

จันทร์เจ้าขา ภาวะการณเปลี่ยนแปลงสู่สยาม
ใหม่ในมิติคีตนาฏกรรม
(Chan Chaokha A Transition to
Post - Siam in Musical Plays
Dimension)

ชยุติ ทัศนวงศ์วรา*
(Chayuti Tassanawongwara)
ธรณัส หินอ่อน**
(Tharanat Hinon)

Received: November 10, 2020

Revised: April 24, 2021

Accepted: May 5, 2021

* อาจารย์พิเศษ สาขาวิชาดนตรีและการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น (Guest Lecturer, Music and Performing Art Department, Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University).

** รองศาสตราจารย์ สาขาวิชาดนตรีและการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น (Associate Professor, Music and Performing Art Department, Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University).

บทความวิจัย

-
วิชาการ

บทคัดย่อ

บทความวิชาการเรื่อง จันทร์เจ้าขา ภาวการณ์เปลี่ยนแปลงสู่สยามใหม่ในมิติ คีตนาฏกรรม มีวัตถุประสงค์เพื่อต้องการชี้ประเด็นทางด้านศิลปกรรมสยามกลุ่มละคร ร้อง ประวัติความเป็นมาของละครร้องและเส้นทางของการเปลี่ยนผ่านจากพื้นที่ทาง ดนตรีและการแสดงแบบดั้งเดิมของไทย และพื้นที่ทางคีตนาฏกรรมรูปแบบใหม่ที่ เฝชิญหน้ากับการเปลี่ยนแปลงทางสังคมวัฒนธรรม ละครร้องโดยการแสดงชุดจันทร์ เจ้าขาของพรานบุรุษ เป็นหนึ่งในชุดละครร้องที่มีชื่อเสียงของสยาม แสดงให้เห็นการ ผ่อนปรนแบ่งปันพื้นที่ของการแสดงและดนตรี ถึงแม้ว่ารูปแบบการแสดงจะมีรูปแบบ ที่เปลี่ยนไปอย่างเห็นได้ชัดตามคตินิยมใหม่ แต่การดนตรียังเป็นหลักฐานสำคัญให้เห็น ร่องรอยของการเฝชิญหน้าระหว่างดนตรีตะวันตกและดนตรีไทย การปรับตัวของ ดนตรีจึงเป็นกลวิธีสำคัญที่แสดงความไม่ทิ้งของเก่าและไม่ละเลยของใหม่ กระทั่ง ละครร้องเป็นเสมือนช่องทางแห่งการเปลี่ยนแปลงสู่วัฒนธรรมเพลงลูกกรุง เพลง ลูกทุ่ง และเป็นเครื่องประสานยุคของคนต่างวัยจากส่วนของมิติทางวัฒนธรรม

คำสำคัญ: ละครร้อง, จันทร์เจ้าขา, สยามใหม่, การเปลี่ยนแปลง

ABSTRACT

This article points out some critical issues on the history and transformation of Thai traditional music and performance to *Lakorn Rong*, a post - Siamese musical plays, under changing political and socio - cultural conditions. The study of *Chan Chaokha*, a popular musical plays composed by *Pranboon* shows a compromise between tradition and modernity. While performance was obviously westernized, music still maintained some traditional characteristics, making a compromise by using traditional songs with western music. *Lakorn Rong* is therefore a product of post - Siamese culture, serving as the mainspring of Thai vocalization such as *Phleng Luk thung*, or Thai country music, and *Phleng Luk krung*, or Thai city music.

Keywords: Musical Plays, *Chan Chaokha*, Post - Siam, Change condition

บทนำ

การละเล่นบันเทิงในปริณิถนาทางนาฏกรรมของไทยที่มีมาแต่เดิมนั้น หากสืบความไปจะพบว่า โขน ละคร รำ ระบำ ฟ้อน หรือศิลปกรรมทางดนตรีไทย ถือว่าเป็นอภิสถิศิลปกรรม ที่ปรากฏขึ้นเพียงชั่วคราวแล้วหายไป มีกระแสความคิดที่สามารถจำแนกความรู้ทางประวัติศาสตร์ของทั้งนาฏศิลป์และดุริยางคศิลป์ ได้เป็น 2 หนทาง ทางแรกคือ รูปแบบและหลักการความรู้ที่ถูกบันทึกไว้เป็นเอกสาร แถบบันทึกเสียง หรือสื่อบันทึกอุปกรณ์ต่าง ๆ ความรู้สะสมในรูปแบบนี้อาศัยพัฒนาการของเทคโนโลยี และสื่อสิ่งพิมพ์ หากกล่าวให้เห็นภาพชัดเจนวิวัฒนาการดังกล่าวจำต้องมาพร้อมกับการศึกษา ดังนั้น การอ่านออกเขียนได้เป็นมูลฐานสำคัญในการจดบันทึก นอกจากนั้นยังมีกระแสสำคัญเป็นทางที่สอง ซึ่งกระแสนี้มีความสำคัญใน 2 มิติ กล่าวคือ การถ่ายทอดความรู้ตามแบบมุขปาฐะที่มีขอบเขตทางความรู้กว้างข้ามเกินระยะของการจดบันทึก มีในรูปแบบเรื่องเล่า นิทาน หรือการสืบความรู้จากการท่องจำ และอีกนัยหนึ่ง มุขปาฐะ เป็นการถ่ายทอดที่ประสานไปพร้อม ๆ กับการถ่ายทอดในปัจจุบันตามจารีตแบบศิลปกรรมในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ หากอธิบายสรุปสามารถกล่าวว่า วัฒนธรรมลายลักษณ์อักษร และวัฒนธรรมปากต่อปาก โดยเฉพาะศิลปกรรมไทยในปัจจุบัน จำเป็นต้องอาศัยหนทางทั้งสองอย่างไปพร้อม ๆ กัน

การละครตามทัศนะของ ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ์ ให้ข้อสังเกตว่าในมนุษยชาติเผ่าต่าง ๆ การละครมีวิวัฒนาการขึ้นมาตามแบบจำแนกได้ 2 แบบ กล่าวคือ ละครพูดที่ไม่อาศัยการเต้นหรือการฟ้อนรำ และอีกแบบคือละครที่อาศัยการฟ้อนรำ โดยทั้งสองแบบนี้มีจุดร่วมเดียวกันคือ เรื่อง จำต้องมีเรื่องราวให้ละครดำเนินหรือเล่าเรื่อง (Debyasuvarn 2009: 113) ละครร้องเป็นประเด็นศึกษาสำคัญที่วิวัฒน์ขึ้นในช่วงที่บูรณภาพของวิธีการของศิลปกรรมไทยได้รับการยอมรับให้เป็นศาสตร์ในระบบการศึกษา พร้อมทั้งคำนึงถึงสังคมที่ต้องการสร้างบรรทัดฐานทางการเปลี่ยนแปลงประเทศหลังเหตุการณ์สงครามโลกครั้งที่สอง ซึ่งตกทอดแนวคิดทางการเมืองแทรกซึมเข้าสู่ทุกภาคส่วนทั้งองคาพยพของชาติ รวมถึงศิลปกรรมศาสตร์ การปรับตัวของการละครและการดนตรีในศตวรรษที่ 20 จึงมีจุดเปลี่ยนแปลงหักเหอย่างมาก การตั้งคำถามกับการเกิดขึ้นของละครร้องและการบริโภคละครร้องในฐานะวัฒนธรรมบันเทิงของไทยจึงเป็นการเปิดพื้นที่ทางวิชาการทางคตินาฏกรรมไทยหลัก

2 ประการ คือ ละครร้องเป็นปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมใหม่ของคนไทยอย่างไร และ ละครร้องถูกสร้างขึ้นเพื่อประโยชน์ทางศิลปกรรมอย่างไร ‘จันทร์เจ้าขา’ จึงได้รับการเลือกขึ้นมาเพื่อเป็นปฐมเหตุของการตั้งต้นเพื่อใช้เป็นแนวทางในการศึกษาละครร้อง เนื่องจากเป็นชิ้นงานอมตะของพรานบุรุษ ในนามปากกาของ “จวงจันทร์ จันทรคณา” ผู้เป็นหนึ่งในปรมาจารย์แห่งโลกละครร้อง ซึ่งเป็นผู้ริเริ่มเปลี่ยนแปลงรูปแบบละครร้องดั้งเดิม (ลูกคู่ร้องรับ) ได้ปรับปรุงการขับร้องโดยใช้วิธีการขับร้องแบบเนื้อเต็ม การใช้วัตถุศึกษา บทละครร้องจันทร์เจ้าขา เป็นประตูนำทางสู่โลกของละครร้องเป็นมิติการศึกษาในเรื่องจำเพาะสู่การอธิบายภาพรวมของประเด็นศึกษา

หากนับเอกสารสำคัญที่เป็นศิลปกรรมวิจารณ์ที่มีอิทธิพลต่อการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปกรรมที่มีผลต่อพัฒนาการทางความคิด และสังคมไทย จึงเริ่มต้นที่ข้อความในสาส์นสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวมหาวชิราลงกรณ บดินทรเทพยวรางกูร ที่ทรงมีต่อสมเด็จพระเจ้าฟ้า กรมพระยาเดชาดิศรว่า ความส่วนหนึ่งทรงอ้างถึงในราว ร.ศ. 109 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงเสด็จประพาสแหลมมลายู พระยาไทรบุรีได้จัดหาละครมาแสดงให้ทอดพระเนตร ซึ่งเป็นละครที่สร้างขึ้นใหม่ในเวลานั้น เรียกว่า *บังสาววัน* ต่อมาภายหลังละครดังกล่าวได้เข้ามาแสดงในกรุงเทพฯ ต่อจากนั้นมาทรงมีพระวิจารณ์ต่อละครดังกล่าว ความว่า

“ละครบังสาววันนั้นเองที่กรมพระนราธิปฯ เอาไปคิด แก้วไปเป็นอย่าง ‘ละครร้อง’ เล่นที่โรงปรีดาชัย แล้วคนอื่นเช่น แม่บุญนาถ เป็นต้น เอาอย่างไปเล่น แต่คนทั้งหลายแม้เซอร์โยห์เซียร์คอสปี ราชทูตอังกฤษ แสดงปาฐกที่สมาคมโรตารีเมื่อเร็ว ๆ นี้ ยกย่องว่าละครร้องเป็นของกรมพระนราธิปฯ ทรงริเริ่ม หามิใครรู้ไม่ว่าท่านได้เค้ามาจากละครบังสาววันมลายู”

(Amatayakul 2009: 206 - 207)

ในมิติของการละครไทยแต่เดิมการขับร้องและการดนตรีเป็นเรื่องรับผิดชอบของดุริยางคศิลป์และคีตศิลป์ ในส่วนของนาฏศิลป์ถูกจำแนกให้เป็นเพียงผู้

สำแดงอากัปกิริยา มีลีลาตามเสียงดนตรีหรือคำร้อง แต่ในยุคหลังกล่าวคือ ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวและในช่วงสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว การละเล่นบนเวทีไทยได้รับการปรับปรุงขึ้นอย่างมาก การปรับปรุงนี้เรียกว่าเป็นพัฒนาการทั้งวิธีการเล่นละครทั้งระบบ โดยเป็นการปรับปรุงวิธีการแสดงและการชมการแสดงของคนไทย โดยแต่เดิมละครไทยกำหนดรูปแบบการแสดงหรือการดำเนินเรื่องผ่านการรำ โดยนับว่าการรำและการเล่นละครเป็นเรื่องเดียวกัน อย่างพูดติดปากว่า “ละครรำ” เมื่อมีการละเล่นดำเนินเรื่องที่ดูละม้ายคล้ายละครที่เข้ามาในสมัยรัชกาลที่ 5 มิติเรื่องละครรำจึงเปลี่ยนไปจากเดิม ขอบเขตของละครตามแบบแผนของไทยตามจารีตมีการรำละคร เป็นละครนอก ละครใน ละครชาตรี และต่อมามีการเพิ่มละครพันทางเข้ามา (Debyasuvarn 2009: 114 - 115) ที่เป็นรากฐานของการละครคือ รูปแบบดนตรีที่ใช้ประกอบละคร และดำเนินเรื่องโดยการรำ แม้กระทั่งในครั้งต่อมาสมเด็จพระเจ้าฟ้า กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงปรับปรุงละครชนิดใหม่ขึ้น เรียกว่าละครดึกดำบรรพ์ โดยมีลักษณะเป็นการเปิดมิติทางคิดกรรมใหม่กล่าวคือให้ผู้รำและผู้ร้องเป็นคน ๆ เดียวกัน ทว่ารูปแบบทางดนตรีและเรื่องที่ใช้ดำเนินยังคงเป็นวรรณกรรมที่มาจากวรรณคดีไทย และใช้การรำเพื่อดำเนินเนื้อเรื่องเป็นสำคัญ

บุคคลสำคัญที่จำต้องกล่าวถึงที่มีคุณูปการต่อวงการนาฏศิลป์ไทย และวรรณกรรมไทยคือ พระเจ้าบรมเธอ กรมพระนคราธิประพันธ์พงศ์ ตามที่สมเด็จพระเจ้าฟ้า กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ได้ทรงอ้างถึงละครบั้งสวนของมลายูที่เป็นต้นเค้าของละครร้อง แสดงที่โรงละครปริตาลัย และทรงมีพระวิจารณ์ของกรมพระนคราธิฯ ที่ชี้ให้เห็นว่านำละครบั้งสวนมาเป็นแบบอย่างและทำการปรับปรุงแก้ไข แม้ผู้ไม่ทราบถึงที่มาก็สามารถแยกออกได้ว่าละครร้องของกรมพระนคราธิฯ มิได้ประดิษฐ์ริเริ่มมาใหม่ แต่เป็นการปรับปรุงแก้ไขขึ้นมา จากข้อสังเกตนี้จะเห็นได้ว่าละครบั้งสวน มีอิทธิพลเป็นต้นทางของละครร้องไทย แต่ด้วยอัจฉริยภาพของผู้นำมาแก้ไขที่ตั้งเอาเอกลักษณ์ไทยเข้ามาเจือผสมอย่างสนิทสนม แม้ผู้อื่นที่มีได้มีภูมิปัญญาทางการละครก็สามารถสืบค้นทางได้ จากข้อสังเกตจะพบว่าบริบทที่แวดล้อมละครร้องของโรงละครปริตาลัยในขณะนั้น เกี่ยวพันถึงโครงสร้างทางวัฒนธรรมอื่น ๆ เช่น การใช้ภาษา การใช้ดนตรีในจารีตไทย การใช้วรรณกรรมไทย และการใช้การแสดงแบบแผนตามนาฏศิลป์ไทย หรือหากจะมองมุมที่ว่าโจทย์ของการแสดงใหม่ที่ถือ

กำเนิดขึ้นมาในนาฏยพิภพ กระบวนการสร้างสรรค์มีขั้นตอนการทำให้เป็นไทย (Siamization) เข้าไปผสมแต่แรกเริ่ม ก่อนผลผลิตทางนาฏกรรมจะถูกเปิดฉากการแสดงต่อผู้ชม พัฒนาการในรูปแบบนี้เป็นการผสมผสานเงื่อนไขทางสังคมที่เป็นพลวัตของคตินาฏกรรมระหว่างสิ่งใหม่ในระบบ คตินาฏกรรมและเอกลักษณ์เชิงจารีตดั้งเดิม

ในยุคหนึ่งที่ลัทธิล่าอาณานิคมมีอิทธิพลครอบคลุมไปทั่วทั้งโลก ยิ่งไปกว่านั้นเมื่อมีผู้ล่าก็ย่อมต้องมีผู้ถูกล่า เอเชียตะวันออกเฉียงใต้จึงเป็นดินแดนในฝันของผู้ที่ต้องการเปิดพื้นที่ของเป็นผู้นำหรือเรียกได้ว่าเป็นปฏิบัติการของโลกตะวันตกที่มีต่อโลกตะวันออก ในส่วนหนึ่งการมาของคนในชาติตะวันตกย่อมนำวัฒนธรรมของตนเองเข้ามาจึงเกิดปฏิสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมระหว่างสองโลก การเปลี่ยนแปลงทางสังคมวัฒนธรรมนี้สามารถอธิบายด้วยมโนทัศน์บางประการ กล่าวคือ เปลี่ยนแปลงจากการค้นพบและคิดค้นของใหม่ขึ้นมา เปลี่ยนแปลงจากการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม เป็นการยับยั้งความคิดความเชื่อบางอย่าง หรือเปลี่ยนแปลงจากการถูกครอบงำทางวัฒนธรรมซึ่งมีนัยของอิทธิพลทางการเมืองแฝงอยู่ (Santasombat 2016: 320) ด้วยการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมจึงเกิดแบบแผนทางวัฒนธรรมใหม่ นับได้ว่ารูปแบบที่เปลี่ยนไปเป็นภาวะความใหม่อย่างหนึ่งที่ชนในชาติจำต้องรับรู้และเข้าใจต่อวัฒนธรรมใหม่ผ่านแนวคิดการพัฒนา ซึ่งมีพื้นฐานวางอยู่บนความก้าวหน้าทางเศรษฐกิจ ภาวะความใหม่ของสยามหรือกล่าวว่าเป็น “สยามใหม่” ในขณะนั้น วัฒนธรรมโดยเฉพาะนาฏยศิลป์และดุริยางคศิลป์ย่อมถูกนำมาเป็นปัจจัยในการใช้เป็นเครื่องมือที่นำสู่การก้าวพัฒนาของชาติร่วมด้วย จึงเกิดแนวคิดความทันสมัย (Modernity)

การผสมผสานเป็นรูปแบบหนึ่งที่สร้าง “ภาวะการเปลี่ยนแปลง” ทางคตินาฏกรรมของไทยส่งผลต่อวงการดนตรีไทยและนาฏศิลป์ไทยตราบนานเท่านานนี้ กล่าวคือ การเปลี่ยนแปลงทางดนตรีโดยมุ่งที่สังคีตลักษณ์ทางดนตรีและการขับร้อง และการเปลี่ยนแปลงทางการแสดงจากรำและระบำสู่การเล่าเรื่องด้วยมิติใหม่นอกจากนั้นการเปลี่ยนแปลงสำคัญอีก 2 ประการ ได้เกิดขึ้นต่อคนไทย คือ การเปลี่ยนแปลงของผู้บริโภคความบันเทิง และการเปลี่ยนแปลงของการรับรู้และการสื่อสารระหว่างคนในชาติด้วยกัน และในระดับต่างชาติ จันทรเจ้าขาจึงถูกเลือกให้เป็นนิทัศน์อุทาหรณ์ ในการก่อรูปของความเป็นสยามใหม่ที่มิทิ้งรากฐานดั้งเดิม แต่สามารถสำแดงตนในฐานะนวัตกรรมความบันเทิงที่แปรเปลี่ยนตามสภาพสังคมในยุค

นั้น เป็นเครื่องสะท้อนความลุ่มลึกทางความคิดของบรรพบุรุษที่ไม่ติดกับดักอนุรักษนิยมสุดโต่ง และไม่ถูกงูให้สละเอกราชของความเป็นไทย จึงเกิดตัวเลือกใหม่ของวงการคีตนาฏกรรมซีให้เห็นความใหม่ในบริบทสยาม

ฉากทัศน์คีตนาฏกรรมไทย

วัฒนธรรมการเสพความบันเทิงของไทย หากกล่าวโดยเห็นภาพชัดเจนพอสมควรอาจกล่าวได้ว่าภาพบรรยากาศการดนตรีและละครนั้นจำต้องปึกหมุดที่ยุคสมัยรัตนโกสินทร์ ย้อนกลับไปในช่วงเวลาไม่เกิน 200 ปีมานี้ เนื่องจากเอกสารหลักฐานที่จะสืบความรู้ไปยังสมัยก่อนหน้าไม่ว่าจะเป็นกรุงศรีอยุธยา หรือสุโขทัย ไม่สามารถสร้างความชัดเจนให้เกิดมโนภาพของวัฒนธรรมบันเทิงของคนยุคนั้นได้อย่างดี หลักฐานชิ้นสำคัญที่จดบันทึกว่าด้วยการแสดง การละเล่น และการดนตรีของชาวสยาม คือจดหมายเหตุลา ลูแบร์ ให้เรื่องราวเกี่ยวกับหลักฐานความบันเทิงกล่าวถึงละครจีน หรือจ๊ว โดยอ้างว่าคนสยามชอบดูจ๊วและ มีการแสดงจ๊วอย่างแพร่หลาย มีการแสดงหุ่นกระบอกและวิจารณ์ว่าเป็นมหรสพพื้น ๆ ไม่ได้เป็นของชั้นหน้าชั้นตาของประเทศ และกล่าวถึงมหรสพสามอย่างของชาวสยาม คือ **โขน** โดยให้ข้อสังเกตว่าตัวละครแสดงไปตามจังหวะของซอและเครื่องดนตรีอื่น ๆ ซึ่งโขนเป็นการแสดงที่สวมหน้ากากถืออาวุธ อย่างที่สองคือ **ละคร** ลา ลูแบร์ให้ข้อคิดเห็นว่าละครเป็นมหรสพที่ใช้บทกวีนิพนธ์สุดดีความกล้าหาญแกล้งนาฏศิลป์ ซึ่งตัวละครมีทั้งชายและหญิง โดยตัวละครผู้ชายเป็นผู้ขับร้องและตัวละครผู้หญิงไม่ขับร้อง และมหรสพอย่างที่สองคือ **ระบำ** เป็นการพ้อนรำร่วมกันของชายและหญิง นอกจากนี้ยังกล่าวถึงการดนตรีและคีตศิลป์ไว้คร่าว ๆ กล่าวคือ ชาวสยามมีวิธีการขับร้อง เอื้อนเป็นเสียง *หน้อย นอย* ไม่รู้จักการสร้างโน้ตเพื่อเก็บเสียงตามมาตรา เพลงร้องไม่มีทำนองทางเสียงท่วมตา ในส่วนของเครื่องดนตรีรวมเป็นวงเล่นไม่มีการแยกเล่นเดี่ยวของเครื่องดนตรี เครื่องดนตรีที่ปรากฏมีจำพวก ซอสามสาย ปี่ ฆ้อง มีเครื่องดนตรีประเภทกลอง ที่ลา ลูแบร์ เรียกว่า ตะลุงปุงปึง และตะโพน มีการขับร้องที่ควบคู่กับการใช้กรับเรียกผู้ร้องว่า ช่างขับ (Komolabutra 2005) จะเห็นได้ว่าข้อมูลเกี่ยวกับการดนตรีและการละครของสยามในยุคก่อนรัตนโกสินทร์มีข้อมูลที่น้อยมาก ทั้งในส่วนเพลง กลวิธีการแสดง ระบบเสียงและอื่น ๆ มีเพียงการบรรยายตามความ

เข้าใจคร่าว ๆ ของลาอูแบร์ที่ให้ข้อคิดเห็นเจือปนไปกับข้อเท็จจริงบางประการเท่านั้น ไม่สามารถสร้างมโนทัศน์ของสภาพการดนตรีและการแสดงได้ ดังนั้นความรู้ทาง นาฏศิลป์และคีตดุริยางคศิลป์ของสยามได้รับการจัดการองค์ความรู้ในรูปแบบเป็น ระบบควบคู่ไปกับการพัฒนาประเทศในช่วงหลังมานี้ ภัทรวดี ภูษฎาภิรมย์ ปักหมุด เรื่องวัฒนธรรมไว้ที่การเปลี่ยนแปลงการปกครองของสยาม พ.ศ. 2475 เป็นฉากทัศน์ สำคัญในการแบ่งเขตการเปลี่ยนแปลงภาพวัฒนธรรมบันเทิงแบบจารีตดั้งเดิม และ วัฒนธรรมบันเทิงแบบใหม่ จากนั้นการก้าวสู่ทศวรรษที่ 2490 กับนโยบายสำคัญในการ เปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมความบันเทิงจากกระแสการก้าวเข้ามาของชาติตะวันตก (Puchadapirom 2007)

1. เจื่อนไขทางประวัติศาสตร์และจารีตนิยมเดิม

การอนุรักษ์โดยนิยามความหมายของดนตรีไทยและนาฏศิลป์ไทย ซึ่งภาพ เหมารวมในที่นี้คือการสร้างสถานภาพของแขนงศิลปะทั้งสองนี้ว่าเป็นกิจกรรมของ ราชสำนัก และเมื่อศิลปะทั้งสองแขนงนี้ได้แพร่เข้าสู่คนนอกราชสำนัก ปัญหาอยู่ที่ว่า ความเป็นราชสำนักหายไปหรือไม่ ในที่นี้อาจหมายความว่าดนตรีไทยและนาฏศิลป์ ไทยยังสามารถส่งประกายความเป็นศิลปะชั้นสูงแบบจารีตราชสำนัก หรือเป็น เครื่องมือในการนิยามสถานภาพของคนนอกราชสำนักให้มีความเข้าใจราชสำนัก มากยิ่งขึ้น หรือความเป็นราชสำนักถูกปลดปล่อยออกไปจนไม่เหลือคราบ หรือ แม้กระทั่งต้องพิจารณาตามกาลเทศะ จึงจะเห็นภาพของราชสำนักปรากฏเจืออยู่ จากนั้นศิลปะทั้งสองแขนงถูกจูงให้สวมบทบาทใหม่ในฐานะมรดกทางวัฒนธรรมของ ชาติ

ในสภาพการณ์ที่ดนตรีไทยและนาฏศิลป์ไทยมีสภาพเหมือนหยดหนึ่งที่ต้อง เคลื่อนที่ไปพร้อมกับกระแสการเปลี่ยนแปลงของสังคมเศรษฐกิจตลอดเวลา ผู้บริโภค และผู้บริโภคศิลปะทั้งสองแขนงนี้ถูกนิยามจำแนกเป็นสองฝักสองฝ่าย กล่าวคือ พวก หัวเก่า และพวกหัวใหม่ ซึ่งแน่นอนว่าเป็นการแบ่งขั้วทางความคิดจากกระแส ตะวันตกนิยมเป็นเครื่องกั้นระหว่างคนทั้งสองฝ่ายนี้ โดยพวกหัวเก่ามองว่ามีความ จำเป็นต้องอนุรักษ์มรดกทางวัฒนธรรมของชาติ และนิยามว่าพวกหัวใหม่ไร้รสนิยม ขาดความรู้ความเข้าใจในศิลปะประจำชาติ สิ่งที่เกิดขึ้นมานี้หมายความว่าสำคัญเริ่มจาก

การเปลี่ยนแปลงการปกครอง ด้วยการปฏิวัติดังกล่าวยังผลให้เกิดการขาดตอนทางวัฒนธรรม (Cultural Gap) ซึ่งไม่สามารถประสานความเข้าใจระหว่างคนสองฝ่ายได้ว่าทำไมถึงคิดต่างกันและดูว่าจะมีปฏิสัมพันธ์กันได้อย่างไร (Ratanin 2009: 147 - 148) การสร้างเส้นขนานที่สามารถมาบรรจบกันได้ทางค่านิยมวัฒนธรรมกับความเป็นอันหนึ่งอันเดียวของคนในชาติ ดูว่าการหาข้อยุติจะคลุมเครือและยากต่อการหาผู้รับหน้าที่ทำให้ช่องว่างดังกล่าวหายไป ทว่าเมื่อใช้ความรู้ทางประวัติศาสตร์ตรวจสอบร่องรอยทางความคิดบางประการเกี่ยวกับเส้นเวลาจากอดีตถึงปัจจุบันจะพบว่า ความขาดตอนทางวัฒนธรรมมีอยู่ตลอดเวลาและมีการถมความขาดให้เต็มได้ การปรับโลกทัศน์ในการมองและเห็นถึงภาวะการเปลี่ยนแปลงโดยใช้เครื่องมือสำคัญคือการสำรวจประวัติศาสตร์วัฒนธรรมบนเวทีไทยนั้น จะค่อย ๆ ไขข้อสงสัยทางความคิด ความรู้สู่การเห็นวิธีการปฏิบัติของเรื่องราวที่เกิดขึ้นมาในอดีต การพิจารณาสิ่งที่มีอยู่แล้วด้วยเจตคติที่เป็นกลางจึงเป็นพื้นฐานสำคัญ

การปรับปรุงเปลี่ยนแปลงมีมาแต่อดีตโดยเฉพาะคีตดุริยางคกรรม และนาฏกรรม ที่ได้รับการสร้างสรรค์ขึ้นเป็นเครื่องชี้วัดพัฒนาการของวัฒนธรรม ทว่าในช่วงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ตลอดจนรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวเป็นช่วงที่มีการปรับปรุง ประดิษฐ์ สร้างสรรค์ ผลงานทางด้านนี้เป็นจำนวนมาก ซึ่งก่อนหน้านี้เป็นการนำรูปแบบที่ยึดเป็นจารีตปฏิบัติมาแต่ครั้งสมัยอยุธยา ยิ่งไปกว่านั้นแนวคิดตะวันตกที่ผ่านเข้ามาจากการที่ราชวงศ์เปิดรับธรรมเนียมบางประการแบบตะวันตกอย่างชัดเจน ดังที่จะเห็นได้จากการปฏิรูปการปกครอง ตลอดจนการที่สมาชิกในราชวงศ์ได้เดินทางไปเรียนยังต่างประเทศ เพื่อตามกระแสความทันสมัยในยุคนั้น

การละครแต่เดิมที่เป็นสิ่งตกทอดมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานีที่ปรากฏและยอมรับ ประกอบด้วย ละครชาตรี ละครนอก ละครใน ในสมัยหลังนี้จึงนิยามละครจำพวกนี้ว่าละครรำ โดยละครชาตรีที่เล่นกันในมณฑลนครศรีธรรมราช เรียกว่าโนรา ในส่วนละครนอกและละครในเล่นกันในราชธานี ความแตกต่างของละครนอกและละครในมิใช่แค่ผู้หญิงหรือผู้ชายเล่นเท่านั้น แต่ยังรวมไปถึงทำนองร้อง กระบวนรำ และเรื่องที่เล่น (Damrong Rajanubhab 2003: 221 - 222) มีหลักฐานบันทึกว่าเมื่อปลายรัชสมัยรัชกาลที่ 5 ราวพุทธศักราช 2451 กรมพระนราธิปฯ ท่านได้

ดัดแปลง มาเลย์ โอเปร่า (บังสาววัน) มาเป็นละครร้องในไทย โดยเป็นที่แน่นอนว่าการรับเอารูปแบบละครจากมลายูตามทัศนะของคนไทยสมัยนั้นหากการอุปถัมภ์การเข้ามาของละครย่อมเกิดได้โดยพระอุปถัมภ์ โดยสุดใจ ศรีเบญจา แสดงอรรถาธิบายว่า ละครร้องเป็นการแสดงที่แสดงบนเวทีที่มีม่านเปิด - ปิด โดยผู้แสดงไม่ว่าจะเป็นพระเอก นางเอกหรือตัวประกอบใช้ผู้หญิงแสดงล้วน เว้นเสียแต่ตัวตลกที่ใช้ผู้ชายแสดง เป็นการแสดงที่มีการโต้ตอบกันตลอดทั้งเรื่อง โดยแรกเริ่มคณะละครร้องคณะแรกของกรมพระนราธิปฯ ทรงใช้ชื่อว่า “ละครนฤมิตร” การแสดงใช้เพลงไทยทำนองสองชั้นและชั้นเดียว โดยตัวละครเป็นผู้ร้องเองและแสดงท่าทางประกอบบท โดยไม่ใช้การรำร่ายมากนัก และมีการแสดงโขนหน้าฉากหรือชุดรำต่าง ๆ ในฉากนา โดยใช้วงปี่พาทย์ไม้นวมประกอบการแสดง นอกจากบรรเลงโหมโรงจึงใช้ปี่พาทย์ไม้แข็ง เปิดให้ประชาชนได้เข้าชมกระทั่งประชาชนโดยทั่วไปเรียกละครนี้ว่า “วิมานนฤมิตร” โดยเห็นได้จากการที่ละครประเภทนี้มีการตกแต่งฉากอย่างวิจิตรสวยงามราวกับวิมานพอเปิดการแสดงได้ไม่นานนักโรงละครก็เกิดเพลิงไหม้ กรมพระนราธิปฯ ทรงจัดให้ช่างสร้างโรงละครใหม่ในบริเวณวังของพระองค์ท่าน ให้ชื่อโรงละครว่า “ปริดาลัย” ในขณะนั้นพระองค์ได้ปรับปรุงรูปแบบการแสดงใหม่โดยไม่มีการรำร่าย ส่วนเพลงก็เป็นเพลงที่ประดิษฐ์ใหม่ขึ้นมาเพื่อใช้ในการนี้บ้าง (Sribenja 1983: 8 - 9) จะเห็นได้ว่าแม้กรมพระนราธิปฯ ได้รับเอารูปแบบการแสดงละครร้องจากการแสดง บังสาววัน ของมลายูมาดัดแปลงแต่ด้วยขนบนิยมของคนไทยแต่เดิมนั้น การบริโภคความบันเทิงที่เหนียวแน่นของรสนิยมดนตรีปี่พาทย์และเพลงไทย เป็นจุดแข็งที่พระองค์ต้องยึดถือไว้ แม้โดยขนบการขับร้องจะเปลี่ยนจากนักร้องมาเป็นผู้แสดงร้องเองก็ตาม แต่สิ่งสื่อก็ออกจากกรอบที่ปรับเปลี่ยนที่เหมือนเดิมคือ การใช้ทำนองไทย โดยหากพิจารณาจะพบว่าทำนองไทยนี้เป็นเครื่องมือเชื่อมวัฒนธรรมเดิมและวัฒนธรรมใหม่อย่างแนบเนียน ทำนองไทยในที่นี้ จึงหมายถึงทำนองที่ผนวกกับวัฒนธรรมการบริโภคดนตรี และส่วนที่ปรับเปลี่ยนที่ได้แบบอย่างจากบังสาววันจะเข้ากับทำนองไทยได้อย่างไรบ้าง ก็ขึ้นอยู่กับทางเลือกการปรับใช้ของผู้สร้างสรรค์

2. บังสาวัน ของมลายูกับลัทธิอาณานิคม

งานวิชาการทางด้านคติชนาญศิลป์ในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เข้มข้นและจริงจังมากในประเทศที่เคยเป็นเมืองขึ้นของประเทศตะวันตก การปลดแอกจากความเป็นประเทศใต้อาณานิคม (Colony) แต่ยังคงได้รับการพัฒนาตามแบบอย่างตะวันตกไม่ว่าจะเป็นทางด้านสังคม เศรษฐกิจ วิทยาศาสตร์ เทคโนโลยี ทั้งในรูปแบบการปฏิบัติการของประชาชน รัฐ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการสร้างบรรทัดฐานทางการศึกษา จะเห็นได้ว่างานวิชาการที่มีแนวโน้มในการอธิบายปรากฏการณ์หลังอาณานิคม กับการสร้างแนวความคิดใหม่ในรัฐที่ถึงแม้จะได้รับสิทธิ์ในการแสดงความเป็นเอกราชย่อมมีกระบวนการทบทวนความทรงจำบางอย่างก่อนหน้าที่พยายามสลัดคราบความเป็นประเทศในอารักขา (Protectorate) มโนทัศน์เรื่องความเคยเป็นรัฐภายใต้อาณานิคม และการมีประกาศอิสรภาพเป็นคลื่นความคิดเชิงนามธรรมที่ก่อตัวและอบอวลในกลุ่มประเทศเอเชียตะวันออกเฉียงใต้มานานเกือบศตวรรษ แน่นนอนว่าคราบโคลของสิ่งที่เจ้าอาณานิคมทิ้งไว้ให้ยังคงหลงเหลืออยู่และค่อย ๆ ถูกขุดขึ้นมาพิจารณา หามูลเหตุของสิ่งที่ถูกทิ้งไว้และเริ่มถูกวิชาการจัดการตามระบอบการวิจัยทว่าในทางศิลปกรรมโดยเฉพาะดนตรีและนาฏศิลป์ การฝังรอยทางวัฒนธรรมเป็นเรื่องยากที่จะขุดค้นเหตุเพราะหลายสิ่งหลายอย่างถูกทำให้เป็นเสมือนมรดกทางวัฒนธรรม การยอมรับและการสร้างความเข้าใจ สำรวจประเด็นบางอย่างจำเป็นต้องใช้หลักวิชาการเข้ามามีส่วนร่วมเพื่อวิเคราะห์หาคำอธิบายที่สามารถยอมรับได้

บังสาวัน เป็นคติชนากรรมของมาเลย์ที่ได้รับการศึกษาทางวิชาการอย่างลงลึก นักวิชาการชาวจีนมาเลย์ คือ ตัน ชูย เบ็ง ศาสตราจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรี ที่พุมเทศึกษาเกี่ยวกับ *บังสาวัน* ระบุว่า *บังสาวัน* เป็นหนึ่งในรูปแบบใหม่ของวัฒนธรรมที่บังเกิดขึ้นมาเพื่อสนองการเปลี่ยนแปลงทางสังคม เศรษฐกิจ และการเมือง โดยลัทธิอาณานิคมนิยมอังกฤษที่มีต่อคาบสมุทรมลายูในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 ติดต่อดันศตวรรษที่ 20 โดยรูปแบบทางการเมืองใหม่ถูกจัดตั้งและแทรกซึมเข้ามาในมาเลย์การจัดการทางวัฒนธรรมเป็นทางเลือกที่ง่ายกว่าการจัดการทางศาสนา ด้วยนโยบายทางเศรษฐกิจที่อังกฤษเข้ามาลงทุนเกี่ยวกับเหมืองแร่และทรัพยากรในคาบสมุทรมลายู จึงทำให้เกิดความจำเป็นในการใช้แรงงานและการอพยพเข้ามาของคนจีน อินเดียเซีย และอินเดีย จึงเป็นสังคมสหชาติพันธุ์ และเกิดการพัฒนาสังคมคนเมืองขึ้น การเข้ามา

ของการสร้างความนิยมรูปแบบใหม่ โดยเริ่มจากการก่อตั้งสมาคมเพื่อการกุศล จึงเกิดการกำหนดกิจกรรมทางสังคม เช่น กีฬา (ฮอกกี ซอกเกอร์ คริกเก็ต แบดมินตัน) การละเล่นและการบันเทิง (แผ่นเสียง วิทยุ ภาพยนตร์เจียบ สวนสนุกฯ) ท่ามกลางการเปลี่ยนแปลงของสังคมการเมืองที่ก่อตัวขึ้นอย่างไม่เคยเกิดขึ้นมาก่อนของประชากรทั้งชนท้องถิ่นและผู้อพยพเข้ามาใหม่ จึงทำให้เกิดกิจกรรมทางวัฒนธรรมใหม่ในฐานะการละคร คือ *บังสาววัน* ซึ่งเป็นกิจกรรมของชนชั้นสูง (Aristocratic Class) ยิ่งไปกว่านั้นความนิยมชมชอบ *บังสาววัน* ยังทำให้การแสดงนี้สร้างพื้นที่ความแตกต่างจากการละครของมาเลย์ดั้งเดิมกระทั่งกลายเป็นธุรกิจบันเทิง ในต้นศตวรรษที่ 20 รูปแบบของ *บังสาววัน* และตัวอย่างชัดเจนจากการแสดงอื่น ๆ ของมาเลย์ กล่าวคือ การแสดงส่วนมากเป็นไปเพื่อตอบสนองพิธีกรรม ความเชื่อ แต่ *บังสาววัน* กลับเป็นรูปแบบวัฒนธรรมใหม่ (New Cultural Form) ของการทำธุรกิจบันเทิงแบบตะวันตก โดยเห็นได้ว่าท้ายการแสดงจะมีการร้องสรรเสริญเพลง ‘God save the King’ ซึ่งเปรียบเสมือนเพลงชาติ ภายใต้พลังความเป็นอาณานิคม กระแสความนิยม *บังสาววัน* เริ่มต้นราว 1890 และแตะจุดสูงสุดของความนิยมในปี 1920 สิ่งนี้นอกเหนือจากการแสดงละคร *บังสาววัน* กลายเป็นวัฒนธรรมและรูปแบบวิถีชีวิตที่ก้าวข้ามความหลากหลายทางชาติพันธุ์ เป็นวัฒนธรรมบันเทิงในรูปแบบการละครอย่างเต็มรูปแบบ ส่งผลกระทบต่อคนในสังคมมาเลย์เป็นวงกว้าง สิ่งที่ตามมาคือรูปแบบการสร้างชนชั้นทางสังคม กระแสนิยมหลายอย่างเช่น ชุดการแสดง และทรงผมของนักแสดงกลายเป็นกระแสนิยมแฟชั่นของคนสมัยนั้น ผลพวงของการแสดงละคร *บังสาววัน* ส่งผลต่อการส่งต่อทางวัฒนธรรมของคนมาเลย์และเป็นฐานคิดของสภาพแวดล้อมทางสังคมใหม่ (Tan Sooi Beng 1997: 8 - 32) จากบทสรุปของ *บังสาววัน* ที่เป็นจุดเปลี่ยนสำคัญหนึ่งทางการบริโภคสื่อบันเทิงของคนมาเลย์ที่กินพื้นที่ข้ามชาติพันธุ์ทั้งมลายู อินเดีย จีน ตลอดจนต่างชาติทั้งตะวันออกกลางและตะวันตกที่เข้ามาตั้งรกรากอยู่ในมาเลเซียในเวลานั้น จึงทำให้เห็นพลังของการแสดงที่ภาษามีใช้อุปสรรค โดยภาษาหลักในการแสดงนั้นคือภาษามลายู การแสดงเป็นเครื่องมือในการสร้าง การเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมในแทบทุกมิติซึ่งมีเบื้องหลังทางความคิดทางสังคมเศรษฐกิจ การก้าวข้ามเขตแดนของ *บังสาววัน* เข้ามาในสยามเป็นสิ่งชี้ชัดว่าการยอมรับวัฒนธรรมข้ามชาติของคนสยามโดยผ่านการรับจากชนชั้นปกครองเป็นเรื่อง

ของการคัดสรร และอนุญาต หากชนชั้นปกครองยอมรับการเสนอตัวของรูปแบบการแสดงใหม่ยอมเปิดพื้นที่ได้ในสถานที่ใหม่

ทว่า การที่ *บังสว่น* เป็นปรากฏการณ์ทางการแสดงที่เป็นของใหม่ทั้งวิธีการแสดงและวิธีการเสพงานละครแขนงนี้ในเวลานั้น หากจินตนาการภาพคงเปรียบเสมือนของใหม่ที่ผู้ได้บังคับบัญชา (ของชาติตะวันตก) รับมอบความรู้ในการบริโภคการแสดงที่เป็นศิลปะ การใช้ศิลปะเป็นเครื่องมือถือว่าลดความขัดแย้งซึ่งหน้าที่จะเกิดเพราะคตินาฏกรรมนี้เป็นของใหม่ที่ไม่ยึดโยงกับหลักการของวัฒนธรรมเดิมที่มุ่งให้การแสดงรับใช้พิธีกรรม แต่พลิกโฉมวิธีการเสพเพื่อความบันเทิงล้วน ๆ *บังสว่น* ถึงแม้จะเป็นหน้าฉากของกระบวนการสร้างรูปแบบทางวัฒนธรรมใหม่ให้เกิดขึ้น ภายใต้ความทันสมัย แต่ก็มีผลพวงตามมาคือ การสร้างระบบชนชั้นในสังคมที่มีค่านิยมและรสนิยมการบริโภคการแสดงเป็นเครื่องขีดกัน โลกทัศน์ทางการแสดงในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้จึงเปลี่ยนไป ความใหม่เริ่มก้าวเข้ามาเยือนมิตรประเทศอย่างสยามที่ต้องรู้รับปรับใช้ของใหม่ละความทันสมัย

3. ละครร้อง จินตนาการใหม่จากพื้นฐานโสตศิลป์เดิม

ตามที่ได้กล่าวมาแล้วว่าการดำรง *บังสว่น* เข้ามาเป็นระบบการแสดงใหม่ของสยาม โดยกรมพระนารายณ์ มีอุปสรรคที่เห็นได้ชัดคือ ภาษา ดนตรี และบทละคร ทั้งสามสิ่งนี้เป็นพื้นฐานของการเตรียมการก่อนการแสดง (Proto - Performance) ซึ่งกระบวนการดังกล่าวเชื่อมโยงไปถึงบทบาทของราชสำนักที่เป็นต้นทางของละครร้อง ความเบ็ดเสร็จในฐานะผู้นำเข้าและผู้ประกอบฉันทานุญาตในการสร้างรูปแบบใหม่ให้แก่วัฒนธรรมที่เป็นเรื่องเปราะบาง การผสมผสาน การนอกขนบ และความเป็นผู้ทรงพละภาพในการตัดสินใจ ตัวแทนของราชสำนักในฐานะพระบรมวงศานุวงศ์อย่างกรมพระนารายณ์ ที่เป็นทั้งจินตกริ และผู้ที่อยู่ในฐานะชนชั้นสูง จึงเป็นเรื่องง่ายที่จะกระทำการใด ๆ สิ่งที่เป็นปัญหา 3 ประการตามที่อ้างมาในตอนต้นคือ ภาษาดนตรี และบทละคร ก็ล้วนได้รับการแก้ไขจากความเบ็ดเสร็จของกรมพระนารายณ์ เอง กล่าวคือทางด้านภาษา การแสดงที่ใช้ภาษาไทยเป็นพื้น เพื่อความรวดเร็วเข้าใจง่ายและเข้าถึงผู้เสพได้ทุกระดับชั้น ละครร้องใหม่ของกรมพระนารายณ์ ย่อมต้องใช้ภาษาสื่อสารด้วยภาษาปัจจุบันในขณะนั้น และยิ่งไปกว่านั้นภาษาที่ใช้

ถึงแม้จะเป็นภาษาไทยแต่ระดับของภาษาก็น่าสนใจ เรื่องสำคัญ วิธีการใช้ภาษานั้น มีการอธิบายไว้ว่า

“การแสดงละครร้องของกรมพระนราธิปฯ ที่ปรีดาวัลย์
นี้ พระองค์ทรงได้เปลี่ยนแปลงการแสดงใหม่โดยไม่มี
การรำรำ และให้ตัวละครแสดงกิริยาท่าทางอย่าง
สามัญชน...ส่วนบทกลอนนั้นเป็นกลอนสุภาพทุกเพลง
สำหรับบทพูดมีสลับบ้างก็เพียง เพื่อทบทวนบทที่ร้อง
มาแล้วหรือพูดสอดแทรกให้ตลกขบขันขึ้น”

(Sribenja 1983: 9)

จะเห็นได้ว่าละครเรื่องนี้ถึงแม้จะเริ่มต้นจากชนชั้นสูงแต่ก็มีความพยายามที่จะสร้างภาพลักษณ์ให้เป็นเรื่องการบริโภคอย่างสามัญ โดยการใส่กลอนสุภาพซึ่งเป็นกลอนหลักที่ใช้ในการประพันธ์วรรณคดี มีเอกลักษณ์ตรงไม่ซับซ้อนและตรงไปตรงมา ระดับภาษาที่ใช้เมื่อเป็นเรื่องของสามัญชนก็ย่อมที่จะต้องมีความสอดคล้องในการใช้ภาษาเอียงสามัญชนใช้ โดยพระปรีชาสามารถอีกด้านของกรมพระนราธิปฯ คือทรงเป็นนักประพันธ์บทละคร โดยทรงประพันธ์ไว้บรรยายเรื่อง อาทิ สาวเครือฟ้า ตึกตายุทธกรร มหาราชวงศ์พม่า แผ่นดินพระเจ้าสี่อัมรินทร์ สี่หาราชเดโช ฯลฯ

สถานภาพของละครเรื่องนี้มีต้นกำเนิดมาจากความเป็นราชสำนักที่แสดงภาพตัวแทนของความเป็นมหรสพสามัญ ซึ่งในที่นี้ก็หลีกเลี่ยงไม่ได้ว่าการที่มีลักษณะอย่างสามัญนี้ก็ถูกจำกัดอยู่ในวงของชนชั้นสูงและผู้ที่เข้าข่ายเป็นผู้มีการศึกษาดีหรือเศรษฐิกิจดี ส่วนทางด้านดนตรีใช้วิธีการแบบเดิม กล่าวคือ เนื่องจากหากพิเคราะห์จะเห็นว่าบทบาทของปี่พาทย์ยังมีพื้นที่หลักในละครเรื่อง ขนบของดนตรีไทยราชสำนักที่ปี่พาทย์สวมบทของ วงดนตรีประกอบการแสดงยังคงชัดเจน รูปแบบการประสมวงดนตรีชี้ให้เห็นวิธีการประสมวงตามขนบดั้งเดิม ในส่วนของเพลงซึ่งเป็นสื่อแสดงชนิดหนึ่งยังคงเลือกใช้เพลงไทยสองชั้นเป็นหลัก ซึ่งเป็นกระบวนเพลงที่ใช้ในการแสดงละครของไทยแต่เดิม

พื้นที่ทางการแสดงดนตรีเป็นพื้นที่ขนาดใหญ่และเมื่อดนตรีเป็นอสังหาริมทรัพย์พื้นที่นี้จึงไม่ปรากฏรูปเชิงรูปธรรม แต่เป็นสิ่งแวดล้อมการแสดงทั้งระบบ แนวคิดเรื่อง

ทำนองไทย ในบทความนี้จึงเกิดขึ้น กล่าวคือการดนตรีเป็นสิ่งแสดงรูปได้ยาก และจับต้องไม่ได้แต่เกิดขึ้นมีอยู่จริง การมีอยู่ของดนตรีปีพาทย์ในละครร้องสำแดงออก 3 ประการ คือ ประการแรก รูปแบบวงดนตรีที่มีความชัดเจนที่สุดคือ ปีพาทย์ไม้นวม เป็นการอนุรักษ์ดนตรีดั้งเดิมเอาไว้ ประการที่สอง คือองค์ประกอบโสตศิลป์มีการเปลี่ยนแปลงในระดับจุลภาค อาทิ การใช้รูปแบบคีตศิลป์ บทบาทของผู้ขับร้องและผู้แสดงเป็นคน ๆ เดียวกัน ดังนั้น ผู้ที่ทั้งขับร้องและแสดงดีด้วยเป็นเรื่องยาก การขับร้องจึงลดทอนความเป็นแบบฉบับดั้งเดิมที่เข้าขั้นวิจิตรให้มีความกระชับและคลี่คลายรูปแบบให้ง่ายขึ้น และประการที่สาม คือ ทำนองไทย ซึ่งอิทธิพลหลักของความเป็นทำนองไทย คือเพลงไทย มิติของเพลงเป็นเรื่องพื้นที่เฉพาะของนักดนตรีและผู้ประพันธ์ ความเป็นทำนองไทยนี้มีเอกลักษณ์เฉพาะที่ต้องอาศัยการวิเคราะห์ สังคัลักษณะในการชี้ประเด็น

สังคัลักษณะของทำนองไทยคือ การกล่าวถึงความเป็นไทยในทำนองจากโครงสร้างทางดนตรี ระบบเสียงไทย อุปกรณ์การประพันธ์ และวิธีการนำเสนอผลงานทางดนตรีผ่านระเบียบวิธีอย่างดนตรีไทย โดยพื้นฐานแล้วระบบเสียง และลีลาของเครื่องดนตรีมีความสำคัญสูงสุดขั้นต้น กล่าวคือ เสียงที่ผลิตจากเครื่องดนตรีไทยย่อมให้เสียงที่คุ้นหูคนไทย (ในสมัยนั้น) ความคุ้นเคยนี้เองเป็นประตูด่านแรกที่ใช้จำแนกว่าอะไรคือ อย่างไทย และ อะไรคืออย่างอื่น ลึกลงไปกว่านั้นเป็นเรื่องระบบเสียงของดนตรีไทย ระบบ 7 เสียงเต็มในดนตรีไทยที่ผลิตเพลงโดยใช้วิธีการยืนอยู่บน 5 เสียงหลัก และ 2 เสียงรอง เป็นกระบวนการสร้างเอกลักษณ์ที่ทำให้ดนตรีไทยแตกต่างจากดนตรีอื่น ๆ (Tassanawongwara & Kanchanapradit 2020: 191) ถึงแม้ว่าการปรับปรุงรูปแบบการแสดงจะมีขึ้นมานั้นจำต้องอาศัยฐานเดิมทางความคิด กล่าวคือ ดนตรีไทยมี 5 เสียง (+2) ถ้าเล่นดนตรีไทยถึงแม้จะนำเพลงของชาติอื่นเข้ามาเล่นโดยใช้ระบบนี้ ก็ถือว่าถูกต้องตามหลักเกณฑ์เรื่องระบบเสียงของดนตรีไทย (Debyasuvann 2009: 119) ดังนั้น ความเชื่อมต่อระหว่างนาฏยกรรมดั้งเดิมกับละครร้องแบบใหม่นี้ถึงแม้รูปลักษณะจะมีการเปลี่ยนแปลงวิธีการนำเสนอครั้งใหญ่แต่ความแยบยลในการซ่อนความมีเอกลักษณ์ไทยเอาไว้ ก็เป็นเรื่องที่สมควรพิจารณา

รูปแบบของการแสดงอาจเปลี่ยนไป โดยเฉพาะนาฏศิลป์ที่มีได้อำอิงแม่บทของการรำร่าย (Posture) และการเยื้องกราย (Movement) อย่างเช่นนาฏศิลป์

ละครรำในชนบ แต่เมื่อพิจารณาองค์ประกอบหลักเช่นดนตรี จะเห็นว่าถึงแนวความคิดในการสร้างสรรค์จะเปลี่ยนแปลงไป แต่ก็ได้เป็นการสร้างขึ้นมาใหม่ อย่างนิมิตบันดาลขึ้นมา ความโยงใยทางศิลปกรรมระหว่างของดั้งเดิมที่นับเป็นทุนทางวัฒนธรรมในการลงทุนใหม่ของละครร้อง ยังมีดุริยางคศิลป์ที่ยังยึดโยงระหว่างชนบดั้งเดิมผ่านปี่พาทย์ไม้นวม และเพลงไทยที่สื่อสำแดงทำนองไทย เมื่อดนตรีปฏิบัติกรับความรู้สึกับบางส่วนของผู้เสพ ความคุ้นเคยคุ้นหูในท่วงทำนองสามารถทำให้ผู้ตัดสินใจจะบริโภคไม่ถูกจูงเข้าไปในพื้นที่ทางวัฒนธรรมใหม่แบบร้อยเปอร์เซ็นต์ แต่ยังมีบางส่วนที่ทำให้ผู้บริโภคมีพื้นที่คุ้นชิน จึงทำให้สไตล์ดั้งเดิมเป็นเครื่องสนับสนุนให้ละครร้องฉายแววความนิยมท่ามกลางคนในสังคมยุคนั้นได้อย่างดี

จินตนาการใหม่จึงถูกหล่อหลอมขึ้นมาเพื่อนำเสนอความทันสมัย ความเป็นของใหม่จากฐานพื้นที่ทางวัฒนธรรมเดิม จะเห็นได้ว่าดนตรีมีความยืดหยุ่นสูงเป็นศิลปะที่ไม่คงรูป อาจมีรูปแบบที่ส่งผลต่อรสนิยมผู้เสพเมื่อขึ้นอยู่กับเงื่อนไขของเวลาและกระแสนิยม แต่ดนตรีไทยมีลักษณะเด่นประการหนึ่งคือ สามารถนำเสนอตนเองและหยิบเอกลักษณะความเป็นไทยนิยมผ่านการนำเสนอโดยวิธีต่าง ๆ ที่กระทบต่อรูปแบบทางดนตรีน้อยที่สุดแต่ให้ภาพตัวแทนความหมายใหม่ ๆ ได้ตลอดเวลา ไม่ว่าจะเป็นตัวแทนของความเก่า ตัวแทนของความหลัง ศักดิ์สิทธิ์ ตัวแทนของระเบียบแบบแผน ตัวแทนของความเป็นชาตินิยม ตัวแทนของความเป็นอนุรักษ์นิยมฯ เมื่อบริบททางสังคมเปลี่ยนไปบทบาทของดนตรีไทยทั้งอะไรไว้ให้เราบ้าง อย่างน้อยจะเห็นว่าดนตรีไทยเป็นทุนในการต่อยอดวิธีการทางศิลปะรูปแบบใหม่ตามแนวความคิดความทันสมัย (Modernity) กรณีละครร้องกรมพระนราธิปฯ เป็นตัวอย่างที่ดีอย่างหนึ่งในการทำความเข้าใจพัฒนาการของละครร้องยุคหลังจากนั้น ในการที่คตินาฏศิลป์ปรับตัวในการมุ่งสู่ความเป็นสยามใหม่ไปพร้อม ๆ กับพลวัตของสังคม

4. ละครร้องของพรานบุรุษ กับความใหม่ของสยาม

สืบเนื่องมาตั้งแต่รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางโครงสร้างการเมือง เศรษฐกิจ และสังคม ตลอดจนการขยายตัวของการศึกษาจึงทำให้คนสยามมีโลกทัศน์ที่เปิดกว้างขึ้น วัฒนธรรมที่มีอิทธิพลในขณะนั้นอย่างวัฒนธรรมตะวันตกได้เข้ามามีบทบาทในสังคมชนชั้นสูงและขยายไปถึงราษฎร

ซึ่งส่งผลโดยตรงต่อนิยมด้านความบันเทิง ละครร้องเป็นละครประเภทโอเปร่าที่ได้รับการดัดแปลงอย่างไทยโดยใช้จารีตการแสดงแบบตะวันตก ในสมัยก่อนนั้นการรับวัฒนธรรมตะวันตกถือเป็นเรื่องจำเป็น เนื่องจากลัทธิการค้าอาณานิคมมีความเข้มข้นมากและการปรับปรุงวัฒนธรรมมีความจำเป็นให้สอดคล้องกับค่านิยมตะวันตก เพื่อลดการถูกดูแคลน วัฒนธรรมจึงเป็นแบบอย่างที่ใช้ในการทำนุบำรุงบ้านเมืองประการหนึ่ง ทว่ารูปแบบดังกล่าวเป็นเพียงรสนิยมของชนชั้นนำในขณะนั้น (Puchadapirom 2007: 26)

การโยกหาความก้าวหน้า และแสดงถึงความไม่เป็นรองหรือด้อยกว่า เป็นปัจจัยสำคัญในการผลักดันให้สยามในขณะนั้นเร่งรัดการปรับปรุงวัฒนธรรม เป็นที่แน่นอนว่าเมื่อชนชั้นนำกุมอำนาจบัญชาการทั้งทุนนิยม และการทหารที่ถือว่าเป็นโครงสร้างอำนาจหลักของสยามในขณะนั้น ความปรารถนาของผู้ที่เป็นชนชั้นได้ปกครองย่อมแสวงหาความทัดเทียมพิเศษ แนวคิดความทันสมัยแพร่ออกจากชนชั้นนำสู่ราษฎรในเวลาต่อมา จะเห็นได้ว่าสยามมีกลวิธีในการจัดการรูปแบบที่กำลังก้าวเข้ามากระทบต่อองค์รวมของวัฒนธรรม ร้อง เล่น เต้น ละคร ความทันสมัยกำลังเปลี่ยนฉากรูปแบบของละครสยามแต่เนื่องด้วยความเป็นชาติที่พอมีกำลังต่อรองบางประการกับกระแสนิยมใหม่ถ้าโฉมเข้ามา สยามจำเป็นต้องแสดงการต่อรองในวัฒนธรรมบันเทิง การไม่ปฏิเสธประเด็นที่ทั่วโลกนอกราชอาณาจักรสยามกำลังให้ความสนใจก็เป็นเหตุผลที่แสดงให้เห็นว่าความใหม่ ความเป็นสมัยใหม่ที่แต่เดิมเคลื่อนที่ไปอย่างช้า ๆ ตามบริบทที่สยามเคยใช้มา จำต้องเคลื่อนที่ให้เร็วขึ้นโดยมีนิยามของความทันสมัยในการรับรู้ของประชาคมโลกคอยกำกับอยู่

ทว่าความเป็นสมัยใหม่เป็นเพียงวิธีคิดหนึ่งถึงแม้จะเป็นเสมือนรูปแบบคิดสากลแต่ถ้าเมื่อพิจารณาให้ละเอียดหาว่า การจัดวางความเป็นสมัยใหม่จำเป็นต้องอ้างอิงกับบริบทอื่น เช่น ประวัติศาสตร์ เศรษฐกิจ สังคม และวัฒนธรรมของแต่ละพื้นที่ (Santasombat 2016: 347) สิ่งที่ต้องกลับมาทวนสอบความคิดในวัฒนธรรมบันเทิงอย่างละครร้องที่ภายหลังได้ถูกวิวัฒนาการแตกต่างจากละครร้องของกรมพระนครานุรักษ์ ทรงประดิษฐ์ขึ้นไว้ พรานบุรุษจึงเป็นบุคคลศึกษาที่สำคัญที่วงการละครร้องยกย่องให้เป็นผู้ที่อนุรักษ์ละครร้องให้เป็นไปตามบริบททางสังคม ถึงแม้ว่าละครร้องจะพยายามก้าวข้ามสู่เส้นแห่งความทันสมัยแต่จะเห็นว่าด้วยบริบททาง

ประวัติศาสตร์และสังคมของสยาม จะเห็นว่าเมื่อพิจารณาโดยวิเคราะห์ทางสังคมลักษณะที่แฝงอยู่ในละครร้อยยุคหลังนี้ สามารถสรุปประเด็นความทันสมัยของสยามจากการปรับปรุงละครร้อย กล่าวคือเมื่อก้าวถึงสำนักหรือการรับรู้ทางคติสยามเดิมเคลือบแฝงในละครร้อยของพรานบุรพ์

ละครร้อยของพรานบุรพ์เป็นรูปแบบละครที่เกิดขึ้นภายหลัง โดยปรับปรุงรูปแบบละครโดยมีร่องรอยพื้นฐานมาจากละครปรีดาสัย เมื่อปรับปรุงขึ้นมาแล้วจึงนับเป็นละครร้อยอย่างใหม่ขึ้น โดยร่องรอยที่ชัดเจนที่เห็นว่ายึดขนบเดิมคือการใช้ตัวละครหลักเป็นผู้หญิงแสดงยกเว้นตัวตลกที่ใช้ผู้ชายแสดง โดยสิ่งที่ได้รับการปรับปรุงสำคัญคือการใช้เพลงไทยในการขับร้องแบบเนื้อเต็ม แทนการร้องเพลงไทยแบบเดิมที่ใช้การตีกรับและใช้ลูกคู่รับร้อง รวมทั้งมีการนำเพลงไทยสากลเข้ามาร่วมในภายหลังละครร้อยของพรานบุรพ์ใช้การเจรจาเพื่อดำเนินเรื่อง โดยบทร้องเป็นเพียงสิ่งตกแต่งให้ตัวละครพรรณนาความรู้สึก ละครร้อยที่ต้องการนำเสนอความทันสมัยจำเป็นต้องปรับเปลี่ยนรูปแบบการนำเสนอจากการปรับปรุงโครงสร้างของละครทั้งด้านนาฏศิลป์และด้านดนตรี ความใหม่จึงเกิดขึ้นโดยความใหม่นี้เป็นภาวะที่ปฏิบัติการต่อความรู้สึกที่มีความเป็นรูปธรรมสูงโดยปฏิบัติการโดยตรงต่อผู้รับและเสพละครร้อยตลอดจนภาพรวมของวัฒนธรรมบันเทิงในขณะนั้น โดยเอกลักษณ์เฉพาะของละครพรานบุรพ์มีความน่าสนใจ ดังนี้ 1) ริเริ่มใช้เครื่องดนตรีตะวันตกบรรเลงประกอบละครร้อย 2) การประพันธ์เพลงใหม่ที่ใช้สำหรับละครร้อยโดยใช้กระบวนการประพันธ์ตามแนวทางของดนตรีตะวันตก 3) ในส่วนการแสดงของผู้แสดงออกท่าทางเสมือนจริงและใช้วิธีการสื่อสารเช่นเดียวกับละครเวทีในปัจจุบัน

5. จันทรเจ้าขา กับการเปลี่ยนแปลงของปรากฏการณ์แห่งจิตสำนึก

หนึ่งในละครร้อยชิ้นเอกของพรานบุรพ์ คือจันทรเจ้าขา¹ ได้แสดงครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. 2474 เป็นเรื่องราวของความรักระหว่างเจียมและจิตต์ ตัวเอกและตัวละคร

¹ บทละครร้อยเรื่องจันทรเจ้าขา เป็นผลงานที่ได้รับความนิยมมากที่สุดของพรานบุรพ์ เนื่องจากมีความโดดเด่นเรื่องเพลงที่ใช้ประกอบบทละครที่มีความไพเราะซึ่งส่งเสริมให้ราวเรื่องมีลักษณะชวนติดตาม นอกจากนั้นยังได้มีการนำไปผลิตเป็นภาพยนตร์.

ดำเนินเรื่อง โดยเรื่องราวเกิดจากความรักของทั้งคู่ที่มีญาติผู้ใหญ่กีดกัน ทว่าทั้งสองก็พิสูจน์ความรักผ่านอุปสรรคนานัปการจนท้ายสุดก็ได้ครองคู่สมหวัง โดยจันทร์เจ้าขาได้ใช้เป็นสื่อศึกษาเพื่อถอดรหัสรูปแบบการเปลี่ยนแปลงสู่การรับรู้ในรูปแบบสมัยใหม่ของคนสยาม จันทร์เจ้าขาถูกใช้เป็นเครื่องมือเหมือนเลนส์ส่องกระบวนการเปลี่ยนแปลงโดยตรงต่อการสนิยมการบริโภคและการสร้างตัวตนของรสนิยมของกลุ่มคน การแยกแยะระหว่างความทันสมัย (Modernity) และภาวะสมัยใหม่ (Modernization) เป็นสิ่งที่เสมือนเป็นสิ่งเดียวกันแต่เมื่อพิจารณาตามรายละเอียด โดย อองรี เลอแฟร์บ เสนอทัศนะไว้ว่า สภาวะสมัยใหม่เป็นความรู้สึกต่อตนเองของคนทุกยุคทุกสมัย หรืออีกนัยหนึ่งเป็นสิ่งที่จับต้องได้ เช่น การพัฒนาสิ่งของ เศรษฐกิจ ที่แต่ละบุคคลรับรู้ ภาพลักษณ์แห่งการเป็นสมัยใหม่นั้น แต่ความทันสมัยเป็นรูปแบบความคิด และความรู้ที่บุคคลให้ตรวจสอบตนเอง เช่นการมุ่งความคิดที่ผ่านการสะสมความรู้สัจจนาการ อาจเรียกว่าการใช้ความคิดที่เป็นความคิดแบบทันสมัยเพื่อพัฒนา หรือจินตนาการการเปลี่ยนแปลงโดยตัวชี้วัดความสำเร็จคือการบรรลุภาวะสมัยใหม่ที่เกิดขึ้น (Santasombat 2016: 347 - 348) โดยเมื่อวิเคราะห์การปรับปรุงละครร้อง จะเห็นว่าความคิดของพรานบุรุษเป็นความคิดที่ใช้สำนึกของความทันสมัย โดยประสานความคิดจินตนาการสู่รูปธรรมที่สำแดงออกจากผลงาน จันทร์เจ้าขา แต่ผลงานของพรานบุรุษมิใช่เพียงจินตนาการเท่านั้น ความเป็นไปได้ในการก่อจินตนาการย่อมเกิดจากความรู้ที่นับเนื่องจากพื้นฐานความรู้ของละครร้องปรีดาวัลย์ กล่าวคือการเปลี่ยนแปลงไปจากของเก่าย่อมต้องเข้าใจของเก่าและสร้างตัวตนที่ไม่ขัดต่อของเก่าแต่ใช้ของเก่าเป็นพื้นฐานทางความคิดเชื่อมสัมพันธ์ให้ของใหม่นับบนฐานเก่า วิธีการที่พรานบุรุษปรับเปลี่ยนและอนุรักษ์ตามองค์ประกอบของละครร้อง กล่าวคือ

5.1 การปริวรรตบทเพลง คือการแปรเปลี่ยนเพลง โดยเฉพาะบทละครร้องเรื่องจันทร์เจ้าขา ประกอบด้วย เพลงจันทร์สวาท เพลงทวยเต็ม เพลงจันทร์แจ่ม เพลงลาวเจริญศรี เพลงจันทร์เจ้าขา เพลงญวนเกล้า เพลงนกเขา เพลงเกริ่นนกเขา เพลงสอสร้อย เพลงขวัญอ่อน เพลงไ้คล้องชั้นเดียว เพลงอมตัก เพลงสืบเซด็จ เพลงจันทจากฟ้า เพลงฉนวน เพลงเร็ว เพลงแมลงวันทอง เพลงจันทร์โลม เพลงต้นรักดอกโคก เพลงเราเป็นไทย เพลงเขมรเซด็จ เพลงทะแยตัด เพลงหนีเสือ เพลงปิ่นดั่ง

เพลงจันทร์ฉะอ้อน เพลงปลาย มาร์ชพระนาม เพลงสืงวล เพลงจันทร์ลอย เพลงมอญตีตัง เพลงเมาเมีย เพลงแขกตาเสือ เพลงเจ้าชู เพลงนางนาค เพลงข้า - ข้า เพลงขึ้นพลับพลา เพลงจันทร์คนอง เพลงลาวครวญ เพลงจันทร์เจ้าขา (ตอนกลาง) เพลงทุกขะ

เพลงทั้งหมดที่ใช้กับละครเรื่องจันทร์เจ้าขา มีขนบการใช้เพลง 3 ลักษณะ คือ (I) การใช้เพลงไทยเดิมโดยตรง ใช้ทำนองอย่างของเก่าแต่ปรับการขับร้องให้เป็นคำร้องแบบ เนื้อเต็ม (II) การประพันธ์เพลงใหม่ขึ้นมาโดยใช้ร่วมสอดแทรกในสำหรับเพลงระคนกับเพลงไทยเดิม (III) การใช้ชนบเพลงไทยเดิมแท้ อาทิ การใช้เพลงเร็วเป็นขนบการเลือกเพลงจำพวกหนึ่งที่มีอัตราชั้นเดียวที่แสดงสำนวนในกลุ่มเดียวกัน เพื่อหยิบใช้เพลงใดก็ได้จากกลุ่มสำนวนเพลงตามพื้นเพความรู้ของผู้บรรเลง หรือ เพลงทะแยดัด เป็นการใช้รูปแบบการตัดเพลงแบบดนตรีไทยเดิม

5.2 การปฏิวัติการขับร้อง คือการจัดการระบบการขับร้องใหม่ โดยใช้การร้องตัดเอื้อน จากเดิมการขับร้องไทยใช้การเอื้อนเป็นการสร้างทำนอง เป็นการแปรทำนองอย่างหนึ่งของดนตรีไทยโดยการเอื้อนเป็นรูปแบบการใช้เสียงในการดำเนินทำนองให้เป็นเพลงใดเพลงหนึ่งผสมการใช้คำร้อง การเอื้อนจึงเป็นทั้งวิธีการหลักในการขับร้องและเป็นการใช้กลวิธีของการขับร้องไทยแต่เดิม แต่การขับร้องละครร้องในยุคของพรานบุรีนิยมปรับชนบให้เป็น การร้องเนื้อเต็ม คือการบรรจุคำร้องให้เต็มเพื่อใช้คำร้องเป็นทำนองแทนการเอื้อน

5.3 การประดิษฐ์บทละคร โดยแต่เดิมรูปแบบการแสดงของไทยนิยมนำวรรณคดีที่สำคัญมาใช้แสดง การสร้างบทละครใหม่ ๆ ขึ้นมาเพื่อการแสดงจึงเป็นการสร้างระบบใหม่ โดยบทละครที่แสดงเป็นเรื่องราวเบ็ดเสร็จ ดำเนินเรื่องตั้งแต่ต้นจนจบด้วยความกระชับ ต่างจากบทละครที่มาจากวรรณคดีไทยที่เมื่อมีการแสดงจำเป็นต้องตัดตอนใดตอนหนึ่ง อันเนื่องมาจากวรรณคดีมีความยาวของเรื่องมาก จำเป็นต้องตัดตอนสาระของวรรณคดีเพื่อนำมาใช้แสดงเพียงตอนใดตอนหนึ่ง

จากที่กล่าวมานั้นเป็นสิ่งสื่อปรากฏขึ้นเพื่อชี้ให้เห็นวิธีการปรับปรุงละคร โดยใช้ละครเรื่องจันทร์เจ้าขาเป็นตัวอย่างเท่านั้น เมื่อการปรับปรุงละครตามแนวทางของพรานบุรี มีผลงานสำเร็จขึ้นมาก็เทียบได้ว่าเป็นการละครสมัยใหม่ โดยความใหม่นี้ถือเป็นรูปแบบใหม่ทางวัฒนธรรมที่ผลิตขึ้นมาเพื่อตอบรับแนวคิดเรื่องความทันสมัย

ของการพัฒนาชาติในขณะนั้น การก้าวออกมานอกระเบียบแบบแผนโดยยังคงพื้นฐานความคิดบางประการแบบเดิม ตามที่ได้ยกตัวอย่างเรื่องทำนองไทยพอสั่งเขปจะเห็นได้ว่า แนวคิดเรื่องทำนองไทย เป็นเครื่องมือสำคัญที่ปฏิบัติการในระดับความคิด ทำให้ละครรูปแบบใหม่ของพรานบุรุษ ยังมีสัมพันธ์กับคนในสังคมจากการเชื่อมต่อกับรากเก่าของทำนองในความรู้สึกของคนสยามในเวลานั้นได้

บทสรุป

การเผชิญหน้ากับความคิดที่ต้องก้าวเข้าสู่ภาวะสมัยใหม่ด้วยความจำเป็นถึงแม้จะเห็นได้ชัดจากการปรับเปลี่ยนทางสังคม เศรษฐกิจ เมื่อวงจรของสยามจำเป็นต้องเคลื่อนเพื่อดำรงชีพจรชาติภายใต้นโยบายลัทธิอาณานิคม การยอมรับและแสดงออกย่อมต้องเกิดขึ้น ความต้องการที่จะเป็นที่ยอมรับของอารยประเทศเป็นผลกระทบสำคัญในการปรับเปลี่ยนโครงสร้างทางความคิดของชนชั้นปกครองไทย ผลดังกล่าวเข้ามากระทำต่อการต่อพลวัตของวัฒนธรรมด้วยเช่นกัน ความบันเทิงสยามเป็นรูปแบบที่ชาวสยามเป็นเจ้าของ การรับเอาวัฒนธรรมอื่นถ่ายเทไปมาถึงแม้จะเกิดขึ้นเป็นระยะไม่ว่ากับชนชาติใดแต่จะเห็นได้ว่า พื้นที่ทางความบันเทิงเป็นเรื่องของการยอมรับและแสดงออกถึงความเป็นตัวตนของชาติพันธุ์นั้น ๆ เมื่อสยามเผชิญหน้ากับกระแสภาวะสมัยใหม่ การปรับเปลี่ยนระบบสยามใหม่จึงต้องได้รับการดำเนินนโยบายแม้กระทั่งในส่วนของการร้อง รำ ทำเพลง

ระยะเวลาหลายทศวรรษจากละครรำก้าวสู่ละครร้อง กรมพระนราธิปฯ เอาอย่างละครร้อง *บังสววัน* ของมลายูมาปรับกระบวนให้เป็นละครร้องอย่างสยาม โดยมีคณะละครปริตาลัยเป็นหมุดหมายสำคัญ จากละครร้องของกลุ่มชนชั้นนาระดับสูงสู่ละครร้องที่เป็นผลพวงจากการทำสยามให้ทันสมัยบังเกิดขึ้น การเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 ทำให้ละครร้องลงไปสู่ภาคปฏิบัติของประชาชนทั้งกระบวนการแสดงที่เป็นของใหม่ในขณะนั้นเปลี่ยนแปลงสิ่งสำคัญที่สุดในวงการศิลปกรรมสยาม คือ การเปลี่ยนแปลงรสนิยม จากรสนิยมเดิมที่บริโภคศิลปะประดิษฐ์โดยคนในชาติ ต้องปรับมโนทัศน์การบริโภคใหม่ตามกระแสสังคมใหม่ ละครร้องของพรานบุรุษเป็นเครื่องมือทางการแสดงที่ใช้เชื่อมโยงระหว่างวัฒนธรรมเก่าและวัฒนธรรมใหม่ การค่อย ๆ ปรับตัวกับการเปลี่ยนรสนิยม จึงจำเป็นต้องใช้องค์ประกอบบางประการใน

ละครร้องที่ทำให้ช่องว่างทางวัฒนธรรม (Cultural Gap) เกิดขึ้นน้อยที่สุด ทำนองไทย จึงถูกยกขึ้นมาเป็นประเด็นวิเคราะห์ในบทความนี้ เพื่อชี้ให้เห็นว่าการแฝงฝังของทำนองไทย จากสังคีตลักษณะเพลงไทยอันประกอบด้วย โครงสร้างเพลงไทย รูปแบบเพลงไทย และกระบวนการคิดตามครรลองเพลงไทย เป็นส่วนสำคัญในการแสดงตัวของทำนองไทยในพื้นที่ที่บริบทเปลี่ยนไป ทำนองไทยนี้มีใช้เพียงการใช้เพลงไทยเดิมเท่านั้น แต่เป็นเอกลักษณ์เชิงโครงสร้างดนตรีที่ซับซ้อน ทำนองไทยยังสร้างเอกลักษณ์ทางดนตรีให้กับละครร้อง สารัตถภาพของทำนองไทยจึงปฏิบัติการต่อการรับรู้ของคนไทยสามารถแยกได้ว่าทำนองที่เป็นวรรค วลี ประโยค มีสัดส่วนทำนองแบบไทยนี้ ถึงแม้จะการใช้การสื่อแสดงด้วยวิธีแบบตะวันตก ก็ยังทำให้เพลงนั้นไม่ใช่เพลงฝรั่งได้

ความเป็นสยามใหม่ในมิตินาฏกรรม มีที่มาและวิวัฒนาการที่สลับซับซ้อน เป็นทั้งผลิตผลของกระบวนการวัฒนธรรมดั้งเดิม และเป็นแม่บทของวัฒนธรรมดนตรีรูปแบบเพลงไทยสากล ซึ่งภายหลังได้จำแนกแตกออกเป็นเพลงลูกกรุงและเพลงลูกทุ่ง ภาวะการเปลี่ยนแปลงของละครร้องเป็นหมุดหมายสำคัญในการวิเคราะห์ภาวะการรับรู้ถึงจินตนาการคีตกวี จินตกวี และการปรับการรับรู้ของผู้เสพจึงเกิดเป็นรสนิยมใหม่ของวัฒนธรรมบันเทิงไทย

References

- Amatyaku, P. (2009). เพลงดนตรีจากสมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศฯ ถึงพระยาอนุমানราชชน [History of Thai Music From the Prince Narisara Nuwattiwong to Phya Anumarnrachathon]. Bangkok: College of music, Mahidol University Publishing.
- Debyasuvarn, B, M.L. (2009). ข้อสังเกตเกี่ยวกับความเป็นมาของละครไทยและการปรับปรุง [The Notification of History of Thai Dance]. In Thirakanont, A. (ed.), นาฏศิลป์และดนตรีไทย [Thai Dance and Music] (111 - 146). Bangkok: Song Siam Co., Ltd.
- Komolabutra, S. (2005). จดหมายเหตุลาลูแบร์ ราชอาณาจักรสยาม [The Kingdom of Siam: Simon De La Lobere]. Bangkok: Sri Panya Printing.
- Phusiriviroj, A. (2000). พัฒนาการละครเพลงของรฟิฟ [The development of Raphiphon's musical plays]. (Master's thesis, Faculty of Arts, Chulalongkorn University).
- Puchadapirom, P. (2007). วัฒนธรรมบันเทิงในชาติไทย: การเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมความบันเทิงในสังคมกรุงเทพฯ พ.ศ. 2491 - 2500 [Thai Entertainment Culture: The Changes in entertainment culture of Bangkok Society in 1948 to 1957]. Bangkok: Matichon Co., Ltd.
- Rachanuphap, D, H.R.H. (2003). ละครพ็อนรำ: ประชุมเรื่องละครพ็อนรำกับระบำรำเต้น ตำราพ็อนรำ ตำนานละครอิเหนา ตำนานละครดึกดำบรรพ์ [Summary History of Thai performing Arts and Dances]. Bangkok: Pickanes Printing Center Ltd.
- Ratanin, M. (2009). การละครสมัยใหม่กับการพัฒนานาฏศิลป์และละครไทย [Modern Drama with the development of Thai Dance and Drama]. In Thirakanont, A. (ed.), นาฏศิลป์และดนตรีไทย [Thai Dance and Music] (147 - 160). Bangkok: Song Siam Co., Ltd.

- Santasombat, Y. (2016). *มนุษย์กับวัฒนธรรม* [Human and Culture]. Bangkok: Thammasat University Press.
- Sooi Beng, T. (1997). *Bangsawan: A Social and Stylistic History of Popular Malay Opera*. Penang: The Asian Centre, Malaysia.
- Sribenja, S. (1983). *บทละครเรื่องจันทรีเจ้าขา ของพรานบุรพ์* [Pranboon's Musical script of Chan Chao Kha]. Bangkok: Maen Muang maen.
- Tassanawongwara, C. & Kanchanapradit, J. (2020). *แนวคิดเรื่องทาง: เอกลักษณ์ในสังคีตลักษณ์ไทย* [The concept of Taang: a Uniqueness in Thai musical form]. *Journal of Fine and Applied Arts*, Chulalongkorn University, 7(1), 185 - 201.
- Tramot, B. (2002). *คำบรรยายวิชาดุริยางค์ไทย* [Thai music Lecture]. Bangkok: Chuanpim Pickanes Printing Ltd.