การสื่อสารอัตลักษณ์ดุริยกวีในกวีนิพนธ์ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์

Identity communication as a musician-poet in Naowarat Pongpaiboon's poetry

ธนสิน ชุตินธรานนท์[1]

Thanasin Chutintaranond

Abstract

This article aims to analyze Naowarat Pongpaiboon's communicative approaches of musician-poet identity through his poetry. The findings of this study can be divided into two groups. First, he communicated Thai classical music knowledge directly. Second, he uses his Thai classical music knowledge to communicate profound contents in his poetry. Besides, Naowarat Pongpaiboon is a contemporary poet who has concordant qualifications with former Thai poets which are knowledge of Thai classical music and knowledge of Thai literary art. These qualifications distinguish him from other poets in his era.

Keywords: Communication, identity, musician-poet, Naowarat Pongpaiboon, poetic diction

[1]ดร. คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ประเทศไทย

Ph.D., Faculty of Communication Arts, Chulalongkorn University, Thailand

Corresponding Author: E-mail: thanasin.c@chula.ac.th

(Received: 13 September, 2017; Revised: 7 March, 2018; Accepted: 11 April, 2018)

บทคัดย่อ

บทความนี้มุ่งวิเคราะห์กลวิธีการสื่อสารอัตลักษณ์ “ดุริยกวี” ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ที่ปรากฏในกวีนิพนธ์ พบว่าสามารถจำแนกได้ 2 กลุ่ม ได้แก่ 1) การสื่อสารความรู้ด้านดนตรีไทยโดยตรง และ 2) การใช้ความรู้ดนตรีไทยเพื่อสื่อสารความลุ่มลึกของเนื้อความ นอกจากนี้ยังพบอีกว่าเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ เป็นกวีที่มีคุณสมบัติสอดคล้องกับกวีไทยโบราณ กล่าวคือ เป็นกวีผู้มีความรู้ทั้งด้านดุริยางคศิลป์ไทยควบคู่กับด้านวรรณศิลป์ จึงทำให้กวีนิพนธ์มีลักษณะแตกต่างจากกวีร่วมสมัย

คำสำคัญ: การสื่อสาร ดุริยกวี เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ศัพท์กวี อัตลักษณ์

บทนำ

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาวรรณศิลป์ ประจำปี พ.ศ. 2536 ได้รับการยกย่องให้เป็น “กวีรัตนโกสินทร์” มีผลงานกวีนิพนธ์ที่ได้รับการยอมรับทั้งในระดับชาติ และระดับนานาชาติ อาทิ ผลงานกวีนิพนธ์เรื่อง เพียงความเคลื่อนไหว ได้รับรางวัลวรรณกรรมสร้างสรรค์ยอดเยี่ยมแห่งอาเซียน (The S.E.A. Write Award) ประจำปี พ.ศ. 2523 อีกทั้งกวีนิพนธ์อีกหลายเล่มยังได้รับการแปลเป็นภาษาต่างประเทศหลายภาษา ดังที่ Pongpaiboon (2007, p. 9) ระบุว่า “ผลงานบทกวีแปลออกเป็นภาษาต่าง ๆ มีอังกฤษ ฝรั่งเศส รัสเซีย เยอรมนี จีน ญี่ปุ่น อินเดีย มาเลเซีย อินโดนีเซีย ฟิลิปปินส์ ลาว”

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ นับเป็น “กวีร่วมสมัยผู้ได้รับการยกย่องว่าเป็นผู้สืบทอด ‘ขนบ’ วรรณศิลป์จากกวีโบราณของไทย โดยเฉพาะในแนวของกลอนอันมีลีลาอ่อนหวานและการเน้นการเล่นเสียงสัมผัส การสร้างภาพพจน์ที่งดงาม” (Chongsatitwatana, 2006, p. 133) อีกทั้งยังเป็นผู้เชี่ยวชาญด้านฉันทลักษณ์ไทยถึงขั้นสามารถสร้างประดิษฐกรรมทางฉันทลักษณ์ ดังที่ Wetpada (2006, p. 95) ระบุว่า “เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ได้อาศัยจำนวนคำที่ใกล้เคียงกันของโคลงสี่สุภาพและกลอนแปดมาทดลองสร้างสรรค์ให้โคลงสี่สุภาพมีจังหวะเดียวกับกลอนแปด ในทางกลับกันก็ทำให้กลอนแปดมีจังหวะเดียวกับโคลงสี่สุภาพ”

การศึกษาผลงานกวีนิพนธ์ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ตลอดหลายทศวรรษที่ผ่านมามุ่งพิจารณาวิเคราะห์ ‘สาร’ ในมิติการออกแบบสารอันประกอบสร้างด้วยฉันทลักษณ์ และขนบวรรณศิลป์ซึ่งเป็นปัจจัยของคุณค่าทางสุนทรียะที่ประณีตแยบคาย รวมถึงความคิดของกวีในฐานะ ‘ผู้ส่งสาร’ ดังปรากฏในงานวิจัยจำนวนมาก เช่น Limplertsathien (1996) ศึกษาเรื่อง ร้อยกรองของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์: วัจนลีลากับความคิดของกวี Dhanachai (2004) ศึกษาเรื่อง ฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่: การสืบทอด การสร้างสรรค์ และความสัมพันธ์กับสุนทรียภาพทางวรรณศิลป์ Chamnankij (2006) ศึกษาเรื่อง ขนบวรรณศิลป์กับประพันธศาสตร์ไทยสมัยใหม่ในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ เป็นต้น ทว่างานศึกษาค้นคว้าต่าง ๆ ที่ผ่านมานั้นไม่พบการศึกษาเกี่ยวกับอัตลักษณ์ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ เท่าใดนัก

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ เป็นกวีสมัยใหม่ผู้มีคุณสมบัติพิเศษ กล่าวคือ เป็นทั้งกวีและนักดนตรีไทยควบคู่กัน หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “ดุริยกวี” อีกทั้งยังเป็นผู้ที่สามารถประสานเชื่อมโยงระหว่างความรู้ความสามารถด้านภาษาไทย และดุริยางคศิลป์ไทยได้อย่างแนบเนียน ดังปรากฏในคำประกาศเกียรติคุณศิลปินแห่งชาติตอนหนึ่งที่กล่าวถึงคุณสมบัติอันโดดเด่นของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ความว่า “เป็นกวีที่ศึกษาวัฒนธรรมไทยอย่างลึกซึ้ง ดื่มด่ำกับดนตรีไทย...” (Department of Cultural Promotion, 2006) คำสรรเสริญข้างต้นสอดคล้องกับบทวิจารณ์เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ โดยหม่อมเจ้าจันทร์จิรายุ รัชนี ที่เปรียบเทียบกวีผู้นี้กับสุนทรภู่ความว่า “ใครที่แต่งแบบสุนทรภู่ไม่จำเป็นจะเป็นสุนทรภู่ไปทุกคน... สุนทรภู่เป็นนักเลงทำเพลงยาว เนาวรัตน์เป็นนักดนตรีไทย กลอนจึงไม่เหมือนกันทั้งในด้านรสและเสียง” (Pongpaiboon, 2002, p. 8) ดังนั้นเมื่อเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ สร้างสรรค์กวีนิพนธ์จึงปรากฏการสื่อสารความรู้ทางดนตรีไทยในรูปแบบต่าง ๆ ซึ่งพัฒนาเป็นอัตลักษณ์ของกวี

ประวัติการศึกษาดุริยางคศิลป์ไทยของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์

การศึกษาดนตรีไทยของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ เริ่มต้นขึ้นเมื่ออายุประมาณ 7 ปี กระทรวงวัฒนธรรม (Ministry of Culture, 2016) ระบุว่า สมบัติ พงษ์ไพบูลย์ ผู้เป็นบิดาของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ “เป็นผู้มีความสามารถในการเป่าขลุ่ย นายเนาวรัตน์จึงเติบโตในสิ่งแวดล้อม และบรรยากาศของเสียงเพลง เสียงดนตรี” ความสามารถพิเศษของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ นอกจากจะโดดเด่นด้านการท่องและการแต่งบทกวีแล้ว “ยังเล่นดนตรีไทยได้หลายชนิด และชำนาญเป็นพิเศษในการเป่าขลุ่ยได้ไพเราะ” (Ministry of Culture, 2016)

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ คลุกคลีอยู่กับการฝึกหัดขลุ่ยมาตั้งแต่เยาว์วัย และมีขลุ่ยเปรียบเสมือนเป็นเพื่อนเกลอ นอกจากนี้สมาชิกในครอบครัวของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ นับว่ามีฝีมือในการเป่าขลุ่ยทั้งสิ้น ดังที่ Wessuwan and Wessuwan (2000, p. 14) ระบุว่าในวัยเด็ก “พ่อของเนาวรัตน์ก็สอนให้เนาวรัตน์เป่าขลุ่ย และคนในครอบครัวสามารถเป่าขลุ่ยได้ดี” เมื่อเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์เข้าศึกษาต่อระดับอุดมศึกษามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ได้ร่วมก่อตั้งชุมนุมดนตรีไทย โดยมีบทสัมภาษณ์ตอนหนึ่งกล่าวถึงชีวิตของเขากับชุมนุมดนตรีไทยความว่า “แล้วผมก็มีกิจกรรมอีกอันหนึ่งคือร่วมก่อตั้งชุมนุมดนตรีไทย ผมก็ขลุกอยู่ในห้องดนตรีไทย เขาให้โควตา 8 ปี ผมเรียน 7 ปี” (Wessuwan & Wessuwan, 2000, p. 17)

Chantaradilokwatana (2010) นำเสนอเพิ่มเติมให้เห็นถึงประวัติด้านดนตรีไทยของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ สรุปความได้ว่า เป็นที่รับรู้อย่างกว้างขวางว่าเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ได้รวบรวมเพื่อนนิสิตนักศึกษากลุ่มหนึ่งจากมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ และมหาวิทยาลัยศิลปากร ก่อตั้งวงดนตรีไทย “เจ้าพระยา” ขึ้นใน พ.ศ. 2513 โดยเป็นวงดนตรีไทยประเภทวงมโหรี บรรเลงเพลงเบ็ดเตล็ดซึ่งบรรจุคำร้องใหม่แต่ใช้ท่วงทำนองของเพลงไทยเดิม ต่อมาภายหลังวิกฤตการณ์ทางการเมือง 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 วงเจ้าพระยาได้สลายตัวไป บรรดานักศึกษาของมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ นำโดยเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ จึงรวมตัวกันก่อตั้งวงดนตรีไทย “ต้นกล้า” ขึ้นใหม่เมื่อ

พ.ศ. 2518 โดยมีเป้าประสงค์ประการหนึ่งที่จะนำดนตรีไทยไปใช้เป็นเครื่องมือในการต่อสู้เพื่ออุดมการณ์ทางการเมือง รูปแบบของวงนี้ยังคงเป็นเช่นเดิม คือ การประพันธ์บทร้องขึ้นใหม่ แล้วบรรจุทำนองเพลงไทยเดิมของเก่า ต่อมาภายหลังเหตุการณ์ 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519 วงต้นกล้าจำต้องสลายตัว สมาชิกส่วนหนึ่งต้องเข้าป่า ส่วนเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ นั้นได้รวบรวมสมาชิกที่เหลืออยู่ แล้วร่วมกับนักดนตรีไทยรุ่นใหม่ก่อตั้งวงดนตรีไทย “การะเกด” ในปี พ.ศ. 2520 โดยมุ่งหวังสืบทอดอุดมการณ์ของวงต้นกล้า ทั้งนี้วงการะเกดมีผลงานบันทึกเสียงจำหน่ายจำนวน 1 ชุด

หลังจากสำเร็จการศึกษานิติศาสตรบัณฑิต มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ และลาสิกขาจากสวนโมกขพลารามแล้ว เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ เข้าทำงานที่หนังสือพิมพ์วิทยาสาร โดยหลังจากที่ “ได้เงินเดือนแรก ผมเอามาเลี้ยงเพื่อนดนตรีไทยหมดเลย เพราะไม่ยึดมั่นถือมั่น คืนเดียวหมด” (Wessuwan & Wessuwan, 2000, p. 19) ปัจจุบันเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ยังร่วมแสดงดนตรีไทยในวาระต่าง ๆ อาทิ “เพลงพรแผ่นดิน” เพื่อน้อมสำนึกในพระมหากรุณาธิคุณอันหาที่สุดมิได้ของพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดชบรมนาถบพิตร กล่าวได้ว่าเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ คลุกคลีกับดนตรีไทยตั้งแต่เด็กกระทั่งปัจจุบัน

การสื่อสารอัตลักษณ์ “ดุริยกวี” ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ มีภูมิหลังที่ได้รับการหล่อหลอม และปลูกฝังทั้งความรู้และความรักในดุริยางคศิลป์ไทยตั้งแต่เยาว์วัย ส่งผลให้ตลอดนับเนื่องหลายทศวรรษที่ผ่านมา เมื่อเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ในฐานะผู้ส่งสารรังสรรค์ผลงานกวีนิพนธ์ จึงปรากฏการออกแบบสารที่นำองค์ความรู้ด้านดุริยางคศิลป์ไทยมาประสานผ่านกลวิธีการใช้ภาษาอันหลากหลายเพื่อสร้างอารมณ์สะเทือนใจ และจินตภาพแก่ผู้รับสาร ทำให้เกิดเป็นลักษณะเฉพาะของกวีที่แตกต่างจากกวีผู้อื่นในยุคสมัย

เมื่อศึกษา “ศัพท์กวี (poetic diction)” ซึ่ง Office of the Royal Society, 2002a (p. 330) ระบุว่าหมายถึง “ศัพท์และการเรียบเรียงถ้อยคำในบทร้อยกรอง

ที่ต่างไปจากร้อยแก้ว” หรือที่เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ เรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “คำกวี” ซึ่งปรากฏในผลงานกวีนิพนธ์ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ จำนวนทั้งสิ้น 27 เล่ม[2] ระหว่าง พ.ศ. 2512 – 2558 พบว่ามี “ทำเนียบภาษา (register)” ซึ่ง Prasithrathsint, 2005 (p. 8) ให้นิยามว่า “วิธภาษาที่แตกต่างจากวิธภาษาอื่น ๆ โดยการใช้ เช่น ใช้ต่างกันตามหน้าที่ สถานการณ์ วัตถุประสงค์ และแวดวงอาชีพ” แตกต่างจากคำกวีของกวีคนอื่น ๆ เนื่องจากทำเนียบภาษาของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ นั้นเป็นทำเนียบภาษาที่เกี่ยวข้องกับดุริยางคศิลป์ไทย โดยนำเสนอผ่านกลวิธีการใช้ภาษาที่หลากหลาย ซึ่งจำแนกได้ทั้งสิ้น 2 กลุ่ม รวม 7 วิธี กล่าวคือ

กลุ่มที่หนึ่ง ได้แก่ การสื่อสารความรู้ด้านดนตรีไทยโดยตรง ประกอบด้วย 3 วิธี ได้แก่ 1) การกล่าวถึง “เครื่องดนตรีไทย” และ “ประเภทวงดนตรีไทย” 2) การอ้างถึงฉายา หรือคุณลักษณะเด่นของดุริยางคศิลปินไทย และ 3) การกล่าวถึงเทพสังคีตาจารย์

กลุ่มที่สอง ได้แก่ การใช้ความรู้ดนตรีไทยเพื่อสื่อสารความลุ่มลึกของเนื้อความ ประกอบด้วย 4 วิธี ได้แก่ 1) การอ้างถึงชื่อเพลงไทยเดิม 2) อัญพจน์จากบทร้องเพลงไทยเดิม 3) การใช้ศัพท์สังคีต และ 4) การเลียนเสียงเครื่องดนตรีไทย

กลุ่มที่หนึ่ง: การสื่อสารความรู้ด้านดนตรีไทยโดยตรง

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ เติบโตมากับดนตรีไทย และได้รับการถ่ายทอดความรู้ด้านดนตรีไทยอย่างต่อเนื่องจากบิดา และครูดนตรีไทย ดังนั้นผลงานกวีนิพนธ์ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ จึงเป็นอีกพื้นที่หนึ่งนอกจากสื่อแขนงอื่น ๆ ซึ่งกวีตั้งใจแสดงความรู้ด้านดนตรีไทยของตนในหลายลักษณะ มีรายละเอียดดังนี้

---

[2]กวีนิพนธ์ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ทั้ง 27 เล่ม ได้แก่ 1) คำหยาด 2) อาทิตย์ถึงจันทร์ 3) เพียงความเคลื่อนไหว 4) ชักม้าชมเมือง 5) เพลงขลุ่ยเหนือทุ่งข้าว 6) จารึก รศ. 200 7) กรุงเทพทวารวดี 8) เพลงขลุ่ยผิว 9) ประคำกรอง 10) วารีดุริยางค์ 11) ตากรุ้งเรืองโพยม 12) ข้างคลองคันนายาว 1 13) ข้างคลองคันนายาว 2 14) ก.ข.ขับขาน 15) จ๊ะเอ๋ 16) ลุงเต่าลิงต้อย 17) คำทายลายแทง 18) รักใคร่ใยดี 19) แว่วไหวในสายลม 20) ขับไม้มโหรี 21) เหมือนข่าวความรักจักมา 22) มุมมอง 23) น้ำใสไม้สวย 24) เขียนแผ่นดิน 25) ข้างคลองคันนายาวรวมเล่มชุดแรกสิบกระบวน 26) ทิพย์สุคนธ์ดนตรีไทย 27) จารึกนิราศ

1. การกล่าวถึง “เครื่องดนตรีไทย” และ “ประเภทวงดนตรีไทย”

การกล่าวถึงเครื่องดนตรีไทย และประเภทวงดนตรีไทยของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ปรากฏ 2 รูปแบบ กล่าวคือ การตั้งชื่อหนังสือ และการสอดแทรกในบทกวี

1.1 การตั้งชื่อหนังสือ

เมื่อพิจารณาชื่อหนังสือกวีนิพนธ์ ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ พบว่ามีชื่อหนังสือที่เกี่ยวข้องกับดนตรีไทยทั้งหมด 5 เล่ม แบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มแรก การกล่าวถึงดนตรีโดยภาพรวม ได้แก่ ทิพยสุคนธ์ดนตรีไทย และวารีดุริยางค์ กลุ่มที่สอง การกล่าวถึงเครื่องดนตรีไทย ได้แก่ เพลงขลุ่ยผิว และ เพลงขลุ่ยเหนือทุ่งข้าว และกลุ่มที่สาม การกล่าวถึงประเภทวงดนตรีไทย ได้แก่ ขับไม้มโหรี ชื่อหนังสือที่ปรากฏเหล่านี้ล้วนสัมพันธ์กับเนื้อหาบทกวีนิพนธ์ในแต่ละเล่ม ซึ่งกวีมักเลือกซ้ำคำหรือข้อความของชื่อหนังสือในตัวบทด้วย เช่น

เพลงขลุ่ยผิว

อย่าทำน้ำไหว ฉันอยากเห็นความใสไม่สุดสิ้น
หยั่งลึกไปถึงไหนที่ไหลริน ลึกถึงจินตนาการประมาณกัน
ลึกจนถึงขอบฟ้า หรือว่าลึกกว่านัยน์ตาฉัน
ที่แฉกดาวใบไผ่ไหวตะวัน เพลงขลุ่ยผิวแผ่นผันผจงใจ

(Pongpaiboon, 1984, p. 40)

ทิพยสุคนธ์ดนตรีไทย

ให้สวยสดงดงามความเป็นไทย ดวงดอกไม้มโหรีดนตรีสวรรค์
ประลองเพลงประเลงชัยในชีวัน คือมิ่งขวัญทิพยสุคนธ์ดนตรีไทย

(Pongpaiboon, 2001a, p. 57)

1.2 การสอดแทรกในบทกวี

บทกวีของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ปรากฏการกล่าวถึงเครื่องดนตรีไทยหลายประเภท เช่น

ระนาดแก้วแจ้วเสียงจำเรียงว่า “พระขวัญฟ้ามาชิดสนิทสนม
ขอเชิญขวัญชื่นขวัญบรรทมรมย์ บันเทิงรื่นตื่นชมช่อผกา”
ระนาดทุ้มพุ่มพวงก็ท้วงทูล “มวลดอกไม้มากมูลล้วนมีค่า
บริสุทธิ์ผุดพรายเต็มสายตา ประดับประดาดินอุดมชื่นชมดวง”

(Pongpaiboon, 2001a, pp. 10 - 11, 13 - 14)

ตัวบทที่ยกมาข้างต้นเป็นบทบรรยายเครื่องดนตรีไทยที่เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ประพันธ์ขึ้นเพื่อประกอบรูปเครื่องดนตรีไทยในหนังสือกวีนิพนธ์ทิพยสุคนธ์ดนตรีไทย กวีกล่าวถึงเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องตี 2 ชนิด ได้แก่ ระนาดเอก และระนาดทุ้ม ทว่าสิ่งที่แสดงให้เห็นถึงความรู้ด้านดนตรีไทยของกวีไม่ใช่เป็นเพียงการเอ่ยถึงชื่อเครื่องดนตรีไทย แต่เป็นการแสดงให้เห็นถึงความเข้าใจในบทบาทหน้าที่การบรรเลงเครื่องดนตรีไทยทั้งสองชนิด กล่าวคือ กวีเข้าใจดีว่าระนาดเอก มีหน้าที่เป็น “เครื่องนำ” ของวง ดังที่กวีใช้คำว่า “แจ้วเสียงจำเรียงว่า” อีกทั้งคำว่า “แจ้ว” ยังเป็นคำที่นำเสนอธรรมชาติด้านเสียงของระนาดเอกได้ชัดเจนอีกด้วย ส่วนระนาดทุ้มทำหน้าที่เป็น “เครื่องตาม” ซึ่งกวีใช้คำว่า “ท้วงทูล” การเลือกใช้คำว่า “ท้วง” ประกอบการบรรยายระนาดทุ้มนี้นอกจากจะช่วยบรรยายธรรมชาติของเครื่องตามแล้ว ยังสะท้อนให้เห็นแนวทางการบรรเลงระนาดทุ้มที่ต้องแปรทำนอง และบรรเลงลูกล้อลูกขัดกับระนาดเอกเมื่อบรรเลงประสมวงอีกด้วย นอกจากนี้จะสังเกตได้ว่ากวีเลือกกล่าวถึงระนาดเอกก่อน ค่อยกล่าวถึงระนาดทุ้ม ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความรู้เรื่อง “เครื่องนำ - เครื่องตาม” อย่างถูกต้อง

เนื้อหาในบทกวีของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ นอกจากจะกล่าวถึงเครื่องดนตรีไทยแล้ว ยังปรากฏการกล่าวถึงประเภทวงดนตรีไทยอีกด้วย เช่น

สักวาเพลินฟังยังจำได้ เสียงขับไม้มโหรีที่วังหลวง
ทั้งกาพย์เห่เรือหงส์ประยงค์ยวง ลอยโพยมโลมล่วงพระทรวงไทร
(Pongpaiboon, 2007, p. 228)

ตัวบทข้างต้นสังเกตได้ว่าเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ กล่าวถึงวงดนตรีไทยประเภท “มโหรี” ซึ่งกวีแสดงความรู้ของตนเกี่ยวกับบริบทการบรรเลงของวงดังกล่าวอย่างชัดเจนว่าเป็นวงดนตรีที่มีใช้บรรเลงใน “วังหลวง” อีกทั้งการปรากฏคำว่า “มโหรี” ต่อจากคำว่า “ขับไม้” ยังสะท้อนให้เห็นถึงความเข้าใจเกี่ยวกับแบบแผนการบรรเลงแต่โบราณที่มักมีการ “ขับไม้”เสียก่อนจึงบรรเลง “มโหรี” ตามหลัง ดังที่ Wongtes (1989, p. 144) ระบุว่า “หลังจากเจ้าพนักงานชาวเพลงบรรเลงบรรลือได้ถวายงานขับไม้สวดคำฉันท์และกาพย์พร้อมดนตรีตอนหกทุ่มแล้ว เจ้าพนักงานชาวเพลงชุดเดียวกันนี้ก็ถวายงานอย่างมโหรี เป็นเพลงตับเพลงเรื่องเล่านิทานอย่างมีนิยายติดต่อกันไปจนกว่าจะทรงพระบรรทมหลับ”

กล่าวได้ว่าการกล่าวถึงเครื่องดนตรีไทย และประเภทวงดนตรีไทยในกวีนิพนธ์ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ไม่ได้เป็นเพียงการกล่าวถึงเพียงผิวเผิน แต่เป็นการกล่าวถึงอย่างผู้มีความรู้ความเข้าใจในดนตรีไทยอย่างลึกซึ้งไม่ว่าจะเป็นธรรมชาติของเครื่องดนตรี แนวทางและบทบาทของเครื่องดนตรี ตลอดจนบริบทและธรรมเนียมการบรรเลงของวงดนตรีด้วย

ข้อสังเกตหนึ่งจากบทกวี คือ เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ มักจะกล่าวถึงเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องเป่าบ่อยครั้งกว่าเครื่องดนตรีไทยประเภทอื่น ทั้งในรูปแบบของชื่อหนังสือ และข้อความในตัวบท โดย ‘ขลุ่ย’ เป็นเครื่องดนตรีที่ได้รับการกล่าวถึงบ่อยครั้งมากที่สุด ผู้เขียนสันนิษฐานว่าลักษณะดังกล่าวสัมพันธ์กับภูมิหลังการศึกษาทางด้านดนตรีไทยของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ที่เริ่มหัดเรียนขลุ่ยเป็นเครื่องดนตรีชิ้นแรก จึงทำให้เกิดความชำนาญด้านเครื่องเป่ามากกว่าเครื่องดนตรีไทยประเภทอื่น อีกทั้งมีความผูกพันกับเครื่องดนตรีชิ้นนี้เป็นพิเศษ เนื่องจากเป็นเครื่องดนตรีที่กวีเรียน

กับบิดา นอกจากนี้การกล่าวถึงวงดนตรีไทยของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ก็มักกล่าวถึงประเภทวงดนตรีที่มีขลุ่ยบรรเลงประสมวงอยู่ด้วย

2. การอ้างถึงฉายา หรือกล่าวถึงคุณลักษณะเด่นของดุริยางคศิลปินไทย

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ มีความรอบรู้เกี่ยวกับประวัติดุริยางคศิลปินไทยอย่างกว้างขวาง ดังจะเห็นได้ว่าในกวีนิพนธ์มีการอ้างถึงฉายาของนักดนตรีไทย หรือการกล่าวถึงลักษณะเด่นของนักดนตรีไทยโดยไม่จำเป็นต้องเอ่ยนามดุริยางคศิลปินผู้นั้น ทั้งนี้ถ้าผู้รับสารมีความรู้ทางด้านดนตรีไทยในระดับใกล้เคียงกับกวีแล้ว ย่อมสามารถเข้าใจได้แจ่มแจ้งว่ากวีกำลังกล่าวถึงดุริยางคศิลปินท่านใด อาทิ

เหมือนไข่มุกด์เมื่อหล่นบนจานหยก วณิพกพ่ายสิ้นเพียงยินเสียง
มธุรสโอษฐ์ฉะอ้อนประอรเอียง ดาลเผดียงดาเรศเนตรอนงค์
(Pongpaiboon, 2001b, p. 21)

ตัวบทที่ยกมานี้นำมาจากบท “ใบศรี” ในคำหยาด กวีขึ้นต้นกวีนิพนธ์บทนี้ในวรรคแรกว่า “เหมือนไข่มุกด์เมื่อหล่นบนจานหยก” ฉายา “ไข่มุกบนจานหยก” นับเป็นที่รู้จักกว้างขวางของนักดนตรีไทยว่าเป็นฉายาของครูบุญยงค์ เกตุคง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงดนตรีไทย ซึ่งนับเป็นนักระนาดที่มีฝีมืออย่างยิ่ง ฉายาดังกล่าวปรากฏครั้งแรกเมื่อครั้งครูบุญยงค์ เกตุคง เดินทางไปแสดงการบรรเลงระนาดที่สาธารณรัฐประชาชนจีน พ.ศ. 2500 ซึ่ง “วันสุดท้ายของการแสดง เหมยหลานฟัง (ผู้เป็นศิลปินงิ้วที่ยิ่งใหญ่ของโลก) เขียนลงหนังสือพิมพ์รายวัน หยินหมินยึเป้า ซึ่งเป็นหนังสือพิมพ์ที่ใหญ่ที่สุดในปักกิ่งว่า เสียงระนาดฝีมือบุญยงค์ เกตุคง มีความไพเราะเสมือนหนึ่งโรยไข่มุกลงในจานหยก” (Chanduangthip, 1992, p. 99)

การที่เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ นำฉายานี้มาใช้ขึ้นต้นบทกวี แสดงให้เห็นถึงการเป็นส่วนหนึ่ง ของวงการดนตรีไทยที่รู้จักฉายาของนักดนตรี อีกทั้งนับเป็นการให้เกียรติ และยกย่องครูบุญยงค์ เกตุคง ผู้เป็นบรมครูของวงการดนตรีไทยด้วย กวีเลือกนำเสนอวรรคต่อไปว่า “วณิพกพ่ายสิ้นเพียงยิน เสียง” ยิ่งสนับสนุนให้เห็นถึงความเป็นเลิศของเสียงระนาดที่

กังวานใสประหนึ่งเสียง “ไข่มุกด์” “ร่วงหล่นบนจานหยก” ซึ่ง “วณิพก” หรือ “ผู้ใช้ดนตรีในการหาเลี้ยงชีพ” คนอื่น ๆ ในสมัยนั้นไม่อาจเปรียบเทียบ และสร้างเสียงลักษณะดังกล่าวได้ แสดงให้เห็นถึงการยอมรับ และทัศนคติของกวีที่มีต่อครูบุญยงค์ เกตุคง อย่างชัดเจน

หากวิเคราะห์ให้ถี่ถ้วนยิ่งขึ้นจะพบว่าบทกวี “ใบศรี” ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ เป็นบท “ฝากนาง” ซึ่งเป็นขนบที่พบได้ในวรรณคดีไทย กวีได้เลือกใช้ฉายาอันเกิดจากความเสนาะพริ้งพรายของเสียงระนาดของครูบุญยงค์ เกตุคง เป็นคู่เปรียบ “มธุรสวาจา” ของสตรีในบทนี้ ซึ่งช่วยส่งเสริมให้ “น้ำเสียง” และ “น้ำคำ” ของสตรีผู้นี้มีความไพเราะโดดเด่นยิ่งไปกว่าสตรีผู้อื่นทั้งมวล

3. การกล่าวถึงเทพสังคีตาจารย์

เทพสังคีตาจารย์ หรือเทพยดาทางดนตรี นับเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่นักดนตรีไทยส่วนใหญ่เคารพนับถือ ดังจะเห็นได้ว่าจะมีการจัดพิธีไหว้ครูดนตรีไทยประจำทุกปีในสำนักดนตรี หรือสถาบันการศึกษาต่าง ๆ ซึ่งพิธีไหว้ครูนับเป็น “จารีตและวัฒนธรรมที่สำคัญควบคู่ไปกับวิถีชีวิตของนักดนตรีไทยทุกคน” (Chulalongkorn University, 2014, p. 1) “ครู” ที่ปรากฏในพิธีไหว้ครูดนตรีไทยนั้นจะประกอบด้วยเทพสังคีตาจารย์และครูผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชาทั้งที่มีชีวิตอยู่ และเสียชีวิตไปแล้ว ในกวีนิพนธ์ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ พบการกล่าวถึงเทพสังคีตาจารย์ อาทิ

ฆ้องวงใหญ่ขานย้ำทำนองถ้อย ฆ้องวงเล็กจำเรียงร้อยสร้อยพระศรี
ฉิ่งกระชับจับจริงพริ้งวจี ประคนธรรพวาทีปี่พาทย์ไทย
(Pongpaiboon, 2001a, p. 51)

พระประโคนธรรพ์ หรือ ประคนธรรพ เป็น “ยอดของคนธรรพ์ เป็นเทพเจ้าแห่งวิชาการดนตรี ขับร้อง และดีดสีตีเป่า ถือว่าเป็นบรมครูแห่งการดนตรี มีลักษณะเด่นคือ มีลายเป็นวงทักขิณาวัฏทั้งตัว มีพระขรรค์เป็นอาวุธ มักถือพิณติดตัวเป็นประจำ” (Museum of Contemporary Art, 2012, p. 243) นักดนตรีไทยล้วนรู้จัก และนับถือพระประโคนธรรพ์ด้วยกันทั้งสิ้น การกล่าวถึงเทพสังคีตาจารย์องค์นี้แสดงให้เห็นว่า

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ได้รับอิทธิพลความคิดความเชื่อที่แพร่หลายอยู่ในวงการดนตรีไทยอย่างชัดเจน อีกทั้งสะท้อนให้เห็นถึงความศรัทธาในเทพสังคีตาจารย์ของกวี จึงปรากฏการกล่าวถึงในกวีนิพนธ์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับดนตรีไทยโดยตรง อย่างไรก็ดี การกล่าวถึงพระประโคนธรรพ์นับว่าเน้นย้ำให้เห็นถึงประสบการณ์ของกวีในฐานะนักดนตรีไทย ซึ่งต้องเคยผ่านการไหว้ครู และครอบครูดนตรีไทยมาก่อน ทำให้เมื่อกวีจะกล่าวถึงเทพสังคีตาจารย์ในบทกวีซึ่งต้องคัดสรรคำมาใช้เนื่องจากถูกจำกัดด้วยฉันทลักษณ์ จึงสามารถเลือกกล่าวถึงเทพสังคีตาจารย์องค์สำคัญผู้เป็น “บรมครูแห่งการดนตรี” ส่งผลให้ความหมายครอบคลุมเทพสังคีตาจารย์ทั้งปวงโดยไม่จำเป็นต้องกล่าวถึงเทพสังคีตาจารย์องค์อื่น ๆ ในบทนี้อีก

กลุ่มที่สอง: การใช้ความรู้ดนตรีไทยเพื่อสื่อสารความลุ่มลึกของเนื้อความ

การนำความรู้ด้านดนตรีไทยมาใช้เพื่อสื่อสารความลุ่มลึกของเนื้อความนั้นไม่ได้เป็น กลวิธีใหม่ในแวดวงกวีไทย ดังจะเห็นตัวอย่างได้จากบทพระราชนิพนธ์เรื่องอิเหนา ของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ความว่า “โห่สนั่นครั่นครึกกึกก้องเสียงระนาดพาทย์ฆ้องอึงมี่ ฝ่ายพวกขับไม้มโหรี ก็บรรสานดีดสีมี่ไป” (Phra Buddha Lertla Naphalai, 1921, p. 870) และวรรณคดีนิทานเรื่องพระอภัยมณี ของสุนทรภู่ ความว่า “แล้วทรงเป่าปี่แก้วให้แจ้วเสียง สอดสำเนียงนิ้วเอกวิเวกหวาน พวกโยธีผีสางทั้งนางมาร ให้เสียวซ่านวับวาบซาบหัวใจ” (Phra Sunthon Vohara, 1962, p. 200) จะเห็นได้ว่าตัวบททั้งสองเรื่องที่ยกมานี้กวีไม่ได้มีเป้าประสงค์มุ่งสื่อสารความรู้ด้านดนตรีไทยโดยตรง หากแต่ใช้ดนตรีไทยเพื่อเสริมสร้างความลุ่มลึกของเนื้อหา ทำให้เนื้อหาแจ่มชัดมากยิ่งขึ้น แม้ว่ากวีนิพนธ์บางเล่มของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ จะมีเนื้อหาอันเกี่ยวเนื่องกับพุทธศาสนา เช่นชักม้าชมเมือง หรือมีเนื้อหาสัมพันธ์กับการเมือง เช่น เพียงความเคลื่อนไหว ทว่าก็ปรากฏการใช้ดนตรีไทยเพื่อสร้างความลุ่มลึกของเนื้อหาเช่นเดียวกัน วิธีการที่เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ นำความรู้ดนตรีไทยมาใช้เพื่อสื่อสารความลุ่มลึกของเนื้อความ ปรากฏหลายลักษณะ ดังนี้

1. การอ้างถึงชื่อเพลงไทยเดิม

การอ้างถึง (allusion) หมายถึง “การกล่าวถึงเรื่องอื่นนอกเรื่องที่เขียน โดยมีจุดประสงค์ทั่วไปเพื่อที่จะขยายงานเขียนวรรณกรรมนั้นให้ชัดเจนยิ่งขึ้น และการอ้างถึงจะทำให้งานเขียนนั้นดีเด่นลึกซึ้ง มีน้ำหนัก หรือน่าสนใจประทับใจยิ่งขึ้น” (Office of the Royal Society, 2002a, pp. 13 - 14) ดังนั้นเมื่อกวีเลือกใช้กลวิธีการอ้างถึง ย่อมแสดงให้เห็นถึงภูมิรู้ของผู้ส่งสาร และผู้รับสารก็จำต้องมีภูมิรู้ไม่น้อยไปกว่ากวีเพื่อถอดรหัส และเข้าใจความหมายที่ซ่อนเร้นอยู่ในสารนั้น การอ้างถึงชื่อเพลงไทยเดิมพบมากตั้งแต่ในคำหยาด ซึ่งเป็นกวีนิพนธ์เล่มแรกสุดของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ กล่าวคือ พบการอ้างถึงชื่อเพลงไทยเดิมถึง 5 เพลง โดยใช้ชื่อเพลงเหล่านั้นเป็นชื่อบทกวีด้วย ได้แก่ สาธุการ สุรินทราหู พญาโศก บางขุนพรหม และนกขมิ้น นอกจากนี้ในบางบทยังปรากฏการอ้างถึงชื่อเพลงในตัวบทอีกด้วย ในบทความนี้จะยกตัวอย่างบทกวีสาธุการพอสังเขป

สาธุการ

พระเอยพระแก้วมิ่ง มรกต
เมืองร่มพระธรรมรส ยิ่งแล้ว
ถวิลทิพย์ทิพยกำหนด ดุริยศัพท์
รื่นรื่นรินกลิ่นแก้ว กรุ่นถ้อยไทยกถา
พระเอยพระแก้ว เลิศแล้วมรกต
ร่มเมืองเรืองยศ รื่นรสธรรมา
ชาวไทยทั้งชาติ กราบบาทบูชา
เชิญศรีรัตนา พาศรีสู่ทรง

(Pongpaiboon, 2001b, p. 2)

บทกวีสาธุการ เป็นบทกวีบทแรกในคำหยาด จะเห็นได้ว่าบทกวีบทนี้มีลักษณะเป็นบทประณามพจน์ตามขนบวรรณคดีไทย เนื้อหาเป็นการบูชาพระแก้วมรกต อันเป็นพระพุทธรูปสำคัญที่พุทธศาสนิกชนชาวไทยส่วนใหญ่นับถือบูชา เมื่อผู้รับสารโดยทั่วไปพิจารณาชื่อบทกวี “สาธุการ” ย่อมรับรู้ถึงความหมายของคำ และความปรารถนาของกวีในการน้อมสักการะอย่างนอบน้อมต่อพระแก้วมรกต ทว่าหากผู้รับสารที่เป็นนักดนตรีไทย ย่อมสัมผัสได้อย่างลึกซึ้งยิ่งขึ้น กล่าวคือ เพลงสาธุการ “เป็นเพลงหน้าพาทย์ทำนองหนึ่ง มีบทบาทสำคัญทั้งในงานพระราชพิธี และพิธีของประชาชนทั่วไป ในวัฒนธรรมดนตรีของไทยใช้เพลงสาธุการเป็นเพลงแรกฝึกหัดฆ้องวงใหญ่ก่อนจะเรียนเพลงอื่น ๆ เพลงสาธุการมีความหมายถึงการน้อมกายน้อมใจ แสดงความคารวะต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ทั้งพระรัตนตรัย ทวยเทพเจ้าผู้สูงศักดิ์ และบูรพาคณาจารย์ทั้งปวง” (Pidokrak, 2014, p. 689) ดังนั้นการที่เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ เลือกตั้งชื่อบทกวีโดยอ้างถึงชื่อเพลงสาธุการ จึงสร้างความลุ่มลึกมากยิ่งขึ้นในอีกมิติหนึ่ง คือ บทกวีบทนี้นับเป็นปฐมบทที่มีความสำคัญยิ่งสำหรับกวี เป็นจุดเริ่มต้นแห่งบทกวีทั้งปวง เป็นบทกวีที่หลอมรวมความมุ่งมั่นตั้งใจอันแน่วแน่ของกวี และเป็นบทกวีที่ไม่เพียงมีความศักดิ์สิทธิ์ แต่ยังเต็มเปี่ยมไปด้วยความศรัทธาในวรรณศิลป์ของกวีอีกด้วย ดังนั้นการตั้งชื่อบทกวีด้วยการอ้างถึงเพลงไทยเดิมสาธุการจึงเป็นเจตนาของกวีอันเป็นสิริมงคล อีกทั้งการตั้งชื่อบทกวีในตำแหน่งบทแรกสุดนี้นับว่าแสดงให้เห็นถึงความรู้ทางด้านดนตรีไทยของกวีอย่างเด่นชัดทั้งในด้านความหมาย และบริบท รวมไปถึงความรู้ด้านขนบวรรณคดีไทยอีกด้วย

2. อัญพจน์จากบทร้องเพลงไทยเดิม

อัญพจน์ (quotation) หมายถึง “ข้อความที่คัดลอกมาจากแหล่งอื่น การคัดลอกต้องให้คงความข้อความและการสะกดการันต์เหมือนของเดิมทุกประการ ถ้าต้องการให้อัญพจน์เด่น ก็อาจใช้ตัวอักษรที่ต่างจากข้อความอื่นได้” (Office of the Royal Society, 2008) อัญพจน์จะช่วยให้สารที่กวีปรารถนาจะสื่อความปรากฏชัดเจนขึ้นกว่าการอ้างถึง เพราะบทร้องเพลงไทยเดิมที่กวียกมานั้นผู้รับสารสามารถทำความ

เข้าใจได้ทันทีโดยไม่จำเป็นต้องมีความรู้พื้นฐานมาก่อน ในกวีนิพนธ์ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ พบการใช้อัญพจน์จากบทร้องเพลงไทยเดิมมาประกอบการรังสรรค์บทกวีบ่อยครั้ง โดยกวีมักจะระบุชื่อเพลงไทยเดิมกำกับเอาไว้ด้วยทั้งในรูปแบบของชื่อบทกวีหรือสอดแทรกในตัวบท เช่น

โอ้วันใดมิได้พบประสบพักตร์ ราวหัวอกจะหักเสียให้ได้
หวามอุราน้ำตาก็ตกใน ราวกับไฟเผาร้อนรอนชีวี

(Pongpaiboon, 2001b, p. 188)

บทร้องข้างต้นมาจากเพลงพญาโศก ซึ่งธีรพงศ์ ทองเพิ่ม และสิริชัยชาญ ฟักจำรูญ (ศิลปินแห่งชาติ) (Thongperm & Facchamroon, 2015, pp. 220 – 221) ระบุว่า “ด้านการบรรเลงเพื่อบันเทิงขับกล่อม เพลงพญาโศกนิยมขับร้องก่อนการบรรเลงทางเดี่ยวของเครื่องดนตรีในเพลงพญาโศก 3 ชั้น ซึ่งผู้วิจัยได้รวบรวมบทร้องไว้ได้ทั้งหมด 7 บท” โดยมีบทร้องที่เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ใช้การอัญพจน์มาข้างต้นปรากฏเป็นบทร้องทางหนึ่งในงานวิจัยดังกล่าวด้วย

ตัวอย่างตัวบทที่ยกมานี้เมื่อผู้รับสารอ่านจบแล้วย่อมเข้าใจอารมณ์ความรู้สึกที่กวีต้องการจะสื่อสารความโศกเศร้าโดยทันที เพราะปรากฏชัดเจนแล้วในตัวบท ไม่ต้องอาศัยความรู้อื่น ๆ แต่อย่างใด ทว่าหากเป็นนักดนตรีไทยย่อมสัมผัสถึงอารมณ์โศกที่เกิดขึ้นในบทเพลงดังกล่าวได้ลึกซึ้งยิ่งขึ้น เนื่องจากนักดนตรีไทยจะคุ้นเคยกับทำนองเพลงพญาโศก ซึ่งเป็น “เพลงทำนองเก่าสมัยอยุธยา ปรากฏเพลงเรื่องพญาโศกใช้ประกอบการแสดงละครในบทโศกเศร้า” (Pidokrak, 2014, p. 429) เพลงพญาโศกนี้นับว่าเป็นที่แพร่หลาย เป็นเพลงสำหรับใช้บรรเลงและขับร้องทั้งวงปี่พาทย์และวงมโหรี อีกทั้งยังเป็นเพลงเดี่ยวหลักสำหรับเครื่องดนตรีไทยหลายประเภทรวมทั้งขลุ่ย ซึ่งนักดนตรีไทยต้องฝึกฝน มีรายละเอียดค่อนข้างซับซ้อน เมื่อนักดนตรีไทยเห็นคำร้องของเพลงพญาโศกในบทกวีข้างต้น ท่วงทำนองของเพลงดังกล่าวจึงปรากฏในห้วงคำนึงควบคู่กันโดยทันที เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ซึ่งเริ่มเรียนเป่าขลุ่ยตั้งแต่วัยเยาว์ ย่อมเคยมี

ประสบการณ์ในการฝึกฝน และคุ้นเคยกับเพลงพญาโศก จึงสามารถเลือกสรรเพลงดังกล่าวมาใช้ในกวีนิพนธ์เพื่อสื่อสารอารมณ์ความรู้สึกได้อย่างแยบคาย

การอัญพจน์นอกจากจะกระตุ้นให้อารมณ์ความรู้สึกลึกซึ้งยิ่งขึ้นแล้ว ยังช่วยให้เนื้อหาของบทกวีนั้น ๆ โดดเด่นลุ่มลึกมากขึ้นด้วย บทร้องเพลงสุรินทราหูที่ยกมาข้างต้นเป็นที่ทราบกันดีว่ามีต้นเค้ามาจากเรื่องพญาราชวังสัน บทเสภาพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ตอนที่พญาราชวังสันจำจากนางบัวผันอันสืบเนื่องจากกิจสงคราม เมื่อเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ นำมาใช้ในบริบทของกวีนิพนธ์สุรินทราหู จึงยิ่งส่งเสริมเนื้อหาให้เห็นถึงความพลัดพรากจากผู้เป็นที่รักอันเกิดจากความจำเป็น อีกทั้งยังเป็นความพลัดพรากที่อาจจะทำให้ไม่มีโอกาสพบหน้านางอันเป็นที่รักอีกแล้วเสียด้วย นำมาซึ่งความโศกเศร้าอาดูรอย่างยิ่งแก่ชีวิต

3. การใช้ศัพท์สังคีต

ศัพท์สังคีต หมายถึง “คำศัพท์ที่เกี่ยวกับเครื่องดนตรี การขับร้อง และการบรรเลง” (Office of the Royal Society, 2002b, p. 4) เป็นทำเนียบภาษาสำหรับดุริยางคศิลปินในการสื่อสาร และถ่ายทอดความรู้ด้านดุริยางคศิลป์ไทย เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ เป็นกวีที่นับว่าสามารถใช้ศัพท์สังคีตได้กว้างขวาง และถูกต้อง อีกทั้งยังแสดงให้เห็นถึงความรอบรู้ในด้านทฤษฎี และทักษะปฏิบัติทางดนตรีไทยด้วย เช่น

ขลุ่ยจะครวญหวนโหยขึ้นโรยฟ้า หอบเอาไอศวรรยาลงมาให้
หวานคำรักเรื่อยร้องทำนองใน เป่าใบไผ่ผันคว้างอยู่กลางลม
(Pongpaiboon, 2010, p. 64)

และ

ขลุ่ยข้าครวญหวนโหยระโอยโอด พิไรโรธนาการสะท้านพร่า
เป่าคำหอมเหินลิ่วขึ้นปลิวฟ้า แล้วทอดช้า เฉื่อยฉ่ำประจำยาม
(Pongpaiboon, 2005, p. 137)

และ

ขลุ่ยคำหอมโหยพลิ้วขึ้นนิ้วเอก ปัดฝุ่นเมฆหมอกลงประจงสาร
ดอกคำดาวดาดหล้าฟ้าใบลาน ต่างคำจารจารึก หอมลึกซึ้ง
(Pongpaiboon, 2004, p. 109)

กวีนิพนธ์จากเพลงขลุ่ยเหนือทุ่งข้าว และเพียงความเคลื่อนไหวที่ยกมานี้พบศัพท์สังคีต 4 คำ ได้แก่ คำว่า “ครวญ” หมายถึง “ลักษณะการร้องเอื้อนอย่างหนึ่งที่ใช้ทำนองครั่ำครวญ ไม่บังคับทำนองว่าจะต้องตกตรงจังหวะฉิ่งฉับเหมือนการขับร้องเพลงอื่น ๆ ลักษณะการร้องแบบนี้จะใช้กับคำกลอนสุดท้ายของเพลง”(Office of the Royal Society, 2002b, p. 28) คำว่า “โหย” หรือ “โหยหวน” ซึ่งในที่นี้กวีกลับคำเพื่อให้ได้สัมผัสในเป็น “หวนโหย” หมายถึง “ วิธีการบรรเลงดนตรีประเภทเครื่องเป่าและเครื่องสีหรือการขับร้องให้มีทำนองและลีลาที่อ่อนหวาน หรือเศร้าโศกสะเทือนใจ มักมีทำนองเอื้อนช้า ๆ”(Office of the Royal Society, 2002b, p. 174) คำว่า “โอด” หมายถึง “วิธีดำเนินทำนองเพลงอย่างหนึ่ง ซึ่งดำเนินไปโดยแช่มช้า โหยหวนและโศกซึ้ง” (Office of the Royal Society, 2002b, p. 178) และคำว่า “ทอด” หมายถึง “การผ่อนจังหวะให้ช้าลง โดยมากใช้กับการบรรเลงก่อนที่จะจบเพลงหรือจบท่อน เพื่อความเรียบร้อยพร้อมเพรียง” (Office of the Royal Society, 2002b, p. 80)

การใช้ศัพท์สังคีตในกวีนิพนธ์ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ส่วนใหญ่พบการใช้ศัพท์สังคีตที่เกี่ยวข้องกับเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องเป่า ตัวบทที่ยกมาข้างต้นจะเห็นได้ว่ากวีเลือกใช้ศัพท์สังคีตทั้งในกลุ่มที่เกี่ยวข้องกับการดำเนินทำนองเพลง และเทคนิคการบรรเลงเครื่องดนตรีที่ส่งผลให้เสียงเครื่องดนตรีมีลักษณะพิเศษกว่าการบรรเลงโดยปกติ นอกจากนี้ผู้เขียนตั้งข้อสังเกตว่าเมื่อกวีนำศัพท์สังคีตมาใช้ มักจะนำมาใช้ในรูปแบบของภาพพจน์ ประเภทบุคคลวัต (personification) เช่น “ขลุ่ยจะครวญ” หรือ “ขลุ่ยข้าครวญ” เป็นต้น การใช้ศัพท์สังคีตแบบภาพพจน์บุคคลวัตช่วยก่อให้เกิดจินตภาพแก่ผู้รับสารประหนึ่งเครื่องดนตรีเหล่านั้นมีชีวิต อีกทั้งช่วยถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกในตัวบทให้ปรากฏชัดเจนยิ่งขึ้นครอบคลุมทั้งอารมณ์รัก โศกเศร้า

หรือโกรธ ดังตัวอย่างข้างต้น กล่าวได้ว่าการใช้ศัพท์สังคีตของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ เป็นเครื่องมือกระตุ้นให้ผู้รับสารสามารถเข้าถึงอารมณ์ความรู้สึกในบทกวีได้ลึกซึ้งยิ่งขึ้น แม้ว่าผู้รับสารไม่มีความรู้ทางดนตรีไทย กระนั้นผู้รับสารที่เป็นนักดนตรีไทยเมื่อเห็นศัพท์สังคีตเหล่านั้นย่อมสามารถจินตนาการทางเสียงอย่างเป็นรูปธรรม สามารถตีความกว้างขวาง และสัมผัสเข้าถึงอารมณ์ความรู้สึกในตัวบทอย่างลุ่มลึกยิ่งขึ้น ซึ่งล้วนเป็นสัมฤทธิผลอันเกิดจากประสบการณ์ทางผัสสะของนักดนตรีไทย

เมื่อพิจารณาโดยแยบคายจะพบว่าการเลียนเสียงเครื่องดนตรีไทยในรูปแบบภาพพจน์บุคคลวัตจะช่วยส่งเสริมให้เนื้อหาที่ปรากฏในบทกวีมีความเป็นลุ่มลึกชัดเจนมากยิ่งขึ้น กล่าวคือ ทำให้อารมณ์ความรู้สึกที่กวีประสงค์จะนำเสนออันเป็นเรื่องนามธรรม ปรากฏเป็นรูปธรรมชัดเจน ดังจะเห็นได้ว่าเมื่อใช้ศัพท์สังคีตคำว่า “ครวญ” “โหย” หรือ “โหยหวน” ตามตัวอย่างข้างต้นนั้น จะสะท้อนให้เห็นถึงเนื้อหาอันเป็นภาวะผิดปกติซึ่งกวีปรารถนาจะนำเสนอในบทกวี ความผิดปกตินี้ครอบคลุมความไม่มั่นคงทางอารมณ์ ตลอดจนความขาดสมดุลของชีวิต ซึ่งกวีปรารถนาจะเพรียกหาและสื่อสารแก่ผู้รับสาร

คำประกาศของคณะกรรมการตัดสินรางวัลซีไรท์ประจำปี 2523 ฉบับแปลเป็นภาษาไทยโดยนพมาส วาสนานันท์ ได้กล่าวถึงกวีนิพนธ์เพียงความเคลื่อนไหวของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ความตอนหนึ่งว่า “เขาได้สำเหนียกถึงความเปลี่ยนแปลงในหลาย ๆ ด้านของชีวิตในยุคนี้ เขารู้ถึงวิธีที่จะทำให้ความซับซ้อนนั้นเป็นอมตะไปตลอดกาล... เขาเป็นศิลปินผู้เชี่ยวชาญทั้งในด้านฉันทลักษณ์ตามแบบแผนและทั้งด้านเพลงพื้นบ้าน...ลักษณะแบบเพลงพื้นบ้านของกวีนิพนธ์ของเขา ส่งสารถึงหัวใจโดยตรง” (Pongpaiboon, 2004, p. 171) จากคำประกาศเกียรติคุณข้างต้นเน้นย้ำให้เห็นถึงความรอบรู้ และเข้าใจในดนตรีไทยของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ซึ่งกวีสามารถนำมาใช้เพื่อสื่อสารเนื้อหาอย่างลุ่มลึกแม้เป็นเรื่องทางการเมืองดังที่ปรากฏในเพียงความเคลื่อนไหว

ตัวบทสุดท้ายที่ยกมาข้างต้นเป็นหลักฐานหนึ่งที่แสดงให้เห็นว่าการใช้ศัพท์สังคีตของกวีที่ปรากฏในบทกวี “คำหอม” แสดงให้เห็นถึงอัจฉริยภาพของกวีที่สามารถเลือกใช้ศัพท์สังคีตซึ่งสนับสนุนให้เนื้อหามีความลุ่มลึกยิ่งขึ้น กล่าวคือ กล่าวถึงความผิดปกติของมนุษย์ที่เคยอยู่เมืองแล้วจำต้องไปอยู่ป่า ทำให้ครวญถวิลหา “อดีต” ผ่านจินตนาการของตน ดังนั้นเสียงขลุ่ยที่ “โหย” ขึ้นมานั้น จึงได้ทำหน้าที่ “ปัดเป่าเมฆหมอก” แห่งความเปลี่ยนแปลงอีกครั้งหนึ่ง

4. การเลียนเสียงเครื่องดนตรีไทย

การเลียนเสียงเครื่องดนตรี จัดเป็นภาพพจน์ประเภทสัทพจน์ (onomatopoeia) เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ มักจะเลียนเสียงเครื่องดนตรีไทยเฉพาะประเภทที่มีเอกลักษณ์ของเสียงชัดเจน ซึ่งปรากฏในกวีนิพนธ์ทั้งรูปแบบที่ระบุ และไม่ระบุชนิดเครื่องดนตรีประกอบเสียงนั้น ๆ เช่น

ฉิวเฉื่อยเรื่อยฉิ่งชิ้ง ฉิ่งฉับ
หรีดหริ่งกระซับรับ เรื่อยช้า
กราดประกบกรับจับ จังหวะ
วับวับแช่ช้าว้า ฉาบไว้เชิงไหว

(Pongpaiboon, 2002, p. 175)

ทั่งติ่งทั่งติ่งตรอง ติงทั่ง
ตริงตรีดกรีดนิ้วค้น คะครึกเต้นตรีดตริง

(Pongpaiboon, 2002, p. 176)

โคลงสี่สุภาพข้างต้นจากชักม้าชมเมืองแสดงให้เห็นการเลียนเสียงเครื่องดนตรี 3 ประเภท ซึ่งเป็นเครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ ฉิ่ง ซึ่งกวีเลียนเสียงว่า “ฉิ่งชิ้ง” “ฉิ่งฉับ” ฉาบ ซึ่งกวีเลียนเสียงว่า “วับวับแช่ช้าว้า” และ “ทั่งติ่งทั่งติ่ง” ซึ่งเป็นเสียงของกลองแขก การนำเสนอชุดเสียงจากเครื่องประกอบจังหวะข้างต้น กวีแยกประเภทเสียงเครื่องดนตรีออกเป็นแต่ละชนิด เพื่อให้ผู้รับสารสามารถแยกแยะได้ว่าเสียงใดเป็น

ของเครื่องดนตรีใด แต่ในขณะเดียวกันก็เปิดโอกาสให้ผู้รับสารใช้จินตนาการในการประสานเสียงเครื่องดนตรีเหล่านั้นเข้าด้วยกัน และกระตุ้นให้ผู้รับสารสัมผัสถึงจังหวะจะโคนหน้าทับของดนตรีไทยพร้อมกันไปด้วย

กวีนิพนธ์ชักม้าชมเมืองนับเป็นผลงานชั้นครูของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ที่เป็นประจักษ์พยานว่ากวีสมัยใหม่สามารถประพันธ์เรื่องขนาดยาวดั่งเช่นกวีโบราณประพันธ์วรรณคดีจารีต ซึ่งแตกต่างจากการประพันธ์เป็นบทสั้น ๆ เพื่อสื่อสารอารมณ์ความรู้สึกเพียงเท่านั้น กวีนิพนธ์เล่มนี้มีเนื้อหาหลายระดับ และได้รับอิทธิพลจากพระพุทธศาสนาชัดเจน ในขณะเดียวกันก็สอดแทรกปรัชญาวรรณคดีเอาไว้อย่างแยบคาย การเลียนเสียงเครื่องดนตรีไทยที่ปรากฏนี้ช่วยส่งเสริมความคิดหลักประการหนึ่งของกวีให้ลุ่มลึกยิ่งขึ้น กล่าวคือ กวีแสดงให้เห็นถึงความสำคัญควบคู่ไปกับความงดงามของศิลปะแขนงต่าง ๆ รวมถึงนาฏดุริยางค์ซึ่งนับเป็นเครื่องขัดเกลาจิตใจมนุษย์เช่นเดียวกับพุทธธรรม นอกจากนี้กวีได้ระบุคุณูปการอีกว่าเสียงดนตรีไทยอันเจื้อยแจ้วเมื่อได้สดับรับฟังแล้วล้วนเป็นเครื่องบำรุงใจ ดังที่ปรากฏในตัวบทตอนหนึ่งความว่า

ครรไลเร่งเร่งเร้า รัวเสียง
ฉิ่งฉับรับรับเรียง หริ่งร้อย
ซอสอดฉอดฉอดเคียง จระเข้ขลุ่ย
ลูกหมดหมดฉับช้อย ชื่นน้ำใจถวิล

(Pongpaiboon, 2002, p. 177)

ผู้เขียนสังเกตได้ว่าเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ มักจะเลือกเลียนเสียงเครื่องดนตรีไทยที่มีเอกลักษณ์ชัดเจน และสามารถถอดเสียงได้ง่ายเพื่อให้ผู้รับสารเข้าใจ และเข้าถึงเสียงที่กวีนำเสนอ ได้แก่ เสียงระนาด เสียงปี่ และเสียงเครื่องประกอบจังหวะ อย่างไรก็ดีการเลียนเสียงเครื่องดนตรีในกวีนิพนธ์ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ กลับไม่พบการเลียนเสียงของขลุ่ย ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่กวีถนัด ทั้งนี้อาจเป็นเพราะการถอดเสียงขลุ่ยเป็นตัวอักษรทำได้ยากกว่าเครื่องดนตรีประเภทอื่นข้างต้น

สรุป

การสื่อสารอัตลักษณ์ความเป็นดุริยกวีของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ สามารถจำแนกรูปแบบได้สองกลุ่ม ได้แก่ กลุ่มการสื่อสารความรู้ด้านดนตรีไทยโดยตรงและกลุ่มการใช้ความรู้ดนตรีไทยเพื่อสื่อสารความลุ่มลึกของเนื้อความ กระนั้นการจำแนกรูปแบบข้างต้นมีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน ไม่อาจตัดขาดออกจากกันได้ เนื่องจากกวีนิพนธ์ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ส่วนใหญ่จัดพิมพ์ในรูปแบบรวมเล่ม ทำให้ในแต่ละเล่มประกอบด้วยบทกวีทั้งสองกลุ่ม อย่างไรก็ดีจากการศึกษาแสดงให้เห็นว่าอัตลักษณ์ดุริยกวีของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ปรากฏอย่างต่อเนื่องสม่ำเสมอกว่า 6 ทศวรรษ และมีกลวิธีทางภาษาเพื่อสื่อสารอัตลักษณ์ที่หลากหลาย ทั้งนี้ผู้รับสารที่เป็นนักดนตรีไทยอาจสามารถเชื่อมโยงประสบการณ์ทางดนตรีของตนกับบทกวี ทำให้เข้าถึงอารมณ์ความรู้สึกได้ลึกซึ้งเกิดจินตภาพชัดเจนมากขึ้น รวมไปถึงเข้าใจเนื้อหาได้ลุ่มลึกยิ่งขึ้น

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ นับเป็นกวีรัตนโกสินทร์ที่สืบทอดคุณสมบัติของกวีโบราณประการหนึ่งเอาไว้แนบแน่น กล่าวคือ การเป็นกวีที่มีความรู้ทั้งทางด้านดุริยางคศิลป์ควบคู่กับด้านวรรณศิลป์ คุณสมบัตินี้ส่งผลให้กวีนิพนธ์ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ แตกต่างจากกวีร่วมสมัยในด้านทำเนียบภาษา อีกทั้งยังส่งเสริมให้กวีผู้นี้สามารถสื่อสารอัตลักษณ์ความเป็น “ดุริยกวี” ได้อย่างชัดเจน และแยบคายอีกด้วย

References

Chamnankij, W. (2006). *Literary convention and modern Thai poetics in the poetry of Angkhan Kalayanaphong and Naowarat Pongpaiboon*. (Doctoral degree thesis). Chulalongkorn University, Bangkok. [in Thai]

Chanduangthip, S. (1992). *Boonyong Keskong, a national artist*. Bangkok: Matichon. [in Thai]

Chantaradilokwatana, S. (2010, November 9). *The original manuscript of Ton-Kla Ensemble*. Retrieved from http://oknation.nationtv.tv/blog/print.php?.[in Thai]

Chongsatitwatana, S. (2006). *Literary devices in Thai literature*. Bangkok: Faculty of Arts, Chulalongkorn University. [in Thai]

Chulalongkorn University. (2014). *Wai-Kru Don-tri Thai ceremony commemorative books*. Bangkok: Chulalongkorn University Press. [in Thai]

Department of Cultural Promotion. (2006). *National artists honorable announcement*: *Naowarat Pongpaiboon*. Retrieved from http://art2.culture.go.th/index.php? [in Thai]

Dhanacha, K. (2004). *Prosody in modern Thai poetry: Continuity, creation, and relation to literary aesthetics*. (Master's thesis). Chulalongkorn University, Bangkok. [in Thai]

Limplertsathien, P. (1996). *The Poetry of Naowarat Pongpaiboon: Style and the poet's ideas*. (Master's thesis). Chulalongkorn University, Bangkok. [in Thai]

Ministry of Culture. (2016, July 1). *Naowarat Pongpaiboon*. Retrieved from https://www.m-culture.go.th/ilove/ewt_snews.php? [in Thai] Museum of Contemporary Art. (2012). *Khon*. [n.p.] [in Thai] Office of the Royal Society. (2002a). *English-Thai Dictionary of Literary Words*. Bangkok: Office of the Royal Society. [in Thai]

Office of the Royal Society. (2002b). *Encyclopedia of Thai classical music: Terminology*. Bangkok: Sahamitra Printing. [in Thai]

Office of the Royal Society. (2008, July 3). *Quotation*. Retrieved from http://www.royin.go.th/?knowledges. [in Thai]

Pidokrak, N. (2014). *Encyclopedia of Thai classical song*. Nakornpathom: Mahidol University Press. [in Thai]

Pongpaiboon, N. (1984). *The piccolo songs*. (2nd ed.). Bangkok: Platapien. [in Thai]

Pongpaiboon, N. (2001a). *Tippayasokon Dontri-Thai*. Bangkok: Kiew-Klao Pimpakarn. [in Thai]

Pongpaiboon, N. (2001b). *Kum-Yard*. (7th ed.). Bangkok: Kiew-Klao Pimpakarn. [in Thai]

Pongpaiboon, N. (2002). *Chak-ma Chom-muang*. Bangkok: Q-Press Management. [in Thai]

Pongpaiboon, N. (2004). *Mere movement*. (10th ed.). Bangkok: Kiew-Klao Pimpakarn. [in Thai]

Pongpaiboon, N. (2005). *The flute songs above the rice fields*. Bangkok: Q-Press Management. [in Thai]

Pongpaiboon, N (2007). *Kien-Pandin*. (4th ed.). Bangkok: Q-Press Management. [in Thai]

Pongpaiboon, N. (2010). *Varee-Duriyang*. Bangkok: Q-Press Management. [in Thai]

Phra Buddha Lertla Napalai, His Majesty King. (1921). *E-Nao*. Bangkok: Thai Printing. [in Thai]

Phra Suthon Vohara. (1962). *Phra Apai-manee*. Bangkok: Kuru-spa. [in Thai]

Prasithrathsint, A. (2005). *Language in Thai society: Diversity, change, and development*. (4th ed.). Bangkok: Chulalongkorn University Press. [in Thai]

Thongperm, T. & Facchamroon, S. (2015). The analysis of Tang Diew Ra-nat Ake Pleng Praya-soke of Kru Supot Toe-sa-ngar. *Journal of Humanities*. 22(1), 207-230. [in Thai]

Wetphada, T. (2006). *The world of literary devices*. Bangkok: Pajera. [in Thai]

Wessuwan, U. & Wessuwan, B. (2000). *Six decades of Naowarat Pongpaiboon*. Bangkok: Arunwittaya. [in Thai]

Wongtes, S. (1989). *Rong-Rum Tumpleng*: *Siamese music and dance*. Bangkok: Matichon. [in Thai]