

เพลงพื้นบ้านในบทละครดึกดำบรรพ์ ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์

รัตนพล ชื่นคำ*

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้มุ่งศึกษาวิเคราะห์รูปแบบเพลงพื้นบ้านในบทละครดึกดำบรรพ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ เพื่อชี้ให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างฉันทลักษณ์เพลงพื้นบ้านกับฉันทลักษณ์กลอนบทละคร ตลอดจนวิเคราะห์บทบาทของเพลงพื้นบ้านในการแสดงละครดึกดำบรรพ์

ผลการวิจัยพบว่าสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงเลือกใช้เพลงพื้นบ้านในบทละครดึกดำบรรพ์จำนวน ๕ เรื่อง ได้แก่ เรื่องควาวี อีเหนา สังข์ศิลป์ชัย ขุนช้างขุนแผน และพระมณีนีพิชัย ปรากฏรูปแบบเพลงพื้นบ้าน ๔ ประเภท ได้แก่ เพลงกล่อมเด็ก เพลงประกอบการละเล่นของเด็ก เพลงโต้ตอบ และเพลงประกอบการละเล่นของผู้ใหญ่

บทบาทของเพลงพื้นบ้านในการแสดงละครดึกดำบรรพ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ มีทั้งสิ้น ๔ ประการ คือ ๑. สร้างความสนุกสนานบันเทิงในการแสดง ๒. สร้างความสมจริงในการแสดง ๓. เป็นหนึ่งในจุดขายทางวัฒนธรรมของชาติ และ ๔. เป็นหลักฐานบันทึกการเปลี่ยนแปลงรูปแบบของเพลงพื้นบ้านจากวรรณกรรมมุขปาฐะเป็นวรรณกรรมลายลักษณ์

* อาจารย์ประจำภาควิชาวรรณคดี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

Folk Music in the Classical Dance Drama of H.R.H. Prince Narisaranuvattiwongse

Rattanaphon Chuenka¹

Abstract

The purpose of this research includes the exploration and analysis of folk music patterns in the classical dance dramas or “Lakorn Duekdamban” of H.R.H. Prince Narisaranuvattiwongse in order to explore the relationship of poetic forms between folk music and verse drama and analyze the role of folk music in the classical dance dramas.

According to the research findings, H.R.H. Prince Narisaranuvattiwongse used folk music in five classical dance dramas, Khawi, Inao, Sangsilpachai, Khun Chang Khun Phaen and Phra Maniphichai. In this regard, four patterns of folk music can be found: lullabies, songs for children’s plays, dialogue songs and songs for adult plays.

In addition the folk music used in the classical dance dramas of H.R.H. Prince Narisaranuvattiwongse has four roles: 1) to create enjoyment and amusement of the performance, 2) to enhance the realness of the performance, 3) to present national cultural uniqueness, and 4) to mark the change of folk music from oral to written literature.

¹ Lecturer, Department of Literature, Faculty of Humanities, Kasetsart University.

บทนำ

ละครตีกต๋ำบรรพ์ เป็นชื่อละครอย่างใหม่ชนิดหนึ่ง ซึ่งเกิดขึ้นในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว จากการแสดงดนตรีในงานเลี้ยงที่ได้รับแนวคิดบางอย่างจากตะวันตก แล้วพัฒนาขึ้นเป็นบทละคร เจ้าพระยาเทเวศรวงศ์วิวัฒน์ เป็นผู้อำนวยการ สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงสร้างสรรครูปแบบ จัดแสดงเป็นประจำที่โรงละคร “ตีกต๋ำบรรพ์” ของเจ้าพระยาเทเวศรวงศ์วิวัฒน์ คนทั่วไปจึงนำชื่อโรงละครไปใช้เรียกละครชนิดใหม่นี้ว่า “ตีกต๋ำบรรพ์” พัฒนาการของละครตีกต๋ำบรรพ์แบ่งออกเป็น ๔ ระยะ คือ ๑. คอนเสิร์ต ๒. คอนเสิร์ตเรื่องหรือละครมิด ๓. คอนเสิร์ตประกอบภาพคนนิ่ง และ ๔. ละครตีกต๋ำบรรพ์^๑

ละครตีกต๋ำบรรพ์ไม่มีการบรรยายความ เนื้อเรื่องดำเนินตามบทร้องและบทเจรจา แบ่งเป็นตอนๆ ตามการเปิดปิดม่านหน้าเวที มีการจัดฉาก ใช้อุปกรณ์ตกแต่ง ใช้แสงเสียง ทำให้ทราบสถานที่และเวลาในเรื่อง จึงไม่ต้องกล่าวไว้ในบทร้ออีก สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงออกแบบฉากให้มีหลายฉากและเปลี่ยนได้รวดเร็ว เครื่องตกแต่งฉากและอุปกรณ์ปรากฏอยู่จริงบนเวทีโดยไม่ต้องให้ผู้ชมใช้จินตนาการ ตัวบทมีข้อความอธิบายฉาก การเข้าออกฉาก ตลอดจนอากัปกริยาของตัวละครอยู่ด้วย บทที่กล่าวถึงชื่อมีคำว่า “เมื่อนั้น” “บัดนั้น” ก็ตัดออกเพราะตัวละครนั้นๆ แสดงให้เห็นแล้ว บทเจรจาเปลี่ยนเป็นกลอนหรือคำประพันธ์ที่คล้องจองกันเพื่อให้จำง่ายและเนื้อความไม่ซ้ำกับบทร้อง ถ้ามีเพลงหน้าพาทย์แล้วก็ไม่มีเพลงร้องบอกกริยาซ้ำอีก ดังนั้นบทละครตีกต๋ำบรรพ์จึงกระชับ สามารถย่อเรื่องละครที่เคยเล่นหลายคืนจบให้จบใน ๒-๓ ชั่วโมง ฉากสุดท้ายมักมีพ่อนางงามๆ ใช้ตัวละครหลายๆ เพื่อให้ดูมโหฬาร ระหว่างเรื่องอาจแทรกกระบำหรือการละเล่นของไทยก็ได้^๒

^๑ สุรพล วิรุฬห์รักษ์, **นาฏศิลป์รัชกาลที่ ๕** (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์สกสค. ๒๕๕๔), หน้า ๘๒. (จัดพิมพ์เนื่องในงาน ๑๐๐ ปี แห่งการสวรรคตของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว)

^๒ เสาวณิต วิงวอน, **วรรณคดีการแสดง** (กรุงเทพฯ: ภาควิชาวรรณคดี ร่วมกับคณะกรรมการฝ่ายวิจัย คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, ๒๕๕๕), หน้า ๑๑๒. (จัดพิมพ์เนื่องในการสัมมนาวิชาการ วรรณศิลป์-สหศาสตร์-นาฏยคดี วันที่ ๓๑ สิงหาคม พ.ศ.๒๕๕๕)

เนื่องจากลักษณะคำประพันธ์ในบทละครดึกดำบรรพ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ มิได้เป็นกลอนบทละครแต่เพียงอย่างเดียว ทรงพระนิพนธ์ทั้งร้อย ฉันท์ ตลอดจนทรงนำเอาเพลงพื้นบ้านมาใช้ เพื่อสร้างความแตกต่าง ดึงดูดความสนใจผู้ชม ส่งผลให้การแสดงละครดึกดำบรรพ์มีลักษณะเฉพาะและมีความโดดเด่นเป็นอย่างมาก

ผู้วิจัยเห็นว่ารูปแบบของเพลงพื้นบ้านที่ปรากฏในบทละครดึกดำบรรพ์ ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ มีความสำคัญและส่งผลต่อการดำเนินเรื่อง จึงมุ่งวิเคราะห์และศึกษาบทบาทของเพลงพื้นบ้านที่ปรากฏ เพื่อชี้ให้เห็นพระอัจฉริยภาพของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ในฐานะ “ผู้ปรุงบทละคร” ให้เป็นที่ประจักษ์ ผู้วิจัยรวบรวมข้อมูลบทละครดึกดำบรรพ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ จำนวน ๙ เรื่อง ได้แก่ บทละครดึกดำบรรพ์เรื่องสังข์ทอง คาวิ อิเหนา สังข์ศิลป์ชัย ภาคต้นและภาคปลาย กรุงพาดนขมทวีป อุนรุท รามเกียรติ์ ขุนช้างขุนแผน และพระมณีนพิตย โดยเรื่องขุนช้างขุนแผน เป็นบทละครที่ทรงพระนิพนธ์ค้างไว้ยังไม่จบ และยังไม่เคยนำออกแสดง ขณะที่เรื่องพระมณีนพิตยทรงพระนิพนธ์แต่เพียงตอนปลาย

กลอน “เพลงพื้นบ้าน” สู่ กลอน “บทละคร”

เพลงพื้นบ้านเป็นงานวรรณกรรมมุขปาฐะ (oral literature) ซึ่งรวมบทร้อยกรองและดนตรีเข้าด้วยกัน สืบทอดกันมาปากต่อปาก และมีลักษณะเด่นอยู่ที่ความเรียบง่ายของถ้อยคำ การร้อง และการแสดงออก กลอนเพลงพื้นบ้านโดยทั่วไปเกิดจากการร้อยคำ ๖-๑๐ คำเข้าด้วยกันในแต่ละวรรค จำนวนคำแต่ละวรรคจะมากหรือน้อยขึ้นอยู่กับจังหวะของเสียงที่ลง เพลงพื้นบ้านจึงมีคำและสัมผัสที่ไม่กำหนดแน่นอนตายตัว ขึ้นอยู่กับผู้ร้องเป็นสำคัญ กลอนที่ใช้กันมากที่สุดในเพลงพื้นบ้านซึ่งเป็นที่รู้จักกันในชื่อกลอนหัวเดียว หมายถึงกลอนที่ลงท้ายด้วยสระเสียงเดียวกันไปเรื่อยๆ เช่น กลอนโล กลอนลา กลอนลี เป็นต้น^๑

^๑ สุกัญญา สุฉฉายา, เพลงพื้นบ้านศึกษา (กรุงเทพฯ: โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๕), หน้า ๓, ๘.

กลอนเพลงพื้นบ้าน มีลักษณะเป็นกลอนต้น จำนวนคำและสัมผัสไม่สม่ำเสมอตายตัว เพราะชาวบ้านสามารถใช้ปฏิภาณต้นกลอนได้ จึงน่าจะส่งอิทธิพลไปสู่รูปแบบกลอนบทละคร เห็นได้จากหลักฐานบทละครนอกสมัยอยุธยา ๑๙ เรื่อง ที่มีรูปแบบแตกต่างจากกลอนบทละครในสมัยต้นรัตนโกสินทร์

การแบ่งประเภทของเพลงพื้นบ้านมีหลายลักษณะ เช่น แบ่งตามความสั้น-ยาวของเพลง แบ่งตามรูปแบบของกลอน หรือฉันทลักษณ์ที่คล้ายคลึงกัน แบ่งเป็นเพลงโต้ตอบและเพลงธรรมดา ตลอดจนแบ่งโดยใช้เวลาหรือเทศกาลมาอธิบาย^๔ นอกจากนี้ยังอาจแบ่งตามเขตพื้นที่ ตามเพศ วัย และจำนวนของผู้ร้อง แบ่งตามกลุ่มวัฒนธรรมของผู้เป็นเจ้าของเพลง ตลอดจนแบ่งตามจุดประสงค์ของเพลงได้ด้วย^๕

ผู้วิจัยเห็นว่าการแบ่งประเภทเพลงพื้นบ้านตามจุดประสงค์ของเพลงน่าจะเป็นวิธีการแบ่งที่ครอบคลุมที่สุด จึงเลือกใช้เป็นแนวทางในการวิเคราะห์รูปแบบเพลงพื้นบ้านที่ปรากฏในบทละครดึกดำบรรพ์ โดยแบ่งเป็น

๑. เพลงกล่อมเด็ก
๒. เพลงปลอบเด็ก
๓. เพลงร้องเล่น
๔. เพลงประกอบการละเล่นของเด็ก
๕. เพลงโต้ตอบ
๖. เพลงร้องรำพัน
๗. เพลงประกอบการละเล่นของผู้ใหญ่
๘. เพลงประกอบพิธีกรรม

รูปแบบคำประพันธ์ของเพลงพื้นบ้านเหล่านี้มีความแตกต่างกันไปตามจุดประสงค์ของเพลง เช่น เพลงโต้ตอบหรือเพลงปฏิพากย์มักมีรูปแบบคำประพันธ์เป็นกลอนหัวเดียว ขณะที่เพลงกล่อมเด็ก หรือเพลงประกอบการละเล่นของเด็ก

^๔ เอนก นาวิกมูล, **เพลงนอกศตวรรษ** (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, ๒๕๒๗), หน้า ๑๑๗-๑๑๘.

^๕ สุกัญญา สุจฉายา, **เพลงพื้นบ้านศึกษา** (กรุงเทพฯ: โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๕), หน้า ๒๓-๒๔.

มักจะมีรูปแบบคำประพันธ์เป็นกลอนสี่ และมีสัมผัสระหว่างวรรคด้วย

ในบทละครตีกตาบรรพ์ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงนำรูปแบบของกลอนเพลงพื้นบ้านและกลอนบทละครมาประสมประสานให้สอดคล้องกับเนื้อหาของเรื่อง ผู้วิจัยพบว่ามีการนำเพลงพื้นบ้านมาใช้ในบทละครจำนวน ๕ เรื่อง ได้แก่ เรื่องคาวี อีเหนา สังข์ศิลป์ชัย ภาคต้นและภาคปลาย ขุนช้างขุนแผน และพระมณีนพิตย และปรากฏรูปแบบเพลงพื้นบ้าน ๔ ประเภท ได้แก่ เพลงกล่อมเด็ก เพลงประกอบการละเล่นของเด็ก เพลงโต้ตอบ และเพลงประกอบการละเล่นของผู้ใหญ่

๑. เพลงกล่อมเด็ก

ผู้วิจัยพบว่าในบทละครตีกตาบรรพ์เรื่องสังข์ศิลป์ชัย ภาคปลาย ตอนที่ ๒ เข้าเมือง ปรากฏเพลงกล่อมเด็กกาเหว่า ดังนี้

ร้องลำเวสสุกรรมชั้นเดียวเข้าปีพาทย์

ชาวเมือง	เจ้าพญาหงส์ทอง	เจ้าบินลอยล่องลงคงคา
	ตีนเหยียบสาหร่าย	ปีกก็ส่ายหาปลา
	กินกุ่มกินกั้ง	กินหอยตะพั้งและแมงดา
	กินแล้วก็กลับมา	จับต้นหัวไพล์ทอง
	เหมือนหกพระกุมาร	วิชาเชี่ยวชาญไม่มีสอง
	อาสาฝาละออง	ไปเที่ยวท่องอรัญญา
	เสวยแต่ผลไม้	สู้ทนจนได้พบพระอา
	พบแล้วพามา	เข้าพาราเสวยวัง ๗

ปีพาทย์ทำลูกหมดฝรั่ง (ตำรวจออก)^๖

ลักษณะคำประพันธ์ดังกล่าวนำมาจากเพลงกล่อมเด็กโบราณที่ชื่อเพลงกาเหว่า เพลงกล่อมเด็กข้างต้นมีจำนวน ๒ บท สัมผัสในและสัมผัสนอกมีลักษณะ

^๖ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, สังข์ศิลป์ชัย ภาคปลาย ใน **ชุมนุมบทละครคอนและบทขับร้อง** (กรุงเทพฯ: ห้างหุ้นส่วนจำกัด ศิวพร, ๒๕๑๔), หน้า ๑๖๔.

คล้ายคลึงกับกลอนเป็นอย่างมาก แต่จำนวนคำไม่สม่ำเสมอ วรรคหน้าจำนวนคำอยู่ระหว่าง ๔-๕ คำ ส่วนวรรคหลังจำนวนคำจะอยู่ระหว่าง ๕-๗ คำ

แต่เดิมนั้นเนื้อเพลงกาเหว่า มีแต่เพียงบทที่ ๑ แต่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงพระนิพนธ์ บทที่ ๒ ขึ้นเพิ่มเติม เพื่อให้สอดคล้องกับเนื้อหาของเรื่องสังข์ศิลป์ชัยในตอนดังกล่าว ตัวละครหลักในเรื่องสังข์ศิลป์ชัยนั้นเป็นเด็ก ได้แก่พระสังข์ศิลป์ชัยและหกเขย ซึ่งได้ติดตามไปช่วยเหลือพระเจ้าอา คือนางเกสรสมุณดา ที่ถูกยักษ์ลักพาตัวไป โดยเขยทั้ง ๖ คอยกั้นกัณฑ์ไม่ให้พระสังข์ศิลป์ชัยทำภารกิจสำเร็จลุล่วง จึงวางแผนลวงไปฆ่า เรื่องสังข์ศิลป์ชัยนี้ให้คิดสอนใจแก่เด็กว่าไม่ควรหลงเชื่อคนแปลกหน้า และสอนเรื่องการคบคนที่จิตใจไปพร้อมๆ กัน ด้วยเรื่องราวที่มีตัวละครหลักเป็นเด็ก พระองค์จึงทรงเลือกเพลงกล่อมเด็กมาใช้ได้อย่างเหมาะสม อีกทั้งจากดังกล่าวเป็นเรื่องราวตอนเช้าเมือง หลังจากพระสังข์ศิลป์ชัยและหกเขยอยู่ในป่าเพื่อหาทางช่วยเหลือพระเจ้าอา ได้เดินทางกลับมาอย่างปลอดภัย เพลงกล่อมเด็กจึงอาจมีนัยสื่อถึงการขับกล่อมเด็กให้มีความสุข ความเพลิดเพลินสำราญใจ หลังจากผ่านพ้นอุปสรรคมาแล้วนั่นเอง

๒. เพลงประกอบการละเล่นของเด็ก

ผู้วิจัยพบว่าในบทละครดึกดำบรรพ์เรื่องอิเหนา ตอนที่ ๒ ไหว้พระ ปรากฏบทร้องประกอบการละเล่นงูกินหาง และในบทละครดึกดำบรรพ์เรื่องสังข์ศิลป์ชัย ภาคต้น ตอนที่ ๑ ตกเหว ปรากฏบทร้องประกอบการละเล่นซุ่มซุ่มมรดี และ บทร้องกะเกย ดังนี้

๒.๑ บทร้องประกอบการละเล่นงูกินหาง

(อิเหนากับสังคามารตานั่งอยู่หน้าวิหาร ดูพี่เลี้ยงและกิดาหยัน วิ่งเต็นเล่นอะไรต่างๆ ที่หลังเล่นงูกินหาง พี่เลี้ยงเป็นพ่อกูแม่กู กิดาหยันเป็นลูกกู)

ร้องล่ำงูกลินหาง

พ่องู	แม่เอยแม่งู	เจ้าไปอยู่ที่ไหนมา
แม่งู	ฉันไปกินน้ำหนา	กลับเมื่อตะกี้
พ่องู	ไปกินน้ำบ่อไหน	จงบอกไปให้ถ้วนถี่
แม่งู	ฉันจะบอกบัดเดี๋ยวนี้	
พ่องู		บอกไปซื่ออย่าเมินช้า
แม่งู	ไปกินน้ำเอย	ไปกินน้ำบ่อหิน
ลูกงู	ไปกินน้ำบ่อหิน	บินไปบินมา (ทวน)
แม่งู	บินเอยบินร่อน	ตั้งกินนรบนเวหา
ลูกงู	รักเจ้ากินรา	บินมาบินไปเอย ฯ (ทวน)
พ่องู	เราจะขอลามอีกสักหน้อย	
แม่งู		ถามอะไรบ่อยบ่อยไปที่เดียว
พ่องู	เออเมื่อเจ้าไปเที่ยว	กินน้ำบ่อเดียวหรือโจน
แม่งู	เราไปกินอีกบ่อ	หนึ่งหนาเจ้าพ่องูใหญ่
พ่องู	ไปกินน้ำบ่ออะไร	จงบอกไปเร็วเถิดหนา
แม่งู	ไปกินน้ำเอย	กินน้ำบ่อโคก
ลูกงู	ไปกินน้ำบ่อโคก	โยกไปโยกมา (ทวน)
แม่งู	โคกเอยโคกเศรำ	คิดถึงเจ้าทุกเวลา
ลูกงู	รักเจ้าพวกดอกโคก	โยกมาโยกไปเอย ฯ (ทวน)

เจรจา

แม่งู กินหัวกินหาง
พ่องู กินกลางตลอดตัว (ไล่)

ปี่พาทย์ทำเพลงห้อยแห่^๗

^๗ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, อิเหนา ใน **ชุมนุมบทละครคนและบทขับร้อง** (กรุงเทพฯ: ห้างหุ้นส่วนจำกัด ศิวพร, ๒๕๑๔), หน้า ๑๐๖-๑๐๗.

ลักษณะคำประพันธ์ที่ใช้ เป็นเพลงประกอบการละเล่นงูกินหาง ที่มีสัมผัสคล้ายกลอน ขณะที่จำนวนคำไม่สม่ำเสมอ วรรคหน้ามีจำนวนคำอยู่ระหว่าง ๔-๗ คำ ขณะที่วรรคหลังมีจำนวนคำอยู่ระหว่าง ๔-๘ คำ นำสังเกตว่าวรรคที่พองตามแม่ฐูว่า “เราจะขอกถามอีกสักหน่อย ถามอะไรบ่อยบ่อยไปทีเดียว เออเมื่อเจ้าไปเที่ยว กินน้ำบ่อยเดียวหรือโง่น” ซึ่งไม่ปรากฏเป็นเพลงประกอบการละเล่นงูกินหางมาแต่เดิมนั้นมีรูปแบบเป็นกลอนบทละคร คือมีจำนวนคำค่อนข้างมาก และแตกต่างจากวรรคอื่นอย่างเห็นได้ชัด

จำนวนคำที่พบในบางวรรคมีเพียง ๕ คำ จึงมีลักษณะเป็นได้ทั้งเพลงร้องประกอบการละเล่นและกลอนบทละคร แต่ผู้วิจัยเห็นว่าในการแสดงตอนดังกล่าว น่าจะร้องเป็นกลอนเพลงประกอบการละเล่นมากกว่ากลอนบทละคร ซึ่งอาจต้องร้องรวมคำในวรรคที่ยาว เช่น วรรคที่มีคำถึง ๘ คำ เพื่อให้เข้าจังหวะ ลักษณะเด่นของบทร้องงูกินหางอยู่ที่การร้องโต้ตอบกันระหว่างพองกับแม่ฐู โดยที่ให้ลูกฐูร้องรับหรือร้องทวนบทร้องของแม่ฐูอีกครั้งหนึ่ง เนื้อร้องที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงพระนิพนธ์ขึ้นสำหรับให้ลูกฐูร้องรับนั้น เห็นได้ชัดว่านำมาจากเพลงร้องประกอบการละเล่นโดยตรง

ผู้วิจัยเห็นว่าบทร้องดังกล่าวช่วยสร้างความสนุกสนาน ดึงดูดความสนใจผู้ชม และส่งผลต่อการดำเนินเรื่องในฉากต่อไป เพราะเนื้อเรื่องในฉากต่อจากนี้คือตอนที่นางบุษบาจะมาเสี่ยงทายอธิษฐานภายในวิหาร ที่ต้องการความเจียบสงบ ความสนุกสนานเพลิดเพลินในการละเล่นงูกินหางจึงต้องจบลง เพื่อสร้างบรรยากาศใหม่ภายในวิหารนั่นเอง

๒.๒ บทร้องประกอบการละเล่นขุ่มขุ่มมรดี ปรากฏในบทละคร ตึกดำบรรพ์เรื่องสังข์ศิลป์ชัย ภาคต้น ตอนที่ ๑ ตกแหว ดังนี้

เจรจาเข้าตะไพน

ชาติ ชุ่มชุ่มมรตี ระวังจงตี จะต่องปะเต๊ะ ๑
(ลูกไม้ตก ศรีสันท์วิ่งเข้าโรง)

เจรจา

ชาติ ดอกอะโรล่า (เฟ่งน้องรายตัว)
น้องที่ ๓ ดอกมะกล่ำ
น้องที่ ๔ ดอกมะกอก
น้องที่ ๕ ดอกโคก
น้องที่ ๖ ดอกสัก
สังข์ ดอกรัง

ร้องเชื้อ

ชาติ ฟังเนื้อพี่ข้าข้าจะบอก

(ศรีสันท์ออก)

ดอกมะกล่ำดอกมะกอกดอกมะสัง
ดอกโคกดอกสักดอกรักดอกรัง
ทั้งดอกทองพันชั่งพี่จะเอาอะไรเอ๋ย ๑

เจรจา

ศรีสันท์ ดอกมะกล่ำ (นับนิ้ว) ดอกมะกอก ดอกมะสัง ดอกโคก ดอกสัก
ดอกรัก ดอกรัง ดอกทองพันชั่ง แปดแน่ะ ห้ากินเปล่าถึงสาม
ยิ่งกว่าหวยหลายเท่า

ชาติ ยังไงล่ะ เอาดอกอะไร

ศรีสันท์ ข้ารักชอบอ้ายชื่อทองๆ มันชื่นใจดี เอาดอกทองพันชั่งละ

हनน้อง เอ ซี้ลมมา ซี้ลมมา (หัวเราะกัน)

ศรีสันท์ เจ็บปวด (ไทรธเขย่งกลับ)

และอีกบทหนึ่ง ดังนี้

เท่านั้นแหละ เจ้าชาตมันโกยงยั้งนี้ ที่ข้าละบอกถึงแปด แกล้งกัน
จนต้องขี้ลม^๔



การแสดงละครตีกตาบรรพ์เรื่องสังข์ศิลป์ชัย
โดยศิลปินสำนักการสังคีต กรมศิลปากร
ณ ห้องประชุมใหญ่ หอสมุดแห่งชาติ กรุงเทพฯ
เมื่อวันที่ ๓๐ เมษายน พ.ศ. ๒๕๕๖

^๔ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, สังข์ศิลป์ชัย ภาคต้น
ใน ขุมนุมบทยะคอนและบทขับร้อง (กรุงเทพฯ: ห้างหุ้นส่วนจำกัด ศิวพร, ๒๕๑๔), หน้า ๑๒๔-๑๒๖.

ลักษณะคำประพันธ์ข้างต้นเป็นเพลงประกอบการละเล่นชู้มชู้มมรตี หรือ ชุ่มชุ่มมมต บทร้องชุ่มชุ่มมมตนี้มีคำขึ้นต้นว่า “ชุ่มชุ่มมมต ระวังจต จะต้องปะเต๊ะ”^๙ เป็นการละเล่นให้ใครคนหนึ่งไปหาสิ่งที่สมมติว่าเป็นลูกไม้ และเป็นผู้โยนลูกไม้ให้ไปตกตรงหน้าผู้เล่นคนอื่น ก่อนโยนจะร้องเพลงดังกล่าว เมื่อลูกไม้ตกตรงหน้าผู้เล่นคนใด คนนั้นต้องวิ่งไปแอบใกล้ๆ ไม้ให้ได้ยินว่าผู้เล่นคนอื่นพูดชื้อดดอกไม้อะไร เมื่อเลือกชื้อดอกไม้แล้ว คนที่โยนลูกไม้ก็จะเรียกผู้ที่วิ่งไปแอบให้มาทนายว่ามีดอกไม้อะไรบ้าง โดยคนที่โยนลูกไม้จะพูดชื้อดอกไม้ที่ไม่มีคนเลือกไว้ด้วย ถ้าคนทนายพูดชื้อดอกไม้ที่ไม่มีคนเลือกไว้ ก็จะต้องถูกทำโทษ ให้เขย่งเกงกอย เป็นอันเล่นจบไปรอบหนึ่ง พอขึ้นต้นเล่นใหม่ ถ้าผู้เล่นทนายชื้อดอกไม้ถูก คนที่เอ่ยชื้อดอกไม้นั้นจะต้องให้คนทนายชื้อคอไปรอบๆ^{๑๐}

เพลงประกอบการละเล่นชนิดนี้ปรากฏอยู่ ๒ บท ซึ่งสอดคล้องกับเนื้อหาของเรื่องสังข์ศิลป์ชัยเป็นอย่างมาก เหตุผลสำคัญคือตัวละครหลักในเรื่องเป็นตัวละครเด็ก ลักษณะที่น่าสนใจของบทร้องประกอบการละเล่นชุ่มชุ่มมมตนี้อยู่ที่การนำเอาฉันทลักษณ์เพลงพื้นบ้านมาแต่งให้เข้ากับฉันทลักษณ์กลอนบทละคร

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงกำหนดทำนองเพลงเข็และเพลงแม่ศรีในบทร้องประกอบการละเล่นดังกล่าวอย่างมีความหมาย เนื่องจากทั้งสองทำนองนี้เป็นเพลงประกอบการละเล่นของเด็กที่คลี่คลายมาจากเพลงประกอบพิธีกรรมทรงเจ้าของผู้ใหญ่ โดยเชิญเจ้ามาประทับทรง ด้วยการเสียดอกไม้เพื่อดูว่าเจ้าองค์ใดลง และการชื้อมหรือการชื้อคอ ก็แสดงความหมายว่าเจ้าที่มาประทับทรงนั้นมาจากฟ้านั่นเอง

๒.๓ บทร้องประกอบการละเล่นกะเกย ปรากฏในบทละครดึกดำบรรพ์เรื่องสังข์ศิลป์ชัย ภาคต้น ตอนที่ ๑ ตกเหว ดังนี้

^๙ ท. กล้วยไม้ ณ อยุธยา, **บทความกลางเรื่อง (ชุดที่สอง)** (กรุงเทพฯ: อักษรสยามการพิมพ์, ๒๕๑๔), หน้า ๗๖-๗๗.

^{๑๐} กรมศิลปากร, **บทกลอนกล่อมเด็กและบทปลอบเด็ก** (นนทบุรี: มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, ๒๕๓๙), หน้า ๔๔.

เจรจาเข้าตะโพน

ศรีสันท์	กะเกยลำพู่	ใครมาแลดู	เอากูออกก่อน
	สาวศรีพี่น้อง	กินข้าวกะเกลือ	เหลือไว้ให้น้อง
	ติดต้องตั้งเม	เลเพหัวหอม	กระท่อมตีนเป็ยะ ๙ ^{๑๑}

ลักษณะคำประพันธ์ข้างต้นเป็นเพลงประกอบการละเล่นเอาเถิด หรือซ่อนหา โดยจะต้องใช้วิธีหาคนอยู่โยงหรือปิดตา ๑ คน ตัวละครชาติได้เจรจาไว้ในเรื่อง ตอนหนึ่งว่า “ไล่กะเกยเข้าซี เป็ยะที่ใครคนนั้นอยู่โยง” ผู้วิจัยเห็นว่ารูปแบบการละเล่นดังกล่าวคล้ายคลึงกับการเล่นจ้ำจี้มะเขือเปาะ คือ เป็นวิธีเลือกตัวผู้เล่นในการละเล่นที่มีการแบ่งผู้เล่นออกเป็น ๒ ฝ่าย ให้ผู้เล่นคนหนึ่งเอานิ้วชี้ตัวผู้เล่นทั้งหมดทีละคน (หรือจี้มนิ้วเอาในลักษณะการนับ) ขณะที่ร้องบทกะเกย คนที่ถูกชี้หรือจี้มนิ้วตอนที่ร้องคำสุดท้ายก็ต้องเป็นคนปิดตาและหาคนอื่นๆ ที่ไปซ่อน บทร้องดังกล่าวมีจำนวน ๙ วรรค มีสัมผัสระหว่างวรรคไม่สม่ำเสมอ มีจำนวนคำแต่ละวรรค ๔ คำ ซึ่งง่ายต่อการขับร้องและการจดจำของเด็ก

๓. เพลงโต้ตอบ เพลงโต้ตอบชายหญิงหรือเพลงปฏิพากย์ คือเพลงที่ใช้ร้องโต้ตอบกันในเชิงเกี่ยวพาราสีซึ่งมีจุดเด่นอยู่ที่ปฏิภาณ การใช้โวหารชิงไหวชิงพริบกัน เช่น เพลงปรบไก่ เพลงเรือ เพลงฉ่อย เพลงอีแซว เป็นต้น^{๑๒}

ผู้วิจัยพบว่าในบทละครดึกดำบรรพ์เรื่องควาญ ตอนที่ ๑ เมาพระบรรพ์ใช้เพลงปรบไก่ และในบทละครดึกดำบรรพ์เรื่องสังข์ศิลป์ชัย ภาคต้น ตอนที่ ๑ ตกแหว ใช้เพลงที่มีฉันทลักษณ์แบบเพลงโต้ตอบ ในชื่อบทร้องลำขมตงนอก ดังนี้

ร้องเพลงปรบไก่

ควาญ	ไอ้แจ่มจันท์ขวัญเรือน	น้องพี่ผู้เพื่อนไร่
	ผิวพรรณผุดผ่อง	งามเหมือนหนึ่งทองอุไร

^{๑๑} สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, สังข์ศิลป์ชัย ภาคต้น ใน *ขุมนุมบทละครและบทขับร้อง* (กรุงเทพฯ: ห้างหุ้นส่วนจำกัด คิวพร, ๒๕๑๔), หน้า ๑๓๐.

^{๑๒} สุกัญญา สุจฉายา, *เพลงพื้นบ้านศึกษา* (กรุงเทพฯ: โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๕), หน้า ๓๐.

	ชวดทรงตั้งวงวาด	งามวิลาสวิไล
	มีเสียวอยู่นิด	แต่ต้องติดกลองใหญ่
เฒ่า	นำเสียวใจจริงเอย (ยิ้ม)	
	จริงเอย (ตบมือยิ้มใหญ่)	
	มีเสียวอยู่นิด	แต่ต้องติดกลองใหญ่ (ทวน)
	นำเสียวใจจริงเอย ๑	
จันท	อู้ย (ร้องขึ้นพร้อมกับไสหัวเฒ่า)	
	ผลกรรมของน้อง	จึงต้องติดกลองข้าง
	สิ้นเคราะห์พระเจาหนึ่ง	ได้น้องเป็นชายา
	พระฆ่านกอินทรี	ศัตรูบุริมรณา
	ปราบดาภิเษกสวัสดิ์	เป็นเจ้าของรัฐสีมา
	เสียนิตผิตเค้า	ที่เป็นเจ้าไร่ข้า
	นำเวทนาหนักเอย (ยิ้ม)	
เฒ่า	หนักเอย อ๊ะ (กลัวถูกไสหัวถอยหลังว่าในคอ)	
	เสียนิตผิตเค้า	ที่เป็นเจ้าไร่ข้า (ทวน)
	นำเวทนาหนักเอย ๑	
คารวี	อ่เวทนาพีหรือ	ยกเหตุว่าคือไร่ข้า
	จะว่าจงหยั่ง	ข้างหลังข้างหน้า
	เสียนให้ถ้วนถี่ (ทวน)	
	ตัวที่เป็นเจ้ามีบ่าวไพร่	ยายเฒ่าเป็นโรนี่ (หัวเราะ)
เฒ่า	อะฮ้า (ถูกไสหัวหงาย)	
	ฉ่าฉ่าฉ่า	ชะฉ่าไ้ ๑ ^{๑๑}

จะเห็นว่าเนื้อความในตอนนี้เป็นการใช้รายละเอียดเหตุการณ์ก่อนหน้าว่าคารวีได้นางจันทสุดาเป็นชายา หลังจากช่วยนางซึ่งติดอยู่ในกลองใหญ่ แม้ได้นางเป็นชายาและได้บ้านเมืองแล้ว แต่ก็ไม่มีพระราชาราชฎีให้ปกครอง ลักษณะการร้องคือร้องโต้ตอบระหว่างคารวีกับนางจันทสุดา ขณะที่เฒ่าทำศประสาทเป็นลูกคู่คอยร้องรับหรือ

^{๑๑} สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, คารวี ใน **ขุมนุมบทละครอนและบทขับร้อง** (กรุงเทพฯ: ห้างหุ้นส่วนจำกัด ศิวพร, ๒๕๑๔), หน้า ๖๒-๖๓.

ร้องทวน และปรบมือให้จังหวะ

รูปแบบคำประพันธ์ที่ใช้ในท่วงโด้ต่อนี้เป็นแบบเดียวกับเพลงปรบโก่ ซึ่งสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงกำหนดไว้อย่างชัดเจน แบ่งเป็น ๓ บท ให้ท่วงโด้ ๒ บท นางจันท์สุดาร้อง ๑ บท และเฒ่าทักตื้ประสาท่วงโด้รับลูกคู่ ๓ ครั้ง

บทร้องเพลงปรบโก่ในบทละครดึกดำบรรพ์เรื่องท่วงโด้มีจำนวนคำในวรรคไม่แน่นอน ไม่จำกัดความยาวในแต่ละบท เช่น บทแรกที่ตัวละครท่วงโด้มี ๙ วรรค ขณะที่บทตัวละครนางจันท์สุดาร้องมี ๑๑ วรรค และบทสุดท้ายที่ตัวละครท่วงโด้มีเพียง ๗ วรรค ความไม่สม่ำเสมอของจำนวนวรรคในแต่ละบทนี้แสดงให้เห็นลักษณะของกลอนเพลงพื้นบ้านได้เป็นอย่างดี ขณะเดียวกันบทร้องรับตอนท้ายของเฒ่าทักตื้ประสาทที่ว่า “ฉ่าฉ่า ฉ่าฉ่า ชะฉ่าไฮ้ๆ” ก็แสดงลักษณะเพลงรับของเพลงปรบโก่ด้วย



การแสดงละครดึกดำบรรพ์เรื่องท่วงโด้ ตอนเฒ่าพระขรรค์

โดยศิลปินสำนักการสังคีต กรมศิลปากร

ณ สวนแก้ว มหาวิทยาลัยศิลปากร วังท่าพระ เนื่องในงานวันนริศ

ประจำปี ๒๕๕๖ เมื่อวันที่ ๒๕ เมษายน พ.ศ. ๒๕๕๖

อย่างไรก็ดี จะเห็นว่า การนำเพลงปรบโกมาใช้ในบทตอนนี้นั้นสอดคล้องกับการนำเสนอเนื้อหาในเรื่องเป็นอย่างมาก เพราะเป็นการเจรจาโต้ตอบระหว่างควีกับนางจันท์สุดา เช่นเดียวกับลักษณะของเพลงโต้ตอบชาย-หญิง ขณะเดียวกันก็มุ่งความสนุกสนานในบทของตัวละครเต่า ทศประสาธ ซึ่งเป็นลูกคู่คอยร้องรับ ผู้วิจัยเห็นว่าการดำเนินเรื่องด้วยฉันทลักษณ์เพลงปรบโกนี้ อาจมองอีกนัยหนึ่งได้ว่าเป็นการด้นกลอนเพื่อเล่าความหลังหรือเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นก่อนหน้าอย่างรวบรัด กระชับฉับไว เนื่องจากผู้ชมผู้ฟังย่อมทราบเรื่องราวดังกล่าวดีอยู่แล้ว

เพลงที่มีฉันทลักษณ์เพลงโต้ตอบ ในชื่อบทร้องลำขมตงนอก ที่ปรากฏในบทละครดึกดำบรรพ์เรื่องสังข์ศิลป์ชัย ภาคต้น ตอนที่ ๑ ตกลง ใช้รูปแบบคำประพันธ์แบบกลอนหัวเดียว มีเนื้อความดังนี้

ร้องลำขมตงนอก

ศรีสันท์	รุกชาติชอบกล	ตะละตันตะละอย่าง	
हन้อง	เป็นเชิงเป็นขุ่ม	ข่อมข้อมสลับสล้าง	บนเนินไศล
ศรีสันท์	ไม้ผลหลายพรรณ	แน่นั้นอะไร	
हन้อง	มะม่วงมะพร้าว	มะนาวมะกรูดมะพุตมะไฟ	มิใช้น้อย
ศรีสันท์	โหนดอีกอักโข	ตะโกทุเรียน	
हन้อง	มะปริงมะปราง	มะขางมะก้อตะคร้อตะเคียน	ตะขบข่อย
ศรีสันท์	ลูกดกหนักหนา	ออกกระยำย่อย	
हन้อง	จะช่วยกันเก็บ	จะช่วยกันหักจะซีกจะสอย	ไปพลับปลา ฯ

ปี่พาทย์ทำเพลงฉิ่ง (เก็บลูกไม้)^{๑๔}

ลักษณะคำประพันธ์ข้างต้นใช้รูปแบบของกลอนหัวเดียว และใส่สัมผัสแบบกลอนทั่วไป ผู้วิจัยขอจัดวรรคใหม่เพื่อให้เข้าใจได้ง่ายขึ้น ดังนี้

^{๑๔} สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, สังข์ศิลป์ชัย ภาคต้น ใน *ชุมนุมบทละครและบทขับร้อง* (กรุงเทพฯ: ห้างหุ้นส่วนจำกัด ศิวพร, ๒๕๑๔), หน้า ๑๒๙.

รุกขชาติชอบกลตะละตันตะละอย่าง	เป็นเชิงเป็นซุ่มขุ่มสลับสล้าง	บนเนินไศล
ไม้ผลหลายพรรณแน่นน้อไร	มะม่วงมะพร้าวมะนาวมะกรูดมะพุทมะไฟ	มิใช่น้อย
โนนอีกอ๊กโขตะโกทุเรียน	มะปริงมะปรางมะขามะก่อตะคร้อตะเคียน	ตะขบชอย
ลูกตกหนักหนออกระย้า้อย	จะช่วยกันหักจะชักจะชอย	ไปปลับพลา

รูปแบบฉันทลักษณ์ดังกล่าวเมื่อจัดวรรคใหม่แล้วมีลักษณะใกล้เคียงกับกลอนหัวเดียวของเพลงพื้นบ้าน เช่น เพลงฉ่อย เพลงเรือ ซึ่งชนบในการร้องเพลงเหล่านี้ก็มีบทมดงเช่นเดียวกัน จึงอาจกล่าวได้ว่าสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงหยิบยืมรูปแบบของบทมดงที่มีมาแต่เดิมมาใช้ในบทละครตอนดังกล่าว

๔. เพลงประกอบการละเล่นของผู้ใหญ่ หมายถึง เพลงที่ใช้ร้องประกอบการละเล่นของชาวบ้านทั้งชายและหญิงในยามตรุษสงกรานต์ ซึ่งแบ่งได้ ๒ กลุ่ม กลุ่มแรกเป็นการละเล่นที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมเข้าทรงหรือเรียกว่าเพลงเข้าผี นิยมเล่นตอนกลางคืน มีปรากฏทุกภาค ได้แก่ เข้าทรงแม่ศรี ลิงลม นางดั่ง เป็นต้น การละเล่นกลุ่มนี้มีลักษณะกึ่งการละเล่นกึ่งพิธีกรรม ขณะกลุ่มหลังเป็นการละเล่นที่ไม่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรม โดยเล่นเอาสนุก นิยมเล่นตอนบ่าย เช่น การละเล่นลูกช่วง ตีจับ สะบ้า มอญซ่อนผ้า เพลงคล้องช้าง เพลงเหย่ย เป็นต้น^{๑๔} บางครั้งก็เรียกชื่อเพลงกลุ่มนี้ว่าเพลงสังกรานต์ อันหมายถึง เพลงที่ร้องเล่นในยามสงกรานต์ เช่น เพลงระบำบ้านนา เพลงพิชฐาน เพลงเล่นเข้าทรงต่างๆ ตลอดจนเพลงร้องยั่ว เช่น เพลงฟวงมัลลย์ เพลงจุกฉาย เป็นต้น^{๑๖}

ผู้วิจัยพบว่าในบทละครดึกดำบรรพ์เรื่องอิเหนา ตอนที่ ๑ ตัดดอกไม้ฉายกริช และในบทละครดึกดำบรรพ์เรื่องพระมณีนพิตย ปรากฏเพลงแม่ศรี และในบทละครดึกดำบรรพ์เรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนวันทองหึง ปรากฏเพลงเชิญผี ดังนี้

^{๑๔} สุกัญญา สุจฉายา, **เพลงพื้นบ้านศึกษา** (กรุงเทพฯ: โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๕), หน้า ๓๔-๓๕.

^{๑๖} เอนก นาวิกมูล, **เพลงนอกศตวรรษ** (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, ๒๕๒๗), หน้า ๓๔๒-๓๔๓.

ร้องลำแม่ศรีทรงเครื่องรับปีพาทย์

อิเหนา	เสียงนกโพรดก	มันร้องโฮกเป๊ก	โฮกเป๊กอยู่หนไหน
เสนา	พระพุทเจ้าข้า	กึ่งเพกานั้นเป็นไร	
	ตัวเขี้ยวเขี้ยวเฮ้าเลียวไป	เข้าโพรงไม้ทางนี้เออ ๖	
สังคา	เสียงนกทางเขน	อ้อจับต่อไม้เอน	เจรจายู่จู้จี้
เสนา	พระพุทเจ้าข้า	นำเอ็นดูเต็มที	
	แต่เสียงไม่รอดมันยอดดี	ดินจนหัวฉีกปีกหักเออ ๖	
อิเหนา	นกกาเหว่าเสียงหวาน	ร้องก้องดงदान	เสียงกังวานยิ่งนัก
เสนา	บุราณท่านว่าไว้	มันไซ้ให้กาฟัก	
	เท็จจริงไม่ประจักษ์	พระพุทเจ้าข้าเออ ๖	
สังคา	นั่นไก่หรืออะไร	อู๋ยจริงจริงแหละไก่	พอทักไปก็ขันจ้า
เสนา	ขันคิกอยู่คนละถิ่น	ตัวไหนบินเข้าหา	
	พระพุทเจ้าข้า	ตีกันสิ้นท่าทางเออ ๖ ^{๑๗}	

บทร้องข้างต้นตรงกับเพลงแม่ศรี ผู้วิจัยขอจัดวรรคใหม่เพื่อให้เห็นชัดเจนยิ่งขึ้น ดังนี้

เสียงนกโพรดก	มันร้องโฮกเป๊ก
โฮกเป๊กอยู่หนไหน	(พระพุทเจ้าข้า) กึ่งเพกานั้นเป็นไร
ตัวเขี้ยวเขี้ยวเฮ้าเลียวไป	เข้าโพรงไม้ทางนี้เออ ๖
เสียงนกทางเขน	อ้อจับต่อไม้เอน
เจรจายู่จู้จี้	(พระพุทเจ้าข้า) นำเอ็นดูเต็มที
แต่เสียงไม่รอดมันยอดดี	ดินจนหัวฉีกปีกหักเออ ๖
นกกาเหว่าเสียงหวาน	ร้องก้องดงदान
เสียงกังวานยิ่งนัก	(บุราณท่านว่าไว้) มันไซ้ให้กาฟัก
เท็จจริงไม่ประจักษ์	พระพุทเจ้าข้าเออ ๖
นั่นไก่หรืออะไร	อู๋ยจริงจริงแหละไก่
พอทักไปก็ขันจ้า	(ขันคิกอยู่คนละถิ่น) ตัวไหนบินเข้าหา

^{๑๗} สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, อิเหนา ใน **ขุมนุมบทละครอนและบทขับร้อง** (กรุงเทพฯ: ห้างหุ้นส่วนจำกัด คิวพร, ๒๕๑๔), หน้า ๙๖.

เพลงแม่ศรีเป็นเพลงที่ใช้ในการเล่นทรงเจ้าเข้าผีในเทศกาลสงกรานต์ นิยมเล่นในตอนกลางคืนหรือบางทีก็เล่นในตอนเย็น โดยถือเป็นเรื่องสนุกอย่างหนึ่ง บทร้องแม่ศรีนั้นเท่าที่พบจากท้องถิ่นต่างๆ ความสั้นความยาวผิดเพี้ยนกันไปบ้าง แต่มักขึ้นต้นบทด้วยคำว่า “แม่ศรีเอ๋ย” โดยคนร้องจะมีจำนวนหลายคนเดินร้องวงไปรอบวงพร้อมปรบมือ ร้องจนกว่าผีจะเข้าแม่ศรี^{๑๔}

นอกจากนี้แล้วยังปรากฏการใช้บทร้องเพลงแม่ศรีในบทละครดึกดำบรรพ์เรื่องอิเหนา ในตอนเดียวกัน แต่ต่างฉาก เนื้อความมีดังนี้

ร้องลำแขกประเทศรับปีพาทย์

บุษบา	จะร้องเรื่อยรับขับครวญ	
กำนัล		โหยหวลสำเนียงเสียงประสาน
บุษบา	บำเรอเทวหน้าพระลาน	
กำนัล		ให้กังวานเพราะพร้องก้องระงม
บุษบา	แม่ศรีเอ๋ย	แม่ศรีสาวสะ
กำนัล	ยกมือไหว้พระ	แล้วจะมีคนชม
บุษบา	ชนคิ้วเจ้าก็ต่อ	ทั้งคอเจ้าก็กลม
กำนัล	ดูไม่ลืมลี้มอารมณ์	ชมแม่ศรีเอ๋ย ฯ ^{๑๕}

รูปแบบฉันทลักษณ์และถ้อยคำที่ปรากฏตรงกันกับเนื้อเพลง แม่ศรีที่เป็นที่นิยมแพร่หลายบทหนึ่งว่า

แม่ศรีเอ๋ย	แม่ศรีสาวสะ
ยกมือไหว้พระ	ว่าจะมีคนชม

^{๑๔} ส.พลาญน้อย, ตระกูลสงกรานต์ ประมวลความเป็นมาของปีใหม่ไทยสมัยต่างๆ (กรุงเทพฯ: มติชน, ๒๕๔๗), หน้า ๗๓.

^{๑๕} สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, อิเหนา ใน ขุมนุม บทละครคอนและบทขับร้อง (กรุงเทพฯ: ห้างหุ้นส่วนจำกัด คิวพร, ๒๕๑๔), หน้า ๑๐๓.

ชนคิ้วเจ้าต่อ
ชกผ้าปิดนม

ชนคอเจ้ากลม
ชมแม่ศรีเอ๋ย ฯ

ผู้วิจัยเห็นว่าการเปลี่ยนถ้อยคำในวรรค “ชกผ้าปิดนม” เป็น “ดูไม่ลืมปลื้ม อารมณ์” นั้น เป็นเพราะสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงคำนึงความสุภาพ เหมาะสม และความไพเราะของถ้อยคำเมื่อนำไป จัดแสดง ขณะเดียวกันถ้อยคำที่เปลี่ยนนี้ยังสอดคล้องกับเนื้อหาที่เน้นการชมความงาม ด้วย

เนื้อหาในตอนนี้กล่าวถึงบุษบาและนางกำนัลกำลังบวงสรวงเวทดาอยู่ในศาล ซึ่งพ้องกับเนื้อความตอนหนึ่งในบทร้องเพลงแม่ศรีที่ว่า “ยกมือไหว้พระ” ซึ่งน่าจะ เป็นความตั้งพระทัยของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ในการเลือกเพลงแม่ศรีเข้ามาดำเนินเรื่องในตอนนี้ เพื่อให้รูปแบบและเนื้อหาสัมพันธ์กัน

บทร้องเพลงแม่ศรีที่ปรากฏในบทละครดึกดำบรรพ์เรื่องพระมณีนพขัย มีเนื้อความดังนี้

ร้องลำแม่ศรี

แม่ศรีเอ๋ย	แม่ศรีแสนจัด
พูดคล่องไม่ข้องขัด	สารพัดจะนำฟัง
เตรียมจะลือพระมณีน	ให้ภูมิเธอจึ่งงัง
ใจหนุ่มคงคลุ้มคลั่ง	นำฟังเจ้าแม่ศรีเอ๋ย ฯ
เจ้าสไบสีลิ้นจีเอ๋ย	เจ้าค่อยจรลี
ไปที่ศาลาลัย	เจ้าจะลวงดูท่วงที
พระมณีนพขัย	ตัดจรีตให้ติดใจ
รักเจ้าสไบสีเอ๋ย ฯ	
มาใกล้เอ๋ย	มาใกล้ศาลา
แฝงไม้ใบหนา	สอดตาดูสามี
เห็นกอดเข้าเจ้าจุก	ระทมทุกข์หมองศรี
จึ่งเต็ดดอกมาลี	ทิ้งไปที่ศาลาเอ๋ย ฯ

เกาะเกาะเอย	เสียงดังเกาะเกาะ
นางเอาไม้ไปเคาะ	เข้าที่ริมฝา
กอบทราบสองหัตถ์	ซัดขึ้นหลังคา
แกล้งหลอนราชา	ให้ตระหนกตกใจเอย ๗

ปี่พาทย์ทำเพลงฉิ่ง (พระมณีนีทำเป็นกล้ว นางทำเป็นเพ็งเห็น)^{๒๐}

จะเห็นว่าสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงเลือกใช้รูปแบบเพลงแม่ศรี เข้ามาใช้ชมความงามของนางยอพระกลิ่น หลังจากแปลงกาย มีเนื้อหาทั้งชมความงามและดำเนินเรื่องไปในขณะเดียวกัน

ในบทละครดึกดำบรรพ์เรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนวันทองหึง ปรากฏเพลงเชิญผี มีเนื้อความดังนี้

ขอเอยขอพร	ขอเชิญพันสร
พันสรโยธา	ทั้งบิดามารดร
จงสังหรให้มา	รับเอาแพรผ้า
แต่งไว้ให้ทรงเอย ๗	
เสรีจเอยเสรีจทรง	เมี่ยงหมากบรรจง
บรรจงจัดไว้	ของกินหวานคาว
เหล้าข้าวเบ็ดไก่อ	ส้มสุกลูกไม้
กินให้อร่อยเอย ๗	
เชิญเอยเชิญชม	คนรำขำคม
ขำคมคัดไว้	หน้าขาวขาว
ยังกระราวว่าปอกไข	ช่างงามกระไร
บุรพญาตีฉิ่งนี้เอย ๗	
บุรพญาตีของฉิ่งนี้เอย	จะบำเรอให้สเบย
สเบยบานใจ	มาแล้ว

^{๒๐} สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, พระมณีนีพิชัย ใน **ชุมนุมบทละครคนและบทขับร้อง** (กรุงเทพฯ: ห้างหุ้นส่วนจำกัด ศิวพร, ๒๕๑๔), หน้า ๒๙๔. (ผู้วิจัย จัดแบ่งวรรคใหม่ตามฉันทลักษณ์เพลงแม่ศรี)

อย่าเพอร์รีบกลับไป

เชิญฟังปีพาทย์

ระนาดฆ้องเออย ๆ

(ปีพาทย์ทำ เด็กหญิงรำบาทเลตบวงสรวงเข้าปีพาทย์)^{๒๐}

เพลงเชิญผีนี้เป็นเพลงที่ใช้ร้องในการเล่นทรงเจ้าเข้าผีเช่นเดียวกับเพลงแม่ศรี ใช้ร้องเมื่อผีแม่ศรียังไม่เข้าคนทรง

บทร้องเพลงเชิญผีนี้ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงนำมาดัดแปลง และใช้ดำเนินเรื่องตอนนางศรีประจันจตุธูปเชิญวิญญาณบรรพบุรุษ ทั้งบิดามารดา และวิญญาณพันศรโยธาผู้เป็นสามีให้มารับของเซ่นไหว้ในงานแต่งงานของขุนช้างกับวันทอง

รูปแบบคำประพันธ์ที่เลือกใช้สอดคล้องกับเนื้อความในตอนดังกล่าวเป็นอย่างมาก เพราะเพลงเชิญผีแม้จะเป็นเพลงประกอบการละเล่นเข้าทรงแม่ศรี แต่ก็นับว่ามีความก้ำกึ่งระหว่างการละเล่นกับพิธีกรรมอยู่ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงเลือกใช้เพลงเชิญผี เพื่อสร้างความสมจริงให้กับเหตุการณ์การเชิญวิญญาณ บรรพบุรุษลงมารับเครื่องเซ่นไหว้ นับเป็นการนำเสนอรูปแบบการแสดงที่น่าสนใจอีกทางหนึ่งด้วย

จะเห็นได้ว่าตัวอย่างบทละครดึกดำบรรพ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ข้างต้นได้แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างฉันทลักษณ์เพลงพื้นบ้านกับฉันทลักษณ์กลอนบทละครอย่างชัดเจน บทร้องประเภทเพลงกล่อมเด็ก เพลงประกอบการละเล่นของเด็ก มีลักษณะคลี่คลายมาจากกลอนสี่แบบมุขปาฐะ ขณะที่บทร้องประเภทเพลงโต้ตอบ เพลงประกอบการละเล่นของผู้ใหญ่มีลักษณะเป็นกลอนแปด บทร้องทุกประเภทมีจำนวนคำที่ไม่แน่นอน ขึ้นอยู่กับจังหวะของเสียงที่ลง ตลอดจนท่าทางการแสดงเป็นสำคัญ แม้แต่กลอนบทละครก็คลี่คลายมาจากกลอนเพลงพื้นบ้าน เน้นคำร้องที่สัมพันธ์กับจังหวะท่าทางเช่นเดียวกัน

^{๒๐} สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, ขุนช้างขุนแผน ใน **ขุนนวมบทละครและบทขับร้อง** (กรุงเทพฯ: ห้างหุ้นส่วนจำกัด ศิวพร, ๒๕๑๔), หน้า ๒๘๐-๒๘๑.

บทบาทของเพลงพื้นบ้านในการแสดงละครตีกตาบรพ

ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์

การนำเพลงพื้นบ้านมาใช้เป็นบทร้องประกอบการแสดงละครตีกตาบรพของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ สอดคล้องกับวัตถุประสงค์หลักของการแสดงเป็นอย่างยิ่ง เพราะเพลงพื้นบ้านส่วนใหญ่อยู่ในรูปของ “เพลง” ซึ่งเอื้อต่อการร้องและการเล่นให้เกิดความสนุกสนาน ฉันทลักษณ์ของกลอนเพลงพื้นบ้านกับกลอนบทละครจึงสัมพันธ์กันอย่างแนบแน่น ผู้วิจัยพบว่าบทบาทของเพลงพื้นบ้านในการแสดงละครตีกตาบรพมีดังนี้

๑. สร้างความสนุกสนานบันเทิงในการแสดง หัวใจสำคัญของเพลงพื้นบ้านคือการให้ความสนุกสนาน ความบันเทิง ความเพลิดเพลินแก่ผู้เล่นและผู้ฟัง ในบทละครตีกตาบรพของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์หลายเรื่อง ใช้เพลงพื้นบ้านเพื่อสร้างความสนุกสนานในการแสดง ดังปรากฏเพลงร้องประกอบการละเล่นของเด็ก คือ บทร้องงูกินหาง บทร้องช่มชุ่มมรตติ และบทร้องกะเกยก กำหนดให้ตัวละครร้องเล่นเข้าเหยงกันเพื่อความสนุก จังหวะและคำที่สั้นกระชับทำให้จดจำได้ง่าย ผู้ชมการแสดงสามารถจดจำและร้องตามจังหวะได้ด้วย

เพลงร้องประกอบการละเล่นของผู้ใหญ่ คือ เพลงแม่ศรี เพลงเชยผิ ก็มีลักษณะใกล้เคียงกัน เพราะเน้นความสนุกสนานในการร้องเป็นหลัก ไม่ถือลักษณะจริงจังตามแบบแผนพิธีกรรม มีจังหวะและลีลาสั้นกระชับเช่นเดียวกับเพลงประกอบการละเล่นของเด็ก

เพลงกาเหว่า ซึ่งเป็นเพลงกล่อมเด็ก ก็สามารถสร้างความสนุกสนานผ่อนคลายอารมณ์ให้กับผู้ชมการแสดงได้เป็นอย่างดี ขณะที่เพลงปรบไก่ เพลงร้องลำฆมดงนอก ซึ่งเป็นเพลงโต้ตอบหรือเพลงปฏิพากย์ ก็แสดงการปะทะคารมระหว่างชายกับหญิงได้อย่างมีรสมีชาติ นอกจากบทร้องที่สนุกสนานแล้ว การร่ายรำของตัวละครตามรูปแบบการเล่นเพลงโต้ตอบก็มีบทบาทในการให้ความบันเทิงเช่นเดียวกัน

๒. ช่วยสร้างความสมจริงในการแสดง ความสมจริงดังกล่าวสัมพันธ์กับเรื่องที่น่ามาแสดง จากการศึกษา ผู้วิจัยพบว่าบทละครตีกตาบรพส่วนใหญ่เป็นเรื่องนิยาย/

นิทานท้องถิ่นที่เป็นวรรณกรรมของชาวบ้านมาก่อน ได้แก่ เรื่องควาวิ สังข์ศิลป์ชัย ขุนช้างขุนแผน จึงเหมาะสมอย่างยิ่งที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงนำฉันท์หลักชัยของชาวบ้านอย่างเพลงพื้นบ้านมาเล่นเรื่องราวเหล่านี้ นอกจากนี้ในยุคสมัยที่เกิดละครดึกดำบรรพ์ขึ้น การละครเกิดการพัฒนาคลีคลายไปมาก เห็นได้จากการที่เจ้านายตลอดจนขุนนางต่างๆ สามารถมีคณะละครเป็นของตนเองได้ ไม่ได้จำกัดวงอยู่แต่ในราชสำนัก เกิดละครรูปแบบใหม่ๆ เช่น ละครพันทาง ละครร้อง ละครพูด เป็นต้น เน้นลักษณะของความสมจริงในการแสดงมากขึ้น ในแง่นี้ทำให้ผู้ชมเห็นความสมจริงในการแสดงมากขึ้นด้วย เช่น ใช้เพลงกล่อมเด็กในฉากที่มีตัวละครเด็กในเรื่องสังข์ศิลป์ชัย หรือใช้เพลงเชยผิ เมื่อตัวละครเชยวิญญานบรรพบุรุษมารับเครื่องเซ่นไหว้ จากเรื่องขุนช้างขุนแผน ความสมจริงในข้อนี้ผู้วิจัยมองในแง่ของเพลงร้องและบทที่ใช้สำหรับการแสดง ขณะที่ฉากดนตรีตลอดจนอุปกรณ์ประกอบการแสดงอื่นๆ ก็เป็นองค์ประกอบที่ช่วยสร้างความสมจริงในการแสดงละครดึกดำบรรพ์เช่นเดียวกัน

เนื่องจากละครดึกดำบรรพ์เป็นละครที่เปลี่ยน “ชนบ” การแสดงที่ปล่อยให้คนดูสร้างมโนภาพเอาเอง และดูเพื่อเสพความงามของการร่ายรำและความไพเราะของเพลงร้องมาเป็นการแสดงที่ใช้หลัก “ความสมจริง” และ “ความรวดเร็ว” ซึ่งคุณลักษณะอย่างนี้เกิดขึ้นเพราะความเปลี่ยนแปลงของยุคสมัย^{๒๒} เพลงพื้นบ้านก็เป็นอีกส่วนผสมหนึ่งซึ่งช่วยสร้างความสมจริงและความรวดเร็วในการดำเนินเรื่อง

๓. เป็นหนึ่งในจุดขายทางวัฒนธรรมของชาติ จุดประสงค์ประการหนึ่งของการแสดงละครดึกดำบรรพ์นั้นเพื่อใช้ต้อนรับแขกเมืองชาวต่างประเทศในสมัยรัชกาลที่ ๕ ดังที่หม่อมเจ้าดวงจิตจร จิตรพงศ์ ทรงเล่าว่า

“ถ้ามีแขกเมืองเข้ามาก็ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ จัดให้มาดูละครดึกดำบรรพ์ จึงทรงแต่งบทละครดึกดำบรรพ์เป็นแบบโขนปนละครขึ้นให้เป็นเรื่องสั้นๆ แต่มีตัวมากๆ เพลงเพราะๆ มีบทร้องและเจรจาบ่อยๆ เพราะชาวต่างประเทศฟังภาษาไทย

^{๒๒} รื่นฤทัย สัจจพันธุ์, ศาสตราจารย์และศิลปินแห่งชาติ, (กรุงเทพฯ: ประพันธ์สาส์น, ๒๕๔๔), หน้า ๑๓๖.

ไม่ออก และดำเนินเรื่องไปอย่างรวดเร็ว บางฉากมีแต่เพลง หน้าพาทย์ล้วน ละคอนแสดงให้เข้าใจด้วยท่าร่ายอย่างเดียว มีสิ่ง ที่ชาวต่างประเทศจะสนใจแทรก เช่น กระบี่กระบอง มวยปล้ำ ระบายที่แต่งกายอย่างไทยแปลกๆ บางทีก็เล่นเป็นการแสดงสิ่ง ละอันพรรณละน้อย เป็นฉากๆ พอเป็นตัวอย่างศิลปการแสดง ของไทย^{๒๓}

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงเล็งเห็น ความสำคัญของเพลงพื้นบ้าน และทรงต้องการจะอนุรักษ์เพลงพื้นบ้านเหล่านี้ไว้อีก ทางหนึ่ง จึงทรงปรองบดให้มีเพลงร้องที่นำมาจากเพลงพื้นบ้าน ตลอดจนผสมผสาน ฉันทลักษณ์เพลงพื้นบ้านกับกลอนบทละคร ให้มีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน เพื่อ จุดมุ่งหมายประการสำคัญคือสือให้ชาวต่างประเทศมองเห็น “ความเป็นไทย” ได้อย่าง กว้างขวางและลุ่มลึก นอกเหนือจากละครรำของราชสำนักที่มีความงดงาม ประณีต แล้ว การนำเพลงพื้นบ้าน การละเล่นต่างๆ เข้ามาปรุงในการแสดงละครดึกดำบรรพ์ ก็นับเป็นจุดขยายทางวัฒนธรรมของชาติที่สำคัญอีกประการหนึ่ง ประกอบกับในรัชกาล พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งเป็นสมัยกำเนิดละครดึกดำบรรพ์ พระมหากษัตริย์ตลอดจนเจ้านายหลายพระองค์เริ่มศึกษาค้นคว้างานพื้นบ้านพื้นเมือง มากขึ้น เช่น การที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงเสด็จประพาสต้น ไปยังหัวเมืองต่างๆ ตลอดจนทรงพระราชนิพนธ์บทละครเรื่องเงาะป่า โดยนำเพลง พื้นบ้านมาประกอบในบทละครด้วย เป็นต้น จึงอาจกล่าวได้ว่าเพลงพื้นบ้านช่วย สร้างความแปลกแตกต่าง ให้แก่เมืองชาวต่างประเทศเกิดความประทับใจและเห็น วัฒนธรรมที่หลากหลายของไทยนั่นเอง

๔. เป็นหลักฐานบันทึกการเปลี่ยนแปลงรูปแบบของเพลงพื้นบ้านจาก วรรณกรรมมุขปาฐะเป็นวรรณกรรมลายลักษณ์ จากการศึกษา ผู้วิจัยพบว่าเพลง พื้นบ้านแต่เดิมถ่ายทอดผ่านทางมุขปาฐะ คือใช้ร้องและเล่นกันสดๆ ขณะที่เมื่อเกิด วัฒนธรรมการอ่าน เริ่มจากราชสำนักนำเอาเรื่องราวที่ใช้ร้องและเล่นไปแต่งเป็น

^{๒๓} สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, **ขุมนุมนบทละคอน และบทขับร้อง** (กรุงเทพฯ: ห้างหุ้นส่วนจำกัด ศิวพร, ๒๕๑๔), หน้า ๑๖-๑๗.

บทละคร จวบจนกระทั่งได้พัฒนากลายเป็นฉันทลักษณ์กลอนบทละครในสมัยต่อมา สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงหันกลับไปนำเพลงพื้นบ้านมาแต่งเป็นวรรณกรรมลายลักษณ์ ทำให้เกิดแบบแผนเพลงพื้นบ้านในฐานะวรรณกรรมลายลักษณ์เป็นจำนวนมาก เช่น เพลงกล่อมเด็ก เพลงแม่ศรี แม้ว่าฉันทลักษณ์ใหม่ที่เกิดขึ้นจะมีเค้าโครงของเพลงพื้นบ้านอยู่ แต่ก็แสดงให้เห็นระเบียบแบบแผนในการบรรจุเพลงร้อง การแต่งบท ตลอดจนการเลือกใช้จำนวนคำ เช่น เพลงแม่ศรี ในสมัยหลังก็มักนิยมแต่งควบคู่กับเพลงฉุยฉาย กลายเป็นขนบของการแต่งบทร้องฉุยฉาย ซึ่งเมื่อเทียบกับเพลง แม่ศรีและเพลงฉุยฉายในฐานะวรรณกรรมมุขปาฐะย่อมไม่มีการกำหนดถ้อยคำที่ตายตัว ตลอดจนความสั้นยาวของบทได้

ผู้วิจัยเห็นว่าการคลี่คลายรูปแบบดังกล่าวของเพลงพื้นบ้านสัมพันธ์กับยุคสมัยของสังคม เนื่องจากสภาพสังคมวัฒนธรรมเปลี่ยนไป มีรูปแบบการแสดงประเภทใหม่ๆ เกิดขึ้นมากมายจากการรับอิทธิพลของต่างชาติ ส่งผลให้เพลงพื้นบ้านได้รับความนิยมน้อยลง การบันทึกในฐานะวรรณกรรมลายลักษณ์เช่นที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงพระนิพนธ์บทละครดึกดำบรรพ์จึงอาจเป็นอีกแนวทางหนึ่งในการเก็บ “มรดก” อันทรงคุณค่านี้ไว้ให้ลูกหลานไทยในภายหน้า

บทส่งท้าย

ละครดึกดำบรรพ์เป็นละครรูปแบบใหม่ในสมัยรัชกาลที่ ๕ ที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงปรับปรุงบทขึ้นใหม่ ด้วยพระอัจฉริยภาพในทางศิลปะที่ทรงสั่งสมมาตั้งแต่ทรงพระเยาว์ ทำให้ละครดึกดำบรรพ์มี “องค์ประกอบศิลป์” ซึ่งแทบจะเรียกได้ว่าครบถ้วน สมบูรณ์ เป็นวิจิตรศิลป์ที่ผสมผสานศิลปะการละครแบบไทยประเพณีและตะวันตกเข้าด้วยกันอย่างลงตัว

เพลงพื้นบ้าน เป็นองค์ประกอบศิลป์หนึ่งที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงนำมาใช้เป็นวัตถุดิบในการปรับปรุงดังกล่าว จากการศึกษาวิเคราะห์ ผู้วิจัยพบว่า สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงมีความรู้ในเรื่องเพลงพื้นบ้านเป็นอย่างดี ทรงเลือกเพลงได้เหมาะสมกับเนื้อหาในเรื่อง และเลือกเพลงได้อย่างหลากหลาย เป็นการอนุรักษ์และ

สืบทอดวรรณกรรมมุขปาฐะในรูปแบบวรรณกรรมลายลักษณ์ที่น่าสนใจยิ่ง

โดยรูปแบบคำประพันธ์เพลงพื้นบ้านที่ปรากฏ มีทั้งที่เป็นแบบแผนที่กำหนดจำนวนคำชัดเจน และไม่เป็นแบบแผน ซึ่งดูคล้ายการต้นสดของตัวละคร ดังปรากฏในส่วนเนื้อเพลงร้อง คำขึ้นต้น คำลงท้าย ความสัมพันธ์ระหว่างฉันทลักษณ์กลอนเพลงพื้นบ้านกับกลอนบทละครอาจมองได้จากจุดมุ่งหมายในการประพันธ์คือ นำไปใช้เพื่อ “การแสดง” เป็นหลัก เนื่องจากบทละครดึกดำบรรพ์มิได้มีวัตถุประสงค์ไว้ใช้สำหรับอ่าน หากแต่เป็นบทสำหรับจัดแสดง เพลงพื้นบ้านเองก็มีจุดมุ่งหมายสำคัญอยู่ที่การแสดง ได้แก่ มีการต้นกลอน การใช้ปฏิภาณไหวพริบ ตลอดจนมีการใช้บทร้องประกอบการละเล่นต่างๆ จุดเชื่อมต่อนี้เองที่ประสานให้ฉันทลักษณ์เพลงพื้นบ้านและฉันทลักษณ์กลอนบทละครในบทละครดึกดำบรรพ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์มีความลงตัว และมีคุณค่าทางศิลปะสูงยิ่ง



พระประวัติและประชุมบทละครดึกดำบรรพ์
กรมศิลปากรพิมพ์เนื่องในวาระ ๑๕๐ ปี วันประสูติ
สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ พ.ศ.๒๕๕๖

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์เคยตรัสว่า “เหตุการณ์และความนิยมชมชอบของคนก็ย่อมเปลี่ยนไปตามกาลสมัย เราจะดึงความนิยมของคนสมัยใหม่ไปหาของเก่าๆ นั้นยาก จำจะต้องดึงของเก่าที่ยังดีมีคุณค่าลงมาหาคนสมัยใหม่ในโอกาสอันควร”^{๒๔} ผู้วิจัยเห็นว่าบทละครดึกดำบรรพ์เป็นตัวอย่างที่ชัดเจนที่สุด ที่แสดงการดึง “ของเก่าที่ยังดีมีคุณค่า” มาแสดงให้คนสมัยใหม่ได้รู้จัก คนสมัยใหม่ในที่นี้ อาจมีนัยหมายถึงคนปัจจุบันที่เกิดไม่ทันรับรู้ศิลปะประเพณีที่มีค่าในอดีต หรืออาจหมายถึงแขกเมืองชาวต่างประเทศที่ไม่รู้จักศิลปะประเพณีที่มีค่าของไทยมาก่อน ละครดึกดำบรรพ์ได้ช่วยอนุรักษ์ “ของเก่า” คือเพลงพื้นบ้านนี้ไว้และพัฒนาให้เหมาะสมกับยุคสมัย

เนื่องในวาระครบรอบ ๑๕๐ ปี วันประสูติสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ใน พ.ศ. ๒๕๕๖ ผู้วิจัยหวังให้บทความนี้เป็นอนุสรณ์ระลึกถึง “สมเด็จพระครู” ผู้รอบรู้ในศิลปศาสตร์หลากหลายแขนง สมกับสร้อยพระนาม “สรรพศิลป์พิริยวิธานธร” และ “สังคีตวาทีตวิธีวิจารณ์” และเป็นเครื่องกระตุ้นเตือนเยาวชนคนไทยในปัจจุบันให้หันกลับมารักษาสืบทอดมรดก “ของเก่าที่ยังดีมีคุณค่า” เช่น บทละครดึกดำบรรพ์นี้ไว้ต่อไป

^{๒๔} สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, **ขุมนุभवทละคอน และบทขับร้อง** (กรุงเทพฯ: ห้างหุ้นส่วนจำกัด ศิวพร, ๒๕๑๔), หน้า ๒๘.

บรรณานุกรม

- ตรีศิลป์ บุญขจร. “เพลงพื้นบ้านกับร้อยกรองสมัยใหม่,” ใน **วารสารภาษาและวรรณคดีไทย**, ๑๓, ๒ (กรกฎาคม ๒๕๒๔): ๑-๒๔.
- ท. กล้วยไม้ ณ อยู่ธยา. **บทความกลางเรื่อง (ชุดที่สอง)**. กรุงเทพฯ: อักษรสยามการพิมพ์, ๒๕๑๔.
- นริศรานูวัตติวงศ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยา. **ขุมนุมบทละคอนและบทขับร้อง**. กรุงเทพฯ: ห้างหุ้นส่วนจำกัด ศิวพร, ๒๕๑๔.
- รีณฤทัย ลัจจพันธุ์. **ศาสตร์และศิลป์แห่งวรรณคดี**. กรุงเทพฯ: ประพันธ์สาส์น, ๒๕๔๔. ศิลปากร, กรม. **บทกลอนกล่อมเด็กและบทเพลงเด็ก**. พิมพ์ครั้งที่ ๑๑. นนทบุรี: มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, ๒๕๓๙.
- ส.พลายน้อย. **ตรุษสงกรานต์ ประมวลความเป็นมาของปีใหม่ไทยสมัยต่างๆ**. พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพฯ: มติชน, ๒๕๔๗.
- สุกัญญา สุฉฉายา. **เพลงพื้นบ้านศึกษา**. พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพฯ: โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๕.
- สุจิตรา จรจิตร. **วิเคราะห์บทละครดึกดำบรรพ์ พระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัตติวงศ์**. ปริญญาานิพนธ์การศึกษามหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร, ๒๕๒๒.
- สุรพล วิรุฬห์รักษ์. **นาฏศิลป์รัชกาลที่ ๕**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ สกสค. ๒๕๕๔. (จัดพิมพ์เนื่องในงาน ๑๐๐ ปี แห่งการสวรรคตของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว)
- สุรพล วิรุฬห์รักษ์. **วิวัฒนาการนาฏศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์ พ.ศ. ๒๓๒๕-๒๔๗๗**. พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๗.
- เสาวณิต วิงวอน. **วรรณคดีการแสดง**. กรุงเทพฯ: ภาควิชาวรรณคดี ร่วมกับคณะกรรมการฝ่ายวิจัย คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, ๒๕๕๕. (จัดพิมพ์เนื่องในการสัมมนาวิชาการ วรรณศิลป์-สหศาสตร์-นาฏยคดี วันที่ ๓๑ สิงหาคม พ.ศ.๒๕๕๕)
- เอนก นาวิกมูล. **เพลงนอกคตวรรษ**. พิมพ์ครั้งที่ ๓. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, ๒๕๒๗.