กองทุนพัฒนาสื่อ
ปลอดภัยและสร้างสรรค์
THAI MEDIA FUND

Chula
Chulalongkorn University

คณะนิเทศศาสตร์
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



หนังสือเล่มนี้เป็นส่วนหนึ่งของโครงการลูกทุ่งสร้างสรรค์ผสานสมัย พลังศิลปวัฒนธรรมไทยสู่สากล
ที่ได้รับการสนับสนุนงบประมาณจากกองทุนพัฒนาสื่อปลอดภัยและสร้างสรรค์ ประจำปี ๒๕๖๖



ชื่อหนังสือ : ๘๔ ปี ลูกทุ่งไทย
จัดทำโดย : โครงการลูกทุ่งสร้างสรรค์ผสานสมัย
พลังศิลปวัฒนธรรมไทยสู่สากล,
กองทุนพัฒนาสื่อปลอดภัยและสร้างสรรค์
ISBN : 978-616-94600-2-2
พิมพ์ที่ บริษัท หัวหินสาร จำกัด
74/4-5 ถนนแนบเคหาสน์ ตำบลหัวหิน
อำเภอหัวหิน จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ 77110

คำนำ

เพลงลูกทุ่งเป็นมรดกทางวัฒนธรรมอันล้ำค่าของสังคมไทย ที่ผนึกสะท้อนวิถีชีวิต ความเป็นอยู่ และจิตวิญญาณของผู้คนทั้งในชนบทและเมืองได้อย่างงดงาม นับตั้งแต่การกำเนิดขึ้นใน พ.ศ. 2481 เพลงลูกทุ่งได้เติบโตและพัฒนาควบคู่มากับการเปลี่ยนแปลงของสังคมไทยตลอดระยะเวลา 84 ปี

หนังสือ “๘๔ ปี ลูกทุ่งไทย” เล่มนี้ เป็นความพยายามในการรวบรวมและบันทึกองค์ความรู้อันทรงคุณค่าเกี่ยวกับวงการเพลงลูกทุ่งไทย ทั้งในแง่ประวัติศาสตร์ พัฒนาการ รูปแบบการประพันธ์ ศิลปิน และอิทธิพลที่มีต่อสังคมไทย โดยได้รับการสนับสนุนจากกองทุนพัฒนาสื่อปลอดภัยและสร้างสรรค์ ซึ่งเล็งเห็นถึงความสำคัญของการอนุรักษ์และเผยแพร่มรดกทางวัฒนธรรมนี้สู่คนรุ่นใหม่

เนื้อหาในหนังสือเล่มนี้ครอบคลุมตั้งแต่จุดกำเนิดของเพลงลูกทุ่ง การหลอมรวมระหว่างดนตรีพื้นบ้านกับดนตรีสมัยใหม่ การพัฒนาของรูปแบบการประพันธ์และการขับร้อง ตลอดจนบทบาทของเพลงลูกทุ่งในการสะท้อนสภาพสังคม วิถีชีวิต และความเปลี่ยนแปลงในแต่ละยุคสมัย นอกจากนี้ยังได้บันทึกเรื่องราวของศิลปินผู้บุกเบิกและผู้สืบทอด ที่ได้ร่วมกันสร้างสรรค์และพัฒนาวงการเพลงลูกทุ่งจวบจนปัจจุบัน

ในโอกาสครบรอบ 84 ปี ของเพลงลูกทุ่งไทย คณะผู้จัดทำหวังเป็นอย่างยิ่งว่า หนังสือเล่มนี้จะเป็นแหล่งความรู้สำหรับผู้สนใจศึกษาเพลงลูกทุ่ง เป็นแรงบันดาลใจให้คนรุ่นใหม่และผู้สนใจได้ซาบซึ้ง ตระหนักเห็นคุณค่าและร่วมวัฒนาสืบสานมรดกทางวัฒนธรรมแสนล้ำค่านี้ ให้กลายเป็นอำนาจละมุนที่เปี่ยมพลังสร้างสรรค์หลากหลายมิติให้แก่สังคมไทย

ท้ายที่สุดนี้ ขอขอบคุณกองทุนพัฒนาสื่อปลอดภัยและสร้างสรรค์ ที่ได้ให้การสนับสนุนในการจัดทำหนังสือเล่มนี้ รวมถึงผู้มีส่วนร่วมทุกท่านที่ได้ช่วยกันรวบรวมข้อมูลและองค์ความรู้อันมีค่ายิ่งเกี่ยวกับเพลงลูกทุ่งไทย

คณะผู้จัดทำ

สารบัญ

		หน้า
ตอนที่ 1	84 ปี เพลงลูกทุ่งไทย	5
ตอนที่ 2	ย้อนเส้นทางวงการเพลงลูกทุ่งไทย	13
ตอนที่ 3	เพลงลูกทุ่งกับประวัติศาสตร์สังคมไทย	21
ตอนที่ 4	ตำนานขุนพลเพลงลูกทุ่ง และเพลงพื้นบ้าน	33
ตอนที่ 5	เพลงลูกทุ่งภาคเหนือ	39
ตอนที่ 6	เพลงลูกทุ่งอีสาน หมอลำ เขมร	47
ตอนที่ 7	เส้นทางลูกทุ่ง นักร้องภาคใต้	59
ตอนที่ 8	วงดนตรีลูกทุ่ง	69
ตอนที่ 9	โฆษกวงดนตรีลูกทุ่ง	77
ตอนที่ 10	ตลก สีสันของวงดนตรีลูกทุ่ง	85
ตอนที่ 11	หางเครื่อง	93
ตอนที่ 12	เพลงลูกทุ่งกับภาพยนตร์ไทย	103
ตอนที่ 13	งานและนักเรียบเรียงเสียงประสานในเพลงลูกทุ่ง	115
ตอนที่ 14	ว่าด้วยโซโลอิสต์ในเพลงลูกทุ่ง	135
ตอนที่ 15	ลูกทุ่งโกอินเตอร์	157
	บทบรรณนิทัศน์	175
	ประวัติผู้เขียน	228

ตอนที่ 1

84 ปี เพลงลูกทุ่งไทย

84 ปี เพลงลูกทุ่งไทย

เพลงลูกทุ่ง คำ ๆ นี้ถูกเรียกเต็มปากเต็มคำเมื่อ วันที่ 11 พฤษภาคม พ.ศ. 2507 ในรายการ “เพลงลูกทุ่ง” ทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหม ซึ่งควบคุมการผลิตรายการโดย จำนง รังสิกุล ซึ่งก่อนหน้านั้น ระหว่าง พ.ศ. 2500-2507 เพลงไทยถูกแบ่งออกเป็น 2 แนว คือ “แนวผู้ดี” และ “แนวตลาด” และช่วงนั้นเพลงแนวตลาดกำลังได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก จำนง รังสิกุล จึงให้ทีมงานคือประกอบ ไชยพิพัฒน์, ท้วม ทรนง ฯลฯ ไปเชิญนักร้องแนวตลาดจากวงดนตรี “จุฬารัตน์” มาออกรายการ นำโดย ชาย เมืองสิงห์, ดวงใจ เมืองสิงห์, ดวงรัตน์ แสงอุทัย, ชัย อนุชิต, วันทนา สังข์กังวาล เมื่อออกรายการเสร็จแล้ว นักร้องเพลง “แนวตลาด” กลุ่มนี้ ถูกเรียกว่าเป็น “นักร้องลูกทุ่ง” ไปตามชื่อรายการ ทำให้นักร้องแนวตลาดคนอื่น ๆ อีกนับร้อยคน ถูกเรียกว่า “นักร้องลูกทุ่ง” ตามไปด้วย

ย้อนขึ้นไปก่อน พ.ศ. 2500 เพลงไทยทั้งหมดถูกเรียกว่า เพลง “ไทยสากล” ยุคเริ่มต้นตั้งแต่ พ.ศ. 2474-2480 มีเพลงดังหลายเพลง เช่น “วอลซ์ปลื้มจิต” (คำร้อง : ครูพรานบูรพ์, ทำนอง : สมเด็จพระเจ้าวรวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ฯ) ขับร้องโดย ประทุม ประทีปเสน นอกจากนั้นยังมีเพลงอื่น ๆ อีก เช่น จันทร์เสนาะ, จันทร์เจ้าขา, กล้วยไม้, ลาทีกล้วยไม้, กุหลาบร่วง, ใจสนองใจ, ชายฝั่งโขง

กำเนิดนักร้องลูกทุ่งคนแรกทศวรรษที่ 1

พ.ศ. 2481-2490 เพลงไทยสากลได้รับการสร้างสรรค์และพัฒนาอย่างต่อเนื่อง มีนักร้องเกิดขึ้นอีกมากมายและในจำนวนนั้น มีนักร้องจากเขตสัมพันธวงศ์ กรุงเทพฯ คนหนึ่งชื่อ ทองคำ สัมบุญณานนท์ ได้เข้ามาร่วมทางกับเพลงไทยสากลด้วย โดยครูใหญ่ นภายน มองเห็นแววการเป็นนักร้อง จึงนำไปฝากไว้กับครูเหม เวชกร ที่จัดรายการละครวิทยุในเรื่อง “สาวชาวไร่” อยู่ที่ “กรมโฆษณาการ” (กรมประชาสัมพันธ์) ครูเหมจึงมอบหมายให้ทองคำร้องเพลงประกอบละครวิทยุ ชื่อเพลง “สาวชาวไร่” ออกอากาศครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. 2481 แต่ร้องประกอบละครอย่างเดียวเท่านั้น ไม่มีการบันทึกเสียงใด ๆ



ภาพ : เพจแม่ไม้เพลงไทย เพลงเก่าต้นฉบับ ลูกทุ่งลูกกรุง, 2564

ใน พ.ศ. 2483 ทองคำก็ได้ร้องเพลงบันทึกเสียงครั้งแรก 3 เพลง มีเพลง “เมื่อฝนโปรย” “แสนเสียดาย” (แต่งคำร้อง-ทำนองเอง) และเพลง “น้ำตก” (คำร้อง-ทำนอง : ครูประภาส สวนขวัญ) โดยใช้ชื่อการเป็นนักร้องครั้งแรกว่า “ทองคำ สัมบุญณานนท์” แต่บันทึกเสียงได้แค่ 3 เพลง ก็ต้องหยุดไป เนื่องจากสภาวะสงครามโลกครั้งที่ 2 ทำให้ทั้งศิลปิน และห้องบันทึกเสียง


เมื่อฝนโปรย *แสนเสียดาย* *น้ำตก*

ต่างรามือและเงียบเหงาซบเซากัน แต่อย่างไรก็ตาม จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ ทั้งแผ่นเสียงและสิ่งพิมพ์ ระบุชัดว่า “ทองคำ สัมบุณณานนท์” หรือภายหลัง พ.ศ. 2490 เปลี่ยนชื่อมาเป็น คำรณ สัมบุณณานนท์ คือนักร้องลูกทุ่งคนแรกของเมืองไทย โดยเข้าวงการตั้งแต่ พ.ศ. 2481 เป็นต้นมา ส่วนเพลงลูกทุ่งเพลงแรก ก็ต้องเป็นเพลงแรกที่คำรณ ร้องบันทึกเสียงเมื่อ พ.ศ. 2483 คือเพลง “เมื่อฝนโปรย”

ทศวรรษที่ 2

พ.ศ. 2491-2500 ในยุคนี้ เพลงไทยสากลเฟื่องฟูมาก และเป็นไทยสากลที่มีมาตรฐานสมบูรณ์แบบ มีนักร้องเกิดขึ้นมากมาย เช่น บุญช่วย หิรัญสุนทร, ทัศนัย ชอุ่มงาม, นริศ อารีย์, สมจิตร ตัดจินดา, ชาญ เย็นแข, สมยศ ทัศนพันธ์, ปรีชา บุญญเกียรติ, เพ็ญศรี พุ่มชูศรี, สุเทพ วงศ์กำแหง, สวลี ผกาพันธุ์, ชรินทร์ นันทนาคร, เอมอร วิเศษสุด ฯลฯ

และในทศวรรษนี้ มีนักร้องในแนวลูกทุ่งแวะเวียนเข้ามาร่วมทางกับเพลงไทยสากลอีกหลายคน รวมถึงคำรณ สัมบุณณานนท์ ก็ได้เริ่มร้องเพลงบันทึกเสียงใหม่ใน พ.ศ. 2492 เริ่มจากเพลง “ไร้คู่” “เพลินเพลง” “เมื่อสบตา” “ชมหมู่ไม้” และเพลงอื่น ๆ ทั้งที่เป็นเพลงโห่และเพลงทั่วไป ส่วนนักร้องอื่น ๆ ที่เข้ามาในทศวรรษนี้ เช่น





ภาพ : youtube แม่ไม้เพลงไทย Original

1. เบญจมินทร์ บันทึกเสียงครั้งแรกใน พ.ศ. 2494 ในเพลง “ชายฝั่งโขง” แต่เริ่มดังจากเพลง “เมฆขลาล่อแก้ว”

2. วงจันทร์ ไพโรจน์ บันทึกเสียงครั้งแรกใน พ.ศ. 2496 ในเพลง “ราตรีเจ้าเอ๋ย” แต่มาดังในเพลง “ช่างร้ายเหลือ” “ถึงร้ายก็รัก” ใน พ.ศ. 2498-2499



3. สุรพล สมบัติเจริญ บันทึกเสียงครั้งแรกใน พ.ศ. 2496 ในเพลงชุด “น้ำตาลาวเวียง” “ชูชกสองกุมาร” แต่มีชื่อเสียงในเพลง “ลืมไม่ลง” (ไม่ลืม) ใน พ.ศ. 2502

4. โกมินทร์ นิลวงศ์ บันทึกเสียงครั้งแรกราว พ.ศ. 2495 (ยุคที่ยังรณรงค์เพลงรำวง) ในเพลง “แย้กผู้ฆ่ายักษ์” “วันคองก้า” แต่มามีชื่อเสียงในเพลง “ขุนศึกกำสรวล” “พันท้ายนรสิงห์” “จรกาแพ้รัก” ใน พ.ศ. 2498-2499

5. ก้าน แก้วสุพรรณ บันทึกเสียงเพลงแรกในเพลง “คนชาวนา” ใน พ.ศ. 2498 แต่มามีชื่อเสียงในเพลง “หลงกรุง” พ.ศ. 2502 “น้ำตาลก้นแก้ว” พ.ศ. 2503

6. ผ่องศรี วรนุช บันทึกเสียงครั้งแรกในเพลง “หัวใจไม่มีใครครอง” ใน พ.ศ. 2500 แต่มาดังในเพลง “ไหนว่าไม่ลืม” “ด่วนพิศวาส” “น้ำตาเมียหลวง” ใน พ.ศ. 2502-2503

ทศวรรษที่ 3

พ.ศ. 2501-2510 เป็นยุคที่เพลงไทยสากลเริ่มเปลี่ยนผ่าน เริ่มต้นของทศวรรษนี้ ตั้งแต่ พ.ศ. 2500-2507 เพลงไทยสากลถูกแบ่งออกเป็น 2 แนว คือ “แนวผู้ดี” และ “แนวตลาด” ดังที่กล่าวแล้ว

นักร้อง “แนวผู้ดี” เช่น ชาญ เย็นแข, บุญช่วย หิรัญสุนทร, นริศ อารีย์, เอมอร วิเศษสุด, ปรีชา บุญญเกียรติ, สุเทพ วงศ์กำแหง, สวลี ผกาพันธุ์, เพ็ญศรี พุ่มชูศรี, ชรินทร์ นันทนาคร ฯลฯ



ภาพ : www.maemaiplengthai.com



ภาพ : คอนเสิร์ต 84 ปี ลูกทุ่งไทย, 2567

นักร้อง “แนวตลาด” เช่น คำรณ สัมบุณณานนท์, เบญจมินทร์, สุรพล สมบัติเจริญ, ก้าน แก้วสุพรรณ, วงจันทร์ ไพโรจน์, ทูล ทองใจ, สมศรี ม่วงศรเขียว, ผ่องศรี วรนุช, ยงยุทธ เชี่ยวชาญชัย, ไพรวัลย์ ลูกเพชร, เมืองมนต์ สมบัติเจริญ, ปอง ปรีดา, เตือนใจ บุญพระรักษา, ภาวนา ชบาไพร, อรุณี ขวัญบัว, ละอองดาว-สกาวเดือน โสธรบุญ, ชัยชนะ บุญนะโชติ, พร ภิรมย์, สุชาติ เทียนทอง, ชาย เมืองสิงห์, นิยม มารยาท, กุศล กมลสิงห์, สมานมิตร เกิดกำแพง, กังวานไพร ลูกเพชร, เพลิน พรหมแดน ฯลฯ

จนกระทั่งวันจันทร์ที่ 11 พฤษภาคม พ.ศ. 2507 สถานีโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหม ไม่อาจต้านทานกระแสความโด่งดังของเพลง “แนวตลาด” ได้ จึงได้คิดรายการขึ้น ชื่อ “รายการเพลงลูกทุ่ง” แล้วเชิญ ชาย เมืองสิงห์ และนักร้องคนอื่น ๆ จากวงดนตรีจุฬารัตน์มาออกรายการ จนทำให้นักร้องกลุ่มนี้ได้ชื่อว่า “นักร้องลูกทุ่ง” ตามชื่อรายการ และนักร้องแนวตลาดคนอื่น ๆ ก็ได้ชื่อว่าเป็น “นักร้องลูกทุ่ง” ตามไปด้วยตั้งแต่ปีนั้น ส่วนนักร้องแนวผู้ดีทั้งหมด ต่างพร้อมใจกันเรียกตัวเองว่า “นักร้องลูกกรุง” มาตั้งแต่ปีนั้นเช่นกัน

หลังจากเพลงไทยถูกแบ่งเป็น “ลูกทุ่ง” และ “ลูกกรุง” เมื่อ พ.ศ. 2507 ก็มีนักร้องลูกทุ่งเกิดขึ้นอย่างต่อเนื่อง เช่น ไวพจน์ เพชรสุพรรณ*, สังข์ทอง สีใส, แมน เนรมิต, พนม นพพร, สรวง สันติ, นวลละออง รุ้งเพชร, ชินกร ไกรลาศ*, วิโรจน์ เพชรเมืองกาญจน์, พัชรี ศรีสมบัติ ฯลฯ

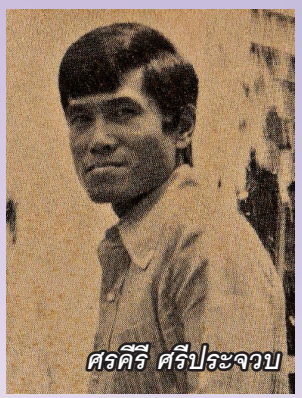
ทศวรรษที่ 4

พ.ศ. 2511-2520 ในทศวรรษนี้ถือเป็นยุคทองของเพลงลูกทุ่งโดยแท้จริง หลังจากที่ครูสุรพล สมบัติเจริญ เสียชีวิต เมื่อวันที่ 16 สิงหาคม พ.ศ. 2511 ก็มีนักร้องลูกทุ่งเกิดขึ้นมากมาย ทุกคนต่างมุ่งหมายจะมีชื่อเสียงโด่งดังขึ้นไปอยู่แถวหน้าของลูกทุ่งเมืองไทย ซึ่งหลายคนก็ประสบความสำเร็จ แต่หลายคนก็ล้มเหลว นักร้องที่โด่งดังในยุคนี้ เช่น

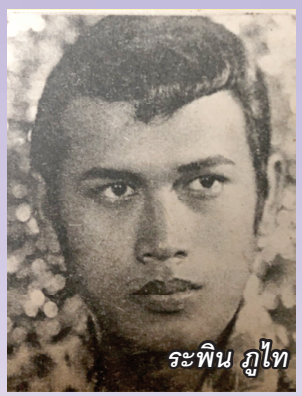
พ.ศ. 2511-2515 นักร้องและเพลงดัง รุ่งเพชร แหลมสิงห์ “ฝนเดือนหก”, ศรคีรี ศรีประจวบ “น้ำท่วม”, ชาตรี ศรีชล “สมัครรักสมัครแฟน”, ดำ แดนสุพรรณ “ถึงพี่จะดำ”, ขวัญจิต ศรีประจันต์ “กับข้าวเพชฌฆาต”,



ภาพ : คอนเสิร์ต 84 ปี ลูกทุ่งไทย, 2567



ภาพ : ราชาเสียงทอง, 2536



ภาพ : จักรวาลดารา, 2515

ระพิน ภูไท “ลาก่อนความโกหก”, ภูษิต ภู่สว่าง “กัมพูชาที่รัก”, จีรพันธ์ วีระพงษ์ “คุณนายใจบุญ”, โรม ศรีธรรมราช “ซากรักบึงพระราม”, รุ่ง โพธาราม “ลาสาวโพธาราม”, ดุสิต ดุริยะศักดิ์ “ลูกจ้างอย่างเรา”, เพลินพิศ พูลชนะ “เหมือนข้าวคอยเคียว”, รังษี บริสุทธิ์ “วาสนาเจ้าลอย”, เพชร โพธาราม “สุโขทัยระทม”, หนุ่ม เมืองไพร “ไปจนได้” ฯลฯ

พ.ศ. 2516 - 2520 สายัณห์ สัญญา “ลูกสาวผู้การ”, น้ำอ้อย พรวิเชียร “สัญญารักปากช่อง”, สัญญา พรนารายณ์ “สัญญาเมื่อสายัณห์”, ยอดรัก สลักใจ “จดหมายจากแนวหน้า”, เสกศักดิ์ ภู่กันทอง “ขันหมากเศรษฐี”, ศรเพชร ศรสุพรรณ “ข้าวไม่มีขาย”, ขวัญชัย เพชรร้อยเอ็ด “จดหมายเป็นหมัน”, ชายธง ทรงพล “ปู่ไข่ไก่หลง”, ศรชัย เมฆวิเชียร “จูบไม่หวาน”, สดใส รุ่งโพธิ์ทอง “ค่าด้อยเพียงดิน”

ทศวรรษที่ 5

พ.ศ. 2521-2530 เป็นยุคสุดท้ายของเพลงลูกทุ่งยุคเก่า นักร้องที่มีชื่อเสียงในยุคนี้ เช่น

พุ่มพวง ดวงจันทร์ “ความรักเหมือนยาขม”, ดาวใต้ เมืองตรัง “สาวใต้ไร้คู่”, แหวนเพชร วงทอง “ไร่อ้อยคอยรัก”, รักชาติ ศิริชัย “ฉันทนาที่รัก”, คัมภีร์ แสงทอง “น้ำตาชายเหนือ”, ชัชชัย ชัชวาล “มอเตอร์ไซค์หุ้มทอง”, เหลือง บริสุทธิ์ “คืนลับฟ้า”, สนธิ สมมาตร์ “ออกพรรษาที่เชียงคาน”, พรชัย พรหมบัญชา “น้ำตาบ่อย”, แสงสุรีย์ รุ่งโรจน์ “รักสาวเสื้อลาย”, เสรี รุ่งสว่าง “จดหมายจากแม่”, สุริยัน ส่องแสง “วันนี้สวยกว่าเมื่อวาน”, อ้อยทิพย์ ปัญญาธร “อีสาวทรานซิสเตอร์”, ธารทิพย์ ถาวรศิริ “ครูบนดอย”, สุนารี ราชสีมา “ลาโคราช”, แสนสุข แดนดำเนิน “น้ำตาหล่นที่โคราช”, รังษี เสรีชัย “น้ำกรดแช่เย็น”, ศิรินทรา นิยากร “รู้ว่าเขาหลอก”, พรศักดิ์ ส่องแสง “ลอยแพ” และอื่น ๆ อีกมากมาย

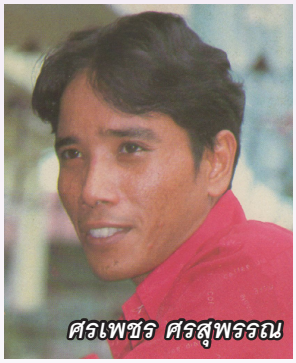
จนมาถึง พ.ศ. 2530 เพลงลูกทุ่งเกิดอุบัติเหตุล้มฟุบไป พร้อม ๆ กับเพลงลูกกรุง ด้วยสาเหตุหลายประการ เช่น ประจวบ จำปาทอง เลิกทำรายการ “ชุมทางคนเด่น”, ดนตรีอิเล็กโทนเข้ามามีบทบาท ทำให้นักร้องหันมาร้องบันทึกเสียงด้วยระบบอิเล็กโทนอย่างแพร่หลาย การบันทึกเสียงด้วยเครื่องดนตรีแบบเต็มวงเริ่มลดลงเรื่อย ๆ จนแทบจะไม่มีอีกเลย, นายทุนที่สนับสนุนวงดนตรีต่างก็ไม่กล้าลงทุน ทำให้วงดนตรียุบวง นักร้องแนวสตริงเกิดขึ้นมากมายล้วนแต่มีชื่อเสียงโด่งดัง โดยเฉพาะคณะแกรนด์เอ็กซ์ ได้นำเอาเพลงลูกทุ่งไปร้องในแนว “ดิสโก้” จนได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย ทำให้ใน พ.ศ. 2530 ลูกทุ่งเข้าสู่ภาวะวิกฤติจนเกือบจะสูญพันธุ์

ในขณะที่เพลงลูกทุ่งกำลังโคม่า กลับมีลมหายใจรวยริน ทำให้แฟนเพลงได้มีความหวังว่า “ลูกทุ่งยังไม่ตาย” นั้นคือ ใน พ.ศ. 2531 อาร์เอสโปรโมชั่น ได้นำเพลงเก่ามาทำใหม่ ภายใต้ชื่อ “ท็อปฮิต ลูกทุ่งมาตรฐาน” โดยมอบหมายให้เจ้าพ่อเพลงหวาน “สันติ ดวงสว่าง” เป็นผู้ขับร้อง ชุดแรก “โรคประหลาด” ชุด 2 “จูบไม่หวาน” ทำให้ชื่อเสียงของ สันติ ดวงสว่าง โด่งดังไปทั้งประเทศ จากนั้น “ลูกทุ่งท็อปฮิต” โดย สันติ ดวงสว่าง ก็ทยอยออกมาต่อเนื่องกันมาอีกหลายสิบชุด

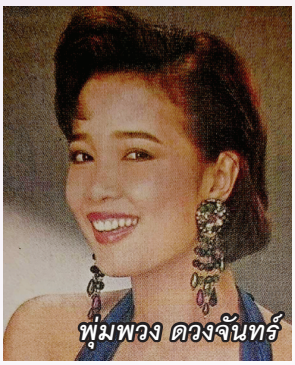

สายัณห์ สัญญา และ ยอดรัก สลักใจ

ภาพ : คมชัดลึก, 2556

เมื่อ พ.ศ. 2532 เพลงลูกทุ่งที่กำลังหายใจรวยรินก็ได้รับการผ่าตัดจนฟื้นตัวและลุกขึ้นเดินได้ โดยภาครัฐบาลและเอกชน และคนในวงการเพลง ได้จัดให้มีงาน “กึ่งศตวรรษเพลงลูกทุ่งไทย” ครั้งที่ 1 ขึ้น เมื่อวันที่ 16 มิถุนายน พ.ศ. 2532 และจัดซ้ำอีกครั้งเมื่อวันที่ 7 กรกฎาคม พ.ศ. 2534 ทำให้เพลงลูกทุ่งฟื้นตัวและเริ่มตั้งหลักได้ และก้าวเดินอย่างยิ่งใหญ่มาจนถึงปัจจุบัน


ศรเพชร ศรสุพรรณ

ภาพ : ราชาเสียงทอง, 2523


พุ่มพวง ดวงจันทร์

ภาพ : ในเสียงเพลง ลพ บุรีรัตน์, 2560

ทศวรรษที่ 6

พ.ศ. 2531-2540 เป็นยุคเปลี่ยนผ่านจากนักร้องลูกทุ่งยุคเก่า สู่นักร้องลูกทุ่งยุคใหม่

ในยุคนี้ เพลงลูกทุ่งเกิดการเปลี่ยนแปลงเข้าสู่ยุคเทคโนโลยี เพลงลูกทุ่งเปลี่ยนแปลงอย่างน้อย 3 อย่าง

1. เสียงร้องของนักร้อง นักร้องรุ่นนี้เริ่มจะร้องแบบไม่เต็มคำ ขาดลูกคอลูกเอื้อน

2. เนื้อหาของเพลงในอดีตจะเกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตของชาวไร่ชาวนา ทุกภูมิภาค บันทึกเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ สะท้อนปัญหาสังคม-การเมืองมาทุกยุคทุกสมัย แต่เพลงลูกทุ่งในยุคหลัง พ.ศ. 2530 เนื้อหาของเพลงเปลี่ยนไป จะสื่อไปทางค่านิยมของหนุ่มสาวในเมืองเป็นหลัก

3. ดนตรี ในยุคหลัง พ.ศ. 2530 ดนตรีเพลงลูกทุ่งเปลี่ยนไปโดยสิ้นเชิง การบันทึกเสียงมีการนำเทคโนโลยีสมัยใหม่เข้ามาใช้แทนดนตรีจริงเกือบทุกชิ้น ทำให้ความไพเราะของดนตรีแบบธรรมชาติจางหายไป

ในยุคนี้วงดนตรีลูกทุ่งที่เคยเดินสายรับใช้แฟนเพลงทั่วประเทศ ต่างยุบวงกันหมดสิ้น เหลือแต่เพียงค่ายเพลง เช่น อาร์เอส, ท็อปไลน์-ไดมอนด์, บ๊อกซิ่งซาวด์, โฟร์เอส, ซัวร์ออดิโอ นักร้องต่าง ๆ ในยุคนี้ทั้งหมด จึงเป็นนักร้องสังกัดค่ายเพลง เช่น

ยุ้ย ญาติเยอะ “เลิกเมียบอกมา”, เอกชัย ศรีวิชัย “พี่มีแต่ให้”, ยิ่งยง ยอดบัวงาม “สมศรี 1992”, สุดา ศรีลำดวน “เจ็บแค่นี้ไม่ตาย”, ราตรี ศรีราชา (นุชจรี ศรีราชา) “รักหนุ่มมอเตอร์ไซค์”, อาภาพร นครสวรรค์ “เลิกแล้วค่ะ”, มนต์สิทธิ์ คำสร้อย “สั่งนาง”, อัมพร แหวนเพชร “นางรอ”

พ.ศ. 2536 บริษัท โฟร์เอสสตูดิโอ ก็จัดทำเพลงชุด “อมตะลูกทุ่งไทย” โดยนำ ยอดรัก สลักใจ มาร้องเพลงบันทึกเสียงอีกครั้งกับดนตรีแนวใหม่ เริ่มจากชุดที่ 1 “แฟนผู้จัดการ” และเพลงอื่น ๆ ของศรชัย เมฆวิเชียร รวม 8 เพลง ปรากฏว่าประสบความสำเร็จ จากนั้นก็ได้บันทึกเสียงติดต่อกันอีกหลายสิบชุด



ภาพ : คอนเสิร์ต 84 ปี ลูกทุ่งไทย, 2567

พ.ศ. 2538 บริษัท โฟร์เอส (ไทยแลนด์) จำกัด ก็ได้สร้างนักร้องลูกทุ่งเพลงแหล่ขึ้นประดับวงการเพลงคือ ทศพล หิมพานต์ กับเพลงชุดแรก “อาลัยเมรี” ต่อมาก็ได้บันทึกเสียงออกมาอีกหลายสิบชุด

นอกจากนั้น เพลงชุด “หัวแก้วหัวแหวน” ขับร้องโดย ก๊อท จักรพันธ์ อาบครบุรี ชุดที่ 1-9 ก็โด่งดังในยุคนี้

พ.ศ. 2539 “เสียน้ำตาที่คาเฟ่” “รักมา 5 ปี” ขับร้องโดย ศรเพชร ศรสุพรรณ ก็โด่งดังสร้างชื่อเสียงให้กับ ศรเพชร อีกครั้ง

ทศวรรษที่ 7



ภาพ : คอนเสิร์ต 84 ปี ลูกทุ่งไทย, 2567

พ.ศ. 2541-2550 ในยุคนี้การร้องเพลงบันทึกเสียงแต่ละครั้ง เริ่มมีดนตรีหลายชิ้นแบบเต็มวงแล้ว เพลง “รักน้องพร” ขับร้องโดย สดใส รุ่งโพธิ์ทอง ที่บันทึกเสียงเมื่อ พ.ศ. 2540 ก็โด่งดังกระหึ่มเมือง

นักร้องอื่น ๆ ที่แจ้งเกิดในทศวรรษนี้ เช่น ไชยา มิตรชัย “ไม่ธรรมดา” “กระทงหลงทาง”, กุ้ง สุทธิราช วงศ์เทวัญ “ขอเป็นพระเอกในหัวใจเธอ”, ดำรง วงศ์ทอง “โปรดพิจารณา”, รุ่ง สุริยา “วอนพ่อตากสิน”, ไมค์ ภิรมย์พร “ยาใจคนจน”, ศิริพร อำไพพงษ์ “ปริญญาใจ”, ต่าย อรทัย “ดอกหญ้าในป่าปูน”, แอร์ สุชาวดี “ติด ร. วิชาลืม”, ตั๊กแตน ชลดา “ขอจองในใจ”, รัชนก ศรีโลพันธุ์ “เขียนฝันไว้ข้างฝา”, ลูกนก สุภาพร “คุณลำไย”, จอมขวัญ กัลยา “สัญญากับใจ” ฯลฯ

ทศวรรษที่ 8

พ.ศ. 2551-2560 ในทศวรรษนี้ เพลงลูกทุ่งเริ่มจะออกลูกผสมระหว่างลูกทุ่งกับสตริงบ้าง ลูกทุ่งแนวอีสาน หรือที่เรียกกันว่า “ลูกทุ่งอินดี้” ก็เริ่มเข้ามาโดดเด่นในวงการเพลงลูกทุ่งไทย รวมถึงเพลงและนักร้องพื้นถิ่นก็เริ่มจะได้รับความนิยม ทั้งภาคอีสานและภาคใต้ นักร้องหลัก ๆ ในยุคนี้ เช่น เอิ้นขวัญ วรัญญา “ผีเสื้อใจร้ายกับดอกไม้ใจอ่อน” “บ่กล้าบอกครู”, หญิงลี ศรีจุมพล “ขอใจเธอแลกเบอร์โทร”, สาวมาด เมกะแดนซ์ “ดาวมหาลัย”, ไผ่ พงศธร “ฝนรินในเมืองหลวง” “คนบ้านเดียวกัน”, ไหมไทย ใจตะวัน

“เสียงแคนจากแมนชั่น”, ใบเตย อาร์สยาม “ปากไม่ ใจคิดถึง”, จ๊ะ อาร์สยาม “คันหู”, ข้าวทิพย์ ธิดาดิน “สาว ม.ปลายยังอายฮัก” และยังมีอีก 2 นักร้องจากค่าย “ยุ้งข้าวเรคคอร์ด” ใบเฟิร์น สุทธิยา “ทวงรักฝากลม” และ นัท มาริสา “นางฟ้าตาน้ำผึ้ง”

ทศวรรษที่ 9

พ.ศ. 2561-2565 เป็นยุคที่นักร้องลูกทุ่งซบเซา ยังไม่มีนักร้องที่มีผลงานโดดเด่น มีแต่นักร้องเดินสายประกวด จะมีอยู่บ้างก็ไม่กี่คน เช่น ไรอัล กาจบัณฑิต จากไมค์ทองคำ, ป่าน ปานชีวา จากบริษัท ชัวร์ เอ็นเทอร์เทนเมนท์, มายมินท์, เอิร์ท, นมสด จากค่ายโฟร์เอส (ไทยแลนด์) นอกนั้นยังไม่ปรากฏ แต่ที่ยังมาแรงก็คือ นักร้องทางภาคอีสาน ที่เขาเรียกกันว่า “เพลงอินดี้” รวมถึงลูกทุ่งหมอลำ กำลังได้รับความนิยมสูงสุด

แต่ในปัจจุบัน วงการลูกทุ่งมักมีการนำเสนอเพลงที่มีเนื้อหาสื่อไปทางลามกอนาจาร ซึ่งเผยแพร่ออกมาทั้งทางสื่อโซเชียลมีเดียและสื่อทั่วไปมากขึ้น ดังนั้นผู้สร้างสรรค์จึงควรพิจารณานำศิลปะและขนบอันดีงามทางภาษามาประยุกต์ใช้ให้สอดคล้องกับบริบท แต่ยังคงอนุรักษ์วัฒนธรรมลูกทุ่งสืบไป



สัมพันธ์ พัทลุง
นักอนุรักษ์เพลงลูกทุ่ง

รายการอ้างอิง

พูนพิศ อมาตยกุล. (ม.ป.ป.). วอลซ์ปลื้มจิต. รายการวิทยุเพลงไทยสากลในอดีต. **เว็บไซต์ ห้องสมุดดนตรีสมเด็จพระเทพรัตน์ : มหาวิทยาลัยมหิดล**. https://sirindhornmusiclibrary.li.mahidol.ac.th/

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. (2534). **สาวชาวไร่ และสมยศ สิงห์คำ**. ใน ความเป็นมาของ “กึ่งศตวรรษเพลงลูกทุ่งไทย”. หน้า 34. กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ.

ประกอบ ไชยพิพัฒน์. (2514). เพลงตลาด-เพลงผู้ดี. **นิตยสารดารารัตน์** ฉบับที่ 10 กุมภาพันธ์ 2514. หน้า 100.

รายการเพลงลูกทุ่ง. (2507). **หนังสือไทยโทรทัศน์ ช่อง 4 บางขุนพรหม**. ฉบับที่ 124, วันที่ 11 พฤษภาคม 2507. หน้า 5.

ตอนที่ 2

ย้อนเส้นทางวงการเพลงลูกทุ่งไทย

บนเส้นทางอันยาวไกลของถนนสายลูกทุ่ง นับแต่ พ.ศ. 2481 เป็นต้นมาจนถึงปัจจุบัน เกือบ 9 ทศวรรษ โดยก่อนหน้านั้นเรียกเพลงไทยสากลว่า เป็นเพลงตลาด เพลงเพื่อชีวิต หรือแม้เพลงชาวบ้านก็เรียกกัน

การก่อเกิดงานเพลงแต่ละเพลง มีความเกี่ยวข้องเชื่อมโยงสัมพันธ์กันของครูเพลงและนักร้องระหว่างรุ่นและจากรุ่นสู่รุ่น ในแต่ละช่วงยุคสมัยได้เปลี่ยนผ่านมาตามลำดับ บรมครูเพลงผู้ยิ่งใหญ่สร้างสรรค์ผลงานเพลงดังอมตะ เนรมิตชื่อเสียงให้กับนักร้องจากที่เคยเป็นดินให้เป็นดาวสุกสกาวบนฟากฟ้า บทนี้เป็นการประมวลเรื่องราวความเกี่ยวพันระหว่างครูเพลงกับนักร้องให้เห็นภาพเพลงดังยอดนิยมเป็นอมตะเรียงลำดับจากอดีตสู่ปัจจุบันมานำเสนอ



ภาพ : บ้านคีตกวี ไพบูลย์ บุตรขัน

ไพบูลย์ บุตรขัน - แม่แก้ว – พรานบูรพ์ - แสงนภา

ไพบูลย์ บุตรขัน เรียกกันว่า “ครูไพบูลย์” เพราะแต่งเพลง ทำนองให้นักร้องโด่งดังมีชื่อเสียงคนแล้วคนเล่า ผลงานเพลงมีคุณค่าต่อสังคมไม่มีครูเพลงคนใดทาบรัศมีได้

ครูไพบูลย์เกิดวันที่ 4 กันยายน พ.ศ. 2461 ที่บ้านท้องคุ้ง ตำบลเชียงรากใหญ่ อำเภอสามโคก จังหวัดปทุมธานี ช่วงวัยหนุ่มเริ่มแต่งเนื้อร้องทำนองเพลงหวาน ๆ และเขียนบทละครส่งสถานีวิทยุ พ.ศ. 2488 ช่วงเกิดสงครามมหาเอเชียบูรพา ครูไพบูลย์ ไปเป็นนักแต่งเพลงประจำคณะละคร “แม่แก้ว” ได้สอนและฝึกการเขียนบทละคร กำกับการแสดงและการแต่งเพลง

ครูไพบูลย์เคยให้สัมภาษณ์ว่า ผลงานเพลงระยะเริ่มต้น ได้อิทธิพลจากยุคเพลงของพรานบูรพ์ (เกิด พ.ศ. 2444 แก่กว่าครูไพบูลย์ 17 ปี) ผู้แต่งเพลงไทยสากลยุคบุกเบิก ได้แก่ เพลง “ขวัญของเรียม” เพลงประกอบภาพยนตร์ยอดนิยมเรื่อง “แผลเก่า” ฉายใน พ.ศ. 2483

เพลงที่น่าจะมีอิทธิพลต่อการสร้างแรงบันดาลใจให้กับครูไพบูลย์ คือผลงานของแสงนภา บุญราศรี (เกิด พ.ศ. 2461 ปีเดียวกับไพบูลย์) ซึ่งเป็นผู้บุกเบิกเพลงไทยสากลในแนวเพลงชีวิต พรรณนาถึงชนชั้นต่ำ ลำบากยากเข็ญในอาชีพต่าง ๆ เพลง “คนจรหมอนหมิ่น” กำเนิดในราว พ.ศ. 2483 เพลงของแสงนภาได้รับความนิยมสูงเด่นเกือบตลอดช่วงทศวรรษ 2480

ไพบูลย์ - คำรณ – สมยศ - ชาญ – ปรีชา - เบญจมินทร์ - ทูล

ตั้งแต่ พ.ศ. 2491-2492 ครูไพบูลย์ทยอยแต่งเพลงให้ คำรณ สัมบุณณานนท์ ขับร้อง (เกิด พ.ศ. 2463 อ่อนกว่าครูไพบูลย์เพียง 2 ปี) แนวการร้องได้อิทธิพลมาจากแสงนภา

เพลงของครูไพบูลย์ที่สร้างชื่อเสียงให้กับคำรณระยะเริ่มแรกคือ “ชมหมู่ไม้” ในแนวเพลงโห่ และอีกมากมายที่แต่งให้คำรณร้องบันทึกแผ่นเสียง “เพลงมนต์การเมือง” เป็นเพลงดังอมตะของคำรณจากการประพันธ์ของสุเทพ โชคสกุล ราว พ.ศ. 2495

สมยศ ทัศนพันธ์ (เกิด พ.ศ. 2458 มากกว่าครูไพบูลย์ 3 ปี) มีชื่อเสียงโด่งดัง ด้วยผลงานการประพันธ์ของครูไพบูลย์ เพลงดังอมตะ คือ “มนต์เมืองเหนือ” บันทึกแผ่นเสียง พ.ศ. 2492

ชาญ เย็นแข (เกิด พ.ศ. 2467 อ่อนกว่าครูไพบูลย์ 8 ปี) ร้องบันทึกแผ่นเสียง เพลง “ค่าน้ำนม” เมื่อ พ.ศ. 2492 จากมันสมองของครูไพบูลย์ ซึ่งมีความรักและซาบซึ้งในพระคุณอันเหลือพรรณนาที่แม่มีต่อเขา หลังจากนำแผ่นเสียงออกจำหน่าย ปรากฏว่า เพลงดังเป็นพลุแตก สถิติการจำหน่ายสูงมาก ต่อมา พ.ศ. 2496 บันทึกเสียง เพลง “กลิ่นโคลนสาบควาย” จากการประพันธ์ของครูไพบูลย์เช่นกัน ยอดจำหน่ายแผ่นเสียงทำลายสถิติ

ทูล ทองใจ (เกิด พ.ศ. 2482) ชาวอัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม ศิษย์เอก ครูเบญจมินทร์ (ตุ้มทอง โชคชนะ) เกิด พ.ศ. 2464 นักแต่งเพลงและนักร้องแนวรำวง จังหวัดอุบลราชธานี เบญจมินทร์ได้รับอิทธิพลมาจากพรานบูรพ์ เช่นเดียวกับครูไพบูลย์ เบญจมินทร์เป็นผู้ปลุกปั้นให้ทูล ทองใจมีชื่อเสียงโด่งดังทั่วฟ้าเมืองไทย เพลงที่สร้างชื่อให้ทูล ทองใจ คือ “โปรดเถิดดวงใจ”

ต่อมา ทูล ทองใจ ได้เพลงดี ๆ จากครูไพบูลย์ที่ทยอยแต่งให้ ยิ่งเสริมส่งให้ทูล ทองใจ โด่งดังจนได้ฉายาว่าเทพบุตรเสียงกังสดาล (ระฆังเงิน) เพลงเด่น ๆ เช่น “รังรักในจินตนาการ” ส่วนเบญจมินทร์ มีผลงานเพลงดังหลายเพลงแต่งเองและร้องเอง เช่น “รำเต้ย”, “อายจันทร์”, “รักแท้จากหนุ่มไทย” รวมทั้งเพลง “เสียงครวญจากเกาหลี” ที่แต่งให้สมศรี ม่วงศรเขียว ขับร้อง ก็ดังสะเทือนวงการเพลงตลาด

สุรพล – ผ่องศรี – ไพรวัลย์

สุรพล สมบัติเจริญ เป็นคนอำเภอเมือง จังหวัดสุพรรณบุรี เกิด พ.ศ. 2473 เป็นราชาเพลงลูกทุ่ง มีความสามารถทั้งแต่งเพลงและร้องเพลง เพลงดังขับร้องมีมากมาย เช่น “แฟนจ๋า”, “สุรพลมาแล้ว”, “สิบหกปีแห่งความหลัง” เป็นต้น

สุรพลเป็นผู้สร้าง ผ่องศรี วรนุช (เกิด พ.ศ. 2482) คนอำเภอมโนรมย์ จังหวัดชัยนาท (อายุอ่อนกว่าสุรพล 9 ปี) ได้ฉายาเป็นราชินีลูกทุ่งในยุคเริ่มแรกหลัง พ.ศ. 2500 เป็นต้นมา ครูสุรพลแต่งเพลงให้ร้อง ทั้งร้องเดี่ยวและร้องแก้กัน เช่น “ด่วนพิศวาส”, “ไหนว่าไม่ลืม” ร้องแก้กับเพลง “ไม่ลืม”, “น้ำตาเมียหลวง” ร้องแก้กับเพลง “น้ำตาผัว”, “ลูกแก้วเมียขวัญ” ร้องแก้กับเพลง “อาลัยรัก” เคยเล่นละครเพลงหน้าเวทีร่วมกัน เป็นที่ชื่นชอบของแฟนเพลงอย่างมาก


ผ่องศรี วรนุช

ภาพ : คอนเสิร์ต 84 ปี ลูกทุ่งไทย, 2567

ต่อมามีเหตุให้หมางใจกัน สุรพลให้ผ่องศรีออกจากวง ร้องเพลงต่อว่าต่อขานผ่องศรี ขณะที่ผ่องศรีก็มีผู้แต่งเพลงให้ร้องตอบโต้กัน เช่น“แก้วลืมดง” (สุรพล) ร้องแก้กับเพลง “สาลิกาลืมไพร” (ผ่องศรี)

สุรพลโกรธเคืองผ่องศรี จนวาระสุดท้ายของชีวิตโดยไม่ยอมคืนดีด้วย สุรพลถูกคนร้ายลอบยิงเสียชีวิตเมื่อวันที่ 16 สิงหาคม พ.ศ. 2511 ขณะอายุ 38 ปี


ไพรวัลย์ ลูกเพชร

ภาพ : ราชาเสียงทอง, 2515

ไพรวัลย์ ลูกเพชร (เกิด พ.ศ. 2484) เป็นศิษย์ร่วมวงดนตรีของครูสุรพลแต่งเพลงให้ร้องจนโด่งดัง ในเพลง “คำเตือนของพี่”, “เสียงจากไพรวัลย์” ฯลฯ ต่อมาได้เพลงจากครูไพบูลย์ทำให้มีชื่อเสียง เพลงดัง เช่น เพลง “เบ้าหลอมดวงใจ”, “นิราศรักนครปฐม”, “กลิ่นธูปสุโขทัย”

สำเนียง ม่วงทอง - ชัยชนะ - ไวพจน์ - จิ๋ว พิจิตร – เพลิน พรหมแดน

ครูเพลงจากอำเภอเดิมบางนางบวช จังหวัดสุพรรณบุรี นามว่า สำเนียง ม่วงทอง (เกิด พ.ศ. 2469) เป็นผู้สร้างไวพจน์ เพชรสุพรรณ (เกิด พ.ศ. 2485) ให้มีชื่อเสียงก้องฟ้า โดย ชัยชนะ บุญนะโชติ เกิดที่อำเภอบางคล้า จังหวัดฉะเชิงเทรา เป็นผู้แนะนำให้รู้จักและเป็นผู้เสริมสร้างอีกคนหนึ่งให้ไวพจน์โด่งดัง



ภาพ : คอนเสิร์ต 84 ปี ลูกทุ่งไทย, 2567

ไวพจน์มีศิลปะในการร้องเพลงแหล่ เพลงแรกที่ขับร้องคือ “ให้พี่บวชเสียก่อน” เมื่อ พ.ศ. 2507 เพลงดังต่อมา คือ “สามปีที่ไร้นาง”, “เจ็ดปีที่รอคอย” “ตำราจีบผู้หญิง” ฯลฯ

ต่อมา ไวพจน์ ตั้งวงดนตรีเป็นของตนเอง จิ๋ว พิจิตร เป็นครูเพลงที่แต่งเพลงให้ร้องจำนวนมาก จนเป็นนักร้องราชาเพลงแหล่ระดับตำนาน ร้องลิเกได้ไพเราะ แนวอีสานก็ร้องได้น่าฟัง เช่น เพลง “สาละวันลำวง” (คำร้อง-ทำนอง : พงษ์ศักดิ์ จันทรุกขา) ทำให้ไวพจน์ โด่งดังทะลุฟ้า

พ.ศ. 2508 เพลิน พรหมแดน (สมส่วน พรหมสว่าง) ดังสนั่นในเพลง “ชมทุ่ง” ที่แต่งเองร้องเอง ต่อมาได้กลายเป็นราชานักร้องเพลงพูด เพลงดัง คือ “อาตี๋สักมังกร” บันทึกเสียง พ.ศ. 2521 (คำร้อง-ทำนอง : อัมพร โจษจันทร์)

ไพบูลย์ – สุรินทร์ ภาคศิริ - พงษ์ศักดิ์ จันทรุกขา – มนต์รักลูกทุ่ง

สุรินทร์ ภาคศิริ และพงษ์ศักดิ์ จันทรุกขา สองนักแต่งเพลงจากจังหวัดอุบลราชธานี มีความใกล้ชิดผูกพันกับครูไพบูลย์ ร่วมเป็นทีมงานในการแต่งเพลงให้นักร้องเพื่อใช้ประกอบภาพยนตร์ “มนต์รักลูกทุ่ง” กำกับโดย รังสี ทัศนพยัคฆ์ ออกฉายวันแรก 15 พฤษภาคม พ.ศ. 2513 ประสบความสำเร็จงดงาม ทำรายได้ถล่มทลายจากทั่วประเทศ ฉายติดต่อกัน 6 เดือน

ไพบูลย์ - รุ่งเพชร – ศรคีรี

รุ่งเพชร แหลมสิงห์ ชาวจังหวัดเพชรบุรี เริ่มโด่งดังสั่นสะเทือนวงการลูกทุ่ง พ.ศ. 2511 ด้วยเพลง “ไอดินกลิ่นสาว” และปีต่อมา ได้เพลง “ฝนเดือนหก” (คำร้อง-ทำนอง : ครูไพบูลย์ บุตรขัน) และอีกหลายเพลง ก่อนครูไพบูลย์จะหันมาสร้างนักร้องใหม่ชาวบางคนที จังหวัดสมุทรสงคราม นามว่า ศรคีรี ศรีประจวบ เพลงดังช่วง พ.ศ. 2513 - 2514 เช่น “น้ำท่วม”, “บุพเพสันนิวาส”, “มนต์รักแม่กลอง” เป็นต้น นอกจากนี้ ยังได้เพลง “หนาวลมที่เรณู” (คำร้อง-ทำนอง : สุรินทร์ ภาคศิริ) “ตะวันรอนที่หนองหาร” (คำร้อง-ทำนอง :พงษ์ศักดิ์ จันทรุกขา)

พร ภิรมย์ - ชาย เมืองสิงห์

พร ภิรมย์ (บุญสม มีสมวงษ์) เป็นชาวจังหวัดพระนครศรีอยุธยา เกิดวันที่ 29 พฤศจิกายน พ.ศ. 2471 เริ่มต้นชีวิตศิลปินด้วยการเล่นลิเก รับบทพระเอก ใช้ชื่อ บุญสม อยุธยา เมื่อเป็นนักร้องใช้ชื่อ พร ภิรมย์ ช่วงต้น พ.ศ. 2500 เข้าร่วมวงดนตรีคณะจุฬารัตน์ ของครูมงคล อมาตยกุล ผลงานเพลงดัง คือ “บัวตูมบัวบาน” ต่อมาก็มีเพลง “ดาวลูกไก่” ตอน 1 ตอน 2 และเพลงอีกมากมาย



ภาพ : เพลงเพลินอารมณ์, 2506

เมื่อ ชาย เมืองสิงห์ (เกิด พ.ศ. 2482) เข้ามาอยู่วงจุฬารัตน์ พ.ศ. 2504 ได้ระยะหนึ่ง พร ภิรมย์ก็ออกจากวงจุฬารัตน์เพื่อไปทำวงดนตรีของตนเอง และเล่นลิเกตามที่เจ้าภาพติดต่อคณะไปแสดง

ชาย เมืองสิงห์ เป็นทั้งนักประพันธ์คำร้องทำนองและนักร้องที่มีเอกลักษณ์การร้องไม่เหมือนใคร เพลงเกิดจากการผสมผสานเสียงดนตรีไทยและดนตรีพื้นบ้านกลายเป็นลูกผสมพันทางฟังสนุกสนาน ไพเราะ เพลงดังเด่น อาทิ “พ่อลูกอ่อน”, “ลูกสาวใครหนอ”, “มาลัยดอกรัก” ฯลฯ



ภาพ : www.maemaiplengthai.com

พยงค์ มุกดา - ชินกร ไกรลาศ – ศรีสอางค์ - ศรคีรี

พยงค์ มุกดา เกิดวันที่ 4 พฤษภาคม พ.ศ. 2467 เป็นชาวจังหวัดราชบุรี คุ้นเคยกับครูไพบูลย์และครูสุรพล ตั้งวงดนตรี พยงค์ มุกดา ผลงานเพลงที่แต่งให้นักร้อง สร้างชื่อเสียงให้กับนักร้องหลายคน เช่น สมยศ ทัศนพันธ์ “ช่อทิพย์รวงทอง”, ศรีสอางค์ ตรีเนตร “น้ำตาสาวตก”, ชัยชนะ บุญนะโชติ “ล่องใต้”, “สัมพันธ์รักนักเพลง” (ร้องคู่กับผ่องศรี), สุรพล สมบัติเจริญ “สาวสวนแตง”, ชินกร ไกรลาศ “ยอยศพระลอ”, ศรคีรี ศรีประจวบ “คิดถึงพี่ไหม”



ภาพ : สร้างความดี ใช้หนี้แผ่นดิน ชินกร ไกรลาศ, 2560

ชินกร บันทึกเสียง “ยอยศพระลอ” พ.ศ. 2510 (คำร้อง : ไถง สุวรรณฑัต แต่งส่วนคำเกริ่นส่วนครูพยงค์ แต่งคำร้องที่เหลือ) เป็นเพลงประกอบภาพยนตร์เรื่อง “พระลอ” เพลงนี้โด่งดังมาก แต่ภาพยนตร์ที่เข้าฉายกลับไม่ประสบผลสำเร็จ

ชลธี ธารทอง - สายัณห์ – ยอดรัก – สุนารี - วิไล พนม – ยิ่งยง

วงการเพลงลูกทุ่งได้สูญเสียบรมครูเพลงผู้ยิ่งใหญ่ครูไพบูลย์ บุตรขัน วันที่ 29 สิงหาคม พ.ศ. 2515 ขณะอายุ 54 ปี ในช่วงต้นปีเดียวกัน วันที่ 30 มกราคม พ.ศ. 2515 ศรคีรี ศรีประจวบ ศิษย์เอกคนล่าสุดที่กำลังเป็นดาวรุ่งพุ่งแรงก็มาเสียชีวิตจากอุบัติเหตุทางรถยนต์ ที่จังหวัดกำแพงเพชร



ภาพ : โลกดารา, 2517

ชลธี ธารทอง แต่งเพลง “พอหรือยัง” ศรคีรีนำไปขับร้องจนดังทะลุฟ้า ได้พบกับสายัณห์ สัญญา ได้ป้อนเพลงให้ร้อง ทำให้ชื่อเสียงสายัณห์ทะยานขึ้นตั้งแต่เดือนตุลาคม พ.ศ. 2516 เป็นต้นมา นับเป็นศิษย์เอกและนักร้องลูกทุ่งเสียงดีมีเอกลักษณ์ในการร้องที่เข้ามาแทนศรคีรี ผลงานเพลงดังมีจำนวนมาก เช่น “ลูกสาวผู้การ” “นักเพลงคนจน”, “น้ำตาอีสาน”, “ล้นเกล้าเผ่าไทย”, “พบรักปากน้ำโพ”, “กินอะไรถึงสวย” ฯลฯ

เพลงลูกทุ่งดังกระฉ่อนเรื่อยมา เมื่อนักร้องหนุ่มจากจังหวัดพิจิตร ยอดรัก สลักใจ ได้เพลงของครูชลธีไปร้องบันทึกเสียง ได้แก่ “จดหมายจากแนวหน้า” (พ.ศ. 2518) เพลงดังอื่น ๆ เช่น “ล่องเรือหารัก” ฯลฯ

ศิษย์เอกอีกคนที่สั่นสะเทือนวงการ คือ เสรี รุ่งสว่าง ผลงานเพลงดัง เช่น “จดหมายจากแม่”, “หนุ่มทุ่งกระโจมทอง”, “คนกล่อมโลก”, “เรียกพี่ได้ไหม”, “เทพธิดาผ้าซิ่น” ฯลฯ

สุนารี ราชสีมา นักร้องสาวเสียงดี แห่งอำเภอโนนไทย จังหวัดนครราชสีมาที่ผงาดขึ้นมาด้วยเพลงของครูชลธีช่วง พ.ศ. 2526 เป็นต้นมา เพลงดัง เช่น “มือถือไมค์ไฟส่องหน้า”, “ชายในอุดมคติ”, “แฟนฉันไม่ต้องหล่อ” ฯลฯ

พูดถึงสายัณห์ สัญญา นอกจากได้เพลงจากชลธีแล้ว ครูเพลงคนสำคัญที่มีบทบาทในการสร้างสรรค์บทเพลงให้ร้อง เช่น ณพนรรจ์ ขวัญประภา เช่น “อกหักซ้ำสอง”, “เธอผู้เป็นดวงใจ”, “แด่คนชื่อเจี๊ยบ” ฯลฯ วิไล พนม (อณิวัชร์ พนม) “ชีวิตสายัณห์”, “พบเธอที่จันทบุรี”

นอกจากนี้ วิไล พนม ยังแต่งเพลงให้ยิ่งยง ยอดบัวงาม ขับร้อง เช่น “ช่างทองร้องไห้” ซึ่งยิ่งยงเคยโด่งดังทะลุฟ้ามาก่อนหน้านั้นในเพลง “สมศรี 1992” (คำร้อง-ทำนอง : วุฒิ วรกานต์)

ฉลอง ภู่สว่าง - ระพิน ภูไท - ศรชัย เมฆวิเชียร

ฉลอง ภู่สว่าง เกิด พ.ศ. 2481 ชาวจังหวัดสมุทรสาคร รุ่นราวคราวเดียวกับ ชลธี ธารทอง เคยเป็นนักดนตรีประจำกองดุริยางค์ทหารเรือ อำเภอสัตหีบ จังหวัดชลบุรี และนักดนตรีประจำวงลูกทุ่งหลายวง เช่น จุฬารัตน์



ภาพ : ชีวประวัติหวานใจตลอดกาล ศรชัย เมฆวิเชียร

แต่งเพลงสร้างคำร้องและทำนองให้นักร้องขับร้องจนมีชื่อเสียงจำนวนมาก ที่เด่น ๆ เช่น ระพิน ภูไท กับบทเพลง “คิดถึงพี่หน่อย”, “ลาก่อนความโกหก” “เอาคำว่ารักของเธอคืนไป”, “คุณนายโรงแรม”, ศรชัย เมฆวิเชียร “อ้อนจันทร์”, “จูบไม่หวาน” พุ่มพวง ดวงจันทร์ “คนดังลืมหลังควาย”, สุนารี ราชสีมา “กลับไปถามเมียดูก่อน”, เสกศักดิ์ ภู่กันทอง “ขันหมากเศรษฐี”, ชายธง ทรงพล “ปูไข่ไก่หลง” ล้วนแต่เพลงดังทั้งสิ้น

ลพ บุรีรัตน์ – พุ่มพวง - สายัณห์ - ยอดรัก - ศรเพชร – สดใส - คัทลียา

ลพ บุรีรัตน์ ชื่อจริง วิเชียร คำเจริญ เป็นชาวอำเภอท่าวุ้ง จังหวัดลพบุรี เกิด พ.ศ. 2482 ได้เข้าฝากตัวเป็นศิษย์ครูไพบูลย์ บุตรขัน เรียนรู้การแต่งเพลงจากครูไพบูลย์ ต่อมาครูไพบูลย์เขียนจดหมายฝากไปถึงครูมงคล อมาตยกุล หัวหน้าวงดนตรีจุฬารัตน์



ภาพ : ในเสียงเพลง ลพ บุรีรัตน์, 2560

ที่วงจุฬารัตน์ ครูลพได้แต่งเพลงสำคัญคือ “บ้านใกล้เรือนเคียง” ให้ชาย เมืองสิงห์ ขับร้อง ลพ บุรีรัตน์ ป้อนเพลงให้นักร้องจนดังลั่นทุ่ง เช่น ยอดรัก สลักใจ “สามสิบยังแจ๋ว” “เด็กมันยั่ว”, สายัณห์ สัญญา “คนอกหักพักบ้านนี้” “เกลียดห้องเบอร์ห้า”

พุ่มพวง ดวงจันทร์ “สาวนาสั่งแฟน” “อื้อฮือหล่อจัง” “กระแซะเข้ามาซิ” “สยามเมืองยิ้ม” “ดาวเรืองดาวโรย” และเพลงดังอีกจำนวนมาก ครูลพเป็นครูเพลงผู้พลิกโฉมใหม่ให้พุ่มพวงกลายเป็นนางพญาลูกทุ่ง ได้รับการยกย่องให้เป็นราชินีลูกทุ่งที่สืบต่อจาก ผ่องศรี วรนุช

ศรเพชร ศรสุพรรณ มีเพลงที่ครูลพแต่งให้ร้องจนดังเปรี้ยงปร้าง เช่น “เข้าเวรรอ”, “มอเตอร์ไซค์ทำหล่น”, “ใจจะขาด”

สำหรับ สดใส รุ่งโพธิ์ทอง มีชื่อเสียงตามหลังสายัณห์มาติด ๆ มีฝีมือในการร้องเพลงและแต่งเพลง เพลงสร้างชื่อคือ “รักจางที่บางปะกง” ซึ่งแต่งเอง ชื่อเสียงมาฟื้นตัวอีกครั้งเมื่อร้องเพลง “รักน้องพร” (คำร้อง : เกียรติ เฉลิมชัย)

ธงชัย เล็กกัมพล - สัญญา พรนารายณ์ - ไพฑูรย์ ขันทอง - พรศักดิ์ ส่องแสง

ในช่วงที่สายัณห์ สัญญา ดังทะลุฟ้า เมื่อ พ.ศ. 2516 “ลารักจากสวนแตง” และ “สัญญาห้าปี” (คำร้อง-ทำนอง : ธงชัย เล็กกัมพล) ครูเพลงจากตำบลสวนแตง จังหวัดสุพรรณบุรี ร่วมงานกับ พร พรนารายณ์ เพลงแก้ 2 เพลงนี้ คือ “สาวครวญจากสวนแตง”, “ห้าปีที่เธอลืม” น้ำอ้อย พรวิเชียร



ภาพ : ธงชัย เล็กกำพล หมอเพลงลูกทุ่ง มือทองสมองเพชร, 2565



ภาพ : ราชาเสียงทอง, 2528

ครูธงชัย (เกิด 2 มกราคม พ.ศ. 2490) ปลุกปั้น สัญญา พรนารายณ์ วงพรนารายณ์ให้เป็นดาวดวงเด่นตามมาติด ๆ กับสายัณห์ เพลงสร้างชื่อ เช่น “สัญญาเมื่อสายัณห์”, “ทหารบกพ่ายรัก”, “รักแรกพบ”, “สัญญารักน้ำอ้อย” (ร้องคู่กับน้ำอ้อย พรวิเชียร) กลายเป็นนักร้องคู่ขวัญกัน

ไพฑูรย์ ขันทอง นักแต่งเพลงมือทอง แต่งเพลงดังให้ ยอดรัก สลักใจ หลายเพลง เช่น “รักแม่หม้าย”, “รักน้องเมีย” และ เกรียงไกร กรุงสยาม “ชวนน้องแต่งงาน” รวมทั้งสร้างชื่อให้พรศักดิ์ ส่องแสง “มีเมียเด็ก” สั่นสะเทือนวงการลูกทุ่ง

สลา คุณวุฒิ - ต่าย - ศิริพร – ไมค์ - ก๊อท

ครูสลา คุณวุฒิ (เกิด พ.ศ. 2505) เป็นชาวจังหวัดอุบลราชธานี สร้างมิติใหม่แต่งเพลงให้นักร้องจำนวนมาก ทั้งเพลงภาคกลางและเพลงลูกทุ่งหมอลำ สร้างสรรค์ผลงานตั้งแต่ปี พ.ศ. 2528 นักร้องที่ร้องเพลงครูสลา ทำให้มีชื่อเสียง เช่น ต่าย อรทัย, ไมค์ ภิรมย์พร, มนต์แคน แก่นคูณ, ศิริพร อำไพพงษ์, ก๊อท จักรพันธ์ เป็นต้น



ภาพ : คอนเสิร์ต 84 ปีลูกทุ่งไทย, 2567

เพลงดังที่คนนิยมกันทั้งประเทศ เช่น “ต้องมีสักวัน” ก๊อท จักรพันธ์, “ยาใจคนจน” “เหนื่อยไหมคนดี” “ขอคนรู้ใจ” ไมค์ ภิรมย์พร, “วอนหลวงพ่อรวย” “คิดฮอดทุกคน” มนต์แคน แก่นคูณ, “ดอกหญ้าในป่าปูน” ต่าย อรทัย ฯลฯ

เกือบ 90 ปีตั้งแต่ พ.ศ. 2481 ถึงปัจจุบัน แม้จะมีความเปลี่ยนแปลงหลายอย่าง แต่สายธารเพลงลูกทุ่งไม่เคยเหือดแห้ง



บุญเลิศ คชายุทธเดช (ช้างใหญ่)
นักเขียนชีวประวัติศิลปินลูกทุ่ง

รายการอ้างอิง

กระทรวงศึกษาธิการ, สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. (2532). **กึ่งศตวรรษเพลงลูกทุ่งไทย**. กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ.

ธีรภาพ โลหิตกุล. (2541). **ปฐมบทเพลงลูกทุ่งและเพลงเพื่อชีวิตไทย พ.ศ. 2480–2500**. กรุงเทพฯ: โสมสาร.

บุญเลิศ คชายุทธเดช. (2565). **ธงชัย เล็กกัมพล หมอเพลงลูกทุ่ง มือทองสมองเพชร**. ม.ป.ท.

บุญเลิศ คชายุทธเดช (ช้างใหญ่). (2560). **ไพบูลย์ บุตรขัน อัจฉริยะคีตกวีลูกทุ่ง ผู้อาภัพ**. กรุงเทพฯ: งานดี.

_____ . (2560). **ลพ บุรีรัตน์ ปรมาจารย์ลูกทุ่งไทย**. ลพบุรี: กรุงไทยการพิมพ์.

_____ . (2565). **ชาย เมืองสิงห์ ศิลปินแห่งชาติ เอกลักษณ์ลูกทุ่งพันทาง 4 สมัย**. ม.ป.ท.

บุญเลิศ ช้างใหญ่. (2556). **ชลธี ธารทอง เทวดาเพลง ฉบับสมบูรณ์**. กรุงเทพฯ: แพรวสำนักพิมพ์.

เลิศชาย คชยุทธ (บุญเลิศ คชายุทธเดช - ช้างใหญ่). (2555). **ราชาและราชินีลูกทุ่ง สุรพล สมบัติเจริญ ผ่องศรี วรนุช**. กรุงเทพฯ: แสงดาว.

วัฒน์ วรรลยางกูร. (2541). **คีตกวีลูกทุ่ง ไพบูลย์ บุตรขัน**. กรุงเทพฯ: แพรวสำนักพิมพ์.

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. (2543). **คอนเสิร์ตเชิดชูครูเพลง ครั้งที่ 5 พยงค์ มุกดา 75**. กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ.

เอนก นาวิกมูล, บรรณาธิการ. (2534). **กึ่งศตวรรษเพลงลูกทุ่งไทย ภาค 2**. กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ.

ตอนที่ 3

เพลงลูกทุ่ง
กับประวัติศาสตร์สังคมไทย

"...สังเกตได้ว่าเวลาเกิดสถานการณ์อะไรก็ตาม ไม่ว่าจะเป็นเรื่องปากท้อง ฝนตก ฟ้าร้อง น้ำท่วม ตลอดจนเหตุการณ์ทางการเมืองทั้งนอกและในประเทศ เพลงลูกทุ่งก็จะออกมาทันสมัยกับข่าวนั้นทันที ราวกับเป็นสมุดบันทึกเหตุการณ์เหล่านั้น....ข้าพเจ้าจึงเห็นว่าประวัติศาสตร์สังคมไทยนั้นได้ปรากฏอยู่ในเพลงลูกทุ่งไม่น้อยทีเดียว..."

ส่วนหนึ่งจากพระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เรื่อง "ลูกทุ่งกับเพลงไทย"

(12 ตุลาคม 2532)

เพลงลูกทุ่งถือเป็นหนึ่งในมรดกทางวัฒนธรรมที่สำคัญของประเทศไทย ไม่ใช่เป็นเพียงเสียงดนตรีที่สร้างความบันเทิง แต่ยังเป็นเครื่องมือในการบันทึกประวัติศาสตร์และสะท้อนสภาพสังคมไทยในแต่ละยุคสมัยได้เป็นอย่างดี นักแต่งเพลงลูกทุ่งมักจะมีปฏิกิริยาตอบสนองเหตุการณ์ต่าง ๆ ในสังคมได้อย่างทันท่วงที นำเสนอภาพชีวิตผ่านบทเพลงได้ถูกกับรสนิยมคนไทย ด้วยลีลาแบบเรียบง่ายแต่แฝงอารมณ์ขัน

จะเห็นว่าเนื้อหาในเพลงลูกทุ่งมักบอกเล่าเรื่องราวที่สัมพันธ์กับชีวิตประจำวัน ความทุกข์ยาก อุดมการณ์ ความหวัง และความเจ็บปวดของผู้คนในสังคม มากกว่าสื่อบันเทิงธรรมดา ด้วยเหตุนี้เพลงลูกทุ่งจึงกลายเป็นสิ่งที่เชื่อมโยงอดีต ปัจจุบัน และอนาคตของสังคมไทยเข้าไว้ด้วยกัน นับเป็น "แหล่งที่ศึกษาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา" (ลักขณา สุขสุวรรณ, พ.ศ. 2521: 304) ที่สำคัญของไทย

ในแต่ละท่อนของเพลงลูกทุ่งนั้นมีความหมายลึกซึ้งกว่าคำร้องและทำนอง หลายครั้งเพลงลูกทุ่งถูกนำเสนอเพื่อวิพากษ์วิจารณ์สังคม เพื่อเป็นกระบอกเสียงเรียกร้องต่อการปกครองและอำนาจของรัฐ เพื่อเป็นโฆษณาชวนเชื่อให้กับนโยบายของรัฐเอง รวมถึงเพื่อระบายความทุกข์ยากของคนรากหญ้า ซึ่งสะท้อนผ่านการเปลี่ยนแปลงของสภาพการเมือง เศรษฐกิจ และวัฒนธรรมที่ผันผวนไปในแต่ละยุคสมัย

ด้วยเหตุนี้ เพลงลูกทุ่งจึงมักนำเสนอภาพจริงของผู้คนบนเรื่องราวชีวิต ที่มีพื้นหลังเป็นเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์และแฝงค่านิยมของยุคสมัยไว้ให้ได้ศึกษาเป็นอย่างดียิ่ง เมื่อมองย้อนไปในอดีต เพลงลูกทุ่งในยุคแรกมักเป็นภาพแทน (representation) ของชนบทที่เรียบง่าย ท้องนา หุบเขา และการทำเกษตรกรรมแบบดั้งเดิม

ทว่าภายหลังเมื่อคนชนบทเริ่มอพยพเข้าสู่เมืองใหญ่ เพลงลูกทุ่งจึงกลายเป็นเวทีฉายภาพชีวิตของคนต่างจังหวัดที่เข้ามาทำงานในเมืองหลวง โดยเฉพาะการดิ้นรนทำกินในฐานะลูกจ้าง แรงงานในโรงงาน หรือแม้กระทั่งอาชีพค้าบริการ เหล่านี้ล้วนสะท้อนภาพความแตกต่างและการปรับตัวของคนชนบทที่ต้องเผชิญกับสภาพแวดล้อมใหม่ในเมืองและความเหลื่อมล้ำทางเศรษฐกิจ

บทความนี้ นำเสนอบทบาทของเพลงลูกทุ่งในฐานะภาพแทนทางสังคม การเมือง ประวัติศาสตร์ และวัฒนธรรม โดยเนื้อหาแบ่งออก 3 ประเด็นสำคัญ ได้แก่ เพลงลูกทุ่งกับประวัติศาสตร์ เพลงลูกทุ่งสะท้อนการเมือง และเพลงลูกทุ่งกับเศรษฐกิจและสังคม เราจะได้เห็นว่าเพลงลูกทุ่งไม่เพียงแต่เป็นเสียงร้องของสังคม แต่ยังเป็นจดหมายเหตุทางประวัติศาสตร์ที่กะเทาะความเป็นไทยได้อย่างลึกซึ้ง

เพลงลูกทุ่งกับประวัติศาสตร์

แม้ว่าเนื้อหาส่วนใหญ่ของเพลงลูกทุ่งเส้นเรื่องหลักจะอยู่ที่ความรัก แต่ภาพพื้นหลังที่สะท้อนมาในเพลง ก็คือบทบันทึกประวัติศาสตร์ชั้นยอด ดังนั้น หากต้องการศึกษาเหตุการณ์ในยุคสมัยต่าง ๆ ของประเทศ เราอาจเลือกใช้เพลงลูกทุ่งเป็นแหล่งเสาะหาข้อมูลได้ เช่น ในช่วง พ.ศ. 2510-2516 ที่ประเทศไทยเข้าร่วมมีบทบาทในสงครามเวียดนาม ก็เกิดเพลง “ลาน้องไปเวียดนาม” ของ ไวพจน์ เพชรสุพรรณ ซึ่งเป็นเพลงที่ชายหนุ่มผู้รักชาติถูกสาวทอดทิ้ง จึงตัดสินใจสมัครไปรบที่เวียดนาม ดังเนื้อหาที่ว่า

คอยเจ้าไม่ได้ความ สาวเวียดนามคงดีแน่
คอยเจ้าไม่ได้ความ สาวเวียดนามคงดีแน่
เมืองเรา สาว ๆ ไม่แล เมืองเรา สาว ๆ ไม่แล
ลาน้องแน่ ลาไปเวียดนาม

ครูจิ๋ว พิจิตร (ม.ป.ป.)

ระหว่างสงครามเวียดนามดำเนินไป ประเทศไทยได้มีการอนุญาตให้กองทัพสหรัฐเข้ามาตั้งฐานทัพในประเทศ 7 แห่ง คือ ดอนเมือง โคราช นครพนม ตาคลี อู่ตะเภา อุบลราชธานี และอุดรธานี จึงเกิดมีอาชีพใหม่ขึ้นเรียกว่า “เมียเช่า” อาจินต์ ปัญจพรรค์ จึงได้แต่งเพลงที่สะท้อนเรื่องราวดังกล่าว ในช่วง พ.ศ. 2510 ผ่านเพลง “จดหมายรักจากเมียเช่า” ความบางส่วนว่า

ไอเขียนเลตเตอร์ ถึงเธอ เดียร์ จอห์น
เขียนในแฟลตที่ยูเคยนอน
จังหวัดอุดร ประเทศไทยแลนด์
ไอบร็อคเก่นฮาร์ด ยูมัสต์อันเดอร์สแตนด์
จอห์นจ๋าจอห์น ดอลล่าห์ขาดแคลน
เมียเซคกั้นแฮนด์ของยูยังคอย

อาจินต์ ปัญจพรรค์ (2510)

ในขณะที่ เหตุการณ์ “น้ำท่วม” เป็นเรื่องที่คู่กับประวัติศาสตร์ชาติไทยมายาวนาน ในปี พ.ศ. 2485 ประเทศไทยเคยประสบกับปัญหาอุทกภัยครั้งใหญ่ไปทั่วพระนคร สนามหลวงถูกบรรยายว่ากลายเป็น “ทะเลสาบน้อย ๆ” จนกระทั่งจอมพล ป. พิบูลสงคราม นายกรัฐมนตรีในสมัยนั้นถึงกับต้องสร้างวาทะที่พูดแก้เกี้ยวว่า “น้ำท่วมดีกว่าฝนแล้ง” ด้วยหวังว่าจะประโลมใจชาวบ้านได้ แต่ต่อมาก็เกิดมีอุทกภัยเกิดขึ้นในประเทศอีกหลายครั้ง ครั้งหนึ่งในราว พ.ศ. 2511 - 2512 ศรคีรี ศรีประจวบ ได้เข้ามาฝากตัวเป็นศิษย์ครูไพบูลย์ บุตรขัน เขาได้เล่าประสบการณ์ของตนเองที่ต้องเผชิญกับน้ำท่วมไร่สับปะรดที่ประจวบเสียหายให้ครูไพบูลย์ฟัง ครูท่านจึงแต่งเพลง “น้ำท่วม” ขึ้นตามคำบอกเล่าเพื่อให้ศรคีรีขับร้อง โดยเลือกขึ้นต้นด้วยคำพูดของผู้นำประเทศเรื่องน้ำท่วม และทำให้เพลงนี้โด่งดังเป็นอมตะตลอดมา (เสมียนนารี, 2567) ความตอนหนึ่งว่า

น้ำท่วม น้องว่าดีกว่าฝนแล้ง
พี่ว่าน้ำแห้ง ให้ฝนแล้งเสียยังดีกว่า
น้ำท่วมปีนี้ทุกบ้านล้วนมีแต่คราบน้ำตา
พี่หนีน้ำขึ้นบนหลังคา
น้ำตาไหลคลอสายชล

ไพบูลย์ บุตรขัน (2513)



น้ำท่วมกรุงเทพฯ ครั้งใหญ่ใน พ.ศ. 2485
ที่มา: เสมียนนารี, 2567

ในช่วงวิกฤตการณ์เมือง 14 ตุลาคม 2516 เพลงลูกทุ่งเองก็ได้ตีแผ่หน้าประวัติศาสตร์นี้ผ่านบทเพลงรัก ที่ชายหนุ่มคิดถึงหญิงสาวคนรักผู้หายไปเพราะเป็นนิสิตจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย แล้วต้องหนีเข้าป่าไปในช่วงเหตุการณ์การเมืองดังกล่าว ดังปรากฏในเพลง “รำพึงอยู่ไหน” ระพี พรนที ที่สะท้อนบรรยากาศทางการเมืองในช่วงเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 ดังตัวอย่างเนื้อเพลงที่ว่า

ไหนว่าเรียนอยู่จุฬาฯ ไปหาเจ้าก็ไม่มี
หายไปจากพี่เมื่อ 14 ตุลา
คอยเฝ้าคอยหาเจ้า
บ้านเราเขาลืออื้ออึงผู้คนเขาทึ่ง
รำพึงสาวลืมบ้านนา
โธ่เจ้าคงชอบอุบาย
เอียงซ้ายเสียแล้วแก้วตา
เลยหนีเข้าป่าเป็น ผกค.

ชลธี ธารทอง (ม.ป.ป.)

เมื่อยุคสมัยเปลี่ยนไป ภาพชีวิตของผู้คนในประวัติศาสตร์ก็ย่อมเปลี่ยนแปลง อาทิ ในช่วง พ.ศ. 2523-2533 แรงงานไทยจำนวนมากเลือกเดินทางไปทำงานในประเทศซาอุดีอาระเบีย เนื่องจากเป็นช่วงที่ประเทศซาอุดีอาระเบียกำลังอยู่ในระหว่างการพัฒนาทางเศรษฐกิจอย่างรวดเร็ว มีโครงการพัฒนาโครงสร้างพื้นฐานขนาดใหญ่ ซึ่งต้องการแรงงานจากต่างชาติจำนวนมาก โดยเฉพาะจากประเทศไทย จึงเกิดเพลง “น้ำตาเมียซาอุ” ของ พิมพา พรศิริ ดังเนื้อเพลงที่ร้องว่า

คิดมาอุราซ้ำหนัก
ผัวรักไม่เคยส่งเงิน
รู้ข่าวปวดร้าวเหลือเกิน
เมื่อรู้ว่าเงินไม่มาถึงเมีย
พ่อแม่ผัวรับเต็มที่
รับเงินจากพี่ที่ซาอุดิอาระเบีย
ส่งมาให้ใช้กันนัวเนีย
ส่วนลูกเมียนั่งเลียน้ำตา

พิมพา พรศิริ (2529)

กระทั่งเหตุการณ์โรคระบาดของไวรัสโคโรน่า (COVID-19) ที่มีการประกาศให้เป็นโรคระบาดทั่วโลกในวันที่ 11 มีนาคม พ.ศ. 2563 จนกระทั่งเมื่อวันที่ 5 พฤษภาคม พ.ศ. 2566 จึงได้มีการประกาศยุติภาวะฉุกเฉินทางสาธารณสุขโดยองค์การอนามัยโลก (WHO) ซึ่งกินระยะเวลายาวนานถึง 3 ปี เหตุการณ์สำคัญของโลกเช่นนี้ เพลงลูกทุ่งก็ไม่พลาดที่จะบันทึกดังเนื้อหาในเพลง “โควิดซา สิมากอดเด้อ” สลา คุณวุฒิ ที่ร้องว่า

สงกรานต์..ปีนี้เมืองไทยคงเหงา
นัดเราคงเลื่อนอีกแล้วแก้วตา
โควิดไนน์ทีนจากเมืองจีนข้ามแดนเข้ามา
ส่งแมสให้นางต่างหน้ากับแอลกอฮอร์ซามพ้อ..หน้ากันฮักเดอ..แต่ก็มาเจอบ่ไหว
คิดหลาย..จนบ่เป็นอันทำงาน
เซฟตี้เมืองไทยช้าไปโรคร้ายเล่นงาน
ใส่แมสเฮ็ดเวียกอยู่บ้าน อยู่ไผอยู่มันคือทางรอดตาย
อย่าอยู่ใกล้ไผ อย่าให้ผู้ใด๋ใกล้เธอ
บ่แม่นหวงเด้อ ย่านเจอโควิดจากคนชิดใกล้
ส่วนอ้ายน่ะหรือใช้เจลล้างมือพุ้นเด้
ก่อน line ฮักแฮงแพงปานหัวใจ..
ให้เจ้าปลอดภัยเด้อหล้า
ขอแรง..คนไทยต้านภัยรุกราน
ฮักกัน..และมีสติมีหนทางฝ่า

คอยเบิ่งหน้าจอรออ้ายออนไลน์ส่งหา
อย่าเหงาเด้ออ้ายสัญญา
เมื่อโควิดซา..สิมากอดนาง

สลา คุณวุฒิ (2563)

จะเห็นได้ว่าเพลงลูกทุ่งได้จดบันทึกเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ให้กับคนไทยเอาไว้ในทุก ๆ ช่วง โดยเมื่อใดที่มีเหตุการณ์ใหญ่ ๆ หรือเรื่องราวสำคัญของสังคม ครูเพลงลูกทุ่งมักจะมีปฏิกิริยาโต้ตอบที่ฉับไว และเขียนถ่ายทอดเนื้อหาชีวิตผ่านเหตุการณ์นั้นได้อย่างทันท่วงที อาจเนื่องจากเพลงลูกทุ่งมีความใกล้ชิดกับวิถีชีวิตแบบพื้นบ้าน การเล่าเรื่องและภาษาที่ใช้จึงง่ายในการสื่อสาร และจริงแท้ที่สุดล้าสมัย ดังเนื้อเพลงที่ว่า

เสียงโฆษณาของนักการเมือง
ยกเอาแต่เรื่องที่ดีงามมาพูดจา...
จะสร้างไอ้โน่น จะสร้างไอ้นี่ที่ยังขาดแคลน
ทั่วทุกถิ่นทุกแดนฟังดูก็แสนจะชื่นใจ...
เขาเป็นผู้แทนกันยังไม่ทันเท่าไร
ทรัพย์สินเงินทองมีมากมาย
มันน่าแปลกใจเมื่อคิดขึ้นมา
ปากบอกรักชาติผมฟังอนาถใจจริง
เห็นแต่เขาจะช่วงจะชิงตำแหน่งใหญ่ยิ่งกันในสภา
... มันเหลือระอาผู้แทนเมืองไทย

สุเทพ โชคสกุล (ม.ป.ป.)

เพลงลูกทุ่งสะท้อนการเมือง

เพลงลูกทุ่งในประเทศไทยมีบทบาทสำคัญในการสะท้อนความคิดเห็น และความรู้สึกของประชาชนต่อสถานการณ์ทางการเมืองในแต่ละยุคสมัย โดยเฉพาะในช่วงเวลาที่มีความไม่สงบทางการเมือง เพลงเหล่านี้มักจะถูกใช้เป็นเครื่องมือในการวิพากษ์วิจารณ์รัฐบาลและนักการเมือง ยกตัวอย่างเช่น เพลง “ผู้แทนควาย” เสน่ห์ โกมารชุน (คำร้อง-ทำนอง : เสน่ห์ โกมารชุน) “ยุบสภา” ประกายเพชร สรหงส์ (คำร้อง - ทำนอง : สามชัย ธีระพงษ์) “เทวดาขี้โกง” คำรณ สัมบุณณานนท์ (คำร้อง - ทำนอง : ไพบูลย์ บุตรขัน)

บทเพลงเหล่านี้สะท้อนให้เห็นถึงความไม่พอใจต่อพฤติกรรมของนักการเมือง และความผิดหวังในระบบผู้แทนสภาของประเทศ อนึ่ง ในบรรดาบทเพลงเสียดสีการเมือง เพลง “มนต์การเมือง” คำรณ สัมบุญณานนท์ (คำร้อง - ทำนอง : สุเทพ โชคสกุล) ดูจะได้รับความนิยม ถูกนำมาร้องใหม่และใช้เพื่อยั่วล้อระบบการเมืองไทยอยู่เสมอ ไม่มี

นอกจากนี้ยังมีเพลงล้อเลียนการเมืองของเพลิน พรหมแดน ที่แสดงออกอย่างตลกขบขันหยิกแกมหยอก ยกตัวอย่างเช่น เพลง “เลือกตั้งผู้ว่า” และเพลง “ผู้ใหญ่เริง” หรือ เพลง “คึกลิดคิดลึก” เป็นต้น อย่างไรก็ตาม สำหรับเพลงลูกทุ่งแนวการเมืองที่สำคัญที่สุด ผู้เขียนคิดว่าคงจะไม่พ้นเพลง “ผู้ใหญ่ลี” ศักดิ์ศรี ศรีอักษร (คำร้อง - ทำนอง : พิพัฒน์ บริบูรณ์) เพราะเป็นเพลงที่ดูจะเสียดสีผู้ปกครองได้อย่างแยบคาย และเก็บเกี่ยวประเด็นทางสังคมของยุคสมัยมาให้ได้ศึกษาเพื่อแกะความหมายแฝงได้น่าสนุก และโด่งดังมาถึงทุกวันนี้

เพลงนี้เล่าถึงเหตุการณ์ใน พ.ศ. 2504 ซึ่งเป็นปีแรกที่มีการประกาศใช้แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับที่ 1 โดยจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ขณะนั้นท่านผู้นำมีความประสงค์จะใช้หลักการ “พ่อปกครองลูก” เช่นเดียวกับสมัยพ่อขุนรามคำแหง จึงกำหนดให้ผู้นำรัฐและตัวแทนผู้นำของรัฐ ทำหน้าที่สั่งการและปกครองประชาชนอย่าง

เบ็ดเสร็จ เพลงนี้จึงเสียดสีรูปแบบการปกครองที่มีลักษณะเผด็จการ เป็นการสั่งการมาจากข้างบน และประชาชนข้างล่างไม่มีสิทธิ์มีเสียง ยิ่งไปกว่านั้น เมื่อนโยบายตามแผนพัฒนาเศรษฐกิจฯ ได้ถูกมอบหมายลงไปยังระดับท้องถิ่น การใช้คำศัพท์ทางการของภาครัฐ ก็ไม่อาจสื่อสารกับชาวบ้านได้จริง ดังนั้นเพลงนี้จึงใช้ผู้ใหญ่ลีเป็นตัวแทนของผู้นำชาวบ้าน ที่ต้องไปรับนโยบายมาจาก “ทางการ” ที่สูงกว่าตนอีกที และไม่อาจเข้าใจนโยบายได้อย่างถ่องแท้ ดังเนื้อเพลงที่ว่า

พ.ศ. สองพันห้าร้อยสี่ ผู้ใหญ่ลีตีกลองประชุม
ชาวบ้านต่างมาชุมนุม มาประชุมที่บ้านผู้ใหญ่ลี
ต่อไปนี้ผู้ใหญ่ลีจะขอกล่าว ถึงเรื่องราวที่ได้ประชุมมา
ทางการเขาสั่งมาว่า ทางการเขาสั่งมาว่า
ให้ชาวนาเลี้ยงเป็ดและสุกร
ฝ่ายตาสีหัวคลอน ถามว่าสุกรนั้นคืออะไร
ผู้ใหญ่ลีลุกขึ้นตอบทันใด
ผู้ใหญ่ลีลุกขึ้นตอบทันใด
สุกรนั้นไซร้ คือหมาน้อยธรรมดา
หมาน้อยหมาน้อยธรรมดา
หมาน้อยหมาน้อยธรรมดา

พิพัฒน์ บริบูรณ์ (ม.ป.ป.)

ในทางกลับกัน เพลงลูกทุ่งบางเพลงยังสะท้อนถึงความหวังและความตั้งใจของประชาชนในการพัฒนาชาติ และความรักชาติ เช่น เพลง “น้ำใจทหารอาสา” รุ่งเพชร แหลมสิงห์ (คำร้อง - ทำนอง : เมืองมนต์ สมบัติเจริญ) “วีรกรรมเขาค้อ” รุ่งเรือง ดาวสุรินทร์ (คำร้อง - ทำนอง : ชลธี ธารทอง) “ห่มธงนอนตาย” “จดหมายจากแนวหน้า”



ศักดิ์ศรี ศรีอักษร
ผู้ขับร้องเพลง
“ผู้ใหญ่ลี”
ภาพ : https://www.isangate.com/new/15-art-culture/artist/468-saksri-sri-akson.html

ยอดรัก สลักใจ (คำร้อง - ทำนอง : ชลธี ธารทอง) เป็นต้น เนื้อเพลงนั้นเชิญชวนให้คนไทยทุกคนรักชาติและเสียสละเพื่อประโยชน์ของชาติบ้านเมือง แม้กระทั่งเพลงโต้ตอบของนักร้องหญิง ก็ยังแสดงถึงความรักและสนับสนุนในการเสียสละเพื่อชาติ ศาสน์ กษัตริย์ เช่นเพลง “แนวหลังยังคอย” ดาว มยุรี (คำร้อง - ทำนอง : จิตรกร บัวเนียม) ที่มีเนื้อหาตอนหนึ่ง กล่าวว่า

ไทยเราต้องเป็นไทยนานวัน
ชาติสำคัญนะ พ่อทหารกล้า
เกิดเป็นชาย พี่อย่าได้หนีหน้า
ชาติศาสนา นั้นเหนือสิ่งใด
อีกราชวงศ์ ทุกพระองค์ยิ่งใหญ่
ศูนย์รวมใจ ของไทยใหญ่หลวง
เอ๋ยช่อ ดอกรักใครมา หวนหัก เราต้องแหนหวง
เอ๋ยช่อ พุ่มพวง เพื่อไทยทั้งปวง เราต้องยอมพลี

จิตรกร บัวเนียม (ม.ป.ป.)

กล่าวโดยสรุป เพลงลูกทุ่งที่สะท้อนการเมืองนั้น เป็นมากกว่าแค่เสียงดนตรีสำหรับความบันเทิง แต่เป็นกระบอกเสียงของประชาชนที่ช่วยให้ผู้ฟังตระหนักถึงความสำคัญของการเมือง ความเป็นธรรม และการมีส่วนร่วมในการพัฒนาประเทศ อีกทั้งยังใช้เพื่อสร้างพลังปลุกใจ และแรงบันดาลใจอันสำคัญผ่านการถ่ายทอดเรื่องราวที่เข้าถึงจิตใจและสะท้อน

อุดมการณ์ของคนไทยในยุคสมัยต่าง ๆ อย่างลึกซึ้ง

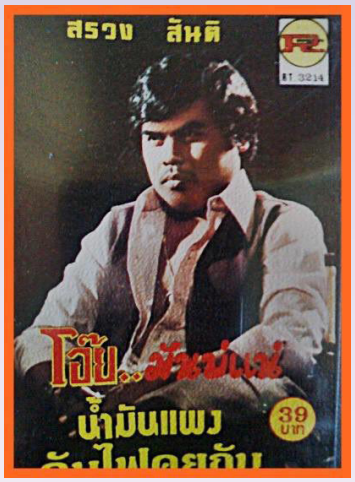
เพลงลูกทุ่งกับเศรษฐกิจและสังคม

เพลงลูกทุ่งเป็นหนึ่งในวัฒนธรรมทางดนตรีที่สะท้อนภาพของเศรษฐกิจ และวิถีชีวิตของคนไทยในแต่ละยุคสมัยได้มากกว่าเพลงประเภทอื่น ๆ เนื้อหาในเพลงลูกทุ่ง มักตีแผ่ประสบการณ์ของประชาชนโดยเฉพาะชนชั้นกรรมาชีพ ที่ต้องเผชิญกับความยากลำบากในชีวิตประจำวัน ในอดีตเพลงลูกทุ่งมักแสดงภาพชีวิตของเกษตรกรในชนบท เช่น เพลง “สวรรค์บ้านนา”, “ข้างขึ้นเดือนหงาย”, “กลิ่นโคลนสาบควาย”, “รอยไถแปร”, “สาวชาวไร่” ฯลฯ บทเพลงลูกทุ่งบางเพลง ได้บรรยายให้เห็นภาพชาวนาและชนบทที่ชัดเจน เช่น เพลง “ทุ่งร้างนางลืม” เราจะเห็นภาพท้องนาในยามอาทิตย์อัสดง และกลุ่มชาวนากำลังพากันกลับบ้านไปพักผ่อน

มองลิบลิ่วแถวทิวพนา ใกล้ค่ำย่ำสนธยา
กลุ่มชาวนาก็เลิกจากงาน
คุณพ่อเดินหน้าต่อมาก็เป็นแม่ท่าน ท้ายสุดเธอคือแฟนฉัน เมื่อก่อนนั้นรักปานจะกลืน
เห็นเธอเดินผ่านนาของฉัน ผ่านทางนี้ทุกวัน เคยสัมพันธ์รักกันหวานชื่น...

ก้อง กาจกำแหง (ม.ป.ป.)

ในช่วงเวลาที่เศรษฐกิจของประเทศมีการเปลี่ยนแปลง เพลงลูกทุ่งก็ทำหน้าที่เป็นกระจกสะท้อนความเป็นมาเป็นไปได้อย่างทันกระแส เช่น เพลง “น้ำมันแพง” สรวง สันติ ซึ่งโด่งดังมากในช่วงวิกฤตการณ์น้ำมัน เมื่อ พ.ศ. 2522 ซึ่งเวลานั้นมี พลเอก เกรียงศักดิ์ ชมะนันทน์ เป็นนายกรัฐมนตรี (เคน สองแควและทีมงาน The People, 11 พ.ค. 2565)



น้ำมันแพง
ภาพ : x แคน สาริกา @can_nwl

ดังเนื้อเพลงที่ว่า

น้ำมันขาดแคลน คุยกับแฟนก็ต้องดับไฟ
ถึงตอนดับไฟ มีอะไรเราก็เริ่มฝอย
ใกล้เข้าไปอีกนิดชิดเข้าไปอีกหน่อย
น้ำมันมีน้อยมืดหน่อยก็ทนเอานิด...
พวกเราชาวนาชาวไร่
ห่างไกลบางกอกหนักหนา
ไม่มีไฟฟ้า อย่าไปฝันถึงมันเลย
เรามาจุดตะเกียง ไม่ต้องเสี่ยงทรามเชย
แต่โอ้อกเอ๋ย น้ำมันไหนดันมาแพง

สรวง สันติ (ม.ป.ป.)

นอกจากเพลง น้ำมันแพง เพลงที่แสดงให้เห็นสภาพเศรษฐกิจที่ฝืดเคือง ความขาดแคลนทรัพยากรของคนรากหญ้าก็ยังมีอีกมาก อาทิ “ข้าวไม่มีขาย”, “จักรยานคนจน”, “นักเพลงคนจน” ฯลฯ

และมีเพลงที่แสดงให้เห็นภาพความจนได้อย่างลึกซึ้งไปถึงในห้องนอน เช่นเพลง “ห้องนอนคนจน” ของสายัณห์ สัญญา (คำร้อง-ทำนอง : รุ่ง ทานตะวัน) ดังเนื้อเพลงที่บรรยายไว้ว่า

ห้องนอนของคนจนจน
จะมีใครสนคนจนอย่างเรา
มุ้งดำดำ หนำซ้ำก็เสื่อเก่าเก่า
สาวคนใดที่ไหนจะสนใจเรา
จึงต้องนอนหนาวห้องเราไม่เอาไหน...
ห้องนอนของคนจนจน
ได้หลบแดดฝนทนทุกข์อยู่นาน
หรือเขาชังที่เอาไม้ลังสร้างบ้าน
คิด คิดไปพี่อยากรื้อไม้เผาถ่าน
เขาไม่ต้องการห้องนอนคนจน...

รุ่ง ทานตะวัน (ม.ป.ป.)

ท่ามกลางความขาดแคลนและฝืดเคืองที่นำเสนอผ่านเพลงลูกทุ่ง ยังแสดงให้เห็นภาพของอาชีพต่าง ๆ ของชาวชนบทที่ต้องเข้ามาทำงานในเมืองกรุง ไม่ว่าจะเป็นอาชีพกรรมกร “ยาใจคนจน” “กรรมกรสอนลูก” อาชีพขับรถสองแถว “ส่งแอ๋วเรียนราม” อาชีพคนทำงานโรงงาน “สาวโรงงาน” “ฉันทนาที่รัก” อาชีพขับรถ บ.ข.ส. “บ.ข.ส. รอรัก” อาชีพรับจ้าง “หัวอกลูกจ้าง” เป็นต้น

บทเพลงที่ฉายภาพเด็กต่างจังหวัดที่ต้องอดทน อดหลับอดนอน ทำงานเหนื่อยแสนเหนื่อยเพื่อใช้ชีวิตในเมืองกรุงได้อย่างชัดเจนที่สุดเพลงหนึ่ง ได้แก่ เพลง “เด็กปั๊ม” สีเผือก หรือ อิศรา อนันตทัศน์ (คำร้อง - ทำนอง : บุญ น้อยลำดวน หรือ เศก ศักดิ์สิทธิ์) ดังเนื้อหาที่ว่า

ข้อยจากอีสานหลายปี
เข้ามาอยู่กรุงศิวิไลซ์เลิศฟ้า
ทำงานแลกกับเงินเลี้ยงชีวา
บริการเพิ่มพลังให้รถรา
คนเขาขานนามว่าเป็นเด็กปั๊มน้ำมัน
ตื่นแต่เช้าเพราะกลัวไม่ทัน
ถ้าตื่นสายเราพอรู้กัน
ค่าแรงงานนั้นมันสำมะคัญจริงเออ
แตรรถบีบก็รีบลุกโกรกกราก
เป็นความลำบากที่ข้อยต้องเจอ
เช้าจนดึกเงียบเย็นยิ่งเซ่อ
โอ้ละเหนอข้อยมันง่วงนอน
แต่งตัวกาบ่แม่นสำอาง
ย้อนข้อยบ่มีสตางค์จับจ่ายถ่ายถอน
ชุดทำงานเด็กปั๊มนั่นแหละชุดนอน
คู่ชม คู่ควง คู่เว้าวอน
ข้อยยังบ่ออนซอน ย้อนข้อยมันยังจน
สิมีไผมาสนใจเรา ผู้อับเฉาเราต้องจำทน
เก็บดวงใจจนจน มอบเพื่อคนรักจริง
มีรถเก๋งขี่ก็เข้าทีดีดอก
ข้อยคนบ้านนอกคือสิบ่กล้าแอบอิง
ข้อยจึงต้องเฉยดูอยู่นิ่ง
เพราะจนทุกสิ่งเลยไม่สุงสิงกับใคร

บุญ น้อยลำดวน (เศก ศักดิ์สิทธิ์) (2527)

เป็นที่น่าสังเกตว่าภาพของสตรีวัยรุ่นชนบทที่เข้ามาทำงานในกรุงที่เพลงลูกทุ่งนำเสนอนั้น อาจแบ่งได้เป็น 2 กลุ่มใหญ่ ๆ คือ กลุ่มทำงานกลางคืน ได้แก่ นักร้อง นักเต้น นางแบบ สาวบาร์กระทั่งขายบริการ เช่น เพลง “นักร้องบ้านนอก” “สาวรำวง” “ดาวเรืองดาวโรย” “สุดท้ายที่กรุงเทพ” “มือถือไมค์ไฟส่องหน้า” “สาวน้อยกลับบ้าน” เป็นต้น

ซึ่งแม้ว่าจะเลือกทำงานในรูปแบบนี้ เพลงก็มักสะท้อนให้เห็นความเจ็บปวดที่ถูกผู้คนหยามเหยียดในอาชีพ ดังเนื้อเพลง “พาร์ทเนอร์เบอร์ห้า” ที่ว่า

จากบาร์ลาบ่อย ฉันลอยตามวาสนา
ต่อไปนี้ พาร์ทเนอร์เบอร์ห้า
ฝันเพลินเหินลม เหมือนดั่งดาวลอย
เลิกเป็นแล้วคนกลางคืน
ทนกล้ำกลืนน้ำตาปรอย
คนก็พลอยเหยียดหยัน
เงินที่มีซื้อกินวัน ๆ มันด่างดำด้วยฟองเบียร์

ชลธี ธารทอง (ม.ป.ป.)

นอกจากภาพอาชีพกลางคืนแล้ว ยังมีเพลงของกลุ่มสาวที่เลือกทำงานกลางวัน ประเภทกรรมกร คนใช้แรงงาน หรืองานรับจ้างประทังชีวิต เช่น เพลง “สาวโรงงานที่บ้านทำนา”, “กรรมกรแก้มแดง”, “ดอกนีออนบานค่ำ” เป็นต้น ดังจะเห็นได้จากการบรรยายภาพชีวิตของการดิ้นรน แต่ต้องอดทนและคอยให้กำลังใจตัวเอง ดังเนื้อหาในเพลง “ดอกหญ้าในป่าปูน” ดังนี้

กราบลาแม่พ่อ หลังจากเรียนจบ ม.ปลาย
ลาทุ่งดอกคูนไสว มาอาศัยชายคาป่าปูน
เอาแรงเป็นทุน สู้งานเงินเดือนต่ำ ๆ
เก็บเงินเข้าเรียนภาคค่ำก่อความหวังบนทางเปื้อนฝุ่น
สังคมเมืองใหญ่ ขาดแคลนน้ำใจเจือจุน
ใช้ความอดทนเติมทุน ให้ยืนสู้ไหวทุกวัน
อยู่เมืองสวรรค์ แต่เป็นคนชั้นติดดิน
เป็นผู้รับใช้จนชิน หูได้ยินแต่คำสั่งงาน
แต่ยังยิ้มได้ เพราะใจเหมือนดอกหญ้าบาน
ถึงอยู่ในที่ต่ำชั้น แต่ก็บานได้ทุกเวลา...

สลา คุณวุฒิ (2545)

อย่างไรก็ตาม ไม่ว่าจะเป็นกลุ่มทำงานกลางวัน หรือทำงานกลางคืน สิ่งหนึ่งที่พบได้จากเนื้อเพลงทั้งสองกลุ่มนั้นคือ “ความหวัง” และ “ความฝัน” ดังจะเห็นได้จากเพลง “พาร์ทเนอร์เบอร์ 5” แม้จะรู้สึกย่ำแย่กับอาชีพการงาน และความผิดพลาดที่ทำไปแค่ไหน แต่ตัวละครก็คงต้องการมีรักที่แท้จริงจากใครสักคน เพื่อเริ่มต้นใหม่ และกลับมายืนหยัดอีกครั้ง ดังเนื้อเพลงท่อนสุดท้ายที่ว่า

พี่เอยไปไหน ขวัญใจ ของพี่มาหา
กลับมาแล้ว พาร์ทเนอร์เบอร์ห้า
ขอทานน้ำใจล้างหน้า แจ่มจันทร์
พี่เป็นบ่อยคนจน ๆ เราอดทนหาเงินรวมกัน
คงไม่ไกลเกินฝัน สักวันแม้เงินมีมา
คืนบ้านนาหาทางสร้างตัว

ชลธี ธารทอง (ม.ป.ป.)

ในขณะที่เพลงของสาวทำงานกลางวัน “ดอกหญ้าในป่าปูน” ก็ยิ่งแสดงให้เห็นถึง ความใฝ่ดีของหญิงสาวที่ยอมทำงานหนัก เป็นผู้รับใช้ในเมืองกรุง เพื่อเก็บเงินเรียนหนังสือ และได้สำเร็จรับปริญญากลับไปพัฒนาบ้านเกิด ให้พ่อแม่ได้ภูมิใจ

หัวใจติดดิน สวมกางเกงยีนส์เก่าเก่า
ใส่เสื้อตัวร้อยเก้าเก้า แต่ใจสาวบ่ด้อยราคา
หวังไว้วันหนึ่ง เรียนจบชั้นที่เฝ้ารอมา
จะสวมมงกุฎดอกหญ้า
ถ่ายรูปปริญญาหวนมาบ้านเรา

สลา คุณวุฒิ (2545)

อีกหนึ่งตัวอย่างของเพลงลูกทุ่งที่แสดงให้เห็นถึง “ความหวัง” ของคนตัวเล็ก ๆ ได้ดีที่สุดคือ เพลง “ต้องมีสักวัน” ก๊อท จักรพันธ์ อาบครบุรี (คำร้อง - ทำนอง : สลา คุณวุฒิ) ที่เนื้อเพลงบอกว่า



The Gleaners (1857) ของ Jean-Franois Millet ที่มา : https://groundcontrolth.com/behind-the/731

ต้องมีสักวัน ต้องมีสักวัน
ท่องคำเติมฝัน ปลอบใจรอวัน ที่คอยแสนไกล
วันที่ทุกอย่าง เปิดทางให้สมดังใจ
ถึงนานเพียงใด หัวใจจะคอยจะทน

สลา คุณวุฒิ (2544)

กล่าวได้ว่าเพลงลูกทุ่งเป็นมากกว่าเสียงดนตรีบันเทิง แต่เป็นเอกสารบันทึกวิถีชีวิตและความเป็นจริงทางเศรษฐกิจและสังคมของคนไทยในแต่ละยุคสมัย ไม่ว่าประเทศจะเจริญก้าวหน้าหรือเผชิญวิกฤตเศรษฐกิจ เพลงลูกทุ่งยังคงสะท้อนภาพชีวิตของคนไทยได้อย่างลึกซึ้งและครบถ้วนในทุกแง่มุม

หากเปรียบประเภทของบทเพลงกับงานศิลปะ ผู้เขียนขอจัด “เพลงลูกทุ่ง” เป็นศิลปะแนวสัจนิยม (realism) ซึ่งเป็นกลุ่มศิลปะที่มุ่งสะท้อนความจริงของชีวิตและภาพสังคมที่แท้จริง ศิลปะแนวนี้มักถ่ายทอดเรื่องราวของสามัญชน หรือกรรมาชนที่ต้องเผชิญความจริงอันยากลำบากในชีวิตประจำวัน ดังตัวอย่างจากภาพ “ผู้เก็บเกี่ยว” โดยศิลปิน Jean-Franois Millet ในชื่อภาพ The Gleaners (1857)

เช่นเดียวกับศิลปะสัจนิยม ภาพเนื้อหาของเพลงลูกทุ่งก็มักสะท้อนชีวิตอย่างซื่อตรง ไม่ปรุงแต่งทว่ามีเสน่ห์อันลึกซึ้ง เสน่ห์ที่ว่านั้นก็คือความเรียบง่าย และความจริงแท้ ถึงจะเป็นเรื่องของ

คนรากหญ้าเป็นหลัก แต่พวกเขาก็มีความรัก ความหวัง มีอุดมการณ์ มีความสุข ความทุกข์ ไม่ต่างจากผู้คนชนชั้นอื่น ๆ เหล่านี้ยิ่งขับเน้นให้เพลงลูกทุ่งเหมือนมีมนต์สะกดใจทุกครั้งที่ได้ฟัง

นอกจากนี้ เพลงลูกทุ่งจำนวนมาก ยังได้สะท้อนค่านิยมอันดีงามของคนไทย เช่น เพลง “ค่าน้ำนม” (คำร้อง - ทำนอง : ไพบูลย์ บุตรขัน) ที่ฟังกี่ครั้งก็ประทับใจในเนื้อหาของความรักความกตัญญูที่มีต่อมารดาผู้ให้กำเนิด หรือสัจธรรมอันลึกซึ้งที่แฝงอยู่ในเพลง “โอ๊ย มันบ่แน่” สรวง สันติ (คำร้อง - ทำนอง : จำนงค์ เป็นสุข) เหล่านี้ล้วนเป็นภูมิปัญญาและค่านิยม หรือคุณค่าร่วมกันของชาวไทย

อย่างไรก็ดี ด้วยความที่เพลงลูกทุ่งมักหยิบจับเรื่องราวใกล้ ๆ ตัวมาเขียน มาร้องได้อย่างตรงไปตรงมา ดังนั้น เมื่อเกิดมีแฟชั่นใหม่ มีเครื่องไม้เครื่องมือใหม่ หรือมีเทคโนโลยีใหม่เข้ามาสู่สังคม เพลงลูกทุ่งจึงไม่เคยพลาดที่จะนำมาใส่ไว้เป็นสีสันในเพลง เช่น เพลง “ของปลอม” สุรพล สมบัติเจริญ ที่ล้อเลียนการใช้ฟองน้ำใส่หน้าอกของหญิงสาวร่วมสมัยของท่าน เพลง “ไอ้หนุ่มแพคลิ้งค์” ยิ่งยง ยอดบัวงาม ก็ทันสมัยไม่น้อยที่จะกล่าวถึงเครื่องมือสื่อสารวิทยุติดตามตัว หรือแพคลิ้งค์ มาล้อเล่นกับความรักว่า “วันไหนถูกทิ้ง แพคลิ้งค์มาบอก”

ในขณะที่เมื่อเทคโนโลยีเริ่มพัฒนาขึ้น เกิดโทรศัพท์มือถือ และมีรูปแบบการโชว์เบอร์ผู้โทรเข้า จึงเกิดเป็นเพลง “โชว์เบอร์ ไม่โชว์ใจ” ดวงจันทร์ สุวรรณี และเมื่อโทรศัพท์มือถือเริ่มพัฒนาให้มีบริการรับฝากข้อความ เพลงลูกทุ่งก็นำลูกเล่นนี้มาใส่ในเพลงดังเนื้อหาที่ว่า “ท่านกำลังเข้าสู่บริการรับฝากหัวใจ” ในเพลง “ขอใจเธอแลกเบอร์โทร” หญิงลี ศรีจุมพล เป็นต้น

กล่าวโดยสรุป เพลงลูกทุ่งนับเป็นตัวแทนที่แท้จริงของสังคมไทย เพลงลูกทุ่งเป็นเสียงที่ขับขานถึงความทุกข์ สุข และความฝันที่ไม่มีวันเลือนหาย ท้ายนี้ ผู้เขียนขออัญเชิญบทพระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารีฯ (2532) ที่ท่านได้ทรงสรุปความดีงามของเพลงลูกทุ่งไว้ 5 ประการ ได้แก่

1. เป็นหลักฐานข้อมูลทางประวัติศาสตร์สังคมของประเทศ
2. เป็นที่รวมของภูมิปัญญา และทรัพย์สินทางปัญญาของชาวบ้าน
3. เป็นเพลงที่เรียบง่าย คือ เข้าใจง่าย ร้องง่าย จำง่าย
4. สามารถเข้าถึงสังคมทุกชั้น กระจายได้กว้างไกลถึงชนบททุกแห่ง
5. มีความเป็นไทยทั้งในเรื่องของภาษาทำนอง และการขับร้อง

พระองค์ท่านทรงทิ้งท้ายว่า “เพลงลูกทุ่งเป็นสมบัติทางวัฒนธรรมของชาติ ที่ควรรักษาไว้เช่นเดียวกับเพลงไทยประเภทอื่น ๆ” มาถึงจุดนี้ ผู้เขียนจึงกล่าวได้อย่างเต็มปากว่า “จิตวิญญาณของเพลงลูกทุ่งคือจิตวิญญาณของคนไทย” อย่างแท้จริง



ผศ.ดร.ชุติมา มณีวัฒนา

รายการอ้างอิง

กิเลน ประลองเชิง. (2562, 16 มีนาคม). มนต์การเมือง. **ไทยรัฐออนไลน์**. https://www.thairath.co.th/news/politic/1519856

เคน สองแคว และทีมงาน The People. (2565, พฤษภาคม 11). **"**เพลง 'น้ำมันแพง' โดย สรวง สันติ ศิลปินลูกทุ่งผสมร็อก ร้องเสียดสีน้ำมันแพงยุคแรกๆ ในไทย เป็นเพลงฮิตที่มาก่อนกาล**"**. **The People.** https://www.thepeople.co/culture/music/45571

ชินวัฒน์ ตั้งสุทธิจิต. (2566). **สุรินทร์รำพัน อีสานลำเพลิน.** กรุงเทพฯ: ศูนย์หนังสือแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ลักขณา สุขสุวรรณ. (2521). **วรรณกรรมเพลงลูกทุ่ง** (สารนิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

เทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี, สมเด็จพระ. (2533). **"ลูกทุ่งกับเพลงไทย."** การประชุมวิชาการและสัมมนาเรื่อง เส้นทางเพลงลูกทุ่งไทย ณ หอประชุมเล็ก ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย. กรุงเทพฯ : สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ.

เสมียนนารี. (2567, สิงหาคม 25). **"**น้ำท่วมดีกว่าฝนแล้ง**"** คารมจอมพล ป. ที่ครูไพบูลย์ใช้แต่งเพลง **"**น้ำท่วม**"** จนดังระเบิด. **ศิลปวัฒนธรรม Silpa Mag.COM.** https://www.silpa-mag.com/history/article_38197.

Krithep, T. (2023). **"**วิวัฒนาการของเพลงเพื่อชีวิต (เพลงประท้วง) จากยุคคณะราษฎร พ.ศ. 2475 ถึง ยุคคณะราษฎร พ.ศ. 2563**"**. **Journal of Music and Performing Arts,** Khon Kaen University, 5(1), 53-76.

Point of View. (2021, September 22). **"**พ.ศ. 2504 ผู้ใหญ่ลีตีกลอง... ทำไม?**"** [Video]. **YouTube.** https://www.youtube.com/watch?v=zjA7Qk5Dn1E.

ตอนที่ 4

ตำนาน
ขุนพลเพลงลูกทุ่ง และเพลงพื้นบ้าน

สุพรรณบุรี เมืองดนตรีระดับโลก

กล่าวได้ว่า จังหวัดสุพรรณบุรี เป็นเมืองหลวงของภาคกลาง ในความเป็นแหล่งก่อกำเนิดศิลปินเพลงลูกทุ่งชื่อดังระดับประเทศ เป็นดาวประดับฟ้าแห่งศิลปะการแสดงต่าง ๆ ตลอดทั้งการละเล่นพื้นบ้านให้เจิดจำรัสรัศมี ทั้งนักร้องและนักประพันธ์เพลงหลายต่อหลายคน

เมื่อวันที่ 31 ตุลาคม พ.ศ. 2566 องค์การการศึกษา วิทยาศาสตร์และวัฒนธรรมแห่งสหประชาชาติ หรือ ยูเนสโก ได้ประกาศรับรองให้จังหวัดสุพรรณบุรีเป็นเครือข่ายเมืองสร้างสรรค์ด้านดนตรี (Creative City of Music) ประจำปี 2566 เมืองแรกของประเทศไทย

เนื่องจากสุพรรณบุรี เป็นจังหวัดที่มีรากฐานวัฒนธรรมด้านดนตรีที่เข้มแข็ง และกลมกลืนกับวิถีชีวิตของผู้คนในท้องถิ่นมาเป็นเวลายาวนาน

ที่เด่นชัดคือ การมีบุคลากรด้านดนตรีที่มีชื่อเสียงระดับประเทศทั้งดนตรีพื้นบ้าน ดนตรีไทย เพลงลูกทุ่ง เพลงเพื่อชีวิตและดนตรีสมัยใหม่

หลังจากได้รับการประกาศรับรอง จังหวัดสุพรรณบุรีได้จัดงานเทศกาลเฉลิมฉลองระหว่างวันที่ 22-28 พฤศจิกายน พ.ศ. 2566 ณ ศูนย์อนุรักษ์พันธุ์กล้วยสุพรรณบุรี วัดป่าเลไลยก์ววิหาร อำเภอเมืองสุพรรณบุรี จังหวัดสุพรรณบุรี

จังหวัดสุพรรณบุรีกับเพลงลูกทุ่ง และเพลงพื้นบ้านซึ่งมีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกันได้ถูกบันทึกโดยองค์กรระดับโลก นำมาซึ่งความภาคภูมิใจไม่เพียงแต่ชาวสุพรรณ หากหมายรวมถึงประชาชนชาวไทยในประเทศและที่ไปอยู่ในต่างประเทศทั่วทุกมุมโลก

หากหมายรวมภาคกลาง 22 จังหวัด ซึ่งรวมสุพรรณบุรีเข้าไว้ด้วย ก็เป็นภูมิภาคที่ยิ่งใหญ่ทางด้านเพลงลูกทุ่งอย่างแท้จริง เพราะขุนพลเพลงไม่ว่าจะเป็นนักร้อง นักประพันธ์เพลงได้ชื่อเป็นราชาและราชินีลูกทุ่ง หลายคนได้รับการยกย่องเชิดชูให้เป็นศิลปินแห่งชาติต่างถือกำเนิด ณ ดินแดนแห่งนี้

จังหวัดภาคกลางประกอบด้วย พิษณุโลก, สุโขทัย, เพชรบูรณ์, พิจิตร, กำแพงเพชร, นครสวรรค์, ลพบุรี, ชัยนาท, อุทัยธานี, สิงห์บุรี, อ่างทอง, สระบุรี, อยุธยา, สุพรรณบุรี, นครนายก, ปทุมธานี, นนทบุรี, นครปฐม, สมุทรปราการ, สมุทรสาคร และสมุทรสงคราม

สุพรรณบุรี เมืองอู่ข้าวอู่น้ำ ศูนย์กลางการละเล่นพื้นบ้านภาคกลาง

ข้อมูลจากเว็บไซต์ จังหวัดสุพรรณบุรี กล่าวถึงประวัติความเป็นมาไว้ว่า สุพรรณบุรีเป็นเมืองโบราณสมัยกรุงศรีอยุธยา เมืองสุพรรณบุรีเป็นเมืองหน้าด่านและเป็นเมืองอู่ข้าวอู่น้ำที่สำคัญ ตั้งอยู่บนฝั่งแม่น้ำท่าจีน หรือแม่น้ำสุพรรณบุรีเป็นเมืองต้นกำเนิดวรรณคดีแห่งตำนาน **“ขุนช้างขุนแผน”** ทั้งเรื่องราวและสถานที่ที่ปรากฏตามท้องเรื่องยังคงมีให้เห็นในปัจจุบัน อาทิ บ้านรั้วใหญ่ วัดเขาใหญ่ ท่าสิบเบี้ย ไร่ฝ้าย วัดป่าเลไลยก์ วัดแค อำเภออู่ทอง และอำเภอศรีประจันต์ เป็นต้น

สุพรรณบุรีเป็นดินแดนแห่งความอุดมสมบูรณ์บนพื้นที่ราบภาคกลางที่สืบสานความเจริญรุ่งเรืองมาตั้งแต่กาลอดีต เนื่องด้วยหลายจังหวัดของภาคกลางมีแม่น้ำเจ้าพระยาไหลผ่าน และมีแม่น้ำอื่น ๆ เช่น แม่น้ำท่าจีน แม่น้ำแม่กลอง แม่น้ำบางปะกง แม่น้ำป่าสัก

อีกทั้งมีลำคลอง ห้วยหนองต่าง ๆ ประชาชนส่วนใหญ่มีอาชีพกสิกรรม ทำนา วิถีชีวิตจะอยู่กับวัว ควาย ไถนา ดำข้าว เกี่ยวข้าว นวดข้าว ตลอดทั้งการทำสวน ทำไร่ ฯลฯ

จังหวัดสุพรรณบุรีเป็นศูนย์กลางการละเล่นพื้นบ้านภาคกลางที่สำคัญ ซึ่งเป็นต้นแบบของเพลงลูกทุ่ง โดยเฉพาะเพลงอีแซว ถือเป็นเพลงพื้นบ้านประจำถิ่นของจังหวัดสุพรรณบุรี มีกำเนิดและแพร่หลายในเขตจังหวัดสุพรรณบุรีและใกล้เคียง เพลงอีแซวมีความเป็นมาที่ยาวนานมากกว่า 100 ปี

ภาคกลางจังหวัดใกล้เคียง นอกจากเล่นเพลงอีแซวแล้ว ยังนิยมเล่นเพลงพื้นบ้านประเภทอื่น ๆ ไม่ต่างไปจากสุพรรณบุรี เช่น เพลงฉ่อย, ลิเก (รานิเกลิง), เพลงเรือ, เพลงลำตัด, เพลงพวงมาลัย, เพลงแหล่, เพลงเกี่ยวข้าว, เพลงเต้นกำ, เพลงระบำบ้านไร่ ฯลฯ

ลูกทุ่งสายเลือดสุพรรณ

นักร้องลูกทุ่งชาวสุพรรณบุรีที่มีชื่อเสียง มีเอกลักษณ์ในการร้อง เป็นศิลปินต้นแบบให้นักร้องเลียนเสียงในการร้อง ผลงานเพลงเป็นอมตะสมควรได้รับการบันทึกไว้ มีดังนี้

1. สุรพล สมบัติเจริญ เป็นชาวอำเภอเมือง ได้ฉายาราชาเพลงลูกทุ่ง ผลงานเพลงดัง เช่น “ดำเนินจ๋า” “แฟนจ๋า” “แน่ข้างเดียว” “น้ำตาจ่าโท” ฯลฯ

2. ก้าน แก้วสุพรรณ เป็นชาวอำเภอสามชุก เพลงที่สร้างชื่อ คือ “น้ำตาลก้นแก้ว” “รอยไถแปร” “แก่งคอย” “โสนน้อยเรือนงาม” “ดาวจรัสแสง” เป็นต้น


ไวพจน์ เพชรสุพรรณ

ภาพ : 79 ปีแห่งชีวิต ฝากไว้ในใจนิรันดร์, 2565

3. ไวพจน์ เพชรสุพรรณ เป็นชาวอำเภอบางปลาม้า ได้ฉายาเป็นราชาเพลงแหล่ และเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขานักร้องลูกทุ่ง นอกจากร้องแหล่เพลงเกี่ยวกับการบวชแล้วยังร้องเพลงในลีลาพื้นบ้านอีกด้วย

4. ขวัญจิต ศรีประจันต์ เป็นชาวอำเภอศรีประจันต์ ศิลปินแห่งชาติ เป็นแม่เพลงพื้นบ้านอีแซว รวมทั้งเพลงแหล่ เพลงฉ่อย ลำตัด


ขวัญจิต ศรีประจันต์

ภาพ : เพจ ศิลปะ • ดนตรี • กวี –วัฒนธรรมไทย

5. เมืองมนต์ สมบัติเจริญ เป็นคนแถบลาดตาล อำเภอเมือง เคยร่วมวงดนตรีกับสุรพล ร้องแนวโห่ได้ดี รวมทั้งเพลงฉ่อย เพลงดัง เช่น “กลับเถิดเรียมจ๋า” “หนุ่มสุพรรณ” “อุ้มลูกตามเมีย” “รักแฟนคนเดียว”

6. สังข์ทอง สีใส เป็นชาวอำเภออู่ทอง ได้ฉายา เทพบุตรหน้าผี ผลงานเพลงดัง เช่น “นิ้งหน่อง” “อกอุ่น” “ชนแหลก” “โทน” “อย่าบอน” “คิดถึงบ้านเกิด”

7. ประกายเพชร สรหงษ์ เป็นชาวอำเภอสามชุก เพลงดังที่ขับร้อง ได้แก่ “หลงป่า” “อย่าถือสาเลย”

8. ศรเพชร ศรสุพรรณ เป็นชาวอำเภออู่ทอง เพลงที่สร้างชื่อเสียงอย่างมาก คือ “ข้าวไม่มีขาย” ได้รับรางวัลนักร้องดีเด่นเสาอากาศทองคำ จากสถานีวิทยุเสียงสามยอด

9. สายัณห์ สัญญา เป็นชาวอำเภอเดิมบางนางบวช ผลงานเพลงดัง เช่น “ลูกสาวผู้การ” “ล้นเกล้าเผ่าไทย” “นางฟ้ายังอาย” “กินอะไรถึงสวย”

10. เสรี รุ่งสว่าง เป็นชาวอำเภอบางปลาม้า ผลงานเพลงดัง เช่น “จดหมายจากแม่” “เทพธิดาผ้าซิ่น” “เรียกพี่ได้ไหม” “คนกล่อมโลก”

11. พุ่มพวง ดวงจันทร์ เกิดที่ชัยนาท ต่อมาเติบโตที่จังหวัดสุพรรณบุรี ได้รับฉายาเป็นราชินีลูกทุ่ง ต่อจากผ่องศรี วรนุช ผลงานเพลงดัง

“หม้ายขันหมาก” “สยามเมืองยิ้ม” “สาวนาสั่งแฟน” “คนดังลืมหลังควาย” “อื้อฮือ หล่อจัง” “ห่างหน่อยถอยนิด” “หนูไม่รู้” ฯลฯ

12. ธงชัย เล็กกัมพล (ชื่อจริง ธงชัย เล็กกัมพร) เป็นชาวอำเภอเมือง แต่งเพลงให้นักร้อง ผลงานเพลงดัง เช่น “สัญญาเมื่อสายัณห์” สัญญา พรนารายณ์, “สัญญาห้าปี” “ลารักจากสวนแตง” สายัณห์ สัญญา, และเพลงร้องแก้ คือ “สาวควญจากสวนแตง” “ห้าปีที่เธอลืม” น้ำอ้อย พรวิเชียร, “ไร่อ้อยคอยรัก” แหวนเพชร วงทอง, “เผลอใจรัก” ยอดรัก สลักใจ, “กลิ่นฟางนางลืม” เสกศักดิ์ ภู่กันทอง

นอกจากนั้นยังมีนักร้องที่ชื่อชั้นระดับรอง ๆ ลงมา เช่น เสมา ทองคำ (เสมา ศรีสุพรรณ), ดำแดนสุพรรณ, เปาวลี พรพิมล, จ่อย รวมมิตร เป็นต้น

รวมทั้ง แอ๊ด คาราบาว นักประพันธ์และนักร้องเพลงเพื่อชีวิตชื่อดัง ศิลปินแห่งชาติ ชาวอำเภอเดิมบางนางบวช ก็นำเพลงลูกทุ่งมาบันทึกเสียงใหม่ เพื่ออนุรักษ์และสืบสานเพลงลูกทุ่ง

บัวผัน จันทร์ศรี ชาวอำเภอศรีประจันต์ ศิลปินแห่งชาติ ก็เป็นแม่เพลงพื้นบ้าน เช่น เพลงอีแซวแจ้ง คล้ายสีทอง ชาวอำเภอสองพี่น้อง ศิลปินแห่งชาติ มีฝีมือด้านคีตศิลป์ เลื่องชื่อในการขับเสภาและเห่เรือได้ไพเราะ

สำหรับครูเพลงที่เป็นชาวสุพรรณบุรี ผู้สร้างสรรค์ประพันธ์ผลงานเพลง สร้างทำนองเพลงจำนวนมากได้รับความนิยมอย่างสูง สร้างชื่อเสียงโด่งดังให้นักร้อง นอกจากสุรพล สมบัติเจริญ ยังมี สำเนียง ม่วงทอง, โผผิน พรสุพรรณ เป็นต้น

คำร้องในบทเพลงบอกเล่าถึงเมืองสุพรรณ

ศิลปินเมืองสุพรรณและจังหวัดภาคกลางได้ขับร้องเพลงที่กล่าวถึงจังหวัดสุพรรณบุรีไว้ดังนี้

“ลูกทุ่งเลือดสุพรรณ” สุรพล สมบัติเจริญ (คำร้อง-ทำนอง : พยงค์ มุกดา)

(ลูกคู่) *เอ้า! มาด้วยกัน เอ้า! ไปด้วยกัน เลือดสุพรรณของเรานี่เอย มาบางกอกเพียงไม่กี่วัน เอ้า! มาบางกอกเพียงไม่กี่วัน กลับสุพรรณของเราเถิดเอย...”*

สุรพล ร้องบันทึกแผ่นเสียง ประมาณ พ.ศ. 2509-2510 ที่แผ่นเสียง มีวงเล็บไว้ใต้ชื่อเพลง “ลูกทุ่งเลือดสุพรรณ” ว่า (หมอนวด)

“สาวสวนแตง” สุรพล สมบัติเจริญ (คำร้อง-ทำนอง : พยงค์ มุกดา)

“สาวสวนแตงแห่งเมืองสุพรรณ ชื่อเสียงน้องมาลือลั่น คนโจษจันกันทั้งทั่วกรุง...”

“กลับเถิดเรียมจ๋า” เมืองมนต์ สมบัติเจริญ (คำร้อง-ทำนอง : สุรพล สมบัติเจริญ)

“สุพรรณบ้านเรา แม้จะเป็นท้องทุ่งนา เรียมเอ๋ยยังดีเสียกว่า พอถึงเวลามีข้าวใส่ยุ้งอย่าหลงอยู่เลย สวรรค์เมืองฟ้าเมืองกรุง กลับคืนบ้านนาบ้านทุ่ง มุ่งสู่สุพรรณเสียเถิดโฉมงาม”

“หนุ่มสุพรรณฝันเพ้อ” คำรณ สัมบุณณานนท์ (คำร้อง-ทำนอง : ไพบูลย์ บุตรขัน)

“อีสาวเดิมบาง ใยช่างใจดำ ข้าฝังใจจำตลอดเวลา...”

“ข้าหมดกำลังใจตั้งทำกิน มองเห็นผืนดินข้าทอดอาลัย สาวบางอื่นมีดาษดื่นถมไป ข้าเห็นจะไม่รักใคร จงดูหัวใจหนุ่มเลือดสุพรรณ”

บันทึกเสียงประมาณ พ.ศ. 2502 ด้วยสำเนียงเหน่อแบบสุพรรณ โดยก่อนหน้านั้นหนึ่งปี คำรณ

ขับร้องเพลง “คนเหมือนกัน” เป็นเพลงแรกร้องด้วยเสียงเหน่อ

“หนุ่มสุพรรณ” เมืองมนต์ สมบัติเจริญ

“โฮง ฮง โฮย โอ่ โอ๊ โอ่ โอย...พี่เป็นหนุ่มเมืองก็สุพรรณ เที่ยวระหนดั้นดั้น (โอ๊ยแม่) มาแสนไกล (ชะชา ฉ่าชา)...”

เมืองมนต์ สมบัติเจริญ ร้องแก้กับบรรจง สมใจ สาวนครปฐมในท่วงทำนองเพลงฉ่อย

“แม่แตงร่มใบ” ชัยชนะ บุญนะโชติ *(คำร้อง-ทำนอง : ไพบูลย์ บุตรขัน)*

“สวยจริงนะน้องสาว ผิวขาวเหมือนกับผลแตงร่มใบ...หนุ่มสุพรรณฝันหวาน สงสาร้าบ้างนะแม่ยอดหญิง...”

“นักเพลงคนจน” สายัณห์ สัญญา (คำร้อง-ทำนอง : ชลธี ธารทอง)

“ความรู้มีเพียงแค่ชั้น ป.4 ผมสัญจรจากดอนเจดีย์ สุพรรณบุรี ดินแดนบ้านป่า...”

“อเมซิ่งสุพรรณ” เสรี รุ่งสว่าง (คำร้อง-ทำนอง : ชลธี ธารทอง)

“ไปไหมแจ่มจันทร์ ไปเที่ยวสุพรรณบ้านพี่เมืองสุพรรณบุรี มีของดีมานาน

เพลงอีแซวหนุ่มสาว หอดูดาวบรรหารเจดีย์งามล้ำ ของโบร่ำโบราณ เขามีงานทุกปีเชิญยอดหญิง อเมซิ่งสุพรรณบุรี...”

ไพบูลย์ - พร ภิรมย์ - ชาย เมืองสิงห์ เพชรน้ำเอกลูกทุ่งเพลงพื้นบ้าน

ครูเพลงชื่อดัง ที่แม้ไม่ใช่ชาวสุพรรณบุรี แต่เป็นคนมีบทบาทสำคัญในการสร้างสรรค์เพลงในลีลาเพลงพื้นบ้านประเภทต่าง ๆ คือ ครูไพบูลย์ บุตรขัน ชาวอำเภอสามโคก จังหวัดปทุมธานี

พร ภิรมย์ เป็นชาวอำเภอเมือง จังหวัดพระนครศรีอยุธยา เป็นพระเอกลิเก นักร้องแผ่นเสียงทองคำพระราชทาน มีความสามารถในการประพันธ์คำร้อง ทำนอง ร้องเพลงแหล่ ทั้งร้องเองและแต่งให้คนอื่นร้อง เคยแต่งเพลงแนวลิเกให้ไพรวัลย์ ร้องบันทึกเสียง เช่น “น้ำตาต่างข้าว”



ภาพ : คอนเสิร์ต 84 ปี ลูกทุ่งไทย, 2567

ชาย เมืองสิงห์ (สมเศียร พานทอง) ชาวอำเภอเมือง จังหวัดสิงห์บุรี ประพันธ์คำร้องและทำนองโดยนำทำนองเพลงพื้นบ้านมาประยุกต์ให้เป็นเพลงลูกทุ่งที่ไพเราะน่าฟัง

เพลงแรกในลีลาเพลงพื้นบ้าน

เพลงแรกในลีลาแหล่ คือ “ดอกดินถวิลฟ้า” ชัยชนะ บุญนะโชติ (คำร้อง-ทำนอง : ไพบูลย์ บุตรขัน)

“บุญข้าไม่ถึง เจ้าจึงได้เปลี่ยนแปรผัน...”

เพลงแรกในลีลาเพลงเรือ คือ “เทพีศรีโสภา” ชัยชนะ ขับร้อง

“เสียงเขาเล่าลือกันแซ่ทั้งบาง ว่าเดี๋ยวนี้น้องนาง ขวัญใจแห่งบางไปเป็นเทพี...”

เพลงแรกในลีลาลำตัด คือ “ตาสีกำสรวล” ตอนที่ 1 และตอนที่ 2 คำรณ สัมบุณณานนท์ (คำร้อง-ทำนอง : ไพบูลย์ บุตรขัน)

“เตงนางเตงนางกางโกง ผมจะเปิดโปงเรื่องสมัยคุณย่า...”

เพลงลูกทุ่งลีลาฉ่อย คือ “กับข้าวเพชฌฆาต” ขวัญจิต ศรีประจันต์ (คำร้อง-ทำนอง : จิ๋ว พิจิตร)

“วันนี้เป็นงานวันเกิด กินเลี้ยงกันเถิดสนุกกันดี”

เพลงลูกทุ่งลีลาเพลงพวงมาลัย เช่น เพลง “มาลัยดอกรัก” ชาย เมืองสิงห์ (คำร้อง-ทำนอง : สมเศียร พานทอง)

“หอมมาลัยที่ชายรับมาจากเจ้า รับมาจากสาว เล่นเอาหัวใจชายสั่น...”

นอกจากนี้ ยังมีเพลงลูกทุ่งในลีลาเพลงเต้นกำเกี่ยวข้าว ชัยชนะ ขับร้อง, เพลงลูกทุ่งในลีลาเพลงโคราช ไวพจน์ เพชรสุพรรณ ขับร้อง, เพลงลูกทุ่งลีลาแหล่สังขาราหุ่นกระบอก กังวานไพร ลูกเพชร ขับร้อง



บุญเลิศ คชายุทธเดช (ช้างใหญ่)
นักเขียนชีวประวัติศิลปินลูกทุ่ง

รายการอ้างอิง

กรมประชาสัมพันธ์. (2566, 10 พฤศจิกายน). **ยูเนสโก ประกาศรับรอง สุพรรณบุรีเป็นเครือข่ายเมืองสร้างสรรค์ด้านดนตรีขององค์การยูเนสโก ประจำปี ค.ศ. 2023.** https://www.prd.go.th/th/content/category/detail/id/31/iid/229807

ชำเลือง มณีวงษ์. (2556, 6 กันยายน). ***เพลงพื้นบ้าน ยังมีให้เห็นอีก 19 อย่าง ที่สุพรรณบุรี***. https://www.gotoknow.org/posts/146268

วัฒน์ วรรลยางกูร. (2541). **คีตกวีลูกทุ่ง ไพบูลย์ บุตรขัน**. กรุงเทพฯ: แพรวสำนักพิมพ์.

เสมียนนารี. (2566, 18 มิถุนายน). *ข้อมูล เรื่องข้าวปลายสมัยอยุธยายืนยัน “กรุงศรีอยุธยา” เมืองอู่ข้าวอู่น้ำตัวจริง*. **ศิลปวัฒนธรรม SILPA-MAG.COM.** https://www.silpa-mag.com/history/article_27300

สำนักงานกองทุนสนับสนุนการสร้างเสริมสุขภาพ. (2555, 24 กรกฎาคม). **‘เพลงอีแซว’ ภูมิปัญญาพื้นบ้านสืบสานสู่ลูกหลานชาวสุพรรณ’**. https://www.thaihealth.or.th/?p=245047

เอนก นาวิกมูล และคณะ. (2532). **ดวลเพลงกลางทุ่ง จากเพลงพื้นบ้านถึงเพลงลูกทุ่ง**. กรุงเทพฯ: สมาคมกิจวัฒนธรรม.

ตอนที่ 5

เพลงลูกทุ่ง ภาคเหนือ

เพลงลูกทุ่งภาคเหนือ

เพลงลูกทุ่งทางภาคเหนือ จะมีคำเรียกโดยยึดเรื่องของสำเนียงพูด เรียกกันว่า เพลงคำเมือง (หรือ เพลงกำเมือง) คือเพลงที่มีเนื้อร้องเป็นภาษาถิ่นล้านนา โดยชีวิตของผู้คนในภาคเหนือล้วนผูกพันอยู่กับเสียงเพลงคำเมืองมาตลอดตั้งแต่เด็กจนถึงวัยชรา เพลงพื้นบ้านภาคเหนือเป็นบทร้องมุขปาฐะ จดจำสืบทอดกันมาจนถึงปัจจุบัน ได้แก่ เพลงกล่อมเด็ก เพลงจ๊อย ซึ่งเกิดจากประเพณี “แอ่วสาว” ในตอนกลางคืน โดยหนุ่มจะร้องเพลงจ๊อยเพื่อเป็นการส่งสัญญาณให้สาวที่อยู่ในบ้านจำเสียงได้ และเพลงซอ ซึ่งเป็นเพลงที่ชายหญิงขับร้องโต้ตอบกัน ต่อมาพัฒนาเป็นวงหรือคณะและรับจ้างเล่นในงานต่าง ๆ มีดนตรี ปี่จุม ซึง และสะล้อ เล่นประกอบ

เพลงลูกทุ่งที่นำลีลาและทำนองเพลงพื้นบ้าน มาปรับใช้และได้รับความนิยมทั่วไป ได้แก่เพลง “หนุ่มลำปางตามเมีย” สดใส รุ่งโพธิ์ทอง(คำร้อง-ทำนอง : วินัย แก้วเหนือ)

“มือยกสิบนิ้วต่างติ้วเกศา เฝ้าแต่บนบานหา ให้น้องมาบ้านนี้”

เพลงซอที่นำมาจากเพลงทำนองเพลงซอพระลอ คือ เพลง “น้อยใจยา” จรัล มโนเพ็ชร-สุนทรี เวชานนท์ (คำร้อง : ท้าวสุนทรพจนกิจ หรือ ใหม่ บุญมา)

“ปวงดอกไม้เบ่งบานสลอน ฝูงภมรภู่ผึ้งสอดไซร้ดอกพิกุลของเปิ้นต้นใต้ ลมปัดไม้มาสู่บ้านตู๋...”

เพลง “คนหัวล้าน” แอ๊ด ภานุทัต (คำร้อง-ทำนอง : ประเสริฐ คาร์เนชั่น)



ภาพ : คอนเสิร์ต 84 ปี ลูกทุ่งไทย, 2567

“...เกิดมาน้อยอกหมองใจ๋ เกิดมา น้อยอกหมองใจ๋ ไปหันไผ๋ ๆ เขาก็จ้าดหล่อ มาก้มลงผ่อตั๋วเฮาแล้วใคร่ต๋าย...”

ชรินทร์ นันทนาคร ผู้ร้องเพลงบันทึกเสียงเพลงคำเมืองเพลงแรก

เพลงที่พูดภาษาเหนือ หรือเพลงคำเมืองเพลงแรก คือ เพลง รำวงหมู่เฮา ที่จัดทำโดยสมาคมชาวเหนือ เมื่อ พ.ศ. 2503 ชรินทร์ นันทนาคร หรือ ชรินทร์ งามเมือง ศิลปินแห่งชาติชาวเชียงใหม่ ซึ่งบันทึกเสียงเพลงในภาษาคำเมืองเพลงนี้เพลงเดียว

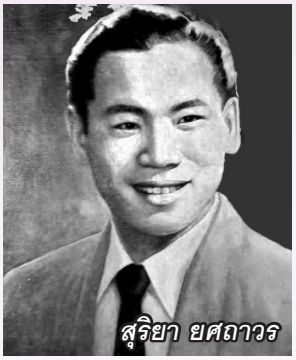
ด้วยอิทธิพลของลักษณะเด่นของเพลงลูกทุ่งภาคกลาง จะมีการผสมผสานระหว่างเพลงไทยเดิมและเพลงไทยสากล ทำให้เป็นเพลงที่ได้รับความนิยมแพร่หลาย ไปจนถึงท้องถิ่นภาคเหนือจนเกิดการพัฒนาไปสู่ “เพลงลูกทุ่งคำเมือง”

ในภาคเหนือเริ่มปรากฏเพลงในลักษณะ “เพลงลูกทุ่งคำเมือง” เมื่อประมาณ พ.ศ. 2497-2498 โดย เริ่มมีการก่อตั้งวงดนตรีไทยสากลขึ้นในเชียงใหม่ ได้แก่ วงลูกระมิงค์ ซึ่งเป็นวงดนตรีที่เริ่มมีการแต่งเพลงด้วยลีลา “ลูกทุ่งคำเมือง” ขึ้น ผู้แต่งเพลงคนสำคัญ คือ สุริยา ยศถาวร ได้รับการยกย่องว่าเป็น พ่อครูเพลงคำเมือง มีผลงานดีเด่นทางวัฒนธรรม ประเภทวรรณศิลป์ พ.ศ. 2542 จังหวัดเชียงใหม่

เมื่อเอ่ยถึงเพลง “คนสิ้งตึง” และ “ลืมอ้ายแล้วกา” คนทั่วประเทศจะรู้จักสองเพลงนี้จากเพลงโฟล์คซองคำเมืองของ จรัล มโนเพ็ชร แต่น้อยคนนักจะรู้ว่าต้นฉบับเพลงนี้คือ สุริยา ยศถาวร ซึ่งเคยโด่งดังเป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวางในอดีต ได้รับความนิยมรับเชิญไปโชว์ในงานต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นงานฤดูหนาว งานบวช งานปอย หรืองานทำบุญขึ้นบ้านใหม่ ในการแสดงดนตรีแต่ละครั้ง

นอกจากเพลงของตนเองแล้ว ยังนำเพลงของคำรณ สัมบุณณานนท์ มาขับร้อง จนได้รับสมญานามว่า “คำรณน้อย” และได้มีโอกาสเดินทางไปแสดงร่วมกับนักร้องดัง เช่น ผ่องศรี วรนุช, ก้าน แก้วสุพรรณ เป็นต้น

บทเพลงของสุริยา ยศถาวร ส่วนใหญ่เป็นเพลงลูกทุ่งคำเมือง แม้บางเพลงจะแต่งเป็นภาษาไทยกลางตามกระแสความนิยม แต่ก็เป็นเรื่องราวสะท้อนชีวิตชาวเหนือ เช่นเพลง “เอื้องลืมถิ่น” “ฟ้ามุ่ยหลงกรุง” เป็นต้น



ภาพ : Youtube yaimok

สุริยา ยศถาวร เป็นนักร้องเพลงเชียร์รำวงและเริ่มหัดแต่งเพลงใหม่ ๆ เพลงแรกที่แต่งชื่อว่า “หนาวรัก” แต่งเมื่อ พ.ศ. 2492 และตอนที่บวชเป็นสามเณรอยู่ที่วัดพวกช้าง ได้แต่งเพลง “ยอดมิ่งเมียขวัญ” กับ “เสภาเณรจำเป็น” หลังจากลาสิกขาบทจากสามเณรแล้ว ชอบไปขึ้นประกวดร้องเพลงโดยใช้สองเพลงนี้ที่แต่งเอง ปรากฏว่าชนะเลิศทุกครั้ง ชื่อเสียงของสุริยา ยศถาวร เริ่มเป็นที่รู้จัก

ต่อมาบุญชู วรรณฤทธิ์ หัวหน้าวงดนตรี “ลูกระมิงค์” ได้ชักชวนไปร่วมวงในฐานะนักร้องประจำวง ต่อมาย้ายไปอยู่วงดนตรีคณะ “ดุริยเวียงพิงค์” ภายหลัง ศิลปิน สิทธิปัญญา (เสี่ยปิน) เพื่อนและดาวตลกในยุคนั้นได้ชักชวนไปอยู่กับวง “ซี.เอ็ม.” และได้ช่วยกันจัดตั้งวงดนตรีคณะ “ศรีสมเพชร”

ใน พ.ศ. 2511 ขณะที่อยู่วงศรีสมเพชร ก็ได้มีโอกาสอัดแผ่นเสียง ซึ่งถือเป็นคนเมืองคนแรกที่ได้บันทึกแผ่นเสียงเพลงคำเมือง รายชื่อเพลงดังนี้

“ลืมอ้ายแล้วกา” “ปิ้นเก๊าบ่าต้น” “จะต๋ายอ้ายตึงบ่ลืม” “เอื้องลืมถิ่น” “ฟ้ามุ่ยหลงกรุง” (สองเพลงหลังนี้ เนื้อร้องเป็นไทยกลาง) และเพลง “คนสิ้งตึง” ขับร้องโดย ศิลปิน สิทธิปัญญา

พ.ศ. 2512 สุริยาได้เดินทางไปบันทึกแผ่นเสียงที่บริษัท กมลสุโกศล จำกัด ในกรุงเทพฯ แต่ยังไม่ทันเผยแพร่ เนื่องจากไฟไหม้บริษัท ทำให้แผ่นเสียงเสียหาย

พ.ศ. 2516 จึงได้บันทึกเสียงใหม่ จำนวน 2 เพลง คือ “น้ำตกแม่สา” “น้ำตาหนุ่มเวียงพิงค์” และ พ.ศ. 2520 สุริยา ยศถาวร ได้แต่งเพลงให้บริษัทนิวบราเดอร์ นำไปบันทึกเทปคาสเซทประมาณ 20 เพลง

บทเพลงของสุริยา ยศถาวร ส่วนใหญ่สะท้อนให้เห็นชีวิตของชาวเชียงใหม่ในอดีตเป็นอย่างดี

จากเพลงพื้นเมือง สู่เพลงพื้นเมืองประยุกต์

อำนวย กลำพัด โฆษกวิทยุชื่อดังของสถานีวิทยุในเชียงใหม่ ซึ่งเจ้าของคณะซอในสังกัดห้างรัตนเวช ได้ตั้งคณะละครซอ และตั้งวงดนตรีในแบบพื้นเมืองประยุกต์ขึ้น ซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นที่สำคัญ โดยใช้เครื่องดนตรีพื้นเมือง เช่น ซึง สะล้อ ขลุ่ย ปี่จุม ผสมผสานกับเครื่องดนตรีสากล เช่น กลอง เบส กีตาร์ และกีตาร์ไฟฟ้า เพลงที่เล่นมีทั้งเพลงในลีลาลูกทุ่ง และนำทำนองเพลงซอมาใส่เนื้อร้องใหม่ ได้รับความนิยมจากประชาชนอย่างมาก

วงดนตรีดังกล่าวในตอนแรกตั้งชื่อว่า “อำนวยโชว์” ภายหลังเมื่ออำนวยออกจากวงไป ก็มีการตั้งชื่อวงใหม่ว่า “สี่โพธิ์แดง”

วงดนตรีที่มีชื่อเสียงในจังหวัดเชียงใหม่ช่วงประมาณ พ.ศ. 2499 ก็คือวง ซี.เอ็ม. และ พ.ศ. 2506 ก็มีวงดนตรีที่แยกตัวออกมาจากวง ซี.เอ็ม. คือ วงศรีสมเพชร นำทีมโดย ประสิทธิ์ ศรีสมเพชร ชาวเชียงใหม่โดยกำเนิด ซึ่งเป็นผู้ริเริ่มจัดการประกวดนางงามสงกรานต์เชียงใหม่ เมื่อ พ.ศ. 2504-2505 และต่อมาได้จัดตั้งวงดนตรีศรีสมเพชรขึ้น พร้อม ๆ กับการเป็นนักจัดงานด้านธุรกิจบันเทิง การโฆษณา ประชาสัมพันธ์ ที่ประสบความสำเร็จในระดับภูมิภาค

วงดนตรีศรีสมเพชรโด่งดังได้รับความนิยมอย่างสูงในภาคเหนือ นับเป็นวงที่สืบทอดการเล่นเพลงในลีลาเพลงลูกทุ่งคำเมืองต่อเนื่องยาวนาน โดยมีนักร้องนักแต่งเพลงประจำวง เช่น สุริยา ยศถาวร วีระพล คำมงคล เป็นต้น เพลงที่ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย เช่น “สาวมอเตอร์ไซค์” “หยุบมือกำ” “บ่เกย” “บ่าวโหล” ฯลฯ


วีระพล คำมงคล

ภาพ : Youtube yaimok

โฆษกวิทยุที่ทำให้เพลงคำเมืองเป็นที่รู้จักแพร่หลายไปในหมู่ประชาชนทั่วไปได้กว้างขวางที่สุด คือ ศิริพงษ์ ศรีโกไสย (ฉายาที่รู้จักกัน คือ ย่าบุญ เพราะจัดรายการโดยดัดเสียงเป็นเสียงหญิงชรา) ซึ่งเป็นผู้ริเริ่มก่อตั้งวงดนตรีศรีสมเพชรร่วมกับประสิทธิ์ ศรีสมเพชร

พ.ศ. 2511 ย่าบุญได้นำวงดนตรีศรีสมเพชรไปบันทึกแผ่นเสียงที่ห้องกมลสุโกศล กรุงเทพฯ เป็นครั้งแรก เพลงที่ได้รับการบันทึกแผ่นเสียงเป็นชุดแรกคือเพลง “เย็นฤดี” นั่นเอง

“เย็นฤดี” บ้านอยู่ถนนยางมะตอยซอยหยวก เพลงคำเมืองโด่งดังทั่วประเทศ

เพลง “เย็นฤดี” (ขับร้อง-คำร้อง-ทำนอง : วีระพล คำมงคล) โด่งดังไปทั่วประเทศ เนื้อหาของเพลงเสียดสีคนท้องถิ่นที่ลืมกำพืดของตัวเอง ผ่านเรื่องราวการประกวดสาวงาม เนื้อเพลงเป็นภาษาคำเมือง โดยมีการหยุดพูดกลางเพลงเป็นบทสัมภาษณ์จากโฆษก และนางงามที่แปลงเสียงจากชายเป็นหญิงก็คือ วีระพลนั่นเองในช่วงสัมภาษณ์กลางเพลง มีบทสนทนาชวนขันดังตัวอย่าง

โฆษก: *คุณอยู่บ้านเลขที่เท่าไหร่ ถนนอะไรและซอยไหนครับ*

เย็นฤดี: *อยู่บ้านเลขที่ DDT 71 ถนนยางมะตอย*

โฆษก: *และซอยไหนน่ะครับ เย็นฤดี: ซอยหยวกค่ะ*

คำว่า บ้านเลขที่ DDT 71 นั้น แท้จริง คือ สัญลักษณ์ที่ทำเครื่องหมายไว้ว่า บ้านหลังดังกล่าวได้ฉีด DDT ซึ่งเป็นสารเคมีอันตรายสำหรับฆ่ายุงตามบ้าน แต่เย็นฤดีเข้าใจว่าเป็นบ้านเลขที่

ความโด่งดังของเพลงนี้ ทำให้กำธร ทัพคัลไลย นำมาสร้างเป็นภาพยนตร์ เรื่อง “น.ส. เย็นฤดี” นำแสดงโดย ปิยะมาศ โมนยะกุล เมื่อ พ.ศ. 2526

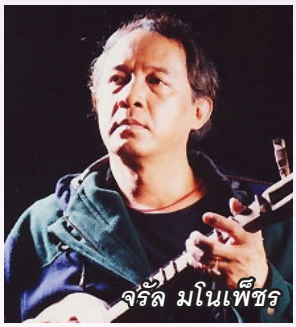
นอกจากนี้ ย่าบุญยังได้นำเพลงซอพื้นเมืองมาประยุกต์ร้องร่วมกับดนตรีไทยสากลเป็นคนแรกของเชียงใหม่ คือ “หนุ่มซอรอแฟน” วีระพล คำมงคล (คำร้อง : แสงจันทร์ สายวงค์อินทร์ ทำนอง : ซอเงี้ยว หรือ ซอเสเลเมา) เมื่อ พ.ศ. 2513

เพลง “เย็นฤดี” “หนุ่มซอรอแฟน” ฯลฯ ได้รับความนิยมต่อมาอีกเป็นเวลานาน จึงได้มีนักร้องนำไปบันทึกแผ่นเสียงในฉบับใหม่อีกเรื่อย ๆ แต่ยังไม่มีลักษณะเป็นเชิงธุรกิจ ไม่มีปัญหาในเรื่องลิขสิทธิ์เหมือนในปัจจุบัน

ดังนั้น ในช่วง พ.ศ. 2510-2520 จึงถือว่าเพลงคำเมืองของสุริยา ยศถาวร กับ วีระพล คำมงคล เป็นที่นิยมทั่วไป โดยมีศิริพงษ์ ศรีโกไสย หรือย่าบุญ เป็นผู้ให้การสนับสนุน และในช่วง พ.ศ. 2522 ย่าบุญเป็นผู้ริเริ่มพาช่างซอและคณะละครซอไปแสดงที่สถานีโทรทัศน์ช่อง 8 ลำปาง และสนับสนุนสุรินทร์ หน่อคำ หรือไอ่เก๋า อี่ต่วม, บุญศรี รัตนัง, บัวซอน อินทร์ถา และช่างซอหรือนักร้องเพลงคำเมืองอีกหลายคน



ภาพ : ไทยโพสต์, 2564



ภาพ : mgronline.com, 2555

บุญศรี รัตนัง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้านล้านนา) 2560

อีกหนึ่งศิลปินที่มีชื่อเสียง ได้รับการยอมรับในภาคเหนือ คือ ศิลปินแห่งชาติ บุญศรี รัตนัง หนุ่มเชียงใหม่ที่เริ่มชีวิตศิลปินจากการรับจ้างเป่าปี่ในงานซอ เล่นตลกประจำคณะละครซอ “ลูกเอื้องเมืองเหนือ” เมื่อ พ.ศ. 2516 ต่อมา พ.ศ. 2518 มาอยู่วงดนตรีอำนวยโชว์ ซึ่งถูกคนดูแคลนว่า เสียงไม่เหมือนนักร้องคนอื่นเขา ตั้งแต่นั้นจึงเริ่มฝึกแต่งเพลง โดยมีเพลง “บ่าวเคิ้น” เป็นเพลงแรก ๆ เล่นซึง สะล้อ กลองเองคนเดียว เพราะไม่มีเงินจ้างนักดนตรี กลายเป็นเพลงที่โด่งดังมาก ปีต่อมาจึงตั้งวงดนตรีวงลูกทุ่งลานทอง

ต่อมาเข้าสู่วงการซอโดยได้รับการสนับสนุนจากประสิทธิ์ ศรีสมเพชร และเริ่มฝึกแต่งเพลงใส่ทำนองเพลงแนวพื้นบ้านภาคเหนือจนกระทั่งใน พ.ศ. 2525 เริ่มร้องเพลงลูกทุ่งคำเมืองชุด “ลุงอดผ่อบ่ได้” และ “บ่าวเคิ้น” และเป็นนักร้องประจำอยู่วงดนตรีคณะศรีสมเพชรวงใหญ่

นอกจากการขับซอ เขียนเพลงลูกทุ่งคำเมืองแล้ว บุญศรียังเป็นผู้สร้างสรรค์เครื่องดนตรีพื้นเมือง พัฒนาให้มีบรรเลงร่วมกับวงสากลได้ ทำตำราแบบเรียนแบบฝึกดนตรีพื้นเมืองมากมาย และก่อตั้งศูนย์สืบสานรอยล้านนาภูมิปัญญาท้องถิ่นขึ้นมาจากทุนส่วนตัว เผยแพร่แก่ผู้สนใจโดยไม่คิดค่าใช้จ่าย โดยมีบุตรสาว อ้อม รัตนัง บัณฑิตมหาวิทยาลัยเชียงใหม่ เดินตามรอยสืบสานเพลงคำเมืองอย่างต่อเนื่องจนถึงปัจจุบัน

โฟล์คซองคำเมืองขยายความนิยมเพลงคำเมืองไปทั่วประเทศ

พ.ศ. 2520 ความนิยมในวงดนตรีลูกทุ่งคำเมืองเริ่มลดลง ในขณะเดียวกันหนุ่มสาววัยรุ่นซึ่งมีชีวิตอยู่ในเมืองและได้รับอิทธิพลทางด้านวัฒนธรรมจากตะวันตก เริ่มนิยมดนตรีแบบโฟล์คซองมากขึ้น จึงเป็นจุดเริ่มต้นของ “โฟล์คซองคำเมือง” โดยนำเอาเพลง “ลูกทุ่งคำเมือง” มาเล่นในสไตล์ของโฟล์คซอง มีการแต่งเพลงขึ้นใหม่โดยใช้ภาษาคำเมือง โดยใช้กีตาร์เป็นเครื่องดนตรีหลัก ซึ่งได้รับความนิยมแพร่หลายต่อมา

ผู้บุกเบิกการบันทึกเสียงเพลงโฟล์คซองคำเมืองลงเทปตลับ คือ มานิต อัชวงศ์ เจ้าของร้านท่าแพบรรณาคาร จังหวัดเชียงใหม่

โฟล์คซองคำเมืองชุดแรกคือชุด “คณะต่องและเพื่อน” เป็นการทดลองตลาด เพลงคำเมืองจึงมีเพียงในเทปด้านเดียว ส่วนอีกด้านหนึ่งเป็นเพลงตะวันตก เทปชุดต่อมา คือ จรัล มโนเพ็ชร ซึ่งนับว่าเป็นชุดที่ได้รับความสำเร็จ แพร่หลายไป

ทั่วประเทศ ชื่อของจรัล มโนเพ็ชร เริ่มเป็นที่รู้จักในวงการเพลงอย่างกว้างขวาง มีนักร้องร่วมในเทปชุดต่อ ๆ มาอีกคือ เกษม มโนเพ็ชร และสุนทรี เวชานนท์

“นกแล” เพลงสตริงคำเมือง ทลายกำแพงเพลงภาษาถิ่น

ช่วงที่เพลงโฟล์คซองกำลังได้รับความนิยม วงดนตรีแนว “วงสตริงคำเมือง” ได้เกิดขึ้นโดยได้รับอิทธิพลจากวงดนตรีแนวป๊อป วงที่ตั้งขึ้นวงแรก ได้แก่ “วงนกแล” ซึ่งเป็นวงดนตรีเด็ก มีอาจารย์สมเกียรติ สุยะราช โรงเรียนพุทธิโสภณ เชียงใหม่ เป็นผู้ควบคุมวง



วงนกแล
ภาพ : GMM GRAMMY

พ.ศ. 2527 ได้ขึ้นเวทีการแสดงรายการ “โลกดนตรี” ที่สัญจรไปแสดงที่มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ซึ่งเป็นจุดเริ่มทำให้ได้ทำเพลงกับค่ายแกรมมี่ อัลบั้ม “หนุ่มดอยเต่า” (คำร้อง-ทำนอง : เทพธารา ปัญญามานะ) เพลงที่เป็นที่รู้จัก ได้แก่ “นกแล” “หนุ่มดอยเต่า” สร้างปรากฏการณ์กลายเป็นเพลงฮิตไปทั่วประเทศ

นอกจากนี้ก็ยังมีวงที่ได้รับความนิยมวงอื่น ๆ อีก เช่น วงเดอะม้ง วงสายธาราคอมโบ้ ฯลฯ เป็นต้น เพลงแนวสตริงเหล่านี้ ได้พัฒนาไปสู่เพลงในลักษณะ “เพลงเมดเล่ย์คำเมือง” ผู้ที่บุกเบิกเพลงในแนวนี้ ได้แก่ ออด ไพศาล ปัญโญ รวมเพลงเมดเล่ย์คำเมือง ชุด “กรุแตก”

ศิลปินคู่ที่มีเพลงประจำเทศกาล คือ อบเชย เวียงพิงค์ กับวีระศักดิ์ จันทิมา เช่น “แอ่วปี๋ใหม่เมือง” “ดำหัวปี๋ใหม่” “จุ๊หมาน้อย ขึ้นดอย” (คำร้อง-ทำนอง : ธินศมาศ มหานาม) ต้นฉบับ ขับร้องโดย นิทัศน์ ละอองศรี ศิลปินแนวลูกกรุง อัลบั้ม “แอ่วเมืองเหนือ” ผลิตโดยบริษัทชัวร์ออดิโอ (ชัวร์ เอ็นเตอร์เทนเมนท์)

นักร้องคำเมืองล้านนายุคโทรศัพท์มือถือ “วิฑูรย์ ใจพรหม”

วิฑูรย์ ใจพรหม ชาวจังหวัดลำพูน นักร้องและนักแต่งเพลงที่เริ่มชีวิตจากการประกวดร้องเพลงตามงานวัด และเป็นนักร้องห้องอาหาร ผับ บาร์ ร้องเพลงได้ทุกแนว จนกระทั่ง ขวัญใจ สุริยัน (ประสิทธิ์ จินาจันทร์) นักจัดรายการวิทยุ แนะนำให้รู้จักกับ สีนวล นพดล นักจัดรายการวิทยุชื่อดังของจังหวัดเชียงใหม่ หลังจากนั้นจึงเริ่มทำผลงานเพลงคำเมืองชุดแรกชื่อ “ท้าพิสูจน์” โดยเพลงแรกที่โด่งดัง คือ “น้ำเปลี่ยนนิสัย”



ภาพ : เสวนาลูกทุ่งคำเมือง เชียงใหม่, 2567

สีนวล นพดล ได้เปิดเผยว่า แม้จะเป็นเพลงภาษาคำเมือง แต่ชื่อเพลงจะตั้งเป็นภาษากลาง เพื่อให้คนภาคอื่น ๆ เข้าถึงได้ง่าย ทำให้เด็กและผู้ใหญ่เริ่มหันมาฟังเพลงภาษาคำเมืองล้านนามากขึ้น

เพลงคำเมืองยุคใหม่ เปิดตลาดโด่งดังทั่วประเทศ

เด็กและวัยรุ่นยุค พ.ศ. 2543 ต่างรู้จักเพลง “เด็กดอยใจดี” น้องมายด์ ป่วนเมือง (คำร้อง-ทำนอง : นิรันดร์ โกไศยกานนท์) เป็นเพลงภาษากลางมีแต่ท่อนฮุกเป็นสำเนียงชาวเขา

ช่วง พ.ศ. 2547 วิทยุชุมชนเกิดขึ้นมากมาย ซึ่งเป็นอีกแรงผลักดันให้เกิดที่ทางของศิลปินพื้นเมืองมากมาย จากเดิมที่เคยมีอยู่แล้ว อาทิ เสมา เมืองเม็งราย, ตู่ ดารณี, คำ ปันเกย, แก้ว ลอดฟ้า, เอ็ดดี้ ตลาดแตก, เหินฟ้า หน้าเลื่อม, น้อง ปฏิญญา, ตั้งตระกูล เก่ง วัชระ ฯลฯ

นักร้อง นักแต่งเพลงอีกคนหนึ่งที่มีเพลงได้รับความนิยม คือ ประเสริฐ คาร์เนชั่น กับวง “ล้านนาคอมโบ้” ที่มีเพลงดังอย่าง “ผีบ้าสวนปรุง” และเป็นผู้ก่อตั้งชมรมศิลปินล้านนา มีสมาชิกประมาณ 500 คน อาทิ บุญศรี รัตนัง, สมบูรณ์ บุญโรจน์, อ๊อด พับร็อค, แอ๊ด ภานุทัต, ณัฏฐ์ กิตติสาร, ปัญญา กตัญญู, วิทูรย์ ใจพรหม, นพพร นครพิงค์, เทิดไทย ชัยนิยม, มุกดา ยาใจ, ชินชัน แก้วเรือน, ขวัญใจ สุริยัน, โหน่ง อภิญญา, เก่ง วัชระ, อ.สมเกียรติ สุยะราช, ณัฐฐา พรหมมินทร์ ฯลฯ



ภาพ : อาร์สยาม



ภาพ : สีนวล นพดล



ภาพ : มิวสิกดี เอนเตอร์เทนเม้นท์

บทเพลงของแอ๊ด ภานุทัต (ภาณุทัต อภิชนาธง) กับวงเดอะสะล้อ ซอ ซึงกัดค่ายอาร์สยาม ถือว่าเป็นการนำร่องในกลุ่มนักร้องคำเมืองรุ่นใหม่ เช่น ณัฏฐ์ กิตติสาร อาร์สยาม ส่วนศิลปินหญิงที่นำเพลงคำเมืองมาร้องและเรียบเรียงเสียงประสานใหม่ ประสบความสำเร็จอย่างสูง ได้แก่ กระแต อาร์สยาม จากเพลง “เปิดใจสาวแต” เพลง “ไผว่าน้องเจ้าชู้” (คำร้อง-ทำนอง : ปรภาวรรต คเชนทร หรือ นายคเชนทร์ ไหทองคำ) ซึ่งนำทำนองมาจากเพลงซอพื้นเมือง

หลิว อาจารียา พรหมพฤกษ์ กับเพลง “สาวหละปูน (สาวลำพูน)” ซึ่งล่าสุดนำเพลงของจรัล มโนเพ็ชร มาขับร้องใหม่หลายเพลง และยังมี แคท รัตติกาล, ลูกตาล ชลธิชา อาร์สยาม, ศิลปินคู่ ไม้เมือง (อ้อม ธีราพร ศรีกิจรัตน์ -แมกซ์ ประเสริฐ ศรีกิจรัตน์) ต่างนำเพลงสำเนียงคำเมืองมาสอดแทรกในอัลบั้ม ทำให้ตลาดเพลงคำเมืองได้เผยแพร่ในวงกว้างมากขึ้น

มาสู่ยุคดิจิทัลที่มีทั้ง ปู่จ๋าน ลองไมค์, Rapper, วงเดอะเพอะ ฯลฯ ที่สร้างความร่วมสมัยให้เกิดขึ้น และแม้แต่นักร้องเด็กรุ่นใหม่อย่าง ไข่ตุ๋น ญาณรินทร์ ก็เริ่มต้นมาจากการร้องเพลงคำเมืองมาก่อนเช่นกัน

ณ ปัจจุบันยังคงมีศิลปินมากมายที่สร้างสรรค์ผลงานเพลงคำเมืองปรับเปลี่ยนไปตามยุคสมัยและกระแสความนิยม

ในขณะเดียวกันเพลงลูกทุ่งคำเมืองยังทำหน้าที่รับใช้ผู้คนในพื้นที่อย่างเข้มแข็งโดยแทรกซึมอยู่ในวิถีชีวิตประจำวันของชาวเหนือตลอดมา



นคร ศรีเพชร (เคน สองแคว)

รายการอ้างอิง

กระจอกชัย. (2564, 18 กรกฎาคม). *“30 ปีบนเส้นทางนักร้องคำเมืองล้านนา วิฑูรย์ ใจพรหม”* **Mu4cup.** https://phayaobiz.com/30-19%20.

เชียงรายโฟกัส. (2554, 3 มิถุนายน). **เพลงคำเมือง “ที่หายไป”**. https://forums.chiangraifocus.com/index.php?topic=96540.0#gsc.tab=0.

ธันยชนก อินทะรังษี. (2566, 11 เมษายน). *“เพลงคำเมือง” วัฒนธรรมป๊อปล้านนาและความรับรู้*. **Lanner**. https://www.lannernews.com/05112566-01/.

นันทพัฒน์ สุรสิงห์โตทอง. (2562). **““พ่อครูบุญศรี รัตนัง” ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง” (ดนตรีพื้นบ้านล้านนา).” *วารสารวัฒนธรรม*** ฉบับที่ 1 (2562), 74-79.

ใบความรู้ที่ 2 เรื่อง เพลงพื้นบ้านภาคเหนือ. (มปป.). [เอกสารไม่ได้ตีพิมพ์]. หน่วยการเรียนรู้ที่ 15 เรื่อง ภาษาไทย ภาษาถิ่น แผนการจัดการเรียนรู้ที่ 5 เรื่อง เพลงพื้นบ้านภาคเหนือ รายวิชาภาษาไทย รหัส ท14101 ภาคเรียนที่ 2 ชั้นประถมศึกษาปีที่ 4.

พรพรรณ วรรณา (2542). **“เพลงคำเมือง.” สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคเหนือ เล่ม 9**. กรุงเทพฯ: มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์.

หนังสือที่ระลึก 60 ปี ประสิทธิ์ ศรีสมเพชร. (2537). [เอกสารไม่ได้ตีพิมพ์].

ตอนที่ 6

เพลงลูกทุ่งอีสาน

หมอลำ เขมร

ลูกทุ่งอีสาน

"...เพลงลูกทุ่ง เป็นประจักษ์แสดงให้เห็นถึงความแจ้งในวัฒนธรรมของคนไทย ซึ่งวัฒนธรรมไทยนั้นวัฏธรรม (Dynamism) ซึ่งสามารถเปลี่ยนแปลงไปได้ตามกาลสมัย โดยไม่เสียพื้นฐานหรือความเป็นตัวของตัวเอง เพลงลูกทุ่งจึงเป็นเพลงไทยในสิ่งแวดล้อมปัจจุบัน จึงเกิดขึ้นเพราะการได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมตะวันตก..."

ข้อเขียนของ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ในหนังสือพิมพ์สยามรัฐ หน้า 5 เมื่อ พ.ศ. 2516 ซึ่งหนังสือ *ราชานักแต่งเพลงลูกทุ่งไทย ไพบูลย์ บุตรขัน* ได้นำมาลงไว้ในหนังสือ ไพบูลย์ สำราญภูติ เป็นบรรณาธิการจัดทำ

การเทครัวไพร่บ้านพลเมือง หลัง พ.ศ. 2370 กวาดต้อนคนลาวไปอยู่สุพรรณ จากหลวงพระบาง, เวียงจันทน์ และสองฝั่งโขง ลงไปตั้งหลักแหล่งภาคกลาง โดยเฉพาะสองฝั่งแม่น้ำท่าจีน สุพรรณบุรี เป็นต้นตอ สำเนียงเหน่อลาว พบหลักฐานในนิราศสุพรรณของสุนทรภู่ เมื่อนั่งเรือถึงเมืองสุพรรณบุรี บอกว่าสองฝั่งแม่น้ำเป็นเรือนของพวกลาวสำเนียงเหน่อว่า "ลาวอยู่ รู้เสียงสนอง เหน่อช้า"

วงการเพลงลูกทุ่งกำเนิดที่ลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา คนในดินแดนสยามเป็นชาวสยามโดยไม่จำกัดเผ่าพันธุ์ แต่สื่อสารเข้าใจกันด้วยภาษากลางทางการค้า คือภาษาไต-ไท (ต้นตอภาษาไทย) มีประเพณีขับลำแบบลุ่มน้ำโขง (ปัจจุบันเรียกเหน่อ ซึ่งเป็นต้นตอสำเนียงเจรจาโขนสืบเนื่องจนปัจจุบัน) มีประเพณีเล่นเพลงขับลำเรื่องขุนแผน (ต้นตอขับเสภาสมัยรัตนโกสินทร์เรื่อง ขุนช้างขุนแผน)

"เหน่อสุพรรณ" เป็นสำเนียงที่มี "ดีเอ็นเอ" ลุ่มน้ำโขง ผลักดันคนเพลงสุพรรณ (และกลุ่มฟากตะวันตกแม่น้ำเจ้าพระยา) จำนวนไม่น้อย "แก้วเสียง" มีพลังสร้างสรรค์ เป็นนักร้องลูกทุ่งโดดเด่นพิเศษ ส่งผลให้นักร้องจากแดนสุพรรณบุรีจึงเป็นเมืองหลวงของลูกทุ่งในภาคกลาง

คนลูกทุ่งทั้งมวลก็ กินน้ำร่วมห้วย กินกล้วยร่วมหวี กินปลีร่วมกาบ อาบน้ำร่วมวังกันมาแต่โบราณสืบเนื่องรากเหง้ายังมีในวิถีปกติ เพียงไม่อยู่บนเวทีห้องประชุมของราชการ แต่อยู่ในชุมชนหมู่บ้าน ได้แก่ งานบวช งานวัด งานวันเกิด จนถึงงานศพ ควบคู่ไปกับเรื่องราวของเพลงดนตรีทั้งแบบประเพณีและแบบพ๊อปซึ่งล้วนมีกว้างใหญ่ไพศาลเป็นพลังเศรษฐกิจสร้างสรรค์

คำว่า "เพลงลูกทุ่ง" เกิดขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2507 ขณะที่คำว่า "เพลงลูกทุ่งอีสาน" ถูกบัญญัติโดยครูสุรินทร์ ภาคศิริ เมื่อ พ.ศ. 2517 หลังจากมีคำว่า "เพลงลูกทุ่ง" 10 ปี



เบญจมินทร์ หรือ ตุ้มทอง โชคชนะ
ภาพ : ศุภวัตร ทองละมุน

เส้นทางรถไฟได้เปิดโลกใหม่ให้แผ่นดินที่ราบสูงอีสานภาคตะวันออกเฉียงเหนือของไทย รวมถึงการตัดถนนมิตรภาพเปลี่ยนดงพญาไฟกลายเป็นดงพญาเย็น และหนุ่มสาวอีสานไหลบ่าสู่เมืองกรุง แม่น้ำโขงโอบแบ่งสองฝั่งซ้าย-ขวา เพลงลูกทุ่งเก่าสุดที่กล่าวถึงมหานทีแห่งชีวิตสายนี้ ตามหลักฐานที่พยายามหามาได้เริ่มจาก "ชายฝั่งโขง" เบญจมินทร์ (คำร้อง-ทำนอง : จำรัส รวยนิรันดร์) เพลงแรกในชีวิตของเบญจมินทร์ราชาเพลงรำวง

ตามด้วยเฉลิมชัย ศรีฤๅชา เจ้าของเพลง "เบิ่งโขง" "ลอยเรือล่องโขง" ชาวจังหวัดร้อยเอ็ด

ซึ่งสองเพลงคือ “ชายฝั่งโขง” กับ “เบิ่งโขง” กลายมาเป็นแรงบันดาลใจครูสุรพล สมบัติเจริญ ลูกทุ่งเลือดสุพรรณเชื้อสายสาแหรกสายแม่มีเชื้อลาวเวียงจันทน์ แต่งเพลงแรกที่บันทึกแผ่นเสียงคือ เพลง “น้ำตาลาวเวียง”

รวมไปถึงเพลง “สาวฝั่งโขง” ปอง ปรีดา (คำร้อง-ทำนอง : ปอง ปรีดา) ลูกทุ่งเมืองหมอแคนขอนแก่น ผู้ยึดแม่น้ำโขงด้วยบทเพลงลูกทุ่ง

ช่วงเวลานับตั้งแต่ พ.ศ. 2480-2500 นับเป็นยุคบุกร้างถางพงตั้งไข่วงการเพลงลูกทุ่งที่จะเริ่มปรากฏนามนักร้อง - นักแต่ง เช่น แสงนภา บุญราศรี, เสน่ห์ โกมารชุน, คำรณ สัมบุณณานนท์, สมยศ ทัศนพันธ์, เบญจมินทร์, ชาญ เย็นแข, เฉลิมชัย ศรีฤๅชา จนมาถึง สุรพล สมบัติเจริญ, วงจันทร์ ไพโรจน์, ก้าน แก้วสุพรรณ ในยุคหลัง พ.ศ. 2490

สองปฐมต้นตำนานเพลงแดนที่ราบสูง เบญจมินทร์ - เฉลิมชัย ศรีฤๅชา นั้นได้วางรากฐานให้กับวงการเพลงลูกทุ่ง โดยเฉพาะลูกทุ่งอีสานที่รับไม้ต่อยอดเมื่อถนนมิตรภาพตัดผ่านเข้าสู่เมืองกรุง งานสร้างสรรค์แบบหนึ่งโดยสามัญชนเมืองแล้วแพร่หลายสู่ชนบทด้วยสื่อชนิดใหม่ได้แก่ “ทรานซิสเตอร์” เทคโนโลยีใหม่ยุคนั้น

ความภาคภูมิใจที่ไม่ใช่ชาติภูมิภาคนิยมต้องเริ่มจากชุมชนยกย่องให้เกียรติคนในท้องถิ่นที่มีพลังสร้างสรรค์ขุดบ่อห้วยหนองคลองบึงที่บอกเล่าบทเพลงบรรยากาศ “ชนบท” เพราะมักรวมประเภท “การเมือง” ด้วย แต่บางทีเรียกกันว่า “เพลงชีวิต” เพราะมักแต่งเพลงสะท้อนชีวิตสามัญชน ภายหลัง พ.ศ. 2507 พวกนี้จะถูกเรียกว่า “เพลงลูกทุ่ง”

คนภาคตะวันออกเฉียงเหนือที่เข้ามารับจ้างอยู่ในกรุงเทพฯ โดยเริ่มมีฐานะทางสังคมแล้วเกิดการรวมตัวกันสร้าง “วัฒนธรรม” ของตัวเองขึ้นและเป็นกลุ่มหนึ่งที่สร้างเพลงลูกทุ่งอีสานมาจนปัจจุบัน

พ.ศ. 2507 เริ่มมีการใช้คำว่า “เพลงลูกทุ่ง” ขึ้นเป็นครั้งแรกทางโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหม

ขณะที่เพลงลูกทุ่งอีสาน ถูกบัญญัติศัพท์โดย ครูสุรินทร์ ภาคศิริ ภายหลังความโด่งดังของเพลง “อีสานลำเพลิน” ขับร้องโดย อังคนางค์ คุณไชย เมื่อ พ.ศ. 2517 และได้รับการยอมรับและใช้มาจนถึงปัจจุบัน

เพลงลูกทุ่งอีสาน นอกจากขุนพลนักเพลงที่เป็นชาวอีสานแล้ว กลิ่นอายบทเพลงและภาษาอีสานที่ปรากฏอยู่ในบทเพลงของครูสุรพล สมบัติเจริญ ก็เป็นอิทธิพลหนึ่งของบทเพลงลูกทุ่งในยุคแรก

มาจนถึง สมัย อ่อนวงศ์ ขุนพลแคนแดนอีสานที่โดดเด่นแจ่มชัด ผลงานแต่งเพลงส่วนใหญ่มาจาก กานท์ การุณวงศ์ คีตกวีบ้านนานครนายก ที่บรรจงแต่งให้นักร้องในวงดนตรี เช่น ดำ แดนสุพรรณ, พรชัย สร้อยเพชร

และ สุดท้ายคือ สมัย อ่อนวงศ์ หัวหน้าวงดนตรีสมัยศิลปินที่เจตนาแรกเพียงเล่นดนตรีอย่างเดียว จนวงเกิดปัญหานักร้องหลักย้ายวงดนตรีจำต้องมาเป็นนักร้องนำเสียเอง


สมัย อ่อนวงศ์, กานท์ การุณวงศ์

ภาพ : http://saisampan.net

สมัย อ่อนวงศ์ จึงฉายแววเพลงท้องถิ่นยังเต็มเปี่ยมทั้งลีลาแคนที่ดังระดับโลก เป็นลูกทุ่งชาติพันธุ์วรรณาผ่านบทเพลงที่บรรดาเพื่อนมิตรครูเพลงส่งมอบให้ที่มีกลิ่นอายลูกทุ่งอีสานอย่างชัดเจนจนคนหลงลืมนึกว่า สมัย อ่อนวงศ์ เป็นชาวอีสานสองฝั่งโขง แท้จริงเป็นไททรงดำเพชรบุรีที่ถูกเทครัวมาตั้งแต่ต้นกรุงรัตนโกสินทร์

การเคลื่อนย้ายเทครัวนำมาซึ่งภาษาพูดที่ชาวสุพรรณบุรีและกลุ่มสำเนียงนี้พูดเป็นภาษาไทย (เป็นภาษาที่ใช้ถ้อยคำและสำนวนอย่างไทยภาคกลาง ไม่ใช่ถ้อยคำและสำนวนอย่างลาวในประเทศลาว) แต่สำเนียงเป็นสำเนียงลาวเหนือเจือปนจนสังเกตได้ชัด

จริงอยู่ในสมัยกรุงเทพฯ นี้ได้เคยมีการกวาดต้อนพวกผู้ไทดำ (โซ่ง) ทางแขวงซำเหนือ และลาวเวียงทางเขตเวียงจันทน์ ตลอดจนชาวเมืองพวน (แขวงเชียงขวาง) มาไว้ที่จังหวัดสุพรรณบุรี ราชบุรี เพชรบุรีเดิม และยังคงใช้ภาษาเดิมของตนจนกระทั่งทุกวันนี้ หาได้เคล้าคละปะปนทั้งชีวิตประจำวันและภาษาเข้ากับชาวเจ้าของถิ่นเดิมไม่ ทั้งสำเนียงของชาวสุพรรณบุรีก็เป็นแบบลาวเหนือมิใช่แบบผู้ไท

การเคลื่อนย้ายถ่ายเทผู้คนนำมาซึ่งสำเนียงเสียงภาษา แต่สำเนียง “เหน่อ” เป็นสำเนียงหลวงที่ใช้ในการเจรจาพากษ์โขนหลวง ซึ่งจะผิดจาก “ขนบ” เดิมมิได้ ซึ่งเป็นพระราชประเพณี

การเจรจาพากษ์โขนจึงไม่ใช่สำเนียงแบบคนบางกอกที่พูดออกสำเนียง “แปร่ง-เยื้อง” ไม่ตรง “เหน่อ” ส่งสำเนียงแปร่งหรือเยื้องจากสำเนียงมาตรฐานของเมืองหลวงในสมัยนั้น

แม้ว่าในปัจจุบัน เราใช้สำเนียงของคนบางกอก หรือ กรุงเทพฯ เป็นมาตรฐานเพราะเป็นเมืองหลวงปัจจุบัน แต่สมัยกรุงศรีอยุธยาหรือก่อนหน้านั้นสำเนียงและภาษาอย่างนี้เป็นท้องถิ่นเล็ก ๆ ท้องถิ่นหนึ่ง

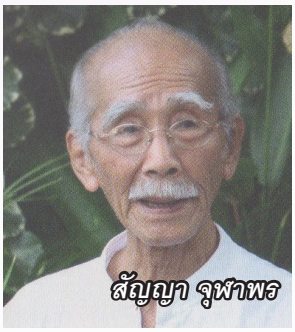
สำเนียงเสียงเพลงลูกทุ่งในยุคแรกนั้น อาจกระจัดกระจายตามโทนเสียงของนักร้องท่านนั้น ๆ เช่น สำเนียงเสียงของ คำรณ สัมบุณณานนท์, ชัยชนะ บุญนะโชติ, เมืองมนต์ สมบัติเจริญ, ดำ แดนสุพรรณ ออกเหน่อสุพรรณบุรี ชาย เมืองสิงห์, หนุ่ม เมืองไพร สำเนียงเหน่อสิงห์บุรี และรุ่งเพชร แหลมสิงห์ ชาวเพชรบุรีที่ออกสำเนียงเสียงสุโขทัย

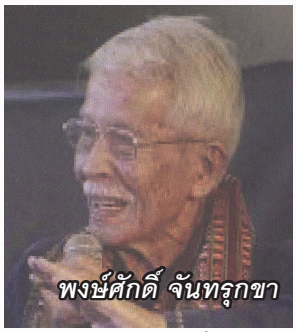
หรือสำเนียงบางกอก อย่าง ทูล ทองใจ, สมยศ ทัศนพันธ์, ผ่องศรี วรนุช, ไพรวัลย์ ลูกเพชร เป็นอาทิ

สำเนียงเสียงเหน่อแบบสุพรรณบุรี หรือเหน่อทั่วไปจึงเป็นสัญลักษณ์หนึ่งของเพลงลูกทุ่งขนานแท้

เสียงเหน่อนี้แหละ จึงเป็นเสียงที่ควบคุมท่วงทำนองเสียงเอก – โท ในเพลงต่าง ๆ ในลูกอ้อนและลูกเอื้อนของเพลงลูกทุ่งและปี่พาทย์

ไวพจน์ เพชรสุพรรณ ศิลปินแห่งชาติ ได้ชื่อว่าเป็นพ่อเพลงแห่งเมืองสุพรรณ และมีเชื้อสายลาวเวียง เป็นชาวอำเภอบางปลาม้า จังหวัดสุพรรณบุรี โดดเด่นชำนิชำนาญด้วยตับเพลงต่าง ๆ ทั้งเพลงแหล่ด้นสด อีแซว เพลงฉ่อย รวมทั้งเพลงจังหวะ ด้วยโทนเสียงไม่สูงและไม่ต่ำจึงเป็นสำเนียงเสียงร้องแบบมาตรฐาน


สัญญา จุฬาพร


พงษ์ศักดิ์ จันทรุกขา

ภาพ : นิตยสารทางอีศาน, 2565

ในแง่บทเพลงลูกทุ่งอีสานนั้น ไวพจน์ เพชรสุพรรณ ก็โดดเด่นยิ่งนักเมื่อได้เพลง “สาวคนโก้” (คำร้อง-ทำนอง : พงษ์ศักดิ์ จันทรุกขา) ถึงขั้นตัดสินใจตั้งวงดนตรีของตัวเองเดินสายอีสานเป็นสายหลัก และยังได้ผลงานเพลง “ลาแล้วบางกอก” (คำร้อง-ทำนอง : สัญญา จุฬาพร) เข้มขลังด้วยสายสัมพันธ์สองฝั่งโขงเพลง “สาละวันลำวง” คำร้อง-

ทำนอง : พงษ์ศักดิ์ จันทรุกขา) อย่างยิ่งใหญ่ ซึ่งเพลงได้นำเอาลำสาละวัน มรดกดนตรีสองฝั่งโขงมาดัดแปลงให้ผิดเพี้ยนจากต้นตำรับเป็นเพลง 4 สเต็ป โดยผสมผสานออกลายลำเลาะตุบของชาวภูไท ทำให้ “สาละวันรำวง” กลายเป็นเพลงแนวสนุกที่เป็นอมตะของเพลงลูกทุ่งไทยไปอีกเพลงหนึ่ง

มิติหนึ่งความเป็นลูกทุ่งอีสานของไวพจน์ เพชรสุพรรณ ถูกสำทับความเป็นสายสัมพันธ์สองฝั่งโขง ด้วยเพลง “ลำเลาะทุ่ง” (คำร้อง : สุรินทร์ ภาคศิริ) ที่นำทำนองขับทุ้มหลวงพระบางมาใส่เนื้อร้องแก้เกี้ยวกับ ไพรินทร์ พรพิบูลย์

ความโด่งดังโดดเด่นลูกทุ่งอีสานของไวพจน์ เพชรสุพรรณ นั้นสามารถจัดมหกรรมดนตรีเป็นเฉพาะได้ทีเดียว

นักร้องระดับแม่เหล็กของวงการอีกคนคือ พนม นพพร ที่มีเพลงลุ่มน้ำวัฒนธรรมสองฝั่งโขงที่มาจากปลายปากกาของ ครูเกษม สุวรรณเมนะ, ณรงค์ โกษาผล และ ช. คำชะอี เช่น เพลง “ฮักสาวขอนแก่น” “หนุ่มลาวพวน” “เซิ้งสวิง” และ “หนุ่มพเนจร”

รวมทั้งลูกทุ่งเลือดน้ำเค็มบ้านเดียวกันคือ บรรจบ เจริญพร มีเชื้อสายจีนปนลาว และได้เพลงของ สุรินทร์ ภาคศิริ และ พงษ์ศักดิ์ จันทรุกขา ก็ยิ่งทำให้เพลงของ บรรจบ เจริญพร มีสีสันมากยิ่งขึ้น

อีกรายหนึ่งที่ต้องกล่าวถึงคือ ราชาเพลงพูด เพลิน พรหมแดน ศิลปินแห่งชาติที่มีผลงานบทเพลงสำเนียงลูกทุ่งอีสานที่มาจาก สงเคราะห์ สมัตถภาพงษ์ ที่ถือว่าเป็นนักแต่งคู่บุญ ตั้งแต่ยุคที่เพลินยังยืนหยัดแนวเพลงรำวงชาวนาชาวไร่จนเปลี่ยนแนวมาเป็นเพลงพูด ผลงานส่วนใหญ่มาจาก สงเคราะห์ สมัตถภาพงษ์ แทบทั้งสิ้น และมีนักแต่งเพลงท่านอื่น แต่งให้อยู่บ้าง

เพลงพูดเพลงแรกที่บันทึกแผ่นเสียงคือ เพลง “สมัครด่วน” เป็นเพลงประกอบภาพยนตร์เรื่อง “ฝนใต้” ของ ฉลอง ภักดีวิจิตร แล้วนำมาสู่เพลง “ข่าวสด ๆ” (คำร้อง-ทำนอง : สงเคราะห์ สมัตถภาพงษ์) ซึ่งเป็นคนแต่งชาวชัยภูมิ

เพลงพูดในยุคนั้นมีหลายเพลงมาก “คึกลิดคิดลึก” “ผู้แทนมาแล้ว” “กำนันเงินผัน” “พรรคกระสอบหาเสียง” “เผลอสะบัดซ่อ” “ข้อยยังบ่พอ” “ขอจนได้” “คนไม่กลัวเมีย” “จอมเจ้าชู้” “คนเก่งภาษา” “คนโคราช” “บุญน้อยบุญมาก” “กีฬามหาสนุก” “อาตี๋สักมังกร” “โกนจุกสิงโต” เป็นอาทิ

จะเห็นได้ว่าเพลงพูดนั้นจะมีฉากล้อเลียนการเมืองในยุค พลตรี ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช เป็นนายกรัฐมนตรีอยู่มาก ในยุคนั้นเรียก “ยุคผันเงิน” แต่เพลงแนวล้อการเมืองของเพลิน พรหมแดน ก็หยุดไว้ยุครัฐบาล ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ เท่านั้น แล้วกลับมาอีกครั้งในยุครัฐบาลชวน หลีกภัย 1 แต่เป้าหมายไม่ได้อยู่ที่บรรยากาศการเมือง หากแต่เป็นการล้อเลียนบรรยากาศการเลือกตั้งหรือสถานการณ์สังคมทั่วไป เช่น การเลือกตั้งผู้ว่า กทม. พ.ศ. 2537 เรื่องข้อยุติรถไฟฟ้าใต้ดิน – บนดิน

1. นักร้องนอกพื้นที่อีสาน
2. นักร้องลูกทุ่งอีสานที่บทเพลงเป็นลูกทุ่งภาคกลาง
3. นักร้องลูกทุ่งอีสาน
4. ลูกทุ่งอีสาน - หมอลำ

เพลงลูกทุ่งอีสานจึงอาจแบ่งได้ 4 กลุ่ม มาจนถึงยุคปัจจุบันที่ปัญหาเพลงเก่าติดลิขสิทธิ์ เด็กรุ่นใหม่จึงหาทางออกด้วยเพลงลูกทุ่งอินดี้

ลูกทุ่งหมอลำ

ก่อนจะมีคำว่า “ลูกทุ่ง” ใน พ.ศ. 2507 และตามด้วยคำว่า “ลูกทุ่งอีสาน” เพลงทางอีสานได้เข้ามามีบทบาทในเมืองกรุงแล้ว คล้อยหลังวงดนตรีสุนทราภรณ์ของกรมประชาสัมพันธ์ในนาม “วงดนตรีสุนทราภิรมย์” ซึ่งชื่อจึงเหมือนล้อกับวงดนตรีมาตรฐานอย่าง “สุนทราภรณ์”

หมอลำคำปุ่น ฟุ้งสุข เป็นหมอลำอาวุโสอีกคนหนึ่งที่เคยมีชื่อเสียงโด่งดังในอดีต อยู่ในคณะหมอลำ สุนทราภิรมย์ เคยชนะการประกวดหมอลำในระดับต่าง ๆ หลายรางวัล เช่น เคยได้รับรางวัลชนะเลิศการประกวดหมอลำทั่วประเทศฝ่ายหญิง พ.ศ. 2502 ณ เวทีมวยลุมพินี กรุงเทพฯ



วงสุนทราภิรมย์ ภาพ : Youtube Film Archive Thailand (หอภาพยนตร์)

“สุนทราภิรมย์” ก่อตั้งขึ้นโดย อาจารย์สุนทร อภิสุนทรางกูร ข้าราชการกรมประชาสัมพันธ์ และแม่ครูคำปุ่น ฟุ้งสุข เมื่อ พ.ศ. 2499 ช่วงเวลาหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 และมีผลงานการแสดงผ่านวิทยุจนคนติดงอมแงม ซึ่งสมัยนั้น สุนทราภิรมย์ คือหมอลำวงใหญ่ที่รวบรวมเอา “หมอลำ-หมอแคน” แถวหน้าในภาคอีสานไว้ในวงมากที่สุด และตระเวนเดินสายรับงานในภาคกลางเป็นหลัก โดยยุคแรกมีสมาชิกในวงกว่า 100 คน

จุดเริ่มต้นของวง “สุนทราภิรมย์” ในกรุงเทพฯ อาจารย์สุนทรมีความคิดทำวงดนตรีเพราะชอบหมอลำ ตอนนั้นคณะหมอลำในกรุงเทพฯ ไม่มี มีอยู่ตามต่างจังหวัดเท่านั้น เมื่อท่านบริหารวงดนตรีหมอลำขึ้นมาก็มีคนแถวภาคกลางชอบรูปแบบการลำแบบนี้ก็มาว่าจ้างให้ไปแสดง บางวันก็ 2 คู่ 3 คู่ บางวันมีถึง 12 คู่ คำว่า “เป็นคู่” คือ มีหมอลำชายหญิงสองคนลำสลับกัน มีเครื่องดนตรีประกอบเพียงชนิดเดียว คือ แคน

สำนักงาน “สุนทราภิรมย์” อยู่แถววัดนาคกลาง ฝั่งธนบุรี ถ้ามีงานก็สั่งวงดัง ๆ มาจากต่างจังหวัดก็จะมาที่สำนักงานซึ่งเป็นบ้าน หมอลำสาวหนุ่มที่ลำเป็นก็จะมารวมกันที่นี่ ก่อนหน้านั้นก็มีวงดัง ๆ แต่รวมตัวกันไม่ได้ สุนทราภิรมย์จึงมีทีมงานถึง 200 คน วงยิ่งใหญ่ด้วยการแสดงที่ยึดรูปแบบของ “หมอลำแคน” ที่มีลีลาการร้องภาษากลอนที่ไพเราะ ไม่หยาบโลน

นอกจากนั้นการแต่งกายที่สวมใส่ด้วยชุดไทยอีสานที่สวยงาม ปัจจุบันยังแต่งกายแบบเดิมอยู่ ทำให้เป็นที่ถูกใจของเจ้าภาพทั่วไปว่าจ้างไปแสดงในงานต่าง ๆ อาทิ งานทำบุญกระดูก งานแต่งงาน ทำบุญบ้าน งานประจำปี ฯลฯ

อาจารย์สุนทร อภิสุนทรางกูร เริ่มล้มป่วยเมื่อ 22 สิงหาคม พ.ศ. 2535 ด้วยโรคเส้นเลือดในสมองตีบ เลยเป็นอัมพาตและเสียชีวิตเมื่อ 17 ตุลาคม พ.ศ. 2536 อายุ 72 ปี แต่วงดนตรีก็ยังดำเนินการต่อมาจนถึงปัจจุบัน

คณะ “สุนทราภิรมย์” ในปัจจุบันนั้นยังมีการปรับตัวอยู่สม่ำเสมอแม้จะมี “หมอลำซิ่ง” เข้ามาแทรกและไม่ใช้ถ้อยคำหรือลีลาเด็กต่ำกว่า 18 ปีที่ต้องมีผู้ปกครองคอยให้คำชี้แนะ เรียกว่าเด็กดูได้ผู้ใหญ่ดูดี โดยนำจังหวะ “ซิ่ง” เข้ามาผสมกับกลอนและเพลงลูกทุ่งเข้ามาผสมผสานในการแสดง และขนาดจำนวนสมาชิกวงดนตรีเหลือประมาณ 20-30 คน

ปัจจุบันคนหลายคนคิดว่า “สุนทราภิรมย์” นั้นแยกย้ายเลิกราตามยุคสมัยไปแล้ว วงดนตรีหมอลำคณะนี้ยังคงปักหลักสืบทอด “หมอลำกลอนโบราณ” โดยผ่าน วันทิพย์ ปภัสพิศิษฐ์ หรือ ลัดดา ทาทอง (ชื่อที่ใช้จัดรายการวิทยุ) วัย 61 ภรรยาคนที่ 4 ของ อาจารย์สุนทร จากการที่บุกเข้าไปเปิดอาณาจักรหมอลำกลอนวงนี้ ที่ฝังตัวอยู่เงียบ ๆ บนเนื้อที่ 1 ไร่ ภายในซอยพหลโยธิน 30 กรุงเทพฯ

“เพลงลูกทุ่ง” จึงต่างไปจาก “หมอลำ” แต่คล้ายกันเพราะเป็นวัฒนธรรมร่วมที่ใช้ร่วมกัน และถือกำเนิดมาจากความไม่มีกฎเกณฑ์ระบุมาตรฐาน แต่อาศัยทำนองและคำร้องที่ส่งสัมผัสเหมือนกลอนแปด กลอนร่าย มีลักษณะเรียบง่าย เนื้อหาและภาษาที่ใช้ตรงไปตรงมา น้ำเสียงลีลาชัดถ้อยชัดคำ

มงคล เปลี่ยนบางช้าง ให้ลักษณะที่ชัดเจนของเพลงลูกทุ่งไว้ 2 ประเภท คือ เสียงหรือสำเนียงของ 1. เสียงร้องนำ 2. เสียงดนตรี

คำว่า “เพลงลูกทุ่ง” เพิ่งมีขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2507 หนึ่งในสัญลักษณ์ของเพลงลูกทุ่งคือ เครื่องดนตรีฝรั่งที่เข้ามารัชสมัยรัชกาลที่ 4 โดยเฉพาะแอคคอร์เดียน เพลงลูกทุ่งจึงมีแหล่งกำเนิดในภาคกลางลุ่มน้ำเจ้าพระยา และใช้วัฒนธรรมร่วมกันทั้งสองฝั่งโขงด้วยความประนีประนอมของเครือญาติ ก่อนจะแพร่หลายไปตามเทคโนโลยีสมัยใหม่ จึงมีขุนพลเพลงลูกทุ่งอีสานเข้ามามากมายในแถวหน้าของวงการเพลงลูกทุ่งเมื่อ พ.ศ. 2513 เป็นต้นมานี้เอง ซึ่งมีผลพวงมาตั้งแต่ เบญจมินทร์, เฉลิมชัย ศรีฤๅชา, พงษ์ศักดิ์ จันทรุกขา, สุรินทร์ ภาคศิริ, เทพพร เพชรอุบล, ดาว บ้านดอน, ศักดิ์สยาม เพชรชมภู, สนธิ สมมาตร, ฉวีวรรณ ดำเนิน, อังคนางค์ คุณไชย และวงเพชรพิณทอง เป็นอาทิ



สาวอุบล คนโก้, สุรินทร์ ภาคศิริ หรือ ทิดโส สุดสะแนน ผู้บัญญัติ “ลูกทุ่งอีสาน” เมื่อ พ.ศ. 2517 และผู้ริเริ่มจัดการวิทยุนำภาษาอีสานมาออกอากาศ ภาพ : ครอบครัว ภาคศิริ

ความโด่งดังของสองวงดนตรีเป็นอย่างน้อย คือ เพชรพิณทอง และ วงดนตรีเสียงอิสาน นั้นต้องแยกกล่าวถึง เพราะเป็นสองวงแม่เหล็กต่อยอดกันและกัน นักร้องจากพื้นที่ราบสูงส่วนมากมีพื้นฐานความเป็นหมอลำมาก่อน โดยเฉพาะความโด่งดังของวงรังสิมันต์ที่มี ฉวีวรรณ ดำเนิน เป็นนักร้องนำประจำวงดนตรี

สำหรับฉวีวรรณ ดำเนิน ยังเคยเป็นนางเอกหมอลำคณะรังสิมันต์ คู่กับ ทองคำ เพ็งดี คู่พระคู่นางที่โด่งดังมากในยุคประมาณปี พ.ศ. 2508-2513 โดยเฉพาะเรื่อง “สีทนมะโนราห์” โดยมีลูกศิษย์ลูกหา เช่น บานเย็น รากแก่น, อังคนางค์ คุณไชย ที่ได้รับการยกย่องเป็นราชินีหมอลำเช่นเดียวกัน



(ซ้ายไปขวา) เทพพร เพชรอุบล - ฉวีวรรณ ดำเนิน - อรอุมา สิงห์ศิริ-น้องนุช ดวงชีวัน-สรเพชร ภิญโญ
ภาพ : www.isangate.com

ก่อนจะเปลี่ยนผ่านมาถึง บานเย็น รากแก่น โดยการสนับสนุนของ เทพบุตร สติรอดชมภู ผู้จัดการวงที่มองขาดด้านการตลาด

ทว่า บานเย็น รากแก่น กลับมีเพลงโดดเด่นไม่มากนัก โด่งดังจากเพลง “คืนเพ็ญเข็นฝ้าย” (คำร้อง-ทำนอง : สุรินทร์ ภาคศิริ) ประกอบภาพยนตร์เรื่อง “แผ่นดินแม่” บานเย็นเป็นคนสวยที่บุคลิกภาพดี รำสวย และแม้มีเพลงที่ร้องประกบคู่สายัณห์ สัญญา แต่ก็อาจจะยังน้อยเมื่อเทียบกับอังคนางค์ ที่มีเพลงแก้เกี้ยวกับนักร้องลูกทุ่งอีกหลายคนไม่ว่าจะเป็น ร้อยเอ็ด เพชรสยาม, เทพพร เพชรอุบล, ศักดิ์สยาม เพชรชมภู เป็นต้น

โดยเฉพาะความโด่งดังจากเพลง “อีสานลำเพลิน” ความสำคัญของเพลงนี้ ในแง่ประวัติศาสตร์เพลงลูกทุ่งอีสาน ว่ากันว่า นี่คือเพลงแรกของการเปิดศักราช “ลูกทุ่งอีสาน” ยุคเฟื่องฟู โดยมี เทพพร เพชรอุบล, ศักดิ์สยาม เพชรชมภู ดาว บ้านดอน, อังคนางค์ คุณไชย เป็นนักร้องตัวชูโรง ก่อนหน้านั้นก็อาจมีเพลงที่นำกลอนลำท่วงทำนองลำเพลินไปใช้อยู่บ้าง

เพลงอีสานลำเพลินนี้ จัดเป็นต้นแบบของเพลงอีสาน 2 ท่อน (ท่อนแรก “โอ่ลำ” ท่อนที่สองร้องเป็นเพลง) ในยุคต่อ ๆ มาจนถึงปัจจุบัน และยังเป็นเพลงร้องอัดแผ่นเสียงเพลงแรกของราชินีเพลงลูกทุ่งอีสาน อังคนางค์ คุณไชย ด้วย ในตอนที่บันทึกแผ่นเสียงเพลงนี้ เมื่อ พ.ศ. 2515 เธอมีอายุเพียง 17 ปี เท่านั้นและเสริมความดังทะลุฟ้าด้วยเพลง “สาวอุบลรอรัก” (คำร้อง-ทำนอง : พงษ์ศักดิ์ จันทรุกขา) เพลงที่เสมือนเครื่องหมายการค้าประจำตัวของ อังคนางค์ คุณไชย

ขณะเดียวกันยังมีนักร้องที่เป็นลักษณะพันทางอยู่หลายคนไม่ว่าจะเป็น พิมพ์ใจ เพชรพลาญชัย, เย็นจิตร พรเทวี, เดือนเพ็ญ อำนวยพร, อรอุมา สิงห์สิริ,



ภาพ : คอนเสิร์ต 84 ปี ลูกทุ่งไทย, 2567

ปริศนา วงศ์ศิริ,พิมพา พรศิริ, น้องนุช ดวงชีวัน, สไบแพร บัวสด, ขวัญอ่อน ตลาดสด และ ศิริพร อำไพพงศ์ เป็นต้น ล้วนต่างมีเพลงเด่นเพลงดังเป็นปรากฏิฮิตติดหูมาจนถึงบัดนี้ และหลายคนยังยืนพื้นได้จนถึงปัจจุบัน ขณะที่บางคนก็ค่อย ๆ เงียบหายเปลี่ยนอาชีพ

รวมถึง จินตหรา พูนลาภ, ฮันนี่ ศรีอีสาน ที่มาในยุคกลาง เสียดายที่ ฮันนี่ เสียชีวิตเร็ว ขณะที่ จินตหรา พูนลาภ ยังมีผลงานเพลงอย่างต่อเนื่อง รวมไปถึงยุค หญิงลี ศรีจุมพล, ต่าย อรทัย, นก พรพนา, ตั๊กแตน ชลดา, ดอกอ้อ ทุ่งทอง มาจนถึงยุคลูกทุ่งอินดี้อย่าง ลำไย ไหทองคำ, อาม ชุติมา, เต๊ะ ตระกูลตอ, มีนตรา อินทิรา

ลูกทุ่งกันตรึม - เจรียง

พื้นที่อีสานใต้มีพัฒนาการนับพันปี แต่หากพูดถึงความเชื่อมโยงกับราชสำนักอยุธยา ปรากฏหลักฐานว่า ราว พ.ศ. 2302 ในรัชสมัยสมเด็จพระเจ้าเอกทัศน์แห่งกรุงศรีอยุธยา มีช้างเผือกแตกโรงมาแถวป่าแขวงเมืองจำปาศักดิ์ พระองค์จึงให้คนออกติดตามช้างเผือก

กลุ่มวัฒนธรรมดนตรีของแถบอีสานจึงผูกพันกับเพลงกันตรึม เจรียง เป็นดนตรีพื้นบ้านที่เป็นเอกลักษณ์ของอีสานใต้ ร้องเป็นภาษาเขมร ดนตรีอีสานใต้อยู่บริเวณที่ราบตอนใต้ที่เรียกว่า แอ่งโคราช โดยเฉพาะเขตจังหวัดบุรีรัมย์ สุรินทร์ และศรีสะเกษ ดนตรีและการละเล่นที่มีคือ ลิเกเขมร กันตรึม อาไย

เรือมอันเร กะโน้บติงตอง เรือมตรๆจ เป็นต้น

สำหรับกะโน้บติงตองเป็นการละเล่นที่เกิดขึ้นในอีสานใต้ในเดือนห้า ซึ่งเป็นช่วงหยุดงานประจำ หนุ่มสาวจะเล่นเรือมอันเรเป็นหมู่คณะ ใต้ต้นมะพร้าว ซึ่งแต่ละหมู่บ้านมักนิยมปลูกต้นมะพร้าวให้มีความร่มรื่นอยู่ทุกหมู่บ้าน และมีดนตรีอยู่บทหนึ่งที่มีจังหวะเป็นจังหวะที่เรียกว่า “มะลุบโดง” (ร่มมะพร้าว)

พัฒนาการทางดนตรีอีสานใต้เกี่ยวเนื่องกับความเชื่อต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์เพื่อรักษาโรคบนบานศาลกล่าว อดีตจนถึงปัจจุบันเล่นกันตรึมประกอบในพิธีกรรม เพื่อรักษาคนที่เจ็บไข้ได้ป่วย เชื่อว่าสาเหตุของอาการป่วย ผิดประเพณีผีบรรพชนลงโทษ เนื่องจากการทำผิดของผู้ป่วย การเล่นเพลงกันตรึมในยุคนั้นจึงเรียกว่า การเล่นเพลงอารักษ์ เพลงที่ร้องส่วนใหญ่มักเป็นบทเพลงที่ถ่ายทอดต่อ ๆ กันมา

ขณะที่ทำนองเพลงนั้นมีมากมายนับร้อย ทุกครั้งที่เล่นกันตรึมจะต้องขึ้นต้นด้วยเพลงไหว้ครูเสมอ นอกจากนั้นยังมีทำนองแห่ ทำนองพิธีกรรม และทำนองเบ็ดเตล็ด ซึ่งจะใช้เนื้อร้องทำนองใดขึ้นอยู่กับลักษณะของงาน

วงดนตรีกันตรึมประกอบด้วยเครื่องดนตรี 4 ชนิด คือ กลอง 1 คู่ เป็นเสียงกลองทุ้มกับเสียงกลองแหลม หรือกลองตัวผู้ และกลองตัวเมียอย่างละใบ ตรัวหรือซอ เปยหรือปี่อ้อ นอกจากนั้นก็เสริมด้วยฉิ่ง ฉาบเล็กและกรับ ตามความเหมะสม มีนักดนตรี 4-8 คน ในสมัยก่อนในงานศพจะมีตุ้มโมงสำหรับผู้อาวุโสหรือผู้ใหญ่ในหมู่บ้าน หรืออาจจะมีการตีฆ้อง ซึ่งกันตรึมมีบทบาทสำคัญในพิธีเข้าทรงแก้บน (พิธีมะม๊วด) เพื่อรักษาคนไข้ในกลุ่มเครือญาติในชุมชน ในทางจิตวิทยาพบว่าดนตรีช่วยบำบัดส่งเสริมคนป่วยให้ดีขึ้นได้

รำผีมะม๊วด แม่มด คืออะไร?

พิธีกรรมรำแม่มด หรือ เรือมมะม๊วด เป็นพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับการรักษาผู้ป่วยของชาวบ้านชาวไทยเขมร เป็นความเชื่อที่ถือปฏิบัติสืบทอดต่อ ๆ กันมาหลายชั่วอายุคน

ซึ่งบรรพบุรุษของชาวไทยเขมรได้ใช้ภูมิปัญญาดังกล่าวในการบำบัด รักษาโรคภัยไข้เจ็บให้กับตัวเองและคนที่อาศัยอยู่ร่วมกันในชุมชน เป็นความเชื่อเกี่ยวกับเรื่องของอำนาจเหนือธรรมชาติ ความลึกลับ และความเชื่อเกี่ยวกับชีวิตหลังความตาย โดยเชื่อว่าบรรพบุรุษที่ตายไปแล้วยังคงเวียนว่ายอยู่ในโลกนี้เพื่อคอยดูแล ปกปักรักษาลูกหลาน หรือให้คุณให้โทษกับลูกหลานที่มีชีวิตอยู่เมื่อทำผิด

ดังนั้น การรำแม่มด จึงเป็นพิธีกรรมที่เกิดขึ้นเพื่อให้รักษาอาการเจ็บไข้ได้ป่วยด้วยวิธีการบนบานกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่เรียกกันว่า “ครูรักษา” หรือ “ครูกำเนิด” ด้วยการประกอบพิธีกรรมทรงเจ้าเข้าผี เชิญวิญญาณของบรรพบุรุษหรือผี มาเข้าทรงในร่างของนางรำ หรือภาษาถิ่น (เขมร) เรียกว่า “โจลมะม๊วด” ประกอบการเล่นดนตรีและการขับร้อง ฟ้อนรำ ที่เรียกว่า “แม่มด” ซึ่งแม่มด ที่มาเข้าร่างนางรำนั้นก็คือ บรรพบุรุษที่ล่วงลับไปแล้วนั่นเอง มีทั้งที่เป็นชายและหญิง

พิธีรำแม่มด เป็นพิธีกรรมที่มีความสำคัญและมีความศักดิ์สิทธิ์มาก โดยในกลุ่มชาวไทย เขมร ซึ่งอาศัยอยู่อย่างหนาแน่นในเขตอีสานตอนใต้ โดยจะเรียกตัวเองว่า แขมร์ หรือ คแมร์ ซึ่งชาวเขมรที่อยู่ในเขตประเทศไทยจะเรียกว่า แขมร์-ลือ หมายถึงเขมรสูง และเรียกเขมรที่อยู่ในเขตประเทศกัมพูชาว่า แขมร์-กรอม หมายถึงเขมรต่ำ เรียกคนไทยว่า เซียม หรือ ซีม ตรงกับคำว่า สยาม

บทเพลงพันทางระหว่าง เพลงลูกทุ่งและบทเพลงลูกทุ่งในกัมพูชา

สิน ศรีสมุทร ราชานักร้องเสียงทองแห่งกัมพูชาความตายที่ไม่ตาย หากเมืองไทยมี ครูสุรพล สมบัติเจริญ ราชาเพลงลูกทุ่ง ซีกฝั่งกัมพูชาก็มี สิน ศรีสมุทร อายุรุ่นราวคราวเดียวกัน ทั้งคู่เป็นทั้งนักร้องและครูเพลงที่แต่งเองร้องเอง และมีครูเพลงแต่งเพลงให้ ขณะเดียวกันก็ส่งเพลงให้นักร้องท่านอื่น ๆ ได้แจ้งเกิด

สิน ศรีสมุทร โด่งดังยุคทศวรรษ 1950 จนถึง 1970 (พ.ศ. 2500-2519) เขากับรส สิริสุทธา, แปน รอน, เมา สาเรต เป็นหนึ่งในผู้บุกเบิกดนตรีร็อกแบบกัมพูชาขึ้น โดยการผสานกันระหว่างดนตรีเขมรพื้นบ้าน ผสมผสานกับริทึมแอนด์บลูส์ (Rhuthm and Blues) และร็อกแอนด์โรล (Rock and Roll)

สถานีวิทยุแห่งชาติในยามเช้าชาวบ้านร้านค้าในตลาดต่างรอฟังเพลงผลงานของ สิน ศรีสมุทร และเพลงใหม่ที่นำเสนอ โดยเฉพาะเพลงบอกนามสถานที่ราวกับนิราศหรือการเดินทางในบทเพลง



ภาพ : YouTube T3D

สินยังช่วยหนุนส่งให้กำลังใจเพื่อนศิลปินสร้างผลงานเพลง แม้กระทั่ง ดี เศวต ดาราชื่อดังแห่งยุคได้ร้องเพลงประกอบภาพยนตร์ “รักข้ามขอบฟ้า” คู่กับ สิน ศรีสมุทร ในฉบับภาษากัมพูชา (คำร้อง-ทำนอง : สง่า อารัมภีร)

บทเพลงเขายังอยู่ในความทรงจำและถูกนำมาผลิตใหม่อย่างสม่ำเสมอ เส้นทางชีวิตการเป็นนักเพลงทะยานขึ้นเรื่อย ๆ ในกระแสความนิยมผลิตเพลงอย่างต่อเนื่องนับพันบทเพลง แต่เมื่อการเมืองกัมพูชาในยุคสงครามกลางเมืองทำให้หลาย ๆ อย่างยุติ โดยเฉพาะงานศิลปวัฒนธรรม โดยเขาถูกเพ่งเล็งจากฝ่ายกองกำลังเขมรแดงว่าเป็นสัญลักษณ์ของฝ่ายอำนาจที่มีบทบาทสำคัญ และถูกจับกุมก่อนจะถูกสังหารเมื่อ พ.ศ. 2519 เพียงเพราะเป็นนักร้องซุปเปอร์สตาร์แห่งยุค

ผลงานของเขามีทั้งรับอิทธิพลโลกตะวันตกเพราะได้พบเห็นพร้อมกับการเดินทางและเขียนเพลงเป็นของฝากมิตรรักนักเพลง เขายังนำเอาผลงานสร้างสรรค์ของเพื่อนบ้านมาปรับรับใช้คนเขมร และของดีที่มีอยู่มาสอดแทรกใส่ใหม่ผสมผสานได้อย่างลงตัวด้วยพรสวรรค์ที่มีอยู่กับพรแสวงที่จะเรียนรู้มาเป็นบทเพลงอย่าง “ไม่หลงของเก่าไม่เมาของใหม่” แต่ถูกใจคนฟังทั้งประเทศและครองใจคนฟังมาทุกรุ่นต่อรุ่นจนถึงทุกวันนี้

การเสียชีวิตของ สิน ศรีสมุทร นำความโศกเศร้าเสียใจให้กับมหาชนชาวกัมพูชาเป็นอย่างมาก และรุนแรงกว่าข่าวการประหารนักการเมืองระดับเบอร์ต้น ๆ ของประเทศ ไม่ใช่ใบไม้ร่วงในราวป่าเพียงใบเดียว แต่สั่นสะเทือนสะท้านไปทั้งแดนกัมโพช

เมื่อสถานการณ์การเมืองมีเจรจายุติสงครามการเมือง สันติภาพเริ่มปรากฏในดินแดนแห่งนี้ สิ่งที่ฝ่ายการเมืองนำมาปลอบใจฝักฝั่นใจเมืองคือการนำบทเพลง สิน ศรีสมุทรมาเปิดตามสถานีวิทยุเพื่อผ่อนคลายอารมณ์หลังจากที่อยู่อย่างหวาดผวาของการปกครองยุคเขมรแดง

ปัจจุบัน สิน ศรีสมุทร บทเพลงของเขายังทำหน้าที่แม้ว่าบนโลกนี้จะเหลือเพียงรูปภาพ เสียงเพลงและชื่อนามเป็นความตายที่ไม่ตาย คนกัมพูชารุ่นใหม่ยังจำขับร้องบทเพลงของเขาเหมือนว่ายังมีลมหายใจอยู่ นักค้นคว้าด้านบทเพลงยังค้นเสาะหาผลงานที่หล่นหายกระจัดกระจายไปในช่วงสงคราม และนำพาเพื่อนมิตรที่ถูกสังหารในช่วงเวลาดังกล่าวให้กลับมาคืนชีพอีกครั้ง

ผับบาร์ร้านกินดื่มยังพบเห็นรูปของ สิน ศรีสมุทร และเพื่อนมิตรพร้อมกับบทเพลงที่ยังทำหน้าที่งานศิลปะรับใช้ประโลมใจประชาชนชาวกัมพูชาอยู่เนือง ๆ เรื่องราวของเขาถูกบอกเล่าปากต่อปาก ถูกนำมาเป็นบทภาพยนตร์ เพลงบอกนามสถานที่เป็นส่วนหนึ่งของการแนะนำทำความรู้จักบ้านเมือง

ถึงจะตายจากถูกฆ่าอย่างไม่เป็นธรรมกับคนที่เกิดมาสร้างความสุขให้ประชาชน มีคนกล่าวกันว่า การตายของ สิน ศรีสมุทร “อีกร้อยปีก็จะไม่มีสุดยอดศิลปินแบบนี้บนแผ่นดินกัมพูชา” และทำให้งานสร้างสรรค์ทางบทเพลงต้องยุติอีกนานและอีกนานกว่าจะมี สิน ศรีสมุทรคนใหม่

แค่ในทุกวันนี้ สิน ศรีสมุทรกับพ้องเพื่อนยังทำหน้าที่ศิลปินบนความตายที่ไม่ตาย นี่คือกัมพูชาในมุมหนึ่งที่ไทยอาจไม่ค่อยรู้ถ้าไม่ใส่แว่นใหม่ที่ใส่มอง

สำหรับ วงการเพลงลูกทุ่งเมืองไทย “กัมพูชาที่รัก” ภูษิต ภู่สว่าง (คำร้อง-ทำนอง: ฉลอง ภู่สว่าง) นับเป็นเพลงลูกทุ่งเพลงแรกที่ออกภาษากัมพูชา ครูฉลองแต่งเมื่อเดินทางไปเปิดวิกการแสดงที่จังหวัดบุรีรัมย์ ได้แรงบันดาลใจเพราะผู้คนแถบอีสานตอนใต้เป็นกลุ่มวัฒนธรรม ขแมร์ - กวย - ลาว



ภาพ : คอนเสิร์ต 84 ปี ลูกทุ่งไทย, 2567

เพลง “คืนลับฟ้า” เหลือง บริสุทธิ์ (คำร้อง : เสน่ห์ มนต์อีสาน แต่งเนื้อร้องภาษากัมพูชา และท่อนภาษาไทยโดย ธีระพล แสนสุข)

ช่วงระหว่าง พ.ศ. 2517 เป็นต้นธารเพลงลูกทุ่งอีสาน ขณะที่กลุ่มเพลงเพื่อชีวิตในยุคเรียกร้องประชาธิปไตยของกลุ่มนิสิตนักศึกษาได้เกิดแนวดนตรีเพื่อชีวิต นำโดย สุรชัย จันทิมาธร พื้นเพเป็นชาวจังหวัดสุรินทร์ได้ประยุกต์เพลงตะวันตกผสมผสานกับเพลงร่วมสมัย และทำนองเพลงในพิธีกรรมคนไทยเชื้อสายกวย-ขแมร์อีสานใต้มาใส่เนื้อร้องเพลงเพื่อชีวิตเพื่อสะท้อนสังคม

ก่อนและหลังวิกฤติเศรษฐกิจต้มยำกุ้ง เป็นช่วงโค้งสุดท้ายของคาเฟ่ และแนวเพลงคาเฟ่ก็ย่อมคึกคักไปตามกระแส ขณะที่แนวเพลงพันทางลูกทุ่งอีสานใต้ที่เน้นท่วงทำนองกันตรึมภาษาในแถบอีสานใต้สุรินทร์ - บุรีรัมย์ และศรีสะเกษ เริ่มต้นจาก ดาร์กี้ กันตรึมร็อค ที่ยืนพื้นมาก่อนหน้านั้น จากชุด “เปิดกรุอีสานใต้” จนวาระสุดท้ายของชีวิต โดยมีเนื้อหาทั้งภาษาขแมร์ท้องถิ่นและสลับเนื้อร้องภาษาไทยด้วยภาษาสวยงาม

เรื่องเล่าวิถีวัฒนธรรมอีสานเริ่มจากท้องถิ่นอีสานใต้ขยายวงกว้างไปสู่เมืองหลวง จนได้รับการยอมรับจากวงการเพลง จนกระทั่งได้มีวงตระกูลร็อกต่าง ๆ เกิดขึ้นตามลำดับ พร้อมกับความเป็นลูกทุ่งกึ่งเพื่อชีวิต เช่น ร็อคสะเดิด, ร็อคเอ๊าะเย๊าะ, ร็อคคงคย เป็นต้น

รวมไปถึง เฉลิมพล มาลาคำ ชาวจังหวัดสุรินทร์ ได้นำภาษาท้องถิ่นขแมร์อีสานใต้เข้าไปใส่ในเนื้อหาเพลงแนวลูกทุ่งหมอลำที่พันทางกันอย่างลงตัว และถูกสานต่ออัตลักษณ์ทางภาษามาถึงปัจจุบัน

ทั้งในผลงานเพลงของ สลา คุณวุฒิ และ สัญญาลักษณ์ ดอนศรี รวมไปถึงยุคก่อนหน้าอย่าง สุรินทร์ ภาคศิริ และ ดอย อินทนนท์

ระหว่าง พ.ศ. 2530 - 2540 เพลงลูกทุ่งเก่าได้ถูกนำมาร้องใหม่ทั้งจากต้นฉบับเดิมและนักร้องหน้าใหม่ ขณะที่เพลงใหม่กระแสไม่ดีนักเพียงแค่ประคองตัว แต่เพลงลูกทุ่งก็ได้ฟื้นปลุกกระแสนิยมอีกครั้งสำคัญจากบทเพลง “สมศรี 1992” ยิ่งยงยอดบัวงาม ดังไปพร้อม ๆ กับเพลง “รักสาวซะเราะแอง” บทเพลงพันทางที่ผสมภาษากัมพูชาสำเนียงอีสานใต้

บทเพลงลูกทุ่ง เกิดขึ้นบนกระแสวัฒนธรรมผสมผสานที่ปรับตนกลมกลืนวัฒนธรรมพ็อป ด้วยความที่ต้นตอเพลงพื้นบ้านมีรากเหง้าเก่าแก่ เข้ากันได้กับเพลงกระแสใหม่ที่มาจากถิ่นอื่นๆ จึงมีลักษณะเสรี และมีความฉับไวต่อการปรับเปลี่ยนตนเองเพื่อความทันสมัย โดยเฉพาะเพลงที่เข้าถึงสังคมคนทำงานชั้นล่างด้วยแล้ว กระแสเพลงตอบรับจดหมายจากมิตรเพลงที่ขอผ่านนักจัดรายการก็จะยิ่งทวีความโด่งดังของบทเพลงมากยิ่งในยุคสมัยนั้น



ชินวัฒน์ ตั้งสุทธิจิต

รายการอ้างอิง

ชินวัฒน์ ตั้งสุทธิจิต. (2566). **สุรินทร์รำพัน อีสานลำเพลิน**. กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์.

_____. **มนต์เพลงไพบูลย์ บุตรขัน**. (เอกสารยังไม่ได้พิมพ์เผยแพร่).

_____. **กำเนิดราชาเพลงรำวง: เบญจมินทร์**. (เอกสารยังไม่ได้พิมพ์เผยแพร่).

_____. **60 ปีคำว่าเพลงลูกทุ่ง กึ่งศตวรรษลูกทุ่งอีสาน.** (อยู่ระหว่างการจัดพิมพ์).

ตอนที่ 7

เส้นทางลูกทุ่ง
นักร้องภาคใต้

เส้นทางลูกทุ่ง นักร้องภาคใต้

กำเนิดและวิวัฒนาการ

ภาคใต้ นับได้ว่าเป็นภาคที่มีศิลปะประจำถิ่น ศิลปินประจำภาคมานานนับร้อยปี คนภาคใต้ถือว่าเป็นเจ้าบทเจ้ากลอน มีศิลปินพื้นบ้านหลายแขนง หลายศาสตร์ หลายศิลป์ เช่น มโนราห์ หนังตะลุง รองแง็ง (เพลงตันหยง) ลิเกป่า (ลิเกแขกแดง) ลิเกฮูลู เพลงบอก แต่ศิลปินพื้นบ้านหลายอย่างเริ่มหายไป เนื่องจากไม่มีผู้อนุรักษ์และสืบสาน ยังมีแต่หนังตะลุงและมโนราห์เท่านั้น ที่ยังได้รับความนิยมอย่างล้นหลามอยู่จนถึงปัจจุบัน ซึ่งมีอยู่นับร้อยคณะที่เป็นความภาคภูมิใจของพี่น้องชาวภาคใต้

แต่ในระยะเวลา 60 กว่าปีที่ผ่านมา ศิลปินอีกแขนงหนึ่งได้แผ่อิทธิพลไปถึงภาคใต้จนหนุ่มสาวเกิดความนิยมและคลั่งไคล้ นั่นคือ “เพลงลูกทุ่ง” เพลงลูกทุ่งเข้าไปมีบทบาทกับวิถีชีวิตของคนทุกเพศ ทุกวัย โดยเฉพาะคนวัยหนุ่มสาวที่กำลังแสวงหาความรักเพลงลูกทุ่งจะมีอิทธิพลอย่างมากในการตัดสินใจเลือกคู่ครอง เริ่มต้นจากการจะรักใครสักคนหนึ่ง ก็ใช้เพลงลูกทุ่งเป็นสื่อในการเกี้ยวพาราสี ไม่ว่าจะเป็นในงานบวช งานแต่ง หรือแม้กระทั่งในระหว่างลงขันเกี่ยวข้าวในทุ่งนา หนุ่มสาวจะใช้เพลงลูกทุ่งเกี้ยวกัน

ต่อมาเมื่อนักร้องขวัญใจของพวกเขาตั้งวงดนตรี และเดินสายไปทำการแสดงในภูมิภาคต่าง ๆ ของภาคใต้ หนุ่มสาวต่างก็แห่กันไปชื่นชมและให้กำลังใจอย่างแน่นขนัด ไม่ว่าจะเป็นการปิดวิก หรือเปิดทำการแสดงตามโรงภาพยนตร์ เมื่อเกิดความหลงใหลคลั่งไคล้ในเสียงเพลงลูกทุ่งมากเข้า ก็หันมาฝึกฝนการร้องเพลงตามแบบอย่างนักร้องดังที่ตัวเองชื่นชอบ บ้างก็ร้องเลียนแบบเสียง บ้างก็ร้องเป็นเสียงตัวเอง คนที่ร้องเสียงดีมีพรสวรรค์ ทั้งญาติพี่น้องและเพื่อน ๆ ก็ผลักดันส่งเสริมให้ได้เป็นนักร้อง เผื่อโชคดีได้เป็นนักร้องดังก็จะมีรายได้มาจุนเจือครอบครัว ไม่ต้องเหน็ดเหนื่อยกับการทำไร่ทำนา จึงทำให้หนุ่มสาวเสียงดีเหล่านั้นพยายามหาทางพลิกผันตัวเองเข้าไปเป็นนักร้องอาชีพกับวงดนตรีต่าง ๆ ตามที่จะมีโอกาส

เส้นทางการเข้าเป็นนักร้องลูกทุ่งอาชีพของนักร้องภาคใต้

1. ไปสมัครด้วยตัวเอง เมื่อวงดนตรีต่าง ๆ ไปเปิดทำการแสดงใกล้บ้าน

2. ไปสมัครเป็นนักร้องสลับฉากการแสดงของศิลปินพื้นบ้าน เช่น มโนราห์ และ หนังตะลุง พอสบโอกาสก็ไปสมัครเข้าเป็นนักร้องกับวงดนตรีที่ตัวเองชื่นชอบ

3. เข้าประกวดในรายการต่าง ๆ ที่เขาจัดเพื่อหานักร้องลูกทุ่งเข้าสู่วงการ

- นักร้องลูกทุ่งยุคแรกของภาคใต้ (ยุคลูกทุ่งแท้สำเนียงกลาง)

พ.ศ. 2509-2520 นักร้องลูกทุ่งภาคใต้ยุคแรก (ยุคบุกเบิก) ที่ทยอยเข้าสู่วงการเพลงตามเส้นทางต่าง ๆ ดังที่กล่าวแล้วข้างต้น มีดังต่อไปนี้

1. รุ่งโรจน์ พัทลุง เป็นนักร้องจากอำเภอควนขนุน จังหวัดพัทลุง สมัครเข้าเป็นนักร้องประจำวงดนตรี “รวมดาวกระจาย” ของครูสำเนียง ม่วงทอง เมื่อ พ.ศ. 2509 ร้องเพลงบันทึกเสียงครั้งแรกในเพลง “หาแฟน” (คำร้อง-ทำนอง : ชลธี ธารทอง)

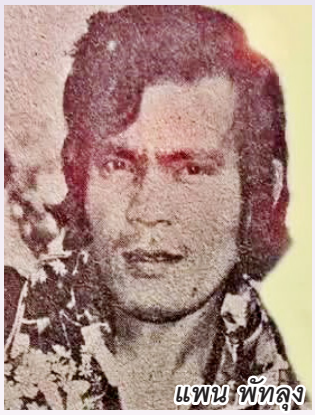
ใน พ.ศ. 2511 ออกจากวงดนตรี “รวมดาวกระจาย” พร้อมกับ ครูชลธี ธารทอง แดน บุรีรัมย์ และครูประยงค์ ชื่นเย็น จากนั้นก็ไปอยู่วงดนตรี “สุรพัฒน์” ที่มี ประสพโชค มีลาภ และ รุ่งระวี หนองแค ลาออกไปอยู่ก่อนหน้านั้นแล้วอยู่ 1 ปี ก็ยุบวง แล้วครูชลธี ธารทอง ก็ออกไปตั้งวงเอง รุ่งโรจน์ ก็ไปอยู่ด้วย ครูชลธี ธารทอง ได้แต่งเพลงให้คือ “บางกอกตอแหล” พอครูชลธี ธารทอง ยุบวง ก็ไปอยู่กับวงดนตรี ยุพิน แพรทอง และได้บันทึกเสียงเพลง คือ “น้ำตาแกล้มเหล้า” (คำร้อง-ทำนอง : ครูไพบูลย์ บุตรขัน) ออกจากวงยุพิน ก็ไปอยู่กับวงดนตรี “ยอดรัก สลักใจ” เมื่อ พ.ศ. 2518 ทำหน้าที่เป็นโฆษกหน้าเวทีคนแรกให้กับวงดนตรียอดรัก จนกระทั่งเสียชีวิตเมื่อ 20 กว่าปีที่ผ่านมา


รุ่งโรจน์ พัทลุง
ภาพสะสมของผู้เขียนเอง

2. บุหงา ณ เมืองใต้ นักร้องสาวจากจังหวัดพัทลุง ลุงโกร่ง กางเกงแดงหัวหน้าวงดนตรี “พรเกษม” เป็นผู้ชักนำเข้าวงการแล้วตั้งชื่อให้ว่า “บุหงา ณ เมืองใต้” ต่อมาลุงโกร่งก็ได้นำมาฝากไว้กับ “เพลิน พรหมแดน” พ.ศ. 2510 ได้ร้องเพลงแก้กับเพลงเพลิน พรหมแดน 3 เพลง คือ “อย่ามัวแต่ฝัน” แก้กับเพลง “หนุ่มโสดฝันหวาน” “อย่ามาออเซาะ” แก้กับเพลง “อย่าเพิ่งใจเสาะ” “ไม่เชื่อใจพี่” แก้กับเพลง “ไม่รักใครเท่าเธอ” โด่งดังทั้ง 3 เพลง เป็นนักร้องลูกทุ่งหญิงคนแรกของภาคใต้ที่เข้ามามีชื่อเสียงในวงการเพลง


บุหงา ณ เมืองใต้
ภาพ : อนุกูล หยดย้อย

3. แพน พัทลุง นักร้องจากอำเภอหนองจิก จังหวัดปัตตานี แต่ไปร้องเพลงอยู่กับกายกรรมคณะ “ทวีไทยกายกรรม” จากจังหวัดพัทลุง เดินสายไปกับคณะกายกรรมทั่วทุกจังหวัดของภาคใต้จากนั้นเดินทางเข้ากรุงเทพฯ ไปสมัครเป็นนักร้องอยู่กับวงดนตรีเทียนชัย สมยาประเสริฐ ได้บันทึกเสียงครั้งแรกในเพลง “ต.ช.ด.ใจเดียว” (คำร้อง-ทำนอง : ก้อง กำจาย) ต่อมาก็เพลง “แม่นบ่ครับ” (คำร้อง-ทำนอง : ครูสัมฤทธิ์ ศรีเผือก “หึงเมียมีชู้” (คำร้อง-ทำนอง : ชาลี ศรีประจีน) และเพลงอื่น ๆ อยู่กับวงดนตรีเทียนชัยได้ประมาณ 2 ปี ก็ไปอยู่กับวง “สมัยศิลปิน” ของครูสมัย อ่อนวงศ์ จากนั้นก็ย้ายไปอยู่กับวงดนตรี ดำ แดนสุพรรณ พอถึงปี พ.ศ. 2518 ก็ย้ายไปอยู่วงดนตรี ศรเพชร ศรสุพรรณ และเปลี่ยนชื่อเป็น “คีรี ปี่แก้ว” ร้องบันทึกเสียงไว้ 2 เพลง คือ “วาสนาไม่มี” “แม่รวงทอง” ออกจากวงดนตรีศรเพชร ก็ไปอยู่กับ ศรีไพร ลูกราชบุรี และจินตหรา พูนลาภ เป็นวงสุดท้าย


แพน พัทลุง
ภาพ : Youtube ประวัติศิลปินคู่แผ่นดินไทย

4. โรม ศรีธรรมราช นักร้องจากจังหวัดนครศรีธรรมราช เป็นนักร้องลูกทุ่งชายคนแรกของภาคใต้ที่โด่งดังที่สุด ก่อนจะมาเป็นนักร้องอาชีพ

ได้ไปเป็นนักร้องหน้าจออยู่กับหนังตะลุงคณะ “ปรีชาสงวนศิลป์” หนังตะลุงจังหวัดนครศรีธรรมราช ต่อมาย้ายไปอยู่กับ “มโนราห์เติม วิน วาด” จังหวัดตรัง ร้องเพลงสลับฉากมโนราห์อยู่หลายปี บังเอิญในปี พ.ศ. 2512 มโนราห์เติมนำคณะขึ้นมาทำการแสดงที่วัดพิชัยญาติ กรุงเทพ ในงานสารทเดือนสิบ หลังเสร็จงานคณะมโนราห์เดินทางกลับ แต่ตัวเขาไม่ยอมกลับ มีผู้ใหญ่ที่รู้จักนับถือกันคนหนึ่ง พาไปฝากไว้กับท่านพระครูเสนอ ที่วัดน้อยศรีสุพรรณ บางนา กรุงเทพ ต่อมาได้ไปสมัครเป็นนักร้องวงดนตรี ศรีนวล สมบัติเจริญ รุ่นเดียวกับ ชาตรี ศรีชล, ดำ แดนสุพรรณ, พรชัย สร้อยเพชร, พร ไพรสณฑ์ อยู่ไม่นานก็ได้บันทึกเสียง 2 เพลง คือ “ไม่ลืมอีสาน” (คำร้อง-ทำนอง : ครูพงษ์ศักดิ์ จันทรุกขา) และเพลง “ขอเป็นหมอนข้าง” (คำร้อง-ทำนอง : สรบุศย์ สมพันธุ์ หรือ ดอย อินทนนท์)


โรม ศรีธรรมราช
ภาพสะสมของผู้เขียนเอง

พ.ศ. 2514 ศรีนวลยุบวง ไปทำห้องอาหาร “ศรีนวล” มนต์ เมืองเหนือ จึงพาโรมไปอยู่ห้างศรีไพบูลย์ บางแค อยู่ไม่นานก็ได้บันทึกเสียงอีก 2 เพลง คือ “ซากรักบึงพระราม” และ “ความรักเหมือนเกมส์กีฬา” (คำร้อง-ทำนอง : ครูเริง ภิรมย์) ปรากฏว่าทั้ง 2 เพลงโด่งดังอย่างรวดเร็ว ครูเริงก็แต่งเพลงให้บันทึกอย่างต่อเนื่อง เช่น “ลาผ้าไตร” “องคุลีมาลฯ ” อยู่กับห้างศรีไพบูลย์ได้ 1 ปีก็ออกไปตั้งวงเอง มีครูประสพโชค มีลาภไปเป็นนักแต่งเพลงให้ มีเพลงดังต่อเนื่องอีกหลายเพลงเช่น “ไปบ้านคุณอา” “แฟชั่นเกี่ยวแขน” “สาวนิวลุค” “สาวทรงมอส” “นัดพบสามแยก” ฯลฯ นำวงดนตรีเดินสายอยู่ 6-7 ปี ก็เลิกวง

โรม ศรีธรรมราช กลับมาดังอีกครั้งหนึ่งในปี พ.ศ. 2555 กับเพลง “หลวงปู่ทวดเหยียบใจ” (คำร้อง-ทำนอง : ประสพโชค มีลาภ) เช่นเคย ปัจจุบัน โรมพักอยู่กับครอบครัวของลูกที่กระบี่

5. สาลิกา กิ่งทอง นักร้องหญิงคนที่ 2 ของภาคใต้ จังหวัดสุราษฎร์ธานี บิดาเป็นนายหนังตะลุงชื่อดังของภาคใต้ ชื่อ ครูจูเลี่ยม กิ่งทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ชีวิตในวัยสาวได้ติดตามคุณพ่อไปทำการแสดงหนังตะลุงไปทุกจังหวัด มีแววการเป็นนักร้องมาตั้งแต่ยังเป็นสาวรุ่น คุณพ่อจึงได้ฝึกหัดให้เป็นนักร้อง เริ่มจากร้องเพลงโชว์บนโรงหนังตะลุง เมื่อเชี่ยวชาญแล้วคุณพ่อก็พาเข้ากรุงเทพฯ เพื่อผลักดันให้เป็นนักร้องอาชีพ แต่เนื่องจากบุตรสาวของตัวเองชอบแต่งตัวแบบผู้ชาย และแสดงออกแบบผู้ชาย คุณพ่อจึงได้หาเพลงที่มีเนื้อหาเป็นของผู้ชาย ในการให้บุตรสาวร้องบันทึกเสียงครั้งแรก จึงไปได้เพลง “แต๋วจ๋า” (คำร้อง-ทำนอง : ราช สุริยา) ปรากฏว่าเพลงนี้ถูกใจทั้งพ่อและลูก ครูจูเลี่ยมจึงได้ลงทุนบันทึกเสียงเพลงนี้ให้กับบุตรสาวแล้วตั้งชื่อการเป็นนักร้องให้ว่า “สาลิกา กิ่งทอง” แค่เพลงเดียวก็ดังกระฉ่อนไปทั้งประเทศ ดังท่ามกลางความงุนงงสงสัยว่า สาลิกา กิ่งทอง เป็นผู้หญิงหรือผู้ชาย

ต่อมาคุณพ่อก็นำภาษาพูดประจำถิ่นมาแต่งเป็นเพลงให้ร้องอีก 2 เพลง คือ “แสนหวังเหวิด” และ “ทำพรือมันเล่า” ปรากฏว่าโด่งดังไปทุกภาคของเมืองไทย สาลิกา กิ่งทอง เสียชีวิต


สาลิกา กิ่งทอง
ภาพ : คมชัดลึก, 2559

ด้วยโรคมะเร็งเต้านม เมื่อวันที่ 11 เมษายน พ.ศ. 2539

6. เดือนรุ่ง เมืองสตูล เป็นนักร้องจากอำเภอทุ่งหว้า จังหวัดสตูล เข้าสู่วงการเพลงด้วยการเข้าไปเป็นนักร้องสลับฉากกับคณะมโนราห์เช่นเดียวกับ โรมศรีธรรมราช เดือนรุ่งอยู่กับมโนราห์หลายคณะ เช่น คณะอบอวบ จังหวัดสงขลา, คณะโสภณ ประเสริฐศิลป์ จังหวัดสงขลา, คณะพิน-พัน จังหวัดพัทลุง คณะปรีชา อำนวยศิลป์ จังหวัดกระบี่



ณพนรรจ์ ขวัญประภา

ภาพ : ราชาเสียงทอง, 2527

คณะสุดท้ายคือ คณะจันทร์แจ่มฟ้า จังหวัดสุราษฎร์ธานี

เมื่อ พ.ศ. 2514 วงดนตรี “จิระบุตร” ของรังสรรค์ จิระสุข ไปทำการแสดงที่อำเภอละงู ใกล้บ้าน จึงถือโอกาสไปสมัครเข้าเป็นนักร้องประจำวงครูรังสรรค์ทดสอบเสียงแล้วก็รับ วันรุ่งขึ้นก็พาเข้ากรุงเทพฯ เลย อยู่ได้ไม่นาน ได้ร้องเพลง “หน้าซื่อใจคด” และ “รอพี่ก่อนเถิดน้อง” (คำร้อง-ทำนอง : พิเศษ เสียงเพชร) ใช้ชื่อนักร้องว่า เดือนรุ่ง เมืองสตูล

ต่อมาก็ได้บันทึกเสียงอีกหลายเพลง เช่น “มนต์รักเสียงแคน” “เอาความโง่เขลาไปเผาเมืองตรัง” “หญิงร้ายกว่าเสือ” ออกจากวงดนตรีจิระบุตร ก็ไปอยู่วงดนตรีกังวานไพรลูกเพชร พอสายัณห์ สัญญาตั้งวงดนตรีเมื่อ พ.ศ. 2516 ก็ย้ายไปอยู่กับสายัณห์ ได้เป็นทั้งนักร้อง-นักแต่งเพลง และอยู่ในทีมงาน 7 พลังหนุ่มสายัณห์รุ่นแรกด้วย ต่อมาเปลี่ยนชื่อมาเป็น “ณพนรรจ์ ขวัญประภา” ตั้งแต่ พ.ศ. 2520 ได้แต่งเพลงให้สายัณห์โด่งดังมากมาย เช่น “เสียความรู้สึก” “รักจนหลง” “เธอมีของดี” “อย่าลืมตัว” “แด่คนซื่อเจี๊ยบ” “สายัณห์ขายใจ” ฯลฯ ถึงแก่กรรม เมื่อวันที่ 17 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2566

7. ธวัช บัญชีทอง นักร้องจากอำเภอนาสาร จังหวัดสุราษฎร์ธานี เคยประกวดร้องเพลงงานวัดมาก่อน ในปลาย พ.ศ. 2514 จีรพันธ์ วีระพงษ์ ประกาศรับสมัครนักร้อง จึงเดินทางมาสมัคร ได้เข้ารอบ 4 คนสุดท้าย ใช้ชื่อการเป็นนักร้องหน้าเวทีว่า “จะเด็ด เพชรเมืองใต้” แต่ไม่ได้บันทึกเสียง อยู่ได้ 3 ปี ก็ยุบวง

ต่อมาครูฉลองตั้งวงขึ้นมาใหม่ แล้วนำเสกศักดิ์ พูกันทอง, ชายธง ทรงพล, คัมภีร์ แสงทอง และ จะเด็ด เพชรเมืองใต้ มาอยู่ด้วย ครูฉลองแต่งเพลงให้ร้อง 3 เพลง มี “ไม่รู้จะอยู่คอยใคร” “บวชหนีซ้ำ” “คนงามลืมง่าย” แล้วตั้งชื่อให้ใหม่ว่า “ธวัช บัญชีทอง” ปรากฏว่าเพลง “ไม่รู้จะอยู่คอยใคร” และ “บวชหนีซ้ำ” ดังมาก อยู่ได้ 2 ปี ครูฉลองก็ไปสร้าง “ศรชัย เมฆวิเชียร” จนดัง พอศรชัยตั้งวงดนตรีก็ไปอยู่กับศรชัย ออกจากวงศรชัยก็รวมตัวกับเพื่อน ๆ มี ธวัช บัญชีทอง, สนธิ สมมาตร์, ขุนพล วัฒนพันธ์, จะเด็ด ดวงจินดา ตั้งวงดนตรีขึ้น ชื่อวง “แสงตะวัน” ตั้งอยู่ 2 ปี ก็ยุบ จากนั้นก็ไปอยู่กับวงดนตรีเพลิน พรหมแดน จนกระทั่งเพลินเลิกวง เมื่อปี พ.ศ. 2525 แล้วก็กลับไปทำสวนอยู่ที่บ้านเดิม จังหวัดสุราษฎร์ธานี



ธวัช บัญชีทอง

ภาพ : ธวัช บัญชีทอง มอบให้ผู้เขียน

8. รุ่งตะวัน ขวัญกระบี่ เป็นนักร้องจากอำเภอเหนือคลอง จังหวัดกระบี่ เริ่มต้นการ

ร้องเพลงด้วยการเป็นนักร้องห้องอาหาร จากนั้นก็ไปสมัครเป็นนักร้องสลับฉากอยู่กับมโนราห์ “คณะปรีชา อำนวยศิลป์” อยู่ได้ 2-3 ปี วันหนึ่ง ป.วิจิตรกร นักเขียนฉากลิเก คนจังหวัดสระบุรี ลงไปทำธุระที่ภาคใต้ บังเอิญได้ชมเขาร้องเพลงหน้าเวทีมโนราห์ รู้สึกประทับใจในน้ำเสียง จึงชักชวนให้ไปเป็นนักร้อง ได้ร้องเพลงบันทึกเสียงในเพลง “น้ำตาชาวใต้” (คำร้อง-ทำนอง : ครูจิ๋ว พิจิตร) ใช้ชื่อนักร้องว่า “รุ่งตะวัน ขวัญกระบี่” แต่ยังไม่ดัง

ต่อมา ป.วิจิตรกร ได้นำไปฝากไว้กับ ส.ลือเนตร เพื่อสร้างต่อ ส.ลือเนตร ก็แต่งเพลง “ด้อม ๆ มอง ๆ” ให้ร้องแค่เพลงเดียวก็ดังเปรี้ยง จากนั้นก็แต่งให้ร้องอีกหลายเพลง เช่น “ดาราติดเบอร์” “ปลาร้าถ้วยเก่า” “พี่ทนได้” “เมียสแปร์” “เป็นไง” ครูชลธี ธารทอง แต่งให้อีก 1 ชุด มีเพลง “ล่องใต้ตามนาง” “ขอให้ไปดี” ฯลฯ ยิ่งดังขึ้นไปอีก ทำให้รุ่งตะวัน ขวัญกระบี่ มีชื่อเสียงขึ้นมาอยู่ในระดับแถวหน้าของนักร้องภาคใต้อีกคน ปัจจุบัน รุ่งตะวัน ขวัญกระบี่ เสียชีวิต เมื่อ พ.ศ. 2552



ภาพ : waymagazine.org

9. เปี๊ยก เมืองพระ เป็นนักร้องใต้คนแรกที่ร้องลูกทุ่งปนใต้ เป็นคนอำเภอร่อนพิบูลย์ จังหวัดนครศรีธรรมราช เริ่มต้นจากการเป็นนักร้องคั่นเวลา อยู่กับคณะมโนราห์เติม เช่นเดียวกับ โรม ศรีธรรมราช หลังจากตระเวนทำการแสดงอยู่ 2-3 ปี

วันหนึ่งวงดนตรีไวพจน์ เพชรสุพรรณ เดินสายใต้ไปทำการแสดงที่จังหวัดนครศรีธรรมราช จึงลองไปสมัครดู ไวพจน์เห็นว่าเสียงดี มีพรสวรรค์ในการพูดจึงรับเข้าเป็นนักร้องประจำวง ให้ทำหน้าที่ร้องเพลงหน้าเวทีด้วย จัดรายการวิทยุไปด้วย

ได้ร้องเพลงบันทึกเสียงครั้งแรก ในเพลง “หัวใจ 100 ห้อง” (คำร้อง-ทำนอง : ปรีชา เทิดกมล) “ไข่น้อย คอยน้อง” (คำร้อง-ทำนอง : ครูสุรินทร์ ภาคศิริ) เป็นเพลงลูกทุ่งปนสำเนียงใต้ ปรากฏว่าเป็นเพลงดังสร้างชื่อเพลงแรก “หนุ่มใต้ใจช้ำ” “แฟนพี่อยู่ไหน” (คำร้อง-ทำนอง : สนิท มโนรัตน์) หลังออกจากวงดนตรีไวพจน์ ก็ไปจัดรายการวิทยุให้กับโรม ศรีธรรมราช ลาออกจากโรม ก็ไปจัดรายการเพลงลูกทุ่งทั่วไปที่จังหวัดนครศรีธรรมราช เสียชีวิต เมื่อวันที่ 29 ตุลาคม พ.ศ. 2556



ภาพ : ราชาเสียงทอง, 2524

10. คม เมืองนคร นักร้องหนุ่มเป็นคนอำเภอช้างกลาง จังหวัดนครศรีธรรมราช เป็นนักร้องเพลงลูกทุ่งปนสำเนียงใต้เหมือนกัน เส้นทางเข้าสู่วงการเพลงวันหนึ่งใน พ.ศ. 2517 วงดนตรีไวพจน์ เพชรสุพรรณ ประกาศรับสมัครประกวดร้องเพลงเพื่อหานักร้องเข้าสู่วง ไวพจน์เป็นคณะกรรมการตัดสินด้วย คุณหมอไสว แขดวง ซึ่งเป็นเพื่อนกับไวพจน์ ได้พาไปสมัคร ผลการประกวดปรากฏว่าได้รับรางวัลชนะเลิศ ไวพจน์จึงรับไว้เป็นนักร้องประจำวง และแต่งเพลงให้ร้องบันทึกเสียง ชื่อเพลง “ชวนน้องล่องใต้” เป็นเพลง “ลูกทุ่งปนใต้” ถือเป็นเพลงแจ้งเกิด

จากนั้น ระพี เรือนเพชร นักร้อง-นักแต่งประจำวง ก็แต่งเพลง “สาวศรีประจันต์” ให้ร้องอีกเพลง พอเริ่มมีชื่อเสียงหมอไสวก็พาออกมาตั้งวงเป็นของตัวเอง หลังจากนั้นก็พาไปฝากให้อยู่กับประจวบ วงศ์วิชา แต่งเพลงให้ร้องจนมีชื่อเสียงโด่งดังหลายเพลง “สาวรุ่น 18” “น้องแดง” “รักไม่ยุ่งมุ่งแต่งาน” “สวยบาดใจ” ฯลฯ เสียชีวิต เมื่อวันที่ 19 มีนาคม พ.ศ. 2552



ภาพ : อนุกูล หยดย้อย

11. ดาวใต้ เมืองตรัง นักร้องจากอำเภอเมือง จังหวัดตรัง เป็นลูกทุ่งหญิงคนที่ 3 ของคนใต้ที่เข้ามามีชื่อเสียงโด่งดังในกรุงเทพฯ เส้นทางการมาเป็นนักร้อง ดาวใต้มาทางสายประกวดเช่นเดียวกัน โดย บริษัท กว้างไพศาล จำกัด เจ้าของผลิตภัณฑ์ปลากระป๋องปุ้มปุ้ยเป็นผู้จัดประกวดชิงชนะเลิศเงินสด 30,000 บาท ได้ตำแหน่งรองชนะเลิศอันดับ 4 และได้รับการบรรจุเข้าเป็นพนักงานของบริษัทฯ ในฐานะนักร้อง ได้เงินเดือน 12,000 บาท อยู่ประมาณ 6 เดือน คุณสมศักดิ์ กว้างไพศาล ก็สนับสนุนให้ร้องเพลงบันทึกเสียง 2 เพลง มี “สาวใต้ไร้คู่” และ “อาลัยนักรบ” (คำร้อง-ทำนอง : ชลธี ธารทอง) ปรากฏว่า เปิดออกอากาศเพียงไม่กี่เดือน ก็ดังกระหึ่มไปทั้งประเทศ ได้รับรางวัลเสาอากาศทองคำพระราชทาน ประจำ พ.ศ. 2520 โดยเพลง “สาวใต้ไร้คู่” ได้รางวัลนักร้องหญิงดีเด่น ส่วนเพลง “อาลัยนักรบ” ได้รับรางวัลเรียบเรียงเสียงประสานยอดเยี่ยมโดยครูประยงค์ ชื่นเย็น

จากนั้นเธอก็ร้องเพลงต่อเนื่องกันมาหลายสิบเพลง เพลงดังเพลงสุดท้ายเมื่อ พ.ศ. 2518 คือ เพลง “พี่ไทยก็เมา” (คำร้อง-ทำนอง : ครูเพทาย ถนอมจิตร) ปัจจุบัน ดาวใต้ เมืองตรัง อยู่กับครอบครัวที่จังหวัดราชบุรี



ภาพ : ราชาเสียงทอง, 2524

- นักร้องลูกทุ่งภาคใต้ ยุคที่ 2 (ร้องใช้สำเนียงพื้นถิ่น)

พ.ศ. 2521-2530 เพลงใต้ยุคนี้ ส่วนมากจะลงทุนสร้างกันเองในพื้นที่ ทั้งนายทุนและนักร้องตระหนักดีว่ายังไม่สามารถจะเข้าไปแทรกความโด่งดังในกรุงเทพฯ และภาคอื่นได้จึงตั้งใจจะให้โด่งดังเฉพาะ 14 จังหวัดของภาคใต้ก็น่าจะเพียงพอแล้ว จึงได้คิดที่จะนำเอกลักษณ์ของพื้นถิ่นแทรกเข้าไปในเพลง เช่น ใส่สำเนียงใต้ผสมเข้าไปในเพลง ทั้งพูดทั้งร้อง หรือนำทำนองการแสดงพื้นบ้านมาใช้กับบทเพลง เช่น เพลงตันหยง (รองแง็ง) เพลงบอก นักร้องดังของภาคใต้ในยุคนี้ เช่น

1. ฉัตรทอง มงคลทอง เป็นคนอำเภอนาสาร จังหวัดสุราษฎร์ธานี เข้าวงการครั้งแรกด้วยการสมัครเข้าเป็นนักร้องวงดนตรี “สาลิกา กิ่งทอง” ใช้ชื่อการเป็นนักร้องครั้งแรกว่า “พล พิทยา” เดินสายกับวงอยู่ได้ระยะหนึ่ง ก็แต่งเพลงขึ้นมาร้องบันทึกเสียงเอง 1 เพลง คือ “ยอมตายถ้าได้เธอ” หลวงพ่อที่นับถือกันจากวัดสุทัศนเทพวราราม ราชวรมหาวิหาร กรุงเทพฯ เป็นผู้ตั้งชื่อให้ว่า “ฉัตรทอง มงคลทอง” เพลงแรกยังไม่ดัง ต่อมาได้บันทึกอีก 2 เพลง คือ “ตามแฟน” “แฟนชื่อยุพิน” เริ่มดัง

ในปี พ.ศ. 2520 - 2521 ครูประจวบ วงศ์วิชา แต่งให้ร้อง 3 เพลง คือ “เงาะโรงเรียน” “ตำแหน่งครูน้อย” และ “ปลดแอกหัวใจ”

ต่อมา ครูเพทาย ถนอมจิตร แต่งเพลง “ตบให้ตาย” ให้ร้องต่อเนื่องกันอีกหลายเพลง รวมถึงฉัตรทองแต่งเองด้วย เช่น “คนใต้รักคนใต้” “สวยจังหู้เลย” “เหมือนกันนั่นแหละ” “คลำแลถี” และอีกหลายสิบเพลงปรากฏว่าฉัตรทอง เป็นนักร้องดังที่ใช้สำเนียงใต้ได้ดีที่สุด จนมีนายทุนตั้งวงดนตรีให้ ช่วง พ.ศ. 2523 ก็เสียชีวิต ด้วยการถูกคนร้ายลอบยิง เมื่อวันที่ 28 มกราคม พ.ศ. 2523 ในขณะเลิกทำการแสดง ที่โรงเรียนบ้านท่ามิหรำ อำเภอเมือง จังหวัดพัทลุง

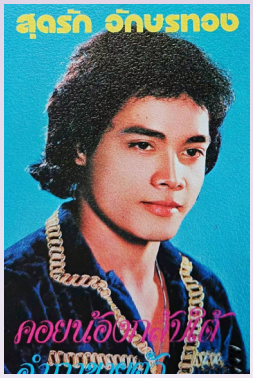


ภาพ : เทปสะสมของผู้เขียน

2. จักรพันธ์ ระวิพันธ์ นักร้องจากจังหวัดสงขลา ต้นฉบับเพลง “ทหารใหม่ไปกอง” เป็นนักร้องสร้างของชาครีย์ ทิพย์สุวรรณ กับครูประจวบ วงศ์วิชา มีชื่อเสียงใน พ.ศ. 2521 ในเพลง “บ้านพี่กินแกงขี้เหล็ก” “ทหารเกณฑ์ไปกอง” (ยอดรัก สลักใจ นำมาขับร้องใหม่ เปลี่ยนชื่อเป็น “ทหารใหม่ไปกอง” “ขันหมากลูกทุ่ง” “รักคนใต้ดีกว่า” “ฝนตกแฮ็ก ๆ” ฯลฯ แนวเพลงก็คือ ลูกทุ่งปนสำเนียงใต้ ท่านเสียชีวิต เมื่อวันที่ 22 เมษายน 2566

3. สุดรัก อักษรทอง นักร้องจากจังหวัดสุราษฎร์ธานี หลังจากฉัตรทอง มงคลทอง เสียชีวิต ครูประจวบ วงศ์วิชา นำมาสร้างแทน ด้วยการแต่งเพลงแรกให้ร้อง “ไอ้หนุ่มเรืออวน” แค่เพลงเดียวก็ทำให้โด่งดังตั้งแต่ พ.ศ. 2523 หลังจากนั้น ครูประจวบก็แต่งเพลงให้อย่างต่อเนื่อง เช่น “จดหมายทหารใหม่” “นักรบรำพัน” “เจ้าบ่าวมาแล้ว” “อำภาขายตัว” “หนุ่มใต้ฝากรัก” “คอยน้องกลับใต้ฯ”

4. ฉัตรชัย มงคลทอง นักร้องจากจังหวัดพัทลุง ในขณะที่ฉัตรทอง มงคลทอง กำลังดัง จึง



ภาพ : อนุกูล หยดย้อย

ได้ไปขอฝากตัวเป็นนักร้องกับวง ฉัตรทองจึงรับไว้ให้เป็นน้องบุญธรรม และตั้งชื่อให้ว่า ฉัตรชัย มงคลทอง หลังจากฉัตรทองเสียชีวิตแล้วก็ได้ร้องเพลงบันทึกเสียงโด่งดังไว้หลายเพลง เหมือนกันเช่น “บวชให้แม่” “เจ้าสาวใต้ต้นขาม” “สัมภาษณ์สาวไพ” เป็นเพลงดังสร้างชื่อแนวเพลงร้องสลับพูด โดยใช้มุกขำขันตลอดเพลง เป็นภาษากลางผสมใต้ และเพลงอื่น ๆ อีกหลายสิบเพลง เพลงดังยุคท้าย ๆ คือ “ผัวหยบ ๆ”

ช่วงหลังเปลี่ยนอาชีพมาเป็นนายหนังตะลุง ได้รับความนิยมมากพอสมควร คืนวันที่ 28 กุมภาพันธ์ 2560 ไปทำการแสดงที่อำเภอปากพะยูน จังหวัดพัทลุง ในขณะทำการออกรูปฤาษี เพื่อทำพิธีไหว้ครูตามวิชาการของหนังตะลุง แต่อยู่ ๆ ฉัตรชัยก็เกิดอาการช็อกหมดสติไป และเสียชีวิตในที่สุด

5. ลือชา ฉลองชัย เป็นนักร้องจากจังหวัดสงขลา มีความสามารถทั้งในด้านการร้อง และแต่งเพลงเองได้ สาคร ศรีธรรมราช พาเข้ากรุงเทพฯ แล้วไปทำงานเป็นหัวหน้างานก่อสร้างอยู่แถวถนนตก เก็บเงินได้หมื่นกว่าบาทก็อยากลงทุนร้องเพลงบันทึกเสียง จึงไปหาครูประยงค์ ชื่นเย็น ขอให้ทำดนตรีให้ 2 เพลง คือ “ทำไหรอยู่น้อง” และเพลง “อกฉันหัก” พอทำเสร็จก็นำไปเปิดที่สถานีวิทยุ บก.สงขลา และสถานีอื่น ๆ ปรากฏว่าไม่ถึงเดือน เพลง “ทำไหรอยู่น้อง” ได้รับความนิยมสูงสุด ต่อมาก็มีเพลงตามออกมา คือ “กลับมาเถิดน้อง” “เสียดายน้อง”

นอกจากนั้น ยังมีนักร้องใต้คนอื่น ๆ ที่เข้ามาก่อน พ.ศ. 2520 และหลัง พ.ศ. 2520 อีกมากมายหลายสิบคน ที่มีเพลงดังคนละเพลง 2 เพลง เช่น

สมเกียรติ ณ สงขลา “ชีวิตชาวสวนยาง”, ทรงพล เพชรเมืองตรัง “ฝากความคิดถึง”, สารพัด เพชรสงขลา “ช้ำรักที่บางนรา”, จะเด็ด เพชรเมืองใต้ “เอื้อมไม่ถึง”, ขวัญใจ เพชรเมืองใต้ “แม่ขาอ่อนเงินพัน”, อนุชา ศราวุธ “ช้ำรักจากเมืองใต้”, เสรี ศรีเมืองใต้ “แปลกหัวใจ”, อรัญดร ศรชัย “น้ำตากองเชียร์”, พิณ เพชรภูธร “หกตายโหง”, ชุมพร เหมราช (เหมทานนท์) “อกหนุ่มคนจน”, ฉัตรทองคนใหม่ “หัวครกยาร่วง”, น้องรัก ก้องสยาม “รักสาวชาวใต้”, ศรัทธา ลือชารักษ์ “ลูกพ่อจ่าดำ”, ฉัตรเพชร เพชรเกษม “รำวงเวียนครก”, สัญญา ธานี “จดหมายถึงนายหลำ”, แสงทอง อโนทัย “หักคอไอ้เท่ง”, พายุ สุริยัน “กลับบ้านเมื่อไร”, พร พัทลุง (สุขสันต์ วันสว่าง) “พบรักที่ทุ่งสง”, ภาคภูมิ เพชรพังงา “สวรรค์พังงา” และนักร้องที่เป็นลูกศิษย์ของ สุชาติ เทียนทอง 2 คน จากรายการชุมทางคนเด่น คือ เพชร พัชรา “ยืนรอขอรูป”, ประกอบ คำพร้อม “ลำดวนใจดำ” ฯลฯ

• นักร้องภาคใต้ ยุคที่ 3

พ.ศ. 2531-2550

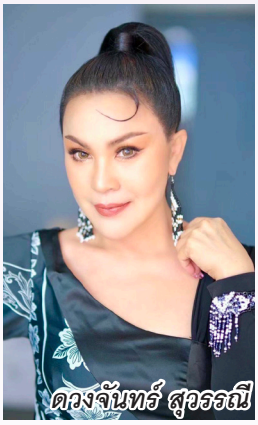
1. เอกชัย ฉิมพะวงศ์ นักร้องจากจังหวัดนครศรีธรรมราช เริ่มต้นจากการเป็นนักร้องห้องอาหาร จนครูชวนชัย ฉิมพะวงศ์ ไปเจอเข้า ก็นำมาสร้างให้เป็นนักร้องอาชีพ



ภาพ : เพจศรีวิชัยโชว์

เพลงชุดแรกที่ครูชวนชัยสร้างแล้วดังเลยก็คือชุด “พี่มีแต่ให้” จัดจำหน่ายโดยห้างแผ่นเสียงเมโทร และยังมีชุดอื่น ๆ เช่น ชุด “กอดให้กระดูกกรอบ” “แกงรสใหม่” “ผู้ชนะสิบทิศ” ฯลฯ หลังจากนั้นก็ย้ายไปอยู่กับห้างบ๊อกซิ่งซาวด์ เปลี่ยนนามสกุลใหม่เป็น “ศรีวิชัย” ประเดิมด้วยชุด “รักเก่าที่บ้านเกิด” ที่นำเพลงเก่าของครูกานท์ การุณวงศ์ มาร้องใหม่ เริ่มดังมาเรื่อย ๆ จนมาถึงชุด “หมากัด” ทำรายได้มากที่สุด

2. ดวงจันทร์ สุวรรณี เป็นนักร้องชาวจังหวัดพัทลุง ก่อนจะมาเป็นนักร้อง เคยเป็นช่างตัดเสื้อมาก่อน จากนั้นก็ได้ไปร้องเพลงสวนอาหารของ รังษี เสรีชัย ที่จังหวัดตรัง รังษีเห็นว่าร้องเพลงเสียงดี จึงได้ติดต่อ ณพนรรจ์ ขวัญประภา แต่งเพลงให้ คือ “สงสารชาวเรือ” และ “ขอเพียงแค่มอง” ร้องแก้กับ ยิ่งยง ยอดบัวงาม จังหวะเดียวกับยิ่งยง ยอดบัวงาม กำลังเดินสายใต้อยู่ได้ยินเข้าจึงแวะไปหา และเชิญให้ไปเดินสายกับวง พอยิ่งยงยกวงกลับ เอกชัย ศรีวิชัย ก็นำไปร่วมงานต่อให้ดวงจันทร์ร้องแก้ ชื่อเพลง “หมาไม่กัด”



ภาพ : ดวงจันทร์ สุวรรณี มอบให้ผู้เขียน

พ.ศ. 2546 ได้เข้าสังกัดค่ายแกรมมี่โกลด์ ได้ร้องเพลงบันทึกเสียง 1 ชุด ชื่อ “โชว์เบอร์ไม่โชว์ใจ” แต่งโดยครูสลา คุณวุฒิ

3. ดาวใต้ ปลายพระยา เป็นนักร้องจากอำเภอปลายพระยา จังหวัดกระบี่ เข้าวงการครั้งแรกด้วยการเป็นนักร้องสวนอาหารของ “รังษี เสรีชัย” ที่จังหวัดตรัง ที่เดียวกับดวงจันทร์ สุวรรณี ต่อมา บุญรักษ์ พิชัยรัตน์ ผู้จัดการส่วนตัวของดวงจันทร์ ได้ออกอัลบั้มชุดแรกให้ ชื่อชุด “ตอกย้ำอย่าซ้ำเติม” ใช้ชื่อว่า พันธ์ทิพย์ ธัญญาทิพย์ แต่ยังไม่ดัง



ภาพ : กิตติศักดิ์ สายน้ำทิพย์

ต่อมาใน พ.ศ. 2543 กิตติศักดิ์ สายน้ำทิพย์ นำมาสร้างใหม่ และเปลี่ยนชื่อใหม่เป็น ดาวใต้ ปลายพระยา ออกเพลงชุด “เพลงใต้สไตล์อีสาน” มีเพลง “เพลงรักเพลงคิดถึง” (คำร้อง-ทำนอง : ชัยยะ ชัยแก้ว) “รักพี่ไข่น้อย” “ตบให้ตาหลุด” (คำร้อง-ทำนอง :ดอย อินทนนท์) เสียชีวิตเมื่อวันที่ 30 มีนาคม พ.ศ. 2547

- นักร้องลูกทุ่งภาคใต้ ยุคที่ 4 (เพื่อชีวิต,สตริง, อินดี้ (แนววัยรุ่น)

พ.ศ. 2550-ปัจจุบัน หลังจาก ดวงจันทร์ สุวรรณี แล้ว ยังไม่มีนักร้องลูกทุ่งแท้จากภาคใต้มีชื่อเสียงระดับประเทศอีกเลย (ยกเว้นหนังตะลุงน้องเดียว สุวรรณแว่นทอง) เพลงในยุคนี้จะฉีกแนวไปจากเพลงลูกทุ่งเดิม เป็นลูกทุ่งเพื่อชีวิตบ้าง สตริงบ้าง อินดี้บ้าง เริ่มตั้งแต่ เจี๊ยบ เบญจพร, บิว กัลยาณี,บ่าววี, หลวงไก่, นุ้ย สุวีณา, เจนนี่-ลิลลี่ ได้หมดถ้าสดชื่น , อ๊อฟ ดอกฟ้า ฯลฯ

แต่ทั้งหมดนี้ก็เป็นนักร้องแนวสตริง แนวอินดี้แบบภาคใต้ และกระแสแบบนี้กำลังมาแรง กลุ่มวัยรุ่นกำลังนิยม ถึงแม้ว่าเพลงลูกทุ่งแท้ของภาคใต้จะสูญสิ้นไปแล้วจริง ๆ แต่ถ้าคิดในทางบวก เพลงลูกทุ่งภาคอื่นก็เปลี่ยนแปลงไปตามยุคตามสมัยเหมือนกัน

ปัจจุบันเพลงลูกทุ่งอินดี้ของภาคอีสานกำลังมาแรงแซงทะลุภาคกลางมาถึงภาคใต้ เด็กวัยรุ่นภาคใต้ร้องเพลงอีสานกันได้เกือบทั้งภาคแล้ว การที่มีนักแต่งเพลงสร้างสรรค์เพลงลูกทุ่งอินดี้ภาคใต้ให้เด็กร้อง ถือว่าช่วยสร้างกระแสนิยม กับทั้งยังช่วยอนุรักษ์และส่งเสริมภาษาพื้นถิ่นใต้ ให้ขจายไปยังภาคอื่นบ้าง



สัมพันธ์ พัทลุง
นักอนุรักษ์เพลงลูกทุ่ง

รายการอ้างอิง

ตะวันสีทอง. (2565). **ประวัติโรม ศรีธรรมราช.** กรุงเทพฯ: นิตยสารจักรวาลดารา.

นิออน ฉาบสุวรรณ. (2516). **ประวัติสาลิกา กิ่งทอง.** กรุงเทพฯ: นิตยสารจักรวาลดารา.

พงษ์อเนก. (2512). **ประวัติบุหงา ณ เมืองใต้.** กรุงเทพฯ: กรุงธน.

สมชาย ทองขาว. (2519). **ประวัติแพน พัทลุง.** กรุงเทพฯ: นิตยสารโลกดารา.

สมชาย ทองขาว. (2521). **ประวัติดาวใต้ เมืองตรัง.** กรุงเทพฯ: นิตยสารโลกดารา.

ตอนที่ 8

วงดนตรีลูกทุ่ง

กำเนิดวงดนตรีลูกทุ่ง

วงดนตรีลูกทุ่งกำเนิดมาจากวงดนตรีแบบสากลที่เกิดขึ้นในช่วงเวลาหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 มหรสพที่ได้รับความนิยมคือ ภาพยนตร์ ซึ่งเป็นไปอย่างไม่ราบรื่น เนื่องด้วยต้องระมัดระวังภัย ถ้ามีสัญญาณเตือนดังขึ้นว่าถูกโจมตีโดยเครื่องบิน ต้องปิดเครื่องฉายปิดไฟทั้งโรงและพากันไปหลบซ่อนตามหลุมหลบภัย

ภาพยนตร์ไทยในช่วงนั้นหยุดการผลิต เพราะราคาของฟิล์มมีราคาแพง ภาพยนตร์ฝรั่งและญี่ปุ่นถูกนำมาฉายซ้ำ ๆ เพราะไม่ค่อยมีเรื่องใหม่เข้ามา ทำให้ผู้ชมเริ่มเบื่อหน่าย ผู้จัดหรือเจ้าของโรงจึงเริ่มปรับตัวทำการตลาดใหม่ โดยชักชวนวงดนตรีชื่อดัง อาทิ วงดนตรีทรัพย์สิน, วงดนตรีทหารบก, ทหารเรือ, ทหารอากาศ มาบรรเลงก่อนฉายภาพยนตร์ ทำให้ผู้ชมเริ่มกลับมาสนใจมากขึ้น บางโรงเมื่อวงดนตรีเล่นจบ คนเดินออกครึ่งหนึ่ง เพราะต้องการมาชมดนตรีอย่างเดียว เช่นเดียวกับการแสดงละครเวทีที่ได้รับความนิยม เนื่องจากคนหันไปชมแทนภาพยนตร์ ซึ่งก็มีการขับร้องเพลงสลับฉากหน้าม่าน

วงสุนทราภรณ์มาก่อนวงดนตรีลูกทุ่ง

วงดนตรีที่โด่งดังอยู่ตัวมาก่อนก็คือ “สุนทราภรณ์” อันเป็นวงดนตรีราชการของกรมโฆษณาการที่มีครูเอื้อ สุนทรสนาน, ครูแก้ว อัจฉริยะกุล สร้างเพลง และเพลงในยุคนั้นราชการให้เรียกเพลงไทย (เดิม) และเพลงไทยสากล

วงดนตรีสุนทราภรณ์ เริ่มบรรเลงเพลงประยุกต์ขึ้น คือการใช้วงดนตรีสากลตั้งวง ควบกับวงดนตรีไทยเดิม แล้วเล่นเพลงไทยหรือสลับกันในช่วงเวลาเดียวกัน จึงเป็นเพลงไทยเดิมที่มีการใส่เนื้อใหม่ แล้วเล่นพร้อมกันเพลงที่แปลกหูคนไทยเรา



วงสุนทราภรณ์
ภาพ : เพลงกล่อมจิต, 2513

ขึ้นไปอีก เพลงประยุกต์ของครูเอื้อนี้ได้ถูกนักเพลงไทยเดิมวิพากษ์วิจารณ์กันมาก แต่นักดนตรีที่มีวิจารณญาณคงเข้าใจความมุ่งหมายของครูเอื้อที่จะเสริมส่งเพลงไทยมิให้หายสาบสูญไปเป็นอย่างดี

ทำไมวงดนตรีลูกทุ่งต้องใส่สูทสากล ?

จากการบรรเลงเพลงไทยประยุกต์นั้น เมื่อมีวงดนตรีหลายวงเห็นดีด้วยและได้นำไปบรรเลงทางต่างจังหวัด ก็ได้รับความนิยมอย่างสูง เพราะเป็นเพลงไทยเดิมที่ทันสมัย เนื้อร้องก็ได้ เนื้อถ้อยกระทงความของลักษณะโคลงฉันท์กาพย์กลอน การสัมผัสทางเพลงสากลก็ถูกต้อง สำเนียงสูงต่ำของเนื้อร้องก็ไม่ฝืน จำง่ายร้องง่าย และทำให้วงดนตรีนิยมเล่นแต่เพลงที่ตนแต่งเอง

จากการเริ่มต้นของเพลงไทยประยุกต์ทำให้วงดนตรีต่าง ๆ หันมาแต่งเพลงแบบประยุกต์กันมากมาย โดยสรรหาเอาทำนอง เพลงไทยพื้นเมืองของภาคต่าง ๆ เช่น อีสาน เหนือ ใต้ และเพลงพื้นบ้านภาคกลาง ซึ่งได้แก่ เพลงแอ่ว เพลงฉ่อย เพลงอีแซว เพลงเหย่ย เพลงเกี่ยวข้าว เพลงเรือ มาใส่เนื้อเป็นเพลงใหม่ที่ทันสมัย ทันเหตุการณ์แล้วออกบรรเลงตามสถานมหรสพต่าง ๆ บ้าง และทำให้ได้ยินได้ฟังเพลงแปลก ๆ และถูกรสนิยม เพราะเป็นแนวไทยเดิมและไทยแท้ ๆ แต่ก็ยังไม่มีใครเรียกว่าเพลงลูกทุ่ง

จนเมื่อการแต่งเพลงแบบประยุกต์โดยนำเพลงแบบลำตัดและทำนองของแหล่เทศน์มหาชาติมาใส่เนื้อร้อง แล้วใช้ดนตรีสากลขึ้นต้นและรับท้ายให้ ประกอบกับการร้องของนักร้องซึ่งต้องมีการเอื้อนให้ระดับเสียงไปในแบบของนาฏดนตรี (ลิเก) หรือของเพลงแหล่ เรื่องของ “ลูกทุ่ง” จึงบังเกิดขึ้นจากการรู้สึกนึกคิดของผู้ฟัง ประกอบกับนักแต่งเพลงประเภทนี้ ใช้เรื่องราวของทุ่งนาป่าเขา วัดวาอาราม น้องนางบ้านนา ไอ้ทุย ฯลฯ เข้ามาในทำนองเพลง เพลงลูกทุ่งจึงเริ่มฝังจิตใจของคนไทยมากขึ้นเป็นที่นิยมของพี่น้องทางต่างจังหวัด

วงดนตรีที่นิยมเล่นเพลงแนวลูกทุ่งก็มักจะมีแต่วงที่ออกไปเล่นตามต่างจังหวัดมากกว่า เพราะคนเมืองหลวงนั้น ยังคงนิยมเพลงไทยแนวสากลที่ต้องมีศิลปะทั้งดนตรีและการขับร้องการแยกเสียงประสานและท่วงทำนองแบบฝรั่งกลาย ๆ

ต่อมาประชาชนทางภาคเหนือและอีสานเข้ามาทำงานในกรุงเทพฯกันมากขึ้น และยังมีความนิยมรสชาติของเพลงพื้นเมืองของตนอยู่ ก็ให้ความสนใจต่อไปในเพลงทำนองเพลงประเภทลูกทุ่งดังกล่าว เรื่องดนตรีประยุกต์ก็ค่อย ๆ ถูกลืมไป

และจากการปรับเปลี่ยนวงดนตรีประยุกต์มาเป็นวงดนตรีแนวลูกทุ่งทำให้เกิดการผสมผสานวัฒนธรรม และเป็นเหตุผลที่ทำให้เราหายสงสัยว่า ทำไมนักร้อง นักดนตรีเพลงลูกทุ่งนิยมสวมสูทแบบสากล หรือชุดกระโปรงแบบตะวันตกขึ้นเวทีขับร้องเพลงลูกทุ่งต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน

วงดนตรีต้นกำเนิดวงและเพลงลูกทุ่ง

วงดนตรีที่โดดเด่นของเพลงแนวลูกทุ่งได้แก่ วงดนตรี “จุฬารัตน์” เป็นแหล่งก่อกำเนิดแยกตัวเป็นวงดนตรีเพลงลูกทุ่งจำนวนมาก

วงดนตรี “จุฬารัตน์” ของครูมงคล อมาตยกุล อดีตนิสิตคณะสัตวแพทยศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ที่เรียนจนถึงชั้นปีที่ 4 จึงหยุดเรียนเพราะมหาวิทยาลัยหยุดการเรียนการสอนเนื่องจากเกิดสงครามโลกครั้งที่ 2 ครูได้หันไปเล่นดนตรีสากลตั้งคณะละครวิทยุ และแต่งบทละครสถานีวิทยุ และได้เป็นนักแต่งเพลง เรียบเรียงเสียงประสานและเป็นหัวหน้าวงดนตรีของเทศบาลนครกรุงเทพ



ครูมงคล (ซ้าย) กับวงดนตรีจุฬารัตน์
ภาพ : เพจ Naruphon Studio

ใน พ.ศ. 2489 ได้ร่วมวงดนตรีดุริยะโยธินก่อนจะลาออกมาตั้งวงดนตรีมงคล อมาตยกุล เป็นของตนเอง รับแสดงตามโรงภาพยนตร์ หรืองานลีลาศ ร่วมกับ ป. ชื่นประโยชน์, เนียน วิชิตนันท์, ร้อยแก้ว รักไทย, ไพบูลย์ บุตรขัน มีนักร้องในวง เช่น วงจันทร์ ไพโรจน์, นริศ อารีย์, ลัดดา ศรีวรนันท์, ปรีชา บุญญเกียรติ ฯลฯ

จุฬารัตน์ เป็นวงดนตรีลูกทุ่งที่ประสบความสำเร็จมากวงหนึ่งในช่วงพ.ศ. 2500-2516 ประกอบด้วย นักแต่งเพลง นักดนตรี และนักร้องมากมาย โดยมีนักร้องดัง 4 ทหารเสือ ได้แก่ ปอง ปรีดา, กุง กาดิน (นคร ถนอมทรัพย์), พร ภิรมย์ และทูล ทองใจ

สมาชิกอื่น ๆ ได้แก่ ชาย เมืองสิงห์, โฆษิต นพคุณ, พนม นพพร, สุชาติ เทียนทอง, จิ๋ว พิจิตร, สำเนียง ม่วงทอง, ฉลอง การะเกด, ร้อยแก้ว รักไทย, ชาญชัย บัวบังศร, พีระ ตรีบุปผา, มนตรี แสงเอก,

ลพ บุรีรัตน์ (วิเชียร คำเจริญ), สัญญา จุฬาพร, ประจวบ จำปาทอง, เกษม สุวรรณเมนะ, ศรีไพร ใจพระ, นพดล ดวงพร, สรวง สันติ, แมน เนรมิต, ฉลอง วุฒิวัย, พล พรภักดี, สังข์ทอง สีใส, ชัย อนุชิต, หยาด นภาลัย, บุปผา สายชล, วงจันทร์ ไพโรจน์, หฤทัย หิรัญญา, เสียงทิพย์ ปทุมทอง, ดวงใจ เมืองสิงห์ ฯลฯ



วงดนตรีพยงค์ มุกดา
ภาพ : นิรันดร์ นันทนิมิตร

วงดนตรี “พยงค์ มุกดา”

พยงค์ มุกดา จากคณะละครเร่ที่ทำหน้าที่ทั้งร้องเพลง แต่งเพลง เล่นละคร ได้เข้ารับราชการในกองดุริยางค์กองทัพเรือ ในฐานะนักแต่งเพลงและนักร้องและเป็นโฆษกออกงานของทางราชการ เมื่ออยู่ที่กองดุริยางค์กองทัพเรือ ก็ได้บันทึกแผ่นเสียงและบางครั้งก็จัดวงออกแสดงในชื่อของตัวเองคือ วงดนตรีพยงค์ มุกดา ซึ่งได้รับความนิยมเพิ่มขึ้นเรื่อยมา

วันที่ 2 สิงหาคม พ.ศ. 2495 ได้นำวงไปแสดงดนตรีประกวดที่สถานีวิทยุกรมการรักษาดินแดน ซึ่งสมัยนั้นยังตั้งอยู่ที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ได้รับรางวัลชนะเลิศ จึงได้ถือเอาวันนี้เป็นวันเกิดของวงดนตรีพยงค์ มุกดา

สมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม ได้มีคำสั่งโอนนักร้องนักดนตรีที่อยู่ในวงดนตรีของ 3 เหล่าทัพ ให้เป็นทหารทั้งหมด ครูพยงค์ มุกดา ได้ยศเป็นจ่าโท แต่ก็ลาออกกลางคันเนื่องจากป่วย จึงได้ออกมาตั้งวงดนตรีพยงค์ มุกดา ออกเดินสายรับงานทั่ว ๆ ไป เช่นเดียวกับวงดนตรีในสมัยนั้น เช่นวงบางกอก ชะ ชะ ช่า สุรพล สมบัติเจริญ และวงดนตรีจุฬารัตน์

ต่อมาเมื่อสุขภาพร่างกายไม่อำนวยต้องผ่าตัดไตออก จึงคิดว่าไม่สามารถที่จะควบคุมวงได้ จึงได้กราบบังคมทูลขอพระราชทานชื่อวงดนตรี ซึ่งได้รับพระราชทานว่า “มุกดาพันธ์” เพื่อที่ลูกศิษย์จะได้ใช้ทำมาหากินต่อไปได้

นักร้องในสังกัดวงดนตรีมุกดาพันธ์ ได้แก่ ชัยชนะ บุญนะโชติ, ศรีสอางค์ ตรีเนตร, พรทิพา บูรกิจบำรุง, ทิว สุโขทัย, นิรันดร์ นันทนิมิตร

วงดนตรี “สุรพล สมบัติเจริญ”

สุรพล สมบัติเจริญ นักร้องประจำกองดุริยางค์ทหารอากาศ ได้บันทึกเสียงเพลงแรก คือ เพลง “น้ำตาลาวเวียง” ใน พ.ศ. 2496 แต่เพลงที่ทำให้เป็นที่รู้จักทั่วไปคือเพลง “ชูชกสองกุมาร” หลังจากนั้นชื่อเสียงของสุรพล ก็เป็นที่นิยมมากขึ้น และมีผลงานออกมาเรื่อย ๆ เช่น “สาวสวนแตง” “เป็นโสดทำไม” “ของปลอม” “หนาวจะตายอยู่แล้ว” “หัวใจผมว่าง” “สวยจริงน้อง” “น้ำตาจ่าโท” “มอง” ฯลฯ

เมื่อชื่อเสียงเริ่มเป็นที่รู้จักของคนทั่วไป สุรพลจึงมีงานร้องเพลงนอกสังกัดถี่ขึ้นเป็นลำดับ อาทิ ร่วมร้องกับวง “แมมโบ้ร็อค” ของ เจือ รังแรงจิตร วง “บางกอก ชะ ชะ ช่า” ของ ชุติมา สุวรรณรัตน์ และ สมพงษ์ วงษ์รักไทย ส่วนวงดนตรีที่สุรพลร้องด้วยมากที่สุดคือ วง “ชุมนุมศิลปิน” ของ จำรัส วิภาตะวัต



วงดนตรี สุรพล สมบัติเจริญ ภาพ : อนุกูล หยดย้อย

สุรพล ได้รับการสนับสนุนจากนายห้างอารยะโอสถ ตรามือ ตั้งวงดนตรีในนามวง “สุรพล สมบัติเจริญ” ขึ้นมาเพราะชื่อเสียงโด่งดังแล้ว ในช่วงเวลานั้นมีวงดนตรีอื่น ๆ ที่มีอยู่ในขณะนั้น เช่น วงประกายดาวของก้าน แก้วสุพรรณ ซึ่งเป็นเพื่อนสนิทกับสุรพล

การประชันวงดนตรีลูกทุ่งครั้งแรกของเมืองไทย จัดขึ้นที่วัดสนามชัย ดำเนินสะดวก ราชบุรี เมื่อวันที่ 3 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2509 ครั้งนั้นมีวงดนตรีชั้นนำของเมืองไทยประชันกัน 4 วง คือ วงรวมดาวกระจาย, วงสมานมิตร เกิดกำแพง, วงเทียนชัย สมญาประเสริฐ และวงสุรพล สมบัติเจริญ ผลปรากฏว่าวงสุรพลได้รางวัลชนะเลิศจากเพลง “สิบหกปีแห่งความหลัง” รับรางวัลขันน้ำพานรอง พระยอดธงรุ่นแรก พร้อมเงินรางวัล เหตุการณ์ในครั้งนั้น สุรพล สมบัติเจริญ ประทับใจและตื้นตันใจมาก ดังเนื้อเพลง “แฟนจ๋า” ที่เขาแต่งว่า

“...วัดสนามชัยดินแดนครั้งก่อน ผมยังไม่ลืม ผมหลั่งน้ำตาอุราแสนปลื้ม ลืมแล้วหรือภาพแห่งความหลัง”

สุรพลได้รับการยอมรับว่าเป็น “ราชาเพลงลูกทุ่ง” เพราะความอัจฉริยะที่สามารถแต่งเพลงและร้องเอง แถมยังทำหน้าที่ครูแต่งเพลงให้คนอื่นร้องจนโด่งดังอีกด้วย

สุรพล สมบัติเจริญ ทำให้เพลงลูกทุ่งอยู่ในความนิยมขึ้นสู่ความนิยมชมชอบของผู้คนทั่วประเทศ ด้วยเอกลักษณ์ ลีลา และ รูปแบบเฉพาะตัว ยุคของสุรพลอาจกล่าวได้ว่าเป็นช่วงเวลาที่เพลงลูกทุ่งพัฒนามาถึงจุดสุดยอด เป็นยุคทองของเพลงลูกทุ่ง อยู่ระหว่าง พ.ศ. 2506-2513

ศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล ได้กล่าวถึง นักร้องลูกทุ่งและวงดนตรีลูกทุ่งว่า

“จุดสำคัญอีกอย่างหนึ่งคือเพลงลูกทุ่งมาเกิดหลังจากที่สงครามโลกครั้งที่สองอันเป็นยุคเดือดร้อนขัดสนผ่านไปเรียบร้อยแล้ว เป็นยุคที่แสงสีเสื้อผ้าอาภรณ์การคมนาคมและระบบเสียงให้โอกาสเรื่อยไปจนถึงโอกาสที่จะได้บันทึกเสียงที่จะได้ร่วมกลุ่มแสดงร่วมเดินทางไปเป็นกระบวนใหญ่

มีระบบนายทุนคอยค้ำจุน มีระบบประชาสัมพันธ์ที่ทรงอำนาจ มีกระบอกเสียงคอยกระตุ้นคนฟังโดยการเช่าเวลาสถานีวิทยุไว้เป็นเครื่องมือ เพลงลูกทุ่งจึงวิ่งปราดขึ้นสู่ฟากฟ้าการบันเทิงราวกับจรวด ทั้งดังทั้งงามวิจิตรตระการตาราวกับพลุที่จุดขึ้นในท้องฟ้า สัมผัสคราใดก็แจ่มแจ้งเด่นชัดประทับใจเหมือนพลุที่งามนั้น

แต่ในขณะเดียวกันเพลงลูกทุ่งก็มีอายุสั้นใช้การเพียงชั่วระยะ เมื่อร้องเบื่อแล้วก็สร้างใหม่หนุนขึ้นมา เก่าก็วูบดับไปเหมือนแสงสีสวยงามของพลุ เพลงลูกทุ่งบางเพลงจึงดังเดี๋ยวเดียวก็ดับที่ยังอยู่ในใจคนนั้นหรือ คือคนร้อง น้ำเสียงของเขาและบทร้องบางตอนที่คมคายชวนจำและสนใจนั่นแหละ” (พูนพิศ อมาตยกุล, 2533)

“รวมดาวกระจาย” วงรวมดาวศิลปินนักร้อง

อีกวงดนตรีหนึ่งที่ต้องบันทึกไว้ คือ วงดนตรีของครูสำเนียง ม่วงทอง โดยมีครูพีระ ตรีบุปผา ดูแลนักดนตรี ส่วนนักร้องก็ได้ยงยุทธ เชี่ยวชาญชัย ที่ออกจากวงสุรพลเป็นหลักให้ โดยตั้งชื่อวงว่า “รวมดาวกระจาย” เป้าหมายเป็นที่พักพิงของบรรดานักร้องที่แตกวงมาจากวงอื่นก็จะมารวมตัวกับวงนี้

ตั้งวงได้ไม่นาน ครูพีระ มีงานเพลงประกอบภาพยนตร์มากมายจึงไม่มีเวลา เลยถอนตัวออกไป นับเป็นวงดนตรีวงใหญ่ระดับแนวหน้าอีกวงหนึ่ง เพราะมีนักร้องดังและนักร้องดาวรุ่งของวงก็กำลังมีชื่อเสียงขึ้นมาหลายคน

นักร้องวงรวมดาวกระจาย ยุคแรก มีผ่องศรี วรนุช, ยงยุทธ เชี่ยวชาญชัย, ไพรวัลย์ ลูกเพชร, ศักดิ์ โกศล, ชัยชนะ บุญนะโชติ, โกมินทร์ นิลวงศ์, ศรีสละ ทองธารา, นคร มงคลายน, อาเนี้ยว ททท. (ทองหล่อ คงสุข), ไวพจน์ เพชรสุพรรณ, นวลละออง รุ้งเพชร, เด่น บุรีรัมย์, แดน บุรีรัมย์, ชลธี ธารทอง, วิโรจน์ เพชรเมืองกาญจน์, เด่น ดอกประดู่, ประสพโชค มีลาภ เป็นต้น แม้กระทั่ง ชาตรี ศรีชล กับ ระพิน ภูไท ตอนที่ยังไม่โด่งดังก็เคยอยู่วงนี้มาก่อนเช่นกัน

นอกจากนี้ ยังมีวงดนตรีต่าง ๆ อีกมากมาย นักร้องบางคนก็เวียนว่ายย้ายวงกันไปมา เช่น

วงดนตรี “พิพัฒน์ บริบูรณ์” ที่มีนักร้องนำ คือ น้ำผึ้ง บริบูรณ์, ดาว มรกต, หยก นพเก้า, แก้ว นพเก้า, ศักดิ์ศรี ศรีอักษร

วงดนตรี “ชุมนุมศิลปิน” มีนักร้องนำ เพลิน พรหมแดน, นิตยา เปิดปัญญา, ชวนชัย ฉิมพะวงศ์, สุริยา แสวงธรรม, สมศักดิ์ ศรีบางช้าง, อัญชุลี ฉัตรวิไล (โฉมฉาย ฉัตรวิไล)

วงดนตรีคณะ “ช้างแดง” ของท่าน กุญชร สุทธิพันธ์, วงดนตรีคณะ “บางกอก ชะ ชะ ช่า” วงดนตรีคณะ “เนวี่บลู”, วงดนตรี “ลูกตะวันออก” ของชัยชนะ บุญนะโชติ, วงดนตรี “ฟ้าบางกอก” ของครูฉลอง วุฒิวัย ฯลฯ

บุปผาสวรรค์ ชุมชนคนลูกทุ่ง

ยุคนี้ต่อเนื่องมาจากวงดนตรีครูสุรพล สมบัติเจริญ เรียกได้ว่าเป็นยุคทองของวงดนตรีลูกทุ่งก็ว่าได้ เพราะนักร้องเพลงลูกทุ่งหลายคนได้สู่บทบาทการแสดงภาพยนตร์ จนเป็น “ยุคของภาพยนตร์เพลงลูกทุ่ง” วงการดนตรีลูกทุ่งมีการประชันขันแข่งสูงมาก ซอยบุปผาสวรรค์เริ่มกลายมาเป็นชุมชนคนลูกทุ่งในช่วงนี้เอง หลังจากเพลิน พรหมแดน ย้ายเข้ามาอยู่เป็นคนแรกเมื่อปี พ.ศ. 2512

ในช่วงเวลาระหว่าง พ.ศ. 2520 – 2528 วงการเพลงลูกทุ่งและลูกกรุงได้กำเนิดนักร้องเป็นจำนวนมาก วงดนตรีเพลงลูกทุ่งได้เข้าสู่ระบบทุนมากขึ้น มีการประกวดประชันการเต้นและเครื่องแต่งกายของหางเครื่อง

วงดนตรีที่แข่งขันกันและเกิดขึ้นในยุคนี้ ในช่วงบุกเบิกซอยบุปผาสวรรค์ ได้แก่วงดนตรีก้องนภา ลูกธน ของ พ.อ.อ.สม ศิษย์ประเสริฐ (บิดาของ ชัย ศิษย์ประเสริฐ นักสร้างศิลปินเพลงดังมากมายจากอดีตถึงปัจจุบัน) โดยเอกลักษณ์ของวงคือ นักร้องจะตั้งชื่อ นามสกุลตามแหล่งกำเนิด เช่น เด่น บุรีรัมย์, สาว นครนายก, สาว ราชสีมา, หนุ่ม สิงห์บุรี, หนุ่ม ปทุมธานี, หนุ่ม นครปฐม, หนุ่ม ราชบุรี, หนุ่ม จันทบุรี, หนุ่ม เมืองกรุง (ภูมินทร์ อินทพันธ์), หนุ่ม พิษณุโลก (สีหนุ่ม เชิญยิ้ม)

อีกวงดนตรีหนึ่งที่ต้องกล่าวถึง อยู่ต้นซอยบุปผาสวรรค์ คือ วงดนตรี พิณศรีวิชัย ของนายห้าง ประกิต ศุภพิทยาโภคี (ตันติวุฒิพร)

มีนักร้องเด่น ๆ คือ หนุ่ม เมืองไพร, พรชัย สร้อยเพชร, ดำ แดนสุพรรณ, ระพิน ภูไท, แหลมทอง บัวไทย, ภูษิต ภู่สว่าง, สวนสน มนต์สวรรค์ ฯลฯ ซึ่งระพิน ภูไท ในช่วงเวลานั้นถือว่าเป็นเบอร์ต้น ๆ ของวงการไปทำการแสดงบางแห่งก็วิกแตก และเป็นวงแรกที่นำระบบไมค์ลอยกับลูกบอลติดกระจกหมุนได้ มาใช้บนเวทีลูกทุ่ง และใช้ระบบไฟ แสง สี ต่างๆ บนเวที

ยุคทองของวงดนตรีลูกทุ่งเกิดขึ้นในช่วงเวลานี้ ทั้งวงดนตรี ศรคีรี ศรีประจวบ และวงดนตรี สังข์ทอง สีใส ซึ่งเป็นวงแรกในวงการที่นำเครื่องมิกเซอร์มาผสมเสียงดนตรีแต่ละชิ้น

นักร้องชายที่อยู่ในความนิยม เช่น สายัณห์ สัญญา, สุรชัย สมบัติเจริญ, ยอดรัก สลักใจ, ศรชัย เมฆวิเชียร, เสรี รุ่งสว่าง, ศรเพชร ศรสุพรรณ, แสงสุรีย์ รุ่งโรจน์ ฯลฯ นักร้องเพลงลูกทุ่งในยุคนี้คือ พุ่มพวง ดวงจันทร์



วงดนตรีเพลิน พรหมแดน ภาพ : หนังสือ เพลิน พรหมแดน ศิลปินแห่งชาติ, 2567

วงดนตรีที่โดดเด่นมากในเรื่องของการโชว์อลังการ คือวง เพลิน พรหมแดน ที่นำชุดเต้นแบบระบำยุโรปมาใช้อย่างสวยงาม และวงดนตรีสายัณห์ สัญญาที่มีชุดสวยงามและรีวิวประกอบเพลงที่น่าประทับใจ

ส่วนวงที่สร้างความฮือฮาในยุคนั้น คือ วงดนตรีลูกทุ่งคอมพิวเตอร์ ของสมานมิตร เกิดกำแพงซึ่งมีการฉายภาพยนตร์บนจอที่ฉากหลังสลับกับการแสดงดนตรีสด โดยมีการเล่นโต้ตอบกัน เช่น นักร้องในจอภาพยนตร์เดินออกมาปรากฏตัวหน้าเวทีเหมือนทะลุจอออกมา ในจอนอกจอพูดจาล้อกัน เป็นต้น

วงบ๊อกซิ่งซาวด์ มีนักร้องแม่เหล็ก คือ ยิ่งยง ยอดบัวงาม, เอกชัย ศรีวิชัย, อาภาพร นครสวรรค์, จันทรา ธีรวรรณ ฯลฯ

ช่วงวงดนตรีเฟื่องฟู ยังมีวงดนตรีที่นักร้องที่โด่งดังเพียงเพลงเดียวไปรับเชิญเป็นหัวหน้าวง โดยมีวงดนตรีที่ตั้งขึ้นเป็นวงลอยรองรับหัวหน้าวงเหล่านี้ ส่วนใหญ่จะเกิดขึ้นในช่วงเวลาสั้น ๆ ตามกระแสความโด่งดังของเพลง

เมื่อเกิดกระแสความนิยมในภาพยนตร์ที่มีเพลงลูกทุ่งประกอบ ทำให้มีการตั้งวงดนตรีลูกทุ่งดารา เช่น วงซุปเปอร์ลูกทุ่ง กรุง ศรีวิไล, วงดนตรีสุริยา ชินพันธ์, สายัณห์ จันทรวิบูลย์, พิศมัย วิไลศักดิ์ ฯลฯ

ถ้าเอ่ยชื่อ ซอยบุปผาสรรค์แล้ว บุคคลท่านหนึ่งที่ต้องเอ่ยถึงคือ เปี๊ยก บ้านโป่ง ซึ่งถือว่า เป็นผู้จัดการวงดนตรีคนแรก ซึ่งเริ่มจากการเป็นผู้จัดการวงพิณศรีวิชัยก่อน และนายห้างประกิตได้ยกวงดนตรีให้จึงได้มาทำวงลูกทุ่งดารา โดยมีใหญ่ อยุธยา ชนะ ชิดชนก เป็นผู้ดูแล

ต่อมาเปี๊ยก บ้านโป่งหันมาเป็นผู้รับจัดงานทั่วประเทศ และจัดหาวงดนตรี โดยคนในวงการยกย่องให้เป็นระดับมือต้น ๆ เพราะนักร้องใครก็ตาม เมื่อเพลงโด่งดังจะติดต่อให้เขาทำวงดนตรีให้ เช่น ศรเพชร ศรสุพรรณ, สดใส รุ่งโพธิ์ทอง, ยอดรัก สลักใจ, พิมพา พรศิริ, จินตหรา พูนลาภ ฯลฯ

อีกบุคคลสำคัญที่เป็นผู้วางคิววงดนตรีทั่วประเทศในยุคนั้น ไม่มีใครเก่งเท่า สมชาย ทองขาว

ความสำคัญของการที่นักร้องต้องมีวงดนตรีรองรับ ถึงขนาดที่ว่า ในยุคนั้น มีคำกล่าวที่ว่า นักร้องลูกทุ่งที่ไม่มีวงดนตรี เปรียบเหมือน “จ้าวไม่มีศาล” กันเลยทีเดียว

ลูกทุ่งเอฟเอ็ม ปลุกกระแสนักร้องและการแสดงแนวใหม่

พ.ศ. 2540 นักร้องลูกทุ่งหน้าใหม่และค่ายเพลงใหม่ ๆ เกิดขึ้นมากมาย ตลาดเพลงลูกทุ่งขยายตัว เพลงลูกทุ่งกลับมาได้รับความนิยมอีกครั้งจากการเกิดขึ้นของสถานีวิทยุ “ลูกทุ่งเอฟเอ็ม” กับสถานีวิทยุ “เวทีไท”

นอกจากนี้ยังมีนักร้องแนวสตริงและเพื่อชีวิตหันมาทำเพลงแนวลูกทุ่ง ความนิยมเพลงลูกทุ่งเปิดกว้างและการแข่งขันสูงขึ้น ทำให้วงดนตรีลูกทุ่งขนาดใหญ่เริ่มล้มหายไป นักร้องปรับตัวเป็นการรับงานย่อส่วนเป็นการโชว์พร้อมแดนเซอร์

โชว์ที่สวยงามจากนักร้องเป็นที่กล่าวขานเป็นอย่างมากคือ ก๊อท จักรพันธ์ ทำให้เกิดกระแสการทำโชว์ของนักร้องอื่น ๆ ตามมา

ธุรกิจคอนเสิร์ตและการตลาดทางด้านดนตรีเกิดขึ้นมากมายเพื่อโฆษณาประชาสัมพันธ์สินค้า เช่น คอนเสิร์ต M150 ลูกทุ่งซูเปอร์โชว์ ที่ยิ่งใหญ่

ปัจจุบันนักร้องลูกทุ่งที่ทำวงเดินสายแบบครบวงจร คือ วงศรีวิชัยโชว์ ของเอกชัย ศรีวิชัย ส่วนที่เหลือเป็นวงหมอลำทางภาคอีสานที่แข่งขันกันแบบอลังการเข้ามาแทนที่วงดนตรีลูกทุ่ง



นคร ศรีเพชร (เคน สองแคว)

รายการอ้างอิง

กระทรวงศึกษาธิการ, สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. (2533). **เส้นทางเพลงลูกทุ่งไทย : ผลการประชุมวิชาการและสัมมนา 25-26 มิถุนายน 2533**. กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ.

กระทรวงศึกษาธิการ, สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. (2535). **“ก้าวต่อไป” ที่ระลึกการประกวดร้องเพลงลูกทุ่งชิงชนะเลิศแห่งประเทศไทย.** กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ.

บริพันธ์ ชัยภูมิ. (ม.ป.ป.). **ลูกทุ่ง NEVER DIES**. กรุงเทพฯ: สมาคมนักเพลงลูกทุ่งแห่งประเทศไทย.

ยุคทองบทเพลงลูกทุ่ง การสู้กันของคนในวงการลูกทุ่งยุคแสงสี. (2566). [เอกสารไม่ได้ตีพิมพ์]. สถานีโทรทัศน์ไทยพีบีเอส (Thai PBS).

ตอนที่ 9

โฆษกวงดนตรีลูกทุ่ง

อีกหนึ่งอาชีพที่โลดแล่นอยู่ในวงการลูกทุ่ง และถือว่ามีส่วนสำคัญมากในการสร้างสรรค์วงดนตรีลูกทุ่งในอดีตทุกวงดนตรี คือ โฆษกพิธีกรหน้าเวที โดยมีหน้าที่ยืนพื้นบนเวทีตลอดรายการตั้งแต่เริ่มการแสดง จนกระทั่งถึงคิวหัวหน้าวงดนตรีออกมาทำการแสดง (ซึ่งสมัยก่อน นักร้องระดับหัวหน้าวงจะออกแสดงเป็นคนสุดท้ายของการแสดง และเป็นนักร้องหลักจนการแสดงจบ)

นอกจากนี้คำว่า “โฆษก” ในวงการลูกทุ่งอาจจะหมายรวมถึงนักจัดรายการวิทยุ ซึ่งบางครั้งจะเรียกรวมกันว่า โฆษกนักจัดรายการวิทยุ ในบทนี้จะขอเสนอโฆษกทั้งสองประเภท คือ โฆษกบนเวทีลูกทุ่งผู้ที่ประสานช่วงต่าง ๆ ของการแสดงหน้าเวทีให้กลมกล่อม รวมถึงการแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้าและสถานการณ์ต่าง ๆ ที่ไม่คาดคิด เช่น นักร้องยังไม่พร้อมจะออกมา หรือนักร้องยังพูดคุยกับคนดูไม่เก่ง โฆษกก็จะช่วยเป็นสะพานเชื่อมให้บทสนทนาระหว่างศิลปินกับคนดูลื่นไหล

ส่วนโฆษกนักจัดรายการวิทยุมีหน้าที่ช่วยส่งเสริม และสนับสนุนศิลปิน บทเพลงใหม่ ๆ ประกาศคิวการแสดงของวงดนตรี และสร้างสรรค์รายการวิทยุให้น่าติดตามสำหรับแฟนเพลงลูกทุ่ง

บทบาทและหน้าที่ของโฆษกวงดนตรีลูกทุ่งกับเสน่ห์เฉพาะตัว

หน้าที่ของโฆษกลูกทุ่ง นอกจากจะเป็นผู้ที่กล่าวปล่อยคิวนักร้องในแต่ละช่วงแล้ว ยังเป็นเหมือนกับผู้คุมการแสดงทั้งหมด โดยในการแสดงวงดนตรีลูกทุ่งสมัยก่อนนั้น ช่วงเวลาสำคัญที่สุด คือ การประกาศเปิดตัวนักร้องหัวหน้าวง ซึ่งโฆษกแต่ละคนก็จะมีลีลาการพูดที่มีเสน่ห์แตกต่างกัน และจะประกาศถึงความยิ่งใหญ่โด่งดังของบทเพลง และนักร้อง รวมทั้งอาจจะออดอ้อนขอความรักความเมตตา ความเอ็นดูสงสารจากผู้ชม

ลีลาการพูดของโฆษกประจำวงดนตรีจะสร้างรอยยิ้มและเสียงหัวเราะให้ผู้ชม พร้อมทั้งทำให้นักร้อง และบทเพลงมีความหมายมากยิ่งขึ้น โฆษกจึงต้องใช้ทั้งความจำ ไหวพริบ ปฏิภาณมากมาย และสามารถแก้ปัญหาเฉพาะหน้าได้ตลอดเวลา หากมีการเปลี่ยนแปลงคิวนักร้องแบบกะทันหัน โฆษกต้องพยายามสื่อสารกับคนดูวงดนตรี โดยใช้การพูดจาโน้มน้าว ดึงความสนใจให้รอคอย ในกรณีที่นักร้องหัวหน้าวงยังร้องเพลงอยู่อีกแห่งซึ่งคำศัพท์ในวงการร้องเพลงเรียกว่า “วิ่งรอก” หรือกำลังเดินทางมายังไม่ถึงเวที ซึ่งเป็นเรื่องที่ต้องผ่านการฝึกฝน อาศัยปฏิภาณไหวพริบ ประสบการณ์ หรือครูพักลักจำกันอย่างเชี่ยวชาญ จึงจะประสบความสำเร็จในอาชีพนี้และเป็นที่ต้องการของวงดนตรีต่าง ๆ และตัวโฆษกเองมีแฟนเพลงประจำที่รักชื่นชอบมากมาย บางคนกลายเป็นโฆษกประจำตัวที่เข้าคู่กับนักร้องจนเป็นภาพจดจำของคนดู


ประดิษฐ์ อุตตะมัง, ธานินทร์ อินทรเทพ, พยงค์ มุกดา

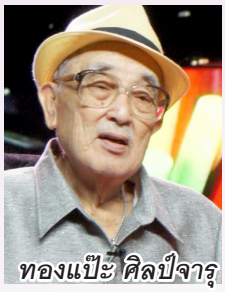
ภาพ : มหกรรมดนตรีการกุศล “สวศ” รักเพลงไทย, 2552

โฆษกวงดนตรีลูกทุ่งในยุคแรก ๆ ที่เป็นระดับตำนาน อาทิ ประดิษฐ์ อุตตะมัง ที่เป็นทั้งโฆษกและนักแสดงตลกร่วมครูพยงค์ มุกดา ในวงของครูพยงค์ มีโฆษกที่โดดเด่นอีกคนคือ เทียนชัย สมยาประเสริฐ โดยในตอนหลังแยกออกมาตั้งวงดนตรีเอง

วงดนตรีจุฬารัตน์ที่โด่งดังมีโฆษก คือ ชัย อนุชิต, โปร่ง ปฏิคม ส่วนประจวบ จำปาทอง เป็นโฆษกประชาสัมพันธ์งานและจัดรายการวิทยุ

เหมือนกับศรีไพร ใจพระ ต่อมาประจวบ จำปาทอง ก็มาเป็นโฆษกวง “จำปาทอง” และมีชื่อเสียงกับรายการโทรทัศน์ “ชุมทางคนเด่น” ซึ่งประจวบเป็นพิธีกรของรายการที่มีน้ำเสียงเป็นเอกลักษณ์ และรายการนี้ได้สร้างนักร้องประกวดให้โด่งดังมากมาย รวมทั้งเป็นต้นแบบของรายการประกวดเฟ้นหานักร้องลูกทุ่งคุณภาพมาประดับวงการอีกด้วย

วงดนตรี สุรพล สมบัติเจริญ มี ทองแป๊ะ (ประสาร) ศิลป์จารุ เป็นโฆษกคนแรก มี อาเด่อ จำลอง ซึ่งเป็นตลกของกองดุริยางค์ทหารอากาศมาเสริมทัพให้มีสีสันและยุคต่อมาก็ได้ บุญเกตุ เสงี่ยมงาม เป็นโฆษกของวง



ภาพ : รายการเชียนสยาม, 2558

ส่วนวงดนตรีอื่น ๆ ในยุคเดียวกัน ซึ่งบางคนจะสลับเข้าออกวงดนตรีต่าง ๆ ตามความสะดวก และมีวงเฉพาะกิจที่นักร้องมีเพลงดังขึ้นมา มีผู้ตั้งวงลอย ๆ ไว้ และสวมบทบาทหัวหน้าวงเข้าไป โดยวงดนตรีหลัก ๆ ที่เดินสายในระยะนั้นมีโฆษกประจำ ได้แก่[1]

วงรวมดาวกระจาย โฆษกคือ ครูสำเนียง ม่วงทอง สลับกับ ยงยุทธ เชี่ยวชาญชัย

วงชุมนุมศิลปิน โฆษกคือ จำรัส วิภาตะวัต, กุญชร สุขนิพันธ์

วงสมานมิตร เกิดกำแพง มีโฆษกเป็นผู้หญิง คือ ประทุมทิพย์ บัวตะมะ

วงพิณ ศรีวิชัย โฆษกคือ วิษณุกร นครปฐม และ สีนวล นพดล

วงเพลิน พรหมแดน โฆษกคือ สุบรรณ สิงหาชานนท์ (อดีตคู่ชีวิต น้อย โพธิ์งาม) ส่วน เตียง เพียงใจ เป็นโฆษกประจำรายวิทยุของวงเพลิน พรหมแดน

วงไวพจน์ เพชรสุพรรณ โฆษกคือ หนูดำ ใจดี (วิโรจน์ ระดาภรณ์)

วงศรคีรี ศรีประจวบ โฆษกคือ ประยงค์ วงศ์สัมพันธ์ (พี่ชายขวัญดาว จรัสแสง คนร้องเพลงแก้กับศรคีรี ศรีประจวบในเพลง “บางช้าง”)

วงผ่องศรี วรนุช โฆษกคือ เจริญชัย สุขวรรณะ และ ศรีน้อย บ้านนา

วงโฆษิต นพคุณ โฆษกคือ สีนวล นพดล คู่กับ ดาว ทักษิณ

วงจีรพันธ์ วีระพงษ์ โฆษกคือ ชายน้อย นพดล (ใช้ชื่อ สุริยา แสงทอง)

วงไพรวัลย์ ลูกเพชร โฆษกคือ วรรณะ วิโรจน์ และ เสริมศักดิ์ จำปาทอง

วงยอดรัก สลักใจ โฆษกคือ รุ่งโรจน์ พัทลุง, ปัญญา กตัญญู, แสนรัก เมืองโคราช และ ศรีแพร โพธิ์แก้ว

วงสายัณห์ สัญญา โฆษกคือ มนต์ เมืองสมุทร, สีนิล นิลทอง, ชายน้อย นพดล และ แสนรัก เมืองโคราช

วงศรชัย เมฆวิเชียร โฆษกคือ แสนรัก เมืองโคราช และ ขุนพล มนต์เพลง

วงพุ่มพวง ดวงจันทร์ โฆษกคือ เสน่ห์ เมืองสิงห์, สุบิน สันติ และ ศักดิ์ พุ่มพวง

วงสุนารี ราชสีมา โฆษกคือ มนต์ เมืองสมุทร และ สุบิน สันติ

[1] การสื่อสารส่วนบุคคลของนคร ศรีเพชร กับศิลปินและนักวิชาการลูกทุ่ง อาทิ สัมพันธ์ ณ พัทลุง, ปรีชา สลักใจ และสีนวล นพดล

โฆษกผู้มีเอกลักษณ์ทั้งเสียง สำนวนภาษา ลีลาที่คุ้นเคยจนเป็นตำนาน

- มนต์ เมืองสมุทร : โฆษกจอมคาถา

“เหนือสิ่งใดคือชาติศาสน์กษัตริย์
ที่ผูกมัดรวมใจไว้แน่นเหนียว
เกิดเป็นไทยรวมใจให้กลมเกลียว
เพื่อสิ่งเดียวเอกราชของชาติไทย
การรอคอยตั้งแต่เบื้องต้นจนบัดนี้
สองชั่วโมงครึ่ง ต่อจากนี้อีกชั่วโมงครึ่ง ความอลังการจะเกิดขึ้นกับบทเพลงที่จะนำเสนอเป็นการเทิดพระเกียรติองค์พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว บัดนี้ขอเชิญพบกับนักร้องที่ท่านรอคอย ขวัญใจคนเดิมของท่าน สายัณห์ สัญญา” (มนต์ เมืองสมุทร, การสื่อสารส่วนบุคคล, 30 กันยายน 2558)



ภาพ : ศิลป์สโมสร ไทยพีบีเอส, 2558

นี่คือตัวอย่างของการใช้สำนวนภาษาที่สร้างสรรค์ และกระตุ้นให้คนดูคนฟังเห็นถึงความยิ่งใหญ่ของบทเพลงและการแสดงที่ทุกคนรอคอย ข้อความนี้กล่าวโดย มนต์ เมืองสมุทร (ชื่อจริง สุรินทร์ ครองเพชร) โฆษกรุ่นครูกับบทบาทในวงสายัณห์ ซึ่งเขาได้กล่าวเกริ่นข้อความด้านบนในเพลง “ล้นเกล้าเผ่าไทย” ของวงสายัณห์ สัญญา ที่ได้คิดคำพูดผูกบทกลอนขึ้นมาเทิดทูนสถาบันพระมหากษัตริย์ อันเป็นเนื้อหาหลักของบทเพลง ซึ่งถ้อยความและสำนวนดังกล่าว รวมถึงการใช้เสียงที่ทรงพลัง ชัดเจน เป็นคุณลักษณะที่ทุกคนจดจำได้ และโฆษกรุ่นหลังก็นิยมนำมาใช้ก่อนที่จะปรับเป็นลักษณะเฉพาะของตนเอง

สำหรับมนต์ เมืองสมุทร เป็นโฆษกวงแรกของผ่องศรี วรนุช เมื่อ พ.ศ. 2511 เข้าวงการโดยสมัครเป็นนักร้อง แต่ในที่สุดก็มาจบที่อาชีพโฆษก มนต์ เมืองสมุทร กล่าวว่า หน้าที่ของโฆษกคือการนำเสนอ การควบคุมการแสดงของหัวหน้าวง (นักร้องนำเจ้าของวง) ซึ่งการดำเนินรายการจะขึ้นอยู่ตามลำดับ แบ่งเป็นช่วงต่าง ๆ เช่น ช่วงที่หนึ่งจะเกิดอะไรขึ้น ช่วงที่สองจะมีเนื้อหาหรือมีการแสดงอะไร ไล่เลียงลำดับไปจนกว่าจะถึงหัวหน้าซึ่งจะขึ้นเป็นคนสุดท้ายให้แฟนเพลงอดใจรอ และการเปิดโอกาสให้นักร้องสมัครเล่นหรือ “นักร้องคั่นเวลา” ขึ้นก่อน ก็เป็นกลยุทธ์ในการปั้นนักร้องหน้าใหม่ โดยโฆษกคือคนสำคัญในการส่งเสริมและสนับสนุนนักร้องหน้าใหม่ หรือมือสมัครเล่นเหล่านี้

ตัวอย่างสำนวนลีลาของ มนต์ เมืองสมุทร เมื่อครั้งไปเป็นโฆษกประจำวงดนตรี พุ่มพวง ดวงจันทร์ เนื้อหาจะช่วยส่งเสริมคุณลักษณะของนักร้องที่เขาประกาศ ให้เห็นถึงบุคลิกลักษณะและความเพียรพยายาม จนกระทั่งมาอยู่ในจุดศิลปินที่ทุกคนรอคอย ดังนี้

“วันเวลาที่ท่านรอคอยจากเด็กน้อย ๆ จากสุพรรณบุรี ทุ่มเทเวลาให้กับบัดนี้ เป็นศิลปินที่เต็มตัวอย่างที่สุด ราชินีลูกทุ่งคนที่ 2 ที่ท่านรอคอย เขาพร้อมที่จะพบกับท่าน บัดนี้เชิญพบกับพุ่มพวง ดวงจันทร์ ท่านรอคอย...ปรบมือให้แรงใจด้วยครับ” (มนต์ เมืองสมุทร, การสื่อสารส่วนบุคคล, 30 กันยายน 2558)



ภาพ : รายการข่าวลูกทุ่ง, 2557

- สุบิน สันติ : จากโฆษกวงดนตรีสู่โฆษกรำวงชาวบ้าน

สุบิน สันติ คือโฆษกที่เคยร่วมงานกับวงดนตรีมากมาย โดยเฉพาะ

วงดนตรีใหญ่ ๆ ของนักร้องที่มีชื่อเสียง เช่น สรวง สันติ, ชาย เมืองสิงห์, คัมภีร์ แสงทอง, สายัณห์ สัญญา และพุ่มพวง ดวงจันทร์ เป็นต้น โดยอยู่กับพุ่มพวง ดวงจันทร์ ถึง 16 ปี

สุบินกล่าวถึงบทบาทโฆษกว่า ต้องเป็นผู้รู้ในเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับงานที่ไปทั้งหมด ต้องศึกษาชนิดของงาน ที่มาแสดงวันนั้น ๆ ว่าเป็นงานวัด งานจ้าง งานปิดวิก แล้วประชาสัมพันธ์ให้คนรู้ว่าวงดนตรีกำลังจะทำการแสดงวันนี้คือวงอะไร นอกจากหัวหน้าวงแล้วจะมีนักร้องที่มีชื่อเสียงมาร่วมบ้างและตลกคณะใดมาแสดง วงดนตรีสมัยก่อนจะมีเพลงเปิดวงของตนเองเป็นเพลงโชว์วงพร้อมหางเครื่องเพื่อเรียกน้ำย่อยให้กับคนดู บางครั้งโฆษกก็ต้องแสดงร่วมกับตลกซึ่งต้องมีนัดมุกกัน และก่อนประกาศช่วงหัวหน้าวงต้องมีการร่างคำพูดโดยศึกษาประวัติความเป็นมาของนักร้อง สุบิน สันติ ยกตัวอย่างการประกาศเข้าช่วงพุ่มพวง ดวงจันทร์ ของเขาว่า

“จากท้องทุ่ง อำเภอสองพี่น้อง จังหวัดสุพรรณบุรี เด็กสาวที่มีนามว่า รำพึง จิตหาญ ผู้มีใจรักกับเสียงเพลง เดินทางดั้นด้นมาพบกับขุนพลเพลงแหล่ชื่อดังของเมืองไทย ไวพจน์ เพชรสุพรรณ ...” (สุบิน สันติ ชีวิตโฆษกวงดนตรีลูกทุ่ง, 20 มีนาคม 2557)

สุบิน เผยว่า โฆษกคนใดที่เกริ่นได้ยาว ๆ โฆษกคนนั้นจะถูกมองว่าเป็นคนเก่งมีความสามารถ โดยผู้ชมจะนั่งฟังอย่างตั้งใจว่า จะพูดได้ยาวขนาดไหน ยิ่งเล่าปูที่มาที่ไปของนักร้องได้ยิ่งมากก็ยิ่งดี ดังนั้นโฆษกจะต้องศึกษาชีวิตของนักร้องคนนั้น ๆ อย่างละเอียด นอกจากนี้ก่อนแสดงจะหาข้อมูลเองในการฝากเนื้อฝากตัวกับเจ้าภาพ เจ้าของสถานที่ เจ้าถิ่นต่าง ๆ เพื่อไม่ให้มีปัญหาระหว่างการแสดง โดยสุบินเป็นโฆษกในระบบวงดนตรีวงสุดท้าย คือวงสุนารี ราชสีมา

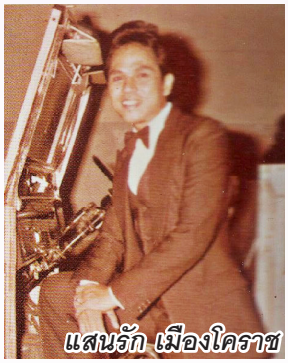
หลังจากนั้นเมื่อรูปแบบการแสดงเปลี่ยนไป สุบินรับงานบนเวทีให้กับนักร้องในงานวัดต่าง ๆ ไม่ได้ประจำกับวงดนตรีใด ๆ และหันไปเป็นโฆษกรำวงชาวบ้าน อ๊อด โฟร์เอส ซึ่งต้องใช้ไหวพริบและปรับตัวตลอดเวลา เช่น เปลี่ยนคิวเพลงตามใจเจ้าภาพที่เหมารอบ ต่างจากวงดนตรีลูกทุ่งที่จะทำการแสดงเป็นช่วงของเพลงและการแสดงที่จัดเตรียมไว้

- แสนรัก เมืองโคราช : โฆษกคนดังที่มีคนนำไปเลียนแบบมากที่สุด

แสนรัก เมืองโคราช (ชื่อจริงวิษณุ ศรีลอง) เป็นโฆษกวงดนตรีลูกทุ่งที่มีประโยคประจำที่คุ้นหูแฟนเพลงว่า

“...ณ แหล่งนี้ที่พักจิต
ณ แหล่งนี้เรามีมิตรที่ยิ่งใหญ่
ณ แหล่งนี้เรามีสุขกว่าที่ใด
ณ แหล่งนี้สายธารใจไหลสู่เรา

ท่านจะได้พบกับนักร้องขวัญใจแฟนเพลงที่ท่านให้การรอคอยฟ้าสร้างเขาขึ้นมาเพื่อร้องเพลงกล่อมท่านโดยแท้จริง แฟนเพลงทั่วฟ้าเมืองไทยต่างยอมรับให้นั่งอยู่บนบัลลังก์ใจเป็นเวลายาวนาน


แสนรัก เมืองโคราช

ภาพ : ชีวประวัติหวานใจตลอดกาล ศรชัย เมฆวิเชียร

แม้ว่ามีอยู่หลายครั้งที่มรสุมร้าย พยายามกระหน่ำแล้วกระหน่ำอีก เพื่อจะให้ลูกทุ่งหนุ่มผู้นี้ต้องดับดิ้นไป แต่ด้วยความเป็นนักสู้ชีวิต และยึดหลักความจริงเป็นที่ตั้ง เขาจึงรอดพ้นจากภัยวิบัติ

เหล่านั้นไปโดยปริยาย...

ปีแล้วปีเล่าปีเก่าปีใหม่ งานวิก งานวัด บ้านนอกในกรุง บ้านทุ่ง แดนไกล ที่เขาสัญญาไว้ ต้องไปพบกับแฟนเพลงทุกสถานที่ แต่วันเวลาที่จะเป็นของตัวเขาเองนั้นช่างหาลำบากยากนัก วันใดว่างจากการแสดงต้องบันทึกแผ่นเสียงหามรุ่งหามค่ำแทบล้มประดาตาย

แฟนเพลงที่รักและเคารพยิ่งทุกท่านครับ สี่ห้องใจของท่านว่างสำหรับเขาเสมอ สำหรับศิลปินผู้นี้...

ช่วงเวลาต่อจากนี้เป็นต้นไปขอเชิญท่านพบกับสุดยอดลูกทุ่งไทยขวัญใจคนเดิม สายัณห์ สัญญา" (โฆษกเปิดวงดนตรีลูกทุ่ง สายัณห์ สัญญา - แสนรัก เมืองโคราช, 2 มกราคม 2558)

สำนวนที่คุ้นเคยกันจากน้ำเสียงของแสนรัก เมืองโคราช สมัยเป็นโฆษกวงดนตรีสายัณห์ สัญญา ถูกนำมาเลียนแบบกันต่อเนื่องในคณะตลก รายการโทรทัศน์ และแพลตฟอร์มออนไลน์ต่าง ๆ อาทิ ยูทูบ จึงทำให้ชื่อของแสนรักโด่งดังตามไปด้วย

แสนรัก เมืองโคราช เริ่มชีวิตในวงการจากการเป็นนักร้องกับวง "ก้องนภา ลูกธน" โดยใช้ชื่อว่า "หนุ่มราชสีมา" และมาอยู่วงผ่องศรี วรนุช ได้โอกาสเป็นโฆษกเวทีแทนประดับ สิงห์ชานนท์ ที่เสียชีวิตไป โดยได้ค่าตัวต่องานถึง 300 บาท โดยใช้ชื่อในการเป็นโฆษกในช่วงแรก ๆ ว่า "สมชาย ปัญญาชน" "เพชรรุ่ง ท้าวสุระ"

หลังจากนั้นก็ได้ร่วมงานกับวงดนตรีอีกหลายวง อาทิ วงดนตรี หนุ่ม เมืองไพร, รุ่ง โพธาราม, เพชร โพธาราม, สุรชัย สมบัติเจริญ, วงซีเอ็ม เชียงใหม่ โดยมีโรม ศรีธรรมราช กับ สาลิกา กิ่งทอง ร่วมเดินสายในการแสดงด้วย หลังจากผ่านประสบการณ์อย่างหลากหลายและเข้มข้น แสนรักก็มาปักหลักอยู่ในวงศรชัย เมฆวิเชียร โดยครูฉลอง ภู่สว่าง ได้ตั้งชื่อใหม่ว่า "แสนรัก เมืองโคราช"

หลังจากนั้นแสนรัก เมืองโคราช ก็ประสบความสำเร็จจากการได้เข้ามาเป็นโฆษกประจำวงสายัณห์ สัญญา ในช่วงเวลารุ่งเรือง 6 ปี จนกระทั่งวงดนตรีปิดตัวลง อย่างไรก็ตาม แสนรักได้ร่วมงานกับวงดนตรีอื่น ๆ อีกหลายวง รวมถึงวงดนตรียิ่งยง ยอดบัวงาม ซึ่งในการเป็นโฆษกในช่วงอยู่กับวงยิ่งยง ยอดบัวงาม แสนรักจะใช้จุดด้อยของนักร้องมาสร้างจุดเด่น เพื่อให้คนเห็นว่าวงการลูกทุ่งถ้ามีดวง มีของดี ก็สามารถโด่งดังได้ในทุกรูปร่างหน้าตา อาทิ

"ต่อไปนี้ท่านจะได้พบกับนักร้องผู้อาภัพคนหนึ่งเข้าสู่วงการท่ามกลางเสียงเย้ยหยันจากคนทั่วไปว่า หน้าอย่างเขาจะเป็นนักร้องได้อย่างไร ตัวเตี้ย หัวโต จมูกบาน ๆ แถมร้องเพลงก็อย่างนั้นอย่างนั้น แต่ฟ้ากำหนดให้ "สมศรี 1992" โด่งดัง ....." (แสนรัก เมืองโคราช, การสื่อสารส่วนบุคคล, 30 กันยายน 2558)

แสนรัก สรุปคุณสมบัติของโฆษกวงดนตรีลูกทุ่งว่า ต้องมีประสบการณ์ อ่านใจท่านผู้ชม ความรู้พอเพียง เสียงกังวาน ปฏิภาณว่องไว จิตใจบริสุทธิ์ เตรียมพูดให้พร้อม ซักซ้อมให้ดี ท่าทีต้องสง่า หน้าตาต้องสุขุม บุคลิกจะต้องพร้อม ปัญหาสารพัดหน้าเวที คนเมาแซว หรือคนทะเลาะกัน โฆษกต้องใช้จิตวิทยายังไงไม่ให้เขาเกิดปัญหาหน้าเวที

โฆษกวงดนตรีหลายคนก็เป็นนักจัดรายการวิทยุด้วย โดยการจัดรายการวิทยุนั้นจะเป็นการประชาสัมพันธ์บทเพลงใหม่ ๆ ของหัวหน้าวง และสื่อสารกับแฟนเพลงในเรื่องของคิวการแสดง การตอบจดหมายแฟนเพลง โดยจะมีคณะแฟนเพลงเป็นประจำ บ้างก็ตั้งชื่อกลุ่มกันขึ้นมาตามท้องถิ่นที่พำนักอยู่ หรือนำนามสกุลของนักร้องมาต่อท้าย

ชื่อตนเอง ซึ่งแฟนเพลงแต่ละกลุ่มก็จะนัดหมายกันเดินสายนำพวงมาลัยดอกไม้ ของขวัญ ของรางวัล ไปตามมอบให้กำลังใจนักร้องที่เขารักบนเวที

ปัจจุบันแฟนเพลงนักร้องก็ยังคงมีต่อเนื่อง รูปแบบการให้รางวัลจะเป็นพวงมาลัยที่ทำจากเงินสดมากกว่าดอกไม้ พวงมาลัย

โฆษกวิทยุเบื้องหลังการเชียร์เพลงดังและวงดนตรีลูกทุ่ง

โฆษกวิทยุในยุคเพลงลูกทุ่งรุ่งเรืองนั้นจะอยู่ในสถานีวิทยุกระจายเสียงระบบ เอ.เอ็ม. เท่านั้น นอกจากการจัดรายการวิทยุโฆษณาสินค้า เปิดเพลงแล้ว ยังจัดรายการเพื่อประชาสัมพันธ์วงดนตรีต่าง ๆ เป็นประจำวงนั้น ๆ สลับกับการสัมภาษณ์หัวหน้าวง หรือเชิญหัวหน้าวงที่ว่างจากการเดินสายมาจัดรายการวิทยุด้วยตัวเอง คำว่า โฆษกวิทยุนั้นภายหลัง เปลี่ยนมาใช้คำว่า ดีเจ (DJ) ซึ่งย่อมาจาก disc jockey หมายถึง ผู้จัดรายการเพลงประกอบความรู้เกี่ยวกับเพลงหรือเรื่องอื่น ๆ

โฆษกลูกทุ่งในยุคแรก ๆ ที่จัดรายการในสถานีวิทยุเอ.เอ็ม.ในกรุงเทพฯ และแพร่กระจายเสียงไปในหลายจังหวัดรอบนอก เช่น สามชัย ธีระพงษ์, เตียง เพียงใจ, จารึก เชาว์หอมศิลป์, สายชล รัตนศิลป์, เทพกร การะเกด, สมศักดิ์ ศรีบางช้าง, พรชัย บุญเรือง, แดนชัย ไพบูลย์, โสภา พรหมมายน, จำนงค์ ภักดีภูมินทร์, ไพฑูรย์ เนตรนิมิตร, ชาญ ชัยณรงค์, พรชัย ณ วังใหม่, พิภพ พ่วงศิริ, พรชัย บุญเรือง, ชานนท์ ชลธิชา, ประชาพร ฟ้าหม่น, ส.รัตนะ, ทวีศักดิ์ มาลาสานต์, ศรีไพร เรืองปิ่น, ศรไพร เรืองปิ่น, สืบศักดิ์ สีเมนต์, กิ่งแก้ว นพเก้า, สงวน ณ บางปะหัน, เรวัตร เฉลิมนัย, เอกสิทธิ์ จิรังกร, วิชัย ศิลปวงษา, องค์ วงศ์สภา, ประพันธ์ สุริยะศักดิ์, รังสรรค์ จันทร์ตระกูล และ พร นพดล ฯลฯ

ในส่วนต่างจังหวัดแต่ละหัวเมืองก็มีโฆษกชื่อดังประจำแต่ละจังหวัด เช่น แอ๊ด เทวดา, มนู มนต์เทวัญ, คารม คมคาย, สมศักดิ์ มาลัยบุตร, พร พรนารายณ์, เด็ดดวง ดอกรัก, สัจจา ธนาภัทราสกุล, สีนวล นพดล, หนานโฮะ, ทิดทุ้ย เทิดไทย, กร กรุงเก่า, ดอน เจดีย์ (สวาท ศรีอุดร), ขวัญชัย ไพรพนา, อาทิตย์ เทพมงคล, โทน ท่าตะเภา, เสกสรร แสนภูมิ, วิฑูรย์ วงศ์ไกร, สากล อนันตวิชัย, สกล อ๋องวงศ์วัฒนา และ ทวน ทักษิณ เป็นต้น

นักร้องนักแต่งเพลง ที่เป็นโฆษกวิทยุในกรุงเทพฯ ด้วย เช่น พยงค์ มุกดา, ชาญ เย็นแข, สุรพล สมบัติเจริญ, ผ่องศรี วรนุช, สมานมิตร เกิดกำแพง, จำรัส วิภาตะวัต, ชวนชัย ฉิมพะวงศ์, เลิศ ศรีโชค, ประทุมทิพย์ บัวตะมะ, ศรีไพร ใจพระ, เพลิน พรหมแดน, พรพนา จิตติ์เจริญ, เตือนใจ บุญพระรักษา, ชัย อนุชิต, ประจวบ จำปาทอง, เฉลา ลูกพรหมบุรี, ประเทือง บุญญประพันธ์, วิม วิลาศบางแก้ว, เทียนชัย สมยาประเสริฐ, พล พรภักดี และ เชิญ ชมชู (นที นพพร) ฯลฯ


เทียนชัย สมยาประเสริฐ

ภาพ : รวมภาพโฆษกและเพลงประทับใจ, 2518

โฆษกวิทยุที่นำภาษาอีสานมาพูดในรายการท่ามกลางเสียงคัดค้านในช่วงแรก ๆ คือ ทิดโส สุดสะแนน หรือ สุรินทร์ ภาคศิริ ซึ่งในขณะนั้นมี

เพียง สุนทร อภิสุนทรางกูร (เจ้าของหมอลำคณะสุนทราภิรมย์) ที่จัดอยู่ที่สถานีวิทยุกระจายเสียงแห่งประเทศไทยอยู่ก่อนหน้า ทิดโสประสบความสำเร็จอย่างมากในการจัดรายการวิทยุภาษาอีสานและเป็นผู้ริเริ่มก่อตั้งชมรมโฆษกวิทยุอีสานในกรุงเทพฯ

ใน พ.ศ. 2540 เกิดการเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญเมื่อ วิทยา ศุภพรโอภาส ได้ตั้งสถานีวิทยุ “ลูกทุ่งเอฟเอ็ม” ซึ่งระบบเสียงไพเราะกว่า เอ.เอ็ม. ทำให้เพลงลูกทุ่งได้ออกอากาศทางคลื่นเอฟ.เอ็ม. 24 ชั่วโมง และ ได้รับความนิยมอย่างสูงจากคนฟังในกรุงเทพฯและปริมณฑลเป็นต้นแบบให้เกิดรายการวิทยุที่เป็นคลื่นฟังเพลงลูกทุ่งด้วยระบบเอฟ.เอ็ม. ตามมาอีกอย่างแพร่หลายถึงปัจจุบัน

โฆษกเวทีลูกทุ่งและโฆษกวิทยุลูกทุ่งในอดีตล้วนเป็นคนสำคัญที่อยู่เบื้องหลังความสำเร็จของเพลงและนักร้องลูกทุ่งที่โด่งดัง โฆษกวิทยุหลายคนเป็นผู้ลงทุนทำแผ่นเสียงให้นักร้อง และเปิดเชียร์จนติดหูผู้ฟัง อีกทั้งโฆษกวิทยุยังมีส่วนส่งเสริมผลักดันการเดินสายของแต่ละวงดนตรีให้ได้รับความนิยมในลักษณะถ้อยทีถ้อยอาศัยกันอีกด้วย



นคร ศรีเพชร



อดิษฐา บัวดิษฐ์

รายการอ้างอิง

ข่าวลูกทุ่ง. (2557, 20 มีนาคม). **“สุบิน สันติ ” ชีวิตโฆษกวงดนตรีลูกทุ่ง”** [วิดีโอ]. ยูทูบ. https://www.youtube.com/watch?v=E07kdBNCGS8.

New Modern Computer. (2567, 3 เมษายน). **โฆษกเปิดวงดนตรีลูกทุ่ง สายัณห์ สัญญา** - แสนรัก เมืองโคราช [วิดีโอ]. ยูทูบ. https://www.youtube.com/watch?v=KQ36APeH1dA.

Teerapong Panomoupathum. (2566, 10 พฤษภาคม). **เสียงโฆษกเปิดวงดนตรีลูกทุ่ง สายัณห์ สัญญา** cover by แฮ่ ธนัยนันท์ โยธิเสน [วิดีโอ]. ยูทูบ. https://www.youtube.com/watch?v=SBGh9aAxiDw.

Thai PBS. (2558, 30 กันยายน). **ศิลป์สโมสร : โฆษกวงดนตรี สีสันวงการลูกทุ่งไทย** [วิดีโอ]. ยูทูบ. https://www.youtube.com/watch?v=iC6AbsY-qkM&t=8s.

ตอนที่ 10

ตลก
สีสันของวงดนตรีลูกทุ่ง

การแสดงตลกในวงดนตรีลูกทุ่งเป็นเสน่ห์เฉพาะตัวที่ช่วยสร้างเอกลักษณ์ และดึงดูดใจผู้ชมได้เป็นอย่างดี นอกเหนือจากการสร้างความสนุกสนานและบรรยากาศที่ผ่อนคลายแล้ว ยังช่วยเชื่อมโยงความรู้สึกของผู้ชมกับศิลปินบนเวทีให้ใกล้ชิดยิ่งขึ้น จุดเด่นของการแสดงตลกในวงดนตรีลูกทุ่งคือการใช้ภาษาถิ่น และการพูดจาที่แฝงด้วยอารมณ์ขัน เสียดสีอย่างแยบยล เพื่อสะท้อนวิถีชีวิต ทัศนคติ ค่านิยม และความเชื่อในช่วงเวลาต่าง ๆ อีกทั้งยังแสดงถึงความสามารถในการด้นสด (improvisation) ของบรรดานักแสดง ซึ่งเสริมให้การแสดงดูเป็นธรรมชาติและมีชีวิตชีวา

นอกจากนี้ ตลกในวงดนตรีลูกทุ่งยังมีบทบาทสำคัญในการถ่ายทอดวัฒนธรรมพื้นบ้านผ่านบทสนทนา เพลง และท่วงท่าทางที่สื่อความหมายอย่างชัดเจนช่วยให้ผู้ชมได้รับทั้งสาระและความบันเทิงไปพร้อมกันอย่างกลมกลืน

ผู้ชมที่เข้ามารับชมการแสดงวงดนตรีลูกทุ่งไม่ได้คาดหวังเพียงแค่การร้องเพลงสดจากนักร้องเท่านั้น แต่ยังตั้งตารอการแสดงตลกที่สร้างความสนุกสนานและสีสัน ทำให้บรรยากาศของการแสดงเต็มไปด้วยความประทับใจ ถือเป็นมหรสพแบบไทยที่ผสมผสานเสียงเพลงและเสียงหัวเราะได้อย่างลงตัว ตลกอาจจะคั่นรายการหรือร่วมในรายการการแสดง เช่นคั่นให้นักร้องได้พักหรือเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงผสมผสานกับโฆษก บางทีก็ทำหน้าที่เป็นโฆษก และอาจจะเต้นร่วมไปกับหางเครื่องให้เกิดความสนุกสนานครึกครื้นมากยิ่งขึ้น นักแสดงตลกหลายคน จะเริ่มมาจากการเป็นนักร้องก่อนที่จะเป็นตลก และบางคนเล่นตลก แล้วหันมาเป็นโฆษก ซึ่งหน้าที่ต่าง ๆ บนเวทีมีความเกี่ยวข้องร่วมกัน

การแสดงตลกในวงดนตรีลูกทุ่งไทยได้รับอิทธิพลจากการแสดง “จำอวด” หรือ “ตลกหน้าม่าน” ในละครเวที โดยมีนักแสดงตลกชื่อดัง เช่น อบ บุญติด, สุคนธ์ คิ้วเหลี่ยม, ล้อต๊อก, จำรูญ หนวดจิ๋ม, สมพงษ์ พงษ์มิตร, ทองแถม เขียวแสงใส, ขวัญ สุวรรณเมนะ และ จอก ดอกจันทร์ เป็นต้น เมื่อยุคละครเวทีเริ่มเสื่อมความนิยมและเข้าสู่ช่วงที่ภาพยนตร์เฟื่องฟู ศิลปินเพลงจำเป็นต้องปรับตัวจากเวทีละครมาเป็นรูปแบบ “บันเทิงหน้าม่าน” ซึ่งหมายถึงการแสดงหน้าม่านภาพยนตร์แทน การร้องเพลงสลับฉากนี้เกิดขึ้นเนื่องจากในสมัยนั้น การฉายภาพยนตร์ต้องใช้เวลาพอสมควรในการเปลี่ยนม้วนฟิล์ม จึงมีการร้องเพลงและพูดคุยแบบขำขันเพื่อสร้างความเพลิดเพลินให้ผู้ชมระหว่างรอ นักร้องหน้าม่านที่มีชื่อเสียงในยุคนั้น ได้แก่ เสน่ห์ โกมารชุน, สมยศ ทัศนพันธ์, ปรีชา บุญญเกียรติ และ พยงค์ มุกดา เป็นต้น (ฉกาจ ราชบุรี, 2537: 99-100)

ต่อมา พยงค์ มุกดา ได้รับการสนับสนุนจากสง่า อารัมภีร โดยแต่งเพลง “หัวเราะหลายแบบ” ให้ร้อง ซึ่งพยงค์สามารถถ่ายทอดบทเพลงได้อย่างยอดเยี่ยม จนทำให้เขาปรับบทบาทกลายมาเป็น



ภาพ : บริษัท เมโทรแผ่นเสียง-เทป (1981) จำกัด

ผู้สร้างมุกตลกตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา ดังนั้น หากจะกล่าวว่าพยงค์ มุกดา เป็นศิลปินตลกคนแรกของวงการเพลงลูกทุ่งก็คงไม่เกินจริง

ในช่วงเวลาเดียวกัน เมื่อวงดนตรีลูกทุ่งเริ่มออกแสดงทั่วประเทศ ทุกวงจำเป็นต้องมีนักแสดงตลกมาช่วยสร้างเสียงหัวเราะเพื่อคั่นการแสดง การแสดงตลกในระหว่างปี พ.ศ. 2490-2500 ยังคงผสมผสานกับศิลปะการแสดงแบบดั้งเดิม เช่น ละครเพลงและลิเก ลักษณะการแสดงในยุคนั้นเน้นการแต่งกาย การใช้คำพูด และมุกตลกที่ได้รับอิทธิพลจากการแสดงจำอวด ทำให้ผู้ชมรู้สึกคุ้นเคยและเชื่อมโยงกับบรรยากาศการแสดง อย่างไรก็ตาม เมื่อเข้าสู่ช่วง พ.ศ. 2507-2508 การแสดงตลกในวงดนตรีลูกทุ่งเริ่มพัฒนาไปสู่รูปแบบที่มุ่งเน้นการสร้างเสียงหัวเราะโดยตรง โดยลดการผสมผสานกับศิลปะการแสดงอื่น ๆ การเปลี่ยนแปลงนี้ช่วยเสริมเอกลักษณ์เฉพาะตัวให้กับวงดนตรีลูกทุ่งและสามารถดึงดูดความสนใจจากผู้ชมได้มากขึ้น (ฉกาจ ราชบุรี, 2537: 100)

วงดนตรีของ สุรพล สมบัติเจริญ เป็นอีกหนึ่งวงที่มีชื่อเสียงในการสร้างความสนุกสนานและเสียงหัวเราะให้กับผู้ชม ด้วยความที่สุรพลมีทักษะด้านวาทศิลป์และการพูดที่เฉียบคม เขาไม่ได้เป็นเพียงหัวหน้าวงดนตรีเท่านั้น แต่ยังมีพรสวรรค์ด้านการแสดงตลกอีกด้วย โดยเฉพาะมุกเกี่ยวกับคนหัวล้าน ซึ่งกลายเป็นเอกลักษณ์ที่แฟนเพลงจดจำได้เป็นอย่างดี การแสดงตลกในวงดนตรีของครูสุรพลมักผสมผสานกับละครเพลง ทำให้สามารถนำมุกตลกและการเล่าเรื่องกึ่งละครเวทีมาสร้างความบันเทิงบนเวทีได้อย่างลงตัว

หลังจาก สุรพล สมบัติเจริญ เสียชีวิต วงการเพลงลูกทุ่งก็ได้ต้อนรับการเกิดขึ้นของวงดนตรีใหม่ ๆ และนักร้องหน้าใหม่จำนวนมาก ซึ่งเปิดโอกาสให้นักแสดงตลกรุ่นใหม่ได้แสดงความสามารถ ส่งผลให้การแสดงตลกบนเวทีของวงดนตรีลูกทุ่งมีสีสันและความหลากหลายมากขึ้น การเติบโตนี้นำไปสู่การพัฒนาวงการตลกในวงดนตรีลูกทุ่งอย่างรวดเร็ว และมีนักแสดงตลกฝีมือดีเกิดขึ้นอย่างต่อเนื่อง ช่วยให้การแสดงตลกกลายเป็นองค์ประกอบสำคัญที่เสริมเสน่ห์ให้กับวงดนตรีลูกทุ่งจนถึงปัจจุบัน (ฉกาจ ราชบุรี, อ้างแล้ว)

ตลกในวงดนตรีลูกทุ่งสามารถสร้างความบันเทิงให้กับผู้ชมผ่านการแต่งกาย การแสดงท่าทาง และการเล่นมุกที่แทรกอยู่ในบทสนทนา โดยการนำเสนอเรื่องราวที่สะท้อนสังคมหรือเหตุการณ์ในขณะนั้นเพื่อให้เกิดความขบขัน เช่น การล้อเลียนหรือเสียดสี โดยใช้ภาษาที่เข้าใจง่าย และเข้าถึงผู้ชมทุกระดับ เช่น การใช้ภาษาท้องถิ่นหรือคำพูดที่เป็นเอกลักษณ์ของวงดนตรีนั้น ๆ เพื่อเพิ่มความสนุกสนานให้กับการแสดง ตัวอย่างของการเล่นตลกในวงดนตรีลูกทุ่ง ได้แก่:

- มุกตลกระหว่างเพลง นักแสดงตลกมักจะสอดแทรกมุกระหว่างที่เพลงหยุด หรือเปลี่ยนฉาก เช่น การพูดคุยกับนักร้องหรือพูดถึงเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในชีวิตประจำวัน เพื่อให้ผู้ชมเพลิดเพลินไปกับการแสดง
- มุกตลกที่หยอกล้อเพื่อนร่วมวง การหยอกล้อกับนักร้อง นักดนตรี หรือหางเครื่อง เช่น การล้อเลียนท่าเต้น การพูดถึงเสื้อผ้าที่สวมใส่ หรือการแสดงบนเวที ซึ่งสามารถสร้างความสนุกสนานให้กับผู้ชม
- มุกจากบทสนทนากับคนดู การแสดงตลกมักจะเน้นการสนทนาเพื่อสร้างบรรยากาศที่สนุกสนาน โดยมีการตั้งคำถามหรือเชิญชวนผู้ชมให้มีส่วนร่วมในกิจกรรมต่าง ๆ บนเวที

วงดนตรีเพลิน พรหมแดน จุดกำเนิดตลกชื่อดัง

วงดนตรีของ เพลิน พรหมแดน ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทยลูกทุ่ง) ประจำปี พ.ศ. 2555 ผู้ได้รับสมญานามว่า “ราชาเพลงพูด” มีความโดดเด่นในด้านการร้องเพลงที่สอดแทรกการพูดอย่างมีเอกลักษณ์ ด้วยรูปแบบการแสดงที่เน้นความสนุกสนาน เพลินจึงต้องมีนักแสดงตลกมาร่วมสร้างสีสันบนเวที เพลงแรกที่เพลิน พรหมแดนใช้ลีลาการพูดแทรกในเนื้อเพลง คือ “สมัครด่วน” ซึ่งมีท่อนจำที่โด่งดังว่า “...*งานอย่างที่สองต้องอุ้มช้างไปอาบน้ำ*....” โดยในเพลงจะมีการหยุดดนตรีเป็นช่วง ๆ เพื่อเปิดโอกาสให้นักแสดงตลกพูดแทรกเสริมมุกสนุก ๆ ให้กับผู้ชม

หลังจากนั้น เพลินยังคงใช้รูปแบบนี้กับอีกหลายเพลง เช่น “ข่าวสด ๆ”, “อาตี๋ สักมังกร”, “ตาแป๊ะฝัน” และ “โกนจุกสิงโต” ซึ่งล้วนผสมผสานเสียงเพลง และเสียงหัวเราะได้อย่างลงตัวจนกลายเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว

นักแสดงตลกที่มีชื่อเสียงและมีจุดเริ่มต้นจากวงดนตรี เพลิน พรหมแดน ได้แก่ แดน บุรีรัมย์, เด่น ดอกประดู่, เด๋อ ดอกสะเดา, จุ๋มจิ๋ม เข็มเล็ก, เทพ โพธิ์งาม, น้อย โพธิ์งาม, ดี๋ ดอกมะดัน, ดู๋ ดอกกระโดน, ดอน จมูกบาน, อุดม ชวนชื่น และ จิ้ม ชวนชื่น เป็นต้น

เทพ โพธิ์งาม เริ่มต้นเส้นทางการเป็นนักแสดงตลกจากการได้รับคำเชิญชวนจาก เด่น ดอกประดู่ ให้ขึ้นแสดงบนเวทีวงเพลินเพราะเห็นแววในตัว โดยหน้าที่เทพในวงเพลิน คือ เป็นเด็กยกแผ่นโน้ตดนตรี การชักชวนในครั้งนั้นถือเป็นจุดเริ่มต้นสำคัญที่ทำให้เทพได้ค้นพบความสามารถด้านการแสดงตลกของตนเอง ส่วนน้องสาวของเขาคือ น้อย โพธิ์งาม ที่เริ่มต้นจากการเป็นหางเครื่องในวงมาก่อน



ภาพ : คอนเสิร์ต 84 ปี ลูกทุ่งไทย, 2567

วงศรชัย เมฆวิเชียร แหล่งรวมตลกชื่อดังในวันนี้

วงดนตรีของ ศรชัย เมฆวิเชียร เป็นอีกหนึ่งวงที่มีบทบาทสำคัญในการปลุกปั้นนักแสดงตลกรุ่นหลังหลายคน ซึ่งยังคงมีผลงานอยู่ในวงการบันเทิงจนถึงปัจจุบัน โดยสามารถแบ่งยุคของดาวตลกในวงออกได้ดังนี้

ยุคแรก - นำโดย ดี๋ ดอกมะดัน, ดู๋ ดอกกระโดน, ดอน จมูกบาน และ เพชร โพธิ์ทอง ซึ่งเป็นกลุ่มนักแสดงตลกที่สร้างชื่อเสียง และเป็นที่จดจำของแฟนเพลงและผู้ชม

ยุคต่อมา - ตลกที่เข้ามาสังกัดวงในช่วงหลัง ได้แก่ ยอด นครนายก, ดำ ดอกดิน, โด่ง มะดันดอง, แสงทอง ทองประกายแสด, และ โก้ สุโขทัย ที่ยังคงสร้างสีสันและความสนุกสนานให้กับการแสดง

ยุคที่สาม - ประกอบด้วย ชูษี เชิญยิ้ม และ เจ๊กี๊ฟ โคกคูณ ซึ่งเป็นนักแสดงตลกที่เข้ามาเสริมทีมในภายหลัง

ยุคสุดท้าย - เป็นกลุ่มนักแสดงตลกที่ฝึกฝนขึ้นมาใหม่ บางคนเคยมีประสบการณ์อยู่

ในวงสายัณห์ สัญญา มาก่อน เช่น โหน่ง ชะชะช่า หรือ โหน่ง เชิญยิ้ม, นุ้ย เชิญยิ้ม, ซุปเปอร์บอย, เขียว, หยอง ลูกหยี, ม้าแคระ, สิทธิชัย วิเชียร, เล็ก ตาหยี, และ ดาวเหนือ เมืองอุบล นอกจากนี้ จาตุรงค์ มกจ๊ก ซึ่งเริ่มต้นจากการเป็นหางเครื่องชายรุ่นแรกของวงศรชัย เมฆวิเชียร ก็ได้ผันตัวเองมาเป็นนักแสดงตลกจนประสบความสำเร็จในวงการบันเทิงอย่างต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน

ดู๋ ดอกกระโดน ที่แฟนตลกจะรู้จักกันในนามของตลกที่เน้นมุกสุภาพ ไม่หยาบโลนนั้น ก่อนที่จะเข้าสู่วงการตลกนั้น ดู๋เคยเป็นนักร้องมาก่อน ชื่อ “รังสี ลูกเพชร” อยู่วงดนตรีฟ้าบางกอก ก่อนที่จะเปลี่ยนมาเล่นตลกที่วงชาย เมืองสิงห์ ในชื่อ “ลูกอ๊อด” นอกจากนี้ทีมตลกในวงชาย เมืองสิงห์ ยังมีอดีตโฆษกของวงฟ้าบางกอก คือ “มิสเตอร์เบนซิน”และ มิสเตอร์โปสเตอร์ คนขับรถโฆษณา (รถแห่) และฝ่ายติดต่อสถานที่ก่อนจะมาเป็นตลกประจำวง ซึ่งจะเห็นได้ว่าการทำงานในวงดนตรีลูกทุ่งนั้น ไม่ว่าจะเริ่มจากตำแหน่งไหนถ้ามีพรสวรรค์ มีความสามารถและความพยายามก็มีโอกาสที่จะผลักดันตัวเองไปสู่ตำแหน่งที่สร้างชื่อเสียงและแสดงศักยภาพของตนเองที่จะช่วยส่งเสริมให้วงเป็นที่นิยมของคนดูต่อไป



ภาพ : Facebook ดู๋ ดอกกระโดน

ย้อนเส้นทางตลกดังที่มาจากวงดนตรีลูกทุ่ง

ยาว อยุธยา (ปรีชา วงศ์รุ่ง) เริ่มต้นทำงานเป็นกระเป๋ารถเมล์ที่รับส่งผู้โดยสารในเส้นทางเดินสายของวงดนตรี จุฬารัตน์ เมื่อไม่มีงานวงดนตรี ก็หันมาขับรถรับผู้โดยสารแทน ต่อมา วงดนตรี จุฬารัตน์ ของ ครูมงคล อมาตยกุล ต้องการคนขับรถสำรอง ยาวจึงได้รับโอกาสเข้ามาทำหน้าที่นี้ ด้วยความตั้งใจเพียงแค่อยากเดินทางไปยังจังหวัดต่าง ๆ ที่ไม่เคยไปมาก่อน ในขณะนั้น ตลกประจำวงจุฬารัตน์ ได้แก่ แป้น เปรมปรีดิ์, จังโก้ เมืองกรุง, มิสเตอร์ฮอทดอก, และ สุบิน (ไม่ทราบนามสกุล)

อย่างไรก็ตาม เมื่อวงกลับจากการแสดงที่ภาคอีสาน นักแสดงตลกประจำวงต่างพากันหยุดงานพร้อมกัน ทำให้ ครูมงคล ต้องมอบหมายให้ยาว ขึ้นเวทีแสดงแทนที่วัดภาณุรังสี ย่านบางพลัด กรุงเทพฯ แม้ว่าจะเป็นการแสดงครั้งแรก แต่ด้วยการสังเกตและศึกษาการเล่นตลกจากรุ่นพี่อย่างต่อเนื่อง ทำให้การแสดงของเขาได้รับเสียงชื่นชมจากนักดนตรีในวงเป็นอย่างมาก จนนำไปสู่การเป็นนักแสดงตลกของวง จุฬารัตน์ ในยุคสุดท้ายก่อนที่วงจะปิดตัวลง หลังจากนั้น ยาว อยุธยา ยังคงเดินหน้าสร้างชื่อเสียงในฐานะนักแสดงตลก โดยเข้าร่วมแสดงกับวงดนตรีชื่อดังหลายวง เช่น สรวง สันติ, พรนารายณ์, สุรชัย สมบัติเจริญ, สาลิกา กิ่งทอง, และ ยอดรัก สลักใจ เป็นต้น

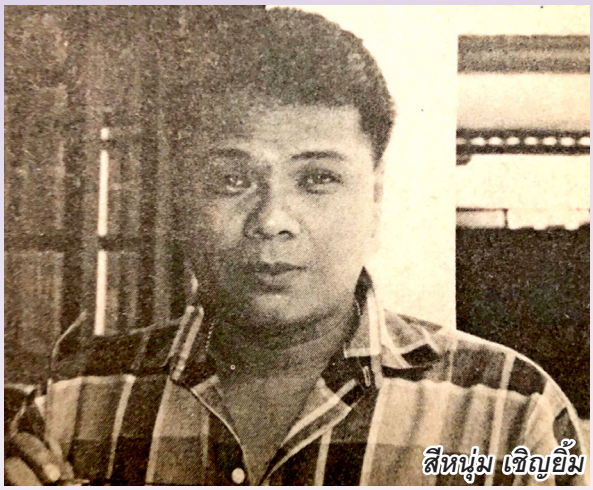
จุ๋มจิ๋ม เข็มเล็ก (สมศักดิ์ หมีพุฒ) เริ่มต้นเส้นทางในวงการดนตรีจากการเป็นคนยกของในวงดนตรี โดยมีความฝันอยากเป็นนักร้องลูกทุ่ง และใช้เวลาทำงานอยู่ใกล้ชิดกับนักดนตรี และนักร้อง ซึ่งทำให้เขามีโอกาสเรียนรู้และพัฒนาตัวเองอย่างต่อเนื่อง ผ่านการทำงานกับหลายวงดนตรี เช่น ก้องนภา ลูกธน, แดง แดนทอง,

ก้อง กาจกำแหง, เสมา ทองคำ, และ พรนารายณ์ จนกระทั่งมาร่วมงานกับวงดนตรี เพลิน พรหมแดน และ สายัณห์ สัญญา ซึ่งเป็นช่วงสำคัญที่ทำให้เขาได้สร้างชื่อในวงการลูกทุ่งก่อนจะผันตัวเองมาเป็นหัวหน้าคณะตลกเต็มตัว

เพชร ดาราฉาย (รอซีดี ดาราฉาย) ตลกไทยคนแรกที่เป็นมุสลิมและเคร่งครัดในศาสนามาก เขาเริ่มต้นเส้นทางในวงการดนตรีจากการเป็นนักร้องและยกของ ก่อนจะก้าวเข้าสู่วงการตลก โดยเริ่มต้นกับวงศรีสละ ทองธารา และ ไวพจน์ เพชรสุพรรณ ก่อนจะประสบความสำเร็จสูงสุดกับ วงเพลิน พรหมแดน ซึ่งเขาทำงานอยู่ในวงนี้นานถึง 16 ปี เมื่อวงการดนตรีมีการเปลี่ยนแปลง เขาได้เข้าสู่วงการตลกคาเฟ่ และในระหว่างการทำงานในวงการตลกนั้น เพชร ดาราฉาย ได้กล่าวถึงเหตุผลที่ตลกมักจะย้ายไปอยู่ในหลายวงว่า ในสมัยก่อน การแสดงตลกไม่จำเป็นต้องอยู่ในวงประจำคณะไหนหากวงดนตรีใดมีงานติดต่อก็สามารถเข้าร่วมได้ทันที หรือบางครั้งก็นั่งรออยู่ที่ปากซอยบุปผาสวรรค์พร้อมที่จะออกเดินสายตลกให้กับวงดนตรีที่ต้องการได้ทุกเมื่อ

เด๋อ ดอกสะเดา (สมใจ สุขใจ) เริ่มต้นการแสดงตลกในวงดนตรีลูกทุ่งกับหลายวง เช่น วงก้องนภา ลูกธน, ระพิน ภูไท (ในชื่อ “กลิ่นดอกพิกุล”) และ จีรพันธ์ วีระพงษ์ ก่อนที่จะก่อตั้งคณะตลกชื่อ “คณะเด่น เด๋อ เทพ” ร่วมกับ เด่น ดอกประดู่ และ เทพ โพธิ์งาม ซึ่งกลายเป็นคณะตลกที่ได้รับความนิยมสูงสุดและมีผลงานในภาพยนตร์หลายเรื่อง

สีหนุ่ม เชิญยิ้ม (บุญธรรม ฮวดกระโทก) เริ่มอาชีพในวงการบันเทิงจากการเข้าร่วมคณะละครเร่ก่อนที่จะเข้าสู่วงดนตรีลูกทุ่งในวงก้องนภา ลูกธน (ในชื่อ “หนุ่ม พิษณุโลก”), วงชาย เมืองสิงห์, และวงดนตรีลูกทุ่งดารา สุริยา ชินพันธ์ ก่อนที่จะกลายมาเป็นสมาชิกของคณะ เชิญยิ้ม (ยุคอวกาศ)


สีหนุ่ม เชิญยิ้ม

ภาพ : ราชาเสียงทอง, 2534

ดี๋ ดอกมะดัน (สภา ศรีสวัสดิ์) เริ่มต้นอาชีพจากการเป็นครูที่โรงเรียนบ้านนาประดู่ในจังหวัดปัตตานี และด้วยความสัมพันธ์กับครอบครัวศิลปินแห่งชาติ จูเลี่ยม กิ่งทอง เขาจึงถูกชักชวนมาร่วมเล่นตลกในวงดนตรี สาลิกา กิ่งทอง โดยใช้ชื่อป้อง ปัตตานี

หม่ำ จ๊กมก (เพ็ชรทาย วงษ์คำเหลา) เริ่มต้นการทำงานในวงดนตรีลูกทุ่ง สดใส รุ่งโพธิ์ทอง เป็นเด็กยกของ หรือ “คอนวอย (convoy)” ก่อนที่จะก้าวสู่การเป็นหางเครื่องและนักแสดงตลก เขายังได้ผ่านประสบการณ์ในวงดนตรีอีกหลายวง เช่น เกรียงไกร กรุงสยาม, โชคชัย โชคอนันต์, ศิรินทรา นิยากร และ สุพรรณ สันติชัย

ชูชี เชิญยิ้ม (ชิติสรรค์ ไชยเสนา) เริ่มต้นจากการประกวดร้องเพลงที่สถานีวิทยุ จทล. จังหวัดลพบุรี และชนะเลิศจากเพลง “รักคนชื่อน้อย” ก่อนที่จะร่วมวงดนตรี พรนารายณ์ ได้ชื่อในการร้องว่า “ศักดิ์ศรี ศรีเมืองลพ” และได้มีโอกาสไปอยู่กับวงฉัตรทอง มงคลทอง และ สายัณห์ สัญญา ซึ่งทำให้เขามีโอกาสฝึกการเล่นตลกหน้าเวที จนกลายมาเป็นนักแสดงตลกเต็มตัวในวง ศรชัย เมฆวิเชียร

น้องทราย คุณแม่ขอร้อง (ธวัชชัย แสงคำ) เริ่มเข้าวงการบันเทิงจากการสมัครงานในวงดนตรีลูกทุ่ง รุ่งเพชร แหลมสิงห์ โดยทำหน้าที่เป็นคนเลี้ยงลูกให้ รุ่งเพชร ด้วย จากนั้นได้ย้ายไปตามวงดนตรีลูกทุ่งต่าง ๆ ที่กำลังได้รับความนิยมในช่วง พ.ศ. 2520 - 2530 เช่น วงแสงสุรีย์ รุ่งโรจน์, เย็นจิตร พรเทวี และ พิมพา พรศิริ

และในช่วงประมาณพ.ศ. 2530 เขาก็ย้ายมาร่วมงานกับวงดนตรีของ ดุษฎี ดอกรัก หรือที่รู้จักกันในปัจจุบันคือ รุ่ง สุริยา หลังจากนั้นได้เข้าสู่วงพุ่มพวง ดวงจันทร์ โดยจะเปลี่ยนชื่อหน้าเวทีการแสดงไปตามกระแสของนักร้องหญิงที่มีเพลงฮิตในยุคนั้น เช่นชื่อ ‘ฮันนี่’ ตามชื่อของนักร้องสาว ภัสสร บุณยเกียรติ ที่กำลังมีเพลงดังอย่างเพลง ‘เสือ’ และมาจบที่ชื่อ “น้องทรายคุณแม่ขอร้อง” เพราะไปเล่นมิวสิกวิดีโอ เพลง “คุณแม่ขอร้อง” ของนักร้องลูกทุ่งสาว หลิว วาริสสรา

น้องทรายคุณแม่ขอร้อง เป็นตลกที่ถูกจัดอยู่ในประเภท “ตลกสังขาร” คือนำเอาความผิดปกติของร่างกายมาเป็นจุดขายเรียกเสียงหัวเราะ แต่ก็เป็นตลกที่มีความสามารถในการแสดง “มุกเกล็ดลอย” คือนำเรื่องที่กำลังเป็นกระแสมาพูดอำเรียกเสียงฮาเสียงหัวเราะ แตกต่างไปจาก “มุกล็อก” มุกที่คนจำได้แม่นคือ ท่าอ้าปากกว้าง อันเป็นเอกลักษณ์ หลายครั้งที่เขาเล่นถึงบทมากจนนักร้องหัวหน้าวงต้องหลุดหัวเราะออกมา (อิทธิเดช พระเพ็ชร, 2567)

แอนนา ชวนชื่น (เอนก อินทะจันทร์) ตลกชาวไทยเชื้อสายจีนแต้จิ๋วที่โด่งดังจากมุกตลกพูดไทยปนจีนใต้ที่ไม่ชัดเจน เข้าสู่วงการเพราะสามารถเลียนเสียงนายห้าง ประจวบ จำปาทอง ได้เหมือนมาก ทำให้เขาถูกดึงตัวไปเล่นตลกในคณะซัมเหมา และ คณะสามพันตึง ภายหลังได้ลาออกมาอยู่กับวงศรีไพร ลูกราชบุรี, สุริยา ชินพันธ์, และเคยไปอยู่วงสายัณห์ สัญญา โดยใช้ชื่อว่า “จำปี สีเดียว”


น้องทราย คุณแม่ขอร้อง

ภาพ : Youtube YIPPI CHANNEL, 2559

โน้ต เชิญยิ้ม (บำเรอ ผ่องอินทรกุล) เริ่มต้นจากการเป็นนักแสดงลิเกร่วมกับครอบครัวก่อนที่จะได้รับการชักชวนจาก ดอน จมูกบาน ให้เข้าสู่วงการตลก และจากนั้น เพชร โพธิ์ทอง ก็ชวนเขาไปอยู่ในวงดนตรี สายัณห์ - ครรชิต ซึ่งเป็นวงดนตรีลูกทุ่งดาราของ สายัณห์ จันทรวิบูลย์ และ ครรชิต ขวัญประชา ในยุคนั้น ซึ่งนิยมดารามาเป็นหัวหน้าวงดนตรีเดินสาย ถึงแม้ช่วงเวลานั้นจะสั้น แต่เขาก็ได้ตั้งคณะ “เชิญยิ้ม” ที่ประสบความสำเร็จ จากความรักในเพลงลูกทุ่ง เขาจึงเคยตั้งวงดนตรี “ลูกทุ่งมหาสนุก” ซึ่งรวบรวมทั้งตลกที่สามารถร้องเพลงได้และตลกจากคณะของเขาออกเดินสาย ปัจจุบันประสบความสำเร็จในการเป็นคอมเมนเตเตอร์ รายการประกวดร้องเพลง “ไมค์ทองคำ”

ตลอดหลายปีที่ผ่านมา นักแสดงตลกในวงดนตรีลูกทุ่งได้รับการยอมรับและมีบทบาทสำคัญในวงการบันเทิงไทย โดยพัฒนาตัวเองจากนักร้องหรือนักแสดงที่เริ่มต้นจากการเป็นตัวประกอบ หรือ

ลูกมือในวงดนตรี จนก้าวขึ้นมาเป็นนักแสดงตลกที่โด่งดัง และมีชื่อเสียงในระดับประเทศ ซึ่งการเปลี่ยนแปลงนี้ช่วยผลักดันให้วงการตลกในวงดนตรีลูกทุ่งเติบโตและมีนักแสดงตลกฝีมือดีเพิ่มขึ้น

การแสดงตลกจึงกลายเป็นส่วนสำคัญที่ขาดไม่ได้ในวงดนตรีลูกทุ่ง เนื่องจากนักแสดงตลกช่วยเสริมสร้างความบันเทิงให้กับการแสดง ไม่เพียงแค่การฟังเพลงที่ไพเราะ แต่ยังสร้างความสนุกสนานให้กับผู้ชม ทำให้พวกเขาประทับใจและจดจำการแสดงได้อย่างยาวนาน



รศ. ดร.สุกัญญา สมไพบูลย์



อดิษฐา บัวดิษฐ์

รายการอ้างอิง

กองบรรณาธิการศิลปวัฒนธรรม. (2566, 26 มิถุนายน). *“สุรพล สมบัติเจริญ อัจฉริยะนักประพันธ์-นักร้องเพลงที่มาเพลงหัวใจผมเดาะ-ด่วนพิศวาส”*. **ศิลปวัฒนธรรม** SILPA-MAG.COM. https://www.silpa-mag.com/culture/article_37249

ฉกาจ ราชบุรี. (2537). **ประวัติศาสตร์ธุรกิจเพลงลูกทุ่งไทย พ.ศ. 2507 – 2535**. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

สุรินทร์ ภาคศิริ. (2558). **มนุษย์ 3 มิติ สุรินทร์ ภาคศิริ ทิดโส สุดสะแน**. บุญเลิศ ช้างใหญ่ , บรรณาธิการ. กรุงเทพฯ: ตถาตา.

อิทธิเดช พระเพ็ชร. (2567, 22 มีนาคม). *“น้องทราย คุณ แม่ขอร้อง: น้องทรายจะไม่ตอบโต้ เพราะคุณแม่ขอร้อง”*. **History-The Legend, THE PEOPLE**. https://www.thepeople.co/special-pr/history/the-legend/53222

ตอนที่ 11

หางเครื่อง

จาก “เขย่าหางเครื่อง” สู่ “หางเครื่อง”: ตำนานที่พัฒนาสู่ความงดงามของวงการเพลงลูกทุ่ง

คำว่า “หางเครื่อง” ไม่ได้มีจุดเริ่มต้นจากการเต้นประกอบเพลงแบบที่เราคุ้นตาในปัจจุบัน หากแต่มาจากบทบาทที่เรียบง่ายและแตกต่างกันในอดีต โดย ขุนวิจิตรมาตรา (สง่า กาญจนาคพันธุ์) ได้บันทึกไว้ว่า ช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 เมื่อวงดนตรีลูกทุ่งเริ่มเกิดขึ้น นักร้องในยุคนั้นแต่งตัวแบบบ้าน ๆ เพื่อสะท้อนอัตลักษณ์ของลูกทุ่งแท้ ๆ ต่อมาจึงเริ่มมีการแต่งกายที่รับอิทธิพลจากตะวันตก และมีผู้หญิง 1-2 คนยืนเต้นอยู่ด้านหลังนักร้องเพียงเล็กน้อยเพื่อเพิ่มสีสัน (สารคดี, 2548)

ขุนวิจิตรมาตรา ยังกล่าวว่า คำว่า “หางเครื่อง” อาจมีที่มาจากสำนวน “เขย่าหางเครื่อง” ซึ่งในยุคนั้นหมายถึงการตีหรือเขย่าเครื่องดนตรีประเภทเคาะจังหวะ อาทิ ฉิ่ง ฉาบ กรับ แทมบูรีนให้จังหวะดนตรีระหว่างที่นักร้องทำการแสดง ผู้ที่เขย่าหางเครื่องมักจะเคาะหรือตีเครื่องดนตรีหางเครื่องอยู่ใกล้ ๆ กับนักดนตรี เพื่อเพิ่มความสนุกสนานและจังหวะที่ชัดเจน จนกระทั่งในเวลาต่อมา คำนี้จึงกลายความหมายถึงผู้เต้นประกอบเพลง ซึ่งคุณแดงต้อยหรือคุณอุษา แก้วนิยม ได้เล่าให้ฟังในงานแถลงข่าวและเสวนาการประกวดหางเครื่องเยาวชน งาน 84 ปี ลูกทุ่งไทย เมื่อวันที่ 12 กรกฎาคม พ.ศ. 2567 ณ ศูนย์สรรพสินค้าเอ็มบีเคเซ็นเตอร์ว่าคนที่ตีหรือเคาะหางเครื่องก็คือนักร้องที่รอร้องเพลง ช่วยทำให้มีจังหวะมากขึ้น แรก ๆ ก็ยืนเฉย ๆ ต่อมาก็จะขยับตัว โยกตัวไปมา ซึ่งตรงกับ กาญจนา สิงห์อุดม (2555) ที่กล่าวว่า หางเครื่องเริ่มมาจากเครื่องเคาะจังหวะ คนเคาะจังหวะ มาเป็นคนที่เต้นประกอบเพลง โดยมีลีลาการเต้นที่ประยุกต์มาจากการแสดงของตะวันตก

ซึ่ง จินตนา ดำรงค์เลิศ ได้กล่าวถึงพัฒนาการของ “หางเครื่อง” ไว้ในหนังสือกึ่งศตวรรษเพลงลูกทุ่งไทย ภาค 2 (2534) ว่าในช่วงแรกหางเครื่องยังไม่มีรูปแบบที่ชัดเจน และการแต่งกายของหางเครื่องก็ยังค่อนข้างเรียบง่าย รวมทั้งการแสดงที่ไม่ได้มีการกำหนดเป็นระบบ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความยืดหยุ่นและความเป็นธรรมชาติของการแสดง ในช่วงปี พ.ศ. 2509 - 2510 บทบาทของหางเครื่องพัฒนาขึ้น โดยเริ่มมีการจัดคณะเต้นที่ประกอบด้วยผู้หญิง 4-7 คน แต่งกายเหมือนกันทั้งทีม ลีลาการเต้นยังคงเรียบง่าย ส่วนใหญ่เป็นการเดินหรือเคลื่อนไหวตามจังหวะเพลง เช่น บีกิน ชะชะช่า หรือรำวง วงดนตรีที่มีชื่อเสียงในยุคนั้น เช่น วงของสุรพล สมบัติเจริญ และ สมานมิตร เกิดกำแพง

ในยุคเริ่มต้นนี้อาจกล่าวได้ว่า ในช่วงปี พ.ศ. 2500 - 2520 เป็นช่วงเวลาที่หางเครื่องเริ่มมีความนิยมมากขึ้นในวงการดนตรีลูกทุ่ง โดยเฉพาะเมื่อมีการสร้างวงดนตรีลูกทุ่งที่มีขนาดใหญ่ขึ้น การเต้นประกอบเพลงเริ่มมีการออกแบบท่าเต้นและการจัดแสงที่ดีขึ้น ในช่วงนี้เองที่มีการกำหนดรูปแบบการแสดงของหางเครื่องให้มีความเป็นทางการมากขึ้น โดยหางเครื่องจะมีการเต้นพร้อมกันและใช้ท่าทางที่มีความสวยงามเพื่อเสริมความสมบูรณ์ของการแสดง

ในช่วง พ.ศ. 2520 - 2530 จัดเป็นช่วงยุคทองของหางเครื่อง เพราะวงดนตรีลูกทุ่งได้ขยายตัวอย่างรวดเร็วทำให้หางเครื่องได้รับความนิยมมากที่สุดยุคหนึ่ง โดยเฉพาะการแสดงในงานคอนเสิร์ตหรืองานพิธีต่าง ๆ หางเครื่องจะได้รับบทบาทที่สำคัญในการทำให้การแสดงดูมีสีสัน

และสนุกสนานมากขึ้น ชุดสวยตระการตาและใช้ผู้เต้นจำนวนมากเต็มเวที นอกจากนี้ในบางเพลงอาจจะใช้การแสดงพื้นบ้านอื่นที่เป็นที่นิยมของคนดู อาทิ ลิเก มารำประกอบในฐานะหางเครื่องของเพลงนั้น ซึ่งในปัจจุบันก็ยังเห็นภาพของการนำการแสดงพื้นบ้านอื่นมาประกอบเพลง

วิวัฒนาการของ “หางเครื่อง”

จากการเต้นประกอบจังหวะในยุคแรก หางเครื่องยังมีการเล่าเรื่องผ่านการเคลื่อนไหว ซึ่งช่วยเสริมสร้างอารมณ์และความเข้าใจในบทเพลงได้อย่างลึกซึ้ง หลังจากที่นักร้องมาเขย่าหางเครื่องจนเริ่มเต้นเบา ๆ ประกอบจังหวะแล้วนั้น ก็เริ่มที่จะมีการจัดวางท่าเต้นเป็นการเต้นประกอบเพลงพร้อมกัน แต่งกายเหมือนกัน มีลีลาการเต้นที่ยังขยับไปตามจังหวะ ยังไม่ออกท่าทางมากนัก ซึ่งในยุคของวงดนตรีสุรพล สมบัติเจริญนั้น หางเครื่องก็จะเป็นนักร้องฝึกหัดด้วย นอกจากจะเต้นแล้ว ยังต้องแสดงเป็นอีกด้วย เพราะจะมีการแสดงกึ่งละครกึ่งบทบาทสมมติร่วมอยู่ในบางบทเพลงที่บรรยายถึงตัวละครที่อยู่ในเพลงด้วย

คุณแดงต้อย (อุษา แก้วนิยม) เริ่มต้นอาชีพหางเครื่องตอนอายุ 12 ปี โดยเริ่มจากการเต้นที่ร้านไก่ย่างเพื่อช่วยครอบครัว ก่อนจะได้รับโอกาสจากครูสุรพลที่พบเห็นแววการเต้น และชักชวนเข้าสู่วงดนตรีในยุคนั้น และเนื่องจากครูสุรพล สมบัติเจริญเคยเป็นทหารมาก่อน ท่านใช้ระบบที่จะสร้างระเบียบให้ลูกทีมทำงานในฐานะศิลปิน อาทิ การเต้นต้องเป็นระเบียบพร้อมเพรียง การวางหน้าตาให้เรียบเฉย ไม่แสดงอารมณ์สดใสขณะเต้น หากใครยิ้มมากเกินไปจะถูกตำหนิ เนื่องจากอาจถูกมองว่าเป็นการแสดงท่าทีไม่เหมาะสม นอกจากนี้หางเครื่องในยุคเก่าไม่ได้มีเพียงการเต้น แต่ยังต้องร่วมแสดงบทบาทในเพลงต่าง ๆ เช่น เพลง “น้ำตาจ่าโท” ที่ครูสุรพลจะรับบทเป็นพ่อ ส่วนคุณแดงต้อยรับบทเป็นลูกสาว เธอจึงต้องทั้งร้องและแสดงให้สมจริง เช่น ฉากกอดลูกและร้องไห้ตามเนื้อเพลง กรณีแสดงซ้ำหลายรอบจนร้องไห้ไม่ออก ครูสุรพลจะใช้ยาหม่องมาทาที่หน้าผากนักแสดงเพื่อช่วยกระตุ้นให้น้ำตาไหล



คุณอุษา แก้วนิยม กำลังชี้ภาพของตนเองในวัยเด็ก ที่แสดงบทบาทสมมติเป็นลูกสาวของ สุรพล สมบัติเจริญ และสาธิตการแสดงกับ คุณอ๊อด โฟร์เอส (ภาพโดยสุกัญญา สมไพบูลย์)

ศิลปะการแสดงหางเครื่องมีความคล้ายคลึงกับ รำวง ในหลาย ๆ ด้าน เช่น ดนตรี บทเพลง นักแสดง และโอกาสที่แสดง แต่ก็ยังมีความแตกต่างอย่างชัดเจนในเรื่องของรูปแบบการแสดงและวิธีการฝึกฝนการเต้นให้เข้ากับจังหวะ สิ่งเหล่านี้ช่วยให้เห็นว่า หางเครื่องไม่ใช่ศิลปะที่มาจากรำวงชาวบ้าน แต่เป็นการแสดงที่พัฒนาขึ้นภายในคณะวงดนตรี โดยเฉพาะในวงดนตรีลูกทุ่งของศิลปินชื่อดังอย่าง สุรพล สมบัติเจริญ ที่มีการนำ เขย่าหางเครื่อง มารวมกับการแสดงในวงดนตรีดังกล่าวไว้ข้างต้น (วราภรณ์ บัวผา, 2544)

การแสดง หางเครื่องบางเสร่ เป็นตัวอย่างสำคัญของการเต้นที่มีลักษณะเชิงพาณิชย์ เริ่มต้นขึ้นใน พ.ศ. 2511 และถึงแม้ว่าจะได้รับความนิยมในช่วงแรก แต่ในปัจจุบันกลับไม่ค่อยได้รับ



คุณน้อย โพธิ์งาม ศิลปินตลก อดีตหางเครื่องวงดนตรีเพลิน พรหมแดน สาธิตการเต้นและการใส่ชุดหางเครื่องที่ใช้ขนนกประดับสวยงามตระการตา จากคอนเสิร์ต 84 ปี ลูกทุ่งไทย ณ หอประชุมใหญ่ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย (14 มกราคม 2567)

ความสนใจเท่าที่ควร (แม้ว่ารำวงอาชีพจะยังคงมีการแสดงอยู่ แต่ไม่เป็นที่นิยมมากนัก) ในช่วงแรก ๆ การแสดงนี้ไม่ได้ถูกเรียกว่า “หางเครื่อง” แต่จะใช้คำว่า “การเต้นประกอบเพลง” โดยการแสดงจะเป็นการเต้นของผู้หญิงล้วน ซึ่งจะมีการแสดงในงานรื่นเริงต่าง ๆ การเต้นประกอบจังหวะในเพลงลูกทุ่งจะมี 2 ประเภทหลัก ได้แก่ การเต้นประกอบจังหวะเพลงไทยสากลที่มีลีลาศ และการเต้นประกอบจังหวะเพลงไทยลูกทุ่งพื้นบ้านหรือเพลงลูกทุ่งประยุกต์ (วราภรณ์ บัวผา, 2544) ซึ่งลักษณะดังกล่าวจะเป็นการเต้นหางเครื่องอีกแบบหนึ่ง

ศิลปินผู้บุกเบิกท่าเต้นและการแสดงหางเครื่อง

ศกุนตลา พรหมสว่าง: ผู้พลิกโฉมหางเครื่องสู่ความบันเทิงที่สมบูรณ์แบบ

รูปแบบหางเครื่องที่เราคุ้นเคยในปัจจุบันมีต้นกำเนิดจากการพัฒนาโดยคุณศกุนตลา พรหมสว่าง ภรรยาของ เพลิน พรหมแดน (ศิลปินแห่งชาติ) ซึ่งได้เข้ามาดูแลการจัดการวงและการดูแลหางเครื่อง โดยได้เพิ่มจำนวนผู้เต้นและปรับปรุงการเคลื่อนไหวให้สนุกสนานและมีลีลาที่น่าสนใจ โดยได้รับแรงบันดาลใจจากการเต้นรำของฝรั่งเศสที่ชื่อ โฟลีส์ แบร์กแซร์ (Folies Bergre) และการเต้นสมัยใหม่ โมเดิร์น ดานซ์ (Modern Dance) โดยเธอได้นำแรงบันดาลใจจากการแสดงโชว์ใน

สปป.ลาว ซึ่งมีการใช้ชุดขนนกขนไก่แบบฝรั่งเศสมาใช้ในวงดนตรีของเพลิน นอกจากนี้ยังได้ออกแบบชุดหางเครื่องให้มีความหรูหรา สวยงามสดใส และตกแต่งด้วยขนนก ซึ่งขนนกนี้กลายเป็นสัญลักษณ์สำคัญของหางเครื่องในปัจจุบัน (วิศิษฐ พิมพิมล, 2560)

วงการเพลงลูกทุ่งไทยในยุคทองไม่เพียงแต่โดดเด่นด้วยเสียงเพลงที่ตรึงใจผู้ฟัง แต่ยังมีการแสดงสดของหางเครื่องที่เต้นประกอบเรื่องราวแบบกึ่งละครสั้น ที่เต็มไปด้วยสีสันและความตื่นเต้น หนึ่งในบุคคลสำคัญที่มีบทบาทในการสร้างสรรค์การแสดงเหล่านี้คือ “ครูนพพร พิกุลสวัสดิ์” ผู้เป็นครูสอนหางเครื่องและผู้รีวิวประกอบการแสดงในวงดนตรีของสองศิลปินระดับตำนานอย่าง สายัณห์ สัญญา และ ศรชัย เมฆวิเชียร



ครูนพพร พิกุลสวัสดิ์ (เสื้อสีน้ำตาลอ่อน) กำลังฝึกซ้อมจินตลีลาให้หางเครื่องรุ่นใหม่ (ภาพโดยสุกัญญา สมไพบูลย์)

ครูนพพร พิกุลสวัสดิ์ ถือเป็นหนึ่งในผู้บุกเบิกที่ทำให้การแสดงในวงดนตรีลูกทุ่งมีความน่าตื่นเต้นและดึงดูดผู้ชมมากยิ่งขึ้น การนำเสนอการเต้นรีวิว และ จินตลีลา ที่เขาสร้างสรรค์ขึ้นได้กลายเป็นต้นแบบสำคัญที่ส่งผลต่อการพัฒนาการแสดงในวงดนตรีลูกทุ่งในยุคต่อมา โดยเฉพาะในเรื่องของการใช้การเต้นเพื่อเล่าเรื่องและเสริมสร้างอารมณ์เพลง ที่ช่วยเพิ่มมิติให้กับการแสดงและทำให้การแสดงของศิลปินลูกทุ่งมีเสน่ห์มากยิ่งขึ้น นอกจากนี้ การที่ครูนพพรสามารถผสมผสานการแสดงออกในรูปแบบต่าง ๆ เช่น ท่าทางการเต้น การใช้สีสันของเครื่องแต่งกาย และการจัดแสงสี ก็ช่วยสร้างบรรยากาศที่น่าตื่นตาตื่นใจ เพิ่มความสนุกสนานให้กับผู้ชม และทำให้การแสดงดนตรีลูกทุ่งกลายเป็นการแสดงที่เต็มไปด้วยอารมณ์และพลังความรู้สึกที่ไม่เหมือนใคร

ในยุคสายัณห์ สัญญานั้น วงดนตรีลูกทุ่งมีการแสดงที่โดดเด่นแบ่งออกเป็น 2 สายหลัก ได้แก่ (1) การเต้นแนวยุโรป ที่นำเสนอความหรูหราและมีความเป็นสากล โดยมีวงของ เพลิน พรหมแดน เป็นตัวอย่างที่ชัดเจน (2) การเต้นรีวิวประกอบเพลงและจินตลีลา ซึ่งเน้นการแสดงสดที่เล่าเรื่องราวควบคู่ไปกับบทเพลง โดยเฉพาะในวงของ สายัณห์ สัญญา ที่ได้รับความนิยมอย่างมาก โดยได้รับแรงบันดาลใจจากละครเวทีและการเล่าเรื่องเหมือนกับการแสดงในมิวสิกวิดีโอในปัจจุบัน โดยเฉพาะการแสดงที่มีการเล่าเรื่องจากชีวิตประจำวัน เช่น เพลงรัก เพลงเศร้า หรือเพลงที่มีเรื่องราวทางสังคม ซึ่งเพลงที่โดดเด่นมากคือเพลง “ผู้เสียสละ” ของสายัณห์ สัญญา เป็นจินตลีลา

สะท้อนบทเพลงที่ชายหนุ่มกับหญิงสาวที่เป็นคู่รักกันแต่กลับถูกพรากจากกัน โดยครอบครัวของฝ่ายหญิงรังเกียจฝ่ายชาย บังคับฝ่ายหญิงให้แต่งงานกับผู้ชายที่ครอบครัวเป็นคนจัดหาให้

ในการแสดงจินตลีลาจะเริ่มต้นด้วยฉากการแต่งงานของนางเอกหรือฝ่ายหญิงที่กำลังเข้าพิธีหลั่งน้ำสังข์กับชายที่ตนไม่ได้รัก ฝ่ายพระเอกชายหนุ่มยากจนคู่รักของนางเอกก็ถูกกีดกันและห้ามไม่ให้เข้าร่วมในงานแต่ง นางเอกทนไม่ไหวจึงลุกไปหาพระเอก เป็นจังหวะที่แม่ของพระเอกนำผ้าไตรมาคลุมตัวพระเอกเพื่อให้บวชเรียน เป็นฉากที่สะท้อนความเป็น “ผู้เสียสละ” ซึ่งตรงกับเนื้อหาเพลงที่ว่า

“ไปเถิดทั้งคู่ไปสู่ประตูสวรรค์
น้ำสังข์จะหลั่งลงพลันด้วยมือพี่หลั่งรดให้
ไปสู่เรือนหอที่เฝ้ารอรับดวงใจ
ชาตินี้พี่จำจากไกล สู่แดนแห่งรสพระธรรม...”

ฉากนี้สะท้อนถึงการเสียสละ ความรักที่เต็มไปด้วยความเจ็บปวด และการยอมรับความเป็นจริงที่ดูเหมือนจะเป็นไปไม่ได้ การออกแบบทั้งท่าทางและบทบาทสมมติช่วยให้ผู้ชมสามารถเข้าใจเนื้อหาของเพลงได้อย่างลึกซึ้ง

การแสดงในลักษณะนี้เกิดขึ้นจากความคิดสร้างสรรค์และการวางแผนอย่างละเอียดของครูนพพร พิกุลสวัสดิ์ ผู้ที่มองเห็นว่า การแสดงดนตรีลูกทุ่งควรจะเป็นมากกว่าการร้องเพลงและการเต้นประกอบ แต่มันควรจะเป็นการเล่าเรื่องที่มีความสัมพันธ์และสอดคล้องกับเนื้อหาของเพลงอย่างแท้จริง ครูนพพรจึงทำหน้าที่ฝึกซ้อมนักเต้นและวางท่าทางให้สอดรับกับอารมณ์ของเพลงแต่ละเพลง พร้อมทั้งจัดฉากและองค์ประกอบต่าง ๆ ให้สมจริง เพื่อช่วยให้ผู้ชมสามารถเข้าใจและมีส่วนร่วมในเนื้อหาของเพลงได้อย่างลึกซึ้ง

ปิ๋ม ซีโฟร์ จากหางเครื่องเปลี่ยนผ่านสู่แดนเซอร์

ปิ๋ม ซีโฟร์ (คุณณฎ ฑณฎณณ) นักออกแบบท่าเต้นผู้สร้างสรรค์ท่าเต้นลูกทุ่งยอดนิยมในยุคใหม่ ซึ่งเติบโตมาจากการเป็นนักเต้น ผู้เคยคว้ารองชนะเลิศจากการประกวด ท็อปสตาร์พาเหรดทางสถานีโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 3 ผ่านการฝึกฝนการเต้นหลากหลายทั้งแบบไทยและแบบตะวันตกและเป็นนักเต้นรวมทั้งนักออกแบบท่าเต้นมืออาชีพ ในช่วง พ.ศ. 2540 ศิลปินนักร้องรุ่ง สุริยา ได้ออกอัลบั้ม “วอนพ่อตากสิน” และมีเพลงดังอีกเพลงหนึ่งคือ “รักจริงให้ติงนัง” โดยคุณวิทยา ศุภพรโอภาส ได้เสนอให้คุณปิ๋ม ซีโฟร์ ได้ออกแบบท่าเต้นเพลงดังกล่าวให้กับรุ่ง สุริยา ซึ่งแตกต่างไปจากหางเครื่องที่เต้นตามจังหวะหรือเต้นแบบจินตลีลาหรือละครสั้นประกอบเนื้อหาเพลง แต่เป็นการออกแบบท่าเต้น เพื่อจะให้เพลงมีท่าประจำ ท่าเต้นเพลงนี้ที่โด่งดังที่ผู้ดูผู้ฟังจำได้คือการใช้สองมือกำหลวม ๆ แล้วยกนิ้วโป้งไว้บริเวณอก แล้วส่ายตัวทั้งช่วงล่างและบนตามจังหวะเพลง หลังจากที่ท่าเต้นเพลงนี้ได้รับความนิยมมาก การออกแบบท่าเต้นเอกลักษณ์หรือสัญลักษณ์ของเพลงลูกทุ่งจึงถูกประดิษฐ์ขึ้นจากนักออกแบบท่าเต้นอย่างกว้างขวางและแพร่หลายมากขึ้น ซึ่งนับว่าเป็นจุดเปลี่ยนสำคัญของการนำศิลปะการเต้นลูกทุ่งเข้าสู่ยุคใหม่ หรืออาจจะกล่าวได้ว่าเป็นการพลิกโฉมการเต้นหางเครื่องสู่การเป็นแดนเซอร์ยุคใหม่



รวมหางเครื่องและศิลปินนักร้องนักดนตรีในงานคอนเสิร์ต 84 ปี ลูกทุ่งไทย ณ หอประชุมใหญ่ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย (14 มกราคม 2567)

“แดนเซอร์” หางเครื่องยุคใหม่: บทบาทที่เปลี่ยนผ่านและพัฒนาสู่ยุคปัจจุบัน

ในปัจจุบัน หางเครื่อง มักจะถูกใช้ในความหมายของแดนเซอร์ หรือผู้เต้นประกอบการแสดง แต่ในสมัยก่อนนั้น หางเครื่อง มีความหมายแตกต่างออกไปมาก โดยในวงการเพลงลูกทุ่งไทยในอดีตจะใช้คำนี้เรียกนักเต้นประกอบที่มีบทบาทสำคัญในการเสริมความบันเทิงให้กับการแสดงดนตรีลูกทุ่ง ซึ่งในสมัยนั้นหางเครื่องได้รับความนิยมอย่างมากจากผู้ที่มาร่วมงานคอนเสิร์ตหรืองานแสดงต่าง ๆ

การเต้นของหางเครื่องในสมัยก่อนมักจะมีความเป็นเอกลักษณ์และสวยงามในท่าทาง ซึ่งจะเต้นพร้อมกันในลักษณะเดียวกันเสมอในแต่ละงาน การแต่งตัวของหางเครื่องในสมัยนั้นจะมีความอลังการและตระการตา โดยมักจะถูกประดับด้วยเครื่องประดับและเสื้อผ้าที่มีสีสันสดใส ซึ่งส่วนใหญ่จะเป็นผู้หญิงที่มีความรักในอาชีพนี้และมักจะเตรียมชุดการแสดงเอง

หางเครื่องในอดีตมักจะถูกควบคุมโดยผู้ที่รับผิดชอบในวงดนตรี เพื่อพาพวกเขาไปแสดงตามงานต่าง ๆ เช่น งานวัด ซึ่งค่าตัวในสมัยก่อนก็จะไม่สูงเหมือนกับในปัจจุบัน การแต่งตัวของหางเครื่องในยุคนั้นก็จะมีความโดดเด่นและเน้นการตัดเย็บเสื้อผ้าด้วยมือของคนในวง ทำให้ชุดหางเครื่องมีความเป็นเอกลักษณ์ตามแบบของงานวัดและคอนเสิร์ตในสมัยนั้น (ณรงค์ วงศ์ชัย, 2557)

บทบาทของแดนเซอร์ยุคใหม่ ไม่ได้เป็นเพียงส่วนประกอบของการแสดง แต่กลายเป็นศิลปะที่ผสานการเคลื่อนไหวเข้ากับอัตลักษณ์ของเพลงลูกทุ่งแต่ละยุค การออกแบบท่าเต้นต้องสร้างสรรค์ให้เหมาะกับภาพลักษณ์ของศิลปินเพลง และตลาด เช่นเดียวกับการพัฒนาของดนตรีที่ปรับตัวให้เข้ากับผู้ฟังในแต่ละช่วงเวลา ปิ่ม ซีโฟร์ คือตัวแทนของหางเครื่องที่ก้าวข้ามการเป็นเพียงนักเต้นประจำวง สู่การเป็นศิลปินผู้สร้างนิยามใหม่ให้กับวงการ ด้วยวิสัยทัศน์และการปรับตัวอย่างต่อเนื่อง เธอไม่เพียงแต่พัฒนาตัวเอง แต่ยังช่วยยกระดับศิลปะการเต้นลูกทุ่งให้สามารถอยู่รอดและเติบโตในยุคสมัยใหม่อย่างสง่างาม

เครื่องแต่งกายของหางเครื่อง

จากวิทยานิพนธ์เรื่อง “อัตลักษณ์เลขนศิลป์ลูกทุ่งไทย” โดย กาญจนา สิงห์อุดม (2555) ได้กล่าวถึงการแต่งกายของหางเครื่องลูกทุ่งว่า เครื่องแต่งกายของศิลปินและหางเครื่องลูกทุ่งถือเป็นเอกลักษณ์ที่ทำให้การแสดงลูกทุ่งมีความโดดเด่นและแตกต่างจากดนตรีประเภทอื่น ๆ ในช่วงแรก เครื่องแต่งกายของลูกทุ่งได้รับอิทธิพลจากการละเล่นพื้นบ้าน เช่น ลำตัดและลิเก ซึ่งมีการผสมผสานระหว่างชุดพื้นบ้านกับแฟชั่นตามยุคสมัยสิ่งที่ทำให้เครื่องแต่งกายลูกทุ่งมีเอกลักษณ์คือลวดลายบนเสื้อผ้า สีสันที่สดใส และการตกแต่งด้วยองค์ประกอบต่าง ๆ เช่น เพชรเทียมและขนนก การแต่งกายของลิเกซึ่งมีลักษณะ “เกินจริง” ได้มีอิทธิพลต่อการแต่งกายของลูกทุ่งเช่นกัน โดยชุดของลิเกแม้ว่าจะมีการปรับเปลี่ยนในบางส่วน แต่ยังคงรักษาลักษณะ “เกินจริง” ไว้ เช่น ความหรูหรา สีฉูดฉาด และการประดับด้วยเครื่องประดับที่สะดุดตา ซึ่งทั้งหมดนี้ช่วยดึงดูดความสนใจจากผู้ชมได้อย่างดี

พระยาเพชรปาณี (ตรี) ได้รับการยกย่องว่าเป็นผู้คิดค้นการแต่งกายลิเกอย่างเป็นทางการ โดยสมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพได้กล่าวไว้ใน สาส์นสมเด็จ เล่มที่ 17 หน้า 265-266 ว่า พระยาเพชรปาณีได้นำเครื่องแต่งกายหรูหรา เช่น การสวมชฎา เสื้อเยียรบับ และเครื่องประดับ เช่น สังวาลฝังเพชรเทียมและสายสะพาย มาใช้ในการแสดงเพื่อดึงดูดความสนใจของผู้ชมและเพิ่มเสน่ห์ให้กับการแสดงในลักษณะที่โดดเด่น

ในทำนองเดียวกัน การแต่งกายของนักร้องลูกทุ่งและหางเครื่องก็ได้ยึดแนวทาง “เกินจริง” แบบเดียวกับลิเก แต่ยังมีการผสมผสานกับแฟชั่นสมัยใหม่และอิทธิพลจากตะวันตกเพื่อทำให้การแต่งกายมีความทันสมัยและเป็นสากลมากขึ้น นอกจากนี้ การเลือกแต่งกายยังมีจุดมุ่งหมายในการดึงดูดสายตาผู้ชมและเพิ่มความสนุกสนานให้กับการแสดงอีกด้วย นอกจากนี้ในการแสดงรีวิวหรือละครสั้นประกอบเพลงลูกทุ่ง หางเครื่องยังอาจจะแต่งตัวให้เข้ากับตัวละครหรือบุคลิกภาพของเพลงนั้น ๆ อาทิ ใส่ชุดผ้าหม้อห้อม การแต่งกายแบบชาวนา รวมถึงตัวละครที่แต่งกายแบบคนเมืองหลวงในเนื้อหาที่จะหนีชีวิตชนบทไปอยู่เมืองหลวง

นพพร พิกุลสวัสดิ์ ครูผู้ออกแบบท่าเต้นหางเครื่องและการเต้นรีวิวได้กล่าวถึงการแต่งกายของหางเครื่องว่า ชุดของหางเครื่องมักใช้ผ้าสีสดใส เช่น สีแดง ฟ้า เขียว ชมพู เหลืองจำปา สีทอง และสีดำ โดยเนื้อผ้ามักเลือกใช้ผ้าที่นุ่มพลิ้วพร้อมทั้งการปักเลื่อมและประดับด้วยเครื่องประดับต่าง ๆ เช่น สายสร้อยที่คอและดอกไม้ที่ผม สำหรับผู้เต้นชายมักสวมรองเท้าบู๊ต ชุดหางเครื่องมีหลากหลายรูปแบบและมีการปรับเปลี่ยนตาม

แฟชั่นในแต่ละยุค เช่น ชุดฟูฟ่องแขนพอง กระโปรงยาวกรอมเท้าประดับด้วยมงกุฎ ปีก บางชุดมีความสั้นหวือหวา แต่สิ่งที่ยังคงเด่นชัดคือการปักเลื่อมลวดลายสดใส ซึ่งมีความคล้ายคลึงกับชุดลิเก และกลายเป็นสัญลักษณ์สำคัญของหางเครื่องในวงดนตรีลูกทุ่ง

ในปัจจุบันเครื่องแต่งกายของหางเครื่องมีพัฒนาการที่แตกต่างไปจากยุคก่อน โดยในอดีตตามที่กล่าวมา อาจจะแต่งตัวแบบชุดปกติสุภาพ หรือแต่งตามตัวละครที่ปรากฏในเนื้อเพลง แต่ปัจจุบันได้รับอิทธิพลจากศิลปะการแสดง การร้องการเต้นประเภทอื่น อาทิ การเต้นฮิปฮอป แจ๊สแดนซ์ แอโรบิก บัลเล่ต์ คอนเท็มโพรารี่แดนซ์ จึงทำให้ชุดหางเครื่องหรือแด๊นเซอร์มีความกระชับเข้ารูป หรือสั้นมากขึ้นเพื่อความสวยงาม ทันสมัย และสะดวกในการเคลื่อนไหว อย่างไรก็ตามในชุดเหล่านี้ผู้ออกแบบก็มักจะคำนึงถึงความปลอดภัยทั้งการเคลื่อนไหวและป้องกันไม่ให้เกิดความล่อแหลมมากเกินไปของนักเต้นหรือหางเครื่องด้วย

ส่งท้าย

หางเครื่องเป็นสัญลักษณ์ของความสนุกสนานและความบันเทิงในงานแสดงดนตรีลูกทุ่ง การเต้นของหางเครื่องมักจะมาพร้อมกับรอยยิ้ม ความกระตือรือร้น และพลังที่เต็มเปี่ยม ซึ่งทำให้ผู้ชมรู้สึกสนุกสนานและมีส่วนร่วมไปกับการแสดงนั้น ๆ การแสดงหางเครื่องจึงเป็นการสร้างความบันเทิงที่สามารถเชื่อมโยงผู้ชมและศิลปินได้อย่างดี หางเครื่องยังช่วยส่งเสริมทักษะการเต้นและการแสดง โดยเฉพาะในหมู่วัยรุ่นที่มีความสนใจในการเต้นและการแสดงศิลปะ ไม่ว่าจะเป็นการฝึกซ้อมการเต้นที่ต้องอาศัยทั้งความยืดหยุ่น ความทนทาน และความสัมพันธ์ในทีมงาน การเรียนรู้การแสดงหางเครื่องจึงช่วยพัฒนาเชิงทักษะและสร้างความเชี่ยวชาญในด้านการแสดงได้อย่างมีคุณค่า

แม้การแสดงในยุคปัจจุบันจะมีการเปลี่ยนแปลงในด้านการแต่งกายและการแสดง แต่วงการเพลงลูกทุ่งไทยยังคงรักษาและสืบสานการแสดงของหางเครื่องไว้ โดยยังมีการจัดประกวดวงดนตรีลูกทุ่งที่มีหางเครื่องเข้าร่วมประกวดในหลาย ๆ รายการ เช่น รายการชิงช้าสวรรค์ ซึ่งเป็นการประกวดวงดนตรีลูกทุ่งระดับมัธยม รายการชุมทางเสียงทอง หรือ ลูกทุ่งเงินล้าน ที่เปิดโอกาสให้เด็ก ๆ และเยาวชนได้แสดงออกในด้านการเต้น ทั้งนี้ยังคงมีการจัดประกวดอื่น ๆ ที่ให้โอกาสเด็กและเยาวชนได้แสดงความสามารถในวงการหางเครื่องและการแสดงลูกทุ่ง (ณรงค์ วงศ์ชัย, 2557) อีกมากมาย รวมทั้งโครงการประกวดหางเครื่องเยาวชน 4 ภูมิภาค ภาคเหนือ อีสาน ใต้ และภาคกลางกับกรุงเทพมหานคร ที่จัดขึ้นภายใต้โครงการ “84 ปี ลูกทุ่งไทย ลูกทุ่งสร้างสรรค์ผสานสมัย พลังศิลปวัฒนธรรมไทยสู่สากล” ในช่วงเดือนกันยายนถึงตุลาคม พ.ศ. 2567 ซึ่งจะเห็นภาพของการที่เยาวชนได้นำศิลปะการเต้นและการเคลื่อนไหวร่างกายแบบต่าง ๆ มาออกแบบใหม่และประยุกต์ใช้ในการเต้นหางเครื่องอย่างครบเครื่อง และเป็นภาพของการสืบทอดและต่อยอดศิลปะแขนงนี้



รศ. ดร.สุกัญญา สมไพบูลย์

รายการอ้างอิง

กาญจนา สิงห์อุดม. (2555). **อัตลักษณ์เลขนศิลป์ลูกทุ่งไทย**. วิทยานิพนธ์สาขาวิชานิเทศศิลป์ คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.

กึ่งศตวรรษเพลงลูกทุ่งไทย ภาค 2. (2534). กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ.

ณรงค์ วงศ์ชัย. (2557, 20 กุมภาพันธ์). **ประวัติความเป็นมาของหางเครื่อง**. https://narongwongchai.blogspot.com/2014/02/blog-post.html.

วราภรณ์ บัวผา. (2544). **การแสดงหางเครื่องบางเสร่"คณะแม่ถนอม" ตำบลบางเสร่ อำเภอสัตหีบ จังหวัดชลบุรี**. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วิศิษฐ พิมพิมล. (2560). **"**หางเครื่อง: สีสันวงดนตรีลูกทุ่งสู่การสร้างสรรค์จิตรกรรมสีน้ำ**"**. **วารสารศิลปกรรมบูรพา**, (20,3), 81-94.

"หางเครื่อง: จังหวะชีวิตบนถนนดนตรีลูกทุ่ง**"**. (2548). **นิตยสารสารคดี** ปีที่ 21 ฉบับที่ 246 สิงหาคม 2548.

ตอนที่ 12

เพลงลูกทุ่ง กับภาพยนตร์ไทย

เพลงลูกทุ่งและภาพยนตร์ไทยเป็นรูปแบบศิลปะที่ทรงคุณค่าและมีความสำคัญอย่างยิ่งต่อสังคมและวัฒนธรรมไทย ทั้งสองแขนงศิลป์ต่างมีบทบาทในการสะท้อนวิถีชีวิต ความเป็นอยู่ และอารมณ์ความรู้สึกของคนไทยได้อย่างลึกซึ้ง โดยเพลงลูกทุ่งนั้นเปรียบเสมือนบทเพลงที่บอกเล่าเรื่องราวชีวิตของผู้คนในชนบท ในขณะที่ภาพยนตร์ไทยทำหน้าที่เป็นสื่อที่นำเสนอภาพสะท้อนสังคมในหลากหลายมิติ อีกทั้งยังสร้างความบันเทิงให้แก่ผู้ชมได้อย่างมีคุณค่า ศิลปะทั้งสองแขนงนี้มีการพัฒนาและเติบโตควบคู่กันมาในบริบทของการเปลี่ยนแปลงทางสังคม วัฒนธรรม และเทคโนโลยี จนก่อให้เกิดความสัมพันธ์ที่แนบแน่นระหว่างเพลงลูกทุ่งและภาพยนตร์ไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งในช่วงเวลาที่สื่อดิจิทัลยังไม่ได้เข้าถึงประชาชนในวงกว้าง ความสัมพันธ์อันแน่นแฟ้นนี้ได้หล่อหลอมให้ทั้งเพลงลูกทุ่งและภาพยนตร์ไทยกลายเป็นองค์ประกอบสำคัญของวัฒนธรรมร่วมสมัยของไทย

เพลงลูกทุ่งมีลักษณะเฉพาะที่โดดเด่น กล่าวคือ มีการใช้ภาษาที่เรียบง่ายในการถ่ายทอดเรื่องราวชีวิต สะท้อนสภาพสังคมและวัฒนธรรม โดยเฉพาะอย่างยิ่งวิถีชีวิตของผู้คนในชนบท โดยมีลักษณะเด่นคือการใช้ภาษาที่เข้าถึงง่าย และนำเสนอเนื้อหาที่สะท้อนวิถีชีวิตประจำวัน อาทิ การทำการเกษตร การประกอบอาชีพ ความสัมพันธ์ในครอบครัว และความรักอันบริสุทธิ์ แม้สังคมจะเปลี่ยนแปลงไปอย่างไร เพลงลูกทุ่งก็ยังคงรักษาเอกลักษณ์นี้ไว้ได้อย่างเหนียวแน่น จึงทำให้ยังคงได้รับความนิยมในกลุ่มผู้ฟังชาวชนบทอย่างต่อเนื่อง

นับตั้งแต่ พ.ศ. 2500 เป็นต้นมา เพลงลูกทุ่งได้รับการยอมรับในวงกว้างมากขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อมีการเผยแพร่ผ่านสื่อวิทยุและโทรทัศน์ ส่งผลให้เพลงลูกทุ่งสามารถขยายฐานผู้ฟังไปสู่กลุ่มคนในเมืองหลวงและชนชั้นกลาง ศาสตราจารย์ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2551: 46-54) ได้แบ่ง พัฒนาการของเพลงลูกทุ่งออกเป็น 7 ยุคสำคัญ ดังนี้

1. ยุคบุกเบิก ก่อตัวเพลงลูกทุ่ง

2. ยุคทอง คำว่า “เพลงลูกทุ่ง” ได้รับการบัญญัติขึ้น

3. ยุคภาพยนตร์เพลง ซึ่งเริ่มมีการนำเพลงลูกทุ่งมาประกอบภาพยนตร์ โดยมีเรื่อง “มนต์รักลูกทุ่ง” ได้รับความนิยมอย่างสูง

4. ยุคเพลงเพื่อชีวิต ซึ่งกระแสความคิดเชิงสังคมได้แทรกซึมเข้าสู่วงการเพลงลูกทุ่ง ทำให้เกิดการสร้างสรรค์ผลงานในแนวเพื่อชีวิตมากขึ้น

5. ยุคหางเครื่องและคอนเสิร์ต ซึ่งเนื้อหาของเพลงหันมาเน้นเรื่องความรักของหนุ่มสาว

6. ยุคเพลงลูกทุ่งแนวสตริง เป็นช่วงที่เพลงลูกทุ่งต้องปรับตัวเข้าหาดนตรีแนวสตริงคอมโบ

7. ยุคปัจจุบัน ซึ่งเกิดช่องว่างระหว่างผู้ฟังเพลงต่างวัย นำไปสู่การเกิดกระแสการอนุรักษ์เพลงเก่าในวงการเพลงลูกทุ่ง

การผสมผสานระหว่างเพลงลูกทุ่งและภาพยนตร์ไทย

หนึ่งในความสัมพันธ์ที่แน่นแฟ้นระหว่างเพลงลูกทุ่งและภาพยนตร์ไทยคือการใช้เพลงลูกทุ่งเป็นส่วนหนึ่งของภาพยนตร์ เพลงลูกทุ่งมักจะถูกใช้เป็นเพลงประกอบภาพยนตร์ โดยเฉพาะในภาพยนตร์แนวชีวิตที่เกี่ยวข้องกับชนบท การใช้เพลงลูกทุ่งในภาพยนตร์ไม่เพียงแค่เพิ่มความรู้สึกของเนื้อหาภาพยนตร์ แต่ยังช่วยให้ผู้ชมรู้สึกเชื่อมโยงกับตัวละคร เรื่องราว และเพิ่มมิติทางวัฒนธรรม และสะท้อนความเป็นจริงของชีวิตชนบท

บทบาทของเพลงลูกทุ่งในภาพยนตร์ไทย

เพลงลูกทุ่งในภาพยนตร์ไทยไม่ได้เป็นเพียงแค่เพลงประกอบที่อยู่เบื้องหลังฉากเท่านั้น แต่ยังมีบทบาทสำคัญในการสร้างอารมณ์และบรรยากาศในภาพยนตร์ เพลงลูกทุ่งช่วยทำให้ผู้ชมรู้สึกเข้าถึงเนื้อหาของภาพยนตร์มากขึ้น

นอกจากนี้ เพลงลูกทุ่งยังมีบทบาทในการสื่อถึงความเป็นไทยและวัฒนธรรมไทย ผ่านการใช้ภาษาและเนื้อหาในเพลงที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตของชาวชนบท ภาพยนตร์ที่มีการใช้เพลงลูกทุ่งมักจะเป็นภาพยนตร์ที่สะท้อนวิถีชีวิตชนบท เช่น การทำนา การเก็บเกี่ยวพืชผล และการใช้ชีวิตอย่างเรียบง่ายในพื้นที่ห่างไกลเมืองในภูมิภาคต่าง ๆ ของประเทศไทย

ความเป็นมาของเพลงลูกทุ่งกับภาพยนตร์ไทย

ในสมัยก่อน การสร้างภาพยนตร์ไทย มีแต่เพลง “ลูกกรุง” ประกอบ ตั้งแต่ พ.ศ. 2480 - 2507 แต่หลังจากที่วงการเพลงแยกมาเป็น “ลูกทุ่ง” และ “ลูกกรุง” เมื่อ พ.ศ. 2507 และเพลงลูกทุ่งได้รับความนิยมมากขึ้น ทำให้ผู้สร้างภาพยนตร์เริ่มนำเพลงลูกทุ่งเข้ามาประกอบภาพยนตร์ เพื่อสร้างสีสัน และดึงแฟนเพลงในกลุ่มลูกทุ่งให้หันมาชมภาพยนตร์มากขึ้น เป็นการเพิ่มรายได้ให้กับผู้สร้าง เพลงลูกทุ่งถูกนำเข้าไปประกอบภาพยนตร์ไทย แบ่งเป็นยุคต่าง ๆ ดังนี้

- ยุคบุกเบิก พ.ศ. 2507-2510

พ.ศ. 2507

เทพบุตร 12 คม ของ ฉัตรชัยภาพยนตร์ โดย พาณี ฉัตรกุล ณ อยุธยา นำแสดงโดย สมบัติ เมทะนี-เพชรา เชาวราษฎร์ นักร้องลูกทุ่งคนแรกที่ได้แสดงภาพยนตร์ คือ ชาย เมืองสิงห์ มีเพลงดัง 2 เพลง คือ “หอมหน่อย” และ “บ้านใกล้เรือนเคียง” ชาย เมืองสิงห์

พ.ศ. 2508

1. ปลาบู่ทอง ของ เทพกรภาพยนตร์ นำแสดงโดย ไชยา สุริยัน-ภาวนา ชนะจิตร มีเพลงลูกทุ่งดัง 1 เพลง คือ “ทุกข์ร้อยแปด” ชาย เมืองสิงห์ ฉายที่ศาลาเฉลิมบุรี เมื่อวันที่ 20 สิงหาคม พ.ศ. 2508

2. เงิน เงิน เงิน ของละโว้ภาพยนตร์ โดย พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าอนุสรณ์มงคลการ นำแสดงโดย มิตร ชัยบัญชา-เพชรา เชาวราษฎร์ มีเพลงเอกมากถึง 14 เพลง ผสมระหว่างเพลงลูกทุ่งและลูกกรุง นักร้องลูกทุ่งที่เข้าร่วมแสดง มี พร ภิรมย์ และ เสน่ห์ โกมารชุน โดย พร ภิรมย์ ร้อง 2 เพลง คือ “สุราอันว่าเหล้า” และ “เหลือทน” เข้าฉายต้อนรับปีใหม่ที่โรงภาพยนตร์เฉลิมเขต เมื่อวันที่ 28 ธันวาคม พ.ศ. 2508



ภาพ : thaibunterng.fandom.com

3. มือเสือ ของ แท้ ประกาศวุฒิสาร พ.ศ. 2508 มีนักร้องลูกทุ่งร้องเพลง และ ร่วมแสดง คือ “หวานตา” ชาย เมืองสิงห์ และ “จับ” เบญจมินทร์ นอกจากนั้นก็เป็นเพลงลูกกรุง

พ.ศ. 2509

1. โสนน้อยเรือนงาม ของรามาภาพยนตร์ โดย อนุมาศ บุนนาค กำกับการแสดงโดย เนรมิต นำแสดงโดย ไชยา สุริยัน-เพชรา เชาวราษฎร์ มีชาย เมืองสิงห์ และ ครูพยงค์ มุกดา ร่วมแสดงด้วย มีเพลง “โสนน้อยเรือนงาม” ชาย เมืองสิงห์ เข้าฉายเมื่อเดือนกุมภาพันธ์ พ.ศ. 2509

2. เสน่ห์บางกอก ของ บางกอกภาพยนตร์ โดย วิจิตร คุณาวุฒิ นำแสดงโดย พร ภิรมย์-ภาวนา ชนะจิตร มีนักร้องลูกทุ่งร่วมแสดงมากมาย มีเพลงเอกมากถึง 8 เพลง ได้แก่ “โอ้บางกอก” พร ภิรมย์, “เหนื่อย” พร ภิรมย์, “กระดูกลั่น” เพชร พนมรุ้ง, “โสนสะเดา” พร ภิรมย์-ภาวนา ชนะจิตร, “แหล่ทำขวัญนาค” ขุนแผน ลูกปราจีน, “เกลียดบางกอก” พร ภิรมย์-ผ่องศรี วรนุช, “นักมวย” วินัย แก้วส่งศรี และ “หญิงใดใจเดียว” ชัยชนะ บุญนะโชติ เป็นภาพยนตร์ที่มีเนื้อหางดงามและซื่อตรง เป็นการแสดงออกถึงค่านิยมของหนุ่มสาวบ้านนอกที่ใฝ่ฝันจะเข้าไปแสวงโชคในเมืองหลวง หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 เข้าฉายครั้งแรกที่โรงภาพยนตร์เฉลิมบุรี เมื่อเดือนกุมภาพันธ์ พ.ศ. 2509 เป็นภาพยนตร์ที่ได้รับความนิยมสูงสุดในยุคของการบุกเบิก

• ยุคทอง (ยุคที่ 1) พ.ศ. 2511-2520

พ.ศ. 2511

1. พระลอ ของสุริยะเทพภาพยนตร์ โดย ไถง สุวรรณทัต เป็นภาพยนตร์ที่แสดงแสนยานุภาพและการต่อสู้เพื่อชัยชนะของทั้งความรัก และการปกครอง เป็นภาพยนตร์ที่สร้างจากวรรณคดีเก่าแก่ของล้านนา ซึ่งผู้สร้างลงทุนสร้างนานถึง 3 ปี เพื่อส่งชิงรางวัลจากต่างประเทศ นำแสดงโดย มิตร ชัยบัญชา-เพชรา เชาวราษฎร์ ภาพยนตร์เรื่องนี้ไม่มีนักร้องลูกทุ่งร่วมแสดง แต่มีเพลงลูกทุ่งชื่อดังถูกนำเข้าไปประกอบในภาพยนตร์เรื่องนี้ คือ “ยอยศพระลอ” ชินกร ไกรลาศ (คำร้อง-ทำนอง : ครูพยงค์ มุกดา และ ไถง สุวรรณทัต)

2.16 ปีแห่งความหลัง ของรามาภาพยนตร์ อำนวยการสร้างโดย โรม บุนนาค เป็นภาพยนตร์ชีวประวัติของสุรพล สมบัติเจริญ เรื่องแรก เนื้อหาบอกเล่าเรื่องประวัติของสุรพล ตั้งแต่เริ่มก่อนเข้าวงการจนกระทั่งเสียชีวิต มีการนำวงดนตรีพรชัย ณ วังใหม่ มาจำลองเป็นวงสุรพล



ภาพ : fapot.or.th

สมบัติเจริญ โดยให้ มิตร ชัยบัญชา แสดงเป็น สุรพล, เพชรา เชาวราษฎร์ แสดงเป็น ศรีนวล สมบัติเจริญ, ทองใบ รุ่งเรือง เป็นพิธีกร นำเอาเพลงเก่าของสุรพลมา 6 เพลง มาให้มิตร ชัยบัญชา ร้องหน้าเวที (ลิปซิงค์) มีเพลง “ชูชกสองกุมาร”, “หัวใจผมว่าง”, “หนาวจะตายอยู่แล้ว”, “แซ่ซี้อ้ายลื้อเจ็กนั้ง”, “สวยจริงน้อง”, “สิบหกปีแห่งความหลัง” เข้าฉายที่โรงภาพยนตร์ควีนส์วังบูรพา เมื่อวันที่ 6 ธันวาคม พ.ศ. 2511

3. สุรพลลูกพ่อ ของ สมบัติเจริญภาพยนตร์ สร้างโดย คุณพ่อเปลื้อง สมบัติเจริญ กำกับการแสดงโดย รังสี ทัศนพยัคฆ์ เป็นภาพยนตร์ชีวประวัติสุรพล สมบัติเจริญ ที่คุณพ่อเปลื้องสร้างขึ้นเพื่อแสดงความอาลัย หลังจากลูกชายถูกลอบยิงเสียชีวิต นำแสดงโดย บรรจบ เจริญพร (รับบท

สุรพล) โสภา สถาพร (รับบท ศรีนวล สมบัติเจริญ) นักร้องลูกทุ่งที่ร่วมแสดงมี บรรจบ เจริญพร และครอบครัวตระกูลสมบัติเจริญ มีเพลงประกอบ 10 เพลง เพลงนำคือ “สุรพลคนกล่อมโลก” บรรจบ เจริญพร (คำร้อง-ทำนอง : พ่อเปลื้อง สมบัติเจริญ) เข้าฉายที่โรงภาพยนตร์คาเธ่ย์ เมื่อวันที่ 20 ธันวาคม พ.ศ. 2511

พ.ศ. 2512

1. สาละวัน ของศศิธรภาพยนตร์ โดย รุ่ง รัชนี นำแสดงโดย สมบัติ เมทะนี-สุทิศา พัฒนุช เพลงดังในเรื่อง คือ “สาละวันรำวง” ไวพจน์ เพชรสุพรรณ

2. ไทยน้อย ของกัญญามาลย์ภาพยนตร์ กำกับการแสดงโดย ดอกดิน กัญญามาลย์ นำแสดงโดย สมบัติ เมทะนี-เพชรา เชาวราษฎร์ เพลงดังในเรื่อง คือ “ไทยน้อย” ไวพจน์ เพชรสุพรรณ

3. ชาติลำชี ของ รุ่งสุริยาภาพยนตร์ โดย ครูรังสี ทัศนพยัคฆ์ นำแสดงโดย มิตร ชัยบัญชา-เพชรา เชาวราษฎร์ มีเพลงลูกทุ่งประกอบ 8 เพลง คือ “มนต์รักลำน้ำชี” ไพรวัลย์ ลูกเพชร, “น้ำมนต์จากหนุ่มน้ำมูล” วิภารัตน์ เปรื่องสุวรรณ, “ชาติลำชี” รุ่งระวี หนองแค, “ลุ่มน้ำลำชี” ชินกร ไกรลาศ, “บัวหลวงเมืองอุบล” ไพรวัลย์ ลูกเพชร, “สาวเมืองอุบล” บุปผา สายชล, “วอนลมฝากรัก” บุปผา สายชล, “ฮักสาวลำชี” บรรจบ เจริญพร



ภาพ : thaibunterng.fandom.com

4. ความรักเจ้าขา ของ สมนึกภาพยนตร์ ของ ก. ศยามานนท์ นำแสดงโดย มิตร ชัยบัญชา-เพชรา เชาวราษฎร์ ผู้สร้างนำเพลงลูกทุ่งที่กำลังดังมาก ๆ อยู่ในขณะนั้น คือ “ความรักเจ้าขา” รุ่งเพชร แหลมสิงห์ (คำร้อง-ทำนอง : สมโภชน์ ล้ำพงษ์) มาตั้งเป็นชื่อภาพยนตร์ และนำไปเป็นเพลงประกอบภาพยนตร์ด้วย

พ.ศ. 2513

1. กิ่งแก้ว ของอินทรวิจิตรภาพยนตร์ โดย ศิรินทิพย์ ศิริวรรณ นำแสดงโดย มิตร ชัยบัญชา-สุทิศา พัฒนุช มีเพลงกับนักร้องลูกทุ่งร่วมแสดง 2 คน คือ “เพชรร่วงในสลัม” ชินกร ไกรลาศ และ “กิ่งแก้ว” กังวานไพร ลูกเพชร เข้าฉายที่ศาลาเฉลิมกรุง

2. ไทยใหญ่ ของกัญญามาลย์ภาพยนตร์ กำกับการแสดงโดย ดอกดิน กัญญามาลย์ นำแสดงโดย สมบัติ เมทะนี - เพชรา เชาวราษฎร์ เพลงเอกของเรื่อง คือ “ไทยใหญ่” มีนักร้องลูกทุ่งร่วมแสดงหลายคน เช่น ไวพจน์ เพชรสุพรรณ, ขวัญจิต ศรีประจันต์, สมศรี ม่วงศรเขียว, สุริยา แสวงธรรม, กำแพง พิมพ์ใจ, พนาไพร ลูกราชบุรี เข้าฉายที่โรงภาพยนตร์คาเธ่ย์ เมื่อวันที่ 30 มกราคม พ.ศ. 2513

3. โทน ของ อัศวินภาพยนตร์ โดย ชวนไชย เตชศรีสุธี กำกับการแสดงโดย เปี๊ยก โปสเตอร์ นำแสดงโดย ไชยา สุริยัน-อรัญญา นามวงศ์ เป็นภาพยนตร์เพลงที่ดังมาก ๆ อีกเรื่องหนึ่งใน พ.ศ. 2513 มีนักร้องลูกทุ่งร่วมแสดง 2 คน คือ สายัณห์ จันทรวิบูลย์ และ สังข์ทอง สีใส นอกนั้นก็เป็นเพลงและนักร้องจาก คณะดิอิมพอสซิเบิ้ล ซึ่งมีเพลงดังทั้งหมดเช่นกัน เพลงเอกลูกทุ่งนำในเรื่องนี้มี 2 เพลง คือ “โทน” และ “อย่าบอน” สังข์ทอง สีใส ทำให้สังข์ทองโด่งดังจากเรื่องนี้เข้าฉายที่ศาลาเฉลิมไทย เมื่อวันที่ 2 สิงหาคม พ.ศ. 2513

4. จอมบึง ของเสรีภาพยนตร์ โดย อุดม ดิเรกฤทธิ์ นำแสดงโดย สมบัติ เมทะนี-อรัญญา นามวงศ์ มีนักร้องลูกทุ่งร่วมแสดงหลายคน เช่น ไวพจน์ เพชรสุพรรณ, ชินกร ไกรลาศ, สังข์ทอง สีใส, นวลละออง รุ้งเพชร, ศรีไพร ลูกราชบุรี, พนาไพร ลูกราชบุรี, ขุนแผน ภุมรักษ์, ถนอม นวลอนันต์ เข้าฉายที่โรงภาพยนตร์เพชรรามา เมื่อวันที่ 24 กันยายน พ.ศ. 2513 มีเพลงประกอบ 11 เพลงด้วยกัน

5. ฝนเดือนหก ของ พิษณุภาพยนตร์ โดย วิจารณ์ ภักดีวิจิตร นำแสดงโดย มิตร ชัยบัญชา-อรัญญา นามวงศ์ มีเพลงลูกทุ่งประกอบในเรื่องนี้ เช่น “น้ำฝนน้ำตา” ขับร้องโดย ขวัญจิต ศรีประจันต์, “สุ่มปลา” ขับร้องโดย กาเหว่า เสียงทอง, “เดือนสี่รักเศร้า” ขับร้องโดย ชินกร ไกรลาศ ประพันธ์คำร้อง-ทำนอง โดย ครูไพบูลย์ บุตรขัน ทั้ง 3 เพลง เข้าฉายที่โรงภาพยนตร์เอ็มไพร์ เมื่อวันที่ 17 เมษายน พ.ศ. 2513

6. ฝนใต้ ของบางกอกการภาพยนตร์ โดย ฉลอง ภักดีวิจิตร นำแสดงโดย สมบัติ เมทะนี-เพชรา เชาวราษฎร์ มีนักร้องลูกทุ่งร่วมแสดงและร้องเพลง เช่น “ตลาดเมืองใต้” เพลิน พรหมแดน, “กังวานไพร” กังวานไพร ลูกเพชร , นวลละออง รุ้งเพชร และ ด.ช. ปรีชา เกิดกำแพง เข้าฉายที่โรงภาพยนตร์เมืองทอง เมื่อวันที่ 13 มีนาคม พ.ศ. 2513

7. ฝนเหนือ ของละโว้ภาพยนตร์ โดย สุมน ภักดีวิจิตร นำแสดงโดย สมบัติ เมทะนี-เพชรา เชาวราษฎร์ มีนักร้องลูกทุ่งขับร้องและร่วมแสดง 4 คนคือ “หนุ่มตะลุงมุ่งเหนือ” “แด่คนขี้เกียจ” ไวพจน์ เพชรสุพรรณ , “หาคู่” “รักก็บอก” เพลิน พรหมแดน, “ฝนซาฟ้าใส” ยุพิน แพรทอง และ “หิว หิว หิว” ด.ช. ปรีชา เกิดกำแพง เข้าฉายที่โรงภาพยนตร์คาเธ่ย์ เมื่อวันที่ 30 ธันวาคม พ.ศ. 2513

8. ลำพู ของเชิดชัยภาพยนตร์ โดย เชิด ทรงศรี นำแสดงโดย สมบัติ เมทะนี-อรัญญา นามวงศ์ มีเพลงและนักร้องลูกทุ่งร่วมแสดงหลายคน เช่น “รักกับพี่ดีแน่” สมัย อ่อนวงศ์, “รักกับพี่ดีแย่” รุ่งทิพย์ มะลิวัลย์, “เบ๊อะบ๊ะ” สังข์ทอง สีใส, “วอนพี่กลับนา” บุปผา สายชล, “แหลมตะลุมพุก” ขวัญจิต ศรีประจันต์ เข้าฉายที่โรงภาพยนตร์เอ็มไพร์ เมื่อวันที่ 20 กันยายน พ.ศ. 2513

9. มนต์รักลูกทุ่ง ของ รุ่งสุริยาภาพยนตร์ โดย รังสี ทัศนพยัคฆ์ นำแสดงโดย มิตร ชัยบัญชา-เพชรา เชาวราษฎร์ เป็นภาพยนตร์เพลงลูกทุ่งเรื่องแรกที่นำนักร้องลูกทุ่งชื่อดังในยุคนั้นมาร่วมแสดง และร้องเพลงในภาพยนตร์ด้วยตัวจริงเสียงจริง ทำให้ได้รับความนิยมจากทั้งแฟนภาพยนตร์และแฟนเพลงลูกทุ่ง

ปักหลักฉายที่โรงภาพยนตร์โคลิเซี่ยมที่เดียว 7 เดือน รายได้เกือบ 10 ล้าน รวมทั้งออกฉายต่างจังหวัดด้วย รายได้เกิน 10 ล้านเป็น



ภาพ : หอภาพยนตร์ (องค์การมหาชน)

เรื่องแรกที่ทำรายได้มากที่สุด มีเพลงดัง 14 เพลง คือ “มนต์รักลูกทุ่ง”, “สิบหมื่น”, “แม่ร้อยใจ”, “น้ำลงนกร้อง”, “นกร้องน้องซ้ำ”, “ใจเจ้าชู้”, “หนุ่มพเนจร”, “น้ำตาน้ำตก”, ” รูปหล่อถมไป”, “สาวนาคอยคู่”,

“อาลัย”, “รักร้าวหนาวลม”, “รักลาอย่าเศร้า”, “น้อยใจรัก” นักร้องลูกทุ่งที่ร่วมแสดง เช่น ไพรวัลย์ ลูกเพชร, บรรจบ เจริญพร, บุปผา สายชล, พรไพร เพชรดำเนิน เป็นภาพยนตร์เพลงที่เป็นอมตะมาจนถึงทุกวันนี้

พ.ศ. 2514

1. มนต์รักจากใจ ของ รุ่งสุริยาภาพยนตร์ โดย รังสี ทัศนพยัคฆ์ เป็นภาพยนตร์ต่อเนื่องจากเรื่อง “มนต์รักลูกทุ่ง” ที่ครูไพบูลย์ บุตรขัน ตั้งใจแต่งเพลงให้เองทั้งหมด 20 เพลง นับเป็นภาพยนตร์ที่มีเพลงประกอบมากที่สุด หวังจะให้ได้รับความนิยมเทียบเท่าเรื่องมนต์รักลูกทุ่ง แต่บังเอิญมิตร ชัยบัญชาเสียชีวิตก่อน จึงนำเอาพระเอกใหม่ ชัช ชัยบัญชา มาเป็นพระเอกแทน คนดูยังอยู่ในความซึมเศร้าจากการจากไปของมิตร จึงไม่ค่อยให้ความสนใจ ทำให้ภาพยนตร์เรื่องนี้ไม่ได้กำไร เพลงในภาพยนตร์ เช่น “มนต์รักจากใจ” ไพรวัลย์ ลูกเพชร, “รักแล้งเดือนห้า”, “ลานรักลั่นทม” ศรคีรี ศรีประจวบ, “คนช่างพูด” บุปผา สายชล, “ฝากดิน” ผ่องศรี วรนุช, “เมื่อยหน้า” วิภารัตน์ เปรื่องสุวรรณ, “ดอกรักแห้งแล้ว” พรไพร เพชรดำเนิน, “หัวใจเน่า” สมพร เมืองลับแล ฯลฯ



ภาพ : thaibunterng.fandom.com

2. ทุ่งเศรษฐี ของ สมนึกภาพยนตร์ บทประพันธ์โดย ครูไพบูลย์ บุตรขัน นำแสดงโดย ครรชิต ขวัญประชา-เพชรา เชาวราษฎร์ เป็นอีกเรื่องหนึ่งที่ครูไพบูลย์ บุตรขัน แต่งเพลงเองทั้งหมด 16 เพลง เป็นภาพยนตร์เรื่องแรกที่ รุ่งเพชร แหลมสิงห์ เข้าไปโดดเด่นอยู่ในจอภาพยนตร์ ครูไพบูลย์ตั้งใจป้อนเพลงให้รุ่งเพชรร้องถึง 5 เพลงมี “ทุ่งเศรษฐี”, “ขนมจีนน้ำยา”, “รักเธอจนเซ่อ”, “นั่งคิดนอนคิด” และ “หนึ่งนาทีที่พบเธอ” ที่เหลือก็เป็นนักร้องอื่น เช่น กิ่งดาว จันทร์สวัสดิ์, ศิริจันทร์ อิศรางกูร, รุ่งระวี หนองแค, ดำ แดนสุพรรณ, เรียม ดาราน้อย, ก้อง กาจกำแหง, แดนไพร ลูกเพชร

3. แว่วเสียงซึง ของกรุงเกษมภาพยนตร์ โดย ชุติมา สุวรรณรัตน์ นำแสดงโดย สมบัติ เมทะนี-อรัญญา นามวงศ์ มีเพลงลูกทุ่งประกอบหลายเพลง เช่น “แว่วเสียงซึง” “หยุดก่อนผู้ชายเจ้าชู้” เรียม ดาราน้อย และ นักร้องอื่น เช่น สังข์ทอง สีใส, ชินกร ไกรลาศ, ด.ช. ปรีชา เกิดกำแพง

4. สองฝั่งโขง ของสมนึกภาพยนตร์ โดย สมนึก เหมบุตร นำแสดงโดย ครรชิต ขวัญประชา-ดวงใจ หทัยกาญจน์ มีเพลงลูกทุ่งดังอยู่ในเรื่องนี้ 3 เพลง แต่งโดยครูไพบูลย์ บุตรขัน คือ “สองฝั่งโขง” รุ่งเพชร แหลมสิงห์, “เหมือนลูกโบว์ลิ่ง” “โธ่คนอย่างเรา” ระพิน ภูไท เข้าฉายครั้งแรกที่โรงภาพยนตร์เอ็มไพร์ เมื่อวันที่ 9 ธันวาคม พ.ศ. 2514

5. ไอ้ทุย ของ กัญญามาลย์ภาพยนตร์ โดย ดอกดิน กัญญามาลย์ นำแสดงโดย สมบัติ เมทะนี-อรัญญา นามวงศ์ มีนักร้องลูกทุ่งร่วมแสดงหลายคน ชินกร ไกรลาศ, กาเหว่า เสียงทอง, สมัย อ่อนวงศ์, ขวัญจิต ศรีประจันต์, กิ่งแก้ว ศรีสาคร มีเพลงดัง ๆ เช่น “ปืนบ่มีลูก” สมัย อ่อนวงศ์, “บ่เซียงกัง” กานท์ การุณวงศ์ และเพลง “กับข้าวต้อนรับ” ร้องหมู่โดยนักร้องลูกทุ่งที่ร่วมแสดง

6. คนใจบอด ของ ทองพับ พานิชพัฒน์ กำกับการแสดงโดย เชิด ทรงศรี นำแสดงโดย สมบัติ เมทะนี-เพชรา เชาวราษฎร์ เป็นภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับบาปบุญคุณโทษ สร้างขึ้นเป็นการกุศลให้กับมูลนิธิพุทธศาสนาวันอาทิตย์ รายได้ทั้งหมดทูลเกล้าฯถวาย พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช ในหลวงรัชกาลที่ 9 มีนักร้องลูกทุ่งร่วมแสดงหลายคน เช่น สมัย อ่อนวงศ์, กานท์ การุณวงศ์, สรวง สันติ, พร ภิรมย์, เทียนชัย สมยาประเสริฐ, ธานี ศรีอุทัย มีเพลงดัง เช่น “บ่เป็นหยังดอก” สมัย อ่อนวงศ์ - กานท์ การุณวงศ์, “มันบ่แน่หรอกนาย” สรวง สันติ, “ก็คือกันนั่นแหละ” ธานี ศรีอุทัย เข้าฉายที่โรงภาพยนตร์โคลิเซี่ยม เมื่อวันที่ 31 กรกฎาคม พ.ศ. 2514

พ.ศ. 2515

2 สิงห์ 2 แผ่นดิน ของ บางกอกการภาพยนตร์ โดย สุมน ภักดีวิจิตร นำแสดงโดย สมบัติ เมทะนี-เกาหย่วน มีเพลงดังในเรื่องนี้ คือ “อยากกินคนสวย” ชินกร ไกรลาศ เข้าฉายที่โรงภาพยนตร์โคลิเซี่ยม เมื่อวันที่ 18 สิงหาคม พ.ศ. 2515



ภาพ : หอภาพยนตร์ (องค์การมหาชน)

ขวัญใจไอ้หนุ่ม ของ พิชัยภาพยนตร์ โดย พิชัย น้อยรอด นำแสดงโดย สมบัติ เมทะนี-สุทิศา พัฒนุช มีเพลงดังในเรื่องนี้ คือ “ฮักสาวขอนแก่น” พนม นพพร, “งาบซะดีไหม” ลพ บุรีรัตน์, “ขวัญใจไอ้หนุ่ม” โรม ศรีธรรมราช เข้าฉายที่โรงภาพยนตร์เอ็มไพร์ วันที่ 3 มีนาคม พ.ศ. 2515

พ.ศ. 2516

อำนาจเงิน ของศรีไพรภาพยนตร์ โดย ศรีไพร ใจพระ นำแสดงโดย ยอดชาย เมฆสุวรรณ-บุปผา สายชล มีนักร้องลูกทุ่ง ร่วมแสดงหลายคน เพลงที่ดัง เช่น “แต๋วจ๋า” สาลิกา กิ่งทอง, “รักกับคนรถ” ก้อง กาจกำแหง ฯลฯ ฉายที่โรงภาพยนตร์เพชรรามา เมื่อวันที่ 6 กรกฎาคม พ.ศ. 2516

พ.ศ. 2520

มนต์รักแม่น้ำมูล ของ ดวงกมลมหรสพ โดย กมล กุลตังวัฒนา ประพันธ์บทและกำกับการแสดง โดย พงษ์ศักดิ์ จันทรุกขา นำแสดงโดย สมบัติ เมทะนี-นัยนา ชีวานันท์ มีเพลงดังหลายเพลง เช่น “มนต์รักแม่น้ำมูล” ไพรวัลย์ ลูกเพชร, “ลูกทุ่งคนยาก” สนธิ สมมาตร, “ฝากใจไว้ที่เดือน” สายัณห์ สัญญา แต่เพลงทั้งหมดนี้ ร้องลิปซิงค์โดยดาราที่ทำการแสดง เข้าฉายที่โรงภาพยนตร์เพชรรามา เมื่อวันที่ 12 สิงหาคม พ.ศ. 2520

ยุคทองของเพลงลูกทุ่งในภาพยนตร์ (ยุค 2)

ในช่วงทศวรรษ พ.ศ. 2521-2530 เพลงลูกทุ่งได้รับความนิยมอย่างสูงในวงการภาพยนตร์ไทย นักร้องลูกทุ่งหลายคน เช่น พุ่มพวง ดวงจันทร์, สายัณห์ สัญญา และยอดรัก สลักใจ มักถูกนำเสนอในภาพยนตร์เพื่อดึงดูดผู้ชม เพลงที่ปรากฏในภาพยนตร์เป็นเพลงที่ได้รับความนิยมสูง

ในช่วง พ.ศ. 2526 ในขณะที่พุ่มพวง ดวงจันทร์ ทะยานขึ้นสู่ตำแหน่งราชินีลูกทุ่ง ได้เกิดภาพยนตร์เรื่อง “สงครามเพลง” นำแสดงโดย พุ่มพวง ดวงจันทร์ ยอดรัก สลักใจ และ กรุง ศรีวิไล กำกับการแสดงโดย ฉลอง ภักดีวิจิตร เป็นเรื่องราวของการขับเคี่ยวแข่งขันทางธุรกิจระหว่างสองค่ายเพลงที่ห้ำหั่นกัน โดยมีเพลง “ห่มฟ้างต่างผ้า” ยอดรัก สลักใจ เป็นเพลงเอกของภาพยนตร์เรื่องนี้

อีกเพียงหนึ่งปีต่อมามีการสร้างภาพยนตร์เรื่อง “นักร้องนักเลง” นำแสดงโดยนักร้องขวัญใจลูกทุ่ง สายัณห์ สัญญา และราชินีลูกทุ่ง พุ่มพวง ดวงจันทร์ และนันทิดา แก้วบัวสาย กำกับการแสดงโดย ชุมพร เทพพิทักษ์ เข้าฉายเมื่อวันที่ 2 มีนาคม พ.ศ. 2527 ได้นำบทเพลงลูกทุ่งในชุด “ห้องนอนคนจน” รวม 8 เพลง มาเป็นเพลงประกอบภาพยนตร์

หลังจากนั้นเพลงลูกทุ่งก็เริ่มคลายความนิยมลงเช่นเดียวกับภาพยนตร์ไทยที่แนวภาพยนตร์เริ่มเปลี่ยนถ่ายกลุ่มเป้าหมายไปยังเยาวชนคนหนุ่มสาวมากขึ้น จนเกิดกระแสภาพยนตร์แนวกระโปรงบานขาสั้นที่ถ่ายทอดชีวิตของเด็กวัยรุ่นมากกว่า ประกอบกับการสูญเสียราชินีลูกทุ่งในช่วงปี พ.ศ. 2535 เพลงลูกทุ่งในภาพยนตร์ไทยก็เลือนหายไปเช่นกัน

เพลงลูกทุ่งในภาพยนตร์ยุคใหม่ พ.ศ. 2530 – ปัจจุบัน

ในยุคปัจจุบัน เพลงลูกทุ่งเริ่มกลับมามีบทบาทในภาพยนตร์ไทยภายหลังกระแสลูกใหม่ คือ เพลง “รักน้องพร” สดใส รุ่งโพธิ์ทอง ในช่วง พ.ศ. 2540 เกิดปรากฏการณ์ล้านตลับ กลับมาสร้างความครึกครื้นให้วงการเพลงลูกทุ่งอีกครั้งหนึ่ง และเกิดนักร้องลูกทุ่งรุ่นใหม่เข้ามาสู่วงการเพลงลูกทุ่งมากขึ้น เมื่อเพลงลูกทุ่งเริ่มกลับเข้าสู่ความนิยมอีกครั้ง ภาพยนตร์ไทยก็เริ่มการนำบทเพลงลูกทุ่งมาใช้ประกอบเรื่องราวอีกครั้งเช่นกัน โดยมักใช้เพื่อสะท้อนถึงวิถีชีวิตที่ยังคงอยู่ในชนบท หรือการเดินทางของตัวละครจากชนบทสู่เมือง เพลงลูกทุ่งในภาพยนตร์ยังทำหน้าที่เป็นสัญลักษณ์ของความเป็นไทยและวิถีชีวิตที่สืบทอดมาอย่างยาวนาน

1. มนต์รักทรานซิสเตอร์ (2544)

ออกฉายเมื่อ พ.ศ. 2544 นำแสดงโดย สิริยากร พุกกะเวส และ ศุภกรณ์ กิจสุวรรณ กำกับการแสดงโดย เป็นเอก รัตนเรือง ที่สร้างจากวรรณกรรมขายดีของ วัฒน์ วรรลยางกูร โดยผนวกภาพยนตร์หลาย ๆ แนวรวมเข้าด้วยกันทั้งตลก โรแมนติก สืบสวน และใช้ฉากหลังของเรื่องราวเป็นบรรยากาศชนบทย้อนยุคในช่วงสมัยที่วิทยุทรานซิสเตอร์ และการประกวดร้องเพลงเป็นความนิยมของยุคสมัย



ภาพ : หอภาพยนตร์ (องค์การมหาชน)

ภาพยนตร์เรื่องมนต์รักทรานซิสเตอร์มีการใช้เพลงลูกทุ่งประกอบจำนวนมาก ดังนี้

“ลืมไม่ลง” (คำร้อง-ทำนอง : สำเนียง ม่วงทอง)

“น้ำค้างเดือนหก” (คำร้อง-ทำนอง : ไพบูลย์ บุตรขัน)

“บอกรักฝากใจ” (คำร้อง-ทำนอง : ทินกร ทิพยมาศ)

“นักร้องบ้านนอก” (คำร้อง-ทำนอง : ไวพจน์ เพชรสุพรรณ)

“ใช่แล้วสิ” (คำร้อง-ทำนอง : แผน พันธ์สาลี)

“นัดพบหน้าอำเภอ” (คำร้อง-ทำนอง : ลพ บุรีรัตน์)

“น้ำตาผัว” (คำร้อง-ทำนอง : ไพฑูรย์ ไก่แก้ว)

“ทหารเกณฑ์คนเศร้า” (คำร้อง-ทำนอง : วิศิษฏ์ ศาสนเที่ยง)

“เป็นโสดทำไม” “คิดถึงพี่ไหม” (คำร้อง-ทำนอง : พยงค์ มุกดา)

“มอง” “อาทิตย์อุทัยรำลึก” “บ้านนี้ฉันรัก” (คำร้อง-ทำนอง : สุรพล สมบัติเจริญ)



ภาพ : หอภาพยนตร์ (องค์การมหาชน)

2. มนต์เพลงลูกทุ่งเอฟเอ็ม (2545)

นับเป็นภาพยนตร์ไทยที่รวบรวมนักร้องลูกทุ่งจำนวนมากที่สุดในประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ไทยเรื่องหนึ่งที่เล่าเรื่องราวการประกวดร้องเพลงลูกทุ่งชิงเงินหนึ่งล้านบาท กลายเป็นจุดนัดฝันของคนรักลูกทุ่งทุกชนชั้น จึงเกิดทั้งมิตรภาพและการแข่งขันไปพร้อม ๆ กัน

ภาพยนตร์ “มนต์เพลงลูกทุ่งเอฟเอ็ม” นำแสดงโดยทัพนักร้องลูกทุ่งมากมายทั้งนักร้องดังในอดีตและนักร้องฮิตในช่วงนั้น อาทิ ศิลปินแห่งชาติ ไวพจน์ เพชรสุพรรณ, ชินกร ไกรลาศ, ผ่องศรี วรนุช, ชาย เมืองสิงห์ ร่วมด้วย ยิ่งยง ยอดบัวงาม, รุ่ง สุริยา, อาภาพร นครสวรรค์, สุนารี ราชสีมา, เอกชัย ศรีวิชัย ฯลฯ กำกับการแสดงโดยบัณฑิต ทองดี และออกฉายในโรงภาพยนตร์วันแรก เมื่อวันที่ 8 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2545 โดยการสร้างของบริษัทสหมงคลฟิล์ม และ “บาแรมยู” โดยมีหัวเรือใหญ่ของ “ลูกทุ่งเอฟ.เอ็ม.” คือ “วิทยา ศุภพรโอภาส” มาร่วมสรรสร้างและเขียนบทอีกแรงหนึ่ง

เพลงลูกทุ่งที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่อง “มนต์เพลงลูกทุ่งเอฟเอ็ม” ล้วนเป็นเพลงที่โด่งดังในตอนนั้นนำเสนออย่างละนิดหน่อย ไม่จบเพลง เช่น “คุณลำไย” ลูกนก สุภาพร, “มอเตอร์ไซค์ฮ่าง” เชิด ร็อคแสลง ฯลฯ ซึ่งร่วมแสดงในภาพยนตร์ด้วย โดยมีเพลงหลักคือ “มนต์เพลงลูกทุ่งเอฟเอ็ม” ที่รวมนักร้องศิลปินขับร้องคนละท่อน (คำร้อง-ทำนอง : ประสิทธิ์ ชำนาญไพร)

3. ไทบ้าน เดอะซีรีส์ (2560)

ภาพยนตร์ “ไทบ้าน เดอะซีรีส์” เป็นภาพยนตร์ไทยที่สะท้อนชีวิตความเป็นอยู่ของคนไทยในชนบทภาคอีสานอย่างชัดเจน โดยนำความคิดความเชื่ออุปนิสัยการรักเพื่อนพ้องและแสดงให้เห็นถึงชีวิตวัยรุ่นความสัมพันธ์ในด้านความรักของชาวอีสานอย่างชัดเจน นำแสดงโดยนักแสดงชาวอีสานที่ใช้ภาษาถิ่นอีสานตลอดทั้งเรื่อง ณัฐวุฒิ แสนยะบุตร, ธันวาพร นาสมบัติ, สิริอมร อ่อนคูณ, ชาติชาย ชินศรี, สมชาย สายอุทา กำกับการแสดงโดย สุรศักดิ์ ป้องศร ออกฉายในโรงภาพยนตร์ครั้งแรกในวันที่ 23 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2560 และได้รับความนิยมตลอดมา



ภาพ : มติชนสุดสัปดาห์, 2560

จนมีการสร้างต่อเนื่องรู้จักกันในชื่อ “จักรวาลไทบ้าน”

เพลงประกอบไทบ้าน เดอะซีรีส์ มีดังนี้ “สเตตัสถึกถิ่ม”, “ขุนช้างฮ้างฮัก”, “ทดเวลาบาดเจ็บ” บอย พนมไพร, “น่ารักน่าชัง” คม นริศ, “บ่ลอด” ศาล สานศิลป์ และ “บ่เป็นหยัง เค้าเข้าใจ” กวาง จิรพรรณ

เพลงลูกทุ่งและภาพยนตร์ไทยเป็นสองรูปแบบศิลปะที่มีความสัมพันธ์แนบแน่นและมีความสำคัญต่อวัฒนธรรมไทย โดยทั้งสองรูปแบบต่างสะท้อนวิถีชีวิต อารมณ์ และความเป็นอยู่ของคนไทย โดยเฉพาะชีวิตในชนบทความสัมพันธ์ระหว่างเพลงลูกทุ่งและภาพยนตร์ไทยได้พัฒนาและเปลี่ยนแปลงไปตามบริบทของสังคม ในช่วงแรกเพลงลูกทุ่งถูกใช้เพื่อสร้างอารมณ์และบรรยากาศของชีวิตชนบทในภาพยนตร์ ต่อมาได้กลายเป็นส่วนสำคัญของการเล่าเรื่องและสร้างตัวตนของตัวละคร จนกระทั่งปัจจุบันที่เพลงลูกทุ่งได้ถูกนำมาตีความใหม่และผสมผสานกับแนวดนตรีร่วมสมัย

การใช้เพลงลูกทุ่งในภาพยนตร์ไทยไม่เพียงแต่สร้างความบันเทิง แต่ยังทำหน้าที่เป็นบันทึกทางสังคมและวัฒนธรรม สะท้อนให้เห็นการเปลี่ยนแปลงของสังคมไทย การย้ายถิ่นฐานจากชนบทสู่เมือง ความขัดแย้งทางชนชั้น และความสัมพันธ์ระหว่างคนรุ่นเก่ากับคนรุ่นใหม่

ในปัจจุบันแม้สังคมไทยจะเปลี่ยนแปลงไปมากและก้าวเข้าสู่ยุคของสื่อดิจิทัลอย่างเต็มตัว แต่เพลงลูกทุ่งในภาพยนตร์ยังคงมีพลังในการเชื่อมโยงผู้ชมกับรากเหง้าทางวัฒนธรรม และยังคงเป็นเครื่องมือสำคัญในการเล่าเรื่องราวของคนไทยในมุมมองที่หลากหลายมากขึ้น ไม่ว่าจะเป็นการนำเสนอชีวิตคนชนบทในยุคดิจิทัล การผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมท้องถิ่นกับความเป็นสากล หรือการใช้เพลงลูกทุ่งเพื่อสื่อสารประเด็นทางสังคมร่วมสมัย ความสัมพันธ์ระหว่างเพลงลูกทุ่งกับภาพยนตร์ไทยจึงไม่ใช่เพียงการนำดนตรีมาประกอบภาพ แต่เป็นการผสมผสานศิลปะสองแขนงที่สะท้อนและบันทึกประวัติศาสตร์สังคมไทย ตลอดจนช่วยสืบสานและต่อยอดมรดกทางวัฒนธรรมให้ร่วมสมัยและมีชีวิตชีวา นับเป็นปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมที่มีความสำคัญและน่าศึกษาอย่างยิ่ง



ตรีเทพ ไทยคุรุพันธ์

รายการอ้างอิง

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2551). “เพลงลูกทุ่ง.” **สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน** เล่ม 33: หน้า 39 - 79.

เจนภพ จบกระบวนวรรณ. (2550). **เพลงลูกทุ่ง**. กรุงเทพฯ: สำนักงานอุทยานการเรียนรู้.

Trueplookpanya. (2560, 20 เมษายน). *ที่มาของเพลงลูกทุ่ง*. **True ปลูกปัญญา**. https://www.trueplookpanya.com/knowledge/content/57468

BKP Music. (2565). ***รวมลูกทุ่งเพลงดังอมตะหนังไทย*** [วิดีโอ]. ยูทูบ. https://youtu.be/kCjeRx7sAf4?si=wrjmlaTCGdoqtee_

โดม สุขวงศ์. (2525). 85 ปี “ภาพยนตร์ในประเทศไทย”. **ศิลปวัฒนธรรม**, ปีที่ 3 ฉบับที่ 8 (มิถุนายน 2525).

ตอนที่

13

งานและนักเรียบเรียง

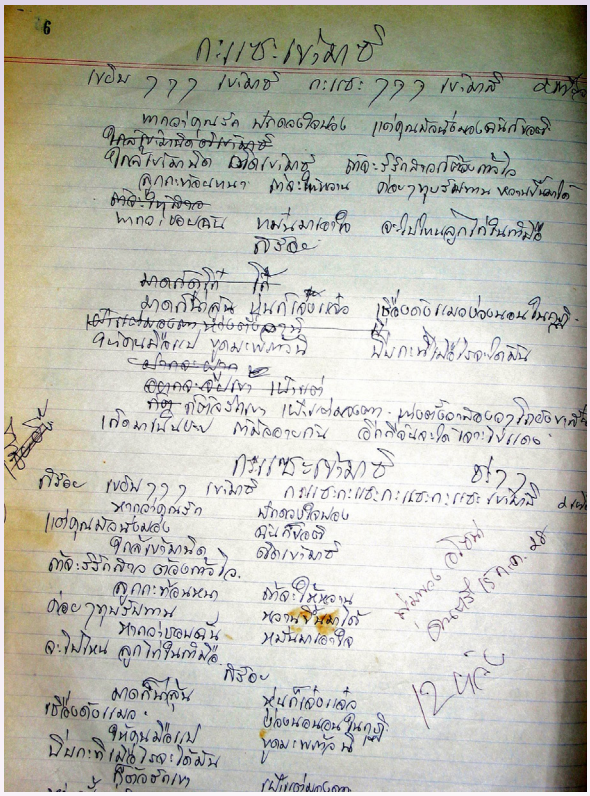
เสียงประสานในเพลงลูกทุ่ง

งานและนักเรียบเรียงเสียงประสานในเพลงลูกทุ่ง

• บทเพลงลูกทุ่ง มักเริ่มต้นจากจินตนาการและแรงบันดาลใจของผู้แต่ง ซึ่งอาจมาจากเรื่องราวชีวิตประจำวันผู้คน อารมณ์ความรู้สึก ซึ่งผู้แต่งได้ถ่ายทอดออกมาในเนื้อเพลงที่เรียบง่าย แต่แฝงไปด้วยความหมาย บางเพลงสะท้อนถึงความลำบากในชีวิตเกษตรกร บางเพลงสะท้อนถึงความสุขที่เรียบง่ายในวิถีชาวบ้าน ความคิดสร้างสรรค์ของผู้แต่งเพลงลูกทุ่งจึงเปรียบเสมือนการสร้างบทวรรณกรรมที่สามารถสื่อสารออกมาเป็นเพลง

วิธีการแต่งเพลงในเบื้องต้นอาจใช้ลายมือในการบันทึกเนื้อร้องและโครงสร้างทำนองคร่าว ๆ ลงบนกระดาษหรือฮัมเป็นเสียงอัดเทปไว้ให้จำได้ หลังจากนั้น ขั้นตอนสำคัญต่อมาที่ทำให้เพลงลูกทุ่งมีความลงตัวในการนำเสนอคือการเรียบเรียงเสียงประสาน โดยในอดีต เพลงลูกทุ่งอาจจะใช้วิธีการเรียบเรียงง่าย ๆ ใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้าน การบรรเลงที่ไม่ซับซ้อน แต่เมื่อวงการดนตรีมีการพัฒนา การเรียบเรียงเสียงประสานจึงเริ่มนำหลักเกณฑ์มาตรฐานทางดนตรีตะวันตกเข้ามาใช้มากขึ้น เพื่อให้เกิดการผสมผสานระหว่างเครื่องดนตรีต่าง ๆ ที่ลงตัวและให้นักดนตรีที่มีประสบการณ์สามารถนำโน้ตเพลงที่ผ่านการเรียบเรียงไปถ่ายทอดในการแสดงสด

เมื่อเพลงลูกทุ่งผ่านกระบวนการแต่งและเรียบเรียงเสียงประสานจนพร้อมแล้ว ก็จะเข้าสู่ขั้นตอนการบันทึกเสียง ขั้นตอนนี้เป็นการถ่ายทอดเสียงดนตรีจริงและเสียงร้องผ่านอุปกรณ์บันทึกเสียงที่ทันสมัย ซึ่งปัจจุบันสามารถใช้เทคโนโลยีเพื่อปรับแต่งคุณภาพเสียงให้เหมาะสมกับความต้องการของผู้ฟังมากยิ่งขึ้น



ลายมือครูลพ บุรีรัตน์ (วิเชียร คำเจริญ)
ภาพ : อานันท์ นาคคง

การเรียบเรียงเสียงประสาน (Harmony Arrangement & Orchestration) เป็นกระบวนการที่ทำให้เค้าโครงเพลงต้นฉบับมีมิติน่าฟังมากขึ้น โดยจัดวางเสียงที่เลือกจากเครื่องดนตรีหรือเสียงร้องต่าง ๆ ให้สอดคล้องกันในระดับเสียงสูงกลางต่ำ ออกแบบจังหวะช้าเร็ว ซึ่งองค์ประกอบเหล่านี้ช่วยให้บทเพลงน่าสนใจ ทำให้ผู้ฟังรู้สึกถึงพลังและความรู้สึกที่สอดแทรกอยู่ในเนื้อเพลง

การเรียบเรียงเสียงประสานที่ดียังมีบทบาทในการสร้างอารมณ์ของเพลง เช่น ความสุขที่เบ่งบาน ความเหงาที่สลัว หรือความเศร้าที่แฝงอยู่การเรียบเรียงเสียงประสานจะทำหน้าที่เป็นตัวเชื่อมที่ทำให้การร้องเพลงมีความโดดเด่น โดยไม่รบกวนหรือลดทอนความหมายของเนื้อเพลง

การเรียบเรียงเสียงประสานมีบทบาทสำคัญในการเสริมมิติและอารมณ์ให้กับบทเพลงทุกประเภท ไม่ว่าจะเป็นเพลงคลาสสิก แจ๊ส พ็อป ร็อก เมทัล

ลูกทุ่ง หรืออิเล็กทรอนิกส์ เสียงประสานช่วยสร้างความกลมกลืนและเพิ่มความลึกซึ้งให้กับเพลง รวมถึงสร้างเอกลักษณ์ที่ทำให้เพลงนั้นน่าจดจำ

โปรดิวเซอร์ แซม ฟิลลิปส์ (Sam Phillips) ผู้อยู่เบื้องหลังความสำเร็จของศิลปินอย่าง เอลวิส เพรสลีย์ (Elvis Presley) และจอห์นนี่ แคช (Johnny Cash) กล่าวว่า "Music arrangement is about creating a setting for the music that helps reveal its true essence" คำกล่าวนี้สะท้อนถึงแนวคิดการเรียบเรียงดนตรีที่ช่วยขับเน้นอารมณ์ของบทเพลงให้ชัดเจนที่สุด (Guralnick, P. (1994). Last Train to Memphis: The Rise of Elvis Presley. Little, Brown)

ในขณะที่โปรดิวเซอร์ ควินซี โจนส์ (Quincy Jones) โปรดิวเซอร์ของไมเคิล แจ็คสัน (Michael Jackson) ให้สัมภาษณ์ Ebony Magazine ว่า "Arrangement is the roadmap that guides a song to its emotional destination." อธิบายบทบาทในฐานะ "แผนที่" ในการสร้างความลึกซึ้งทางอารมณ์ของเพลง (Jones, Q. (1980). Interview with Quincy Jones. Ebony Magazine)

นักเรียบเรียงเสียงประสาน (arranger) จะทำงานควบคู่ไปกับผู้ประพันธ์เพลง (composer) ผู้ประพันธ์คำร้อง (lyricist) โปรดิวเซอร์ นักร้อง นักดนตรี และนักเทคโนโลยีทางเสียง การทำงานของนักเรียบเรียงเสียงประสาน เริ่มต้นจากการแปลงความคิดของนักแต่งเพลงให้ออกมาเป็นลายมือตัวโน้ตบนแผ่นโน้ตหรือ lead sheet ซึ่งเป็นโมเดลเบื้องต้นที่ช่วยให้เห็นทิศทางและโครงสร้างของเพลงในภาพรวม

การจดบันทึกทำนองหลัก คอร์ดพื้นฐาน และคำร้อง ลงบนกระดาษ lead sheet มีความสำคัญในด้านการสื่อสารทางดนตรี เนื่องจากให้ภาพรวมของเพลงที่ชัดเจน มองเห็นความสัมพันธ์ของทำนองและคอร์ดในลักษณะที่จับต้องได้ ซึ่ง lead sheet นี้แหละที่จะทำหน้าที่เป็นแผนที่นำทางสำหรับการพัฒนาเพลงต่อไป ทำให้นักดนตรีที่มีความเข้าใจในการอ่านดนตรีสามารถเล่นเพลงได้โดยไม่ต้องพึ่งพาโน้ตเพลงที่เขียนแบบละเอียด

การมี lead sheet ช่วยให้การซ้อมและการปรับเปลี่ยนเพลงเพื่อเข้ากับสถานการณ์การแสดงทำได้ง่ายและรวดเร็ว ในการเรียบเรียงเพลงตามสไตล์ที่ต้องการสามารถทำได้โดยการใช้คอร์ดที่ระบุอยู่เป็นพื้นฐานในการสร้างเสียงประสาน จังหวะ และการตีความทางดนตรีที่เฉพาะเจาะจง เช่น การด้น (improvisation) การขึ้นลง การเข้าเพลง การลงจบเพลง การเปลี่ยนย้ายคอร์ด การเพิ่มตัดห้องเพลง เป็นต้น

การมีความเข้าใจในการประยุกต์ใช้เทคนิคเหล่านี้ไม่เพียงช่วยให้นักดนตรีสามารถนำเสนอเพลงในแบบที่ต้องการได้ แต่ยังช่วยให้พวกเขาสามารถสร้างสรรค์และตีความเพลงในรูปแบบใหม่ ๆ ได้อีกด้วย

เมื่อได้โครงสร้างเบื้องต้นแล้ว การเรียบเรียงเสียงประสานที่ละเอียดขึ้นจะถูกสร้างขึ้นผ่านการวิเคราะห์เนื้อหาและทำนองของเพลงของผู้เรียบเรียง ทำความเข้าใจโครงสร้างและอารมณ์ที่ต้องการสื่อ เพื่อให้สามารถจัดวางคอร์ดและเสียงประสานที่เหมาะสม เช่น การเลือกใช้คอร์ดเมเจอร์ที่สื่อถึงความสุขสดใส หรือคอร์ดไมเนอร์ที่สร้างบรรยากาศหม่นหมอง
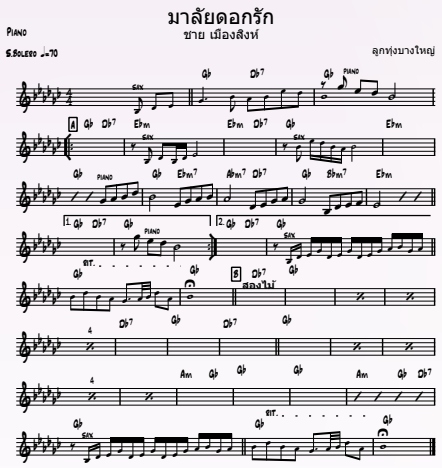
การเลือกคอร์ดและการจัดวางเสียงประสานต้องพิจารณาถึงความต่อเนื่องในแต่ละส่วนของเพลง ทั้งในท่อนคำร้อง Verse, Chorus, Bridge เพื่อให้เสียงประสานมีความสมดุลไปพร้อมกับทำนอง การสร้างลูกนำ introduction ให้เพลงเป็นที่จดจำ การเลือกเครื่องดนตรีเด่นในการนำเสนอ

โซโล การออกแบบวรรคตอนเพลง จังหวะเพลง นอกจากนี้ยังต้องปรับปรุงและตรวจสอบความสูงต่ำของเสียงอย่างละเอียด เพื่อให้เสียงประสานลงตัวและกลมกลืนในทุกองค์ประกอบ

นักเรียบเรียงเสียงประสานผู้มีฝีมือและความสามารถนั้น ต้องเป็นผู้ที่เปี่ยมไปด้วยคุณสมบัติและทักษะเฉพาะตัวที่ทำให้การสร้างสรรค์เพลงเป็นมากกว่าการจัดเรียงเสียง แต่คือการถ่ายทอดอารมณ์และจิตวิญญาณของบทเพลงออกมาอย่างมีชีวิต

การเป็นนักเรียบเรียงเสียงประสานที่ดีจึงเริ่มจากการมีความรู้ทางดนตรีที่ลึกซึ้ง เพราะดนตรีไม่ได้เป็นเพียงเสียงที่ผสมกันเท่านั้น แต่ต้องอาศัยความเข้าใจในทฤษฎีดนตรี โครงสร้างทำนองและจังหวะ (melodic structure & rhythmic structure) โครงสร้างของเพลงที่มีวรรคตอน (phrase) ศูนย์กลางของเสียงและหลักเสียง (tonal center & tonality) มีความเข้าใจการเลือกใช้คอร์ดที่เหมาะสมกับทำนองเพลง การเดินทางของคอร์ด (chord progression) และการผสมเสียงเครื่องดนตรีที่มีอยู่ในงานชิ้นนั้น ๆ ให้กลมกลืน (orchestration - instrumentation) โดยใช้กรรมวิธีต่าง ๆ ที่เป็นการจัดวางพื้นผิวของเสียงเครื่องดนตรี (texture) ไม่ว่าจะเป็นเสียงที่กลมกลืนหรือเสียงขัดแย้ง มีความรู้เกี่ยวกับเครื่องดนตรีต่าง ๆ ทั้งการทำงานของเสียงที่เกิดขึ้นในเครื่องดนตรีแต่ละชนิด ความสูงต่ำ ความเข้มของเสียง รวมถึงลักษณะเสียงที่เกิดจากเทคนิคการเล่นที่แตกต่างกันเพื่อให้สุ้มเสียงออกมาน่าสนใจ มีความรู้เกี่ยวกับการสอดทำนอง (counterpoint) ที่มีทั้งการอิงโหมดเสียงอิงกุญแจเสียง สามารถจับคู่เสียงต่าง ๆ ได้อย่างเหมาะสม ซึ่งทั้งหมดนี้ทำให้นักเรียบเรียงสามารถสร้างเสียงประสานที่ลงตัวได้อย่างสวยงาม ไม่เพียงแค่นั้น ความคิดสร้างสรรค์ยังเป็นสิ่งที่นักเรียบเรียงต้องมี เพราะการเรียบเรียงเสียงประสานนั้นมิใช่การทำซ้ำ แต่เป็นการค้นหาและสร้างสรรค์สิ่งใหม่ ๆ เสมอ นักเรียบเรียงที่มีความคิดสร้างสรรค์จะสามารถสร้างเสียงประสานที่มีเอกลักษณ์ ทำให้เพลงมีชีวิตชีวา

นอกจากความรู้และทักษะทางดนตรีแล้ว ต้องมีความสามารถในการจัดการเวลาที่มีประสิทธิภาพ เพราะงานเรียบเรียงเสียงประสานนั้นมักต้องอยู่ภายใต้ข้อจำกัดของเวลา ทักษะการใช้โปรแกรมดนตรีหรือซอฟต์แวร์ก็มีความสำคัญ เพราะในยุคปัจจุบันเทคโนโลยีเป็นส่วนสำคัญในการสร้างเสียงประสาน ซอฟต์แวร์ดนตรี เช่น DAW (Digital Audio Workstation) หรือโปรแกรมโน้ตดนตรี ช่วยให้การทำงานรวดเร็วและแม่นยำมากยิ่งขึ้น



lead sheet โดย ปัญญา พิศรูปพรรณ์
ภาพ : ลูกทุ่งบางใหญ่

นักเรียบเรียงจำเป็นต้องใช้โปรแกรมดนตรี เช่น Pro Tools, Logic Pro หรือ Cubase เพื่อสร้างสรรค์และปรับแต่งเสียงดนตรี ทักษะในเทคโนโลยีการบันทึกและมิกซ์เสียงยังช่วยให้ผลงานมีคุณภาพเสียงที่คมชัด ในอุตสาหกรรมเพลง การบันทึกเสียงสมัยใหม่ช่วยให้สามารถผลิตเพลงได้ในคุณภาพสูงมากขึ้น ตั้งแต่ไมโครโฟนที่สามารถบันทึกเสียงที่ชัดเจนและมีรายละเอียดสูง ไปจนถึงซอฟต์แวร์ที่ช่วยปรับแต่งเสียง นักแต่งเพลงและนักเรียบเรียงสามารถฟังผลงานของตนเองทันทีและทำการแก้ไข

ได้ในขณะที่ทำงาน ซึ่งทำให้กระบวนการผลิตเพลงสะดวกและรวดเร็ว เทคโนโลยีการมิกซ์เสียง และมาสเตอริงในขั้นตอนสุดท้าย ยังทำให้เพลงลูกทุ่งมีความคมชัดและไพเราะมากยิ่งขึ้น

ทุกวันนี้ มีนักเรียบเรียงเสียงประสานหลายคนที่ทำหน้าที่ทั้งแต่งเพลงด้วย เล่นดนตรีด้วย โปรดิวเซอร์ด้วยในห้องบันทึกเสียง ดูแลการตัดต่อ จูนเสียง มิกซ์เสียง ทำมาสเตอริง ในกระบวนการหลังการผลิต เรียกว่าครบวงจรเลยทีเดียว

นักเรียบเรียงเสียงประสานเพลงลูกทุ่ง

งานเรียบเรียงเสียงประสานในเพลงลูกทุ่งนั้นถือเป็นการออกแบบและการจัดองค์ประกอบศิลป์ที่สะท้อนถึงความงดงามของวัฒนธรรมไทย บทบาทของนักเรียบเรียงเสียงประสานเพลงลูกทุ่งจึงไม่ได้จำกัดอยู่เพียงแค่การจัดวางคอร์ดหรือการสร้างเสียงที่กลมกลืนตามทฤษฎีดนตรีตะวันตกเท่านั้น หากแต่ยังต้องเข้าใจลักษณะและประวัติศาสตร์ของลูกทุ่งอย่างถ่องแท้ รู้ว่าเพลงลูกทุ่งรับใช้อะไร อย่างมีความคิดสร้างสรรค์ เพื่อทำให้การเรียบเรียงออกมาสมบูรณ์ที่สุด

แม้ว่าวิชาการเรียบเรียงเสียงประสานในเพลงลูกทุ่งมักจะไม่ใช่งานซับซ้อนมากนัก สามารถเลือกใช้คอร์ดง่าย ๆ ที่สอดคล้องกับอารมณ์และเนื้อหาของเพลงที่เน้นความจริงใจและความรู้สึกแบบตรงไปตรงมา ก็ช่วยให้เพลงลูกทุ่งเข้าถึงผู้ฟังได้อย่างสะดวกแล้ว

แต่ความพิเศษของเพลงลูกทุ่งยังอยู่ที่การประยุกต์ท่วงทำนองเพลงไทยเดิม ทำนองเพลงพื้นบ้าน ผสมผสานเครื่องดนตรีพื้นบ้าน เช่น แคน พิณ สะล้อ กลองยาว ที่บ่งบอกถึงความเป็นท้องถิ่นและทำให้เพลงลูกทุ่งมีเอกลักษณ์ที่ชัดเจน เสียงเหล่านี้ไม่ได้เพียงแค่ทำให้เพลงมีบรรยากาศ แต่ยังช่วยเชื่อมโยงผู้ฟังให้รู้สึกผูกพันและใกล้ชิดกับเพลงเหมือนได้กลับสู่รากเหง้าของตนเอง จึงจำเป็นที่นักเรียบเรียงเพลงลูกทุ่งที่จะต้องรู้จักเพลงไทยเดิม รู้จักเครื่องดนตรีไทยและเข้าใจน้ำเสียงของมัน

นักเรียบเรียงบางคนอาจต้องทำงานภายใต้ข้อจำกัด เช่น การใช้เครื่องดนตรีเท่าที่มีอยู่ในสตูดิโอมาทดแทนเครื่องดนตรีไทย หรือต้องปรับเปลี่ยนแนวเพลงพื้นบ้านเดิมให้เข้ากับสไตล์ดนตรีสมัยใหม่ ความสามารถในการปรับตัวกับกระแสความเปลี่ยนแปลงของดนตรีในโลกกว้าง

การใช้เครื่องดนตรีสากล เช่น กีตาร์ไฟฟ้า แซกโซโฟน หรือคีย์บอร์ด นอกจากจะทำให้เพลงมีความร่วมสมัยมากขึ้น ก็ยังอาจเปลี่ยนลีลาของกีตาร์แซกโซโฟน เปียโน ให้ไปเล่นเป็นโทนเสียงพิณเสียงปี่เสียงระนาด การตีกลองทอมให้เป็นเสียงตะโพน ซึ่งตัวนักดนตรีสากลเหล่านั้นที่บรรเลงบันทึกเสียงก็ต้องทำความเข้าใจสำเนียงไทยด้วย การสื่อสารอารมณ์ในเพลง

การทำความเข้าใจในเอกลักษณ์ของเพลงลูกทุ่งจากภูมิภาคต่าง ๆ ทำให้นักเรียบเรียงสามารถผลิตงานได้อย่างสมบูรณ์และสอดคล้องกับวัฒนธรรมและวิถีชีวิตที่เป็นรากฐานของเพลงลูกทุ่ง

การเรียบเรียงเสียงประสานในเพลงลูกทุ่งจึงไม่ได้เป็นเพียงงานที่อาศัยทฤษฎีดนตรีเพียงอย่างเดียว หากแต่เป็นการสร้างสรรค์ผลงานที่ต้องอาศัยความเข้าใจในชีวิตและวัฒนธรรมและใช้ความละเอียดอ่อนในการถ่ายทอดเรื่องราวและอารมณ์ต่าง ๆ นักเรียบเรียงเสียงประสานที่ดีจะสามารถทำให้เพลงลูกทุ่งเป็นมากกว่าแค่บทเพลง แต่เป็นสื่อที่สื่อสารถึงวิถีชีวิต ความรัก ความผูกพัน และสร้างความทรงจำร่วมของคนรักเพลงลูกทุ่งอย่างลึกซึ้ง

ท่วงทำนองพิเศษ เสียงพิเศษที่นักเรียบเรียงเสียงประสานสร้างเพิ่มเติมจากโครงสร้างทำนองเดิม



ภาพ : Youtube สุนทร ยุทธชนะ

กลายเป็นการประทับความทรงจำแก่ผู้ฟังแม้แต่โน้ตตัวแรกหรือวรรคแรกที่เปล่งเสียงขึ้นมา ตัวอย่างเสียงใหม่ที่เป็นความทรงจำของสังคม เช่น ลูกขึ้น (Introduction) เพลง “ฝนเดือนหก” (เรียบเรียง : ชาญชัย บัวบังศร) เพลง “ส้มตำ”, “ปูไข่ไก่หลง”, “เทพธิดาผ้าซิ่น”, “อ้อนจันทร์”, “จันทร์อ้อน” (เรียบเรียง : ประยงค์ ชื่นเย็น) “สาวผักไห่”, “สาวอีสานรอรัก”, “สัญญาเมื่อสายัณห์” (เรียบเรียง : สมบัติ นักพิณพาทย์) “สาวนาสั่งแฟน”, “กระแซะเข้ามาซิ” (เรียบเรียง : เอนก รุ่งเรือง) เป็นต้น

นักเรียบเรียงเสียงประสาน นักแต่งเพลง นักร้องและโซโลอิสต์ในเพลงลูกทุ่ง มีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกันอย่างใกล้ชิด ซึ่งแต่ละฝ่ายมีบทบาทที่เสริมสร้างคุณค่าทางดนตรีและความสำเร็จของเพลงลูกทุ่ง

นักแต่งเพลงคือผู้กำหนดเรื่องราวและอารมณ์หลักของเพลงผ่านเนื้อร้องและทำนอง นักเรียบเรียงเสียงประสานคือผู้ที่สร้างความลึกซึ้งให้กับเพลงโดยการกำหนดการใช้เครื่องดนตรี จังหวะ และเสียงประสาน เพื่อสนับสนุนอารมณ์และเนื้อหาที่นักแต่งเพลงต้องการสื่อสาร พวกเขายังต้องคำนึงถึงเสียงของนักร้อง ความสวยงามในภาษา ทั้งภาษากลาง-ภาษาถิ่น

ส่วนนักร้องเป็นผู้ถ่ายทอดอารมณ์ของเพลงผ่านน้ำเสียงและศิลปะการขับร้อง จำเป็นต้องเข้าใจทั้งเนื้อหา ทำนอง จังหวะที่นักแต่งเพลงและนักเรียบเรียงเสียงประสานได้สร้างสรรค์ไว้ นักร้องที่เข้าใจในบทเพลงจะสามารถนำเสนออารมณ์ของเพลงให้ผู้ฟังสัมผัสได้อย่างลึกซึ้ง ส่วนโซโลอิสต์จะเป็นผู้ทำให้เกิดช่วงที่มีความโดดเด่นของเพลง เช่น ท่อนโซโลจากเครื่องดนตรีหลัก

โซโลอิสต์ที่เชี่ยวชาญจะสร้างสรรค์เสียงที่สามารถดึงดูดความสนใจของผู้ฟังได้ โดยไม่เพียงแค่เล่นตามโน้ตดนตรี แต่ยังสอดแทรกอารมณ์ลงในเสียงทำให้เกิดความกลมกลืนและเพิ่มเสน่ห์ให้กับเพลงลูกทุ่ง ตัวอย่างเช่น การใช้เสียงแซกโซโฟนในท่อนโซโลเพิ่มความหวานซึ้งในเพลงเศร้า หรือการใช้เสียงพิณในทำนองพื้นบ้านสื่อถึงความเรียบง่ายของชนบท การทำงานร่วมกันของทั้งสี่ฝ่ายช่วยเสริมเพื่อให้ได้ผลงานที่มีความสมบูรณ์ เป็นส่วนที่ทำให้เพลงลูกทุ่งโดดเด่นมีพลังและเข้าถึงผู้ฟังอย่างดี ในทุกยุคสมัย

นอกจากนี้ การทำงานในด้านการแสดงลูกทุ่งโชว์สด โชว์พิเศษของศิลปิน การมีหางเครื่องร่วมเต้นรำบนเวที ที่มีเงื่อนไขการโชว์แตกต่างกันไปในแต่ละเวที เช่น ขนาดพื้นที่เวทีใหญ่เล็กกว้างแคบต่างกัน ส่งผลต่อการจัดวางตำแหน่งของวงดนตรี การนำเทคโนโลยีแสงสีมาเพิ่มเติมการแสดง การสอดแทรกพิธีกรรมในการโชว์ลูกทุ่งเนื่องในวาระพิเศษ การเพิ่มปริมาณหางเครื่อง-วงดนตรีเพื่อความยิ่งใหญ่ตระการตา การลดทอนความยาวของบทเพลงไปด้วยข้อจำกัดของเวลาในการโชว์ การดัดแปลงการเต้นรำจากต้นแบบเดิม การดัดแปลงโน้ตเพลงเพื่อการประกวดแข่งขันวงดนตรีนักเรียนซึ่งบางทีความสามารถของนักดนตรีไม่อาจเทียบเท่ากับนักดนตรีมืออาชีพในห้องบันทึกเสียง และจำเป็นต้องแสดงสดไม่สามารถแก้ไขได้ เป็นต้น

บทบาทของนักเรียบเรียงเสียงประสานในงานโชว์สดของดนตรีลูกทุ่งถือเป็นความท้าทายที่ต้องมีการปรับตัวอย่างยืดหยุ่นอยู่เสมอ เพื่อให้เข้ากับบริบททางพิธีกรรมและบรรยากาศพิเศษนั้น ๆ อีกทั้งอาจต้องเปลี่ยนแปลงการเรียบเรียงเสียง

ประสานแบบเดิมที่เคยทำไว้สำหรับการบันทึกเสียง เพื่อให้เหมาะสมกับการแสดงสดมากขึ้น หรือโปรดิวเซอร์อาจเลือกนักเรียบเรียงเสียงประสานคนอื่น ๆ ที่มีความเชี่ยวชาญเฉพาะด้านมารับหน้าที่ในการปรับปรุงการแสดงให้ออกมาได้อย่างเต็มประสิทธิภาพ

อีกสิ่งที่จำเป็นต้องกล่าวถึง เป็นด้านที่ไม่ค่อยมีผู้สนใจศึกษากันนัก ทั้ง ๆ ที่มีประวัติศาสตร์การสร้างสรรค์คาบเกี่ยวเวลากันและในบางกรณีก็ทำงานด้วยบุคคลคนเดียวกันหรือในเครือข่ายกัน นั่นก็คือนักเรียบเรียงเสียงประสานเพลงไทยสากลที่เรียกว่า “เพลงลูกกรุง” ซึ่งมีความสัมพันธ์และมีอิทธิพลต่อนักเรียบเรียงเสียงประสานเพลงลูกทุ่งมิใช่น้อย แม้แต่การนำเครื่องดนตรีไทยมาใช้ก็น่าเปรียบเทียบกันระหว่างลูกทุ่งลูกกรุง หวังว่าจะมีผู้สนใจลงมือศึกษาเรื่องความสัมพันธ์ของนักเรียบเรียงประสานเพลงลูกกรุง-เพลงลูกทุ่งให้ลึกซึ้งขึ้นในโอกาสต่อไป

แนวทางการเรียบเรียงเสียงประสานเพลงลูกทุ่ง (ที่มักจะพบเห็นทั่วไป)

การเรียบเรียงเสียงประสานในเพลงลูกทุ่งเพื่อดึงดูดความสนใจของผู้ฟังตั้งแต่เริ่มต้นจนจบโครงสร้างที่นิยมประกอบไปด้วยส่วนย่อยต่าง ๆ ที่มีปรากฏอยู่ในการเรียบเรียงเพลงสมัยนิยม (Popular music arranging) มักมีความชัดเจนและลงตัว ให้ความสำคัญกับทั้งกลุ่มเครื่องดนตรีดำเนินทำนอง (rhythmic section) กลุ่มเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ (rhythmic section) โดยที่ยังคงต้องเคารพทำนองหลักของเพลง (theme or principle melody) หาทางรักษาความเด่นชัดของทำนองหลักเอาไว้ โดยมีทำนองรอง (counter melody or secondary melody) เพิ่มเติม หรือการเล่นซ้ำเสียงเป็นขั้นคู่ต่าง ๆ (unison or interval) หนุนทำนองหลักโดยการกระจายศักยภาพของเครื่องดนตรีต่าง ๆ ที่มีอยู่ในวงให้เหมาะสม ไม่เกินขีดความสามารถเลือกใช้กุญแจเสียง (key) ย่านเสียง (range) ที่เหมาะสม แต่อย่างไรก็ตาม นักเรียบเรียงหลาย ๆ ท่านอาจจะหันไปสร้างวิธีการประสานเสียงที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวเนื่องด้วยเพลงต้นฉบับมาจากเพลงไทยเดิม เพลงพื้นบ้าน หรือทำนองต่างประเทศที่มีลักษณะพิเศษ เป็นโจทย์ที่แตกต่างจากเพลงสมัยนิยม

หากจะกล่าวโดยหลักการเรียบเรียงเสียงประสานเพลงลูกทุ่งที่พบเห็นโดยทั่วไปจะเป็นดังนี้

1) เริ่มจาก “ลูกนำ” (Introduction) ซึ่งเป็นส่วนที่เปิดตัวเพลงในแบบที่สะดุดหูและชวนติดตาม ลูกนำมีบทบาทสำคัญในการสร้างความประทับใจของผู้ฟังทันทีที่เพลงเริ่ม นักเรียบเรียงเสียงประสานอาจใช้เสียงเครื่องดนตรีที่โดดเด่นเพื่อเป็นการเปิดตัวนักร้องหรือหางเครื่อง มีน้ำเสียงและจังหวะที่ชวนฟัง เป็นการสร้างบรรยากาศให้ผู้ฟังพร้อมที่จะเข้าสู่เนื้อหาหลักของเพลง และยังเป็น “ความทรงจำพิเศษ” ที่อยู่นอกเหนือจากเนื้อร้องเพลงหลักอีกด้วย

2) ต่อมาคือ ท่อนขับร้อง (AABA) ซึ่งเป็นโครงสร้างที่นิยมใช้ในเพลงลูกทุ่ง โครงสร้าง AABA ให้ความรู้สึกต่อเนื่องและเรียบง่าย โดยท่อน “A” จะเป็นทำนองหลักที่สร้างอารมณ์ให้กับเพลง ในขณะที่ท่อน “B” ซึ่งมักจะเป็นท่อนกลาง จะให้ความรู้สึกที่ต่างออกไปเล็กน้อย เป็นการเพิ่มความหลากหลายและช่วยเน้นเนื้อหาหรืออารมณ์สำคัญของเพลง ก่อนจะกลับไปท่อน “A” เพื่อให้ผู้ฟังรู้สึกถึงความสมดุลและต่อเนื่อง

ท่อนขับร้องนี้เป็นส่วนที่ถ่ายทอดเนื้อหาและอารมณ์ของเพลงออกมาอย่างชัดเจน แต่ละท่อนอาจจะมี “บทเชื่อม” (interlude) โดยดัดแปลงแนวทำนองหลักเป็นวลีสั้น ๆ ที่สามารถส่งเข้าบทร้องและลงจบได้ ทั้งนี้การจัดวางคอร์ดเพลงต้องมีความประณีตสมบูรณ์ มีเสียงสั้นยาวที่เหมาะ

นอกจากนี้ ก็ต้องคำนึงถึงการเลือกใช้เครื่องดนตรีที่จะส่งผลให้การขับร้องหลักเสียบุคลิกภาพทางเสียง นักร้องสามารถร้องได้อย่างราบรื่น ไม่ขัดหู ไม่เพี้ยนแกว่งเพราะเครื่องดนตรีไม่เข้ากัน ถูกกลบหรือถูกแย่งบทบาทไป

3) ช่วง “โซโลแทรกท่อนร้อง” เป็นอีกหนึ่งช่วงสำคัญที่เพิ่มสีสันและความน่าสนใจให้กับเพลง มักจะเป็นการเดี่ยวเครื่องดนตรีสำคัญ อาทิ ระนาด ขลุ่ย ซอ แคน พิณ หรือกีตาร์ การใส่ท่อนโซโลเข้าไปแทรกระหว่างท่อนร้องทำให้เกิดความหลากหลายทางเสียง และยังช่วยให้ผู้ฟังได้พักหูจากการฟังเนื้อหาจากท่อนร้อง นอกจากนี้ยังเป็นโอกาสที่นักดนตรีจะได้แสดงทักษะในการบรรเลงที่แตกต่างไปจากการรวมวงด้วย

4) สุดท้ายคือ “ท่อนจบ” (Outtro หรือ Coda หรือ Ending) ซึ่งทำหน้าที่เป็นการปิดเพลงที่น่าประทับใจ ท่อนจบในเพลงลูกทุ่งมักถูกออกแบบมาเพื่อให้เป็นที่จดจำ โดยอาจใช้ทำนองเดิมแต่ปรับอารมณ์หรือจังหวะให้ชัดเจนยิ่งขึ้น อาจเพิ่มเสียงประสานที่ฉูดฉาดขึ้น-เฟดแผ่วลง-ย้ำวรรค-เร่งจังหวะให้เร็วขึ้นอีก-โซโลเครื่องดนตรีอย่างสุดฝีมือ-ปล่อยให้นักร้องลากเสียงยาวโชว์พลังเสียง-หรืออื่นใดที่ช่วยให้เกิดความรู้สึกสมบูรณ์ ท่อนจบนี้มีความสำคัญในการสร้างภาพจำของเพลงให้กับผู้ฟัง และทำให้เพลงนั้นตราตรึงอยู่ในใจ

วิธีการที่กล่าวมานี้ อาจจะเรียกว่าเป็นวิธีมาตรฐานก็ได้ แต่อันที่จริงแล้ว ในโลกของการสร้างสรรค์ศิลปะเพลงดนตรี ยังมีอีกมากมายหลากหลายวิธีการที่นักเรียบเรียงเสียงประสานมีอิสระเสรีที่จะทำงานกัน เพื่อเพิ่มความน่าสนใจและเอกลักษณ์ให้กับบทเพลง

นอกจากโครงสร้างที่กล่าวถึงก่อนหน้านี้ยังมีวิธีการอื่น ๆ ที่สามารถทำได้อีก อาทิ การปรับเปลี่ยนจังหวะและทำนองของเพลงลูกทุ่งเดิม เพื่อสร้างความแปลกใหม่และน่าสนใจ เช่น การนำเพลงช้าไปเรียบเรียงใหม่ในจังหวะเร็ว หรือการเปลี่ยนทำนองบางส่วนเพื่อเพิ่มความสดใหม่

การเรียบเรียงสำหรับวงขับร้องประสานเสียงและวงออร์เคสตรา การเรียบเรียงเสียงประสานโดยใช้เทคนิคการประสานเสียงสี่แนว ซึ่งเป็นวิธีที่นิยมในดนตรีคลาสสิก และนำมาประยุกต์ใช้ในเพลงลูกทุ่งเพื่อเพิ่มความซับซ้อนและความงดงามให้กับบทเพลง เพื่อเพิ่มมิติและความลึกซึ้งให้กับบทเพลง โดยใช้เทคนิคการเรียบเรียงเสียงประสานที่ซับซ้อนและละเอียดอ่อน

การผสมผสานวัฒนธรรมดนตรีไทยและสากลเข้าด้วยกัน โดยนำท่วงทำนองหรือวลีของเพลงไทยมาประยุกต์ใช้ในเพลงลูกทุ่งและใช้เครื่องดนตรีไทยร่วมกับเครื่องดนตรีสากลเพื่อสร้างความกลมกลืนและเอกลักษณ์เฉพาะตัว งานตัวอย่างที่น่ากล่าวถึง เช่น การใช้เสียงซออู้ ในเพลง “ส้มตำ” พุ่มพวง ดวงจันทร์ (เรียบเรียง : ประยงค์ ชื่นเย็น) การใช้เสียงแคนในเพลง “ปืนบ่มีลูก” สมัย อ่อนวงศ์ (เรียบเรียง : ชาญชัย บัวบังศร) การใช้ปี่มอญในเพลง “เหนื่อย” พร ภิรมย์ (เรียบเรียง : เพิ่ม คล้ายบรรเลง) เป็นต้น



ภาพ : Youtube "bang 10 baht"

อย่างไรก็ตาม ในการเลือกใช้เครื่องดนตรีไทย เครื่องดนตรีพื้นบ้าน เครื่องดนตรีเอเชีย เข้ามาร่วมในงานเรียบเรียงเสียงประสานเพลงลูกทุ่ง จำเป็นที่จะต้องศึกษาระบบเสียง (tuning system) ของเครื่องดนตรีต่าง ๆ ให้ดี เพราะในแต่ละวัฒนธรรมมีการจัดวางระบบเสียงไม่เหมือนกัน ยิ่งเมื่อจะต้องไปทำงานร่วมกับเครื่องดนตรีสากลตะวันตกที่มีความเป็นมาตรฐาน (standard tuning) จำเป็นเหลือเกินที่จะต้องเทียบเสียงเครื่องดนตรีไทย เครื่องดนตรีพื้นบ้าน หรือเครื่องดนตรีเอเชียให้สอดคล้องกับตะวันตก

แม้ว่าฟังเผิน ๆ เครื่องดนตรีไทยบางชิ้นจะใกล้เคียงกับโน้ตบนบันไดเสียงบีแฟล็ต Bb หรือซี C ใน concert key ของตะวันตก กระนั้นก็ยังต้องปรับแต่งรายละเอียดของทั้งตัวเครื่องดนตรีและทักษะทางหู ear training ของตัวนักดนตรีไทย ให้สามารถเล่นเสียงที่ตรงกับความถูกต้องของคอร์ดเสียงประสาน และสำเนียงของบทเพลงได้ ซึ่งอาจจะขัดแย้งกับประสบการณ์ดั้งเดิมที่นักดนตรีไทยเคยคุ้นมาแต่ก่อน ในบางกรณี อาจจำเป็นต้องใช้เทคโนโลยีในการปรับแต่งรายละเอียดของเสียง ใช้โปรแกรมคอมพิวเตอร์แก้ไขความเพี้ยนเสียง เช่น auto tune, melodyne มาช่วยในการมิกซ์เสียงดนตรีไทยให้เข้ากับสากล หรืออาจจะเปลี่ยนไปเป็นการเล่นเสียงสังเคราะห์ (sampling) เพื่อความสะดวกในการทำงานสตูดิโอ โดยเคลื่อนย้ายเสียงจากเครื่องดนตรีจริงมาอยู่ในคีย์บอร์ดที่สั่งการด้วยระบบมีดี้ (midi system) ทดแทนนักดนตรีตัวจริงและเครื่องดนตรีจริงไปเลย แม้จะไม่อาจเทียบกับน้ำเสียง-อารมณ์ที่ผลิตโดยมนุษย์จริง ๆ แต่ก็ทำให้การบริหารจัดการดนตรีสะดวกขึ้นและทำให้นักเรียบเรียงเสียงประสานมีทางเลือกในการสร้างสรรค์มากขึ้น

อุตสาหกรรมดนตรีกับอาชีพนักเรียบเรียงเสียงประสานเพลงลูกทุ่ง

งานเพลงลูกทุ่งในอดีต เริ่มจากจินตนาการแรงบันดาลใจ สู่ลายมือบนแผ่นโน้ตเพลง เมื่อเทคโนโลยีคอมพิวเตอร์เข้ามา เพลงลูกทุ่งก็ได้เปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัย การใช้ซอฟต์แวร์ในการเรียบเรียงเพลงช่วยให้การปรับแต่งจังหวะและทำนองมีความแม่นยำมากขึ้น สามารถแก้ไขเพิ่มเติม หรือลบเสียงดนตรีได้ตามต้องการ ทำให้การสร้างสรรค์เพลงเกิดความคล่องตัว และสามารถปรับใช้เสียงดนตรีที่หลากหลายจากฐานข้อมูลขนาดใหญ่ของเสียงดนตรีที่โปรแกรมเหล่านี้จัดให้

งานเรียบเรียงเสียงประสานนับเป็นงานที่มีความสำคัญและถือเป็นงานของ “มืออาชีพ” ในอุตสาหกรรมดนตรีโดยเฉพาะอย่างยิ่งในเพลงลูกทุ่ง การเรียบเรียงเสียงประสานที่ประณีตและมีเอกลักษณ์ไม่เพียงแค่เพิ่มมิติให้กับเพลง แต่ยังเป็นเครื่องมือสำคัญที่ช่วยเพิ่มความน่าสนใจและทำให้เพลงโดดเด่นในตลาดเพลงที่มีการแข่งขันสูง นักเรียบเรียงเสียงประสานในยุคปัจจุบันจึงต้องมีทักษะความสามารถในประยุกต์ใช้เทคโนโลยีใหม่ ๆ ในการบันทึกเสียงและการผลิตเพลง

การทำเพลงลูกทุ่งยุคใหม่มักมีวัตถุประสงค์ที่ชัดเจน คือเพื่อการเผยแพร่ผลงานผ่านสื่อ ซึ่งในยุคปัจจุบันครอบคลุมไปถึงการเผยแพร่ในแพลตฟอร์มดิจิทัลต่าง ๆ เช่น YouTube, Spotify และ TikTok เป็นต้น

การเผยแพร่ในสื่อเหล่านี้ทำให้ผู้ฟังเข้าถึงเพลงลูกทุ่งได้ง่ายและรวดเร็วขึ้น นักเรียบเรียงเสียงประสานจึงต้องคำนึงถึงการทำให้เสียงที่บันทึกมีความคมชัดและมีคุณภาพสูง สามารถดึงดูดความสนใจจากผู้ฟังได้ตั้งแต่ครั้งแรกที่เปิดฟัง

ตลาดเพลงลูกทุ่งในแต่ละยุคสมัยยังมีการเปลี่ยนแปลงตลอดเวลา จากเดิมที่ผู้ฟังอาจชื่นชอบเพลงที่มีจังหวะเรียบง่าย เนื้อหาที่บรรยายถึงชีวิตชนบท การเปลี่ยนแปลงของสังคมและเทคโนโลยีก็ได้เปลี่ยนพฤติกรรมของผู้ฟังไปด้วย

นักเรียบเรียงเสียงประสานจึงต้องปรับตัวเพื่อให้สามารถตอบสนองความต้องการของตลาดที่มีแนวโน้มและรสนิยมที่เปลี่ยนแปลง โดยอาจนำเสนอสไตล์ใหม่ ๆ ดนตรีที่หลากหลาย เช่น EDM (Electronic Dance Music), HipHop เพื่อให้สามารถสื่อสารและสร้างความประทับใจกับผู้ฟังร่วมสมัย

ความเป็นมืออาชีพของนักเรียบเรียงเสียงประสานในเพลงลูกทุ่งร่วมสมัยจึงไม่ใช่เพียงแค่การสร้างสรรค์เสียงที่ไพเราะ แต่ต้องครอบคลุมถึงการทำความเข้าใจตลาดเพลงอย่างถี่ถ้วน และการปรับเปลี่ยนเทคนิคให้เหมาะสมกับยุคสมัย ทั้งนี้เพื่อให้ผลงานสามารถตอบสนองต่อรสนิยมที่เปลี่ยนแปลงและสามารถดึงดูดใจผู้ฟังได้อย่างยั่งยืนในอุตสาหกรรมดนตรีปัจจุบันจนถึงอนาคต

นอกจากนี้ นักเรียบเรียงเสียงประสาน ควรมีความเข้าใจในเรื่องกฎหมายลิขสิทธิ์ พาณิชยกรรม และการสื่อประชาสัมพันธ์ เพราะมีผลต่อการทำงานและการปกป้องสิทธิ์ในผลงานของพวกเขาโดยตรง รวมถึงโอกาสในการสร้างรายได้ที่ยั่งยืน การเข้าใจกฎหมายลิขสิทธิ์ช่วยให้นักแต่งเพลงและนักเรียบเรียงสามารถปกป้องสิทธิ์ในผลงานของตนและป้องกันการถูกละเมิด เช่น การนำเนื้อเพลงหรือทำนองไปใช้โดยไม่ได้รับอนุญาตความรู้ด้านนี้ยังช่วยให้พวกเขาจัดการเรื่องค่าลิขสิทธิ์ในการเผยแพร่ การบันทึก และการนำไปใช้ในงานโฆษณาหรือภาพยนตร์ โดยเฉพาะศิลปินลูกทุ่งที่ต้องการรักษาความเป็นเจ้าของผลงานที่สะท้อนอัตลักษณ์ของตนเอง

นักเรียบเรียงเสียงประสานเพลงลูกทุ่งที่โดดเด่นและตัวอย่างผลงาน

นักเรียบเรียงเสียงประสานเป็นผู้ที่ทำให้เพลงลูกทุ่งไทยเติบโตอย่างงดงาม มีบทบาทในการทำให้เพลงลูกทุ่งพัฒนาขึ้นในทุกมิติ ทั้งในแง่ของอารมณ์ เนื้อหา และการเข้าถึงหัวใจของผู้ฟัง น่าเสียดาย ประวัติศาสตร์เพลงลูกทุ่ง ไม่ค่อยกล่าวถึงนักเรียบเรียงเสียงประสานมากเท่ากับให้ความสำคัญกับนักแต่งเพลง (คำร้อง; ซึ่งบางทีก็ไม่ได้แต่งทำนองเอง แต่ไปขอยืมทำนองต้นฉบับมาแต่งคำร้องเข้าไป) และนักร้องซึ่งเป็นศิลปินเด่นหน้าเวที

แต่นักเรียบเรียงเสียงประสานซึ่งทำงานอยู่เบื้องหลัง กลับถูกลืมเสมือนไม่มีตัวตนอยู่ในโลกนี้ นักเรียบเรียงเสียงประสานทำหน้าที่เสมือนช่างฝีมือที่ปิดทองหลังพระ เป็นผู้ทำให้บทเพลงลูกทุ่งเหล่านั้นเป็นมากกว่าแค่เนื้อร้องและทำนอง แต่เป็นศิลปะที่สมบูรณ์แบบและมีอิทธิพลต่อผู้ฟังมาจนถึงทุกวันนี้

ความสำเร็จของเพลงลูกทุ่งที่ตรึงใจคนฟังและเป็นส่วนหนึ่งของความทรงจำ กลับไม่ค่อยมีใครกล่าวถึงชื่อนักเรียบเรียง แสดงถึงความไม่เท่าเทียมในมุมมองที่เรามีต่อผู้สร้างสรรค์ดนตรี ถึงกระนั้นนักเรียบเรียงยังคงทำหน้าที่อย่างทุ่มเทด้วยความรักและความภาคภูมิใจที่ได้สร้างสรรค์ แม้ว่ามักจะถูกลืมในหน้าประวัติศาสตร์ของเพลงลูกทุ่งก็ตาม

นักเรียบเรียงเหล่านี้เป็นพลังที่ช่วยทำให้ลูกทุ่งสามารถยืนหยัดและพัฒนาไปข้างหน้า เป็นแรงบันดาลใจให้คนรุ่นหลังได้มองเห็นถึงความงามและคุณค่าของดนตรีที่ไม่เพียงแต่มีชีวิตแต่ยังมีวิญญาณของคนทำงานศิลปะแฝงอยู่เสมอ

เนื่องด้วยข้อจำกัดของการเขียนบทความขอเลือกกล่าวถึงนักเรียบเรียงเสียงประสานบางท่านและตัวอย่างเพลงที่น่าศึกษาความคิดในการทำงาน

ประยงค์ ชื่นเย็น



ภาพ : เฟสบุ๊ค Hug Buriram ฮักบุรีรัมย์

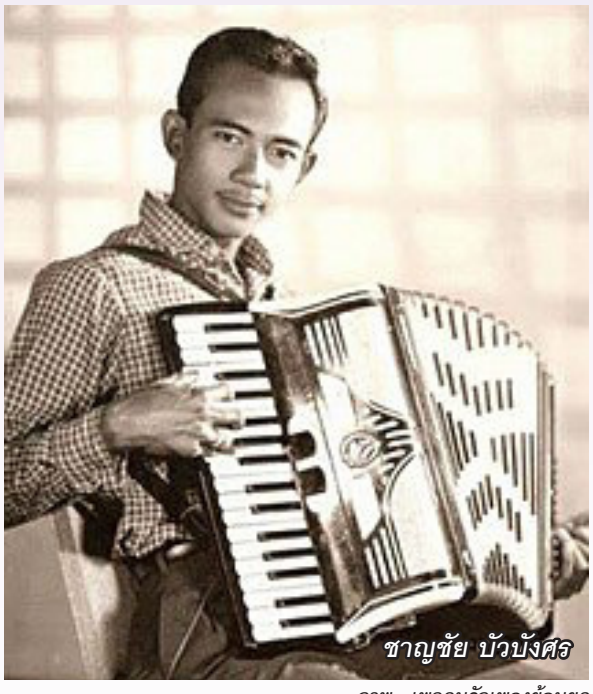
ประวัติย่อ : เกิดเมื่อวันที่ 12 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2489 ที่จังหวัดพระตะบอง (ซึ่งในขณะนั้นยังเป็นส่วนหนึ่งของประเทศไทย) ต่อมาได้ย้ายมาอยู่ที่จังหวัดสุรินทร์ และสำเร็จการศึกษาระดับมัธยมศึกษาปีที่ 6 จากโรงเรียนการช่างบุรีรัมย์ จังหวัดบุรีรัมย์ (ปัจจุบันคือวิทยาลัยเทคนิคบุรีรัมย์)

ประยงค์เริ่มต้นอาชีพดนตรีในตำแหน่งนักเป่าทรัมเป็ตกับวงดนตรี “รวมดาวกระจาย” ของครูสำเนียง ม่วงทอง จากนั้นได้ร่วมงานกับวงดนตรี “สุรพัฒน์” ของชลธี ธารทอง วงดนตรีของผ่องศรี วรนุช และเพลิน พรหมแดน ตามลำดับ ในปี พ.ศ. 2516 เริ่มงานด้านการเรียบเรียงเสียงประสานเพลงลูกทุ่งและไทยสากล

ผลงานแรกคือเพลง “ทนหนาวอีกปี” เด่นบุรีรัมย์ ต่อมาได้เรียบเรียงเสียงประสานเพลงมากมาย เช่น “จดหมายจากแนวหน้า” “หนุ่มนารอนาง” “ไอ้หนุ่มตังเก” “อาตี๋สักมังกร” “วันนี้สวยกว่าเมื่อวาน” “คิดถึงจังเลย” “เทพธิดาผ้าซิ่น” “หลงเสียงนาง” เพลงพระราชนิพนธ์ “ส้มตำ” ในสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ตลอดชีวิตสร้างสรรค์ผลงานมากกว่า 3,000 เพลง ได้รับรางวัลเกียรติยศมากมาย เช่น รางวัลเสาอากาศทองคำพระราชทาน และรางวัลแผ่นเสียงทองคำพระราชทาน พ.ศ. 2552 ได้รับการยกย่องเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทยลูกทุ่ง-ผู้เรียบเรียงเสียงประสาน)

งานเด่นที่น่าศึกษา : “เทพธิดาผ้าซิ่น” เสรี รุ่งสว่าง (คำร้อง : ชลธี ธารทอง ทำนองดัดแปลงจากเพลงเขมรพวงและราชนิเกลิง)

กลวิธีการเรียบเรียง : วงสตริงมาตรฐาน เครื่องสาย ริทึ่มเซ็คชั่น จังหวะปานกลาง ความโดดเด่นของงานเพลง แทรกเสียงระนาดเอกไม้แข็ง ออกแบบการโซโลระนาดอย่างชาญฉลาด โซโลอิสต์ในงานบันทึกเสียงครั้งแรกคือพันจ่าเอกเล็ก เกตรา จากวงดุริยางค์ทหารเรือ มีฝีมือมาก ใช้เทคนิคการบรรเลงระนาดลูกสะบัดคมชัด ลูกกรอแบบในลิเกทำนองราชนิเกลิง การสร้างบทสนทนาระหว่างระนาดกับวงดนตรีสากล สอดรับกับน้ำเสียงหนุ่มชนบทของเสรี รุ่งสว่างอย่างดี



ภาพ : เพจคนรักเพลงย้อนยุค

ร้อยโทชาญ บัวบังศร หรือ ชาญชัย บัวบังศร

ประวัติย่อ : เกิดเมื่อวันที่ 7 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2477 ชาวกรุงเทพฯ จบการศึกษาระดับมัธยมศึกษาปีที่ 6 จากโรงเรียนศรีบุณยานนท์ จังหวัดนนทบุรี

ชีวิตการทำงานเริ่มต้นอาชีพในหน่วยทหารม้า จังหวัดสระบุรี แต่ต่อมาได้ตัดสินใจลาออกจากราชการเพื่อเข้าสู่วงการละครเร่ ซึ่งได้ศึกษาและ

ฝึกฝนทักษะทางดนตรีอย่างจริงจังจนสามารถเล่นเครื่องดนตรีหลายชนิด ไม่ว่าจะเป็น แอคคอร์เดียน เปียโน กีตาร์ และกีตาร์ฮาวาย นอกจากนี้ยังมีความสามารถโดดเด่นในการประพันธ์และเรียบเรียงดนตรีโดยเฉพาะการนำแอคคอร์เดียนเข้ามาใช้ในเพลงลูกทุ่งเป็นครั้งแรก ซึ่งกลายเป็นเครื่องดนตรีที่ขาดไม่ได้ในเพลงลูกทุ่งและเป็นเอกลักษณ์ที่ยังคงอยู่จนถึงปัจจุบัน งานเรียบเรียงเสียงประสานที่โด่งดัง ได้แก่ “กระท่อมไพรวัลย์” “โปรดเถิดดวงใจ” “ฝนเดือนหก” “เชฟบ๊ะ” “เสียงครวญจากเกาหลี” “รักแท้จากหนุ่มไทย” “รำเต้ย” “ปืนบ่มีลูก” “แสบหัวใจ” “แว่วเสียงซึง” “แคนลำโขง”

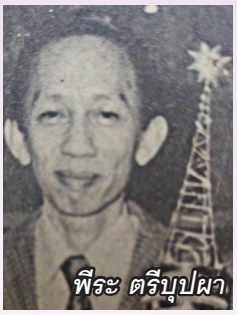
เมื่อ พ.ศ. 2550 ได้รับการยกย่องเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง ถึงแก่กรรมเมื่อวันที่ 31 มีนาคม พ.ศ. 2555 รวมอายุ 78 ปี

งานเด่นที่น่าศึกษา : “ฝนเดือนหก” รุ่งเพชร แหลมสิงห์ (คำร้อง-ทำนอง : ไพบูลย์ บุตรขัน)

กลวิธีการเรียบเรียง : คู่ควรกับคำนิยมว่า “ง่ายแต่งาม” ใช้เครื่องดนตรีน้อยชิ้นมาก มีเพียงแอคคอร์เดียนเป็นตัวหลัก มีกลองและฉิ่งฉาบให้จังหวะยืนพื้น ช่วงลูกนำของเพลงเป็นโมทีฟที่ชัดเจน ทำนองติดหู เปิดพื้นที่ให้นักร้องเล่นลูกคอลูกเอื้อน อย่างไพเราะ โดยมีแอคคอร์เดียนเป็นเครื่องดำเนินทำนอง แปรทำนองย่อยแบบแคนในเพลงพื้นบ้านสอดแทรกบ้างพองาม สลับกับลีลาแอคคอร์เดียนสากลที่ชัดเจน ช่วงกลางเพลงมีลูกโซโลที่เด่นคมคาย มีการแทรกเสียงกบร้องอ๊บ อ๊บ เป็นทั้งอารมณ์ขันและการนำเสียงธรรมชาติมาใช้ร่วมกับเพลงด้วย

พีระ ตรีบุปผา

ประวัติย่อ : เกิดเมื่อวันที่ 28 เมษายน พ.ศ. 2475 ที่อำเภอเสนา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา เริ่มแต่งเพลงตั้งแต่ปี พ.ศ. 2492 โดยมีสมยศ ทัศนพันธ์ เป็นแรงบันดาลใจ พีระก่อตั้งวง “พีระศิลป์” และนำผลงานเพลงของตนเผยแพร่ทางสถานีวิทยุกรมประชาสัมพันธ์ ศึกษาโน้ตการเรียบเรียงเสียงประสานจากตำราของพระเจนดุริยางค์



ภาพ : ดาวดารา, 2522

ผลงานเพลงที่ได้รับความนิยมเช่น “แม่นางนกขมิ้น” “เสียงครวญจากเหมันต์” “ผู้เสียสละ” “กระท่อมวิปโยค” “รักคนแก่ดีกว่า” “วิวาห์สะอื้น” “มนต์รักแม่กลอง” “รักแล้งเดือนห้า” “หนาวลมที่เรณู”, “กับข้าวเพชฌฆาต” “ตชด.ขอร้อง” “อีสานบ้านของเฮา” ฯลฯ นอกจากนี้ยังเรียบเรียงดนตรีประกอบภาพยนตร์ไทยกว่า 150 เรื่องในยุคทองของหนังเพลงลูกทุ่ง อาทิ “มนต์รักลูกทุ่ง” “แว่วเสียงซึง” “แคนลำโขง” ฯลฯ พีระถึงแก่กรรมเมื่อวันที่ 27 เมษายน พ.ศ. 2545 ด้วยวัย 69 ปี

งานเด่นที่น่าศึกษา : “มนต์รักลูกทุ่ง” ไพรวัลย์ ลูกเพชร (คำร้อง-ทำนอง : ไพบูลย์ บุตรขัน)

กลวิธีการเรียบเรียง : เพลง “มนต์รักลูกทุ่ง” เมื่อ พ.ศ. 2513 ทำหน้าที่เป็นเพลงเปิดของภาพยนตร์ในชื่อเดียวกัน เนื้อร้องโดยครูไพบูลย์ บุตรขัน ผู้ใช้ภาษาที่เรียบง่ายแต่สามารถดึงเอาภาพชนบทไทยออกมาได้อย่างทรงพลังและมีเสน่ห์ โดยถ่ายทอดอารมณ์ความผูกพันของคนไทยต่อถิ่นฐานบ้านเกิดได้อย่างลึกซึ้ง ในด้านการเรียบเรียงเสียงประสานนั้น พีระ ตรีบุบผา ใช้องค์ความรู้ด้านดนตรีคลาสสิกผสมดนตรีพ็อปในการเรียบเรียง มีการใช้เครื่องดนตรีหลากหลาย

อย่างประณีตทั้งเครื่องดนตรีออร์เคสตรามาตรฐาน จำนวน 30 ชิ้น เครื่องสาย เครื่องเป่าลมไม้ เครื่องเป่าทองเหลือง เพอร์คัสชัน และเครื่องจังหวะละตินที่เล่นอย่างเรียบร้อย เรียบเรียงและบันทึกเสียงอย่างให้ความรู้สึกที่ยิ่งใหญ่และงดงาม

ในส่วนของการขับร้อง ไพรวัลย์ ลูกเพชร ได้ถ่ายทอดบทเพลงอย่างสุดฝีมือ ด้วยศิลปะการเอื้อนและการกล่อมคำที่ลึกซึ้ง ทำให้เพลงนี้โดดเด่นและไพเราะจนเป็นที่จดจำได้รับการยอมรับอย่างกว้างขวางจากวงการเพลงไทย โดยได้รับรางวัลชนะเลิศเนื้อร้องและทำนองจากงานแผ่นเสียงทองคำพระราชทาน ใน พ.ศ. 2514 และรางวัลพระราชทานแต่งเพลงดีเด่นในงานกึ่งศตวรรษเพลงลูกทุ่งไทย ครั้งที่ 1 เมื่อ พ.ศ. 2532 อีกทั้งยังคว้ารางวัลพิฆเนศทองคำพระราชทาน ครั้งที่ 1 สองรางวัลเมื่อ พ.ศ 2539 สำหรับเพลงลูกทุ่งยอดเยี่ยมทั้งด้านทำนองและคำร้อง

เรวัฒน์ สายันเกณะ หรือ “หนุ่ม ภูไท”

ประวัติย่อ : เกิดที่กาฬสินธุ์ พ.ศ. 2491 หลงใหลในดนตรีพื้นบ้านอีสานตั้งแต่เด็ก โดยเฉพาะพิณ ซึ่งฝึกฝนจากพี่ชายและได้เริ่มต้นเส้นทางดนตรีกับคณะรำวง “ดอกฟ้าภูไท” จากนั้นเดินทางไปเวียงจันทน์ก่อนเข้าสู่กรุงเทพฯ เพื่อหาประสบการณ์

หนุ่ม ภูไทเป็นผู้บุกเบิกการนำเครื่องดนตรีอีสานอย่างพิณ แคน และโปงลางมาผสมผสานในเพลงลูกทุ่ง จนได้รับการยอมรับเป็นนักเรียบเรียงดนตรีมือหนึ่งแห่งอีสาน ผลงานที่สร้างชื่อให้หนุ่มภูไทในฐานะนักเรียบเรียงดนตรีมีมากมาย โดยได้ร่วมงานกับศิลปินชื่อดังหลายคน อาทิ สรเพชร ภิญโญ และน้องนุช ดวงชีวัน ในชุด “หนุ่มนาข้าว สาวนาเกลือ” อัลบั้ม “บัวตูมบัวบาน”



ภาพ : อานันท์ นาคคง

สายัณห์ สัญญา และชุดเพลงอมตะกว่า 10 อัลบั้มของหยาด นภาลัย นอกจากนี้ยังเรียบเรียงเพลงดัง เช่น “น้ำตาหล่นบนที่นอน” ฮันนี่ ศรีอีสาน , “ตามใจแม่เถิดน้อง” และ “อดีตรักวันเข้าพรรษา” เฉลิมพล มาลาคำ, “เบรคแตก” อ้อยใจแดนอีสาน, “โบว์รักสีดำ” ศิริพร อำไพพงษ์, “ชีวิตฉันขาดเธอไม่ได้”และ “ฝากคำขอโทษ” จินตหรา พูนลาภ, “สั่งนาง” มนต์สิทธิ์ คำสร้อย โดยผลงานรวมทั้งหมดมีมากกว่า 2,000 เพลง

งานเด่นที่น่าศึกษา : “หนุ่มนาข้าว สาวนาเกลือ” สรเพชร ภิญโญ - น้องนุช ดวงชีวัน

กลวิธีการเรียบเรียง : ใช้รูปแบบดนตรีจังหวะรำวง สามช่า มีซาวนด์ของแฮมมอนด์ออร์แกน และกีตาร์ไฟฟ้าในการเล่นลูกนำ และโซโลสร้างความทรงจำให้คนฟัง เดินเบส กลอง ฉิ่ง เปียโน หนุนเบื้องหลังการขับร้องโต้ตอบของนักร้องชายหญิง มีลูกส่งท่อนต่อท่อนที่เป็นฮุกสนุก ๆ

สมบัติ นักพิณพาทย์

ประวัติย่อ : เกิดที่จังหวัดเพชรบุรี เมื่อ พ.ศ. 2487 พื้นฐานมาจากครอบครัวนักดนตรีไทยบ้านหัวสะพานเพชรบุรี มีพื้นฐานทางปี่พาทย์ แตรวง เริ่มเรียนระนาดเอกจากบิดาจนมีฝีมือออกงานได้ระดับอาชีพ เข้าศึกษาดนตรีสากลที่กองดุริยางค์ทหารบกโดยการสมัครเข้าทำงาน เริ่มฝึกโอโบเป็นเครื่องแรกกับครูอำนวย สุวรรณาวิน หัดอ่านโน้ตสากลจากครูเสนาะ หลวงสุนทร ตั้งแต่เริ่มต้นจนแตกฉาน อยู่ในวงจุลดุริยางค์ทหารบกพร้อมกับเล่นดนตรีไทยกับคณะผกาวลีไปด้วย เข้าสู่วงการดนตรีลูกทุ่งจากการร่วมมือกับพีระ ตรีบุปผา ในงานบันทึกเสียง เริ่มต้นจากการเป่าโอโบในเพลงนำภาพยนตร์ “มนต์รักลูกทุ่ง”

นอกจากโอโบยังสามารถเล่นเครื่องเป่าอื่น ๆ เช่น แซกโซโฟน ได้ด้วย จึงได้งานประจำห้องบันทึกเสียงมาตลอด แล้วได้พบกับชาตรี ศรีชล ที่ห้องบันทึกเสียงกมลสุโกศล ชักชวนให้เรียบเรียงเสียงประสาน เริ่มต้นจาก “สาวผักไห่” แล้วหันไปทำเพลงอื่น ๆ อีกมากมาย “จูบไม่หวาน” “สัญญาเมื่อสายัณห์” “ฉันทนาที่รัก” “อ.ส.รอรัก” “ไอ้หนุ่มรถไถ” “ใครลืมใครก่อน” “วานนี้รักวันนี้ลืม” “หนี้กรรม” “ลำดวนลืมดง” “ตาพระยาร้องไห้” “สะพานรักสะพานเศร้า” “บัวหลวงบึงพลาญ” “สาวอีสานรอรัก” “รักแล้งเดือนห้า” “ส่งแอ่วเรียนราม” ฯลฯ นอกจากนี้ยังมีเพลงลูกกรุงอีกมาก รวมผลงานประมาณ 1,000 เพลง ได้รับรางวัลแผ่นเสียงทองคำพระราชทานจากเพลง “ฉันทนาที่รัก” ในฐานะผู้ทำดนตรี-เรียบเรียงเสียงประสาน

งานเด่นที่น่าศึกษา : “สัญญาเมื่อสายัณห์” สัญญา พรนารายณ์ (คำร้อง-ทำนอง : ธงชัย เล็กกัมพล)

กลวิธีการเรียบเรียง : เด่นตั้งแต่ลูกนำ (Introduction) ใช้แตรโซโลเป่าเสียงยาวสลับวงบิ๊กแบนด์เสียงสั้น เป็นทำนองที่คนรักเพลงลูกทุ่งจดจำได้ตลอดกาล จังหวะ เป็นเพลงอมตะอีกเพลงที่ดังข้ามยุคมาจนถึงปัจจุบัน ซึ่งหลาย ๆ คนหากได้ยินดนตรีดังขึ้นมาก็จะร้องตามกันได้แทบทุกคน

มนตรี แสงเอก

ประวัติย่อ : ชื่อจริง สิบเอกสนิท แสงเอก เกิดเมื่อวันที่ 12 พฤษภาคม พ.ศ. 2571 เป็นชาวกรุงเทพฯ ฝึกหัดดนตรีกับวงดุริยางค์ทหารบก เข้าไปเป็นมือกลองให้วงจุฬารัตน์ของครูมงคล อมาตยกุล ร่วมบันทึกเสียงเพลงในประวัติศาสตร์ของวงจุฬารัตน์จำนวนมาก จนต่อมาแยกตัวออกไปทำงานเบื้องหลังเพลงของนักร้องหลายคนในอุตสาหกรรมบันทึกเสียง



ภาพ : Youtube ประวัติศิลปินคู่แผ่นดินไทย

ผลงานเรียบเรียงเสียงประสานเด่น อาทิ “ตะวันรอนที่หนองหาร” “ทำบุญร่วมชาติ” “มาลัยน้ำใจ” “คุณนายโรงแรม” “ผ้าขาวม้า” “รักคนชื่อน้อย” “ไก่นาตาฟาง” “รักจางที่บางปะกง” “ปูไข่ไก่หลง” “รักข้ามคลอง” “ฮักกันบ่ได้” “ผู้หญิงหน้าเงิน” ฯลฯ ถึงแก่กรรมเมื่อวันที่ 9 มีนาคม พ.ศ. 2523 สิริอายุ 47 ปี

งานเด่นที่น่าศึกษา : “รักข้ามคลอง” รักชาติ ศิริชัย (เนื้อร้อง-ทำนอง : สุชาติ เทียนทอง)

กลวิธีการเรียบเรียง : ใช้ความรู้เรื่องดนตรีลีลาศแนวละติน (Latino ballroom dance) กับอารมณ์ไทย ๆ อย่างลงตัวมาก จังหวะแซมบ้าสลับรำวง วงดนตรีบิ๊กแบนด์มาตรฐาน มีพาร์ทเครื่องลมไม้ เครื่องทองเหลือง เบส กลองชุด เครื่องเคาะละติน

สอดประสานกันอย่างลงตัว ไลน์เด่นในท่อนแยกคือการเดินเบส walking bass ที่เร้าอารมณ์

จิตรกร บัวเนียม

ประวัติย่อ : "ครูแจ่ม" เกิดที่จังหวัดเพชรบุรี เริ่มตั้งวงดนตรีกองเชียร์รำวงกับเพื่อน ๆ กังวานไพร ลูกเพชร, รุ่งเพชร แหลมสิงห์ ต่อมาได้สมัครเป็นนักดนตรีประจำวงสุรพล สมบัติเจริญ หน้าที่สำคัญคือเล่นแอคคอร์เดียน มีท่อนเพลงโซโลแอคคอร์เดียนที่ติดหูผู้ฟัง เช่น "แฟนจ๋า" "เสียวไส้" "ของปลอม" "หัวใจเดาะ" "หัวใจผมว่าง" "เดือนหงายที่ริมโขง" เป็นต้น


จิตรกร บัวเนียม

ภาพ : http://saisampan.net/

ต่อมาหันไปเป็นนักเรียบเรียงเสียงประสานจากการแนะนำของมนต์ เมืองเหนือ อัลบั้มของศรเพชร ศรสุพรรณ, สายัณห์ สัญญา และคนอื่น ๆ ผลงานที่สร้างชื่อเสียง อาทิ "ใจจะขาด" "หลงแก้มแดง" "เกลียดห้องเบอร์ห้า" "สาวสองเมือง" "แนวหน้าลาแฟน" "เอาแน่" "ไก่จ๋า" "กราบเท้าย่าโม" "รักน้องพร" นอกจากนี้ยังเป็นนักประพันธ์คำร้อง ทำนอง และเรียบเรียงเสียงประสานด้วยตนเอง อาทิ "ที่รักเรารักกันไม่ได้" "สุดท้ายที่กรุงเทพ"

งานเด่นที่น่าศึกษา : "รักน้องพร" สดใส รุ่งโพธิ์ทอง (คำร้อง : เกียรติ เฉลิมชัย ทำนอง : ลาวกระทบไม้)

กลวิธีการเรียบเรียง : ใช้กีตาร์บรรเลงลูกนำ (Introduction) ในลักษณะการรัวเสียงสายพิณอีสาน รับด้วยกลุ่มเครื่องเป่า แล้วเข้าวรรคร้องจังหวะรำวง มีเสียงฉิ่ง ฉาบ ให้ความรู้สึกดนตรีพื้นบ้าน จัดวางเสียงวงดนตรีสอดแทรกวรรคร้องของสดใสอย่างกลมกลืน

เพลงนี้สร้างกระแส "รักน้องพร" ไปทั่วประเทศเมื่อ พ.ศ. 2540 เป็นทั้งการหวนคืนยุคทองของเพลงลูกทุ่งและการกลับมาสร้างชื่ออีกครั้งของสดใส ความเด่นของทำนองลาวกระทบไม้ที่ฟังติดหูมาก่อนแล้วตั้งแต่สมัยอดีต (เช่น "ยอยศพระลอ" เป็นต้น) ความเด่นของคำร้องและลีลาการร้องที่มีความออดอ้อน จึงโดนใจคนทุกเพศทุกวัยใคร ๆ ก็ร้องตามได้

สมัคร วงศาโรจน์

ประวัติย่อ : เกิดที่อำเภอบางคนที จังหวัดสมุทรสงคราม มีผลงานเรียบเรียงเสียงประสานหลากหลายสไตล์ ผลงานที่เป็นที่รู้จัก อาทิ "ข้าวไม่มีขาย" "ขี่เก๋งอย่าลืมเกวียน" "ร้องไห้กับเดือน" "หิ้วกระเป๋า" "รักสาวเสื้อลาย" "คิดถึงทุ่งลุยลาย" "ทหารสั่งเมีย" "เดือนลับฟ้า" "ตะวันลับฟ้า" "แฟนพุ่มพวง" "นักร้องบ้านนอก" เพลงประกอบภาพยนตร์เรื่อง "เทพเจ้าบ้านบางปูน" ฯลฯ

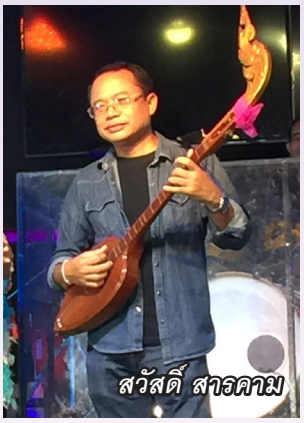
งานเด่นที่น่าศึกษา : "คิดถึงทุ่งลุยลาย" เย็นจิตร พรเทวี (คำร้อง-ทำนอง :สุมทุม ไผริมบึง)

กลวิธีการเรียบเรียง : ประยุกต์สไตล์ดนตรีละตินร็อคแบบคาลอส ซานตาน่า (Carlos Santana) มาเป็นดนตรีลูกทุ่งไทย ๆ ที่น่าสนใจ ปูพื้นดนตรีด้วยวงเครื่องเป่ากลุ่มเครื่องทองเหลือง (brass section) และละตินเพอร์คัสชันคลุกเคล้ากันอย่างเข้าใจ มีไลน์เดินเบสที่เป็นภาพจำของเบสในวงโปงลางอีสาน

เย็นจิตรร้องด้วยสำเนียงซื่อ ๆ ง่าย ๆ ภาคดนตรีอุ้มอารมณ์ผู้ฟังตลอดเพลงแต่ไม่รบกวนเสียงร้องเลย ฟังรู้เรื่องทั้งไลน์ร้องและไลน์ดนตรี มีช่วงท่อนแยกที่เพิ่มสีสันเสียงกลองคองก้าและทิมบาเล่ที่ชวนให้เต้นสนุก

การออกแบบเสียงประสานเพลงนี้ แม้ถูกนักเรียบเรียงเสียงประสานยุคต่อ ๆ มานำไปต่อยอดเรื่องรายละเอียดกันบ้างแต่ก็ยังเคารพความคิดสร้างสรรค์ของสมัคร วงศาโรจน์อยู่เสมอ

สวัสดิ์ สารคาม



ภาพ : เพจ Sawatdee Tumhome

ประวัติย่อ : ชาววาปีปทุม จังหวัดมหาสารคาม สิ่งแวดล้อมเดิมคือสังคมหมอลำ หัดเล่นพิณอีสาน กีตาร์ เติบโตเป็นนักดนตรีอาชีพ นักแต่งเพลง นักเรียบเรียงเสียงประสาน โปรดิวเซอร์เพลงแนวลูกทุ่งอีสาน อยู่เบื้องหลังความสำเร็จของศิลปินมากมาย อาทิ บานเย็น รากแก่น, ปริศนา วงศ์ศิริ, สังคม ยอดนิยม, ร็อคสะเดิด, หญิงลี ศรีจุมพล, ต่าย อรทัย, จินตหรา พูนลาภ, ศร สินชัย, ดอกอ้อ ทุ่งทอง, ก้านตอง ทุ่งเงิน, ลำยอง หนองหินห่าว, สมบูรณ์ ปากไฟ, เต่า ภูศิลป์, สาวแย้ เจติยา, แนนซี่ ท็อปไลน์ ฯลฯ ผลงานเรียบเรียงเสียงประสานที่มีชื่อเสียง อาทิ อัลบั้ม “หมอลำคู่เอก” “จิ้วต่องต้อนอ้อนผู้บ่าว” “ขอใจเธอแลกเบอร์โทร” “ขาขาวสาวลำซิ่ง” “รักสลายดอกฝ้ายบาน” “อ้อมกอดเขมราษฎ์” “สาวส่ำน้อย” ฯลฯ เป็นคนหนึ่งที่ได้รับการยกย่องว่า นำอัตลักษณ์ดนตรีอีสานมาใช้ในงานเรียบเรียงและการบันทึกเสียงได้อย่างโดดเด่น

งานเด่นที่น่าศึกษา : “ขอใจเธอแลกเบอร์โทร” หญิงลี ศรีจุมพล (คำร้อง-ทำนอง : บอย เขมราษฎ์)

กลวิธีการเรียบเรียง : อารมณ์เพลงเต้นรำสนุกสนานสไตล์อีสานลำซิ่ง ขึ้นต้นเพลงด้วยเสียงกีตาร์ร็อกเหมือนการโห่พื้นบ้าน รับด้วยวงดนตรีเข้าจังหวะแนวสามช่าชวนให้เต้นไปกับเพลง เสียงร้องนำและเสียงคอรัสประสานกันอย่างน่าฟัง ท่อนแยกและลูกโซโลกีตาร์ติดหู จัดวางวรรคตอนให้ผู้ฟังจำรายละเอียดได้ทั้งเพลง ทิ้งท้ายอย่างหนักแน่น รู้สึกอิ่มเอม และชวนให้ย้อนกลับไปฟังได้อีกหลายรอบ ช่วงปี พ.ศ. 2555-2556 เพลงนี้สร้างปรากฏการณ์ในสังคมออนไลน์ทั้งยอดวิวและการคัฟเวอร์เพลงอย่างถล่มทลาย

ที่เอ่ยมาเป็นเพียงส่วนหนึ่งของนักเรียบเรียงเสียงประสานและตัวอย่างผลงานเด่นของพวกเขา ซึ่งอันที่จริงยังมีอีกเป็นจำนวนมากทั้งบุคคลและผลงาน แต่เนื่องด้วยข้อจำกัดของพื้นที่ จึงขออนุญาตมากล่าวเฉพาะชื่อบางท่านและผลงานคัดสรรบางชิ้น หากมีตกหล่นหรือระบุผลงานผิดพลาดต้องขออภัยมา ณ ที่นี้



ภาพ : Youtube
แม่ไม้เพลงไทย Original

มงคล อมาตยกุล วงจุฬารัตน์ นักเปียโนสไตล์ดนตรีบิ๊กแบนด์

ผลงาน : “เย้ยฟ้าท้าดิน” “ความหลังฝังใจ” “ช่างร้ายเหลือ” “น้ำตาลาไทร” “บัวตูมบัวบาน” “สาวฝั่งโขง” “เหมือนข้าวคอยเคียว”

พันโทวิชิต โห้ไทย ศิลปินแห่งชาติ วงดุริยโยธิน นักเป่าคลาริเน็ต แซกโซโฟน

ผลงาน : เพลงแหล่ไวพจน์ เพชรสุพรรณ “บ้านนาสัญญารัก” “รักกลางจันทร์” “สาวรถเมล์” “เบี้ยวตลอดกาล”

ป.ชื่นประโยชน์ ศิลปินแห่งชาติ

ผลงาน : “คนนอกสังคม” “รอยไถแปร” “น้ำตาลก้นแก้ว”

สมพงษ์ โมระกานต์

ผลงาน : “สิบหกปีแห่งความหลัง” “เด็กท้องนา” “อย่าลืมสามพราน” “อยากดัง” “เข้าเวรรอ” “ทหารอากาศขาดรัก” “ทหารพิการรัก” “จดหมายเป็นหมัน” “คนขี่หลังควาย”

นาวาอากาศโทปรีชา เมตไตรย์

ผลงาน : “กุหลาบเวียงพิงค์” “เสียงสะอื้นจากสาวเหนือ” “บุษบาเสี่ยงเทียน” “นิราศเวียงพิงค์” “ผู้ใหญ่ลี” “น้ำตาจ่าโท” “ด่วนพิศวาส” “กลับเถิดเรียมจ๋า” “น้ำตาลก้นแก้ว” “สัจจะของชาวนา” “รักพี่จงหนีพ่อ” “ขันหมากมาแล้ว” “โป๊ยเซียนเสี่ยงทาย” “สาวรถเก๋ง” “รักน้องขอมองหน่อย” “แม่ผักบุ้งบ้านดอน” “เพชรบุรีแห่งความหลัง” “ผัวจ๋า” “คนใต้ใจซื่อ” “สาวเหนือเบื่อรัก” “ลูกแก้วเมียขวัญ” “อาลัยรัก” “น้ำตาเมียหลวง” “น้ำตาผัว” “ไหนว่าไม่ลืม” “พี่จ๋าอย่าลืม”

เพิ่ม คล้ายบรรเลง

ผลงาน : เรียบเรียงเพลงให้พยงค์ มุกดา และ เอื้อ สุนทรสนาน จำนวนมาก “นางรอง” “ยอยศพระลอ”

ขบวน มุกดา

ผลงาน : “ยมบาลเจ้าขา” “รักที่เท่าไหร่” “ข่าวสด ๆ ” “หนุ่มอรัญฝันเฟื่อง” “มาเป็นลูกเสือ” “หัวหกก้นขวิด” “นาฏศิลป์อินเดีย” “เงินเท่านั้น”

ประสิทธิ์ ชำนาญไพร

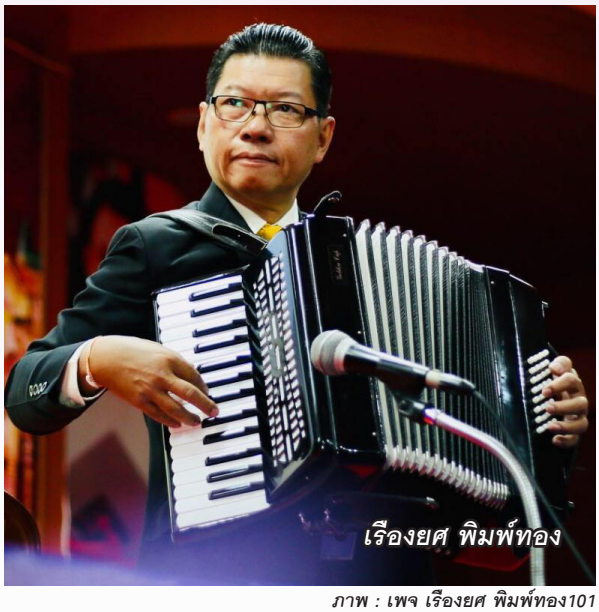
ผลงาน : “สามสิบยังแจ๋ว” “เด็กมันยั่ว” “ชายเหมือนน้ำมัน” “มนต์เพลงลูกทุ่งเอฟเอ็ม” ฯลฯ

เอนก รุ่งเรือง

ผลงาน : เรียบเรียงเพลงให้ ลพ บุรีรัตน์ จำนวนมาก เช่น “สาวนาสั่งแฟน” “สยามเมืองยิ้ม “กระแซะเข้ามาสิ” “อื้อหือหล่อจัง” “คนดังลืมหลังควาย” “พี่ไปดูหนูไปด้วย” “เงินน่ะมีไหม” “หัวใจทศกัณฐ์” ฯลฯ พุ่มพวง ดวงจันทร์, “รู้ว่าเขาหลอก” “จะขอก็รีบขอ” ศิรินทรา นิยากร, “รักเก่าที่บ้านเกิด” เอกชัย ศรีวิชัย, “ทหารเกณฑ์คนจน” เอกพจน์ วงศ์นาค, “เลิกแล้วค่ะ” อาภาพร นครสวรรค์

ราเชนทร์ เรืองเนตร

ผลงาน : “กินอะไรถึงสวย” “ลูกสาวผู้การ” “ลูกจ้างอย่างเรา” “น้ำตาอีสาน” “นักเพลงคนจน” “จำปาลืมต้น” “ลานเทสะเทือน” “ความรักเหมือนยาขม” สายัณห์ สัญญา, “มนต์รักแม่น้ำมูล” สนธิ สมมาตร และ “กระทงหลงทาง” “ไม่ธรรมดา” ไชยา มิตรชัย


เรืองยศ พิมพ์ทอง

ภาพ : เพจ เรืองยศ พิมพ์ทอง101

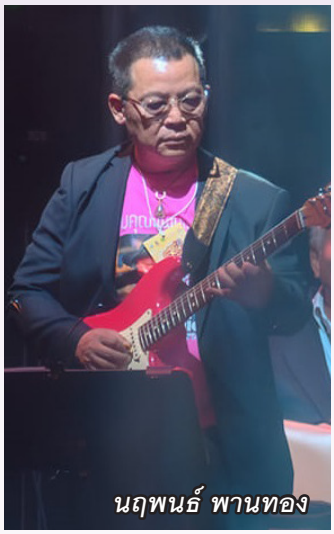
เรืองยศ พิมพ์ทอง

ผลงาน : ส่วนใหญ่เป็นเบื้องหลังให้นักร้องลูกทุ่งค่ายอาร์เอส (อาร์สยาม)-ไรท์มิวสิค “อยากเจอคนจริงใจ” “ไม่มีเธอจะบอกรักใคร” “มีเมียแล้วไม่เอา” “ไม่ธรรมดา” “กลับบ้านนอกดีกว่า” “ขอเวลาลืม” “ช้ำรักจากอุบล” “รวยแล้วลืม” “เฝ้ารักเฝ้าฝัน” “หัวใจหญิงหม่น”

ณรงค์ มะกล่ำ ผลงาน : “ลูกทุ่งเสียงทอง” “ร้อยบทเมตตา” “บัวผัน”

พงศ์พิธาน ธวัชชัย หรือชื่อที่ใช้ในการทำงานเพลง อ้วน นครชัยศรี ผลงาน : “เปลวไฟที่ปลายเทียน” “สาวนครชัยศรี” “หนุ่มสมุทรสงคราม” “รัตนาสามช่า” “คุยกับดอกไม้” “ซบตัก” “ปูนาขาเก” “หมอลำซัมเมอร์”

นฤพนธ์ พานทอง ผลงาน : เรียบเรียงผลงานของชาย เมืองสิงห์ จำนวนมาก “ตามหาสมชาย” “คาถาขอใจ”



ภาพ : คอนเสิร์ต 84 ปี ลูกทุ่งไทย, 2567

สมปอง เปรมปรีดิ์ ผลงาน : “คุณลำไย” “กระเป๋าแบนแฟนทิ้ง” “ขอเป็นพระเอกในหัวใจเธอ”

กิตติศักดิ์ สายน้ำทิพย์ ผลงาน : “เรียกพี่ได้ไหม” “สมศรี 1992” “สะมะแอรำพัน” “ยิ่งยงตามแฟน” “มนต์รักลังกาวี” “คอยพี่ที่ปักษ์ใต้” “สัญญารักปากพนัง” “สาวใต้คอยรัก” “ฟ้าร้องไห้” “เพลงรักเพลงคิดถึง” ฯลฯ มีผลงานเรียบเรียงและโปรดิวซ์ให้ศิลปินลูกทุ่งแดนใต้หลายคน เช่น น้องเดียว สุวรรณแว่นทอง, ดาวใต้ ปลายพระยา, ดอกฟ้า ท่าชนะ, นกน้อย พลอยทักษิณ, ชาย เมืองคอน เป็นต้น

แดง พลาญชัย ผลงาน : ผลงานของค่ายโฟร์เอส จำนวนมาก “นาคสั่งสีกา” “เต็มเหนี่ยว” “เลิกเมียบอกมา” “คุณแม่ขอร้อง”



ภาพ : อานันท์ นาคคง

ธนิสร์ ศรีกลิ่นดี เรียบเรียงให้อโซน่า ยุคเพลงพุ่มพวง ดวงจันทร์, ไพจิตร อักษรณรงค์

สร่างศัลย์ เรืองศรี หรือชื่อที่ใช้ในการทำงาน หนู มิเตอร์ ผลงาน : เรียบเรียงผลงานของค่ายอาร์สยามจำนวนมาก



ภาพ : Youtube แม่ไม้เพลงไทย Original

จิรศักดิ์ ปานพุ่ม ผลงาน : เรียบเรียงผลงานของค่ายแกรมมี่โกลด์ “ปริญญาใจ” “ต้องมีสักวัน” “สัญญากับใจ” “ผู้ลังคน”

บอย ธีรพงษ์ สระแก้ว ผลงานเรียบเรียงผลงานของค่ายแกรมมี่โกลด์จำนวนมาก “ไม่ใช่แฟนทำแทนไม่ได้” “ดอกหญ้าในป่าปูน” “กินข้าวหรือยัง” “สิเหน้องให้บอกแน” “ซังได้ซังแล้ว” “เล่าสู่หลานฟัง” “นักเพลงคนใช่ ขวัญใจคนเดิม” “คำสัญญาที่ชานุมาน” “จีบเบา ๆ เว้าค่อย ๆ” “แรงก้อนสุดท้าย” “บุญชายผ้าเหลือง”

จ.อ.สุจิน กุลชนะรงค์ หรือชื่อที่ใช้ในการทำงาน จินนี่ ภูไท ผลงาน : “คือเก่า” “เด่อเดี่ยงด่าง” “บายเบิ่ง” “เพิ่นบ่แม่นผู้สาวเฮา” “ผู้สาวใหม่” “เป็นจั่งใดแน่ละ”, “สาวภูไทยังคอย”, “เมามาย” “รถแห่รถยู้” “เจ็บคักอยู่” “ผู้สาวน้อย”

สมบูรณ์ ปาราชิตัง ผลงาน : เพลงแนวกันตรึมจำนวนมาก “มอเตอร์ไซค์ฮ่าง” “ลูกเทวดา” “หัวใจลูกผู้ชาย” “รักบ่าวอีสานใต้”

สาริท โมรา หรือชื่อที่ใช้ในการทำงาน นะโม โมรา ผลงาน : “ไสว่าสิบ่ถิ่มกัน” “นาคี” “คู่คอง” “ผูกกรรม” “ปุ๊น ๆ” “มโหรีคีย์สะอื้น”

ศิลาแลง อาจสาลี หรือชื่อที่ใช้ในการทำงาน ยีนส์ ศิลาแลง ผลงาน : เรียบเรียงเพลงแกรมมี่โกลด์ “สาวกระโปรงเหี่ยน” “คนบ้านเดียวกัน” “รักคนโทรมาจังเลย” “คำว่าจบพูดเบา ๆ ก็เจ็บ” “โคตรเลวในดวงใจ” “ปังดจักเม็ด” “ปลาร้าขาร็อก”

นคร ทิพย์ปัญญา หรือชื่อที่ใช้ในการทำงาน มาร์ค ใบเตย ผลงาน : “โนรา-โนบรา”, “โฟดิฟาย” “เปิดใจสาวแต” “เด็กดอยใจดี”

ปัญญา พิศรูปพรรณ์ ผลงาน : เพลงยุคหลังของสายัณห์ สัญญา “หนุ่มจันทน์เงียบจัง”

สมชาย เทียนชัย (สมชายเวทีไท SC BAND สารพันลิ่นทุ่งบางเขน) ผลงาน: “ทูลกระหม่อมแก้ว” “สุโขทัยมรดกโลก”

จักรวาร เสาธงยุติธรรม รู้จักกันในชื่อหนึ่ง จักรวาร เป็นนักเปียโน โปรดิวเซอร์ดนตรี เคยทำงานกับแกรมมี่ สถาบันดนตรี เคพีเอ็น

หนึ่ง จักรวาร เป็นนักเรียบเรียงเสียงประสานและโปรดิวเซอร์ที่มีผลงานจำนวนมากที่สุดคนหนึ่งในรายการเพลงทางโทรทัศน์ปัจจุบัน เช่น The Mask Singer หน้ากากนักร้อง, ลูกทุ่งไอดอล เป็นต้น

นักเรียบเรียงเสียงประสานเพลงลูกทุ่งเป็นศิลปินผู้ทำงานด้วยหัวใจที่มุ่งมั่นสร้างสรรค์ท่วงทำนองอันไพเราะและการลำดับเสียงที่ประณีตของพวกเขาเป็นเสมือนเส้นด้ายที่ถักทอให้บทเพลงมีชีวิต และสื่ออารมณ์ถึงผู้ฟังได้อย่างทรงพลัง ผลงานของพวกเขาเป็นมากกว่าเสียงดนตรี เป็นบทกวีแห่งจิตวิญญาณที่สะท้อนความรู้สึก ความฝัน และวิถีชีวิตของผู้คนที่เชื่อมโยงกับดินแดนแห่งลูกทุ่ง

แม้จะเป็นงานที่มักถูกมองข้าม และไร้แสงสว่างแห่งการยกย่องอย่างสาธารณะ แต่นักเรียบเรียงเสียงประสานเหล่านี้คือตัวแทนของการ “ปิดทองหลังพระ”



อานันท์ นาคคง

รายการอ้างอิง

ธงรบ ขุนสงคราม. (2556). “แนวคิดการเรียบเรียงเสียงประสานเพลงไทยลูกทุ่งของศิลปินแห่งชาติ ประยงค์ ชื่นเย็น”. **วารสารวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์,** 8(2), 55-72. le:///C:/Users/ssukany4/Downloads/birdgeo,+Journal+editor,+11-s-7.pdf.

นพพร ด่านสกุล. (2551). **ทฤษฎีการเรียบเรียงเสียงประสาน : คอร์ด และการใช้คอร์ด ระดับต้น**. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

ตอนที่ 14

ว่าด้วยโซโลอิสต์ในเพลงลูกทุ่ง

เสียงระนาดขยี้รัวเร้าใจ เปิดฉากการเล่าขานรูปโฉมของเจ้าชายองค์หนึ่งในเพลง “ยอยศพระลอ”

เสียงระนาดสะบัดร่อนคมกริบแทรกวงดนตรีสากล แล้วผันตัวไปเป็นระนาดรับลิเกในเพลง “เทพธิดาผ้าซิ่น”

เสียงระนาดนุ่มนวลชวนเคลิ้มฝัน อบอุ่นอย่างมีชั้นเชิง ในเพลง “พอทีนะคุณ”

เสียงขลุ่ยควญหวนมากับลม ในเพลง “เสียงขลุ่ยเรียกนาง”

เสียงขิมกรอหวานรัญจวนใจในเพลง “มนต์รักแม่กลอง”

เสียงแคนที่ลอยสอดแทรกคำถากถางเยาะเย้ย ในบทเพลง “ปืนบ่มีลูก”

เสียงแคนปวดปร่า แทรกกลางเพลง “ลูกทุ่งคนยาก” เล่าเส้นทางการรอนแรมของคนหนุ่มจากลุ่มน้ำมูล

เสียงซออีสานเอื้อนอ้อนกระซิบรักในความเงียบ ก่อนจะย้ายไปเป็นจังหวะเซิ้งสนุก ในเพลง “เสียงซอสั่งสาว”

เสียงซออีสานประสานเสียงกีตาร์ไฟฟ้าใส่เอฟเฟ็กต์ wahwah สไตล์จิมมี่เฮนดริกซ์ ในเพลง “สาวอีสานรอรัก”

เสียงพิณอีสาน ล่อไล่เสียงโหวด กับจังหวะรำวงสนุก สะท้อนความรักของหนุ่มสาวในเพลง “อ้อมกอดเขมราฐ”

เสียงซอกันตรึม เสียงโทนกันตรึม ยั่วเย้ากับเสียงร้องของสาวจินตหราและกองเชียร์ในเพลง “รักบ่าวอีสานใต้”

เสียงเปียโนพริ้วพราย เสียงไวโอลินลอยผ่านสายลมหนาว ในเพลง “หนาวลมที่เรณู”

เสียงเปียโนคีย์หม่นคอร์ดทึมทึบอุ้มเสียงออดอ้อนของแอคคอร์เดียน ในเพลง “โปรดเถิดดวงใจ”

เสียงเปียโนปูคอร์ดบลูส์ให้ขี้เมาเกริ่นก่อนที่จะยกช่วงกลางและท้ายให้แซ็กโซโฟนตอกย้ำความบลูส์ในเพลง “เหล้าจ๋า”

เสียงเปียโนดีดสะดิ้งดวลกับทิมบาเล่อย่างเผ็ดร้อนในเพลงแนวอัฟโรคิวบัน “เชฟบ๊ะ”

เสียงไวโอลินหยอกใจ สำเนียงจีนเด่นชัดในเพลง “แซ่ซี้อ้ายลื้อเจ็กนั้ง” ลอยเด่นอยู่บนเครื่องประกอบจังหวะรำวง

เสียงไวโอลินโศกดังแทรกทรัมเป็ต และแซ็กโซโฟนเหงาหงอย เล่าความทุกข์ของคนหนุ่มในเพลง “สุโขทัยระทม”

เสียงฟลูตสดใส สำเนียงญี่ปุ่น ยั่วเย้ากับวงดนตรีอารมณ์คันทรีอเมริกัน ในเพลง “รักริงโง”

เสียงโอโบที่เป่าเลียนแบบปี่มอญ ทำนองโศกใจในเพลง “รอทั้งปี”

เสียงทรัมเป็ตร่าเริงสลับฉิ่งกลองรำวงและเสียงลูกคู่ร้องฮี่ยๆๆ ซ่าๆๆในเพลง “เขมรไล่ควาย”

เสียงทรัมเป็ต-แฮมมอนด์ออร์แกนทะลุเสียงยิงลูกระเบิดเสียงกระสุนปืนเอ็มสิบหกในเพลง “จดหมายจากแนวหน้า”

เสียงแซ็กโซโฟนเนิบนุ่ม เคล้าเสียงไวโอลินอุ่นปลอบประโลมใจ ในเพลง “น้ำตาลก้นแก้ว”

เสียงกีตาร์ไฟฟ้าแผดร้องเป็นซาวนด์เฮฟวี่กับบีทดนตรีแนวไมเคิล แจ็คสันในเพลง “กระแซะเข้ามาสิ”

เสียงกีตาร์ไฟฟ้าปั่นดุเดือดเลือดพล่านดนตรีลูกทุ่งโปรเกรสซีฟร็อคแนวดรีมเธียเตอร์ในเพลง “ไฟว์ล้างตา”

เสียงกลองเปิงมางโอบอุ้มวงบิ๊กแบนด์และเสียงรำพันความเศร้าใจของหญิงสาว ในเพลง “พาร์ทเนอร์เบอร์ห้า”

เสียงกลองทอมบ้าเร้าใจแจกแจงเม็ดเสียงสูงต่ำทุ้มแหลมอย่างชำชองแต่ไม่แย่งซีนนักร้องในเพลง “นักร้องบ้านนอก”

...ใครบางคนที่ถูกเอ่ยถึงในช่วงหนึ่งของบทเพลง “นักร้องพเนจร” พนม นพพร (คำร้อง-ทำนอง : ณรงค์ โกศลผล) มีท่อนหนึ่งว่า “ถึงอ้ายสิอยู่เมืองหลวง ยังคิดฮอดพุ่มพวงด้วยใจซื่อตรง ยามใดคิดถึงอนงค์ จ้างสมัย อ่อนวงศ์มาเป่าแคนกล่อมนอน”

...ใครบางคนที่ถูกเอ่ยถึงในช่วงหนึ่งของบทเพลงใหม่ไวพจน์ในซีรีส์ “ไวพจน์ลาบวช” ไวพจน์ เพชรสุพรรณ (คำร้อง-ทำนอง : จิ๋ว พิจิตร) มีท่อนหนึ่งว่า “ดนตรีนายชิต ท็อปฮิตมานาน เป่าแซ็กหวานหวาน ซาบซึ้งถึงใจ” แล้วก็มีเสียงด้นแซ็กโซโฟนคั่นประชันลูกคอไวพจน์อย่างเผ็ดร้อน ...



สุทิน ดวงเดือน, หนึ่ง จักรวาล, เชิงชาย บัวบังศร

ภาพ : คอนเสิร์ต 84 ปี ลูกทุ่งไทย, 2567

ว่าด้วยโซโลอิสต์...[1]

เมื่อจะต้องกล่าวถึงผู้สร้างเสน่ห์ของดนตรีลูกทุ่งและเพลงลูกทุ่งในการแสดงสดและการบันทึกเสียง นอกจากนักร้องนำ หางเครื่อง ตลก โฆษก วงดนตรี-นักดนตรีแล้ว ก็ต้องควรให้เกียรติแก่บุคคลสำคัญผู้ใช้ทักษะการบรรเลงประดิษฐ์เสียงดนตรีที่คมคาย ผลิตตัวโน้ตหลากอารมณ์ ส่งเสียงไพเราะจากเครื่องดนตรีในมือลอยล่องผ่านวงดนตรีและนักร้องออกมาสู่โสตประสาทของผู้ฟัง เป็นความประทับใจอีกด้านที่นึกถึงลูกทุ่ง บุคคลที่จะกล่าวถึงในบทนี้ จะใช้คำแทนว่า “โซโลอิสต์” (Soloist) ซึ่งอาจจะแปลเป็นไทยว่า “ผู้แสดงเดี่ยว” หรือ “ศิลปินเดี่ยว” ก็ได้ แม้บางคนอาจจะเข้าใจว่าแสดงเดี่ยวหมายถึงแสดงคนเดียว แต่ที่จริงไม่ใช่เช่นนั้น

โซโลอิสต์ที่ว่านี้ จะทำงานร่วมกับคนอื่น ๆ ที่อยู่บนเวทีเดียวกันหรือในพื้นที่ไลน์เสียงต่าง ๆ ที่บันทึกเสียงในรอบเดียวกันนั้น โดยที่จะมีช่วงเวลาแสดงบทบาทเด่นชัดขึ้นมาท่ามกลางเสียงเครื่องดนตรีอื่น ๆ หรือสอดแทรกระหว่างการขับร้อง ซึ่งจะมีการตกลงแบ่งบทบาทหน้าที่กันและกัน ระหว่างนักร้องกับโซโลอิสต์ หรือแยกออกจากกันในช่วงที่เพลงดำเนินไปถึงท้ายท่อนที่มีคำร้อง ก็จะถึงช่วงเวลาแสดงทำนองพิเศษที่เรียกว่าช่วงโซโล (solo part) เป็นทำนองดนตรีที่เด่นมาก ใช้ทักษะความรู้ทางดนตรีสูง เพื่อแสดงความสามารถของโซโลอิสต์ เช่น การด้นสด (improvisation) ช่วงนี้จะปล่อยให้นักร้องได้พักเสียงและรอเวลาย้อนกลับมาร้องในท่อนใหม่ หรือท่อนซ้ำเนื้อร้องเดิมที่เคยร้องแล้ว

ในบางกรณี บางทีโซโลอิสต์ก็จะทำหน้าที่มาตั้งแต่เริ่มต้นเพลง ด้วยส่งเสียงโน้ตตัวแรกและทำนองขึ้นต้น สร้างวรรคตอนที่เป็นลูกนำ (Introduction) เชื้อเชิญให้ผู้ฟังติดตามมาจนนักร้องร้องนำเข้าตัวเพลงหลัก และในอีกด้านหนึ่ง เมื่อจะถึงช่วงจบเพลง (Outtro หรือ Coda) โซโลอิสต์ก็อาจจะกลับมาทำหน้าที่อีกครั้ง

อันที่จริง ที่กล่าวมานี้ ไม่มีสูตรสำเร็จตายตัวว่าโซโลอิสต์ควรทำอะไรบ้าง อยู่ตรงไหนบ้างหรือส่งเสียงดังตอนไหนบ้าง หายไปหรือเงียบตรงไหนบ้าง เป็นการสร้างข้อตกลงกันระหว่างผู้เรียบเรียง

(1) ข้อเขียนจากความทรงจำและประสบการณ์ผู้เขียน

เสียงประสานหรือนักแต่งเพลงหรือโปรดิวเซอร์จะกำหนดร่วมกับโซโลอิสต์และผู้ควบคุมการแสดงหน้าเวที

ความหมายคำว่า โซโล ในวงการดนตรีของโลกขอยืมภาษาอิตาลี (แปลว่า 'คนเดียว') มาใช้ คือบทเพลงพิเศษหรือส่วนหนึ่งของบทเพลงที่เล่นหรือร้องโดยมีนักแสดงคนเดียว ซึ่งอาจแสดงคนเดียวหรือมีเครื่องดนตรีประกอบ เช่น เปียโนหรือออร์แกน วงออร์เคสตราหรือวงดนตรีอื่น ๆ การแสดงตรงนั้นคือโซโล และผู้แสดงจะเรียกว่าโซโลอิสต์ (คำนี้เป็นเอกพจน์ แต่ถ้ามีมากกว่า 1 คน จะกลายไปเป็นพหูพจน์คือ "โซลี" soli หรือรูปภาษาอังกฤษคือ solos ในบางบริบท คำเหล่านี้สามารถใช้แทนกันได้) ส่วนใหญ่มักจะหมายถึงนักแสดงเดี่ยว ชิ้นเครื่องดนตรีพิเศษที่นำมาใช้เดี่ยวหรือท่อนเพลงพิเศษที่กำหนดให้กับผู้เล่นคนเดียวในวงออร์เคสตรา โซโลแบบบรรเลงมักใช้ในเพลงที่ต้องการสร้างความนิยมในการชมดนตรี และมีโซโลแทรกร้องเพื่อเพิ่มความน่าสนใจและความหลากหลายให้กับการแสดง

โดยทั่วไปแล้ว ในโลกของลูกทุ่งอาจยกย่องนักร้องว่าเป็นหัวใจหลักของบทเพลง เนื่องจากเป็นผู้ที่ถ่ายทอดเนื้อหา ภาษาและอารมณ์ผ่านเสียงร้องเป็นหลัก ซึ่งเป็นสื่อโดยตรงที่ผู้ฟังสามารถเข้าใจและรู้สึกเชื่อมโยงได้ทันที การแสดงออกของนักร้องช่วยให้ผู้ฟังเข้าถึงเนื้อหาของเพลง จึงทำให้นักร้องมีบทบาทที่โดดเด่นในด้านการเล่าเรื่องและการสื่อสารอารมณ์ในบทเพลง

แต่ทว่าในทางดนตรี โซโลอิสต์ก็มีบทบาทที่สำคัญไม่ยิ่งหย่อนไปกว่ากัน โซโลอิสต์ทำหน้าที่เสริมสร้างบรรยากาศและสีสันของท่วงทำนองผ่านการบรรเลงเครื่องดนตรี การด้นสดและการใช้เทคนิคเฉพาะตัวทำให้เสียงของโซโลอิสต์มีชีวิตชีวาและสามารถตอบสนองอารมณ์เพลงได้อย่างลึกซึ้ง เสียงของโซโลอิสต์ช่วยเพิ่มพลังให้กับบทเพลง เติมเต็มบรรยากาศ ทำให้ผู้ฟังสามารถซึมซับอารมณ์ที่แฝงอยู่ในบทเพลงได้มากยิ่งขึ้น

การทำหน้าที่ทดแทนภาษาของนักร้องที่บางครั้งผู้ฟังก็เข้าไม่ถึง เช่น ภาษาอีสาน ภาษาใต้ เสียงดนตรีที่มาทดแทนเป็นเสมือนการส่งผ่านความหมายของเพลงในรูปแบบที่เป็นภาษาสากล (universal language) เป็นศิลปะที่สามารถเข้าถึงผู้ฟังในระดับจิตใจ ความสำคัญของโซโลอิสต์และนักร้องจึงไม่อาจกล่าวได้ว่าใครสำคัญกว่ากัน หากแต่ว่าเป็นการทำงานร่วมกันที่เติมเต็มซึ่งกันและกันให้เพลงมีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

ในกระบวนการสร้างสรรค์เพลงลูกทุ่ง การที่โปรดิวเซอร์จะให้ความสำคัญกับโซโลอิสต์และเครื่องดนตรีที่เลือกใช้ นับเป็นสิ่งที่สำคัญไม่แพ้การเลือกนักร้องหรือการเรียบเรียงทำนองเพลงหรือการออกแบบท่าเต้น เพราะการบรรจุเสียงโซโลเข้าไปในท่อนสำคัญของเพลงลูกทุ่งไม่ใช่แค่การเลือกเครื่องดนตรีที่เหมาะสมเท่านั้น แต่ยังเป็นการออกแบบบทเพลงที่ให้เสียงโซโลเข้ามามีบทบาทในการเสริมสร้างอารมณ์และเรื่องราวที่เพลงต้องการจะสื่อ การแทรกเสียงโซโลในช่วงสำคัญของเพลงลูกทุ่ง เช่น ท่อนฮุคหรือท่อนพิเศษนั้น หากทำได้ดี จะสามารถยกระดับเพลงให้มีความลึกซึ้งและมีเอกลักษณ์ที่โดดเด่น เหมือนกับการสร้างประวัติศาสตร์เอาไว้ในแต่ละบทเพลง นักแต่งเพลงลูกทุ่งและโปรดิวเซอร์เพลงลูกทุ่งจึงต้องค้นหาโซโลอิสต์ที่เหมาะสมกับสไตล์และอารมณ์ของเพลง

อาจเป็นเรื่องยากกว่าการหานักร้องที่มีความสามารถหรือหน้าตาเพศพรรณเพราะไม่เพียงแต่จะต้องมีทักษะการบรรเลงที่ยอดเยี่ยมเท่านั้น แต่ยังต้องเข้าใจอารมณ์และสภาพแวดล้อมทาง

วัฒนธรรมของเพลงที่จะถ่ายทอดด้วย การประสานเสียงระหว่างโซโลและการร้องในเพลงลูกทุ่งจะต้องเกิดขึ้นอย่างมีความสมดุล การหาจุดสมดุล เป็นสิ่งท้าทายที่มีผลอย่างยิ่งต่อความสำเร็จของเพลง

การก้าวขึ้นมาเป็นโซโลอิสต์ที่มีชื่อเสียงและเป็นที่ยอมรับนั้น ต้องผ่านการฝึกฝนดนตรีอย่างลึกซึ้งทั้งทฤษฎีและเทคนิค สั่งสมประสบการณ์การแสดงร่วมกับวงและนักดนตรีอื่น ๆ เพื่อพัฒนาฝีมือ นอกจากนี้ยังต้องสร้างสรรค์งานที่แสดงเอกลักษณ์ของตนเพื่อให้เป็นที่จดจำในวงการ โดยการได้รับการยอมรับจากสังคมดนตรีนั้นไม่ได้ขึ้นอยู่แค่ความสามารถเท่านั้น แต่ยังรวมถึงการมีความสัมพันธ์ที่ดีกับผู้ร่วมงานด้วย ทั้งนี้โซโลอิสต์ต้องมีทักษะการบริหารจัดการตนเอง การตลาดและการสร้างภาพลักษณ์ที่เหมาะสม เพื่อเผชิญความท้าทายต่าง ๆ ที่อาจเกิดขึ้นในวงการ

- Signature Soloist โซโลอิสต์ในตำนานลูกทุ่งและผลงานเด่น

การใช้คำว่า “Signature Soloist” หากแปลเป็นไทยเพื่อให้เข้าใจในความหมายที่เหมาะสมที่สุด คำแปลที่พอใช้ได้คือ “โซโลอิสต์ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว” ซึ่งจะสื่อถึงนักดนตรีที่มีการแสดงที่โดดเด่นและเป็นที่จดจำ โดยการแสดงของเขามีลักษณะเฉพาะที่แตกต่างจากนักดนตรีคนอื่น ๆ คำว่า “Signature” หรือ “ลายเซ็น” ในที่นี้หมายถึงสิ่งที่เป็นเอกลักษณ์ที่สามารถจดจำได้ชัดเจน ความสามารถพิเศษในการนำเสนอผลงานและการสร้างความประทับใจที่ไม่เหมือนใคร

โดยเฉพาะในงานบันทึกเสียงหรือการแสดงสดที่สามารถสื่อสารได้ถึงเอกลักษณ์ของตัวเองให้ผู้ฟังรู้สึกถึงความพิเศษนั้น การเป็น “Signature Soloist” อาจมาจากความสามารถในการเล่นเครื่องดนตรีได้อย่างสมบูรณ์แบบหรือมีเทคนิคเฉพาะตัวที่ทำให้ผู้ฟังสามารถจดจำได้เมื่อได้ยินการบรรเลงของเขาหรือเธอ การเป็นโซโลอิสต์ที่โดดเด่นจำเป็นต้องมีเอกลักษณ์ทางเทคนิคและการตีความเพลงที่ลึกซึ้งเพื่อให้การแสดงน่าจดจำ

นอกจากนี้ ความสามารถในการสร้างความสัมพันธ์กับผู้ฟังและสื่ออารมณ์ได้อย่างลึกซึ้งส่งผลให้การแสดงมีความยั่งยืน บทบาทของโซโลอิสต์ในการสร้างแรงบันดาลใจและยกระดับมาตรฐานในวงการดนตรีเป็นที่ยอมรับและสร้างผลกระทบต่อสังคม เป็นอินฟลูเอนเซอร์ที่สามารถส่งผลกระทบต่อทิศทางของดนตรีในช่วงเวลานั้นและสร้างมาตรฐานใหม่ในการแสดงดนตรีโดยรวม

ต่อไปเป็นตัวอย่างโซโลอิสต์ในตำนาน Signature soloist ของวงการดนตรีลูกทุ่งที่มีชื่อเสียงและผลงานเด่น (ขออภัยหากกล่าวไม่ทั่วถึงและไม่ครบบุคคล-เครื่องดนตรีที่ควรจะต้องกล่าว)

1) พันโทวิชิต โห้ไทย (แซกโซโฟน) ศิลปินแห่งชาติ ศึกษาดนตรีสากลและทักษะเครื่องเป่าจากโรงเรียนดุริยางค์กองทัพบก เทคนิคการเล่นแซกโซโฟนมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว สามารถผสมผสานกับลีลาการเป่าปี่ไทย เพลงเอกที่น่ากล่าวถึงคือ “ไวพจน์ลาบวช” ไวพจน์เพชรสุพรรณ มีลูกนำที่โดดเด่น และการเป่าแซกโซโฟนเคล้าไปกับการแหล่ด้นเพลงของไวพจน์ได้อย่างลงตัว


พันโทวิชิต โห้ไทย

ภาพ : อานันท์ นาคคง

2) ครูชาญชัย บัวบังศร (แอคคอร์เดียน) ศิลปินแห่งชาติ นักเรียบเรียงเสียงประสาน ฝากผลงานสำคัญด้วยการบรรเลงแอคคอร์เดียนที่มีความละเอียดและอบอุ่นเป็นเอกลักษณ์ในเพลงลูกทุ่งเด่น ๆ อาทิ “ฝนเดือนหก” รุ่งเพชร แหลมสิงห์

“โปรดเถิดดวงใจ” ทูล ทองใจ “แสบหัวใจ” พรชัย สร้อยเพชร ฯลฯ

ภาพของชาญชัย บัวบังศรเล่นแอคคอร์เดียนหน้าวงดนตรีลูกทุ่งในอดีตเป็นภาพจำของสังคมไทยจนกลายเป็นหนึ่งในสัญลักษณ์ของลูกทุ่งที่ผู้คนจดจำมาจนทุกวันนี้ ผู้สืบทอดมรดกการเล่นแอคคอร์เดียนรุ่นต่อมาคือบุตรชาย เชิงชาย บัวบังศร และยังสร้างอิทธิพลไปยังนักแอคคอร์เดียนรุ่นต่อมา อาทิ องอาจ แสนประถม, ขจรศักดิ์ ฉุนจุ้ย, ยา ย้อนยุค ฯลฯ

3) ครูจิตรกร บัวเนียม (แอคคอร์เดียน) นักแอคคอร์เดียนคู่บารมีสุรพล สมบัติเจริญ ราชาลูกทุ่ง ฝากฝีมือในเพลงโด่งดังของสุรพลมากมาย ไม่ว่าจะเป็น “แฟนจ๋า” “หัวใจผมว่าง” “หัวใจเดาะ” “เดือนหงายที่ริมโขง” “เสียวไส้” “ของปลอม” “ของแท้ย่ะ” “สนุกเกอร์” และอื่นๆ น้ำเสียง รสมือลีลาการเล่นแอคคอร์เดียนเป็นที่จดจำพอ ๆ กับเสียงขับร้องของสุรพล

4) สมัย อ่อนวงศ์ (แคน) ศิลปินไทยทรงดำจากเขาย้อยเพชรบุรี สร้างปรากฏการณ์ให้โลกได้รับรู้ถึงความมหัศจรรย์ของเสียงแคนที่พลิกผันความเป็นเครื่องดนตรีพิธีกรรมและเสียงประกอบการขับลำตามขนบโบราณไปสู่เครื่องดนตรีที่ส่งเสียงไปเกาะกุมหัวใจของคนญี่ปุ่น คนอเมริกัน คนยุโรป ได้รับการกล่าวขวัญถึงในสมญา “ขุนพลแคนแดนสยาม” จากสื่อมวลชนทั้งโทรทัศน์และหนังสือพิมพ์นานาชาติ เขาใช้ชีวิตทั้งในฐานะศิลปินหน้าเวทีดาราภาพยนตร์เพลง แม้เมื่อถึงเวลาจากโลกนี้ไป เขาก็ยังเป็นศิลปินหนึ่งเดียวที่มีอนุสาวรีย์เป็นรูปเหมือนของเขายืนถือแคนอยู่ที่บ้านเกิด

เสียงเพลงของสมัย อ่อนวงศ์ มีเสน่ห์ทั้งเสียงร้องที่เป็นเอกลักษณ์ของเขาเองและเสียงแคนที่เขาเป่าเคล้าคลอไปกับวงดนตรีสากล เป็นจุดเริ่มของการพัฒนาแคนประยุกต์ที่มีระดับเสียงมาตรฐานตามระบบดนตรีสากลอย่างจริงจังและการเปิดพื้นที่ให้การขับร้องเพลงลูกทุ่งสำเนียงไทยลาว/อีสานได้เป็นที่ชื่นชมยอมรับจากผู้ฟังทั้งประเทศไทยไปจนถึงนานาชาติ



บุญยงค์ เกตุคง สตูดิโอฟองน้ำ ไพซิสมิวสิค, 2530

ภาพ : อานันท์ นาคคง

5) ครูบุญยงค์ เกตุคง (ระนาดเอก) ศิลปินแห่งชาติ สุดยอดมือระนาดที่น่าจะได้รับการยกย่องว่าเป็นผู้นำการปลดล็อกหรือทะลายกรอบประเพณีการใช้ระนาด-เครื่องปี่พาทย์จากดนตรีพิธีกรรมและโขนละครในอดีตมาสู่พื้นที่ใหม่คือดนตรีสมัยนิยม-เพลงลูกทุ่งยุคแรก เคยมีประสบการณ์กับเพลงสังคีตสัมพันธ์ งานของสุนทราภรณ์ยุคแรก ร่วมกับพระเอกลิเก พร ภิรมย์ ตั้งคณะเกตุคงดำรงศิลป์ เมื่อพร ภิรมย์ ผันตัวไปเป็นนักร้องในคณะจุฬารัตน์ก็นำทำนองเพลงที่ได้จากครูบุญยงค์ไปใช้ และครูบุญยงค์เองก็ได้นำนักดนตรีในกลุ่มของท่านมาร่วมงานบันทึกเสียงเพลงแหล่ทำนองไทยให้พร ภิรมย์ คิดลูกนำ (introduction) ใหม่ ๆ และเรียบเรียงตัดต่อเพลงโดยเป็นผู้บรรเลงระนาดเอกนำวง



ภาพ : ประสาร วงศ์วิโรจน์รักษ์

6) พันโทเสนาะ หลวงสุนทร (ระนาดเอก) ศิลปินแห่งชาติ ได้รับการถ่ายทอดชั้นเชิงระนาดจากครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) และครูบุญยงค์ เกตุคง ศิลปินแห่งชาติ เพลง “ดาวลูกไก่” พร ภิรมย์ เป็นหนึ่งในผลงานที่ได้รับความนิยมอย่างสูง ลูกโซโลขึ้นต้นเพลงและลูกเล่นที่รับท้ายการร้องราชนิเกลิงประพันธ์โดยพันโทเสนาะ หลวงสุนทร ถูกนำไปใช้ในวงการลิเกอย่างแพร่หลาย

7) ครูกิตติ เกตรา (ระนาดเอก) ระนาดเอกจากดุริยางค์ทหารเรือ ได้รับการถ่ายทอดจากครูกาหลง พึ่งทองคำ ศิลปินแห่งชาติ ผลงานที่เด่นคือเพลง “เทพธิดาผ้าซิ่น” เสรี รุ่งสว่าง นำเสนอเสียงระนาดเอกในลักษณะที่สดใสและมีพลัง สอดแทรกเสียงร้อง เสียงวงดนตรีสากล สื่อสารอารมณ์ของเพลงได้อย่างลงตัว ทำให้เป็นที่จดจำของผู้ฟัง

8) บุญยงค์ ฟักภู่ (ระนาดเอกและอื่นๆ) พี่น้องกับโชคดี ฟักภู่ ศิลปินและนักเรียบเรียงเสียงประสานวงแกรนด์เอ็กซ์ เป็นทายาทครูประยูร ฟักภู่ สำนักปี่พาทย์ครูสกล แก้วเพ็ญกาศ มีประสบการณ์บันทึกเสียงให้ศิลปินลูกทุ่งมาอย่างโชกโชน งานที่สร้างปรากฏการณ์เสียงดนตรีไทยในความทรงจำของคนรุ่นใหม่คืออัลบั้มเพลงหวาน อ๊อด โอภาส ทศพร ของค่ายนิธิทัศน์ ตัวอย่าง เสียงระนาดเสียงขิมในเพลง “พอหรือยัง” เคล้ากับเสียงเครื่องดนตรีสตริงคอมโบอย่างไพเราะ

9) ครูสุรเดช กิ่มเปี่ยม (ระนาดเอก) ดุริยางคศิลปิน กรมศิลปากร ศิษย์ครูสกล แก้วเพ็ญกาศ บันทึกเสียงเพลง “ยอยศพระลอ” ชินกร ไกรลาศ ขับร้องร่วมกับเสียงลูกคู่ของศรีสอางค์ ตรีเนตร เสียงกลองของ สมพงษ์ นุชพิจารณ์ วรรคแรกที่สุรเดชขยี้ระนาดทำนองเชิดนอก ขึ้นต้นนำเกริ่น”ยอยศพระลอ” เป็นต้นแบบให้นักระนาดรุ่นหลังมาจนทุกวันนี้

10) กู้เกียรติ นครสวรรค์ (ระนาดเอก) นักแต่งเพลง ดาราลิเก เจ้าของผลงาน “สั่งนาง” สัญญา พรนารายณ์ กู้เกียรติมีฝีมือในการบรรเลงระนาดเอก สไตล์ดุเดือดและด้นสดเก่งมาก ฝากเสียงระนาดไว้ในเพลงของชาย เมืองสิงห์ ด้นลูกรัวลูกขยี้แข่งกับลีลาร้องของ ชาย เมืองสิงห์ อย่างองอาจกล้าหาญ

11) ทองฮวด ฝ่ายเทศ (ซออีสาน) ศิลปินมรดกอีสาน เพลง “สาวอีสานรอรัก” อรอุมา สิงห์ศิริ ได้รับการยอมรับในฐานะเพลงที่มีการใช้ซออีสานในการแสดงออกทางอารมณ์ได้อย่างประณีตและเต็มไปด้วยเสน่ห์

12) เรวัฒน์ สายัณเกณะ (พิณ) ชื่อในการแสดงว่า หนุ่ม ภูไท มีความสามารถในดนตรีอีสานรอบวงและการเรียบเรียงเสียงประสานเพลงลูกทุ่งหลายสไตล์ เพลง “สั่งนาง” มนต์สิทธิ์ คำสร้อย ถึงจะเป็นเพลงช้า ๆ แต่เป็นการสร้างสรรค์ลายพิณขึ้นมาใหม่ทั้งการบรรเลงสอดแทรกร้องและลูกโซโลใน intro-solo-coda รวมทั้งการประยุกต์เทคนิคการดีดพิณใหม่ อาทิ hammer-on, pull-off, slide ในการบันทึกเสียง

13) ศักดา ฟ้าประทาน (แซกโซโฟน) มีความสามารถทั้งการขับร้อง การแต่งเพลง และการบรรเลงดนตรีทั้งปี่พาทย์และแตรวง เป่าแซกโซโฟนในเพลงตระกูลแหล่-ร่ำวงของกลุ่มนักร้องที่มีเส้นเสียงเป็นไทย ๆ อาทิ ชาย เมืองสิงห์ ชินกร ไกรลาศ,

ไวพจน์ เพชรสุพรรณ,ขวัญจิต ศรีประจันต์ มีสำเนียงแซกโซโฟนเป็นเอกลักษณ์ ด้นสดเคล้ากับลีลาการขับร้องที่ไม่อาจจะคาดเดาทิศทางของชาย เมืองสิงห์ ได้ทุกครั้งที่มีการแสดงสด



ภาพ : เฟซบุ๊ก สมปอง เปรมปรีดิ์

14) สมปอง เปรมปรีดิ์ (แซกโซโฟน) นักดนตรี นักเรียบเรียงเสียงประสาน อดีตนักเป่าแซกโซโฟนวงดนตรีสมยศ ทัศนพันธ์, ทูล ทองใจ, ชินกร ไกรลาศ และอื่น ๆ โปรดิวเซอร์อัลบั้ม “หัวแก้วหัวแหวน” ก๊อท จักรพันธ์ อาบครบุรี ซึ่งส่งผลสำเร็จในธุรกิจเพลงลูกทุ่งของแกรมมี่อย่างจริงจัง ต่อมา อยู่เบื้องหลังความสำเร็จของไมค์ ภิรมย์พร, ลูกนก สุภาพร ตัวอย่าง เสียงแซกโซโฟนใส ๆ โต้กับกีตาร์ ในเพลง “กระเป๋าแบนแฟนทิ้ง” เอกราช สุวรรณภูมิ

15) สุทิน ลัทธิ (ทรัมเป็ต) นักเป่าทรัมเป็ตที่มีผลงานการบันทึกเสียงเพลงลูกทุ่งมากที่สุดคนหนึ่งของประเทศ ทำงานเป็นโซโลอิสต์ตลอดชีวิตให้กับนักเรียบเรียงเสียงประสานทุกคน ตัวอย่างเสียงทรัมเป็ตเด่น อาทิ “เมียพี่มีชู้” เปิดต้นเพลงให้กับชาย เมืองสิงห์, “หนุ่มนารอนาง” เคล้าเสียงร้องของไวพจน์ เพชรสุพรรณ, เพลงทั้งหลายในอัลบั้ม “หัวแก้วหัวแหวน” ขับร้องโดย ก๊อท จักรพันธ์ อาบครบุรี

16) สุทิน ดวงเดือน (ไวโอลิน) เป็นนักไวโอลินที่มีพื้นฐานการฝึกดนตรีคลาสสิกตะวันตกมาก่อน แต่สามารถบรรเลงเพลงสำเนียงไทยได้อย่างชัดเจน ฝากฝีมือไวโอลินเอาไว้ในเพลงลูกทุ่งหลากหลายแนว ทั้งเพลงช้าเพลงเร็ว เพลง “เขียนฝันไว้ข้างฝา” รัชนก ศรีโลพันธุ์ สอดประสานเสียงไวโอลินระทมหม่นกลมกลืนไปกับอารมณ์เศร้าของนักร้อง แซกโซโฟนและภาพมิวสิกวิดีโอ



ภาพ : อานันท์ นาคคง

17) เมธวัชร์ ทรัพย์แสนยากร รู้จักกันในชื่อเล่นและชื่อเดิม “ต๋อง เทวัญ” (แซกโซโฟน ไวโอลิน ขลุ่ย) เริ่มต้นจากนักดนตรีในวงโยธวาทิตและรำวงเมืองโคราช ผ่านประสบการณ์นักดนตรีมืออาชีพกับวงดิโอเรียนเต็ล ฟังค์, ฟองน้ำ, กังสดาล, โนเวลแจ๊ส มีผลงานโซโลแซกโซโฟน ไวโอลิน ขลุ่ย ในงานสตูดิโออัลบั้มของศิลปินทุกแขนง จำนวนมหาศาล

18) จิรศักดิ์ แมว ปานพุ่ม (กีตาร์) นักดนตรีแจ๊สร็อก ร่วมงานกับพุ่มพวง ดวงจันทร์ ในสตูดิโอไลน์กีตาร์เพลง “กระแซะเข้ามาสิ” โดดเด่นมากน้ำเสียงและเทคนิคการดีดกีตาร์เทียบได้กับ Eddie Van Halen และการออกแบบภาพรวมของเพลงสนุกเหมือนเพลงร็อก Beat it ของไมเคิล แจ็คสัน

19) นฤพนธ์ ตี๋ พานทอง (กีตาร์) ทายาทของชาย เมืองสิงห์ นักเรียบเรียงเสียงประสานนักดนตรี โปรดิวเซอร์ เคยเป็นนักดนตรีร่วมวงแสงสุรีย์ รุ่งโรจน์, เกรียงไกร กรุงสยาม, ซุปเปอร์ลูกทุ่งกรุงศรีวิไล ทำงานห้องบันทึกเสียงเพลงลูกทุ่งเป็นนักดนตรีรับจ้างประทับเสียงกีตาร์ให้นักเรียบเรียงเสียงประสานทั่วไป บันทึกเพลงลูกทุ่งทุกรูปแบบ กระนั้นก็ยังมีซาวนด์กีตาร์ที่เป็นลายเซ็นของตัวไม่ว่าจะบันทึกให้นักร้องคนใดก็ตาม เพลงที่น่าสนใจคืองานชุด man city lion project ที่คัฟเวอร์ให้ชายเมืองสิงห์ด้วยสำเนียงกีตาร์หลากหลายสดใหม่มีชีวิตชีวา

20) สร่างศัลย์ เรืองศรี ชื่อในการแสดงว่า “หนู มิเตอร์” (กีตาร์ ขลุ่ย ซอ) นักร้อง นักดนตรี นักแต่งเพลง โปรดิวเซอร์ มีผลงานเพลงหลากหลายสไตล์ ทำงานกับค่ายรถไฟดนตรี อาร์สยาม มีดีเรคคอร์ด สำเนียงกีตาร์และเครื่องอื่น ๆ ไว้ในงานเพลงของตนและศิลปินพ็อป ร็อก ลูกทุ่ง เพลงเพื่อชีวิตจำนวนมาก งานเด่น “นิราศป่าปูน” “ลูกทุ่งมิเตอร์” “หนอนผีเสื้อ”

21) นาวาเอกภาสกร สุวรรณพันธ์ (แซกโซโฟนและอื่นๆ) ผู้บังคับกองดุริยางค์ทหารเรือ ใช้ชีวิตในวงการดนตรีลูกทุ่งมาอย่างโชกโชนในฐานะนักเป่าเครื่องลมไม้บันทึกเสียงให้กับอัลบั้มศิลปินมากมาย ตัวอย่างเสียงแซกโซโฟนไพเราะในเพลง “ยาใจคนจน” ไมค์ ภิรมย์พร และอัลบั้มอื่น ๆ ของแกรมมี่ โกลด์

22) ทองจันทร์ ศรไชย (แคน) ศิลปินที่คนฟังเพลงลูกทุ่งแนวอีสานคุ้นเคยเสียงแคนมากที่สุด เดินทางจากอุบลราชธานีมาพำนักอยู่กรุงเทพ ฯ เป่าแคนในห้องบันทึกเสียงต่าง ๆ มาเป็นพัน ๆ เพลง ตั้งแต่ลูกทุ่งอีสานยุคบุกเบิกมาจนยุคครองตลาดเมืองหลวง ขึ้นเวทีคอนเสิร์ตบอดี้สแลม เพลงดังที่น่ากล่าวถึง อาทิ “สาละวันรำวง” ไวพจน์ เพชรสุพรรณ

23) ทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ (โหวด พิณ แคน) ศิลปินแห่งชาติ คนร้อยเอ็ด ก่อตั้งวงโหวดเสียงทองเล่นดนตรีอีสานได้ทุกอย่างและเป็นช่างทำเครื่องดนตรี พัฒนาโหวดให้มีมาตรฐานบรรเลงร่วมกับดนตรีสากลได้ เสียงโหวดกลายเป็นเอกลักษณ์สำคัญของลูกทุ่งสำเนียงอีสานยุคใหม่ตั้งแต่หลัง พ.ศ. 2540 เป็นต้นมา ทรงศักดิ์ฝากเสียงบรรเลงอีสานในอัลบั้มเพลงลูกทุ่งมากมาย ตัวอย่างเช่น เพลงประกอบภาพยนตร์ “ราชินีดอกหญ้า” เพลงประกอบละคร “นายฮ้อยทมิฬ” “ปริญญาใจ” ศิริพร อำไพพงษ์ เป็นต้น

24) โน ชานน ชินราช (พิณ) หม่องม่วน เร็คคอร์ด มีชื่อเสียงมากในวงการลูกทุ่งอีสานปัจจุบัน เล่นดนตรีเป็นทุกอย่าง พิณ ซอ แคน โหวด ขลุ่ย ปี่ภูไท ดีดพิณให้กับนักร้องหมอลำและลูกทุ่งอีสานมากมายในอัลบั้มดัง ลายพิณประกอบภาพยนตร์ไทบ้าน เดอะซีรีส์ คลิปโซโลพิณลายให้ซิ่งนำแหน่เมื่อ พ.ศ. 2557 ยอดวิว 25 ล้าน



ภาพ : คอนเสิร์ต 84 ปี ลูกทุ่งไทย, 2567

25) บุญมี ศรีมหาโพธิ์ (แซกโซโฟน) คนพิจิตร ใช้ชีวิตในวงการเพลงลูกทุ่งเก่าถึงหมอลำเพลิน สร้างสีสันให้ลูกทุ่งอีสานมายาวนานกว่า 50 ปี เสียงแซกโซโฟนสอดแทรกไปกับวงดนตรีใหญ่จนถึงอิเล็กโทน สนุก ชวนให้เต้นรำ เขาทำให้แซกโซโฟนเป็นภาพจำของลูกทุ่งอีสาน ไม่ใช่

สำเนียงแจ๊ส แต่มีเอกลักษณ์ของตนชัดเจน เพลงดัง เช่น “รักสลายดอกฝ้ายบาน” “หลวงพ่อรวย” “ขอพรพ่อพระใส” “ดอกกระเจียวลืมทุ่ง” เป่าให้นักร้องสายอีสานจำนวนมาก ศักดิ์สยาม เพชรชมภู, ดาว บ้านดอน, มนต์แคน แก่นคูณ, เฉลิมพล มาลาคำ, จินตหรา พูนลาภ, ปอยฝ้าย มาลัยพร

26) สำราญ ทอมบ้า เล่นดนตรีได้หลายชิ้น มีชื่อเสียงในวงการลูกทุ่งหมอลำในฐานะนักตีกลองเจ้าลีลา ตีทอมบ้าในเพลงหมอลำอย่างมีลีลาสนุก ฟ้อนรำเต้นไปกับเพลงขณะตีกลองหมุน กระโดด ชวนให้การแสดงหมอลำน่าดูไปด้วย มีคลิปในยูทูบที่เผยแพร่มากมาย มีแฟนคลับติดตามจำนวนมาก

27) สวัสดิ์ สารคาม (พิณ, ซอ) นักแต่งเพลง เรียบเรียงเสียงดนตรีให้กับทุกค่ายเพลง เป็นโปรดิวเซอร์ปั้นนักร้องดังมากมาย ลูกโซโลซอที่เด่น ๆ ของสวัสดิ์ สารคาม อาทิ “นางเอกหมอลำช้ำรัก”, “เหมือนตายทั้งเป็น”

28) ศิลาแลง อาจสาลี ชื่อในการแสดงว่า “ยีนส์ ศิลาแลง” (กีตาร์สำเนียงอีสาน) นักดนตรี นักเรียบเรียงเสียงประสาน โปรดิวเซอร์ผู้อยู่เบื้องหลังความโด่งดังของนักร้องทั้งสตริง-ลูกทุ่ง ฝีมือชั้นเทพ เพลงของต่าย อรทัย, ไผ่ พงศธร, พี สะเดิด ฯลฯ มีแต่ผ่านเสียงกีตาร์ท่านนี้ทั้งนั้น

29) ศราวุธ ทุ่งขี้เหล็ก ชื่อในการแสดงว่า “สิงห์เฒ่า” (โหวดและเครื่องดนตรีอีสานทั่วไป) คนขอนแก่น เรียนวิทยาลัยนาฏศิลป์กาฬสินธุ์ เป็นนักร้อง นักดนตรี นักแต่งเพลง นักเรียบเรียงเสียงประสาน โปรดิวเซอร์ สังกัดแกรมมี่โกลด์ ผลงาน “สาวกันตรึม” “สาวลำซิ่ง” “จิรักหรือจิหลอก” “สัญญาที่ภูผาม่าน” “หนาวลมที่เมืองเลย” สารคดี “หอมแผ่นดิน” ฯลฯ

30) รศ.สุรพล สุวรรณ ฉายา “ตี๋ส้มตำ” (ซออู้) อดีตนักดนตรีไทยวงกรมประชาสัมพันธ์ เจ้าของเสียงซออู้ในเพลงพระราชนิพนธ์ “ส้มตำ” พุ่มพวง ดวงจันทร์ ฉบับลูกทุ่งไทยกึ่งศตวรรษ เรียบเรียงเสียงประสานโดยครูประยงค์ ชื่นเย็น เสียงซออู้เพลงนี้เป็นหนึ่งในความทรงจำของคนรักเพลงลูกทุ่ง เคยเป็นแม่แบบให้นักสีซออู้ทั่วประเทศนำไปใช้ทั้งการลองซออู้จนถึงแสดงความสามารถทางดนตรีไทย นับได้ว่าเป็นอินฟลูเอนเซอร์ซอไทยในตำนานคนหนึ่ง



ภาพ : ชัยภัค ภัทรจินดา, 2563

31) ธีระ ภู่มณี (ซอ) อดีตดุริยางคศิลปิน กรมศิลปากร ศิษย์ครูวรยศ ศุขสายชล เป็นนักดนตรีไทยที่มีฝีมือทางเครื่องสาย ฝากฝีมือการสีซอไว้ในอัลบั้ม “อมตะเสรี” เสรี รุ่งสว่าง เพลง “เรียกพี่ได้ไหม” “โรคแพ้ความสวย” “ไอ้หนุ่มเครื่องไฟ” “อยากตามไปบ้าน” อัลบั้ม “เรียกพี่ยังไหว” ยุ้ย ญาติเยอะ ฯลฯ

32) ชัยภัค ภัทรจินดา ชื่อในการแสดงว่า “นิค กอไผ่” (เครื่องดนตรีไทยรอบวง) ศิลปินศิลปาธร นักแต่งเพลง นักเรียบเรียงเสียงประสาน เป็นโซโลอิสต์ให้กับการผลิตเพลงลูกทุ่งในระบบสตูดิโอตั้งแต่ช่วง พ.ศ. 2530 จนถึงปัจจุบัน เล่นเครื่องดนตรีไทยทุกอย่างด้วยตนเอง คล่องแคล่วทั้งการอ่านสกอร์ที่ผู้ประสานเสียงกำหนดและคิดไลน์ดนตรีด้นสดเอง

งานที่น่าศึกษา เช่น อัลบั้ม “สีสันดนตรีพรายน้ำ” ทศพล หิมพานต์ โฟร์เอส สตูดิโอ วางจำหน่าย พ.ศ. 2543, เสียงซอในเพลง “บารมีพ่อครู (หลวงพ่อเดิม)” กานต์ ทศน, อัลบั้ม “รักสายัณห์น้อย ๆ แต่รักนาน ๆ” และ เพลง “ผู้เสียสละ” “เสียงขลุ่ยเรียกนาง” ยืนยง โอภากุล โปรดิวซ์โดย กิตติศักดิ์ สายน้ำทิพย์

33) ธีรชีพ ไกรธีรางกูร ชื่อในการแสดงว่า “ลาลี่ คนสีดา” (เครื่องดนตรีอีสานรอบวง) นักร้อง นักดนตรี นักแต่งเพลง นักเรียบเรียงเสียงประสาน ตัวอย่างผลงานการเป่าแคน-ดีดพิณ เป่าโหวด-เป่าปี่ภูไท เพลง “ผู้หญิงหัวใจอีสาน” ต่าย อรทัย



ภาพ : อานันท์ นาคคง

34) จเร ภักดีพิพัฒน์ ชื่อในการแสดงว่า “เพชร พนมรุ้ง” (แบนโจ) ลูกทุ่งแนวคันทรี (Country) หรือคาวบอยตะวันตก ผลงานเด่น “ลูกทุ่งเสียงทอง” งานของพยงค์ มุกดา นอกจากเสียงโห่โยเดล (yodel) ที่เป็นเอกลักษณ์ของเขาเอง ยังเล่นแบนโจด้วยตนเอง เมื่อผสมกับเสียงเมาท์ออร์แกนและเสียงไวโอลินในเพลงก็ยิ่งให้อารมณ์อเมริกันคาวบอยอย่างยิ่ง

35) ศักดิ์ บุญเรือง ชื่อในการแสดงว่า “มืด ไข่มุก” (ทอมบ้า; เพอร์คัสชัน) อดีตสมาชิกวงพลอย ใช้ชีวิตในห้องบันทึกเสียงมายาวนาน เชี่ยวชาญจังหวะละตินทุกรูปแบบ เสริมความสนุกของเพลงลูกทุ่งด้วยเสียงเพอร์คัสชันนานาชนิด โดยเฉพาะกลองทอมบ้า คองก้า บองโก ไม่ว่าจะเป็นจังหวะอะไรก็ตาม รำวง สองไม้ เซิ้ง กลองยาว กราว ตะลุง ชะชะช่า มาเรงเก้ แซมบ้า กัวราช่า ออฟบีท ฯลฯ แม้ว่างานตีกลองอาจจะไม่ได้ถูกพิจารณาว่าเป็นงานหลักของโซโลอิสต์เมื่อเทียบกับเครื่องดนตรีอื่น ๆ ที่สร้างทำนองได้โดดเด่น แต่การให้เสียงกลองและวิธีแต่งเติมความสมบูรณ์ทางดนตรีของมืด ไข่มุก มีเสน่ห์มาก ไม่ว่าจะเป็นเพลงช้าเพลงเร็ว ในที่นี้จึงสมควรนับเป็นหนึ่งในโซโลอิสต์ที่ควรค่าแก่การจดจำและศึกษาผลงานของเขา

“Signature Soloist” ทั้งหลายที่กล่าวมานี้ ไม่เพียงแต่มีฝีมือในการบรรเลงเครื่องดนตรีที่ยอดเยี่ยม แต่ยังสามารถทำให้เครื่องดนตรีแต่ละชิ้นมีความหมายและสื่อสารอารมณ์ในแง่มุมต่าง ๆ ได้อย่างสมบูรณ์ ทั้งยังช่วยสะท้อนภาพลักษณ์ของลูกทุ่งไทยที่ทรงคุณค่าและเป็นที่ยอมรับในระดับชาติและนานาชาติ

- โซโลอิสต์นอกตำนาน งานคัฟเวอร์เพลงลูกทุ่งในโลกออนไลน์ของคนรุ่นใหม่

เรื่องที่ควรกล่าวถึงเพิ่มเติมและควรอ่านด้วยความเปิดใจในบทความนี้ก็คือ ยังมีโซโลอิสต์อีกมากมายที่เป็นคนดนตรีรุ่นใหม่ มีทักษะฝีมือไม่แพ้คนรุ่นเก่า แม้จะไม่ได้มีชีวิตอยู่ในช่วงเวลาของการผลิตงานที่เป็นต้นฉบับ (original production) ก็ตาม แต่การสร้างงานใหม่ที่เรียกว่า “ผลิตซ้ำ” (reproduction) หรือการคัฟเวอร์เพลง (cover song) ของพวกเขา กลับมีคุณูปการมหาศาล ให้คนรักเพลงลูกทุ่งได้ย้อนกลับไปศึกษาคุณค่าของสิ่งที่เป็นอดีตและเห็นพลังของคนรุ่นใหม่ที่ยังให้คุณค่ากับความเคารพเพลงลูกทุ่งอยู่

ขออธิบายเสริม การคัฟเวอร์เพลงคือการนำเพลงที่มีอยู่แล้วมาทำการบันทึกหรือแสดงใหม่ โดยศิลปินหรือวงดนตรีอื่นที่ไม่ได้เป็นผู้แต่งเพลงต้นฉบับ บางครั้งศิลปินอาจเลือกที่จะทำการคัฟเวอร์เพลงตรง ๆ เพื่อแสดงความเคารพต่อเพลงต้นฉบับ

หรือคัฟเวอร์ให้เกิดงานที่แตกต่างออกไปจากต้นฉบับ การคัฟเวอร์อย่างหลังนี้อาจมีการแปรเปลี่ยนในด้านการเรียบเรียงดนตรี เสียงร้อง เครื่องมือโซโล หรือการตีความเพลงใหม่ ๆ เพื่อให้แตกต่างจากแนวคิดดั้งเดิม แต่เนื้อหาหรือทำนองหลักจะยังคงอยู่ การคัฟเวอร์เหล่านี้มีการใช้เทคโนโลยีในการบันทึกเสียงและถ่ายทอดผลงานแบ่งปันให้กับสาธารณะผ่านทางออนไลน์ช่วยสร้างความเชื่อมโยงระหว่างผู้ฟังและเพลงลูกทุ่งในมุมมองที่หลากหลายมากขึ้น

โซโลอิสต์นอกตำนานที่เป็นคนรุ่นใหม่หลายคนศึกษาหาความรู้และสร้างสรรค์งานด้วยความศรัทธาส่วนตัว ไม่ได้อิงธุรกิจเหมือนนายทุนที่เป็นเจ้าของลิขสิทธิ์เพลง ไม่มีผลประโยชน์กับวงการดนตรีลูกทุ่งอย่างศิลปินผู้แต่งเพลงหรือผู้ขับร้องเพลง ไม่มีแม้แต่อำนาจจะไปวิเคราะห์วิจารณ์วิชาความรู้ทางเพลงลูกทุ่งอย่างนักวิชาการหรือนักประวัติศาสตร์ แต่ว่าคนเหล่านี้แหละ ที่เป็นฟันเฟืองเล็ก ๆ ที่ขับเคลื่อนให้ลูกทุ่งยังมีลมหายใจต่อไปได้ พวกเขาฝากผลงานการคัฟเวอร์ด้วยการร้องเพลง การบรรเลงดนตรีทั้งเป็นวงและเดี่ยวเครื่องดนตรีที่เขาถนัด บันทึกในสตูดิโอแบบบ้าน ๆ ด้วยทุนส่วนตัว ด้วยเทคโนโลยีเท่าที่ตนเองมีและบริหารจัดการได้ จนเกิดเป็นชิ้นงานเพลงใหม่ แล้วแบ่งปันสู่สาธารณะในช่องทางออนไลน์ มีแพลตฟอร์มที่นิยมกัน ได้แก่ YouTube, Instragram, TikTok และ Facebook มีผู้สนใจชมและติดตาม หรือแม้ไม่มีใครติดตามชมเลยก็ตาม แต่ก็ยังไม่ล้มเลิกความตั้งใจในการทำงานคัฟเวอร์เพลง

และที่ควรกล่าวถึงอีกเช่นกัน คือการคัฟเวอร์เพลงลูกทุ่งเก่าในรายการบันเทิงของสถานีโทรทัศน์ต่าง ๆ มีการผลิตรายการเพลงย้อนยุคขึ้นมาเพื่อรองรับความรู้สึกหวนหาอดีต (nostalgia) ของคนวัยสูงอายุและเพื่อเชื่อมโยงคนรุ่นใหม่ให้รู้จักเพลงลูกทุ่ง โดยที่มีการผลิตงานอย่างมีระบบ ดำเนินงานโดยนักธุรกิจบันเทิงรุ่นใหม่ สร้างความสนใจและยอดการติดตามรายการเพลงย้อนยุคด้วยกลวิธีต่าง ๆ หลายรายการประสบความสำเร็จอย่างยิ่งในเชิงคะแนนนิยมและรายได้โฆษณา ผลจากการคัฟเวอร์เพลงลูกทุ่งในรายการเพลงย้อนยุคไม่เพียงแค่ทำให้เพลงเหล่านั้นกลับมาเป็นที่รู้จักอีกครั้ง แต่ยังช่วยสร้างกระแสใหม่ในวงการเพลงไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งในแง่ของการผสมผสานดนตรีและการแสดงที่สอดคล้องกับเทรนด์ดนตรีในยุคปัจจุบัน

นอกจากนี้ยังช่วยกระตุ้นให้เกิดการสนใจในเครื่องดนตรีไทยบางประเภทที่อาจจะถูกละเลยไปในยุคก่อน ๆ เช่น ระนาด ซอ หรือขลุ่ย ซึ่งเมื่อถูกนำมาคัฟเวอร์ในรูปแบบใหม่ก็สามารถทำให้ผู้ชมได้รับรู้ถึงคุณค่าของเครื่องดนตรีเหล่านี้ในบริบทที่แตกต่างออกไป ทั้งนี้ รายการเพลงย้อนยุคที่มีการคัฟเวอร์เพลงลูกทุ่งเหล่านี้ได้สร้างปรากฏการณ์ที่สามารถเชื่อมโยงระหว่างความทรงจำของผู้ชมในอดีตและการสร้างสรรค์ในยุคปัจจุบันได้อย่างลงตัว

อย่างไรก็ตาม ผลลัพธ์ในการทำงานของนักคัฟเวอร์เพลง ใช่ว่าจะมีความสุขจากการสร้างความบันเทิงแก่ผู้ชมเท่านั้น แต่อีกด้านพวกเขามักถูกตรวจสอบ หวงห้าม และดำเนินงานตามกฎหมายคุ้มครองลิขสิทธิ์ ที่บริษัทนายทุนหรือศิลปินต้นฉบับถือครองอยู่ แม้ว่าผลงานที่ผลิตซ้ำขึ้นมาใหม่จะมีคุณภาพดีกว่าต้นฉบับ ร้องดีกว่า บรรเลงดนตรีดีกว่า ตีความเพลงได้น่าสนใจกว่า แต่ความโหดร้ายทางกฎหมายก็ไม่เคยเปิดช่องให้การทำงานศิลปะพัฒนาไปได้ งานคัฟเวอร์ดี ๆ หลายชิ้นในโลกออนไลน์ต้องถูกดำเนินคดี ถูกปรับหรือจับกุม หรือถูกสั่งให้ทำลายทิ้ง มีผลให้นักคัฟเวอร์หมดกำลังใจยุติการทำงานสร้างสรรค์

ไปเลย แต่กระนั้นนักคัฟเวอร์หลายคนก็ยังไม่หยุดความฝัน แม้ไม่ได้เป็นศิลปินที่มีชื่อเสียงในวงการหรือไม่เกี่ยวข้องกับเจ้าของลิขสิทธิ์เพลงเดิม แต่พวกเขาก็ยังคงมุ่งมั่นสร้างสรรค์ผลงานใหม่ ๆ ที่มีความแตกต่างจากต้นฉบับและเข้าถึงผู้คนในหลากหลายแพลตฟอร์มออนไลน์เสมอ

เพื่อให้กำลังใจโซโลอิสต์นอกตำนาน-นักคัฟเวอร์เพลงลูกทุ่งรุ่นใหม่ ขอกล่าวถึงเฉพาะบางท่าน ดังนี้ (และภาวนาว่าจะไม่ถูกยับยั้งโอกาสสร้างสรรค์งานดี ๆ สู่สังคม ย้ำอีกทีว่านี่คือกลุ่มบุคคลที่มีคุณค่าควรแก่การขอบคุณและสนับสนุน)



ภาพ : Youtube อาจารย์ธนิสร์ ศรีกลิ่นดี [ศิลปินแห่งชาติ]

- ผู้เขียนขอเริ่มที่เครื่องดนตรีไทย โดยขอเลือกขลุ่ย ระนาดเอก ขิม จากนั้นจะไปที่เครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสาน

เครื่องดนตรีขลุ่ย : นักคัฟเวอร์ขลุ่ยมีปริมาณมากที่สุด ทั้งจำนวนคนและปริมาณผลงานที่สร้างสรรค์ขึ้นมา เพลงลูกทุ่งหลายร้อยเพลงถูกนำมาคัฟเวอร์ด้วยขลุ่ย การปรากฏตัวของนักเป่าขลุ่ยทั้งมืออาชีพ และสมัครเล่นจำนวนมหาศาลในรอบสี่ทศวรรษ (น่าจะย้อนไปตั้งแต่ความนิยมในเพลง “เมดอินไทแลนด์” และ “เดือนเพ็ญ” อิทธิพลของ อาจารย์ธนิสร์ ศรีกลิ่นดี ศิลปินแห่งชาติ วงคาราบาว ที่ปลุกกระแสการคัฟเวอร์ขลุ่ยขึ้นมาจริงจัง) ช่างทำขลุ่ยไทยมีรายได้จากขลุ่ยเสียงสากลมากที่สุดในรายได้ของกลุ่มเครื่องดนตรีไทยทั้งหมด

การเกิดตลาดออนไลน์ซื้อขายขลุ่ย มีการทำ backing track เพื่อเป็นพื้นหลังในการโซโลขลุ่ยอย่างจริงจัง การชุมนุมของผู้เล่นผู้ฟังถือเป็น “ชุมชนดนตรีจำลอง” ที่ใหญ่มาก การรวมกลุ่มเป็นไปเพื่อความสุขมากกว่าธุรกิจพาณิชย์ศิลป์ บรรยากาศของชุมชนขลุ่ยออนไลน์ ใน YouTube, Facebook, TikTok มีการสร้างเครือข่ายกันและกันอย่างแนบแน่น อยู่ร่วมกันอย่างสันติ ถ้อยทีถ้อยอาศัย ร่วมงานกันอย่างคึกคัก มีกิจกรรมแลกเปลี่ยนข้อมูลเคลื่อนไหวกันตลอดเวลา เป็นข้อมูลเผยแพร่สาธารณะ มีเว็บไซต์ที่ให้ความรู้เกี่ยวกับการเป่าขลุ่ยคัฟเวอร์เพลงลูกทุ่งกันเป็นระยะ แนะนำเทคนิคตั้งแต่เบื้องต้นจนถึงขั้นสูง เช่น เริ่มเป่าขลุ่ยอย่างไร การหายใจการระบายลม การเอื้อน เป็นอย่างไร เป็นต้น

นอกจากนี้นักคัฟเวอร์ขลุ่ยยังมีความกระตือรือร้นทางเทคโนโลยี มีการแบ่งปันความรู้ทางการใช้เครื่องเสียงในการบันทึก แนะนำโปรแกรมคอมพิวเตอร์ดนตรีเพื่อนำมาใช้ในการสร้างสรรค์การตกแต่งเสียงด้วยเอฟเฟ็กต์ต่าง ๆ แนะนำการใช้อุปกรณ์การบันทึกถ่ายทำตัดต่อและการอัพโหลดขึ้นหน้าจอ นับว่าคอนเทนต์ของชุมชนขลุ่ยมีผลต่อการปลุกกระแสความสนใจในเพลงลูกทุ่งและดนตรีไทยอย่างยิ่ง เพราะขลุ่ยสามารถคัฟเวอร์ได้ละเอียดจนถึงลีลาการขับร้องของนักร้องลูกทุ่งต่าง ๆ ไม่จำเป็นต้องแบ่งพื้นที่ระหว่างโซโลอิสต์กับนักร้องเหมือนในขนบการบันทึกเสียงหรือการบรรเลงเพลงลูกทุ่งต้นฉบับ คนขลุ่ยแก่ง ๆ สามารถคัฟเวอร์เนื้อร้องด้วยเสียงขลุ่ยได้เลย นอกจากนี้ความสามารถของช่างทำขลุ่ยรุ่นใหม่ ๆ ที่สร้างขลุ่ยได้ครบทุกคีย์ก็เป็นการตอบโจทย์ให้ขลุ่ยบรรเลงเพลงสำเนียงอะไรก็ได้ในโลกนี้

พิชิตชน ไชยคำวัง ฉายา เติ้ล ขลุ่ยไทย เป็นโซโลอิสต์ที่ทำงานคัฟเวอร์เพลงลูกทุ่งและ

เพลงอื่น ๆ ด้วยขลุ่ยมากที่สุด จบการศึกษาจากมหาวิทยาลัยศิลปากร สมาชิกวงชื่นเอยชื่นใจ บรรเลงขลุ่ยและเครื่องดนตรีสากลได้หลายชนิด มีความรู้ในการเรียบเรียงเสียงประสานดีมาก มีความรู้ด้านเทคโนโลยีการบันทึกเสียง มิกซ์เสียง เสนอผลงานสู่สาธารณะผ่านช่องทาง YouTube ปริมาณเกือบ 1,000 ชิ้น (รวมไลฟ์สด สอนการเป่าขลุ่ย แนะนำการทำเพลงคัฟเวอร์ สตรีมมิ่งอย่างมีคุณภาพ) ยอดผู้ติดตาม 5.2 แสน คลิปเพลงลูกทุ่งหลายเพลงมียอดวิวหลักล้าน

นักเป่าขลุ่ยคนอื่น ๆ ที่เป็นนักคัฟเวอร์เพลงลูกทุ่งที่น่าเอ่ยถึง : เจมส์ ไทยฟลูท James Thai flute, อรัญ แสงเมือง, แดน ขลุ่ยไทยดอทคอม, ต้อม บ้านเพลงนครราชสีมา, พรชัย ตรีเนตร (กบ กรมศิลป์), จีส เสนาะศิลป์, บีช วงกลม, หนึ่ง ขลุ่ยไทยบรรเลง, โดม ริสแบนด์, อั๋น ขลุ่ยไร้โน้ต, แมน ไม้ขลุ่ย, เสาร์ ขลุ่ยไทย, บิลล์ ขลุ่ยไทย, ครูรัตน์ ขลุ่ยไทย, นุ้ย ขลุ่ยไทย, สเตฟาน ขลุ่ยไทย, วิชัย มหามนตรี ฯลฯ

เมื่ออ่านถึงตรงนี้แล้วขอเชิญไปเสาะหาผลงานพวกเขากันเถิด

เครื่องดนตรีระนาด : ถ้าจะนับว่าภาพยนตร์ “โหมโรง” ที่ออกฉายเมื่อ พ.ศ. 2547 เป็นหมุดหมายของการปลุกกระแสความนิยมระนาด การนำระนาดมาใช้คัฟเวอร์เพลงลูกทุ่งที่มีรากฐานมาจากเพลงไทยเดิมเป็นปรากฏการณ์ที่น่าสนใจมาก หากเทียบกับการนำเพลงดังจากภาพยนตร์มาคัฟเวอร์หรือการผลิตซ้ำเพลงไทยร่วมสมัยอื่น ๆ อย่างงานของฟองน้ำ กอไผ่ บอยไทย ซึ่งต้องใช้เทคนิคขั้นสูงการบรรเลงที่อาศัยองค์ประกอบซับซ้อน

ในที่สุดเพลงลูกทุ่งในอดีตและปัจจุบันนี่แหละ คือทางเลือกที่โซโลอิสต์นอกตำนานนำมาทำงานคัฟเวอร์ระนาดมากกว่า ถึงแม้ระนาดจะมีข้อจำกัดในตนเองเมื่อเทียบกับขลุ่ยคือขนาดใหญ่หนัก เสียงดัง คีย์จำกัด สเกลจำกัด ค่าใช้จ่ายสูง แต่กระนั้นก็มีโซโลอิสต์ที่มิใช่นักดนตรีไทยอาชีพที่โดดเด่นขึ้นมาสร้างกระแสความนิยมระนาดให้กับสังคมไทยอยู่บ้าง

ปาเจร พัฒนศิริ ชื่อในการแสดงว่า “ฟีโน่ เดอะระนาด Fino the Ranad” (ระนาดเอกและอื่น ๆ) เรียนดนตรีที่บ้านบางลำพู มูลนิธิดุริยประณีต



ภาพ : กรุงเทพธุรกิจ, 2564

จบการศึกษาด้านความสัมพันธ์ระหว่างประเทศจากวิทยาลัยนานาชาติ มหาวิทยาลัยมหิดล และปริญญาโทด้านสื่อสารมีเดียจาก SOAS, University of London อังกฤษ เคยเป็นอาจารย์นิเทศศาสตร์สาขากลยุทธ์การสื่อสารและการคิดค้นสิ่งใหม่ (นานาชาติ) มหาวิทยาลัยกรุงเทพ

ปัจจุบันเป็นศิลปินอิสระ เป็นหนึ่งในยูทูบเบอร์คนดังที่มียอดผู้ติดตามมากที่สุด คัฟเวอร์เพลงทุกประเภท ผลงานเพลงลูกทุ่งคร่าว ๆ เท่าที่ผู้เขียนสำรวจ (พ.ศ. 2567 ไม่นับงานเพลงพ็อป เพลงเด็ก เพลงสากล เพลงฮิตติดกระแส) มากกว่า 200 เพลง การเผยแพร่ได้รับการต้อนรับทุกเพลง เพลงละหลายหมื่นหลายแสนจนถึงหลักล้านวิว

ฟีโน่ทำงานคัฟเวอร์เพลงทุกชนิดลงในช่องทาง YouTube มาตั้งแต่ พ.ศ. 2554 จุดเด่นคือ รูปร่างหน้าตาดี บุคลิกเป็นกันเอง เล่นดนตรีได้หลายอย่าง ระนาดเอก ฆ้องวง ขลุ่ย และเครื่องดนตรีสากล

มีฝีมือดีจริงในทุกเครื่องมือที่นำมาสร้างคอนเทนต์ มีเอกลักษณ์การนำเสนอที่น่าสนใจ สะดุดตาทั้งการออกแบบรางระนาดใส แต่งตัวเหมือนศิลปินเกาหลี (K-Pop) การเต้นรำที่สนุกสนาน ข้ามกรอบนักดนตรีไทยประเพณี บันทึกงานในสตูดิโอที่ออกแบบแสงเหมือนเกมส์คอมพิวเตอร์

ในจำนวนนักคัฟเวอร์ที่ใช้ระนาดเป็นอุปกรณ์นับได้ว่าฟีโน่เป็นโซโลอิสต์ที่นำเพลงลูกทุ่งในอดีตจนถึงปัจจุบันมาคัฟเวอร์มากที่สุด ตั้งใจทำงานจริงจังทุกขั้นตอนตั้งแต่การออกแบบเพลง เรียบเรียงเสียงประสาน บันทึกเสียง บันทึกภาพและตัดต่อ มีการให้ข้อมูลเบื้องหลังของเพลงที่คัฟเวอร์อย่างละเอียด เป็นคนที่มีบทบาทกระตุ้นสังคมคนรุ่นใหม่ให้สนใจดนตรีไทยแนวใหม่ที่สร้างสรรค์ขึ้น สามารถเข้าชมและฟังเพลงของเขาได้ที่ Facebook และ YouTube : Fino the Ranad

มือระนาดคนอื่น ๆ ที่เป็นนักคัฟเวอร์เพลงลูกทุ่งที่น่าเอ่ยถึง: ธีรภัทร บุญจิตติ เอ็ม ระนาด หรือ เอ็ม ทหารเรือ สมาชิกวงชื่นเอยชื่นใจ บันทึกเพลงลูกทุ่งใน TikTok บรรเลงระนาดไม้นวม-ไม้แข็ง มีดนตรีแบ็กอัพ และงานที่บันทึกมาจากการแสดงสดในวาระต่าง ๆ, นิว ธิติพัฒน์ บันทึกเพลงลูกทุ่ง-ลูกกรุงใน TikTok ภาพสวย บรรเลงระนาดไม้นวม มีดนตรีแบ็กอัพ, ขุนโปเตโต้ บันทึกเพลงลูกทุ่ง-ลูกกรุงใน TikTok ภาพสวย บรรเลงระนาดไม้นวม มีดนตรีแบ็กอัพ, ครูเซฟนครสวรรค์ บันทึกเพลงลูกทุ่งใน TikTok เทคโนโลยีบ้าน ๆ บรรเลงระนาดไม้แข็ง มีดนตรีแบ็กอัพ

เครื่องดนตรีขิม ซึ่งได้รับความนิยมในหมู่คนรุ่นใหม่ อิศรายุทธ จีนสลุต ชื่อในการแสดงว่า ครูเต้ย ขิมแชมเบอร์ ในช่องทาง FaceBook: KruToey Khim (คัฟเวอร์เพลงทุกประเภท)

สิ่งที่ได้รับความนิยมกว่าเครื่องดนตรีไทยคือเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสาน ถูกนำมาคัฟเวอร์เพลงลูกทุ่งอีสานที่ครองตลาดลูกทุ่งยุคใหม่ นักดนตรีอีสานรุ่นใหม่ ๆ มีทักษะการบรรเลงสูงมีเครื่องดนตรีและเครื่องมือเทคโนโลยีเสียงที่คุณภาพดีกว่าคนรุ่นเก่า รวมทั้งเข้าใจทฤษฎีการเรียบเรียงดนตรี และมีช่องทางสร้างความนิยมในสังคมโซโลอิสต์ที่มีชื่อเสียงหลายคนเริ่มต้นจากการเป็นนักคัฟเวอร์เพลงผ่านช่องทางโซเชียลมีเดียง่าย ๆ แล้วกลายเป็นไวรัล ได้รับความชื่นชมยกย่อง มีผู้ติดตามมากมาย ในที่สุดก็ได้รับโอกาสไปทำงานในฐานะนักดนตรีมืออาชีพ

เครื่องดนตรีได้รับการนำไปใช้คัฟเวอร์มากที่สุดคือ พิณ ด้วยข้อได้เปรียบของตัวเครื่องดนตรีเองรูปร่าง ความสะดวกในการบรรเลง สุ้มเสียงที่คาบเกี่ยวระหว่างเสียงพื้นบ้านและกีตาร์

บุคคลสำคัญที่มีคุณูปการต่อการเติบโตแพร่หลายของพิณอีสาน คือ พ่อใหญ่ทองใส ทับถนน ศิลปินมรดกอีสาน จากวารินชำราบ จังหวัดอุบลราชธานี อดีตมือพิณของวงเพชรพิณทอง



ภาพ : อานันท์ นาคคง

รุ่นก่อตั้ง ริเริ่มประยุกต์วิธีการผลิตเสียงกีตาร์ไฟฟ้าและภาคขยายเสียงให้พิณมีสุ้มเสียงที่แตกต่างจากพิณสมัยโบราณ นอกจากนี้การนำเทคนิคกีตาร์ไฟฟ้าเข้ามาร่วมในการบรรเลงลายอีสานพื้นบ้านก็ยิ่งทำให้พิณมีความน่าสนใจมากขึ้น มีคนรุ่นใหม่ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากเสียงพิณของพ่อใหญ่ทองใสจำนวนมากสมัครเป็นศิษย์โดยใช้นามสกุล “ทับถนน” กันหลายคน และนำความรู้ไปขยายต่อทั่วภูมิภาค

ศิลปินรุ่นใหญ่ท่านอื่นที่มีบทบาทมากเช่นกัน คือ พ่อใหญ่บุญมา เขาวง ศิลปินตาพิการ

พ่อใหญ่ประดิษฐ์ วิลาส และ หนุ่ม ภูไท - สวัสดิ์ สารคาม

สองรายหลังนี้ นอกจากจะพัฒนาเทคนิคการดีดพิณอีสานแล้ว ยังทำหน้าที่ผู้เรียบเรียงเสียงประสานเพลงลูกทุ่ง เป็นโปรดิวเซอร์เพลงอีสานสมัยใหม่ แปลงลายพิณโบราณมาเป็น riff คล้ายกีตาร์ สร้างทำนองหวานใหม่ ๆ ขึ้นมาในเพลงหมอลำ ทำนองสนุกเร้าใจในเพลงหมอลำซิ่ง ซึ่งส่งผลให้การเลือกใช้เครื่องดนตรีนี้ในงานบันทึกเสียงตลอดจนงานแสดงสด โดยเฉพาะการเกิดวัฒนธรรม “รถแห่” ขึ้นมาเป็นสื่อบันเทิงคู่ขนานกับหมอลำ แสดงงานที่คาบเกี่ยวกับลูกทุ่งภาคกลางและเพลงสตริงฝรั่ง ก็ยิ่งทำให้มีการประยุกต์ลายพิณต่อไปยังกีตาร์ไฟฟ้าอย่างจริงจัง และส่งผลย้อนกลับมาให้เกิดการพัฒนาพิณอีสานในอีกหลายมิติ

โซโลอิสต์พิณอีสานระดับ influencer ที่น่าสนใจติดตามผลงานการทำงานคัฟเวอร์ในโลกโซเชียลมีเดีย อาทิ ทองเบส ทับถนน, ตุ้ม พิณซิ่งสะเดิด, พงศพร อุปนิ (อ้น แคนเขียว), ต้น ตระกูล แก้วหย่อง, บุญทัน นิ้วทอง, วิเชียร แก่นศรี, คำเม่า เปิดถนน, อาทิตย์ คำหงษา (All-Thidsa), พรชัย บ้านแสนสุข, เลิง บ้านโคกสูง, เชิด พินแกนแคนห่าว ร็อคหลงท่ง, พีร์ สินไซ, ธำมรงค์ ยางพฤกษ์ (ทับถนน), เนส ทับถนน, อรณิชา เสมามิ่งขวัญ (น้องอร อำนาจเจริญ), เอ็ม ลำน้ำโขง, ศักดิ์ เสียงอีสาน, เอื้อ พิณส้ม, กุ๊งกิ๊ง กระดิ่งควาย ฯลฯ

นอกจากนี้ยังควรกล่าวถึงนักกีตาร์ที่มีบทบาทโซโลในงานเพลงหมอลำและเพลงลูกทุ่งอีสาน ประยุกต์สุ้มเสียงของพิณผสมกับกีตาร์ไฟฟ้า ใช้เทคนิคขั้นสูง ไล่เมโลดี้ เปลี่ยนเทมโป้ ทดลองเอฟเฟ็กต์แปลก ๆ และปรับแต่งเสียง (edit) เพิ่มเติมในกระบวนการหลังการผลิต (post production) นักกีตาร์คัฟเวอร์ที่เปิดช่องยูทูบโชว์ความสามารถไลน์เดี่ยวกีตาร์แนวอีสานร่วมสมัย เช่น โต กีตาร์ (กีตาร์ลายพิณ), เต้ย สายบ้า (Toey Guitarist), โน้ต นพรัตน์, แกรมกีตาร์ขาว, ตุ้ม พิณซิ่งสะเดิด เป็นต้น

เครื่องดนตรีคู่ขนานกับพิณ คือซออีสาน ถึงแม้ความนิยมจะน้อยกว่าเพราะต้องใช้ทักษะที่ละเอียดอ่อนในการผลิตควบคุมคุณภาพเสียง แต่ซอก็ได้รับความนิยมในเพลงลูกทุ่งอีสานและหมอลำซิ่ง-กันตรึมประยุกต์มิใช่น้อย

ปัจจุบันมีการนำซอจีนที่เรียกว่า “เอ้อร์หู” (erhu) มาดัดแปลงเป็นซออีสาน คุณภาพการผลิตของจีนมาตรฐาน ตัวซอเองมีสุ้มเสียงน่าฟัง กลมกลืนไปกับเครื่องดนตรีอีสานอื่น ๆ แม้แต่เครื่องดนตรีสากล สะดวกต่อการอัดเสียงมิกซ์เสียงในสตูดิโอ สามารถประยุกต์ให้เป็นซอไฟฟ้าได้ด้วย

โซโลอิสต์ในยุคอดีตที่สำคัญที่สุดคือ พ่อใหญ่ทองฮวด ฝ่ายเทศ ซึ่งมีต้นแบบในเพลงลูกทุ่งอีสานจำนวนมาก อีกคนหนึ่งที่ทำให้ซออีสานโด่งดังในเพลงลูกทุ่งในอดีตคือ หนุ่ม ภูไท ซึ่งทำให้เกิดนักโซโลอิสต์ซออีสานอีกหลายคนตามมา นักสีซอในอุตสาหกรรมลูกทุ่งอย่าง โน ชานน แกรมมี่โกลด์ และกิ่ง เชียงฆะนคร นักเล่นซอกันตรึม ไพโรจน์ ซาวนด์ ก็นับเป็นผู้มีอิทธิพลสำคัญเช่นกัน

โซโลอิสต์รุ่นใหม่ที่น่าสนใจ ได้แก่ ภูมิศักดิ์ เคณศศิลป์, สำราญ เสียงอีสาน, เจมส์ เมืองซอ, ศรัทธา เชิงหอม, โซดา ซอศิลป์ ฯลฯ คนเหล่านี้มีผลงานเผยแพร่ผลงานผ่าน TikTok และ YouTube

อย่างไรก็ตาม ปรากฏการณ์โซโลอิสต์นอกตำนานที่ตื่นเต้นที่สุดในความรู้สึกของผู้เขียน กลับไม่ใช่บุคคลและประเภทเครื่องดนตรีที่กล่าวมาแล้วก่อนหน้านี้ทั้งหมด แม้แต่ย้อนกลับไปคิดถึงโซโลอิสต์ในตำนานก็ไม่ตื่นเต้นเท่าสิ่งที่อยากจะชวนให้

นักดนตรีวิทยาเอาใจใส่กันต่อไปเป็นสิ่งที่นักดนตรีจากภูมิภาคอีสานแสดงตัวตนผ่านเครื่องดนตรีที่เรียกกันเป็นคำสามัญว่าคีย์บอร์ดไฟฟ้า (electronic keyboard) รวมถึงซินธิไซเซอร์ (synthesizer) เปียโนดิจิทัล เปียโนเวที ออร์แกนอิเล็กทรอนิกส์ และระบบทำงานด้านเสียงดิจิทัล (digital audio workstations) เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้พลังงานไฟฟ้าในการทำงาน และมีลักษณะแป้นกดเสียงคล้ายเปียโน เมื่อกดแป้นจะสร้างเสียงผ่านระบบคอมพิวเตอร์ภายใน สามารถปรับเปลี่ยนรูปแบบเสียงให้เหมาะกับแนวเพลงต่าง ๆ ได้ ตั้งแต่เสียงเปียโน ออร์แกน ไปจนถึงเครื่องดนตรีอื่น ๆ และเสียงสังเคราะห์ รวมถึงเสียงเครื่องเคาะประกอบจังหวะ คีย์บอร์ดไฟฟ้าได้รับความนิยมในดนตรีหลากหลายแนว เช่น พ็อป ร็อก แจ๊ส และอิเล็กทรอนิกส์

โดยเฉพาะในยุค 80 ในการบรรเลงดนตรีแนว นิวเวฟ (New Wave), โพรเกรสซิฟร็อก (Progresssive Rock), นิวเอจ (New Age), แจซฟิวชัน (Jazz fusion), ยูโรแดนซ์ (Eurodance), และซินธ์พ็อป (synthesizer pop) นอกจากดนตรีสมัยใหม่แล้ว คีย์บอร์ดไฟฟ้ายังใช้ร่วมบรรเลงกับดนตรีพื้นบ้านบางแนวได้เช่นกัน เช่น ดนตรีลูกทุ่ง เป็นต้น ด้วยขนาดที่กะทัดรัดและความสามารถในการจำลองเสียงเครื่องดนตรีสากลหลากหลายประเภท ทำให้คีย์บอร์ดไฟฟ้าได้รับความนิยมจากเหล่านักดนตรีมาจนถึงปัจจุบัน

ความแพร่หลายของคีย์บอร์ดไฟฟ้าในวัฒนธรรมดนตรีหมอลำ ลูกทุ่งอีสาน และรถแห่เป็นเรื่องน่าตื่นเต้น เครื่องดนตรีเด่นที่ปรากฏในการแสดงนอกจากแคน พิณ แซกโซโฟน กลองชุด ก็คือคีย์บอร์ด มีหลายยี่ห้อที่วงหมอลำลูกทุ่งนิยมเลือกใช้ ราคาไม่แพงนัก สุ้มเสียงดี ต่อมีดี้ (Musical Instrument Digital Interface, MIDI) เชื่อมไปงานคาราโอเกะได้ ยี่ห้อที่ดังมากในช่วงที่เขียนบทความนี้ (พ.ศ. 2567) ได้แก่ Yamaha, Kork, Roland

สำหรับ Yamaha มีรุ่น PSR-SX700, PSR-SX900, Yamaha Genos ส่วน Korg มีรุ่น Korg Cross 2 - korg kross, Korg Triton Le, Korg TR, Korg X5D, Korg M3 และยี่ห้อ Roland มีรุ่น XPS 30, XPS 10, Fantom G6 X6, Roland RS5, XP10 ที่กล่าวชื่อยี่ห้อมานี้เป็นเครื่องดนตรีนำเข้า ทว่าถูกปรับแต่งเสียง



YAMAHA PSR-SX700

ภาพ: www.bngmusicthailand.com

และเพิ่มเติมแซมพลิง (Sampling) แซมพลิงซาวนด์ของดนตรีพื้นบ้าน แคน โหวด พิณ ซอ โปงลาง เปิงมาง ฉิ่ง ฉาบ ฆ้อง เสริมเข้าไป

บุคคลสำคัญที่ขับเคลื่อนให้เกิดความนิยมดนตรีอีสานและลูกทุ่งในปัจจุบันคือโซโลอิสต์นอกตำนานนี้แหละ หลายคนที่นำเสนอผลงานส่วนตัวลงในสื่อโซเชียลมีเดียน่าอัศจรรย์มาก ทักษะการบรรเลงคล่องตัว มีความเข้าใจทฤษฎีดนตรีสูง รู้จักเสียงดนตรีพื้นบ้านอย่างลึกซึ้งจนสามารถประดิษฐ์เสียงเทียมแทนได้ทั้งวง เป็นนายเหนือคีย์บอร์ดบรรเลงได้เหมือนวงซิมโฟนีออร์เคสตรา วงแจซร็อก จนถึงเพลงพื้นบ้านอีสาน สร้างชุดคำสั่งเสียงผ่านระบบ midi controller ได้อย่างคล่องแคล่ว ควบคุมคอร์ด เมโลดี้ จังหวะ โซโล ประสานเสียงได้ด้วยตัวคนเดียว ชำนาญทั้งโปรแกรมที่ออกแบบไว้สำเร็จรูปและการด้นสดหรืออิมโพรไวสเซชัน (improvisation) แปลงทำนองจังหวะได้อย่างกว้างขวาง

นอกจากนี้ ยังเมตตาให้ความรู้ออนไลน์แก่นักดนตรี-ผู้สนใจเป็นประจำในช่องทางยูทูบ เป็นอินฟลูเอนเซอร์สร้างความเคลื่อนไหวในการปรับตัว

สู่ดนตรีสากลแก่นักดนตรีพื้นบ้านอีสานจำนวนมาก หลายคนเป็นคนดังในวงการลูกทุ่งอีสาน-ลำเพลิน มีช่องทางยูทูบของตน ไลฟ์ง่าย ๆ ให้แฟนเพลงชมฟรี ยอดวิวสูง นับล้านวิว เพลงบรรเลง (instrumental sounds) เป็นส่วนใหญ่

โซโลอิสต์นอกตำนานที่น่าสนใจติดตาม ได้แก่ พิเชษฐ์ พิณพิฆาต, อาจารย์บาน 4 ลำซิ่ง, ตุมตาม พรเฉลิม, สามตอ สตูดิโอ, โต เอกชัย มิวสิค, คีย์บอร์ด พิณซิ่ง, คีย์บอร์ดลำเพลิน, ดาว สตาร์มิวสิค, ตะวัน ออริจินอล, พิณซิ่งจานเต้ อำนาจเจริญ, ภูมิศิลป์ไทย คีย์บอร์ดเซียนลำซิ่ง, บุญหลง เสียงอีสาน, แม็กกี้ สาวน้อยเพชรบ้านแพง ฯลฯ คนสุดท้ายที่เอ่ยชื่อนัยน์ตาพิการทักษะการด้นคีย์บอร์ดหมอลำเก่งมาก

ขออภัยที่ตกหล่นชื่อของโซโลอิสต์นอกตำนานไปอีกมากมาย ผู้เขียนเพียงอยากเสนอมุมมองที่ชวนให้ทบทวนว่า “Signature Soloist” คงไม่จำเป็นต้องกล่าวคำสรรเสริญสดุดีโซโลอิสต์ในตำนานกันจนปิดหูปิดตาไม่รู้ไม่เห็นความเป็นจริงของโลกลูกทุ่งที่เปลี่ยนแปลงไปไม่หยุด และหวังว่าการเพิกเฉย การดูแคลน ความล้าหลัง คับแคบทางกฎหมายในการกำจัดคนเล็ก ๆ ที่เรียกว่า นักคัฟเวอร์ คงจะจบสิ้นเสียทีแล้ว

• การปรากฏตัวของโซโลอิสต์ในงานบันทึกเสียงและการหายตัวไปในงานแสดงสด บทบาทที่ถูกลดทอน และโอกาสในการฟื้นฟูโซโลอิสต์ผ่านการประกวดดนตรีลูกทุ่ง

แม้ว่าในทางทฤษฎี การใช้โซโลอิสต์ในงานบันทึกเสียงและการแสดงสดจะช่วยเพิ่มมิติความน่าสนใจให้แก่เพลงลูกทุ่ง แต่ในทางปฏิบัติ การปรากฏตัวของโซโลอิสต์ในงานแสดงสดนั้นกลับค่อย ๆ หายไปอย่างเห็นได้ชัด โดยเฉพาะในยุคทัวร์คอนเสิร์ตที่ต้องเดินทางไปในพื้นที่ต่าง ๆ ซึ่งมีข้อจำกัดทั้งในด้านจำนวนของนักดนตรีที่สามารถร่วมเดินทางได้ และการจัดการด้านเทคนิคต่าง ๆ เช่น การตั้งเวที การควบคุมคุณภาพเสียง เวลา และค่าใช้จ่าย

ปัญหาดังกล่าวนำไปสู่การถ่ายโอนพาร์ทการโซโลให้กับนักดนตรีคนอื่น ๆ ในวงที่ “พอใช้” ซึ่งแม้จะไม่สามารถทดแทนความสมบูรณ์ของโซโลอิสต์ต้นฉบับได้ แต่ก็ถือเป็นการแก้ปัญหาที่ไม่สร้างอุปสรรคในทางปฏิบัติ ไม่เหมือนการเปลี่ยนนักร้องต้นฉบับไปเป็นคนอื่น ในที่สุด โอกาสของการแสดงดนตรีจริงจังอย่างในสตูดิโอก็ไม่กลับคืนมายังโซโลอิสต์ต้นแบบอีกเลย

ปรากฏการณ์การลดบทบาทของโซโลอิสต์ในงานแสดงสด เป็นเรื่องปกติที่เกิดขึ้นในวงการดนตรีลูกทุ่ง มักถูกเพิกเฉยจากทั้งวงการดนตรีและผู้ฟังในวงกว้าง ไม่มีการเรียกร้องหรือตำหนิวิจารณ์อย่างเป็นทางการจากสังคม นักวิจารณ์ดนตรีก็ไม่ได้ให้ความสนใจในประเด็นนี้ ไม่มีการพูดถึงคุณค่าของโซโลอิสต์ที่ถูกลดทอนลงในแง่มุมที่สำคัญ

ขณะที่ในวงการดนตรีประเภทอื่น ๆ เช่น ดนตรีคลาสสิก การลดทอนบทบาทของโซโลอิสต์จะได้รับการวิพากษ์วิจารณ์อย่างรุนแรง และมักถูกจับตามองทั้งจากนักวิจารณ์และผู้ฟังอย่างใกล้ชิด เพราะในกรณีของดนตรีคลาสสิก การปรากฏตัวของโซโลอิสต์จะถือเป็นเกียรติยศ ซึ่งการแสดงโซโลเป็นจุดสำคัญที่ผู้ชมตั้งตารอคอย เพราะด้วยชื่อเสียงความสามารถ ประสบการณ์ที่สั่งสมมาอย่างยาวนานของโซโลอิสต์ ทำให้การแสดงโซโลในดนตรีคลาสสิกมักจะถูกติดตามและวิจารณ์อย่างจริงจัง หากเมื่อใดโซโลอิสต์ในดนตรีคลาสสิกถูกลดบทบาทหรือไม่มีคุณภาพ ก็จะกลายเป็นประเด็นที่ได้รับการวิพากษ์วิจารณ์อย่างรุนแรง

แต่ในทางตรงกันข้าม การลดบทบาทของ

โซโลอิสต์ในวงการดนตรีลูกทุ่งไทยกลับไม่ได้รับความสนใจ เนื่องจากวัฒนธรรมการแสดงดนตรีลูกทุ่งมักมีลักษณะของการปรับตัวตามบริบทและความต้องการของผู้ชมที่หลากหลาย ซึ่งตามปกติ การเปลี่ยนแปลงหรือการแทนที่โซโลอิสต์ด้วยนักดนตรีที่สามารถเล่นพาร์ทโซโลได้อย่าง “พอใช้” กลายเป็นเรื่องที่ไม่ต้องไปเสียเวลาให้ความสนใจ หันไปเน้นที่ความบันเทิงหรือการตอบสนองต่อรสนิยมฉาบฉวยของผู้ฟังในขณะนั้นมากกว่าคุณภาพทางดนตรี

อีกหนึ่งปัจจัยที่ทำให้บทบาทของโซโลอิสต์ถูกลดทอนลง คือ ความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีในด้านการบันทึกเสียงและการแสดงที่มีการใช้แซมพลิง (sampling) หรือการใช้เครื่องคอมพิวเตอร์ในการเขียนโปรแกรมเสียง การลดต้นทุนค่าใช้จ่ายและประหยัดเวลาจากการบันทึกเสียงที่ต้องใช้มนุษย์ทำให้มีการพัฒนาโปรแกรมเสียง เช่น ซีเควนเซอร์ (Sequencer) และระบบมีดี้ (Musical Instrument Digital Interface, MIDI) ที่สามารถจัดระเบียบการเรียบเรียงเสียงประสานและเลือกใช้เครื่องดนตรีจากคลังข้อมูลในคอมพิวเตอร์ ซึ่งสามารถปรับแก้ไขและดัดแปลงได้ตามต้องการ

ผลลัพธ์คือการผลิตงานดนตรีที่ปราศจากการมีส่วนร่วมของโซโลอิสต์ตัวจริง การผลิต “ดนตรีปลอม” (AI-created synthetic music) ในลักษณะนี้ ไม่เพียงแต่ทำให้บทบาทของโซโลอิสต์หายไป แต่ยังนำไปสู่การทำศิลปะเทียมที่ไม่เกี่ยวข้องกับความเป็นมนุษย์จริง ๆ

อีกทั้งช่วงเวลาหนึ่งในประวัติศาสตร์ที่ดนตรีลูกทุ่งหันไปสู่ความนิยมคาราโอเกะ (Karaokeism) ยังส่งผลให้เสียงดนตรีที่ผลิตออกมาในรูปแบบของเครื่องดนตรีปลอมถูกใช้ในอุตสาหกรรมคาราโอเกะอย่างแพร่หลาย โดยไม่ได้คำนึงถึงคุณภาพเสียงหรือการสร้างสรรค์ช่วงโซโลที่มีความประณีต ส่งผลกระทบต่อทั้งดนตรีจริงและโซโลอิสต์ในทางอ้อม



วงดนตรีในคอนเสิร์ต 84 ปี ลูกทุ่งไทย

ภาพ : คอนเสิร์ต 84 ปี ลูกทุ่งไทย, 2567

การหายตัวไปของโซโลอิสต์จากงานบันทึกเสียงต้นฉบับและการแสดงสด รวมถึงยุคสมัยรุ่งเรืองของคาราโอเกะในวงการดนตรีลูกทุ่ง สามารถมองได้ว่าเป็นภาพสะท้อนของการเปลี่ยนแปลงในแง่มุมต่าง ๆ ของการเมือง เศรษฐกิจ สังคม และวัฒนธรรมในไทยในช่วงเวลาเดียวกัน โดยไม่สามารถแยกออกจากปัจจัยภายนอกที่มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงเหล่านี้ได้

การเปลี่ยนแปลงทางการเมืองและสังคมที่มีผลต่อโครงสร้างและแนวคิดการผลิตงานศิลปะในประเทศไทย การพัฒนาเศรษฐกิจและการเมืองในช่วงหนึ่งอาจนำไปสู่การมุ่งเน้นเรื่องประสิทธิภาพและต้นทุน ซึ่งส่งผลให้เกิดการแทนที่โซโลอิสต์ที่ต้องใช้ทักษะเฉพาะตัวและเวลาในการฝึกฝนด้วยการใช้เทคโนโลยีซึ่งสามารถลดต้นทุนและเวลาในการผลิตได้มากกว่าการใช้โซโลอิสต์ในการบันทึกเสียงแบบดั้งเดิม

การใช้โปรแกรมคอมพิวเตอร์ช่วยในการผลิตเสียงดนตรีสามารถลดค่าใช้จ่ายและเพิ่มความเร็วในการผลิตได้ ความรุ่งเรืองของคาราโอเกะสะท้อนถึงเศรษฐกิจที่เน้นการผลิตบันเทิงในรูปแบบที่เป็นมวลชนและเข้าถึงได้ง่าย เนื่องจากเครื่องดนตรีปลอมและการใช้เสียงที่ง่ายต่อการผลิตทำให้คาราโอเกะกลายเป็นธุรกิจที่มีขนาดใหญ่และสามารถทำกำไรได้มาก การที่ดนตรีลูกทุ่งหันไปสู่คาราโอเกะสะท้อนถึงการเปลี่ยนแปลงในลักษณะของการมีส่วนร่วมของสังคม ความนิยมในการร้องเพลงคาราโอเกะทำให้ผู้คนรู้สึกว่าตนเองสามารถเข้าถึงและมีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์ดนตรีได้โดยไม่จำเป็นต้องมีทักษะพิเศษเหมือนโซโลอิสต์ในสมัยก่อน

นอกจากนี้ยังเป็นการสะท้อนถึงการเปลี่ยนแปลงในโครงสร้างทางวัฒนธรรมของไทยที่เน้นไปในทิศทางของการบริโภคที่รวดเร็วและเข้าถึงได้ง่าย โดยไม่ให้ความสำคัญกับกระบวนการสร้างสรรค์ทางศิลปะอย่างจริงจัง สะท้อนถึงการเสื่อมถอยของวัฒนธรรมดนตรีที่มีความลึกซึ้งและสั่งสมความรู้มาอย่างยาวนานไปสู่สังคมไทยใหม่ที่เน้นการบริโภคความบันเทิงในรูปแบบที่สามารถเข้าถึงได้โดยง่ายและรวดเร็ว

อย่างไรก็ตาม การเปลี่ยนแปลงทางเทคโนโลยีและกระแสดนตรีที่เปลี่ยนไปเช่นคาราโอเกะไม่อาจทำลายความสำคัญของโซโลอิสต์ในดนตรีลูกทุ่งได้ทั้งหมด การประกวดดนตรีลูกทุ่งเยาวชนและการเรียนการสอนเพลงลูกทุ่งในสถาบันการศึกษาที่เกิดขึ้นในระยะหลัง เป็นโอกาสในการฟื้นฟูบทบาทของโซโลอิสต์รุ่นใหม่ โดยเฉพาะในโอกาสที่ไม่เพียงแต่เน้นการแสดงความสามารถในการขับร้อง หรือการแสดงหางเครื่องเท่านั้น แต่ยังมีการเปิดพื้นที่ให้นักดนตรีแสดงทักษะพิเศษในการเล่นเครื่องดนตรีทั้งเครื่องดนตรีไทย เครื่องดนตรีพื้นบ้าน และเครื่องดนตรีสากล ผ่านการโซโลในช่วงต่าง ๆ ของการแสดง

การให้โอกาสในการแสดงทักษะเหล่านี้ไม่เพียงแต่เป็นการสนับสนุนการเติบโตของนักดนตรีเท่านั้น แต่ยังเป็นการส่งเสริมให้เกิดการเรียนรู้และการพัฒนาในด้านเทคนิคการเล่นที่ลึกซึ้ง โดยเฉพาะในการศึกษาสำเนียงและเทคนิคการบรรเลงของโซโลอิสต์ต้นฉบับ ซึ่งนอกจากจะช่วยพัฒนาทักษะทางดนตรีของนักดนตรีแล้ว ยังเปิดโอกาสให้พวกเขาได้สืบทอดและรักษาบทบาทของโซโลอิสต์ในอนาคต หากพวกเขามีความตั้งใจที่จะศึกษาบทบาทนี้อย่างจริงจัง และมีความพยายามในการฝึกฝนเทคนิคต่าง ๆ อย่างต่อเนื่อง

การเรียนรู้จากประสบการณ์เหล่านี้จะเป็นส่วนสำคัญในการเติบโตของนักดนตรีสู่ความเป็นมืออาชีพในระดับสูง



วงกอไผ่ในคอนเสิร์ต 84 ปี ลูกทุ่งไทย

ภาพ : คอนเสิร์ต 84 ปี ลูกทุ่งไทย, 2567

• ความหวังฝากไว้ งานวิจัยโซโลอิสต์ ห้องสมุดดนตรีลูกทุ่ง

การศึกษาวิจัยขั้นพื้นฐานเพื่อรวบรวมรายชื่อและผลงานของโซโลอิสต์ในเพลงลูกทุ่งถือเป็นสิ่งที่ควรกระทำอย่างเร่งด่วน เพื่อให้การศึกษาวิจัยในอนาคตสามารถเข้าถึงข้อมูลที่ครบถ้วนและมีความลึกซึ้งในแง่ของเทคนิคและสุนทรียศาสตร์การบรรเลงเพลงลูกทุ่ง การจัดทำฐานข้อมูลผลงานของ Signature Soloist จากอดีตจะสามารถทำให้การศึกษาและการวิเคราะห์ทางดนตรีของเพลงลูกทุ่งมีความเป็นระบบและเป็นองค์ความรู้ที่สามารถใช้อ้างอิงได้ในอนาคต การทำโน้ตเพลงหรือ music score ที่ละเอียดและวิเคราะห์ลายเซ็นของโซโลอิสต์ในแต่ละท่วงทำนอง จะช่วยให้การศึกษาวิจัยและการสอนดนตรีในวงการลูกทุ่งสามารถพัฒนาต่อยอดไปยังรุ่นใหม่ ๆ ได้อย่างมีประสิทธิภาพ และยังสามารถยกระดับดนตรีลูกทุ่งให้มีความหลากหลายและมีมิติทางดนตรีที่ซับซ้อนและลึกซึ้งยิ่งขึ้น

จากประสบการณ์ทำงานกับดนตรีลูกทุ่งอย่างน้อยในเวที “84 ปี ลูกทุ่งไทย” ผู้เขียนขอยืนยันว่าการถอดความรู้ของโซโลอิสต์เป็นเรื่องสำคัญ หากใครรวบรวมสกอร์ทั้งหมดเท่าที่มีอยู่ในคอนเสิร์ตนี้เอามาวิเคราะห์วิจัยถอดความรู้เอามาเรียบเรียงใหม่ให้อ่านรู้เรื่อง ก็จะได้เอกสารประวัติศาสตร์ชิ้นสำคัญที่โลกนี้ไม่เคยคิดถึงมาก่อน

เอกสารที่ว่านี้ไม่ใช่แค่เนื้อเพลงหรือตัวประวัติ แต่เป็นภาพสะท้อน “วิธีคิด” และ “วิธีขาย” ของครูเพลงลูกทุ่งในแต่ละยุคแต่ละสมัยที่มีพื้นฐานชีวิตแตกต่าง สิ่งแวดล้อมแตกต่าง เทคโนโลยีที่แตกต่าง มีวัตถุดิบที่แตกต่าง มาบูรณาการเป็นเพลงลูกทุ่ง และหากนำองค์ความรู้ที่ค้นพบไปต่อยอดให้เหมาะสมได้อีกก็จะเป็นโอกาสพัฒนาศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัยที่ท้าทายมาก

เอกสารประวัติศาสตร์ที่เรียกว่า โน้ตเพลง หรือ สกอร์ที่ถูกเรียบเรียงใช้ในงานนี้ แม้ว่าคนอ่านพาร์ทดนตรีจะน้อยนิด ไม่เท่าคนอ่านวรรณกรรมคำร้อง แต่ก็ยังจำเป็นต้องทำหน้าที่จัดการเอกสาร

ประวัติศาสตร์ให้จบในตัวของมัน จะเปลืองกระดาษโน้ตหน่อยก็ต้องยอม และก็ต้องบอกว่า

“โน้ตชุดนี้ไม่ใช่งานสำเร็จรูป”

“เสียงจำนวนไม่ใช่น้อยในงานนี้ ไม่ได้อยู่บนหน้ากระดาษ”

“ลูกเล่นสนุก ๆ ไม่ได้อยู่ในตัวโน้ตที่เขียน”

แต่มาจากการอิมโพรไวส์ของนักดนตรีโต้ตอบสด ๆ กับการแสดงการร้องและเกิดจากอารมณ์ความรู้สึกของนักดนตรีขณะนั้น ไลน์สะล้อครูแอ๊ด ภาณุทัต, ไลน์พิณของโน ชานน, ลายแคนของลาลี่, ไลน์ด้นแซกโซโฟนของสมนึก, ไลน์เปิงมางของครูเบียร์ แม้แต่ไลน์ทีมเพอร์คัสชันครอบครัวบางใหญ่ และ หนึ่งคองก้า มหัศจรรย์มาก แต่ไม่มีสกอร์สักชิ้น

นั่นคือภารกิจที่นักวิจัยต้องทำงานเพิ่มเหมือนพวกนักประวัติศาสตร์ดนตรีแจซ เวิลด์มิวสิก ต้องมานั่งทำโน้ตที่มาจากความสดของการแสดงด้วย งานพวกนี้เมินเฉยไม่ได้ นี่คือประวัติศาสตร์ลูกทุ่งวิทยาเลยทีเดียว

นอกจากนี้ การทำ “ห้องสมุดดนตรีลูกทุ่ง” หรือฐานข้อมูลเสียง (sound archive) ที่รวบรวมผลงานของโซโลอิสต์จากเพลงลูกทุ่งยุคต่าง ๆ จะเป็นประโยชน์อย่างยิ่งในการศึกษา โดยจะสามารถศึกษาความแตกต่างในการแสดงออกทางดนตรีในแต่ละยุคสมัยได้ ห้องสมุดเสียงนี้ยังช่วยเก็บรักษาผลงานที่อาจหายไปจากการเปลี่ยนแปลงทางเทคโนโลยี หรือลืมเลือนจากการบันทึกที่ไม่สมบูรณ์

นอกจากการจัดประกวดดนตรีลูกทุ่งที่ควรหันมาให้ความสำคัญกับโซโลอิสต์มากขึ้น ไม่ใช่เพียงการเฟ้นหานักร้องหรือหางเครื่องดังที่นิยมกระทำกัน ควรจัดเวิร์กช็อปหรือการฝึกอบรมสำหรับผู้เรียนดนตรีที่ต้องการพัฒนาตนไปสู่ความเป็นโซโลอิสต์จะช่วยสร้างโอกาสในการเรียนรู้เทคนิควิธีประยุกต์ที่เหมาะสมกับเพลงลูกทุ่งในยุคปัจจุบันและอนาคต

นักเรียนดนตรีไทย-ดนตรีพื้นบ้านควรฝึกเพลงลูกทุ่งด้วย มิใช่แต่เทคนิคยาก ๆ ในเพลงไทยเดิม-เพลงพื้นบ้านอย่างที่ผ่านมา นักเรียนดนตรีสากลควรมีแบบฝึกหัดจากเพลงลูกทุ่งเช่นกัน การฝึกอบรมเช่นนี้จะช่วยพัฒนาโซโลอิสต์รุ่นใหม่ให้มีความสามารถในการบรรเลงเครื่องดนตรีในแบบที่สามารถสะท้อนอารมณ์ไทยได้อย่างถูกต้อง

นอกจากนี้ควรสร้างโอกาสในการแลกเปลี่ยนความรู้และประสบการณ์ระหว่างโซโลอิสต์ที่มีประสบการณ์สูงและผู้เรียนรุ่นใหม่ที่มีความสนใจเพื่อเป็นส่วนหนึ่งของโอกาสการสร้างสรรค์เพลงลูกทุ่งใหม่ ๆ

แม้ทุกวันนี้จะยังไม่มีการสนับสนุนและการพัฒนาทางการศึกษาในด้านนี้อย่างจริงจังในสถาบันดนตรีใด ๆ ไม่มีการลงมือปฏิบัติการวิจัยอย่างจริงจัง ไม่มีการสร้างฐานข้อมูลที่ครอบคลุมความรู้ที่ชัดเจนในวิถีคนดนตรีลูกทุ่ง ยังไม่มีผู้สนใจจัดประกวดดนตรีและเวิร์กช็อปเฉพาะทางสำหรับสร้างโซโลอิสต์รุ่นใหม่ แต่ก็ขอฝากความหวังเอาไว้ว่าคงจะมีสักวัน ที่โอกาสแห่งการสร้างศิลปินรุ่นใหม่ที่มีความสามารถในการทำงานเพลงลูกทุ่งอย่างมีคุณภาพคงจะมาถึง เพื่อให้ฝันของการพัฒนาของดนตรีลูกทุ่งและวัฒนธรรมดนตรีไทยมีความต่อเนื่องและยั่งยืนในอนาคต



อานันท์ นาคคง

ตอนที่ 15

ลูกทุ่งโกอินเตอร์

ลูกทุ่งไทยโกอินเตอร์ 01: แฟ้มข่าว

1. (เรื่องเล่า) พ.ศ. 2509 สุรพล สมบัติเจริญ ราชาลูกทุ่งยกวงดนตรีไปเปิดการแสดงที่กรุงเวียงจันทน์ เกิดบทเพลง “เดือนหงายที่ริมโขง” บันทึกความทรงจำของหนุ่มสุพรรณที่นั่งเรือข้ามฟากแม่น้ำโขงอันเชี่ยวกราก จากฝั่งหนองคายไปสู่ท่าเดื่อ ขึ้นรถตะลอนต่อไปถึงเวียงราตรี พบรักกับสาวลาวนิรนาม ร่วมบรรเลงเพลงรักใต้แสงเดือนเต็มดวงทอดเงาเหนือดินแดนไทย-ลาว บทเพลงระบุพิกัดของรมณียสถาน “เวียงวิไล” และ “เวียงราตรี” อดีตไนต์คลับ สถานเต้นรำยามค่ำคืน ที่มีชื่อเสียงที่สุดของนครหลวงเวียงจันทน์

ขณะที่เกิดเพลงเดือนหงายที่ริมโขงนั้นยังไม่เกิดสะพานมิตรภาพ ลาวยังไม่ได้เปลี่ยนแปลงทางการเมือง ไทยยังไม่เข้าสู่สังคมอุตสาหกรรมจริงจัง ประชาคมอาเซียนยังไม่เกิด สงครามเย็นยังไม่มี อคติเชิงชาติพันธุ์ยังไม่ก้าวร้าวรุนแรง สัมพันธภาพของคนไทย-ลาวยังอยู่เหนือเศรษฐกิจการเมือง

2. (ประวัติชีวิต) พ.ศ. 2513 สมัย อ่อนวงศ์ นักเป่าแคนจากเขาย้อย ได้รับคำเชิญจากประธานยุวเยาวชน (เจซี) แห่งประเทศญี่ปุ่น ให้ไปแสดงโชว์ณ เมืองโอซากาและกรุงโตเกียว เป็นเวลา 30 วัน ซึ่งเขาได้บรรเลงเพลงแคนโชว์ออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์ NHK จำนวน 4 ครั้ง ได้รับความนิยมจากคนญี่ปุ่นเป็นอย่างมาก จนทางราชการได้มอบรางวัล “หมวกยอดขุนพล” ซึ่งเป็นรางวัลที่จะมอบให้แก่บุคคลผู้สร้างชื่อเสียงให้แก่ประเทศญี่ปุ่นเท่านั้น

เมื่อเดินทางกลับมาถึงเมืองไทย ก็ได้รับสมญานามว่า “ยอดขุนพลแคนแดนสยาม” ต่อมา พ.ศ. 2514 ได้รับเชิญจากตัวแทนนักเรียนไทยในประเทศเยอรมนีให้เดินทางไปแสดงโชว์ในทวีปยุโรป 6 ประเทศ คือ เยอรมนี, ฝรั่งเศส, อิตาลี, เบลเยียม, สวิตเซอร์แลนด์ และอังกฤษ เป็นระยะเวลา 30 วัน

พ.ศ. 2526 หนังสือพิมพ์เสรีชน ในรัฐแคลิฟอร์เนีย ประเทศสหรัฐอเมริกา จัดวงดนตรีคณะหมอลำแคนประยุกต์ และได้เชิญสมัย อ่อนวงศ์ เดินทางไปแสดงโชว์ใน 36 รัฐ 42 เมือง เป็นเวลา 3 เดือน ได้รับความนิยมจากคนไทยและคนลาวที่อยู่ในสหรัฐอเมริกาเป็นอย่างมาก และ พ.ศ. 2527 สมัย อ่อนวงศ์ ได้รับเชิญจากผู้อำนวยการหนังสือพิมพ์ไทยออส ประเทศออสเตรเลีย ให้เดินทางไปแสดงโชว์แคนไทยในเมืองซิดนีย์, แคนเบอร์รา, วูลองกอง, เมลเบิร์น เพื่อหาเงินช่วยวัดไทย และสมาคมไทย-ลาว ในประเทศออสเตรเลีย



ภาพ : เพจไกรสร แสงอนันต์

3. (เรื่องเล่า) พ.ศ. 2528 พุ่มพวง ดวงจันทร์ ราชินีลูกทุ่งไทยได้รับเชิญไปแสดงคอนเสิร์ตที่ประเทศสหรัฐอเมริกา ระหว่างพำนักอยู่ลาสเวกัส เธอได้ไปดูคอนเสิร์ต Like a Virgin ของมาดอนนา ราชินีเพลงพ็อป และได้ดูโชว์เต้นที่ลาสเวกัส



จินตหรา พูนลาภ บนบิลบอร์ดไทม์สแควร์ ภาพ : mgronline.com/entertainment, 2565

4. (ข่าว) 28 พฤศจิกายน พ.ศ. 2553 รัฐบาลไทยจัดงานฟรีคอนเสิร์ตเชื่อมความสัมพันธ์ไทย-กัมพูชา ณ อินดอร์สเตเดี้ยม หัวหมาก กรุงเทพฯ ถ่ายทอดสดผ่านโทรทัศน์ ในงานประกอบด้วยการแสดงของศิลปินวัยรุ่นและศิลปินลูกทุ่งชั้นนำของทั้งสองประเทศ อาทิ ยิ่งยง ยอดบัวงาม, ต่าย อรทัย, ร็อคแสลง, กุ้ง สุธิราช และกลุ่มศิลปิน AF

สำหรับศิลปินจากกัมพูชา อาทิ เปรียบ สุวัตถิ์ (Preab Sovath), เขมรัก เซร็ยมน (Khemarak Sereimon) ไฮไลต์ของงานที่ถูกกล่าวถึงอย่างกว้างขวางคือ ซุปเปอร์สตาร์ เปรียบ สุวัตถิ์ ร้องเพลง “คนบ้านเดียวกัน” (ต้นฉบับโดย ไผ่ พงศธร) เนื้อภาษาไทย อย่างมีนัยสำคัญ

5. (ข่าว) 17 ตุลาคม พ.ศ. 2557 แอน มิตรไชย แถลงข่าวเปิดตัวผลงานเพลงอัลบั้ม Live My Life My Way สังกัดยูนิเวอร์แซลมิวสิคที่ประเทศอินเดีย ซึ่งเป็นแนวเพลงพ็อปมีทั้งหมด 7 เพลง เป็นภาษาอังกฤษ 5 เพลง และภาษาฮินดี 2 เพลง เธอทุ่มเทเวลาในการทำงานครั้งนี้อย่างหนักเป็นเวลาถึงหนึ่งปีเต็ม ๆ และเธอก็ภาคภูมิใจที่มีโอกาสนำเอกลักษณ์ของศิลปะความเป็นลิเกของไทยให้ปรากฏอยู่ในผลงานชิ้นนี้

6. (ข่าว) เดือนธันวาคม พ.ศ. 2564 ภาพของ ต่าย อรทัย จากค่ายแกรมมี่ โกลด์ ปรากฏบนบิลบอร์ดในไทม์สแควร์ นิวยอร์ก ประเทศสหรัฐอเมริกา ในแคมเปญ Spotify EQUAL ซึ่งเป็นเดือนที่มีวันสำคัญอย่าง International Women’s Day เพื่อต้องการให้ทุกคนสนับสนุนในความสามารถและเห็นความสร้างสรรค์ในด้านดนตรีของศิลปินหญิง โดยทาง Spotify ได้รวบรวมโลคัลเพลย์ลิสต์ 35 เพลย์ลิสต์ จากศิลปินกว่า 100 ชีวิตทั่วโลก เพื่อส่งต่อให้ผู้ฟังกว่า 178 ประเทศทั่วโลกได้ฟัง ซึ่งทั้งหมดถูกรวบรวมเข้าไปอยู่ใน EQUAL Hub

7. (ข่าว) เดือนสิงหาคม พ.ศ. 2565 ภาพของ จินตหรา พูนลาภ จากค่ายอาร์สยาม ปรากฏบนบิลบอร์ดในไทม์สแควร์ นิวยอร์ก ประเทศสหรัฐอเมริกา ในแคมเปญ Spotify EQUAL อีกครั้ง โดยทาง Spotify ได้เน้นกิจกรรมรณรงค์ความเท่าเทียมทางเพศในอุตสาหกรรมดนตรีในระดับสากล

8. (ข่าวออนไลน์) 24 มีนาคม พ.ศ. 2566 “ผีน้อย” จำนวนรวม 157 คน ถูกตำรวจเกาหลีใต้บุกจับกุมตัวคาร้านเหล้า 2 แห่งในอินชอนซึ่งมีคนไทยเป็นเจ้าของ ขณะที่ทั้งหมดกำลังใจจดใจจ่อรอดูการแสดงคอนเสิร์ตของนักร้องลูกทุ่งสาวชื่อดัง “อาม ชุติมา” ผีน้อยที่ถูกจับนั้น นอกจากถูกจับส่งกลับบ้านแล้ว ยังถูกค่าปรับ 800,000 บาทด้วย

9. (ข่าวออนไลน์) 23 ธันวาคม พ.ศ. 2566 เว็ปไซต์ SPY เสนอคอนเทนต์ “8 เพลงลูกทุ่งไทยดันไวรัลในประเทศจีน” พร้อมคลิปศิลปินคนจีนร้องคัฟเวอร์โชว์ ได้แก่ เพลง “เทพบุตรใจหมา” (บักพาก) เบล ขนิษฐา, “คำแพง” แซ็ค ชุมแพ, “มะล่องก่องแก่ง” มอส จารุภัทร feat แฮปปี้ ปริญญา, “สาวอีสานรอรัก” อรอุมา สิงห์ศิริ, “ให้เคอรี่มาส่งได้บ่อ” เบลล์ นิภาดา, “ปูหนีบอีปิ” พร จันทพร, “ขอใจเธอแลกเบอร์โทร” หญิงลี ศรีจุมพล, “ไหงง่อง” ตั๊กแตน ชลดา และ “งัดถั่งงัด” เต้ย อธิบดินทร์

10. (ข่าว) 27 สิงหาคม พ.ศ. 2567 ลำไย ไหทองคำ แถลงข่าวเตรียมบินลัดฟ้าทัวร์คอนเสิร์ตที่ยุโรปพร้อมทีมแดนเซอร์นักดนตรี เพื่อเปิดคอนเสิร์ตทัวร์ถึง 9 ประเทศ อาทิ สวิตเซอร์แลนด์ สวีเดน ฟินแลนด์ เยอรมนี นอร์เวย์ เบลเยียม ออสเตรีย และ เดนมาร์ก

ลูกทุ่งไทยโกอินเตอร์ 02: ว่าด้วยความสับสนของความอินเตอร์

วาทกรรม “โกอินเตอร์” (Go Inter) ที่ปรากฏในบริบทของสังคมวัฒนธรรมไทยหลังยุคอาณานิคม เป็นคำประดิษฐ์ที่ใครสักคนยืมมาจากภาษาอังกฤษ แต่ยืมมาไม่ครบคำ และไม่ชัดเจนในการสื่อสาร (inter- เป็น prex หมายความว่า between = ระหว่าง ระหว่างอะไร ?) คนในประเทศไทยเข้าใจความหมายกันเองว่า เป็นคำย่อของ International นานาชาติ เช่น โรงเรียนอินเตอร์ หมายถึง International school เป็นต้น จึงทำให้คำประดิษฐ์ “โกอินเตอร์” นี้ถูกแปลว่า “ไปสู่นานาชาติ” หรือ “ไปมีชื่อเสียงในระดับนานาชาติ” go international หรือ go global อันมีนัยของการเปลี่ยนแปลงที่ “ทันสมัย” ซึ่งแม้คำว่า “โกอินเตอร์” จะใช้ไม่ได้ในความเป็นหลักการไม่สมเหตุสมผล หรือ not make sense ทั้ง go ทั้ง inter ผิดหลักไวยากรณ์อังกฤษ แต่ก็ถูกใช้งานอย่างหนักและยอมรับว่าเป็นสำนวนไทยๆ ที่น่าภาคภูมิใจไปเสียแล้ว

โกอินเตอร์ในบริบทของสื่อมวลชนมีความหมายถึงการที่บุคคลหรือสิ่งใด ๆ ได้เข้าสู่เวทีระดับนานาชาติหรือมีการยอมรับในระดับสากล ตัวอย่างเช่น ศิลปินไทยที่ได้ไปแสดงผลงานในต่างประเทศ หรือผลิตภัณฑ์ไทยที่มีการส่งออกไปจำหน่ายทั่วโลก สื่อก็มักจะใช้คำว่า “โกอินเตอร์” เพื่อประกาศถึงความสำเร็จในการก้าวข้ามขอบเขตของประเทศและได้รับความสนใจในเวทีนานาชาติ

คำว่า “โกอินเตอร์” ในบริบทส่วนใหญ่มีความหมายเชิงบวกมากกว่า เพราะมักสื่อถึงความก้าวหน้า ความสำเร็จ และความภาคภูมิใจที่ได้รับการยอมรับในระดับสากลเปิดโอกาสใหม่ ๆ และสร้างชื่อเสียงในเวทีโลก

อย่างไรก็ตาม ในบางกรณี อาจมีมุมมองเชิงลบหรือความกังวลบางเรื่องแฝงอยู่ด้วย เช่น การสูญเสียเอกลักษณ์วัฒนธรรมไทย ซึ่งเป็นความห่วงใยของกลุ่มอนุรักษ์นิยมที่ให้คุณค่าแก่การรักษารากเหง้าและความเป็นไทยเอาไว้ แต่โดยรวมแล้ว คำนี้มักถูกใช้ในทางบวกมากกว่าและสร้างแรงบันดาลใจให้เกิดความพยายามและความหวังในการก้าวไปสู่ระดับสากล

เมื่อเข้าสู่ยุคโลกาภิวัตน์

การเปลี่ยนแปลงทางเทคโนโลยีและการเข้าถึงตลาดดนตรีสากลได้นำไปสู่การพัฒนาแนวทางการผลิตดนตรี มีผลต่อ “โกอินเตอร์” ของลูกทุ่งไปด้วย การพูดถึง “ลูกทุ่งโกอินเตอร์” อาจหมายถึงการที่เพลงหรือศิลปินเพลงลูกทุ่งของไทยสามารถก้าวเข้าสู่เวทีระดับนานาชาติ ได้รับความสนใจและการยอมรับจากผู้ฟังต่างประเทศ เป็นการสะท้อนถึงความสำเร็จของเพลงลูกทุ่งที่เคยถูกมองว่าเป็นวัฒนธรรมเฉพาะถิ่น แต่สามารถขยายอิทธิพลออกไปสู่สากลได้ มิใช่เพียงไปสู่ชุมชนไทยในต่างแดนทั่วโลก แต่ยังได้รับความสนใจจากชาวต่างประเทศ ไม่ว่าจะเป็นประเทศเพื่อนบ้าน เช่น ลาว, กัมพูชา, เมียนมา, ประเทศในเอเชีย เช่น ญี่ปุ่น, จีน จนถึงเทศกาลดนตรีในยุโรปและอเมริกา มีการโปรโมตในระดับนานาชาติ การสร้างมูลค่าให้กับการแสดงดนตรีและการผลิตเพลงที่เกี่ยวข้อง

การโกอินเตอร์ของเพลงลูกทุ่งนี้อาจมาจากการนำเสนอผ่านสื่อระดับโลก การร่วมงานกับศิลปินต่างชาติ หรือการนำเพลงลูกทุ่งไปประยุกต์ให้เข้ากับแนวทางดนตรีร่วมสมัย เช่น การทำดนตรีลูกทุ่งแนวใหม่ที่ผสมผสานกับแนวพ็อปหรือฮิปฮอป เป็นต้น รวมทั้งความคิดเกี่ยวกับการส่งออกทางวัฒนธรรมเพลงดนตรีลูกทุ่ง น่าจะเป็นส่วนหนึ่งของ Soft Power เป็นเครื่องมือหนึ่งในการสร้างสะพานเชื่อมความสัมพันธ์ระหว่างประเทศ สร้างมูลค่าให้กับประเทศในระดับสากล โดยส่งเสริมการรับรู้ การยอมรับ และความสนใจในวัฒนธรรมไทยไปสู่สายตาชาวโลก

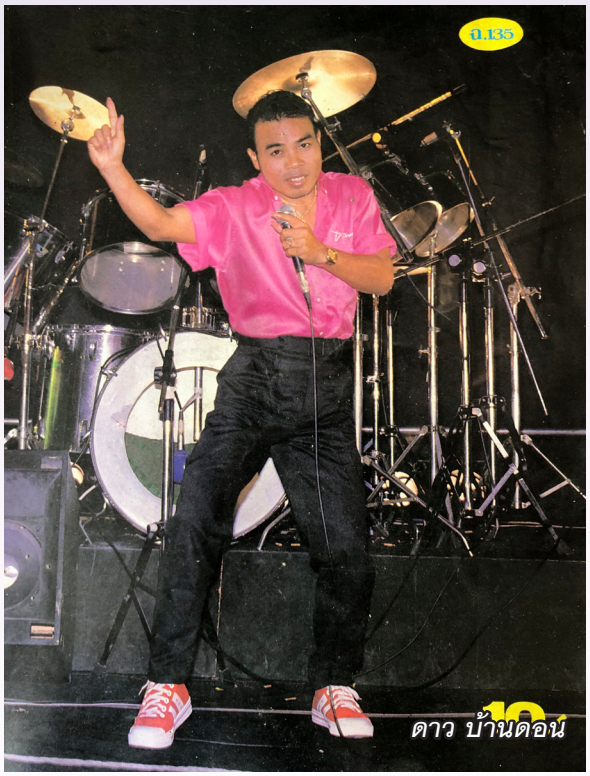
สิ่งที่จะกล่าวในบทความนี้ คือชวนทบทวนว่าอดีตกาลก่อนที่ดนตรีลูกทุ่งจะก้าวเข้าสู่ความเป็นสินค้าวัฒนธรรมที่สามารถ “ส่งออก” ที่สร้างตลาดและผลประโยชน์เชิงพาณิชย์ได้ ก็ต้องผ่านการปรับตัวมากมาย ต้อง “นำเข้า” หรือผสมผสานวัฒนธรรมต่างชาติ (นานาชาติ) เข้าไปในดนตรีลูกทุ่งเสียก่อน

ลูกทุ่งไทยโกอินเตอร์ 03: การนำเข้าและอิทธิพลของอุตสาหกรรมดนตรีอเมริกันในไทย

แม้เพลงลูกทุ่งไทยจะมีรากฐานจากเพลงพื้นบ้าน ดนตรีพื้นบ้าน วิถีชีวิตชนบทไทย ซึ่งพัฒนาขึ้นตามความเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมและประเพณี แต่การปรากฏตัวของมหาอำนาจอเมริกันในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ โดยเฉพาะช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ได้เข้ามาเป็นตัวกระตุ้นเร่งให้เพลงลูกทุ่งพัฒนาและมีรูปแบบที่หลากหลายมากขึ้นอย่างก้าวกระโดด โดยเฉพาะในด้านดนตรี การเล่าเรื่องด้วยภาษาคำร้อง การสื่อสารบนเวที และการเผยแพร่ผลงานผ่านสื่อสมัยใหม่

การที่ทหารอเมริกันเข้ามาประจำการในประเทศไทยในช่วงสงครามเวียดนามได้เปิดช่องทางให้รูปแบบดนตรีตะวันตกสมัยใหม่ เช่น ดนตรีแจซ คันทรี ร็อกแอนด์โรล และพ็อป เข้ามาเป็นที่รู้จักในวงการเพลงไทย คนไทยได้ยินเสียงใหม่ ๆ จากแผ่นเสียง, วิทยุกระจายเสียง, ภาพยนตร์ที่นำเข้ามาฉาย ทำให้เกิดความคุ้นเคยกับเครื่องดนตรีตะวันตกใหม่ ๆ ที่ไม่ใช่ดนตรียุโรปเจ้าอาณานิคมอีกต่อไป แต่เป็นกีตาร์ไฟฟ้า, เบสไฟฟ้า, คีย์บอร์ด, กลองชุด, เพอร์คัสชั่นละติน ได้เข้ามาเสริมสีสันให้กับเพลงลูกทุ่ง ทำให้เพลงลูกทุ่งเริ่มมีจังหวะและซาวนด์ดนตรีที่คึกคักและหลากหลายยิ่งขึ้น จนเกิดเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของลูกทุ่งร่วมสมัย

วรรณกรรมเพลงลูกทุ่งก็ได้ถูกผลกระทบไปด้วย มีการปรับเปลี่ยนเนื้อหา ภาษา เรื่องเล่าให้สะท้อนถึงวิถีชีวิตที่ซับซ้อนมากขึ้น เนื้อร้องจากความรัก ความเศร้า ความสุข ที่เคยมีมาแต่เดิมในเพลงพื้นบ้าน บทสรรเสริญเยินยอและขับกล่อมในเพลงปี่พาทย์มโหรี เนื้อหาในเพลงลูกทุ่งเริ่มหันไปเล่าเรื่องราวของความเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจ



ภาพ : ราชาเสียงทอง, 2528

การเมือง สะท้อนชีวิตคนชนบทที่มาเผชิญโชคในสังคมเมืองเล่าเรื่องความรักและการใช้ชีวิตในมุมมองที่เป็นสากลมากขึ้น มีการเน้นถึงการใช้ชีวิตในสังคมเมือง การค้นหาความสำเร็จ และปัญหาความสัมพันธ์ในรูปแบบที่สะท้อนถึงสังคมที่ซับซ้อนและหลากหลาย ทั้งหมดนี้ช่วยเปิดมุมมองใหม่ให้กับเพลงลูกทุ่ง ทำให้ผู้ฟังมีโอกาสสัมผัสกับเรื่องราวในมุมที่กว้างขึ้น

ภาพลักษณ์และสไตล์การแสดงของศิลปินลูกทุ่งก็ได้รับอิทธิพลจากตะวันตกเช่นกัน จากที่เคยเป็นการแสดงแบบพื้นบ้านที่เรียบง่าย ศิลปินลูกทุ่งในยุคหลังอาณานิคมเริ่มรับเอาสไตล์การแต่งกายและการแสดงที่มีความเป็นตะวันตกมากขึ้น เช่น เสื้อผ้า ทรงผม และการนำเสนอบนเวทีที่ดูทันสมัยและมีพลัง ศิลปินลูกทุ่งบางคนกลายเป็นสัญลักษณ์ที่มีเสน่ห์และเป็นที่จดจำ (Icon & Idol) คล้ายกับศิลปินตะวันตก การปรับเปลี่ยนภาพลักษณ์นี้ช่วยทำให้ศิลปินลูกทุ่งดึงดูดความสนใจของผู้ฟังรุ่นใหม่และทำให้เพลงลูกทุ่งมีโอกาสที่เข้าถึงผู้ฟังวงกว้างขึ้น

นอกจากนี้การกระจายสื่อของเพลงลูกทุ่งยังได้พัฒนาตามรูปแบบตะวันตก มีการออกแผ่นเสียงทำอัลบั้ม มีการเผยแพร่ผ่านวิทยุและโทรทัศน์อย่างแพร่หลาย ช่วยให้เพลงลูกทุ่งสามารถเข้าถึงผู้ฟังได้ทั้งในเมืองและชนบท รวมทั้งการเกิดภาพยนตร์เพลง (Musical movie - ก่อนที่จะคลี่คลายมาเป็นมิวสิกวิดีโอ) การใช้แพลตฟอร์มสื่อที่หลากหลายนี้ช่วยให้เพลงลูกทุ่งมีโอกาสขยายฐานผู้ฟังและสร้างชื่อเสียงในระดับประเทศและระดับนานาชาติ

ในโลกที่ก้าวหน้าขึ้น การนำโมเดลธุรกิจดนตรีตะวันตกมาใช้ในการบริหารจัดการธุรกิจดนตรีลูกทุ่งช่วยสร้างโอกาสทางการตลาดและพัฒนาระบบการจัดการในหลายมิติ โดยทำให้วงการลูกทุ่งสามารถเข้าถึงผู้ฟังได้หลากหลายกลุ่มมากขึ้น และเสริมให้ธุรกิจดนตรีลูกทุ่งมีประสิทธิภาพมากขึ้นในเชิงพาณิชย์และการบริหารจัดการแบรนด์ (brand) ของศิลปิน

หนึ่งในหลักสำคัญที่ธุรกิจดนตรีตะวันตกใช้ คือ การจัดการศิลปิน (Artist Management) ที่เป็นระบบ ซึ่งหมายถึงการสร้างภาพลักษณ์และแบรนด์ศิลปินเพื่อดึงดูดผู้ฟังกลุ่มเป้าหมาย และสร้างความผูกพันระหว่างศิลปินกับผู้ฟัง

การใช้กลยุทธ์เช่นนี้ช่วยให้ศิลปินลูกทุ่งสามารถพัฒนาภาพลักษณ์ของตนเองได้ชัดเจนขึ้น มีการจัดการที่เป็นระบบในการเลือกเพลง การจัดคิวงาน และการวางแผนการโพรโมต (promote) ทำให้ศิลปินและผลงานลูกทุ่งได้รับการนำเสนอในมุมที่น่าสนใจและทันสมัยยิ่งขึ้น

การตลาดผ่านสื่อดิจิทัลและโซเชียลมีเดีย เป็นอีกหนึ่งโมเดลธุรกิจที่นำมาใช้จากตะวันตก เนื่องจากสื่อเหล่านี้สามารถเข้าถึงกลุ่มผู้ฟังได้อย่างรวดเร็วและกว้างขวาง ธุรกิจดนตรีลูกทุ่งได้เริ่มใช้แพลตฟอร์มเช่น YouTube, Facebook, Instagram และ TikTok ในการเผยแพร่ผลงานและติดต่อสื่อสารกับแฟนเพลง การตลาดผ่านสื่อดิจิทัลนี้ยังสามารถสร้างรายได้จากการโฆษณา การดาวน์โหลด และการเข้าชมผลงาน ทำให้ธุรกิจดนตรีลูกทุ่งสามารถขยายการเข้าถึงและเพิ่มรายได้อย่างมีประสิทธิภาพ

นอกจากนี้ โมเดลการจัดการลิขสิทธิ์ (Copyright Management) ของตะวันตกยังเป็นประโยชน์อย่างมากต่อธุรกิจดนตรีลูกทุ่ง เพราะช่วยปกป้องสิทธิในผลงานดนตรี รวมถึงสร้างรายได้จากลิขสิทธิ์และการนำไปใช้ซ้ำในสื่ออื่น ๆ ระบบการจัดการลิขสิทธิ์ที่เป็นระบบยังช่วยป้องกันการละเมิดสิทธิ์ของศิลปิน ทำให้ศิลปินลูกทุ่งได้รับผลตอบแทนที่ยุติธรรมจากผลงานของตน

การจัดการงานแสดงสดและทัวร์คอนเสิร์ต เป็นโมเดลธุรกิจที่มีบทบาทสำคัญในการสร้างรายได้และเสริมภาพลักษณ์ของศิลปิน การใช้รูปแบบการจัดการจากตะวันตก เช่น การวางแผนทัวร์ทั่วประเทศหรือในระดับนานาชาติ การบริหารจัดการงานแสดงสดที่มีความเป็นมืออาชีพมากขึ้น การจัดการทีมงานและโปรดักชันให้มีคุณภาพ และการทำงานร่วมกับสปอนเซอร์หรือพันธมิตรในอุตสาหกรรมอื่นๆ ช่วยให้ธุรกิจดนตรีลูกทุ่งเข้มแข็งและได้รับความสนใจในวงกว้าง

การนำโมเดลธุรกิจดนตรีตะวันตกมาใช้ในการบริหารจัดการธุรกิจดนตรีลูกทุ่งเป็นการสร้างโอกาสใหม่ ๆ ที่ทำให้เพลงลูกทุ่งสามารถแข่งขันในตลาดที่กว้างขึ้น มีความหลากหลายในการสร้างรายได้ และเป็นการพัฒนาวงการลูกทุ่งให้ก้าวหน้าอย่างยั่งยืน

ลูกทุ่งไทยโกอินเตอร์ 04: การนำเข้าและอิทธิพลของวัฒนธรรมดนตรีอเมริกัน

ดนตรีคันทรีอเมริกันมีบทบาทสำคัญในวิวัฒนาการของเพลงลูกทุ่งไทย โดยเฉพาะเครื่องดนตรีอย่างแบนโจ (banjo), กีตาร์โฟล์ค, ไวโอลิน, แอคคอร์เดียน และฮาร์โมนิกา ซึ่งถือเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้แพร่หลายและมีเอกลักษณ์ในดนตรีคันทรีของอเมริกา ศิลปินไทยได้นำเอาสำเนียงและเครื่องดนตรีเหล่านี้มาใช้ในการสร้างสรรค์เพลงลูกทุ่ง โดยประยุกต์ให้สอดคล้องกับสังคมและวิถีชีวิตของชาวชนบทไทย

สร้างสรรค์แนวเพลงลูกทุ่งไทยที่มีกลิ่นอายของชนบทอเมริกัน ซึ่งไม่เพียงแต่สะท้อนถึงวัฒนธรรมตะวันตก แต่ยังช่วยเพิ่มมิติให้กับดนตรีลูกทุ่งไทยอีกด้วย หนึ่งในศิลปินที่มีอิทธิพลต่อการพัฒนาดนตรีลูกทุ่งไทยคือ แฮงค์ วิลเลียมส์ (Hank Williams) ผู้บุกเบิกดนตรีคันทรีในสหรัฐอเมริกา ทำนองและเนื้อหาของเพลงเขามักสะท้อนถึงชีวิตชนบท ความยากจน การดิ้นรน ซึ่งคล้ายคลึงกับหัวข้อที่พบได้บ่อยในเพลงลูกทุ่งไทย



ภาพ : ปกแผ่นซีดี แม่ไม้เพลงไทย

ตัวอย่างที่ชัดเจนของอิทธิพลดนตรีคันทรีอเมริกันต่อเพลงลูกทุ่งไทย ได้แก่ผลงานของเพชร พนมรุ้ง ซึ่งเป็นที่รู้จักในแนวเพลงลูกทุ่งที่มีกลิ่นอายชนบทอเมริกัน มักจะมีการร้องแบบโห่ (yodel) ซึ่งเป็นเทคนิคการร้องที่พบได้ในดนตรีคันทรีและบลูแกรส (bluegrass) การร้องโห่ที่เป็นลักษณะเฉพาะตัวนี้ช่วยให้เพลงลูกทุ่งมีความแตกต่างและเอกลักษณ์ทางดนตรี เพชร พนมรุ้ง ได้รับสมญานามว่า “ราชาเพลงโห่” นักร้องโห่คนอื่น ๆ ที่มีผลงานน่าสนใจ อาทิ “หลงป่า” ประกายเพชร สรหงษ์ “บ้านนอกเข้ากรุง” เมืองมนต์ สมบัติเจริญ “ลูกทุ่ง” “สวรรค์เมืองไทย” เพชร พนมรุ้ง ฯลฯ เป็นตัวอย่างที่แสดงถึงการผสมผสานวัฒนธรรมดนตรีอย่างสร้างสรรค์ ทำให้เพลงลูกทุ่งไทยที่มีกลิ่นอายคันทรีสามารถดึงดูดผู้ฟังและสร้างความประทับใจได้อย่างยาวนาน

ดนตรีบลูส์เป็นดนตรีที่เกิดขึ้นในสหรัฐอเมริกาตอนใต้ มีลักษณะเฉพาะที่สะท้อนถึงอารมณ์เศร้า ความเหงา และการดิ้นรนของคนผิวสี ลักษณะเฉพาะที่สังเกตได้ชัดเจนในบลูส์คือการใช้คอร์ดเพนตาโทนิก (Pentatonic Scale) การบิดเสียง (bending) และการใช้คอร์ดที่มีความเศร้าซึม

การนำสำเนียงดนตรีบลูส์มาใช้ในเพลงลูกทุ่งไทย เช่น “16 ปีแห่งความหลัง” สุรพล สมบัติเจริญ และ “รักคนแก่ดีกว่า” บุปผา สายชล เป็นตัวอย่างที่ชัดเจนของการผสมผสานวัฒนธรรมดนตรี เพลง “16 ปีแห่งความหลัง” แฝงอารมณ์โหยหาและเจ็บปวด ด้วยการลากเสียงและการใช้คอร์ดที่ให้ความรู้สึกเศร้า ส่วนเพลง “รักคนแก่ดีกว่า” ใช้ท่วงทำนองและการเรียบเรียงที่แฝงความประชดประชัน การประยุกต์ดนตรีบลูส์เข้ากับเพลงลูกทุ่งไทยจึงเข้ากันได้อย่างลงตัว

ดนตรีโซลและฟังก์ที่มีจังหวะหนักแน่นและท่วงทำนองที่ทรงพลังถูกนำมาใช้ในบทเพลงไทย เพิ่มพลังและอารมณ์ให้กับเพลงลูกทุ่งแบบใหม่ ๆ ขณะเดียวกัน เพลงร็อกที่มีเสียงกีตาร์อันดุดันและจังหวะเร้าใจ ก็ช่วยเสริมสร้างอารมณ์และความเข้มข้นในเพลงได้เป็นอย่างดี

การนำสำเนียงดนตรีเหล่านี้มาปรับใช้ในเพลงลูกทุ่งไทย โดยเฉพาะในผลงานของสรวง สันติ ถือเป็นการสร้างความแปลกใหม่ให้กับวงการลูกทุ่ง ตัวอย่างการนำเพลงสากลมาใส่เนื้อร้องภาษาไทย “Lightnin’ Bar Blues” Vlada Lemmy กับเพลง “เมาจนนึกไม่ออก” “Iron Man” Black Sabbath กับเพลง “ขึ้น ๆ ลง ๆ” “9,999,999 tears” Dickey Lee กับเพลง “เก้าร้อยโรงจำนำ” “Free Me” Uriah Heep กับเพลง “เซ็นสิ” และ “Jingo” Carlos Santana กับเพลง “น้ำมันแพง”

การใช้สำเนียงดนตรีโซล ฟังก์ และร็อก ทำให้เพลงลูกทุ่งในรูปแบบนี้สามารถดึงดูดผู้ฟังที่หลากหลาย ทั้งคนไทยที่ชื่นชอบเพลงลูกทุ่งและผู้ฟังที่ชื่นชอบดนตรีตะวันตก การผสมผสานนี้ยังแสดงถึงความคิดสร้างสรรค์และความยืดหยุ่นของศิลปินไทยในการสร้างดนตรีที่สะท้อนอิทธิพลโลก

การผสมผสานฮิปฮอปในเพลงลูกทุ่งเป็นปรากฏการณ์ที่น่าจับตามอง ซึ่งสะท้อนถึงการปรับตัวของเพลงลูกทุ่งให้เข้ากับกระแสสมัยใหม่ โดยการนำฮิปฮอปมาใช้ไม่เพียงเพิ่มจังหวะสนุกสนานที่ดึงดูดใจเท่านั้น แต่ยังเปิดมิติใหม่ในการเล่าเรื่องและการสื่อสาร ทำให้เพลงลูกทุ่งมีความทันสมัยและน่าสนใจมากขึ้น

ฮิปฮอปเข้ามาเสริมให้เพลงลูกทุ่งมีจังหวะหนักแน่นและบีท(beat) ที่ติดหู ทำให้เหมาะกับการเต้นรำและตอบโจทย์ผู้ฟังรุ่นใหม่ ซึ่งแตกต่างจากท่วงทำนองดั้งเดิมที่มักจะช้าและลึกซึ้ง ศิลปินลูกทุ่งไทย เช่น ก้อง ห้วยไร่, ลำไย ไหทองคำ, กระแต อาร์สยาม เป็นต้น ได้นำฮิปฮอปมาผสมผสานในเพลงลูกทุ่ง ทำให้มีจังหวะสนุกสนานทันสมัยและเข้าถึงคนรุ่นใหม่มากขึ้น เช่น “โอ้ละน้อ” ก้อง ห้วยไร่-ปู่จ๋าน ลองไมค์ “ผู้สาวขาเลาะ” ลำไย ไหทองคำ “ตึ๊ด” กระแต อาร์สยาม ใช้การแรป (rap) และบีทฮิปฮอปเสริมเสน่ห์แบบลูกทุ่ง

นอกจากนี้การผสมฮิปฮอปยังช่วยให้ศิลปินลูกทุ่งสามารถสร้างภาพลักษณ์ใหม่ที่เข้ากับผู้ฟังวัยรุ่น เช่น การแต่งตัวแนวสตรีทหรือการเต้นแบบฮิปฮอปบนเวที ทำให้พวกเขาดูเป็นสากลและเข้าถึงตลาดเพลงได้กว้างขวางยิ่งขึ้น ด้วยเหตุนี้ การผสมผสานฮิปฮอปกับลูก ทุ่งจึงเป็นการสร้างสรรค์ที่ไม่เพียงทำให้เพลงลูกทุ่งมีเสน่ห์ใหม่ แต่ยังรักษาและพัฒนามรดกทางวัฒนธรรมให้คงอยู่และเข้ากับยุคสมัยที่ดนตรีร่วมสมัยกำลังเติบโต

เพลงลูกทุ่งกับงานดีเจมีความสัมพันธ์ที่น่าสนใจ เมื่อพิจารณาถึงการผสมผสานวัฒนธรรมพื้นบ้านกับดนตรีในเวทีสากล นี่เป็นส่วนหนึ่งของการฟื้นฟูและปรับตัวของเพลงลูกทุ่งเพื่อเข้าถึงคนรุ่นใหม่และคนฟังที่อยู่นอกประเทศไทย

ตัวอย่างที่ชัดเจนคือการนำเสนอเพลงลูกทุ่งและหมอลำในแนวใหม่โดยดีเจอย่าง DJ Maft Sai (ดีเจมาฟไซ - ณัฐพล เสียงสุคนธ์) ที่ได้นำเพลงพื้นบ้านจากภาคอีสานมาผสมผสานกับดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ ดิสโก้ ฟังก์ และเรกเก้ ในงานดีเจ

ผลงานของดีเจที่นำเพลงลูกทุ่งและดนตรีพื้นบ้านไทยมาผสมกับแนวดนตรีสมัยใหม่ มักเผยแพร่ในหลายรูปแบบและสถานที่ เช่น ผับและคลับดีเจ สถานบันเทิงต่าง ๆ ที่มีผู้ฟังหลากหลาย รวมถึงคนรุ่นใหม่ที่ชื่นชอบดนตรีแนวผสมผสานและสนใจวัฒนธรรมที่ไม่คุ้นเคย



ภาพ : งานหัวหิน jazz festival, 2560

การเปิดแผ่นในเทศกาลดนตรีนานาชาติ ดีเจและวงดนตรี The Paradise Bangkok Molam International Band ได้ร่วมแสดงในเทศกาลดนตรีที่มีผู้ฟังในยุโรปและอเมริกา การแสดงในเวทีนานาชาติช่วยให้เพลงพื้นบ้านของไทยเข้าถึงผู้ฟังต่างชาติที่อาจไม่เคยฟังเพลงแบบนี้มาก่อน ผลงานของดีเจบางคนถูกนำไปแสดงในงานแสดงศิลปะและนิทรรศการด้านวัฒนธรรม ทำให้เพลงลูกทุ่งได้รับการนำเสนอในบริบทของการอนุรักษ์และเผยแพร่วัฒนธรรมดั้งเดิมผสมผสานแนวทดลอง ส่วนผู้ฟังในประเทศที่เป็นคนรุ่นใหม่ที่สนใจการฟื้นฟูดนตรีลูกทุ่งในแบบร่วมสมัย และกลุ่มคนรักดนตรีที่อยากฟังเพลงพื้นบ้านในสไตล์ที่แตกต่างออกไปจากเดิม นักฟังเพลงที่สนใจดนตรีแนวโลก (world music) นักสะสมแผ่นเสียง และผู้ที่สนใจดนตรีพื้นบ้านจากวัฒนธรรมอื่น ๆ ที่อยากเปิดประสบการณ์ใหม่ ในงานดีเจแบบนี้

เพลงลูกทุ่งไม่ได้เพียงแค่เปิดเพื่อความบันเทิง แต่ยังช่วยเปิดมุมมองใหม่ในการฟังเพลงพื้นบ้าน ทำให้ผู้ฟังได้สัมผัสถึงความหลากหลายของดนตรีไทย ทั้งนี้ยังเป็นการส่งเสริมวัฒนธรรมไทยให้เป็นที่รู้จักในระดับสากลอีกด้วย

ลูกทุ่งไทยโกอินเตอร์ 05: การนำเข้าและอิทธิพลของวัฒนธรรมดนตรีละตินอเมริกัน

จังหวะ “สามช่า” หรือที่ต่างประเทศเรียกว่า “ชะชะช่า” (Cha Cha Cha) นั้นมีต้นกำเนิดจากประเทศคิวบาในช่วง พ.ศ. 2493 โดยได้รับแรงบันดาลใจจากจังหวะ “แมมโบ้” (Mambo) ซึ่งเป็นจังหวะเต้นรำ dance hall แบบลาตินอเมริกาที่มีพลังและความคึกคัก ผู้ให้กำเนิดเป็นนักดนตรีและนักแต่งเพลงชื่อ Enrique Jorrin ชาวคิวบา ชื่อของชะชะช่า มาจากจังหวะเท้าเวลาเต้น “1-2-3-chacha”



ภาพ : Sure Entertainment

ต่อมาจังหวะชะชะช่าแพร่หลายไปยังสหรัฐอเมริกาและยุโรปในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ได้รับความนิยมอย่างสูงทั่วโลกตั้งแต่ พ.ศ. 2499 เป็นต้นมา ในประเทศไทย จังหวะชะชะช่าเข้ามาครั้งแรก พ.ศ. 2498 ผ่านนักดนตรีฟิลิปปินส์ชื่อ มิสเตอร์เออร์นี่ จากวง “ซีซ่า วาเลสโก” ทำให้นักลีลาศชาวไทยรู้จักและประทับใจกับการเต้นรำและจังหวะที่สนุกสนานนี้ จนเริ่มมีการนำจังหวะชะชะช่ามาปรับใช้ในดนตรีไทยสากลในยุคนั้น

วงดนตรีไทยที่มีบทบาทสำคัญในการพัฒนาจังหวะนี้ในเพลงไทย คือ วงสุนทราภรณ์และวงศรีกรุง ได้นำเอาจังหวะนี้มาผสมผสานในเพลงของพวกเขา โดยเฉพาะการนำเพลงไทยเดิมมาเรียบเรียงใหม่ให้มีจังหวะ ชะชะช่า เพื่อใช้ในการเต้นรำและสร้างความสนุกสนาน เพลงของวงสุนทราภรณ์อย่าง “สุขกันเถอะเรา” “ชะชะช่าพาเพลิน” และ “เริงลีลาศ” ก็เป็นตัวอย่างที่แสดงถึงเสน่ห์ของจังหวะนี้ที่สามารถดึงดูดใจผู้ฟังได้ดีและกลายเป็นเพลงที่ฟังแล้วสร้างความสนุกสนานมีชีวิตชีวา ซึ่งยังคงเป็นที่ชื่นชอบจนถึงปัจจุบัน

ต่อมาก็เดินทางมาถึงฝั่งของลูกทุ่ง ในยุคแรก ๆ เพลงแนวนี้ยังคงอยู่ในกลุ่มของเพลงลูกทุ่งและเพลงรำวงพื้นบ้าน เมื่อเวลาผ่านไปได้พัฒนาเข้าสู่เพลงสตริง เพลงเพื่อชีวิต แนวคาร์ลอส ซานตาน่า และกลายเป็นเพลงที่เปิดกันในผับ ในงานวัด ไปจนถึงงานเลี้ยงและงานกีฬาสีทั่วไป โดยเฉพาะในช่วงเทศกาลสงกรานต์ ที่หนุ่มสาว กรรมกรโรงงาน รถติดเครื่องเสียงเบสหนัก ๆ มักจะรวมตัวกันเต้นรำและสนุกสนานกันบนท้องถนน รวมไปถึงมีวงดนตรีสดแสดงในบรรยากาศกลางแจ้ง คำว่าชะชะช่า ถูกแผลงไปเป็น “สามช่า” ในที่สุด

เสน่ห์ที่ทำให้จังหวะสามช่าน่าจดจำและเป็นที่นิยมอยู่ที่บทบาทของ rhythm section ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่สร้างจังหวะหลัก ประกอบด้วย กลองชุด เบสไฟฟ้า และเครื่องเคาะ เช่น ฉิ่ง ลูกแซ็กหรือ มาราคัส (maracas) ซึ่งเสียงเคาะของกลองชุดและการเล่นเบสไฟฟ้าที่หนักแน่นจะช่วยสร้างความคึกคักและเพิ่มความต่อเนื่องของจังหวะ โดยเฉพาะการเล่นเบสแบบ walking bass ที่ทำให้ท่วงทำนองฟังลื่นไหลและมีพลัง

การใช้สแนร์ (snare drum) ของกลองในจังหวะสองและสี่จะสร้างจังหวะที่ชัดเจนและดึงดูดให้ผู้ฟังรู้สึกอยากเคลื่อนไหวตาม นอกจากนี้ เครื่องเป่า เช่น แซกโซโฟน หรือทรัมเป็ต ยังถูกนำมาใช้เพื่อเพิ่มสีสันและความหลากหลายให้กับทำนอง ทำให้จังหวะสามช่ามีมิติที่น่าฟังและน่าติดตาม

ในด้านการแสดงบนเวที หางเครื่องที่เต้นตามจังหวะสามช่ามีส่วนสำคัญในการเพิ่มสีสันและบรรยากาศสนุกสนานให้กับเพลง การเต้นสามช่าของหางเครื่องใช้ทักษะพื้นฐานที่สอดคล้องกับจังหวะดนตรี ตั้งแต่การนับจังหวะและการก้าวเท้าสลับไปมาที่สอดคล้องกับการเคลื่อนไหวของสะโพกและลำตัว การใช้มือและแขนเพื่อส่งเสริมอารมณ์และการสบตา ยิ้มแย้มให้ผู้ชมช่วยสร้างบรรยากาศที่เป็นกันเอง ทำให้ผู้ชมอยากมีส่วนร่วมและเพิ่มความสนุกสนานให้กับการแสดงได้เป็นอย่างดี

เพลงลูกทุ่งจังหวะสามช่ายังถือเป็นสื่อที่กระตุ้นความรู้สึกและสร้างความทรงจำร่วมในสังคมไทยได้อย่างลึกซึ้ง การฟังเพลงสามช่าทำให้ผู้ฟังนึกถึงบรรยากาศของงานเทศกาล หรือการเฉลิมฉลองต่าง ๆ ที่ทุกคนได้มาร่วมร้องเล่นเต้นรำไปด้วยกัน เป็นการเชื่อมโยงคนไทยหลายรุ่นให้คิดถึงอดีตและการเฉลิมฉลองที่มีความสุขร่วมกัน

ภาพของการเต้นสามช่าของหางเครื่องในงานวัด งานประเพณี หรือการเต้นในงานรื่นเริงยังเป็นภาพจำที่ติดตาผู้คน อีกทั้งเพลงลูกทุ่งสามช่ามักปรากฏในภาพยนตร์และละครไทยที่เล่าเรื่องชีวิตชนบท ทำให้จังหวะนี้กลายเป็นสัญลักษณ์ของความเป็นไทยที่ใกล้ชิดและเรียบง่าย จังหวะสามช่าจึงไม่ใช่แค่ดนตรีที่สร้างความสุขและความสนุกสนาน แต่ยังเป็นตัวแทนของวัฒนธรรมและความทรงจำร่วมในสังคมไทย



ภาพ : คอนเสิร์ต 84 ปี ลูกทุ่งไทย, 2567

ตัวอย่างเพลงลูกทุ่งสามช่าที่ควรศึกษาคละเพศนักร้องและยุคสมัยที่เกิดเพลง

1. “ปูไข่ไก่หลง” ชายธง ทรงพล
2. “สาวอีสานรอรัก” อรอุมา สิงห์สิริ
3. “สามสิบยังแจ๋ว” ยอดรัก สลักใจ
4. “สาวรำวง” อ้อย กระท้อน
5. “คนดังลืมหลังควาย” พุ่มพวง ดวงจันทร์
6. “คิดถึงทุ่งลุยลาย” เย็นจิตร พรเทวี
7. “หนุ่มนารอนาง” ไวพจน์ เพชรสุพรรณ
8. “เมียไม่มา เมียไม่มี” ยอดรัก สลักใจ
9. “ผู้ชายในฝัน” พุ่มพวง ดวงจันทร์
10. “หางเครื่องสามช่า” คัฑลียา มารศรี

ลูกทุ่งไทยโกอินเตอร์ 06: การนำเข้าและอิทธิพลของวัฒนธรรมดนตรีบอลลีวู้ด ลูกทุ่งภารตะ

อินเดียถือเป็นหนึ่งในประเทศที่มีความหลากหลายอย่างยิ่งในเชิงชาติพันธุ์ ภาษา ศาสนา และศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่น เมื่อเข้าสู่ปลายยุค 1930 อุตสาหกรรมภาพยนตร์ได้ถือกำเนิดขึ้นและกลายเป็นสื่อบันเทิงใหม่ที่มีรากฐานจากตะวันตก โดยได้รับการพัฒนาให้สอดรับกับอารมณ์สุนทรีย์ของผู้ชมในอินเดีย

ในระยะต่อมา อุตสาหกรรมภาพยนตร์อินเดียได้ก้าวไปอีกขั้นในด้านการส่งออกทางวัฒนธรรม (Cultural export) โดยมุ่งสู่ตลาดโลก

และสร้างอิทธิพลทางวัฒนธรรมผ่าน “สินค้าภาพยนตร์” ซึ่งได้รับความนิยมในระดับสากล เมืองมุมไบ (หรือบอมเบย์ในอดีต) ซึ่งตั้งอยู่ในรัฐมหาราษฏระ กลายเป็นศูนย์กลางของอุตสาหกรรมนี้อย่างแท้จริง ด้วยความสำคัญในฐานะเมืองท่าและศูนย์กลางทางการค้าและการท่องเที่ยว ส่งผลให้แบรนด์ภาพยนตร์อินเดียหรือ “บอลลีวู้ด” (Bollywood) กลายเป็นชื่อที่รู้จักทั่วโลก

อุตสาหกรรมภาพยนตร์เพลงของอินเดียเริ่มเฟื่องฟูขึ้นในยุค ค.ศ. 1950 - 1960 โดยเฉพาะอย่างยิ่งแนวภาพยนตร์พาณิชย์ศิลป์ที่เรียกว่า “Masala Film” ซึ่งเน้นความบันเทิงด้วยการผสมผสานเรื่องราวหลากรส ทั้งโรแมนติก ดราม่า แอคชั่น และตลก ภาพยนตร์เหล่านี้ต้องการดนตรีประกอบที่โดดเด่นและน่าจดจำ จึงเกิดการจ้างนักดนตรีและนักแต่งเพลงที่มีฝีมือในการสร้างสรรค์บทเพลงสำหรับประกอบเนื้อเรื่อง รวมถึงการจ้างนักร้องที่มีเสียงดีเพื่อขับร้องเพลงให้กับตัวละครหลักในเรื่อง “เพลงลูกทุ่งภารตะ”

หลายเพลงในประเทศไทยได้รับการดัดแปลงจากเพลงบอลลีวู้ดอันโด่งดัง โดยนักแต่งเพลงไทยได้ประยุกต์เนื้อร้องให้เข้ากับภาษาไทย ขณะยังคงรักษาท่วงทำนองและอารมณ์เพลงตามแบบต้นฉบับเดิมของอินเดีย เพลงลูกทุ่งภารตะเหล่านี้สะท้อนให้เห็นถึงความสามารถของนักแต่งเพลงไทยที่ได้นำดนตรีอินเดียมาประยุกต์ใช้ในลักษณะที่สร้างความหลากหลายให้กับเพลงลูกทุ่ง การดัดแปลงทำนองและจังหวะจากเพลงบอลลีวู้ดช่วยให้เพลงลูกทุ่งไทยในแนวภารตะมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว

ตัวอย่างเพลงลูกทุ่งภารตะที่ดัดแปลงมาจากเพลงประกอบภาพยนตร์บอลลีวู้ด



ดวงตา คงทอง ร้องเพลง “วอนลมฝากรัก”

ภาพ : คอนเสิร์ต 84 ปี ลูกทุ่งไทย, 2567

1. “วอนลมฝากรัก” บุปผา สายชล (คำร้อง : สุรินทร์ ภาคสิริ) ที่มา: เพลง “Sayonara” ของราชินีเพลงบอลลีวู้ด ลาตา มังเคศการ์ (Lata Mangeshkar) จากภาพยนตร์เรื่อง Love in Tokyo

ขับร้องบันทึกเสียงครั้งต่อมาโดย พุ่มพวง ดวงจันทร์, ทิพย์วรรณ แก้วจันทร์, ดุจเดือน ดารา, ญาญ่าหญิง, เบลโลล่า กนิษฐา, แนนซี่ ท็อปไลน์, หลิน วลัญจ์รัช, ณัฐพงษ์ หยังหลัง (อานัส)

บุปผา สายชล ถ่ายทอดอารมณ์เพลงได้อย่างยอดเยี่ยมจนทำให้เป็นที่จดจำมาจนถึงปัจจุบัน รังสี ทัศนพยัคฆ์ ผู้กำกับภาพยนตร์ได้นำไปใช้ประกอบภาพยนตร์ เรื่อง “ชาติลำชี”

2. “ธรณีชีวิต” ยุพิน แพรทอง - ชาตรี ศรีชล (คำร้อง : สมโภชน์ ล้ำพงษ์) ที่มา: เพลง “Yeh Mausam Bheega Bheega” ร้องโดย Lata Mangeshka - Muhammad Raf ภาพยนตร์เรื่อง Dharti (1970)

ขับร้องบันทึกเสียงครั้งต่อมาโดย พุ่มพวง ดวงจันทร์ - สายัณห์ สัญญา, ทิพย์วรรณ แก้วจันทร์ - เสรี รุ่งสว่าง

เพลง “ธรณีชีวิต” มีเนื้อหาเกี่ยวกับการดิ้นรนของชีวิตและความเศร้า มีท่วงทำนองสวยงาม จนทำให้เพลงนี้กลายเป็นเพลงลูกทุ่งภารตะที่เป็นที่นิยมในวงกว้าง

3. “มนต์เสียงเพลง” ยุพิน แพรทอง - ชาตรี ศรีชล (คำร้อง : สมโภชน์ ล้ำพงษ์) ที่มา: เพลง “Yeh albeli pyar ki rahen” ร้องโดย Lata Mangeshka - Mohammed Ra - shankar jaikishan ภาพยนตร์เรื่อง Dharti (1970)

เพลง “มนต์เสียงเพลง” สะท้อนความรักที่ซื่อสัตย์ต่อกันระหว่างชายหญิงท่ามกลางเสียงเพลง จังหวะเต้นรำสนุก

4. “โฉมนาง” ชาตรี ศรีชล (คำร้อง : พงษ์ศักดิ์ จันทรุกขา) และ “ดวงตาดวงใจ” พุ่มพวง ดวงจันทร์ (คำร้อง : เนรัญชรา) ที่มา: เพลง Khuda Bhi Aasman Se ร้องโดย Mohammed Ra ภาพยนตร์เรื่อง Dharti (1970)

เพลง “โฉมนาง” พรรณาความรักที่มีต่อหญิงสาวที่มีความงาม ไม่มีใครงามเปรียบได้ เพลง “ดวงตาดวงใจ” เป็นอารมณ์ความรู้สึกของฝ่ายหญิง จังหวะกลองชวนให้เต้นรำ มีโซโลปี่ทำนองอินเดียแทรก

“มารักกันเถอะ” (คำร้อง : พงษ์ศักดิ์ จันทรุกขา) ที่มา: เพลง Jab Se Ankhen Ho Gai Tumse Char ร้องโดย Mohammed Ra ภาพยนตร์เรื่อง Dharti (1970)

ขับร้อง : ชาตรี ศรีชล มีท่อนดนตรีเรียบเรียงอย่างฉูดฉาด ร้องง่าย จังหวะสนุกชวนเต้นรำ

6. “สวรรค์บนดิน” ยุพิน แพรทอง (คำร้อง: สมโภชน์ ล้ำพงษ์) ที่มา: เพลง Shu Shu Dheere Dheere Bolo Ji Shu Shu ร้องโดย Asha Bhosle ภาพยนตร์เรื่อง Dharti (1970)

ยุพิน แพรทอง ใช้สำเนียงการขับร้องที่โชว์ความสามารถในการดัดน้ำเสียง ดนตรีสนุกชวนเต้นรำ

7. “รอยรักรอยมลทิน” ไพรวัลย์ ลูกเพชร (คำร้อง : ประดิษฐ์ อุตตะมัง) ที่มา: เพลง “Nelee Gaganke Tale” ขับร้องต้นฉบับโดย เฮนดรา กาปูร์ (Mahendra Kapoor) จากภาพยนตร์ Hamraz

ท่วงทำนองและจังหวะที่คล้ายคลึงกับต้นฉบับ โดยเนื้อเพลงแสดงถึงความรักที่ไม่สมบูรณ์และความเจ็บปวด ไพรวัลย์ ลูกเพชร ได้ขับร้องเพลงนี้ด้วยการแสดงอารมณ์ที่เข้าถึงหัวใจผู้ฟัง ทำให้เพลงนี้เป็นอีกหนึ่งเพลงลูกทุ่งภารตะที่ได้รับความนิยมสูง

8. “สาวนาคอยคู่” บุปผา สายชล (คำร้อง : สุรินทร์ ภาคศิริ) ที่มา: เพลง “Nelee Gaganke Tale” ขับร้องต้นฉบับโดย เฮนดรา กาปูร์ (Mahendra Kapoor) จากภาพยนตร์ Hamraz

เพลง “สาวนาคอยคู่” ที่บุปผา สายชล ขับร้อง ถูกนำไปใช้ประกอบภาพยนตร์เรื่อง “มนต์รักลูกทุ่ง” พ.ศ. 2513 ระบายความสุขของสาวชาวนาในช่วงท้ายเพลงแสดงความสามารถในการใช้ลูกคอ เพลงนี้ถูกเรียบเรียงเสียงประสานใหม่โดยครูพีระ ตรีบุปผา ให้วงออร์เคสตราไทยบันทึกเสียงเพิ่มเติมเสียงตะโพนมอญเข้าไป

9. “โชเลย์พเนจร” ชาตรี ศรีชล-ยุพิน แพรทอง (คำร้อง : สนิท มโนรัตน์) ที่มา: “Yeh Dosti” จากภาพยนตร์เรื่อง Sholay (1975) ซึ่งเป็นหนึ่งในภาพยนตร์แอคชั่นที่โด่งดังที่สุดของอินเดีย

เพลง “โชเลย์พเนจร” เป็นเพลงที่เน้นจังหวะสนุกสนานและเต็มไปด้วยอารมณ์ผจญภัย เพลงนี้ได้รับแรงบันดาลใจจาก “Yeh Dosti” ซึ่งมีทำนอง

ที่เน้นมิตรภาพและการเดินทาง เพลงต้นฉบับใน Sholay เป็นเพลงที่กล่าวถึงมิตรภาพอย่างลึกซึ้ง และเพลง “โชเลย์พเนจร” ฉบับไทยก็นำเสนอบรรยากาศที่อบอุ่นและการออกเดินทาง มีความเป็นลูกทุ่งที่สนุกสนานและเข้าถึงใจผู้ฟัง

ตัวอย่างเพลงอื่น ๆ ที่น่าศึกษาการออกแบบสำนวนดนตรี จังหวะที่ใช้ในเพลง แนวทางการใช้เสียงขับร้อง

1. “หลงเสียงนาง” โชคชัย โชคอนันต์, เสรี รุ่งสว่าง, ก๊อท จักรพันธ์ อาบครบุรี
2. “องคุลีมาล” สุมิตร สัจจเทพ
3. “ไม่รัก ไม่ง้อ” สุมิตร สัจจเทพ ขับร้องแทรกภาษาอินเดีย
4. “เด็ดดอกเบี้ย” สุมิตร สัจจเทพ
5. “ทัชมาฮาล” รุ่งเพชร แหลมสิงห์
6. “กามนิตวาสิฏฐี” วิเชียร ภู่โชติ, เพลิน พรหมแดน
7. “โกสัมพี” มนต์สิทธิ์ คำสร้อย
8. “ดอกเบี้ยแขก” สังข์ทอง สีใส
9. “นาฏศิลป์อินเดีย” พรทิพา บูรณะกิจบำรุง
10. “น้ำตาสาวอินเดีย” ญาณี ชุติมา
11. “อินเดียอาดูร” เพลิน พรหมแดน
12. “อานุภาพรัก” ยุพิน แพรทอง
13. “อย่ามาหลอกฉัน” ยุพิน แพรทอง
14. “มนต์รักฝังใจ” ยอดรัก สลักใจ - ยุพิน แพรทอง
15. “รักเธอเสมอ” สุมิตร สัจจเทพ - ยุพิน แพรทอง
16. “อย่าหลอกฉันนะ” สุมิตร สัจจเทพ - ยุพิน แพรทอง
17. “อยากให้ใจจะขาด” พุ่มพวง ดวงจันทร์
18. “อย่าเกเร” ลำไย ไหทองคำ
19. “โอมเพี้ยง” เปาวลี พรพิมล
20. “หนานะ” (Mera Pyar) กระแต อาร์สยาม

นอกจากจะมีลักษณะการนำเอาทำนองและการขับร้องแบบอินเดียเข้ามาประยุกต์ใช้แล้ว ยังมีองค์ประกอบทางวัฒนธรรมอื่น ๆ เช่น การเต้นรำ การแต่งกาย และการแทรกภาษาฮินดีหรือคำพูดภารตะอื่น ๆ ที่เสริมให้ผลงานดูโดดเด่นและมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวมากยิ่งขึ้น

การแสดงเหล่านี้ไม่เพียงแต่มุ่งสร้างความบันเทิง แต่ยังสะท้อนถึงการรับอิทธิพลจากวัฒนธรรมอินเดียที่มีความใกล้ชิดและเป็นที่นิยมในไทยในช่วงเวลานั้น การเต้นรำแบบอินเดียในเพลงลูกทุ่งภารตะมักจะมีการนำท่าเต้นที่ได้รับอิทธิพลจากภาพยนตร์บอลลีวู้ดมาใช้ โดยท่าเต้นเหล่านี้เน้นความสวยงามของมือและการเคลื่อนไหวร่างกายอย่างพลิ้วไหว ซึ่งสื่อถึงความอ่อนช้อยและอารมณ์ของเพลงได้ดี ท่าเต้นที่ใช้มักจะมีการยกมือขึ้นเหนือศีรษะ หมุนรอบตัว หรือการเคลื่อนมือแบบบิดนิ้ว ซึ่งทำให้ดูสวยงามและดึงดูดสายตาผู้ชม การเต้นแบบนี้เป็นที่รู้จักและจดจำได้ง่าย เนื่องจากเป็นเอกลักษณ์ของเพลงและการเต้นแบบอินเดียที่คนไทยคุ้นเคยจากภาพยนตร์บอลลีวู้ด

การแต่งกายที่มีอิทธิพลจากเครื่องแต่งกายอินเดีย เช่น การใช้ผ้าโสร่ง ผ้าคลุมไหล่ หรือส่าหรี สำหรับนักร้องหญิง เพื่อสร้างบรรยากาศและความเป็นอินเดียอย่างแท้จริง การแต่งกายแบบนี้ช่วยเสริมให้การแสดงมีความโดดเด่นและสร้างอารมณ์ร่วมให้กับผู้ชม นอกจากนี้ยังมีการประดับตกแต่งด้วยเครื่องประดับแบบอินเดีย เช่น สร้อยคอ จี้หน้าผาก และกำไลมือ ซึ่งทั้งหมดนี้สร้างความสง่างามและบรรยากาศที่มีมนต์ขลัง

ตัวอย่างศิลปินที่ใช้การนำเสนอแบบอินเดีย อาทิ พุ่มพวง ดวงจันทร์ ในการแสดงของเธอมักจะมีการเต้นรำแบบอินเดียและการแต่งกาย



ภาพ : ราชาเสียงเพลง, 2547

ที่ได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมอินเดีย ทำให้เธอดูมีเสน่ห์และเข้าถึงอารมณ์ของเพลงได้ดี, สุมิตร สัจจเทพ และ ยุพิน แพรทอง ในการแสดงสดของทั้งคู่มักจะใส่ชุดแบบอินเดีย, เพลงของก๊อท จักรพันธ์, กระแต อาร์สยาม ใช้ท่าเต้นที่ได้รับอิทธิพลจากบอลลีวู้ด เช่น การเต้นแบบยกมือและเคลื่อนไหวไปกับจังหวะที่คุ้นหูจากดนตรีอินเดีย การนำเสนอในลักษณะนี้ช่วยเพิ่มเสน่ห์ให้กับการแสดง และสร้างความประทับใจให้กับผู้ชม

ลูกทุ่งไทยโกอินเตอร์ 07: การนำเข้าและอิทธิพลของวัฒนธรรมดนตรีเกาหลี; K-Pop สู่ T-Pop

K-Pop หรือ Korean Pop คือกระแสเพลงพ็อปจากประเทศเกาหลีใต้ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว ทั้งเรื่องของดนตรีที่มักผสมผสานหลายแนวดนตรีเข้าด้วยกัน เช่น ฮิปฮอป อาร์แอนด์บี อิเล็กทรอนิกส์ รวมถึงการออกแบบท่าเต้นที่โดดเด่น การแต่งกายที่ทันสมัยและสดใส และความสามารถในการแสดงของศิลปิน K-Pop นั้นมีความเป็นเอกภาพสูง โดยค่ายเพลงมักเน้นการฝึกฝนและพัฒนาศิลปินอย่างเข้มข้นตั้งแต่เด็ก ๆ เพื่อสร้างผลงานที่มีคุณภาพสูง จึงทำให้ K-Pop เป็นที่นิยมในหลายประเทศรวมถึงประเทศไทย

ในประเทศไทย K-Pop มีบทบาทสำคัญทั้งในเชิงการบริโภคและเป็นแรงบันดาลใจในการพัฒนาศิลปวัฒนธรรมให้ไปสู่ระดับโลก ศิลปิน K-Pop เช่น BTS, Blackpink, SHINee, aespa, seventeen, exo, got7, treasure, stray kids ได้รับความนิยมอย่างสูงจากคนไทย มีการจัดคอนเสิร์ตและอีเวนต์ต่าง ๆ อย่างต่อเนื่อง รวมทั้งส่งผลต่อแฟชั่น ทัศนคติ และวิถีการใช้ชีวิตของเยาวชนไทย

นอกจากนี้วงการบันเทิงไทยยังเริ่มนำองค์ประกอบแห่งความสำเร็จของ K-Pop มาใช้ในการพัฒนาศิลปินไทย เช่น การฝึกฝนความสามารถทางด้านการเต้นและการร้องเพลงอย่างจริงจัง เพื่อตอบสนองความคาดหวังของผู้ชม อิทธิพลจากกระบวนการสร้างศิลปินไอดอลเกาหลี (K-Pop) มีผลกระทบอย่างมากต่อกระบวนการสร้างศิลปินไอดอลไทย (T-Pop) ในยุคใหม่ ไม่เว้นแม้แต่อุตสาหกรรมเพลงลูกทุ่ง โดยเฉพาะการปรับกระบวนการนำเสนอและการโพรโมตให้สอดคล้องกับเทรนด์สากล ทำให้เกิดศิลปินลูกทุ่งไทยหลายกลุ่มที่นำเสนอภาพลักษณ์ที่ทันสมัยและมีเสน่ห์ดึงดูดแบบไอดอลเกาหลี ดังตัวอย่างต่อไปนี้

วง New Country ซึ่งเปิดตัวในปี พ.ศ. 2565 โดยค่าย Grammy Gold ภายใต้การโปรดิวซ์ของก๊อท จักรพันธ์ เป็นตัวอย่างที่น่าสนใจ พวกเขานำเสนอบทเพลงลูกทุ่งที่ทันสมัยและโดดเด่นเนื้อเพลงสนุกสนานอย่าง “โดนัทยังมีรู แล้วเมื่อไหร่ยูจะมีใจ...” และการเต้นที่มีสไตล์คล้ายกับ K-Pop ทำให้กลายเป็นวงลูกทุ่งที่ได้รับความนิยมและเป็นที่จับตามองอย่างมาก



ภาพ : Grammy Gold

ค่ายอาร์สยามยังเป็นอีกตัวอย่างของการผสมผสานแนวดนตรีแบบไร้ขอบเขตเข้ากับลูกทุ่งด้วยการนำดนตรีพ็อป แดนซ์ ฮิปฮอป และสไตล์เกาหลีมารวมกัน ตัวอย่างเช่น สโมสรชิมิ ที่มีการผสมผสานดนตรีในสไตล์ลูกทุ่งแต่ยังคงกลิ่นอายดนตรีร่วมสมัย K-Pop เข้าถึงผู้ฟังได้ทั้งกลุ่มวัยรุ่นและผู้ฟังทั่วไป

วง Buttery จากค่ายได้หมดถ้าสดชื่น ซึ่งเป็นการรวมกลุ่มศิลปินลูกทุ่งในแบบ Girl Group แนวใหม่ ด้วยการนำเสนอดนตรีและการแสดงที่มีความเป็นสากล รวมถึงการใส่ท่อนแรปและท่าเต้นที่มีพลัง คล้ายกับการนำเสนอในแบบ K-Pop ทำให้สามารถดึงดูดผู้ฟังทั้งในกลุ่มแฟนเพลงลูกทุ่งและแฟนเพลงรุ่นใหม่ที่สนใจดนตรีสากล

นอกจากนี้ ค่าย Newgew Entertainment ยังได้นำหมอลำไอดอลอย่าง พราว ภัทราวดี มาปรับลุคใหม่ในซิงเกิล “ดิง ดิ้ง ด่อง” ซึ่งผสมผสานสไตล์หมอลำร่วมสมัยกับลูกทุ่งอีสานอินดี้ มีการแสดงที่มีกลิ่นอายของ K-Pop ทำให้เพลงหมอลำในยุคนี้มีความร่วมสมัยและน่าดึงดูดมากขึ้น

อีกหนึ่งตัวอย่างที่น่าสนใจคือ แบงค์-อภิวัตร ซึ่งได้รับฉายาว่า “โอปป้าแดนปลาร้า” ด้วยเพลง “กล่อมนางนอน” ที่ได้รับความนิยมและมียอดวิวใน TikTok มากกว่า 2 ล้านวิว ทำให้เห็นว่าเพลงลูกทุ่งที่ผสมผสานสไตล์ K-Pop สามารถเข้าถึงกลุ่มผู้ฟังรุ่นใหม่ได้อย่างน่าสนใจ

“ซอยบอย” เป็นวงบอยกรุ๊ปจากค่ายอาร์-สยาม ได้เปิดตัวซิงเกิล “อ๊อกเหล็ก” ที่มีความเป็นลูกทุ่งร่วมสมัยและการแสดงแบบบอยกรุ๊ปสไตล์ K-Pop ด้วยท่าเต้นและสไตล์ที่เน้นพลัง เพลงนี้เป็นอีกตัวอย่างของการนำเสนอที่ได้รับอิทธิพลจาก K-Pop แต่ยังคงรักษาเอกลักษณ์ลูกทุ่งไทยไว้อย่างลงตัว



ภาพ : RSIAM

ในภาพรวม K-Pop ได้สร้างแรงบันดาลใจให้กับวงการดนตรีไทยในด้านการพัฒนาองค์ประกอบต่าง ๆ ทั้งในด้านการแสดงความสามารถของศิลปิน การผลิตสื่อ และการบริหารจัดการ จึงมีบทบาทสำคัญในวงการบันเทิงและดนตรีในประเทศไทย

ดนตรีลูกทุ่งสามารถเรียนรู้และรับเอาแนวทางของ K-Pop มาใช้ในการพัฒนาและปรับตัวได้หลายแง่มุม ทั้งด้านบวกและด้านที่ควรระมัดระวัง ในแง่บวกนั้น สิ่งที่ K-Pop นำเสนอนั้นมีคุณค่าต่อการยกระดับมาตรฐานการฝึกฝนและพัฒนาศิลปิน โดย K-Pop ให้ความสำคัญกับการฝึกฝนด้านการร้อง การเต้น และการแสดงอย่างครบถ้วน ดนตรีลูกทุ่งสามารถเรียนรู้จากแนวทางนี้เพื่อพัฒนาศิลปินให้มีความสามารถหลากหลายและเพิ่มเสน่ห์ให้กับการแสดงสดหรือมิวสิกวิดีโอ ซึ่งจะช่วยให้ผู้ชมรุ่นใหม่เห็นถึงคุณภาพและความมุ่งมั่นในวงการลูกทุ่งมากขึ้น อีกทั้ง K-Pop ยังเน้นการใช้ท่าเต้นที่ทรงพลังและการแสดงเพื่อสร้างความน่าสนใจ

ศิลปินลูกทุ่งสามารถนำมาผสมผสานกับการแสดงได้อย่างสร้างสรรค์ และในส่วนของการตลาด K-Pop ได้สร้างภาพลักษณ์ที่โดดเด่นและมีการสื่อสารกับผู้ชมอย่างต่อเนื่องผ่านโซเชียลมีเดีย ซึ่งการสร้างภาพลักษณ์ที่ชัดเจนและสื่อสารอย่างต่อเนื่องนั้น สามารถนำมาใช้กับดนตรีลูกทุ่งได้อย่างมีประสิทธิภาพ ทั้งในแง่การสร้างฐานแฟนคลับและการเชื่อมต่อกับผู้ฟังในวงกว้าง

อย่างไรก็ตาม การรับเอาวัฒนธรรมการทำงานจาก K-Pop มาปรับใช้กับดนตรีลูกทุ่งก็อาจมีข้อควรระวัง เช่น การที่ K-Pop มีการแข่งขันสูงและเน้นรูปลักษณ์ที่โดดเด่น อาจสร้างความกดดันให้กับศิลปินลูกทุ่งจนเสียเอกลักษณ์และความเป็นกันเอง ซึ่งเป็นเสน่ห์เฉพาะตัวของดนตรีลูกทุ่ง

นอกจากนี้การเน้นภาพลักษณ์อาจทำให้ศิลปินละเลยเนื้อหาและความจริงใจที่มีอยู่ในดนตรีลูกทุ่ง ซึ่งเป็นส่วนที่สำคัญในการเชื่อมโยงกับผู้ฟัง ถ้าดนตรีลูกทุ่งมุ่งเน้นแต่รูปลักษณ์และทักษะที่เหมือนศิลปิน K-Pop ซึ่งขัดกับตัวตนและบุคลิกภาพที่เป็นมิตรของศิลปินลูกทุ่งบางคน

การที่ศิลปินต้องฝืนแสดงในแบบที่ไม่ใช่ตัวเอง อาจทำให้สูญเสียความจริงใจและความสัมพันธ์กับแฟนเพลงดั้งเดิมไปอย่างน่าเสียดาย

อิทธิพลของ K-Pop ที่กลายเป็นแรงขับให้รัฐไทยหันมามองโอกาสของการสร้าง Soft Power แบบไทย ๆ ก่อให้เกิดความพยายามที่จะสร้างศิลปินลูกทุ่งรุ่นใหม่ บทเพลงแนวใหม่ และการแสดงรูปแบบ T-Pop ใหม่ขึ้นมา ซึ่งไม่เพียงแต่เป็นการปรับภาพลักษณ์ของศิลปินไทยและเพลงไทยให้ร่วมสมัยขึ้น แต่ยังสร้างนิยามใหม่ให้กับสิ่งที่เรียกว่า “ลูกทุ่ง” และ “หมอลำ” ที่เคยมีขอบเขตจำกัดประสบการณ์ “ลูกทุ่งโกอินเตอร์” ตั้งแต่ยุคอเมริกัน อินเดีย มาจนถึงเกาหลี ย้อนมาย้ำเตือนเราว่า T-Pop ยุคใหม่นี้ไม่ควรใช่เพียงการเลียนแบบ แต่ควรเป็นการปรับเอาเอกลักษณ์ของวัฒนธรรมต่างๆ มาผสมผสานและนำเสนอในแบบฉบับของเราเอง เช่นเดียวกับเส้นทางที่ “โกอินเตอร์” กันมาหลายทศวรรษ

คำถามที่ท้าทายคือ ในกระแสการผลักดันให้ลูกทุ่ง T-Pop เป็น Soft Power นี้ เรากำลังเสี่ยงที่จะสูญเสียความเป็นเอกลักษณ์ของลูกทุ่งไทยไปหรือไม่? หรือจริง ๆ แล้วอาจจะเหลือทางเลือกไม่มากนักแล้ว การเปลี่ยนแปลงนี้อาจเป็นโอกาสสุดท้ายในการต่อลมหายใจให้ลูกทุ่ง

แล้วเช่นนั้น การ “โกอินเตอร์” ที่เราควรภาคภูมิใจนั้น ควรจะมีหน้าตาอย่างไร? ทำอย่างไรจึงจะเหมาะสม?

และท้ายที่สุด เมื่อลูกทุ่งจะถึงวาระเป็น T-Pop ขึ้นมาจริงๆ คำถามต่อไปคือการตั้งคำถามกับตนเองว่า แล้วหัวใจของลูกทุ่งที่แท้จริงคืออะไร?



อานันท์ นาคคง

รายการอ้างอิง

ฉกาจ ราชบุรี. (2537). **ประวัติศาสตร์ธุรกิจเพลงลูกทุ่งไทย พ.ศ. 2507 - 2535.** วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

_____ . (2548). **กำเนิดและพัฒนาการเพลงไทยลูกทุ่ง**. กรุงเทพฯ: สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง.

ชินวัฒน์ ตั้งสุทธิจิต. (2566). **สุรินทร์รำพัน อีสานลำเพลิน**. กรุงเทพฯ: ศูนย์หนังสือแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ปิยลักษณ์ โพธิวรรณ์. (2561). **"ปฏิบัติการทางวาทกรรมในวัฒนธรรมสมัยนิยมผ่านเพลงลูกทุ่งไทย". กระแสวัฒนธรรม**, 19 (36), 74-81.

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

สุพลธัช เตชะบูรณะ. (2559). **จาก "โรสซาวด์มิวสิค" สู่ "บริษัทอาร์เอส จำกัด (มหาชน)" พ.ศ. 2525 - 2552: การศึกษาประวัติศาสตร์ธุรกิจ**. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

บทบรรณนิทัศน์

“เพลงลูกทุ่ง” คำนี้มาจากไหน อะไรคือนิยามและมุมมองของคนลูกทุ่งต่อคำ ๆ นี้ หลาย ๆ ครั้ง เรารู้สึกถึง “ความแปลกหน้าแต่กลับคุ้นเคย” เช่นบางช่วงเวลาที่เรามีโอกาสได้ยินได้ฟังบทเพลงและเสียงร้องที่มีการเอื้อนเอ่ยผ่านลูกคอด้วยภาษาถิ่นในรายการโทรทัศน์ยุคทีวีดิจิทัลที่ปู่ย่าตายายเปิดกล่อมตัวเองช่วงหัวค่ำ กลับดึงดูดให้ต้องเงี่ยหูฟังอย่างตั้งใจด้วยแรงดึงดูดจากมนต์เสน่ห์ของ “เพลงลูกทุ่ง”

ในบทบรรณนิทัศน์ของหนังสือฉบับนี้ ทีมวิจัยจึงเชิญชวนมาทำความรู้จัก “เพลงลูกทุ่ง” ผ่านผลงานวิจัยทั้งวิทยานิพนธ์ บทความวิจัย และหนังสือที่นำเสนอมุมมองประวัติศาสตร์พัฒนาการของเพลงลูกทุ่ง ภาษา การเมือง ความรักหางเครื่อง ชีวิตและบทบาทของคนลูกทุ่งในแต่ละถิ่นทั้งอีสาน กลาง ใต้ และเหนือ และอีกหลากหลายประเด็นที่มีความน่าสนใจชวนให้เริ่มต้นทำความรู้จัก “เพลงไทยลูกทุ่ง” ที่มีอัตลักษณ์เฉพาะตัว ทางทีมวิจัยหวังว่าบทบรรณนิทัศน์นี้จะเป็นสื่อกลางนำพาหลายคนไปร่วมทำความรู้จัก “เพลงลูกทุ่ง” ที่เป็นเหมือนกระจกสะท้อนอีกด้านหนึ่งของตัวตนคนไทยในหลากหลายยุคสมัยที่ผ่านมาจนถึงปัจจุบัน อย่างไรก็ดี นิยามหรือการแบ่งประเภทของเพลงไทยลูกทุ่งต่าง ๆ ที่มีในส่วนเอกสารบรรณนิทัศน์นี้มีไว้เพื่อสามารถอ้างอิงสร้างคำอธิบายถึงลักษณะและรูปแบบของความแตกต่างอย่างหลากหลายของอัตลักษณ์วัฒนธรรมในแต่ละพื้นถิ่นที่อาจมีการปรับปรน เช่น การผสมผสานดนตรีตะวันตก และก่อร่างวัฒนธรรมร่วมที่มีอิทธิพลต่อเนื้อหา เรื่องราว ถ้อยคำ ทำนอง จังหวะดนตรีที่สวยงาม และมีคุณค่ากับการสืบทอด และจรรโลงชีวิตของคนเราไม่ว่าจะอยู่ภูมิภาคไหนของไทย หรือพื้นที่ไหนก็ตาม มากกว่าการขีดเส้นแบ่งความสำคัญว่า ใครคือเจ้าของ ใครคือแหล่งกำเนิด หรือคือใครสำคัญกว่ากัน ซึ่งบทบรรณนิทัศน์ที่ปรากฏในเอกสารนี้เป็นเพียงส่วนหนึ่งที่ทางทีมวิจัยมุ่งเน้นการหยิบยกชิ้นงานให้มีประเด็นที่ครอบคลุมกับบริบทของเพลงลูกทุ่งที่ได้มีการนำเสนอไว้ในส่วนต้นของเอกสารเป็นสำคัญ

นอกจากผลงานวิจัยที่ปรากฏในบทบรรณนิทัศน์ในเอกสารฉบับนี้แล้ว จากการสำรวจและสืบค้นของทีมวิจัยพบว่ายังมีผลงานวิจัยอีกมากมายที่มีความน่าสนใจให้ได้ศึกษาลงลึกไปในเรื่องประวัติศาสตร์ พัฒนาการที่เป็นจุดเปลี่ยนสำคัญ วาทกรรมความรัก การเมือง และอีกหลากหลายเรื่องราวทางสังคม ศาสตร์การเรียนรู้และสร้างสรรค์ดนตรีและบทเพลงลูกทุ่ง เทคโนโลยีความทันสมัยที่เปลี่ยนแปลงและก้าวหน้า การออกแบบสร้างสรรค์ทางทัศนศิลป์ และอีกหลากหลายด้านเกี่ยวกับเพลงลูกทุ่งที่หากสนใจสามารถหาอ่านได้จากระบบห้องสมุดออนไลน์ หรือช่องทางที่เปิดเสรีในการดาวน์โหลด เช่น “โครงการจัดตั้งค่ายเพลงลูกทุ่งขนาดเล็กในยุคดิจิตอล” ของจีรวัลย์ สอนสะอาดดี “การสร้างสรรค์จิตรกรรมสีน้ำชุดหางเครื่อง” ของ วิศิษฐ พิมพิมล “อัตลักษณ์เลขนศิลป์ลูกทุ่งไทย” ของ กาญจนา สิงห์อุดม “มิวสิกวิดีโอเพลงลูกทุ่งอีสานกับการสื่อสารอัตลักษณ์อีสานใหม่” ของ พันธกานต์ ทานนท์ “ศึกษาวิเคราะห์ผลงานเพลงไทยลูกทุ่งประพันธ์โดย สลา คุณวุฒิ” “วงจรการนำเสนอเพลงลูกทุ่งที่ออกอากาศทางสถานีวิทยุ “ลูกทุ่งมหานคร FM 95.0 MHz” ของ กมลชนก บุญลาภ “Luk Thung: The Culture and Politics of Thailand’s Most Popular Music “ลูกทุ่ง” วัฒนธรรมและการเมืองของดนตรีประชานิยมของไทย” ของ ชีวสิทธิ์ บุณยเกียรติ เป็นต้น

ชื่อเรื่อง **วรรณกรรมเพลงลูกทุ่ง**
ชื่อผู้แต่ง **ลักขณา สุขสุวรรณ**
ปีที่พิมพ์ **2521**

"วรรณกรรมเพลงลูกทุ่ง" ของลักขณา สุขสุวรรณ นั้นเป็นผลงานวิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโท มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร ในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ได้นำเสนอการสืบค้นข้อมูลประวัติพัฒนาการเพลงลูกทุ่งในช่วง พ.ศ. 2498-2518 ทั้งในด้านกำเนิดและที่มาของเพลงลูกทุ่งรวมทั้งการวิเคราะห์สาระของเพลง บทบาทของเพลงลูกทุ่งในบริบทภาษาและสังคมไทย

บทแรก ลักขณาได้เกริ่นถึงดนตรีและเพลงพื้นเมืองของแต่ละชนชาติที่มีเอกลักษณ์เฉพาะ และมักจะเกิดจากแรงบันดาลใจในการใช้ชีวิตในสังคมของชนชาตินั้น ๆ เช่น เพลงแจ๊ส (Jazz) ที่กำเนิดมาจากเพลงสวดของคนผิวสีที่ถูกนำมาเป็นแรงงานทาสในเมืองนิวออลีนส์ นอกนั้นก็มีเพลงต่าง ๆ เช่น เพลงตะวันตก (Western) ซึ่งหมายถึงเพลงพื้นเมืองของสหรัฐอเมริกาเท่านั้น ผู้ขับร้องอาจเป็นชนชั้นกรรมกร โคบาลหรือ cowboy กลุ่มคนพเนจร และกลุ่มคนที่ถือครองพื้นที่ทำการเกษตร ตามข้อมูลของ ม.ล.ตุ้ย ชุมสาย (ลักขณา, 2) หรือเพลงบลูส์ (Blues) ตามข้อมูลของสิเหร่ (นามแฝง) (ลักขณา, 2) ซึ่งเป็นเพลงดัดแปลงจากเพลงคันทรีมิวสิกผสมกับส่วนที่แรงงานทาสผิวสีแต่งขึ้นเอง สะท้อนภาพการถูกกดขี่ และการทำงานหนักบ้างก็เป็นเพลงพื้นเมืองของสกอตแลนด์ที่สะท้อนการแสดงสัมพันธภาพที่ดีต่อกัน เช่น เพลงโอลด์ แลง ไซน์ (Auld Lang syne) ตามข้อมูลของจำปาดะ (ลักขณา, 2) จากแนวเพลงต่าง ๆ ที่หยิบยกมานี้ลักขณาชี้ให้เห็นว่า เพลงมีความสัมพันธ์กับวิถีชีวิตผู้คนมาอย่างช้านาน ซึ่งลักขณาได้กล่าวต่อมาถึง "เพลงชาวบ้าน หรือเพลงพื้นเมือง" ของไทยตามข้อวิเคราะห์ของ "ภิญโญ จิตต์ธรรม" ไว้ว่า (ลักขณา, 2)

"เพลงชาวบ้านเกิดจากประเพณี ศาสนา หรือวัฒนธรรมของชุมชนในถิ่น หรือเขตนั้น ๆ นับตั้งแต่ชุมชนที่ไร้ความเจริญจนถึงชุมชนที่เจริญแล้ว มีลักษณะพิเศษไปตามความนิยมของถิ่นนั้น ๆ ... ในการร้องเพื่อความบันเทิงต่าง ๆ จะมีจังหวะดนตรีท้องถิ่น (Folk Music) และมีการร้องรำทำเพลงไปด้วย จึงเกิดเป็นระบำชาวบ้าน (Folk Dance) เข้ามาด้วย"

จากเกริ่นนำถึงดนตรี และเพลงพื้นบ้านที่มีเอกลักษณ์เฉพาะของแต่ละถิ่นและชนชาติ ลักขณาได้ไล่เรียงให้เห็นถึงพัฒนาการของเพลงลูกทุ่งที่มีกำเนิดมาจากเพลงพื้นเมือง หรือเพลงตลาด ที่ผสมผสานเข้ากับดนตรีตะวันตกอันเนื่องมาจากการแพร่ของวัฒนธรรม (Cultural Diffusion) ซึ่งนักคิดนักเขียน นักวิชาการ และผู้รู้ในวงการเพลง และดนตรีหลายท่านได้ให้ความเห็นในแนวทางที่สอดคล้องกันว่า แม้ว่าจะมีการผสมผสานระหว่างความเป็นเพลงพื้นเมืองและดนตรีตะวันตกเข้ากันอย่างไรเพลงลูกทุ่งก็ไม่ได้แปลกแยกตัวตนจากชุมชน และสังคมไทย และ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช ยังให้ความเห็นต่อความโดดเด่นเฉพาะของเพลงไทยลูกทุ่งอีกว่า (ลักขณา, 8)

"ปัจจุบันเพลงลูกทุ่งได้รับการวิพากษ์วิจารณ์อย่างกว้างขวางด้วยสาเหตุต่าง ๆ กันคือความแพร่หลายของเพลง ซึ่งผู้ฟังสามารถที่จะฟังได้ทุกแห่ง และจดจำมาร้องได้ง่าย ตลอดจนเพลงลูกทุ่งเป็นวรรณกรรมที่สะท้อนถึงสังคม และวัฒนธรรมไทยในแง่มุมต่าง ๆ ได้อย่างละเอียดลออ เช่น สะท้อนภาพของชนบททั้งในแง่ของเหตุการณ์

และความรู้สึกนึกคิด เมื่อได้นำมาสัมพันธ์กับศิลปะที่แพร่หลายในชนทุกระดับ คือ ดนตรี จึงทำให้เพลงลูกทุ่งมีความน่าสนใจ

ลักขณายังได้ชี้ให้เห็นบทบาทเพลงลูกทุ่งในแง่ของสื่อมวลชนในการเผยแพร่ข่าวสารที่ทันต่อเหตุการณ์ และทันสมัยของยุคนั้นที่ประเทศกำลังเผชิญกับความผันผวนทางการเมือง และสงคราม ทำให้ผู้ฟังได้รับทราบว่า ณ ขณะนั้นมีเหตุการณ์อะไรดำเนินอยู่ เช่น “ลาน้องไปเวียดนาม” (คำร้อง-ทำนอง : จิ๋ว พิจิตร) หรือเนื้อหาบอกเหตุการณ์ความทุกข์ยาก เช่น “น้ำตาอีสาน” “น้ำตาชาวใต้” (คำร้อง-ทำนอง : ชลธี ธารทอง) “ข้าวไม่มีขาย” เป็นต้น (ลักขณา, 9) นอกจากบทบาทเพลงลูกทุ่งในแง่มุมเป็นสื่อมวลชนที่สำคัญในยุคนั้น ๆ แล้ว ลักขณายังชี้ให้เห็นว่า เพลงลูกทุ่งมีความน่าสนใจในแง่มุมวรรณกรรมด้านการใช้ภาษาเป็นสื่อกลางผ่านเนื้อร้องซึ่งเป็นแง่มุมหลักที่ลักขณาต้องการจะวิเคราะห์ให้เห็นในงานชิ้นนี้

บทที่สอง ลักขณาให้ภาพความรู้เบื้องต้นสำหรับการเริ่มต้นทำความรู้จักเกี่ยวกับวิวัฒนาการเพลงลูกทุ่ง และการคลี่คลายของเพลงไทย โดยลักขณาได้ยกตัวอย่างเพลงรูปแบบต่าง ๆ พร้อมสอดแทรกการวิเคราะห์เนื้อร้องเพื่อชี้ให้เห็นลักษณะและแบบแผนของเพลงรูปแบบต่าง ๆ เช่น เพลงเกี่ยวข้าว ที่เนื้อร้องได้นำเสนอลักษณะที่เป็น “ชาวบ้าน หรือ “ตลาด” ใช้คำง่าย ฟังแล้วเข้าใจได้ทันที และลักขณาได้ให้ภาพของลักษณะเพลงที่พัฒนาในแต่ละช่วงก่อนกำเนิดเพลงลูกทุ่ง เช่น พ.ศ. 2471-2478 ที่ “เพลงไทยเดิม” ประกอบการแสดงละครร้องได้มีการนำ “เพลงสากล” เข้ามาผสมผสานมากขึ้นจนมีลักษณะเป็น “ไทยเดิมสากล” โดย “พรานบูรพ์” (ลักขณา, 24-26) และจากข้อมูลของแถมสุข นิ่มนนท์ (ลักขณา, 30) ยังมีอีกรูปแบบเพลงไทยสากลที่เกิดขึ้นในช่วง พ.ศ. 2484-2488 ที่ทั้งนักวิชาการ และศิลปินหลายท่านได้กล่าวว่าเป็นต้นกำเนิดสำคัญของเพลงลูกทุ่งในปัจจุบัน นั่นคือ “เพลงรำวง” ลักขณาได้วิเคราะห์ต่อว่า เพลงรำวงในยุคหลังที่เป็นลูกผสมมากขึ้น และกองเชียร์รำวงนี้ได้เป็นแหล่งฝึกฝนการร้องเพลงของนักร้องเพลงลูกทุ่งหลายคนที่ได้นำเอาลีลาการร้องในจังหวะรำวงมาใช้ในเพลงลูกทุ่งด้วย (ลักขณา, 33)

ลักขณาอธิบายถึงที่มาของคำว่า “เพลงลูกทุ่ง” ว่าได้เป็นที่รู้จักกันแพร่หลายใน พ.ศ. 2503 ในรายการเพลงชื่อว่า “เพลงลูกทุ่ง” โดยจำนงค์ รังสิกุล และประกอบ ไชยพิพัฒน์ ขณะที่คำว่า “ลูกทุ่ง” นี้พบว่าเป็นคำที่ปรากฏใน “เพลงหนุ่มบ้านนา” ของนักแต่งเพลงคนสำคัญ คือ ไพบูลย์ บุตรขัน ก่อนที่จะมีปรากฏในเพลงอื่น ๆ และรายการ “เพลงลูกทุ่ง” แต่เมื่อมองย้อนกลับไปก่อน พ.ศ. 2503 ตามคำอธิบายของลักขณา พบว่า เพลงลูกทุ่งได้กำเนิดขึ้นในวงการเพลงไทยพร้อม ๆ กับเพลงสากลประเภทอื่น ๆ เพียงแต่ไม่มีการเรียกชื่อแบ่งแยกกันอย่างชัดเจน ซึ่งตามความเห็นของผู้รู้ในวงการเพลงหลายท่านนั้น นักประพันธ์เพลง และนักดนตรีส่วนมากไม่ต้องการให้มีการแบ่งประเภทของเพลงไทยสากลเป็นเพลงลูกทุ่ง และเพลงลูกกรุง เพราะถือว่าดนตรีเป็นภาษาสากล และต่างก็เป็นเพลงไทยด้วยกัน แต่ในข้อเท็จจริงนั้นเพลงลูกทุ่ง และเพลงลูกกรุง กลับมีการแบ่งแยกกลุ่มนักร้อง นักดนตรี และผู้ฟังออกจากกันอย่างค่อนข้างชัดเจน โดยเฉพาะการร้องของนักร้องเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้เพลงเดียวกันอาจเป็นเพลงลูกทุ่ง หรือเพลงลูกกรุง โดยนักร้องเพลงลูกทุ่ง

จะมี “ลูกคอ หรือ เอื้อนกลางคำ” ขณะที่นักร้องลูกกรุงมักร้องด้วยน้ำเสียงปกติ และร้องตามเนื้อร้องทุกคำ (ลักขณา, 37)

ลักขณานำเสนอข้อสรุปเกี่ยวกับที่มาของเพลงลูกทุ่งทั้งที่ได้จากสัมภาษณ์ผู้รู้ผู้สนใจ และจากการสืบค้นเอกสารที่มีการนำเสนอข้อคิดเห็นของผู้รู้ผู้สนใจหลากหลายท่าน จึงสรุปถึงที่มาของเพลงลูกทุ่งที่สืบเนื่องกับเพลงไทยเดิมและเพลงพื้นเมือง โดยเฉพาะการดัดแปลงจากเพลงพื้นเมืองทั้งในเรื่องของทำนอง จังหวะ เนื้อร้อง แล้วเกิดการผสมผสานเป็นเพลงลูกทุ่ง เช่น ทำนอง “ลำ” ที่เป็นทำนองเพลงพื้นเมืองอีสานที่ปรากฏมากในเพลงลูกทุ่ง จังหวะ เช่น เซิ้ง ลำเต้ย รำโทน ของภาคอีสาน จังหวะตะลุงและมโนห์ราของภาคใต้ จังหวะของรำวง ลำตัดเพลงเรือของภาคกลาง จังหวะของซอ ฟ้อนของภาคเหนือ เป็นต้น (ลักขณา, 53, 57) และในเนื้อร้องของเพลงลูกทุ่งนั้นก็มีแนวทางการสร้างสรรค์ และประพันธ์เนื้อร้องที่สะท้อนสภาพชีวิตและสังคมที่กว้างขวางมากไปกว่าเพลงพื้นเมือง เนื่องจากสภาพสังคมที่เปลี่ยนแปลงไป (ลักขณา, 64) นอกจากความเหมือนที่สืบเนื่องและดัดแปลงมาเป็นลักษณะเฉพาะของเพลงลูกทุ่งแล้ว เพลงลูกทุ่งยังมีความต่างจากเพลงลักษณะอื่น ๆ ได้แก่ การแทรกบทพูดในเพลง และการใช้สำเนียงเพี้ยน ที่อาจมีที่มาจากสำเนียงเหน่อหรือสำเนียงถิ่นของนักร้องเอง เช่น สำเนียงเหน่อสุพรรณบุรี เหน่อสิงห์บุรี และบางครั้งก็เกิดจากการจงใจเพี้ยนสำเนียงเพื่อให้ได้อารมณ์เพลง และการแทรกเสียงหัวเราะไว้ในเพลง (ลักขณา, 75, 83-84)

จากการคลี่คลายที่มา และกำเนิดของเพลงลูกทุ่งที่มาจากเพลงพื้นเมืองหรือเพลงตลาด และลักษณะบางประการที่เกิดจากการซึมซับวัฒนธรรมเพลงฝั่งประเทศตะวันตก ที่นำมาผสมเป็นตัวตนเพลงลูกทุ่งที่ทำหน้าที่เสมือนเพลงพื้นเมืองยุคใหม่ที่มีทั้งความเก่าและใหม่ปะปนกัน ในช่วงท้ายของบทที่สองนี้ ลักขณาได้นำมาไล่เรียงเป็นวิวัฒนาการของเพลงลูกทุ่งที่แบ่งตามยุคสมัยได้เป็น 4 ยุค คือ

1. ยุคก่อตั้งหรือยุคบุกเบิก
2. ยุคสืบทอด (พ.ศ. 2506-2513)
3. ยุคแข่งขัน (พ.ศ. 2513-2515)
4. ยุคเปลี่ยนแปลง (ตั้งแต่ พ.ศ. 2516 เป็นต้นมา)

ในแต่ละยุคนั้นลักขณาได้สืบค้นทำเนียบรายชื่อนักแต่งเพลง และนักร้องที่มีผลงานอยู่ในช่วงนั้นแล้วได้วิเคราะห์และตีความภาพรวมของเนื้อร้องบทเพลงลูกทุ่งที่ปรากฏในช่วงยุคนั้น ๆ พร้อมยกตัวอย่างประกอบการวิเคราะห์ ซึ่งยุคที่มีสีสันคือยุคแข่งขันที่เป็นการขับเคี่ยวความนิยมระหว่างเพลงลูกทุ่งกับเพลงลูกกรุงเป็นอย่างมาก ขณะเดียวกันก็มีการแข่งขันภายในวงการเพลงลูกทุ่งเองด้วย ในช่วงนี้จึงพบว่านักร้องมีการสร้างสรรค์เอกลักษณ์ในการร้องของตนเองออกมามากมาย และนักแต่งเพลงเองก็มีส่วนในการสร้างสรรค์บทเพลงเพื่อส่งเสริมให้นักร้องมีแบบแผน และเอกลักษณ์ในการร้องของตนเองด้วย (ลักขณา, 90)

และยุคการเปลี่ยนแปลงที่ลักขณานำเสนอนั้นไม่ใช่หมายเพียงวงการเพลงลูกทุ่งที่มีลักษณะกึ่งผูกขาดในลักษณะ “หุ้นส่วน” ระหว่างนักร้องและนักแต่งเพลงเท่านั้น แต่ยังรวมถึงสถานการณ์การเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นอย่างกว้างขวางในสังคมไทยด้วย เช่น วงการการเมืองกับนโยบายชาติ ซึ่งนักแต่งเพลงก็ได้สะท้อนสถานการณ์ผ่านบทเพลงออกมามากมาย เช่น เพลงที่ทั้งล้อเลียน

และนำเสนอความคิดอุดมคติทางด้านการเมือง และวงดนตรี และลีลาการเต้นประกอบของ “หางเครื่อง” ในยุคนี้ก็มีความวิจิตรตระการตาของเครื่องแต่งกายที่ดูยิ่งใหญ่เป็นอย่างมาก เช่น การเปลี่ยนชุดเครื่องแต่งกายเป็นสิบชุดในหนึ่งรอบการแสดง

นอกจากนั้น ลักขณายังได้พูดถึงเพลงลูกทุ่งกับรางวัลแผ่นเสียงทองคำ และรางวัลเพลงยอดนิยมที่มีการจัดงานมอบรางวัลครั้งแรกใน พ.ศ. 2507 แต่ขณะนั้นก็ยังไม่มีการแบ่งประเภทเพลงของเพลงไทยสากล เช่น ลูกกรุงลูกทุ่งแต่อย่างใด ขณะที่คณะกรรมการพิจารณารางวัลนั้นล้วนเป็นผู้ที่มีความสามารถในเรื่องเพลง และดนตรีชั้นนำของประเทศ และมีคณะกรรมการทางภาษาอยู่ด้วย ซึ่งเพลงลูกทุ่งนั้นหลาย ๆ เพลงเน้นการสื่อสารความรู้สึก และความไพเราะมากกว่าการออกเสียงอักขระที่ถูกต้อง เช่น การจงใจออกเสียงเพี้ยน ซึ่งอาจกลายเป็นข้อบกพร่องในการออกเสียงในมุมของคณะกรรมการด้านภาษา เช่นเมื่อถูกนำไปพิจารณาเปรียบเทียบกับเพลงไทยสากลอื่น ๆ เช่น เพลงลูกกรุง ต่อมาในการประกวดแผ่นเสียงทองคำ ครั้งที่ 2 พ.ศ. 2509 จึงได้มีการแบ่งประเภทเพลงไทยสากลขึ้น และทำให้วงการลูกทุ่งมีความเคลื่อนไหวในด้านการแข่งขันรางวัลกันมากขึ้น

ในช่วงท้ายของบทที่สองนี้ ลักขณาได้ชี้ให้เห็นปัจจัยที่มีผลต่อความนิยม และการเสื่อมความนิยมในเพลงลูกทุ่ง พบว่า ปัจจัยสำคัญคือ นักร้อง และนักแต่งเพลง ซึ่งตามข้อวิพากษ์ของนคร ถนอมทรัพย์ (ลักขณา, 101-106) ได้กล่าวไว้ว่า “การร้องเพลงด้วยเสียงที่ดูจะผิดธรรมชาติอยู่มากจนมีผู้วิจารณ์ว่านักร้องเพลงลูกทุ่งยุค 2519-2520 นี้ร้องเพลงฟังยาก” ตัวอย่างนักร้องเพลงลูกทุ่งที่ร้องแบบธรรมชาติแท้ การเอื้อน หรือการลงลูกคอก็เป็นไปในลีลาของเพลงไทย เช่น นักร้องยุคแรก ๆ อย่าง สมยศ ทัศนพันธ์, คำรณ สัมบุณณานนท์, ทูล ทองใจ, สุรพล สมบัติเจริญ, ผ่องศรี วรนุช, ชาย เมืองสิงห์, สายัณห์ สัญญา, สดใส ร่มโพธิ์ทอง เป็นต้น และบางครั้งนักร้องในยุคหลัง ๆ ก็พยายามเลียนแบบการเอื้อน และการลงลูกคอ ทำให้เสียงที่เปล่งออกมาใกล้เคียงกันมาก อีกทั้งการเลือก และแต่งเนื้อหาของเพลงที่สื่อได้ตรงกับความรู้สึกของผู้ฟัง เช่น ความรัก ความเศร้า ก็จะได้รับความนิยมได้นานกว่าเพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับเหตุการณ์ต่าง ๆ ที่มักเชื่อมโยงกับห้วงเวลาที่เกิดขึ้นแล้วก็เลือนไปตามกาลเวลาที่เปลี่ยนแปลงไป และมีสิ่งใหม่ ๆ เข้ามา และบางครั้งนักแต่งเพลงก็ขาดความประณีตในเนื้อร้อง

“...ทำให้เพลงที่ออกมามีลีลาที่คล้าย ๆ กัน และเลียนแบบกันมากเกินไป ...แต่ก็อาจจะขาดพลังในการจูงใจผู้ฟัง”

บทที่สาม ลักขณาได้เข้าสู่การเจาะลึกในประเด็นการจำแนกเนื้อหาสาระของเพลงลูกทุ่งในแง่มุมที่มักกล่าวถึงความรัก จริยธรรม ชีวิตชนบท ปัญหาสังคม ความเชื่อเกี่ยวกับโหราศาสตร์ และไสยศาสตร์ การรายงานข่าวและการบันทึกเหตุการณ์ และความเป็นไปในวงการเพลงลูกทุ่ง และการใช้จิตวิทยากับผู้ฟังในแต่ละท้องถิ่น รวมถึงอารมณ์ขันที่ไม่เคยขาดหายไปในพื้นที่เพลงลูกทุ่ง

ความผิดหวังอันเนื่องมาจากความรัก (ลักขณา, 122-125) เป็นแง่มุมของความรักที่ถูกกล่าวถึงไว้ในเพลงลูกทุ่งมากที่สุด ซึ่งลักขณาได้ประมวลประเด็นความผิดหวังในความรักที่ปรากฏในเนื้อเพลงลูกทุ่งที่สะท้อนกับสภาพสังคมที่น่าสนใจ เช่น ผิดหวังเพราะความ

ยากจน มีการอพยพย้ายถิ่นเข้าสู่เมืองใหญ่เช่น กรุงเทพฯ ของชายหนุ่ม อย่างในเนื้อร้องเพลง “บ่ลืมอีสาน” (คำร้อง-ทำนอง : ไพบูลย์ บุตรขัน) หรือเนื้อหาเพลงที่ให้ภาพของหญิงสาวที่เข้ามาเสี่ยงโชคในเมืองใหญ่ด้วยเช่นกัน เพลง “สาวสวนแตง” (คำร้อง-ทำนอง : พยงค์ มุกดา) หรือในแง่มุมปัญหาสังคมนั้น ลักขณาก็นำมาประมวลปัญหาสังคมที่พบในเพลงลูกทุ่ง เช่น ปัญหาความเสียเปรียบทางการศึกษา เช่น ที่พบในเพลง “นักเพลงคนจน” (คำร้อง-ทำนอง : ชลธี ธารทอง) แต่งเพลงนี้เพื่อสร้างความสนใจให้กับ สายัณห์ สัญญา ในฐานะนักร้องใหม่ แต่ลักขณาได้มองต่อว่า “ลึกลงไปจากการเรียกร้องความสงสารเห็นใจนั้นเองเนื้อเพลงลูกทุ่งนั้นได้แสดงถึงความเสียเปรียบทางการศึกษาของชาวชนบท และคนจนไว้” (ลักขณา, 152) นอกจากนั้นก็ยังมีเนื้อเพลงที่สะท้อนปัญหาความไม่มั่นคงทางครอบครัว และการหย่าร้าง ปัญหาการแบ่งชนชั้น ปัญหาเกี่ยวกับสถาบันทางเศรษฐกิจ

ความเชื่อเกี่ยวกับไสยศาสตร์เป็นอีกประเด็นน่าสนใจที่ลักขณาได้หยิบยกเนื้อหาที่ปรากฏในเพลงลูกทุ่งมาชี้ให้เห็นตามการวิพากษ์ของ อานนท์ อาภาภิรม (ลักขณา, 195) ว่า “...น่าสังเกตว่ายิ่งในขณะที่สังคมมีสถานการณ์คับขันไสยศาสตร์จะได้รับความสนใจเป็นพิเศษ... ความเลื่อมใสในไสยศาสตร์มีมูลเหตุจูงใจ มาจากสิ่งต่อไปนี้ คือ ความกลัว เหตุจูงใจอีกประการหนึ่งคือ ความต้องการ...” และจากการสืบค้นจากเพลงลูกทุ่งของลักขณาพบว่า “การทำเสน่ห์” เป็นความเชื่อทางไสยศาสตร์ที่ถูกกล่าวถึงในบทเพลงลูกทุ่งมากที่สุด ลักขณาบอกว่าการทำเสน่ห์นี้รวมทั้งคาถาเมตตามหานิยมทำให้คนที่ได้พบเห็นเกิดความรัก และเมตตาผู้ใช้คาถาด้วย โดยเฉพาะคาถาเมตตามหานิยมบทที่ว่าด้วย “นะหน้าทอง” เป็นที่นิยมกล่าวไว้ในเพลงลูกทุ่ง (ลักขณา, 196-197) และตามที่สมบูรณ์ คนฉลาด (ลักขณา, 195) ได้กล่าวไว้ว่า ในสังคมทุกยุคทุกสมัยมนุษย์ก็มีความกลัวทั้งสองประการนี้ตลอดมา ดังนั้นไสยศาสตร์จึงสนองความต้องการมีที่พึ่งของมนุษย์สืบมาจนถึงปัจจุบัน

“การรายงานข่าวและบันทึกเหตุการณ์” เป็นอีกบทบาทที่ลักขณาชี้ให้เห็นในเนื้อหาเพลงลูกทุ่ง เช่น เพลง “สู้ไม่ถอย” (คำร้อง-ทำนอง : สำเนียง ม่วงทอง) ที่แสดงถึงกรณีพิพาทในการอ้างสิทธิเหนือดินแดนเขาพระวิหารในระหว่าง พ.ศ. 2500-2502 หรือ เพลง“ขวานทอง” (คำร้อง-ทำนอง : ชลอ ไตรตรองสอน) ก็เป็นอีกบทเพลงที่ลำดับความในประวัติศาสตร์ชาติไทยที่เป็นการให้ความรู้แก่ผู้ฟังได้เป็นอย่างดี และบทเพลงอื่น ๆ เช่น เพลง “แผ่นดินแหลมทอง” (คำร้อง-ทำนอง : ไพบูลย์ บุตรขัน) “ไทยอย่าฆ่าไทย” (คำร้อง-ทำนอง : จิ๋ว พิจิตร) “อนุสรณ์ดอนเจดีย์” (คำร้อง-ทำนอง : ธงชัย เล็กกัมพล) “ตัวตายดีกว่าชาติตาย” (คำร้อง-ทำนอง : มนูญ ธนศรีรางกูร) หรือเป็นบันทึกการยกย่องวีรสตรีในประวัติศาสตร์ เช่น “แม่ย่าโม” (คำร้อง-ทำนอง : ธงชัย เล็กกัมพล) อย่างไรก็ดี ลักขณาพบว่า เป็นที่น่าเสียดายว่าบทเพลงลูกทุ่งที่มีเนื้อหาในลักษณะนี้มีไม่มากนัก (ลักขณา, 206-208)

การบันทึก “ความเป็นไปในวงการเพลงลูกทุ่ง” เป็นอีกเนื้อหาที่ปรากฏในเพลงลูกทุ่ง ลักขณากล่าวว่า นี้เป็นอีกแง่มุมของเพลงลูกทุ่งที่แตกต่างจากเพลงไทยสากลอื่น ๆ นั่นคือ บทเพลงลูกทุ่งมีการนำเรื่องราวเหตุการณ์จริงมาแต่งเป็นเนื้อร้อง เช่น เนื้อหาที่กล่าวถึงนักแต่งเพลง และการจัดรายการเพลงลูกทุ่ง กล่าวถึงการแสดง

ดนตรีลูกทุ่ง หรือกล่าวถึงนักร้องที่มีชื่อเสียง อย่าง สุรพล สมบัติเจริญ ด้วยเพลง “16 ปี แห่งความหลัง” ที่สุรพลได้เสียชีวิตใน พ.ศ. 2511 ชื่อเสียง และความนิยมในตัวสุรพลในช่วงนั้นสูงมาก

สุรพล สมบัติเจริญ เป็นนักร้องชายที่ประสบความสำเร็จในอาชีพนักร้อง ซึ่งลักขณาได้มองลึกลงไปว่า นอกจากความสามารถในการร้องเพลงลูกทุ่งที่มีเอกลักษณ์แล้ว ความสำเร็จของสุรพลนั้นยังเกี่ยวกับความสามารถในการแต่งเพลงที่เกี่ยวกับประวัติของตนเอง และแฟนเพลง เช่น เพลง “แฟนจ๋า” ที่สุรพลได้แต่งไว้ (ลักขณา, 205-207)

“การใช้จิตวิทยากับผู้ฟังในท้องถิ่น” เป็นอีกแง่มุมที่ลักขณานำมาสะท้อนให้เห็นความชาญฉลาดของนักร้องนักแต่งเพลงอย่าง สุรพล สมบัติเจริญ ที่วงดนตรีลูกทุ่งมีโอกาสในการตระเวนแสดงในพื้นที่ชนบทหลายแห่ง สุรพลจึงแต่งเพลงเพื่อเรียกร้องความสนใจจากผู้ชมผู้ฟังด้วยการแต่งเพลงที่อ้างอิงถึงชื่อบุคคลสำคัญ สถานที่ หรือพื้นที่สิ่งสำคัญประจำถิ่น ในชนบทนั้น ๆ ดังที่ปรากฏในเพลง “สาวสวนแตง” “หนึ่งในดำเนิน” “หนุ่มสุพรรณฝันเพ้อ” ซึ่งลักขณามองว่านี้เป็นผลทางจิตวิทยาที่ทำให้ผู้ฟังสนใจ และพอใจที่แต่งเพลงเพื่อพวกเขา โดยเฉพาะและแนวทางเช่นนี้ได้กลายเป็นจุดเริ่มต้นให้เกิดเพลงในลักษณะเช่นนี้อีกมากมาย เช่น เพลง “สาวเมืองชล” (คำร้อง-ทำนอง : สุรินทร์ ภาคศิริ) “ฮักสาวขอนแก่น” (คำร้อง-ทำนอง : เกษม สุวรรณเมนะ) “พบรักที่ปากน้ำโพ” (คำร้อง-ทำนอง : ชลธี ธารทอง) เป็นต้น (ลักขณา, 218-222)

“อารมณ์ขันในเพลงลูกทุ่ง” ลักขณาพบว่า ในเพลงลูกทุ่งนั้นได้สอดแทรกอารมณ์ขันไว้ในหลายลักษณะ เช่น เรื่องตลก โดยเฉพาะเรื่องบุคคล สถานการณ์ทางการเมือง การสอดแทรกความขบขันนี้มักอาศัยทำนอง และจังหวะของเพลงประกอบด้วย ส่วนเนื้อหาก็แล้วแต่นักแต่งเพลง แต่ก็มักใช้การหักมุมในตอนท้าย เช่น เรื่องธรรมดาในชีวิตประจำวันแต่พลิกความคาดหมายของผู้ฟังเขียนเรื่องที่เป็นไปไม่ได้ตลอดจนการใช้คำ ตัวอย่างเพลงที่สร้างอารมณ์ขัน เช่น เพลง “ยิ้มเห็นแก้ม” (คำร้อง-ทำนอง : สุรพล สมบัติเจริญ)

“ยิ้มก็เห็นแก้มแย้มก็เห็นไรฟัน หนุ่มสาว ๆ รักกัน มองเห็นไรฟันก็รู้กันทันที หนุ่มสาวเมื่อคราวรักกันฟันขาวเป็นมัน เพราะแปรงฟันทุกวันทุกวี่ คนแก่คราวแม่คราวพ่อไม่ชอบแปรงฟันเพราะนาน ๆ แกยิ้มที ยิ้มออกมาอย่าหาว่าผมนี้เสือก พอยิ้มทีตาเหลือก เพราะเจอแต่เหงือกฟันไม่มี ...” (ลักขณา, 222, 225)

บทที่สี่ ลักขณาได้วิเคราะห์เปรียบเทียบเนื้อร้องเพลงลูกทุ่ง โดยชี้ให้เห็นบทบาทหลักของบทเพลงลูกทุ่งกับบริบทการใช้ภาษา และสังคมของไทย โดยในแง่มุมด้านภาษานั้นได้วิเคราะห์ให้เห็นการใช้ถ้อยคำและสำนวน เช่น การใช้ภาษาแบบธรรมเนียมนิยมแบบวรรณคดีในเพลงลูกทุ่งที่มีลักษณะคล้ายกับที่ปรากฏในวรรณคดีนิราศ (ลักขณา, 249) และการใช้คำภาษาถิ่นในเนื้อร้องได้นำคำและสำเนียงมาใส่ไว้ด้วยเพื่อให้อารมณ์เพลงสมจริง (ลักขณา, 251)

ในแง่มุมบทเพลงลูกทุ่งกับสังคมได้บอกเล่าเรื่องราวอิทธิพลของสังคมที่มีต่อเพลงลูกทุ่ง ดังที่เจตนา นาควัชระ (ลักขณา, 268) วิพากษ์ไว้ว่า

“เพลงลูกทุ่งก็เป็นวรรณกรรมซึ่งทำหน้าที่เช่นเดียวกับวรรณคดีคือเปรียบเสมือนเป็นกระจกสะท้อนสังคม”

ดังนั้นเพลงลูกทุ่งจึงรับเอาอิทธิพลของสังคมมาแสดงไว้ในเพลง เช่น ด้านการแบ่งชนชั้น ค่านิยมของสังคมไทย เอกลักษณ์ไทย สมัยนิยม

ส่วนในประเด็นอิทธิพลของเพลงลูกทุ่งต่อสังคม ลักขณาให้ความเห็นว่า สังคมเป็นผู้กำหนดเนื้อหาสาระของเพลงลูกทุ่ง และในขณะเดียวกันเพลงลูกทุ่งที่ได้เผยแพร่ไปสู่ผู้ฟังก็มีอิทธิพลต่อสังคมไม่น้อยเช่นกัน ด้วยลักษณะเพลงที่มีเอกลักษณ์ในการให้ความบันเทิงอย่างทั่วถึงและสนุกสนานการสื่อความเข้าใจในสิ่งต่าง ๆ อย่างรวดเร็วและทั่วถึง และการเป็นแบบอย่างบางประการในสังคม เช่น แบบอย่างของการกระทำเรื่องการแต่งกาย การเกี้ยวพาราสี และแบบอย่างการใช้ภาษา เช่น คำสแลง

ลักขณาได้สรุปไว้ในตอนท้ายของบทที่สี่ว่าด้วยอิทธิพลที่ส่งผลต่อกันดังกล่าวนี้ สะท้อนให้เห็นว่าเพลงลูกทุ่งกับสังคมมีความสัมพันธ์กันอย่างแน่นแฟ้น เพราะมนุษย์ซึ่งอยู่ในสังคมคือผู้สร้างวรรณกรรมนี้ขึ้น ตามนิยาม “วรรณกรรม” ในการศึกษาของลักขณานั้น วรรณกรรมคืองานสร้างสรรค์ทางศิลปะที่ใช้ภาษาเป็นสื่อกลาง ซึ่งมีทั้งร้อยแก้วและร้อยกรอง ในการศึกษาของลักขณานี้วรรณกรรมหมายถึงเนื้อร้องของเพลงลูกทุ่ง (ลักขณา, 14) ที่ลักขณาได้วิเคราะห์เปรียบเทียบไว้ในตอนต้นของบทนี้ เพลงลูกทุ่งจึงถือเป็นหลักฐานทางสังคมวิทยาอีกอย่างหนึ่ง เราจึงอาจศึกษาสังคมผ่านบทเพลงลูกทุ่งได้อีกทางหนึ่ง (ลักขณา, 301)

บทที่ห้า ลักขณาได้สรุปข้อค้นพบที่ได้จากวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เกี่ยวกับที่มา กำเนิด และสาระของเพลงลูกทุ่ง ลักษณะเอกลักษณ์ของเพลงลูกทุ่งทั้งด้านเนื้อร้อง ทำนอง การขับร้อง การใช้ภาษา และลักขณายังวิพากษ์ว่า เพลงลูกทุ่งเป็นเพลงที่มีอิทธิพลต่อชีวิตคนส่วนใหญ่ในสังคมไทย จึงน่าจะนำข้อดีนี้มาใช้เป็นเครื่องมือในการประชาสัมพันธ์กับผู้คนและสังคม

รวมถึงเป็นเครื่องมือทางอ้อมในการสอนข้อจริยธรรมในคนที่จะไม่ทำให้เกิดความรู้สึกว่าถูกสอนโดยตรง จึงไม่น่าเบื่อหน่ายหรือเกิดปฏิกิริยาต่อต้าน และลักขณาได้สรุปย้ำว่าเพลงลูกทุ่งน่าจะเป็นอีกแหล่งสำคัญในการศึกษาทางสังคมวิทยา และมานุษยวิทยา

เนื้อหาวิทยานิพนธ์ 308 หน้านี้ยังมีอีกหลายส่วนที่น่าสนใจค้นหาทำความเข้าใจ เช่น การวิเคราะห์ และจำแนกในรายละเอียดเกี่ยวกับประเด็นทางด้านการเมือง เศรษฐกิจ สังคม ภาษา วรรณกรรมต่อเนื้อหาเพลงลูกทุ่ง กับภาคผนวกของตัวอย่างบทเพลงมากคุณค่า เป็นต้น

ชื่อเรื่อง **“ประวัติศาสตร์ธุรกิจเพลงลูกทุ่งไทย พ.ศ. 2507–2535”**
ชื่อผู้แต่ง **ฉกาจ ราชบุรี**
ปีที่พิมพ์ **2537**

“ประวัติศาสตร์ธุรกิจเพลงลูกทุ่งไทย พ.ศ. 2507-2535” เป็นวิทยานิพนธ์ในระดับปริญญาโท มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ของ ฉกาจ ราชบุรี ได้เน้นการบอกเล่า และวิเคราะห์ประวัติศาสตร์ธุรกิจที่เกิดขึ้นในวงการเพลงลูกทุ่งไทย ว่าก่อนเพลงไทยลูกทุ่งจะออกสู่สาธารณชนนั้น มีกระบวนการ และมีระบบธุรกิจเข้ามาเกี่ยวข้องอย่างไร

บทแรก ฉกาจได้ชี้ให้เห็นความสำคัญของประเด็นหลักในการศึกษาอย่างตรงประเด็น และบอกเล่าข้อมูลการเปลี่ยนแปลงในเชิงธุรกิจของเพลงลูกทุ่งในช่วงยุคสมัยต่าง ๆ โดยแบ่งยุคระบบธุรกิจเพลงลูกทุ่งได้เป็น 3 ยุคสำคัญ (ฉกาจ, 1-3)

บทที่สอง ฉกาจได้กล่าวถึงยุคแรก ช่วงระหว่าง พ.ศ. 2507-2511 นั้น พ.ศ. 2507 เป็นปีกำเนิดเพลงลูกทุ่ง ซึ่งระบบธุรกิจในยุคนี้แบ่งออกเป็น 2 ประเภท (ฉกาจ, 65) คือธุรกิจแผ่นเสียง นับเป็นธุรกิจที่สำคัญ เพราะเป็นธุรกิจที่ผลิตเพลงลูกทุ่งออกมาสู่สาธารณชน โดยมีสถานีวิทยุเป็นสื่อเผยแพร่ที่สำคัญ ธุรกิจแผ่นเสียงนอกจากจะตกอยู่กับนายทุนห้างแผ่นเสียงแล้วยังพบว่านักร้อง และนักประพันธ์เพลงบางคนก็ผลิตแผ่นเสียงออกจำหน่ายเองด้วย และอีกธุรกิจคือธุรกิจวงดนตรีลูกทุ่งนับเป็นธุรกิจที่มีความสำคัญต่อนักร้องเพลงลูกทุ่งมากที่สุด เพราะเป็นแหล่งรายได้ การทำวงดนตรีลูกทุ่งในระยะนี้ยังไม่ถูกแทรกแซงจากนายทุน นักร้องที่มีชื่อเสียงสามารถตั้งวงดนตรีออกเดินสายไปแสดงได้ทั่วประเทศ ธุรกิจวงดนตรีในยุคนี้เป็นธุรกิจแบบครอบครัว หรือครูกับศิษย์ และในช่วง พ.ศ. 2511 วงการเพลงลูกทุ่งต้องสูญเสียราชาเพลงลูกทุ่ง “สุรพล สมบัติเจริญ” (ฉกาจ, 68)

บทที่สาม ฉกาจได้พูดถึงช่วงการเปลี่ยนแปลงสำคัญของธุรกิจวงการเพลงลูกทุ่งช่วงระหว่าง พ.ศ. 2511-2520 ภายหลังการเสียชีวิตของ สุรพล สมบัติเจริญ ใน พ.ศ. 2511 ส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงเป็นอย่างมากในระบบธุรกิจเพลงลูกทุ่ง ธุรกิจเพลงลูกทุ่งยังคงแบ่งออกได้เป็น 2 ประเภท คือ ธุรกิจแผ่นเสียง การเสียชีวิตของ สุรพล สมบัติเจริญ ส่งผลให้เกิดนักร้องลูกทุ่งใหม่ ๆ มากมาย ธุรกิจแผ่นเสียงมีการขยายตัวออกไปอย่างกว้างขวาง นับจากช่วงกลางของยุคนี้ (พ.ศ. 2515) แผ่นเสียงมีการปลอมแปลงกันมาก มีการพัฒนาเทคโนโลยีทางด้านเทปคาสเซท ซึ่งราคาถูก ง่าย และสะดวกในการใช้จึงได้รับความนิยมอย่างรวดเร็วส่งผลให้ระบบแผ่นเสียงเริ่มเสื่อมความนิยมลงไปเรื่อย ๆ ส่วนในธุรกิจวงดนตรีลูกทุ่ง เนื่องจากในยุคนี้มีนักร้องเกิดขึ้นอย่างมากมายจึงมีวงดนตรีลูกทุ่งเพิ่มมากขึ้นตามไปด้วย ทำให้มีการแข่งขันสูง ระบบนายทุนจึงเริ่มเข้ามาปรากฏให้เห็นอย่างชัดเจนตั้งแต่ พ.ศ. 2515 เป็นต้นไป ระบบธุรกิจวงดนตรีลูกทุ่งที่เป็นระบบธุรกิจแบบครอบครัวแบบครูกับศิษย์ก็เริ่มอ่อนตัวลง (ฉกาจ, 82)

บทที่สี่ ฉกาจได้พูดถึงระบบธุรกิจแบบครอบครัวระหว่างครูกับศิษย์ได้ถูกช่วงชิงด้วยระบบอุตสาหกรรมในช่วงระหว่าง พ.ศ. 2521-2535 จากการพัฒนาเทคโนโลยีทางด้านเทปคาสเซท มีการออกพระราชบัญญัติลิขสิทธิ์ใน พ.ศ. 2521 และการขยายตัวของสังคมผู้บริโภค ส่งผลให้ระบบแผ่นเสียงเสื่อมความนิยมไป และระบบเทปคาสเซทได้รับความนิยมแทนที่ ธุรกิจเพลง

ลูกทุ่งยุคนี้แบ่งออกได้ 2 ประเภท (ฉกาจ, 110) คือ ธุรกิจเทปคาสเซท เป็นระบบที่เข้ามาแทนที่ระบบแผ่นเสียงซึ่งกระบวนการต่าง ๆ ในระบบเทปคาสเซทตั้งแต่กระบวนการผลิตจนถึงมือผู้บริโภคนั้นตกอยู่กับนายทุนทั้งสิ้น ทั้งนี้เพราะระบบเทปคาสเซทเป็นระบบที่ผลิตจำนวนมากเพื่อขาย จึงมีการวางแผนการผลิตที่เป็นระบบทุกขั้นตอน และต้องใช้เงินลงทุนเป็นจำนวนมาก และต้องการผลกำไรสูง ส่วนธุรกิจวงดนตรีลูกทุ่งในยุคนี้เป็นของนายทุนทั้งหมด การตั้งวงดนตรีมีการแข่งขันสูงแต่ละวงจึงพัฒนาวงดนตรีของตัวเอง เช่น แสง สี เสียง และหางเครื่องทำให้นักร้องลูกทุ่งไม่มีเงินพอที่จะสามารถตั้งวงดนตรีได้ด้วยตัวเอง ระบบวงดนตรีแบบครอบครัวจึงเสื่อมสลายไป ระบบธุรกิจวงดนตรีแบบบริษัทเข้ามาแทนที่ นักร้องมีหน้าที่แค่เพียงนักร้องรับจ้างเท่านั้น (ฉกาจ, 141)

ใน พ.ศ. 2535 วงการเพลงลูกทุ่งไทยต้องสูญเสียราชินีเพลงลูกทุ่ง พุ่มพวง ดวงจันทร์ ส่งผลให้เพลงลูกทุ่งไทยได้รับความกระทบกระเทือนเป็นอันมาก เพราะพุ่มพวง ดวงจันทร์ เป็นนักร้องลูกทุ่งในยุคนี้ที่ได้รับการยอมรับจากประชาชนสูงสุดในประเทศ และหลังจากนั้น วงการเพลงลูกทุ่งก็ได้ผลิตนักร้องลูกทุ่งใหม่เข้ามาสู่วงการในช่วงนั้น เช่น ศิรินทรา นิยากร, สุนารี ราชสีมา, จริยา ปรีดากูล (ยุ้ย) เป็นต้น (ฉกาจ, 163)

บทสรุป ฉกาจได้สะท้อนภาพเปรียบเทียบพัฒนาการของแนวดนตรี “Country Music” ของประเทศตะวันตกกับเพลงไทยลูกทุ่ง ที่เพลงไทยลูกทุ่ง นักร้องหรือศิลปินยังต้องพึ่งครูเพลงในการแต่งเพลงให้เป็นสำคัญ ในขณะที่ทางตะวันตกนั้นมีนักร้องสามารถแต่งเพลงเพื่อสื่อสารเนื้อหา และแนวเพลงตรงกับความต้องการของนักร้องหรือศิลปินเองจำนวนมากกว่า และเส้นทางการเป็นนักร้องหรือศิลปินคันทรี (country) ก็เปิดกว้างมากกว่านักร้องไทยลูกทุ่ง (ฉกาจ, 166) อย่างไรก็ดี ฉกาจก็มองว่าอนาคตเพลงไทยลูกทุ่งจะยังคงอยู่ต่อไป เพราะตลาดเพลงลูกทุ่งยังคงกว้างขวางอยู่ โดยเฉพาะตลาดต่างจังหวัด และตลาดธุรกิจเพลงลูกทุ่งไม่ได้ขึ้นอยู่กับระบบนายทุนเช่นในยุคก่อน แต่ตลาดขึ้นอยู่กับพฤติกรรมของผู้บริโภค หรือผู้ฟังเป็นสำคัญ (ฉกาจ, 175)

ตลอดเนื้อหา 182 หน้า ของผลงานวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ที่อัดแน่นไปด้วยข้อมูลแต่ละยุคสมัยของวงการเพลงไทยลูกทุ่ง และใส่ใจในรายละเอียด เช่น เรื่องราวบันเทิงหน้าม่านของดาวตลก (ฉกาจ, 101) แม่ยกอุปถัมภ์ (ฉกาจ,104) ทำให้การประมวลภาพของผู้อ่านที่อาจต่างยุคสมัย และภูมิความรู้เกี่ยวกับเพลงลูกทุ่งที่แตกต่างกันมีความคมชัดในความเข้าใจต่อสารที่นำเสนอ กระตุ้นความสนใจให้เรียนรู้เป็นอย่างมาก

ชื่อเรื่อง **การสื่อสารทางการเมืองในเพลงไทยลูกทุ่ง พ.ศ. 2507-2547**
ชื่อผู้แต่ง **ขจร ฝ้ายเทศ**
ปีที่พิมพ์ 2548

"การสื่อสารทางการเมืองในเพลงไทยลูกทุ่ง พ.ศ. 2507-2547" ของ ขจร ฝ้ายเทศ เป็นวิทยานิพนธ์ในระดับปริญญาเอก มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ขจรมีความสนใจในประเด็นความคิดทางการเมืองที่เสนอผ่านเพลงลูกทุ่งในช่วงดังกล่าว เพื่อเรียนรู้ และเข้าใจในบริบทที่เกิดขึ้น ขจรได้พาเรามองย้อนกลับไปที่ประวัติศาสตร์ของเพลงลูกทุ่งในสังคมไทย และมองกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานเพลงไทยลูกทุ่ง และปัจจัยที่กำหนดการสื่อสารการเมืองผ่านเพลงลูกทุ่ง

บทแรก ขจรได้ปูพื้นความรู้ความเข้าใจในบทบาทของเพลงเป็นเครื่องมือที่สำคัญอย่างหนึ่งของการสื่อสารในสังคม เพลงมีพัฒนาการควบคู่มากับความเป็นมนุษยชาติ เพลงจึงมีความหลากหลายในแต่ละชนชาติ แต่ละภาษา แต่เพลงก็มีจุดร่วมกันโดยเฉพาะในส่วน "ดนตรี" ที่ถือว่าเป็นภาษาสากล ทำให้มนุษย์สามารถสื่อสารข้ามความแตกต่างทางวัฒนธรรมที่หลากหลายได้ (ขจร, 10) ขจรยังได้ชี้ให้เห็นบทบาทของเพลงในการสื่อสารทางการเมืองและผลกระทบต่อสังคม โดยเฉพาะในยุคที่มีการสื่อสารมวลชน ดนตรี และเพลงก็ยิ่งมีบทบาทต่อการสื่อสารในชีวิตประจำวันของมนุษย์ด้วยช่องทางที่กว้างไกลและเข้าถึงได้มากขึ้น ด้วยช่องทางสื่อสารที่มากขึ้นทำให้เพลงมีความยืดหยุ่นในการแสดงออกทางความคิดอันหลากหลาย รวมถึงการแสดงออกซึ่งความรู้สึก ความคิดที่เกี่ยวกับเรื่องทางการเมืองที่อาจนำไปสู่การกระทำทางการเมืองทั้งโดยสันติวิธี และการใช้ความรุนแรง ดังปรากฏหลักฐานทางประวัติศาสตร์การเมืองในหลาย ๆ ประเทศว่าบทเพลงเข้าไปมีบทบาทร่วมในการเปลี่ยนแปลงทางสังคมการเมืองครั้งสำคัญของโลก เช่น ที่เกิดกับจีน ฝรั่งเศส อเมริกา และสำหรับเพลงในประเทศไทยก็มีหลักฐานการสื่อสารกับการเมืองผ่านบทเพลงมาอย่างยาวนาน ทั้งในเพลงไทยเดิม เพลงพื้นบ้าน จนมาสู่เพลงไทยลูกทุ่ง และเพลงเพื่อชีวิตในเวลาต่อมา (ขจร, 33-37)

บทที่สอง ขจรได้สรุปกรอบแนวคิดสำคัญที่สนใจในการศึกษาเพลงในบทบาทการสื่อสารทางการเมืองเป็นสองแนวคิด คือแนวคิดแรกเกี่ยวกับเพลงในฐานะเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมประชานิยมของจอห์น สตรีต (John Street) (ขจร, 83-84) ซึ่งจากแนวคิดดังกล่าวนี้ ขจรได้ชี้ให้เห็นว่าเพลงลูกทุ่งของสังคมไทยนั้นมีอำนาจทางการเมืองเข้ามาเกี่ยวข้อง โดยสมัยเริ่มแรกเพลงลูกทุ่งถูกจัดว่าเป็นวัฒนธรรมของชนชั้นรากหญ้า เนื่องจากมีการสะท้อนความคิดของคนชนบท ต่อมาเมื่อมีการใช้ประโยชน์ในการสื่อสารทางการเมืองผ่านเพลงลูกทุ่ง ประกอบกับการเรียกร้องความสนับสนุนจากภาครัฐทำให้เพลงลูกทุ่งกลายมาเป็นวัฒนธรรมประจำชาติที่ได้รับการส่งเสริม ซึ่งขจรยังได้อธิบายต่อว่า "เพลงลูกทุ่ง" นอกจากเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมประชานิยมแล้ว เพลงลูกทุ่งในสังคมไทยยังเป็นพื้นที่ในการสร้างอัตลักษณ์ หรือตัวตนในการแสดงออกทางความคิด ค่านิยมของประชาชนด้วย และอีกแนวคิดที่ขจรหยิบมาคือแนวคิดสื่อสารมวลชนแนววิพากษ์เกี่ยวกับเพลง โดยขจรได้ยกเรื่อง "อุตสาหกรรมวัฒนธรรม" มาวิพากษ์เกี่ยวกับการสื่อสารผ่านเพลงไทยลูกทุ่ง (ขจร, 87)

บทที่สาม ในการสืบค้นและวิเคราะห์นี้ ขจรใช้เอกสารหลักฐานทางประวัติศาสตร์เพลงลูกทุ่งและสังคมไทย วรรณกรรมวิจัยที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับเพลงลูกทุ่งทั้งไทยและอังกฤษ รวมถึงคำสัมภาษณ์ของศิลปิน และผู้ที่เกี่ยวข้องทั้งนักแต่งเพลง นักเรียบเรียงเสียงประสานนักร้อง เจ้าของบริษัทแผ่นเสียง และเทป และบุคคลที่ทำงานในฐานะสื่อมวลชนที่เกี่ยวข้องกับการเผยแพร่ผลงานเพลง

บทที่สี่ ขจรสรุปนิยามของ “เพลงลูกทุ่ง” ในสังคมไทย พ.ศ. 2500-2547 เพื่อใช้เป็นกรอบในการเลือกบทเพลงลูกทุ่งจากยุคสมัยต่าง ๆ มาศึกษาวิเคราะห์ได้อย่างครอบคลุม นิยามที่เกิดขึ้นในแต่ละยุคสมัยก็แตกต่างกันไป ตามความสนใจ กรอบแนวคิดในสาขาของผู้ให้นิยาม รวมทั้งกระแสความคิดที่ครอบงำสังคมอยู่ในช่วงเวลานั้น เช่น ทศวรรษ 2510 มีแนวคิด “ศิลปะเพื่อชีวิต” ที่หมายถึงชีวิตทางสังคมของประชาชนครอบงำอยู่ หรือ ทศวรรษ 2530 มีแนวคิดอนุรักษ์วัฒนธรรมไทยที่ส่งเสริมให้เพลงลูกทุ่งได้รับการยกย่องเป็นเอกลักษณ์ของชาติ เป็นต้น

บทที่ห้า แบ่งเป็น 2 ตอน ตอนแรก ขจรได้นำเสนอพัฒนาการของเพลงลูกทุ่งในบริบทสังคมไทยตั้งแต่ยุคก่อน พ.ศ. 2500-2547 และในตอนที่สอง ขจรได้อธิบายถึงกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานเพลงลูกทุ่งว่าศิลปิน และผู้ที่เกี่ยวข้องทำงานกันอย่างไรจากบทสัมภาษณ์ผู้รู้ที่เกี่ยวข้องซึ่งมีผลต่อการเสนอความคิดทางการเมืองในเพลงลูกทุ่ง ดังคำกล่าวของ ไวพจน์ เพชรสุพรรณ ว่า “นักแต่งเพลงร้อยทั้งร้อยก็มาจากบ้านนอก ไม่มีมาจากเมืองกรุงเลย... เพลงลูกทุ่งจะมาจากเรื่องจริงมากกว่าไปอ้างอิงมา ...” ขจรได้ชี้ให้เห็นคำกล่าวจากการสัมภาษณ์นี้ว่า พื้นเพจากชนบท ประสบการณ์ อีกทั้งขจรมองว่าระดับการศึกษาของนักแต่งเพลงก็เป็นอีกปัจจัยหนึ่งด้วย ที่นอกจากจะมีผลต่อการถ่ายทอดความเป็นจริงแล้วยังมีส่วนในการหล่อหลอมแนวความคิดที่มีต่อสังคม ต่อประเทศชาติส่วนรวมตลอดจนลักษณะการแสดงออกซึ่งความคิดนั้น (ขจร, 257-258) การเสนอความคิดทางการเมืองผ่านเพลงลูกทุ่งในช่วงแรกนั้นค่อนข้างจำกัดหรือถูกควบคุม เช่น เพลงล้อเลียนการเมืองของเพลิน พรหมแดน (ขจร, 286) จนกระทั่งตั้งแต่เริ่มทศวรรษ 2540 เป็นต้นมา บรรยากาศทางการเมืองในการแสดงความคิดทางการเมืองต่อสาธารณะได้คลี่คลายมากขึ้น อย่างไรก็ดีการนำเสนอความคิดทางการเมืองผ่านเพลงลูกทุ่งก็ขึ้นอยู่กับปัจจัยอีกหลายอย่าง เช่น ผลประโยชน์ของธุรกิจเทปเพลง อีกทั้งต้องเป็นนักร้องที่มีจุดขายในแนวเพลงสะท้อนสังคม เป็นต้น (ขจร, 290)

นอกจากการนำเสนอข้อมูล และการวิเคราะห์ความคิดทางการเมืองผ่านเพลงลูกทุ่งในบทที่ห้าแล้ว ส่วนที่ขจรได้เรียบเรียงเนื้อหาเกี่ยวกับกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานเพลงลูกทุ่งโดยการสัมภาษณ์ผู้รู้ที่เกี่ยวข้องในวงการเพลงไทยลูกทุ่ง เช่น การถ่ายทอดประสบการณ์ตรงและกลวิธีแต่งเพลงของนักแต่งเพลงที่เป็นระดับครูเพลง รวมถึงนักเรียบเรียงเสียงประสานหลายท่านนั้นก็เป็นส่วนที่น่าติดตามเรียนรู้เป็นอย่างมาก

บทที่หก สาระทางการเมืองที่เสนอผ่านเพลงไทยลูกทุ่ง ในช่วง 5 ทศวรรษ ตั้งแต่ 2500-2540 ขจรได้นำเสนอการวิเคราะห์ข้อมูลเชิงปริมาณผสมกับการวิเคราะห์เชิงคุณภาพ โดยแยกเป็นสาระหลักและสาระรอง สาระหลักคือแก่นเรื่องในเพลง ส่วนสาระรอง ได้แก่ ฉาก

ภูมิหลังปมเรื่อง การดำเนินเรื่อง ทั้งหมดนี้ก็เป็นส่วนที่สำคัญและช่วยสร้างความหมายของเพลงให้สมบูรณ์ด้วยเช่นกัน โดยในการวิเคราะห์สาระของเพลง ขจรออกแบบเป็นกลุ่มสาระทั้งหมด 14 เรื่องในแต่ละช่วงทศวรรษ (ขจร, 295) โดยในกลุ่มสาระที่เกี่ยวข้องกับทางการเมืองโดยตรง และโดยอ้อม ได้แก่ ความเป็นชาตินิยม การล้อเลียนเสียดสีทางการเมือง การอ้างเหตุการณ์บ้านเมืองร่วมสมัยของประเทศ การสนับสนุนระบอบการเมืองในขณะนั้น การสนับสนุนรัฐบาลและเจ้าหน้าที่รัฐ รวมถึงสาระที่ไม่เกี่ยวกับการเมืองด้วย เพื่อประโยชน์ในการเปรียบสัดส่วนและการเปลี่ยนแปลง

ขจรได้ข้อค้นพบว่า ในช่วงการปกครองระบอบเผด็จการในทศวรรษ 2500-2509 นี้ ปริมาณของข้อความที่เสนอเรื่องความสัมพันธ์ในชีวิตรักและครอบครัวสูงกว่าในช่วงที่ประเทศเป็นประชาธิปไตยในทศวรรษอื่น ๆ ซึ่งขจรมองว่าข้อมูลสถิติเช่นนี้อาจจะสะท้อนให้เห็นถึงข้อจำกัดในเสรีภาพของศิลปินนักแต่งเพลงในการเสนอสาระในเรื่องที่เกี่ยวกับสังคมและการเมืองจึงหันไปเขียนเพลงเกี่ยวกับความรักหนุ่มสาว (ขจร, 296) และอีกประเด็นที่ขจรตั้งข้อสังเกตว่าในช่วงทศวรรษนี้ไม่ปรากฏเพลงที่สะท้อนปัญหาเชิงโครงสร้างทั้งความยากจน การเอารัดเอาเปรียบเกษตรกร ปัญหาหนี้สิน ซึ่งอาจจะเป็นผลมาจากบรรยากาศการเมืองที่มีการปิดกั้นการแสดงความรู้สึกนึกคิดต่อประเด็นปัญหาสังคม (ขจร, 313, 318)

ในบทส่งท้าย ขจรชี้ให้เห็นว่าการนำเสนอความคิดทางการเมืองผ่านเพลงลูกทุ่งให้เป็นที่ยอมรับของประชาชนได้นั้น มีปัจจัยหลักสองประการที่เกี่ยวข้อง หนึ่ง แนวคิดที่เสนอไปนั้นต้องไม่ขัดแย้งกับอุดมการณ์หลักของคนในสังคม และสอง เมื่อความคิดอุดมการณ์ทางการเมืองถูกแปลงให้เป็นศิลปะเพื่อความบันเทิงจะได้รับการยอมรับจากประชาชนโดยไม่มีการต่อต้าน สอดคล้องกับในตอนหนึ่งที่ขจรอ้างถึงคำพูดของ ชลธี ธารทอง ว่า “ข่าวสารนั้นสู้เพลงไม่ได้ เพลงนั้นมันซึมไปโดยไม่รู้ตัว ...เพลงเขาฟังจนจบ แต่อ่านบทความเขาอาจหมุนคลื่นหนีก็ได้ ... “เพลงมีอำนาจมากกว่าปืน”” และเพลงลูกทุ่งคือส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมประชานิยมที่ด้านหนึ่งคือภาพแทนการเสนอข้อเรียกร้องแสดงความต้องการ ขณะเดียวกันก็สามารถใช้เป็นเครื่องมือสนับสนุนต่อระบอบการเมืองได้เช่นกัน ตัวอย่างเช่นเพลงลูกทุ่งของชาวอินโดนีเซียอย่าง “เพลงดังดุต” (Dangdut) ที่รัฐนำมาใช้รับมือกับการแพร่ขยายของเพลงจากตะวันตก โดยยกระดับเพลงดังดุตเป็นเพลงประจำชาติ (ขจร, 436)

ชื่อเรื่อง Country Folksongs and Thai Society
ชื่อผู้แต่ง Kobkul Putharaporn
ปีที่พิมพ์ 1985

"Country Folksongs and Thai Society" ของ Kobkul Puthaporn (กอบกุล ภู่ธราภรณ์) เป็นบทความวิจัยในมุมมองนักสังคมวิทยา โดยในบทความนี้ได้อธิบายถึงรูปแบบ และความนิยมของเพลงลูกทุ่ง โดยนำเสนอเนื้อหาการวิเคราะห์เพลงลูกทุ่ง จำนวน 730 บทเพลงที่ได้รับความนิยม และถูกแต่งขึ้นระหว่าง พ.ศ. 2505-2521 โดยนักแต่งเพลงจำนวน 40 คน เพื่อนำไปสู่ความเข้าใจวิธีคิดของชาวชนบทไทย โดยพิจารณาสไตล์ และความนิยมของเพลงลูกทุ่งจาก 4 ปัจจัยสำคัญคือ หนึ่ง ลีลา รูปแบบ และจังหวะของเพลง สอง คุณภาพของนักร้อง และ/หรือ วงดนตรี และชื่อเสียงของนักร้อง สามคือ บทบาทของเพลงเหล่านี้ในชีวิตชนบท และสี่ เสน่ห์ของแก่น และเนื้อหาของเพลง

"หนึ่ง ลีลา รูปแบบ และจังหวะของเพลงลูกทุ่ง" มีความคล้ายกับเพลงพื้นบ้านดั้งเดิมในชนบทของประเทศไทย สไตล์ของเพลงลูกทุ่ง มีลักษณะคล้ายลิเกพื้นบ้าน แหล่ แอ่ว หมอลำ บทเพลงที่คุ้นเคยพร้อมถ้อยคำอันไพเราะเฉียบคมดึงดูดใจผู้ฟัง

อย่างไรก็ตามเพลงพื้นบ้านมีรูปแบบที่แน่นอน เช่น เพลงฉ่อย ลำตัด ส่วนเพลงลูกทุ่งไม่เป็นเช่นนั้น นอกจากนี้ เพลงลูกทุ่งยังใช้เครื่องดนตรีตะวันตกด้วย เพลงลูกทุ่งจึงจัดอยู่ในหมวดเพลงไทยสากล (Kobkul, 152)

ลักษณะสำคัญประการหนึ่งของรูปแบบ "เพลงพื้นบ้าน" คือการใช้คำและสำนวนอย่างชาญฉลาดหลายเพลง สำนวนลูกทุ่งได้รับความนิยมมากจนต่อมากลายเป็นส่วนหนึ่งในชีวิตประจำวัน เช่น "มันบ่แน่หรอกนาย" หรือ "ก็น่านน่ะซี" สำนวน และถ้อยคำที่ถูกเลือกใช้ในบทเพลงลูกทุ่งสามารถเข้าใจได้ง่าย เช่น วลี คำอุปมาอุปไมย คำสแลงร่วมสมัย พบลักษณะเช่นนี้ในวลี และสำนวนของภาษาอีสาน และ Kobkul ชี้ให้เห็นว่า วลีและสำนวนอีสานมีอิทธิพลอย่างมากกับเพลงลูกทุ่งที่ได้รับความนิยม เนื่องจากเพลงลูกทุ่งอีสานมีจังหวะที่เร็วกระชับ และสามารถร้องตามได้ง่าย เพลงลูกทุ่งจำนวนมากถูกเขียนโดยนักแต่งเพลงที่พื้นเพเป็นคนอีสานโดยกำเนิดจึงมีความคุ้นเคยกับวลีและสำนวนอีสาน เนื่องจากในช่วงทศวรรษที่ผ่านมานั้น คนอีสานได้อพยพเข้ามาทำงานในกรุงเทพฯ และพวกเขาก็จะเป็นผู้ชมและผู้ฟังที่ร้องขอเพลงภาษาถิ่นอีสานจากนักร้องมากกว่ากลุ่มผู้ฟังจากภูมิภาคอื่น ๆ ส่งผลให้แนวโน้มเพลงภาษาถิ่นอีสานถูกเล่นหรือร้องมากกว่าเพลงไทยสากลอื่น ๆ (Kobkul, 152)

"สอง คุณภาพของนักร้อง วงดนตรี และชื่อเสียงของนักร้อง" มีผลให้เพลงลูกทุ่งนั้น ๆ ได้รับความนิยม เช่น ถ้านักร้องมีบุคลิกที่เหมาะกับถ้อยคำ หรือเรื่องราวในเพลงก็จะทำให้เพลงนั้น ๆ มีความน่าสนใจยิ่งขึ้น Kobkul ยังชี้ให้เห็นอีกว่ามีนักร้องมากมายเป็นร้อยคน แต่มีเพียงประมาณ 40 คนเท่านั้นที่ได้รับความนิยม และมีเพียง 20 คนเท่านั้นที่ได้รับความนิยมสูงมาก เช่น สุรพล สมบัติเจริญ ที่ได้รับฉายาว่า "ราชาเพลงลูกทุ่ง" อย่างไรก็ตาม บางครั้งบางบทเพลงถูกร้องโดยนักร้องที่มีชื่อเสียงแต่ก็ไม่ได้รับความนิยม ขณะที่บางบทเพลงที่ถูกร้องโดยนักร้องที่ไม่มีชื่อเสียงก็กลับได้รับความนิยมได้เช่นกัน ถ้าสไตล์

และเนื้อหาของเพลงนั้นถูกใจผู้ฟัง (Kobkul, 153)

“สาม บทบาทของเพลงเหล่านี้ในชีวิตชนบท” ในการสร้างความบันเทิงและพักผ่อนหย่อนใจจากบทเพลงไม่เพียงแต่ความสำคัญทางวิทยุกระจายเสียงเท่านั้น แต่การเปิดการแสดงในพื้นที่ชนบทคล้ายกับรูปแบบศิลปะการแสดงพื้นบ้านอื่น ๆ เช่น ลิเก ลำตัด หนังตะลุง ก็มีความสำคัญเป็นอย่างมาก อย่างไรก็ดี ในยุคนั้นรูปแบบของวงดนตรีสมัยใหม่ก็กำลังเข้าไปแทนที่ศิลปะการแสดงแบบดั้งเดิมหรือพื้นบ้าน (Kobkul, 154)

“สี่ เสน่ห์ของแก่นและเนื้อหาของเพลง” Kobkul ได้อ้างถึงว่า ไวพจน์ เพชรสุพรรณ นักร้องและนักแต่งเพลงที่มีชื่อเสียง เคยกล่าวไว้ว่า เนื้อหาของบทเพลงลูกทุ่งส่วนใหญ่มักพูดถึงเกี่ยวกับความรัก ความไม่สมหวังในรัก และเนื้อหาอื่น ๆ บ้างไม่มากนัก แต่ Kobkul ก็มองว่ายังมีอีกหลายบทเพลงที่สะท้อนปัญหาสังคม เช่น บทเพลงที่ร้องโดย คำรณ สัมบุณณานนท์ เสน่ห์ โกมารชุน หรือชาญ เย็นแข ที่มีบทเพลงที่พูดถึงปัญหาสังคม เช่น ความยุติธรรมกับนัยทางการเมือง ซึ่งก็มีผลให้นักร้องหลายท่านเหล่านี้ถูกจับกุม

ในด้านการวิเคราะห์เนื้อหาของเพลงลูกทุ่งทั้ง 730 บทเพลงนั้น Kobkul ได้มองใน 4 ด้านสำคัญ ได้แก่ สารส่วนบุคคล (252 เพลง ร้อยละ 34) แสดงความผิดหวังในรัก (269 เพลง ร้อยละ 37) ผลกระทบทางการเมือง และเศรษฐกิจ และสังคมส่วนรวมต่อวิถีชีวิตบุคคล ชุมชน สังคม (151 เพลง ร้อยละ 20) และด้านพฤติกรรม และความเชื่อตามประเพณี (58 เพลง ร้อยละ 8) (Kobkul, 156-160) และในสารส่วนบุคคลมีเนื้อหาเกี่ยวกับรักมากที่สุดถึงร้อยละ 94

และในเนื้อหาด้านผลกระทบทางการเมืองนั้นแม้บางครั้งจะมีความรุนแรง แต่นักแต่งเพลงก็ไม่กล้าสื่อสารเรื่องราวผลกระทบทางการเมืองชัดเจนเพราะกลัวว่าเพลงจะถูกควบคุม เช่น กรณีพิพาทระหว่างดินแดน กฎหมายกับวิถีอาชีพ การทำมาหากินของชาวบ้าน เช่น หาบเร่แผงลอย การต่อสู้ทางชนชั้น เป็นต้น (Kobkul, 159)

บทสรุป Kobkul ได้พูดตอนหนึ่งถึงประเด็นมุมมองความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติอย่างใกล้ชิดในเพลงลูกทุ่ง แต่ก็ได้กระตุกความคิดของเราว่า มนุษย์ควรจะยอมรับธรรมชาติแทนที่จะควบคุมธรรมชาติ และปล่อยให้จิตวิญญาณความเป็นมนุษย์ที่ผูกพันกับธรรมชาติถูกกลืนกลาย (Kobkul, 165)

ชื่อเรื่อง **เพลงลูกทุ่งคำเมืองในระหว่าง พ.ศ. 2546-2550**
ชื่อผู้แต่ง **สมคิด เมืองวงค์**
ปีที่พิมพ์ **2555**

"เพลงลูกทุ่งคำเมืองในระหว่าง พ.ศ. 2546-2550" ของสมคิด เมืองวงค์ เป็นผลงานวิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโท มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่ ที่นำเสนอผลวิเคราะห์การใช้ภาษาและภาพสะท้อนทางสังคมจากเนื้อหาบทเพลงลูกทุ่งคำเมืองจำนวน 469 เพลง

บทแรก สมคิดให้ภาพความเป็นมาของเพลงลูกทุ่งคำเมืองที่มีพัฒนาการมาจากเพลงพื้นบ้านภาคเหนือ เนื้อหาของเพลงลูกทุ่งคำเมืองมักสะท้อนเนื้อหาวิถีชีวิตและวัฒนธรรมของ "สังคมและชุมชนเกษตรกรรมชนบท" แต่เนื้อหาในปัจจุบันเริ่มเปลี่ยนแปลงเป็นภาพของ "คนภาคเหนือ" ที่กำลังปรับปรนสู่สังคมใหม่ วิถีชีวิตใหม่ หากยังคงกลิ่นอายเพลงลูกทุ่งภาคเหนือตามอัตลักษณ์ของเพลงลูกทุ่งคำเมือง

บทที่สอง สมคิดไล่เรียงประวัติพัฒนาการของสังคมล้านนาทั้งเศรษฐกิจ สังคม ประเพณีวัฒนธรรม ความเป็นอยู่ ของสังคมล้านนาดั้งเดิมที่ยึดโยงอยู่กับวิถีธรรมชาติ เกษตรกรรมทำนาและปลูกพืชหมุนเวียน และเมื่อการท่องเที่ยวเติบโตทำให้รายได้มาจากงานใช้ทักษะฝีมือในอุตสาหกรรมครัวเรือนสูงขึ้น (สมคิด, 6-11) และในด้านภาษาล้านนาที่เกี่ยวกับเพลงลูกทุ่งพบว่ามีการสรรคำที่ใช้เสียงและสื่อความหมายที่ไพเราะเหมาะกับบรรยากาศและเนื้อหาของเพลง (สมคิด, 21)

บทที่สาม สมคิดออกแบบวิธีวิจัยที่เน้นการวิเคราะห์ภาษาจากบทเพลงลูกทุ่งคำเมืองในช่วง พ.ศ. 2546-2550 และการค้นคว้าเรียบเรียงข้อมูลจากเอกสารงานวิจัย บทวิจารณ์ บทสัมภาษณ์นักประพันธ์ รวมทั้งหนังสือและเอกสารที่เกี่ยวกับท้องถิ่นประวัติศาสตร์ล้านนา (สมคิด, 67)

บทที่สี่ สมคิดแบ่งการวิเคราะห์และเรียบเรียงเนื้อหาในบทนี้เป็น 3 ตอน ตอนแรก เกี่ยวกับวิวัฒนาการของเพลงลูกทุ่งคำเมือง นักร้องเพลงลูกทุ่งคำเมือง บทเพลง เพลงลูกทุ่งคำเมือง และเนื้อหา ใน พ.ศ. 2546-2550 (สมคิด, 86) ลักษณะเพลงลูกทุ่งคำเมือง ใน 2546-2550 ในเรื่องของการใช้ภาษาคำเมือง ใช้ทำนองเพลงคำเมือง มีเนื้อหาตลก มีเนื้อหาล้อเลียน เนื้อหาหลักของเพลงลูกทุ่งคำเมืองจะเกี่ยวกับการล้อเลียนความผิดหวังจากคนรัก การแอบรัก ความรักระหว่างพ่อแม่ลูก (สมคิด, 117-118)

ตอนที่สอง สมคิดได้พูดถึงภาษาของเพลงลูกทุ่งคำเมืองใน พ.ศ. 2546-2550 ที่มีทั้งการใช้คำภาษากวี การใช้คำแทนหญิงคนรัก การใช้ภาพพจน์ทั้งแบบอุปมา แบบเปรียบเทียบกับทั้งมนุษย์ สัตว์ สิ่งของ ความเชื่อ และแบบภาพพจน์อธิพจน์หรือแบบเปรียบเทียบเกินจริง ภาพพจน์แบบปฏิภาคพจน์หรือถ้อยคำขัดแย้งกัน การเลียนเสียงธรรมชาติ การใช้สัมผัสสระ พยัญชนะ การใช้สำนวน การใช้คำร่วมสมัยทั้งประเภทสิ่งของ บุคคล สถานที่ และนอกจากการใช้ภาษาคำเมืองแล้ว ยังพบว่ามีการสร้างสรรค์บทเพลงลูกทุ่งคำเมืองด้วยภาษายอง และขับร้องโดยนักร้องที่เป็นคนยอง ซึ่งสำเนียงเมืองยองนี้มีใช้กันในจังหวัดลำพูน และยังมีภาษาอีสาน ภาษาอาข่า และภาษาไทยกลางเข้ามาปนในบทเพลงภาษาคำเมือง ที่จะปรับปรนอย่างไรก็ยังคงเอกลักษณ์และตัวตนของภาษาคำเมืองอยู่ (สมคิด, 119, 149-152)

ตอนที่สาม สมคิดได้นำเสนอภาพสะท้อนสังคมของเพลงลูกทุ่งคำเมือง ทั้งเรื่องราวหรือสถานการณ์ในขณะนั้น วิถีชีวิตของคนล้านนา ทั้งเรื่องชีวิตความเป็นอยู่ อาหารการกินที่หาได้ง่าย ปรุงง่าย และกินง่าย เช่น ผักชนิดต่าง ๆ ดังปรากฏในเพลง “บ่เอาแล้วเมีย” ของ อำพล เพชรล้านนา (2546) (สมคิด, 153-163) ว่า “หากว่าน้องมากินตูนกับแกงผักขมผักแคบ อ้ายก็ปอเลี้ยงไหว” หรือการเปรียบเทียบอาหารกับลักษณะของคนให้เห็นภาพได้ชัดเจน และสนุกสนานตามลักษณะนิสัยของคนล้านนา เช่น เปรียบเทียบอาหารกับร่างกายของภรรยา เปรียบเทียบฟันดำเหมือนเมล็ดแตงโม เป็นต้น (สมคิด, 164)

นอกจากนั้น เรื่องการแต่งกายของคนล้านนาด้วยการนุ่งซิ่น สวมเสื้อแขนกระบอกอันเป็นเอกลักษณ์ ก็มีภาพการแต่งกายของคนรุ่นใหม่ที่หันมานุ่งกระโปรง หรือเสื้อผ้าตามยุคสมัยกันมากขึ้น ปรากฏเป็นเนื้อหาเพลงลูกทุ่งคำเมืองที่เปรียบเทียบการแต่งกายแบบดั้งเดิมกับสมัยปัจจุบัน สมคิดสะท้อนให้เห็นว่าแม้สำนวนที่ถ่ายทอดออกมาในบทเพลงจะเป็นเชิงล้อเลียน แต่ก็ยังแฝงด้วยความห่วงใยของคนล้านนาด้วยกันว่าจะเกิดอันตรายได้หากอยู่ในที่ลับตาคน ควรแต่งกายให้ถูกต้องตามกาลเทศะ (สมคิด, 173-174) และยังกล่าวถึงความภาคภูมิใจที่ได้เกิดเป็นคน “เมือง” พูดภาษาคำเมือง และนิสัยที่เป็นเอกลักษณ์อีกอย่างคือ การขอโทษ เมื่อกระทำความผิด

การเปลี่ยนแปลงในวัฒนธรรมล้านนาที่ปรากฏในบทเพลงลูกทุ่งคำเมืองระหว่าง พ.ศ. 2546-2550 คือ วัฒนธรรมเพลงซอ ที่เกิดการผสมผสานกับเครื่องดนตรีสากลทำให้เกิดความสนุกสนานมากขึ้น เรียก ซอสตริง และเมื่อลูกทุ่งส่วนกลางเข้ามามีบทบาทมากขึ้น และส่งผลทำให้ความนิยมของผู้ฟังเปลี่ยนแปลงโดยการฟังเพลงซอลดลง เปลี่ยนไปเป็นซอสตริงผสมเพลงลูกทุ่งมากขึ้น ผู้ประพันธ์หรือผู้แต่งเพลงจึงประพันธ์เพลงซอน้อยลง นักร้องจึงไม่มีเพลงซอจะขับร้อง ในที่สุดก็ไม่ปรากฏว่ามีการกล่าวถึงการจ้อยซอในบทเพลงลูกทุ่งคำเมืองใน พ.ศ. 2550 (สมคิด, 224-225)

บทที่ห้า บทส่งท้ายนี้สมคิดได้กล่าวสรุปเกี่ยวกับเนื้อหาที่นักแต่งเพลงมักบอกเล่าเรื่องราวที่เกิดขึ้นรอบตัว และกล่าวถึงประเด็นการใช้ภาษาที่น่าสนใจ นั่นคือการนำ “ภาษาของกลุ่มชาติพันธุ์” มาใช้ เช่น ภาษายอง ภาษาอาข่า ซึ่งสมคิดได้สะท้อนว่า ผู้ผลิตเพลงลูกทุ่งคำเมืองยังคงให้ความสำคัญกับนักร้องกลุ่มชาติพันธุ์ และการผลักดันก็ยังคงอยู่บนพื้นฐานความเป็นตัวตนคนกลุ่มชาติพันธุ์ดั้งเดิมไว้ด้วย (สมคิด, 228)

ชื่อเรื่อง **การสร้างสรรค์ภาษาและภาพสะท้อนสังคมของเพลงตลกคำเมือง**
ชื่อผู้แต่ง **วิมลพรรณ ขอบเขต**
ปีที่พิมพ์ **2557**

"การสร้างสรรค์ภาษาและภาพสะท้อนสังคมของเพลงตลกคำเมือง" ของวิมลพรรณ ขอบเขต เป็นผลงานวิทยานิพนธ์ในระดับปริญญาโท มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ สนใจศึกษาใน 3 ประเด็น คือ โครงสร้างบทร้องและบทพูดในเพลงตลกคำเมือง การสร้างสรรค์มุกตลกในเพลงตลกคำเมือง และบทบาทเพลงตลกคำเมืองในสังคมท้องถิ่นภาคเหนือ โดยมุ่งเน้นศึกษาบทเพลงตลกคำเมืองในช่วง พ.ศ. 2545-2554 จากศิลปินเพลงลูกทุ่งคำเมือง

บทแรก วิมลพรรณเกริ่นนำเพื่อทำความรู้จักกับความเป็นมาของ "เพลงลูกทุ่งคำเมือง" ที่พัฒนามาจาก "เพลงซอ หรือเพลงประเภทที่มีเนื้อร้องและดนตรีประกอบ" เช่นเดียวกับเพลงโฟล์คซองคำเมือง ซึ่ง "คำเมือง" นี้เป็นคำที่ใช้เรียกภาษาไทยถิ่นเหนือที่ใช้กันทั่วไป ตามที่อ้างถึงสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ปี 2542 (วิมลพรรณ, 1) กล่าวถึง "เพลงลูกทุ่งคำเมือง" ว่า เป็นเพลงที่มีการผสมผสานทำนองเพลงไทยเดิม และทำนองเพลงสากลเนื้อเป็นภาษาไทยถิ่นเหนือ นักร้องมักมีการเล่นลูกคอ หรือร้องด้วยน้ำเสียงค่อนข้างสูง ทำนอง และจังหวะลีลาเพลงสนุกสนาน ทำให้ผู้ฟังเข้าใจได้ง่าย และสนุกสนานไปกับเพลง และเพลงลูกทุ่งคำเมืองมีรูปแบบคือ เพลงร้องตลอดเพลงกับเพลงที่มีบทพูดแทรกที่เสนอมุกตลก หรือ "เพลงตลกคำเมือง"

บทที่สอง วิมลพรรณ อ้างถึงพรพรรณ วรรณา (2544) ได้แบ่งเนื้อหาเพลงตลกคำเมืองเป็น 2 กลุ่มใหญ่ คือ หนึ่ง เนื้อหาเกี่ยวกับวิถีชีวิตชนบท และสอง วิถีชีวิตในเมือง และพบว่าวิธีการสร้างมุกตลกคำเมืองมี 3 รูปแบบคือ การใช้พฤติกรรมของตัวแสดง การใช้ภาษา และการใช้การล้อเลียน (วิมลพรรณ, 10)

นอกจากนั้น วิมลพรรณได้ชี้ให้เห็นอิทธิพลของการสื่อสารเรื่องตลกจากแนวคิดของ เบล และ อัททาโด (Bell and Attardo, 2010) (วิมลพรรณ, 16-17) ว่า การสื่อสารเรื่องตลกเพื่อให้ผู้ฟัง หรือผู้ชมเกิดอารมณ์ขันร่วมนั้นมีปรากฏในทุกภาษา แต่ความแตกต่างทางวัฒนธรรมทำให้เรื่องตลกในแต่ละวัฒนธรรมก็มีลักษณะแตกต่างกันไป ในด้านการใช้ภาษา (Locutionary Level) การสื่อความหมายในคำ (Meaning of Word) ทั้งโดยตรงและโดยอ้อม ที่มักนำคำที่มีความหมายกำกวมสองแง่สองง่ามเพื่อทำให้ผู้ฟังเข้าใจผิดก่อนจะปล่อยมุกตลกตอนท้ายเรื่อง และสาม พลังของการใช้ถ้อยคำ (Pragmatic Force of Utterance) ในการสื่อสารเรื่องราวต่าง ๆ สามารถสื่อเจตนาได้หลากหลาย และแต่ละวัฒนธรรมมีค่านิยมในการนำเรื่องตลกต่าง ๆ มาใช้ในการสื่อเจตนาต่างกัน (วิมลพรรณ, 17)

บทที่สาม วิมลพรรณได้ศึกษาเพลงตลกคำเมืองจากศิลปินเพลงลูกทุ่งคำเมือง 6 วง ทั้งหมด 248 เพลง แล้วนำมาพิจารณาคัดเลือกจนเหลือ 100 เพลง สำหรับการศึกษาวิเคราะห์ในเนื้อหา

บทที่สี่ จากการวิเคราะห์ "โครงสร้างเพลงตลกคำเมือง" (วิมลพรรณ, 55) วิมลพรรณพบว่า การได้กล่าวถึง ความคิด อารมณ์หรือความรู้สึกของตัวละครมาก่อนในบทร้องทำให้เมื่อเข้าสู่บทพูด ผู้ฟังจะเข้าใจความคิด และการกระทำของ

ตัวละครในบทพูดได้อย่างชัดเจน

บทที่ห้า การสร้างมุกตลกในเพลงตลกคำเมือง วิมลพรรณ พบว่า รูปแบบที่ปรากฏมากที่สุดคือ การสร้างมุกตลกด้านคำและประโยคมากกว่าการสร้างมุกตลกด้านความหมายและด้านเสียง (วิมลพรรณ, 102) ซึ่งจากการวิเคราะห์ต่อพบว่า มีการสร้างมุกตลกด้วยคำและประโยคปรากฏอยู่จำนวนมากในเพลงตลกคำเมือง เนื่องจากการสร้างมุกตลกด้วยการซ้ำได้ทำหน้าที่สร้างจุดสนใจ และเน้นย้ำให้เห็นถึงความสำคัญของสิ่งที่ตัวละครกระทำ การปรากฏซ้ำจึงมีความสำคัญเพื่อให้ผู้ฟังเห็นถึงพฤติกรรมตัวละครที่เป็นส่วนสร้างความขบขัน และการสร้างมุกตลกจากการใช้ภาษามักปรากฏเป็นการ “เสริม” ให้เกิดมุกตลกมากกว่าเป็นการสร้างมุกตลกโดยตรง หากเมื่อมองเปรียบเทียบวิธีการสื่อสารมุกตลกคำเมืองทั้งหมด วิมลพรรณ พบว่าในการสร้างมุกตลกคำเมืองมีการใช้พฤติกรรมของตัวละครเป็นหลักมากกว่า และมีการใช้ภาษาเป็นตัวเสริมหรือเน้นย้ำให้มีความตลกมากขึ้น (วิมลพรรณ, 111)

บทที่หก ในตอนหนึ่ง วิมลพรรณ ได้วิพากษ์เพลงตลกคำเมืองในบทบาทสะท้อน “ทัศนคติ” ของคนภาคเหนือที่น่าสนใจ นั้นคือ หนึ่ง เกี่ยวกับฐานะทางเศรษฐกิจ สอง เกี่ยวกับชาติพันธุ์ และสาม เกี่ยวกับเพศทางเลือก ซึ่งวิมลพรรณมองว่าเนื้อเพลงตลกคำเมืองสะท้อนทัศนคติในแง่ลบต่อกลุ่มชาติพันธุ์ และกลุ่มเพศทางเลือก เช่น กรณีเนื้อเพลงพูดถึงการลักลอบเข้าเมือง ความคิดว่ากลุ่มชาติพันธุ์พูดไม่ชัด กรณีที่บางกลุ่มยังไม่มีหลักฐานแสดงตัว เช่น บัตรประชาชน (วิมลพรรณ, 128-129) หรือมีเนื้อหาที่สะท้อนการไม่ยอมรับเพศทางเลือก อย่างไรก็ดี พบว่ายังมีความพยายามเข้าใจเพศทางเลือกปรากฏอยู่เช่นกัน เช่น มีบทเพลงแสดงการขอความรักของคนเพศทางเลือกเพราะเพศทางเลือกมีสิ่งที่ดีอยู่มาก เพราะฉะนั้นบทบาทของเพลงตลกคำเมืองนอกจากให้ความบันเทิงแล้ว เพลงตลกคำเมืองก็ยังทำหน้าที่ชี้แนะข้อควรปฏิบัติในสังคมให้กับผู้ฟังได้ (วิมลพรรณ, 130-131)

บทที่เจ็ด ในตอนหนึ่งของบทสรุปเรื่องการศึกษาเพลงตลกคำเมืองนี้ วิมลพรรณได้ชี้ให้เห็นว่า เพลงตลกคำเมืองได้สะท้อนให้เห็นการเปลี่ยนแปลงสำคัญประการหนึ่งที่เกิดขึ้นในสังคมภาคเหนือ นั่นคือ พบการใช้ภาษาไทย “มาตรฐาน” ในเพลงตลกคำเมืองหลายเพลง ซึ่งวิมลพรรณมีความเห็นว่า เนื่องจากการใช้ภาษาไทยมาตรฐานเข้ามามีบทบาทสำคัญในการติดต่อสื่อสารของคนในสังคมทั่วทุกภูมิภาคเพราะเห็นว่าทำให้ได้รับการยอมรับ ในลักษณะนี้ ภาษาไทยถิ่นเหนือจึงอาจกลายเป็นอุปสรรคสำคัญที่ทำให้คนภาคเหนือพูดภาษาไทยมาตรฐานไม่ชัดเจน เพลงตลกคำเมืองก็ได้รับผลกระทบจากภาษาไทยมาตรฐานเช่นกัน (วิมลพรรณ, 150-151) จากประเด็นที่วิมลพรรณชี้ให้เห็นนี้เป็นอีกประเด็นหนึ่งที่อาจเป็นการตั้งคำถามกับผู้อ่านว่า กาละ และ เทศะ ของการยอมรับสิ่งที่เรียกว่ามาตรฐานนั้นเป็นคำตอบที่ใช่สำหรับทุกเรื่องและโอกาสหรือไม่

ชื่อเรื่อง **อุปลักษณ์มโนทัศน์ในเพลงลูกทุ่งภาคใต้**
ชื่อผู้แต่ง **พจนา ช่วยชู**
ปีที่พิมพ์ 2565

"อุปลักษณ์มโนทัศน์ในเพลงลูกทุ่งภาคใต้" ของพจนา ช่วยชู เป็นวิทยานิพนธ์ในระดับปริญญาโท มหาวิทยาลัยพะเยา โดยมุ่งวิเคราะห์อุปลักษณ์มโนทัศน์ และโลกทัศน์ที่ปรากฏในเพลงลูกทุ่งภาคใต้

บทแรก พจนาเกริ่นนำถึงลักษณะเนื้อหาที่มักปรากฏในบทเพลงลูกทุ่ง โดยอ้างถึง ชลธี ธารทอง ได้กล่าวไว้ว่า (พจนา, 1-2) **"**เพลงลูกทุ่งเป็นเหมือนคำบอกเล่าที่มีวิญญาณ คือ มีทั้งสนุก เศร้า และอีกหลายสิ่งอย่าง การทำให้บทเพลงแต่ละเพลงมีความหมายจะต้องอาศัยประสบการณ์และความรอบรู้ที่เห็นมากับตาจริง ๆ เช่น แต่งว่าอีสานแล้งก็ต้องเขียนให้เห็นว่าแล้งจนมดตาย เพราะไม่มีน้ำจะกิน**"** และพรรณราย คำโสภา (พจนา, 2) กล่าวไว้ว่า เพลงลูกทุ่งเป็นการใช้สำเนียงคำร้องที่แตกต่างไปในแต่ละท้องถิ่น เช่น สำเนียงสุพรรณบุรี สำเนียงนครศรีธรรมราช และใช้คำศัพท์ของท้องถิ่นนั้น ๆ (พจนา, 1-2)

ทุกภูมิภาคของไทยมีเนื้อหาบทเพลงที่สะท้อนค่านิยม ความคิด สังคม ที่นำเสนอเรื่องราวทั้งโดยตรงและโดยอ้อม และมักใช้วิธีเปรียบสิ่งหนึ่งเป็นอีกสิ่งหนึ่งเพื่อให้ผู้ฟังเกิดการตีความหมายในบทเพลง และเข้าใจเนื้อเพลงอย่างลึกซึ้งจากข้อความจำนวนน้อย เช่นเดียวกับเลคคอฟและจอห์นสัน (Lakoff and Johnson) (พจนา, 3) กล่าวไว้ว่า ถ้อยคำอุปลักษณ์ (เปรียบเทียบ) มีบทบาทสำคัญต่อวิธีคิด และวิธีการใช้ภาษาถ้อยคำเปรียบนี้เป็นสิ่งที่มนุษย์ทุกคนเข้าใจได้ง่าย ไม่ต้องอาศัยทักษะพิเศษอื่นใด

ในขอบเขตการวิเคราะห์อุปลักษณ์มโนทัศน์ (Conceptual Metaphor) และโลกทัศน์นี้ พจนาได้เลือกบทเพลงลูกทุ่งภาคใต้ของสองนักร้อง คือ บ่าววี อาร์สยาม และบิว กัลยาณี ซึ่งเป็นสองนักร้องชายและหญิงที่มีชื่อเสียง และมีบทเพลงร้องร่วมกัน และมีบทเพลงร้องแก้ที่มีเนื้อหาของเพลงเชื่อมโยงต่อกัน

บทที่สอง พจนายกวรรณกรรมที่มีการศึกษาเรื่องอุปลักษณ์มโนทัศน์ในเพลงลูกทุ่งที่น่าสนใจมาประกอบการวิเคราะห์ พบว่านักแต่งเพลงมักนำอุปลักษณ์ซึ่งเป็นรูปธรรมมาใช้ในการเปรียบเทียบกับสิ่งต่าง ๆ ที่เป็นนามธรรม เช่น การนำอุปลักษณ์ของสิ่งมีชีวิต เช่น มนุษย์มาเปรียบกับความรัก การใช้อุปลักษณ์ หรือการเปรียบเทียบในลักษณะเช่นนี้ทำให้ผู้ฟังสามารถเข้าใจความหมายของบทเพลง และเกิดภาพจินตนาการตามบทเพลงได้อย่างชัดเจน นอกจากนั้น ยังมีการนำคำกริยาที่ใช้กับสิ่งที่เป็นรูปธรรมมาใช้กับสิ่งที่เป็นนามธรรมเพื่อให้เกิดความเข้าใจความหมายได้อย่างชัดเจนเช่นกัน (พจนา, 16-17)

นอกจากนั้น พจนาได้ค้นคว้างานวิจัยเกี่ยวกับโลกทัศน์ หรือการส่องโลกหรือรับรู้เกี่ยวกับสิ่งรอบตัวในบทเพลง ยกตัวอย่างเช่น โลกทัศน์ที่ปรากฏในบทเพลงลูกทุ่งหมอลำของทางอีสาน ได้สะท้อนโลกทัศน์ที่มนุษย์มีต่อสิ่งเหนือธรรมชาติ ภาพสะท้อนสังคมเศรษฐกิจที่ยากจน จนต้องอพยพไปเป็นแรงงานรับจ้างต่างถิ่น หรือเรื่องความเชื่อ และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เช่น เรื่องของ "ขวัญ" ที่ชาวชนบทอีสานยังผูกพันเหนียวแน่น หรือตัวอย่างของบทเพลงลูกทุ่งภาคใต้ ก็พบว่า โลกทัศน์เป็นภาพสะท้อนด้านความเชื่อ และศาสนา ประเพณี ภาษาถิ่น หรือ

ภาพสะท้อนด้านศิลปะการแสดงที่เป็นเอกลักษณ์ของชาวใต้ เช่น หนังตะลุง และมโนราห์ เป็นต้น (พจนา, 23-24)

บทที่สาม พจนาให้รายละเอียดการคัดเลือกบทเพลงลูกทุ่งภาคใต้ของนักร้องที่นำมาวิเคราะห์คือ บ่าววี อาร์สยาม และ บิว กัลยาณี ทั้งบทเพลงร้องเดี่ยว และบทเพลงร้องร่วม จากจำนวน 11 อัลบั้ม 148 บทเพลง มาใช้วิเคราะห์ด้วยแบบบันทึกให้เห็นอุปลักษณ์ของความหมายต้นทางและความหมายปลายทาง เช่น บทเพลงที่ใช้ “ท้องฟ้าและดวงจันทร์” ในความหมายต้นทางเพื่อเป็นสื่อกลางบอกต่อเรื่องราว ความหมายปลายทางคือ “ความรัก” (พจนา, 33)

บทที่สี่ พจนานำเสนอผลการวิเคราะห์อุปลักษณ์มโนทัศน์ในเพลงลูกทุ่งภาคใต้ที่นำมาวิเคราะห์ พบว่ามีอุปลักษณ์ หรือการเปรียบกับ 7 อุปลักษณ์ ได้แก่ บุคคล สัตว์ สิ่งของ ยานพาหนะ อาหาร ธรรมชาติ และการสูญเสียและความเจ็บปวด (พจนา, 35) และพบว่าอุปลักษณ์ที่มีปรากฏการเปรียบโยงมากที่สุดในบทเพลงตัวอย่างลูกทุ่งภาคใต้ คือ ธรรมชาติ ในขณะที่ ด้านโลกทัศน์ที่ปรากฏในบทเพลงลูกทุ่งภาคใต้ ได้แก่ ความรัก สถานภาพทางสังคม การศึกษา วิถีชีวิต (พจนา, 46) ซึ่งโลกทัศน์เกี่ยวกับความรักถูกพบมากที่สุดในบทเพลงตัวอย่าง พจนาชี้ให้เห็นอีกว่า บทเพลงที่แสดงความรักมีอิทธิพลต่อความรู้สึก และจิตใจของผู้ฟังเป็นส่วนใหญ่ และสามารถถ่ายทอดเรื่องราวความรู้สึกผ่านบทเพลงได้อย่างชัดเจน (พจนา, 81)

บทที่ห้า ในการอภิปรายผล พจนาชี้ให้เห็นว่าจากบทเพลงลูกทุ่งภาคใต้ที่นำมาศึกษาและวิเคราะห์เรื่องอุปลักษณ์มโนทัศน์ หรือการเปรียบสิ่งหนึ่งกับอีกสิ่งหนึ่งนี้ พบว่าถ้อยคำส่วนใหญ่ที่นำมาใช้นั้นสื่อความหมายเชื่อมโยงกับ “ธรรมชาติ” มากที่สุด เช่น “ท้องฟ้า” เป็นสื่อกลางของความรักที่สุขสมหวัง และ “ไฟ” ที่แผดเผา เป็นสื่อกลางของความรักความรู้สึกเจ็บปวด และ “ท้องฟ้า” และ “พื้นดิน” เป็นสื่อกลางความหมายเปรียบเทียบถึงความรักที่เกี่ยวข้องกับฐานะและชนชั้น แสดงให้เห็นว่าคนภาคใต้ผูกพัน และดำเนินชีวิตควบคู่กับธรรมชาติมาอย่างยาวนาน มีการพึ่งพิงธรรมชาติในหลายปัจจัย เช่น ที่อยู่อาศัย อาชีพ ประเพณีท้องถิ่น ความเชื่อ อาหาร เครื่องแต่งกาย ซึ่งก็สอดคล้องกับผลการวิจัยที่เป็นข้อสรุปด้านโลกทัศน์ที่พบในเพลงลูกทุ่งภาคใต้ที่เกี่ยวข้องกับธรรมชาติในหลายประเด็นเช่นกัน (พจนา, 86-87)

ชื่อเรื่อง **การศึกษาภูมิปัญญาการแสดงหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบลคณะเพชรอุบล จังหวัดอุบลราชธานี**
ชื่อผู้แต่ง **จารุวรรณ ส่งเสริม**
ปีที่พิมพ์ 2563

"การศึกษาภูมิปัญญาการแสดงหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบลคณะเพชรอุบล จังหวัดอุบลราชธานี" ของจารุวรรณ ส่งเสริม เป็นวิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโท มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

จารุวรรณมองว่า หมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล คณะเพชรอุบล ปัจจุบันเป็นคณะเดียวที่ยังหลงเหลืออยู่ในประเทศไทย การถอดองค์ความรู้ของศิลปะการแสดงนี้และบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษร จึงน่าจะเป็นประโยชน์ในการอนุรักษ์ศิลปะนี้ต่อไป

บทแรก จารุวรรณเกริ่นถึงความสำคัญของ "หมอลำ" การแสดงที่สะท้อนเอกลักษณ์และภูมิปัญญาภาคอีสานของไทย การแสดงหมอลำเป็นการแสดงที่เกิดจากภูมิปัญญาของชาวอีสานที่สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อสร้างความสนุกสนานในช่วงเวลาหลังจากที่เหน็ดเหนื่อยจากการงานในชีวิตประจำวัน รูปแบบของหมอลำเริ่มมาจากการเล่านิทานพื้นบ้าน แล้วนำดนตรีพื้นบ้านมาประกอบจังหวะโดยอาศัยเพียงเครื่องดนตรีชิ้นเดียว คณะเพชรอุบล กำเนิดขึ้นโดย นายฉลาด ส่งเสริม ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (หมอลำ) ปี พ.ศ. 2548 (จารุวรรณ, 1-2)

บทที่สอง จารุวรรณนำเสนอกรอบแนวคิดวิเคราะห์เพื่อทำความเข้าใจในองค์ความรู้หมอลำ ได้แก่ แนวคิดเกี่ยวกับการจัดการความรู้ แนวคิดเกี่ยวกับภูมิปัญญา และแนวคิดเกี่ยวกับศิลปะการแสดงหมอลำเรื่องต่อกลอน หรือ "หมอลำหมู่"

จารุวรรณ ได้ชี้ให้เห็นนิยามความหมายของ "หมอลำ" จากงานวิจัยหลายชิ้น และสรุปความหมายของคำว่า "หมอ" คือผู้เชี่ยวชาญที่มีความรู้ความสามารถเฉพาะด้าน ส่วน "ลำ" การขับร้องออกมาเป็นภาษาถิ่นของคนอีสาน เมื่อนำทั้งสองคำนี้มารวมกันจึงเกิดเป็น "หมอลำ" ที่มีความหมายว่า ผู้ที่มีความชำนาญในการขับร้องเพลงหมอลำ โดยมี "แคน" เป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ และมีท่วงทำนองที่เป็นเอกลักษณ์ตามแต่ละพื้นที่ (จังหวัด) หากได้ยินเสียงแคนนั่นหมายถึงว่ามีการแสดงหมอลำเกิดขึ้น (จารุวรรณ, 34)

จารุวรรณสรุปให้เห็นภาพความเป็นมาของหมอลำ ทั้งจากคำบอกเล่าในตำนาน และความเชื่อที่สืบต่อกันมาของผู้รู้จากงานของสุขสันติ แวงวรรณ (จารุวรรณ, 35) ทั้งเรื่องพระพรหมลงมาสร้างโลก เรื่องพระยาแถน เรื่องนายพรานไห ในขณะที่ข้อมูลจากงานแนวมานุษยวิทยาวัฒนธรรม ให้ภาพกำเนิดหมอลำจาก 3 ประการ ได้แก่ หนึ่ง คือ ความเชื่อเรื่องผีฟ้า ผีแถน และผีบรรพบุรุษ สอง คือเกิดจากการอ่านหนังสือผูกหรือวรรณกรรมพื้นบ้านที่จารึกลงบนใบลาน และสามคือ เกิดจากการเกี้ยวพาราสีของหนุ่มสาวชาวอีสานที่นำ "ผญา" ไปขับ "ลำ" จนเกิดเป็นกลอนลำ และจารุวรรณได้อธิบายให้เห็นภาพหมอลำในปัจจุบันว่า หมอลำยังยึดการเขียนกลอนลำที่มาจากหนังสือผูกหรือนิทานพื้นบ้าน แล้วนำมาปรับใช้ให้เข้ากับยุคสมัย มีท่วงท่ารำทางนาฏศิลป์พื้นบ้านอีสานมาประกอบการลำ การเลียนเสียงธรรมชาติ การแสดงอากัปกิริยาท่าทางเลียนแบบสภาพอากาศ หรือการเลียนแบบท่าทางของสัตว์มาประกอบเพลงพร้อมมีคำสอนหรือ

แง่คิดต่าง ๆ (จารุวรรณ, 36-37)

จากงานของบุษกร บิณฑสันต์ และขำคม พรประสิทธิ์ (2553) (จารุวรรณ, 37-38) จารุวรรณ ได้กล่าวสรุปถึง “หมอลำเรื่องต่อกลอน” ว่า ได้พัฒนามาจากหมอลำพื้นที่มีการร้องรำเป็นทำนอง และเรื่องที่ใช้แสดงเป็นนิทานพื้นบ้านที่มาจากหมอลำพื้น ส่วนรูปแบบการแสดง และองค์ประกอบต่าง ๆ ได้รับอิทธิพลมาจากลิเกภาคกลาง เช่น การแต่งกาย ฉาก แต่นำมาปรับให้เข้ากับวิถีชีวิตคนอีสาน ใช้ภาษาและวรรณคดีอีสาน การแสดงหมอลำเรื่องต่อกลอนใช้จำนวนนักแสดงค่อนข้างมากเพื่อให้การเล่าเรื่องราวมีความสมจริง และเอกลักษณ์ของหมอลำเรื่องต่อกลอนนั้นจะแยกได้ตามทำนองของจังหวัดต่าง ๆ เช่น ทำนองอุบล ทำนองขอนแก่น ทำนองสารคาม ทำนองกาฬสินธุ์ เป็นต้น (จารุวรรณ, 40)

นอกจากนั้น จารุวรรณได้ทบทวนงานวิจัยของ ณัฐวุฒิ อุ่นทร (2560) (จารุวรรณ, 40) เกี่ยวกับเทคนิควิธีการลำของหมอลำ ฉลาด ส่งเสริมคณะเพชรอุบล ซึ่งปรากฏข้อค้นพบที่สะท้อนทักษะและภูมิปัญญาที่น่าสนใจเป็นอย่างมาก อย่างเทคนิควิธีการลำทำนองอุบลของหมอลำฉลาด สามารถแยกได้ถึง 24 เทคนิค และใช้คำสื่อถึงเทคนิคที่เป็นการทำกริยาให้เกิดเสียงเป็นทำนองแตกต่างกันมากมาย เช่น การครั่นเสียง การประคบเสียง การกล่อมเสียง การกลิ้งเสียง การขยักเสียง การควงเสียง การปั้นเสียง การปริบเสียง การโยกเสียง การโยนเสียง การโหนเสียง การอมเสียง เป็นต้น ซึ่งยังมีงานวิจัยอีกหลายชิ้นที่ศึกษาเกี่ยวกับทักษะ และพรสวรรค์ของศิลปินแห่งชาติท่านนี้ (จารุวรรณ, 40-41)

บทที่สาม จารุวรรณใช้เทคนิควิจัยเชิงคุณภาพที่เน้นการสัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูลหลัก (Key Informants) ทั้งกลุ่มศิลปินอาวุโส และกลุ่มนักแสดงที่อยู่ในคณะเพชรอุบล เกี่ยวกับประวัติความเป็นมา และองค์ประกอบการแสดงหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล เช่น รูปแบบการแสดง การแต่งหน้า และการแต่งกาย เครื่องดนตรี เรื่องราวที่ใช้แสดง โอกาสที่ใช้แสดง รวมถึงการว่าจ้าง (จารุวรรณ, 44)

บทที่สี่ จารุวรรณ นำเสนอข้อมูลประวัติความเป็นมาของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล คณะเพชรอุบล และสรุปเป็นช่วงเวลา (Timeline) ตั้งแต่ พ.ศ. 2515-2562 ในการรวมก่อร่างสร้างตัว เป็น “คณะเพชรอุบล” ของหมอลำฉลาด และเพื่อนฝูงที่ร่วมก่อตั้ง ในช่วงตั้งแต่ พ.ศ. 2521-2526 ถือเป็นยุครุ่งเรือง มีชื่อเสียงโด่งดังของหมอลำเรื่องต่อกลอน คณะเพชรอุบล เนื่องจากโอกาสที่จะแสดงมีเพียงงานประจำปี ทางคณะจึงมองถึงโอกาสในการสร้างชื่อเสียงโดยไม่ต้องรอระยะเวลานานจึงเกิดโอกาสการจัดแสดงแบบ “ล้อมผ้า” เก็บเงิน จัดแสดงได้ทุกที่โดยไม่ต้องรอคนมาจ้าง ทำให้คณะเพชรอุบลมีชื่อเสียงโด่งดังไปทั่วจังหวัดและทั่วประเทศ (จารุวรรณ, 54)

จารุวรรณได้นำเสนอ อีกช่วงเวลาแห่งความท้าทายของคณะเพชรอุบล คือช่วง พ.ศ. 2527-2530 เมื่อเกิดการแสดง “ลูกทุ่งหมอลำ” ที่ได้รับความนิยม ส่งผลกระทบต่อการแสดงหมอลำเรื่องต่อกลอนจนต้องประกาศพักวง หมอลำฉลาดผันตัวปล่อยรถสองแถวให้เช่าพร้อมกับการแจ้งให้สมาชิกในวงตั้งหลักรับมือกับเรื่องที่เกิดขึ้น ซึ่งปกติสมาชิกทุกคนก็มีอาชีพรองคือ อาชีพเกษตรกร ที่ทุกคนจะกลับไปทำในช่วงฤดูฝนที่มีการหยุดพักวงเป็นปกติ เนื่องจากการเดินทางช่วงหน้าฝนทำได้ลำบาก

เมื่อหยุดพักวงครั้งนี้ ทุกคนจึงแยกย้ายกลับภูมิลำเนาตนเอง และทำอาชีพเกษตรกรต่อไป (จารุวรรณ, 55)

ต่อมาจารุวรรณได้ให้ภาพต่อของคณะเพชรอุบล จากวิกฤติการเปลี่ยนแปลงที่ต้องปรับตัว ในช่วง พ.ศ. 2531-2534 หมอลำฉลาดได้เริ่มตั้งคณะหมอลำเรื่องต่อกลอนอีกครั้งโดยไปรวมตัวกับคณะกำแพงเพชรของนางเพ็ญศรี แดงระวี ซึ่งขณะนั้นคณะกำแพงเพชรมีสมาชิกและนักแสดงครบครัน จึงรับงานได้อีกครั้ง (จารุวรรณ, 55) จนกระทั่ง พ.ศ. 2533 เมื่อคณะกำแพงเพชรได้รับรางวัลชนะเลิศการประกวดหมอลำเรื่องต่อกลอนถึง 4 ประเภท จากมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ วิทยาเขตมหาสารคาม จึงทำให้หมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล กลับมามีชื่อเสียง และได้รับความนิยมขึ้นอีกครั้ง (จารุวรรณ, 56)

ด้วยภูมิปัญญาในศิลปะการแสดงพื้นบ้านและหัวใจที่เข้มแข็ง การกลับมาของ “หมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล” คณะเพชรอุบล จึงเกิดขึ้นอีกครั้งใน พ.ศ. 2534-ปัจจุบัน จารุวรรณได้บรรยายให้เห็นว่าหลังจากความนิยมในศิลปะการแสดงนี้กลับมาหลังการประกวด มีการปรับปรุงระบบการบริหารจัดการคณะที่ชัดเจนเป็นระบบ และเปลี่ยนชื่อมาใช้ “คณะเพชรอุบล” พร้อมกันนั้น ทางคณะเพชรอุบลก็มีการตั้งรับและปรับตัวกับบริบทของสังคม และโอกาสที่ได้รับ เดิมนั้นกลุ่มผู้สนใจคือชาวบ้าน และผู้สูงอายุ แต่ในปัจจุบัน กลุ่มเป้าหมายได้เพิ่มขึ้น เนื่องจากปัจจุบันผู้ดูไม่ได้ดูเพียงสนุกสนาน แต่กลับมองลึกในเชิงการศึกษา ประวัติความเป็นมาของหมอลำ “หมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล” คณะเพชรอุบล จึงได้รับการสนับสนุนในบทบาทการให้ความรู้เพื่อการศึกษา และการเผยแพร่วัฒนธรรมทั้งใน และต่างประเทศตามมาด้วย (จารุวรรณ, 57-58)

จารุวรรณ ได้ลงลึกรายละเอียดในเรื่องรูปแบบการแสดงหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล คณะเพชรอุบล พบว่า ในช่วง พ.ศ. 2518-2520 ลำดับขั้นตอนการแสดงหมอลำเรื่องต่อกลอนจะเริ่มจาก “พิธียกอ้อยอครู” หรือพิธีไหว้ครู แล้วก็มีการแสดงออกแขกหมอลำที่รับอิทธิพลมาจากลิเกภาคกลาง แล้วตามด้วยพิธีกรพากย์เรื่องก่อนเข้าสู่การแสดง และตามด้วยการแสดงหมอลำเรื่องต่อกลอน และส่งท้ายด้วยการลำลาและร้องเต้ยลา (จารุวรรณ, 71)

ซึ่งต่อมาในช่วง พ.ศ. 2521-2549 จารุวรรณได้ชี้ให้เห็นรูปแบบการแสดงหมอลำเรื่องต่อกลอนที่เปลี่ยนแปลงไปในเรื่อง แสง สี เสียง อลังการ และจำนวนนักแสดง และนักดนตรีเพิ่มมากขึ้น รวมถึงมีหางเครื่อง และในลำดับก่อนมีการพากย์เรื่องก่อนแสดงหมอลำเรื่องต่อกลอนนั้นก็มีช่วงที่นักร้องเพลงลูกทุ่งหมอลำพร้อมกับหางเครื่องเข้ามาคั่นก่อนการพากย์เรื่องประมาณ 2 ชั่วโมง เพลงลูกทุ่งที่ร้องจะเป็นของนักร้องดังยุคนั้น และอีกช่วงใน พ.ศ. 2550-ปัจจุบัน คณะเพชรอุบลก็ต้องมีการปรับตัวให้เข้ากับยุคสมัย นั่นคือ ออกแบบการแสดงให้มีขนาดของวงที่ยืดหยุ่นไปตามความต้องการของผู้ว่าจ้าง คือมีทั้งการจ้างแบบวงใหญ่ ใช้นักแสดงและลูกน้องประมาณ 50-80 คน ถ้าจ้างวงกลางมีจำนวนนักแสดงประมาณ 20-30 คน และถ้าจ้างวงเล็กก็มีนักแสดงประมาณ 10-15 คนเท่านั้น (จารุวรรณ, 75, 79)

จารุวรรณได้ให้รายละเอียดเกี่ยวกับการแต่งหน้า และการแต่งกายในการแสดงหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล คณะเพชรอุบล ที่สะท้อนให้เห็นความคล้ายกับการแต่งกายของลิเกภาคกลาง อย่างการแต่งกายของหมอลำฝ่ายชาย มีขนนกประดับศีรษะ เศียรหัว เสื้อกั๊กเพชร กางเกงขาสามส่วน และสวมรองเท้าหุ้มส้นสีดำที่นิยมทำจากหนังเพื่อความเงางามขณะสวมใส่ ส่วนหมอลำฝ่ายหญิงจะสวมใส่ชุดไทยจักรี และชุดไทยบรมพิมาน และมีเครื่องประดับ เช่น ดอกไม้ประดับศีรษะ ต่างหู สร้อยคอ สังวาลย์ และสวมรองเท้าคัทชูหรือรองเท้าส้นสูง (จารุวรรณ, 83, 91)

และต่อมาในช่วง พ.ศ. 2521-ปัจจุบัน การแต่งกายของหมอลำฝ่ายชาย และหมอลำฝ่ายหญิงก็มีความอลังการมากขึ้น มองโดยรวมการแต่งกายหมอลำฝ่ายชายคล้ายกับการแต่งกายของลิเกปัจจุบัน ส่วนของหมอลำฝ่ายหญิงก็เริ่มเป็นชุดไทยประยุกต์หรือเป็นชุดราตรีตัดเย็บสำเร็จรูป รูปแบบขึ้นอยู่กับการออกแบบตามความชอบของนักแสดงแต่ละคน

อีกภาพการเปลี่ยนแปลงที่เห็นได้ชัดเจนขึ้นคือ เครื่องดนตรี จากเดิมมี แคน และเครื่องดนตรีทำจังหวะ ได้แก่ กลองอีโล่หรือกลองยาว ฉิ่ง และฉาบ แต่ในช่วงตั้งแต่ พ.ศ. 2521-ปัจจุบันก็เปลี่ยนเป็นเครื่องดนตรีสากลมากขึ้น นักดนตรีเพิ่มขึ้น เช่น แซ็กโซโฟน ทรัมเป็ต ทรอมโบน กีตาร์เบส กีตาร์ไฟฟ้า ออร์แกน (จารุวรรณ, 120)

บทที่ห้า จารุวรรณได้สรุป และชี้ให้เห็นจุดเด่นของการร้องหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล คณะเพชรอุบล ที่การเอื้อน การด้นสด และการเติมคำสร้อยลงไปในบทกลอนที่ได้รับ และผู้ที่จะฝึกหัดการร้องหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบลนั้น หมอลำฉลาดกล่าวไว้ว่าน้ำเสียงดีเป็นทุนเดิมมีปฏิภาณไหวพริบที่สามารถแก้ปัญหาเฉพาะหน้าได้ ซึ่งทำนองอุบลได้ขึ้นชื่อว่าเป็นทำนองที่ร้องยากที่สุด จึงทำให้การสืบทอดทำนองอุบลเป็นไปได้ยาก และขาดผู้สืบทอดต่อ และในขณะนี้ได้หลงเหลือเพียงคณะเดียวคือ “คณะเพชรอุบล” (จารุวรรณ, 143)

จากงานวิจัยของจารุวรรณ ทำให้เห็นว่า “หมอลำเรื่องต่อกลอน” เป็นอีกหนึ่งแก่นของภูมิปัญญาที่เกิดจากพื้นบ้าน และควรค่าได้รับความชื่นชม และเป็นที่รู้จักในระดับสากล

ชื่อเรื่อง Luk Thung: the Culture and Politics of Thailand's Most Popular Music

ชื่อผู้แต่ง **เจมส์ ลีโอนาร์ด มิตเชลล์** (James Leonard Mitchell)

ปีที่พิมพ์ 2015

หนังสือ "Luk Thung: the Culture and Politics of Thailand's Most Popular Music" ของ นักมานุษยดนตรีวิทยา เจมส์ ลีโอนาร์ด มิตเชลล์ (James Leonard Mitchell) นี้มาจากวิทยานิพนธ์ในระดับปริญญาเอก มหาวิทยาลัยแม็คไควรี (Macquarie University) เมื่อ ค.ศ. 2012

เนื้อหาในหนังสือเล่มนี้ประกอบด้วย 6 บท บทแรกเป็นบทนำ บทที่หนึ่ง กล่าวถึงเพลงไทยลูกทุ่งโดยมุ่งเน้นในบริบทของลูกทุ่งอีสาน บทที่สอง เป็นการวิเคราะห์ และนำเสนอมุมมองเกี่ยวกับรูปแบบ และพัฒนาการของเพลงลูกทุ่ง บทที่สาม ได้พาไปรู้จักนักแต่งเพลงอีสาน สรเพชร ภิญโญ บทที่สี่ เป็นเรื่องราวของแฟนคลับ อัตลักษณ์ของอีสาน และเพลงลูกทุ่งร่วมสมัย และบทที่ห้า การวิพากษ์เพลงลูกทุ่งกับบริบทการเมือง

บทนำ มิตเชลล์เริ่มเปิดบันทึกเรื่องราวเกี่ยวกับการค้นหาตัวตนของเพลงลูกทุ่งที่ตั้งใจเน้นการบันทึกและวิเคราะห์เรื่องราวเกี่ยวกับดนตรี และเพลงลูกทุ่งอีสาน ด้วยแนวทางของนักมานุษยดนตรีวิทยาที่พาตนเองเข้าไปร่วมสังเกตอย่างมีส่วนร่วมในงานแสดงคอนเสิร์ตเพลงลูกทุ่งในพื้นที่บริเวณชานเมืองกรุงเทพฯ ของผู้ให้ข้อมูลหลัก (Key Informant) ซึ่งเป็นนักร้องลูกทุ่ง การสังเกตเรื่องราวหน้าและหลังเวทีที่สะท้อนความสัมพันธ์แบบพึ่งพาอาศัยของแฟนเพลงหรือแฟนคลับชาวอีสาน กับเวทีเพลงลูกทุ่งที่มีนักร้อง นักแสดงตลก หางเครื่อง วงดนตรี และนักดนตรี และมิตเชลล์ยังสะท้อนภาพเวทีคอนเสิร์ต "เพลงไทยลูกทุ่ง" ที่สร้างแรงดึงดูดผู้คนจำนวนมากมาร่วมกิจกรรม ซึ่งมิตเชลล์มองว่าสถานะ "เพลงไทยลูกทุ่ง" อาจจะมีบริบท นัยสำคัญมากกว่าสถานะ "เพลงดังดุต-Dangdut" ของอินโดนีเซีย หรือ "เพลงเอ็งกะ-Enka" ของญี่ปุ่น ที่เป็นแนวเพลงลูกทุ่งของทั้งสองประเทศ (มิตเชลล์, 5)

บทที่หนึ่ง มิตเชลล์เกริ่นถึงการใช้บริบทการมีส่วนร่วมของชาวอีสานกับอุตสาหกรรมเพลงลูกทุ่งเป็นเครื่องมือในการสื่อสารเรื่องราวเพลงลูกทุ่งของไทย ในการวิเคราะห์เนื้อหา มิตเชลล์ชี้ให้เห็นอิทธิพลของดนตรีตะวันตกที่เข้ามาสู่สยามในช่วงปลายรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทำให้เกิดเป็นนาฏดนตรีบนพื้นฐานลักษณะไทยที่ซึมซับวัฒนธรรมตะวันตกแล้วก่อร่างเป็นความร่วมสมัย ในรูปแบบของ "ละครเพลง" และ "ละครร้อง" ในทศวรรษ 1920 และ 1930 และต่อมาได้มีสองเหตุการณ์สำคัญที่เริ่มส่องให้เห็นการพัฒนาของเพลงลูกทุ่ง เหตุการณ์แรกคือความนิยมในภาพยนตร์ในอเมริกา และส่งอิทธิพลให้เกิดภาพยนตร์เสียงในฟิล์มเรื่องแรกของไทย ซึ่งในภาพยนตร์เสียงในฟิล์มนี้ได้มีบทเพลงที่เขียนขึ้นประกอบภาพยนตร์จำนวนหลายเพลง และเหตุการณ์ที่สองคือ ในช่วงนี้นักแต่งเพลงเกรงว่าดนตรีพื้นบ้านจะสูญหายไป จึงได้แต่งเนื้อร้องทำนองที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับชนบท และจากสองแนวคิดได้ถูกนำมาใช้กับงานผลิตภาพยนตร์เพลงเรื่อง "ลูกทุ่ง" ใน ค.ศ. 1938 แม้เพลงเหล่านั้นจะยังไม่ใช่กลิ่นอายเช่นเพลงลูกทุ่งในปัจจุบัน หากก็เริ่มจุดประกายให้เห็นเส้นทางของเพลงลูกทุ่ง

ต่อมาใน ค.ศ. 1942 สมัยรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงครามนั้นรัฐบาลพยายามพัฒนาประเทศโดยออกกฎระเบียบควบคุมศิลปะการแสดงของ ละคร ลิเก และการเล่นดนตรีไทยประเภทเครื่องสาย แม้แต่การร้องเพลงพื้นบ้านตามหมู่บ้านชนบทก็ถูกกำหนด และจำกัดการจัดแสดง ส่งผลให้นักดนตรี และนักร้องพื้นบ้านหันมาสนใจดนตรีรูปแบบ “รำวง” และ “เพลงชีวิต” หรือ “เพลงตลาด” มากขึ้น (มิตเชลล์, 10-11)

มิตเชลล์ ชี้ให้เห็นจุดเปลี่ยนของรูปแบบดนตรีในสังคมไทยจาก “รำวง” สู่ “เพลงลูกทุ่ง” อ้างอิงจากแวง พลังวรรณ (2002) ที่กล่าวถึงใน ค.ศ. 1944 รัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม ได้พยายามสร้างวัฒนธรรมแบบแผน อย่าง “รำวงมาตรฐาน” ที่มีรูปแบบการเต้นรำเป็นวงกลม ซึ่งพัฒนามาจาก “รำโทน” ของจังหวัดเพชรบูรณ์ แวง พลังวรรณ (อ้างแล้ว) เชื่อว่า “รำวง” นี้มีกลิ่นอายดนตรีอีสานที่เด่นชัด ซึ่งน่าจะมาจากอิทธิพลของชาวไทยอีสานที่อาศัยอยู่ในจังหวัดเพชรบูรณ์มีเป็นจำนวนมาก และกลายเป็นส่วนผสมของดนตรีอีสานใน “เพลงลูกทุ่ง” ช่วงแรก ๆ (มิตเชลล์, 12)

ในบทแรกนี้ มิตเชลล์ได้กล่าวถึงบริบทในอีกหลายด้าน ทั้งเศรษฐกิจ สังคม การเมือง ที่เกี่ยวข้องกับพัฒนาการเพลงไทยลูกทุ่ง เช่น ยุค “เพลงตลาด” และตลอดช่วงทศวรรษ 1950-1960 นั้น มีการอพยพของชาวไทยอีสานเป็นจำนวนมากเข้าสู่กรุงเทพฯ เพื่อหางานทำ และนักดนตรีที่เติบโตมากับรำวง และหมอลำก็เริ่มเห็นเส้นทางดนตรีของตนเองในอุตสาหกรรมเพลงลูกทุ่ง (มิตเชลล์, 20) และพัฒนา กิติอาษา (2009) กล่าวไว้ว่า “หมอลำ และเพลงลูกทุ่งทำให้แรงงานชาวอีสานสามารถรักษาอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของตนไว้ได้” (มิตเชลล์, 22)

มิตเชลล์ชี้ให้เห็นประเด็นเกี่ยวกับการแบ่งประเภทของเพลงลูกทุ่ง อ้างถึงงานของแวง พลังวรรณ (อ้างแล้ว) ที่ให้ข้อสังเกตว่า ผู้คนจำนวนมากในจังหวัดสุพรรณบุรี และจังหวัดชลบุรีมีเชื้อสายลาว ที่สืบเนื่องมาตั้งแต่การอพยพที่เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 ที่ทำให้ชาวลาวเวียงจันทร์ต้องอพยพไปตั้งถิ่นฐานใหม่ และยังมีข้อสนับสนุนจากงานเขียนของ Kobkul (1985) ว่า นักร้องส่วนใหญ่มีเชื้อสายอีสานหรืออาศัยอยู่ในจังหวัดที่มีชาวลาวหรืออีสาน เช่น สุพรรณบุรี และชลบุรี (มิตเชลล์, 26)

บทที่สอง มิตเชลล์นำเสนอมุมมองเกี่ยวกับรูปแบบและพัฒนาการของเพลงลูกทุ่ง ว่า ในประวัติศาสตร์เพลงไทยลูกทุ่งมักจะระบุว่ามีวิวัฒนาการมาจากเพลงพื้นบ้าน และซึมซับอิทธิพลดนตรีทางตะวันตกแต่ก็ไม่ได้ระบุอย่างชัดเจนหรือเฉพาะเจาะจง ในมุมมองของมิตเชลล์ได้ชี้ให้เห็นถึงแหล่งอิทธิพลของดนตรีที่มีต่อเพลงไทยลูกทุ่ง เป็น 3 ประเภท ได้แก่ เพลงไทย เพลงตะวันตก และเพลงจากประเทศในเอเชีย อิทธิพลของเพลงไทย ได้แก่ รำวง เพลงพื้นบ้านไทยภาคกลาง ได้แก่ แหล่ อีแซว ฉ่อย และลำตัด เพลงทางอีสาน ได้แก่ หมอลำ เซิ้ง และกันตรึม เพลงคำเมืองหรือเพลงล้านนาของภาคเหนือ และภาคใต้ ได้แก่ มโนราห์ หนังตะลุง อิทธิพลจากการแพร่กระจายของวัฒนธรรมต่างชาติ อย่างอิทธิพลดนตรีตะวันตกและอเมริกาในช่วงศตวรรษที่ 19 ได้แก่ แตรวง ชะชะช่า (สามช่า) ร็อก ดิสโก้ ฟังก์ แจ๊ส ละติน พ็อป (มิตเชลล์, 47)

ส่วนอิทธิพลดนตรี และเพลงที่มาจากในเอเชีย ได้แก่ เพลงประกอบภาพยนตร์บอลลีวู้ด เพลงพ็อปเกาหลี เพลงพ็อปจีน เพลงเองกะ (Enka)

หรือเพลงลูกทุ่งของญี่ปุ่น (มิตเชลล์, 70-74)

มิตเชลล์ได้ยกตัวอย่างนักร้องกับบทเพลงประเภทต่าง ๆ เช่น เพลงลูกทุ่ง เพลงลูกกรุง เพลงไทยเดิม เพลงชีวิต รำวง รวมถึงดนตรีที่เป็นองค์ประกอบในศิลปะการแสดง เช่น ลิเก หมอลำ โดยการวิเคราะห์ท่วงทำนอง เทคนิค ที่มา การหยิบยืม และการดัดแปลง ชี้ให้เห็นถึงการได้รับอิทธิพลจากรูปแบบดนตรีที่หลากหลายทั้งของไทย และวัฒนธรรมอื่น ซึ่งหลายครั้งนักแต่งเพลงลูกทุ่งแสวงหาแหล่งข้อมูล และแนวโน้มดนตรีของนานาชาติ สะท้อนให้เห็นว่าผู้ฟังเพลงลูกทุ่งสนใจในความทันสมัย และแปลกใหม่อยู่เสมอ (มิตเชลล์, 75)

บทที่สาม มิตเชลล์เรียบเรียงประวัติผลงานของ สรเพชร ภิญโญ นักแต่งเพลงลูกทุ่งอีสานที่ภาคภูมิใจกับมรดกความเป็นอีสานของตนเอง มิตเชลล์ไล่เรียงให้เห็นเส้นทางของชายที่เติบโตมากับสังคมชนบท ครอบครัว และพี่น้องช่วยกันทำนา แต่ความสนใจ และการฝึกฝนผลักดันตนเองเมื่อโอกาสมาถึง ทำให้สรเพชรได้เข้าไปในเส้นทางดนตรี และเพลงลูกทุ่งตั้งแต่ช่วงวัยรุ่น ด้วยการเข้าประกวดร้องเพลง เป็นนักร้อง เป็นนักแต่งเพลง และขายเพลงให้กับค่ายเพลง ตลอดจนการมีโอกาสได้พบเจอกับผู้อุปถัมภ์ค้ำจุนในเส้นทางดนตรี และเพื่อนร่วมเส้นทางอาชีพนักร้องคู่อย่าง น้องนุช ดวงชีวัน ในบทเพลง “หนุ่มนาข้าว สาวนาเกลือ” ที่สร้างความสำเร็จอย่างมากในอาชีพนักร้องของสรเพชร อย่างไรก็ดี ประมาณสองปีกว่ากับความสำเร็จในอาชีพนักร้องต่อมาสรเพชรมุ่งสู่เส้นทางนักแต่งเพลงมากกว่าบทบาทนักร้อง (มิตเชลล์, 80-82)

มิตเชลล์สะท้อนให้เห็นบทบาทของสรเพชรบนเส้นทางนักแต่งเพลงอาชีพ และความสัมพันธ์ระหว่าง “ครู” กับ “ลูกศิษย์” นัยคำว่า “ลูกศิษย์” ของสรเพชรนี้คือภาพความสัมพันธ์ที่มีแบบแผนของสัญญาค่ายเพลงเข้ามาเกี่ยวข้องกับสรเพชรในฐานะครูเพลง และลูกศิษย์ที่เป็นนักร้องด้วย ในระหว่าง ค.ศ. 1984-1989 นี้บทบาทของครูเพลงทำให้สรเพชรมีโอกาสปั้นลูกศิษย์ที่เป็นนักร้องที่มีชื่อเสียงหลายคน เช่น สมโภชน์ ดวงสมพงษ์, พิมพา พรศิริ และจินตหรา พูนลาภ และในช่วงนี้นักแต่งเพลงเช่นสรเพชรนั้นเป็นที่ต้องการของค่ายเพลง และศิลปินหน้าใหม่ ทำให้สรเพชรมีบทบาทเชิงอำนาจการมีส่วนร่วมกับค่ายเพลงเพื่อกำหนด และควบคุมการสร้างสรรค์ผลงานของนักร้อง เช่น การตัดสินใจกำหนดบุคลิกของนักร้อง การกำหนดธีม (theme) ของอัลบั้มเพลง และสรเพชรระบุอย่างชัดเจนว่าเขาคนเดียวเท่านั้นที่จะตัดสินว่าเพลงใดเหมาะสมสำหรับลูกศิษย์แต่ละคน (มิตเชลล์, 87)

สิ่งที่ยากกว่าการบรรลุความสำเร็จ คือ ย่างก้าวหลังความสำเร็จ มิตเชลล์ได้สะท้อนให้เห็นภาพความสำเร็จในฐานะนักร้อง นักแต่งเพลงระดับปรมาจารย์ที่พาลูกศิษย์ก้าวสู่ความสำเร็จมากมายหลายคนของสรเพชร ว่าขึ้นอยู่กับการแสวงหาโอกาส และไม่หยุดที่จะเรียนรู้ ทั้งความสามารถที่ไม่หยุดนิ่งในการเรียนรู้การบันทึกเสียงด้วยเทคโนโลยีใหม่ ๆ การจัดจำหน่าย และการดำเนินธุรกิจของสรเพชร ทำให้เขามีพื้นที่ต่อรองในอุตสาหกรรมเพลงลูกทุ่ง ซึ่งพบว่าผลงานสร้างสรรค์บทเพลงลูกทุ่งส่วนใหญ่ของสรเพชรได้ถูกส่งต่อไปยังศิลปิน หรือนักร้องผ่านเครือข่ายเพื่อน และคนรู้จักทางธุรกิจ และสรเพชรคือคนหนึ่งที่มีความเข้าใจในช่องทางธุรกิจ ตัวอย่างในเหตุการณ์ที่เขารับงานแล้วแบ่งค่าตอบแทนให้กับตัวแทนในจำนวนมากกว่าที่ตัวแทนจะได้รับ

สรเพชรให้เหตุผลว่าเขามีเพลงอีกหลายร้อยเพลงที่พร้อมจัดจำหน่าย ดังนั้น การรักษาความสัมพันธ์ที่ดีกับตัวแทนของเขานั้นสำคัญกว่าการเพิ่มผลกำไรทันที (มิตเชลล์, 96)

กรณีศึกษาของสรเพชร ภิญโญ ความคิดสร้างสรรค์ และนวัตกรรมมีบทบาทสำคัญในการเขียนเพลงของสรเพชรเป็นอย่างมาก แต่สรเพชรได้เผยให้เห็นทักษะหลายอย่างที่จำเป็นในงานนักแต่งเพลงลูกทุ่งที่สามารถสร้างโอกาสในการช่วงชิงในยุคที่การแข่งขันทางการตลาดมีสูง ทั้งความเร็วในการเขียนงาน ความสามารถในการปรับรูปแบบให้เข้ากับกระแสปัจจุบัน ถือเป็นสิ่งสำคัญ สรเพชรกล่าวว่าหากเขาไม่เขียนเพลงอย่างรวดเร็ว นักแต่งเพลงคนอื่นก็อาจได้งานนั้นไป (มิตเชลล์, 105)

บทที่สี่ เป็นเรื่องราวของแฟนเพลง อัตลักษณ์ของอีสาน และความเป็นลูกทุ่งร่วมสมัย มิตเชลล์ชี้ให้เห็นว่านับตั้งแต่ทศวรรษ 1960 เพลงลูกทุ่งมีบทบาทสำคัญในการเปิดพื้นที่ และโอกาสทางสังคมในการฟื้นฟูอัตลักษณ์ และวัฒนธรรมลาว-อีสาน นักร้อง และนักแต่งเพลงชาวอีสานหลายคนมีโอกาสก้าวเข้าสู่สังคมกระแสหลักของไทยผ่านการมีส่วนร่วมในแวดวงดนตรี อิทธิพลของชาวอีสานในฐานะผู้บริโภคหลักของอุตสาหกรรมเพลงไทยลูกทุ่งจึงมีมากขึ้นเรื่อย ๆ ส่งผลให้แนวคิดบางอย่างเกี่ยวกับอัตลักษณ์ลาว-อีสานในด้านความรู้สึกเท่าเทียม ความสามัคคีทางชาติพันธุ์ และความขัดแย้งทางชนชั้น เข้ามาเกี่ยวข้องกับเพลงลูกทุ่ง และแฟนเพลง ในปัจจุบันอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของอีสานมีบทบาทโดดเด่นมากขึ้นในประเทศไทย รวมถึงสถานะของเพลงลูกทุ่งก็เพิ่มขึ้นอย่างมาก (มิตเชลล์, 107)

มิตเชลล์ชี้ให้เห็นว่า แฟนเพลงลูกทุ่งไทยเป็นตัวอย่างของวาทกรรมความขัดแย้งระหว่างชุมชนกับความทันสมัยโลกาภิวัตน์ และทุนนิยม ซึ่งขับเคลื่อนโดยความต้องการของตลาด และดูเหมือนว่าเพลงลูกทุ่งที่ขับเคลื่อนโดยตลาดจะเป็นแนวผสมผสานที่ไม่อาจจะหลีกหนีจากความทันสมัยได้ ซึ่งแนวคิดดังกล่าวนี้สอดคล้องกับข้อสังเกตของเจมส์ ฮอตัน (James Haughton, 2009) (มิตเชลล์, 115) ที่กล่าวว่า “หมู่บ้าน” และคำว่า “ชุมชน” เองก็เป็นโครงสร้างของรัฐที่สร้างขึ้นใหม่สำหรับผู้ย้ายถิ่นฐานในเมืองหลาย ๆ คน เพลงลูกทุ่งเป็นเสมือนสายสัมพันธ์ที่ต่อเนื่องระหว่างวัยเด็กในชนบทกับชีวิตเมืองในปัจจุบัน และสถานที่ที่ไม่รู้จักในอนาคต ซึ่งในขณะเดียวกันก็เติมเต็มความต้องการความคุ้นเคย และชุมชนตลอดจนความปรารถนาที่จะเป็นคนทันสมัย (มิตเชลล์, 115)

มิตเชลล์วิพากษ์ถึงข้อมูลความสัมพันธ์ของแฟนเพลง บริษัท และการอุปถัมภ์ ในวงการเพลงไทยลูกทุ่งที่น่าสนใจ เช่น ประเด็นว่าแฟนเพลงหรือแฟนคลับเป็นฐานความเชื่อมั่นที่สำคัญต่ออนาคตของนักร้อง ในแง่ของการประกันรายได้ ในกรณีที่บริษัทเลิกจ้าง บางครั้งนักร้องสามารถสร้างรายได้จากงานฉลองส่วนตัวของแฟนคลับที่ดีกว่าการแสดงคอนเสิร์ต (มิตเชลล์, 119) และการมีปฏิสัมพันธ์ระหว่างแฟนคลับและนักร้องในระดับสูงก็เป็นเครื่องมือในการประชาสัมพันธ์ และส่งเสริมการตลาดที่สำคัญ เช่น เว็บไซต์ที่แฟนคลับทุ่มเทดำเนินการเอง หรือช่องทางติดต่อที่อยู่บนฐานความใกล้ชิดของแฟนคลับบางครั้งก็มีข้อมูลที่ดีกว่าส่วนที่บริษัทดำเนินการ (มิตเชลล์, 120) ในวงการเพลงไทยลูกทุ่งนั้น ทั้งนักร้องและแฟนคลับ หรือบางครั้ง

เป็นแฟนพันธุ์แท้ (Superfans) นั้นจะสลับกันทำหน้าที่เป็นทั้ง “ผู้อุปถัมภ์ หรือ ผู้ให้ (Patron)” หรือ “แม่ยก” และผู้รับ (Clients) ซึ่งระบบแฟนคลับช่วยให้นักร้องลูกทุ่งมีความเป็นอิสระในอุตสาหกรรมที่มีอำนาจเหนือตลาดอย่างมาก (มิตเชลล์, 121)

บทที่ห้า การวิพากษ์เพลงลูกทุ่งกับบริบทการเมือง มิตเชลล์ได้เกริ่นถึงความเชื่อมโยงของเพลงลูกทุ่งกับการเมืองไว้ในช่วงท้ายของบทที่สี่ ในแง่มุมของแฟนเพลงที่มีความสนใจในการแสดงออกทางการเมืองว่า อัตลักษณ์ของเพลงลูกทุ่งอีสานได้ถูกนำมาใช้ในบริบทการเมืองมานานแล้ว และในช่วงไม่กี่ทศวรรษที่ผ่านมานี้ในเวทีคอนเสิร์ตเพลงลูกทุ่งก็ปรากฏให้เห็นเด่นชัดมากขึ้น (มิตเชลล์, 132) มองย้อนกลับไปสู่เพลงลูกทุ่งยุคแรก ๆ “เพลงชีวิต” หรือ “เพลงตลาด” เป็นเพลงที่นิยมในหมู่ชนผู้ใช้แรงงาน และนักร้องนักแต่งเพลงได้นำมาใช้ในการวิพากษ์วิจารณ์สังคมอย่างรุนแรง (มิตเชลล์, 142)

มิตเชลล์กล่าวถึงประเด็น ลูกทุ่งกับคอมมิวนิสต์ ว่ามักปรากฏการอ้างอิงว่าคอมมิวนิสต์ใช้เพลงเพื่อชีวิตเท่านั้นกับการเคลื่อนไหว แต่ในอ้างอิงงานเขียนของ แวง พลังวรรณ (อ้างแล้ว) และวัฒน์ วรรลยางกูร (2003) (มิตเชลล์, 145) พบว่า แนวเพลงที่ได้รับความนิยมสูงสุดในกลุ่มแนวร่วมจากชนบทคือ “เพลงลูกทุ่ง” และอ้างถึงประสบการณ์ของอดิศร เพียงเกตุ เล่าว่าเขาเคยเล่น “แคน” บนเวทีของวงคาราวานที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ แต่หลังเกิดเหตุการณ์สังหารหมู่ ใน ค.ศ. 1976 เขาและเพื่อนนักศึกษาจึงหนีเข้าป่า ซึ่งในช่วงเป็นแนวร่วมนั้นอดิศรตระหนักว่า วิธีที่ดีที่สุดในการสร้างแรงบันดาลใจให้กับกลุ่มแนวร่วมจากอีสานคือ การใช้ “หมอลำ” และ “เพลงลูกทุ่ง” และในงานเขียนของแวง พลังวรรณ ได้กล่าวว่า มีแนวร่วมชาวอีสานอีกหลายคนที่ได้ “ดัดแปลงเนื้อหา” หรือทำ “เพลงแปลง” ที่ใช้เพลงคอมมิวนิสต์ผสานเข้ากับเพลงลูกทุ่งที่โด่งดัง แต่บทเพลงลูกทุ่งคอมมิวนิสต์นี้กลับถูกห้ามการเผยแพร่ และเข้าถึงทั้งจากฝ่ายรัฐบาลและยังรวมถึงจากฝ่ายสมาชิกระดับสูงของพรรคคอมมิวนิสต์ด้วย โดยมองว่าเพลงลูกทุ่งเป็นจังหวะสนุกสนานไม่เหมาะกับการปลุกใจ อย่างไรก็ตาม อ้างอิงจากงานของ แวง พลังวรรณ (อ้างแล้ว) (มิตเชลล์, 147) สหายแนวร่วมหลายคนก็ไม่ได้ปฏิบัติตามคำสั่ง “ห้ามฟังวิทยุของฝ่ายตรงข้าม” เพราะสนใจฟังวิทยุเพื่อติดตามฟังเพลงลูกทุ่ง

การปรากฏของวัฒนธรรมการใช้ภาษาอีสานในบทเพลงลูกทุ่งบนเวที นปช. หรือการเมืองฝ่าย “คนเสื้อแดง” พบว่า เพลงลูกทุ่ง หมอลำ เป็นแนวเพลงที่ถูกแสดงบนเวทีมากที่สุด ซึ่งน่าจะมาจากเหตุผลว่าเพลงพื้นบ้านท้องถิ่นอื่น ๆ นั้นมีเนื้อเพลงที่เข้าถึงได้ยากเมื่อมีการถ่ายทอดทางโทรทัศน์ และพื้นที่เมืองอย่างกรุงเทพฯ ซึ่งสะท้อนจุดแข็งอย่างหนึ่งของเพลงลูกทุ่ง ที่มีการใช้ภาษาไทยกลางผสมคำบางคำที่แสดงถึงชนชั้นและชาติพันธุ์ เช่นคำว่า “บ่” (ภาษาถิ่นอีสานและภาษาถิ่นเหนือแปลว่า “ไม่”) กลับดึงดูดผู้ฟังได้มากสุด (มิตเชลล์, 159)

ขณะที่กลยุทธ์การวางแนวทางสำหรับแกนนำที่ขึ้นเวทีการเมืองของเวที กปปส. นั้น มิตเชลล์ชี้ให้เห็นว่า ภูมิหลังของนักร้องก็สำคัญพอ ๆ กับเพลงที่เลือกใช้สื่อสาร เช่น ภูมิหลังด้านบทบาทการแสดงเป็นนักร้องลูกทุ่งที่เป็นภาพจำ สถานะและบทบาททางธุรกิจของแกนนำที่ไม่สอดคล้องกับเพลงลูกทุ่งสื่อเนื้อหาเกี่ยวกับ

ชนบท ทั้งที่เลือกนำเสนอบทเพลงลูกทุ่งที่โด่งดังมากมาย แต่กลับสะท้อนความย้อนแย้งต่อความรู้สึกให้เชื่อตามว่าจริงได้

บทส่งท้าย ในตอนหนึ่ง มิตเชลล์อ้างถึงคำกล่าวของโชแอตและสแตม (Ella Shohat and Robert Stam, 1994) (มิตเชลล์, 176) ว่า "ชุมชนที่ถูกลดทอนอำนาจสามารถถอดรหัสความคิด (Programming) ของฝ่ายที่มีอำนาจเหนือกว่า (เท่านั้น) ผ่านมุมมองการต่อต้าน (Resistant Perspective)...(หากว่า) ความทรงจำร่วมทางประวัติศาสตร์ และชีวิตของชุมชนได้จัดเตรียมกรอบทางเลือกสำหรับความเข้าใจ"

มิตเชลล์สะท้อนให้เห็น การพัฒนาของเพลงลูกทุ่งเป็นการปะทะสังสรรค์กันของโลกาภิวัตน์กับท้องถิ่น ผู้ฟังเพลงลูกทุ่งในสังคมไทย ปัจจุบันที่ปรับตัวเข้ากับโลกที่ถูกสื่อกลางสมัยใหม่เข้าครอบงำ ไม่ใช่กลุ่มชนชั้นแรงงานหรือคนจน แต่ก็ไม่ใช่ชนชั้นสูงในสังคม ขณะเดียวกันอัตลักษณ์วัฒนธรรมอีสานก็เข้ามาครอบงำเพลงลูกทุ่งเช่นกัน นักร้องจึงมีความพยายามเรียนรู้ และดึงดูดผู้ฟังเพื่อสร้างและรักษาฐานแฟนเพลงไว้ มิตเชลล์มองว่านี้เป็นบทเรียนที่นักการเมือง และผู้มีอำนาจควรเรียนรู้และพยายามเชื่อมรอยแยกที่เกิดขึ้นในสังคมไทย (มิตเชลล์, 177) จากมุมมองดังกล่าว มิตเชลล์สะท้อนให้เห็นว่า ตลอดศตวรรษที่ 20 ภาษาและวัฒนธรรมอีสานถูกกดทับด้วยกรอบพัฒนาชาติไทย หากการผลิตและเผยแพร่เพลงลูกทุ่งมากมาย ได้กลายเป็นกรอบทางเลือกสำหรับความเข้าใจให้ชาวอีสานได้รับอิสรภาพทางวัฒนธรรมในขณะที่ยังคงอัตลักษณ์ไทย

หากมองผ่านประสบการณ์การเมืองครั้งนี้ จากมุมมองของผู้ที่ผ่านบทเรียนครั้งสำคัญในช่วงเดือนตุลาคมจะเห็นแนวทางต่อสู้ทางความคิดที่น่าสนใจอย่าง อดิศร เพียงเกตุ และวิสา คัญทัพ ที่มองว่า การเปลี่ยนแปลงที่แท้จริงในระเบียบของสังคมไทยไม่สามารถเกิดขึ้นได้ด้วยอาวุธหรืออุดมการณ์ ปัจจัยสำคัญในการรวมเป็นหนึ่งวัฒนธรรมสำหรับแนวทางต่อสู้ครั้งนี้ คือการใช้แนวเพลงที่แนวร่วมอุดมการณ์ชื่นชอบอย่างเพลงลูกทุ่งเป็นสื่อกลางในการเปิดโอกาสให้เกิดความแตกต่างทางภูมิภาคและชาติพันธุ์ในขณะที่ยังคงความเป็นไทยในระดับสูง (มิตเชลล์, 178)

เนื้อหาและรายละเอียดของหนังสือ 208 หน้า นี้ยังมีเรื่องราวและรายละเอียดของกรณีศึกษา และข้อมูลพร้อมการวิพากษ์ตรงไปตรงมาจากสายตาและมุมมองของนักมานุษยดนตรีวิทยาที่น่าสนใจติดตามอย่างมาก

ชื่อเรื่อง **การศึกษาภาพสะท้อนสังคมจากบทเพลงของสลา คุณวุฒิ ที่ขับร้องโดย ไมค์ ภิรมย์พร**
ชื่อผู้แต่ง **ญานิกา อ้อมณฑา**
ปีที่พิมพ์ **2548**

"การศึกษาภาพสะท้อนสังคมจากบทเพลงของสลา คุณวุฒิ ที่ขับร้องโดย ไมค์ ภิรมย์พร" ของญานิกา อ้อมณฑา เป็นผลงานสารนิพนธ์ระดับปริญญาโท มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ จากชื่อหัวเรื่อง ได้เลือกกรณีศึกษาของ สลา คุณวุฒิ เป็นภาพแทนของนักแต่งเพลง และเลือก ไมค์ ภิรมย์พร เป็นภาพแทนของนักร้องลูกทุ่งภาคอีสาน

บทแรก ญานิกาได้นำเสนอสภาพสังคมไทยที่มีปัญหาทางเศรษฐกิจ และเป็นปัญหาปากท้องของประชาชนส่วนใหญ่ โดยเฉพาะชาวชนบทอีสานที่ต้องดิ้นรนต่อสู้เพื่อเลี้ยงชีพ จึงจำต้องหันหลังให้กับบ้านเกิด และมุ่งหน้าเข้ามาทำงานในเมืองใหญ่ และยังต้องเผชิญกับปัญหาที่ตามมาอีกมากมาย ทั้งการว่างงาน การถูกเอารัดเอาเปรียบจากนายจ้าง โดยเลือกบทเพลงลูกทุ่งอีสานของ สลา คุณวุฒิ ดังอ้างอิงบทสัมภาษณ์ของ สลา คุณวุฒิ ว่า (ญานิกา, 1-2)

"ผมพอใจที่จะเล่าเรื่องราววิถีชีวิตหนุ่มบ้านนอกเปรียบเทียบกับบรรยากาศธรรมชาติ โดยใช้ลีลา ท่วงทำนองของวัฒนธรรมท้องถิ่น และผมมีจุดยืนภายในด้วย เพราะในสมัยหนึ่งเคยสงสัยว่า ทำไมเขาจึงห้ามเปิดเพลงลูกทุ่งระบบเอฟ.เอ็ม. หรือแม้กระทั่งคนอีสานเอง ก็รู้สึกอายที่จะบอกว่าตัวเองคือคนอีสาน ผมก็คิดว่าเราเป็นคนเขียนเพลงในนามลูกอีสานคนหนึ่ง ก็น่าจะช่วยเหลือตรงนี้ได้บ้าง ทำอย่างไรให้คนยอมรับ หรือให้คนอีสานภูมิใจในตัวเอง จนถึงวันนี้เราดีใจที่เราเป็นอีกเรี่ยวแรงหนึ่งที่ทำให้คนไทยยอมรับเพลงอีสานมากขึ้น"

ญานิกาได้นำเสนอต่อมาว่า ผลงานเพลงของ สลา คุณวุฒิ เป็นที่นิยม จนได้รับรางวัลผู้ประพันธ์เพลงยอดเยี่ยม บทเพลงที่สลา คุณวุฒิ แต่งขึ้นส่งผลให้นักร้องหลายคนประสบความสำเร็จมีชื่อเสียง โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ไมค์ ภิรมย์พร นักร้องลูกอีสานที่ได้รับการขนานนามว่า "ขวัญใจผู้ใช้แรงงาน" เนื่องจากเนื้อหาเพลงที่ ไมค์ ภิรมย์พร ขับร้องนั้น เป็นเพลงให้กำลังใจแก่คนยากจน และไมค์ ภิรมยพร เองเป็นคนหนึ่งที่มีประสบการณ์จริงในการเข้ามาหางานทำในเมืองหลวง (ญานิกา, 2-3)

บทที่สอง ญานิกาชี้ให้เห็นถึงภาพสะท้อนสังคมชนบทอีสานที่แม้ยุคสมัยจะเปลี่ยนผ่านไป ภาพสะท้อนของคนชนบทอีสานก็ยังคงอยู่ในภาวะบีบคั้นทางเศรษฐกิจ โดยเฉพาะจากสภาพภูมิศาสตร์ที่ถูกถ่ายทอดในบทความวิจัย และวรรณกรรมเรื่องสั้นหลายฉบับ รวมถึงในงานของโฆษิต ปั้นเปี่ยมรัษฎ์ และคณะ (2524) (ญานิกา, 18) ว่า

"... สาเหตุของความยากไร้ในภูมิศาสตร์เป็นมรดกที่สืบทอดกันมานานคือลักษณะของดินปนทราย และเป็นที่ราบสูงทำให้เกิดความแห้งแล้ง...เพราะอาชีพหลักของชาวอีสานคือเกษตรกรรม... จึงต้องดิ้นรน และอพยพหาแหล่งทำมาหากินที่ดีกว่า" อย่างไรก็ดีคนอีสานก็ยังมีภาพสะท้อนสังคมที่เกาะเกี่ยวยึดโยงตัวตนไว้กับวัฒนธรรมหลายอย่างที่เป็นวิถีอัตลักษณ์ และส่งต่อมาจนถึงปัจจุบัน เช่น ประเพณีที่เรียกว่า "ฮีตคลอง" และยังมีความสัมพันธ์ตามที่ไพฑูรย์ เครือแก้ว (2518) กล่าวถึงในประเด็นความสัมพันธ์

กันในระดับหมู่บ้านอย่างแนบแน่น แบบที่เรียกแทนกันว่า “พวกเรา” ซึ่งสะท้อนความสัมพันธ์แบบกลุ่มเครือญาติ เพื่อนฝูง (ญานิกา, 11, 13-14)

บทที่สาม ญานิกาได้วิเคราะห์เนื้อหาในบทเพลงของสลา คุณวุฒิ ในด้านต่าง ๆ ทั้งวิถีชีวิตเศรษฐกิจ ความเชื่อ ค่านิยม และประเพณี และนำเสนอในเชิงพรรณนา ที่สะท้อนวิถีคนชนบทอีสานที่มักจะถูกบีบคั้นให้ต้องเดินทางจากบ้านเกิดมาอยู่ในเมืองหลวง โดยเฉพาะในกรุงเทพฯ และยังถูกกดทับด้วยพื้นฐานเดิมที่ขาดโอกาสในการศึกษา หรือการพัฒนาทักษะฝีมือ อาชีพที่ได้รับจึงไม่ได้ส่งเสริมการพัฒนาศักยภาพที่มี เช่น อาชีพลูกจ้าง หรืองานใช้แรงงาน ขณะที่หญิงสาวก็มักถูกกดขี่และเอาเปรียบในเพศสภาพ และศักดิ์ศรีที่เท่าเทียม เช่น อาชีพนักร้องคาเฟ่ อาชีพขายบริการ (ญานิกา, 21-22)

ในเนื้อหาบางตอนที่ญานิกายกมาก็สะท้อนทัศนคติของ สลา คุณวุฒิ ที่มองเห็นพื้นฐาน ความรัก ผูกพัน และกตัญญูต่อผืนดินบ้านเกิด ดังในเพลง “ปลาร้าคืนถิ่น” *...ลูกอีสานจากบ้านมาหากิน จะย้อนคืนถิ่น ผืนดินมารดา ... ลูกปลาร้าจะกลับมาบ้านเดิม... มาเอาบุญฮ่วมบ้าน มาแปงปั้นวัดวา...* (ญานิกา, 24) หรือที่ สลา คุณวุฒิ ได้สะท้อนพื้นฐานความเรียบง่ายในวิถีชีวิต และความอบอุ่นในหัวใจของชายชาวอีสานที่รักและจริงใจกับหญิงสาวที่จะมาเป็นเจ้าสาว เช่น เพลง “วิมานผืนเสื่อ” *...ไม่มีเตียงนอนแน่นหนา แต่ก็ฉาบทาด้วยสีตราหัวใจ ...* (ญานิกา, 28) และแม้ภาพสะท้อนจากเนื้อหาที่ญานิกานำบทเพลงของ สลา คุณวุฒิ มาวิเคราะห์จะเห็นวิถีชีวิตที่ต้องเสี่ยงโดยไม่มีจุดหมายแต่ในภาคจบของส่วนท้ายของเพลงก็มักจะแฝงการให้ข้อคิด และความหวังกับผู้ฟัง เช่น เพลง “แล้งน้ำแล้งใจ” *...อยู่นาแล้งน้ำอยู่เมืองก็แล้งใจ ... ทิ้งละครตอนจบไปซบอุ่นนาอยู่บ้านเราทุกข์เพียงใดพอได้พึ่งพา แล้งน้ำทำนาแต่ยังรวยน้ำใจให้กัน...* (ญานิกา, 38)

บทส่งท้าย ญานิกาชี้ให้เห็นว่าภาพสะท้อนจากเนื้อหาในบทเพลงของ สลา คุณวุฒิที่ขับร้องโดย ไมค์ ภิรมย์พร นี้สะท้อนภาพวิถีของชาวอีสานที่ต้องอพยพตัวเองมาอยู่ต่างถิ่น มากกว่าภาพวิถีชีวิตในพื้นที่อีสาน ซึ่งเนื้อหาในบทเพลงนั้นได้ถ่ายทอดเรื่องราว และประสบการณ์ของคนอีสานที่ต้องอพยพ และจากบ้านมาอย่างได้บรรยากาศ และสะเทือนอารมณ์ และความรู้สึก ซึ่งญานิกามองว่า เนื้อหาที่ถูกถ่ายทอดออกมาได้บรรยากาศนั้น ส่วนหนึ่งก็เป็นต้นทุนของนักร้องอย่าง ไมค์ ภิรมย์พร ที่มีประสบการณ์ตรงกับเนื้อหาในบทเพลง ภาพของไมค์ในฐานะตัวแทนถ่ายทอดเรื่องราวคนอีสานจึงสื่อให้เชื่อว่าจริง (ญานิกา, 53)

ชื่อเรื่อง **การวิเคราะห์ภาพของผู้หญิงที่ปรากฏในเนื้อหาของเพลงลูกทุ่งระหว่าง พ.ศ. 2525-2540**
ชื่อผู้แต่ง **นันดา วีรวิทยานุกูล**
ปีที่พิมพ์ **2541**

"การวิเคราะห์ภาพของผู้หญิงที่ปรากฏในเนื้อหาของเพลงลูกทุ่งระหว่าง พ.ศ. 2525-2540" ของ นันดา วีรวิทยานุกูล เป็นวิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโท จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทแรก นันดาได้ฉายให้เห็นภาพความสำคัญของผู้หญิงในบทเพลงลูกทุ่งในช่วงหลายทศวรรษที่ผ่านมา และนันดาได้ขยายความว่า "ผู้หญิงในบทเพลงลูกทุ่ง" คือภาพแทนของ "ผู้หญิงชนชั้นล่าง" ในสังคมไทย ซึ่งก็คือผู้หญิงชนบท (นันดา, 3, 5) และภาพผู้หญิงในบทเพลงลูกทุ่งที่มีนักวิชาการหลายท่านศึกษาไว้แล้วนั้น พบว่าสามารถแบ่งภาพแทนผู้หญิงในบทเพลงลูกทุ่งได้เป็น 2 ช่วงด้วยกัน นั่นคือ ช่วงก่อนสงครามโลกครั้งที่ 2 - พ.ศ. 2525 ที่เป็นภาพแทนของผู้หญิงตามประเพณีขนบดั้งเดิม และถูกระบุว่าเป็นภาพของผู้หญิง "หัวเก่า" ที่เป็นบทบาทตอกย้ำ และการเป็นฝ่าย "ถูกกระทำ" โดยมองผู้หญิงจากรูปลักษณ์ภายนอกว่า สาว สวย และต้องรักษาพรหมจารี มีความเป็นแม่บ้านที่ดี พึ่งพาผู้ชาย และในช่วงต่อมาคือ พ.ศ. 2531-2533 เป็นภาพผู้หญิงที่ "ก้ำกึ่ง" หรืออยู่ในช่วงรอยต่อระหว่างผู้หญิงหัวเก่า และผู้หญิงสมัยใหม่ นันดาขยายความหัวสมัยใหม่ของช่วงนั้น คือ ความเป็นตัวของตัวเองมากขึ้น เริ่มมีการเกี้ยวพาราสีผู้ชาย เริ่มคิดถึงการเปลี่ยนแปลงเพื่อให้ชีวิตดีขึ้น เช่น การอพยพเข้าเมืองกรุงเพื่อหางานทำ การให้ความสำคัญกับคุณค่าของวัตถุเงินทองมากขึ้น ในส่วนการศึกษาวิจัยของนันดานี้จะมุ่งเน้นการวิเคราะห์ในช่วง พ.ศ. 2525-2540 และอีกเป้าหมายการวิเคราะห์ของนันดาคือการศึกษาเบื้องหลังการนำเสนอภาพผู้หญิงในบทเพลงลูกทุ่งว่ามีปัจจัยอะไรเกี่ยวข้องบ้าง

บทที่สอง นันดานำทฤษฎีสตรีศึกษา (Feminist Approach) หรือ เฟมินิสต์เป็นกรอบในการวิเคราะห์ภาพผู้หญิงในบทเพลง ส่วนการวิเคราะห์บทบาทของสื่อเพลงลูกทุ่งนั้น ใช้กรอบแนวคิดเรื่องบทบาทของสื่อของซูซานนา (Susannah Wilson, 1981) เป็นหลักในการวิเคราะห์ ตามแนวคิดของ ซูซานนา ได้เสนอเกณฑ์ในการมองบทบาทของสื่อใน 3 แบบคือ หนึ่ง สื่อมวลชนมีบทบาทเป็นกระจก สอง สื่อมวลชนมีบทบาทเป็นตัวตอกย้ำ (ตอกย้ำในเรื่องของแบบอย่าง ค่านิยม ความคิด และความเชื่อเก่า ๆ เกี่ยวกับผู้หญิงที่มีอยู่ในสังคม) (นันดา, 14-15) และสาม สื่อมวลชนมีบทบาทในการเป็นกลไกแห่งการเปลี่ยนแปลงสังคม และในการวิเคราะห์ปัจจัยเบื้องหลังการนำเสนอภาพของผู้หญิงในเนื้อหาของบทเพลง นันดาได้ใช้วิธีการสัมภาษณ์นักประพันธ์เพลงหรือนักแต่งเพลง และผู้บริหารองค์กรผลิตเพลงลูกทุ่ง รวมทั้งการทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง โดยใช้ทฤษฎีการทำงานขององค์กรสื่อท่ามกลางปัจจัยแวดล้อม ร่วมกับแนวคิดเรื่องเพลงลูกทุ่ง

บทที่สาม นันดาอธิบายเกี่ยวกับเครื่องมือที่เลือกนำมาวิเคราะห์ภาพแทนของผู้หญิงในบทเพลงลูกทุ่ง ได้แก่ การคัดเลือกเพลงที่มีภาพแทนผู้หญิงจากเพลงที่มีการตีพิมพ์ในหนังสือเพลงรวมฮิต รวมทั้งเอกสารต่าง ๆ ที่ได้มีหน่วยงานที่เกี่ยวข้องรวบรวมไว้ เช่น ห้องสมุด ศูนย์เอกสารแห่งประเทศไทย เป็นต้น แล้ววิเคราะห์ใน 2 ช่วงเวลา คือ เพลงลูกทุ่งช่วงแรก (พ.ศ. 2525-2535) และ

เพลงลูกทุ่งช่วงหลัง (พ.ศ. 2536-2540) และการสัมภาษณ์นักประพันธ์เพลง และผู้บริหารองค์กร (โปรดิวเซอร์ หรือเจ้าของค่ายเทป) ด้วยแบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างคำถาม เช่น ภูมิหลัง แหล่งวัตถุดิบที่ใช้ประพันธ์เพลง (ประสบการณ์, เหตุการณ์) ภาพของผู้หญิงในผลงานนักประพันธ์คู่แข่งมีอิทธิพลต่อการเสนอภาพแทนผู้หญิงในบทเพลงหรือไม่ (นันดา, 38)

บทที่สี่ นันดาได้ชี้ให้เห็นในแง่มุมว่า ภาพของผู้หญิงในช่วงแรก บทเพลงของนักร้องหญิงมีการเสนอแง่มุมด้านการรักคนอื่น แต่บทเพลงของนักร้องชายไม่เห็นแง่มุมดังกล่าวเลย นันดามองว่าจุดนี้เท่ากับว่าบทเพลงลูกทุ่งได้ตอกย้ำว่าชีวิตผู้หญิงจะต้องผูกพันอยู่กับความรัก และทำทุกอย่างเพื่อผู้ชาย ขณะที่ผู้ชายกลับมองไม่เห็นความสำคัญที่ผู้หญิงมอบให้ ผู้ชายมองเพียงความสวยงามภายนอกที่สนองความพึงพอใจของตน (นันดา, 58)

และการนำเสนอภาพแทนผู้หญิงที่ปรากฏในช่วงหลัง คือ ในบทเพลงยังคงปรากฏภาพของผู้หญิงหัวเก่า ภาพของผู้หญิงที่ก้ำกึ่งระหว่างผู้หญิงหัวเก่าและผู้หญิงหัวสมัยใหม่ แต่บทเพลงช่วงหลังจะมีการนำเสนอภาพของผู้หญิงก้าวออกจากความก้ำกึ่ง และภาพของผู้หญิงหัวสมัยใหม่มากขึ้นกว่าช่วงแรก ทั้งในเชิงปริมาณและเชิงคุณลักษณะที่ปรากฏ และเสนอภาพผู้หญิงหัวเก่าลดน้อยลง และสะท้อนภาพแทนของผู้หญิงที่มีบทบาทใกล้เคียงและเสมอภาคกับผู้ชายมากขึ้นกว่าช่วงแรก ดังเช่นเรื่องความกล้าในการปรับปรุงชีวิต พึ่งพาตนเองได้ กล้าสู้อุปสรรค (นันดา, 108)

อย่างไรก็ดี ภาพผู้หญิงหัวสมัยใหม่ที่ปรากฏในบทเพลงเพิ่มมากขึ้นนั้นมีแง่มุมการแสดงออกที่เปลี่ยนแปลง เช่น เป็นฝ่ายริเริ่มด้านความรัก แสดงบทบาททางเพศแบบใหม่ มีความมั่นใจในตนเอง มีทัศนคติที่ดีต่อตนเอง หากนันดาก็ตั้งข้อสังเกตว่า เป็นความกล้าในการเปลี่ยนแปลงจาก “ผู้ถูกกระทำ” เป็น “ผู้กระทำ” อย่างหลากหลายมากขึ้น แต่การเปลี่ยนแปลงบางอย่างที่นำเสนอออกมานั้นก็เป็นการแสดงพฤติกรรมที่ไม่พึงกระทำ เช่น การหลอกลวง การแอบคบซ้อน หรือยังไม่ใช่การเปลี่ยนแปลงในทางที่ดีขึ้นอย่างแท้จริง เช่น บางเพลงแสดงให้เห็นว่าผู้หญิงไม่ได้ใช้ความสามารถอย่างแท้จริง แต่ใช้ความสวยงามเป็นเครื่องมืออยู่เช่นเดิม (นันดา, 167, 168)

บทที่ห้า นันดานำเสนอการวิเคราะห์ปัจจัยที่อยู่เบื้องหลังการนำเสนอภาพของผู้หญิงในเนื้อหาของเพลงนั้น (นันดา, 188) พบว่าปัจจัยที่ส่งผลต่อภาพของผู้หญิงมากที่สุดก็คือ ปัจจัยด้าน “การผลิตเพลงลูกทุ่ง” ที่เป็นปัจจัยภายในองค์กร ด้านผู้บริหารองค์กร ส่วนปัจจัยด้าน “ธรรมชาติของเพลงลูกทุ่ง” และปัจจัยภายนอกองค์กร 3 ปัจจัย ได้แก่ สภาพสังคม คู่แข่ง และความนิยมของผู้รับสารนั้นส่งผลรองลงมาตามลำดับ ส่วนปัจจัยที่มีผลน้อยที่สุด ได้แก่ ปัจจัยในองค์กร ด้านตัวนักประพันธ์เพลงจากผลดังกล่าว นันดาวิเคราะห์ว่า เนื่องจาก หลัง พ.ศ. 2520 เป็นต้นมา วงการเพลงลูกทุ่งมีการดำเนินธุรกิจในลักษณะ “อุตสาหกรรมทุนนิยม” ส่งผลให้นักประพันธ์เพลง ซึ่งทำงานอยู่ในธุรกิจสื่อ มักถูกผู้บริหารองค์กรเข้าแทรกแซง การทำงานทั้งทางตรงและทางอ้อม มุ่งเพื่อสนองประโยชน์ตอบแทนทางธุรกิจ และความต้องการของตลาดเป็นสำคัญ (นันดา, 196-197)

แม้ว่าปัจจัยจากบทบาทของนักประพันธ์เพลงจะส่งผลต่อการกำหนดภาพแทนผู้หญิงในบทเพลงลูกทุ่งน้อย แต่นักประพันธ์เพลงเป็นส่วนที่เกี่ยวข้องโดยตรงกับบทเพลงที่จะสื่อภาพแทนผู้หญิงออกมา นันดาได้ชี้ให้เห็นว่า นักประพันธ์เพลงเกือบทั้งหมดล้วนเป็นเพศชาย แต่ก็พบว่าบทบาทของเพศสภาพชายไม่ได้ส่งอิทธิพลโดยตรงต่อบทเพลงที่นำเสนอภาพแทนของผู้หญิงมากนัก โดยสะท้อนได้จากข้อมูลของนันดาที่พบว่าแนวโน้มของภาพแทนผู้หญิงที่ปรากฏในบทเพลงลูกทุ่งในช่วงหลังเป็นภาพแทนของผู้หญิงที่เป็นกลไกการเปลี่ยนแปลงในสังคมเพิ่มมากขึ้น ขณะที่บทบาทภาพแทนผู้หญิงตามประเพณีดั้งเดิม และบทบาทตอกย้ำตามค่านิยม และความเชื่อเดิม ๆ ในสังคมมีการนำเสนอที่น้อยลง (นันดา, 196) แต่นักประพันธ์ส่วนหนึ่งก็สะท้อนความคาดหวังในท่าที และบทบาทของผู้หญิงตามจารีตเดิมที่เห็นว่าเหมาะสม ทำให้บางภาพแทนผู้หญิงที่จะช่วยสื่อสารหรือเป็นกลไกสะท้อนการเปลี่ยนแปลงในสังคมมีพื้นที่หรือโอกาสลดลง ด้วยเหตุผลในการหลีกเลี่ยงนำเสนอภาพแทนนั้น ๆ ในบทเพลง เช่น บทบาทความรับผิดชอบของผู้หญิงกับอาชีพการงานและสังคมภายนอก (นันดา, 197-198) ในฐานะผู้ฟังหรือผู้อ่านจึงแอบตั้งคำถามว่า ถ้าในวงการเพลงไทยลูกทุ่งจะมีนักประพันธ์เพลงที่เป็นผู้หญิงเพิ่มมากขึ้น ภาพแทนของผู้หญิงที่ปรากฏจะสร้างการเปลี่ยนแปลงทางสังคมที่น่าท้าทายอย่างไร และจะส่งอิทธิพลต่อการสร้างความตระหนัก ความเข้าใจ และชี้แนะทางเลือกต่อสังคมได้หรือไม่ อย่างไร

ส่วนบทบาทผู้บริหารองค์กร ในฐานะเป็นปัจจัยหลักที่ส่งผลต่อภาพแทนของผู้หญิงที่ปรากฏในบทเพลงลูกทุ่งนั้น นันดาอ้างถึงงานของขจรฝ่ายเทศ (นันดา, 218) ว่า ในช่วงหลัง พ.ศ. 2520 เป็นต้นมา การดำเนินธุรกิจอุตสาหกรรมระบบทุนนิยมได้เข้ามาแทรกแซงการสร้างสรรค์บทเพลงลูกทุ่งมากขึ้น ซึ่งนันดาได้สะท้อนให้เห็นภาพความสัมพันธ์แบบพึ่งพาอาศัย ที่เปลี่ยนแปลงเป็นความสัมพันธ์เชิงอำนาจเพิ่มขึ้นส่งผลให้ภาพแทนของผู้หญิงในบทเพลงลูกทุ่ง เริ่มถูกผู้บริหารองค์กรเข้ามามีส่วนกำหนด (นันดา, 218-220)

บทส่งท้าย นันดาได้เสนอมุมมองเกี่ยวกับอิทธิพลของผู้อยู่เบื้องหลังเพลงลูกทุ่ง ทั้งนักประพันธ์เพลง และผู้บริหารองค์กรที่มีส่วนในการกำหนดภาพแทนผู้หญิงในบทเพลง ว่า จิตสำนึกของผู้อยู่เบื้องหลังในเรื่องความเสมอภาคทางเพศเป็นพื้นฐานสำคัญต่อทิศทางการสร้างภาพแทนของผู้หญิงในบทเพลงลูกทุ่ง (นันดา, 255)

ชื่อเรื่อง **หางเครื่อง: ทางเลือกในการประกอบอาชีพของผู้หญิงไทย**
ชื่อผู้แต่ง **รัตติยา งามประดิษฐ์**
ปีที่พิมพ์ **2539**

"หางเครื่อง: ทางเลือกในการประกอบอาชีพของผู้หญิงไทย" ของ รัตติยา งามประดิษฐ์ เป็นรายงานการค้นคว้าในรายวิชาการศึกษาเฉพาะบุคคล ของมหาวิทยาลัยศิลปากร

บทนำ รัตติยาเกริ่นนำถึงความเป็นมาและความสำคัญของ "หางเครื่อง" ที่กลายเป็นสีสันคู่กับวงดนตรีลูกทุ่ง และกำเนิดของหางเครื่องนั้นเป็นมาอย่างไร มาอยู่กับวงดนตรีไทยลูกทุ่งตั้งแต่เมื่อไร ผู้ที่กล่าวถึงกำเนิดหางเครื่อง อย่าง วินัย ศิริเสรีวรรณ (2524) (รัตติยา, 1) กล่าวว่า หางเครื่องเกิดขึ้นหลังจากที่มีรายการชื่อว่า "เพลงลูกทุ่ง" แล้วประชาชนได้ให้ความสนใจเพลงลูกทุ่งกันมากขึ้น จึงมีการจัดหางเครื่องมาออกลีลาตามจังหวะดนตรีอยู่ด้านหลังนักร้อง ทำให้เพลงลูกทุ่ง และหางเครื่องได้รับความนิยมอย่างมาก คำว่า "หางเครื่อง" มาจากอะไร รศ.ดร. จินตนา ดำรงเลิศ (2534) (รัตติยา, 1) กล่าวว่า "หางเครื่องสันนิษฐานว่าแต่เดิมมาจากสำนวนว่า "เขย่าหางเครื่อง" กล่าวคือ ในขณะที่นักร้องมาร้องบนเวทีจะมีคนออกมาตีฉิ่ง ฉาบ กรับ ไม้ตีกและเคาะลูกแซ็กอยู่ข้างหลังนักร้องใกล้กับพวกนักดนตรี..." จากคำกล่าวนี้ หางเครื่องจึงหมายถึง "เครื่องให้จังหวะ" และจินตนายังได้กล่าวว่า เดิมหางเครื่องนั้นมีทั้งหญิงและชายไม่ได้เป็นคณะหรือรูปแบบตายตัว บางครั้งก็เป็นตัวตลกประจำวงดนตรี บางครั้งก็เป็นนักร้องประจำวง เครื่องแต่งกายก็แล้วแต่ แต่ละคนจะซื้อมาสวมใส่ออกมาเขย่าหางเครื่องโดยการเดินให้เข้าจังหวะเพลงเท่านั้น ตามจังหวะบีกิน ชะชะช่า โบเลโร่ และรำวง แล้วต่อมาในช่วง พ.ศ. 2509-2510 จึงพัฒนามาเป็นผู้หญิงทุกคนใส่เสื้อผ้าเหมือนกัน ออกลีลาเต้นตามจังหวะเพลง โดยพัฒนามาจากการเต้นระบำฝรั่งเศสที่โรงละครบอร์ดเวย์โฟลีส์ แบร์กแชร์ (Folies Bergre) และในช่วงหลัง พ.ศ. 2516 เป็นต้นมา ผู้ที่ออกมาเต้นไม่ได้ถืออุปกรณ์ให้จังหวะต่าง ๆ แล้ว และมีจำนวนผู้เต้นมากขึ้นด้วย

ในบทแรกนี้ รัตติยายังชวนให้ตั้งคำถามว่า เหตุใดอาชีพนี้จึงเป็นผู้หญิงมากกว่าผู้ชาย หากเพลงลูกทุ่งสะท้อนชีวิตของชาวชนบทแล้ว หางเครื่องสะท้อนชีวิตของใคร ผู้หญิงที่ออกมาประกอบอาชีพหางเครื่องมีโอกาสอย่างไรต่อชีวิต มีเหตุผลอะไรจึงเลือกประกอบอาชีพหางเครื่อง (รัตติยา, 2-3)

รัตติยาได้เลือกแนวคิดมาสนับสนุนการค้นหาคำตอบ ด้วยหลายแนวคิด ทั้งทฤษฎีการใช้หลักทางจิตวิทยาในการเลือกประกอบอาชีพของ พาร์สัน (Frank Parsons อ้างถึงใน เรณู สังข์ทองจีน, 2534) ทฤษฎีมโนทัศน์กับการขัดเกลาทางสังคม (Socialization) ของ Musgrave ทฤษฎีปัจจัยค้ำจุนในการทำงานของ เฮอซเบิร์ก (Frederick Herzberg (รัตติยา, 4-7) และอีกคำถามที่รัตติยาสนใจคือ "อายุ" ที่น่าจะส่งผลต่อความมั่นคงในอาชีพหางเครื่อง เพราะหางเครื่องส่วนใหญ่เป็นแรงงานวัยรุ่นแทบทั้งหมด แล้วความคาดหวังของผู้หญิงกลุ่มนี้มีความต้องการเลื่อนสถานภาพของตนเองอย่างไร รัตติยาจึงใช้ทฤษฎีการเลื่อนชั้นทางสังคมของ บรูม และ เซลนิก (Broom & Selznick) มาสนับสนุนคำอธิบาย

อย่างไรก็ดี ในส่วนท้ายบทแรกนี้ รัตติยาได้อธิบายถึงเหตุผลในการเลือกศึกษาจากกลุ่ม

ตัวอย่างหางเครื่องที่อยู่ภายใต้บริษัท ซึ่งเป็นหางเครื่องประเภทรับจ้างเต้นทั่วไป บางบริบทจึงต่างจากหางเครื่องในวงดนตรีลูกทุ่ง และหางเครื่องที่แสดงตามคาเฟ่อย่างเดียว รัตติยากล่าวว่าข้อค้นพบนี้เป็นส่วนหนึ่งที่ช่วยอธิบายภาพของหางเครื่อง แต่ก็ไม่ใช่ภาพแทนคำอธิบายของหางเครื่องทั้งหมด (รัตติยา, 10)

บทแรก รัตติยาให้ภาพของประวัติความเป็นมาของอาชีพหางเครื่องที่กว้างขวางขึ้นกว่าที่เกริ่นไว้ในบทนำว่า ในช่วง พ.ศ. 2507-2510 นั้นเป็นยุคทองของความนิยมเพลงลูกทุ่ง หางเครื่องก็มีการพัฒนาเข้าสู่ยุคที่มี “แบบแผน” ขึ้นทั้งจำนวนคนและเครื่องแต่งกายที่เหมือนกัน และวงแรกที่เริ่มนำผู้หญิงสวย ๆ เข้ามาเขย่าหางเครื่องก็คือ วงดนตรีของ สุรพล สมบัติเจริญ และเป็นแบบอย่างให้วงดนตรีอื่น ๆ เช่น วงดนตรีของเพลิน พรหมแดน ที่ได้รับคำชมว่าหางเครื่องมีคุณภาพ มีระเบียบ และสวยงาม มีการประดับประดาด้วยขนนก เลื่อม ตัดเย็บด้วยผ้าสีสันฉูดฉาด สะดุดตา และสะท้อนภาพของ “อาชีพหางเครื่อง” ที่ชัดเจนขึ้น และมีการพัฒนาให้อลังการพร้อมกับการลงทุนที่มากขึ้น จนเกิดการแข่งขันด้านหางเครื่องที่มีภาพของนายทุนเข้ามามีส่วนร่วมในการตั้งวงดนตรี และจัดการแสดงในหลายวง อีกทั้งในมุมศิลปะการแสดงก็ซึมซับวัฒนธรรมตะวันตกเข้ามาผสมในท่าเต้นมากขึ้น เช่น โมเดิร์น ดานซ์ (Modern Dance) และในที่สุดภาพการแข่งขันที่ไม่มีขีดจำกัดของระบบทุนในยุคนี้ก็พาไปสู่ยุคซบเซาของวงดนตรีลูกทุ่ง และหางเครื่อง (รัตติยา, 12-13)

ต่อมา รัตติยาอ้างถึงคำสัมภาษณ์ จินตนา ดำรงเลิศ และบรรจง มนต์ไพร (รัตติยา, 14) ได้กล่าวถึงยุค “ยุคเพลงสตริง” และ “คอนเสิร์ต” ในช่วง พ.ศ. 2528 เป็นช่วงที่มีนักร้องมีชื่อเสียงจากต่างประเทศมาจัดแสดงคอนเสิร์ตในเมืองไทย และอิทธิพลของรูปแบบการจัดแสดงคอนเสิร์ตพร้อมกับความนิยมในดนตรีนี้ได้ส่งผลต่อวงการลูกทุ่ง เช่นเดียวกับอาชีพหางเครื่องที่อยู่คู่กับเพลงลูกทุ่ง ที่หลายวงดนตรีลูกทุ่งต้องยุบวงด้วยความนิยมที่ลดลง นักร้องหลายคนต้องหันไปร้องเพลงตามคาเฟ่ ขณะเดียวกันแรงฉุดที่เกิดขึ้น ก็สร้างแรงผลักให้ชีวิตคนหางเครื่องลุกขึ้นสู้ โดยการ “รวมกลุ่ม” กัน โดยมีหัวหน้าเป็นผู้ดูแลในเรื่องต่าง ๆ และเป็นอิสระไม่ขึ้นอยู่กับนักร้องคนใดจนเกิดอาชีพรับจ้างเต้นขึ้นมามากมาย (รัตติยา, 13-14)

อีกช่วงสำคัญ รัตติยาได้ชี้ให้เห็นภาพของคนหางเครื่องในยุคปรับตัว และเปลี่ยนแปลง นั่นคือหลังจากการเผชิญหน้ากับแนวดนตรีตะวันตกจนวงการเพลงลูกทุ่งซบเซา ด้วยความพยายามจากหลายฝ่ายจึงเกิดงานลูกทุ่งกึ่งศตวรรษขึ้น อีกทั้งปรากฏการณ์ที่ค่ายเพลงให้นักร้องสตริงหันมาร้องเพลงลูกทุ่ง เช่น โอภาส ทศพร และ นิค นิรนาม พร้อมทั้งมีหางเครื่องด้วย และในขณะเดียวกันเพลงสตริงก็ใช้ แดนเซอร์ (Dancer) ประกอบเพลงเช่นกัน แต่เต้นด้วยท่าทางแข็งแรง

ภาพของหางเครื่องด้านหลังนักร้องที่ปรากฏจึงแบ่งได้เป็น 4 ประเภท คือ

1. หางเครื่อง Dancer ภายใต้ค่ายเพลง
2. หางเครื่องที่เต้นกับวงดนตรีลูกทุ่ง
3. หางเครื่องที่รับจ้างเต้นเฉพาะในคาเฟ่
4. หางเครื่องที่รับจ้างเต้นทั่วไป

และรัตติยายังได้อธิบายความแตกต่างของ Dancer กับหางเครื่อง ว่า Dancer ที่อยู่ภายใต้ค่ายเพลงนั้นมักเป็นคนที่มีโอกาสทางสังคมมากกว่าหางเครื่องอีก 3 ประเภท นั่นคือ

มักมีการศึกษาในระดับมหาวิทยาลัยและรับเต้นเป็นช่วงระยะเวลาสั้น ๆ เพื่อหารายได้ช่วงที่ว่างจากการเรียน และในงานของรัตติยานี้ศึกษาเฉพาะในกลุ่มหางเครื่องที่เป็นนักเต้นทั่วไป (รัตติยา, 14-16)

บทที่สอง รัตติยาชี้ให้เห็นภาพทางเลือกในการประกอบอาชีพของผู้หญิงไทยว่าย้อนมองในอดีตตามที่ปราณี วงษ์เทศ (2535) (รัตติยา, 18) กล่าวถึงระบบชนชั้นและระบบอุปถัมภ์ส่งผลให้ผู้หญิงมีฐานะเหมือนสมบัติของผู้ชายที่จะซื้อขายได้ นอกจากนี้ในงานของ เจริญพร มวลจุมพล (2533) (รัตติยา, 18) กล่าวถึงค่านิยมที่ส่งผลต่อความไม่เท่าเทียมกันทางการศึกษา ผู้หญิงไม่ถูกสนับสนุนให้เรียนหนังสือ เป็นแม่บ้านแต่เมื่อมีการเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจ ผู้หญิงเข้ามาขายแรงงานทำอาชีพต่าง ๆ กลับไม่ได้รับการยอมรับที่เท่าเทียมกับชาย และจากงานการสัมมนาทางวิชาการเรื่องบทบาทสตรีกับการพัฒนาสังคมไทย (2538) (รัตติยา, 18) ก็สรุปให้เห็นว่าการเปลี่ยนแปลงที่มาจากการรับวัฒนธรรมตะวันตกทำให้ผู้หญิงมีโลกทัศน์ที่กว้างขึ้น มีความกล้าแสดงออกมากขึ้น และมีความมั่นใจในตนเองเพิ่มขึ้น

อย่างไรก็ดี จากงานของสุภาคย์ อินทองคง (2539) (รัตติยา, 19) ภาพของผู้หญิงมักถูกมองจากคุณค่าภายนอก เช่น ความสวยงาม รูปร่างหน้าตา ขณะที่คุณค่าภายใน เช่น ความประณีต ความช่างคิด ความเมตตา กลับถูกละเลยและบิดเบือน หลังจากผู้หญิงได้รับการศึกษามากขึ้น สามารถประกอบอาชีพที่หลากหลายเพื่อมาช่วยเหลือเศรษฐกิจของครอบครัวได้มากขึ้น แต่ในบางอาชีพ เช่น “หางเครื่อง” ก็เป็นอาชีพที่ได้รับการดูถูก และด้อยค่าในสังคม ด้วยทัศนคติเชิงลบว่า “เต้นกินรำกิน” ขณะที่อาชีพ “นักเต้นบัลเล่ต์” ที่เป็นศิลปะการแสดงเต้นรำในสังคมตะวันตกได้รับการยอมรับ และให้ค่าว่าเป็น “ศิลปะชั้นสูง” (รัตติยา, 21-22)

บทที่สาม รัตติยาได้ชี้ให้เห็นมุมมองต่ออาชีพหางเครื่องในปัจจุบัน โดยการศึกษาจากกลุ่มตัวอย่างหางเครื่องที่รับจ้างเต้นทั่วไปของบริษัทคุณบรรจง มนต์ไพร ที่เดิมนั้นเป็นผู้ที่ทำธุรกิจจัดวงดนตรีลูกทุ่งมีนักร้องอยู่แล้ว แต่เมื่อเลิกกิจการไป หางเครื่องในวงจึงแยกย้ายกระจัดกระจายกลับบ้านต่างจังหวัด คุณบรรจงจึงได้รวบรวมกลับมาใหม่ และจัดตั้งเป็นบริษัทจัดหาหางเครื่องไปแสดง และหางเครื่องที่เป็นสมาชิกก็ล้วนเข้ามาจากความสนิทสนมคุ้นเคยตั้งแต่เดิมที่เป็นวงดนตรี แล้วแนะนำบอกต่อกับญาติพี่น้องหรือคนรู้จักคุ้นเคยฝากต่อกันมา (รัตติยา, 26-27)

รัตติยา ได้ชี้ให้เห็นองค์ประกอบสร้างของคนหางเครื่องว่า โดยส่วนใหญ่อายุอยู่ระหว่าง 15 - 25 ปี แต่อาชีพหางเครื่องสามารถทำได้ไม่จำกัดอายุตราบเท่าที่ยังเต้นและรักษารูปร่างไว้ได้ดี บางคนแต่งงานมีบุตรแล้วก็ยังทำงานเป็นหางเครื่องไปได้จนกว่าตนเองจะเลิกเอง และคุณบรรจงได้สะท้อนว่า “หางเครื่องเมื่อเลิกจากอาชีพหางเครื่องแล้ว ก็มักจะกลับบ้านต่างจังหวัดไปร้องเพลงที่ห้องอาหารที่บ้านเกิดบ้าง ไปทำงานเสริมสวยบ้าง หรือไปอยู่กับสามีบ้าง” (รัตติยา, 28)

บทที่สี่ รัตติยาได้ชี้ให้เห็นถึงปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อการเข้าสู่อาชีพหางเครื่อง ว่าการเข้าสู่อาชีพหางเครื่องของผู้หญิงไทยนั้นก็มาจากแรงบีบคั้นทางเศรษฐกิจ สังคม และจิตวิทยา นั่นคือ สภาพที่ยากจนครอบครัวไม่ได้ให้เรียนหนังสือ เมื่อต้องทำงาน อาชีพหางเครื่องในวงดนตรีลูกทุ่งที่ไม่จำกัดเรื่องความรู้จึงเป็น

ทางเลือกหนึ่ง และทางสังคมนั้น รัตติยาสะท้อนว่าน่าจะมาจากการได้พบ และรู้จักกับเจ้าของวงดนตรีลูกทุ่งมาก่อน อาจจะผ่านทางญาติ เพื่อน และในด้านจิตวิทยา รัตติยาชี้ให้เห็นว่า เมื่อได้รับการชักชวนจากคนที่คุ้นเคยและรู้จัก ทำให้เกิดความพึงพอใจ และรักการเต้นอยู่แล้ว ประกอบกับมีเพื่อนที่ทำงานอยู่ก่อนแล้ว และบางคนก็มีเหตุผลว่าเป็นงานสบายกว่าทำสวนทำไร่ เด็กสาวหลายคนจึงมองเป็นทางเลือกในการเลื่อนสถานภาพทางสังคมด้วยอาชีพหางเครื่อง (รัตติยา, 45-48)

ความคาดหวังในอนาคตกับเส้นทางหางเครื่องเป็นอาชีพต่อไปได้หรือไม่ รัตติยาได้ถ่ายทอดความคิดเห็นของกลุ่มตัวอย่างต่อเรื่องนี้ พบว่า ส่วนใหญ่ก็ไม่ได้คิดว่าจะประกอบอาชีพอะไรต่อไปในอนาคต เพียงแต่รู้ว่าอาชีพหางเครื่องเป็นอาชีพไม่มั่นคง บางคนมองและเริ่มต้นบทบาทนักเรียนนักศึกษาจากระบบการศึกษานอกโรงเรียนควบคู่ไปกับการทำงานเป็นหางเครื่องรับจ้างเต้นทั่วไปเพราะรายได้ดี บางคนเก็บออมเพื่อประกอบอาชีพอื่น เช่นเสริมสวย และในกลุ่มตัวอย่างไม่พบภาพความฝันที่จะเป็นนักร้องซึ่งเป็นภาพต่างจากหางเครื่องที่อยู่ในวงดนตรีลูกทุ่ง ที่จะมีคนเบื้องหลังให้การสนับสนุนหางเครื่องสู่อาชีพนักร้อง (รัตติยา, 59)

บทที่ห้า รัตติยาได้สรุปให้เห็นว่ามูลเหตุทั้งทางด้านเศรษฐกิจ สังคม และจิตวิทยา ล้วนเป็นสาเหตุสำคัญที่กระตุ้นให้หลายคนตัดสินใจเข้าสู่เส้นทาง “อาชีพหางเครื่อง” แต่ส่วนหนึ่งที่รัตติยาสะท้อนให้เห็นจากแนวคิดปัจจัยค้ำจุนในการทำงานของ Herzberg ที่กล่าวไว้ว่า (รัตติยา, 63-64) “ในการทำงานจะมีปัจจัยค้ำจุนในการทำงาน (Hygiene Factor) อยู่ตลอดเวลา ถ้าไม่มีหรือมีในลักษณะที่ไม่สอดคล้องกับบุคคลจะทำให้เกิดความไม่ชอบงานขึ้น และจะส่งผลต่อความไม่พอใจในการทำงาน” ซึ่งหากมองย้อนกลับไปจะเห็นความสอดคล้องกันกับแนวคิดในการเลือกอาชีพของ Frank Parsons ที่รัตติยาได้วิเคราะห์ไว้ว่า จากการวิเคราะห์ตนเอง วิเคราะห์อาชีพ และใช้วิจารณญาณเข้ามาตัดสินใจ พบว่าผู้หญิงที่เข้ามาสู่เส้นทางอาชีพหางเครื่อง มักเป็นผู้ที่รักเสียงเพลง ชอบเต้นรำ ชอบแต่งตัวสวย ๆ และมีความพึงพอใจในอาชีพหางเครื่อง

จากงานของรัตติยา แม้จะไม่ใช่ภาพแทนของคำตอบคนหางเครื่องทั้งหมด และเป็นผลงานที่ผ่านมาร่วม 30 ปีแล้ว แต่ก็สะท้อนให้เห็นคุณค่าจากสิ่งที่คนหางเครื่องถ่ายทอดออกมาจากสิ่งที่ทำด้วยใจ และจิตวิญญาณ พร้อมทั้งทัศนคติที่ดีต่ออาชีพนี้

ชื่อเรื่อง **อัตลักษณ์หางเครื่องแม่ถนอม บางเสร่ ตำบลบางเสร่ อำเภอสัตหีบ จังหวัดชลบุรี**
ชื่อผู้แต่ง **ภิพุทธิมนต์ บุญผดุงประเสริฐ**
ปีที่พิมพ์ **2559**

"อัตลักษณ์หางเครื่องแม่ถนอม บางเสร่ ตำบลบางเสร่ อำเภอสัตหีบ จังหวัดชลบุรี" ของ ภิพุทธิมนต์ บุญผดุงประเสริฐ เป็นงานนิพนธ์ระดับปริญญาโท มหาวิทยาลัยบูรพา จะพาเราไปทำความรู้จักและเรียนรู้เส้นทางการก่อร่างอัตลักษณ์ใหม่เพื่อต่อสู้ และพิสูจน์ตัวตนกับอัตลักษณ์ที่สังคมตีตราในอาชีพ "หางเครื่อง"

บทแรก ภิพุทธิมนต์ กล่าวถึง ความสำคัญของหางเครื่องบนเวทีเพลงลูกทุ่ง และความเป็นมาของคณะหางเครื่องที่มีชื่อเสียง และเป็นที่รู้จักในระดับประเทศของตำบลบางเสร่ จากวิถีประมงพื้นบ้านและทำไร่ทำนาเพราะบางเสร่นั้นมีพื้นที่ติดชายฝั่งทะเล และติดเขตทหาร และในยามว่างจากการงานผู้ชายบางเสร่ก็ชอบตีกลองยาว และหญิงสาวก็ออกมาร่ายรำ ด้วยนิสัยรักความสนุกสนานครื้นเครงนี้ การก่อร่างอัตลักษณ์หางเครื่องจึงเริ่มขึ้นใน พ.ศ. 2516 (ภิพุทธิมนต์, 1-2)

จนเข้าสู่ปีทองในช่วง พ.ศ. 2520 หางเครื่องได้รับความนิยมควบคู่ไปกับวงดนตรีลูกทุ่ง มีการแข่งขันกันสูงมากในการช่วงชิงโอกาสในการแสดง ในบางวงดนตรีจึงมีหางเครื่องในสังกัดตนเองกว่า 60 ชีวิต และใน พ.ศ. 2528 ก็เกิดหางเครื่องคณะแม่ถนอม เป็นคณะที่สี่ และก็มีคณะที่ห้า คณะที่หก คณะที่เจ็ดตามมาเรื่อย ๆ ได้แก่ คณะเจ๊แหน คณะป้าสนิท หนองใหญ่ คณะส่งเสริม โดยมีรูปแบบลีลาการเต้นที่คล้าย ๆ กันทั้งหมด และเส้นทางคณะหางเครื่องบางเสร่ที่เดินทางมายาวนานกว่า 20 ปี ได้สร้างชื่อเสียง และเป็นที่รู้จักไปทั่วประเทศ กับอัตลักษณ์หางเครื่องบางเสร่ที่บูรณาการผสมผสานระหว่างรำหน้ากลองยาวกับการเต้นแบบสากลนิยม ทั้งการคิดค้นเรียบเรียง และออกแบบท่าเต้นใหม่ ๆ ให้เข้ากับจังหวะดนตรี พบว่าใน พ.ศ. 2540 นับรวมคณะหางเครื่องได้กว่า 20 คณะ (ภิพุทธิมนต์, 2-3)

ภิพุทธิมนต์ได้กล่าวอีกว่า (ภิพุทธิมนต์, 4) คณะแม่ถนอมมีกฎที่เฉพาะ และแตกต่างจากคณะอื่น ๆ หนึ่งคือ ห้ามขายบริการทางเพศ สอง ห้ามเล่นไพ่ สาม ห้ามดื่มเหล้า และสี่ ห้ามสูบบุหรี่ ความชัดเจนในอาชีพที่ไม่มีคำว่าเบื้องหลังการแสดง รวมถึงความไม่หยุดนิ่งในการพัฒนามาตรฐานการแสดงทั้งในระเบียบวินัย ความพร้อมเพรียงในการเต้น เครื่องแต่งกาย และรางวัลจากการประกวดหางเครื่องทุกปี ทำให้หางเครื่องคณะแม่ถนอมก้าวออกมายืนอยู่แถวหน้าในเวทีเพลงไทยลูกทุ่ง มีงานมากมายทั่วประเทศรวมถึงงานอื่น ๆ เช่น การแสดงมิวสิกวิดีโอ เป็นต้น

บทที่สอง ภิพุทธิมนต์ เรียบเรียงเรื่องราวของหางเครื่องคณะแม่ถนอม ด้วยกรอบแนวคิดสำคัญเรื่องอัตลักษณ์ เพื่ออธิบายลักษณะคณะหางเครื่องที่เป็นภาพแทนของการแสดงตัวตนในลักษณะกลุ่ม เช่น การมีอัตลักษณ์ร่วมมีนัยของการเกี่ยวพันกับการตื่นตัว (Active) อัตลักษณ์ต้องการความตระหนัก (Awareness) อัตลักษณ์การแสดงตัวตน (Marking Oneself) (ภิพุทธิมนต์, 6) ซึ่งจะช่วยวิเคราะห์อัตลักษณ์ของคณะหางเครื่องแม่ถนอมว่ามีความเหมือนและความต่างจากคณะอื่นอย่างไร (ภิพุทธิมนต์, 6)

บทที่สาม เครื่องมือวิจัยของภิพุทธิมนต์ประกอบด้วยการเก็บรวบรวมข้อมูลจากหนังสือประวัติศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับภาคตะวันออก หนังสือพิมพ์ อินเทอร์เน็ต อีกทั้งอ่านงานวิจัยที่

เกี่ยวข้อง ได้แก่ ตำราวิชาการ บทความวิชาการ วิทยานิพนธ์ที่เกี่ยวข้อง เป็นต้น และการสัมภาษณ์เจาะลึก (In-depth Interview) การสัมภาษณ์แบบประวัติศาสตร์บอกเล่า (Oral History) (ภิพุทธิมนต์, 41-42)

บทที่สี่ ภิพุทธิมนต์ไล่เรียงข้อมูลให้เห็นบริบทประวัติศาสตร์เรื่องราวของบางเสร่ โดยแบ่งเป็นยุคต่าง ๆ เริ่มยุคแรกที่คณะหางเครื่องแม่ถนอมได้ก่อรูป พบว่าก่อนกำเนิดคณะหางเครื่องคณะแรกนั้น ส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมการพักผ่อนหย่อนใจด้วยการเสพการแสดง เพื่อความบันเทิง เช่น การร้องรำทำเพลงนั้นมาจากการซึมซับวัฒนธรรมจากสังคมโดยรอบทั้งพื้นที่เมืองพัทยาที่มีสถานบันเทิงเริงรมย์จำนวนมาก หรือในหน่วยทหารเรือที่มักมีการจัดงานต้อนรับและเลี้ยงส่งเหล่าทหารไทย และต่างชาติที่อยู่ประจำ แล้วนิยมว่าจ้าง “รำวง” มาแสดง แล้วต่อมาวัฒนธรรมตะวันตกที่หลั่งไหลเข้ามาก็ทำให้ชาวบ้านนิยมการแสดงที่เรียกว่า “การเต้นประกอบเพลง” โดยผู้หญิงเพียงสองคน (ภิพุทธิมนต์, 44)

จนต่อมาใน พ.ศ. 2516 คณะแรกนำโดยป้าทองแถม อินทรวิจิตร และภายใต้การชักนำของนายบัณฑิตย์ บุญโยประการ และนายเตี้ย ซึ่งเล่นตลกอยู่วงดนตรีของทหาร มาชักชวนให้ป้าทองแถมซึ่งเคยเต้นประกอบเพลงอยู่ในคณะลิเกมาก่อน ช่วยฝึกซ้อมหญิงสาวไปแสดงประกอบดนตรีของค่ายทหารสัปดาห์ละ 1-2 ครั้ง คณะหางเครื่องนี้จึงรับจ้างไปเต้นให้กับกองทหาร (ภิพุทธิมนต์, 44) จนการแสดงนี้เป็นที่นิยม และส่งต่อวัฒนธรรมศิลปะเพื่อความบันเทิงนี้ไปยังชุมชน และสังคมโดยรอบ

สาเหตุที่คณะหางเครื่องบางเสร่ได้รับความสนใจ และความนิยมจัดหาไปแสดง เพราะการสร้างแรงดึงดูดที่ให้ความรู้สึกเหมือนเข้าถึงแต่ก็ไม่ได้เข้าใกล้ เพราะไม่เปิดโอกาสให้ผู้ชมเข้ามาสัมผัส หรือพูดคุยใกล้ชิด จึงกลายเป็นเสน่ห์ดึงดูดของการแสดงนี้ จากความนิยมทำให้หางเครื่องที่มีอยู่ไม่เพียงพอต่อการรับงานชาวบ้านบางเสร่ที่เห็นโอกาส และมองว่าต้องรีบทำในขณะที่ได้รับความนิยม จนเกิดคณะหางเครื่องอื่นตามมา คณะที่เกิดใหม่เน้นความเป็น “สตริง” เพราะวงการเพลงลูกทุ่งมักมีการจัดคอนเสิร์ตอย่างพุ่มพวง ดวงจันทร์ ที่เป็นผู้นำความเปลี่ยนแปลงมาสู่คณะหางเครื่องเพลงลูกทุ่ง (ภิพุทธิมนต์, 45)

ภิพุทธิมนต์ได้ชี้ให้เห็น ยุคการขยายตัวทางอัตลักษณ์ในบางเสร่ โดยหลายคณะหางเครื่องบางเสร่ได้นำคำว่า “แดนเซอร์” (Dancer) มาใช้ แต่ก็ยังคงใช้กลยุทธ์ช่วงชิงโอกาสผ่านชื่อของแม่ถนอมเป็นเครื่องประกันคุณภาพ เพราะเป็นคณะที่มีชื่อเสียงมากที่สุด ซึ่งคณะหางเครื่องที่ตั้งขึ้นใหม่คือคณะลูกของแม่ถนอมทั้งหมด (ภิพุทธิมนต์, 45) และทีมของกฤษณาแดนซ์หนึ่งในลูกของแม่ถนอม ภายใต้ชื่อคณะแม่ถนอมบางเสร่ได้มีการขยายตัวทางอัตลักษณ์มีชื่อเสียงในวงการบันเทิงในช่วง พ.ศ. 2540 ด้วยการรับงานในกรุงเทพฯ ผ่านเจนภพ จบกระบวนวรรณที่ได้รับการขนานนามว่า “ขุนพลเพลงลูกทุ่ง” (ภิพุทธิมนต์, 64-65) ในช่วงเวลานี้คณะแม่ถนอมก็มีการปรับปรุง และเปลี่ยนแปลงชุด ท่าเต้นการแสดงให้เป็นเรื่องราวที่เป็นไปตามเนื้อหาของเพลงนั้น ๆ (ภิพุทธิมนต์, 70) และในขณะเดียวกันคณะหางเครื่องบางเสร่หลายคณะได้ปิดตัวลงเนื่องจากการแบกรับต้นทุนที่สูงขึ้น

และคณะหางเครื่องแม่ถนอมคือคณะใหญ่ที่สามารถยืนหยัด และข้ามพ้นความท้าทายจากต้นทุนนี้ไปได้ (ภิพุทธิมนต์, 71)

ภิพุทธิมนต์ ได้อธิบายถึงที่มาสู่ยุคล่มสลายของอัตลักษณ์คณะหางเครื่องแม่ถนอม เริ่มก่อตัวขึ้นใน พ.ศ. 2545 เมื่อรูปแบบการเต้นแบบ “โคโยตี้” ที่ถูกมองว่าเป็นการเต้นประกอบเพลงด้วยลีลาท่าทางที่เย้ายวนได้แพร่หลายเข้ามาในไทย สังคมส่วนหนึ่งมองภาพของโคโยตี้ในเชิงดูถูกและเป็นปัญหาของสังคม (ภิพุทธิมนต์, 83-84) และภาพลักษณ์นี้ก็สวนทางกับความต้องการของผู้จ้างงาน และค่านิยมการรับวัฒนธรรมการเต้นแบบตะวันตกในรูปแบบนี้ นั่นคือ การเสนอค่าจ้างให้กับทุกคณะด้วยค่าตัวที่สูงกว่าสองเท่าตัว หากจัดแสดงท่าเต้นแบบโคโยตี้ และมีการรับสมัครตรงจากสถานบันเทิงด้วย จึงทำให้สมาชิกในคณะหางเครื่องแม่ถนอมบางส่วนลาออกไปเป็นสาวโคโยตี้ ขณะที่คณะแม่ถนอมไม่รับงานแนวโคโยตี้เลย (ภิพุทธิมนต์, 85) ในที่สุดการยืนหยัดไม่ยอมให้ระบบครอบงำอุดมการณ์ ทำให้คณะหางเครื่องตัดสินใจปิดวงในที่สุด

“...เราเกิดจากหางเครื่องลูกทุ่ง มีกินมีใช้ก็เพราะอาชีพนี้ ต่อสู้กับปัญหาการกีดกันทางชนชั้นจนเป็นที่ยอมรับกันโดยทั่วทุกวงการ เขียนด้วยมือไม่ยอมให้ใครมาลบด้วยเท้าแน่นอน”

บทที่ห้า ภิพุทธิมนต์สรุปผลการศึกษาว่าอัตลักษณ์ของคณะหางเครื่อง แม่ถนอมบางเสร่ก่อรูปขึ้นมาจากการพยายามสร้างความเป็นลักษณะเฉพาะตนเพื่อต่อต้านความคิดที่สังคมทั่วไปมองหางเครื่องหรือผู้หญิงในเชิงลบ ด้วยนิยามอัตลักษณ์ตนเองว่าเป็นหางเครื่องที่เต้นและสร้างสรรค์ผลงานศิลปะเพื่อความงามด้านบันเทิงเพียงเท่านั้น ไม่มีอื่นแอบแฝงผ่านระเบียบ และกฎปฏิบัติร่วมกันของคนในคณะหางเครื่อง โดยคณะหางเครื่องแม่ถนอมมีอำนาจในการต่อรองในการสร้างนิยามความหมายความเป็นคณะหางเครื่องแม่ถนอม บางเสร่ ตามแนวคิดที่ Woodward (2002) (ภิพุทธิมนต์, 90-92) กล่าวไว้ ผ่านเครือข่ายทางสังคม และทุนทางเศรษฐกิจที่สนับสนุนความเป็นหางเครื่องแม่ถนอม ให้ก่อรูปและขยายตัวทางอัตลักษณ์ได้

นอกจากนี้ ภิพุทธิมนต์ยังได้ข้อค้นพบอีกว่า หางเครื่องคณะแม่ถนอมเกิดขึ้นจากการกำหนดตัวตนว่า ฉันเป็นใครบนอุดมการณ์ของตนเอง ไม่ได้มาจากการกำหนด และนิยามตัวตนจากผู้อื่น รวมถึงการดำรงอยู่ และล่มสลายเกิดขึ้นโดยไม่ยอมให้สังคมหรือความทันสมัยเข้าครอบงำ การล่มสลายของคณะหางเครื่องแม่ถนอมจึงเกิดขึ้นเพราะต้องการคงไว้ซึ่งอุดมการณ์การเต้นหางเครื่องที่มีอัตลักษณ์การเต้นเพื่อศิลปะบันเทิงที่ดีงาม ไม่ได้ปิดตัวเพราะไม่สามารถปรับตัวไปเต้นแบบโคโยตี้ (ภิพุทธิมนต์, 91-92)

ชื่อเรื่อง **อัตลักษณ์ของเพลงอีสานประยุกต์ในยุคอีสานใหม่**
ชื่อผู้แต่ง **ปาณิส โพธิ์ศรีวังชัย**
ปีที่พิมพ์ **2561**

"อัตลักษณ์ของเพลงอีสานประยุกต์ในยุคอีสานใหม่" ของ ปาณิส โพธิ์ศรีวังชัย เป็นผลงานวิทยานิพนธ์ในระดับปริญญาโท จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทแรก ปาณิสให้ภาพความสำคัญของเพลงลูกทุ่งในยุคของสื่อใหม่ ด้วยเทคโนโลยีการบันทึกเสียงที่ทันสมัย เพลงกลายเป็นธุรกิจบันเทิงที่เข้าถึงผู้คนจำนวนมาก ทั้งรูปแบบไฟล์เสียง .mp3 ที่ส่งต่อให้กันได้อย่างง่ายดาย เมื่อโลกเข้าสู่ยุคดิจิทัลหรือ ยุคอินเทอร์เน็ต เครื่องมือสำคัญในการส่งต่อข้อมูลข่าวสาร ผ่าน "พื้นที่" สมมติที่เผยแพร่เพลงไว้ให้คนอัปโหลด และเลือกฟังได้อย่างหลากหลาย เช่น ยูทูบ สร้างทางเลือกให้กับผู้ฟังได้เลือกฟังเพลงได้หลากแนว หลายวัฒนธรรม (ปาณิส, 3)

ปาณิส ยังได้กล่าวเพิ่มเติมถึง รูปแบบการพัฒนาของเพลงในยุคสื่อใหม่ที่ข้อมูลมหาศาลถูกโอนถ่ายไปมาได้อย่างอิสระ จนทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงดังที่ John Hagel และ John Seely Brown (2548) (ปาณิส, 3) กล่าวว่า ผู้รับสารสามารถเข้าถึงเนื้อหาได้เองมากขึ้นเท่าที่ต้องการ สอดคล้องกับปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นทั่วโลก เมื่อวิดีโอ และไฟล์เสียงมากมายมหาศาลถูกอัปโหลดขึ้นบนช่องทางสื่อเว็บไซต์ยูทูบอัดเสียงเองใส่ภาพประกอบเอง เผยแพร่ผ่านช่องทางของตัวเอง มีตัวชี้วัดความนิยมเป็นยอดการรับชมใต้คลิปวิดีโอ สื่อผลิตเอง หรือ DIY Media ของผู้คนที่หลากหลาย อำนาจการกำหนดแนวเพลงจึงไม่ถูกจำกัดอยู่กับค่ายเพลงใดค่ายเพลงหนึ่ง (ปาณิส, 3)

บทที่สอง ในตอนหนึ่งปาณิสนำเสนอแนวคิดเกี่ยวกับสื่อดิจิทัล และ Disruptive Technology หรือการที่เทคโนโลยีเข้ามามีบทบาทในการเปลี่ยนรูปแบบการสื่อสารให้พัฒนา และแตกต่างไปจากเดิม แนวคิดสื่อใหม่กับการเปลี่ยนแปลงรูปแบบการสื่อสารของผู้คน โดยอ้างงาน Poe (2554) (ปาณิส, 29) กล่าวถึงการที่มนุษยชาติเคลื่อนผ่านจากยุควิวาทะมาสู่ยุคอินเทอร์เน็ต ทำให้โลกเคลื่อนสู่ยุค "เหนือโพ้นวัฒนธรรม" หรือการเชื่อมกันข้ามพรมแดนจนนำไปสู่วัฒนธรรมอันแตกต่างหลากหลาย และงานอีกชิ้นที่สนับสนุนต่อ Disruptive Technology คือ McKinsey Global Institute ได้พูดถึง Cloud Technology เทคโนโลยีเก็บข้อมูล และซอฟต์แวร์รวมเพื่อใช้งาน ซึ่งปาณิสมองว่าจะเข้ามาเปลี่ยนแปลงอุตสาหกรรมผลิตเพลง และยังเปิดโอกาสให้วัฒนธรรมรองขยับบทบาทขึ้นมาสู่สายตาผู้คนได้มากขึ้น โดยไม่ต้องรอทุนขนาดใหญ่เข้ามาควบคุมดูแล (ปาณิส, 30)

บทที่สาม ปาณิสนำเสนอเครื่องมือวิจัยและการออกแบบวิธีวิจัย ที่มุ่งที่การวิจัยเชิงคุณภาพ การวิเคราะห์บทเพลงอีสานใหม่ ใน 3 ส่วนสำคัญคือ หนึ่ง เพลงลูกทุ่งอีสานในยุคใหม่ตั้งแต่ พ.ศ. 2557 - 2561 สองคือ การสัมภาษณ์เชิงลึก (In-depth Interview) บุคคลที่เป็นผู้ส่งสาร ได้แก่ นักร้อง นักแต่งเพลง และสามคือ การสร้างบทสนทนากลุ่ม (Focus Group) กับกลุ่มตัวอย่างที่ฟังเพลงอีสานประยุกต์ในยุคอีสานใหม่อายุ 20 - 40 ปี และมีคุณสมบัติที่ท้าทายต่อการสืบหาข้อค้นพบ นั่นคือ ไม่ใช่คนที่มีภูมิลำเนาจากอีสาน (ปาณิส, 40)

บทที่สี่ ปาณิสมุ่งเน้นการวิเคราะห์อัตลักษณ์เพลงอีสานประยุกต์ในยุคอีสานใหม่ ใน

พ.ศ. 2557-2561 ซึ่งเพลงลูกทุ่งอีสานได้รับความนิยมในระดับประเทศ มีตัวชี้วัดความนิยมจากยอดผู้รับชมจากสื่อช่องทางใหม่ ๆ ในระดับสูง โดยปาณิสได้แบ่งการวิเคราะห์เป็น 8 ส่วน ได้แก่ เรื่องราวเนื้อหาเพลง สถานที่อยู่ของผู้เล่า ฐานะและชนชั้นทางสังคมของผู้เล่า น้ำเสียงที่ใช้เล่า ภาษา และรูปแบบดนตรี ลักษณะของนักร้องเพลงลูกทุ่งอีสานประยุกต์ การเคลื่อนตัวของเพลงลูกทุ่งอีสานเข้าสู่วัฒนธรรมส่วนกลาง และมุมมองของผู้ฟัง (ปาณิส, 46)

ปาณิสพบว่า เนื้อหาของบทเพลงในเรื่องราวของความรัก เช่นแอบรัก ผิดหวังในรัก และการเปรียบเทียบตัวเองกับสิ่งต่าง ๆ เช่น “ไม่ใช่หมาวัด” หมายถึง เป็นคนดีประมาณหนึ่ง “เป็นเศษฝุ่น” หมายถึง ไม่มีค่าพอจะให้อีกฝ่ายสนใจ (ปาณิส, 51) นอกจากนั้น ปาณิสพูดถึงตัวอย่างบางเพลง เช่น “ยโส (2560)” ที่เล่าเรื่องราวเด็กหนุ่มยโสธรที่มีความภูมิใจในรากเหง้าของครอบครัวตนเอง และมีท่อนที่ร้องว่า “เสื้อยืดกางเกงยีนส์ converse ดูธรรมดาแต่ brain กูประเสริฐ” คือการเลือกใช้คำว่า brain แทนคำว่าสมองหรือสติปัญญา เพื่อเลี่ยงการใช้คำที่ให้ความรู้สึกรุนแรงอีกทั้งเลี่ยงการใช้ประโยคที่ยาวเกินไป (ปาณิส, 54) ในประเด็นสถานที่อยู่ของผู้เล่านั้น ปาณิสพบว่าไม่ปรากฏเพลงที่เล่าวิถีชีวิตคนอีสานพลัดถิ่น และอพยพเข้ามาในเมืองหลวงในเพลงอีสานประยุกต์ แต่ก็ยังเป็นภาพวิถีชีวิตชนบท ที่ไม่ได้เล่าด้วยน้ำเสียงของความน้อยใจในโชคชะตา (ปาณิส, 59-60)

การเล่าเรื่องราวของตนเองในเพลง ปาณิสพบว่า การนำเสนอเรื่องราวตนเองได้เกิดมิติการเล่าเรื่องแบบใหม่ ที่ไม่ได้ดูแคลนตนเองแบบเดิม เกิดเป็นความหลากหลายของตัวละคร ยกระดับตนเองขึ้นมาในเนื้อเพลง อย่างไรก็ดี ยังปรากฏเนื้อหาที่ดูถูกดูแคลนตัวเองอยู่บ้างในเรื่องฐานะที่ยากจน (ปาณิส, 61) ซึ่งในแง่มุมอื่น ๆ เช่น ฐานะและชนชั้นทางสังคม (ปาณิส, 61) พบว่าไม่ได้สะท้อนความยากลำบาก ไม่ร่ำรวย แต่มีความสุขแบบพอเพียง แต่ก็มีฉากของเด็กอีสานรุ่นใหม่ปรากฏให้เห็นบ้าง เช่น การใช้มอเตอร์ไซค์ การดื่มเหล้ากับเพื่อนฝูงเมื่อออกหัก

ภาพแทนของผู้หญิงที่ถูกเล่าในเพลงลูกทุ่งอีสานยุคใหม่นี้ พบว่า เป็นภาพแสดงของผู้หญิงที่มีความกล้า ทั้งแสดงความรู้สึกรัก เสียใจ ผ่านท่าทีที่ตรงไปตรงมามากขึ้น ไม่ได้เป็นผู้หญิงที่อยู่ในขนบ นั่งรอผู้ชายเข้ามาจีบเพียงอย่างเดียว (ปาณิส, 61)

ภาษา และรูปแบบดนตรี ปาณิส พบว่าเนื้อร้องยังคงใช้ภาษาอีสานเป็นหลัก แต่ปรากฏคำภาษาอังกฤษทับศัพท์ที่เข้ามาอยู่ในชีวิตประจำวันของคนรุ่นใหม่ เช่น เพลง “ภาวะแทรกซ้อน” ใช้คำว่า “แคร์” มาจาก care หมายถึงการดูแลปกป้อง หรือ “โคม่า” มาจากคำว่า coma หมายถึงสภาพไม่รู้สึกตัวของผู้ป่วยในเนื้อเพลงอย่างกลมกลืนเป็นเนื้อเดียวกับภาษาอีสาน (ปาณิส, 66-67)

ลักษณะของนักร้องเพลงลูกทุ่งอีสานประยุกต์ในยุคอีสานใหม่ ปาณิสชี้ให้เห็นว่านักร้องเพลงลูกทุ่งอีสานประยุกต์มีอายุระหว่าง 14-50 ปี แต่ส่วนใหญ่ก็เป็นคนวัยรุ่นหนุ่มสาวและทำเพลงเองในค่ายเพลงเล็กตามต่างจังหวัด และนักร้องส่วนหนึ่งสะท้อนว่า ตนเองได้ไปสัมผัสกับวัฒนธรรมต่างชาติ จึงต้องการถ่ายทอด และสะท้อนความเป็นตัวเองออกมาผ่านบทเพลง ทำให้กลับเข้ามาหารากเหง้าของตนเอง คือ ความเป็นอีสาน ผ่านการใช้ภาษาอีสาน เรื่องราวในอีสาน

อาหารการกิน และเครื่องดนตรีในอีสาน แล้วผสมผสานกับแนวดนตรีที่ตนเองชอบ (ปาณิส, 67-68) ปาณิสมองว่า นักร้องรุ่นใหม่ได้หยิบเอาวัฒนธรรมต่างชาติเข้ามาใช้ร่วมกับวัฒนธรรมอีสาน ด้วยภาษาที่หลากหลาย และผสมได้อย่างเป็นธรรมชาติ ตามลักษณะการพูดการใช้ในชีวิตประจำวัน ที่มีทั้งภาษาไทย ภาษาอังกฤษ และภาษาอีสานปะปนอยู่แล้ว แต่เลือกที่จะยก “ความเป็นอีสาน” ชูขึ้นมาให้โดดเด่นเพื่อแสดงตัวตน แต่ด้วยการเติบโตมากับวัฒนธรรมที่หลากหลาย ทำให้ความเป็นอีสานที่แสดงออกมา เป็นอีสานประยุกต์ในรูปแบบใหม่ อาจจะโดยตั้งใจหรือไม่ตั้งใจ และความเป็นสมัยใหม่นี้ก็ติดตัวอยู่กับวิธีการเขียนเพลง การมองโลก จนออกมาเป็นวิธีคิดในเพลงเหล่านี้ (ปาณิส, 70)

ในมุมมองผู้ฟังเพลงอีสานที่ไม่ใช่คนอีสาน (ปาณิส, 73) พบว่า เสียงสะท้อนจากการสนทนากลุ่มนั้นบอกตรงกันว่า เพลงลูกทุ่งอีสานยุคใหม่ไม่ค่อยมีเนื้อหาตกระกำลำบากจากบ้านมาไกล แต่เน้นเนื้อหาความรัก วิถีชีวิตอีสานสนุก ๆ มากกว่าจึงทำให้คนที่อยู่ภูมิภาคอื่น ๆ เข้าถึงเพลงลูกทุ่งอีสานได้มากขึ้น ฟังเพลงลูกทุ่งอีสานได้สนุกมากขึ้น และมีประเด็นที่ทุกคนเห็นตรงกันว่า “ถ้าไม่มีเว็บไซต์ยูทูบ แทบจะเป็นไปไม่ได้เลยที่จะได้ฟังเพลงลูกทุ่งอีสาน เพราะหลายคนใช้อินเทอร์เน็ตเป็นช่องทางหลักในการเปิดรับเพลง” (ปาณิส, 79)

ปาณิสถ่ายทอดมุมมองของคนรุ่นใหม่ต่อเพลงลูกทุ่งอีสานยุคใหม่ว่า เพลงอีสานประยุกต์ในยุคอีสานใหม่นี้ ได้รวมเอาภูมิปัญญาอีสานดั้งเดิม กับการผสมผสานกับภาษาสมัยใหม่ ผ่านสื่อกลางถ่ายทอดของนักร้องวัยหนุ่มสาว ที่เลือกถ่ายทอดในมุมที่ตนเองรู้จัก ผนวกกับท่วงทำนองดนตรีแบบตะวันตกที่ได้รับความนิยมอยู่ก่อนแล้ว ทำให้กลายเป็นอัตลักษณ์เพลงลูกทุ่งอีสานประยุกต์ในยุคอีสานใหม่ ที่มีสื่อดิจิทัลเป็นตัวขับเคลื่อนวัฒนธรรมในสื่อเพลง

บทที่ห้า ปาณิสกล่าวสรุปถึงการเปลี่ยนแปลงของเพลงลูกทุ่งอีสานยุคใหม่ที่เป็นกระบวนการสื่อสารในยุคโลกาภิวัตน์ทำหน้าที่ในการสร้างวัฒนธรรมลูกผสม (Hybrid Cultures) เป็นการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมเมืองกับชนบท ด้วยเนื้อหาและดนตรีที่ถูก “รังสรรค์รสชาติ” ให้เข้ากับยุคสมัย และความนิยมของผู้คน จนกล่าวได้ว่าเพลงลูกทุ่งอีสานประยุกต์กลายเป็นวัฒนธรรมประชานิยม ซึ่งหากวัฒนธรรมประชานิยมนี้ช่วยประคับประคองการแยกขั้วทางวัฒนธรรมหรือรอยปริแยกทางวัฒนธรรมเป็นเหมือนพื้นที่กลาง แม้คุณค่าวัฒนธรรมประชานิยมอาจไม่ใช่ฉันทามติของสังคม แต่ก็ถือว่าเป็นคุณค่าร่วมของกลุ่มย่อยทางวัฒนธรรมในสังคมที่แสดงให้เห็น “วัฒนธรรมไม่มีสูงต่ำ มีแต่แลกเปลี่ยนถ่ายทอดกัน” (ปาณิส, 93)

ชื่อเรื่อง **การบริหารจัดการวงดนตรีลูกทุ่งในประเทศไทย กรณีศึกษาวงดนตรีลูกทุ่ง บุญศรี รัตนัง, นกน้อย อุไรพร, อาภาพร นครสวรรค์, เอกชัย ศรีวิชัย**
ชื่อผู้แต่ง **วิระ บำรุงศรี**
ปีที่พิมพ์ **2564**

"การบริหารจัดการวงดนตรีลูกทุ่งในประเทศไทย กรณีศึกษาวงดนตรีลูกทุ่ง บุญศรี รัตนัง, นกน้อย อุไรพร, อาภาพร นครสวรรค์, เอกชัย ศรีวิชัย" ของ วิระ บำรุงศรี เป็นวิทยานิพนธ์ระดับปริญญาเอก มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

บทแรก วิระได้ฉายภาพพัฒนาการวงการลูกทุ่งไทย ย้อนกำเนิดคำว่า "ลูกทุ่ง" มาจากไหน และการเติบโตของ "วงลูกทุ่ง" ที่วิระได้ชี้ให้เห็นบริบท "ลูกทุ่ง" กับนักร้อง ชีวิตคนหางเครื่องที่มีชีวิตบอกเล่าเรื่องราวเพลงที่เกี่ยวกับวิถีชีวิตชนบท แต่นักร้องกลับใส่สูทพร้อมเครื่องประดับสะท้อนแววับ อีกทั้งหางเครื่องก็รังสรรค์ชุดเครื่องแต่งกายประดับขนนกแบบฝรั่ง (วิระ, 2) และวิระได้เกริ่นถึงวงดนตรีที่มีชื่อเสียงในแต่ละภูมิภาคของไทย (วิระ, 4) และในฐานะนักร้องเพลงลูกทุ่ง ที่มีความสนใจในการบริหารจัดการวงดนตรีลูกทุ่งในประเทศไทยได้ตั้งคำถามกับรูปแบบเอกลักษณ์ของวงดนตรีลูกทุ่งไทยในแต่ละยุคนั้นเป็นมาอย่างไร และบทบาทวงดนตรีลูกทุ่งไทยในแต่ละภูมิภาคมีรูปแบบ และวิธีการบริหารจัดการอย่างไร (วิระ, 5)

บทที่สอง วิระได้อธิบายเกี่ยวกับแนวคิดกระบวนการบริหารที่เรียกว่า 4M ของ Greenwood n.d. ที่อ้างถึงในงานของจันทรานี สงวนนาม (วิระ, 19) ประกอบด้วย Man-คน Money-เงิน Materials-วัสดุสิ่งของ และ Management-การจัดการ ซึ่ง 4M เป็นปัจจัยสำคัญในการประสานงานขององค์กรหรือหน่วยงานต่าง ๆ

บทที่สาม ในการวิเคราะห์เนื้อหาต่าง ๆ เกี่ยวกับการบริหารจัดการวงดนตรีลูกทุ่งไทย วิระใช้วิธีสืบค้นเอกสาร รวมทั้งการเก็บข้อมูลด้วยการสังเกต สัมภาษณ์ทั้งแบบทางการ และไม่เป็นทางการ การสนทนากลุ่ม เป็นต้น โดยในส่วนการทำความเข้าใจบริบทวงดนตรีลูกทุ่งทั้ง 4 ภูมิภาคในภาพรวมนั้น วิระได้คัดเลือกจากวงดนตรีที่มีผลงานสืบเนื่องมามากกว่า 10 ปี และคัดเลือกตัวแทนวงดนตรีในแต่ละภาค เช่น ลูกทุ่งภาคเหนือ ได้แก่ วงดนตรีลูกทุ่งบุญศรี รัตนัง ลูกทุ่งภาคอีสาน ได้แก่ วงดนตรีลูกทุ่งเสียงอิสาน นกน้อย อุไรพร วงดนตรีลูกทุ่งภาคกลาง ได้แก่ วงดนตรีลูกทุ่ง อาภาพร นครสวรรค์ และดนตรีภาคใต้ คือ วงดนตรีลูกทุ่ง เอกชัย ศรีวิชัย

บทที่สี่ วิระได้เปรียบเทียบรูปแบบวิธีการบริหารจัดการของภาพแทนวงดนตรีทั้ง 4 วงดนตรี พบว่า ทั้งสี่วงดนตรีมีรูปแบบการบริหารจัดการที่แตกต่างกัน โดยเฉพาะวงดนตรีเสียงอิสานของนกน้อย อุไรพร ที่มีการบริหารจัดการในส่วนที่บริหารจัดการร่วมภายใต้สัญญากับบริษัททุนภายนอก ขณะที่อีกสามวงดนตรีมีการบริหารจัดการ การวางแผนและการรับงานโดยเจ้าของเองหรือในนามของบริษัทจดทะเบียนของตนเอง (วิระ, 112)

บทที่ห้า วิระได้วิเคราะห์ และสรุปภาพรวมของการบริหารจัดการวงดนตรีทั้งสี่ภาพแทนวงดนตรีลูกทุ่งแต่ละภาค โดยใช้กรอบแนวคิด 4M มาร่วมวิเคราะห์ พบว่า วงดนตรีลูกทุ่งบุญศรี รัตนังนั้นสะท้อนให้เห็นการบริหารจัดการที่มีระบบ

บนพื้นฐานของสายใย “ครอบครัว” นั่นคือ การดูแลรับผิดชอบในแต่ละด้านมีความชัดเจน เช่น เวที เครื่องเสียง เครื่องดนตรีทุกชิ้นมีทีมงานในการจัดซื้อ ดูแลรักษา ซ่อมบำรุง เป็นของวงเอง ไม่ต้องเช่าจากแหล่งใด หรือเครื่องแต่งกายแม้มีการจัดซื้อจัดจ้าง แต่ก็มีการดูแลรักษา และทำความสะอาดอย่างเป็นระบบและมีการสนับสนุนงานช่างฝีมือท้องถิ่นในการสร้างเครื่องแต่งกาย และกฎระเบียบที่สร้างขึ้นอย่างใส่ใจ และอยู่บนหลักศีลธรรมของสมาชิก เช่น การปลูกฝังว่า “สุขด้วยกัน ลำบากด้วยกัน” ความชัดเจนในสถานะครอบครัว ความไว้ใจในการกระจายบทบาทรับผิดชอบ (วิระ, 117-120)

ในขณะที่อีกสามวงดนตรีนั้น วิระได้นำมาสะท้อนให้เห็นรูปแบบการบริหารจัดการแบบครอบครัวกึ่งบริษัท แต่ก็มีความแตกต่างกันในลักษณะการดำเนินการ เนื่องจากวงดนตรีเสียงอิสาน ของ นกน้อย อุไรพร นั้นส่วนหนึ่งเป็นของบริษัททุนภายนอก บางอย่างจึงเป็นการบริหารงานร่วมกัน เช่น นักแต่งเพลงของวงดนตรีเสียงอิสานจะรับผิดชอบโดยบริษัทแล้วจัดหาเพลงมาให้นกน้อย อุไรพรร่วมเลือกเองด้วย ห้องบันทึกเสียงของบริษัททุนภายนอก การประชาสัมพันธ์โดยบริษัททุนภายนอก การบริหารการเงินโดยนกน้อย อุไรพร แต่มีการจัดสรรรายได้ส่วนหนึ่งเป็นไปตามสัญญากับบริษัททุนภายนอก (วิระ, 121-122)

ส่วนวงดนตรีลูกทุ่งภาคกลางของอาภาพร นครสวรรค์ กับวงดนตรีลูกทุ่งภาคใต้ของเอกชัย ศรีวิชัย นั้น มีรูปแบบการบริหารจัดการในนามบริษัท แต่โครงสร้างภายในแบบธุรกิจครอบครัว คือสมาชิกที่เป็นครอบครัว และเครือญาติ เพื่อนฝูงที่มีการบริหารแบ่งหน้าที่ความรับผิดชอบกันไปในแต่ละด้าน อย่างมีระเบียบแบบแผน เช่น การประสานรับงานเอง จัดฝึกซ้อมก่อนการแสดง และมีระบบสวัสดิการรองรับแบบกึ่งครอบครัว เช่นการดูแลความเป็นอยู่ของสมาชิก (วิระ, 136)

บทส่งท้าย วิระอภิปรายผลจากการวิเคราะห์รูปแบบการบริหารจัดการวงดนตรีทั้ง 4 วงว่า ทุกวงดนตรีสะท้อนให้เห็นปัจจัยของ Man-คน ซึ่งจัดว่าเป็นปัจจัยที่สำคัญที่สุด ธุรกิจจะเกิดขึ้นได้ต้องอาศัยความคิด และการจัดการของคนว่าจะใช้คนอย่างไรให้เกิดประสิทธิภาพ และประสิทธิผลกับงานให้มากที่สุด (วิระ,143) และในส่วนของ Money-เงิน Management-การบริหารจัดการ และ Material-การบริหารจัดการวัสดุอุปกรณ์ ชี้ให้เห็นในภาพรวมที่มีการกระจายอำนาจหน้าที่รับผิดชอบและมีรูปแบบการบริหารจัดการของการดำเนินธุรกิจที่มีระบบชัดเจน

จากภาพแทนของการบริหารจัดการวงดนตรีลูกทุ่งที่วิระนำเสนอแม้จะพบว่ามีความแตกต่างในลักษณะการดำเนินการบางส่วนในทางธุรกิจ แต่ก็สะท้อนให้เห็นปัจจัยพื้นฐานที่ทำให้วงดนตรีลูกทุ่งดังกล่าวนี้สามารถยืนหยัดจนถึงปัจจุบัน นั่นคือสายใยของการดูแลด้วยความเป็นครอบครัวคนลูกทุ่งด้วยกัน

ชื่อเรื่อง **เส้นทางสู่ความเป็นเลิศของวงดนตรีลูกทุ่งมัธยมศึกษาในประเทศไทย**
ชื่อผู้แต่ง **นิวัฒน์ วรรณธรรม**
ปีที่พิมพ์ **2557**

"เส้นทางสู่ความเป็นเลิศของวงดนตรีลูกทุ่งมัธยมศึกษาในประเทศไทย" ของนิวัฒน์ วรรณธรรม เป็นผลงานวิทยานิพนธ์ในระดับปริญญาเอก มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ที่สนใจบริบทของวงดนตรีลูกทุ่งโรงเรียนมัธยมศึกษาเป็นอย่างไร และการผลักดันความเป็นเลิศของวงดนตรีลูกทุ่งมัธยมศึกษาในประเทศไทยมีปัจจัยอะไรเกี่ยวข้องบ้าง

บทแรก นิวัฒน์ ชี้ให้เห็นความสำคัญของกิจกรรมที่เกี่ยวกับเพลงลูกทุ่งในโรงเรียน ที่ไม่ได้เป็นวิชาพื้นฐานบังคับที่เด็กทุกคนต้องเรียน แต่เป็นอีกหนึ่งกิจกรรมที่เป็นจุดเริ่มต้นการบ่มเพาะให้นักเรียนเห็นคุณค่า และความสำคัญของศิลปวัฒนธรรมของชาติ กระทรวงศึกษาธิการในฐานะหน่วยงานภาคการศึกษาจึงกระตุ้น และผลักดันให้จัดกิจกรรมเพื่ออนุรักษ์ และส่งเสริมเพลงลูกทุ่งอยู่เนือง ๆ เช่น การประกวดร้องเพลงการประกวดวงดนตรีลูกทุ่ง แต่ก็ขาดความต่อเนื่องยังไม่เป็นรูปธรรม ด้วยข้อจำกัดเช่นเรื่องสถานที่ วัสดุอุปกรณ์ เงินทุนสนับสนุน แต่ในช่วงตั้งแต่ประมาณทศวรรษ 2540 มานี้ กิจกรรมวงดนตรีลูกทุ่งเริ่มเข้ามาสู่โรงเรียนอย่างจริงจัง ในรูปแบบ "การจัดประกวดวงดนตรีลูกทุ่งมัธยมศึกษา" ปัจจุบัน จึงปรากฏมีวงดนตรีลูกทุ่งในระดับมัธยมศึกษาในหลายโรงเรียน ยิ่งไปกว่านั้นวงดนตรีลูกทุ่งในโรงเรียนหลายวงสามารถแสดงผลงานความเป็นนักดนตรี และนักร้องได้ดีไม่ต่างจากมืออาชีพ (นิวัฒน์, 3-4)

บทที่สอง นิวัฒน์ได้ชี้ให้เห็นพัฒนาการวงดนตรีลูกทุ่งในโรงเรียนที่มีภาพชัดเจนขึ้น ในการจัดประกวดวงดนตรีลูกทุ่งมัธยมศึกษาครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. 2544 ในรายการ "ยามาฮ่าบิ๊กแบนด์" และต่อมา พ.ศ. 2546 "ยามาฮ่า ลูกทุ่งคอนเทสต์" โดยบริษัทสยามดนตรียามาฮ่า จำกัด (นิวัฒน์, 28) ต่อมาก็มีการประกวดวงดนตรีลูกทุ่งในนามบริษัทเอกชนอื่น ๆ ตามมา เช่น บริษัทนพพร ซิลเวอร์โกลด์ ในรายการ "แชมป์เยาวชน" ทางโทรทัศน์ช่อง 9 โมเดิร์นไนท์ และรายการ "ชิงช้าสวรรค์คอนเทสต์" เป็นต้น (นิวัฒน์, 29-30) และนิวัฒน์ได้เลือกใช้แนวคิดการบริหารจัดการแบบ 4M และทฤษฎีการเรียนรู้กลุ่มผสมผสานของกานเย่ (Gagne) ในการวิเคราะห์เพื่อหาแนวทางพัฒนาวงดนตรีลูกทุ่งโรงเรียนให้มีประสิทธิภาพ (นิวัฒน์, 87-88) รวมทั้งการทบทวนเอกสารทั้งไทย และต่างประเทศที่เกี่ยวข้อง

บทที่สาม นิวัฒน์ ออกแบบการวิจัยเพื่อค้นหา "เส้นทางสู่ความเป็นเลิศของวงดนตรีลูกทุ่งโรงเรียนมัธยมศึกษาในประเทศไทย" โดยการคัดเลือกวงดนตรีลูกทุ่งโรงเรียนมัธยมศึกษา จำนวน 13 โรงเรียน ที่มีผลงานการประกวดวงดนตรีลูกทุ่งภายใต้สังกัดสำนักงานคณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐาน ในระดับประเทศ ระหว่าง พ.ศ. 2549 - 2551 ใน 4 รายการ ได้แก่ รายการชิงช้าสวรรค์ รายการแชมป์เยาวชน รายการยามาฮ่าลูกทุ่งคอนเทสต์ และรายการลูกทุ่ง ปปส. (นิวัฒน์, 102-103)

บทที่สี่ นิวัฒน์พาไปรู้จักและเรียนรู้กับประวัติพัฒนาการ และองค์ประกอบความสำเร็จและแนวคิดเกี่ยวกับกิจกรรมวงดนตรีลูกทุ่งของแต่ละวงดนตรีลูกทุ่งโรงเรียน และพบว่า หลายโรงเรียนกำเนิดมาจากกิจกรรมของโรงเรียน เช่น "ชุมนุมวงดนตรีลูกทุ่ง" "วงโยธวาทิต" ของ

โรงเรียน และนิวัฒน์ชี้ให้เห็นว่า จากบริบทของวงดนตรีลูกทุ่งแต่ละโรงเรียนที่ศึกษานั้น สะท้อนให้เห็นว่ามีองค์กระกอบหลายส่วนที่สนับสนุนการประสบความสำเร็จหลายอย่าง ได้แก่ เป็นโรงเรียนขนาดใหญ่ถึงขนาดใหญ่พิเศษ มีครูผู้สอนครูผู้ควบคุมวงด้านดนตรีโดยเฉพาะ และมีลักษณะการบริหารจัดการอย่างเป็นระบบ เช่น การวางกลยุทธ์ การจัดหาทีมงาน รวมถึงการมีโอกาสได้แสดงความสามารถในเวทีการประกวดแข่งขันรายการต่าง ๆ (นิวัฒน์, 160) และอีกส่วนสำคัญที่ปรากฏในข้อมูลหลายส่วนของนิวัฒน์ คือ ผู้บริหารโรงเรียนกับวิสัยทัศน์ที่มองเห็นคุณค่าและให้การสนับสนุนส่งเสริม และพัฒนาในกิจกรรมด้านนี้

บทที่ห้า นิวัฒน์ได้ชี้ให้เห็น “ปัจจัยสู่ความเป็นเลิศของวงดนตรีลูกทุ่งมัธยมศึกษาในประเทศไทย” โดยการสัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้องในส่วนต่าง ๆ ของวงดนตรี ทั้งผู้บริหาร ครูผู้สอนดนตรี ขับร้อง และการเต้นประกอบเพลง และนิวัฒน์ได้นำเสนอรายละเอียดผลการวิเคราะห์ในแต่ละด้าน ได้แก่ ด้านการจัดการ เช่น การวางแผนเพื่อเปิดพื้นที่ และสร้างโอกาสในปฏิทินภารกิจของโรงเรียน ด้านการจัดองค์กรในส่วนเจ้าหน้าที่รับผิดชอบส่วนต่าง ๆ เช่น อำนวยการ งบประมาณ สวัสดิการ ฉากและเวที เสื้อผ้าและเครื่องแต่งกาย ศิลป์ งานปกครองเพื่อดูแลระเบียบทั้งนักเรียน รวมถึงครูผู้สอน กิจกรรมการเรียนการสอนดนตรี และการฝึกซ้อม ด้านการปรับวงดนตรี เช่น การพัฒนาและปรับปรุงแก้ไขทั้งนักร้อง นักดนตรี นักเต้น และการปรับวงในภาพรวม ด้านการวัดและประเมินผล ด้านการสนับสนุน (นิวัฒน์, 162) สะท้อนให้เห็นกลไกการทำงานสนับสนุน และส่งเสริมต่าง ๆ

จากข้อมูลของวงดนตรีลูกทุ่งแต่ละโรงเรียน นิวัฒน์ได้ข้อค้นพบถึงปัจจัยที่มีผลต่อความสำเร็จของแต่ละโรงเรียน พบว่า เกิดจากองค์ประกอบหลักที่สำคัญ ได้แก่ การจัดการที่เกิดจากผู้บริหารและผู้ปฏิบัติการ กิจกรรมการเรียนการสอนที่มีครูผู้สอนที่มีจิตวิญญาณของความเป็นครูอย่างแท้จริง เป็นแบบอย่าง และเป็นที่ศรัทธาและชื่นชมของทุกฝ่ายที่สอดคล้องกับแนวคิดการเรียนรู้กลุ่มผสมผสานของ กานเย่ (Gagne) เช่น การสร้างความสนใจ การกระตุ้น การเสนอบทเรียนใหม่ การให้แนวทาง การลงมือปฏิบัติ เป็นต้น (นิวัฒน์, 232-233) ซึ่งสอดคล้องกับงานของ นิวัฒน์ วรรณธรรม ที่ได้ศึกษาเรื่อง “การสอนดนตรีปฏิบัติในโรงเรียนมัธยมศึกษา” (นิวัฒน์, 233)

การอ่านงานถอดบทเรียนการพัฒนาวงดนตรีลูกทุ่งในโรงเรียนของนิวัฒน์สะท้อนให้เห็นปัจจัยสนับสนุนจาก “ภายใน” โรงเรียน ที่มีส่วนสำคัญอย่างมากต่อการบ่มเพาะ และผลักดันศักยภาพของเด็ก และเยาวชนในโรงเรียน อย่างไรก็ดี ยังมีปัจจัยและบริบทสำคัญที่เกี่ยวข้องอีกหลายส่วนสำคัญ ทั้งครอบครัว รวมถึงเวทีหรือพื้นที่ที่จะเปิดโอกาสให้เด็กและเยาวชนเหล่านี้ได้พัฒนา และเก็บเกี่ยวประสบการณ์เรียนรู้ระหว่างทางที่พวกเขากำลังค้นหาตัวตนและก้าวเดินตามความฝันในเส้นทางดนตรี และเพลงลูกทุ่ง ซึ่งจะช่วยสืบสานลมหายใจของเพลงลูกทุ่งของไทยต่อไป

รายการอ้างอิง

ขจร ฝ้ายเทศ. (2548). **การสื่อสารทางการเมืองในเพลงไทยลูกทุ่ง พ.ศ. 2507-2547**. วิทยานิพนธ์ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต (สื่อสารมวลชน) คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

จารุวรรณ ส่งเสริม. (2563). **การศึกษาภูมิปัญญาการแสดงหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล คณะเพชรอุบล จังหวัดอุบลราชธานี**. วิทยานิพนธ์การศึกษามหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปศึกษา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ฉกาจ ราชบุรี. (2537). **ประวัติศาสตร์ธุรกิจเพลงลูกทุ่งไทย พ.ศ. 2507-2535**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ญานิกา อ้อมณฑา. (2548). **การศึกษาภาพสะท้อนสังคมจากบทเพลงของสลา คุณวุฒิ ที่ขับร้องโดย ไมค์ ภิรมย์พร**. สารนิพนธ์ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

นันดา วีรวิทยานุกูล. (2541). **การวิเคราะห์ภาพของผู้หญิงที่ปรากฏในเนื้อหาของเพลงลูกทุ่งระหว่าง พ.ศ. 2525-2540**. วิทยานิพนธ์ปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาการสื่อสารมวลชน ภาควิชาการสื่อสารมวลชน บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นิวัฒน์ วรรณธรรม. (2557). **เส้นทางสู่ความเป็นเลิศของวงดนตรีลูกทุ่งมัธยมศึกษาในประเทศไทย**. วิทยานิพนธ์ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

ปาณิส โพธิ์ศรีวังชัย. (2561). **อัตลักษณ์ของเพลงอีสานประยุกต์ในยุคอีสานใหม่**. วิทยานิพนธ์ปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พจนา ช่วยชู. (2565). **อุปลักษณ์มโนทัศน์ในเพลงลูกทุ่งภาคใต้**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย มหาวิทยาลัยพะเยา.

ภิพุทธิมนต์ บุญผดุงประเสริฐ. (2559). **อัตลักษณ์หางเครื่องแม่ถนอมบางเสร่ ตำบลบางเสร่ อำเภอสัตหีบ จังหวัดชลบุรี**. งานนิพนธ์รัฐศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาเศรษฐศาสตร์การเมืองและการบริหารจัดการ คณะรัฐศาสตร์และนิติศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา.

รัตติยา งามประดิษฐ์. (2539). **หางเครื่อง: ทางเลือกในการประกอบอาชีพของผู้หญิงไทย**. รายงานของการศึกษารายวิชา 320234 การศึกษาเฉพาะบุคคล 2 คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ลักขณา สุขสุวรรณ. (2521). **วรรณกรรมเพลงลูกทุ่ง**. วิทยานิพนธ์ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

รายการอ้างอิง

วิมลพรรณ ขอบเขต. (2557). **การสร้างสรรค์ภาษาและภาพสะท้อนสังคมของเพลงตลกคำเมือง**. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาศาสตร์เพื่อการสื่อสาร ภาควิชาภาษาศาสตร์ คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

วิระ บำรุงศรี. (2557). **การบริหารจัดการวงดนตรีลูกทุ่งในประเทศไทย**. วิทยานิพนธ์ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

สมคิด เมืองวงค์. (2555). **เพลงลูกทุ่งคำเมืองในระหว่าง พ.ศ. 2546-2550**. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่.

James Leonard Mitchell. (2015). **Luk Thung: the Culture and Politics of Thailand's Most Popular Music.** Bangkok: Silk worm Books. 208 pp.

Kobkul Putharaporn. (1985). **Country Folksongs and Thai Society.** In Traditional and Changing Thai World View, edited by Amara Pongsapich. Bangkok: Chulalongkorn University Research Institute and Southeast Asian Studies.

ประวัติผู้เขียน

ประวัติผู้เขียน

สัมพันธ์ พัทลุง

ข้าราชการบำนาญ, นักอนุรักษ์เพลงลูกทุ่งไทย, นักเขียน, นักค้นคว้าและเผยแพร่ประวัตินักร้องลูกทุ่ง, พิธีกรและกรรมการตัดสินการประกวดร้องเพลงทั่วไป, กรรมการบริหาร “สมาคมนักแต่งเพลงแห่งประเทศไทย” “สมาคมนักร้องลูกทุ่งแห่งประเทศไทย” “สมาคมนักแต่งเพลงลูกทุ่งประเทศไทย” และ “สมาคมผู้สร้างสรรค์เพลง”

บุญเลิศ คชายุทธเดช (ช้างใหญ่)

อดีตนักข่าว นักหนังสือพิมพ์ หนังสือพิมพ์มติชน คอลัมนิสต์วิเคราะห์วิจารณ์การเมือง เศรษฐกิจ สังคม เพลงลูกทุ่ง มีผลงานการเขียนชีวประวัติศิลปินลูกทุ่ง (นักร้อง นักประพันธ์) หลายเล่ม เช่น สุรพล สมบัติเจริญ, ผ่องศรี วรนุช, ไพบูลย์ บุตรขัน, ชลธี ธารทอง, ลพ บุรีรัตน์, สายัณห์ สัญญา, ชาย เมืองสิงห์, ศรคีรี ศรีประจวบ ฯลฯ

ปัจจุบันเป็นกรรมการนโยบายไทยพีบีเอส (สื่อสาธารณะ)

ผศ.ดร.ชุติมา มณีวัฒนา

อาจารย์ประจำสาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา ผู้มีความรักในบทกวีและเสียงเพลงลูกทุ่ง เป็นอาจารย์ผู้ควบคุมการผลิตละครเวทีศิลปนิพนธ์เรื่อง “รำพึงถึงพุ่มพวง” ที่ถ่ายทอดชีวประวัติของพุ่มพวง ดวงจันทร์ และเป็นผู้เขียนบทการแสดงงานฉลองราชธานี 222 ปี กรุงรัตนโกสินทร์ เรื่อง “วรรณกรรมของชาวบ้านกับดนตรี: ยุคแห่งการเปลี่ยนแปลงกับสภาพชีวิตที่เปลี่ยนไป” ณ บริเวณลานพลับพลามหาเจษฎาบดินทร์

นคร ศรีเพชร

อดีตพนักงานค่ายเพลงลูกทุ่ง หมอลำ ,นักจัดรายการวิทยุเพลงลูกทุ่งในนาม เคน สองแคว, นักข่าวและคอลัมนิสต์เกี่ยวกับเพลงลูกทุ่งใน “จุดประกาย” กรุงเทพธุรกิจ และ คมชัดลึก

ปัจจุบัน พิธีกร รายการ “กู่ร้องก้องทุ่ง” ช่อง MVTV, คนทำงานเบื้องหลังคอนเสิร์ตลูกทุ่ง, ฝ่ายประชาสัมพันธ์ สมาคมนักร้องลูกทุ่งแห่งประเทศไทย

ศุภกิจ บัวดิษฐ์

ชาวพิษณุโลก ราศีธนู อดีตนักข่าวบันเทิง คอลัมนิสต์นิตยสารบรรณาธิการหนังสือพิมพ์ดาราเดลี่ และนิตยสารบันเทิงอีกหลายฉบับ

ปัจจุบันเป็นนักเขียนอิสระ และผู้จัดการศิลปิน

ชินวัฒน์ ตั้งสุทธิจิต นักเขียน นักกลอนนามปากกา “มหา สุรารินทร์” นักค้นคว้าอิสระ

สุกัญญา สมไพบูลย์ อาจารย์ประจำภาควิชาวาทวิทยาและสื่อสารการแสดง คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ผู้รักและหลงใหลในเพลงลูกทุ่ง เป็นนักร้องสมัครเล่น เป็นหางเครื่องครูพักลักจำ เพลงแรกในชีวิตที่ร้องได้คือ *“หนุ่มนาข้าวสาวนาเกลือ”* ประกวดร้องเพลงด้วยเพลง *“หม้ายขันหมาก”*, *“นัดพบหน้าอำเภอ”* และยังร้องเพลงลูกทุ่งทุกครั้งที่มีโอกาส มีความสุขทุกครั้งที่ได้ทำงานเพื่อส่งเสริมลูกทุ่งไทยให้เป็นสมบัติร่วมทางศิลปวัฒนธรรมไทยของคนไทยทุกคน

ตรีเทพ ไทยคุรุพันธ์ นักวิชาชีพสื่อสารมวลชนที่ใช้ชีวิตกับอุตสาหกรรมความคิดสร้างสรรค์ ละคร ซีรีส์ อนิเมชั่น กว่า 30 ปีในบทบาทหน้าที่หลากหลายในประเทศไทยและต่างประเทศ ทั้งครีเอทีฟ โปรดิวเซอร์ ผู้บริหารสถานีโทรทัศน์ องค์กรสื่อ

ปัจจุบันเป็นผู้บริหารบริษัทโฮลดิ้งของมหาวิทยาลัยที่มุ่งสร้างสรรค์นวัตกรรมด้านนิเทศศาสตร์และสร้างนิเทศนวัตกรเพื่อการขับเคลื่อนอุตสาหกรรมความคิดสร้างสรรค์ของประเทศ

อานันท์ นาคคง ศิลปินศิลปาธร (ดนตรี) พ.ศ. 2562 สมาชิกวงกอไผ่-ฟองน้ำ ผู้อำนวยการวงดนตรี c asean consonant จบการศึกษาด้าน Ethnomusicology จาก SOAS, University of London มีผลงานวิชาการทางดนตรีวิทยา-งานบันทึกเสียงภาคสนาม-เพลงประกอบละครเวทีจำนวนมาก

ปัจจุบันทำงานที่คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

อุษา โคตรศรีเพชร จบการศึกษาทางด้านการวางแผนภาคและเมือง และด้านศิลปะ มีความสนใจเกี่ยวกับความรู้พื้นบ้านด้านศิลปวัฒนธรรมและสิ่งแวดล้อม ด้วยบทบาทการทำงานเป็นนักบันทึกเรื่องราวประวัติศาสตร์ความทรงจำ คำบอกเล่าร่วมกับภาคีเครือข่ายกลุ่มชาติพันธุ์ และชุมชนพื้นถิ่นมายาวนาน จนซึมซับเกี่ยวกับวิถีชีวิตชุมชน และนำศาสตร์ความรู้ด้านศิลปะและชุดความรู้ชุมชนมาผสมผสานประยุกต์ใช้กับงานวิจัยชุมชนและกล่อมเกลาชีวิต และพร้อมเปิดรับโอกาสและความท้าทายใหม่ ๆ ในการเรียนรู้ เช่น ศิลปะลิเก และลูกทุ่งที่สร้างสีสันมากมายให้กับก้าวต่อไปของชีวิตและการทำงานในฐานะนักวิจัยอิสระ


๖๕ ปี
ลูกท่อไทย

๘๔ ปีลูกทุ่งไทย กองทุนพัฒนาสื่อปลอดภัยและสร้างสรรค์ ๒๕๖๖

