไป โดยเฉพาะดนตรีและวัฒนธรรมบันเทิงที่ศิลปินสามารถประกอบการเป็นอาชีพมาแต่เดิม เช่น เพลงโคราช กันตรึม ส่วนวัฒนธรรมที่คงสืบทอดต่อมาอีกส่วนหนึ่ง คือ วัฒนธรรมความบันเทิงที่เคยแพร่หลายในชุมชน นับได้เป็นเอกลักษณ์ของท้องถิ่น จะได้รับความฟื้นฟู โดยหน่วยงานของรัฐ ตามนโยบายสืบทอดวัฒนธรรมของรัฐ เพื่อสืบทอดมรดกวัฒนธรรมของชาติอันส่งผลต่อการปลุกสำนึกของคนในชุมชน และผลประโยชน์ด้านการท่องเที่ยว วัฒนธรรมเหล่านี้ จึงได้รับการสนับสนุนให้สืบทอดผ่านระบบการศึกษา และการจัดแสดงในงานประเพณีประจำท้องถิ่น อย่างไรก็ตามการจัดการของภาครัฐในลักษณะการอนุรักษ์ แม้สามารถสืบทอดวัฒนธรรมที่เป็นเอกลักษณ์ของท้องถิ่น แต่การจัดระบบระเบียบรูปแบบวัฒนธรรม ทำให้วัฒนธรรมซึ่งเคยเป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิตคนในสังคม กลายเป็นวัฒนธรรมที่มีรูปแบบเพื่อการอนุรักษ์สืบทอด อันต่างจากความบันเทิงที่เคยเป็นส่วนหนึ่งในวิถีชีวิตคนในสังคม

3) การปรับปรุงดนตรีพื้นเมืองโดยศิลปินอาชีพ

ความสำคัญของดนตรีที่สัมพันธ์กับวิถีการดำเนินชีวิตของคนในสังคม ทำให้ศิลปินสามารถสร้างสรรค์พัฒนาฝีมือความสามารถ จนสามารถยึดเป็นอาชีพประกอบการหารายได้ ก่อให้เกิดศิลปินผู้เชี่ยวชาญ พัฒนาฝีมือความสามารถจนกลายเป็นศิลปินชั้นครูผู้มีชื่อเสียง การประกอบอาชีพทำให้ดนตรีพื้นเมืองมีการสืบทอดและมีการปรับเปลี่ยนประยุกต์ให้สอดคล้องกับรสนิยมของชาวบ้านเรื่อยมา เมื่อความเจริญจากส่วนกลางแผ่ขยายเข้ามา พร้อมกับวัฒนธรรมการบริโภคของสังคมเมือง อิทธิพลวัฒนธรรมดนตรีแบบตะวันตกจากกรุงเทพฯได้แพร่เข้ามาด้วย โดยเฉพาะเพลงลูกทุ่งได้รับความนิยม เพราะสอดคล้องกับรสนิยมการรับวัฒนธรรมบันเทิงแบบใหม่ๆของชาวบ้าน มีท่วงทำนองเพลงและเนื้อหาเกี่ยวกับชีวิตคนชนบท แต่ทันสมัยด้วยดนตรีตะวันตก ลักษณะเช่นนี้ทำให้ศิลปินต้องปรับประยุกต์ดนตรีพื้นเมืองให้สอดคล้องกับความเปลี่ยนแปลงเพื่อการอยู่รอด เห็นได้จาก เพลงโคราช และกันตรึม

เพลงโคราช เพลงโคราชเป็นดนตรีพื้นเมืองที่สะท้อนชีวิตคนโคราชเช่นเดียวกับดนตรีพื้นเมืองในภูมิภาคต่างๆ ที่มีรูปแบบการแสดงตามบริบททางสังคมและวิถีการดำเนินชีวิตของชาวบ้าน เพลงโคราชแต่เดิมเป็นการแสดงแบบมุขปาฐะ เนื้อหากะทัดรัด ร้องเกี้ยวแก้กันระหว่างชายหญิง เป็นเพลงสั้นๆ มีทำนองเดียว หรือที่เรียกว่า ร้อยเนื้อทำนองเดียว ไม่มีเครื่องดนตรีประกอบ (กำปั่น ข่อยนอก,สัมภาษณ์ 13 พฤษภาคม 2549) การเล่นเพลงมีผู้ชมเป็นส่วนหนึ่งของการแสดง เช่นในขณะว่าเพลงบางครั้งศิลปินจะสลับด้วยการพูดกับคนฟัง เป็นเชิงปรึกษาแล้วว่าเพลงต่อ ทำให้ผู้ฟังมีส่วนร่วมและเกิดความพึงพอใจ และศิลปินอาจได้รางวัลตอบแทน การมีส่วนร่วมในการแสดงและความสัมพันธ์ระหว่างผู้ชมกับผู้แสดง อีกทั้งเพลงโคราชยังเป็นความบันเทิงที่เป็นส่วนหนึ่งในการจัดงานประเพณีพิธีกรรม ทั้งงานมงคลและอวมงคล จึงแพร่หลายในท้องถิ่นนครราชสีมาตลอดมา นายใหญ่ วิเศษพลกรัง เล่าถึงความนิยมเพลงโคราชเมื่อครั้งอดีตก่อนที่สภาพสังคมจะเปลี่ยนแปลงไปว่า เป็นอาชีพ ที่มีรายได้ดี

> ตอนที่หัดใหม่ๆ จะไปงานรดน้ำลาน (ทำบุญข้าว-ผู้เขียน) โกนจุก บวชนาค ฉลองหนังสือ งานศพ แรกๆ งานแต่งงานยังไม่ได้ไปเล่น หลังๆ ก็มีงานมาติดต่อเยอะ พอได้ไปแสดงเพียงเดือนเดียว ตั้ง 30 ครั้ง โดยได้ไปแสดงทั้งในจังหวัดนครราชสีมา บุรีรัมย์ สุรินทร์ ขอนแก่น เวลาไปแสดงจะมีผู้ชาย 2 คน ผู้หญิง 2 คน รายได้ในอดีตจะได้ 5-6 บาท สมัยนั้นกางเกงตัวละ 3 สตางค์
>
> (สัมภาษณ์, 13 พฤษภาคม 2549)

การเปลี่ยนแปลงอันส่งผลกระทบต่อรูปแบบและองค์ประกอบการแสดงเพลงโคราช เกิดขึ้นเพราะค่านิยมดนตรีตะวันตกที่แพร่เข้ามาพร้อมกับความนิยมเพลงลูกทุ่งเช่นเดียวกับการเปลี่ยนแปลงของดนตรีพื้นเมืองในแถบอีสานทั่วไป

"เพลงลูกทุ่ง" หมายถึงเพลงที่สะท้อนวิถีชีวิต สภาพสังคม อุดมคติ และวัฒนธรรมไทย โดยมีท่วงทำนอง คำร้อง สำเนียง และลีลาการร้องการบรรเลงที่เป็นแบบแผน มีลักษณะเฉพาะซึ่งให้บรรยากาศของความเป็นลูกทุ่ง (สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ ,2532 : 11) เพลงลูกทุ่งเกิดในกรุงเทพฯ แพร่หลายมาตั้งแต่ในทศวรรษ 2480 เนื้อหาของเพลงในช่วงแรกสะท้อนชีวิตของคนระดับล่างในกรุงเทพฯแต่ต่อมาในช่วงทศวรรษ 2490 เพลงลูกทุ่งมีพัฒนาการตอบสนองรสนิยมของคนชนบทซึ่งอพยพเข้ามาทำงานในกรุงเทพฯ เนื่องจากคนเหล่านี้เป็นตลาดสำคัญ เนื้อหาและท่วงทำนองเพลงลูกทุ่งจึงสัมพันธ์กับเพลงพื้นบ้านรวมถึงชีวิตคนชนบทมากขึ้นเรื่อย ๆ

เพลงลูกทุ่งมีพัฒนาการตอบสนองกลุ่มคนชนบทในกรุงเทพฯ แต่ก็ใช้ท่วงทำนองเพลงและวงดนตรีแบบตะวันตก กล่าวคือ ลักษณะของเพลงลูกทุ่งมีการผสมผสานระหว่างดนตรีตะวันตกกับ เพลงพื้นบ้าน จึงเป็นสื่อถึงความทันสมัยในกลุ่มแรงงานชาวชนบทที่เข้ามาทำงานในกรุงเทพฯ เช่น "เพลงกลิ่นโคลนสาบควาย" มีเนื้อหาเกี่ยวกับชีวิตของคนชนบทได้รับความนิยมกลายเป็นแผ่นเสียงที่ขายดีที่สุดในพ.ศ. 2497 เป็นต้น (ศิริพร กรอบทอง, 2541 : 86)

ในทศวรรษ 2510 วงดนตรีลูกทุ่งแพร่หลายเป็นที่นิยมทั่วประเทศ คนอีสานต่างหันไปนิยมวงดนตรีลูกทุ่ง เพราะสนุกสนาน เร้าใจ ตระการตา งานบุญประเพณีจึงนิยมว่าจ้างวงดนตรีลูกทุ่งจากภาคกลางมาแสดง ทำให้ดนตรีพื้นเมืองที่เคยมีบทบาทในงานประเพณีท้องถิ่นซบเซา เห็นได้จาก หมอลำหลายคณะในภาคอีสานมีงานแสดงน้อยมากจนหลายวงต้องปิดวงไปประกอบอาชีพอื่น (อุบล นภดารา,2538:22) ส่งผลต่อการปรับปรุงดนตรีพื้นเมืองเลียนแบบวงดนตรีลูกทุ่ง และปรับปรุงนำองค์ประกอบของวงดนตรีลูกทุ่งมาผสมผสาน เช่น กลองชุด กีตาร์ไฟฟ้า อีเลกโทน อีก ทั้งยังมีการพัฒนาวงดนตรีประกอบการแสดงหมอลำให้ทันสมัยตามรสนิยมของผู้ฟัง นำหางเครื่องและเครื่องดนตรีสากลเข้าผสมผสานกับการแสดง"หมอลำ" เมื่อวงดนตรีลูกทุ่งมีการพัฒนาหางเครื่องโดยเน้นความหรูหรา ฟู่ฟ่า มีแบบแผนท่าเต้น หมอลำก็มีวิวัฒนาการทางด้านการแสดงหางเครื่องตามวงดนตรีลูกทุ่ง โดยเน้นความสวยงามตระการตาของชุดหางเครื่อง หากมีเทคนิคประกอบการแสดงใหม่ ๆ ก็จะนำมาใช้ในช่วงการแสดงหางเครื่องเช่นกัน

นับตั้งแต่ทศวรรษ 2520 คนอีสานนิยมความบันเทิงรูปแบบใหม่ๆ โดยเฉพาะวงดนตรีลูกทุ่งเพิ่มมากขึ้นทุกที เห็นได้ชัดจากวงดนตรีหมอลำที่เคยใช้เครื่องดนตรีพื้นเมืองเล่นผสมกับเครื่องดนตรีสากล ลดบทบาทเครื่องดนตรีพื้นเมืองลงเหลือเพียงแคน เป่าเฉพาะตอนลำทางยาว และ

เป่าอยู่หลังฉาก ไม่ออกมาโชว์ เช่นเครื่องดนตรีสากล ส่วนหมอลำเพลิน[11] ใช้เครื่องดนตรีสากลทั้งหมด โดยใช้ออร์แกนเล่นแทนแคนกันเกือบทุกคณะ

ความนิยมเพลงและวงดนตรีลูกทุ่งกลายเป็นรสนิยมการฟังเพลงของคนอีสานรุ่นใหม่ ส่งผลกระทบทำให้คณะเพลงโคราช ต้องปรับปรุงพัฒนาการแสดงให้สอดคล้องกับรสนิยมของผู้ฟัง การนำเพลงลูกทุ่งมาผสมผสานกับการแสดงเพลงโคราชนับแต่ระยะแรกเกิดขึ้นในหมู่คณะเพลงโคราช ที่มีชื่อเสียง เช่น คณะกำปั่น บ้านแท่น คณะแสง สมชิด คณะลำดวน หินโคนดง และคณะดิมหลอด ท่ากระทุ่ม (วีระ เลิศจันทึก,2541:122) เครื่องดนตรีสากลที่นำมาผสมวงในระยะแรกใช้เพียงอีเลกโทนเป็นเครื่องดนตรีหลัก แล้วร้องเพลงลูกทุ่งประกอบดนตรี จากนั้นหมอเพลงจะว่าเพลงไปตามรูปแบบเดิม โดยมีหางเครื่องเต้นประกอบสลับกับการเล่นเพลง

การปรับปรุงการแสดงเพลงโคราชโดยพัฒนารูปแบบศิลปะในระยะแรกได้รับความสนใจในหมู่ผู้ฟังไม่นานนัก เพราะการแสดงรูปแบบใหม่ๆ เป็นที่สนใจของคนรุ่นใหม่มากกว่า หมอเพลงกำปั่น ข่อยนอก เล่าถึงความตกต่ำในการประกอบอาชีพของคณะเพลงว่า "ช่วงปี 2532-2533 เพลงโคราชกำลังเสื่อมถอย ไม่มีงานแสดง เพราะคนหันไปดูหนังกันหมด คนที่ร้องเพลงโคราชก็เริ่มไปหางานอย่างอื่น" (สัมภาษณ์, 13 กรกฎาคม 2549) เพื่อความอยู่รอดของอาชีพทำให้เกิดการปรับปรุงองค์ประกอบการแสดง ตามอย่างวงดนตรีลูกทุ่ง ทศวรรษ 2540 จึงเกิดเพลงโคราชรูปแบบใหม่ เรียกว่า "เพลงโคราชร่วมสมัย" หรือ "เพลงโคราชซิ่ง" การมุ่งพัฒนาเพลงโคราชตามอย่างวงดนตรีลูกทุ่ง ทำให้มีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบ องค์ประกอบการแสดง และฉันทลักษณ์อย่างชัดเจน

การแสดงของเพลงโคราชซึ่งมีการร้องและดนตรีตอนจบท่อนตรงที่เรียกว่า "สีดือเพลง" จะไม่มีดนตรีประกอบการร้อง มีการปรับปรุงเปลี่ยนเป็นมีการขับร้องและมีดนตรีสากลประกอบการขับร้อง เช่น อีเลกโทน หรือ บางคณะมีวงดนตรี ประกอบด้วยกลองชุด กีตาร์เบส กีตาร์ไฟฟ้า และคีย์บอร์ด ในส่วนการแสดงของเพลงโคราชแบบเดิม ไม่มีผู้แสดงประกอบ มีเพียงหมอเพลง4คน คือ ชาย 2คน หญิง 2 คน มีการร้องเพลงแหล่ เพลงลูกทุ่งสลับบ้าง โดยร้องสดๆไม่มีดนตรี เปลี่ยนแปลงเป็น มีผู้แสดงประกอบเป็นหญิงสาวเต้นประกอบการร้องเพลงเพื่อสร้างสีสันดึงดูดความสนใจ คณะที่มีผลงานเพลงเป็นของตนเองจะนำเพลงของตนเองมาร้อง ส่วนคณะที่ยังไม่มีผลงานของตัวเอง จะนำเพลงลูกทุ่ง เพลงเพื่อชีวิต หรือเพลงที่กำลังนิยมมาร้อง

ฉันทลักษณ์ของเพลงโคราชซึ่งมีวิวัฒนาการจากเพลงก้อมหรือเพลงคู่สอง จนถึงเพลงคู่สิบสอง ไม่เคร่งครัดเรื่องจังหวะ เปลี่ยนเป็นการนำเพลงท่อนแรก และท่อนหลังของเพลงคู่แปด มา

---

[11] ใช้ทำนองลำเพลิน ในการลำเป็นส่วนมาก กลอนลำเพลินไม่เน้นสาระของกลอนลำ แต่เน้นจังหวะลีลากระชับสนุกสนาน การแต่งกายของหมอลำเพลิน หมอลำชายที่เป็นตัวเอกจะไม่นุ่งโจงกระเบน แต่จะนุ่งกางเกงขาสามส่วน บนศีรษะไม่สวมหัวมอญ แต่จะประดับด้วยดอกไม้ประดิษฐ์ หมอลำหญิงแต่งกายด้วยชุดกระโปรงสั้นๆ แบบทันสมัย จึงเรียกหมอลำเพลินกันว่า "หมอลำกกขาขาว"

รวมเป็น 1ท่อน มีการร้องซ้ำคำ ซ้ำความ บางทีก็ร้องซ้ำทั้งวรรค เพื่อให้ลงจังหวะพอดี และยิ่งกว่านั้นยังปรากฏว่าเพลงที่คณะเพลงโคราชที่มีการแสดงแบบใหม่นำไปแสดง ไม่เหลือรูปแบบฉันทลักษณ์ของเพลงโคราชอยู่เลย (วีระ เลิศจันทึก,2541:122-147) หมอเพลงกำปั่น ข่อยนอก เล่าถึงการเปลี่ยนแปลงเนื้อร้องและทำนองเพลงโคราชว่า "...เดิมมีเพลงโคราชก้อม คือเพลงโคราชที่สั้นๆ เนื้อหากะทัดรัด เมื่อสมัย 30-40ปีที่แล้ว เป็นการโต้ตอบของปราชญ์ชาวบ้านแต่ละหมู่บ้าน ...เพลงโคราชเดิมไม่มีโน้ตดนตรี คือ ร้องไปทำนองเดียว จึงเรียกว่า ร้อยเนื้อทำนองเดียว ปัจจุบันมีการปรุงแต่งให้มีทำนองหลากหลายมากขึ้น เนื้อเพลงก็แต่งตามเหตุการณ์ปัจจุบัน" (สัมภาษณ์,13 กรกฎาคม 2549) การเปลี่ยนแปลงเพลงโคราชดังกล่าวเป็นไปเพื่อตอบสนองคนรุ่นใหม่ซึ่งมีกำลังซื้อ ใหญ่ วิเศษพลกรัง เล่าถึงการเปลี่ยนแปลงรูปแบบการแสดงทั้งการแต่งกาย จังหวะเพลง และเครื่องดนตรีเพื่อตอบสนองคนรุ่นใหม่ว่า

> ...จะต้องเปลี่ยนการแต่งกายเหมือนปัจจุบันคือ นุ่งโจงหาง เสื้อป่านคอกลม เมื่อมีการเปลี่ยนมาเป็นเพลงโคราชซิ่ง จะต้องเปลี่ยนการแต่งกายให้เป็นแบบสมัยใหม่มากขึ้นเหมือนลูกทุ่ง เพราะจะต้องเอาจังหวะเพลงกับจังหวะดนตรีให้เข้ากัน คือ จังหวะจะสนุกขึ้น แต่การเดินกลอนและการร้องยังเหมือนเดิม เพียงแต่มีเครื่องดนตรีมารับ การประยุกต์ให้มีเครื่องดนตรีแบบใหม่เข้ามาก็ดี เพราะทำให้วัยรุ่นมาสนใจมากขึ้น ถ้าฟังแต่เพลงโคราชแบบเดิม เด็กๆสมัยใหม่จะฟังไม่ออก แต่ถ้ามีดนตรีเข้ามาเด็กก็จะฟังได้บ้าง
>
> (สัมภาษณ์,13 กรกฎาคม 2549)

เช่นเดียวกับที่ กำปั่น ข่อยนอก เล่าถึงสาเหตุในการเปลี่ยนแปลงเพลงโคราชเป็นแบบโคราชซิ่งเพื่อตอบสนองรสนิยมของคนรุ่นใหม่ ว่า

> ... เพราะมีแนวคิดว่า เพลงโคราชจะต้องเข้าถึงกลุ่มวัยรุ่นจึงจะสืบทอดให้คงอยู่ได้ ดังนั้นหากยังคงแสดงแบบโบราณ กลุ่มที่สนใจก็เป็นผู้สูงอายุซึ่งก็จะล้มหายตายจากไปเรื่อย เพลงโคราชก็จะหายไปด้วย จึงนำเพลงโคราชเข้าสู่กลุ่มวัยรุ่นโดยการดัดแปลงให้เป็นแบบประยุกต์ จนทำให้ ในปี 2540 เพลงโคราชซิ่งได้รับความนิยมจากกลุ่มวัยรุ่นเป็นอย่างมาก
>
> (สัมภาษณ์ ,13 กรกฎาคม 2549)

รูปแบบ และองค์ประกอบการแสดงเพลงโคราชแม้มีการเปลี่ยนแปลงตามอย่างวงดนตรีลูกทุ่งตามรสนิยมของผู้ฟังรุ่นใหม่ แต่ยังมีผู้ฟังอีกจำนวนไม่น้อยที่เติบโตและมีชีวิตใน

สภาพแวดล้อมของสังคมชนบทแบบเดิม แต่ชื่นชมกับความทันสมัยของสังคมใหม่ ท่ามกลางความเปลี่ยนแปลง จึงยังมีรูปแบบของวัฒนธรรมแบบเดิมปรากฏอยู่ในการแสดงเพลงโคราชบางคณะ ขณะเดียวกันการรณรงค์ส่งเสริมวัฒนธรรมพื้นบ้าน และความพยายามประชาสัมพันธ์ให้ประชาชนตระหนักถึงความสำคัญของวัฒนธรรมพื้นถิ่นเพื่อสื่อถึงเอกลักษณ์และความเจริญของท้องถิ่น ทำให้คนจำนวนไม่น้อยหันมาให้ความสนใจกับวัฒนธรรมดั้งเดิม อันสะท้อนจากรูปแบบการแสดงของคณะหมอเพลงอาชีพหลายคณะที่มีการผสมผสานระหว่างการแสดงแบบดั้งเดิมกับการแสดงแบบประยุกต์ หมอเพลงกำปั่น ข่อยนอก เล่าถึงการผสมผสานเพลงโคราชกับการแสดงพื้นบ้านและดนตรีสากล เพื่อความหลากหลาย ตอบสนองรสนิยมของผู้ฟังและสืบทอดวัฒนธรรมดั้งเดิมว่า

> สมัยก่อนการเรียนจะเรียนเฉพาะเพลงโคราชอย่างเดียว แต่ปัจจุบันเริ่มเรียนเพลงโคราชก่อน จากนั้นก็มีการเรียนแหล่ เพลงลูกทุ่ง ลำตัด เพลงอีแซว เพลงฉ่อย ฯลฯ เพื่อเวลาที่จะไปแสดงจะได้แสดงได้หลายรูปแบบ เพราะถ้าแสดงแต่เพลงโคราชก็จะทำให้ผู้ชมเบื่อ การได้ร้องเพลงอื่นๆมาสลับกันด้วยจะเป็นการเปลี่ยนบรรยากาศและทำให้ไม่น่าเบื่อ ...เมื่อทำให้คนหันมาสนใจเพลงโคราชซิ่งได้แล้ว เมื่อไปแสดงโคราชซิ่งที่ไหนก็จะแทรกเพลงโคราชแบบโบราณให้วัยรุ่นได้ฟังเรื่อยๆ ทุกครั้ง จนปัจจุบันวัยรุ่นหันมาสนใจเพลงโคราชแบบโบราณมากกว่าเพลงโคราชซิ่ง
>
> (สัมภาษณ์ ,13 กรกฎาคม 2549)

ขณะเดียวกันการส่งเสริมวัฒนธรรมความบันเทิงดั้งเดิมของรัฐในเชิงอนุรักษ์ ทำให้ดนตรีพื้นเมืองแบบเดิมบางอย่างกลายเป็นสัญลักษณ์หรือวัฒนธรรมประจำท้องถิ่นนครราชสีมา เช่น เพลงโคราช รำโทน ลิเกโคราช ในส่วนอีสานใต้ตอนล่าง ดนตรีพื้นเมืองที่มีบทบาทสำคัญ และยังคงเป็นที่นิยม เพราะสามารถปรับเปลี่ยนให้สอดคล้องกับการเปลี่ยนแปลง คือ วงกันตรึม

วงกันตรึม วงกันตรึมมีวิวัฒนาการตามสภาพการเปลี่ยนแปลงของสังคม จากดนตรีในพิธีกรรมสู่ดนตรีเพื่อความบันเทิงและสามารถปรับประยุกต์ตามรสนิยมของคนในสังคม เช่น ภาษาที่ใช้ขับร้องจากเดิมใช้ภาษาเขมรอย่างเดียว เปลี่ยนมาเป็นภาษาไทย และภาษาอีสาน(ลาว) เช่นเดียวกับการนำเครื่องดนตรีตะวันตก เช่น กลองชุด กีต้าร์ และไวโอลิน มาผสมกับเครื่องดนตรีดั้งเดิม หรือนำทำนองเพลงลูกทุ่งมาใช้เป็นทำนองเพลงกันตรึม วงกันตรึมได้รับการปรับปรุงประยุกต์ให้สอดคล้องกับรสนิยมของผู้ฟัง และการเปลี่ยนแปลงของสภาพสังคมอยู่เสมอ ประกอบกับการใช้วงกันตรึมบรรเลงในงานทั่วไป ทั้งงานมงคลและงานอวมงคล เช่น งานทำบุญบ้าน แต่งงาน บวชนาค งานปีใหม่ สงกรานต์ ลอยกระทง กฐิน รวมทั้งพิธีกรรมทรงเจ้าเข้าผี

กันตรึมจึงเป็นวงดนตรีที่สำคัญของกลุ่มวัฒนธรรมเขมร มีการสืบทอดผ่านวงดนตรีอาชีพ และยังได้รับการส่งเสริมจากหน่วยงานราชการในปัจจุบัน

เนื่องจากกันตรึมเป็นวงดนตรีเก่าแก่สืบทอดมายาวนาน มีพัฒนาการสัมพันธ์กับวิถีชีวิตของชาวบ้าน จึงไม่มีแบบแผนตายตัว เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงแต่ละคณะจะแตกต่างกัน ท่วงทำนองเพลงไม่มีรูปแบบที่แน่นอน มุ่งความสนุกสนาน อีกทั้งการแต่งกายและบทเพลงล้วนสะท้อนวิถีชีวิตของชาวบ้าน การเปลี่ยนแปลงของวงกันตรึม ในลักษณะการรับอิทธิพลวัฒนธรรมภายนอกเข้ามาผสมผสาน จนทำให้รูปแบบการบรรเลงเปลี่ยนแปลงไป เกิดขึ้นเมื่อวงดนตรีลูกทุ่งและเพลงลูกทุ่งกลายเป็นรสนิยมของชาวบ้าน ทำให้ศิลปินต้องปรับปรุงวงกันตรึม ให้สนุกสนานเป็นที่พอใจของผู้ชม จึงเกิดวงกันตรึมในรูปแบบใหม่ ที่ผสมผสานกับเครื่องดนตรีตะวันตก องค์ประกอบในการแสดงจึงแตกต่างจากกันตรึมแต่ดั้งเดิม

เนื่องจากการบรรเลงวงกันตรึมในช่วงหลัง มุ่งความสนุกสนานรื่นเริงตามวัฒนธรรมของชาวบ้าน เมื่อวัฒนธรรมดนตรีสากลเข้ามา จึงสอดคล้องกับแนวทางในการปรับปรุงวงกันตรึม การปรับปรุงวงกันตรึมจึงตามอย่างวงดนตรีลูกทุ่ง ทั้งเครื่องดนตรี ท่วงทำนอง การแต่งกาย บุญถึง ปานะโปย เจ้าของวงกันตรึม เล่าถึงการประยุกต์วงกันตรึมอย่างวงดนตรีลูกทุ่ง รวมทั้งนำหมอลำมาสลับเปลี่ยนกันไป เพราะมุ่งตอบสนองรสนิยมของผู้ชมเป็นสำคัญว่า

> ปัจจุบันมีการประยุกต์ของวงกันตรึมให้มีความสนุกสนานมากขึ้นโดยการเพิ่มเครื่องดนตรีสมัยใหม่เข้าไป เช่น กลองชุด ทอมบ้า อีเลกโทน เบส กีตาร์ พิณอีสาน ส่วนซอที่เป็นของเดิมก็จะมีการติดไฟฟ้าเพื่อให้สะดวกต่อการใช้งานในการไปแสดงกับเครื่องดนตรีไฟฟ้า การแต่งกายมีการนุ่งกระโปรงสั้นๆ เพลงที่เล่นจะเป็นแนวสนุกสนาน เร็วขึ้น มีการนำเพลงลูกทุ่ง หมอลำเข้ามาสลับสับเปลี่ยนกันไป เพื่อให้ผู้ชมไม่เบื่อ ทำนองของไทยและเขมรจะเหมือนกัน ต่างกันตรงสำเนียง
>
> (สัมภาษณ์,12 พฤษภาคม 2549)

เกรียงศักดิ์ ปะรุนรัมย์ เจ้าของวงกันตรึม เล่าถึงการประยุกต์วงกันตรึมอย่างวงดนตรีลูกทุ่ง ทำให้วงกันตรึมมีการเปลี่ยนแปลง ทั้งลักษณะเครื่องดนตรี ที่นำเครื่องดนตรีสากลมาผสมผสาน การแต่งกายตามอย่างวงดนตรีลูกทุ่ง รวมถึงภาษาที่ใช้ว่า

> ด้านรูปแบบการแสดงนั้น สมัยก่อนเวทีเป็นเพียงสี่เหลี่ยม นักร้อง ชาย-หญิง 2 คน มีไมโครโฟนตั้งอยู่ตรงกลาง การแต่งกายยังไม่มีรูปแบบที่แน่นอน ใช้การใส่เสื้อแขนยาว ใส่สูทผูกไทค์ ผู้หญิงนุ่งโจงกระเบน การร้องเริ่มจากการทักทายคนดู แล้วจึงอุปมาอุปมัย เรื่องราวเกี่ยวกับศาสนา พิธีกรรม วิถีชีวิต ความรักหรือ

> การสั่งสอน โดยการร้องโต้ตอบสลับกันระหว่างชาย-หญิง ใช้กลอนสด แบบสองแง่สองง่าม ภาษาที่ใช้เป็นภาษาพื้นบ้าน ส่วนปัจจุบันมีการนำเครื่องดนตรีไฟฟ้าเข้ามา เช่น กลองชุด กีตาร์ไฟฟ้า คีย์บอร์ด กลองทอม ส่วนเครื่องดนตรีที่เป็นแบบโบราณก็มีการเปลี่ยนแปลง เช่น กลองเดิมใช้หนังงู เปลี่ยนมาใช้ผ้าใบแทน สายซอเดิมใช้สายไหมเปลี่ยนมาใช้สายลวด คันชักซอเดิมใช้หางม้าเปลี่ยนมาใช้เส้นเอ็น ซอมีการติดไฟฟ้าเพื่อสะดวกในการใช้และหาวัสดุมาทำ การแสดงมีทั้งเต้นและรำ การแต่งกายก็เปลี่ยนไปเป็นนุ่งสั้นๆ เรื่องที่แสดงก็เกี่ยวกับเรื่องส่วนตัว เรื่องของวัยรุ่นหนุ่มสาว ภาษาที่ใช้ก็เปลี่ยนแปลงไปตามสังคมปัจจุบัน ซึ่งจะใช้คำผวนและเป็นคำไม่สุภาพ
>
> (สัมภาษณ์,12 พฤษภาคม 2549)

การเปลี่ยนแปลงดังกล่าวนอกจากองค์ประกอบของวงกันตรึมจะเปลี่ยนแปลงไปอย่างมากมายแล้ว ยังทำให้ระบบเสียงของวงกันตรึมแต่ละคณะแต่ละวง ที่เคยแตกต่างกันไปไม่แน่นอน เพราะขึ้นอยู่กับปี่อ้อหรือปี่ชไล(ปี่ใน) เปลี่ยนเป็นใกล้เคียงกับระดับเสียงดนตรีสากลมากขึ้น (พรรณราย คำโสภา, 2542 :223-224) วงกันตรึมที่ยังคงเป็นที่นิยมในปัจจุบัน จึงเป็นวงที่มีการประยุกต์ ตามรสนิยมของผู้ฟัง กล่าวได้ว่าการดำรงอาชีพของศิลปิน ทำให้วงกันตรึมกลายเป็นส่วนหนึ่งของธุรกิจการบันเทิง เทปเพลงกันตรึมที่วางตลาดและได้รับความนิยม ส่วนใหญ่จึงเป็นการนำทำนองเพลงลูกทุ่งมาใช้เนื้อเพลงกันตรึม เช่นเดียวกันกับคณะกันตรึมคณะใหม่ๆ ที่เกิดขึ้นจำนวนมาก จะมีความรู้ความสามารถในการเล่นกันตรึมน้อยกว่าคณะกันตรึมดั้งเดิม เช่น คณะกันตรึมวงใหม่ๆ จะเล่นเพลงกันตรึมคืนละ 10-20 ทำนอง โดยนำเอาเนื้อร้องบทต่างๆ มาซ้ำทำนองที่นักดนตรีสามารถบรรเลงได้ ขณะที่คณะกันตรึมที่มีฝีมือความสามารถ จะสามารถเล่นทำนองและบทเพลงที่ไม่ซ้ำกัน ประมาณ 50-70 ทำนอง

ท่ามกลางการแข่งขันของศิลปินกันตรึมอาชีพ อันนำไปสู่การเปลี่ยนแปลงของวงกันตรึมดังกล่าว ยังมีศิลปินอีกจำนวนไม่น้อย ที่ยังคงรักษาเอกลักษณ์ของกันตรึมแบบโบราณด้วยความหวงแหนในวัฒนธรรมท้องถิ่น อันมีแรงกระตุ้นจากการส่งเสริมวัฒนธรรมท้องถิ่นของทางราชการ เช่น ที่เกรียงศักดิ์ ปะรุนรัมย์ เจ้าของวงผู้ปรับประยุกต์วงกันตรึมตามอย่างวงดนตรีลูกทุ่งและประสบความสำเร็จ มีรายได้สามารถสร้างตัวจนเป็นผู้มีฐานะดี ยังคงมีแนวความคิดในการสืบทอดวงกันตรึมตามรูปแบบดั้งเดิม โดยยังเล่นเพลงครูและเล่นตามแบบฉบับโบราณต่อด้วยการเล่นแบบประยุกต์ (สัมภาษณ์,12 พฤษภาคม 2549) ทั้งนี้การสืบทอดวงกันตรึมแบบดั้งเดิม ส่วนหนึ่งยังเป็นผลจากชาวบ้าน ซึ่งส่วนใหญ่เป็นผู้สูงอายุ ที่คุ้นเคยกับวงกันตรึมแบบดั้งเดิม จะนิยมหาวงกันตรึมแบบโบราณไปเล่น ศิลปินผู้มีความรู้เรื่องการบรรเลงวงกันตรึมแบบโบราณ จึงมีการแสดงแบบโบราณและแบบประยุกต์ เพื่อตอบสนองความต้องการของเจ้าภาพ (สัมภาษณ์, เรื่อง

เดียวกัน) นอกจากนี้การสนับสนุนการรักษาแบบฉบับวงดนตรีพื้นเมืองของหน่วยงานราชการ มีส่วนสำคัญในการสืบทอดวงกันตรึมแบบดั้งเดิม และสร้างสำนึกทางวัฒนธรรมให้เกิดในหมู่ชาวบ้าน

กล่าวได้ว่าดนตรีพื้นเมืองอีสานใต้ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งในวิถีการดำเนินชีวิตของคนในสังคม ทั้งในส่วนพิธีกรรมและความบันเทิง ความหลากหลายของกลุ่มชาติพันธุ์ ทำให้ดนตรีพื้นเมืองอีสานใต้มีความหลากหลาย และเสื่อมไปพร้อมกับการเปลี่ยนแปลงของสภาพสังคม แม้ดนตรีซึ่งได้รับความนิยม และมีบทบาทสัมพันธ์กับการดำเนินชีวิตของคนในสังคม คือ เพลงโคราชและกันตรึม ยังคงสืบทอดต่อมา แต่ก็มีการเปลี่ยนแปลง ปรับประยุกต์ ตามอย่างวัฒนธรรมตะวันตกมากขึ้นทุกที อันเป็นผลจากการประกอบอาชีพของศิลปิน

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่4

บทบาทของหน่วยงานราชการในการสืบทอดดนตรีและเพลงพื้นเมือง ภาคกลางและอีสานใต้

ดนตรีพื้นเมือง เป็นการแสดงออกซึ่งความเชื่อและความบันเทิงสนุกสนาน อันเป็นวิถีการดำเนินชีวิตของชาวบ้าน ท่วงทำนองหรือบทเพลงเกิดจากบริบททางสังคม ภูมิประเทศ ความเป็นมาทางประวัติศาสตร์และสภาพแวดล้อมของท้องถิ่น เป็นพลังการสร้างสรรค์ของกลุ่มคน และการเลือกสรรของชุมชน แม้มีอิทธิพลจากสังคมภายนอกเข้ามาก็มีการปรับให้สอดคล้องกับรสนิยมของชาวบ้าน

วัฒนธรรมดนตรีและการแสดงพื้นบ้าน ได้รับการส่งเสริมจากรัฐ ในลักษณะวัฒนธรรมซึ่งแสดงถึงความเจริญทางวัฒนธรรมของท้องถิ่นมาแต่เดิม อาทิเช่น ในพ.ศ.2470 รัฐจัดให้มีการจัดประกวดการแสดงพื้นบ้านของลูกเสือทั่วประเทศ มณฑลต่างๆ ต่างส่งการแสดงพื้นบ้านเข้าร่วมประกวด เช่น มณฑลนครราชสีมา ส่ง เพลงโคราช เต้นตรุษ เต้นสาก เพลงเป่าใบไม้ เข้าร่วมประกวด (พระธรรมนิเทศ, 2477:9) หรือในพ.ศ. 2495 ม.ล.ปิ่น มาลากุล ปลัดกระทรวงศึกษาธิการจัดโครงการแสดงศิลปหัตถกรรมนักเรียน ณ โรงเรียนสวนกุหลาบวิทยาลัย กรุงเทพมหานคร กระทรวงศึกษาธิการได้มีหนังสือเชิญชวนให้แต่ละจังหวัด นำศิลปหัตถกรรมพื้นบ้านในแต่ละท้องถิ่นมาร่วมแสดง พร้อมทั้งจัดศิลปการแสดงพื้นบ้านเข้าร่วมกิจกรรมดังกล่าวด้วย อย่างไรก็ตาม เมื่อรัฐบาลสร้างแบบแผนวัฒนธรรมประจำชาติ ดนตรีพื้นเมืองจึงถูกจำกัดขอบเขต เพราะดนตรีพื้นเมืองมุ่งความสนุกสนานและบางโอกาสยังเกี่ยวเนื่องกับพิธีกรรมความเชื่อ ทำให้การใช้ถ้อยคำไม่สุภาพหรือหยาบโลน ปรากฏอยู่เสมอ เช่น "ระเบียบการกรมศิลปากรว่าด้วยการควบคุมการละเล่นพื้นเมือง" เมื่อครั้งรัฐบาล จอมพล ป. พิบูลสงคราม จำกัดให้การละเล่นพื้นบ้านให้เป็นไปอย่างอารยะชน ไม่แสดงอาการวิตถาร ลามก อนาจาร ใช้ถ้อยคำสุภาพ ไม่หยาบโลน เสื่อมเสียศีลธรรม ใช้เครื่องบรรเลงที่มีลักษณะสุภาพเป็นอารยะไม่ป่าเถื่อน เป็นต้น (ศธ. 0701.5.1/13) ต่อมาเมื่อรัฐให้ความสำคัญกับการส่งเสริมเผยแพร่ดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านพื้นเมือง ในลักษณะดนตรีประจำชาติ ทำให้มีการปรับปรุงแบบแผนการเล่นตามอย่างดนตรีของส่วนกลาง วัฒนธรรมดนตรีจากส่วนกลางจึงมีอิทธิพลต่อรูปแบบการแสดงและการบรรเลงของดนตรีพื้นเมืองด้วย

หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 นานาอารยประเทศต่างให้ความสำคัญกับนโยบายวัฒนธรรม เนื่องจากปัญหาความเสื่อมโทรมทางวัฒนธรรมจากสถานการณ์สงคราม หลวงวิเชียรแพทยาคม

ปลัดกระทรวงวัฒนธรรม กล่าวถึง การให้ความสำคัญกับวัฒนธรรมของนานาอารยประเทศทั่วโลก ว่า "วัฒนธรรมย่อมมีความสำคัญเกี่ยวกับการสร้างความเจริญรุ่งเรืองแก่ประเทศชาติทุกยุคทุกสมัย และเป็นที่ทราบกันอยู่ว่า ระหว่างสงครามโลกครั้งที่ 2 นั้น ประเทศต่าง ๆ ทั่วโลก รวมทั้งประเทศไทยด้วย ต้องถูกกระทบกระเทือนในเหตุการณ์ของสงครามทั้งทางวัตถุและจิตใจ" (วารสารวัฒนธรรม, 4 มีนาคม 2498) การให้ความสำคัญกับงานวัฒนธรรมของนานาอารยประเทศเห็นได้จากการส่งเสริมงานด้านวัฒนธรรมขององค์การสหประชาชาติ มีการจัดตั้งองค์การศึกษาวิทยาศาสตร์และวัฒนธรรมแห่งสหประชาชาติ (UNESCO) ขึ้นโดยร่วมมือกันกระทำตามแผนการศึกษา การวิทยาศาสตร์ และวัฒนธรรม ในการสนับสนุนให้ประเทศต่างๆเห็นคุณค่าของวัฒนธรรมประจำชาติ อันก่อเกิดความเข้มแข็งแก่วัฒนธรรมและชุมชน (ศิริ พงศทัต , 1 พฤศจิกายน 2490)

ประเทศไทยในฐานะสมาชิกขององค์การสหประชาชาติจึงมีมติให้ตั้งคณะกรรมการแห่งชาติ ว่าด้วยวิทยาศาสตร์และวัฒนธรรมแห่งสหประชาชาติในพ.ศ. 2492 เพื่อร่วมมือติดต่อพิจารณาปัญหา เผยแพร่ และเป็นผู้แทนรักษาผลประโยชน์ในการศึกษา วิทยาศาสตร์ และวัฒนธรรมของประเทศเป็นส่วนรวม (ท.ม. 4.1.1.9.3/13) วัฒนธรรมความบันเทิงอันแสดงถึงความเจริญของชาติจึงได้รับการสนับสนุนจากรัฐบาล ตามมติการส่งเสริมวัฒนธรรมประจำชาติของสหประชาชาติ ประกอบกับกระแสวัฒนธรรมแบบตะวันตกมีอิทธิพลเพิ่มขึ้นทุกที ทำให้รัฐบาลและหน่วยงานเอกชนหันมาให้ความสนใจกับวัฒนธรรมประจำชาติ และใช้นโยบายวัฒนธรรมเป็นแนวทางในการสร้างความมั่นคงให้กับประเทศ แต่การดำเนินของหน่วยงานราชการในระยะแรกยังไม่ได้ให้ความสำคัญกับวัฒนธรรมท้องถิ่นอย่างจริงจัง กรมศิลปากรซึ่งทำหน้าที่รับผิดชอบในการส่งเสริมวัฒนธรรมพื้นบ้าน ยังไม่มีผลงานด้านนี้ปรากฏเด่นชัด แต่ก็แสดงให้เห็นว่าความสนใจศิลปะดนตรีพื้นเมืองมีมากขึ้น เช่น ประมาณพ.ศ. 2494 กรมศิลปากร จัดให้มีการแสดงดนตรีพื้นเมืองในรายการ "ดนตรีเพื่อประชาชน" ณ สังคีตศาลา แต่คงเป็นเพียงการเพิ่มสีสัน และความหลากหลายให้กับรายการแสดง อีกทั้งการส่งเสริมดนตรีพื้นเมืองยังไม่ได้รับการสนับสนุนจากหน่วยงานของรัฐอย่างจริงจัง

ในพ.ศ. 2503 ทางการสนับสนุนให้สร้าง "สมาคมเพื่อรักษาสมบัติวัฒนธรรม" ในลักษณะองค์กรเอกชนตามจุดประสงค์ขององค์การ UNESCO ที่ต้องการสนับสนุนให้มีสมาคมที่ไม่เป็นของรัฐบาล สนับสนุนบูรณะรักษาสมบัติทางวัฒนธรรมของชาติ (ศธ. 0701.9.10.7/14) และวัตถุประสงค์ข้อหลัก คือการส่งเสริมให้มีสาขาสมาคมประจำท้องถิ่น เพื่อบูรณะและรักษาสมบัติทางวัฒนธรรมในท้องถิ่นนั้น ๆ แต่ก็ไม่ปรากฏผลงานในการสนับสนุนวัฒนธรรมท้องถิ่นโดยเฉพาะดนตรีพื้นเมืองอย่างจริงจัง จนทศวรรษ 2510 วัฒนธรรมตะวันตกแผ่ขยายสู่ท้องถิ่นจนกลายเป็นปัญหาสำคัญที่ทำให้ดนตรีพื้นเมืองเสื่อมความนิยม มีผู้กล่าวถึงเรื่องนี้ว่า"นาฏศิลป์และดุริยางคศิลป์พื้นเมืองที่กำลังจะหายไปหรือกลายเป็นลูกผสมมากขึ้น เพราะถูกแบบฉบับของฝรั่งเข้าครอบคลุม" (ศธ.0701.9.10.7/6) ทำให้ "สมาคมเพื่อรักษาสมบัติวัฒนธรรม" ผลักดันปัญหาเรื่อง

ความเสื่อมของดนตรีพื้นเมืองอันมีส่วนสำคัญต่อการตั้งวิทยาลัยนาฏศิลปตามภูมิภาคต่าง ๆ ในเวลาต่อมา(ศธ. 0701.9.10.7/14)

ภายหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 สังคมได้เปิดเวทีให้กับวัฒนธรรมท้องถิ่นชนบทมากขึ้น และทำความเข้าใจเกี่ยวกับวัฒนธรรมท้องถิ่นหลายมุมมอง กระแสความสนใจเกี่ยวกับวัฒนธรรมท้องถิ่นซึ่งเกิดขึ้นหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 จนถึงเหตุการณ์วันที่ 6 ตุลาคม 2519 ทำให้วัฒนธรรมมวลชนหรือวัฒนธรรมท้องถิ่นเป็นที่สนใจ และได้รับการสนับสนุนมากขึ้น เกิดกระแสการฟื้นฟูและอนุรักษ์วัฒนธรรมพื้นบ้านอย่างแพร่หลาย โดยเฉพาะเมื่อกลุ่มนักวิชาการทางประวัติศาสตร์ โบราณคดี มานุษยวิทยา คติชนวิทยา ต่างให้ความสนใจศึกษาโครงสร้างทางสังคมและวัฒนธรรมในอดีตที่มีอยู่หลากหลาย เช่น ประเพณีพิธีกรรม นิทานพื้นบ้าน ประวัติศาสตร์ท้องถิ่น ดนตรีและการละเล่นพื้นบ้าน เป็นต้น

นอกจากนี้การพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมของประเทศตามอย่างสังคมตะวันตกในช่วงที่ผ่านมา ได้ส่งผลกระทบต่อระบบโครงสร้างและขนบประเพณีของท้องถิ่น วิทยาการ เทคโนโลยีแบบตะวันตก ระบบข่าวสารและการติดต่อสื่อสารแบบใหม่ๆ ทำให้วัฒนธรรมแบบตะวันตกเข้าสู่สังคมท้องถิ่น โดยขาดการเลือกสรรให้สอดคล้องกับรากฐานวัฒนธรรมเดิม ทำให้ศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านหลายอย่างสูญหายไปเพราะขาดความสนใจจากคนในชุมชน หน่วยงานราชการที่เกี่ยวข้องกับงานวัฒนธรรมจึงหันมาให้การสนับสนุนส่งเสริมและเผยแพร่วัฒนธรรมพื้นบ้าน โดยเฉพาะดนตรีพื้นเมืองอย่างจริงจัง รัฐให้ความสำคัญกับการสร้างความมั่นคงทางวัฒนธรรม อันเกี่ยวเนื่องกับความมั่นคงของชาติ การจัดทำแผนพัฒนาศิลปวัฒนธรรมของชาติ กล่าวถึงความสำคัญของเรื่องนี้ว่า

> ...ศิลปวัฒนธรรมเป็นปัจจัยกำลังอำนาจของชาติทางด้านจิตวิทยาสังคม เป็นเกียรติเป็นศรี และเป็นความภาคภูมิใจของคนในชาติ เป็นเครื่องมือที่สำคัญของรัฐในการสร้างชาติ สร้างความเข้มแข็งให้แก่ชาติในด้านการเมือง การต่างประเทศ ศิลปวัฒนธรรมไทยจึงเป็นส่วนหนึ่งของเอกราชของชาติ การรักษาไว้ซึ่งศิลปวัฒนธรรมคือ การรักษาไว้ซึ่งเอกราชส่วนหนึ่งของชาติด้วย
>
> (ศธ.2.3.16.1/42)

ในพ.ศ. 2522 รัฐบาลมี "ประกาศสำนักนายกรัฐมนตรี เรื่องนโยบายวัฒนธรรม" เพื่อให้หน่วยงานของรัฐ เอกชน และประชาชน ร่วมกันรักษาและส่งเสริมวัฒนธรรม มีความตอนหนึ่งว่า

"ส่งเสริมการบำรุงรักษาวัฒนธรรมไทยทุกด้านให้เจริญด้วยการศึกษา ค้นคว้า วิจัย ฟื้นฟู และพัฒนาวัฒนธรรมไทย ให้วัฒนธรรมเป็นเครื่องมือสำคัญสำหรับการแก้ปัญหาการดำเนินชีวิต การพัฒนาประเทศด้านสังคม เศรษฐกิจ การเมืองและการป้องกันประเทศ..."

รัฐบาลให้ความสำคัญกับการส่งเสริมวัฒนธรรมอย่างต่อเนื่อง ดังปรากฏนโยบายวัฒนธรรมเป็นส่วนหนึ่งของแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติเรื่อยมา เช่น แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับที่ 5 (2525 - 2529) กำหนดแนวทางที่ต้องเร่งแก้ไขเกี่ยวกับวัฒนธรรมว่า "เร่งทำนุบำรุงส่งเสริมวัฒนธรรมของชาติทั้งทางด้านวัตถุและจิตใจ เพื่อปลูกฝังให้คนในชาติเกิดความรักและคิดสร้างสรรค์ความสวยงาม ความมีระเบียบ อนุรักษ์สืบทอดมรดกทางศิลปวัฒนธรรมที่ดีให้เป็นเอกลักษณ์ของชาติ" แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติฉบับที่ 6 (2530-2534) ระบุถึงการ "...พัฒนาสังคมให้ก้าวหน้า มีความสงบสุขเกิดความเป็นธรรม สอดคล้องและสนับสนุนการพัฒนาประเทศส่วนรวม พร้อมๆกับการธำรงไว้ซึ่งเอกลักษณ์ของชาติ วัฒนธรรมและค่านิยมอันดี " (สำนักงานคณะกรรมการพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ, ม.ป.ป.:1) หรือการจัดตั้งกระทรวงวัฒนธรรมขึ้นใน พ.ศ. 2545 เป็นต้น

การประชุมสมัชชาใหญ่สหประชาชาติ เมื่อวันที่ 8 ธันวาคม 2529 ประกาศให้ พ.ศ. 2531 ถึง พ.ศ. 2540 เป็น "ทศวรรษโลกเพื่อการพัฒนาวัฒนธรรม" (World Decade For Cultural Development) โดยมีเป้าหมายหลักในการนำ "วัฒนธรรม" เข้าสู่ระบบการพัฒนา ในส่วนการนำ "วัฒนธรรม" เข้าสู่ระบบการพัฒนาของประเทศไทยนั้น รัฐบาลได้แถลงนโยบายต่อสภานิติบัญญัติในด้านวัฒนธรรม เมื่อวันที่ 21 ตุลาคม 2535 ในข้อ 8.1.4 ว่า

> ให้เร่งอบรมปลูกฝังให้ประชาชนมีจิตสำนึกถึงความสำคัญของการมีส่วนร่วมในกิจกรรมของสังคมและประชาธิปไตย อันมีพระมหากษัตริย์ทรงเป็นพระประมุข ปฏิบัติตนให้เป็นตัวอย่างที่ดีแก่เด็กและเยาวชน ในด้านคุณธรรม ศีลธรรม จริยธรรม และค่านิยมที่เป็นประโยชน์ส่วนรวม โดยเน้นความร่วมมืออย่างจริงจังและใกล้ชิดของสถาบันการศึกษา ศาสนา สังคมและครอบครัว
>
> (สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2537:1)

และได้ชี้แนะมาตรการไว้อย่างชัดเจนในนโยบาย ข้อ8.2.2ว่า "จะรณรงค์ให้ประชาชนองค์กรสถาบันต่างๆและชุมชน เข้าร่วมกิจกรรมการอนุรักษ์ ส่งเสริม และเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมไทยให้กว้างขวางยิ่งขึ้น"(เรื่องเดียวกัน) จากนโยบายของรัฐบาลดังกล่าวทำให้หน่วยงานราชการให้ความสำคัญกับการส่งเสริมวัฒนธรรมของชาติ รวมทั้งวัฒนธรรมพื้นบ้านในลักษณะต่างๆ โดยเฉพาะหน่วยงานที่เกี่ยวข้องกับงานด้านวัฒนธรรม เช่น"สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรม

แห่งชาติ" มีบทบาทหน้าที่ในด้านวัฒนธรรม "องค์การส่งเสริมการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย" มีบทบาทในเผยแพร่วัฒนธรรมเพื่อการท่องเที่ยว "กระทรวงศึกษาธิการ" ทำหน้าที่ปลูกจิตสำนึกให้เยาวชนตระหนักและเห็นคุณค่าวัฒนธรรมของชาติผ่านระบบการศึกษา นอกจากนี้องค์กรเอกชนอื่นๆ เช่น วิทยุ โทรทัศน์ ธนาคาร ต่างให้ความช่วยเหลือสนับสนุนและประชาสัมพันธ์ นโยบายวัฒนธรรม อันมีผลทำให้ประชาชนตื่นตัว ตระหนักถึงคุณค่าและความสำคัญของวัฒนธรรมของชาติ รวมทั้งประชาชนในภูมิภาคต่างๆ เกิดความหวงแหนและรักษาวัฒนธรรมประจำถิ่น

อย่างไรก็ตามการมุ่งสืบทอดวัฒนธรรมในลักษณะการฟื้นฟู อนุรักษ์ และเผยแพร่ ทำให้การสืบทอดวัฒนธรรมดนตรีและการแสดงพื้นบ้าน เป็นไปในลักษณะการสาธิต และกำหนดรูปแบบเพื่อวางแบบแผนการแสดง ตามอย่างวัฒนธรรมของส่วนกลาง จนทำให้วัฒนธรรมดนตรีพื้นเมืองเปลี่ยนแปลงบทบาทจากดนตรีที่สัมพันธ์กับวิถีชีวิตคนในชุมชน กลายเป็นดนตรีสำหรับการสาธิตเพื่อการอนุรักษ์อันแตกต่างไปจากเดิม

4.1 การสืบทอดวัฒนธรรมดนตรีพื้นเมืองภาคกลางและภาคอีสานใต้โดยหน่วยงานราชการ

นโยบายรัฐบาลในการส่งเสริมวัฒนธรรมพื้นบ้าน ทำให้ดนตรีและเพลงพื้นเมืองได้รับการส่งเสริมด้วย หน่วยราชการต่างๆ เช่น "สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ" "องค์กรปกครองส่วนท้องถิ่น" "องค์การส่งเสริมการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย" สถาบันการศึกษา ฯลฯ ต่างให้การสนับสนุนส่งเสริม อนุรักษ์ และเผยแพร่ดนตรีและเพลงพื้นเมือง ทั้งในระดับชาติและระดับท้องถิ่น ทำให้ดนตรีและเพลงพื้นเมืองสืบทอดต่อมา

ในพ.ศ.2522 รัฐบาลสมัยพลเอกเกรียงศักดิ์ ชมะนันทน์ มี "ประกาศสำนักนายกรัฐมนตรีเรื่องนโยบายวัฒนธรรม" เพื่อให้หน่วยงานของรัฐ เอกชน และประชาชน ร่วมกันรักษาและส่งเสริมวัฒนธรรม และอนุมัติให้จัดตั้งสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติขึ้น ด้วยเหตุผลเพื่อสร้างความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของคนในชาติ

> โดยที่วัฒนธรรมเป็นสิ่งแสดงถึงลักษณะเฉพาะของชาติและความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของคนในชาติ ซึ่งเป็นรากฐานอันสำคัญยิ่งของความเป็นปึกแผ่นมั่นคงของประเทศชาติ แต่ในปัจจุบันมีหน่วยงานของทางราชการและเอกชนเป็นจำนวนมากที่ต่างก็ดำเนินงานด้านวัฒนธรรมในสาขาต่าง ๆ ซึ่งถ้าได้ประสานงานและร่วมมือกันแล้วจะสามารถช่วยกันดำเนินงานในด้านนี้ไปสู่เป้าหมายที่มุ่งประสงค์ได้โดยรวดเร็ว และมีประสิทธิภาพยิ่งขึ้น ในการนี้สมควรมีหน่วยงานสำหรับทำหน้าที่เกี่ยวกับวัฒนธรรมแห่งชาติ
>
> (ราชกิจจานุเบกษา, 23 มีนาคม 2522)

นโยบายส่งเสริมวัฒนธรรมในครั้งนั้นให้ความสำคัญกับการส่งเสริมวัฒนธรรมพื้นบ้านซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมประจำชาติและสร้างจิตสำนึกให้คนในท้องถิ่นเกิดความรักหวงแหนในวัฒนธรรม ปรากฏในสาระสำคัญของนโยบายวัฒนธรรมแห่งชาติข้อที่3 ว่า

> ...ส่งเสริมวัฒนธรรมพื้นบ้านและวัฒนธรรมของกลุ่มชนในท้องถิ่นเพื่อให้ประชาชนมีความเข้าใจ เห็นคุณค่าและยอมรับวัฒนธรรมของท้องถิ่นซึ่งกันและกัน ก่อให้เกิดการผสมผสานทางวัฒนธรรมอันจะนำไปสู่การอยู่ร่วมกันอย่างมีสันติสุขในชาติและมีความรัก หวงแหนวัฒนธรรมไทยยิ่งขึ้น
>
> (ราชกิจจานุเบกษา, 8 ธันวาคม 2524)

รัฐสนับสนุนให้ตั้งสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ เพื่อทำหน้าที่สนับสนุนวัฒนธรรมประจำชาติ ทำให้ดนตรีพื้นเมืองได้รับการสนับสนุนมากขึ้น โดยเฉพาะการจัดตั้งศูนย์วัฒนธรรมท้องถิ่น และโครงการศิลปินแห่งชาติ เป็นแรงกระตุ้นให้เกิดการตื่นตัวในการสืบทอดดนตรีพื้นเมือง

การดำเนินงานด้านวัฒนธรรมในส่วนภูมิภาคเริ่มต้นตั้งแต่พ.ศ. 2523 โดยจัดตั้งศูนย์ส่งเสริมและพัฒนาวัฒนธรรมขึ้นในสถานศึกษา ได้แก่ มหาวิทยาลัย วิทยาลัยครู วิทยาลัยพลศึกษา หรือโรงเรียนมัธยมศึกษาในสังกัดกรมสามัญศึกษา ตามระเบียบกระทรวงศึกษาธิการว่าด้วยศูนย์ส่งเสริมและพัฒนาวัฒนธรรม พ.ศ. 2523 ซึ่งประกาศใช้ เมื่อวันที่ 28 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2523 โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อให้การปฏิบัติงานด้านการอนุรักษ์ ส่งเสริม เผยแพร่ และพัฒนาวัฒนธรรมของชาติดำเนินไปอย่างกว้างขวางและมีประสิทธิภาพ ต่อมาในพ.ศ. 2524 มีการยกเลิกระเบียบกระทรวงศึกษาธิการว่าด้วยศูนย์ส่งเสริมและพัฒนาวัฒนธรรม พ.ศ. 2523 และวันที่ 27 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2524 กระทรวงศึกษาธิการได้ประกาศใช้ระเบียบกระทรวงศึกษาธิการว่าด้วยศูนย์วัฒนธรรม พ.ศ. 2524 ตามระเบียบนี้ทำให้ศูนย์ส่งเสริมและพัฒนาวัฒนธรรมเปลี่ยนชื่อเป็น "ศูนย์วัฒนธรรม"

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติได้กำหนดกรอบนโยบายและโครงการให้ศูนย์วัฒนธรรมใช้เป็นหลักและแนวทาง ในการกำหนดแผนงานและโครงการในส่วนของศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดและศูนย์วัฒนธรรมอำเภอหลายประการ แผนงานและโครงการวัฒนธรรมพื้นบ้านซึ่งเหมือนกันทั้งในส่วนศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดและศูนย์วัฒนธรรมอำเภอ คือ

> มุ่งฟื้นฟูศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านและขนบธรรมเนียมประเพณีสำคัญของชาติเพื่อเสริมสร้างความภาคภูมิใจ ความรัก และความสามัคคีให้เกิดขึ้นในสังคมประเทศชาติ โดยมุ่งเสริมสร้างพื้นฐานวัฒนธรรมไทยให้แข็งแกร่งและเจริญงอก

งามมีส่วนสำคัญในการแก้ไขปัญหาและตอบสนองความต้องการอันถูกต้องดีงาม ของชนในชาติ...ดำเนินการประชาสัมพันธ์กิจกรรมวัฒนธรรมให้กว้างขวางและให้เป็นที่รู้จักและเข้าใจในความสำคัญของวัฒนธรรมมากยิ่งขึ้น ส่งเสริมบุคคลและผลงานทางวัฒนธรรมของหน่วยงานต่าง ๆ ให้เป็นตัวอย่างอันดีของสังคม

นอกจากนี้ยังมีการประสานการดำเนินงานด้านวัฒนธรรมระหว่างหน่วยงานต่าง ๆ เช่น ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัด ศูนย์วัฒนธรรมอำเภอ หมู่บ้านวัฒนธรรม คณะกรรมการส่งเสริมวัฒนธรรมจังหวัด (คณะกรรมการร่วมภาครัฐและเอกชน) คณะอนุกรรมการศึกษาศาสนาและศิลปวัฒนธรรม เพื่อให้เกิดผลดีต่อการอนุรักษ์ เผยแพร่ พัฒนาวัฒนธรรมและให้ประโยชน์โดยตรงและโดยอ้อมต่อประชาชน

ขอบข่ายการดำเนินงานดังกล่าวทำให้ศูนย์วัฒนธรรมมีหน้าที่โดยตรงในการอนุรักษ์ ส่งเสริม พัฒนา และเผยแพร่วัฒนธรรม ครอบคลุมทุกพื้นที่ในภูมิภาค อันส่งผลต่อวิวัฒนาการและการดำรงอยู่ของดนตรีพื้นเมือง โดยเฉพาะการสนับสนุนส่งเสริมวัฒนธรรมในระดับชุมชนที่เริ่มสูญหายไป เพื่อสืบทอดในลักษณะเอกลักษณ์ของชุมชน หรือ ท้องถิ่น เช่นศูนย์วัฒนธรรมอำเภอเมืองปทุมธานี ได้ฟื้นฟูเพลงรำพาข้าวสารของกลุ่มชาติพันธุ์มอญขึ้นมาใหม่เพื่อถ่ายทอดเป็นมรดกของชุมชน โดยมีผู้สูงอายุฝึกการร้องเพลงรำพาข้าวสารให้กับนักเรียน (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุฯจังหวัดปทุมธานี,2544:127)

<u>การดำเนินงานส่งเสริมดนตรีพื้นบ้านภาคกลางและภาคอีสานใต้ของหน่วยงานราชการ</u>

จากการประกาศใช้นโยบายวัฒนธรรมแห่งชาติ สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ ได้แปรนโยบายให้เป็นรูปธรรม โดยจัดให้มีการอนุรักษ์ สืบทอด และเผยแพร่ เช่น ในปี พ.ศ 2527 ส่งเจ้าหน้าที่ไปถ่ายทำและถ่ายวีดีโอเทป การเล่นเพลงเกี่ยวข้าว เพลงเต้นกำ เพลงสงฟาง และเพลงสงคอลำพวน ที่ อ. ศรีประจันต์ จ. สุพรรณบุรี (อเนก นาวิกมูล, 2549:89) หรือ สนับสนุนนโยบายด้วยการจัดงานเผยแพร่ เช่น สนับสนุนให้จัดงานส่งเสริมประเพณี 4 ภาค ขึ้นในภาคกลาง ภาคเหนือ ภาคใต้และภาคตะวันออกเฉียงเหนือ โดยกำหนดกิจกรรมสำคัญ ๆ 3 ประการ ประการที่ 1 คือ การแสดงดนตรี นาฏศิลป์ และการละเล่นพื้นบ้าน ประการที่ 2 คือ การสาธิตศิลปหัตถกรรมพื้นบ้าน และประการที่ 3 คือ การจำหน่ายสินค้าพื้นบ้าน โดยมีศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดเป็นหน่วยงานสนับสนุน เฉพาะอย่างยิ่งจังหวัดที่มีวิทยาลัยครู (มหาวิทยาลัยราชภัฏในปัจจุบัน-ผู้เขียน) เป็นหน่วยงานสำคัญในการจัดกิจกรรมร่วม ความสำเร็จในการจัดงาน ทำให้สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ นำผลการจัดกิจกรรมมาประเมิน ประมวลผล และปรับปรุงนโยบายหลักในการทำนุบำรุงส่งเสริมฟื้นฟู และอนุรักษ์วัฒนธรรมพร้อมกับปรับปรุงการ

จัดงานกิจกรรม เป็นนโยบายหลักในการทำนุบำรุง จึงเกิดงานมหกรรมวัฒนธรรมพื้นบ้านไทยครั้งแรกในพ.ศ. 2529 ใช้ชื่อว่า "งานมหกรรมวัฒนธรรมพื้นบ้านไทย 29" มีศูนย์วัฒนธรรมเชียงใหม่ (วิทยาลัยครูเชียงใหม่)เป็นเจ้าภาพ (สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2540: ก-7) และมีศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดในแต่ละภูมิภาคจัดกิจกรรมเข้าร่วมแสดง รวมทั้งศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดที่มีสถาบันอุดมศึกษาท้องถิ่น เช่น วิทยาลัยครู (สถาบันราชภัฏ) และวิทยาลัยนาฏศิลปในจังหวัดต่าง ๆ จัดกิจกรรมเข้าร่วมงาน โดยมีศิลปการแสดงพื้นบ้านเป็นส่วนหนึ่งในการสร้างสีสันให้กับงาน

นับแต่ปี 2537 สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ ได้จัดโครงการปีรณรงค์วัฒนธรรมไทย เพื่อรณรงค์ปลูกจิตสำนึกให้ประชาชนทั่วไปและเยาวชนของชาติ ตระหนักถึงคุณค่าของความเป็นไทยและคุณค่าวัฒนธรรม สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ ได้ดำเนินงานในหลากหลายลักษณะ เช่น จัดทำคู่มือเสริมการเรียนการสอนในเนื้อหาขนบธรรมเนียม ประเพณี และบทบาทวัฒนธรรมที่เกี่ยวกับ ชาติ ศาสนา และพระมหากษัตริย์ ผลิตสื่อเพื่อการเผยแพร่เกี่ยวกับคุณค่า สาระสำคัญของขนบธรรมเนียมประเพณี ทั้งทางโทรทัศน์ วิทยุ และสิ่งพิมพ์ จัดทำสารคดีและสปอตโฆษณาเผยแพร่วัฒนธรรม ทั้งทางวิทยุและโทรทัศน์ รวมทั้งจัดกิจกรรมเผยแพร่วัฒนธรรมการจัดการแสดง การประกวดแข่งขัน เช่น โครงการกิจกรรมการแสดงดนตรีไทยเฉลิมพระเกียรติ จัดการแสดงในรูปแบบของศิลปการแสดงที่มีลักษณะเป็นเอกลักษณ์ประจำชาติ ทั้งดนตรีไทย โขน ละคร และดนตรีการละเล่นพื้นบ้านของภูมิภาคต่างๆ ทั้งนี้ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดและศูนย์วัฒนธรรมอำเภอ ซึ่งกระจายอยู่ทุกจังหวัดทั่วประเทศ ต่างร่วมกันจัดกิจกรรมทางวัฒนธรรม ทั้งกิจกรรมทางวิชาการ การประกวด การแข่งขันและกิจกรรมการแสดงต่างๆ ในทุกจังหวัดและอำเภอทั่วประเทศ การดำเนินงานโครงการรณรงค์วัฒนธรรมไทย จัดต่อเนื่องอีกหลายปี การโฆษณาประชาสัมพันธ์ และการจัดการแสดงประกวดประชันในลักษณะต่างๆ ทำให้ประชาชนทั่วไปเกิดจิตสำนึก ในการสืบทอดวัฒนธรรมท้องถิ่น เช่น ภายหลังการรณรงค์สืบทอดวัฒนธรรมของหน่วยงานราชการ ชาวบ้านหมู่บ้านหนองโน จังหวัดสระบุรี ตื่นตัวที่จะสืบทอดวัฒนธรรมของกลุ่มชน มีการรื้อฟื้นการฟ้อนซึ่งเป็นวัฒนธรรมของชุมชนที่เลิกเล่นกันมานาน (ทรงชัย วรรณกุล ,สัมภาษณ์, 1 กรกฎาคม 2549)

นอกจากนี้องค์กรเอกชน ธนาคาร ห้างร้าน และหน่วยงานราชการอื่นๆ ต่างให้การร่วมมือสนับสนุนตอบสนองนโยบายรัฐบาล ในการจัดกิจกรรมและส่งเสริมดนตรีพื้นเมือง เช่น "สำนักงานพื้นที่เขตการศึกษา จังหวัดชัยนาท" มีนโยบายฟื้นฟูและสืบทอดการละเล่นรำมะนา โดยสนับสนุนให้นักเรียนที่ฝึกหัดไปแสดงรำมะนาในงานประเพณีต่างๆ ที่ทางราชการจัดขึ้น เช่น งานวันอนุรักษ์มรดกไทย (ฤกษ์ชัย แช่มเพชร,12 กรกฎาคม 2549) "องค์การบริหารส่วนตำบลท่าโพ" สนับสนุนให้มีการสืบทอดเพลงท่าโพ ซึ่งเป็นการเล่นเพลงในเทศกาลต่างๆ ที่กำลังจะหมดไป โดยให้พ่อเพลง แม่เพลงถ่ายทอดการเล่นเพลง แก่คนหนุ่มสาวรุ่นใหม่กว่า 20 คน และจัดเป็นชุดอนุรักษ์มรดกเพลงท่าโพ โดยมีพ่อเพลง แม่เพลงรุ่นใหม่ร่วมเผยแพร่ผลงานในงานเทศกาลต่างๆ

ของท้องถิ่น และงานต้อนรับแขกผู้มาเยือน (สุรพงษ์ ทิพย์ศิริ , สัมภาษณ์ : 12 กรกฎาคม 2549) และในพ.ศ.2548 "สำนักงานเขตพื้นที่การศึกษาอุทัยธานี" ได้รับการสนับสนุนงบประมาณจาก "องค์การบริหารส่วนจังหวัดอุทัยธานี" จัดทำเอกสารแหล่งเรียนรู้ และภูมิปัญญาเมืองอุทัยธานี เพื่อให้ครูใช้ในการจัดการเรียนการสอนนักเรียนและเป็นความรู้ต่อประชาชน โดยมีเอกสาร "สืบสานเพลงพื้นบ้านท่าโพ" เป็นเล่มหนึ่งในชุดเอกสาร (สืบสานเพลงพื้นบ้านท่าโพ,2548:คำนำ)

ในส่วนหน่วยงานเอกชนได้ให้ความร่วมมือในการสืบทอดมรดกวัฒนธรรมพื้นบ้าน ทั้งการเผยแพร่และอนุรักษ์ เช่น ธนาคารกรุงเทพฯ จัดตั้งศูนย์สังคีตศิลป์เมื่อพ.ศ. 2522 โดยมีจุดประสงค์ เพื่ออนุรักษ์และเผยแพร่ศิลปะดนตรีไทย การละเล่นพื้นบ้านพื้นเมือง โดยเก็บรวบรวมหนังสือเกี่ยวกับศิลปะการละเล่นพื้นบ้านพื้นเมือง ภาพถ่าย และภาพต่างๆ เทปบันทึกเสียงตลอดจนกิจกรรมการจัดแสดงโดยศิลปินเพลงพื้นบ้าน (การละเล่นพื้นบ้านศูนย์สังคีตศิลป์ฯ,2529: 231)

นอกจากนี้การส่งเสริมการท่องเที่ยวยังมีส่วนสำคัญทำให้การสืบทอดดนตรีและเพลงพื้นเมืองเป็นไปในวงกว้าง ทั้งนี้วัฒนธรรมความบันเทิงมีบทบาทสำคัญต่อนโยบายส่งเสริมการท่องเที่ยวของรัฐบาลมาแต่เดิม และทวีความสำคัญมากขึ้น เมื่อการท่องเที่ยวกลายเป็นนโยบายสำคัญของประเทศเพราะนับแต่พ.ศ. 2525 เป็นต้นมา การท่องเที่ยวกลายเป็นอุตสาหกรรมที่นำเงินเข้าประเทศเป็นอันดับสูงสุด (อ้างถึงในศิริลักษณ์ อริยบัญโญทัย ,2540:3) ในช่วงแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับที่ 6 (พ.ศ. 2530-2534) รัฐบาลบรรจุแผนพัฒนาระบบการผลิต การตลาด และการสร้างงาน ไว้เป็นส่วนหนึ่งของแนวการดำเนินการ และผลักดันให้มีการนำทรัพยากรท่องเที่ยวมาใช้มากขึ้น จึงเน้นแผนการทำรายได้จากการท่องเที่ยว เนื่องจากประเทศไทยมีแหล่งท่องเที่ยวอยู่มาก ทั้งด้านธรรมชาติ และด้านศิลปวัฒนธรรม เพื่อให้นโยบายการท่องเที่ยวได้รับการนำไปปฏิบัติ รัฐบาลจึงประกาศให้พ.ศ. 2530 เป็นปีท่องเที่ยวไทย โดยมอบให้กระทรวง ทบวง กรม ต่างๆ ดำเนินการส่งเสริมการท่องเที่ยว และให้มีการประสานงานกันระหว่างหน่วยงานราชการ กับธุรกิจเอกชน จัดทำโครงการกิจกรรมและการจัดงานต่างๆ ขึ้นเป็นพิเศษทั่วประเทศ และร่วมมือกันโฆษณาเผยแพร่ "โครงการปีท่องเที่ยวไทยพ.ศ. 2530" ทั้งในประเทศและต่างประเทศอย่างกว้างขวาง ผ่านสื่อโฆษณาทั้ง โทรทัศน์ หนังสือพิมพ์ วิทยุ ป้ายโฆษณา โปสเตอร์ ฯลฯ ทำให้การส่งเสริมดนตรีพื้นเมืองเพื่อการท่องเที่ยว เป็นไปอย่างกว้างขวาง การเดินทางท่องเที่ยวภายในประเทศเพิ่มมากขึ้น และกระจายออกสู่ทุกภูมิภาคของประเทศ ส่งผลต่อการฟื้นฟูวัฒนธรรมดนตรีพื้นเมืองเพื่อการท่องเที่ยว อันสอดคล้องกับนโยบายส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านของสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ การประสพความสำเร็จในครั้งนี้ทำให้มีโครงการส่งเสริมการท่องเที่ยวสืบต่อมา พร้อมกับการส่งเสริมดนตรีพื้นเมืองเพื่อการท่องเที่ยวเป็นไปอย่างกว้างขวาง

งานเทศกาลเที่ยวทั่วไทยขององค์การส่งเสริมการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย ที่จัดขึ้นเพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยว ตามเทศกาลต่างๆ เป็นการส่งเสริมให้ธุรกิจการท่องเที่ยวสร้างรายได้เข้าประเทศ เช่น งานเทศกาลเที่ยวเมืองไทย ที่จัดขึ้น ณ สวนอัมพร และจังหวัดต่างๆ โดยนำการละเล่นพื้นบ้านหรือนาฏศิลป์พื้นบ้านเข้าผนวกเป็นส่วนหนึ่ง เพื่อเป็นการส่งเสริมการท่องเที่ยว ทำให้เกิดการฟื้นฟูวัฒนธรรมในแต่ละท้องถิ่น โดยเฉพาะศิลปะพื้นบ้าน เช่น ดนตรี เพลงพื้นบ้าน การละเล่นพื้นบ้าน และนาฏศิลป์พื้นเมืองอย่างแพร่หลาย เช่น การจัดงาน "วันอนุรักษ์มรดกไทย" ในวันคล้ายวันพระราชสมภพของสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี วันที่ 2 เมษายน ของทุกปี ทางจังหวัดต่างๆ จะจัดกิจกรรมทางวัฒนธรรมพื้นบ้าน และศิลปการแสดงพื้นบ้านต่างๆ รวมทั้งการจัดประกวดแข่งขัน เช่น การประกวดเรือมอันเร เรือมกันตรึม ในงาน "วันอนุรักษ์มรดกไทย" โดยสำนักงานศึกษาธิการจังหวัดสุรินทร์ การจัดประกวดมโหรีพื้นบ้าน กันตรึมพื้นบ้าน ในช่วงงานเทศกาลสงกรานต์ของเทศบาลเมืองสุรินทร์ การประกวดเพลงพื้นบ้าน 5 ภาค เป็นต้น

ผลจากการส่งเสริมกิจกรรมต่างๆ ทำให้คนในท้องถิ่นเกิดการหวงแหน และร่วมกันอนุรักษ์วัฒนธรรมของท้องถิ่น ขณะเดียวกันก็ทำให้ดนตรีพื้นเมืองมีการเปลี่ยนแปลงให้สอดคล้องกับการจัดงาน เช่น "โล้ดอันเร" การละเล่นพื้นถิ่นของจังหวัดสุรินทร์ ซึ่งมีรูปแบบสนุกสนานแปลกตาและตื่นเต้นขณะที่เข้าสาก แต่การรำและจังหวะเพลงไม่เชื่อมต่อกัน ต่อมาในพ.ศ. 2495 พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ เสด็จพระราชดำเนินไปยังจังหวัดสุรินทร์ มีการแสดง "โล้ดอันเร" ให้ทอดพระเนตร การแสดงครั้งนั้นแม้ยังยึดรูปแบบการแสดงเช่นเดิม แต่มีการปรับเชื่อมจังหวะเพลงให้ต่อกัน และเพิ่มท่าเชื่อมของท่ารำแต่ละท่า ทำให้ผู้แสดงไม่ต้องหยุดยืนหลังจากจบการรำในเพลงแต่ละเพลง ต่อมาเมื่อรัฐบาลส่งเสริมให้นำศิลปการแสดงพื้นบ้าน เข้าผนวกกับการส่งเสริมการท่องเที่ยว จึงมีการนำ"โล้ดอันเร" เข้าเป็นฉากหนึ่งของงานแสดงช้างจังหวัดสุรินทร์ ซึ่งองค์การส่งเสริมการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย (อ.ส.ท.) ร่วมกับจังหวัดสุรินทร์จัดขึ้นในพ.ศ. 2504 หลังจากนั้น"โล้ดอันเร" กลายเป็นส่วนสำคัญในการแสดงงานช้างทุกปี และมีชื่อเรียกใหม่ว่า "เรือมอันเร" บทบาทของเรือมอันเรที่สัมพันธ์กับการท่องเที่ยวและการต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง ทำให้มีการปรับปรุงการเล่นเรือมอันเรอีกหลายครั้ง เช่น ในพ.ศ. 2508 มีการคิดท่ารำเพิ่มเติม เนื่องจากแนวคิดที่ว่า เรือมอันเรที่แสดงอยู่เดิมยังไม่มีความสมบูรณ์พอ อีกทั้ง นายปิ่น ดีสม ผู้ควบคุมวงดนตรีประกอบการแสดง และได้เคยร่วมเล่นโล้ดอันเรแบบชาวบ้านได้เสนอว่า ยังมีจังหวะเข้าสากอีกหลายสิบท่าที่ยังไม่ได้นำมาประดิษฐ์ให้เป็นแบบแผนสวยงาม น่าจะนำมาพิจารณาเป็นท่ารำ จึงมีการนำเอาจังหวะโล้ดอันเรที่มีอยู่ ปรับเพิ่ม จังหวะรำสากเข้าไปอีกหลายจังหวะ (ภคกวินทร์ จันทร์ทอง, 2547 : 109-110) ต่อมาในพ.ศ. 2521 การแสดงเรือมอันเรมีการปรับปรุงอีกครั้ง โดยภาควิชานาฏศิลป์ วิทยาลัยครูสกลนคร เช่น ปรับท่าเต้นให้หลากหลาย มีลีลาท่าทางสวยงามตามแบบแผนนาฏศิลป์ของส่วนกลาง และได้รับ

ความนิยมแพร่หลายทั่วไป การแสดงเรือมอันเรต่อๆจึงมีการปรับปรุงการแสดงตามแบบแผนดังกล่าว

4.2 การสืบทอดวัฒนธรรมดนตรีพื้นเมืองภาคกลางและภาคอีสานใต้ผ่านระบบการศึกษา

หลักสูตรการศึกษาในระดับประถมและมัธยม ให้ความสำคัญกับการอนุรักษ์วัฒนธรรมดนตรีของชาติ ตามนโยบายของรัฐบาลมาแต่เดิม หลักสูตรการศึกษาในระยะหลังจึงให้ความสำคัญกับการศึกษาวัฒนธรรมดนตรีพื้นเมืองมากขึ้น หลักสูตรระดับมัธยมศึกษา ในปี พ.ศ 2503 กำหนดให้เรียนดนตรีสัปดาห์ละ 2 ชั่วโมง โดยกำหนดวัตถุประสงค์ว่า

> เพื่อให้เกิดความเข้าใจและนิยมชมชื่นในศิลปะประจำชาติ.....เพื่อส่งเสริมให้รู้จักใช้ เวลาว่างให้เกิดประโยชน์ และเกิดความเพลิดเพลิน (4) เพื่อสำรวจความถนัดและความสนใจของเด็กในศิลปะแขนงต่างๆ จะได้เป็นแนวทางที่จะส่งเสริมให้ศึกษาต่อในการยึดเป็นอาชีพอันเหมาะสม
>
> (กระทรวงศึกษาธิการ, 2505 : 46)

ต่อมาในพ.ศ. 2521 กระทรวงศึกษาธิการได้ปรับปรุงหลักสูตรการศึกษา รวมทั้งกำหนดวิชาดนตรีให้เป็นวิชาบังคับของหลักสูตรทั้งระดับประถมศึกษาและมัธยมศึกษา ระดับประถมศึกษาบรรจุวิชาดนตรีและนาฏศิลป์ ในกลุ่มการงานและพื้นฐานอาชีพ เน้นการเรียนการสอนเพื่อให้ผู้เรียนมีประสบการณ์ด้านดนตรีและสนุกสนานเพลิดเพลิน ส่วนหลักสูตรมัธยมศึกษาบรรจุวิชาดนตรี ขับร้อง ฟ้อนรำ ในกลุ่มพัฒนาบุคลิกภาพ เพื่อให้ผู้เรียนเห็นคุณค่าในการอนุรักษ์วัฒนธรรม เกิดความสนใจและมีประสบการณ์ด้านดนตรีและนาฏศิลป์ รวมทั้งการเพิ่มวัตถุประสงค์ให้เกิดความนิยมชมชื่น โดยกำหนดรายวิชา ศ. 0215 ดนตรีพื้นเมือง 1 และ ศ 0216 ดนตรีพื้นเมือง 2 เป็นรายวิชาเลือกในระดับมัธยมต้น และกำหนดรายวิชา ศ. 0213 ดนตรีพื้นเมือง 1 และ ศ.0214 ดนตรีพื้นเมือง 2 เป็นรายวิชาเลือก ในระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย (กระทรวงศึกษาธิการ 2515 : 71-42)

เมื่อรัฐให้ความสนใจในการสนับสนุนงานด้านศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านมากขึ้น นโยบายและเป้าหมายของกระทรวงศึกษาธิการซึ่งดำเนินตามนโยบายรัฐบาล ที่ให้ประชาชนชาวไทยตระหนักถึงคุณค่าของวัฒนธรรมไทย จึงกำหนดนโยบายด้านศาสนาและวัฒนธรรมเชิงคุณภาพ โดยมุ่งเน้นเรื่อง "วัฒนธรรมกับการพัฒนา" กำหนดหลักสูตรสร้างเสริมลักษณะนิสัย (สลน.) เป็นวิชาแกนหลักในการจัดการเรียนการสอน ซึ่งโรงเรียนสามารถเลือกสอนรายวิชาดนตรีและนาฏศิลป์พื้นบ้านได้ ทำให้เกิดการตื่นตัวในการอนุรักษ์วัฒนธรรมท้องถิ่นมากยิ่งขึ้น ต่อมา ในพ.ศ.

2544 กระทรวงศึกษาธิการได้ปรับปรุงหลักสูตรการศึกษาขั้นพื้นฐาน ของกรมวิชาการ กระทรวงศึกษาธิการ ซึ่งเป็นหลักสูตรแกนกลางที่มีลักษณะเป็นกรอบและแนวทางในการจัดการศึกษา เพื่อพัฒนาผู้เรียนให้เป็นไปตามจุดหมายของหลักสูตร กำหนดสาระและมาตรฐานการเรียนรู้ การศึกษาขั้นพื้นฐานและมาตรฐานการเรียนรู้ช่วงชั้น เป็น 8 สาระการเรียนรู้ โดยมีกลุ่มสาระการเรียนรู้สังคมศึกษา ศาสนา และวัฒนธรรมเป็นส่วนหนึ่ง แทรกเนื้อหาทางวัฒนธรรมท้องถิ่นเป็นส่วนหนึ่งของสาระหน้าที่พลเมือง วัฒนธรรมและการดำเนินชีวิตในสังคม สาระประวัติศาสตร์และภูมิศาสตร์ เช่น สาระหน้าที่พลเมือง วัฒนธรรมและการดำเนินชีวิตในสังคม มาตรฐานการเรียนรู้ช่วงชั้น ม. 1-3 มีเนื้อหาให้นักเรียนเห็นคุณค่าและรู้จักรักษาวัฒนธรรมท้องถิ่น "เข้าใจระบบสถาบันทางสังคม เห็นคุณค่าในภูมิปัญญาและวัฒนธรรมไทย ปฏิบัติตน เพื่อรักษาวัฒนธรรมอันเป็นเอกลักษณ์ของท้องถิ่นและของชาติ" เป็นต้น (เอกสารประกอบหลักสูตร,2544 : 27)

การให้ความสำคัญกับการส่งเสริมวัฒนธรรมท้องถิ่นผ่านระบบการศึกษา ทำให้ดนตรีและนาฏศิลป์พื้นบ้านเป็นส่วนหนึ่งของหมวดวิชาในการเรียนการสอน ซึ่งเปิดโอกาสให้โรงเรียนสามารถบรรจุการสอนดนตรีและนาฏศิลป์พื้นบ้านของท้องถิ่นในหลักสูตร เช่น เมื่อทางราชการส่งเสริมรำโทน เป็นวัฒนธรรมที่เป็นเอกลักษณ์ของเมืองโคราช ทางชุมชนจักรราช ได้ฟื้นฟูรำโทนโคราชให้กลับมาเผยแพร่สู่ชุมชน โดยกำหนดให้รำโทนเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาในหมวดวิชาดนตรี-นาฏศิลป์ ในโรงเรียนอรพิมพ์วิทยา ซึ่งเป็นโรงเรียนของหมู่บ้าน (นวลรวี จันทร์รุน, 2548 : 129)

นอกจากการศึกษาในระดับประถมและมัธยมศึกษาแล้ว รัฐบาลสนับสนุนให้เปิดการเรียนการสอนวิชาดนตรีและนาฏศิลป์พื้นบ้านในระดับอุดมศึกษา เพื่อค้นคว้า วิจัย รวมทั้งทำนุบำรุงวัฒนธรรมและวิชาการแก่สังคม บทบาทของสถาบันอุดมศึกษาในการศึกษา ค้นคว้า และสืบทอดวัฒนธรรมท้องถิ่น ทำให้ทางราชการสนับสนุนให้สถาบันอุดมศึกษาให้ความสำคัญกับวัฒนธรรมดนตรีเพิ่มขึ้น พระราชบัญญัติวิทยาลัยครู ปีการศึกษา 2518 ระบุให้สถาบันการฝึกหัดครูมีภารกิจที่จะต้องกระทำ โดยเฉพาะอย่างยิ่งภารกิจด้าน "การทำนุบำรุงวัฒนธรรม" (สธน โรจนตระกูล,2526:84) วิทยาลัยครูจึงได้ให้ความสำคัญกับวัฒนธรรมดนตรีพื้นเมือง ประกอบกับสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติมีโครงการจัดตั้งศูนย์วัฒนธรรมประจำจังหวัด จึงมีการจัดตั้งศูนย์วัฒนธรรมประจำจังหวัดที่วิทยาลัยครูหลายแห่ง งานด้านวัฒนธรรมดนตรีพื้นเมืองจึงได้รับการส่งเสริม อนุรักษ์ และฟื้นฟู ผ่านการเรียนการสอน และการจัดกิจกรรม เช่น วิทยาลัยครูนครราชสีมามีศูนย์วัฒนธรรมประจำจังหวัด ตั้งมาตั้งแต่พ.ศ. 2518 อีกทั้งต่อมากรมการฝึกหัดครูยังส่งเสริมให้วิทยาลัยครูทุกแห่งตั้งศูนย์วัฒนธรรมท้องถิ่นของวิทยาลัยครูขึ้นเอง (เรื่องเดียวกัน ,2526:90) ขณะที่มหาวิทยาลัยต่างๆต่างให้ความสำคัญกับการเรียนการสอนเกี่ยวกับวัฒนธรรมดนตรีพื้นเมืองมากขึ้น เช่น "ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย"

เปิดสอนรายวิชาประวัติดนตรีพื้นเมือง เมื่อพ.ศ. 2529 "มหาวิทยาลัยมหาสารคาม" มี "ศูนย์ศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออกเฉียงเหนือ" มาตั้งแต่พ.ศ.2513 ครั้งยังเป็นวิทยาลัยวิชาการศึกษามหาสารคาม และได้รับการสนับสนุนส่งเสริมจนเป็น "สถาบันวิจัยศิลปะและวัฒนธรรมอีสาน" ในปัจจุบัน อีกทั้งยังส่งเสริมการศึกษาด้านวัฒนธรรมท้องถิ่น รวมทั้งดนตรีพื้นเมืองผ่านการจัดการศึกษา งานวิจัย และการเผยแพร่ในรูปแบบต่างๆ

สถาบันการศึกษาจึงมีบทบาทสำคัญ ในการค้นคว้าสืบทอดและเผยแพร่วัฒนธรรมดนตรีพื้นเมือง เช่น ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดสุรินทร์ มีหน้าที่ที่ถือเป็นภารกิจ คือ การเผยแพร่ข้อมูลทางวัฒนธรรม เช่น พ.ศ. 2526 มีการจัดสัมมนาทางวิชาการเรื่อง "เพลงพื้นบ้านและการละเล่นพื้นบ้านจังหวัดสุรินทร์" โดยเชิญนักวิชาการและศิลปินพื้นบ้านที่มีชื่อเสียง เป็นวิทยากรให้ความรู้และร่วมสัมมนา เช่น กมล เกตุสิริ ศิลปินและนักวิชาการ บรรยายในหัวข้อ "ประเพณีเก่าชาวสุรินทร์" และ "เพลง – ดนตรี และการละเล่นพื้นบ้านชาวสุรินทร์" ปราณี วงษ์เทศ นักวิชาการด้านมานุษยวิทยา บรรยายในหัวข้อ "แนวการศึกษาและการละเล่นทางมานุษยวิทยาความสัมพันธ์ของพิธีกรรมกับการละเล่น" เป็นต้น หรือในพ.ศ. 2538 สำนักพัฒนาการศึกษา ศาสนาและวัฒนธรรม เขตการศึกษา 11 ร่วมกันจัดทำรายงานวิจัย โครงการสืบสานวัฒนธรรมไทย เรื่อง "การแสดงพื้นบ้านอีสานใต้ : ภาพสะท้อนสังคมและวัฒนธรรม" โดยมีจุดประสงค์ข้อหนึ่ง คือ "เพื่ออนุรักษ์ส่งเสริม สนับสนุน และเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่นตามนโยบายของกระทรวงศึกษาธิการ" (สำนักพัฒนาการศึกษาฯ, 2538 : บทคัดย่อ)

นอกจากนี้ สถาบันการศึกษา ยังมีบทบาทในการสนับสนุนให้อาจารย์และนักวิชาการของสถาบันการศึกษา ค้นคว้า วิจัย ในหัวข้อเกี่ยวกับวัฒนธรรมท้องถิ่น เช่น พรรณราย คำโสภา ได้รับทุนวิจัย จากสถาบันราชภัฏสุรินทร์ ในพ.ศ. 2540 ศึกษาค้นคว้าวิจัยในหัวข้อ "กันตรึมกับเพลงประกอบการแสดงพื้นบ้านจังหวัดสุรินทร์" ถาวร สุบงกช และคณะ ได้รับทุนอุดหนุนจากสภาวิจัยแห่งชาติ ศึกษาค้นคว้าวิจัยในหัวข้อ "เพลงโคราช: การศึกษาในเชิงวิเคราะห์และวิจารณ์" พิมพ์เผยแพร่ ในพ.ศ. 2522 และตีพิมพ์ครั้งที่ 2 ด้วยทุนอุดหนุนจากองค์การบริหารส่วนจังหวัดนครราชสีมา เป็นต้น

ผลงานการศึกษาค้นคว้าและเผยแพร่ผลงานของสถาบันการศึกษา ทำให้สถาบันการศึกษามีบทบาทในการกำหนดรูปแบบของวัฒนธรรม เช่น พ.ศ 2523 นายจตุพร รัตนวราหะ ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง (ชื่อเรียกในขณะนั้น-ผู้เขียน) ต้องการหาเพลงพื้นบ้านที่สืบทอดเป็นกิจกรรมสำคัญของวิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง เนื่องจาก เพลงเกี่ยวข้าว เพลงฉ่อย และเพลงอีแซวแพร่หลายแถบจังหวัดใกล้เคียง จึงเลือกที่จะสืบทอด "เพลงทรงเครื่อง" ทำให้เพลงทรงเครื่องได้รับการปรับปรุงให้สอดคล้องกับการจัดแสดงของวิทยาลัย กล่าวคือ เพลงทรงเครื่องแต่เดิมใช้เวลาหลายชั่วโมง แต่การรับงานแสดงจะใช้เวลาประมาณ 1 ชั่วโมง เวลาที่จำกัดทำให้ต้องปรับปรุง

รูปแบบการแสดงให้กระชับ เช่น ตัดบทไหว้ครู ชาย หญิง[12] รำสองไม้ เกริ่นชายหญิง และร้องว่าประ ซึ่งเป็นลักษณะการตกลงเรื่องที่จะเล่นระหว่างฝ่ายหญิงและฝ่ายชาย และแจกบทตัวละคร เป็นการเล่นเข้าเรื่องเลย โดยไม่ต้องร้องบทดังกล่าว เพื่อให้การแสดงกระชับ เหมาะสมกับเวลา (มนตรี สุขกลัด, 2548:12,26)

วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา ซึ่งสังกัดกรมศิลปากร ได้ประยุกต์และปรับปรุงรำโทนให้งดงามตามกลวิธีการรำแบบกรมศิลปากร ส่งผลให้การรำโทนแบบประยุกต์ มีรูปแบบการแสดงเปลี่ยนแปลงไป จากรำโทนชาวบ้านแต่เดิม กลายเป็นการรำตามแนวทางของวิทยาลัยนาฏศิลป ส่วนดนตรีได้เพิ่มวงมโหรีโคราชบรรเลงกับโทน คิดค้นเพลงและท่วงทำนองเพลงเพิ่มมากขึ้น นายทรงวุฒิ เสารยะวิเศษ ให้สัมภาษณ์ถึงเรื่องนี้ว่า

> ก่อนสมัยจอมพล ป.พิบูลสงคราม รำโทนในสมัยโบราณยังไม่ได้มีแบบแผนมากมาย อยากจะรำอย่างไรก็รำ ดังนั้นแต่ละคนแต่ละหมู่บ้านก็จะรำไม่เหมือนกัน มีการคิดท่ารำขึ้นเอง แต่จะห้ามจับมือกันเพราะในอดีตถือว่าการจับมือเป็นสิ่งที่ทำไม่ได้หากมีการจับมือจะถูกลงโทษ คนรำจะร้องเพลงไปด้วยเพื่อเป็นการสร้างความสนุกสนาน ภายหลังจึงมาพัฒนาและประยุกต์โดยวิทยาลัยนาฏศิลป ซึ่งมีการเปลี่ยนแปลงโดยมีเครื่องแต่งกายเหมือนกัน ท่ารำมีแบบแผนและรำพร้อมเพรียงกัน สามารถจับมือได้ มีท่าแบบฝรั่ง เช่น คองโก คาลิปโซ่ เป็นต้น ส่วนเพลงจะใช้การเปิดเทป จำนวนคนที่ใช้ในการแสดงไม่ได้กำหนดตายตัว ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับว่าแต่ละชุมชนมีคนมากน้อยเพียงไร แต่อย่างน้อยจะไม่ต่ำกว่า 5 คู่
>
> (ทรงวุฒิ เสารยะวิเศษ , สัมภาษณ์: 13 พฤษภาคม 2549)

การที่รัฐบาลให้ความสำคัญกับการส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมผ่านระบบการศึกษา และการเผยแพร่ประชาสัมพันธ์ในแง่มุมต่างๆ ทำให้สถาบันการศึกษาให้ความสำคัญกับการส่งเสริมให้นักเรียนและนักศึกษาเห็นคุณค่าในศิลปวัฒนธรรมของชาติ นอกจากการเรียนการสอนโดยทั่วไปแล้ว ศิลปินที่มีชื่อเสียงจะได้รับเชิญเป็นวิทยากรสอนให้กับสถาบันการศึกษาต่างๆ นายกำปั่น บ่อยนอก ศิลปินเพลงโคราชได้รับเชิญเป็นวิทยากรสอนเพลงโคราช ให้แก่โรงเรียนสังกัดสำนักงานคณะกรรมการประถมศึกษาจังหวัดนครราชสีมา และจังหวัดใกล้เคียง ตั้งแต่ พ.ศ. 2540 ได้รับเชิญเป็นวิทยากรฝึกสอนเพลงโคราช ด้านการประพันธ์เพลง การรำ การให้ทำนอง รวมทั้งจัดการแสดง ณ วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา และตั้งแต่ พ.ศ. 2545 จนถึงปัจจุบัน เป็นวิทยากรฝึกสอนเพลงโคราช และสาธิตการแสดงให้แก่โรงเรียนที่สังกัดกรมสามัญศึกษาจังหวัด

---

[12] ไหว้ครูหลังเวทีก่อนการแสดงแทนร้องไหว้ครูเป็นส่วนหนึ่งของการแสดง

นครราชสีมา เช่น โรงเรียนสุรธรรมพิทักษ์ โรงเรียนบุญวัฒนา โรงเรียนสุรนารีวิทยา โรงเรียนบ้านหัวทะเลและจังหวัดใกล้เคียง (กำปั่น ข่อยนอก, 2543:23) นายบุญถึง ปานะโปรย ศิลปินมโหรีเขมร อ.ประโคนชัย จ.บุรีรัมย์ ได้รับเชิญให้ไปสอนนักเรียนหลายๆ โรงเรียน เช่น โรงเรียนตะโกตาปี โรงเรียนโคกเพชร โรงเรียนบุญช่วย โรงเรียนประโคนชัยพิทยาคม มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์ (สัมภาษณ์, 12 พฤษภาคม 2549)

นางมะลิ วงศ์จำนงค์ ได้รับเชิญไปสอนรำมอญ ที่ โรงเรียนสตรีนนทบุรี จังหวัดนนทบุรี โรงเรียนอัมพวัน จังหวัดสิงห์บุรี ตั้งแต่พ.ศ. 2540 (สัมภาษณ์, 29 กรกฎาคม 2549) นางมะลิ มูลศรี แม่เพลงระบำ จังหวัดนครนายก ได้รับเชิญไปสอนที่โรงเรียน นครนายกวิทยาคม ตั้งแต่ปี พ.ศ 2547 (สัมภาษณ์, 11 กรกฎาคม 2549) หรือ นางทับทิม สัมฤทธิ์เปี่ยม ศิลปินรำโทนที่มีชื่อเสียงของจังหวัดลพบุรี ได้รับเชิญไปสอนรำโทนให้กับนักเรียน โรงเรียนวัดมหาสอน โรงเรียนวัดท่าคุ้ง โรงเรียนบ้านชีวิทยา โรงเรียนบ้านหมี่วิทยา อ. บ้านหมี่ จ.ลพบุรี ในหลักสูตรท้องถิ่น รวมทั้งได้รับเชิญเป็นครูสอนพิเศษขับร้องรำโทน ให้กับวิทยาลัยนาฏศิลปเทพสตรี และมหาวิทยาลัยราชภัฏลพบุรี อีกทั้งมหาวิทยาลัยราชภัฏลพบุรียังส่งอาจารย์ในศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดลพบุรี มาเก็บข้อมูลเกี่ยวกับเพลงพื้นบ้านลพบุรี เป็นต้น (สัมภาษณ์ ,1 กรกฎาคม 2549)

ภายหลังการดำเนินงานของภาครัฐและเอกชน ทำให้เกิดการตื่นตัวในภาคประชาชนอย่างมาก เห็นได้จากการรวมตัวของชาวบ้านในชุมชนต่างๆ เพื่ออนุรักษ์วัฒนธรรมประจำท้องถิ่น และสร้างชื่อเสียงให้กับชุมชน เช่น ในช่วงพ.ศ. 2522 ซึ่งเป็นปีแห่งการรณรงค์และฟื้นฟูศิลปวัฒนธรรมไทย นายสำเริง รงค์ทอง อดีตครูใหญ่โรงเรียนวัดพันลี ตำบลท่าโพ อำเภอหนองขาหย่าง จังหวัดอุทัยธานี เป็นผู้นำในการฟื้นฟูการเล่นเพลงพื้นบ้านท่าโพ ซึ่งเป็นเพลงพื้นบ้านของเดิมที่เล่นกันอยู่ในหมู่บ้านตามที่สืบทอดมาจากบรรพบุรุษ โดยชักชวนพ่อเพลง แม่เพลง และผู้ที่สนใจมาฝึกซ้อมจนสามารถเล่นเพลงได้ดีเป็นที่รู้จักแพร่หลาย จึงได้รับการยอมรับให้เป็นเพลงพื้นบ้านที่สำคัญของจังหวัดอุทัยธานีต่อมา (สืบสานเพลงพื้นบ้านท่าโพ ,2548: 5)

จังหวัดนครราชสีมา มีกลุ่มชาวบ้านรวมตัวกันอนุรักษ์สืบทอดวัฒนธรรมและประเพณีของชุมชน ให้เป็นมรดกวัฒนธรรมอันทรงคุณค่าของท้องถิ่น เช่น ในพ.ศ. 2538 นายทรงวุฒิ เสารยะวิเศษ ริเริ่มตั้งชมรมผู้สูงอายุวัดศาลาลอย เพื่อต้องการตอบแทนสังคม และคิดเอาการแสดงพื้นบ้านมาเป็นกิจกรรมของชมรม เพื่อช่วยอนุรักษ์วัฒนธรรม หลังจากนั้นมีการเรียนและถ่ายทอดการรำโทน และนำไปแสดงในเทศกาลต่างๆ (ทรงวุฒิ เสารยะวิเศษ, สัมภาษณ์ 13 พฤษภาคม 2549)

การดำเนินงานของชาวบ้านได้รับการสนับสนุนจากภาครัฐ เพราะสอดคล้องกับนโยบายอนุรักษ์และเผยแพร่ดนตรีและการแสดงพื้นบ้าน เช่น ภายหลังการรณรงค์ส่งเสริมวัฒนธรรมของภาครัฐ ทางอำเภอจักราช จังหวัดนครราชสีมา โดยอาจารย์เกรียงศักดิ์ กาญจนาฤทธากร และ

ศึกษาธิการอำเภอ นายสาธิต เกษมทะเล ได้ร่วมกันก่อตั้งศูนย์วัฒนธรรม อำเภอจักรราช และฟื้นฟูรำโทนโคราชให้กลับมาเผยแพร่สู่ประชาชน (นวลรวี จันทร์รุน, 2528 : 129) ทั้งนี้นอกจากการส่งเสริมฟื้นฟูแล้ว ทางราชการยังจัดให้มี เวทีสำหรับเผยแพร่ผลงาน เช่น รำโทนของชุมชนต่างๆ ในจังหวัดนครราชสีมา จะเข้าร่วมรำโทนในเทศกาลต่างๆ ที่ภาครัฐจัดขึ้น เช่น เทศกาลวันสงกรานต์ วันผู้สูงอายุแห่งชาติ เทศกาลวันลอยกระทง เทศกาลวันออกพรรษา งานบวงสรวงท้าวสุรนารี เป็นต้น

การจัดประกวดวัฒนธรรมการแสดงที่ถือเป็นเอกลักษณ์ของท้องถิ่น มีส่วนสำคัญไม่น้อยที่ทำให้ชาวบ้านร่วมใจกันพัฒนาและรักษาวัฒนธรรมของชุมชน เพื่อสร้างชื่อเสียงของชุมชน เช่น การรวมตัวของชาวบ้านในชุมชนจักรราช ทั้งผู้ที่ประกอบอาชีพเกษตรกรรม ทำไร่ ทำนา เลี้ยงสัตว์ และคณะครูอาจารย์ นักเรียน ในช่วงปี พ.ศ. 2544 ทำให้รำโทนของหมู่บ้าน ประสบความสำเร็จ ต่อมา ในพ.ศ. 2545 อาจารย์เกรียงศักดิ์ กาญจนฤทธากร หัวหน้าศูนย์วัฒนธรรมจักรราช นำรำโทนของหมู่บ้านเข้าร่วมประกวดรำโทน จังหวัดนครราชสีมา ได้รับรางวัลที่ 1 หรือ ใน พ.ศ. 2548 คณะรำโทนชุมชนทุ่งสว่าง-ศาลาลอย นำรำโทนแบบดั้งเดิมเข้าร่วมประกวดรำโทนพื้นเมืองนครราชสีมา ในงานโคราชคะคาดของดี ได้รับรางวัลที่ 1 ขณะที่รำโทนบ้านแชะ อำเภอครบุรี ได้รับรางวัลรองชนะเลิศอันดับที่ 1 การประกวดแข่งขันนับเป็นส่วนสำคัญในการกระตุ้นให้ชาวบ้านรวมตัวกัน รักษาวัฒนธรรมของชุมชน (นวลรวี จันทร์รุน, 2528 : 129)

นอกจากนี้สื่อสาธารณะทั้งวิทยุ โทรทัศน์ สิ่งพิมพ์ ยังมีส่วนสำคัญในการส่งเสริมการรักษาและสืบทอดวัฒนธรรม เพื่อให้ชุมชนมีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักทั่วไป เช่น การร่วมใจของชาวบ้านชุมชนบ้านชาด ทำให้ชุมชนได้รับคัดเลือกให้เข้าร่วมสาธิตการทางวัฒนธรรมของชุมชน เช่น วิธีการทำขนมจีนพื้นบ้านกับการบรรเลงเพลงมโหรีโคราชพื้นบ้าน โดยสถานีโทรทัศน์ช่อง 5 ถ่ายทำเป็นสารคดีชุมชนพื้นบ้าน (เรื่องเดียวกัน :136)

กล่าวได้ว่าการฟื้นตัวของวัฒนธรรมดนตรีและเพลงพื้นเมืองภาคกลางและอีสานใต้เป็นผลจากนโยบายการส่งเสริมของภาครัฐเป็นสำคัญ โดยเฉพาะการส่งเสริมให้ชุมชนตระหนักถึงความสำคัญของวัฒนธรรมต่อชื่อเสียงและการดำรงอยู่ของชุมชน อย่างไรก็ตามการสืบทอดวัฒนธรรมของชุมชนส่วนใหญ่เป็นวัฒนธรรมที่ถือเป็นเอกลักษณ์ของชุมชน ทำให้วัฒนธรรมเหล่านั้นมีการพัฒนาปรับปรุงให้สอดคล้องกับยุคสมัยหรือสอดคล้องกับการส่งเสริมกิจกรรมทางวัฒนธรรมของภาครัฐและเอกชน ขณะที่วัฒนธรรมที่เป็นส่วนหนึ่งในวิถีชีวิตของชุมชนอื่นๆ ค่อยๆ หมดไป พร้อมกับการเปลี่ยนแปลงของสังคม เช่น การปรับปรุงรำโทนในบริบทการส่งเสริมวัฒนธรรมของรัฐบาล เพื่อการอนุรักษ์และเผยแพร่เป็นเอกลักษณ์ของท้องถิ่น ทำให้มีการแต่งเนื้อเพลงรำโทนใหม่ โดยใช้คำขวัญของจังหวัดนครราชสีมาเป็นเนื้อหาสำคัญ คือ "เมืองหญิงกล้า ผ้าไหมดี หมี่โคราช ปราสาทหิน ดินด่านเกวียน" เช่น "เพลงผ้าไหม" มีเนื้อหาประชาสัมพันธ์คุณภาพของผ้าไหมโคราช ความว่า "ผ้าไหมๆๆ ผ้าไหมพื้นลายหลากสี ผ้าเนื้อดีผ้าห่มคนงาม

พื้นไหมย้อมให้ถึงน้ำ สีสดใสทอลายงามตา ยามนุ่งก็ดูสมทรง มีน้ำมีนวลและมีราคา ยามใส่ก็ให้สมทรง เป็นเสื้อเป็นทรง คงดูสง่า ปักธงชัย เมืองผ้าๆ เป็นหน้าเป็นตาโคราชบ้านเราๆ เมืองนอกเมืองนาค้าลือกันทั่ว" "เพลงดินด่านเกวียน" มีเนื้อหาบรรยายถึงคุณภาพดินด่านเกวียนที่ใช้ผลิตสินค้าของชุมชนว่า "ด่านเกวียนๆ ๆ ไม่มีล้อเกวียน มีแต่ล้อรถยนต์ พระมอญก็ยังหมุนวนๆ อยู่กับคนช่างปั้นดินเผา ปั้นครก ปั้นโอ่ง ปั้นอ่าง และกระถาง ปั้นปลา นกเขา ปั้นตุ๊กตา ตุ๊กตุ่น จากดินแม่มูล มาเป็นดินเผา จากดินได้มีราคา ฝรั่งมังค่า เองอย่าขายให้เค้า เดี๋ยวนี้ด่านเกวียนบ้านเราๆ อย่างน้อยพวกเราเข้าโอเวอร์ทาม" (นวลรวี จันทร์รุน , 2548 : 105)

"โล้ดอันเร" หรือการรำเข้าสาก ซึ่งไม่ได้กำหนดแบบแผนการบรรเลงของดนตรี ได้รับการเรียบเรียงดนตรีให้ร้อยประสานเข้าด้วยกัน นับเป็นการเปลี่ยนแปลงในลักษณะ "ก้าวกระโดด" อันเนื่องมาจากถูกกำหนดตามเงื่อนไขที่ ท.ท.ท. เป็นผู้กำหนดขึ้น ไม่ว่าจะเป็นการจำกัดเวลาแสดงให้เหลือน้อยลง การแสดงต้องลื่นไหลต่อเนื่องโดยไม่หยุดนิ่งอย่างอดีตที่ผ่านมา และยังทำให้เกิดมีการประดิษฐ์ท่าเชื่อมให้การแสดงมีเอกภาพเป็นชุดเดียวกันอีกด้วย อันหมายถึงศิลปการแสดงและเพลงประกอบการแสดง สอดคล้องเหมาะเจาะ · ต่างจากการเล่นและบรรเลงประกอบโล้ดอันเรแต่เดิม ผลงานการปรับปรุงดังกล่าว แม้ทำให้โล้ดอันเร มีความไพเราะสวยงาม น่าดู แต่ก็ทำให้โล้ดอันเร เปลี่ยนแปลงจากการละเล่นในงานประเพณีที่ชาวบ้านทุกคนสามารถร่วมแสดง มุ่งความสนุกสนาน กลายเป็นการแสดงเพื่อการอนุรักษ์อย่างมีแบบแผน ที่เรียกใหม่ว่า "เรือมอันเร" (ภคกวินทร์ จันทร์ทอง, 2547 :68-69,108) อันแตกต่างจากวัฒนธรรมดนตรี และการแสดงพื้นบ้านที่สัมพันธ์กับการดำเนินชีวิตของคนในสังคม อีกทั้งกลุ่มที่เล่นกลายเป็นกลุ่มข้าราชการ นักเรียน นักศึกษา มิใช่การแสดงเพื่อความบันเทิง ที่ชาวบ้านมีส่วนร่วมอีกต่อไป

การกระตุ้นส่งเสริมจากภาครัฐให้ชุมชนพยายามหาวัฒนธรรมที่เป็นเอกลักษณ์ เพื่อเผยแพร่ชื่อเสียงของชุมชน ยังทำให้เกิดการรื้อฟื้นหรือฟื้นฟูวัฒนธรรมดนตรี หรือการแสดงที่มีมาแต่เดิม เพื่อหาวัฒนธรรมที่เป็นเอกลักษณ์ของชุมชน เช่น บ้านแชะ จังหวัดนครราชสีมารื้อฟื้นรำวง ซึ่งคนต่างถิ่นนำมาเผยแพร่ และประกอบอาชีพเป็นวัฒนธรรมประจำชุมชน กล่าวคือ ในพ.ศ. 2537 นายแพง ซึ่งเคยประกอบอาชีพรำวงรับจ้างในแถบจังหวัดลพบุรี ซึ่งมีแนวทางตามแบบยุคสมัย จอมพล ป.พิบูลสงคราม คือรำแบบตีบทเป็นสำคัญ ท่วงทำนองเพลงใช้จังหวะแบบตะวันตก เมื่อย้ายมาอยู่หมู่บ้านดอนตะเกียด และออกรำวงรับจ้างในชุมชนใกล้เคียง รำโทนหมู่บ้านแชะ จึงรับรูปแบบแนวทางของนายแพง เป็นรูปแบบรำโทนที่ถือเป็นเอกลักษณ์ของหมู่บ้าน เป็นต้น (นวลรวี จันทร์รุน, 2548 : 112)

การตื่นตัวของชาวบ้าน แม้มีส่วนสำคัญในการสืบทอดดนตรีพื้นเมือง แต่การสืบทอดในลักษณะการอนุรักษ์และเผยแพร่ตามนโยบายของรัฐทำให้ดนตรีพื้นเมืองมีการเปลี่ยนแปลง และไม่เป็นดนตรีในวิถีชีวิตของชาวบ้านอีกต่อไป

บทที่5

บทสรุป

ภาคกลาง

ดนตรีและเพลงพื้นเมืองในสังคมชนบทของภาคกลางสัมพันธ์กับบริบทสังคมการเกษตร ชาวบ้านในภาคกลางส่วนใหญ่ประกอบอาชีพทำนา ทำให้การใช้ชีวิตด้านความบันเทิงสัมพันธ์กับการประกอบอาชีพ เช่น การเล่นเพลงเต้นกำ เพลงสงฟาง เพลงชักกระดาน ในหน้าเกี่ยวข้าว หรือนวดข้าว

นอกจากนี้ดนตรีและเพลงพื้นเมืองประเภทร้องเล่น เพื่อความบันเทิง ของภาคกลางยังมีอยู่หลากหลาย เพราะดนตรีและเพลงพื้นเมืองเป็นความบันเทิงที่ชาวบ้านสามารถมีส่วนร่วมในการแสดง เป็นกิจกรรมความบันเทิง เพื่อการพักผ่อนหาความสนุกสนาน ในยุคสมัยที่ความบันเทิงไม่สามารถหาได้ง่าย ดนตรีและเพลงพื้นเมืองเพื่อความบันเทิงส่วนหนึ่งสัมพันธ์กับการจัดงานประเพณีพิธีกรรม และการจัดงานในเทศกาลต่างๆ โดยเฉพาะเทศกาลสงกรานต์ ซึ่งถือเป็นเทศกาลสำคัญของคนไทย เช่น เพลงคล้องช้าง เพลงระบำ เพลงพวงมาลัย เพลงเหย่อย นิยมเล่นในเทศกาลสงกรานต์ ส่วนดนตรีและเพลงอีกกลุ่มหนึ่งเป็นการร้องเล่นเพื่อความบันเทิงในโอกาสต่างๆ เช่น "เพลงหน้าไย" หรือ "เพลงโอ้" เล่นในเทศกาลออกพรรษาหรือช่วงงานผ้าป่า งานกฐิน "เพลงเรือ" เล่นกันในบริเวณพื้นที่ติดแม่น้ำ ในเทศกาลกฐิน ผ้าป่า หรือเล่นรำโทน ลำตัด เพื่อความบันเทิงในโอกาสต่างๆ เป็นต้น

นอกเหนือจากเพลงพื้นเมืองที่เล่นกันทั่วไป เพื่อความบันเทิงสนุกสนาน ยังมีเพลงอีกกลุ่มหนึ่งเป็นเพลงพื้นเมืองที่นิยมฟังเพื่อความบันเทิงเช่นกัน แต่มีลักษณะเป็นเพลงปฏิพากย์ ที่มีความยาวหลายบท เล่นเป็นเรื่องราวจนมีแบบแผนลำดับขั้นตอน เพลงในลักษณะเช่นนี้มีวิวัฒนาการสัมพันธ์กับการเติบโตของศิลปินพื้นเมือง หรือ พ่อเพลง แม่เพลง ได้แก่ เพลงปรบไก่ ลำตัด เพลงฉ่อย เพลงทรงเครื่อง เพลงอีแซว

การละเล่นของชาวบ้านแต่ละท้องที่แม้มีความคล้ายคลึงกันอันเกิดจากการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม แต่ก็แตกต่างกันตามพื้นที่ สำเนียงภาษา หรือบริบทการละเล่นของแต่ละพื้นที่ เช่น เพลงพิษฐานของจังหวัดสุโขทัย กับกาญจนบุรี จะแตกต่างกันตั้งแต่บทขึ้นต้นจนถึงบทรับของลูกคู่ เพลงช้าเจ้าหงส์ บทลูกคู่แต่ละท้องถิ่น จะแตกต่างกันไป เป็นต้น

การเล่นเพลงเกิดจากการมีกิจกรรมร่วมกันของชาวบ้านทำให้ชาวบ้านสามารถ ร้อง เล่น ได้ โดยการเรียนรู้จากการเข้าร่วมกิจกรรม ผู้ฝึกหัดเล่นเพลงที่ว่าเพลงบ่อยๆ หรือจดจำจากผู้อื่น กลายเป็นผู้รู้หรือพ่อเพลง แม่เพลง นำการร้องเล่นในโอกาสต่างๆ คนเหล่านี้จำนวนไม่น้อยได้ ฝึกหัด เรียนรู้จากผู้มีความสามารถ และสั่งสมประสบการณ์จนสามารถเล่นเพลงเป็นอาชีพ กลายเป็นศิลปินผู้มีความสามารถเฉพาะทาง มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักกันทั่วไป วิวัฒนาการของเพลงพื้นเมืองจากการร้องเล่นจนกลายเป็นอาชีพ ทำให้เกิดการแข่งขันสร้างสรรค์ผลงานใหม่ๆ ลำตัดเพลงฉ่อย เพลงทรงเครื่อง เพลงอีแซว ล้วนมีวิวัฒนาการสัมพันธ์กับการเติบโตของอาชีพศิลปินพื้นเมือง หรือ พ่อเพลง แม่เพลง

การพัฒนาประเทศตามแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาตินับตั้งแต่ทศวรรษ 2500 โดยมุ่งขยายความเจริญสู่ส่วนภูมิภาค อีกทั้งการขยายตัวของระบบเศรษฐกิจแบบทุนนิยมตะวันตกและรสนิยมวัฒนธรรมความบันเทิงแบบตะวันตก อันเป็นผลจากธุรกิจการบันเทิงในเมืองหลวงและการเดินสายของวงดนตรีลูกทุ่ง ทำให้วัฒนธรรมความบันเทิงแบบใหม่ๆ แพร่สู่ชนบท วิถีการดำเนินชีวิตของชาวบ้านจึงเปลี่ยนแปลงไปในทุกด้าน โดยเฉพาะพื้นที่ภาคกลางซึ่งอยู่ใกล้แหล่งความเจริญแผนใหม่ สื่อความบันเทิงชนิดใหม่ ๆ เช่น วิทยุ โทรทัศน์ ภาพยนตร์ วงดนตรีลูกทุ่งแพร่เข้าสู่ชนบท กลายเป็นรสนิยมของคนรุ่นใหม่ วิถีชีวิตการดำเนินชีวิตของคนภาคกลางที่เปลี่ยนแปลงไปเช่นนี้ ทำให้ดนตรีและเพลงพื้นเมืองค่อยๆ หมดไป

ปัญหาการเสื่อมความนิยมในดนตรีพื้นเมือง ทำให้ศิลปินผู้มีความสามารถคิดสร้างสรรค์ดัดแปลง ปรับประยุกต์ให้สอดคล้องกับรสนิยมของผู้ชม นับตั้งแต่การสร้างความหลากหลายในรูปแบบของศิลปะเพื่อจูงใจผู้ชมในรูปแบบต่างๆ เช่น การนำการร้องเพลงเรือ เพลงฉ่อย มาร้องในการแสดงลำตัด และเพลงอีแซว ต่อมาเมื่อวงดนตรีลูกทุ่งได้รับความนิยมการเล่นเพลงพื้นเมืองจึงเปลี่ยนมาใช้เพลงไทยสากลหรือเพลงลูกทุ่งมาผสมผสาน เช่น นำเพลงลูกทุ่งมาร้องสลับรายการพร้อมกับนำเครื่องดนตรีสากล เช่นกลองชุด ทอมบา แตรวง ประกอบการเต้นหางเครื่องในการเล่น "เพลงอีแซว" "รำกลองยาว" นิยมใช้เนื้อเพลงตามสมัยนิยม ส่วนใหญ่จะเป็นเพลงลูกทุ่งที่กำลังเป็นที่นิยม ส่วนท่ารำจะใช้ท่ารำวงมาตรฐานมาประยุกต์ "เพลงหัวไม้" ซึ่งใช้สำหรับการเข้าทรง นำทำนองลูกทุ่งในลักษณะทำนองแหล่ไปร้องในบางช่วง เป็นต้น

นอกจากดนตรีในวิถีชีวิตของชาวบ้านทั่วไปแล้ว ยังมีดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ที่สืบทอดกันมาเป็นวัฒนธรรมเฉพาะกลุ่ม เช่น ดนตรีมอญของกลุ่มชาติพันธุ์มอญ วัฒนธรรมการตีกลองของกลุ่มชาติพันธุ์ไทยวน การเล่น"อื่นก๋อน"กลุ่มชาติพันธุ์ของลาวโซ่ง "ลำพวน" ของกลุ่มชาติพันธุ์ลาวพวน เป็นต้น อย่างไรก็ตามความเจริญแผนใหม่ที่เข้ามาพร้อมกับการพัฒนาเศรษฐกิจและการคมนาคมของรัฐบาล และรสนิยมวัฒนธรรมความบันเทิงแบบตะวันตกรูปแบบใหม่ๆ ทำให้วัฒนธรรมดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์เปลี่ยนแปลงไปเช่นกัน วัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ที่เข้มแข็งบางกลุ่ม เช่น กลุ่มชาติพันธุ์มอญ แม้ยังสืบทอดประเพณีวัฒนธรรมของกลุ่มไว้ได้ แต่ก็ไม่เข้มแข็ง

พอที่จะรักษาแบบแผนวัฒนธรรมเช่นที่เคยมีมาในอดีต มีการปรับประยุกต์วัฒนธรรมให้สอดคล้องกับการเปลี่ยนแปลง ทั้งการรับวัฒนธรรมแผนใหม่และรักษาวัฒนธรรมบางส่วนเอาไว้ เช่น ชุมชนมอญบางกระดี่ จัดงาน "คอนเสิร์ตลอยชาย" เป็นงานรื่นเริงช่วงกลางคืนในเทศกาลสงกรานต์ โดยออกระเบียบให้ผู้ที่เข้าไปในงานต้องแต่งกายตามแบบวัฒนธรรมมอญ แต่มีการแสดงดนตรีวงสตริง ให้ทุกเพศทุกวัยออกไปเต้นรำ ในลักษณะคอนเสิร์ตที่นิยมจัดกันทั่วไปในหมู่เด็กวัยรุ่น หรือการสมโภชในวันทำขวัญนาค ใช้ดนตรีประเภท สตริง ลิเก ตลอดจนภาพยนตร์แทนการเล่นทะแยมอญ หรือใช้วงแตรวงหรือกลองยาวแทนมโหรีมอญในงานบวช เป็นต้น

การสืบทอดวัฒนธรรมดนตรีพื้นถิ่นภาคกลางในปัจจุบัน จึงเป็นวัฒนธรรมที่สามารถประกอบเป็นอาชีพได้ เช่น ลำตัด เพลงอีแซว วงปี่พาทย์มอญ ขณะที่วัฒนธรรมความบันเทิง ที่เกี่ยวข้องกับการทำงาน หรือความบันเทิงทั่วไป ค่อยๆหมดไปพร้อมกับการเปลี่ยนแปลงในการใช้เทคโนโลยีสมัยใหม่และการใช้ชีวิตด้านความบันเทิงแบบใหม่ๆ

ภาคอีสานใต้

การศึกษาประวัติและวิวัฒนาการดนตรีอีสานใต้จำแนกได้เป็น 2 กลุ่มวัฒนธรรมตามความแตกต่างกันทางสภาพภูมิศาสตร์ และวัฒนธรรม คือ กลุ่มวัฒนธรรมไทยโคราช จังหวัดนครราชสีมา และกลุ่มวัฒนธรรมเขมร ซึ่งประกอบด้วยกลุ่มวัฒนธรรมหลากหลายแต่มีวัฒนธรรมเขมรเป็นวัฒนธรรมกระแสหลัก

กลุ่มวัฒนธรรมไทยโคราช มีประเพณีวัฒนธรรมต่างจากชาวส่วย ชาวลาว และชาวเขมร ที่อยู่ร่วมภูมิภาคเดียวกัน เนื่องจากนครราชสีมาเป็นเมืองที่อยู่ใกล้ภาคกลาง ขณะที่จังหวัด บุรีรัมย์ สุรินทร์ ศรีสะเกษ มีอาณาเขตติดต่อกับเขมร และลาว เหตุการณ์ทางการเมือง สงคราม และการค้าทำให้มีผู้คนเดินทางไปมาและตั้งถิ่นฐานอยู่ในบริเวณนี้ต่อๆมา บริเวณแถบนี้จึงประกอบด้วยกลุ่มคนหลายชาติพันธุ์ คือ เขมร กูย กวย ลาว เนื่องจากชาวเขมรเข้ามาตั้งถิ่นฐานแต่โบราณ วัฒนธรรมเขมรจึงเป็นวัฒนธรรมสำคัญในแถบนี้ และกระจายไปยังบริเวณพื้นที่ใกล้เคียง เช่น จังหวัดสระแก้ว ซึ่งมีพื้นที่ติดประเทศเขมร เช่นเดียวกับที่กลุ่มชาติพันธุ์เขมร เป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่พบมากในเขตพื้นที่อีสานใต้

โคราชหรือนครราชสีมา อยู่ใกล้ภาคกลางและกรุงเทพฯและยังเป็นเมืองสำคัญ ทำหน้าที่เชื่อมโยงดูผลประโยชน์ให้กับส่วนกลาง รวมทั้งเป็นเส้นทางผ่านไปยังหัวเมืองต่างๆในภาคอีสาน จึงเป็นเขตวัฒนธรรมที่ได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมภาคกลาง เห็นได้จากวัฒนธรรมบันเทิงของท้องถิ่น เช่น เพลงโคราช มีองค์ประกอบการแสดงคล้ายคลึงกับเพลงในท้องถิ่นภาคกลาง เช่น เพลงปรบไก่ เพลงพาดควาย เพลงฉ่อย เพลงระบำ ฯลฯ อีกทั้งถ้อยคำ และการร้อง ยังได้รับอิทธิพล

จากภาคกลางและมีภาษาภาคกลางปะปนอยู่ นอกจากนี้ยังมีการละเล่น อื่นๆคล้ายภาคกลาง เช่น เพลงพิษฐาน แม่ศรี

กลุ่ม 3 จังหวัดในอีสานใต้ ได้แก่ สุรินทร์ บุรีรัมย์ ศรีษะเกษ มีวัฒนธรรมที่แตกต่างจากกลุ่มไทยโคราช ความหลากหลายทางชาติพันธุ์ทำให้ในแถบนี้มีวัฒนธรรมหลากหลาย แต่ละกลุ่มชาติพันธุ์ต่างก็มีธรรมเนียมประเพณีปฏิบัติที่เป็นลักษณะเฉพาะของตนที่แตกต่างกันออกไป แต่ก็ยังมีลักษณะทางวัฒนธรรมบางอย่างร่วมกัน เห็นได้จากประเพณีบางอย่างเป็นประเพณีร่วมกันของกลุ่มชนในบริเวณนี้ แต่เรียกชื่อและการประกอบพิธีกรรมแตกต่างกันไปตามภาษาพูดของกลุ่มชาติพันธุ์ เช่น พิธีกรรมมะม็วต ของกลุ่มคนเขมร พิธีแก็ลมอของชาวกูย การเล่นผีฟ้า ผีแถนของชาวลาว หรือการเล่นผีสะเอ็ง ของกลุ่มชาวเยอ พิธีกรรมดังกล่าวเป็นพิธีกรรมที่มีรายละเอียดปลีกย่อยแตกต่างกันแต่มีบทบาทหน้าที่อย่างเดียวกันคือ พิธีกรรมบำบัดรักษาการเจ็บป่วย หรือประเพณีเช่น สรวงศาลปู่ตา เป็นประเพณีความเชื่อที่กลุ่มคนในแถบนี้จัดงานพิธีร่วมกัน อย่างไรก็ตามการที่กลุ่มคนเขมรเป็นคนกลุ่มใหญ่ ทำให้วัฒนธรรมเขมรเป็นวัฒนธรรมกระแสหลัก โดยเฉพาะวัฒนธรรมดนตรีที่เรียกว่าวัฒนธรรมกันตรึม

การเปลี่ยนแปลงของดนตรีพื้นเมืองอีสานใต้เป็นผลสืบเนื่องจากการพัฒนามณฑลอีสานตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 การพัฒนาเส้นทางคมนาคม ทำให้วัฒนธรรมดนตรีและการแสดงจากส่วนกลางเข้าไปมีอิทธิพลต่อดนตรีพื้นเมืองอีสานใต้มากขึ้น เช่นเดียวกับการใช้ชีวิตด้านความบันเทิงของผู้คนมีมากขึ้นตามการขยายตัวของเศรษฐกิจแบบเงินตรา แต่ไม่ได้ทำให้วัฒนธรรมดนตรีของท้องถิ่นหมดไป เพราะวิถีการดำเนินของชาวบ้านยังไม่เปลี่ยนแปลงมากนัก เช่น การรับอิทธิพลลิเกของภาคกลางมาประยุกต์ เป็นลิเกโคราช ของจังหวัดนครราชสีมา แต่ยังคงไว้ซึ่งวัฒนธรรมการแสดงแบบดั้งเดิมอยู่มาก เช่น เรื่องที่แสดงมีทั้งนำมาจากนิทานพื้นเมืองโคราช และบทละครนอกของภาคกลาง เครื่องดนตรี ประกอบด้วย เครื่องดนตรีของภาคกลางและเครื่องดนตรีที่แพร่หลายในแถบนี้เช่น กลองยาว ขณะที่กลุ่มวัฒนธรรมเขมร รับลิเกมาประยุกต์ เป็นลิเกเขมร เป็นต้น

ดนตรีอีสานใต้มีการเปลี่ยนแปลงมากขึ้นภายหลังจากที่รัฐบาลใช้แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติฉบับที่ 1 เป็นต้นมา เพราะการมุ่งเน้นพัฒนาโครงสร้างพื้นฐานทางเศรษฐกิจ เช่น ถนน ไฟฟ้า การสื่อสารโทรคมนาคม การชลประทาน ทำให้การติดต่อระหว่างเมืองกับชนบทสะดวกรวดเร็ว ชาวชนบทสามารถรับข่าวสารและวัฒนธรรมใหม่ ๆ จากเมืองได้ง่าย และเป็นแรงผลักดันสำคัญทำให้ชีวิตชาวอีสานในชนบทเปลี่ยนแปลงไปตามชีวิตคนเมือง เกิดค่านิยมในการรับวัฒนธรรมเมืองว่าเป็นความทันสมัยบ่งบอกถึงรสนิยม โดยเฉพาะทัศนคติในการเสพวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกจากส่วนกลาง ทำให้วัฒนธรรมดนตรีจากส่วนกลางเข้ามาแทนที่วัฒนธรรมดนตรีดั้งเดิม

วงดนตรีลูกทุ่งกลายเป็นรสนิยมความบันเทิงของคนท้องถิ่นอีสานใต้ จนกระทบกับวัฒนธรรมดนตรีแต่เดิม เพื่อความอยู่รอดของอาชีพทำให้ศิลปินปรับปรุงองค์ประกอบการแสดงดนตรี ตามอย่างวงดนตรีลูกทุ่ง เกิดเพลงโคราชรูปแบบใหม่ เรียกว่า เพลงโคราชร่วมสมัย หรือ "เพลงโคราชชิ่ง" ตามอย่างวงดนตรีลูกทุ่ง เช่น การแสดงซึ่งมีการร้องและตบมือตอนจบท่อนตรงที่เรียกว่า "สีดือเพลง" แต่เดิมไม่มีดนตรีประกอบการร้อง เปลี่ยนเป็นมีการร้องและมีดนตรีสากล เช่น อีเลกโทน ประกอบการร้อง หรือ บางคณะมีวงดนตรี ประกอบด้วยกลองชุด กีตาร์เบส กีตาร์ไฟฟ้า และคีย์บอร์ด หรือเกิดวงกันตรึมในรูปแบบใหม่ ที่ผสมผสานกับเครื่องดนตรีตะวันตก องค์ประกอบในการแสดงจึงแตกต่างจากกันตรึมแต่ดั้งเดิมโดยการเพิ่มเครื่องดนตรีสมัยใหม่เข้าไป เช่น กลองชุด ทอมบ้า อีเลกโทน เบส กีตาร์ พิณอีสาน ส่วนซอที่เป็นของเดิมมีการติดไฟฟ้าเพื่อให้สะดวกต่อการใช้งาน การแต่งกายมีการนุ่งกระโปรงสั้นๆ เพลงที่เล่นจะเป็นแนวสนุกสนาน เร็วขึ้น มีการนำเพลงลูกทุ่ง หมอลำเข้ามาสลับสับเปลี่ยนกันไป ระบบเสียงของวงกันตรึมแต่ละคณะ แต่ละวงที่เคยแตกต่างกันไปไม่แน่นอน เพราะขึ้นอยู่กับปี่อ้อหรือปี่ชไล(ปี่ใน) เปลี่ยนเป็นใกล้เคียงกับระดับเสียงดนตรีสากลมากขึ้น

วิถีการดำเนินชีวิตของคนในสังคมที่เปลี่ยนไป และถูกแทนที่ด้วยวัฒนธรรมรูปแบบใหม่ๆ ทำให้ดนตรีและการเล่นเพลงแต่ดั้งเดิมเท่าที่ยังคงเป็นที่นิยมของชาวบ้านอีสานใต้ จึงเป็นดนตรีและการเล่นเพลงที่สามารถปรับประยุกต์ให้สอดคล้องกับรสนิยมของชาวบ้านที่เปลี่ยนแปลง โดยเฉพาะวัฒนธรรมที่เคยได้รับความนิยม ศิลปินสามารถประกอบการพัฒนาสร้างสรรค์เป็นอาชีพมาแต่เดิม เช่น เพลงโคราช กันตรึม

วัฒนธรรมดนตรีและเพลงพื้นเมืองภาคกลางและภาคอีสานใต้ที่คงสืบทอดต่อมา ส่วนหนึ่งคือ วัฒนธรรมความบันเทิงที่เคยแพร่หลายในชุมชน นับได้เป็นเอกลักษณ์ของท้องถิ่น จะได้รับการสนับสนุนฟื้นฟู โดยหน่วยงานของรัฐ ตามนโยบายการสืบทอดวัฒนธรรมพื้นบ้านของรัฐบาล เพื่อเป็นมรดกวัฒนธรรมของชาติ รัฐสนับสนุนให้ตั้งสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ เพื่อทำหน้าที่อนุรักษ์และเผยแพร่วัฒนธรรมประจำชาติ ทำให้ดนตรีพื้นเมืองได้รับการสนับสนุนมากขึ้น โดยเฉพาะการจัดตั้งศูนย์วัฒนธรรมท้องถิ่น ซึ่งกระจายอยู่ทุกจังหวัดทั่วประเทศ ต่างจัดกิจกรรมทางวัฒนธรรม ทั้งกิจกรรมทางวิชาการ การประกวด แข่งขัน และกิจกรรมการแสดงต่างๆ หรือกระทรวงศึกษาธิการ สนับสนุนให้จัดเนื้อหาดนตรีพื้นเมืองเป็นส่วนหนึ่งของหลักสูตรการศึกษาในระดับประถมศึกษาและมัธยมศึกษา หรือการเปิดสอนวิชาดนตรีและนาฏศิลป์พื้นเมืองในระดับอุดมศึกษา มีส่วนสำคัญทำให้ดนตรีและเพลงพื้นเมืองภาคกลางและภาคอีสานใต้ได้รับความสนใจ มีการสืบทอดในลักษณะต่างๆ นอกจากนี้องค์กรเอกชน ธนาคาร ห้างร้าน และหน่วยงานราชการอื่นๆ ต่างให้การร่วมมือสนับสนุนตอบสนองนโยบายของรัฐบาล อันเป็นแรงกระตุ้นให้เกิดการตื่นตัวในการสืบทอดดนตรีพื้นเมือง

การจัดการของภาครัฐในลักษณะการอนุรักษ์และเผยแพร่ แม้สามารถสืบทอดวัฒนธรรมที่เป็นเอกลักษณ์ของท้องถิ่น แต่การจัดระบบระเบียบรูปแบบวัฒนธรรม พัฒนาปรับปรุงให้สอดคล้องกับยุคสมัยหรือสอดคล้องกับการส่งเสริมกิจกรรมทางวัฒนธรรมของภาครัฐและเอกชน ทำให้วัฒนธรรมซึ่งเคยเป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิตคนในสังคม กลายเป็นวัฒนธรรมที่มีรูปแบบเพื่อการอนุรักษ์สืบทอด อันแตกต่างจากความบันเทิงที่เคยเป็นส่วนหนึ่งในวิถีชีวิตคนในชุมชน

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บรรณานุกรม

ก่วง เกตุพงษ์. 23 มีนาคม 2549. จังหวัดสระแก้ว. สัมภาษณ์.

กฎหมายตรา 3 ดวง. เล่ม1. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ คุรุสภา, 2515.

กุหลาบ เครืออยู่. 17 เมษายน 2549. จังหวัดนครปฐม. สัมภาษณ์.

เกลียว เสร็จกิจ (ขวัญจิต ศรีประจันต์). 7 พฤษภาคม 2549. ศิลปินแห่งชาติจังหวัดสุพรรณบุรี. สัมภาษณ์.

เกรียงศักดิ์ ประรุนรัมย์ . 12 พฤษภาคม 2549. จังหวัดบุรีรัมย์. สัมภาษณ์.

กำปั่น ข่อยนอก. 13 พฤษภาคม 2549. จังหวัดนครราชสีมา. สัมภาษณ์.

กรี เพชรชัย. 1 กรกฎาคม 2549. จังหวัดลพบุรี. สัมภาษณ์.

ก๊อต พึ่งบ้านเกาะ. 5กรกฎาคม 2549. จังหวัดสมุทรสาคร. สัมภาษณ์.

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว. วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญาจังหวัดกาญจนบุรี. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว. (กระทรวงมหาดไทย กระทรวงศึกษาธิการ กรมศิลปากรจัดพิมพ์เผยแพร่เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ 5 ธันวาคม 2542),2542.

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว. วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์เอกลักษณ์ และภูมิปัญญาจังหวัดฉะเชิงเทรา. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว. (กระทรวงมหาดไทย กระทรวงศึกษาธิการ กรมศิลปากรจัดพิมพ์เผยแพร่เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ 5 ธันวาคม 2542),2542.

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว. วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญาจังหวัดชัยนาท. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว. (กระทรวงมหาดไทย กระทรวงศึกษาธิการ กรมศิลปากรจัดพิมพ์เผยแพร่เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ 5 ธันวาคม 2542),2542.

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว.วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์เอกลักษณ์ และภูมิปัญญาจังหวัดนครนายก. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว. (กระทรวงมหาดไทย กระทรวงศึกษาธิการ กรมศิลปากรจัดพิมพ์เผยแพร่เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ 5 ธันวาคม 2542),2544.

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว. วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์เอกลักษณ์และภูมิปัญญาจังหวัดนครปฐม. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว. (กระทรวงมหาดไทย กระทรวงศึกษาธิการ กรมศิลปากรจัดพิมพ์เผยแพร่เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ 5 ธันวาคม 2542),2544.

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว. วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์เอกลักษณ์และภูมิปัญญาจังหวัดนครราชสีมา. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว. (กระทรวงมหาดไทย กระทรวงศึกษาธิการ กรมศิลปากรจัดพิมพ์เผยแพร่เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ 5 ธันวาคม 2542),2542.

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว.วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์เอกลักษณ์และภูมิปัญญาจังหวัดนนทบุรี. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว. (กระทรวงมหาดไทย กระทรวงศึกษาธิการ กรมศิลปากรจัดพิมพ์เผยแพร่เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ 5 ธันวาคม 2542),2542.

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว.วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์เอกลักษณ์และภูมิปัญญาจังหวัดบุรีรัมย์. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว. (กระทรวงมหาดไทย กระทรวงศึกษาธิการ กรมศิลปากรจัดพิมพ์เผยแพร่เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ 5 ธันวาคม 2542),2542.

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว. วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์เอกลักษณ์และภูมิปัญญาจังหวัดปราจีนบุรี. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว. (กระทรวงมหาดไทย กระทรวงศึกษาธิการ กรมศิลปากรจัดพิมพ์เผยแพร่เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ 5 ธันวาคม 2542),2544.

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว.วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์เอกลักษณ์และภูมิปัญญาจังหวัดปทุมธานี. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว. (กระทรวงมหาดไทย กระทรวงศึกษาธิการ กรมศิลปากรจัดพิมพ์เผยแพร่เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ 5 ธันวาคม 2542), 2544.

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว. วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์เอกลักษณ์และภูมิปัญญาจังหวัดราชบุรี. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว. (กระทรวงมหาดไทย กระทรวงศึกษาธิการ กรมศิลปากรจัดพิมพ์เผยแพร่เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ 5 ธันวาคม 2542) ,2543.

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว. วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์เอกลักษณ์และภูมิปัญญาจังหวัดศรีสะเกษ. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว. (กระทรวงมหาดไทย กระทรวงศึกษาธิการ กรมศิลปากรจัดพิมพ์เผยแพร่เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ 5 ธันวาคม 2542),2544.

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว.วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์เอกลักษณ์และภูมิปัญญาจังหวัดสมุทรปราการ. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว. (กระทรวงมหาดไทย กระทรวงศึกษาธิการ กรมศิลปากรจัดพิมพ์เผยแพร่เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ 5 ธันวาคม 2542),2544.

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว.วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์เอกลักษณ์และภูมิปัญญาจังหวัดสมุทรสงคราม. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว. (กระทรวงมหาดไทย กระทรวงศึกษาธิการ กรมศิลปากรจัดพิมพ์เผยแพร่เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ 5 ธันวาคม 2542),2544.

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว. 2544. วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์เอกลักษณ์และภูมิปัญญาจังหวัดสมุทรสาคร. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว. (กระทรวงมหาดไทย กระทรวงศึกษาธิการ กรมศิลปากรจัดพิมพ์เผยแพร่เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ 5 ธันวาคม 2542).

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว.วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์เอกลักษณ์และภูมิปัญญาจังหวัดสระแก้ว. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว. (กระทรวงมหาดไทย กระทรวงศึกษาธิการ กรมศิลปากรจัดพิมพ์เผยแพร่เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ 5 ธันวาคม 2542),2545.

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระ

เกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว.วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์เอกลักษณ์และภูมิปัญญาจังหวัดสระบุรี. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว. (กระทรวงมหาดไทย กระทรวงศึกษาธิการ กรมศิลปากรจัดพิมพ์เผยแพร่เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ 5 ธันวาคม 2542),2544.

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว. วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์เอกลักษณ์และภูมิปัญญาจังหวัดสิงห์บุรี. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว. (กระทรวงมหาดไทย กระทรวงศึกษาธิการ กรมศิลปากรจัดพิมพ์เผยแพร่เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ 5 ธันวาคม 2542),2544.

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว. วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์เอกลักษณ์และภูมิปัญญาจังหวัดสุพรรณบุรี. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว. (กระทรวงมหาดไทย กระทรวงศึกษาธิการ กรมศิลปากรจัดพิมพ์เผยแพร่เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ 5 ธันวาคม 2542),2544.

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว. วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์เอกลักษณ์และภูมิปัญญาจังหวัดสุรินทร์. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว. (กระทรวงมหาดไทย กระทรวงศึกษาธิการ กรมศิลปากรจัดพิมพ์เผยแพร่เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ 5 ธันวาคม 2542),2544.

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว. วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์เอกลักษณ์และภูมิปัญญาจังหวัดอ่างทอง. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว. (กระทรวงมหาดไทย กระทรวงศึกษาธิการ กรมศิลปากรจัดพิมพ์เผยแพร่เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ 5 ธันวาคม 2542),2542.

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว. วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์เอกลักษณ์และภูมิปัญญาจังหวัดอุทัยธานี. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว. (กระทรวงมหาดไทย กระทรวงศึกษาธิการ กรมศิลปากรจัดพิมพ์เผยแพร่เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ 5 ธันวาคม 2542),2542.

คำรณ ศรีจำรูญ. 11 กรกฎาคม 2549. จังหวัดปราจีนบุรี. สัมภาษณ์.

คำเรียบ สุทันรัมย์. 12 กรกฎาคม 2549. ศิลปินอาวุโสจังหวัดสุรินทร์. สัมภาษณ์.

เงียบ สุริแสง. 23 มิถุนายน 2549. จังหวัดฉะเชิงเทรา. สัมภาษณ์.

จีรพล เพชรสม และคณะ. บทบาทวิทยาลัยนาฏศิลปะร้อยเอ็ดกับการอนุรักษ์สืบสาน สร้างสรรค์เผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมด้านดนตรีและการแสดงพื้นบ้านอีสานที่เกี่ยวข้องกับอุตสาหกรรมการท่องเที่ยว. มปท.,2547.

จำปี เห็นประเสริฐ. 21 เมษายน 2549. จังหวัดกาญจนบุรี. สัมภาษณ์.

จำรัส ปิยะศิลป์. 13 พฤษภาคม 2549. จังหวัดนครราชสีมา. สัมภาษณ์.

ฉายา แย้มดวง. 5 กรกฎาคม 2549. จังหวัดสมุทรสงคราม. สัมภาษณ์.

เฉลิม คงแขม. 12 กรกฎาคม 2549. จังหวัดชัยนาท. สัมภาษณ์.

ฉวีวรรณ ควรแสวง. 17 กรกฎาคม 2549. จังหวัดสมุทรปราการ. สัมภาษณ์.

ชำเลือง มณีวงษ์. 7 พฤษภาคม 2549. จังหวัดสุพรรณบุรี. สัมภาษณ์.

ชำนาญ สุขสุวรรณ. 12 กรกฎาคม 2549. จังหวัดอุทัยธานี. สัมภาษณ์.

ช่อม เย็นอุดม. 23 มีนาคม 2549. จังหวัดสระแก้ว. สัมภาษณ์.

เซ็ม สุพรรณ. 9 พฤษภาคม 2549. จังหวัดศรีสะเกษ. สัมภาษณ์.

เต๊อะ พงษ์วัน. 9 พฤษภาคม 2549. จังหวัดศรีสะเกษ. สัมภาษณ์.

ดำรงราชานุภาพ,สมเด็จฯกรมพระยา.เที่ยวตามทางรถไฟ และรวมเรื่องเมืองนครราชสีมา ใน งานพระราชทานเพลิงศพอำมาตย์ตรีพระพลราษฎร์บำรุง (แสง อุเทนสุต) กรุงเทพฯ: เอกศิลปการพิมพ์,2505

ถาวร สุบงกช และคณะ. เพลงโคราช: การศึกษาในเชิงวิเคราะห์และวิจารณ์ .นครราชสีมา:คณะวิชามนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ วิทยาลัยครูนครราชสีมา,2521.

ทองห่อ โพธิ์จันทร์. 10 กรกฎาคม 2549. จังหวัดพระนครศรีอยุธยา. สัมภาษณ์.

ทองเลื่อน คุณพันธ์. 21 เมษายน 2549. จังหวัดกาญจนบุรี. สัมภาษณ์.

ทองปอน ภูมรินทร์. 21 เมษายน 2549. จังหวัดกาญจนบุรี. สัมภาษณ์.

ทองมาก จันทะลือ. 8 พฤษภาคม 2549. ศิลปินแห่งชาติ จังหวัดอุบลราชธานี. สัมภาษณ์.

ทรงชัย วรรณกุล. 1 กรกฎาคม 2549. นักวิชาการจังหวัดสระบุรี.สัมภาษณ์.

ทรงวุฒิ สรญวิเศษ. 13 พฤษภาคม 2549. จังหวัดนครราชสีมา. สัมภาษณ์.

ทับทิม เทียนศรี. 1 กรกฎาคม 2549. จังหวัดลพบุรี. สัมภาษณ์.

ธนิต อยู่โพธิ์. รำวง พระนคร :กรมศิลปากร.2503.

ธงชัย สามสี. 11 พฤษภาคม 2549. จังหวัดสุรินทร์. สัมภาษณ์.

ธิดาวรรณ ไพรพฤกษ์. พัฒนาการของลิเกกลองยาวบ้านสองห้องอำเภอร่องคำ จังหวัดกาฬสินธุ์. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกไทยคดีศึกษา (เน้นมนุษยศาสตร์) มหาวิทยาลัยมหาสารคาม,2545.

นวลรวี จันทร์ลุน. พัฒนาการและนาฏยลักษณ์ของรำโทนจังหวัดนครราชสีมา. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.

บุญนาค เห็นประเสริฐ. 21 เมษายน 2549. จังหวัดกาญจนบุรี. สัมภาษณ์.

โบราณ จันทร์กลิ่น. 11 พฤษภาคม 2549. จังหวัดสุรินทร์. สัมภาษณ์.

บุญถึง ปานะโปรย. 12 พฤษภาคม 2549. จังหวัดบุรีรัมย์. สัมภาษณ์.

บุญช่วย ทัศนียานนท์. 12 กรกฎาคม 2549. จังหวัดอุทัยธานี. สัมภาษณ์.

แบรดเลย์, แดนบีช. อักขราภิธานศรับท์. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภา ลาดพร้าว, 2514.

ประชุมประกาศรัชกาลที่ 4. กรุงเทพฯ:โรงพิมพ์คุรุสภา, 2504.

ปริศนา สำราญกิจ.หนังสืออ่านเพิ่มเติมวิชาภาษาไทย ท035 วรรณกรรมท้องถิ่น จังหวัดนครนายก เล่มที่ 9 เพลงกล่อมเด็ก จังหวัดนครนายก. ฉะเชิงเทรา: วิฑูรย์การพิมพ์, 2542.

ผะอบ โปษะกฤษณะ, คุณหญิงกับผู้จัดทำ. เพลงกล่อมเด็กและเพลงประกอบการเล่นของเด็กภาคกลาง 16 จังหวัด. สภาวิจัยอุดหนุนทุนวิจัย สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ จัดพิมพ์เผยแพร่. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว ,2527.

ผึ้ง จันครา. 10 พฤษภาคม 2549. จังหวัดศรีสะเกษ . สัมภาษณ์ .

เผย สุริแสง. 23 มิถุนายน 2549. จังหวัดฉะเชิงเทรา. สัมภาษณ์.

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542. กรุงเทพมหานคร: บริษัทนานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่น จำกัด , 2546.

พชร สุวรรณภาชน์. โลกทัศน์ของกลุ่มชาติพันธุ์ในประเทศไทย : เพลงโคราช. สำนักงานวิจัยภาษา และวัฒนธรรมเอเชียอาคเนย์ สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรม เพื่อพัฒนาชนบท มหาวิทยาลัยมหิดล ณ ศาลายา. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์สหธรรมิก , 2544.

พลอย ราชประโคน. 12พฤษภาคม 2549. จังหวัดบุรีรัมย์. สัมภาษณ์.

พินิจวรรณการ,พระ. การเล่นเพลง ใน ลัทธิธรรมเนียมต่างๆ. กรุงเทพฯ: เจริญรัตน์การพิมพ์,2515.

พนิดา บุญทองขาว เรือมอันเร.วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต.จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,2543.

พูน สามสี. 11 พฤษภาคม 2549 . จังหวัดสุรินทร์ . สัมภาษณ์ .

ภัคกวินทร์ จันทร์ทอง. พัฒนาการเรือมอันเร.วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต.จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,2547.

ภูมิจิต เรืองเดช. กันตรึม (เพลงพื้นบ้านอีสานใต้). บุรีรัมย์: ศูนย์ศิลปวัฒนธรรม สหวิทยาลัยอีสานใต้,2529.

มงคล สมประสงค์. 17 กรกฎาคม 2549. จังหวัดสมุทรปราการ. สัมภาษณ์.

มนตรี ตราโมท. การละเล่นของไทย. ใน ปกิณกะเกี่ยวกับนาฏศิลป์และการละเล่นของไทย. กรุงเทพฯ:เจริญวิทย์การพิมพ์, 2529.

มนตรี สุขกลัด. เพลงทรงเครื่อง "วิทยาลัยนาฏศิลป์อ่างทอง". รายงานรายวิชาสัมมนาประวัติ

ดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.2548.

มะลิ มูลศรี. 11 กรกฎาคม 2549. จังหวัดนครนายก. สัมภาษณ์ .

มะลิ วงศ์จำนงค์. 29 กรกฎาคม 2549. จังหวัดนนทบุรี . สัมภาษณ์ .

มังกร บุญเสริม. 10 กรกฎาคม 2549. จังหวัดอ่างทอง. สัมภาษณ์ .

ยิน สุพรรณ. 9 พฤษภาคม 2549. จังหวัดศรีสะเกษ . สัมภาษณ์ ..

รัตน์ สุพรรณ. 9 พฤษภาคม 2549. จังหวัดศรีษะเกษ. สัมภาษณ์ .

รำโทนหรือรำมะนา. เอกสารอัดสำเนา: ม.ป.ท. ,ม.ป.ป.

ละมอม สมุธิราช. 12 พฤษภาคม 2549. จังหวัดบุรีรัมย์. สัมภาษณ์ .

ลัดดา พนัสนอก. การละเล่นพื้นเมือง. สกลนคร: สถาบันราชภัฏสกลนคร (มปป.)

ลูกพลุ ศรีทอง. 21 เมษายน 2549. จังหวัดกาญจนบุรี. สัมภาษณ์.

วชิรญาณวิเศษ. การขับร้อง.7 เมษายน 2432.

วงเดือน ยะกุล. 1 กรกฎาคม 2549. จังหวัดสระบุรี.สัมภาษณ์.

วันดี ใจอ่อน. 9 พฤษภาคม 2549. จังหวัดศรีสะเกษ. สัมภาษณ์.

วิชาการ, กรม. เอกสารประกอบหลักสูตรการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2544. กรุงเทพมหานคร: กระทรวงศึกษาธิการ, 2545.

วิเชียร นาวาดิษฐ์. 17 กรกฎาคม 2549. จังหวัดสมุทรปราการ. สัมภาษณ์.

วิชาการ,กรม. เอกสารประกอบหลักสูตรการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2544. กรุงเทพฯ:กรมวิชาการ กระทรวงศึกษาธิการ,2545.

วิมาน วรรณคำ และคณะ. การแสดงพื้นบ้านอีสานใต้: ภาพสะท้อนสังคมและวัฒนธรรม. นครราชสีมา :สำนักพัฒนาการศึกษาศาสนาและวัฒนธรรมเขตการศึกษา11,2538.

วิโรจน์ เอี่ยมสุข. มโหรีเขมร.วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต.มหาวิทยาลัยมหิดล, 2543.

วีระ เลิศจันทึก. เพลงโคราชในกระแสโลกาภิวัฒน์.วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกไทยคดีศึกษา (เน้นมนุษยศาสตร์) มหาวิทยาลัยมหาสารคาม,2541.

วัฒนะ บุญจับ. จังหวะและทำนองในเพลงฉ่อยและลำตัด. วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,2547.

เวียง หาญอาสา. 21 เมษายน 2549. จังหวัดกาญจนบุรี. สัมภาษณ์.

ศิริพร กรอบทอง. วิวัฒนาการของเพลงลูกทุ่งในสังคมไทย พ.ศ.2481-2535. วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต.จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,2541.

ศิริลักษณ์ อริยบัญโญทัย. ประสิทธิผลของการใช้สื่อประชาสัมพันธ์ในโครงการอะเมซิ่งไทยแลนด์ของการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย. วิทยานิพนธ์นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต.จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,2540.

ศูนย์สังคีตศิลป์. การละเล่นพื้นบ้านศูนย์สังคีตศิลป์ (พ.ศ. 2522 – 2524) รวมสูจิบัตรด้านการละเล่นพื้นบ้านพื้นเมือง ซึ่งแสดง ณ ศูนย์สังคีตศิลป์ . กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์, 2529.

ลาราย. 10 กรกฎาคม 2549. จังหวัดอ่างทอง. สัมภาษณ์ .

ลัดดา พนัสนอก. การละเล่นพื้นเมือง. สกลนคร:สถาบันราชภัฏสกลนคร,มปป.

สธน โรจนตระกูล. บทบาทของวิทยาลัยครูเขตภาคกลางที่มีต่อการทำนุบำรุงวัฒนธรรมของชาติ วิทยานิพนธ์ครุศาสตรมหาบัณฑิต. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ,2526.

สรัน พงษ์วัน. 9 พฤษภาคม 2549. จังหวัดศรีสะเกษ. สัมภาษณ์ .

สว่าง ทองโต. 24 กรกฎาคม 2549. จังหวัดสิงห์บุรี. สัมภาษณ์.

สนิท ไพรบึง. 9 พฤษภาคม 2549 .จังหวัดศรีสะเกษ. สัมภาษณ์ .

สมจิต เทียมศรี. 1 กรกฎาคม 2549. จังหวัดลพบุรี. สัมภาษณ์.

สมจิตร ทิพย์ศิริ. 12 กรกฎาคม 2549. จังหวัดอุทัยธานี. สัมภาษณ์.

สมจิตร พ่วงบุตร. เพลงพื้นบ้านและการละเล่นพื้นบ้านจังหวัดสุรินทร์.สุรินทร์: ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดสุรินทร์ วิทยาลัยครูสุรินทร์,2527.

สมคิด พรมจุ้ย และคณะ. เศรษฐกิจชุมชนหมู่บ้านอีสานใต้ ความอยู่รอดของชุมชนท่ามกลางกระแสการเปลี่ยนแปลง. กรุงเทพฯ: พิมพ์ดี,2547.

เสภาขุนช้างขุนแผน ฉบับหอสมุดแห่งชาติ. กรุงเทพฯ:โรงพิมพ์รุ่งวัฒนา,2513.

สุกัญญา สุจฉายา.เพลงปฏิพากย์:บทเพลงแห่งปฏิภาณของชาวบ้านไทย. กรุงเทพฯ:โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์,2525.

สุริยา สมุทคุปต์ และคณะ. แต่งองค์ทรงเครื่อง : "ลิเก" ในวัฒนธรรมประชาไทย : รายงานการวิจัย นครราชสีมา : ห้องไทยศึกษานิทัศน์ สำนักวิชาเทคโนโลยีสังคม มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีสุรนารี, 2541.

สำนักงานเขตพื้นที่การศึกษาอุทัยธานี . สืบสานเพลงพื้นบ้านท่าโพ . เอกสารชุดแหล่งเรียนรู้และภูมิปัญญาเมืองอุทัยธานี ,2548.

สำนักงานคณะกรรมการพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ. การปรับปรุงแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ. กรุงเทพฯ ,โรงพิมพ์ชุมนุมสหกรณ์แห่งประเทศไทย : มปป.

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. โครงการปีรณรงค์ปีวัฒนธรรมไทย 2537. . เอกสารอัดสำเนา ,2537.

สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดฉะเชิงเทรา สำนักงานเลขาธิการสภาวัฒนธรรมอำเภอแปลงยาว .ศูนย์บูรณาการวัฒนธรรมไทยสายใยชุมชนตำบลหัวสำโรง. ฉะเชิงเทรา: มปท. ,2547.

สำราญ สุขดำ. 10 กรกฎาคม 2549. จังหวัดอ่างทอง. สัมภาษณ์.

สุคิด ถาวร. 10 พฤษภาคม 2549. จังหวัดศรีสะเกษ. สัมภาษณ์.

สุบงกชศึกษากร, ขุน. เพลงพื้นเมืองโคราช .นครราชสีมา:ตราเสือการพิมพ์ ,2520

สุรศักดิ์ สิงหวิบูลย์. 11กรกฎาคม 2549. จังหวัดนครนายก. สัมภาษณ์.

สุรีย์ สะเภาทอง. 11 กรกฎาคม 2549. จังหวัดนครนายก. สัมภาษณ์.

เสมอ ทัศนียานนท์. 12 กรกฎาคม 2549 . จังหวัดอุทัยธานี. สัมภาษณ์.

หล่อ เคลือบสำริด. 17 เมษายน 2549. จังหวัดราชบุรี. สัมภาษณ์.

หอจดหมายเหตุแห่งชาติ ,กอง,เอกสารกรุงเทพมหานคร. ศธ. 0701.9.10.7/3 .สมาคมเพื่อการรักษาสมบัติวัฒนธรรม.

หอจดหมายเหตุแห่งชาติ ,กอง,เอกสารกรุงเทพมหานคร. ศธ. 0701.9.10.7/6 .เพื่อการรักษาสมบัติวัฒนธรรม

หอจดหมายเหตุแห่งชาติ ,กอง,เอกสารกรุงเทพมหานคร. ศธ.0701.9.10.7/6. กรมประชาสัมพันธ์ ของสมาคมเพื่อรักษาสมบัติวัฒนธรรม(2510-2512)

หอจดหมายเหตุแห่งชาติ ,กอง,เอกสารกรุงเทพมหานคร. ศธ.0701.5.1/13. ระเบียบการกรมศิลปากรว่าด้วยการควบคุมการละเล่นพื้นเมือง

หวังดี นิมา (หวังเต๊ะ). 28 มิถุนายน 2549. ศิลปินแห่งชาติจังหวัดปทุมธานี. สัมภาษณ์.

เหลือง นักเจริญ. 23 มิถุนายน 2549. จังหวัดฉะเชิงเทรา. สัมภาษณ์.

ใหญ่ วิเศษพลกรัง. 13 พฤษภาคม 2549. ศิลปินแห่งชาติ จังหวัดนครราชสีมา. สัมภาษณ์.

อมรา กล่ำเจริญ. การศึกษา-รวบรวมเพลงพื้นบ้าน "เพลงเรืออยุธยา" . ภาควิชานาฏศิลป์ วิทยาลัยครูพระนครศรีอยุธยา คณะวิชามนุษย์ศาสตร์และสังคมศาสตร์กรมการฝึกหัดครู กระทรวงศึกษาธิการ,2538.

อารมณ์ บุญเสริม. 10 กรกฎาคม 2549.จังหวัดอ่างทอง. สัมภาษณ์.

อเนก นาวิกมูล. คนเพลงและเพลงพื้นบ้านภาคกลาง. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว,2531.

อเนก นาวิกมูล. เพลงพื้นบ้านภาคกลางจากแม่บัวผัน จันทร์ศรี ศิลปินแห่งชาติ ในงานพระราชทานเพลิงศพ นางบัวผัน จันทร์ศรี. กรุงเทพฯ : สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม, 2549.

อนุมานราชธน,พระยา. รวมเรื่องศิลปะและการบันเทิง. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว ,2533.

อุราลักษณ์ สิถิรบุตร. มณฑลอีสานและความสำคัญในทางประวัติศาสตร์. วิทยานิพนธ์สาขาวิชาประวัติศาสตร์.จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2526.

อัครพล ชูเชิด. การศึกษาเครื่องดนตรีสไนของเมืองคง จังหวัดศรีสะเกษ. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต.จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

อัจนา สมทรง และคณะ. เรื่องเล่าไทยวน. สระบุรี: มปท. 2548.