

เพลงปรบไก่อ : การละเล่นสมัยอยุธยาที่หายบคายที่สุดของไทย
Phleng Prob kai : Entertainment at Ayutthaya, Thailand's most Filthy

นายอรอนท์ กาญจนโพธิ์¹
Mr. Arnon Kanjanapho

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อ วิเคราะห์ถึงสาเหตุที่ทำให้เพลงปรบไก่อซึ่งเป็นเพลงที่เก่าแก่สมัยอยุธยา ต้องใช้เนื้อร้องที่หายบคาย เขิงสังวาสนั้นเพื่อเหตุผลใด โดยดำเนินการใช้วิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ซึ่งประกอบด้วย 3 ขั้นตอนดังนี้ (1) ศึกษาเอกสาร คือศึกษาภูมิหลังแห่งบริบทที่เกี่ยวข้อง (2) การศึกษาภาคสนาม คือลงเก็บข้อมูลในพื้นที่ด้วยการสัมภาษณ์แบบกลุ่มและเจาะลึก ตลอดจนการสังเกต (3) การวิเคราะห์ข้อมูล คือการวิเคราะห์บริบทที่เกี่ยวข้องและข้อมูลที่ได้มาจากภาคสนาม เครื่องมือที่ใช้ในงานวิจัย ได้แก่ ทฤษฎีทางมานุษยวิทยาการดนตรีในแบบชาติพันธุ์วรรณาแห่งการพูด ผลการวิจัยพบว่า สาเหตุของการใช้คำหายบคาย เขิงสังวาส เชื่อกันว่าเพลงปรบไก่อ เป็นการละเล่นเพื่อไล่ภูตผีให้หนีออกไปจากบริเวณงานพิธี เพื่อความปลอดภัย และขวัญแห่งวัดถุนั้นๆ อธิเช่น เด็ก, ช้าง เป็นต้น โดยสะท้อนผ่านเนื้อร้อง

คำสำคัญ : เพลงปรบไก่อ การละเล่น หายบคาย มานุษยวิทยาการดนตรี

Keywords: Phleng Prob kai, Entertainment, Filthy, Ethnomusicology ,

การละเล่นครั้งกรุงเก่า

เพลงปรบไก่อ เป็นการละเล่นอย่างหนึ่งที่พอจะอนุมานด้วยหลักฐานทางประวัติศาสตร์ พบว่าเกิดในสมัยกรุงศรีอยุธยา โดยมีการออกชื่อ “ปรบไก่อ” ถึงการละเล่นต่างๆในพิธีกรรมในกฏมลเทียรบาลสมัยอยุธยา (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2532 : 184) จากการศึกษาความเป็นมาของเพลงปรบไก่อ จรรยา ตันนท์โพธิ์ประสิทธิ์ สันนิษฐานว่า “เป็นเพลงที่มีเล่นกันมาตั้งแต่ครั้งกรุงเก่า” (จรรยา ตันนท์โพธิ์ประสิทธิ์, 2522 : 21) ซึ่งคุณอนเนก นาวิกมูล ผู้เชี่ยวชาญเพลงพื้นบ้านได้ศึกษาพบว่า เพลงปรบไก่อเป็นเพลง

¹ สาขามานุษยวิทยาการดนตรี Ethnomusicology สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเอเซีย มหาวิทยาลัยมหิดล

เก่าแก่อย่างหนึ่งของไทย เข้าใจว่ามีเล่นตั้งแต่สมัยอยุธยา (อเนก นาวิกมูล, สัมภาษณ์ 2552) และในช่วงสมัยกรุงธนบุรีธนบุรี พบหลักฐานที่เก่าแก่ที่สุดปรากฏในหมายรับสั่งสมัยธนบุรี ซึ่งพระเจ้ากรุงธนบุรี โปรดเกล้าฯ ให้สมเด็จพระเจ้าลูกเธอกรมขุนอินทรพิทักษ์ เสด็จขึ้นไปรับพระแก้วมรกตที่ท่าเจ้าสนุกจังหวัดสระบุรี จ.ศ.1141 หรือเมื่อ พ.ศ.2322 (ปลายสมัยพระเจ้ากรุงธนบุรี) ในครั้งนั้นได้มีการออกชื่อเพลงปรบไ้ที่เล่นฉลองในงานเช่นกัน (พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว. 2509:84) ในศิลปะแขนงต่าง ๆ นั้นกว่าจะได้รับการยอมรับในวัฒนธรรมของหลวง ซึ่งนำไปสู่การจดบันทึกนั้น ต้องอาศัยเวลาเป็นเครื่องบ่มเพาะ ขัดเกลาที่ยาวนานและต้องเป็นที่นิยมของชาวบ้านมาเป็นเวลาพอสมควร ผู้วิจัยจึงสามารถอนุมานได้ว่า การละเล่นชนิดนี้มีมาตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลายเป็นอย่างน้อย

ลักษณะของการละเล่นเพลงปรบไ้ เพลงปฎิพากย์ร้องแก้กันระหว่างฝ่ายพ่อเพลงกับฝ่ายแม่เพลง ด้วยบทกลอน เนื้อร้อง และทำนองในลักษณะต่างๆ มีชื่อเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “ตบไ้” และ “เพลงวง” (จำรัส อยู่สุข, สัมภาษณ์ 2552) เป็นวรรณกรรมมุขปาฐะคือ ลักษณะการสืบทอดและถ่ายทอดด้วยปากเปล่า การท่องจำ ไม่มีตำรา เนื้อร้องที่เป็นแบบแผนจากรุ่นสู่รุ่น จากการศึกษามักพบวงปี่พาทย์เครื่องห้าเข้าใช้ประกอบในการเล่น มีการรำตีบทที่ท่วงทำนองคล้ายกับท่าไ้ตัวผู้ไปไปป้อมา ซึ่งอาจจะเป็นมูลเหตุของชื่อเพลง “ปรบไ้” อาจเป็นไ้ (เรไร สืบสุด, 2526) ลำดับขั้นตอนการละเล่นมีความเคร่งครัดในขั้นตอน ดังนี้ 1) บทไหว้ครู 2) บทเกริ่น 3) บทประ 4) บทมวย 5) บทลา ทั้งนี้จะมีขั้นตอนที่แตกต่างกันออกไปบ้างในแต่ละพื้นที่ แต่ก็จะมีขั้นตอนดังกล่าวมาให้ได้เลย อีกทั้งมี “ลูกคู่” คือการแบ่งผู้เล่นเป็น 2 ฝ่าย คือฝ่ายผู้ชายและฝ่ายผู้หญิงจำนวนเท่าๆกันหรือใกล้เคียงกัน มีหน้าที่ปรบมือให้เข้ากับจังหวะการร้อง และคอยร้องรับร้องส่งตามบทต่างๆ ซึ่งเพลงปรบไ้ในแต่ละพื้นที่นั้นมีลักษณะของทำนองขับร้องในบทลูกคู่แตกต่างกันออกไป ด้านเนื้อร้องเพลงปรบไ้ มีเนื้อร้องที่หยาดคาย เต็มไปด้วยเรื่องเพศ กลอนแดง หรือกลอนสองแง่สองง่าม สะท้อนมาในรูปแบบของคำร้องเป็นจำนวนมากและเด่นชัดที่สุด เมื่อเปรียบเทียบกับเพลงพื้นบ้านของไทยในชนิดอื่นๆ โดยเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของเพลงปรบไ้ (อเนก นาวิกมูล สัมภาษณ์, 2552) มักพบวงปรบไ้ในบริเวณภาคกลางบางจังหวัด ดังนี้ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา กรุงเทพฯ สุพรรณบุรี นครปฐม ราชบุรี และเพชรบุรี ในสมัยก่อนเพลงปรบไ้ เป็นการละเล่นที่นิยมกันในงานมงคลรื่นเริงต่างๆ อาทิ งานโกนจุก งานบวช ตลอดจนงานฉลองต่างๆ เป็นต้น แต่ในปัจจุบันนี้เพลงปรบไ้ไม่เป็นที่นิยมของสังคมไทยสมัยใหม่ อีกทั้งนิยมนำเพลงปรบไ้ไปเล่นเพื่อถวายสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ซึ่ง ณ ปัจจุบันนี้ ผู้วิจัยสามารถอนุมานได้ว่าเหลือวงปรบไ้เพียงวงเดียวที่สามารถเล่นเพลงปรบไ้ได้อย่างครบถ้วน สมบูรณ์ ทั้งพ่อเพลง แม่เพลง ลูกคู่ ตลอดจนลำดับขั้นตอนการเล่น คือวงปรบไ้บ้านดอนข่อย ตำบลลาดโพธิ์ อำเภอบ้านลาด จังหวัดเพชรบุรี

ในงานศึกษาชิ้นนี้ ผู้วิจัยจะทำการศึกษาวิเคราะห์ถึงสาเหตุต่างๆที่ทำให้เพลงปรบไ้ ซึ่งเป็นเพลงพื้นเมืองที่เก่าแก่ในสมัยอยุธยา ต้องใช้เนื้อร้องที่หยาบคาย เขิงสังวาส ตลอดจนกลอนแดง กลอนสองงามเข้ามาบรรจุเป็นเนื้อร้องนั้นเพื่อเหตุผล

เมื่อมองถึงบริบทในเนื้อร้องเพลงปรบไ้แล้ว การศึกษาดังวิธีแบบ “ชาติพันธุ์วรรณาแห่งการพูด” (Ethnography of speaking) ซึ่งมีหลักการวิเคราะห์ที่กว้างออกไปจากแค่ตัวภาษาเพียงอย่างเดียวมาก Hymes เสนอให้มองการวิเคราะห์หลายด้าน เช่น รูปแบบสาร (Message Form) เนื้อหาของสาร (Message Content) ฉาก (setting) ฉีน (Scene) ผู้พูดหรือผู้ส่งสาร (speak or sender) ผู้ฟังผู้ชมหรือผู้รับสาร (Addressee) จุดมุ่งหมาย (Purposes-Outcome) เป้าหมาย (Purposes-Goals) ใจความ/น้ำเสียง (Key) ช่องทางการสื่อสาร (Channels) รูปแบบของการสื่อสาร (Form of speech) มาตรฐานของการตีความ (Norm of interpretation) มาตรฐานของการสื่อสาร (Norm of interaction) และประเภทของการสื่อสาร (Genres) ซึ่งทั้งหมดนี้เป็นหลักการวิเคราะห์ที่จะช่วยทำให้เราเห็นบริบทของการสื่อสารที่มากกว่าเป็นเพียงแค่คำที่ถ่ายทอดออกมาเท่านั้น (Hymes Dell, 1974 : 53-62)

จากมุมมองดังกล่าว งานศึกษาชิ้นนี้จึงมุ่งเสนอให้เห็นว่า การละเล่นเพลงปรบไ้ของไทย ไม่ได้เป็นเพียงการละเล่นที่หยาบคาย ส่อไปในทางเพศที่ออกจากกมลสันดารของผู้เล่นโดยตรง แต่มันมีแบบแผนทางวัฒนธรรมของตัวเอง สื่อผ่านการขับร้องที่เกิดขึ้นจากการละเล่น โดยใช้วิธีการศึกษาแบบชาติพันธุ์วรรณาแห่งการพูด

เนื้อหาของสาร (Message Content) : ความหยาบคายเขิงสังวาส

ในเรื่องเพศนี้เป็นประเด็นสำคัญที่ไม่ควรมองข้ามไปได้ โดยเฉพาะเมื่อมาอยู่บนวัฒนธรรมการละเล่นพื้นบ้านแล้ว ควรจะทำการศึกษาอย่างละเอียดอ่อน การเสนอว่าทกรรมผ่านบทเพลงแขนงนี้น่าจะมีความหมายที่สำคัญ ลุ่มลึก มากกว่าเพียงแค่เสียงหัวเราะของผู้ชมผู้ฟังเท่านั้น แต่เมื่อพิจารณาถึงบริบทการขับร้องเพลงปรบไ้จะพบว่า เนื้อหาที่นำมาเล่นนั้นส่วนมากแล้ว มาจากการลอกเลียนแบบ พฤติกรรม ลักษณะการดำรงชีวิตประจำวันของชาวบ้านมาเสนอ มีการซ้ำคำ ซ้ำวรรค ซ้ำโครงสร้างของจังหวะสัมผัส ใช้ภาษาพูดแบบชาวบ้านที่เรียบง่าย มีช่วงจังหวะหยุดที่แน่นอน ทำให้ง่ายต่อการจำบท จัดอยู่ในเพลงจำพวกร้อยเนื้อหนึ่งทำนอง ซึ่งสิ่งเหล่านี้ แม้นผู้ร้องจะร้องเร็วและร้องไม่ชัดขนาดไหน ก็ย่อมจะฟังออก เพราะมีการซ้ำทั้งทำนองและเนื้อร้อง เนื้อหาส่วนใหญ่จะนำเอาลักษณะชีวิตของหนุ่มสาว ในวัยของการมีเหย้ามีเรือนมาเสนอในแง่มุมของเรื่องเพศเข้ามาเป็นหลัก โดยเรียบเรียงให้สมเหตุสมผลและเข้ากับเนื้อหานั้นๆ ซึ่งจะพบคำหยาบคายมากที่สุดในบทมวย ซึ่งบทมวยนี้เป็นการร้องโต้ตอบแก้กันระหว่างฝ่ายพ่อเพลงและฝ่ายแม่เพลง อย่างออกรส

ตัวอย่างที่ 1

นางเหม	เล่นเพลงปربโก่ อัฐีเพื่องก็ไม่ถึง เราจะเล่นทำไม	สี่จันทน์ไหล์ม้นยอก อัฐีสลึงไม่ออก ให้หัวไหล์ม้นยอก (รับ)
นายภู	ตามประดามานั่งกันนี้ ให้แมงวันมันเข้าไปตาย ไฉนนั้นไม่มี	พวกอิหีเอ่ยเนา (ซ้ำ) เป็นสองกระบวยตวงข้าว มีแต่หีนเนา

(อเนก นาวิกมูล, 2550)

ตัวอย่างที่ 2

แม่เพลงไฉนเจ้าเล่ห์หน้าหนา	เอ ซ้ำ ไฉ
มิ่งหลงแต่ตุตมาพูดจ้อจะพากันมรณา	เอ ซ้ำ ไฉ
มิ่งหลงตัณหาบ้าโลกียมิ่งเอาแต่หีนขึ้นมาตั้งหน้า	เอ ซ้ำ ไฉ
หน้าที่ยูยี่เป็นหีนมา ไปดอกเมื่อปลายมือ	(ลูกคู่ร้องรับ-ส่ง)

(เยื้อง ชูศรี สัมภาษณ์, 2553)

ตัวอย่างที่ 3

ชาย	ให้พี่ไปเกี่ยวอีเชียวนมสาว เราจะเล่นเพลงปربโก่ ถ้าพี่ไปเสีย น้องไม่เห็น น้องเล่นคนเดียวก็เบื่อ ถ้าแม่นตัวพี่ไปเป็นลูกวง ดีกว่าเนื้อเย็นไปเล่นคนเดียว	มันจะอื้อฉาวนะแม่สำเพ็ง ทำไมน้องไพร่ไปถึงอีเชียว น้องต้องไปเล่นคนเดียว ต้องไปหามะเขือที่เปลือกเขียวๆ จะร้องจะส่งมันก็กลมเกลียว (ลูกคู่รับ) โอ ฉ่า ฉะ ซา ซา ฉ่า เอ ซ้ำ	เอ ซ้ำ ไฉ เอ ซ้ำ ไฉ เอ ซ้ำ ไฉ เอ ซ้ำ ไฉ เอ ซ้ำ ไฉ
-----	---	--	---

(ลิป หอมหวาน ,สัมภาษณ์ 2552)

ในสำนวนที่ได้กล่าวมาข้างต้นนี้ สามารถชี้ให้เห็นถึงความหมายว่าต้องการสื่อถึงอะไร ความเรียบง่ายในการใช้ภาษาของพ่อเพลงแม่เพลงรุ่นเก่านั้น บรรจงแต่งอย่างสวยงามสนิสนมมีความเรียบง่ายที่สมบูรณ์ มีความคมคายสวยงามในการเลือกสรรใช้คำประพันธ์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการใช้คำไทยแท้ ที่ทำให้ผู้ชมผู้ฟังได้รับรสบรรยากาศที่บ้านไทย โดยเฉพาะเรื่องเพศในเพลงปรบไกวนี้ถือว่าเป็นแก่นสำคัญของเพลงปรบไกวเลยทีเดียว เนื่องจากการกล่าวถึงเรื่องเพศได้อย่างอิสระ ใจแจ่ม ไม่ถือสาถกนระหว่างคนร้อง เพื่อความบันเทิง สนุกสนานของผู้ชม เพราะดูเหมือนจะเป็นสันตารของมนุษย์ทุกชาติทุกภาษาและมนุษย์กับการสืบพันธุ์นั้นก็อยู่คู่กันวันยังค่ำ

จากบริบทของเพลงปรบไกวข้างต้น จุดเด่นที่สุดของเพลงปรบไกวคือคำหยาบคาย ที่ล้วนแต่เต็มไปด้วยโวหารเชิงสังวาสทั้งที่สังคมไทยนั้น เป็นสังคมที่ไม่มีการแสดงออกทางด้านเรื่องเพศ มีความเคร่งคัดต่อชนบทรรมนิยม

ทุกสังคมที่มีกรอบของสังคมที่เคร่งครัดจะต้องหาทางออกให้เพื่อลดความเครียด (tension) ลง การหาทางออกในที่นี้คือการละเมิดกรอบของสังคมได้โดยไม่ถูกลงโทษ สังคมไทยก็เช่นกันแม้จะมีประเพณีและข้อห้ามเกี่ยวกับเรื่องเพศมากมาย แต่สังคมก็หาโอกาสให้ในบางโอกาส เช่น ในการเล่นเกมตรุษสงกรานต์ การเล่าเรื่องหยาบโตนในนิทาน การพูดหยาบในมหรสพในบางประเภท เช่น ละครนอก เพลงพื้นบ้าน การเล่นเกมปริศนาคำทาย เป็นต้น และออกจะมีมากจนดูเหมือนว่าสังคมไทยลักปิดลักเปิดในเรื่องทางเพศ (สุวัฒนา อารีพรรค, 2521 : 370)

สิ่งที่เพลงปรบไกวมุ่งสื่อไปทางเพศอย่างมากมายนั้น อาจจะเป็นเพราะอิทธิพลของความเชื่อในอดีตที่สั่งสมมาแต่ครั้งโบราณ โดยถือว่าเรื่องเพศนั้นเกี่ยวข้องกับความอุดมสมบูรณ์ของมนุษย์และพืชผล ด้วยความเชื่อจากโบราณที่กล่าวกันว่าผีไม่ชอบสิ่งที่ลามก หยาบคาย น่าเกลียด จึงมีความเชื่อที่สืบทอดต่อกันมาอีกว่า ห้ามเรียก หรือทักเด็กที่แรกเกิดนั้นว่า น่ารัก สวยงาม แต่กลับนิยมพูดความหมายที่ตรงกันข้ามว่า น่าเกลียด น่าชัง ทุเรศ จนช่วงยุคสมัยหนึ่ง ชาวบ้านต่างนิยมพากันตั้งชื่อบุตรหลาน เด็กๆให้มีความน่าเกลียด เช่น ไ้แดง อีเขียว บักห่าน้อย อีจิม ถึงแม้ว่าบางคนจะตั้งชื่อบุตรหลานไปในความหมายที่ดีแล้วก็ตาม บางครั้งก็ยังเรียกเด็กๆเหล่านั้นว่า “หนู” แทนชื่อที่ได้ตั้งให้ ซึ่งคำว่าหนูก็มีความหมายสื่อออกมาในทางความน่าเกลียด แม้กระทั่งการนำวัตถุที่สื่อถึงเครื่องเพศชายอย่าง “ปลัดขิก” มาแขวนที่เอวเด็กๆเพื่อกันภูตผี มาคอยรังควาญ ทำร้าย

นอกจากนี้ความเชื่อในเรื่องเพศจากศาสนาพราหมณ์และศาสนาพุทธที่ยังทรงอิทธิพลหลงเหลืออยู่ในความเชื่อของคนไทยปัจจุบัน ซึ่งในแง่มุมมองของความเชื่อทางศาสนา จะสามารถให้ความกระจ่างในเรื่องเพศกับความเชื่อของคนไทยได้เป็นอย่างดี โดยความเชื่อเรื่องเพศนั้นแฝงเข้ามาปะปนอยู่มากในศาสนาพุทธและศาสนาพราหมณ์ โดยเฉพาะศาสนาพราหมณ์ “นิกายตันตระ” ที่มีความเชื่อในเรื่องเพศ บูชาคุณแห่งเพศ การสักยันต์ บูชาศิวลึงค์ ลัทธิตันตระได้เข้ามาผสมกลมกลืนกับศาสนาพุทธในราว พ.ศ. ๑๕๕๐ เรียกว่านิกาย “พุทธตันตระ” เป็นการผสมลัทธิตันตระฝ่ายชายที่เรียกว่าวาจา

ริน หรือกาฬจักร (พรหมศักดิ์ เจิมสวัสดิ์, 2522 : 94) ซึ่งภายหลังจึงเป็นที่รู้จักกันของคนไทยในนาม “พุทธศาสนานิกายวัชรยาน” แต่ภายหลังนั้นนิกายลังกาวงศ์ได้เข้ามามีอิทธิพลอย่างเต็มที่สืบเนื่องมาถึงปัจจุบัน ความเชื่อของคนไทยกับนิกายตันตระก็ยังคงพอให้เห็นอยู่บ้าง อาทิเช่น ภาพจิตรกรรมตามฝาผนังโบสถ์ วัดทองนพคุณ วัดนันทบุรี วัดอินทาราม เป็นต้น ล้วนแล้วแต่มีภาพเชิงสังวาสด้วยวิธีการแอบซ่อนเขียนไว้ในที่ยากต่อการมองเห็นเช่นหลังพระประธาน เป็นต้น ในบางลัทธิจึงมักมีพิธีกรรมเกี่ยวกับการร่วมเพศซึ่งปรากฏมาในรูปของการกระทำ พฤติกรรมร่วมเพศโดยตรงไปตรงมาหรืออาจทำให้ซับซ้อนขึ้นโดยสะท้อนออกมาในรูปแบบต่างๆ เช่น ลักษณะทางวาหะคือสัญลักษณ์ที่ปรากฏอยู่ใน ตำนาน นิตาน บทกลอน เพลงปฏิพากย์ เป็นต้น

ใจความ/น้ำเสียง (Key) : สิ่งที่เด่นชัดที่สุดในการขับไล่

เสียงมีพลัง และอนุภาพทำให้มนุษย์เกิดอารมณ์ต่างๆ เช่นเสียง กลองยาว ทำให้รู้สึกสนุกสนาน รื่นเริง เสียงหมาหอน ทำให้รู้สึกกลัว โดยเฉพาะเสียงตวาด ตะคอก ทำให้เราสะดุ้งหวาดกลัว อีกทั้งยังสื่อถึงการไม่พอใจ การขับไล่

เอกลักษณ์ที่โดดเด่นอีกสิ่งหนึ่งของวัฒนธรรมเพลงปรบไถ่คือ การอาศัยเสียงร้องรับ ร้องสอดเพลง และกระทู้เพลง เพื่อเป็นการเน้นย้ำทำนอง เน้นย้ำเนื้อร้อง และเป็นสัญลักษณ์ในการปรับเปลี่ยนเนื้อหรือทำนองนั้นๆ ทั้งยังช่วยให้เพลงนั้นสนุกสนานครึกครื้น สิ่งเหล่านี้มักเป็นส่วนที่อาจจะมองข้ามของผู้ชมซึ่งล้วนเกิดจาก “ลูกคู่” คือการแบ่งผู้เล่นเป็น 2 ฝ่าย คือฝ่ายผู้ชายและฝ่ายผู้หญิงจำนวนเท่าๆกันหรือใกล้เคียงกัน มีหน้าที่ปรบมือให้เข้ากับจังหวะการร้อง และคอยร้องรับร้องส่งตามบทต่างๆ โดยบทลูกคู่นั้นเป็นส่วนที่ทำให้ผู้ชมเข้าใจในบทร้อง เนื้อหา ทำนอง ในเพลงนั้นๆ ได้เป็นอย่างดี ซึ่งเพลงปรบไถ่ในแต่ละพื้นที่นั้นมีลักษณะของทำนองขับร้องในบทลูกคู่แตกต่างกันออกไป โดยสามารถจำแนกออกได้ดังนี้

แบบที่ 1 “ ฉ่า ฉ่า ฉ่า ชะฉ่า ไข่ ” เป็นสำนวนร้องของลูกคู่ของเพลงปรบไถ่ในบทละครสังคีต เรื่อง ศกุลตลา พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชการที่ 6 (พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว. 2494) ซึ่งทำนองลูกคู่แบบแรกนี้ ครูมนตรี ตราโมท (กรมศิลปากร, 2545) และ ศาสตราจารย์ ดร. อุทิศ นาคสวัสดิ์ (อุทิศ นาคสวัสดิ์, 2530) ได้ใช้เลือกเขียนในหนังสือทฤษฎีดนตรีไทย

แบบที่ 2 ชะฉ่าไข่ ไข่ เป็นสำนวนเพลงปรบไถ่ในวรรณคดีเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนโจรจันศรคุมพวกปล้นบ้านขุนศรีวิชัย ที่เมืองสุพรรณ บทในสมัยรัชกาลที่ 2 พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ประพันธ์โดยพระสุนทรโวหาร (ภู่) (น. ศิลปบรรณาการ, 2544)

แบบที่ 3 ฉา ตะละลา ฉาฉา ฉาฉา ฉะ, ฮ้าไ้ เป็นสำนวนร้องของลูกคู่ของเพลงปรบไ้บ้านสระกระเทียม จังหวัดนครปฐม (จารุจพงษ์ ศิลปะกรรมสุข)

แบบที่ 4 ซา เอซา เอซา ฮู้ย , ฮู้ย เป็นสำนวนร้องของลูกคู่ของเพลงปรบไ้บ้านเวียงทูน จังหวัดราชบุรี และ บ้านเนินมะปรางค์ จังหวัดสุพรรณบุรี (พื้นบ้านภาคกลาง, 2526)

แบบที่ 5 โอฉ่า ฉะซาซาฉ่า เอซา ไ้ , เอ ซ่า ฉ่าไ้ เป็นสำนวนร้องของลูกคู่ของเพลงปรบไ้ดอนข่อย จังหวัดเพชรบุรี (สุคนธ์ แสนหมื่น, 2552)

จากแบบการร้องลูกคู่ในลักษณะต่างๆสามารถชี้ให้เห็นถึงลักษณะของคำที่ลูกคู่ร้องออกมาในแนวทางเดียวกัน กล่าวคือ คำลงท้ายของลูกคู่ในแต่ละพื้นที่ล้วนลงด้วยคำว่า “ไ้” และ “ฮู้ย” ทั้งสิ้น

จุดมุ่งหมาย (Purposes-Outcome) มาตรฐานของการตีความ(Norm of interpretation) : ความเข้าใจผิดในวัฒนธรรม

เหตุปัจจัยเกื้อหนุนที่ทำให้ผู้วิจัยมีความเชื่อว่าเพลงปรบไ้ นั้น มีวัตถุประสงค์ที่แอบแฝงอยู่ในวัฒนธรรมของตัวเอง ส่วนหนึ่งได้จาก บทความต่อไป นี้ ในสมัยก่อนเมื่อมีงานสมโภชพระยาช้างเผือกมาถึงพระนคร จะมีการเล่นเพลงปรบไ้หรือเพลงเทพทองไปเป็นมหรสพด้วย สมเด็จพระยาตำราพระราชานุภาพทรงตั้งข้อสันนิฐานเกี่ยวกับเพลงปรบไ้และเพลงเทพทองซึ่งเป็นเพลงร่วมสมัยกันมาครั้งนั้นว่า “การที่เพลงทั้งสองประเภทหยาบคายกว่าเพลงอื่นเป็นเพราะประสงค์จะให้ผีร้องเกียจบุคคล หรือวัตถุที่เป็นเหตุแห่งมหรสพ” (บทเสภาขุนช้าง-ขุนแผน : หน้า 14) กล่าวคือจะใช้คำหยาบคายในเพลงปรบไ้เพื่อไล่ผีที่อาจติดมากับช้างป่าให้กลับไป เพื่อเกิดความราบรื่นในการประกอบพิธีมงคลต่างๆ สิ่งเหล่านี้ก็อาจจะพออนุมานได้ว่า ผีไม่ชอบคำหยาบคาย เชิงสังวาส จึงมีส่วนที่ทำให้นำไปสู่การตั้งจุดมุ่งหมายในการละเล่นเพลงปรบไ้ขึ้น โดยมีกรอบแนวคิดจากภูมิหลังของตำราเอกสาร งานวิจัย ตลอดจนบทความวิชาการต่างๆที่เกี่ยวข้อง

ด้วยความที่เป็นวรรณกรรมมุขปาฐะเก่าแก่ในสมัยอยุธยา จึงทำให้เพลงปรบไ้มีการแพร่กระจายของภาษาวัฒนธรรมค่อนข้างมาก ความเข้าใจของผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดวัฒนธรรมบางครั้ง ไม่ตรงตามจุดประสงค์ของผู้ที่ได้ถ่ายทอดให้ หรือมีความเข้าใจคลาดเคลื่อนกันในในกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งจึงอาจเป็นชนวนสำคัญในการเข้าใจผิดทางวัฒนธรรมบางประการ และนำวัฒนธรรมที่ตนเข้าใจอย่างคลาดเคลื่อนนี้ไปเผยแพร่จนกระทั่งอาจไม่เป็นที่ยอมรับจากสังคมเหมือนครั้งเก่าดั้งเดิมโดยยุค

ปัจจุบันนี้ คนไทยบางกลุ่มได้มองเพลงปรบไก่อและเพลงพื้นบ้านบางชนิดเป็นการละเล่นที่ หยาบคาย ไม่เหมาะแก่การส่งเสริม

อนึ่ง เพลงปรบไก่อนั้นเป็นวัฒนธรรมที่เกิดมานานกว่าเพลงพื้นบ้านในหลายๆชนิด อาจจะเป็น ตัวแปรสำคัญที่ทำให้เพลงพื้นบ้านชนิดต่างๆของไทยนำมาเป็นแนว แบบอย่าง โดยต้องมีเรื่องเพศเข้ามาเกี่ยวข้องกับการเล่น

รูปแบบที่พบในการเล่นเพลงปรบไก่ออันหนึ่ง คือการถ่ายทอดคำร้อง คือ ขณะการถ่ายทอดคำ ร้องนั้น Signifier กับ Signified ไม่ได้ทำงานในลักษณะสัมพันธ์แบบปกติ โดยสัญลักษณ์ที่ใช้สื่อ ความหมาย (Signifier) ไม่ได้สื่อความหมาย (Signified) อย่างปกติตามหน้าที่ กล่าวคือการถ่ายทอด คำร้องมีจุดมุ่งหมายที่ซ่อนเร้นปกปิดอยู่ ทำให้ผู้รับสารเกิดความเข้าใจคลาดเคลื่อนในการตีความ แยกเป็นประเด็นดังนี้

ด้านรูปแบบสารที่สะท้อนออกมานั้น เป็นคำหยาบคาย ที่ล้นแต่เต็มไปด้วยโวหาร คำหยาบ คายเชิงสังวาส

ด้านจุดมุ่งหมายหลักของการเล่นเพลงปรบไก่อจากการศึกษาวิเคราะห์คือ การใช้คำร้องที่หยาบ คายในเพลงปรบไก่อนี้เพื่อโล่ภูตผีร้ายต่างๆ เพื่อให้งานพิธีนั้นๆเกิดความราบรื่นในการประกอบพิธี มงคลต่างๆ ตลอดจนขวัญของวัตถุสิ่งนั้นๆ เช่น เด็ก, ช้าง เป็นต้น

ด้านมาตรฐานการตีความของผู้รับสาร แบ่งออกได้ 2 ชนิด คือ ผู้ชม (รูปธรรม) และ ภูตผี (นามธรรม) เป็นธรรมดาที่ผลลับที่ได้คือคำตอบที่สะท้อนมาจากผู้ชม (รูปธรรม) ซึ่งเข้าใจว่าผู้เล่นกำลัง ร้องคำหยาบคายเชิงสังวาสให้ฟัง ส่วนภูตผี (นามธรรม) ซึ่งเป็นจุดมุ่งหมายแห่งการเล่นย่อม สะท้อนออกมาไม่ได้

ด้วยเหตุดังกล่าว เมื่อผู้รับสารที่เป็นผู้ชม (รูปธรรม) เข้าใจคลาดเคลื่อนในวัตถุประสงค์หลัก แล้ว ทำให้เกิดการแบ่งแยกออกเป็น 2 แนวคิดใหญ่ คือ ผู้ที่นิยมชมชอบในเรื่องราว และผู้ที่รับไม่ได้ใน เรื่องราวที่เกิดขึ้น ซึ่งทั้ง 2 แนวคิดที่เกิดขึ้นมานั้น ก็ล้วนแต่จะทำให้วัฒนธรรมเพลงปรบไก่อจะส่อไป ในทางที่เสื่อมโทรม และนับวันจะหายไปทุกๆขณะ อย่างที่เป็นอยู่ขณะนี้

ในกรณีของความรู้สึกที่มีต่อเนื้อร้องหยาบคายเชิงสังวาสของผู้เล่นนี้ ผู้วิจัยได้ทำการสัมภาษณ์ พ่อเพลงแม่เพลงบ้านดอนข่อย ตลอดจนถอดเทปจากรายการแสดงเพลงปรบไก่อของบ้านเวียงทูน จังหวัดราชบุรี พบว่า พ่อเพลง แม่เพลงต่างมีความเห็นที่เป็นไปในแนวทางเดียวกันคือ มีความอาย ที่ จะต้องร้องเนื้อที่เกี่ยวกับคำหยาบต่างๆ เนื่องจากไม่ใช่คำที่ใช้ในชีวิตประจำวัน โดยเฉพาะพ่อเพลง ปรบไก่อบ้านดอนข่อยด้วยแล้ว ยังเป็นมรดกทายาท หอมประกอบพิธีกรรมต่างๆ ซึ่งเป็นผู้ปฏิบัติตนที่ อยู่ในศีลธรรมโดยเคร่งครัด แต่ก็ไม่สามารถหลีกเลี่ยงถ้อยคำเหล่านี้ได้เนื่องจาก ได้รับการสืบทอดมา จากโบราณจารย์ในลักษณะนี้

บทสรุป: เพลงปรบไต่กับความหยาบคาย รับใช้สังคม

การวิเคราะห์ถึงสาเหตุต่างๆที่ทำให้เพลงปรบไต่ ซึ่งเป็นเพลงพื้นเมืองที่เก่าแก่ในสมัยอยุธยา ต้องใช้เนื้อร้องที่หยาบคาย เขิงสังวาส ตลอดจนกลอนแดง กลอนสองงามเข้ามาบรรจุเป็นเนื้อร้องเพื่อ เหตุผลประการใดนั้น ผู้วิจัยได้แบ่งประเด็นออกมาดังนี้

1) เนื้อหาของสาร (Message Content) : ความหยาบคายในเนื้อร้อง

ด้วยความที่เป็นวัฒนธรรมพื้นบ้านพื้นเมืองของเพลงปรบไต่ ทำให้การนำเสนอบทเพลงที่ สะท้อนออกมาในรูปแบบของเนื้อร้องนั้น ตรงไปตรงมา ไม่มีอ้อมค้อม อีกทั้งเป็นวรรณกรรมมุขปาฐะซึ่ง ต้องใช้ความชำนาญ ความสามารถ ความรอบรู้ ปฏิภาณไหวพริบในการนึกเนื้อร้อง ทำให้ผู้เล่นไม่มี โอกาสขัดเกลาเนื้อร้องให้สละสลวย ซึ่งแตกต่างจากงานบทประพันธ์วรรณกรรมของกวีซึ่งมีเวลาคิด ถ้อยคำ ซึ่งจะพบเห็นถ้อยคำเขิงสังวาสน้อยมากถ้าไม่พินิจสังเกต โดยกวีได้ใช้กลวิธีในการพรรณนาใน บทกวีจรรย้อออกมาในลักษณะบรรยายถึงลักษณะธรรมชาติ อาทิเช่น ภัยธรรมชาติ เป็นต้น

แต่จุดเด่นที่สุดของเพลงปรบไต่คือคำหยาบคาย ที่ล้วนแต่เต็มไปด้วยโวหาร คำหยาบคายเขิง สังวาส ทั้งที่สังคมไทยนั้นเป็นสังคมที่ไม่มีการแสดงออกทางด้านเรื่องเพศ มีความเคร่งคัดต่อ ขนบธรรมเนียม แต่สิ่งที่เพลงปรบไต่มุ่งสื่อไปทางเพศอย่างมากมายนั้น อาจจะเป็นเพราะอิทธิพลของความ เชื่อในอดีตที่สั่งสมมาแต่ครั้งโบราณ โดยถือว่าเรื่องเพศนั้นเกี่ยวข้องกับ ความเชื่อจากโบราณที่กล่าว กันว่าผีไม่ชอบสิ่งที่ลามก หยาบคาย น่าเกลียด อีกทั้งสิ่งที่เพลงปรบไต่มุ่งสื่อไปทางหยาบคายเขิง สังวาสอย่างมากมายนั้น อาจจะเป็นเพราะอิทธิพลของความเชื่อในอดีตที่สั่งสมมาแต่ครั้งโบราณ โดยถือ ว่าเป็นเรื่องเพศนั้นเกี่ยวข้องกับความสุขสมบูรณ์ของมนุษย์และพืชผล และด้วยความเชื่อจากโบราณที่ กล่าวกันว่าผีไม่ชอบสิ่งที่ลามก หยาบคาย น่าเกลียด ผสมผสานกับลัทธิความเชื่อในศาสนาพราหมณ์ “นิกายตันตระ” ที่มีความเชื่อในเรื่องเพศ นูชาคุณแห่งเพศ การสักยันต์ นูชาศิวิลิ่งค์ ลัทธิตันตระได้เข้า มาผสมกลมกลืนกับศาสนาพุทธ จึงใช้การขับร้องที่มีลักษณะหยาบคายมาเป็นเครื่องสื่อสารทาง พิธีกรรมติดต่อกับอำนาจเหนือธรรมชาติ

2) ใจความ/น้ำเสียง (Key) : สิ่งที่เด่นชัดที่สุดในการขับไล่ผี

เอกลักษณ์ที่โดดเด่นอีกสิ่งหนึ่งของวัฒนธรรมเพลงปรบไต่คือบทลูกคู่เพลงปรบไต่ จาก ผลการวิจัยสามารถรวบรวมลักษณะเนื้อร้องได้ทั้งหมด 5 สำนวนดังนี้

แบบที่ 1 “ ฉ่า ฉ่า ฉ่า ชะฉ่า ไข่ ”

แบบที่ 2 ชะฉ่าฮ้าไข่

แบบที่ 3 ฉา ตะละลา ฉาฉา ฉาฉา ชะ, ฮ้าไข่

แบบที่ 4 ชา เอชา เอชา ฮู้ย , ฮู้ย

แบบที่ 5 โอฉ่า ชะชาฉ่า เอชา ไข่ , เอ ฮ้า ฉ่าไข่

จากสำนวนการร้องของลูกคู่ในเพลงปรบไต่มีลักษณะต่าง ๆ กัน ทั้งนี้ยังสามารถชี้ให้เห็นถึงลักษณะของคำที่ลูกคู่ร้องออกมาในแนวทางเดียวกัน กล่าวคือ คำลงท้ายของลูกคู่ในแต่ละพื้นที่ล้วนลงด้วยคำว่า “ไต้” และ “ฮ้อย” ทั้งสิ้น ซึ่งพอจะอนุมานได้ว่ามาจาก กิริยาอาการของการขับไล่ อีกทั้ง การอาศัยเสียงร้องรับ ร้องสอดเพลง และกระทู้เพลง เพื่อเป็นการเน้นย้ำทำนอง เน้นย้ำเนื้อร้องของลูกคู่ในแต่ละวรรคที่พร้อมเพรียงกัน ทำให้เกิดเสียงดังไปทั่วบริเวณงานพิธี ประกอบกับเสียงปรบมือของลูกคู่ที่พร้อมกัน ซึ่งการปรบมือนั้นยังมีสัญญาณในทางขับไล่ การไม่พอใจ ซึ่งล้วนเป็นการขับไล่ทั้งในทางภาษาและในทางกิริยา

3) จุดมุ่งหมาย (Purposes-Outcome) มาตรฐานของการตีความ (Norm of interpretation) : ความเข้าใจผิดในวัฒนธรรม

กล่าวคือการถ่ายทอดคำร้องมีจุดประสงค์ที่ซ่อนเร้นอำพราง คือถ่ายทอดออกมาด้วย คำหยาบคายที่ล้วนแต่เต็มไปด้วยโวหารเชิงสังวาส ทำให้มาตรฐานการตีความของผู้รับสาร เกิดความเข้าใจคลาดเคลื่อนในจุดประสงค์แท้จริงบางประการของวัฒนธรรมเพลงปรบไต่ โดยแบ่งออกได้ 2 ชนิด คือ ผู้ชม (รูปธรรม) และ ญาติ (นามธรรม) เป็นธรรมดาที่ผลลัพท์ที่ได้คือคำตอบที่สะท้อนมาจากผู้ชม (รูปธรรม) ซึ่งเข้าใจว่าผู้เล่นกำลังร้องคำหยาบคายเชิงสังวาสให้ฟัง ส่วนญาติ (นามธรรม) ซึ่งเป็นจุดมุ่งหมายแห่งการละเล่นย่อมสะท้อนออกมาไม่ได้

เมื่อผู้รับสารที่เป็นผู้ชม (รูปธรรม) เข้าใจคลาดเคลื่อนในวัตถุประสงค์หลักแล้ว ทำให้เกิดการแบ่งแยกออกเป็น 2 แนวคิดใหญ่ คือ ผู้ที่นิยมชมชอบในเรื่องราว และผู้ที่รับไม่ได้ในเรื่องราวที่เกิดขึ้น ซึ่งทั้ง 2 แนวคิดที่เกิดขึ้น ล้วนแต่จะทำให้วัฒนธรรมเพลงปรบไต่ฉบับวันจะหายไปทุกๆ ขณะ

ตราบดีที่ผู้ชมยังไม่ให้ความสนใจกลับมาศึกษาวัฒนธรรมการละเล่นของไทยให้ลึกซึ้งแล้วนั้น การละเล่นที่ทำหน้าที่รับใช้สังคมอย่างเพลงปรบไต่ที่มีหน้าที่ไล่ผีนั้น คงจะต้องตายไปในข้อหา “ทำคุณบูชาโทษ”

กรมศิลปากร. (2545) **คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย**. กรุงเทพฯ: ชวนพิมพ์.

กรมศิลปากร. (____) **บทเสภาขุนช้าง-ขุนแผน ฉบับหอสมุดแห่งชาติ**. กรุงเทพฯ.

จำรัส อยู่สุข. สัมภาษณ์. ครูพิเศษ ด้านการแสดงเพลงพื้นบ้านจังหวัดอ่างทอง. 27 มกราคม 2552.

จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว. พระบาทสมเด็จพระ. (2509) **จดหมายเหตุราชกิจรายวัน** ภาค 16, 19, 22.
พระนคร : ไสภณพิพรรฒนากร.

จรรยา ตันทีโพธิ์ประสิทธิ์ และพรทิพย์ จิระเมธธร. (2526). **วิเคราะห์เปรียบเทียบเพลง
ปรบไ้บ้านดอนข่อยและกรมศิลปากร**. วิทยาลัยครูเพชรบุรี. อัดสำเนา
มกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. (2494). **กวีนิพนธ์สกุลตลา**. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ :
องค์การมหาชน.

พรหมศักดิ์ เจิมสวัสดิ์, “**ต้นตระกูล”วารสารเมืองโบราณ**. 5 มิถุนายน-กรกฎาคม, 2522 : 94.

เทพสาธิตการเล่นเพลงปรบไ้บ้านเวียงทูน. ณ ศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพจำกัด.
เรไร สืบสุด. (2526). **เทพสาธิตการเล่นเพลงปรบไ้บ้านดอนข่อย** ณ ศูนย์สังคีตศิลป์
ธนาคารกรุงเทพจำกัด ประจำวันที่ 16 สิงหาคม พ.ศ. 2526 การแสดงครั้งที่ 204)
สุจิตต์ วงษ์เทศ. (2532) **ร้องรำทำเพลง : ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม**. กรุงเทพฯ : มติชน.
สุวัฒนา อารีพรพรค. “**ทัศนคติเกี่ยวกับเพศในวัฒนธรรมต่างๆ**”,วารสารสมาคมจิตแพทย์. 22
กันยายน 2521:370.

อเนก นาวิกมูล. สัมภาษณ์. **ผู้เชี่ยวชาญด้านเพลงพื้นบ้านพื้นเมือง**. 24 มกราคม 2552.

อุทิศ นาคสวัสดิ์. (2530) **ทฤษฎีและปฏิบัติดนตรีไทย ภาคที่ 1 ว่าด้วยหลักและทฤษฎี
ดนตรีไทย**. พิมพ์ครั้งที่ 5. ห.จ.ก. พัฒนศิลป์การดนตรีและละคร : กรุงเทพฯ
เยื้อง ชูศรี. สัมภาษณ์. แม่เพลงปรบไ้บ้านดอนข่อย จังหวัดเพชรบุรี 2553
ลิป หอมหวาน . สัมภาษณ์. พ่อเพลงปรบไ้บ้านดอนข่อย จังหวัดเพชรบุรี 2552

Hymes, Dell. 1997. **Foundations in Sociolinguistics: An Ethnographic Approach**.
Philadelphia: University of Pennsylvania Press.