

845.212553
52347
- 3.2

วิเคราะห์ผลกระทบนอกสามสมัย

ปริญญานิพนธ์

ของ

รุติมา วิทยาวงศ์จุ

20 ต.ค. 2528

เสนอต่อมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร

เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

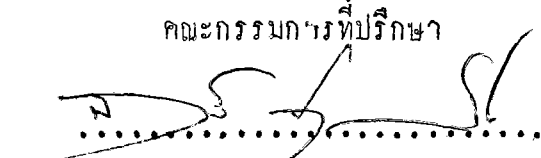
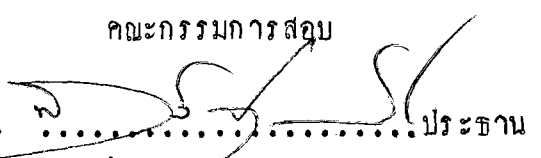
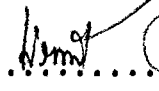
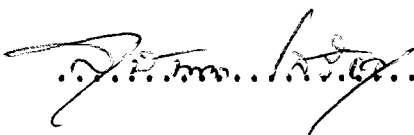
ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต

มีนาคม 2528

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

158346

คณะกรรมการที่ปรึกษาประจำตัวนิสิตและคณะกรรมการสอบ ได้พิจารณา
ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้แล้ว เห็นสมควรรับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒได้

คณะกรรมการที่ปรึกษา	คณะกรรมการสอบ
	
.....ประธาน	ประธาน
	
.....กรรมการ	กรรมการ
	
	กรรมการ

ประกาศคุณูปการ

ปริญญานิพนธ์เรื่องนี้สำเร็จลงได้ด้วยความกรุณาจาก อาจารย์พฤทธิ
ศุภเศรษฐศิริ ประธานกรรมการ อาจารย์ปราวณี สวรรณวงศ์ กรรมการควบคุมการทำ
ปริญญานิพนธ์ และรองศาสตราจารย์ สุนันทา โสรัจจ์ กรรมการสอบ รวมทั้งให้
คำแนะนำและแก้ไขข้อบกพร่องต่าง ๆ มาโดยตลอด

นอกจากนี้ ยังได้รับความอนุเคราะห์จากวิทยากรในการให้ความรู้และวิทยาทาน
ต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาในครั้งนี้ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ นิยม เรียงจันทร์
อาจารย์ที่ปรึกษา ผู้ช่วยศาสตราจารย์ พูนพงษ์ งามเกษม และอาจารย์วนิดา บำรุงไทย
ผู้ซึ่งห่วงใยและให้ความช่วยเหลือเสมอมา อนึ่งการเรียบเรียงปริญญานิพนธ์ครั้งนี้ ได้รับ
กำลังใจและการสนับสนุนจากบิดามารดา และคุณชัชยะ วิทยาวงศ์รุจิ จนกระทั่งปริญญานิพนธ์
ฉบับนี้ สำเร็จเป็นรูปเล่มที่สมบูรณ์ ผู้ศึกษาขอกราบขอบพระคุณอย่างสูงไว้ ณ ที่นี้ และ
ขอขอบคุณผู้ร่วมงานและเพื่อนร่วมรุ่น ที่เป็นกำลังใจสนับสนุนด้วยดีตลอดมา

ฐิติมา วิทยาวงศ์รุจิ

สารบัญ

บทที่	หน้า
1 บทนำ	1
✓ ภูมิหลัง	1
✓ ความมุ่งหมายในการศึกษาค้นคว้า	5
✓ ความสำคัญในการศึกษาค้นคว้า	5
ขอบเขตในการศึกษาค้นคว้า	6
ข้อตกลงเบื้องต้น	6
นิยามศัพท์เฉพาะ	6
วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า	7
เอกสารที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาค้นคว้า	9
2 ศึกษาแบบแผนการแสดงละครนอก	18
ประวัติความเป็นมา	18 ✓
แบบแผนการแสดงละครนอก	23 ✓
จุดมุ่งหมายของการแสดงละครนอก	23 ✓
โอกาสที่แสดงและเรื่องที่แสดง	26
สถานที่และฉาก	31
อุปกรณ์ประกอบการแสดง	34
ดนตรีและเพลง	35
เครื่องแต่งกาย	40
ผู้แสดง	42 ✓
วิธีแสดง	44 ✓

3 วิเคราะห์บทละครนอกสามสมัย	49
ลักษณะทั่วไปของบทละคร	49 ✓
ลักษณะของบท	50
คำขึ้นต้น	50
ชื่อเพลงร้อง	61
ชื่อเพลงหน้าพาทย์	64
ลักษณะคำประพันธ์	73 ✓
แผนผังกลอนบทละคร	73 ✓
ลักษณะคำประพันธ์ของกลอนบทละคร	74
เนื้อเรื่องและตัวละคร	89 ✓
ที่มาของเรื่อง	89 ✓
เนื้อเรื่องย่อ	94 ✓
ลักษณะของเนื้อหาที่ทรงเลือกมาเป็นบทพระราชนิพนธ์	117 ✓
ลักษณะของเนื้อหาที่คัดลอกมาแสดงในปัจจุบัน	120
เนื้อเรื่องของบทละครนอก	122
ลักษณะของตัวละครในบทละครนอก	124 ✓
เนื้อเรื่องกับรูปแบบการแสดง	138
โครงเรื่อง	139
ลักษณะตัวละคร	140 ✓
ลักษณะชวนขันของตัวละครฝ่ายชาย	140
ลักษณะเจ้าคารมประชดประชันติดตลกของตัวละครฝ่ายชาย	158
ลักษณะชวนขันของตัวละครฝ่ายหญิง	161
ลักษณะจิกจ้านของตัวนาง	162

การคำเนินเรื่อง	177 ✓
การเปิดเรื่อง	177 ✓
บทบรรยายและพรรณนาความ	180
การตีความหมายบทละคร	199
การใช้คำในการสื่อความ	200
การใช้คำราชาศัพท์	200
การใช้ถ้อยคำที่เป็นภาษาพูด	202
การใช้คำบริภาษ	203
การใช้คำบ่งบอกลักษณะของตัวละคร	205
บทกวีทำนองเพลงร้อง	213
ท่วงทำนองที่เชื่องช้ามนวล แสดงความยิ่งใหญ่สง่างาม	215
ท่วงทำนองอ่อนหวาน นุ่มนวล ไพเราะน่าฟัง	216
ท่วงทำนองเยือกเย็น โหยหวน คร่ำครวญ	221
ท่วงทำนองกระชั้น รุกเร้า รวดเร็ว หนักแน่น	223
ท่วงทำนองเรียบ ๆ กลาง ๆ	226
ท่วงทำนองที่ใช้เฉพาะกรณี	228
การตีท่า	230
รำหน้าพาทย์	231
การรำบทหรือรำไซบท	232
การตีท่าบทละครนอกทั้งสามสำนวนบางตอน	236
การบรรจุเพลง	244
เพลงหน้าพาทย์	246
เพลงประกอบกิริยาไปมา	246

เพลงที่ใช้สำหรับการแสดงอิทธิฤทธิ์	248
เพลงที่ใช้ในการจัดทัพ และตรวจพล	250
เพลงที่ใช้แสดงเกี่ยวกับความภาคภูมิใจและสนุกสนาน	250
เพลงที่ใช้ประกอบการเบาะเย้ยคีย์ใจ	250
เพลงที่ใช้ประกอบการร้องไห้	251
เพลงที่ใช้ประกอบการอาบน้ำแต่งตัว	251
เพลงที่ใช้สำหรับแสดงความรัก	251
เพลงที่ใช้เกี่ยวกับการกิน และดื่ม	251
การบรรจุเพลงหน้าพาทย์ในสมัยอยุธยา	252
การบรรจุเพลงหน้าพาทย์ในบทพระราชนิพนธ์	255
การบรรจุเพลงหน้าพาทย์ในบทละครนอกปัจจุบัน	259
เพลงร้อง	262
เพลงท่วงทำนอง เชื่องช้านุ่มนวล แสดงความยิ่งใหญ่	
สง่างาม	262
เพลงท่วงทำนองอ่อนหวาน	263
เพลงท่วงทำนองเยือกเย็น โหยหวน คร่ำครวญ	265
เพลงที่มีท่วงทำนองกระชั้น รุกเร้า รวดเร็ว หนักแน่น	266
เพลงท่วงทำนองกลาง ๆ	267
เพลงเฉพาะกรณี	269
4 สรุปลักษณะ และข้อเสนอแนะ	271
สรุปลักษณะ	271
ข้อเสนอแนะ	278
บรรณานุกรม	279

ภูมิหลัง

ความบันเทิงกับมนุษย์เป็นสิ่งที่คู่กันมาแต่ครั้งโบราณ เพราะมนุษย์ต่างจากสิ่งมีชีวิตอื่น ๆ ตรงที่มนุษย์มีปัญญา รู้จักคิดและพัฒนาสภาพความเป็นอยู่ของตนให้ดีขึ้น รู้จักการอยู่ร่วมกันเป็นหมู่คณะ รู้จักหาประโยชน์จากธรรมชาติ แม้ความทุกข์แต่ละหมู่แต่ละชุมชนจะมีการดำเนินชีวิตที่แตกต่างกันไปตามสภาพแวดล้อม แต่สิ่งที่เป็จุดหมายอันเดียวกันก็คือ ความอ่รุดและความสุขอันพึงจะได้รับ ความสุขของมนุษย์นั้น มนุษย์ต้องการทั้งความสุขทางกายและความสุขทางจิตใจ ทั้งนี้เพราะการดำเนินชีวิตของแต่ละคนต้องลำบากตรากตรำ การเลี้ยงชีพ เพื่อให้ได้มาซึ่งวัตถุอันเป็นเครื่องสนองความต้องการทางกาย ความเห็นอกเห็นใจมีมากเพียงใด ก็ย่อมต้องการเครื่องนอนคลายบำรุงบำเรอจิตใจมากเพียงนั้น มนุษย์จึงพยายามสร้างความบันเทิงต่าง ๆ ขึ้น นับตั้งแต่การเล่นิทาน ซึ่งพัฒนามาเป็นการระโกคโลกเต้น และแสดงทาทางประกอบ จนกลายมาเป็นการร้องรำทำเพลง และการแสดงโขน ละครตามลำดับ อีกประการหนึ่งนิทานต่าง ๆ เหล่านี้ บางส่วนยังพัฒนา มาเป็นวรรณคดี และวรรณกรรมต่าง ๆ อีกด้วย

วรรณคดีจึงเป็นสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้นเพื่อความบันเทิงอารมณ์ กำเนิดของวรรณคดี วิทย์ ศิวะศรียานนท์ กล่าวไว้ว่า "วรรณคดีแรกเกิดเป็นวรรณคดีที่เป็นมรดกตกทอดกันมาทางมุขปาฐะภายในเฒ่า เป็นเวลาที่ไม่มีใครคำนวณได้ถูกต้อง จนกระทั่งเกิดการเขียนขึ้น วรรณคดีจึงได้มีการบันทึก"¹ วรรณคดีที่ปรากฏจึงมี 2 ประเภทคือ วรรณคดีที่ไม่บันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร กับวรรณคดีที่บันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร

¹วิทย์ ศิวะศรียานนท์ วรรณคดีและวรรณคดีวิจารณ์ หน้า 48

วรรณคดีที่ไม่บันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร หรือวรรณคดีมุขปาฐะนั้นมีที่มาจากการเล่านิทาน โดยเริ่มจากการพบปะหรือชุมนุมกันหลังจากเสร็จสิ้นภาระกิจประจำวันในเวลาอาหารค่ำ ชาวบ้านจะมาพบปะพูดคุยแลกเปลี่ยนประสบการณ์ หรือการมจกฏัยในการหาเลี้ยงชีพ มีการแต่งเติมเสริมเรื่องบ้าง เพื่อให้เกิดความครึกครื้น ต่อมาได้ปรุงแต่งเรื่องราวของตนหรือของผู้อื่นที่ได้ยินได้ฟังมาให้เกิดความสนุกสนาน ตื่นเต้น และฟังคุ้มห้ศรรยั้งขึ้น จนกลายเป็นนิทานพื้นบ้านที่มักกล่าวถึงความเก่งกล้าสามารถของวีรบุรุษหรือเป็นเรื่องที่สอดแทรกคติธรรม คำสั่งสอน ผู้ที่ศึกษานิทานในรุ่นต่อมาจึงกล่าวกันว่า นิทานเป็นเรื่องที่อาศัยเค้าโครงจากชีวิตจริง ทั้งที่ บุญเหลือ เทพยสุวรรณ กล่าวไว้ว่า "นิทานหรือนิยายอาจมีคนที่มีความคิดในทางสร้างสรรค์ขึ้น โดยอาศัยประวัติของคนจริง ๆ บ้าง อาศัยเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริง ๆ และตกแต่งเสริมทอขึ้น นิยายนี้เล่าต่อ ๆ กันไป ย่อมเปลี่ยนแปลงรายละเอียดไปที่ละเล็กละน้อย บางเรื่องก็เล่าสืบเนื่องกันหลายชั่วคน"

จากการเล่านิทานธรรมดา ก็มีการปรับปรุงลักษณะและกลวิธีในการเล่าให้แปลกและสนุกสนานขึ้น โดยการเล่าให้เป็นคำคล้องจองกัน กลายมาเป็นนิทานคำกลอน พัฒนามาเป็นกาพย์เห่เสภา แต่ก็ยังเป็นการวากลอนกันอยู่ ต่อมากวีจึงได้นำนิทานมาแต่งใหม่โดยใช้ถ้อยคำที่สละสลวยประณีตขึ้น ทั้งร้อยแก้วและร้อยกรอง ได้แก่ หนังสือประเภทบทละคร นวนิยาย และเรื่องสั้น ซึ่งเราเรียกกันว่า วรรณกรรมประเภทบันเทิงคดี

ส่วนวรรณคดีประเภทที่บันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรนั้น มีกำเนิดขึ้นเมื่อพ่อขุนรามคำแหงมหาราชทรงคิดประดิษฐ์อักษรไทยขึ้นใช้ และทรงบันทึกเหตุการณ์ในสมัยของพระองค์ลงไว้ในหลักศิลาจารึก วรรณคดีที่บันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรในยุคแรก ๆ จึงมักเป็นเรื่องของการให้ความรู้ บันทึกเหตุการณ์ต่าง ๆ หรือเป็นเรื่องเกี่ยวกับการสั่งสอน เช่น ไตรภูมิพระร่วง

การแบ่งประเภทของวรรณคดีที่บันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรกับที่ไม่บันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรนี้เป็นการแบ่งตามประวัติของหนังสือ² แต่วรรณคดีนั้นมีการแบ่งประเภทอีกหลาย

¹ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ วิเคราะห์วรรณคดี หน้า 140

²โมรี ชื่นสำราญ ประวัติวรรณคดี หน้า 17

ลักษณะด้วยกันคือ แบ่งตามประโยชน์ของเนื้อหาจากหนังสือเป็น 2 ประเภท ได้แก่
วรรณคดีปริศนาคำ และวรรณคดีประยูกต์ แบ่งตามลักษณะวิธีการแต่งหรือตามชนิดของคำ
ประพันธ์เป็น 2 ประเภทคือ ร้อยกรอง และร้อยแก้ว แบ่งตามเนื้อหาของวรรณคดี ได้เป็น
5 ประเภทคือ วรรณคดีขนบธรรมเนียมประเพณี วรรณคดีประวัติศาสตร์ วรรณคดีเกี่ยวกับ
ศาสนา นาฏวรรณคดี หรือวรรณคดีการละครและวรรณคดีนิราศ เหล่านี้เป็นต้น

เห็นได้ว่าเรามีการแบ่งวรรณคดีออกเป็นหลายประเภท แต่วรรณคดีประเภทที่ให้
คุณค่าทางด้านความบันเทิงโดยตรงก็คือ วรรณคดีการละคร ซึ่งให้ความบันเทิงทั้งทางด้าน
วรรณศิลป์ และทางด้านการแสดง วรรณคดีการละครของไทย มีอยู่มากมายหลายเรื่อง
หลายรูปแบบ เช่น บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ เรื่องชรรมา ชรรมะสังคราม บทละครใน
เรื่องอิเหนา อุณรุท บทละครดึกดำบรรพ์เรื่อง สังข์ทอง สังข์ศิลป์ชัยฯ บทละครพันทาง
เรื่อง ราชาริราช เรื่องพระอภัยมณี บทละครเสภาเรื่อง ขุนช้างขุนแผน บทละครร้อง และ
บทละครพูดเรื่องอื่น ๆ อีกมาก ในบรรดาบทละครว่าไทยนั้น บทละครนอกเป็นบทละครที่มี
อยู่มากมายหลายเรื่อง และจะเป็นที่รู้จักและนิยมกันมากกว่าละครชนิดอื่น ๆ เท่าที่ได้มี
ผู้ศึกษาและให้ข้อสรุปไว้ นั้น มีบทละครนอกที่เขียนไว้ในสมุดไทยตั้งแต่สมัยอยุธยาอยู่ 14 เรื่อง
คือ

1. การเกิด
2. คาวี /
3. ไชยทัต
4. พิรุณทอง
5. พิมลสวรรค์
6. พินธุวิวงศ์
7. มโนห์รา
8. โมงป่า
9. มณีพิชัย /
10. สังข์ทอง /

11. สังขศิลป์ชัย

12. สุวรรณศิลป์

13. สุวรรณหงส์

14. โสวัตร

และยังมีบทละครนอกอีก 5 เรื่อง ซึ่งสันนิษฐานว่าเป็นบทละครสำนวนเก่า ก่อนรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย แต่ยังไม่ปรากฏข้อความอยู่ในสมัยกรุงศรีอยุธยา คือ ไกรทอง โคมุทร ไชยเชษฐ์ พระรถเมรี และศิลป์สุริวงศ์¹

บทละครนอกจึงเป็นที่น่าสนใจมาก ทั้งนี้เพราะเป็นงานเขียนและการแสดงที่สร้างขึ้นเพื่อปวงชน กล่าวคือเป็นงานระดับชาวบ้าน แต่งและแสดงให้ชาวบ้านดู ลักษณะเนื้อหาและสำนวนภาษาก็เป็นแบบพื้น ๆ พังงาย กู้งาย และเข้าใจง่าย ตลอดจนการบรรจุเพลงและการแสดงก็มีรูปแบบเฉพาะที่แตกต่างไปจากบทละครชนิดอื่นมาก เช่น เนื้อเรื่องของละครนอก แม้จะเป็นเรื่องจักร ๆ วงศ์ ๆ เช่น ละครอื่น ๆ แต่กษัตริย์ในละครนอกจะมีลักษณะที่ติดไปในทางตลก กก ๆ เงิน ๆ ทั้งนี้เพื่อให้สอดคล้องกับจุดมุ่งหมายของการแสดงละครนอก ดังนั้นเป็นต้น

จากลักษณะดังกล่าวทำให้ละครนอกเป็นละครที่เข้าสู่ปวงชนได้ดี และเป็นที่นิยมตลอดมาจนถึงปัจจุบัน เรื่องของบทละครนอกนั้น ได้มีผู้รวบรวมและศึกษาไว้อยู่พอสมควร ทั้งบทละครนอกในสมัยอยุธยา และบทละครนอกสมัยรัชกาลที่ 2 โดยศึกษาในก้นต่าง ๆ กันคือ ศึกษาในเชิงวรรณคดีวิจารณ์ ศึกษาลักษณะต่าง ๆ ที่น่าสนใจของบทละครนอก ศึกษาลักษณะขัดแย้ง และความขัดแย้งในบทละครนอก แต่วรรณคดีประเภทนี้เป็นวรรณคดีที่แต่งขึ้นเพื่อใช้ในการแสดงโดยเฉพาะ มิได้แต่งขึ้นเพื่อให้คนอ่านเพียงอย่างเดียว ความบันเทิงจะเกิดขึ้นได้อย่างสมบูรณ์ก็ต่อเมื่อได้ฟังและชมการแสดงประกอบไปด้วย การศึกษาบทละครจึงควรศึกษาในแง่ที่เกี่ยวกับการแสดง ซึ่งเป็นจุดมุ่งหมายและลักษณะสำคัญของวรรณคดี

¹ เสาวลักษณ์ อนันตศานต์ บทละครนอกสมัยกรุงศรีอยุธยา หน้า 23

ประเพณี ผู้ศึกษาเห็นว่าควรศึกษาวรรณคดีประเภทละครนอกในด้านความเหมาะสมที่ใช้เป็นบทแสดงละครนอก โดยศึกษาแบบแผนการแสดงละครนอก ตั้งแต่แรกเริ่มเท่าที่พอจะหาข้อมูลได้ไปจนถึงแบบแผนการแสดงละครนอกในปัจจุบัน และศึกษาบทละครนอกทั้ง 3 ส่วนวน เพื่อวิเคราะห์เกี่ยวกับลักษณะของบท เนื้อเรื่องกับรูปแบบการแสดง การตีความหมายบทละคร ซึ่งต้องขึ้นอยู่กับการโยงคำในการสื่อความ ทำนองเพลงร้องที่เป็นเครื่องช่วยเป็นสื่อความรู้สึกตามความในบท การใช้ภาษาทำสื่อความซึ่งเรียกกันว่ากาพย์หา และวิเคราะห์การบรรจุเพลง บทกับแบบแผนการแสดงละครนอกนี้ จะมีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกัน และจากการศึกษาค้างนี้ยังจะทำให้สามารถเห็นวิวัฒนาการของบทและแบบแผนของการแสดงได้

จุดมุ่งหมายในการศึกษาค้นคว้า

1. วิเคราะห์บทละครนอกสามสมัย จากสำนวนกรุงศรีอยุธยา สำนวนรัชกาลที่ 2 และสำนวนปัจจุบัน ในด้าน ลักษณะทั่วไปของบทละคร เนื้อเรื่องกับรูปแบบการแสดง การตีความหมายบทละคร และการบรรจุเพลง
2. ศึกษาแบบแผนการแสดงละครนอก

ความสำคัญในการศึกษาค้นคว้า

1. ทำให้ทราบลักษณะเฉพาะของบทละครนอกแต่ละสำนวน ในด้านลักษณะทั่วไปของบทละคร เนื้อเรื่องกับรูปแบบการแสดง การตีความหมายบทละคร และการบรรจุเพลง
2. ทำให้ทราบแบบแผนการแสดงละครนอกในแต่ละสมัย
3. เพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาวรรณคดีการละคร หรือใช้ในการเรียนการสอนวรรณคดีไทย

ขอบเขตในการศึกษาค้นคว้า

ผู้ศึกษาใช้ข้อมูลในการศึกษามหละครนอก 3 สำนั จากบทละครสำนวน กรุงเทพมหานคร สำนวนพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 และสำนวนปัจจุบันของกองการสังคีต และวิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากร โดยศึกษาเฉพาะ 6 เรื่องคือ ไกรทอง คาวี ไทยเชษฐ มณีพิชัย สังข์ทอง และสังข์ศิลป์ชัย

ข้อควรคำนึง

1. บทละครนอกสมัยอยุธยา จะศึกษาเฉพาะตอนที่ตามารอดหาตนฉบับได้ จากแผนกหนังสือโบราณ สำนักงานหอสมุดแห่งชาติ และจะใช้ภาษาเขียนตามอักษรวิชัยเดิมจากต้นฉบับ
2. บทละครนอกพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 ศึกษาจากฉบับหอสมุดแห่งชาติ นอกจากนี้ ผู้ศึกษาได้นำเรื่องสังข์ศิลป์ชัย มาศึกษาด้วย โดยเหตุที่ยังมิได้มีการวิจัย พิสูจน์ความจริงแน่นอนว่าเป็นพระนิพนธ์ ในกรมหมื่นเจษฎาบดินทร์
3. บทละครนอกสำนวนปัจจุบัน ศึกษาจากบทละครนอกของกองการสังคีต และบทของวิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากร เท่าที่ได้ปรับปรุงบทนำออกแสดง

นิยามศัพท์เฉพาะ

1. ลักษณะทั่วไปของบทละคร หมายถึง ส่วนประกอบต่าง ๆ ของกลอนบทละคร การเรียบเรียงส่วนประกอบต่าง ๆ ลักษณะคำประพันธ์ เนื้อเรื่องและตัวละคร
2. รูปแบบการแสดง หมายถึง ลักษณะการแสดงของละคร ซึ่งสอดคล้องตามจุดมุ่งหมายของการแสดงละครชนิดนั้น ๆ เช่นรูปแบบของการแสดงละครนอก คือลักษณะการแสดงที่ดำเนินเรื่องรวดเร็ว มีโลคโมเน่ กลกซบชั้น บางคราว อาจศึกษาออนไลน์

ตอนนี้มีช่องทางจะเล่นตลกได้ก็จะเล่นอยู่นาน ๆ และอาจจะละทิ้งจารีตประเพณีได้
เป็นต้นว่า กษัตริย์มาเล่นตลกกับเสนา หรือนางกำนัล เป็นต้น

3. การตีความหมายบทละคร หมายถึง การพิจารณาการสื่อความหมายของ
บทละครซึ่งจะพิจารณาจาก การใช้คำในการสื่อความ ความหมายจากบทและเพลงร้อง
ตลอดจนการตีความหมายของบทออกมาเป็นท้าวา ซึ่งเรียกว่า การตีท้าวา

4. การบรรจุเพลง หมายถึง การเลือกใช้เพลงในการแสดงให้เหมาะสม
กับเนื้อหาของบท อารมณ์ และฐานะของตัวละคร

5. แบบแผนการแสดง หมายถึง ลักษณะเฉพาะของการแสดงละครแต่ละชนิด
ซึ่งรวมจุดมุ่งหมาย โอกาสและเรื่องที่แสดง สถานที่และฉาก เครื่องแต่งกาย อุปกรณ์
ประกอบการแสดง คนตรีและเพลง ผู้แสดง และวิธีแสดง

วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า

การศึกษาค้นคว้าครั้งนี้ใช้วิธีวิจัยเอกสารและการสัมภาษณ์วิทยากร ข้อมูลที่ใช้เป็น
ข้อมูลจากเอกสารชั้นต้นและเอกสารชั้นรองประกอบกัน เสนอผลการศึกษาแบบพรรณนา
วิเคราะห์

ขั้นตอนการศึกษาค้นคว้า

1. ศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้องกับเรื่องต่อไปนี้

1.1 แบบแผนการแสดงละครนอกทั้ง 3 สมัยในล้าน

1.1.1 จุดมุ่งหมายในการแสดง

1.1.2 โอกาสและเรื่องที่ใช้แสดง

1.1.3 สถานที่และฉาก

1.1.4 อุปกรณ์ประกอบการแสดง

1.1.5 คนตรีและเพลง

1.1.6 เครื่องแต่งกาย

1.1.7 ผู้แสดง

1.1.8 วิธีแสดง

1.2 การสร้างบทละคร การปรับปรุง คัดตอบละคร

1.3 การนำบทละครไปใช้ เช่น การเลือกบท การเลือกผู้แสดง

การศึกษา

1.4 การบรรจุเพลง

2. ศึกษาโดยการสัมภาษณ์วิทยากรผู้มีความรู้เกี่ยวกับเรื่องแบบแผนการแสดงละครนอก การสร้างและปรับปรุงบท การคัดตอบ การศึกษาและการบรรจุเพลงจากวิทยากรต่อไปนี้

2.1 นางเฉลย สุชะวณิช ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ วิทยาลัย

นาฏศิลป์

2.2 นางฉนอม ยวงศรี เจ้าของละครนอก คณะไทยศิริ

2.3 นายเสรี หวังในธรรม ผู้อำนวยการกองการสังคีต กรมศิลปากร

2.4 นายปัญญา นิตยสุวรรณ ฝ่ายจัดทำบทกองการสังคีต กรมศิลปากร

2.5 นางทวม ประสิทธิ์กุล ผู้เชี่ยวชาญการสอนคีตศิลป์ไทย วิทยาลัย

นาฏศิลป์

2.6 นายประสิทธิ์ ถาวร หัวหน้าวงดนตรีไทยคณะสิทธิถาวร

อัครหัวหน้าแผนกดุริยางค์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป์

3. ศึกษาบทละครนอก 6 เรื่อง จากบทละครนอก 3 ส่วนวนคือ

3.1 บทละครนอกสมัยกรุงศรีอยุธยา

3.2 บทละครนอกพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2

3.3 บทละครนอกของกรมศิลปากร

4. วิเคราะห์บทละครนอก 3 สมัยในด้าน

4.1 ลักษณะทั่วไปของบทละคร

4.1.1 ลักษณะบทและคำประพันธ์

4.1.2 เนื้อเรื่องและตัวละคร

4.2 เนื้อเรื่องกับรูปแบบการแสดง

4.3 การตีความหมายบทละคร

4.3.1 การใช้คำในการสื่อความ

4.3.2 บทกับเพลงร้อง

4.3.3 การตีท่า

4.4 การบรรจุเพลง

4.4.1 เพลงร้อง

4.4.2 เพลงหน้าพาทย์

5. สรุปอภิปรายผล

เอกสารที่เกี่ยวข้องในการศึกษาครั้งนี้

เอกสารที่กล่าวถึงความเป็นมาและลักษณะของละครนอกมีอยู่หลายฉบับด้วยกัน แต่ส่วนใหญ่จะศึกษาและขยายความจากบทนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา คำรณราชนูปถัมภ์ ใน "ตำนานละครอิเหนา" ซึ่งมีข้อสันนิษฐานโดยสรุปว่า การแสดงละครชาตรีหรือในหร้านั้น เป็นการแสดงละครนอกในแบบดั้งเดิมตั้งแต่ครั้งกรุงเก่า แล้วแพร่หลายไปจนเป็นที่นิยมทางเมืองนครศรีธรรมราช ตลอดจนหัวเมืองปักษ์ใต้ ส่วนที่แสดงกันอยู่ในกรุงเทพมหานครนั้น ใค่ค่อย ๆ คัดแปลงมาเป็นรูปแบบอย่างที่เรียกกันว่า ละครนอกในเวลาต่อมา¹

¹ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา คำรณราชนูปถัมภ์ ตำนานละครอิเหนา

ตามข้อสันนิษฐานของพระองค์นั้น ทรงพิจารณาจากลักษณะการแสดงของละคร
โนห์ราชาติเป็นพื้นฐานว่า

ละครนอกที่เล่นกันในกรุงศรีอยุธยา ชั้นเดิมก็คงจะมีตัวละครแต่โรงละ
3 คน 4 คน อย่างละครโนห์ราชาติ ต่อมาเมื่อมีคนชอบดูละครมากขึ้น ทาง
หาเลี้ยงชีพในการเล่นละครสวดขึ้น จึงเกิดการแก้ไขกระบวนการเล่นละครแข่งขัน
กัน ให้พิเศษขึ้นกว่าแต่เดิม คือเพิ่มตัวละครให้มากขึ้น แลคิดเครื่องแต่งตัวละคร
ขึ้น แล้ววิ่งเล่นเรื่องให้แปลกออกไป บทร้องซึ่งเดิมตัวละครร้องเป็นกลอนคัน
โดยประติษฐ์ของตนเอง (อย่างโนราห์ร้องอยู่ทุกวันนี้) ก็มีช่วยกันคิด
แต่งกลอนให้เรียบร้อยเพราะพริ้งยิ่งขึ้น บทละครครั้งกรุงเก่าซึ่งยังมีอยู่คน
พอสังเกตได้ว่าที่เป็นบทรุ่นเก่า กลอนเป็นอย่างละครชาติ ต่อมาบทหลังมาจึงเป็น
กลอนแปด ถึงกระนั้นไม่เหมือนบทละครชั้นกรุงรัตนโกสินทร์ ละครนอกที่เล่นกัน
ในราชธานีคงเปลี่ยนแปลงกระบวนการเล่นมาโดยลำดับ¹

ข้อสันนิษฐานดังกล่าว ชนิต อยู่โพธิ์ ได้แสดงความคิดเห็นขัดแย้งโดยอ้าง
หลักฐานทางประวัติศาสตร์และโบราณคดีว่า การแสดงละครนอกน่าจะเป็นศิลปะที่
กรุงศรีอยุธยารับมาจากการเล่นโนห์ราของชาวไต และเมื่อพิจารณาถึงท่ารำ แมทของ
ละครโนห์ราแล้วจะคล้ายกับท่ารำในคัมภีร์รัตนวงษศาสตร์ อันเก่าแก่ของอินเดีย
ส่วนท่ารำของกรุงเก่าที่น่าจะเป็นการคัดแปลงปรับปรุงมาแล้วจากท่ารำแบบของโนห์รา²

โดยนัยจากข้อสันนิษฐานดังกล่าวทั้งสองประเด็น ทำให้เราจะเข้าใจได้ว่า
ละครชาติกับละครโนห์รา เป็นการแสดงที่มีรูปแบบเช่นเดียวกัน หากแต่ในกรุงเก่า
เรียกว่าละครชาติ ส่วนทางใต้เรียกโนห์รา และละครนอกนั้นเป็นละครที่ได้ปรับปรุง

¹ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ตำนานละครอิเหนา
หน้า 9 - 10

² ชนิต อยู่โพธิ์ "กำเนิดนาฏศิลป์ไทย" ใน หนังสืออ่านประกอบคำบรรยาย
วิชาพื้นฐานอารยธรรมไทยตอนต้นและนาฏศิลป์ไทย หน้า 144 - 145

และวิวัฒนาการมาจากละครชาตรีและโนห์รา ส่วนที่ว่าละครชาตรีรับรูปแบบการแสดงมาจากโนห์ราหรือโนห์ราได้รูปแบบการแสดงมาจากชาตรีของกรุงเก่า นั้นเป็นที่ยุติแน่นอน

นอกจากนี้ มีผู้รู้ท่านอื่น ๆ กล่าวถึงศิลปะการแสดงละครนอกในด้านต่าง ๆ อีกหลายท่านด้วยกัน ส่วนใหญ่มีสาระสอดคล้องกับที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาจักร์วรานุภาพได้แสดงไว้ในตำนานละครอิเหนา ดังจะยกมาพอสังเขปดังนี้

สมภพ จันทรประภา ได้กล่าวถึงเรื่องเครื่องแต่งกายละครว่า เครื่องแต่งกายละครได้ดัดแปลงมาจากเครื่องทรงของกษัตริย์ ซึ่งจะปราณีตมากขึ้นเมื่อเกิดการแสดงละครในและละครนอกก็ได้รับแบบแผนการแต่งตัวของละครในเข้ามาใช้อย่างมากด้วย¹

พระยาอนุমানราชชน ได้กล่าวถึงละครนอกไว้ว่า ผู้แสดงละครนอกนั้นจะขับร้องเอง ส่วนละครในนั้นจะมีผู้ร้องให้ต่างหาก และได้ให้ข้อสันนิษฐานไว้ว่า ผู้แสดงละครนอกในระยะแรก ๆ คงเป็นผู้ที่เล่นเพลงมาก่อน ต่อมาภายหลังจึงมีต้นเสียงร้องให้แบบละครใน รวมไปถึงการใช้ผู้หญิงเข้ามาแสดงละครนอกแทนการใช้ผู้ชายแสดงตามแบบฉบับเดิม²

เกี่ยวกับเรื่องเพลงและการบรรเลงประกอบการแสดงนั้น มนตรี ตรีโมท ได้กล่าวถึงรายละเอียดของเพลงและการบรรเลง ประกอบการแสดงละครนอกไว้ว่ามีทั้งเพลงร้องและเพลงปี่พาทย์ บรรเลงตั้งแต่ก่อนแสดงจนจบการแสดง และในการบรรเลงประกอบการแสดงนั้นผู้บรรเลงจะต้องมีความแม่นยำโดยเฉพาะเพลงหน้าพาทย์ต่าง ๆ และต้องเป็นผู้ที่รู้เพลงมาก และที่สำคัญมากอีกประการหนึ่งคือ จะต้องบรรเลงให้สอดคล้องกลมกลืนกับท่ารำ³

¹สมภพ จันทรประภา "ละครมีโซของเล่น" หนังสืออ่านประกอบคำบรรยายวิชาพื้นฐานอารยธรรมไทยตอนดนตรีและนาฏศิลป์ไทย หน้า 151 - 161

²พระยาอนุমানราชชน "ร้องรำทำเพลง" ล.ค. หน้า 25

³มนตรี ตรีโมท "ว่าด้วยปี่พาทย์ประกอบการแสดง" ล.ค. หน้า

นอกจากตำราเกี่ยวกับละครนอกแล้ว ยังมีหนังสือว่าด้วยวรรณคดีการละคร
อีกมาก ที่มีสาระความรู้เกี่ยวกับการแสดงละครว่าโดยทั่ว ๆ ไป และการแสดงละคร
นอกทั้งนี้

สุนันทา โสรัจจ์ กล่าวถึงความสำคัญในการศึกษาวรรณคดีการละครว่า
ควรทำความเข้าใจเกี่ยวกับองค์ประกอบของการละคร อันได้แก่ คนตรี การร่ายรำ
บทละคร การแต่งกาย และอื่น ๆ นอกจากนี้ยังกล่าวถึงการศึกษาว่า การดู
ละครว่านั้นไม่ได้อาศัยเนื้อเรื่อง แต่จะดูที่ท่าทาง กระทบกลอน เพลงร้อง ความสามารถ
ของผู้แสดง ฉากทิวทัศน์สวยงาม ซึ่งผู้ที่จะดูละครให้เข้าใจและซาบซึ้งได้จะต้องมี
ความเข้าใจในเรื่องภาษาท่าวด้วย¹

คำอธิบายดังกล่าวเป็นการกล่าวถึงละครว่าโดยทั่ว ๆ ไป แต่ดำเนินการเจาะจง
เฉพาะละครนอกแล้ว ก็คงต้องกล่าวเพิ่มเติมว่า ความสนุกสนานของเนื้อเรื่องเป็นส่วน
สำคัญควบคู่กัน ดังจะเห็นได้จากว่า ในขณะที่โขนและละครในมีเรื่องแสดงเป็นแบบ
ฉกฉวยอยู่เพียงไม่กี่เรื่อง แต่ละครนอกจะมีบทสำหรับแสดงมากเรื่องด้วยกัน นับแต่สมัย
กรุงศรีอยุธยาเป็นต้นมา ส่วนด้านความวิจิตรสวยงามของฉากนั้น เพิ่งจะมาเริ่มเป็นที่
นิยมภายหลังเมื่อเกิดมีการแสดงแบบใหม่ที่เรียกว่า ละครตึกคำบริพ ดังที่
ม.จ.หญิงดวงวิจิตร จิตรพงศ์ ทรงอธิบายถึงการแสดงละครตึกคำบริพ ซึ่งสมเด็จพระ
เจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงประดิษฐ์ขึ้นใหม่ว่า
"วิธีเล่นละครตึกคำบริพที่ทรงคิดจัดขึ้นใหม่นั้นมีคกว่าละครว่าอย่างเก่า ซึ่งบรรยาย
ภาพทั้งปวงไว้ในบทร้องและใช้ศิลปะการฟ้อนรำประกอบช่วยให้ผู้ดูบังเกิดจินตนาการ
ด้วยละครตึกคำบริพจัดเล่นบนเวทีมีฉากและเครื่องกลไกประกอบ"²

¹สุนันทา โสรัจจ์ โขนละครพ้องว่า ภาคพิเศษ หน้า 67 - 78

²ม.จ.หญิงดวงวิจิตร จิตรพงศ์ "สมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์
ได้พระนามว่าสังคีตวาทิตวิธีวิจารณ์" ใน หนังสืออ่านประกอบคำบรรยายวิชาพื้นฐาน
อารยธรรมไทย ตอนดนตรีและนาฏศิลป์ไทย หน้า 91

ในเรื่องของการเขียนบทละคร ซึ่งเป็นสิ่งสำคัญต่อการแสดงอีกประการหนึ่ง นั้น สมถวิล วิเศษสมบัติ กล่าวถึงไว้ว่า ผู้เขียนบทจำเป็นต้องทราบว่าจะใช้แสดงละคร ชนิดใด เพื่อให้บทสอดคล้องกับรูปแบบของการแสดง อีกทั้งต้องคำนึงถึงธรรมเนียมนิยม ในการแต่งบทละครด้วย¹

สำหรับแนวทางในการศึกษาบทละครว่านั้น ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ ได้ให้แนวทางการวิจารณ์บทละครว่า ควรศึกษาองค์ประกอบสำคัญดังต่อไปนี้²

1. ผู้แต่ง
2. รูปแบบหรือลักษณะคำประพันธ์ที่ใช้
- 3.เค้าโครงเรื่อง เนื้อเรื่อง ความมุ่งหมายในการแต่ง
4. ส่วนวนภาษาและคำศัพท์
5. ตัวละครเอกของเรื่อง
6. เพลง
7. ฉาก
8. การแต่งกาย
9. คุณค่าของเรื่อง
10. วิธีตัดตอนมาแต่งเป็นบทละคร

ส่วนประทีน พวงสำลี เสนอแนวทางการศึกษาบทละครว่าทั้งประเภทที่ แต่งใหม่และบทละครเก่าที่ตัดตอนหรือปรับปรุงใหม่เพื่อใช้แสดงดังนี้³

¹สมถวิล วิเศษสมบัติ วรรณคดีการละคร หน้า 6 - 10

²ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ แนวทางในการศึกษาวรรณคดีไทย หน้า 24

³ประทีน พวงสำลี หลักฐานศิลป์ หน้า 66 - 67

บทละครที่แต่งใหม่

1. สร้าง Plot ได้เหมาะสมกับสภาพละครว่า
2. เนื้อเรื่อง เหตุผล ความสัมพันธ์ เอกภาพ
3. กลอนกระชับ ไพเราะ คมคาย
4. ส่วนวนเหมาะเป็นละครว่า
5. ถูกแบบแผนของลีลาละครว่า แต่ละชนิด
6. มีความประณีตในการเขียน สะดวกต่อการฝึกซ้อมและการ

ดำเนินงานแต่ละหน่วย

7. คงรูปแบบอย่างละครว่าไม่แหวกแนวจนน่าเกลียด
8. ยึดหลักการประพันธ์ ฉันทลักษณ์อย่างดี

บทละครดั้งเดิม ที่ตัดต่อ

1. คัดเลือก ตัดตอนดีเด่น
2. ตัดต่อเชื่อมโยงเหตุการณ์แต่ละตอน เข้ากันสนิทสนมและกระชับ
3. มีฝีมือในการตัดต่อแต่งเติมกลอน
4. เปลี่ยนแบบสำนวนโวหาร กลมกลืนกับของเดิม
5. อนุรักษ์ความดีเด่นของเดิม เช่น กลอนไพเราะ
6. เคารพแนวคิดสติปัญญาเจ้าของเดิม ไม่ถือสิทธิ์แปลงเปลี่ยน จนเสีย

เอกลักษณ์แบบแผนหรือเจตนาเดิมที่วางไว้

นอกจากหนังสือและตำราต่าง ๆ ที่กล่าวถึงความเป็นมาและลักษณะของละคร นอก ตลอดจนแนวทางในการศึกษาวรรณคดีประเภทละครแล้ว ยังมีผู้ศึกษาวิเคราะห์งานเกี่ยวกับบทละครไว้อย่างน่าสนใจ ดังต่อไปนี้

สุจิตรา จรจิตร¹ ได้ศึกษาวิเคราะห์เกี่ยวกับรูปแบบของการแสดงและเนื้อหาตลอดจนศิลปะในการใช้ถ้อยคำ ส่วนวน ฉันทลักษณ์ ของบทละครดึกดำบรรพ์

¹สุจิตรา จรจิตร วิเคราะห์บทละครดึกดำบรรพ์ พระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ หน้า 274

พระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์
ทั้งยังได้ศึกษาเปรียบเทียบละครดึกดำบรรพ์กับละครนอก ละครใน ในส่วนที่
เป็นเนื้อเรื่องตอนเดียวกัน เพื่อวิเคราะห์หาลักษณะพิเศษของละครดึกดำบรรพ์ว่ามี
รูปแบบเฉพาะอย่างไร

สำหรับบทละครนอกมีผู้ศึกษาไว้หลายท่าน เช่น พงษ์ ศุภเศรษฐศิริ¹ ได้
ศึกษาบทละครนอกในพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 2 เพื่อพิสูจน์ว่า ลักษณะขัดแย้งเป็น
องค์ประกอบสำคัญในงานพระราชนิพนธ์บทละครนอก และเป็นปัจจัยที่ก่อให้เกิดความ
ขัดแย้งและนาฏการในเรื่อง ตลอดจนตีความในแง่ของการสะท้อนภาพสังคมในยุค
นั้น นอกจากนี้ ยังได้ศึกษาโลกทัศน์ของกวี โดยวิเคราะห์จากแนวคิดของเรื่องและ
ตัวละครด้วย การศึกษาดังกล่าวนับเป็นแนวทางในการศึกษาวรรณคดีการละครใน
เชิงวรรณคดีวิจารณ์

งานศึกษาบทละครในเชิงวรรณคดีวิจารณ์อีกชิ้นหนึ่งคือ งานศึกษาวิจารณ์
พระราชนิพนธ์บทละครนอกในรัชกาลที่ 2 ของเบญจวรรณ ฉัตรเนตร² โดยมุ่ง
ศึกษาในด้านแก่นเรื่อง คุณค่าของเรื่อง การเสนอสัญลักษณ์ต่าง ๆ และคุณค่าของ
สัญลักษณ์ ตลอดจนศึกษาความเปรียบเทียบในบทละครนอกเหล่านี้ ในแง่ของโครงสร้าง
ภาพพจน์ และวิเคราะห์ คุณค่าของความเปรียบเทียบ

* ส่วนบทละครนอกสมัยกรุงศรีอยุธยา นั้น เสาวลักษณ์ อนันตสานต์³ ได้
เสนอผลงานการศึกษาเกี่ยวกับลักษณะต่าง ๆ ที่น่าสนใจของวรรณคดีประเภทบท
ละครว่า อันใดแก่น แก่นของเรื่อง ลักษณะของโครงเรื่อง ลักษณะคำประพันธ์เพลง
ที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงและศึกษาลักษณะสำคัญของบทละครสมัยอยุธยา

นอกจากนี้ยังมีงานศึกษาบทละครนอกที่น่าสนใจอีกเรื่องหนึ่งของ ลักษณะ
โตวิวัฒน์ ซึ่งศึกษาบทพระราชนิพนธ์บทละครนอกเรื่อง คำวีนด้านความเป็นมา

X
¹ พงษ์ ศุภเศรษฐศิริ ลักษณะขัดแย้งและความขัดแย้งในพระราชนิพนธ์
บทละครนอกในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย หน้า 273

² เบญจวรรณ ฉัตรเนตร วิเคราะห์บทละครนอกพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 หน้า 238

³ เสาวลักษณ์ อนันตสานต์ บทละครนอกสมัยกรุงศรีอยุธยา หน้า 357

สรุปเป็นข้อสันนิษฐานว่า เติมเป็นวรรณกรรมมุขปาฐะ แล้วค่อย ๆ พัฒนามาเป็น
วรรณกรรมลายลักษณ์ในรูปแบบต่าง ๆ ทั้งนี้ทานรอยแก้ว รอยกรอง บทละคร และ
บทเห่ เป็นคน ส่วนบทละครนอกในพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 2 นั้น สันนิษฐานว่า ทรง
ได้เค้าโครงมาจากเรื่องเสื่อโคคำฉันท และทรงเพิ่มเติมเนื้อเรื่องให้เหมาะสม
สำหรับจะแสดงบทละครนอก คือตอนนางคันทมาลีขึ้นเฝ้า และการวิบวาทตัด ในงาน
ศึกษาวิจัยเรื่องนี้ ผู้วิจัยยังได้เสนอบทวิเคราะห์ความที่เด่นเหมาะสมกับรูปแบบของ
ละครนอก ในแง่ของการสร้างตัวละคร การดำเนินเรื่อง การเลือกเพลงร้อง
เพลงหน้าพาทย์ ตลอดจนการใช้ถ้อยคำภาษาอีกด้วย¹

ศาสตราจารย์ ผลิตาภิรมย์ ได้เสนองานค้นคว้าในแนวใกล้เคียงกันนี้ โดยศึกษา
วิเคราะห์เรื่องสังข์ทอง ซึ่งมีการนำเสนอเป็นวรรณกรรมในรูปแบบต่าง ๆ อย่าง
แพร่หลายรวมทั้งในรูปของบทละครนอก ซึ่งมีมาแต่ครั้งกรุงเก่า และพระบาท
สมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยได้ทรงพระราชนิพนธ์เป็นบทละครนอกขึ้นอีกสำนวน
หนึ่ง สรุปได้ว่า วรรณกรรมเรื่องสังข์ทองมีมาจากนิทานของอินเดียที่เล่าแพร่หลาย
เข้ามาในทางตอนใต้ของไทย จนกระทั่งปรากฏในปัญญาสาตก ชื่อ สุวรรณสังข์ชาตก
และแพร่หลายอยู่ในท้องถิ่นทางเหนือ ส่วนที่กรุงศรีอยุธยาก็นับว่าเป็นที่นิยมเรื่องหนึ่ง
จึงมีผู้นำมาแต่งเป็นวรรณกรรมหลายรูปแบบ เช่น เป็นคำฉันท์ เป็นกลอนสุภาพ
และเป็นบทละคร ซึ่งบทละครนั้นมีหลายสำนวนมาก² ผลงานศาสตราจารย์ ผลิตาภิรมย์
จึงมุ่งที่จะศึกษาในด้านที่มาของเรื่องสังข์ทองของไทย โดยเปรียบเทียบเรื่อง
สังข์ทองในรูปแบบต่าง ๆ และสังข์ทองฉบับทางชาติ เพื่อวิเคราะห์หาความเหมือน
และความแตกต่างของเนื้อเรื่อง เป็นแนวทางในการสันนิษฐานที่มา

เท่าที่กล่าวมาแล้วนี้ เป็นการศึกษาที่มุ่งพิจารณาต้นฉบับวรรณกรรม
บทละครโดยศึกษาในแง่ของประวัติศาสตร์ความเป็นมา และศึกษาเชิงวิจารณ์

¹ ผลิตาภิรมย์ โทวิวัฒน์ วิเคราะห์บทละครเรื่องคำพิพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 2
หน้า 238

² ผลิตาภิรมย์ การศึกษาเชิงวิเคราะห์เรื่องสังข์ทอง หน้า 335

เป็นหลักฐานสำคัญ ส่วนการศึกษาในด้านการแสดงนั้น อารคา สุมิตร¹ ได้เสนองานวิเคราะห์ละครในของหลวงในรัชกาลที่ 2 โดยศึกษาเกี่ยวกับแบบแผนการแสดง การตีความหมายบทละครออกมาในรูปของเพลงที่ใช้ขับร้อง เพลงหน้าพาทย์ ท่ารำ และการแสดงบทบาท นอกจากนี้ ก็ได้วิเคราะห์การสื่อสารของละครใน ผู้ดูชม เป็นสองด้านคือ ด้านเนื้อหา และด้านคุณค่าทางศิลปะ

งานศึกษาค้นคว้าทั้งในลักษณะของตำราและงานวิจัยเหล่านี้ นับเป็นข้อมูลความรู้ซึ่งช่วยนำไปสู่ความเข้าใจ และเข้าถึงวรรณคดีการละครซึ่งเป็นวรรณคดีสำคัญของไทยประเภทหนึ่งได้อย่างดี อีกทั้งเป็นแนวทางสำหรับผู้สนใจจะเลือกใช้แนวคิดและกระบวนการต่าง ๆ ในการศึกษาวรรณคดีการละครของไทย ให้กว้างขวางลึกซึ้งยิ่งขึ้นสืบต่อไป สำหรับการวิเคราะห์บทละครนอกสามสมัยนี้ ได้อาศัยแนวทางในการศึกษาของอารคา สุมิตร เป็นหลัก และใช้แนวทางของ ทานบุญอื่น ๆ ประกอบ เช่น หลักในการพิจารณาบทละครว่าดั้งเดิมที่ดัดทอใหม่ ของประพิน พวงสำลี และการศึกษาบทละครว่าของ ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ ทั้งนี้เพื่อได้ผลการศึกษาค้นคว้าครั้งนี้มีความสอดคล้องตามจุดมุ่งหมายที่ได้กำหนดไว้ข้างต้น

¹อารคา สุมิตร ละครในของหลวงในสมัยรัชกาลที่ 2 หน้า 357

ศึกษาแบบแผนการแสดงละครนอก

ก่อนกล่าวถึงแบบแผนของการแสดงละครนอก ตั้งแต่ต้นจนปัจจุบัน ก็ควรจะกล่าวถึงประวัติความเป็นมาของละครนอกเพื่อเป็นการสร้างความเข้าใจพื้นฐานเสียก่อน

ประวัติความเป็นมา

มีหลักฐานเป็นที่ยอมรับกันโดยทั่วไปว่า การแสดงละครของไทยนั้นเกิดขึ้นตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี ทั้งนี้จากในบันทึกจดหมายเหตุของ เมอสิเออร์ เดอ ลาลูแบร์ เอกอัครราชทูตของพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 ได้เล่าถึงประสบการณ์ในราชอาณาจักรสยาม เมื่อครั้งที่ท่านผู้นั้นเข้ามาเจริญพระราชไมตรีในแผ่นดินของสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ความตอนหนึ่งกล่าวถึงการแสดงละครของสยามไว้ดังนี้

การละเล่นที่ชาวสยามเรียกว่าละครนั้น เป็นกลอนแถมกับคำเจรจา เรื่องหนึ่งเล่นตั้งแต่เช้า 2 โมง จนถึงทุ่ม 1 ตลอด 3 วัน 3 คืน จึงจะจบ เป็นทำนองพงศาวดารอย่างขลัง มีตัวละครร้องเป็นหลายคน บรรดาที่ออกมาอยู่กลางโรงแล้ว เมื่อถึงบทใดคนหนึ่งก็ร้อง คือละครตัวหนึ่งร้องเล่าเรื่องพงศาวดาร และตัวละครนอกนั้นเป็นใคร เป็นตัวพม่าไหนถึงบทตัวนั้นพูดจึงร้อง แต่ตัวละครที่ร้องนั้น ล้วนเป็นชายทั้งสิ้น ไม่มีหญิง

เลย¹⁾

¹⁾ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ (ผู้แปล)
จดหมายเหตุลาลูแบร์ เล่ม 1 หน้า 210

ละครที่ลาลูแบร์กล่าวถึงนี้ มีลักษณะที่น่าจะเข้าใจได้ก็คือละครนอก เพราะนอกจากตัวผู้แสดงจะเป็นชายทั้งหมดตามลักษณะของการแสดงละครนอกในระยะแรก ๆ แล้ว ยังมีลักษณะที่สำคัญอีกประการหนึ่งคือ ผู้แสดงร้องเอง ส่วนที่ในจดหมายเหตุระบุเรียกว่า "ละคร" เฉย ๆ นั้น สมเด็จพระปาดำรงราชานุภาพ ทรงอธิบายว่า เกมที่เมื่อยังไม่มีละครผู้หญิงของหลวงเกิดขึ้น มีแต่ละครผู้ชายแพร่หลายในพื้นที่นั้น ก็คงเรียกการแสดงชนิดนี้ว่า "ละคร" ครั้นต่อมาเกิดละครผู้หญิงในราชสำนัก เรียกว่า "ละครใน" ซึ่งคงจะตัดคำมาจากคำว่า "ละครนางใน" หรือ "ละครข้างใน" ก็เลยเรียกละครที่มีตั้งแต่นั้นว่า "ละครนอก"¹

เกี่ยวกับกำเนิดความเป็นมาของละครนอกนั้น ไม่มีหลักฐานที่แน่ชัด นอกจากอาศัยเค้าเงื่อนบางประการตั้งเป็นข้อสันนิษฐาน ดังที่สุนนมาลย์ นิมเนตทิพันธ์ กล่าวไว้ เกมที่เดิยคงเริ่มจากการละเล่นพื้นเมืองของชาวบ้านในเชิงร้องโต้ตอบกัน เช่น เพลงปรบไก่ เพลงพวงมาลัย แล้วจึงขยายเพิ่มเติม ร้องและรำโต้ตอบกัน เป็นเรื่องเป็นราวขึ้น²

ส่วนสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงให้ข้อสันนิษฐานว่า การเล่นละครนอกในระยะแรก ๆ ก็คงมีตัวละครเพียง 3 - 4 คน ดังเช่นละครชาตรีหรือโนห์รา ของชาวปักษ์ใต้ โดยทรงมีความเห็นว่า คือละครพื้นเมืองดั้งเดิมของชาวกรุงศรีอยุธยา ที่มีผู้นำไปเผยแพร่จนเป็นการแสดงที่ได้รับความนิยมอย่างมากที่เมืองนครศรีธรรมราช และแพร่หลายต่อไปจนตลอดท้องถิ่นภาคใต้ ทั้งนี้เพราะทรงพิจารณาจากคำไหว้ครูโนห์รา ที่เล่าเป็นตำนานว่า

¹ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ตำนานอิเหนา
หน้า 14 - 17

² สุนนมาลย์ นิมเนตทิพันธ์ ละครรำ หน้า 83

พอขุนศรีททาเป็นผู้นำแบบแผนการแสดงจากกรุงศรีอยุธยาไปหักขึ้นที่เมือง นครศรีธรรมราช และอีกบทหนึ่งของคำไหว้ครูได้กล่าวถึงท่ารำต่าง ๆ ซึ่งเป็นท่ารำ ที่ตรงตามคำร่ำท่ารำของกรุงเก่าเป็นส่วนใหญ่ อีกประการหนึ่งเครื่องแต่งตัวของ นายโรงละครโนห์รา จะนุ่งสับเพลาเชิงกรอมถึงข้อเท้า นุ่งผ้าหยักกรั้งจีบไว้ทาง หงส์ ไม่สวมเสื้อใส่แต่เครื่องประดับ และศีรษะสวมเทริด ซึ่งเป็นลักษณะเครื่องต้น ของท้าวพระยาในกรุงเก่าแต่โบราณ¹ ด้วยเหตุเหล่านี้จึงทรงสันนิษฐานเกี่ยวกับ ลักษณะของละครนอกแต่ดั้งเดิมโดยใช้ละครโนห์ราเป็นหลักฐานสำคัญ

แต่ข้อสันนิษฐานนี้ มีผู้คิดเห็นขัดแย้งอยู่ เช่น ธนิต อยู่โพธิ์² ได้แสดง ความเห็นในทางตรงกันข้าม กล่าวคือ เชื่อว่าละครโนห์ราชาติเป็นแม่แบบของ ละครในกรุงศรีอยุธยา มีใช้เป็นละครที่ชาวใต้รับไปจากกรุงศรีอยุธยา โดยอ้างหลักฐาน ทางประวัติศาสตร์และโบราณคดีว่า เรื่องพระสุชนและนางมโนห์ราเป็นนิทานในคัมภีร์ ชาดกฝ่ายมหายาน ดังมีภาพจำหลักบนแผ่นศิลาเล่าเรื่องราวที่พระมหาสุปบุโรพุทโธ ในเกาะชวาภาคกลาง ซึ่งเป็นพุทธสถานที่ยังสร้างในสมัยศรีวิชัย และศิลปะของสมัยนี้ ได้แพร่เข้ามาตลอดแหลมมลายูถึงไชยา และภาคอื่น ๆ ในประเทศไทย จนเรื่อง พระสุชนมโนห์ราไปปรากฏอยู่ในคัมภีร์ปัญญาสชาดกของเชียงใหม่ ในราวพุทธศตวรรษ ที่ 20 นอกจากนี้ยังมีข้อสันนิษฐานอีกประการคือ ท่ารำ แม่ท่าของโนห์รามีความ ใกล้เคียงกับท่ากรรมะในกรตนาฏยศาสตร์ อันเก่าแก่ และคล้ายมากกับท่ารำในแผ่น ศิลาจำหลักที่บุโรพุทโธ ส่วนท่ารำแบบทในคำร่ำครั้งกรุงเก่า นั้น น่าจะปรับปรุงขึ้นจาก ท่ารำแม่ท่าของโนห์ราชาติ และประการสุดท้าย คือ การแสดงโนห์ราชาตินี้ คล้ายคลึงกับการแสดงละครของอินเดียโบราณที่เรียกว่า "ยาตรา" ซึ่งเป็นละครเร่ และมีตัวละครสำคัญอยู่ 3 ตัว เช่นกัน ด้วยเหตุดังกล่าวละครโนห์ราชาติจึงน่าจะ

¹ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ตำนานอิเหนา
หน้า 5 - 9

² ธนิต อยู่โพธิ์ ศิลปะคอนราหรือคู่มืออนาฏศิลป์ไทย หน้า 144 - 145

เป็นละครต้นแบบมาแต่โบราณ และกรุงศรีอยุธยาใช้นำมาปรับปรุงเป็นการแสดงละคร
พื้นเมืองของชาวยานในครั้งกรุงเก่า

แม้จะมีข้อสันนิษฐานเกี่ยวกับกำเนิดของละครนอกออกเป็นสองฝ่าย เช่นนี้
ก็ตามแต่ท่านผู้รู้หลายท่านก็ตกลงทราบดีเห็นเป็นทวนองเดียวกันว่า ละครนอกเริ่มจาก
การแสดงอย่างง่าย ๆ ในสมัยอยุธยา โดยใช้ผู้แสดงเป็นชายล้วนเพียงไม่กี่คน
แล้วจึงค่อย ๆ ปรับปรุงให้ซับซ้อนสวยงาม และสนุกสนานขึ้นตามลำดับ¹ ครั้นเมื่อ
เกิดละครในขึ้น จากหลักฐานใน ปุณณิศาพาทคณิศ ของมหานาควัดมหาธาตุ ที่แต่งใน
สมัยพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ² ได้กล่าวไว้ว่า

พ่ายพ่อนละครใน
ริมโรงคิริบิ

บริรักษ์จักรี
กลลัษณแลชาย

ปุณณิศาพาทคณิศ : มหานาควัดมหาธาตุ

แสดงให้เห็นว่า สมัยพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศนี้ ละครในได้เกิดขึ้นแล้ว
ละครนอกจึงค่อย ๆ รับเอาวิธีแสดงและแบบแผนอื่น ๆ ของละครในเข้ามาใช้ปรับปรุง
การแสดงละครนอก เช่น ขยายเรื่องที่เคยเล่น เพียงตัวแสดง ปรับปรุงเครื่องแต่งกาย
ใบ้วิธีสมัยของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รวมทั้งรับให้ตัวละครหญิง
ของหลวงมิกหัดแสดงละครนอก เป็นการแสดงละครนอกของหลวงขึ้นในชั้นหลัง ผู้ที่
เป็นเจ้าของคณะละครในจึงมักให้หัดเล่นละครนอกด้วย เวลาจะดูละครทั้งกลางวัน
ก็แสดงอย่างละครใน ถ้าจะดูละครที่สนุกสนานครั้นแรกก็แสดงอย่างละครนอก ดังที่
กรมพระยาวังวรราชานุภาพทรงกล่าวไว้ว่า "ละครนอกที่เล่นในกรุงเทพฯ เห็นจะ
แก้ไขแบบแผนหันมาเอาอย่างละครใน ตั้งแต่ครั้งกรุงเก่าเป็นลำดับมา จนทุกวันนี้
ละครนอกกับละครในเกือบจะเป็นอย่างเดียวกัน ยังมีคตินั้นแต่ชั่ว ท่านองร้องกับ
กระบวนเล่นบางอย่าง"²

¹ สนิท อยู่โพธิ์ ศิลปะละครนอกมีอนาคศิลป์ไทย หน้า 147

² สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาวังวรราชานุภาพ ตำนานอิเหนา หน้า 65

* ด้วยเหตุนี้ ศิลปะการแสดงละครของไทยแรกเริ่มนั้นจึงน่าจะมีแบบอย่างมาจากละครโนห์ราชธานี ครั้นต่อมาเมื่อเกิดละครในขึ้น ละครนอกก็เริ่มรับแบบอย่างของการแสดงละครในเข้ามาผสมผสาน จนมีลักษณะใกล้เคียงกันมาก แต่ถึงกระนั้น ละครนอกก็ยังคงรักษาแบบแผนสำคัญ อันน่าจะถือว่าเป็นหัวใจของการแสดงประเภทนี้ไว้ได้ นั่นคือการมุ่งให้ความสนุกสนานแก่ผู้ชม คำเนินเรื่องรวดเร็ว และสอดแทรกการเล่นตลก ขบขัน ต่างจากละครในที่มุ่งการแสดงศิลปะการร่ายรำอันประณีตงดงาม รวมทั้งการบรรเลงและขับร้องที่ไพเราะด้วย

[การแสดงละครนอกในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น คงรุ่งเรืองเฟื่องฟูมีขึ้นน้อย โดยเฉพาะในรัชกาลที่สอง พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงใส่ใจพระทัยในการละครมาก ไม่ใช่เฉพาะแต่ละครใน ละครนอกก็ทรงทำนุบำรุงตั้งจะเห็นได้จากการที่ทรงพระราชนิพนธ์บทละครนอกไว้หลายเรื่อง และโปรดให้ตัวละครผู้หญิงในราชสำนักฝึกหัดแสดงละครนอก นับเป็นการแสดงละครนอกที่ใช้ผู้หญิงแสดงเป็นครั้งแรก¹ หลังจากนั้นละครนอกก็ยังคงเป็นที่นิยมตลอดมา จนถึงสมัยรัชกาลที่ 5 เกิดการแสดงในรูปแบบใหม่ ๆ เช่น ละครพื้นทาง ละครตลกคำบริพ ละครร้องละครพูด ลิเก ตลอดจนภาพยนตร์ ทำให้ศิลปะการแสดงละครนอก และละครรำอื่นๆ ขบเซาเลง ปัจจุบันการแสดงละครนอกและศิลปะการแสดงอันเป็นของไทยแท้โบราณก็เกือบจะเป็นโบราณวัตถุที่อยู่ในพิพิธภัณฑสถานเท่านั้น การจัดแสดงและโอกาสของผู้ชมอยู่ในเขตจำกัด กล่าวคือ การแสดงละครรำ ส่วนใหญ่ผู้จัดแสดงจะได้แก่กรมศิลปากร และตามสถาบันการศึกษาต่าง ๆ ซึ่งมักจะจัดแสดงกันในส่วนกลางคือ กรุงเทพฯ การแสดงละครรำตามต่างจังหวัดน้อยมาก จนแทบจะหาดูไม่ได้ แม้แต่ในกรุงเทพฯ เองก็ยังมี การจัดแสดงน้อยครั้ง คนกรุงเทพฯ ก็ยังมีโอกาสได้ดูน้อย ละครนอกซึ่งเป็นละครชาวบ้านเริ่มจากชาวบ้าน กลับกลายมาเป็นละครที่ชาวบ้าน

¹ เฉลิม เศวตน์นันทน์ "ลักษณะละครไทย" หนังสือประกอบคำบรรยาย
วิชาพื้นฐานอารยธรรมไทย ตอนดนตรีและนาฏศิลป์ไทย หน้า 56

เนื้อเรื่องมากกว่าความประณีตในการบรรยาย การดำเนินเรื่องจึงรวดเร็ว บท
ประพันธ์สำหรับการแสดงละครนอกต้องใช้ถ้อยคำตลาด เดินเรื่องรวดเร็วทันใจ และ
ที่สำคัญก็คือ ต้องสนุกสนาน ตลกขบขันมาก ๆ เนื้อหาตอนใดมีช่องทางที่จะเล่นตลก
ได้ ก็จะแทรกการเล่นตลกเข้าไปทันที โดยมีคำนี้ถึงจारीตประเพณี¹ ในบทละคร
นอกจึงมักจะพบว่า ตัวละครที่เป็นกษัตริย์จะมีลักษณะคล้ายชาวบ้านธรรมดาสามัญ
กิริยาารุ่มวาม พูดจาโว้ยวาย ไม่สำรวมกิริยาเช่นกษัตริย์ในละครชนิดอื่น สามารถ
พูดเล่นตลกกับเสนาข้าราชการหรือเหล่าสมนกำนันได้ ทั้งนี้เพื่อให้เกิดความ
สนุกสนานถูกใจผู้ชมนั่นเอง

ลักษณะดังกล่าวข้างต้นนี้ เป็นสิ่งที่ปรากฏอย่างสม่ำเสมอในบทละครนอก
ทั่ว ๆ ไป นับตั้งแต่สมัยอยุธยาจนถึงปัจจุบัน ดังตัวอย่าง

เหาะรอนอยู่ตรงบันชอนไชย	รองเรียกเขาไปเป็นหลายหัน
เว่ย ๆ ทาวยศ' วินัน	จ'เป็นปวันนีเป็น
จเชือกเนื้อเดื่อหนังลักพันขึ้น	กาเกินหมี่ไทย จ'เล็ดเคน
นอนซมอยู่โยที่ไหนแทน	สี่สระจ'แบนปีแล้วว

สังข์ทอง: กรุงเก่า

จะเห็นว่าบทเดินเรื่องรวดเร็ว และใช้ถ้อยคำง่าย ๆ แม้จะมีราชาศัพท์
ปนแต่ก็เป็นคำที่ไม่ได้ลึกซึ้งอะไรมาก ทั้งยังสามารถสอดแทรกท่าทางที่ตลกของยศวิมล
ที่นอนซมคู้คู้ด้วยควมกลัว

เมื่อนั้น	ท้าวเสนาอุยยังสงสัย
แต่ขยับล้มลุกไม่ไหวใจ	ถ้ามิใช่ลูกชายสิดายจริง
พระชนเสนาในไปเพื่อนตัว	เขาสิ้นหัวซัดขึ้นยืนนิ่ง
เข้าลูบหลังสั่งสอนอนิง	เอ็งอย่าทิ้งกุนะจะแทนคุณ
	สังข์ศิลป์ชัย : รัชกาลที่ 2

¹ สุนนมาลย์ นิมนติพันธ์ ละครว่า หน้า 84

บทนี้เป็นบทที่ใช้ด้อยค่าง่าย ๆ เป็นภาษาชาวบ้านที่สุด แสดงให้เห็นลักษณะที่ชวนขันของท้าวแสนอกและยังเปิดโอกาสให้เล่นตลกกับท้าวแสนอกอีกด้วย เช่น อุคคากเสนาไปในตอนท้าว "เขาสันหัวชักขึ้นยี่หนึ่ง" เป็นต้น

นางประชนป่วนครรภันท์ โลกกำสรคักันรันทนหมอง
อนันทรันธิ์เรียงเคียงประคอง เห็นเมื่อยร้อร้อทวยชวนกันควาง

— เจริญจิตตลก —

มติพิชัย : กองการสังคัต

บทในปัจจุบันนี้ใช้ด้อยค่าประตักขึ้นเล็กน้อย แต่จะเห็นว่าท่วงลักษณะของการเปิดทองให้เล่นตลกได้มาก แม้จะเป็นบทที่จะกลลอบโอรส ซึ่งหากเป็นละครประเภทอื่นแล้วบทในตอนนี้จะตลกเกินไปและแสดงความเจ็บปวด น่าสงสารของตัวนางซึ่งกำลังคลอก แต่เนื่องจากเป็นบทละครนอก การเจ็บท้องใกล้คลอดจึงกลายเป็นมุขตลกให้ทั้งสามีและภรรยาช่วยกันร้องช่วยกันควาง แฉนพกควยเหลาเทพบุตรนางฟ้าทำตามเสด็จทั้งหลายก็ช่วยกันร้องอีก คอหายบทร้อง ยังมีบอกไว้อีกว่า เจริญจิตตลก แฉงวาวเปิดโอกาสให้เล่นตลกในช่วงนี้ได้อย่างเต็มที่ เช่น อาจจะมีการวิ่งกันพลุกพล่านเพื่อหาคนทำคลอด แล้วต่างก็พามาที่ละคน ล้วนแต่ไม่ไคเรื่อง เป็นหมอนเหมือนกันแต่เป็นหมอนตัวบาง เป็นหมอนนวลบาง ดังนี้ เป็นต้น

๑. นอกจากจุดมุ่งหมายในการแสดงแล้ว ยังมีจุดมุ่งหมายเฉพาะกรณีอีกด้วย กล่าวคือ ในรัชกาลที่ ๒ นั้นทรงพระราชนิพนธ์ละครนอกขึ้นเพื่อให้ละครบูตึงของหลวงแพ่ง ซึ่งกรมพระยาคำรงราชานุภาพกล่าวไว้ว่า ทรงมีพระประสงค์จะให้ละครบูตึงแสดงเรื่องอื่นนอกเหนือจากเรื่องรามเกียรติ์ อุรุท และอุเทนว จึงทรงเลือกเรื่องละครนอกเฉพาะตอนต้นและละครมาทรงพระราชนิพนธ์ใหม่ แต่กระบวนที่จะการเล่น ทรงแก้ไขทั้งทำนองร้องและวิธีรำ เล่นไม่เหมือนกับละครนอกที่เล่นกันในพื้นเมือง จึงมีละครนอกแบบหลวงขึ้นอีกอย่างหนึ่ง^๑

^๑ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาคำรงราชานุภาพ ตำนานอุเทนว หน้า ๑๔๒

จากคำกล่าวข้างต้น พอจะสันนิษฐานได้ว่า จุดมุ่งหมายการแสดงละครนอกของหลวงจะต้องต่างไปจากครั้งกรุงเก่าแต่เดิม คงมีไต่มนงให้คลลไปกลฮา โลกโณนอย่างเช่นละครผู้ขายแสดง ทาทางการร่ายรำคงสวยงามและนุ่มนวลกว่า ตามลักษณะของนางระบำในราชสำนัก จุดมุ่งหมายของละครนอกของหลวง คงอยู่ที่เนื้อหา ซึ่งเป็นเรื่องของการอิฉาวิชาหิงหวง ต่างจากเรื่องของละครใน ส่วนละครนอกที่เล่นกันอยู่ในพื้นบ้าน ก็คงรักษาตามจุดมุ่งหมายดั้งเดิมแต่ครั้งกรุงเก่า

ส่วนจุดมุ่งหมายในการแสดงละครนอกในปัจจุบัน เป็นจุดมุ่งหมายเฉพาะกรณี โดยแท้ กล่าวคือ บางครั้งการแสดงก็มุ่งที่จะดำเนินเรื่องรวดเร็ว เน้นคลลขบขันตามแบบฉบับเดิม เพื่อคงให้เห็นถึงลักษณะแบบแผนการแสดงละครนอกอย่างแท้จริง และให้ผู้ขายแสดงล้วนแต่บางครั้ง การแสดงก็จัดขึ้นเพื่อให้ดูสวยงามตามแบบละครรำ แต่ให้สนุกสนานไปตามเนื้อเรื่อง ซึ่งจะมีลักษณะคล้ายกับการแสดงละครนอกของหลวงในรัชกาลที่ 2 ในกรณีนี้มักจะให้ผู้หญิงแสดง และมีผู้ขายปนเช่นตัวคลล เสนา นางกำนัล ตัวพอ เป็นต้น ลักษณะการแสดงจึงแตกต่างกันไปตามจุดมุ่งหมายของการแสดงละครนอกแต่ละคราวไป

2. โอกาสที่แสดงและเรื่องที่แสดง

จากจดหมายเหตุของลาลูแบร์ได้บันทึกไว้ว่า ละครนอกจะแสดงในงานทั่ว ๆ ไป ที่มีในงานพระราชพิธี เช่น งานมงคล งานนักขัตฤกษ์ งานมหกรรมบันเทิงอื่น ๆ เช่น ฉลองโบสถ์ วิหารที่สร้างใหม่ งานสมโภชน์พระพุทธรูป เป็นต้น¹ ทั้งนี้ทำให้เห็นได้ว่า การแสดงละครนอกเป็นเครื่องหยอมนใจของชาวบ้านไทยมาตั้งแต่สมัยอยุธยาอย่างแท้จริง และการที่มีไต่มนงในงานพระราชพิธีนี้เอง ทำให้การแสดงละครนอกสามารถเน้นลักษณะคลลคะนองอย่างโลกโณนได้ถึงอกถึงใจชาวบ้านยิ่งขึ้น เพราะไม่ต้องระมัดระวังชนบระเพณีหรือส้าร วมกิริยามากนัก

¹ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ (ผู้แปล)

ครั้นถึงสมัยรัตนโกสินทร์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ซึ่งทรงสนพระทัยในศิลปะการแสดงละครนอกอยู่มาก จึงจะเห็นได้จากการที่ทรงพระราชนิพนธ์ละครนอกขึ้นใหม่หลายเรื่อง และโปรดเกล้าฯ ให้ตัวละครผู้หญิงของหลวงแสดงละครนอกเป็นครั้งแรกนั้น ละครนอกก็ยังคงได้อวดฝีมือในโอกาสงานพระราชพิธีต่าง ๆ บ้าง ดังที่เสาวลักษณ์ อนันตศาสน์ กล่าวไว้ว่า ละครนอกที่ผู้หญิงแสดงมีตัวละครของหลวง ซึ่งพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ทรงพระราชนิพนธ์และโปรดให้ตัวละครหลวงขึ้นอีกชุดหนึ่ง นอกเหนือจากละครใน ผิดหักกันที่โรงต้นสน ละครชุดนี้เข้าใจว่าได้เล่นออกโรงเป็นครั้งแรกเมื่อคราวสมโภช พระยาเศวตฉัตร ข้างเผือก เอกเมืองโพธิ์สัตว์ซึ่งเข้ามาสู่บารมีเมื่อ พ.ศ. 2355¹ อย่างไรก็ตาม การแสดงละครนอกในงานพระราชพิธีก็ไม่ว่าจะทำให้แบบแผนของการแสดงละครนอกเปลี่ยนไปมากนัก ในแง่ของการเน้นเรื่องความรวดเร็วทันใจ และความสนุกสนานขบขันของเรื่อง พระองค์ทรงคงแบบแผนเหล่านั้นไว้ หากจะเปลี่ยนไปบ้างก็แต่กระบวนเพลงและการรำว่า ซึ่งพิถีพิถันขึ้นให้เหมาะสมกับการแสดงในงานพระราชพิธี

ครั้นมาในรัชกาลที่ 5 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ เสวกโท จมื่นมานิตยน์เรศ ได้กล่าวถึงละครนอกว่า เป็นละครของเอกชนที่รับจ้างแสดงโดยทั่วไปในงานต่างๆ ทั้งงานบ้านและงานวัด นอกจากนั้นก็มีการแสดงเป็นอาชีพประจำที่โรงบ่อนเบี้ย โดยโรงบ่อนจ้างไปแสดงเพื่อเรียกคนต่อมาในระยะหลังจึงได้มีโรงแสดงประจำ และเก็บเงินจากผู้ดู เช่นเดียวกับมหรสพอื่น ๆ²

¹ เสาวลักษณ์ อนันตศาสน์ บทละครนอกสมัยกรุงศรีอยุธยา หน้า 89

² เฉวตน์ "การละครไทย" หนังสืออ่านประกอบคำบรรยายวิชาพื้นฐานอารยธรรมไทย ตอนดนตรีนาฏศิลป์ไทย หน้า 43

และจากคำบอกเล่าของนางถนอม ยวงศรี* ก็ตรงกันว่า การแสดงละครนอกนั้นแต่เก็บเท่าที่จำได้ก็ใช้แสดงกันทั่วไป แล้วแต่จะมีผู้มาหาเล่นกันตั้งแต่งานบ้าน ทำบุญ วันเกิด ขึ้นบ้านใหม่ จนถึงงานวัด แล้วแต่เจ้าภาพจะมาติดต่อไปแสดง จนมาระยะหลังนี้ การแสดงละครนอกของชาวบ้านได้นำมาใช้แสดงเป็นละครสำหรับแก้บนถวาย อย่างหนึ่งควบคู่กับละครชาตรี ดังเช่นที่ศาลเจ้าพ่หลักเมืองในกรุงเทพฯ บางครั้งเจ้าของงานก็ขอให้แสดงละครนอกโดยระบุเรื่อง บางครั้งก็ไม่ระบุแล้วแต่ทางคณะจะจัดให้

ส่วนการจัดแสดงละครนอกของกรมศิลปากรนั้น ประมาณ 20 ปีย้อนหลัง มีการจัดงานเฉลิมฉลองเทศกาล และงานนักขัตฤกษ์ต่าง ๆ ณ บริเวณท้องสนามหลวง เช่น งานเฉลิมพระชนมพรรษาของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว และพระบรมราชินีนาถ งานสงกรานต์ งานปีใหม่ ในบริเวณท้องสนามหลวงจะมีการออกร้านค้า และปลูกเวที มีการแสดงมหรสพต่าง ๆ เช่น ลิเก ลำตัด หุ่นกระบอก โขน ละคร คนตรีและภาพยนตร์ มากมายให้ประชาชนชาวบ้านได้เลือกชมกัน ละครนอกของกรมศิลปากรก็ได้มีโอกาสเผยแพร่สู่สายตาประชาชนอยู่เป็นประจำในงานเหล่านี้

ปัจจุบันไม่มีการจัดงานเฉลิมฉลองในลักษณะดังกล่าวที่บริเวณท้องสนามหลวงแล้ว คงมีแต่เฉพาะงานพระราชพิธีซึ่งจัดในตอนกลางวัน ส่วนการมหรสพที่จัดเฉลิมฉลองในเวลากลางคืน ก็จะมีแต่เฉพาะภาพยนตร์หลายสิบจอในวันเฉลิมพระชนมพรรษาเท่านั้น โอกาสในการจัดการแสดงละครนอกของกรมศิลปากรก็ลดน้อยลง

*นางถนอม ยวงศรี เป็นศิลปินอาวุโสชิตาของกรมศิลป์ คงประภัส (กรุหมั่น) เป็นผู้ถ่ายทอดการละครสืบทอดจากมารดา จึงอยู่ในคณะละครมาแต่เล็ก ๆ จนปัจจุบันนางถนอม เป็นหัวหน้าคณะละครว่า ชื่อคณะไทยศิริ ซึ่งรับงานทั่วไป และเปิดแสดงประจำที่ศาลเจ้าพ่หลักเมือง ปัจจุบันนางถนอม ยวงศรี มีอายุ 78 ปี

จะมีแต่ละครั้งซึ่งก็เป็นการตั้งใจที่จะจัดให้มีการแสดงละครนอก ณ โรงละครแห่งชาติ เพื่อให้ประชาชนผู้สนใจสมัครเข้าชม เป็นลักษณะของการมุ่งจะจัดแสดงโดยเฉพาะ ซึ่งบางครั้งก็จะระบุว่า จัดการแสดงละครนอกตามรูปแบบแต่โบราณ ซึ่งหมายถึงการแสดงที่ใช้ชายล้วน แต่บางครั้งก็จะจัดแสดงโดยระบุว่า เป็นการแสดงละครนอกแบบปรับปรุง ซึ่งเป็นแบบที่สวยงามและเรียบร้อยขึ้นกว่าแบบแรก และใช้ผู้หญิงแสดงประกอบด้วย

โอกาสที่แสดงละครนอกในปัจจุบันอีกประการหนึ่งก็คือ การจัดแสดงของสถาบันการศึกษาต่าง ๆ เพื่อเผยแพร่ศิลปะการแสดงละครนอก หรือเพื่อเป็นผลงานการแสดงของนักศึกษาในสถาบันนั้น ๆ

ในส่วนของโอกาสที่ใช้แสดงนี้ กล่าวโดยสรุปได้ว่า ละครนอกมักแสดงในโอกาสที่เป็นการรื่นเริง พักผ่อนหย่อนใจของประชาชนโดยทั่วไปเป็นสำคัญ นับตั้งแต่สมัยอยุธยาจนถึงปัจจุบัน

สำหรับเรื่องหรือบทประพันธ์ที่ใช้แสดงละครนอกนั้น มักเป็นเรื่องที่มีทางให้ขบขันเพื่อให้เกิดความครึกครื้นสนุกสนานเหมาะสมกับลักษณะการแสดง เพื่อเอาใจผู้ดูและผู้หาไปแสดง หรือเจ้าของงาน เรื่องที่ใช้แสดงละครนอกมีปรากฏใช้หลายเรื่อง ยกเว้นเรื่องอิเหนา รามเกียรติ์ และอุณรุท ซึ่งถือว่าเป็นเรื่องแบบฉบับที่ใช้แสดงละครในของหลวง ทั้งนี้จะเป็นเพราะแบบแผนการแสดงบังคับอยู่ บทประพันธ์ที่ใช้แสดงละครนอกจึงต้องมีหลากหลาย เป็นการสร้างความบันเทิงแก่ผู้ชมอย่างเต็มที่

บทละครในสมัยอยุธยาที่มีตกทอดมาถึงปัจจุบันจึงมีถึง 14 เรื่อง เช่น เรื่องการะเกด พิรุณทอง พิมสวรรค์ เป็นต้น ทั้งยังมีบทละครที่เชื่อว่าเป็นงานประพันธ์ที่เขียนขึ้นก่อนสมัยรัชกาลที่สองอีก 5 เรื่องคือ ไกรทอง โคบุตร ไชยเชษฐ์ พระรถ และศิลป์สุริวงศ์¹ บทละครดังกล่าวนี้ว่ามาพอสมควร ถ้าคำนึงถึงข้อเท็จจริงที่ว่า

¹ เสาวลักษณ์ อนันตศานต์ บทละครนอกสมัยกรุงศรีอยุธยา หน้า 23

บทละครเหล่านี้เป็นเพียงส่วนหนึ่งที่เหลือรอดจากการสูญหายหรือสูญเสียบางส่วนของกาลเวลาและนานาภยัน เช่นการเลืกรุ่นหรือการทำลายเอกสารด้วยสาเหตุบางประการ ในบางยุคบางสมัยตามที่เคยปรากฏในประวัติศาสตร์

ครั้นถึงสมัยรัตนโกสินทร์ ศิลปะการบดละครนอกยิ่งรุ่งเรืองขึ้นทั้งทางด้านการแสดงและบทละคร ด้วยเหตุที่พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงสนพระทัยการละครนอกอยู่มาก และปรากฏงานพระราชนิพนธ์บทละครนอกขึ้นใหม่อีก 6 เรื่อง คือ โกรทอง คาวี ไชยเชษฐ์ มณีพิชัย สังข์ทอง และสังข์ศิลป์ชัย

ในสมัยต่อ ๆ มา การแสดงละครเริ่มขยายขอบเขตมาเป็นละครที่เจ้านายและข้าราชการก็ตั้งคณะละครได้ จนถึงมีคณะละครอาชีพในที่สุดนั้น บทละครนอกก็ยิ่งมีมากขึ้นโดยลำดับด้วยความนิยมที่จะเสนอเรื่องแปลก ๆ ใหม่ ๆ ตลอดจน เจนในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว คณะละครกรมหลวงภูวเนตรนรินทรก็ยังมีบทละครนอกเรื่อง สุวรรณหงส์ แก้วหน้าม้า และเรื่องนางกุลสาร ที่ทรงนิพนธ์ขึ้น¹ นอกจากนี้ยังมีคณะละครนอกที่มีชื่ออีกสองโรงคือ ละครของเจ้าจอมมารดาอินทวาทในรัชกาลที่ 2 ซึ่งอยู่สืบต่อมาและละครของเจ้ากรมวัง ซึ่งมีชื่อเสียงมากในรัชกาลที่ 3²

ในรัชกาลที่ 4 มีคณะละครประเภทต่าง ๆ เกิดขึ้นมากมาย จนโปรดเกล้าฯ ให้ตั้งภาษีละคร เมื่อ พ.ศ. 2402 โดยกำหนดพักภาษีละครประเภทต่าง ๆ ไว้ ละครนอกปรากฏอยู่ในพักภาษีละครด้วย ส่วนในรัชกาลที่ 5 มีคณะละครที่มีชื่อเสียงแสดงทั้งละครนอกละครใน เช่น ละครเจ้าจอมมารดาเอน ละครเจ้าพระมหินทรศักดิ์คำรัง และละครของกรมหมื่นนราธิปประพันธ์พงศ์ ซึ่งตลอดระยะเวลาเหล่านี้ มีผู้แต่งบทละครนอกขึ้นใหม่หลายเรื่อง โดยนำวรรณคดีหรือนิทานที่รู้จักกันแพร่หลาย

¹ เฉลิม เศรษฐนันท์ "การละครไทย" หนังสือประกอบคำบรรยายวิชา พื้นฐานอารยธรรมไทยวิชาดนตรีและนาฏศิลป์ไทย หน้า 58 - 59

² สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาคำวรางราชานุภาพ ตำนานอิเหนา หน้า 162

มาคัดตอนเป็นบทละคร เช่น เรื่องพระอภัยมณี ลักษณะวงศ์ จันทโครบ พระสมุทรและ
พิณวงศ์ เป็นต้น¹

ในปัจจุบันมีการนำนิทานคำกลอนมาปรับปรุงเป็นบทละครนอกให้แสดงกัน
เช่น พระอภัยมณีตอนหนึ่งนางผีเสื้อสมุทร ตอนเรียนคนตรีกับทิดาปาโมชก เรื่อง
ขุนช้างขุนแผนตอนสร้อยฟ้า ศรีมาลา เป็นต้น

จากที่กล่าวมาจะเห็นได้ว่า ละครนอกไม่จำกัดเรื่องที่ให้แสดง ทั้งยัง
แสวงหาเรื่องใหม่ ๆ มาเสนอต่อผู้ชม ทำให้ละครนอกมีโอกาสเลือกเรื่องและ
ตอนที่แสดงให้เหมาะสมกับความพอใจของผู้ชม ตลอดจนสอดคล้องกับจุดหมายของการ
แสดงละครนอกได้ คือสามารถเลือกเรื่องที่สนุกสนาน ขบขัน เร้าอารมณ์ เช่น
สังข์ทอง ตอนมอเตาลงกระทอม ถ่วงพระสังข์ ไกรทอง ตอนพอบน (ตะเกาแก้ว ตะเกาทอง
หึงหวงนางวิมาลา) เป็นต้น

3. สถานที่และฉาก

สถานที่ที่ใช้แสดงละครนอกแต่ดั้งเดิมมานั้น เป็นที่กลางแจ้ง ปกติโรงขึ้น
ชั่วคราวในเทศกาลหรืองานมหรสพต่าง ๆ เป็นคราว ๆ ไป ในสมัยอยุธยา ยังไม่มีการ
แบ่งเขตของพื้นโรงส่วนที่เป็นเวทีแสดงกับส่วนที่คนดูนั่งดู จะเป็นพื้นระดับเดียวกัน
ตลอด มีเสื่อหรือพรมปูอีกทีหนึ่ง ละครเล่นอยู่ทางคานยาวคานหนึ่งของตัวโรง บนเสื่อ
ที่ปู ส่วนคางกลาวนั้นเองคือเวทีที่ไม่มีขอบเขตแน่นอน ส่วนผู้ดูก็นั่งอยู่ตามพื้นดินบ้าง
ปูเสื่อนั่งดูบ้าง และบางกายนั่ง²

¹ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาคำรงราชานุภาพ ตำนานอิเหนา
หน้า 204 - 208

² อารคา สุมิตร ละครในของหลวงในสมัยรัชกาลที่ 2 หน้า 46

จากการบอกเล่าของนางฉนวน ยวงศรี สถานที่ที่ใช้แสดงละครนอกตามชนบทมักได้แก่ ลานกว้าง ๆ ในบริเวณบ้านของเจ้าภาพ หรือลานวัด ใช้เสาปักกันเป็นเขตพื้นที่แสดงสีมุม มีฉากยื่นหนึ่งกั้นระหว่างผู้ดูกับผู้แสดง ด้านหลังฉากเป็นที่พักของตัวแสดง มีทางออกสองข้าง ตรงกลางมีแคร่หรือเตียงสำหรับเป็นแท่นประทับในเรื่อง นักร้องและนักดนตรีอยู่ทางข้างด้านใดด้านหนึ่งของพื้นที่ที่ใช้แสดงและมักจะมีเสื่อปูเป็นพื้นเวทีให้¹

แสดงว่าลักษณะของเวทีที่ใช้แสดงละครนอกแต่อยุธยา จนถึงรัตนโกสินทร์ ตอนต้นนั้น ยังคงเป็นเวทีคำปูเสื่อแสดงกับพื้นมีฉากกั้นยื่นหนึ่ง มีทางออกด้านข้างสองทาง ครั้นต่อมาในรัชกาลที่ 2 มีการสร้างโรงละครชั่วคราวขึ้น เพื่อใช้แสดงละครนอกพระราชฐาน ในงานสมโภชช้างเผือก และงานฉลองพระเมรุ ลักษณะของโรงชั่วคราวจะปลูกในบริเวณลานกว้าง โดยสร้างเป็นโรงไม้ หลังคาสูง เป็นโรงโล่ง ๆ รูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า พื้นปูด้วยเสื่อหรือปูไม้กระดาน ด้านหลังเป็นที่ตั้งตัว ฉากหน้าเป็นที่แสดง คูไค 3 ด้าน² จากนั้นโรงละครนอกจึงค่อย ๆ เริ่มปลูกโรงที่มีเสาและหลังคาสูง ๆ ขึ้นใช้แสดงบ้าง แต่ยังคงเป็นโรงพื้นต่ำและมีฉากกั้นผืนเดียวอยู่

เวทีที่ยกระดับขึ้นสูงจากพื้นผู้ดูนั่งชมนั้น เพิ่งจะนามิในสมัยหลังเมื่อเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์สร้างโรงละครดึกคำบรรพชนนี้เอง พื้นโรงอย่างเกาจึงเรียกว่า เวทีพื้นต่ำ และเรียกเวทีใหม่นี้ว่า เวทีพื้นสูง³

นางฉนวน ยวงศรี ผู้ให้สัมภาษณ์ผู้ศึกษา วิทยาวงศรจิ ผู้สัมภาษณ์ ที่บ้านตรอก
ชีเข่า ถนนบุญศิริ เมื่อวันที่ 2 สิงหาคม พ.ศ. 2527

² อารคา สุมิตร ละครในของหลวงในสมัยรัชกาลที่ 2 หน้า 47

³ ด.

ส่วนเรื่องของฉากแต่เดิมซึ่งใช้ภาพหนึ่งกันเป็นฉากสำหรับแบ่งคนคุยกับ
ผู้แสดง ตอนนั้นก็ใช้ฉากเขียนเพื่อให้สวยงามขึ้นเล็กน้อย บางทีก็เป็นฉากเขียนที่มี
ข้อความละครบอกไว้ เป็นทำนองเกี่ยวกับฉากที่เกิดขึ้นที่เรายังพอมองเห็นกันอยู่ในปัจจุบัน
แต่ยังคงใช้พื้นเพเพียงฉากเดียวตลอดเรื่องไม่มีการเปลี่ยนฉาก ทั้งนี้อาจเป็นเพราะว่า
ฉากในห้องเรื่องนั้นมักมีการบรรยายอยู่ในบทกลอนประกอบเพลงร้อง และการรำว่า
ซึ่งเป็นกรรการเรียกร้องให้ผู้สร้างจินตนาการให้เกิดขึ้นตามบทกลอนนั้น ๆ อนึ่ง
การสร้างฉากที่จะให้สวยงามสมจริงตามบทนั้นย่อมเป็นไปได้ยาก ทั้งการเดินเรื่องของ
ละครนอกก็เป็นไปอย่างรวดเร็ว จากสถานที่หนึ่งไปยังอีกสถานที่หนึ่ง จากเวลาหนึ่ง
เป็นอีกเวลาหนึ่ง เหล่านี้ไม่สามารถที่จะจัดสร้างฉากให้เป็นไปตามท้องเรื่องได้ทัน
และการแสดงละครในสมัยนั้น ยังมีให้ความสำคัญในเรื่องฉาก

ครั้นต่อมาในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้เกิดการ
แสดงละครแบบใหม่ขึ้นหลายประเภท ซึ่งล้วนแต่พิถีพิถันในเรื่องการสร้างฉากให้
สอดคล้องกับเนื้อเรื่อง จึงมีผลทำให้ละครนอกมีการปรับปรุงแบบแผนทางด้านฉากจาก
ฉากพื้นเพเพียงฉากเดียว มาเป็นการเปลี่ยนฉากตามเนื้อเรื่องเช่นเดียวกัน

การเปลี่ยนฉากตามเนื้อเรื่องนี้เกิดขึ้นควบคู่กับการปลูกโรงยกเวทีพื้นสูง
และมีการกันสัดส่วนของด้านหลังเวที มิให้ผู้ชมเห็นผู้แสดงด้านหลังเวทีได้ ซึ่งเกิดขึ้น
ในสมัยรัชกาลที่ 5 เมื่อไทยเรารับอิทธิพลของการละครตะวันตกเข้ามา¹

ในปัจจุบันมีโรงละครแห่งชาติของกรมศิลปากร ซึ่งเป็นโรงละครมาตรฐาน
สมบูรณ์ตามรูปแบบของการใช้เป็นเวทีแสดง นอกจากนี้ยังมีโรงละครธรรมศาสตร์
โรงละครของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และเวทีหอประชุมต่าง ๆ ที่ใช้เป็นสถานที่

¹ สุจิตรา จรจิตร วิเคราะห์ละครดึกดำบรรพ์ พระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ หน้า 159

แสดงละครประเภทต่าง ๆ ได้ โรงละครในปัจจุบันจึงเป็นโรงละครถาวร ที่เป็นสัดส่วน มีอุปกรณ์ในการติดตั้งฉากอย่างพร้อมมูล การสร้างฉากในปัจจุบันจึงพิถีพิถัน งดงาม ละครการตา พยายามจำลองภาพและบรรยากาศตามท้องเรื่องให้ใกล้เคียงมากที่สุด โดยมีระบบแสง สี และระบบเสียงประกอบ

การสร้างฉากของละครนอกไม่สู้จะมีความพิสดารเท่าใดนัก เนื่องจากเนื้อหาในเรื่องไม่ค่อยมีบทที่เกี่ยวกับการบรรยายความงามของธรรมชาติบ้านเมืองมากนัก จะมีเพียงสั้น ๆ ฉะนั้นการสร้างฉากในละครนอกจึงเป็นการสร้างฉากหลัก ๆ ในเนื้อเรื่อง เช่น ฉากป่า ฉากท้องพระโรง เป็นต้น

4. อุปกรณ์ประกอบการแสดง

อุปกรณ์การแสดงของละครนอกแต่โบราณที่ขาดเสียมิได้ ก็คือเตียงหรือแคร่ สำหรับเป็นที่นั่งของตัวละครสำคัญ ๆ หรือตัวกษัตริย์ เตียงหรือแคร่นั่งนี้จะตั้งอยู่ตรงกลางเวทีที่ใช้แสดง ซึ่งจะสมมติให้เตียงแทนอะไรก็ได้ตามแต่เนื้อเรื่อง เช่น เป็นพระแท่นบรรทม เป็นที่ประทับวาระราชการ เป็นเรือ เป็นต้นไม้ เป็นภูเขา เป็นต้น¹

ส่วนอุปกรณ์อื่น ๆ นั้นแต่โบราณมีน้อยมาก ถ้าไม่จำเป็นจริง ๆ ก็มักจะใช้การสมมติเอา เช่น บทอาบ่น้ำ ก็จะมีเครื่องประพรม เครื่องหอม กระแจะจันทร์ต่าง ๆ ตัวละครก็ทำท่าทางหยิบสิ่งต่าง ๆ ประกอบบทไปตามคำร้อง หรือในบทโหรทำนาย พยากรณ์ อาจจะทำท่ายับนิ้วนับมือ คำนวนไปเท่านั้น อุปกรณ์ที่จำเป็นต้องมีอีกอย่างหนึ่ง คือ พวกเครื่องอาวุธต่าง ๆ ที่ตัวละครจะต้องถือต้องใช้ เช่น พระขรรค์ กระบอง เจ้าเงาะ คันศร ลูกธนู เป็นต้น

¹ เสาวลักษณ์ อนันตคานต์ บทละครนอกสมัยกรุงศรีอยุธยา หน้า 27

ครั้งต่อมาเมื่อมีการเปลี่ยนแปลงลักษณะเวที และฉาก อุปกรณ์ประกอบ การแสดงก็เริ่มมีส่วนสำคัญมากขึ้นตามไปด้วย เช่นเมื่อมีฉากห้องพระโรง ก็จะต้อง มีโต๊ะและพานเครื่องสูง มีหมอนอิง โหรก็จะต้องมีกระดานชนวนคิคุมื่อ หรือ อุปกรณ์บางอย่างที่เป็นส่วนสำคัญในตัวละคร เช่น ฉายยันต์ปิดหัวนางวิมลาลา มีคหมอ หอกสัดโลหะ เทียนระเบิดน้ำ และมงคลสวมหัวของไกรทอง ยามใส่ของ คังนี้ เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีอุปกรณ์ต่าง ๆ ตามแต่เรื่องและความจำเป็นในการใช้เฉพาะตอน เช่น ราชรถ คานหาม กลักราชสาสน์ เหล่านี้ เป็นสิ่งที่ผู้จัดแสดงในยุคหลังต้องมีความละเอียดและต้องจัดเตรียมไว้ให้พร้อมเพื่อให้การแสดงสมบูรณ์แบบตามลักษณะของการแสดงบทเวทีที่มีฉากใกล้เคียงกับความสมจริง

จะเห็นได้ว่า เวที ฉาก และอุปกรณ์การแสดงเป็นสิ่งที่มีการพัฒนาการสอดคล้อง ตามกันมาเป็นลำดับ ถ้าเวทีและฉากเป็นแบบมาตรฐานที่สมบูรณ์ อุปกรณ์การแสดงก็จะมี ความละเอียดละออพิถีพิถันมากขึ้นเท่านั้น ในขณะเดียวกัน แม้ว่าจะเป็น การแสดงละครนอกในปัจจุบันก็ตาม หากแต่เป็นการแสดงของคณะละครชาวบ้าน สถานที่ เวที และฉาก เป็นแบบพื้นบ้านแต่ดั้งเดิม อุปกรณ์และเครื่องประกอบต่าง ๆ ก็มีความจำเป็น ลดน้อยลง จะใช้วิธีการสมมติเอาเป็นส่วนมาก เช่น พระวิษณุกรรมนำราชรถมารับ นางสุวิชัยกับลูกพร้อมด้วยนางวิพารพาเหาะไปส่งยังเมืองท้าวสิงหล ผู้แสดงเป็น วิษณุกรรมก็จะว่าทาพานางทั้งสองเหาะแล้วเข้าโรงไป เป็นอันเข้าใจกันว่าพาขึ้น รถเหาะไปตามความในบทคังนี้ เป็นต้น

5. ดนตรีและเพลง

โดยที่ละครนอกเป็นละครว่าประเภทหนึ่ง ในการแสดงจึงต้องมีความ สัมพันธ์กับเครื่องดนตรีและเพลงประกอบ เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง ละครนั้นเรียกว่า ปี่พาทย์ ซึ่งหมายถึง เครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีและเครื่อง เป่า

ในสมัยอยุธยา ปี่พาทย์ที่ใช้ประกอบการแสดงละครว่ามีอยู่ 2 ประเภทคือ ประเภทที่ใช้กับละครชาตรี เรียกว่า ปี่พาทย์ชาตรี กับปี่พาทย์ที่ใช้เล่นละครนอก ละครในเรียกว่า ปี่พาทย์เครื่องห้า หรือเบญจดุริยางค์ ประกอบด้วยเครื่องดนตรีห้าชิ้นด้วยกัน เป็นเครื่องที่สามารถทำเสียงสูงต่ำเป็นทำนองได้ถึงสามชั้นคือ ปี่ ระนาด และฆ้องวง ต่างกับปี่พาทย์ชาตรีซึ่งมีเครื่องเค้นทำนองเพลงได้เพียงชั้นเดียว คือปี่ กรมพระยาดำรงราชานุภาพจึงทรงสันนิษฐานไว้ว่า ปี่พาทย์ประกอบการเล่นละครแต่เดิมคงใช้ปี่พาทย์ชาตรี ซึ่งประกอบด้วยปี่ หับใบที่หนึ่ง หับใบที่สอง กลอง และฆ้องวง ต่อมาจึงปรับปรุงเป็นปี่พาทย์เครื่องห้าอันได้แก่ ปี่ใน * ระนาดเอก *** ฆ้องวงใหญ่ *** ตะโพนและกลองทัด รวมทั้งฉิ่งซึ่งใช้เป็นเครื่องคุมจังหวะ วงปี่พาทย์เครื่องห้านี้ใช้ประกอบการแสดงละครเรื่อยมาตั้งแต่สมัยอยุธยาจนถึงรัชกาลที่ 2 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ และมีการเพิ่มเติมเล็กน้อยคือในรัชกาลที่ 1 ได้เพิ่มกลองทัดซึ่งเดิมมีใช้เพียงลูกเดียว มาเป็นใช้กลองทัดสองลูกคู่สลับเสียงสูงต่ำกัน และมีการนำกลองแขก 1 คู่เข้ามาใช้ประกอบในการแสดงละครในเรื่องอิเหนา ตอนนายกริชฉีกกล้วย¹

ปี่ใน ปี่นี้มีหลายชนิด ปี่มอญ ปี่อ้อ ปี่ไทยฯ ปี่ไทยนั้นมีขนาดต่างกัน 3 ขนาด คือ ปี่ในเป็นปี่ขนาดใหญ่ ปี่กลาง มีขนาดกลาง และปี่นอก มีขนาดเล็ก

*** ระนาดเอก แต่เดิมในวงปี่พาทย์มีระนาดเพียงรางเดียว ต่อมาในรัชกาลที่ 3 มีผู้ประดิษฐ์ระนาดอีกรางให้มีเสียงทุ้ม เรียกว่าระนาดทุ้ม และเรียกระนาดอย่างแรกว่า ระนาดเอก

*** ฆ้องวงใหญ่ ในสมัยอยุธยามีฆ้องวงขนาดเดียว ต่อมาเมื่อผู้ประดิษฐ์ฆ้องวงใหญ่ มีขนาดเล็กกว่าของเดิม จึงเรียกฆ้องวงของเดิมว่า ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องขนาดเล็ก เรียกฆ้องวงเล็ก

¹ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ตำนานอิเหนา

ครั้นมาถึงสมัยรัชกาลที่ 3 มีการขยายวงปีพาทย์ประกอบการแสดงละคร เป็นวงปีพาทย์เครื่องคู่ เครื่องดนตรีที่เพิ่มขึ้นได้แก่ ปี่นอก ระนาดทุ้ม ของวงเล็ก และเครื่องประกอบจังหวะ เช่น ฉาบ กรับคู่ พอมาถึงรัชกาลที่ 4 ก็เกิดมีปีพาทย์เครื่องใหญ่ขึ้นโดยเพิ่มระนาดเอกเหล็ก กับระนาดทุ้มเหล็ก แดงเครื่องใหญ่นี้ มักใช้ประกอบการเล่นเสภา และการเล่นละครในเป็นส่วนใหญ่ เพราะพิถีพิถันในเรื่องความไพเราะนุ่มนวล

ส่วนการแสดงละครนอกนั้น จะใช้เพียงปีพาทย์เครื่องห้า และเครื่องคู่ เท่านั้น แม้ในปัจจุบันก็ยังใช้ปีพาทย์เครื่องห้า สำหรับการแสดงละครนอกของเอกชน หรือชาวบ้าน และใช้ปีพาทย์เครื่องคู่สำหรับการแสดงใหญ่ ๆ ที่แสดงในโรงละครถาวร ซึ่งอาจมีการนำเครื่องประกอบจังหวะ เช่น ฉาบ กรับคู่ โหม่ง หรือเครื่องภาษา เช่น แตร เขมราปประกอบด้วย ทั้งนี้แล้วแต่กรณีและความเหมาะสม

ทางด้านเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงละครนอกนั้น แยกออกเป็น 2 อย่าง คือ เพลงร้องกับเพลงปีพาทย์

เพลงร้อง เป็นเพลงที่มีเนื้อร้อง ใช้บรรยายเรื่องและให้ท้าว ตั้งแต่สมัยอยุธยาามีทั้งเพลงสามชั้น สองชั้น และชั้นเดียว แต่เพลงสามชั้นนั้นไม่เหมาะกับการแสดงละครนอกเพราะมีจังหวะช้ามากเกินไป เพลงร้องส่วนใหญ่ที่ใช้ประกอบในการแสดงละครนอกจึงมักเป็นเพลงในอัตราสองชั้นและชั้นเดียว ดังที่ นนทรี ตราโมท อธิบายไว้ว่า เพลงของละครนอก มักจะร้องเป็นเพลงชั้นเดียวบ้าง สองชั้นแบบเร็ว ๆ บ้าง เพราะละครนอกต้องดำเนินไปอย่างรวดเร็ว เพลงที่ร้องจึงมักค่อนข้างเร็ว ในขณะที่ละครในมีเพลงประกอบที่ช้าและอ่อนโยนกว่าละครนอก เพราะมุ่งศิลปะการขับร้องบรรเลงและรายรา เมื่อเกิดละครขึ้นสองแบบและมีความมุ่งหมายต่างกัน เช่นนี้ จึงมีการแยกเพลงออกเป็นประเภทให้ตรงตามจุดประสงค์ของการแสดงละคร

* +
 แตร เป็นเครื่องประกอบจังหวะโลหะของจีน มีลักษณะเหมือนลูกของแตรในญี่ปุ่นตรงกลาง ผิวหน้าที่ใช้ตีจึงเรียบ ขนาดเล็กเท่าลูกของวงเล็ก และแบนกว่า คือเสียงดัง แตร ๆ จึงให้ชื่อเครื่องดนตรีตามเสียง

เป็นเพลงสำหรับละครนอก และเพลงสำหรับละครใน เช่น โฉ้ชาตรีใน โฉ้ชาตรีนอก ชมกงใน ชมกงนอก เป็นต้น¹

เพลงปี่พาทย์ เป็นเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงแบ่งออกเป็น 5 ชนิดคือ เพลงโหมโรง เพลงลงโรง เพลงลาโรง เพลงหน้าพาทย์และเพลงอื่น ๆ²

1. เพลงโหมโรง คือเพลงที่บรรเลงก่อนเริ่มการแสดงประเภทใดประเภทหนึ่ง เช่น บรรเลงก่อนการแสดงเสภา ก็เรียกโหมโรงเสภา บรรเลงก่อนการแสดงละครก็เรียกโหมโรงละคร ทั้งนี้เพื่อเป็นการบอกให้ผู้ที่อยู่ในบริเวณนั้นทราบว่า จะมีการแสดงประเภทใด และยังเป็นการเชิญเทวดามาประชุมเพื่อเป็นสิริมงคลแก่ผู้แสดงและเจ้าภาพที่จัด หากการแสดงมาด้วย เพลงโหมโรงละครทั้งละครนอกและละครใน เป็นเพลงชุดที่นำเอาเพลงโหมโรงเย็นของปี่พาทย์มาดัดแปลงโดยดัดเพลงสำคัญการออก ขึ้นด้วยเพลงตระ โดยมีเพลงในชุดตามลำดับดังนี้ กระวีสามลา เขามาน ประม ลา เสมอ รวีลาเคียว เชิด กลม ชำนาญ กราวใน-ลา

2. เพลงลงโรง ในตอนท้ายของเพลงโหมโรงโขน ละคร จะมีเพลงว่าเพิ่มขึ้นอีกเพลงหนึ่ง เมื่อบรรเลงมาถึงตอนนี้ ตัวละครก็จะออกมาหน้าโรง จึงมักเรียกว่าเพลงวาลงโรง โดยเข้าใจว่าเป็นเพลงสำหรับปล่อยตัวละคร

ในปัจจุบัน ตั้การโหมโรงออก คงเหลือไว้แต่เพลงวาทะเพลงเคียว ท้ายเพลงวาทะจะคอย ๆ เริ่มเปิดบานจบเพลงนานจะเปิดเต็มที่ และเริ่มแสดงทันที เพลงวาทะจึงเป็นเพลงลงโรง เพื่อให้สัญญาณกับผู้แสดงให้เตรียมพร้อมยังจุดที่จะเริ่มแสดง

¹มนตรี ตราโมท ตอน "ดนตรีและนาฏศิลป์ไทย" หนังสือประกอบคำบรรยายวิชาพื้นฐานอารยธรรมไทย หน้า 175 - 176

²เสาวลักษณ์ อนันตสานต์ บทละครนอกสมัยอยุธยา หน้า 22

3. เพลงลาโรง เมื่อการแสดงละครจบลง ปี่พาทย์จะทำเพลงส่งท้าย ก่อนเลิกการแสดง เพื่อบอกให้รู้ว่าจบการแสดงลงแล้ว และเป็นการแสดงความรื่นเริงยินดี ที่การแสดงผ่านพ้นไปด้วยดี โดยใช้เพลงกราวรำขึ้นเดียว ต่อด้วยเพลง วาลาโรง ซึ่งเป็นคนละเพลงกับเพลงวาลงโรง

ในปัจจุบัน เมื่อจบการแสดงมหรสพทุกประเภท จะต้องบรรเลงเพลงสรรเสริญพระบารมี เพราะฉะนั้นในการบรรเลงปี่พาทย์ก่อนจบการแสดงจึงอยู่ในดุลยพินิจของผู้บรรเลง ถ้าเป็นการแสดงในโรงละครที่จัดไว้แสดงโดยเฉพาะ ก็ควรบรรเลงเพลงสรรเสริญพระบารมี แต่ถาเป็นการแสดงอย่างสามัญ เช่น ฉลองพระกัณฑ์ ก็ควรบรรเลงเพลงกราวรำขึ้นเดียว ต่อด้วยวาลาโรง เพื่อให้เหมาะสมกับสถานที่และโอกาสที่แสดง

4. เพลงหน้าพาทย์ หมายถึง เพลงที่บรรเลงประกอบกิริยาอาการตลอดจนการแสดงอารมณ์ต่าง ๆ ของมนุษย์ สัตว์ และธรรมชาติ โบราณจะมีการบรรเลงเฉพาะคนตรีเท่านั้น เมื่อถึงเวลาที่ตัวละครจะแสดงกิริยาหรืออารมณ์ใดก็บรรเลงให้ตรงตามนั้นเพื่อตัวละครจะได้ทำตามเพลง แต่ปัจจุบันเพลงหน้าพาทย์บางเพลงก็นำไปใช้ประกอบบทร้อง เช่น เพลง ตระนิมิตร เพลงเชิดถึง เป็นต้น

5. เพลงปี่พาทย์อื่น ๆ¹ หมายถึง เพลงที่ใช้ประกอบการรำในการแสดงละครเพลงอื่น ๆ ที่ไม่ใช่เพลงหน้าพาทย์แท้ ๆ แต่ก่อนโลมเข้าเป็นเพลงหน้าพาทย์ เช่น เพลงฉิ่ง เพลงฝรั่ง เพลงมโหรี เพลงมหาชัย เพลงปี่กลอง ซึ่งมีปรากฏอยู่ในบทละครนอกสมัยอยุธยาและบทละครนอกพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 2

การขับร้อง และการบรรเลง เพลงปี่พาทย์จะต้องคำนึงถึงผู้แสดงด้วย จะร้องหรือบรรเลงตามอำเภอใจ เช่น การร้องและบรรเลงอิสระไม่ได้ เพราะจะต้องร้องอย่างใสอารมณ์ให้เป็นไปตามบทบาท ร้องช้าร้องเร็ว ตามลักษณะของบทและลักษณะของการแสดง การบรรเลงผู้ที่มีความสำคัญในวงจะได้แก่ผู้ตีระนาด ตะโพน และกลองทัด ซึ่งจะต้องรู้จังหวะและท่ารำ ที่ตัวละครรำประกอบเพลงปี่พาทย์ว่าควรจะลงหรือจบกระบวนเพลงได้แล้วหรือยัง ควรตีจังหวะช้าหรือเร็วเพียงใดจึงจะพอเหมาะ

¹ อารคา สุมิตร ละครในของหลวงในสมัยรัชกาลที่ 2 หน้า 74

6. เครื่องแต่งกาย

เนื่องจากการแสดงละครนอกเป็นการแสดงซึ่งวิวัฒนาการมาจากการแสดงของชาวยุโรป และค่อย ๆ ปรับปรุงให้มากขึ้นตามลำดับ การแต่งตัวเริ่มจากแบบง่าย ๆ แล้วจึงประดิษฐ์ให้งดงามขึ้น ดังที่กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงให้ข้อสันนิษฐานไว้ว่า

ละครนอกที่เล่นกันขึ้นแรกในประเทศนี้ เห็นจะแต่งตัวอย่างคนสามัญ เป็นแต่แต่งให้รัดกุมแน่นแฟ้น ทว่าบทบาทใดสะดวก ถ้าหากว่าจะทำทเป็น ตัวตลกเพศก็จะเป็นแต่เอาเครื่องประดับประกอบเข้า พอให้คนดูรู้ว่าทำทเป็น ตัวใด ดังเช่นเอาผ้าขาวมาห่มสไบเฉียงให้รู้ว่าทำทเป็นหญิง ใส่หน้ากาก หรือเขียนหน้าให้รู้ว่าทำทเป็นยักษ์มาร เป็นต้น¹

ทั้งนี้ทรงพิจารณาจากเครื่องแต่งตัวของละครชาตรีเป็นสำคัญ จากเครื่องแต่งตัวละครที่เรียกว่า "ยี่นเครื่อง" ปรากฏว่า ผู้แสดงนุ่งสนับเพลา นุ่งผ้า คาคอเจียรระบาค มีห้อยหน้าห้อยข้าง สังกวาลย์ทับทรวง กรองคอกับตัวเปล่า ๆ ไม่สวมเสื้อ ศีรษะสวมเทริด และที่กล่าวมาว่าตัวนายโรงยี่นเครื่องนั้น ก็น่าจะหมายความว่า ตัวพระเอก หรือตัวสำคัญที่แต่งยี่นเครื่องเพียงตัวเดียว นอกนั้นก็คงแต่ธรรมดาโดยนุ่งผ้าห่มก็รังขึ้นไปสูง ๆ ไม่สวมเสื้อ ตัวนางก็นุ่งผ้าถุงแล้วใช้ผ้ามาห่มเป็นสไบ ผ่าที่ไขว้ส่วนใหญ่เป็นผ้าขาวมา ที่เรียกว่า ผ้ายี่โป

ครั้นต่อมา เมื่อเกิดมีละครผู้หญิงของหลวง จึงคงมีการปรับปรุงเครื่องแต่งกายเพราะจะไม่สวมเสื้ออย่างละครชาตรีไม่ได้ ตัวยี่นเครื่องจึงเปลี่ยนมา

¹ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ตำนานละครอิเหนา

ใส่เสื้อแขนยาวแบบไซน สนับเพลลาที่เคยดึงขึ้นไปสูงเหนือท้องก็ลดลงมาอยู่ที่ท้อง แล้วประดิษฐ์เครื่องแต่งตัวของตัวนาง คือถุงผ้าจีบกรอมถึงท้องนอง หมวกแถบสะพัก สองใบ พาดชายไปข้างหลัง ยาวเสมอน่อง ซึ่งเรียกว่า หมสไบสองชาย ต่างจากละครในเรื่องตัวนางจะหมสไบเก็บชาย หรือหมสไบนางอย่างทีละครำแต่งอยู่ใน ปัจจุบัน จึงมีเครื่องยืนอยู่สองแบบสำหรับตัวพระ และตัวนาง ทุกตัวจะแต่งเช่นเดียวกัน ต่างกันที่เครื่องประดับศีรษะกลาวคือ ตัวพระยาว นทกษัตริย์ จะสวมชฎา ส่วนเสนาอำมาตย์จะใช้ผ้าโพกศีรษะ ส่วนตัวนางนั้นก็คงในทำนองเดียวกัน เครื่องแต่งตัวเช่นนี้คงมีขึ้นแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยาสำหรับละครหลวง และต่อมาละครข้างนอกจึงนำมาใช้บ้างในเวลาต่อมาจนถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์¹

อนึ่ง เครื่องแต่งตัวละครที่ได้ประดิษฐ์ขึ้นแต่เป็นเครื่องในพระราชฐานมาแต่สมัยอยุธยา นั้น ละครได้เลียนแบบมาจากเครื่องยศศักดิ์ท้าวพระยาแต่ก็กำบรัด ต่อมาเมื่อพระราชทานอนุญาตไม่ห้ามปราม คนธรรมดาสามัญก็นำแบบอย่างไปประดิษฐ์แต่งตัวละครของตนบ้าง จนมาถึงรัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ จึงโปรดให้ตั้งพระราชกำหนดห้ามมิให้ทำมงกุฎ ชฎา ชายไหวชายแครง กรรเจียกจร ดอกไม้ทัด นุ่งโจงโจ้วหางหงส์ อย่างเครื่องทนต์กษัตริย์อีก แต่ขอให้นั้นในสมัยต่อมาคงผ่อนผันให้ จึงปรากฏว่าเครื่องแต่งกายละครที่ใช้กันต่อมาจนปัจจุบัน มีสิ่งที่ห้ามปรากฏใช้หลายอย่าง²

เครื่องประดับศีรษะที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่มีอยู่ 2 อย่างคือ บันจุเหรีจ ประดิษฐ์ขึ้นใช้ในรัชกาลที่ 2 ประกอบการแสดงละครในเรื่องอิเหนา และเข้าใจว่ากระมังหน้าก็คงจะเกิดขึ้นเพื่อใช้ยืนเครื่องคู่กัน³

¹ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาคำรงราชานุภาพ ตำนานละครอิเหนา
หน้า 23 - 24

² ก. หน้า 27 - 28

³ ก. หน้า 28

ด้านรักเกล้ายอดนั้นมิขึ้นในรัชกาลที่ 4 มิได้ใช้เฉพาะละครในของหลวง แต่พอมาถึงรัชกาลที่ 5 ก็ยกเลิกข้อห้ามนี้

ในปัจจุบันจะเห็นว่า เครื่องแต่งกายขึ้นเครื่องของตัวพระและตัวนางทั้งในการแสดงละครนอกและละครในนั้นแทบจะเหมือนกัน คือเปลี่ยนมาใช้เสื้อแขนสั้นคิ๊ด พาดรักที่ปลายแขน แขนอันสั้นที่ไหล่ มุ่งหางหงส์ ใส่ชฎา มีดอกไม้เพชร ดอกไม้ไหว ตัวนางก็หมสไบนางเหมือนกันหมด ยกเว้นตัวละครที่เป็นนางยักษ์จึงจะหมสไบสองชายแบบเก่า เติมให้สวมรักเกล้ายอดสำหรับตัวนางที่เป็นธิดากษัตริย์ หรือตัวนางสูงศักดิ์ที่เป็นมนุษย์ และใช้มงกุฎสำหรับนางฟ้า เทพธิดา แต่เนื่องจากการใส่รักเกล้านั้นยากและมีวิธีการที่ไม่สะดวก ปัจจุบันจึงใช้มงกุฎนางเป็นเครื่องประดับศีรษะหมด ยกเว้นกรณีพิเศษบางโอกาส¹

7. ผู้แสดง

ละครนอกเป็นละครชาวบ้านที่เล่นกันอยู่ในเมืองโดยทั่วไป ตัวละครจึงได้ผู้ชายแสดงล้วน เพราะมีข้อห้ามมิให้ผู้หญิงแสดง นอกจากละครของหลวง ครั้นต่อมาในรัชกาลที่ 2 โปรดเกล้าให้ละครผู้หญิงหัดเล่นละครนอกบ้าง ละครนอกจึงเริ่มมีผู้หญิงแสดง แต่ก็ยังเป็นแค่ของหลวงเท่านั้น ผู้อื่นยังมีล้วนนำแบบอย่างมาหัดแสดงบ้างแกล้งอย่างใด จนมาถึงในรัชกาลที่ 4 ยกเลิกประกาศห้ามผู้หญิงหัดละครผู้หญิงตั้งแต่นั้นมา ละครนอกจึงมีผู้หญิงแสดงปนมากขึ้น จนที่สุดละครผู้หญิงมีมากกว่าผู้ชาย และละครที่เล่นแต่ผู้ชายทั้งโรงไม่มีเหลืออยู่อีกเลย ละครจึงกลายเป็นของสำหรับผู้หญิงแสดงไป² จะยังคงใช้ผู้ชายแสดงก็เฉพาะบทเสนา นางกำนัล และตัวตลกซึ่งเป็นตัวเสริมให้สนุกสนานขึ้น

¹ เฉลน สุชะวนิช ให้อำนาจรัฐคัมภีร์ วิทยาวังศุจิ ผู้สัมภาษณ์ที่
วิทยายันนาฏศิลป์ เมื่อวันที่ 20 สิงหาคม พ.ศ. 2527

² สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ตำนานละครอิเหนา
หน้า 172 - 173

แต่ในปัจจุบันละครนอกที่จัดแสดงส่วนใหญ่ก็ยังต้องใช้ผู้ชายแสดงเป็นหลัก ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับจุดมุ่งหมายเฉพาะของการแสดงด้วย ถ้ามุ่งหมายจะจัดการแสดงเพื่อให้เห็นศิลปะของละครนอกอย่างแท้จริง ก็จะใช้ผู้ชายแสดงทั้งหมด แต่หากการจัดแสดงนั้นมุ่งให้ความบันเทิง สนุกสนาน และสวยงามตามลักษณะเรื่องของละครนอก ก็มักจะใช้ผู้ชายแสดงจริงหญิงแท้ ยกเว้นตัวนางก้านวล ถึงยังต้องใช้ผู้ชายแสดงอยู่ หรือตัวละครที่เป็นพระกุมารบางทีก็ใช้ผู้หญิงแสดง ยกเว้นละครเอกชนซึ่งจะใช้ผู้หญิงแสดงยืนพื้น เนื่องจากละครหญิงหาตัวง่ายและฝึกง่ายกว่าผู้ชาย

คุณสมบัติของผู้แสดงละครนอก ผู้แสดงละครนอกจะต้องเป็นผู้ที่มีความคล่องแคล่วในการรำ มีความกระฉับกระเฉงว่องไว ผู้ที่ร่าเริงอารมณ์ขันชอบไม่เหมาะที่จะแสดงละครนอก และจะต้องคล่องตัวในการร้องด้วย เพราะบางบทบางตอนผู้แสดงจะต้องร้องเอง เช่น บทที่เป็นคำพูดของตัวละครเอง เป็นต้น และลักษณะที่สำคัญมากอีกประการหนึ่งคือ จะต้องเป็นผู้ที่มีปฏิภาณไหวพริบในการพูดสูง สามารถจะหาคำพูดมาใช้โต้ตอบให้เข้ากับเหตุการณ์ได้อย่างทันท่วงที ต้องพูดชัดเจน เพราะตัวละครต้องพูดเองโดยตลอดทั้งการดำเนินเรื่อง และการเล่นมุขตลก

ดังนั้นไม่ว่าผู้แสดงละครนอกจะเป็นชายหรือหญิง ก็จำเป็นจะต้องพิจารณาถึงคุณสมบัติดังกล่าว เพราะแม้ว่าในการแสดงละครนอกครั้งนั้นจะใช้ชายจริงหญิงแท้ แต่ลักษณะของตัวละครในเรื่องก็ยังคงอยู่ กล่าวคือแม่จะเป็นตัวนาง แต่ลักษณะตัวนางแต่ละตัวในบทละครนอกนั้นส่วนใหญ่จะเป็นลักษณะนางคลาถ ที่มีความกระฉับกระเฉง พุทจาจักจั่น มีใจนางกษัตริย์ที่เรียบร้อยสงบเสงี่ยม ยกเว้นบางตัวเช่น นางสุวิธชา นอกนั้นแล้วเป็นตัวนางที่เถรเถียงทั้งสิ้น ผู้แสดงที่เป็นผู้หญิงจึงต้องมีลักษณะที่แตกต่างคล่องว่องไว มีปฏิภาณในการพูดโต้ตอบดี จึงจะทำให้การแสดงละครนอกคงลักษณะเฉพาะตามรูปแบบของการแสดงไว้ได้

8. วิธีแสดง

การแสดงละครนอกก็คงเช่นเดียวกับการแสดงประเภทอื่นของไทยเรา ซึ่งมักจะเริ่มด้วยการสักการะบูชาเพื่อระลึกถึงคุณครูบาอาจารย์ก่อน เป็นการแสดงความกตัญญู ทั้งยังเป็นการรวบรวมสมาธิและกำลังใจก่อนออกแสดง การไหว้ครูนี้ จะมีการตั้งโต๊ะบูชาเครื่องสังเวยต่าง ๆ เทาที่เจ้าของคณะจะแจ้งให้เจ้าภาพจัดหาให้ ถือว่าเป็นการแสดงเพียงตอนสั้น ๆ ใช้ตัวแสดงไม่มากนัก ก็จะตั้งเครื่องสังเวยชุดเล็ก ซึ่งไถ่ไก่ เนื้อหมูต้ม ไช้ต้ม มะพร้าวอ่อน ขนมหวานหนึ่งอย่าง บายศรีปากชาม เหล้าขาว ดอกไม้ ธูปเทียน และเงินลงขันกันละคร 12 บาท ถ้าเป็นการแสดงโรงใหญ่ ก็จะตั้งเครื่องสังเวยชุดใหญ่ มีหัวหมู บายศรี ปลา เป็ด ไก่ ทำสุกแล้ว อย่างละที มะพร้าวอ่อน ขนมหวาน 3 อย่าง ผลไม้ 3 อย่าง ไม่นิยมใช้พุทรา มังคุด ละมุด เพราะชื่อไม่เป็นมงคล นอกนั้นใช้ไค้หมค¹

หลังจากไหว้ครูเรียบร้อยแล้ว เมื่อใกล้ถึงเวลาแสดงปีพาทย์ก็จะเริ่มโหมโรงละคร แล้วลงท้ายด้วยเพลงวา เป็นสัญญาณให้รู้ว่าจะเริ่มการแสดงแล้ว

เมื่อจบเพลงวา ก็จะเริ่มแสดงฉากแรก ซึ่งในการแสดงละครว่าทั้งละครนอกและละครใน มักจะเริ่มเรื่องด้วยตัวสำคัญ ๆ หรือตัวที่สูงศักดิ์ ออกนั่งเตียงแล้วร้องเพลงช้า¹ หรือเพลงช้า จากนั้นก็จะเริ่มดำเนินเรื่องไปจนจบการแสดง ก็จะบรรเลงเพลงกราวรำขึ้นเคียง คอควยวาลาโรง

ในสมัยอยุธยาตลอดมาจนถึงรัชกาลที่ 2 การแสดงจะใช้ชั้นตอนดังกล่าวนี้ ครั้นมาถึงในสมัยปัจจุบัน การตั้งเครื่องสังเวยสักการะคุณครูก็ยังคงอยู่ แต่จากการแสดง

¹ ถนอม ยวงศรี ผู้ให้สัมภาษณ์ สุติมา วิทยาวงศรุจิ ผู้สัมภาษณ์ ที่ บ้านครอก
ชีเข่า ถนนบุญศิริ เมื่อวันที่ 2 สิงหาคม พ.ศ. 2527

นั้นมี 2 รอบในวันเดียว ก็จะไหว้ครูแต่ตอนเช้าเพียงครั้งเดียว และหากแสดงละครติดต่อกันหลายรอบ เป็นเวลาหลายวัน ก็จะทำพิธีไหว้ครูใหญ่ ก่อนเริ่มแสดงรอบแรกเพียงครั้งเดียว¹

การโหมโรงก็ไม่มีใช้ คงเหลือแต่เพลงวาลงโรงเพลงเดียว แล้วจึงเริ่มการแสดงซึ่งก็ไม่จำเป็นที่จะต้องเริ่มเรื่องด้วยเพลงช้าอย่างแรกก่อน ทั้งนี้เพราะการแสดงตัดตอนมาเล่น แต่อย่างไรก็ตามจะต้องเปิดเรื่องด้วยตัวเอกของเรื่องเสมอ เพราะตัวเอกจะเป็นตัวเดินเรื่องให้รวดเร็ว และเมื่อจบก็มักจะใช้เพลงสรรเสริญพระบารมี ทั้งนี้แล้วแต่สถานที่และโอกาสทั้งที่กล่าวมาแล้ว

ส่วนวิธีแสดงละครนอกนั้น แต่โบราณมา ผู้แสดงจะร้องเองในบางบทกึ่งที่ลาลูแบร์อธิบายการแสดงไว้ว่า

"...เป็นทำนองพงศาวดารอย่างขลัง มีตัวละครร้องเป็นหลายคน บรรดาที่ออกฉากมาอยู่กลางโรงแล้ว เมื่อถึงบทใดคนหนึ่งก็ร้องคือละครตัวหนึ่งร้องเล่าเรื่องพงศาวดาร และตัวละครนอกนั้นใครเป็นตัวบทไหนถึงบทตัวนั้นพูดจึงร้อง แต่ตัวละครที่ร้องนั้นล้วนเป็นชายทั้งนั้น ไม่มีหญิงเลย"²

จากคำอธิบายข้างต้น น่าจะสันนิษฐานได้ว่า การแสดงละครนอกนั้นจะมีต้นเสียงและลูกคู่ร้องรับให้ในตอนที่เป็นการเล่าเรื่องหรือบทบรรยายต่าง ๆ แต่

¹ เสรี หวังในธรรม ให้สัมภาษณ์ จิตินา วิทยาวงศรุจิ ผู้สัมภาษณ์
ที่กองการสังคีต เมื่อวันที่ 26 ตุลาคม พ.ศ. 2527

² สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ (ผู้แปล)
จดหมายเหตุลาลูแบร์ เล่ม 1 หน้า 210

เมื่อถึงตอนใดที่เป็นบทคำพูดของตัวละคร ผู้แสดงเป็นตัวละครนั้นก็จะเป็นผู้ร้องเอง โดยมีลูกคู่ช่วยรับ และร้องทวนบทให้ ในการร้องของตนเสียง หรือตัวละครร้องเอง ก็คือนั้น สิ่งที่เขาไม่ได้ในการแสดงละครนอกก็คือ คนบอกบท เพราะบทละครในสมัยอยุธยาเป็นบทที่เขียนลงในสมุดไทย ผู้ที่อยากได้จะต้องคัดลอกเอาไว้วางหลายมือ อันประณีต หนังสือสมุดไทยจึงมีน้อยและหายากยิ่งนัก อีกประการหนึ่งผู้ที่รู้หนังสืออ่านออกเขียนได้ในสมัยนั้นก็มีน้อยคน ตัวละครไม่สามารถจะอ่านเองหรือท่องจำบทของตัวเองได้ คนบอกบทจึงสำคัญมาก และจำเป็นต้องมีเตรียมไว้ ดังที่เฉลิม เศรษฐนันท์ กล่าวถึง การบอกบทไว้ว่า เมื่อจะแสดงเรื่องอะไรจะต้องมี คนบอกบทเตรียมไว้ จนเป็นประเพณีคนบอกบทจะนั่งอยู่หน้าคนร้อง บทที่เล่นจะเป็น เล่มสมุดไทยวางอยู่บนม้านั่งหน้าเวที มีผ้าขาวปู มีเชิงเทียน ๑ ชุด เข้าใจว่าคงใช้ แทนโคมไฟ วิถีบอกนั้นต้องบอกให้ผู้ขับร้องและผู้ว่าทราบล่วงหน้า ต้องบอกให้ชัดเจน ด้วยสำเนียงคล้าย ๆ ทำนองเทศน์หรือเจรจาขึ้นเมื่อถึงคราวที่ต้องร้องทวนบท ก็ต้องบอกทวนบทเช่นเดียวกัน และเมื่อถึงคราวจะให้ปีพาทย์รับเพลงหน้าพาทย์ อะไรก็ต้องชวนบอกให้ทราบด้วย และแม้กระทั่งการเจรจากับบอกบทก็ต้องชวนให้ทราบด้วยว่า "เจรจา" เพื่อบอกให้รู้ว่าจะต้องหยุดเจรจาแทรกในช่วงนี้¹

จะเห็นได้ว่าคนบอกบทเป็นส่วนสำคัญมาก เพราะจะช่วยให้ผู้แสดงได้ ทราบล่วงหน้าว่าควรจะทำอย่างไร ควรจะทำอย่างไร และยังเป็นประโยชน์ ต่อผู้ขับร้องที่จะเลือกบรรจุเพลงในกรณีที่ไม่มีชื่อเพลงบอก หรือถ้ามีชื่อเพลงบอก ผู้ร้องก็จะได้ฟังเนื้อล่วงหน้าเป็นประโยชน์ต่อการแบ่งวรรคตอนในการขับร้อง ผู้ บรรเลงปีพาทย์เองก็สามารถรู้เพลงหน้าพาทย์ที่จะต้องบรรเลงรับ เป็นการเตรียมตัว ให้รับได้ถูกต้องและสอดคล้องกับการแสดง

¹เฉลิม เศรษฐนันท์ "การละครไทย" หนังสืออ่านประกอบคำบรรยาย
วิชาพื้นฐานอารยธรรมไทย ตอนดนตรีและนาฏศิลป์ไทย หน้า 53

ลักษณะสำคัญอีกอย่างหนึ่งในการแสดงละครนอกคือ การเจรจา การเจรจาของละครนอกนั้นจะเป็นส่วนให้สอดแทรกบทกลบทขึ้น เพิ่มความสนุกสนานให้แก่ผู้ดู ทั้งยังเป็นการให้คนร้องไห้อยุตพักด้วย ในการแสดงละครนอกจึงมีการเจรจาแทรกอยู่บ่อย ๆ และการเจรจามักจะคิดขึ้นมาเองในขณะนั้น หรืออาจมีเตรียมกันมาก่อนบ้าง แต่จะไม่มีเขียนไว้ในบทเป็นลายลักษณ์อักษร ผู้แสดงจึงต้องมีคุณสมบัติในเรื่องปฏิภาณไหวพริบในการเจรจากันอย่างดี ดังได้กล่าวแล้ว

วิธีแสดงแต่โบราณเป็นมาดังนี้ ครั้นมาถึงสมัยรัชกาลที่ 2 ละครนอกของหลวงไชยหญิงแสง จะให้ผู้แสดงร้องเองอย่างละครนอกของพื้นบ้าน ก็เกรงจะเหนื่อยและรำไม้งาม จึงโปรดให้มีคนเสียง และลูกคู่ร้องให้ตลอด ผู้แสดงรำและทำบทบาทของคนไปตามบท แต่คงลักษณะของการบอกบทไว้เช่นกัน ส่วนบทเจรจาเข้าใจว่าผู้แสดงจะเจรจาเองด้วยปฏิภาณ เนื่องจากในบทเขียนไว้ว่า "เจรจา" เฉย ๆ เป็นการบอกให้รู้ว่าควรจะเจรจาออกมุลอกแทรก แต่ไม่ได้เขียนคำที่จะเจรจาไว้ให้

เมื่อเป็นเช่นนั้น การแสดงละครนอกของชาวบ้านจึงหันมาเอาแบบอย่างโดยมีผู้ขับร้องคนเสียง เป็นผู้ร้องให้ ตัวละครมีต้องร้องเองตั้งแต่ก่อน

จนมาถึงในปัจจุบัน การแสดงละครนอกก็ได้เปลี่ยนมาเป็นมีนักร้องคนเสียง และลูกคู่ร้องรับให้ตลอด ทั้งละครของกรมศิลปากร ละครของสถาบันการศึกษาและละครนอกของเอกชน แต่การบอกบทนั้นละครเอกชนยังคงมีอยู่ ในการแสดงของกรมศิลปากรและสถาบันการศึกษาต่าง ๆ ไม่ใช่การบอกบทแล้ว เพราะมีการซ้อมก่อนแสดงจนแม่นยำและจำบทได้ ยกเว้นบทเจรจาที่ผู้แสดงต้องพลิกแพลงกันเองในขณะแสดง

การบอกบทของละครนอกเอกชนที่ยังคงอยู่นั้น เห็นจะเป็นเพราะละครเอกชนมักไม่มีใครมีเวลาซ้อมกันนัก แสดงกันโดยอาศัยประสบการณ์ จากคำบอกเล่าของนางฉนวน ยวงศรีว่า ต้องมีการบอกบท เพราะตัวแสดงจำบทไม่ได้ ถ้าไม่บอกบทจะแสดงไม่ได้ นอกเสียจากจะแสดงตอนและเรื่องที่เคยแสดงมาแล้ว หลายครั้งจึงจะพอจำได้ และยังอธิบายเสริมอีกด้วยว่า ถ้าเป็นการแสดงละครนอก จะต้องมี

บอกรับและมีคนร้องไห้ แต่ถ้าเป็นการแสดงละครชาตรีมีคนบอกรับแต่ตัวแสดงจะ
ร้องเองใส่ทำนองเพลงเอง มีลูกคู่คอยช่วยรับเอื้อน และรับทวนเนื้อคำให้เท่านั้น

จะเห็นได้ว่าการแสดงละครนอกนั้น ตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบันก็ยังคงรักษา
แบบแผนของการแสดงส่วนใหญ่ไว้ จะมีเปลี่ยนแปลงปรับปรุงไปบ้างในส่วนปลีกย่อย
แต่หลักสำคัญยังคงอยู่ กล่าวคือยังคงมุ่งความสนุกสนาน ครื้นเครง โลกโฉน รวดเร็ว
เน้นความสามารถในการเจรจาและไหวพริบของผู้แสดง สิ่งเหล่านี้ทำให้ลักษณะของ
การแสดงละครนอกสอดคล้องเนื้อเรื่องที่ใส่แสดง ซึ่งเป็นเรื่องที่มีหลายรสชาติ
สนุกสนาน ทั้งรัก วิชา คาบอ คื่นเตน และขบขัน เหมาะสมที่จะเป็นการแสดง
เพื่อความบันเทิงเริงรมย์ของชาวบ้านในเทศกาลงานรื่นเริงโดยทั่วไป

บทที่ 3

วิเคราะห์บทละครนอกสามสมัย

วรรณคดีการละครนั้นนอกจากจะเป็นวรรณคดีที่แต่งขึ้นเพื่อความบันเทิงจากการอ่านแล้ว ยังสามารถใช้เป็นบทละครเพื่อความบันเทิงทางด้านการแสดงได้อีกด้วย วรรณคดีที่เป็นบทละครนั้นจะมีลักษณะพิเศษแตกต่างไปจากวรรณคดีประเภทอื่น ๆ เพราะมิได้แต่งเฉพาะให้คนอ่านเพื่อความไพเราะเท่านั้น หากยังต้องแต่งให้คนดู และแต่งให้คนฟังด้วย บทละครของการแสดงละครแต่ละชนิดจึงมีลักษณะเฉพาะต่างกันไป

สำหรับวรรณคดีประเภทบทละครว่าของไทยนั้น มีลักษณะพิเศษต่างออกไปอีก กล่าวคือ มีการตกแต่งถ้อยคำให้สละสลวย และสามารถประพันธ์ดัดแปลงถ้อยคำเหล่านั้นให้เป็นทำนองที่สละสลวยและทำให้ผู้ชมเข้าใจได้ สามารถขับร้องและบรรเลงดนตรีประกอบได้อย่างไพเราะเหมาะสม ก็จะกล่าวถึงเฉพาะลักษณะของบทละครนอกโดยละเอียดตามหัวข้อต่อไปนี้

ลักษณะทั่วไปของบทละครนอก

บทละครว่าของไทยเราแต่โบราณมาล้วนนิยมแต่งด้วยคำประพันธ์ประเภทกลอน ทั้งนี้อาจเป็นเพราะ กลอนมีแบบแผนของการประพันธ์ที่ไม่ซับซ้อนยุ่งยากมากนัก และดูจะเป็นที่คุ้นเคยกันมานาน นับตั้งแต่การเล่นเพลงพื้นบ้านหรือการขับกล่อม เช่น เพลงกล่อมเด็ก เพลงแม่ศรี เพลงเกี่ยวข้าว ซึ่งมีลักษณะเป็นคำที่คล้องจองกัน และลงท้ายด้วยสระที่หาเสียงสัมผัสได้ง่าย เช่น อา ไอ อี ต่อมาจึงได้มีการวิวัฒนาการของการลงเสียงสัมผัส

* การแสดงละครของไทยอาจแบ่งได้ตามลักษณะการแสดงเป็น 3 ประเภทคือ ละครว่า ละครร้อง ละครพูด ประเภทของละครว่าได้แก่ ละครชาตรี ละครนอกและละครใน ประเภทของละครร้องได้แก่ ละครร้อง ละครสังคีต ประเภทละครพูดได้แก่ ละครพูดสลับคำ ละครพูดชนิดต่าง ๆ เช่น พูดคำกลอน พูดคำฉันท์ ละครพูดแบบสากล มีละครอีกประเภทหนึ่ง ซึ่งมีลักษณะเป็นละครว่า แต่เป็นละครที่เกิดขึ้นภายหลัง จากการนำละครแบบอื่นและการละเล่นเข้ามาประสมประสานลักษณะของละครว่าประสมนี้ได้แก่ ละครดึกคำบรรเลง ระพันทาง ละครเสภา

ทั้งสัมผัสนอก สัมผัสใน เข้ารูปแบบตามลักษณะของกลอนสุภาพ

เนื่องจากกลอนบทละครเขียนขึ้นเพื่อใช้ประกอบการแสดง จึงมีลักษณะต่างไป
จากวรรณกรรมกลอนสุภาพทั่วไป ดังนี้

1. ลักษณะของบท

บทละครโดยทั่วไป ประกอบด้วยตัวบทที่เป็นคำประพันธ์ และส่วนประกอบอื่น ๆ
อันเป็นลักษณะเฉพาะของกลอนบทละครที่จะต้องเกี่ยวข้องกับการดนตรี การขับร้องและการ
ร่ายรำ หรือการแสดงนั่นเอง ลักษณะเฉพาะเหล่านี้ได้แก่

1.1 คำขึ้นต้น คำขึ้นต้นของกลอนบทละคร มีลักษณะและที่ใช้ต่างกันดังนี้

1.1.1 คำขึ้นต้นที่ใช้บอกฐานะของตัวละคร ได้แก่ เมื่อนั้น บัดนั้น

"เมื่อนั้น" จะใช้ในการกล่าวถึงบทของตัวละครที่เป็นกษัตริย์ พระมเหสี

ราชโอรส ราชธิดา หรือตัวละครสำคัญของเรื่อง เช่น พระเอก นางเอก ในบทละครนอก
นั้นตัวเอกของเรื่องมักเป็นกษัตริย์ หรือ พระโอรส พระธิดา อยู่แล้ว ดังนั้น บรรดาตัว
ละครสำคัญเหล่านี้ จึงใช้คำขึ้นต้นว่า "เมื่อนั้น" ทั้งสิ้น

ส่วนเรื่องควาญ แม่ควาญและหลวรัชย์ จะไม่ใช่ลูกกษัตริย์ แต่ก็เป็นตัวละครสำคัญของ
เรื่อง เรื่องไกรทอง ก็เช่นกัน ตัวละครสำคัญในเรื่องทุกตัว ตั้งแต่ไกรทอง ชาลวัน วิมาลา
เลื่อมลายวรรณ ตะเภาแก้ว ตะเภาทอง ทุกตัวใช้คำขึ้นต้นว่า "เมื่อนั้น"

เมื่อนั้น

โคมเจากระทองพงษา

เมื่อนั้น

นวนนางโคมศรีวิมาลา

ไกรทอง : กรุงเก่า

เมื่อนั้น

สองนางหุ่นหันหมั่นไ้

ไกรทอง : รัชกาลที่ 2

เมื่อนั้น

เจ้าไกรทองยิ้มแห่งแดงไข

ไกรทอง : กองการสังคีต

เมื่อนั้น

พระวีนีก็จะมิไทน

เมื่อนั้น

พหุหลวิไชยเชษฐา

คาวี : กรุงเก่า

เมื่อนั้น

พระกาวิรอนรชนไม้ไหว

คาวี : กองการสังคีต

"บัดนั้น" ไซ้กับตัวละครคำศักดิ์ หรือตัวประกอบที่มีความสำคัญรอง ๆ ลงมา เช่น พวกเสนา พี่เลี้ยง หรือตัวละครที่เป็นส่ว เช่น นางวิพารในเรื่องไชยเชษฐ์

บัดนั้น

หัตพระสาครยืนยวนสวนสน

คาวี : กรุงเก่า

บัดนั้น

วิพารลับปากไว้อย่าง

ไชยเชษฐ์ : รัชกาลที่ 2

บัดนั้น

นางวิพารแสนรู้แหลมหลัก

ไชยเชษฐ์ : วิทยาลัยนาฏศิลป์

บัดนั้น

ยายเขาเจ้าเล่ห์กะเนได้

~~คาวี : กองการสังคีต~~

1.1.2 คำขึ้นต้นที่ใช้ในกรณีที่ขึ้นตอนใหม่ หรือกรณีที่ตัดตอนจากเหตุการณ์หนึ่งไปยังอีกเหตุการณ์หนึ่ง และตัวละครที่จะกล่าวถึงใหม่นี้ มักเป็นตัวละครที่สำคัญหรือมีสถานภาพสูง เช่น เทวดา พญายักษ์ หรือกษัตริย์ต่างเมือง ในกรณีดังกล่าวจะใช้คำขึ้นต้นบทว่า "มาจะกล่าวบทไป" เช่น

เมื่อกล่าวถึงนางพันธุรัต ออกไปหาสัตว์เป็นอาหารในป่า แล้วตัดเหตุการณ์มา
กล่าวถึงพระสังข์ ดังความว่า

๑ ครั้นมาถึงป่าพนาลัย
พักพิงลมตาววยชีวัน

.....
แล้วขึ้นนั่งบนบัลลังก์ศิลา

จับไคข้างเสื่อเนื้อสมัน
ไคหาหกตัวนั้นไม่พอพุง

เสวยสัตว์นานาพันธุ์ที่

ฯ ๒ คำฯ เสมอ

๑ มาจะกล่าวบทไป
อยู่ในไพฑูริ
เหตุไฉนไปไพรกรุ่นกรุ่น
ว่าไปวันเดียวจะกลับมา
เหตุไฉนถอยคำพันเพื่อน
ตรัสว่าจะไปคืนเดียวไซ้

ถึงองค์พระสังข์ เรื่องศรี
มีจิตคิดถึงมารดา
พระคุณไผ่โยที่ในป่า
ไม่เหมือนนาราชท้าวไว้
กลาดเคลื่อนคืนวันหามันไม่
เจ็ดวันจึงไคกลับมา
สังข์ทอง : รัชกาลที่ ๒

หรือเรื่องสังข์ทองสำนวนอยุธยา เมื่อท้าวสามนต์มอบให้พระสังข์ครองเมือง
สืบมาแล้ว จะตัดเหตุการณ์มายังพระอินทร์ ซึ่งคิดจะช่วยนางจันทร์เทวี ให้พ้นทุกข์ ดัง
ความว่า

ครั้นแล้วท้าวสามนตรา
มารัก คับพันโยหา
ยักไถยพระสังข์ทงกรุงไกร
รอยเอศเจดขอบอพิวัน
มาจกล่าวบทไป
คิดถึงนางจันทร์เทวี
ซึ่งเป็นมารดาเจ้าหอหยิ่ง
เหี่ยวเกบพิณชาย เลี้ยงตน

มอบหม่อมมาตพรายชา
สมบัติรวัดถาฝูงก้าน
ชาวท้าวลัวไปทุกเขตดิน
มีบันนากานมาทุกปี
เก็งท้าวหิมไนโกษรี
มีเหยวีทาวัยศัวมิน
ยังทนทุกอยู่ในไพร่สน
นี้จามันยากคนแสนทวี
สังข์ทอง : กรุงเก่า

คำขึ้นต้น "มาจะกล่าวบทไป" นี้ เป็นที่น่าสังเกตว่าจะใช้เป็นบทนำในการกล่าวถึงเทพบุตร เทวดา มากกว่าใช้คำว่า "เมื่อนั้น" แม้ว่าการกล่าวถึงนั้นจะเป็นการดำเนินเรื่องติดต่อตามปกติ มีใช้การตัดตอน หรือตัดเหตุการณ์ก็ตาม เช่น

จึงตั้งจิตพิชฐานเสียงสร	ขอจงร้อนถึงดาวดึงส์
ให้ท้าวสหสมันต์นำเทว	มาช่วยชกค้ำค้ำพระเวียงชัย
เสียงพลางทางขึ้นธนูศิลป์	ฟ้าดินกัมปนาทหาวคไหว
ผาถล่มลงไปพลันทันใด	สะท้านถึงครีงค์ครัยด้วยอุทธา

๗ 4 คำๆ เชิดฉิ่ง

ยานี้

มาจะกล่าวบทไป	ถึงท้าวสหสมันต์นำดา
เสด็จออกฝูงเทพเทว	ยังหน้าสิงหนครชัย
ไคยีนเสียงสนั่นครันครึก	อมรินทร์ เร่งนิกรสงสัย
จึงสองทัพเนครลงไป	เห็นพระสังข์ศิลป์ชัยอันเรืองฤทธิ์
จะจักแฉ่งแฉ่งที่พระนคร	จึงแยลงครมาไ้เราแจ้งจิต
จำจะลงไปช่วยนฤมิตร	ให้สมคิดพระสังข์ครั้งนั้น

๗ 6 คำๆ

สังข์ศิลป์ชัย : รัชกาลที่ 2

แต่บางครั้งก็ใช้คำว่า "เมื่อนั้น" เช่นตอนที่กล่าวถึงพระอินทร์มีรับสั่งให้พระวิษณุกรรมนำเครื่องทรงมาให้พระสังข์ เป็นการดำเนินเรื่องต่อ แต่มีคำใช้ "มาจะกล่าวบทไป" ดังเช่น

เมื่อนั้น	เจ้าเงาะนั่งนึ่งฟิงผา
พิศดูเครื่องใหม่ที่ไ้มา	แล้วมีวาจาว่าไป
เหมือนกันนั่นแหละกับเครื่องเก่า	จะแต่งตัวฉันเจ้าหาควรไม่
ขายหน้าข้าศึกจะไ้ไ้ไฟ	คืนไปเสียเจ้าอย่าเอามา

๗ 4 คำๆ เชิด

โดยเอ๋ยโดยฟัง
ที่นี้ทราบสิ้นในวินยา

ยินทรงชชในยามหน้า
แจ้งว่าเมตตามองนั้นคง
คำวิ : กรุงเก่า

นอกจากจะใช้มากในบทคักข์ จ้องอน และเกี่ยวพาแล้ว ลักษณะคำขึ้นต้นบท
เช่นนี้ ยังใช้กับบทที่บรรยายอารมณ์โกรธ บทคู่คำ บทคมตักกัน ซึ่งมีมักเป็นบทที่ใช้ประกอบ
เพลงเรือ และศัพท์ไทย ซึ่งมีลักษณะคำประพันธ์เป็นแบบเฉพาะ ดังตัวอย่าง

หรือ

อ้อเอ๋ยอ้อเจ้าคน

ยังขึ้นเสียงเดียวจนทะเลาะได้

กล่าวคักนี้โย

อ้อใจฉกรรจ์

หัวมึงจะพับ

ลงกับพระชรรค์

ว่าพลาจทรงธรรม

ไล่ฟันกลียา

ไชยเชษฐ์ : กองการสังคีต

ศัพท์ไทย

อ้อเอ๋ยอ้อจันทา

กล่าวคักแล้วอย่าทำคาเหมียว

ฉวยไคไม้เรียว

ไล่เลี้ยวพลวัน

คุกกานหนา

กลับมาเย้ยหยัน

โกรธเกรี้ยวเคียวฟัน

ตีรันฆ่าไป

สังข์ทอง : รัชกาลที่ 2

ลักษณะเช่นนี้ปรากฏอยู่เฉพาะในบทละครเรื่อง สังข์ทอง และไชยเชษฐ์ ส่วนวน
กรมศิลปากรและสำนวนรัชกาลที่ 2 ส่วนในสำนวนอยุธยา มีอยู่ในเรื่องคำวิ และสังข์ทอง
นอกจากนั้นบทขึ้นต้นลักษณะนี้ยังใช้ในกรณีที่เป็นการดำเนินเรื่องต่อของตัวละครเดิมหรือ
เป็นการโต้ตอบกัน หรือซักถามหาความ

การดำเนินเรื่องต่อของละครตัวเดิม เช่น

แม่น้ำก็เปิดเปิบทาง

กว้างขวางเปิบถนนภักดีโดย

ควยวิทยาอันเกรียงไกร

ไซกานางขึ้นไปจากหงศร เจ็ด

๑ มาเยี่ยม ๆ เจ้าง
ท่านางเขาไปโนนลาว

ที่สวนดอกไม้นานกวัน
มีปากกันทองเปรี้ยวอ่อน
ไกรทอง : กรุงเก่า

ตัวอย่างที่เป็นกรณีการรักความ ใจต่อกัน เช่น

จึงมีหน้ามาถามทั้งหกพลัน
พอฟังมีกไปไม่วางแวว

ผู้ใดนั้นที่ชื่อว่ากล้าแกล้ว
ใครไปท่วยถูกแก้วจริงนอกมา

๖ คำว่า

๑ เมื่อนั้น

เมื่อสันต์สร้างทำเป็นเป็นหน้า

.....

.....

๑ ลูกเออลูกแก้ว

พอสงเนอเห็นแสงที่เจาว่า

อันถนออันอันแสนในโลกา

จะแกล้วกล้าเหมือนเจ้ามันไม่มี

.....

.....

๑ เมื่อนั้น

นางเกษรสมุทตภาทูลเถียง

เออวางกระไรไม่โลเลียง

เมื่อความจริงแท้เพียงอยู่เจาเน

.....

.....

๑ ฟังเคยฟังความ

เอะงามจะจริงเช่นเจาว่า

อันประทุพนั้นเมื่อยองพญา

อยู่ด้วยกันบาจนปัดรกร

สิ่งซึ่งถือปรัย : รัชกาลที่ 2

การขึ้นบทที่ใช้คำถามโต้ตอบ หรือถกเถียงกัน ในลักษณะนี้มีอยู่มากพอ ๆ
กับการใช้โวหาราสา สัตถ์พอง จ้องจนกัน และมีปรากฏในทุกเรื่อง ทั้งสามจำนวน

จากลักษณะการใช้คำขึ้นต้นลักษณะนี้ น่าจะพอสรุปได้ว่า ใช้เพื่อให้การดำเนิน
เรื่องในช่วงตอนนั้น ไม่ยืดยาด เหมาะกับการแสดงละครนอกนั้นเอง

1.1.4 การขึ้นต้นด้วยวรรคกับเต็มวรรค ลักษณะนี้จะใช้เมื่อบทนั้นต่อเนื่องกับบทที่นำมาในตอนต้น และเป็นบทของตัวละครตัวเดียวกัน ทั้งนี้เพราะบทที่นำมาข้างต้น จะบอกอยู่แล้วว่าเป็นบทบาทของตัวละครตัวใด จึงไม่จำเป็นต้องมีคำบอกฐานะตัวละครอีก สามารถเดินเรื่องหรือบทบาทของตัวละครนั้นต่อไปได้เลย บทลักษณะนี้จึงมักมีเพลงหน้าพาทย์คน เพื่อให้ตัวละครกำหนดบทบาทได้สอดคล้องกับท้องเรื่อง หรือมีเช่นนั้น ก็จะมีการเจรจา คน เช่น

๑ บัดนั้น	เสนีดีใจเป็นหนักหนา
จึงพาหมอลอเจ้าตำรา	เดินมาตามทางกลางนคร

๓ 2 คำ ๓ เชิด

๑ ครั้นถึงทิมริมที่ทวารวัง	ให้หอมนั่งยังอยู่สักครู่ก่อน
เข้าไปกราบบาทมุลูทูลุข	ขุระรอนพระองค์คงสมคิด
	คำวี้ : รัชกาลที่ 2

๑ เมื่อนั้น ๆ	สองนางโกรธาไม่ปราไลย
กับพี่เลี้ยงภาษรีที่ออกไป	พร้อมใจบดกลาย ประคูด่าน

๑ สองนางกว้างเขาไปยไค	ควายใจโทโสโมหนาน
ถามเจ้าไกรทองมีทันทาน	เดิมทีวาซานแกชาไวย
	ไกรทอง : กรุงเกา

๑ กรันถึงจึงลงสรงสนาน	กับบริวารข้าสาวชาวแบ
หวัระวิกซิกซิกกันขอแซ	ขุนแซลธารสำราญใจ

๓ 2 คำ เพลงฉิ่ง เจริญ

๑ นางจันทร์ทอดทศนา	เห็นอกบัวลอยมาในน้ำไหล
ไม่แจ้งว่ารูรายอยู่ภายใน	ครั้นเข้ามาใกล้ก็หยิบเอา
	มณีพิชัย : รัชกาลที่ 2

* ในต้นฉบับสมุดไทยจะเขียนตัว "๘" แทนตัวไม้ไค เป็นส่วนใหญ่

1.1.5 ลักษณะของคำขึ้นต้นที่เป็นวลีสั้น ๆ ส่วนมากมักจะมี 2 คำ และมี 3 คำบ้างเป็นส่วนน้อย คำขึ้นต้นในลักษณะนี้ปรากฏในบทละครจำนวนน้อยมาก เป็นส่วนใหญ่ โยบเฉพาะในเรื่องสังข์ทอง จำนวนรัชกาลที่ 2 มีเฉพาะในเรื่องสังข์ทอง ส่วนจำนวนปัจจุบันไม่ปรากฏใช้ คำที่ใช้มีดังนี้

1.1.5.1 คำที่ใช้เกี่ยวกับคำร้อง มักตามมาด้วยคำของบู๊ตึงในวรรกรรม ไฉนก็ พังคำ พังลูก พังครก พังเตน โดยย่น ซึ่งมีมากในจำนวนอยุธยา ส่วนจำนวนรัชกาลที่ 2 มีปรากฏอยู่ในเรื่องสังข์ทองตอนต้น ๆ เรื่อง ไฉนก็ พังคำ พังลูก พังสาร พังข้าว พังลูกว่า ไฉน พังโครทาย

1.1.5.2 คำที่ใช้เป็นสรรพนามแทนตัวละครคู่สมพนา คำที่ใช้ในลักษณะนี้ ไฉนก็ แก้วตา สุนันทา เจ้าเงาะ พ่อเงาะป่า ทาไทย อินทรา ชวนเข้า เสนา ฯ ใช้ขึ้นต้นบทเหมือนเป็นการเรียกก่อนที่จะพูดเนื้อความที่องค์การนั้นเอง เช่น

พระทรงลัก	หมื่นไชยเมื่องยักจะกลัวไฉน
	สังข์ศิลป์ชัย : กรุงเก่า
อินทรา	เมกาจงไปรฎาเกษรี
	สังข์ทอง : กรุงเก่า
แก้วตา	สวสวันจันสุตาปราณีขัง
	ท้าว : กรุงเก่า

1.1.5.3 คำที่ใช้บอกกิริยาตัวละคร ในบทบรรยาย การแสดงบทบาทของตัวละคร คำที่ใช้ในลักษณะนี้ ไฉนก็ เพี้ยวดา น้าโกล มาถึง บารสับ เติ่งเข้า ในจำนวนรัชกาลที่ 2 มีปรากฏใช้แห่งเดียว ในเรื่องสังข์ทองคือ คำว่า เติ่งมา

เติ่งมา	สุริยาอ่อนแรงแสงไส
	สังข์ทอง : รัชกาลที่ 2

เทยี่วหา

โนนแลวอญูชาเปนมันแมน

คำวี่ : กรุงเทพฯ

มาส์พ

ภพอ้งดูกรักจอมขวัญ

สังข์ทอง : กรุงเทพฯ

1.1.5.4 คำที่ใช้ดำเนินเรื่องต่อ เช่น บอกให้รู้เวลา สถานที่ ความรู้สึกนึกคิด อันจะช่วยในการดำเนินเรื่องต่อไป เป็นลักษณะของคำบรรยาย ไม่ใช่คำพูดของตัวละคร คำที่ใช้ลักษณะนี้ได้แก่ ครันรุ่ง บัดใจย คิดแล้ว วาพลาง อัสจันใจ

วาพลาง

สองนางโกรทาไ้ยปราไสย

โกรทอง : กรุงเทพฯ

อัสจันใจ

เมืองไกลรุ่งราชราศรี

สังข์ทอง : กรุงเทพฯ

1.1.5.5 คำที่มีลักษณะเป็นคำพูดลอย ๆ ของตัวละคร พูดนำขึ้นมาในวรรคสลับ และจะขยายความในวรรครับ มีปรากฏอยู่ไม่มากนัก ดังตัวอย่าง

ซา ไหญ

ภาพอเข้าไปยเด็กลูกแก้ว

สังข์ศิลป์ชัย : กรุงเทพฯ

วันนี้

เริกคี่พิจให้ทำขวัญ

ยารอ

ยายหมอเหนภอ จ ปลุกปลำ

ยาวา

พิไชโยยาโรคเขลา

สังข์ทอง : กรุงเทพฯ

จากที่กล่าวมาข้างต้น จะเห็นได้ว่า ลักษณะการใช้คำขึ้นต้นที่เป็นวลีสั้น ๆ 2 คำและ 3 คำนี้ มีใช้อยู่มากในคำขึ้นต้นของกลอนบทละครสำนวนอยุธยา ซึ่งการขับร้องในสมัยก่อน ร้องเช่นนั้นจริง ๆ ไม่ต้องแทรกคำว่าเอย เป็น "ยาเอยยาวา" ในละครชาตรี

16 ก.ค. 1931

ยังพอมีไชร่องอยู่¹

ส่วนในสำนวนปัจจุบันของกรมศิลปากรนั้น ไม่ปรากฏใช้คำขึ้นต้นในลักษณะนี้เลย ทั้งนี้อาจเป็นเพราะการขึ้นต้นบทด้วยจำนวนคำน้อย ๆ นั้น ไม่เหมาะกับการบรรจุทำนองเพลงร้อง เพราะถึงเนื้อร้องจะมี 2 คำ แต่เวลาขับร้องจริง มักจะต้องมีคำว่าเอ่ยเข้ามาประกอบ ผู้ฟังจะได้ยินเป็น 4 คำ เช่นเดียวกับคำขึ้นต้นในลักษณะคอกสร้อย คือ "ฟังเอ่ยฟังดูว่า" เวลาเขียนก็จะเขียนบทในลักษณะคำขึ้นต้นแบบคอกสร้อย² จึงไม่ปรากฏบทที่ใช้คำขึ้นต้น 2 คำ ดังเช่นในบทอยุธยา จะมีก็แต่คำว่า "เมื่อนั้น" และ "บัดนั้น" ซึ่งแม้ว่าเวลาปฏิบัติจริงจะร้อง "เมื่อเอ่ยเมื่อนั้น" ก็จริง แต่ทั้งสองคำนี้ เป็นคำที่ใช้เฉพาะเจาะจง ต่างจากคำขึ้นต้นประเภทที่เป็นวลีสั้น ๆ 2 คำ ที่กล่าวผ่านมา เพราะเป็นการบ่งบอกฐานะของตัวละครดังกล่าวมาแล้ว

ลักษณะของคำขึ้นต้นทั้ง 5 ลักษณะดังกล่าวมานี้ มีส่วนมาถึงการส่งสัมผัสมายังวรรครับด้วย จึงควรกล่าวถึงไว้ในที่นี้ เพื่อให้เกิดความเข้าใจอันดี เมื่อพูดถึงลักษณะคำประพันธ์ของกลอนบทละครในหัวข้อต่อไป

คำขึ้นต้นบทที่เป็นคำ "เมื่อนั้น" "บัดนั้น" และ "มาจะกล่าวบทไป" ทั้ง 3 ลักษณะนี้เป็นคำขึ้นต้นบท ที่ไม่ต้องส่งสัมผัสมายังคำหนึ่งคำใดในวรรครับ เพราะเป็นคำขึ้นต้นที่มีที่ใช้เฉพาะและมีใช้มาก จึงเป็นคำขึ้นต้นที่ยกเว้นการส่งสัมผัส

¹ถนน ยวงศรี ผู้ให้สัมภาษณ์ ฐิติมา วิทยาวงศ์รุจิ ผู้สัมภาษณ์ ที่บ้าน
ตรอกไข่เฒ่า ถนนบุตทิว กรุงเทพฯ เมื่อวันที่ 29 สิงหาคม 2527

²ท่อม ประสิทธิ์กุล ผู้ให้สัมภาษณ์ ฐิติมา วิทยาวงศ์รุจิ ผู้สัมภาษณ์
ที่วิทยาลัยนาฏศิลป์ เมื่อวันที่ 2 กันยายน พ.ศ. 2527

ส่วนคำขึ้นต้นที่มีลักษณะเป็นกลอนจอกจกสรวอย คำขึ้นต้นที่มีลักษณะเป็นวรรคสี่
เต็มวรรค และคำขึ้นต้นที่เป็นวลีสั้น ๆ 2 - 3 คำนั้น คำขึ้นต้นเหล่านี้จะต้องลงสัมผัส
ไปยังวรรครับ กล่าวคือ คำสุดท้ายของวรรคต้น จะต้องลงสัมผัสมายังคำที่ 1-2-3
หรือคำที่ 5 ของวรรครับ ดังตัวอย่าง

ฟังคำ

ผนละกำจะจำกณะนี้ถลา

พอเงาะปลา

เกรอิ่งทรงมารดาจหาไทย

สังข์ทอง : กรุงเก่า

ฟังเอยฟังสาร

ทั้งคนมลายูชีวาให้อาสัญ

เก็บพลางทางอุบลพลาง

เห็นทุกข์แหมบางพอสังข์เอย

ไฉน

ดมยางกกลางคันไม้เบญจนา

สังข์ทอง : รัชกาลที่ 2

กรันถึงแล้วทิมริมประตู

แกลงหยุดอยู่คู่คนทั้งซ้ายขวา

พระเอยพระเจ้าดา

โปรดประทานโหมอาญาหุ่นหัน

ไชยเชษฐ : กรมศิลป์ากร

1.2 ชื่อเพลงร้อง ในแต่ละทศจะมีชื่อเพลงร้องกำกับอยู่ตอนต้นของบท เช่น

โอ้

๑ เมื่อนั้น

หกนางกับหกโอรสา

ต่างคนรำไ้ฟ้ายน้ำตา

ร้องขอชีว่าวุ่นไป

สังข์ศิลป์ชัย : รัชกาลที่ 2

ในบทตัวอย่างนี้ ใช้ชื่อร้องด้วยท่านองเพลงโอ้ ซึ่งผู้ขับร้องก็จะรู้ใจทันที
การบอกชื่อเพลงร้องนี้ จึงจำเป็นมากในการแต่งบทละคร เพราะในการแสดงละครว่า
จะต้องมีการขับร้องประกอบการรำว่าในการดำเนินบทตามเนื้อเรื่อง เป็นการช่วยให้
ผู้ร้องสะดวกในการขับร้อง โดยร้องเพลงตามท่านองที่ผู้แต่งบท ได้พิจารณาเลือกสรรมา

มาบรรจุไว้ให้แล้วไม่ต้องยุ่งยากในการเลือกเพลงร้องให้เหมาะสมกับตนเอง บทละครในสมัยอยุธยา นั้น ไม่ค่อยบอกชื่อเพลงร้องไว้ในบท ส่วนใหญ่มักมีแค่เพลงหน้าพาทย์ ในลักษณะเช่นนี้ผู้ขับร้องหรือผู้แสดง (ในกรณีที่ร้องเอง) ก็จะต้องเลือกทำนองเพลงร้องเอง หรือบางครั้งผู้บอกบทอาจจะเป็นผู้บอกเพลงร้องให้ เพราะผู้บอกบทเป็นผู้คุ้นเคยกับการแสดงละครเป็นอย่างดี และมักเป็นผู้มีความรู้ในเรื่องเหล่านี้¹

แม้แต่ในพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 2 ก็เช่นกัน หากได้มีชื่อเพลงร้องกำกับอยู่ทุกบทไม่ในกรณีที่บทหน้ามาข้างหน้าบอกชื่อเพลงอะไร บทที่ตามมาถ้าไม่มีเพลงร้องกำกับ ก็จะต้องว่ายังคงใช้ทำนองเพลงร้องเดิมในบทต่อไป แต่เพลงร้องมักไม่ใช่ทำนองเดียวกันตลอดกันหลาย ๆ ตอน บางครั้งการไม่บอกชื่อเพลงกำกับไว้ก็อาจเพื่อให้ผู้ประสังค์จะนำบทละครในพระราชนิพนธ์ไปแสดงได้เลือกบรรจุเพลงตามความพอใจ และสมัยนิยมก็ได้ ทั้งบทละครนอก ส่วนฉบับปัจจุบันของกรมศิลปากร ซึ่งได้นำบทพระราชนิพนธ์เดิมมาปรับปรุง และบรรจุเพลงร้องเพิ่มเติมตามสมควร

อีกประการหนึ่ง บทที่ไม่มีเพลงกำกับ อาจหมายถึง เป็นบทที่ใช้ร้องทำนองรำกึกได้ เพราะเพลงร้องรำกึก เป็นเพลงในการดำเนินเรื่อง สมเด็จพระปรมหาราชทรงว่าชานุกาพ ทรงกล่าวไว้ว่า "ร้องรำ...ใช้ร้องพื้นเรื่องละคร เพราะฉะนั้นละครจึงร้องรำมากกว่าอย่างอื่น"²

1.2. เลขบอกจำนวนคำกลอน ตัวเลขนี้จะมีความเกี่ยวกับท้ายบท เมื่อจบกระบวนกลอนตอนนั้น ๆ ก็จะมีตัวเลขบอกจำนวนคำกลอนในบทตอนนั้น ว่าประกอบด้วยกี่คำกลอน โดยมีเครื่องหมายขึ้นเคียงกำกับหน้าและหลังตัวเลขบอกจำนวนคำกลอน เช่น ๖ 4 คำ ๖ 4 คำ ในที่นี้หมายถึง 4 คำกลอน ดังนี้

¹เฉลิม เศรษฐนันท์ "ตำนานละครไทย" หนังสืออ่านประกอบคำบรรยาย วิชาพื้นฐานอารยธรรมไทย ตอนนาฏศิลป์และดนตรีไทย หน้า 91

²อารดา สุมิตร ละครในของหลวงในรัชกาลที่ 2 หน้า 108.

ครั้นถึงจึงเคารพนบ
แล้วทูลแถลงแจ้งกิจจา
เมื่อเห็นมีนางคนหนึ่ง
เคียงนี้ไม่ไหวคึงไป

ทางกระที่กระหอบนักหนา
พระลูกรักสองราพิราลัย
เข้ามาถึงก็พากันร้องไห้
ข้าช่วยแก้ไขก็ไม่คลาย

ฯ 4 คำ เจริจา

สังฆทอง : รัชกาลที่ 2

"เจริญ" นี้เป็นการบอกให้ผู้แสดงรู้ว่า เมื่อแสดงบทร้องและรำมาถึงตรงนั้นแล้ว ให้หยุดเพื่อเจริญกันได้ตามที่ควรจะเป็น เพื่อเปิดให้ผู้แสดงได้ใช้ปฏิภาณไหวพริบในการพูดโต้ตอบกันให้เกิดความสนุกสนานและขบขัน เท่าที่จะเหมาะสมกับท้องเรื่องในตอนนั้น ๆ ในบทละครสมัยอยุธยาถึงกับพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 2 เขียนไว้ว่า "เจริญ" เฉย ๆ พอให้ตัวแสดงรู้ แต่บทละครในสมัยปัจจุบัน มีการเขียนบทเจริญไว้ให้เสร็จ ตัวละครเจริญตามบทที่เขียนไว้ แต่บทเจริญที่มีไว้ให้สั้น จะมีเฉพาะบทเจริญของตัวละครที่สำคัญเท่านั้น ซึ่งเป็นบทที่มีค้อยโลดโผนเท่าใดนัก ส่วนบทเจริญของพวกเขา หรือตัวที่จะเล่นตลกจริง ๆ นั้น จะไม่มีเขียนไว้ให้เช่นกัน ยังคงเปิดโอกาสให้ผู้แสดงได้แสดงไหวพริบในการโต้ตอบการมันเองอย่างเต็มที่

ตัวอย่างบทเจริญที่มีเขียนไว้ให้

-เจริญ

เกษร พระเชษฐาเพคะ พบแล้ว เสด็จมาเถิดนะคะ

เสนาภุช พะไรจะ

เกษร ก็พบพระหลานชายนะซี เพคะ

เสนาภุช พบแน่หรือ

เกษร แนซี เพคะ

เสนาภุช ไซแนหรือจะ (ป้องปาก) ไซหรือเปล่าก็ไม่รู้ เคยเป็นยักษ์แปลงตัวมา
ละก็ แยะเลย

บทเจรจาของพวกตัวประกอบ จะเขียนไว้ดังนี้

ครั้นถึงค้ายหลวงไมทรวงหนัก ยังหอบฮักกลนลานชานฉลา
รื่องมูลแดงแจ้งกิจจา ครั้นนี้ชีวาไม่รอกตอน

— เเจรจาติดลก—เสนาว่าไปพบเค็กในป่าไผ่ที่ไหนมา

สังข์ศิลป์ชัย : กองการสังคีต

จากการศึกษาพบว่า ในบทละครปัจจุบันนั้น ไม่มีการเขียนตัวเลขบอกจำนวนคำกลอน
กำกับท้ายบทเหมือนบทครั้งอยุธยา และบทในรัชกาลที่ 2 ซึ่งเป็นเช่นนี้ทั้ง 6 เรื่อง บท
พระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 2 เท่านั้น ที่มีการเขียนจำนวนคำกลอน ทุกครั้งที่จบบท

ส่วนบทสำนวนอยุธยา นั้น มีไม่สม่ำเสมอ ทั้งนี้อาจเป็นเพราะมีการคัดลอกสืบทอด
กันมาเป็นทอด ๆ จึงอาจมีการตกหล่นไปบ้าง นอกจากนั้นกลอนในสมัยอยุธยามีความยาวมาก
ในแต่ละบทตอน จะมีความยาวหลายคำกลอน ด้วยเหตุนี้จึงทำให้บทละครที่ปรากฏเป็นหลักฐาน
ในปัจจุบัน มีการบอกจำนวนคำกลอนที่ขาดหาย

1.3 ชื่อเพลงหน้าพาทย์ ชื่อเพลงหน้าพาทย์จะมีกำกับอยู่ท้ายบท ต่อจาก
จำนวนคำกลอน ซึ่งจะมีเขียนไว้บางบท เฉพาะกรณีที่ตัวละครจะต้องใช้ท่าทางในการขยาย
ความของบทละครในตอนนั้น ๆ เช่น บทที่นางตะเกาแก้ว ตะเกาทอง ใช้ให้บ่าวไพร่ทำลาย
ประตูศุภลา เพื่อที่จะเข้าไปดูไกรทองว่าอยู่ในศาลากับใคร พอในบทอธิบายจบก็ต้องมีเพลง
หน้าพาทย์ต่อ ทั้งนี้เพื่อให้ตัวละครได้แสดงบทบาทท่าทางของการทำลายประตูโดยมีเพลง
หน้าพาทย์ประกอบ ดังนี้

เมื่อนั้น สองนางไกรธมัจจนตัวสิ้น
เรียกหาข้าไทให้ช่วยกัน เช้าพลัดค้นประตูคล่อง

— ปี่พาทย์ทำเพลงรว-

ไกรทอง : กองการสังคีต

ดังกล่าวนมาแล้วว่าบทละครนอกในปัจจุบันที่เขียนขึ้นเพื่อใช้แสดงโดยเฉพาะนั้น
ไม่มีการบอกจำนวนคำกลอนท้ายบท ดังนั้นชื่อเพลงหน้าพาทย์จึงเขียนไว้ได้เลยตอนท้ายบท

แต่ถ้าเป็นบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 ซึ่งมีจำนวนคำกลอนบอกไว้ทุกตอน เพลงหน้าพาทย์ก็จะอยู่ติดมาดังนี้

๑ เมื่อนั้น
เรียกหาข้าไทให้ช่วยกัน

สองนางโกรธผัวจนตัวสิ้น
เข้าปลุกกันประตูลง

ฯ 2 คำ ฯ เชิด

ไกรทอง : รัชกาลที่ 2

ส่วนบทในสมัยอยุธยาถึงรัตนโกสินทร์ ตอนใดที่มีบอกจำนวนคำกลอน ชื่อเพลงหน้าพาทย์จะอยู่ข้างล่างดังนี้

๑ เมื่อนั้น ฯ
กับพี่เลี้ยงฉวยเรือออกไป

สองนางโกรธาไม่ปราไล
พร้อมใจถลายประตูกาน ๑^๒ คำ^๑
เชิด

ไกรทอง : กรุงเทพฯ

เพลงหน้าพาทย์จึงไม่ได้มีอยู่ท้ายบททุกบทตอน แต่จะมีอยู่เป็นบางตอนดังในกรณีที่กล่าวมา เช่นเกี่ยวกับคำบอกตัวแสดงว่า "เจรจา" ซึ่งมีใช้เฉพาะตอนที่เหมาะสมเท่านั้น ที่กล่าวมาทั้งหมดนี้เป็นส่วนต่าง ๆ ของกลอนบทละครซึ่งมีลักษณะพิเศษแตกต่างไปจากกลอนทั่ว ๆ ไป ซึ่งพอจะสรุปได้ว่าแบ่งออกเป็น 3 ส่วนด้วยกันคือ

ส่วนต้นบท ไคแก เพลงร้อง

ส่วนตัวบท ไคแก คำขึ้นต้นบท

ส่วนท้ายบท ไคแก จำนวนคำกลอน เพลงหน้าพาทย์ และคำบอกตัวละครให้ "เจรจา" ซึ่งจะอยู่เรียงลำดับกันมา ต่อจากบทกลอนที่นำมาข้างต้น

แต่ลักษณะการเขียนส่วนต่าง ๆ เหล่านี้ของกลอนบทละครแต่ละสำนวนในทั้ง 3 ช่วงสมัยนั้น ก็มีข้อต่างกันออกไป ดังรายละเอียดต่อไปนี้

บทละครนอกสมัยอยุธยา

การเขียนกลอนบทละครนอกในสมัยอยุธยานั้น มิได้เขียนบรรทัดละสองวรรค อย่างเช่นกลอนบทละครในปัจจุบัน แต่เขียนเป็นวรรค ๆ เรียงกันไปตลอด จนกว่าจะหมดบรรทัด แล้วจึงขึ้นบรรทัดใหม่ โดยไม่คำนึงถึงว่าคำในวรรคจะจบข้อความหรือไม่ ชื่อเพลงร้อง และเพลงหน้าพาทย์ จะวางต่อกันโดยมีเครื่องหมาย ฟองมัน (๑) ซึ่งเป็นเครื่องหมายในการขึ้นคันท บางฉบับใช้  ทั้งในการขึ้นคันท และลงท้ายเมื่อจบบท นอกจากนั้นบางฉบับก็ใช้เครื่องหมายขึ้นคันท (๑) หรือขึ้นคันทและโคมุต (๑) ในตอนท้ายบท และบางฉบับไม่มีเครื่องหมายคันท มีแต่ท้ายบท

 ญานี้  มาจากสาวบดไปย เถิงท้าวทศไนยไกรศรีงสา
เหนนางจันทอนเจ้าออกมา ลังเลนคิงคากับก้านัน ส้มเคคอำมรินทร์ท้าวอินตรา
เสดจจากฟ้าเมืองสวัน ปรืบตาลงมาถึงสนัน มาแกเพคนางจันควยทันท 
กลม  ราย  มาเถิงจิงท้าวโกสิด เนรมิคเปนคอกบัววัน
มณิพิชัย : กรุงเกา

การเขียนเรียงกันเช่นนี้ทำให้ยากแก่การตีความว่า เพลงเหล่านี้เป็นเพลงร้องหรือเพลงหน้าพาทย์ เพลงบทที่ตามมาก็จะต่อ ๆ กันไปเรื่อย ๆ ไม่รู้ว่าเพลงกลมในตัวอย่างนี้เป็นเพลงหน้าพาทย์อยู่ท้ายบท หรือเป็นเพลงร้องที่อยู่คันท ของบทต่อไป นอกจากจะเป็นชื่อเพลงที่เรารู้จักหรือคุ้นเคยอยู่แล้ว ว่าเป็นเพลงประเภทใดร้องหรือหน้าพาทย์ แต่สำหรับคนที่ไม่ได้มีความรู้หรือสนใจในเรื่องของเพลง ที่เกี่ยวข้องกับ การแสดงแล้ว จะไม่สามารถทราบได้เลยว่า เป็นเพลงประเภทใด

 ราย  อวยภอนสังสอนพระลูกแล้ว ประสิดทมิฬลูกแกว
สเนหา สำเรค เสดพลันมีทันชา ไปยยังคิงสาควยทันทโดย  เชิด 
ชา  เมื่อเฮย ๆ นั้น องพระมนีพิไชย
มณิพิชัย : กรุงเกา

ถ้าเป็นในลักษณะนี้ ผู้อ่านจะเข้าใจได้ว่า เพลงเชิดคือเพลงหน้าพาทย์ที่อยู่
ท้ายบทและซ้ำ คือเพลงรองของบทต่อไป บางฉบับแทนที่จะเรียงต่อกันเช่นนี้ แต่กลับมี
วิธีเขียนอีกแบบหนึ่งคือ เพลงหน้าพาทย์ของท้ายบทจะอยู่ข้างบน ส่วนเพลงรองของบท
ต่อไปจะอยู่ข้างล่าง ดังนี้

เมื่อนั้น ทวายุศวิมลบุรุษพา โดยฟังมหาเสนา * พราชาเสราสรอย
ลหอยใจ นำเนคคลังคลอไฉยนา อนิจจากุท่ากว่าไ้ ลอฉายไพรพาเสนาในย
แซงพระไทย ไวมัยันชา เรงเกรียมพหลมณศรี พวงนี้ถูกจออกไปป่า จ ออนวอน
ชวนเจ้าเขามา ถูนาง จวประภาษนโคย สึงเสดจคลาดแคลว เขาในยทอง
แกวพิศไมย ~~สุระ~~ ทอดอ้งลึงลึง โสภาไล ชลไฉยไหลหลังหึงภักตรา
ไอ
สังข์ทอง : กรุงเกา

แต่ถ้าเป็นบทที่ไม่มีเพลงรองมีแต่เพลงหน้าพาทย์ ก็จะเขียนเพลงหน้าพาทย์ไว้
บนเครื่องหมาย ตามด้วยเครื่องหมายขึ้นบทใหม่ เช่น ~~เชิด~~ ๕
หรือบางฉบับก็อาจเขียนแต่ เพลงหน้าพาทย์ บนเครื่องหมายท้ายบทเฉย ๆ ไม่มี
เครื่องหมายขึ้นบท เช่น ~~เชิด~~ เมื่อนั้น
หรือในกรณีที่ไม่มีเพลงบอกเลย มีแต่คำบอกให้เจรจา ก็จะเขียนไว้ในลักษณะ
เดียวกัน เช่น ~~เจรจา~~ หรือ ~~เจรจา~~
หรือถ้าไม่มีทั้งเพลงและคำบอกให้เจรจา ก็จะมีแต่เครื่องหมายกำกับท้ายบท
แต่อาจทึบมีจำนวนคำกลอนบอก จำนวนคำกลอนจะอยู่ข้างบน เช่น 8 คำ
จะสังเกตได้ว่าการเขียนชื่อเพลงและคำบอกเหล่านี้ จะเขียนเรียงตามลำดับ

* ในต้นฉบับคำว่า "พระ" จะใช้อักษร " พพ " แทนเป็นลวนใหญ่ เกือบทุก
เรื่อง นอกจากบางเรื่องและเพียงบางฉบับเท่านั้น ที่ใช้พระแบบทั่วไป

ของการแสดง เมื่อจบบทร้องแล้ว ต้องเจรจาถอน แล้วจึงบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ชื่อเพลง
 กระ : จึงขึ้นบทใหม่ การเรียบเรียงและการเขียนบทละครในสมัยอยุธยา นั้น จึงน่าจะเขียน
 ตามคำบอกของผู้บอกบทและเสียงที่ได้ยินจากการแสดง ซึ่งในสมัยโบราณ ผู้บอกบทจะต้อง
 บอกเพลงร้อง เพลงหน้าพาทย์ บอกให้ตัวแสดงเจรจา ดังได้กล่าวถึงเรื่องของการบอกบท
 มาแล้วในบทที่ 2 แม้กระทั่งการเขียนตัวสะกด ก็สะกด ตามเสียงที่ได้ยินจากการขับร้อง
 จะเห็นได้จากตัวอย่างที่กล่าวมาข้างต้นเช่น คำว่า "พี" บางทีก็จะเขียน "ผี" บางที
 ก็เขียน "พี" และพี หรือคำว่า "มิให้" จะเขียน "หนีไหย" ก็มี เขียน "มีไหย" ก็มี
 จึงน่าจะเป็นการบันทึกตามเสียงร้องที่ได้ยินจากผู้แสดง

การใช้เครื่องหมายคั่นบท และเครื่องหมายจบบทในสำนวนอยุธยา นี้ ไม่มีความ
 แน่นนอนอะไร เช่นเกี่ยวกับการเขียนบอกจำนวนคำกลอน ผู้เขียนหรือผู้คัดลอก อาจจะใช้
 เครื่องหมายแบบไหนก็ได้ใช้ตามความพอใจ ซึ่งไม่สามารถหาข้อจำกัดที่แน่นอนในการใช้
 เครื่องหมายได้ เพราะมีใช้ปะปนกัน บางฉบับก็ใช้เหมือนกันทั้งเล่ม บางฉบับก็ใช้ เครื่องหมาย
 คั่นบท ในตอนแรก พอต่อมาก็ไม่มีคั่นบท บางฉบับมีทั้งเครื่องหมายคั่นบท และท้ายบท
 บางฉบับบางตอนมีบางตอนไม่มี และบางฉบับมีแต่คั่นบท ท้ายบทไม่มี หรือมีแต่ท้ายบท
 คั่นบทไม่มี ดังนั้นเป็นต้น

สรุปได้เพียงเท่านี้ ถ้าในบทนั้นมีจำนวนคำกลอนบอกไว้ จำนวนคำกลอนจะอยู่
 บนชื่อเพลง หรือคำบอก "เจรจา" แต่ถ้าไม่มีคำบอกจำนวนคำกลอน ชื่อเพลงหน้าพาทย์
 จะอยู่ข้างบทเครื่องหมายท้ายบทและชื่อเพลงร้องจะอยู่ข้างใต้เครื่องหมายท้ายบท และ
 ถ้าเป็นการเขียนในลักษณะเรียงอยู่ในระดับเดียวกัน ก็จะเขียนเรียงตามลำดับการใช้
 ก่อนหลัง โดยมีเครื่องหมายเหล่านี้ คั่นระหว่าง เพลงร้อง บท เพลงหน้าพาทย์ และการ
 เจรจา ดังได้กล่าวมาข้างต้น

บทละครนอกพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2

บทละครพระราชนิพนธ์จากต้นฉบับเดิมที่เป็นตัวเขียนในสมุดไทยนั้น ลักษณะ
 การเขียนยังคงเรียงกันเป็นแถวเต็มบรรทัด ดังเช่นในสมัยอยุธยา แต่การเขียนบอกชื่อ

เพลงนั้น แตกต่างกันออกไปกล่าวคือ ชื่อเพลงร้องนั้นจะอยู่ระดับสูงกว่าท่อนเล็กน้อย
ส่วนเพลงหน้าพาทย์ ซึ่งอยู่ท้ายบทจะเขียนระดับเดียวกับคำกลอน หรือต่ำกว่าเล็กน้อย
เช่น

รายู เสกสัจจกระบี่ลาลาด องค์อาคมไคยพรันหวนไหว แฉ่นขึ้นหลังม้า
ลาชาไนย รับรับพลไกรโกลดลลา ๖ 2 คำ ๖
กราวนอก
เจ็ด

คำวี้ : รัชกาลที่ 2

จากตัวอย่างจะเห็นว่ามีการบอกจำนวนคำกลอนไว้ข้างบน ต่อด้วยเพลงหน้าพาทย์
แต่เนื่องจากบทในตอนนี้ใช้เพลงหน้าพาทย์บรรเลงคู่กัน 2 เพลง จึงเขียนชื่อเรียงต่อมา
ส่วนบทพระราชนิพนธ์นั้น จะมีการบอกจำนวนคำกลอนอย่างล้นมาเสมอ แต่การใช้เครื่องหมาย
คั่นบทและท้ายบทนั้น ยังไม่สม่ำเสมอ บางบทก็มีเครื่องหมายคั่นบท (๑) ไม่มีท้ายบท
(๒---) บางบทไม่มีเครื่องหมายคั่นบท มีแต่ท้ายบท ส่วนคำเจรจาที่ยังคงเขียนว่า "เจรจา"
เฉย ๆ โดยเขียนในลักษณะเดียวกับเพลงหน้าพาทย์ เช่น ๖ 4 คำ หรือถ้ามี
เจรจา ๖ 4 คำ
การเจรจาของเพลงหน้าพาทย์จะเขียนย่อลงมาข้างใต้ซึ่งเพลงทั้งนี้ เสมอ
เจรจา
และเปิดโอกาสให้ผู้แต่งได้ใช้ความสามารถในการผูกและสอดแทรกคุณะกล

แต่บทละครนอกพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 นี้ กรมศิลปากรได้จัดพิมพ์รวมเล่ม
โดยได้ปรับปรุงรูปแบบ และตัวเขียนให้เป็นรูปแบบของกลอนบทละครที่สมบูรณ์เพื่อสะดวก
แก่การอ่าน และการศึกษา การวางรูปแบบของบทละครนอกพระราชนิพนธ์ จึงวางไป
จากเดิม ดังตัวอย่าง

สร้อยสนศักดิ์

๑ ว่าพลางทางขึ้นเขมมหยัน
พร้อมสาวสุรางคนิก

แล้วถูกจากเทพสุวรรณบรรจง
บพจรไปยังบ้านปลายนา

๖ 2 คำ เพลงจา

ราย

๐ ครั้นถึงจึงหยุดอยู่แต่ไกล

เหตุไฉนมาจนพระมารดา

ร้องเรียกลูกสายใจเสนาหา

รจนาไปไหนจะใครรู้

๑ 2 คำฯ เจริญ

สังข์ทอง : รัชกาลที่ 2

การเขียนรูปแบบเช่นนี้ ทำให้ผู้อ่านเห็นส่วนต่าง ๆ ได้ชัดเจน แม้แต่การบอกจำนวนคำกลอนก็ระบุไว้ชัดเจนกลางหน้ากระดาษ การบอกจำนวนคำกลอนนี้ เข้าใจว่าคงเป็นการทบทวนจำนวนกลอนในบทเพื่อไม่ให้ขาดตกไปนั่นเอง

บทละครนอกสมัยปัจจุบัน

บทละครในปัจจุบัน เป็นบทที่กรมศิลปากรได้นำมาปรับปรุงใหม่ เพื่อให้เหมาะสมและสะดวกในการใช้เป็นบทสำหรับฝึกซ้อมและใช้แสดง ซึ่งส่วนใหญ่ใช้บทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 เป็นหลัก หากแต่ได้ตัดต่อและปรับปรุงลักษณะบทและสำนวนกลอนให้เหมาะสมกับเวลา สถานที่ และโอกาสของการแสดงละครนอกในปัจจุบัน ลักษณะของบทละครนอกในปัจจุบันจึงต่างไป นับตั้งแต่ส่วนประกอบของบท และการวางรูปแบบของส่วนประกอบเหล่านั้น

ส่วนประกอบของบทละคร ของกรมศิลปากรที่ใช้แสดงกันอยู่ในปัจจุบัน ประกอบด้วย

คำบอกฉาก เช่น ฉากประสาทท้าวสิงหนคร ฉากศาลากลางสวนบ้านเศรษฐี
ซึ่งจะเขียนไว้ตรงกลางหน้ากระดาษ

คำบอกการปรากฏตัว และกิริยาการเข้าออกของตัวละครในฉาก เช่น ท้าวสิงหนครและพระนารายณ์ธิเบศร์นั่งอยู่บนเตียง หรือ ยาย ตา พาสองนางกับบริวารเข้ามา ซึ่งคำบอกนี้จะเขียนไว้ตรงกลางเช่นกัน

คำบอกเพลงบรรเลงประกอบการแสดง และเพลงขับร้อง เช่น ปี่พาทย์ทำเพลงว่า ร้องเพลงสิงห์โต หรือ ปี่พาทย์ทำเพลงเร็ว - ลา - ร้องเพลงปี่คลึงนอก คำบอกเหล่านี้จะเขียนไว้ตรงกลางเช่นกัน

คำบอกให้ตัวละคร "เจรจา" จะเขียนบอกไว้กลางหน้ากระดาษในกรณีที่บท
เจรจานั้น เป็นคำกลอน แต่ถาเป็นคำพูดธรรมดาจะเขียนไว้ตรงกลางหน้าว่า "เจรจา"
และจะมีชื่อของตัวละครที่จะต้องพูด บอกไว้ทางซ้ายมือ ดังนี้

— เจรจา—

ตะเกาทอง - นี่ใครอยู่ข้างใน เปิดรับหน่อยเถอะนา

ตะเกาแก้ว - แหม นิ่งเสียได้ หูไม่มีหรือ ถ้าไม่เปิดจะฟังเข้าไปนะ

คำวี้ : กองการสังคีต

แต่ถาเป็นบทพูดที่เป็นคำกลอนแล้วคอยบทยุทธกรรมดา ก็จะเขียนว่า "เจรจา"
ตรงกลางเพียงครั้งเดียว บทแรกจะไม่บอกชื่อตัวละครที่พูดเพราะจะมีบทร้องละครตัวนั้น
นำมายุอยู่แล้ว

—เจรจา—

คิดจะคักปักษามาเลี้ยงเล่น	กลัวจะเป็นเวรกรรมไปชาติหน้า
ลูกเมียพลัดกันเห็นทันตา	เหมือนคนต้องโทษพาอศาศเคื่อง
ข้าเห็นเป็นทนายสงสาร	ทรนทุกข์ตรอมจนยอมเหลือ
ทั้งจิตคิดจะขออยู่เนื่องเนื่อง	แต่เกรงจะขัดเคื่องพระบาท

ท้าวสิงหล - ขางฉลาครอบรู้เหลือเกินละ พอนารายณ์ศิเบศรี นี่พอไปพบคนโทษ
เข้าที่ไหน โทษหนัก มันมากมาย สักเท่าใดหนอ ถ้าไม่มากนักตา
จะอภัยให้ เล่าไปซิหลาน

ไชยเชษฐ์ : วิทยาลัยนาฏศิลป์

และเมื่อนำเอาส่วนประกอบต่าง ๆ มารวมกัน ลักษณะและรูปแบบของบทละคร
ที่แสดงในปัจจุบัน จะมีลักษณะดังนี้

—ฉากพลับพลากลางป่า—

— ท้าวเสนากุญ นางเกสรสมุณฑาและนางศรีสุพรรณนั่งอยู่ด้วยกัน —

—ปิพาทย์ทำเพลงเชิด—

—เปิดมาน—

—เสนาวิ่งออกเวทีกลางแล้วขึ้นเวทีบน—

—ร้องราย—

ครั้นถึงค่ายหลวงไม่หน่วงหนัก ยังหอบฮักถนลานชานกลา
ร้องทูลแถลงแจ้งกิจจา ครั่งนี้ชีวาไม่รอคคอง

—เจรจาทักตลก เสนาว่าไปพบเด็กในป่าไล่ตี หินมา—

สังข์ศิลป์ชัย : กองการสังคีต

สิ่งที่เพิ่มเข้ามาของกลอนบทละครปัจจุบัน อันได้แก่ คำบอกฉาก คำบอก
การปรากฏตัวและกิริยาการเข้าออกในการแสดงของตัวละคร และคำบอกให้ "เจรจา"
พร้อมทั้งบทเจรจาสั้นๆ เหล่านี้ ถ้าจะพิจารณาก็จะเห็นว่า ล้วนเป็นส่วนที่ช่วยทำความเข้าใจ
ให้กับผู้ทันทไปใช้แสดงให้แจ่มชัดยิ่งขึ้น จากบทที่ยกตัวอย่างมานั้นเป็นบทที่กองการสังคีต
ปรับปรุงขึ้น เพื่อใช้แสดงบทเวทีโรงละครแห่งชาติ จึงมีทั้งบทที่ตัวละครใช้ทั้งเวทีกลางและ
เวทีบน ซึ่งถ้าจะใช้บทนี้แสดงในสถานที่อื่น หรือเวทีอื่นก็จำเป็นจะต้องมีการปรับปรุง
เกี่ยวกับจุดในการเข้าออกของตัวละครให้เหมาะสมกับลักษณะของเวที และสถานที่ ที่ใช้
แสดง เป็นลักษณะหนึ่งของการปรับปรุงบทละครในการนำไปใช้แสดง

ส่วนบทเจรจามีเขียนไว้ให้ นั้น ก็เป็นเพียงคำเจรจาของตัวละครสำคัญ บาง
ตัวที่ไม่ได้ต้องการให้เป็นตัวตลกของเรื่อง เช่น พระเอก นางเอก หรือตัวรอง ที่มี
เขียนไว้ให้ก็คงเพื่อเป็นแนวให้ตัวละครเท่านั้น เพราะตัวละครเหล่านั้นไม่ได้มีบทบาท
ในการโต้ตอบอย่างเช่นพวกที่เป็นตัวตลก การเขียนบทเจรจาไว้ให้ในบทปัจจุบันจึง
ไม่ได้มีเขียนไว้ให้ตัวละครทุกตัว หากเขียนให้เฉพาะบทเจรจาที่เป็นพื้น ๆ ส่วนเจรจา

ของพวกคตลก ก็จะต้องให้รู้เท่านั้นว่า ถึงบทตรงนี้ให้ (เพราะจาคตลก ว่าเสนาไปพบเด็ก
โลตี หนึ่งมา) ทั้งนี้เพื่อให้ผู้แสดงตลกได้แสดงบทบาทได้อย่างเต็มที่ เพื่อรักษาลักษณะของ
การแสดงละครนอกให้เป็นไปตามจุดมุ่งหมายของการแสดง

2. ลักษณะคำประพันธ์

บทละครนอกทั้ง 6 เรื่องที่ใช้แสดงกันมาจนถึงปัจจุบันนี้ เป็นบทที่ได้เค้าเรื่องเดิม
มาแต่งบทละครในสมัยกรุงศรีอยุธยา พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ทรงเลือก
เอาบทละครของเกาบางตอนมาดัดแปลงต่อเติม และปรับปรุงสำนวนกลอนเสียใหม่ โดยมี
พระราชประสงค์จะให้ละครของหลวงแสดง และเพื่อให้กระบวนกลอนราบริบนี้มีแบบแผนขึ้น
ในปัจจุบัน กรมศิลปากรก็ได้ยึดเอาบทพระราชนิพนธ์ทั้ง 6 เรื่องเป็นต้นแบบ และนำมา
ดัดแปลงปรับปรุงให้เหมาะสมกับการแสดงในปัจจุบันขึ้นอีก

แบบบทละครทั้ง 3 ส่วนจะแต่งขึ้นเพื่อใช้ในการแสดงเหมือนกันก็ตาม แต่
ลักษณะคำประพันธ์ย่อมมีความแตกต่างกันตามลักษณะการใช้และสมัยนิยม จึงจะกล่าวถึง
ลักษณะคำประพันธ์ของบทละครในแต่ละสมัยตามลำดับ แต่ก่อนอื่นจะขอกล่าวถึงแผนผัง
บังคับสัมผัสของกลอนบทละคร ดังนี้

2.1 แผนผังกลอนบทละคร

ตั้งแต่รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก เป็นต้นมา ได้มี
การวางรูปแบบบังคับสัมผัส ตามกฎเกณฑ์ของฉันทลักษณ์ ซึ่งกลอนบท ละครนั้นจะมีลักษณะ
เช่นเดียวกับกลอนสุภาพ¹ หากจะต่างกันบ้างที่จำนวนคำในวรรค ดังรายละเอียด
ต่อไปนี้

¹ เศรษฐี พลอินทร์ ลักษณะคำประพันธ์ไทย หน้า 165

กลอนที่มี 6 คำในหนึ่งวรรค

```

      0 0 0 0   0 0 0 0 0 0
0 0 0 0 0 0   0 0 0 0 0 0
  
```

กลอนที่มี 7 คำในหนึ่งวรรค

```

      0 0   0 0 0 0 0 0 0
0 0 0 0 0 0 0   0 0 0 0 0 0 0
  
```

กลอนที่มี 8 คำในหนึ่งวรรค

```

      0 0 0 0 0 0 0 0   0 0 0 0 0 0 0 0
0 0 0 0 0 0 0 0   0 0 0 0 0 0 0 0
  
```

กลอนที่มี 9 คำในหนึ่งวรรค

```

      0 0   0 0 0 0 0 0 0 0 0
0 0 0 0 0 0 0 0   0 0 0 0 0 0 0 0 0
  
```

2.2 ลักษณะคำประพันธ์ของกลอนบทละคร มีลักษณะเฉพาะและความนิยมในการเขียนให้ไพเราะ ดังนี้

2.2.1 จำนวนคำในวรรค โดยปกติคำประพันธ์ประเภทกลอนจะไม่บังคับจำนวนคำในวรรคให้จำกัดตายตัวลงไปเหมือนกับคำประพันธ์ประเภทอื่น กลอนจึงมักมีคำในวรรคได้ตั้งแต่ 7 - 9 คำ ขึ้นอยู่กับความสั้นยาวของกระบวนกลอน และลักษณะของกวีแต่ละคน แต่สำหรับในกลอนบทละครนั้น จะนิยมใช้จำนวนคำประพันธ์เพียง 6 - 7 คำเท่านั้นในหนึ่งวรรค และที่ใช้ 8 คำ ก็มีบ้างตามสมควร ดังจะยกตัวอย่างบทละครนอกจากจำนวนต่าง ๆ

สำนวนอยุธยา

เจ้าเอ๋ย ๆ ฦ
เจ้ายากินแรงแรงใจ
พี่เป็นมุนคอันเรยั้งไค้ท
มาญควยคุณวิคทยา

วิมาลนารีหยาสงไสย
ถาญมิโคไคลคล้า
พระเวคอาคมอันแกลวกล้า
ครันวาประมาคลงเมื่อไคย

พี่จำจิ้นสุดหึงชีวา
 พี่บอกนางไหแรงใจ
 เหตุควมไม่รักจึงไม่ไป
 เมื่อเจามีขึ้นไปควมพี่

พี่จ้อย ^{๕๖}ชา ก็ไม่ไคย
 เรายังไม่ควนจปราณี
 แกล้งกลาวพิโรมาไสยศรี
 คอยอยู่จคิ จขอลา
 ไกรทอง : กรุงเก่า

สำนวนพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 2

๑ เจ้าเอ๋ยเจ้าพี่
 ไซ้จะกลาวแกล้งแสร้งไล่ไคล
 พี่เป็นมนุษย์สุดวิสัย
 พี่มาไคควมฤทธิวิทยา
 ถ้าอยู่ไคไม่ร้างทางห้อง
 จะลคเลี้ยวเบี้ยวบิกตะกุกไป
 น้อยหรือรักเจ้าสักเทาพอม
 จะเฝ้าวอนงอนงอไปไคมี

ไมพอที่จะพะวงสงสัย
 สิ่งไรมิจริงไม่เจรจา
 จะอยู่ในที่คุหา
 แม้นประมาทไมชาจะบรลย
 จริงจริงนั้น้องอย่าสงสัย
 เหมือนเจ้าไมเมตคปราณี
 ยังไมยอมพร้อมใจไปค้วยพี่
 คอยอยู่จคิพี่ขอลา

ไกรทอง: รัชกาลที่ 2

จะเห็นได้ว่า บทละครในสมัยอยุธยา และในสมัยรัชกาลที่ 2 คงนิยมใช้คำในวรรค
 ตั้งแต่ 6 - 8 คำ และมักจะใช้ 7 คำเป็นพื้น และเป็นเช่นนั้นทั้ง 6 เรื่อง ส่วนกลอนบท
 ละครของกรมศิลป์ากรในปัจจุบัน ก็คงลักษณะของจำนวนคำในวรรคเช่นเดียวกัน ส่วนใหญ่
 มักเป็นการนำเอาบทกลอนจากบทละครในพระราชนิพนธ์ของรัชกาลที่ 2 มาตัดต่อและ

ในต้นฉบับที่เป็นสมุดไทยนั้น ทุกฉบับจะเขียน "๕๖" แทน "๕ + ๐๖" เช่น
 ราช พี่จาย ขลวัน แต่ถาคัว "๕" เขียนประกอบกับอักษรหรือสระตัวอื่น ๆ
 ก็จะเขียนตามปกติเช่น ไชย ขลนี้ ชีวา ขวน ชม

เปลี่ยนแปลงรูปแบบในการเขียนบ้างตามลักษณะของการใช้บท ซึ่งจะกล่าวถึงในโอกาสต่อไป

เรื่องของจำนวนคำในวรรคของกลอนบทละครนี้ มีผลเกี่ยวเนื่องมาถึงทำนองของเพลงร้อง ทั้งนี้เพื่อให้สอดคล้องกับการเอื้อนทำนอง และพอดีกับจังหวะในการแบ่งวรรคคำ ผู้มีความเชี่ยวชาญในการขับร้องได้ชี้แจงว่า "ถ้าหากบรรจุคำในวรรคมาก ๆ จะทำให้ลำบากต่อการสอคำใส่ทำนองเพลงร้อง นอกจากว่าเพลงที่ใช้ขับร้องนั้น เป็นเพลงที่มีการเอื้อนมาก ๆ บทที่ใช้ประกอบทำนองจึงจะสามารถใส่คำร้องได้เต็มที่ แต่ถ้าเป็นเพลงที่มีทำนองเอื้อนไม่มาก ถ้าใส่จำนวนคำในบทมาก ก็จะทำให้ร้องลำบาก"¹ เรื่องของจำนวนคำในบทกับทำนองเพลงร้องนี้ ผู้ศึกษาได้แยกหัวข้อกล่าวโดยละเอียดต่อไป

2.2.2 การส่งสัมผัส สัมผัสของกลอนบทละคร แต่ละสำนวนมีลักษณะ

ดังนี้

สำนวนอยุธยา กลอนบทละครสมัยอยุธยามีลักษณะเป็นกลอนคั่น สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้ทรงสันนิษฐานไว้ว่า

ละครนอกที่เล่นกันในกรุงศรีอยุธยา ชั้นเดิมก็คงจะมีตัวละครแต่โรงละ 3 คน 4 คน อย่างละครโนราชาตรี ตอนานมาเมื่อมีคนชอบดูละครมากขึ้น ทางหาเสียงชีพในการเล่นละครสวดขึ้น จึงเกิดการแก้ไขกระบวนการแข่งขันกันให้วิเศษขึ้นกว่าแต่เดิม คือเพิ่มตัวละครให้มากขึ้น แลคิดเครื่องแต่งตัวละครขึ้นแล้ววิเล่เรื่องให้แปลกออกไป บทร้องซึ่งเดิมตัวละครร้องเป็นกลอนคั่นโดยประติษฐานของตนเอง (อย่างโนรายังร้องอยู่ทุกวันนี้) ก็มีกวีช่วยกันคิดแต่งกลอนให้เพราะพริ้งยิ่งขึ้น²

¹ ทวณ ประสิทธิ์กุล เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ จูติมา วิทยาวงศรุจิ เป็นผู้สัมภาษณ์ที่บัณฑิตศึกษาไทย วิทยาลัยนาฏศิลป์ เมื่อวันที่ 2 สิงหาคม พ.ศ. 2527

² สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ตำนานละครอิเหนา หน้า 5

เนื่องจากเป็นกลอนคน การจดบันทึกลงในสมุดไทย คงจะเป็นลักษณะเกี่ยวกับการบอกกล่าว บทละครนอกแต่ละเรื่องจึงมีหลายส่วนวนกลอน บางส่วนก็เป็นลักษณะที่คัดลอกกันมาเพราะในสมัยนั้น คงมีบทที่เขียนไว้อยู่ไม่มากนัก ใครอยากได้ไว้เป็นกรรมสิทธิ์ก็ต้อง ขอยืมต้นฉบับมาคัดลอกเอา จึงมีการคลาดเคลื่อนไปบ้าง แต่บางฉบับก็มีส่วนวนกลอนต่างกันไปแล้ว ทั้งลักษณะของกลอนที่ปรากฏก็เป็นลักษณะของกลอนคน ซึ่งยังไม่มีสัมผัสที่เป็นแบบแผนแน่นอน จำนวนคำในวรรคก็ไม่แน่นอน ในวรรคหนึ่งอาจมีตั้งแต่ 5 - 6 - 7 - 8 ถึง 12 คำ *ทั้งนี้ได้หมายรวมถึงวรรคที่เป็นคำขึ้นต้นบท ดังนั้นความไพเราะรื่นหูของกลอนคนจะมีเพียงไฉน ขึ้นอยู่กับปฏิภาณของผู้แต่งที่จะคนกลอน

ลักษณะของกลอนคนจึงเป็นเพียงคำที่คล้องจองกัน และผูกไว้ด้วยสัมผัสง่าย ๆ กลอนมีสัมผัสไม่คงที่ บางครั้งไม่มีการส่งสัมผัสระหว่างวรรคองกับวรรคส่ง นอกจากนี้ยังไม่คอยคำนึงถึงเสียงท้ายวรรค ดังตัวอย่างบทละครอุษยา

เมื่อนั้น	ดาเถาที่เฝ้าสวนวัน
ทั้งยายจูเปรพรียานัน	ซึ่งไครรักษาสรคอกไมย
เหินเจ้าไกรทองหงษา	ภานางหนารีสีไสย
เข้ามาอยู่ที่ศาลาโลย	จำเราจบอกไฉนอายุ
	ไกรทอง : กรุงเก่า

จะเห็นว่าสัมผัสของวรรคองมายังวรรคส่งหายไป

นอกจากนี้ เสียงของคำท้ายวรรครับ มักเป็นเสียงสามัญ แทนที่จะเป็นเสียงเอก เสียงเอก หรือเสียงโท ตามที่นิยมกันในปัจจุบัน ส่วนเสียงของคำท้ายวรรคองปัจจุบันนิยมได้เป็นเสียงสามัญ กลับใช้เสียงโท และเสียงเอกแทนเช่น

*การใช้คำตั้งแต่ 5 - 12 คำในหนึ่งวรรคนี้ มีปรากฏอยู่ในบทละครนอกสมัยอยุธยา เรื่องอื่น แต่ไม่มีปรากฏในบทละครนอกทั้ง 6 เรื่องที่ศึกษา จึงมีเพียงใช้คำในวรรค 6 - 10 คำ เท่านั้น ดังโคลงกล่าวในเรื่องจำนวนคำในวรรคแล้ว

เมื่อนั้น
ครันสมประคี่คินมาไคย

อึ่งพระมนี่ฟิ ไชย
ไมเห่นทรามไวกลยา

มถึฟิชัย : กรงเกา

เสียงท้ายของวรรคส่ง แทนที่จะเป็นเสียงสามัญตามที่นิยมในปัจจุบัน กลับเป็น
เสียงโท หรือเสียงจัตวา เช่น

มิ่งขึ้นมาวาเนจาวัว
เกิงกูเร ฯคฎมกีรไสย

อันจไหกลวยาสงไสย
กูเมไหอยาเหมเอนนี้
ไกรทอง : กรงเกา

การส่งสัมผัสของกลอนในสมัยอยุธยา นั้น มักจะมีการซ้ำเสียง ซ้ำคำ โดยเฉพาะ
ที่เสียงของคำท้ายวรรครับ กับท้ายวรรครอง เช่น

เมื่อเย ฯ นั้น
ไคยฟงมารคามาคาไหย

โชมนางยอพ กลินกันสงไหย
จนไจยมไยรุจเรจา
มถึฟิชัย : กรงเกา

อีกลักษณะหนึ่งที่ปรากฏในเรื่องของสัมผัส ก็คือ บางครั้งการส่งสัมผัสระหว่างบท
ขาดหายไป และมีลักษณะสัมผัสเลื่อน ดังตัวอย่าง

ตกสัมผัสระหว่างบท

แม่น้ำกเบิกเรทาง
ควยวิทยาอันเกรยิงไกระ
๑ มาเย ฯ เกิง
กานางเาไปไนชาลา

กวางควางเรรถนนกอเดินไคย
ไชกานางซึนไปจากคงคา ๑ เชิด
ที่สวนคอกมไสวนควน
มีฝกนทองเรรถนน
ไกรทอง : กรงเกา

จากตัวอย่าง เสียงท้ายวรรคส่งของบทแรกเป็นเสียงสระอา แต่ท้ายวรรครับ
ของบทต่อมา กลับขาดหายไป แต่ครั้นมาถึงวรรครอง กลับมาลงด้วยเสียงสระอาอีก
จึงเห็นได้ว่า มีการตกสัมผัสระหว่างบทเพียงจุดเดียว
ลักษณะสัมผัสเลื่อน มีปรากฏอยู่ไม่มากนัก ดังตัวอย่าง

จะให้โอเงาะสวมกายา

ความกูเสียดายเป็นนักหนา

มีให้จำให้ออเงาะปา

สั่งให้ออมาทันโดย

สังข์ทอง . กรุงเก่า

สำหรับลักษณะกลอนที่มีความถูกต้องตามแบบแผนของกลอนบทละครนั้น ก็มีปรากฏ
โดยทั่วไป หากแต่มีข้อผิดพลาดทั้งกลาวข้างต้น ประเด็นอยู่ส่วนหนึ่งเท่านั้น มีดังนี้ลักษณะ
บทพร้องทั้งหมด จนหาความราบรื่นของสำนวนกลอนไม่ได้

สำนวนรัชกาลที่ 2 ลักษณะคำประพันธ์ของกลอนบทละครในพระราชนิพนธ์
รัชกาลที่ 2 นั้น เป็นลักษณะของกลอนบทละครที่ไพเราะสมบูรณ์แบบ และถือเป็นแบบอย่าง
ของกลอนบทละครสืบมา ทั้งนี้เพราะ เสียงสัมผัสท้ายวรรคของบทพระราชนิพนธ์ เป็นไปตาม
ตำราฉันทลักษณ์ กลอนบทละครอีกประการหนึ่ง กลอนบทละครในพระราชนิพนธ์นั้น เต็มไป
ด้วยสัมผัสใน ซึ่งเป็นสัมผัสสระมากกว่าสัมผัสอักษร ทำให้กลอนมีความไพเราะน่าฟังมากขึ้น
เช่น

สิ้นสมคิดแล้วอีแหมเอ๋ย

จะเยาะเย้ยดากดางให้หนักหนา

ให้คุม คา แค้นแทนน้ำตา

จะต้องที่ตอ้งค่าก็ไม่คิด

เดินเขม่นเขนเขยวเคียวพัน

กูจะร่ำร่ำพันให้เจ็บจิต

ทำชะแฉ่แลเล็งเพงพิศ

แต่งจริตหยิบหยงตรงมา

ไชยเชษฐ์ : รัชกาลที่ 2

สำนวนปัจจุบัน ลักษณะคำประพันธ์และการส่งเสียงสัมผัสเป็นไปตามลักษณะนิยม
ในปัจจุบัน เพราะส่วนใหญ่ใช้บทละครของรัชกาลที่ 2 มาเป็นหลักในการคัดลอก โดยใช้เป็น

บทเจรจาแทนบ้าง ตัดตกลงเพื่อให้เรื่องกระชับขึ้นบ้าง ทั้งนี้โดยรักษาเนื้อความเดิม
มิให้เสียความไป และคงรักษาเสียงสัมผัสให้เป็นไปตามเสียงที่นิยมด้วย เช่น

บทพระราชนิพนธ์ มีความว่า

ยังมนต์บทหนึ่งของมารดา

ถึงจะเรียก เคาปلامัจฉาชาติ

ครุฑาเหวี่ยงขึ้นบน

เจ้าเรียนไว้สำหรับเมื่ออัปจน

แมื่ก็คงจะตายวายชีวัน

ชื่อวามหาจินตมณตร์

ฝูงสัตว์จุฑาบทในไพรสนต์

อาณมนตร์ขึ้นแล้วก็มาพลัน

จะได้แก้กันคนที่คับขัน

จงลงมาให้ทันทองที่

จบข้อความแล้วจะมีกลอนต่ออีก 2 ตอนรวม 10 คำกลอน จึงจะมาถึงบทที่ว่า

โอรสน้อยหอยสังข์ของแม่เอ๋ย

กรรมสิ่งใดเลยมาชักให้

แต่สำหรับในบทละครปัจจุบัน จะเปลี่ยนแปลง 4 คำกลอนสุดท้าย เพื่อให้เหลือ
ความเพียง 2 คำกลอน แล้วก็คมลงสัมผัส กับบทต่อไปเลยดังนี้

ยังมนต์บทหนึ่งของมารดา

แม่จะให้แก่เจ้าจบคำรับ

จะได้เป็นวิชาสำหรับตน

ชื่อวามหาจินตมณตร์

จงมารับไว้ใช้เมื่อชักสน

ถึงยามอัปจนใดพบนภัย

—พันธูร์ตรองเรียกพระสังข์—

โอรสน้อยหอยสังข์ของแม่เอ๋ย

กรรมสิ่งใดเลยมาชักให้

สังข์ทอง : กองการสังคีต

นอกจากนี้ บทที่แต่งเติมเพิ่มขึ้นใหม่ เพื่อที่จะรวบรัดให้กระชับขึ้น โดยยัด
ความเดิมไว้ และพยายามให้กลมกลืนกับของเดิม ซึ่งคงรักษาลักษณะนิยมของเสียง
สัมผัสไว้ ดังกลอนตอนพระสังข์เห็นนางพันธูร์ต บทพระราชนิพนธ์ว่า

ราย	จะอยู่ชานะนี้ก็มีได้
๐ ครั้นคล้ายทุกซุกคิดขึ้นมา	หนีไปไบตันจะเสียการ
เกลือกวามารคามาคไพร	ใส่เกือกแก้ว ถือไม้ท้าวท้าวหาญ
เอารูปเงาะสวมองค์ทรงเขาแล้ว	ออกจากเมืองมารีบนมา
เหาะขึ้นเวหาเห็นทะยาน	

๓ 4 คำ ๓ กลม เชิด

เหาะระเห็จเจ็ดคืนถึงเขาหลวง	สูงกว่าเขาทั้งปวงที่ในป่า
พลันกำลังวังชา	เห็นคเห่น้อยเลื่อยล่าเค็มที่
จำจะหยุดพักสักหน่อยก่อน	หินกรรองแรงแสงสี
จึงเลื่อนลงยังยอดคีรี	จรัสเข้าไคร่มไทร

๓ 4 คำ ๓ เสมอ

ต่อจากบทนี้ ก็จะคัดกลับมากล่าวถึง พวกพี่เลี้ยงนางนมของพระสังข์เที่ยวตามหาตัวขุนวาย จนนางพันธุรัตกลับมาหาไม่เจอ และเห็นรูปเงาะเกือกแก้ว และไม้ท้าววิเศษ หายไป นางจึงเรียกรวมพลและออกติดตาม เป็นความถึง 10 บท มีความยาว 46 คำกลอนแล้วจึงมาขึ้น ความว่า

๐ เมื่อนั้น	พระสังข์นั่งอยู่บนเขาใหญ่
เห็นมีคมคิดแสงอโศก	เสียงสนั่นหวั่นไหวนั้น
~~จวนตัวเค็มที่หนีไม่ทัน~~	~~จำจะผอนผันด้วยปัญญา~~
พระจึงถอดรูปเงาะออกซ่อนไว้	ขึ้นนั่งบนต้นไทรสาขา
ทำเป็นเซนรุกขเทวา	พลางนึกภาวนาอยู่ในใจ

๓ 6 คำ ๓ รว เชิด

สังข์ทอง : รัชกาลที่ 2

จากข้อความในพระราชนิพนธ์ตั้งแต่หน้า 79 ถึงหน้า 83 นี้ กรมศิลปากรได้นำมาปรับปรุงบทใหม่ ตัดและแต่งเติมเพื่อเชื่อมเรื่อง และสำนวนกลอนให้กลมกลืนรวบรัด และไม่ให้เสียความไปจากบทเดิม เพียงแต่ตัดรายละเอียดและลำดับเหตุการณ์เรื่องให้กระชับขึ้น เหมาะแก่ความสนใจ และเวลาของการแสดงละครนอกในปัจจุบัน จึงตัดมาเป็นบทเพียง 6 คำกลอนเท่านั้น ดังนี้

- ปี่พาทย์นำเพลงกลม, เชิด —
- เงาะออกกรำจบแล้วปองหน้า —
- ร้องเพลงพม่าน้อย —

เมื่อนั้น	องค์พระสังข์ทองนาถา
สรวยรูปเงาะเหาะลิวปลิวมา	ควยกำลังวังชาของไว
— ร้องเพลงคอยหมอก —	

พลไถลย่ำแสงทินกร	คอยเหาะออนรอนลงตรงเขาใหญ่
เห็นมิกมิกปักแสงอโศก	เสียงสนั่นหวั่นไหวเป็นโกลา
จึงเอารูปเงาะซ่อนไว้	ที่โคนต้นไทรสาชา
ทำเป็นเซนรูกชเหว	พลางนึกภาวนาอยู่ในใจ
	สังข์ทอง : กองการสังคีต

2.2.3 ลักษณะเฉพาะของแต่ละสำนวน

สำนวนอุบาย มีลักษณะของการลำดับวรรคกลอนที่สับสน กลอนบางบทตอนจะสลับวรรค ซึ่งโดยปกติควรจะมี 4 วรรคคือ วรรคสับ วรรครับ วรรครอง และวรรคส่ง การเรียงในบางตอนจะขาดหายไป เช่น มีแต่ วรรคสับ รับ รอง ส่ง และรอง ส่ง วรรคสับ และรับ ของบทตอนมาขาดหายไป ตัวอย่าง

สดับ เติมทีไปหาพระอาจาน
 รับ พุทธเจ้าสำราณแปรศุกษา
 ร้อง ทวันบายลงพีกลับมา
 สง คิคเคิงวิมาลานครี
 ร้อง พิจบอกเจ้าแต่เติมที
 สง ที่ไหนสองขรียอมตาม

ไกรทอง : กรุงเก่า

สดับ แต่ไมปรารอหนจะเอาไป
 รับ ทางชากทางวิไลภาษา
 ร้อง อังกรูมาคารนาคา
 สง เราจะปรารอหนากี่หาไม
 ร้อง นวลนางสุพรรณนัไส
 สง เปนในสุริยวงเคียงกัน

สังข์ศิลป์ชัย : กรุงเก่า

และที่มีลักษณะเป็นวรรคสดับ รับ สดับ รับ ร้อง สง ก็มีดังนี้

สดับ กูจลนไ้หมวยบันไ้ลง
 รับ ~~มึงจะคั่นคงยาสงไ้สร~~
 สดับ มึงยาอาจอวไ้หยอ้ออิง
 รับ ไ้หยคู้เมียบึงนั้นเป้นไ้รอย

คาวี : กรุงเก่า

สลับ ไปพบแตกอไมโยย
 รับ หอมรื่นชื่นใจไชยภค
 สลับ ครันวา ออกไปเสียให้ไกล
 รับ กลิ่นนันทายไปพระโสมสี
 รอง ครันเคามาไกลก็กลิ่นนี้
 ส่ง พูมิจงทราบพระบาท

มณีพิชัย : กรุงเทพฯ

การที่เป็นเช่นนี้ จึงทำให้เสียงท้ายวรรคผิดพลากไป และการส่งสัมผัสก็คลาดเคลื่อนไปตามลักษณะในวรรคด้วย ผู้ร้องก็จะยิ่งหลงบทบาทขึ้นไปอีกจนบางบทขาดหายไปเลย ๆ เลยทั้งวรรค เช่น

คิดเอ๋ย ๆ แล้ว	จึงเรียกน้องแก้วพิศมัย
เจ้า ศรีพุ่มพวงดวงใจ	พี่ไกรจจากถ้ำพันธะราย
เจ้าสายสุกที่รักจงเมตตา	เซ็นเจ้าขึ้นไปควยพี่
จเป็น สนิท สเนหา	พี่จะเลี้ยงเจ้าไวเป็นพัลยา
แก้วตาขานของมอญใจ	

ไกรทอง : กรุงเทพฯ

จะเห็นว่า สัมผัสระหว่างบท ตรงคำว่า "พันธะราย" กับ "ครันพิ" ไม่มี และขาดหายมาถึงท้ายวรรคต่อไปตรงคำว่า "เมตตา" และคำว่า "เมตตา" ซึ่งจะต้องส่งสัมผัสต่อกันมาอีกคำที่ 2 หรือ 4 ในวรรคต่อไป ก็ไม่มีเช่นกัน พิจารณาดูแล้ว เหมือนกับว่ากลอนชวณขาดหายไปเสีย 3 วรรค ต่อจากท้ายวรรคส่ง ที่คำว่าพันธะราย จึงน่าจะลองจัดวางรูปใหม่ดังนี้

คิดเอ๋ย ๆ แล้ว

เจ้าศรีพุ่มพวงดวงใจ

.....

.....

เขินเจ้าขึ้นไปควยพี่

พี่เจเลียงเจ้าไวเป็นพลยา

จึงเรียกน้องแก้วพิศมัย

พี่ไกรจจากถ้ำพันะราย

.....

เจ้าสายสุดที่รักจงเมตตา

จเป็นสนิกสนหา

แถวต่ายาซุนของน้องใจ

ถ้าจักรวรรคเสียงใหม่ดังนี้จะเห็นว่า ลงได้พอดี และดูราบรื่นขึ้นมาก แต่ก็เป็นที่น่าสงสัยอยู่มาก เพราะไม่ว่าจะเป็นการหลงลืมสัมผัส ที่ผิดพลาดได้มากถึงเพียงนี้ สังเกตได้จากจำนวนกลอนโดยทั่วไป ซึ่งค่อนข้างจะถูกต้อง แม้จะไม่ค่อยราบรื่นนัก แต่ก็มีผิดเพียงเล็กน้อย ทั้งนี้อาจเป็นเพราะบทละครในสมัยอยุธยา เป็นกลอนคั่นบางวรรคยาวจนหาสัมผัสลงไม่ได้ บางทีมีจำนวนวรรคมาก จนหลงเสียงสัมผัสท้ายวรรคบ้าง ตกสัมผัสไปบ้าง สัมผัสเลื่อนบ้าง การเรียงลำดับวรรคสัมผัสบ้าง คงกล่าวมา ในกรณีนี้ อาจเกิดจากการคัดลอกตกหล่น ผิดพลาดไปและได้ลอกต่อกันมาอย่างผิด ๆ ก็ได้ ไม่นั่นก็คงเป็นเพราะกลอนบทละครสมัยอยุธยาไม่เน้นสัมผัสระหว่างวรรค, บท เหมือนเช่นบทในสมัยรัตนโกสินทร์

จำนวนปัจจุบัน เนื่องจากการคัดต่อ แต่งเติมจำนวนกลอนเพื่อให้เนื้อหากระชับขึ้น ตามโอกาสและเวลาในการจัดแสดง จึงมีการตัดบทร้อง มาเป็นบทพูดคำกลอน เพื่อลดความยาวของบทในการที่จะต้องร้องเพลงนั้นยาวเกินไป เช่น

เมื่อนั้น

อุ้มองค์พระราชนัดดา

พอมาจนเย็นหลังเลนอนอยู่

คุณอมแนมแนมคางซางกระไร

ทานท้าวสิงห์หลยักษา

ลูบหลังลูบหน้าด้วยอาลัย

ตอนกลีซมพู่หรือคอไก่

เออนี้มิไปเพียวชอกชุก

เก็บบุปผามาวางหรือไมเล่า
 คานั่งคอยเจ้าเฝ้าเป็นทุกข์

โหมแจวเรือพายไล่จุก
 กลัวจะล้มลุกเจ็บป่วยไป

ไชยเชษฐ์ : วิทยาคับนางกิลป

ในพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๒ นั้น ข้อความทั้งสองตอนนี้อยู่ในบทเดียวกัน แต่เนื้อหาใช้แสดงในปัจจุบันโดยรวบรวมท่วงทำนองเพลงสิ่งใด ถ้าจะร้องเต็มทั้ง 6 คำกลอน ก็จะยาวไป จึงคัดบทร้องให้เป็นบทเพลงสั้น 2 คำกลอนแทน

อีกลักษณะหนึ่ง คือเป็นบทร้อง แทรกด้วยบทพูด แล้วกลับมาเข้าบทร้องต่ออีก ทั้งนี้เพื่อมิให้เกิดความเบื่อหน่ายในการชมการแสดงนั่นเอง เช่น

— ร้องเพลงโอราย —

เมื่อเห็น	พระสงฆ์โลกศิโยเป็นหนักหนา
กันแสงพลางทางทูลพระมารดา	แต่ทนจนมาถึงกลางกอง

— มีพาทย์รับเภา ฯ —

— พุก —

ทวยเชษฐาทั้งหกเข้าท้าวขอ	ดูเชื้อยรักใคร่ไหลลง
มันพารมเขาทวยวงยง	แล้วลัดกลิ้งในเหวลึก
เจ็บซ้ำทั้งกายปมววยชนม์	ไคทุกขทนทนที่จะตรองครึก

— ร้องโกรายต่อ —

อันจะรอลมาไคนี้ไฉน	แต่กรวยครวราวลึกถึงมารดา
	สังข์ศิลป์ชัย : กองการสังข์ก็

เมื่อนั้น

พระสังข์เคื่องซุ่นหุนหัน

สังข์ศิลป์ชัย : กองการสังคีต

จากที่กล่าวมาทั้งหมดเกี่ยวกับลักษณะของบทและคำประพันธ์ในบทละครนอก ทั้ง 3 สมัย จะเห็นได้ว่า ลักษณะของบทนั้นตั้งแต่ส่วนประกอบและการเขียนเรียบเรียง ก็มีความแตกต่างกันตามลักษณะที่ใช้ในการแสดง เมื่อการแสดงมีการเปลี่ยนแปลงไปตาม สมัยและความนิยม ทั้งความมุ่งหมายในการแสดง เวลาและโอกาสในการแสดง สถานที่และ อุปกรณ์ในการแสดงล้วนมีการเปลี่ยนแปลงทั้งสิ้น บทที่เขียนเพื่อใช้แสดงจึงต้องเปลี่ยนแปลง ตามไป เช่นในสมัยอยุธยา แสดงกันง่าย ๆ ลานบ้านใครพอมีที่ว่างก็สามารถใช้เป็นที่ แสดงละครได้ ผู้แสดงก็ร้องตนเอง และบอกเพลงหน้าพาทย์แก่ปีพาทย์ เมื่อต้องการ จะใช้เพลงอะไร การจดลอกบทจึงจดตามลำดับในการแสดง และเสียงที่ได้ยิน ลักษณะ บทของละครนอกในสมัยนี้จึงมีลักษณะดังกล่าวมา ครั้นต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 2 ละครนอก เริ่มมีแบบแผน มีบทที่รัดกุมขึ้น การแสดงมีดนตรีร้องให้รำแบบละครใน บทละครจึงต้อง บอกเพลงร้องไว้ให้ชัดเจนขึ้น ครั้นมาถึงสมัยปัจจุบันมีโรงละครแห่งชาติ เวที และอุปกรณ์ การแสดงพร้อมมูล การเข้าออก และจุดต่าง ๆ ในการแสดงจึงมีความจำเป็นมาก ดังนั้นบทละครจึงมีความละเอียดในสิ่งเหล่านี้ รวมทั้งการบรรจุเพลงร้อง และเพลง หน้าพาทย์ควบ

ส่วนลักษณะคำประพันธ์นั้น ก็มีการปรับปรุงตามลำดับ จากกลอนชาวบ้าน ซึ่ง เป็นลักษณะกลอนคน ก็พัฒนามาเป็นกลอนบทละครที่มีแบบแผนเข้ารูปเข้ารวยมากขึ้น มี ลักษณะนิยมที่ช่วยให้อ่านราบรื่น และไพเราะยิ่งขึ้น จนมาถึงการคัดลอกกลอนให้กระชับ และประหยัดเวลาในการแสดงยิ่งขึ้น ทั้งยังมีการเปลี่ยนรูปแบบจากกลอนมาเป็นบทพูด ที่จะช่วยดำเนินเรื่องให้สนุก และรวดเร็วทันใจ ผู้ชมในสมัยปัจจุบันซึ่งไม่สามารถจะใช้ เวลาในการชมการแสดงละครได้นาน ๆ ดังนั้น เป็นต้น

3. เนื้อเรื่องและตัวละคร

บทละครในสมัยอยุธยา นั้น ไม่สามารถหาหลักฐานยืนยันที่แน่นอนได้ว่า มีการแต่งบทไว้ก่อนหรือตัวละครร้องโดยประติษฐ์ถ้อยคำขึ้นเอง หากแต่เชื่อกันตามคำสันนิษฐานของ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ที่กล่าวไว้ในตำนานละครอีเหินว่า "บทร้องเดิมตัวละครร้องเป็นกลอนคนโดยประติษฐ์ของตนเอง (อย่างโนรายังร้องอยู่ทุกวันนี้)"¹

เมื่อเชื่อกันว่า กลอนบทละครแต่เดิม เป็นลักษณะของกลอนคนที่ร้องเอง ดังนั้นผู้แสดงจึงจะต้องทราบเนื้อหา เรื่องราวของละคร เรื่องที่จะแสดงเสียก่อน จึงจะสามารถร้องคำเป็นเรื่องให้ต่อเนื่องได้ เรื่องราวส่วนใหญ่ก็เป็นเรื่องที่รู้จักแพร่หลาย

3.1 ที่มาของเรื่อง

เรื่องราวของบทละครนอกมักเป็นเรื่องที่รู้จักกันดี โดยการเล่าสืบต่อกันมาที่เรียกกันว่า มุขปาฐะ มีลักษณะเป็นนิทานชาวบ้าน ซึ่งเล่าสืบเนื่องกันมาจนไม่ทราบว่าใครผู้แต่งหรือคนเรื่อง ในบรรดาบทละครนอกทั้ง 6 เรื่องที่ศึกษานี้ มีเรื่องที่เป็นนิทานพื้นบ้านจริง ๆ เพียงเรื่องเดียวคือเรื่องไกรทอง

เรื่องไกรทองเป็นนิทานพื้นบ้าน ของเมืองพิจิตร ซึ่งเล่าต่อ ๆ กันมาโดยหาที่มาของผู้แต่งไม่ได้ เนื้อเรื่องได้กล่าวถึงการปราบจระเข้ อาจจะมีคนเฒ่ามาจากความจริง ซึ่งในสมัยหนึ่งอาจมีจระเข้ขึ้นมาอาละวาดอยู่แถวเมืองพิจิตร ผู้คนหวาดกลัว จึงกล่าวขานเล่าต่อกันไป เป็นเรื่องให้ชนรุ่นหลังฟัง และได้มีการแต่งเติมเสริมเรื่องราวเกี่ยวกับไสยศาสตร์ในการปราบจระเข้ จนกลายเป็นนิทานที่ชาวบ้านรู้จักกันแพร่หลาย²

¹ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ตำนานละครอีเหิน
หน้า 5

² เสาวลักษณ์ ถนันทสานต์ วรรณกรรมรัชกาลที่ 2 หน้า 38

บางเรื่องก็มีเนื้อหากลายคลึงกับนิทานชาดก ซึ่งนิทานชาดกนั้นก็มาจาก
นิทานชาดกนั้นเอง เมื่อเล่ากันมากเข้า ก็มีผู้รวบรวมแต่งเป็นชาดก เพื่อให้
เกิดความเพลิดเพลินและเพื่อเป็นกิตติสอนใจไปด้วยทางอ้อม ละครนอกที่มีเค้าเรื่อง
คล้ายคลึงกับเรื่องในชาดกใดแก่ คำวิ สังข์ทอง สังข์ศิลป์ชัย

เรื่องคำวินั้น ลักษณะ โศกวิวิธน์ ได้กล่าวถึงพื้นฐานถึงที่มาของเรื่องคำ
วินั้น เดิมทีเป็นเรื่องเล่า แล้วพัฒนามาเป็นวรรณคดีล้นเกล้ารัชกาลในรัชสมัย
ต่าง ๆ ทั้งร้อยแก้ว ร้อยกรอง ซึ่งพระมหาราชครูทรงจะได้เค้าความมาจาก
เรื่องวิวิธน์หรือพหุชาดก แล้วมาแต่งเพิ่มเติมเป็นสื่อโลกาฉันท์ บทละคร
นอกเรื่องคำวินี้ได้เค้าเรื่องจากสื่อโลกาฉันท์อีกตอนหนึ่ง โดยเพิ่มตอนนางกันชนาดี
ขึ้นเฝ้าและตอนคำวินิรบไวยทัต^๑

เรื่องตอนต้นของสื่อโลกาฉันท์ กับคำวินิ เหมือนกันมาก จะต่างกันในข้อ
ปลีกย่อย และชื่อเมือง ชื่อตัวละคร และเรื่องในตอนท้ายของคำวินิมีเหตุการณ์ถึงนาง
ของนางกันชนาดีกับนางจันทสุภา แต่ในสื่อโลกาฉันท์ท้าวบุญมีลาย คำวินิกับ
นางจันทรรุ่งคูกันด้วยความผาสุก

* เรื่องสังข์ทอง ราชวี ยลาภิรมย์ ได้ทำการศึกษาค้นคว้าและกล่าวถึง
ที่มาของเรื่องวินั้น

มาจากการเล่านิทานของพวกอินเดียซึ่งเข้ามาทางตอนใต้ของไทย จน
กระทั่งพอขุนราม นำพระเถระจากนครศรีธรรมราช ขึ้นไปสู่โขทัย นิทาน
เรื่องสังข์ทองจึงแพร่ขึ้นไปทางเหนือ ชาวทมิฬคำบอกเล่าของพระเถระ
องค์นั้น จึงไปเผยแพร่พระพุทธรูปและลัทธิลังการวมทั้ง ทำให้พระภิกษุชาว
เขมรใหม่ก็ดัดแปลงแต่งเป็นชาดก แต่งแบบนิทานชาดก ได้ชื่อว่า สุวรรตสังข์
ชาดกทางหนึ่ง อีกทางหนึ่งคือ เมื่ออยุธยาที่สุโขทัยได้ก็กวาดล้นผู้คนมา

ลักษณะ โศกวิวิธน์ การศึกษาเชิงวิเคราะห์พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๒
เรื่องคำวินิ หน้า ๒๒๓

ช่วงสุดท้ายของเล่าเรื่องสังข์ทองให้ชาวอยุธยาฟัง จนมีผู้นำไปแต่งเป็น

คำฉันท์บาง กลอนสวดบาง กวีนิพนธ์ละครบาง¹

จากการศึกษาเนื้อหาของเรื่องสุวรรณหงษ์ชาดกกับเรื่องสังข์ทองมีความใกล้เคียงกันมา ทางข้อตัวละคร ชื่อเมือง และตอนท้ายของเรื่อง ซึ่งสุวรรณหงษ์ชาดกมีความยาวตอนออกไปอีก และมีการกล่าวถึงการกลับมาดีมีอายุของตัวละครตามลักษณะของเรื่องชาดกทั่วไป

เรื่องพื้นเล่าเรื่องมาจากชาดกอีกเรื่องหนึ่งก็คือ เรื่องสังข์ศิลป์ชัย แต่เรื่องนี้ได้ใกล้เคียงกันจนสามารถเทียบเนื้อหาได้ดังเช่น ๑ เรื่องข้างบน หากแต่มีเค้าที่คล้ายคลึงกันโดยโครงเรื่องใหญ่ กล่าวคือ เรื่องสังข์ศิลป์ชัย นี้ โครงเรื่องคล้ายกับเรื่องสุวรรณหงษ์ชาดก ทั้งเรื่องสุวรรณหงษ์ชาดกนั้นเป็น เรื่องของกษัตริย์ที่มีแม่ 7 องค์ แม่ที่สองก็ให้ประสูติโอรสแล้ว ก็ถูกกักขังแล้ว ไล่ร้ายจากแม่ทั้ง 6 เนื่องจากพระโอรสนั้นมีลักษณะต่างจากเด็กสามัญ จึงถูกขับไล่ออกจากเมืองไปทั้งแม่และลูก และตอนท้ายหลังพระโอรสทั้ง 6 ที่เกิดจากแม่ทั้ง ๖ ก็คงเที่ยวหาโอรสองค์ใหญ่ เพื่อให้ช่วยเหลือคน ส่วนเรื่องโดยละเอียด และเรื่องตอนท้ายนั้นต่างกันออกไป และที่ต่างอีกประการหนึ่งก็คือ พาดนะของพระโศภิตีนั้นเป็นนางสี นกพาดนะของพระสังข์ศิลป์ชัยนั้นเป็นราชสีห์ ชื่อ สิงหรา เป็นลูกของนางไกรสร ทาสีของนางมัทม มาให้สององค์ใหญ่

บทละครนอกนั้นนอกจากจะได้เค้าโครงเรื่องจากนิทานพื้นบ้าน และนิทานชาดกแล้ว บทละครนอกยังอาศัยเค้าโครงเรื่องของบทละครนอกด้วยกันหรือ

บทละครเรื่องอื่น ๆ ที่เล่นอยู่ในช่วงสมัยใกล้เคียงกันมาประกอบและคัดแปลงให้แปลกออกไปบ้างตามสมควรดังนี้

ควาวิ เรื่องควาวิ กล่าวถึงการเสี่ยงทายชีวิตไว้กับคอกบั้วระหว่างหลวิชัย กับควาวิ ก็มีลักษณะคล้ายกับเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนพลายแก้วกับนางพิมพิลาไลย ปลุกตนโพธิ์เสี่ยงทายแทนชีวิตตน และการถอดดวงใจใส่ไว้ในพระขรรค์ ก็เป็นลักษณะคล้ายกับการถอดดวงใจของทศกัณฐ์ในเรื่องรามเกียรติ์

คอนนางจันทสุภา ขอนตัวอยู่ในกลอง ก็เหมือนกับเรื่องสุวรรณวงศ์ชาคก ตอนที่พระสุวรรณวงศ์เดินทางมาพบนางสุวรรณเกียรติขอนอยู่ในกลองเพื่อหลบภัยนก หัสคัลลึงค์ ซึ่งมากินผู้คนในเมืองจันทก และในที่สุดพระสุวรรณวงศ์ก็ฆานกตาย

คอนนางจันทสุภา เก็บผมใส่ผอบลอยน้ำไป ก็ไปเหมือนกับละครนอก เรื่องพิรุณทอง คอนนางพิรุณทองลอยผอบไปจนถึงเมืองของพระพิไชยวงศ์ฤๅ และเรื่องสุวรรณหงส์คอนนางเกศสุริยงลอยผอบไปถึงเมืองของพระสุวรรณหงส์ แต่ทั้งสองเรื่องนี้เป็นการเล่นผอบเสี่ยงทาย ต่างจากเรื่องควาวิ

ไชยเชษฐ เรื่องไชยเชษฐเมื่อคอนพา 7 นางประพาสป่า เทวดาได้ เป็นสื่อโดยแปลงเป็นกวางบาลอ พระไชยเชษฐให้หลงจากบริวารตามไปเฉพาะ กับพี่เลี้ยงทั้งสี่ จนได้พบนางสุวิญชา ในสวนเมืองสิงหล ลักษณะเช่นนี้มีปรากฏในเรื่องอุณรุท เช่นกัน

คอนนางทั้ง 7 กลั่นแกล้งนางสุวิญชา โดยนำเอาท่อนไม้ชุบโลหิตมา เปลี่ยนแทนพระโอรสนางสุวิญชา ก็คล้ายกับเรื่องวนาวนชาคกตอนพระนาง วลีกาลอดพระวนาวน แล้วหญิงรับใช้เอาท่อนไม้ชุบโลหิตมาเปลี่ยนแทนไว้ให้

คอนพระนารายณ์ธิเบศร์แปลงศรไปที่พระไชยเชษฐ แล้วกลายเป็นพวง มาลัย และเมื่อไชยเชษฐแปลงศรตอบมาบ้างก็กลายเป็นขนม ก็คล้ายกับเรื่อง รามเกียรติ์ ตอนพระรามรบกับพระมงกุฎและพระลบ และละครนอกเรื่องจำปา สัตน ตอนท้าวชาจุฑามณีประลองฝีมือกับพระโอรสทั้งสี่

มณีพิชัย เรื่องมณีพิชัยมีนางตัวเอกคือนางยอพระกลิ่น ซึ่งมีลักษณะพิเศษ ที่มีกลิ่นกายหอม เช่นเดียวกับนางจันทน์เทวีในเรื่อง เทวัญชาคร และนางกาเกี ในเรื่องกาเกี

เนื้อเรื่องที่พระอินทร์แปลงตัวยอพระกลิ่นให้เป็นพราหมณ์ เพื่อความปลอดภัยในการเดินทางและกระทำการตามประสงค์ได้โดยไม่มีใครจำได้ ก็คล้ายกับเรื่องสุวรรณหงส์ตอนพระอินทร์แปลงตัวให้นางเกศสุริยงเป็นพราหมณ์ และสอนเวทมนต์ให้เช่นเดียวกัน

ตอนที่นางจันทน์เทวีถูกงูกัดตาย ได้มีการป่าวร้องเพื่อประกาศหาหมอดี ผู้มีวิชามาแก้ไข เหมือนกับละครนอกเรื่อง พินสุริวงศ์ ตอนนางเหมวันถูกงูกัด ลักษณะของการป่าวร้องหาผู้มีวิชามาแก้ไขรักษานี้ นวนิยายใช้กับวรรณคดีอีกหลาย ๆ เรื่อง^๑ สมัยต่อ ๆ มา

สังข์ทอง เรื่องสังข์ทองตอนนางรจนาเสี่ยงมาลัยเลือกคุณั้น เหมือนกับการเลือกคู่ของนางเกศนิมิตราของนางยอพระกลิ่นที่ได้หึงพวงมาลัยให้กับพระอินทร์ซึ่งจำแลงเป็นชายทุคติะเซ็ญใจ ทำให้พระบิดาโกรธและขับไล่ออกจากพระนคร

ตอนที่พระสังข์ตอบปัญหาและตัดสินกับพระอินทร์ คล้ายกับเรื่องสุวรรณสิริสาชาคร ตอนพระสุวรรณสิริสาตอบปัญหาและตัดสินพันกับพระอินทร์

ลักษณะหนึ่งที่บทละครนอกเกือบจะทุกเรื่องมีปรากฏอยู่คล้ายคลึงกันก็คือ เรื่องของการหึงหวงอิจฉาวิชา กลิ่นแก่งกันของเมียหลวง และเมียน้อยหรือ ~~บเหสีใหญ่กับบเหสีรอง~~ ซึ่งเป็นเรื่องธรรมดาที่สามารถพบเห็นได้ในชีวิตประจำวัน ทุกยุคทุกสมัย จากบทละครนอก 6 เรื่องที่ศึกษา มีเรื่องของการหึงหวงเสีย 5 เรื่อง มีมณีพิชัยเพียงเรื่องเดียวที่ไม่มีการหึงหวง วิชา ระหวางเมียน้อย เมียหลวง แตกต่างเป็นการอิจฉาและกลิ่นแก่งของแม่สามีกับลูกสะใภ้

ความคล้ายคลึงของเนื้อหาบางส่วนบางตอนของบทละครที่กล่าวมานี้ไม่สามารถบอกได้แน่นอนว่าเรื่องใดเขาอย่างเรื่องใด และเรื่องใดแต่งขึ้นก่อนหรือหลัง และยังปรากฏร่องรอยเป็นที่ขนานนามกันมาจนปัจจุบันนี้ เช่น เรื่องสังข์ทอง เชื่อกันว่า เพื่อบู๊ญยัง ในอุตรดิตถ์เป็นเมืองท้าวสามนต์ มีลานศิลาแลงอยู่ที่ใกล้วัดมหาธาตุ เชื่อกันว่า เป็นสนามกลศึกที่พระสังข์กับพระอินทร์ใช้ เรื่องไกรทองก็กล่าวกันว่าตำบลบ้านไกรที่จังหวัดนครพนมเป็นบ้านเดิมของเจ้าไกรทอง และที่เมืองพิจิตรก็มีตำบลที่ชื่อว่า ชาลวัน¹

3.2 เนื้อเรื่องย่อ

การเล่าเนื้อเรื่องโดยย่อของบทละครนอกทั้ง 6 เรื่องนี้ จะขอเล่าโดยยึดเอาเนื้อเรื่องของบทละครพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 เป็นหลัก และจะกล่าวถึงเนื้อหาส่วนที่เพิ่มขึ้นของบทละครในสมัยอยุธยา และเนื้อเรื่องที่คัดลอกมาเฉพาะตอนเพื่อใช้ในการแสดงของบทละครนอกในสมัยปัจจุบัน ที่ละเรื่องตามลำดับดังต่อไปนี้

3.2.1 เรื่องไกรทอง ในบทพระราชนิพนธ์เริ่มเมื่อไกรทองสนทนากับนางวิมลาลาในถ้ำ แล้วคิดชวนนางขึ้นมาอยู่ด้วยกันบนเมืองมนุษย์ นางไม่ยอมด้วยกลัวจะกลายร่างเป็นจระเข้ ไกรทองก็แกล้งตัดพ้อตอบว่า จนนางยอม ไกรทองจึงเอายันต์ปัดที่ศีรษะให้คงเป็นมนุษย์แม้จะออกจากถ้ำก็ตาม ไกรทองพานางมาพักอยู่ที่ศาลาในสวน ตายาย ที่เฝ้าสวนมาเห็นเข้าจึงนำไปบอกแก่นางตะเภากว๋ ตะเภากว๋ ทั้งสองนางจึงตามมาดูลาหึ่งหวางจนถึงกับใช้ไหขาวไพรเข้ารุมตบตี ไกรทองห้ามก็มิฟัง นางวิมลาลาแค้นใจมากจึงแค้นแค้นในมวยผมและเลิกยันต์ที่ปัดศีรษะออก กลายร่างเป็นจระเข้ ไล่กัดนางทั้งสองและขาวไพร แล้วนางก็กลับไป

¹ เสาลักษณ์ อนันตสานต์ วรรณกรรมรัชกาลที่ 2 หน้า 96

ยังดำใจว่า ไกรทองอยู่ได้ไม่นานก็ติดตามนางลงไปอีก แล้วปรับความเข้าใจกันได้

ส่วนบทในสมัยอยุธยา นั้น เริ่มตั้งแต่ชาลวันขึ้นไปพบนางทั้งสองเล่นน้ำ จึงคาบเอานางตะเกาทองมาเป็นเมีย เกิดหึงหวงกันกับนางวิมาลาและเลื่อมลายวรรณ เมียของชาลวัน ฝ่ายเศรษฐีผู้พ่อบุญพาหุมาบราบจระเข้ ไกรทองอาสาจนปราบชาลวันได้สำเร็จ และพานางตะเกาทองมาส่งคืนให้แก่เศรษฐีที่สุก ไกรทองก็ไถ่นางสองพี่น้องเป็นภรรยา

จากนี้ความก็มาพ้องกับบทพระราชนิพนธ์ แต่ตอนท้ายของเรื่องนั้นมีเพิ่มเติมออกไปอีกว่า ไกรทองลงมาอยู่ในถ้ำกับนางวิมาลา จนบรืวารจระเข้พากันไปฟ้องท้าวรำไพ ไกรทองจึงถูกท้าวรำไพสะกดมาขังกรงเหล็กไว้ ไกรทองใช้เวทมนต์ต่อสู้ไม่ได้จึงขอให้นางวิมาลาช่วยอ่อนวอนให้ท้าวรำไพยกโทษให้ ความจบลงเพียงนี้

เนื้อเรื่องในสมัยอยุธยาที่นอกเหนือจากบทพระราชนิพนธ์นั้น ส่วนใหญ่เป็นเรื่องของการติดตามต่อสู้ ดังนั้นพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย จึงเลือกเฉพาะตอนที่ไกรทองไถ่กับนางวิมาลาและพามาเมืองมอญ อันเป็นตอนที่มีการต่อสู้ต่อสู้ว่า ปะทะกรรมอันสร้างความสุขสนทนากันใจผู้คุมมาทรงพระราชนิพนธ์

ส่วนเนื้อหาของบทละครในปัจจุบันนี้ ได้เลือกมาตัดตอนแสดงอยู่ 3 ตอนคือ ตอนปราบชาลวัน ตอนพอลาง และตอนพอบน

ตอนปราบชาลวัน จะเริ่มตั้งแต่ไกรทองอาสา และทำพิธีร้ายมนต์เรียกชาลวันต่อสู้กัน ชาลวันมาดเจ็บหนักล้มถ้ำ ไกรทองตามมาพบวิมาลาและท้าวอนลาม ชาลวันหนีไม่ได้ออกมาป้องกันนาง จนที่สุดไกรทองก็ฆ่าชาลวันตายในถ้ำที่อยู่แห่งชาลวันนั่นเอง

ตอนพอลาง คือตอนที่ชาลวันไถ่นางตะเกาทองมาไว้ในถ้ำ และได้หัวนาล้อมจนไถ่เป็นภรรยา ฝ่ายนางวิมาลา และนางเลื่อมลายวรรณรู้ข่าวจึงชวนกันมาร่ำกระแทบเสียคดีตะเกาทอง ในขณะที่ชาลวันนอนหลับอยู่ กระทั่งเกิดการวิวาทกันขึ้น จนชาลวันตื่น และเข้าหา สองนางจึงเลิกกันไปเพราะเกรงกลัวชาลวัน

ตอนพอบน คือตอนที่ไกรทองพานางวิมาลาขึ้นมาจากถ้ำ และหยุดพักอยู่ที่ศาลาในสวน ตายายเฝ้าสวนเห็นจึงไปบอกแก่ นางตะเภาทองและตะเภาแก้วพากันมาคัดพ้อ และเกิดหึงหวงควากันขึ้น จนถึงสองนางใช้ให้บ่าวไพร่เข้ารุมตบตีวิมาลา นางจึงเลิกยืนต้อออกคั่นร่างเป็นจระเข้ แล้วหนีกลับไปถ้ำ

จะเห็นว่า กรมศิลปากรได้เลือกเนื้อหาในสมัยอยุธยามาแสดงด้วยถึงสองตอนคือ ปราบชาลวัน และพ้อนาง ตอนพ้อนางนั้น มีลักษณะที่เป็นในทำนองเดียวกับพ้อบน ดังนั้นจึงเป็นตอนที่ควรจะสนุกสนานได้ แต่ตอนปราบชาลวันเป็นตอนที่กล่าวถึงการติดตามและการต่อสู้ของตัวเอกทั้งสอง โดยเนื้อหาแล้วไม่สู้จะอำนวยให้ตกลงขบขันเท่าใดนัก หากแต่ในการจัดแสดง ได้จัดให้มีการสอดแทรกบทตลก ในกลุ่มบริวารจระเข้และตอนย้อยยุดคุดครานางวิมาลา เพื่อจะแก้งให้ชาลวันทนไม่ไหวต้องออกมาจากที่ซ่อน

3.2.2 เรื่องคำวี่ เริ่มจากท้าวสันนุราชลงสร้างน้ำ และไต่ขอบผาของนางจันท์สุดา เกิดหลงใหล ให้คนหานางมาถวายให้ได้ ยายทศประสาทรับอาสาโดยขอเรือไปรับนาง เมื่อมาถึงก็พบนางกับคำวี่ จึงลงถามความลับเรื่องพระขรรค์ จนในที่สุดก็ไต่นางมาถวายท้าวสันนุราช แต่ถูกท้องตัวนางไม่ได้ ท้าวสันนุราชหาหมอทำเสน่ห์แต่ไม่สำเร็จทางหลวิชัยเห็นบ่าวเลี้ยงหายเดี่ยว จึงออกตามาพบและแก้ไขจนขึ้น ทั้งสองออกติดตามมาถึงเมืองพัทวิสัย หลวิชัยแปลงเป็นฤๅษี อาสาชุบตัวให้สันนุราช แล้วแอบปลักลงหลุมไฟ นำคำวี่ออกมาสวมรอยแทน จนเกิดหึงหวงกันขึ้นระหว่างนางคันธมาลีมเหสี กับนางจันท์สุดา แต่ยายทศประสาทแอบ บอกความจริง นางคันธมาลีจึงสั่งสาวให้ไวยัทมารบคำวี่ในที่สุดไวยัทต นางคันธมาลี และยายทศประสาท ถูกลูกสิ่งประหาร

เรื่องคำวี่สำนวนอยุธยา เริ่มตั้งแต่ครั้งยังเป็นลูกเสือและลูกโค เดินทางด้วยกัน พระฤๅษีพบเข้าจึงชุบให้เป็นคน ลูกเสือชื่อหลวิชัย ลูกโคชื่อคำวี่ สั่งสอนวิชาให้จนเมื่อทั้งสองเรียนสำเร็จแล้ว ฤๅษีก็ถอดดวงใจใส่พระขรรค์ให้แล้วบอกให้

เดินทางแสวงหาเมืองครองเป็นพึ่งแก่ผู้อื่นต่อไป ทั้งสองเดินทางมาถึงเมืองจันทร์บุรี
พบกับยักษ์ที่ซ่อนในสระน้ำคอยจับคนที่มาดักน้ำไปไม่ถึง ชาวชาวยักษ์ได้ ท้าวมหาราช
ได้ทราบจึงจะยกนางศรีสุคาราชธิดาให้และจะอภิเษกให้ครองเมือง แต่ทว่าตัวของ
มอญโศกพลวิชัยเป็นผู้ก่อน จนเองอยู่ที่เมืองจันทร์บุรีด้วยสักหนึ่ง ก็ขอลาออก
เดินทางต่อเพื่อแสวงหาเมืองของตนบ้าง ก่อนจากกันพลวิชัยได้ให้น้ำกอกบัวสอง
ดอกมาเสี่ยงหาแล้วแลกกันไว้คนละดอก ถ้าใครเป็นอันตราย ดอกบัวจะเหี่ยว
ทว่าเดินทางไปถึงเมืองร้างแห่งหนึ่ง ผ่านกอินทรีย์ยักษ์สองตัว เมื่อคายจึงให้
นางโศกครองเป็นภรรยา วันหนึ่งนางถามน้ำสระตน จึงเก็บนมในนมกลอนน้ำไป
และท้าวสินบุราชเก็บนมได้จากนั้นความดีมาต่อกับมพระราชาอันพระบรม

นอกจากนี้ยังมีเรื่องคำวิอีกส่วนหนึ่ง ซึ่ง เมื่ออ่านเรื่องราวทั้งหมด
แล้ว ปรากฏว่า เป็นคนละเรื่องไม่ได้ต่อกับเรื่องข้างต้น จะคงอยู่เพียงชื่อของ
พลวิชัยและคำวิ เรื่องส่วนนี้เน้นตัวเอกที่พลวิชัยเป็นผู้ ซึ่งมีเหลือชื่อนางเทพธิดา
มีนางศรีสุคาอย่างดมยกัน เนื้อหาของเรื่องนี้ลักษณะที่เลียนแบบเรื่องราวมเกียรติ
และยังได้ระบุด้วยว่า พลวิชัยคือพระจักรีภูพาน ติดตามนางเทพธิดาที่ถูกยักษ์มาลัก
พาไป โดยมีพระอนุชาคือท้าวเวไนผู้เฒ่าผู้แก่ เมื่อเดินทางก็มาไล่พลวิชัย เป็น
ทหารช่วยศึก มีหัวหน้าเป็นพญากระบี่ธวัชวรุณ เมื่อถึงเมืองยักษ์ วารุณก็อาสา
ไปตีบขานางก่อน แล้วก็พบนางกำลังจะถูกกดตายในสวน เข้าแก้ไขและช่วยนาง
ทรงของพระพลวิชัยไว้ได้ จากนั้นวารุณก็ถือสารขอตกลงโดยได้ส่งนางคืน พญายักษ์
คืนท้าวโศกผู้ลักนางมาไม่ยอมและออกอุบายให้พลวิชัยเป็นนางแล้วหาเสียกลาง
สนามรบเพื่อตักตัก จากนั้นก็มีการถกตกลงใจของท้าวโศกผู้ลักนางไว้ให้บุตรชายที่พลวิชัย
และวารุณสามารถไปนำเอามาได้ และตกลงใจยังกับให้ส่งนางคืน

ทั้งเรื่องราวในส่วนนี้ก็ขาดหายไปติดต่อกัน มีบางตอนปรากฏขึ้นโดยที่
ผู้อ่านก็ไม่สามารถจะนำมาปะติดปะต่อเข้ากันได้ของเรื่องได้ เรื่องราวตอนท้ายนี้
มีปรากฏในคำวิกรุงเก่าเลขที่ 15-16 มัคที่ 8 และเลขที่ 43 - 47 มัคที่ 11

จะเห็นได้ว่าตอนที่รัชกาลที่ 2 ทรงเลือกมาพระราชนิพนธ์นั้นเป็นตอนที่น่าสนใจ และมีตัวละครลักษณะเด่นที่จะเสริมให้เรื่องราวสนุกสนาน เฮฮา คือตัวท้าวสนุนราช นางคันทมาลี ไวยทัก และทศประสาธ ซึ่งเรื่องในตอนต้นจะไม่มีลักษณะที่น่าสนใจและชวนให้สนุกสนานเหมาะสมกับรูปแบบของละครนอกได้ก็เท่ากับเนื้อหาในบทพระราชนิพนธ์ ซึ่งเป็นบทละครหลัก ที่นำมาใช้ในการจัดทำบทแสดงในปัจจุบันเป็นส่วนใหญ่

บทละครเรื่องท้าวสนุนราชที่นำมาใช้แสดงในปัจจุบัน จะเป็นเนื้อหาเช่นเดียวกับบทพระราชนิพนธ์ แต่ได้มีการตัดตอนหรือดัดแปลงโดยรวบรัดกลอนบางบทให้กระชับขึ้น หรือมีการดัดแปลงบทถึงเช่นโคลงกลามาแล้วในเรื่องลักษณะคำประพันธ์ ทั้งนี้เพื่อให้ใช้แสดงได้ในเวลาประมาณหนึ่งชั่วโมง หรืออย่างยาวก็หนึ่งชั่วโมงครึ่งถึงสองชั่วโมงไม่เกินไปกว่านี้ ตอนที่แสดงมักตัดเป็นตอน ๆ ดังนี้คือ

ตอนท้าวสนุนราชคลั่งถึงนางผมหมอม เริ่มจากท้าวสนุนราชชักชวนนางสนมกำนัลลงสร้างที่นอนหว้านำหน้าตำหนัก เก็บไฉ่ผอมไฉ่ผอมที่มีกลิ่นหอม ก็เสด็จกลับขึ้นปราสาท พร่ำเพ้อหลงใหลถึงนางเจ้าของผม นางสนมกำนัลเข้าใจผิด ถูกไล่ตีแตกกระเจิงไป แม่นางคันทมาลีเข้ามาปลอมก็กลับโกรธขับไล่ไปเช่นกัน จนสั่งให้ทหารออกป่าวประกาศจะให้รางวัลอย่างงามแก่ผู้ที่น่านางมาถวายได้

ตอนเฒ่าพระขรรค์ เริ่มตั้งแต่ยายเฒ่าทศประสาธเข้าถวายตัว แล้วลงถามความลับเรื่องพระขรรค์ จากนั้นก็ออกอุบายให้ทำพิธีสระสนาน แล้วแอบเฝ้าพระขรรค์ จากนั้นก็อุ้มนางจันทร์สู่ค้ำขึ้นเรือไป

ตอนสนุนราชชูปัตว์ เริ่มจากหมอเสน่ห์เข้าเฝ้าอาสา แต่ไม่ไฉนนางจันทร์สู่ค้ำยัง เค่งรังเกียจและคาถอ จึงให้ประกาศหาผู้วิชามาชูปัตว์ ฤๅษีหลวิชัยเข้าอาสา ตั้งพิธีบวงสรวง แล้วฉลากสนุนราชตกบวงสรวงคาย นำตัวควาออกมาแทน

ตอนนางคันทมาลีหึง เริ่มจากนางคันทมาลีได้รู้ข่าวว่า พระราชสามีชูปัตว์ใหม่เป็นหนุ่มรูปงาม ก็ขึ้นมามา คาวีนั้นผิวน้ำใจแต่จำต้องทักทายเพื่อมิให้พิรุณ

แต่นางก็ตัดพ้อและน้อยใจกลับไป คาวีเข้าหานางจนที่สุดคา ทั้งสองเข้าใจกันด้วยคิ
นางคันธมาลีตามมาถึงหอ เกิดการวิวาทกันขึ้น ฤๅษีหลวิชัยเข้าห้ามก็พลอยถูกนาง
คันธมาลีว่าให้ควย คาวีขอให้นางกลับไปก่อน แล้วตามบาทาแนะนำให้นางไปขอโทษ
พระฤๅษี และขอร้องให้ช่วยชุบตัวให้นางเป็นสาวบาง

ตอนคาวีรบไวยทัต เริ่มตั้งแต่ ย้ายเขาที่สประสาธเลาความจริงเรื่อง
คาวี มีโซท้าวสันนุราช นางคันธมาลีโกรธแค้นและเสียใจ จึงใช้ให้สประสาธถือ
สารไปถึงไวยทัตผู้เป็นหลานให้ยกทัพมารบแก้แค้นให้ท้าวสันนุราช ไวยทัตยกทัพมาล้อม
ประสาธคาวีและสู้รบกัน คาวีจับได้ตัวไวยทัต ทั้งสังจับนางคันธมาลีและเขา
ทัตประสาธ แล้วสังประหารทั้ง 3 คนพร้อมกัน

ตอนคาวีรบไวยทัตนั้น เพียงแค่มองตอนการแสดงไว้แค่นี้ก็ได้อะไรมาตอน
นี้ออกแสดงเลย ส่วนตอนที่นิยมแสดงได้แก่ ตอนเขาวรรคและสันนุราชชุบตัว

3.2.3 เรื่องไชยเชษฐ์ ในบทละครพระราชนิพนธ์เรื่องไชยเชษฐ์
เริ่มโดยกล่าวถึงพระไชยเชษฐ์ อยู่ป่าตามหาช้างเผือกก็ไม่มีร่องรอย คิดหวนนาง
สุวิญชาจึงยกพลกลับ พอมาถึงทราบข่าวนางคลอดลูกเป็นท่อนสีกก็โกรธ สั่งให้นำนาง
ไปประหาร แต่ที่เลี้ยงทั้งสี่ได้ทูลขอเอาไว้ เพราะเกรงท้าวสิงหนคร โขยเชษฐ์
จึงให้ขับไล่นางไปเสียจากเมืองในคืนนั้น นางวิจารย์พานางสุวิญชาไปขุดหาพระโอรส
ที่โคนต้นไม้ พระอินทร์ส่งสารจึงให้ท้าวชัยราชรถไปส่งที่เมืองสิงหนคร ท้าวสิงหน
คร จะยกทัพมารบ นางขอร้องไว้จึงยอมและตั้งชื่อให้หลานว่า นารายณ์ธิเบศร์

~~ทางเมืองไทรบุรี ท้าวธรรมมีกับนางแก้วสัจจาเมื่อรู้เรื่องก็โกรธ และ~~
ให้ไชยเชษฐ์ออกติดตามนางและลูกกลับมา ไชยเชษฐ์ตามมาถึงนารายณ์ธิเบศร์อายุ
ได้ 7 ปี ลงท้าวสิงหนครมาเที่ยวป่า จึงพบกับบิดาแต่ไม่รู้จัก จนเกิดการเสียสร
ขึ้นจึงไต่รู้จักกัน นารายณ์ธิเบศร์ พาพ่อเข้าไปขอภัยโทษกับท้าวสิงหนคร และ
นางสุวิญชาที่สุก ก็คืนดีกัน และจัดให้มีการอภิเษกใหม่เพื่อล้างอายให้นางสุวิญชา

ส่วนความในบทละครสมัยนี้ ท้าวความไปตอนต้น โดยเริ่มตั้งแต่ ท้าวอภัยนุราชเจ้าเมืองเวสาลี มีราชธิดา ๓ คน นางจำปาทอง นางมีพี่เลี้ยงเป็นแม่ชื่อนางวิหาร วันหนึ่งนางไปสงน้ำ เก็บโคไซจระเข้นางก็นำมาพัก จระเข้เคี้ยวโคขึ้นโลกักคนในวังแล้วลงไปอยู่ในแม่น้ำ ราษฎรเดือดร้อนมาก จึงพากันมาร้องทุกข์กับท้าวอภัยนุราช ทำให้เป็นที่รื้อวโรครุนแรง ถึงกับขับไล่นางออกจากเมืองไป นางจำปาทองกับนางวิหารเดินมาถึงริมแม่น้ำ เห็นจระเข้ของนางจึงกระโดดลงไปหมายจะให้จระเข้กินเสีย เทวคาบ้นกาลให้มียักษ์คนลุกขึ้นมารับนาง คนของยักษ์กวาดตัวจระเข้ตาย นางจำปาทองกับนางวิหารจึงคิดว่าจะเดินทางกลับ แต่หลงทางไปพบยักษ์ชื่อนนทยักษ์อยู่ เขาอัครรรฐซึ่งเดินทางจะไปเฝ้าท้าวสิงหล เกิดพอใจนางจึงเข้าเกี้ยวพาราสี นางตกใจกลัววิ่งหนีจนมาถึงภูเขาศรีโคตม ได้รับการช่วยเหลือและพักอยู่ที่นั่น

ท้าวสิงหล เป็นยักษ์ที่ประพฤติตัวอยู่ในศีลในธรรม ครองเมืองสิงหลแต่ไม่มีรัชทายาท คืนหนึ่งเกิดนึกฝันไปว่า มียักษ์ป่าน้ำดอกจำปามีสีเหมือนทองคำแต่มีปลีสีดำคาวๆ ไทรทำนายว่าจะได้ธิดาทั้งคงามมาก แต่นางจะมีเพื่อนร่วมใจที่มีลักษณะประหลาด พอนนทยักษ์มาถึงก็ทูลเรื่องนางงามที่ตนพบ ท้าวสิงหลจึงจัดพลออกไปขอนางจากพระฤๅษีมาอุปการะเป็นราชธิดา และตั้งชื่อให้ใหม่ว่า สุนิชา

ไชยเชษฐ เป็นโอรสของท้าวธรรมีกกับนางแก้วสัจจา ครองเมืองเหมันต์ พระไชยเชษฐมีนางสนมอยู่ 7 คน วันหนึ่งไชยเชษฐพานางทั้ง 7 ไปประพาสป่า พระอินทร์เห็นว่า เป็นคู่ของนางสุนิชาจึงแปลงเป็นกวางมาลให้พลัดกับไพรพลหลงเข้าเมืองสิงหลกับพี่เลี้ยงหนียักษ์มาพบกับนางสุนิชา นางพาเข้าเฝ้าไชยเชษฐขอยุสสนองคุณสักพัก พอถึงกับที่ยักษ์รณพักตร์มีสารมาขอสุนิชา ไชยเชษฐจึงจำอาสารับศึก และได้ชัยชนะ ท้าวสิงหลจึงจัดการอภิเษกนางสุนิชาให้

ความตอจากนั้นขาดหายไป มาต่อเนื่องความเกี่ยวกับพระราชนิพนธ์ จนถึงทำพิธีอภิเษกใหม่ และมีต่อไปอีกว่า เสร็จพิธีแล้วไชยเชษฐนางสุนิชา นารายณ์ธิเบศร์เดินทางกลับไปเมืองเหมันต์ด้วย

จากนั้นความก็ซาลหาย และมาเริ่มกล่าวถึงเมื่อนารายณ์ธิเบศร์มีอายุได้ 16 ปี แดอยู่เมืองสิงหล ซอลาไปหาแม่ที่เมืองเหม็นต์ ระหว่างทางก็มาไต่กับนาง ฟองทอง ก็นินรณ้องที่พระฤๅษีเลี้ยงไว้ ตอมานางฟองแก้วก็นินรณ้องที่รู้เข้าก็อิจกา คาวา พระนารายณ์ธิเบศร์รู้ที จึงแอบนัดแนะกับนางฟองแก้ว นางฟองทองรู้ทันจึงให้นางปันจาพี่เลี้ยงมานอนขวางประตู และเอาเชือกผูกข้อมือติดกับนางไว้ ความจบเพียงนี้

จะเห็นได้ว่า เนื้อหาในตอนท้ายนี้เป็นเรื่องที่แยกกล่าวถึงการไต่คุตรองของนารายณ์ธิเบศร์ ซึ่งมีได้มีความซับซ้อนหรือเป็นปมปัญหาอะไรมากมาย เป็นแต่เพียงมีการหึงหวงเพราะชายหนึ่งหญิงสองเท่านั้น หากนำมาแสดงก็คงมีความสนุกสนาน เอาได้ตามแบบของละครนอก เพราะมีการคาทอ มีการวางกล แถ่งจริตเพื่อให้ได้ในชายที่พึงต้องการ น่าจะแตกมุขตลกได้มากพอสมควรอยู่ แต่เพราะเป็นความตอนท้ายที่ซาลหายไม่คิดต่อความ จึงทำให้ไม่เป็นที่สนใจและเป็นความที่ยาวเกินไป อาจควยเห่ขึ้นจึงไม่ทรงเลือกมาพระราชนิพนธ์เป็นบทละครแสดง

บทละครเรื่องไชยเชษฐาในสมัยปัจจุบัน เคยใช้แสดงเป็นละครเต็มเรื่อง โดยเริ่มและดำเนินตามเนื้อความในสำนวนพระราชนิพนธ์ คือจับเรื่องแสดงตั้งแต่พระไชยเชษฐากลับเข้าเมืองทราวาลูกเป็นทอนไม้ โกรธและขับไล่นางจนถึงตามมาพบกับพระนารายณ์ธิเบศร์และตามพระนารายณ์ธิเบศร์เข้าเฝ้าท้าวสิงหล และคืนดีกับนางสุวิงชา

แต่ที่คัดมาแสดงเป็นตอน ๆ นั้นจะนิยมแสดงตอน นางแนวเย็บขุม กันมาก เพราะเนื้อเรื่องตอนนั้นมีการแสดงถึงแง่อนของกนกแก้วกับท้าวสิงหลกับเด็กคือพระนารายณ์ธิเบศร์และที่สำคัญคือบทบาทของนางแนววิฬาร์ซึ่งเป็นตัวชูโรงของเรื่องมาตั้งแต่ตอนเป็นปากเป็นเสียงและเป็นผู้เจ็บแค้นแทนนางสุวิงชาผู้เปรียบรอบมาตลอด ยิ่งในเรื่องตอนนี้นางวิฬาร์เป็นตัวเอกที่จะได้สำแดงบทบาทอย่างเต็มที่

เรื่องในตอนนางแนวเย็บขุมจะเริ่มตั้งแต่ นารายณ์ธิเบศร์กลับจากป่าเข้าเฝ้า

ท้าวสิงหล และประจบเอาใจทูลเป็นความนัยว่าจะขอภัยโทษให้แก่ผู้ต้องโทษใหญ่
หลวงท้าวสิงหลรู้ทันว่าจะขอประทานภัยโทษแทนพอ จึงแกล้งเป็นโกรธเกรี้ยวกวราด
พระนารายณ์เบียดจี้ร้องไห้ฟูมฟายว่าจะฆ่าตัวตาย เพราะอายุที่เป็นลูกไม่มีพอ
ในที่สุดท้าวสิงหลก็ต้องใจอ่อนและยินยอมแต่โดยดี

ฝ่ายนางวิฬาร์แอบฟังไกรรู้เรื่องทั้งหมดความบัดนี้พระไชยเชษฐาปลอมองค์มา
รอลูกที่หุ้มประตูปะตูเมือง นางจึงออกมาทูลให้แจ้ง พอเห็นก็ว่ากล่าวเยาะเย้ย ฉากฉาง
ต่าง ๆ นานา พอให้สะใจหายแค้น โดยที่พระไชยเชษฐาเดียงไม่ออก แล้วนางก็
กลับไป

อีกตอนหนึ่งก็นำมาแสดงคือตอนสุวิธชาถูกจับ เริ่มต้นจากเมื่อพระไชยเชษฐา
กลับจากคลองขวาง 7 นางสนมก็รีบเข้าเพื่งทูลว่านางสุวิธชาล่อกลองคกงามประหลาด
ผิดจากมนุษย์ทั้งปวง แล้วก็นำเอาพานใส่ทองไม้มาวางให้ ไชยเชษฐา ึ่ง และตกใจ
มาก จากนั้นนางทั้ง 7 ก็ช่วยกันเยาะเย้ยฉากฉางให้อับอาย ไชยเชษฐาทั้งโกรธทั้ง
อาย จึงฉุนฉุนสั่งให้นางไปประหาร แต่พี่เลี้ยงทูลขอชีวิตนางเอาไว้ นาง
สนมทั้ง 7 ก็กระเทยกระเทียมพี่เลี้ยงทั้ง 4 อีก ที่สุดไชยเชษฐาก็ให้จับไล่นางสุวิธชา
ไปจากเมือง

บทที่ไชยแสดงในตอนนี้เป็นบทที่เน้นให้เห็นลักษณะความ ไม่รอบคอบ
และโง่เลาะของไชยเชษฐา เมื่อฟังความของการโต้แย้งระหว่าง 4 พี่เลี้ยง กับ 7
นางสนม การปะทะคารมระหว่างนางแม่วิฬาร์กับพระสนมทั้ง 7 ก็เป็นลักษณะ
สำคัญอย่างหนึ่ง ของบทและการแสดงละครนอก นอกจากนี้ความในตอนนี้นี้ยังมี
การแสดงบทเสภาคร่ำครวญของนางสุวิธชาสลดทรกักขัย นับเป็นตอนที่เกิดนาฏกรรม
ทางอารมณ์ในหลายด้าน

1.3.2.4 เรื่องมณีพิชัย บทละครเรื่องมณีพิชัยในบท

พระวราชนิพนธ์นั้นเป็นความตอนกลางของเรื่อง ซึ่งทรงเลือกมาพระวราชนิพนธ์
โดยเริ่มตั้งแต่ พระอินทร์มาคลุใจให้นางจันทร์พระมารดาของพราหมณ์พิชัย

กระวนกระวายใครจะไปสงน้ำ พระอินทร์แปลงเป็นงูซ่อนมาในคอกบัว เมื่อนาง
เก็บคอกบัวขึ้นแซมณบงูก็ก้นางสลบไป ท้าวพิชัยนุราชจึงให้ป้าร้องหาหมอนาแก่
พราหมณ์ยอพระกลืนเข้าอาสาโดยมีเงื่อนไขว่าถ้าสำเร็จพระมณีพิชัยต้องไปรับใช้เป็น
ข้า เมื่อรักษานางจันทร์พินิจจึงชู้ถามเรื่องนางยอพระกลืน นางกลัวจึงบอกความจริง
ทั้งหมด ท้าวพิชัยนุราชโกรธมากถึงกับทุบตีนาง ส่วนพระมณีพิชัยก็จำยอมไปเป็น
ข้าเจ้าพราหมณ์ที่ศาลาในป่า เจ้าพราหมณ์หลงใจพระมณีพิชัย โดยปลอมเป็นน้องสาว
มาอยู่เป็นเพื่อนขณะเมื่อพราหมณ์ออกไปเก็บถั่วยา พระมณีพิชัยระวังตัวด้วยเกรง
เจ้าพราหมณ์อยู่ พอตกเย็นน้องสาวกลับไปก็คืนร่างเป็นพราหมณ์กลับมาบอกว่าพระมณี
พิชัยว่าลานนางสาว พระมณีพิชัยปฏิเสธและจะค้ำน้ำลุยไฟพิสูจน์ เจ้าพราหมณ์ก็
ยอมเชื่อ

เนื้อความในเรื่องมณีพิชัยบทพระราชนิพนธ์นี้เพียงนี้ เป็นเรื่องที่สั้นกว่า
เรื่องอื่น ๆ และแม้ว่าตอนที่เลือกมาทรงพระราชนิพนธ์จะเป็นตอนที่สนุกกว่าตอนอื่นๆ
แต่ก็ยังอ่อนรสชาติของละครนอกไปกว่าที่ควร จุดใหญ่ของตอนนี้อยู่ที่การลงใจของ
พราหมณ์ยอพระกลืน ที่จิตใจจะกลืนเกล้งพระมณีพิชัย ทำให้เห็นลักษณะหว่ากถั่วของ
พระเอกซึ่งเป็นราชโอรสของกษัตริย์แต่กลัวผี และกลัวที่จะอยู่คนเดียวตามลำพัง
ประกอบกับอาการเคอะเขินที่ลูกน้องสาวของเจ้าพราหมณ์ที่เสมือนผู้เป็นนาย มา
หยอกล้อยั่วเย้า ในความเป็นชายหนุ่มก็ใคร่ที่จะได้คบแต่ก็ต้องระงับไว้เพราะ
เกรงใจเจ้าพราหมณ์ หากจะเทียบเนื้อหากับเรื่องอื่น ๆ ที่ทรงพระราชนิพนธ์แล้ว
จะเห็นว่าเรื่องมณีพิชัยมีความสนุกสนาน และความใส่ใจในการปะทะคารมน้อยกว่า
เรื่องอื่น ๆ มุขตลกก็ออกได้ไม่เต็มที่ และมีโคนอยแห่ง เช่น จะออกมุขตลกได้
ก็ตรงพราหมณ์ชู้ไหนางจันทร์พินิจบอกความจริงเรื่องนางยอพระกลืนกินแมว โดยหลอกว่า
ถ้าไม่บอกจะกลับตายอีก ความกลัวตายของนางเป็นอาการที่แสดงอารมณ์ขันได้
อีกจุดหนึ่งที่เปิดช่องให้เล่นตลกก็คือตอนที่ นางยอพระกลืนคืนร่างเป็นหญิงสาวใน
ร่างของน้องเจ้าพราหมณ์และล่อหลอก เย้าแหย่ พระมณีพิชัย

จากบทที่เป็นการเล่นตลกเขาสองของตัวเอก การเล่นตลกของตัวเอกนั้น
จะไม่สนุกและขบขันไ้มากเท่ากับตลกของตัวเสนา หรือนางกำนัล กับตัวกษัตริย์
มเหสีหรือตัวประกอบอื่น ซึ่งตัวละครเหล่านี้มีหน้าที่เป็นตัวสร้างความสนุก เรส
ได้กับเรื่องในกาาแสดงละครนอก

ส่วนบทละครนอกเรื่องมณีพิชัยในจำนวนอยุธยาอันนี้มีตั้งก่อนก่อนบท
พระราชนิพนธ์และก่อนท้ายต่อจากบทพระราชนิพนธ์ ดังนี้

ท้าววรกรรณทรงเมืองปาดะอยู่กับนางบุษยมาเหสี ไม่มีราวยุทธ ในแคว
ราชธานีแห่งหนึ่งทรงพระนามว่า นางเอกมี ท้าววรกรรณเป็นนางราชสมบัติ
ว่าจะไม่มีผู้ ในราชวงศ์ เมื่อนางเอกมีอายุได้ 16 ปี จึงตกใ้นางเลิอกผู้ โดยเจ้า
กษัตริย์คางเมืองบว นางก็ไมชอบ ท้าววรกรรณจึงประกาศใ้ชาวเมืองทั้งนคร
ไม่ว่าผู้ดีหรือเจ้าใจมาประชุมกันใ้นางเลิอก ร้อนอาสน์ถึงพระอินทร์ทรงพิพเนตร
ถูกรู้ว่าเป็นบุพเพสันนิวาสทรงนางจึงจำลงกายเป็นชายเชิญใจปะปนเข้าไปรวม
ควบ นางเอกมีเห็นเกิดรักใคร่ทั้งพวงมาลัยได้ ท้าววรกรรณลับลวและไ้กรรณ
นางมาก ขี้มเสียจากเมือง พระอินทร์จึงคืนร่างใ้ปรากฏและอุ้มนางเหาะไปถึ
เมืองสวรรค์ จนนางมีครรภ์ใกล้คลอด พระอินทร์จึงพานางมาคลอดยังเมืองมนุษย์
เป็นธิดามีกลิ่นกายหอมจึงใ้ชื่อว่า ยอพระกลิ่น แล้วฝากไว้ในปล่องไม้ไผ่สี่ลูก
ลึบใ้ว่า ผู้มีบุญที่จะ เป็นคู่ครองเท่านั้นจึงจะไ้นางไป

พระมณีพิชัยโอรสหนุ่มของท้าวพิชัยนุราชกับนางจันทร์มาเหสี ออกประชาส
ป่าเหวดศาลใจใ้มาไ้พบกับกลไ้ที่ป็นางอยู่ ไ้ทหารไ้ตัดแต่ใบสำเร็จ พระมณี
จึงตัดเองที่สุกไ้ไ้นางกลับมาแอบซ่อนไว้ในประสาธโดยไ้กล้านอกมีดามารหา
ฝ่ายพระเจ้ากรุงจีนก็ส่ง สารมาสู่ขอพระมณีไ้กับธิดาคนเล็ก ท้าวพิชัยนุราชไ้
รู้เรื่องนางยอพระกลิ่นจึงตอบตกลง และนัดวันสมพร พระมณีตกลงด้วยโดยยอมขึ้น
เฝ้า จนพระมณีถามารดาพากันมาเฝ้านจึงไ้ทราบความจริง นางวันศรีจึงเฝ้าน
นางยอพระกลิ่น จึงหาวิธีกำจัดโดยวางแผนล่อใ้ว่านางยอพระกลิ่นเป็นผีกระเจี๊ว
กินคนว่ จึงใ้จับใส่หีบไปฝังใ้ไปนอกเมือง แต่พวกเณรไ้กล้านึงวิ่งถึใ้ว่าอย่า

พระอินทร์มาช่วย สั่งสอนเวทมนต์ให้แล้วแปลงเพศนางเป็นพราหมณ์ พร้อมกับมอบ
พระขรรค์วิเศษให้ นฤมิตอาศรมในป่าใกล้เมือง เพื่อรอแก้แค้นนางจันทร

ความตอนที่พระมณีจะพลัดพรากจากนางยอพระกลีนนั้นมีตกเป็นอีก
ความหนึ่งว่า

เมื่อพระมณีพิชัยไต่ลงมาจากป่าพอถึงเมืองก็พาเข้าเฝ้าท้าวพิชัยนุราช
ท้าวพิชัยนุราชชื่นชมสละไก และจังกานอภิชเภาให้ และตั้งชื่อให้นางว่า ยอพระกลีน
โดยที่ไม่ได้กล่าวถึงพระมเหสีท้าวพิชัยนุราชเลย จนกระทั่งต่อมาได้รับสาส์นจาก
พระเจ้ากรุงจีนเรื่องขอพระมณีพิชัยเป็นเชลย แต่ยังมีใจตอบตกลงไป แล้วจึงได้
กล่าวถึงนางจันทรมเหสี รังเกียจนางยอพระกลีนอยู่แล้ว โดยอยากให้อภิชเภา
พระมณีพิชัยกับธิดาเจ้ากรุงจีน ประกอบกับอิศานางยอพระกลีนที่เป็นที่รักของ
พระมณีพิชัยจนไม่คอยเข้าเฝ้านาง จึงคิดหาอุบายโดยหาแมว แล้วเอาเลือดมา
ทาปาก เอาหางเหน็บที่มวยผม กล่าวหาว่านางเป็นยักษ์ขึ้นผีกระสือกินแมว
ถกเถียงกับพระมณีพิชัยซึ่งไม่ยอมเชื่อ จนนางจันทรกลับไป นางยอพระกลีนเสียใจ
ที่ทำให้พราหมณ์พิชัยต้องอับอายและเฝ้าหมอง พระมณีพิชัยยืนยันว่าไม่เชื่อและไม่
ยอมให้นางจากไป ทางรองไทรว่าวันนั้นจนสลับไป

รอนถึงพระอินทร์สองทิพเนตรรู้เหตุทั้งหมด ด้วยความโกรธแค้นนางจันทร
จึงเหาะลงมาอุ้มเอาพระธิดาไป นฤมิตอาศรมให้ชายป่านอกเมือง สั่งสอนพระเวท
อาคมต่าง ๆ ให้แล้วแปลงให้เป็นพราหมณ์ บอกว่าจะให้แก้แค้น เพื่อแก้แค้นนั้นเขา
ป่าวร่อนหาหมอนักให้อาสาเข้าแก้ไขเพื่อหาข้อพิสูจน์เรื่องกินแมว แล้วพระอินทร์
ก็เหาะกลับไป

ฝ่ายพราหมณ์พิชัยเมื่อพ้นขึ้นไม่พบนางยอพระกลีนก็ร้องไห้เสียใจและเข้า
เฝ้าปรึกษาเรื่องราวทั้งหมดให้ทราบ พระพิชัยนุราชก็ปลงอาลัยและให้เสนาออก
ตามหาแต่ก็ไม่ใคร่จะเจอ นางจันทรก็โศกเศร้าที่จะตอบรับเป็นบุตรเขยพระเจ้า
กรุงจีน

ต่อจากนั้นความก็มาพ้องกันตั้งแต่เหวคาคลไธนางจันทร์โหลงเล่นน้ำจน
มาจบความตรงที่เสนาปาวรองหาหอมแก่พิชัย เป็นอันจบความในส่วนานนี้

ส่วนส่วนวนความแรกนั้นมีจนจบแล้วความเช่นเดียวกับความในบท
พระราชนิพนธ์ ความขาดหายไปแต่เพียงนี้ แล้วมีปรากฏความในตอนปลายเรื่อง
โดยเริ่มจาก

พระเจ้ายุจินสั่งสาร มาเตือนเรื่องงานแต่งงาน และชวนกาเยียงมาย
อีกก็จะยกทัพมาตีเมือง ท้าวพิชัยนุราชจึงลงสวพระมณีพิชัยไปเมืองจีน และอีก
เจ้าพราหมณ์เข้ามาเยี่ยม จึงทราญเรื่องและติดตามไปต้นกลางทาง เมื่อไปถึง
เมืองจีนทูลรายงานว่าพระมณีพิชัยมีภัยอยู่ก่อนจึงไม่ยอมมาแต่งงาน เจ้ากรุงจีน
โกรธจึงออกอุบายจะหาพระมณีพิชัยเสีย โดยกำหนดให้ทำขึ้นหมากหนึ่งขึ้นให้ทัน
งานในวันเดียว บางฉบับว่าให้ทำกระจาก 500 ใบให้ทันในวันรุ่งขึ้น พระมณี
ปรึกษากับเจ้าพราหมณ์ ถอดใจว่าเจ้ากรุงจีนคิดไม่จริงพาคณะหนึ่งหนีพ้นแดนจีน
มาหลบอยู่ในสวนของยักษ์ ความในสมุทไทยมาถึงทรงนี้ก็กระจัดกระจายเป็นหลาย
ความ, ประคิดประคองกันมิได้

บทละคร เรื่องมณีพิชัยที่ไชยสงครามอยู่ในปัจจุบัน เท่าที่ค้นพบจากกอง
การสังคีต มีอยู่ 2 ตอนคือ ตอนกำเนิดนางยอพระกลืน ซึ่งปรับปรุงบทจากแนว
เรื่องบทพระราชนิพนธ์ของกรมหลวงวชิรญาณเรนทราธิบดี กับตอนเจ้าพราหมณ์ได้
พระมณีพิชัยไปเป็นทาส ความในตอนนี้ดังนี้

ลอนกำเนิกนางยอพระกลืน เริ่มด้วยการกล่าวถึงนิมานพระอินทร์
นางเกตุที่ทรงตรรกและไกลจะคลอก พระอินทร์เล็งเห็นเช่นนั้นจึงวิหิตวามเทวคา
นางฟ้า พานางมายังเมืองมนุษย์ ที่เชิงเขาสุทัศน์ใกล้กับป่าไผ่ โดยเนรมิตรกลีบพลา
เป็นต้นไผ่มาคลอก ไก่ภูเขาคาและนางอัปสรมาช่วยเป็นหมอท่าคลอก นางได้บุกริ
นีกลิ้นกายหอม พระอินทร์จึงเคืองทรงเครื่องเลวพิพยานาได้ และได้ชื่อว่า

ขอพระกลืน แล้วพระอินทร์และนางเกศณี ก็ช่วยกันเกลือกอบให้หลับไป พระอินทร์
จำจะต้องทิ้งนางไว้เบื้องมนุษย์ด้วยฉันทกรรมเนียบที่จะนำเด็กไปเลี้ยงบนสวรรค์
จึงแนรมิตนางใส่ไว้ในบ่วงไม้ไม้สี่สูก พร้อมทั้งเครื่องทิพย์ต่าง ๆ แล้วตั้งสัตย์
อธิษฐานให้นางอยู่อย่างปลอดภัย จนเจริญวัยและถึงคราวมีคู่ ผู้ที่มีบุญญาธิการพอ
ควรคู่แค้นนางเท่านั้น จึงจะตัดไม้ลำนี้ได้ หากมิใช่คู่จะตัดพันอย่างไรก็ไม่เป็นผล
แล้วพระองค์พร้อมด้วยนางเกศณีและเหล่าเทพธิดาก็เลื่อนขบวนกลับดาวดึงส์

ความในตอนนี้ แทรกมุขกถาได้ตรงที่นางเจ็บท้องจะคลอด พระอินทร์
ก็เจ็บด้วย อีกตอนหนึ่งคือตอนที่เกลือกอบพระธิดา เป็นลักษณะของพ่อที่เห่ลูกและ
เพลงที่เกลือกอบ กับที่หาในการกล่อมลูกของผู้ถึงไม้เคยมีลูกมาก่อน

ส่วนความในตอนที่ เจ้าพราหมณ์ได้พระมณีพิชัยไปเป็นทาส นั้น เริ่มจากฉาก
ของพระโอรสเมืองอยุธยา เจ้าพราหมณ์เข้าเฝ้ารับอาสาแก่พิษณุ โดยเรียกภูพิชราย
ที่รักให้มาผูกพิชกิน นางจันทร์พิน เจ้าพราหมณ์ขอสัตย์เรื่องนางขอพระกลืน มีฉะนั้น
พิชจะกลับเขารางนางอีก นางกลัวจึงเล่าความจริงทั้งหมด ท้าวพิชัยนุราชโกรธและ
ไล่ตีสางหลบเข้าตัวหนักไป ส่วนเจ้าพราหมณ์ก็ทวงสัญญาจากพระมณีพิชัย พระมณีพิชัย
ขอสัตย์ให้เจ้าพราหมณ์พักในเมือง ถิ่นสักค. หนึ่ง คอวันรุ่งขึ้นจึงค่อยเดินทางกลับ
ไปอาศรมพร้อมกัน แต่เจ้าพราหมณ์ไม่ยอมจะขอเดินทางกลับในคืนนั้น พระมณีเจ้าใจต้อง
กระทำความและถือเสมือนเจ้าพราหมณ์เป็นนายระหว่างทางในป่ายามค่ำ พระมณี
ก็เต็มไปด้วยความหวาดกลัว และตามคิดเจ้าพราหมณ์ไม่ยอมทาง

จากอาศรมเจ้าพราหมณ์ รุ่งเช้าเจ้าพราหมณ์ก็ทำอุบายจะออกไปหาตัวยา
และรากไม้โดยสั่งว่าจะให้นองสวามายูเป็นเพื่อน เพื่อล่องใจพระมณีพิชัย

1.3.2.5 เรื่องสังข์ทอง เป็นบทพระราชนิพนธ์

เรื่องเกี่ยวกับทรงพระราชนิพนธ์ตั้งแต่ต้นจนจบ เนื้อความของเรื่องสังข์ทองมีดังนี้

ท้าวสวามิปลารอดนาจะไคโอรส จึงตั้งพิชัยบวงสรวงเทวดา นางจันทร์
พระมเหสีและนางจันทาพระสนม ตั้งครุภักขึ้นพร้อมกัน เมื่อคลอดนางจันทมเหสี

ก็กลอุบายมาเป็นดอยสังข์ ด้วยความริษยาเกรงว่าลูกตนจะไม่ไ้สมบัติ นางจึงหา
 จึงคิดสินบนใคร ได้พูดทำนายว่าเป็นกาลกัณฑ์ ต้องขับไล่ไป ทำด้วยศวมลจึงจำหึงให้ขับ
 นางไป

นางจันท์ไปอาศัยอยู่กับค้ายายที่ไร่ จนผ่านไปห้าปี วันหนึ่งนางออกไปหา
 อดไม้ในป่า พระสังข์ก็ออกจากดอยมาช่วยทำงาน จนนางแอมมาเห็นจึงพูดทูลนางสังข์
 ให้พบเสีย ฝ่ายนางจันท์ได้พระสังข์ แม้จะไม่มีนางจันท์เสีย แต่ด้วยศวมลก็หาได้
 ยกของนางได้เป็นโศกโศก นางจึงคิดสินบนนายเฒ่าสุเมธาให้ทำเสน่ห์ และทูลยุยงว่า
 พระมเหสีมีใครสักคนในรู้อยู่ในป่า มาลือกันว่าพระโอรส ปล่อยไว้จะเป็นที่
 เบียดเบียนและอันตรายต่อฐานเมืองได้ ควรจะจับเอาตัวมาประหารเสีย แต่ประหาร
 ด้วยวิธีใดก็ไม่ตาย นางจึงสั่งให้เอาไปถ่วงน้ำ ทำด้วยศวมลถึงวางงงด้วยทุกขกรรมจึงเห็น
 ตามทุกประการ

เมื่อทรงพระสังข์ จมไปตรงปล่องพญานาค พญานาคมาพบเข้าพอจึงช่วย
 เพลวไว้ แล้วมีสัตว์เรื้อพรลงด้วยสารพัดสิ่งได้ไปอยู่กับนางพันธุรัต นางก็จำทรงเป็น
 คนออกมารับเลี้ยงพระสังข์เป็นลูก อยู่มาจนพระสังข์เป็นหนุ่มรูปงาม ก็ทรงสยใน
 พฤติกรรมของนางพันธุรัต ก็ค้นหาความจริงจนได้พบโครงกระดูก บอเงินมดทองและ
 รูปเงาะ กระบอง เกือกแก้ว รู้ได้ทันทีว่านางเป็นยักษ์ จึงลงจับตัวในบ่อทองและขโมย
 เอาของวิเศษทั้งสามส่วนใส่แล้วพาหนีไป นางพันธุรัตกลับจากป่าทราบเรื่องก็ระดมพล
 ยักษ์ยักวารีออกติดตาม มาทันกันที่ เขาใหญ่แห่งหนึ่ง พระสังข์เห็นหนีไม่พ้นจึงขึ้นฐาน
 ของภูเขามหาหรรษด้วยกระบองไม้ไผ่แทงขึ้นตามเขาได้ นางพันธุรัตจึงได้กระบองไม้
 เรียกหาพระสังข์อยู่ที่เชิงเขา เมื่อเห็นพระสังข์ไม่ยอมลงมาหา จึงเขียนมหาจินดา
 มนต์ไว้ เรียกเนื้อเรียกปลาไว้ในที่เชิงเขา แล้วนางก็ร้องไห้จนอกแตกตาย พระสังข์ลงมา
 จิตการณนาง ทองมดปลงก็ออกเดินทางต่อไป จนลงมาที่เมืองดาวสามนต์

กล่าวทางฝ่ายดาวสามนต์กับนางมณฑามิติดาก้วยกันเจ็ดองค์ กล่าวได้วิภา
 หัง 7 ออกเรือน จึงจัดให้มีการเลี้ยงนาลับเลือกคู่ นางทั้งหกได้คู่เป็นภริยากลางเมือง
 ยกเว้นนางรจนาน้องนอกทองที่ไม่พอใจด้วยอยู่ใด จนเกิดชาวเมืองทั้งหมดมานางก็ยัง

ไม่ชอบใจ ท้าวสามนต์โกรธจึงประชว้า ยังมีเจ้าเงาะอีกเพียงคนเดียว แตนางก็กลับทิ้งมาลัยให้เจ้าเงาะจริง ๆ ท้าวสามนต์โกรธและอับอายมาก จึงขับไล่ทั้งสองไปอยู่กระท่อมปลายนา นางรจนาอ่อนนวนในพระสังข์ถอดรูป แต่ไม่เป็นผล

หก เขยและท้าวสามนต์คิดเกลียด และกลั่นแกล้งเพื่อจะหาทางกำจัดเจ้าเงาะเสียโดยออกอุบายให้หาปลาและเนื้อแข่งกัน แต่เจ้าเงาะก็ได้มากกว่า และแบ่งให้ 6 เขยโดยแลกกับปลาจุกและไม้มู จนที่สุดรอนถึงพระอินทร์ที่ตองหาทางให้พระสังข์ถอดรูปจึงแต่งทัพมาทำหายศึกสี่พันเอาบ้านเมืองกับท้าวสามนต์ หกเขยก็พายแพกลับมาที่สุคนางมณฑาทองออกไปขอร้องให้เจ้าเงาะช่วย พระสังข์จึงยอมถอดรูปเงาะ และออกศึกสี่พันชนะพระอินทร์ ท้าวสามนต์ยี่นตีมากที่ได้เขยงามและมีความสามารถจึงยกให้พระสังข์ครองเมือง

ทางฝ่ายท้าวศวิล บรรมอยู่ พระอินทร์ก็มาปรากฏตัวและรู้ว่าเจ้าเงาะชีวิต ถ้าไม่ไปรับนางจันทและพระสังข์กลับมาภายในเจ็ดวัน นางจันทรู้เรื่องก็เข้ามาเสียคดีเยาะเย้ยจึงถูกท้าวศวิลไล่ตี จากนั้นก็ให้เสนาช่วยกันออกเที่ยวหนทางจันท เมื่อรู้ว่าอยู่กับยายตา พระองค์ก็ตามไปหาและงอนง้อขอโทษ แล้วชวนนางไปตามหาพระสังข์ที่เมืองท้าวสามนต์ซึ่งที่พระอินทร์บอกให้ โดยปลอมเป็นชาวบ้านเข้าไป พอถึงที่ที่พระสังข์ออกเลียบเมืองทั้งสองฝ่ายต่างเห็นกัน แต่ยังไม่แน่ใจ นางจันทและท้าวศวิลจึงเข้าไปขออาศัยอยู่กับนายประตู และนางจันทก็เข้าไปขอทำงานกับพวกวิเสท จนวันหนึ่งก็ทำแกงผักถวายเป็นของแกล้มขึ้นพักเป็นรูปเล่าเรื่องราวของนางและพระสังข์ พอพระสังข์เห็นก็สงสัย ตักขึ้นมาเรียงขึ้นดูก็รู้ว่า คงเป็นมารดาตามมา จึงให้หาตัวคนแกลมาที่สุดพระสังข์ได้พบกับบิดามารดา และพานางรจนาทูลลาท้าวสามนต์กับนางมณฑาทองกลับไปยังบ้านเมือง

ส่วนเนื้อความเรื่องสังข์ทองในบทละครสำนวนอยุธยาตั้งแต่ต้นจนจบถึงพระสังข์ นางรจนา ท้าวศวิล และนางจันทเดินทางกลับเมือง มีเนื้อความต่างกันออกไปอยู่เล็กน้อย คือตอนพระสังข์ตีคดี ในบทพระราชนิพนธ์ไม่ได้กล่าวถึงเรื่องลูกคี่ของพระสังข์ แต่ในฉบับอยุธยา ได้กล่าวไว้ว่า เมื่อตีคดีพระอินทร์ก็รู้คดีทองขึ้น ส่วนพระสังข์

ไม่มีลูกคลี จึงระลึกถึงพญานาคขอให้ขึ้นมาช่วย พญานาคก็ขึ้นมาพร้อมกับนำลูกคลีทอง มาส่งให้พระสังข์ใช้ในการ เล่นคลีพนัน

อีกตอนหนึ่ง คือตอนที่พระอินทร์มาชู่จะเอาชีวิตท้าววยศวิมล หากไม่ไปรับนาง จันท์และพระสังข์กลับมา พอนางจันท์รู้เรื่องราวว่ามี การเตรียมพลออกตามหานาง จันท์ เพื่อจะรับเข้าเมือง ก็ไปเยาะเย้ยประชดประชัน จนถูกท้าววยศวิมลไล่ตีกลับมา แต่แล้วควยเกราะหักรณของนางที่ทำได้ จึงทำให้ท้าววยศวิมลเกิดนึกสงสารตามไปพลอบ จึงไปพบยายเขาสุมะธากำลังทำพิธีปลุกเสกให้นางจันท์ใหม่ ท้าววยศวิมลจึงสั่งให้จับ ตัวนางจันท์มา ยายเขาสุมะธาก และโอรสแล้วนำไปประหารชีวิตเสีย แล้วจึงออกไปติดตาม นางจันท์กับพระสังข์

ความในฉบับอยุธยาจบลงที่พระสังข์ออกเลียบเมือง จากนั้นความขาดหายไป มาเริ่มอีกครั้งหนึ่ง เมื่อท้าววยศวิมล นางจันท์เหวี่ยง พระสังข์และนางรจนาเดินทางกลับ เมืองยศวิมล ระหว่างทางได้หยุดพักแรมกลางป่า ท้าวไววอระเวก ยักยอกได้รับพรจาก ท้าวเวศสุวรรณให้พันแห่งไมศยา ได้เข้ามาพบและพอใจในนางรจนา จึงลักพาเหาะ หนีไปทางเมืองนพรัตน์ ซึ่งเป็นเมืองของนางพันธุรัตที่พระสังข์เคยอยู่ ขณะนั้นมีกุมพรตรักษา เมืองอยู่ ในคืนนั้นเอง กุมพรตก็ฝันว่า กาคาบไซ้ข้ามเมืองมา ตนเองเข้าแย่งไขว้ไว้ได้ และถวายแกรงาชา โอรสทำนายว่า จะมียักษ์อุณางเหาะเข้ามาและต่อสู้กับกุมพรต กุมพรตจึงสั่งให้พสุธน้องชายไปเตรียมพลรอไว้ พอไววอระเวกเหาะหนีไป แต่ถูก นางพันธุรัตซึ่งกลายมาเป็นเสือนเมืองนพรัตน์ ร่ายมนต์ให้พามัจฉาไววอระเวกไม่เห็นทาง และหลงกลับเข้ามาในวงล้อมอีก

ฝ่ายพระสังข์ขึ้นขึ้นไม่เห็นนางรจนา คามหาคัมภีร์ไม่มีใครทราบ เรียกโหรมา ทำนายก็รู้ว่ายักษ์มาลักไป หากติดตามก็จะได้นางคืน พระสังข์จึงให้พระบิดามารดาและ พลยกกลับเมืองไปก่อน แล้วก็สวมรูปเงาะเหาะติดตามมา พบไววอระเวกรบอยู่กับ กุมพรต พระสังข์จึงเข้าช่วยและชิงนางรจนามาได้ ไววอระเวกหนีไป กุมพรตเชิญ พระสังข์เข้าเมืองและไปเยี่ยมศพนางพันธุรัต พอถึงเมืองเกิดแกล้งใจในตัวนางรจนา นางจึงขอลุยไฟพิสูจน์พระอินทร์ลงมาช่วยมิให้นางเป็นอันตราย จึงให้ทำพิธีรับขวัญนางรจนา

แล้วมอบให้กรมพรตครองเมืองนครต่อไป ส่วนพระสังฆราชจะพานางจนาคลัมเมือง
กรมพรตจึงให้บุตรคนพลมาส่งทั้งสองกษัตริย์

ฝ่ายไวยอระเวก หนีได้ก็ไปหาเพื่อนมีไวยอระเวงไวยวย โดยเกรียมทัพ
จะยกไปรบเมืองนพรัตน์ในวันรุ่งขึ้น นางพันธุรัตเลื้อเมืองรุกเขต จึงแปลงเป็นสาวงาม
มาชักนารอดพระสังข์ พระสังข์หลงเข้าเฝ้า นางจึงทูลดวงไฉ่เห็น และบอกให้
พระสังข์กลับไปช่วยกษัตริย์ เพราะไวยอระเวกไปขอกำลังไวยอระเวงมาช่วยตีเมือง
นาง พระสังข์รับท้าวและพานางรจนามาให้รู้จัก นางพันธุรัตส่งกษัตริย์ไปช่วยกษัตริย์
เมื่อได้มัน แล้วยกทัพที่พระอินทร์ประทานยกเมืองนพรัตน์ให้กับพระสังข์ บอกว่าวัน
นี้แสงไม้ไผ่ทั้งหมื่น ไวยอระเวกและไวยอระเวงนั้นโคจรจากดาวเวกสู่วรรณ บูดานมี
ดุติ้อย่างไรก็หาไม่ตาย ถ้าบูตหึ่งไม่มีดุติ้อาจจะตาย บอกแล้วนางก็กลับไป ความ
ศอวากนี้หายไป นาคกล่าวถึงไวยอระเวก ไวยอระเวงยกพลออกจากเมือง เกิดกลาง
สังหารว่าคงจะไปตาย เพราะมองไม่เห็นปราสาทเมื่อเหลียวกลับไปดู และเข้าไพร
พลเห็นไม่มีตัวอีกตาย จะกลับเข้าเมืองก็อายุไซร้พล แฉ่งใจมกผลต่อไปจนใกล้เมือง
นพรัตน์ หงันคักคองสารเข้าไปในเมืองให้ส่งนางคืนมาและเจ้าเงาะเผี้ย มีคณะ
จะตีเมืองได้แตกย่อยยับ ความชวงนาคหายไปอีก มาขึ้นเมื่อกล่าวถึง นางรจนา
สวมเงาะจอมรบชนะนพสุร พระสังข์เกรียมพลออกกรม นางพันธุรัตจึงยกบริวาร
ถูกพรายจากเขาคันธมาถาย

พระสังขตวงเครื่องที่พระอินทร์ประทาน และให้รจนามรูปเงาะนำไพรพล
ออกรับมือข้าศึกจรณาตรงเข้าสู่กับไววอระเวก พระสังขตกับไววอระเวก นางพันธุรัต
—แคว้นนั้นเป็นฝ่ายกลายมาเป็นภูมิตามมาพักพวกข้าศึก ไววอระเวก และไววอระเวก
รายบนหลังของพระอินทร์ทำลายมากของนางพันธุรัต แล้วรายนมกล้ำยังคนเหาะหนีไป
ลงนัตถ์อยู่ในเมฆ นางพันธุรัตบอกนางรจนาวาจะพาไปหาภัยกับที่ซ่อนและอยู่ นางจึง
บอกพระสังขต พระสังขตสั่งสมรณลงขึ้นไปถูกยักษ์ทั้ง ๒ ตกจากมาตถ์นั้น นางพันธุรัต
พาเงาะรจนามาในค่ายกับสิ่งของแล้วที่ด้วยกระบะมวงจนตาย ไพรพลยักษ์ก็แตกกร รายนไป
พระสังขตและรจนาพาไพรพลกลับเข้าเมือง

เรื่องสั้นของกัมมอยุธยาสิ้นสุดเพียงนี้ เนื่องจากเป็นเรื่องที่ยาว และมีความแตกต่างออกไปหลายส่วนในข้อปลีกย่อยต่าง ๆ เช่นความละเอียด หรือรวมรักในการดำเนินเรื่อง ชื่อตัวละครที่แตกต่างกันไปในตอนท้ายเรื่อง เช่น ไวอระเวก ไวอระวง เป็นไวอเวก ไวอวง ในบางฉบับ แต่เนื้อเรื่องโดยรูปเป็นไปดังโคลลาวข้างตน

* ส่วนบทละครเรื่องสั้นของในปัจจุบันที่กรมศิลปากรใช้แสดงอยู่นั้น มักเลือกตัดตอนจากบทพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 2 มาแสดงเป็นตอน ๆ ตอนที่นิยมมาแสดงได้แก่ ตอนดวงพระสังข์ ตอนพระสังข์หนีนางพันธุรัต ตอนรจนาเลี้ยงพวงมาลัย ตอนหาปลาหาเนื้อ และตอนมณฑลางกระหม่อม

✓ ตอนดวงพระสังข์ เริ่มจาก นางจันทาทราบเรื่องพระสังข์ จึงทูลยุยงว่าเป็นโอรสของใครก็ไม่รู้ อาจเป็นอันครายคอทวายศวิลและราชสมบัติได้ จึงสั่งให้เสนาไปหลอกเอาตัวมา พยายามฆ่าต่าง ๆ แต่ไม่ตาย ทวายศวิลให้เอาตัวเข้าเฝ้า เกิดเมตตา นางจันทาเป่ามนต์ซ้ำ และยุให้ประหารโดยการดองน้ำ จนถึงเสนานำพระสังข์ดองน้ำลงไปและพญานาค มาพบเข้าช่วยแก้ไข

ตอนพระสังข์หนีนางพันธุรัต เริ่มจากพระสังข์อยู่กับนางพันธุรัตมาจนอายุ 1. เด็กสงสัยในพฤติกรรมของมารดาเลี้ยง จึงแอบไปสำรวจคูหาต่าง ๆ ที่นางห้ามก็พบของวิเศษต่าง ๆ จึงซุกตัวในบ่อทอง แล้วสวมรูปเงาะ เกือกแก้ว ถือกระบองเหาะหนีมาจนถึงยอดเขาหลวง นางพันธุรัตตามมาถึงร้องเรียกอุณวอนเท่าใด พระสังข์ก็ไม่ยอมลงมาหา นางจึงโหม่นก่นหาเงินค่าไฉ่ แล้วก็ร้องไห้จนอกแตกตาย พระสังข์จึงลงมาจัดการสังเวยการศพ แล้วเดินทางต่อไป

* ตอนรจนาเลี้ยงพวงมาลัย เริ่มจากท้าวสามนต์จัดให้ 7 ชิดาเลือกคู่ครองด้วยการทิ้งพวงมาลัยให้ 6 ชิดาได้คู่หมั้น เหลืออยู่แต่นางรจนา ท้าวสามนต์จึงเกณฑ์ชาวเมืองทั้งหมดมาให้นางเลือก นางก็ไม่พอใจผู้ใดอีก ในที่สุดก็ให้เสนาเอาดอกไม้แดงไปล่อเจ้าเงาะมา ปรากฏว่านางกับทั้งพวงมาลัยได้เจ้าเงาะ ท้าวสามนต์โกรธมาไล่ตีและขับไล่นางไปอยู่กระท่อมปลายนากับเจ้าเงาะ

๕. ตอนหาปลาหาเนื้อ เริ่มจากเจ้าเงาะและนางรจนายตามประสาจนที่
กระทอมปลายนา วันหนึ่งเสนาก็นำข่าวมาแจ้งว่า ท้าวสามนต์พาเอาไพร่พล 7 แฉ่ง
กันหาปลา นางรจนาวีตก แต่งเจ้าเงาะไปลอบว่า ขอให้สมายใจเถิด แล้วก็ออกรูปเรียก
ปลามาหมก หกเขยมาขอปลาแลกกับปลายจจูก แล้วเจ้าเงาะก็ชวนนางรจนาเข้าเฝ้า
ถวาย เกิดการทะเลาะกันระหว่างนางรจนากับพี่ทั้ง 7 จนลามมาถึงจะรุมกันทำร้าย
เจ้าเงาะเข้าขวางและไล่ตีกระเจิงไป แล้วทั้งคู่ก็กลับ แล้ววันหนึ่งเสนาก็นำข่าวมา
แจ้งถึงรับสั่งให้หาเนื้อแข่งกันอีก คราวนี้พระสังข์ขอแลกกับหมู ไก่แล้วก็เข้าเฝ้าทูล
ลาฟัง ไม่นานนางรจนาก็ไปเกรงว่าจะเกิดกรณีวิวาทกันอีก

๖. ตอนมณฑลลงกระทอม เริ่มโดยกล่าวถึงเงาะกับรจนาทักกระทอม วันหนึ่งนาง
มณฑลก็มาหา ถวายทุกสิ่งของนางรจนา แล้วแจ้งข่าวเรื่องข้าศึกทำพินาศคือโอบ้านเมือง
ขอให้นางรจนารับช่วยผู้กับเจ้าเงาะ ขอให้ช่วยออกตีค้ำพินนกับบ้านเมืองคืนเพราะตอนนั้น
หกเขยก็พ่ายแพ้นหมดสิ้นแล้ว เจ้าเงาะแฉ่งอนไม่ยอมช่วย จนนางรจนาร้องไห้
คร่ำครวญดูจะสิ้นชีวิต เจ้าเงาะจึงยินยอม แต่ เกี่ยงถวายเครื่องทรง นางมณฑล
ก็ใช้ให้นางกำนัลกลับไปทูลขอเครื่องทรงมาให้ เทียวไปกลับถึงสองครา เจ้าเงาะก็ไม่
พอใจ จนท้าวสามนต์นำเครื่องมาให้เอง เจ้าเงาะก็ยังยินยอมสวม ร้องถึงพระอินทร์
ต้องขอให้พระวิศุกรรมนำเครื่องทรงมาประทานให้ เจ้าเงาะจึงยอมออกรูป ทำให้
นางมณฑลและท้าวสามนต์ตกตะลึง คิดว่าเหวคา สมโอบพระสังข์และอื่นสมย็นคิดว่า จะ
เป็นบุญบ้านกูเมืองคืนได้

๑.๓.๒.๖ เรื่องสังข์ศิลป์ชัย บทละครนอกพระราชนิพนธ์

เรื่องสังข์ศิลป์ชัย เริ่มความจากตอนกลางของเรื่อง ดังนี้

หกกุมาร คิดริษยา สังข์ศิลป์ชัยว่ามีอิทธิฤทธิ์ เกรงจะได้ความชอบและความรัก
จากท้าวแสนกฤษณ์บิดาหากปล่อยให้พาเอาเข้าเฝ้าถึงเมือง จึงวางอุบายจะกำจัดเสีย
โดยหลอกล่อให้ไปเที่ยวชมป่า พอเผลอถึงลักพระสังข์ศิลป์ชัยตกเหว แล้วกลับมา
บอกนางเกสรสุมณฑลผู้เป็นอาวว่า ชวนกันชมป่า ไม่รู้ว่าสังข์ศิลป์ชัยลงหายไปไหน
นางเกสรสุมณฑลกับนางสุพรรณ ออกตามหาแต่ไม่พบ จึงเอาสไบกับช่องหมท้าวของปักไว้

บนยอกเขา แล้วอธิษฐานว่า ถ้าพระสังฆศีลปชัยยังไม่ตายก็ขอให้ผู้มีมาพบจงและนำ
เอานาถินให้ แล้วทั้งสองนางก็เข้าเมืองไปกับกุมารทั้ง 6

ฝ่ายสิงหราชอนุชาตสังฆศีลปชัย ออกเที่ยวป่าให้เกิดกลางสังทรภ์ จึงรีบ
กลับมาที่พลับพลา แต่ไม่พบผู้ใดเลย จึงออกตามหาน้อง เทวดาคลใจให้มาพบสรกับ
พระขรรค์ วางรูกซ่อนอยู่ ก็ตามแล้วเหาะกลับไปหานางประทุม และนางไกรสรที่เมือง
บรรพตแจ้งความแก่ตนจนเกิดพลัดจากกัน

กล่าวถึงพอลาสำเภาจีน หลงมาเก็บของพบกับสไบทั้งสองนางเสียงไว้
แล้วนำเข้าไปถวายในขณะที่ท้าวเสนากุญกำลังทำขวัญสองนาง ทั้งสองเห็นก็ร้องไห้
และเล่าความจริงถึงพระสังฆศีลปชัยว่าเป็นผู้ช่วย แลหกกุมารศักดิ์กันเกิดเดียวกัน
สองนางไม่ยอมและจะออกติดตาม ท้าวเสนากุญจึงจำใจต้องไปค่าย

ทางคานพระสังฆศีลปชัยนั้น พระอินทร์ได้มาช่วยและนำไปส่งเมืองพบกับ
มารดาทั้งสองเล่าเรื่องทั้งหมดให้ฟัง วันหนึ่งพระสังฆศีลปชัยออกเที่ยวป่า จึงได้พบ
กับอาและพ่อ พระสังฆชอกลับเข้าไปจัดเมืองเตรียมต้อนรับพ่อ แล้วพระสังฆก็แผลงศร
เชิญพระอินทร์มาช่วยแต่งเมือง แล้วรับท้าวเสนากุญเข้าเมือง ชมความงามพิสดาร
ของเมืองและรับพระสังฆศีลปชัย นางประทุม นางไกรสร และสิงหราช กลับเมือง
ปัญจาล์ และซักถามความจริงกับหกกุมาร จนพระสังฆศีลปชัยแผลงศรพิสูจนฤทธิ์
หกกุมารจึงจนข้ออ้าง และรับความจริงตั้งแต่ครั้งคิดสินบนโหร ท้าวเสนากุญโกรธมาก
สั่งให้ประหารโหร หกกุมาร และทนางสนม แลพระสังฆศีลปชัยทูลขอไว้

ส่วนความในบทละครสมัยอยุธยา นั้น เริ่มต้นตอนโคกกลาถึงนางเกสร
ผู้มดตาถูกท้าวกุมภกัณฑ์ลักตัวมาเป็นนมหี จนมีจิตว่านอนางสุพรรณ ท้าวกุมภกัณฑ์เล่น
สกาพนันกับพญานาค เสียเมืองจนต้องเอานางสุพรรณไปขอแลกเมืองคืน วันหนึ่ง
นางฝัน ท้าวกุมภกัณฑ์ทำนายว่า ญาติของนางจะมาพานางไป และตัวเองจะมีอัครชาย
วันนั้นท้าวกุมภกัณฑ์ก็ออกป่า พระสังฆศีลปชัยมาพบตนาง จึงแนะนำตัว และบอกว่า
จะมารับนางกลับไปเมืองท้าวเสนากุญ แต่นางยังอาลัยรักอยู่พอที่ท้าวกุมภกัณฑ์กลับมา
นางจึงพาหลานไปซ่อนไว้ พอกลางดึกพระสังฆศีลปชัยก็พานางหนีไปซ่อนไว้ในถ้ำ

แล้วกลับมาพบกับท้าวกุมภกัณฑ์พอดี เกิดรบกัน กุมภกัณฑ์หนีไป ตามพลียักษ์มาช่วย พระสังข์
 ศิลป์ชัยจึงแต่งศรเรียกสิงหราชมาช่วย ที่สุดท้ายท้าวกุมภกัณฑ์ ก็ตายได้จึงให้ไปรับ
 นางสุพรรณที่เมืองมาคาลไปด้วย พระสังข์ศิลปชัยจึงพา อาไปคอยที่เมือง ตนเอง
 ไปเมืองมาคาลเล่นสกาชนะและได้นางสุพรรณเป็นเค็มพัน แต่พญานาคไม่ยอมตามตกลง
 จึงต่อสู้กัน พระสังข์ศิลปชัยชนะ จึงได้นางมาและพากันกลับมาพบกับทกขุนรที่ฝั่งแม่น้ำ
 ตรงข้ามเรื่องนาคกับทพรราชนิพนธ์ในตอนนั้น แต่ตอนท้าย ยังมีเพิ่มต่อไปอีกว่า

ท้าววิฑูรราช เห็นน้องชายหายไปก็สงสัยจึงไปหาที่เมืองอินราช ไม่เห็น
 ใครเลยจึงรีบออกตามหา ถามพวกยักษ์ก็ทราบความทั้งหมด จึงไปชวนพญานาคเป็น
 กำลังรวมยกทัพไปรบเมืองปัญจาล พญานาคยังเกรงฤทธิ์สังข์ศิลปชัยอยู่แต่จำใจรวม
 ทัพไปด้วย ขณะนั้นพอดีกับที่สังข์ศิลปชัยไปเที่ยวป่ากับสิงหราช แต่พญานาคไม่ทราบจึง
 ไล่เตลอมเมืองอยู่ไม่กลาสู้ และอุบายแก้ท้าววิฑูรราชว่า นางเกสรสมุทธาและนาง
 สุพรรณอยู่ในมือข้าศึก หากจูโจมด้วยกำลัง อาจเป็นอันตรายแก่นางได้ ท้าววิฑูรราช
 ก็เห็นชอบด้วย

ฝ่ายท้าวเสนากูฏรู้ว่าข้าศึกมาล้อมเมืองก็ตกใจกลัว อ้อนวอนให้ทั้งสองนาง
 กลับไป แคนางไฉยม ขอมลัคนาสวมวันเพื่อรอสังข์ศิลปชัยกลับ พอลบพระสังข์ศิลปชัย
 ก็ขึ้นประกาศบอกนางพวงว่า ไฉยมส่งนางคืน พญานาคพอเห็นพระสังข์ศิลปชัยก็ตกใจ
 เลิกทัพหนีไป พระสังข์ศิลปชัยคิดถึงความคิดของท้าววิฑูรราชที่เคยพามาส่งที่ยังแม่น้ำ
 จึงส่งสาธน์ไปแจ้งแจ้งเหตุผลและความจริงทั้งหมด ว่าไม่ควรที่จะรบพุ่งกัน ควรจะเป็นไมตรี
 คอยกันดีกว่า ท้าววิฑูรราชเป็นคนที่มีเหตุผล จึงเห็นควรและยอมเป็นไมตรีต่อกัน

ท้าววิฑูรราชและท้าวเสนากูฏ ปรึกษากันเห็นว่าควรอภิเษกพระสังข์ศิลปชัย
 กับนางสุพรรณให้ครองเมืองปัญจาลสืบไป

จะเห็นได้ว่า เนื้อความในตอนต้นและตอนท้ายที่นอกเหนือจากบทพระราชนิพนธ์
 นั้นเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับการเดินทางติดตามและต่อสู้ ซึ่งไม่ค่อยเหมาะสมนักสำหรับรูปแบบ
 ของการแสดงละครนอก บทในปัจจุบันจึงมักนำเรื่องจากบทพระราชนิพนธ์มาเลือกตัดตอน
 แสดง ซึ่งมีอยู่สามตอนคือ ตอนสังข์ศิลปชัยตกแห และตอนท้าวเสนากูฏอสังข์ศิลปชัย
 และตอนท้าวเสนากูฏเข้าเมือง

ตอนสังขศิลป์ชัยตกเหวนั้น จับตอนแสดงตั้งแต่ฉากพลิกปลาในป่า กล่าวถึง หกกุมาร ซึ่งมีศรีสันต์เป็นพี่ใหญ่ ปรีชาหาหรือถึงอุบายที่จะกำจัดสังขศิลป์ชัย และตกลง กันว่าจะชวนไปชมป่า โดยจะหลอกเอาอาวุธวิเศษคือศรและพระขรรค์ด้วย ใ้คนที่ จะ ผลักให้ตกเหวตาย เหตุการณ์ก็เป็นเช่นนั้น แต่เหวคาบังกาไว้มิให้ทั้งหมองเห็นอาวุธ ของสังขศิลป์ชัย เขาหาไรก็ไม่พบ จึงต้องกลับมามือเปล่า ส่วนสังขศิลป์ชัยที่ตกลงสู่ก้น เหวลึก เทพธิดาจำปาช่วยกันรับไว้ มิให้เป็นอันตรายมาก พระอินทร์บนอาสน์จึงเหาะ ลงมาอุ้มขึ้นไปจากเหว และช่วยรักษาด้วยเวทมนต์ จากนั้นก็เหาะพามาส่งยังเมือง ที่พระมารดาอยู่

ตอนท้าวเสนากุญ้อสังขศิลป์ชัย เริ่มจากฉากประสาทเมืองสังขศิลป์ชัย ตั้งแต่ พระสังขศิลป์ชัยกลับเข้าเมือง เข้าเฝ้าพระมารดาและนางไกรสร ไ้ถามและเล่า เหตุการณ์ที่ถูกหกกุมารผลักตกเหว จนพระอินทร์ช่วยและนำมาส่งถึงประตูเมือง พระมารดาปลอบแล้วพาไปพักผ่อน รุ่งเช้าเหวคาบใจให้ใครจะออกเที่ยวป่า จึงไป อ้อนวอนขอต่อพระมารดา ซึ่งจำใจอนุญาต พระสังขศิลป์ชัยก็แต่งศร เรียบสัถว์มาเป็น เพื่อนเล่น จนกระทั่งเสนาของท้าวเสนากุญมาพบเข้าและไ้ถามว่าเป็นลูกใคร พระสังข ศิลป์ชัยไ้กราบลาและล่องถึงมารดาจึงไล่ที่ด้วยคันศร เสนาวิ่งหนีกระเจิงมาทูล ความต่อท้าวเสนากุญ นางเกสรสมุทธาไ้ยินก็ถามถึงรูปร่างหน้าตา นางก็แน่ใจว่า เป็นหลาน จึงชวนท้าวเสนากุญไปคุย ท้าวเสนากุญกลัวฤทธิ์เดชแต่ก็จำตามไป ครั้นพบ กันพระสังขศิลป์ชัยทำเป็นไม่อยากจะรู้จัก ทำให้ท้าวเสนากุญต้องงองอนขอร้อง และขอให้ ช่วยขอโทษนางประทุมไ้ยอมคืนดีด้วย ที่สุดพระสังขศิลป์ชัยก็รับคำและขอเวลาไป แตะเมืองและหยั่งเสียงมารดา ให้พระบิดาและอาราธนาอยู่พลาก่อน

ตอนท้าวเสนากุญเข้าเมือง เริ่มต่อจากตอนก่อนคือ พระสังขศิลป์ชัยขึ้นบรรทม ก็จัดแต่งองค์ออกไปรับท้าวเสนากุญ เมื่อพามาถึงประตูเมือง ท้าวเสนากุญก็ตกประหลาด และลี้เลใจไม่กล้าเข้าเมือง เพราะมีความงามอย่างประหลาด กลัวจะเป็นเมืองยักษ์ ซึ่งกลัวจะเข้าไปถึงในปราสาทชั้นในไ้ได้ ก็ผ่านเหวคา นางฟ้า เย้าหยอก หลายคาน จนไปถึงที่พระโรงชั้นในก็ยังจำนางประทุมเหสีของตนเองไ้ได้ จนพระสังขศิลป์ชัย

ต้องกระซิบบอก จากนั้นก็มีการร่อนงอขึ้นเล็กน้อย แล้วก็จบลงด้วยความเข้าใจอันดี
และเตรียมจัดขบวนรับลูกเมี่ยงกลับเมือง

เนื้อหาในเรื่องสังข์ศิลป์ชัยนั้นตอนที่สนุกมากเห็นจะเป็นตอนเสนาภูกองอพระสังข์
ศิลป์ชัย และตอนท้าวเสนาภูกุเข้าเมืองนั่นเอง เพราะเป็นตอนที่เล่นตลกได้มากมาย
จากความเป็น และชีวิตของท้าวเสนาภูกุ ซึ่งเป็นตัวชูโรงที่จะทำให้เรื่องสนุกสนาน

จากบทละครทั้งหกเรื่องที่กล่าวนำ พอจะสรุปลักษณะเนื้อหาที่ทรงเลือกมา
พระราชนิพนธ์และคัดลอกมาแสดงในปัจจุบันได้ดังนี้

3.3 ลักษณะของเนื้อหาที่ทรงเลือกมาเป็นบทพระราชนิพนธ์

บทละครทั้งหกเรื่องที่ทรงพระราชนิพนธ์ จะเป็นเนื้อเรื่องตอนกลางซึ่ง
เป็นเนื้อเรื่องที่เน้นไปทางด้านของความรัก ความหึงหวงริษยา ระหวางเมียน้อย
เมียนหลวง มีการปะทะการรบ โต้ตอบกันอย่างเผ็ดร้อนสะใจคนดูหรือการร่อนงอต่อว่า
ระหวางพอกันลูก อันเป็นลักษณะสำคัญของการแสดงละครนอก เช่นเรื่องไกรทอง ทรง
เลือกตอนที่ไกรทองจะพานางวิมลามาเมืองมนุษย์ กว่าจะยินยอมก็โคตว่าประชดประชัน
กันอย่างสะใจ ครั้นไปถึงก็เกิดทะเลาะวิวาทกับนางตะเกาทอง ตะเกาแก้วอีกมากมาย
จนถึงตบตีกัน เรื่อง คำวี และเรื่องไชยเชษฐ ก็เช่นกัน

ส่วนเรื่องมณีพิชัย ตอนที่ทรงพระราชนิพนธ์แม้มิได้เป็นตอนที่แสดงความรัก
หึงหวงระหวางภรรยาหลาย ๆ คน แต่ก็เห็นตอนที่แสดงถึงความรักการลงใจ และ
ยั่วแหย่ แหย่หยอกของหนุ่มสาว ซึ่งสามารถจะสร้างความสนุกสนาน น่าเอ็นดู และ
ชวนชมขึ้น ตามลักษณะของละครนอกได้มากกว่า ความในตอนที่อื่น ๆ ซึ่งเป็นเรื่องของ
การต่อสู้ทำสงคราม ซึ่งไม่ใช่จุดของละครนอก การเลือกของนางเกศณีก็มาใกล้เคียง
กับเรื่องสังข์ทอง ซึ่งทรงพระราชนิพนธ์ทั้งเรื่องอยู่แล้ว หรือตอนที่ไคนางยอพระกลืน
มาเป็นนมเหสี ก็เป็นเนื้อหาที่เรียว ๆ ชรรคน่า ไม่ชวนให้สนุกสนาน เท่ากับการที่
พระเอกนางเอกต้องนินทาจากกันและไม่เข้าใจกัน ต้องใช้เวลาทกลงใจหรืออึ้งอน
กัน ดังเช่นตอนที่ทรงเลือก

เรื่องสังข์ทองเป็นเรื่องที่ทรงนำมาพระราชนิพนธ์เกือบตลอดทั้งเรื่อง หากพิจารณาจะเห็นว่า เป็นเรื่องที่มีความสนุกสนานตลอดทั้งเรื่อง สามารถตัดเป็นตอนๆ เล่นได้อย่างสนุกสนาน มีหลายรสทั้งรัก เสวรี ตื่นเต้น โกรธแค้น และแทรกมุขตลกได้ทุกตอน เช่นตอนนางพระสังข์ บทที่จัดงานของนางจันทาท้าให้ชุมชนเกิดความหมั่นไส้ ในขณะที่เกี่ยวกันก็ชวนขันกับความละลาละลึง เชื้อเมียเสียค่ายลูก ของท้าวขวิมล และความสมเพทเวทนาพระสังข์กับนางจันทาท้าว ตอนเลือกคู่ ความสนุกสนานเฮฮาอยู่ที่ ทาที่และรูปโฉมของบรรดาภริยาทองเมือง การหลอกล่อของเสนากับเจ้าเงาะ และ ทาที่อันชวนขันของเจ้าเงาะ บทโกรธและการทอว่าอันรุนแรงเจ็บแสบของท้าวขวิมล และความนาสงสารของนางรจนาทที่ต้องไปตระกล่าวปากที่กระท่อมปลายนา ในตอน หาบลาหาน้ำ ตอนศีลสี่ ก็เช่นกัน

เรื่องสังข์ศิลป์ชัยก็เช่นกัน นับแต่บทที่แย่งระหว่างศรีสันทกับนางเกสรสมุทร และนางสุพรรณ ตลอดจนการตัดพ้อทอว่าของนางเกสรสมุทร กับท้าวเสนากุฎีหลังไหล เชื้อแตกกุมารใบพังเหคุผล และเป็นคนโลเล ชี้ชลาด การตัดพ้อทอของสังข์ศิลป์ชัย และการงอนลูกและเมียของท้าวเสนากุฎี ซึ่งลักษณะของการกระทบกระเทียบ หรือตัดพ้อ ทอว่าแงงอนแค้นนี้ ล้วนเป็นการแฉ่งที่สามารถสอดแทรกมุขตลก ชวนขันได้เป็นอย่างดี

จะเห็นได้ว่าทั้งหกเรื่องที่ทรงพระราชนิพนธ์ เป็นตอนที่เกี่ยวกับความรัก ไม่ว่าจะเป็นหนุ่มสาว สามภรรยา พ่อแม่และลูก มีการงอนง้อ ทอว่า ประชดประชัด และหึงหวง เป็นการแสดงอารมณ์ การใช้ถ้อยคำโต้ตอบกันอย่างภาษาตลาดที่เจ็บแสบ สะใจคนดู และสามารถออกมุขตลกได้อย่างมากมาย และหลายช่วงตอนของการแสดง ซึ่งลักษณะเหล่านี้จะช่วยให้การแสดงละครนอกเป็นไปตามจุดมุ่งหมายของการแสดงละครชนิดนี้

สังเกตเห็นได้ว่า ไม่ทรงเลือกตอนที่มีการต่อสู้ หรือกระทำศึกในเรื่องใด แม้ว่าทั้งหกเรื่องจะมีเนื้อหาของการต่อสู้ เพื่อแสดงอิทธิฤทธิ์และบารมีของตัวพระเอกของเรื่อง ซึ่งเป็นลักษณะโดยทั่วไปของวรรณคดีไทย แต่สิ่งนี้มิได้เสริมให้ลักษณะของละครนอกเด่นชัด ตรงตามรูปแบบของการแสดง กล่าวคือ ไม่สามารถสร้าง

ความตลกขบขัน โลกโตน หยาบโลน ค่ายด้อยค่าอันสะใจคนดูที่เป็นชาวบ้านทั่วไป แต่ลักษณะอันเชิดชูหรือสรรเสริญความมีบุญบารมีและเก่งกลาสามารถในการต่อสู้ทำสงครามนั้น เป็นลักษณะของละครใบ และโขน ซึ่งแสดงความงดงามของการรำว่า กระบวนและลีลาของการต่อสู้ด้วยอาวุธต่าง ๆ เช่น การชักหอกคู่ของอิเหนากับท้าวกระหมั่งกฤษ การดาบกริช และต่อสู้ด้วยกริช หรือการทำสงครามในแต่ละศึกของเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งมีความพิสดารและแตกต่างกันออกไปมากมาย

✓ จะเห็นได้ว่าจุดมุ่งหมายของการแสดงนั้นแตกต่างกันออกไป แม้ว่าในลักษณะของวรรณคดีไทยจะมีไปในแนวเดียวกันคือเรื่องของจักร ๆ วงศ์ ๆ และบุญบารมีของตัวเอก มีการต่อสู้เพื่อให้เกิดความตื่นเต้น ภาคภูมิ มีการเกี้ยวพาราสี เพื่อแสดงอารมณ์รัก อ่อนโยน มีการพลัดพราก คัดพ้อ เพื่อให้เกิดความเศร้า สลดใจ มีการโกรธแค้น และวิรยา และมีความทูลทูลรัย ความแบบฉบับของความสะเทือนอารมณ์ในนาฏวรรณกรรม แตกต่างและมีการเน้นอารมณ์เหล่านี้ แตกต่างกันไป ตามรูปแบบของการแสดง

ดังนั้นเมื่อจะมีการเลือกสรรคนที่จะนำมาเขียนบทใหม่เพื่อใช้แสดงนั้นจึงควรที่จะเลือกคนที่มีความสามารถจะเสริมให้ลักษณะของการแสดงชนิดนั้น ๆ เติบโตขึ้น เพราะบทละครนอกมีความยาวมากพอควร จะนำมาแสดงทั้งหมดย่อมไม่ได้/พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ทรงเลือกคนที่ทรงพิจารณาด้วยพระปรีชาญาณและด้วยความเข้าใจอันดีในลักษณะของการแสดงละครนอก จึงทรงคัดเลือกตอนดังกล่าวจากแต่ละเรื่องมาทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นใหม่ โดยยืมจากแนวเดิม เพื่อให้ละครของหลวงไ้มีการแสดงละครนอกบ้าง และเพื่อแสดงให้เห็นว่าพระองค์ทรงเข้าใจถึงราชบุตรและทรงพระปรีชาสามารถในการใช้ภาษาให้สอดคล้องกับระดับของผู้ดูผู้ดูอันซึ่งเป็นชาวบ้าน ให้เป็นภาษาที่เข้าใจง่าย สะใจ สะอารมณ์ คนดูโดยแท้จริง

จากบทพระราชนิพนธ์ทั้งหกเรื่องนี้มีเพียงเรื่องเดียวที่ทรงกล่าวถึงการต่อสู้ คือเรื่องควาวิคือนรโมบายหัตถ์ เป็นการต่อสู้ที่ต้องการแสดงให้เห็นลักษณะของตัวละครฝ่ายตรงข้าม ทั้งทำให้เหมือนกล้าแกร่งและทรนง แต่แท้ที่จริงก็ซลาดกแล้ว เป็นการล้อเลียน

พฤติกรรมอันชวนขัน มากกว่าการสู้รบที่ดุเดือดกันเด่น การมีบทสู้รบในเรื่องการวิจิตร
เป็นการเพิ่มบทบาทพฤติกรรมของตัวละครฝ่ายตรงข้ามให้เด่นชัด และสอดคล้องกับการ
แสดงบุคลิก สุนทรสนานของละครนอกเป็นอย่างดี

3.4 ลักษณะของเนื้อหาที่คัดลอกมาแสดงในปัจจุบัน

เนื้อหาที่คัดลอกมาแสดงละครนอกในปัจจุบัน ส่วนใหญ่จะเป็นเนื้อหา
ที่คัดลอกมาจากบทพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 2 ถึงได้กล่าวถึงเนื้อหาในการเริ่มจับ
ตอนแสดงและเนื้อหาที่รวบรัด ในแต่ละตอนแต่ละเรื่องมาแล้ว นอกจากบางเรื่อง
เช่น เรื่องไกรทอง และมีพิชัย ที่มีการนำเนื้อความในบทละครครั้งกรุงศรีอยุธยา
มาจัดทำใหม่เพื่อใช้แสดง

เรื่องไกรทองนั้น เป็นเรื่องที่นำมาแสดงได้ทั้งเรื่อง เพราะเมื่อ
แยกตอนมาแสดงจะมีความสนุกสนานตามลักษณะละครนอกได้ทุกตอน นับตั้งแต่สองนาง
ลงเล่นน้ำและชาลวันขึ้นไปคาบตะเกาท์ทองมาเป็นเมีย ตอนพอกลาง ตอนปราบชาลวัน
ตอนพอบนทุกตอนสามารถเล่นได้ เช่น ในตอน 2 นางเล่นน้ำก็แทรกบทเล่น
ให้โลกโชนพิศการได้ ตอนพอกลาง และพอบนก็มีการปะทะคารม กันอย่างเจ็บแสบ
ถึงอกถึงใจ ตอนปราบชาลวันก็มีทั้งตื่นเต้นโลกโชน และแทรกความขบขันได้อีกด้วย

ส่วนเรื่องมีพิชัย ใค่นำบทของกรมหลวงภูวเนตรนรินทรฤทธิ์ ตอน
กำเนิดนางยอพระกลืนมาใช้แสดง จะเห็นได้ว่าเป็นตอนที่ความแปลกจากเรื่องอื่น
เพราะแสดงให้เห็นความประหลาดของธรรมเนียมเมืองสวรรค์ว่า นางมนุษย์จะมา
คลอคลุกบนสวรรค์ไม่ได้ แม้จะเป็นเมียของพระอินทร์เป็นใหญ่ในชั้นดาวดึงส์นั้นก็ตาม
จะต้องพากันมาคลอคลุกบนเมืองมนุษย์ คลอดแล้วก็เอาไปเลี้ยงบนสวรรค์ไม่ได้ เพราะ
จะส่งเสียงรบกวนภวนเหล่าเทวดา นางฟ้าเป็นที่ครหาได้ ต้องทิ้งไว้ที่เมืองมนุษย์
แต่อยู่อย่างเทพเพราะใช้เครื่องทิพย์และอาหารทิพย์ เป็นเนื้อหาที่แปลกและชวน
ให้ขัน ๆ อยู่ ทั้งเมื่อแสดงก็สามารถเล่นได้ทุกในความแปลกนี้ได้ เช่น เทวดาไม่เคย
เลี้ยงดู ก็ต้องมาอุ้ม มาเลี้ยงและเหลลอม ดังนั้นเป็นต้น

ลักษณะเนื้อหาของบทละครนอกในปัจจุบันนั้นจะต้องรวบรัดให้กระชับขึ้น เพื่อ
พอเหมาะกับการแสดงในปัจจุบัน ดังนั้นจึงต้องมีการตัดต่อเนื้อหาให้ได้
ความโดยรวดเร็ว จึงจำต้องพิจารณาว่าบทตอนใดจะช่วยให้การเดินเรื่องให้เร็ว
และบทใดจะเน้นอารมณ์ใดในการแสดง ให้ชัดเจนและตรงจุดหมายของการแสดง
ไว้

และเนื่องจากเวลาของการแสดงละครในปัจจุบันนั้นมีไม่มาก การเลือก
ตัดตอนมาแสดงจึงต้องเป็นตอนสั้น ๆ ซึ่งไม่จำเป็นจะต้องมีสถานการณ์น่าอุทราครบ
ทั้งสี่ลักษณะ อาจเพียงเน้นไปในอารมณ์ใดอารมณ์หนึ่งก็ได้ แต่อย่างไรก็ตามควรจะมี
หลายรสหลายอารมณ์ หากแต่จะเน้นไปทางอารมณ์ใดเป็นหลัก ชัดเจนและเบาบาง
กว่ากัน¹ จึงจะเป็นการแสดงที่ดี

เป็นที่น่าสังเกตอย่างหนึ่งว่า บทละครไม่ว่าจะเป็นเรื่องเต็มในบทสมัยอยุธยา
หรือบทที่ทรงเลือกตอนมาพระราชนิพนธ์ หรือบทที่กรมศิลปากรตัดตอนปรับปรุงมาแสดง
จะเริ่มเรื่อง ฉากแรก ด้วยการกล่าวถึงตัวเอกของเรื่อง ตัวใดตัวหนึ่ง นั่งเมือง หรือ
อยู่ในพลับพลาที่พัก ในถ้ำ ในกระท่อม แล้วแนะนำว่าเป็นใคร กำลังทำอะไร ที่ไหน
แล้วจึงมีตัวละครอื่น เข้ามาผูกเรื่องให้ดำเนินต่อไปอย่างรวดเร็ว การเปิดฉากของ
บทละครจะไม่เริ่มจากตัวประกอบหรือตัวละครรอง ๆ เป็นอันขาด

สิ่งสำคัญซึ่งเป็นหลักในการตัดตอนจากเรื่องยาวมาแสดงเพียงตอนสั้น ๆ ก็คือ
ต้องให้เรื่องในตอนนั้นมีสถานการณ์ทางอารมณ์เด่นชัด อย่างน้อย อารมณ์หนึ่งและควรมี
อารมณ์อื่น ๆ ประกอบด้วยแต่ไม่จำเป็นต้องครบทั้งหมดก็ได้ และการลำดับฉาก ลำดับ
ความที่สอดคล้องต่อเนื่องกันได้ดี สามารถเริ่มและจบลงด้วยความอันสมบูรณ์ในตอนนั้น
ไม่รู้สึกราวขาดหาย หรือติดค้างอยู่ในอารมณ์ เริ่มเรื่องและจบลงจากตัวเอกของเรื่อง

¹พนิกา สิทธิวรรณ ให้สัมภาษณ์ รุติมา วิทยาวังศรีจิ ผู้สัมภาษณ์ ที่กองการ
สังคีต โรงละครแห่งชาติ เมื่อ 20 กันยายน พ.ศ. 2527

3.5 เนื้อเรื่องของบทละครนอก

เนื้อเรื่อง มักเป็นเรื่องของกษัตริย์ที่เรียกว่าเรื่องจักร ๆ วงศ์ ๆ ซึ่งตัวเอกจะเป็นผู้มีบุญญาธิการหรือมีอิทธิฤทธิ์ เหมือนมนุษย์สามัญ มักมีอาวุธวิเศษ หรืออาวุธศุภรามี ผิดแปลกอยู่เรื่องเดียว คือเรื่อง มณีพิชัย เพราะผู้ที่มีอิทธิฤทธิ์กลับกลายเป็นตัวเอกฝ่ายหญิง คือยอพระกลิน ลักษณะอันทรงอิทธิฤทธิ์และบุญญาธิการพิเศษนี้ นอกจากจะส่งเสริมบุคลิกของตัวเอกตามลักษณะของวรรณคดีบทละครแล้ว ยังเป็นเหตุในการสร้างเรื่องให้เกิดเหตุการณ์ต่าง ๆ ในเรื่อง ให้ตื่นเต้น พิสดาร สนุกสนาน ตอลไป เพราะลักษณะที่ถือกำเนิดโดยมีอาวุธติดกายมาก็ดี หรือคลอตามในรูปที่ประหลาดจากทารกทั้งปวง เช่นพระสังขนั้น ย่อมเป็นข้อให้เกิดการใส่ร้าย อิจฉาริษยา กล่าวหาว่าเป็นกาลกิณีต่อบ้านเมือง เป็นเหตุให้ถูกขับไล่ต้องพลัดพรากจากเมือง จากบิดามารดา จนต้องใช้ความเก่งกล้าสามารถต่อสู้กับภัยต่าง ๆ นานาถึงเดินทางไปจนได้คูครอง

การโคกคูครองของตัวเอกในเรื่องเป็นลักษณะสำคัญอีกประการหนึ่งที่ปรากฏเด่นชัดในโครงเรื่องบทละครนอกทั้ง 6 เรื่อง ลักษณะการโคกคูครองนั้นก็มีลักษณะใหญ่ ๆ อยู่ 3 ประการคือ

ประการแรก เป็นการโคกคูโดยการได้พบปะช่วยเหลือกันในขณะที่ตกอยู่ในความเดือดร้อน หรือตกในอันตราย เช่น พระคาร์วิ ได้พบกับนางจันท์สุดา และช่วยให้พ้นภัยจากนกอินทรี ยักษ์ทั้งสองตัว เจ้าไกรทองได้ช่วยพานางตะเกาทองขึ้นมาพ้นจากชาลวันจึงได้ทั้งนางตะเกาทองและนางตะเกาแก้ว พระสังขศิลป์ชัยได้ช่วยนางสุพรรณให้พ้นจากเมืองบาดาล และพญานาค จนได้อภิเษกกับนางสุพรรณในตอนท้ายเรื่อง

ประการที่สอง ลักษณะของการได้พบกันโดยเทวดาเป็นสื่อ คล้ายเช่นเรื่อง มณีพิชัย พระมณีพิชัย ประพาสป่า เทวดามาเข้าฝันให้ไถ่กลืนประหลาดและนำทางให้ไปพบกับนางยอพระกลินในป่าดงไม้ไผ่ เรื่องไชยเชษฐา เทวดาแปลงเป็นกวางมาล่อพระไชยเชษฐาให้หลงตามไปจนถึงสวนช่องเมืองสิงหล และนางสุวิญสาได้

ช่วยไว้จากยักษ์ที่เฝ้าสวน

ประการที่สาม ได้จากการจัดพิธีเลือกคู่ หรือเสี่ยงมาลัย เช่น เรื่องสังข์ทอง ท้าวสามนต์จัดพิธีเลือกคู่ด้วยการเสี่ยงพวงมาลัยให้แก่พระธิดาทั้ง 7 จนนางรจนาคได้เสี่ยงพวงมาลัยให้กับเจ้าเงาะ และเรื่องมอฬิณีชัย ตอนท้าววรกรรพทำพิธีสุมพรประกาศให้ หน่อชัยกรยี่ทั้งปวงมาประชุมกันให้นางเกษียรราชธิดาพระองค์เดียวได้เลือกคู่ครองด้วยการเสี่ยงมาลัยเช่นกัน และนางก็ได้เลือกพระอินทร์ซึ่งแปลงมาในรูปของชายทุกตะเช็ดใจ

การไถ่ครองนี้เป็นประเด็นหนึ่งที่นำไปสู่เหตุการณ์ตื่นเต้น สนุกสนานต่อไป อีกสิ่งหนึ่งที่ปรากฏในโครงเรื่อง คือ ความเชื่อทางคติธรรมในศาสนา เช่น เรื่องบาปบุญคุณโทษ ดังจะเห็นได้จากหลาย ๆ ตอนในแต่ละเรื่อง ซึ่งเมื่อถึงคราวที่ตัวละครประสบเคราะห์กรรม มักจะกล่าวว่าเป็นผลกรรมแต่ปางก่อน และเชื่อในผลแห่งกรรมดี ผู้สร้างกรรมดีย่อมได้รับการคุ้มครองรักษา ผู้สร้างกรรมชั่วย่อมได้รับความทุกข์จากผลกรรมนั้น ซึ่งความเชื่อทางคติธรรมในศาสนาเหล่านี้ อาจเป็นเพราะเรื่องราวของละครนอกนั้นมีที่มาจากชาดก และนิทานพื้นบ้านที่ปลูกฝัง และสั่งสอนทางด้านศีลธรรมกันมาโดยตลอดและฝังแน่น นอกจากนี้ยังมีความเชื่อเรื่องโหราศาสตร์ เรื่องไสยศาสตร์ซึ่งได้แก่เรื่องของเวทมนต์คาถาโชคลาง สิ่งศักดิ์สิทธิ์เครื่องรางของขลัง ความเชื่อเหล่านี้ฝังแน่นอยู่ในความคิดของชาวบ้านทั่วไป การสำแดงอิทธิฤทธิ์ ความศักดิ์สิทธิ์ของสิ่งต่าง ๆ การทำนายเหตุการณ์ล่วงหน้า การทำนายฝัน การทำเสน่ห์ การประกอบพิธีโดยถือฤกษ์ยามเป็นสำคัญ สิ่งเหล่านี้มีอิทธิพลต่อการดำเนินชีวิตของคนมาก เมื่อนำมาใช้ในการดำเนินเรื่อง จึงทำให้ชาวบ้านโดยทั่วไปยอมรับและเข้าใจได้ดี ทั้งยังทำให้เนื้อหามีความสนุกสนานเข้มข้นยิ่งขึ้น

แกนของเรื่อง คือการผจญภัยเพื่อหาประสบการณ์และเสริมสร้างคุณลักษณะเด่นของตัวเอง และการเดินทางก็มักนำไปสู่การไถ่ครอง ซึ่งมีลักษณะพิเศษหรือองค์มากเป็นเหตุให้เกิดการพลัดพราก ทำให้การเดินทางต้องยืดเยื้อออกไปอีก และเปิดโอกาสให้ตัวเองแสดงความสามารถติดตามกลับมาจนได้ครอบครองเมือง

แกนเรื่องรองคือ การหึงหวงระหว่างบรรดาเมียทั้งหลาย นับเป็นจุดสำคัญอันหนึ่งที่สร้างความสนุกสนานให้กับทั้งเรื่อง และเป็นสิ่งที่ขาดไม่ได้ในเรื่องราวที่เป็นบทละครนอก

การดำเนินเรื่อง การดำเนินเรื่องในบทละครนอกจะเป็นไปอย่างรวดเร็ว โดยเริ่มจากการกล่าวแนะนำตัวละครเพียงเล็กน้อย ว่าเป็นใคร อยู่ที่ไหน และกำลังจะทำอะไร คำดำเนินเรื่อง ถ้อยคำบรรยายอย่างรวบรัด ตามลำดับของเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น ดังนั้นในบทละครนอกจึงไม่มีการพรรณารายละเอียดต่าง ๆ ในส่วนปลีกย่อย เช่น บทชมโฉมชมธรรมชาติ บทอาบผ้าแต่งตัว การเดินทางของตัวละคร ลักษณะของบทเหล่านั้น ในบทละครนอก จะกล่าวเพียงสั้น ๆ อย่างรวบรัด การกล่าวถึงตอนใหม่หรือตัดบท ไปยังอีกเหตุการณ์หนึ่ง มักจะใช้คำขึ้นต้นง่าย ๆ สั้น ๆ ดังกล่าวมาแล้วในเรื่องของคำขึ้นต้นบท

3.6 ลักษณะของตัวละครในบทละครนอก ตัวละครที่ปรากฏในบทละครนอกพอจะแบ่งตามลักษณะของตัวละครได้ดังนี้

3.6.1 ตัวกษัตริย์ ตัวละครที่เป็นกษัตริย์นั้นมักจะเป็นบิดาของตัวพระเอก นางเอก แม้กษัตริย์ในเรื่องจะมีชื่อตัวเอกที่มีบทบาทสำคัญมากนักในเรื่อง แต่ก็เป็นตัวการสำคัญที่ทำให้ตัวพระเอกนางเอกต้องออกจากเมือง หรือพลัดพรากจากกัน เพราะกษัตริย์เป็นผู้มีอำนาจสูงสุด ซึ่งขาดและตัดสินใจได้ตามอำเภอใจ ด้วยเหตุที่กษัตริย์ในละครนอกเป็นกษัตริย์แบบสมบูรณาญาสิทธิราช ตามแบบฉบับของกษัตริย์ไทยในสมัยอยุธยาและต้นรัตนโกสินทร์คือ "พระมหากษัตริย์ ทรงมีฐานะเป็นสมมติเทพและมีอำนาจเหนือชีวิตของผู้ที่อยู่ใต้ปกครองทุกคน"¹ กษัตริย์ในบทละครว่าไทยจึงมักมีอำนาจ

¹ คร. ไพบูลย์ ช่างเขียน ลักษณะสังคมและการปกครองของไทย

เหนือสิ่งใด มีความสง่างามน่าเกรงขาม สามารถสังหารชีวิต หรือขับไล่นรก
ผู้กระทำผิดได้โดยสิทธิ์ขาด นอกจากนั้นลักษณะอีกประการคือ กษัตริย์ต้องเป็นผู้ทรง
คุณธรรมความดีนานาประการ ทรงไว้ด้วยพระปรีชาสามารถทั้งด้านการปกครองและ
การรบ

กษัตริย์ในมหัศจรรย์นอก จะมีลักษณะผิดไปจากกษัตริย์ในวรรณคดีอื่น ๆ
กล่าวคือมีความโลเลไม่หนักแน่น เช่นท้าวแสนอกผู้พิชิตท้าวแสนอกก็เห็นจริง พัง
น้องกับหลานสาวเลาความก็คิดว่าน่าจะใช้ตัดสินใจไม่ได้ว่าข้างไหนจริงข้างไหนเท็จ
ทุเบาะเขื่อนนางาย ๆ โดยไม่พิจารณาถึงเหตุผล ไกรกราบทุลยุงเช่นไรก็เชื่อ เช่น
ท้าวแสนอก เชื่อฤทธิวิชัยว่าสามารถชุบคนให้กลับเป็นหนุ่มได้ ท้าวศรีวิมลเชื่อนาง
จันทาและโอรสว่าพระสังข์เป็นกาลกิณี ทั้งที่เมื่อตอนตั้งครรภ์โอรสก็ทำนายว่าจะได้โอรส
ที่มีบุญญาธิการมาก ท้าวแสนอกเชื่อโอรสทั้งหกมากจนไม่ฟังความจริงจากนางเกสร
สมุทธา พระมดพิชัยหลงเชื่อแม่ที่ใส่ร้ายเรื่องนางยอพระกลืนกินแมว แต่สาเหตุที่ส่งผล
ให้ตัวละครเหล่านี้เบี่ยงเบนจากความถูกต้อง ก็มีข้ออ่อนปรนเปรอเพราะกระทำขณะถูกเสน่ห์
บ้าง ด้วยกัญชูก่อนมารดาบ้าง ซึ่งเป็นข้อที่เอามาอ่อนปรนชอบพรองของตัวละครที่มี
ฐานะเป็นกษัตริย์ให้ดูไม่ร้ายแรง และควรแก่การให้อภัย

ลักษณะของกษัตริย์ในละครนอกยังอีกจะมีความฉลาดอยู่มาก เช่น ท้าวแสนอก
เพียงไต่ขึ้นเสนาที่วังหน้าพระกุมารในป่ามาก็กลัวไม่กล้าออกไปดูทั้ง ๆ ที่นางเกสรสมุทธา
ยืนยันว่ากุมารนั้นคงเป็นพระโอรสสังข์ศิลป์ชัยแน่ ๆ ท้าวแสนอกก็ยังไม่กล้าไปพบ ที่สุด
น้องสาวก็มาเชิญหนักเข้าก็จำใจไปแต่ขออยู่หลังให้นางอยู่ข้างหน้า แม้กระทั่งตอน
เข้าเมืองพระสังข์ศิลป์ชัยก็ไม่กล้าเข้าเพราะเห็นคนแต่งสวยงามอย่างประหลาด
เกรงจะเป็นเมืองยักษ์ ในเรื่องสังข์ทองท้าวสามนต์ก็แสดงความฉลาดกลัวต่อข้าศึก
ที่มาทำศึกตั้งแต่มองไม่เห็นตัว เพียงได้ยินเสียงโห่ร้องก็ตกประหมาดทำอะไรไม่ถูก
หรือแม้แต่กับเจ้าเงาะเองก็ตามท้าวสามนต์ก็รู้สึกทั้งเกลียดและกลัว ท้าวศรีวิมลก็
เช่นกัน เมื่อครั้งที่พระอินทร์เหาะมาร้องขู่อู้อยู่ที่หน้าตาง ก็แสดงความหวาดกลัวจนแทบ
สิ้นสติ ไม่มีความภูมิฐาน หรือทรงองอาจในความเป็นกษัตริย์ปรากฏให้เห็นเลย

นอกจากนี้ลักษณะในละครนอกยังมีลักษณะพิเศษซึ่งต่างไปจากกษัตริย์ในวรรณคดีประเภทอื่น ๆ อย่างมาก ก็คือมีลักษณะอันชวนขัน เช่น ท้าวแสนนุราชเป็นชายชราที่หลงในรูปรส กลิ่น เสียง พึงใจในสตรีเพศยิ่ง และมีที่ท่าที่หลงลืมตัวนี้กว่าตนเองยังเป็นหนุ่ม จึงมีพฤติกรรมเยี่ยงชายหนุ่ม ท้าวสามนต์ก็เป็นกษัตริย์ที่เก่งแต่ปากชอบคุยโวโอ้อวด ทั้งในเรื่องความเก่งกล้าสามารถ และความมั่งคั่งของตน ท้าวแสนนุราชก็มีความเงอะ ๆ งะ ๆ ขาดความเชื่อมั่น คิดจะดูเซ่อซ่า เป็นที่หยอกล้อ แกล้งเหลวเหลวคางพารา ที่รักษาเมืองพระสังขสิทธิ์ชัยอย่างมาก จนกลายเป็นตัวตลกให้เหล่าเทพได้ขบขัน

จากลักษณะดังกล่าวจะเห็นได้ว่า กษัตริย์ในบทละครนอกนั้นมีลักษณะตรงกันข้าม กับกษัตริย์ในอุดมคติอย่างสิ้นเชิง จากที่ท่ายืนสง่างามนาเกรงขาม เป็นลักษณะอันชวนขันจากความเก่งกล้าสามารถเป็นความขลาดกลัว จากผู้ทรงคุณธรรม และความปรีชาญาณ เป็นกษัตริย์ผู้ดูงาม เอาแต่ใจ เชื้อคนงาย ขาดวิจรรณาญาณ จิตใจโลเล อ่อนแอ แสดงให้เห็นว่า มีผู้จะมีสติปัญญาที่หลักแหลมเท่าใดนัก แม้พฤติกรรมที่แสดงออกก็ถึงบอกถึงลักษณะอันขาดการควบคุมอารมณ์ ขาดความยับยั้งชั่งใจ เป็นเหตุให้เกิดการตัดสินใจหรือลงโทษอย่างผิดพลาดอยู่เสมอ

อย่างไรก็ตาม ลักษณะของกษัตริย์ในบทละครนอก ได้ถูกสร้างขึ้นเพื่อความสนุกสนานรื่นเริงแก่ผู้ดูโดยแท้ นับเป็นตัวละครสำคัญที่ส่งเสริมให้ละครนอกมีความเฮฮาสนุกสนาน เพื่อให้เป็นไปตามจุดมุ่งหมายของการแสดงละครนอก และเป็นตัวที่ก่อให้เกิดเหตุการณ์เริ่มต้นและนำไปสู่เหตุการณ์อื่น ๆ กษัตริย์ในละครนอกมักจะเป็นผู้สูงอายุอยู่ในฐานะพ่อของตัวพระเอก และนางเอก ซึ่งมักจะหลงผิดด้วยความใจเบาของตนเองในตอนต้น แต่มักจะเข้าใจความจริง และรู้สำนึกผิดในตอนท้าย และก็มีวายที่ จะใช้อำนาจในการลงโทษอีก เช่น ท้าวแสนนุราช สั่งให้ประหารหูกุมาร และหนนางสนมผู้เป็นมารดาที่ร่วมกันให้ร้ายแก่พระสังขสิทธิ์ชัย แต่พระสังขสิทธิ์ชัยขออภัยโทษแทนไว้ได้ หรือท้าวพิชัยนุราชไล่ตี ไล่พันนางจันทร์พระมเหสี เมื่อรู้ว่าได้เป็นผู้ใส่ร้ายนางยอพระกลิ้งว่าเป็นธิดาสื่อ ลิ้นแสบ เป็นต้น

3.6.2 ตัวเอกฝ่ายชาย กังไกรท้าวแล้ววาละครนอกเป็นเรื่องของ กษัตริย์ ดังนั้นตัวพระเอกของเรื่องจึงมักเป็นยุพราช ยกเว้นไกรทองตัวเดียวที่เป็น ชาวบ้านธรรมดา แต่ก็มีความคมขำและความสามารถเป็นที่ดึงดูดของสตรีเพศเช่นกัน พระเอกจึงมีข้อที่สรุปได้แน่นอนประการหนึ่งคือ ต้องมีรูปร่าง แดงทงคานลักษณะนิสัย นั้น มีแตกต่างกันออกไปเป็น 2 ลักษณะคือ พระเอกในอุดมคติ กับพระเอกที่ต่างไปจาก อุดมคติ

พระเอกในอุดมคติ ได้แก่พระเอกที่มีความกล้าหาญของอาจ มีความสามารถ แม้ว่าจะแพ้เพราะส่วนเสริมจากอุปกรณ์ภายนอก เช่น อาวุธ หรือของวิเศษประจำตัว ก็ตาม แต่โดยบุคลิกส่วนตัวแล้วยังคงมีลักษณะของผู้นำที่สง่างามเกรงขาม มีความเชื่อมั่น และความเมตตาที่จะให้อภัยและช่วยเหลือผู้อื่น ลักษณะที่ขาดเสียมิได้อีกอย่างหนึ่งก็คือ มีรูปร่าง พระเอกที่มีลักษณะตรงตามอุดมคติ ได้แก่ ไกรทอง คำวี่ พระสังข์ สังข์ศิลป์ชัย ซึ่งปกติมักจะใช้ชื่อพระเอกเป็นชื่อเรื่องด้วย แต่มีตัวละครเอกอีกตัวหนึ่งที่มีลักษณะเป็น ตัวเอกในอุดมคติ หากแต่มีชื่อพระเอกของเรื่อง นั่นคือตัว พระนารายณ์สิบเศียร ไอรส ของพระไชยเชษฐากับนางสุวิธชา พระเอกและนางเอกของเรื่อง แต่แทนที่ลักษณะของ พระเอกในอุดมคติจะเป็นตัวไชยเชษฐ์ ลักษณะกลับตกมาอยู่ที่ไอรสทั้งหมด จึงอยากจะ จัดให้ตัวนารายณ์สิบเศียรในเรื่องไชยเชษฐ์ เป็นพระเอกในอุดมคติรุ่นเยาว์เพิ่มขึ้นอีก ตัวหนึ่งด้วย

พระเอกที่ต่างไปจากในอุดมคติ ลักษณะที่ต่างนั้นจัดได้ว่าเป็นลักษณะตรง กันข้ามเลยทีเดียว กล่าวคือ เป็นพระเอกที่มีความซื่อสัตย์ โลเล ขาดการพิจารณา ไครครวญไรรอบคอบ แท่งไว้ซึ่งความมีรูปร่าง พระเอกในลักษณะนี้ได้แก่ พระมณีพิชัย กับพระไชยเชษฐ์

ความซื่อสัตย์ ของพระมณีพิชัย นั้นเห็นได้จากตอนที่เดินทางตามเจ้าพราหมณ์ มาในป่าเพื่อไปยังอาศรม พระมณีพิชัยก็มีที่ท้าวท้าวกลัว และเกาะติดเจ้าพราหมณ์ตลอด เวลาไม่ยอมห่าง นี่ตอนหนึ่ง อีกตอนหนึ่งคือตอนที่เจ้าพราหมณ์จะออกไปป่าให้พระมณีพิชัย อยู่เฝ้าศาลา และถูกเจ้าพราหมณ์แกล้งทำเป็นมีนาหยอกเล่น ทำให้พระมณีพิชัยมีที่ท้าวที่ ท้าวท้าวกลัวตัวสั่นหน้าซีด อย่างน่าสงสาร

ส่วนความฉลาดของพระไวยเชษฐนั้นน้อยกว่าพระมณีพิชัย เพราะความฉลาดกลัวของไวยเชษฐนั้นกลัวในสิ่งที่มีอำนาจ และเหนือกว่าตนเองในทุกกรณี ไม่ว่าจะเป็นด้วยพลังกำลังความสามารถในการรบ และฐานะทางสังคม เพราะตัวละครที่ไวยเชษฐแสดงความหวาดกลัวให้ปรากฏได้แก่ พวกยักษ์ และท้าวสิงหล พญายักษ์ ผู้ทรงคุณธรรม และสักการภาพยิ่งใหญ่นอกจากนั้นยังอยู่ในฐานะ พอลาของตนเองอีกด้วย และยังไปกว่านั้นไวยเชษฐนั้นเป็นผู้ที่ผิดมาตลอด ที่ขับไล่ นางสุวิงษา อย่างไร เหตุผลและการไคร่ทรวญ คนผิดย่อมมีความหวาดกลัวอยู่แล้วเป็นทุนเดิม ทั้งยังมาเจอกับเจ้าคนที่มีความเหนือกว่าในทุกกรณีทั้งนี้เอง ก็ทำให้ผู้ใดกำลังและฝีมือ อย่างพระไวยเชษฐ จะถึงกับ "พระไวยเชษฐตัวสั่นสั่นสติ" ความกลัวความฉลาดของไวยเชษฐ จึงยังพอเป็นสิ่งที่น่าเห็นใจ และมีเหตุผลควรแก่การมากกว่าพระมณีพิชัย ซึ่งกลัวในสิ่งที่ไม่เป็นสาระ เช่น ภูตผี สัตว์ร้าย ภัยในป่า และความมืด ความสงัด นับว่าเป็นความฉลาดกลัวที่มีมาโดยธาตุแท้ ผิดจากพระเอกผู้กล้าทั่วไป

พระเอกที่ไม่ตรงตามลักษณะในอุดมคติ เช่นนี้ จะเป็นผู้ที่ไม่มีฝีมือ และความเก่งกล้าแต่ประการใด สิ่งนี้อาจเป็นเหตุหนึ่งที่ทำให้เกิดความฉลาด โดยเฉพาะมณีพิชัยเป็นตัวละครที่ไม่มีฝีมือปรากฏให้เห็นในตอนใดเลย กลับตรงข้ามกับนางเอกในเรื่อง ซึ่งมีความกล้าหาญและเป็นผู้มีฝีมือ ในวิทยาอาคมและการสู้รบแทน แต่ส่วนไวยเชษฐนั้น แม้จะมีปรากฏว่าได้อาสาท้าวสิงหลรบกับรณพักตร์ แต่ก็เป็นการอาสาแบบจำใจเพื่อไม่ให้เสียหน้า พออาสาทำศึกแล้วก็กลับมานั่งเป็นทุกข์เศร้าใจว่าไม่มีฝีมือที่จะต่อสู้ข้ากัลยักรัษที่เป็นศัตรูอย่างมากอีกด้วย แต่ทว่าก็เวทนาจึงเอาสรวิเศษมาให้ และปลอบใจให้ทำใจดี ๆ ไว้ แข็งใจออกศึกไปเถิด ครั้นศึกก็เสร็จสิ้นลงไปแล้วจะได้ชัยชนะเอง นับเป็นการทำศึกอย่างจำใจกล้า และชนะอย่างปาฏิหาริย์ มิใช่ความกล้าและชัยชนะอันแท้จริง

ลักษณะของพระเอกที่ตรงข้ามกับลักษณะพระเอกในอุดมคตินี้ อาจเป็นการเปลี่ยนลักษณะตัวละครให้ผิดไปบ้าง เพื่อให้เกิดความสนุกสนานตามลักษณะของละครนอก โดยให้ตัวพระเอกมีลักษณะที่ชวนขันแทน ตัวกษัตริย์ซึ่งในทั้งสองเรื่องนี้ตัวกษัตริย์มีบทน้อยมาก จนแทบจะไม่ได้อยู่ในความสนใจของผู้ดู พระเอกของเรื่องจึงรับบทที่มี

ลักษณะเกี่ยวกับตัวกษัตริย์ของละครนอก และถ้ายลักษณะของพระเอกไปให้เจ้าพราหมณ์นางเอกของเรื่องที่ต้องแสดงบทบาทเป็นชายในเรื่องมณีพิชัย ส่วนในไชยเชษฐ์ บทของพระเอกจึงตกไปอยู่กับนารายณ์อิเบศร์ ซึ่งเป็นโอรสอีกทอดหนึ่ง ซึ่งก็เข้าลักษณะของละครนอกที่ต้องมีตัวกษัตริย์คือพระไชยเชษฐ์ และมีพระเอกเป็นพระโอรสคือพระนารายณ์อิเบศร์นั่นเอง

3.6.3 ตัวเอกฝ่ายหญิง ตัวเอกฝ่ายหญิงนั้น แบ่งตามฐานะในการแสดงได้เป็น 2 พวกคือ ตัวเอกที่อยู่ในฐานะของพระมเหสี หรือตัวแม่ของพระเอก กับตัวเอกฝ่ายหญิงที่เป็นตัวนางเอกของเรื่อง

ตัวเอกที่อยู่ในฐานะมารดาของพระเอก ได้แก่ นางสาววิชุดา ในเรื่องไชยเชษฐ์ นางจันทร์เทวีในเรื่องสังข์ทอง และนางประทุมในเรื่องสังข์ศิลป์ชัย ตัวพระมเหสีนั้นจะเป็นมเหสีฝ่ายขวา หรือมเหสีเอก เป็นคนที่มีความซื่อสัตย์และจงรักภักดีต่อสามี และมักจะถูกใส่ร้ายหรือกลั่นแกล้ง จากมเหสีรอง จนกระทั่งต้องถูกขับไล่ออกจากนครด้วยความยากลำบากจากบ้านเมือง จากพระราชสำนักพร้อมกับพระโอรส ซึ่งมักกำเนิดจากมนุษย์ปูลูชนทั่วไป ภายหลังกษัตริย์จึงได้เข้าใจความจริงถึงบุญคุณารมีของโอรส และตามไปงอนง้อขอโทษเพื่อรับกลับมาเมืองด้วยความสงบสุข จะเห็นได้ว่าตัวละครฝ่ายหญิงนั้น จะมีหน้าที่รับฟัง รับใช้ รับการปกครองจากผู้ชาย โดยไม่มีปากมีเสียงใด ๆ ทั้งสิ้น แม้จะมีไฉ่มีความผิดใด ๆ เลย แต่ก็ถูกขับไล่ออกไปตลอดกับชะตากรรม โดยไม่มีทางหลีกเลี่ยง และยังคงเป็นฝ่ายให้อภัย ฝ่ายชายผู้เป็นสามีอยู่ตลอดไป

ตัวเอกฝ่ายหญิงที่เป็นตัวนางเอก ได้แก่ นางจันทร์สุตา นางยอพระกลืน นางรจนา นางวิมาลา นางตะเกาทอง และนางตะเกาแก้ว ตัวละครเหล่านี้ก็จะมีลักษณะรวมไปในทางเดียวกัน คือ ความซื่อสัตย์และจงรักภักดีต่อสามี แม้จะต้องมีอันให้พลัดพราก หรือถูกลักชิงไป แต่ก็ตั้งอยู่ในความสัตย์ซื่อ และขออำนาจสิ่งศักดิ์สิทธิ์ให้คุ้มครองมิให้ผู้ใดนางไปแตะต้องนางได้ เช่น นางจันทร์สุตา หรือมีการแปลงเพศให้เป็นชาย เพื่อพ้นอันตรายจากความเป็นผู้หญิง เช่น นางยอพระกลืน และพยายามติดตามช่วยเหลือสามีอยู่ตลอดมา ส่วนนางรจนาก็กล่าวลำบากด้วยสามี แต่ก็ภักดีเสมอมา

ในตอนท้ายมีการปลัดพรากจากสามีช่วงระยะเวลาสั้น ๆ เพียงแตกไปอยู่ในมือชาย
อื่นชั่วขณะ และสามารถกลับคืนมาอยู่กับสามีได้ในเวลาไม่นาน ส่วนในเรื่องไกรทองนั้น
ตัวนางทั้งสามตัว ไม่ได้มีการปลัดพรากจากสามีให้ต้องศกระกำลำบากแต่อย่างใด
แต่ก็ได้แสดงความรักซื่อสัตย์ และภักดีต่อสามี เช่น นางวิมาลา เมื่อเป็นภรรยาชาลวัน
ก็ซื่อสัตย์ และภักดีมีความห่วงใยนาทรเสมอมา จนกระทั่งชาลวันถูกไกรทองฆ่า
และนางตกเป็นภรรยาของไกรทอง นางก็ภักดีต่อไกรทอง และยินยอมให้ไกรทอง
เป็นผู้นำชีวิตนาง แม้จะมีการถกเถียงขัดพ้องกันบ้าง แต่ก็ยินยอมในที่สุด

ตัวละครที่เรียกกันว่าเป็นตัวนางเอกนั้น มักจะเป็นธิดาภคินรีหรือมีกำเนิด
แปลก ๆ หรืออยู่ในตระกูลสูง และมักมีคุณสมบัติพิเศษ เช่น นางจันทสุดา มีผมหอม
นางยอพระกลิน มีกลิ่นกายหอม หรือมีดะนั้นก็มีคุณสมบัติพิเศษ เช่น นางรจนา
นางวิมาลา นางตะเภาแก้ว ตะเภาทอง

จากบทบาทของตัวเอกฝ่ายหญิงทั้ง 2 พวก พอจะสะท้อนให้เห็นถึงสถานภาพ
ทางสังคมของสตรีไทยในสมัยนั้น ซึ่งอยู่ในอำนาจและความคุ้มครองของสามี สามีจึงเป็น
ประจักษ์เจ้าชีวิตและเป็นผู้นำในทุกกรณี แม้แต่นางยอพระกลิน ซึ่งมีความเก่งกล้าสามารถ
และวิทยาอาคมประหนึ่งชาย คอยติดตามช่วยเหลือสามีอยู่ตลอดเวลา แต่ก็ด้วยความ
จงรักภักดีและยินยอมให้อภัยเสมอมา เสมือนสามีคือเจ้าชีวิตที่จะต้องซื่อสัตย์และจงรัก
ภักดีตลอดไป

ลักษณะของนางเอกในละครนอก อีกประการหนึ่งก็คือ ลักษณะของหญิงที่มี
ปากคม ไม่ยอมใครถ้าเป็นเพศสตรีด้วยกัน ไม่มีลละไมว่าจะเป็นางเอกที่เป็นธิดา
ภคินรี เช่น นางรจนา นางจันทสุดา นางสุพรรณ หรือนางชาวบ้าน เช่น นางวิมาลา
นางตะเภาทอง ตะเภาแก้ว ล้วนแต่มีความจัดจ้านเจ้าคารมทั้งสิ้น จะนึกว่านางอยู่
สองตัวคือ นางสุวิธูชา ซึ่งมีนางแก้ววิหารเป็นปากเป็นเสียงแทน และนางยอพระกลิน
ซึ่งบทบาทของนางเอกตัวนี้ส่วนใหญ่มักต้องรักษาลักษณะของความเป็นชายไว้ จึงไม่ค่อย
ได้มีโอกาสแสดงความเป็นหญิงเท่าใดนัก จะมีบ้างตามสมควรในยามเผลอตัวตัดพ้อ
ถือว่า พระมดพิชัยช่วยความน้อยเนื้อต่ำใจ แต่ก็ไม่สามารถหึงหวง หรือปะทะคารมกับ
ฝ่ายตรงข้ามได้อย่างเปิดเผย

ลักษณะจิตจ้าน เจ้าคารมดั่งกลดาวฤกษ์มีคจากคุณสมบัติของราชธิดา และนางเอก ที่ควรจะเป็นกุลสตรี มีศรีสง่า และมุนวณ อยู่ แต่ทั้งนี้เพื่อให้เหมาะสมกับเรื่องที่ใช้อยู่ แสดงละครนอก ฐานะราชธิดาจึงเป็นเพียงฐานะที่ทวิสมมติขึ้น แต่วิทยานั่น เป็นสตรี ชาวบ้านปฤชนธรรมชาติ ซึ่งมีความงาม มีคุณสมบัติพิเศษ และมีความมั่นคงต่อสามีนั่นเอง

3.6.4 ตัวพี่เลี้ยง คนสนิท หรือผู้ช่วยพระเอกนางเอก พี่เลี้ยงและ

ผู้ช่วยพระเอกนางเอกนี้ มีทั้งที่เป็นมนุษย์ ที่เป็นสัตว์ และเทวดา

ผู้ช่วยที่เป็นมนุษย์ ได้แก่ หลวิชัยในเรื่องคารวิ และพี่เลี้ยงทั้งสี่ของไชยเชษฐ ตัวละครที่เป็นพี่เลี้ยงหรือผู้ช่วยตัวเอกนี้ จะมีความจงรักภักดี ซื่อตรง เป็นผู้ที่มีความสุขุม รอบคอบ สามารถช่วยตักเตือนและเป็นที่ปรึกษาที่ดีของตัวพระเอก เช่น พี่เลี้ยงทั้งสี่ของไชยเชษฐ ได้ตามคิดไชยเชษฐตลอดมา ไม่ว่าจะเป็นตอนตามกวางจนหลงเข้าไป ในสวนเมืองสิงหล หรือตอนที่ไชยเชษฐออกติดตามนางสุวิธชา ก็มีพี่เลี้ยงเป็นเพื่อนร่วมทาง และปลอบใจให้สติอยู่เสมอ และเมื่อตอนที่ไกรชนางสุวิธชา จนถึงสั่งให้เอาตัวไป ประหาร ก็คือพี่เลี้ยงนี้เองเป็นผู้ทัดทานและให้สติ โดยชี้แจงด้วยเหตุผล จนงกโทษ ประหารมาเป็นการขับไล่ว่า ซึ่งถ้าตอนนั้นไม่มีพี่เลี้ยงทัดทาน นางเอกของเรื่องก็คงจะต้อง ถูกประหารและเมื่อรู้ถึงท้าวสิงหล ภัยพิบัติย่อมเกิดแก่เมืองหมั่นค้อย่างแน่นอน

ส่วนหลวิชัยในเรื่องคารวินั้น ไม่ได้มีฐานะเป็นพี่เลี้ยง แต่เป็นพี่ร่วมสาบาน และทำหน้าที่เป็นผู้ช่วยพระเอกที่สำคัญมาก เป็นทั้งเพื่อนช่วยคิดมิตรคูใจ ให้ความช่วยเหลือและคำปรึกษาค้ำความเจ็บแสบและสุขุมรอบคอบ เช่น ตอนที่หลวิชัย คิดวิธีการที่จะตามหานางจันทร์สุภา โดยแปลงตัวเองเป็นคาบสและแปลงคารวิให้ตัวเล็ก เท้าตุ๊กตา ขอนไปในยาม ซึ่งเป็นผลดีหลายประการ ประการแรก การเป็นคาบส ทำให้เดินทางปลอดภัยไปได้ในทุกที่ เพราะคนที่พบเห็นย่อมเลื่อมใสและต้อนรับด้วยยินดี ประการที่สอง คารวียุอยู่ในยามไม่มีใครเห็น เพราะถ้าเห็นอาจจำได้ และจะเป็นอันตราย ก่อนโค่นหัวการ ประการที่สาม การแปลงตัวทำให้เข้าใกล้ศัตรูได้อย่างไม่ทันรู้ตัว เป็นผลสืบเนื่องมาถึงการแก้แค้นศัตรู โดยให้คารวียเป็นตัวแทนในคอนขบตัวให้ท้าว สันนุราชได้อย่างแนบเนียน ไม่มีผู้สงสัย นอกจากยายเขาสัตตประสาธ จึงได้เป็นชนวน

ให้เกิดเหตุในตอนท้ายของเรื่อง และประการสุดท้าย การแปลงตัวควีให้เล็กและ
ใส่ยามไป ทำให้เป็นผลดี กล่าวคือ ควีพึ่งฟื้นชีวิต อาจยังไม่มีกำลังพอที่จะเดินทาง
ได้สะดวก การอยู่ในยามจึงเป็นการพักผ่อนไปในตัว เพื่อออกมาล้างใจต่อสู้กับศัตรูในยาม
จำเป็น

นอกจากนี้หลวิชัยยังมีความรักและความห่วงใยควีเป็นอย่างมาก ยิ่ง เมื่อเห็น
คอกบัวเสี่ยงหายเหี่ยวเฉาลง ก็รีบออกติดตามหาน้องทันที โดยมีได้ห่วงใยเมือง
หรืออาลัยอาวรณ์มิเห็นแก่อย่างใด และเมื่อพบร่างของควีก็ไต่คว้าครวญเสียใจ
อย่างมากมาย

ผู้ช่วยที่เป็นสัตว์ ได้แก่ นางวิหาร ในเรื่องไชยเชษฐ และสิงหราชในเรื่อง
สังข์ศิลป์ชัย ตัวนางวิหารนั้นเป็นแมว และกล่าวได้ว่าเป็นสัตว์คู่ใจของนางสุวิธยา
ทำหน้าที่เป็นปากเป็นเสียงแทน โกรธและเจ็บแค้นแทนสุวิธยาอยู่เสมอ ทั้งยังรู้ใจนาย
ทุกอย่าง ฝ่ายระแวงระวังภัยด้วยความรัก และถือสัจย์ นับเป็นตัวละครที่เด่นตัวหนึ่งใน
เรื่อง เพราะวิสัยของนางวิหารนั้นคือรัก และจัดจ้าน ปากคอไม่มียอมลดละให้ใคร
แม้แต่นางสุวิธยาเอง บางครั้งนางยังกระแทกกระแทกให้แรง ๆ แต่ทั้งนี้มิได้มีเจตนา
ร้ายอันใด

ส่วนสิงหราชนั้น เป็นราชสีห์ ซึ่งทำหน้าที่ทั้งเป็นพี่เลี้ยง พาหนะและเพื่อน
ร่วมทุกข์ร่วมสุขของพระสังข์ศิลป์ชัย เป็นสัตว์ที่มีอิทธิฤทธิ์และเก่งกล้าสามารถ ช่วย
สังข์ศิลป์ชัยในการต่อสู้เสมอ และยังเป็นพี่ปรึกษาความคิดของตัวพระเอกได้อย่างดี

ผู้ช่วยที่เป็นเทวดา เทวดาเป็นผู้ที่มีบทบาทในการเป็นผู้ช่วยพระเอก และ
นางเอกที่สำคัญอีกตัวหนึ่ง ซึ่งจะขาดเสียมิได้ และเทวดาที่มีบทบาทในละครนอกมาก
สุดเห็นจะได้แก่พระอินทร์ ซึ่งจะเป็นผู้ช่วยเหลือตัวละครเอกทั้งฝ่ายหญิงและฝ่ายชาย
ในกรณีที่ประสบความลำบาก และอันตรายต่าง ๆ ที่เป็นการสุจริตที่มนุษย์จะทำได้
นั้น ช่วยบรรเทาภาระการเดินทางให้เร็วขึ้น ช่วยชีวิตจากอันตรายที่ถูกกลืนกลืน เช่น
กับสังข์ศิลป์ชัยตอนตกเหว ช่วยรักษานางรจนาไม่ให้ได้รับอันตรายจากการลุยไฟ เป็นต้น

นอกจากพระอินทร์แล้ว ยังมีเทวดาอื่น ๆ อีก เช่น รุกขเทวดา และเทพธิดาต่าง ๆ ที่ช่วยคุ้มครองพระนารายณ์และบุตรคอนกผู้ฝัง คุณและทำคลอดให้นางเกศนี้ ก่อนให้กำเนิดนางยอพระกลิ่น ทั้งนี้เป็นคน

มีเพียงเรื่องเดียว ที่ไม่มีเทวดาหรือพระอินทร์เข้ามามีบทบาทเป็นผู้ช่วย ตัวเอกของเรื่องเลย คือเรื่องไกรทอง ทั้งนี้เพราะไกรทองเป็นเรื่องของชาวบ้านสามัญชน จึงไม่เน้นให้เห็นถึงบุญญาธิการ เช่นกับเรื่องที่ตัวเอกเป็นกษัตริย์หรือราชโอรส ราชธิดา เน้นให้เห็นความเก่งกล้าสามารถในการรักษาตัวเอง และช่วยเหลือผู้อื่น ตามความเชื่อและค่านิยมในสมัยนั้น ที่ชายชาติศรีจะต้องเป็นผู้วิद्याาคม และมีความองอาจ งามกาย ไกรทองจึงเป็นบทละครนอกเรื่องเดียวในทั้ง 6 เรื่องที่มีความใกล้เคียงกับชีวิตจริงมากที่สุด

3.6.5 ตัวละครปักษีฝ่ายชาย เป็นตัวละครที่มีบทบาทเป็นตัวร้าย เป็นฝ่ายศัตรูที่คิดทำร้าย สร้างความเดือดร้อนให้ตัวเอก เช่น หกเขยในเรื่องสังข์ทอง ที่มันโล่งใจเจ้าเงาะ จนยุยงให้ท้าวสามนต์หาอุบายกำจัดเจ้าเงาะเสีย และหลอกลวงในเรื่องสังข์ศิลป์ชัยที่อธิบายความเก่งกล้าสามารถของสังข์ศิลป์ชัย เกรงว่าจะเป็นปรคปรานของท้าวเสนากุญ จึงคิดหาอุบายลวงพระสังข์ศิลป์ชัยไปฆ่าเสีย

อีกพวกหนึ่งคือพวกที่เจ้าชู้ มักมากในกามคุณ โดยไม่คำนึงว่าลูกใครเมียใคร ทุนปรารถนา ก็จะมีชกชิงเอามาเป็นของตนให้จงได้ ใครจะเดือดร้อนหรือทุกข์ระทมใจในไร ไม่สนใจ เช่น ท้าวสนั่นราชกษัตริย์ชราที่ชอบสาว ๆ และชาลวันที่มีใจพาลไม่สนใจศีลในธรรมทั้งที่ตนเป็นจระเข้วิเศษ อยู่ในถ้ำแก้ว ซึ่งเป็นทิพย์ ไม่จำเป็นต้องออกกินมนุษย์เป็นอาหาร แต่ด้วยความพาลจึงเที่ยวเกะกะ ลากคราชีวิตมนุษย์มีไค้ซาก จนถึงลากนางตะเกาทองมาเป็นภรรยาทั้งที่ตนมีเมียนางจระเข้อยู่แล้ว ถึงสองนาง ทำให้เกิดครุ่นโดยหวังเพียงความสุขส่วนตน

ตัวละครฝ่ายปักษีอีกตัวหนึ่ง ซึ่งมีได้มีบทบาทให้เห็นนิสัยส่วนตัวในทางร้าย ก็คือ เพราะเป็นตัวละครที่ปรากฏในตอนท้ายของเรื่อง และมีพฤติกรรมในทางเป็น

ปฏิบัติกับตัวพระเอก เนื่องจากเป็นเชื้อสายลูกหลานของศัตรูที่เสียทีและพ่ายแพ้แก่ตัวเอก จึงเกิดความเคียดแค้นที่ต้องมีหน้าที่เป็นผู้ชำระความแค้นนั้น ได้แก่ ไวยทักในเรื่องคำวี่ โดยลักษณะของไวยทักแล้ว จะบรรยายถึงไปไหนก็ เพราะกระทำการโดยไม่รู้เหตุผลที่แท้จริง แต่ลักษณะหนึ่งที่ปรากฏให้เห็นคือ อวดดี แต่จริง ๆ แล้วก็ซื่อซลาด

ตัวละครฝ่ายปฏิบัติชายนี้ ส่วนใหญ่จะมีลักษณะชวนขัน เป็นตัวตลกเสียมากกว่าที่จะแสดงความร้ายกาจเยี่ยงฝ่ายปฏิบัติในละครประเภทอื่น ทั้งยังเป็นตัวสำคัญที่สานให้เรื่องดำเนินไปอย่างสนุกสนาน ชบขัน เพราะตัวปฏิบัติฝ่ายชายนี้จะมีนิสัยขี้อวด ขมขุยโวโอ้อวด แซ่ซลาดไร้ฝีมือ ซึ่งมีลักษณะคล้าย ๆ กับตัวกษัตริย์ ในละครนอกบ้างตัวก็เป็นกษัตริย์ฝ่ายปฏิบัติ เช่น ท้าวสันนุราช เป็นต้น

3.6.6 ตัวปฏิบัติฝ่ายหญิง เป็นตัวละครกลุ่มที่สร้างปัญหาให้กับตัวเอกของเรื่อง ทำให้เกิดการพลัดพราก จากข้อขัดแย้งในครอบครัว เช่นความอิจฉาริษยา หึงหวง จึงความเป็นใหญ่ ตัวปฏิบัติฝ่ายหญิงส่วนใหญ่มัก เป็นตัวนางที่มีศักดิ์สูง ได้แก่ พวกพระมเหสี พระสนม หรือพระธิดา จากบทบาทความร้ายกาจของตัวนางนั้นพอจะแยกเป็น 2 ลักษณะด้วยกันคือ ตัวร้ายที่ทำให้เกิดการพลัดพราก แยกพระเอกจากนางเอก จากลูกกับ ตัวละครที่เพียงคิดประสังขารต่อตัวเอกด้วยความอิจฉาริษยา

ลักษณะแรก ของตัวปฏิบัติฝ่ายหญิงนั้น เป็นลักษณะที่ค่อนข้างจะร้ายกาจ เพราะต้องการให้ตัวเอกพลัดพรากจากกันโดยทุกวิถีทาง และยังมุ่งหมายทำลายชีวิตเสียด้วย ตัวนางลักษณะเช่นนี้ได้แก่ นางสนมทั้งเจ็ดในเรื่องไชยเชษฐ นางจันทร์เทวีในเรื่องสังข์ทอง ทกนางสนมในเรื่องสังข์ศิลป์ชัย นางจันทร์ในเรื่องย่อพระกลั่น และยายเขียดประสาธน์ในเรื่องคำวี่

ลักษณะที่สอง คือตัวละครที่เพียงแต่คิดร้าย และระรานฝ่ายตัวเอกของเรื่อง แต่ไม่ถึงกับโหดร้ายรุนแรงเท่าลักษณะแรก ได้แก่ นางคันทมาลีในเรื่องคำวี่ ซึ่งเป็นธรรมาของหญิงที่รู้ลึกกว่ากำลังจะสูญเสียสามีไป ทั้งคู่ต่อสู้ก็เป็นสาวสวย ลักษณะของ

หญิงแก่ที่ระรานหญิงสาวเพราะถึงหวงสามี จึงเป็นสิ่งที่น่าขบขันมากกว่า จะดูเป็น
ร้ายกาจ เป็นลักษณะเสริมรสชาติความสนุกสนานให้แก่ละครนอกเช่นเดียวกับตัว
ปฏิปักษ์ฝ่ายชาย

3.6.7 ตัวยักษ์ ตัวละครที่เป็นยักษ์ในบทละครนอกนี้ทั้งยักษ์ฝ่ายดี
และฝ่ายร้ายดังนี้

ฝ่ายดี ได้แก่ ท้าวสิงหน และนางพันธุรัต ซึ่งเป็นยักษ์ที่มีภูมิลำเนาภาพ แต่มิได้
ใช้ฤทธิ์เดชแห่งตนระรานสร้างความเดือดร้อนให้ใคร และเป็นตัวละครที่ช่วยเหลือและ
เกื้อหนุนตัวเอก เช่น ท้าวสิงหน นั้นได้ช่วยเหลือขบเลี้ยงนางสุวิธชาด้วยความรักเสมอ
ด้วยซื่อหา ให้ภัยและช่วยเหลือนางตลอดมา เป็นยักษ์ผู้มีคุณธรรม ไม่ฆ่าสัตว์ จัดเป็นยักษ์
ที่ใจดี แต่นางพันธุรัตนั้นออกจะมีความร้ายแรงแห่งความเป็นยักษ์มากอยู่ ถึงกระนั้นนาง
ก็รักและเลี้ยงดูพระสังข์ประดุจลูกคน เป็นยักษ์ที่ให้คู่และส่งเสริมบารมีให้แก่ตัวเอกคือ
พระสังข์ ซึ่งโคมนคมหาจินดาเรียกเนื้อเรียกปลา และรูปเงาะพร้อมไม้เท้าเกือกแก้ว
จากนางมา

กวีได้แสดงให้เห็นความขัดแย้งระหว่างมนุษย์กับยักษ์ซึ่งไม่สามารถจะอยู่
ร่วมกันได้ ไม่ว่าในฐานะแม่กับลูก หรือสามีกับภรรยาเช่นในเรื่องพระอภัยมณี นางพันธุรัต
กับพระสังข์ก็เช่นกัน ไม่ว่านางจะรักและดูแลอย่างดีแค่ไหน ที่สุดพระสังข์ก็หนี เป็นเหตุ
ให้นางจบชีวิตลง

ฝ่ายร้าย ยักษ์ที่เป็นฝ่ายร้ายคือเข้ามาเกี่ยวข้องกับตัวเอก และทำให้เกิด
ปัญหาและความเดือดร้อนต่าง ๆ แยกออกได้เป็น 2 พวกคือ ยักษ์พระยา กับยักษ์ป่า
ยักษ์พระยา หรือยักษ์กษัตริย์นั้นมีบทบาทในการต่อสู้แย่งชิงตัวนาง เช่น
ท้าวรณพัตร์ในเรื่องไชยเชษฐ ที่ยกทัพมาสู่ขอนางสุวิธชาจนต้องรบกับไชยเชษฐ์
ไววอระเวก ไววอระวงในเรื่องสังข์ทองลักพาธนาไป เป็นเหตุให้พระสังข์ต้อง
ติดตามต่อสู้แย่งชิงนางคืนมา

ส่วนยักษ์สามัญระคับเสนายักษ์ หรือยักษ์ป่านั้นมีบทบาทเพียงช่วยเสริมใน
การดำเนินเรื่อง เช่น นนทยักษ์ไปพบนางจำปาทองในป่าแล้วไปบอกท้าวสิงหน ทำให้

นางไคมาเป็นธิดาเลี้ยงของท้าวสิงห์หล พ้นจากความลำบาก นนทการในเรื่องนี้มีพิชัย
 มาสมทบเขาพระมณีไปให้เจ้านายกิน เจ้านายยกให้ลูกสาวที่สุก-ระมัดจึงยกเป็นธิดา
 ของนางนภกัศิยาภักษ์ หรือภักษ์ป้าในเรื่องการที่เฝ้าสระน้ำ คอยจับคนและสัตว์ที่มาอาศัย
 น้ำในสระคืนเมื่อพบกับตัวจึงถูกตัววิชา ภักษ์คนนั้นจึงเป็นเพียงตัวเสริมเรื่องเพื่อนำไป
 สู่การไต่ครองเมืองของท้าวชัย ดังนั้นเป็นต้น

3.7 ข้อสังเกตบางประการเกี่ยวกับเรื่องและลักษณะตัวละคร

ละครนอกโดยปกติแล้ว เป็นการแสดงละครของชาวยาน ทั้งผู้ชมและ
 ผู้แสดงล้วนแต่เป็นชาวยานสามัญ ที่อาศัยและตั้งถิ่นฐานอยู่นอกเขตพระราชฐาน และ
 ชาวยานตามหัวเมืองต่าง ๆ แต่บทที่เรื่องที่ใจแสดงจะเป็นเรื่องเกี่ยวกับสามัญชน
 ขรรพค กลายเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับจักรวงศ์เสียเป็นส่วนใหญ่ ซึ่งมีตัวกษัตริย์ พระราช
 โอรส และพระราชธิดา เป็นตัวละครของเรื่องจากละครนอกทั้ง 6 เรื่องที่ได้ศึกษา
 มีเรื่องไกรทองเพียงเรื่องเดียวที่ตัวละครเป็นสามัญชนและไม่มีเรื่องราวผจญภัยไปถึง
 กษัตริย์แต่อย่างใด

จากการศึกษาเนื้อเรื่องและตัวละครในละครนอก ผู้ศึกษาจึงใคร่ตั้งข้อ
 สังเกตเกี่ยวกับลักษณะเรื่องราวของละครนอกไว้ว่า เหตุใดละครนอก จึงเป็นละคร
 ของชาวยานจึงนิยมเรื่องราวที่มีลักษณะที่เป็นเรื่องจักร ๆ วงศ์ ๆ ทั้งนี้อาจมองได้
 2 ประเด็น

ประเด็นแรก ที่มาของเรื่องมาจากนิทานชาดก "ชาดกเป็นเรื่องราวของ
 พระพุทธเจ้าที่นิทานในชาติก่อน ๆ กล่าวถึงการกลับชาติของพระพุทธองค์ อันเป็นส่วนหนึ่ง
 ขององค์การสอนในพระพุทธศาสนา 9 องค์ ที่เรียกว่า "นวัคคัสสคสาสน์" นิทาน
 ชาดกจึงเป็นนิทานคำสอนที่มุ่งจะแสดงธรรมจริยา อันเป็นความประพฤติของพระพุทธองค์
 ที่ได้เคยทรงกระทำมาแต่ชาติปางก่อน เพื่อเป็นเครื่องเตือนสติให้อีกเป็นแบบอย่าง
 ในการปฏิบัติ เถน

เรื่องราวที่มาจากเรื่องเล่าโลกาวัณห์ ถึงเนื้อหาใกล้เคียงกันมาแต่แสดง
 ให้เห็นคุณธรรม 3 ประการเช่นเดียวกันคือ ความซื่อสัตย์ที่ลูกโลกและลูกโลกมีต่อกัน

ความเสียสละของควาที่รักความชอบและรางวัลทั้งปวงให้แก่หลวิชัย และความเป็นมิตรแท้ของหลวิชัยกับควา และคุณธรรมทั้ง 3 ประการนี้ก็ได้ส่งผลให้ตัวเอกของเรื่องทั้งสองตัวประสบผลสำเร็จในชีวิตได้ครองเมือง และมีความสุขกับบั้นเฒ่าที่เหมาะสม

เรื่องควานี้เป็นตัวอย่างที่ดีสำหรับการพัฒนาบารมี กล่าวคือจากชาติกำเนิดเดิมซึ่งเป็นสัคว์เดียรฉาน แต่รักษาสัจจะและซื่อสัตย์ต่อสหายจึงเป็นกุศลส่งผลให้ความีโอกาสเป็นมนุษย์ จากมนุษย์ธรรมดาสร้างสมความดี และบำเพ็ญประโยชน์ต่อผู้อื่น ทำให้เกิดการเสริมสร้างบารมีจนได้เป็นกษัตริย์ครอบครองเมืองในที่สุด

คานิยมของสังคมไทยยุคโบราณจึงชื่นชมและฝังใจอยู่กับความมีบุญญาธิการของกษัตริย์ และจะพึงพอใจที่จะได้ไผ่ผ่นถึงกษัตริย์หรือผู้สืบเชื้อสายที่มีอิทธิฤทธิ์ บารมีนี้ความเก่งกล้าสามารถประจักษ์วิบุลย์ของปวงชน ตัวเอกของเรื่องจึงมักเป็นกษัตริย์หรือพระโอรส เมื่อคานิยมเป็นเช่นนั้น บรรดากษัตริย์และนิทานส่วนใหญ่ของไทยในสมัยนั้น จึงเป็นเรื่องราวของชนชั้นกษัตริย์ ในเมื่อละครนอกเองก็เป็นเรื่องที่มีที่มาจากนิทานชาดก และจากวรรณกรรมอื่น ๆ ละครนอกก็จึงหนีเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับกษัตริย์ไปไม่พ้น แต่เพียงแบบลักษณะอันทรงบุญญาธิการจากตัวกษัตริย์ มาอยู่ที่พระราชโอรส แทน

ประเด็นที่สอง พิจารณาในค่านของการสะท้อนผลจากสังคมของชาวบ้าน บุคคลซึ่งชาวบ้านไม่อาจแตะต้องได้ และห่างไกลจากเขามากคือชนชั้นระดับปกครอง เช่น กษัตริย์การได้แสดงออกถึงเรื่องราวอันเกี่ยวข้องกับกษัตริย์จึงเป็นวิถีทางเดียวที่ชาวบ้านจะได้ระบายและถ่ายทอดทัศนะที่มีต่อชนชั้นปกครอง กษัตริย์ในบทละครนอกจึงมีลักษณะต่างไปจาก กษัตริย์ในอุดมคติโดยทั่วไป และนั่นคือภาพสะท้อนของชนชั้นปกครองในสังคมยุคนั้น ซึ่งเต็มไปด้วยระบบศักดินา เจ้าขุนมูลนาย ไพร่ ทาส มีความเหลื่อมล้ำทางสังคมสูง ชนชั้นปกครอง มีอำนาจสิทธิขาดที่ไม่มีผู้ใดกล้าละเมิดขัดขวาง ถือเอาความเห็นส่วนตัวเหนือสิ่งอื่นใด ไม่มีเหตุผลขาดการพิจารณาไตร่ตรอง คัดเลือกตามความพอใจ และอารมณ์แห่งตนเป็นที่ตั้ง กษัตริย์ในละครนอกจึงเปรียบเสมือนภาพสะท้อนให้เห็นลักษณะของชนชั้นปกครองที่หลงอยู่ในอำนาจ จนมองไม่เห็นความเดือดร้อน และไม่รับรู้

ความรู้สึกของผู้อื่น แก่กษัตริย์ในละครนอกนี้คงมีได้หมายถึงพระมหากษัตริย์จริง ๆ หากแต่เป็นการเสนอภาพของชนชั้นปกครอง กษัตริย์ในละครนอกจึงน่าจะเป็นตัวแทนของบรรดาเจ้าเมือง ตามหัวเมืองต่าง ๆ นั่นเอง บทบาทของกษัตริย์ในละครนอกจึงเป็นไปในลักษณะ ล้อเลียนผู้ที่มีความลุ่มหลงอยู่ในอำนาจและเกียรติยศ ความโอ้อวดอวดบุญญาบารมีทั้งที่ไม่ค่อยจะมี พฤติกรรมที่นำมาล้อเลียนนั้นก็เพื่อให้เกิดความขบขัน เป็นวิธีทางหนึ่งที่ชาวบ้านจะได้สะใจกับการวิจารณ์และล้อเลียนบุคคลที่เขาไม่มีโอกาสจะวิพากษ์วิจารณ์ได้โดยตรง การมีอำนาจของชนชั้นปกครองทำให้เกิดการประจบสอพลอเอาหน้าเอาตา มีการให้ของกำนัลในลักษณะต่าง ๆ เพื่อประโยชน์ในการได้รับความสะดวกแห่งตน รวมทั้งการหาผู้หญิงมากำนัลด้วย ชนชั้นปกครองจึงมีภรรยามาก และมีความแตกต่างกันไป ทั้งระดับชนชั้น วัฒนธรรมและการอบรม จึงเกิดเรื่องราวของความอิจฉาริษยากันขึ้นในระหว่างบรรดาภรรยาทั้งหลาย และถ้าจะให้สะใจคนดูที่เป็นชาวบ้าน ภรรยาทั้งหลายก็จึงมักจะสวมวิญญาณของสาวชาวบ้านที่ต่างสังคนต่างการอบรม และต้องมาต่อสู้แย่งชิงความรักและความเป็นใหญ่ให้เหมาะสมกับที่เป็นภรรยาของผู้มีอำนาจอยู่ในมือ ตัวนางหลายตัวในละครนอกจะมีลักษณะจัดจ้าน เจ้าคารม ไม่วาจะเป็นตัวนางในฐานะ มเหสี นางสนม หรือแม้แต่ตัวนางเอกซึ่งเป็นราชธิดาก็ตาม เพราะราชธิดาก็เทียบได้กับบุตรสาวของขุนนางผู้มีศักดิ์ตระกูล หรือธิดาของเจ้าหัวเมืองต่าง ๆ ซึ่งเป็นลูกผู้มีอำนาจ อยู่ท่ามกลางการพะเน้าพนอ เอาใจ จึงคิดจะมีนริยเอาแต่ใจและไม่ยอมลงให้แก่ใครทั้งสิ้น แม้แต่ผู้ที่เป็นพ่อแม่ของตนเอง

2. เนื้อเรื่องกับรูปแบบการแสดง

บทละครนั้นเป็นส่วนหนึ่งที่สำคัญมาก การเขียนบทละครจึงเป็นบทประพันธ์ที่ใช้สำหรับการแสดง ผู้เขียนจึงควรคำนึงถึงผู้แสดง เครื่องแต่งกาย บทบาทการบรรยายคนตรีและฉาก เพื่อเป็นหลักในการเขียนให้สามารถนำไปแสดงจริงได้¹ ดังนั้นการที่จะ

¹ สมถวิล วิเศษสมบัติ วรรณคดีการละคร หน้า 7

นำนวนิยาย หรือวรรณคดีประเภทอื่นมา ดัดแปลงเป็นบทละคร จึงต้องมีการปรับปรุง ให้เป็นอีกรูปแบบหนึ่งเพื่อใช้ในการแสดงให้ดูต่างจากรูปแบบของงานแสดงนิพนธ์ ๗ การที่จะเขียนบทละครชนิดใด ผู้เขียนจึงจะต้องศึกษารูปแบบและลีลาของการแสดง ละครชนิดนั้นให้เข้าใจเป็นอย่างดี เพื่อเข้าถึงลักษณะของการแสดงละคร เขียนบทได้ สอดคล้องเหมาะสม

รูปแบบของละครนอกนั้นแบ่งอยู่ด้วยความสนุกสนานลึกลับไสย และหวาด กระชั้นเกินเรื่องเร่า ทั้งเป็นเนื้อเรื่องละครนอกจะลงชื่อให้สอดคล้องกับชุด โดยมาก ๆ เพื่อให้เรื่องสนุกสนาน จึงจะปรากฏในโครงเรื่อง และลักษณะตัวละคร ส่วนความรวดเร็วกระชั้นนั้นจะปรากฏไ้จากการดำเนินเรื่อง

2.1 โครงเรื่อง

โครงเรื่องของละครนอกนั้น ส่วนใหญ่เป็นเรื่องการเบียดเบียน มีการ ผจญภัย พลัฏพาท ซึ่งอาจเป็นการพลัฏพาทจากพ่อแม่หรือลูกเมีย ทั้งนี้มีสาเหตุมาจากการ อิจฉาริษยากันเอง ถึงกันและกันของบรรดาภรรยาทั้งหลาย โดยเพราะตอนติด หรือลักเลือนมาพระราชนิพนธ์ และใช้แสดงในปัจจุบันแล้ว ส่วนใหญ่จะเลือกตอนที่มีการ ตักทอเรื่องราว ลงยอนเรื่อถึงทวง วิวาทกันเป็นส่วนใหญ่ ทั้งนี้เพื่อให้ได้ตอนที่มีโครงเรื่อง หรือเหตุการณ์ในเรื่องสอดคล้องกับรูปแบบของละครนอกได้เด่นชัดที่สุด กล่าวคือ เหตุการณ์ในเรื่องนี้เกี่ยวกับการทวง ลงยอน ถึงทวงกันนั้น เป็นเหตุการณ์ที่ระเื่อ คนดู และมีการโต้ตอบคำตลกของนางสาวมากมายที่เป็นลักษณะ ของชาวมั่วบ่นจริง ๆ มี การโต้ตอบที่เื่อกรอน หยาบ แต่ก็หยาบอย่างมีศิลปะและไม่ดูน่าเกลียด-นอกจากนี้ยัง แทรกมุขตลกในการโต้เถียงกันไ้ยิ่งทวี และอาจกล่าวไ้ได้ว่า การแสดงละครนอกนี้- ไม่มีเหตุการณ์เกี่ยวกับการทอ ไ้เถียงกันแล้ว ละครนอกเรื่องใดแสดงตอนนั้น ๆ จะเป็นการแสดงที่จืดจืด และไม่บรรลุถึงจุดมุ่งหมายของการแสดงอย่างแท้จริง

ทั้งไ้กล่าวมาแล้วว่า เรื่องราวของละครนอกนั้นมีความยาวมาก การแสดง แต่ละครั้งจึงต้องมีการ เลือกเนื้อหาในแต่ละตอนมาแสดง ทั้งนี้เพราะเวลาการแสดงจึง เป็นสิ่งสำคัญมาก ผู้จะจัดแสดงจะต้องรู้ลักษณะเด่น หรือรูปแบบของการแสดง เพื่อที่จะ

สามารถเลือกตอนแสดงใดเหมาะสม ตรงตามลักษณะที่ควรเน้นให้เห็นชัด ของละคร
ชนิดที่แสดง

2.2 ลักษณะตัวละคร การสร้างลักษณะตัวละครนั้น ผู้ที่แต่งบทละครจะต้อง
คำนึงถึงรูปแบบของการแสดงด้วย เคนดวง พงศิริ ได้กล่าวถึงละครนอกไว้ว่า
"การแสดงเจ็ดกลกบขึ้นไปตลอดเนื้อเรื่อง แม้จะเกี่ยวข้องกับเรื่องของกษัตริย์ แต่
ก็ไม่ได้อัดฉีดยประเพณีเท่าใดนัก เช่น พระมหากษัตริย์หรือพระราชินี จะมาเล่นกับเสนา
ขนาดคนเสมอกันได้ โดยไม่คำนึงถึงฐานันดรศักดิ์ใด ๆ ทั้งนั้น"¹ ดังนั้น ตัวละครใน
ละครนอกจึงมีลักษณะที่ชวนขบขัน แต่ทั้งนี้ก็ได้เสนอไปทุกตัว เช่น ตัวพระเอก นางเอก
จะไม่มีลักษณะชวนขันปรากฏอยู่เลย ยกเว้นพระไชยเชษฐและพระมณีพิชัย ส่วนใหญ่
ลักษณะชวนขันของตัวละครจะปรากฏกับเจ้าเมือง และตัวละครที่เป็นฝ่ายปฏิกษ

เนื่องจากละครนอกเป็นละครที่เน้นการปะทะการรบ การคาบหอก ที่รุนแรงและ
ค่อนข้างหยาบ จึงทำให้ตัวนางในละครนอกมักจะมีลักษณะจัดจ้าน อันเป็นลักษณะหนึ่ง
ของตัวละครที่สร้างขึ้น เพื่อให้สอดคล้องกับรูปแบบของการแสดง ดังจะกล่าวให้เห็น
ชัดเจนดังนี้

2.2.1 ลักษณะชวนขันของตัวละครฝ่ายชาย ฝ่ายชายที่มีลักษณะชวน
ขันได้แก่ ท้าวสินนุราช ท้าวขามนต ท้าวยศวิมล ท้าวเสนากุฎ มณีพิชัย ไชยเชษฐ
ไชยทัต หกเชย ศรีสันต์

ท้าวสินนุราช เป็นกษัตริย์แห่งเมืองพัทวิสัย ที่มีพระชนมายุมากหาหัวใจหนุ่ม
มัวเมา ลุ่มหลงอยู่ในโลกีย์วิสัย จึงจะเห็นลักษณะอันชวนขันที่ไม่เจียมตัวต่อสังขารของ
~~ท้าวสินนุราช จากบทบรรยายที่ว่า~~

หน้าพระทนต์บนกลางหางหัก

เกศาหิ้งจะประปราย

พระเสวยมือละสามสามเวลา

พอใจเกี้ยวอยู่หิ้งวังเรือ

ราวกับหมู่กลุ่มคลั่งนงบน

รำหิ้งคะนึ่งกิดเป็นนิงไป

ดวงพระพักตร์ได้แวเห็นเส้นสาย

รูปกายฉายจะพื้มีเนื้อ

ทรงกำลังวังชาประหลาดเหลือ

ผูกพันพันเผื่อไม่เบื่อใจ

จะหางาบล่นชักกนหนึ่งให้ได

มีใ้ควางเวนลักเวลา

คำวี้ : รัชกาลที่ 2

ความขรามีจิตใจนุมนนี้ ทำให้ท้าวแสนนุราชมียศฤทธิรวมครั้งนกริ่งนุมน
ทำให้ชวนขึ้นอยู่หลายตอน เช่น

บาวตะบันหมากสงมาส่งให้

ฉวยคนโทคั้นน้ำจวนสำคัญ

หยิบน้ำชามารินกินสองบ้าน

หมอละจะสะเคาะพระเลาะหราช

เคี้ยวใบไม้ฟันฟางหางหัก

เปลื้องสนับักเปือกใบให้ทนาย

สั่งพันภาคให้เสมียนเขียนหมาย

บอกคุบายมิได้ใครสงกา

คำวี้ : รัชกาลที่ 2

จะเห็นใ้ควาขรามาตะบันหมากให้แล้วก็ยังเคี้ยวใบไม้ แทนที่จะคอย ๆ
หยิบตามลักษณะของกษัตริย์และจรรยาลับ ฉวย คนโทน้ำมาคั้นบว้างวันรุ่นแทนการริน
จนทำให้สำคัญเพราะไม่เจียมตัว เท่านั้นยังไม่พอ น้ำยังหกเปือกผ้าสนับัก รุ่งเป็นผ้าถุง
จนต้องเปลื้องผ้าส่งให้ทนายต่อหน้าท้าวท้านล ที่นี้จึงหยิบน้ำชามารินได้ แต่ถึงถึง
สองบ้าน บ้านคือถ่าน้ำชาขนาดเล็ก ซึ่งปกติการกินน้ำชาจะคอย ๆ จิบกิน แค่นี้ริน
ที่หนึ่งหมกบ้าน และรินคิตต่อกันถึง 2 บ้าน ประคองกระหายทิวบาจากที่ใด ลักษณะของ
สันนุราชจึงเป็นชวนขึ้นถึงนาสบเพช

แม้แต่ในบทเขาพระเข้านาง ผู้แต่งก็เจาะจงบอกให้เห็นถึงลักษณะอันชวนชวน
ของท้าวสันนุราชอีก ดังเช่นตอนท้าวสันนุราชเข้าเกี้ยวนางจันทร์สุภาว่า

ทรา^มเอย^ทรา^มสง^วน
ถึง^เเจ้า^{โก}รช^{โก}รช^วา^ประ^ชด
อย่า^เยะ^เเย^ยเลย^เเจ้า^วา^เา^เแก^เ
อัน^อา^ยอ^าน^าม^กับ^ทรา^มว^{ัย}

อย่า^รัฏ^จจ^วน^คร^วญ^คร^วำ^กำ^สร^ค
จะ^อม^อค^ไม^อด^อร^ไ
พี่^เแพ^เน^คอ^กจะ^บอ^กให้^เ
เห็น^จะ^ไม^กระ^ไก^นัน^ก
คำ^วี : รัช^กาล^{ที่} 2

จน^อก^นาง^คอ^วา^อย^าง^รู^นร^วง^เ ก็^ยัง^เเพีย^รห^าห^มอ^{มา}ทำ^เส^นห^เ และ^ทค^ลอ^งเ^า
เกีย^วไ^หม เมื่อ^แร^กน^าง^กั^นึง^เเพ^รา^วะ^รำ^คา^ชู^ไม^อย^าก^พุ^คค^วย^เ จ^นท^าว^สัน^นุ^รา^ชจะ^อก^ตอ^ง
ค^วน^าง^{แล}ว^เเกิ^รอ^นร[ู]ม^ขึ^{้น} จ^{ึง}

นีก^พร[ั]น^ขย[ั]น^ชย^คอ^ย
แ^กว^ขว^ยช^วย^พัก^บั^คระ^พือ

เห^งอ^ไล^ไค^ลย^อย^ลง^นอ^ยห^รือ
ย^{ัง}ร^อน^รือ^เร^{ีย}ก^นำ^{มา}ก^ลำ^กล[ิ]น

๓ 2 คำ^ว

โอ^ไล^ม

หุ^ยค^พัก^สัก^ประ^{เค}ีย^วเกีย^วไ^หม
จะ^เส^กน^อง^คร^อง^วัง^ไห^ยั^งย[ั]น

แ^ะง^เจ^พค^จา^ทำ^หำ^นำ^ขึ^{้น}
วัน^รุง^พรง^มะ^ริน^ไค^ฤษ^ศ
คำ^วี : รัช^กาล^{ที่} 2

จาก^บท^{ตัว}อ^ยา^งนี้^{จะ}เ[ิ]น^ไค^วา^เ ลั^กษ^ณะ^{ของ}ท^าว^สัน^นุ^รา^ชน[ั]น^เเป็น^ลัก^ษณะ^กษ^{ัต}ริ^{ย์}
ของ^ละ^คร^นอ^กไ^คย^แเท^เ คือ^ไม^วา^{จะ}ทำ^{อะ}ไร^คิ^ดจะ^ตล^กอ^ยู^เส^มอ^เ หั^งท^าท[ิ]ก[ิ]ร[ิ]ย^า ค^ำพ[ุ]ค^เ
การ^อา^บน^ำแ^ดง^{ตัว} และ^เา^พระ^เา^นาง^เ แ^นก^{ระ}ห[ั]ง^คอน^{จะ}อ^กล^วง^ซา^{ใน}ก^อง^{เพ}ล^{ิง}
ลัก^ษณะ^{ของ}ท^าว^สัน^นุ^รา^ช ตั^งแ^ดค^นจ^นจ^บบ^ทา^ทล^ง ไ^คเ^แส^กง^ออ^กซ[ึ]ง^{ลัก}ษ^ณะ^{อัน}ช^วน^{ชั้น}
ไ^คย^คล^อค^เ น^{ับ}เป็น^{ตัว}ล^ะค^รส^ำค^{ัญ} ซ[ึ]ง^สง^เส^{ริ}ม^{ลัก}ษ^ณะ^{เค}น^{ของ}เร^{ื่อ}ง^ตา^นร[ู]ป^{แบบ}ของ^เ
การ^แส^กง^ละ^คร^นอ^ก

แ^ดเ^นใน^บท^สำ^นว^นอ^ยุ^ชย^าน[ั]น^เ ไ^มค^อย^ปร^{าก}ฏ^บลัก^ษณะ^ชว^นชั้น^{ของ}ท^าว^สัน^นุ^รา^ช
มา^กน^{ัก} เ^ซน เมื่อ^เร[ิ]ม^เก^ลา^วถึง^เ ก[ั]ม[ิ]ไ^คไ^หร[ู]ป^{ลัก}ษ^ณะ^วา^หน[ุ]ม^เก^า เ^{เพ}ีย^งไ^ค พ[ั]น^หัก^เ
ณ^มห^งอ^ก อ^ยา^งเ^ซน^{ใน}บ^ทพระ^รา^ชนิ^พน^{ธ์} ห^าก^เเพ^{ีย}ง^แท^กล^าว^{ถึง}ว^า

นางจะกล่าวต่อไป
ปราถนาคือพระยัพระนามนั้น
โพลุน สัมบัค พิศการ
วันนึ่งจึงรอนทรนไย

ท้าวขุนการไฟโกโธสะวัน
ชี ทาว สันนุราชเรอิ่งโฮย
ปรีคำ ชื่นมาแถมใส
ก็จจะไครยไปสรงคงท่า
ลาวี : กรุงเก่า

การกล่าวถึงกิริยาเงิน กุญแจม ก็ไม่คอยมีปรากฏเด่นชัด มีเพียงเล็กน้อย
เช่น

เมื่อนั้น
เห็นพระอัมทองลอยลงมา

ท้าวสันนุราชเทอแลหา
จวบควาเปิดเขย่นลวเพ่งพืด
ลาวี : กรุงเก่า

การเข้าพระเข้านาง ของท้าวสันนุราชในสำนวนอยุธยา ก็เป็นไปอย่าง
รวบรัด มีไม่มากนัก แต่ก็ก็มีลักษณะที่เอย ๆ ชวนชวนอยู่เหมือนกัน เช่น

แกวศา
อึกเรียมจเกรียมพองพัง
จ้ำเนิ่นนานวันพี้นถึง
เอให้รืมหรายอาบซึก
วันพี้นเณโณมเจ้า
ปราณีพี้นเณนางโณมยัง

สวสวันจันสุคาปราณีขัง
กอยยังแต่ใจรัก ๆ
จิกทิ้งซึกของคลองนาสิค
ใบกระคิกได้ให้ทิ้งอังก
ถึงเอาอำบถูกมาใส่คสง
แกวศาษาตรึงโสกาไล
ลาวี : กรุงเก่า

จะเห็นได้ว่า ลักษณะชวนชวนนั้นไม่เด่นชัด เช่นในบทพระราชนิพนธ์
ส่วนในบทปัจจุบันนั้น ส่วนใหญ่ท้าวสันนุราชพระราชนิพนธ์มาติดคอ จึงมักคงรูป
ลักษณะดังกล่าวของท้าวสันนุราชไว้ เช่น บทพระราชนิพนธ์

✓ ท้าวสามนต์ กษัตริย์ผู้มีเทพราชธิดา คิดจะปลุกฝังไว้กับเขมดี ๆ ไว้
ชั้นชน แต่ในขณะเดียวกันก็ยังคงต้องการความเป็นหนึ่งสำหรับลูกเมีย และบริวาร
เพราะเคยกับการเป็นชายที่อยู่ในแวดวงสตรี จึงต้องการ เป็นพระเอกอยู่เสมอ แม้
จะได้ลูก เขยทั้งคงวามและเปี่ยมไปด้วยความสามารถเช่นพระสังข์ ใจหนึ่งก็ชื่นชม
แต่ก็อดที่จะยกโทษตนเองเทียบเท่าอยู่มิได้ ด้วยเหตุนี้จึงทำให้ท้าวสามนต์มีลักษณะที่
คิดจะคุยโวโอ้อวดอยู่ไม่น้อย ทำให้ชวนขันแต่ก็อย่างน่าเอ็นดู เช่น

เข้าไปในทัพเห็นลูกเขย	พอเจ้าลูกเออยงามหนักหนา
น้อยหรือรูปร่างเหมือนเทวดา	หน้าตาจับลิ้นริมเพรา
ผิวเนื้อเรื่อเรืองเหลืองประหลาด	คางทองธรรมชาติหล่อเหลา
ฟ้านี้เกิดเหวี่ยงลูกเขยเรา	งามจริงแล้วเจ้านางมณฑา
ถึงตัวที่เมื่อครั้งยังหนุ่มแน่น	รูปร่างก็อ่อนแอโอ้อา
ใบแกลงอวดทรวงหงษานาคา	ใส่ชุดาเครื่องประดับก็รับรอง
แต่ไม่เหมาะเหมือนลูกเขยคนนี้	เป็นพ่ออยู่ราวสักสามสอง
แพ้เขาที่เนื้อไม่เป็นทอง	กระนั้นนอายังรักว่ารูปร่าง
	สังข์ทอง : รัชกาลที่ 2

ลักษณะที่คู่กันกับการคุยโว ก็คือความขี้ขลาด ขอนเป็นปกติวิสัยที่พบได้ใน
มนุษย์ปุถุชน ท้าวสามนต์ได้จำลองลักษณะของมนุษย์จริง ๆ มีใจกษัตริย์อันถือประจักษ์
ตัวตนของสมบัติเทพ ถึงความที่ว่า

เมื่อนั้น	ท้าวสามนต์ตระหนกตกประหม่า
ให้ถึกกรำครั้นทวนวิญญาน	เหลียวซ้ายแลขวาจะลาล้าง
ความกลัวตัวผ่นนั่งงก	เพอพักพูดจาเหมือนเมาหลัง
คอยกระซิบบตามเมียเงี้ยวหึ่ง	เบี่ยงอะไรก็ต้งคั่งเหมือนเป็น
เอะกูดอยู่แฉะแฉะ	เห็นไฟรั้งจะมากมายหลายหมื่น
นี้หากวากลาหาพาณยังยืน	จึงไม่คืนตระหนกตกใจ

เสียงกบฏราหูสาม
ถ้าหมอบแนบแนบในดินทลกลอผี

ทั้งตัวก็วิ่งไปพวงไฉน
จะใคร่กริ้วอะไรกับใคร
สิ่งของ : รัชกาลที่ 2

ท้าวสามแล่นทั้งที่สงแล้ว ก็ยังกลัวว่าคนจะไม่รู้ ว่าแต่ทั้งนี้จึงอยู่ในเพราะ
ความหวาด นอกจากนั้นยังมีข้าพเจ้าและข้าพเจ้า สักจะอันนี้อันนั้นก็กลายหนึ่งอย่าง
ผ่านกล้ว สักจะทีไรสงบางไม่ส่วร่วมกิริยา ทั้งในขณะนั้นๆ จึงจึงกล้ว

เมื่อเห็น
คนมีชื่อเออระเงะทอง
ลูกขึ้นโลกเด่นเด่นนุ่ง
มีน่ายกในมือหมอบหมอบลัก
ตามคนโตชบชาวก้นแก้ว
หยิบมือรีจุกไซ้ไหมสามเลี่ยม

ท้าวสามแล่น เห็นไปไกล
เดินทุกเมื่อในขณะนั้น
สติกลองลงมาจากหมอบ
จึงนึกถึงโยกสะใจกลอง
หนักกว่าสาลี่สามสาม
วิญญูญกเมื่อไม่รู้
สิ่งของ : รัชกาลที่ 2

กิริยาของท้าวสามแล่นเป็นบทบาทของคนขราจึงงก ๆ เงิน มิได้มีความสง่างาม
เสียงกบฏที่ขึ้นต้นด้วยคำสายเสียง เป็นเพียงตัวบทของเพลงที่ที่อ่านง่าย
ดังกล่าวนั้นแล้ว และผู้แต่งได้สร้างไหวพริบในสำนวนทางลัทธิศรีของกบฏที่กลาย
เป็นเรื่องที่น่ากลัวไป ประกอบกับเหตุการณ์ของเรื่องในเวลานั้นจึงคงได้เห็นความ
ตื่นตระหนกอยู่ในเหตุการณ์ เพราะเป็นการระงับครั้ง ราชันอาณาจักรเมือง
ผู้ที่จะได้รับอำนาจที่สุดของท้าวสามแล่นว่า เพราะเหตุนี้ จึงทำให้ท้าวสามแล่น
และลูกหลานเป็นศิโย เพราะทำให้ท้าวสามแล่นมีลักษณะอัน ความ เป็น กบฏ
ในวรรณคดีทั่วไป ก็ควรทำให้ระงับความสนุกสนานตามแบบฉบับของวรรณคดี
ไปเป็นอันมากทีเดียว

ในฉนวนมยุรยา ตัวท้าวสามนต์ ก็ถึงมีลูกชายเจ็ดองค์ แลขึ้นเล่นกับ
กลไกขลุ่ยเหาะในนครระราชนันต์ แลมาทอดเห็นพระรังสรรค์รูป ก็ร้องไห้
แสดงความยินดี ลั่นชม แต่ไม่ไต่ขลุ่ยเหาะเข้ามาเทียบ ทั้งนี้

เขาไปไนหับขลุ่ยเหาะ
วังเสาวมกอลลุค เข้ายาย
พลไกร รุยเหากึงกอย
พระอินทาลอน พระภรา

คอกเอยุ่เอย จางเลื้อไย
ทำไพพอกรฎไกรหา
สุดนอยมางาเพ่มมิกเน้า
วังวณมยุรยาไคลลระเงาะ
สังข์ทอง : บ่วงเหาะ

ในตอนที่สี่ก็เช่นกัน มยุรยาไปไต่บรรยายอิริยาบถของท้าวสามนต์ในระอุและเรือ
ลุดเขมเห็นในนครระราชนันต์

ส่วนในเขตมัจฉิมัน ไม่นานก็มาถึงเขตนี้ แลปรากฏลักษณะชวนขันไคเลน
หาเนือหาปลา แลตอนปะการังกระตอม แลเห็นตัวกับมหาราชอินทร์
ท้าวขลุ่ย เป็นกษัตริย์ตัวขลุ่ยตัวหนึ่งในเรื่องสังข์ทอง หากแต่ไคเลน
นี้มีบทบาทตลก เก่นเจ๊กนี้ จะมีปรากฏบ้างก็ในลักษณะของความโลเล ไคเลนนั้น แล
กลองสังข์ไคเลนพระสังข์ ไคเลนปรนไคเลนลึงเลนั้น เป็นเพราะนางจันทาทำเล่น
ถึงท้าวว่า

ฝ่ายว่าองค์ระบิตุเรศ
กรัษสังขนาเสนาใน
พิศาทูลขลุ่ยกันที่
ถันนิทวงมันไคเลน
พระกำรัสกรัษสังเลนี้
เอาไว้อูโมลยายเล

สังข์แว้งไคเลนกับสังข์โต
จายาไปเลอเจ้าเอากลับมา
กรัษเลมแซนนิทวง
ข้าจะกินสาถายไคเลน
เอาไปเลอริเลนาเอ
กรรมเออเวโรไคเลน
สังข์ทอง : รัชกาลที่ 2

จากคำสั่งของท้าวขนิมลที่ไล่เล เคี้ยวให้เอากัวไป เคี้ยวให้เอากลับมา
เมื่อเกิดเป็นการแย่ง มเหษรทั้งกลวของท้าวละครรวมในฉาก จึงเป็นมเหษร
ที่ชวนโหดขมขื่น และยังเป็นบทที่เปิดช่องให้ เจนา สามารถล้อเลียนหรือแกล้งทำ
มเหษรได้คลลโลกไฉนออกไปได้

อีกลักษณะหนึ่งที่ชวนขันของท้าวขนิมลก็คือ ความกลัว อันเป็นเหตุให้มี
พฤติกรรมประหลาด ๆ ถึงไม่ใช่อิริยาอันควรภักษัตริย์ เช่น

เมื่อนั้น	ท้าวขนิมลนั้วหลัก
ไต่ย็นเรียกเขาไปตกใจวับ	ไม่รู้ศัพท์สำเนียงวาเดียงใคร
คอยยงลงจากแท่นแล้วคอยหลัง	ยืนทั้งนิกพันวันไหว
เปิดแกลแลเห็นสหัสสนัยน์	ถือกระบองเหล็กใหญ่เท่าลำตาล
ความกลัวท้าวสิ้นเงงก	จูบออกตกประหม่าไม่วาخان
ปิดหน้าคางตันที่ตะลึงละลาน	ชมชานเขาสอนนอนคุดคู้
	สังฆทอง : รัชกาลที่ 2

ความกลัวของท้าวขนิมลนั้น ยังพออยู่ได้ เนื่องจากกลัวในบุคคลที่ควรจะ
กลัวคือพระอินทร์ แต่อาการที่แปลกออกมานั้น เป็นอาการที่ชวนขันอยู่ เพราะกลัวจน
ตัวสั่นงันก แยกแทนที่จะทำอย่างอื่น กลับรีบไปปิดหน้าคาง แล้ว ชมชานเขาสอนนอน
คุดคู้ อาการที่เข้าไปนอนคุดคู้ นั้น น่าจะเป็นอาการของเด็กที่กลัวผีมากกว่า ด้วยอาการไป
กิริยาแปลก ๆ เหล่านี้ จึงเป็นจุดหนึ่งที่สร้างความขบขันให้กับผู้ดูละครนอกได้

ในบทพรรณาน้อยบุษยา ก็กล่าวถึงความขลาดหวาดกลัวของท้าวขนิมล
ซึ่งมีการแสดงออกที่ชวนขันเช่นกันดังนี้

เมื่อนั้น	ท้าวขนิมลนั้วหลัก
ตกใจเอะไครเลยีกแล้ว	ลุกจากแท่นแก้ววังวาม
พระคอยเยยมนองตามของแกล	แลเห็นตกใจเป็นนั๊กน้ำ
ระริวกลัวสั่นกั๊งตีปลา	หนีกลับเขานายังแท่นทอง

เราจพาที่ก็ไม่โดย
ท่านอนนิ่งหลับกับบนทอง

จหายเนื้อหายใจก็ชักตอง
ไมรูที่จรองไปหาใคร
สังข์ทอง : กรุงเทพฯ

ท้าวแสนนุกู เป็นกษัตริย์อีกพระองค์หนึ่งซึ่งมีนิสัยโลเล เบาควยเหตุผล
ใครพูดอ้างเหตุผลอันน้อยก็เชื่อ และค่อนข้างจะเชื่อพระกุมารทั้ง ๔ มากเสียกว่า
นางสาวซึ่งกล่าวควยเหตุผลและความจริง เขาทำนองผู้ใหญ่ถูกเด็กหลอก ใหลุมหลง
ควยความรักในเลือดเนื้อเชื้อไขแห่งตนเป็นทุนเดิม ลักษณะของคนที่งะอะ เกี้ยวเชื่อ
ข้างนี้ข้างนั้น ก็นับว่าเป็นลักษณะอันชวนขัน ประการหนึ่ง อีกประการหนึ่งท้าวแสนนุกู
นั้นเป็นกษัตริย์ผู้แสดงความซื่อสัตย์ออกมาอย่างเด่นชัดยิ่งกว่ากษัตริย์ในเรื่องอื่นๆ
ทั้งความในตอนที่นางเกษรสุมาทาสจะออกติดตามหาพระสังข์ศิลป์ชัย ด้วยความเกรงใจ
นาง ท้าวแสนนุกูจึงว่า

คอยารุงพรุ่งนี้จึงกลาไกล
แล้วรอสั่งทั้งทหารพลเรือน

ที่จะตามเราไปเป็นเพื่อน
เร่งเตรียมไพร่ในเคื้อประเดี๋ยวนี้

แต่ครั้นพอ 6 นางทักทวนว่า

อันเซตแก้วไพร่ระหงกงคาน

ล้วนยกย่นารมีสง่างามเสีย

ท้าวแสนนุกูก็กลับเปลี่ยนใจ และกลับคำเสีย

แล้วตรัสแก่ชนินฐานารี

ตัวพี่ไม่ไปแล้วน้องเอ๋ย

พระอาลัยใจนินท้างสังข์เปรย

อย่าเตรียมพลเลยนะเสนา

สังข์ศิลป์ชัย : รัชกาลที่ 2

จะเห็นได้ว่าท้าวแสนนุกูนั้นมีความละเอียดถี่ถ้วนไม่เข้มแข็งและเด็ดขาด
เท่านางสาว และเมื่อถูกนางเกษรสุมาทาสทวงว่าเข้า ก็กลับเปลี่ยนใจอีกเป็นคำรบที่สาม

แล้วมีสิ่งทนายบูชา

เร่งทววจเตรียมพร้อมนคร

เหวี่ยงเหวี่ยงเสนาทั้งสี่

ครั้งนั้นจะไปจริงจริงแล้ว

สังคีตปี่ขลุ่ย : รัชกาลที่ 2

ความโลเลของตนเอง ทำให้ต้องล่าช้าเสนาว่า "ครั้งนั้นจะไปจริงจริงแล้ว" นี่เป็นความโลเลที่เกิดจากความขี้กลัว นอกจากนั้นความขี้กลัวของท้าวเสนาบุญยังส่งผลให้พฤติกรรมที่หมั่นขันแค้นเป็นนอยางมาก เช่นเมื่อไปตามหาสังคีตปี่ขลุ่ยและเสนาวิ้งมารายงานว่าพบเด็กคนหนึ่งเรียวแรงจืดชืดมากมาย ท้าวเสนาบุญก็กลัวทั้งๆ ที่นางเกษมสุดตาก็ชักถามขละ เรือแฉว่าคือหลาน จึงชวนกันออกไปดู ท้าวเสนาบุญก็ยังเกลียดขี้ความขลาดกว่า

เมื่อนั้น

วันนั้นเช้าเห็นธิดาไป

ไปถูกอุณโธเห็นเด็กแม่เอ๋ย

ที่จะคอยอยู่ในไหนกัน

เชษฐาขึ้นแห่งแอลงไซ

จะกล่าโกลสุทที่จะเหยียกยัน

เจ้าเป็นคนคุ้นเคยกับหลานชวัญ

สุพรรณไปเพื่อนชนนี้

สังคีตปี่ขลุ่ย : รัชกาลที่ 2

ในส่วนนวนปัจจุบัน มีข้อความในบทตอนนี้ ที่กล่าวถึงลักษณะของท้าวเสนาบุญไว้เป็นบทเดียวกับข้อความในส่วนนวนรัชกาลที่ 2 ดังกล่าว

นอกจากนี้แล้ว ท้าวเสนาบุญยังมีลักษณะที่โงะ ๆ เดี๋ยว ๆ เหมือนบ้านนอก — เขากรุง ที่โบรูประตีประสา เป็นที่หยอกล้อ กลั่นแกล้งกับบรรดาเทพบุตร เทพธิดา กันอย่างตลกครื้น คังเช่นตอนพระสังคีตปี่ขลุ่ยรับท้าวเสนาบุญเข้าเฝ้า ซึ่งมีความคล้าย ๆ กันปรากฏอยู่ในทั้ง 3 ส่วนนวกังนี้

มาไกล

ไขควงคังควงสุรียัน

เวียงไชยของไกรนี้รุ่งเรือง

ภาพกลับมาไปเสียให้ตรา

เทรเมอังกะใจตัวสรร

ยืนหรัยุดถามพระอุณา

หาความานเมอังกะของยักษา

ยักษานันเพระบันไค

พระศรีสัง
แสงแก้วแวววามอะราไป
มอญลวกภาณ จอจรร
ท้าวถลันตัวฉรรจะวันธา

หมื่นไชยเมืองยักจะกลัวใจ
เวียงไชยสร่มเกล้าพระนารคา
แจ้งประตู่เทวันยูกิษา
ลูกพา กวดยุคพระกอรไว
สังขศิลป์ชัย : กรุงเก่า

เนื้อความเดียวกันแต่แต่งความซลัก และเงอะงะของท้าวเสนากูฏในส่วน
รัชกาลที่ 2

ครั้นถึงเห็นเมืองหลวงอราม
ทวณัฏระหนกตกใจ
ปรากฏมาศราชฐานแกลวนแก้ว
พอเห็นตกจะเป็นเมืองยัก

ลวนแก้วเก่าเงางามสุใส
แฉะเมืองอะไรผู้รัก
ประหลาดแล้วแปลกในรู้จัก
กลับเด็กถูกรักอย่าอยู่นาน

๓๔ คำ ฯ

เมื่อเห็น
เมืองนี้ไม่มียักขบาร
เวียงเสด็จเข้าไปในวัง
สารพัดไพร่ไม่มีนา

พระสังขยิมพลงทางวาซาน
โนนประสาธราชฐานพระนารคา
อยารอรั้งอยู่เลยทั้งลูกวา
พระบิดาอย่าประหวั่นพรั่นใจ

๙๔ คำ ฯ

เมื่อนั้น
เฝ้าเจ้าชวาวันกสังขศิลป์ชัย
ว่าพลางย่างเยื้องจรรจิล
ท้าวเขม่นเห็นเทพเทวา
ยืนหน้าบาศะกิลูกชาย
แล้วทูลคำนึงถึงท้าวกรมกราน

ท้าวเสนากูฏยังสงสัย
ทวยกระไรอย่าทิ้งมิดา
ถึงประตู่เทวันยูกิษา
ตกประหม่าเหลียวแลลอน
คู้เห็นเจ้านายไม่มอชาน
พระกุมารจวบจุคคณัไว
สังขศิลป์ชัย : รัชกาลที่ 2

จะเห็นได้ว่าความเคียดแค้นของทอญุชยานั้น เห็นเรื่องรวบรัด เร็วกว่าบท
รัชกาลที่ 2 ส่วนบทปัจจุบันคงมีข้อความเช่นเดียวกับบทพระราชนิพนธ์

จากคำบรรยายหาที่ของท้าวแสนาคูญ จะเห็นได้ว่า เป็นกษัตริย์ที่ขาดความ
เชื่อมั่นในตัวเองเป็นอย่างมาก เนื่องจากความซื่อซลาด ทำให้เป็นคนโลเล รุ่มร่าม
เหมือนคนเขมร ๆ ไม่รู้ประสา ทำให้คนดูหัวเราะเยาะด้วยความสามารถ

มณีพิชัย เป็นกวีเอกที่มีลักษณะตรงกันข้ามกับพระเอกในอุคมคติ กล่าวคือมี
ลักษณะอันจวนขึ้น ซึ่งสืบเนื่องมาจากความซลาดกลัวอยู่บ้าง แต่ไม่มากและเด่นชัดเช่น
กวีพ้อหรือกวีเจ้าเมือง เช่น ตอนที่พระมณีพิชัยถูกเจ้าพราหมณ์เกล้งทำเป็นหนีหลอก

เมื่อเห็น	พระมณีพิชัย
อะไรนี่มีสงหรืออย่างไร	ออกใจที่คิดนึกภาวนา
ตัวสิ้นเทาเทาดนาละห่าน	แถมขานมระตึงพิงผา
ให้สยดะของทองโลมา	คงประหมาดนารัดใบสนประดี
แล้วจึงจิตคิดมานะ เหนียววัง	ลุดูฉายจะน่านั่งกลัวผี
ลุดูชัยบจิมลอยู่หลายที	ภูมียางของไปมองดู
	มณีพิชัย : รัชกาลที่ 2

พระมณีพิชัย มีความกลัวอย่างมาก เพียงได้ยินเสียงฉิ่งปอติ ก็ตัวสั่นเทาเทา
เสียแล้ว และขนาดซึ่งใจแล้วก็ยังลุดูชัยบจิมลอยู่หลายที กว่าจะลุดูออกมาดูว่าเสียง
ที่ได้ยินเกิดจากอะไร

ในบทปัจจุบันก็ปรากฏท้าวในความเคียดแค้นนี้ ส่วนในบทจำนวนอยู่ชยานั้น
เนื้อหาตอนนั้นขาดหายไป จึงไม่สามารถเปรียบเทียบข้อมูลได้

ไชยเชษฐ ก็เช่นกัน พระไชยเชษฐเป็นพระเอกที่ไม่มีฤทธานุภาพ ยิ่งคน
กระทำผิดอยู่ต่อหน้า เจ้าของคฤหิทรงฤทธิ์ควยแล้ว ความกลัวของไชยเชษฐจึงมีมากเป็น
ทวีคูณ จนถึงขนาดตัวสั่นสิ้นสติ ยิ่งเมื่อท้าวสิงหลชูส่าตัมเอาความเข้าอีก พระไชยเชษฐ
ก็ยิ่งกลัวมากขึ้นไปอีก

เมื่อมัน
 ความกลัวตัวเข็ญเป็นเหน็บรา
 เหนือใจไกลจากหน้าเธออาว
 ลกขแห่งสำคัญระอัครระโอ
 คุกเนาไว้กับก้นก้นหนา
 จงไปรักเพียงที่ถายมาขึ้น

พระโอรสเชษฐาจึงจากบิดา
 จะร่วมผิงพอกาให้ร้างไร
 แดงใจพินทุญญ์ใดคณ
 อันที่ขอโทษถึงอาลัย
 ใบกุ่มมกเมณมันได้แก่พระ
 ไชยเชษฐ์ : วรรคที่ 2

กล่าวมาถึงขนาด ตัวเข็ญเป็นเหน็บรา แต่กลับ "เหนือ ใจไกลจากหน้าเธออาลัย" นี่เป็นลักษณะหนึ่งของกลอนประหม่า ซึ่งก็ไม่ใคร่จะบอก ก็น่า ใจก็ใจใจใคร่ดู
 ใจไกลเวียนกรามเวียนกลับไม่ลับใจ" กรังเเมื่อแจ้งใจพินทุญญ์ใดคณ" ก็ดูราวเอาจึงสอน
 มาอย่างว่า "ใบกุ่มมกเมณมันได้แก่พระ" ทั้งนี้เพื่อได้ออกตัวไวกอน จึงเป็นลักษณะ
 ที่ชวนให้ขบขัน ทั้งถิรียาและคำพูดของตัวละคร

ในยี่วานั้น มีความเห็นได้สาคับกับหรือภาที่ 2 ส่วนเศษสำเนาถือดู เสาเหนือหา
 กอนนี้สาคหลายใบมีอยู่

นอกจากนี้ตัวละครฝ่ายชายที่มีลักษณะชวนให้ขบขันอีกพวกหนึ่งก็พวกที่เป็น
 ฝ่ายหญิงก็มีปรากฏอยู่ 3 เรื่อง คือ ไชยทัตในเรื่องท้าว ฤๅษเณย์ในเรื่องสังข์ทอง
 และศรีธนศโนในเรื่อง รังษีละพยัญ ไชยทัตและฤๅษเณย์เป็นตัวละครที่มีลักษณะชวนให้
 ขบขัน แต่ตัวละครที่ขบขันนอกจะมีลักษณะไปในทางเล่าตลกขบขันแสดงอย่างน่าอับอาย
 บาเขยระเหย

ไวยกิต เป็นหลานของนางกัณธมาตี เมื่อได้ทราบว่า การตายของนางกัณธมาตี
 จากทนายในศรของนางกัณธมาตี จึงมีความเจ็บแค้น และยี้ได้ทำคำคมคำแฉะแก่ง
 นางไวยกิตพมารถกับท้าว ใญ่ซึ่งรวบรวมมีถึคือ การแสดงออกของไวยกิตในขณะ
 นั้นบอกถึงความเชื่อมั่น และหยิ่งทรนงค์ในฝีมือของตน ดังความที่ว่า

เมื่อมัน
ความกลัวตัวเข็ญเป็นเห็นชะ
เหงื่อไคลอาบหน้าเอาเข้า
กลแห่งสัจจะอีกกระโอ
ลูกเบ้าจิตนึกถึงนิคณา
จงโปรดเพียงคืตาอาษาพัน

พระไวยเชษฐมิ่งคนก้นหนา
จะรับนิคพอลาให้กรำใจ
หกเวียนกรวามเวียนกลับไม่นับไค
แจ้งใจพิศพลขอโทษตัก
อันที่ขอโทษถึงอาณ
ไม่คุ้มแลกแนมนั้นไคเป็นพระ
ไวยเชษฐ์ : รัชกาลที่ 2

กลัวมากจนถึงขนาด ตัวเข็ญเป็นเห็นชะ แกล้ง "เหงื่อไคลอาบหน้าเอาเข้า" นี่เป็นลักษณะหนึ่งของคนตกประหม่า พุคก็ไม่ไกรออก ทำอะไรก็ไม่ไกรออก ไคหกเวียนกรวามเวียนกลับไม่นับไค กรันเมื่อแจ้งใจพุดออกมาไค ก็อุสสาห์เอาคำสอน มาอาจว่า "ไม่คุ้มแลกแนมนั้นไคเป็นเพราะ" ตั้งนี้เมื่อไกรอดตัวไกรอน จึงเป็นลักษณะ ที่ชวนให้ขบขัน ทั้งกิริยาและคำพุดของตัวละคร

ในปัจจุบัน ปีความเรณเกี่ยวกับรัชกาลที่ 2 ส่วนบทความอยู่รยาเนื้อหา ตอนนชาคหายไไม่มีชณู

นอกจากนี้ตัวละครฝ่ายชายที่มีลักษณะชวนให้ขบขันอีกพวกหนึ่งคือพวกที่เป็น ฝ่ายปฏิปักษ์ มีปรากฏอยู่ 3 เรื่อง คือ ไวยตักในเรื่องกาวิ หกเวยในเรื่องสังข์ทอง และศรีสินทในเรื่องสังข์ศิลป์ชัย ไวยตักและหกเวยนั้นเป็นตัวละครที่มีลักษณะชวนให้ ขบขัน แต่ตัวศรีสินทนั้นออกจะมีลักษณะไปในทางเอาตัวรอดหลบแคลงอย่างน่าอัศจรรย์

ไวยตัก เป็นหลานของนางคันธมาลี เมื่อไคทราบข่าวการตายของท้าวสินธุราช จากความในเฝ้า ของนางคันธมาลี จึงมีความเจ็บแค้น และยินดีทำตามคำแนะนำของ นางโคยยกทัพมารบกับกาวิ เพื่อชิงราชสมบัติคืน การแสดงออกของไวยตักในตอนนั้น บ่งบอกถึงความเชื่อมั่น และหึงหวงในฝีมือของตน ถึงความที่ว่า

น้อยหรือดูมาเป็นท่าเล่น
 ตัวอึ่งจันทน์สุกานักลาคัน
 กูจะจับเป็นมาเขินชา
 ถึงจะมีฤทธิ์ไกรก็ไมกลัว

ลวงเขากบเป็นให้อาสัย
 บาปอมเป็นทรงจรรนแทนตัว
 ให้อาสบน้ำหน้าตึงเบียดัว
 ตัวอึ่งจันทน์สุกในครันคราม
 คาวี : รัชกาลที่ 2

และไ้กลาวอย่างประมาทอูกลอสูควยว

เมื่อนั้น
 อวครอวหลักอึกยึก
 จะเอาออกยกยอนผอนปรน
 หังพิริยสงครามลามก

ไวยหักหุ่นหันไปหันวริก
 ขาเขยชมรมศึกมาหลายยก
 เล่ห์กลเรานอญาวีก
 ไล่เรียนไว้ในเอกสารพิค
 คาวี : รัชกาลที่ 2

แต่ครันเมื่อรบกับคาวีเข้าจริง ๆ ไวยหักสู้ไม่ได้ ความทรงงมลายสูญหาย
 ไปสิ้น และกลับแสดงอาการตรงกันข้าม

เมื่อนั้น
 สูดสิ้นกำลังวังชา
 ไม่อายอยู่รับลัประยุทธ์
 บวไฟพรใหญ่พวยพลอยแตกฮือ

ไวยหักขยับพริ้นหนักหนา
 ออระอาเหมื่อยเหน็ดเข็ดฝีมือ
 หึงสาตราอาวุธออกวิ่งคือ
 อึ้งอ้อไปทั้งวังใน
 คาวี : รัชกาลที่ 2

ไวยหักไม่เหลือศักดิ์ศรีของความเป็นนักรบที่ต้องขึ้นหยัดต่อผู้กับศัตรูให้ปรากฏ
 อยู่เลย กลับกลายเป็นนักรบที่วิ่งคือ เอาตัวรอด เมื่อผู้นำเอาตัวรอด ลูกทัพก็แตก
 ระส่ำระสาย ไม่เป็นกระบวน เมื่อไวยหักพลิกบทบาทจากผู้นำทัพมาเป็นผู้อยู่หนีเอา
 ตัวรอดเช่นนี้ จึงเป็นการหักมุมบทบาทลักษณะตัวละคร ทั้งนี้เพื่อให้การรบในละครนอก
 ออกมาในทางขบขัน เพราะตัวละครที่ทำที่เป็นทรงของอาจในฝีมือ กลับมาเป็นคน

ซซลาคเอาตัวรอก เหมือนคนที่เก่งแกล้งปาก หรือทำดีที่เหลว ทำให้ชวนสังเวชและขบขัน แทนที่จะเป็นการรบบแบบคันเค้น และเต็มไปด้วยการเน้นถึงอิทธิพลที่จะบุญญาบารมี ของตัวเอก

ในสำนวนปัจจุบัน ไม่มีเนื้อความตอนนี้จัดทำเป็นบทละครจึงไม่สามารถจะนำ ข้อมูลมาเทียบได้

ส่วนบทในสำนวนอยุธยา นั้น มีใจกล่าวถึงลักษณะงานชิ้นเหล่านี้ หกเชย ของท้าวสามนต์ในเรื่องสังข์ทอง มีใจเป็นคำรุดอเจ้าเงาะมาตลอด แม้คนจะเห็นอกว่าควยศักดิ์ตระกูล และรูปร่างหน้าตาดีตาม แต่ก็ยังออกที่จะอิจฉาและ กลิ่นแก่งเจ้าเงาะมีได้ ทั้งนี้อาจเป็นด้วยความรู้ถึงเจ้าเงาะที่มีลักษณะแปลก ประหลาดนึกไปจากคนทั่วไปก็เป็นได้ บทบาทของหกเชยปรากฏเด่นชัดในตอนหาเนื่อหา ปลา ซึ่งเป็นตอนที่สนุกสนานและนิยมนำมาแสดงกับมาดามหนึ่ง

เมื่อแรกเริ่มที่ท้าวสามนต์มีคำสั่งให้เชยหุดคนออกหาปลาแข่งกัน หกเชยก็ โอวคองและสยประมาทเจ้าเงาะว่า

อย่าว่าแต่เท่านั้นทามจะเอา	ถึงจะลงสำเภาที่รับได้
อาสาพอกาแล้วเต็มใจ	จะพาให้ลูกคู่หื้อไม่ผิดพลั่ว
ส่งสารแต่เงาะป่าประกาศเสีย	จะพาเบียดสมซ่อนจนอนทิว
เต็มที่จะได้น้ำเตปลาชีว	ท้าวจะกริ้วโกรธาให้ระพัน
	สังข์ทอง : วรรคที่ 2

ลักษณะการคุยโวโอ้อวดของหกเชยนี้เป็นสิ่งที่ชวนให้คนดูนึกขำขันกับบทนั้นได้ อยู่แล้ว และเมื่อหกเชยหาปลาไม่ได้ต้องไปวิงวอนขอต่อพระสังข์จึงแกล้งทำตนเป็น ท้าวหาญตะคอกให้หกเชยได้แจ้งความหวาดกลัวออกมาอย่างน่าขบขัน และน่า นินทา

เมื่อนั้น
เจ้าข้าวิหิตหาวระไพร
ใจก็อดตึกตึกพริ้ว

ดังกลอดน้มน้ำใจ
กราบไหว้ดวงจิตไกล
ปากลิ้นเปลี่ยนลิ้นถึงกายว่า
สิ่งของ : รัชกาลที่ ๑

จนเมื่อต้องเลิกละจากในละคร สิ่งนี้ก็ยังสามารถขับไปให้เด็กเล่นกับหัวควานมด
ได้อย่างน่าขบขัน ๆ ว่า

ลงทีละงอนจากที่ปากหลัก

ปากเป่าดังจุมพฏ เป็นผล
สิ่งของ : รัชกาลที่ ๑

ตัวใหญ่ตัวสูง เรืองราว ดกหนาในท่าโกลนที่ไม่สามารถลงลงเล่นได้ เพราะไม่มีสาวที่ใน
กระโถนขึ้นมาก็ดึงดูดใจ และ ถูก คัดเลือกโดยทั้งหกคนด้วย ครั้นเมื่ออยู่กลางรรนา
เยาะเบาะไต่ได้ได้รับความอับอาย จนเกิดวิวาทกันระหว่างเจ้าเงาะกับลูกแวว จึงกลายเป็น
อาชญากรรม เพราะมีปากของมากกว่า ผลทั้งสองก็อยู่จึงมีกันเป็น คู่กระสาไป เพราะลักษณะที่
ไร้ความสามารถของหกเงาะถูกประจักษ์มาว่า ถึงกับกลอนให้บรรยายไว้ว่า

เห็นเงาะเงาะไม่โลกวิเศษ

ระรื่นกลิ่นน้ำขิงไม่เท่าโลก

บ้างนั่งลงลูบหลังหรือไม

น้ำอาไ้หลกร่างอ้อท้อละมุน

บ้างคล้มตามหน้าเป็นรอบหน้า

เงาะจืดจางจึงรุกวิ่งชื่อ

ครุ่นนั่งลงมองปากละลิ่ว

กรางขับไปดีแล้วไม่เลี้ยวมา

เคยไต่อย่างเตาถั่วถั่ว

เงาะคำทองจุมพฏเป็น

ลงลงกลอกคอหัวหน้า

เมื่อบ้างรายเบญจกศนคือ

วางก้นลงหลังเข้ามึงเงา

รองว่าพวกเรามากล้าช

บ้างถั่วมัดดีกเงาะใบยอ

ใบมอเพี้ยนอีกก็มี

เงาะเงาะเงาะเงาะเงาะเงาะ

ดังผวาเงินจุกจุกไม่

พูดในรถกลอกหัวมัวมี

เพ็ดเพี้ยนวิ่งครันกระจายไป

สิ่งของ : รัชกาลที่ ๑

จากบทกลอนนี้ จะเห็นได้ว่า หกเชยนั้นไม่มีลักษณะของนักต่อสู้เลย ทั้งยังมีความฉลาดอยู่เป็นอันมาก แต่สร้างทำให้เป็นคนกล้า ลักษณะเหล่านี้เองทำให้หกเชยกลายเป็นตัวตลกของละครนอกเรื่องสังข์ทองไป ลักษณะของหกเชยเป็นเช่นนี้ตลอด ทว่าอะไรจะอะระชาความเชื่อมั่น คุยโอ้อวด ทั้งที่ไม่มีอะไรดีแต่สักอย่างเดียว ผู้แต่งได้สร้างลักษณะค้อยทั้งปวงให้อยู่ที่หกเชย ความที่ตนเองไร้ความสามารถ จึงเกิดการรวมพวกของกลุ่มเชยที่คิดแต่ทำ และเฝ้าตั้งแง่รังเกียจเจ้าเงาะผู้มีรูปชั่ว เมื่อแข่งขันกันจริง ๆ ก็สู้เจ้าเงาะไม่ได้ ยิ่งทำให้ทั้งอายุทั้งแก่น และเกลียดเจ้าเงาะมากขึ้น เกาะกลุ่มกันหวังจะใช้กำลังที่มากกว่าเอาชนะ แต่กระนั้นก็ยังสู้ไม่ได้ การไร้ความสามารถของหกเชย นอกจากจะทำให้เกิดความสนุกสนานและขบขันแล้ว ยังเสริมให้เจ้าเงาะเป็นผู้มีคุณสมบัติเด่นชัดสมเป็นตัวแทนของเรื่องอีกด้วย

ในสำนวนปัจจุบัน การกล่าวถึงลักษณะของหกเชย จะมีข้อความเช่นเดียวกับบทพระราชนิพนธ์

ส่วนในสำนวนอุบายนั้น ในตอนดังกล่าวข้อมูลขาดหายและเลือนลางมากจนไม่สามารถจะปะติดปะต่อข้อความได้

ศรีสันท พระกุมารองค์ใหญ่ ของท้าวแสนกฤตอันเกิดจากมเหสีในหนึ่งทกนาง ซึ่งศรีสันทนั้นทำตัวเป็นพี่ใหญ่ และเป็นผู้นำน้อง ๆ ในบรรดาหกกุมารมาตลอด ลักษณะของศรีสันทจึงเด่นชัดกว่าตัวพระกุมารคนอื่น ๆ ลักษณะของศรีสันทนั้นเป็นคนคลบแคลงปลิ้นปล้อนสามารถโกหกได้อย่างแนบเนียน เช่น ตอนที่ศรีสันทแอบเข้าหานางสุพรรณในขณะนอนพักแรมกลางป่า ครั้นนางรู้ตัวก็ร้องขึ้นและฟ้องนางเกสรสมุทธา ผู้เป็นมารดา ศรีสันทก็แก้ตัวว่า

หลานนอนอยู่ถึงโนนทั้งหกคน	ประมาทลืมนวดมนตร้อยหลับ
ปีศาจมาจนปล้ำอำพัน	ให้ตะคล่ายตะคลับยังหลับดี
ผีสาวกลางป่าร้ายจริง	มันอุ้มเข้ามาทิ้งเสียดังนี้
พึงรู้สึกตื่นขึ้นประเดี๋ยวนี้	ไม่แกล้งว่าฟ้าผีเกิดพระอา

นางผู้ทรงพระนามว่านางหยก เกือบจะสิ้นใจ เธอเห็นคนในครัว
จึงบอกพวกคนในครัวว่า
อย่าให้ใครมาหา เธอจึง
จึงซ่อนลับ : 5 หน้า 2

ศรีจันทร์หาเหตุผลมาแก้ตัวโดยอ้างเป็นเวียงเป็นราว บอกให้นางพี่ และ
นางเลอรุณมณฑา ก็รู้จักศรีจันทร์ขอจะไปนอนเรือนพี่ตัวเดียวเดี๋ยวนี้ นางจึงฉวยโอกาส
และไม่ไวใจศรีจันทร์อีก เมื่อศรีจันทร์กลับมาหานางเอง ๆ ก็ยิ่งโศกขบขันเล่นหัวนาง
มากมายว่า

๑. ๕๕
 เมื่อก่อนเราตามนางสุพรรณ
 นางสาวก็ไปสุดใจ
 ยิ่งกว่าวังคุณมุนีหม่อม
 ๒. ๕๖
 ๓. ๕๗
 ๔. ๕๘
 ๕. ๕๙
 ๖. ๖๐
 ๗. ๖๑
 ๘. ๖๒
 ๙. ๖๓
 ๑๐. ๖๔
 ๑๑. ๖๕
 ๑๒. ๖๖
 ๑๓. ๖๗
 ๑๔. ๖๘
 ๑๕. ๖๙
 ๑๖. ๗๐
 ๑๗. ๗๑
 ๑๘. ๗๒
 ๑๙. ๗๓
 ๒๐. ๗๔
 ๒๑. ๗๕
 ๒๒. ๗๖
 ๒๓. ๗๗
 ๒๔. ๗๘
 ๒๕. ๗๙
 ๒๖. ๘๐
 ๒๗. ๘๑
 ๒๘. ๘๒
 ๒๙. ๘๓
 ๓๐. ๘๔
 ๓๑. ๘๕
 ๓๒. ๘๖
 ๓๓. ๘๗
 ๓๔. ๘๘
 ๓๕. ๘๙
 ๓๖. ๙๐
 ๓๗. ๙๑
 ๓๘. ๙๒
 ๓๙. ๙๓
 ๔๐. ๙๔
 ๔๑. ๙๕
 ๔๒. ๙๖
 ๔๓. ๙๗
 ๔๔. ๙๘
 ๔๕. ๙๙
 ๔๖. ๑๐๐
 ๔๗. ๑๐๑
 ๔๘. ๑๐๒
 ๔๙. ๑๐๓
 ๕๐. ๑๐๔
 ๕๑. ๑๐๕
 ๕๒. ๑๐๖
 ๕๓. ๑๐๗
 ๕๔. ๑๐๘
 ๕๕. ๑๐๙
 ๕๖. ๑๑๐
 ๕๗. ๑๑๑
 ๕๘. ๑๑๒
 ๕๙. ๑๑๓
 ๖๐. ๑๑๔
 ๖๑. ๑๑๕
 ๖๒. ๑๑๖
 ๖๓. ๑๑๗
 ๖๔. ๑๑๘
 ๖๕. ๑๑๙
 ๖๖. ๑๒๐
 ๖๗. ๑๒๑
 ๖๘. ๑๒๒
 ๖๙. ๑๒๓
 ๗๐. ๑๒๔
 ๗๑. ๑๒๕
 ๗๒. ๑๒๖
 ๗๓. ๑๒๗
 ๗๔. ๑๒๘
 ๗๕. ๑๒๙
 ๗๖. ๑๓๐
 ๗๗. ๑๓๑
 ๗๘. ๑๓๒
 ๗๙. ๑๓๓
 ๘๐. ๑๓๔
 ๘๑. ๑๓๕
 ๘๒. ๑๓๖
 ๘๓. ๑๓๗
 ๘๔. ๑๓๘
 ๘๕. ๑๓๙
 ๘๖. ๑๔๐
 ๘๗. ๑๔๑
 ๘๘. ๑๔๒
 ๘๙. ๑๔๓
 ๙๐. ๑๔๔
 ๙๑. ๑๔๕
 ๙๒. ๑๔๖
 ๙๓. ๑๔๗
 ๙๔. ๑๔๘
 ๙๕. ๑๔๙
 ๙๖. ๑๕๐
 ๙๗. ๑๕๑
 ๙๘. ๑๕๒
 ๙๙. ๑๕๓
 ๑๐๐. ๑๕๔
 ๑๐๑. ๑๕๕
 ๑๐๒. ๑๕๖
 ๑๐๓. ๑๕๗
 ๑๐๔. ๑๕๘
 ๑๐๕. ๑๕๙
 ๑๐๖. ๑๖๐
 ๑๐๗. ๑๖๑
 ๑๐๘. ๑๖๒
 ๑๐๙. ๑๖๓
 ๑๑๐. ๑๖๔
 ๑๑๑. ๑๖๕
 ๑๑๒. ๑๖๖
 ๑๑๓. ๑๖๗
 ๑๑๔. ๑๖๘
 ๑๑๕. ๑๖๙
 ๑๑๖. ๑๗๐
 ๑๑๗. ๑๗๑
 ๑๑๘. ๑๗๒
 ๑๑๙. ๑๗๓
 ๑๒๐. ๑๗๔
 ๑๒๑. ๑๗๕
 ๑๒๒. ๑๗๖
 ๑๒๓. ๑๗๗
 ๑๒๔. ๑๗๘
 ๑๒๕. ๑๗๙
 ๑๒๖. ๑๘๐
 ๑๒๗. ๑๘๑
 ๑๒๘. ๑๘๒
 ๑๒๙. ๑๘๓
 ๑๓๐. ๑๘๔
 ๑๓๑. ๑๘๕
 ๑๓๒. ๑๘๖
 ๑๓๓. ๑๘๗
 ๑๓๔. ๑๘๘
 ๑๓๕. ๑๘๙
 ๑๓๖. ๑๙๐
 ๑๓๗. ๑๙๑
 ๑๓๘. ๑๙๒
 ๑๓๙. ๑๙๓
 ๑๔๐. ๑๙๔
 ๑๔๑. ๑๙๕
 ๑๔๒. ๑๙๖
 ๑๔๓. ๑๙๗
 ๑๔๔. ๑๙๘
 ๑๔๕. ๑๙๙
 ๑๔๖. ๒๐๐
 ๑๔๗. ๒๐๑
 ๑๔๘. ๒๐๒
 ๑๔๙. ๒๐๓
 ๑๕๐. ๒๐๔
 ๑๕๑. ๒๐๕
 ๑๕๒. ๒๐๖
 ๑๕๓. ๒๐๗
 ๑๕๔. ๒๐๘
 ๑๕๕. ๒๐๙
 ๑๕๖. ๒๑๐
 ๑๕๗. ๒๑๑
 ๑๕๘. ๒๑๒
 ๑๕๙. ๒๑๓
 ๑๖๐. ๒๑๔
 ๑๖๑. ๒๑๕
 ๑๖๒. ๒๑๖
 ๑๖๓. ๒๑๗
 ๑๖๔. ๒๑๘
 ๑๖๕. ๒๑๙
 ๑๖๖. ๒๒๐
 ๑๖๗. ๒๒๑
 ๑๖๘. ๒๒๒
 ๑๖๙. ๒๒๓
 ๑๗๐. ๒๒๔
 ๑๗๑. ๒๒๕
 ๑๗๒. ๒๒๖
 ๑๗๓. ๒๒๗
 ๑๗๔. ๒๒๘
 ๑๗๕. ๒๒๙
 ๑๗๖. ๒๓๐
 ๑๗๗. ๒๓๑
 ๑๗๘. ๒๓๒
 ๑๗๙. ๒๓๓
 ๑๘๐. ๒๓๔
 ๑๘๑. ๒๓๕
 ๑๘๒. ๒๓๖
 ๑๘๓. ๒๓๗
 ๑๘๔. ๒๓๘
 ๑๘๕. ๒๓๙
 ๑๘๖. ๒๔๐
 ๑๘๗. ๒๔๑
 ๑๘๘. ๒๔๒
 ๑๘๙. ๒๔๓
 ๑๙๐. ๒๔๔
 ๑๙๑. ๒๔๕
 ๑๙๒. ๒๔๖
 ๑๙๓. ๒๔๗
 ๑๙๔. ๒๔๘
 ๑๙๕. ๒๔๙
 ๑๙๖. ๒๕๐
 ๑๙๗. ๒๕๑
 ๑๙๘. ๒๕๒
 ๑๙๙. ๒๕๓
 ๒๐๐. ๒๕๔
 ๒๐๑. ๒๕๕
 ๒๐๒. ๒๕๖
 ๒๐๓. ๒๕๗
 ๒๐๔. ๒๕๘
 ๒๐๕. ๒๕๙
 ๒๐๖. ๒๖๐
 ๒๐๗. ๒๖๑
 ๒๐๘. ๒๖๒
 ๒๐๙. ๒๖๓
 ๒๑๐. ๒๖๔
 ๒๑๑. ๒๖๕
 ๒๑๒. ๒๖๖
 ๒๑๓. ๒๖๗
 ๒๑๔. ๒๖๘
 ๒๑๕. ๒๖๙
 ๒๑๖. ๒๗๐
 ๒๑๗. ๒๗๑
 ๒๑๘. ๒๗๒
 ๒๑๙. ๒๗๓
 ๒๒๐. ๒๗๔
 ๒๒๑. ๒๗๕
 ๒๒๒. ๒๗๖
 ๒๒๓. ๒๗๗
 ๒๒๔. ๒๗๘
 ๒๒๕. ๒๗๙
 ๒๒๖. ๒๘๐
 ๒๒๗. ๒๘๑
 ๒๒๘. ๒๘๒
 ๒๒๙. ๒๘๓
 ๒๓๐. ๒

ผู้คนที่ได้ เห็นสมมาหมาแลกรก็จะเข้าไปในความกระตือรือร้นและโอ้อวดของศรีสันต์ นอกจากนั้นแล้วลักษณะของการโดนกดขี่เพื่อเอาตัวรอด และทวยไวโออวดของศรีสันต์ซึ่งมีปรากฏอีกมากมาย แม้กระทั่งเมื่อได้ตัวสังขสิทธิ์กลับมายังบ้านเขาความหวังอันเลือนลางถึง เองฝ่ายศรีสันต์ก็ยกเอาความดีเข้าตัวเสมอไป และไปไม่ตกกับบ้านของอหะ จนถึงได้เกิดการฟ้องร้องประลองฤทธิ์กัน ซึ่งสุดท้ายก็จบลงไปเป็นความเคียด จึงกล่าวถึงเหตุการณ์ของนาง หมกมิดอยู่เข้าศรีสันต์ผู้หันตัวในการอุปถัมภ์และเจ้าเล่ห์มากจนกว่าผู้ใดก็ช่างเป็นว่า

เราได้รับหนังสือจากกระทรวง
ศึกษาธิการเพื่อติดต่อ
กับนายพลองอินกิจให้ใคร
สักคนหนึ่งไปหาเขาแสดงความ
คำเร่งว่าในกลวิเทศทั้งห้า
ลูกนี้ให้ยกทองคำมา
ถวายเป็นขวัญในพระที่นั่งแก้ว
ในมณฑลพม่าทั้งสองคน

ข้าฝากศรีวิไศครุ
จะขอทูลลาสักห้าวัน

ท่านอยู่กลางป่าพนาลัย
ไปเอามาแสดงกันให้คนลือ
สังคีลปรัชัย : รัชกาลที่ 2

จะเห็นว่า แม้จะจวนตัวเพียงใด ศรีสันท์ก็ยังไมยอมรับความจริงคงปากแข็ง
โกหกและคุยโวโอ้อวดต่อไปอีกตามนิสัยที่ขึ้นมาแต่แรก ศรีสันท์จึงเป็นตัวละครฝ่ายตรงข้าม
ที่มีความเด่นในด้าน ขวนให้ขบขัน ทำให้การดำเนินเรื่องเป็นไปอย่างสนุกสนาน

สำหรับบทปัจจุบันนั้น เนื้อเรื่องตอนนี้มีได้นำมาจัดตอนใหม่

บทส่วนน้อยอยู่ชวา มีการกล่าวถึงลักษณะไปปก คุยโว ของศรีสันท์ในตอนที่เรา
หานางสุพรรณแล้วถูกนางบริภาษเอา มากลับมากลุมกับน้องทั้งห้า

มาปิดกางนอกเป็นคนออกไป

จักกะแลนพีจะไค้คงปรากฏนา

นวลนางสุพันกัลยา

พูดจาปราโมทย์เป็นไมตรี

นางวาทังนี้จะไปไหน

จะตั้งใจคุยด้วยกับหมอมพี

อันในกลางป่าพนาลัย

เทวีเจ้ากลัวพระมารดา

เมื่อนั้นนางกระสิบแล้วออกจวบ

พิลุปรัมมิมทั้งชายชวา

หนอยใจคุยด้วยองค์พระมารดา

ผูกผูกขึ้นชวาพิลลัมพัน

ฝ่ายเจ้าหาองค์น้องยา

ไค้หังพีวาก็สวนสน

คาหังไค้ยินสินทั้งนั้น

พิลลัมมิมเป็นเหลือใจ

ไค้ยินเข้าคาวาบัคลับ

หัวหูเขาจะคัมไปปราไส

ออกจวบลุมขิม นั้นเมื่อไร

ไค้ยงนั้นแล้วหูกจะมา

สังคีลปรัชัย : กรุงเก่า

2.2.2. ลักษณะเจ้าการมประชกประชันตลกของตัวละครฝ่ายชาย

ตัวละครที่มีถ้อยคำแสบคาย และเป็นผู้ที่มีความสง่าและอยู่ในเหตุผล ไม่หุนหันมีคุณลักษณะ
ของพระมหากษัตริย์อยู่ในศีลในธรรมถือตัวท้าวสิงหลในเรื่องไชยเชษฐ

ท้าวสิงหล ท้าวสิงหลเป็นพระยาโยคี ซึ่งอยู่ในศีลในสัตย์ มีความเที่ยงธรรม
 คัดสินความไปตามยี่ความถูก เมื่อไชยเชษฐาหลงผิด คิดตามมาทูลขอภัยโทษ ก็โอน
 อ่อนให้แต่ก็ไต่เถลิงสูงส่งให้สำนักผิด ให้ไต่ภัยและได้รับความลำบากเสียบ้าง
 จะไต่สาสมกับความผิดที่ไต่กระทำ ดังนั้นถ้อยคำของท้าวสิงหลจึงออกไมไต่ที่จะประชด
 ประชันไชยเชษฐาให้ไต่เจ็บอาย ถึงตัวอย่างถ้อยคำที่ระบุนานนี้เป็นตอนที่เจ้านายรายณ์-
 ธิเบศร์พาพ่อเข้าเฝ้าและทูลขอภัยโทษให้ ท้าวสิงหลจึงเห็นสมควรให้ว่า

ริมเป็นคิงหน้าเข้ามาแก้
 อันพ่อของนักรบคาซังซิง
 เอาอะไรไมไต่ถึงตัวตน
 พ่อเจ้าเขาเลี้ยงหรือชนนี้
 ถ้าเลี้ยงทั้งสี่นั้นช่วย
 จะส่งทอนไม้มาให้ตาเขย
 ขอบใจพี่เลี้ยงหนักหนา
 ว่าพลางทางผินพักตร์ไป
 สู้วิญชามายกความชอบเจ้า
 ช่วยลูกเราไว้มวายชนม์
 กูตั้งใจจกแจงข่าวของ
 สมเป็นผู้ใหญ่ไว้มัจฉา

เฝ้าทูลอวยอภัยอภัย
 ขอบยกองค์ให้ถึงมัยยิดี
 ไต่รอคอยเป็นคนเพราะไต่
 ขางไมไต่เจ็บคนแทนแม่เลย
 ทั้งแม่ลูกก็ม้วยเสียแล้วเหว
 ที่ไหนเลยจะไต่จขอพ่อไว้
 มุขคุณมันหาที่สุดไม
 ปราศรัยพี่เลี้ยงทั้งสี่คน
 เอ็งเห็นแก่ตาเขาสิงหล
 มุขคุณเป็นพันคนนา
 จะสนองคุณเจ้าไต่หนักหนา
 ไมไต่หุหลิมตาไปคานนาย
 ไชยเชษฐ : รัชกาลที่ 2

การใช้ถ้อยคำเห็นสมควรให้เจิมอาย เป็นการสร้างความสะใจให้แก่ผู้
 ได้รับผู้กระทำผิดที่สมควรจะได้รับ
 ในบทปัจจุบัน ไม่มีเนื้อหาตอนนี้ ส่วนในบทอยุธยาเนื้อหาตอนนี้อยู่ในบทสุดท้าย
 ไม่สามารถจะหาตัวอย่างมาสืบค้นได้

เจ้าเงาะ เป็นตัวละครที่เด่นอีกตัวหนึ่ง นอกเหนือไปจากความเด่นในฐานะที่เป็นพระเอกแล้ว เจ้าเงาะเป็นพระเอกในรูปร่างที่มีพฤติกรรมอีกแบบหนึ่ง ลางไปจากบทบาทของพระสังข์ บทบาทของเจ้าเงาะนั้นออกมาในลักษณะที่แกล้งทำเป็นแซ่ซ่า บ้าบอ ทำสิ่งใดก็ไร้มารยาท เกะกะเก้งก้าง แสร้งทำต่าง ๆ นานา ให้อ่อนนุญวายเป็นเจ้าจับตัวบ้าง เจ้าเงาะจึงเป็นตัวละครที่มีบทบาทเด่นมากในเรื่องสังข์ทอง และเป็นตัวชูโรงที่สร้างความสนุกสนานให้แก่เรื่องเป็นอย่างมาก โดยมีท้าวลามนต์และทกเขยเป็นตัวละครที่ให้ความสนุกและขบขันมากยิ่งขึ้น

บทบาทของเจ้าเงาะที่แกล้งทำทำที่ต่าง ๆ ให้เป็นที่ขบขัน มีอยู่หลายตอน จะยกมาพอให้เห็นตามควร เช่น

เมื่อนั้น
แกล้งเลียนล้อตอหน้าท้าวสามนต์
เห็นพ้อตาทำไรก็ทำมึง
ทำโจงกระเบนใหม่ไวทางยาว

เมื่อนั้น
เฝ้าแต่แลมาแลไป
นั่งยองยองมองดูแล้วป่วน
ราวกับจะรับศีลสมภาร
แล้วลุกมาหาครกตำหมาก
ล้างมือคันไค้ในก้นกระต่าย
ฉวยมีดฆาตมากก็หยิบใส่
ทำเหมือนอยู่วัดคว้างทาร์ก
แล้วมาเก็บแพงผักผักหญ้า
รจนาวาไธเบื้อจะตาย

เจ้าเงาะก้มกราบยิบสีกลิบหน
เฝ้าก้นหัวเราะริกระคิกเท้า
เหมือนม้าหลังจริงจริงยั้งพันขาว
แกล้งมัดหัวฉั่วพี่สาวของเมียไป
สังข์ทอง : รัชกาลที่ 2

เจ้าเงาะทำเหมือนฉวยตัวใหม่
ไม่เข้าใจบนอบหมอมกราน
พนมมือเป็นหน้าท้าวแบกขวาน
ฟังพาบกรามกรานทานเมี่ยง
ไปพบสาวเจ้ากรรมใครทำหาย
เอาปูนป้ายพู่ไสลงในกรก
อุสสาห์คำตั้งใจมิให้หก
ประเคนกรกเข้าไปให้เมี่ยง
ใส่กระบุงแบกมาให้เมียฉวย
ขวางไม่อายสาวสวรรค์ก้านัลใน
สังข์ทอง : รัชกาลที่ 2

จะเห็นว่า กิริยาที่เจ้าเงาะแสดงออกนั้นตรงข้ามกับลักษณะของพระสังข์ โดยเน้นให้เห็นว่าเจ้าเงาะนั้นจิตใจจะแก่งแย่งอำนาจสถานะจริงของตัวเอง จึงทำให้ กูบ้า ๆ มอ ๆ ขวนขวายนั่น เพื่อกลบเกลื่อนมิให้ผู้ใดติดใจสงสัย

ในบทปัจจุบัน ลักษณะอันแอมแปงนั้นก็ปรากฏเช่นกัน และได้แสดงให้เห็นลักษณะ ที่การมกคยาของเจ้าเงาะ ในลักษณะเดียวกับบทรัชกาลที่ 2 ดังตัวอย่าง

เงาะนพวงปีศาจอุบาทว์ร้าย
จึงจะรับอาสนั้นสุดปัญญา
อันทานทั้งหกเขยยอมเกยคลี
นับประสาหน้าเงาะนเห็นลึก
แต่กระของข้าหาใส่ปาก
พึงเห็นวามนนั้นไปรคปราน

มากลิมกลายสรรเสริญเห็นเกินหน้า
มารดาอาระแวงอุทัยนี้
ต่อตียังแพแกชาศึก
จะพึงพาอยานิกให้ช่วยการ
แสนลำบากไม่มีใครสงสาร
อุศสาห์มาถึงบ้านข้าขอบใจ
สังข์ทอง : วิทยาลัยนาฏศิลป์

จากคำพูดที่หลักแหลมและคมคายของเจ้าเงาะ นี่เองนางมอตาจึงประหลาดใจ ที่เจ้าเงาะนั้นแท้จริงฉลาด และต้องมีอะไรที่แอมแปงอยู่มิได้บาไยอย่างที่ใคร ๆ เข้าใจ ก่อนนางมกคาลงกระหมอนนี้จึงเป็นตอนที่สนุกสนาน และนิยมนำมาแสดงกันมาก เพราะ บทประชดประชันระหว่างเจ้าเงาะกับนางมกตา มีบทบรรยายท่าทางอันตื่นเต้นเงาะจะ กองพดดาเมยายที่ไม่รู้จักรูปร่างหน้าตาของลูกเขยที่แท้จริง เมื่อเห็นจึงเข้าใจว่าเทวดา ในเรื่องสังข์ทอง ตอนใดก็ตามที่มีการกล่าวถึง ท้าวสามนต์ หกเชย และ เจ้าเงาะ จึงล้วนแต่เป็นตอนที่สนุกสนาน ขบขัน เหมาะแก่การนำมาแสดงเป็นอย่างยิ่ง

ในบทอุบาย ไม่มีลักษณะการพูดประชดประชันของเจ้าเงาะเช่นบททั้ง 2

อันวน

2.2.3 ลักษณะชวนขันของตัวละครฝ่ายหญิง ลักษณะชวนขันของตัวละคร

มักจะเกิดจากลักษณะที่ขัดแย้งระหว่างบุคลิกและพฤติกรรมของตัวละคร เห็นได้จาก นางคันธมาลี นางเป็นมเหสีของท้าวแสนนุราชในเรื่องคำวี่ นางนั้นมีอายุมากแล้ว ก็มีจริศ และมีการแสดงความหึงหวงเยี่ยงสาว ๆ เช่นเมื่อตอนที่คำวี่แสดงตัวเป็นรูป นุ่มที่ชุบตัวใหม่ของท้าวแสนนุราช นางเห็นก็ให้ลูบหลังปิ่นคี่และแสดงกิริยาเยี่ยงหญิงสาว ที่มากคยจริศดังคำบรรยายว่า

จึงวิ่งออกไปรับถึงลับแล
ชม้อยชม่ายสายบุญไฉน
กราบถวายบังคมรณโคมบัว
คูไหนให้ประกอบขอบธิดา
เห็นพระเฉยเชื่อนโม้เยื้อนหัก
แก่งท่าเลียมและกระแจะซีก

จะเจียมตัวว่าแก่ก็หาไป
ยื่นไฉนยื่นน้อยลอบหน้าตา
ซางรูปตัวใหม่เหมาะเป็นหนักหนา
กัลยานิยมสมคิด
ความรักเย็นมือมาสะกิด
สะบั้งสะบักคักจรีติกริยา
ลาวี : รัชกาลที่ 2

การวิ่งออกมารับ ชม้อยชม่ายสายบุญหรือสะบั้งสะบัก นั้นมีโชติกริยาของสตรีวัยชรา
อย่างนาง ถาสาว ๆ ทำคองนาคุ แต่หญิงวัยอย่างนางคันธมาลีทำจะกุนาชั้น นอกจากนั้น
คำกลอนที่บรรยายถึงการอาน้ำชักสัดวีรภพของนางเพื่อที่จะประกวดประชันกับนางจันทสุภา
ยังแสดงถึงความไม่เจียมตนเจียมสังขาร ของนาง อันชวนให้ชมชื่นยิ่งขึ้น

คิดแล้วสงวนน้ำชำระกาย
ลุ่มไล้ซัดสัดวีรภพ
น้ำดอกไม้มเทศหากว่าจะหัว
กระຈกตั้งนั่งส่องมองคูเงา
หรีกระจายรายเส้นขนเม่นสอย
เสกขึงสีเพลิงทางวาคีว
เอาสไบมัททองเข้าลองหม
จะแต่งไปอวคมันจันทสุภา

ขม้นฉงละด้ายเป็นคอนชั้น
ทรงกระแจะจางจันทนกลืนเกลสา
ชโลมหึงเนื้อตัวเหมือนปลอยเตา
จับเขมากันโรไปปลิว
ผัดหน้านั่งตะบอยบีบลิ้ว
นุ่งผ้ายกริ้วมีราคา
นิกชมสมตัวเป็นหนักหนา
น้ำหน้าอิจัยไรไหนจะมี
ลาวี : รัชกาลที่ 2

ในบทปัจจุบัน มีคำกล่าวถึงลักษณะชวนชื่นของนางเช่นในสำนวนรัชกาลที่ 2

ในบทอยุธยา เนื้อความตอนนั้นขาดหายไป

2.2.4 ลักษณะจัดจ้านของตัวนาง ลักษณะจัดจ้านมีปากคม ไม่ยอมแก้มือใด
เป็นลักษณะเด่นอย่างหนึ่งของตัวนางในละครนอก เกือบจะทุกตัว ไม่ว่าตัวนางนั้นจะเป็น
ระชีกา หรือชาวบ้าน เป็นหญิงสาว หรือหญิงวัยชรา ทั้งนี้เพื่อให้เหมาะสมกับเรื่องที่ไ้
ถึงละครนอก และส่งเสริมให้สำนวนกลอนในบทละครนอก คมคาย เข้าถึงจิตใจของผู้ดู
เพิ่มรสชาติและความสนุกสนาน ดังจะยกตัวอย่างให้เห็นมีปากอันจัดจ้านของตัวนางแต่ละตัว
ให้เห็นดังนี้

นางวิมาลา เป็นตัวละครฝ่ายหญิงที่มีบทบาทสำคัญมากตัวหนึ่ง มีปากของนางนั้น ไม่เคยลดละให้ใครแม้แต่ใครทองเองก็ได้มีการปะทะคารมกับนางอย่างมาก และตอนที่มีการปะทะคารมกันอย่างสนุกสนาน ก็คือตอนที่นาง 2 ขึ้นนั่งตามบาทบเจ้าไกรทองกับนางวิมาลาอยู่ด้วยกันที่ศาลาในสวน จึงเกิดวิวาทหึงหวงกันขึ้น ดังตัวอย่าง

แล้วนางจึงตอบวาจา	วาจามีใครเป็นผู้หมาย
ข้าอยู่เถื่อนถ้ำคำโต	ผู้ว่าเราลงไปจนวาย
ครั้นจึงขึ้นแข่งก็ไมได	กลัวจนขวัญใจจืดหาย
เจ้ายาเพอติชินยีนราย	เปรยยังยอมอาลัยอยู่เหมือนกัน
ทั้งนี้ก็รู้ยากใจบาง	ยาวาไ้เห็นนาคยงยาหนุนหัน
อันเจ้าไกรทองกับชาลวัน	จเปรระไรรักกันยอมแรงใจ
	ไกรทอง : กรุงเก่า

อีกตอนหนึ่ง เช่น

เว้ยอีสะเภาะแควสะเภาะทอง	เว้ยอีพิน้องตัวกล้า
อีเจ้ากระमारยา	มึงมาเอาผ้าของมึงไป
แต่นีกอดไวยาไควว้าง	มึงเขาละคายยาทางโคย
พลัดกันรักรึงตึงไวย	อีไพรันคารบารยา
	ไกรทอง : กรุงเก่า

ลักษณะของนางวิมาลาทั้งกล่าวนี้ มีปรากฏในบทที่ 2 ดังตัวอย่างจาก

ความเดียวกัน

นี่นางพิน้องสองคน	เจ้านายนมาว่าเหมือนม้าไม้
เขาจูงจูงหมอมไปหรือไร	หมอมัวเจ้าลงไปทำวนวาย
เพราะจวนตัวกลัวตายวายชีวิต	โธระปลงลงจิตงายาย
เจ้าอย่าเพอติชินยีนราย	เป็นหญิงยอมอาลัยเหมือนกัน

เจ้าก็เคยรู้เห็นเป็นผัวนาง
อันเจ้าไกรทองกับชาวัน

ก็ทูลทูลนางมาขุนศึก
จะเป็นอะไรกันถึงใจ
ไกรทอง : รัชกาลที่ 2

เหวี่ยงตะเภาแก้วตะเภาทอง
หลอใจคนเขลาเขามา
ที่นี้กอดไว้มึงอ่าวาง
ผลัดกันวิ่งรักให้อุ่นใจ

ผู้แต่งอุบายหวังไว้ว่า
มึงมาเขามาเองมึงไป
มึงเจ้าคนละข้างอ่าวางใจ
อันน้ำไฟพรัดกันมาหา
ไกรทอง : รัชกาลที่ 2

นางตะเภาแก้วตะเภาทอง ของพี่น้องมุลานา เป็นผู้แต่งเรื่องนางวิภาดา
เป็นฝ่ายเริ่มระรานก่อน เพราะถือว่าตนเป็นเมียเอก ที่ถูกต้องด้วยพิธี เสด็จ

ครั้นแล้วพี่น้องจึงร้องถาม
ทูลไกรทำไมหน้ไฉน
เอาตัวกูไวยถึงเจ็ดขึ้น
ไม่คิดชาวันที่อันตาย
นตถุมักเมื่อนั้นแล้วมีนาม
โดยตัวมึงไปไหนหนอง

นางงามถึงชายจีนกาไฟ
เปรโลนไปไหนกลัวความอาย
ยังในทนายรายวันหา โคมฉาย
ดูแยบคายใจในอันเราไกรทอง
ข้าแต่ขุนศึกเขาเฝ้าครอง
ขาดชะเดยที่ไม่วางตัว
ไกรทอง : กรุงเก่า

ในบทจำนวนรัชกาลที่ 2 นางตะเภาแก้วและตะเภาทองเป็นฝ่ายระราน
ก่อน จึงมีจำนวนโคล่เคียงกันอยู่ ดังนี้

ว่าแล้วพี่น้องจึงร้องถาม
ทว่าเจ้าเจอะจะอะหน้าหมอมไกร
เอาตัวกูไปไวยถึงเจ็ดขึ้น
หรือว่าชาวันที่อันตาย

ระนางรูปงามได้ตัวใหม่
ช่างผิดตามมาได้ไม่ยอม
ยังไม่หาบรวยวันหรือโคมฉาย
แยบคายใจเพี้ยนเข้าไกรทอง

แต่ยั่วจนกลืนแล้วเป็นหน้า

โศกโศกไปเสียห้องกลาง

ยังดื่มน้ำนุญเข้าเป็นสอง

เห็นรณางองหลวงไม่เจียนตัว

โครทอง : รัชกาลที่ 2

นางเลื่อนลายวรรค บางนั้นในมีมหายานมากมายนัก บัดนี้ใคร่สงให้เห็น
ความเป็นคนปากกบฏผู้มีในนัยเวณกัน ถึงตอนที่ใคร่สงงานไปต่างางวิมาลาอีกเป็น
ครั้งที่สอง และเกิดการวิวาทหักข้อกันขึ้น จนเลื่องลือไปถึงทั้งจำ นางเลื่อนลายวรรค
ทนรำคาญมิได้ จึงออกไปปรามด้วยเหตุผล

เขียนเขียนมองมองแล้วร้องว่า ละไรเขียนมานานาตบวท

ทั้งหมอมเป็นหมอมแล้วลวนถั่ววู บอกละมีสงบางเลย

จะลาไปให้กายยังแรงทั้ง อ้ออ้อมันไม่คั้นพี่เอ๋ย

ไรจะแกล้งแสร้งซ้ำปรำเปรี๊ยะเปรย พี่เป็นคนเคยคนเข้าใจ

จะมาขึ้นพื้นผอยหาตะเข็บ รบิลเลียบจะเจ็บเนื้อหรือหาไม่

เมื่อกินอยู่ที่ลับแล้วเป็นไร จะมาชักกลางแจ้งให้พรั่งพราย

โครทอง : รัชกาลที่ 2

ในบทละครนอกสำนวนปัจจุบันนี้ ตอนบริภาษกันระหว่างนางวิมาลา กับ
นางตะเภาก้าวตะเภานั้นไม่มีปรากฏ คงจะได้เขียนบทให้ เห็นในตอนท้ายหัวข้อนี้

นางคันธมาลี นางคันธมาลีนั้นนอกจากจะมีลักษณะชวนชื่นดังโคลงมาแล้ว
ยังเป็นตัวนางที่มีบทบาทในการปะทะคารม เนื่องจากความหึงหวงกับนางจันท์สุดา
อีกด้วย ในตอนที่คารวิส่วนรทเป็นหัวคันธมาลีในรูปหุ่น นางคันธมาลีแต่งตัวเข้าเฝ้า
แต่มาพบกาวีนั่งเคียงคู่อยู่กับนางจันท์สุดา นางจึงเสียสละขึ้นว่า

แนนางรูปงามชอถามไต่

ไม่เสียกายพักตราจะราที

ชะชางบารยาพิราภล

แต่แรกเห็นแกหงอมใบยอมยั้ง

รู้จริงหรือไม่ว่าใครนี่

เราของเขามีนาช่วงชิง

ทั้งระแบบแยบยลขยันยั้ง

ถ้าละบัดละบั้งชิงชิง

เสียขวัญหนุ่มนารักทำอ้อวอน
ไม่ออกสู้คนทั้งร่ำวัง

เขานั่งชิตสะกิดควนให้เกาหลัง
เจ้าอาเอ๋ยใครมั่งเขาลอยงัน
กาวิ : รัชกาลที่ 2

ในส่วนวนปัจจุบัน นี้นับว่าทักท้วงถึงการปะทะคารมระหว่างนางคันทมาลี
กับนางจันทสุภา เช่นเดียวกับความในส่วนวนรัชกาลที่ 2

ส่วนในส่วนวนอยุธยา นั้น ไม่ปรากฏพบวิธีการระหว่างนางทั้งสอง

นางจันทสุภา ปกตินางมิใคร่จะรุกรานหรือก่อปากต่อคำกับผู้อื่นนัก แต่เมื่อถูก
นางคันทมาลีผู้รุกรานมาแสดงความหึงหวงสามีหนุ่ม นางจึงเกิดแกล้งยั่วเล่นให้สาแหรกใจบาง
ทั้งนั้น เมื่อนางคันทมาลีเข้ามา นางจึงได้ออกไปว่า

มรกเริ่มเกินที่สามีทาน
ข้ามิไค่ปลดปลงลงใจ
คาหุชานชมไม่กมลัน
เดี๋ยวนี้ขบตัวใหม่วิไลลักษณ์
อย่าว่าแตรนราราวสาวนัส
ขึ้นอารมณ์ชมใจมิไครลง
ทำเทียมเลือนลวนจะชวนขึ้น
ไกรชาคาแคงมาแผลงฤทธิ์

มาเกี้ยวพาราสีจากปราศรัย
ก้วยเห็นทวนไฉนนั้นแค้นนัก
แฉวยหนากตะบันฟันฟางหัก
หนุ่มน้อยนารักรูปทรง
ถึงเขานกก็คิดพิศวง
ตะลึงหลงแลเล็งเพ่งพิศ
ทานก็ไม่อยากขึ้นมือสะกิด
หงุดหงิดงุนงานทะยานใจ
กาวิ : รัชกาลที่ 2

นางจันทสุภา นั้น นอกจากจะมีการปะการมกับนางคันทมาลีแล้ว นางยังได้ใช้
การมอย่างหยายคายและรุนแรง กับท้าวสันนุราชอีกหลายครั้ง เช่น

อย่าอวดโอ้อวดทั้งวามั่งมี
พุดจาบคำโพงโป้งไป
ไมคึกว่าแก่เตาจะเข้าโลง
ไมชำนาญสักปี่หนึ่งสองปี

หานิยมยินดีของมึงไม่
คนอะไรไครบ้างอย่างนี้
ยังโอ้อวดทำหนุ่มนาคี
จะได้เกี้ยวกับยี่พี่ป้า
กาวิ : รัชกาลที่ 2

และอีกคนหนึ่งท้าวสนนุราชหาหมอเสน่ห์มา จึงได้ใจคิดว่าจะต้องเป็นผลสำเร็จ จึง
เข้าเกลี้ยวตคิดพันสะกิดสะกา จนนางท้าวคาญไม่ไหว จึงคำว่าให้อีก

เมื่อนั้น	จันทสุคารองกรีกหวีคว้าย
ชั่วชาติประหลาดเหลือเมื่อจะตาย	ช่างไม้อายชายหน้าบ้ำจริงจริง
ยังจะขึ้นยืนมือมายื้อหยอก	เกี้ยวนี้คอกจะได้ชมการมหญิง
เหลือแค้นแนนอกยกหมอนอิง	กระแทกทิ้งลงตรงหน้าแล้วกาหอ
ช่างกระไรไอ้หมอนไม่นอนหลับ	จนเขาซบขึ้นเกี้ยวไปเจียวหน่อ
แนมมีไม้ไกล่ตัวหัวจะนอ	ใจคอไม่สิ้นเหมือนหมื่นทน
เนื้อตัวหัวไปอยู่ไหน	จึงทนได้ให้เขาค้างหาณ
หรือฟังเล่นเย็บฉาเหมือนน่านนคร	ช่างนิคคนหนานค่านคิง
	คำวี้ : รัชกาลที่ 2

ท้าวสนนุราชเจอคำกระทบเช่นนี้เข้าก็ถึงกับ "เสียน้ำใจในคอห่อแท้ จนเป็นลมล้มแน่นิ่ง
ไป" จะเห็นว่าแม่นางจะเป็นถึงธิดากษัตริย์และเป็นนางเอกของเรื่อง แต่ก็มิได้นุ่มนวล
สงวนถ้อยคำ เช่นนางเอกในบทละครชนิดอื่น ตรงข้ามกลับมีการมกล่าไม่เกรงกลัว
ต่อผู้ใด โดยเฉพาะผู้ที่นางเห็นว่าประพฤติกิชอบมิควร เช่น ท้าวสนนุราช

นางสนมทั้งเจ็ด ในเรื่องไชยเชษฐได้แสดงการมกับนางวิหารพี่เลี้ยงผู้ร่วมใจ
ของนางสุวิงชา ในตอนที่เจ็ดนางได้รายงานว่า นางสุวิงชากลอดลูกเป็นทอนลัก จนไชยเชษฐ
จับไล่นางออกจากเมือง แต่ด้วยความอาลัยรัก นางจึงไปแล้ววกกลับมาใหม่ เจ็ดนาง
รอนตัวกลัวพระไชยเชษฐจะใจอ่อน นางจึง

จึงชี้หน้าว่านางช่างทำเยี่ยง	มาอะลัมอะเหลียววโนย
อีนาค่านมารยาพิราเวน	ทำกระบวนชวนฉวให้ร้องไห้
จะพะเนียงพระเน้าเอาอะไร	ไปไปแล้ววกหกลับมา
คนกระลึกระล่ำสำเสีย	ให้เพื่อนเมียพลอยอายชายหน้า
ใส่หัวไปให้พนพารา	มิงอยามายีวนกวนพระทัย
	ไชยเชษฐ : รัชกาลที่ 2

โดยศักดิ์ศรีและฐานะแล้ว นางทั้งเจ็ดเป็นเพียงพระสนม ซึ่งมาจากนางสามัญชนธรรมดา มิได้มีสิทธิ์และศักดิ์เทียบเท่า พระมเหสีเช่นนางสุริยชา แต่นางก็ยังอาจใช้วาจาจาบลวงลวงเกิน อย่างหลงทางตัวจนออกนอกหน้า ด้วยอำนาจฤทธิ์มนตร์เสน่ห์ นางจึงกำเริบใจ

นางวิหาร ตัวละครที่มีโฉมมนุษย์ และมีฝีปากจัดจ้านอย่างเห็นได้ชัดเจนนีกตัวหนึ่ง ผู้รวมอยู่ในเหตุการณ์กล่าวร้ายใส่โทษนางสุริยชาครั้งนี้ จึงอครนทนไม่ได้ด้วยความเจ็บแค้นแทนนาย นางจึงโต้ตอบและคาถาระทบนางสนมทั้งเจ็ดขึ้นว่า

บัดนั้น
ความโกรธกระโคตโลดเข้าไป
ทว่าลอยหน้าลอยตาพาที
ทั้งใดไรไม่มีปัญญา
รูปร่างของตัวก็ชั่วช้า
สารพัดวิบัติให้ชั่วชัง
ช่างอาภัพอันจนหม่นหมอง
จึงต้องจางชางท่าทอนไม้
เอออะไรที่ไหนดมานั่งวอน
มิใช่แก่เขาเมื่อไรมี
มันไม่คงอารมณ์สมประกอบ
เพียงนางกลางคืนแหมมาไป
จะเหี่ยวหาหมอยามนครคด
ให้มันช้ำทั้งรักทั้งกลัว

วิหารฟังว่าไม่อดได้
แล้วจึงมีอรไทออกมา
ตัวเป็นทาสีแล้วมิสา
ขึ้นจะขึ้นแข่งหน้าว่าไม่ฟัง
แล้วหยุกยาอาคมก็ไม่ชลัง
ถึงจะไปรดปรานมึงก็เจ็บใจ
จะฉีกฟืนฟืนองก็ไม่ได้
ไปซ่อนใส่สมหวังแล้วครั้งนี้
ให้เขาคอนแคะวานางบัดดี
แต่เป็นมายเพียงนี้ไม่น้อยใจ
ผิดชอบชั่วดีมีตัวใหม่
กลัวอะไรมีค้ำกรรมของตัว
ทำเสน่ห์เล่ห์กลจนหายตัว
ขึ้นนั่งยังตั้งตัวเป็นผู้ดี
ไชยเชษฐ์ : รัชกาลที่ 2

เจ็ดนางถูกกระแทกกระเทียบเช่นนั้นก็โกรธหนัก ออกปากขับไล่ดั่งว่าตนคือ
ผู้เป็นใหญ่ว่า "แม่นเจ้าข้ามิไปให้พ้นวัว ภูจะสั่งให้เขาไล่คอกไป" นางวิหารจึงตอบประชด
ไหวว่า

จึงร้องว่าแนคะหมอมเมียเอก
 บัญชาแทนรับสิ่งนี้ซึ่งมือ
 เจ้าสิคนสบเลี่ยนนางเมียน
 มานั่งขับเหนื่อยปากลำบากใจ
 อีพวกเหล่าเจ้าเสนทเลทกล
 มันตร้อนตาไฟมิใช่เย็น

อภิเษกขึ้นใหม่เมื่อไรหรือ
 มาออกหน้าคำชื่อไม่อายใจ
 จะฆ่าผู้พันคนก็ทำได้
 เอาจับใส่ทึบฝังเสียทั้งเป็น
 แต่ละคนใจคอไม่พอเล่น
 เอาคนฝังทั้งเป็นอี้อปริย
 ไชยเชษฐ : รัชกาลที่ 2

นางวิฬารนั้นนอกจากเจ้ากรรม ช่างประชดประชัน สอเสียดให้เจ็บอายและ
 แสดงความรู้เท่าทันเล่ห์กลของนางทั้งเจ็ดแล้ว ยังเป็นผู้ที่ถูกพยายามเจ็บแค้น เป็นเหตุ
 หนึ่งให้บทบาทของนางเต็มไปด้วยการมคบคาย เสียดแทงฝ่ายตรงข้ามอยู่เสมอ

บทส่วนนวนปัจจุบัน และบทรัชกาลที่ 2 นั้นมีความใกล้เคียงกันมากในตอน
 โต้เถียงของนางทั้งเจ็ดกับนางวิฬาร และตอนที่นางวิฬารต่อว่าพระไชยเชษฐ uto ไปจึง
 จะยกตัวอย่างจากบทส่วนนวนปัจจุบันบ้าง ดังนี้

ครั้นเมื่อพระไชยเชษฐตามมาง้อขอโทษ นางวิฬารได้แสดงให้เห็นถึงความเจ็บ
 แค้นที่ไม่เคยลืมเลือน ทั้งยังคอยโอกาสที่จะโต้แค้นให้สาแก่ใจนางด้วย ดังบทกลอนที่ว่า

ที่นี้สมคิดแล้วอีแมวเอ๋ย
 ให้คุมคาแคนแทนน้ำตา
 เดินเขม่นเขนเขี้ยวเคี้ยวฟัน
 ทำชะแง้แลเล็งเพ่งพิศ

จะเยาะเย้ยถากถางให้หนักหนา
 จะตองตี่ตองคาก็ไม่คิด
 กูจะร่ำร่ำพันให้เจ็บจิต
 แดงจรีตหีบหยงตรงมา
 ไชยเชษฐ : วิทยาลัยนาฏศิลป์

และนางก็ได้กระทำอย่างທີ່คิด โดยพูดจากระหมกระเทียบเปรียบเปรยและ
 เย้ยหยันพระไชยเชษฐ เป็นอันมาก จนผู้ถูกเย้ยหยัน ต้องยอมจำนนเนื่องจากตนผิด
 จริง ๆ ดังตัวอย่าง

นี่หรือภูมินทร์ปิ่นหมั่นค
 แดแรกคิดว่าใครหาไหนหนอ
 ข้าแปลกหน้าไปไม่ได้หัก
 อันผู้หญิงสิ่งหลคนแสนร้าย
 หรือเอาอายุขายฝากไว้กับใคร

โอ้ยไม่ทันเห็นเลยประหลาดนัก
 เออมีรู้หอมพอเจ้าทอนลัก
 ยังมีคนมัวนักมาทำไม
 มาติดตามความอายุไปเสียไหน
 จึงอุทิศมาไ้จะใครรู้
 ไชยเชษฐ์ : วิทยาลัยนาฏศิลป์

ลักษณะของนางวิฬาร์จะเป็นเช่นนี้ตลอด คือเป็นตัวละครที่ปากคอเราะราน ชอบเสียดสีประชดประชัน แม้แต่กับนางสุวิธยาเอง นางแมวกียังอดที่จะว่าประชดในความรัก ความใจอ่อนของนางทอไชยเชษฐ์ไม่ได้

ในบทสำนวนอยุธยา เรื่องไชยเชษฐ์ เนื้อความค่อนข้างละเอียดและตอนนางแมว เยี่ยมชมไม่พบต้นฉบับที่เป็นสำนวนกรุงเก่าเลย จึงไม่สามารถนำข้อมูลมาเปรียบเทียบกันได้

พินางทั้งหกกับนางรจนา นางทั้งหกมีการต่อคารมกับนางรจนา ด้วยความริษยา และรังเกียจที่น้องไ้สามีเป็นเจ้าเงาะผิวดุคนธรรมดาทั้งหลาย จึงคอยแค้นจะดูถูกและ เย้ยหยันอยู่เสมอ ๆ ทั้งๆที่ฝ่ายหกเคยเป็นฝ่ายแพ้

ถึงตอนที่ท้าวสามนต์ให้หกเคยหาปลาแข่งกับเจ้าเงาะ ครั้นเจ้าเงาะหาได้มากกว่า ก็กลับไม่เอาโทษหกเคย นางรจนาแกล้งมองจู่หกเคย แล้วหัวเราะพินางทั้งหกก็ร้อนตัว และเริ่มระรานขึ้นก่อน โดยขาดความอดกลั้นทั้งที่อยู่ต่อหน้าที่ประทับ

เมื่อนั้น
 คางคนชัชนาแล้ววาไป
 เหตุว่าผิวมึงมาถึงก่อน
 ผิวกูไม่รู้จักฉีกปลา
 คุเยี่ยงผิวเจ้ามันเคลาคลอง
 นางเมียขึ้นหน้ามาหัวเราะ
 เขาขับไล่ไปอยู่เสียปลายนา
 ไม่มีควมยำเยงเกรงกลัว

หกนางเคืองชัชชานาเสีย
 หัวเราะเยาะใครอีจนา
 ทำแสนงอนเจอเจอจะสะเออะหน้า
 จึงได้มาไม่มากเหมือนหอมเงาะ
 ห้วยหนองเหนือไ้เข้าใจเสาะ
 เปรียบเปรยเย้ยเยาะไม่เจียมตัว
 ยังค้อค่านเข้ามาว่าแทนผิว
 ไ้สหัวออกไปเสียจากวัง
 สังข์ทอง : รัชกาลที่ 2

นางรจนา ชิดาคนเล็กโดยลักษณะทั่วไปถูกคนเล็กมักเป็นคนที่ถูกตามใจและได้รับความรักความเอ็นดูมากกว่าลูกคนอื่น ๆ อยู่แล้ว ดังจะเห็นได้จากการเลือกดู วนางมิได้ยินดีที่จะเลือกมาแต่แรก เมื่อถูกใจก็ไม่ยอมเลือก โดยไม่เกรงว่าพระบิดาพระมารดาจะโกรธหรือผิดหวังอย่างไร จนถึงต้องให้ขวออกเกณฑ์คนทั้งเมืองมาให้นางเลือก เพื่อตามแต่ใจนาง แต่นางก็ยังไม่ยินดี ครั้นที่สุคนางเลือกเจ้าเงาะ เป็นเหตุให้ท้าวสามนต์ผิดหวังอย่างมาก เพราะรักมาก หวังมาก แรกกลับมาเลือกเงาะ จนถูกไล่จากวัง รจนาก็แสดงความโกรธนั้นออกดี และเอาแต่ใจตัว โดยออกไปอยู่กับเจ้าเงาะที่กระโจมปลายนาอย่างเด็ดเดี่ยว ปราศจากการวิงวอนขอความกรุณา ด้วยลักษณะดังกล่าว นางรจนาจึงเป็นคนไม่ยอมใคร ยิ่งมาระรานนางก่อนที่จะไม่ตอบคารมเห็นจะเป็นการยาก นางจึงย้อนไปทันที

เมื่อนั้น
ชะชะหมอมพิชขึ้นช้าง
เข้ามาขับไล่ไล่หัวหู
แต่เห็นเขาหัวรอก็ระแวง
ฉวยไฟไปหาปลากับบ่าวไพร่
ฉวยหาปลาประสาธ

รจนาคอบไปคังใจหวัง
ออกประคังคาทอเลนพอแรง
โกรธหรือว่าดูจุกแหวง
ออกสกัดสแกงแกลงพาโล
น้อยหรือช่างไคมาอีกโซ
แต่จุกไม่ไหวเหมือนผู้คี่
สังข์ทอง : รัชกาลที่ 2

ครั้นหกปีนางโคนย้อนเช่นนี้โกรธจะเข้าคบตี เจ้าเงาะเข้ากันห้ามไว้ แล้วหยอกล้อ หกเซยจึงอวดกล้า กลุ่มรุมกันจะคอบตี แต่กลับถูกเจ้าเงาะไล่ตีกระเจาไป จนเช็ดขยาดเจ้าเงาะ หกนางยังโกรธ และรู้สึกเสียหน้าตนเองเป็นอย่างมาก กลับมาแวงกล่าวโทษนางรจนาก็ ดังบทที่ว่า

เมื่อนั้น
เห็นฉวกลัวเงาะก็ชักใจ
แต่เงาะป่าบ่าใบ้นักสี่

ทั้งหกบุตรีผู้ใหญ่
จึงวาระไรช่างไม้อาย
ช่างชวนกันวิ่งหนีมันง่ายง่าย

เสียแรงกำเนิกเกิดเป็นชาย
โมโหหันมาคานองสาว
นิ่งให้อใจเงาะมาเยาะเย้ย
ขึ้นเสียงเถียงพี่แล้วมีหน้า
ถูกผู้ใหญ่ขวางไม่เกรง

ไม่อดสูร้ายเขามั่งเลย
ไม่ว่ากลัวฉวามั่งทวนึงเฉย
คอยตีพี่เขยของตัวเอง
ยังซ้ำให้ฉวามั่งขมเหง
มันเหมาะเหม็งแล้วหรือนางรจน
สังข์ทอง : รัชกาลที่ 2

วิสัยนางรจนามียอมผู้ใดอยู่แล้ว นางจึงย้อนให้ว่า

เมื่อนั้น
เออพี่อะไรช่างพูดจา
เค็มใครคาทอถอกอน
ครั้นเขาวามั่งก็ซังซิง
หกเขยเข้ากลุ้มรุมกันชก
สาแก่ใจเจ็บปวดอวกล้าคิ

รจนายืมพลางทางว่า
กลับมาวาทะนั่นซันจริง
ควักคอนเคืองซัดสะบัดสะบั้ง
ชวนกันวิ่งมาตามจะคอยตี
ให้อามือใส่พกเสียหรือพี่
เออเคียวนี้จะให้ใครห้ามปราม
สังข์ทอง : รัชกาลที่ 2

จากการโต้เถียงทั้งปวงที่ยกตัวอย่างมา จะเห็นได้ว่าเป็นการโต้เถียงที่
ออกย้อนเยาะเย้ยกันอยู่ในที่ให้เห็นซ้ำ และให้เห็นความเฉลียวฉลาดมีเหตุผลและมีความ
เหนือกว่าของนางรจนาคือเอก ให้มีลักษณะเด่นกว่าที่นางทั้งหก ซึ่งเป็นฝ่ายตรงข้าม
หรือพูดจาโต้เถียงเป็นไปอย่างคนพาล คนริษยา ที่ไร้เหตุผล ความฉลาดความบกพร่องไร
ความสามารถของพวกตนไม่ยอมรับ กลับไหลไปโยนความผิดให้ผู้อื่น การเสนอบทบาท
เช่นนี้ให้แก่ตัวละคร ทำให้คนดูพอใจในการย้อนยกอย่างมีเหตุผลของตัวเอกคือนาง
รจนาคือเอก และสมน้ำหน้าฝ่ายหกนางและหกเขย

จากโต้เถียงในเรื่องสังข์ทอง เป็นการโต้เถียงระหว่างพี่น้อง จึงเพียง
ถกเยาะเย้ยและยกย้อนพอให้เจ็บใจให้ได้อาย ต่างกับการโต้เถียงวิวาทในระหว่าง
เรื่องธนูสาว สามภรรยา ซึ่งจะมีความรุนแรง และหยาบคายกว่า อย่างไรก็ตาม

การโต้เถียงทั้งสองลักษณะ เป็นสิ่งที่เสริมสร้างให้บทละครนอก มีความสนุกสนานตามรูปแบบของการแสดง

บทสำนวนปัจจุบันนี้มีปรากฏเช่นเดียวกับบทสำนวนรัชกาลที่ 2 แต่เปลี่ยนจากบทร้องมาใช้เป็นบทเจรจาแทน เป็นส่วนใหญ่

บทสำนวนอยุธยาไม่มีปรากฏ การปะทะคารมระหว่างพ้านางทั้งหกกับรจนางเอก นางเกสรสมณฑาและนางสุพรรณ ในเรื่องสังข์ศิลป์ชัย สองแม่ลูกซึ่งมีบทบาทเป็นสตรีที่เรียบร้อย หากแต่คงจะมีลักษณะเป็นหญิงป่าเถื่อน คุยแหย่ตลกขบขันทั้งต้องมาเผชิญกับคนตลกขบขัน และหน้ากาน เช่นศรีสันทน์นั่นเอง เพราะเมื่อหลอกหลอนสังข์ศิลป์ชัยตกเหวแล้ว ก็พยายามลวนลามนางสุพรรณในป่าเปลี่ยว ครั้นนางไว้วางใจขึ้นศรีสันทน์ก็เอาตัวรอกอย่างน่าขบขัน ๆ ตอมานอนพักแรมในป่า ศรีสันทน์ก็แอบเข้าหานางอีก นางจึงแสดงความหยามคายต่อศรีสันทน์อย่างไรเหลือความยำเกรงในความเป็นพี่น้องกันกลอนที่ว่า

เมื่อนั้น	นางสุพรรณรู้สึกนึกว่าผี
ตกใจลิ้นแตรขึ้นทันที	เห็นไออัปรีศรีสันทน์
นางเคืองขัดวักเหวี่ยงเอาลมหางาย	ลุกขึ้นถ่มน้ำลายแล้วบนคา
อันคนสัญชาติมันชั่วช้า	สุกแต่ควาเอาคานเข้าเป็นพัน
เห็นเขาหลับไหลแล้วไค้ที	กล้าคีมึงมาเมื่อคืนคืน
จะทำให้สาใจที่ไม่สิ้น	อย่าพักหนีไปยื่นแอบไ้
	สังข์ศิลป์ชัย : รัชกาลที่ 2

ถึงนางเกสรจะอยู่ข้าง ๆ และขึ้นเพราะไค้ยินเสียงคำของนางสุพรรณ แต่เมื่อชักถามศรีสันทน์ก็ตลกขบขันอย่างเหตุตลก ๆ เพียงพอให้พินิจ

ส่วนนางเกสรสมณฑานั้น มีศักดิ์เป็นอาของศรีสันทน์ แต่ก็กลับถูกศรีสันทน์หลอกล่อต่อความอย่างไร้ยำเกรง ตั้งแต่ครั้งลอบเข้าหานางสุพรรณที่กลางป่า จนกระทั่งเมื่อเดินทางกลับถึงเมืองศรีสันทน์ก็หลอเธอแสดงความชอบ และคุยโวโอ้อวดจนนางหมั่นไส้

และโทษที่ท้าวเสนาภูกุลพลอยเข้าไปเสียทั้งหมด นางจึงเถียงขึ้นว่า

แนเจ้าคนศรีสันทา
มึงเล่าให้กูฟังเมื่อครั้งไร
อวดกล่าวว่าได้ไปรบยักษ์
กลัวแต่จะชิงชิงตะโกรง
พวกมึงฟังบุญสังข์ศิลป์ชัย
เห็นยักษ์มาฉาฉอนลงกองทิ้ง

ช่างคานหน้าขึ้นเสียงเดียงไค
ยังกลัวว่าผู้ไหนผูกโกง
เล็งอย่าพิกมาคหมายคงตายโหง
โป้งโหยงพาที่ไม่มีจริง
พลอยไปซ่อนตัวอยู่หัวถ้ำ
พากันมุกหัววิ่งเข้าชุมรอก
สังข์ศิลป์ชัย : รัชกาลที่ 2

ยิ่งหลายครั้งหลายหน นางก็ยิ่งเพิ่มความโกรธและเกลียดมากขึ้น จนถึงกับ
ตัดญาติกัน

เจ็บเอ๋ยเจ็บจิต
ลมลินหยาบข้าสามัญ

กูไม่คิดแล้วว่ามึงเป็นหลาน
จะราวฉานพงศ์พันธ์ เพราะมัน
สังข์ศิลป์ชัย : รัชกาลที่ 2

จะเห็นได้ว่า การควาของนางสุพรรณกับนางเกสรสุมณฑา มีลักษณะ
เช่นเดียวกัน คือว่าควาความอัชฌาไฉนในความสัมพันธ์อันคลุมเคลือของศรีสันท
จึงเป็นบทที่มิได้มีการปะทะคารมอันประชันประชันเขี้ยวหนิเช่นเรื่องอื่น ๆ การประชัน
ประชันมีปรากฏอยู่บาง เช่นตอน ท้าวเสนาภูกุลออกตามหาสังข์ศิลป์ชัย ซึ่งนางเกสรสุมณฑา
เป็นผู้ประชัน

นาเอ๋ยนาหัวรอ
อย่างไรอยู่คูณีกแตกอนนา
ช่างไม่อภัยศอกสุ
ต่อจะถูกกระทำยำเยบ

เฮนนี้ดอกหนพระเชษฐา
ทั้งหลับแล้วข้าฟังคำเมียบ
แต่เขาชูส่าทักก็กลับเสีย
จึงเอียงเงี้ยวไปข้างคนพูดเท็จ

เห็นสมเป็นกษัตริย์สุริยวงศ์

พระทัยกระโรกล้างเหล็กเพชร

เคยทรงสังครามโนชามเข็ด

ไม่เสด็จแล่นองจะขอลา

สังข์ศิลป์ชัย : รัชกาลที่ 2

บทกลกและสนุกสนานของเรื่องสังข์ศิลป์ชัยจึงอยู่ที่ลักษณะอันชวนขันของ
ท้าวแสนกฤฏ และความกะล่อนเคลมแปลงของศรีสันทที่เป็นสวนใหญ่ ส่วนความจริงจัง
เจ้ากรรมของตัวนางนั้นจะน้อยกว่าเรื่องอื่นถึงกล่าวมาข้างตน

ส่วนบทสำนวนปัจจุบันที่กล่าวถึงการกล่าวคำบริภาษของสองนางที่มีต่อศรีสันท
นั้น บทปัจจุบันมีไฉนนำตอนนั้นมาจัดทำบทแสดง

สำหรับบทสำนวนอยุธยา นั้น ปรากฏบทบาทการแสดงฝีปากของนางทั้งสองถึง
จะเทียบสำนวนความตามเหตุการณ์เดียวกัน ดังนี้

เมื่อศรีสันทลอบเข้าหานางสุพรรณ

เมื่อนั้น

นางทำนิ่งอยู่คูกริยา

อายยุงบาบัดสยมาคบบู

กฤดาแต่ละคำก็นำใจ

เจิ่งมูงบานกุหาไม้

กูอยู่ดินมิ่งบินมา

แมนมิ่งหมี่ฟังอะหังกา

จะทำไมกูไคกูไม่กลัว

นางสุพรรณแจ้งประจักษ์หนักหนา

แล้วคายุงเปรยไปทันใจ

หัวกูจะทำไมปราไส

เปรไรมิ่งทำอะหังกา

มิ่งจะคบบูไคอย่าภักว่า

กุหาช่องไวสำหรับตัว

สองมือกูจะบ่าลงกระบานหัว

ไคยุงมาทชั่วมิ่งเร่งไป

สังข์ศิลป์ชัย : กรุงเก่า

เมื่อเข้าเมืองศรีสันทูลไธว่าคนเป็นผู้ฆ่าท้าวกุมภกัณฑ์ และพานางเกสร
สุเมธดา กับนางสุพรรณกลับมาได้ นางเกสรสุเมธดาจึงโต้แย้งขึ้นว่า

ไคเอ๋ยไคพัง
จึงมีวาทาไป
เหควาน์คาญหายไผ
มึงคิดกันกลางผลานหลานกู
ออกตัวว่าไครับยัก
เหนยักกัถวหันงหวอง

คลุมคลั่งคั่งแคนไม่อึดไคย
เมื่อไรมึงไคบอกกู
มึงเทยงกูไคไม่อึดกู
กูรูยลินไอลินทอง
ชรล็กอยู่ไหนไจจองทอง
พินองนุทเข้าในไพรวัน
สังขศิลป์ชัย : กรุงเก่า

จากการศึกษาลักษณะของตัวละครที่มีความสอดคล้องกับรูปแบบของการแสดงนั้น จะเห็นได้ว่า ลักษณะของตัวละครที่ชวนขันนั้น มักจะมีสาเหตุมาจากความขี้ขลาด หวาคกลัว อันเป็นลักษณะที่นำมาล้อเลียนได้สนุกสนานที่สุด รองและควบคู่กันมาคือความขุ่ยโวโอ้อวด ขี้ขลาดมากเท่าไคก็ขี้ขุ่ยโวเท่านั้น อีกลักษณะหนึ่งที่น่ามาล้อเลียนพฤติกรรมของมนุษย์ พฤติกรรมและกิริยาท่าทางที่ขาดความสำรวมให้เหมาะสมตามฐานะอันควร เช่น ตัวกษัตริย์ และมเหสี เป็นต้น

ด้วยเหตุดังกล่าวจึงทำให้กษัตริย์ในละครนอก มีลักษณะพิเศษต่างจากวรรณคดี ละครชนิดอื่น ๆ และลักษณะที่พึงสังเกตอีกประการหนึ่งก็คือไม่นิยมเลือกแสดงตอนต่อสู้ ขุนพองกัน ทั้งนี้เพราะการต่อสู้เป็นเรื่องของการแสดงกฤตยานิหารของตัวเอกในเรื่อง ไม่ใช่ว่าสิ่งทีละครนอกต้องการเน้น

ส่วนการแสดงป้ากอันจัดจ้าน และเจ้าคารมของตัวละครทั้งหญิงและชายนั้น เป็นลักษณะเด่นอีกประการหนึ่งของละครนอก โดยเฉพาะตัวนาง เพราะถ้าเป็นตัวนาง , ระเบียบร้อยสงบเสงี่ยม ละครนอกก็คงจะจืดชืด และขาดความสนุกสนานไปอย่างมาก ตัวนางในละครนอกจึงต้องมีลักษณะเป็นนางตลก เพื่อให้เกิดความสนุกสนานในลักษณะ ท่าทาง และคำพูดของตัวละคร ถูกใจผู้ดู ทั้งนี้เพื่อให้เป็นการสอดคล้องไปตามรูปแบบ ของการแสดงละครนอก

2.3. การดำเนินเรื่อง รูปแบบของการบอกละครนอกนั้น นั้นที่ความกระชับ รวดเร็ว ในการเดินเรื่อง ไม่ชักช้ายืดเยื้อ ลักษณะดังกล่าวจะปรากฏได้จากการศึกษาลักษณะการดำเนินเรื่องของบทละครทั้งสามส่วน ซึ่งพิจารณาจากการปรากฏได้ดังนี้

2.3.1. การเปิดเรื่อง บทละครนอกทั้ง 6 เรื่อง ไม่ว่าจะเป็นส่วนไหนในสมัยใด จะมีลักษณะตรงกันคือเปิดเรื่อง โดยการกล่าวถึงตัวละครที่เป็นกษัตริย์ หรือตัวเอกของเรื่องนั้นเมืองหรือประทับอยู่หลับลาในป่า หรืออยู่ในถ้ำ ในสวน โดยการกล่าวแนะนำตัวละครนั้น ๆ ว่าเป็นใครครองเมืองอะไร หรือกำลังอยู่ที่ใด มีลักษณะพิเศษอะไร โดยรวบรัดและก็ดำเนินเรื่องต่อไปเลยว่า กำลังจะทำอะไร โดยไม่มีการบรรยายความสวยงามใดๆใด ของบ้านเมือง หรือความสมบูรณ์พูนสุขของชาวเมืองแต่อย่างใด ดังจะยกตัวอย่างจากเรื่องสังข์ทอง

เรื่องสังข์ทอง บทส่วนนอนอยู่ชยาและบทพระราชนิพนธ์เรื่องสังข์ทอง จะเริ่มเรื่องตั้งแต่ตอนเช่นเดียวกัน ต่างกันเล็กน้อย ในเรื่องของสำนวนกลอน โดยเริ่มเปิดเรื่อง จากตัวท้าวศรีวิมล ผู้ครองเมือง ไร่บุทร วันหนึ่งออกเสียบนคร ชาวเมืองร้องว่า หารมีบุตร ดังตัวอย่าง

มาจะกล่าวบทไป
ไร่บุทรสุวงศ์พงศ์พันธุ์
ราษฎรร้องว่าให้หาบุตร
มิได้เสวยสรงสาคร
ประชานจนจิตไม่คิดหวัง
เวทนาเป็นพระยาสมบัติมี
จึงคำวิศตรัสเลาเมหี
เจ้ามาช่วยพี่คิดนะดวงใจ
บวงสรวงของเสทุกเทวา
ถวนทุกนางไนให้พร้อมมูล

ถึงท้าวศรีวิมลไอศวรรย์
วันหนึ่งนั้นไปเสียบพระนคร
พระทรงภูธรอนจิตคังพิศตร
นั่งนอนรอนใจไซพอดี
ยิ่งประคังพลุกพลานทั้งกรุงศรี
มาไร่ที่ไอรสยศไกร
ถวนถัษแจจแกล้งไซ
คนควาหาไปคุดตามบุษ
รักษาศีลด้วยชวยอุคหนุน
เกลือกบุญของใครไคสร้างมา
สังข์ทอง : รัชกาลที่ 2

แล้วจึงดำเนินเรื่องโดยให้ตั้งพิธีบวงสรวงเพื่อขอโอรส จนเกิดบุตรจาก
มเหสีและนางจันทาพระสนม เป็นเรื่องราวให้เกิดกิจการวิยากันไป

สังข์ทองสำนวนปัจจุบัน ได้แบ่งตอนแสดงเป็นช่วง ๆ ดังได้กล่าวแล้วใน
เนื้อเรื่องย่อ ซึ่งเมื่อสังเกตจะเห็นได้ว่า จะเริ่มเรื่องในแต่ละตอนโดยการกล่าวถึง
ตัวเอกที่กำลังทำอะไรอยู่ที่ไหนและกำลังจะทำอะไรต่อไป ทำให้เกิดเรื่องราวชวน
แก่การติดตามอย่างไบบ้าง เช่น ตอนพระสังข์หนีนางพันธุรัต จะเปิดเรื่องโดยบรรยาย
การหนีของพระสังข์ดังนี้

เมื่อนั้น	องค์พระสังข์ทองนาถา
สรวยรูปเงาะเหาะลิวปลิวมา	ควยกำลังวังชาของไว

เปิดเรื่องด้วยคำบรรยายสั้น ๆ เพียงพอให้รู้ว่าใครกำลังทำอะไร แล้วดำเนินเรื่องต่อ
อย่างรวบรัดว่า

พอใกล้ค่ำแสงทินกร	คอยเหาะออกเรอกลงตรงเขาใหญ่
เห็นมิดมิดบดแสงอินทีย	เสียงสนั่นหวั่นไหวเป็นโกลา
จึงเอารูปเงาะซ่อนไว้	ที่โคนต้นไทรสาชา
ทำเป็นเซนรูกขเหว	พลางนึกภาวนาอยู่ในใจ
	สังข์ทอง : กองการสังคีต

จากการเปิดเรื่องของแต่ละเรื่องทุกสำนวนที่ได้ศึกษามา ทำให้เห็นลักษณะรวม
พอเป็นข้อสรุปได้ว่า การเปิดเรื่องของบทละครนอกนั้น จะกระต๊าก โดยเปิดเรื่อง
ด้วยการ แนะนำให้รู้ว่าตัวละครที่กำลังแสดงเป็นใคร อยู่ที่ไหน ซึ่งสถานที่อยู่นั้น
จะมีบอกอยู่ในบทกลอนซึ่งมีบอกไว้อย่างคร่าว ๆ สั้น ๆ พอให้ผู้อ่านสามารถรู้ได้ว่า ตัวละคร
ตัวนั้นกำลังอยู่ที่ใดในถ้ำ ในเมือง กำลังทำอะไรอยู่ และจะทำอะไรต่อไปอันจะเป็น
การนำไปสู่เหตุการณ์ต่าง ๆ ของเรื่องบทละครนอก จะไม่มีการบรรยายรายละเอียด
ของสถานที่อยู่ของตัวละครในการเปิดเรื่อง ให้เป็นการยืดยาวหรือจะไม่บรรยาย
ลักษณะหรือรูปลักษณ์ที่พิเศษผิดจากบุคคลทั่วไป มากมายอะไรนัก กล่าวถึงเพียงพอ

ให้รู้ลักษณะสำคัญเหล่านั้นเล็กน้อย การกล่าวถึงลักษณะพิเศษของตัวละครที่จะมีการบรรยาย
อยู่มากสักหน่อยก็เห็นจะ เป็นการบรรยายถึงลักษณะท่าทางที่ชวนขันของตัวละครนั้น ๆ
เช่น การเปิดเรื่องของเรื่องคำวี้

มาจะกล่าวต่อไป
แล้วราชย์ธานีบุรีรัตน์
ท้าวมีอัครมเหสี
อยู่ด้วยกันแท่นหม่อมมหารา
หน้าพระที่นั่งบนกลางทางหัก
เกศาพริ้งจะประปราย
พระเสวมนือละสามสามเวลา
พอใจเกี้ยวหมู่หญิงวังเรือ
ราวกับหม่อมคลุมคลั่งนั่งบน
รำพึงคะเนนึกเป็นนิจไป

ถึงท้าวสันนุราชจอมกษัตริย์
กรุงพัทวิสัยสวรรคยา
ชื่อคันธมาลีเสนา
ชั้นชาตกลีบลิ้นปลาย
ดวงพระพักตร์เพียวเห็นเส้นสาย
รูปกายชายจะพริบเนื้อ
ทรงกำจิ้งจางาประหลาดเหลือ
ถูกพันพันเผื่อไม่เบื่อใจ
จะทางามเล่นสักคนหนึ่งให้ได
มิไคว่างเว้นสักเวลา
คำวี้ : รัชกาลที่ 2

จะเห็นการเปิดเรื่องของเรื่องคำวี้ไคว่า เป็นการเสนอตัวละครตัวใหม่ และ
มีการบรรยายรูปลักษณะของตัวละครค่อนข้างยาว ทั้งนี้ใช้เพราะว่าเป็นตัวละครใหม่
ที่พึงเสนอบทบาทต่อคนดู จึงต้องแนะนำให้ละเอียด หากแต่เป็นเพราะต้องการเน้น
ลักษณะชวนขันของตัวละครตัวนี้ ก็จะเปรียบเทียบกับตัวอย่างการเปิดเรื่องของเรื่อง
สังข์ทอง ที่กล่าวถึงท้าวสวามิโนธกแรก เป็นตัวละครตัวแรกของเรื่องที่เสนอผู้ดู
โดยยกตัวอย่างมาแล้ว ซึ่งมีโคบรรยายลักษณะรูปร่างของตัวละครแต่ละอย่างใดเลย เพื่อให้
เป็นไปตามวัตถุประสงค์ของการดำเนินเรื่องซึ่งต้องการให้รวดเร็ว แต่เมื่อถึงบทกล
ก็สามารถยืดเรื่องยาว หรือใช้เวลาในช่วงการแสดงตอนนั้นได้นาน ๆ

เรื่องคำวี้ในบทปัจจุบันนั้น มีบทเปิดเรื่องบรรยายความ เช่นเดียวกับบท
พระราชนิพนธ์ แดบทส่วนวออยู่ชานนั้น เปิดเรื่องโดยกล่าวถึงท้าวสันนุราชเพียงสั้น ๆ ว่า

มาจะกล่าวบทไป
ปราศดีพระยัพระนามนั้น
ไพลมนัสมัคพิศดาร
วันหนึ่งจึงรอนทรนใจ

ท้าวบุญการโพโคไอสะวัน
ชีทาวสันนุราชเรอิ่งไชย
ปรีดาขึ้นบานแจนโส
กิจจะไกรยไปสร่งคังคำ
คำวี้ : กรุงเกา

2.3.2. มทบรยายและพรรณนาความ มทบรยายต่างๆ

ที่ช่วยให้การดำเนินเรื่องของบทละครนอกเป็นไปอย่างรวดเร็ว นั้น จัดได้เป็น 3 ลักษณะคือ

การเดินทาง การบรรยายความเกี่ยวกับการเดินทางของตัวละครจากสถานที่หนึ่งไปยังอีกสถานที่หนึ่งนั้น จะกล่าวอย่างรวบรัด ว่าเดินทางไปไหน อย่างไร และใช้เพลงหน้าพาทย์ประกอบ เมื่อขึ้นบทใหม่อีกครั้งก็ถึงที่หมายนั้น ๆ เลย ไม่มีการบรรยายลักษณะภูมิประเทศระหว่างทาง ไม่มีการชมชมนกชมไม้ เช่น

ไกรทองตอนพานางวิมลารขึ้นมาจากถ้ำ เข้าเมืองพิจิตร และไปยังบ้านเศรษฐีเลย

แล้วจุดเทียนระเบิดเลิศล้า
มาตามเปลวปล่องช่องนี้

ออกจากถ้ำนางสาวศรี
วารีแหวกกว้างเป็นทางไป

๑ 8 คำๆ เชิด

ขึ้นจากปากผึ่งมหาสมุทร
พานางขางเยื้องคลาไคล

จะยังหยุดอยู่ชาก็หาไม่
เข้าในเมืองพิจิตรพารา

๑ 2 คำๆ เพลง

ครั้นถึงซึ่งสวนเศรษฐี
จึงแวนั่งยังหยุดในศาลา

ไม่ไกลไกลกับที่เคหา
มีฝายกพื้นอยู่ทองใน
ไกรทอง : รัชกาลที่ 2

สำนวนปัจจุบัน นั้น เป็นการเริ่มตอนแสดงเลยโดยกล่าวเริ่มเรื่องราว

ครั้นถึงซึ่งสวนเศรษฐี

ไม่ใกล้ใกล้กับที่เคหา

ไกรทอง : กองการสังคีต

ส่วนสำนวนอยุธยา บรรยายตอนนี้ไว้ว่า

แนวกั๊กเบิกแพรทาง

กว้างขวางแปรถนนก่อเดินโดย

ถวียวิทยาอันเกรียงไกรระ

ไพศานางขึ้นไปจากงตาค ๑ เชิด

๑ นาเอ๋ย ๆ ถึง

ที่สวนคอกไม้สวนควน

พานางเขาไปในหาลา

มีฝักันทองแปรพื้นนอน

ไกรทอง : กรุงเก่า

จะเห็นได้ว่าการเดินของตัวละครนั้นจะรวบรัดให้มาถึงที่อย่างรวดเร็ว โดยใช้เพลงหน้าพาทย์ช่วยบอกกิริยาและดำเนินเรื่องแทนบทและเพลงร้อง ในตอนอื่น ๆ ของเรื่องและในบทละครนอกเรื่องอื่น ๆ ก็เช่นเดียวกัน เช่น

คำวี คอน หลวิชัยออกติดตามนางจันทสุภา กับพระคำวี

บ้านเมืองทิศนี้จะมีอยู่

จะตามคูให้สิ้นสงสัย

วาลางทางพากันคลาไคล

เลียบไปริมแนวนที

ฯ 6 คำ ฯ เชิด

หลายวันคืบคืบในป่าช้า

มาถึงพัทธวิสัยกรุงศรี

จึงหยุดยังอยู่นอกธานี

แล้วพูดจาพาทักกับน้องชาย

คำวี : รัชกาลที่ 2

เมื่อนั้น

คำวีเวียงฤทธนิฐา

ทั้งหมัทธิวิไชยียา

ฟังเทวาทอกซึ่งซัด

ชวนกันเร่งรีบโคลคลา

ตามแถวแนวป่าพนาลี

ลุลวงเขาเขค นหานี้

ถึงพัทบุรีเขาตันไค ๑ เชิด

คำวี : กรุงเก่า

สำหรับเรื่องไชยเชษฐาที่มีการเดินทางตอนหนึ่งซึ่งได้กล่าวบรรยายสิ่งที่เดินทาง
นานมาพบเห็นทำให้เกิดระลึกถึงนางที่รัก เป็นท่านองนิราศ เข้าลักษณะการชมธรรมชาติ
ซึ่งไม่ค่อยมีปรากฏนักในบทละครนอก แต่เป็นลักษณะที่ปรากฏโดยปกติของละครในซึ่งมุ่ง
ไพเราะและสวยงาม

ชมก

๑ พระเสด็จเข้าในไพรพฤกษ์

พลางชมรุกขาคิดานดา

หอมหวลอลอมมารวยริน

พระผ่นแปรแลเห็นทิชากร

เบญจวรรณจับวัลย์พันอุโลก

กระลึงจับไม้กระลึงลอย

นกหว้าจับไม้ชานางนอน

นกกระแตเห็นไต่ตนของแนว

ชมพลางทางตะนึ่งถึงเมียรัก

ไม้แลดูหมู่ไม้สกุณา

ตะนึ่งนึกถึงเจ้ายอดเสนหา

บางทรงผลนกอกรชร

กลิ้งกลิ้งเหมือนกลิ้งดวงสมร

บางบินร่อนเรียกคู่บางจับคอบ

ถวิลวันวิโยคที่โศกสร้อย

เหมือนขับไล่สาวน้อยให้คลาดแคล้ว

เหมือนน้องวอนว่าพ่อยุ่แจจแจ

เหมือนน้องแก้วไต่เคาตามวิฟาร์

พระทรงศักดิ์เส่ราสร้อยละห้อยหา

รีบเร่งอาชาจรลี

ไชยเชษฐ์ : รัชกาลที่ 2

ในสำนวนปัจจุบันไม่มีการเขียนบทตอนนี้

ในสำนวนอยุธยาไม่ปรากฏบทบรรยายลักษณะนี้

จะเห็นได้ว่าบทที่บรรยายเกี่ยวกับการเดินทางในบทละครนอก จะรวบรัด

บรรยายเพียงพอให้รู้ว่าไต่เดินทางอย่างไร ทางเรือ ทางบก หรือทางอากาศ มาเป็น

ขบวนหรือมาตามลำพัง และใช้เวลาในการเดินทางเพียงใด การเดินทางที่มีการ

พรรณนา ชมธรรมชาติ สัตว์ป่า มีน้อยมากและมีเฉพาะเรื่องเท่านั้น มักมีลักษณะพิเศษ

เพราะมิใช่เป็นการเดินทางธรรมดาหากแต่ต้องการเน้นอารมณ์ของตัวแสดงตามท้องเรื่อง

ลักษณะนี้จึงเป็นกรณีพิเศษซึ่งมีจุดประสงค์เฉพาะ

การอาบน้ำแต่งตัว การบรรยายเกี่ยวกับการอาบน้ำแต่งตัว เป็นเรื่องปกติ เมื่อตัวละครจะออกเดินทาง ออกรบ หรือออกหนึ่งเมือง ก็มักจะทำให้มีการชำระสระสรง และเปลี่ยนเครื่องทรงใหม่ จึงมักมีการบรรยายเรื่องแต่งตัวอย่างละเอียด โดยเฉพาะถ้าเป็นบطلละครใน แต่สำหรับบطلละครนอกนั้น จะมีพรรณนาเกี่ยวกับการอาบน้ำแต่งตัว อย่างรวบรัด สั้น ๆ เพื่อมิให้ดูน่าเบื่อ เพราะผู้ดูคือชาวบ้าน

เรื่องไกรทอง ไม่มีการกล่าวถึงการอาบน้ำแต่งตัว ของตัวละครตัวใดปรากฏ อยู่ในบทเลย ทั้งในส่วนนวนิยาย ส่วนพระราชนิพนธ์ และส่วนฉบับปัจจุบัน

เรื่องลาวี มีบทอาบน้ำแต่งตัวของตัวละครหลายคน และมีการบรรยายละเอียดมากกว่า โดยทั่วไปคือ ตัวท้าวสนธิราชและนางคันธมาลี แต่การบรรยายการอาบน้ำแต่งตัวของตัวละครทั้งสองนี้ มีลักษณะไปในทางชวนขัน มิใช่เป็นบทที่จะแสดงธรรมเนียมในการทรงเครื่องของกษัตริย์ และชมความงามของตัวละครที่ทรงเครื่องอย่างเช่นละครใน ซึ่งได้ยกตัวอย่างไปข้างแล้วในเรื่องลักษณะชวนขันของตัวละคร แต่บททรงเครื่องของท้าวสนธิราชนั้นมีอยู่หลายตอน ซึ่งมีเฉพาะในส่วนนวนิพนธ์ที่ 2 ส่วนฉบับอื่นไม่มีปรากฏดังนี้

ไขศูหทัยสายชลคังคณต
รคนำนครล้นเหลือ เชื้ออาจารย์
บรรจงทรงสุคนธ์มนตร์หมอละ
ผงกินสอใส่พระหัตถ์คัคคัฏครา
หยิบยกกระจกใหญ่ใส่คันทอง
คู่เป็นพุ่มนาชมสมกับนาง
เสวยพระศรีสังทรงเคี้ยว
นุ่อกออย่างวางชายกรายกรีกิม
ไฟทูลย์คำรงค์ทรงก้อย
คาดเข็มขัดประจำยามงามสุดใจ

อามอุทกธารากระษัตยาน
จนงก้นสิ้นสะท้านทั้งกายา
นางตัวเอกไม่แคล้วพี่แล้วหนา
ลุ่มไโล่ไปมาทั้งสารพวงค์
เทียนตั้งนั่งมองสองสว่าง
อวดหมอหัวรอลางทางแย้มยิ้ม
สักประเคี้ยวทันใจเอาไม่จ้ม
สีทับทิมคล้องคอพอพระทัย
ตำราพลอยว่าหญิงมักรักใคร
พวงมาลัยใส่ข้อมือถืออดยาม
ลาวี : รัชกาลที่ 2

จะเห็นว่า เป็นบทบรรยายการสร้างสรรค์เครื่องที่ยาวมาก แต่เป็นการบรรยายให้ดูซับซ้อนมากกว่าให้เห็นสวยงาม เช่น รศนํานนตร์ จนงกัณสันสัณฐานทั้งกายา ผงคินสอที่เสกเป่าเข้าพิธีเนื่องจากหาหมอมาทําเสน่ห์ แทนที่จะมัดแค่นั้น ก็ลุบไล้ทั้งสารพางค์ ปกติสันนุราชนั้นพันหักหางมาก เป็นลักษณะที่บอกกล่าวมาแต่คนเฒ่า แต่ก็ยังอุทิศสําคัญเป็นเอาไม่จับพันทั้งที่ไม่มีพันจะให้และ การสวมพวงมาลัยที่ข้อมือ ก็เป็นลักษณะของกษัตริย์ หนมนอย หนุมใหญ่ที่กรุมกริมจะเข้าเกี่ยวหญิงสาว แดกลับถ้อยยาคม เป็นกิริยาครี: หนุมครึ่งแฉก ดังนั้นเป็นต้น โดยปกติจะพูดถึงการอาบน้ำแดงตัวอย่างรวบรัด เพื่อเดินเรื่อง

เช่น

คิดพลางแดงองค์ทรงอุษา
แล้วคําเนินเดินคุ่มสุมตะรัง

หมผานอกราคากว่าสองซัง
ขึ้นนั่งบนเคียงเคียงนาง
คาวี : รัชกาลที่ 2

ในสำนวนอุชยา ก็มีลักษณะรวบรัดเช่นกัน ดังตอนหลังวิชัย เตรียมตัวออกติดตามหาคาวี ดังนี้

จึงสั่งโคมเทพลิ้นลา
พิจลาแก้วตาอย่าใจ
จงทูลแก พว ปิตุเรศ
ใหญ่กมโนไม่มีโคชา

แก้วตาเจายาลหลอยให้
ไปถามพวสี่นุคช
สั่งเหตแล้วทรงพวผู้ษา
ยาตรามาคืบภาชี
คาวี : กรุงเก่า

จะเห็นว่ารวบรัดมาก เพียงแต่บอกว่าเปลี่ยนเครื่องทรงใหม่ แล้วก็รีบออกไป ทั้งนี้อาจเป็นเพราะหลังวิชัยเร่งรีบอย่างมาก ด้วยความเป็นห่วงคาวี

เรื่องไชยเชษฐ์ ทั้ง 3 สำนวนจะกล่าวถึง การอาบน้ำแดงตัวน้อยมาก และมักเป็นความสั้น ๆ รวบรัด ดังเช่นตอนที่ไชยเชษฐ์เตรียมพลออกติดตามหานางสุวิธยา

เมื่อนั้น
ครั้นสว่างสร้างแสงพระสุริยา พระไชยเชษฐาลือเลื่องทุกทิศ
เสด็จมาสระสรงสาคร

ฯ 2 คำ ฯ

ทรงเครื่องประดับสรรพเสร็จ ชักพระขรรค์โจเพชร สะพักศร
แล้วลีลามาทรงอักษร ให้เลิกพลนิกรโคลคลา

ฯ 2 คำ ฯ เชิด

ไชยเชษฐ์ : รัชกาลที่ 2

เรื่องมณีพิชัย ก็เช่นกัน มีบทอาบน้ำแฉ่งตัวน้อยมาก คือมีในบทพระราชนิพนธ์
เพียงตอนเดียว คือตอนที่เจ้าพราหมณ์จะเข้าเฝ้าเพื่ออาสาแก้พิษงูให้นางจันทรวา

อาบน้ำชำระสระสวย หวีผมเกล้ามวยแล้วนุ่งผ้า
มาขึ้นวอสุวรรณมณีทันชา ห้างสีเสนาก็นำไป
มณีพิชัย : รัชกาลที่ 2

ส่วนในสำนวนอยุธยา และสำนวนปัจจุบันไม่มีปรากฏ

เรื่องสังข์ทอง มีการบรรยายการอาบน้ำแฉ่งตัวแบบรวบรัด อยู่หลายตอน
เช่น ตอนพระสังข์จะออกเลียบนคร กล่าวเพียงสั้น ๆ ว่า

ครั้นรุ่งแจ้งแสงสว่างธานี ก็เข้าที่โสรจสงครงคาง
แฉ่งองค์ทรงสอเครื่องประดับ แฉ่งแก้วแวววิบจับเวหา
เสร็จสังข์ทรมวยแล้วโคลคลา ออกมาพระโรงคัลทันใด
สังข์ทอง : รัชกาลที่ 2

นอกจากนี้แล้ว ในเรื่องสังข์ทองยังมีบทกลอนที่บรรยายการอาบน้ำแฉ่งตัวอย่าง
ประณีตและค่อนข้างละเอียดอยู่ 2 ตอนคือ ตอนแต่งตัวให้ 7 ธิดาของท้าวสามนต์ เพื่อ
ออกเลือกคู่ และตอนพระสังข์ออกรูปเงาะทรงเครื่องเพื่อออกตีคลีพนัน ดังจะยกตัวอย่าง
ตอนพระสังข์ออกรูปเงาะ ดังนี้

แล้วชักสี่วีวรรณผดุง
 สุกนชาประทีนกลิ่นเกลา
 ภูษามาศัพยกระสันทรง
 ปั้นเหนงเพชรพรกรายบานพับ
 ทองกรแก้วภูพานงามเงา
 สร้อยสนสังวาลวรรณคุณคง
 กรรเจียกจอนจำหลักลายชายขวา
 ห้อยอุบะนฤมิตนิคมบุษย์

คังทองชมพูทเนื้อเกา
 สนับเพลลาอิงอน ช่อนชัย
 จีบโจงหางหงส์ประจงจับ
 เพื่องห้อยพลอยประดับทับทรวง
 ทับทิมเทาเม็กขาวโพธิ์ชิตีชวง
 รุ่งรวงขำรงค์เรือนครุฑ
 บรรจงทรงมหามงกุฎ
 งานคังเทพบุตรในชั้นฟ้า
 สังข์ทอง : รัชกาลที่ 2

จะเห็นได้ว่า การบรรยายเครื่องแต่งตัวของพระสังข์นั้น เป็นไปตามลำดับ
 ขั้นตอนของการแต่งกายจริง ๆ เช่นเดียวกับการบรรยายในบทละครในซึ่งเริ่มตั้งแต่
 สนับเพลลาจนถึงสวมมงกุฎ จะต่างที่ในบทละครนอกไม่มีการกล่าวถึงเสื้อหรือฉลอง
 พระองค์เลย จึงน่าจะสันนิษฐานได้ว่า การแสดงละครนอกแต่โบราณนั้น ผู้แสดงคงมิได้
 ใส่เสื้อ เพราะในบทสมัยอยุธยาได้กล่าวถึงการแต่งกายของพระสังข์ในตอนเดียวกันนี้
 ไว้เช่นกันว่า

แล้วเสกจลินลาคล้าไคล
 ทรงสำอองประจ้งแคง
 กลิ่นฟุ้งกระลบอภัยา
 ชายแครงแปนแสงอยู่ยับ ๆ
 ทัพทรวงดวงเด่นเพชรราย
 ทองคันทนพรบอวนรรัต
 ทรงมหามงกุฎแก้วแว้วฟ้า

ผูวโนสระสังคังคา ไทร
 เฉิกโฉมกลองแกล้งเสนา
 ทรงยูษาสันพันทราย
 ชายไหวงามรับฉัตรนาย
 สอดสายสังวานกระกานตา
 ห่มรังทรงทักทังทรายขาว
 คังฉรายรามาทิบบคี่ ๆ
 สังข์ทอง : กรุงเก่า

เรื่องสังข์ศิลป์ชัย บทบรรยายการแต่งตัวมักเป็นบทสั้น ๆ แบบรวบรัด พอให้
รู้ว่ามี การอาบน้ำแต่งตัว เพื่อที่จะออกไปไหน หรือเพื่อที่จะออกไปทำการอย่างใด
อย่างหนึ่ง เช่น ท้าวเสนากุญแจจึ่งออกทองพระโรงเพื่อวาระราชการงานเมือง

พระลูกจากแผนที่ตะลึงละลาน	ภูบาลชำระสระสรอง
ทรงเครื่องกฤษณ์ชัยบรรจง	เสด็จตรงออกพระโรงรจนา
	สังข์ศิลป์ชัย : รัชกาลที่ 2

หรือตอนที่ท้าวเสนากุญแจแต่งตัว เมื่อพระสังข์ศิลป์ชัย ออกมารับเข้าเมือง

สั่งแล้วแต่งอั้งหรงเกรียง	รุ่งเรืองจำรัสพระเวหา
ตั้งจากสุวรรณพลับพลา	ลูกขุนหน้านารจรจร
	สังข์ศิลป์ชัย : กรุงเก่า

การแปลงตัว บทแปลงตัวในบทละครนอกนั้น เป็นไปอย่างกระชับรวดเร็ว
เช่นเดียวกับการแต่งตัวและการเดินทางของตัวละคร กล่าวคือจะไม่มีการบรรยาย
ให้ชักช้ายืดยาวว่า ตัวละครแปลงตัวแล้วมีรูปร่างหน้าตางดงาม ผิวพรรณผุดผ่องเพียงใด
การแปลงตัวในที่นี้รวมถึงการเปลี่ยนร่างของตัวละครที่มีสองลักษณะ เช่น นางวิมลาลา
และชาลวันในเรื่องไกรทอง ซึ่งมีลักษณะของตัวละครที่เป็นมนุษย์กับจระเข้ และการถอดรูป
ของพระสังข์ในเรื่องสังข์ทอง

เรื่องไกรทอง นางวิมลาลาโกรธพี่น้องสองนาง ที่ไป บริวาร ให้กลุ่มกุมก้นคตตี
นางจึงเลิกผ้ายันต์ที่ไกรทองปักไว้ให้ออก เพื่อจะคืนร่างเป็นจระเข้และกลับไปอยู่ใน
ถ้ำ ถิ่นกำเนิดของนาง บทบาทตอนนี้อำนาจไปอย่างรวดเร็ว ว่า

วาพลางนางทวนเข้าในห้อง	แก้วทวนในช่องเกศา
แล้วลอบเลิกยันต์นิทันชา	โจนจากศาลาค้วยขัดใจ

ฯ ๘ คำฯ เชิดฉิ่ง

ครั้นลงถึงพื้นสุธา
พักทางวัดวังวองไว

ก็กลายเป็นกุมภกนิษ
เข้าไล่สองนางนารี

๑ 2 คำ วิวะเชิด

ไกรทอง : รัชกาลที่ 2

จะเห็นได้ว่า ตามคำบรรยายในบทนั้น การกลายร่างของนางวิมลมาเป็นไปอย่างรวดเร็วนาน เที่ยงครู่โจนจวบจนกลาง พอถึงต้นก็กลายร่างเป็นพระเชษฐา จะไม่มีการบรรยายต่อว่า เป็นพระเชษฐาหรือโอรสโอรสเพียงใด บอกแล้วว่าโอรส แล้วก็แสดงบทบาทนางทั้งสองทันที ความตอนนี้เป็นกันทั้ง 3 ส่วน

แต่ถ้าพิจารณาการบรรยายเพลงท่ายบทจะเห็นว่า เมื่อจบบทแล้ว มีการบรรเลงหน้าพาทย์เพลงเชิดถึง เพื่อตัวแสดงได้ดำเนินบทบาทไทยวังเข้าไปในฉากเพื่อแสดงว่าเข้าไปแก่แหวงและเลิกยื่นข้อออก แล้วกลับออกมาปะทะกับบารโหรี แล้วหลบเข้าไปในเวที เพื่อให้ตัวแสดงเป็นพระเชษฐาออกมาไล่ทั้งสองนาง ทั้งนี้ในการแสดงจริงจึงต้องมีหน้าพาทย์ประกอบการแสดงให้ดูแสดงได้แสดงบทบาทได้เหมาะสมกับบทที่นำมาเพราะถ้าไม่มีหน้าพาทย์มาประกอบ ผู้แสดงจะไม่สามารถเข้าออกเพื่อเปลี่ยนตัวแสดงได้ทัน

เรื่องควา ก็เช่นกัน มีการแปลงตัวของหลัซซียซึ่งแปลงเป็นถีนี และแปลงตัวควาให้ตัวเล็กเท่าตุ๊กตาขึ้นไปในยาน เพื่อเข้าเบื้องพิชิตวิสัย ความตรงนี้ก็ดำเนินอย่างรวดเร็วกว่าที่ผู้ดูจะเข้าใจและต่อเรื่องได้ก็ ดังบทที่ว่า

มีกิจจะจำแลงแปลงองค์
จะแปลงตัวเจ้าเห่าสุกดา
ว่าแลนลับตาถึงสติ
โอบอุ้มพระเวทเรืองรัย

เป็นความสับสนกลืนกันไป
อยู่ในความเตี้ยจะเข้าไป
ตามลัทธิอาจารย์สอนให้
จำแลงแปลงได้ตั้งจินดา

๑ 10 คำ ๑ ตรี

พี่ชายกลายเพศเป็นคามส
พระคาร์ลิ่งซอนกายา

ทรงพรทงคองหมักหนา
อยู่ในยามเชษฐาทันใด
คำวี้ : รัชกาลที่ 2

จะเห็นว่า ใช้เวลาในการแปลงตัวตรงหน้าพาทย์เพลงตระ เพื่อให้เห็นว่า
เป็นการแปลงตัวโดยใช้เวทวิทยา เมื่อแปลงเสร็จจะใช้เวลาอีกเพียงเล็กน้อยออก
ให้รู้ แล้วดำเนินเรื่องต่อทันที

ในหมอยุทธยา ก็กล่าวถึงการแปลงตัวของหลวิชัยและคำวี้ไว้เช่นกันว่า

๑ มาถึง
ปฤษฎาอนุชาทันใด
จเป็นฤาสีชีพร
ตัวเจ้าพิงกายา
จึงรายพระเวศคาธา
เป็นมุนีไพรไม่เหศว

จึงเขายุดยังอาส
จแปลงอภัยให้ใครสงกา
จไ้เข้าไปแสวงหา
หมีให้ใครมาเหศว
ลึกซึ้งวิทยาโมโหชั่ว
เป่าหัวองนองก็หายไ้ รัว
คำวี้ : กรุงเกา

จะเห็นว่าท้ายการใช้เวทมนต์แปลงตัว มีการใช้เพลงหน้าพาทย์ประกอบเช่นกัน
แต่ในสมัยอยุธยาใช้เพลงรัว ซึ่งเป็นเพลงที่โธ่แสดงเหตุการณ์ตื่นเต้นเร้าใจโดยทั่วไป
แต่เพลงตระนั้น มีความลึกกว่า เป็นเพลงที่ใช้กับคนที่ฐานะสูง และใช้ประกอบการรำ
มณฑการแปลงกาย ชุมชีวิต หรือปลุกเสกของ

เรื่องสังข์ทอง ส่วนใหญ่เป็นการดัดแปลงของพระสังข์ ทุกตอนใช้การ
บรรยายอย่างรวบรัด ดังตัวอย่าง

วาพลาทางดอดเงาเสียด
รูปทรงโสภาคังหาทอง

เอาซอนเมียวางไว้ในห้อง
คอยของมานั่งข้างหลังนาง
สังข์ทอง : รัชกาลที่ 2

หรือส่วนน้อย ขอนเจ้าเงาะถอดรูป เพราะนางรจนาขอร้องไห้ช่วย ออกที่คลี
กุยานเมือง เจ้าเงาะจึงจำใจถอดรูป บทดำเนินอย่างรวบเร็ว ว่า

เอนคุรจนาเทวี	แก้วพี่จกัับสังขา
จำจิกจำใจพนันยา	เพราะนางรจนาเจายาใจ
คิดแล้วจึงถอดรูปเงาะทรง	ออกจากพระองค์แล้วส่งไทย
รจนาเจ้าจึงมาเกบไวย	อย่าไทม่าเป็นอัคราย ๆ รั้ว
รูปทรงพระองค์เป็นทองคำ	งามประเลีศเลีศล้ำเน็ดฉาย
	สังข์ทอง : กรุงเก่า

แล้วดำเนินเรื่องต่อด้วยบทขึ้นต้นกลใจของแม่ยายและพ่อตา โดยไม่มีการชมรูปโฉม
ให้ยืดยาวแต่อย่างใด

มีการปลอมแปลงกายของท้าวยศวิมล และนางจันทเทวี เพื่อเข้าไปสืบทา
พระสังข์ในเมืองของท้าวสามนต์ มีออกหนึ่งเรื่องจัดเป็นการปลอมแปลงตน แต่เป็นการปลอม
โดยการเปลี่ยนเครื่องแต่งตัว มีใช้การแปลงด้วยเวทมนตร์ จึงใช้แต่คำกลอนบรรยาย
โดยการบรรยายนั้น เป็นไปอย่างรวบรัด และไม่จำเป็นต้องใช้เพลงหน้าพาทย์

สังข์พลางทางเปลื้องเครื่องทรง	เอาซอนใส่ลงในยามใหญ่
นางถอดเครื่องประดับฉวี	ซอนใส่ในกระท่ายมิตินชา
ภูมิลีผ้าตาโองนุ่ง	คากพุงเชียวครามงามนักษณา
โถมยงทรงนุ่งตาเล็ดงา	หอณาขาวมารุ่งรัง
พระหยีบยามละวามาทะพาย	นางกระเดียดกระท่ายตามหลัง
ออกจากที่ประทับยัง	ไปยังพาราสามนต์
	สังข์ทอง : รัชกาลที่ 2 ✓

ตัวอย่างการแปลงตัวจากทั้งสามเรื่องนั้น เป็นการแปลงตัวด้วยความรวบรัด
เพื่อให้เรื่องดำเนินไปอย่างรวดเร็ว ตามลักษณะเนื้อหาของเรื่องในตอนนั้นเป็นตอนที่

กำลังตื่นเต้น หรือเป็นตอนที่ผู้กล่าวถึงจกจกอยู่กับเหตุการณ์ที่จะดำเนินต่อไปอย่างไร
 ดังนั้นการแสดงบทบาทในตอนเปลี่ยนตัวนั้นมิใช่การบรรยายให้ยืดยาวออกไป ก็จะไม่
 เหมาะสมกับเหตุการณ์ และทำให้ผู้ดูรู้สึกว่าการชักจูงจะทำให้เสียอารมณ์ในการแสดง
 แต่ถ้ามองบทละครในหรือโขน การเปลี่ยนตัวของตัวละครเกือบจะทุกครั้ง จะต้องมีการ
 ชมนหรือบรรยายรูปร่างหน้าตาของรูปที่แปลง ถ้าแปลงเป็นตัวละครตัวใด ก็จะต้อง
 บรรยายว่าแปลงใดเหมือนเพียงใด ตั้งแต่รูปร่าง ผิวพรรณ ส่วนประกอบของใบหน้า
 โดยละเอียด แต่ในละครนอกการแปลงมักแปลงเพื่อให้จำไม่ได้ หรือไม่รู้จักและไม่
 ต้องการจะเน้นรายละเอียดของรูปลักษณะนัก นอกจากตัวละครบางตัวซึ่งมีลักษณะพิเศษ
 บทละครนอกจะค่อย ๆ ให้ลักษณะพิเศษไปทีละเล็กทีละน้อย โดยเริ่มจากลักษณะที่เด่นๆ
 ไปหาจุกย่อย

แต่ในบทละครนอกเรื่องมณีพิชัย เป็นการเปลี่ยนตัวของนางยอพระกลินจาก
 เจ้าพราหมณ์เป็นเพศหญิง ซึ่งคงให้มีลักษณะรูปร่างเป็นนางยอพระกลินแต่ไม่มีกลืนกาย
 เสนอรูปเดิม การเปลี่ยนตัวของนางเป็นการแปลงร่างจากเพศชายเป็นหญิง จึงมีการ
 บรรยายความงงงามของรูปแปลงและการวิจิตรบรรจงของเครื่องแต่งกาย นับเป็นตอนเดียว
 เท่าที่ปรากฏพบในบทละครนอก 6 เรื่องทั้งสามสำนวน ดังบรรยายว่า

ลัดแสงแฝงพุ่มพนาลี	มิให้พระมณีสงสัย
จึ่งรายเวทน์ฉนวนประทานไว้	จำแสงแปลงไคคังใจปอง

ฯ 2 คำฯ ตรีฯ

ชมคลาภ	งานสิ้นสารพัดไม้ขัดข้อง
รูปทรงคงเป็นยอพระกลิน	ฉีกหน้าवलละอองยอโย
ผิวพรรณโสภาคีทางทอง	หนสีทมิฬทมิฬลิลลสุกใส
นุ่งโกไศยพัศตร์ผ้าทิพย์	สอดใส่สร้อยสะอึงพริ้งพราว
เข็มขัดประจำยามงามวิไล	แต่ละเม็ดคานึงเรืองฉาย
สวมกำไลใส่แหวนงูเพชร	ดำเนินเดินชานเข้ามา
อรชรอ่อนแอ่นกริคราย	มณีพิชัย : รัชกาลที่ 2

ในส่วนนวนิยาย การบรรยายตอนนี้เป็นไปอย่างรวบรัด และมีหน้าพาทย์เพลง
ตระ ประกอบแสดงการใช้พระเวทคาถาในการแปลงดังนี้

พ่อจ๋ายพระเวทวิเสศบัน	อุประเทเลกัณคาถา
สัทรายราวีโมยปีทา	วาโรยโหยฟังทุกสิ่งไปย
เนรมิคสาธนาโหยลูกรัก	โหยยุสำนักราไสย
เนรมิคโซมงามแปนพราไปย	ควยมีอิครีตที่ไตรทาวพันตา ๐๐๐-ตระ ๐๐๐-
	นฤศิษย์ : กรุงเกา

จะเห็นได้ว่า บทแรกเป็นการแปลงของนางขอพระกลิน เพื่อให้งงตามจะลงใจ
พระนฤศิษย์ แต่ตัวอย่างหลังมิได้แปลงเพื่อให้สวยงาม หากแต่แปลงเพื่อกำเนินเรื่อง
ต่อไปสู่เหตุการณ์ที่ชวนติดตาม ดังนั้นการแปลงตัวนั้น จะแปลงอย่างรวบรัด หรือยืดยาย
ขึ้นอยู่กับเหตุการณ์ในเรื่อง ซึ่งต้องเชื่อมโยงมาถึงลักษณะเรื่องว่าละครนอกนั้นจะต้องมี
เนื้อหาของเรื่อง เนื้อดำเนินยทอดการดำเนินเรื่องอย่างรวดเร็ว

✓ จะเห็นได้ว่า ความสนุกสนานของละครนอกนั้นอยู่ที่โครงเรื่องซึ่งเป็นเรื่อง
ของเกินทางผจญภัย พลัดพราก หึงหวง อิจฉา ริษยา กลั่นแกล้งกัน เป็นลักษณะที่
เปิดโอกาสให้สอดแทรกมุขตลก และการแสดงท่าทางอันโลดโผน ชวนขันได้มาก เช่น
การแสดงบทบาทของการทะเลาะเบาะแว้งหึงหวงกัน ผู้แสดงซึ่งเป็นผู้ชาย สามารถ
จะเล่นโลดโผนหยามโลนได้เต็มที่ ไม่ว่าจะเป็นคำพูดหรือท่าทางในการแสดง แต่ทำ
เป็นละครในซึ่งใช้ผู้หญิงแสดงจะไม่สามารถทำบทบาทเหล่านั้นได้ ละครในจึงไม่ค่อย
เน้นหรือมีบทบาทเกี่ยวกับการหึงหวงเคียดแค้น จะมีก็แค่โกรธจน ไม้พ้อใจ แต่จะไม่มีการ
ปะทะคารม คาทอกันเช่นในบทละครนอกเลย

ความสนุกสนาน ของละครนอกนั้น จะเกิดขึ้นได้อีกประการหนึ่งก็คือ จากมุขลิก
ลักษณะอันชวนขัน งก ๆ เจิ่น ๆ ไม่สำรวม ของตัวละครต่าง ๆ ซึ่งมักเป็นตัวละครที่อยู่ใน
ศักดิ์ตระกูลสูง แต่มีพฤติกรรมตรงกันข้าม และความจัดจ้านเฝือกเนียบคมของตัวละคร

ไม่ว่าจะเป็นตัวละครฝ่ายชาย หรือฝ่ายหญิง ซึ่งนับเป็นลักษณะพิเศษของตัวละครในบทละครนอก ซึ่งจะไม่ปรากฏในการแสดงละครประเภทอื่น

ส่วนความกระชับ รวดเร็ว ทันใจของผู้ชมของการแสดงละครนอกนั้น เป็นอีกลักษณะที่ปรากฏอยู่ในการเริ่มเรื่อง การแต่งตัว การแปลงตัว ซึ่งไม่มีการบรรยายรายละเอียด ยืดยาว ทำให้การดำเนินเรื่อง เป็นไปอย่างรวดเร็ว สอดคล้องตามรูปแบบของการแสดงละครนอก ในกรณีเดียวกัน ไม่ว่าจะเป็นบทละครชนิดใด ลักษณะของโครงเรื่อง ลักษณะตัวละครและการดำเนินเรื่อง ควรจะต้องสอดคล้องกันและก่อให้เกิดความเหมาะสมกับรูปแบบของการแสดงละครชนิดนั้น ๆ

เนื่องจากการศึกษาครั้งนี้ ศึกษาละครนอกทั้งสามสำนวน จึงเห็นข้อแตกต่างของสำนวนต่าง ๆ ในเรื่อง ความเหมาะสมของรูปแบบกับเนื้อเรื่องในประเด็นต่างๆ ที่กล่าวมา ทั้งนี้เพราะมีการเลือกตอนมาตัดต่อและแต่งใหม่ ความเด่นชัดในแต่ละประเด็นจึงต่างกันไป ดังนี้

ความสนุกสนาน ตลกขบขันนั้นปรากฏในบทละครพระราชนิพนธ์เด่นชัดที่สุด ตั้งแต่ การเลือกเนื้อหาของตอนที่นำมาทรงพระราชนิพนธ์ ก็ล้วนแต่เป็นตอนที่เนื้อเรื่องเน้นไปในทางหึงหวงทะเลาะวิวาท และงอนง้อ ดังกล่าวมาแล้ว และการกล่าวถึงลักษณะอันชวนขัน จักจั่น ของตัวละครก็ปรากฏเด่นชัด ในขณะที่บทสำนวนอยุธยา นั้น ขนาดของเรื่องยาวมาก เพราะสมัยก่อนแสดงกันทั้งวัน ทั้งคืน คือกลางวันเริ่มตั้งแต่ 8 นาฬิกา ไปจนถึง 18 นาฬิกา ภาศก่าเริ่มตั้งแต่ 19 นาฬิกาถึง 6 นาฬิกา วันรุ่งขึ้น¹ บทจึงมุ่งแต่งให้เดินเรื่องอย่างรวบรัด รวดเร็ว บทในสมัยอยุธยาจึงเน้นในด้านการค้าเนินเรื่องรวดเร็ว ส่วนการขยายเรื่องให้ตลกไปกษานั้น มักจะใช้บทเจรจาด้วยปฏิภาณและความสามารถของผู้แสดง การเขียนบอกในบทว่า "เจรจา" จึงปรากฏอยู่หลายแห่งค่อนข้างมาก ดังจะยกตัวอย่างเทียบให้เห็นบทที่เดินเรื่องอย่างรวดเร็ว ไม่มีการบรรยายยืดยาวของสำนวนอยุธยา กับสำนวนรัชกาลที่ 2 เรื่องสังข์ทองตอนตัดลิ

¹ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาคำวังราชานุภาพ ตำนานละครอิเหนา

สำนวนอุบาย

ฝ่ายวานทาทวหัสไนย
 ชักมาอาชาไนยเขาไปหา
 ครั้นทรงนามาพวราชา
 โยนคลี่ตีมาทันใด
 พงสก็รับกลับไป
 แล้วโยนคลี่ให้ทวโกษรี
 หัสไนยรับไคลคลี่
 เกลาเลนเป็นที่แล้วตีไป
 แลวเข้าไปให้ทั้งสอง
 สู้วันสังทองก็รับไค
 พระก็เผลาคลี่ทองทั้งสองไป
 แล้วตีเข้าไทยอำมริน ^{เชิดฉิ่ง}
 เมื่อนั้น
 จึงอ้งทานทวหัสไนย
 แกล้งทำให้แพ รืทที่ไกร
 ทวไทยจึงร้องประกาศมา
 ดูราสามันท์บอด้
 ลูกเขยคั่นคั่นหน้า
 สัมบัคสิ้นทั้งพ ภารา
 จึงมายกให้พพูนี
 ครันสังเสดพลันทันใด
 ทานทวหัสไนยโกษรี
 กับฝูงเหวันจันตรี

สำนวนรัชกาลที่ 2

๑ เมื่อนั้น
 โกลี่มีสักคี่สูงส่ง
 ขึ้นชมสมคี่คังจิตจริง
 พลาทรวงสินชพระทีบโกลน
 สะบักย่างวางใหญ่ไว้ว่อง
 นาคันร่นร่งลำพองโฉม
 ชักบังเหียนหันหกคณเณรโจน
 พลาทโยนลูกคลี่ตีไป ๓ 4 คำๆ เชิดฉิ่ง

เมื่อนั้น
 พระสังข์คอยขยับรับไว้ได้
 เคาะคลี่ตีตอบไปทันใด
 สหัสสนัยน์กลอกกลับรับรอง
 คางแกวงคั่นคลี่เป็นที่ท่า
 ขับน้ำมีผีเท้าเผลาคลอลง
 เวียนวนววิ่งชิงกลอง
 เปลี่ยนทำนองเข้าออกหลอกล้อ ๓ 4 คำๆ

เมื่อนั้น พญาเก็น
 ทวสามันตร์ร้องรับให้ตีพอ
 คบมือฮือเฮอ ชะเง้อคอ
 เห็นลูกเขยเป็นคอหัวเราะคัก
 ลูกขึ้นโลกเต้นเข่นนุ่ง
 พลัดลุล่งลงมาซาแทบหัก
 มินเมื่อยเหนื่อยขอบขอบฮัก

ส่วนวนอุบาย

ทางแดงอุทัยเหาะไป ^{เข็}
 เมื่อนั้น
 พว สุนะสังสีถุทีไกร
 พระอึงจิงซักอาชาไนย
 ลงไปยังพื้นพระสุทา
 ฝูงคนมาคอยอยู่สหลอน
 ไทกอนยอกอนเนื้อเกษา
 พว อึง ลิงจากอาชา ^{สเป}
 สเคจมาโรงราชพิคที ^า
 สังข์ทอง : กรุงเกา

ส่วนวนรักษาลที่ 2

พิงพนักนั่งโยกตะโพกเปลี่ย
 ฉวยคนโถมเขามาคลื่นน้ำ
 ทกควักสำคัญแล้วบวนเสีย
 หยิบบุหรีจุไฟไหม้ลามเลีย
 วัคถูกจุมกเมียบรูตัว
 สาละวจนถึงตั้งกำลังวุ่น
 แมคุดขอโทษอย่าโกรธฉิว
 พีกีพานแกธราหุตามัว
 ไม่เห็นตัวววิโครข้างไหนเลย
 วาพลางทางเรียกเขาแวนตา
 ใส่จุมกแห่งหน้าคูลูกเขย
 ลูกขึ้นบองร้องเออชะเงอเงย
 ยายเอยอয়াปรารมภ์เป็นรองเรา
 แล้วนิมมาคำหกเขยใหญ่
 เอออะไรกินข้าวสุกเสียเปล่าปล้ำ
 สำคัญคิดว่าอายชีเคา
 ออกก็ดีดีแพเขาประเคียวใจ... ๓๒๐ คำ ฯ

เมื่อนั้น

อมรินทร์เป็นฟ้าพุ่งเฟื่อง
 ควนามุ่งหมายชายชำเลื่อง
 ยักเยื้องย่างท่าสง่างาม
 ทรงเลี้ยงลูกคลีตีเคาะ
 พระอินทร์เหาะขึ้นจากทองสนาม

ส่วนนอຍุชยาส่วนนรัชกาลที่ 2

พระสังขโมพรัตน์คร้าม

เหาะตามคึกพันกระชั้นสิค ๗ 4 คำ ๗ เชิดนิง

มัตนั้น

ประธาชนคนคู่อกนิษฐ

เห็นเหาะทั้งสองข้างทางนฤทธี

ให้คึกพิศวง งงงวย

บางแห่งหน้าอาปากตะลึงตะไล

แลดูภูวไนยเอาใจช่วย

เบียดเสียดเบียดคักคังคูนวย

แซ่ของรองอำนวยอวยชัย

๗ 12 คำ ๗ เจริจา

เมื่อนั้น

พระอินทรแกลงออนหยอนมือให้

๗ 6 คำ ๗ เชิด

เมื่อนั้น

พระสังขมผู้มีอชฌาสัย

ครั้นท้าวโกสีย์หนีไป

ก็ขับมโนมัยลงมา ๗ 2 คำ

สังข์ทอง หน้า 214 - 217

จากตัวอย่างเห็นได้ว่า บทนอຍุชยานั้น คำเน้นเรื่องอย่างรวบรัด รวดเร็ว แต่บท
รัชกาลที่ 2 นั้นสนุกสนาน คบย้าทางบทบาทของท้าวสามนต์ และชาวเมืองผู้ถูกลอด
จนคอยเอาใจช่วย

ส่วนในบทละครนอกปัจจุบันนั้น จำเป็นต้องคัดตอนมาแสดงให้สั้น และรวบรัดขึ้นเพื่อเหมาะกับเวลาที่ใช้แสดงในระยะสั้น ๆ เพียง 1 ชั่วโมงหรือชั่วโมงครึ่ง ดังนั้นบทกลอนที่เป็นบทปริภาษยาว ๆ นั้น มักจะไม่ค่อยมี ใช้เป็นบทเจรจาแทน ทำให้ขาดลักษณะอันชวนชื่น และบทปริภาษที่สนุกสนานสะใจไปจากที่ควรจะเป็น เช่นตัวอย่างจากเรื่องไกรทอง ตอนพอมน ของกองการสังคีต

เริ่มตั้งแต่ ตา ยาย พาสองนางมาถึงศาลากลางสวน ความเป็นเช่นเดียวกับ
บทพระราชนิพนธ์ว่า

ครั้นถึงก็ชวนกันหยุดอยู่	ยังประศุกศาลาอาศัย
ความตรึงกันจนสองนางหลายประตูศาลา	เข้าไปพบไกรทองอยู่กับวิมาลา
วาล้วนวณางตะเกาทอง	บอกน้องตะเกาแก้วเสนาหา
อีกคนนั้นชื่อวิมาลา	เป็นเมียชาลวันทีบรรลีย์

ต่อจากนั้นในบทพระราชนิพนธ์ เป็นบทปริภาษระหว่าง
นางทั้งสาม แต่ในบทของกรมศิลปากรนั้นไม่มี ดังบทเปรียบเทียบดังนี้

<u>สำนวนรัชกาลที่ 2</u>	<u>สำนวนปัจจุบัน</u>
อีกคนนั้นชื่อวิมาลา	อีกคนนั้นชื่อวิมาลา
เป็นเมียชาลวันทีบรรลีย์ ๓10 คำ	เป็นเมียชาลวันทีบรรลีย์
เมื่อนั้น	— เจรจา —
เจ้าไกรทองเมียงเมินเดินเข้าใกล้	ตะเกาทอง — นี่แน่ะ อีเล็ก ๆ เอ๊ย
ทำแก้วช่วยฉวยมืออย่าอ้อไป	มาช่วยกันหน่อย คบอี
จะบอกความในใจให้เจ้ารู้	จะเข้ตัวนี้ให้สลบเชียว
... หน้า 391 — หน้า 398	บาว — เจ้าคะ เอาให้อยู่มือเชียว

ส่วนวันรักกาลที่ 2

เมื่อนั้น

วิมลาลัยน้อยไม่คอยหนี

... ๓ 4 คำ

แล้วตัดบทมาเริ่มหน้า 400

คิดเอยคิดพลาง

นวนนางทนต์หันมันได้

ลุกขึ้นเคื่องซักสะบัดสไบ

ชี้หน้าว่าไปมิได้กลัว

เหวยอีตะเกาแก้วตะเกาทอง

พี่น้องอุบาทว์ชาติชั่ว

เหตุโศกโศกเชลาเมาบัว

มึงมาเอาผิวของมึงไป

ที่นกกอไ้วมึงอยาวาง

มึงเข้าคนละข้างอย่าห่างได้

พลัดกันวิ่งรักให้หนักใจ

อืหน้าไพร่สันคานมารยา

ว่าพลางนางทนต์เข้าในห้อง

แก้แหวนในช่องเกศา

แล้วลอบเลิกลิ้นคัมภีร์หน้า

โจนจากศาลาค้วยซักใจ

๓8 คำ เชิดฉิ่ง

ครันลงถึงพื้นพสุธา

ก็กลายเป็นกุมภาเคียบใหญ่

ส่วนวันปัจจุบัน

— ร้องเชมรไลความ —

บัดนั้น

สาวสาวบาวผู้หญิงไม่นิ่งได้

คาคอกกอกเขมนวางเข้าไป

หมายใจจะตบตีวิมลาลัย

— เป้าพาทย์ทำเพลงเชิด —

— พวกข้าไทเข้าตบตีวิมลาลัย ไกรทองเข้าห้าม —

— ร้องเพลงสาริกาแก้ว รวบ —

เมื่อนั้น

วิมลาลัยน้อยไม่คอยหนี

ร้ายกาจค้วยเป็นชาติกุมภีร์

คตคี่มีกำลังเรียวแรง

จะเข้าจิกศีรษะนางไม่ได้

บัดป้องวงวอวเข้มแข็ง

หยิกขวนกอดคักคักแว้ง

พลิกแพลงผลักไล่ไปบ่า

— ร้องเข้าหลุกขึ้นเคียว —

ว่าพลางนางโฉนเข้าในห้อง

แก้แหวนในช่องเกศา

แล้วลอบเลิกลิ้นคัมภีร์หน้า

โจนจากศาลาค้วยซักใจ

ครันลงถึงพื้นพสุธา

ก็กลายเป็นกุมภาเคียบใหญ่

สำนวนรัชกาลที่ 2

ฟาคหางวัดแว้งว่องไว

เข้าไล่องนางนารี

ฯ 2 คำ รว เชิด

สำนวนปัจจุบัน

ฟาคหางวัดแว้งว่องไว

เข้าไล่องนางนารี

- มีพาทย์ทำเพลงรว แล้วเชิด-

- วิมาลาเข้าโรง จระเข้ออกไล่กัดสองนาง

จะเห็นได้ว่าบทปัจจุบันนั้น ถัดกลอนออกไปเสียหลายหน้า และกลอนที่ตัดก็เป็นกลอนที่แสดงการบริภาษกัน ระหว่างนางทั้งสาม ซึ่งเป็นจุดสำคัญของเรื่องในตอนนี้ แต่โชบทยาของตัวแสดงในฉากแทนโดยไม่ต้องมีบทบรรยาย ทั้งนี้ได้หมายความว่าไม่มีการทะเลาะถกเถียงในการแสดง ผู้ศึกษาเห็นว่า ทำให้ชาครสชาติของสำนวนกลอนในตอนนี้ และควรใช้การเจรจาเสริมโดยมีกลอนโต้ตอบกันบ้างบางส่วนไม่ควรตัดออกไปหมด

บางตอนในบทละครปัจจุบัน ที่เลือกมาแสดงก็ไม่ค่อยสอดคล้องกับรูปแบบของการแสดงนัก เช่น ตอนพระสังข์หนีนางพันธุรัต บทตอนนี้เศร้าน่าสงสาร และน่าเห็นใจมากกว่าความสนุกสนาน ผู้ศึกษาจึงเห็นว่าบทละครนอกในพระราชนิพนธ์นั้น เป็นบทที่มีความเหมาะสมกับการแสดงละครนอกมาก หากแต่ต้องนำมาเลือกและตัดต่อให้เหมาะสมกับเวลาของการแสดงในปัจจุบัน

3. การศึกษาความหมายบทละคร

บทละครว่าของไทยนั้น ตั้งแต่แรกเริ่มมา บทกลอนที่แต่งขึ้นนั้นก็เพื่อจะดำเนินเรื่องราวให้เป็นไปตามที่ทองการ ซึ่งการเลือกใช้อ้อยคำย่อมต่างกันไปตามลักษณะของรูปแบบการแสดงละครชนิดนั้น ๆ เช่น ละครในจะมีความพิถีพิถันในการใช้อ้อยคำเพื่อความไพเราะ ส่วนบทละครนอก จะไม่พิถีพิถันในการใช้อ้อยคำนัก และมักใช้คำสามัญที่เข้าใจง่าย มีลักษณะเป็นคำตลาด มีการใช้คำในบทบริภาษอย่างรุนแรง

ซึ่งบทกลอนเหล่านี้เมื่อนำมาใช้ในการแสดงจะต้องมีการนำทำนองเพลงร้องมาประกอบ การบรรจุเพลงร้อง หรือเพลงหน้าพาทย์จึงต้องกระทำภายหลังจากการที่ได้ตีความหมาย ของกลอนบทละครแล้ว กล่าวคือ เนื้อความตอนใดเหมาะจะใช้เพลงใดก็บรรจุไป ตามที่เห็นสมควร โดยพิจารณาจากอารมณ์ของเพลงและธรรมเนียมนิยมในการใช้ เพลงนั้น ๆ ในขั้นนี้จึงเป็นการใช้ทำนองเพลงในการสื่อความ นอกจากนี้สิ่งที่สำคัญอีก ประการหนึ่งในการสื่อความของบทละครว่าไทยก็คือ ลีลาท่าทางในการร่ายรำของ ผู้แสดง

การตีความหมายของบทละคร ประการแรกจึงต้องตีความจากการใช้ถ้อยคำ จากนั้นจึงตีความหมายจากท่วงทำนองเพลงที่ใช้ร้องและบรรเลงประกอบ ขึ้นสุดท้าย จึงเป็นการตีท่าซึ่งเป็น การตีความจากถ้อยคำและทำนองเพลงออกมาเป็นท่าว่า ดังจะกล่าวต่อไปนี้

3.1 การใช้คำในการสื่อความ

การใช้ถ้อยคำในกลอนบทละครนอก จะใช้คำสามัญง่าย ๆ ไม่วิจิตร บรรจงนัก แม้จะมีการใช้คำราชาศัพท์บ้าง แต่ก็เป็นคำง่าย ๆ ซึ่งเป็นที่รู้จักและสื่อ ความหมายได้ดีโดยทั่วไป ส่วนใหญ่จะใช้คำชาวบ้าน ที่เรียกกันว่า ภาษาตลาด มีคำคำ ท่อที่ค่อนข้างหยาบ และสามารถเลือกใช้คำที่สามารถบ่งบอกลักษณะตัวละครได้ดีอีก ด้วย ดังจะกล่าวทีละประการต่อไป

3.1.1 การใช้คำราชาศัพท์ ส่วนใหญ่เป็นคำพื้น ๆ ที่รู้จักกัน โดยทั่วไป และจะใช้ปะปนกับคำสามัญ เช่น

ขึ้นยังประสาศ ศรีศรีมุก	แต่พุดลูกเวียนนั่งพิศวง
เห็นพระมเหสีผู้องอเนง	ยิ่งทรงพระโกรธพิโรธใจ
เห็บหวาหะอับทองมอพิศ	เวียนบิตแล้วเปิดโหยไห้
โอเจ้ามัมหมอมพิศรอมใจ	มีโคเจ้าพิจะเข้าไฟตาย
	คำวี้ : กรุงเก่า

เมื่อนั้น
สถิตแทนไสยาในราตรี
คิดถึงลูกรักทั้งหกงศ์
นับได้หลายเดือนแต่จากไป

ฝ่ายท้าวแสนากุญเรื่องศรี
ภูมิเรารอนอวรวณใจ
จะเคียดงยากเย็นเป็นไฉน
หรือไม่พบอาจึงข้าววัน
สังข์ศิลป์ชัย : รัชกาลที่ 2

จากตัวอย่างทั้งสองบทจะเห็นว่า มีการใช้คำสามัญง่าย ๆ ปะปนกับคำราชาศัพท์ซึ่งเป็นราชาศัพท์พื้น ๆ ที่รู้ความหมายกันโดยทั่วไป บางครั้งก็ใช้ผิด ๆ เช่น พระโกธธ ในตัวอย่างแรก

นอกจากนี้บางเรื่องเช่น ไกรทอง ตัวเอกมิได้เป็นกษัตริย์หรือราชบุตร แต่ก็มีบางบทที่ผู้แต่งเผลอใช้คำราชาศัพท์ปะปนไป เป็นการใช้คำราชาศัพท์ในที่ซึ่งไม่ควรใช้ ซึ่งพบไม่มากนัก อาจเกิดจากความเผลอเลอหลงลื่นไปโดยมิได้ตั้งใจก็เป็นได้ ลักษณะนี้มีปรากฏอยู่ในไกรทองสำนวนอยุธยา ดังตัวอย่าง

แคนเอ๋ย ๆ ใจ มาแนบนแนมแนมไสยพิไรว่า เถิงกูรวมตัวควยกันมา
พระบิดายกให้จึงไคครอง

ไกรทอง : กรุงเก่า

ในการใช้ราชาศัพท์นั้น ไม่ว่าจะเป็นในบทที่เป็นคำพูดของตัวละครที่เป็นกษัตริย์หรือบรรยายลักษณะท่าทางของตัวละครก็ตาม จะใช้คำบรรยายที่ประจักษ์ตัวละครนั้นเป็นสามัญชนคนหนึ่ง เช่น

เมื่อนั้น
เห็นเมียมาเข้าพิไร
ดูท่าราวกับสาวแสบ
แก่งมานั่งเฝ้าพระเน้าพะนิง
ฉวยพระขรรค์นั่งกะปลกกะเปลิย

ท้าวแสนนุราชเคลิ้มองค์หลังไหล
ชักใจเกรี้ยวกราดควาคึง
ไม่เจียมตัวว่าแกสกันคนึง
จะคอยหึงหวงข้าหรือว่าไร
พิโรธโกรธเมียบังเพลิงไหม้

สะกุกโคนสาวสรรค่าน์โน

แล่นไล้ลูกกลมไม่สมประดี

คำวี้ : รัชกาลที่ 2

3.1.2 การใช้อยู่คำที่เป็นภาษาพูด การใช้ภาษาพูดใน

วรรณคดีนั้นปกติไม่นิยมใช้กัน เพราะถือว่าไม่สุภาพและไม่ไพเราะเหมาะสมที่จะนำมาใช้ในภาษากวี แต่ในบทละครนอกนั้นการใช้ภาษาพูดกลับช่วยให้กลอนกระชับและสนุกสนานเข้าถึงใจคนดูได้ดี เหมาะสมกับที่เป็นบทละครที่ใช้แสดงให้ชาวบ้านดู เช่น ในเรื่องมณีพิชัย

สมเศท้าวอำมรินทร์ท้าวอินทรา เสด็จจากพาเมอึงส่วน

พริบตาลงมาถึงสมัน

มาแก่เพณางจันควยตันที

มณีพิชัย : กรุงเก่า

บางคำเป็นคำพูดที่คล้องจองกัน แต่นำมาใช้ไม่ได้เต็มคำ คัดแปลงมาใช้ในลักษณะละคำ แต่ผู้ฟังก็สามารถเข้าใจได้ และถูกใจ เช่นเดียวกับวัยรุ่นที่ชอบคิดคำสแลงขึ้นมาใช้นั่นเอง เช่น

เมื่อนั้น
จึงตรัสสั่งยายท้าวตันที
ถ้าเอ็งแก่นองของกูหาย
จะเป็นอย่างไรอยู่ไม่รูเลย

ท้าวแสนกฤษเจ้ากรุงศรี
จงเร่งลงมือ ไปตามเคย
จะให้ลาภมากมายแล้วยายเอ๋ย
นี่แนเหวยอิมค้อยาปกกัน

สังข์ศิลป์ชัย : รัชกาลที่ 2

คำว่า ลงมือ น่าจะมาจากคำว่า ลงเจ้าเข้ามือ แล้วนำมาละบางคำไว้ย่อเป็นคำใหม่ว่าลงมือ ชาวบ้านก็เข้าใจได้คือว่า หมายถึง หมอผี หรือพวกเจ้าเข้าทรง ส่วนคำว่า อิมค น่าจะมาจากคำว่า แม่มกหมอผี หรือแม่มกแม่มหมอ แต่เปลี่ยนไม่ใช้คำว่าแม่ มาใช้คำว่า อิม แทน ทั้งนี้เพื่อให้รู้วามคมหมอ หรือหมอผีที่กล่าวถึงนี้เป็นผู้หญิง ดังนั้นเป็นตน

3.1.3 การใช้คำบริภาษ ในบทละครนอกจะมีการตัดพ้อต่อว่า คาทอ
กันอย่างรุนแรงและบ่อยครั้ง ไม่ว่าตัวละครจะเป็นกษัตริย์ มเหสีหรือโอรส ชิดา
ตลอดไปจนถึง พี่เลี้ยง และนางเอกที่เป็นชาวบ้านธรรมดา จะใช้คำบริภาษที่รุนแรง
หยามคาย เป็นการว่าแบบปากตลาด ไม่ละว่าข้าหรือเจ้า ไพรหรือผู้ใดจึงปรากฏ
ออกมาในลักษณะที่ตัวนางในละครนอกจะมีลักษณะจัดจ้านปากตลาดคงได้กล่าวแล้วใน
เรื่องลักษณะของตัวละครกับรูปแบบการแสดง ซึ่งการใช้คำรุมคำทอ ประชดประชัน
กันนั้นเป็นลักษณะเด่นอย่างหนึ่งของการแสดงละครนอก การปะทะคารม ถ้าจะให้ถึงใจ
ก็จำเป็นอยู่เองที่จะต้องใช้ภาษาตลาด ถ้อยคำที่มีปรากฏใช้จึงเข้าลักษณะคำหยาม
เช่น นางจันทสาคายายเตาพิศประสาท

ฉันแปรแลเหลื่อมมาเห็นยาย
ทุกอิเฒ่าทรชนคนพาล
ลอบฆ่าสามีแล้วมีหน้า
ชั่วชาสารพัดน่าชังใจ

โฉมฉายชู้หน้าแล้วว่าชา
อปริยาสีกบาลเป็นพันไป
มึงจะฆ่าพากูไปข้างไหน
จะตบไหย่อยยับลงกับมือ
คำวิ : รัชกาลที่ 2

ท้าวขสุมลควานางรจนา

ลูกขึ้นกระเทียมบาทควาคือ
ทรลักษณ์อปริยไม่มีอาย
มารักเงาะทรพลคนอุบาทว์
แค้นนักจกใครให้แลเนื้อ
ว่าพลางฉวยไฉนเรียว
อีลูกชู้หน้าชังจิงไร

อีรจนาคูคูมึงช่างมักาย
หนอกษัตริย์ทั้งหลายไม่เอื้อเฟื้อ
ทุกข้างชั่วชาติประหลาดเหลือ
แล้วเอาเกลือกหาชู้ให้หน้าใจ
โกรธเกรี้ยวตัวสิ้นหมั่นไส้
เอาไวโยตีเสียให้แทบตาย
สังข์ทอง : รัชกาลที่ 2

นางสุพรรณบริภาสรีสันตทมาลวณนาง เมื่อขณะนางและนางเกสรสุมณฑา
นอนพักในป่า

เมื่อนั้น	นางสุพรรณรูสึกนึกกว่ามี
ตกใจลืมเนตรขึ้นทันที	เห็นอ้ายอัปรียศรีสันทา
นางเคืองชัศวัตเวียงเอาลมหงาย	ลุกขึ้นฉมน้ำลายแล้วบนคา
อันคนสัญชาตมันชั่วชา	สุดแควเอาคานเข้าเป็นพัน
	สังขศิลป์ชัย : รัชกาลที่ 2

เรื่องมณีพิชัย ส่วนนวนอุชยาตอนนางจันทรกลาวโทษว่านางขอพระกลืนกินแมว

กินแมวถูเสียแล้วมีน้ำ	ล่าพันแปรแกนอ้อบัคสี อีกสี่หางทำยางนี้
กูไมยกาที่อียักมาน	พมนี้คืบไปยเสียไทยไกล ย่าไทยมันยูในยศดา
อุบากจ้งโรยอใจยกาน	อีกาลกีนีกาลีไพร
	มณีพิชัย : กรุงเก่า

ดังตัวอย่างทั้งสองสำนวนจะเห็นว่าเป็นบทของกษัตริย์ มเหสี โอรส และธิดา
ซึ่งล้วนอยู่ในศักดิ์ตระกูลสูง แต่เมื่อโกรธก็ดูค่าลูกด้วยด้อยค่าที่หยามคายและรุนแรง ทั้งสิ้น
ทั้งละครเหล่านี้แม้จะเป็นเชอพระวงศ์แต่ก็มีพฤติกรรมประจักษ์สามัญชน ละครนอกจึงเป็น
การจำลองชีวิตของชนชั้นปกครองระดับชาวบ้าน ซึ่งมีพฤติกรรมเยี่ยงมนุษย์ปุถุชนธรรมดา
มีกษัตริย์เชอพระวงศ์ที่อยู่ในศัพทราชธรรม และขัดเกลาอบรมกิริยา วาจาเยี่ยงกษัตริย์
ในละครใน หรือบทละครประเภทอื่น ความละเอียด ความหยิ่งทนงในชาติตระกูลจึงไม่ค่อย
มี แม้แต่ท้าวสิงหนในเรื่องไชยเชษฐ ซึ่งเป็นยักษ์กษัตริย์ที่มีลักษณะของกษัตริย์ในอุดมคติ
มากกว่ากษัตริย์ตัวอื่น ๆ ทั้งยังมีความรักและเอ็นดูพระนารายณ์ชเอบอยู่มาก แต่เมื่อเวลา
โกรธก็คงใช้คำรุนแรงเช่นกัน

เมื่อนั้น
 ไชวทางเอกขเนกนึ่งฟุ้ง
 มั่นแนแล้วชินะชะลุกพอส
 ลูกขึ้นกระที่บบาทตะหวาดไป
 ไหนตัวคนโทษที่มึงว่า
 กูจะฉกออกให้ไส้หลัก

ท้าวสิงหลหลากจิตคิดหวัง
 มาขอพอดอกกระมังไอ้จิ้งไร
 โมโหแคนแนนคอบมันไส้
 คุญไอ้ลูกดอยทรลักษณ์
 จงเร่งบอกออกมาให้รู้จัก
 แล้วจับหักคอเล่นเป็นเผือกมัน
 ไชยเชษฐ : วิทยาลัยนาฏศิลป์

การใช้คำกลาตาคำทอนทำให้ละครนอกมีลักษณะเป็นละครของชาวบ้านโดยแท้ เพราะแม้ว่าเรื่องที่แสดงละครนอกจะเป็นเรื่องที่เกี่ยวกับจักร ๆ วงศ์ ๆ ก็ตาม แต่คำพูดและภาษาที่ใช้ ล้วนแต่เป็นคำที่เข้าใจง่าย เป็นภาษาชาวบ้านทั่วไป แต่หากใช้คำพูดตามฐานะของตัวละครแล้ว จะสื่อความหมายและความรู้สึกของตัวละครต่อผู้ดู ไม่ไ้มากเท่าที่เป็น เมื่อไม่สามารถสื่อความเข้าใจ ความรู้สึกได้ ผู้ดูก็ไม่สามารถจะรับความบันเทิง อันพึงจะได้จากการดูการแสดงละครนอกเท่าที่ควร

ดังนั้นการใช้ภาษาพูดก็ดี คำบรรยายที่รุนแรงก็ดี หรือการใช้คำราชาศัพท์แต่เพียงส่วนน้อยนั้น จะช่วยให้ผู้ดูเข้าใจ เข้าถึงบทบาทของตัวละคร และหาความสนุกสนานบันเทิงจากการชมละครได้

3.1.4 การใช้คำบอกลักษณะของตัวละคร การใช้คำในการสื่อความของบทละครพูดนั้นจะมีอยู่อีกลักษณะหนึ่งคือ มีคำขยายเพื่อต้องการจะบ่งบอกถึงลักษณะเด่นของตัวละครสำคัญ ๆ บางตัว เป็นการเสริมความเข้าใจของผู้ดูเกี่ยวกับอุปนิสัยของตัวละครนั้น ๆ ทั้งยังเป็นแนวทางในการตีบทของผู้แสดงอีกด้วย ดังต่อไปนี้

เรื่องไกรทอง

ตัวละครที่มีลักษณะเด่นเป็นพิเศษโดยเฉพาะในบทพระราชนิพนธ์คือ นางวิมาลา โดยมีคำขยายอยู่หลายตอนที่บ่งบอกให้ทราบว่า

"เจ้าเอ๋ยเจ้าคนคม ปากคอฟอสมกับเป็นม่าย"

"หญิงร้ายปากกล้าไม่น่าเลี้ยง"

"โมโหมากปากคอฟอตัว"

"เจ้าฉีแสนคมคารมลือ"

ในบทละครสมัยอยุธยา ก็มีปรากฏให้เห็นลักษณะของนางวิมาลา เช่นกันว่า

"จไปไหนเล่าเจ้าคนคม"

"แสนเอ๋ย ๆ คม"

และจากถ้อยคำของนางตะเภาทองที่ปรึกษานางวิมาลาว่า

"เว้าอุ้มภาใจโหม้น ปากกล้าขวางแขงยูคึงคั้น ขาร่มคมสันแปรพนไปย"

แสดงให้เห็นได้ว่า ผู้แต่งต้องการเน้นให้เห็นว่านางวิมาลาเป็นตัวละครที่มีคารมคมคาย

นับเป็นลักษณะเด่นของนาง ซึ่งการเสนอบทบาทของนางโดยตลอดก็ได้แสดงให้เห็น

ลักษณะนี้ได้อย่างเด่นชัด สอดคล้องกับคำกล่าวถึงของตัวละครตัวอื่น ๆ

ตัวละครอีกตัวหนึ่งคือ เจ้าไกรทอง ซึ่งมีคำบ่งบอกลักษณะไว้ในบทรัชกาลที่ 2 ว่า

"เจ้าไกรทองลั่นลมคมสัน" เป็นลักษณะที่พอเหมาะกันกับนางวิมาลา บทบาทที่แสดงให้เห็นชัดคือตอนที่ไกรทองจะชวนนางวิมาลาขึ้นไปเมืองมนุษย์ ซึ่งได้มีการต่อปากต่อคารมกับนางวิมาลาอย่างสนุกสนานถึงใจ และตอนที่ไกรทองตามกลับไปหานางวิมาลาที่ตำไต้น้ำอีกครั้ง ก็มีการตัดพ้อต่อคารมกันอย่างสนุกสนาน จนนางเลื่อมลายวรณไคยีนและอครนทนมไคยีน ออกมาห้ามปรามและกล่าวสรุปถึงลักษณะของไกรทองกับวิมาลาว่า

"คารมขวางนางเมียก็ไม่วัว ข้างเจ้าฉวกก็ไปไม่วัวหนึ่ง"

นอกจากนี้ในบทรัชกาลที่ 2 ยังได้กล่าวถึงไกรทองเป็นการเสริมให้ทราบถึงรูปร่างลักษณะของไกรทองว่าเป็นผู้ที่รูปร่างงามอีกด้วย เช่น

"ฝ่ายเจ้าไกรทองโฉมศรี"

"โฉมเจ้าไกรทองงามสรรพ"

ในบทอุบาย ก็ปรากฏลักษณะนี้ เช่นกัน

"โฉมเจ้าไกรทองพงษา"

"เจ้าไกรทองงามงามสลับ"

"พึงเจ้าไกรทองโฉมสี"

"เจ้าไกรทองรทสีใส"

ส่วนในบทปัจจุบันนี้ ไม่ค่อยปรากฏลักษณะคำขยายเหล่านี้ มักจะขึ้นชื่อแล้ว
ใช้คำคำเนื่อหรือแสดงกิริยาของตัวละครต่อไปเลย เช่น

"เจ้าไกรทองเอนหลังยังไม่หลับ"

"เจ้าไกรทองพึงคำท่าไฉไล"

"เจ้าไกรทองยิ้มแห่งแฉ่งไช"

เรื่องควี

มีการใช้คำเพื่อบอกให้ผู้ดูเข้าใจลักษณะและนิสัยของตัวละครที่เด่นชัดมัก
ได้แก่ตัวฝ่ายร้าย คือตัววายเฒ่าที่ศุประสาท ส่วนตัวเอกเช่น พระควี จะมีบอกเพียง
เล็กน้อยถึงรูปลักษณะอันงดงามกล่าหาญ เช่น บทรัชกาลที่ 2 มีว่า

"องค์พระควีมีศักดิ์"

"พระควีเรื่องฤทธิษณิษฐา"

"โอ้วาพระโฉมยงทรงศักดิ์"

ในบทอุบาย ก็มีปรากฏอยู่ว่า

"เพราะว่าโฉมยงทรงทัน"

"พจโฉมศรี ไคพึงคกงาช"

ส่วนในบทปัจจุบันนี้มีลักษณะเดียวกับไกรทองคือจะต่อสู้ด้วยกิริยาของตัวละคร
เช่น

"พระควีฟังวาจาที่ว่าขาน"

"พระควีร้อนรนทนไม่ไหว"

ตัวยายทศประสาธ คึงกลอนสำนวนอุบายที่ว่า

"ยายเฒ่าเฒ่าพึ่งอุสุสน"

"โกหกอุเฒ่าเฒ่ามารยา"

"เหว่ยอุยายเฒ่าแสนโกหก"

และในบทพระราชนิพนธ์ก็มีคำบ่งบอกลักษณะไว้ว่า

"ยายเฒ่าแสนร้ายหมายไค"

"ยายเฒ่าเฒ่าเลห์ทำลาหลัง"

"อุเฒ่าทศประสาธแสนกล"

"ฝ่ายยายเฒ่าทศประสาธชาติไพร"

ส่วนในบทสำนวนปัจจุบัน ก็มีกล่าวถึงเช่นกันว่า

"ยายเฒ่า เฒ่าเลห์คะเนไค"

"ไปบอกอุเฒ่าเฒ่ามารยา"

"เชื่ออุเฒ่าแพศยาอาธรรม"

✓ การใช้คำเสริมลักษณะอุปนิสัยนี้จะเป็นการบ่งบอกให้ผู้ดูเข้าใจลักษณะของ
ตัวละครนั้น ๆ คีขึ้น ทั้งในการกล่าวถึงตัวทศประสาธ ทุกครั้งจะใช้คำนำหน้าว่า
ยายเฒ่า หรืออุเฒ่า บ่งบอกถึงความชราของรูปลักษณะ และอายุ นอกจากนั้นยังมี
ลักษณะเป็นคนเจ้าเลห์แสนกล เจ้ามารยาไว้วางใจมิได้ ดังบทบาทของนางใน
เรื่องี่แสดงความเจ้าเลห์มารยาให้ปรากฏอย่างชัดเจนเมื่อตอนเข้าไปร้องไห้ฝากตัว
กับนางจันทสุดาจนเป็นที่ไว้วางใจ และสามารถล่อหลอกเอาพระขรรค์ของควีไปเผาไฟได้

เรื่องไชยเชษฐ์

การใช้คำบอกลักษณะตัวละครในเรื่องนี้ไม่ค่อยชัดเจนนัก มีแต่เพียงกล่าวเสริมให้พอรู้ว่าฐานะของนางทั้ง 7 นั้นเป็นเพียงนางสามัญ ซึ่งมีผู้ถวายตัวให้เป็นต้นางสนมเท่านั้น ไม่ได้อยู่ในฐานะราชธิดาซึ่งอภิเษกให้เป็นมเหสีเช่นนางสุริยชา นางเอกของเรื่องจากคำเสริมที่ใช้ในบทพระราชนิพนธ์ และบทปัจจุบันว่า

"มึงทั้งเจ็ดคนอีชาตixa"

"เหมอีชาตixaหน้าเป็น"

"เพราะภูหลงกลอีคนพาล"

"พอหลงเชื่อฟังอีแพศยา"

คำเหล่านี้แสดง ชาติตระกูลของนางทั้งเจ็ด และให้ลักษณะนิสัยของตัวละครไว้พอสังเขป ซึ่งรายละเอียดในเรื่องนั้น บทบาทของนางทั้งเจ็ดก็มีไม่มากนัก ไม่ถึงกับเด่นชัด หากแต่เป็นชนวนของเรื่อง ซึ่งมีบทบาทอยู่เพียงช่วงเดียว แล้วก็หมดไปตามเนื้อเรื่อง

ตัวละครที่มีบทบาทสำคัญอย่างค่อนข้างเด่นชัด ตัวหนึ่งคือตัวนางวิฬาร์ ซึ่งแม้จะไม่มีคำบอกลักษณะเด่นชัดบ่อยครั้งนัก แต่ผู้แต่งก็ได้เสนอลักษณะโดยสรุปของนางแนวไว้วาง

"แสนเอ๋ยแสนรู้ ทั้งซู้ทั้งเคียดเลี้ยคลี"

"วิฬาร์ลับปากไว้อย่าง"

จะเห็นว่า เพียงเท่านั้นก็เข้าใจลักษณะนิสัยของวิฬาร์ได้ดี ถึงลักษณะนิสัยที่ชอบพูดจาเลี้ยคลีประชดประชัน และมีฝีปากคม ไม่เกรงหรือลดละให้ใคร ดังบทบาทของนางที่ปรากฏให้เห็นในบทละครเรื่องไชยเชษฐ์ ส่วนนางอุษยานั้นไม่มีข้อมูลที่เป็นเนื้อหาตอน

เรื่องสังข์ทอง

ตัวละครที่มีการใช้คำบงบอกลักษณะเป็นการเน้นให้เห็นเด่นชัด ได้แก่
 ตัวนางจันทาเหวี่ มเหสีฝ่ายชาย และตัวทกเขยของท้าวสามนต์ ดังกลอนในบท
 พระราชนิพนธ์ว่า

"จันทาตัวเข็ญจะเป็นใหญ่"

"จันทาตัวดีไม่มีสอง"

"นางจันทาตัวคิรีชยา"

"จันทาแสนกลคนขยัน"

"จันทาใจจิตรีชยา"

ส่วนในบทอุบายนั้น มีปรากฏถึงลักษณะนางจันทา เช่นกันว่า

"กูนีหลงทั้งอีจันทา"

"จันทาใจจิตรีชยา"

"อีซาคชั่วทรชนคนบักสี"

จากการใช้คำขยายเหล่านี้ ทำให้เห็นลักษณะของนางจันทาได้ชัดเจน ว่าเป็นคนมักใหญ่
 ใฝ่สูงมากด้วยเล่ห์เหลี่ยม และความริษยา นางจึงมีพฤติกรรมไปในทางร้ายโดย
 ใช้เล่ห์กลทุกวิถีทาง เพื่อให้ได้มาซึ่งความเป็นใหญ่ ตามที่นางต้องการ

ส่วนทกเขยนั้น ผู้แต่งพยายามจะเน้นให้เห็นลักษณะอันชวนชบช้น นอกจาก
 การบรรยายท่าทางและบทบาทของทกเขยที่เจตนาให้เป็นตัวตลกแล้ว ยังมีลักษณะ
 ของการใช้คำขยายเพื่อช่วยเสริมลักษณะอีกด้วย ดังตัวอย่างจากบทพระราชนิพนธ์
 และบทในปัจจุบัน

"ทกเขยตระหนกตกประหมา"

"ทั้งทกตกประหมาตาขาว"

"ทกเขยหนาวจอยหงอยเหงา"

"หกเซยหน้าจอยหงอยเหงื่อ"

"หกเซยคิพวันขวัญหาย"

"เห็นหกเซยเคอะเซอะมา"

จากการใช้คำเหล่านี้จะเห็นลักษณะสำคัญของหกเซยได้ว่าเป็นคนซื่อซลาด
ทำอะไรจึงขาดความเชื่อมั่นและเคอะเขินไปหมด ดังนั้นเป็นต้น

บทส่วนวนอยู่ชยานั้นความตอนนั้นข้อมูลขาดหายไป

ส่วนตัวพระสังฆนั้นจะมีการใช้คำที่เน้นให้เห็นลักษณะสำคัญของพระสังฆว่ามี
ผิวเนื้อเป็นสีทอง จึงมักมีคำประกอบว่า

"พระสังฆทองผ่องใส"

"พระสังฆทรงสวัสดิ์ศรีศรี"

"พระโคมยงทรงสวัสดิ์ศรีศรี"

"พระสังฆคุณองค์ทองทา"

แต่เมื่อแสดงบทบาทของเจ้าเงาะ ซึ่งมีบุคลิกแตกต่างไปอีกแบบหนึ่ง คำบ่งบอก
ลักษณะของเจ้าเงาะที่ใช้มากที่สุด คือ "เจ้าเงาะแสนกลคนขยัน" คำว่า "แสนกล"
นั้นปกติ จะใช้ในความหมายที่ไม่สู้จะดีนัก คือแสดงถึงความมีเล่ห์กลแฉฉวย เชื่อถือ
ไม่ได้ ซึ่งเจ้าเงาะก็เป็นเช่นนั้นจริง ๆ เพราะมีเล่ห์กลเสแสร้งอำพรางความเป็นจริง
ของตนเพื่อให้ใครรู้ เป็นการหลอกลวง และพฤติกรรมที่แสดงในบทบาทเจ้าเงาะ
ก็ล้วนเป็นสิ่งที่เชื่อถือไม่ได้ และยังมีคำว่า "คนขยัน" เข้ามาเสริมอีก ยิ่งแสดงให้เห็น
ว่าไม่เคยอยู่เฉยเลย จะต้องพยายามหาเรื่องล่อหลอกใคร ๆ อยู่ตลอดเวลา เช่น
ทำเป็นโง่ แกล้งวัดเหวี่ยงถูกพ้อตบบ้าง หกเซยบ้าง ทำเป็นคนบ้า ๆ บอ ๆ ไม่รู้เรื่อง
ทั้งนี้เพื่อกลบเกลื่อนลักษณะอันแท้จริงของตนเอง คำว่า "แสนกลคนขยัน" นี้มีใช้กับ
นางจันทาเหว็ดด้วย แต่การใช้คำเสริมคำนี้กับตัวละครทั้งสองดังกล่าวนั้น มีความหมาย

ทางกันไป ตรงที่เจ้าเงาะมีความแสนกล และใช้เล่ห์กลอยู่เป็นนิจ จนเป็นคนขยัน แต่ก็มีได้ใช้เล่ห์กลสร้างความเคียดแค้นให้กับผู้ใด แต่นางจันทานั้นใช้เล่ห์กลทุกรูปแบบเพื่อให้คงปรารถนาแห่งตน โดยไม่คำนึงว่าจะสร้างความเคียดแค้นทุกข์ยากให้กับผู้ใด นางจึงเป็นผู้ที่ขยันสร้างความเคียดแค้นให้ผู้อื่น เป็นการบ่งบอกลักษณะในแง่ร้าย แต่สำหรับเจ้าเงาะเป็นการใช้คำเพื่อบ่งบอกให้รู้ว่าเป็นลักษณะแฝงของตัวเอกซึ่งจำเป็นต้องมีเล่ห์กลเพื่อแอบแฝงความจริงบางอย่าง

เรื่องสังข์ศิลป์ชัย

จากบทละครที่ปรากฏทั้ง 3 ส่วน เรื่องนี้มีอยู่ไม่สูงจะมากนัก และเป็นเรื่องในตอนท้ายคือหลังจากที่ช่วยนางเกสรสมณฑาผู้เป็นอา กับนางสุพรรณลูกของผู้เป็นอามาแล้ว ตัวที่มีคำบ่งบอกลักษณะเด่นจึงได้แก่ ศรีสรรค์ หรือกุมารทั้งหก เช่น

"ศรีสรรค์แสนกลคนขยัน"

"ทั้งหกแสนกลคนขยัน"

"ศรีสรรค์แสนกลรายมนต์เป่า"

จะเห็นว่าใช้คำเช่นเดียวกับเจ้าเงาะ และนางจันทา แต่พฤติกรรมตามมาจะขยายให้ผู้อ่านทราบได้ว่า เป็นความหมายในแง่ใด เป็นเพียงแสนกลด้วยคำพูดที่พลิกแพลง ไปปกปิดเป็นส่วนใหญ่และแสนกลด้วยการกระทำบ้างแต่ไม่มากเพราะไม่ค่อยมีโอกาสให้นางจันทาเห็นในเรื่องสังข์ทอง

คำบ่งบอกลักษณะตัวละครเรื่องสังข์ศิลป์ชัยนี้ ในส่วนนอกระบบไม่มีปรากฏใช้ส่วนในบทปัจจุบัน ก็เป็นลักษณะเช่นเดียวกับลักษณะของไกรทอง และคำวิคือบอกริยาตัวละครต่อไปเลย เช่น

"เจ้าศรีสรรค์หาจึงแก้ไข"

"พระกุมารทั้งหกตกประหม่า"

จากตัวอย่างการใช้คำที่ช่วยบ่งบอกถึงลักษณะอุปนิสัยของตัวละคร แทนคำสร้อยอื่น ๆ ที่ใช้กัน เช่น องค์พระไชยเชษฐาธิราช สองพระชนนีศรีใส องค์ท้าวสิงห์เป็นใหญ่ คำเหล่านี้เป็นลักษณะของคำสร้อยที่เข้ามาเสริมชื่อตัวละคร โดยมีได้ช่วยด้านบ่งบอกลักษณะนิสัยพิเศษแต่ประการใด ซึ่งจะปรากฏอยู่โดยทั่วไปในบทละครว่า อาจเป็นไปได้ที่ตัวละครเหล่านั้นไม่มีลักษณะนิสัยพิเศษที่จะต้องเน้น เป็นที่น่าสังเกตได้ว่า ตัวละครที่มีลักษณะเป็นพิเศษนั้น มักจะเป็นตัวละครฝ่ายปฏิบัติซึ่งผู้แต่งใคร่จะเสนอบทบาทที่ผิดจากตัวละครอื่น ๆ เพื่อให้สะกิดใจผู้ดู และเป็นการดึงดูดความสนใจ นอกจากจะใช้คำบ่งบอกสำหรับตัวฝ่ายปฏิบัติแล้ว ก็จะใช้กับตัวละครที่มีมนุษยสัมพันธ์ เช่น เจ้าเงาะ นางวิฬาร์ สิงห์รา เพื่อให้คนดูเกิดความเข้าใจในลักษณะโดยบุคลิก และลักษณะนิสัยได้ชัดเจนยิ่งขึ้น เมื่อมีความเข้าใจก็จะทำให้การดูการแสดงละครเกิดความสนุกสนานได้ง่ายและมากยิ่งขึ้น

3.2 บทกบ்தำนองเพลงร้อง

ทำนองเพลงร้องที่ใช้ประกอบบทละครนั้นเป็นสิ่งสำคัญอีกอย่างหนึ่งสำหรับการแสดงเพราะการดำเนินเรื่อง และอารมณ์ของการแสดง อยู่ที่ด้อยคำและทำนองเพลงร้องทั้งสิ้น ดังนั้นผู้ร้องประกอบการแสดง ทั้งคนเสียงและลูกคู่จึงต้องเป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถ เข้าใจการแสดง เพลงร้อง คนตรี และลักษณะของคำประพันธ์ที่ใช้เป็นบทละคร การแสดงละครจึงจะดำเนินไปตามความมุ่งหมาย

เรื่องบทกบ்தำนองร้องนั้น จะต้องอาศัยคนร้องเป็นสื่อในการถ่ายทอดอีกชั้นหนึ่ง การที่บทเพลงนั้นจะสื่อความหมายและอารมณ์ของเพลงได้เพียงใดจึงขึ้นอยู่กับผู้ร้อง การสอดใส่คำร้องเข้ากับทำนองเพลงนั้น ผู้ร้องจะต้องคำนึงถึงสิ่งสำคัญ 2 ประการคือ

ประการแรก การสอดใส่ทำนองเอื้อน ผู้ขับร้องจะต้องรู้ทำนองเพลงที่จะร้องเป็นอย่างไร เพลงแต่ละเพลงจะมีทำนองและลีลาโดยเฉพาะ ผู้ร้องจะต้องรู้ทำนองการเอื้อนเสียงสูงต่ำ และจะต้องสอดใส่ด้อยคำตามบทให้เข้ากับทำนองเพลงนั้นๆ

การสอกล่อด้อยคำในบทให้เข้ากับทำนองร้องนั้น ถือว่าสำคัญมาก เพราะนอกจากจะต้องเอื้อนให้ถูกทำนองเพลงแล้ว ยังจะต้องระมัดระวังมิให้ด้อยคำที่เอื้อนผิดความหมายไป เพราะบางกรณีถ้าเอื้อนตามทำนองเพลงแล้ว บังเอิญไปตกที่คำนั้นแล้ว เสียงจะเพี้ยนความหมายไปจากคำจริงในบท ผู้ร้องก็ต้องมีเทคนิคในการหลบเสียง เพื่อคงความหมายไว้

ประการที่สอง การแบ่งวรรคตอน การจะขับร้องเพลงให้ถูกต้องและเกิดความไพเราะนั้น นอกจากสอกล่อด้อยคำให้ถูกทำนองแล้ว ยังต้องระมัดระวังมิให้ด้อยคำที่เอื้อนแล้ว อีกประการหนึ่งก็คือต้องระมัดระวัง การแบ่งวรรคตอนของบทที่นำมาร้อง ซึ่งจะมีลักษณะคำประพันธ์ชนิดต่าง ๆ ในบทละครนอกนี้เป็นคำกลอน ในบทที่เป็นกลอนและโคลงนั้น สิ่งที่จะต้องระวังก็คือสัมผัส การขับร้องบทที่เป็นกลอนนั้นมีสัมผัสอยู่ที่หนึ่งที่จะต้องระวังเป็นพิเศษคือ สัมผัสระหว่างท้ายวรรคแรก กับคำที่สองหรือสามในวรรคที่สอง จะต้องควาตกคำใด เพื่อจะได้แบ่งวรรคให้ตรงตามจุดที่สัมผัสตก แต่ถ้าลงที่คำที่ 5 หรือ คำที่ 6 ก็ไม่มีปัญหาดังตัวอย่าง

"พระเลื้อเมืองเรืองไชยไค้เมตตา ขอให้เกิดบุตรอายุใจ"

"เป็นหญิงครองเมืองมณฑล เสนีรพลจะเคียงฉันท์"

สังข์ทอง : รัชกาลที่ 2

จะเห็นได้ว่า ตัวอย่างทั้งสอง วรรคหลังเป็นกลอนเจ็ดคำปกติการอ่านแบ่งวรรคคำของกลอนเจ็ดคำนั้นจะแบ่งเป็น 00/ 00/ 000/ หรือ 000/ 00/ 00/ ทั้งนี้ขึ้นกับเสียงสัมผัสว่าจะตกที่คำใด ในการร้องก็เช่นกัน ผู้ร้องจะต้องดูบทล่วงหน้า เพื่อแบ่งวรรคคำในบทให้ตรงตามเสียงสัมผัส ตัวอย่างแรกจะตกคำที่ 5 วรรคนี้จึงต้องแบ่งคำเป็น 000/ 00/ 00/ จะแบ่งเป็น 00/ 00/ 000/ ไม่ได้ เพราะจะเสียความ ส่วนตัวอย่างที่ 2 ตกเสียงสัมผัสคำที่ 4 จึงต้องแบ่งวรรคเป็น 00/ 00/ 000 จึงจะร้องไม่สะดุด

จากที่กล่าวมาจึงเห็นได้ว่า การขับร้องมีส่วนสำคัญที่จะช่วยให้ท่านเองและ
อารมณ์เพลงสอดคล้องกับบทเพื่อเป็นผลสำคัญต่อไปยังการแสดง และผู้ดู ดังนั้นผู้ร้อง
จึงต้องระมัดระวังท่านเองเพลง ระดับเสียง ถ้อยคำ และจังหวะให้ถูกต้อง และสิ่ง
สำคัญอีกประการหนึ่ง ก็คือ การใส่อารมณ์เศร้าโศก อาลัย รัก โกรธ ยินดี ให้
สอดคล้องกับบทตามท้องเรื่องเพื่อสร้างผู้ดูให้เกิดอารมณ์คล้อยตามไปด้วย

ท่านเองเพลงร้องประกอบการแสดงละครนอกนั้นจะมีจังหวะค่อนข้างเร็ว
กระชับ กระฉับ ชัดเจน เพราะละครนอกมุ่งดำเนินเรื่องรวดเร็ว ชบชั้น¹ แต่ใน
บทรัก บทโศก ท่านเองเพลงร้องก็ยังคงมีลีลาที่สอดคล้องกับอารมณ์ในบท ซึ่งต้องผ่อน
จังหวะให้ช้าลง เมื่อถึงบทโกรธจึงเร่งจังหวะให้กระชับขึ้น

ท่วงท่านเองเพลงร้องในบทละครนอก แบ่งตามลักษณะของอารมณ์เพลงได้
ดังนี้

3.2.1 ท่วงท่านเองที่เชื้องขานมนวล แสดงความยิ่งใหญ่ สง่างาม
เพลงประเภทนี้จะมีท่านเองเอื้อนมาก ได้แก่ เพลงที่ใช้แนะนำตัวละครเมื่อกล่าวถึง
เป็นครั้งแรก หรือใช้สำหรับการนั่งเมืองของกษัตริย์ และตัวละครสำคัญ ๆ ที่มีฐานะ
บรรดาศักดิ์ มีท่วงท่านเองของการไครครวญ ครุ่นคิด คำวิ เถรียมการ เพลงที่ใช้
คือเพลงช้าหรือช้าปี่ ซึ่งเป็นเพลงเดียวกันมีในบทละครนอก ทั้งสามสำนวน ดังตัวอย่าง
บทร้องเพลงช้า จากเรื่องไชยเชษฐ์

เพลงช้า

๑ เมื่อนั้น

สัณทิตเหนือแท่นรัตนบุรี

คอยองค์หลานน้อยเสนาหา

แก่งส่งสุรเสียงสนั่นไป

ท่านท้าวสิงหลยักษี

พรั่งพร้อมนารีกำนัลใน

จะชักนำบิดาเข้ามาไหว

ภูวไนยทำตึงมึงพักตร์

ฯ 4 คำ

ไชยเชษฐ์ : รัชกาลที่ 2

¹มนตรี ทรามบ่อ และคณะ คู่มือครูศิลปกรรม ขับร้องไทย 1-2 หน้า 29

จากตัวอย่างบทจะเห็นว่า เนื้อหาที่กล่าวถึงตัวละครสำคัญ เสด็จออกนั้งเมือง เป็นการเริ่มฉากแรกของตอนไชยเชษฐาเข้าเฝ้าท้าวสิงหล ซึ่งตัดตอนจากเรื่องที่กำลังกล่าวถึง นารายณ์ธิเบศร์กำลังพาไชยเชษฐาเดินทางมาเข้าเฝ้า เนื้อหาจึงสอดคล้องกับท่วงทำนองเพลงที่แซมซา มีสง่า จังหวะหนึ่งที่รวบกลับมาในตอนต้นวรรค ประกอบกับทำนองของเพลงนี้ จะทำให้ฟังดูเหมือนการใช้ความคิด พิจารณาใคร่ครวญ และจะตีจังหวะตกเป็นจังหวะ 2 ชั้น ในตอนท้ายของทุกวรรค เช่น วรรคแรก เมื่อเอ่ยแล้วจะเอื้อนทำนองเพลงเมื่อจะลงคำว่า เมื่อนั้น ก็จะลงจังหวะหนึ่งดับ ดังนี้

เมื่อ ...เอ่ย... เมื่อ. นั้น
 ดึง ดึง ดึง ดึง .. ดึง ดับ

3.2.2 ท่วงทำนองอ่อนหวาน นุ่มนวล ไพเราะน่าฟัง ท่วงทำนองเพลงดังกล่าวจะเป็นทำนองที่ใช้แสดงอารมณ์ต่าง ๆ ดังนี้

3.2.2.1 ใช้แสดงความรักหรือเกี้ยวพาราสี เพลงที่ใช้ได้แก่ ลีลากระทุบ ซาตรี และโอโลม เมื่อพิจารณาเนื้อความในบท เพลงลีลากระทุบที่มีปรากฏอยู่ในบท ละครพระราชนิพนธ์ 2 เรื่อง คือสังข์ทอง และสังข์ศิลป์ชัย ส่วนนอยุขยามีปรากฏในเรื่องมณีพิชัย เป็นเพลงสองชั้น ซึ่งบรรยายความรู้สึกของชายหนุ่มที่ติดเนื้อต้องใจในหญิงสาว และทำนองร้องของเพลงนี้ก็นุ่มนวล ละเมียดละไม สอดคล้องกับความรู้สึกของผู้ที่ตกอยู่ในความรัก

ส่วนเพลงซาตรี และโอโลมนั้น ท่วงทำนองจะมีลักษณะติดพัน ใช้จังหวะตก* จึงฟังนุ่มนวล แด้นักแนบ เหมือนลักษณะของการเกี้ยวพาราสี ที่ต้องมีความนุ่มนวล แต่จริงจัง มีทั้งการโอนอ่อน และรุกเร้า เมื่อพิจารณาบทจะเห็นได้ว่าบทที่ใช้บรรจุเพลง

* จังหวะตก เป็นจังหวะในการตีฉิ่ง ซึ่งหมายถึงการตีฉิ่ง สลับกันไประหว่าง ซ้ำกับเร็ว คือจังหวะแรกตีฉิ่งดับในอัตราจังหวะ 3 ชั้น จังหวะที่ 2 ตีในอัตรา 2 ชั้น สลับกันไปเช่นนี้

ทั้งสองนี้จะมีวาทะไปในทาง การพูดจาหวานลอม เพื่อให้หญิงรัก เป็นการเกี้ยวพา
ซึ่งมีทั้งการปลอมประโลม และหยอกเย้า ดังตัวอย่าง

โอโถม

๑ ครันถึงจึงเข้าปราสาททอง
กอดจูบลูบนันพิรมใจ

นั่งแอบแนบน้องพิชไทม
นางฉันทกมลรักไศด้วยไกรธา
คำวี : กรุงเก่า

ชาตรี

๑ ยอดเออยอดค้ม
พิชชยอกคอกเจ้าอย่าไกรธา
ซึ่งกลัวว่าจะกลายเป็นกุนกิล
พิชจะลงเลขยันต์กันไว้
อย่านิ่งนิ่งโถลทำไขชู
รำคาญชักรานเข้าชั

ความจริงพิชรักเจ้าหนักหนา
ไม่ทิ้งขว้างร้างหายจะพาไป
ไม่อาจออกจากที่จำได้
มิให้รูปกลับเป็นกุนกิล
จะไปหรือจะอยู่ให้รู้ที่
เมื่อมิไปแล้วก็แล้วไป

๖ คำๆ

ไกรทอง : รัชกาลที่ 2

ลีลากระทุม

๑ เมื่อนั้น
นั่งคิดนอนคิดทุกคืนวัน
ยังหวาดหวั่นพรันจิตอีกเอน
ชะเง้อดูสุพรรณกับพระอา
จึงกระซิบบอกใบ้ไห้ทรงรู้
จะยองเบาเข้าหานางเทวี

ศรีล้นทสแลนกลคนขยัน
จะเข้าหาสุพรรณกัลยา
ความรักตกเตือนให้ใจกล้า
เห็นนิทรหลับไหลไค่ทองที่
จงหลับนอนนิ่งอยู่อย่าอิงมี
วันนี้คงสมคะเนนิก
สังข์ศิลป์ชัย : รัชกาลที่ 2

3.2.2.2 เพลงที่ใช้ชมความงามและชมธรรมชาติมีปรากฏได้ 2 เพลงคือ เพลงชมโฉม สำหรับชมความงามของมนุษย์ และเพลงชมคองนอก ซึ่งใช้ในการชมป่าเขา พืชพันธุ์ในป่า และฝูงนกสัตว์ป่าทั้งปวง ทั้ง 2 เพลงนี้เป็นเพลงสองชั้น เพลงชมโฉม มีจังหวะเนิบช้ากว่า ชมคองเล็กน้อย มีเอื้อนมากแห่งกว่า และมีพิพาทย์รับสั้น ๆ ทุกคำกลอน เพื่อทอดเสียงส่งให้ร้องในวรรณคดีไป มีความนุ่มนวลไพเราะ เหมาะกับการใช้กล่าวถึงผู้ทั้งงาม ทั้งตัวอย่าง

ชมโฉม

๑ นิ่งพินิจพิศโฉมเจ้าพรามน้อย
พิศภักตรณองผิวโสภา

แซมช้อยหน้ารักเป็นหนักหนา
ดังจันทร์ทราตรึงกลมคณันทิล

เพลงชมโฉมนี จะมี:

ส่วนเพลงชมคองนั้นเป็นเพลงท...

กว่ามีทำนองเอื้อนไม่ยาวนานักและน้อยจุก เหมาะกับบทก...

ผลิตเพลงกับความงามของธรรมชาติ มีการหยุดชมนกชมไม้ และเก็บพืชพันธุ์ต่างๆ เช่นตัวอย่างบทร้องเพลงชมคองในเรื่อง สังข์ศิลป์ชัย ซึ่งมีปรากฏในบทรัชกาลที่ 2 และบทปัจจุบัน บทอยุธยาไม่มีปรากฏ

ชมคอง

๑ ชื่นชมรุกขชาติคานเคียร
มุกมวงพวงผลแกว่งไกล
พระสังข์ศิลป์ชัยหาไม้งาม
ศรีสันทกมเก็บกอนคินทั้ง

เต็งตะเคียนยางbungสูงไสว
เฟื่องไฟไกรกร่างมะปรางปริง
สอยผลสุกห้ามทุกกานถึง
หลนรวงชวงชิงกันไปมา
สังข์ศิลป์ชัย : รัชกาลที่ 2

แต่เพลงชมคกงอกในเรื่องไชยเชษฐานั้น มีบทที่แสดงความเศร้าเป็นเชิงชม
 ป่าและให้หวนคิดถึงนางสุวิงชา จึงเป็นการชมป่าที่แฝงความรู้สึกเศร้าสร้อยอยู่ด้วย
 บทกับทำนองจึงซึ้งอยู่เล็กน้อย ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับการใช้ลีลาเสียงของคนร้อง ซึ่งจะทำให้
 ท่วงทำนองอันไพเราะเข้มข้น เป็นความสดชื่นที่คิดจะเหงาเศร้าสร้อยอยู่เล็กน้อย
 คงความในบทว่า

ชมคอง

๑ พระเสด็จเข้าไปในไพรพฤกษ์	คะนึ่งนึกถึงเจ้ายอดเสนาหา
พลางชมรุกขชาติค้ำคาง	บ้างทรงผลมกกา อรชร
หอมหวานลอบ นารวยริน	กลั้วกลืนเหมือนกลืนดวงสมร
พระผืนแปรแลเห็นทิวาการ	บ้างบินรอนเรียกคู่บางจับคอย
เบญจวรรณจับวัลย์พันอุโลก	ถวิลวันวิโยคที่โศกสร้อย
กระลึงจับไม้กระลึงลอย	เหมือนขับไล่สวณ้อยให้คลาดแคล้ว
นกหว้าจับไม้ชานางนอน	เหมือนน้องวอนว่าพ้อยแจ้วแจ้ว
	ไชยเชษฐ์ : รัชกาลที่ 2

บทร้องชมคองในนี้มีเฉพาะในบทพระราชนิพนธ์ไชยเชษฐ์ ส่วนวนเคี้ยว
 เท่านั้น ไม่ปรากฏในบทอยุธยา และบทปัจจุบัน

3.2.2.3 เพลงที่ใช้ในการอามน้ำเตงตัว เป็นเพลงที่มี
 ความไพเราะรื่นรมย์อีกชุดหนึ่ง เป็นเพลงที่มีจังหวะกระชับ และมีทำนองเอื้อนมาก
 จะมีการร้องซ้ำคำต้นของวรรคที่สอง เป็นการย้ำคำให้ดูกระฉับกระเฉง แต่จริงๆ
 แล้วน่าจะเป็นการเปิดช่องให้ผู้แสดงได้แสดงบทบาทหยิบโน้มนำ ผู้ทหรือใส่ตามบทบรรยาย
 ได้แก่ เพลงลงสรลงมอญและเพลงโทน เช่นบทของไชยทัตในเรื่องคาวี ว่า

โชน

๑ ชำระสระสร้งทรงเครื่อง
แล้วกินวณยาน้ำมัน
คาคกระกรุกเครื่องรางอย่างยอก
แล้วคั้นน้ำสุรา อาพัต

รุ่งเรืองพรรณรายฉายฉน
โศกพันผูกผ้าประเจียครัด
แหวนพิรอดสอใส่ไม้พระหัตถ์
พอกำคัตติงตัวไมกลัวใคร
คำวี้ : รัชกาลที่ 2

ผู้ร้องจะร้องวรรคที่สองว่า "โศกพัน" แล้วซ้ำ "โศกพัน" อีกครั้งจึงร้องบทต่อไป
เป็นเช่นนี้ทุกคำกลอนจนจบเพลง เพลงโชนมีปรากฏทั้ง 3 ส่วนวน

อีกเพลงหนึ่งในชุดนี้คือ เพลงชมตลาด เพลงนี้ใช้จังหวะคัต และไม่มีเอื้อนมาก
เท่าสองเพลงข้างต้น แต่ลีลาเพลงนุ่มนวลกว่า เพลงชมตลาดจึงมักใช้กับตัวละคร
ฝ่ายหญิง ส่วนโชน และลงสรลงมอญนั้นจะใช้กับตัวละครฝ่ายชาย มีใช้ทั้ง 3 ส่วนวน

เชิด

๑ เมื่อนั้น

ชมตลาด

สุรียนสินทยาในราตรี
คมแคงหาแปงน้ำมันยาย
หอมฟุ้งรุ่งเรืองควยเครื่องทรง

โฉมนางจันทามาริร

เข้าที่ส้างสำอางอิง
เฉิดฉายฉิวพองนวนลหิง
พุกพาคปลาออิงแตกอนมา
สังข์ทอง : กรุงเกา

ชมตลาด

รูปทรงคงเป็นยอพระกลืน
นุ่งโกไสยพิศตราคาทอง

งามสิ้นสารพัดไม้ขัดข้อง
หม่นสาสไบกรองสำหรับองค์
มณีพิชัย : วิทยาลัยนาฏศิลป์

3.2.2.4 เพลงที่ใช้แสดงความรื่นเริง ยินดี เบิกบานใจ

เพลงจะมีจังหวะกระชับ แสดงความสดชื่นรื่นเริง มีความแจ่มใสในจิตใจ ใช้สำหรับ
อวยพร หรือใช้จับระบำรำร้อง เพลงในชุดนี้ได้แก่ เพลง พระทอง มุล่ง สระเบุทรง
สร้อยสนคัก สีนวล เนื้อหาในบทมักกล่าวถึงความยินดีในเรื่องต่าง เป็นสุขใจ
สบาย มีเฉพาะส่วนวรรณกาลที่ 2 และส่วนฉบับปัจจุบัน เช่น

เพลงสระเบุทรง

พระหยอกนางพลาถกอบคองคาศัก	บังอรคอนสับคเป็นอนหนี้
เลี้ยวไล่ไขควักกลยาณี	สรวลระวิกซิกขุสำราญใจ
	คำวิ : กองการสังคีต

เพลงมุล่ง

เมื่อนั้น	ท้าวหลานนคียมของผองใส
จึงตรัสแกธิดายาใจ	พอให้ประชุมกษัตริรา
นางเยาวเจ้าจงไปเลือกคู่	ที่สมควรเป็นคู่เสนา
ถ้าแน่นประกอบชอบวิญญาณ์	จงหิงมาลัยไปให้ส่วนมือ
	สังข์ทอง : รัชกาลที่ 2

3.2.3 ท่วงทำนองเยือกเย็น โหยหวน คร่ำครวญ เพลงในท่วง

ทำนองนี้จะเป็นเพลงที่มีการเอื้อนและทอดเสียง ครวญเสียงมาก มักใช้แสดงถึงอารมณ์
เศร้า เหนงหงอย รำพึง รำพัน หรือคร่ำครวญวิงวอน ขวนให้น่าสงสาร มักเป็นเพลง
สองชั้น อย่างช้า แยกใช้ดังนี้

3.2.3.1 ใช้แสดงความโศกเศร้าเสียใจ ทำนองเพลงจะมี
การเอื้อนมาก การทวนเสียง และครวญเสียงมาก แสดงอารมณ์เศร้าหมอง

ลีลาของเพลงเหมือนมีการคร่ำครวญสะอึก สะอื้น และมักมีหน้าพาทย์เพลงโศกต่อท้าย เพลงในชุดนี้ได้แก่ เพลงพญาโศก หยอย หยอยเขมร โอปี โอ้อ้อ โอ้อาย โอ้อาว ทรณี ร้องไห้ ซึ่งเนื้อหาในบทจะเป็นการคร่ำครวญว่าพันถึงความยากลำบาก ความทุกข์ การพลัดพราก การสำนึกในความผิดพลาด เช่นตัวอย่าง จากบางเพลง

โอ้อาย

วาววางยกเอาลูกน้อย
ร้องทูลพระองค์ทรงสกล
กรูปร่างเสียอย่างแล้ว
จะไม่คืนคงอย่าสงกา
สิ่งใดเมียโคพลาคพล้าง
เมียขอขมาอาไภย

น้ำเนตรหยดย้อยคั่งฝอยฝน
น้องคนมีกรรมจะขอลา
พระแก้วจะไม่ได้เห็นหน้า
มิไคร่องฝ่าพระบาทไป
แต่หลังให้ชัศฉันทาสัย
อย่าได้เป็นเวราเลย
สังข์ทอง : รัชกาลที่ 2

เพลง
โอ้อ้อพอคำวีของพิเอย
โอ้อ้อ
จึงคนใจไทยไกลพิยา
พชนไซลิกนี้แล้ว
ถ้าใครหันหันไหม้นลัย

ก้มสิ่งใดเลยเป็นนักหนา
เวราเราแล้วแก้วกลอยใจ
แต่แก้วคำพิไปอยู่ไหน
สุดใจพิแล้วแก้วพิเอย
คำวี : กรุงเก่า

3.2.3.2 เพลงที่ใช้วงวอน ออกอ้อนชวนให้สังสาร เพลงในชุดนี้จะมีท่วงทำนองไปในทางเศร้าสร้อย วงวอน มีการครวญเสียง ทอดเสียง แต่ไม่มีลีลาทำนองที่สะอึกสะอื้น เช่นในชุดแรก เนื้อหาในบทจะเป็นเพียงการขอร้องวงวอน มีการคร่ำครวญบ้าง แต่ไม่ถึงกับร้องไห้คร่ำครวญอย่างแจ่มชัด เท่ากับในชุดแรก เพลงในชุดนี้ได้แก่ เพลงแชกลพบุรี ขวัญออน คะนาว คะนาวแปลง คังตัวอย่างบทเพลง ขวัญออน

แม่เอ๋ยแม่จา
พระคุณล้นล้นภพไตร
ไซ้ลูกจะเคื่องแคนแสนเชื่อง
เหตุควมมารดาของชาน

เลี้ยงขามาแต่เยาว์จนใหญ่
จะเปรียบด้วยสิ่งใดนั้นไม่มี
ด้วยความจำเป็นคอกจึงหนี
ทุกขรอนไรที่พึงพา
สังข์ทอง : กองการสังคีต

— เพลงตะนาวแปลง —

พระเอ๋ยพระเจ้าตา
จะตกเป็นเวรด้วยซาพัน
ถึงแม้ว่าพอตายวายชนม์
เขาจะลวงดูถูกลูกกำพร้า

โปรคประทานโทษอาญาหุ่นหัน
ให้หลานขวัญแทนคุณที่พระบิดา
ไม่ขออยู่ให้คนเห็นหน้า
ทูลพลางโศการว่ารัก
ไชยเชษฐ์ : วิทยาลัยนาฏศิลป์

เพลงในชุดนี้เป็นเพลงที่อยู่ในสำนวนปัจจุบันเป็นส่วนใหญ่ ยกเว้นเพลงตะนาว
ที่มีปรากฏใช้ในบทอุโฆษและบทรัชกาลที่ 2

3.2.4 ทวงทำนองกระชั้น รุกเร้า รวดเร็ว หนักแน่น เพลงใน
ทวงทำนองนี้ใช้แสดงอารมณ์ได้หลายลักษณะ กล่าวคือ

3.2.4.1 เพลงที่ใช้แสดงความเกรี้ยวโกรธ ตูตัน จะมีทวง
ทำนองกระชั้น และตุตัน ไค้แก เพลงสองไม้ ลิงโลด รือ-ศัพท์ไทย

เพลงสองไม้ และเพลงลิงโลด จะมีจังหวะกระแทกกระทั้น แสดงความ
ขัดเคืองฉุนเฉียว บทที่ใช้ขับร้องจะมีเนื้อหาเป็นการตอว่า คาทอ ประชดประชัน
แสดงความโกรธเกรี้ยวกราด ไม่พึงพอใจเช่น บทเพลงสองไม้ในเรื่องไกรทอง

—เพลงสองไม้—

ลืมสลักหักโค่นไม้ทนได้
 ชื่นว่าชะเง้อไกรทอง
 ไหนจะไปหาพระอาจารย์
 คือเธอคนนั้นแล้วหรือไร

สองนางวางเข้าไปถึงในห้อง
 ข้างปกเลนคลองคลองสบายใจ
 เป็นที่นมัสการอันโตใหญ่
 ซึ่งนิมนต์มาไว้ในศาลา

ไกรทอง : กองการสังคีต

ส่วนเพลงรือ และศัพท์ไทยนั้น จะมีท่านองรุกเร้า คุณัน และจิงหะจะ
 กระชั้นขึ้นเรื่อย ๆ คล้ายกับลักษณะอารมณ์ไกรทองของมนุษย์ ซึ่งจะคุณันและทวีความ
 รุนแรงขึ้นเรื่อย ๆ ส่วนความในบทนั้นกล่าวถึงความไกรทองคนเดียวจนถึงลุกขึ้นไล่ตบตี
 กัน ตัวอย่างเพลงรือ

อีเอยอีเจ้าคน
 กลาคีหนีโย
 หัวมึงจะพับ
 วาพลาทรวงธรรม

ยังขึ้นเสียงเถียงลงทะเลาะได้
 อีใจ ฉกรรจ์
 ลงกับพระขรรค์
 ไล่ฟันกล้า
 ไชยเชษฐ์ : รัชกาลที่ 2

จะเห็นว่าบทขับร้องเพลงรือ และเพลงศัพท์ไทย จะมีลักษณะคำประพันธ์
 ต่างไปจากกลอนบทละครทั่วไป ทุกวรรคจะมี 4 คำ ยกเว้นวรรคที่ 2 ของบทที่
 มีจำนวนคำปกติ ที่เป็นดังนี้เพราะท่านองเพลงรือและศัพท์ไทยที่ใช้ประกอบกับบท
 ห้วนและกระชั้นมีลักษณะการแบ่งวรรคในการร้อง เป็น 2 คำตลอด ดังนี้

อีเอย/อีเจ้าคน
 กลาคี / หนีโย
 หัวมึง / จะพับ
 วาพลาทรวง / ธรรม

ยังขึ้นเสียง/เถียงลง/ทะเลาะได้
 อีใจ / ฉกรรจ์
 ลงกับ / พระขรรค์
 ไล่ฟัน / กล้า

ซึ่งนับได้ว่าเป็นลักษณะเฉพาะของบทเพลงนี้ เพราะถ้ามีคำกลอนเช่นปกติ ก็จะมีจังหวะและทำนองในการขับร้อง

3.2.4.2 เพลงที่ใช้แสดงความตระหนักรู้ คั่นเต๋น หวาคกลัว เป็นเพลงที่มีจังหวะเร็ว รุกกล แสดงความคึกคัก กระตือรือร้น ไม่สู้จะมั่นคงในจิตใจ เพลงในชุดนี้ ได้แก่ เพลงกระบอก สาริกาแก้วรวม นาคราช เขมรสุดใจ สร้อย พญาธานี ซึ่งมีเฉพาะบทปัจจุบัน เนื้อความในบทจะกล่าวถึงความรื่นเริงใจ ความ ประหลาดใจ ความคึกคัก ความหวาดระแวงในสิ่งที่พบเห็น และใช้ในการต่อสู้ที่ คั่นเต๋นอุตุลุด ตัวอย่างเช่น

— เพลงกระบอก —

บัดนั้น
เกลือกถนอมชนพื้นมาใส่ไฟ
แล้ววิ่งมาคู่ทั้งสององค์
ไม่ไหวกายตายจริงแล้วคราวนี้

ยายเฒ่าเฒ่าพระขรรค์จนเหงื่อไหล
หายใจ หอบเมื่อยเหนื่อยเต็มที
เห็นล้มลงแน่นอยู่กับที่
วุ่นวิ่งตาลีตาลานมา
คำวี้ : กองการสังคีต

— เพลงสาริกาแก้ว รวม —

เมื่อนั้น
ร้ายกาจควยเป็นชาติกุมภีร์
จะเข้าจิกศีรษะนางไม่ได้
หยิกขวนกอดกักตัวแวง

วิมลาลัยย่อยไม้ออยหนี
คอคีมักำลังเรียวแรง
บัดป้องว่องไวเข้มแข็ง
พลิกเพลงผลึกใส่ไปมา
ไกรทอง : กองการสังคีต

3.2.4.3 เพลงที่ใช้แสดงความคึกคัก สนุกสนาน กระหึ่มใจ เพลงชุดนี้มีจังหวะคึกคัก กระฉับกระเฉง สำเนียงเพลงออกจะฟังชวนขันและสนุกสนาน

ได้แก่เพลงเข้ย เป็นตลิ่งนอก ตลุ่มโป่ง จินนึ่งเตียง ลำจิ้น เทพทอง เขมรไลควาย เนื้อหาของบทนี้จะเป็นการล้อเลียน เข้ยเยาะ หรือบรรยายบทบาทที่น่าขันของตัวละคร เพลงชุดนี้ส่วนใหญ่เป็นเพลงในบทปัจจุบัน มีเพลงเข้ยและเพลงปิ่นตลิ่งนอก ที่มีในสำนวนรัชกาลที่ 2 แต่ไม่มีปรากฏใช้ในสำนวนอยุธยาเลย

เพลงเขมรไลควาย

บัดนั้น
คาคอกอกเขมรวางเข้าไป

สาวสาวบ่าวผู้หญิงไม่นิ่งได้
หมายใจจะคบตีวิมาลา
ไกรทอง : กองการสังคีต

เพลงเข้ย

ชีชะหมอมัวตัวขยัน
เมื่อกกอดเสาะเข้าทำไม
แล้วฉวยฉามาจะผูกคอตาย
ไม่อดสูญคนบนเพอ

เป็นโรนักริยาเหมือนบ้าใบ้
พูดอะไรเลื่อนเปื้อนเหมือนละเมอ
ทำตะเกียกตะกายเกอเกอ
คลั่งไคล้ไหลเลอ ลืมตน
ไกรทอง : รัชกาลที่ 2

3.2.5 ท่วงทำนองเรียบ ๆ กลาง ๆ แบ่งลักษณะการใช้ออกเป็น 2

พวกคือ

3.2.5.1 เพลงที่ใช้แสดงความศักดิ์สิทธิ์ เช่น ร่ายมนต์

คาถา อธิษฐาน บวงสรวงบนบาน หรือใช้ประกอบพิธีการ ใช้กล่าวถึงเทพ เทวดา ผู้มีฤทธิ์ ได้แก่ เพลง เชื้อ เพลงเชิญ เพลงบรรเทศ ยานี่ เวสุกรรม เทวาประสิทธิ์ ดังตัวอย่าง

โอ
ยานี่ ๐ มาจะกล่าวบอกไป
ไสยาศในราชราตรี

ท้าวหทัยโกษีร
โกษีรก็อัศจรรย์

แทนแก้วอันอ่อนคังสำหล
มีเหตุเพศพารประการไคย

บ้นมาแข่งคังทอนไม
หัตในกัทอคพระเนตรมา
มณิพิชัย : กรุงเกา

— ร้องเพลงเวสุกรรม —

พลาตังจิตพิษฐานควยสัจจา
จงคำชวยชากราน
ถึงแนพันรุตจะพบชา
ให้ลูกพาคัทรอคปลอกภัย

ขอคุณพระมารดาปกเกศ
อย่าให้มีอันตรายสิ่งใด
ขออย่าให้ขึ้นมายนเขาได้
พลาตังมื่อไหวภาวนา
สังข์ทอง : กองการสังคีต

3.2.5.2 เพลงที่ใช้ในการบรรยายหรือเล่าเรื่องทั่ว ๆ ไป
มิได้ใช้แสดงอารมณ์หรือความรู้สึกใดเป็นพิเศษ ได้แก่ เพลงปี่นกลึง ลาวปี่นกลึง
สามเส้า สามไม้ สิงโต สารถี ทองยอน ขึ้นพลับพลา พนาถอย กลอนนารี ลมพัด
ชายเขา จำปานารี แหกคอกหม้อ พราหมณ์คือน้ำเต้า จระเข้หางยาว น้ำลอคได้
ทราย การะเวกขึ้นเคียว ถอยหลังเข้าคลอง กระบี่ลีลา ส้มทอง และเชิดฉิ่ง
เช่นตัวอย่าง

สิงโต

๑ นิ่งเหนือบึงลึงกรัคน์จุ
จึงตรัสเรียกโหรเขามา
คินเราฝันประหลาดนัก
มีผู้เคชาศกคาฤทธิ

พริ้งพร้อมเสน่หึงชายชวา
แล้วบัญชาแจ้งความตามนิมิต
ว่าแก้วของเรารักคังดวงจิต
มาปลุกปลุกชิงเอาของเราไป
สังข์ศิลป์ชัย : รัชกาลที่ 2

ตะเซทางยาว

๑ เมื่อนั้น
ในจิตรคิโครจอนจวัน

เจ้าพรามเพรพาเพริคเนิดฉนั้น

ไปประสมพบกันกับฉวัก

มณีพิชัย : กรุงเก่า

สมิงทองไทย

๑ เมื่อนั้น
ผลกรรมจำใจให้เรกร้าง
ฟังสี่พี่เลี้ยงก็เห็นชอบ
เห็นชอบเป็นฉิคคินิยม

พระไชยเชษฐาฟังทั้งสองข้าง

พระเคืองช่องหมองหมางในอารมณ

ฟังเจ้านางคอบก็เห็นสม

กลัวว่าอาคมเข้าคลใจ

ไชยเชษฐ์ : รัชกาลที่ 2

— ร้องเพลงกลอนนารี —

เมื่อนั้น
รับขวัญทำพันธุ์กับลูกยา

พระชนนีมีจิตเสนาหา

จะไปป่าแม่น้ำไม่ไวใจ

สังข์ศิลป์ชัย : กองการสังคีต

— ร้องเพลงนำลอคไศทราย —

มีขวานคำวิตรีในจิต
กลัวทรงครรภ์เกือบไคเวลา

ส่งสารคูชีวิตเสนาหา

จะประสูติ ทาริกาในวันนี้

มณีพิชัย : กองการสังคีต

3.2.6 ทวงทำนองที่ใช้เฉพาะกรณี เพลงที่มีทวงทำนองพิเศษซึ่งไม่สามารถจะจัดอยู่ในกลุ่มทำนองอื่น ๆ ได้ มีอยู่ 2 เพลงคือ เพลงราย และเพลงเอกบท

เพลงรายนั้น จัดได้ว่าเป็นเพลงที่มีความสำคัญมากในการแสดงละครนอก เพราะเพลงรายเป็นเพลงที่ใช้สำหรับดำเนินเรื่องให้รวดเร็ว มีจังหวะกระชับ และเกือบจะไม่มีท่อนองเอื้อนเลย เพลงรายนี้นักใช้สลับกับเพลงอื่น ๆ เพื่อไม่ให้การเดินเรื่องยืดยาด และเป็นการเปลี่ยนบรรยากาศของท่อนองเพลงมิให้เบื่อ จึงเห็นได้ว่า ในกลุ่มท่อนองอารมณ์เดียวกัน จะมีเพลงอยู่ในกลุ่มหลายเพลง ทั้งนี้เพื่อให้ผู้แต่งบทหรือผู้บรรจเพลงได้เลือกใช้ ซึ่งบางเพลงก็มีชื่อระบุการใช้โดยเฉพาะ ซึ่งจะมีเกร็ดแตกต่างกันเล็กน้อย เรื่องของการบรรจเพลงนี้จะกล่าวถึงโดยละเอียดต่อไป

เพลงรายนี้นักใช้เป็นพื้นในการขับร้องของบทละครนอก 6 เรื่อง ทั้ง 3 ส่วนวน

เพลงเอกบท เป็นเพลงที่ใช้สำหรับอ่านสาร บรรยายความในสาร เป็นเพลงที่มีท่วงท่อนองเชื่องช้า และเอื้อนมาก เมื่อฟังดูแล้วรู้สึกช้ามาก กล่าวจะรู้เรื่องในสารก็ใช้เวลาาน ผู้ศึกษารูสึกขัดแย้งกับที่ใช้ของเพลงนี้มาก เพราะช้ามากเกือบจะเหมือนช้าที่ไม่เหมาะที่จะใช้เป็นเพลงสำหรับอ่านสาร และสารในบทละครจะมีบทค่อนข้างยาวประมาณ 8 - 10 คำกลอน ดังนั้นกว่าจะอ่านสาร จะใช้เวลาามาก การอ่านสารน่าจะเป็นการเดินเรื่องจึงไม่ควรเชื่องช้า แต่หากใช้กันมาเช่นนี้ จนเป็นธรรมเนียมนิยมเสียแล้ว เพราะใช้มาแต่อยุธยา

อาจสันนิษฐานได้ว่าการอ่านสารนั้น เป็นการที่ขุนน้อย หรือข้า เป็นผู้ท่องอ่านถวายคอกษัตริย์และเจ้านาย จึงต้องปฏิบัติอย่างพิถีพิถัน ถวายความเคารพยำเกรง และอย่างเป็นทางการ การอ่านสาร จึงต้องใช้เพลงที่ช้าช้า สง่างาม และบางครั้งตัวเจ้านายเจ้าเมืองหรือกษัตริย์ก็อ่านเอง ถ้าการอ่านจึงละเมียดละไมช้าช้า ดังปรากฏมาจนทุกวันนี้

ตัวอย่างบทขับร้องเพลงเอกบท

สารท้าวภูษงค์ทรงศักดิ์
แด่สหายวายปรารภนานมา
องค์ท้าวภุมภักดิ์ที่มรรโลย

คิดถึงแม่รักภักษา
ข้าข้ามิได้มาเยี่ยมเยือน
ความสมัครรักใคร่ใครจะเหมือน

เจ้าน้อยใจที่ไม่เยี่ยมเยียน
เป็นหญิงครองเมืองมณฑล
เราไซร้โคบุตรบุญธรรม
เจ้าจงเลี้ยงไว้เป็นลูกรัก
จะโคครอบครองพระเวียงไชย

รักเจ้าเท่าเทียมเหมือนกัน
เส็นี่พลจะเคียดฉันท
มนุษย์น้อยจอยนั้นถือสารไป
เราเห็นบุญหนักศักดิ์ใหญ่
เลี้ยงไว้คำชูแทนหุดา
สังข์ทอง : รัชกาลที่ 2

3.3 การตีท่า

มนุษย์ใช้ภาษาในการสื่อความหมายโดยอาศัยถ้อยคำและตัวอักษร แต่ในการแสดงละครนั้น นอกจากการใช้ถ้อยคำในคำบท และท่วงท่าของลีลาของเพลงร้องที่ใช้ประกอบแล้ว ยังต้องใช้ท่าทางในการสื่อความอีกด้วย ซึ่งเรียกว่า ท่าทาง เพราะละครต้องมีการแสดงบทบาทท่าทางประกอบกับบทและเพลง ผู้ดูจะรับรู้ความและอารมณ์ได้ทั้งจากการดูและการฟัง

การแสดงกิริยาท่าทางที่เป็นภาษาท่าทางการละครนั้น มีแบบแผนมาแต่โบราณ โดยวิวัฒนาการมาจากท่าทางธรรมชาติของมนุษย์ ซึ่งมีความหมายอยู่ในตัวทั้งสิ้น หากแต่ศิลปินทางนาฏศิลป์ได้นำมาประดิษฐ์ให้งดงาม กรีกกรายตามแบบฉบับของการรำรำขึ้น ภาษาท่าที่ใช้ในการแสดงละครไทยนั้น จำแนกได้เป็น 4 ประเภทคือ

1. ท่าที่ใช้แทนคำพูด เช่น รับ ปฏิเสธ สั่ง เรียก ไล่
2. ท่าที่ใช้เป็นอริยาบท หรือกิริยาอาการ เช่น ยืน เดิน นั่ง นอน ยิ้ม
3. ท่าที่ใช้แสดงอารมณ์ เช่น รัก โกรธ กลัว คีใจ เสียใจ
4. ท่าที่ใช้เสริมพิเศษเป็นท่าใช้แทนความหมายเฉพาะ เช่น ยิ่งใหญ่

สวยงาม ต่อสู้

การสื่อความหมายด้วยท่าทางเป็นขั้นตอนของผู้ฝึกซ้อมและผู้แสดงที่จะต้องตีความหมายของบทละครออกมาเป็นท่าว่า เรียกกันว่า การตีท่า ดังนั้นบทละครจึงต้องมี

ลักษณะเอื้อต่อการตีความ ผู้แสดงจะตีความไปตามความสามารถของตน ผู้ดูเป็นผู้รับ การที่จะไร้ท่าทางสื่อความใดเพียงใดนั้น จึงขึ้นอยู่กับความสามารถของผู้แสดง

ในการแสดงละครรำนั้น ผู้แสดงจะสื่อความหมายอยู่ตลอดเวลาโดยการแสดงท่า ซึ่งต้องสัมพันธ์กับบท เพลงร้อง เพลงหน้าพาทย์ ท่าทางที่สัมพันธ์กับเพลงร้องเรียกว่า รำบท หรือรำไชบท ส่วนท่าที่สัมพันธ์กับเพลงหน้าพาทย์เรียกว่า รำเพลง หรือรำหน้าพาทย์

3.3.1 รำหน้าพาทย์

เพลงหน้าพาทย์ หมายถึง เพลงบรรเลงที่มีท่วงทำนอง จังหวะ และอารมณ์เพลงกำหนดเป็นแบบแผนที่แน่นอน รวมทั้งโอกาสในการใช้ด้วย เพลงหน้าพาทย์นี้ใช้ประกอบอากัปกิริยา อารมณ์ และการเคลื่อนไหวต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นการเคลื่อนไหวของมนุษย์ สัตว์ หรือธรรมชาติในการแสดงละคร นอกจากนี้ยังใช้ในกรณีอื่น ๆ อีก เช่น ในพิธีไหว้ครู ในพิธีศาสนา พิธีที่เป็นมงคล และยังใช้รับกัณฑ์เทศน์ในการเทศน์มหาชาติอีกด้วย

การรำเพลงหน้าพาทย์ เป็นการตีความหมายไปตามเพลงดนตรี ซึ่งปรมาจารย์ทางนาฏศิลป์ไทยท่านได้ประดิษฐ์ท่ารำให้สอดคล้องกับลีลาและจังหวะของทำนองเพลง ซึ่งให้ความรู้สึกและบรรยากาศที่แตกต่างกันไปตามความหมาย อย่างเป็นแบบแผนเฉพาะตามลักษณะและที่ใช้ ซึ่งแบ่งเป็นหมวดต่าง ๆ ดังนี้

3.3.1.1 หมวดที่ใช้ในการเดินทาง ซึ่งแบ่งเป็นทางบก
ทางน้ำ และทางอากาศ

3.3.1.2 หมวดที่ใช้สำหรับการต่อสู้ ติดตาม

3.3.1.3 หมวดที่ใช้สำหรับการยกทัพ ตรวจพล

3.3.1.4 หมวดที่ใช้แสดงอิทธิฤทธิ์

3.3.1.5 หมวดที่ใช้แสดงความสนุกสนานร่าเริง

3.3.1.6 หมวดที่ใช้แสดงความโศกเศร้า

3.3.1.7 หมวดที่ใช้แสดงความรัก

3.3.1.8 หมวดที่ใช้สำหรับการนอน

3.3.1.9 หมวดเบ็ดเตล็ด

การร่ำหน้าพาทย์ต้องร่ำให้พอดีกับเพลง ผู้บรรเลงและผู้ร่ำจะต้องแม่นยำในจังหวะทำนองเพลง และลีลาท่าร่ำ เช่น เพลงโศก ใช้สำหรับแสดงการร้องไห้ เมื่อใกล้จะจบกระบวนการเพลง ผู้ร่ำก็ต้องเงยหน้าขึ้นเปลี่ยนจากท่าร้องไห้มาเป็นท่าเช็ดน้ำตา ซึ่งเมื่อเช็ดเสร็จสองข้างก็จะพอดีกับเพลงที่จบ

การที่ผู้ดูจะเข้าใจท่าทางในการร่ำเพลงหน้าพาทย์ ผู้ดูจะต้องทราบความหมายของเพลงหน้าพาทย์ตามการแบ่งหมวดพอสั่งเซป ส่วนการแยกแยะรายละเอียดในแต่ละหมวดนั้นจะขอยกไปกล่าวในการบรรจุเพลงซึ่งต้องดูควบคู่ไปกับตัวบท

3.3.2 การร่ำบทหรือร่ำไชบท

ร่ำไชบท คือการตีความหมายจากบทออกมาเป็นท่าร่ำ ประกอบกับลีลาการเคลื่อนไหวต่าง ๆ โดยนำท่าแบบแผนต่าง ๆ มาประสิทธิ์ให้คงความตามความในบทในการเชื่อมต่อทำให้กลมกลืน การร่ำบทมีได้วางท่าตายตัว เช่นการร่ำหน้าพาทย์ อาจตัดทอนได้แต่ไม่เกินไป ให้ได้ความหมายตรงกับบท และไม่ได้หมายความว่า จะต้องสืบท่าออกมาเป็นท่าร่ำทุกคำไป ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับถ้อยคำในบท จังหวะและการเอื้อนของเพลงด้วย เพราะบางครั้งการร้องเพลงไปไต่วรรคหนึ่งอาจแสดงท่าได้เพียงหนึ่งหรือสองท่า โดยเลือกเฉพาะท่าที่เป็นใจความสำคัญของวรรคนั้น ส่วนข้อความปลีกย่อยก็ตัดการที่ท่าออกไป ท่าหลัก ๆ ที่ใช้ในการตีท่ามีดังนี้

กล่าวถึงตัวเอง ใช้มือซ้ายจับเข้าอก และใช้หมายถึงเข้าใจ จิตใจ แต่ถ้าใช้แขนซ้ายที่อกจะหมายถึงเจ็บใจ แค้นใจ แต่ถ้าจับเข้าอก แล้วสะกึ่งตัวด้วย หมายถึง ตกใจ

กึก

กล่าวถึงผู้อื่น ถ้าผู้ที่กล่าวถึงอยู่ในระดับเดียวกัน จะใช้นิ้วมือชี้ตะแคงมือ หมายถึง ขอ เขา แต่ถ้าต่ำศักดิ์กว่า จะใช้นิ้วตรง ๆ คว่ำมือ ตึงแขน และถ้าผู้นั้นเป็นศัตรูด้วยก็จะ

มีการใช้เท้ากระหึ่มประกอบการชกด้วย แทนความหมายว่า เอง มึง หากผู้ใดกล่าวถึงมี
 เด็กที่สูงกว่า หรือกล่าวถึงอย่างใดก็ควรที่จะใช้เท้าไว้มือ คือ ตั้งนิ้วทั้งสี่ ตั้งมือขึ้นแล้วทำ
 จังหวะหือมือ ฟาดลงเล็กน้อย แทนคำว่า ท่าน

ท่าสังหรือคิก ใช้มือจับระดับแรงศีรษะ แล้วม้วนมือแบมือออกไป

ท่าพูดหรือกิน ใช้นิ้วชี้ จมูกปาก

ท่าเรียก ปากมือ แล้วก็กริมนิ้วควักเข้าหาตัว

ท่าปฏิเสธ มือค้งวงระดับอก สันปลายนิ้วเล็กน้อย หรือค้งมือเหยียดแขนทิ้ง

แล้วเม้นหน้าไปทางอื่น

ท่าขอ และเชือเชิด หงายฝ่ามือแบระดับอก แล้วขอนขึ้น มือเดียวหรือสองมือ

ก็ได้

ท่ามองดู มือหนึ่งจับสังหลัง อีกมือหนึ่งจับอยู่ข้างหน้าระดับหัวเขมขคของตัวพระ

และชายพกของตัวนาง ท่าป้องหน้ามือซ้ายมือเดียวหรือป้องหน้ามือซ้าย ส่วนมือขวาค้ง

วงหงายปลายนิ้วชี้ลงเบื้องล่างอยู่ระดับเอว แต่ถ้าใช้แทนคำพูดว่า เห็น จะใช้นิ้วชี้ จมูกตา

ท่าไถย่น พัง ใช้นิ้วชี้ข้างหู หรือใช้มือป้องที่ข้างซอกหู

ท่ายิ้ม ยินดี ใช้มือซ้ายกริมนิ้วเข้าหาปาก แต่ถ้ากริมนิ้วเข้าหาจมูกจะหมายถึง

ถึงไต่กลิ่น หอม กุม

ท่าโกรธแค้น ใช้นิ้วมือข้างหนึ่งชี้ที่ซอกคอตอนใต้หูไปมา แสดงความซัดเคื่อง

ถ้าเพิ่มเป็นความโกรธ จะมีการกระหึ่มเท้าประกอบ แต่ถ้าใช้นิ้วมือทั้งสองข้างชู

แล้วปล่อยมือไปข้างหน้า หมายถึงทำลาย ย่อยยับ พิณาศ อาจมีการกระหึ่มเท้าประกอบด้วย

ก็ได้

ท่าตาย ทอดแขนทั้งสองไปข้างหน้า คว่ำมือ แล้วหักข้อมือผายออกเป็นหงายมือ

ท่าเป็นทุกข์ใจ เศร้าใจ ประสานลำแขนส่วนล่าง กริมนิ้วมือวางไขว้กันอยู่ระดับ

สะโพก

ทาร์องไ้ จีบมือซ้ายแล้ววนปล่อยจีบออก ยกมือขึ้นมากันตรงหน้าปาก โดยนิ้วหัวแม่มือกับนิ้วชี้ครอบแตะไว้ ถ้าร้องอย่างสะอึกสะอื้น ก็เพิ่มการสะท้อนตัวขึ้นลง ตามจังหวะประกอบทาร์องไ้

ทาคกใจกลั้ว ประกบฝ่ามือรวมกันไว้ที่อก กรัดนิ้วตึง สะอึกตัว แสดงความตกใจ ถ้าเพิ่มการเคลื่อนไหวของมือ ลำตัว และการขยับเท้าเคลื่อนไหวไปมาจะแสดงความหวาดกลัว แต่ในลักษณะกรัดมือประกบไว้ที่อกเฉย ๆ อย่างเดียว จะแสดงถึงความเขินอายใจ นำเอื้ณู

ทาร์ัก ไข่มือทั้งสองประสานกันทาบที่ฐานไห้

ทาวาย ไขฝ่ามือกรัดตึงและที่ขวางแก้ม

ทาคำจุน รุงเรื้อง ยั้งยั้ง จีบคว่ำจากล่าง แหง้จีบขึ้นแล้วคลายออกหงายฝ่ามือ เป็นวงหงาย อยู่ระดับศีรษะ

ทาสว่างไสว เลื่องลือ จีบคว่ำแล้วคลายจีบออกไข่มมือแยกออกด้านข้างระดับสายตา ไข่มือเดียวหรือสองมือก็ได้

ท่าเป็นไ้ ไข่ท่าพรหมสี่หน้า คือตั้งวงหงายทั้งสองมือระดับศีรษะ หรือ ท่าเจดนิมมือหนึ่งตั้งวงแบระดับศีรษะ อีกมือหนึ่งตั้งวงหน้าระดับปาก หรือจะไข่ท่าเทพ มือหนึ่งตั้งวงแบระดับศีรษะ อีกมือหนึ่งตั้งเหยียดแขนตึง ก็ได้

ท่าชวชา คุราย ไข่มือฟากนิ้วลงต่ำ

ท่าเหล่านี้เป็นเพียงส่วนหนึ่งซึ่งผู้แสดงจะนำมาใช้ประกอบการตีบทได้ และจะเห็นไ้ว่า ความหมายเดียวกันอาจใช้ไ้หลายท่า และท่าเดียวกันอาจใช้ไ้หลายความหมาย ดังนั้นผู้แสดงจะต้องรู้จักเลือกใช้ให้เหมาะสม นอกจากนี้ยังต้องคำนึงถึงข้อปลีกย่อยอื่น ๆ อีกมากมาย ที่จะทำให้เกิดศิลปะการรำทั้งดงาม อันได้แก่ หลักของการรำที่กล่าวไปนี้

3.3.2.1 ถ้าคำที่มีความหมายอย่างเดียวกันอยู่ติดกัน โดยไม่มีเงื่อนไขแทรก อาจรวบหมดแล้วตีความเป็นท่าเดียว เช่น "ให้คิตอายอคสุในพระทัย"

ให้คิตอาย กับ อคสุ รวบท่าเป็น ท่าอาย

3.3.2.2 ถ้าคำที่สื่อความหมายเดียวกันอยู่ติดกัน แต่วรรณเป็นท่าเดียวไม่ได้ เพราะมีการเอื้อนทำนองคน ให้ใช้การเปลี่ยนมือ หรือพยายามเปลี่ยนท่าช้า โดยใช้ท่าที่มีความหมายคล้าย ๆ กัน ผู้แสดงจึงต้องมีความแตกฉานในท่ารำพอสมควร

3.3.2.3 การตีท่าแต่ละท่ายาให้หล้อมกับคำพูด จะทำให้ความหมายคลาดเคลื่อน

3.3.2.4 ในการแสดงท่ารำแต่ละท่า ต้องพยายามเปลี่ยนมือซ้าย ขวาสลับกันไป อย่าใช้มือข้างเดียวทำท่าช้า ๆ ติดต่อกันหลายท่า

3.3.2.5 คำอุปมาอุปไมยบางคำไม่จำเป็นต้องตีท่า เช่น "หมู่ทอศตวงทรงโศกา สองตาแดงเค็ดคังเลือดนก" ให้ทำท่าร้องให้ อึดอัดอยู่เช่นนั้น

3.3.2.6 ในกรณีที่เป็นการร้องมีเอื้อนยาวมาก ๆ ตัวละครไม่ควรอยู่เฉย ๆ ให้เทียบแสดงท่าทางสอดคล้องกับบาง

3.3.2.7 การตีท่าจะต้องคำนึงถึงฐานะและลักษณะของตัวละครด้วย เพราะในความหมายเดียวกันอาจใช้ท่าได้หลายท่า จึงควรเลือกใช้ท่าให้เหมาะสมตัวละครที่สำคัญหรือเป็นหัวหน้า ฉลาดท่ารำควรจะสง่างาม และประณีตกว่าตัวต่ำศักดิ์พวกตัวเสนา นางกำนัล จะใช้ท่ารำง่าย ๆ พอเหมาะกับท่วงทำนองเพลงที่ใช้สำหรับตัวเบ็ดเตล็ดเหล่านี้

จะเห็นได้ว่า การตีทำนั้น จะต้องคำนึงถึงความหมายของถ้อยคำและทำนองเพลงร้อง ทั้งยังมีข้อปลีกย่อยอื่น ๆ อีก ซึ่งนอกจากการตีท่าตามหลักเกณฑ์ให้เหมาะสมกับตัวละครดังกล่าวแล้ว ยังจะต้องเชื่อมท่าเหล่านั้นให้ได้สนิทสนมกลมกลืนกันเป็นอย่างดีด้วย

นอกจากนี้ ยังมีลักษณะของบทบาทประการซึ่งไม่ตองใช้การตีท่าตามบท กล่าวคือ บทที่ใช้บรรยายพฤติกรรมบางอย่างของตัวละคร เช่น

แล้วจุดเทียนระเบิดเลิศล้ำ ออกจากถ้ำนางสาวศรี
 มาตามเปลวปล่องของนที วารีแหวกกว้างเป็นทางไป
 ไกรทอง : รัชกาลที่ 2

บทบรรยายเช่นนี้ ผู้แสดงไม่จำเป็นต้องแสดงท่ารำ เป็นแค่เพียงแสดงบทบาท ท่าทาง ประกอบตามเนื้อเรื่อง โดยทำท่ารำเทียนออกมาทำเป็นจุดเทียน แล้วพากันเดินตามฉาก หรืออย่างบทที่ว่า "วารีแหวกกว้างเป็นทางไป" เป็นบทที่ไม่สามารถจะตีท่ารำได้ เป็นเพียงแต่แสดงท่าพอเป็นเครื่องหมายแทน โดยใช้นิ้วชี้ ชูวกเข้าหาตัวแล้วตัวก็ไปข้างหน้า เป็นเครื่องหมายว่าน้ำแหวกเป็นทางไป

บทบางตอนก็แสดงท่าทางประกอบเพื่อให้ได้บรรยากาศตามบทเท่านั้น เช่น บทชมคงของทก कुमार และสังข์ศิลป์ชัย

พระสังข์ศิลป์ชัยหาไม้งาม สอยผลสุกหามทุกก้านกิ่ง
 ศรีสันตกมเก็บก่อนคืนหิ้ง หลนรวงชวงชิงกันไปมา
 สังข์ศิลป์ชัย : รัชกาลที่ 2

ตัวละครจะแสดงท่าทางหาไม้งามเก็บสอยตามต้นไม้ อีกพวกคอยแย่งกันเก็บไปตามเนื้อความ โดยไม่ต้องใช้ท่ารำ

นอกจากการตีท่าของตัวละครที่เป็นเจ้าของบทร้องนั้น ๆ แล้ว ตัวละครคู่สนทนาก็จะต้องมีปฏิกิริยาโต้ตอบคำพูดหรือพฤติกรรมของตัวละครที่แสดงบทบาทอยู่นั้นด้วย เช่น บททะเลาะกันระหว่างนางวิมาลา กับนางตะเภาแก้วตะเภาทองเมื่อนางวิมาลาว่า สองพี่น้องก็ต้องแสดงบทบาทกระพัดกระพือคโมพใจบ้าง ร้องหวัคว้าย เมื่อถูกว่าควย คำแรง ๆ บ้าง ดังนี้ เป็นต้น

3.3.3 การตีท่าบทละครนอกทั้งสามสำนวนบางตอน

เมื่อได้กล่าวถึงท่าหลัก ๆ ในการแสดงความหมาย และหลักของการตีท่าแล้ว ผู้ศึกษาเห็นควรจะนำบทละครในตอนเดียวกันทั้ง 3 สำนวน มาเทียบบท

และทดลองชี้ท่าจากบทดังกล่าว เพื่อศึกษาวิเคราะห์ในค่านความเหมาะสมของท่าที่ใช้แสดงละครว่า และชี้ให้เห็นลักษณะของบทที่ต้องเอื้อต่อการชี้ท่า โดยเลือกเรื่องคารวิ ทอน ศักดิ์ประสาธน์อุบายวางให้ท่าพิธีสระสนานเพื่อจะเอาพระชรรค์ไปเผา เริ่มจากสำนวนอยุธยาไล่ไปตามลำดับ

*

3.3.3.1 สำนวนอยุธยา

<u>บทละคร</u>	<u>การชี้ท่า</u>
เมื่อนั้น พระโขนงศรีโคตมังกษ	- ตัวละครนั่งพับเพียบบนตั่ง กระทบจึงหว่าดกล่อมตัว - จับซ้ายเข้าอก ลคมือซ้ายวางหน้าขวา
ฟังคำยายเขากลารนา	- เอียงตัวฟังแล้วส่นมือขวาทำปฏิกิริยา - ชี้นิ้วไปที่ทิศประสาธน์ คูท่าแทนง้วนังอยู่คานไหน ก็ชักคานนั้น แล้วเปลี่ยนอีกมือหนึ่งชักปาก
ควมผลเวรให้เชื้อฟัง	- ทำท่าไขว้มือ ลคมือลงหันไปมองแล้วไขว้หน้าพัก รับเล็กน้อย
จะไปชำระสระเกษ	- จับข้างแฉ่งศีรษะแล้วโยกออกไปตั้งวง ท่าไป ชี้นิ้วมือ เข้าหาแฉ่งศีรษะ
ความเพศกษัตริย์ที่ชายฝั่ง	- ชี้นิ้วเท้าเจ็ดดิน มือสูงที่ตั้งวงหงาย กรัดคาน ไกลคานข้าง
แกลงเครื่องสำนการระวัง	- ยกมือทั้งสองขึ้นสูง แล้วปากมือลงมาอยู่ ระหว่างอก - จับคว่าสองมือ แล้วตั้งออกจับตั้งตั้งทั้งสองแขน

* บทละครสำนวนอยุธยาในที่นี้ใช้ภาษาเขียนตามการใช้ในปัจจุบัน ทั้งนี้เพื่อให้สะดวกในการสื่อความหมายของผู้อ่านและการเทียบกับการชี้ท่าได้ชัดเจนขึ้น

บทละคร

ไต่ค้งจินคาเสด็จไป

เพลง

ฝ่ายยายกองไฟ ไม้ที่ลับ
เสร็จสรรพ ที่ทำการ แล้วมองใส่
ครันถึง ซึ่งฝั่งชลาลัย
ทูลแนะนำให้สนานองค์

เห็นซัดพระขรรค์สร่งสนาน

ยายเพาสาธารณมิให้ทรง
ฝึกเพณัษครียซ์คัตติวงศ์
เครื่องทรงภูษาพระขรรค์ชัย

ข้าพเจ้าจะรับรักษา
พระสร่งคงคาที่เย็นใส
พระขรรค์ จะทูลเกล้าไว้

สร่งให้สำราญพระกายา

การตีท่า

- จับเข้าอก ไช้หน้าเล็กน้อย แล้วจับโบกมือ
ขวาแล้วเท้าขวาลงจากเตียง
- รำเพลงหน้าพาทย์ เดินไปที่ ที่จะลงสร่ง
- แสดงท่าทางแอบซุ่มกองไฟ
- ตั้งมือทั้งสองมารวมกันระดับเอว แล้วทำท่าขยับ
- ท่าทาเดินกึ่งวิ่ง แล้วหยุดยืนชันิ้ว
- ลงนั่งไหว รำท่าสร่งสนาน คือปากสองมือ
จากสูงลงมาที่อก
- มือหนึ่งเท้าเอว อีกมือหนึ่งจับไว้ข้างมือที่
เท้าเอว เอียงซ้ายขวา ทำตามองดูแล้ว
ชันมือใกล้
- จับเข้าอก วิ่งเข้าไปโบกมือห้าม
- ชันิ้วปากมือ แล้วเปลี่ยนมือตาลอแก้วม้วนออก
- รำท่าไว้มือ แล้วใช้มือข้างนั้น จับคว่ำแล้ว
คลายออกเป็นวงหงาย อีกมือหนึ่งตั้งวงหน้า
อยู่ระดับปาก คลายทาเดินคินแต่กริยา
การเคลื่อนไหวต่างกัน
- จับเข้าอก รำท่าขอสองมือ
- รำท่าสร่งสนาน แล้วชันมือไปที่ฉากหน้า
- รำท่าขอสองมือ คอย ๆ ชอนมือขึ้นสูงเหนือหัว
กมหนา
- จับเข้าหากันสองมือกลางอกแล้วรูดออกตั้งมือ
กระตุกแขนตั้งทั้งสองข้าง แล้วท่าท่าไว้มือ

บทละคร

ฟังคำ

ผลกรรมจะจากชนินธุรา

มีไคกริ่งใจจะสงกา

ส่งพระขรรค์มาทันใด

ชวนนุช อนงค์ สรงวาริ

หวัระริกชิกชหน้าไหล

ลงเล่นเพลิดเพลินเจริญใจ

ที่ในชลาลัยชล ๗/ เพลงฉิ่ง

คำวี้ : กรุงเก่า

การตีทำ

ยื่นกลอมตัว กระทบจังหวะ

-จับสองมือประสานระหว่างอก แล้วรูดจับออก

ตั้งวงกลางระดับไหล่ ำท่าไว้มือ ไปทาง

นางจันท์สุคาหรือ ตะไหล่นาง

-ส่ายหน้าเล็กน้อย จับเข้าอกสะกึ่งตัว แล้วำ

ท่ากังขา คือตั้งวงลงมือหนึ่ง อีกมือหนึ่งจับ

คว่ำกลับตั้งคลายออก

-คึงพระขรรค์จากเอว แล้วยื่นส่งให้ทิศประสาธ

-หันมำท่าเรียก แล้วชวนกันำเดินทำท่า

เล่นน้ำ

-ทำท่าเล่นน้ำ ักน้ำสาครคักกันไปมา เดินย้าย

ไปอยู่ตรงโน้นบ้าง ตรงนี้บ้าง ดูจวายน้ำเล่น

-สองกษัตริย์เล่นน้ำ ทิศประสาธแอบดู

บทละครในส่วนนวนิยายนั้น ใช้คำที่มีความหมายซ้ำหรือใกล้เคียงกันหลายที่ เช่น "ชำระสระเกศ" "แต่งเครื่องสนาน" "สนานองค์" "สรงสนาน" "พระสรงคงคา" "สรงวาริ" ในการตีทำจึงต้องพยายามเลี่ยงที่จะไม่ใช้ท่าเดียวกันซ้ำหลาย ๆ ครั้ง

อีกประการหนึ่งบทในสมัยอยุธยา มีค้อยระบู้ชื่อเพลงร้องให้ มีน้อยเพลงมาก จากตัวอย่างที่ยกมาไม่มีบอกเพลงร้องเลย มีแต่เพลงหน้าพาทย์ ในการตีทำจึงคาดว่า ไซ้ร้องเพลงรายประกอบ การแบ่งวรรคตีทำ จึงแบ่งตามทำนองเพลงราย

3.3.3.2 สำนวนพระราชนิพนธ์บทละคร

เมื่อนั้น

สองกษัตริย์ยืนเคียงเป็นหนักหนา

ชวนเขาศึกษาประสาธนาตรา

ลงมาตามฉนวนในวัง

เพลงช้า

บัดนั้น

ยายเขาเจ้าเล่ห์หล้าหลัง

แหวะเขากอไฟใส่ประคัง

แล้ววิ่งทิ้งตังตามมา

ทันสองกษัตริย์ริมที่

วางพานไว้ที่ริมพุกษา

เห็นพระจะลงในคอง

ยายทำเป็นว่าแล้วแย้มยิ้ม

โจนเห็นพระขรรค์ไฉนคอง

ลงสรงถูกน้ำจะเป็นอัน

การกระทำ

-นั่งกล่อมตัว

-จับเข่าออก รำทำยิ้ม แล้วกรัดจับเป็นท่า

โบกมือทั้งวง

-รำท่าเรียกหันไปทางทิศประสาธนา จับท้าว

สองมือระคัมเอาจแล้ว หยิบขึ้นปล่อย ทั้งวงสูง

มือหนึ่ง อีกมืออยู่หน้าเอาจ

-รำท่าลูกก้าวลงจากเตียง แล้วประเท้าขวา

จับซ้ายโบกทั้งวง ก้าวเท้าลง มือขวาส่งจับหลัง

-รำประกอบเพลง แสดงการเคียงเงาไปหาน้ำ

-เท้าเอาจมือหนึ่งอีกมือหนึ่งจับวางไว้ข้าง ๆ

กระทบจังหวะ

-จับเข่าออก หยุตรอไม่เค้นตามไปทำท่าชะเง้อ

-ท่าท่าหาพินมาแอมกอไฟอยู่ข้าง ๆ มุมหนึ่ง

-แล้วท่าหาเค้นทิ้งวิ่งตามมา

-หยุตรองสองกษัตริย์

-เอาจพานวางไว้ใต้คอง

-รำท่าเท้าเอาจมองดู แล้วยิ้ม

-รำลงนั่งคุกเข่าไหว รำทำยิ้ม

-คมเขาสองมือ แมมือจ้องกันระคัมออก

-ปาดมือทั้งสองจากบนลงมาหวางออกทาลงสรง

แล้วฟาคน้ำ

บทละคร

เสียดายพลอยประทับล้วนทับทม

จะชวยเชิญ ไวริมชลธาร

เมื่อนั้น

พระคำวี่ฟังคำที่วาซาน

ไบทันรู้เล่ห์กลคนบุราณ

เพราะกรรม นั้นบันดาลให้วอยง

ชักพระแสงทรงยื่นให้ยายเฒ่า

แล้วชวนโฉมเฉลาลงสรง

ชำระสระสนานสำราญองค์

เวียนวงแหวกวาววารี

พระหยอกนาง นางกอบคองค้ำชัค

บังอรคอนสะบัดเป็นอนัน

เลี้ยวไล้ไขว่ควากัลยาณี

สรวลระริกชักชีสำราญใจ

เพลงฉิ่ง

คำวี่ : รัชกาลที่ 2

การตีท่า

-ไว้มือทำจังหวะที่ข้อมือ 2-3 ครั้ง แล้วหยิบจับขึ้น

-ท่าท่าเชิญสองมือ แล้วข้อมือยาวเหยียดทิ้ง

-รำกลอนตัว

-จับเข้าตัว แล้วโบกมือเดียวตั้งวง ชีทักศประสาธ

-ส่ายหน้าเล็กน้อย ทาลอแกว่นวนข้อมือลงแล้ว

ปล่อยนิ้ว รำท่าไว้มือ

-ฟาดนิ้ว ชีตั้งวงกลาง อีกมือจับจับตั้งแล้วปล่อย

ท่าสลับมือกันอีกครั้งหนึ่ง

-ตั้งพระขรรค์ที่เหน็บจากเอวส่งให้ทักศประสาธ

-รำท่าเรียกไปทางนางจันทสุคา จันทสุคาไหวรับ

รำท่าเดิน

-แสดงท่าทางว่า เดินลงไปเล่นน้ำ

-แสดงท่าว่า กอบน้ำวิกน้ำสาตกัน

-นางหลบหนี วายเลนไลกันไปมา แสดงความ

รื่นเริงสนุกสนาน

-ท่าบ่ทวายแหวกน้ำเล่นกันไป

ในบทพระราชนิพนธ์นี้ ไม่ค่อยมีคำที่ซ้ำความ การตีท่าจึงไม่ต้องหลีกเลี่ยงการใช้ท่าซ้ำ—
และ เป็นการใช้ท่าประกอบให้เข้ากับบรรยากาศตามเรื่องเสียมาก โดยเฉพาะบทบาท
ของทักศประสาธ การตีท่าตามความหมายของคำจึงมีไม่มากนักในตอนนี้

ในบทตัวอย่างที่ยกมานี้ ก็ไม่มีชื่อเพลงร้องบรรจุเช่นกัน ดังนั้นผู้ศึกษาจึงตีเป็น
เพลงท่วงทำนองกลางเป็นเพลงเรียบ ๆ ที่ใช้บรรยายเล่าเรื่องในบทตอน ส่วนบท
ทัศนศาสตร์ที่เป็นเพลงราย บทสุดท้ายตีเป็นเพลงกลาง ๆ เช่นกัน การแบ่งวรรคในการ
ตีทำจึงเป็นเช่นนั้น

3.3.3.3 ส่วนฉบับปัจจุบัน เนื้อความในบทนำเอาบทกลอนของ
พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยมาบรรจุเพลง และดัดแปลงเล็กน้อย คือบทแรก
ใช้เพลงสร้อยสนัดดี เป็นเพลงนูนวลคอนข้างช้า มีเอื้อนช่วงสั้น ๆ ลีลาท่วงทำนองใช้
เช่นเดียวกับที่กล่าวในส่วนพระราชนิพนธ์ ซึ่งใช้ลีลาที่แซมช้าสวองงามได้ ส่วนบทต่อมา
ใช้เพลงเขมรสุคติ ซึ่งเป็นเพลงท่วงทำนองรวดเร็วคึกคัก ให้อารมณ์ที่ชัดเจนกว่าเพลงราย
แต่การแบ่งวรรคที่ใช้ได้เช่นเดียวกัน และส่วนใหญ่บทนี้ใช้การแสดงบทบาทประกอบมาก
บทคำวิธยามา ทว่า "พระคำวิธยามาจาที่ว่าขาน" บรรจุเพลงราย ตรงกับที่ตีความ
ไว้ในส่วนพระราชนิพนธ์ แต่บทนี้ในส่วนฉบับปัจจุบันตัดเป็น 2 บทดังนี้

ร้องราย

เมื่อนั้น	พระคำวิธยามาจาที่ว่าขาน
ไม่ทันรู้เล่ห์กลคนสาคราญ	เพราะกรรมนั้นบันดาลให้วงง
หยิบพระแสงทรงยื่นให้ยายเฒ่า	แล้วตรัสชวนโคมเจลาตงสง
ชำระสระสนานสำราญองค์	โผลงแหวกว่ายสายนที

ร้องสระบุหร่ง

พระหยอกนางพลาบงกคาคาซัด	บังอรคอนสับคเป็นอนัน
เลี้ยวไล้ไขว่ควากัลยาณี	สรวลระริกซิกซัสสำราญใจ
	คำวิ : กองการสังคีต

การที่ท่าก็คงใช้ได้ในลักษณะเดียวกัน ในบทท้ายที่ใช้เพลงสระบุหรง ก็เป็น การแสดงท่าทางประกอบของตัวละคร เพื่อให้สัมพันธ์กับท้องเรื่อง ใช้เพลงนี้เพราะมีบรรยากาศ ที่สนุกสนานราเริง หยอกล้อกันระหว่างหนุ่มสาว

ดังนั้นในการแต่งบทละครผู้แต่งจะต้องคำนึงถึงการใช้อรรถาธิบายที่สามารถจะ ภายหอคออกมาเป็นภาษาทำได้ หรือหากแสดงท่าทางนาฏศิลป์มิได้ ก็ให้สามารถแสดง บทบาทท่าแสดงที่สื่อความหมายจากถ้อยคำในบทได้ดังกล่าวนั้นแล้วในเรื่องหลักการที่ท่า กลาวโดยสรุปก็คือผู้แต่งจะต้องคำนึงถึงนาฏการของการแสดงตามไปด้วย มิใช่แต่เฉพาะ เพื่อให้เกิดความไพเราะสละสลวย เล่นคำ เล่นความ จนไม่สามารถจะตีท่าว่า หรือ แสดงท่าทางประกอบได้ หรือพอจะแสดงได้ แต่ก็ใช้ไม่ได้ไม่หลากหลาย ทำซ้ำซากอยู่ได้ ไม่ก็ทำ เพราะผู้แต่งตีความจากบทไม่กระจ่างและเลือกหาท่าที่จะสื่อความตามบทได้ยาก ทำให้การแสดงละครน่าเบื่อไม่สนุกสนานและไม่สวยงาม

นอกจากต้องคำนึงถึงนาฏการแล้ว ผู้แต่งจะต้องมีความรู้เรื่องเพลงที่ใช้ประกอบ การแสดงด้วย จึงจะเลือกบรรจุเพลงประกอบในบทละครได้อย่างเหมาะสม และมีส่วน ช่วยให้การตีท่า และบรรยากาศของเรื่องเด่นชัดตามท้องเรื่องมากขึ้น ถ้าผู้แต่งบทไม่ ศึกษาเรื่องความหมายและอารมณ์เพลงก็จะบรรจุเพลงไม่ได้ หากเช่นนั้นก็ควรมีที่ปรึกษา หรือผู้ช่วยทางด้านดุริยางค์ และคีตศิลป์ เพื่อช่วยให้คำแนะนำและเสนอแนะในเรื่องการ บรรจุเพลง

จากการที่ท่าบททั้ง 3 ส่วนจะเห็นได้ว่า บทละครในสมัยอยุธยาเน้นใช้บทเป็น หลักในการตีท่าจริง ๆ เพลงที่ปรากฏในบทจึงมีแต่เพลงหน้าพาทย์ เพื่อช่วยเชื่อมการแสดง ที่ต้องเสริมจากเนื้อความในบท เช่น ในบทชวนกันไปเล่นน้ำที่ทำนน้ำ ก็ต้องมีหน้าพาทย์ เพลงช้า หรือเพลงเร็ว แสดงการชวนกันเดินทางจากที่อยู่ไปยังทำนน้ำ จนถึงที่ หน้าพาทย์ จบลงบทจึงขึ้นความทอว่า ครั้นถึงแล้วทำอย่างไรต่อไป จากตัวอย่างไม่มีเพลงร้องระบุ บอกไว้เลยในบทอื่น ๆ ก็มีปรากฏอยู่น้อยมาก ครั้นมาถึงบทพระราชนิพนธ์ในตัวอย่างก็ไม่มี บอกเพลงร้องแต่ในบทอื่นก็ยังพอมีอยู่บางตามสมควร พอมาในบทละครสมัยปัจจุบัน เพลงร้อง

ปรากฏอยู่ในบทละครมากมาย แสดงให้เห็นถึงความสำคัญในส่วนรวมที่จะทำให้การแสดงละครสมบูรณ์มากขึ้น เพราะแทนที่จะร้องแค่เพลงร้าย ยาวไปเรื่อย ผู้ดูจะเบื่อเพราะไม่ปลุกเร้าใจ หรือเน้นความรู้สึกในเนื้อเรื่อง แต่หากมีการเปลี่ยนเพลงอยู่ตลอดแม้จะเป็นในบรรยากาศหรืออารมณ์เดียวกัน ก็จะทำให้เกิดความไพเราะ น่าค้นหา ทำให้เกิดความบันเทิงมากขึ้น

4. การบรรจุเพลง

จากการศึกษาเรื่องการศึกษาความหมายบทละคร แสดงให้เห็นว่า เพลงเป็นส่วนสำคัญอย่างหนึ่งที่จะสื่ออารมณ์และเสริมบรรยากาศให้การแสดง และได้กล่าวถึงการบรรจุเพลงอย่างกว้าง ๆ ว่าเป็นการเลือกใช้เพลงให้เหมาะสมตามเนื้อหาในบท แต่เรื่องของเพลงนั้นมีความละเอียดละออและลึกซึ้งมาก จากวิทยากรผู้ให้ความรู้ในเรื่องเพลงทั้งสองท่านคือ คุณครูทวม ประสิทธิ์กุล และอาจารย์ประสิทธิ์ ถาวร ผู้มีความรู้ความเชี่ยวชาญทางด้านคีตศิลป์* และดุริยางคศิลป์** ผู้ศึกษาได้พยายามสอบถามและถ่ายทอดมาประกอบการศึกษาวิเคราะห์ครั้งนี้ แต่ก็รู้สึกว่าจะไม่สามารถจะเข้าใจความละเอียดลึกซึ้งของเพลงทั้งหมดที่มีอยู่ในข้อมูลได้ เพราะบางเพลงก็เก่าแก่จนไม่รู้จัก บางเพลงก็มีเกร็ดขบขันต่าง ๆ กันไป ซึ่งหาข้อกำหนดตายตัวไม่ได้ เป็นเทคนิคของผู้มี

* คีตศิลป์ เป็นศิลปะของการแสดงอย่างหนึ่ง ซึ่งเกี่ยวกับศิลปะของการใช้เสียง อันได้แก่ การขับและร้องเพลงชนิดต่าง ๆ เช่น เพลงไทยเดิม เพลงพื้นเมือง การขับเสภา ขับเท่กลอน เเห่เรือ รวมทั้งการพากย์ และเจรจาประกอบการแสดงโขน และการอ่านทำนองเสนาะด้วย

** ดุริยางคศิลป์ หมายถึง ศิลปะหรือความชำนาญในด้านการดนตรี สามารถบรรเลงและประดิษฐ์ทำนองเพลงได้ มีความเข้าใจในกระบวนการและลีลาของเพลงได้เป็นอย่างดี

ความรู้ทางด้านการดนตรี เช่น เรื่องของการสวมเพลง* การตกเสียง** และเทคนิค
 *** ในการบรรเลง ซึ่งจะเป็นประโยชน์ในการเลือกบรรจุเพลงในกลุ่มการใช้และอารมณ์
 เดียวกัน และหลายเพลงเป็นการใช้ตามธรรมเนียมนิยมที่ใช้สืบทอดกันมาแต่โบราณ และ
 ยังคงใช้อยู่จนปัจจุบัน เหล่านี้เป็นความรู้ที่เกี่ยวกับการบรรจุเพลงทั้งสิ้น ซึ่งผู้ศึกษาไม่
 สามารถจะวิเคราะห์ให้ลึกซึ้งโดยละเอียดได้ในเรื่องของการสวมเพลง และการตกเสียง

* สวมเพลง หรือการเข้าสวมเป็นศัพท์ทางการดนตรีที่ใช้ในการขับร้องและ
 การแสดง หมายถึง การบรรเลงเพลงเพลงหนึ่งอยู่ และกำลังจะจบเพลง แทนที่จะจบ
 ลงแล้วขึ้นเพลงใหม่ต่อไป ซึ่งจะทำให้การแสดงสะดุดและดูขาดตอน ผู้บรรเลงที่มีความ
 ชำนาญจะมองเพลงต่อไปว่าคือเพลงอะไร แล้วจะขึ้นเพลงนั้นต่อท้ายเพลงที่กำลังจะจบ
 โดยเลือกสวมต่อทำนองเพลงที่เป็นเสียงเดียวกันหรือเสียงที่ต่อกันได้ เพลงจะบรรเลง
 รับช่วงต่อกันได้อย่างสนิทสนมกลมกลืน หรือถ้าจะไม่สวมเพลง ก็会上และลงอย่างแนบเนียน
 ไม่สะดุดหู

** การตกเสียง คือการที่บรรเลงเพลงหนึ่งนำมา และจะจบเพลงนั้นลงด้วยเสียง
 หนึ่ง เพลงที่จะบรรเลงต่อ ก็ควรจะขึ้นในระดับเสียงที่ใกล้เคียงและสอดคล้องกับเพลงที่
 จบ

*** เทคนิคในการบรรเลง หมายถึง ผู้บรรเลงจะต้องรู้ว่าการบรรเลงประกอบ
 การแสดงควรจะมีปฏิบัติอย่างไรบ้าง เช่น จะแมนแต่เพลงอย่างเดียวไม่ได้ ต้องรู้จัก
 สังเกตผู้แสดง และคอยกวาดต้อนนั้นควรบรรเลงนุ่มนวล ช้า หรือกระชับจังหวะขึ้น
 บรรเลงเต็มเพลงหรือตัดให้สั้นลง จะลงเพลงตอนไหน ดังตัวอย่างว่า บรรเลงเพลง
 เร็วเพื่อประกอบการไปมา เมื่อตัวละครมาที่จุดที่จะแสดงเรียบร้อยแล้ว คนตรีจึงลง
 เพลงลา มีใช้ถึงนานแล้วแต่ไม่ลงเพลงเสียที ดังนี้ เป็นต้น

ด้วยเป็นเรื่องสุดวิสัยที่จะอธิบายได้ จึงจะกล่าวถึงการบรรจุเพลงเข้าที่ปรากฏและสังเกตได้ โดยใช้ความรู้ที่ได้จากวิทยากรทั้งสองท่าน และจากเอกสารต่าง ๆ

เพลงที่ใช้ประกอบการแสดงละครนอกมีอยู่ 2 ประเภท คือ เพลงหน้าพาทย์ และเพลงขับร้อง ซึ่งเรียกว่าเพลงละคร

4.1 เพลงหน้าพาทย์

เพลงหน้าพาทย์เป็นเพลงที่ใช้ประกอบการเคลื่อนไหวของมนุษย์ สัตว์ และธรรมชาติในการแสดงละคร ดังได้กล่าวแล้วว่า เพลงหน้าพาทย์เป็นเพลงที่มีแบบแผนการใช้ที่แน่นอนตายตัว ดังนั้นจึงใคร่จะกล่าวถึงการแบ่งหมวด และขอบข่ายของเพลงหน้าพาทย์ ทั้งหมดที่ใช้ประกอบการแสดงละครให้ได้ทราบก่อน แล้วจึงจะกล่าวถึงเพลงที่ปรากฏใช้ในบทละครนอก 6 เรื่อง ทั้ง 3 ส่วน

ข้อกำหนดในการใช้เพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดงละคร แบ่งตามหมวดดังนี้

4.1.1 เพลงหน้าพาทย์ประกอบกิริยาไปมา ใช้บรรเลงเพื่อให้ทราบว่าตัวละครกำลังจะเดินทางจากสถานที่หนึ่งไปยังอีกแห่งหนึ่ง การเดินทางดังกล่าวนี้ขึ้นอยู่กับลักษณะของตัวละครว่าใครเป็นผู้เดินทาง และลักษณะของการเดินทางว่ารีบร้อนหรือไม่ไปอย่างไร เพลงในหมวดไปมามีอยู่หลายเพลงดังนี้

4.1.1.1 เพลงที่ใช้ไปมาโดยทั่วไป

เพลงเสมอ ใช้ประกอบการไปมาในระยะใกล้ๆ หรือเข้าออกภายในจากห้องนี้ไปห้องนั้น จากตำหนักไปห้องพระโรง เป็นต้น ไม่ออกนอกรั้ว เพลงเสมอนี้ใช้บ่อยมากในการแสดงละครนอก เพลงเสมอนี้หลายเพลงสำหรับการใช้ตามลักษณะตัวละครคือ

เสมอธรรมดา ใช้สำหรับตัวละครทั่วไป

เสมอเถร ใช้สำหรับฤาษีหรือนักพรต

เลนอมาร ใช้กับพระยายักษ์
 เลนอผี ใช้กับพระยายมหรือนายผี นายปีศาจต่าง ๆ
 เลนอเข้าที่ ใช้สำหรับเชิญพานหรือครุมาอาจารย์เข้าสู่ที่ประทับและกลับคืน

อาหรับ

เลนอดินนภหรือบาทสฤณี ใช้สำหรับตัวพระที่สูงศักดิ์ เช่น พุทธันต์ พระราม พระลักษมณ์
 เลนอข้ามสมุทร ใช้สำหรับพระรามยกพลข้ามสมุทรไปกรุงลงกา
 เลนอตามสัญญา ใช้สำหรับการไปมาของตัวละครที่มีสัญญาต่าง ๆ เช่น
 เลนอมอญ เลนอลาว เลนอพพา เป็นต้น

เพลงเชิด เป็นเพลงที่ใช้ในการไปมาอย่างรีบร้อน ไปในระยะทางไกลหรือ
 ออกนอกสถานที่ นอกจากนั้นยังใช้ในการต่อสู้ คบตี การไล่ไล่กัน เพลงเชิดที่ใช้ไล่ไล่
 และต่อสู้กันนี้ ยังแบ่งข้อปลุกย่อยตามลักษณะตัวละครอีกด้วย

เชิดนอก ใช้สำหรับการไล่ไล่กันของตัวละครที่ไม่ใช่มนุษย์
 เชิดนาง ใช้สำหรับมนุษย์ไล่ตามสัตว์ เช่น ไชยเชษฐ์ตามกวาง
 เชิดกลอง ใช้สำหรับการต่อสู้ทั่วไป เช่น ไชยหักสู้กับท้าว
 เชิดดัง ใช้สำหรับการเกิดเหตุการณ์สำคัญ ๆ เช่น ลักลอบ แอบซ่อน
 ค้นหา ทั้งตัวอย่างในคอนนางจันทเทวี แอมพุดหอยสังข์ เป็นต้น

เพลงฉิ่ง เป็นเพลงที่ใช้สำหรับการไปมาอย่างนอยนาค สุกสนาน เช่น
 เล่นชมสวน เดินไปเก็บดอกไม้ ไปเล่นน้ำ โดยทั่วไปมักใช้กับตัวนาง นอกจากนั้นยังใช้
 กับการค้นหาได้อีกด้วย เช่น พี่เลี้ยงของนางพันธุรัตตามหาพระสังข์

เพลงช้า เป็นเพลงที่ใช้ในการไปมาอย่างนอยนาค เพื่ออวดลีลาท่ารำเป็น
 การไปมาอย่างตั้งใจจะไต่กิ่งงามพิศพิศเป็นพิเศษ เช่น คาวีและนางจันทสุภา ชวนกัน
 ไปที่ถมนวนหาน้ำเพื่อทำพิธีบูชาภิเษก เรียกว่าเป็นการไปมาอย่างเป็นพิธีการเล็กน้อย

เพลงเร็ว ใช้คล้ายเพลงช้า แต่มีจังหวะเร็วกว่า มักใช้ไปมาอย่างเร็ว แต่ไม่รีบร้อน อีกกรณีหนึ่งคือใช้ในการติดตาม ค้นหา เช่น ตอนรณาคันหารูปเงาะ จะเอาไปเผา และหลวิชัยค้นหาควี

4.1.1.2 เพลงที่ใช้ประกอบการไปมาของตัวละครที่มีศักดิ์
ต่าง ๆ กัน ดังนี้

เพลงกลม ใช้สำหรับการไปมาของเทวดาผู้ใหญ่ ซึ่งมาทางอากาศอย่างสง่า
ภาคภูมิ

เพลงโคมเวียน ใช้สำหรับการไปมาของเทวดาผู้น้อยและต้องไปกันเป็นหมู่
กลองโยน ใช้สำหรับการไปมาของพระมหากษัตริย์ซึ่งเสด็จเป็นหมู่เป็นขบวน
พร้อมข้าราชการบริพาร

พญาเกิน ใช้สำหรับการไปมาของกษัตริย์

เพลงซุม ใช้ประกอบการไปมาของตัวประกอบที่เป็นตัวนาง เช่น นางกำนัล
เพลงซุม เป็นเพลงที่มีจังหวะกระชั้น ดังเช่นในเรื่องสังข์ทอง ตอนนางมณฑาใช้ให้นาง
กำนัลไปเอาเครื่องทรงมาให้เจ้าเงาะ ซึ่งต้องเดินทางไปมาหลายเที่ยว เรื่องควี
ตอนนางกำนัลไปเชิญนางจันท์สุคามาเฝ้าท้าวสันนุราช (ควีปลอม)

เพลงเหาะ ใช้ไปมาทางอากาศทั่ว ๆ ไป แสดงความรีบเร่ง รวยรัก

เพลงเข้ามา ใช้ประกอบกิริยาเข้าออกของตัวละครที่สูงศักดิ์ เช่น ท้าวพระยา
มหากษัตริย์ เมื่อตัวละครจะออกจากจะใช้เพลงตนเข้ามา และเมื่อจะเข้าฉากหรือ
เข้าโรงจะใช้เพลงปลายเข้ามา

เพลงโล ใช้ประกอบการไปมาทางน้ำ เช่น ตอนนางวิมลาคืนร่างเป็น
จระเข้หนีกลับดำ

เพลงแผละ ใช้ประกอบการไปมาของสัตว์ปีกที่มีอิทธิฤทธิ์ เช่น พญาครุฑ นกสาคู

4.1.2 เพลงที่ใช้สำหรับการสำแดงอิทธิฤทธิ์ เพลงประเภทนี้ใช้เพื่อ
ให้เกิดความรู้สึกศักดิ์สิทธิ์ น่าเกรงขาม น่าสพรึงกลัว มักใช้ประกอบการอัญเชิญเทวดา
และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เพื่อเป็นมงคล หรือใช้ในการแสดงฤทธิ์ต่าง ๆ ดังนี้

4.1.2.1 เพลงสาธุการ เป็นเพลงที่ใช้ประกอบการอัญเชิญหรือบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ใช้อัญเชิญครูบาอาจารย์เทวดาเข้าสู่พิธีเพื่อความเป็นสิริมงคล หรือใช้ในการทำพิธีสำคัญ ๆ เช่น หมอทำเสน่ห์ให้ท้าวแสนนุราช

4.1.2.2 เพลงตระ ตระมีอยู่ 2 อย่างคือ ตระที่ใช้สำหรับการนอน เป็นการไหว้หรือขอสมลาโทษต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์เพื่อให้คุ้มครองรักษาก่อนนอน เช่นเกี่ยวกับการไหว้พระก่อนนอนในปัจจุบัน ตระที่ใช้ในการนอนนั้นมีต่างกันออกไป ตามสถานที่นอนและบุคคล

ตระนอน ใช้สำหรับการนอนทั่ว ๆ ไปของตัวละคร

ตระบรรพตสินธุ์ ใช้สำหรับการนอนของพระนารายณ์ ซึ่งนอนบนบัลลังก์พญานันตนาคราช ที่เกษียรสมุทร

ตระบรรพตไพร ใช้สำหรับการนอนพักแรมในป่าของตัวละครที่สูงศักดิ์

ตระที่ใช้ประกอบการแสดงอิทธิฤทธิ์ ได้แก่

ตระนิมิตร ใช้สำหรับการแปลงตัว หรือชุบให้ฟื้น สำหรับตัวพระหรือนางที่สูงศักดิ์

ตระสันนิบาต ใช้ในความหมายเดียวกันกับตระนิมิตรแต่ใช้กับตัวละครที่เป็นเทพเจ้า และตัวเอกที่สูงศักดิ์ เช่น พระราม พระลักษมณ์ โดยปกติ จะใช้ในการทำพิธี เช่น พิธีไหว้ครู เป็นต้น

ตระนารายณ์ ใช้สำหรับการแปลงตัวของพระนารายณ์

4.1.2.3 เพลงขำนานหรือขำนั้ เป็นเพลงที่ใช้ในการจำแลงตัวของตัวละคร และตัวยักษ์เท่านั้น

4.1.2.4 เพลงกระบองกัน เป็นเพลงที่ใช้รายเวทจำแลงกายของตัวละครสำคัญ ๆ ที่เป็นพระ ยักษ์ และนางยักษ์

4.1.2.5 เพลงคูกพาทย เป็นเพลงที่ใช้แสดงความโกรธเคือง และใช้อิทธิฤทธิ์อย่างน่าเกรงขามของผู้มีฤทธิ์เดชศักดิ์กานภาพมาก

4.1.2.6 เพลงรวสามลา เป็นเพลงที่ใช้ลักษณะเดียวกันกับคูกพาทย

4.1.2.7 เพลงร่ำ ใช้ในการปลุกเสก ร่ายคาถาของตัวละคร
 ธรรมดา ใช้ประกอบเหตุการณ์สำคัญน่าตื่นเต้น ใช้ประกอบการแตกทัพ แรกขบวน
 ระส่ำระสาย ใช้ประกอบการสิ้นสุดของอะไรบางอย่าง เช่น หยุดทัพ หรือพ้นจากสลับ
 เพลงร่ำนั้นที่ใช้หลายประการ และมักอยู่ต่อท้ายเพลงอื่น

4.1.3 เพลงที่ใช้ในการจัดทัพ และตรวจพล มีอยู่ 3 เพลงคือ

4.1.3.1 เพลงประณม ใช้สำหรับจัดทัพต่อไป

4.1.3.2 เพลงกราวนอก ใช้สำหรับตรวจพลฝ่ายมุนษย์และฝ่ายลิง

4.1.3.3 เพลงกราวใน ใช้สำหรับตรวจพลฝ่ายยักษ์

4.1.4 เพลงที่ใช้แสดงเกี่ยวกับความภาคภูมิใจ และสนุกสนาน

4.1.4.1 เพลงสีนวล ใช้แสดงความรื่นรมย์อย่างธรรมดา

4.1.4.2 เพลงฉุยฉาย ใช้แสดงความภูมิใจ ที่แต่งกายหรือ

แปลงกายไถ่สงคราม

4.1.4.3 เพลงแม่ศรี ใช้แสดงความภูมิใจเช่นฉุยฉาย แต่มัก

ใช้กับตัวนาง

4.1.4.4 เพลงซ้ำ ใช้แสดงความเบิกบานใจอย่างธรรมดา

4.1.4.5 เพลงเร็ว ใช้แสดงความเบิกบานใจ มักใช้ต่อจาก

เพลงซ้ำ

4.1.5 เพลงที่ใช้ประกอบการเยาะเย้ยคังใจ มีอยู่เพลงเดียวคือเพลง
 กราวว่าใช้ประกอบอาการปฏิกิริยาที่แสดงถึงความคังใจ หรือเยาะเย้ย ในฐานะที่เป็นต่อใน
 การคลั่งหรือกำลังเป็นชุนะ

4.1.6 เพลงที่ใช้ประกอบการร้องไห้

4.1.6.1 เพลงโศก ใช้ประกอบการร้องไห้ของตัวละคร แสดงความเศร้าโศก ไม่ว่าจะด้วยทุกขزون พลัดพราก หรือตายจากก็ตามที่เพลงโศกแบ่งเป็น 3 ลักษณะคือ

โศกชั้นเดียว ใช้กับการร้องไห้ของตัวละครทั่ว ๆ ไป
 โศกสองชั้น ใช้กับการร้องไห้ของตัวละครที่สูงศักดิ์ และในกรณีที่เสียใจอย่างมาก
 โศกเอม ใช้ร้องไห้ในกรณีที่ตนยืนยันดี เช่น พลัดพรากจากกันไปแต่กลับมาได้พบกันอีก เป็นต้น

4.1.6.2 เพลงทยอย เป็นเพลงที่ใช้ประกอบการร้องไห้คร่ำครวญ ชนิดที่ร้องไห้ไปพลงเดินไปพลง เช่น นางจันท์เทวีเดินตามหาพระสังข์

4.1.7 เพลงที่ใช้ประกอบการอาบนํ้าแต่งตัว ใช้เพลงลงสรลงและลงสรสุหร่าย สำหรับการแต่งตัวจะใช้เพลงรองประกอบบท

4.1.8 เพลงที่ใช้สำหรับแสดงความรัก ได้แก่ เพลงโลม ซึ่งใช้ประกอบการแสดงเขาพระเขานาง จบแล้วมักต่อด้วยหน้าพาทย์เพลงตระนอน

4.1.9 เพลงที่ใช้เกี่ยวกับการกินและดื่ม ได้แก่ เพลงเซ่นเหล้าและเพลงนั่งกิน

ที่กล่าวมาทั้งหมดนี้ เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในการแสดงละครและโขน แต่เพลงหน้าพาทย์ที่ปรากฏอยู่ในบทละครนอกนั้น จะกล่าวถึงเป็นสมัย ๆ ไป ดังนี้

4.2 การบรรจุเพลงหน้าพาทย์ในสมัยอยุธยา

การบรรจุเพลงในสมัยอยุธยานั้นไม่ค่อยแจ่มชัด ในกรณีที่มีชื่อเพลงหน้าพาทย์และเพลงร้องใกล้เคียงกัน จะต้องดูบทในการพิจารณาประกอบควาควรจะเป็นเพลงชนิดใด เช่น ในบทเขียนไว้ว่า ซา เพลง กราว "ซา" อาจหมายถึงหน้าพาทย์เพลงซา หรืออาจหมายถึงเพลงร้อง ซาปี หรือ "เพลง" อาจหมายถึงเพลงซา หรือเพลงเร็ว แล้วแต่ว่าบทที่ใช้ประกอบ ซึ่งจะต้องพิจารณาไปพร้อม ๆ กันด้วย

เพลงหน้าพาทย์ที่ปรากฏอยู่ในบทละครนอก 6 เรื่อง ส่วนนวนอุษณัมมีดังนี้

เพลงเสมอ มีปรากฏใช้มากพอควรในเรื่อง คาวี ไชยเชษฐ์ สังข์ศิลป์ชัย สังข์ทอง

เพลงเชิด มีปรากฏใช้บ่อยครั้งที่สุดในทั้ง 6 เรื่อง เพราะใช้ได้หลายกรณี
ดังกล่าวดแล้ว

เพลง ในบทเขียนไว้ว่า "เพลง" เฉย ๆ แต่เมื่อพิจารณาบทแล้วจะเป็นบทที่ใช้ในการเดินชมวันรมย์ เบิกบานใจ เช่น นางวิมาลาพาไกรทองชมถ้ำ ตายายเฝ้าสวน พาทะเภาแถวทะเภาทองไปดูไกรทองที่ศาลา นางมณฑาออกมาหาเจ้าเงาะที่กระท่อมปลายนา นางจันทร์แม่ของพราหมณ์ไสรายนางขอพระกลั่น ทอว่าเสร็จแล้วก็รีบกลับไปประสาธนา ดังนี้ เป็นต้น จากบทดังกล่าว คิดว่าเพลงในที่นี้จะหมายถึงเพลงเร็ว เพราะที่ใช้ในตอนที่กำลังดำเนินเรื่อง และในตอนอื่น ๆ ที่ปรากฏ เป็นลักษณะการไปของตัวละครสำคัญและไปอย่างรีบเร่งบ้าง ไปในที่ที่ไม่ไกลนัก และค่อนข้างไปอย่างรีบร้อนแต่มีลีลาจึงไม่ได้ใช้เพลงเชิด การใช้ "เพลง" มีปรากฏอยู่ในทุกเรื่อง ยกเว้นเรื่องไชยเชษฐ์

กราว ในบทบอกไว้เฉย ๆ ว่ากราว ซึ่งมีอยู่ในเรื่อง คาวี สังข์ศิลป์ชัย และ สังข์ทอง ซึ่งเข้าใจว่าน่าจะเป็นกราวนอกเพราะเป็นการยกทัพตรวจพลของมนุษย์ทั้งสี่ ในเรื่อง สังข์ทอง มีตอนท้าย ๆ ซึ่งเป็นตอนที่พบกับไวยวระเวก ไวยวระวง ซึ่งเป็นทัพยักษ์ยกมา ในตอนนี้น่าจะใช้กราวใน เพราะเป็นการยกทัพของยักษ์

โอด เพลงโอดเป็นเพลง ที่มีปรากฏใช้ในทุกเรื่อง และใช้ค่อนข้างมาก

ตระ ในบทเขียนไว้ว่า ตระ เฉย ๆ ซึ่งมีทุกเรื่อง ยกเว้นเรื่องไชยเชษฐ์

เพลงตระนัมทั้งตระนอน และตระนัมิตร์ทั้งนี้คงพิจารณาตามไปด้วย ว่าตระตรงบนนั้น เป็นเพลงทำยบทที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการแปลงตัว การเนรมิตสิ่งของสถานที่ หรือการนอน

สาธุการ มีปรากฏอยู่เพียงเรื่องเดียวคือ สังข์ทอง ตอนนางพันธุรัตตั้งพิธี ทำขวัญพระสังข์

คุกกพาทย์ มีปรากฏในเรื่องมณีพิชัย ตอนพราหมณ์ยอพระกลิ้งร้ายเวทให้งูมาคุก พิษจากนางจันทร์ และในเรื่องสังข์ทอง ตอนพระอินทร์จะมาจุติในครรภ์นางจันทร์เทวี และตอนพระอินทร์มาช่วยท้าวยศวิมลให้ไปรับนางจันทร์และพระสังข์กลับมาครองเมือง

เพลงฉิ่ง มีปรากฏในเรื่องมณีพิชัย ตอนนางจันทร์เล่นน้ำ เรื่องไชยเชษฐา ตอนนางแม่วิหาร์พูดหาพระโอรสนางสุวิธยา เรื่องสังข์ศิลป์ชัย ตอนสังข์ศิลป์ชัยกับหกกุมาร ชวนกันชมป่าหาวผลไม้ และเรื่องคำวิทองสองกษัตริย์ลงเล่นน้ำ ทำการสระสนาม

อุยฉาย มีปรากฏในเรื่องไชยเชษฐา ตอนนางวิหาร์รำถวายมือบนบานรุกขเทวดา ขอให้หาพระกุมารพบ และในเรื่องมณีพิชัยตอนเจ้าพราหมณ์ค้นร่างให้สวยงามเป็นนาง ยอพระกลิ้ง

กลม มีปรากฏในเรื่องสังข์ทอง สังข์ศิลป์ชัย มณีพิชัย ไชยเชษฐา เป็นการ กล่าวถึงการเดินทางของพระอินทร์ทั้งสิ้น มีพิเศษก็คือใช้กับการเหาะของเจ้าเงาะ ปัจจุบัน เพลงกลมแยกเรียกให้ชัดเจนตามที่ใช้เป็น 2 อย่างคือ กลมพระขรรค์ ใช้กับเทวดา ส่วน กลมเงาะใช้เฉพาะตัวเจ้าเงาะเท่านั้น

กลองโยน มีปรากฏใช้ในเรื่องไชยเชษฐา ตอนท้าวขรรมิยกษัตริย์ขึ้นหมากมาสู่ขอ นางสุวิธยา และเรื่องสังข์ทองตอนท้าวสามนต์และนางมณฑา จัดขบวนออกไปส่งพระสังข์ นางรจนา ท้าวยศวิมลและนางจันทร์เทวีกลับเมือง คำวิทองสนนุราชพาขบวนก้านัลไปเล่นน้ำ

โคมเวียน มีปรากฏในเรื่องสังข์ศิลป์ชัย เพียงเรื่องเดียวตอนที่เทวดาและนางฟ้า พากันมาช่วยจัดตบแต่งเมืองให้พระสังข์ศิลป์ชัยเพื่อรับเสด็จท้าวแสนากุญเข้าเมือง

เพลงซุบ มีปรากฏในเรื่องไชยเชษฐา และสังข์ทอง ประกอบบทเดินทางของนางก้านัล

เพลงโล้ มีปรากฏในเรื่องไกรทองตอนนางวิมาลาเป็นจระเข้แล้ว และว่ายนน้ำ กลับถ้ำและในเรื่องสังข์ทองตอนพญานาคส่งพระสังข์ใส่สำเภาทองไปให้นางพันธุรัต

เชิดฉิ่ง มีปรากฏใช้ในตอนเหตุการณ์สำคัญต่าง ๆ เช่น รจนาเสี่ยงพวงมาลัย พระสังข์ศิลป์ชัยกับพระอินทร์ การแปลงศรของพระสังข์ศิลป์ชัย และนารายณ์ธิเบศร์เป็นต้น

โชน มีปรากฏตอนเดียวในเรื่องสังข์ทอง คือตอนที่เจ้าเงาะถอดรูปแล้วไปอาบน้ำแดงตัว

เชิคนอก มีปรากฏอยู่เรื่องเดียวคือ เรื่องสังข์ศิลป์ชัย ตอนสิงหราชต่อสู้และขับไล่พวกพลยักษ์ ของท้าวกุมภกัณฑ์นี้แตกกระเจิงไป ซึ่งเป็นการต่อสู้ไล่ติดตามของตัวละครที่มีมนุษย์ทั้งคู่

รวี มีปรากฏในเรื่องสังข์ทองตอนพระสังข์ถอดรูป ตอนพระอินทร์ให้ร้องล้อมเมืองเพื่อขวัญ เรื่องไกรทองตอนนางวิมลาลกลับถึงจำแล้วกลายร่างเป็นมนุษย์ เรื่องควาวิคองหลวิชัยแปลงตัวเป็นคาบสแล้วเสกควาให้ตัวเล็กเท่านิ้วมือ โดยปกติเพลงรวีจะอยู่ตอนท้ายเพลงหน้าพาทย์ที่เกี่ยวกับการแสดงอิทธิฤทธิ์ เกือบจะทุกเพลง แต่เนื่องจากเพลงหน้าพาทย์เต็ม ๆ นั้นหาผู้บรรเลงได้ยาก ละครและลิเกทั่ว ๆ ไป จึงตัดเอาแต่เพลงรวีในตอนท้ายมาใช้บรรเลงประกอบการแสดงที่ขึ้น เต้นหรือแสดงเหตุการณ์ที่ไม่ปกติ

กล่อม มีปรากฏในเรื่องไชยเชษฐ์ตอนนางสุวิญชากล่อมให้พระโอรสนอน และเรื่องสังข์ทอง ตอนพระสังข์ปลอบนางรจนาไม่ให้เป็นทุกข์เรื่องหาปลา แล้วนอนตามปกติ

สีนวล เป็นเพลงสำหรับแสดงความชื่นบานยินดีมีปรากฏอยู่ในเรื่องไชยเชษฐ์ ตอนนางสุวิญชาและวิฬารออกมาชมสวนในเมืองสิงหล ก่อนที่จะพบกับพระไชยเชษฐ์ ซึ่งหนียักษ์เข้าสวนมา

ทยอย มีปรากฏในเรื่องสังข์ศิลป์ชัย ตอนนางเกสรสุนันทาและนางสุพรรณ เคนรำฟ้างรำพันตามหาสังข์ศิลป์ชัย และนางจันท์เทวีเดินตามหาพระสังข์เป็นเพลงที่ใช้ประกอบการเดินอย่างเศร้าโศก

กราวจิ้น มีปรากฏที่เดียวในเรื่องสังข์ศิลป์ชัย ตอนนายสำเภาจิ้นเดินทางมาเฝ้าเพื่อถวายของแด่กับสไบ ปัจจุบันเพลงนี้ได้สูญหายไป แต่เข้าใจว่าเป็นเพลงที่มีสำเนียงจิ้น และนำมาใช้กับการมาเป็นขบวน เป็นหมวดหมู่ของนายสำเภาจิ้น ซึ่งเปรียบเหมือนมากันเป็นทัพ จึงเรียกเพลงกราวจิ้น

การบรรจุเพลงหน้าพาทย์ในบทละครนอกนั้น บางครั้งชื่อเพลงไม่ระบุที่ใช้แน่นอน จำเป็นต้องพิจารณาเนื้อความในเรื่องประกอบด้วย จึงจะสามารถบอกได้ว่าควรใช้เพลงอะไร

4.5 การบรรจุเพลงหน้าพาทย์ในพระราชนิพนธ์

การกล่าวถึงเพลงหน้าพาทย์ที่บรรจุอยู่ในพระราชนิพนธ์นี้ จะกล่าวถึงเฉพาะ เพลงที่มีเพิ่มขึ้นนอกเหนือจากในสำนวนอยุธยา

เพลงเร็ว เพลงนี้ไม่ได้มีชื่อปรากฏอยู่ในบทละครสำนวนอยุธยาที่จริง แต่เข้าใจว่ามีใช้ในบทอยุธยาหากแต่เขียนไว้เพียงว่า "เพลง" เฉย ๆ ดังได้กล่าวแล้ว อีกประการหนึ่งในพระราชนิพนธ์นี้ มีการบรรจุเพลงที่เขียนว่า "เพลง" เฉย ๆ ไว้มาก ในขณะที่มีทั้งเพลงช้า เพลงเร็วอยู่แล้ว บทที่นำมาจะใช้ได้ทั้งเพลงช้าและเพลงเร็ว เช่น

เมื่อพิมพ์หาวนางกุมภา	ที่ไหนจะครนาคาเขียว
ทั้งบ่าวไพร่ไม่ชั่วตัว เป็นเกลียว	นี้หากกึกกิดเดียวดอกกระมัง
ว่าพลางทางเดินออกจากสวน	หุ่นพันอันล้วนคลุมคลั่ง
เบียดงามตามไปไม่อับ	มายังบ้านพลันทันใด

๖ 12 คำ ๖ เพลง

โครงทอง : รัชกาลที่ 2

ในบทนี้ถ้าพิจารณาเนื้อความในบทแล้วน่าจะเป็นเพลงเร็วเพราะไปอย่างเร็วแบบชาวบ้าน ที่ไม่มีพิธีการ ไม่ได้ไปอย่างนวยนาดกรีกกราย ส่วนอีกบทหนึ่ง

เมื่อจะมีเหตุเภทภัย	ให้เราร้อนฤทัยเป็นนักหนา
จึงชวนก้านัดกลียา	ลงมายังที่ตำหนักแพ

๖ 2 คำ ๖ เพลง

คำวิ : รัชกาลที่ 2

ในบทที่สองนี้เนื้อความแสดงให้เห็นว่าภริยารับนางสนมก้านัดไปตำหนักแพหน้า เพื่อลงสระ จึงไปอย่าเป็นพิธีเหมือนพวยหรือนางในและเครื่องสระสระ การไปจึงเป็นชวนลงยามสมควร จะใช้เพลงช้า ดังนั้นเป็นต้น

ดังนั้น เมื่อบรรดา "เพลง" คงประสงค์จะให้ผู้จัดแสดง หรือผู้บรรเลงใส่เพลง บรรเลงเองว่า ตอนนั้นควรจะใช้เพลงช้าหรือเพลงเร็ว

พญาเคน ใช้ตอนเดียวในเรื่องสังข์ทอง คือตอนพระสังข์คลีกับพระอินทร์โดยปกติ เพลงพญาเคน ใช้ในการไปมาของกษัตริย์ที่ไปเป็นหมู่เป็นกระบวน ในตอนคลีนี้ เป็นการ เล่นกีฬาแข่งขันกัน โดยมีการเล่นที่สง่างามและมีความสามารถในการบังคับม้าให้สอดคล้อง กับกระบวนท่าในการตีและรับลูกคลี จึงเสมือนการ เดินทางเป็นกระบวนที่สง่างามเหมาะสม กับข้อบ่งชี้ของเพลงพญาเคน

เหาะ ปรากฏใช้ในเรื่องสังข์ศิลป์ชัย ตอนเดียวคือ ตอนที่พระอินทร์เหาะไปอุ้ม เอาพระสังข์ศิลป์ชัยขึ้นมาจากปล่องเหว ที่หกกุมารผลักดันตกลงไป เพลงเหาะเป็นเพลงที่ ใช้ไปมาในอากาศทั่ว ๆ ไป ที่ต้องการความรวดเร็ว และเร่งรีบ ความในตอนนี้จึงเหมาะ ที่จะใช้เพลงเหาะ เพราะต้องการช่วยอย่างรวดเร็ว

ลงสร เป็นเพลงที่ใช้ในการอาบน้ำ เพลงนี้ปรากฏใช้อยู่ที่เดียวเช่นกันคือใน เรื่องไชยเชษฐา ตอนนางสุวิงชาหยุดพักระหว่างทางเพื่ออาบน้ำให้พระโอรส

ปฐุม หรือบางเวลาเย็นประทุม เป็นเพลงที่ใช้จัดทัพสำหรับพวกเทพบุตรและ บางครั้งก็ใช้ในการตรวจพลของพวกลิงพระยา ยักษ์พระยา ในละครนอกมีใช้อยู่ตอนเดียว ในเรื่องสังข์ทอง ตอนพระมาตุลีจัดเตรียมทัพให้พระอินทร์ เพื่อยกมาล้อมเมืองท้าวสามนต์

กราวรำ เพลงกราวรำใช้ในการเยาะเย้ย แสดงความกระหยิ่มยินดีในชัยชนะ ในที่นี้ปรากฏใช้แห่งเดียวในเรื่องสังข์ศิลป์ชัย ตอนนางท้าวทำเป็นผีเข้าว่า

บัดนั้น
ประนมมือถือเทียนงงัน

นางท้าวไหว่ผีมีขม้น
ทำตัวสันเทาเทาหาเรอ

ฯ 2 คำๆ กราวรำ

สังข์ศิลป์ชัย : รัชกาลที่ 2

มีชื่อเพลงทำยบทอยู่อีกสองเพลงซึ่งไม่ใช่ชื่อของเพลงหน้าพาทย์คือเพลงไอ้โลม และเพลงเอกบทย ทั้งสองเพลงนี้เป็นเพลงที่ใช้ขับร้อง เพลงไอ้โลมนั้นใช้ร้องประกอบบท เกี่ยวพาราลี ส่วนเพลงเอกบทยนั้นใช้ประกอบการอ่านสำส่น แต่เหตุที่ชื่อเพลงทั้งสองมาปรากฏอยู่ทำยบทกลอนในส่วนวนบทละครนอก 6 เรื่องในพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 2 นี้ เข้าใจว่า จะเกิดจากความเข้าใจผิดในการคัดลอกมาจากต้นฉบับ เพราะในต้นฉบับที่เป็นตัวเขียนในสมุดไทยนั้น เป็นการเขียนเรียงติดกันไปจนเต็มบรรทัด ชื่อเพลงร้อง และหน้าพาทย์อยู่ระดับเดียวกับบรรทัด เช่นเดียวกับรูปแบบของการเขียนบทละครในส่วนวนอุทัยฯ จึงอาจเป็นไปได้ ที่เกิดความเข้าใจผิด คิดว่าเพลงทั้งสองอยู่ทำยบทเป็นเพลงหน้าพาทย์ แต่แท้ที่จริงเป็นชื่อเพลงร้องของบทต่อไป เพราะเมื่อพิจารณาเนื้อความในบทต่อไปแล้วปรากฏว่า สอดคล้องกับชื่อเพลงดังกล่าว ดังนี้

จนใจจะให้ไปรวมเรียง นิ่งเคียงเคียงชมไม่สมศักดิ์
จะอยูตามอำเภอเสมอพักตร์ พระองค์ทรงศักดิ์จึงโปรดปราน
ฯ 10 คำฯ ไอ้โลม

ดวงเอยดวงสมร	สมนางงามงอนลอนหวาน
คัดพ้อล่อเลนเป็นประมาณ	เฝ้าคร่อนอนหวานระคนกัน
จนจิตควยผิดเป็นล้นเหลือ	จะนอนให้เจ้าเถิดจนเนื้อสิ้น
งามขึ้นจะขึ้นมารำพัน	คุมโทษทออยู่ไรรู้แล้ว
วาพลางตะโถมโลมลูบ	จับจูพุ่มพวงดวงแก้ว
ที่จะให้ประเสริฐเพริศแพร้ว	น้องแก้วแววตาอย่าเกียจกล
	สังข์ทอง : รัชกาลที่ 2

เมื่อพิจารณาจะเห็นว่า บทต้นที่จบลงนั้นเป็นแง่ของนางจันทา ซึ่งเมื่อจบบทก็มีให้มีความที่จะต้องแสดงท้าวควยเพลงหน้าพาทย์เสริมบทแต่อย่างใด และบทที่ตามมาก็มีเนื้อหาเกี่ยวพาเล้าโลม ต้องถามลักษณะที่จะเป็นบทร้องสำหรับเพลงไอ้โลม

เพลงเอกบทก็เช่นกัน เป็นเพลงสำหรับอ่านเนื้อความในสาส์น ไม่ใช่เพลง
บรรเลง จะเห็นได้จากบทดังนี้

จึงสั่งสาวศรีที่หมอบเฝ้า
แล้วอ่านคูปลับทันใด

รับเอาสาราเข้ามาให้
ที่ในพระราชสารา

๑ 4 คำๆ เอกบท

สารท้าวภูษงค์ทรงศักดิ์
แต่สหายวายปราดนามมา

คิดถึงแมร์ักยักษา
ชั่วชามีไคมาเยี่ยมเยือน
สังข์ทอง : รัชกาลที่ 2

ดังนั้น ทั้งเพลงโอโลมและเอกบท จึงน่าจะเป็นเพลงร้องของบทที่ตามมา
มากกว่าเป็นเพลงหน้าพาทย์ของบทแรก

4.4 การบรรจุเพลงหน้าพาทย์ในบทละครนอกปัจจุบัน

บทละครในปัจจุบัน จะเน้นหนักไปในเรื่องของเพลงร้อง ส่วนเพลงหน้าพาทย์
นั้นมีเป็นส่วนน้อย และมีที่ใช้เช่นเดียวกับที่กล่าวมาแล้วในสองส่วนแรก เพลงหน้าพาทย์
ที่มีใช้เพิ่มขึ้น ได้แก่

เพลงฉิ่งตรึง มีใช้ในเรื่องควี ตอนสรงสนานกับจันทสุดา ท้ายเพลงร้อง
สระบุหรง ซึ่งในส่วนวนพระราชนิพนธ์ใช้เพลงฉิ่งธรรมดา เพลงฉิ่งตรึง ก็คือเพลงฉิ่ง
ซึ่งมีท่วงทำนองอ่อนหวานไพเราะขึ้น เป็นทำนองเพลงฉิ่งที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ให้ไพเราะ
มักใช้ในการแสดงละครดึกคำบริพ เนื่องจากการแสดงละครนอกในระยะหลัง ๆ นี้
เปลี่ยนรูปแบบไปบ้างตามแต่โอกาสที่แสดง ดังนั้นบางโอกาสก็เน้นบทกลอนเฮฮา แค่เพียง
ตัวตลกที่ประกอบเรื่อง แต่ตัวเอกจะแสดงเกือบจะใกล้เคียงกับละครใน แต่บางครั้ง
ก็ยังคงลักษณะตลกขบขันเป็นจุใหญ่ เช่นแต่เดิม ทั้งสิ้นขึ้นอยู่กับจุดมุ่งหมายในการแสดง
แต่ละครั้งดังกล่าวไว้ในบทที่ 2 แล้ว

กลม เพลงกลมปกติจะใช้ประกอบการเดินทางไปมาของเทวดาผู้ใหญ่ เช่น พระอินทร์ พระวิษณุกรรม พระมาตุลี แต่ในบทปัจจุบันนี้ใช้เพลงกลมประกอบการเหาะเหินเดินอากาศของเจ้าเงาะในเรื่องสังข์ทอง ทั้งนี้เข้าใจว่าอาจเพราะให้รูปเงาะเป็นรูปพิพย์ รูปวิเศษ ซึ่งมีศักดิ์ภาพเหนือผู้มีอิทธิฤทธิ์ เวทมนต์หัว ๆ ไปที่เป็นมนุษย์ จึงให้เงาะใช้เพลงกลม และใช้มาตั้งแต่อยุธยาแล้ว

พญาเดิน ปกติเพลงพญาเดินใช้ประกอบการเดินทางเป็นหมู่เป็นขบวนของกษัตริย์ และข้าราชการบริวารห้อมล้อม แต่มีพิเศษอยู่ในเรื่องมณีพิชัย ตอนกำเนิดนางยอพระกลืน ซึ่งพระอินทร์จัดขบวนเทพบุตรนางฟ้า พานางเกศนี้ขึ้นรถลงมาคลอกริศาในเมืองมนุษย์ โดยหลักแล้วการมาเป็นขบวนของเหล่าเทพบุตรนางฟ้านี้จะต้องใช้เพลงโคมเวียน แต่เนื่องจากพระอินทร์ให้จัดขบวนรถเดินทางมาเมืองมนุษย์ และรวบรวมเป็นเพลงที่ใช้เดินป่าเพื่อหาสถานที่ทำเลเหมาะ ๆ ที่จะให้เป็นที่พักพิงการุณการ จึงเป็นเหมือนการเดินทางของมนุษย์ผู้มีศักดิ์สูง เหตุนี้จึงใช้เพลงพญาเดิน

ต้นเข้มา เป็นเพลงท้ายในชุดโหมโรงเย็น ในที่นี้ใช้เริ่มเปิดการแสดงแทนเพลงวา เป็นสัญลักษณ์ว่าตัวละครจะออกจาก ปรากฏในเรื่องควาวิคอน ทัศนประสาธณาพระชรรค์

โอดแอม เป็นเพลงที่ใช้ประกอบการร้องให้ด้วยความปลื้มปิติ ตื้นตันใจ ในบทปัจจุบัน มีใช้ในเรื่องสังข์ศิลป์ชัย ตอนที่สังข์ศิลป์ชัยรอดตายจากการตกเหว และกลับมาถึงเมืองพมนางประทุม และนางไกรสร จึงร้องให้ที่ได้พบกันจนสลับไป

จะเห็นได้ว่า มีการใช้เพลงหน้าพาทย์ที่พิเศษขึ้นในบทปัจจุบัน เพลงหน้าพาทย์ที่มีใช้มากในทุกสำนวน ได้แก่ เชิด โอด เสมอ รัว ตระ การบรรจุเพลงหน้าพาทย์ในบทละครปัจจุบันจะกระจำจกกว่าในบทพระราชนิพนธ์ และบทอยุธยา ทั้งยังมีการใช้เพลงที่มีลักษณะพิเศษและมีการปรับปรุงให้แปลกออกไป เช่น เพลงฉิ่งตรึง โอดแอม เข้มา เป็นต้น

ปรับปรุงให้แปลกออกไป เช่น เพลงฉิมครึ่ง โอคเคม เข้ามาน เป็นต้น

ส่วนบทในพระราชนิพนธ์นั้น ยังมีบางจุดที่บอกไว้ในกระจ่างชัด เช่น เพลง "กราว" ไม่บอกว่ากราวอะไร แต่เมื่ออุทานแล้วจึงจะรู้ว่า ควรใช้กราวนอก กราวใน หรือกราวว่า ส่วนการบรรจุว่า "เพลง" เฉย ๆ ก็ยังคงมีใช้อยู่ เช่นเดียวกับในอุบายจากการเทียบให้ดูจะเห็นได้ว่า การใช้เพลงในบทพระราชนิพนธ์มีเพลงเพิ่มมากขึ้น และเมื่อมาถึงบทปัจจุบัน แม้จะมีแสดงน้อยคอนกว่า แต่ก็มิเพลงใช้ในบทละครเพิ่มขึ้น

คล้ายไรก็ดี เพลงในอุบายบางเพลงก็สูญหายไปเป็นที่รู้จัก และไม่มีใช้มาจนถึงปัจจุบัน ซึ่งได้แก่ เพลงนางนก เพลงนี้ไม่ทราบแน่ชัดว่าเป็นเพลงร้อง หรือเพลงหน้าพาทย์ เพราะหาที่ใช้และความหมายของเพลงไม่ได้ แต่มักปรากฏอยู่หลังบทที่แสดงความชื่นชมยินดี หยกกล่อกัน

เพลงมโหรีอีกเพลงหนึ่ง เพลงนี้น่าจะเป็นเพลงที่พาทย์ที่เลียนทำนองของการโหมโรงมโหรี มักอยู่ท้ายบทที่ใช้เวียนเทียน ทำขวัญ ลักษณะการใช้เหมือนกับเป็นการจำลองบรรยากาศของการตั้งพิธีทำขวัญ ซึ่งเมื่อมีการทำขวัญ เวียนเทียน เบิกบายศรี มักจะต้องมีวงมโหรีบรรเลงประกอบ หน้าพาทย์เพลงนี้คงนี้ที่มาจากจำลองบรรยากาศในเรื่องให้รู้สึกใกล้เคียงกับความเป็นจริง เพลงมโหรีนี้ในบทละครนอกพระราชนิพนธ์ก็มีปรากฏใช้อยู่แต่ในบทปัจจุบันไม่มี เพราะมักใช้เพลงขับร้องชื่อนางนากเป็นบทเพลงสำหรับขับร้องในตอนเวียนเทียนทำขวัญแทน

เพลงกีนนรว่า เพลงนี้มีปรากฏใช้ตั้งแต่สมัยอยุธยาแล้ว ย่อมมีใ้ได้อยู่ใน 6 เรื่องที่ศึกษา แต่มีปรากฏอยู่ในเรื่อง สุวรรณหงส์ อยู่ท้ายบทที่กล่าวถึงการอาบน้ำแสงตะวัน แล้วรายรำเรียงรากอนออกไปไป ดังบทที่ว่า

ครั้นเช้าแต่งองค์อลงกา
ร้องว่าท่าพาทระภีอมิน

เทยิวหาชวนกันฉ่นฉิ้น
กีนนรว่า
กีนนรินคืบฟอร รอนมา ๗๗
สุวรรณหงส์ : กรุงเก่า

และมีปรากฏในพระราชนิพนธ์เรื่องสังข์ทอง ตอน 7. ซิดา พากันออกมาเพื่อเลือกคู่
กิงมท

เมื่อ	พระบุตรแห่งน้อยนวลทอง
กลัวจะเคืองจิตพิศุรงค์	โหมองคชยับกายแล้วอายใจ
แต่ท่ามอยมวนกระบวนกระบิต	แก่เกอสะกิดพิญไหญ่
คอบิตรเคือนธำจึงจำไป	ก้านลิ้นฟ้าเลี้ยงเคียงมา

๗ 4 คำา เพลงกีนรว่า

สังข์ทอง : รัชกาลที่ 2

จากความในบทเพลงนั้นน่าจะใช้สำหรับการไปเป็นหมู่ชนวนของตัวละครฝ่ายหญิง

4.5 เพลงรอง

เพลงรอง หรือเพลงละคร จะบรรจุชื่อเพลงไว้คนบทที่จะใช้รอง การ
บรรจุเพลงรองนั้นจะต้องเหมาะสมกับลักษณะของตัวละคร เช่น เป็นฝ่ายหญิง ฝ่ายชาย
ตัวตัวศักดิ์หรือสูงศักดิ์ และเหมาะสมกับอารมณ์เพลงตามท้องเรื่อง ดังได้กล่าวถึงท่วง
ทำนองและอารมณ์ของเพลงละครนอก ซึ่งปรากฏและแบ่งเป็น 6 หมวด ในเรื่องของการ
ตีความบทกับทำนองเพลงรองแล้วนั้น จะเห็นว่าในแต่ละหมวดทำนองยังแบ่งออกเป็นเพลง
สำหรับใช้ในอารมณ์ต่าง ๆ แต่ละกลุ่มอารมณ์ก็ประกอบด้วยเพลงในกลุ่มหลายเพลง
ถึงนั้นการเลือกใช้จึงต้องพิจารณาถึงข้อปลีกย่อยต่าง ๆ อีก ดังจะกล่าวถึงข้อปลีกย่อย
ในการพิจารณาเลือกเพลงบรรจุ ที่ละกลุ่มเพลงโดยยึดหลักการแบ่งหมวดทำนองเพลง
ดังกล่าวนั้นในเรื่องก่อน

4.5.1 เพลงท่วงทำนองเชื่องช้าเน้นนวลแสดงความยิ่งใหญ่สง่างาม ได้แก่
เพลงช้าปี เพลงช้าปีบางตำราหรือบางบทก็เขียนว่า เพลงช้า ซึ่งก็คือเพลงเดียวกัน เป็น
เพลงที่ใช้สำหรับเปิดเรื่อง ในสมัยโบราณพอละครเริ่มลงเพลงว่าส่งท้ายเป็นสัญญาณให้รู้ว่า
จะเริ่ม การแสดง ตัวแรกที่จะออกมักจะเป็นตัวนายโรง หรือตัวพระที่มีความสำคัญ

ในเรื่องโดยเริ่มแสดงบทแรกด้วยเพลงซ้ำ เป็นบทเพลงที่แนะนำตัวละครและเริ่มเรื่อง ลักษณะนี้นับเป็นธรรมเนียมนิยมที่ปฏิบัติกันมาตั้งแต่โบราณ จนมาปัจจุบันมีการเปลี่ยนแปลงไป เนื่องจากบทที่เลือกมาแสดงคัดลอกมาเฉพาะเหตุการณ์ บทแรกเริ่มในการเปิดฉากจึงไม่จำเป็นต้องเป็นบทของตัวหลักหรือตัวเอก นี่ก็เพียง ด้วยเพลงซ้ำที่เสนอไป ทั้งนี้แล้วแต่ตอนที่เลือกมาแสดง อย่างไรก็ตามการเริ่มเรื่องก็ยังนิยมใช้ ตัวละครสำคัญเป็นตัวเปิดเรื่อง แต่ไม่จำเป็นต้องเริ่มด้วยเพลงซ้ำ เพลงซ้ำ จึงนำมาใช้ในการแสดงความคิดร่าเริงร่าพันของตัวละครสำคัญ เช่น บรรยายความกลัคลุ้มของไกรทองจนทนไม่ไหวต้องติดตามลงไปหานางวิมลสาอีก ดังนี้ เป็นต้น

4.5.2 เพลงทวงทำนองอุณหวน ในท่อนนี้ยังแบ่งออกเป็นอารมณ์

ต่าง ๆ คือ

4.5.2.1 เพลงที่ใช้เกี่ยวพาราตี มีข้อปลีกย่อยในการใช้

ดังนี้

เพลงลีลากระทุ้ม เป็นเพลงที่มีลีลาอุณหวน นุ่มนวล มักจะใช้ในการเกี่ยวพาราตีของตัวละคร เพลงนี้มีปรากฏใช้ในบทรัชกาลที่ 2 และบทปัจจุบัน

เพลงชาตรี ใช้พูดจาเกี่ยวพาราตี หวานลุ่ม ปลอดภัย ให้มีน้ำใจตอบสนองในความรัก ใช้สำหรับตัวฝ่ายพระเช่นกัน นอกจากนี้ยังใช้ในกรณีอุณหวน ปลอดภัยสำหรับพอกับลูกก็ได้ เช่น ท้าวแสนภูงอุพระสังขศิลป์ชัย

เพลงไอโสม เป็นเพลงที่ใช้ตัดพ้อ เย้าหยอกประเล้าประโลมอย่างใกล้ชิด

ระหว่างชายหญิง

เพลงชาตรี และไอโสม มักใช้ติดต่อกัน เพราะจากการเกี่ยวพา ก็จะถึงขั้นประติดติดพัน และทั้ง 2 เพลงนี้ มีปรากฏใช้ทั้ง 3 ส่วนจบ

4.5.2.2. เพลงที่ใช้ชมความงาม มีที่ใช้ซึ่งมักจะระบุด้าน

ข้อเพลงอยู่แล้วคือ

เพลงชมโฉม ใช้ชมความงามของมนุษย์ ชมได้ทั้งตัวละครที่เป็นตัวพระและตัวนาง มีปรากฏใช้ทั้ง 3 ส่วนวน

เพลงชมคง ใช้ชมธรรมชาติ ป่า เขา นก และพืชพันธุ์ต่าง ๆ เพลงนี้ไม่มีปรากฏในบทละครสมัยอยุธยาทั้ง 6 เรื่อง แต่ไปมีอยู่ในบทละครนอกเรื่อง พิมสุวรรณค์ และโคบุตร

นอกจากนี้ยังมีเพลงที่ใช้ชมรถ ชมม้า และชมขบวนทัพอีก ซึ่งไม่มีอยู่ในบทละครนอก

4.5.2.3 เพลงที่ใช้อาบน้ำแต่งตัว มีอยู่ 3 เพลงคือ

เพลงโทน ใช้สำหรับการบรรยาย การอาบน้ำ และแต่งตัวของตัวละครที่เป็นกษัตริย์ มีใช้ทั้ง 3 ส่วนวน

ลงสรงมอญ เป็นเพลงสำหรับการบรรยายการอาบน้ำและทรงเครื่องของตัวละครที่มีชนนุษย์ธรรมดา และใช้เฉพาะตัวพระ เช่น เทพบุตร คนจรพ์ แต่ในที่นี้มีอยู่ในเรื่องสังข์ทองใช้กับพระสังข์ ตอนจะทรงเครื่องพระอินทร์ไปตีคลีเพียงคนเดียว ส่วนเรื่องอื่น ๆ ไม่ปรากฏและไม่มีการใช้ในสำนวนอยุธยา

ชมตลาด เป็นเพลงสำหรับการบรรยายการอาบน้ำแต่งตัว ของตัวละครทั้งพระและนางส่วนใหญ่จะใช้กับตัวนาง เพราะตัวนางจะไม่ใช้เพลงโทนและลงสรงมอญ เพลงชมตลาดมีใช้ทั้ง 3 ส่วนวน

4.5.2.4 เพลงที่ใช้แสดงความรื่นเริงเบิกบานยินดี มีอยู่หลายเพลงด้วยกัน

~~เพลงพระทอง มุล่ง และสระบุหร่ง เป็นเพลงที่ใช้บรรยายการรำรำหรือจับกระบี่ แสดงความเบิกบาน สนุกสนานของตัวละคร บรรยายการหยอกเย้า ของหญิงชายที่สละคืนและมีความสุข มักใช้กับบทกวี เพลงพระทอง มีใช้แต่ในสำนวนอยุธยา มุล่งและสระบุหร่ง มีใช้แต่สำนวนรัชกาลที่ 2 และสำนวนปัจจุบัน แต่สระบุหร่งนั้นมีใช้ในบทอยุธยา เรื่องพิมสุวรรณค์ และพิรุณทอง~~

เพลงสร้อยสนคัก เป็นเพลงที่ใช้แสดงความชื่นบานและความพร้อมเพรียง
พร้อมใจกัน ไม่ปรากฏใช้ในบทละครสมัยอยุธยา

เพลงสั่นวล เป็นเพลงที่ใช้ประกอบการกรีกกรายเรีงรำ ของตัวนาง แสดงความ
พึงพอใจ สมใจ ไม่ปรากฏใช้ในบทอยุธยา

4.5.3 เพลงทวงทำนองเยือกเย็นโหยหวน คร่ำครวญ แบ่งเป็นกลุ่ม
แสดงอารมณ์ได้ 2 กลุ่มคือ

4.5.3.1 ใช้ประกอบการเศร้า คร่ำครวญ ร่ำไห้ เพลงในชุดนี้
มีหลายเพลงและมีข้อปลีกย่อยในการใช้ต่างกันดังนี้

พญาโศก ใช้กับบทที่แสดงความเศร้าหมอง ชื่นมัว สลดท่อนใจ แต่ไม่ถึงกับ
ร่ำไห้ ร่ำพิงร่ำพัน ไม่ปรากฏในบทละครอยุธยา มักใช้กับตัวพระ

ธรณีร่ำไห้ ใช้กับบทที่เศร้าโศก เกี่ยวกับเรื่องการพลัดพรากจากกัน มักใช้กับ
ตัวนางเป็นส่วนใหญ่ เรียกว่าเศร้าเพราะจากพรากกันมา มีใช้ทั้ง 3 ส่วนวน

ทยอย ใช้ประกอบการร้องไห้คร่ำครวญ หรืออาลัยอาวรณ์ ในลักษณะที่เดินไป
พลากร่ำไห้ไปพลากร มีใช้ทั้ง 3 ส่วนวน

ทยอยเขมร ใช้ประกอบการร่ำพันคักพ้อ ด้วยความเสียใจ น้อยใจ มีใช้ในบท
ปัจจุบันเท่านั้น

โธ่ และโธ่ปี ใช้ประกอบการที่แสดงถึงความเศร้าเสียใจอย่างมาก มีการร้องไห้
และร่ำพิงร่ำพัน ถึงความผิด คร่ำครวญสั่งเสีย ร่ำลา และมักต่อท้ายบทด้วยเพลงโศก
มีในบทละครทั้ง 3 ส่วนวน

โธ่ร้าย ใช้ประกอบการแสดงความอาลัยอาวรณ์ในสิ่งของและบุคคลที่จะต้อง
จากไป ฉะนั้นจึงเป็นความเศร้าเพราะจะต้องจาก แต่ธรณีร่ำไห้นั้น จากมาแล้วจึงร่ำพิง
ร่ำพันถึงมีใช้ทั้ง 3 ส่วนวน เช่นกัน

โธ่ลาว ใช้ประกอบการที่แสดงถึงความคับอก คับใจ มีใช้ในสำนวนอยุธยา
และบทพระราชนิพนธ์

ไอ้ข้า ใช้ประกอบบทที่พร้าเพื่อ ร้าฟ้าง ร้าพัน ผันไปผ่น ๆ แล้วก็ผัดหวัง หรือเศร้าเพราะไม่สมหวัง ดังใจ จึงร้องไห้พร้าเพื่อไป กระสับกระส่าย นึกออกเพลงโศก เช่นกัน มีใช้ในบทพระราชนิพนธ์

4.5.3.2 ใช้วิงวอน ออกอุณ ชวนสังสาร

แขกหลพบุรี และขวัญอุณ เป็นเพลงประกอบบทวิงวอน อุณวอน ขอร้องด้วยความ นุ่มนวล แสดงความรักและอาทร มีใช้เฉพาะในบทละครปัจจุบัน

ตะนาวและตะนาวแปลง เป็นเพลงที่ใช้ประกอบบทที่แสดงความทุกข์ระทม ครมใจ ไม่สบายใจ ด้วยเรื่องต่าง ๆ มีการร้าพัน คร้าครวญ บางครั้งก็มีเพลงโศกต่อท้ายบทด้วย มีใช้ในบทพระราชนิพนธ์ และบทปัจจุบัน

4.5.4 เพลงที่มีท่วงทำนองกระชั้น รุกเร้า รวดเร็ว หนักแน่น

ใช้ประกอบบทหลายลักษณะด้วยกันคือ

4.5.4.1 เพลงประกอบบทโกรธ ดุกัน ไ้แก่

เพลงสองไม้ ใช้สำหรับบทโกรธ ดุเดือด คอว่าประชกประชัน ปกติใช้กับ ตัวละครที่เป็นชาวบ้านธรรมดา มีในบทปัจจุบัน

เพลงสิงโลด เป็นเพลงที่สำหรับบทโกรธที่เกิดขึ้นอย่างกระตั่นทันรวดเร็ว และมักใช้กับตัวท้าวพญา มีในบทปัจจุบัน

เพลงร้อ และศัพทไทย เป็นเพลงที่ใช้ประกอบ โกรธเกรี้ยวกราด ตบตี ทะเลาะเบาะแว้งกัน รุกไล่กัน เป็นบทโกรธที่รุนแรงและถึงลงไม้ลงมือกัน มี ปรากฏใช้ในบทละครนอกทั้ง 3 ส่วน

4.5.4.2 เพลงประกอบความตระหนกตกใจ ตื่นเต้น

หวาดกลัว ไ้แก่

เพลงกระบอกลี และนาคราช เป็นเพลงที่ใช้ประกอบบทตกใจ รับร้อน ตะลึงตะลัน เป็นเพลงตัวละครขึ้นรอง ๆ ลงมา แคนำมาใช้กับท้าวแสนอาญ ในเรื่องสังข์ศิลป์ชัยด้วย เนื่องจากเป็นตัวกษัตริย์ซึ่งเป็นตัวละครของเรื่องด้วย จึงใช้เพลง

กระบอกประกอบบทที่มีทำทั้งเง็น คั้นตระหนก แบบคนบ้านนอกเข้ากรุง เมื่อเห็นเมืองของ
สังขศิลป์ชัย เพลงกระบอกมีใช้ทั้งบทพระราชนิพนธ์ และบทปัจจุบัน แต่สองเพลงหลังนี้
ปรากฏในบทปัจจุบัน

สร้อยพญาธานี ใช้ประกอบบทที่แสดงความหวาดหวั่น ขวักขว้าง แต่เป็นเพลง
สำหรับตัวละครที่มีบรรดาศักดิ์ชั้นต่ำ ฝ่ายพระ มีอยู่เฉพาะในบทปัจจุบัน

สาริกาแก้วรวม เป็นเพลงสำหรับตัวนาง ที่มีลักษณะเก่งกล้า อยู่ในบทปัจจุบัน

5.5.4.3 เพลงประกอบความสนุกสนาน คึกคัก กระหึ่มใจ
เพลงเย้ย ใช้ประกอบบทเยาะเย้ย กระหมกกระเทียมเปรียบเปรย ให้เจ็บอาย
ไม่ปรากฏในบทส่วนนวนอุบาย

ปิ่นตลึงนอก ปกติจะใช้กับตัวประกอบไพร่พล เสนาหรือตัวตลก ประกอบบทที่
กระฉับกระฉ่งคึกคัก แต่ในบทปัจจุบัน นำมาบรรจุกับบทของนางพันธุรัต ตอนตาม
มาพบพระสังขศิลป์ชัย จึงรู้สึกกระฉับกระฉ่งนี้เรียวแรงขึ้นด้วยความดีใจ และอีกตอนหนึ่ง
คือ นำประกอบบทของนางตะเภาแก้วตะเภาทอง ที่มาพร้อมกับชาวไพร่อย่างคึกคะนองใจ
หมายที่จะคว่ำคว่ำตบตีนางวิมาลา ในบทอีก 2 ส่วนวน ไม่มีปรากฏใช้

ตุ้มโป้ง เป็นเพลงใช้สำหรับเสนา ไพร่พล ที่ต้องรวดเร็ว กระฉับกระฉ่ง
มีใช้ในบทละครปัจจุบัน

จิ้งนึ่งเคียง และลำจิ้น เป็นเพลงประกอบบทที่แสดงความเกอเขิน เหนียมอาย
มีใช้เฉพาะในบทปัจจุบันเช่นกัน

เทพทอง และเขมรโลควาย เป็นเพลงประกอบท่าทางคึกคัก ขบขัน ใช้ สำหรับ
ตัวประกอบสามัญ และตัวตลก มีปรากฏอยู่ในบทละครปัจจุบัน

4.5.5 เพลงท่วงทำนองกลาง ๆ แบ่งออกเป็น 2 กลุ่มคือ

4.5.5.1 เพลงที่ใช้แสดงความศักดิ์สิทธิ์ เกี่ยวกับการร่าย
เวทมนต์คาถา มีที่ใช้ต่าง ๆ กันดังนี้

เชื้อ เป็นเพลงร้องประกอบบทรายคาถาเรียกสัตว์ต่าง ๆ จะเป็นสัตว์เล็ก
ใหญ่ก็ตาม มีใช้ในบทพระราชนิพนธ์

เชิด เป็นเพลงที่ใช้ประกอบการอัญเชิญวิญญาณ ภูติผี ปีศาจ มีในบทพระราชนิพนธ์
เช่นกัน

มรเทศ ใช้ประกอบบทอธิษฐาน ขอพร มีอยู่ในบทปัจจุบัน เช่นกัน

ยานี เป็นเพลงร้องสำหรับการกล่าวถึงเทวดาผู้ใหญ่ เช่น พระอินทร์ พระวิษณุกรรม
เป็นต้น ไม่มีปรากฏในบทอยุธยา

เวสสุกรรม* ใช้ประกอบการอธิษฐาน บนบานสิ่งศักดิ์สิทธิ์ให้ช่วยคุ้มครอง
และอำนวยการมีใช้ในบทปัจจุบัน

เทวประสิทธิ์ เป็นเพลงประกอบการอวยชัยให้พรของเทพ เทวดา ผู้ทรงฤทธิ์
เป็นการประสิทธิ์ประสาทพร และเป็นเพลงที่ใช้ในการอวยพรถือว่าเป็นเพลงมงคล
มีปรากฏใช้ในบทปัจจุบัน

4.5.5.2 เพลงใช้ประกอบการเล่าเรื่อง บรรยายความ
เพลงชุดนี้ไม่ค่อยมีความแตกต่างในการใช้อารมณ์เพลงนัก นอกจากการเลือกใช้ตาม
ลักษณะตัวละครดังนี้

เพลงขึ้นพลัมพลา ส้มทอง ส้มทองไทย สารดี เป็นเพลงสำหรับตัวละคร
ที่ใช้เดินเรื่อง มักออกไปในทางรื่นรมย์ ยินดี

เพลงทองย่น ลมพัดชายเขา พรหมอภัยน้ำเต้า จระเข้ทางยาว กล่อมนารี
จำปานารี เป็นเพลงบรรยายทั่ว ๆ ไปที่ใช้สำหรับตัวนาง เพราะมีทำนองนุ่มนวล
แจ่มชื่น ในเรื่องสังข์ศิลป์ชัย ใช้จำปานารีกับพระสังข์ศิลป์ชัยตอน อลคธอนแม่ขอไปเที่ยวป่า
ใช้เพลงนี้เพราะเป็นการอ้อแอ้ของเจ้าหญิง กิ่งควรใช้เพลงนุ่มนวลประกอบ

เพลงสิงโต ใช้กับการนั่งเมือง ของกษัตริย์ ท้าวพญาหรือ พญาธิบดี เช่น
ท้าวสิงหน

* เวสสุกรรม เป็นการเขียนตามที่ใช้แต่เดิมมา ปัจจุบันมักใช้ว่า เวสสุกรรม

เพลงป็นคลึง ลาวป็นคลึง สามเส้า สามไม้ พม่าผอย แยกค้อยหม้อ เข็ดคั้ง
กระบี่สลา การะเวกชั้นเคียว เป็นเพลงที่ใช้ คำเนินเรื่องทั่ว ๆ ไป ซึ่งมีในบทปัจจุบัน
เท่านั้น

เพลงถอยหลังเข้าคลอง และน้ำลอคโคทราย เป็นเพลงร้องที่ใช้สำหรับ
การเดินบทของเทวดา เทพบุตรต่าง ๆ ไม่ใช่กับตัวละครที่เป็นมนุษย์สามัญ อาจใช้กับ
นักพรต นักบวช ผู้ทรงศีลได้

4.5.6 เพลงเฉพาะกรณี มีอยู่ 2 เพลงคือ

ร้องใช้สำหรับคำเนินเรื่อง เพื่อบรรยายให้เรื่องสั้น

เอกบท ใช้เป็นทำนองร้องในการอ่านสาร ซึ่งมีมาแต่อยุธยาแล้ว

การบรรจุเพลงร้องนี้ บทในสมัยอยุธยาจะมีการบอกชื่อ เพลงร้องไว้ให้น้อยมาก
ส่วนใหญ่จะเป็นเพลงหน้าพาทย์ เพลงร้องจึงถูกไม่สู้จะมีบทบาทอะไรนัก ในการแสดงยุคนั้น
เข้าใจว่าคงใช้เพลงรายเป็นส่วนใหญ่ในการเดินเรื่อง ส่วนเพลงอื่น ๆ อาจมีบ้างตาม
การพิจารณาของผู้ขับร้อง จะมีก็เพลงหลัก ๆ เช่น เพลงซ้ำปี โอชา โอราย โอโลม
ชาตรี รือ ศัพทไทย ชนกลาก ชนโฉม ซึ่งเป็นเพลงหลัก ๆ และมีใช้ค่อนข้างจะตายตัว
พอระยะต่อมาเพลงร้องเริ่มมีเข้ามาแทรกมากขึ้น เพราะเกรงว่าร้องรายอยู่มาก ๆ
เข้า คนดูจะเบื่อ พอร้องรายไปได้สัก 2 บท 3 บท ก็จะต้องมีเพลงร้องอื่นมาสลับเพื่อ
ไม่ให้เกิดความซ้ำซากมากเกินไป เพลงร้องจึงมีบรรจุมากขึ้น พอมาถึงในยุคปัจจุบัน
เพลงร้องจึงมีบทบาทมาก และพยายามใช้ทำนองร้องนี้ บอกอารมณ์เพลง เพื่อให้
เพลงที่เข้ามาใช้ในบทละครนั้น เป็นส่วนช่วยเสริมบรรยากาศและอารมณ์ของเรื่องจึง
จะเห็นได้ว่า เพลงในบทละครปัจจุบันนั้นมีมาก เพื่อให้เลือกใช้ได้มากขึ้น แม้จะอยู่ใน
ชุดทำนองเพลงและอารมณ์เพลงเดียวกันก็ตาม นอกจากจะเลือกใช้ตามอารมณ์และทำนอง
เพลงแล้ว ยังคงใช้หลักของการสวมเพลง และการตกเสียงดังกล่าวกว่าข้างต้น เข้ามา
พิจารณาในการเลือกเพลงบรรจุอีกด้วย ผู้ศึกษาจึงบอกได้แต่ความหมายและชอบจะใช้เท่าที่

จะสืบหาได้เท่านั้น แต่ในกรณีที่เพลงในชุดเดียวกันมีมากเพลงและไม่ต่างอารมณ์กัน เช่น เพลงที่ใช้เดินเรื่อง เล่าเรื่อง ในท่วงทำนองเรียบ ๆ กลาง ๆ นั้น จึงไม่สามารถบอก การเลือกใช้เพลงบรรจุอย่างละเอียดได้

เรื่องของการบรรจุเพลง กับบทละครจึงเป็นเรื่องที่ผู้ทำบทละครจะต้องทราบ ส่วนผู้ศึกษาบทละครก็ควรสนใจและหาความรู้เกี่ยวกับเรื่องของเพลงทั้งนี้เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจอันดีและทราบความลึกซึ้งของบทละครนั้น ๆ

สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

สรุปอภิปรายผล

ละครนอก เป็นการแสดงที่มีมาแต่สมัยอยุธยาและเป็นการแสดงละครว่าคังเกินของไทย ซึ่งมีวิวัฒนาการมาจากละครชาตรี ละครนอกที่ยังคงปรากฏมาถึงในปัจจุบันนี้มีบทละครตั้งแต่สำนวนอยุธยา ที่เรียกกันว่า บทครั้งกรุงเก่าหรือความเก่า 14 เรื่องและบทที่พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ทรงเลือกเรื่องและตอนมาทรงพระราชนิพนธ์ใหม่ 6 เรื่อง ผู้ศึกษาจึงนำเรื่องทั้ง 6 เรื่องที่ทรงพระราชนิพนธ์ มาเป็นเกณฑ์ในการเลือกศึกษาละครสำนวนกรุงเก่า และบทละครนอกซึ่งกรมศิลปากรได้จัดทำบทขึ้นใหม่ มาศึกษาเปรียบเทียบกัน โดยศึกษาในเรื่องแบบแผนการแสดง ลักษณะของบทละครนอก เนื้อหา กับรูปแบบการแสดง การตีความบทละคร และการบรรจุเพลง

การศึกษาแบบแผนการแสดงละครนอกนั้น อาศัยจากการได้ชมการแสดงจริง และจากเอกสารที่เกี่ยวข้อง รวมทั้งจากการสัมภาษณ์วิทยากร ผลการศึกษาปรากฏดังนี้ จุดมุ่งหมายของการแสดง แต่อยุธยาจนปัจจุบัน ยังคงมุ่งดำเนินเรื่องรวดเร็ว และความสนุก ขบขัน เป็นสำคัญ หากแต่ในปัจจุบันก็คงเน้นความสนุกสนาน ความขบขัน แต่บางครั้งการแสดง ก็มีได้มุ่งตลกขบขันเกินขีด หากแต่มีลักษณะที่สวยงาม และเป็นแบบแผนใกล้เคียงกับการแสดงละครในมากขึ้น ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับจุดมุ่งหมายเฉพาะและโอกาสของการจัดการแสดง

โอกาสและเรื่องที่แสดง ละครนอกแต่โบราณมาเป็นการแสดงที่ใช้ในงานมหรสพรื่นเริงโดยทั่วไป ที่ไม่เกี่ยวข้องกับงานพระราชพิธี ในรัชกาลที่ 2 ละครนอกได้มีส่วนร่วมในงานสมโภช เฉลิมฉลองของหลวงค้าย เช่น งานสมโภชช้างเผือก ในปัจจุบันการแสดงละครนอก ซึ่งเป็นของชาวบ้านกลับมีน้อย และหาดูได้ยาก การแสดงจะมีลักษณะ

เป็นทางการ กล่าวคือ หน่วยราชการหรือสถาบันการศึกษาต่าง ๆ เป็นผู้จัดแสดง โดยมีวัตถุประสงค์ที่จะสร้างรักษาและเผยแพร่รูปแบบของการแสดงละครนอก ซึ่งประชาชนชาวบ้านโดยทั่วไปจะมีโอกาสได้ชมน้อยมาก และเวลาของการแสดงละครนอกในปัจจุบันจะมีเพียงระยะเวลาช่วงหนึ่ง ประมาณ 1 - 2 ชั่วโมง ซึ่งต่างจากสมัยก่อนที่ดูกันตลอดวันตลอดคืน บทที่ใช้แสดงจึงต้องมีการปรับปรุงให้สอดคล้องกับเวลาที่แสดง

เรื่องที่ใช้แสดงนั้น ใช้แสดงได้ทุกเรื่องยกเว้น 3 เรื่อง คืออิเหนา รามเกียรติ์ อุณรุท นอกนั้นนำมาแสดงละครนอกได้ทั้งสิ้น หากแต่ขึ้นอยู่กับทางเลือกเนื้อหาของเรื่อง และตอนที่น่ามาแสดงให้สอดคล้องกับรูปแบบของการแสดงละครนอกเท่านั้น เช่นปัจจุบันนำเรื่องพระอภัยมณีและขุนช้างขุนแผน คัดแปลงบทแสดงเป็นละครนอก

เวทีและฉาก พื้นเวทีแต่เดิมในสมัยอยุธยา ก็คือ ลานบ้านหรือลานวัดกว้าง ๆ ไม่มีการยกพื้นเวที มีฉากเป็นฉากและที่แบ่งระหว่างผู้ดูกับผู้แสดงพร้อมกันในตัว ต่อมาจึงมีการปกเสากันเขตเป็นสี่เหลี่ยม จนมาถึงรัชกาลที่ 4 จึงมีการปลูกโรงและยกพื้นเวที มีการวาดภาพบนแผ่นผ้าที่ใช้เป็นฉากยืนพื้น และมีประตูเข้าออกสองข้างฉากผ้าที่กัน เมื่อปลายรัชกาลที่ 5 อิทธิพลละครตะวันตกเริ่มเข้ามาในการแสดงละครตึกคำบริพ หลังจากนั้นละครนอกจึงรับเอาลักษณะการเปลี่ยนฉากตามเหตุการณ์ในท้องเรื่องเข้ามาใช้บ้าง จนปัจจุบัน เวที และฉากเป็นส่วนสำคัญอย่างหนึ่งในการแสดงละครเพราะช่วยเสริมบรรยากาศของเรื่องได้มาก

อุปกรณ์ประกอบการแสดง แต่เดิมในสมัยอยุธยานั้น อุปกรณ์สำคัญที่ชาวมียได้ก็คือ เตี้ยง หรือแคร สำหรับนั่ง ตั้งกลางพื้นที่ที่ใช้เป็นเวทีแสดงและอาวุธต่าง ๆ ที่ตัวละครต้องใช้ เช่น พระขรรค์ คันศร คาบ กระบอง ไม้ตะพด เป็นต้น ต่อมาเมื่อมีการใช้ฉากประกอบ อุปกรณ์การแสดงก็เพิ่มมากขึ้นตามฉาก และอุปกรณ์ที่ต้องใช้ตามท้องเรื่อง เช่น โต๊ะเครื่องราชูปโภค กระดานฉนวน สำหรับโหร ฉ้ายันต์ ราชรถ พาน เครื่องทรง เป็นต้น

เครื่องแต่งกาย เมื่อแรกเริ่มแต่งกายอย่างง่าย ๆ เพียงพอให้รู้ว่าเป็นตัวละครชายหรือหญิง มีตัวเอกแต่งยืนเครื่องไม่สวมเสื้อเพียงคนเดียว แต่ก็เครื่องแบบชาวบ้าน ใช้เครื่องปักที่สวยงามอย่างที่เราเห็นในปัจจุบัน ต่อมาเมื่อมีละครใน ก็รับเอาการแต่งตัวอย่างละครในเข้ามาใช้ จนปัจจุบันการแต่งกายของละครนอก จะแต่งยืนเครื่องพระนางทั้งหมด เช่นเดียวกับละครใน

ดนตรีและเพลงประกอบ การแสดงละครนอกในสมัยอยุธยา ใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้า ซึ่งคัดแปลงมาจากปี่พาทย์เครื่องชาตรี ของละครชาตรี ครั้นต่อมา มีการขยายวงปี่พาทย์ประกอบเสภาในรัชกาลที่ 2 ปี่พาทย์ประกอบการแสดงละครจึงมีการขยายตัวตามมามี จึงมีใช้ทั้งปี่พาทย์เครื่องห้า และปี่พาทย์เครื่องคู่ ทั้งนี้แล้วแต่ความเหมาะสมในการจัดแสดง

ส่วนเพลงประกอบนั้น มีเพลงปี่พาทย์ ซึ่งใช้บรรเลงก่อนการแสดงได้แก่ เพลงไหมโรง เพลงลงโรง และเพลงที่ใช้ขณะแสดงได้แก่ เพลงหน้าพาทย์ นอกจากนี้ ยังมีเพลงปี่พาทย์สำหรับจบการแสดง เรียกว่า เพลงลาโรงอีกด้วย

เพลงร้อง ส่วนใหญ่เป็นเพลง 2 ชั้นและชั้นเดียว ซึ่งมีจังหวะกระชับรวดเร็ว สอดคล้องกับรูปแบบของการแสดงละครนอก

นักแสดง แต่โบราณมานักแสดงละครนอกจะเป็นชายล้วน ครั้นต่อมาในรัชกาลที่ 2 ทรงเริ่มให้ละครหญิงของหลวงหัดแสดงละครนอกด้วย ต่อมาเมื่อรัชกาลที่ 4 ทรงยกเลิกข้อห้ามที่มีให้ผู้หญิงหัดละคร ผู้แสดงละครนอกจึงมีทั้งที่เป็นผู้ชายแสดงล้วน และผู้ชายแสดงปนกับผู้หญิง ในปัจจุบันก็ยังคงใช้ผู้แสดงทั้งสองแบบ แต่ขึ้นอยู่กับจุดมุ่งหมายเฉพาะของการแสดงแต่ละครั้ง ถ้าต้องการจะให้สนุกสนาน โลกเอนตามแบบของละครนอก โดยแท้ ก็จะใช้ผู้ชายแสดงทั้งหมด

แต่สิ่งที่สำคัญอย่างหนึ่งก็คือ คุณสมบัติของผู้แสดง ซึ่งจะต้องเป็นผู้ที่มีปฏิภาณ มีความคล่องตัว และพูดจาได้ชัดเจน คล่องแคล่ว

วิธีแสดง ไม่ว่าจะเป็นบุคคลสมัยใด ก่อนการแสดงละครทุกครั้งจะต้องมีการตั้งเครื่องสังเวศครูบาอาจารย์ จากนั้นก็จะไหมโรง การแสดงละครนอกแต่เดิม จะเปิดการแสดงด้วยตัวเอกของเรื่อง ผู้แสดงจะร้องเอง และมีลูกคู่ช่วยรับให้ ดังนั้นจึงจำเป็นต้องมีผู้บอกบทเพื่อช่วยความจำในเรื่องบท พร้อมกับบอกเพลงร้องและเพลงหน้าพาทย์ด้วย

ต่อมาได้นำวิธีแสดงของละครในมาใช้ ผู้แสดงไม่ต้องร้องเอง มีต้นเสียงและลูกคู่ร้องให้ แต่ยังคงมีการบอกบทอยู่ ปัจจุบันการบอกบท ไม่ใช่เรื่องจำเป็นเพราะมีการชักซ้อมกันอย่างแม่นยำก่อนแสดงจึงยกเลิกไป แต่ถาเป็นการแสดงของเอกชนที่มีคณะรับจ้าง จะยังคงมีการบอกบทอยู่

จากผลของการศึกษาแบบแผนการแสดงละครนอก จะทำให้เห็นความเปลี่ยนแปลงของแบบแผนการแสดง และสามารถเข้าใจถึงสาเหตุแห่งการเปลี่ยนแปลงนั้น

สำหรับการวิเคราะห์บทละครละครนอกทั้งสามสำนวนนั้น ผู้ศึกษาได้พิจารณาข้อมูลในด้านของความเหมาะสมกับการใช้เป็นบทแสดง โดยศึกษาวิเคราะห์ลักษณะของบท ลักษณะคำประพันธ์ เนื้อเรื่องและตัวละคร เนื้อเรื่องกับรูปแบบการแสดง การตีความหมายบทละคร และการบรรจุเพลง ผลจากการศึกษาวิเคราะห์สรุปได้ดังนี้

ลักษณะของบทละคร มีลักษณะพิเศษซึ่งแตกต่างไปจากกลอนสุภาพทั่วไป กล่าวคือ ลักษณะของคำขึ้นต้น ซึ่งมีลักษณะการใช้บงบอกเฉพาะ เช่น บงบอกฐานะตัวละคร ใช้แสดงการตัดตอน เป็นต้น อีกลักษณะคือ มีชื่อเพลงร้องกำกับกับบท ชื่อเพลงหน้าพาทย์กำกับท้ายบท มีการบอกจำนวนคำกลอน มีเครื่องหมายต้นบทและท้ายบท โดยเฉพาะในสมัยอยุธยามีการใช้เครื่องหมายประกอบในบทละครมาก และการเขียนเรียบเรียงบทนั้น ไม่ได้แบ่งเป็นบรรทัดละสองวรรคอย่างเช่นบทพระราชนิพนธ์ และบทละครปัจจุบัน แต่เขียนเรียงกันไปตลอดจนจบบรรทัด

ลักษณะคำประพันธ์ บทละครนอกแต่งเป็นคำประพันธ์ประเภทกลอน ซึ่งกลอนจำนวนอยุธยา นั้น มีลักษณะไม่ค่อยราบรื่นนัก เช่น มีการซ้ำเสียง มีการตกเสียงสัมผัส

ลักษณะของสัมผัสเลื่อน การเรียงวรรคสัมผัส เพราะมีที่มาจากกลอนสั้น ส่วนวจิตยัตถ์ของ
 ส่วนกลอนส่วนพระราชนิพนธ์และส่วนปัจจุบันนั้น มีความไพเราะราวกับตามลักษณะนิยมของ
 กลอนบทละคร แต่บทปัจจุบันบางฉบับ การตัดต่อคำประพันธ์ได้ละทิ้งสัมผัสระหว่างบทไป ถึง
 ตัวอย่างบทละครเรื่องไกรทองที่แสดงไว้ในหน้า 198 จากท้ายบทคนที่ว่า "หมายใจจะตบตีวิมาลา"
 และท้ายบทต่อไปซึ่งควรจะต้องรับสัมผัสแต่กลับละสัมผัสเสีย "วิมาลายับยอไม่ถอยหนี"
 ลักษณะเช่นนี้จะมีปรากฏในบทละครที่จัดทำขึ้นในสมัยที่นายสมภพ จันทระประภา เป็นรองอธิบดี
 กรมศิลปากร เท่านั้น

เนื้อเรื่องและตัวละคร เนื้อเรื่องของละครนอกเป็นเรื่องของการเดินทางผจญภัย
 และแสวงหา มีการพลัดพรากจากเมืองจากคนรัก อันมีสาเหตุมาจากความอิจฉาริษยา กลั่นแกล้ง
 ในเชิงชิงรัก จึงความเป็นใหญ่ เนื้อเรื่องจึงประกอบไปด้วยการต่อสู้ การชิงไหว บริภาษกัน
 ระหว่างกลุ่มภรรยา ตัวละครในละครนอกจึงมีใครจะเรียบร้อย สำนวน เช่น กษัตริย์หรือนางเอก
 ในบทละครประเภทอื่น ๆ เป็นลักษณะเฉพาะ ที่ทำให้บทละครนอกมีความสนุกสนาน เฮฮา

เนื้อเรื่องกับรูปแบบการแสดง เนื้อเรื่องของละครนอกนั้นมีลักษณะที่เอื้อให้การแสดง
 ละครนอกดำเนินไปอย่างรวดเร็ว กระชับ สนุก ตลกขบขัน สอดคล้องกับรูปแบบของการแสดง
 โดยเฉพาะบทละครนอกส่วนพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 2 ทรงเลือกเฉพาะตอนที่มิมีเนื้อเรื่อง
 เกี่ยวกับการอิจฉาริษยา หึงหวงกันมาทรงเป็นบทพระราชนิพนธ์ การบริภาษต่อกัน เป็นสิ่งที่
 สะใจคนดู และเสริมให้เรื่องราวสนุกสนาน ทั้งยังทรงเสริมลักษณะเด่นของตัวละครฝ่ายหญิง
 ให้มีฝีมือปากจกจก เจ้าคารม เน้นลักษณะชวนขันของตัวกษัตริย์อย่างเด่นชัด ทั้งที่พระองค์เองก็
 อยู่ในฐานะกษัตริย์ ซึ่งอาจพิจารณาได้ว่า พระองค์ทรงยอมรับในพระราชจริยวัตรของกษัตริย์ที่
 มาจากสามัญชน และกษัตริย์ก็คือมนุษย์ปุถุชนคนหนึ่ง และอาจทรงเห็นว่าเรื่องของกษัตริย์เป็นเรื่อง
 ที่ชาวบ้านไม่กล้าแตะต้อง ดังนั้นเมื่อพระองค์ทรงพระราชนิพนธ์บทละครนอก จึงแสดงลักษณะของ
 กษัตริย์ที่ชาวบ้านอยากจะรู้อยากจะวิจารณ์ ออกมาให้เป็นที่รู้กันของเรื่อง เพื่อสร้างความครึกครื้น
 ให้เหมาะสมกับการแสดงมากยิ่งขึ้น ตลอดจนการดำเนินเรื่องอย่างรวดเร็ว ไม่มีการพรรณนาให้
 ยืดยาวออกไป

สำหรับสำนวนอุบายนั้นความเด่นชัดของลักษณะตัวละครน้อยกว่า และเนื้อเรื่องก็
 เป็นความเดิม ซึ่งยาวกว่า และเป็นเรื่องของการรบราฆ่าฟันเสียมาก ซึ่งถ้านำมาแสดงเรื่อง
 ตอนต่อสู้ทำศึกคงจะไม่สร้างความครึกครื้นเท่ากับเรื่องที่แสดงถึงความหึงหวง ตบตีกัน

บทสำนวนปัจจุบันนั้นส่วนใหญ่ยึดเนื้อหาจากบทพระราชนิพนธ์ แคนำมาเลือกคัดตอนแสดงเพื่อให้เหมาะสมกับเวลาแสดงในปัจจุบัน ซึ่งบางครั้งการเลือกตอนมาแสดงและการคัดลอกก็มักเคยเหมาะสมกับรูปแบบของการแสดงละครนอกนัก เช่น ตอนพระสังข์ขึ้นนางพันธุรัต เป็นต้น

การตีความหมายบทละคร ซึ่งน่าจะต้องพิจารณาจากการใช้ถ้อยคำเป็นประการแรกว่าสื่อความเข้าใจเพียงใด ปรากฏว่าบทละครนอกทั้งสามสำนวน มีการใช้ถ้อยคำที่เป็นภาษาง่าย ๆ เป็นคำตลาด มีบทบริภาษอย่างรุนแรง และมีการใช้คำช่วยบงบอกลักษณะของตัวละครให้เด่นชัด

ประการที่สองคือ การตีความจากท่วงทำนองเพลงร้องที่ใช้ประกอบบทว่า ท่วงทำนองเพลงร้องสอดคล้องกับเนื้อหาในบท ช่วยเสริมความเข้าใจและอารมณ์ของผู้ดูหรือไม่ ซึ่งเรื่องของการท่วงทำนองเพลงร้องนี้มีบทบาทสำคัญมากในบทละครนอกสำนวนปัจจุบัน และมีส่วนสำคัญค่อนข้างน้อยในบทละครสำนวนอยุธยา

ประการสุดท้าย คือการตีความจากท่าทาง ซึ่งเรียกว่า การตีท่า ผู้ดูสามารถเข้าใจการแสดงละครได้ก็ขึ้น จากการใช้ท่าทางการรำรำของผู้แสดงสื่อความ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความสามารถของผู้แสดงในการตีท่าประกอบกับท่วงทำนองเพลงร้องและเพลงบรรเลง จากการศึกษาบทละคร เห็นได้ว่าบทละครนั้นจะต้องเอื้อให้ผู้ดูสามารถตีท่าได้อย่างหลากหลาย ซึ่งบทสำนวนอยุธยาจะหย่อนกว่าอีกสองสำนวน ทั้งนี้อาจจะเพราะการแสดงในยุคแรก ๆ ยังไม่สูงจะพิถีพิถัน หรือเขารูปเข้าแบบอย่างในยุคหลัง และเหตุช่วยการแสดงละครนอกเริ่มจากผู้แสดงที่เป็นชาวบ้านก่อน

การบรรจุเพลง การบรรจุเพลงทั้งเพลงร้อง และเพลงหน้าพาทย์ มีความลึกซึ้ง และหลากหลายตามลำดับสมัย การบรรจุเพลงในสำนวนอยุธยาส่วนใหญ่เป็นเพลงหลัก ๆ ที่ใช้กันมาตามข้อจำกัดแต่โบราณ เพลงร้องจะใช้เพลงรายเป็นหลัก ตามลักษณะของอารมณ์เพลงต่าง ๆ ก็มีใช้ไม้ก็เพลง พอมาถึงสมัยรัชกาลที่ 2 เพลงร้องและเพลงหน้าพาทย์เริ่มมีให้เลือกใช้มากขึ้น มีการแยกแยะข้อปลีกย่อยเพิ่มขึ้นเล็กน้อย ครั้นมาถึงในยุคปัจจุบัน การบรรจุเพลงมีความหลากหลายและมีข้อปลีกย่อยในการเลือกบรรจุเพลง

มากขึ้น เช่น เพลงร้องในท่อนองกลาง ๆ เรียบ ๆ ที่ใช้ในการดำเนินเรื่องก็มีให้เลือกใช้มากมาย เช่น ขึ้นพลับพลา จำปาวารี นำลอคไตทราย สิงโต พักชา เป็นต้น ทั้งนี้ข้อปลื้มก้อยในการเลือกใช้ เช่น ตัวละครเป็นชายควรใช้ขึ้นพลับพลา สิงโต เป็นหญิงควรใช้พักชา ลมพักชายเขา เป็นต้น แทนที่จะใช้เพลงร้ายเกินเรื่องตลอด ก็มีเพลงให้เลือกใช้มากมาย ขึ้นอยู่กับความรู้ของผู้ที่จะบรรจุเพลงลงในบทละคร เพื่อเสริมบรรยากาศของเรื่องและไม่ให้เกิดความจำเจเมื่อหน้าในการแสดง

จากการศึกษาวิเคราะห์บทละครทั้งสามสำนวน ผู้ศึกษาเห็นว่า บทละครนอกในพระราชนิพนธ์เป็นบทที่เหมาะสมกับการแสดงละครนอกมากกว่าสำนวนอื่น เพราะเนื้อเรื่องและลักษณะตัวละครสอดคล้องกับรูปแบบของการแสดงมาก แม้จะค่อยในเรื่องการบรรจุเพลง แต่การบรรจุเพลงนั้นเป็นส่วนส่งเสริมให้อารมณ์ของการแสดงสมบูรณ์ขึ้น ซึ่งการแสดงละครนอกนั้นประเด็นสำคัญมุ่งที่ความสนุกสนาน คลกขขัน และโลลโฉมหยายโลน อารมณ์อันนุ่มนวล อ่อนหวาน เศร้าสร้อย จึงเป็นเรื่องที่มีผู้จะสำคัญนัก ความพิถีพิถันในการบรรจุเพลง โดยเฉพาะเพลงร้อง จะทำให้ละครนอกมีลักษณะเป็นแบบเป็นแผนคล้ายละครใน ซึ่งจะทำให้ความสนุกสนานของรูปแบบการแสดงละครนอกแต่เดิมลดลง

อีกประการหนึ่ง การศึกษาครั้งนี้ช่วยให้เห็นความสอดคล้องระหว่างบทละครกับแบบแผนการแสดงละคร จะพบว่า แบบแผนการแสดงละครนอกแต่เดิมนั้น เป็นไปในแบบง่าย ๆ ตั้งแต่สถานที่ เวที ฉาก เครื่องแต่งกาย ตลอดจนวิธีแสดง เพื่อเน้นความสนุกสนานอย่างแท้จริง ไม่พิถีพิถันมากนัก บทละครที่ใช้จึงมีลักษณะง่าย ๆ ถ้อยคำและสัมผัสเป็นแบบกลอนชาวบ้านจริง ๆ ไม่มีส่วนใดในบทที่จะต้องคำนึงถึงอุปกรณ์อื่น ๆ ที่ใช้ในการแสดง ครั้นมาถึงแบบแผนการแสดงในปัจจุบัน ทุกอย่างถูกจำกัดให้ต้องพิถีพิถัน และมีรายละเอียดมากขึ้น นับตั้งแต่จุดมุ่งหมาย เวลา สถานที่ เวที ฉาก เครื่องแต่งกาย ตลอดจนวิธีแสดง เนื่องจากมีเรื่องของเทคนิคเวที และส่วนประกอบต่าง ๆ ที่จะต้องเกี่ยวข้องกับการแสดงมากขึ้น ต้องมีการจัดทำบทละครขึ้นใหม่ เพื่อให้เหมาะสมกับเวลา

ที่ใช้แสดง มีการซ้อมเพลง และท่ารำ ที่เป็นระบบแน่นอน ในบทจึงมีคำอธิบายเกี่ยวกับการเข้าออกของตัวแสดง อุปกรณ์ประกอบฉากและเพลงบรรจุที่ได้เลือกสรรแล้ว ซึ่งบางครั้งก็ทำให้ความสนุกสนานตามรูปแบบของการแสดงละครนอกสูญเสีย หรือลดน้อยลง

ข้อเสนอแนะ

มีบทละครอีกหลายประเภทที่น่าจะนำมาศึกษา ในด้านความเหมาะสมในการนำมาใช้แสดง หรืออาจจะนำบทละครประเภทเดียวกัน ที่มีผู้ประพันธ์หลายคนมาเปรียบเทียบในด้านความเหมาะสมกับการแสดง แทนการเปรียบเทียบบทละครเรื่องเดียวกันแต่เป็นบทต่างประเภทการแสดง เพราะการศึกษาลักษณะดังกล่าวจะไม่ช่วยให้เห็นถึงสาเหตุของความแตกต่างและความเปลี่ยนแปลงของบท ว่าเกิดจากต้นเหตุใด

การนำบทละครมาศึกษาในแง่ของความเหมาะสมกับการเป็นบทละครที่ใช้แสดงนี้ จะทำให้เกิดความเข้าใจในวรรณคดีประเภทบทละครมากขึ้น และเป็นประโยชน์ต่อการเรียนการสอนวรรณคดีประเภทบทละครอีกด้วย

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

กาญจนา มงคลเกษ "หลุมพรางในการวิเคราะห์การแสดง" นิเทศสาร 1 : 34 - 46

สิงหาคม 2518

ไกรทอง เล่มที่ 2 มัคที่ 1 ไม่มีเลขหน้า

ไกรทอง เล่มที่ 29 มัคที่ 4 ไม่มีเลขหน้า

ควี เล่มที่ 3 มัคที่ 47 ไม่มีเลขหน้า

ควี เล่มที่ 10 มัคที่ 47 ไม่มีเลขหน้า

จตุพร รัตนวราหะ เพลงหน้าพาทย์ ประพันธ์สำส่น 2519, 84 หน้า

ฉวีวรรณ กีนาวงศ์ การละครสำหรับครูประถม แผนกเอกสารและการพิมพ์

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ พิษณุโลก 2520, 135 หน้า

จีน ศิลปบรรเลง "ศิลปการดนตรีและละคร" พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานพระราชทาน

เพลงศพนายเดิม เพ็ญเพียร วันที่ 20 สิงหาคม 2515 ม.ป.ท. 2515, 97

หน้า

ไชยเชษฐ์ เล่มที่ 43 มัคที่ 18 ไม่มีเลขหน้า

เคนควง พุ่มศิริ ศิลปการละครทางปฏิบัติตอนการวิเคราะห์บทละคร มหาวิทยาลัยศิลปากร

2521, 27 หน้า

_____ ศิลปการละครทางปฏิบัติตอนแนวการศึกษาบทละคร มหาวิทยาลัยศิลปากร

2521, 19 หน้า

คำทรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา ตำนานอิเหนา คลังวิทยา

2508, 216 หน้า

_____ "ละครว่า" หนังสือประกอบการแสดงนาฏศิลป์และดนตรีไทย หน้า 63 - 80

สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ 2514

เต็มสิริ พุฒยสิงห์ และเจือ สตะเวทิน วิชานาฏศิลป์ (การละครเพื่อการศึกษา)

องค์การการศึกษาศา 2514, 380 หน้า

ชนิต อยู่โพธิ์ "กำเนิดนาฏศิลป์ไทย" ใน คึกฤทธิ์ 60 พิมพ์ครั้งที่ 2 โรงพิมพ์ก้าวหน้า

2514, 395 หน้า

ธนิต อยู่โพธิ์ ผู้รวบรวม ศิลปะคอนราห์หรือคูนานาฏศิลป์ไทย พิมพ์ในงานฉลอง

พระชนมายุครบ 5 รอบ พระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าเฉลิมพลทิฆัมพร วันที่ 29

เมษายน 2516 โรงพิมพ์ศิริพร 2516, 362 หน้า

มณีพิชัย เล่มที่ 3 - 4 มัคที่ 47 ไม่มีเลขหน้า

มณีพิชัย เล่มที่ 14 มัคที่ 48 ไม่มีเลขหน้า

โมรี พิเศษกุล และเทือก กุสุมา ณ อยู่ธยา ประวัติวรรณคดีไทย **กุสุมา** 2512, 474 หน้า

นราธิปประพันธ์พงศ์, กรมพระ ผู้แปล จดหมายเหตุลาลูแบร์ องค์การคาราคูสุภา 2505, 2 เล่ม

'นา (นามแฝง) "มนุษย์และการละคร" ใน เทศสาร 4 : 112 - 115 ธันวาคม 2518
นิตยา กาญจนวรรณ วรรณกรรมอยุธยา สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหง 2520, 302 หน้า

นิพนธ์ สุขสวัสดิ์ วรรณคดีไทยเกี่ยวกับพุทธศาสนา เอกสารประกอบคำบรรยาย

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ พิษณุโลก 2520, 130 หน้า

บุญเหลือ เทพยสุวรรณ, ม.ล. วิเคราะห์วรรณคดีไทย ไทยวัฒนาพานิช 2517, 226 หน้า

วิเคราะห์สวรรณคดีไทย โครงการตำราสังคมศาสตร์ และมนุษยศาสตร์ สมาคมสังคมศาสตร์แห่งประเทศไทย 2517, 226 หน้า

เบญจวรรณ ฉัตรเนตร พระราชนิพนธ์บทละครนอกในรัชกาลที่ 2 : การศึกษาในเชิง

วิจารณ์ วิทยานิพนธ์ อ.ม.จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 2518, 221 หน้า อักษรานา

ประทีน พวงสำลี หลักฐานศิลป์ ไทยมิตรการพิมพ์ 2514, 193 หน้า

ประสิทธิ์ กาพย์กลอน แนวทางการศึกษาวรรณคดีภาษาถิ่น การวิจารณ์ และวิจารณ์

ไทยวัฒนาพานิช 2518, 238 หน้า

พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ ลักษณะขัดแย้งและความขัดแย้งในพระราชนิพนธ์บทละครนอก

ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย วิทยานิพนธ์ กศ.ม.มหาวิทยาลัย

ศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร 2522, 273 หน้า

ราตรี ผลาภิรมย์ การศึกษาเชิงวิเคราะห์เรื่องสังข์ทอง วิทยานิพนธ์ อ.ม.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 2523, 338 หน้า อักษรย่อ

ราชบัณฑิตยสถาน สารานุกรมไทย เล่ม 1 และเล่ม 5

ลักษณะ โตวิวัฒน์ วิเคราะห์บทละครเรื่อง คาวี พระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 2 วิทยานิพนธ์

อ.ม.จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 2524, 238 หน้า อักษรย่อ

วิจิตร วาทการ, พันตรีหลวง นาฏศิลป์ พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานฌาปนกิจศพนางสงวน

ไชยปทุม 17 มิถุนายน 2506 โรงพิมพ์พระจันทร์ 2506, 46 หน้า

วิเชียร กุลคัมภ์ "ความรู้ทั่วไปของการดนตรีไทย" เอกสารนิเทศการศึกษามัธยมศึกษาปีที่ 107

หน้า 27 - 67 คุรุสภา พระสุเมรุ 2513

วิทย์ ศิวะศรียานนท์ วรรณคดีและวรรณคดีวิจารณ์ พิมพ์ครั้งที่ 5 แพร่พิทยา 2518, 284

หน้า

วิพุธ ไสภวงศ์ คู่มือบทละครเรื่องเงาะป่า พิมพ์ครั้งที่ 2 องค์การคำคุรุสภา 2516, 153

หน้า

ศิลปากร, กรม งานหอสมุดแห่งชาติ บทละครครั้งกรุงเก่าเรื่องนางมโนห์ราและสังข์ทอง

ศิลปาบรรณาคาร ม.ป.ท. 98 หน้า

ศิลปากร, กรม กองการสังคีต งานสังคีตศิลป์ โรงพิมพ์พระจันทร์ 2494, 162 หน้า

สมถวิล วิเศษสมบัติ วรรณคดีการละคร อักษรบัณฑิต 2525, 265 หน้า

สาดี ปาลกะวงศ์ ณ อยุธยา นาฏศิลป์ไทย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ พลศึกษา

คณะมนุษยศาสตร์ 2521, 234 หน้า

สุจิตรา จรจิตร วิเคราะห์บทละครดึกดำบรรพ์ พระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้า

บรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานวชิรานุวัตรวงศ์ ปรินิพนธ์ กศ.ม.มหาวิทยาลัย

ศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร 2522, 274 หน้า

สุนันทา ไสริจจ์ โฆษณาชวนเชื่อ ภาคพิเศษ โรงพิมพ์พิมพ์เนศ 2518, 137 หน้า

โฆษณาชวนเชื่อและการเคลื่อนไหวพื้นเมือง โรงพิมพ์พิมพ์เนศ 2516, 208 หน้า

สุนนมาลย์ นิมเนตพันธ์ ละครว่า มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ พลศึกษา คณะมนุษยศาสตร์

2524, 304 หน้า

เสาวณิต วิงวอน การศึกษาวิเคราะห์บทโชนเรื่องรามเกียรติ์ วิทยานิพนธ์ อ.ม.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 2518, 234 หน้า อักขระ

เสาวลักษณ์ อนันตศานต์ บทละครนอกสมัยกรุงศรีอยุธยา วิทยานิพนธ์ อ.ม. จุฬาลงกรณ์
มหาวิทยาลัย 2515, 357 หน้า อักขระ

_____ วรรณกรรมรัชกาลที่ 2 มหาวิทยาลัยรามคำแหง คณะมนุษยศาสตร์ พิมพ์ครั้งที่ 2
2523, 187 หน้า

สังข์ทอง เลขที่ 82 - 83 มัคที่ 135 ไม่มีเลขหน้า

สังข์ทอง เลขที่ 85 มัคที่ 135 ไม่มีเลขหน้า

สังข์ศิลป์ชัย เลขที่ 105 - 107 มัคที่ 138 ไม่มีเลขหน้า

อรพินท์ สิงหนล "ตำนานการละครไทย" จันทร์เกษม 120 : 72 - 83 กันยายน -
ตุลาคม 2517

อรุณวดี สุวรรณนิษฐ์ การละครไทย ศิริพัศค์ 2509, 102 หน้า

อาภรณ์ มนตรีศาสตร์ และจตุรงค์ มนตรีศาสตร์ วิชานาฏศิลป์ องค์การคำคุณุสภา
2517, 336 หน้า

อารดา สุมิตร ละครในของหลวงในสมัยรัชกาลที่ 2 วิทยานิพนธ์ อ.ม. จุฬาลงกรณ์
มหาวิทยาลัย 2515, 357 หน้า อักขระ

วิเคราะห์บทละครนอกสามสมัย

บทคัดย่อ

ของ

จิตติมา วิทย์วงษ์รุจิ

เสนอต่อมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร

เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต

มีนาคม 2528

การศึกษาวิเคราะห์บทละครนอกสามสมัย เป็นการศึกษาบทละครนอกจากสำนวนอยุธยา สำนวนรัชกาลที่ 2 และสำนวนปัจจุบัน ในด้านความเหมาะสมการนำไปใช้แสดง การศึกษาบทละครนอกทั้งสามสำนวนนี้เลือกศึกษาเฉพาะ 6 เรื่อง เรื่องไกรทอง คาวี ไชยเชษฐ มณีพิชัย สังข์ทอง และสังข์ศิลป์ชัย การศึกษาครั้งนี้มีจุดมุ่งหมายสำคัญ 2 ประการคือ เพื่อวิเคราะห์ ลักษณะทั่วไปของบทละคร และศึกษาแบบแผนของการแสดงละครนอกแต่ละสมัย วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า ใช้วิธีวิจัยเอกสาร และการสัมภาษณ์วิทยากร ข้อมูลที่ใช้เป็นข้อมูลจากเอกสารต้นต้นและเอกสารชั้นรอง ประกอบกัน และเสนอผลการศึกษาแบบพรรณนาวิเคราะห์

ผลการศึกษาค้นคว้าปรากฏว่า ลักษณะทั่วไปของบทละครนอกทั้งสามสำนวนมีส่วนประกอบเช่นเดียวกัน หากแต่มีรูปแบบของการเรียบเรียงต่างกัน ใช้คำประพันธ์ประเภทกลอนบทละคร ในสำนวนอยุธยาลักษณะของกลอนยังไม่สมบูรณ์นัก เรื่องราวของละครนอกเป็นเรื่องของการเดินทาง พลัดพราก ผจญภัยของตัวเอก อันเนื่องมาจากความรัก ตัวละครส่วนใหญ่เป็นกษัตริย์ หรือผู้มีบรรดาศักดิ์ สำนวนในรัชกาลที่ 2 นั้นเป็นสำนวนที่มีเนื้อเรื่องเหมาะสมกับรูปแบบของการแสดงมากที่สุด การให้ลักษณะที่ชวนขันของตัวละครเด่นชัด และการดำเนินเรื่องที่รวดเร็ว สำหรับการตีความหมาย บทละครนั้นแต่เดิมใช้ด้อยคำในบทและเพลงหน้าพาทย์บรรเลงประกอบท่าทางการรำว่าในการสื่อความ ต่อมาเพิ่มการใช้ท่วงทำนองเพลงร้อง เพื่อเสริมสร้างอารมณ์ และบรรยากาศความท้อของเรื่องมากขึ้น การตีความหมายบทละครจึงต้องตีความจาก ด้อยคำภาษาในบทท่วงทำนองเพลงร้อง และเพลงหน้าพาทย์ประกอบบท ตลอดจนท่าทางการรำของผู้แสดง ในประเด็นของการบรรจุเพลง บทละครสำนวนอยุธยามีเพลงหน้าพาทย์ใช้มากกว่าเพลงร้อง เพลงร้องนี้ จะใช้เพลงรายเป็นส่วนใหญ่ บทสำนวนรัชกาลที่ 2 ก็ยังคงมีการบรรจุเพลงร้องน้อย และไม่พิถีพิถันเท่าใดนัก ครั้นมาถึงบทสำนวนปัจจุบัน จึงมีการบรรจุเพลงร้องที่แปลกและใหม่ เข้ามาประกอบกับอารมณ์ในบทมากขึ้น มีความหลากหลายสำหรับเพลงหน้าพาทย์ก็พัฒนาความลึกซึ้งและมีใช้มากเพลงขึ้น ตามลำดับสมัย

ผลการศึกษาในเรื่องของแบบแผนการแสดงนั้น ละครนอกน่าจะได้แบบแผน
การแสดงมาจากละครชาตรี โดยใช้ผู้แสดงชายล้วน แต่งกายงาม ๆ พอให้รู้เพศและฐานะ
ผู้แสดงร้องเพลงเอง ใช้พิพาทย์เครื่องห้าบรรเลงประกอบ แสดงในงานเทศกาล
งานรื่นเริงทั่วไป ต่อมาเรื่องที่แสดงมีเรื่องเพิ่มขึ้น ประกอบกับได้รับอิทธิพลของละครใน
เข้ามาประสม ตัวละครจึงเพิ่มขึ้น ช่วงหลังมีต้นเสียงและลูกคู่ช่วยร้องรับให้ ตัวละคร
ร้องเองในบางบท เครื่องแต่งกายก็เริ่มแต่งขึ้นเครื่องแบบเครื่องต้นของกษัตริย์ตามอย่าง
ละครใน ปัจจุบันแบบแผนการแสดงละครนอก ละครใน มีความใกล้เคียงกันมาก จะต่างกัน
ก็แต่ลักษณะการแสดงบางประการเท่านั้น

AN ANALYTICAL STUDY OF "LAKHON NOK" OF THREE DIFFERENT PERIODS

AN ABSTRACT

BY

THITIMA WITTHAYAWONGRUCHI

Presented in partial fulfillment of the requirements

for the Master of Education degree

at Srinakharinwirot University

March 1985

The present study attempted to examine the appropriateness for stage performances of three differing versions of "Lakhon-Nok" plays-one written during the Ayudhaya periods, one during the reign of King Rama II; and one composed during the modern period. The three versions of each of the following plays were studied in depth: Krai-Thong, Khawee, Chaiyachate, Maneepichai, Sungthong, and Sungsilchai. Each version was composed either by the Kings or by the court poets under the royal supervision. The two main objectives in the analysis of Lakhon-Nok plays were 1) to examine the general characteristics, the fable, the form and style of performance, the interpretation of a play, and the containment of songs in a play, and 2) to determine the form and style of stage performance of Lakhon-Nok in each stage of development, including the congruity between the script and the style of stage performance which has been revised and improved through the ages. Documentary research method and interview with authorities in the field were used in gathering both the primary and the secondary data, and analytical description was a principal means for data explication.

The findings were:

Regarding the general characteristics of the plays, the three differing versions are similar in elements of Lakhon-Nok but different in style of composition. All plays are written in the form of verse drama. The prosody of the Ayudhaya plays is slightly

imperfect. The fables are those of the adventures, separation, and estrangement of the protagonist because of his love affairs. The characters in the plays are mainly persons of high estate such as kings, princes, or personage of high rank. The fable, together with episodic events, comic scenes, prominence of characters, rapid but flexible development of the play, is most appropriate for and conducive to stage performances.

Concerning the interpretation of a play, it was found that Lakhon-Nok of earlier periods employs dialogue, dance, and Naa-part songs (songs accompanying dancing and supplying background music, mood, atmosphere, and emotional state of a character) to communicate the main theme. Plays of later periods contain more of the choral or chanting songs to create the mood and the atmosphere in the story. In interpreting the play, the following have to be taken into consideration: diction, music of the songs, Naa-part songs, and pattern of the dance.

Relating to the containment of songs in the plays, it was found that plays of Ayudhaya period contain more Naa-part songs than choral songs. Of the songs in the plays, the majority are dance songs. Plays of the King Rama II version contain fewer chanting or choral songs and no particular care is paid to the quality and the nature of the songs themselves. However plays of the modern period contain many new and peculiar songs which add a variety to the actions of the plays. As time went by, Naa-part songs become more and more delicate and are present in greater number.

Relating to the form and style of performance, it was speculated that Lakhon-Nok might have imitated the style of performance from that of the Eatyr plays. Where performers are males clad in simple costumes to signify roughly. The sex role and the social status of the characters. Lakhon-Nok are usually performed during annual festivals and at entertainment fairs. Later there are greater number of fables to be performed and more characters in each fable. Influenced by Lakhon Nai, Lakhon Nok have adopted a leading chanter and a group of chorus like those of Lakhon Nai to chant and sing for the characters in the play; thus, reducing the chanting role of the characters. The Characters wear costumes like those worn by the characters in Lakhon Nai, that is, costumes like those worn by a King when he holds court or when he presides over state ceremonies. At present Lakhon Nok is very much similar to Lakhon Nai, only a few performing traits distinguish them apart.