ชื่อเพลงในบทมโหรี: ความเชื่อมโยงกับบทร้อง

นาวิน วรรณเวช*

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาชื่อเพลงที่เชื่อมโยงกับบทร้องในบทมโหรี ผลการศึกษาพบว่า ชื่อเพลงในบทมโหรีครั้งกรุงเก่าเชื่อมโยงกับบทร้องอย่างหลากหลาย ทั้งบทร้องที่อ้างชื่อเพลง บทร้องที่อธิบายชื่อเพลง และบทร้องที่มิได้อธิบายชื่อเพลงแต่เชื่อมโยงกับชื่อเพลง ความเชื่อมโยงดังกล่าวลดลงและหายไปในสมัยรัตนโกสินทร์ ความเปลี่ยนแปลงนี้สืบเนื่องมาจากพัฒนาการของเพลงไทยในยุครัตนโกสินทร์ซึ่งซับซ้อนและมีขนาดยาวมากขึ้น พร้อมทั้งความเป็นแบบฉบับของวรรณกรรมลายลักษณ์อีกด้วย ความหมายของเพลงจึงเน้นที่เพลงมากขึ้น มิใช่อยู่ที่บทร้องหรือความเชื่อมโยงระหว่างบทร้องกับชื่อเพลงอีกต่อไป

* อาจารย์ประจำภาควิชาภาษาไทย คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

The Titles of Songs in Mahori Texts: A Relation to its Lyrics

Navin Wannawetch

Abstract

This article aims to study the relation between the titles of the songs and its lyrics in *Mahori* texts. The findings show that the title of *Ayutthaya Mahori* texts and their lyrics were significantly related in several aspects: some lyrics made reference to or explained the title of the song or demonstrated relationship between them. However, such a relationship gradually disappears in the *Rattanakosin* era because Thai music evolution in this period makes songs more complicated and longer than in the past and the focus is more on music, not lyrics themselves. The codification of written texts also establishes a new tradition in which the lyrics are rarely related to the song title.

บางคนอาจเข้าใจว่ามโหรีเป็นการประสมวงระหว่างเครื่องสายกับปี่พาทย์ เสมือนหนึ่งส่วนผสมที่ลงตัว ไม่อ่อนเกินไป ไม่แข็งเกินไป บางคนอาจเข้าใจว่ามโหรีคือวงดนตรีที่มีเครื่องดนตรีจำพวกดีด สี ตี เป่า อยู่ครบถ้วน เป็นวงดนตรีราชสำนักอันสูงส่ง มีระเบียบแบบแผนในการบรรเลงเป็นวิชาการ หรือใครที่เคยได้ศึกษาประวัติศาสตร์การดนตรีมาบ้างก็อาจเข้าใจว่า มโหรีเป็นวงดนตรีที่มีพัฒนาการการบรรเลงมายาวนานตั้งแต่ยุคมโหรีเครื่องสี่ มโหรีเครื่องหก เรื่อยมาจนกระทั่งกลายมาเป็นมโหรีเครื่องใหญ่อย่างที่เราเห็นในปัจจุบัน ความเข้าใจดังกล่าวถือเป็นการมองมโหรีในแง่ของวงดนตรี อันที่จริงแล้วบทร้องสำหรับวงมโหรีโดยเฉพาะก็เป็นเรื่องน่าศึกษาด้วย ดังที่ปรากฏว่ามโหรีเป็นวงดนตรีที่มีบทร้องเฉพาะมาแต่โบราณ เรียกกันว่า "บทมโหรี" แม้ว่าจะมิได้ใช้ร้องจริงในปัจจุบันแต่ก็ยังควรนำมาศึกษาอย่างยิ่ง

บทร้องของมโหรีมีสืบเนื่องมาแต่สมัยอยุธยาจนถึงรัชกาลที่ ๕ แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ หลังจากรัชกาลที่ ๕ แล้วนั้นไม่ปรากฏการแต่งบทมโหรีอีก ทั้งนี้อาจเป็นเพราะความนิยมของวรรณคดีราชสำนักเรื่องต่าง ๆ เช่น อิเหนา ขุนช้างขุนแผน เป็นต้น มีเพิ่มขึ้น ครูผู้ประพันธ์เพลงจึงคัดบางบทบางตอนในวรรณคดีเรื่องต่าง ๆ เหล่านั้นมาใช้เป็นเนื้อร้อง บทร้องสำหรับเพลงเหล่านี้จึงมีลักษณะเป็นลายลักษณ์ที่ชัดเจน การแต่งบทมโหรีจึงไม่จำเป็นอีกต่อไป อย่างไรก็ตาม นับเป็นโชคดีอย่างยิ่งที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงรวบรวมบทมโหรีเท่าที่มีอยู่ตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยาและกรุงรัตนโกสินทร์ อันได้แก่บทมโหรีฉบับเก่าที่สุดซึ่งสันนิษฐานว่าแต่งเมื่อครั้งกรุงเก่า บทมโหรีจากวรรณคดีต่าง ๆ บทมโหรีพระราชนิพนธ์และพระนิพนธ์ ทรงจัดพิมพ์ไว้เป็นครั้งแรกในปี พ.ศ. ๒๔๖๓ เป็นที่รู้จักในนามว่า หนังสือ *ประชุมบทมโหรี* หนังสือเล่มนี้จึงเป็นข้อมูลบทมโหรีที่สำคัญซึ่งจะได้นำมาศึกษาในบทความนี้

หนังสือ*ประชุมบทมโหรี*เล่มนี้มีคุณูปการต่อวงวิชาการอย่างยิ่งทั้งในแง่ประวัติศาสตร์ และดนตรีวิทยา อย่างไรก็ดียังไม่เคยมีผู้ใดนำมาศึกษาในเชิงภาษาและวรรณคดีโดยเฉพาะมาก่อน การพิจารณาชื่อเพลงที่สัมพันธ์กับบทร้องในบทความนี้จึงอาจจะทำให้ตระหนักถึงคุณค่าของบทมโหรีในด้านภาษาได้

ทบทวนวรรณกรรม

เนื่องจากบทมโหรีเป็นวรรณกรรมที่อาจมิใคร่จะได้ยินชื่อ การทบทวนวรรณกรรมจึงจำเป็นเพื่อให้เข้าใจว่ามีการนำตัวบทนี้มาศึกษาเพียงไร

ดังที่ได้กล่าวแล้วว่า สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงจัดพิมพ์หนังสือ*ประชุมบทมโหรี* เมื่อพิจารณาตัวบทในหนังสือ*ประชุมบทมโหรี*แล้วจะเห็นว่าการจัดพิมพ์นั้นมิได้เป็นการรวบรวมข้อมูลมาจัดพิมพ์เท่านั้น พระองค์ยังทรงพระนิพนธ์ตำนานมโหรีประกอบซึ่งทำให้ผู้อ่านได้เห็นภาพรวมและความเป็นมาของวงมโหรี อีกทั้งทรงประทานวินิจฉัยบทมโหรีบางหมวดในเชิงประวัติวรรณคดีด้วย ดังจะเห็นได้จากพระวินิจฉัยประวัติของบทมโหรีที่มีตกทอดมาแต่กรุงศรีอยุธยาว่า

> . . . บทมโหรีหมวดนี้เป็นสำนวนเก่าที่สุดซึ่งมีในหอพระสมุดฯ พิเคราะห์ดูเห็นว่าเป็นบทแต่งในกรุงศรีอยุธยาบ้าง เป็นบทแต่งที่เมืองนครศรีธรรมราชบ้าง แต่งหลายสำนวนและหลายยุค ลักษณกลอนจึงต่างกันเป็นหลายอย่าง สันนิษฐานว่าบทมโหรีหมวดนี้เห็นจะมีผู้รวบรวมที่เมืองนครศรีธรรมราช แล้วได้ฉบับเข้ามา บางทีจะเป็นเมื่อครั้งกรุงธนบุรี ฉบับเดิมอยู่ข้างชำรุดและวิปลาสหลายแห่ง . . .
>
> (สุจิตต์ วงษ์เทศ (บรรณาธิการ), ๒๕๔๒, น.๑๒๗-๑๒๘)

เนื่องจากเป็นการรวบรวมพิมพ์ขึ้นเป็นครั้งแรก ประวัติของวรรณคดีจึงสำคัญเพื่อให้ผู้อ่านรู้ความเป็นมาของวรรณคดี พระองค์จึงทรงให้รายละเอียดในเรื่องความเป็นมาของบทมโหรี สิ่งที่น่าสังเกตก็คือ จะเห็นว่าพระองค์ทรงระบุที่มาของบทมโหรีไว้อย่างไม่แน่ชัด อาจเป็นเพราะว่าดนตรีไทยเป็นสิ่งสืบทอดโดยมุขปาฐะมาแต่โบราณ หลักฐานอ้างอิงประกอบจึงมีไม่มากนัก ที่ทรงสันนิษฐานไว้ว่า "มีผู้รวบรวมที่เมืองนครศรีธรรมราช" ก็มาจากตัวบทเองดังที่มีกล่าวไว้ในบทร้องเพลงอรชรใน*บทมโหรีครั้งกรุงเก่า*ว่า "เจ้าเอยพระนคร นครศรีธรรมราช . . . " (สุจิตต์ วงษ์เทศ (บรรณาธิการ), ๒๕๕๒, น.๑๑๐-๑๑๑)

เมื่อธนาคารกรุงเทพ จำกัด (มหาชน) ดำริจะจัดพิมพ์หนังสือ*ประชุมบทมโหรี*ขึ้นอีกครั้งเพื่อเฉลิมฉลองในวโรกาสเฉลิมพระชนมพรรษาครบ ๖ รอบแห่งพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและครบรอบสองทศวรรษแห่งศูนย์สังคีตศิลป์ซึ่งเป็นหน่วยงานด้านศิลปะและวัฒนธรรมแห่งธนาคารกรุงเทพ สุจิตต์ วงษ์เทศ (๒๕๔๒) ได้รับหน้าที่เป็นบรรณาธิการและเขียนคำนำเสนอไว้ด้วย คำนำเสนอนั้นเป็นเสมือนการ "ปัดฝุ่น" หนังสือ*ประชุมบทมโหรี*อีกครั้งหนึ่ง

คำนำเสนอของสุจิตต์ วงษ์เทศนั้นเป็นการนำบทมโหรีมาศึกษาวิเคราะห์ในเชิงประวัติศาสตร์ มีการใช้หลักฐานทางโบราณคดีเพื่ออธิบายที่มาของวงมโหรีที่สัมพันธ์กับวง "ดนตรี" และวง "เครื่องสาย" นอกจากนี้งานวิเคราะห์บทมโหรีของสุจิตต์ยังทำให้เราได้เห็นความเชื่อมโยงของตัวบทกับบทร้องเชิญผีอันเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ของชาวบ้านโดยพิจารณาฉันทลักษณ์ที่คล้ายกัน รวมทั้งพิจารณาบทร้องมโหรีในหลักฐานทางประวัติศาสตร์อื่น ๆ เป็นต้นว่า*จดหมายเหตุของลาลูแบร์* และลักษณะของตัวบทในบทมโหรีที่แสดงถึงการรับเอาวัฒนธรรมของชาวบ้านเข้าสู่ราชสำนัก

อย่างไรก็ตามจะเห็นได้ว่า คำนำเสนอของสุจิตต์นั้นใช้ตัวบทมโหรีค่อนข้างน้อย อาจเป็นเพราะว่าสุจิตต์สนใจประวัติศาสตร์โบราณคดีเป็นพื้นฐาน ท่านจึงพิจารณาบทมโหรีครั้งกรุงเก่าเท่านั้น บทมโหรีอื่นๆ จึงมิได้นำมาศึกษาไว้ด้วย นอกจากนี้สิ่งที่สุจิตต์เขียนไว้คือ "คำนำเสนอ" เท่านั้น ถือว่าเป็นการทดลองนำบทมโหรีบางส่วนมาศึกษาให้เห็นคุณค่าทางวิชาการ เป็นการ "กรุยทางให้ท่านที่สนใจได้ตรวจสอบและศึกษาให้กว้างขวางออกไปอีก . . . " (สุจิตต์ วงษ์เทศ (บรรณาธิการ), ๒๕๔๒, น.๑๔)

งานวิเคราะห์ประชุมบทมโหรีที่ละเอียดที่สุดคือหนังสือ *มโหรีวิจักษณ์* ของพงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ (๒๕๕๔) หนังสือเล่มนี้นำบทมโหรีทุกเรื่องที่มีอยู่มาศึกษาซึ่งรวมถึงบทมโหรีที่ไม่ได้รวมอยู่ในหนังสือ*ประชุมบทมโหรี*ด้วย มีการศึกษาตั้งแต่กำเนิดเพลงมโหรี พัฒนาการของเพลงและวงมโหรี กอปรกับข้อมูลต่างๆ หนังสือเล่มนี้ให้รายละเอียดซึ่งทำให้เห็นความสำคัญของวงและเพลงมโหรีเป็นอย่างมาก มีการวิเคราะห์ความหมายของชื่อเพลงและเนื้อหาของบทมโหรีไว้บ้างแต่ไม่ทุกเพลง อาจเป็นเพราะว่าผู้เขียนเป็นนักดนตรีทั้งในแง่ทฤษฎีและปฏิบัติ ความสนใจและประเด็นสำคัญของหนังสือจึงอยู่ที่เพลงเป็นส่วนใหญ่ เช่น การวิเคราะห์คำว่า "เนรปาตี" ว่าหมายถึงพระนารายณ์ก็เพื่อจะโยงไปเข้ากับเนื้อร้องที่แสดงความศักดิ์สิทธิ์ และสรุปว่า เพลงเนรปาตี คือเพลงกระบองกัณฑ์ (พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์, ๒๕๕๔, น.๑๒๘-๑๒๙) จึงอาจกล่าวได้ว่า หนังสือเล่มนี้มิได้เน้นการวิเคราะห์บทมโหรีในเชิงภาษาและวรรณคดี

จะเห็นได้ว่าบทมโหรีเป็นวรรณคดีที่อาจกล่าวได้ว่ามิใช่กระแสหลักของการศึกษาวรรณคดี ระยะห่างของการศึกษาจึงค่อนข้างมากนับสิบปี และการศึกษาด้านภาษาและวรรณคดีของบทมโหรีโดยละเอียดจึงยังไม่มี "ชื่อเพลงในบทมโหรี" จึงเป็นความพยายามของผู้เขียนในการศึกษาบางแง่มุมของบทมโหรีในเชิงภาษาอันจะทำให้เห็นความสำคัญทางภาษาและพัฒนาการด้านเนื้อหาของบทมโหรีได้

ข้อตกลงเบื้องต้น

ชื่อเพลงและบทร้องในบทความนี้จะพิมพ์ตามต้นฉบับเดิมคือ ฉบับที่รวบรวมพิมพ์ครั้งแรกเมื่อปี พ.ศ. ๒๔๖๓ ซึ่งสุจิตต์ วงษ์เทศ (๒๕๔๒) เป็นบรรณาธิการจัดพิมพ์ จึงอาจมีตัวสะกดไม่เหมือนปัจจุบันอยู่บ้าง

ภูมิหลังบทมโหรี

เมื่อพิจารณาบทมโหรีครั้งกรุงเก่าจะเห็นได้ว่า แม้ว่ารายชื่อเพลงมีทั้งสิ้น ๑๙๗ เพลง และมีบทร้องที่รวบรวมมาได้เพียง ๗๒ เพลงเท่านั้น แต่ตัวบทก็มีความหลากหลายมาก จะเห็นได้จากการจัดกลุ่มเพลงและบทร้อง

ในเรื่องการจัดกลุ่มเพลงปรากฏว่า ตำรามโหรีครั้งกรุงเก่าจัดกลุ่มเพลงไว้ไม่ตรงกันซึ่งมีผลต่อจำนวนเพลง เช่น ตับเรื่องเขนง ตำราหนึ่งกล่าวว่าประกอบด้วยเพลงเขนง ชัดน้ำ ชัดกระแจะ โตเล่นแก้ว หนุ่มน้อย และระวังระไว รวมทั้งสิ้น ๖ เพลง แต่อีกตำราหนึ่งประกอบด้วยเพลงเขนง กระทงเขียว ขอมแปลง และมอญเล็ก รวม ๔ เพลง (*ประชุมบทมโหรี*, น.๑๑) หรือตับเรื่องม้าย่องซึ่งประกอบด้วยเพลงม้าย่อง ม้ารำ และพัไสน้ำทองนั้น อีกตำราหนึ่งรวมไว้ในตับนางนาค (*ประชุมบทมโหรี*, น.๑๕) ตามหลักฐานที่ปรากฏในหนังสือ*ประชุมบทมโหรี*นั้นจะเห็นได้ว่าตับเรื่องมีจำนวนทั้งสิ้น ๒๑ ตับ ในขณะที่มี "เพลงเกร็ดนอกเรื่อง" อีกจำนวน ๑๙ เพลง "เพลงมอญนอกเรื่องเพลง" อีก ๔๘ เพลง และเพลงจีนอีก ๖ เพลง คำว่า "เรื่อง" ในที่นี้น่าจะหมายถึง "เรื่อง" ของเพลงทำนองเดียวกับ "เพลงเรื่อง" ของวงปี่พาทย์ที่สำนักปี่พาทย์ต่าง ๆ ยังคงสืบทอดมาจนถึงปัจจุบันนี้ การจะเรียกว่าตับนั้นเป็นเรื่องอะไรก็จะเรียกเพลงสำคัญซึ่งมักเป็นเพลงแรกหรืออาจเรียกตามลักษณะการใช้งานดังที่มีเรียกว่าตับเรื่องทำขวัญ ตับไหว้ครูข้างเข้า เป็นต้น ตับเรื่องจึงหมายถึงเพลงที่มีสำนวนหรือลีลากลอนเพลงไปในทางเดียวกัน ฉะนั้น "เพลงเกร็ดนอกเรื่อง" และ "เพลงมอญนอกเรื่อง" จึงหมายความว่าเพลงในหมวดนี้ใช้เล่นเป็นอิสระ มิได้รวมเป็นหมวดหมู่เช่นตับเรื่อง อย่างไรก็ตาม การแบ่งเป็นตับเรื่องต่าง ๆ นั้นก็มิได้เป็นเรื่องมีกรอบชัดเจนดังจะเห็นได้จากการวางเพลงแต่ละตับไม่เหมือนกันอยู่บ้าง บางตำรามีเพลงแบบหนึ่ง บางตำราไม่มีเพลงแบบหนึ่ง นอกจากนี้ ผู้ที่ได้ศึกษาเพลงเรื่องในแบบที่สืบทอดกันอยู่ในสำนักปี่พาทย์ต่าง ๆ นั้นย่อมเข้าใจซึมทราบโดยทั่วไปว่า นักปี่พาทย์มักจะบอกชื่อเพลงที่อยู่ในเพลงเรื่องไม่ค่อยได้หรือได้ก็อาจจะไม่หมดทุกเพลง มีเพลงเรื่องหลายเพลงที่บอกไม่ได้ว่าในเพลงนั้นประกอบด้วยเพลงอะไรบ้าง เช่น เพลงเรื่องเพลงยาว (หรือต้นเพลงยาว) และเพลงเรื่องเต่ากินผักบุ้งเรื่องใหญ่ (ทางที่ปรากฏในโน้ตเพลงไทยของราชบัณฑิตยสภา) เป็นต้น เพลงต่าง ๆ ในเพลงเรื่องในปัจจุบันที่เราไม่รู้ว่าชื่อเป็นอย่างไรนั้นจึงอาจเป็นชื่อเพลงในบทมโหรีก็เป็นได้

ด้วยเหตุที่ว่า คำว่า "เรื่อง" ในที่นี้หมายถึงเรื่องของเพลงที่เชื่อมโยงกัน เราจึงพบได้ว่าเมื่อพิจารณาบทมโหรีเป็นตับเรื่องตามที่มีระบุชื่อเพลงในแต่ละตับไว้นั้น บทร้องจึงไม่เชื่อมโยงกัน เพราะความเป็น "เรื่อง" อยู่ที่เพลงนั่นเอง เช่น บทร้องในตับเรื่องทำขวัญซึ่งประกอบด้วยเพลงมอญแปลง สรรเสริญพระจันทร์ มหาไชย มโนห์ราโอด ราโค เหรา และหงษ์ไชร้ดอกบัว บทร้องมีอยู่ดังนี้

ร้องมอญแปลง

เจ้าเอยเวียนเทียน เวียนไปแต่ซ้ายมาขวา
ทักษิณโดยตำรา อายุจำเริญยืนยง
จะปราถนาสิ่งใด ให้ได้ดังใจประสงค์
สวัสดีดำรง เจ้าจงเกษมศุขเอย ฯ ๔ คำ ฯ

ร้องสรรเสริญพระจันทร์

เจ้าเอยเทียนทอง ปิดเข้าที่น่าแท่นทอง
ทำขวัญเจ้าทั้งสอง ให้เจ้าอยู่ดีกินดี
ให้อยู่จนเท่าชรา ให้เจ้าเปนมหาเศรษฐี
อายุยืนได้ร้อยปี เลี้ยงพระบิดามารดา ฯ ๔ คำ ฯ

ร้องมหาไชย

เวียนเอยเวียนเทียน เวียนไปให้ครบสามรอบ
สิ่งสินประกอบ ทั้งช้างแลม้าข้าไท
ส่วยช้างมาแต่เหนือ ส่วยเรือมาแต่ข้างใต้
สมบัติอย่ารู้ไร้ ให้ไหลมาดังท่อธาร ฯ ๔ คำ ฯ เจรจา
ให้เอยให้พร พรนั้นอย่าได้คลาดแคล้ว
เงินทองกรองแก้ว ทั้งส่วยสรรพพัฒนา
อายุยืนจนเถ้า ถึงร้อยเศษเก้าพระวัสสา
เปนศุขทุกอิริยา โรคาอย่าได้มีเอย ฯ ๔ คำ ฯ

ร้องมโนราโอด

เวียนเอยเวียนเทียน ครั้นว่ามาตับเทียนแล้ว
เบิกบายศรีแก้ว สูงแล้วก็ได้สามชั้น
พระอินทรพระพรหม เอาร่มระย้ามากั้น
บายศรีสามชั้น ทำขวัญเจ้าร้อยชั่งเอย ฯ ๔ คำ ฯ

ร้องราโค

เจ้าเอยราโค น่ารักแก้วข้าราคำ
เจ้านุ่งท้องดำ ห่มแสดสไบชลิบทอง
เมื่อเจ้าจะเยื้องย่าง เสมือนช้างจำลอง
ห่มแสดชลิบทอง น่ารักมาต้องใจเอย ฯ ๔ คำ ฯ

ร้องเหรา

เจ้าเหราเอย รักแก้วข้าเอยเหรา
สาวน้อยเดินมา จะชมเจ้าเล่นสบายใจ
เจ้างามละม่อม เจ้างามพริ้งพร้อมละไม
ในใต้ฟ้าไม่หาได้ ไม่ปานหนึ่งใยเจ้าเอย ฯ ๔ คำ ฯ
เจ้าเหราเอย รักแก้วข้าเอยเหรา
บิดานั้นนาคา มารดานั้นเป็นมังกร
มีตีนทั้งสี่ หน้ามีทั้งครีบทั้งหงอน
เป็นทั้งนาคทั้งมังกร เรียกชื่อว่าเหราเอย ฯ ๔ คำ ฯ

ร้องหงษ์ไซร้ดอกบัว

เจ้าเอยสงสาร นางนกการะเวก
บินมาเทียมเมฆ ได้ยินแต่เสียงเจ้าลงมา
ได้ยินเสียงเจ้า พี่แลก็สุดลูกตา
โอระแก้วกำพร้า ห่างข้างที่นอนพี่เอย ฯ ๔ คำ ฯ

(*ประชุมบทมโหรี*, น.๑๐๑-๑๐๒)

จะเห็นได้ว่า ตับเรื่องทำขวัญนี้แม้จะมีบทร้องครบถ้วน แต่เนื้อร้องก็มิได้เป็นไปในทางเดียวกัน ๔ เพลงแรกนั้นมีเนื้อหาเกี่ยวกับการทำขวัญโดยกล่าวถึงการเวียนเทียนเป็นสำคัญ เพลงส่วนใหญ่จึงขึ้นต้นว่า "เวียนเอยเวียนเทียน" หรือไม่ก็ให้ความสำคัญกับเทียนดังที่ปรากฏในเพลงสรรเสริญพระจันทร์ว่า "เจ้าเอยเทียนทอง" ในขณะที่บทร้องเพลงราโค เหรา และหงส์ไซร้ดอกบัวมิได้มีเนื้อหาเป็นเรื่องเดียวกับสี่เพลงแรกแต่อย่างใด แต่กลับไปมีเนื้อหาที่คล้ายกันกับบทร้องเพลงมโหรีเพลงอื่นซึ่งจะมีลักษณะชมธรรมชาติหรือชมนาง อย่างไรก็ตาม บทร้องของเพลงสามเพลงที่กล่าวว่าไม่สัมพันธ์นั้นในความเป็นจริงจะใช้บทที่ปรากฏในหลักฐานนี้หรือไม่ ไม่อาจ

รู้ได้ เพราะหลักฐานเพียงตัวเขียนอย่างเดียวอาจยังไม่เพียงพอจะสรุปได้ เนื้อร้องที่ปรากฏนี้จึงอาจจะใช้ตามนี้ก็ได้ หรืออาจจะไม่ใช้ก็ได้ หากใช้เนื้อร้องตามที่ปรากฏอยู่นี้ก็อธิบายได้ว่าเป็นเรื่องของเพลงเพราะเอาความเชื่อมโยงของเพลงมาแสดงความเป็น "เรื่อง" หรือหากจะไม่ใช้นั้นก็อาจเป็นเรื่องของข้อจำกัดของการเก็บข้อมูลในสมัยก่อน สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพจึงทรงกล่าวว่า " . . . เห็นว่าเปนบทแต่งในกรุงศรีอยุธยาบ้าง เปนบทแต่งที่เมืองนครศรีธรรมราชบ้าง แต่งหลายสำนวนแลหลายยุค ลักษณกลอนจึงต่างกันเปนหลายอย่าง" (สุจิตต์ วงษ์เทศ (บรรณาธิการ), ๒๕๔๒, น.๑๒๗-๑๒๘) เนื้อร้องของบทมโหรีที่ปรากฏอยู่จึงเป็นแบบนี้

อย่างไรก็ตาม อาจมีผู้แย้งได้ว่าบทร้องในเพลง "พระรามตามกวาง" ก็แสดงให้เห็นเนื้อเรื่องได้อยู่บ้าง เพลงพระรามตามกวางมีบทร้องดังนี้

ตัวเอยตัวน้อง ดังหนึ่งกวางทองโสภา
เจ้าตามน้องมา เหมือนองค์พระรามตามกวาง
น้องจะเข้าดงยูง น้องจะวิ่งเข้าดงยาง
บ่าวน้อยเอวบาง เจ้าตามไม่ทันน้องเอย ฯ ๔ คำ ฯ
ตัวเอยตัวพี่ ดังหนึ่งว่าองค์พระราม
รักเจ้าจึงติดตาม เหมือนพระรามตามกวางทอง
ถึงหนีพี่ไม่ไล่ กลัวนวลใยเจ้าจะหมอง
บุญให้จะได้น้อง มาร่วมห้องด้วยพี่เอย ฯ ๔ คำ ฯ

(*ประชุมบทมโหรี*, น.๑๐๕)

จะเห็นว่า บทร้องข้างต้นมีแบ่งเป็นฝ่ายหญิงและฝ่ายชาย ผู้หญิงเป็นกวางในขณะที่ผู้ชายเปรียบตัวเองว่าเหมือนองค์พระราม แม้บทร้องจะแสดงความเชื่อมโยงกับเรื่องรามเกียรติ์ซึ่งหมายความว่าคนสมัยอยุธยารู้จักเรื่องนี้ แต่ก็น่าสังเกตว่าหากพิจารณาตัวบทแล้ว ความหมายของพระรามตามกวางนั้นอยู่ที่ชื่อเพลงเป็นสำคัญ คือการตามกวาง มิใช่ว่าจะเชื่อมโยงไปถึงตัวเรื่องรามเกียรติ์หรือรามายณะอย่างชัดเจน การเปรียบตัวเองของฝ่ายหญิงว่าเป็นกวางนั้นก็ไม่พบได้ทั่วไปในขนบวรรณคดี เพราะกวางที่พระรามทรงติดตามนั้นแท้จริงแล้วคือพญามารีศ ยักษ์ที่ทศกัณฐ์ส่งมาลวงนางสีดาให้พระรามออกติดตาม หรือในรามายณะคือรากษสที่

ราวณะใช้มา หากผู้หญิงจะเปรียบตนเองว่าเป็นยักษ์หรือรากษสจำแลงก็ดูชอบกลอยู่ การอ้างถึงเหตุการณ์พระรามตามกวางในที่นี้จะถือว่าเป็นความเชื่อมโยงในระดับเรื่องราวก็คงไม่ได้ แต่ก็มิใช่ว่าคนในสมัยอยุธยาจะไม่รู้เรื่องรามเกียรติ์ แต่อาจจะรู้จักเป็นอย่างดีจนสามารถปรับให้เป็นบทร้องดังกล่าวได้

น่าสังเกตว่า บทมโหรีบางเพลงชวนให้เราเข้าใจว่า เวลาร้องจริงผู้ร้องอาจใช้บทอื่นที่อาจมิได้บันทึกไว้ หรืออาจใช้ปฏิภาณด้นเนื้อร้องตามทำนองเพลงเองก็ได้ ดังจะเห็นได้ว่าบทมโหรีบางเพลงมีลักษณะเป็นเพลงปฏิพากย์ หรือเพลงที่ร้องโต้ตอบกันระหว่างชายกับหญิงซึ่งเป็นเพลงพื้นบ้านลักษณะหนึ่ง (ดูรายละเอียดใน สุกัญญา สุจฉายา, ๒๕๔๓, น.๓๐-๓๒) เช่น

ร้องสระสม

๑. เจ้าเอยปลูกรัก แรกปลูกไว้ในอ่างทอง
ทำให้ช้ำรักน้อง พระทองไม่รู้สงวน
รักของพี่เอย ที่นี้แลจะแปรปรวน
เจ้าของไม่รู้สงวน ควรฤๅมารักน้องเอย
๒. เจ้าเอยปลูกรัก จะปลูกไว้ในอ่างแก้ว
ต้นรักพี่แล้ว ปลายไปเร่รักเขาอื่น
จะเด็ดยอดเสีย แล้วจะรดน้ำให้ชื่น
อย่าให้ไปเร่รักอื่น ให้คืนมารักพี่เอย

(*ประชุมบทมโหรี*, น.๑๐๖-๑๐๗)

ร้องคำหวาน

๑. กล่าวเกลี้ยงคำหวาน ล้ำน้ำตาลอันโอชา
อันว่ารศวาจา ย่อมมาพลาดพลั้งน้ำใจ
รศน้ำตาลอันหวานฉ่ำ จะเปรียบด้วยน้ำคำก็ไม่ได้
อารมณ์ก็ล่มอาไลย ที่ในถ้อยคำหวานเอย ฯ ๔ คำ ฯ
๒. กล่าวเกลี้ยงคำหวาน เจ้านงคราญผู้แนบเนื้อ
หวานแต่ปากน้องไม่อยากเชื่อ คิดเฉลียคำชายเมื่อปลายมือ
แล้วจะกลายเป็นเปรี้ยวเฉลียวใจ ว่าไว้นั้นยังกะไรฤๅ
แล้วหวานจะจืดอยู่ซืดซื้อ น้องจะถามหารือเจ้าเอย ฯ ๔ คำ ฯ

(*ประชุมบทมโหรี*, น.๑๑๖)

หรือในบางกรณี บทมโหรีบางเพลงก็มีลักษณะเป็นการถามตอบ ดังเช่น เพลงนางนกขอมที่ยกมาอ้างไว้แล้วนั้น มีการถามว่านกใด เนื้อร้องต่อมาเสมือนเป็นบทร้องที่ลูกคู่ตอบได้หลากหลายว่า นกนั้นคือนกสาลิกา นกแขกเต้า หรือนกแก้ว เป็นต้น

ความหลากหลายของบทมโหรีครั้งกรุงเก่าดังกล่าวแสดงถึงพัฒนาการจากวัฒนธรรมชาวบ้าน ดังที่สุจิตต์ วงษ์เทศ (๒๕๔๒, น.๒๖) กล่าวว่าแบบแผนมโหรีนั้น " . . . พัฒนากาพย์-กลอนเพลงชาวบ้านประเภท "ร้องเรือเป่าขลุ่ยเป่าปี่ตีทับขับลำ" และ "ร้องเพลงเรือเป่าปี่เป่าขลุ่ย สีซอดีดจเข้กระจับปี่ตีโทนทับ" มาแต่งคำขับลำครำ่ครวญเชิงสังวาสและเชิงอื่นๆ ทั่วๆ ไปเพื่อให้เกิดความเพลิดเพลินเป็นสำคัญ"

ในยุครัตนโกสินทร์การเล่นมโหรีสืบต่อเนื่องมาจากสมัยอยุธยา แต่เริ่มมีการนำตอนจากวรรณคดีต่างๆ มาใช้เป็นบทร้องด้วย แต่อย่างไรก็ตาม ก็ยังมีบทพระนิพนธ์บทมโหรีและพระราชนิพนธ์บทมโหรีปรากฏอยู่บ้าง ได้แก่ พระนิพนธ์ในสมเด็จพระบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ามหามาลา กรมพระยาบำราบปรปักษ์ พระราชโอรสในรัชกาลที่ ๒ และบทมโหรีพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๕

ยุครัตนโกสินทร์ตอนต้นรับเอาวัฒนธรรมของชาวบ้านบางประการมาปรับประยุกต์ ดังจะเห็นได้จากพระราชนิพนธ์บทละครนอกในรัชกาลที่ ๒ และพระราชนิพนธ์เสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน เป็นต้น ทั้งละครนอกและเสภาก็เป็นวัฒนธรรมของชาวบ้านมาแต่เดิม มโหรีก็เช่นกัน ราชสำนักในยุคกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้นอาจปรับวัฒนธรรมมโหรีของชาวบ้านให้มีความประณีตและเป็นแบบแผนมากขึ้นก็เป็นได้ การปรับแปลงบทมโหรีนั้นจะเห็นได้ชัดจากรูปแบบคำประพันธ์ รูปแบบคำประพันธ์ของบทมโหรีก็คือกลอน บทมโหรีครั้งกรุงเก่าไม่เคร่งครัดเรื่องฉันทลักษณ์มากนักทั้งในเรื่องจำนวนคำ สัมผัส ในขณะที่บทมโหรีของสมเด็จฯ เจ้าฟ้ามหามาลา กรมพระยาบำราบปรปักษ์และพระราชนิพนธ์บทมโหรีในรัชกาลที่ ๕ นั้นประพันธ์ด้วยกลอนแปดหรือกลอนดอกสร้อยอย่างเป็นแบบแผน อย่างไรก็ตาม ความไม่เคร่งครัดสำหรับคนปัจจุบันนั้นก็อาจจะถือเป็นแบบแผนของคนสมัยอยุธยาแบบหนึ่งก็ได้ เราจึงไม่อาจตัดสินคนสมัยอยุธยาได้ด้วยรสนิยมของคนในสมัยหลัง จึงอาจกล่าวได้ว่า บทมโหรีครั้งกรุงเก่าอาจประพันธ์ตามเพลงร้องซึ่งจะเป็นอย่างไรก็ไม่ทราบได้ บางเพลงที่ยังปรากฏอยู่ในปัจจุบันก็ไม่แน่ว่าจะเหมือนเพลงสมัยอยุธยา

สิ่งที่น่าสนใจอีกประการหนึ่งก็คือการเป็นบันทึกประวัติศาสตร์สังคม บทมโหรีนั้นถือได้ว่าเป็นเอกสารที่ไม่ค่อยได้นำมาอ้างกันเท่าไรในหมู่นักประวัติศาสตร์ อาจเป็นเพราะว่าระบุประวัติของเอกสารได้ไม่แน่ชัด แต่บทมโหรีก็น่าสนใจในแง่ประวัติศาสตร์ด้วย เพราะเป็นเอกสารที่บันทึกความรู้สึกนึกคิดของคนสมัยก่อนเอาไว้ ซึ่งหาได้ยากในเอกสารทางประวัติศาสตร์อื่นๆ เช่น ความรู้สึกมั่นใจในการเดินทางด้วยเรือสำเภาในบทร้องเพลงเบ้าหลุด และความรู้สึก "ใจหาย" ในเพลงจรเข้หางยาวที่รัชกาลที่ ๕ ทรงบันทึกไว้เมื่อทอดพระเนตรเห็น "แอคแควเรียม" เป็นต้น

ชื่อเพลงในบทมโหรี

เมื่อพิจารณาบทมโหรีครั้งกรุงเก่าเท่าที่มีบันทึกไว้ ๗๒ บทจากชื่อที่สืบค้นได้ในตำรามโหรี ๑๙๗ เพลง จะเห็นได้ว่ามีบทมโหรีถึง ๔๒ เพลงหรือกว่าครึ่งหนึ่งของบทมโหรีกรุงเก่าทั้งหมดที่แสดงถึงความเชื่อมโยงกับชื่อเพลง บทร้องของบทมโหรีครั้งกรุงเก่าจึงมีทั้งเป็นการอ้างชื่อเพลง อธิบายชื่อเพลง หรือบางครั้งมิได้อธิบายชื่อเพลงแต่เชื่อมโยงกับชื่อเพลง ตัวอย่างเช่น

บทที่ ๖๒ ร้องขอมรำ

นักเขมรเมื่อฟ้อนรำ ตามลำนำกราบกรีดกราย
ท่าก่งศรอ่อนแหงนหงาย ทำเฉิดฉายฉะผาลา
โอนแอ่นลงคาบเงินบาท สองมือวาดรำโอ่อ่า
ไม่ท้าวเอวท้าวสุธา เลยรำท่าฟ้อนอ่อนตัว ฯ ๔ คำ ฯ

(*ประชุมบทมโหรี*, น.๑๒๔)

บทที่ ๖๔ ร้องเขนง

แสนเอยแสนงอน ดุจเขนงกาษรที่งอนโง้ง
พี่ไม่ทุจริตคิดโกง จะซักโยงให้สุจริตเอย ฯ ๒ คำ ฯ

(*ประชุมบทมโหรี*, น.๑๒๕)

บทที่ ๓๕ ร้องโล้

เจ้าเอยนาวา ยาตราเมื่อลมชวย
แม้นแก้วตาพี่มาด้วย จะช่วยกันชมสนุกเอย ฯ ๒ คำ ฯ

(*ประชุมบทมโหรี*, น.๑๑๔)

บทที่ ๒๙ ร้องพระนคร

เจ้าเอยพระนคร ดอนทรายระแร่
ละพ่อเสียแม่ รักเจ้าพี่ก็ตามมา
พี่พร่ำตากฝน พี่พร่ำมาทนน้ำฟ้า
รักเจ้าตามมา เจ้าไม่นำพาพี่เอย ฯ ๔ คำ ฯ

(*ประชุมบทมโหรี*, น.๑๑๑)

บทที่ ๔๔ ร้องคำหวาน

๑. กล่าวเกลี้ยงคำหวาน ล้ำน้ำตาลอันโอชา
อันว่ารศวาจา ย่อมมาพลาดพลั้งน้ำใจ
รศน้ำตาลอันหวานฉ่ำ จะเปรียบด้วยน้ำคำก็ไม่ได้
อารมณ์ก็ล่มอาไลย ที่ในถ้อยคำหวานเอย ฯ ๔ คำ ฯ
๒. กล่าวเกลี้ยงคำหวาน เจ้านงคราญผู้แนบเนื้อ
หวานแต่ปากน้องไม่อยากเชื่อ คิดเฉลียคำชายเมื่อปลายมือ
แล้วจะกลายเปนเปรี้ยวเฉลียวใจ ว่าไว้นั้นยังกะไรฤๅ
แล้วหวานจะจืดอยู่ขืดซื้อ น้องจะถามหารือเจ้าเอย ฯ ๔ คำ ฯ

(*ประชุมบทมโหรี*, น.๑๑๗)

บทที่ ๖๓ ร้องสมิงทอง

เจ้าสมิงทองเอย ลอยล่องจะไปเมืองเหนือ
จรเข้มันร้ายเหลือ จะหนุนเรือเจ้าสมิงทองเอย ฯ ๒ คำ ฯ

(*ประชุมบทมโหรี*, น.๑๒๔)

จะเห็นได้ว่า เพลงพระนคร สมิงทองเป็นการเอ่ยชื่อเพลงไว้ในบทร้อง เพลงคำหวานเป็นการเอ่ยชื่อเพลงไว้ในเนื้อร้องและอธิบายด้วยว่า "คำ" ที่ว่า "หวาน" นั้นเป็นอย่างไร ซึ่งเป็นลักษณะปฏิพากย์ด้วย ส่วนเพลงเขนงใช้ความเปรียบว่าเขนงนั้นคือความงอนของ "เขนง" (เขา) ของ "กาษร" (กระบือหรือควาย) นั้นเปรียบกับนาง "แสนงอน" ในขณะที่เพลงโล้และขอมรำแม้จะไม่มีการเอ่ยชื่อเพลงไว้ในเนื้อร้องแต่ก็สื่อถึงชื่อเพลง เป็นต้น ตัวอย่างในลักษณะนี้ยังอาจนำมากล่าวได้อีกมาก ความเชื่อมโยงระหว่างบทร้องกับชื่อเพลงนี้แสดงถึงความช่างคิดของผู้ประพันธ์บทร้องเป็นอย่างยิ่ง เปี่ยมไปด้วยคารมคมคายและมีชีวิตชีวา

เนื่องจากความเชื่อมโยงระหว่างชื่อเพลงกับบทร้องพบได้ในบทมโหรี จึงน่าสนใจพิจารณาต่อไปว่า ชื่อเพลงต่าง ๆ ที่เราในปัจจุบันไม่รู้ความหมายและไม่รู้ว่ามาจากภาษาอะไรนั้นจะสืบค้นจากเนื้อร้องเหล่านี้ได้หรือไม่ เช่น

บทที่ ๔๖ ร้องสระบุโหร่ง

เจ้าเอยจำปา เรียกว่าพระยาดอกไม้
หอมฟุ้งจรุงใจ พี่เก็บมาให้เจ้าเอย ฯ ๒ คำ ฯ

(*ประชุมบทมโหรี*, น. ๑๑๘)

บทที่ ๕๗ *ร้องยงหงิด*

หน้านวลยวนสมร นิ่มเนื้ออ่อนอรเอววัลย์
เชยชมนางพลางรับขวัญ อันเนื้อน้องต้องฤๅวาง ฯ ๒ คำ ฯ

(*ประชุมบทมโหรี*, น.๑๒๒)

ทั้งเพลงสระบุหร่งและย่องหงิด (ปัจจุบันเรียกกันอย่างนี้) ยังเป็นเพลงที่สมัยนี้เล่นกันอยู่ จะมีความเกี่ยวข้องกับเนื้อร้องนั้นหรือไม่ก็ไม่อาจทราบได้ บุโหร่งหรือบุหร่งจะมาจากภาษามลายูว่าบุหรง แปลว่านก หรือไม่ก็ไม่อาจทราบได้ ชื่อเพลงไทยเช่นนี้อีกหลายเพลงยังรอให้ผู้ที่สนใจเข้ามาศึกษาและค้นหาความหมายที่แท้จริง ซึ่งจะต้องอาศัยความรู้ในเชิงนิรุกติศาสตร์และความรู้อื่น ๆ ประกอบ ในกรณีนี้ต้องกล่าวว่า เรายังไม่รู้ว่าเนื้อร้องของเพลงเหล่านี้เชื่อมโยงกับชื่อเพลงหรือไม่ อาจจะเชื่อมโยงแต่เราไม่รู้ก็เป็นได้ เพราะชื่อเพลงเหล่านั้นอาจเป็นภาษาที่เราไม่รู้จัก หรือชื่อเพลงที่เรารับมานั้นก็เป็นเสียงที่แปลงจากภาษาเดิมไปแล้ว จึงไม่อาจรู้ความหมายและความเชื่อมโยงระหว่างบทร้องกับชื่อเพลงได้

การวินิจฉัยชื่อเพลงจึงไม่อาจกระทำได้โดยง่าย เราเห็นคำว่า "โฉลก" ในเพลงโฉลกแรก อักษรโฉลก วิศาลโฉลก อาจจะนึกว่ามาจากคำว่า "โศลก" เพลงเหล่านั้นอยู่ในตับไหว้ครูข้างเข้า เพลงโฉลกเป็นเพลงสำคัญรองจากเพลงเรปาตี ใช้ร้องประกอบการไหว้ครู บางคนอาจคิดว่าสอดคล้องกัน เพราะโศลกเป็นคำประพันธ์สันสกฤตของพราหมณ์ จึงเหมาะใช้ในตับไหว้ครู ในทางสัทวิทยา คำว่า "โฉลก" อาจจะมาจาก โศลก ก็ได้ เพราะ ศ กลายเป็น ฉ ได้ในทางภาษา เหมือนอย่างคำว่า

ศว (ศพ) ในภาษาสันสกฤต ภาษาบาลีว่า ฉว (ภาษาบาลีมีเสียงเสียดแทรกคือ ส ตัวเดียว) ซึ่งแปลว่า ศพ เหมือนกัน อย่างไรก็ตามเมื่อเราถือหลักข้างต้นที่ว่าเนื้อร้องเชื่อมโยงกับชื่อเพลงที่ว่า โฉลก มาจาก โศลก นั้นจึงยังน่าสงสัยอยู่ ดังจะเห็นได้จากบทร้องเพลงคู่วิศาลโฉลกที่ว่า

รูปเอยรูปอ่า บรรดาสัตรีไม่มีสอง
ยิ่งวินิจพิศโฉมนวลน้อง มาต้องโฉลกลักขณา
จะนุ่งสิ่งใดก็งามสม จะห่มสิ่งไรก็รับหน้า
หญิงทั้งหลายในโลกกา มีมาไม่เปรียบเจ้าเอย ฯ ๔ คำ ฯ

(*ประชุมบทมโหรี*, น.๑๒๖)

"โฉลก" ที่คนไทยเข้าใจทั่วไปนั้นคือแปลว่าถูกต้องตามลักษณะดี ที่ยกตัวอย่างนี้มาประกอบเพื่อจะให้เห็นว่า คนไทยอย่างน้อยก็ในสมัยอยุธยาก็เข้าใจคำว่า "โฉลก" แปลว่าลักษณะดีมาก่อนแล้ว หรือว่าเพลงนี้จะมีเนื้อร้องบทอื่นอีกที่เกี่ยวข้องกับ "โศลก" ก็คงตอบไม่ได้ เพราะหลักฐานที่มีอยู่เป็นแบบนี้

อย่างไรก็ตาม แม้เนื้อร้องในบทมโหรีจะมีความเชื่อมโยงกับชื่อเพลงเป็นส่วนใหญ่ แต่ก็ยังมีเนื้อร้องบางเพลงที่ไม่ได้สัมพันธ์กับชื่อเพลงด้วย เช่น

บทที่ ๕๓ ร้องม้ารำ

เจ้าเอยทรามรัก อุ้มใส่ตักไว้ชมเชย
มีใครจะวางเจ้าเลย เพื่อนเสบยของเรียมอา ฯ ๒ คำ ฯ

(*ประชุมบทมโหรี*, น.๑๒๑)

บทที่ ๒๓ ร้องนางไห้

บุญเอยบุญบล สนเทพยทั่วทุกสถาน
ขอจงได้มิ่งวิมลมาลย์ มาอิงแอบแนบนวลนอน
แม้นได้เชยชมสมคิด แสนสนิทร่วมเรียงเคียงหมอน
จะอุ้มนวลนางพลางฟ้อน ร่อนรำถวายมือเอย ฯ ๔ คำ ฯ

(*ประชุมบทมโหรี*, น.๑๐๘)

จึงอาจกล่าวได้ว่า แม้ความเชื่อมโยงระหว่างบทร้องกับชื่อเพลงจะพบได้ส่วนใหญ่ของบทร้องทั้งหมดที่มีอยู่ แต่ความเชื่อมโยงนั้นก็มิใช่ว่าจะพบได้ในบทมโหรีครั้งกรุงเก่าทุกบท จึงอาจกล่าวได้ว่า ความเชื่อมโยงระหว่างบทร้องกับชื่อเพลงนั้นไม่ใช่ลักษณะบังคับ แต่ความเชื่อมโยงดังกล่าวก็เป็นสิ่งที่น่าสังเกตเป็นพิเศษ

ในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลายราวรัชสมัยพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ (พ.ศ. ๒๒๗๕-๒๓๐๑) เริ่มมีการใช้บทร้องจากวรรณคดีโดยเฉพาะอย่างยิ่งเรื่องพระรถเสน บทมโหรีจากวรรณคดีเรื่องพระรถเสนนี้เป็นต้นแบบของบทมโหรีจากวรรณคดีอีกหลายเรื่องต่อมา (พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์, ๒๕๕๔, น.๑๖๗) ความเป็นต้นแบบจะเห็นได้ชัดเจนจากการบรรจุเพลงตับนางนาคเอาไว้ ซึ่งเป็นเพลงตับคนละเพลงกับตับเรื่องนางนาคในบทมโหรีครั้งกรุงเก่าที่ประกอบด้วยเพลงนางนาคน้อย คู่นางนาค และนกร่อน ลำดับเพลงของตับนางนาคในบทมโหรีเรื่องพระรถเสนนี้ได้แก่ นางนาคพัดชา ลีลากระทุ่ม กราวรำมอญ และไล้ การบรรจุเพลงนี้อาจเป็นแรงบันดาลใจให้เจ้าพระยาพระคลัง (หน) เมื่อคราวที่ท่านแต่งบทมโหรีเรื่องกากีนั้นบรรจุเพลงตับนางนาคไว้ในบทมโหรีกากีด้วยก็ได้ ความนิยมตับนางนาคนี้ปรากฏในบทมโหรีพระนิพนธ์ในสมเด็จฯ เจ้าฟ้ามหามาลา กรมพระยาบำราบปรปักษ์พระราชโอรสในรัชกาลที่ ๒ ในกาลต่อมา เมื่อพระองค์ทรงพระนิพนธ์บทมโหรีจึงทรงบรรจุพระนิพนธ์บทร้องไปตามลำดับของตับนางนาค ทั้งเจ้าพระยาพระคลัง (หน) และสมเด็จฯ เจ้าฟ้ามหามาลา กรมพระยาบำราบปรปักษ์นั้นมีชีวิตอยู่ในช่วงรัตนโกสินทร์ตอนต้น จึงอาจกล่าวได้ว่า ตับนางนาค " . . . จึงเป็นเพลงตับที่ได้รับความนิยมในยุครัตนโกสินทร์ตอนต้น" (พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์, ๒๕๕๔, น.๒๓๓) ในขณะเดียวกัน เมื่อมีการเลือกทำบทมโหรีจากวรรณคดี ความเชื่อมโยงระหว่างบทร้องกับเพลงจึงไม่ปรากฏด้วย

เมื่อพิจารณาบทมโหรีพระนิพนธ์ในสมเด็จฯ เจ้าฟ้ามหามาลา กรมพระยาบำราบปรปักษ์แล้วจะเห็นว่า เนื่องจากตับนางนาคเป็นเพลงตับที่ได้ความนิยม ชื่อเพลงของตับนี้จึงปรากฏในบทร้องซึ่งแสดงว่าความเชื่อมโยงระหว่างเนื้อร้องกับชื่อเพลงของบทมโหรีก็ยังมีอยู่ ตัวอย่างเช่น

ที่ ๑ ร้องเพลงนางนาค

สดับคำลำร้องทำนองมาก ชื่อนางนาคเสนาะจริงทุกสิ่งสม
โอ้ยามค่ำน้ำค้างลงพร่างพรม เวลาลมล่องริ้วฉิวฉิวมา
แหงนชะแง้แลชมพระจันทร์แจ่ม เหมือนพวงแก้มแก้วเนตรของเชษฐา
ดูดาวห้อมล้อมดวงพระจันทรา เหมือนคณานางล้อมอยู่พร้อมเอย ฯ

(*ประชุมบทมโหรี*, น.๑๒๘)

ที่ ๒ ร้องเพลงพัดชา

เวลาค่ำคล้ำฟ้านิจจาเอ๋ย คิดถึงเคยเคียงชมเมื่อลมหวน
หอมประทิ่นกลิ่นปรางสำอางนวล เหมือนจะชวนชื่นใจให้เสยา
หนาวน้ำค้างพร่างพรมเมื่อลมตก ได้อุ่นอกแอบชิดขนิษฐา
เหมือนยาทิพย์หยิบวางกลางอุรา เพลงพัดชาชื่นฤดีเท่านี้เอย ฯ

(*ประชุมบทมโหรี*, น.๑๒๙)

ที่ ๔ ร้องเพลงกราวรำมอญ

มโหรีรีเรื่อยมาเจื้อยแจ้ว ให้แว่วแว่วงาบวับเพียงหลับใหล
โอ้พระพายชายพาสุมาไลย มาชายในนาสาให้อาวรณ์
ชื่นอะไรไม่เหมือนคู่ที่ชูชื่น โลมอื่นไม่เหมือนโลมโฉมสมร
ฟังร้องรับขับลำกราวรำมอญ ค่อยเคลื่อนคลายวายร้อนฤไทยเอย ฯ

(*ประชุมบทมโหรี*, น.๑๒๙-๑๓๐)

จะเห็นได้ว่า บทมโหรีพระนิพนธ์ของสมเด็จฯ เจ้าฟ้ามหามาลา กรมพระยาบำราบปรปักษ์นั้นไม่แสดงการอธิบายหรือตีความชื่อเพลงให้เชื่อมโยงกับเนื้อร้องแต่อย่างใด แต่จะเป็นการเอ่ยชื่อเพลงให้รู้ว่าเป็นชื่อเพลงเท่านั้น มีการบอกไว้ชัดเจนว่า "ชื่อ..." ดังที่ปรากฏในเพลงนางนาค ชื่อเพลงที่ปรากฏในบทร้องที่ยกมานี้จึงไม่มีลักษณะแนบเนียนสนิทสนมเหมือนบทมโหรีครั้งกรุงเก่าดังที่ได้กล่าวไว้แล้ว อย่างไรก็ดี การอ้างชื่อเพลงไว้ว่าเป็นชื่อเพลงอะไรอย่างชัดเจนนั้นก็นับว่าเป็นเรื่องน่าสนใจ เพราะสำนึกความเป็นเพลงที่ชัดเจนเช่นนี้ไม่ปรากฏในบทมโหรีครั้งกรุงเก่าเลย นับว่าการระบุชื่อเพลงไว้ในเนื้อร้องในบทมโหรีพระนิพนธ์ในสมเด็จฯ เจ้าฟ้ามหามาลา กรมพระยาบำราบปรปักษ์นั้นแสดงถึงความเชื่อมโยงขององค์ความรู้ของวรรณกรรมบทมโหรีในกรุงศรีอยุธยากับกรุงรัตนโกสินทร์ แม้ว่าความเชื่อมโยงนั้นดูเหมือนว่าจะมีได้หลากหลายเหมือนเช่นบทมโหรีครั้งกรุงเก่าก็ตาม

ความเชื่อมโยงระหว่างชื่อเพลงกับเนื้อร้องไม่ปรากฏในพระราชนิพนธ์บทมโหรีในรัชกาลที่ ๕* แต่อย่างใด ไม่ว่าจะเป็นการอธิบายชื่อเพลงหรือเอ่ยชื่อเพลงไว้ก็ตาม เช่น

ร้องเพลงบุหลัน

ความหนาว ช่างก้าวร้าวนี่กระไรไม่กว้างขวาง
แขกมาแต่เมืองร้อนสัญจรทาง ต้องละร้างบ้านเรือนเพื่อนชีวา
หมายสู่ฝั่งหวังว่าจะพึ่งพัก ควรฤๅหักหาญห้าวหนาวหนักหนา
ทั้งคลื่นกลอกกลัดลอกซ้ำซ้ำอุรา นี่แหละน่าเกาะดริศจิตรจางเอย ฯ

(*ประชุมบทมโหรี*, น.๑๓๓)

ร้องเพลงอกทเล

สายสมร แต่จำจรจากเจ้าแสนเศร้าหมอง
ด้วยไร้คู่อยู่สำหรับประคับประคอง ต้องขุ่นข้องเคืองเข็ญเป็นนิรันดร์
ยามกินต้องอาศัยใช้ฝรั่ง ยามนอนนั่งเหลือทนจนนึกขัน
มีแต่เงอะง่วงงุนจนทุกวัน ไม่เศกสรรแลร้องว่าระอาเอย ฯ

(*ประชุมบทมโหรี*, น.๑๓๖)

ร้องเพลงสี่บท

ปลาใหญ่น้อยลอยคล่ำดำผุดว่าย เฉยสบายคนใกล้มิได้เห็น
เขาเปลี่ยนน้ำทำสุหร่ายปรายกระเซ็น บ้างกระเด็นหยาดหยัดอยู่อัตรา
เอาเหยื่อปรายว่ายกระแซงแย่งกันฮุบ ปากหมุบหมุบลอยหลามตามภักษา
แสนเสียดายดวงใจมิได้มา จะปรีดาชมทเลเนปอล์เอย ฯ

(*ประชุมบทมโหรี*, น.๑๓๔)

---

* สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (๒๔๖๓, น.๑๓๒, อ้างถึงใน สุจิตต์ วงษ์เทศ, ๒๕๔๒) ทรงนำบทมโหรีพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๕ มารวมพิมพ์ไว้ในหนังสือ*ประชุมบทมโหรี*ด้วย ทรงอธิบายว่าบทมโหรีนี้ " . . . ทรงเมื่อกำลังเสด็จประพาสยุโรป พระราชทานให้มโหรีร้องเมื่อเสด็จกลับถึงพระนคร" เป็นที่ทราบกันดีว่า รัชกาลที่ ๕ เสด็จประพาสยุโรปสองครั้งด้วยกัน ครั้งแรกในปี พ.ศ. ๒๔๔๐ และครั้งที่สองในปี พ.ศ. ๒๔๕๐ (พลาดิศัย สิทธิธัญกิจ, ๒๕๓๖, น.๙๓, ๑๔๓) ไม่ปรากฏหลักฐานแน่ชัดว่าทรงพระราชนิพนธ์ไว้เมื่อเสด็จครั้งใด

จะเห็นว่า เนื้อร้องกับชื่อเพลงไม่เชื่อมโยงกันแต่อย่างใด เนื้อร้องเพลงบุหลันก็มิได้เกี่ยวกับพระจันทร์ เนื้อร้องเพลงอกทเลก็มิได้เชื่อมโยงกับทะเล แม้แต่ชื่อก็ยังมิได้กล่าวไว้ในบทร้อง ที่เป็นเช่นนี้ก็เพราะว่า " . . . เพลงมโหรีในบทมโหรีพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๕ นั้นเป็นเพลงเสภาที่บรรเลงด้วยวงปี่พาทย์มิใช่รูปแบบเพลงมโหรีแบบเดิม แต่การเรียกว่าบทมโหรีก็เนื่องจากลักษณะของบทร้องมีความหมายชมธรรมชาติและความรักโดยเป็นแบบขับกล่อมเพื่อความบันเทิงตามลักษณะของเพลง" (พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์, ๒๕๕๔, น.๒๕๗)

ความเชื่อมโยงระหว่างบทร้องกับชื่อเพลงที่เปลี่ยนไปดังที่จะเห็นได้จากบทมโหรีของสมเด็จฯ เจ้าฟ้ามหามาลา กรมพระยาบำราบปรปักษ์และพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๕ นี้สะท้อนให้เห็นถึงพัฒนาการของเพลงไทยในช่วงรัตนโกสินทร์อีกด้วย ดังที่กล่าวมาแล้วว่าชื่อเพลงในบทมโหรีของสมเด็จฯ เจ้าฟ้ามหามาลา กรมพระยาบำราบปรปักษ์เป็นการอ้างชื่อเพลงให้ทราบว่าเป็นชื่อเพลงโดยไม่เชื่อมโยงกับบทร้อง ส่วนพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๕ ไม่ปรากฏความเชื่อมโยงเลย ที่เป็นเช่นนี้น่าจะสะท้อนให้เห็นว่านักดนตรีหรือนักแต่งเพลงสนใจบทร้องน้อยลงอันเป็นผลมาจากความสำคัญของวรรณคดีลายลักษณ์ที่เกิดขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์ ความเป็นลายลักษณ์ที่เกิดขึ้นนั้นเองเป็นผลทำให้ความหมายของเพลงมิได้อยู่ที่ภาษาอีกต่อไป อาจเป็นเพราะว่าความเป็นลายลักษณ์ดังกล่าวทำให้รู้สึกถึงความเป็นแบบฉบับ ซึ่งมีผลทำให้ความสนใจต่อความหมายของบทร้องน้อยลงและความหมายของชื่อเพลงจึงห่างไกลจากตัวบทในบทร้องไปด้วย แม้จะมีเนื้อร้องที่สัมพันธ์กับชื่อเพลงอยู่บ้าง เช่น เพลงบุหลัน ที่นำบทร้องมาจากวรรณคดีเรื่องอิเหนา พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๒ ว่า "ครั้นค่ำสนธยาราตรีกาล เผยม่านออกชมแสงบุหลัน . . . " (มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์, ๒๕๕๕, น.๓๙๓) จะเห็นว่าเนื้อร้องมีคำว่า บุหลัน ที่แปลว่าพระจันทร์อยู่ด้วย แต่ลักษณะนี้ก็น้อยมาก ผนวกกับพัฒนาการของเพลงไทยในรัตนโกสินทร์ดังที่จะเห็นได้จากเพลงสามชั้นที่แต่งขึ้นตั้งแต่ช่วงรัตนโกสินทร์ตอนต้น เช่น โหมโรงไอยเรศที่แต่งในรัชกาลที่ ๓ หรือเพลงเชิดจีนที่แต่งในสมัยรัชกาลที่ ๔ ทั้งสองเพลงนี้เป็นเพลงขนาดยาวและซับซ้อนมากกว่าลักษณะเพลงมโหรีที่มีมาแต่เดิมซึ่งมีอัตราจังหวะสองชั้น และเพลงที่รู้จักกันว่าเป็นเพลง "ใหญ่" หลายเพลงก็เกิดขึ้นสืบเนื่องต่อมา มีความนิยมแต่งเพลงเพลงเดียวให้มีขนาดยาวและซับซ้อน

มากขึ้นจนกระทั่งเกิดเพลงเถาเป็นครั้งแรกนั่นคือเพลงทยอยในเถา ส่งผลทำให้เกิดเพลงที่ซับซ้อนอันแสดงถึงความสำคัญของสถานะของเพลงมากขึ้น กล่าวคือ ยิ่งเพลงซับซ้อนมากขึ้นเท่าไร ความหมายและความสำคัญของเพลงกลับมาอยู่ที่เพลงมากเท่านั้น มิใช่อยู่ที่บทร้องซึ่งมีภาษาเป็นตัวกำกับให้ความหมายเหมือนดังที่เราได้พบในบทมโหรีครั้งกรุงเก่า ลักษณะของบทมโหรีที่ไม่เชื่อมโยงกับบทร้องนี้จึงสะท้อนถึงพัฒนาการของเพลงไทยที่ซับซ้อนมากขึ้นด้วย ด้วยเหตุที่ว่าเพลงที่เกิดขึ้นนิยมใช้บทร้องที่มาจากวรรณคดีที่เป็นลายลักษณ์ ความจำเป็นที่จะต้องอธิบายบทร้องด้วยชื่อเพลงหรือเอาชื่อเพลงมาอธิบายด้วยบทร้องจึงหายไปนั่นเอง

ที่กล่าวมาทั้งหมดนั้นจึงสรุปได้ว่า บทมโหรีครั้งกรุงเก่านำชื่อเพลงมา "เล่น" ซึ่งแสดงถึงความเชื่อมโยงระหว่างบทร้องกับชื่อเพลงได้อย่างหลากหลาย ในขณะที่สมัยรัตนโกสินทร์ความเชื่อมโยงนี้ถูกตีความใหม่ กลายเป็นความเชื่อมโยงที่ไม่เกี่ยวข้องกับเนื้อร้องดังที่จะเห็นได้จากบทมโหรีพระนิพนธ์ของสมเด็จฯ เจ้าฟ้ามหามาลา กรมพระยาบำราบปรปักษ์ซึ่งสะท้อนให้เห็นว่าสถานะของเพลงชัดเจนมากขึ้น และไม่ปรากฏความเชื่อมโยงอีกเลยดังที่ปรากฏในบทมโหรีพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๕ ระยะห่างระหว่างบทร้องกับชื่อเพลงในบทมโหรีจึงน่าจะสะท้อนให้เห็นพัฒนาการของเพลงไทยในยุครัตนโกสินทร์ที่ให้ความสำคัญกับเพลงมากขึ้นนั่นเอง

บรรณานุกรม

พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์. (๒๕๕๔). *มโหรีวิจักษณ์*. กรุงเทพมหานคร: จรัลสนิทวงศ์การพิมพ์.

พลาดิศัย สิทธิธัญกิจ. (๒๕๓๖). *เที่ยวเมืองนอก*. กรุงเทพมหานคร: เอ็ม บี เอ.

มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์, (๒๕๕๕). *ฟังและเข้าใจเพลงไทย*. กรุงเทพมหานคร: บริษัท อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน). (สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าโปรดกระหม่อมให้พิมพ์พระราชทานในงานพระราชทานเพลิงศพนางเจริญใจ สุนทรวาทิน ต.ม., ร.ด.ม. (ศ) ศิลปินแห่งชาติ ณ เมรุด้านใต้ วัดเทพศิรินทราวาส วันอาทิตย์ที่ ๒๒ เมษายน พ.ศ. ๒๕๕๕)

สุกัญญา สุจฉายา. (๒๕๔๓). *เพลงพื้นบ้านศึกษา*. กรุงเทพมหานคร: โครงการตำรา คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุจิตต์ วงษ์เทศ (บรรณาธิการ). (๒๕๔๒). *ประชุมบทมโหรี*. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์. (ธนาคารกรุงเทพ จำกัด (มหาชน) จัดพิมพ์เนื่องในวโรกาสเจริญพระชนมพรรษา ๖ รอบ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชมหาราช)