บทที่ 5

บทบาทและสถานภาพของศิลปินต่อวัฒนธรรมความบันเทิงแบบเดิมในทศวรรษ 2490

"ศิลปิน" ตามความหมายของพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน 2525 หมายถึง "ผู้มีศิลปะในการแสดงออกโดยมากเกี่ยวกับเรื่องร้องรำทำเพลง" "ศิลปิน" ตามความเข้าใจทั่วไป จึงครอบคลุมทั้งผู้ที่ประกอบอาชีพและผู้ที่มีความสามารถทางด้านศิลปะ อย่างไรก็ตามพัฒนาการของวัฒนธรรมความบันเทิงแบบเดิมสัมพันธ์กับศิลปินผู้ดำรงชีพด้วยรายได้จากการแสดงผลงานทางศิลปะด้านดนตรีและการแสดง ทั้งศิลปินผู้ประกอบอาชีพอย่างอิสระและศิลปินผู้อยู่ในความอุปถัมภ์ของชนชั้นนำ*

วัฒนธรรมความบันเทิงแบบเดิมมีความสำคัญของต่อวิถีชีวิตของคนในสังคมไทยทั้งในส่วนของประเพณีพิธีกรรมและความบันเทิง จึงทำให้ศิลปินผู้ประกอบอาชีพอิสระกลายเป็นกลุ่มผู้มีรายได้ในการดำรงชีพที่โดดเด่นมาตั้งแต่สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น เมื่อชนชั้นนำให้ความสำคัญกับการอุปถัมภ์ศิลปิน ผู้ที่อยู่ในความอุปถัมภ์จึงกลายเป็นผู้ที่มีสถานะเป็นที่ยกย่องในสังคมและมีบทบาทต่อการวางแบบแผนงานศิลปะสืบต่อมา

สมเด็จฯเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ (2506 เล่ม 1 : 239-240) ทรงเล่าถึงสถานะของศิลปินแต่เดิมว่าไม่เป็นที่ยกย่องในสังคม เพราะศิลปินเป็นคนระดับล่างอันสะท้อนถึงทัศนะของคนทั่วไปต่อศิลปินว่า

---

*เป็นที่น่าสังเกตว่า"ศิลปิน" ตามความหมายของพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน 2542 (2546 :1102)ให้ความหมายของคำนี้แคบกว่าความหมายเดิม โดยเน้นเฉพาะด้านจิตรกรรมและประติมากรรมเท่านั้น "ผู้มีความสามารถแสดงออกซึ่งคุณสมบัติทางศิลปะในด้านจิตรกรรม ประติมากรรม เป็นต้น และมีผลงานเป็นที่ยอมรับนับถือจากสถาบันทางศิลปะแห่งชาติ" แต่ในวิทยานิพนธ์เรื่องนี้ยึดคำอธิบายพจนานุกรมพ.ศ.2525 เป็นหลัก ด้วยเห็นว่าความหมายครอบคลุมถึงการแสดงดนตรีอันเป็นศิลปะประเภทหนึ่ง และยังมีความหมายครอบคลุมกว้างรวมวัฒนธรรมความบันเทิงประเภทต่างๆด้วย

> ...วิชาร้องรำนั้น เปนวิชาของทาสสำหรับบำเรอความสุขให้แก่นาย คนพลเรือนย่อมเกลียดกลัว จนมีคำสอนว่าอย่าตีกลองแขก พาให้ใจแตก มันไม่เปนผล....จริงอยู่ละครตามบ้านมีปี่พาทย์ตามบ้านก็มีแต่เพราะตัวเจ้าบ้านเคยถูกกดขี่ให้ปฏิบัติวิชานั้นมาแล้วได้ผลในภายหลังเปนอันว่าหากินได้ จึ่งฝึกหัดลูกหลานต่อไป ถ้าหากว่าลูกหลานจะไม่เต็มใจก็ต้องจำหัดโดยบังคับ เพราะเป็นลูกหลานท่านก็เท่ากับว่าเปนทาสท่าน

การอุปถัมภ์จากราชสำนักและชนชั้นนำ อีกทั้งรายได้จากการประกอบอาชีพที่สัมพันธ์กับการจัดงานประเพณีพิธีกรรมในวิถีชีวิตคนในสังคม ทำให้ศิลปินกลายเป็นผู้มีสถานะโดดเด่น แต่ทัศนคติด้านลบต่อศิลปินคงมีอยู่เรื่อยมา แม้ว่าจะได้รับการส่งเสริมจากราชสำนักและชนชั้นสูงดังการพระราชทานบรรดาศักดิ์แก่ศิลปินจำนวนมากในสมัยรัชกาลที่ 6 แต่คนส่วนใหญ่ก็ยังคงมีทัศนคติที่ไม่ดีต่อศิลปิน

การเปลี่ยนแปลงของสังคมไทยภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองในปี 2475 ทำให้ผู้ประกอบอาชีพศิลปินด้านวัฒนธรรมความบันเทิงแบบเดิมมีฐานะตกต่ำ เนื่องจากระบบการอุปถัมภ์สิ้นสุดลง ขณะที่วัฒนธรรมความบันเทิงแบบเดิมเช่น โขน หุ่น หนัง ละคร ซึ่งเคยเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรม และความบันเทิงอันได้รับความนิยม ก็ไม่เป็นที่นิยมดังก่อน เพราะถูกแทนที่ด้วยวัฒนธรรมความบันเทิงแบบตะวันตกเช่น ละครร้อง ละครเวที เพลงไทยสากล ภาพยนตร์ การประกอบอาชีพศิลปินแบบเดิมจึงถูกดูแคลนในสังคม ดังสำนวนที่ว่า"โดยอุปทานของคนสมัยนั้นยังมั่นอยู่ในคำกล่าวที่ว่า "รำเต้นสิ้นอายขายหน้า...องค์กรเต้นกินรำกิน และดีดสีตีเป่า" (ลาวัณย์ โชตามระ, 2523 : 76-78) สถานะของศิลปินซึ่งถูกดูแคลนจากคนทั่วไป ประกอบกับการตกต่ำของอาชีพทำให้ผู้ประกอบอาชีพโดยส่วนใหญ่จำกัดอยู่เฉพาะพวกสืบเชื้อสายจากครอบครัวศิลปินเดิม คนกลุ่มใหม่ไม่ให้ความสนใจในอาชีพนี้ เป็นเหตุให้แบบแผนของศิลปะสืบต่ออยู่ในวงการแคบเฉพาะศิลปินผู้เคยมีบทบาทเป็นที่ยอมรับยกย่องแต่ครั้งอดีต

ในทศวรรษ 2490 การเปลี่ยนแปลงของสภาพเศรษฐกิจและวิถีการดำเนินชีวิตของคนในสังคม ทำให้การจัดงานประเพณีพิธีกรรมลดน้อยลง วัฒนธรรมความบันเทิงแบบเดิมไม่เป็นที่สนใจของคนรุ่นใหม่ นาฏศิลป์ไทยทั้งโขนและละครรำกลายเป็นวัฒนธรรมที่รัฐบาลอนุรักษ์ไว้เป็นวัฒนธรรมประจำชาติ ขณะที่การแสดงอื่น ๆ เช่น เช่น ละครชาตรี หุ่นกระบอก เสื่อมความนิยม ส่วนการแสดงอีกหลาย ๆ อย่าง เช่น หนังใหญ่ สวดคฤหัสถ์ การเล่นเพลงไม่เป็นวัฒนธรรมความบันเทิงของคนกรุงเทพฯอีกต่อไป ส่วนดนตรีไทยคงสืบทอดในลักษณะดนตรีในงานประเพณีพิธีกรรม แต่การจัดงานประเพณีพิธีกรรมที่ลดน้อยลง ทำให้ผู้ประกอบอาชีพศิลปินด้านนี้ลดน้อยลงด้วย ผู้ที่สามารถดำรงสถานะอยู่ได้คือผู้ที่มีฝีมือความสามารถ จึงเกิดการเปลี่ยนแปลงทัศนคติ

เรื่องการให้ความเคารพยึดมั่น ต่อครูผู้ถ่ายทอดวิชา เห็นได้ชัดจากศิลปินนักดนตรีที่เคยยึดมั่นต่อแบบแผนของสำนักที่ศึกษา เปลี่ยนเป็นการแสวงหาความรู้จากหลาย ๆ สำนัก ให้มีความรู้กว้าง เพื่อพัฒนาฝีมือความสามารถ ศิลปินผู้มีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับมาแต่เดิมจึงกลายเป็นศูนย์กลางการเรียนรู้ของศิลปินรุ่นใหม่ โดยเฉพาะศิลปินจากต่างจังหวัด ซึ่งวัฒนธรรมประเพณีในวิถีชีวิตของชาวบ้านยังไม่เปลี่ยนแปลง แบบแผนของสำนักดนตรีสำคัญจึงแพร่หลายในต่างจังหวัด ขณะที่ศิลปินที่มีฝีมือความสามารถต่างมุ่งเข้าสู่ระบบราชการ เพราะมีสถานภาพที่ดีกว่าการประกอบอาชีพอิสระ ลักษณะเช่นนี้ทำให้ศิลปินอิสระที่ประกอบอาชีพโดยไม่สังกัดสำนักดนตรีสำคัญค่อย ๆหมดไป

ท่ามกลางการเปลี่ยนแปลงดังกล่าว รัฐบาลได้สนับสนุนให้วัฒนธรรมความบันเทิงแบบเดิม เป็นวัฒนธรรมประจำชาติในลักษณะการอนุรักษ์ วัฒนธรรมความบันเทิงแบบเดิมจึงกลายเป็นวัฒนธรรมที่มีกรอบแบบแผน ซึ่งถูกกำหนดโดยศิลปินในความอุปถัมภ์ กลายเป็นมาตรฐานยากแก่การเปลี่ยนแปลง จึงหมดความสำคัญในวิถีชีวิตคนในสังคม อย่างไรก็ตามวัฒนธรรมความบันเทิง ที่สามารถปรับลักษณะการแสดงให้สอดคล้องกับรสนิยมของผู้เสพ เช่น ลิเก กลายเป็นรสนิยมความบันเทิงของคนยุคสมัย กลับเปิดกว้างเป็นแหล่งอาชีพของศิลปินนักแสดงกลุ่มใหม่ เช่นเดียวกับพัฒนาการของเพลงตลาด หรือเพลงลูกทุ่ง แม้จะเป็นพัฒนาการของวัฒนธรรมความบันเทิงแบบตะวันตก แต่สำเนียงและท่วงทำนองที่เป็นเพลงไทยและเพลงพื้นบ้าน กลายเป็นแหล่งอาชีพของกลุ่มศิลปินผู้มีพื้นฐานของวัฒนธรรมความบันเทิงแบบเดิม

การศึกษาการเปลี่ยนแปลงบทบาทและสถานภาพของศิลปินในทศวรรษ 2490 ในที่นี้จำแนกเป็น บทบาทและสถานภาพของศิลปินก่อนทศวรรษ 2490 บทบาทและสถานภาพของศิลปินในทศวรรษที่ 2490และการเติบโตของอาชีพศิลปินลิเกและเพลงตลาด

5.1 บทบาทและสถานภาพของศิลปินก่อนทศวรรษ2490

เหตุที่วัฒนธรรมความบันเทิงด้านดนตรีและการแสดงแต่เดิมสัมพันธ์กับงานประเพณี พิธีกรรม การเฉลิมฉลองรวมทั้งความบันเทิงซึ่งเป็นวิถีชีวิตคนในสังคม ผู้ประกอบอาชีพศิลปินจึงเป็นกลุ่มที่เติบโตพร้อมกับ การเติบโตทางเศรษฐกิจอันสัมพันธ์กับการจัดงานเพื่อสื่อฐานะในสังคม ก่อให้เกิดพัฒนาการด้านฝีมือความสามารถของศิลปินมาแต่เดิม นอกจากนี้การอุปถัมภ์ของชนชั้นนำและการส่งเสริมของราชสำนัก ทำให้เกิดศิลปินผู้มีความโดดเด่นทั้งฝีมือและความสามารถ กลายเป็นผู้ที่มีบทบาทในการกำหนดแบบแผนของศิลปะสืบต่อมา อย่างไรก็ตามก่อนทศวรรษที่ 2490 แบบแผนที่กลายเป็น มาตรฐานซึ่งถูกกำหนดโดยศิลปินในความอุปถัมภ์ยังไม่มีอิทธิพลครอบคลุมแบบแผนการแสดงได้ทั้งหมด เนื่องจากการประกอบอาชีพศิลปินยังดำรงอยู่ได้ในสภาพสังคมที่งานประเพณีพิธีกรรมและมหรสพการแสดงสมโภช ยังเป็นส่วนหนึ่งในวิถีชีวิตของคนกรุงเทพฯรูปแบบของการแสดงจึงมีหลากหลายตามการเรียนรู้จากศิลปินรุ่นครู

5.1.1 ศิลปินอิสระและศิลปินที่มีฐานะครู

ศิลปินอิสระผู้ประกอบอาชีพด้านวัฒนธรรมความบันเทิงแบบเดิมจำแนกได้เป็น 2 กลุ่ม คือ ศิลปินด้านดนตรี และศิลปินด้านการแสดง เนื่องจากวัฒนธรรมความบันเทิงแบบเดิมเป็นส่วนหนึ่งในวิถีชีวิตคนในสังคมไทย ผู้ประกอบอาชีพศิลปินทั้งด้านดนตรีและการแสดง จึงเติบโตพร้อมกับการเติบโตของเศรษฐกิจและสังคม ดังปรากฏว่าการขยายตัวของสภาพเศรษฐกิจการค้าภายในและต่างประเทศ ตั้งแต่รัชกาลที่ 3 เป็นต้นมา ทำให้ราษฎรผู้ประกอบการค้ามีฐานะดีขึ้น การจัดงานประเพณีพิธีกรรมกลายเป็นสื่อฐานะของคนในสังคม ทำให้มหรสพการบันเทิงกลายเป็นสื่อฐานะของคนในสังคมตามไปด้วย เช่น การจัดงานศพใหญ่โตมีมหรสพความบันเทิงมากมายย่อมแสดงถึงฐานะของเจ้าภาพ "....ถือเป็นการทดแรงแทนคุณท่านผู้ที่มีคุณแล้วได้หน้าได้ตา ฤาชาปรากฏว่าศพคนนี้คนนั้นสนุกมากกลับได้ชื่อเสียงด้วย" (วชิรญาณวิเศษ, 21 มกราคม 2439) การเติบโตของดนตรีและมหรสพประกอบงานประเพณีพิธีกรรม เห็นได้จากพัฒนาการของดนตรีและการแสดงที่เกิดขึ้นมากมาย เพราะแข่งกันสรรหาสิ่งแปลกใหม่ หรือสร้างสรรค์พัฒนาศิลปะให้อยู่ในความสนใจของประชาชน เช่น เพลงเดี่ยว ซึ่งเป็นเพลงที่แสดงถึงฝีมือความสามารถของผู้บรรเลงเกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 เกิดวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ วงมโหรีเครื่องใหญ่ และเพลงลูกล้อลูกขัด ในสมัยรัชกาลที่ 4 หรือเกิดหุ่นกระบอก ลิเก ในสมัยรัชกาลที่ 5 เป็นต้น พัฒนาการของดนตรีและการแสดงดังกล่าวย่อมแสดงถึงการเติบโตของอาชีพศิลปิน ลักษณะเช่นนี้ทำให้มีศิลปินผู้มีความสามารถที่ได้รับการยกย่องและมีอิทธิพลต่อพัฒนาการของงานศิลปะมาแต่ครั้งนั้น

ศิลปินด้านความบันเทิงเป็นกลุ่มผู้มีความสามารถเฉพาะด้าน มีพัฒนาการด้านฝีมือความสามารถจนกลายเป็นผู้มีความชำนาญการ ดังปรากฏหลักฐานศักดินาและบรรดาศักดิ์ของศิลปินด้านดนตรีและมหรสพในกฎหมายตราสามดวงมาแต่ครั้งอยุธยา เช่น ศักดินาระดับมูลนายพนักงานหนังมีศักดินา 400 เจ้ากรมไม้ต่ำสูงและละครมีศักดินา 200 เจ้ากรมปี่พาทย์มีศักดินา 200 เป็นต้น (กฎหมายตราสามดวง, 2515 เล่ม 1 : 228) ความสำคัญของดนตรีและมหรสพการแสดงอันสัมพันธ์กับพิธีกรรมและความบันเทิงของคนทุกระดับในสังคม ทำให้มีผู้สืบทอดความรู้ความสามารถทางด้านนี้ตลอดมา ดังปรากฏตระกูลนักดนตรีที่มีบรรพบุรุษสืบทอดมาแต่ครั้งอยุธยา เช่น ตระกูลพาทยโกศล ได้รับการยกย่องเป็นคลังความรู้ด้านเพลงเรื่อง* หรือตระกูลโตสง่า ได้รับ

---

*เป็นเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบในงานประเพณีพิธีกรรมถือเป็นวิชาการชั้นสูง ดังกลอนระนาดเพลงช้าจะมีความยุ่งยากซับซ้อนกว่าเพลงทั่วไป ผู้ที่สามารถตีระนาดเอกเพลงช้าได้คล่อง - แคล่วจะมีทางกลอนระนาดดีกว่าคนอื่น

การยอมรับว่าเป็นแหล่งความรู้ด้านเพลงดนตรีด้วย

ตระกูลศิลปินดนตรีที่สืบทอดมาแต่ครั้งอยุธยาและได้รับการยกย่องเป็นคลังวิชาความรู้ดังกล่าว สะท้อนถึงพัฒนาการของดนตรีที่สัมพันธ์กับวิถีชีวิตคนในสังคมไทยสืบทอดมายาวนาน การขยายตัวของเศรษฐกิจอันส่งผลต่อการจัดงานประเพณีพิธีกรรมตั้งแต่ต้นรัตนโกสินทร์ ทำให้มีผู้สนใจเข้าสู่วิชาชีพศิลปินจำนวนมาก ตระกูลศิลปินเก่าแก่จึงกลายเป็นสำนักศิลปินสำคัญที่ถ่ายทอดวิชาความรู้ด้านศิลปะมาแต่ครั้งนั้น

ในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นอาชีพศิลปินเป็นอาชีพที่แพร่หลายเห็นได้จากการเติบโตของอาชีพละครและดนตรี นอกจากมีเจ้าของคณะละครและดนตรี ซึ่งมีพร้อมทั้งเครื่องมืออุปกรณ์และศิลปินแล้ว ยังมีศิลปินอีกจำนวนมากที่รับงานว่าจ้างอิสระ สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2508:75)ทรงเล่าถึงอาชีพละครรับจ้างว่ามีละครผสมโรงจำนวนมาก ละครผสมโรงคือผู้ที่เล่นละครได้รับจ้างเล่นประสมโรงของผู้อื่น แต่ไม่ได้เป็นเจ้าของคณะละครเอง มีเครื่องแต่งตัวละครพร้อมที่จะไปเล่นได้ทันที ตัวละครผู้ที่มีชื่อเสียงก็จะมีงานมาก เช่นเดียวกับมีนักดนตรีรับงานจ้างอิสระประสมวงเล่นศิลปินเหล่านี้แม้ไม่มีฐานะเช่นเจ้าของคณะละครหรือคณะดนตรี แต่ก็มีผลประโยชน์พอเลี้ยงชีพดังนั้นผู้เข้าสู่วงการศิลปินจึงย่อมมีจำนวนมากตามการแพร่หลายของอาชีพด้วย

การจัดเก็บภาษีการแสดงซึ่งทำรายได้ให้กับรัฐเป็นจำนวนมากนับตั้งแต่ครั้งรัชกาลที่ 4 ย่อมแสดงถึงรายได้และการเติบโตของผู้ประกอบอาชีพศิลปินได้ดี ดังการจัดเก็บภาษีการแสดงครั้งแรกเรียกว่า “ภาษีโขนละคร” ในปี 2402 ครอบคลุมมหรสพการแสดงที่แพร่หลายในขณะนั้น ได้แก่ ละคร โขน เพลง แคน มอญรำ ทวายรำ กลองยาว หุ่น หนังไทย (หนังใหญ่-ผู้เขียน) งิ้ว หุ่นจีน หนังจีน และเปลี่ยนแปลงมาเป็น “อากรมหรสพ” ในปี 2435 โดยขยายประเภทการแสดงครอบคลุมถึงหนังตะลุง สักวา เสภา ลิเก ปี่พาทย์ มโหรี กลองแขก จำอวดสวดศพ อีกทั้งภาษีที่เก็บได้ตั้งแต่ปี 2402 จนถึงปี 2435 มีจำนวนมากขึ้นหลายเท่าดังปี 2402 รัฐเก็บเงินจากภาษีโขนละครได้เป็นจำนวนเงิน 4,400 บาท ในปี 2429 เก็บได้ 36,000 บาท และปี 2447 เก็บได้ 167,828 บาท (เรื่องเดิม, 2508 : 177-178)

รายได้จากการเก็บภาษีดังกล่าวแสดงถึงการเติบโตแพร่หลายของอาชีพศิลปิน อันก่อให้เกิดการแข่งขันพัฒนาฝีมือความสามารถ จนเกิดศิลปินที่มีชื่อเสียงจำนวนมาก ศิลปินผู้มีความสามารถจึงมีสถานะโดดเด่นและมีบทบาทในวงวิชาชีพในฐานะ “ครู” ผู้กำหนดแบบแผนการแสดงต่อมา ในช่วงที่วัฒนธรรมความบันเทิงแบบเดิมเติบโต สัมพันธ์กับการจัดงานประเพณีพิธีกรรม และการเติบโตของผู้มีฐานะในสังคม ทำให้เกิดพัฒนาการความสามารถของศิลปินที่กลายเป็นแบบอย่างในฐานะศิลปินชั้น “ครู” และทำให้แบบแผนของศิลปินชั้นครูสืบทอดต่อมา เช่น นายบุญยัง นายโรงละครนอกครั้งรัชกาลที่ 1 มีฝีมือในการเล่นละครจนมีชื่อเสียง มีผู้สมัครเป็นศิษย์

มากมาย ท่ารำของนายบุญยังกลายเป็นแบบแผนของละครนอกต่อมา การยึดถือแบบแผนการแสดงของศิลปินชั้นครูเป็นแบบอย่างของศิลปินรุ่นหลังเห็นได้จากการยึดแบบอย่างท่ารำของนายบุญยัง เล่ากันว่า เนื่องจากนายบุญยังเป็นคนมีโรคประจำตัว เวลาถึงบทลุกขึ้นรำมักต้องยืนยึดเสาโรงพักเสียหน่อยก่อนแล้วจึงรำ พวกละครก็ยังจำเอามาเป็นท่าละครโดยยึดเสาโรงตามอย่างนายบุญยัง (เรื่องเดิม, 2508 : 78)

หรือตระกูลโตสง่าสืบทอดความรู้ด้านเพลงดนตรีตามแบบอย่าง "ครู" ซึ่งเป็นบรรพบุรุษ ตระกูลโตสง่าเป็นนักดนตรีเก่าแก่แต่ครั้งอยุธยา ประกอบอาชีพรับปี่พาทย์ในงานพิธีและประกอบโขน ละครมาตลอด จึงเป็นแหล่งความรู้ด้านเพลงเสภาและโขนละคร รวมทั้งเพลงมอญ ความรู้ของคนในตระกูลประกอบกับชื่อเสียงด้านฝีมือความสามารถของนักดนตรี ทำให้ตระกูลโตสง่ากลายเป็นบ้านดนตรีซึ่งเป็นแหล่งความรู้ สามารถสืบทอดวิชาชีพมายาวนาน โดยไม่เปลี่ยนแปลงแบบแผนจากแนวทางที่บรรพบุรุษวางไว้ มีผู้กล่าวถึงการบรรเลงของครูพุ่ม โตสง่า หัวหน้าสำนักรุ่นหลังว่า "ครูแกมีนิสัยอย่างหนึ่งคือแกบอกว่าไม่เอาของใคร...แกตีระนาดก็เหมือนกันไม่จำใครพ่อบอกไว้ยังไงแก่ก็ตีของแกอยู่แค่นั้น เอาของพ่ออย่างเดียว" (สุพจน์ โตสง่า, 2537 : 227) ชื่อเสียงของตระกูลโตสง่า ทำให้มีลูกศิษย์จำนวนมาก เช่น หลวงชาญเชิงระนาด (เงิน พลารักษ์) นักระนาดฝีมือดี นายปุย ไสยวุฒิ นักปี่พาทย์ผู้มีชื่อเสียงแห่งตำบลบ้านโพธิ์ อยุธยา นายสมบัติ สุทิม คนปี่ นายสมภพ ขำประเสริฐ คนฆ้อง เป็นต้น

อย่างไรก็ตามการเปลี่ยนแปลงของสภาพสังคม และค่านิยมวัฒนธรรมตะวันตกนับตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 ทำให้วัฒนธรรมความบันเทิงแบบใหม่ ซึ่งเป็นวัฒนธรรมความบันเทิง ที่ได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมตะวันตกได้รับความนิยมมากขึ้นเรื่อยๆ อันส่งผลกระทบต่อการประกอบอาชีพของศิลปิน เช่น ความนิยมภาพยนตร์ เพลงไทยสากล ในสมัยรัชกาลที่ 7 ทำให้ศิลปินด้านวัฒนธรรมความบันเทิงแบบเดิมมีรายได้ลดน้อยลง อย่างไรก็ตามศิลปินเหล่านี้คงดำรงสถานะอยู่ได้ เนื่องจากงานประเพณีพิธีกรรมยังมีส่วนสำคัญในวิถีชีวิตของคนในสังคม อันหมายถึงดนตรีและมหรสพฉลองสมโภช ยังคงเป็นส่วนประกอบส่วนสำคัญในงานประเพณีพิธีกรรม ศิริ วิชเวช (สัมภาษณ์,15 ตุลาคม 2547) เล่าว่า มหรสพความบันเทิงแบบเดิมยังแพร่หลายเพราะมีอยู่ในงานประเพณีพิธีกรรม "ตอนเด็กๆก่อนสงครามโลกครั้งที่ 2 ปี่พาทย์ ละครชาตรี เสภารำ สวดฤหัสถ์ มีให้ดูบ่อยเพราะชาวบ้านยังจัดงานกัน"

รสนิยมความบันเทิงแบบตะวันตก ทำให้วัฒนธรรมความบันเทิงแบบเดิมที่แพร่หลาย คือ วัฒนธรรมความบันเทิงที่ใช้สมโภชในงานประเพณีพิธีกรรมซึ่งราคาไม่แพง และมีขั้นตอนไม่ยุ่งยาก เช่น ปี่พาทย์ ละครชาตรี อาชีพศิลปินจึงไม่โดดเด่นพอที่จูงใจให้คนกลุ่มใหม่เข้าสู่วงวิชาชีพ การดำรงอยู่ของวัฒนธรรมความบันเทิงแบบเดิม จึงเป็นการสืบทอดแบบแผนของศิลปินรุ่นเก่า

ขณะที่ผู้ประกอบวิชาชีพศิลปินยังมีอยู่ทั่วไป โดยมีตระกูลศิลปินเก่าแก่หรือศิลปินผู้มีชื่อเสียงเป็นแหล่งสืบทอดวิชาชีพ เช่น ตระกูลเรืองนนท์ เป็นคณะละครชาตรีชาวนครศรีธรรมราช ซึ่งอพยพเข้ามาประกอบอาชีพในกรุงเทพฯ ตั้งแต่ครั้งรัชกาลที่ 3 ได้ฝึกหัดลูกหลานเป็นครอบครัวศิลปินสืบทอดวิชาชีพสืบมาและได้รับการยกย่องให้เป็นศิลปะแบบฉบับ กลายเป็นสำนักเก่าแก่ที่เป็นแบบอย่างของละครชาตรีต่อมาจนปัจจุบัน ขณะที่บ้านนายหรั่ง พุ่มทองสุก เจ้าของวงดนตรีไทยหลายชนิด มีชื่อเสียงมาแต่ครั้งรัชกาลที่ 6 คงเป็นแหล่งศึกษาความรู้วิชาการด้านปี่พาทย์ ขณะที่ศิลปินอีกจำนวนมากประกอบอาชีพอิสระทั้งมีวงดนตรีของตนเอง และรับงานดนตรีทั่วไป เช่น วงดนตรีของนายพลอย ซื่อต่อชาติ วงดนตรีของบิดานายอาจ สุนทร วงดนตรีของนายชื่น อากาศโปร่ง ขณะที่นายเสงี่ยม นักร้อง นายขำ กลิบชื่น เป็นศิลปินอิสระรับงานทั่วไป ความแพร่หลายของศิลปินยังเห็นได้จากแถบถนนหลานหลวงช่วงทศวรรษที่ 2480 ยังมีละครชาตรีหลากหลายคณะนับตั้งแต่ลงสะพานผ่านฟ้ามาถึงโรงเรียนสตรีจุลนาถ มีละครชาตรี บ้านนายรุ่ง นายสุข ทางขวามือ ถนนวัดคอกหมู มีละครชาตรีหลายคณะเช่น คณะแม่แตงอ่อน บ้านนายรอง แม่เชย (อ้วน) แม่เชยปากด่าง แม่ผิว บนถนนหลานหลวงมีคณะนายฟื้น นายพูน แม่เจียม เป็นต้น(ทองใบ เรืองนนท์, สัมภาษณ์,18 ตุลาคม 2547)

ในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 วัฒนธรรมความบันเทิงแบบเดิมกลับมาเฟื่องฟูอีกครั้ง เนื่องจากภาพยนตร์ต่างประเทศยังนำเข้ามาไม่ได้ เช่นเดียวกับความบันเทิงแบบตะวันตกอื่น ๆ ที่ยังไม่ฟื้นตัว อีกทั้งการทำบุญ และพิธีทางศาสนาต่าง ๆ ที่จัดขึ้นหลังสงครามโลกยุติลง ทำให้ศิลปินมีรายได้ดี ทองใบ เรืองนนท์ (เรื่องเดิม)เจ้าของคณะละครชาตรีเล่าถึงการเฟื่องฟูของอาชีพในช่วงหลังสงครามว่า “ละครชาตรี เล่นงาน แก้บนสมัยสงครามเลิกใหม่ ๆ เล่นกันขนาดเล่นไม่ไหว” ลักษณะเช่นนี้ย่อมสะท้อนว่าวัฒนธรรมความบันเทิงแบบเดิมคงเป็นรสนิยมของคนกรุงเช่นเดียวกับงานประเพณีพิธีกรรมคงมีความสำคัญควบคู่กับกิจกรรมทางศาสนา

ในทศวรรษ2490 ผู้ประกอบอาชีพศิลปินอิสระค่อย ๆ ลดน้อยลงจนหมดบทบาทความสำคัญ เมื่องานประเพณีพิธีกรรมในสังคมกรุงเทพฯ หมดความสำคัญลง งานพิธีกรรมที่คงถือปฏิบัติคือ งานศพขณะที่มหรสพการแสดงประกอบงานกลายเป็นสิ่งฟุ่มเฟือย เพราะความบันเทิงของคนกรุงเทพฯ คือ วัฒนธรรมความบันเทิงแบบตะวันตก ส่งผลให้ศิลปินจำนวนมากเลิกอาชีพ ผู้มีความสามารถจะเข้าสู่ระบบราชการ ความหลากหลายในการประกอบวิชาชีพศิลปินอิสระจึงหมดไป พร้อมกับบทบาทของสำนักศิลปินสำคัญเข้ามามีอิทธิพลครอบคลุมแบบแผนของศิลปะจนกลายเป็นแบบแผนที่เป็นมาตรฐาน

5.1.2 ศิลปินในความอุปถัมภ์ของราชสำนักและชนชั้นสูง

ชนชั้นนำให้การอุปถัมภ์ศิลปินมาแต่เดิมเพื่อความบันเทิงและส่งเสริมฐานะ อย่างไรก็ตาม นับตั้งแต่รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเป็นต้นมา ค่านิยมที่ชนชั้นนำอุปถัมภ์ศิลปินเพื่อประดับฐานะเริ่มหมดไป เพราะการเติบโตของศิลปินอาชีพด้านการแสดง แต่ศิลปินด้านดนตรีปี่พาทย์กลับเข้าสู่ระบบอุปถัมภ์มากขึ้นเพราะเกิดค่านิยมการมีวงปี่พาทย์ประชันวงในหมู่ชนชั้นสูง ขณะเดียวกันการที่รัชกาลที่ 6 ทรงส่งเสริมสถานภาพของศิลปินด้านความบันเทิง ทำให้ศิลปินผู้มีความสามารถต่างเข้าสู่ระบบอุปถัมภ์ กลายเป็นผู้ที่มีสถานภาพโดดเด่นเหนือศิลปินอาชีพทั่วไป

ในสมัยรัชกาลที่ 6 ความสนพระทัยในศิลปวัฒนธรรมด้านดนตรีและการแสดงเป็นส่วนพระองค์มาแต่เดิม อีกทั้งศิลปวัฒนธรรมด้านนี้ยังเป็นสื่อแสดงถึงความมีอารยธรรมของประเทศ ดังทรงมีพระราชดำริว่า "ประเทศที่จะเดินสู่อารยะอย่างเต็มที่จึงจะต้องร่าเริง" (ดุสิตสมิต : 1 ธันวาคม – กุมภาพันธ์ 2461) จึงทรงให้ความสำคัญ ในการสนับสนุนส่งเสริมให้ราชสำนักเป็นศูนย์กลางด้านศิลปวัฒนธรรมของประเทศ โดยทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯให้จัดระเบียบการบริหารงานด้านศิลปวัฒนธรรมให้ชัดเจน มีกรมมหรสพเป็นศูนย์กลางของมหรสพการแสดงและดนตรี และสนับสนุนส่งเสริมสถานภาพของศิลปิน เพื่อวางรากฐานที่มั่นคงให้กับ งานด้านวัฒนธรรมความบันเทิงของชาติ ดังการพระราชทานบรรดาศักดิ์ ราชทินนาม นามสกุลแก่ศิลปิน เพื่อให้มีสถานภาพที่โดดเด่นกว่าศิลปินทั่วไป และเป็นที่ยอมรับยกย่องในสังคม ศิลปินทั้งด้านดนตรีและการแสดงได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์จำนวนมาก และได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์ถึงขั้น "พระยา" หลายท่านอย่างไม่เคยมีปรากฏมาก่อน เช่น นายทองใบ สุวรรณภารต นายทองดี สุวรรณภารต นายเปลี่ยน สุนทรนัฏ ศิลปินผู้เชี่ยวชาญด้านโขน ละคร ได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์ เป็นพระยาพรหมาภิบาล พระยานัฏกานุรักษ์ และพระยาสุนทรเทพระบำ นายแปลก ประสานศัพท์ และนายแช่ม สุนทรวาทิน ศิลปินผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย ได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์ เป็นพระยาประสานดุริยศัพท์ และพระยาเสนาะดุริยางค์ ตามลำดับ นอกจากนี้ยังทรงส่งเสริมให้ศิลปินรุ่นใหม่ได้ศึกษาวิชาสามัญ โดยทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯให้ตั้ง โรงเรียนพรานหลวง ในพระบรมราชูปถัมภ์ เป็นโรงเรียนสอนวิชาสามัญ ในความปกครองของกรมมหรสพ การส่งเสริมสถานภาพของศิลปินจากราชสำนัก ทำให้กรมมหรสพกลายเป็นศูนย์รวมผู้มีความรู้ความสามารถทั้งศิลปินชั้นครู และศิลปินรุ่นเด็ก เช่น นายมนตรี ตราโมท นักดนตรีฝีมือดีจากสุพรรณบุรี นางลิ้ม สุเดชะ ละครฝีมือดีต่างเข้ารับราชการในกรมมหรสพในรัชกาลนี้

กล่าวได้ว่าการส่งเสริมสถานภาพศิลปินของราชสำนักสมัยรัชกาลที่ 6 ทำให้สถานภาพของศิลปินราชสำนักโดดเด่น กรมมหรสพจึงเป็นที่รวมของผู้มีความสามารถและสืบทอดแบบแผนการแสดงเป็นแบบแผนการแสดงของชาติสืบต่อมา

1)<u>ศิลปินด้านการแสดงในความอุปถัมภ์ของราชสำนัก</u> มหรสพการแสดงแบบเดิมนอกจากจะเป็นความบันเทิงที่เป็นส่วนหนึ่งของงานประเพณีพิธีกรรม อันสร้างความบันเทิงแก่ราษฎรมาแต่เดิมแล้ว ยังเป็นความบันเทิงที่สื่อถึงฐานะของชนชั้นนำมาแต่เดิมด้วย ผู้มีฐานะจะเป็นเจ้าของมหรสพหลากหลายชนิด เช่นกรมพระราชวังบวรมหาสุรสิงหนาทในรัชกาลที่ 1 ทรงเป็นเจ้าของโขน หุ่น ละคร งิ้ว มโหรี ปี่พาทย์ ฯลฯ (กรมศิลปากร, 2507 : 23-33) อย่างไรก็ตามการเติบโตของสภาพเศรษฐกิจในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ทำให้มหรสพความบันเทิงทุกประเภทแพร่หลายพร้อมกับการจัดงานประเพณีพิธีกรรมเพื่อสื่อถึงฐานะคนในสังคม ปาลเลกัวซ์ (2520 : 55-56) กล่าวถึงความแพร่หลายของมหรสพการบันเทิง ในสังคมกรุงเทพฯ ขณะนั้นว่า “การแต่งกายของชนนานาชาติ เสียงมโหรี ปี่พาทย์ เสียงร้องรำละคร อาการเคลื่อนไหวของชีวิตที่คลาคล่ำอยู่ในเมืองใหญ่ ล้วนเป็นสิ่งที่ชาวต่างประเทศจะได้ประสบพบเห็นด้วยความแปลกตาอย่างยิ่ง” การแพร่หลายของมหรสพความบันเทิงและการเติบโตของศิลปินอาชีพ ทำให้ความนิยมเป็นเจ้าของมหรสพหลากหลายชนิดในหมู่ชนชั้นนำเพื่อสื่อฐานะในสังคมเสื่อมซาไป ในสมัยรัชกาลที่ 5 มหรสพความบันเทิงแบบเดิม เช่น โขน ละคร หุ่น หนังใหญ่ เสื่อมความนิยมลง เพราะรูปแบบและเนื้อหาการแสดงไม่สอดคล้องกับสภาพสังคมที่เปลี่ยนแปลงไป อีกทั้งยังลงทุนสูง และผู้แสดงต้องใช้เวลาฝึกหัดช้านานกว่าจะออกแสดงได้ ต่างจากวัฒนธรรมความบันเทิงรูปแบบใหม่ เช่น ลิเก ลำตัด ละครร้อง ซึ่งมีการแสดงกระชับรวดเร็ว อีกทั้งเนื้อหายังสอดคล้องกับรสนิยมของผู้ชม สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงเล่าถึงการเสื่อมของละครรำ เพราะต้องลงทุนสูงและใช้เวลาฝึกหัดมาก จึงถูกแทนที่ด้วยการแสดงแบบใหม่ว่า “การเล่นละครรำจะเป็นละครในก็ดี หรือละครนอกก็ดี ตัวละครต้องหัดรำอยู่ช้านานกว่าจะออกโรงเล่นได้ เครื่องแต่งตัวก็ต้องปักดิ้นเลื่อม ลงทุนมาก ฝ่ายลิเกและละครร้องไม่ต้องฝึกหัดเท่าใดก็เล่นได้ เครื่องแต่งตัวก็ไม่ต้องลงทุนรอนมากมายเหมือนละครรำ เพราะลิเกอาศัยแต่เล่นให้ขบขัน ละครร้องก็อาศัยแต่เล่นประโลมให้ถูกใจคน” (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ,2508 : 215 – 216) การเสื่อมของมหรสพความบันเทิงแบบเดิม ทำให้ศิลปินผู้มีฝีมือความสามารถต่างเข้าสู่การอุปถัมภ์ของราชสำนัก

การปรับปรุงและสร้างแบบแผนละครรำของราชสำนักสมัยรัชกาลที่ 2 ทำให้ราชสำนักได้รับการยกย่องเป็นแบบอย่างของละครรำมาแต่ครั้งนั้น ขณะที่ศิลปินของราชสำนักก็ได้รับการยกย่องกลายเป็นผู้มีบทบาทในการถ่ายทอดแบบแผนการแสดงของราชสำนักลงสู่ราษฎรทั่วไปด้วย เช่น นายทองอยู่ ตัวอิเหนา ซึ่งมีบทบาทในการวางแบบแผนละครรำ เมื่อครั้งรัชกาลที่ 2 นอกจากจะ

เป็นครูผู้ฝึกหัดละครในของชนชั้นสูงแทบทุกโรงแล้ว ยังมีบทบาทต่อแบบแผนของละครอาชีพ เช่น เจ้ากรับ เจ้าของละครนอกผู้มีชื่อเสียงก็สมัครเป็นลูกศิษย์ของครูทองอยู่ ทำให้แบบแผนละครรำของครูทองอยู่แพร่หลาย

ในสมัยรัชกาลที่ 6 การโอนย้ายงานดนตรีและการแสดงจาก บ้านเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว.หลาน กุญชร) ซึ่งเป็นผู้บังคับบัญชากรมมหาดเล็ก มาขึ้นกับกรมมหรสพ ทำให้แบบแผนการแสดงของกรมมหรสพสืบทอดแบบแผนการแสดงเมื่อครั้งรัชกาลที่ 2 ด้วย เพราะนอกจากงานโขน ละครของหลวงที่สืบทอดมาแต่เดิมอยู่ในบังคับของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์แล้ว ท่านยังมีละครของตนเองที่สืบทอดมาจากละครของพระองค์เจ้าสิงหนาทราชดุรงค์ฤทธิ์ ซึ่งเล่นตามแบบรัชกาลที่ 2 (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ , 2508 : 203) และเมื่อโอนย้ายงานจากกรมมหรสพมาสังกัดกรมศิลปากร ในปี 2478 แบบแผนการแสดงของกรมมหรสพจึงสืบต่อมาในกรมศิลปากร เพราะศิลปินผู้ที่ได้รับการยกย่อง คือ ผู้ที่สามารถสืบทอดแบบแผนการแสดงแต่ครั้งรัชกาลที่ 2 เช่น พระยานัฏกานุรักษ์(ทองดี สุวรรณภารต) พระยาพรหมมาภิบาล (ทองใบ สุวรรณภารต) พระยาสุนทรระบำ(เปลี่ยน สุนทรนัฏ) ล้วนมีความรู้ความสามารถในการจดจำท่ารำ และรำได้งดงามตามแบบอย่างครู ขณะที่ศิลปินผู้มีชื่อเสียงรุ่นต่อๆ มา เช่น ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี นางเฉลย ศุขะวณิช นายกรี วรศะริน ล้วนได้รับการถ่ายทอดจากครูซึ่งสืบทอดความรู้จากครูในสมัยรัชกาลที่ 2 การยึดถือสืบทอดแบบแผนท่ารำอันสัมพันธ์กับความเชื่อ กับการสนับสนุนจากราชสำนักรัชกาลที่ 6 และการสนับสนุนจากรัฐต่อมาในสมัยหลัง ทำให้แบบแผนการแสดงแต่ครั้งรัชกาลที่ 2 คงสืบทอดเป็นแบบแผนท่ารำผ่านศิลปินในกรมศิลปากร ขณะที่การแสดงที่เป็นแบบแผนอื่น ๆ เช่น หนังใหญ่ ได้รับการสืบทอดแบบแผนผ่านระบบการศึกษาของโรงเรียนนาฏศิลป

เนื่องจากศิลปการแสดงแบบเดิม เป็นศิลปะมีแบบแผน ยากแก่การเปลี่ยนแปลง อีกทั้งการสืบทอดศิลปะเป็นการสืบทอดผ่านศิลปิน ศิลปินของราชสำนักซึ่งวางรากฐานของศิลปะแต่เดิมกลายเป็นศิลปินกลุ่มสำคัญ เมื่อประกอบอาชีพรับงานอิสระก็ได้รับการยอมรับ มีโอกาสในการประกอบวิชาชีพได้ดีกว่าศิลปินอิสระทั่วไป ดังพระยาสุนทรเทพระบำ (เปลี่ยน สุนทรนัฏ) เป็นศิลปินด้านโขน ละคร ระบำ ซึ่งสืบเชื้อสายตระกูลละคร จากนายทับ ครูละครยืนเครื่อง (ตัวพระ-ผู้เขียน) ในคณะละครกรมหลวงรักษณเรศร์มาแต่ครั้งรัชกาลที่ 3 ต่อมาได้ฝึกหัดลูกหลานเป็นละครนอกตั้งคณะละครขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 4 สืบเชื้อสายละครมา 3 ชั่วคน จนถึงรุ่นนายเปลี่ยน สุนทรนัฏ ซึ่งเข้ารับราชการจนเป็นปลัดกรมมหรสพในสมัยรัชกาลที่ 6 ขณะเดียวกันก็มีคณะหุ่นกระบอก ละคร และโขน รับงานร่วมกับมารดามีกิจการเจริญสืบมา

2)<u>ศิลปินนักดนตรีในความอุปถัมภ์ของราชสำนักและชนชั้นสูง</u> ดนตรีไทยเป็นทั้งส่วนประกอบของพิธีกรรม การแสดง และความบันเทิงของคนในสังคมไทยมาแต่เดิม ทั้งนี้วงปี่พาทย์

นับเป็นวงดนตรีที่แพร่หลายมากกว่าวงดนตรีชนิดอื่น ๆ เพราะใช้บรรเลงทั้งในพิธีกรรมและประกอบการแสดง ขณะที่วงเครื่องสาย วงมโหรี วงบัวลอย กลองแขกเครื่องใหญ่ วงปี่พาทย์มอญใช้เฉพาะโอกาส นักปี่พาทย์จึงเป็นอาชีพที่แพร่หลายกว่านักดนตรีประเภทอื่น นับตั้งแต่รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเป็นต้นมา ค่านิยมในการฟังปี่พาทย์ เพื่อความบันเทิงในการใช้เวลาว่าง ทำให้วงปี่พาทย์มีพัฒนาการเป็นดนตรีเพื่อการฟัง เกิดค่านิยมมีวงปี่พาทย์เพื่อประชันวงในหมู่ชนชั้นสูง จึงมีการอุปถัมภ์นักปี่พาทย์มาแต่ครั้งนั้น นักปี่พาทย์อาชีพที่มีความสามารถจำนวนไม่น้อยเข้าสู่ความอุปถัมภ์และหลายคนประสพความสำเร็จ เป็นศิลปินผู้มีชื่อเสียงและสถานภาพโดดเด่น เช่น ครูมีแขก คนปี่ผู้มีความสามารถเข้าอยู่ในความอุปถัมภ์ของสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ (ช่วง บุนนาค) และต่อมาอยู่ในความอุปถัมภ์ในสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว ความสามารถของครูมีแขกทำให้ได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็นหลวงประดิษฐไพเราะ เมื่อ 26 พฤศจิกายน 2396 ต่อมาวันที่ 26 ธันวาคม ปีเดียวกัน ได้ประพันธ์เพลง "เชิดจีน" เป็นที่ถูกพระทัยจึงได้เลื่อนบรรดาศักดิ์เป็น "พระประดิษฐไพเราะ" (พูนพิศ อมาตยกุลล2532:152)

นักปี่พาทย์ที่อยู่ในความอุปถัมภ์ของชนชั้นสูง มีโอกาสในการเขยิบฐานะทางสังคมหรือยกระดับฐานะจากไพร่มาเป็นมูลนายได้ ในขณะที่โอกาสในการเขยิบฐานะทางสังคมในระบบการควบคุมกำลังคนมีน้อยมาก ผู้มีความสามารถโดดเด่นจะมีชื่อเสียงได้รับการยอมรับในวงวิชาชีพเพราะทัศนะของคนทั่วไปที่ยกย่องชื่นชมชนชั้นสูง ผู้ที่มีโอกาสได้อยู่ในความอุปถัมภ์ย่อมหมายถึงผ่านการคัดสรรแล้วจึงเป็นที่ยอมรับในฝีมือความสามารถระดับหนึ่ง เช่น นายสวน ชิตท้วม นักปี่พาทย์ผู้มีชื่อเสียงเข้าอยู่ในความอุปถัมภ์ของกรมหลวงบดินทรไพศาลโสภณ ทำหน้าที่เป็นผู้ควบคุมวงดนตรี ต่อมาได้รับตำแหน่งจางวางมหาดเล็ก ประจำวัง จึงมีชื่อเรียกขานต่อมาว่า "จางวางสวน" เมื่อออกจากการอุปถัมภ์ไปประกอบอาชีพอิสระ ก็ได้รับการยกย่องเป็นครูปี่พาทย์ที่มีชื่อเสียงแถววัดท้องคุ้ง สมุทรปราการ มีลูกศิษย์มากมาย

นักปี่พาทย์ในความอุปถัมภ์ในช่วงก่อนรัชกาลที่ 5 แม้จะมีสถานะโดดเด่นเป็นที่ยอมรับแต่ก็ไม่สามารถมีอิทธิพลต่อแบบแผนการบรรเลงดนตรี เช่นนักดนตรีผู้อยู่ในความอุปถัมภ์ในสมัยหลัง เนื่องจากการสนับสนุนส่งเสริมจากผู้อุปถัมภ์แตกต่างกัน ผู้ที่อยู่ในความอุปถัมภ์ในยุคแรกคงรับงานอิสระ และทำหน้าที่เป็นนักดนตรีในสังกัดเมื่อมีงาน ดังนายอุทัย โตสง่า อยู่ในสังกัดของกรมหลวงบดินทรไพศาลโสภณ เมื่อสิ้นกรมหลวงบดินทรฯ ก็ถวายตัวเป็นมหาดเล็กปี่พาทย์อยู่ที่วังกรมหมื่นมเหศวรศิววิลาศ แต่ขณะเดียวกันก็หากินทางดนตรีรับงานอิสระด้วย (สุพจน์ โตสง่า, 2537 : 192)

นักปี่พาทย์ในความอุปถัมภ์ของชนชั้นนำในสมัยรัชกาลที่ 5 และราชสำนักในสมัยรัชกาลที่ 6 แตกต่างจากการอยู่ในความอุปถัมภ์ของนักปี่พาทย์ในช่วงแรก เพราะการเลิกระบบ

นับเป็นวงดนตรีที่แพร่หลายมากกว่าวงดนตรีชนิดอื่น ๆ เพราะใช้บรรเลงทั้งในพิธีกรรมและประกอบการแสดง ขณะที่วงเครื่องสาย วงมโหรี วงบัวลอย กลองแขกเครื่องใหญ่ วงปี่พาทย์มอญใช้เฉพาะโอกาส นักปี่พาทย์จึงเป็นอาชีพที่แพร่หลายกว่านักดนตรีประเภทอื่น นับตั้งแต่รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเป็นต้นมา ค่านิยมในการฟังปี่พาทย์ เพื่อความบันเทิงในการใช้เวลาว่าง ทำให้วงปี่พาทย์มีพัฒนาการเป็นดนตรีเพื่อการฟัง เกิดค่านิยมมีวงปี่พาทย์เพื่อประชันวงในหมู่ชนชั้นสูง จึงมีการอุปถัมภ์นักปี่พาทย์มาแต่ครั้งนั้น นักปี่พาทย์อาชีพที่มีความสามารถจำนวนไม่น้อยเข้าสู่ความอุปถัมภ์และหลายคนประสพความสำเร็จ เป็นศิลปินผู้มีชื่อเสียงและสถานภาพโดดเด่น เช่น ครูมีแขก คนปี่ผู้มีความสามารถเข้าอยู่ในความอุปถัมภ์ของสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ (ช่วง บุนนาค) และต่อมาอยู่ในความอุปถัมภ์ในสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว ความสามารถของครูมีแขกทำให้ได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็นหลวงประดิษฐไพเราะ เมื่อ 26 พฤศจิกายน 2396 ต่อมาวันที่ 26 ธันวาคม ปีเดียวกัน ได้ประพันธ์เพลง "เชิดจีน" เป็นที่ถูกพระทัยจึงได้เลื่อนบรรดาศักดิ์เป็น "พระประดิษฐไพเราะ" (พูนพิศ อมาตยกุลล2532:152)

นักปี่พาทย์ที่อยู่ในความอุปถัมภ์ของชนชั้นสูง มีโอกาสในการเขยิบฐานะทางสังคมหรือยกระดับฐานะจากไพร่มาเป็นมูลนายได้ ในขณะที่โอกาสในการเขยิบฐานะทางสังคมในระบบการควบคุมกำลังคนมีน้อยมาก ผู้มีความสามารถโดดเด่นจะมีชื่อเสียงได้รับการยอมรับในวงวิชาชีพเพราะทัศนะของคนทั่วไปที่ยกย่องชื่นชมชนชั้นสูง ผู้ที่มีโอกาสได้อยู่ในความอุปถัมภ์ย่อมหมายถึงผ่านการคัดสรรแล้วจึงเป็นที่ยอมรับในฝีมือความสามารถระดับหนึ่ง เช่น นายสวน ชิตท้วม นักปี่พาทย์ผู้มีชื่อเสียงเข้าอยู่ในความอุปถัมภ์ของกรมหลวงบดินทรไพศาลโสภณ ทำหน้าที่เป็นผู้ควบคุมวงดนตรี ต่อมาได้รับตำแหน่งจางวางมหาดเล็ก ประจำวัง จึงมีชื่อเรียกขานต่อมาว่า "จางวางสวน" เมื่อออกจากการอุปถัมภ์ไปประกอบอาชีพอิสระ ก็ได้รับการยกย่องเป็นครูปี่พาทย์ที่มีชื่อเสียงแถววัดท้องคุ้ง สมุทรปราการ มีลูกศิษย์มากมาย

นักปี่พาทย์ในความอุปถัมภ์ในช่วงก่อนรัชกาลที่ 5 แม้จะมีสถานะโดดเด่นเป็นที่ยอมรับแต่ก็ไม่สามารถมีอิทธิพลต่อแบบแผนการบรรเลงดนตรี เช่นนักดนตรีผู้อยู่ในความอุปถัมภ์ในสมัยหลัง เนื่องจากการสนับสนุนส่งเสริมจากผู้อุปถัมภ์แตกต่างกัน ผู้ที่อยู่ในความอุปถัมภ์ในยุคแรกคงรับงานอิสระ และทำหน้าที่เป็นนักดนตรีในสังกัดเมื่อมีงาน ดังนายอุทัย โตสง่า อยู่ในสังกัดของกรมหลวงบดินทรไพศาลโสภณ เมื่อสิ้นกรมหลวงบดินทรฯ ก็ถวายตัวเป็นมหาดเล็กปี่พาทย์อยู่ที่วังกรมหมื่นมเหศวรศิววิลาศ แต่ขณะเดียวกันก็หากินทางดนตรีรับงานอิสระด้วย (สุพจน์ โตสง่า, 2537 : 192)

นักปี่พาทย์ในความอุปถัมภ์ของชนชั้นนำในสมัยรัชกาลที่ 5 และราชสำนักในสมัยรัชกาลที่ 6 แตกต่างจากการอยู่ในความอุปถัมภ์ของนักปี่พาทย์ในช่วงแรก เพราะการเลิกระบบ

การควบคุมกำลังคนในสมัยรัชกาลที่ 5 ทำให้ผู้ที่สามารถอุปถัมภ์ศิลปินได้จะต้องเป็นผู้ที่มีฐานะและ มีบารมี ช่วงปลายสมัยรัชกาลที่ 5 ค่านิยมการอุปถัมภ์นักปี่พาทย์เพื่อการประชันวงค่อย ๆ หมดไป คงเหลือแต่ชนชั้นสูงผู้มีฐานะจริง ๆ เช่น สมเด็จพระบรมโอรสาธิราชฯเจ้าฟ้ามหาวชิราวุธ สมเด็จฯเจ้าฟ้ากรมพระยาภาณุพันธุวงษวรเดช สมเด็จฯเจ้าฟ้ากรมพระนครสวรรค์วรพินิต เป็นต้น การประชันวงปี่พาทย์กลายเป็นหน้าตา และชื่อเสียงของผู้อุปถัมภ์ ลักษณะในการอุปถัมภ์นักปี่พาทย์จึงเป็นการอุปถัมภ์ทั้งด้านสถานะทางสังคมและการส่งเสริมฝีมือความสามารถ ดังปรากฏว่านักปี่พาทย์คนสำคัญผู้สร้างชื่อเสียงให้กับวง เช่น ครูผู้ควบคุมวง หรือนักระนาด จะเป็นที่โปรดปราน ได้รับพระราชทานเงินทอง ความช่วยเหลือ รวมทั้งขอพระราชทานบรรดาศักดิ์ให้กับนักปี่พาทย์เพื่อให้มีสถานภาพที่โดดเด่นกว่าคนอื่น เช่น นายแปลก ครูผู้ควบคุมวงปี่พาทย์ สมเด็จพระบรม โอรสาธิราชฯเจ้าฟ้ามหาวชิราวุธ มีความสามารถเป็นที่โปรดปราน สมเด็จพระบรมโอรสาธิราชฯ จึงทรงขอพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็น“ขุนประสานดุริยศัพท์”

ส่วนนักปี่พาทย์ในวงของเจ้านาย ซึ่งไม่อาจทูลขอพระราชทานบรรดาศักดิ์ทางราชการได้ ก็จะได้รับการยกย่องและมีตำแหน่งภายในวังเป็น “จางวาง” หัวหน้ามหาดเล็กประจำวัง เพื่อเป็นเกียรติยศ โดยไม่ต้องทำหน้าที่ตามตำแหน่ง เช่น นายทั่วผู้ควบคุมวงวังบางขุนพรหมได้รับแต่งตั้งเป็น “จางวางทั่ว” จางวางในกรมหลวงศรีรัตนโกสินทร์พระพี่นางในสมเด็จฯเจ้าฟ้ากรมพระนครสวรรค์วรพินิต เจ้าของปี่พาทย์วังบางขุนพรหม ขณะที่นายศรนักระนาดวังบูรพา ได้รับแต่งตั้งเป็น “จางวางศร” จางวางในสมเด็จฯเจ้าฟ้ากรมพระยาภาณุพันธุวงษวรเดช

สถานภาพของนักปี่พาทย์ซึ่งถือเป็นคนในพระองค์ เจ้านายจึงทรงเอาพระทัยใส่ เช่น วงปี่พาทย์วังบางขุนพรหม นักปี่พาทย์ผู้มีผลงานสร้างชื่อเสียงให้แก่วง จะได้รับพระราชทานเหรียญห้อยคอตราประจำพระองค์สมเด็จฯเจ้าฟ้ากรมพระนครสวรรค์วรพินิต นักปี่พาทย์ที่ได้รับพระราชทานเหรียญมีสิทธิ์พิเศษ คือ ถ้าทำผิดกฎหมายเจ้าหน้าที่ของรัฐไม่อาจจับกุมเข้าห้องขังโดยพลการได้เพราะผู้มีเหรียญถือว่าเป็นคนส่วนพระองค์ (เตือน พาทยกุล, สัมภาษณ์, 11 พฤศจิกายน 2535)

การประชันวงปี่พาทย์ เป็นการประชันแข่งขันด้านฝีมือและความสามารถ ทำให้นักปี่พาทย์ในความอุปถัมภ์ได้รับการสนับสนุนให้เป็นกลุ่มนักปี่พาทย์ที่ทำงานเพื่อศิลปะดนตรีอย่างแท้จริง อีกทั้งนักปี่พาทย์เหล่านี้ส่วนใหญ่ มีพื้นฐานด้านฝีมือและความรู้ด้านดนตรีอย่างดีมาก่อนได้รับคัดเลือกให้มาประจำวงปี่พาทย์ของเจ้านาย เมื่อได้รับการส่งเสริมให้ทุ่มเทกับการทำงานเพื่อศิลปะจึงสามารถพัฒนาฝีมือและความสามารถได้มาก และยังมีโอกาสแสดงฝีมือในงานสำคัญ ๆ ซึ่งเป็นโอกาสดีในการสร้างชื่อเสียงให้แก่ตนเอง ดังครูปี่พาทย์คนสำคัญล้วนแล้วแต่เคยเป็นนักปี่พาทย์ในความอุปถัมภ์ของเจ้านายและเคยผ่านการประชัน หรือเป็นครูผู้ควบคุมวงประชันในงานสำคัญ ๆ

ในหมู่เจ้านายหรือชนชั้นสูงในสมัยรัชกาลที่ 5 ได้แก่ พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) ครูผู้ควบคุมวงสมเด็จพระบรมโอรสาธิราชฯ จางวางทั่ว พาทยโกศล ครูผู้ควบคุมวงสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระนครสวรรค์วรพินิต หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) นักระนาดเอก วงสมเด็จฯเจ้าฟ้ากรมพระยาภาณุพันธุวงษวรเดช เป็นต้น

การส่งเสริมสถานภาพของศิลปินในสมัยรัชกาลที่ 6 โดยพระราชทานบรรดาศักดิ์ และส่งเสริมให้กรมมหรสพเป็นศูนย์กลางวัฒนธรรมความบันเทิงของประเทศ เป็นแรงจูงใจให้นักดนตรีไทยผู้มีฝีมือสมัครเข้ารับราชการในกรมพิณพาทย์หลวง นายมนตรี ตราโมท ศิลปินแห่งชาติและปรมาจารย์ดนตรีไทยเล่าถึงกรมพิณพาทย์หลวงในสมัยรัชกาลที่ 6 ว่า "กรมพิณพาทย์หลวงเป็นที่รวมของนักดนตรีผู้เยี่ยมยิ่งด้วยฝีมือและความรู้เป็นจำนวนมาก จึงเป็นเสมือนวิทยาลัยของวิชาดนตรีไทยในยุคนั้น"(พลายสุประดิษฐ์,2527:145)

ศิลปินนักดนตรีผู้มีความสามารถที่ได้รับการยกย่องให้มีสถานภาพเป็น "ครู" ในกรมพิณพาทย์หลวงมีโอกาสในการเผยแพร่และปลูกฝัง "ทาง" ในการบรรเลงของตน ครูผู้ได้รับยกย่องให้เป็นผู้กำหนดแบบแผนการบรรเลง ที่เป็นลักษณะเฉพาะของตน ให้เป็นแบบแผนของกรมพิณพาทย์หลวง คือ พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) ผู้ซึ่งเป็นเจ้ากรมพิณพาทย์หลวงและครูผู้มีความสามารถอย่างยิ่ง ในสมัยรัชกาลที่6 กรมพิณพาทย์หลวงจึงเป็นแหล่งผู้สืบสายสกุลหรือทางในการบรรเลงของ พระยาประสานดุริยศัพท์ ลูกศิษย์ของพระยาประสานดุริยศัพท์ ในกรมพิณพาทย์หลวงหลายท่าน กลายเป็นผู้มีบทบาทและความสามารถด้านดนตรีไทยสืบต่อมาในสมัยหลังทั้งด้านปี่พาทย์ เครื่องสาย และขับร้อง ลูกศิษย์ด้านปี่พาทย์ ได้แก่ พระสรรเพลงสรวง (บัว กมลวาทิน) พระเพลงไพเราะ (โสม สุวาทิต) หลวงชาญเชิงระนาด (เงิน พลารักษ์) นายมนตรี ตราโมท ลูกศิษย์ด้านเครื่องสาย ได้แก่ หลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยชีวิน) พระยาภูมีเสวิน นายเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล นายปลั่ง นายไปล่ วรรณขจร ส่วนลูกศิษย์ด้านการขับร้อง ได้แก่ อุสา สุคันธมาลัย หลวงเสียงเสนาะกรรณ พระสรรเพลงสรวง เป็นต้น

ภายหลังจากรัชสมัยรัชกาลที่ 6 พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) และหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เข้ามามีบทบาทสำคัญในกรมพิณพาทย์หลวงมากขึ้น เมื่อเจ้าพระยาธรรมาธิกรณาธิบดีได้รับมอบหมายให้ฟื้นฟูกรมพิณพาทย์หลวง ลูกศิษย์ของพระยาเสนาะดุริยางค์ จึงเข้ามามีบทบาทในกรมพิณพาทย์หลวง เช่นเดียวกับเมื่อหลวงประดิษฐไพเราะได้รับตำแหน่งปลัดกรมพิณพาทย์และโขนหลวงและเป็นหัวหน้าหมวดดุริยางค์ไทยต่อมาจึงสามารถสร้างสายสกุลของตนให้แพร่หลาย

ดังนั้นการสนับสนุนส่งเสริมสถานภาพศิลปินของราชสำนักโดยเฉพาะ ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว จึงเป็นการวางรากฐานที่ดีให้กับราชสำนักและส่งผล

สืบเนื่องต่อบทบาทของราชสำนักในการเป็นศูนย์กลางการสืบทอดวิชาการด้านศิลปะ การอุปถัมภ์ของราชสำนักและเจ้านายในช่วงนี้ จึงทำให้ศิลปินนักดนตรีผู้มีความสามารถ ซึ่งเข้าอยู่ในความอุปถัมภ์มีสถานภาพที่โดดเด่นแตกต่างจากสถานภาพของศิลปินอาชีพอิสระทั่วไป จึงมีอิทธิพลต่อแบบแผนวัฒนธรรมความบันเทิงในทศวรรษ 2490 ต่อมา ส่วนศิลปินอิสระยังสามารถประกอบอาชีพอิสระได้ โดยไม่ต้องขึ้นหรือผูกพันอยู่กับสำนักอย่างเข้มงวด

5.2 สถานภาพของศิลปินในทศวรรษที่ 2490

การเปลี่ยนแปลงของสภาพสังคมและวัฒนธรรมของกรุงเทพฯ ในทศวรรษที่ 2490 ทำให้การจัดงานประเพณีพิธีกรรม เพื่อความมีสิริมงคล และแสดงถึงฐานะของเจ้าภาพไม่มีความจำเป็นเช่นในอดีต ประเพณีหลายอย่างที่คงมีอยู่เป็นประเพณีปฏิบัติ เช่น งานบวช งานแต่งงานศพ ไม่ให้ความสำคัญกับมหรสพความบันเทิง การจัดงานถูกปรับเปลี่ยนตามสภาวะทางเศรษฐกิจ และสังคม เช่นงานอุปสมบทไม่จำเป็นต้องทำขวัญนาค งานแต่งงานก็รวบรัดให้เสร็จภายในวันเดียว ขณะที่ประเพณีหลายอย่างเริ่มหายไป ราช รังรอง กล่าวถึงความเปลี่ยนแปลงของสภาพสังคมและวัฒนธรรมในสังคมกรุงเทพฯ ที่ไม่อาจกลับคืนสู่สภาพสังคมและวัฒนธรรมแบบเดิมได้อีกว่า

> ...คืนวันเช่นนั้นได้ผ่านพ้นไปแล้ว มันผ่านไปพร้อมกับพาเอาวัยเด็กและประเพณีดั้งเดิมลับไปด้วยอย่างไม่มีโอกาสเรียกกลับคืนมาได้ เมื่อเติบโตเป็นหนุ่มและได้ใช้ชีวิต ปีใหม่ตามทำเนียมอย่างใหม่ท่ามกลางแสงสีของวิทยาศาสตร์ได้ไปเต้นรำบนฟลอร์ในเวลาเที่ยงคืนด้วยเพลงโอลด์แลงไซน์ ข้าพเจ้ารู้สึกอย่างฉับพลันถึงถนนคนละสายที่ไม่มีวันจะมาบรรจบกันได้ (ชาวกรุง , ปี 2 ฉบับ 15 2495)

ในกระแสวัฒนธรรมตะวันตก วัฒนธรรมความบันเทิงที่มีแบบแผนกำหนดเป็นมาตรฐานยากแก่การปรับปรุงตามยุคสมัยอีกทั้งยังสัมพันธ์กับความเชื่อ เช่น โขน ละครรำ หนังใหญ่ จึงเสื่อมไป หุ่นกระบอกแม้ยังมีอยู่แต่ไม่แพร่หลาย ดังหุ่นกระบอก คณะนายเปียก ประเสริฐกุล คณะที่มีชื่อเสียงแห่งยุค มีงานแสดงเพียงปีละประมาณ 40 ครั้ง(ชาวกรุง,พฤษภาคม 2495) ละครชาตรี เป็นมหรสพที่พบเห็นได้มากกว่ามหรสพประเภทอื่น เพราะใช้สำหรับแก้บน และยังนิยมใช้ในงานประเพณีพิธีกรรม แทนมหรสพชนิดอื่นเพราะใช้ผู้แสดงน้อย ค่าใช้จ่ายจึงถูกกว่าการแสดงประเภทอื่น

การเสื่อมของวัฒนธรรมความบันเทิงแบบเดิม ทำให้ผู้ประกอบอาชีพศิลปินอิสระประสพปัญหาในการดำรงชีพ ผู้ที่ดำรงสถานะอยู่ได้คือศิลปินในศิลปะแขนงที่ยังเป็นรสนิยมของคนในสังคม เช่น ลิเก และปี่พาทย์ ขณะที่ศิลปินแขนงอื่นๆ ต้องปรับตัวเพื่อดำรงสถานะในสังคม

ดนตรี ปี่พาทย์ ยังเป็นอาชีพที่แพร่หลายเนื่องจากเป็นธรรมเนียมปฏิบัติในการมีปี่พาทย์ประโคมในงานศพ อาจารย์ศิริ วิเวช (สัมภาษณ์, 15 ตุลาคม 2547) เล่าว่า "หลังสงคราม เรียนอยู่ที่เทพศิรินทร์ งานศพมีบ่อยมากและมีปี่พาทย์เล่นประจำ" ศิลปินนักดนตรีแม้ยังประกอบอาชีพอยู่ได้ในบริบทของความเปลี่ยนแปลง แต่ผู้ที่สามารถดำรงสถานะอยู่ได้ต้องเป็นผู้ที่มีชื่อเสียงและความสามารถ การผ่านการศึกษาจากสถาบันหรือสำนักศิลปินที่มีชื่อเสียง เป็นวิถีทางหนึ่งในการสร้างการยอมรับ สำนักศิลปินในความอุปถัมภ์ซึ่งมีชื่อเสียงมาแต่เดิม จึงมีบทบาทสำคัญในการกำหนดแบบแผนของศิลปะ ลักษณะเช่นนี้ทำให้แบบแผนการศึกษา และทัศนคติต่อวิชาชีพเปลี่ยนแปลง ศิลปินรุ่นใหม่ต่างมุ่งศึกษาความรู้ จากสำนักศิลปินสำคัญ เพื่อพัฒนาฝีมือความสามารถแทนการยึดมั่นในกรอบวิชาความรู้ ในสำนักใดเพียงสำนักเดียว

ในทศวรรษนี้สำนักดนตรีหลวงประดิษฐไพเราะเป็นสำนักดนตรีสำคัญเพราะหัวหน้าสำนักเป็นนักดนตรีไทยที่ได้รับการยกย่องเป็นปรมาจารย์ดนตรีไทยเพียงท่านเดียวที่มีชีวิตอยู่จนปลายทศวรรษ นักดนตรีจากต่างจังหวัดจำนวนมากเข้ามาศึกษาในสำนักนี้ ทำให้แบบแผนการบรรเลงของสำนักแพร่ไปยังต่างจังหวัด ขณะที่ศิลปินผู้ที่มีความสามารถต่างมุ่งเข้ารับราชการเพราะมีสถานภาพที่มั่นคงกว่าอาชีพศิลปินอิสระ กรมศิลปากรจึงเป็นศูนย์รวมศิลปินผู้มีความสามารถทั้งด้านการแสดงและดนตรี และมีโรงเรียนนาฏศิลปเป็นสถาบันการศึกษาสำคัญในการผลิตศิลปินรุ่นใหม่ สืบทอดงานศิลปวัฒนธรรมของชาติผ่านระบบการศึกษา

5.2.1 <u>การปรับตัวของผู้ประกอบอาชีพศิลปินอิสระในทศวรรษ 2490</u>

สถานะของผู้ประกอบอาชีพศิลปินโดยอิสระ ไม่ได้รับการยกย่องในสังคมมาแต่เดิมและยิ่งตกต่ำมากขึ้น ในทศวรรษ 2490 เนื่องจากการจัดงานประเพณีพิธีกรรมเริ่มหมดความสำคัญในชีวิตชาวกรุง ความนิยมวัฒนธรรมตะวันตก ยิ่งทำให้วัฒนธรรมความบันเทิงแบบเดิมกลายเป็นสิ่งล้าสมัย ศิลปินด้านวัฒนธรรมความบันเทิงแบบเดิม ยากที่จะดำรงชีวิตอยู่ในสภาวะความเปลี่ยนแปลง ศิลปินจำนวนไม่น้อยจึงมุ่งเข้ารับราชการ หรือหันไปประกอบอาชีพด้านอื่น ขณะที่คนรุ่นใหม่ต่างเข้าสู่วงการวัฒนธรรมความบันเทิงแบบตะวันตก เพราะมีสถานะที่ดีกว่า ผู้ประกอบอาชีพศิลปินด้านวัฒนธรรมความบันเทิงแบบเดิมจึงต้องปรับตัว โดยเฉพาะการเพิ่มพูนความรู้ความสามารถ โดยศึกษากับศิลปินผู้มีชื่อเสียง จึงทำให้สำนักดนตรีมีบทบาทสำคัญ

ในทศวรรษ 2490 การจัดงานประเพณีพิธีกรรมและมีมหรสพสมโภชเฉลิมฉลองกลายเป็นสิ่งฟุ่มเฟือย แต่ยังคงมีอยู่ในหมู่ผู้ที่มีความผูกพันกับขนบประเพณีเดิม ขณะที่วัดยังเป็นศูนย์กลางการจัดงานประเพณีพิธีกรรมตามเทศกาลงานบุญหรืองานศพ ซึ่งมีอยู่เป็นประจำ วัดจึงเป็นแหล่งการประกอบอาชีพของศิลปิน อย่างไรก็ตามงานวัดถูกผูกขาดจากสำนักศิลปินที่มีชื่อเสียง ส่วนงานหาทั่วไปผู้ว่าจ้างก็ต้องการศิลปินที่มีชื่อเสียง สำนักศิลปินสำคัญจึงดำรงสถานะอยู่ได้

แต่ลักษณะเช่นนี้ส่งผลทำให้การดำรงสถานะศิลปินประสพปัญหา สุพจน์ โตสง่า เล่าถึงความลำบากในการประกอบอาชีพนักดนตรีของครูพุ่ม โตสง่า หัวหน้าสำนักดนตรี ในช่วงทศวรรษ 2490 ว่า

> ...ทั้งที่ขวนขวายมีวงดนตรีประจำที่วัดทองนพคุณ รับบรรเลงดนตรีให้กับลิเก และละครและรับงานบรรเลงให้กับวงดนตรีวงอื่นแล้วก็ยังมีรายได้ไม่มากเท่ากับแม่ซึ่งรับทำปิ่นโตถวายพระและขายขนม ถ้าเปรียบเทียบในเชิงธุรกิจกันแล้ว รายได้จากอาชีพของแม่ก็ทำเงินให้ที่บ้านมากกว่า เพราะว่ามีลูกค้าขาประจำแน่นอน แต่งานปี่พาทย์ของพ่อต้องรอให้คนมาว่าจ้าง บางวันหรือหลาย ๆ วันยังไม่เห็นมีใครมาใช้บริการเลย บางทีก็มีมาเหมือนกันแต่กว่าจะตกลงกันได้ก็ต้องใช้เวลาปรึกษาหารือหรือต่อรองราคาค่าบริการกันอยู่เป็นนาน เรียกว่ากว่าที่พ่อจะรับงานได้แม่ก็ทำกำไรจนยอดขายทะลุเป้าไปแล้ว (เสถียร ดวงจันทร์ทิพย์, 2537 : 243)

การตกต่ำของการประกอบอาชีพและคนทั่วไปดูถูกว่าอาชีพศิลปินเป็นอาชีพของคนระดับล่าง ทำให้ผู้ที่อยู่ในแวดวงศิลปินอิสระเป็นคนกลุ่มเดิมที่สืบทอดความรู้จากคนในตระกูลหรืออยู่ในแวดวงศิลปินมากกว่าที่คนกลุ่มอื่นจะเข้าสู่วงวิชาชีพ เช่น นายบุญยงค์ เกตุคง นักระนาด มีพ่อเป็นลิเก นายสุพจน์ โตสง่า นักระนาด มาจากครอบครัวนักดนตรี นายทองใบ เรืองนนท์ มาจากครอบครัวละครชาตรี หรือการที่หุ่นกระบอกเสื่อมความนิยม การแสดงมีอยู่บ้างประปราย ย่อมทำให้ศิลปินผู้เชิดหุ่นกระบอกมีน้อย และอยู่ในแวดวงของศิลปินกลุ่มเดิมๆ เช่น นางมิ่ง นายเผื่อน นางสาวหว่า นางชื้น สกุลแก้ว ศิลปินหุ่นกระบอกที่มีชื่อเสียง ล้วนเป็นคนในครอบครัวของนายเปียก ประเสริฐกุล ศิลปินหุ่นกระบอกผู้มีชื่อเสียงมาแต่ครั้งรัชกาลที่ 5 เป็นต้น (มนตรี ตราโมท,2525:146,154)

ปัญหาเรื่องรายได้ทำให้ศิลปินจำนวนไม่น้อยเลิกอาชีพหรือไม่สนับสนุนให้คนในตระกูลสืบทอดอาชีพนี้อีกต่อไป เช่นคณะโขนละครของพระยาสุนทรเทพระบำซึ่งสืบเชื้อสายละครมาหลายชั่วอายุคนได้เลิกกิจการ อีกทั้งลูกหลานยังไม่สืบทอดวิชาชีพอีกเพราะปัญหารายได้และทัศนะสังคมที่ว่าเป็นอาชีพ “เต้นกินรำกิน” ดังการอธิบายถึงสาเหตุการเลิกอาชีพว่า

> ...ประกอบกับอาชีพการแสดงโขนละครตกต่ำถึงที่สุด เป็นที่ดูถูกดูแคลนในสังคมทั่วไปว่าเป็นอาชีพชั้นต่ำ เป็นพวก “เต้นกินรำกิน” ทำให้ฐานะของศิลปินโขนละครขณะนั้นมิได้รับการยกย่องเช่นปัจจุบัน นางลิ้มจึงละทิ้งอาชีพทางการแสดงโขนละคร และการ

ขับร้องอย่างเด็ดขาดหลังจากการสมรส...บางครั้งนางลิ้มได้นำเพลงต่าง ๆ มาร้องเพลงให้ลูกหลานฟังเล่นเพื่อเป็นการผ่อนคลายอารมณ์ ถ้านายเขียนผู้เป็นสามีได้ยินก็จะตำหนิด้วยไม่ชอบอุปนิสัยของศิลปินในอดีต ที่เคยพบเห็นตามสำนวนที่ว่า " กินข้าวร้อนนอนตื่นสาย " (มนตรี ศรีสำราญ , 2543 : 39)

ความตกต่ำของอาชีพศิลปินเห็นได้จากการคณะละครชาตรีที่ค่อย ๆ หมดไปเพราะไม่มีงาน ทองใบ เรืองนนท์ (สัมภาษณ์,10 ตุลาคม 2547) เล่าถึงเรื่องนี้ว่า "คณะละครชาตรี ค่อย ๆ หมดไปเพราะไม่มีคนจ้าง" ขณะที่ศิลปินอื่นๆต้องปรับตัว เช่น เจือ นาคะมาลัย นักเสภาผู้มีชื่อเสียงมีรายได้หลักจากการเล่นลิเก มิใช่เล่นเสภาเช่นในอดีต (ทองเจือ โสภิตศิลป์ สัมภาษณ์,10 ตุลาคม 2547) ส่วนบุญยงค์ เกตุคง ระนาดฝีมือดี ทิ้งอาชีพศิลปินไปขับรถแท็กซี่ในช่วงต้นทศวรรษ 2490 เพราะรายได้จากการขับรถแท็กซี่ดีกว่า เป็นต้น สถานภาพที่ตกต่ำของศิลปินอิสระดังกล่าวนอกจากเป็นผลจากการจัดงานของชาวบ้านลดน้อยลงแล้ว ยังเป็นผลจากการผูกขาดของสำนักศิลปินสำคัญ ทำให้ผู้ประกอบอาชีพศิลปินอิสระทั่วไปต้องปรับตัวโดยการพัฒนาฝีมือความสามารถ

ผู้ประกอบอาชีพศิลปินอิสระแต่เดิม เมื่อฝึกหัดเรียนรู้ได้ระดับหนึ่งก็จะออกงานมีรายได้ ดังคำกล่าวถึงศิลปินนักดนตรีที่ฝึกหัดใหม่ว่า " โหมโรงได้ก็ออกงานได้" หมายถึง เมื่อได้เพลงโหมโรงเช้า โหมโรงกลางวัน โหมโรงเย็น ซึ่งใช้บรรเลงโหมโรงก่อนการแสดง และประกอบพิธีกรรมก็สามารถหากินได้ เช่นเดียวกับศิลปินการแสดงอื่น ๆ เมื่อหัดรำได้ไม่นานก็ออกงานได้ การควบคุมคุณภาพและมาตรฐานศิลปินตาม "ระเบียบการกรมศิลปากร ว่าด้วยการขออนุญาตและควบคุมการบรรเลงดนตรีโดยเอกเทศ การขับร้อง และพากย์" (ศธ. 0701.5.1/13) สะท้อนถึงฝีมือความสามารถของศิลปินที่แตกต่างกัน เนื่องจากงานประเพณีพิธีกรรมมีความสำคัญในวิถีชีวิตคนในสังคม ผู้ประกอบอาชีพศิลปินในทุกระดับจึงคงดำรงสถานะได้ แต่ในทศวรรษ 2490 งานดนตรีและการแสดงลดน้อยลง ผู้มีชื่อเสียงและความสามารถย่อมเป็นที่ต้องการของผู้จ้างหามากกว่าศิลปินทั่วไป เป็นเหตุให้ศิลปินต้องพัฒนา ฝีมือความสามารถ ส่งผลต่อการเปลี่ยนทัศนคติซึ่งเป็นขนบปฏิบัติเกี่ยวกับการศึกษา เห็นได้ชัดในกลุ่มนักดนตรี ซึ่งยังเป็นอาชีพที่แพร่หลาย ขณะที่วัฒนธรรมความบันเทิงด้านการแสดงแบบเดิมเสื่อมความนิยมและบางประเภทถูกอนุรักษ์ไว้โดยกรมศิลปากร การศึกษาหัวข้อนี้จึงศึกษาการดำรงสถานะของศิลปินนักดนตรี เป็นสำคัญ

การถ่ายทอดและศึกษาวิชาความรู้ของศิลปินนักดนตรีแต่เดิม สัมพันธ์กับการประกอบอาชีพ ทำให้เกิดการแข่งขันในวิชาชีพ โดยเฉพาะค่านิยมการประชันวงเพื่อประชันความรู้และความสามารถของนักดนตรีทำให้นักดนตรีแต่ละสำนักต่างปิดบังหวงแหนวิชาความรู้ และศึกษาในสำนัก

ของตนโดยไม่เกี่ยวข้องกับสำนักอื่น จนกลายเป็นคนของสำนักดนตรีหรือบ้านดนตรีนั้นๆ ลักษณะการแบ่งแยกสำนักหรือ "ทาง" การบรรเลงแตกต่างกันชัดเจนยิ่งขึ้น เมื่อเกิดค่านิยมการประชันวงและอุปถัมภ์นักปี่พาทย์ของราชสำนักและเจ้านายระดับสูงจนเกิดสำนักดนตรีที่สำคัญ 4 สำนักที่มีแบบแผนเฉพาะสำนัก และมีอิทธิพลครอบคลุมแบบแผนการบรรเลงดนตรีไทย การแบ่งแยกสำนักดนตรีอย่างชัดเจนดังกล่าว ทำให้การรับผู้เข้าศึกษาต้องผ่านการฝากฝัง หรือมีความสัมพันธ์กับคนในสำนัก เช่น นายปุย ไสยวุฒิ ได้ยินชื่อเสียงของสำนักหลวงประดิษฐไพเราะแต่ไม่มีสายสัมพันธ์กับสำนักนี้มาก่อน เมื่อเข้าไปสมัครเรียน จึงถูกปฏิเสธจากคุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง บุตรสาวของหัวหน้าสำนัก (สุพจน์ โตสง่า , 2534 : 211) ทั้งนี้เพราะการได้เข้าศึกษากับสำนักใดก็ตามย่อมหมายถึงการได้รับการถ่ายทอดวิชา ความรู้ จนสามารถออกไปประกอบอาชีพได้หรือผู้ที่มีฝีมือความสามารถก็จะได้รับการสนับสนุนเป็นศิลปินที่มีชื่อเสียง ขณะที่วิธีการสอนก่อให้เกิดความผูกพันระหว่างครูกับลูกศิษย์ เกิดขนบการยึดแบบแผนการบรรเลงในสำนักของตนโดย ไม่เกี่ยวข้องกับสำนักอื่น นายฉลาก โพธิ์สามต้น(วิทยา ศรีผ่อง,2539:42) เล่าถึง การศึกษาม้องวงเล็กจากหลวงประดิษฐไพเราะ และความใส่ใจที่ครูมีต่อลูกศิษย์ ก่อให้เกิดความความผูกพันใกล้ชิดว่า

> ...พวกแขกมอญ พญาโศก อาเฮีย ต่อยรูป สารถี เชิดนอก เยอะไปหมด ต่อไปจนตีแม่นเลยแหละ...คุณครูก็คอยบอกเทคนิคไปด้วย...อย่างการจับไม้ท่านให้จับแบบว่า...ให้นิ้วชี้ห่าง ออกมาจากหัวไม้หน่อย...คล้าย ๆ วันมันต้องสปริงมือตลอดน่ะ แต่ถ้าไม้หนักก็ให้จับให้ชิดหัวไม้เข้าไปหน่อย เวลาตีก็ใช้กำลังจากข้อมือและแขน และก็ใช้เทคนิคพวกกรอด กริบ กรุบ ร่อน โฉบเฉี่ยว ไปด้วยตามทำนองเพลง... ตอนอยู่บ้านครูนั่น ท่านเอาใจใส่ดูแล ให้ความรักเมตตาศิษย์ทุกคน...ท่านเปรียบเหมือนพ่อ...คล้ายว่าเป็นผู้ให้ทุกอย่าง เวลาสอนก็รู้จักสอน...แบบว่ามีจิตวิทยาในการสอนสูง ทำให้เรามีมานะที่จะต่อเพลงอยู่เรื่อย ๆ ...ค่าตัวท่านก็จะเก็บไว้...ไม่ให้เราหรอก...ท่านบอกว่าไม่ได้...ถ้าให้เจ้าเก็บเดี๋ยวเจ้าเอาไปสูบบุหรี่หมด...แต่ท่านจะบอกจำนวนเงินนะว่ามีอยู่เท่าไหร่...ถ้าอยากได้อะไรก็ไปบอกท่าน...ท่านก็จะให้เงินไปซื้อ...อย่างตัดกางเกงนี่ก็ท่านให้เงินมาตัด...ก็ไปตัดที่ร้านเทพนิมิตร อยู่บางลำพูนะ...พอตัดเสร็จท่านก็บอกไหนลองมานุ่งให้ดูซิ...เราก็นุ่ง...ท่านก็บอกว่าตรงนั้นคับไปตรงนี้ต้องหลวมหน่อย

ในทศวรรษที่ 2490 ขนบการศึกษาวิชาดนตรีที่เคยมีมาในอดีตเสื่อมไปพร้อมกับการตกต่ำของอาชีพศิลปิน นักดนตรีรุ่นใหม่จำนวนไม่น้อยต่างแสวงหาวิชาเพื่อพัฒนาความสามารถโดยศึกษาจากสำนักต่าง ๆ เช่น นายบุญยงค์ เกตุคง ฝึกปี่พาทย์จากบ้าน ครูหรั่ง พุ่มทองสุก

หลังจากนั้นไปศึกษาต่อที่สำนักพาทยโกศล สำนักดุริยประณีต และสำนักหลวงประดิษฐไพเราะ ขณะที่นายสมภพ ขำประเสริฐ นายสมบัติ สุทิม นายช่อ อากาศโปร่ง ศึกษาวิชาดนตรีจากบ้านครูพุ่ม โตสง่า หลังจากนั้นไปศึกษาต่อที่บ้านหลวงประดิษฐไพเราะ ลักษณะดังกล่าวสะท้อนถึงขนบการศึกษาที่เปลี่ยนแปลงไปเพราะค่านิยมการประชันวงเริ่มหมดไปทำให้นักดนตรีต่างเรียนรู้เพื่อพัฒนาทักษะ ขณะที่สำนักต่าง ๆ ก็ถ่ายทอดวิชาความรู้เผยแพร่ "ทาง" การบรรเลง เพื่อชื่อเสียงของสำนัก

5.2.2 สำนักดนตรีซึ่งมีอิทธิพลต่อการประกอบอาชีพของศิลปิน

การส่งเสริมและอุปถัมภ์ศิลปินในสมัยรัชกาลที่ 5 และรัชกาลที่ 6 ทำให้ศิลปินในความอุปถัมภ์ที่มีความรู้ความสามารถกลายเป็นผู้มีบทบาทสำคัญต่อการกำหนดแบบแผนดนตรี ของชาติสืบมา

พัฒนาการการบรรเลงดนตรีไทยทำให้ "ทาง" การบรรเลงและวิธีการบรรเลง ถูกปรับปรุงจนเป็นแบบแผนการบรรเลงใหม่ๆ เกิดความแตกต่างของสำนักดนตรีต่างๆ กล่าวได้ว่าสำนักดนตรีที่มีบทบาทต่อการกำหนดแบบแผนการบรรเลงในทศวรรษ 2490 คงเป็นสำนักดนตรีในความอุปถัมถ์แต่เดิม 4 สำนัก คือสำนักพระยาประสานดุริยศัพท์ สำนักพระยาเสนาะดุริยางค์ และสำนักหลวงประดิษฐไพเราะ มีบทบาทในกรมศิลปากร เนื่องจากศิลปินทุกท่านต่างมีบทบาทเป็นหัวหน้างานดนตรีในกรมมหรสพมาแต่เดิม ส่วนสำนักจางวางทั่ว พาทยโกศล มีบทบาทต่อศิลปินผู้ประกอบอาชีพเป็นอิสระ อย่างไรก็ตามในทศวรรษนี้ หลวงประดิษฐไพเราะซึ่งเป็นหัวหน้าสำนักดนตรีไทยเพียงท่านเดียว ที่เปิดสอนดนตรีแก่ศิลปินอาชีพ "ทาง" การบรรเลงของหลวงประดิษฐไพเราะ จึงแพร่หลายกว่าสำนักอื่น ขณะที่สำนักดุริยประณีต ซึ่งได้รับการถ่ายทอดจากพระยาเสนาะดุริยางค์ มีนักดนตรีที่มีฝีมือความสามารถ เป็นสำนักดนตรีที่มีชื่อเสียงและเริ่มมีอิทธิพลในวงวิชาชีพอีกสำนักหนึ่ง

1). สำนักดนตรีสำคัญ สำนักดนตรีในความอุปถัมภ์แต่เดิมไม่ได้ให้ความสำคัญกับการประกอบอาชีพหารายได้ เพราะการอยู่ในความอุปถัมภ์ของเจ้านาย ถือเป็นคนส่วนพระองค์ จึงได้รับการสนับสนุนในทุกด้าน ทั้งเงินทอง ความเป็นอยู่ และโอกาสในการแสดงความสามารถ จึงมีสถานภาพดีกว่านักดนตรีอิสระ และไม่เลี้ยงชีพด้วยการรับงานทั่วไปเพื่อเป็นเกียรติแก่ผู้อุปถัมภ์ อย่างไรก็ตามการเปลี่ยนแปลงการปกครองในปี 2475 ทำให้การอุปถัมภ์สิ้นสุดลง เช่น เมื่อสมเด็จฯเจ้าฟ้ากรมพระนครสวรรค์วรพินิต ทรงลี้ภัยการเมืองไปประทับที่บันดุง ประเทศอินโดนีเซีย ทำให้สำนักจางวางทั่วต้องรับงานทั้งหุ่นกระบอก ละคร และดนตรี การที่สำนักดนตรีสำคัญรับงานเพื่อหารายได้พึ่งพาตัวเอง ย่อมส่งผลกระทบต่อผู้ประกอบอาชีพอิสระ

ทั่วไป ในทศวรรษ2490 สำนักดนตรีสำคัญที่ประกอบอาชีพรับงาน ได้แก่สำนักจางวางทั่ว พาทยโกศล สำนักหลวงประดิษฐไพเราะ และสำนักดุริยประณีต

<u>สำนักจางวางทั่ว พาทยโกศล</u> จางวางทั่ว พาทยโกศล(2424-2481) สืบเชื้อสายจากตระกูลนักดนตรีเก่าแก่แต่ครั้งอยุธยา จึงเริ่มเรียนปี่พาทย์จากบิดาและคนในตระกูล ส่วนครูคนอื่นๆ ได้แก่ ครูรอด ครูชัย สุนทรวาทิน ครูทั่ง พระยาประสานดุริยศัพท์ จากการได้ศึกษากับครูผู้มีความสามารถประกอบกับเป็นผู้ที่มีพรสวรรค์เฉพาะตัว จึงได้ชื่อว่าเป็นนักปี่พาทย์ผู้มีฝีมือ ได้รับคัดเลือกเป็นครูผู้ควบคุมวงปี่พาทย์ของกรมหลวงชุมพรเขตรอุดมศักดิ์ และเป็นครูผู้ควบคุมวงปี่พาทย์วังบางขุนพรหมต่อมา

ชื่อเสียงของจางวางทั่ว เป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวางมาตั้งแต่ปลายรัชกาลที่ 5 และได้รับยกย่องมากขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 6 เมื่อมีการจัดประชันวงปี่พาทย์ขึ้นในปี 2466 ซึ่งเป็นการจัดการประชันวงปี่พาทย์ในหมู่ชนชั้นสูงเพียงครั้งเดียวในรัชกาลนี้ จึงย่อมได้รับความสนใจจากคนในสังคม วงที่ชนะการประชันในคราวนั้น คือ วงปี่พาทย์วังบางขุนพรหม ซึ่งมีจางวางทั่ว พาทยโกศล เป็นครูผู้ควบคุมวง จึงทำให้ชื่อเสียงของจางวางทั่วเป็นที่รู้จักกว้างขวางยิ่งขึ้น ความสามารถในการเป็นครูผู้ควบคุมวงและฝีมือที่มีมาแต่เดิม ทำให้จางวางทั่วได้รับการยอมรับให้เป็นครูผู้กำหนดสายสกุล หรือ “ทาง” ของปี่พาทย์ ที่มีบทบาทต่อดนตรีไทยมาจนถึงปัจจุบัน อย่างไรก็ตามเนื่องจากจางวางทั่ว เสียชีวิตตั้งแต่ปี 2481 ทำให้สำนักจางวางทั่ว ไม่โดดเด่นเช่นในอดีต แต่ชื่อเสียงของสำนักที่สืบเนื่องมายาวนาน ประกอบกับมีบุตรชายและบุตรสาว คือ นายเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล และคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ เป็นผู้มีความสามารถ ทำให้สำนักพาทยโกศล คงมีบทบาทในวงวิชาชีพ ครอบคลุมงานบรรเลงและแสดงในแถบฝั่งธนบุรี โดยเฉพาะแถบวัดกัลยาณมิตร ซึ่งเป็นที่ตั้งของสำนัก

<u>สำนักหลวงประดิษฐไพเราะ</u> นายศร หรือหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง, 2424-2497) เป็นบุตรชายนายสิน ศิลปบรรเลง นายวงปี่พาทย์ที่มีชื่อเสียงในแถบสมุทรสงคราม นายศรจึงได้รับการถ่ายทอดความรู้จากบิดา จนเป็นนักระนาดฝีมือดีคนหนึ่ง ต่อมาสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยาภาณุพันธุวงษวรเดช ทรงให้มาประจำอยู่ในวงปี่พาทย์ของพระองค์ และทรงส่งเสริมให้พัฒนาฝีมือโดยหาครูปี่พาทย์ซึ่งมีเสียงมาสอน รวมทั้งพระยาประสานดุริยศัพท์ด้วย จากการได้เรียนรู้กับครูผู้มีความสามารถ ประกอบกับเป็นผู้ที่มีพรสวรรค์เฉพาะตัว จึงเป็นนักปี่พาทย์ที่มีฝีมือและความสามารถ โดยเฉพาะฝีมือในการบรรเลงระนาดเอก

จางวางศรชนะการประชันวงปี่พาทย์บ่อยครั้งจนได้ชื่อว่า เป็นผู้มีฝีมือในทางระนาดมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 อีกทั้งมีความสามารถในการแต่งเพลง จนได้บรรดาศักดิ์ “หลวง” ในสมัยรัชกาลที่ 6 เมื่อจางวางศรต้องออกมาประกอบอาชีพเลี้ยงตนเองในสมัยรัชกาลที่ 6 จึงมีรายได้ดำรง

ชีวิตอยู่ในสังคมได้อย่างดี ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 7 เข้ารับราชการในกรมปี่พาทย์และโขนหลวงอยู่มาจนเกษียณอายุราชการในปี 2491 เนื่องจากหลวงประดิษฐไพเราะรับงานดนตรีอิสระมาแต่เดิม จึงเป็นสำนักดนตรีที่รับงานประจำตามวัดต่างๆ หลายแห่ง เช่น วัดหัวลำโพง วัดดวงแข วัดใหม่ยายแฟง วัดพลับพลาชัย วัดไตรมิตร ฯลฯ อีกทั้งการที่หลวงประดิษฐไพเราะมีชีวิตอยู่ยืนนานกว่าหัวหน้าสำนักคนอื่น สำนักหลวงประดิษฐไพเราะจึงกลายเป็นศูนย์กลางการศึกษาวิชาของศิลปินในทศวรรษ 2490

<u>สำนักดุริยประณีต</u> เป็นตระกูลเก่าแก่สืบเชื้อสายนักดนตรีจากอยุธยา นายศุขดุริยประณีต หัวหน้าสำนักเกิดที่จังหวัดนนทบุรี ต่อมาเข้ารับราชการในกรมมหรสพสังกัดเจ้าพระยาเทเวศน์วงศ์วิวัฒน์ แล้วออกมาตั้งวงดนตรีรับงานปี่พาทย์ในปี 2461 ตั้งบ้านเรือนที่ปากคลองบางลำพู จึงเรียกต่อมาว่า "บ้านบางลำพู" เนื่องจากอาชีพปี่พาทย์ทำรายได้ให้กับครอบครัวจึงฝึกหัดบุตรหลานเป็นนักดนตรี ศึกษาวิชาดนตรีกับบิดาและนักดนตรีของกรมมหรสพที่มีฝีมือ เพราะนายศุขเคยรับราชการในกรมมหรสพ เมื่อออกมาประกอบอาชีพ บ้านบางลำพูจึงเป็นที่พบปะของข้าราชการกรมมหรสพซึ่งกลายเป็นครูของบ้านดุริยประณีตไปด้วย เช่น พระพาทย์บรรเลงรมย์ (พิม วาทิน) คนเครื่องหนังฝีมือดี นางละเมียด จิตรเสวี คนจะเข้ฝีมือดี นายมนตรี ตราโมท ศิลปินแห่งชาติ เป็นต้น รวมทั้งพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) หัวหน้าสำนักดนตรีผู้มีความสามารถรอบตัวและเคยเป็นเจ้ากรมปี่พาทย์หลวงแต่ครั้งรัชกาลที่ 5 เป็นครูสอนให้กับนักดนตรีของบ้านดุริยประณีตด้วย นักดนตรีบ้านดุริยประณีตหลายคนจึงเป็นผู้มีชื่อเสียง ประกอบอาชีพเป็นนักดนตรีอิสระและเข้ารับราชการในราชสำนักและกรมศิลปากร เช่น นายโชติ ดุริยประณีต เข้ารับราชการในกองปี่พาทย์และโขนหลวงในรัชกาลที่ 7 ต่อมาดำรงตำแหน่งเป็นหัวหน้าแผนกดุริยางค์ไทยของกรมศิลปากร นายเหนี่ยว ดุริยพันธ์ นักร้องเสียงดีของกรมศิลปากรผู้มีชื่อเสียง นายสืบสุด ดุริยประณีต คนระนาดฝีมือดีแห่งยุค เสถียร ดวงจันทร์ทิพย์ (2537 : 266 – 269) กล่าวถึงชื่อเสียงของวงดุริยประณีตในขณะนั้นว่า

> ...คำร่ำลือหรือกิตติศัพท์ของวงปี่พาทย์บ้านบางลำภู อันเป็นที่รับรู้กันในแวดวงดนตรีปี่พาทย์นั้น นานวันเข้าก็ยังดูเหมือนว่ากลุ่มดุริยประณีตทั้งหลายกลับกลายเป็นเสือลายพาดกลอนที่ติดปีกบินได้ไปเสียแล้ว แต่เมื่อหยั่งถึงขุมกำลังในคลังสรรพาวุธดนตรีของบ้านนี้ก็มีสภาพไม่ต่างไปจากคำเล่าลือนั้นเท่าไร เพราะนอกจากจะได้นายเหนี่ยว ดุริยพันธ์ นักร้องอันดับหนึ่งมาไว้เป็นต้นเสียง เคียงข้างกับนางแช่มช้อย ลูกสาว... ฝ่ายเสนาธิการนั้น ถ้าเป็นงานประชันธรรมดาทั่วไป ก็อาศัยเพียงแค่ลูกชาย 3 คน คือ นายโชติ นายชื้น และนายชั้น ยกเว้นเป็นงานสำคัญจริง ๆ ก็จะขอคำปรึกษาหารือ

จากครูผู้ใหญ่ในระดับมันสมองของวง ซึ่งปกติครูหลายท่านนี้ทำหน้าที่เป็นฝ่ายวิชาการด้านข้อมูล และคอยควบคุมสถานการณ์อยู่เบื้องหลังอย่างเงียบ ๆ ไปพร้อมกันด้วย... กำลังคนก็มีอยู่พร้อมและหมั่นฝึกซ้อมเตรียมพร้อมอยู่ตลอดเวลา ถ้าหากจะทำมาหากินอย่างธรรมดาก็นับว่าเป็นวงดนตรีที่มีคุณภาพคับแก้ว สมควรแล้วกับคำเลื่องลือว่าสำนักนี้คือ บ้านปี่พาทย์ระดับแนวหน้าแห่งหนึ่งของวงการดนตรี

ชื่อเสียงและความสามารถของนักดนตรีดังกล่าว ทำให้วงดุริยประณีตมีงานหาตลอดทั้งทำปี่พาทย์ประกอบ ลิเกวิทยุ ลิเกวิก และงานประเพณีต่างๆทั้งในกรุงเทพฯ และ ต่างจังหวัด โดยมีวงประจำที่วัดสังเวช จึงเป็นวงดนตรีอาชีพที่ดำรงสถานะอยู่ได้ในท่ามกลางการเสื่อมในการจัดงานประเพณีพิธีกรรม และมีพัฒนาการกลายเป็นสำนักที่เป็นแหล่งถ่ายทอดความรู้ด้านดนตรีต่อมา ศิลปินนักดนตรีรุ่นหลังที่มีชื่อเสียงจำนวนมากเป็นศิษย์ของบ้านดุริยประณีต เช่น นายศิริ วิชเวช นายแจ้ง คล้ายสีทอง นายสุพจน์ โตสง่า ฯลฯ

2)<u>บทบาทของสำนักหลวงประดิษฐไพเราะต่อดนตรีไทยในทศวรรษ 2490</u>

ท่ามกลางการตกต่ำของศิลปินผู้ประกอบอาชีพอิสระ สำนักหลวงประดิษฐไพเราะกลับเป็นสำนัก ที่โดดเด่นในทศวรรษนี้ นอกจากชื่อเสียงของเจ้าสำนักซึ่งได้รับการยอมรับเป็นปรมาจารย์ดนตรีไทย ผู้มีความสามารถยอดเยี่ยมซึ่งมีชีวิตเหลืออยู่เพียงท่านเดียวแล้ว การเปิดสอนดนตรีให้กับศิลปินรุ่นใหม่ ทำให้สำนักแห่งนี้กลายเป็นสำนักดนตรีสำคัญแห่งยุค เพราะศิลปินรุ่นใหม่ต่างต้องการศึกษากับครูผู้มีความสามารถ สำนักหลวงประดิษฐไพเราะจึงกลายเป็นสถานศึกษาวิชาชีพสำคัญที่มีอิทธิพลครอบคลุมแบบแผนการบรรเลงของนักดนตรีทั้งกรุงเทพฯ และต่างจังหวัด

หลวงประดิษฐไพเราะเป็นผู้คิดค้นวิธีการบรรเลงและเทคนิคการบรรเลงรูปแบบใหม่ เช่น วิธีการจับไม้ระนาด นายประสิทธิ์ ถาวร อธิบายเทคนิคที่ได้จากหลวงประดิษฐไพเราะเรื่องวิธีการจับไม้ให้ถูกลักษณะของเพลงว่าจะช่วยเพิ่มอารมณ์ของเพลง ถ้าจับแบบปากกาและจับแบบปากไก่จะตีรัวได้อ่อนหวานไพเราะ แต่ถ้าจับอย่างปากนกแก้วจะตีรัวได้กรอดเหมาะกับอารมณ์โกรธ หรือการคิดค้นวิธีการตีแบบคาบลูกคาบดอก* แม้ไม่เป็นที่ยอมรับในช่วงแรกเพราะแหวกแนวจากแบบแผนการตีระนาดที่มีมาแต่เดิม จนถูกติฉินว่าเป็นการตีระนาดอย่าง “หมาสะบัด

---

*หมายถึง วิธีการดำเนินทำนองเพลงซึ่งดำเนินไปโดยมีวิธีพลิกแพลง 2 อย่างสลับกันไปตามปรกติใช้เรียกทางเดี่ยวของระนาดเอกที่มีทั้งทางเก็บ และทางรัว

น้ำร้อน" แต่ในที่สุดวิธีการตีแบบนี้ก็ได้รับความนิยมแพร่หลายเป็นแบบฉบับ (สุจิตต์ วงษ์เทศ, บรรณาธิการ 2544: 93)

ความสามารถในการคิดค้นวิธีการบรรเลงแบบใหม่ ๆ ความสามารถในการประพันธ์เพลง และความแตกฉานในการคิดกลอนเพลง ทำให้การสอนของหลวงประดิษฐไพเราะมีความหลากหลาย ลูกศิษย์จะได้ทางการบรรเลงที่แตกต่างไปตามความสามารถ ทำให้ศิลปินนักดนตรีต่างต้องการศึกษากับหลวงประดิษฐไพเราะ อุทิศ นาคสวัสดิ์ (เรื่องเดิม : 191)เล่าถึงเรื่องนี้ว่า "ท่านครูต่อเพลงเดี่ยวให้ศิษย์แต่ละคนตาม "ฝีมือ" และ "รสมือ" ของเขาด้วยเหตุนี้ลูกศิษย์แต่ละคนจึงได้ทางไปไม่เหมือนกันและสามารถบรรเลง "ถวายมือ" หรือ "ประชันวง" ในงานไหว้ครูได้โดยคนฟังไม่รู้จักเบื่อ เพราะได้ฟังทางที่แตกต่างกันอยู่เรื่อยนั่นเอง"

ความสามารถเฉพาะตัวที่โดดเด่นอีกทั้งยังเป็นปรมาจารย์เพียงท่านเดียวที่ยังมีชีวิตอยู่ถึงช่วงปลายทศวรรษ 2490 ทำให้สำนักหลวงประดิษฐไพเราะ กลายเป็นศูนย์กลางการศึกษาของศิลปินรุ่นใหม่ ขนบการศึกษาที่เคยยึดมั่นกรอบความรู้ จากสำนักดนตรีเพียงสำนักเดียวจึงได้รับผลกระทบ เพราะศิลปินต่างต้องการ "ต่อยอด" คือ เพิ่มพูนความสามารถในระดับสูงจากหลวงประดิษฐไพเราะ ศิลปินนักดนตรีจึงมุ่งเข้ามาศึกษาในสำนักหลวงประดิษฐไพเราะทั้งนักดนตรีในกรุงเทพฯ และต่างจังหวัด ในทศวรรษนี้นักดนตรีจากต่างจังหวัด เข้ามาศึกษาวิชาจากสำนักหลวงประดิษฐไพเราะเป็นจำนวนมาก ส่งผลให้"ทาง" การบรรเลง ของสำนักนี้การแพร่หลาย ไปยังกลุ่มนักดนตรีต่างจังหวัดอย่างกว้างขวาง

- <u>การแพร่หลายของ "ทาง" การบรรเลงในต่างจังหวัด</u> การแพร่หลายของวัฒนธรรมตะวันตกแม้ส่งผลต่อการเสื่อมของวัฒนธรรมแบบเดิมในสังคมกรุงเทพฯ แต่บริเวณชานเมืองของกรุงเทพฯ ในขณะนั้น เช่น บางกอกน้อย บางพลัด รังสิต ฯลฯ และจังหวัดที่ห่างไกลออกไปในแถบภาคกลาง ซึ่งความเจริญแบบตะวันตกยังเข้าไปไม่ถึงวิถีชีวิตของคนจึงยังไม่เปลี่ยนแปลงเช่นเดียวกับขนบประเพณีพิธีกรรมที่คงมีความสำคัญในสังคม มีผู้บรรยายถึงสภาพต่างจังหวัด ในปี 2498 ว่า "ผมได้มีโอกาสไปในงานแต่งงานของเพื่อนคนหนึ่งที่ต่างจังหวัด อิทธิพลตะวันตกจึงแผ่ไปไม่ค่อยถึงพิธีการต่าง ๆ จึงเป็นแบบไทย ๆ ของเราไม่เป็นแบบพันทางหรือที่เรียกกัน โดยทั่วไปว่าแบบสากลเหมือนทางกรุงเทพฯ เรานี้" (สุดสัปดาห์, 6 มีนาคม 2498) วิถีการดำเนินชีวิตและประเพณีพิธีกรรมที่ยังไม่เปลี่ยนแปลง ทำให้ดนตรีและการแสดงของชาวบ้าน เช่น ลำตัด ลิเก การเล่นเพลง ยังคงมีความสำคัญ นักดนตรีผู้ประกอบอาชีพอิสระในกรุงเทพฯ จำนวนไม่น้อยจึงไปตั้งหลักแหล่งเป็นครูสอนดนตรีตามต่างจังหวัด เช่น นายอาจ สุนทร นักดนตรีบ้านพาทยโกศล ไปตั้งสำนักเป็นครูสอนดนตรีที่จังหวัดอยุธยา นายรวม ราชบุรี ชาวราชบุรี หลังจากเข้ามาศึกษาวิชาดนตรีกับหลวงประดิษฐไพเราะก็กลับไปตั้งวงรับงานดนตรีในจังหวัดราชบุรี หรือนายสังเวียน

เกิดผล ลูกศิษย์จางวางทั่ว พาทยโกศล กลับไปตั้งวงและสอนปี่พาทย์ที่จังหวัดอยุธยา เป็นต้น ทั้งนี้การกลับไปตั้งวงของศิลปิน ผู้ผ่านการศึกษาจากสำนักสำคัญในกรุงเทพฯ ทำให้งานปี่พาทย์ต่างจังหวัดเป็นที่สนใจของชาวบ้านมากขึ้น ผู้ประกอบอาชีพปี่พาทย์จึงมีรายได้ และเป็นที่ชื่นชมของชาวบ้านว่าเป็นผู้มีความรู้ รู้จักทำมาหากิน (ประสิทธิ์ ถาวร, สัมภาษณ์,21 สิงหาคม 2541) ทำให้คนรุ่นใหม่ให้ความสนใจหัดปี่พาทย์กันมาก เพราะเป็นหนทางในการประกอบอาชีพ ดังนายน้ำว้า ร่มโพธิ์ทอง ชาวสิงห์บุรี เล่าว่าอาชีพหลักของบิดามารดาคือ ทำนา และบิดายังเป็นพ่อเพลงพื้นบ้านด้วย แต่ตัวเองไม่เคยสนใจดนตรี ตั้งใจแต่ละเรียนหนังสือ แต่เนื่องจากบิดาเสียชีวิตไม่มีเงินทุนจะเรียนหนังสือ จึงหัดปี่พาทย์เพื่อเป็น วิชาชีพเลี้ยงตัวและครอบครัว ในที่สุดเมื่อหัดปี่พาทย์ได้เพลงพอสมควรแล้ว ก็มุ่งไปศึกษากับหลวงประดิษฐไพเราะ เพราะได้ยินชื่อเสียงจากเพื่อนนักดนตรีที่เข้ามาศึกษาต่อที่สำนักหลวงประดิษฐไพเราะ เพื่อจะได้มีฝีมือด้านปี่พาทย์ประกอบอาชีพต่อไป (ณรงค์ฤทธิ์ คงปิ่น,2537:53)

งานประเพณีพิธีกรรมซึ่งมีความสำคัญในต่างจังหวัด ทำให้อาชีพนักดนตรีมีรายได้และได้รับการยกย่องจากสังคม ศิลปินรุ่นใหม่ต่างมุ่งหัดปี่พาทย์ และเข้ามาศึกษากับหลวงประดิษฐไพเราะลูกศิษย์รุ่นหลังของหลวงประดิษฐไพเราะจำนวนมากจึงเป็นคนต่างจังหวัด นายฉลาก โพธิ์สามต้น (สัมภาษณ์,23 กันยายน 2547) ผู้เข้ามาศึกษาวิชาดนตรีในสำนักนี้ในช่วงทศวรรษ2490 เล่าว่า มีลูกศิษย์มาเรียนประมาณ40-60 คน ส่วนใหญ่มาจากต่างจังหวัด เช่น นายสุบิน จันทร์แก้ว ชาวสิงห์บุรี นายฉลาก โพธิ์สามต้น ชาวอยุธยา นายเสนาะ หลวงสุนทร ชาวสมุทรสงคราม ฯลฯ การเข้ามาของนักดนตรีต่างจังหวัดและกลับไปประกอบอาชีพ ย่อมทำให้ “ทาง” การบรรเลงของสำนักหลวงประดิษฐไพเราะแพร่หลายตามไปด้วย ขณะเดียวกันการเข้ามาของลูกศิษย์จากต่างจังหวัดจำนวนมากทำให้สำนักหลวงประดิษฐไพเราะมีนักดนตรีจำนวนมากพอแก่การจัดสรรรับงานบรรเลงจนกลายเป็นสำนักที่รับงานแพร่หลาย

การเปิดสำนักเป็นสถาบันสอนดนตรีและรับงานดนตรี ทำให้สำนักหลวงประดิษฐมีนักดนตรีมากพอแก่การรับงาน อีกทั้งชื่อเสียงของหลวงประดิษฐไพเราะทำให้วงดนตรีเป็นที่ต้องการมีวงประจำตามวัดต่าง ๆ เช่น วัดเทพศิรินทราวาส วัดดวงแข วันพลับพลาชัย วัดคณิกาผล วัดไตรมิตรวิทยาราม วัดจักรวรรดิราชาวาส วัดหัวลำโพง ฯลฯ การมีวงประจำวัดทำให้มีแหล่งรายได้ประจำ เพราะวัดเป็นแหล่งจัดงานประเพณีพิธีกรรม เช่น ทำขวัญนาค งานบวช โดยเฉพาะงานศพซึ่งต้องมีปี่พาทย์บรรเลงประกอบเสมอเป็นธรรมเนียมปฏิบัติ ขณะเดียวกันชื่อเสียงของหลวงประดิษฐไพเราะทำให้สามารถรับงานได้ในราคาแพงกว่าวงทั่วไป โดยคิดเวลาละ 300 บาท ขณะที่นักดนตรีซึ่งเป็นลูกศิษย์ในบ้านได้คนละ 20 บาท แต่คนระนาดและคนปี่จะได้ 26 บาท ทำให้วงดนตรีอาชีพของหลวงประดิษฐไพเราะมีรายได้ดี ขณะที่นักดนตรีก็มีรายได้ดี เมื่อเปรียบเทียบกับ

หลาย ๆ อาชีพในขณะนั้น นายฉลาก โพธิ์สามต้น (สัมภาษณ์,23 กันยายน 2547) เล่าว่า "เงินไม่ขาดกระเป๋าน้ำแข็งเปล่ายังแก้วละ 10 สตางค์ ข้าราชการชั้นจัตวาเงินเดือน เดือนละ 450 บาท"

ท่ามกลางความตกต่ำของศิลปินผู้ประกอบอาชีพอิสระ สำนักหลวงประดิษฐไพเราะจึงมีความโดดเด่นทั้งรายได้และชื่อเสียง อย่างไรก็ตามรายได้จากการบรรเลงดนตรีประจำวัดคงเป็นรายได้หลักของสำนัก อันสะท้อนถึงแนวโน้มในการประกอบอาชีพศิลปินที่ไม่มั่นคงนัก บุตรหลานของหลวงประดิษฐไพเราะจึงไม่ได้รับการสนับสนุนให้ประกอบอาชีพศิลปินด้านวัฒนธรรมความบันเทิงแบบเดิมอีกต่อไป การสนับสนุนให้บุตรชายศึกษาดนตรีสากลที่ประเทศญี่ปุ่น และกลับมาตั้งละครเวที คณะผกาวลี ซึ่งได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก ย่อมแสดงถึงแนวโน้มในการประกอบอาชีพความบันเทิงแบบตะวันตกที่เติบโตได้มากกว่า การรับงานดนตรีไทยแม้จะทำรายได้ไม่น้อยแก่สำนัก แต่ก็สะท้อนถึงการประกอบอาชีพที่ไม่อาจกลับมาเฟื่องฟูได้อีก ส่งผลให้นักดนตรีของสำนักคนสำคัญซึ่งมีฝีมือความสามารถอย่างโดดเด่น เช่น นายเผือด นักระนาด นายประสิทธิ์ ถาวร ต่างได้รับการสนับสนุนให้รับราชการในกรมศิลปากร นายเสนาะ หลวงสุนทร เข้ารับราชการประจำกองดุริยางค์ กองทัพบก ขณะที่นักดนตรีคนอื่น ๆ ต่างมุ่งศึกษาวิชาเพื่อพัฒนาฝีมือความสามารถ เพื่อเป็นช่องทางสู่ความก้าวหน้าในอนาคต ความสามารถของหลวงประดิษฐไพเราะในการถ่ายทอดความรู้ จึงสร้างลูกศิษย์ที่มีชื่อเสียงจำนวนมาก เช่น นายประสิทธิ์ ถาวร ศิลปินแห่งชาติ นายบุญยงค์ เกตุคง ศิลปินแห่งชาติ นายสมภพ ขำประเสริฐ ผู้มีผลงานดีเด่นทางด้านวัฒนธรรม สาขาศิลปการแสดง(ดนตรีไทย) เป็นต้น ชื่อเสียงของหัวหน้าสำนักและลูกศิษย์ทำให้สำนักดนตรีไทยแห่งนี้โดดเด่นเป็นสำนักที่มีอิทธิพลต่อการสืบทอดวิชาชีพดนตรีไทยในกระแสของการตกต่ำของวัฒนธรรมความบันเทิงแบบเดิม

5.2.3<u>บทบาทของศิลปินในระบบราชการ</u>

การยกย่องอาชีพ "ข้าราชการ" ว่าเป็นอาชีพที่มีเกียรติยศและมีสถานะมั่นคง ทำให้คนจำนวนไม่น้อยอยากประกอบอาชีพข้าราชการ รวมทั้งกลุ่มศิลปินด้านความบันเทิง อย่างไรก็ตามอัตราข้าราชการสำหรับผู้ประกอบอาชีพด้านนี้มีจำนวนไม่มาก หน่วยงานของรัฐที่สามารถรับศิลปินเข้าสู่อาชีพข้าราชการได้โดยตรงมีเพียงกรมศิลปากร และกรมประชาสัมพันธ์ อีกทั้งการรับศิลปินเข้าสู่ระบบราชการยังมีข้อจำกัด ผู้ที่มีฝีมือความสามารถจึงมีโอกาสเข้าสู่ระบบราชการได้ขณะที่ข้าราชการด้านมหรสพการแสดง มีอยู่เฉพาะกรมศิลปากร

มหรสพการแสดงซึ่งถือเป็นวัฒนธรรมประจำชาติ คือ โขน ละคร และดนตรีไทยมีพัฒนาการสัมพันธ์กับชนชั้นสูงและราชสำนัก และถูกวางแผนโดยกลุ่มศิลปินราชสำนักผู้มีความสามารถ อีกทั้งรัฐบาลยังส่งเสริมให้สืบทอดแบบแผนไว้เป็นวัฒนธรรมประจำชาติ กลุ่มผู้สืบทอดแบบแผนจึงย่อมเป็นคนกลุ่มเดิม คือ ข้าราชสำนัก หรือข้าราชการในกรมศิลปากร ซึ่งมีพื้นฐานการ

ศึกษาจากสำนักของศิลปินที่อยู่ในความอุปถัมภ์มาแต่เดิม กรมศิลปากรจึงเป็นแหล่งงานของศิลปินที่มีพัฒนาการในกลุ่มของศิลปินราชสำนักไม่ใช่ศิลปินที่ประกอบอาชีพอิสระทั่วไป ส่งผลทำให้แบบแผนดนตรีและการแสดงของราชสำนัก ถูกสืบทอดอย่างเป็นระบบ ขณะที่กรมประชาสัมพันธ์เป็นหน่วยงานที่ตอบสนองนโยบายของรัฐ ในการพัฒนารูปแบบทางศิลปะให้สอดคล้องกับการเปลี่ยนแปลงของสภาพสังคม ข้าราชการดนตรีไทยของกรมประชาสัมพันธ์จึงจำกัดอยู่ในกลุ่มศิลปินผู้ที่มีฝีมือความสามารถ ซึ่งมีแนวคิดเปิดกว้างในการคิดสร้างสรรค์พัฒนาสู่ความแปลกใหม่ ศิลปินส่วนใหญ่ จึงเป็นศิลปินอาชีพอิสระที่ไม่ได้ยึดกรอบแบบแผนเช่นศิลปินในความอุปถัมภ์ของราชสำนัก เช่น นายพุ่ม บาปุยะวาทย์ ศิลปินนักปี่พาทย์ผู้มีความรู้รอบตัว ศึกษาทางดนตรีจากบิดาแล้วศึกษาต่อที่บ้านจางวางทั่ว พาทยโกศล นายบุญยงค์ เกตุคง ศิลปินนักระนาดฝีมือดี ผู้ผ่านการศึกษาจากสำนักดนตรีต่าง ๆ นายจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ คนปี่ฝีมือดีจากจังหวัดนครปฐม เป็นต้น แต่เนื่องจากศิลปินข้าราชการในกรมประชาสัมพันธ์ มีหน้าที่ทำงานดนตรีเพื่อการประชาสัมพันธ์ทางวิทยุ แตกต่างจากกรมศิลปากร ที่มีบทบาทในฐานะศูนย์กลางการสืบทอดแบบแผนการแสดงของชาติ ศิลปินในกรมศิลปากรจึงมีบทบาทและหน้าที่สืบต่อวัฒนธรรมความบันเทิงประจำชาติทั้งด้านดนตรีและมหรสพโดยตรง และแม้ว่าในระยะแรกกรมศิลปากรจะประสพปัญหาขาดแคลนศิลปิน เนื่องจากภายหลังการโอนย้ายงานดนตรีและนาฏศิลป์จากกระทรวงวังมาสังกัดกรมศิลปากร ข้าราชการกรมศิลปากรมีสถานะที่ไม่ดีนัก และประสพปัญหาการดำรงชีพเพราะปัญหาการขาดคุณวุฒิทางวิชาสามัญ แต่ภายหลังโครงการปรับปรุงการละครและสังคีต ทำให้กรมศิลปากรในทศวรรษที่ 2490 มีความพร้อมในทุกด้าน ข้าราชการศิลปินมีสถานภาพที่ดีขึ้นทั้งรายได้และวิทยฐานะ (ดังกล่าวมาในบทที่3) ประกอบกับการเป็นศูนย์รวมของศิลปินที่มีฝีมือความสามารถ กรมศิลปากรจึงได้รับการยอมรับให้เป็นศูนย์กลางวิชาความรู้ด้านวัฒนธรรมความบันเทิงแบบเดิมของราชสำนัก ศิลปินในกรมศิลปากรจึงมีบทบาทโดดเด่นในการกำหนดแบบแผนศิลปะของชาติสืบต่อมา

ในทศวรรษ2490 กรมศิลปากรเป็นหน่วยงานของรัฐเพียงแห่งเดียวที่สืบทอดแบบแผนการแสดงแบบเดิม ดังปรากฏว่าศิลปินคนสำคัญของกรมศิลปากร ล้วนเป็นผู้ที่สามารถสืบทอดแบบแผนการแสดงตามมาตรฐานของเดิม เช่นศิลปินในกลุ่มโขนละครล้วนเป็นผู้สืบทอดแบบแผนการแสดงจากครูโขนละครในสมัยรัชกาลที่ 6 ได้รับการฝึกหัดถ่ายทอดความรู้ในสายของราชสำนักรัชกาลที่ 2 ศิลปินในกรมศิลปากรจึงคงเป็นศิลปินที่สืบทอดแบบแผนการแสดงจากศิลปินกลุ่มเดิม เห็นได้จากบทบาทและสถานะของศิลปินคนสำคัญ ทั้งศิลปินในกลุ่มครูผู้ดูแลแบบแผนศิลปะ ศิลปินที่มีบทบาทและชื่อเสียงในทศวรรษ 2490

- <u>กลุ่มครูผู้ดูแลแบบแผนศิลปะ</u> ศิลปินกลุ่มนี้เป็นศิลปินที่มีชื่อเสียงของราชสำนัก มีฝีมือความสามารถเป็นที่ยกย่องแต่เดิม จึงเป็นกลุ่มที่สืบทอดแบบแผนศิลปะราชสำนักแต่เดิม เช่น คุณหญิงนัฏกานุรักษ์ หลวงวิลาศวงงาม หม่อมแผ้ว สนิทวงศ์เสนี หลวงไพเราะเสียงซอ เป็นต้น

<u>คุณหญิงนัฏกานุรักษ์</u> (เทศ นัฏกานุรักษ์) เป็นคนอยุธยามารดานำมาฝากให้หัดละครที่บ้านเจ้าพระยาเทเวศน์วงศ์วิวัฒน์ ตั้งแต่อายุ 10 ขวบ จึงได้รับการถ่ายทอดจากศิลปินที่สืบเชื้อสายโขนละคร มาตั้งแต่ครั้งรัชกาลที่ 2 จำนวนหลายท่าน เช่น หม่อมคร้าว ความสามารถจากการฝึกฝนและการถ่ายทอดจนครูรุ่นเก่า ๆ ทำให้คุณหญิงนัฏกานุรักษ์ได้เป็นครูสอนท่ารำให้แก่ราชสำนักรัชกาลที่ 6 เจ้าพระยารามราฆพ เจ้าคุณอนิรุทธเทวา และเจ้านายหลายพระองค์ล้วนเป็นลูกศิษย์ของคุณหญิง คุณหญิงเป็นครูโขน ละครในกรมมหรสพ เมื่อโอนย้ายมาอยู่กรมศิลปากรจึงเป็นครูผู้ใหญ่ที่มีลูกศิษย์ที่มีชื่อเสียงในกรมศิลปากรจำนวนมาก เช่น หลวงวิลาศวงงาม ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี เป็นต้น

<u>หลวงวิลาศวงงาม</u> (หร่ำ อินทรนัฏ) (2435 – 2505) หลวงวิลาสวงงามเกิดในตระกูลศิลปิน ปู่มีชื่อว่า “ครูบัว” เป็นตัวทศกัณฐ์ฝีมือดี ครูของพระยาพรหมาภิบาล (ทองใบ สุวรรณภาตร) ส่วนบิดาคือ นายแหร่ม อินทรนัฏ ก็รับราชการในกรมโขนหลวงมาแต่เดิม เมื่อโตขึ้นได้ศึกษาวิชาโขนละคร กับครูในบ้านเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ เช่น หม่อมเข็ม กุญชร สอนตัวพระ หม่อมต่วนสอนตัวนาง คุณหญิงเทศ นัฏกานุรักษ์ สอนตัวยักษ์ ครูแผนสอนตัวลิง เป็นต้น นายหร่ำ อินทรนัฏ เข้ารับราชการเมื่อพ.ศ. 2448 เป็นที่โขนหลวงเวรฤทธิ์ ปี 2453 โอนมาอยู่ในกรมมหรสพ ในตำแหน่งมหาดเล็ก ได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็นหลวงวิลาสวงงาม ในปี 2466 เนื่องจากเป็นผู้ที่รำได้งดงามที่สุดคนหนึ่งในกรมโขนหลวง เมื่อแสดงโขนจึงได้รับคัดเลือกเป็นตัวพระราม หรือเป็นตัวเอกอยู่เสมอ ในทศวรรษที่ 2490 หลวงวิลาศวงงาม ทำหน้าที่ในตำแหน่งครูนาฏศิลป์ของกรมศิลปากร เนื่องจากเป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถด้านโขน ละคร เป็นอย่างมาก จึงได้รับมอบหมายเป็นประธานและทำพิธีครอบโขน ละคร ต่อจากพระยานัฏกานุรักษ์

<u>ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี</u> ท่านผู้หญิงแผ้วเป็นละครวังสวนกุหลาบ จึงฝึกหัดรำละครจากครูละครที่สืบเชื้อสายมาแต่ครั้งรัชกาลที่ 2 เช่นเจ้าจอมมารดาเขียน ในรัชกาลที่ 4 เจ้าจอมมารดาทับทิมในรัชกาลที่ 5 หม่อมแย้ม หม่อมอึ่ง เนื่องจากมีความสามารถด้านนาฏศิลป์เป็นเลิศ จึงแสดงเป็นตัวเอกในละครหลายเรื่อง ต่อมาถวายตัวเป็นพระชายาในสมเด็จฯ เจ้าฟ้าอัษฎางคเดชาวุธ ในทศวรรษที่ 2490 หม่อมแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ทำหน้าที่ในตำแหน่งครูผู้เชี่ยวชาญของกรมศิลปากร

<u>หลวงไพเราะเสียงซอ</u> (อุ่น ดูรยชีวิน) (2435-2518) บิดามารดาของหลวงไพเราะเสียงซอมีอาชีพเป็นนักดนตรีที่จังหวัดอยุธยา ต่อมาเมื่อครอบครัวย้ายมาอยู่กรุงเทพฯ จึงได้มีโอกาสถวายตัวกับพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อครั้งทรงเป็นสมเด็จพระบรมโอรสาธิราชฯ จึงได้ศึกษาวิชาดนตรีกับพระยาประสานดุริยศัพท์ หลวงไพเราะเสียงซอมีฝีมือด้านซอเป็นเลิศ สีได้

ไพเราะและชัดเจน จึงได้พระราชทานบรรดาศักดิ์ว่า "ไพเราะเสียงซอ" เมื่อวันที่ 13 ธันวาคม 2460 ดังครั้งหนึ่งรัชกาลที่ 6 ทรงมีพระราชดำรัสกับตัวละครที่มัวพวงฟังบทจากผู้บอกบทว่า "ไม่ต้องไปมัวฟังบทหรอก ไอ้อุ่นมัวสีซออยู่นี้แล้ว" หลวงไพเราะเสียงซอรับราชการแต่ครั้งกรมมหรสพจนโอนย้ายมาอยู่กรมศิลปากร เมื่อเกษียณอายุราชการทางราชการคงจ้างต่อเป็นครูของโรงเรียนนาฏศิลปกรมศิลปากร

- <u>ศิลปินที่มีบทบาทและชื่อเสียงในทศวรรษ 2490</u> ศิลปินกลุ่มนี้ส่วนใหญ่มาจากครอบครัวศิลปินความสำเร็จในการประกอบอาชีพศิลปินของครอบครัว จึงได้รับการสนับสนุนให้ประกอบอาชีพศิลปินต่อมา หรือมีพื้นฐานชีวิตที่อยู่ในแวดวงของศิลปินจึงฝึกหัดเป็นศิลปิน เช่น นายอร่าม อินทรนัฏ นายอาคม สายาคม นายกรี วรศะริน นายโชติ ดุริยประณีต

<u>นายอร่าม อินทรนัฏ</u> (2456 – 2523) เป็นบุตรชายของหลวงวิลาศวงงาม จึงฝึกหัดโขนกับบิดาตั้งแต่อายุ 13 ปี ควบคู่กับการเรียนวิชาสามัญ เนื่องจากอยู่ในครอบครัวศิลปิน จึงได้รับการถ่ายทอดวิชาความรู้จากศิลปินคนสำคัญ เช่น พระยานัฏกานุรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต) นายรงภักดี (เจียร จารุจรณ) เป็นต้น เนื่องจากมีพื้นฐานฝึกหัดจากครูผู้มีความสามารถและมีพรสวรรค์เฉพาะตัว จึงเป็นตัวโขนที่มีความสามารถยิ่ง สามารถแสดงได้แทบทุกตัว เช่น ทศกัณฐ์ ไมยราพ อินทรชิต กุมภกรรณ เป็นต้น ในทศวรรษ 2490 นายอร่าม อินทรนัฏ มีตำแหน่งเป็นครูสอนวิชานาฏศิลป์โขนฝ่ายยักษ์และเป็นศิลปินผู้แสดงที่เป็นที่ชื่นชอบของประชาชน

<u>นายอาคม สายาคม</u> (2460 – 2525) นายอาคม สายาคม ได้รับการสนับสนุนจากครอบครัวให้ฝึกหัดโขนตั้งแต่เรียนชั้นประถมปีที่ 2 ที่บ้านเจ้าพระยาวรพงศ์พิพัฒน์ (ม.ร.ว.เย็น อิศรเสนา) ได้เป็นศิษย์ของพระยาและคุณหญิงนัฏกานุรักษ์ . รวมทั้งครูลิ้นจี่ จารุจรณ ครูละครหลวงจนเป็นโขนที่มีความสามารถ เข้ารับราชการครั้งแรกเมื่อปี 2472 เมื่ออายุ 14 ปี ได้รับเลือกให้แสดงโขนนั่งราวหน้าพระที่นั่งพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นตัวพระรามใน เรื่องรามเกียรติ์ ตอนขาดเศียรขาดกร ในทศวรรษ 2490 นายอาคม สายาคม มีโอกาสแสดงโขนและละครเป็นประจำโดยผูกขาดเป็นตัวพระรามเพียงคนเดียว นอกจากนั้นยังสอนนาฏศิลป์ โขน ละคร ให้กับนักเรียนโรงเรียนนาฏศิลป และทำพิธีครอบโขน ละคร ของกรมศิลปากรต่อจากหลวงวิลาศวงงาม

<u>นายกรี วรศะริน</u> ครอบครัวนายกรีสนับสนุนให้ฝึกหัดโขน โดยลาออกจากโรงเรียนในชั้นประถมปีที่ 3 เพื่อไปฝึกหัดโขนที่บ้านเจ้าพระยาวรพงษ์พิพัฒน์ (ม.ร.ว.เย็น อิศรเสนา) และได้ศึกษาต่อที่โรงเรียนศรีอยุธยา มีโอกาสได้เรียนกับพระยาและคุณหญิงนัฏกานุรักษ์ จ่าท้าวยุทธการ ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ขุนชาญ ครูโขนผู้โด่งดังในรัชกาลที่ 6 เป็นต้น จนเป็นผู้มีความสามารถแสดงถวายหน้าพระที่นั่งเป็นประจำ ในทศวรรษ 2490 นายกรี วรศะริน มีตำแหน่งเป็น

ศิลปินของกรมศิลปากรสอนวิชานาฏศิลป์โขน (ฝ่ายลิง) ภาคปฏิบัติ และเป็นศิลปินผู้แสดง นอกจากชำนาญด้านการสอนและการแสดงแล้ว ยังมีความสามารถในการประดิษฐ์ท่ารำ ในปี 2541 ได้รับยกย่องเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปการแสดง (นาฏศิลป์-โขน)

นายโชติ ดุริยประณีต (2452-2516) นายโชติ ดุริยประณีต มาจากครอบครัวนักดนตรีไทย "ดุริยประณีต" มีบิดาคือ นายศุข ดุริยประณีต อดีตข้าราชการกรมมหรสพ ความสำเร็จในการประกอบอาชีพของครอบครัว ทำให้ได้รับการสนับสนุนให้ฝึกหัดปี่พาทย์จนสามารถบรรเลงดนตรีไทยได้รอบวง ถวายตัวเป็นมหาดเล็กกรมปี่พาทย์และโขนหลวง ในปี 2469 แล้วศึกษาวิชาขับร้องและปี่ จากพระยาเสนาะดุริยางค์ เรียนเครื่องหนังจากพระพาทย์บรรเลงรมย์ (เพิ่ม วาทิน) ต่อมาโอนย้ายมาสังกัดแผนกดุริยางค์ไทยในกรมศิลปากรจนได้รับตำแหน่งหัวหน้าแผนกดุริยางค์ไทยในปี 2500

การประสพความสำเร็จของศิลปินข้าราชการในกรมศิลปากร ทำให้ศิลปินรุ่นใหม่ผู้สืบเชื้อสายจากตระกูลศิลปิน เข้าสู่วงการศิลปินโดยเข้าเรียนที่โรงเรียนนาฏศิลป เช่น นางนรริต วิชเวช บุตรสาวของนายอร่าม อินทรนัฏ นายอนันต์ ดูรยชีวิน บุตรชายของหลวงไพเราะเสียงซอ และศิลปินอีกจำนวนไม่น้อยที่เข้าสู่อาชีพศิลปิน เพราะชื่นชอบและมองเห็นความสำเร็จของศิลปินในกรมศิลปากร เช่น นางสุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ มาจากครอบครัวข้าราชการ ซึ่งไม่ได้เกี่ยวข้องกับวงการศิลปิน ม.ล. สุรักษ์ สวัสดิกุล นักดนตรีไทย มาจากครอบครัวข้าราชการ เป็นต้น การสืบทอดแบบแผนการแสดงอย่างเป็นระบบ โดยมีครูผู้มีความสามารถและมีศิลปินรุ่นใหม่ซึ่งเป็นนักเรียนของโรงเรียนนาฏศิลปที่พร้อมรับการถ่ายทอด โดยเฉพาะโครงการศิลปินสำรอง ซึ่งคัดเลือกนักเรียนผู้มีความสามารถเพื่อเตรียมความพร้อมสำหรับผู้สืบทอดแบบแผนการแสดง ทำให้กรมศิลปากรในขณะนั้นเป็นศูนย์กลางความรู้ด้านศิลปการแสดง มีอิทธิพลครอบคลุมกำหนดแบบแผนการแสดงผ่านการแสดง และเผยแพร่ผลงาน

โครงการปรับปรุงการละครและสังคีต กรมศิลปากร ซึ่งให้ความสำคัญกับการส่งเสริมสถานภาพของศิลปิน ทำให้ข้าราชการศิลปิน มีสถานภาพที่ดีขึ้น แม้ว่าจะไม่โดดเด่นเช่นอยู่ในความอุปถัมภ์ของราชสำนัก แต่ก็เป็นแรงจูงใจให้ผู้ที่มีความรู้ความสามารถเข้ารับราชการในกรมศิลปากร เพราะอาชีพรับราชการเป็นอาชีพที่ได้รับการยกย่องของสังคมไทยขณะนั้น กรมศิลปากรจึงยังคงเป็นศูนย์รวมของศิลปินผู้มีความรู้ความสามารถ อีกทั้งการมีโอกาสเผยแพร่ผลงานการแสดงในงานสำคัญ ๆ ทั้งภายในประเทศและต่างประเทศ นอกจากจะทำชื่อเสียงให้แก่กรมแล้ว ศิลปินยังมีโอกาสแสดงฝีมือความสามารถเป็นที่รู้จักกว้างขวางขึ้นด้วย โอกาสซึ่งเป็นผลจากการปฏิบัติงานดังกล่าว ทำให้ได้รับการยอมรับโดยเฉพาะด้านสถานภาพทางสังคมที่มีโอกาสและสถานะที่ดีกว่าศิลปินโดยทั่วไป นายศิริ วิชเวช (สัมภาษณ์,15 ตุลาคม 2547) นักร้องและผู้มีฝีมือด้านการขยับกรับ

เสภา กล่าวถึงภาพลักษณ์ของศิลปินกรมศิลปากร จากโอกาสและหน้าที่ในการปฏิบัติราชการ โดยเฉพาะการมีโอกาสในการปฏิบัติราชการยังต่างประเทศ เพราะผู้ที่มีโอกาสเดินทางไปต่างประเทศขณะนั้น เป็นที่ยกย่องของคนทั่วไป ว่า " ใคร ๆ ก็รู้จักกรมศิลป์ งานแยะมาก งานไปต่างประเทศก็ถี่ยิบ เพราะไปเจริญสัมพันธไมตรีใคร ๆ ก็อยากเข้ากรมศิลป์" สถานภาพอันเป็นผลจากหน้าที่ในการปฏิบัติงานราชการดังกล่าว ทำให้ศิลปินกรมศิลปากรเป็นที่ยอมรับจากสังคม มีสถานะที่ดีกว่าศิลปินอาชีพทั่วไป นอกจากรายได้ประจำตามอัตราข้าราชการแล้ว ศิลปินเหล่านี้ยังมีรายได้จากการออกแสดง และรับงานเอกชนทั่วไป สถานภาพของศิลปิน จึงโดดเด่นทั้งรายได้และชื่อเสียงเป็นเหตุให้ศิลปินรุ่นใหม่ต่างมุ่งเข้ารับราชการในกรมศิลปากร

การปรับปรุงสถานะของศิลปินตามโครงการปรับปรุงการละครและสังคีต โดยใช้อัตราเงินเดือนเฉพาะและส่งเสริมให้ศิลปินมีรายได้โดยมีส่วนแบ่งจากรายได้การแสดง ทำให้ศิลปินมีสถานะที่ดีขึ้น การจัดแสดงผลงานทำให้ศิลปินจึงมีรายได้เพิ่มตามไปด้วย นางนรริต วิชเวช (สัมภาษณ์,15ตุลาคม2547) เล่าว่าการแสดงจะใช้ตัวแสดงหมุนเวียนสลับเปลี่ยนกันไป นอกจากตัวเอกที่เป็นศิลปินที่มีชื่อเสียงแล้ว ตัวประกอบจะใช้นักเรียนจากโรงเรียนนาฏศิลป โดยคัดเลือกผู้ที่มีฝีมือความสามารถ การแสดงแต่ละรอบทางราชการจะแบ่งปันผลประโยชน์ให้ ศิลปินทุกคนรวมทั้งนักเรียนจะได้รอบละ 14 บาท โดยวันศุกร์เล่น 2 รอบ วันเสาร์ 2 รอบ วันอาทิตย์ 3 รอบ และเมื่อมีการแสดงข้างนอกจะได้รับเงินพิเศษคนละ 10 บาท แต่หากแสดงที่ทำเนียบรัฐบาลจะได้ 20 บาท เนื่องจากเป็นงานรับแขกเมือง ศิลปินและนักเรียนของกรมศิลปากรจึงมีรายได้ดี นางนรริต วิชเวช เล่าว่า เมื่อครั้งเป็นนักเรียนกรมศิลปากร มี ฝีมือความสามารถจึงได้ออกงานบ่อยๆ เมื่ออยู่ชั้นมัธยม 6 ในปี 2496 สามารถรวบรวมเงินจากการเล่นละครซื้อนาฬิกามิโดเรือนละ 1,000 กว่าบาทได้ (สัมภาษณ์,15ตุลาคม2547)

ภายหลังโครงการปรับปรุงละครและสังคีต กรมศิลปากรกำหนดอัตราค่าบำรุงศิลปะสำหรับรับงานเอกชน (ศอ. 0701.3.1/12) แต่เรียกเก็บแพงกว่าเอกชนทั่วไป แต่ก็มีผู้นิยมจ้างหาเพราะผู้ที่สามารถจ้างหาดนตรีและการแสดงในงานประเพณีพิธีกรรมส่วนใหญ่เป็นกลุ่มผู้มีฐานะ อีกทั้งยังมีทัศนคติว่าค่าบำรุงซึ่งแพงกว่าเอกชนแสดงถึงฐานะของผู้จ้างหา นายศิริ วิชเวช(สัมภาษณ์,15ตุลาคม2547) เล่าถึงทัศนคติของคนต่อการหาโขนของกรมศิลปากรมาแสดงว่า "ได้หน้าว่ามีฐานะเพราะโขนกรมศิลป์แพงมาก" ขณะเดียวกันชื่อเสียงของกรมศิลปากร ยังมีผลดีต่อศิลปินกรมศิลปากรที่รับงานของตนเองด้วย เช่น นางมัลลี ครูโขนละครของกรมศิลปากร ซึ่งมีคณะโขน ละครสืบทอดมาแต่ดั้งเดิมยังประกอบอาชีพรับงานอิสระ ด้วยเหตุที่นางมัลลี มีชื่อเสียงและรับราชการในฐานะครูของกรมศิลปากร

ท่ามกลางการตกต่ำของอาชีพศิลปินอิสระ ศิลปินข้าราชการมีสถานภาพดีเนื่องจากได้รับการสนับสนุนจากรัฐ เป็นแรงจูงใจให้ผู้ที่มีความสามารถมุ่งรับราชการในกรมศิลปากร

กล่าวได้ว่าสถานภาพและบทบาทของศิลปินในแวดวงวัฒนธรรมความบันเทิงแบบเดิมยังคงสัมพันธ์กับผู้สนับสนุนซึ่งเปลี่ยนจากราชสำนักและชนชั้นสูงมาเป็นรัฐบาล แต่การสืบทอดศิลปะคงสัมพันธ์กับความเชื่อและยึดกรอบแบบแผนของราชสำนัก ศิลปะแขนงนี้จึงยากที่จะพัฒนาให้สอดคล้องกับวิถีวัฒนธรรมที่เปลี่ยนแปลงไป ศิลปินรุ่นใหม่ที่เข้าสู่วงการศิลปะจึงอยู่ในแวดวงของศิลปะเหล่านี้ ทำให้ศิลปะแขนงนี้ไม่เติบโตเช่นวัฒนธรรมความบันเทิงแบบตะวันตกอันมีผู้บริโภคเป็นผู้กำหนดทิศทางของศิลปะ

5.3 <u>การเติบโตของอาชีพศิลปินลิเกและเพลงตลาด</u>

ในทศวรรษ 2490 มีคนจำนวนไม่น้อยที่เข้าสู่อาชีพลิเก และนักร้องเพลงตลาด ด้วยเหตุที่ลิเกและเพลงตลาดอาศัยความสามารถเฉพาะตัวที่ไม่ต้องใช้เวลาศึกษาเรียนรู้ยาวนานเช่นศิลปะแขนงอื่น อีกทั้งยังมีรายได้ดีกว่าวัฒนธรรมความบันเทิงแบบเดิมอื่น ๆ ส่งผลให้ลิเกและเพลงตลาดเติบโตมากในทศวรรษนี้ วิทยานิพนธ์เล่มนี้จึงศึกษาการเติบโตของอาชีพศิลปินทั้ง 2 กลุ่ม เนื่องจากการปรับตัวของศิลปินอาชีพ ในแวดวงวัฒนธรรมความบันเทิงแบบเดิม ให้ภาพกระบวนการการปรับตัวของศิลปินที่สืบทอดมายาวนาน การเติบโตของศิลปินทั้ง 2 กลุ่ม ในทศวรรษ 2490 แสดงถึง อิทธิพลของศิลปินที่มีต่อการเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมความบันเทิงในระดับหนึ่ง

5.3.1 <u>การเติบโตของอาชีพศิลปินลิเกในทศวรรษ 2490</u>

เนื่องจากการเล่นลิเกมุ่งเข้าถึงคนระดับล่าง ลักษณะการแสดงจึงเน้นเรื่องตลกโปกฮาก่อให้เกิดทัศนคติ ที่ว่าลิเกเป็นอาชีพของคนระดับล่าง ดังกลอนบทดอกสร้อยพระนิพนธ์ในสมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ว่า

บทเอ๋ยบทดอกสร้อย ใช้แต่งให้เด็กน้อยเจ้าสรวลเส
จงร้องเล่นเป็นเวลาผ่อนฮาเฮ แทนลำนำยี่เกที่จำมา
อันยี่เกลามกตลกเล่น รำเต้นสิ้นอายขายหน้า
ไม่ควรจดจำเป็นตำรา มันจะพาเสียคนป่นปี้เอย

ลิเกเป็นศิลปะที่ไม่เน้นความประณีตงดงามของท่ารำ เพลงร้อง หรือบทวรรณกรรม เช่นวัฒนธรรมความบันเทิงแบบจารีตชนิดอื่น อีกทั้งยังนำศิลปะแบบแผนมาใช้เพียงบางส่วน การฝึกหัดลิเกจึงไม่ต้องใช้เวลามาก ดังสำนวนที่ว่า "ละครรำเป็นท่า ลิเกรำเป็นที" หมายความว่า ละครต้องรำให้

ครบกระบวนท่าที่กำหนดไว้ตามแบบแผนนาฏศิลป์ไทย โดยไม่ตัดทอน ขณะที่ลิเกรำพอเป็นกิริยา ไม่คำนึงถึงความถูกต้องของท่ารำเท่ากับความทันอกทันใจ เช่น ละครรำใช้สองมือ ลิเกใช้มือเดียว ท่าชี้นิ้ว ละครรำจะวาดนิ้วชี้ตั้งแต่อกออกไปสุดแขน แต่ลิเกชี้ไปตรง ๆ เพลงร้องลิเกใช้เพลงร้องเพียงไม่กี่เพลง ขณะที่ละครรำต้องใช้เพลงเป็นจำนวนมาก เป็นต้น ผู้ที่ดูลิเกบ่อย ๆ สามารถฝึกหัดด้วยตนเองโดยจำวิธีการแสดงของคนอื่นมาฝึกหัดรำจนเกิดความชำนาญ แล้วหัดด้นกลอนเลียนแบบก็สามารถแสดงลิเกได้ โดยไม่จำเป็นต้องอาศัยครูฝึกสอน นายบุญยัง กลั่นจิต หัวหน้าคณะลิเกวิทยุ เล่าถึงการฝึกหัดลิเกด้วยตนเองจากการดูลิเกว่า

> ...ข้าพเจ้านั่งดูลิเกอยู่ 3 คืน นึกอยากออกเป็นเสนากับเขาบ้าง แต่ผ้านุ่งโจงกระเบนไม่มี... ขโมยผ้านุ่งของเสนาอีกคนหนึ่งมาซ่อนไว้ แล้วแอบเอามานุ่ง พอนุ่งเสร็จก็แอบนั่งอยู่ข้างหลืบฉาก พอตัวจ้าวเขาเรียกเสนาว่าไปไหนหมด ข้าพเจ้ารีบวิ่งออกไปแล้วตอบว่าอยู่พะยะค่ะ ตัวจ้าวเขาใช้ให้ถือสารไปให้จ้าวอีกเมืองหนึ่ง ข้าพเจ้ารับเอามาแล้วเดินหายเข้าโรงไปเฉย ๆ ตัวจ้าวเขาไม่ยอมเขาก็เรียกข้าพเจ้าออกมาอีก แล้วเขาก็รับสั่งว่า เจ้าจะเดินหายเข้าฉากเฉย ๆ อย่างนี้ไม่ได้ ต้องร้องเป็นเพลงแล้วเชิดไป เจ้าร้องได้ไหม ข้าพเจ้าตอบว่าร้องได้ ผลที่สุดข้าพเจ้าก็ร้องเพลงหงษ์ทองดังนี้ ฝ่ายเสนาหาช้าไม่ รับสั่งจ้าวนายมิอยู่ช้า แล้วก็คลานคล้อยถอยออกมา คนในโรงลิเกพากันตลึงว่า เจ้าหมอนี่มาอยู่ 3 วัน ร้องลิเกได้ (นายบุญยัง กลั่นจิต,2545:154-15)

ถึงแม้ว่าการแสดงลิเกขาดความประณีตต่างจากศิลปะชั้นสูง และทำให้คนที่มีรสนิยมสูงดูถูกว่าลิเกเป็นของต่ำ แต่การฝึกหัดง่าย ไม่ประณีต และเนื้อหาเน้นความสนุกสนาน จึงทำให้ปรับเปลี่ยนให้สอดคล้องกับรสนิยมของคนดูได้ง่าย และได้รับความนิยมเรื่อยมา

ลิเกเป็นวัฒนธรรมความบันเทิงที่เกิดในกรุงเทพ และได้รับความนิยมมาตั้งแต่แรกมีต่อมาแพร่หลายไปตามจังหวัดต่าง ๆ ในแถบภาคกลาง เช่น อยุธยา สิงห์บุรี อ่างทอง ลพบุรี สระบุรี นครสวรรค์ ราชบุรี ฯลฯ ขณะที่ลิเกในกรุงเทพฯ มีจำนวนมาก ภายหลังเกิดลิเกทรงเครื่อง คณะลิเกส่วนใหญ่ส่วนในกรุงเทพฯล้วนเป็นลิเกทรงเครื่อง เช่น คณะนายพัก นายเจือ คณะนายโชติ นายชื่น คณะนายหลี ศรีอัมพร คณะทองศุข จันมาลีย์ คณะนายเต็ก เสือสง่า ฯลฯ วิกบางลำภู วิกตลาดทุเรียน วิกเมรุปูน วิกตลาดนานา วิกบำรุงไทย วิกถนนตก วิกบางรัก เป็นต้น ล้วนเป็นวิกที่มีคณะลิเกแสดงประจำ

ช่วงกลางทศวรรษ 2480 สถานการณ์สงครามโลก ทำให้คณะลิเกเลิกไปจำนวนมาก วิกลิเกในกรุงเทพฯที่มีอยู่เกือบ 20 วิก ว่างลง ลิเกหลายคณะเลิกการแสดงด้วยเหตุต่าง ๆ กัน เช่น นาย

เต็ก เสือสง่า ลิเกชื่อดัง อพยพหนีภัยสงครามและไปตั้งหลักแหล่งถาวรที่จังหวัดนครราชสีมา หลายวิกเลิกไปเพราะไม่มีผู้ชม ในทศวรรษ 2490วิกลิเกไม่สามารถกลับมาเฟื่องฟูเช่นเดิม บางวิกถูกรื้อเพื่อสร้างโรงภาพยนตร์ ขณะเดียวกันการเลิกไปของลิเกคณะต่าง ๆ สะท้อนถึงความเปลี่ยนแปลงรสนิยมของผู้ชม เพราะวิกลิเกที่เปิดแสดงอยู่ในกรุงเทพฯ ล้วนแต่เป็นลิเกลูกบท ส่วนคณะลิเกทรงเครื่องมีเหลืออยู่น้อย เช่น คณะเฉลิมนาฏดนตรี เล่นประจำที่วิกเมรุปูน(ทองเจือ โสภิตศิลป์ , สัมภาษณ์,9 มีนาคม 2548) แต่ลิเกรับงานแสดงกับลิเกวิทยุกลับเติบโต เป็นวัฒนธรรมที่ได้รับความนิยมของยุคสมัย

ในทศวรรษ2490 การจัดงานประเพณีพิธีกรรม และการเฉลิมฉลอง ในกรุงเทพฯลดน้อยลงทำให้รายได้ลิเกจากการแสดงในงานลดน้อยไปด้วย แต่งานวัดยังคงมีอยู่สม่ำเสมอตามเทศกาล เนื่องจากการจัดงานทำรายได้ให้กับวัด วัดจึงนิยมจัดเป็นเวลาหลายวัน และมีมหรสพหลากหลายเพื่อดึงดูดคนเข้าชม ลิเกจึงเป็นมหรสพที่มีประจำ เพราะได้รับความสนใจจากคนระดับล่าง การประชันลิเกในงานวัดจึงมีอยู่เสมอ งานวัดจึงเป็นแหล่งรายได้ประจำของลิเก

นอกจากนี้บริเวณชานเมือง แถบปริมณฑลของกรุงเทพฯ ซึ่งความเจริญยังแผ่ไปไม่ถึง ประเพณีพิธีกรรมยังคงมีความสำคัญในวิถีชีวิตคนอยู่ จึงเป็นแหล่งรายได้สำคัญของลิเก ทองเจือ โสภิตศิลป์ (สัมภาษณ์,9 มีนาคม 2548) เล่าว่า แถบชานเมืองกรุงเทพฯ เช่น รังสิต บางพลัด บางบำหรุ บางขุนนนท์ หรือ บริเวณปริมณฑล เช่น บางกรวย บางใหญ่ มีงานเล่นตลอด เพราะชาวบ้านยังนิยมจัดงานเหมือนเดิม ทั้ง โกนจุก บวชนาค ทำขวัญ แก้บน งานศพ และงานรื่นเริงต่างๆ ขณะที่งานวัดจะมีตลอด เนื่องจากแต่ละวัดจัดงานไม่พร้อมกัน

การเติบโตทางเศรษฐกิจของประเทศในทศวรรษ 2490 ทำให้ชาวบ้านมีฐานะทางเศรษฐกิจดีขึ้นตามไปด้วย จึงนิยมจัดงานและมีลิเกเฉลิมฉลองเ นื่องจากเป็นมหรสพที่ชาวบ้านชื่นชอบ ลิเกจึงมีแพร่หลายตามการจัดงานของชาวบ้าน การเติบโตของลิเกในทศวรรษนี้เห็นได้จากมีคณะลิเกมีจำนวนเพิ่มมากขึ้น ลิเกกลายเป็นความบันเทิงของยุคสมัย มีคนกลุ่มใหม่เข้าสู่วงการลิเกจำนวนมาก โดยเฉพาะคนต่างจังหวัด ซึ่งเข้ามาหางานทำในกรุงเทพฯ ทั้งนี้การเติบโตของลิเกสัมพันธ์กับการแพร่หลายของลิเกวิทยุ

ในทศวรรษ 2490 มีคณะลิเกวิทยุเกิดขึ้นจำนวนมาก เนื่องจากลิเกวิทยุแสดงได้ง่าย เมื่อรับงานปลีกก็ไม่ต้องแต่งเรื่องใหม่ เพราะผู้ว่าจ้างส่วนใหญ่ต้องการดูจากเรื่องที่แสดงทางวิทยุ (ทองใบ เรืองนนท์,สัมภาษณ์,7ตุลาคม2547) นอกจากนี้การแสดงลิเกวิทยุยังเป็นการประชาสัมพันธ์ตัวเอง และยังมีรายได้จากผู้อุปถัมภ์รายการ นำไปสู่การรับงานแสดงเพิ่มเติม คณะลิเกวิทยุจึงเกิดขึ้นจำนวนมาก บุญยัง กลั่นจิต ลิเกประสมโรง ซึ่งมีชื่อเสียงในการแสดงเป็นตัวโกง เล่าว่า เมื่อมีชื่อเสียงจากเล่นลิเกก็ตั้งคณะลิเกวิทยุของตัวเอง ชื่อคณะบุญยัง กลั่นจิต ประพันธ์เรื่องขึ้นเองเมื่อ

เรื่องเป็นที่นิยมก็กลายเป็นคณะลิเกที่มีชื่อเสียงด้วย (เอนก นาวิกมูล, 2543:143) หรือเสน่ห์ โกมารชุน เล่นลิเกวิทยุกับคณะต่าง ๆ จึงคิดตั้งคณะลิเกวิทยุของตัวเองชื่อ "คณะเสน่ห์ศิลป์" เมื่อมีชื่อเสียงก็ออกรับงานปลีก "เมื่อได้จังหวะอันควรเขาก็ตั้งลิเกคณะ "เสน่ห์ศิลป" อันเกรียงไกร เป็นที่ยอมรับกันว่าลิเกคณะนี้ดังจริง ๆ ทั้งต่างจังหวัดและกรุงเทพฯ เขานำคณะของเขาไปเล่นทุกแห่งที่มีประชาชนต้องการชม" (สุดสัปดาห์, 2498) การแพร่หลายของคณะลิเกวิทยุ ทำให้อาชีพลิเกแพร่หลายตามไปด้วย เพราะลิเกแต่ละคณะต้องใช้ผู้แสดงหลายคน อีกทั้งผู้ที่มีความสามารถและมีชื่อเสียงจากลิเกวิทยุ ยังรับงานผสมโรงทั่วไป มีรายได้เลี้ยงชีพ เพราะคณะลิเกที่ชาวบ้านนิยมจ้างหา คือ ลิเกที่มีชื่อเสียงจากการแสดงลิเกวิทยุ คณะลิเกวิทยุซึ่งเป็นคณะลิเกในกรุงเทพฯ จึงมีงานมาก วิเชียร เนตรศรีวัฒน์ (สัมภาษณ์,7ตุลาคม 2547)เล่าว่า "ผลจากการแสดงละครวิทยุทำให้มีงานเกือบทุกวัน ไม่ขาดเลย" ทองเจือ โสภิตศิลป์ (สัมภาษณ์,9 มีนาคม 2548) เล่าถึงเรื่องนี้ว่า "เล่นลิเกทรงเครื่องที่วิกเมรุปูน ไม่ค่อยมีคนดู ในปี 2498 ตั้งคณะลิเกแสดงทางวิทยุ ทำให้มีชื่อเสียง คนรู้จักคนจ้างลิเกจากการฟังลิเกวิทยุทั้งนั้น"

การเติบโตของลิเกวิทยุที่สัมพันธ์กับลิเกรับงานปลีกดังกล่าว ทำให้ลิเกกรุงเทพฯ มีรายได้ดี ส่งผลให้ลิเกจากต่างจังหวัดเข้ามาหากินในกรุงเทพฯ หรือชาวชนบทที่มุ่งหางานทำในกรุงเทพฯ ต่างเข้ามาหัดลิเก เช่น คณะโนรี – วิเชียร ซึ่งเป็นลิเกที่มีชื่อเสียงคณะหนึ่งในทศวรรษ 2490 มาจากจังหวัดเพชรบุรี ขณะที่ลิเกในคณะล้วนเป็นคนต่างจังหวัดมาจากแถบอยุธยา เพชรบุรี อ่างทอง ฯลฯ การเข้ามาของชาวชนบทเพื่อประกอบอาชีพลิเกในกรุงเทพฯ เห็นได้จากลิเกจากต่างจังหวัดรวมกลุ่มช่วยเหลือกัน รับงาน จัดสรรงาน และผสมโรงเล่นที่วันพระพิเรนทร์ ถนนวรจักร กรุงเทพฯ เนื่องจากเป็นวัดในตัวเมือง การจัดงานจึงมีบ่อย เหตุที่วัดพระพิเรนทร์ช่วยเหลือลิเก เนื่องจากเจ้ากรมแย้มผู้อุปถัมภ์วัดมีบุตรชายบวชเป็นพระที่วัดนี้ คือ พระเทพคุณาทาน ชอบดูลิเกมาแต่เดิม เมื่อพระเทพคุณาทานเป็นเจ้าอาวาสจึงจัดตั้ง "สมาคมสงเคราะห์สหายศิลปิน" เพื่อช่วยเหลือลิเกและปี่พาทย์ในปี 2513 อย่างไรก็ตามสมาคมที่เกิดขึ้นดังกล่าวเป็นผลจากการรวมกลุ่มของลิเกในทศวรรษ 2490 จึงกล่าวได้ว่าวัดพระพิเรนทร์ในทศวรรษ 2490 เป็นแหล่งรับงานและแหล่งงานสำคัญของลิเก

การเติบโตของอาชีพลิเกในทศวรรษนี้สัมพันธ์กับการเติบโตของคนระดับล่างที่มีฐานะจากการเติบโตของเศรษฐกิจ ลิเกซึ่งเป็นรสนิยมของคนระดับล่างจึงเติบโตตามไปด้วย ขณะเดียวกันพัฒนาการของลิเกทั้งลิเกลูกบท และลิเกวิทยุมีส่วนสำคัญที่ทำให้ลิเกแพร่หลายเป็นที่สนใจของคนมากขึ้น พร้อมกับฐานะที่ดีขึ้นของผู้ประกอบอาชีพลิเก

สถานภาพและบทบาทของผู้ประกอบอาชีพลิเก การเติบโตของอาชีพลิเกในทศวรรษ 2490 ทำให้มีคนกลุ่มใหม่เข้าสู่วงการลิเกจำนวนมาก ซึ่งส่วนใหญ่ขาดการศึกษาถึงรูปแบบเฉพาะของศิลปะอย่างจริงจัง เพราะการเติบโตของผู้ประกอบอาชีพลิเกเป็นไปตามกระแสความนิยม ลิเกผู้ที่มีบทบาทสำคัญได้รับการยกย่อง คือ ผู้มีชื่อเสียงจากการสร้างสรรค์ลิเกรูปแบบใหม่อันเป็นผลจากความสามารถเฉพาะตัวและพื้นฐานในการศึกษาศิลปะด้านลิเก คือ หอมหวล นาคศิริ

ในทศวรรษ 2490 ศิลปินลิเกมีรายได้มากกว่าศิลปินวัฒนธรรมความบันเทิงแบบเดิมกลุ่มอื่น ทำให้มีคนกลุ่มใหม่เข้าสู่วงการลิเกจำนวนมากรวมทั้งศิลปินแต่เดิมเช่น นายบุญยงค์ เกตุคง นักดนตรีไทยผู้มีความสามารถให้เหตุผลถึงสาเหตุที่ตนเองและนายบุญยัง เกตุคง น้องชาย เข้าสู่อาชีพลิเกจนตั้งคณะลิเก " เกตุคงดำรงศิลป์" เพราะรายได้ที่แตกต่างกันระหว่างลิเกกับนักดนตรี "...พวกปี่พาทย์เราได้เงินกันคนละไม่เท่าไหร่ พวกลิเกเขามาเล่นกันเดี๋ยวเดียวได้ค่าตัว ไปคนละสามร้อย ห้าร้อยเขาก็ชวนผม ยงค์ไปหัดลิเกกันเถอะวะ " (เสถียร ดวงจันทร์ทิพย์ , 2535 : 69)

อาชีพลิเกนับว่าเป็นอาชีพที่มีรายได้ดี เมื่อเปรียบเทียบกับรายได้ของประชากรทั่วไป โดยเฉพาะเจ้าของคณะลิเกมีรายได้ดีมาก รายได้จากการรับงานลิเกโดยทั่งไปคืนหนึ่งจะมีอัตราระหว่าง 800 – 1,000 บาท แต่ลิเกที่มีชื่อเสียงจะเรียกค่าจ้างแพงกว่าคณะลิเกทั่วไป เช่น คณะเกตุคงดำรงศิลป์ เมื่อได้รางวัลชนะเลิศประกวดลิเกชิงถ้วยทองคำของนายกรัฐมนตรีรับงานในอัตรา 3,000 บาท (เลิศชาย คชยุทธ , 2538 : 81) โดยแบ่งเฉลี่ยให้กับผู้แสดงซึ่งมีไม่เกิน 10 คน คณะลิเกที่มีชื่อเสียง เช่น คณะสุชิน เทวะผลิน มีรายได้จากการแสดงลิเกจนสามารถส่งบุตรชาย คือ นายปิยเทพ เทวะผลินไปศึกษาต่อที่ประเทศอังกฤษได้ ขณะที่ภรรยามีทองหยองใส่เต็มตัว (ศิริ วิชเวช, สัมภาษณ์,15 ตุลาคม 2547) ขณะที่คณะโนรี-วิเชียร คณะลิเกมีชื่อเสียงคณะหนึ่งก็มีฐานะดี มีเพชรทองและรายได้แยะอยู่ในขั้นของผู้มีฐานะ (วิเชียร เนตรศรีวัฒน์, สัมภาษณ์,7ตุลาคม 2547) ส่วนลิเกผสมโรงเล่นได้ค่าตัว 40 บาท ลิเกวิทยุได้ค่าตัวคนละ 20 บาท ตัวประกอบ 10 บาท รายได้ดังกล่าวนับว่ามีจำนวนไม่น้อยเพราะลิเกมีงานประจำ วิเชียร เนตรศรีวัฒน์(เรื่องเดิม) เล่าว่า ลิเกในคณะของตนมีเข็มขัดนาคทุกคน

พระเอก นางเอก หรือตัวเอกลิเกกลายเป็นผู้มีฐานะเพราะได้รับการอุปถัมภ์จากผู้ชมที่เรียกว่า " แม่ยก" หรือ"พ่อยก" ทองเจือ โสภิตศิลป์ (2528,35-36) อธิบายว่า "แม่ยก" หมายถึง ผู้ชมลิเก โดยมากจะเป็นผู้หญิงสูงอายุและผู้ชมลิเกจะเป็นผู้หญิงมากกว่าผู้ชาย ผู้หญิงที่มีอาชีพเป็นแม่ค้าเมื่อเลิกงานแล้วก็มาชมลิเก หรือผู้หญิงที่สูงอายุก็มาพักผ่อนหย่อนใจด้วยการชมลิเกและเมื่อพบกับผู้แสดงลิเก เมื่อก่อนลิเกจะแสดงหรือเลิกการแสดงแล้วก็จะทักถามกันเมื่อพบปะกันบ่อย ๆ ลิเกก็เรียกผู้ชมที่สูงอายุว่าแม่และผู้ชมลิเกก็เรียกผู้แสดงลิเกอายุน้อยว่าลูก

นอกจากความสัมพันธ์อันเกิดจากความพอใจในฝีมือของผู้แสดงแล้ว แม่ยก หรือ พ่อยก มีส่วนสำคัญในการสนับสนุนด้านเงินทองแก่ผู้แสดง ซึ่งเป็นธรรมเนียมใหม่ที่เกิดขึ้นในทศวรรษนี้

การเติบโตทางเศรษฐกิจทำให้ผู้มีฐานะจากการประกอบการค้าหรืออาชีพอื่น ๆ มีเงินมากพอสำหรับการจับจ่ายใช้สอย และสนับสนุนผู้ที่ตนพึงพอใจเป็นการให้รางวัลให้กับผู้แสดงเป็นพวงมาลัยเหน็บด้วยเงินหรือให้เงินทองของมีค่าแก่ผู้แสดง เช่นผู้ชมจ้างร้านขายดอกไม้ทำพวงมาลัยดอกไม้สด บางครั้งก็มีธนบัตรติดพวงมาลัยมาด้วย ให้คนเก็บตั๋วมอบให้ผู้แสดงที่หน้าเวที หรือมอบเงินทองของมีค่าให้เป็นส่วนตัว วิเชียร เนตรศรีรัตน์(สัมภาษณ์,7ตุลาคม 2547) เจ้าของคณะลิเกและนางเอกลิเก เล่าว่า แม่ยกจะให้เงินทองของมีค่าเพื่อยกระดับฐานะของศิลปินที่ตนชื่นชอบหรือแสดงความเมตตาเอาใจใส่ " แม่(แม่ยก-ผู้เขียน)มาดูลิเกทุกคืนเลิกเล่นก็รับไปนอนที่บ้าน หาข้าวหาปลาดูแลอย่างดีได้เวลาแสดงก็มาส่งที่โรงลิเก" ขณะที่ศิริ วิชเวช เล่าว่า " พระเอกลิเกสมัยนั้นบางคนสร้างบ้านมีรถขี่มีแหวนเพชรเม็ดโต ๆ เพราะได้เงินจากแม่ยก" (สัมภาษณ์,15 ตุลาคม 2547) การสนับสนุนจากแม่ยกและรายได้จากการแสดงทำให้ศิลปินจำนวนไม่น้อยกลายเป็นผู้มีฐานะ เป็นแรงจูงใจให้คนกลุ่มใหม่เข้าสู่วงการลิเกอาชีพศิลปินลิเกในกรุงเทพฯ จึงเติบโตอย่างไม่เคยมีมาก่อน

แรงจูงใจจากรายได้ในการประกอบอาชีพลิเก ทำให้มีผู้เข้าสู่วงการลิเกมากขึ้นแต่ไม่ส่งผลให้ลิเกมีพัฒนาการที่โดดเด่นตามไปด้วย เพราะผู้ที่ประกอบอาชีพลิเกตามกระแสความนิยมส่วนใหญ่ไม่ได้ให้ความสำคัญกับการศึกษาทักษะปฏิบัติเช่นลิเกพึงมี เช่น การฝึกร้อง ฝึกรำ ลิเกรุ่นใหม่จึงไม่ได้รับการยกย่องในการพัฒนาสร้างสรรค์การแสดง เหมือนศิลปินที่มีพื้นฐานและฝึกหัดลิเกมาแต่เดิม

คณะลิเกที่ประสพความสำเร็จ มีชื่อเสียงและมีบทบาทสำคัญต่อพัฒนาการของลิเกได้แก่ คณะสุชิน เทวะผลิน และคณะหอมหวล นาคสิริ

สุชิน เทวะผลิน เป็นลิเกวิทยุที่มีชื่อเสียงมาตั้งแต่ทศวรรษ 2480 สุชิน เทวะผลิน มาจากครอบครัวนักดนตรี สำเร็จการศึกษาจากโรงเรียนนายร้อยพระจุลจอมเกล้า แล้วศึกษาความรู้ด้านโขน ละคร ดนตรีไทย และดนตรีสากล หลังจากนั้นเข้ารับราชการเป็นมหาดเล็กข้างพระที่ ในรัชกาลที่ 6 ต่อมาทำงานในกรมสรรพสามิต เป็นครูสอนหนังสือ แล้วจึงมาเล่นลิเกวิทยุจนมีชื่อเสียงโด่งดัง หลังจากนั้นจึงตั้งคณะลิเกออกโรง เนื่องจากสุชินไม่ได้ฝึกหัดลิเกอย่างจริงจังมาก่อน เมื่อแสดงลิเกออกโรงจึงตัดทอนการแสดงให้เหมาะสมกับความสามารถของตน แต่การตัดทอนการร้องและรำทำให้การแสดงของสุชิน ดูแปลกใหม่ สอดคล้องกับรสนิยมของผู้ชม อีกทั้งความสามารถในการประพันธ์บทลิเก ทำให้สุชิน เป็นศิลปินลิเกที่มีชื่อเสียงแห่งยุคท่านหนึ่ง แม้สุชินไม่มีบทบาทในฐานะปรมาจารย์ด้านลิเกที่มีเครือข่ายครอบคลุมเช่น หอมหวล นาคสิริ แต่การประสพความสำเร็จ

ในการแสดงลิเกวิทยุ อันนำไปสู่การตั้งคณะลิเกรับงานจนมีฐานะดี ทำให้สุชินเป็นแบบอย่างการประกอบอาชีพของศิลปินลิเกทั่วไป

หอมหวล นาคสิริ ได้รับยกย่องให้เป็นปรมาจารย์ด้านการแสดงลิเกลูกบทยุคใหม่ เพราะความสามารถเฉพาะตัวในการคิดดัดแปลงลิเกลูกบทให้น่าสนใจทันยุคสมัยจนประสพความสำเร็จทั้งฐานะ และชื่อเสียงมีผู้สมัครเป็นศิษย์จำนวนมาก จนทำให้แบบแผนการแสดงลิเกของหอมหวลกลายเป็นแบบอย่างในการแสดงลิเกลูกบทสืบมาจนปัจจุบัน

หอมหวล มีภูมิลำเนาเดิมที่จังหวัดอยุธยา เข้าสู่วงการลิเกเพราะติดใจการแสดงลิเกของคณะดอกดิน เสือสง่า ลิเกทรงเครื่องผู้โด่งดัง เนื่องจากพ่อแม่ไม่เห็นด้วยกับการเข้าสู่อาชีพลิเก จึงหนีตามคณะลิเกมากรุงเทพฯ หวังจะได้อยู่กับคณะดอกดิน เสือสง่า ในช่วงแรกที่มาอยู่กรุงเทพฯ แม้ไม่ได้อยู่กับคณะดอกดินแต่ก็มีโอกาสได้อยู่กับคณะละครและลิเกหลายคณะ เมื่อกลับมาจังหวัดอยุธยาอีกครั้งจึงตั้งคณะลิเกที่จังหวัดอยุธยา และต่อมาก็ตั้งคณะลิเกอีกโรงเมื่อมาอยู่จังหวัดอ่างทอง ภายหลังจากออกบวช ฝากตัวเป็นศิษย์และร่วมแสดงกับคณะดอกดิน เสือสง่า ระยะหนึ่ง แล้วกลับมาตั้งคณะลิเกแสดงประจำอยู่ที่วิกจังหวัดลพบุรี เป็นเวลา 10 ปี และย้ายมาประจำอยู่กรุงเทพฯ ในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 เพราะเข้ารับการอบรมจากกรมศิลปากรเพื่อทำบัตรประจำตัวศิลปิน หลังจากนั้นจึงตั้งหลักแหล่งในกรุงเทพฯ

ทศวรรษ 2490 นับเป็นยุคเชื่อมต่อระหว่าง วัฒนธรรมความบันเทิงแบบเก่ากับวัฒนธรรมความบันเทิงแบบตะวันตก ลิเกลูกบทแบบใหม่ซึ่งหอมหวลคิดขึ้น สอดคล้องกับการเปลี่ยนแปลงของยุคสมัยจึงย่อมได้รับความนิยมและมีส่วนสำคัญที่ทำให้ลิเกยังคงเป็นวัฒนธรรมความบันเทิงที่มีพลวัตท่ามกลางกระแสความเปลี่ยนแปลง การเป็นผู้นำในการปรับปรุงลิเกและความสามารถในการแสดงทำให้หอมหวลมีทั้งฐานะและบทบาทในวงการลิเก

ในปี 2493 หอมหวลมีลูกน้องไม่ต่ำกว่า 300 คน มีวิกลิเกและสาขาที่ตนเองเป็นผู้ควบคุม 7 แห่ง ทองใบ รุ่งเรือง เล่าว่าเฉพาะคณะลิเกหอมหวล 1 เพียงโรงเดียวมีรายได้ 1,700 – 2,000 บาทต่อคืน (โฆษณาสาร , 8 สิงหาคม 2494) ฐานะและชื่อเสียงของหอมหวลทำให้หอมหวลเข้าสู่วงการเมือง นับตั้งแต่ นายสังข์ พัธโนทัย และนายฉาย วิโรจนศิริ เลขาส่วนตัวของจอมพล ป. นำหอมหวลเข้าพบจอมพล ป. พิบูลสงคราม และจอมพล ป. พิบูลสงคราม สนับสนุนให้หอมหวลลงสมัครรับเลือกตั้งผู้แทนราษฎรที่จังหวัดอ่างทองในปี 2500 แต่ปัญหาทางการเมือง ทำให้พรรคมนังคศิลาส่งผู้สมัครคนอื่นแทน (เจนภพ จบกระบวนวรรณ , 2524 : 76 , 83). อย่างไรก็ตาม การที่นายกรัฐมนตรีสนับสนุนให้หอมหวลลงรับสมัครเลือกตั้ง สะท้อนถึงชื่อเสียงและความศรัทธาที่ประชาชนจำนวนไม่น้อยมีต่อหอมหวล ความสำเร็จในการแสดงลิเกทำให้มีผู้สมัครเข้าเป็นลูกศิษย์จำนวนมาก เพราะนอกจากหอมหวลจะเป็นผู้ริเริ่มพัฒนาลิเกลูกบทเป็นที่ยอมรับของ

ประชาชนแล้ว วิธีการถ่ายทอดของหอมหวลยังทำให้ผู้ที่เข้ามาศึกษามีโอกาสพัฒนาความสามารถอันนำไปสู่การตั้งคณะลิเกของตนเอง ทองใบ เรืองนนท์(สัมภาษณ์,7ตุลาคม 2547) เล่าถึงเรื่องนี้ว่า " หอมหวล จะให้ลูกน้องหรือลูกศิษย์คิดการแสดง คิดกลอนเองแล้วมาร้องให้ฟัง หอมหวลก็จะแนะนำแก้ไขติชม เพราะมีความสามารถจริง ๆ"

ความสามารถเฉพาะตัวของหอมหวลดังกล่าวทำให้ลิเกสมัยหลังส่วนใหญ่เป็นลูกศิษย์ของหอมหวลที่แยกย้ายไปตั้งคณะลิเกของตนเอง เจนภพ จบกระบวนวรรณ กล่าวถึงเรื่องนี้ว่า

> ...ลิเกทั้งรุ่นเก่ารุ่นใหม่ต่างต้องเคยผ่านสถาบันนี้ทั้งนั้นในวงการลิเกเรารู้จักทองใบ รุ่งเรือง, บุญส่ง จารุวิจิตร, เสน่ห์ โกมารชุน, สอิ้ง ธรรมากูล, สำเภา ศรีทอง, จันทร์แรม, สมาน, สวอง, ขุนแผน กุมมารักษ์, ถนอม นวลอนันต์, ตาล กิ่งเพชร, ระเบียบ จิตรอารี, บานเย็น ดวงระยศ ฯลฯ ต่างเคยเป็นศิษย์หรือล้วนเคยผ่านคณะหอมหวลมาทั้งสิ้น คณะลิเกหอมหวลแตกแขนงออกไปมากมายเหลือคณานับไล่ชื่อกัน 3 วัน 3 คืน ก็ไม่หมด..." (2524 : 97)

กล่าวได้ว่า การเติบโตของลิเกในทศวรรษนี้เป็นผลจากรูปแบบของลิเกที่สามารถปรับให้เข้ากับรสนิยมของผู้ชมได้ โดยมีปัจจัยกระตุ้นสำคัญคือความสามารถเฉพาะบุคคลและผู้บริโภคซึ่งมีฐานะ สำหรับการใช้ชีวิตด้านความบันเทิงมากขึ้นจนสามารถอุปถัมภ์ศิลปินได้ ท่ามกลางการปรับเปลี่ยนวิถีวัฒนธรรมที่เป็นช่วงรอยต่อระหว่างวัฒนธรรมแบบจารีตกับวัฒนธรรมตะวันตก ลิเกจึงยังคงเป็นความบันเทิงที่ดำรงอยู่ได้ในกระแสความเปลี่ยนแปลง

5.3.2 การเข้าสู่วงการบันเทิงของศิลปินเพลงตลาด

ศิลปินรุ่นใหม่จำนวนไม่น้อยมุ่งเข้าสู่วงการบันเทิงเพราะกระแสความนิยมวัฒนธรรมความบันเทิงแบบตะวันตกและการประสพความสำเร็จของศิลปินด้านนี้ เช่น สุทิน เทศารักษ์ เล่าว่า สีไวโอลิน และคุมวงดนตรีที่โรงแรมเอราวัณ ขับกล่อมชาวต่างประเทศในช่วงปลายทศวรรษ 2490 มีรายได้ 15,000 – 16,000 บาทต่อเดือน (สัมภาษณ์) เบญจมินทร์เมื่อเข้าสู่วงการเพลงตลาดขายเพลงได้ครั้งแรก 250 บาท แล้วเพิ่มราคาเรื่อยมาตามชื่อเสียง คือ 500 บาท 800 บาท 1,000 บาท จนถึงเพลงละ 2,000 บาท (สุดสัปดาห์ , 1 พฤษภาคม 2498) ขณะที่นักแสดงละครเวทีมีเงินเดือนตั้งแต่ 250 บาท และเพิ่มขึ้นเรื่อย ๆ จนถึง 1,000 บาท (สุพรรณ บูรณพิมพ์ , 2528 : 56) ละครเวทีที่ประสพความสำเร็จ เช่น เรื่องเปลวสุริยามีรายได้เกินกว่า 140,000 บาท (เพ็ญศรี พุ่มชูศรี,2544 : 124) พร ภิรมย์ กล่าวถึงรายได้ที่แตกต่างระหว่างวัฒนธรรมความบันเทิงแบบเดิมกับวัฒนธรรมแบบตะวันตกว่า เหตุที่เลิกเล่นลิเกมาพากย์หนังเพราะเล่นลิเกได้คืนละ 25 บาท พากย์หนังได้คืนละ 500

บาท (เลิศชาย คชยุทธ 2538 : 78) รายได้ที่แตกต่างกันและความสำเร็จด้านวัฒนธรรมความบันเทิงแบบตะวันตกทำให้ศิลปินด้านความบันเทิงแบบเดิมไม่น้อยเข้าสู่วงการนี้ เช่น หอมหวล นาคสิริ หลังจากประสพความสำเร็จจากการแสดงลิเกจนมีฐานะดี ได้ลงทุนสร้างหนัง 16 มิลล์ เรื่อง นางถ้ำ และเปิดแสดงละครร้อง – ละครเพลงที่ตลาดทุเรียน (เจนภพ จบกระบวนวรรณ , 2524 : 110) เสน่ห์ โกมารกุล หลังจากประสพความสำเร็จในวงการเพลงและลิเกก็ลงทุนสร้างภาพยนตร์เป็นต้น

การเข้าสู่อาชีพศิลปินของคนรุ่นใหม่ที่ส่งผลกระทบต่อวัฒนธรรมแบบเดิมอย่างสำคัญคือวงการเพลงตลาด เนื่องจากผู้ประกอบอาชีพนักดนตรีหรือลิเกจำนวนไม่น้อย คือคนชนบทในแถบภาคกลาง หารายได้เสริมในช่วงว่างจากฤดูทำนา และได้รับการยกย่องจากชาวบ้านถึงความรู้จักรับผิดชอบ ประสิทธิ์ ถาวร เล่าถึงทัศนคติเรื่องนี้ของชาวบ้านแถบจังหวัดอยุธยาว่า “คนเล่นดนตรีได้ ก็มีรายได้เสริมจากช่วงทำนาเสร็จ ชาวบ้านจะยกย่องว่าเป็นคนดี ไม่เกเรเกกมะเหรก” (สัมภาษณ์,19 มกราคม 2537)

การเติบโตของศิลปินเพลงตลาดในทศวรรษนี้กลายเป็นทางเลือกใหม่ของคนรุ่นใหม่ โดยเฉพาะคนชนบทที่เข้าสู่วงการศิลปินเพลงตลาดแทนที่การเข้าสู่วงการบันเทิงแบบเดิม ชาวชนบทจำนวนไม่น้อยเข้าสู่วงการตลาดในทศวรรษนี้ เช่น ทูล ทองใจ ผ่องศรี วรนุช สุรพล สมบัติเจริญ

การเติบโตของตลาดความบันเทิง ทำให้มีศิลปินกลุ่มใหม่ผู้มีความสามารถเข้าสู่วงการบันเทิง ก่อให้เกิดการแข่งขันคิดสร้างสรรค์สิ่งใหม่ ๆ เพื่อให้เป็นที่สนใจของตลาด เห็นได้ชัดจากตลาดเพลงของเพลงตลาด ซึ่งเป็นธุรกิจความบันเทิงที่เติบโตขึ้นในทศวรรษนี้ และประสพความสำเร็จอย่างมาก

เพลงตลาดแต่เดิมจะเป็นเพลงแนวชีวิตสะท้อนความทุกข์ยากของคนระดับล่างในสังคมเสียดสีสังคม เช่น เพลงคนจรหมอนหมิ่น (2483) สะท้อนชีวิตความสำคัญของคนไร้ญาติมิตร ขาดที่พึ่ง เพลงชีวิตชาวตัดผม เพลงคนขายยา เพลงคนรอบกรุง (คนลากรถขยะ) สะท้อนความลำบากของผู้ประกอบอาชีพต่าง ๆ เป็นต้น การเติบโตของตลาดเพลงทำให้มีการแข่งขันสูงศิลปินต่างคิดสร้างสรรค์ผลงานเพลงแปลกใหม่ เพื่อดึงดูดความสนใจของตลาด ก่อให้เกิดพัฒนาการของเพลงอย่างมากมาย เช่น เบญจมินทร์ ศิลปิน นักร้อง และนักประพันธ์ผู้มีชื่อเสียงคนหนึ่งในทศวรรษนี้แต่งเพลงทำนองสนุกสนาน เพื่อให้แตกต่างจากความซ้ำซากของตลาด มีผู้กล่าวถึงการแต่งเพลงแนวใหม่ของเบญจมินทร์ว่า “ไอ้เพลงรักหวาน ๆ ก็มีใคร ๆ แต่งกันเรียบร้อยแล้ว ส่วนเพลงสนุก ๆ เพื่อเปลี่ยนรสท่านผู้ดูสิไม่มีใครแต่งขึ้น นี่เอง...จุดนี้เองที่เป็นเบญจมินทร์มองเห็นทางสำหรับเขา เขาจึงเริ่ม “สาวแม่โขง” ขึ้นเป็นเพลงแรกหากเป็นลูกระเบิดเราเรียกได้ว่า “ตูม” ทันที ...เบ็ญจมินทร์

จึงมุ่งแต่ทางแต่งเพลงจังหวะรำวงครึกครื้นแต่อย่างเดียว ซึ่งเราก็ได้ยินกันบ่อย ๆ มาแล้ว เช่น "ไปเสียได้ก็ดีแล้ว" "เย็น เย็น เย็น..." (สุดสัปดาห์, 1 พฤษภาคม 2498)

พยงค์ มุกดา ศิลปินนักร้องและนักประพันธ์ คิดวิธีการขับร้องแหวกแนวของศิลปินคนอื่น โดยเป็นนักร้องเพลงตลกประกอบลีลาการเต้น สุรพล โทณะวณิก เล่าถึงเรื่องนี้ว่า

> ...ประชาชนได้ชมและได้ฟังเสียงร้องของคุณพยงค์ ประกอบลีลาการเต้นสนุกสนานสะใจ เป็นการเต้นอย่างก้าวหน้ามากในยุคนั้น ...ด้วยการร้องที่ดีมีหนักเบา น้ำเสียงสดใส ภาษาเพลงชัดเจน เต้นเข้าจังหวะดูแล้วสุดจะมันอารมณ์ ข้าพเจ้าคิดว่า ชื่อเสียงหน้าตาลีลาที่แสดงคงไม่ได้ประทับใจเฉพาะข้าพเจ้าคนเดียว เสียงหัวเราะงอหาย เสียงปรบมือกึกก้อง เป็นการยอมรับความเป็นศิลปินของพยงค์... (คอนเสร์ตฯ , 2543 : 25-26)

ในทศวรรษ 2490 ศิลปินผู้มีบทบาทสำคัญ ประสพความสำเร็จทั้งด้านฐานะ ชื่อเสียง กลายเป็นผู้วางรากฐานของเพลงตลาดสู่การเฟื่องฟูในทศวรรษต่อมา ได้แก่ ไพบูลย์ บุตรขัน และมงคล อมาตยกุล เพราะนอกจากมีความสามารถเฉพาะตัวอย่างโดดเด่นแล้ว การมีพื้นฐานอันสัมพันธ์กับนักธุรกิจด้านความบันเทิง มีส่วนสำคัญต่อความสำเร็จในการสร้างสรรค์ผลงานตอบสนองความต้องการของตลาด

<u>ไพบูลย์ บุตรขัน</u> เกิดเมื่อวันที่ 4 กันยายน 2461 ภูมิลำเนาอยู่ที่อำเภอสามโคก จังหวัดปทุมธานี เป็นลูกชาวนา จบการศึกษามัธยมบริบูรณ์ (ม.8) ที่โรงเรียนสวัสดิ์อำนวยเวทย์ กรุงเทพฯ หลังจากนั้นเป็นครูสอนภาษาไทยที่ โรงเรียนกว๋องสิว กรุงเทพฯ ทำงานที่โรงไฟฟ้าสามเสน จากนั้นเดินทางไปตามจังหวัดต่าง ๆ ในฐานะผู้ประพันธ์เพลงและแต่งบทละครให้กับคณะละครแม่แก้วและคณะจันทโรภาส ความสามารถเฉพาะตัวทำให้ผลงานของไพบูลย์ บุตรขัน ได้รับความสนใจตั้งแต่แต่งบทละครและเพลง ให้กับละครวิทยุ ตั้งแต่ปี 2480 – 2481 โดยได้รับค่าตอบแทน 12 บาท ผลงานเพลงชุดแรกที่บันทึกเสียงประมาณปี 2492 คือชุดเพลงมนต์เมืองเหนือ ประสพความสำเร็จมากได้รับค่าตอบแทน 6 เพลง 640 บาท (ทองคำบาทละร้อยบาท) (วัฒน์ วรรลยางกูร , 2543 : 37 – 42) เพลงที่อยู่ในผลงานเพลงชุดแรก คือ เพลงค่าน้ำนม วางจำหน่ายในปี 2492 ได้ถึง 800 แผ่น ขายดีเป็นอันดับสองรองจากเพลงของสุนทราภรณ์ หลังจากนั้นไพบูลย์ ได้สร้างสรรค์ ผลงานเพลงเรื่อยมา

พื้นฐานจากการมีภูมิลำเนาอยู่ชนบททำให้ไพบูลย์สามารถสร้างผลงานเพลงชนบทได้สอดคล้องกับชีวิตคนกลุ่มใหม่ผู้มาใช้แรงงานในกรุงเทพฯ ขณะเดียวกันเพลงชนบทเป็นเพลงที่แหวกแนวไปจากแนวเพลงชีวิตหรือเพลงรักซึ่งได้รับความนิยมทั่วไป การประพันธ์เพลงบรรยาย

สภาพชนบทตั้งแต่ เพลง "มนต์เมืองเหนือ" จนปรับปรุงสร้างสรรค์ทำนองเพลงในลักษณะนำทำนองเพลงไทยและเพลงพื้นบ้านมาใช้ผสมผสานกับทำนองเพลงสากล เช่นทำนองลิเกจากเพลงลิเกชีวิต (2497 – 2498) ทำนองลำตัดในเพลงตาสีกำสรวล และผลงานเพลงในลักษณะอื่น ๆ ซึ่งมีเนื้อหาและทำนองไพเราะด้วยความสามารถเฉพาะตัว เช่น เพลงรังรักในจิตนาการ เพลงน้ำตาเทียน โลกนี้คือละคร ทำให้ผลงานเพลงของไพบูลย์ ประสพความสำเร็จอย่างยิ่ง

นอกจากไพบูลย์ บุตรขัน มีความสามารถในการประพันธ์แล้วยังมีความสามารถในการเลือกเพลงให้เหมาะสมกับผู้ร้อง อีกทั้งยังสนิทสนมและร่วมงานกับมงคล อมาตยกุล และมีญาติเป็นผู้จัดการบริษัทอัดเสียงขนาดใหญ่ คือบริษัทดี คูเปอร์ จอห์นสัน จึงผลักดันให้ศิลปินรุ่นใหม่จำนวนไม่น้อยมีชื่อเสียงเป็นที่รู้จัก เลิศชัย คชยุทธ (2538 : 15) กล่าวถึงความสามารถของไพบูลย์ บุตรขัน ในเรื่องนี้ว่า " ชีวิตของครูไพบูลย์เกิดมาเพื่อปั้นดินให้เป็นดาวหรือเจียระไนพลอยให้เป็นเพชร นักร้องจากชนบทคนแล้วคนเล่าหากได้ร้องเพลงโดยฝีมือการประพันธ์ของครูไพบูลย์แล้วเรื่องไม่ดังไม่ต้องพูดถึง ร้อยทั้งร้อยจะต้องดังและร้อยทั้งร้อยจะต้องเกิด"

<u>มงคล อมาตยกุล</u> นักแต่งเพลง เรียบเรียงเสียงประสาน และหัวหน้าวงดนตรี จุฬารัตน์ เกิดเมื่อ 9 กุมภาพันธ์ 2461 จบชั้นมัธยม 8 ที่โรงเรียน สวนกุหลาบ แล้วศึกษาต่อที่คณะสัตวแพทย์ศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย จนถึงชั้นปีที่4 ต้องหยุดเรียน เพราะ มหาวิทยาลัยปิด เนื่องจากเกิดสงครามโลกครั้งที่2 มงคล อมาตยกุลมีพื้นฐานดนตรีสากล ตั้งแต่เป็นนักเรียน โดยสามารถ เล่นแตรวง เปียโน ไวโอลิน เมื่อเข้าศึกษาที่จุฬาฯ ก็ร่วมเล่นดนตรีสากลกับวงดนตรีสโมสรนิสิต ในช่วงหลังสงครามเล่น เปียโน ตามภัตตาคาร บาร์ คาบาเร่ย์ ซึ่งเกิดขึ้นมากมาย เพื่อรองรับฝรั่งซึ่งเข้ามาจำนวนมาก และเข้าอยู่ในวงดุริยางค์ กองทัพบกในปี 2489 หลังจากนั้น มงคล อมาตยกุล ก็อยู่ในวงการบันเทิง ตลอดมา เพราะประสพความสำเร็จ ทั้งด้านกิจการวงดนตรีของตนเอง และการแต่งเพลง ผลงานเพลงที่ได้รับความนิยมอย่างมาก ในทศวรรษ 2490 คือเพลง เย้ยฟ้าท้าดิน

มงคล อมาตยกุล ทำหน้าที่เป็นหัวหน้าควบคุมห้องบันทึกเสียง ดี คูเปอร์ จอห์นสัน ซึ่งเป็นบริษัทอัดเสียงขนาดใหญ่ ตั้งแต่ปี 2492 - 2495 อีกทั้งความสามารถเฉพาะตัวในการประพันธ์เพลงขายให้นักร้องต่าง ๆ ได้อัดเสียง จึงมีบทบาทในการผลักดันศิลปินรุ่นใหม่ให้มีโอกาสเข้าสู่วงการบันเทิง เช่น ผ่องศรี วรนุช เมื่อตัดสินใจเข้าสู่วงการเพลงก็เดินทางจากชัยนาทเข้ากรุงเทพฯไปขอความช่วยเหลือ มงคล อมาตยกุล ให้ช่วยสนับสนุน ผ่องศรี วรนุช เล่าว่า

> ...เดินทางเข้ากรุงเทพฯไปพบครูมงคล อมาตยกุล ครูเพลงคนสำคัญ ที่นักร้องทั่วประเทศต่างให้ความเคารพยกย่อง คุณครูมงคลยินดีรับไว้เป็นศิษย์อบรมสั่งสอนด้วยความรักเมตตา ยังไม่ได้ให้ไปประจำวงอะไร... ด้วยรูปร่างเอวบางร่างน้อย อารมณ์

แจ่มใส น้ำเสียงไพเราะโดดเด่นของเธอ ช่วยผลักดันให้เธอมีโอกาสขึ้นร้องเพลงรับเชิญจากวงดนตรีต่าง ๆ ทั้ง ๆ ที่ยังไม่มีผลงานเพลงทางแผ่นเสียง เธอพยายามเก็บเล็กผสมน้อยได้เงินจำนวนหนึ่งไปขอซื้อเพลงหัวใจไม่มีใครครองของสุรพล พรภักดี บันทึกลงแผ่นเสียงเป็นเพลงแรกในชีวิตการเป็นนักร้องของเธอ เมื่อราวปี พ.ศ.2498 โดยมีคุณครูมงคล อมาตยกุล กรุณาเรียบเรียงเสียงประสานให้ด้วยความเต็มใจยิ่ง (สมบัติ จำปาเงิน , 2545 : 200)

การตั้งวงจุฬารัตน์และวงดนตรี ป. ชื่นประโยชน์จากความร่วมมือกันของศิลปินผู้มีความสามารถ เช่น ไพบูลย์ บุตรขัน มงคล อมาตยกุล ป. ชื่นประโยชน์ฯลฯ ทำให้ศิลปินเหล่านี้มีโอกาสผลักดันศิลปินรุ่นใหม่เข้าสู่ตลาดความบันเทิง เช่น จัดให้ ชาย เมืองสิงห์ นักร้องหน้าใหม่มีโอกาสร้องเพลงแหล่ประชันกับพร ภิรมย์ ในการจัดแสดงดนตรีของวงจุฬารัตน์ ทำให้ชาย เมืองสิงห์มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักแต่ครั้งนั้น การเข้าใจกระแสความนิยมในวงการเพลงกับการรวมกลุ่มเกื้อหนุนกันทำให้ไพบูลย์ บุตรขัน และมงคล อมาตยกุล มีอิทธิพลต่อการเผยแพร่เพลง และสรรหาศิลปินรุ่นใหม่

ความสำคัญของตลาดการบันเทิงต่อบทบาทและชื่อเสียงในวงการเพลงตลาด ยังเห็นได้จากการผลิตผลงานของเบญจมินทร์ (ตุ้มทอง โชคชนะ) ซึ่งมีภูมิลำเนาอยู่ที่จังหวัดอุบลราชธานี หลังจากจบการศึกษาชั้นมัธยมก็เข้ามาหางานทำในกรุงเทพฯ ทำงานเป็นครูที่โรงเรียนเทศบาล 29 วังใหม่ ปทุมวัน หลังจากนั้นทำหน้าที่ร้องเพลงสลับฉากให้กับละครแม่ศรีนวล โปรแกรมละ 8 วัน ได้รับเงินถึง 280 บาท (สุดสัปดาห์ , 1 พฤษภาคม 2498) รายได้ที่ดีจากการประกอบอาชีพศิลปินทำให้เบญจมินทร์อยู่ในวงการเพลงเรื่อยมาเป็นทั้งนักประพันธ์และนักร้องประเภทแต่งเอง ร้องเอง ลักษณะการประพันธ์เพลงเสียดสีเหตุการณ์ในสังคม แนวสนุกสนาน ทำให้เพลงของเบญจมินทร์ได้รับความนิยม เช่น เพลงเมขลาล่อแก้ว (2492) เพลงรำเต้ย อีกทั้งยังสามารถประพันธ์เพลงแนวรักได้ไพเราะเป็นที่ชื่นชอบของผู้ฟัง เช่น เพลงโปรดเถิดดวงใจ เพลงปรารถนา เพลงในฝัน เป็นต้น

การมีชีวิตอยู่ในแวดวงของธุรกิจการบันเทิง ทำให้รู้ทิศทางของตลาดและมีอิทธิพลต่อการกำหนดแนวทางของตลาดความบันเทิงด้วย เบญจมินทร์ ใช้ชีวิตอยู่ในแวดวงบันเทิงจนรู้วิธีจับกระแสตลาดจากการทดลองเปิดแผ่นเสียงเพลงแต่งใหม่ในปี 2499 คือ เพลง “โปรดเถิดดวงใจ” ทางวิทยุ ผลปรากฏว่ามีผู้ขอเพลงเข้ามาจำนวนมากจึงตัดสินใจลงทุนผลิตและจำหน่ายเองแทนที่จะขายผู้ที่มาขอซื้อในราคา 500 บาท แต่ผลกำไรจากแผ่นเสียงมีถึง 8 หมื่นบาท (เลิศชาย คชยุทธ , 2538 : 60-67)

ดังนั้นการเข้าสู่วงการเพลงตลาดจึงต้องอาศัยความสามารถเฉพาะตัวและการสนับสนุนจากคนในวงการ ในกระแสของเพลงชนบทที่เติบโตในทศวรรษนี้ เป็นแรงจูงใจให้ชาวชนบทหรือศิลปินชนบทเข้าสู่วงการเพลงตลาด ดังสำเนียง ม่วงทอง ชาวสุพรรณบุรี เบญจมินทร์ ชาวอุบลราชธานี สุรพล สมบัติเจริญ ชาวสุพรรณบุรี ต่างเข้าสู่วงการเพลงลูกทุ่งในช่วงปลายทศวรรษ 2490 ขณะที่พรภิรมย์ พระเอกลิเก จากอยุธยา หลังจากชนะเลิศการประกวดลิเกวิทยุ ในปี 2500 ได้เข้าสู่วงการเพลงลูกทุ่งในระยะต่อมา เนื่องจากศิลปินเหล่านี้มีพื้นฐานการขับร้องเพลงพื้นบ้าน เมื่อร้องเพลงตลาดในลักษณะเพลงพื้นบ้านจึงร้องได้ดีและมีชื่อเสียงอย่างรวดเร็ว

การเข้าสู่วงการเพลงลูกทุ่งของศิลปินพื้นบ้าน หรือชาวชนบทในช่วงปลายทศวรรษ 2490 และเพิ่มจำนวนมากขึ้นในช่วงต้นทศวรรษ 2500 ทำให้เกิดการเติบโตของอาชีพศิลปินเพลงลูกทุ่ง ขณะที่คนรุ่นใหม่ขาดแรงจูงใจเข้าสู่วงการวัฒนธรรมความบันเทิงแบบเดิม ย่อมทำให้พัฒนาการสร้างสรรค์ทางวัฒนธรรมขาดตอนลงด้วย

บทนี้สรุปได้ว่า สถานภาพและบทบาทของศิลปินในแวดวงวัฒนธรรมความบันเทิงแบบเดิมยังสัมพันธ์กับผู้สนับสนุนซึ่งเปลี่ยนแปลงจากราชสำนักและชนชั้นสูงมาเป็นรัฐบาล เนื่องจากการสืบทอดศิลปะคงอยู่ในกรอบแบบแผนที่ราชสำนักกำหนดไว้แต่เดิม ศิลปะแขนงนี้จึงยากที่จะพัฒนาให้สอดคล้องกับวิถีวัฒนธรรมของคนในสังคมที่เปลี่ยนแปลงไป ศิลปินรุ่นใหม่ที่เข้าสู่วงการศิลปะแขนงนี้คงจำกัดในผู้ที่อยู่ในแวดวงของศิลปะ ขณะที่ศิลปินลิเกและวัฒนธรรมความบันเทิงแบบตะวันตกเติบโตมีคนกลุ่มใหม่ ๆ เข้าสู่วงการ เพราะมีแรงจูงใจด้านรายได้และชื่อเสียง ผู้มีบทบาทในการกำหนดแนวทางของศิลปะเป็นศิลปินที่มีความสามารถเฉพาะตัวอย่างโดดเด่นซึ่งมีพื้นฐานความรู้ในสาขานั้น ๆ