บทที่ 2

บริบทสำคัญที่เกี่ยวกับการแสดงละครชาตรี

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาบริบทสำคัญที่เกี่ยวข้องกับการแสดงละครชาตรี และนำเสนอเป็นหัวข้อดังนี้

1. ประวัติและความเป็นมาของการแสดงละครชาตรี
2. ประวัติและความเป็นมาของเรื่องรถเสน
3. ประเภทของวงดนตรีและเพลงที่ใช้ในการแสดงละครชาตรี

1. ประวัติและความเป็นมาของการแสดงละครชาตรี

1.1 การศึกษาเกี่ยวกับความเป็นมาของละครชาตรี

นายมนตรี ตราโมท ได้แสดงข้อสันนิษฐานเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของมหรสพประเภทที่เรียกว่าละครไทยไว้ว่า ละครรำที่เป็นแบบฉบับบริสุทธิ์ของไทยในสมัยโบราณมีอยู่ 3 อย่าง คือ ละครชาตรี ละครนอก และละครใน บรรดาละครแบบฉบับทั้ง 3 ฉบับนี้ ละครชาตรีดูเหมือนจะมีอายุเก่าแก่กว่าและเป็นต้นเค้าให้เกิดละครนอกและละครในขึ้นด้วย ส่วนละครดึกดำบรรพ์ ก็ดี ละครพันทางก็ดี เป็นละครแบบผสม ซึ่งดัดแปลงปรับปรุงขึ้นจากละครนอกและละครใน แล้วนำแบบของการแสดงประเภทอื่นเข้ามาผสม จึงเห็นได้ว่า ละครชาตรี อาจเป็นบ่อเกิดของละครไทยก็ได้

ในสมัยโบราณก่อนที่จะมีละครขึ้น ไทยเราก็มีแต่การขับร้องฟ้อนรำอย่างที่เรียกรวมอยู่ในจำพวกระบำ เพราะมิได้แสดงเป็นเรื่องเป็นราวอย่างใด ต่อเมื่อได้รับวัฒนธรรมด้านละครของอินเดียเข้ามา จึงได้เกิดเป็นละครชาตรีขึ้น ซึ่งแต่แรกทีเดียวก็คล้ายคลึงกับอินเดียมาก กล่าวคือ มีตัวละครแสดงเพียง 3 ตัว คือ ตัวนายโรง (ยืนเครื่อง) 1 ตัวนาง 1 และตัวจำอวด (เป็นตัวเบ็ดเตล็ดด้วย) มีเครื่องปี่พาทย์ประกอบเพียง ปี่เลาหนึ่ง โทนคู่หนึ่ง กลองเล็กคู่หนึ่ง และฆ้องคู่เท่านั้น ละครชาตรีนี้ได้แพร่หลายเป็นที่นิยมอยู่ในจังหวัดภาคใต้ของไทย แต่สมัยโบราณเห็นจะนิยมแสดงแต่เรื่องมโนห์รา (พระสุธน) กันเป็นพื้น ชาวปักษ์ใต้ซึ่งขอบพูดตัดพยางค์หน้าจึง

เรียกละครแบบนี้ว่า "โนห์รา" ละครยก คือ ตุ๊กตาละครสำหรับถวายเจ้า ซึ่งทำเป็นรูปละคร 3 ตัว มีพระนาง และจำอวด ก็น่าจะจำลองมาจากละครโนห์ราดังกล่าวแล้ว

นอกจากนี้นายธนิต อยู่โพธิ์ยังได้เสนอแนะอีกว่า ละครชาตรีนั้นมีกำเนิดไปจากกรุงศรีอยุธยา โดยเล่าเป็นตำนานพอจับความได้โดยย่อว่า แต่เดิมมีครูละครผู้หนึ่งชื่อขุนศรัทธาเป็นครูละครในกรุงศรีอยุธยาอยู่ก่อน แล้วภายหลังลงไปตั้งคณะละครขึ้นที่นครศรีธรรมราช เป็นผู้ให้กำเนิดแก่ละครชาตรี แต่ตามหลักฐานทางประวัติศาสตร์และวิชาโบราณคดีประกอบกับแนวพิจารณาท่ารำ ตามรำราละครชาตรีเทียบกับท่ารำแม่บท ในตำราฟ้อนรำ พระนิพนธ์สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ จะเห็นได้ว่ามีวัฒนาการมาจากกัน ทั้งศิลปหลายอย่าง แม้แต่วรรณคดีเรื่องอิเหนา ก็ผ่านปักษ์ใต้เข้ามาสู่กรุงศรีอยุธยา โดยเฉพาะละครชาตรีในปักษ์ใต้ก็มาเป็นต้นกำเนิดของละครรำในกรุงศรีอยุธยา ทีภายหลังมามีชื่อแยกประเภทเป็นละครนอกและละครในดูจะสมเหตุสมผล และตรงตามหลักฐานทางตำนานและวิวัฒนาการทางศิลปมากกว่า แม้แต่คำว่า "ละคร" นี่เองก็ผ่านเข้ามาทางใต้...

...ถ้าพิจารณาดูท่ารำแม่บทของโนห์ราชาตรี จะเห็นได้ว่าหลายท่าคล้ายกับ ท่ากรณะ ในคัมภีร์ภรตนาฏยศาสตร์ และคล้ายกันมากับท่ารำในแผ่นศิลาจำหลักที่บุโรพุทโธ และถ้าเปรียบเทียบกับท่ารำแม่บท 64 ท่าในตำราฟ้อนรำ ดังกล่าวมา ก็จะเห็นได้ว่าท่ารำแม่บท 64 ท่านั้นน่าจะวิวัฒนาการมาภายหลังท่ารำแม่บทของโนห์ราชาตรี นอกจากนั้นวิธีของละครประเภทหนึ่งของอินเดีย ซึ่งเล่นกันอยู่ตามแคว้นเบงกอล สมัยโบราณที่เรียกว่า "ยาตรา" หมายถึงละครเร่ เล่นเรื่องคีตโควินท์ ประกอบทั้งละครชาตรีที่เล่นกันทางปักษ์ใต้แต่โบราณก็เป็นแบบละครเร่เช่นกัน ทั้งคำว่า "ชาตรี" เช่นเรื่องพระสุธนนางมโนห์รานั้น ต่างก็มีตัวละครสำคัญอยู่ 3 ตัวเช่นกัน จึงมีผู้สันนิษฐานว่า คำว่า "ชาตรี" อาจกลายมาจาก "ยาตรา" ก็ได้แล้วภายหลังมีผู้นำแบบอย่างละครชาตรีมาปรับปรุงขึ้นเป็นละครอีกแบบหนึ่ง เล่นกันเป็นพื้นบ้านในกรุงศรีอยุธยา โดยใช้ผู้ชายเป็นคนเล่นเป็นคนแสดงเช่นเดียวกับโขนและเล่นเรื่องตามนิยายพื้นเมืองบ้าง ตามเรื่องชาดกบ้าง ซึ่งคงจะปรับปรุงวิธีเล่นวิธีแสดงให้ดีขึ้นตามลำดับ จนผู้เล่นละครบางพวกเป็นผู้แสดงที่พระมหากษัตริย์หรือทางราชการรับรอง หรือรับเป็นตัวละครของหลวงหรือของทางราชการ เช่น มีกล่าวถึงศักดินาของพวกโขนและละครไว้ใน "พระไอยการ ตำแหน่งนาพลเรือน" (ธนิต อยู่โพธิ์, 2516 :13-14)

1.2 การแพร่กระจายของละครชาตรี

จากการศึกษา สรุปได้ว่าละครชาตรีเริ่มแพร่หลายมาจากทางใต้ แล้วจึงซึมซาบสู่ความนิยมของคนภาคกลาง ดังที่นายมนตรี ตราโมทสันนิษฐานว่า การที่ละครชาตรีเข้ามาแพร่หลายอยู่ในกรุงรัตนโกสินทร์นี้ มีเค้าว่าจะเข้ามาจากจังหวัดภาคใต้ได้ 3 คราว คราวแรกใน พ.ศ. 2312 สมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรีเสด็จยกทัพลงไปปราบปรามจับตัวเจ้านครและพาขึ้นมากรุงธนบุรีพร้อมด้วยพวกละคร แต่แล้วก็โปรดให้กลับไปเป็นเจ้านครศรีธรรมราชตามเดิม ทั้งมีละครผู้หญิงเป็นเครื่องประดับยศด้วย คราวที่ 2 เมื่อ พ.ศ. 2323 ในการฉลองพระแก้วมรกต โปรดให้ละครของเจ้านครขึ้นมาแสดงปรากฏว่าได้แสดงประชันกับละครผู้หญิงของหลวงด้วย แต่ในครั้งกรุงธนบุรีนี้ คงจะมิได้ทำความแพร่หลายเท่าใดนัก แม้จะเหลือตกค้างอยู่บ้างก็คงไม่กี่คน ที่ทำความแพร่หลายแก่ละครชาตรีให้มีมาได้จนถึงทุกวันนี้ก็เมื่อรัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ เนื่องด้วยเมื่อ พ.ศ. 2375 เจ้าพระยาพระคลัง ได้กรีธาทัพลงไปปราบปรามระงับเหตุการณ์ทางหัวเมืองภาคใต้ บังเอิญในปีนั้นฝนแล้ง น้ำน้อย ข้าวแพง ราษฎรอดอยาก ขณะที่เจ้าพระยาพระคลังยกทัพกลับกรุงชาวเมืองนครศรีธรรมราช เมืองพัทลุง และเมืองสงขลา จึงขออพยพติดตามกองทัพมาด้วย เมื่อเข้ามาถึงกรุง ข้าวก็แพงอยู่แล้ว ข้าวเปลือกราคาถึงเกวียนละ 40 ถึง 50 บาท ข้าวสารถังละ 1 บาท ถึง 1 บาท 1 เฟื้อง (ถ้าเทียบกับสมัยนี้ก็ยังถูกกว่าราว 25 เท่า) พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวจึงโปรดให้ช่างชาวนครศรีธรรมราช ชาวพัทลุง และชาวสงขลา ที่กองทัพพามา โดยคิดราคาข้าวและค่าตัว ให้แก่บรรดามูลนายและให้ตั้งบ้านเรือนอยู่ ณ ตำบลสนามกระบือ (คือบริเวณถนนหลานหลวง และถนนดำรงรักษ์ในบัดนี้) หัดเป็นช่างปูนช่างศิลาไว้ช่วยราชการ เรียกว่าไพร่หลวงเกณฑ์บุญ แต่บรรดาชาวนครศรีธรรมราช ชาวพัทลุง และชาวสงขลาเหล่านี้ มีความสามารถในการแสดงละครชาตรีอยู่มาก จึงได้รวบรวมกันตั้งคณะละครรับเหมาะแสดงในงานต่าง ๆ ต่อมา ก็เป็นที่นิยมของชาวกรุง จนเป็นที่ขึ้นชื่อในนามละครชาตรีตำบลสนามกระบือ (เรียกกันเป็นสามัญว่า สนามควาย) และฝึกหัดสืบต่อกันมาจนถึงทุกวันนี้ แต่ในเวลานี้ละครชาตรีถูกความกดดันจากละครประเภทอื่นและลิเก จนทำให้ใกล้จะเสื่อมสูญไป แม้ที่แสดงกันอยู่ทั่วไป ก็เพียงไหว้ครูและรำซัดตอนต้นตามแบบละครชาตรีพอเข้าเรื่องก็กลายเป็นละครนอกปนลิเก (มนตรี ตราโมท, 2540 : 1-3)

อีกทั้งยังมีข้อสนับสนุนจากนายธนิต อยู่โพธิ์ ในเรื่องของการแพร่กระจายจากภาคใต้สู่ภาคกลางว่า นาฏศิลป์หรือละครรำของไทยสมัยกรุงศรีอยุธยานั้น มีหลักฐานหลายอย่างแสดงว่ามีต้นกำเนิดมาจากการเล่นโนห์รา และละครชาตรีที่นิยมเล่นกันในภาคใต้ของประเทศไทยมาแต่ก่อน และโดยเหตุที่นิยมเล่นนิยมดูเรื่องพระสธนนางมโนห์รากันแพร่หลาย ประกอบทั้งนางมโนห์ราก็มีบทบาทสำคัญในเรื่องอยู่มาก จึงเรียกการเล่นชนิดนั้นโดยตัดเสียงเหลือสั้นลงว่า "โนห์รา" ตามวิธีการออกเสียงทางปักษ์ใต้ แล้วภายหลังปรับการเล่นโนห์รามาเป็นละครชาตรี แต่คงจะยังนิยมเล่นเรื่องนางมโนห์ราอยู่ด้วย จึงมักเรียกควบกันว่าโนห์ราชาตรี

นอกจากนี้ศาสตราจารย์ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ยังได้เสนอข้อคิดเห็นไปในแนวเดียวกัน เพิ่มเติมในด้านของความเป็นมาของละครชาตรีสมัยรัชกาลที่ 4 ว่า ละครชาตรีในกรุงเทพมหานครนั้นสืบทอดมาจากยุคธนบุรี การแสดงก็คล้ายคลึงกับโนราทางจังหวัดนครศรีธรรมราช ด้วยพวกโนราติดตามเจ้าพระยานครเข้ามาครั้งหนึ่ง และชาวปักษ์ใต้อพยพเข้ามากรุงเทพในรัชกาลที่ 1 อีกครั้งหนึ่ง ครั้นรัชกาลที่ 3 ก็มีโนราอพยพตามกองทัพเจ้าพระยาพระคลังเข้ามาอีกครั้งหนึ่ง ใน พ.ศ 2387 .และในครั้งนั้นโปรดเกล้าฯ ให้ตั้งบ้านเรือนอยู่ที่ถนนหลานหลวง มีคนนิยมว่าจ้างไปแสดงแก้บนด้วยเห็นว่ามีวิทยาคมทำให้การแก้บนศักดิ์สิทธิ์กว่าละครชนิดอื่นๆ ครั้นมีพระราชานุญาตให้หัดผู้หญิงเล่นละครได้ ละครโนราจึงปรับปรุงการแสดงของตนโดยนำผู้หญิงมาแสดงเป็นตัวนางแทนผู้ชาย ดังนั้นจึงต้องปรับเปลี่ยนเครื่องแต่งกายให้เหมาะกับผู้หญิง จึงเริ่มนำเครื่องละครยืนเครื่องอย่างละครนอกมาใช้บ้าง เช่น ตัวนายโรง หรือตัวพระ แต่งเครื่องโนราเปลือยอกสวมแต่ชฎา ต่อมาคงเห็นว่าเครื่องละครไม่รับกันทั้งโรง และคงจะสวยสู้เครื่องละครรำอื่นๆ มิได้ จึงเปลี่ยนเครื่องตัวพระเป็นแบบยืนเครื่องอย่างละครรำ แต่ยังคงสวมเล็บมือ สำหรับการแสดงการร้อง การรำ ปี่พาทย์ยังคงเป็นแบบโนราทางปักษ์ใต้อยู่ ละครชาตรีของหลวง เป็นละครชาตรีแสดงอย่างโนราปักษ์ใต้ แต่ให้ผู้หญิงแสดงทั้งโรง ไม่ใช่ผสมชายหญิงอย่างละครชาตรีดังได้กล่าวแล้ว ละครชนิดนี้เกิดขึ้นเนื่องจากพระองค์เจ้าปัทมราชพระราชธิดาในกรมพระราชวังบวรมหาสุรสิงหนาทในรัชกาลที่ 1 ขอพระราชทานพระบรมราชานุญาตรัชกาลที่ 4 กลับไปนครศรีธรรมราชเพื่อรักษาพยาบาลมารดาของท่าน คือ เจ้าจอมมารดานุ้ยเล็ก ธิดาในเจ้าพระยานคร) พัฒน์ (พระองค์เจ้าปัทมราชได้ทรงหัดละครผู้หญิงขึ้นที่เมืองนคร แสดงเรื่องอิเหนาโรงหนึ่ง ครั้นเจ้าจอมมารดาถึงอนิจกรรม ก็เสด็จกลับพระนครแล้วพาละครผู้หญิงโรงนั้นมาด้วย และถวายตัวแด่พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พระองค์โปรดให้แสดงเป็นละครชาตรี จึงมีละครชาตรีของหลวงขึ้น สันนิษฐานว่า การแสดงละครชาตรีของหลวงน่าจะได้ออกโรงเป็นครั้งแรกในวันจันทร์ เดือน 10 ขึ้น 1 ค่ำ เวลาบ่าย 4 โมงเศษ ตรงกับวันที่ 24 สิงหาคม พ.ศ.

2411 ซึ่งโปรดให้มีละครชาตรีรำบวงสรวงเทพารักษ์ข้างพระที่นั่งจันทรทิพโยภาศ การแสดงละครชาตรีของหลวงนี้ น่าจะแตกต่างไปจากละครชาตรีภายนอกอยู่บ้าง ด้วยเป็นของหลวงในพระราชนิเวศน์ ตัวละครมีพื้นละครในแต่คงรำได้ดีไม่ถึงขนาด จึงไม่โปรดให้แสดงเป็นละครในแต่แสดงเป็นละครชาตรีแทน ถ้าจะนับให้เห็นความสำคัญก็คงจะได้ว่า ละครชาตรีของหลวงนี้คงเป็นโนราผู้หญิงล้วนโรงแรกของไทย การดำเนินเรื่อง การร้อง การใช้ภาษา คงจะรักษาประเพณีโนรา แต่การรำจะให้ได้วงได้เหลี่ยมเปิดกว้างสุด ก้นงอนสุดอย่างโนราผู้ชายคงไม่งามตามสายตาราชสำนักกรุงเทพมหานคร และกำลังของผู้หญิงจะให้แข็งแรง สะบัดสะบิ้งอย่างผู้ชายรำก็คงจะกระทำได้ยาก ดังจะได้เห็นจากการฝึกหัดผู้หญิงรำโนรา แสดงกันแพร่หลายในปัจจุบัน เครื่องแต่งกายก็คงทำนองเดียวกันกับละครชาตรีภายนอกวังในขณะนั้น คือ หยิบยืมแบบอย่างละครรำมาใช้จะได้มิดชิดเหมาะสมกับผู้หญิง ผู้เขียนพยายามเทียบเคียงกับรูปแบบการแสดงในปัจจุบันก็เห็นว่า น่าจะใกล้เคียงกับการแสดงละครชาตรีเรื่องมโนห์ราของกรมศิลปากร (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547 : 170 - 171) เป็นที่น่าสังเกตว่าในการจัดการแสดงเรื่องรถเสนและมโนห์ราของกรมศิลปากรในอดีต ไม่เรียกว่าละครชาตรีแต่เรียกว่าละคอนเฉยๆ สันนิษฐานว่าน่าจะมีเหตุมาจาก เมื่อสมัยปลายรัชกาลที่ 6 มีผู้คิดผสมวิธีการแสดงละครชาตรีกับละครนอกเข้ารวมกัน เรียกว่า "ละครชาตรีเข้าเครื่อง" บ้าง "ละครชาตรีเครื่องใหญ่" บ้าง (มนตรี ตราโมท, 2540 : 7) และเมื่อคราวที่กรมศิลปากรปรับปรุงละครเรื่องโนราห์ออกแสดงให้ประชาชนที่โรงละครศิลปากร นายมนตรี ตราโมท เป็นผู้บรรจุทำนองเพลงร้อง (กรมศิลปากร, 2500 : ก) ได้นำเพลงร่ายชาตรีทั้งสามเพลงที่เกิดขึ้นใหม่ในละครชาตรีเข้าเครื่องดังกล่าวมาใช้ จึงอาจกล่าวได้ว่าบทละครเรื่องมโนห์ราและรถเสนที่นายมนตรี ตราโมทปรับปรุงเพื่อใช้ในการแสดงของกรมศิลปากรไม่ใช่ละครชาตรีแบบเดิม แต่เป็นละครนอกผสมละครชาตรี หรือที่เรียกกันว่าละครชาตรีเข้าเครื่องนั่นเอง

อนึ่ง บุคคลสำคัญที่เป็นผู้มีความสามารถในด้านละครชาตรีเป็นที่ยอมรับในปัจจุบันได้แก่ ครูทองใบ เรืองนนท์ จึงใคร่ขอกล่าวถึงประวัติของครูทองใบเพื่อเป็นการสะท้อนภาพชีวิตในยุคปัจจุบันของละครชาตรีจากหัวเมืองใต้ที่อพยพเข้ามาในพระนครตั้งแต่สมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์

> ครูทองใบ เรืองนนท์ เกิดในตระกูลของคณะละครชาตรี ซึ่งเล่นสืบสายกันมาโดยตลอดตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 3 เป็นอย่างน้อย แม้กระทั่งปัจจุบันตระกูลเรืองนนท์ก็ยังคงเล่นละครชาตรีกันอยู่ไม่ยอมเลิก ครูทองใบ มีความรู้ในเรื่องละครชาตรี ลิเกหนังตะลุง ปี่พาทย์และเป็นผู้ที่พี่น้องยกให้เป็นหัวหน้าคณะสืบต่อจากพ่อ ครูทองใบ อายุ 59 ปี (พ.ศ. 2528)1 เกิดที่ละแวกหลานหลวง กรุงเทพฯ เมื่อวันอาทิตย์

เดือน 5 ปีขาล เทียบปฏิทินเท่ากับ พ.ศ. 2469 ต้นสมัยรัชกาลที่ 7 พ่อชื่อ พูน แม่ชื่อเชื้อ เรืองนนท์ มีพี่น้องท้องเดียวกัน 3 คนคือ นางพัน ครูทองใบ และนางสมโภช แต่เมื่อแรกเกิดนั้นภรรยาของพ่ออีกคนหนึ่งชื่อแม่มอญ ไม่มีลูก ได้มาขอรับลูกทั้ง 3 คนของนางเชื้อเป็นลูกตัว ครูทองใบ และพี่น้องจึงมีแม่มอญเป็นแม่อุปถัมภ์ด้วย แม่มอญคนนี้ได้ให้ความรู้ในเรื่องนาฏศิลป์ตลอดกระทั่งแนะให้ ครูทองใบไปเรียนปี่พาทย์ นับเป็นผู้ที่ครูทองใบนับถือมากผู้หนึ่ง ส่วนแม่แท้ คือ แม่เชื้อ เป็นผู้มีความรู้ทางปั้นหม้อ เพราะบ้านเดิมอยู่ทางบางตะนาวศรี ถิ่นปั้นหม้อ แม่เชื้อไม่เป็นละครด้วยเลย

พ่อของครูทองใบ คือ นายพูนหรือที่เรียกกันว่าครูพูน เป็นลูกของนายนนท์และเป็นหลานนายเรือง มีเชื้อสายชาวเมืองนครศรีธรรมราช ตระกูลนี้ได้อพยพขึ้นมาอยู่ทางหลานหลวงตั้งแต่สมัย ร.3 ได้เล่นละครชาตรีเรื่อยมา

เนื่องจากครูทองใบเกิดในแวดวงละครชาตรี กับทั้งภายหลังครูพูนผู้พ่อยังเคยไปร่วมเล่นลิเกกับนายดอกดินด้วย ครูทองใบจึงได้ยินเสียงปี่พาทย์โทนทับเห็นการร้องรำต่าง ๆ มาตั้งแต่เป็นเด็ก ถึงผู้ใหญ่จะไม่หัดให้ก็สามารถจดจำเพลงและท่ารำต่าง ๆ ได้ เมื่ออายุราว 6 ขวบ ครูทองใบก็ตีโทน ตีกลองได้เองโดยไม่มีใครสอน นับเป็นการเรียนโดยวิธีซึมซาบไม่รู้ตัว

ครูทองใบเรียนหนังสือที่โรงเรียนวัดโสมนัสวรวิหารเพียงแค่ชั้นป. 4 ก็ออก และนับจากนั้นก็ไม่เคยเข้าเรียนที่ไหนอีกเลย เมื่อออกจากโรงเรียนแล้วก็มาอยู่บ้าน ระหว่างนั้น ได้หัดปี่พาทย์กับครูยรรยง โปร่งน้ำใจ หรือยรรยง จมูกแดง ครูยรรยงเป็นคนจับข้อมือสอนตีระนาดให้เป็นคนแรก (เดิมครูอุ้ย พ่อของครูยรรยงจะจับข้อมือให้เพราะท่านรักครูทองใบมาก แต่ท่านถึงแก่กรรมเสียก่อน) นอกจากยรรยงแล้ว ได้ไปหัดระนาดกับครูเจริญ ทรัพย์โสภณ คนระนาดของทูลกระหม่อมอัษฎางค์จนชำนาญ

อายุ 20 ปี ครูทองใบเล่นลิเกด้วยความบังเอิญ กล่าวคือ ครั้งหนึ่งลิเกคณะสุชิน เทวะผลิน หรือที่เรียกว่า อาชิน ไปเล่นที่วัดดวงแข ข้างสถานีรถไฟหัวลำโพง คณะกรรมการวัดเปิดแผ่นเสียงดังกลบลิเกหมด สุชินรู้สึกโมโห อารมณ์เสียถึงกับถอดเครื่องลิเกออกหมดแล้วเดินหายไปไม่ยอมเล่น ในโรงลิเกต้องวุ่นวายที่สุดก็ต้องเอาตัวนายบำรุง พระเอกไปเล่นแทนตัวสุชิน เมื่อเอานายบำรุงไปเล่นอีกตำแหน่งหนึ่งแล้ว บทของนายบำรุงก็ขาด แม่ละไม ภรรยาของสุชิน จึงหันไปหาคนแทน

ที่สุดก็มาเห็นครูทองใบ ซึ่งไปตีระนาดอยู่ แม่สมพงษ์น้องสาวครูทองใบบอกแม่ละไมว่า พี่ชายคงพอเล่นได้เพราะเคยเป็นตลกละครชาตรี ครูทองใบจึงต้องออกไปเล่นลิเกกับเขาด้วย ได้ใช้ปฏิภาณและความสามารถ ต้นกลอนลิเกเอาตัวรอดไปได้อย่างไม่เคอะเขิน เรื่องที่เล่นคืนนั้น ปรากฏว่าคือเรื่อง "เหรียญมรดก" ครูทองใบเล่นเป็นตัวเดชกำแหง

หลังจากนั้น ครูทองใบก็เล่นลิเกอีกทางหนึ่งด้วย บทที่มีชื่อเสียงมากก็คือบทตัวโกง ครั้งหนึ่งไปเล่นกับคณะแม่เสงี่ยม เสือสง่า ที่โคราช 82 วัน ระหว่างนั้นเป็นช่วงเข้าพรรษา ทางละครชาตรีไม่ค่อยมีงานจึงมีเวลาปลีกตัวไปเล่นได้นานมีคนมาดูลิเกกันมากมาย ในระหว่างเปิดวิก แม้พระเอกนางเอกจะลากลับก่อนบ้าง คนดูก็ยังคงตามดูอยู่ แต่พอออกพรรษา ครูทองใบ ตัวโกงกลับไปเล่นละครชาตรีตามเดิม ปรากฏว่าคนที่เคยดูลิเกติดในบทบาทของตัวโกงต่างเลิกดู ทำให้วิกพลอยร้างไปด้วย

นอกจากครูทองใบมีความสามารถทางการเล่นลิเกด้วย ครูทองใบยังเล่นหนังตะลุงได้อีกอย่างหนึ่ง แต่เดิมนั้นผู้เล่นหนังตะลุงในคณะเรืองนนท์มีอยู่ 2 คน คือ ครูพูน กับนายสุม ครั้งหนึ่งนายสุมไม่สบายไปเล่นหนังตะลุงในงานโล้ชิงช้าโบสถ์พราหมณ์ไม่ได้ ครูพูนเห็นแววของลูกชายว่าช่างสังเกต ช่างประดิษฐ์ จึงเอาครูทองใบไปเล่นแทน ครูทองใบก็เล่นหนังตะลุงไปได้โดยอัตโนมัติ ภายหลังครูทองใบได้ถ่ายทอดวิชาเชิดหนังให้ลูกชายจนหมด

หนังตะลุงของครูพูน และครูทองใบ เคยได้รับการเชื้อเชิญให้ไปแสดงในโฆษณาของบริษัทเบียร์ยี่ห้อหนึ่ง เมื่อราว พ.ศ. 2518

สำหรับด้านละครชาตรี เนื่องจากในสมัยนายกรับ พี่ของปู่นนท์นายกรับได้เอาผู้หญิงมาเล่นทั้งตัวพระตัวนาง แทนที่จะใช้ผู้ชายอย่างสมัยเก่าทำให้บทบาทของตัวละครผู้ชายลดลง เหลือแต่เป็นตัวตลก หรือ ตัวประกอบ ครูทองใบจึงไม่ได้เล่นเป็นพระเอก แต่ถึงกระนั้นครูทองใบ ก็มีความรู้ในเรื่องการแสดงเป็นอย่างดี

ด้วยเหตุที่ครูทองใบเป็นคนช่างจำ ช่างสังเกต และมีหัวทางศิลปะมีความเอาใจใส่ในทุก ๆ อย่าง ครูพูนผู้พ่อจึงไว้วางใจ และมอบกรรมสิทธิ์ในการไหว้ครูให้แทนพี่น้องอื่น ๆ ทุกคน ข้อนี้ก็เท่ากับยกให้ครูทองใบเป็นหัวหน้าใหญ่สืบต่อไปซึ่งพี่น้องทุกคนก็ไม่มีใครขัดข้อง เพราะต่างมีความกลมเกลียวกันมาตลอด

ครูทองใบเป็นผู้มีนิสัยพูดจาตรง ๆ ไม่อ้อมค้อม เป็นความเต็มใจที่จะถ่ายทอดหรือให้ความรู้ในเรื่องที่ตนรู้โดยไม่หวงแหน เหล้ายาก็ไม่กินไม่สูบ มีความขยันหมั่นเพียร และคงความเป็นศิลปิน สนับสนุนให้ลูก ๆ และญาติพี่น้องได้สืบสายศิลปินต่อจากบรรพบุรุษมิให้ขาดนับเป็นตระกูลศิลปินที่ยึดอาชีพด้วยความรักในด้านการแสดงยืนยงยาวนานมาก

ครูทองใบบวชเมื่ออายุ 21 ปีที่วัดสุนทรธรรมทาน หรือวัดแคข้างบ้าน แต่งงานเมื่ออายุ 17 ปี กับแม่สมศรี มีบุตรด้วยกัน 6 คน ต่อมาแต่งงานกับนางจำเรียง มีบุตรด้วยกัน 1 คน ทุกคนเป็นศิลปินเช่นพ่อ (อเนก นาวิกมูล, 2545 : 124)

จากประวัติของครูทองใบ เรืองนนท์ ทำให้ทราบว่าผู้ที่แสดงละครชาตรีเป็นอาชีพนั้นจะต้องสามารถปรับปรุงเปลี่ยนแปลงความรู้ในการแสดงที่มีอยู่ให้ตอบรับความต้องการของผู้ชม เพราะนั่นคือหนทางหนึ่งในการดิ้นรนเพื่อหาเลี้ยงชีพครอบครัว ความนิยมของผู้ชมนี้เองที่ดูจะมีบทบาทสำคัญในการผลักดันให้โฉมหน้าของละครชาตรีเปลี่ยนแปลงไปจากรูปแบบดั้งเดิมในเวลาต่อมา

2. ประวัติและความเป็นมาของเรื่องรถเสน

เรื่องรถเสนนี้มีความเป็นมาสัมพันธ์กับชาดกดังที่เห็นได้จากที่มาของเรื่องและลักษณะการวางรูปแบบเรื่อง

ในด้านที่มาของเรื่องนั้นสันนิษฐานว่ามาจากชาดกเรื่องหนึ่งในปัญญาสชาดก เช่นเดียวกับวรรณกรรมร้อยกรองอีกหลายๆ เรื่องทั้งนี้เนื่องจาก ปัญญาสชาดกเป็นบ่อเกิดที่สำคัญของวรรณกรรมร้อยกรองและมหรสพของไทยมาช้านาน เพราะบทละครที่ใช้แสดงละครไทยส่วนใหญ่นั้นมีเค้าโครงเรื่องมาจากชาดก

นอกจากนี้ ในบทนำของบทละครเรื่องรถเสนของกรมศิลปากรยังกล่าวว่าเรื่องรถเสนสัมพันธ์มีความกับเรื่องมโนห์รา เพราะเรื่องรถเสนนี้เชื่อว่าเป็นชาดกเรื่องหนึ่ง ชื่อว่ารถเสนชาดก มีอยู่ในคัมภีร์ปัญญาสชาดก ซึ่งเป็นหมวดชาดกนอกนิบาต (พาหิรชาดก) เช่นเดียวกับเรื่องสุธนชาดก ที่กรมศิลปากรเคยสร้างบทละครเรื่องมโนห์ราขึ้นแสดงเมื่อ พ.ศ. 2498 แต่รถเสนชาดกมีข้อสังเกตอยู่อย่างหนึ่งที่นามละคอนตัวเอก คือพระรถเสนและนางเมรีไปพ้องกับนามบุคคลในนิยายประวัติศาสตร์ตอนแรกเริ่มของพงศาวดารล้านช้าง ซึ่งเป็นตอนต้นของพงศาวดารชาติไทยในแหลมอินโดจีนทั่วไป แต่ในพงศาวดารล้านช้างระบุนามว่า "เจ้าพุทธเสน" และ "นางกางรี" ไม่

เรียกว่า "เมรี" ถึงในรถเสนชาดกก็เรียกว่า "กังรี" และในหนังสือเก่าเช่น โคลงนิราศหริภุญชัย ก็ระบุว่า "กังรี" (กรมศิลปากร, 2500 : ก)

ศาสตราจารย์ ดร.นิยะดา เหล่าสุนทร กล่าวว่า รถเสนชาดกที่ปรากฏในปัญญาสชาดกมีอิทธิพลต่อวรรณกรรมร้อยกรองไทยหลายฉบับสำนวน ได้แก่ พระรถคำกาพย์ 1 สำนวน พระรถกลอนอ่าน 3 สำนวน พระรถคำฉันท์ 3 สำนวน บทละครเรื่องพระรถ 3 สำนวน กาพย์ขับไม้ 1 สำนวน และบทมโหรีเรื่องพระรถเสน 1 สำนวน รวมฉบับสำนวน 13 ฉบับ ซึ่งนับว่ารถเสนชาดกนี้เป็นที่นิยมนำมาแต่งเป็นวรรณกรรมร้อยกรองมากที่สุด (นิยะดา เหล่าสุนทร, 2538 : 276)

ในด้านการวางรูปแบบเรื่องนั้นพบว่าเรื่องรถเสนมีลักษณะการวางรูปแบบเรื่องคล้ายคลึงกับปัญญาสชาดกและอรรถกถาชาดก กล่าวคือ มีการกลับชาติของตัวละคร เช่น นางเมรีกลับชาติไปเกิดเป็นนางมโนห์รา ซึ่งเมื่อเปรียบเทียบการวางรูปแบบของปัญญาสชาดกและอรรถกถาชาดกตามที่ศาสตราจารย์ ดร.ศักดิ์ศรี แย้มนัดดา ได้กล่าวไว้ว่าปัญญาสชาดกกับอรรถกถาชาดก มีความคล้ายคลึงกันในการวางรูปแบบเรื่องเป็นขั้นตอนอย่างเดียวกัน กล่าวคือเมื่อเล่าเรื่องชาดกจบแล้ว จะมีส่วนที่เรียกว่าสโมธาน คือการกล่าวถึงตัวละครที่สำคัญในชาดกเรื่องนั้นว่าใครกลับชาติมาเกิดเป็นใครบ้าง ซึ่งมีข้อสังเกตว่า ตัวพระโพธิสัตว์ในเรื่องชาดกทุกๆเรื่องล้วนกลับชาติมาเกิดเป็นพระพุทธเจ้าทั้งสิ้นนั้น (ศักดิ์ศรี แย้มนัดดา, 2543 : 96) จะพบว่ามีความคล้ายคลึงกันมาก

อย่างไรก็ตาม เรื่องรถเสนบางฉบับก็มีความแตกต่างจากชาดกประการหนึ่งก็คือการกลับชาติมาเกิดนี้ไม่ได้กลับชาติมาเกิดเป็นพระพุทธเจ้า ดังที่เตือนใจ สินทะเกิด ได้ศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับหนังสือนิทานของโรงพิมพ์วัดเกาะ ซึ่งมีเนื้อหาเป็นบทละครประโลมโลกมุ่งให้ความบันเทิงใจแก่ผู้อ่าน พบว่าหนังสือนิทานของโรงพิมพ์วัดเกาะนี้กล่าวถึงเรื่องรถเสนด้วย แต่เรียกชื่อว่าเรื่องพระรถเมรี ท้ายเรื่องมีการกล่าวถึงการกลับชาติที่แปลกกว่าเรื่องอื่นๆตรงที่การกลับชาติในเรื่องนี้มิใช่การกลับชาติมาเป็นพระพุทธองค์ตามอย่างปัญญาสชาดก แต่เป็นการกลับชาติมาเป็นพระสุธน ดังกล่าวว่า "นางเมรีเมื่อม้วยบรรลัย กลับไปเกิดชั้นฟ้าราศี บุตรีท้าวจอมเมฆี นามมีมะโนรายาใจ พระรถเมื่อวายชีวา เกิดในขัตติยาเป็นใหญ่ ท่านท้าวอาทิตย์ทรงไชยภูวไนยเป็นพระราชบิดา โฉมยงองค์จันเทวี เป็นพระชนนีนาถา พระรถเมื่อกลับชาติมา มีนามนั้นว่าพระสุธน ก็สิ้นเรื่องพระรถเมรี แต่เพียงเท่านี้สารนุสนธิ์ ถ้าอยากฟังต่อไปในนิพนธ์ จงอ่านเรื่องพระสุธนต์มะโนราฯ" (เตือนใจ สินทะเกิด, 2527 : 64) จึงอาจกล่าวได้ว่าหนังสือนิทานของโรงพิมพ์วัดเกาะเป็นเอกสารเดียวที่ระบุเป็นลายลักษณ์อักษรว่าเรื่องรถเสนและมโนห์ราเป็นเรื่องที่มี

ความสัมพันธ์เกี่ยวเนื่องกันในด้านการกลับชาติของตัวละคร ด้วยเหตุนี้จึงทำให้กรมศิลปากรจัดสร้างบทละครทั้งสองเรื่องแสดงติดต่อกัน

3. **ประเภทของวงดนตรีและเพลงที่ใช้ในการแสดงละครชาตรี**

ในเรื่องของวงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงละครชาตรีนี้นายมนตรี ตราโมท ได้อธิบายถึงดนตรีประกอบการแสดงละครชาตรีไว้ในศิลปละคอนรำ หรือคู่มือนาฏศิลป์ไทยว่า ดนตรีที่บรรเลงประกอบการแสดงละคอนนี้ก็คือ "ปี่พาทย์" ปี่พาทย์มีอยู่ 2 ชนิด คือ ปี่พาทย์โนรา หรือ ปี่พาทย์ชาตรี ซึ่งมี ปี่นอก หรือปี่ชวา (ภาคใต้ใช้ปี่ในเรียกว่า ปี่ต้น) โทน 2 ลูก (ภาคใต้เรียก ทับ) กลองขนาดย่อม 2 ลูก (ภาคใต้ใช้ลูกเดียว) ฆ้องคู่ (ภาคใต้เรียกโหม่ง) ฉิ่ง และกรับ ปี่พาทย์อย่างนี้ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงเรียกว่า ปี่พาทย์อย่างเบา กับวงปี่พาทย์อย่างสามัญที่มี ปี่ ระนาด ฆ้อง กลอง ตะโพน ซึ่งสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงฯ ทรงเรียกว่าปี่พาทย์อย่างหนัก...การแสดงละครที่ใช้ท่าร่ายรำ หรือเรียกย่อ ๆ ว่า ละครรำ ละครโนรา หรือ ชาตรี หรือ โนราชาตรี ก็ใช้วงปี่พาทย์โนรา หรือปี่พาทย์ชาตรี ดังกล่าวแล้ว บรรเลง ส่วนละครนอก ละครใน ก็ใช้วงปี่พาทย์สามัญบรรเลง การบรรเลงปี่พาทย์ประกอบการแสดงละครนอกและละครใน ตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยามาจนถึงปัจจุบัน ถึงแม้สิ่งแวดล้อมและความนิยมในด้านต่าง ๆ เปลี่ยนแปลงไปก็ดี เพลงดนตรีและเพลงร้องจะผันแปรไปบ้างก็ดี แต่หลักเกณฑ์อันเป็นแบบแผนของการบรรเลง ยังคงรักษาเป็นประเพณีไว้โดยมิได้เปลี่ยนแปลงแต่อย่างใด นอกจากจะเพิ่มเติมตัดทอนไปบ้างในบางกรณี เพื่อให้เหมาะสมกับกาลเทศะเท่านั้น

จากข้อมูลข้างต้นพบว่ามีความคล้ายคลึงกับลักษณะของวงดนตรีที่ใช้ประกอบละครชาตรีในจังหวัดเพชรบุรีดังนี้ วงดนตรีที่ใช้ประกอบละครชาตรีเมืองเพชร คือ ปี่พาทย์ชาตรี ซึ่งมีการพัฒนาเปลี่ยนแปลงมาโดยลำดับ ในปัจจุบันพบว่า เครื่องปี่พาทย์ หรือที่กลุ่มละครชาตรีเมืองเพชร เรียกว่า เครื่องล่าง ของแต่ละคณะที่ใช้ผสมวงมีมากน้อยลดหลั่นกัน โดยอาจแบ่งได้เป็น 3 ขนาด คือวงปี่พาทย์ชาตรีชุดเล็ก ประกอบด้วย ระนาดเอก 1 ราง โทนชาตรี 1 คู่ กลองชาตรี 1 คู่ ฉิ่ง 1 คู่ ฉาบ 1 คู่ และกรับไม่จำกัดจำนวน บางครั้งอาจมีรำมะนาประกอบ ดังวงปี่พาทย์ชาตรีชุดกลาง มีเครื่องดนตรีเช่นเดียวกับวงปี่พาทย์ชาตรีชุดเล็ก แต่มีตะโพนเพิ่ม 1 ลูก วงปี่พาทย์ชาตรีชุดใหญ่ มีเครื่องดนตรีเช่นเดียวกับวงปี่พาทย์ชาตรีชุดเล็ก แต่มีเพิ่มกลองแขก 1 คู่ บางครั้งอาจมีกลองทัดร่วมบรรเลงด้วย (จันทิมา แสงเจริญ, 2539 : 156-158)

อีกทั้งยังพบการศึกษาเรื่องลักษณะของวงดนตรีที่ใช้ประกอบละครชาตรีในจังหวัดพระนครศรีอยุธยาที่คล้ายคลึงกับลักษณะกล่าวข้างต้นดังนี้คือ ปี่พาทย์ชาตรีประกอบด้วยปี่ในโทนชาตรี กลองชาตรี ฉิ่ง ฉาบเล็กและกรับคู่ ใช้ปี่ในเป็นหลักในการดำเนินทำนอง นอกนั้นเป็น

เครื่องดนตรีที่ให้จังหวะ ปัจจุบันมีระนาดเอกช่วยบรรเลงประกอบเป็นหลักอีกอย่างหนึ่งด้วย (อมรา กล่ำเจริญ, 2536 : 126)

ในส่วนของดนตรีและเพลงที่ใช้ประกอบละครชาตรีนั้น นายมนตรี ตราโมทได้อธิบายข้อแตกต่างระหว่างดนตรีที่เล่นในภาคใต้และภาคกลางดังนี้คือ การแสดงละครโนห์ราของภาคใต้ เมื่อโหมโรงจบแล้ว ตัวนายโรงจะออกมาร้องกาศครู (ไหว้ครู) ปี่พาทย์ตีประกอบสอดสลับตลอดไป ต่อจากนั้น ก็แล้วแต่ตัวละครจะแยกไปอย่างไร เช่น ร้องบรรยายท่ารำ 12 ท่า หรือ 12 บท ปี่พาทย์ก็ต้องบรรเลงตาม ซึ่งมีเพลงเดินแทรกอยู่เสมอและบางทีก็เล่นกับคนเป่าปี่ หรือรำชัดท่าต่าง ๆ จนหมดกระบวน ครั้นเข้าจับเรื่องก็บรรเลงไปตามอิริยาบถ มีเชิด และรัวเป็นพื้น ส่วนในภาคกลาง ในโบราณก็บรรเลงคล้ายกับภาคใต้ แต่ในสมัยหลังเมื่อละครชาตรีได้ผสมกับละครนอก เป็น ละครชาตรีเครื่องใหญ่ หรือ ละครชาตรีเข้าเครื่อง มีปี่พาทย์อย่างสามัญเข้าร่วมบรรเลงด้วย การบรรเลงก็เปลี่ยนไป เริ่มด้วยปี่พาทย์สามัญบรรเลงโหมโรงอย่างละครนอก แล้วตัวนายโรงออกมาร้องไหว้ครู และรำชัด ใช้ปี่พาทย์ชาตรีบรรเลง ต่อจากนั้นปี่พาทย์สามัญบรรเลงเพลงเสมอ ละครเริ่มแสดงเข้าเรื่อง ซึ่งจะมีทั้งเพลงของปี่พาทย์ชาตรีและปี่พาทย์อย่างสามัญบรรเลงอย่างประกอบละครนอกสลับกันไป ตามความเหมาะสมในการแสดง การแสดงละครโนราสมัยโบราณนั้น ผู้ที่จะร้องมีทั้งตัวละคร ต้นเสียงและลูกคู่ ในภาคใต้นั้น ผู้บรรเลงดนตรีต้องเป็นลูกคู่ร้องด้วย

ในด้านเพลงที่ใช้ กล่าวว่า การที่ละครแบบนี้มาอยู่ในภาคกลางเป็นละครชาตรี และต่อมาก็ได้ผสมกับละครนอกเป็น ละครชาตรีเข้าเครื่อง หรือ ชาตรีทรงเครื่อง ทำให้เพลงร้องเกิดขึ้นอีกหลายเพลง เช่น เพลงร่ายชาตรี สำหรับร้องดำเนินเรื่องหรือเมื่อต้องการความรวดเร็ว เพลงนี้ก็ขยายแปลงมาจากเพลงกรับที่ร้องไหว้ครูนั่นเอง และยังมีเพลงร่ายชาตรีอีก 2 เพลง เพลงหนึ่งมีทำนองเป็นเชิงตลกอย่างเพลงกรับที่ร้องไหว้ครูนั่นเอง และยังมีเพลงร่ายชาตรีอีก 2 เพลง เพลงหนึ่งมีทำนองเป็นเชิงตลกอย่างดาด ๆของบทตัวจำอวด อีกเพลงหนึ่งมีเชิงเป็นอารมณ์โศก เมื่อคราวที่กรมศิลปากรปรับปรุงละครเรื่องมโนห์ราออกแสดงให้ประชาชนที่โรงละครศิลปากร ข้าพเจ้าเป็นผู้บรรจุทำนองเพลงร้อง จำเป็นต้องต้องใช้เพลงร่ายชาตรีทั้ง 3 เพลง จึงต้องใส่หมายเลขให้เป็นที่รู้จัก เพลงร่ายชาตรีสำหรับดำเนินเรื่องเรียก ร่ายชาตรี เฉย ๆ เพลงร่ายชาตรีที่มีเชิงตลกก็เรียกว่า ร่ายชาตรี 2 และเพลงร่ายชาตรีที่เป็นอารมณ์โศก เรียกว่า ร่ายชาตรี 3 เพื่อให้คนร้องหมายรู้ว่าเป็นเพลงร่ายชาตรีไหน

นอกจากเพลงร่ายชาตรีแล้ว เพลงร้องที่เกิดขึ้นในวงการละครชาตรีเมื่อมาอยู่ภาคกลางยังมีอีกหลายเพลง เช่น เพลงลิงโลด (ชาตรี) เพลงทยอยดง เพลงชาตรีบางช้าง เป็นต้น เมื่อ

พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ทรงปรับปรุงละครพันทางเรื่องวีรสตรีถลาง ขึ้นแสดงก็ยังคิดทำนองเพลงชาตรีขึ้นใช้ในละครนั้นอีก 2 เพลง คือ เพลงชาตรีกรับและ เพลงชาตรีโทน คนร้อง ทั้งตัวละคร ต้นเสียง และลูกคู่ จะต้องร้องเพลงดังกล่าวมา ให้ได้แม่นยำและรู้ความหมายของเพลงนั้น ๆ ด้วย เพราะการแสดงละครชาตรี (ที่ไม่ได้ปรับปรุงไว้แน่นอน) นั้น บางทีคนบอกบทเขาจะบอกแต่บทกลอนเท่านั้น ไม่บอกชื่อเพลง คนร้องจะต้องบรรจุทำนองเพลงร้องเอาเองจะได้บรรจุเพลงร้องให้ตรงความหมายหรืออารมณ์ของละครตอนนั้น ถ้าเป็นละครชาตรีเข้าเครื่องหรือชาตรีทรงเครื่อง ซึ่งผสมกับละครนอก คนร้องก็จะต้องได้เพลงละครนอกและเข้าใจแบบแผนของละครนอก (มนตรี ตราโมท, 2516 : 263-274)

ในด้านการแบ่งประเภทของเพลงที่ใช้พบว่า จันทิมา แสงเจริญได้ศึกษาละครชาตรีในจังหวะเพชรบุรีและแบ่งประเภทเพลงที่ใช้ประกอบละครชาตรีไว้ดังนี้

เพลงที่ใช้ประกอบการแสดงละครชาตรีเมืองเพชร แบ่งเป็นประเภทใหญ่ ๆ ได้ 2 ประเภทคือเพลงดนตรีและเพลงขับร้อง เพลงดนตรีที่นิยมใช้บรรเลงประกอบการแสดงละครชาตรีเมืองเพชร แบ่งได้เป็น 3 ประเภท คือ

1. เพลงหน้าพาทย์
2. เพลงเกร็ด
3. เพลงรับร้อง

1. เพลงหน้าพาทย์ หมายถึง เพลงที่บรรเลงประกอบกิริยา อารมณ์และการเปลี่ยนแปลงอื่น ๆ ของตัวละครไม่ว่าจะเป็นกิริยาของมนุษย์ สัตว์ วัตถุธรรมชาติที่มีตัวตนและที่สมมติขึ้น เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบการแสดงละครชาตรีเมืองเพชรเป็นเพลงหน้าพาทย์ธรรมดา หรือหน้าพาทย์เบื้องต้น แบ่งตามความสำคัญในโอกาสที่ใช้ ดังนี้

เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้บรรเลงในช่วงพิธีกรรม ได้แก่

- เพลงแขกเชิญ ใช้สำหรับเจ้าภาพถวายอาหารสิ่งศักดิ์สิทธิ์
- เพลงเร็ว และเพลงฉิ่ง ใช้สำหรับรำถวายมือ
- เพลงโทนชาตรี ใช้สำหรับรำซัดหน้าบท
- เพลงเชิด ใช้สำหรับตัวละครลาเครื่องสังเวย
- เพลงรัว ใช้สำหรับบรรเลงปิดการแสดง
- เพลงกราวรำ ใช้สำหรับบรรเลงต่อจากเพลงรัวปิดการแสดง

เพลงหน้าพาทย์ใช้บรรเลงโหมโรง แบ่งได้เป็น

- โหมโรงเช้า เพลงที่นิยมคือ เพลงเทพชาตรี โทนชาตรี เชิด กลม และจบด้วยเพลงรัวสามลา

โหมโรงบ่าย เพลงที่นิยมคือ เพลงเชิด กราวใน รัว และเพลงดนตรีอื่น ๆ เช่น หกบทเถา ครอบจักรวาล สิบสองภาษา และจบด้วยเพลงรัวสามลา

เพลงหน้าพาทย์ใช้บรรเลงประกอบการแสดงกิริยา อารมณ์ และการเปลี่ยนแปลงอื่น ๆ ของตัวละคร ไม่ว่าจะเป็นเทวดา มนุษย์ สัตว์ และวัตถุ ทั้งที่มีตัวตนและกิริยาสมมติ

การแสดงที่มีตัวตน ได้แก่ การเดินทาง การนอน การรบ การร้องไห้ เป็นต้น

การแสดงที่เป็นเรื่องสมมติ ได้แก่ การแสดงอิทธิฤทธิ์ของตัวละคร ทำให้เกิดเปลวเพลิง ลมพัด และหายตัว เป็นต้น

เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบการแสดงละครชาตรี ได้แก่

เพลงเชิด บรรเลงประกอบการเดินทางไปมาอย่างรีบร้อนระยะทางไกล และการรบ กลุ่มละครชาตรีเมืองเพชร ได้แบ่งเพลงเชิด ออกเป็น 2 ประเภท คือ เพลงเชิดอัตรา จังหวะชั้นเดียว ซึ่งเรียกว่า "เชิดไว" หรือ เชิดเร็ว (กรมศิลปากรเรียกว่า เชิดกลอง) สำหรับบรรเลงประกอบการรบ และจังหวะ 2 ชั้น เรียกว่า "เชิดช้า" (กรมศิลปากรเรียกว่า เชิดฉิ่ง) บรรเลงประกอบการเดินทาง

เพลงเสมอ บรรเลงประกอบการเดินทางไปมาระยะทางใกล้ ๆ

เพลงเร็ว บรรเลงประกอบการเดินทางไปมา

เพลงโล้ บรรเลงประกอบการเดินทางทางน้ำ

เพลงโอดชั้นเดียว บรรเลงประกอบการแสดงอารมณ์โศกเศร้า

เพลงโลม บรรเลงประกอบบทรัก เกี้ยวพาราสี

เพลงตระนอน บรรเลงประกอบการไหว้พระและนอน

รัว บรรเลงประกอบการไปมา การแปลงกาย และการแสดงอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์

2. เพลงเกร็ด คือ เพลงบรรเลงให้จบเป็นเพลง ๆ เพลงเกร็ดที่ใช้ประกอบการแสดงละครชาตรี ได้แก่ เพลงค้างคาวกินกล้วย ใช้กับตัวตลกชาย แสดงกิริยาขับขันกระฉับกระเฉง เพลงนกกิ้งโครง เพลงแร้งกระพือปีก และเพลงวรเชษฐ์ ใช้สำหรับ ตัวนางตะแหล่ง แสดงกิริยาสะบัดสะบิ้ง กลุ่มผู้แสดง

ละครชาตรี เรียกเพลงวรเชษฐ์ เพลงเถิดเทิง บ้างก็เรียกว่า เพลงโครกเครก และเรียกลักษณะกิริยาแสดงประกอบเพลงนี้ว่า เต้นวรเชษฐ์

3. เพลงรับร้อง คือ เพลงที่บรรเลงรับเพลงขับร้องในการแสดงละคร ทั้งที่เป็นพิธีกรรม ได้แก่ เพลงแขกเชิญเจ้า แขกหนัง เพลงเชื้อ เพลงช้างประสานงา และการบรรเลงรับร้องการแสดงละคร หรือ การบรรเลงรับเพลงขับร้องของตัวละคร ตามอารมณ์ต่าง ๆ ได้แก่ เพลงบุหลันลอยเลื่อน 2 ชั้น เพลงกระทงน้อย เพลงมอญอ้อยอิ่ง เป็นต้น

เพลงขับร้อง

เพลงขับร้อง หมายถึง เพลงที่ใช้ร้องประกอบการแสดงทั้งในพิธีกรรมและการแสดงละคร ซึ่งมีถ้อยคำทำนองให้ผู้ชมเข้าใจและคล้องตามอารมณ์ในแต่ละตอนของเรื่องที่แสดง เพลงขับร้องจึงเป็นส่วนสำคัญอย่างหนึ่งของการแสดงละครชาตรี ซึ่งแบ่งออกได้เป็น 2 ประเภท คือ เพลงโทน และ เพลงไทย

1. เพลงโทน หมายถึง เพลงร้องที่ยึดจังหวะโทนชาตรีเป็นสำคัญ ไม่มีระนาดรับ มีเพียงเครื่องกำกับจังหวะ และลูกคู่ร้องทวน เช่นเดียวกับเพลงร้องง่าย

2. เพลงไทย หมายถึง เพลงร้องที่ยึดทำนองปี่หรือระนาดเอก เป็นเครื่องดำเนินทำนองเป็นสำคัญ มักเป็นเพลงที่ใช้ในโขนละครทั่วไป โดยเฉพาะละครไทยของเมืองเพชรบุรี ซึ่งเข้าใจว่าได้รับอิทธิพลจากละครหลวง ใช้เครื่องล่างของวงปี่พาทย์เครื่องห้าผสมในวงปี่พาทย์ชาตรี โดยเฉพาะระนาดเอกซึ่งเป็นเครื่องดำเนินทำนองทำให้ผู้แสดงสามารถร้องเพลงไทยได้หลากหลายมากขึ้น

เพลงขับร้องทั้ง 2 ประเภทดังกล่าว ใช้ในการแสดงทั้งในพิธีกรรม และการแสดงละคร ดังนี้

เพลงร้องในพิธีกรรม คือ เพลงที่ใช้ขับร้องในส่วนของพิธีกรรมก่อนการแสดงละคร เช่น การเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์ และประกาศโรง ใช้เพลงร้องทั้งเพลงโทนและเพลงไทย คือ

1. เพลงโทน ได้แก่ เพลงกรับ เพลงไหว้ครูชาตรี เพลงร้องคำพรัดใช้ร้องบทประกาศโรง

2. เพลงไทย ได้แก่ เพลงช้างประสานงา เพลงเชื้อ เพลงแขกหนัง และเพลงแขกเชิญ ใช้ร้องเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์

หอสมุดกลาง ปูยบริทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เพลงร้องประกอบการแสดงละคร คือ เพลงที่ใช้ร้องดำเนินเรื่อง ผู้แสดงเป็นผู้บรรจุเพลงร้องและร้องบทด้วยตนเองในขณะที่รำทำบท เพลงขับร้องประกอบการแสดงมีทั้งเพลงโทนและเพลงไทยคือ

1. เพลงโทน นิยมให้ตัวละครทุกตัวร้องเพลงโทนเป็นเพลงแรก เพลงต่อ ๆ ไป จะร้องเพลงอะไรก็ได้ เพลงโทนที่ใช้ในปัจจุบันมีมากกว่า 10 ทำนองเพลง แต่เรียกชื่อรวมว่า "เพลงโทน หรือ เพลงชาตรี" เช่น เพลงโทนชาตรี เพลงกรับ เพลงโอ้โทน เพลงร่ายรุด และเพลงลำโทน ทำนองเพลงที่ไม่ทราบชื่อนั้นเป็นเพราะการฝึกร้องเพลงโทนของกลุ่มผู้แสดงไม่ได้ทำกันอย่างจริงจัง ไม่เข้มงวด และไม่ได้สนใจเรียกชื่อเพลง เพียงแต่ต้องการร้องได้ถูกต้องตามอารมณ์ และบทบาทของตัวละครตามที่ได้ฝึกหัด และลงจังหวะเพลงได้ถูกต้อง แม้ว่าเสียงร้องอาจผิดเพี้ยนไปบ้างไม่ใช่เรื่องสำคัญ ประกอบกับในการแสดงละครคนบทไม่ได้บอกชื่อเพลงที่จะให้ต้นเสียงร้อง แต่ต้นเสียงเป็นผู้กำหนดเพลงร้องเองตามความเคยชินโดยไม่ทราบชื่อเพลง ดังนั้นจึงเรียกทำนองเพลงดังกล่าวว่า เพลงโทน หรือ เพลงชาตรี

จากการสังเกตการใช้เพลงโทนของกลุ่มละครชาตรีในเมืองเพชรบุรีพบว่า ผู้แสดงเป็นผู้บรรจุเพลงร้องเอง แต่มีขนบนิยมถือปฏิบัติคล้าย ๆ กันตามโอกาสที่ใช้ดังนี้

- ใช้ตามฐานะตัวละครมี 2 เพลงคือ

เพลงโทนชาตรี ใช้เฉพาะตัวเอกที่เป็นกษัตริย์ออกนั่งเมือง หรือเริ่มลงโรงแสดงเป็นตัวแรก ผู้ออกนั่งเมืองต้องร้องเพลงโทนชาตรีเป็นเพลงแรก เรียกว่าเพลงหน้าบท หรือเพลงออกตัวเช่นเดียวกับเพลงช้าปี่ ซึ่งใช้กับตัวละครสำคัญเริ่มต้นของการแสดงโขนละคร

เพลงโทน ทีทำนองคล้ายกับเพลงกระทงน้อย ใช้กับตัวละครที่เป็นนางตะแหล่ง เพลง 2 เพลงดังกล่าวถือว่าเป็น เพลงพิเศษเฉพาะตัวละครที่ถือปฏิบัติมาแต่โบราณ

- ใช้ตามเหตุการณ์ อารมณ์ของตัวละครในเนื้อเรื่อง ได้แก่ เพลงชาตรีกรับ ลำโทน ใช้สำหรับดำเนินเรื่องบทตลก การร้องโต้ตอบ (มีใช้น้อย และบทโต้ตอบจะใช้การเจรจาดำเนินเรื่องได้รวดเร็วกว่าการร้อง) และโอ้โทน ใช้สำหรับ

ดำเนินเรื่องบทโศก นอกจากนี้ยังมี เพลงร่ายชาตรี ร่ายนอก ใช้สำหรับดำเนินเรื่อง

2. เพลงไทย ในการแสดงละครชาตรีใช้เพลงไทยเป็นส่วนน้อย โดยผู้แสดงเป็นผู้เลือกร้องเพลงไทยได้ตามความถนัดโดยใช้เพลงอะไรก็ได้ตามแบบละครนอก แม้บางครั้งใช้บทละครของกรมศิลปากร ซึ่งได้กำหนดเพลงร้องไว้แต่หากเพลงใดที่ผู้แสดงไม่สามารถร้องได้มักจะร้องเพลงโทนแทน เพลงไทยที่นิยมนำมาใช้ในการแสดงละครชาตรีเมืองเพชร ได้แก่ เพลงกล่อมนารีโดยตัวละครนางสูงศักดิ์ใช้ร้องในบทร้องแรก เพลงลาวครวญ สร้อยเพลง แขกลพบุรี และสะสม (ใช้สำหรับบทโศก) เพลงเขรมปากท่อ แขกลพบุรี มอญอ้อยอิ่ง เทพทอง ตะลุ่มโปงชั้นเดียว (ใช้สำหรับบทโกรธ เยาะเย้ย) เพลงแขกอาหวัง สีนวล ลมพัดชายเขา (ใช้สำหรับแสดงความรื่นเริง) นอกจากนี้ยังมี เพลงเถา สามไม้นอก บันตน จันโลม เขมรละอออองค์ บุหลันลอยเลื่อน 2 ชั้น และเพลงกระทงน้อย (ใช้เฉพาะนางตะแหล่ง) ซึ่งใช้สำหรับดำเนินเรื่องทั่วไป

จะเห็นว่า เพลงไทยที่ใช้ในละครชาตรีมีเพลงเฉพาะของตัวละคร 2 เพลง คือ เพลงกล่อมนารี ใช้เฉพาะตัวละครนางสูงศักดิ์ ร้องในบทออกตัว หรือ บทร้องแรก และเพลงกระทงน้อย ใช้สำหรับตัวนางตะแหล่ง ร้องดำเนินเรื่อง

ในการขับร้องเพลงโทน (ยกเว้นเพลงโทนชาตรี) มักขึ้นต้นด้วยคำว่า "หน่องเอย" หรือ "หน่องเจ้าเอ๋ย" นำหน้า "เมื่อนั้น" หรือ "บัดนั้น" ต่างจากการร้องเพลงไทยซึ่งขึ้นต้นว่า "เมื่อเอยเมื่อนั้น" หรือ "บัดเอยบัดนั้น" นอกจากเพลงโทนมีวิธีการร้องรับบทและร้องทวนบทของลูกคู่แตกต่างกันตามทำนองเพลงและอารมณ์ของเนื้อเรื่อง เมื่อหมดบทร้องลงท้ายเพลง หรือ ลงเพลง ลูกคู่จะตีกรับในจังหวะกระชั้น (เร็ว) และต้นเสียงร้องทวนคำท้าย 3-4 ของคำกลอนวรรคหลัง แล้วลูกคู่จึงร้องรับว่า "เอ้าเย้ว ๆ" เป็นอันจบเพลงร้อง ในการร้องเพลงโทนมีข้อกำหนดให้ร้องบทอย่างน้อย 3 กลอน แต่การร้องเพลงไทยไม่จำกัดการร้องและบางเพลงของละครชาตรี มีชื่อเดียวกับเพลงที่ใช้ในการแสดงของกรมศิลปากร แต่กลับมีทำนองเพลงและจังหวะผิดเพี้ยนไป เช่น เพลงบุหลันลอยเลื่อนอาจเป็นเพราะผู้แสดงละครชาตรีแอบจำมาในลักษณะครูพักลักจำ จึงจำรายละเอียดไม่ได้ ดังที่ นางประนอม ดวงเดือน และ นางสาหร่าย เริ่มคิดการณ์ เล่าว่า เพลงร้องบางเพลงจำจากเพลงของกรมศิลปากรจากวิทยุ (จันทิมา แสงเจริญ, 2539 : 156-165)

เพลงละครชาตรีที่พบในจังหวัดเพชรบุรีมีความคล้ายคลึงกับเพลงที่ใช้ประกอบละครชาตรีที่จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ตามที่อมรา กล่ำเจริญ ได้แบ่งประเภทเพลงประกอบละครชาตรีไว้ 3 ประเภทดังนี้ คือเพลงโหมโรง เพลงหน้าพาทย์ และเพลงร้อง

เพลงโหมโรงที่ใช้มีสองแบบ คือแบบโหมโรงชาตรีและโหมโรงมหรสพ โหมโรงชาตรีนั้นคือใช้ปี่ในเดินทำนองประกอบการรัวกลองตุ๊กสามลาสลับด้วยชัดโทนชาตรี ซึ่งในปัจจุบันไม่นิยมการโหมโรงชนิดนี้เพราะเกรงว่านักดนตรีจะเหนื่อย และได้เปลี่ยนมาใช้ปี่พาทย์เครื่องห้าใช้เพลงอย่างโหมโรงมหรสพคือ เพลงสาธุการ ตระ รัวสามลา เข้าม่าน ปฐม รัวลาเดียว เชิดสองชั้นออกชั้นเดียว กลม ชำนาญ กราวใน และเพลงลา

เพลงหน้าพาทย์ คือเพลงที่ใช้ประกอบกริยาและอารมณ์ของตัวละครมี 13 เพลง ได้แก่ เพลงโทน เพลงช้า เพลงเร็ว เสมอ เชิด โอด ทะยอย ลงสรง โลม-ตระนอน เชิดกลอง เพลฉิ่ง เพลงรัว และเพลงกราวรำ

เพลงร้อง ใช้เพลงร่ายเป็นหลัก มีเพลงร่ายชาตรีที่ใช้ประกอบอารมณ์โศกและบทตลก โดยผู้แสดงจะร้องเองไปตามที่มีคนบอกบท บางทีก็ใช้ร่ายนอกผสมบ้าง ต่อมาเมื่อมีระนาดเอกมาประกอบเพิ่มจากปี่จึงทำให้สามารถแทรกเพลงร้องชนิดอื่นๆ ได้มากขึ้น

จากการจำแนกประเภทเพลงละครชาตรีของจันทิมา แสงเจริญ และอมรา กล่ำเจริญ ทำให้ทราบเค้าภูมิหลังเดิมของเพลงและวงดนตรีประกอบการแสดงละครชาตรีที่พัฒนามาเป็นละครชาตรีปนละครนอกของกรมศิลปากรในเวลาต่อมา