“มหาชัย” : ประวัติศาสตร์เพลงสยามผ่านเอกสารโน้ตเพลง[1]

ฟรานซีส นันตะสุคนธ์*

คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ประเทศไทย

“Mahachai”: History of a Siamese Melody in Sheet Music

Francis Nuntasukon*

Faculty of Arts, Silpakorn University, Thailand

Article Info

Research Article

Article History:

Received 16 May 2024

Revised 23 July 2024

Accepted 3 August 2024

คำสำคัญ

มหาชัย

ประวัติศาสตร์

โน้ตเพลง

ดนตรีวิทยาเชิงประวัติศาสตร์

* Corresponding author

E-mail address:

nuntasukon_f@su.ac.th

บทคัดย่อ

“มหาชัย” ถือเป็นทำนองเพลงที่มีประวัติยาวนานที่สุดในบรรดาเพลงที่ได้ถูกกำหนดใช้ในฐานะเพลงเกียรติยศ เดิมเป็นเพลงประโคมขับร้องเพื่อบูชาแก่สิ่งของ ผี บุคคล และเทพยาดา ใช้ประกอบละครในฉากทำขวัญ ซึ่งเชื่อว่ามีส่วนที่เป็นมโหรีประกอบพิธีกรรมของฝ่ายใน ตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา โดยมีการศึกษาเผยแพร่ประวัติของทำนองเพลงดังกล่าวค่อนข้างน้อย จากการศึกษาพบว่าราวปี พ.ศ. 2440 มีอิทธิพลจากลัทธิอาณานิคมซึ่งมีส่วนสำคัญต่อแนวคิดเรื่องการคัดเลือกเพลงชาติที่สมควรใช้ในโอกาสต่าง ๆ ทำนองมหาชัยเดิมจึงถูก “แปลง” เป็นทำนองแบบใหม่ที่เรียกว่า “ทางฝรั่ง” ใช้แตรวงบรรเลง ซึ่งเป็นเพลงคำนับใช้เมื่อบุคคลสำคัญมาถึงมณฑลพิธี รวมถึงเชิญธงสำคัญ จากบันทึกพบว่ามีเอกสารโน้ตเพลงบันทึกทำนองอย่างน้อย 4 สำนวนที่สำคัญ ได้แก่ เอกสารของกรมศิลปากร 2 ฉบับ และเอกสารโน้ตเพลงของ Paul J. Seelig 2 ฉบับ เนื่องจาก “มหาชัย” เคยมีบทบาทในฐานะเพลงที่สามารถใช้แทนเพลงชาติในช่วงเวลาก่อนการปฏิวัติการปกครอง ปี พ.ศ. 2475 ในโอกาสเชิญธงชาติจนมีการตกลงให้ใช้งานทำนองเพลงขึ้นในระดับประชาชนช่วงสั้น ๆ และเมื่อมีการเปลี่ยนแปลงรัฐบาลที่ครองอุดมการณ์แบบราชาชาตินิยม จึงมีแนวคิดการประพันธ์คำร้องเพลงมหาชัยขึ้นใส่ไว้ในเพลงสัญญาณวิธีบรรจุคำร้องแบบใหม่จึงเป็นส่วนขยายความทำนองเพื่ออธิบายชาตินิยมผ่านบริบททางการเมืองยุคหลัง 2475

[1] บทความดังกล่าวเป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัย เรื่อง “เพลงแห่งสยาม: ผลงานการเรียบเรียงประสานและบทวิเคราะห์แนวคิดแบบหลังอาณานิคม จากผลงานดนตรีของ พอล เจ. เซลิก” ซึ่งได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยจากสภาวิจัยแห่งชาติ (วช.) ร่วมกับคณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ประจำปี พ.ศ. 2566

Keywords:
Mahachai
history
sheet music
historical musicology

Abstract

“Mahachai” is regarded as the melody with the longest history among songs displaying honors. Initially, it was a song sung to worship sacred objects, spirits, people, and deities and was used in drama performances for auspicious ceremonies, *tum kwan*. It is also believed that it was played by Mahori (a court lady ensemble) serving these rituals since the Ayutthaya period. However, there are few published studies on the history of this melody. Around 1890, influenced from colonialism which played an important role in the idea of selecting an appropriate national anthem for the use on various occasions, the original ‘‘Mahachai’’ melody was transformed into a new melody called *thang farang* or “in Western-style”, which was normally played by brass bands as a salutation when important figures arrived at ceremonies and during the raising of state flags. Documented sheet music reveals at least four significant versions of the melody: two from of the Fine Arts Department and two from music scholar Paul J. Seelig Before the administrative revolution of 1932, “Mahachai” replaced the national anthem during flag-raising ceremonies. During a brief period, it was agreed to use the melody publicly. Following the change to a royal nationalist government, there was initiative to add lyrics to ‘‘Mahachai’’, creating a nationalistic anthem reflecting the political context post-1932.

1. บทนำ

ทำนองเพลงไทยถูกถ่ายทอดผ่านวิธีแบบมุขปาฐะเป็นประเด็นที่มีความสำคัญอย่างยิ่งต่อวิธีการศึกษาเข้าใจเหตุการณ์ในประวัติศาสตร์ดนตรีไทย เนื่องจากระบบความรู้ที่มีมุขปาฐะเป็นแกนกลาง จึงมีความสนใจพัฒนา “แนวปฏิบัติ” และ “ฝึกฝนทักษะทางดนตรี” โดยตรงจากครูสู่ศิษย์เป็นเรื่องภายใน รวมถึงมักไม่พบการบันทึกความคิดทางดนตรีในประเด็นต่าง ๆ ในหลักฐานประเภทลายลักษณ์ แตกต่างจากการใช้ “โน้ตเพลง” เป็นสื่อกลางในการสื่อสารความคิดและหลักการพื้นฐานในบริบททางวัฒนธรรมดนตรียุโรป เอกสารโน้ตเพลงเป็นวิธีบันทึกเสียงแบบหนึ่งด้วยภาพ โดยถือเป็นระบบสัญกรณ์ที่มีความสมบูรณ์เนื่องจากประดับด้วย “เครื่องหมาย” หรือ สัญญะ (มีการใช้อักขระ) และเมื่อประกอบรวมขึ้นสามารถแสดง “ความหมาย” ที่ผู้บันทึกต้องการสื่อสารในวัฒนธรรมดนตรีได้

สังคมไทยเริ่มพบหลักฐานที่กล่าวถึงการใช้งานอักษรหรือบันทึกเอกสารแบบโน้ตเพลงดังกล่าว ราวปี 2449[2] ในเอกสารชี้แจง “โปรแกรมสามัญ ณ สโมสรสถานของสามัคยาจารย์สมาคม” (หรือรายการฝึกหัดครูของคุรุสภาในปัจจุบัน-ผู้เขียน) ระบุว่า *“อังคาร ๕.๐๐-ย่ำค่ำ หัดโน้ตเพลง”* ทั้งนี้เอกสารโน้ตเพลงที่บันทึกด้วย “โน้ตสากล” ปรากฏก่อนในเอกสารที่จัดพิมพ์โดยรัฐงานราชการ 2 ส่วน ได้แก่ กิจการทหารในปี 2449[3] ในเอกสารผนวกแนบท้ายข้อบังคับว่าด้วยการใช้อาณัติสัญญาต่าง ๆ ในกรมทหารบก ร.ศ. 124 ซึ่งเป็นบันทึกโน้ตเพลงของทำนองสัญญาณเสียงแตรเดี่ยวที่ใช้ในกิจกรรมต่าง ๆ ของกรมทหารบก ในฐานะคำสั่งเรียกกำลังพลใช้เรียนในโรงเรียนฝึกทหารก่อน แล้วค่อยพัฒนาเป็นแบบเรียนทั่วไป ที่ชื่อว่า “ดนตรีวิทยา” เมื่อ พ.ศ. 2455[4] เป็นวิธีบันทึกโน้ตเพลงตามระบบอังกฤษที่ชื่อว่า Tonic sol-fa โดยเป็นวิธีที่ดัดแปลงมาจากระบบอ่านดนตรีที่แพร่หลายในช่วงศตวรรษที่ 19 ให้สอดรับกับแนวการศึกษาแบบใหม่ของไทย ทั้งนี้แบบเรียนทางดนตรีวิทยาของพระอภัยพลรบช่วงเวลาตั้งแต่ ปี 2449-2475 ถือเป็นช่วงเวลาที่เกิดการพัฒนาหลักฐานที่เป็นเอกสารลายลักษณ์บันทึกข้อมูลที่กล่าวถึงเสียงโดยตรงเป็นครั้งแรก[5] พัฒนาการเชิงวัตถุเกี่ยวกับหลักฐานแยกความคิดเกี่ยวกับการพัฒนาออกเป็น 2 ด้าน ได้แก่ (1) ด้านที่รับวิธีการใช้งานโน้ตเพลงตามบริบทดนตรีตะวันตกที่เข้ามาในสยามต่อมา และ (2) ด้านที่รักษาแนวปฏิบัติเดิมในการสืบทอด

---

[2] สามัคยาจารยสมาคม, “โปรแกรมสามัญ ณ สโมสรสถานของสามัคคจารย์สมาคม,” *วิทยาจารย์ 6*, ฉ. 1 (มกราคม 2449): ปกหลัง.

[3] กรมยุทธนาธิการ, *ข้อบังคับว่าด้วยการใช้อาณัติสัญญาต่าง ๆ ในกรมทหารบก ร.ศ. 124* (พระนคร: โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนาการ, 2448).

[4] อภัยพลรบ, พระ, *ดนตรีวิทยา* (พระนคร: โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนาการ, 2455).

[5] ฟรานซีส นันตะสุคนธ์, “สัญลักษณ์และประวัติคีตวรรณกรรมสยามโดย “พระอภัยพลรบ”: นักวิทยาดนตรี คนแรกของประเทศไทย,” *วารสารมหาวิทยาลัยศิลปากร 41*, ฉ. 5 (กันยายน-ตุลาคม 2564): 57-69.

ทางดนตรีไทยผ่านมุขปาฐะ แต่พัฒนา/ปรับปรุงวิธีการบันทึกโน้ตเพลงในแบบที่เหมาะสมกับวัฒนธรรมดนตรีไทย

ปัจจุบันการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะการแสดงของไทย สนใจการปรากฏตัวของ “การแสดง” ในฐานะหลักฐาน ผ่านการวิเคราะห์ผู้นำเสนอและบทบาทเนื้อหาที่ถูกนำเสนอในวัฒนธรรม (Culture Offer) ได้ผ่านพิธีกรรม ศาสนา หรืองานเทศกาลรื่นเริง แม้ว่าการบันทึกข้อมูลดนตรีและศิลปะการแสดงที่เก่ากว่าช่วง พ.ศ. 2400 มักถูกพบผ่านหลักฐานรายรอบอื่น ๆ เช่น พงศาวดาร บันทึกเกี่ยวกับพิธีกรรมศาสนา บันทึกนักเดินทาง วรรณคดี บทละคร ภาพวาด ภาพถ่าย กฎหมาย จารึก ฯลฯ แต่ภายใต้หลักฐานทั้งหมด ดูเหมือนว่าวรรณคดีการแสดงหรือบทละครนับเป็นเอกสารลายลักษณ์ที่แสดงความคิดทางดนตรีได้ใกล้ชิด ทั้งนี้การศึกษาหลักฐานลายลักษณ์ทางดนตรีของไทยนั้น มักเริ่มต้นจากการอ้างอิงบทละครเดิม โดยเฉพาะที่มีอยู่ในสมัยกรุงศรีอยุธยา ตัวอย่างเช่น “บทละครนอกเรื่องสังข์ทอง” เนื่องจากได้ถูกพัฒนาปรับปรุงต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 2[6] จึงถือว่าเป็นบทละครของเก่าแต่เดิมที่สามารถใช้เพื่อเปรียบเทียบด้านพัฒนาการเชิงรูปแบบ เนื้อหา และองค์ประกอบต่าง ๆ โดยเฉพาะดนตรีผ่านวรรณกรรมประกอบการแสดงตามความเข้าใจของผู้คนที่อยู่ร่วมสมัยเดียวกัน ก่อนที่จะมีการบันทึกโน้ตเพลงในเวลาถัดมา

2. มหาชัย : เสียงที่ปรากฏบนฉากทัศน์ผ่านวรรณคดีลายลักษณ์

บทละครเรื่อง “สังข์ทอง” ถือว่าเป็นวรรณคดีที่มีความเก่าแก่ เนื่องจากรับเอาเรื่องราวจากนิทานเรื่องสังข์ทองในปัญญาสชาดกมาใช้สร้างบทละครซึ่งเป็นอาจเป็นธรรมเนียมโบราณกว่าที่ปรากฏในหลักฐาน ทั้งนี้การปรากฏผ่านวรรณคดีบทละครถูกพบในสมัยกรุงศรีอยุธยาก่อนแบบบทละครนอก ซึ่งต่อมากลายเป็นพระราชนิพนธ์สำคัญในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2[7] โดยทรงตัดตอนเรื่องส่วนหลังของชาดกตั้งแต่พระสังข์หนีนางพันธุรัตออกมาพัฒนาเป็นพระราชนิพนธ์แบบผสมผสาน ที่เรียกว่า “ละครนอกแบบหลวง”[8] กล่าวคือการนำบทละครนอกมาปรับปรุงพัฒนาใหม่ให้เป็นแบบแผนมากขึ้น ทั้งนี้บทละครที่ประพันธ์ใหม่ทั้งหมดในสมัยรัตนโกสินทร์ เชื่อว่าประพันธ์ขึ้นจากบทละครสมัยกรุงศรีอยุธยา

---

[6] พุทธเลิศหล้านภาลัย, พระบาทสมเด็จพระฯ, *บทลครนอก พระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 2 รวม 6 เรื่อง ฉบับหอพระสมุดวชิญาณ* (พระนคร: โรงพิมพ์ไท, 2465), 238.

[7] ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา, *อธิบายบทละครครั้งกรุงเก่า*, *ในบทละครครั้งกรุงเก่าเรื่องนางมโนห์ราและสังข์ทอง* (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์รุ่งเรืองรัตน์, 2462), 1-5.

[8] ห้องสมุดดิจิทัลวัชรญาณ, “ตำนานละครอิเหนา, ตำนานละครครั้งรัชกาลที่ ๒,” สืบค้นเมื่อวันที่ 15 เมษายน 2566, http://vajirayana.org/ตำนานละครอิเหนา/ภาคที่-๓-ว่าด้วยตำนานละคร/ตำนานละครครั้งรัชกาลที่-๒.

จากตอนหนึ่งที่ชื่อว่า “พระสังข์ตีคลี” เมื่อพิจารณาจากคำประพันธ์สามารถเชื่อได้ว่า มีการนำบทละครสมัยกรุงศรีอยุธยากำหนดไว้เป็นโครงก่อน จากนั้นจึงประพันธ์ใหม่เทียบเคียงกับเหตุการณ์ต่อเหตุการณ์

โดยทั่วไปในสถานการณ์ดนตรี การพัฒนาเพลงประกอบบทละครจะถูกแบ่งประเภทออกจากกันเมื่อมีจำนวนมากขึ้นในสมัยหลัง นับว่ามีผลกับรูปแบบการใช้ดนตรีที่จะต้องเลือกใช้ให้เหมาะสมตามประเภทและองค์ประกอบที่เฉพาะเจาะจงกับทำนองเพลง เนื่องจากผู้บรรเลงจะจดจำและบรรเลงเพลงพื้นฐานจำนวนไม่มาก และใช้วิธีการยืดทำนองเดิมออกไปหรือย่อย่นทำนองเพลงเดิมให้สั้นลง ซึ่งเป็นหลักการพื้นฐานที่สำคัญในการประพันธ์เพลงไทย สำหรับใช้เป็นเค้าโครงเชิงตามเหตุการณ์ในละครที่อาจสั้นยาวแตกต่างกัน เช่น เพลงสามชั้นขนาดยาวกว่าเป็นเพลงสองชั้น เนื่องจากยืดทำนองออกให้ยาวขึ้นเมื่อบรรเลง โดยที่นักดนตรีไม่จำเป็นต้องจำเพลงใหม่ แต่ใช้การจดจำเพลงเดิมที่แต่งเติมรายละเอียดทำนองเข้าไประหว่างที่เนื้อทำนองหลักในห่างออกหรือลดรายละเอียดทำนองเมื่อทำการยุบเข้า ซึ่งถือเป็นทักษะสำคัญของผู้บรรเลง ทั้งนี้ระหว่างบรรเลงเพลง เพลงจะให้ความหมายเชิงพรรณนาเหตุการณ์โดยกลุ่มทำนองเพลงที่บ่งบอกเหตุการณ์นี้ โดยทั่วไปเรียกว่า “เพลงหน้าพาทย์” มักบรรเลงต่อหลังจากบทร้องจบแล้ว แต่หากดนตรีต่อรับเข้าไปในบทละครก็จะเรียกว่า รับร้อง ซึ่งต่อมาเพลงรับร้องถูกพัฒนาขึ้นไปอีกเนื่องจาก เกิดการพัฒนาดนตรี ทำให้เกิดการใช้งานนอกบทละครเพลงรับร้องใช้บรรเลงทำนองสอดเข้าไปในระหว่างที่ร้องอยู่ก่อนจบเพื่อให้ส่งต่ออารมณ์กับดนตรี ปกติเพลงหน้าพาทย์มักใช้เป็นเพลงสัญญาณเพื่อบ่งชี้ความรู้สึกของตัวละคร เช่น โอด ปฐม เชิด เสมอ กราว หรือ รัว ซึ่งถือเป็นชื่อชุดทำนองเพลงดั้งเดิมสำคัญของไทยในฐานะคลังการแสดง (repertoire) เนื่องจากทำนองดังกล่าวถูกปริวรรตภายใต้ความทรงจำ จึงทำให้ขนบการบรรเลงดนตรีไทยผู้เล่นดนตรี จะต้องจดจำทำนองพร้อมกับบรรเลงใหม่ด้วยการด้นสดหรือปรับปรุงดนตรีให้สอดรับกับบริบทการแสดงในทุก ๆ ครั้งที่ออกแสดง

มีข้อสังเกตบางประการจากผู้เขียน ผ่านการศึกษาเอกสารบทละครครั้งกรุงเก่า[9] ได้บรรจุเพลงที่มีลักษณะพิเศษเพลงหนึ่ง เพียงครั้งเดียว พบว่ามีการใช้ชื่อเพลงว่า “มโหรี” ทั้งนี้มีข้อสังเกตเกี่ยวกับตำแหน่งที่เขียนคำว่า มโหรีในเอกสารชุดนี้แตกต่างกัน 2 ตำแหน่งที่อยู่เคียงกัน ได้แก่ “เสภามะโหรี” ในฐานะประเภทการแสดง กล่าวคือเป็นมโหรีแบบเล่าเรื่องและ ตัว “มโหรี” เองในฐานะชื่อทำนองเพลง

[9] ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา, “อธิบายเรื่องบทละครครั้งกรุงเก่า,” ใน *บทละครครั้งกรุงเก่าเรื่องนางมโนห์ราและสังข์ทอง*, บรรณาธิการโดย กรมศิลปากร (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์รุ่งเรืองรัตน์, 2462), 112.

◉ เวียนเอยเวียนเทียน ให้เวียนแต่ซ้ายมาขวา
รับส่งต่อกันเปนหลั่นมา <u>เสภามะโหรีมีไป</u>
ครั้นถ้วนเจ็บรอบตามจำเนียร ดับเทียนแล้วโบกควันให้
เอาจันทน์จุณเจิมเฉลิมไร อวยไชยให้พรพระลูกยา <u>ฯ มโหรี</u>

(เอกสารสะกดตามแบบเดิม แต่ทำตัวเอียง เว้นวรรค และขีดเส้นใต้ โดยผู้เขียน)

เมื่อพิจารณาในตำแหน่งเดียวกันที่ปรากฏใน “ตอนที่ 8 พระสังข์คลี” ของพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2[10]

◉ บัดนั้น <u>ปุโรหิตผู้เฒ่าทั้งสอง</u>
จึงจุดเทียนติดกับแว่นทอง ค่อยประคองเคารพอภิวันท์
เวียนวงส่งไปข้างในรับ ประโคมขับขานเสียงเสนาะสนั่น
<u>มหรสพ</u>ครบสิ่งสิ้นทั้งนั้น ก็เล่นขึ้นพร้อมกันทันใด <u>ฯ มหาชัย</u>

ผู้เขียนพบว่ามีคำว่า “มหาชัย” ในบทพระราชนิพนธ์ของรัชกาลที่ 2 แทนในตำแหน่งดังกล่าว แต่ปรากฏอยู่เพียงครั้งเดียวเช่นเดียวกัน เพื่อใช้แสดงทำนองเพลงที่ใช้ประกอบตอนที่เล่าเรื่องเหตุการณ์ใน “พิธีทำขวัญ” แม้ว่าบทละครบันทึกพิธีกรรมแบบราชสำนัก ซึ่งเดิมเชื่อว่ามหาชัยเป็นทำนองเพลงพิเศษที่ไม่ได้อยู่ในกลุ่มเพลงหน้าพาทย์ เป็นการชี้ให้เห็นว่าพระราชพิธีที่ปรากฏในบทละครนอก แสดงภาพความเข้าใจที่มีต่อพิธีกรรมแบบราชสำนัก ชี้ให้เห็นองค์ประกอบที่น่าสนใจ 3 ด้านเกี่ยวกับลักษณะการแสดง ได้แก่ 1) ผู้แสดงบทบาทสำคัญในพิธี 2) ลำดับพิธีกรรมเวียนเทียน และ 3) ลักษณะมหรสพที่ใช้ประกอบพิธีกรรม

แม้ว่าจะเป็นไปได้ว่าความเข้าใจของผู้ประพันธ์บทละครนอกเกี่ยวกับพิธีกรรมในราชสำนักมีความแตกต่างกัน เนื่องจากพบว่า เนื้อหาในพิธีกรรมทำขวัญมาจากบทละครนอกมีความไม่สอดคล้องกับส่วนที่ปรากฏประชุมบทมโหรี เนื่องจากเอกสารต้นฉบับกลับไม่ปรากฏนามผู้แต่งและสมัยที่แต่ง ซึ่งสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงสันนิษฐานว่าคงจะแต่งบทละครนอกครั้งกรุงเก่าเมื่อราวรัชกาลสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ

[10] ราชบัณฑิตสภา, *บทละครนอกเรื่องสังข์ทอง พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ตอนที่ 5 พระสังข์ตีคลี* (พระนคร: โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร, 2472).

หรือราว พ.ศ. 2223-2302 ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่ละครไทยรุ่งเรืองทั้งละครนอกและละครใน[11] ดูจากข้อมูลมหรสพที่ปรากฏร่วมกันในงานสมโภชพระพุทธบาทจาก “บุณโณวาทคำฉันท์”[12] รวมทั้งมีข้อมูลว่าปลายสมัยของสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศเคยเสด็จไปนมัสการพระพุทธบาท จึงรับเอาแบบอย่างละครนอกเข้ามาในราชสำนักกรุงศรีอยุธยา ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่มีข้อสันนิษฐานเกี่ยวกับที่มาของเอกสารทั้งคู่ว่าอยู่ใกล้เคียงกัน

“ทำนองเพลงมหาชัย” ที่ปรากฏในเอกสารบทละครครั้งกรุงเก่า พบว่าเริ่มมีการใช้งานเป็นทำนองประกอบการแสดงสำหรับพิธีทำขวัญ หรือใช้งานจริงในพิธีทำขวัญด้วยนั้น อาจสัมพันธ์กับรูปแบบบางอย่างเกี่ยวกับการใช้งาน “วงมโหรี” ภายในราชสำนักสมัยสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ ซึ่งมีเอกสารรวบรวมเพลงต่าง ๆ ไว้ “ประชุมบทมโหรี”[13] ในชื่อ “เพลงตับเรื่องทำขวัญ” แสดงถึงแบบแผนการใช้งานดนตรีในพิธีกรรมทำขวัญของราชสำนัก ซึ่งต่อมาเป็นแบบแผนที่จำลองไว้อย่างเดียวกันเมื่อปรากฏพิธีกรรมในวรรณคดีบทละครต่าง ๆ ซึ่งล้วนใช้ทำนองเพลงเดียวกันเกือบทั้งหมด แม้ว่าทัศนะของกรมพระยาดำรงราชานุภาพ และ สุจิตต์ วงษ์เทศ[14] เองก็ยังไม่สามารถระบุที่มาชัดเจนของบทมโหรีที่ปรากฏใน “ประชุมบทมโหรี” ได้ แต่ก็เห็นได้ว่าบทเพลง “ทำนองเพลงมหาชัย” เป็นทำนองเพลงที่มีหน้าที่และความสำคัญมากกว่าในฐานะ “เพลงร้อง” ที่ใช้ประกอบในบางพิธีกรรมเท่านั้น

“เพลงตับเรื่องทำขวัญ” ประกอบด้วยเพลงต่าง ๆ ที่ไว้ด้วยกัน 7 เพลง ได้แก่ เพลงมอญแปลง สรรเสริญพระจันทร์ มหาไชย มโนห์ราโอด ราโค เหรา และหงษ์ไซ้ดอกบัว ทั้งนี้ “ตับเพลง” หมายถึง ชุดเพลงที่นำมารวมบรรเลงและขับร้องติดต่อกันโดยเสียงต่อเนื่อง นอกจากนี้ “ทำนองเพลงมหาชัย” ไม่ใช่ทำนองเพลงสำคัญเพลงเดียว แต่เป็นทำนองที่บรรเลงอยู่กลาง “กระบวนพิธี” ซึ่งหากพิจารณาที่บทร้องเพลงมหาชัย จะมีส่วนที่ระบุว่า “เจรจา” ระหว่างบท แสดงว่า “วิธีร้อง” เพลงมหาชัยดังกล่าวนี้ ถูกใช้เป็นส่วนเริ่มต้นของกระบวนพิธีที่มีขนาดยาวกว่า มีการเล่าเรื่อง และใช้ร้องจบอีกครั้งลงท้ายส่วนของเจรจา หรือ “ภาคแสดงของพิธีกรรม” ขนาดยาวแบบหนึ่งที่ไม่ปรากฏรายละเอียดโดยตรง หรือสะท้อนในส่วนอื่นของเพลงประกอบในตับก่อนและหลังเพลงมหาชัย ภายในขั้นตอนประกอบพิธีตั้งแต่เชิญขวัญ ทำขวัญ และบายศรี

---

[11] ราตรี ผลาภิรมย์, “การศึกษาเชิงวิเคราะห์เรื่องสังข์ทอง” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2520), 3-8.

[12] พระมหานาค, วัดท่าทราย. *บุณโณวาทคำฉันท์*, พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานฌาปนกิจศพ นางละม่อม เฉลยวาเรศ และนางเยาวภา เสนีวงศ์ ณ อยุธยา (พระนคร: โรงพิมพ์มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2502). 7.

[13] ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. *ประชุมบทมโหรี: มีบทมโหรีเก่าใหม่ แลพระราชนิพนธ์* (พระนคร: โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร, 2463), 39.

[14] สุจิตต์ วงษ์เทศ (บรรณาธิการ), *ประชุมบทมโหรี* (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์, 2542), 127-128.

หากพิจารณาจากเนื้อความแล้ว ส่วนของ “เจรจา” ดังกล่าวอาจสันนิษฐานได้ว่ามีตัวบทแทรกเฉพาะส่วน และควรมีเนื้อหาเกี่ยวกับ “การให้พร” จากคณะบุคคลต่าง ๆ โดยเฉพาะที่เกี่ยวกับทำนองเพลงมหาชัย โดยเฉพาะผู้ใหญ่ที่อยู่ในมณฑลพิธีทำขวัญ เนื่องจากเนื้อความระหว่างบทเป็นเรื่องการกล่าวเกริ่น และการให้พรต่าง ๆ ของฝ่ายราชสำนักฝ่ายใน (ผู้หญิง) ให้แก่บรรดาลูกหลวงนั้นสมดังความประสงค์ทุกประการ

◉ เวียนเอยเวียนเทียน เวียนไปให้ครบสามรอบ
สิ่งสินประกอบ ทั้งช้างแลม้าข้าไท
ส่วยช้างมาแต่เหนือ ส่วยเรือมาแต่ข้างใต้
สมบัติอย่ารู้ไร้ ให้ไหลมาดังท่อธาร

ฯ ๔ คำ ฯ เจรจา

◉ ให้เอยให้พร พรนั้นอย่าได้คลาดแคล้ว
เงินทองกองแก้ว ทั้งส่วยสรรพพัฒนา
อายุยืนจนเถ้า ถึงร้อยเศษเก้าพระวัสสา
เปนศุขทุกอิริยา โรคาอย่าได้มีเอย

ฯ ๔ คำ ฯ[15]

สุจิตต์ วงษ์เทศ[16] วิเคราะห์ตัวบทมโหรีไว้ว่ามีเนื้อหาเกี่ยวกับการ “เชิญผี” เป็นส่วนสำคัญ ซึ่งถือเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ของชาวบ้าน โดยเฉพาะการเชิญผีจำนวนมากในพิธีทำขวัญ เมื่อพิจารณาจากฉันทลักษณ์ร่วมกับบทร้องมโหรี จึงได้ให้ความเห็นว่าอาจเป็นแนวทางที่ได้รับเอาวัฒนธรรมของชาวบ้านเข้าสู่ราชสำนัก ซึ่งตรงกับลักษณะที่ปรากฏของมโหรีและทำนองเพลงมหาชัยใน “บทละครนอก” เรื่องสังข์ทอง อีกทั้งยังชี้ให้เห็นถึงบทบาททางดนตรีและสังคมที่รับรู้ร่วมกันระหว่างประเพณีราษฎร์และราชสำนักที่มีต่อทำนองเพลง โดยผ่านการร้องและการบรรเลง ที่มีการสืบต่อรักษาธรรมเนียมมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ทั้งนี้ในกรณีของพงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ ยังเห็นว่าการใช้ทำนองเพลงมหาชัยนั้น ยังร่วมใช้ในพิธีมงคล เช่น การสมรสของชนชั้นสูงอีกด้วย[17] เนื่องจากหากจะกล่าวถึง “พิธีทำขวัญ” แบบเก่าแบบดั้งเดิม คือขั้นตอนย่อยส่วนที่เรียกว่า “เวียนเทียน” เนื่องจากเป็นส่วนสำคัญของพิธีดังกล่าว ก็อาจพบ

[15] ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. *ประชุมบทมโหรี: มีบทมโหรีเก่าใหม่ แลพระราชนิพนธ์.* (พระนคร: โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร, 2463), 100.

[16] สุจิตต์ วงษ์เทศ (บรรณาธิการ), *ประชุมบทมโหรี* (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์, 2542), 127-128.

[17] พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์. *เพลงมโหรีแห่งกรุงศรีอยุธยา* (กรุงเทพฯ: ธนาเพลส, 2561), 83.

ความแตกต่างบ้างในส่วนที่เป็นรายละเอียดในเอกสารที่ให้ข้อมูลเดียวกัน เช่น วิธีรับแว่นเทียน จำนวนรอบเวียน เช่น 3 หรือ 7 รอบ หรือตำแหน่งการให้พรผู้ร่วมอยู่ในพิธี ซึ่งหากพิจารณาบทร้องในประชุมบทมโหรีตอนทำขวัญทั้งตับ จะพบเนื้อร้องต่าง ๆ จะเปลี่ยนไปตามลักษณะเพลงและผู้ร้องที่แสดงบทบาทแบบบุคลาธิษฐาน แสดงให้เห็นลักษณะแบบ “เสภามโหรี” กล่าวคือเป็นมโหรีเล่าเรื่อง (ตามข้อเสนอของสุจิตต์ - ผู้เขียน) นอกจากนั้น ส่วนที่เพิ่มเติมในมงคลพิธีสมัยต่อมา เริ่มมีมหรสพต่าง ๆ สำหรับการสมโภชในพระราชพิธีโสกันต์และลงสรง ทั้งนี้รายละเอียดดังกล่าวสะท้อนในบทละครนอกเรื่องสังข์ทองสมัยรัตนโกสินทร์ ตอนที่ 3 นางพันธุรัตเลี้ยงพระสังข์ และยังปรากฏขั้นตอนในพิธีกรรมไหว้และครอบครูละครในในสมัยรัตนโกสินทร์ที่ได้รับแบบแผนดังกล่าวมา

แม้ว่าสมเด็จกรมพระดำรงราชนุภาพฯ ทรงเสนอข้อวินิจฉัยเกี่ยวกับทำนองเพลงที่ใช้ในพิธีกรรมไหว้ครูในเรื่องดังกล่าวไว้ใน “ตำนานละครอิเหนา”[18] บางเรื่อง โดยรายละเอียดในขั้นตอนการไหว้ครูที่ได้นำมาจาก “ตำราครอบของนายเกษ” ที่พระยานัฏกานุรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต) ได้เก็บไว้ กล่าวคือ (เริ่ม) “...แล*สวมมงคลที่ศีศะศิษย์ ครอบให้อย่างว่ามานี้ ทีละคน จนหมดจำนวนศิษย์ซึ่งจะครอบ แลปี่พาทย์ทำ<u>เพลงมหาไชย</u>ไปตลอดเวลาที่ครอบนั้น*” “ทำนองเพลงมหาชัย” ถือได้ว่ามีความสำคัญเนื่องจากเป็นที่รู้จักทั่วไปทั้งในระดับชาวบ้านและราชสำนัก เป็นเพลงสำคัญที่ผู้บรรเลงดนตรีปี่พาทย์และมโหรีใช้ร่วมกัน อันจำเป็นต้องบรรเลงได้ ไม่ยิ่งหย่อนไปกว่าเพลงสำคัญประกอบการพิธีหรือการมหรสพอื่น ๆ หรือหากเทียบกับเพลงสาธุการ แต่ก็เป็นเพลงบรรเลงเฉพาะสำหรับปี่พาทย์เท่านั้น จากการศึกษาพบว่าในบางโอกาสอาจมีการใช้ “ทำนองเพลงสาธุการ” แทน “ทำนองเพลงมหาชัย” ในพิธีทำขวัญ โดยเฉพาะช่วงเวลาในสมัยรัชกาลที่ 1 ดังปรากฏหลักฐานจากพิธีทำขวัญที่ปรากฏในบทละครเรื่องรามเกียรติ์ เพื่อเน้นความสำคัญของพระพุทธศาสนาในพระราชพิธีพราหมณ์สำคัญของรัชกาล

◉ ครั้นถึงพระมหาปราสาท อันโอภาสจำรัสพระเวหา
โยคีชีพราหมณ์พฤฒา ราชครูโหราทั้งนั้น
เข้ามาถวายอาเศียรพาท โดยศาสตร์พระอิศวรรังสรรค์
โอมอ่านพระเวทขึ้นพร้อมกัน เฉลิมขวัญองค์พระกุมารา ฯ

ฯ สาธุการ[19]

[18] ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา, *ตำนานเรื่องละครอิเหนา* (พระนคร: โรงพิมพ์ไทย, 2464), 73-75.

[19] ห้องสมุดดิจิทัลวัชรญาณ, “บทละครเรื่องรามเกียรติ์, สมุดไทยเล่มที่ ๔,” สืบค้นเมื่อวันที่ 15 เมษายน 2566, http://vajirayana.org/บทละครเรื่องรามเกียรติ์/สมุดไทยเล่มที่-๔.

ทำนองทั้งสองดังกล่าวมีความสัมพันธ์ของการใช้งาน พิธีกรรมทางสังคม และประเพณี การแสดงในพื้นที่ที่ทำหน้าที่ให้ความหมายเชิงพิธีกรรม โดยเฉพาะความสำคัญของเพลงในพิธีกรรมที่ทำหน้าที่ผ่านวิธีการแสดงออกบางอย่าง เช่น ไม่มีธรรมเนียมกำหนดเนื้อร้องให้ทำนองเพลงทั้งสอง ซึ่งบทบาทดังกล่าวในช่วงต้นรัตนโกสินทร์ อันเป็นสมัยที่สืบรับเอาคติต่าง ๆ คงไว้อย่างสมัยกรุงศรีอยุธยา รวมถึงความคิดเกี่ยวกับบทเพลงดังกล่าว และพิธีการทำขวัญที่แยกประเพณีชาวบ้านออกจากราชสำนัก และแยกพิธีทำขวัญออกจากมโหรีของราชสำนักฝ่ายในอีกชั้นอย่างมีนัยสำคัญเชิงรูปแบบ ซึ่งอาจมีการพัฒนาสืบเนื่องเกี่ยวกับการนำทำนองเพลงใหม่อย่างสาธุการเข้ามาใช้แทนทำนองเพลงมหาชัย หรือเพลงชุดประกอบพิธีทำขวัญทั้งหมดของมโหรี ของราชสำนักฝ่ายใน เพื่อแสดงนัยความสำคัญใหม่ในมณฑลพิธีกรรมของเสียง ซึ่งต่อมาแม้ว่าจะพัฒนารูปแบบร่วมกันระหว่างพราหมณ์และพุทธแล้ว แต่ยังคงรูปแบบที่สำคัญไว้ตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ผ่านคติความเชื่อเกี่ยวกับการใช้ไฟในการบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ โดยใช้เทียนที่จุดลงบน “แว่น” หรือจาน โดยผู้บูชาล้อมวงรอบสิ่งศักดิ์สิทธิ์ กระทำการเวียนเทียนผ่านการส่งแว่นผ่านต่อมือกันไปจนครบจำนวนรอบ หรือเดินเวียนรอบ ในฐานะรูปแบบเชิงพิธีกรรมของชาวสยามที่มีร่วมกันกระจายอยู่ทุกภูมิภาค รวมทั้งอนุญาตให้ผู้นำประกอบพิธีสามารถเป็นเพศหญิง

3. มหาชัยทางฝรั่ง : ชาติผ่านดนตรีในรัฐอาณานิคม และลักษณะดนตรีฝรั่งในรัฐสมบูรณาญาสิทธิราชย์

“มหาชัย” ปรากฏบทบาทเกี่ยวกับการทหารตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 เมื่อสยามมีความสัมพันธ์กับต่างชาติและเกิดสำนึกว่าตนเองคือ “ชาติ” แบบหนึ่งที่มีความเฉพาะของตนเอง ตัวอย่างในรัชกาลที่ 4 “ปืนทองรางเกวียน” ซึ่งถือเป็นปืนใหญ่หล่อสำคัญถูกตั้งชื่อว่า มหาฤกษ์ มหาชัย มหาจักร และ มหาปราบ เป็นปืนที่หล่อขึ้นเพื่อใช้สำหรับยิงเป็นฤกษ์ในการพระราชพิธีสำคัญ โดยเฉพาะในสมัยรัชกาลที่ 5 ได้ถูกนำมาใช้ในพระราชพิธีบรมราชาภิเษก พิธียกเศวตฉัตร และเมื่อเริ่มยิงประกอบการสวดอาฏานาฏิยปริตร เพื่อป้องกันภัยอันตรายทั้งปวงของพิธีตรุษ เป็นต้น[20] ระบุว่าปืนชุดดังกล่าวจะถูกยิงขึ้นพร้อมกันระหว่างการประโคมสังข์ แตร และเครื่องดุริยดนตรีต่าง ๆ นอกจากนี้ “มหาชัย” ในสมัยรัชกาลที่ 5 ยังใช้เป็นชื่อ “ทำนองสวด” ในฐานะอย่าง “การอวยชัย” เป็นลักษณะภาษิตเฉพาะเขียนสำหรับ

[20] ห้องสมุดดิจิทัลวัชรญาณ, “พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ ๕, ตอนที่ ๕ บรมราชาภิเษก,” สืบค้นเมื่อวันที่ 15 เมษายน 2566, http://vajirayana.org/พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์-รัชกาลที่-๕/ตอนที่-๕.

เรื่องรบของกองทัพสยาม[21] โดยจะเห็นได้ว่า “มหาชัย” เป็นชื่อที่มีความหมายอย่างแตกต่างกัน หากพิจารณาในบริบทพิธีกรรมโบราณ นอกจากนี้ยังมีธงไชยที่ถูกใช้แทนเครื่องราชอิสริยาภรณ์ประดับธงไชยของกองทหารบกรถยนต์[22] กับการเรียกวัตถุ และเสียงสัญญาณภายใต้อุดมการณ์แบบราชานิยม

เมื่อ “ชาติ” และ “เพลงชาติ” ที่เริ่มใช้ในสมัยรัชกาลที่ 5 นับเป็นสิ่งที่ถูกประดิษฐ์ขึ้นใหม่เพื่อสร้างความหมายบางอย่างให้มีอยู่หรือส่งสารออกไปผ่านการใช้เสียงเพลงและจังหวะดนตรีตามแนวปฏิบัติที่ถูกกดดันจากอิทธิพลทางการเมืองแบบจักรวรรดินิยม ซึ่งมีการกำหนดให้ใช้ธรรมเนียมการ “ร้องเพลง” ด้วยทำนองสรรเสริญพระบารมีในการรับเสด็จ ซึ่งเปลี่ยนประเพณีจากเดิมของสยามที่ใช้ดนตรีบรรเลงแทนสัญญาณรับเหตุการณ์ เช่น การใช้เพลงพระยาเดินเป็นเพลงหน้าพาทย์ ทั้งนี้คำร้องที่ถูกใช้ครั้งแรกประพันธ์ขึ้นโดยสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ โดยมีราษฎร์ชายหญิงเป็นผู้ถวาย กลายเป็นความสัมพันธ์แบบใหม่ที่ “ปวงประชา” เป็นผู้ถวาย “ชัย” แด่กษัตริย์จากเดิมที่กษัตริย์ทำหน้าที่เป็นผู้สื่อสารกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์เพื่อช่วยดลบันดาลให้ราษฎร์ประสพชัย นับเป็นการเปลี่ยนแปลงเนื้อหาในเพลงร้องสรรเสริญพระบารมี ซึ่งต่อมาได้มีบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6[23] ซึ่งยังคงให้ความสำคัญกับเรื่อง “ชัย” เป็นแกนกลางของอุดมการณ์ความคิดอยู่ ดูได้จากคำร้องท่อนสุดท้ายของเพลง แต่เปลี่ยนสถานะให้ราษฎร์กลับเป็นผู้ถวายแก่องค์พระมหากษัตริย์ หรือเป็นผู้ร้องอวย (อวย แปลว่า ให้) ชัยแทน

> *“ปวงประชาเปนศุขสาร ขอบันดาล ธ ประสงค์ใด จงสฤษดิ ดัง หวังวรหฤไทย*
> *ดุจะ ถวาย ไชย ชโย”*

ปัจจุบันการใช้งานเพลงมหาชัยยังคงถูกใช้แทนสัญญาณเชิญธงชัยเฉลิมพลให้ปรากฏต่อแถวทหาร หรือประจำที่[24] ซึ่งเป็นการใช้ทำนองเพลงมหาชัยสำนวนที่เรียกว่า “ทำนองมหาชัยทางฝรั่ง” ซึ่งมีบางส่วนคล้ายกับ “ทำนองเพลงมหาชัยทางไทย” เนื่องจากทำนองมหาชัยทางฝรั่งนี้ได้ประพันธ์ขึ้นจากทำนองหลักของเพลงมหาชัยจากท่อนแรกและตัดส่วนหลังออกเสียครึ่ง

---

[21] ห้องสมุดดิจิทัลวัชรญาณ, “สาส์นสมเด็จ พุทธศักราช ๒๔๘๒ฐ, วันที่ ๒๐ กุมภาพันธ์ พ.ศ. ๒๔๘๒ ดร,” สืบค้นเมื่อวันที่ 15 เมษายน 2566, http://vajirayana.org/สาส์นสมเด็จ-พุทธศักราช-๒๔๘๒/กุมภาพันธ์/วันที่-๒๐-กุมภาพันธ์-พศ-๒๔๘๒-ดร.

[22] ประกาศพระราชทานเครื่องราชอิสริยาภรณ์อันมีศักดิ์รามาธิบดี ประดับธงไชยของกองทหารบกรถยนต์ซึ่งไปราชการสงครามข้ามทะเล, *ราชกิจจานุเบกษา* เล่ม 36 (21 กันยายน พ.ศ. 2462): 1721.

[23] ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. *ประชุมบทมโหรี: มีบทมโหรีเก่าใหม่ แลพระราชนิพนธ์.* (พระนคร: โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร, 2463), 137-138.

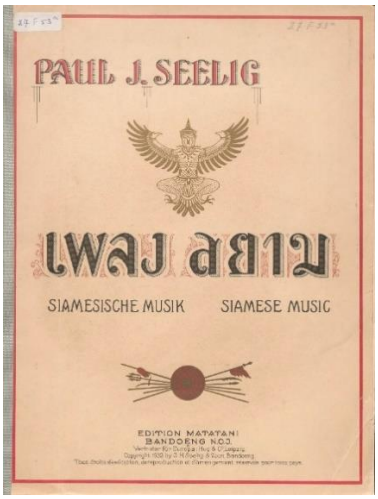
[24] ระเบียบส่วนราชการในพระองค์ว่าด้วยการบรรเลงดุริยางค์ในการพระราชพิธีหรือพิธีการ (ฉบับที่ 3) พ.ศ. 2567, ราชกิจจานุเบกษา, เล่ม 141 ตอนพิเศษ 288ง (22 ตุลาคม 2567): 2.

ซึ่งถือเป็นทำนองเพลงโบราณที่มีการดัดแปลงเปลี่ยนไปจากอดีตน้อยมาก โดยแต่ “ทำนองมหาชัยทางฝรั่ง” ซึ่งเดิมเชื่อว่าเป็นบทเพลงในพระนิพนธ์ของสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระนครสวรรค์วรพินิตนิพนธ์ขึ้นและถูกใช้ในกิจการ “เชิญธงชาติ” แต่ต่อมาจากหลักฐานในสาส์นสมเด็จที่เผยแพร่ราวปี พ.ศ. 2484 ว่าเป็นพระนิพนธ์ของสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัติวงศ์ที่ทรงดัดแปลงจากทำนองเพลงมหาชัยทางไทย ซึ่งต่อมาถูกนำไปใช้เป็นสัญญาณประกอบพิธีเชิญ “ธงชาติ” ขึ้นยอดเสานั้น ปัจจุบันทำนองเพลงมหาชัยดังกล่าวยังไม่เคยถูกใช้ในพิธีธรรมเนียมอื่น จนเมื่อภายหลังช่วงเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 โดยเป็นเพลงประกอบในพิธีเมื่อมีพระบรมวงศ์ หรือเฉพาะบุคคลในพระราชพิธีหรือพิธีการดังนี้เท่านั้น ซึ่งในปัจจุบัน ได้แก่ สมเด็จพระเจ้าน้องนางเธอ เจ้าฟ้าจุฬาภรณวลัยลักษณ์ อัครราชกุมารี กรมพระศรีสวางควัฒน วรขัตติยราชนารี สมเด็จพระเจ้าลูกเธอ เจ้าฟ้าพัชรกิติยาภา นเรนทิราเทพยวดี สมเด็จพระเจ้าลูกเธอ เจ้าฟ้าสิริวัณณวรี นารีรัตนราชกัญญา สมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอ เจ้าฟ้าทีปังกรรัศมีโชติ มหาวชิโรตตมางกูร สิริวิบูลยราชกุมาร พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าโสมสวลี กรมหมื่นสุทธนารีนาถ พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าสิริภาจุฑาภรณ์ พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าอทิตยาทรกิติคุณ และทูลกระหม่อมหญิงอุบลรัตนราชกัญญาสิริวัฒนาพรรณวดีหากเสด็จ วงดุริยางค์จะบรรเลงเพลงมหาชัยทั้งรับและส่งเสด็จ ซึ่งเป็นระเบียบส่วนราชการในพระองค์มหากษัตริย์ไทย[25]

> *เพลง “มหาชัย” ซึ่งเข้าพระทัยว่าทูลกระหม่อมชายทรงกระทำนั้นเข้าพระทัยผิด ความจริงเกล้ากระหม่อมเป็นผู้ทำเนื้อเพลง เอาเพลงมหาชัยเหยียดให้ใกล้เป็นเพลงฝรั่ง แล้วส่งให้พระยาวาทิต ทำเป็น “สโลมาช” และแต่งแตรติดตามที่ต้องการใช้ แกไปแก้ท้ายเนื้อเพลงหน่อยหนึ่งก็เพื่อจะกลับต้นให้กินกันดี ที่จริงเกล้ากระหม่อมก็ได้คิดไปแล้ว แต่แกไม่ชอบใจก็แก้ไป ได้สังเกตแล้วเห็นแก้นั้นไม่ผิดเนื้อก็ปล่อยไป การทำอันนี้เป็นครั้งกรมหลวงนครชัยศรีกลับจากยุโรป* (ราวปี พ.ศ. 2440 - ผู้เขียน) *มาทรงจัดให้มีการเดินธงในเวลาเปลี่ยนกาดใช้เพลงนั้นขึ้น ขณะนั้นทูลกระหม่อมชายยังไม่ได้เสด็จกลับจากยุโรป*[26]

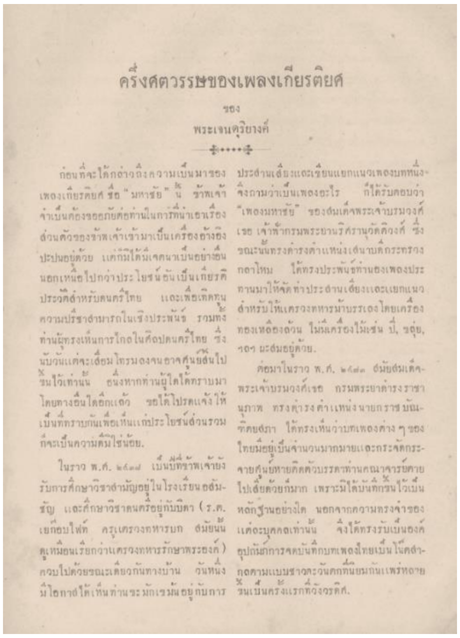
[25] เรื่องเดียวกัน, 1.

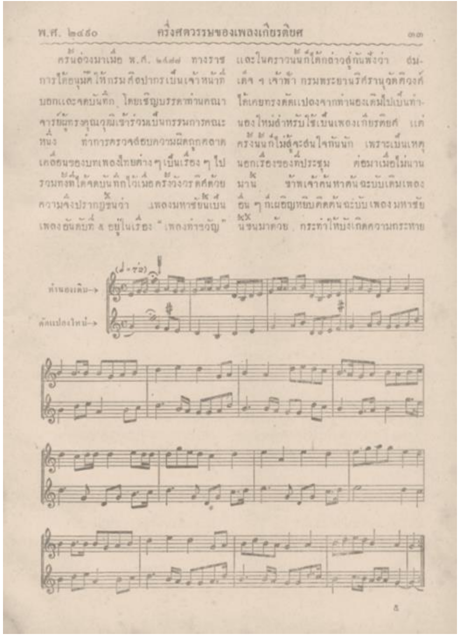
[26] ห้องสมุดดิจิทัลวัชรญาณ, “สาส์นสมเด็จ พุทธศักราช ๒๔๘๔, วันที่ ๒๓ กันยายน พ.ศ. ๒๔๘๔ น.,” สืบค้นเมื่อวันที่ 15 เมษายน 2566, http://vajirayana.org/สาส์นสมเด็จ-พุทธศักราช-๒๔๘๔/กันยายน/วันที่-๒๓-กันยายน-พศ-๒๔๘๔-น.



ภาพที่ 1-2 ปกหนังสือ “เพลงสยาม” ของ Paul J. Seelig และทำนองเพลง “MAHA CHAY”, Paul J Seelig, *Siamesische music: Siamese music* (Bandoeng: J. H. Seelig & Zoon, 1932), 64-65.

ในปี 2475 ได้มีเอกสารรวบรวมทำนอง “เพลงสยาม” โดยนักประพันธ์เพลงชาติเนเธอร์แลนด์ผู้อาศัยอยู่ในพื้นที่อาณานิคมอินโดนีเซีย ชื่อ Paul J. Seelig โดยรวบรวมทำนองเพลงต่าง ๆ ของสยามได้ราว 150 ทำนองเพลง ในส่วนที่เป็นทำนองเพลงมหาชัย หรือ “MAHA CHAY” ไว้ลำดับที่ 93 แสดงเป็นทำนองเพลงเปรียบเทียบกันไว้หลายแนว โดยระบุทางหนึ่งว่าเป็นทางบรรเลงระนาดกับแนวทำนองฆ้อง ทั้งนี้ทำนองเพลงมหาชัยทั้งทางไทยและทางฝรั่งนั้น ได้ถูกเปรียบเทียบให้เห็นจนเข้าใจว่าเป็นทำนองที่พัฒนามาจากทำนองเพลงเดียวกันครั้งแรก ในเอกสารของ Seelig ส่วนทางที่สามระบุว่า “Europäisierte Form der Melodie” หรือ “ทาง” (Form) ของทำนองเพลงแบบยุโรป (โดยไม่ได้เรียกว่าตะวันตก/สากล-ผู้เขียน) มีสถานะเป็น “ทำนองเพลง” แบบเดียวกันสามารถบรรเลงเล่นไว้ด้วยกันได้ ทั้งนี้ความคิดดังกล่าวเกี่ยวกับการแบ่งแยกพื้นที่ใช้งานดนตรีและความหมายเกี่ยวกับ “ทางไทย” และ “ทางยุโรป” ก็มีความชัดเจนมากขึ้น





ภาพที่ 3-4 บทวิเคราะห์โน้ตเพลงมหาชัยของพระเจนดุริยางค์ (ปิติ วาทยะกร), เจนดุริยางค์ (ปิติ วาทยะกร), พระ, "ครึ่งศตวรรษของเพลงเกียรติยศ," *วารสารศิลปากร* 1, ฉ. 1 (ก.ค. 2490): 32-34.

ราว พ.ศ. 2490 พระเจนดุริยางค์ (ปิติ วาทยะกร) ได้วิเคราะห์ทำนองเพลงดังกล่าว โดยเปรียบเทียบกับ "ทำนองเพลงมหาชัยอีกทางหนึ่ง" ซึ่งต่อมามักเรียกกันว่า "ทางกรมศิลปากร" ซึ่งเป็นโครงการที่ควบคุมดูแลจัดพิมพ์โดยราชบัณฑิตและข้าราชการศิลปินผู้ใหญ่ของกรมศิลปากร เนื่องจากพระเจนดุริยางค์ได้พยายามแสดงความสัมพันธ์ของทำนองเพลงมหาชัยทางฝรั่งไว้กับทำนองเพลงมหาชัยทางบันทึกของกรมศิลปากรว่าเป็นทำนองเพลงที่มีลักษณะร่วมบางอย่างคล้ายกัน เมื่อได้เปรียบเทียบเฉพาะโน้ตสำคัญในทำนองเพลงทั้งคู่ โดยอาจนับได้ว่า บทความดังกล่าวเป็นบทความการวิเคราะห์ "ทำนองเพลงไทย-สากล" เชิงเปรียบเทียบ เพื่อแสดงความคิดเชิงทฤษฎีทางดนตรีวิทยาในดนตรีไทยกับการแปรรูปทำนองเป็นอย่างตะวันตกรวมทั้งให้ข้อมูลความทรงจำของตนเองว่าเคยเห็นทำนองเพลงดังกล่าวตั้งแต่ พ.ศ. 2438

แม้ว่าเป้าหมายของ "โครงการทำบันทึกเพลงไทยเป็นโน้ตสากล" ของกรมศิลปากร นั้น เพื่อสร้างแบบแผนการบรรเลงเพลงไทยเป็นสำคัญก่อน บทเพลงใดที่ที่ประชุมกรรมการได้พิจารณาแก้ไขในขั้นที่สุดแล้ว จึงให้อธิบดีกรมศิลปากรประกาศเป็น "แบบราชการ" ที่เจ้าหน้าที่กรมศิลปากรถือเป็นหลักปฏิบัติบรรเลง หากไม่สามารถตกลงกันในเรื่องแบบแผนได้ จึงถือให้

เอามาตรฐานเป็นสำคัญ[27] นัยสำคัญของประการดังกล่าวมี 2 ด้านได้แก่ (1) มาตรฐานการบรรเลงเพลงไทยนั้น อาจมีความแตกต่างกันไปตามสำนักหรือแหล่งบ่มเพาะดนตรี การสร้างแบบแผนของชาติ จึงเป็นการต่อรองกันระหว่างการมีอยู่ของทางเพลงในสำนักว่ามีความไพเราะงดงามเหมาะสมในฐานะแบบแผนของชาติอย่างไร และอำนาจดุลการต่อรองในการเลือกกำหนดแบบแผนของชาติในคณะกรรมการพิจารณา ซึ่งในคราวนั้น คณะกรรมการที่มีหน้าที่พิจารณาเพลงไทยที่บันทึกโน้ตแล้วเสร็จ มากกว่า 400 เพลง (หรือเกือบครบจำนวนทั้งหมด เท่าที่สามารถเก็บข้อมูลบทเพลงที่สืบทอดมาได้) ผ่านครูเพลงสำคัญในสำนักต่าง ๆ ที่มีบทบาทในเวลานั้น และประเด็นที่ (2) ประเภทของดนตรีที่ใช้ในประกาศ พ.ศ. 2479 ใช้คำว่า “เพลงไทย” ดังนั้น วาทกรรมและแนวคิดทางสังคมเกี่ยวกับ “เพลงไทย” และ “เพลงไทยเดิม” จึงเป็นประวัติศาสตร์ที่เพิ่งถูกสร้างหลังจากปี 2478 ร่วมกันและมีนัยเดียวกับ “แบบแผนของชาติ” ซึ่งประเด็นดังกล่าวมีความซับซ้อนเกี่ยวพันกับ “สิ่งที่ไม่ใช่ดนตรีไทย” อีกด้วย เนื่องจากมาตรฐานเพลงไทยถูกกำหนดขึ้นให้เป็นแบบแผนของชาติดังกล่าว ต่อมายังได้ถือเป็นหลักเพื่อการตีความปัญหาต่อสิ่งที่ไม่ใช่ “ดนตรีไทย” และเพลงไทยในภายหลัง

จากข้อมูลในอดีตเราจะพบว่า กระบวนการทำให้ดนตรีพื้นถิ่นกลายเป็น “ดนตรี” แบบตะวันตกนั้น เป็นความเคลื่อนไหวและสร้างอิทธิพลต่อการเปลี่ยนแปลง “ความคิดดั้งเดิม” ที่มีต่อดนตรีพื้นเมือง (ที่มักใช้เรียกดนตรีอื่น ๆ ที่ไม่ใช่ดนตรีตะวันตก) ในประวัติศาสตร์ดนตรีของชาตินั้น ๆ น้อยมาก เนื่องจากกระบวนการทำให้กลายเป็นตะวันตกเป็นประเด็นที่ “คนข้างใน” มักไม่สามารถยอมรับได้ โดยเฉพาะในสถานการณ์ที่ชาติกำกับด้วยแนวคิดที่ว่าดนตรีของชาติจะต้องมีลักษณะแบบเอกวัฒนธรรมที่เพิ่งเกิดขึ้นภายหลังปี 2475 อย่างเข้มข้น กล่าวคือเป็นวัฒนธรรมที่ไม่เน้นการอธิบายส่วนผสมอื่นลงในแนวคิดทางวัฒนธรรมของสิ่งที่เรียกว่าเอกลักษณ์แห่งชาติ เช่น การมองเลยผ่านเสียงดนตรีตะวันตกในเพลงชาติไทยภายหลังการปฏิวัติการปกครองปี 2475 โดยไม่ต้องมีชุดคำอธิบายใดต่อส่วนที่เป็นอื่นนั้น ๆ เช่น การตัดข้อมูลความคิดเห็นของครูเพลงไทยในการประชุมคณะกรรมการแต่งเพลงชาติ[28] ออกไปจากเอกสารสำคัญของราชการ รวมถึงตัวอย่างเกี่ยวกับการใช้งานเพลงเกียรติยศของชาติก็ตาม เนื่องจาก ราวปี 2478 ประเทศไทยที่ได้ปฏิวัติรูปแบบการปกครองมาเป็นประชาธิปไตย รัฐบาลในขณะนั้นจึงต้องการเปลี่ยนแปลงธรรมเนียมการร้องและการใช้เพลงตามแบบธรรมเนียมอย่างใหม่ เพื่อจัดวางลำดับคุณค่าและความสำคัญของเรื่องตามมิติทางสังคมที่ควรเป็น แนวคิดสำคัญของคณะราษฎร์ คือ การเสนอให้ใช้เพลงชาติใหม่ นับตั้งแต่ที่เคยกำหนดใช้ไปแล้วจากยุคอาณานิคมภายใต้ระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ โดยการใช้บทเพลงดังกล่าวจากเพลงร้องที่สื่อสารเนื้อหาอย่างยาว ก็ถูกลดรูปปรับมาเป็นทำนองให้สัญญาณอย่างสั้น (ไม่มีคำร้องประกอบ) เช่น การทำ “แบบสังเขป” เพิ่มขึ้นอีกทางในแบบแผนของชาติ เพื่อสะท้อนอุดมการณ์อย่างใหม่ ผ่านการลดทอนดนตรีให้สั้นลง ทั้งเพลงชาติ (ไทย) เพลงสรรเสริญพระบารมี

[27] *คำสั่งกระทรวงธรรมการ ที่ศ.ก. 49/2479 เรื่องทำบันทึกบทเพลงไทยเป็นโน้ตสากล* (19 สิงหาคม 2479).

[28] สมศักดิ์ เจียมธีรสกุล, “ความเป็นมาของเพลงชาติไทยปัจจุบัน,” *วารสารธรรมศาสตร์ 27*, ฉ. 1 (2547), 2-102.

เพลงมหาชัย เพลงมหาฤกษ์ ให้มีแบบบรรเลงสังเขป “ชาติ” ที่ควรมีความหมายในตัวเองเชิงคุณค่าที่ยึดโยงความแตกต่างใด ๆ ก็ตาม อันมีความคิดและภาษาในฐานะอคติที่กำหนดไว้ก่อนผ่านการเลือกแนวปฏิบัติที่ใช้ดนตรีที่ไม่มีคำร้อง

ทั้งนี้การใช้งานดนตรีแบบต่าง ๆ นี้ มีคำสั่งเมื่อต้องตัดสินใจกำกับไว้ว่า “*พึงถือหลักว่าตามปกติควรใช้แบบสังเขป ส่วนแบบพิสดารนั้น พยายามสงวนไว้ใช้ในงานพิธีการที่สำคัญจริง ๆ*”[29] กล่าวคือ ประกาศดังกล่าวได้ทำหน้าที่คงสภาพวัตถุทางเสียงหรือทำนองเพลงมหาชัยไว้ในระดับ “เพลงสัญญาณ” นับเป็นประเพณีที่ไม่ทำคำร้องเอาไว้ ซึ่งเป็นการลดทอน “ภาษา” ออกจากพื้นที่แสดงความหมายบางอย่างเกี่ยวกับชาติของทำนองเพลงดังกล่าว แม้ว่าการบรรเลงเพลงเกียรติยศอย่างสั้นไม่ได้รับความนิยม อันเกี่ยวเนื่องกับการใช้ดุลยพินิจต่อการให้การปฏิบัติหรือแสดงเกียรติยศทางสังคมในฐานะความหมายอย่างใหม่ที่ดนตรีสัมพันธ์กับฐานานุรูป ดังนั้นในทุกกรณีนอกเหนือจากเพลงชาติและเพลงสรรเสริญพระบารมีแล้ว ก็ถือได้ทั้งหมดว่าจะสามารถใช้เพลงมหาชัยแทนได้ทั้งหมดตามประกาศ

ภาพที่ 5 โน้ตเพลงเฉพาะทำนองเพลงมหาชัย (แบบสังเขป), สำนักทำเนียบนายกรัฐมนตรี, *ประกาศสำนักพระราชวัง เรื่องระเบียบการบรรเลงดุริยางค์ในการพระราชพิธีหรือพิธีการต่าง ๆ และ คำชี้แจงของกรมศิลปากร เรื่องการใช้เพลงเกียรติยศ พร้อมด้วยประวัติเพลงชาติและเพลงสรรเสริญพระบารมี* (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์สำนักทำเนียบนายกรัฐมนตรี, 2515), 13.

ในทางปฏิบัติ แม้ว่าทำนองเพลงเป็นสิ่งปรากฏแทนตามลักษณะข้อตกลงกันเชิงสัญญาณ ก็กลับมีทำนองเพลงอื่น ๆ ที่ใช้แทนทำนองเพลงมหาชัยบนสิ่งแทนความหมายอย่างเดียวกันด้วย เช่น เพลงแตรเดี่ยว ซึ่งเป็น “ทำนองเพลงคำนับ” ทำนองอย่างเดียวแต่มีความหมายแตกต่างกันตามจำนวนรอบที่บรรเลง เช่น เป่า 3 รอบแทนการบรรเลงเพลงสรรเสริญพระบารมีและเพลงชาติ เป่า 2 รอบแทนการบรรเลงเพลงมหาไชย เป่า 1 รอบแทน

[29] สำนักทำเนียบนายกรัฐมนตรี, *ประกาศสำนักพระราชวัง เรื่องระเบียบการบรรเลงดุริยางค์ในการพระราชพิธีหรือพิธีการต่าง ๆ และ คำชี้แจงของกรมศิลปากร เรื่องการใช้เพลงเกียรติยศ พร้อมด้วยประวัติเพลงชาติและเพลงสรรเสริญพระบารมี* (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์สำนักทำเนียบนายกรัฐมนตรี, 2515), 13.

เพลงมหาฤกษ์ และในกรณีที่บรรเลงเพลงด้วย “วงขลุ่ยกลอง” จะสามารถใช้เพลงมหาไชยบรรเลงแทนเทียบได้กับทุกเพลงได้[30] แสดงให้เห็นว่าความหมายที่อยู่ในเพลงมหาชัยไม่ได้สะท้อนสารัตถะที่ช่วยสร้างหรือกำหนดความหมายให้บทเพลงสื่อสารอย่างแตกต่างกันได้ กล่าวคือ ความหมายดังกล่าวอาจสามารถส่งผ่านไปยังผู้ฟังได้ครบถ้วนได้เช่นกัน แม้ในกรณีที่ไม่ได้บรรเลงโน้ตเพลงจากทำนองเพลงเดียวกันก็ตาม

ภาพที่ 6 โน้ตเพลงรวมเครื่อง “เพลงชุดทำขวัญ THAM KWAN”, กรมศิลปากร, *เพลงชุดทำขวัญ* (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช, 2498), ปก.

ปัจจุบัน “ทำนองเพลงมหาชัยทางไทย” ถูกบันทึกไว้ในเอกสารเผยแพร่ของกรมศิลปากรในรูปแบบโน้ตเพลงแบบตะวันตกในชื่อ “เพลงชุดทำขวัญ THAM KWAN”[31] ถัดจากเพลงชุดโหมโรงเย็นฉบับรวมเครื่อง[32] ที่มีเพลงสาธุการในฐานะเพลงสำคัญลำดับแรกใช้สำหรับงานที่มีการนิมนต์พระมาสวดมนต์เย็น งานรวบรวมโน้ตเพลงพิธีกรรมต่าง ๆ นั้น เป็นงานเดิมได้มาจากงานรวบรวมของ “เพลงชุดทำขวัญ” ถูกระบุความหมายอย่างมีมงคลว่า “ขอให้ผู้อยู่ในมงคลพิธีประสบชัยชนะ” ซึ่งเป็นบทเพลงทั่วไปสำหรับชาวบ้านและราชสำนัก แต่ภายในปีเดียวกันนี้ หากพิจารณาจากมุมมองแบบราชสำนักนั้น “ทำนองเพลงมหาชัยทางฝรั่ง” ได้ถูก

[30] กระทรวงกลาโหม, *ข้อบังคับทหารว่าด้วยการเคารพ, มาตรา 3 การบรรเลงเพลงเคารพ* (พระนคร:ศาลาว่าการกลาโหม 2478), 88-90.

[31] กรมศิลปากร, *เพลงชุดทำขวัญ* (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช, 2498), ปก.

[32] กรมศิลปากร, *เพลงชุดโหมโรงเย็นฉบับรวมเครื่อง* (London: J.Thibouville & Co., 2493).

จัดไว้ในบทบาทที่ชัดเจนมากขึ้น หลังประกาศสำนักพระราชวัง พ.ศ. 2478 ก่อนที่จะมีการตีพิมพ์เผยแพร่โน้ตเพลงไปยังสาธารณะในปี 2483 ทำนองเพลงหรือดนตรีบรรเลงเริ่มกลายเป็นสัญญาณทางสังคม เพื่อแสดงฐานานุรูปต่าง ๆ สำหรับบุคคลอันหลากหลายภายใต้รัฐนิยม ตามแนวปฏิบัติทางภาษาอย่างสากลเพื่อสื่อความหมายเกี่ยวกับเกียรติและยศ ตามลำดับคุณค่าที่สังคมได้มอบให้ ซึ่งยังเป็นที่น่าสงสัยว่าความหมายของทำนองเพลงแบบชาวบ้านกับเพลงสัญญาณของเชื้อพระวงศ์ชั้นสูงนั้น ยังคงเดิมหรือไม่ ที่ระบุว่า “ขอให้ผู้อยู่ในมงคลพิธีประสบชัยชนะ” ทั้งนี้ กรมศิลปากรควรระบุชี้แจงในเอกสารว่าทำนองเพลงดังกล่าวได้สะท้อน “ชัยชนะ” ของใคร และอย่างไร เนื่องจาก “ทำนองเพลงมหาชัยแบบสังเขป (ทางตัด)” สำหรับพิธีการลำลองของชาวบ้านนั้น กลับไม่พบหลักฐานเกี่ยวกับเอกสารบันทึกการใช้งานดนตรี เหมือนกับทำนองเพลงแบบสังเขปในบทเพลงเกียรติยศต่าง ๆ นัก

จากการศึกษาเกี่ยวกับหลักฐานบันทึก “ทำนองเพลงมหาชัย” ที่พบปัจจุบัน เฉพาะทำนองเพลง 4 สำนวน ที่แตกต่างกันแต่ล้วนสร้างจากทำนองเพลงหลักชุดเดียวกัน ดังนี้ (1) โน้ตเพลงมหาชัย ปี 2475 ในหนังสือเรื่องของ Paul J. Seelig โดยอาจเรียกทำนองนี้ว่า “เพลงมหาชัยทางฝรั่ง” ปรับปรุงทางโดยสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ (2) โน้ตเพลงมหาชัย ปี 2498 ในหนังสือโน้ตเพลง “เพลงเรื่องทำขวัญ” ของกรมศิลปากร มีทำนองที่อาจเรียกว่า “ทำนองเพลงมหาชัยทางไทย” ได้จากการสัมภาษณ์ รวบรวมและจดโน้ตไว้ในช่วงปี 2473-2475 โดยการสนับสนุนของกรมพระยาดำรงราชานุภาพฯ กรมราชบัณฑิต และ (3) โน้ตเพลงมหาชัย ในประกาศสำนักพระราชวังเรื่องระเบียบการบรรเลงดุริยางค์ในพระราชพิธีหรือพิธีการต่าง ๆ ครั้งแรก เมื่อ พ.ศ. 2478”[33] ซึ่งเห็นว่าควรมีการปฏิบัติเกี่ยวกับ “เพลงสำคัญ” หรือ “เพลงเกียรติยศ” บางอย่างตามประเพณีนานาชาติ โดยเฉพาะการตัดทอนทำนองเพลงให้สั้นลง หรือ “ทำนองเพลงมหาชัยแบบสังเขป” ซึ่งเป็นทำนองเพลงมหาชัยลำดับที่ 3 ที่เรียกว่ากลุ่มเพลงเกียรติยศ ทั้งนี้ข้อกำหนดเกี่ยวกับการใช้และแสดงออกในโอกาสบรรเลงเพลงเกียรติยศดังกล่าว ในปี 2478 ได้เพิ่มหน้าที่ให้ “ทำนองเพลงมหาชัย” แบบอื่น ๆ และวาระต่าง ๆ กัน ตั้งแต่พิธีงานสโมสร ใช้บรรเลงรับประธานหรือเมื่อแขกเกียรติยศสูงสุดในงานมาถึง เช่น ต้อนรับประธานผู้เป็นข้าหลวงประจำจังหวัดขึ้นไป หรือการบรรเลงแขกต่างเมือง รับตั้งแต่ชั้นผู้สำเร็จราชการขึ้นไป หรือบรรเลงรับผู้แทนพระองค์ในงานมหรสพ บรรเลงแทนเพลงในเจริญสัมพันธไมตรี หรือการดื่มอวยพรระหว่างชาติต่าง ๆ ที่แทนการใช้เพลงประจำชาติของแต่ละชาติ ซึ่งทำให้บทบาทความหมายของเพลงมหาชัยกลายเป็นความคิดที่กำกวม ซับซ้อน สับสนว่าทำนองเพลงมหาชัยดังกล่าวกำกับเหตุการณ์ใด

[33] สำนักทำเนียบนายกรัฐมนตรี, *ประกาศสำนักพระราชวัง เรื่องระเบียบการบรรเลงดุริยางค์ในการพระราชพิธีหรือพิธีการต่าง ๆ และ คำชี้แจงของกรมศิลปากร เรื่องการใช้เพลงเกียรติยศ พร้อมด้วยประวัติเพลงชาติและเพลงสรรเสริญพระบารมี*, 11-12.

หรือส่งผ่านความคิดทางสังคมเกี่ยวกับหัวเรื่องใด ซึ่งแตกต่างจากในอดีตที่ใช้ประกอบพิธีทำขวัญในกรณีเดียว

หากเปรียบเทียบกับ “เพลงชาติ” แล้ว ภาพแสดงของความหมายอาจมีความชัดเจนก็คือดนตรีที่ได้ยินระหว่างการฟังจะค่อย ๆ ปรากฏให้เห็นสภาพวัตถุที่เรียกว่า “ธงชาติ” เช่น ระหว่างการเชิญธงขึ้นไปที่ยอดเสาพร้อมกับภาพเคยชินที่เห็นด้วยตามาก่อน โดยธรรมเนียมจะบรรเลงจากจุดที่เริ่มชักและจบเพลงเมื่อสุดที่ยอด โดยมากการบรรเลงไม่ได้เปลี่ยนให้ช้าหรือเร็ว แต่มักใช้การเปลี่ยนความช้าเร็วของการดึงธงให้เสร็จที่เพลงจบพอดี ทั้งนี้พิธีกรรมดังกล่าวเริ่มกลายเป็นแบบแผนและความทรงจำทางสังคมที่บุคคลเข้าไปอยู่ในมณฑลที่ปรากฏเสียงผ่านตำแหน่งได้ยินเพลงชาติ และได้เห็นภาพของธงชาติสู่ยอดเสา สภาพของชาติดังกล่าวเรียกร้องการมุ่งความสนใจทั้งร่างกายและความคิด มีการจัดวางตำแหน่งผู้คนให้หันเข้าหาตำแหน่งที่ตั้งอยู่ของธงชาติ มองไปยังธงชาติ และฟังเสียงเพลงชาติคลอตลอดพิธีกรรมของเหตุการณ์ แม้จะปรากฏคล้ายการเวียนเทียนหรือเวียนแว่นเทียนรอบศูนย์กลางก็ตาม แต่แนวปฏิบัติดังกล่าวได้ถูกกำหนดลงไปในพื้นที่สาธารณะอย่างเข้มข้นภายหลังการปฏิวัติการปกครอง 2475 ผ่านประกาศที่มีความเข้มข้นขึ้นเป็นลำดับ โดยราว ปี 2482 ได้มีการออกวิธีจัดระเบียบร่างกายในพื้นที่สาธารณะประจำวันทุกวันมากกว่าวันละ 1 ครั้ง

> *เมื่อได้เห็นการชักธงชาติขึ้น หรือลงจากเสาประจำสถานที่ราชการตามเวลาปกติ หรือได้ยินเสียงแตรเดี่ยว หรือนกหวีดเป่าคำนับ หรือให้อาณัติสัญญาณการชักธงชาติขึ้นหรือลดลง ให้แสดงความเคารพโดยปฏิบัติตามระเบียบเครื่องแบบ หรือตามประเพณีนิยม…*[34]

การรับรู้เชิงสัญญาณทางสายตาเกี่ยวกับชาตินี้ให้ความสำคัญเกี่ยวกับแบบของ “ธงชาติ” เป็นวิธีการแบบใหม่ของลัทธิอาณานิคมตะวันตกในการจำแนกและให้ความสำคัญเกี่ยวกับการตระหนักและแบ่งแยกความเป็นชาติต่าง ๆ ออกจากกัน กล่าวคือ ธงชาติแม้มีมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 6 หรือราว พ.ศ. 2460[35] ก็ตาม แต่เนื้อหาสาระและความหมายเกี่ยวกับรูปทรงและแบบ ตลอดจนข้อปฏิบัติทางสังคมกลับถูกกำหนดขึ้นใหม่จำนวนมากภายหลังการปฏิวัติการปกครอง ซึ่งแต่เดิมความซับซ้อนสิ่งของแทนความหมายเชิงภาพผ่านสี ภายหลังเริ่มปรากฏใช้ข้อตกลงทางเสียงในฐานะสัญญะมากกว่า โดยเฉพาะชาติที่มีความสัมพันธ์กับเสียงนี้เป็น “ชาติ” ในความหมายที่สามารถให้สัญญาณเกี่ยวกับการรับรู้และเป็นสัญญาณเชิงบังคับ

[34] ประกาศสำนักนายกรัฐมนตรี ว่าด้วย รัฐนิยม ฉะบับที่ 4 เรื่องการเคารพธงชาติ เพลงชาติ และเพลงสรรเสริญพระบารมี, *ราชกิจจานุเบกษา* เล่มที่ 56 (วันที่ 8 กันยายน 2482): 1611-1612.

[35] พระราชบัญญัติแก้ไขพระราชบัญญัติธง พ.ศ. 2460, *ราชกิจจานุเบกษา* เล่มที่ 34 (28 กันยายน 2460): 436-440.

ให้ร่างกายปฏิบัติยอมตามหรือไม่ปฏิบัติอย่างไร ในกรณีที่บุคคลเข้าไปอยู่ใน “มณฑลของเสียง” ที่ให้ความหมายในฐานะมณฑลแห่งรัฐชาติขณะเดียวกัน

> *“สัญญานเคารพทงชาติเวลา 8.00 น. จะฟังได้จากเสียงวิทยุ แตร ระคัง หวูดรถไฟ ปืนใหย่ และสัญญาอื่นได ที่เจ้าหน้าที่ท้องที่จัดทำขึ้น โปรดจำไว้ว่า ไม่ว่าจะหยู่ที่ได ถึงเวลา 8.00 น. ต้องทำความเคารพหย่างไดหย่างหนึ่ง ไห้ชอบด้วยกาละเทสะและความนิยมเสมอ”*[36]

สำหรับเอกสารชิ้นที่ 3 นั้น เป็นเอกสารรวบรวมทำนองเพลงสยามต่าง ๆ ของ Paul J. Seelig[37] ที่จัดพิมพ์ในประเทศอินโดนีเซีย เป็นภาษาเยอรมัน เชื่อว่าได้รับการสนับสนุนจากกรมพระนครสวรรค์วรพินิตฯ และจางวางทั่ว พาทยโกศล ก่อนออกตีพิมพ์ภายหลังจากการปฏิวัติสยาม ซึ่งกลับเป็นเอกสารที่ยังไม่มีผู้วิเคราะห์แนวคิดทางดนตรีวิทยาเท่าไหร่นัก[38] หากเปรียบเทียบกับทำนองเพลงฉบับของกรมศิลปากร แสดงความสัมพันธ์ของบทเพลงดังกล่าวไว้กับชาติและประวัติศาสตร์สยาม จะพบว่า “ความหมาย” ที่เกิดขึ้นผ่านช่วงเวลาสั้น ๆ นี้ เพลงมหาชัยกลับมีความสัมพันธ์กับแนวคิดเรื่องชาติที่ปรากฏต่อเนื่องจากรัชกาลที่ 5 จนถึงรัชกาลที่ 7 เองนั้น เป็นสิ่งที่ค่อย ๆ ปรับปรุง เปลี่ยนแปลง ทั้งความคิดและวิธีการแสดงออกให้เหมาะสมกับ “เหตุการณ์สำคัญ” ที่สังคมไทยได้เปิดรับอิทธิพลจากภายนอก โดยเป็นการจัดวางเสียงให้อยู่ร่วมไปกับสิ่งที่เกิดขึ้นใหม่ในฐานะ “หน่วย” ทางวัฒนธรรมภายใต้การเปลี่ยนแปลงของภาวะสมัยใหม่ในเวลานั้น แม้ว่าราวปี 2547 สมศักดิ์ เจียมธีรสกุล[39] ได้เคยเสนอว่า “เพลงชาติมหาชัย” ไม่ใช่ “เพลงชาติ” และโต้แย้งข้อเสนอของสุกรี เจริญสุข และวิจารณ์ว่าข้อเสนอของสุกรีอาจไม่มีความละเอียดรอบคอบเกี่ยวกับการใช้หลักฐานทางประวัติศาสตร์ต่าง ๆ โดยเสนอหลักฐานประกอบอีกหลายชิ้น โดยรวมแล้วสมศักดิ์เน้นใช้หลักฐานประวัติศาสตร์ในกรณีทำนองเพลงชาติ และยังไม่ได้ใช้หลักฐานบันทึกทางดนตรีในฐานะหลักฐานของ “เสียง” ที่ได้ยินเท่าไหร่นัก รวมถึงภายหลังการปฏิวัติสยามช่วงเวลาที่ได้มีการเลือกใช้ “ทำนองเพลงมหาชัย” แทนเพลงของชาติจาก “ทำนองเพลงสรรเสริญ

---

[36] แปลก พิบูลสงคราม, จอมพล, *ประมวนวัธนธัมแห่งชาติ.* (กรมโคสนาการ, 2486), 93-96.

[37] Seelig, *Siamesische music: Siamese music*, 1-152.

[38] อานันท์ นาคคง, "เพลงสยาม, พอล เจ ซีลิค และอื่นๆอีกมากมาย (ที่สายเสียแล้ว)", *วารสารเพลงดนตรี* 2,4 (ธันวาคม 2538).

[39] สมศักดิ์ เจียมธีรสกุล, "ความเป็นมาของเพลงชาติไทยปัจจุบัน"

พระบารมี" ในช่วงเวลาสุญญากาศทางการปกครองไปแล้วขณะหนึ่ง ก็ยังไม่สามารถนับเป็นเพลงชาติได้ตามความเห็นของสมศักดิ์

ภายใต้ข้อเสนอในงานวิจัย ผู้วิจัยได้นำเสนอเอกสารชิ้นที่ 4 หรือ "เพลงชาติมหาชัย ของ Paul J. Seelig" ซึ่งเป็นเอกสารโน้ตเพลงรวมเครื่องดนตรีสำหรับวงดุริยางค์บรรเลงทำนองเพลงมหาชัยที่ถูกระบุว่า "Siamese Hymn" ตีพิมพ์เผยแพร่ราวปี พ.ศ. 2473 หรือปี ค.ศ. 1930 หรือในสมัยรัชกาลที่ 7 ก่อนหน้าเอกสาร "เพลงสยาม" ในปี 1932 และได้ถูกเรียบเรียงขึ้นใหม่สำหรับวงดุริยางค์ตะวันตก โดย Paul J. Seelig อีกฉบับ

สำหรับโน้ตเพลงและเอกสารฉบับอื่น ๆ ที่อาจมีส่วนสำคัญ เช่น เอกสารโน้ตเพลงสำคัญของแผ่นดิน โดยสำนักงานเสริมสร้างเอกลักษณ์ของชาติ[40] ถือเป็นเอกสารโน้ตเพลงที่ไม่ได้ปรากฏเป็นเอกสารที่บันทึกความหมายใหม่ลงไปในโน้ตเพลงด้วย กล่าวคือเป็นวิธีการบันทึกบางครั้งก็อาจไม่ได้มีสาระสำคัญต่อ "วิธีการแสดงออกทางดนตรี" หรือเอกสารการบันทึกบางชิ้นก็ที่ไม่ส่งผลเกิดขึ้นได้จากการอ่านใหม่หรือการแสดงครั้งใหม่อย่างมีนัยสำคัญ

4. อ่านเอกสารโน้ตเพลง : เพลงชาติมหาชัย ของ Paul J. Seelig

ผู้วิจัยอ่านเอกสาร "ทำนองเพลงชาติมหาชัย" ของ Paul J. Seelig[41] ที่หอจดหมายเหตุแห่งชาติประเทศเนเธอร์แลนด์ โดยเป็นเอกสารจัดพิมพ์อย่างเป็นทางการแบบโน้ตเพลงสากลในช่วงปี 2473 ซึ่งเป็นหลักฐานเกี่ยวกับแนวคิดบางประการเกี่ยวกับ "เพลงชาติมหาชัย" เนื่องจากเอกสารหน้าปกได้ระบุรายละเอียดทางดนตรีเกี่ยวกับบทเพลงซึ่งปรากฏข้อความ "Respectfully dedicated to H.M. SOMDECH PHRA PARAMENDE MAHA PRAJADHIPOK และ KING OF SIAM หรือแสดงข้อมูลว่าเอกสารดังกล่าวได้รับการทูลเกล้าถวายพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาประชาธิปก รัชกาลที่ 7 กษัตริย์สยาม เพื่อเน้นความสำคัญว่าบทเพลงดังกล่าวเป็น "เพลงชาติ" ตามความหมายในพระบรมราชานุญาตในช่วงเวลาที่ยังมีการปกครองในระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ อันมีเพลงชาติประจำองค์พระมหากษัตริย์ และเพลงชาติประจำธงชาติ แยกออกจากกัน ซึ่งคล้ายธรรมเนียมทั่วไปในประเทศในเครือจักรภพปัจจุบันที่เพลงสรรเสริญพระบารมีและเพลงชาติประจำธงชาติแยกจากกันระหว่าง เพลง National Anthem กับ National Hymn เริ่มต้นในยุคอาณานิคม

[40] สำนักนายกรัฐมนตรี, *คู่มือเพลงสำคัญของแผ่นดิน* (ม.ป.ท.: สำนักงานคณะกรรมการเอกลักษณ์ของชาติ, 2539), 12.

[41] Seelig, *Maha Tchay Siamese Hymn: for Orchestra*, ปก.

ภาพที่ 7 ปกเอกสารโน้ตเพลง “มหาชัย” เพลงชาติสยามสำหรับวงออร์เคสตรา (Maha Tchay Siamese Hymn for Orchestra), Paul J. Seelig, *Maha Tchay Siamese Hymn: For Orchestra* (Bandoeng: Matatani, 1930). สำนักพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช, 2498), ปก.

จากเอกสารที่เขียนขึ้นภายใต้ความเข้าใจฐานะผู้เขียน (Authorship) เนื่องจากปรากฏขึ้นร่วมกับตราพระปรมาภิไธยย่อ ป.ป.ร. (มหาประชาธิปก ปรมราชาธิราช) ภายใต้ตราสัญลักษณ์รูปพระมหาพิชัยมงกุฎประจำรัชกาลพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ถัดลงมาเป็นข้อความ “MAHA TCHAY SIAMESE HYMN FOR ORCHATRA” เขียนว่าเป็นเอกสารโน้ตเพลงที่ประพันธ์ขึ้นโดย PAUL J. SEELIG นับเป็นความแตกต่างเกี่ยวกับการใช้คำอันเกี่ยวเนื่องกับผู้ประพันธ์เพลงในบริบทที่แตกต่างกันระหว่างไทยและตะวันตก หากพิจารณาข้อความทั้งหมดจากด้านจบลงมาจะพบว่า เป็นเอกสารที่เขียนข้อมูลโดยใช้ทั้ง 3 ภาษา ได้แก่ฝรั่งเศส เยอรมัน และอังกฤษ เช่น “Tous droits d’execution de reproduction et d’arrangement reserves pour tous pays” โดยแจ้งข้อมูลลิขสิทธิ์ต่อการทำซ้ำ และการเรียบเรียงใหม่อีกรอบ โดยผู้สร้างขอสงวนสิทธิ์ดังกล่าวไว้สำหรับทุกประเทศ และข้อความแสดงความเป็นสมบัติของผู้จัดพิมพ์ทั้งสิ้นเป็นภาษาเยอรมันว่า “Eigentum des Verleger fur alle Lander” โดยข้อมูลส่วนท้ายให้รายละเอียดของผู้จัดพิมพ์เอกสาร ซึ่งมีชื่อสำนักพิมพ์ว่า Matatni ที่อยู่ในเมือง Bandoeng ประเทศในอาณานิคมเนเธอร์แลนด์ ซึ่งปัจจุบันอยู่ในประเทศอินโดนีเซีย และจัดเรียงพิมพ์ที่โรงพิมพ์ Hug & Co,. Leizig ในเมืองไลพ์ซิช ประเทศเยอรมันนี เมื่อ ค.ศ. 1930 หรือปี

พ.ศ. 2473 จากข้อมูลเดิมที่เห็นว่าเพลงมหาชัยที่ใช้ในการเชิญธงชาติตามธรรมเนียมเดิมได้ยุติไปราวปี 2460 ซึ่งทำให้เห็นว่ามีความพยายามในการปรับปรุงหรือนำเพลงชาติมหาชัยเดิมมาใช้แทนความหมายเพลงประจำชาติในบริบทสากล ในช่วงเวลาที่พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จประพาสต่างประเทศอย่างน้อย 3 เหตุการณ์ ได้แก่ เสด็จพระราชดำเนินเยือนประเทศสิงคโปร์ ชวา บาหลี ญวน เขมร ในช่วงปี 2472-2473 เสด็จพระราชดำเนินเยือนประเทศญี่ปุ่น สหรัฐอเมริกา และแคนาดา ในปี 2473 ซึ่งบทเพลงดังกล่าวได้จัดพิมพ์ขึ้นในช่วงเวลาเดียวกัน

หากพิจารณาเกี่ยวกับวิธีการสร้างสรรค์งานดนตรีภายใต้ความหมายบางด้านเกี่ยวกับบทบาทของชาติแบบใหม่ลงบนมณฑลทางเสียงในภาคพื้นยุโรป โน้ตเพลงนี้ก็มีส่วนสะท้อนมาตรฐานบางอย่างที่เกี่ยวกับเอกลักษณ์ของตะวันตก-สยาม ภายใต้การต่อรองความหมายของเงื่อนไขดนตรีอีกด้วย ร่วมกับการปรากฏขององค์พระมหากษัตริย์ ซึ่งในลักษณะเดียวกับที่ได้ปรากฏขึ้นบนพื้นที่ด้านหน้าปกของเอกสารอย่างจำเป็น โดยนับจากเหตุการณ์พระกรณีกิจเกี่ยวกับการแสดงไปพื้นที่อื่นในช่วงครองพระราชสมบัติอยู่นั้น ซึ่งเป็นความแตกต่างเกี่ยวกับวิธีการใช้ชื่อเพลงชาติมหาชัยในภาษาอังกฤษ เนื่องจากใช้คำว่า HYMN แทน ANTHEM กับเพลงสรรเสริญพระบารมีอันมีลักษณะเป็นเพลงที่ยกระดับจิตใจสิ่งสำคัญต่าง ๆ ของชาติในฐานะสัญลักษณ์เชิงแสดงของชาติ ในขณะที่ HYMN อาจมีความหมายใกล้คำว่า “เพลงสวด” ซึ่งเป็นเพลงชาติอีกแบบหนึ่งที่มีที่มาจากเพลงทางศาสนา แต่ไม่ใช่สำหรับเพลงสรรเสริญพระบารมี สอดคล้องกับที่มาของทำนองเพลงว่าเป็นเพลงดั้งเดิมบนความหมายเชิงพิธีกรรมแต่เดิมตั้งแต่สมัยอยุธยา

บทเพลงดังกล่าวประพันธ์ขึ้นใหม่ด้วยแนวทางอย่างตะวันตกมากกว่าตะวันออกอย่างชัดเจน รวมถึงเอกสารต้นฉบับเขียนขึ้นใหม่อย่างประณีตโดย Druck von F.M. Geidel จากเมืองไลพ์ซิช ดนตรีมีการกำหนดดุริยบท (Instrumentation) สำหรับวงออร์เคสตราขนาดมาตรฐานยุโรปที่บรรเลงดนตรีคลาสสิกเป็นประจำ ได้แก่ ฟลูต โอโบ คลาริเน็ต บาสซูน ฮอร์น ทรัมเป็ต ทรอมโบน ทูบา (เครื่องเป่าแบบ 2 ชั้น) และกลุ่มเครื่องสาย โดยเสียงทิมปานี กลองใหญ่ กลองสแนร์ แทมบิวรีน และเหล็กสามเหลี่ยม (triangle) และฮาร์พ ได้ให้สีสันพิเศษบางเสียงอย่างน่าสนใจ หรือเป็นการสร้างความแปลกหูในงานดนตรี โดยใช้ความคิดแบบตะวันตก เช่น การเปลี่ยนโมดดนตรี (mode) ในช่วงใกล้กัน การเลือกทำนองเสียงประสานที่ใช้โน้ตนอกคอร์ด รวมถึงการเปลี่ยนบันไดเสียงของดนตรีในจุดต่าง ๆ โน้ตเพลงดังกล่าวที่เขียนขึ้นยังต้องการทักษะทางดนตรีของผู้บรรเลงสูงกว่าเกณฑ์ทั่วไป ช่วงเวลาดังกล่าวมีข้อมูลส่วนหนึ่งที่พอเชื่อว่าบทเพลงนี้ยังไม่สามารถบรรเลงได้ในสยาม ผ่านกรมเครื่องสายฝรั่งหลวง พิจารณาจาก

คุณภาพการแสดงในหลักฐานการบันทึกเสียงเพลงสรรเสริญพระบารมีของกรมราชบัณฑิต[42] ในช่วงปี 2475-2476

สำหรับแนวทางประพันธ์ดนตรี ผู้ประพันธ์เลือกใช้สังคีตลักษณ์ในรูปแบบ Theme และ Variation เพราะสอดคล้องกับการแสดงโอกาสในการพัฒนาทำนองใหม่ออกจากความซ้ำซากของวิธีการให้ทำนองแบบเดิม นอกจากนั้นในบริบทการแสดงดนตรีประกอบในเวลามีพิธีการเชิญธงชาติ นักดนตรีต้องเล่นบรรเลงอย่างต่อเนื่องหลายรอบจนกว่าธงขึ้นถึงยอดเสา ทั้งนี้เนื่องจากการบรรเลงเพลงมหาชัยทำนองเดิมนั้น มีขนาดไม่ยาวนักแต่เป็นบทเพลงที่ออกแบบให้บรรเลงย้อนต้นได้ แม้ว่าดนตรีดังกล่าวได้สร้างความรู้สึกแบบ “ดนตรีตะวันออก” (Oriental music) ตามแนวทาง Paul J. Seelig แต่ก็ยังมีลักษณะแบบยุโรปอยู่มาก จากลักษณะเครื่องดนตรีที่เลือกใช้ในเครื่องกระทบ และระบบบันไดเสียงแบบเปอร์เซียในบางช่วงที่แตกต่างจากเสียงของดนตรีสยาม เสียงดนตรียุโรปที่พยายามแสดงภาพแทนดนตรีแบบตะวันออกดังกล่าวอาจสามารถอธิบายผ่านแนวคิดแบบ “วรรณกรรมดนตรีในแบบบูรพคดี” (Orientalism in Music) เพื่ออธิบายดนตรีและเสียงดนตรีที่สร้างจากชาวตะวันตกในฐานะประวัติศาสตร์ความคิดและจินตนาการที่มีต่อความคิดเรื่อง “ความเป็นตะวันออก” จะถูกแสดงออกแบบเหมารวม ต่อมาแนวคิดดังกล่าวได้อธิบายและนำเสนออย่างชัดเจนมากขึ้น ในปี ค.ศ. 1978 ในผลงานเขียนเรื่อง “Orientalism”[43] (หรือบูรพคดีศึกษา-ผู้เขียน) โดย Edward Said เสนอว่าความรู้เกี่ยวกับตะวันออกในยุโรปและอเมริกาล้วนถูกบิดเบือนและครอบงำด้วยอุดมการณ์อาณานิคม ไม่ว่าจะเป็นงานวรรณกรรม หรืองานเขียนทางวิชาการ สิ่งเหล่านี้ต่างสร้างและตอกย้ำ “มายาคติ” เกี่ยวกับดินแดนตะวันออก Said เห็นว่าภาพตัวแทนเหล่านี้ไม่ได้สะท้อนความเป็นจริง หากแต่เป็นจินตนาการของตะวันตกเองที่แฝงเร้นผลประโยชน์และแรงปรารถนาที่จะครอบงำอยู่เบื้องหลัง ภายใต้การศึกษาวรรณกรรมเชิงวิพากษ์เขาได้เรียกร้องให้ทั้งชาวตะวันตกและชาวตะวันออกร่วมกันตั้งคำถามต่อความสัมพันธ์เชิงอำนาจที่ไม่เท่าเทียม และร่วมกันสร้างความเข้าใจอันมาจากปฏิสัมพันธ์ที่เป็นจริงระหว่างกัน มากกว่าจะผลิตซ้ำมายาคติอันเป็นมรดกจากอดีตอาณานิคมไปพร้อมกัน

5. บทส่งท้าย

แม้ว่า สมศักดิ์ เจียมธีรสกุล[44] ให้ความเห็นว่า “เพลงชาติมหาชัย” ไม่ได้ประกอบด้วยความคิดอย่างเพลงชาติในฐานะกระบวนการที่แยกชาติและพระมหากษัตริย์ด้วยความสำคัญที่

[42] ราชบัณฑิตยสภา, *แผ่นเสียงของราชบัณฑิตยสภา ชุดที่ 1* (พระนคร: สยามพณิชยการ, 2476), 3.

[43] Edward W. Said, *Orientalism* (New York: Pantheon Books, 1978).

[44] สมศักดิ์ เจียมธีรสกุล, “ความเป็นมาของเพลงชาติไทยปัจจุบัน,” 6.

เท่าเทียมกัน แม้ว่าเดิมทีนั้น “ทำนองมหาชัย” ได้เคยปรากฏขึ้นก่อนในวรรณกรรมประกอบการแสดงจากสมัยอยุธยา จนถือว่ามีชื่อเป็น “ทำนองเพลงโบราณ” อย่างหนึ่งของไทย ใช้วิธีการบรรเลงบนหน้าทับปรบไก่ในอัตราจังหวะ 2 ชั้นอย่างเคร่งครัด ไม่ใช้อัตราอื่นในการแสดงเรื่อยมาถือเป็นธรรมเนียม โดยพบว่าเป็น “ทำนองเพลง” ที่บรรจุอยู่ในพิธีทำขวัญของราษฎร์และราชสำนัก แม้ว่าในสมัยรัชกาลที่ 6 ได้มีการพัฒนาทำนองอย่างไทยให้มีสำเนียงแบบยุโรป หรือที่เรียกว่า “ทางฝรั่ง” ก็ถูกสันนิษฐานว่าเป็นดนตรีที่ใช้บรรเลงด้วยวงโยธวาทิตขณะพิธีเชิญธงชาติของสยามในเวลานั้น แต่ภายหลังการปฏิวัติการปกครองสยามปี 2475 ถูกใช้แทนความหมายเพลงชาติเวลาหนึ่ง เมื่อยังไม่มีข้อกำหนดเกี่ยวกับเพลงสรรเสริญพระบารมีในประกาศปี พ.ศ. 2478 และกำหนดใช้เป็นเพลงคำนับเมื่อ “บุคคล” สำคัญในพิธีทั่วไปปรากฏ ก่อนที่ต่อมาจะกำหนดเฉพาะให้ใช้บรรเลงต้อนรับเชื้อพระวงศ์ชั้นสูงเท่านั้น จากการศึกษาพัฒนาการผ่านหลักฐานบันทึกทำนองหรือเอกสารโน้ตเพลงทั้ง 4 สำนวน เกิดขึ้นภายใต้บริบทเงื่อนไขที่แตกต่างกัน ได้แก่ “เพลงมหาชัยทางไทย” (สมัยอยุธยา) “เพลงมหาชัยทางฝรั่ง” (สมัย ร.6) “เพลงชาติมหาชัย” (สมัย ร.7) และ “เพลงมหาชัยทางตัด” (สมัยคณะราษฎร์) ก็ยังแสดงให้เห็นว่าความคิดเรื่อง “เพลงชาติมหาชัย” ยังได้เคยปรากฏผ่านเอกสารของ Paul J. Seelig ในฐานะทำนองเพลงในช่วงเวลาก่อนการปฏิวัติการปกครอง พ.ศ. 2475 อยู่ก่อนแล้ว ไม่เป็นทางการ ภายหลังจึงได้มีข้อเสนอเกี่ยวกับการตกลงใช้ “เพลงชาติไทย” ในฐานะทำนองแบบตะวันตกที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ประกอบเนื้อร้อง โดยพระเจนดุริยางค์ (ปิติ วาทยะกร) ที่ได้คงใช้ต่อมาจนถึงปัจจุบัน

เนื่องจากโน้ตเพลงถือเป็นเอกสารที่น่าเชื่อถือมากที่สุดเกี่ยวกับการอธิบายเสียงที่ได้ยินในแบบลายลักษณ์ และถูกใช้นำเสนอประกอบเป็นหลักฐานสำคัญในการศึกษาประวัติศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับทำนองเพลงดังกล่าวโดยเฉพาะ ซึ่งอาจมองเห็นความหมายของ “ชัย” และ “ชาติ” บนมิติเวลามาอย่างเนิ่นนานที่ปรากฏผ่านมณฑลแห่งเสียงทั้งในบริบทเชิงพิธีกรรมและเพลงสัญญาณของราษฎร์ ราชสำนัก และรัฐ ที่ปัจจุบันยังคงมีการผลิตซ้ำสร้างความหมายเกี่ยวกับ “ชาติ” ภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง เช่น คำร้องในบทเพลงของเจ้าพระยาธรรมศักดิ์มนตรี พลตรีหลวงวิจิตรวาทการ ปี พ.ศ. 2746-2483 เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ปี พ.ศ. 2550 มีการนำทำนองเพลงมหาชัยมาใส่คำร้องเพื่อเผยแพร่แนวคิดรักชาติ (Patriotism) ซึ่งเดิมทีสถานะของเพลงมหาชัยเป็นเพลงประโคมเพื่อบูชาแก่สิ่งของ ผี บุคคล และเทพยาดา ตามความเชื่อในวัฒนธรรมไทยอย่างน้อยตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา สะท้อนการเปลี่ยนแปลงความหมายเกี่ยวกับทำนองเพลงและหน้าที่ใช้งานดนตรีในสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์และภายใต้รัฐชาติที่ครองอุดมการณ์แบบชาตินิยมตั้งแต่ พ.ศ. 2475 จนถึงปัจจุบัน

ทั้งนี้ความหมายเกี่ยวกับ “ชาติ” และ “ชัย” แบบดั้งเดิมไม่อาจนำเสนอผ่านทำนองเพลงมหาชัยแบบใหม่ภายหลังการปฏิวัติการปกครองได้เช่นกัน เนื่องจากทำนองเพลงแต่ละ “ทาง” ถูกขยายความหมายแบบอื่นในพื้นที่ต่าง ๆ และลดภาพจำแบบเดิมในฐานะทำนองเพลงของชาวบ้าน และบดบังความหมายเดิมด้วยคำร้องและบทบาทเพลงสัญญาณที่กำหนดขึ้นใหม่ สังเกตได้จากพิธีทำขวัญของราษฎร์ส่วนใหญ่ ที่ไม่ใช้บทเพลงดังกล่าวประกอบพิธีกรรมอีกต่อไป

จากการศึกษาเอกสารทาง “ดนตรีวิทยาเชิงประวัติศาสตร์” ของไทยผ่านเรื่องราวดังกล่าวยังคงมีความจำกัดในการเข้าถึง และ “วิธีการอ่าน” เอกสารทางดนตรีวิทยาบางส่วน เนื่องจากการศึกษาดนตรีถูกมองแยกส่วนในการนำเสนอความคิดในตัวเอง ผ่านฐานะ “วรรณกรรม” เนื่องด้วยการให้ความสำคัญแก่ “คำร้อง” ในฐานะการใช้ภาษาที่ประกอบด้วยดนตรีและความหมายกำกับไว้ด้วยกัน ทั้งนี้การอ่านโน้ตเพลงจึงไม่ใช่เพียงแค่ “มองเห็น” เสียง แต่ผู้ดูอาจสามารถ “อ่าน” เพื่อค้นหาความหมายและวิธีการใช้งานดนตรีภายในปริมณฑลที่แวดล้อมพื้นที่ปฏิบัติการการแสดง (Performativity) บทความนี้พยายามนำเสนอแนวคิดทางดนตรีวิทยาเชิงประวัติศาสตร์ที่มองผ่านทำนองเพลงมหาชัยในฐานะหลักฐานวัตถุที่รายล้มอยู่บนมโนทัศน์ความคิดเรื่องรัฐในอดีต และรัฐชาติแบบสมัยใหม่ผ่านรอยต่อการเปลี่ยนแปลงทางสังคมต่าง ๆ ที่ดนตรีถูกใช้เพื่อปรับเข้าหาแนวคิดทางสังคมอื่น ๆ ภายใต้โครงสร้างความคิดและเรื่องเล่าเกี่ยวกับ “ชัยชนะที่ยิ่งใหญ่” ของการแสดงและพิธีกรรม เพื่อสะท้อนความหมายของ “รัฐชาติ” ในฐานะสำนึกบางอย่างอันเกี่ยวเนื่องกับการรวมกลุ่มของผู้คนต่าง ๆ บนเงื่อนไขของภูมิทัศน์เสียงที่มีการบอกเล่าเรื่องราวชัยชนะของตนเองและกลุ่มของตนเองในระนาบเชิงพิธีกรรมร่วมกันซึ่งไม่สามารถลดทอนออกไปเป็นอื่นทางวัฒนธรรมได้ แม้ดำรงอยู่ภายใต้บทบาทการเมืองภายใต้ภาวะอาณานิคม ผ่านคำเรียกที่ใช้จำแนกว่า “โน้ตสากล” ก็ตาม

การปรับปรุงระบบบันทึกโน้ตเพลงของไทยเกิดขึ้น ถูกออกแบบใหม่ร่วมกับการปรับปรุงเรื่อยมา ตั้งแต่ราว พ.ศ. 2460 จนถึงปัจจุบัน พร้อม ๆ การเปลี่ยนแปลงของรัฐสยามเมื่อเข้าสู่ภาวะสมัยใหม่ (modernity) โดยเฉพาะการปรากฏของแนวคิดด้านศิลปะร่วมสมัยของไทยเมื่อหลัง พ.ศ. 2475 ดนตรีในฐานะวัตถุที่รายล้อมด้วยมโนทัศน์ทางศิลปะเอง ก็เริ่มใช้โน้ตเพลงในฐานะเครื่องมือเพื่ออธิบายตนเองอย่างอิสระมากขึ้น อีกทั้งปรากฏกระบวนการสร้างสรรค์ต่อรองความหมายเชิงปัจเจกผ่านเสียงดนตรี แม้ว่าแนวทางการบันทึกเอกสารลายลักษณ์ทางดนตรี อาจไม่สอดคล้องกับธรรมเนียมปฏิบัติ (practice) ที่ระบบการสืบทอดวัฒนธรรมดนตรีไทยนิยมใช้รูปแบบมุขปาฐะเรื่อยมา รวมถึงแนวปฏิบัติเกี่ยวกับการบันทึกเพลงไทยได้รับการต่อต้านบางช่วงเวลา แต่ก็มีบางเรื่องที่ยอมรับปรับปรุงวิธีการบันทึกให้สอดคล้องกับทัศนะทางความรู้ที่เป็นไทยมากขึ้น เช่น การยอมรับเสียงเรียกโน้ตอย่าง โด เร มี ในแบบทับศัพท์ หรือการบันทึกเพลงด้วยทำนองกลางที่ไม่ลงรายละเอียดมากนัก เพียงคงสถานะรายละเอียด

เชิงทักษะและวิธีฝึกฝนทักษะไว้ที่ครูผู้สอนเป็นผู้บอก/สอน แต่ก็ยังไม่อาจปฏิเสธได้ว่า “โน้ตเพลง” เป็นวิธีบันทึกเอกสารลายลักษณ์ด้วยมาตรฐานทางภาษาแบบหนึ่ง ซึ่งได้รับอิทธิพลตะวันตกในการจัดลำดับองค์ประกอบที่สำคัญของกระบวนการสร้างความรู้ที่เพิ่งเกิดขึ้นในดนตรีไทยให้สอดคล้องกับ “ภาพ” ที่ต้องการนำเสนอสู่สายตาและความเข้าใจภายนอกตัวผู้แสดงดนตรี และโน้ตเพลงก็ถือเป็นเอกสารทางประวัติศาสตร์ทางดนตรีที่มีความสำคัญมากขึ้นเรื่อย ๆ ต่อวิธีสั่งสมภูมิปัญญาดั้งเดิมในโลกปัจจุบัน

รายการอ้างอิง

กรมยุทธนาธิการ. *ข้อบังคับว่าด้วยการใช้อาณัติสัญญาต่าง ๆ ในกรมทหารบก ร.ศ. 124*. พระนคร: โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนาการ, 2448.

กรมศิลปากร. *เพลงชุดทำขวัญ*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช, 2498.

กรมศิลปากร. *เพลงชุดโหมโรงเย็นฉบับรวมเครื่อง*. London: J. Thibouville & Co., 2493.

กระทรวงกลาโหม. *ข้อบังคับทหารว่าด้วยการเคารพ, มาตรา 3 การบรรเลงเพลงเคารพ*. พระนคร: ศาลาว่าการกลาโหม, 2478.

คำสั่งกระทรวงธรรมการ ที่ศ.ก. 49/2479 เรื่องทำบันทึกบทเพลงไทยเป็นโน้ตสากล (19 สิงหาคม 2479): 1.

เจนดุริยางค์ (ปิติ วาทยะกร), พระ. "ครึ่งศตวรรษของเพลงเกียรติยศ." *วารสารศิลปากร* 1, ฉ. 1 (กรกฎาคม 2490): 32-34.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. "อธิบายบทละครครั้งกรุงเก่า." ใน *บทละครครั้งกรุงเก่าเรื่องนางมโนห์ราและสังข์ทอง*, บรรณาธิการโดย กรมศิลปากร, 1-5. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์รุ่งเรืองรัตน์, 2462.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. *ตำนานเรื่องลครอิเหนา*. พระนคร: โรงพิมพ์ไทย, 2464.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. *ประชุมบทมโหรี: มีบทมโหรีเก่าใหม่แลพระราชนิพนธ์*. พระนคร: โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร, 2463.

แปลก พิบูลสงคราม. *ประมวนวัธนธัมแห่งชาติ*. ม.ป.ท.: กรมโคสนาการ, 2486.

พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์. *เพลงมโหรีแห่งกรุงศรีอยุธยา*. กรุงเทพฯ: ธนาเพลส, 2561.

พุทธเลิศหล้านภาลัย, พระบาทสมเด็จพระฯ. *บทลครนอก พระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 2 รวม 6 เรื่อง ฉบับหอพระสมุดวชิญาณ*. พระนคร: โรงพิมพ์ไท, 2465.

พระมหานาค, วัดท่าทราย. *บุณโณวาทคำฉันท์, พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานฌาปนกิจศพนางละม่อม เฉลยวาเรศ และ นางเยาวภา เสนีวงศ์ ณ อยุธยา*. พระนคร: โรงพิมพ์มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2502.

พระราชบัญญัติแก้ไขพระราชบัญญัติธง พ.ศ. 2460. *ราชกิจจานุเบกษา* เล่มที่ 34 ตอนที่ 436 (28 กันยายน 2460): 436-440.

ฟรานซีส นันตะสุคนธ์. "สัญลักษณ์และประวัติคีตวรรณกรรมสยามโดย "พระอภัยพลรบ": นักวิทยาดนตรี คนแรกของประเทศไทย." *วารสารมหาวิทยาลัยศิลปากร 41*, ฉ. 5 (กันยายน-ตุลาคม 2564): 57-69.

ระเบียบส่วนราชการในพระองค์ว่าด้วยการบรรเลงดุริยางค์ในการพระราชพิธีหรือพิธีการ (ฉบับที่ 3) พ.ศ. 2567. *ราชกิจจานุเบกษา* เล่ม 141 ตอนพิเศษ 288 ง (22 ตุลาคม 2567): 1- 2.

ราชบัณฑิตยสภา. *แผ่นเสียงของราชบัณฑิตยสภา ชุดที่ 1*. พระนคร: สยามพณิชยการ, 2476.

ราชบัณฑิตสภา. *บทละคอนเรื่องสังข์ทอง, พระราชนิพนธ์ในพระบาดสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ตอนที่ 5 พระสังข์ตีคลี*. พระนคร: โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร, 2472.

ราตรี ผลาภิรมย์. "การศึกษาเชิงวิเคราะห์เรื่องสังข์ทอง." วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2520.

สมศักดิ์ เจียมธีรสกุล. "ความเป็นมาของเพลงชาติไทยปัจจุบัน." *วารสารธรรมศาสตร์ 27*, ฉ. 1 (ธันวาคม 2544): 1-102.

สามัคยาจารยสมาคม. "โปรแกรมสามัญ ณ สโมสรสถานของสามัคคจารย์สมาคม." *วิทยาจารย์ 6*, ฉ. 1 (มกราคม 2449): ปกหลัง.

สำนักทำเนียบนายกรัฐมนตรี, *ประกาศสำนักพระราชวัง เรื่องระเบียบการบรรเลงดุริยางค์ในการพระราชพิธีหรือพิธีการต่าง ๆ และคำชี้แจงของกรมศิลปากร เรื่องการใช้เพลงเกียรติยศ พร้อมด้วยประวัติเพลงชาติและเพลงสรรเสริญพระบารมี*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์สำนักทำเนียบนายกรัฐมนตรี, 2515.

สุจิตต์ วงษ์เทศ, บรรณาธิการ. *ประชุมบทมโหรี*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์, 2542.

ห้องสมุดดิจิทัลวัชรญาณ. "บทละครเรื่องรามเกียรติ์, สมุดไทยเล่มที่ ๘." สืบค้นเมื่อวันที่ 15 เมษายน 2566. http://vajirayana.org/บทละครเรื่องรามเกียรติ์/สมุดไทยเล่มที่-๘.

ห้องสมุดดิจิทัลวัชรญาณ. "พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ ๕, ตอนที่ ๕ บรมราชาภิเษก." สืบค้นเมื่อวันที่ 15 เมษายน 2566. http://vajirayana.org/พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์-รัชกาลที่-๕/ตอนที่-๕.

ห้องสมุดดิจิทัลวัชรญาณ. "สาส์นสมเด็จ พุทธศักราช ๒๔๘๒, วันที่ ๒๐ กุมภาพันธ์ พ.ศ. ๒๔๘๒ ดร." สืบค้นเมื่อวันที่ 15 เมษายน 2566. http://vajirayana.org/สาส์นสมเด็จ-พุทธศักราช-๒๔๘๒/กุมภาพันธ์/วันที่-๒๐-กุมภาพันธ์-พศ-๒๔๘๒-ดร.

ห้องสมุดดิจิทัลวัชรญาณ. "สาส์นสมเด็จ พุทธศักราช ๒๔๘๔, วันที่ ๒๓ กันยายน พ.ศ. ๒๔๘๔ น." สืบค้นเมื่อวันที่ 15 เมษายน 2566. http://vajirayana.org/สาส์นสมเด็จ-พุทธศักราช-๒๔๘๔/กันยายน/วันที่-๒๓-กันยายน-พศ-๒๔๘๔-น.

อภัยพลรบ, พระ. *ดนตรีวิทยา*. พระนคร: โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนาการ, 2455.

อานันท์ นาคคง, "เพลงสยาม, พอล เจ ซีลิค และอื่นๆอีกมากมาย (ที่สายเสียแล้ว)" ในวารสารเพลงดนตรี 2,4 (ธันวาคม 2538).

Said, Edward W. *Orientalism*. New York: Pantheon Books, 1978.

Seelig, Paul J. *Maha Tchay Siamese Hymn: for Orchestra*. Bandoeng: Matatani, 1930.

Seelig, Paul J. *Siamesische music: Siamese music*. Bandoeng: J. H. Seelig & Zoon, 1932.