วารสาร
ประวัติศาสตร์
ธรรมศาสตร์

THE THAMMASAT JOURNAL OF HISTORY

“ผู้หญิง” กับบทบาทการเป็นครูดนตรีไทย (พ.ศ. 2475 - 2500)

Woman and their role as Thai traditional music teacher (1932 - 1957)

ทัตพล พูลสุวรรณ

นักอักษรศาสตร์ปฏิบัติการ
สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์
กรมศิลปากร
E-mail: ter_sriramthep@hotmail.com

บทคัดย่อ

บทความนี้มุ่งศึกษาการเปลี่ยนแปลงบทบาทและสถานภาพของผู้หญิงที่เป็นนักดนตรีไทยตั้งแต่ พ.ศ. 2475 - 2500 จากการศึกษาพบว่า การเปลี่ยนแปลงบทบาทและสถานภาพนักดนตรีผู้หญิงในช่วงนี้มาจากปัจจัย 3 ประการ ประการแรก คือ ความคลี่คลายของระบบอุปถัมภ์แบบจารีตที่ได้รับการสนับสนุนจากชนชั้นนำในระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์มาสู่ระบบอุปถัมภ์ในระบบราชการของระบอบรัฐธรรมนูญ ที่มีภาพลักษณ์ของความเสมอภาค ประการถัดมา คือ ภาพลักษณ์ของผู้หญิงภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองที่แตกต่างจากสังคมจารีตทั้งเรื่องความคาดหวังของสังคมที่มีต่อผู้หญิง ค่านิยมของผู้หญิงโดยเฉพาะเรื่องการประกอบอาชีพ ประการสุดท้ายคือนโยบายของรัฐบาลซึ่งมุ่งอนุรักษ์วัฒนธรรมซึ่งสืบเนื่องมาตั้งแต่สมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์ให้เป็นลักษณะประจำชาติผ่านหน่วยงานสำคัญ คือ กรมศิลปากร อย่างไรก็ตาม “ครู” ดนตรีไทยผู้หญิงที่เติบโตในช่วงเวลานี้แม้จะสามารถถ่ายทอดองค์ความรู้ทางด้านดนตรีไทยในวงกว้างเช่นเดียวกับครูผู้ชายอื่นๆ แต่ก็ไม่สามารถมีบทบาทพ้นจากครูดนตรีผู้ใหญ่ได้ด้วยกรอบวัฒนธรรมการดนตรีที่ดำรงรูปแบบจารีตอย่างเด่นชัด

คำสำคัญ: ผู้หญิง ครูดนตรีไทย การเปลี่ยนแปลงการปกครอง

Abstract

This article studies the transformation in the role and status of female Thai traditional musicians during 1932 – 1957. It finds that the transformation was caused by three factors. The first factor was the change of the patrimonial system supported by Siamese high society in the time of absolute monarchy. The second factor was due to administrative changes in Siam after 1932. The image of the woman differed from that in the traditional society in many ways, such as in social expectations and values concerning women, especially, with regard to women's labour). The last factor was the government policy to preserve some royal traditions as part of the national identity, in which the Fine Arts Department was the main driving force. Despite a growing number of female Thai traditional music teachers, women and their role as Thai traditional music teachers was limited, because conventions of Thai traditional music culture were clearly still rigid.

Keywords: Woman, Thai traditional musician, Administrative changes

1. บทนำ

ในวัฒนธรรมการดนตรีของไทยสังเกตได้ว่า ผู้ชายเป็นผู้ที่มีบทบาทอย่างเด่นชัดโดยเฉพาะในแง่การเป็นครูดนตรี กระทั่งการเป็นเจ้าของสำนักดนตรีที่มีชื่อเสียง อาทิ สายสกุลศิลปบรรเลง สกุลพาทยโกศล ส่วนสถานภาพของผู้หญิงนั้นแม้ว่าจะปรากฏการรวมกลุ่มเป็นวงดนตรีขึ้นเป็นเอกเทศดังปรากฏภาพปูนปั้น “ดุริยดนตรีห้านาง” สมัยทวารวดีที่เมืองโบราณบ้านคูบัว อำเภอเมือง จังหวัดราชบุรี หากแต่พันธกิจหลักก็เพื่อบรรเลงถวายในพิธีกรรม กระทั่งพัฒนาเป็นวงมโหรีผู้หญิงในราชสำนักเพื่อขับกล่อมพระบรรทม หรือเมื่อทรงพระเครื่องใหญ่[1] กล่าวอีกนัยหนึ่งคือสถานภาพของผู้หญิงในวงดนตรีไทยสัมพันธ์อยู่กับการอุปถัมภ์ของพระมหากษัตริย์หรือเจ้านายในแง่การให้ความบันเทิงเป็นสำคัญสอดคล้องกับภาพลักษณ์ผู้หญิงในสังคมจารีตที่มีบทบาทรองจากผู้ชาย

นักดนตรีผู้ชายได้รับการยกย่องจากสังคมตั้งแต่สมัยอยุธยา กระทั่งสมัยรัตนโกสินทร์ อีกทั้งกลุ่มนักดนตรีเหล่านี้ยังถือเป็นเครื่องแสดงพระเกียรติยศในพระมหากษัตริย์ผู้เป็นเจ้านาย ที่ทรงมีนักดนตรีอันเชี่ยวชาญได้แสดงความสามารถและชื่อเสียง ดังเช่น พระยาประสานดุริยศัพท์ที่ทำชื่อเสียงให้แก่สยามในการเดี่ยวขลุ่ยในงานมหกรรมฉลองครบร้อยปีของพิพิธภัณฑ์แห่งเมืองวิมปลีย์ ประเทศอังกฤษ เมื่อ พ.ศ.

[1] สุจิตต์ วงศ์เทศ, *ร้องรำทำเพลง ดนตรีและนาฏศิลป์ของชาวสยาม* (กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์, 2551), 149 - 151.

2428[2] โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6[3] ที่ปรากฏราชทินนามสำหรับพระราชทานแก่นักดนตรีปี่พาทย์โดยเฉพาะ

กลุ่มนักดนตรีเหล่านี้ส่วนมากถือเป็นครูดนตรีไทยที่มีชื่อเสียง แม้ในวงดนตรีผู้หญิงส่วนพระองค์พระมหากษัตริย์ หรือวงดนตรีของเจ้านายฝ่ายในก็พบว่า ผู้ที่มีบทบาทในการถ่ายทอดองค์ความรู้ทางด้านดนตรีได้แก่ ครูดนตรีผู้ชาย ดังเช่น ครูช้อย สุนทรวาทินที่สอนดนตรีและเครื่องสายหญิงประจำที่ตำหนักพระราชชายาเจ้าดารารัศมีเป็นเวลาหลายปี[4] จึงนับได้ว่าสถานภาพระหว่างผู้ชาย และผู้หญิงในดนตรีไทยมีลักษณะที่เป็นแบบแผน กล่าวคือ ผู้ชายมักมีสถานภาพและบทบาทนำในการถ่ายทอดองค์ความรู้ ส่วนบทบาทที่เด่นชัดของผู้หญิงมักเป็นเรื่องของการขับร้อง และการหัดละครเป็นพื้น[5]

---

[2] พูนพิศ อมาตยกุล, *เหมวดี* พิมพ์เนื่องในงานพระราชทานเพลิงพระศพพระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าเหมวดี วันที่ 28 กุมภาพันธ์ 2516 ณ เมรุหลวงหน้าพลับพลาอิศริยาภรณ์ วัดเทพศิรินทราวาส (กรุงเทพฯ: กรุงสยามการพิมพ์, 2516), 141 - 142.

[3] อัศนีย์ เปลี่ยนศรี, *พินิจดนตรีไทย: ชุด "ประวัติศาสตร์ดนตรีไทย," เล่ม 1* (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2555), 108.

[4] เรื่องเดียวกัน, 140.

[5] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, *ตำนานเครื่องมโหรีปี่พาทย์* อ้างใน พูนพิศ อมาตยกุล, บรรณาธิการ, *เพลงดนตรี และนาฏศิลป์จากสาส์นสมเด็จ* (นครปฐม: สำนักพิมพ์ดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, 2552), 396.

อย่างไรก็ดีจะพบว่าในวงการดนตรีไทยปัจจุบันผู้หญิงที่เป็นครูดนตรีซึ่งได้รับการยกย่องว่ามีฝีมือในเครื่องดนตรีแต่ละชนิดมีหลายท่าน อาทิ ครูทองดี สุจริตกุล ครูนิภา อภัยวงศ์ ครูฉลวย จิยะจันทร์ ซึ่งบทบาทดังกล่าวมิเคยปรากฏมาก่อนในสังคมจารีต แม้ว่าจะมีการถ่ายทอดองค์ความรู้ทางด้านดนตรีไทยแก่ผู้หญิงทั้งในราชสำนัก หรือในตระกูลนักดนตรี แต่ความรู้ที่ผู้หญิงได้รับการถ่ายทอดนั้นมิได้เผยแพร่กว้างขวางออกมาในสังคมเช่นเดียวกับครูดนตรีผู้ชาย ความคลี่คลายของสถานภาพและบทบาทดังกล่าวสังเกตได้ว่าบริบทของสังคมอาจเป็นปัจจัยของการเปลี่ยนแปลงนี้ซึ่งเริ่มปรากฏให้เห็นเด่นชัดภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 เป็นต้นมา

แม้ว่าการก้าวขึ้นมามีบทบาทในวงการดนตรีไทยของผู้หญิงจะเป็นปรากฏการณ์ที่สำคัญโดยเฉพาะในประเด็นเรื่องเพศภาวะ หากแต่งานศึกษาทางประวัติศาสตร์ที่เชื่อมโยงกับบริบทสังคมพบว่า ยังคงให้ความสำคัญกับนักดนตรีปี่พาทย์ที่มีชื่อเสียงซึ่งล้วนแต่เป็นผู้ชาย ด้วยเหตุดังกล่าวงานวิจัยชิ้นนี้จึงมุ่งศึกษากลุ่มนักดนตรีไทยผู้หญิง ที่มีบทบาทและสถานภาพสัมพันธ์กับชนชั้นนำในสังคมสยามเป็นสำคัญ ด้วยตระหนักถึงการที่กลุ่มคนดังกล่าวมีการปะทะสังสรรค์กับบริบททางสังคมที่มีการเปลี่ยนแปลงค่อนข้างเด่นชัด

2. บทบาทนักดนตรีผู้หญิง ก่อนการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475

ดนตรีผูกพันอยู่กับวิถีชีวิตของผู้คนในสังคมไทยในแง่มุมต่างๆ และแปรเปลี่ยนไปตามบริบทสังคม ดนตรีจึงปรากฏทั้งในเชิงพิธีกรรมเพื่อความบันเทิง เพื่อเป็นเครื่องแสดงฐานะทางสังคม กระทั่งเป็นเครื่อง

บ่งชี้ความเป็นอารยะของประเทศ สิ่งสำคัญ คือ ผู้คนที่มีปฏิสัมพันธ์ในแวดวงดังกล่าวพบว่า ผู้มีบทบาทสำคัญในการเผยแพร่ คิดค้นรูปแบบการบรรเลงจะอยู่กับ "ครูดนตรีไทย" ซึ่งมักเป็นครูดนตรีผู้ชายเป็นสำคัญ อย่างไรก็ดี "ผู้หญิง" ในวงดนตรีไทยแม้จะไม่ปรากฏบทบาทเด่นชัดเช่นเดียวกับผู้ชายหากแต่กลุ่มคนดนตรีผู้หญิงนี้เป็นกลุ่มคนที่มีพลวัตในเรื่องบทบาทซึ่งเปลี่ยนแปลงไปตามสภาพสังคม จากเดิมที่มีลักษณะอิงอยู่กับสถานภาพของผู้ชายทั้งพระมหากษัตริย์ เจ้านาย ขุนนาง หรือบิดา สู่การประกอบอาชีพที่อิงอยู่กับคุณสมบัติทางการเล่นดนตรีของตนเอง กระทั่งดำรงสถานะ "ครูดนตรีไทย"

2.1 มโนทัศน์เกี่ยวกับ "ผู้หญิง" ในสังคมจารีตของสยาม

สังคมดั้งเดิมในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ก่อนการเข้ามาของพุทธศาสนา ผู้หญิงเป็นหัวหน้าเผ่าพันธุ์และเป็นหัวหน้าพิธีกรรม เริ่มจากเป็นผู้ให้กำเนิด ขยายเผ่าพันธุ์ ซึ่งทำให้ได้แรงงาน และผู้ผลิตทำให้เสาะหาอาหารมากขึ้น จึงได้รับยกย่องให้เป็นผู้นำมาซึ่งความอุดมสมบูรณ์แก่ชุมชน เป็นสัญลักษณ์ถึงความเจริญงอกงาม แล้วยกย่องสิ่งที่ให้กำเนิดธรรมชาติต่างๆ สิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่คุ้มครองดูแล เป็นเพศหญิง เช่น แม่น้ำ แม่โพสพ แม่ธรณี แม่ย่านาง แม่เตาไฟ อาจจะสังเกตจากการที่นำคำว่า แม่ มาใช้เรียกยกย่องผู้หญิง ตั้งแต่ราว 3,000 ปีมาแล้ว ซึ่งคำดังกล่าวแปลว่า ผู้เป็นใหญ่หรือหัวหน้า ยังมีใช้ในกลุ่มชนพื้นเมืองจนทุกวันนี้[6]

[6] อ้างใน เจนจิรา เบญจพงศ์, "ผู้หญิง" ในสังคมอุษาคเนย์ดั้งเดิม สุวรรณภูมิสโมสร *สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์* (12 - 18 สิงหาคม 2554).

เมื่อสังคมดั้งเดิมพัฒนาสู่การเป็นสังคมจารีตอันหมายถึงยุคสมัยที่มีการจัดระเบียบทางชนชั้นพบว่าผู้หญิงในสังคมจารีตของสยามมีสถานะและบทบาทต่ำกว่าผู้ชาย ซึ่งปัจจัยที่ก่อให้เกิดสภาวการณ์ดังกล่าวได้แก่ ขนบธรรมเนียมประเพณีซึ่งอิงกับคติทางพระพุทธศาสนาแบบไทยและโครงสร้างทางสังคม ในชาดกพระพุทธศาสนาจึงพยายามชี้ให้เห็นโทษของผู้หญิงในฐานะผู้ก่อให้เกิดโมหะแก่ผู้ชายอันเป็นอุปสรรคต่อการหลุดพ้น[7] ซึ่งจะพบว่าสังคมสยามได้รับทัศนคติดังกล่าวมาช้านาน ปรากฏในจารึกสมัยสุโขทัยที่กล่าวถึงผู้หญิงในราชสำนักผู้หนึ่ง ได้สร้างสาธารณกุศลพร้อมกับอธิษฐานขอบุญนั้นบันดาลให้ชาติหน้าได้เกิดเป็นชายจะได้เข้าถึงซึ่งการหลุดพ้นด้วยการบวช[8]

นอกจากนี้โครงสร้างทางสังคมซึ่งแบ่งบุคคลออกเป็น 2 ระดับ ได้แก่ ชนชั้นปกครองและชนชั้นถูกปกครองซึ่งเป็นชนชั้นที่ถือว่าเป็นฐานของสังคม[9] ได้ให้ความสำคัญกับการเกณฑ์แรงงานตามระบบไพร่ซึ่งผู้ชายถือเป็นทรัพยากรที่มีค่าของสังคม[10] หรือแม้แต่ในชนชั้นปกครองพบว่าผู้ชายมุ่งแสวงหาความก้าวหน้าในการรับราชการ ส่วนผู้หญิงทำ

---

[7] ไตรภูมิโลกวินิจฉัยกถา เล่ม 1, 64 - 65, 135 - 140 อ้างใน วารุณี โอสถารมย์, “การศึกษาในสังคมไทย พ.ศ. 2411 - 2475,” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2524), 36.

[8] เรื่องเดียวกัน, หน้าเดิม

[9] ปิยนาถ บุนนาค และ มรรยาท กิจสุวรรณ, *การวิเคราะห์ค่านิยมและบรรทัดฐานในสังคมไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น* (พ.ศ. 2325 - 2394) (งานวิจัยงบประมาณแผ่นดิน ของคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2526), 26.

[10] ขจร สุขพานิช, “ฐานันดรไพร่” *ประวัติศาสตร์และการเมือง* (พระนคร: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2511), 95 - 97.

หน้าที่แม่เรือน[11] แม้ว่าผู้หญิงผู้นั้นจะอยู่ในชนชั้นปกครองก็ตามพบว่าตกอยู่ภายใต้กรอบทางสังคมดังกล่าว ดังเช่น ใน*ไตรภูมิพระร่วง*กล่าวถึงการปฏิบัติของนางอสันธมิตตาผู้เป็นสนมพระศรีธรรมาโศกราชว่า "*... แลแม้นว่านางนอนภายหลังดั่งนี้ก็ดี บางนางห่อนตื่นภายหลังสักคาบ เพียรย่อมตื่นก่อนท่านผู้เป็นผัวทุกเมื่อแล*"[12]

จากบริบททางสังคมดังกล่าวทำให้ผู้หญิงถูกคาดหวังในเรื่องบทบาทแตกต่างไปจากผู้ชายซึ่งสะท้อนให้เห็นผ่านประเพณีเมื่อแรกเกิดหากทารกเป็นผู้หญิงนิยมนำเข็มกับด้ายวางไว้ เป็นการถือเคล็ดให้เด็กเจริญเติบโตไปตามความมุ่งหวังของสังคมคือ มีความถนัดด้านเย็บปักถักร้อย[13] การอบรมสั่งสอนต่างๆ ล้วนเป็นปัจจัยที่ผลักดันให้สถานภาพของผู้หญิงมีลักษณะเป็นแบบแผนหยุดนิ่งตลอดช่วงชีวิตก็ว่าได้ ดังใน*กฤษณาสอนน้องคำฉันท์* ที่แสดงให้เห็นว่า "*ราชาก็ปรากฏเป็นปิ่นนครินทรเขตแขวง สวามีเป็นศรีสวัสดิ์แสดง ศักดิ์สง่าแก่นารี*"[14] หรือในกฎหมายลักษณะผัวเมียที่ได้กำหนดลักษณะของหญิงที่ต้องอยู่ในปกครองลักษณะต่างๆ ถึง 7 ประการ[15]

---

[11] สุชีลา ตันชัยนันท์, บรรณาธิการ, *จิตรภูมิศักดิ์และวิวาทะเรื่องเพศภาวะในสังคมไทย* (กรุงเทพฯ: พี.เพรส, 2558), 109.

[12] พระมหาธรรมราชาลิไท, *ไตรภูมิพระร่วง* (นนทบุรี: เจริญอักษรการพิมพ์, 2515), 159 - 160.

[13] ประจักษ์ ประภาวิทยาคม, *ประเพณีและไสยเวทวิทยาในขุนช้างขุนแผน* (กรุงเทพฯ: ครุสภา, 2525), 22.

[14] สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, *กฤษณาสอนน้องคำฉันท์* (กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์ พับลิชชิ่ง, 2552)

[15] "กฎหมายลักษณะผัวเมีย," ใน *กฎหมายตราสามดวง ฉบับพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์และการเมือง* (กรุงเทพฯ: สุขภาพใจ, 2548), 37.

ทั้งนี้อาจสังเกตจากสถานภาพทางการศึกษาของผู้หญิงในสมัยจารีตพบว่า ส่วนมากจะเรียนรู้เกี่ยวกับการเรือนที่บ้านเท่านั้น[16] ซึ่งเป็นธรรมเนียมที่สังคมระบุให้มีแต่ผู้ชายที่สามารถบวชเรียนได้ ทำให้สถานภาพการศึกษาในสังคมสยามอยู่ในวงแคบและจำกัดเฉพาะเพศชายทั้งตัวผู้สอนและผู้เรียน ความรู้ทางอักษรศาสตร์มักศึกษาเฉพาะสตรีสูงศักดิ์ในราชสำนัก หรือไม่ก็เป็นบุตรีของข้าราชการที่มีโอกาสเข้าไปศึกษาในพระบรมมหาราชวังหรือวังเจ้านาย[17] อย่างไรก็ตามการศึกษาทางอักษรศาสตร์ก็มิได้เป็นความรู้หลักดังเช่น ผู้ชาย สตรี ในราชสำนักคงให้ความสำคัญกับการศึกษาสิ่งที่เป็นประโยชน์ในการบริหารราชการฝ่ายใน อาทิ การฝึกหัดกิริยามารยาท งานฝีมือ การบันเทิง เป็นต้น[18] ซึ่งสอดคล้องกันกับค่านิยมของกลุ่มผู้หญิงชาวบ้านที่ให้ความ

---

[16] เพ็ญจันทร์ ทัพประเสริฐ, “การวิเคราะห์เชิงประวัติศาสตร์เกี่ยวกับการจัดการศึกษาภาคบังคับของไทย,” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชาสารัตถศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2528), 12.

[17] พระเจ้าราชวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าบุตรี กรมหลวงวรเสรฐสุดา พระราชธิดาในพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงชำนาญวิชาทางอักษรศาสตร์ และได้ถวายพระอักษรแด่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเมื่อครั้งดำรงพระอิสริยยศเป็นสมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอ เจ้าฟ้าจุฬาลงกรณ์ ได้ทรงนิพนธ์โคลงภาพรามเกียรติ์ที่พระระเบียงวัดพระศรีรัตนศาสดาราม เป็นต้น รวมถึงคุณพุ่ม ธิดาพระยาราชมนตรีบริรักษ์ (ภู่) ซึ่งมีความสามารถในเชิงกลอนโดยเฉพาะบทสักวา จนมีชื่อเสียงเรียกกันในชั้นแรกว่า “คุณพุ่มสักรวา”, มูลนิธิสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา, *นามานุกรมวรรณคดีไทย ชุดที่ ๒ ชื่อผู้แต่ง* (กรุงเทพฯ: มูลนิธิฯ, 2553), 123 - 124 และ 175 - 176.

[18] วารุณี โอสถารมย์, “ การศึกษาในสังคมไทยพ.ศ. 2411-2475,” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2524), 23.

สำคัญกับงานบ้านงานเรือนเป็นหลัก[19]

แม้ว่าร่องรอยแนวคิดสตรีนิยมจะปรากฏในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 ดังในกรณีของการทูลเกล้าฯ ถวายฎีกาของอำแดงเหมือนและอำแดงจั่น ซึ่งก่อให้เกิดการแก้ไขกฎหมายโดยบิดามารดาจะทำการสมรสให้แก่บุตรได้ต่อเมื่อบุตรยินยอม และยกเลิกกฎหมายผัวขายเมียถ้าฝ่ายหญิงไม่ยินยอม[20] การประกาศพระราชทานอนุญาตให้ข้าราชการฝ่ายในทูลลาออกนอกราชการได้[21] ซึ่งพบว่า มีข้าราชการฝ่ายในลาออกทั้งสิ้น 27 คน[22] อย่างไรก็ตามค่านิยมทางเพศยังคงให้ชายมีอำนาจเหนือกว่า ยังไม่ปรากฏการให้สิทธิและสวัสดิภาพให้แก่สตรีมากนัก เพียงแต่มีการเพิ่มศักดิ์ศรีความเป็นมนุษย์เท่านั้น เนื่องจากระบบสังคมที่ยังยึดติดเกี่ยวกับกลุ่มอำนาจที่ยังยึดถือความเป็นชายเป็นหลัก[23] สังเกตได้จากประกาศเรื่อง "ความผัวเมีย" ที่ชี้ให้เห็นว่าระบบหลายเมียเป็นที่ยอมรับในหลายสังคม ขณะเดียวกัน

---

[19] ปาลเลกัวซ์ มงซเญอร์, *เล่าเรื่องกรุงสยาม*, แปลโดย สันต์ ท. โกมลบุตร, พิมพ์ครั้งที่ 3 (กรุงเทพฯ: ศรีปัญญา, 2541), 153.

[20] สุรัสวดี หุ่นพยนต์ และ ชนาธิป บุณยเกตุ, *สตรีกับบทบาทในการเข้าร่วมองค์การบริหารส่วนตำบล (อบต.): บริบททางสังคม วัฒนธรรม และการเมือง* (กรุงเทพฯ: สำนักบัณฑิตอาสาสมัคร มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2543), 53.

[21] *ประชุมประกาศรัชกาลที่ 4 ภาค 6* (พระนคร: โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร, 2466), 102 - 107.

[22] Bangkok Calendar 1864 อ้างใน สุชีลา ตันชัยนันท์ (บรรณาธิการ), *จิตร ภูมิศักดิ์ และวิวาทะเรื่องเพศภาวะในสังคมไทย* (กรุงเทพฯ: พี.เพรส, 2558),112.

[23] วันทนีย์ วาสิกะสิน, *สังคมสงเคราะห์แนวสตรีนิยม: ทฤษฎีและการปฏิบัติงาน*, พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2546), 24 - 26.

พุทธศาสนาก็มิได้มีข้อห้ามในเรื่องนี้[24] หรือในกรณีของการศึกษาที่ได้รับการสนับสนุนในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 และเด่นชัดในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ที่ได้ทรงตราพระราชบัญญัติประถมศึกษา พ.ศ. 2466 บังคับให้ชายหญิงต้องเข้าเรียนหนังสือในโรงเรียน หากแต่ค่านิยมทางสังคมยังเห็นควรที่ผู้หญิงต้องเก่งงานบ้านงานเรือนเป็นสำคัญ[25] อย่างไรก็ดี การส่งเสริมการศึกษาดังกล่าวถือเป็นปัจจัยสำคัญประการหนึ่งที่ทำให้นักดนตรีผู้หญิงมีคุณสมบัติในการเข้ารับราชการและสามารถประกอบอาชีพครูดนตรีไทยได้อย่างเป็นทางการภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง

2.2 วงดนตรีไทยกับวัฒนธรรมในสังคมสยาม

วัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีตลอดจนการแสดงมหรสพต่างๆ ในสังคมสยามล้วนผูกพันกับคติความเชื่อทางศาสนาและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ทั้งในส่วนของเครื่องดนตรีว่าเป็นสิ่งที่เทวดาประทานลงมา ปรากฏในเอกสารโบราณเชื่อมโยงกับคติความเชื่อเรื่องแถนซึ่งถือเป็นเทวดาผู้ใหญ่ในคติความเชื่อไทย[26] การเชื่อมโยงการมีครูประจำเครื่องดนตรีกับเทพเจ้าในศาสนาพราหมณ์ซึ่งถือว่าเป็น “ครูเทพ” ซึ่งส่วนมากมัก

---

[24] “ความผัวเมีย” *พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว* (ม.ป.ท., 2528), 38.

[25] สายสมร เฉยตรองการ, “สถานภาพทางสังคมของผู้หญิงไทย (ในช่วงปี พ.ศ.2475-2493) ในนวนิยายของดอกไม้สด และ ก.สุรางคนางค์,” (วิทยานิพนธ์ปริญญาปริญญามหาบัณฑิต, หน่วยวิชาวรรณคดีเปรียบเทียบ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2529), 16-17.

[26] *ประชุมพงศาวดารภาค 2* (พระนคร: องค์การค้าของคุรุสภา, 2506), 143.

ประกอบด้วยเทพ 5 องค์เป็นสำคัญได้แก่ *พระวิษณุกรรม พระปัญจสิงขร พระปรคนธรรพ พระภรตฤาษี* และ *พระพิราพ* ความเชื่อถือว่าเครื่องดนตรีไทยนั้นมีสิ่งศักดิ์สิทธิ์และครูบาอาจารย์สิงสถิตอยู่นี้ นักดนตรีไทยจึงได้รับการอบรมว่ามิควรแสดงกิริยาที่ไม่เคารพต่อเครื่องดนตรีแต่ละชิ้น มิเช่นนั้นอาจส่งผลร้ายต่อคนผู้นั้นได้ซึ่งจะต้องทำการขอขมาลาโทษสิ่งไม่ดีทั้งหลายจึงจะหายไป[27]

ด้วยเหตุนี้โอกาสในการบรรเลงดนตรีจึงสัมพันธ์กับพิธีกรรมเป็นสำคัญ แม้กระทั่งการแสดงมหรสพก็จัดขึ้นในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรม ดังคราวที่พระมหาธรรมราชาที่ 2 แห่งแคว้นสุโขทัยทรงประดิษฐานรอยพระพุทธบาท ณ เขาสุวรรณกูฏ เมื่อ พ.ศ. 1902 มีดนตรีและมหรสพการแสดงประกอบพิธี ความว่า "*ตามไต้เทียนประทีปเผาธูปหอมตระหลบทุกแห่งปลูกธงปฏากทั้งสอง ปลากหนทาง ย่อมเรียงขันหมาก ขันพลูบูชาพิลม ระบำรำเต้นเล่นทุกฉัน...ด้วยเสียงสาธุการบูชา อีกด้วยดุริพาทพิณฆ้องกลอง*"[28]

อย่างไรก็ตามตั้งแต่สมัยอยุธยาเป็นอย่างน้อยวัฒนธรรมความบันเทิงที่ยึดโยงกับพิธีกรรมศักดิ์สิทธิ์ การแสดงสถานภาพสมมติเทพของพระมหากษัตริย์ได้คลี่คลายและถูกหยิบยืมสู่การเล่นเพื่อความบันเทิง

---

[27] ตัวอย่างของกรณีดังกล่าว เช่น บุตรชายของครูสอน วงฆ้อง ตีตะโพนเล่นสนุกจึงเกิดอาการจุกเสียดและไม่หาย เมื่อท่านมาพบเข้าท่านจึงรีบทำพิธีขอขมาลาโทษ จุดธูปเทียนดอกไม้บูชากล่าวขอขมาต่อตะโพน หลังจากนั้นอาการจุกของบุตรชายก็หายเป็นปลิดทิ้ง, ณรงค์ เขียนทองกุล, "ความเชื่อกับดนตรีไทย," *วารสารมนุษยศาสตร์* 6 (2541), 49.

[28] นคร พันธุ์ณรงค์, *จารึกสุโขทัย รวบรวมโดย นคร พันธุ์ณรงค์* (พิษณุโลก, ศูนย์สุโขทัยศึกษามหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ พิษณุโลก, 2520), 66.

มากขึ้นซึ่งปรากฏในวัฒนธรรมการบันเทิงของราษฎรทั่วไป แม้จะได้รับอิทธิพลวัฒนธรรมความบันเทิงจากราชสำนัก อีกทั้งการเล่นดังกล่าวยังมีหน้าที่สร้างความครบถ้วนให้พิธีกรรมอยู่ก็ตาม หากแต่ได้ปรับเปลี่ยนรูปแบบบางประการให้ถูกกับลักษณะนิสัยของราษฎร เช่น การแสดงโขนของราษฎรไม่ได้แสดงยิ่งใหญ่เหมือนกับราชสำนัก[29] การทำขวัญซึ่งในพิธีหลวงจะไม่มีการขับร้องใช้แต่เพลงทำขวัญบรรเลง แต่ในพิธีทำขวัญของราษฎรจะใช้เพลงอะไรก็ได้ที่มีความหมายเป็นสิริมงคลทั้งยังมีการขับร้องเพื่อความสนุกสนาน[30] หรือในกรณีของระบำ ซึ่งเป็นการแสดงของราชสำนักมาก่อนแต่เมื่อราษฎรนำมาแสดงคงเป็นการร่ายรำเพื่อความบันเทิงมากกว่าการเน้นแบบแผนการรำ และเจรจาด้วยถ้อยคำตลกโปกฮา[31] ดังนั้นอาจกล่าวได้ว่าวัฒนธรรมความบันเทิงทั้งการแสดงและการบรรเลงดนตรีปรากฏทั้งในราชสำนักและราษฎรหากต่างกันในแง่ของรูปแบบรวมถึงจุดมุ่งหมาย

เมื่อพิจารณาวัฒนธรรมความบันเทิงซึ่งมีต้นธารผูกพันอยู่กับพิธีกรรมความศักดิ์สิทธิ์จะเห็นได้ว่า “วงปี่พาทย์” เป็นวงดนตรีหลักที่ใช้บรรเลงทั้งในพิธีกรรม และมหรสพตลอดจนพิธีกรรมในช่วงชีวิตของผู้คนเพื่อช่วยให้งานดูมีความศักดิ์สิทธิ์และเกิดความครึกครื้นรื่นเริง อาทิ ในงานอุปสมบทสมัยอยุธยา ลาลูแบร์ได้กล่าวถึงความสำคัญของวง

---

[29] ลาลูแบร์, *จดหมายเหตุลาลูแบร์*, แปลโดย สันต์ ท. โกมลบุตร (กรุงเทพฯ: รุ่งเรืองรัตน์, 2510), 217.

[30] *ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, วัฒนธรรมบันเทิงในชาติไทย การเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมความบันเทิงในสังคมกรุงเทพฯ พ.ศ. 2491 - 2500* (กรุงเทพฯ: มติชน, 2550), 16.

[31] ลาลูแบร์, *จดหมายเหตุลาลูแบร์*, แปลโดย สันต์ ท. โกมลบุตร (กรุงเทพฯ: รุ่งเรืองรัตน์, 2510), 218.

ปี่พาทย์ในพิธีอุปสมบทว่า *"...เมื่อผู้ใดจะบวชเป็นพระสงฆ์ บิดามารดา วงศาคณาญาติ มิตรสหาย ก็พากันล้อมรอบ ไปช่วยในการพิธีอุปสมบทกรรมนี้ด้วย พร้อมทั้งพิณพาทย์และพวกเต้นรำ..."*[32]

ส่วนวงดนตรีประเภทอื่นพบว่า ใช้สำหรับบรรเลงเป็นการเฉพาะ มิได้แพร่หลายเช่นเดียวกับวงปี่พาทย์ อาทิ วงเครื่องสายและวงมโหรีซึ่งมีน้ำเสียงอ่อนหวานไพเราะเหมาะที่จะใช้ในการบรรเลงขับกล่อมภายในอาคารบ้านเรือนมากกว่าบรรเลงประกอบพิธีกรรม ประกอบโขนละคร หรือใช้ประโคมในการแสดงกลางแจ้งอย่างวงปี่พาทย์ ในส่วนของวงมโหรี เป็นวงดนตรีสำหรับขับกล่อมให้ความบันเทิงซึ่งถือเป็นพระราชานุกิจอย่างหนึ่งของพระมหากษัตริย์[33] นอกจากนี้ความนิยมในวงมโหรีในฐานะเครื่องประดับฐานะยังเป็นแบบอย่างแก่ขุนนางอื่นๆ แม้แต่ขุนนางตามหัวเมืองก็นิยมมีมโหรี เช่น พระยานครราชสีมา อยากเล่นมโหรีให้เหมือนขุนนางในกรุงเทพฯ จึงนำข่าลาวเชลยมาหัด[34] เป็นต้น

ความสัมพันธ์ระหว่างวงดนตรีไทยกับวัฒนธรรมในสังคมดังกล่าวทำให้นักดนตรีไทยโดยเฉพาะผู้ที่อยู่ในวงปี่พาทย์ได้มีตำแหน่งในสังคมมาตั้งแต่สมัยอยุธยา ดังปรากฏราชทินนามในหน้าที่เกี่ยวกับการ

---

[32] พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์, *จดหมายเหตุลาลูแบร์* (กรุงเทพฯ: คุรุสภา, 2505), 207.

[33] มโหรี 4 คน หรือมโหรีตีนม่านนั้นเป็นวงดนตรีสำหรับขับกล่อมพระบรรทม จนถึงสมัยรัชกาลที่ 5 จึงเลิกไปซึ่งผู้หญิงเล่นมาแต่โบราณทราบว่าแต่เดิมมโหรีวงหนึ่งมีแต่ต้นเสียงสำหรับขับร้องลำนำและตีกรับพวงให้จังหวะ 1 คน สีซอสามสายดีดกระจับปี่คน 1 และคนตีโทนคน 1 รวมเป็น 4 คนด้วยกัน

[34] ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, "การเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมความบันเทิงในสังคมกรุงเทพฯ พ.ศ. 2491 - 2500," (วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต, ภาควิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547), 23.

ดนตรีในราชสำนัก[35] ล่วงมาสมัยรัตนโกสินทร์ที่ความจำเป็นในการเกณฑ์แรงงานไพร่ในการสงครามและงานสาธารณประโยชน์ลดน้อยลง และให้ความสำคัญต่อการค้าต่างประเทศมากขึ้น ระบบเศรษฐกิจมีความเติบโต ดังในสมัยรัชกาลที่ 2 รัฐสามารถมีรายได้จากผลประโยชน์ทางการค้าถึงปีละ 2 ล้านกว่าบาท นับเป็นรายได้ 2 ใน 5 ของรัฐ[36] ทำให้มหรสพกลายเป็นสิ่งผู้มีฐานะดีสามารถจัดให้มีได้ ซึ่งย่อมส่งผลต่อการประกอบอาชีพของนักดนตรีและมีรายได้มากขึ้น ยิ่งเมื่อระบบเงินตราเข้ามาแทนที่การแลกเปลี่ยนกันด้วยสิ่งของทำให้นักดนตรีมีรายได้ชัดเจนส่งผลต่อการพัฒนาเพลงและพัฒนาฝีมือเพื่อชื่อเสียงในการประกอบอาชีพ ด้วยเหตุนี้จึงปรากฏนักดนตรีโดยเฉพาะนักดนตรีปี่พาทย์ที่มีชื่อเสียงหลายท่าน[37]

---

[35] นักดนตรีกรมกองชนะและกรมแตร มีศักดินาปรากฏอยู่ในพระไอยการตำแหน่งนาทหารหัวเมืองขึ้นกับเสนาบดีกลาโหม เจ้ากรมกลองชนะมีศักดินา 1,000 ส่วนเจ้ากรมแตรมีศักดินา 300 คนเหล่านี้เป็นผู้บรรเลงดนตรีในขบวนเสด็จพระราชดำเนิน เช่น กระบวนพยุหยาตรา ทรงช้างขึ้นพระพุทธบาท ในปลายสมัยอยุธยา พ.ศ. 2299 ประกอบด้วย " ปี่กลองไทใหญ่ (2) ปี่กลองมลายู (8) แตรงอน (4) แตรวิลันดา (8), กลองชนะ (54)" ดู *กฎหมายตราสามดวง เล่ม 1* (พิมพ์ครั้งที่ 2) (พระนคร: คุรุสภา, 2515), 141.

ในกฎหมายตราสามดวงปรากฏตำแหน่ง ขุนไฉนยไพเราะห์ หมื่นเสนาะภูบาลเจ้ากรมขวา หมื่นโวหารภิรมย์เจ้ากรมซ้าย และในกฎมณเฑียรบาลสมัยอยุธยากำหนดชื่อและตำแหน่งไว้คือขุนศรีสังขกร (เป่าสังข์) พระอินทโร (ตีอินทเภรี) พระนนทิเกษ (ตีฆ้องไชย) ขุนดนตรี (ตีหรทึก) ดู มนตรี ตราโมท, "ราชทินนามข้าราชการดนตรี," *จดหมายข่าวราชบัณฑิตยสถาน* 5,51 (สิงหาคม 2538).

[36] John Crawfurd, *Journal of an Embassy to the Courts of Siam and Cochin China* (H.L. Oxford University Press, 1967), 388.

[37] ดูรายละเอียดการวิเคราะห์เกี่ยวกับสถานภาพของนักปี่พาทย์สมัยรัชกาล

จุดเปลี่ยนสำคัญที่ทำให้นักดนตรีปี่พาทย์มีลักษณะการเป็น "ครู" มีนัยยะสัมพันธ์กับการพยายามรักษาขนบธรรมเนียมประเพณีแต่เดิมไว้ (นอกเหนือจากการถ่ายทอดในฐานะที่ดนตรีเป็นองค์ความรู้หนึ่งในสังคมเท่านั้น) ปรากฏให้เห็นดังพระราชดำริในรัชกาลที่ 4 ว่า *" ควรจะต้องรักษาแบบอย่างโบราณราชประเพณีไว้ไม่ให้สูญจึงจะชอบ"*[38] เนื่องจากทรงเห็นว่าราษฎรนิยมเล่นลาวแคนจนวงปี่พาทย์มโหรีเสื่อมความนิยม ดังนั้น *"...อะไรที่เคยเล่นมาแต่ก่อนเอามาเล่นเอามากู้ขึ้นบ้างอย่าให้สูญ..."*[39] ด้วยเหตุนี้จึงเกิดการพัฒนาวงปี่พาทย์อันเป็นวงดนตรีสำคัญให้มีความโอ่อ่า ประกอบด้วยเครื่องดนตรี มากชิ้นสะท้อนถึงวัฒนธรรมชั้นสูงโดยตรง การเติบโตของวงปี่พาทย์ดังกล่าวได้ทำให้ชนชั้นสูงให้ความสำคัญกับผู้ประกอบอาชีพนี้ นักปี่พาทย์ผู้มีชื่อเสียงถูกดึงเข้ามาสู่ระบบอุปถัมภ์ซึ่งลักษณะดังกล่าว สืบทอดมาอย่างต่อเนื่องและเด่นชัดที่สุดในสมัยรัชกาลที่ 5 และรัชกาลที่ 6

ข้าราชการบรรดาศักดิ์ที่ได้รับการยกย่องว่าเป็นผู้มีความสามารถทางด้านดนตรีไทยเหล่านี้ยังคงมีอิทธิพลอย่างเด่นชัดโดยเฉพาะอย่างยิ่งสถานภาพความเป็น "ครู" เช่น การเข้ามามีส่วนร่วมในการฟื้นฟูดนตรี

ที่ 2 - รัชกาลที่ 3 ใน ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, "สถานภาพของนักปี่พาทย์ในสังคมไทย พ.ศ. 2411 - 2468," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2536), 18 - 32.

[38] *ประชุมประกาศรัชกาลที่ 4 พ.ศ. 2398 - 2404*, งานพระราชทานเพลิงศพ พระมหาโพธิวงศาจารย์ อินทโชตาเถระ (กรุงเทพฯ: ดำรงธรรม, 2511), 273.

[39] พูนพิศ อมาตยกุล, "พระพุทธเจ้าหลวงกับดนตรีไทย," ใน *เหมวดี* พิมพ์เนื่องในงานพระราชทานเพลิงพระศพ พระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าเหมวดี วันที่ 28 กุมภาพันธ์ 2516 ณ เมรุหลวงหน้าพลับพลาอิศริยาภรณ์ วัดเทพศิรินทราวาส (กรุงเทพฯ: กรุงสยามการพิมพ์, 2516), 136 - 137.

และการละครเมื่อ พ.ศ. 2469 โดยเฉพาะอย่างยิ่งการประชุมคณะกรรมการจดบันทึกโน้ตเพลงไทยเป็นโน้ตสากลครั้งแรก ตามพระดำริของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ[40] โดยมีคณะดำเนินงาน 4 คณะซึ่งได้แก่ พหูสูตทางด้านดนตรีไทย[41] กระทั่งเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 ดนตรีไทยได้หยุดชะงักลงไป อย่างไรก็ตามดนตรีไทยยังคงเป็นส่วนสำคัญของชาติอยู่จึงมีแนวคิดปรับเปลี่ยนหน่วยงาน เช่น ย้ายกรมมหรสพมาสังกัดกรมศิลปากร การก่อตั้งโรงเรียนนาฏดุริยางค์ศาสตร์ ปี 2477 รวมถึงการก่อตั้งกรมโฆษณาการโดยมีแผนกดนตรีไทยทำหน้าที่บรรเลงดนตรีออกอากาศทางวิทยุขึ้นด้วย ซึ่งทำให้ดนตรีไทยมีลักษณะของการอนุรักษ์ระเบียบแบบแผนมากกว่าการประดิษฐ์คิดค้นรูปแบบในการบรรเลงให้มีความแปลกใหม่จนกระทั่งกลายเป็น “ทาง” ดังที่เคยเป็นมาในอดีต[42]

---

[40] ปัญญา รุ่งเรือง, *ประวัติการดนตรีไทย* (กรุงเทพฯ: บริษัทโรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิชจำกัด, 2546), 159.

[41] ปัญญา รุ่งเรือง, *จากมุขปาฐะสู่ลายลักษณ์: การฟื้นฟูโน้ตเพลงไทยฉบับครู* ในการประชุมทางวิชาการของมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ครั้งที่ 39 สาขาสังคมศาสตร์สาขาบริหารธุรกิจสาขาเศรษฐศาสตร์สาขาศึกษาศาสตร์สาขาคหกรรมศาสตร์สาขามนุษยศาสตร์ 5 - 7กุมภาพันธ์ 2544 (กรุงเทพฯ: ม.ป.ท, 2544), 313 - 321.

[42] การคิดดัดแปลงการบรรเลงดนตรีไทยให้เกิดอรรถรส นอกจากการแปรทำนองเพลงหรือที่เรียกว่า “ทาง”แล้ว การคิดค้นวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรีให้มีลูกเล่นต่างๆ นับเป็นความสามารถเฉพาะบุคคล ดังเช่น กรณีการตีระนาดของหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ด้วยวิธีการที่เรียกว่า สะบัดและรัวขยี้ ไม้ตีระนาดทำให้เกิดเสียงเร้าอารมณ์ผู้ฟังแปลกไปจากเดิมซึ่งใครต่อใครสมัยนั้นพากันติฉินว่า ตีระนาดเหมือนหมาสะบัดน้ำร้อน ลักษณะการดัดแปลงดังกล่าวยังพบในการแต่งกลอนของสุนทรภู่ที่เรียกว่า “กลอนตลาด”

2.3 บทบาทของนักดนตรีผู้หญิงในสังคมสยามก่อน พ.ศ. 2475

สังเกตได้ว่ากรอบความคิดทางสังคมเป็นปัจจัยสำคัญที่กำหนดบทบาทของนักดนตรีผู้หญิง กล่าวคือ ในขณะที่วงปี่พาทย์ซึ่งเป็นวงที่ได้รับความนิยมในการบรรเลงหากแต่การเข้าสู่วงปี่พาทย์มิได้เปิดกว้างแพร่หลายกับทุกบุคคล ซึ่งจะเห็นได้ว่านักดนตรีปี่พาทย์ล้วนแล้วแต่เป็นผู้ชาย ทั้งนี้จึงอาจอนุมานได้ด้วยบริบททางสังคมทั้งในแง่ความเชื่อที่มีต่อเครื่องดนตรีว่ามีความศักดิ์สิทธิ์ ดังนั้นผู้ชายจึงมีโอกาสที่จะได้เรียนวิชาความรู้ต่างๆ หนึ่งในนั้นคือวิชาการดนตรีได้มากกว่าผู้หญิง แม้ว่าจะมีผู้หญิงที่เป็นนักดนตรีแต่จะพบว่าการเล่นดนตรีดังกล่าวมีกรอบที่สำคัญก็เพื่อให้ความบันเทิงแก่ผู้อุปถัมภ์ซึ่งสอดคล้องกับมโนทัศน์เรื่องบทบาทของผู้หญิง ไม่ได้มีลักษณะที่จะต่อยอดองค์ความรู้ออกไปอย่างแพร่หลาย ดังเช่น ครูดนตรีผู้ชาย ซึ่งแม้ว่าส่วนหนึ่งของการบรรเลงดนตรีจะเพื่อรับใช้ผู้อุปถัมภ์ แต่ในอีกทางหนึ่งก็นับเป็นการสร้างลักษณะเฉพาะและเพิ่มพูนความสามารถ สามารถนำความรู้ทางด้านดนตรีของไทยออกไปประกอบอาชีพหารายได้ ดังเช่น กรณีของ จางวางศร (ต่อมา คือ หลวงประดิษฐ์ไพเราะ) นักระนาดเอกผู้มีฝีมือและชื่อเสียงแห่งวงวังบูรพา ได้ออกไปประกอบอาชีพรับงานปี่พาทย์ และเป็นผู้จัดการคณะละครไทยเจริญ[43] ต่อเมื่อในวังมีงานจึงกลับมาทำหน้าที่ของตน

[43] *ราชกิจจานุเบกษา*, 4 พฤศจิกายน 2460, อ้างใน ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, "สถานภาพของนักดนตรีปี่พาทย์ในสังคมไทย พ.ศ. 2411 - 2468," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2536), 132.

กระทั่งในท้ายที่สุดกลุ่มคนดนตรีเหล่านี้สามารถที่จะก่อตั้งสำนักดนตรีของตนเองได้ ดังเช่น สำนักบ้านบาตรของหลวงประดิษฐ์ไพเราะ และสำนักวัดกัลยาณมิตรของจางวางทั่ว พาทยโกศล

ในส่วนของนักดนตรีผู้หญิงการเติบโตในสายงานดนตรีนี้มีเพียงลักษณะเดียวเท่านั้นคือ การบรรเลงเพื่อให้ความบันเทิงแก่ผู้อุปถัมภ์ดังเช่น การเล่นมโหรีหญิงในราชสำนักนั้นถือเป็นคุณสมบัติอย่างหนึ่งของผู้หญิงชาววังถือเป็นประเพณีมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยาโดยเป็นมโหรีหรือหัดฟ้อนรำ เป็นระบำและละคร ซึ่งเรียกกันว่าละคร (ฝ่าย) ใน ประเภท 1 ใน 2 พวกนี้มักเลือกที่มีแววฉลาดแต่อายุยังเยาว์เพราะเป็นการยากต้องฝึกหัดนานจึงจะทำได้[44]

นอกจากนี้ในหนังสือเรื่อง*ปฐมราชธรรม*ยังได้กล่าวถึงความสามารถทางด้านดนตรีอันเป็นคุณสมบัติประการสำคัญของพระอัครมเหสีความตอนหนึ่งว่า “*แม้พระราชหฤทัยใฝ่ แลจะหาพระอัครมเหสี เทพีแท่นทอง คือ...บ้างรู้การสังคีต บ้างรู้ดีดทันที บ้างร้องตีพาทย์ฆ้อง บ้างแต่งต้องตามคุณ...*”[45] และเมื่อพิจารณานักดนตรีไทยที่เป็นผู้หญิงในสังคมไทยจะพบว่าส่วนมากอยู่ในบริบทดังกล่าวข้างต้น อาทิ เจ้าจอมมารดาเหมในรัชกาลที่ 5 (เจ้าจอมมโหรี) เจ้าจอมประคอง/ เจ้าจอมสังวาลย์ [เจ้าจอมมโหรีกล่อมพระบรรทม (มหาปฐมตีนม่าน)] สุมิตรา สุจริตกุล/ ทองดี สุจริตกุล/ นิภา อภัยวงศ์ (นักดนตรีวงเครื่องสายผสมเปียโนของพระสุจริตสุดาในรัชกาลที่ 6) คุณหญิงชิ้น

[44] พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์, *ปฐมบทดนตรีไทย* (นครปฐม: โครงการตำราและหนังสือคณะอักษรศาสตร์มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2550), 99 - 100.

[45] เรื่องเดียวกัน, 100 - 101.

ศิลปบรรเลง (วงมโหรีหญิงในราชสำนักรัชกาลที่ 7) นางมหาเทพกษัตรสมุห (บรรเลง สาคริก) (เป็นนักร้องประจำวงวังบูรพา/ เป็นนักดนตรีประจำวงมโหรีหลวงสมัยรัชกาลที่ 7) คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ (อยู่ประจำวงวังบางขุนพรหม) ศรีนาฏ เสริมศิริ (เป็นนักร้องและนักดนตรีประจำวงมโหรีหลวงในรัชกาลที่ 7)

อย่างไรก็ตามภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองจะพบว่านักดนตรีไทยที่เป็นผู้หญิงได้มีบทบาทเพิ่มมากขึ้นในสังคมโดยเฉพาะอย่างยิ่งในฐานะ "ครู" ซึ่งเมื่อพิจารณาบริบททางสังคมจะพบว่า มีการเปลี่ยนแปลงที่ส่งผลกระทบต่อกรอบความคิดเดิมในสังคมทั้งในส่วนบทบาทของสตรี ระบบราชการ พันธกิจของดนตรีไทยในสังคม สิ่งดังกล่าวถือเป็นปัจจัยที่เอื้อต่อการเติบโตของกลุ่มนักดนตรีผู้หญิงนี้

3. การเปลี่ยนแปลงบทบาทและสถานภาพของนักดนตรีผู้หญิง พ.ศ. 2475 - 2500

บทบาทและสถานภาพของนักดนตรีไทยที่เป็นผู้หญิงตั้งแต่สมัยอยุธยาจนถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวมีลักษณะสำคัญร่วมกัน กล่าวคือ แม้ว่าจะปรากฏผู้ที่มีความรู้ความสามารถทางการดนตรีหลายท่านหากแต่บทบาทหลักของนักดนตรีเหล่านั้นถูกจำกัดอยู่ในรูปแบบการให้ความบันเทิงเป็นสำคัญ ดังเช่น การเป็นเจ้าจอมมโหรี การเป็นนักดนตรีในวงดนตรีส่วนพระองค์ ไม่พบการต่อยอดองค์ความรู้ทางการดนตรีในวงกว้างเหมือนกับทางฝ่ายนักดนตรีผู้ชายในอุปถัมภ์ของเจ้านายบางคนสามารถต่อยอดความรู้ความสามารถของตนต่อไปได้ถึงขั้นการตั้งสำนักดนตรี อาทิ สำนักดนตรีบ้านบาตรของหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปะบรรเลง) ที่สำคัญ คือ

การดำรงสถานภาพการเป็นครูดนตรีไทยผู้มีชื่อเสียงในวงกว้าง

ปัจจัยที่สำคัญซึ่งส่งอิทธิพลต่อการเปลี่ยนแปลงบทบาทและสถานภาพของผู้หญิง ดังเช่น ในวงดนตรีไทยที่ทำให้การประกอบอาชีพนี้ของผู้หญิงมีพัฒนาการขึ้นอย่างเห็นได้ชัด สืบเนื่องจากการเปลี่ยนแปลงการปกครองใน พ.ศ. 2475 ทำให้ชนชั้นนำเดิมในสังคมสยามลดบทบาทลงโดยเฉพาะในแง่กำลังในการดูแลคนในอุปถัมภ์ แต่ในขณะเดียวกันก็ได้เกิดระบบราชการแบบใหม่อันเป็นพื้นที่สำคัญในการรองรับกลุ่มคนจากระบบอุปถัมภ์เดิม รวมทั้งการเกิดความคิดเรื่องบทบาทและสถานภาพของสตรีที่เปลี่ยนแปลงไปจากสังคมจารีตซึ่งอาจนับได้ว่าเป็นปัจจัยหนึ่งที่ช่วยเสริมการเปลี่ยนแปลงของสถานภาพ นักดนตรีผู้หญิงในวงดนตรีไทย

3.1 การเปลี่ยนแปลงการปกครองกับการเสื่อมคลายของผู้อุปถัมภ์ทางดนตรีไทยแบบจารีต

การเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 ก่อสภาวะสูญเสียความชอบธรรมและวิกฤตการณ์ในประสิทธิภาพของระบอบเก่า ชนชั้นนำเดิมอยู่ในภาวะที่ไม่อาจตัดสินใจให้มีนโยบายใหม่ได้ทั้งทางการเมืองและเศรษฐกิจ การสูญเสียภาวะทางการคลังภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองของชนชั้นนำเดิมนับว่าเป็นปัจจัยประการหนึ่งที่ทำให้การอุปถัมภ์คนดนตรีเดิมคลี่คลายลง วงดนตรีที่อยู่ในอุปถัมภ์ของชนชั้นนำเดิมในสังคมจึงเริ่มเสื่อมคลายลง ดังเช่น กรณีของพนักงานมโหรีหลวงในรัชกาลที่ 7 ซึ่งได้รับพระราชทานเงินเดือนจากพระราชทรัพย์ส่วนพระองค์ได้มีการจ่ายซองให้คนละ 3 เดือนเป็นการแจ้งให้เลิกจึงเป็นอัน

สิ้นสุดวงมโหรีหลวงวงนี้[46]

เหตุการณ์สำคัญภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองที่ส่งผลกระทบต่อผู้คนในวงการดนตรีไทย คือ การยุบกระทรวงวังและโอนข้าราชการด้านดนตรีเข้าสังกัดกรมศิลปากร กระทรวงธรรมการภายใต้รัฐบาลคณะราษฎรใน พ.ศ. 2478 ซึ่งเมื่อมีการโอนข้าราชการมาสังกัดกรมศิลปากรนั้น ข้าราชการต้องถูกบังคับให้เรียนหนังสือทุกคน อย่างน้อย คือ ระดับประถมศึกษา เพราะอธิบดีกรมศิลปากรถือว่า นักศิลปะมีหน้าที่ให้การศึกษาแก่ประชาชน เผยแพร่อารยธรรมและวัฒนธรรมของชาติ การที่จะสามารถให้การศึกษาแก่ประชาชนได้นั้นศิลปินเองจำเป็นต้องมีการศึกษาด้วย[47] เพราะตั้งแต่การโอนศิลปินจากกรมมหรสพมาสังกัดกองการสังคีต กรมศิลปากร การเทียบขั้นเงินเดือนต้องใช้คุณวุฒิทางการศึกษา วิชาสามัญ ศิลปินจำนวนมากจึงไม่สามารถบรรจุเป็นข้าราชการตามเกณฑ์ ก.พ. ได้เพราะขาดคุณวุฒิทางการศึกษา มีฐานะเป็นเพียงลูกจ้าง หรือข้าราชการในระดับต่ำ อีกทั้งหนทางก้าวหน้าในราชการยังเป็นไปได้ยาก เพราะขาดการสนับสนุนด้านกำลังคนจากรัฐบาล เนื่องจากผู้ที่ฝึกฝนทางศิลปะแต่เดิมล้วนทุ่มเทเวลาให้กับการฝึกทักษะ การศึกษาวิชาสามัญจึงไม่มีความจำเป็นนัก[48]

---

[46] สุจิตต์ วงษ์เทศ (บรรณาธิการ), *หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) มหาดุริยกวีลุ่มเจ้าพระยาแห่งอุษาคเนย์* (กรุงเทพฯ: มติชน, 2547), 124.

[47] หลวงวิจิตรวาทการ, ความยากลำบากสำหรับงานใหม่เป็นอธิบดีกรมศิลปากร ใน *อธิบดีคนแรกของกรมศิลปากร พลตรีหลวงวิจิตรวาทการ* (กรุงเทพฯ: จงเจริญการพิมพ์, 2535), 77.

[48] *ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, วัฒนธรรมบันเทิงในชาติไทย การเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมความบันเทิงในสังคมกรุงเทพฯ พ.ศ. 2491 - 2500* (กรุงเทพฯ: มติชน, 2550), 99.

จากที่กล่าวมาจึงพบว่านอกจากการศึกษาองค์ความรู้ทางด้านดนตรีจากครูผู้ใหญ่แล้ว การศึกษาในระบบโรงเรียนของนักดนตรีผู้หญิงนับว่าสำคัญ ทำให้สถานภาพทางการศึกษามีเพิ่มมากขึ้นซึ่งถือเป็นปัจจัยหนึ่งที่ส่งเสริมให้นักดนตรีผู้หญิงเหล่านี้สามารถเข้ารับราชการในหน่วยงานต่างๆ ผ่านระบบการสอบคัดเลือกเข้ารับราชการตามรูปแบบที่ ก.พ.กำหนด[49] ที่มุ่งหวังให้ข้าราชการมีความรู้ควบคู่กับความชำนาญในสายงานของตน ดังนั้นการประกาศใช้พระราชบัญญัติระเบียบข้าราชการพลเรือน พ.ศ. 2479 อันเป็นพระราชบัญญัติที่พิจารณาเน้นความสามารถในการปฏิบัติงานในตำแหน่ง ยกเลิกระบบจำแนกตำแหน่ง นำเอาระบบมีขั้นและตำแหน่งมาใช้บังคับในระบบราชการพลเรือน จึงได้มีการปรับปรุงบัญชีอัตราเงินเดือนข้าราชการพลเรือนใหม่ โดยกำหนดอัตราเงินเดือนของข้าราชการแต่ละชั้นไว้อย่างชัดเจน ดังนั้นพระราชบัญญัตินี้จึงเป็นการยกเลิกยศของข้าราชการพลเรือนสามัญตามระเบียบข้าราชการพลเรือนฉบับก่อนหน้านี้ คือ ข้าราชการ ชั้นราชบุรุษและข้าราชการสัญญาบัตรมาเป็นข้าราชการชั้นจัตวา ตรี โท เอก และพิเศษ[50]

---

[49] ครูดนตรีไทยผู้หญิงที่มีบทบาทในการถ่ายทอดองค์ความรู้ทางด้านดนตรีส่วนมากได้รับการศึกษาในระบบโรงเรียนอาทิ **นางเจริญใจ สุนทรวาทิน** ศึกษาที่โรงเรียนศึกษานารีและโรงเรียนราชินี **คุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง** ศึกษาที่โรงเรียนราชินีจนจบ ม.8 **นางระตี วิเศษสุรการ** เรียนจบถึงขั้นเตรียมมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ **นางสุมิตรา สุจริตกุล** ศึกษาที่โรงเรียนเซนต์โยเซฟคอนแวนต์ **นางฉลวย จิยะจันทน์** ศึกษาขั้นมูลฐานที่โรงเรียนในวังสวนสุนันทา

[50] เปรมสิรี ศักดิ์สูง, " อาชีพครูผู้หญิง ความไม่เสมอภาคทางเพศในวิชาชีพ (พ.ศ. 2456 - 2479)," ใน *วารสารประวัติศาสตร์ ภาควิชาประวัติศาสตร์ คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประจำปี 2550* (มกราคม – ธันวาคม), 95

ตารางแสดงบัญชีเงินเดือนตาม พ.ร.บ. ระเบียบข้าราชการพลเรือน พ.ศ. 2479[51]

ชั้น	อัตราเงินเดือน
จัตวา	20 - 100
ตรี	80 - 190
โท	140 - 350
เอก	320 - 600
พิเศษ	600 - 1,000

3.2 ภาพลักษณ์ของผู้หญิงภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475

ความคลี่คลายของภาพลักษณ์ผู้หญิงจากสังคมจารีตเริ่มปรากฏให้เห็นค่อนข้างเด่นชัดภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง 2475 มากขึ้น เนื่องจากวัตถุประสงค์ของคณะราษฎรที่จะดำเนินการเปลี่ยนแปลงการปกครองจากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์มาเป็นระบอบการปกครองที่มีพระมหากษัตริย์อยู่ภายใต้กฎหมายรัฐธรรมนูญจะดำเนินการตามหลัก 6 ประการ[52] โดยเฉพาะอย่างยิ่งหลักเสมอภาคและหลักเสรีภาพนั้นแสดงให้เห็นอย่างชัดเจนถึงความพยายามเน้นสำนึกในเรื่อง

[51] ไพโรจน์ สิตปรีชา, *ประมวลพระราชบัญญัติระเบียบข้าราชการพลเรือน พ.ศ. 2471 - 2518 พร้อมด้วยข้อเปรียบเทียบบางประการ* (เอกสารประกอบการศึกษาทางรัฐประศาสนศาสตร์, คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2515), 15

[52] รอง ศยามานนท์, *ประวัติศาสตร์ไทยในระบอบรัฐธรรมนูญ* (กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพาณิช, 2520), 45.

สิทธิที่ประชาชนพึงได้รับอย่างเท่าเทียม

หากพิจารณาในระบบราชการจะพบว่าภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง รัฐได้พยายามเพิ่มบทบาทและสถานภาพแก่ผู้หญิงในการรับราชการ[53] อาทิ การกำหนดเกณฑ์ในการเข้ารับราชการผ่านการสอบแข่งขันของคณะกรรมการข้าราชการพลเรือนตามคุณวุฒิในสายงานนั้นๆ[54] การให้ความสำคัญกับข้าราชการที่เป็นผู้หญิง พบว่าก่อนการเปลี่ยนแปลงการปกครองไม่เด่นชัดนักมีแต่ครูและพยาบาล ยังไม่มีผู้หญิงออกไปนั่งออฟฟิศทำงานแม้แต่คนเดียว[55] พิจารณาได้จากประกาศสำนักนายกรัฐมนตรี เรื่องระเบียบเครื่องแบบแต่งกายข้าราชการในเวลาทำงานปกติ[56] เมื่อเปรียบเทียบกับระเบียบการแต่ง

[53] ในสังคมจารีตถึงแม้กระทั่งหลังการปฏิรูประบบราชการสมัยรัชกาลที่ 5 พบว่า ผู้ชายมีเส้นทางในการเข้าสู่ระบบราชการได้มากกว่าผู้หญิงด้วยการพระราชทานยศในงานราชการสงครามเป็นบำเหน็จรางวัล การปราบดาภิเษกของขุนนางขึ้นเป็นกษัตริย์ การใช้สถาบันสงฆ์เป็นแนวทางไต่เต้าไปสู่ตำแหน่งขุนนาง เพราะวัดถือเป็นแหล่งความรู้ที่สำคัญ การติดสินบนเพื่อซื้อตำแหน่งขุนนาง ส่วนการเลื่อนฐานะของผู้หญิงมาจากการเกี่ยวดองด้วยการแต่งงาน เช่น การถวายตัวแด่พระมหากษัตริย์และเจ้านาย การแต่งงานกับขุนนาง ซึ่งในกรณีของนักดนตรีผู้หญิงอยู่ในกรอบดังกล่าวนี้ คือ การก้าวหน้าในงานดนตรีสัมพันธ์อยู่กับหน้าที่การปรนนิบัติต่อผู้อุปถัมภ์ เช่น กรณีการเป็นเจ้าจอมมโหรี การเป็นนักดนตรีส่วนพระองค์ถวายการบรรเลงเพื่อผ่อนคลายพระราชอิริยาบถ

[54] “พระราชบัญญัติระเบียบข้าราชการพลเรือน พุทธศักราช 2476” ใน *ราชกิจจานุเบกษา* เล่ม 51 วันที่ 21 เมษายน 2477, 48.

[55] นรุตม์, ลำดับเรื่อง, *ในวังแก้ว หม่อมเจ้ามารยาตรกัญญา ดิศกุล*, พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพฯ: แพรวสำนักพิมพ์, 2537), 107.

[56] “ประกาศสำนักนายกรัฐมนตรี เรื่อง ระเบียบเครื่องแบบแต่งกายข้าราชการในเวลาทำงานปกติ” ใน *ราชกิจจานุเบกษา* เล่ม 59 (วันที่ 23 เมษายน 2485)

กายของข้าราชการก่อนการเปลี่ยนแปลงการปกครองไม่พบข้อบังคับการแต่งกายของข้าราชการผู้หญิงเลย[57]

อย่างไรก็ดี แม้ว่าในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวจะทรงพยายามปฏิรูประบบราชการเป็นแบบสมัยใหม่แบบตะวันตกที่ถือหลักการใช้ความรู้ ความสามารถเป็นเกณฑ์ในการพิจารณา เลือกสรร บรรจุ แต่งตั้ง เลื่อนขั้น เลื่อนตำแหน่งของข้าราชการ ซึ่งมีความเสมอภาคในโอกาสที่จะเข้ารับราชการ[58] หากแต่บางส่วนของระบบเก่ายังดำรงอยู่ต่อมาซึ่งเป็นส่วนที่ขัดขวางการเข้าสู่ระบบราชการประการหนึ่ง คือ การที่ผู้ชายมีค่านิยมในการเข้ารับราชการมากกว่าผู้หญิง ดังเช่น กรณีเด็กรุ่นแรกของโรงเลี้ยงเด็กของพระอัครชายาเธอพระองค์เจ้าสายสวลีภิรมย์เป็นเด็กชาย 74 คน และเด็กหญิง 34 คน ซึ่งต่างได้รับการจัดสอนวิชาเช่นเดียวกัน อาทิ อ่านหนังสือเขียนออกได้ คิด

---

[57] ดูรายละเอียดใน "ประกาศเครื่องแต่งกายราตรีสโมสร ข้าราชการพลเรือนทั่วไป พ.ศ. 2473", "พระราชบัญญัติเพิ่มเติมพระราชกำหนดเครื่องแต่งตัวข้าราชการพลเรือน และเพิ่มเติมพระราชกำหนดเครื่องแต่งกายผู้มีตำแหน่งเฝ้า พ.ศ. 2475", "ระเบียบการแต่งกายข้าราชการสตรี ในเวลาทำงานปกติ พ.ศ. 2478", "เรื่องระเบียบการแต่งกายของสตรี พ.ศ. 2484" ; ประเด็นเรื่องการเปลี่ยนแปลงทางความคิดเกี่ยวกับบทบาทผู้หญิงนี้ สกอตต์ บาร์เมได้อภิปรายว่า ตั้งแต่ช่วงต้นของศตวรรษที่ 20 สังคมไทยได้ปรากฏความคิดไม่พอใจการปกครองรูปแบบเดิม กระทั่งถึงจุดเปลี่ยนผันในการเปลี่ยนแปลงการปกครองอันถือเป็นการเริ่มการปกครองแบบใหม่ซึ่งสถานภาพทางเพศของหญิงชายนับเป็นเครื่องชี้วัดภาวะความเป็นสมัยใหม่ที่สำคัญอันจะแสดงให้เห็นความก้าวหน้าของรัฐประชาชาติ ดูใน Scot Barme, *Woman, Man, Bangkok: Love, Sex and Popular Culture in Thailand* (Lanham: Rowman & Littlefield, 2002)

[58] Joseph Bush Kingbury, *Personnel Administration for Thai Students,* 2nd Printing (Bangkok: Institute of Public Administration, Thammasat University, 1963), 5 - 9.

เลขเป็น เย็บผ้าเป็น ว่ายน้ำเป็น[59] หากแต่มีเด็กชาย 12 คนได้เข้ารับราชการ จนภายหลังสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้เลื่อนยศในตำแหน่งสูง[60]

หากพิจารณาในส่วนของการประกอบอาชีพนั้นพบว่าการขยายตัวของการศึกษาของหญิงซึ่งสอดรับกับแนวความคิดของคณะราษฎรที่เกิดขึ้นพร้อมๆ กับกระแสการเรียกร้องความเสมอภาคทางสถานภาพจากสังคมนั้น ยังส่งผลให้เกิดความคิดที่ต้องการให้ผู้หญิงประกอบอาชีพนอกบ้านเพื่อเลี้ยงตนเองในสังคมที่เปลี่ยนไปจากเดิม โดยเฉพาะการใช้ชีวิตในระบบเศรษฐกิจแบบเงินตราที่กำลังคืบคลานเข้ามาทุกขณะ ดังความคิดของปัญญาชนในช่วงทศวรรษ 2470 ที่แสดงทัศนะเพื่อกระตุ้นให้ผู้หญิงเรียนหนังสือด้วยเป้าหมายให้สามารถทำงานเลี้ยงตนเองได้[61]

สภาวการณ์ที่ผู้หญิงต้องเลี้ยงชีพด้วยน้ำพักน้ำแรงของตนเองนี้มิได้เกิดเฉพาะบุคคลทั่วไปเท่านั้น ผู้ที่เคยอยู่ในอุปถัมภ์เจ้านายหรือแม้แต่ตัวเจ้านายเองก็ต้องพยายามปรับตัวโดยอาศัยความรู้ความสามารถของตนมาพัฒนาต่อยอดให้เกิดเป็นรายได้ ดังเช่น กรณีวงเครื่อง

---

[59] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระดำรงราชานุภาพ, *ตำนานโรงเลี้ยงเด็กของพระอัครชายาเธอฯ*, พิมพ์ถวายเจ้าภาพในงานพระศพสนองคุณพระวิมาดาเธอ กรมพระสุทธาสินีนาฏ ปิยมหาราชปดิวรัดา เมื่อพระศพครบศตมาห ณ วันที่ 1 ตุลาคม พ.ศ 2472 (พระนคร: โสภณพิพรรฒธนากร, 2472), 38.

[60] เรื่องเดียวกัน, 51 - 53.

[61] ส.ล. “ผู้หญิงควรเรียนอะไร” นารีนาถ, 1, 1 (มิถุนายน 2474), 13 อ้างใน อดิศร ศักดิ์สูง, “ครูหญิงกับพยาบาลหญิง : อัตลักษณ์และการช่วงชิงพื้นที่ในสังคมไทยสมัยใหม่,” *วารสารประวัติศาสตร์ ภาควิชาประวัติศาสตร์ คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประจำปี 2550* (มกราคม - ธันวาคม 2550), 5 - 6.

สายผสมเปียโนส่วนพระองค์รัชกาลที่ 6 (วงนารีศรีสุมิตร) ที่เมื่อสิ้นรัชกาลแล้วก็ได้ไปบรรเลงในโอกาสต่างๆ มีผลงานที่เป็นที่รู้จัก คือ แผ่นเสียงตรารูปกรอบพักตร์สีทองพิมพ์บนกระดาษสีน้ำเงินเข้มและมีชื่อเสียงอย่างมากในช่วงทศวรรษ 2470 ขนาดที่ว่าตอนเปิดศาลาเฉลิมกรุงนั้นนักเรียนมัธยมที่ไม่ค่อยจะมีเงินแต่ก็พยายามเก็บเงินเพื่อซื้อบัตรมาฟังวงเครื่องสายดังกล่าวให้ได้[62]

ในช่วงรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงครามนับได้ว่าเป็นสมัยที่กระแสของการสร้างนวลักษณ์แก่ผู้หญิงปรากฏอย่างเด่นชัดพิจารณาจากการจัดกิจกรรมของผู้หญิง เช่น เกิดกองทหารหญิงขึ้นในกองทัพเป็นครั้งแรก มีการจัดงานวันแม่เป็นครั้งแรก มีวันที่ระลึกข้าราชการสตรีเป็นครั้งแรก การตั้งสำนักวัฒนธรรมฝ่ายสตรี เป็นต้น การให้ความสำคัญกับผู้หญิงดังกล่าวมีความสอดคล้องกับหลักวีรธรรมของชาติ 14 ประการซึ่งจอมพล ป. พิบูลสงครามได้ประกาศใช้ในวันที่ 12 พฤษภาคม พ.ศ. 2487 เพื่อจะสร้างนิสัยประจำชาติไทยซึ่งหนึ่งในหลัก 14 ประการนั้นคือ "*ข้อ 13 ไทยเป็นชาติที่ยกย่องผู้หญิงและผู้ชรา*"[63] อย่างไรก็ตาม แม้ว่างานวิจัยบางชิ้นแสดงปรากฏการณ์ดังกล่าวว่าเกิดจากแรงผลักดันเมื่อญี่ปุ่นเข้ามาตั้งฐานทัพในประเทศไทยช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 ดังนั้นรัฐบาลส่งเสริมกิจกรรมต่าง ๆ ของผู้หญิงเพื่อต้องการจะกีดกันผู้หญิงไทยออก

[62] ศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ จำกัด (มหาชน), "รายการ 100 ปี พระสุจริตสุดา ครั้งที่ 807 วันศุกร์ที่ 15 ธันวาคม 2538", https://www.youtube.com/watch?v=Ea2Tu0BSc2I (สืบค้นเมื่อวันที่ 8 มิถุนายน 2558) และกรณีการหาเลี้ยงชีพของบุคคลชั้นสูงโดยเฉพาะเจ้านายผู้หญิง ดูเพิ่มเติมที่ วีระยุทธ ปีสาลี, "แม่ค้าศักดินา: การปรับตัวสู่การประกอบอาชีพของเจ้านายสตรีหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475," *ศิลปวัฒนธรรม* 36,10 (สิงหาคม 2558), 72 - 89.

[63] *ราชกิจจานุเบกษา* 61 : 30 (16 พฤษภาคม 2487), 498 - 499.

จากความสัมพันธ์ที่เกี่ยวข้องกับกองทัพญี่ปุ่น โดยเฉพาะอย่างยิ่งความสัมพันธ์ทางเพศ ซึ่งจะทำให้ผู้หญิงในฐานะแม่ ไม่สามารถให้กำเนิดลูกที่มีสายเลือดไทยบริสุทธิ์ตามแนวคิดชาตินิยมในขณะนั้นได้[64] แต่หากพิจารณาสายธารของการสร้างภาพลักษณ์สตรีตั้งแต่ช่วงต้นทศวรรษ 2470 กระทั่งภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองจะพบว่ามีฐานความคิดเรื่องการยกย่องสถานะของผู้หญิงรวมอยู่ด้วยมาอย่างต่อเนื่อง

อย่างไรก็ดีแม้ผู้หญิงจะมีความสามารถในการทำงานแต่โอกาสในการประสบความสำเร็จยังมีไม่มากนัก สังคมใหม่เปิดโอกาสให้ผู้หญิงมีการศึกษา มีการงาน มีอาชีพนอกบ้านซึ่งผู้หญิงสามารถทำได้หลากหลายอาชีพ และสามารถประสบความสำเร็จในอาชีพนั้นได้ แต่ในขณะเดียวกันสังคมก็ยังคงคาดหวังให้ผู้หญิงรับผิดชอบงานของบ้านดังเดิมอีกด้วย ดังเช่น กรณีของครูผู้หญิงที่จะต้องเลือกว่าถ้าต้องการเป็นแม่บ้านตามความคาดหวังของสังคม ก็ต้องละทิ้งในหน้าที่ครู แต่ถ้าต้องการประกอบอาชีพครูก็จะต้องละเลยหน้าที่การดูแลสามีและบุตรไปบ้างดังเช่น การปฏิบัติหน้าที่ของ ครูนิล บรรณสิทธิ์วรสาสน์ว่าได้เลือกที่จะเป็นครูท่านจึงทุ่มเทชีวิตจิตใจแก่การทำงานอย่างเต็มที่ถึงกับทำให้มารดาของครูนิลเอ่ยปากว่าดูจะเป็นการขาดหน้าที่แม่เรือนไปบ้าง[65] สถานการณ์ดังกล่าวแสดงให้เห็นความย้อนแย้งและความท้าทายเป็นอย่างยิ่งต่อการศึกษาบทบาทของผู้หญิงในประวัติศาสตร์ไทย

---

[64] ดูรายละเอียดใน ปิยวรรณ อัศวราชันย์, “ความคิดของผู้นำและกิจกรรมของหญิงไทยในสมัยสงครามโลกครั้งที่ 2 ภายใต้เงากองทัพญี่ปุ่น,” *JSN Journal* 2, 1 (ตุลาคม 2555), 1 - 20.

[65] หลวงสำเร็จวรรณกิจ, “ครูคนที่ข้าพเจ้าไม่ลืม” ใน *อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพนางนิลรัตน์ บรรณสิทธิ์วรสาสน์ ณ เมรุวัดมกุฏกษัตริยาราม* (พระนคร: มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2505) , 32 - 33

3.3 การก่อตั้งหน่วยงานรับผิดชอบด้านนาฏศิลป์และดนตรีไทยภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง

หลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 ได้มีการจัดตั้งกระทรวง ทบวง กรม ขึ้นมาหลายแห่ง กรมศิลปากรได้รับการสถาปนาขึ้น สังกัดกระทรวงธรรมการ เมื่อวันที่ 3 พฤษภาคม พ.ศ. 2476 โดยมีหลวงวิจิตรวาทการเป็นอธิบดีคนแรกในสมัยการปกครองระบอบประชาธิปไตย[66] ทั้งนี้ได้มีแนวความคิดในการก่อตั้งโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์เพื่อผดุงรักษาศิลปะของชาติ และเพื่อช่วยให้ผู้ทรงความรู้ทางด้านนาฏศาสตร์และดุริยางคศาสตร์ของไทยได้มีอาชีพอันประกอบด้วยเกียรติคุณ ควรได้รับความยกย่องเชิดชูอย่างที่เป็นอยู่ในนานาประเทศ[67] นอกจากโรงเรียนจะเน้นเรื่องการเผยแพร่วัฒนธรรมและประวัติศาสตร์ของชาติแล้ว โรงเรียนยังต้องยืนยันที่จะช่วยแก้ปัญหาเรื่องการดูหมิ่นวิชาชีพ พยายามให้ประชาชนเห็นว่างานนาฏศิลป์และดนตรีเป็นงานที่เป็นประโยชน์อย่างยิ่ง ซึ่งนอกจากจะเป็นสิ่งที่สร้างความสุขให้แก่ผู้อื่นแล้ว ศิลปินยังมีบทบาทหน้าที่หลักก็คือ ช่วยอบรมและให้การศึกษาแก่ประชาชนในเรื่องความรักชาติและความเสียสละแก่ชาติ[68]

---

[66] สมภพ โชติกวณิชย์, "หนทางข้างหน้าของกรมศิลปากร," *มติชนรายวัน* (27 มีนาคม 2538)

[67] ศธ. 0701.31/2 [55] เรื่อง ระเบียบการของโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์

[68] สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ, "วิวัฒนาการและอนาคตของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในการพัฒนาศิลปวัฒนธรรมไทย," (วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต, สาขาวิชาพัฒนศึกษา ภาควิชาสารัตถศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539), 123.

อย่างไรก็ดี ประเด็นเรื่องการจัดการวัฒนธรรมสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม แม้จะสร้างภาพลักษณ์ให้เห็นว่าเป็นการบั่นทอนวัฒนธรรมทางดนตรีไทย[69] หากแต่ในขณะเดียวกันบทบาทของข้าราชการทางด้านดนตรีไทยมิได้ลดน้อยถอยลง แต่กลับเป็นการสร้างคุณลักษณะเฉพาะให้แก่วงการดนตรีในช่วงนี้หรือแม้แต่ในสมัยต่อๆ มาให้ยึดโยงกับรูปแบบที่มีมาตรฐานอย่างค่อนข้างเด่นชัด แม้ว่าในช่วงเวลาดังกล่าวสำนักดนตรีไทยบางแห่ง เช่น บ้านบาตรของหลวงประดิษฐ์ไพเราะจะมีอิทธิพลอย่างมากจากฐานะครูดนตรีที่มีชื่อเสียงมาอย่างยาวนาน หากแต่ปฏิเสธไม่ได้ว่าแหล่งในการถ่ายทอดดนตรีในสมัยนี้นอกจากการศึกษาจากสำนักดนตรีแบบจารีตแล้ว การเข้ามาศึกษาองค์ความรู้ด้านดนตรีในหน่วยราชการเป็นอีกทางเลือกหนึ่งเพราะนอกจากจะได้รับความรู้แล้วยังมีพื้นที่สำหรับการประกอบอาชีพหรือหารายได้

---

[69] ในสมัยรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม ได้คำนึงถึงความสำคัญในการสร้างชาติให้เจริญก้าวหน้าอย่างรวดเร็ว จึงจำเป็นต้องเร่งรีบปรับปรุงวัฒนธรรมของชาติเพื่อสร้างเอกลักษณ์ของสังคมขึ้นใหม่ โดยยึดถือหลักการที่ว่า “วัฒนธรรมเป็นส่วนสำคัญยิ่งในความเจริญของชาติ และการที่ชาติจะเจริญได้ก็ต้องอาศัยคนในชาติเป็นผู้มีวัฒนธรรม” นอกจากนี้ยังมีการประกาศใช้ “รัฐนิยม” (State Convention) ขึ้นเป็นครั้งแรก ได้ส่งผลต่อการดนตรีไทยโดยรัฐบาลได้ออกพระราชกฤษฎีกา “*กำหนดวัธนธัมทางสิลปกัม เกี่ยวกับการบันเลงดนตรีการขับร้องและการพากย์*” ในเดือนมกราคม พ.ศ. 2486 ซึ่งเป็นข้อกำหนดเกี่ยวกับการบรรเลงดนตรี การขับร้องและการพากย์ตลอดจนระเบียบการขออนุญาตการควบคุมบรรเลง นักดนตรีไทยที่มีชื่อเสียงบางท่านไม่เข้ารับการอบรมและหยุดเล่นดนตรีชั่วคราว เช่น พระยาภูมีเสวิน คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ส่วนหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้ประพันธ์เพลงแสนคำนึงเถาขึ้นแล้วแต่งเนื้อร้องระบายความคับแค้นซึ่งวาทกรรมดังกล่าวได้ถูกตอกย้ำในหลายพื้นที่เช่น ภาพยนตร์เรื่อง “โหมโรง” ที่อิทธิสุนทร วิชัยลักษณ์ ผู้กำกับและเขียนบทได้รับแรงบันดาลใจจากหนังสือ *หลวงประดิษฐ์ไพเราะ มหาดุริยางค์กวีลุ่มเจ้าพระยาแห่งอุษาคเนย์* ซึ่งทายาทของครูดนตรีท่านนี้ได้ร่วมกันเรียบเรียงขึ้น

โดยเฉพาะอย่างยิ่งช่วงเวลาดังกล่าวที่บทบาทดนตรีไทยในสังคมไม่โดดเด่นเหมือนที่ผ่านมาซึ่งกรมศิลปากรมีบทบาทอย่างเด่นชัดในฐานะแหล่งถ่ายทอดองค์ความรู้ทางด้านดนตรีนาฏศิลป์ทั้งนี้ย่อมจะส่งผลถึงบุคคลากรในหน่วยงานที่จะมีบทบาทหน้าที่ในฐานะ "ครู" ผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชาซึ่งรวมถึงนักดนตรีผู้หญิงที่ได้เข้ามารับราชการในหน่วยงานดังกล่าวตั้งแต่หลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองดังกล่าวเป็นต้นมา

3.4 บริบทสังคมกับการเปลี่ยนแปลงสถานภาพนักดนตรีผู้หญิงในวงดนตรีไทย

การเปลี่ยนแปลงการปกครองได้ทำให้สภาวะการเป็นผู้อุปถัมภ์ของพระมหากษัตริย์ตลอดจนเจ้านายนั้นเสื่อมคลายลงและได้ถูกแทนที่ด้วยหน่วยงานที่ได้รับการสถาปนาขึ้นมาในระบบบริหารราชการแผ่นดินแบบใหม่ภายใต้รัฐบาลคณะราษฎรซึ่งพบว่ามีความพยายามในการสร้างรูปแบบของระบบราชการในรูปแบบของระบบคุณธรรม (Merit System) โดยมีมโนทัศน์ในการรับบุคคลเข้าทำงานอย่างมีแบบแผนและเปิดกว้างมากขึ้น จึงเกิดการขยายตัวในการเปิดรับบุคคลเข้ามาในระบบราชการซึ่งสอดคล้องกับทัศนคติ/ค่านิยมของสตรีในการประกอบอาชีพเพื่อหารายได้เนื่องจากวิถีชีวิตมีความผูกพันในระบบเงินตรามากขึ้น ซึ่งอาชีพที่ได้รับความนิยม ได้แก่ อาชีพครู ดังนั้นจึงปรากฏให้เห็นว่าผู้หญิงที่เป็นนักดนตรีไทยนั้นส่วนมากจะยึดอาชีพครูดนตรีไทยเป็นหลักเนื่องจากนักดนตรีผู้หญิงเหล่านี้นอกจากจะมีคุณสมบัติทางด้านดนตรีแล้ว นักดนตรีเหล่านี้ได้ผ่านการศึกษาในระบบโรงเรียนทำให้มีความรู้ขั้นพื้นฐานตรงกับคุณสมบัติในการรับบุคคลเข้ารับราชการได้

การก่อตั้งหน่วยงานที่เกี่ยวข้องกับศิลปวัฒนธรรมของชาติได้แก่ กรมศิลปากร กรมประชาสัมพันธ์ รวมถึงสถาบันทางการศึกษาต่างๆ นับเป็นการเปิดพื้นที่เพื่อรองรับศิลปินที่คลี่คลายมาจากระบบอุปถัมภ์แบบเดิมให้เข้ามาอยู่ในรูปแบบอุปถัมภ์แบบใหม่นี้ทำให้เกิดการยกย่องอาชีพ “ข้าราชการ” ว่าเป็นอาชีพที่มีเกียรติยศและมีความมั่นคง ทำให้คนจำนวนไม่น้อยต้องการประกอบอาชีพข้าราชการรวมทั้งกลุ่มศิลปินทางความบันเทิง แต่เนื่องจากศิลปินข้าราชการในกรมประชาสัมพันธ์มีหน้าที่ทำงานดนตรีเพื่อการประชาสัมพันธ์ทางวิทยุแตกต่างจากกรมศิลปากร ซึ่งเป็นศูนย์กลางการสืบทอดแบบแผนการแสดงของชาติ ศิลปินในกรมศิลปากรจึงมีบทบาทและหน้าที่สืบต่อวัฒนธรรมความบันเทิงประจำชาติทั้งด้านดนตรีและมหรสพโดยตรง โดยเฉพาะโครงการปรับปรุงการละครและสังคีต ทำให้กรมศิลปากรในทศวรรษ 2490 มีความพร้อมในทุกด้าน ข้าราชการศิลปินมีสถานภาพที่ดีขึ้นทั้งรายได้และวิทยฐานะ ประกอบกับการเป็นศูนย์รวมของศิลปินที่มีฝีมือความสามารถ กรมศิลปากรจึงได้รับการยอมรับให้เป็นศูนย์กลางวิชาความรู้ด้านวัฒนธรรมความบันเทิงแบบเดิมของราชสำนัก ศิลปินในกรมศิลปากรจึงมีบทบาทโดดเด่นในการกำหนดแบบแผนศิลปะของชาติสืบต่อมา ในทศวรรษ 2490 กรมศิลปากรจึงเป็นหน่วยงานของรัฐเพียงแห่งเดียวที่สืบทอดองค์ความรู้แบบเดิม ศิลปินคนสำคัญของกรมศิลปากรล้วนเป็นผู้ที่สามารถสืบทอดแบบแผนตามมาตรฐานของเดิม

ตารางแสดงตัวอย่างการประกอบอาชีพของนักดนตรีไทยผู้หญิง
ก่อนและหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง 2475[70]

ชื่อ/กิจกรรม	บทบาทก่อน พ.ศ. 2475	บทบาทหลัง พ.ศ. 2475
อุษา สุคันธมาลัย	หัดขับร้องจากบิดา อยู่ในอุปถัมภ์ของพระองค์เจ้าสายสวลีภิรมย์ เรียนหนังสือกับแหม่มที่โรงเรียนแหม่มโคล เป็นนักร้องวงมโหรีพระวิมาดากระทั่งสิ้นรัชกาลที่ 6/ เป็นนักร้องในวงดนตรีหลวงสมัยรัชกาลที่ 7	สังกัดกรมศิลปากร (2478)
นางสนิทบรรเลงการ	ศิษย์หลวงว่องจะเข้รับ ช่วยบิดาทำงานด้านดนตรี มาตลอดเป็นนักดีดจะเข้ ฝีมือดี	รับราชการวงเครื่องสายไทย แผนกดนตรีไทย กองดุริยางคศิลป์กรมศิลปากร(2482)

[70] ประมวลข้อมูลจาก พูนพิศ อมาตยกุล และคณะ, *จดหมายเหตุดนตรี 5 รัชกาล* (กรุงเทพฯ: มูลนิธิหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง), 2551; มาณพ อิศรเดช, *คนธรรพวาทีศรีรัตนโกสินทร์ เล่ม 1 - 4* (กรุงเทพฯ: อัมรินทร์พริ้นท์ติ้ง, 2551); พูนพิศ อมาตยกุล, *เหมวดี* พิมพ์เนื่องในงานพระราชทานเพลิงพระศพ พระเจ้าบรมวงศ์เธอพระองค์เจ้าเหมวดี วันที่ 28 กุมภาพันธ์ 2516 ณ เมรุหลวงหน้าพลับพลาอิศริยาภรณ์วัดเทพศิรินทราวาส (กรุงเทพฯ: กรุงสยามการพิมพ์, 2516) “พระพุทธเจ้าหลวงกับดนตรีไทย” (ตอนที่ 4: ดนตรีไทยและนักร้องฝ่ายใน)

ชื่อ/กิจกรรม	บทบาทก่อน พ.ศ. 2475	บทบาทหลัง พ.ศ. 2475
คุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง	จบ ม.8 จากโรงเรียนราชินี เรียนดนตรีกับท่านบิดา คือ หลวงประดิษฐ์ไพเราะ พระยาประสานดุริยศัพท์ เจ้าเทพกัญญา ณ เชียงใหม่ ร่วมอยู่ในวงมโหรีหญิง ในราชสำนักรัชกาลที่ 7 (2469)	ข้าราชการครูโรงเรียนเบญจมราชาลัย (2477) รับราชการกรมศิลปากร ร่วมก่อตั้งโรงเรียนนาฏดุริยางค์ (วิทยาลัยนาฏศิลป์ ปัจจุบัน) (2478) เผยแพร่แลกเปลี่ยนวัฒนธรรมที่ญี่ปุ่น ประจำกองการสังคีต (2486) หัวหน้าแผนกนาฏศิลป์ (2496) รับราชการวิทยาลัยครูพระนคร(2497) สอนดนตรีไทยให้แก่ศิษย์หลายสถาบันการศึกษา เป็นผู้ทรงคุณวุฒิตรวจผลงานทางวิชาการ จัดการประกวดดนตรีไทย รวมทั้งมีงานเขียนทางวิชาการดนตรีเป็นจำนวนมาก
สุมิตรา สุจริตกุล	ศิษย์เก่าเรียนเปียโนจากโรงเรียนเซนต์โยเซฟคอนแวนต์ เรียนเดี่ยวเพลงไทยด้วยเปียโนจากพระยาศรสงคราม เป็นสตรีนักเดี่ยวเปียโนเพลงไทยคนแรกของสยาม ต่อมาเข้าประจำวงเครื่องสายผสมเปียโนของพระสุจริตสุดา	ทำหน้าที่เป็นครูสอนเปียโน ศิษย์คนสำคัญ คือ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ (อาจารย์ประจำคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย)

ชื่อ/กิจกรรม	บทบาทก่อน พ.ศ. 2475	บทบาทหลัง พ.ศ. 2475
นางมหาเทพกษัตรสมุห (บรรเลง สาคริก)	บุตรีหลวงประดิษฐ์ไพเราะ เรียนดนตรีกับบิดา พระยาประสานดุริยศัพท์ ต่อเดี่ยวจะเข้และทางร้องจากครูไพฑูรย์ ณ มหาชัย เคยเป็นนักร้องประจำวงวังบูรพา/ เป็นนักดนตรีประจำวงมโหรีหลวงสมัยรัชกาลที่ 7	ครูสอนขับร้องในสถาบันต่างๆ เช่น โรงเรียนเบญจมราชาลัย วิทยาลัยครูเพชรบุรีพิทยาลงกรณ์ วิทยาลัยครูสวนสุนันทา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร
นิภา อภัยวงศ์	เป็นนักดนตรีหญิงที่มีความสามารถทางดนตรีรอบวง และขับร้องได้ดีคนหนึ่งประจำวงเครื่องสาย คณะนารีศรีสุมิตร	ครูสอนดนตรีตามสถาบันต่างๆ เช่น โรงเรียนนาฏดุริยางค์ โรงเรียนจิตรลดา คณะคุรุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และมหาวิทยาลัยรามคำแหง
เลื่อน ผลาสินธุ์	จบชั้น ม.6 โรงเรียนศึกษานารี และศึกษาภาษาอังกฤษต่อที่โรงเรียนซางตาครูส ทางวิชาดนตรีเรียนกับบิดา คือพระยาเสนาะดุริยางค์ สามารถบรรเลงเครื่องสายได้รอบวง เมื่อเจริญวัยพอสมควรได้ถวายตัวเข้าเป็นนักร้อง นักดนตรีไทยวงมโหรีในราชสำนักรัชกาลที่ 6 / สมัยรัชกาลที่ 7 เป็นนักดนตรีวงมโหรีหลวง	เข้ารับราชการกรมศิลปากรอยู่ระยะหนึ่ง แล้วลาออกไปเป็นครูสอนขับร้องและดนตรี ตามสถาบันการศึกษาต่างๆ อาทิ โรงเรียนสตรีวัดระฆัง โรงเรียนเฉลิมศาสน์ โรงเรียนศรีอินทราทิตย์ โรงเรียนหร่ำวิทยานุกูล

นักดนตรีผู้หญิงที่มีชื่อเสียงเหล่านี้มีสถานภาพในช่วงก่อนการเปลี่ยนแปลงการปกครองในลักษณะการใช้ความสามารถทางด้านดนตรีในการขับกล่อมให้ความบันเทิงแก่กลุ่มชนชั้นนำในสังคม โดยองค์ความรู้เหล่านั้นได้รับการถ่ายทอดจากครูดนตรีบรรดาศักดิ์ผู้มีชื่อเสียง ซึ่งบางท่านอาจมีสถานะเป็นบิดาของนักดนตรีผู้หญิง เมื่อมีความรู้ความสามารถเป็นที่น่าพอใจบางคนก็เล่นดนตรีอยู่ในวงดนตรีของบิดาที่มีชื่อเสียงทางด้านดนตรีไทย แต่ส่วนมากพบว่าต่างมุ่งเข้ารับราชการในฐานะข้าราชการส่วนพระองค์ ซึ่งความรู้สึกนึกคิดที่นักดนตรีผู้หญิงมีต่อการปฏิบัติหน้าที่การบรรเลงขับกล่อมนี้ก็เพื่อให้เป็นที่พอพระราชหฤทัยหรือคลายความกังวลในพระราชหฤทัยเป็นสำคัญ ดังเช่น ในช่วงปลายรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงมีเรื่องกังวลพระราชหฤทัยมากจึงโปรดเสวยน้ำจันฑ์ พระสุจริตสุดา พระสนมเอกจึงใช้วงเครื่องสายผสมเปียโนของพระองค์บรรเลงถวายเป็นเครื่องคลายพระราชหฤทัย ถึงกับมีรับสั่งกับ ศ.นพ.พูนพิศ อมาตยกุล ว่า "...*ฉันเป็นเมียของท่านที่ไม่ตกเลย คนอื่นเค้าขึ้นแล้วก็ลง แต่ฉันนี่ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ มาโดยตลอด...เพราะอะไรที่พึงปฏิบัติถวายได้ก็ปฏิบัติ ผ่อนหนักเป็นเบา ทำให้มีความสำราญพระราชหฤทัย...*"[71]

อย่างไรก็ดี พบว่ากลุ่มนักดนตรีผู้หญิงเหล่านี้ไม่ได้มีบทบาทในการเผยแพร่องค์ความรู้ของตนออกไปในวงกว้าง หากแต่ถ่ายทอดกันเฉพาะวงดนตรีที่ตนเองสังกัดอยู่ หรือบุคคลที่ใกล้ชิดคุ้นเคยดังกรณีของเจ้าเทพกัญญา ณ เชียงใหม่ได้ถวายคำแนะนำการสีซอสามสาย ณ

[71] ศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ จำกัด(มหาชน), "รายการ 100 ปี พระสุจริตสุดา ครั้งที่ 807 วันศุกร์ที่ 15 ธันวาคม 2538", https://www.youtube.com/watch?v=Ea2Tu0BSc2I (สืบค้นเมื่อวันที่ 8 มิถุนายน 2558)

วังบางขุนพรหมลูกศิษย์คนสำคัญคือ พระยาภูมีเสวิน (จิตร จิตตเสวี)[72] ดังนั้นผู้ที่มีบทบาทในการถ่ายทอดองค์ความรู้ทางดนตรีไทยยังจำกัดอยู่เฉพาะครูดนตรีปี่พาทย์บรรดาศักดิ์หากแต่เมื่อบริบททางสังคมได้เปลี่ยนแปลงไปเอื้อให้สถานะและบทบาทของนักดนตรีผู้หญิงมีมากขึ้นในท้ายสุดจึงเกิดอาชีพครูดนตรีไทยที่เป็นผู้หญิงขึ้นอย่างเด่นชัดนับแต่นั้นมา

4. "ผู้หญิง" กับบทบาท "ครูดนตรีไทย" หลังเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475

ครูดนตรีมีความสำคัญอย่างยิ่งในการถ่ายทอดความรู้ด้วยการจำเรียนกันตัวต่อตัว ต่อเพลงโดยครูผู้สอนที่เป็นผู้เชี่ยวชาญเฉพาะ ซึ่งนับตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 เป็นต้นมามีการอุปถัมภ์นักดนตรีอย่างโดดเด่น กลุ่มนักดนตรีเหล่านี้จึงทำงานเพื่อศิลปะการดนตรีอย่างจริงจัง ทั้งการที่เข้ามาอยู่ในอุปถัมภ์ของเจ้านายนั้นทำให้นักดนตรีมีพื้นที่ในการแสดงฝีมือของตนจึงได้รับความนิยมในสังคมดังตัวอย่าง เช่น ขุนประสานดุริยศัพท์ หลวงเสนาะดุริยางค์ จางวางทั่ว พาทยโกศล และจางวางศรศิลปบรรเลง กลุ่มคนดังกล่าวถือว่ามีบทบาทนำในการถ่ายทอดองค์ความรู้ทางด้านดนตรีมาอย่างต่อเนื่องทั้งมีการสืบทอดสายสกุลนักปี่พาทย์ต่อมา

อย่างไรก็ดีภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 ความคลี่คลายในค่านิยมเรื่องบทบาทของผู้หญิงที่มีการเปิดกว้างมากขึ้นโดยเฉพาะอย่างยิ่งการประกอบอาชีพในระบบราชการที่เปิดโอกาส

[72] พูนพิศ อมาตยกุล, *จดหมายเหตุดนตรี 5 รัชกาล พุทธศักราช 2411 - 2549* (กรุงเทพฯ: มูลนิธิหลวงประดิษฐ์ไพเราะ [ศร ศิลปบรรเลง], 2550), 42.

แก่ทุกคนอย่างน้อยในเชิงนิตินัยโดยมีระบบการคัดเลือกเป็นมาตรฐานในการรับบุคคลเข้าทำงานซึ่งหน่วยงานราชการถือเป็นพื้นที่สำคัญในการรองรับนักดนตรีผู้หญิงจากระบบอุปถัมภ์ของราชสำนัก ซึ่งเป็นการเอื้อต่อการเติบโตในสายงานของตนมากยิ่งขึ้นโดยอาศัยความรู้ความสามารถของตนทางด้านดนตรีเป็นคุณสมบัติในการสร้างความโดดเด่นได้เช่นเดียวกับนักดนตรีผู้ชาย

การเกิดขึ้นของสถานภาพนักดนตรีผู้หญิงในฐานะครูดนตรีนี้แม้จะมีภาพลักษณ์ของการเท่าเทียมกันเป็นคู่ขนาน หากแต่ข้อพึงสังเกตคือ ความเป็นคู่ขนานดังกล่าวนี้เป็นความสัมพันธ์ในแนวดิ่งมากกว่าแนวนอน คือ บทบาทของครูดนตรีผู้ชายยังนับได้ว่ามีบทบาทนำมากกว่าโดยผ่านการสืบทอดทางสายสกุลปี่พาทย์ที่เก่าแก่แม้จะเกิดครูผู้หญิงหากแต่ครูเหล่านี้ยังคงตกอยู่ในข้อจำกัดดังกล่าว มีข้อยกเว้นบางกรณีที่นักดนตรีผู้หญิงจะสร้างอัตลักษณ์ของตน ดังเช่น การใช้เปียโนเป็นเครื่องดนตรีในการเดี่ยวเพลงไทยเดิมซึ่งมีลักษณะทำนองเดียวกันกับการเดี่ยวเพลงไทยเดิมด้วยเครื่องดนตรีไทยตามแบบอย่างจารีต[73]

[73] ครูสุมิตรา สุจริตกุล เป็นนักเปียโนประจำวงเครื่องสายส่วนพระองค์ในรัชกาลที่ 6 มีความสามารถในการเดี่ยวเปียโนเพลงไทยเดิมที่นิยมเดี่ยวด้วยเครื่องดนตรีไทย อาทิ เพลงพญาโศก เพลงนกขมิ้น เพลงลาวแพน ซึ่งรูปแบบการเดี่ยวเปียโนดังกล่าวได้สืบทอดมาถึงปัจจุบันภายใต้ “สำนักเดี่ยวเปียโนเพลงไทย”

ประเด็นการเดี่ยวเพลงไทยด้วยเปียโนนี้นอกจากจะมองในเชิงสุนทรียศาสตร์แล้ว หากมองในแง่การช่วงชิงพื้นที่การครองอำนาจนำทางการดนตรีไทยที่ปกติล้วนตกอยู่กับการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีไทย (ซึ่งผู้ชายมีอิทธิพลอย่างเด่นชัด) มาสู่การบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีสมัยใหม่ถือเป็นประเด็นที่น่าฉุกคิดไม่น้อย

แม้ว่าภาพลักษณ์ในสังคมหลังเปลี่ยนแปลงการปกครองซึ่งมักถูกมองว่าผู้หญิงและผู้ชายมีความเสมอภาค แต่แท้จริงแล้วการขึ้นมามีบทบาทของผู้หญิงในสังคมดังที่ได้นำเสนอในหัวข้อภาพลักษณ์ของสตรีช่วงภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 นั้นในทางปฏิบัติไม่ได้เกิดลักษณะเท่าเทียมอย่างเด่นชัด โดยเฉพาะในส่วนของการดนตรีนั้นแม้จะเกิดการเติบโตของอาชีพครูดนตรีไทยโดยในด้านของนักดนตรีไทยผู้หญิงที่ส่วนมากได้ยึดการประกอบอาชีพครูดนตรีไทยทั้งการเป็นครูในสถานศึกษา เช่น โรงเรียนนาฏดุริยางค์ กรมศิลปากร โรงเรียนและมหาวิทยาลัยต่างๆ หรือการรับราชการในหน่วยงานที่เกี่ยวข้องทางด้านดนตรี เช่น สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กรมประชาสัมพันธ์ แต่ในขณะเดียวกันครูดนตรีที่ได้รับการถ่ายทอดความรู้จากครูดนตรีบรรดาศักดิ์ที่มีชื่อเสียงสมัยรัชกาลที่ 5 และรัชกาลที่ 6 ยังคงมีบทบาทนำอย่างชัดเจนซึ่งครูดนตรีไทยที่เป็นผู้หญิงเมื่อทำการศึกษาเชิงประวัติทำให้พบว่าได้รับการถ่ายทอดจากครูดนตรีบรรดาศักดิ์เหล่านี้มาด้วยเช่นกัน[74]

การสืบทอดสกุลปี่พาทย์สำคัญทำให้เห็นอิทธิพลในการถ่ายทอดองค์ความรู้ทางดนตรีไทยแก่ศิษย์อย่างเด่นชัดเพราะนอกจากความสามารถในการบรรเลงซึ่งเป็นที่ยอมรับแล้ว การมีชื่อว่าเป็นศิษย์ในสำนัก

[74] เมื่อกล่าวถึงสายสกุลนักดนตรีบรรดาศักดิ์ที่มีอิทธิพลต่อแนวทางการบรรเลง ตลอดจนการถ่ายทอดของครูดนตรีไทยพบว่ามีเพียง 4 สายสกุลหลักที่มีอิทธิพลอย่างเด่นชัดได้แก่ (ก) สายของพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) (ข) สายของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) (ค) สายของจางวางทั่ว พาทยโกศล และ (ง) สายของหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ซึ่งสายสกุลดังกล่าวสามารถเติบโตมาได้อย่างต่อเนื่องเพราะล้วนแต่เคยอยู่ในอุปถัมภ์ของราชสำนัก และเจ้านายชั้นสูงมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5

ดนตรีของครูดนตรีบรรดาศักดิ์ยิ่งทำให้นักดนตรีผู้นั้นมีบทบาทในการเป็นครูดนตรีไทยที่สมบูรณ์และน่าเชื่อถือยิ่งขึ้น ซึ่งประเด็นการให้ความสำคัญต่อการสืบทอดรูปแบบการบรรเลงชั้นครูผู้ซึ่งเป็นบุคคลที่ได้รับการยกย่องในสังคมมาแต่เดิมนั้นนับได้ว่าค่อนข้างมีความสำคัญในวงการดนตรีไทยเพราะเป็นเครื่องบ่งบอกถึงแนวทางการบรรเลงที่เป็นเลิศ ดังเช่นการเดี่ยวฆ้องวงเพลงเชิดนอกนั้นแม้จะมีทำนองหลัก (melody)เหมือนกันหากแต่เครื่องแสดงความสามารถหรือภูมิความรู้ของนักดนตรีได้แก่การแปรทำนอง (composition)ให้มีรูปแบบเฉพาะของแต่ละคน ดังเมื่อครั้งที่ครูถวิล อรรถกฤษณ์เข้ามาเป็นลูกศิษย์รุ่นเล็กของหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ที่วังบางคอแหลมในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ายุคลทิฆัมพร กรมหลวงลพบุรีราเมศร์ได้เดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงเชิดนอกทางครูเพชร จรรนาภูย์ (ศิษย์ครูช้อย สุนทรวาทิน รุ่นหลังพระยาเสนาะดุริยางค์ และพระยาประสานดุริยศัพท์) ซึ่งได้รับการยกย่องว่าดีมากถวายสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมหลวงลพบุรีราเมศร์และได้รับประทานกระดุมอักษรพระนาม ย.ฑ. เป็นรางวัล[75]

[75] มูลนิธิหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง), มหกรรมดนตรีศรีรัตนโกสินทร์ ฉลอง 120 ปีเกิด หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) วันที่ 2-5 สิงหาคม พ.ศ. 2544 ณ โรงละครแห่งชาติ, https://www.youtube.com/watch?v=-j_2rxKIbJWU (สืบค้นเมื่อวันที่ 11 มิถุนายน 2558)

ตารางตัวอย่างการสืบทอดแนวทางการบรรเลงจากครูดนตรีไทยผู้ใหญ่ 4 สายสกุล

ชื่อครูดนตรีไทย	ครูที่ทำหน้าที่ถ่ายทอดองค์ความรู้	สายสกุลการถ่ายทอดจากครูผู้ใหญ่
คุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง	หลวงประดิษฐ์ไพเราะ พระยาประสานดุริยศัพท์ เจ้าเทพกัญญา ณ เชียงใหม่ (ศิษย์พระยาประสาน ฯ)	สายหลวงประดิษฐ์ไพเราะ สายพระยาประสานดุริยศัพท์
สุมิตรา สุจริตกุล	เรียนเดี่ยวเพลงไทยด้วยเปียโนจากพระยาศรสงคราม และต่อเดี่ยวเพลงไทยจากจางวางทั่ว พาทยโกศล	สายจางวางทั่ว พาทยโกศล
นางมหาเทพกษัตรสมุห (บรรเลง สาคริก)	หลวงประดิษฐ์ไพเราะ พระยาประสานดุริยศัพท์ ต่อเดี่ยวจะเข้และทางร้องจากครูไพฑูรย์ ณ มหาชัย	สายหลวงประดิษฐ์ไพเราะ สายพระยาประสานดุริยศัพท์
นิภา อภัยวงศ์	หลวงเสียงเสนาะกรรณ พระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ครูชุ่ม กมลวาทิน หลวงชาญเชิงระนาด (เงิน ผลารักษ์) พระยาภูมีเสวิน (จิตร จิตตเสวี) พระสรรเพลงสรวง (บัว กมลวาทิน)	สายพระยาประสานดุริยศัพท์
คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ	เริ่มหัดดนตรีกับบิดา คือ จางวางทั่ว พาทยโกศล เรียนขับร้องกับคุณแม่เจริญอดีตนักร้องคนสำคัญของวังบ้านหม้อ (กรมมหรสพสมัย ร.5) ครูช่อ สุนทรวาทิน (จะเข้)	สายจางวางทั่ว พาทยโกศล สายพระยาเสนาะดุริยางค์
เจริญใจ สุนทรวาทิน	พระยาเสนาะดุริยางค์	สายพระยาเสนาะดุริยางค์
ฉลวย จิยะจันทร์	พระสรรเพลงสรวง	สายพระยาประสานดุริยศัพท์

ชื่อผู้ศึกษาค้นคว้า	ประเภทวิทยานิพนธ์ที่ศึกษา	ชื่อวิทยานิพนธ์	ปีที่ให้ผู้ศึกษาจบการศึกษา
ธนเดช ศุภชัย	ปริญญาโท	(ปัญหาในการบังคับใช้กฎหมายเกี่ยวกับการกระทำความผิดเกี่ยวกับคอมพิวเตอร์)	พ.ศ. 2559
ศุภชัย ศรีวิไล	ปริญญาโท	(ปัญหาในการบังคับใช้กฎหมายเกี่ยวกับการกระทำความผิดเกี่ยวกับคอมพิวเตอร์)	พ.ศ. 2559
ศุภชัย ศรีวิไล	ปริญญาโท	(ปัญหาในการบังคับใช้กฎหมายเกี่ยวกับการกระทำความผิดเกี่ยวกับคอมพิวเตอร์)	พ.ศ. 2559
ณัฐวุฒิ ศรีวิไล	ปริญญาโท	(ปัญหาในการบังคับใช้กฎหมายเกี่ยวกับการกระทำความผิดเกี่ยวกับคอมพิวเตอร์)	พ.ศ. 2559
ชัยวัฒน์ ศรีวิไล	ปริญญาโท	(ปัญหาในการบังคับใช้กฎหมายเกี่ยวกับการกระทำความผิดเกี่ยวกับคอมพิวเตอร์)	พ.ศ. 2559

จะเห็นได้ว่านักดนตรีผู้หญิงเหล่านี้ได้มีโอกาสศึกษาการดนตรีจากครูผู้ใหญ่จนสามารถบรรเลงเครื่องดนตรีได้เป็นอย่างดี และความรู้ความสามารถดังกล่าวถูกนำมาใช้ในฐานะใบเบิกทางเพื่อเข้าสู่การเป็นข้าราชสำนักฝ่ายใน โดยเฉพาะอย่างยิ่งในตำแหน่งนักดนตรีส่วนพระองค์เป็นสำคัญ อย่างไรก็ตามช่วงหลังเปลี่ยนแปลงการปกครองศิษย์ของครูดนตรีผู้ใหญ่ต่างนำความรู้ทางด้านดนตรีที่ตนได้ศึกษามาใช้ในการรับราชการทั้งยังสามารถถ่ายทอดความรู้ทางดนตรีของตนมาแก่ผู้ที่สนใจ ดังเช่น กรณีของครูนิภา อภัยวงศ์เป็นศิษย์คนหนึ่งของครูชุ่ม กมลวาทิน และหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร) หากแต่ในช่วงก่อนการเปลี่ยนแปลงการปกครองมิได้มีบทบาทในการถ่ายทอดองค์ความรู้ทางด้านดนตรีหากแต่เป็นนักดนตรีประจำเครื่องสายผสมเปียโนของพระสุจริตสุดาในรัชกาลที่ 6 ต่อเมื่อหลังเปลี่ยนแปลงการปกครองจึงเข้ามารับราชการเป็นครูในโรงเรียนนาฏดุริยางค์ กรมศิลปากร จึงได้มีโอกาสถ่ายทอดความรู้ที่ได้ศึกษาจากครูดนตรีผู้ใหญ่ เช่นเดียวกับศิษย์ของครูชุ่ม กมลวาทิน และหลวงประดิษฐ์ไพเราะคนอื่นๆ ที่เป็นผู้ชายพบว่าได้ใช้ความรู้ทางดนตรีที่ได้ศึกษามาถ่ายทอดแก่ศิษย์ในฐานะครูดนตรี อาทินายมนตรี ตราโมท ที่โอนจากวงปี่พาทย์และโขนละครเดิมไปสังกัดอยู่กับกรมศิลปากร เมื่อ พ.ศ. 2478 ประจำโรงเรียนศิลปากร แผนกนาฏดุริยางค์ (ปัจจุบันคือสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์)

จึงอาจมองได้ว่าตั้งแต่ช่วงหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองเป็นต้นมาบทบาทและสถานภาพในการเป็น "ครูดนตรีไทย" มีลักษณะค่อนข้างเปิดกว้างกว่าในสังคมจารีต ผู้หญิงที่เป็นนักดนตรีสามารถดำรงสถานภาพดังกล่าวได้อย่างทัดเทียมกับครูดนตรีร่วมสมัย (ที่เป็นผู้ชาย) เนื่องจากครูดนตรีที่สำคัญที่เติบโตในสายงานนี้ตั้งแต่ช่วงหลังการ

เปลี่ยนแปลงการปกครองต่างอยู่ในกรอบคิดเช่นเดียวกันคือ การเป็นศิษย์ของครูดนตรีผู้ใหญ่ทั้ง 4 สายดังกล่าวและมีโอกาสในการเข้ารับราชการตามหน่วยงานต่างๆ ด้วยโครงสร้างการคัดเลือกที่ได้รับการพัฒนาให้มีความเป็นมาตรฐานและพยายามมุ่งเน้นโอกาสที่เท่าเทียมในการประกอบอาชีพ

จะเห็นได้ว่าครูดนตรีไทยผู้หญิงที่เคยเป็นนักดนตรีประจำราชสำนักก็ดี การประจำอยู่ในวงของบิดาก็ดีก้าวสู่การเป็นครูผู้ถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านดนตรีในวงกว้างจนมีลูกศิษย์สืบทอดแนวทางการบรรเลงมาถึงปัจจุบัน แม้ส่วนหนึ่งจะมองได้ว่าเป็นการเติบโตในสายงานด้านดนตรีไทยของผู้หญิงตามบริบททางสังคมภายหลังเปลี่ยนแปลงการปกครอง เนื่องจากตั้งแต่สังคมจารีตเป็นต้นมาไม่ปรากฏว่าผู้หญิงจะมีโอกาสที่จะใช้ความรู้ความสามารถทางดนตรีของตนในการเป็นครูดนตรี ความสามารถทางด้านดนตรีนั้นได้รับการพัฒนาเพื่อใช้ในการผ่อนคลายผู้อุปถัมภ์เป็นสำคัญตามกรอบความคิดของผู้หญิงในสังคมจารีต กระนั้นเมื่อผู้หญิงก้าวขึ้นมามีโอกาสในการเป็นครูผู้ถ่ายทอดพบว่าไม่สามารถก้าวพ้นไปจากกรอบการครองอำนาจนำทางดนตรีจากครูดนตรีไทยผู้ใหญ่ได้อาจเป็นเพราะค่านิยมในกลุ่มคนดนตรีนาฏศิลป์ที่ให้ความสำคัญแก่ครูผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชาแต่โบราณตลอดจนการอบรมสั่งสอนและพิธีกรรมที่ย้ำเตือนคนที่เข้ามาสายงานนี้ให้ยึดถือแนวทางที่ดำรงอยู่มาช้านานว่าเป็นแนวทางชั้นครูที่คนดนตรีควรยึดถือแม้จะมีการปรับปรุง “ทาง” การบรรเลงไปบ้างแต่ก็ไม่ใช่ลักษณะที่จะท้าทายหรือละเมิดโบราณาจารย์ได้

5. บทสรุป

ภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 อันถือเป็นจุดเริ่มต้นของนวลักษณ์ในสังคมสยามเฉพาะอย่างยิ่งความเสื่อมคลายของระบบอุปถัมภ์ที่ยึดโยงกับราชสำนักที่ดำรงในสังคมมาช้านานสู่ระบบอุปถัมภ์แบบใหม่ที่พยายามให้ความสำคัญกับประเด็นเรื่องสิทธิและความเสมอภาครวมถึงบทบาทและสถานภาพแก่ผู้หญิง ดังเช่น การที่รัฐได้พยายามเพิ่มบทบาทและสถานภาพแก่ผู้หญิงในการรับราชการซึ่งสอดคล้องกับค่านิยมของผู้หญิงในการประกอบอาชีพนอกบ้านเพื่อเลี้ยงตนเองในสังคมที่เปลี่ยนไปจากเดิมทำให้นักดนตรีผู้หญิงต่างเข้ามาสู่ระบบราชการอย่างเห็นได้ชัดเนื่องจากภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองเป็นต้นมา รัฐยังคงให้ความสำคัญต่อศิลปวัฒนธรรมของชาติจึงมีการจัดตั้งกระทรวง ทบวง กรม ขึ้นมาหลายแห่งที่รับผิดชอบในเรื่องนี้โดยเฉพาะกรมศิลปากร อีกทั้งสามารถสร้างแนวทางในการบรรเลงในรูปแบบเฉพาะของตนเองและได้รับการสืบทอดแนวทางการบรรเลงดังกล่าวแก่ลูกศิษย์จำนวนมาก

อย่างไรก็ดีการเกิดขึ้นของสถานภาพนักดนตรีผู้หญิงในฐานะครูดนตรีนี้มีข้อพึงสังเกตคือ บทบาทของครูดนตรีผู้ใหญ่ยังนับได้ว่ามีบทบาทนำโดยผ่านการสืบทอดทางสายสกุลปี่พาทย์ที่เก่าแก่แม้จะเกิดครูผู้หญิงหากแต่ครูเหล่านี้ยังคงตกอยู่ในข้อจำกัดดังกล่าวนั่นคือ การถ่ายทอดความรู้โดยตรงจากครูดนตรีบรรดาศักดิ์ที่มีชื่อเสียงสมัยรัชกาลที่ 5 และรัชกาลที่ 6 หรือการศึกษาผ่านศิษย์ของครูดนตรีผู้ใหญ่เหล่านั้นอีกทอดหนึ่ง มีบางกรณีที่นักดนตรีผู้หญิงจะสร้างอัตลักษณ์ของตนดังเช่น การใช้เปียโนเป็นเครื่องดนตรีในการเดี่ยวเพลงไทยเดิมซึ่งมีลักษณะทำนองเดียวกันกับการเดี่ยวเพลงไทยเดิมด้วยเครื่องดนตรีไทย

ตามแบบอย่างจารีต จึงมองได้ว่าความคลี่คลายในสถานภาพของนักดนตรีผู้หญิงนั้นไม่ได้เป็นไปอย่างสมบูรณ์แม้ว่าบริบททางสังคมจะเอื้อต่อการเกิดความเสมอภาคหากแต่ในท้ายที่สุดครูดนตรีผู้หญิงไม่อาจก้าวพ้นกรอบการยึดครองการถ่ายทอดองค์ความรู้จากครูดนตรีผู้ใหญ่ซึ่งดำรงมาอย่างยาวนานได้

การพิจารณาสถานภาพและบทบาทของนักดนตรีผู้หญิงนี้นอกจากจะชี้ให้เห็นว่านักดนตรีไทยซึ่งเป็นผู้หญิงนั้นได้เติบโตขึ้นมาในสายงานนี้ได้อย่างไร ทั้งที่ก่อนหน้านี้สถานภาพและบทบาทของคนกลุ่มนี้ค่อนข้างจำกัด หยุดนิ่งและอิงอยู่กับกรอบความคิดเรื่องบทบาทผู้ชายและผู้หญิงในสังคมไทยซึ่งมีสถานะแตกต่างกัน ต่อเมื่อหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองได้เกิดชุดความคิดทั้งเรื่องสิทธิ ความเสมอภาค และนโยบายของรัฐบาลคณะราษฎรที่เปิดโอกาสให้นักดนตรีไทยกลุ่มนี้มีพื้นที่ที่จะใช้ความรู้ความสามารถของตนทางด้านดนตรีไทยถ่ายทอดไปยังสังคมดังที่ครูดนตรีบรรดาศักดิ์ทั้งหลายมีบทบาทมาอย่างต่อเนื่องยาวนาน ในขณะเดียวกันจะพบว่าในท้ายที่สุดความคลี่คลายในบทบาทดังกล่าวยังคงมีข้อจำกัดบางประการซึ่งในกลุ่มดนตรีไทยพบว่าข้อจำกัดดังกล่าวได้แก่ ค่านิยมของคนดนตรีที่ยังคงมีลักษณะแบบจารีตค่อนข้างเด่นชัดทั้งเรื่องระเบียบแบบแผนข้อปฏิบัติต่อเครื่องดนตรี การยึดถือครูดนตรีที่มีสถานะที่ไม่อาจละเมิดได้ ดังนั้นจึงอาจมองได้ว่า “ดนตรีไทย” เป็นกลุ่มวัฒนธรรมจารีตกลุ่มหนึ่งที่ดำรงอยู่ในสภาวะ “ความเป็นสมัยใหม่” ในสังคมไทย

บรรณานุกรม

ภาษาไทย

กฎหมายตราสามดวง เล่ม 1. พิมพ์ครั้งที่ 2. พระนคร: คุรุสภา, 2515.

คลอริช, เวลส์. *การปกครองและการบริหารของไทยสมัยโบราณ* แปลโดย กาญจนี สมเกียรติกุล และ ยุพา ชุมจันทร์. กรุงเทพฯ: สมาคมสังคมศาสตร์แห่งประเทศไทย, 2519.

เจนดุริยางค์, พระ. *110 ปี ศาสตราจารย์พระเจนดุริยางค์ ผู้วางรากฐานดนตรีสากลของไทย.* กรุงเทพฯ: เอราวัณการพิมพ์, 2536.

ชัยธวัช ตุลาธน, บรรณาธิการ. *พระพรหมช่วยอำนวยให้ชื่นฉ่ำ เศรษฐกิจการเมืองว่าด้วยทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์หลัง 2475*. นนทบุรี: ฟ้าเดียวกัน, 2557.

ณรงค์ เขียนทองกุล. “ความเชื่อกับดนตรีไทย,” *วารสารมนุษยศาสตร์*. เล่มที่ 6 (2541)

ณัฐวดี ชนะชัย. “สตรีในสังคมสมัยใหม่: ศึกษากรณีสตรีซึ่งประกอบอาชีพพยาบาล (พ.ศ. 2439 - 2485).” วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2529.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระ. *ตำนานโรงเลี้ยงเด็กของพระอัครชายาเธอฯ* พิมพ์ถวายเจ้าภาพในงานพระศพสนองคุณพระวิมาดาเธอ กรมพระสุทธาสินีนาฎ ปิยมหาราชปดิวรัดา เมื่อพระศพครบศตมาห ณ วันที่ 1 ตุลาคม พ.ศ 2472. พระนคร: โสภณพิพรรฒธนากร, 2472.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอฯ กรมพระยา. *ตำนานเครื่องมโหรีปี่พาทย์.* กรุงเทพ ฯ: พระจันทร์, 2473.

ธัญรัด จันทร์ปลั่ง. "การศึกษาวิวัฒนาการภารกิจทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรมของสถาบันอุดมศึกษาของไทย (พุทธศักราช 2459 - 2549)." วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต, สาขาวิชาอุดมศึกษา ภาควิชานโยบาย การจัดการและความเป็นผู้นำทางการศึกษา คณะครุศาสตร์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2550.

นครินทร์ เมฆไตรรัตน์. "ประวัติศาสตร์ภูมิปัญญาของการเปลี่ยนแปลงสยามระหว่าง พ.ศ. 2470 - 2480." วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2528.

นรุตม์, ลำดับเรื่อง. *ในวังแก้ว หม่อมเจ้ามารยาตรกัญญา ดิศกุล.* พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: แพรวสำนักพิมพ์, 2537.

บุปผา ทิพย์สภาพกุล. "ทัศนะของสมาชิกสภาผู้แทนราษฎรต่อนโยบายวัฒนธรรม ของ จอมพล ป. พิบูลสงคราม (พ.ศ. 2481 - 2487)." วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2529.

ปัญญา รุ่งเรือง. *ประวัติการดนตรีไทย.* กรุงเทพฯ: บริษัทโรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิชจำกัด, 2546.

____. *จากมุขปาฐะสู่ลายลักษณ์: การฟื้นฟูโน้ตเพลงไทยฉบับครู* ในการประชุมทางวิชาการของมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ครั้งที่ 39 สาขาสังคมศาสตร์สาขาบริหารธุรกิจสาขาเศรษฐศาสตร์สาขาศึกษาศาสตร์สาขาคหกรรมศาสตร์สาขามนุษยศาสตร์ 5 - 7 กุมภาพันธ์ 2544.

ปิยนาถ บุนนาค. *การปฏิรูปการปกครองในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวกับผลกระทบต่อโลกทัศน์และภูมิปัญญาทางการเมืองของข้าราชการ (พ.ศ. 2435 - 2475)* ทุนอุดหนุนเพื่อเพิ่มพูนและพัฒนาประสิทธิภาพทางวิชาการ. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2538.

ปิยวรรณ อัศวราชันย์. "ความคิดของผู้นำและกิจกรรมของหญิงไทยในสมัยสงครามโลกครั้งที่ 2 ภายใต้เงากองทัพญี่ปุ่น." *JSN Journal*. 2, 1 (ตุลาคม 2555).

เปรมสิรี ศักดิ์สูง. "อาชีพครูผู้หญิง ความไม่เสมอภาคทางเพศในวิชาชีพ (พ.ศ. 2456 - 2479)." *วารสารประวัติศาสตร์ ภาควิชาประวัติศาสตร์ คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประจำปี 2550* (มกราคม - ธันวาคม).

พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์. *ปฐมบทดนตรีไทย.* นครปฐม: โครงการตำราและหนังสือคณะอักษรศาสตร์มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2550.

พรเพ็ญ ฮั่นตระกูล. “การใช้จ่ายเงินแผ่นดินในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว (พ.ศ. 2453 - 2468).” วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, แผนกวิชาประวัติศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2517.

พูนพิศ อมาตยกุล. *พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวกับการดนตรี*. นครปฐม: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, 2554.

____. *นามานุกรมนักดนตรีไทย 200 ปี กรุงรัตนโกสินทร์*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2532.

_____. *จดหมายเหตุดนตรี 5 รัชกาล พุทธศักราช 2411-2549*. กรุงเทพ ฯ: มูลนิธิหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง), 2550.

____. *เหมวดี* พิมพ์เนื่องในงานพระราชทานเพลิงพระศพ พระเจ้าบรมวงศ์เธอพระองค์เจ้าเหมวดี วันที่ 28 กุมภาพันธ์ 2516 ณ เมรุหลวงหน้าพลับพลาอิศริยาภรณ์ วัดเทพศิรินทราวาส. กรุงเทพฯ: กรุงสยามการพิมพ์, 2516.

พูนพิศมัย ดิศกุล, ม.จ. *สิ่งที่ข้าพเจ้าพบเห็น: ประวัติศาสตร์การเปลี่ยนแปลงการปกครอง 2475*. พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพฯ: มติชน, 2546

ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์. “สถานภาพของนักดนตรีปี่พาทย์ในสังคมไทย พ.ศ. 2411 - 2468.” วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2536.

____. *วัฒนธรรมบันเทิงในชาติไทย การเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมความบันเทิงในสังคมกรุงเทพ ฯ พ.ศ. 2491 - 2500*. กรุงเทพฯ: มติชน, 2550.

มงเซเญอร์, ปาเลกัวซ์. *เล่าเรื่องกรุงสยาม*. แปลโดย สันต์ ท. โกมลบุตร. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: ก้าวหน้า, 2520.

มยุรี นกยูงทอง. "ปัญหาเศรษฐกิจของไทยในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว (พ.ศ. 2468 - 2477)." วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, แผนกวิชาประวัติศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2520.

มูลนิธิหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง). *อนุสรณ์คำนึงในวาระฉลองรอบร้อยปีเกิดหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)*. กรุงเทพฯ: บัวหลวงการพิมพ์, 2524.

ราชกิจจานุเบกษา. "ประกาศสำนักนายกรัฐมนตรีว่าด้วยรัฐนิยมฉบับที่ 7 เรื่องชักชวนให้ชาวไทยร่วมกันสร้างชาติ" 56 : 84 (25 มีนาคม 2483).

____. "ประกาสสำนักนายกรัถมนตรี เรื่อง ระเบียบเครื่องแบบแต่งกายข้าราชการไนเวลาทำงานปกติ" เล่ม 59 (23 เมษายน 2485).

ลาลูแบร์. *จดหมายเหตุลาลูแบร์*. แปลโดย สันต์ ท. โกมลบุตร. กรุงเทพฯ: รุ่งเรืองรัตน์, 2510.

วันทนีย์ วาสิกะสิน. *สังคมสงเคราะห์แนวสตรีนิยม: ทฤษฎีและการปฏิบัติงาน*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2546.

วารุณี โอสถารมย์. “การศึกษาในสังคมไทย พ.ศ. 2411 - 2475.” วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2524.

ศิลปากร, กรม. *องค์ความรู้เรื่องพิธีไหว้ครูดนตรีไทย*. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2552.

สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ. “วิวัฒนาการและอนาคตของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในการพัฒนาศิลปวัฒนธรรมไทย.”วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต, สาขาวิชาพัฒนศึกษา ภาควิชาสารัตถศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539.

สุจิตต์ วงษ์เทศ, บรรณาธิการ. *หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) มหาดุริยกวีลุ่มเจ้าพระยาแห่งอุษาคเนย์*. กรุงเทพฯ: มติชน, 2547.

อติภพ ภัทรเดชไพศาล. *ดนตรี พื้นที่ เวลา*. กรุงเทพฯ: โอเพ่นบุ๊กส์, 2553.

อัญชลี สุสายัณห์. *รวมบทความวิชาการของอาจารย์อัญชลี สุสายัณห์*. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2545.

สื่ออิเล็กทรอนิกส์

มูลนิธิหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง). มหกรรมดนตรีศรีรัตนโกสินทร์ ฉลอง 120 ปีเกิด หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) วันที่ 2 - 5 สิงหาคม พ.ศ. 2544 ณ โรงละครแห่งชาติ. https://www.youtube.com/watch?v=j_2rxKIbJWU (สืบค้นเมื่อวันที่ 11 มิถุนายน 2558).

ศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ จำกัด(มหาชน). "รายการ 100 ปี พระสุจริตสุดา ครั้งที่ 807 วันศุกร์ที่15 ธันวาคม 2538". https://www.youtube.com/watch?v=Ea2Tu0BSc2I (สืบค้นเมื่อวันที่ 8 มิถุนายน 2558)

ภาษาอังกฤษ

Barme, Scot. *Woman, Man, Bangkok: Love, Sex and Popular Culture in Thailand*. Lanham: Rowman&Littlefield, 2002.

Crawfurd, John. *Journal of an Embassy to the Courts of Siam and Cochin China*. H.L. Oxford University Press, 1967.

Kingbury, Joseph B. *Personnel Administration for Thai Students*. Second Printing; Bangkok: Institute of Public Administration, Thammasat University, 1963.

Suwadee T. Pattana, "Gender Relations in Thai Society: A Historical Perspective," in *Power, Knowledge and Justice*, ed.Suwanna Satha-Anand. Seoul : Ewha Women University Press, 2004.