792.0959
ร 816 จ
ร. 3

วิเคราะห์บทละครดึกดำบรรพ์ ของ. สมภพ จันทรประภา

ห้องสมุดบัณฑิตวิทยาลัย
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ปริญญานิพนธ์

ของ

จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา

11 พ.ค. 2535

เสนอต่อมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร
เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต
เมษายน 2532

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

178705

วิเคราะห์บทละครดึกดำบรรพ์ ของ สมภพ จันทรประภา

บทคัดย่อ

ของ

จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา

เสนอต่อมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร

เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต

เมษายน 2532

การศึกษาเรื่องนี้มีจุดมุ่งหมายที่จะศึกษาบทละครดึกดำบรรพ์ ของ สมภพ จันทรประภา จำนวน 30 เรื่อง โดยแบ่งการศึกษาออกเป็น 2 ด้าน คือ ด้านวรรณศิลป และด้านนาฏศิลป การศึกษาครั้งนี้ใช้วิธีวิจัยเอกสาร และเสนอผลการวิจัยแบบพรรณนาวิเคราะห์

ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้ มี 5 บท บทที่ 1 เป็นบทนำ กล่าวถึงสาเหตุที่ผู้ศึกษาเลือกทำปริญญานิพนธ์เรื่องนี้ บทที่ 2 ผู้ศึกษาได้เสนอประวัติความเป็นมาของละครดึกดำบรรพ์ตั้งแต่ระยะแรกเริ่มจนถึงปัจจุบัน และกล่าวสรุปบัญญัตินิยมของการแสดงละครดึกดำบรรพ์รวมไว้ด้วย บทที่ 3 ศึกษาบทละครดึกดำบรรพ์ของ สมภพ จันทรประภา ในด้านวรรณศิลป บทที่ 4 เป็นการวิเคราะห์บทละครในด้านนาฏศิลป์ และบทที่ 5 เป็นบทสรุปผลการศึกษาบทละครดึกดำบรรพ์ของ สมภพ จันทรประภา รวมทั้งแนะนำหัวข้องานวิจัยที่น่าศึกษาต่อไป

ผลการศึกษาปรากฏว่า ด้านที่มาของเรื่องมีทั้งที่มีที่มาจากประวัติศาสตร์ไทย ประวัติศาสตร์ต่างชาติ และอาศัยเพียงภูมินามเป็นที่มาในการแต่ง ด้านโครงเรื่องนั้น บทละครส่วนใหญ่มีลักษณะเป็นบทละครอิงประวัติศาสตร์ รองลงมาคือ บทละครอ้างประวัติศาสตร์ และบทละครประวัติศาสตร์จากจินตนาการ ตามลำดับ มีบทละครประวัติศาสตร์จากวรรณกรรมอยู่เพียงเรื่องเดียว คือ เรื่องตรอยกำศรวล ด้านแนวคิด สามารถจำแนกบทละครได้เป็น 2 กลุ่ม คือ บทละครที่มีแนวคิดเกี่ยวกับกิจการบ้านเมือง และบทละครที่มีแนวความคิดเกี่ยวกับวิถีชีวิตมนุษย์ สำหรับด้านตัวละครนั้น นอกจากจะมีตัวละครเอกฝ่ายชาย ฝ่ายหญิง ที่มีพฤติกรรมทางบวก และ พฤติกรรมทางลบแล้ว ยังมีตัวละครที่มีบทบาทเด่นอีกกลุ่มหนึ่ง คือ ตัวละครประกอบผู้ทำหน้าที่ผู้อภิบาล ส่วนด้านบทร้อง บทเจรจา ซึ่งเป็นหัวข้อสุดท้ายในการวิเคราะห์ด้านวรรณศิลปนั้น เห็นได้ชัดเจนว่า มีลักษณะเด่นอยู่ที่บทบริภาษเป็นส่วนใหญ่ รองลงมาคือ ทรรศนะที่เกี่ยวกับหน้าที่ของผู้นำหรือกษัตริย์ และหน้าที่ของผู้ใต้ปกครองที่พึงมีต่อชาติ ต่อผู้ปกครอง การใช้ภาษาของบทร้องบทเจรจา มีทั้งสำนวนร่วมสมัยที่แต่ง และถ้อยคำสำนวนพ้นสมัย มีสุภาษิต สำนวน คำพังเพยสอดแทรกอยู่มาก และมีข้อสังเกตว่า ผู้แต่งนิยมใช้คำแบบกวีนิพนธ์โลมในลักษณะสลับตำแหน่งคำ แต่ยังคงความหมายเดิมไว้นอกจากนี้ ผู้ศึกษายังพบสำนวนกลอนที่เชื่อว่าได้รับอิทธิพลจากวรรณกรรมเก่า ซึ่งมีทั้งในลักษณะของการอ้างวรรณกรรม การเหยียบกลอน รวมทั้งสำนวนกลอนที่เห็นได้ชัดเจนว่าผู้แต่งจงใจเลียนแบบวรรณกรรมเก่ารวมอยู่ด้วย

ในด้านนาฏศิลป์พบว่า บทละครส่วนใหญ่มีลักษณะเป็นบทละครคำกลอน ใช้การบรรยาย หรือ การแสดงฉากนำ เป็นการเปิดเรื่อง และปิดเรื่องด้วยการแสดงระบำต่าง ๆ เฉพาะบทละคร-ดึกดำบรรพ์ที่แต่งขึ้นเพื่อจัดแสดงบนเวทีนั้น จะมีการแสดงเวทีล่างหรือการแสดงหน้าม่าน มีบทร้องบางบทที่ผู้แต่งระบุให้ผู้อื่นขับร้องแทนผู้แสดง และ มีบทบรรยายในลักษณะผู้แต่งกระทำตนเป็นบุรุษที่ 3 ซึ่งลักษณะดังกล่าวทั้งหมดนี้ เป็นลักษณะที่ไม่ตรงกับบัญญัตินิยมของการแสดงละครดึกดำบรรพ์

ในด้านการบรรจุเพลง ผู้ศึกษาได้จำแนกเพลงภาษาต่างๆ ที่บรรจุไว้เป็นจำนวนมากในบทละครทั้งหมด โดยจัดทำเป็นตารางเพลงภาษาต่างๆประกอบไว้ เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ ส่วนใหญ่เป็นเพลงหน้าพาทย์ธรรมดา เครื่องแต่งกายของตัวละครและฉากประกอบการแสดงนั้น ผู้แต่งมิได้ให้รายละเอียดที่ชัดเจนไว้ในบทละคร ส่วนด้านวิธีนำเสนอ ผู้แต่งนิยมสร้างความตระการตาให้แก่ผู้ชมด้วยการแสดงฉากรบ กระบวนแห่ และการแสดงระบำ

AN ANALYTICAL STUDY OF SOMPHOP CHANDHRAPRABHA'S LAKORN DUKDAMBAN

AN ABSTRACT

BY

JACKKIT DUANGPATTRA

Presented in Partical fulfillment of requirements

for the Master of Education degree

at Srinakarinwirot University

April 1989

The purpose of this thesis is to study Somphor Chandhraprabha's thirty plays. (Lakhom Dukdomban) by using dramatic literary and theatrical approaches. The study will be presented as a documentary and descriptive analytical research.

This thesis is devided into five parts : The introduction, the history of Lakhon Dukdomban, the literary approach, the theatrical approach and conclusion.

The result of this study : The source of the plays comes from both Thai and foreign history. The plots of some of the plays are created by the playwright's imagination and the playwright uses the name of real places for locations. All of these plays may be classified as chronicles plays. However, most of them are based on stories from himtory while some are the plays which use history as a past of plot. Of all the plays, "Troykamsuan" is the only one play which has been adapted from a literary source.

Theme : The plays can be divided into two groups : oncs with a political theme and those with a theme reflection a way of life.

Character : There are not anly both protagonist and antagonist, but a group of significant characters who are helpers of protectors of heroes or heroins also.

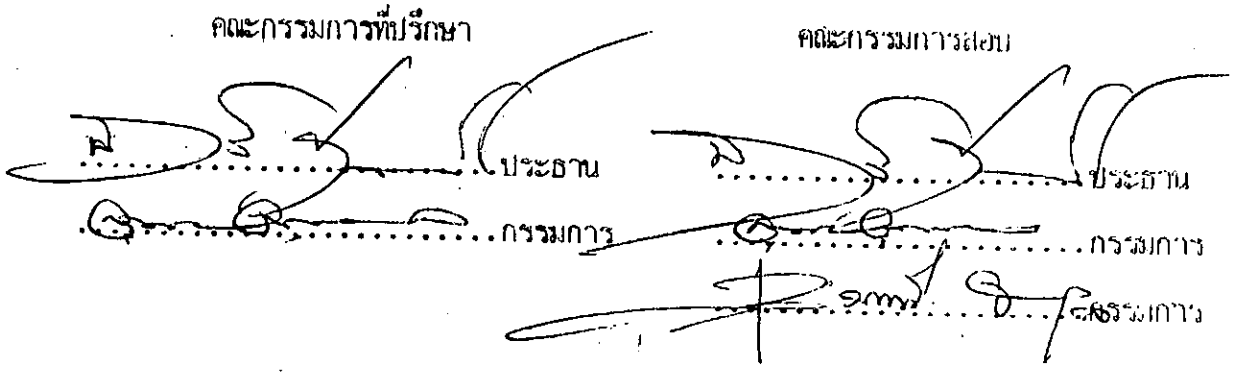
Dialogue and song : The outstanding parts are "Bot Boriphat" (the part that characters blame and contend each other) and the dialogue or the song which presents attitudes of the King and his people towards his nation. The playwright uses "slang", archaism, proverb and poetic license in dialogues and songs. Moreover some lines are influenced by

the old literary works including some parts which are obvious that the playwright immitates the old literature.

These plays are written in verse. Sompop Jkandraraprapa always uses narration for the opening scenc, especially those written for stage. The opening scene of the plays are usually performed in front of the curtain at the lower stage. Sometimes, both of the styles that use a narrator and a singer to narrate the story are different from Lakhon Dukdomban's conventions.

Costume and setting : The playwright does not give the details about costumes and settings They are implied and understood to be the some as those worn traditionally during the period of the time when the stories took place. The playwright usually uses dances and war dances for spectacular scenes to create an impressive impact on the audience.

คณะกรรมการที่ปรึกษาประจำตัวนิสิตได้พิจารณาปริญญานิพนธ์ฉบับนี้แล้ว เห็นสมควรรับเป็น
ส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ



ประกาศคุณูปการ

นับเป็นความกรุณาอย่างยิ่ง ที่บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร ได้พิจารณาคัดเลือกให้ผู้ศึกษาได้รับทุน "ภูมิพล" ประจำปีการศึกษา 2531

ผู้ศึกษาขอน้อมเกล้าน้อมกระหม่อม รับพระราชทานทุนวิจัยนี้ ด้วยความปลาบปลื้ม และสำนึกในพระมหากรุณาธิคุณเป็นที่สุดที่พ้น

ประกาศคุณูปการ

บุคคลสำคัญที่ทำให้ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลงได้ คือ อาจารย์ พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ และรองศาสตราจารย์ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ท่านทั้งสองได้กรุณารับเป็นประธานและกรรมการควบคุมปริญญานิพนธ์ในระยะเวลาอันจำกัด ผู้ศึกษาขอกราบขอบพระคุณเป็นอย่างสูง และขอกราบขอบพระคุณ อาจารย์สมภพ จันทรประภา ท่านเจ้าของบทละคร ที่อนุญาตให้นำผลงานของท่านมาศึกษา ตลอดจนให้ข้อมูลต่าง ๆ ด้วยความเต็มใจ

อนึ่ง ผู้ศึกษาขอกราบขอบพระคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์วิพุธ โสภวงศ์ ที่ได้กรุณาให้คำแนะนำต่างๆ อันเป็นประโยชน์แก่การศึกษาเป็นอย่างมาก ขอขอบพระคุณในความเมตตาของอาจารย์กานดา ดารสวัสดิ์ และอาจารย์ วิรุฬห์รัตน์ ไฉนงุ้น ที่มีต่อผู้ศึกษา ขอขอบพระคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์นันทา บุนภักดี แห่งคณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ที่กรุณาค้นหาเอกสารจากบรรณานุสรณ์ ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ และมอบให้ผู้ศึกษาในระยะที่กำลังเก็บข้อมูล ขอขอบพระคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์เฉลิมศรี จันทรสิงห์ แห่งคณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ที่กรุณาแก้ไขบัดเกลาสำนวนบทคัดย่อภาคภาษาอังกฤษให้ และขอขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ สุวคนธ์ จงตระกูล ที่แสดงความเมตตาห่วงใยแก่ผู้ศึกษาอย่างสม่ำเสมอตลอดมา

นอกจากนี้ ผู้ศึกษาขอระลึกพระคุณของคุณครู สุวรรณี ชลานุเคราะห์ และ "ครูละคร" ทุกท่าน ที่ให้ทักษะ ความรู้ ด้านนาฏศิลปและดุริยางคศิลปแก่ผู้ศึกษา ทั้งโดยทางตรงและโดยอ้อม มาตั้งแต่เยาว์วัย ซึ่งทำให้ผู้ศึกษาบังเกิดความใฝ่ใจในศาสตร์และศิลปแขนงนี้ จนสามารถนำวิทยาการที่ได้รับมาใช้เป็นข้อมูลในการศึกษาได้เป็นอย่างดียิ่ง และขอรำลึกพระคุณของพ่อ – แม่ ที่สนับสนุนด้านการการศึกษาอย่างต่อเนื่องมาตั้งแต่ต้นจนถึงปัจจุบัน

ขอขอบคุณ คุณ มหพันธุ์ ศุภศรี ที่ช่วยกรุณาถ่ายภาพประกอบต่าง ๆ ให้เป็นจำนวนมาก รวมทั้งช่วยเป็นธุระในการจัดทำปกและเข้าเล่ม ทำให้ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จสมบูรณ์ยิ่งขึ้น

ท้ายที่สุดนี้ขอขอบคุณคุณเบญจภัทร นฤมิตร ผู้ช่วยถ่ายภาพ คุณฤทธิรงค์ จิวากานนท์ ผู้ร่วมเดินทางในระหว่างเก็บข้อมูลและจัดพิมพ์ ขอขอบคุณคุณพนมเทพ เอื้อเฟื้อ คุณประสาร สุมนัสวรพันธุ์ คุณชัยชนะ ตั้งจิตวิไลกุล คุณพูนเกษม ไชยศร คุณมัลลิกา ตระกูลไทย ตลอดจนบริษัทบริวารทั้งหลายที่ให้กำลังใจ ให้ความปรารถนาดี และความช่วยเหลือต่าง ๆ แก่ผู้ศึกษาตลอดมา ขอแสดงความขอบคุณด้วยความจริงใจ

สารบัญ

บทที่		หน้า
1	บทนำ	1
	ภูมิหลัง	1
	จุดมุ่งหมายในการศึกษาค้นคว้า	5
	ความสำคัญของการศึกษาค้นคว้า	5
	ขอบเขตในการศึกษาค้นคว้า	6
	นิยามศัพท์เฉพาะ	7
	วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า	8
	เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	9
2	ความรู้เกี่ยวกับละครดึกดำบรรพ์	23
	1 ความเป็นมาของละครดึกดำบรรพ์	23
	ช่วงแรก พ.ศ.2431-2452	26
	การบรรเลง "คอนเสิต"	26
	ละครภาพนิ่ง	30
	ละครดึกดำบรรพ์	32
	1 หลักการ	35
	2 ลักษณะการแสดง	36
	3 กลวิธี	39
	บทละครดึกดำบรรพ์ พระนิพนธ์สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยา นริศรานุวัดติวงศ์	41

บทที่ หน้า

ช่วงที่ 2 พ.ศ. 2452 - 2468 43

ช่วงที่ 3 พ.ศ. 2469 - ปัจจุบัน 48

การจัดพิมพ์บทละครดึกดำบรรพ์ และ การบันทึกเสียง 52

2 บัญญัตินิยมของละครดึกดำบรรพ์ 57

2.1 บทละคร 59

2.2 วิธีแสดง 66

3 วิเคราะห์บทละครดึกดำบรรพ์ ของ สมภพ จันทรประภา ด้านวรรณศิลป 71

- บทละครดึกดำบรรพ์ ประเภทที่จัดแสดงทางโทรทัศน์ 74

- บทละครดึกดำบรรพ์ ประเภทที่จัดแสดงบนเวที 75

1 ที่มาของเรื่อง 76

1.1 บทละครดึกดำบรรพ์ ที่มีที่มาจากตำนานหรือประวัติศาสตร์ของชาติอื่น 76

1.2 บทละครดึกดำบรรพ์ ที่มีที่มาจากตำนาน หรือประวัติศาสตร์ไทย 77

1.3 บทละครดึกดำบรรพ์ ที่อาศัยเพียงภูมินามเป็นที่มาในการแต่ง 79

- การตั้งชื่อเรื่อง 79

2 โครงเรื่อง 81

- ลักษณะโครงเรื่อง บทละครดึกดำบรรพ์ของ สมภพ จันทรประภา 87

1 บทละครอิงประวัติศาสตร์ 87

2 บทละครอ้างประวัติศาสตร์ 93

3 บทละครประวัติศาสตร์จินตนาการ 112

4 บทละครประวัติศาสตร์จากวรรณกรรม 116

- ความขัดแย้ง 119

- อิทธิพลจากวรรณกรรมเก่าที่ปรากฏ 128

บทที่ หน้า

3 แนวคิด 133

3.1 แนวคิดหลักที่เกี่ยวเนื่องกับเหตุการณ์หรือกิจการบ้านเมือง 133

3.2 แนวคิดหลักที่เกี่ยวเนื่องกับวิถีชีวิตมนุษย์ 135

4 ตัวละคร 135

ประเภทที่ 1 ตัวละครเอกฝ่ายชายที่มีพฤติกรรมทางบวก 140

ประเภทที่ 2 ตัวละครเอกฝ่ายหญิงที่มีพฤติกรรมทางบวก 147

ประเภทที่ 3 ตัวละครเอกฝ่ายชายที่มีพฤติกรรมทางลบ 154

ประเภทที่ 4 ตัวละครเอกฝ่ายหญิงที่มีพฤติกรรมทางลบ 159

ประเภทที่ 5 ตัวละครประกอบผู้ทำหน้าที่อภิบาลตัวละครเอก 167

5 บทร้องและบทเจรจา 171

5.1 ลักษณะคำประพันธ์ที่ใช้ 172

5.2 ลักษณะเด่นของบทร้องและบทเจรจา 182

- บทบริภาษ 190

- ทรรศนะเกี่ยวกับหน้าที่ของผู้ปกครองหรือกษัตริย์ 194

- ทรรศนะที่เกี่ยวกับหน้าที่ของผู้ใต้ปกครองที่พึงมีต่อชาติ และต่อพระมหากษัตริย์ 197

5.3 การใช้ภาษา 198

5.3.1 ใช้คำภาษาต่างประเทศ 199

5.3.2 สอดแทรกคำพังเพยและสำนวนโวหาร 202

5.3.3 ใช้คำพ้นสมัย 204

5.3.4 ใช้สำนวนร่วมสมัย (ที่แต่ง) 206

5.3.5 กวียานุโลม 207

บทที่ หน้า

5.4 อิทธิพลจากวรรณกรรมเก่าที่ปรากฏในสำนวนกลอน 210
ลักษณะที่ 1 ตัดตอนมาจากวรรณคดีเรื่องอื่น 210
ลักษณะที่ 2 สำนวนกลอนในบทละครดึกดำบรรพ์ที่มีลักษณะการเหยียบกลอนกับวรรณกรรมเก่า 211
ลักษณะที่ 3 สำนวนกลอนที่เห็นได้ชัดว่า ผู้แต่งจงใจเลียนแบบวรรณกรรมเก่า 216

4 วิเคราะห์บทละครดึกดำบรรพ์ ของ สมภพ จันทรประภา ด้านนาฏศิลป 224
1 บัญญัตินิยม 226
1.1 การเปิดเรื่อง 227
1.2 การแบ่งละครออกเป็นตอน เป็นฉาก 237
1.3 การปิดเรื่อง 243
2 การบรรจุเพลง 249
2.1 เพลงร้อง 252
2.1.1 เพลงประกอบอารมณ์ 252
2.1.2 เพลงภาษา 256
2.1.3 ทำนองต่าง ๆ 276
2.2 เพลงบรรเลง 280
2.2.1 เพลงบรรเลงบรรยายอารมณ์ 280
2.2.2 เพลงหน้าพาทย์ 282
3 เครื่องแต่งกาย 287
4 ฉาก 306
5 วิธีนำเสนอ 321

บทที่ หน้า

5.1 วิธีเริ่มเรื่อง 323

5.2 วิธีสร้างความตระการตา 323

วิธีที่ 1 การแสดงฉากรบ 323

วิธีที่ 2 การแสดงฉากกระบวนเสด็จ หรือ กระบวนแห่ 325

วิธีที่ 3 การแสดงระบำต่าง ๆ 326

- ระบำแบบมีคำร้อง 329

- ระบำแบบไม่มีคำร้อง 335

5 บทสรุปและข้อเสนอแนะ 339

บรรณานุกรม 345

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก การเปลี่ยนสถานภาพของตัวละครเอกในบทละครดึกดำบรรพ์ของ สมภพ จันทรประภา 362

ภาคผนวก ข เครื่องศิราภรณ์โขน - ละคร 374

ภาคผนวก ค ละครประวัติศาสตร์ 382

บัญชีตาราง

ตาราง		หน้า
1	ตารางเปรียบเทียบลักษณะการแสดงโอเปร่ากับละครดึกดำบรรพ์	58
2	ตารางจำแนกความขัดแย้งที่เกิดขึ้นจริงตามประวัติศาสตร์ กับ ความขัดแย้งที่ผู้แต่งจินตนาการเสริมขึ้น	121
3	ตารางจำแนกตัวละครเอกตามพฤติกรรม	138
4	ตารางเปรียบเทียบสำนวนกลอนที่มีลักษณะการเหยียบกลอน	211
5.	ตารางเปรียบเทียบสำนวนกลอนที่เห็นได้ชัดว่าผู้แต่งจงใจเลียนแบบวรรณกรรมเก่า	216
6	ตารางเปรียบเทียบสำนวนกลอนบทละครดึกดำบรรพ์กับกระแสพระราชดำรัสรัชกาลที่ 9	223
7	ตารางเพลงสำเนียงภาษาจีน (ที่ปรากฏในบทละครดึกดำบรรพ์ ของ สมภพ จันทรประภา)	259
8	ตารางเพลงสำเนียงภาษาญี่ปุ่น (ที่ปรากฏในบทละครดึกดำบรรพ์ ของ สมภพ จันทรประภา)	260
9	ตารางเพลงสำเนียงภาษาขอม (ที่ปรากฏในบทละครดึกดำบรรพ์ ของ สมภพ จันทรประภา)	261
10	ตารางเพลงสำเนียงภาษาแขก (ที่ปรากฏในบทละครดึกดำบรรพ์ ของ สมภพ จันทรประภา)	262
11	ตารางเพลงสำเนียงภาษาฝรั่ง (ที่ปรากฏในบทละครดึกดำบรรพ์ ของ สมภพ จันทรประภา)	264
12	ตารางเพลงสำเนียงภาษาตลุง (ที่ปรากฏในบทละครดึกดำบรรพ์ ของ สมภพ จันทรประภา)	265

ตาราง หน้า

13 ตารางเพลงสำเนียงภาษามอญ (ที่ปรากฏในบทละครดึกดำบรรพ์ ของ สมภพ จันทรประภา) 266

14 ตารางเพลงสำเนียงภาษาพม่า (ที่ปรากฏในบทละครดึกดำบรรพ์ ของ สมภพ จันทรประภา) 267

15 ตารางเพลงสำเนียงภาษาไทย – เงี้ยว (ที่ปรากฏในบทละครดึกดำบรรพ์ ของ สมภพ จันทรประภา) 269

16 ตารางเพลงสำเนียงภาษาลาว (ที่ปรากฏในบทละครดึกดำบรรพ์ ของ สมภพ จันทรประภา) 269

17 ตารางเพลงสำเนียงภาษาไทย (ที่ปรากฏในบทละครดึกดำบรรพ์ ของ สมภพ จันทรประภา) 272

18 ตารางทำนองต่าง ๆ (ที่ปรากฏในบทละครดึกดำบรรพ์ ของ สมภพ จันทรประภา 276

19 ตารางแสดงฉากที่ปรากฏในบทละครดึกดำบรรพ์ ของ สมภพ จันทรประภา 313

บัญชีภาพประกอบ

ภาพประกอบ หน้า

1 ภาพการแสดงละครเรื่อง อะบูหะซัน พ.ศ.2422 26

2 ภาพการแสดง TABLEAUX VIVANTES เรื่อง นิทราชาคริต พ.ศ.2437 31

3 ภาพเจ้าพระยาเทเวศรวงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว.หลาน กุญชร) 32

4 ภาพสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศร่านุวัดติวงศ์ 32

5 ภาพการแสดงละครเรื่อง พระร่วง สมัยรัชกาลที่ 6 37

6 ภาพประกอบบทละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง กรุงพานชมทวีป 37

7 ภาพวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ 38

8 ภาพตัวละครของคณะละครเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง 40

9 ภาพนายอาคม สายาคม ตัวละครหลวงสมัยรัชกาลที่ 7 40

10 ภาพการแสดงละครรำเรื่อง ศกุนตลา พ.ศ.2456 46

11 ภาพปกบทละครเรื่อง ศกุนตลา สำนวนที่ 3 ลายพระราชหัตถ์ รัชกาลที่ 6 46

12 ภาพ นายสมภพ จันทรประภา 50

13 ภาพการแต่งกายแบบ "ยืนเครื่องพระ" 67

14 ภาพการแต่งกายแบบ "ยืนเครื่องนาง" 67

15 ภาพการแสดงละครในเรื่องอิเหนา ตอนประสันตาต่อนก พ.ศ.2493
อาคม สายาคม แสดงเป็นปันหยี 227

16 ภาพการแสดงละครในเรื่องอิเหนา ตอนประสันตาต่อนก พ.ศ.2493
สุวรรณี ชลานุเคราะห์ แสดงเป็นปันหยี แต่งกายแบบละครพันทาง 227

17 - 24 ภาพผู้แสดงละครรุ่นเก่า พ.ศ.2448 288

25 ภาพตัวละครในคณะละครบรรดาศักดิ์ สมัยรัชกาลที่ 6 290

ภาพประกอบ หน้า

26 ภาพพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงเครื่องละครรำ
ตามแนวพระราชดำริ 290

27 ภาพสมเด็จพระปิยมาวดี ศรีพัชรินทรมาตา (เจ้าจอมมารดาเปี่ยมในรัชกาลที่ 4) 291

28 ภาพพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงแฟนซี ชุดชาวจีน 292

29 ภาพพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงแสดงละคร
เรื่องอาลีบาบา พ.ศ.2436 292

30 ภาพนายอาคม สายาคม แสดงเป็นพระร่วง พ.ศ.2493 295

31 ภาพนางจำเรียง พุดประดับ แสดงเป็นนางจันทน์ พ.ศ.2493 295

32 ภาพหม่อมพร้อม วรวรรณ แสดงเป็นสาวเครือฟ้า พ.ศ.2452 295

33 ภาพสาวเครือฟ้า พ.ศ.2522 วิทยาลัยนาฏศิลป์จัดแสดง 295

34 ภาพหมู่ตัวละคร จากการแสดงละครเรื่อง มหาเทวี พ.ศ.2481 297

35 ภาพการแสดงละครเรื่อง อานุภาพแห่งความเสียสละ พ.ศ.2498 297

36 ภาพการแสดงละครเรื่อง สาวิตรี พ.ศ.2490 298

37 ภาพการแสดงละครเรื่อง พระอภัยมณี ตอนพระอภัยมณีพบนางละเวง พ.ศ.2495 298

38 ภาพการแสดงละครเรื่อง รถเสน พ.ศ.2500
สมัยที่ตัวละครต้องสวมรองเท้าแสดง 298

39 ภาพการแสดงละครเรื่อง พญาผานอง พ.ศ.2501 298

40 ภาพตลกโขน ยักษ์ - ลิง 300

41 ภาพพระ คเณศร - ปรสุราม 300

42 ภาพ "ยักษินี" ฝีพระหัตถ์สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ 300

43 ภาพการแต่งกายละครแบบที่ดัดแปลงจากการแต่งกายแบบยืนเครื่อง
ในการแสดงละครดึกดำบรรพ์เรื่อง ศูรปนขา 301

44 - 45 ภาพเครื่องแต่งกายละคร จากการแสดงเรื่อง นางเสือง พ.ศ.2511 .. 302

ภาพประกอบ หน้า

46 - 47 ภาพเครื่องแต่งกายละครจากการแสดงละคร เรื่อง ศรีธรรมาโศกราช พ.ศ.2513 303
48 ภาพเครื่องแต่งกายแบบไทยน่านเจ้า จากการแสดงละครเรื่อง ชิสิน พ.ศ.2516 303
49 ภาพการแต่งกายแบบไทยสมัยอยุธยา จากการแสดงละคร เรื่อง สมเด็จพระสุริโยทัย พ.ศ.2520 303
50 ภาพการแต่งกายแบบยืนเครื่องละครชาตรี จากการแสดงละคร เรื่อง ศรีธรรมาโศกราช พ.ศ.2515 305
51 ภาพแบบร่างฉากละครดึกดำบรรพ์ เรื่องคาวี ฝีพระหัตถ์ สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ 308
52 ภาพการแสดงละครเรื่อง พระร่วง แบบมีฉากประกอบการแสดง ในสมัยรัชกาลที่ 6 309
53 - 54 ภาพการแสดงโขน ตอน หนุมานอาสา พ.ศ.2495 309
55 ภาพฉากศิลปะขอม จากการแสดงละครเรื่อง พระร่วง พ.ศ.2493 310
56 ภาพฉากศิลปะพม่า จากการแสดงละคร ตอน สมิงพระรามอาสา พ.ศ.2495 .. 310
57 ภาพฉากศิลปะลาว จากการแสดงละคร ตอน พลายเพชร - พลายบัวออกศึก พ.ศ.2496 310
58 ภาพฉากศิลปะล้านนา จากการแสดงละครเรื่อง อานุภาพแห่งความเสียสละ พ.ศ.2498 310
59 ภาพต้นร่างฉากปราสาทขอม จากบทละครเรื่อง นางเสือง 312
60 ภาพต้นร่างฉากท้องพระโรงศรีวิชัย จากบทละครเรื่อง ศรีธรรมาโศกราช 312

บทที่ 1

บทนำ

ภูมิหลัง

ศิลปทุกประเภท มีจุดประสงค์ร่วมกัน คือ เพื่อสื่อสารความคิด หรืออารมณ์ของศิลปิน ละคร คือรูปแบบหนึ่งของงานสร้างสรรค์ทางศิลป ที่สามารถสะสมซึมซาบเข้าสู่สำนึกของคน และสร้างทัศนคติอย่างใดอย่างหนึ่งแก่ผู้ชม และสังคมกว้างได้ (กลุ่มนวกทรรศน์. 2523 : 140) ละครมีส่วนประกอบสำคัญ 2 ส่วน คือ บทละครซึ่งเป็นงานทางวรรณศิลป และการแสดง ซึ่งเป็นงานทางละครนาฏศิลป (หลวงวิจิตรวาทการ. 2516 : 144) ส่วนประกอบที่สำคัญที่สุด ของละคร คือ บทละคร เพราะบทละครทำหน้าที่เป็นพาหะในการเสนอเรื่องราว ความคิดของ ผู้ประพันธ์ (กระทรวงศึกษาธิการ กรมวิชาการ. 2524 : 12) ดังนั้น บทละครจึงสามารถ สื่อสารได้โดยไม่ต้องผ่านการแสดงแต่เป็นการเสนอในรูปของวรรณกรรม ฉะนั้น บางกรณีละคร จึงเป็นส่วนหนึ่งของ "วัฒนธรรมทางหนังสือ" ละครกับอักษรศาสตร์จึงแยกกันไม่ออก (เจตนา นาควัชระ. 2514 : 103).

ละครไทย เป็นสิ่งที่นักทฤษฎีการละครตะวันตกเรียกว่า เป็น "ศิลปร่วม" COMPOSITION ART คือ รวมเอา วรรณศิลป นาฏศิลป คีตศิลป และทัศนศิลป เข้าไว้ด้วยกัน (เจตนา นาควัชระ. 2514 : 103) ดร. วิทย์ ศิวะศริยานนท์ สรุปลักษณะของละครไว้ว่า "ละครไม่ใช่วรรณคดีบริสุทธิ์ หากเป็นวรรณคดีผสม" (วิทย์ ศิวะศริยานนท์. 2492 : 91) คติชาวไทยในสมัยก่อน ถือกันว่า ช่วงเวลาที่ละคร และวรรณคดีมีความเจริญเป็นที่นิยมแพร่หลาย คือ สัญลักษณ์ที่แสดงความรุ่งเรือง ของประเทศ ดังนั้น ในสมัยหนึ่งละครจึงเป็นเครื่องแสดงฐานะทางสังคม STATUS SYMBOL ของ คนชั้นสูงในสมัยนั้น (ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช. 2522 : 5)

เมื่อกล่าวถึงละครไทย ย่อมเป็นที่หมายรู้ตรงกันว่า หมายถึง ละครรำ ตามหลักฐานเท่าที่ ปรากฏแน่ชัดนั้น ละครไทยมีมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา เมื่อไทยเสียกรุงแก่พม่าใน พ.ศ. 2310

จึงเกิดความวิบัติครั้งใหญ่ขึ้นในวงการละครไทย กล่าวคือ บทละครถูกเผาทำลายสูญหายไปมากมาย นาฏศิลปินที่มีฝีมือในราชสำนักถูกกวาดต้อนไปพม่าเกือบหมดสิ้น ฉะนั้นในสมัยกรุงธนบุรี ตลอดต่อสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น นอกจากพระมหากษัตริย์จะทรงมีพระราชภาระในการสร้างกรุงบำรุงพระนครแล้ว ยังทรงอุปถัมภ์ ส่งเสริม ฟื้นฟู นาฏศิลป ทั้งด้านวรรณกรรม และนาฏกรรมอีกด้วย เห็นได้ว่าวรรณกรรมบทละคร ทั้ง โขน ละครนอก ละครใน มีพัฒนาการจนถึงสูงสุดในสมัยรัชกาลที่ 2 นั่นเอง เฉพาะด้านละครในนั้น อารดา สุมิตร กล่าวไว้ว่า ละครในของหลวงสมัยรัชกาลที่ 2 ได้รับการยกย่องว่าเป็นต้นแบบของการแสดงละครรำในสมัยต่อมาจนถึงปัจจุบัน (อารดา สุมิตร. 2516 : 350) นอกจากนี้ แบบแผนการแสดงละครในยังเป็นต้นเค้าในการปรับปรุง เปลี่ยนแปลงเป็นละครดึกดำบรรพ์อีกด้วย

ละครดึกดำบรรพ์เป็นละครไทยอีกรูปแบบหนึ่ง ที่สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ได้ทรงปรับปรุงขึ้นให้คณะละครของเจ้าพระยาเทเวศรวงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว.หลาน กุญชร) แสดง ณ โรงละครดึกดำบรรพ์ ประชาชนจึงเรียกละครลักษณะใหม่นี้ ตามชื่อโรงละครว่า ละครดึกดำบรรพ์ (ราชบัณฑิตยสถาน. 2516 - 2517 : 7194 - 7204)

บทละครดึกดำบรรพ์ ที่สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงนิพนธ์ขึ้นนั้น ทรงนำเนื้อเรื่องมาจากวรรณคดีดั้งเดิม ทั้งที่เป็นบทละครนอก และบทละครใน เช่น เรื่อง สังข์ทอง คาวี มณีพิชัย อิเหนา อุณรุท รามเกียรติ์ ฯลฯ สำหรับผู้แสดงยังคงใช้ผู้หญิงแสดงตามแบบแผนของละครใน ส่วนลักษณะที่เปลี่ยนแปลงแตกต่างจากบทละครรำดั้งเดิมนั้น มีหลายประการ คือ แต่เดิมนั้น ละครไทยแสดงติดต่อกันไปตลอด โดยใช้ฉากเป็นผ้าพื้นรองรับเป็นฉากหลังเพียงฉากเดียว แต่บทละครดึกดำบรรพ์ แบ่งเรื่องออกเป็นฉากเป็นตอน มีการสร้างฉากประกอบการแสดง เพื่อความสมจริง กำหนดให้ตัวละครร้อง และเจรจาเอง ตัดการแนะนำตัวละครออก ไม่มีบทที่มีลักษณะเป็นนามธรรม เช่น การบรรยายอารมณ์ และตัดการอธิบายกิริยาอาการ ของตัวละครที่กำลังร่ายรำ และไม่มีบทพรรณนาสถานที่ ส่วนการบรรเลงดนตรีได้นำวงปี่พาทย์ที่จัดประกอบการแสดงละครชนิดนี้โดยเฉพาะด้วยการปรับให้มีเสียงทุ้มและนุ่มนวล ไม่แกร่งกร้าว เพื่อให้เหมาะแก่การร้องของตัวละคร

ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ ได้อธิบาย ลักษณะการแสดงละครดึกดำบรรพ์ ว่า

"ละครดึกดำบรรพ์ เปลี่ยนหลักการละครไทยอย่างใหญ่ 2 ประการ ประการที่หนึ่งเปลี่ยนการเล่นเป็นเรื่องต่อกันไปโดยตลอด เป็นการเล่นแบ่งเป็นฉาก ๆ ตามแบบตะวันตก สอง เปลี่ยนจากการดำเนินเรื่องโดยอาศัยคนร้องบรรยาย เป็นการร้องและการเจรจาของตัวละครเอง" (ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ. 2506 : 122) เมื่อผู้แสดงต้องร้องและเจรจาเอง โดยไม่ใช้ต้นบท และลูกคู่ขับร้องให้ จึงเกิดสำนวนติดปากมาจนถึงทุกวันนี้ว่า ละครดึกดำบรรพ์เป็นละครที่ตัวละครต้อง "ร้องเอง รำเอง"

ลักษณะเด่นอีกประการหนึ่งของบทละครดึกดำบรรพ์ พระนิพนธ์ของ สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ก็คือ ทรงใช้คำภาษาต่างประเทศ เช่น ภาษาบาลี ชวา มลายู ญวน และภาษาต่างประเทศอื่น ๆ แทรกใช้บทร้องของตัวละคร นอกจากนั้นบทละครยังประกอบด้วยคำประพันธ์ทั้งร้อยแก้วและร้อยกรองเกือบทุกประเภท ซึ่งนับเป็นวิธีการอย่างใหม่เช่นกัน (ธนิต อยู่โพธิ์. 2516 : 96)

ละครดึกดำบรรพ์ จัดแสดงครั้งแรก เมื่อ คืนวันที่ 27 ธันวาคม พ.ศ. 2442 ตามพระประสงค์ของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เพื่อถวายการต้อนรับเจ้าชายเฮนรี พระราชอาคันตุกะ ซึ่งเป็นพระราชอนุชาของพระเจ้ากรุงปรัสเซีย (ธนิต อยู่โพธิ์. 2516 : 97) เนื่องจากในรัชสมัยนั้น พระเจ้าแผ่นดินไม่ทรงมีคณะละครหลวง ฉะนั้น จึงจัดได้ว่า คณะละครดึกดำบรรพ์ของเจ้าพระยาเทเวศรฯ อยู่ในฐานะที่เป็นคณะละครหลวงด้วยเช่นกัน

โรงละครดึกดำบรรพ์ได้จัดแสดงละครดึกดำบรรพ์ติดต่อกันเป็นระยะเวลา 10 ปี ก็เลิกไป เพราะเจ้าพระยาเทเวศรฯ เจ้าของคณะละครเจ็บป่วยทุพพลภาพ ภายหลังเมื่อสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ สิ้นพระชนม์แล้ว ได้มีการนำบทละครดึกดำบรรพ์ พระนิพนธ์มาจัดแสดงเพื่อรำลึกถึงพระองค์เป็นประจำทุกปี ที่ตำหนักบ้านปลายเนิน คลองเตย กรุงเทพฯ เรียกว่า "งานวันนริศ" (28 เมษายน ของทุกปี) แต่การจัดแสดง ไม่ได้ดำเนินตามรูปแบบเดิมอย่างสมบูรณ์ เพราะเป็นการจัดแสดงบนเวทีกลางแจ้ง ซึ่งอาศัยธรรมชาติเป็นฉากประกอบการแสดง และตัวละครไม่ได้ขับร้องเอง

ละครดึกดำบรรพ์ เป็นมหรสพที่ได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงระยะหลังต่อมา ดังที่ ธนิต อยู่โพธิ์ ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับละครดึกดำบรรพ์ ไว้ว่า

"ข้าพเจ้าเห็นด้วยกับขุนวิจิตรมาตรา (สง่า กาญจนาคพันธุ์) นักศิลปและวรรณคดีที่มีเกียรติที่กล่าวไว้ว่า "ว่ากันในทางศิลปแล้ว ดึกดำบรรพ์เป็นละครแบบหนึ่ง ซึ่งถ้าจัดให้ถึงขนาดแล้วจะทำให้คนดูเคลิ้บเคลิ้มไปด้วยฉาก เครื่องแต่งตัว และเพลงไทยได้อย่างวิเศษ เป็นของควรบำรุงรักษาไว้เป็นมหรสพสำหรับบ้านเมืองอันแท้จริง" (ธนิต อยู่โพธิ์. 2516 : 99)

วิธีการแสดงละครดึกดำบรรพ์ในระยะหลัง กลายรูปไปจากเดิมหลายลักษณะ เช่น ในด้านผู้แสดง แต่เดิมใช้ผู้หญิงแสดงล้วน ต่อมา เมื่อมีการจัดพิมพ์บทละครดึกดำบรรพ์แจกเป็นอนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ เจ้าคุณพระประยูรวงศ์ สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงขอให้เจ้าพระยายมราชเทวา (ม.ล. เฟื้อ พึ่งบุญ) จัดคณะละครของเจ้าคุณพระประยูรวงศ์มาแสดงแบบเพื่อถ่ายภาพประกอบบทละครทุกเรื่อง ในการนี้ผู้แสดงแบบเป็น เจ้าเงาะ เรื่องสังข์ทอง แสดงแบบโดยศิลปินชาย ชื่อ นายยอแสง ภักดีเทวา และการแสดงละครดึกดำบรรพ์เรื่อง รามเกียรติ์ ตอนศูรปนักขาหึง ในรายการครั้งที่ 111 ณ ศูนย์สังคีตศิลป ธนาคารกรุงเทพฯ สาขาผ่านฟ้า โดยโรงเรียนนาฏศิลปสัมพันธ์ ในความควบคุมและฝึกซ้อมของ ลมุล ยมคุปต์ อดีตผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป วิทยาลัยนาฏศิลป และ สุวรรณี ชลานุเคราะห์ อดีตผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป กรมศิลปากร ใช้ผู้แสดงเป็นชายล้วน ฯลฯ

ในด้านบทและลักษณะการแสดงละครดึกดำบรรพ์นั้น มีผู้นำแนวทางที่ สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงวางไว้ มาเป็นแบบแผนการสร้างบทละครดึกดำบรรพ์ในระยะหลังอีกหลายเรื่อง

พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระราชนิพนธ์บทละครดึกดำบรรพ์ ไว้ 3 เรื่อง คือ

1. บทละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง ศกุนตลา (ทรงพระราชนิพนธ์ตอน 2 ก่อน แล้วจึงทรงตอน 1 ขึ้นภายหลัง)

2. บทละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง ท้าวแสนปม

3. บทละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง พระเกียรติรถ

นอกจากนี้ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมขุนเพชรบูรณ์อินทราชัย (เจ้าฟ้าจุฑาธุชดิลก) ได้ทรงพระนิพนธ์บทละครดึกดำบรรพ์ไว้ 3 เรื่อง คือ พระยศเกตุ สองกรวรวิก และ จันทกินรี

ต่อมา พระยาศรีภูริบริรักษา (กมล สาลักษณ) ได้นิพนธ์บทละครดึกดำบรรพ์ 1 เรื่อง คือ เรื่อง สิทธิธนู

ปัจจุบัน ผู้ที่สร้างผลงาน บทละครดึกดำบรรพ์ร่วมสมัยไว้เป็นอันมาก ท่านหนึ่งคือ สมภพ จันทรประภา บทละครที่แต่งขึ้นใหม่นี้ ได้นำออกแสดงทั้งทางสถานีโทรทัศน์ และ จัดแสดงบนเวที ในโอกาสต่าง ๆ จนเป็นที่แพร่หลาย ยังผลให้มีผู้รู้จักละครดึกดำบรรพ์มากขึ้น

จากงานวิเคราะห์บทละครดึกดำบรรพ์พระนิพนธ์ใน สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ของ สุจิตรา จรจิตร ได้ให้ข้อเสนอแนะที่น่าสนใจว่า ควรจะมีการศึกษาบทละครดึกดำบรรพ์ในระยะหลัง (สุจิตรา จรจิตร. 2522 : 240) ผู้ศึกษาจึงเลือกศึกษาบทละครดึกดำบรรพ์ ของ สมภพ จันทรประภา ด้วยเหตุผล 2 ประการ คือ

1. ระยะเวลาที่ทิ้งช่วง ผ่านมานาน อาจทำให้ลักษณะ รูปแบบ และวิธีการแสดงของละครดึกดำบรรพ์กลายไปจากเดิม จึงสมควรที่จะมีการศึกษาพัฒนาการของละครดึกดำบรรพ์

2. บทละครดึกดำบรรพ์ ของ สมภพ จันทรประภา เป็นบทละครร่วมสมัยที่สามารถติดตามชมการแสดง สืบค้น และวิเคราะห์ได้อย่างถูกต้อง ตรงตามวัตถุประสงค์ของผู้แต่ง เพราะการแสดงทุกครั้ง สมภพ จันทรประภา จะเป็นผู้ที่มีส่วนร่วมในการจัดการแสดงเสมอ

<u>จุดมุ่งหมายในการศึกษาค้นคว้า</u>

เพื่อวิเคราะห์บทละครดึกดำบรรพ์ ของ สมภพ จันทรประภา ในด้านวรรณศิลป และนาฏศิลป

<u>ความสำคัญของการศึกษาค้นคว้า</u>

1. ทำให้ทราบลักษณะบทละครดึกดำบรรพ์ ของ สมภพ จันทรประภา และ คุณค่าที่ได้รับ

2. ทำให้ทราบถึงวิวัฒนาการของละครดึกดำบรรพ์

3. เป็นแนวทางการศึกษาวิชาวรรณคดีการละคร

ขอบเขตในการศึกษาค้นคว้า

1. ศึกษาบทละครดึกดำบรรพ์ ของ สมภพ จันทรประภา เฉพาะที่แต่งขึ้นใหม่เท่านั้น ส่วนนาฏวรรณกรรมที่ดัดแปลง หรือปรับปรุงจากของเดิม จะไม่นำมาศึกษาด้วย

2. บทละครที่จะนำมาศึกษา ต้องเป็นบทละครที่ผู้แต่งระบุแน่ชัดว่าเป็น "บทละครดึกดำบรรพ์" ทั้งที่เป็นบทละครโทรทัศน์ และที่เป็นบทละครเวที ซึ่งเก็บรวบรวมเป็นเล่มไว้ ณ หอสมุดแห่งชาติ รวม 30 เรื่อง ดังนี้

บทโทรทัศน์
- หน่อหาญ
- นักพงศา
- บูเช็กเทียน
- ไศเลนทร์ธิราช
- ตรอยกำศรวล
- ท้าวทองกีบม้า
- อสัญแดหวา
- วิสุทธิราชเทวี
- ศรีปราชญ์
- ชเยนทร
- พระเจ้าอู่ทอง
- ไอร์ลังคะ
- สมิงทอ
- ฟ้ารั่ว
- พระสุพรรณฯ

- คำไข่น้อย
- ชิงตั้ง
- ถะดูวา
- เจ้าองค์หล่อ
- ท้าวศรีสุดาจันทร์
- เฉกอะหมัด
- จามครวญ ๆ

๗ บทละครเวที
- นางเสือง
- พ่อขุนเม็งราย
- ศรีธรรมาโศกราช
- พระรามคำแหง
- สมเด็จพระนเรศวรมหาราช
- ซีสิน
- สมเด็จพระสุริโยทัย
- พ่อขุนผาเมืองผู้เสียสละ ๆ

๗ นิยามศัพท์เฉพาะ

ละครดึกดำบรรพ์ หมายถึง ละครที่ดำเนินตามรูปแบบละคร บทพระนิพนธ์ในสมเด็จฯ เจ้าฟ้า กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ มีลักษณะสำคัญดังนี้

1. ตัวละครร้องเอง
2. ไม่มีบทพรรณนากิริยาอาการ ฉาก และคำบอกฐานะของตัวละคร (เมื่อนั้น บัดนั้น มาจะกล่าวบทไป ฯลฯ)
3. จัดฉากตามท้องเรื่อง ๗

ละครพันทาง หมายถึง ละครรำที่มีรูปแบบผสม โดยใช้ท่ารำไทยเป็นหลัก และนำลีลาของท่ารำชาติต่าง ๆ ในเรื่องมาผสมผสาน เนื้อเรื่องประกอบด้วยตัวละครต่างชาติต่างภาษากัน มีการบรรจุเพลงสำเนียงชาติต่าง ๆ และจัดเครื่องแต่งกายใกล้เคียงกับเชื้อชาติของตัวละครที่ปรากฏในเรื่อง

ละครหลวงวิจิตรฯ หมายถึง ละครประวัติศาสตร์ หรือละครอิงประวัติศาสตร์ ที่มีการผสมผสานหลายรูปแบบ ทั้งละครรำ ละครร้อง และละครพูด โดยเฉพาะวงดนตรีประกอบการแสดงจะมีทั้งวงดนตรีไทย และวงดนตรีสากล การดำเนินเรื่องส่วนใหญ่ใช้การเจรจาแบบละครพูด

บัญญัตินิยม หมายถึง ขนบนิยม ประเพณีการแสดง หรือข้อตกลงอันเป็นที่ยอมรับทั้งฝ่ายผู้จัดเสนอ และฝ่ายผู้ชม ในด้านการสร้างบทและการจัดการแสดงละครประเภทนั้น ๆ

วิธีนำเสนอ หมายถึง กลวิธีการสื่อความคิดหลักแก่ผู้ชม ด้วยวิธีสร้างลักษณะเด่นเพื่อดึงดูดความสนใจ และ หรือเพื่อให้เกิดความประทับใจ

โครงเรื่อง หมายถึง การเสนอเรื่องราว ที่เชื่อมต่อกันตั้งแต่ต้นจนจบ โดยมีความขัดแย้งเป็นส่วนประกอบสำคัญ

แก่นเรื่อง หมายถึง สาระสำคัญและผลสรุปโดยรวมที่ได้จากเนื้อเรื่อง

การบรรจุเพลง หมายถึง การคัดเลือกเพลงร้อง และเพลงบรรเลง โดยคำนึงถึงอารมณ์และความหมายของเพลง ให้เหมาะกับประเภทของละคร สถานภาพของตัวละครและสถานการณ์ในเรื่อง

<u>วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า</u>

ใช้วิธีวิจัยเอกสาร (DOCUMENTARY RESEARCH) ศึกษาภาพถ่าย แถบเสียง แถบภาพชมการแสดง และสัมภาษณ์วิทยากร ข้อมูลที่ใช้เป็นข้อมูลชั้นต้น และชั้นรองประกอบกัน เสนอผลการศึกษาแบบพรรณาวิเคราะห์ (DESCRIPTIVE ANALYSIS) ตามลำดับดังนี้

1. ศึกษาความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับความเป็นมา บัญญัตินิยม ส่วนประกอบของบท และลักษณะ

ของละครประเภทต่าง ๆ ดังนี้ คือ ละครดึกดำบรรพ์ ละครพันทาง ละครหลวงวิจิตรวาทการ เพื่อให้เห็นถึงอิทธิพลต่อเนื่อง ที่เกี่ยวข้องกับบทละครดึกดำบรรพ์ ของ สมภพ จันทรประภา

2. ศึกษา วิเคราะห์ บทละครดึกดำบรรพ์ ของ สมภพ จันทรประภา ทั้ง 30 เรื่อง ตามลำดับ ดังนี้

ด้านวรรณศิลป

2.1 ที่มาของเรื่อง

2.2 โครงเรื่อง

2.3 แนวคิด

2.4 ตัวละคร

2.5 บทร้องและบทเจรจา

3. ศึกษาโดยการสัมภาษณ์บุคลากรผู้มีความรู้ และ/หรือ เกี่ยวข้องกับการแสดงละครดึกดำบรรพ์ ทั้งในอดีตและปัจจุบัน พร้อมทั้งศึกษาจากการดูภาพ เครื่องแต่งกาย ตัวละคร และฉาก เพื่อวิเคราะห์ละครดึกดำบรรพ์ ของ สมภพ จันทรประภา ทั้ง 30 เรื่อง ในด้านนาฏศิลป ตามลำดับดังนี้

3.1 บัญญัตินิยม

3.2 การบรรจุเพลง

3.3 เครื่องแต่งกาย

3.4 วิธีนำเสนอ

4. สรุปผลการศึกษาค้นคว้า

<u>เอกสารที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาค้นคว้า</u>

เอกสารและงานวิจัยที่ใช้ประกอบการศึกษาวิเคราะห์ละครดึกดำบรรพ์ ของ สมภพ จันทรประภา ครั้งนี้แบ่งเป็น 3 หมวด ดังนี้

1. ประเภทของบทละครและส่วนประกอบของบทละคร

2. บัญญัตินิยมในการแสดงละครประเภทต่าง ๆ

3. งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับบทละคร

1. <u>ประเภทของบทละครและส่วนประกอบของบทละคร</u>

กุหลาบ มัลลิกะมาส ได้แบ่งบทละครตามธรรมเนียมนิยมในการแต่งเป็น 4 ประเภท คือ

1. บทละครรำ หมายถึง บทแสดงละครแบบเดิม แต่งเป็นกลอน มีคำวรรคหนึ่ง 6 – 8 คำ ขึ้นต้นบทว่า เมื่อนั้น บัดนั้น มีบทพรรณนาฉาก กิริยาอาการของตัวละคร มีเพลงหน้าพาทย์ และมีบทเจรจาต่างหากไม่ปนในตัวบท

2. บทละครดึกดำบรรพ์ มีลักษณะคล้ายบทละครรำ แต่ตัดบทพรรณนาฉาก และบทเกี่ยวกับอากัปกิริยาของตัวละครออก ไม่มีอยู่ในเรื่อง

3. บทละครแบบปัจจุบัน หมายถึง ละครพูด

4. บทละครแบบต่างประเทศ ได้แก่ โศกนาฏกรรมและสุขนาฏกรรม (กุหลาบ มัลลิกะมาส. 2520 : 32 – 33)

ส่วนประกอบของบทละครมีผู้รู้กล่าวไว้หลายท่าน ดังนี้

เด่นดวง พุ่มศิริ กล่าวถึงส่วนประกอบสำคัญของบทละคร โดยใช้แนวทางที่อริสโตเติ้ลกำหนดไว้ โดยจัดเรียงลำดับตามความสำคัญ ดังต่อไปนี้

1. โครงเรื่อง

2. ตัวละคร

3. แนวคิด

4. บทสนทนา

5. ดนตรี

6. ฉากและสถานที่ (เด่นดวง พุมศิริ. 2527 : 35)

ส่วน ทีโอดอร์ ดับบลิว แฮดเลน กล่าวว่า ละครประกอบด้วย ส่วนประกอบที่สำคัญ 6 ประการ คือ

1. โครงเรื่อง

2. ตัวละคร

3. แนวคิด หรือแก่นเรื่อง

4. ถ้อยคำ ภาษา

5. ดนตรี

6. ความตระการตา

(นา (นามแฝง) 2518 : 113 - 114)

ม.ล. บุญเหลือ เทพยสุวรรณ กล่าวถึง การศึกษาบทละคร ว่า ศิลปการละครรำประกอบด้วย

1. การผูกเรื่อง (สำหรับบทละครไทย หมายถึง การเลือกตัดบทและปรุงใหม่)

2. การกรอกเพลง หรือจัดทำนองเพลงให้เข้ากับเนื้อร้องแต่ละตอน

3. การเลือกเพลงหน้าพาทย์ สำหรับใช้ในแต่ละช่วงการแสดง

4. การจัดเครื่องแต่งกาย

5. ศิลปการรำแท้ ๆ เพื่อแสดงออกซึ่งอารมณ์ (ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ. 2515 : 128)

สรุปได้ว่า การศึกษาบทละครนั้น จำเป็นต้องรู้จักประเภทของละครเป็นสิ่งแรก ต่อมาจึงศึกษาส่วนประกอบของบทละคร ดังนี้ คือ

1. การผูกเรื่อง หรือโครงเรื่อง

2. ตัวละคร

3. แนวคิด

4. บทร้องและบทเจรจา

5. การบรรจุเพลง

6. เครื่องแต่งกาย

ในการพิจารณาวิเคราะห์บทละครนั้น จำเป็นต้องเว้นการศึกษาในด้านความตระการตาหรือศิลปการร่ายรำ เพราะตัวบทละครยังไม่สามารถแสดงให้เห็นได้

2. <u>บัญญัตินิยมของบทละครประเภทต่าง ๆ</u>

ละครแต่ละประเภทย่อมมีบัญญัตินิยมในการแสดงแตกต่างกันไป กล่าวเฉพาะละครประเภทต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการวิจัยครั้งนี้ ได้แก่ ละครนอก ละครใน ละครพันทาง ละครดึกดำบรรพ์ และละครหลวงวิจิตร เพื่อให้เห็นความแตกต่างกัน ดังจะจำแนกแต่ละประเภทดังนี้

<u>ละครนอก</u>

หนังสือที่กล่าวถึงความเป็นมาของละครนอกมีอยู่หลายเล่ม แต่พอสรุปใจความได้ว่า ละครนอกเป็นละครที่ดัดแปลงแก้ไข และวิวัฒนาการมาจากละครชาตรี (มนตรี ตราโมท. 2514 : 3)

วิธีการแสดงละครนอก มนตรี ตราโมท กล่าวไว้ใน "การละเล่นไทย" ว่า

> บัญญัตินิยมในการแสดงละครนอกนั้น มีความมุ่งหมายที่จะดำเนินเรื่องไปโดยรวดเร็ว เจือปนด้วยตลกขบขัน โลดโผนต่างๆ บางคราวถึงแก่หยาบโลน หากตอนใดมีช่องทางที่จะเล่นตลกได้ ก็จะเล่นตลกกันอยู่ตรงนั้นนานๆ โดยมิได้คำนึงถึงการดำเนินเรื่อง หรือเวลาอย่างใด แม้บทบทประเพณีก็อาจจะละทิ้งได้ เช่น ตัวพญามหากษัตริย์ หรือนางพญา ก็อาจจะเล่นตลกคลุกคลีทำทีท่าต่างๆ ปะปนไปกับเสนาบริวารได้ เมื่อความมุ่งหมายของตัวละครนอกมีอยู่เช่นนี้ บทประพันธ์ก็ต้องแต่งให้รวบรัด ใช้ถ้อยคำอย่างตลาดเป็นพื้น และเปิดช่องไว้ให้เล่นตลกได้มากๆ ศิลปแห่งการร่ายรำก็ต้องทำทีท่าว่าว่องไวกระฉับกระเฉง เน้นความรู้สึกให้เด่นชัดเป็นจริงเป็นจัง สิ่งสำคัญของตัวละครนอกนั้นก็คือ ผู้แสดงจะต้องคล่องแคล่วว่องไว ทั้งในการรำ การร้อง และมีปฏิภาณในการพูดจาโต้เจน เพราะเวลาแสดงตัวละครต้องพูดเอง ทั้งในการดำเนินเรื่องและเล่นตลก และบางบทก็ต้องร้องเองด้วย
>
> (มนตรี ตราโมท. 2497 : 8 - 9)

นอกจากนี้ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้อธิบายลักษณะละครนอกเพิ่มเติมไว้อีกว่า

เมื่อพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้าทรงพระราชนิพนธ์บทละครนอกนั้น ทรงใช้เค้าเรื่องจากปัญญาสชาดก และทรงใช้สำนวนโวหารของละครนอกที่คมขำและขบขัน แต่โครงสร้างของบทพระราชนิพนธ์ละครนอกนั้น ก็ยังเป็นแบบละครใน มีบทบาทสำหรับละครจะต้องใช้บทแต่ละตัวมากมายหลายคำกลอน มีช่วงให้เจรจาออกมุขตลกแต่น้อย ละครจะทั้งร้องทั้งรำ เห็นจะไม่ไหวคงจะหมดแรงเสียก่อน ถ้าร้องอย่างเดียวหรือรำอย่างเดียวก็พอจะทำไหวจะให้ทำทั้งสองอย่างไปพร้อมกันเห็นจะไม่ได้

เมื่อละครนอกสมัยนั้นเชิญบทพระราชนิพนธ์มาเล่น ก็จะต้องประสบปัญหานี้ ชะรอยละครนอกคงจะเริ่ม มีต้นเสียงร้องบทให้ตั้งแต่นั้นมา

เมื่อเริ่มใช้บทพระราชนิพนธ์ละครนอก ช่องว่างระหว่างละครในกับละครนอกก็แคบลง และละครนอกก็คงจะได้หัดรำกันได้สวยงามยิ่งขึ้น มีครูละครในมาหัดละครนอกเพิ่มขึ้นด้วย

จนเหลือความแตกต่างเพียงแต่ว่าละครในใช้ผู้หญิงล้วน ละครนอกใช้ผู้ชายล้วน แม้แต่ตัวนางเช่นเดียวกับละครโบราณของทุกชาติทุกภาษา

(ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช. 2521 : 7)

จากคำกล่าวข้างต้น ทำให้สามารถสรุปสาระสำคัญ อันเป็นบัญญัตินิยมของละครนอกได้ว่า ละครนอกเป็นละครพื้นบ้านที่ดำเนินเรื่องรวดเร็ว บทละครเอื้อต่อการแสดงมุขตลก ซึ่งบางครั้งล่อไปในทางหยาบโลน เนื้อเรื่องส่วนใหญ่เกี่ยวข้องกับการวิวาทหึงหวงกัน เน้นที่บทบริภาษ นิยมใช้ผู้ชายแสดงทั้งนี้เพื่อมิให้เกิดการขัดเขินขณะแสดงบทตลกขบขันหรือหยาบโลน ดนตรีประกอบการแสดงและท่าทางการร่ายรำมีลักษณะกระชับ ว่องไว เหมาะสำหรับผู้แสดงที่เป็นเพศชาย

ต่อมาภายหลัง เมื่อบทละครนอกนำบทพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 2 มาจัดแสดง ลักษณะวิธีและบัญญัตินิยมของละครนอกจึงกลายรูปไปจากเดิม เช่น จากที่เคยใช้เพศชายแสดงล้วน เปลี่ยนเป็น

ใช้ผู้แสดงเป็นชายจริงหญิงแท้ การบรรจุเพลงร้องและเพลงบรรเลงเพลงประกอบการแสดง มีความละเอียดและประณีตมากขึ้น มีการจัดทำบทละครนอกขึ้นเป็นมาตรฐาน ในปัจจุบันนี้การแสดงละครนอกที่ใช้ผู้แสดงเป็นชายล้วนจะหาชมไม่ได้บ่อยครั้งนัก และหากมีการจัดแสดงละครนอกผู้ชายล้วนขึ้น ก็จะถือว่าเป็นโอกาสพิเศษ ดังนั้นละครนอกในปัจจุบันจึงไม่อยู่ในฐานะที่เป็นมหรสพพื้นบ้านอย่างที่เคยเป็นมา

ละครใน

บัญญัตินิยมของละครในนั้น มีลักษณะตรงข้ามกันกับละครนอกแทบทุกประการดังที่ ธนิต อยู่โพธิ์. กล่าวถึง ลักษณะของละครในว่า

> ละครในมีความมุ่งหมายอยู่ที่ศิลปการรำ แม้เรื่องจะดำเนินชักช้าเพียงใดก็ไม่คำนึงถึง ต้องการแต่ให้ลีลาท่ารำแช่มช้อยงดงามมีสง่า ซึ่งถือว่าเป็นศิลปสำคัญที่สุด ไม่นิยมเล่นตลกฟุ่มเฟือยทั้งยังจะต้องพยายามรักษาแบบแผนและจารีตประเพณีไว้พร้อมกันไปด้วย เพราะเหตุนี้ ผู้ประพันธ์บทสำหรับเล่นละครใน จึงต้องพิถีพิถันในการใช้ถ้อยคำให้ไพเราะสละสลวย ระมัดระวังที่จะไม่ให้คำตลาดเข้ามาปะปน เพลงร้องและเพลงบรรเลงก็จำเป็นต้องปรับปรุงให้มีทำนอง และจังหวะนิ่มนวลสละสลวย ไม่รุกเร็วเหมือนประกอบการแสดงละครนอกเพื่อตัวละครจะได้อวดศิลปแห่งระบำรำฟ้อนได้งาม ๆ และแสดงทีท่าให้นวยนาตรยาตรกรายได้สละสลวยอย่างที่เรียกว่า "ทีท้าวทีพญา" สมกับแบบแผนละครใน...ซึ่งถือกันว่าเป็นการแสดงออกซึ่งภาษานาฏศิลป์ชั้นสูงสุดของนาฏกรรมไทย มิได้มุ่งหมายสำคัญในการดำเนินเรื่อง แม้แต่ฉากประกอบการแสดงก็ไม่คำนึงถึง (ธนิต อยู่โพธิ์. 2493 : 104)

และ โกชัย สาริบุตร สรุปลักษณะของละครใน ว่า ละครในเกิดหลังละครนอก เป็นศิลปที่พระมหากษัตริย์ทรงปรับปรุงแก้ไขจากละครนอกอีกชั้นหนึ่ง มุ่งแสดงศิลปการละครกระบวนร่ายรำ ลีลาท่าทางอันงดงาม แต่เดิมต้องเล่นในพระราชฐาน ผู้แสดงเดิมใช้ผู้หญิงล้วน ต่อมาสมัยรัชกาลที่ 4 อนุญาตให้ผู้ชายแสดงร่วมได้ จัดแสดงเพียง 3 เรื่อง คือ รามเกียรติ์ อุณรุท อิเหนา ต่อมาสมัยรัชกาลที่ 6 ทรงพระราชนิพนธ์บทละครในเพิ่มอีกเรื่องหนึ่ง คือ ศกุนตลา (โกชัย สาริกบุตร. 2522 : 8 – 9)

กล่าวได้ว่า บัญญัตินิยมของละครในนั้น มุ่งให้ผู้ดูเกิดสุนทรียรสในทุกๆด้าน คือ แบบแผนของการแสดงละครในจะเน้นที่ความประณีต ตั้งแต่ด้านวรรณศิลป คือ การประพันธ์บท คีตดุริยางคศิลป์ คือการบรรจุเพลงร้อง เพลงบรรเลง รวมตลอดไปถึงการขับร้อง การบรรเลงประกอบการแสดงด้วย และด้านนาฏศิลป คือ การนำเสนอบทละครด้วยศิลปกระบวนรำ

ละครพันทาง

ละครนอก และละครใน เป็นต้นเค้าในการปรับปรุงสร้างละครประเภทอื่นๆในระยะต่อมา กล่าวคือละครนอก เป็นต้นแบบที่ทำให้เกิดละครพันทางขึ้น ดังที่กรมศิลปกร ได้ชี้แจงอธิบายความเป็นมา และลักษณะของละครพันทางไว้ในคำนำ สูจิบัตรละครพันทาง เรื่อง พญาผานอง ว่า

> ละครพันทางก็คือ ละครนอกนั่นเอง แต่ปรับปรุงเพลงและวิธีการแสดงเสียใหม่ โดยนำเอาศิลปทางเพลงและดนตรีขับร้อง ฟ้อนรำประเภทต่างๆ ที่สามารถแทรกผสมเข้าไว้ เพื่อให้น่าดูน่าฟัง และออกรสทันหูทันตาคนฟังยิ่งขึ้นแต่คงปรับปรุงไปในทางละครนอก เป็นแต่ตรงกันข้ามกับละครที่เรียกว่า "ดึกดำบรรพ์" ซึ่งปรับปรุงไปในทางอย่างละครใน
>
> (กรมศิลปากร กระทรวงศึกษาธิการ. 2501 : ก)

ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ ให้รายละเอียดเพิ่มเติมกับละครพันทางว่า

> ละครพันทางเป็นละครที่น่าสนใจมาก เกิดขึ้นจากความรู้สึกที่จะทำสิ่งใหม่ให้แปลกจากเดิม มีการแต่งบทและคิดวิธีการรำใหม่ เช่น มีท่ารำที่เห็นว่าเป็นท่าของพม่าและมอญ ฯลฯ แต่การรำนั้นยังไม่ทิ้งหลักของการรำไทย นอกจากนี้ก็มีการเจรจาทำเสียงให้แปร่งไปจากเสียงไทย เพื่อให้รู้สึกว่าเป็นชาวพม่าหรือมอญ จะเห็นว่า คงใช้เรื่องที่คนดูส่วนใหญ่รู้อยู่แล้วเหมือนละครแบบเดิม
>
> (ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ. 2515 : 150)

ละครดึกดำบรรพ์

ละครดึกดำบรรพ์ เป็นละครแบบใหม่ที่ปรับปรุงขึ้นจากแบบแผนการแสดงละครในดังปรากฏตามคำอธิบายลักษณะของละครดึกดำบรรพ์ โดย ธนิต อยู่โพธิ์ ว่า

ละครดึกดำบรรพ์ ปรับปรุงไปตามแบบแผนและหลักการละครในมีประจักษ์การทางศิลป เพราะมีความกลมกลืนของศิลปทุกด้าน จัดแสดง ณ โรงละครดึกดำบรรพ์ ปี่พาทย์ ที่บรรเลงประกอบ ปรับให้มีเสียงทุ้มนุ่มหู เรียกว่า ปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ ผู้แสดงจะต้องมีความสามารถทั้งการร้องและการรำการแสดงมีการเปลี่ยนฉากตามท้องเรื่อง และใช้เทคนิคต่างๆ ทำให้ละครดูสมจริง

(ธนิต อยู่โพธิ์. 2516 : 93 - 100)

ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ กล่าวถึงลักษณะของละครดึกดำบรรพ์ เป็น 3 ประการด้วยกัน คือ

1. ไม่มีการบรรยายเนื้อเรื่องดำเนินตามบทร้องและบทเจรจา
2. มีการแบ่งเป็นตอน ๆ ตามการปิดเปิดม่านหน้าเวที
3. มีฉาก

และ มีลักษณะพิเศษประการหนึ่ง คือ ปรับปรุงดนตรีใหม่ เพลงที่ใช้ในการแสดงละครดึกดำบรรพ์ บางเพลงเปลี่ยนจังหวะใหม่ และมีบางเพลงมีเนื้อเต็มเหมือนเพลงสากลและเพลงลูกทุ่งบางเพลงในขณะนี้

(ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ. 2513 : 10)

นอกจากนี้ ม.ล.บุญเหลือ ยังกล่าวถึง ความแตกต่างของละครพันทาง กับ ละครดึกดำบรรพ์ ไว้ในบทความ เรื่อง วรรณกรรมปัจจุบัน ว่า

ละครดึกดำบรรพ์และละครพันทาง ทั้งสองเป็นละครที่ละเมิดแบบละครรำแต่เดิม ได้นำสิ่งที่ไม่เคยใช้แต่เดิม มาใช้ในการแสดงละคร 2แบบนี้ แต่ที่แตกต่างจากกัน จนไม่มีผู้ใดยอมเรียกชื่อเดียวกันนั้น ก็เพราะว่าละครดึกดำบรรพ์ยังคงใช้แบบการรำอย่างละครใน การแสดงก็ยึดความประณีตถือศิลปะเป็นใหญ่ ส่วนละครพันทางนั้น ทั้งท่ารำและขนบธรรมเนียมหลายอย่างไม่ยึดถือแบบของละครใน และมุ่งไปในทางสนุก เหมาะสำหรับผู้ดูทุกชั้นมากกว่าละครดึกดำบรรพ์ ซึ่งถึงแม้ว่าจะมีคนหลายชั้นนิยมดูกัน ด้วยความตื่นตาตื่นใจ แต่ผู้อำนวยการแสดงมุ่งไปในทางศิลปะยิ่งกว่าสิ่งใดทั้งสิ้น

(ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ. 2529 : 365 - 366)

สมภพ จันทรประภา กล่าวถึงการแสดงละครดึกดำบรรพ์ของคณะละครเจ้าพระยาเทเวศรฯ ว่า

บทละครที่สมเด็จฯ ทรงใช้เล่น เป็นบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 ที่ทรงเล่นละครนอก ละครในเป็นพื้น แต่ปรุงบทใหม่ให้มีแต่บทสนทนาโต้ตอบ โดยให้ผู้แสดงร้องเอง เจรจาเอง ไม่มีร้องแนะนะตัวและบรรยายความคิดการกระทำโดยต้นบทและลูกคู่ดังละครในละครนอก ผู้แสดงยังใช้หญิงล้วนแบบละครใน ตัวละครสำคัญๆ นั้น หม่อมฯ ของเจ้าพระยาเทเสศรแสดงเองที่แปลกออกไปอย่างรุนแรงก็คือ เป็นการแสดงที่มีฉากตามท้องเรื่อง และจัดแบ่งการแสดงเป็นองค์เป็นฉาก ตามแบบละครในยุโรป

(สมภพ จันทรประภา. 2511 : จ - ฉ)

จากคำอธิบายของท่านผู้มีความรู้ความชำนาญเกี่ยวกับละครดึกดำบรรพ์ทั้ง 3 ท่านทำให้สามารถสรุปลักษณะสำคัญของละครดึกดำบรรพ์ได้ว่า ละครดึกดำบรรพ์เป็นละครที่ปรับปรุงขึ้นโดยดำเนินตามแบบแผนของละครใน บทละครที่แต่งขึ้นนำเนื้อเรื่องจากวรรณคดีดั้งเดิมมาปรับเปลี่ยนใหม่ กล่าวคือกำหนดให้ตัวละครร้องเอง ไม่มีเนื้อร้องที่ระบุฐานะตัวละคร ตัดการบรรยายกิริยาอาการและความรู้สึกนึกคิดของตัวละครออก แบ่งการแสดงเป็นตอน ๆ และใช้เทคนิคในการสร้างฉากประกอบการแสดงเพื่อให้ดูสมจริงขึ้น นอกจากนี้ยังปรับปรุงวงดนตรีประกอบการแสดงใหม่ให้มีเสียงทุ้ม นุ่มนวล ไม่แกร่งกร้าว เพื่อมิให้เสียงดนตรีดังกลบเสียงร้องของตัวละคร

ละครหลวงวิจิตรวาทการ

ละครประวัติศาสตร์ ของ หลวงวิจิตรวาทการ เป็นละครที่เกิดขึ้นใหม่ในราว พ.ศ. 2477 จัดแสดง ณ โรงละครศิลปากร มีลักษณะเฉพาะที่น่าสนใจจนจัดเป็นละครอีกประเภทหนึ่งได้ ละครประเภทนี้เรียกชื่อกันเป็น 2 อย่าง คือเรียกชื่อตามลักษณะเนื้อเรื่องว่าละครประวัติศาสตร์ หรือเรียกตามชื่อผู้ประพันธ์ว่าละครหลวงวิจิตรฯ

มนตรี ตราโมท กล่าวถึงละครหลวงวิจิตรวาทการ ว่า

> ละครประวัติศาสตร์ของหลวงวิจิตรวาทการเป็นละครอีกแบบหนึ่งคือยิ่งกว่าละครพันทาง ละครพันทางยังผสมไม่กี่อย่าง แต่ละครหลวงวิจิตรอะไรก็ได้ตรงไหนอะไรเหมาะก็เอาได้นั่นเลยมีรำอยู่เหมือนกันแต่เป็นท่าสามัญชนโดยมาก มีดนตรี 2 อย่าง ทั้งดนตรีไทยและดนตรีสากล ละครประวัติศาสตร์ของหลวงวิจิตรวาทการ ต้องมีรำแทรกอยู่เสมอทุกเรื่อง
>
> (มนตรี ตราโมท. 2528 : 454)

ประอรรัตน์ บูรณมาตร์ กล่าวถึงลักษณะละครหลวงวิจิตรวาทการ ว่า "ละครหลวงวิจิตรวาทการไม่ใช่ละครรำ ไม่ใช่ละครร้อง ไม่ใช่ละครพูด แต่เป็นละครแบบใหม่ที่เปลี่ยนแปลงไปตามภาวะของยุคสมัย มีการผสมผสานระหว่างท่ารำกับท่าธรรมชาติ มีทั้งเพลงไทยเดิมและเพลงไทยสากล และดำเนินเรื่องด้วยการเจรจาเป็นส่วนใหญ่

(ประอรรัตน์ บูรณมาตร์. 2528 : 155)

หลวงวิจิตรวาทการ ผู้มีความชำนาญในการแต่งบทละครประวัติศาสตร์กล่าวถึง ความสัมพันธ์ของละคร กับประวัติศาสตร์ไว้หลายครั้ง ไปในทำนองเดียวกัน เช่น

> ข้าพเจ้าเห็นพ้องกับคติของพระวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าวรรณไวทยากรที่ทรงเขียนไว้ในคำวิจารณ์เรื่อง "เลือดสุพรรณว่า ละครเป็นภาพเขียน (จิตรกรรม) ไม่ใช่ภาพถ่าย การแสดงละครจะให้ตรงความจริง เหมือนการแสดงตำนานกลางแปลงหรือภาพยนตร์ไม่ได้ ละครต้องต่อเติมเสริมเรื่องมีบทรัก บทโศก และอยู่ในเวลา

จำกัด จะแสดงให้หมดเรื่องเลยที่เดียวก็ไม่ได้

(หลวงวิจิตรวาทการ. 2518 : 10)

และหลวงวิจิตรวาทการ ได้กล่าวถึงเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างประวัติศาสตร์กับละครไว้อีกที่หนึ่ง ว่า

> ในบรรดาละครประวัติศาสตร์ที่ข้าพเจ้าแต่งแล้วนั้น เมื่อยกเรื่องพระเจ้ากรุงธนฯ เสียแล้ว เรื่องมหาเทวีก็เป็นเรื่องที่ใกล้ความจริงในประวัติศาสตร์ที่สุด
>
> ที่ว่า "ใกล้ความจริง" นั้น ก็เพราะละครจะทำให้ตรงความจริงทุกประการไม่ได้ ถ้าจะแสดงให้ตรงตามความจริงในประวัติศาสตร์ทุกๆอย่าง ก็ต้องแสดงตำนานกลางแปลง แต่ละครบนเวทีนั้น ต้องต่อเติมเสริมเรื่องบ้างจึงจะเป็นละครได้
>
> (หลวงวิจิตรวาทการ. 2506 : 100)

สรุปได้ว่า ละครหลวงวิจิตร เป็นละครที่นำเค้าเรื่องมาจาก บุคคลหรือเหตุการณ์ในประวัติศาสตร์มาเป็นแนวทางและขยายเพิ่มเติมใหม่เพื่อให้เกิดความสนุกสนาน จุดประสงค์ของการแต่งเพื่อปลุกเร้าให้เกิดความรักชาติเป็นสำคัญ ลักษณะของการแสดงจะมุ่งที่ความตระการตา ฉะนั้นละครหลวงวิจิตรจึงมีการผสมผสานในหลาย ๆ ลักษณะ ได้แก่ การแต่งกายของตัวละครจะมีทั้งแบบยืนเครื่อง และแต่งกายแบบพันทาง วงดนตรีที่บรรเลงประกอบการแสดงมีทั้งวงดนตรีไทยและวงดนตรีสากล ในช่วงที่ใช้วงดนตรีไทยบรรเลงท่าทางของตัวละครจะใช้ท่ารำทางนาฏศิลป์ไทยแท้ๆ ส่วนช่วงการแสดงที่ใช้ดนตรีสากลบรรเลง ท่าทางของตัวละครจะมีลักษณะคล้ายคลึงกับท่าทางอย่างสามัญของมนุษย์

3. <u>งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับบทละคร</u>

นอกจากตำราและเอกสารที่กล่าวถึงประเภทของบทละคร ตลอดจนความเป็นมาและบัญญัติ

นิยมของละครแต่ละประเภทแล้ว ยังมีงานวิจัยที่ศึกษา วิเคราะห์บทละครด้านต่าง ๆ ซึ่งเป็นแนวทางและความรู้ต่อการศึกษาค้นคว้าในครั้งนี้ ดังจะกล่าวตามลำดับต่อไปนี้

คมคาย นิสประภัสสร ศึกษาเรื่อง บทละครรำเป็นวรรณคดีหรือไม่ ในด้านของรูปแบบการแสดง และส่วนประกอบของวรรณคดีการละคร ได้สรุปผลว่า บทละครรำที่ดีจะต้องให้คุณค่าทั้งทางด้านการอ่าน และการแสดงควบคู่กันไป บทละครรำในสมัยรัชกาลที่ 2 ส่วนใหญ่ จัดว่าเป็นบทละครที่ดี เพราะผู้แต่งสามารถสร้างความสอดคล้องกลมกลืนระหว่าง ภาษา เนื้อเรื่อง กับขนบและแบบแผนการแสดง ตามจุดประสงค์ของละครประเภทที่แต่งได้เป็นอย่างดี (คมคาย นิสประภัสสร. 2497 : 246)

สำหรับบทละครนอก ได้มีผู้ศึกษาไว้หลายด้าน คือ

เสาวลักษณ์ อนันตศานต์ ศึกษาบทละครนอกสมัยอยุธยาในเรื่องของลักษณะที่น่าสนใจต่าง ๆ ของวรรณคดีประเภทบทละครรำ ได้แก่ โครงเรื่อง แก่นเรื่อง ลักษณะคำประพันธ์ จากบทละครนอก ต้นฉบับที่เป็นสมุดไทย สรุปผลว่า แก่นเรื่องละครนอกอยุธยา เป็นประเภทจักร ๆ วงศ์ ๆ โครงเรื่องสะท้อนภาพสังคมร่วมสมัยลักษณะกลอนที่ใช้เป็นกลอนที่ใช้เป็นกลอนต้น บางเรื่องเป็นต้นเค้า บทละครนอก พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 (เสาวลักษณ์ อนันตศานต์. 2515 : 351)

อีกผู้หนึ่งที่ศึกษาบทละครนอกในแง่วรรณคดีวิจารณ์ คือ

เบญจวรรณ ฉัตระเนตร ได้ศึกษาบทละครนอกของรัชกาลที่ 2 ในด้าน แก่นเรื่อง สัญลักษณ์ และความเปรียบ สรุปผลได้ว่า แก่นเรื่องมุ่งแนะแนวทางปฏิบัติในการดำเนินชีวิตที่เหมาะสม สัญลักษณ์ช่วยทำให้เกิดภาพพจน์ ความเปรียบช่วยทำให้เข้าใจเรื่องได้ง่ายขึ้น และก่อให้เกิดอารมณ์สะเทือนใจ ซึ่งทำให้พระราชนิพนธ์บทละครนอกเป็นที่ประทับใจและได้รับการยกย่องว่าเป็นต้นแบบของบทละครนอก (เบญจวรรณ ฉัตระเนตร. 2518 : 221)

ฐิติมา วิทยาวงศ์รุจิ ได้ศึกษา บทละครนอก 3 สมัย ได้แก่ สำนวนสมัยอยุธยา สำนวนพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 2 และสำนวนปัจจุบัน โดยมีจุดมุ่งหมายหลัก 2 ประการ คือ เพื่อวิเคราะห์ลักษณะทั่วไปของบทละคร และศึกษาแบบแผนการแสดงละครนอกแต่ละสมัย สรุปผลได้ว่า บทละครนอกทั้ง 3 สำนวน มีส่วนประกอบเหมือนกันแต่แตกต่างกันในด้านรูปแบบการเรียบเรียง และการใช้คำประพันธ์ สำนวนของรัชกาลที่ 2 เป็นต้นแบบของสำนวนปัจจุบัน ต่างกันที่ปัจจุบันมี

ห้องสมุดบัณฑิตวิทยาลัย
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

การบรรจุเพลงที่แปลกใหม่และมีจำนวนเพิ่มมากขึ้น (ฐิติมา วิทยาวงศ์รุจิ. 2528 : 282)

ในด้านละครใน อารดา สุมิตร ได้ศึกษาละครในของหลวงในสมัยรัชกาลที่ 2 โดยมุ่งศึกษาด้านการแสดง การตีความหมายของบทละคร ในรูปของเพลงร้อง เพลงหน้าพาทย์ สรุปผลได้ว่า ละครในของหลวงในสมัยรัชกาลที่ 2 เป็นต้นแบบของการแสดงละครในสมัยปัจจุบัน และกล่าวถึงการสื่อสารของละครในสู่ผู้ชมว่า มี 2 ด้าน คือ ด้านเนื้อหาและด้านคุณค่าทางศิลป (อารดา สุมิตร. 2516 : 357)

สุจิตรา จรจิตร วิเคราะห์บทละครดึกดำบรรพ์ พระนิพนธ์ พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ในด้านรูปแบบการแสดง เนื้อหา ศิลปการใช้ถ้อยคำ สำนวนฉันทลักษณ์ และเปรียบเทียบบทละครดึกดำบรรพ์กับวรรณคดีเก่าเฉพาะที่มีเนื่อเรื่องตรงกันสรุปผลว่า ละคร-ดึกดำบรรพ์พระนิพนธ์กรมพระยานริศฯ เป็นบทละครแบบใหม่ มีลักษณะเฉพาะ คือมีการเปลี่ยนฉากใช้ฉันทลักษณ์หลายชนิด ใช้ภาษาเหมาะกับอุปนิสัย และสภาวะแวดล้อมของตัวละคร ลักษณะสำคัญคือบทร้องจะตัดส่วนที่เป็นการบรรยาย ฉาก ความรู้สึก อารมณ์ และการระบุนามตัวละครออกทั้งหมด (สุจิตรา จรจิตร. 2522 : 274)

จันทิมา พรหมโชติกุล ศึกษาบทละครร้อง พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ในด้านประวัติความเป็นมา ประเภท ลักษณะและคุณค่าของบทละครร้อง สรุปผลได้ว่า บทละครร้องกรมพระนราฯ จัดเป็น 2 ประเภท คือ บทละครที่ทรงคิดโครงเรื่องเอง และบทละครที่ได้เค้าเรื่องจากที่อื่น บทละครร้องส่วนใหญ่ให้คุณค่าทางสังคมมากกว่าทางด้านสุนทรียรส (จันทิมา พรหมโชติกุล. 2519 : 394)

มัทนี รัตนิน ได้กล่าวถึงอิทธิพลของตะวันตกที่ก่อให้เกิดละครดึกดำบรรพ์ ไว้ในวิทยานิพนธ์เรื่อง THE MODERNIZATION OF THAI DANCE-DRAMA WITH SPECIAL REFERENCE TO THE REIGN OF KING CHULALONGKORN ซึ่งสรุปความได้ว่า

> ละครดึกดำบรรพ์ เป็นตัวอย่างที่น่าสนใจยิ่งของการประสานสัมพันธ์ของวัฒนธรรมการแสดงของไทยกับของตะวันตก เรามักจะมองนวกรรมดังกล่าวไปในแนวของการเดินเข้าสู่กระแสตะวันตก ในด้านของการจัดแบ่งละครออกเป็นตอนและ

8319
178705

เป็นฉาก ในด้านการปรับวงดนตรีและการแต่งเพลงขึ้นใหม่ ในด้านของการจัดฉาก และเปลี่ยนฉาก และในด้านของการกำหนดให้ผู้แสดงทำหน้าที่ ร้อง-รำ-เจรจา ด้วยตนเอง เช่นในละครเพลงของตะวันตก

(MATTANI MOJDARA RUININ 1978 : 455 - 460)

อีกผู้หนึ่งซึ่งศึกษาวรรณคดีการละคร ในด้านความสัมพันธ์กับสังคม คือ ประอรรัตน์ บูรณมาตร์ ได้วิเคราะห์บทละครประวัติศาสตร์ของหลวงวิจิตรวาทการ ในด้านอิทธิพลทางการเมืองในสมัยนั้นที่มีต่อละครประวัติศาสตร์ และศึกษาในด้านโครงสร้างของเรื่อง บทสนทนา ฉาก ความขัดแย้งระหว่างตัวละครกับฉาก ข้อเท็จจริงทางประวัติศาสตร์ สรุปผลว่า บทละครประวัติศาสตร์ของหลวงวิจิตรวาทการเป็นเครื่องมือในการสื่อความคิดทางการเมืองของ จอมพล ป. พิบูลสงคราม ไปสู่ประชาชน และยังมีอิทธิพลถึงการทำละครประวัติศาสตร์ในระยะต่อมา (ประอรรัตน์ บูรณมาตร์. 2523 : 271)

การวิเคราะห์บทละครดึกดำบรรพ์ ของ สมภพ จันทรประภา ครั้งนี้เป็นการศึกษาบทละครดึกดำบรรพ์ร่วมสมัยที่ต่อเนื่องจากการวิเคราะห์บทละครดึกดำบรรพ์ พระนิพนธ์พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ของ สุจิตรา จรจิตร

บทที่ 2

ความรู้เกี่ยวกับละครดึกดำบรรพ์.

1. ความเป็นมาของละครดึกดำบรรพ์.

สมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น ละครอยู่ในฐานะที่เป็นศิลปชั้นสูง โดยเฉพาะในราชสำนัก มีการฝึกหัดนางในขึ้นเรียกว่า "ละครหลวง" สำหรับแสดงถวายทอดพระเนตรหรือเพื่อการพระราชพิธีเท่านั้น แต่ละครหลวงต้องเลิกไปในสมัยรัชกาลที่ 3 ทั้งนี้เพราะพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงมีพระราชดำริว่า การมหรสพต่าง ๆนั้นไม่เป็นประโยชน์ต่อบ้านเมือง จึงโปรดฯ ให้เลิกเสีย เหตุนี้เองทำให้พระบรมวงศานุวงศ์และข้าราชการต่าง ๆ เริ่มฝึกหัดละครผู้หญิงขึ้นเป็นของตนเอง ด้วยเหตุผลว่า เพื่อรักษารูปแบบและแบบแผนละครหลวงสมัยรัชกาลที่ 2 ให้คงไว้ เมื่อมีผู้นิยมตั้งคณะละครผู้หญิงมากขึ้น ละครผู้หญิงจึงกลายสถานภาพจาก "ละครหลวง" อันถือเป็น "เสมือนเครื่องราชูปโภคของพระมหากษัตริย์ ซึ่งผู้อื่นมิควรจะกระทำเทียม" (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ. 2515 : 73) มาเป็นเครื่องแสดงฐานะทางสังคม (STATUS SYMBOL) ของชนชั้นสูงในสมัยนั้น

ต่อมา สมัยรัชกาลที่ 4 เมื่อปีพ.ศ. 2397 พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โปรดให้หัดละครหลวงประจำรัชกาลขึ้น เพื่อสมโภชช้างสำคัญพระวิสุทธิรัตนกิริณี และในพ.ศ. 2398 ได้โปรดให้ออกหมายรับสั่ง "ประกาศว่าด้วยละครผู้หญิง" ณ วันอังคาร เดือน 9 แรม 7 ค่ำ ปีเถาะ ความว่า

พระยาวรพงศ์พิพัฒน์ รับพระบรมราชโองการใส่เกล้าฯ ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ สั่งให้ประกาศแก่พระราชวงศานุวงศ์และข้าราชการผู้ใหญ่ผู้น้อยฝ่ายทหารพลเรือน ในพระบรมมหาราชวังและพระบรมราชวังให้รู้จงทั่วกันว่า แต่ก่อนในแผ่นดินพระบาท-สมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกและแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย

มีละครผู้หญิงแต่ในวังหลวงแห่งเดียว ด้วยมีพระราชบัญญัติห้ามมิให้พระราชวงศานุวงศ์และข้าราชการผู้ใหญ่ผู้น้อยฝึกหัดละครผู้หญิง เพราะฉะนั้นข้างนอกจึงไม่มีใครเล่นละครผู้หญิงได้ ครั้นในแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวไม่โปรดละครเป็นแต่ว่าทรงแช่งชักติเตียนจะไม่ให้ผู้ยืนเล่น ถึงกระนั้นก็มีผู้ลักเล่นเงียบๆ อยู่ด้วยกันหลายราย มาในแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวนั้นพระราชวงศ์และข้าราชการผู้ใหญ่ผู้น้อยผู้ใดเล่นละครผู้ชายผู้หญิงก็มิได้ทรงรังเกียจเลย ทรงเห็นว่ามีละครด้วยกันหลายรายดีบ้านเมืองจะได้ครึกครื้น จะได้เป็นเกียรติยศแผ่นดิน

(พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว. 2511 : 114)

การประกาศยกเลิกข้อห้ามราษฎรมีละครผู้หญิง ทำให้การละครแพร่หลายกว้างขวางออกไป จึงเกิดคณะละครขึ้นมากทั้งในกรุงเทพและต่างจังหวัด

ในสมัยรัชกาลที่ 5 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้โปรดให้ฝึกหัดละครหลวงประจำรัชกาลขึ้น เมื่อพ.ศ.2424 ทั้งนี้เพื่อเฉลิมพระราชมณเฑียรพระที่นั่งจักรีมหาปราสาทเนื่องในงานสมโภชพระนครครบ 100 ปี โดยจัดแสดงละครใน เรื่อง อิเหนา ตอน เข้าเฝ้าท้าวดาหาจนถึง ตอน ลมหอบ แสดงที่โรงละครหน้าพระที่นั่งอาภรณ์พิโมกข์ แต่ละครหลวงชุดนี้ออกแสดงได้เพียงครั้งเดียวก็เลิกไป (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ. 2506 : 136) ต่อมา มีการแสดงละครหลวงอีกครั้ง คือละครอิเหนาสมโภชพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จนิวัติพระนครในพ.ศ. 2440 ซึ่งจัดแสดงโดยเจ้าจอมมารดาและข้าราชการฝ่ายใน สมัยรัชกาลที่ 4 โดยมีท้าววรจันทร์ (เจ้าจอมมารดาวาด) เป็นผู้ควบคุมฝึกซ้อม เรื่องที่แสดงคือ ละครในเรื่องอิเหนา ตอน เข้าเฝ้าท้าวดาหา – บวงสรวงวิสัศมาหรา จัดแสดงเมื่อวันที่ 7 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2440 แต่อย่างไรก็ตามการแสดงละครหลวง ครั้งนี้เป็นละครบรรดาศักดิ์ ผู้แสดงล้วนเป็นละครหลวงสมัยรัชกาลที่ 4 อาทิ เจ้าคุณจอมมารดา ท้าววนิดาพิจาริณี เจ้าจอมมารดาห่วง คุณเผ่าแก่ลำไย ฯลฯ นอกจากนี้ ยังมีเจ้านาย และหม่อมเจ้าเล็ก ๆ ร่วมแสดงด้วย เช่น สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมหลวงนครราชสีมา (ขณะยังทรงพระเยาว์) และหม่อมเจ้าธานีนิวัติ ฯลฯ (กรมหมื่นพิทยลาภพฤฒิยากร. 2517 : 307) การแสดงครั้งนี้เป็นครั้งสุดท้ายที่มีละครหลวง

จัดแสดงในรัชกาล เพราะต่อมาเมื่อมีราชการหรือ จะทอดพระเนตรละครก็จะโปรดให้หาละครผู้อื่นมาแสดงจนตลอดรัชกาล (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ. 2506 : 139 - 140)

สภาพสังคมและวัฒนธรรมในสมัยรัชกาลที่ 5 เป็นระยะที่มีการเปลี่ยนแปลงไปจากเดิม เพราะในช่วงเวลานั้น ประเทศไทยอยู่ในระยะที่ได้รับอิทธิพลจากประเทศทางตะวันตกอย่างมาก กระแสวัฒนธรรมที่แพร่สะพัดเข้ามานั้น เป็นปัจจัยสำคัญที่บีบบังคับให้สังคมไทยเริ่มมีการปรับตัวแบบ "การทำตนให้ทันสมัย" (MODERNIZATION) ซึ่งหมายความถึง "การกระทำตนให้เป็นตะวันตก" (WESTERNIZATION) ความเปลี่ยนแปลงดังกล่าวเกิดขึ้นในทุกๆด้าน เช่น ด้านการศึกษา นอกจากจะมีการจัดระบบการศึกษาภายในประเทศใหม่แล้ว ยังมีการส่งนักเรียนออกไปศึกษาต่อยังประเทศยุโรปโดยทุนเล่าเรียนหลวงอีกด้วย หรือในด้านชีวิตความเป็นอยู่ของคนไทยก็มีความเปลี่ยนแปลงไปอย่างเห็นได้ชัด ในส่วนที่เกี่ยวกับปัจจัย 4 ฯลฯ

กล่าวเฉพาะด้านประวัติศาสตร์สภาพการณ์ของละครไทยในสมัยรัชกาลที่ 5 นั้น มีการพัฒนาและเปลี่ยนแปลงไปจากรูปแบบเดิมมาก เริ่มมีการประกวดแฟนซี และการแสดงละครพูดแบบตะวันตกขึ้นในราชสำนัก

สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้ทรงอธิบายลักษณะการแสดงละครพูดยุคแรกเริ่มของวงการละครไทย ไว้ในระเบียบตำนานเล่นละครถวายตัวที่วังวรดิศ ความว่า

<u>ละครพูดชั้นเดิม</u>

ละครพูดที่เล่นเปนละครไทยนั้น เริ่มมีขึ้นในรัชกาลที่ 5 ตอนเสด็จกลับจากประพาสประเทศอินเดีย เมื่อพ.ศ.2415 ผู้มีบันดาศักดิสมัครซักซ้อมกันเล่นถวายทอดพระเนตรเปนบางครั้งบางคราว เช่นในวันปีใหม่ เปนต้นตัวละครล้วนเปนผู้ชายเดิมกระบวรเล่นไม่มีบด ตัวละครเจรจาไปตามเรื่องที่เล่นต่อมีการขับร้องในเรื่องละคร จึงเอาบทกลอนของเก่าที่แต่งไว้ฤาแต่งขึ้นใหม่เปนคำขับ แต่เล่นโรงเวทีมีฉาก แลแต่งตัวตามอย่างบุคคลในเรื่องละครมาแต่แรก

.....

... เจ้านายแลข้าราชการ ซึ่งรวมกันเรียกว่า สมาคมนักกลหลวง ได้เล่นถวายตัว

ที่ในพระบรมมหาราชวัง เมื่อพระพุทธศักราช 2421 ครั้ง1 แลต่อมาพระราชกุมาร ได้ทรงซักซ้อมกันเล่นถวายทอดพระเนตรที่เกาะสีชัง. เมื่อพระพุทธศักราช 2435 อีกครั้ง 1 (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ. 2465 : 19 - 20)

1. ภาพแสดงละครเรื่อง อาบูหะซัน เมื่อ พ.ศ.2422
ผู้แสดงจากซ้ายไปขวา
พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหลวงอดิศรอุดมเดช
เจ้าพระยาสุรวงศ์วัฒนศักดิ์ (โต บุนนาค)
พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์
พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหมื่นทิวากรวงศ์ประวัติ
พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมขุนพิทยลาภพฤติธาดา
สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ
สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์

นอกจากจะได้รับอิทธิพลกระแสตรงเข้ามาในรูปของละครพูดแล้ว โดยทางอ้อมอิทธิพลด้านแนวคิดจากลักษณะการแสดงละครของตะวันตก ได้มีส่วนที่ทำให้ละครรำของไทยกลายรูปไปด้วยเช่นกัน ละครรำแบบใหม่นี้เกิดขึ้นจากความร่วมมือของเจ้าพระยาเทเวศรวงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว.หลานกุญชร) กับ สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ละครรำแบบใหม่ที่กล่าวถึงนี้เป็นที่รู้จักกันทั่วไปในชื่อว่า "ละครดึกดำบรรพ์" โดยมีมูลเหตุ และ ขั้นตอน ตามลำดับความเป็นมา ดังนี้

<u>ช่วงแรก พ.ศ.2431 - 2452.</u>

<u>การบรรเลง "คอนเสิต."</u>

ในพ.ศ.2431 สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ขณะทรงดำรงตำแหน่ง "พนักงานใหญ่ใช้จ่าย" กรมยุทธนาธิการ ได้รับมอบหมายให้อำนวยการจัดตั้งกองดุริยางค์ทหารขึ้น เพื่อจัดบรรเลงดนตรีไทยถวายหน้าพระที่นั่ง ในระหว่างงานเปิดศาลายุทธนาธิการ และ

งานเฉลิมพระชนมพรรษาพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อวันที่ 24 กันยายน พ.ศ. 2431 โดยจัดแสดงภายในอาคารศาลาว่าการกรมยุทธนาธิการ (กระทรวงกลาโหม ปัจจุบัน) (พูนพิศ อมาตยกุล. 2531 : 22) สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงจัดการบรรเลงดนตรีไทยแบบผสมวง ทั้งวงมโหรี วงเครื่องสายผสม ไวโอลิน และ วงโยทวาทิต ขับร้องประสานเสียงเข้าปี่พาทย์ โดยนักร้องชายใช้ทหารขับร้อง ส่วนนักร้องหญิงทรงขอยืมตัวมาจากคณะละครเจ้าพระยาเทเวศรฯและกรมมหรสพหลวงซึ่งเจ้าพระยาเทเวศรฯเป็นอธิบดีบัญชาการอยู่ ในงานนี้ สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ได้ทรงนำเพลงพระนิพนธ์เขมรกล่อมลูกเถา(เพลงเขมรไทรโยค) มาขับร้อง และบรรเลงเป็นครั้งแรก การแสดงครั้งนั้นคงจะเป็นที่นิยม ดังนั้นในเวลาต่อมาจึงมีการบรรเลงแบบผสมวงขับร้องประสานเสียงเข้าปี่พาทย์ในงานเลี้ยงพระกระยาหารค่ำรับรอบพระราชอาคันตุกะอีกหลายครั้ง ในเรื่องของการบรรเลงแบบใหม่นี้สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงอธิบายว่า

> สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระนริศฯ รับทรงช่วยเลือกบท และ เพลงดนตรีตลอดจนอำนวยการซักซ้อม ส่วนเจ้าพระยาเทเวศรฯ เป็นผู้เลือกหาคนขับร้องกับดนตรี จึงมีการขับร้อง เรียกว่า "คอนเสิต" CONCERT ตามภาษาฝรั่งเกิดขึ้นก่อน และเป็นเริ่มแรกที่สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศฯ กับเจ้าพระยาเทเวศรฯ จะช่วยกันคิด แก้ไขปรับปรุงกระบวนเล่น ขยายจากคอนเสิต ให้วิตถารยิ่งขึ้นเป็นลำดับมา
>
> (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ. 2528 : 1)

ในส่วนของการบรรเลงนั้น สมเด็จฯเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงพิจารณาเห็นว่าการประสมวงแบบปี่พาทย์เครื่องห้า เครื่องคู่ หรือ เครื่องใหญ่ ที่ใช้ไม้แข็งตีตามแบบเดิมนั้นมีเสียงแจ่มจ้าก็ก้องขาดความนุ่มนวล และการขับร้องประสานเสียงหญิง ชาย ก็ไม่กลมกลืนกัน ซ้ำยังถูกกลบด้วยเสียงปี่พาทย์ที่ดังจนเกินไปด้วย ดังนั้นจึงทรงจัดประสมวงปี่พาทย์ขึ้นใหม่ โดยตัดเครื่องดนตรีบางชนิดออก เพิ่มเครื่องดนตรีบางชิ้นใหม่และเปลี่ยนการบรรเลงเป็นลักษณะปี่พาทย์ไม้นวม เครื่องดนตรีทุกชิ้นที่เลือกมามีแต่เสียงนุ่มทุ้ม ทรงตัดเครื่องดนตรีที่มีเสียงแกร่งกร้าวออกทั้งหมด เพื่อให้

เหมาะสำหรับใช้บรรเลงประกอบการขับร้องประสานเสียงภายในอาคาร วงปี่พาทย์ที่ประสมขึ้นใหม่นี้ประกอบด้วย

1. ระนาดเอก
2. ระนาดทุ้ม
3. ระนาดทุ้มเหล็ก
4. ฆ้องวงใหญ่
5. ขลุ่ยเพียงออ
6. กลองตะโพน 2 ลูก
7. ฆ้องหุ่ย 8 ลูก
8. ตะโพน
9. กลองแขก
10. ฉิ่ง

<u>การบรรเลง "คอนเสิตเรื่อง"</u>

สมเด็จฯเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงเห็นว่าการบรรเลงคอนเสิต ด้วยเพลงเบ็ดเตล็ดที่แสดงกันมานั้นแพร่หลายจนกลายเป็นของธรรมดาไปแล้ว ดังนั้น จึงทรงแก้ไขกระบวนคอนเสิตขึ้นใหม่ โดยนำบทละครรำของเก่ามาตัดต่อเป็นตอนๆ ให้มีลักษณะเป็นเรื่องเล่าแล้วบรรจุเพลงขับร้องและเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในโขนละครเข้าไว้ ตามแบบการบรรเลง SELECTION ของดนตรีตะวันตก สมเด็จฯเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรง "จัดเพลงร้องที่อ่อนที่แข็ง ที่เนิบและรุกรันให้เหมาะกับบท" (สมเด็จฯเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ และ พระยาอนุมานราชธน 2506 : 277) กำหนดความยาวของการแสดงประมาณ 1 ชั่วโมง ประดิษฐการนี้ดุริยางคศัพท์เรียกว่า "เพลงตับ" แต่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงเรียกตามลักษณะกระบวนแสดงว่า "คอนเสิตเรื่อง" นอกจากนี้ยังมีผู้เรียกการแสดงนี้ว่า "ละครมืด" ดังที่ ม.จ.หญิง ดวงจิตร จิตรพงศ์ อธิบายไว้ว่า "ผู้ที่ได้ฟังเรียกเพลงตับอันบรรเลงเป็นเรื่องราว ซึ่งทรงประดิษฐ์ขึ้นใหม่นี้ว่า "ละครมืด" เพราะฟังแล้วบังเกิดจินตนาการ นึกเห็นภาพโขนละคร ตอนนั้นๆ " (ม.จ.หญิง ดวงจิตร จิตรพงศ์. 2506 : (24))

การนำบทละครรำมาขับร้องติดต่อกันเป็นเรื่องนั้นมิใช่ของใหม่ เพราะเคยปรากฏว่ามีการจัดแสดงมาแล้วตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 3 เนื่องจากสมัยนั้นการละครไม่ต้องด้วยพระราชนิยม จึงมีการยักย้ายนำบทละครมาเป็นบทขับร้องส่ง ดังที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้กล่าวไว้ว่า "ข้าราชการที่หัดมโหรีผู้หญิงมาแต่ก่อน ก็แปลงกระบวนมโหรีเล่นเป็นละครกลายกันชุกชุม คือเอาบทละครอิเหนาพระราชนิพนธ์มาให้พวกมโหรี ร้องลำนำเข้ากับเครื่องมโหรีปี่พาทย์เป็นเรื่องไปอย่างเล่นละคร ผิดกันแต่ไม่มีตัวละครเท่านั้น" (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ. 2506 : 111)

จึงกล่าวได้ว่า ความสำคัญของการแสดงคอนเสิตเรื่องไม่ได้อยู่ที่การขับร้องติดต่อกันเป็นเรื่อง หากมีความสำคัญอยู่ที่การนำบทละครรำแต่เดิมมาตัดต่อเป็นบทขับร้องและการบรรจุเพลงหน้าพาทย์โขน ละคร สลับการขับร้องประสานเสียงหมู่ชาย หญิง จึงนับเป็นพัฒนาการสำคัญที่จะนำไปสู่การแสดงสะครดึกดำบรรพ์ในเวลาต่อมา

บทคอนเสิตเรื่อง พระนิพนธ์สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ มี 4 ชุด สามชุดแรก เป็นบทขับร้องที่ตัดตอนมาจากบทพระราชนิพนธ์ เรื่อง รามเกียรติ์ ส่วนอีกชุดหนึ่ง เป็นบทขับร้อง ที่ตัดตอนมาจากบทพระราชนิพนธ์ เรื่อง อิเหนา ซึ่งมีรายละเอียดเกี่ยวกับการแสดง ดังนี้

1. ตอน นางลอย บรรเลงครั้งแรก เมื่อ 13 ธันวาคม พ.ศ.2441 ณ พระที่นั่งจักรีมหาปราสาท ในโอกาสต้อนรับ เคานต์ออฟตุริน แห่งอิตาลี (วิเชียร กุลตัณฑ์ 2513 : 28) บทคอนเสิตเรื่อง ตอน นางลอยนี้ถูกดัดแปลงและเพิ่มเติมหลายครั้ง กล่าวคือภายหลังได้ทรงนิพนธ์เติมตอนต้นให้มีความยาวขึ้นพอเหมาะกับการแสดงสำหรับคนไทยทำให้มีบทที่สั้นและยาวผิดเพี้ยนกันในบทคอนเสิตตอนเดียวกัน

2. ตอน พรหมาสตร์ บรรเลงครั้งแรก เมื่อ 17 เมษายน พ.ศ.2442 ณ พระที่นั่งจักรี-มหาปราสาท ในโอกาสต้อนรับ ม.ดูแมร์ ผู้สำเร็จราชการอินโดจีน (วิเชียร กุลตัณฑ์. 2513 : 35)

3. ตอน นาคบาศ บทคอนเสิตชุดนี้ปรับปรุงแก้ไขขึ้นเพื่อเตรียมบรรเลงในงานต้อนรับเจ้าชายเฮนรี่แห่งปรัสเซียแต่มิได้แสดง ขณะนี้ยังไม่สามารถสืบค้นปี และโอกาสที่บรรเลงครั้งแรกได้

4. ตอน บวงสรวงวิลิศมาหรา จากภาพโน้ตร่างเพลงช้าผสมประกอบบทคอนเสิตตอนนี้ระบุว่า นิพนธ์ขึ้นสำหรับเล่น "เบญจสังคีต" (สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์. 2506 : ระหว่างหน้า 248 - 249) แต่ปรากฏในลายพระหัตถ์บันทึกว่า ทรงนำบทคอนเสิตตอนนี้ซึ่งปรับปรุงเรียบร้อยแล้วมาบรรเลงรับเสด็จเจ้าชายเฮนรี่ แห่งปรัสเซีย เมื่อเดือนธันวาคม พ.ศ. 2442 แทนบทคอนเสิต ตอน นาคบาศที่กำหนดไว้แต่เดิม (พูนพิศ อมาตยกุล. 2513 : 105)

<u>ละครภาพนิ่ง</u>

ในพ.ศ.2437 สมเด็จพระบรมโอรสาธิราช เจ้าฟ้ามหาวชิรุณหิศสยามมงกุฎราชกุมาร ทรงโปรดให้พระอนุชา และพระญาติพระวงศ์ที่ยังทรงพระเยาว์ แต่งพระองค์ในแบบต่างๆ แสดงบทบาทตามท้องเรื่องในท่าหยุดนิ่ง หรือที่เรียกว่า TABLEAUX VIVANTES สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์จึงได้ทรงสนองพระราชประสงค์ โดยปรับปรุงบทขับร้อง บรรจุเพลง และจัดการแสดงประกอบการขับร้อง บรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ที่ทรงปรับประสมวงขึ้นใหม่ บทร้องประกอบการแสดงละครภาพนิ่งที่ทรงพระนิพนธ์ขึ้น มี 8 ชุด มีลักษณะเป็นแบบ 12 ภาษาของไทย ได้แก่

ชุดที่ 1 เรื่องพระเป็นเจ้า ประกอบภาพพระเป็นเจ้า ทั้ง 3 องค์

ชุดที่ 2 เรื่องราชาธิราช ประกอบภาพฉากแบบพม่า

ชุดที่ 3 เรื่องนิทราชาคริต ประกอบภาพฉากแบบแขก

ชุดที่ 4 เรื่องนางซินเดอเรลลา ประกอบภาพฉากแบบฝรั่ง

ชุดที่ 5 เรื่องสามก๊ก ประกอบภาพฉากแบบจีน

ชุดที่ 6 เรื่องขอมดำดิน ประกอบภาพฉากแบบขอม

ชุดที่ 7 เรื่องพระลอ ประกอบภาพฉากแบบลาว

ชุดที่ 8 เรื่องอุณรุท ประกอบภาพฉากแบบไทย

2. ภาพการแสดง TABLEAUX VIVANTES

เรื่องนิทราชาคริต พ.ศ.2437

สมเด็จพระบรมโอรสาธิราช เจ้าฟ้ามหาวชิรุณหิศ ทรงจัดแสดง

พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ขณะดำรงพระอิศริยยศเป็น เจ้าฟ้ามหาวชิราวุธ ทรงแสดงเป็น พระนางโชบิเด (ประทับบนเก้าอี้ ซ้าย)

ในเรื่องการแสดงละครภาพนิ่งนี้ หม่อมเจ้าจงจิตรณอม ดิศกุล ได้กล่าวไว้ในบันทึกความทรงจำ ตอนหนึ่งว่า

ในปี ร.ศ.113 พ.ศ.2437 สมเด็จพระบรมโอรสาธิราช ทรงจัดให้เล่นตาโบลวิว่อง เป็นภาพนิ่งประกอบเป็นโรงใหญ่ เหมือนดูภาพยนตร์เป็นกรอบรูปนิ่ง สมเด็จพระพันปี ทรงตื่นเต้นมากเล่นที่ศาลาสหทัย ข้าพเจ้าได้ไปดูทรงเล่นเป็นชุดๆ ต่างๆ กันเท่าที่จำได้ มีชุดที่ 1 พระผู้เป็นเจ้าทั้ง 3 ของพราหมณ์ มี

พระอิศวร สมเด็จเจ้าฟ้ากรมขุนนครสวรรค์วรพินิต ทรงแสดง

พระพรหม สมเด็จเจ้าฟ้ากรมขุนนครศรีธรรมราช ทรงแสดง

พระนารายณ์ สมเด็จเจ้าฟ้ากรมขุนพิษณุโลกประชานาถ ทรงแสดง

.....

(ม.จ.จงจิตรณอม ดิศกุล. 2521 : 87)

สรุปได้ว่า ในช่วงพ.ศ.2435 - พ.ศ.2437 การบรรเลงดนตรีเริ่มมีการนำตัวละครเข้ามาประกอบการแสดง ไม่เป็นแบบ"ละครมืด" เหมือนที่เคยเป็นมาแล้ว และเป็นที่น่าสังเกตอีกประการหนึ่งว่า ละครไทยเริ่มให้ความสำคัญกับการสร้างฉากประกอบการแสดง เพื่อให้เกิดความสมจริงยิ่งขึ้น

ละครดึกดำบรรพ์

ในพ.ศ.2434 เจ้าพระยาเทเวศรวงศ์วิวัฒน์ (ผู้มีคณะละครฝีมือดีตกทอดมาจาก กรมพระพิทักษ์เทเวศร์ และพระองค์เจ้าสิงหนาทตามลำดับ) ได้ตามเสด็จสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพประพาสยุโรปและอินเดีย ในครั้งนั้นได้มีโอกาสชมการแสดงโอเปร่า OPERA ณ โรงละครเมืองแฮมเบิรก์ ดังข้อความจากจดหมายของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ที่เขียนขึ้นระหว่างการเสด็จประพาสยุโรป ทูลเกล้าฯถวายพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ฉบับวันที่ 8 พฤศจิกายน พ.ศ.2434 ตอนที่กล่าวถึงงานเลี้ยงรับรอง ณ เมืองโคเปนเฮเกน ความว่า "เวลาเลี้ยงแล้วครู่หนึ่ง กลับมาเปลี่ยนเสื้อเครื่องแต่งตัว ไปดูออปรากับเคราน์ปรินส์ เคราน์ปรินเสชอีก จนออปราเลิก เป็นหมดการรับรอง" (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ. 2511 : 120) การได้ชมโอเปร่าครั้งนั้น คงทำให้เจ้าพระยาเทเวศรฯเกิดแนวความคิดที่จะนำลักษณะการแสดงบางประการของโอเปร่า มาปรับปรุงละครรำของไทย เมื่อกลับมาจึงได้ทูลปรึกษาสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ในการขยายขบวนการเล่นคอนเสิตเรื่องให้แปลกออกไปอีก โดยนำวิธีการของตะวันตกมาปรับปรุงใช้ให้เข้ากับลักษณะของละครร่าไทย

3. ภาพเจ้าพระยาเทเวศรวงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว. หลาน กุญชร)

4. ภาพสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์

การปรับปรุงละครรำที่จะเข้าสู่ลักษณะละครดึกดำบรรพ์ครั้งนี้ มีผู้สันทัดเชี่ยวชำนาญด้านนาฏศิลปและดุริยางค์ไทยร่วมรับผิดชอบรวม 5 ท่าน ได้แก่

1. เจ้าพระยาเทเวศรวงศ์วิวัฒน์ เป็นเจ้าของคณะละคร ทำหน้าที่อำนวยการโดยทั่วไป เช่น การสร้างโรงละคร อุปกรณ์การแสดง เครื่องแต่งกาย และดูแลการฝึกซ้อม

2. สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงเป็นผู้นิพนธ์บทละคร บรรจุและปรับปรุงทำนองเพลง ออกแบบฉาก และ กำกับการแสดง

3. หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ตาด ตาตะนันทน์) ทำหน้าที่ประดิษฐ์ทำนองเพลง และควบคุมวงปี่พาทย์

4. หลวงเสนาะดุริยางค์ (ทองดี ทองพิรุฬห์) ทำหน้าที่ ประดิษฐ์ และปรับปรุงทางร้อง รวมทั้งควบคุมการขับร้อง

5. หม่อมเข็ม กุญชร ทำหน้าที่ประดิษฐ์และปรับปรุงท่ารำ รวมทั้งควบคุมการฝึกซ้อมนาฏศิลป

ต่อมา พ.ศ.2422 เจ้าพระยาเทเวศรวงศ์วิวัฒน์ ได้สร้างโรงละครขึ้นใหม่แทนโรงละครที่มีอยู่เดิม ตั้งอยู่ภายในบริเวณวังบ้านหม้อ ริมถนนอัษฎางค์ด้านเหนือ ตั้งชื่อโรงละครใหม่นี้ว่า "โรงละครดึกดำบรรพ์" (คนในคณะละคร เรียกว่า "โรงบน") และให้ใช้เป็นชื่อเรียกคณะละครของท่านด้วย เพื่อมิให้คนทั่วไปเรียกคณะละครตามนามของท่านว่า "ละครเจ้าพระยาเทเวศร" อย่างแต่ก่อน (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ. 2506 : (26))

เมื่อโรงละครสร้างเสร็จ จึงได้นำละครแบบใหม่ที่ปรับปรุงขึ้นมาออกแสดง เรียกกันเป็นการภายในว่า "ละครแบบใหม่" แต่เมื่อละครเป็นที่แพร่หลายออกไป คนทั่วไปจึงเรียกละครรำแบบใหม่นี้ตามชื่อคณะ และ ชื่อโรงละครว่า "ละครดึกดำบรรพ์"

โรงละครที่สร้างขึ้นใหม่นี้มีลักษณะเลียนแบบโรงละครของอังกฤษ จุคนได้ 500 – 600 คนโดยประมาณ มีความกระทัดรัดพันสมัย เทียบเท่าโรงละครบางแห่งในแถบประเทศตะวันตก ดังจะเห็นได้จากข้อความใน ไกลบ้าน พระราชหัตถเลขา ฉบับที่ 22 วันที่ 7 มิถุนายน พ.ศ.2450 พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ที่กล่าวถึงการเสด็จไปชมโอเปร่าที่โรงละครเมืองบาเดนบาเดน ว่า "ดูโรงละคร โรงนี้กระทัดรัดน่าเอ็นดู ที่จริงไม่สู้กระไรนัก เมืองเรา

ทำได้แท้ๆ โรงละครดึกดำบรรพ์" (พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว. 2508 : 609) อัตราค่าเข้าชมละครดึกดำบรรพ์ ราคาที่นั่งละ 1 บาท ส่วนที่นั่งเก้าอี้ชุด(นั่งได้ 5 - 6 คน) ราคาชุดละ 25 บาท การแสดงได้รับความนิยมมาก ถึงขนาดมีการจำหน่ายตั๋วล่วงหน้าหลายวัน และนอกจากนี้ยังมีการขายตั๋วขึ้นราคาที่หน้าโรงละครอีกด้วย กล่าวกันว่าผู้ขายตั๋วขึ้นราคานั้นคือคนในวังบ้านหม้อนั่นเอง (สมภพ จันทรประภา ให้สัมภาษณ์ จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา เป็นผู้สัมภาษณ์ ณ บ้านพัก เมื่อ 5 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2530)

นอกจากโรงละครดึกดำบรรพ์ จะแสดงละครดึกดำบรรพ์ให้คนทั่วไปชม โดยเก็บค่าเข้าชมแล้ว โรงละครดึกดำบรรพ์ยังเป็นที่จัดแสดงละครดึกดำบรรพ์ต้อนรับพระราชอาคันตุกะอีกด้วย ครั้งแรกที่ปรากฏหลักฐานคือเมื่อวันที่ 27 ธันวาคม พ.ศ.2442 มีการแสดงละครดึกดำบรรพ์ถวายพระเจ้าเฮนรี่พระอนุชาพระเจ้ากรุงปรัสเซียทอดพระเนตร และในช่วงเวลาไล่เลี่ยกัน ปรินซ์-วัลดิมา แห่งเดนมาร์คซึ่งเสด็จเยือนประเทศไทย ก็มีหมายกำหนดการเสด็จทอดพระเนตรละคร-ดึกดำบรรพ์ด้วย (กองจดหมายเหตุ : เอกสารรัชกาลที่ 5 ต.2.3/24 โปรแกรมรับเจ้าเฮนรี่และวัลดิมา แลจัดการรับต่างๆในนี้ 14 - 30 ธันวาคม ร.ศ.118)

ในปีต่อๆมา พระราชอาคันตุกะที่เสด็จเยือนประเทศไทยมักจะได้ชมละครดึกดำบรรพ์เป็นส่วนหนึ่งของรายการรับเสด็จเสมอ อาทิ ในการรับเสด็จฮิสอิมพิเรียนไฮแนสแกรนด์ดุกบอริสวลาดิมิโรวิตช์ แห่งรัสเซีย ฮิสรอแยลไฮแนสปรินซ์ อาดาลเบิดแห่งปรัสเซีย และ ดุ๊กดาบรุซซี แห่งอิตาลี จนกระทั่งในพ.ศ.2450 มีการจัดละครดึกดำบรรพ์ให้พระราชอาคันตุกะชมเป็นครั้งสุดท้ายในการรับเสด็จเจ้าฝรั่ง 4 องค์ ได้แก่ ฮิสรอแยลไฮแนสปรินซ์ เฟลดินันท์ ออฟซาวอย เยนัวปรินซ์ ออฟตูริน ปรินซ์ยอช และปรินซ์คอนรัค แห่งบาเวเรีย

หลังจากนั้นมา ปรากฏว่ารายการรับเสด็จพระราชอาคันตุกะเปลี่ยนไปเป็นให้เสด็จทอดพระเนตรละครหลวงนฤมิต อันเป็นคณะละครของ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์แทนโดยการจัดแสดงที่โรงละครปรีดาลัยและบางโอกาสคณะละครต้องตามเสด็จพระราชดำเนินไปจัดแสดงละครถวาย ณ พระราชนิเวศน์ต่างๆ เช่น การรับเสด็จพระราชอาคันตุกะในพ.ศ.2452 มีการแสดงละครของคณะละครหลวงนฤมิตรถวายทอดพระเนตรทั้งที่โรงละครปรีดาลัยและตามเสด็จไปจัดแสดง ณ พระที่นั่งเวหาสน์จำรูญพระราชวังบางประอิน ฯลฯ (ม.จ.หญิง จงจิตรณอม

ดิศกุล. 2521 : 107 , 111 , 113)

ละครดึกดำบรรพ์แสดงติดต่อกัน ณ โรงละครดึกดำบรรพ์ ตั้งแต่พ.ศ.2442 – พ.ศ. 2452 จึงเลิก เนื่องจากเจ้าพระยาเทเวศรวงศ์วิวัฒน์ล้มป่วยทุพลภาพ รวมระยะเวลาแสดงได้ประมาณ 10 ปี

การปรับปรุงละครรำแบบเดิมมาเป็นละครรำแบบใหม่ที่เรียกว่า ละครดึกดำบรรพ์ นี้ เป็นรอยต่อที่สำคัญของวงการละครไทย เพราะมีการเปลี่ยนแปลงที่สำคัญหลายด้าน ทั้งด้านหลักการ ลักษณะการแสดงตลอดจนกลวิธีต่างๆ ดังนี้

1. <u>หลักการ.</u>

หลักการ วิธีการแสดง กลวิธี รวมทั้งบัญญัตินิยมของการแสดงละคร บทละคร เป็นส่วนสำคัญที่จะกำหนด ดังนั้น สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์จึงทรงปรับปรุงบทละครที่จะนำมาแสดงใหม่ โดยยึดหลักการ 2 ประการ คือ

1.1 แบ่งการแสดงออกเป็นฉาก เป็นตอน

1.2 ดำเนินเรื่องด้วยบทเจรจา และ บทขับร้องที่มีลักษณะเป็นบทเจรจาของตัวละคร

1.1 <u>แบ่งการแสดงออกเป็นฉาก เป็นตอน</u>

บทละครรำของไทยแต่เดิมนั้น ดำเนินเรื่องติดต่อกันไปตลอด ตั้งแต่ต้น จนจบ ไม่มีการแบ่งเป็นตอน เมื่อเปลี่ยนสถานที่หรือเปลี่ยนเหตุการณ์สำคัญ ดังนั้นบทละครจึงมีลักษณะคล้ายการเล่าเรื่อง สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์จึงทรงนำบทละครรำของเดิมเหล่านั้นมาปรับปรุงใหม่ โดยแบ่งเหตุการณ์ออกเป็นตอนตามความสำคัญของเนื้อเรื่อง และในแต่ละตอนจะแบ่งออกเป็นฉากตามสถานที่ที่เหตุการณ์เกิดขึ้น

1.2 <u>ดำเนินเรื่องด้วยบทเจรจา และ บทร้องที่มีลักษณะเป็นบทเจรจาของตัวละคร</u>

ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ อธิบายว่า "เปลี่ยนจากการดำเนินเรื่องโดยอาศัยคนร้องบรรยาย เป็นอาศัยบทร้อง และ บทเจรจาของตัวละคร (ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ.

2506 : 122) ทั้งนี้เพราะบทละครไทยที่มีมาแต่ก่อนนั้น ผู้แต่งจะใช้วิธีบรรยายแบบที่ผู้แต่งกระทำตนเป็นบุรุษที่ 3 ในลักษณะที่เป็นผู้เล่าเรื่องอย่างรอบรู้ทุกสิ่งทุกอย่าง คือบทละครจะบอกถึงความรู้สึก นึกคิดของตัวละครแต่ละตัว มีบทบรรยายอากัปกิริยาของตัวละครและความเป็นไปของเหตุการณ์และฉาก บทละครจะใช้คำประพันธ์เพียงประเภทเดียวคือกลอนซึ่งจะขึ้นต้นบทด้วยการบอกฐานะของตัวละครเช่น เมื่อนั้น บัดนั้น หรือ มาจะกล่าวบทไป ฯลฯ หากการแสดงจะมีการเจรจา ตัวละครก็จะเจรจาเองหรือมีการแต่งบทเจรจาขึ้นต่างหาก ไม่รวมอยู่กับบทละคร เช่น บทละครเรื่อง อิเหนา พระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 2 มีบทเจรจาละครเรื่อง อิเหนา พระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 5 ประกอบ ฯลฯ เมื่อสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงพระนิพนธ์บทละครดึกดำบรรพ์นั้นทรงแก้ไขให้บทละครมีแต่บทสนทนาของตัวละคร (ซึ่ง บทสนทนา จะมีทั้งบทร้องและบทเจรจาคละกันไป อธิบายฉากไว้สำหรับจัดสร้างฉากประกอบ รวมทั้งกำกับชื่อตัวละครไว้ที่บทร้องและบทเจรจาอย่างชัดเจน นอกจากนี้ยังระบุกิริยาอาการของตัวละคร สำหรับการแสดงเอาไว้ทั้งหมด) ด้วยเหตุผลที่ว่า "ละครทำอะไรก็เห็นอยู่แล้ว ทำไมจะต้องบอกอีก" (สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์. 2506 : 277)

2. <u>ลักษณะการแสดง</u>

บทละครดึกดำบรรพ์ ได้กำหนดลักษณะการแสดงที่สำคัญไว้ 2 ประการ คือ

2.1 มีการจัดฉากประกอบการแสดง

2.2 ตัวละครร้องเพลง

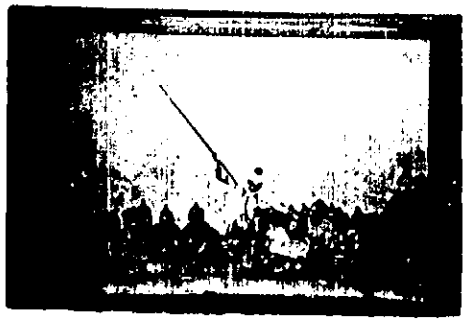
2.1 <u>จัดสร้างฉากประกอบการแสดง</u> การแสดงละครไทยที่มีมาแต่เดิมนั้น ไม่มีฉากประกอบการแสดงแต่อย่างใด ดังที่ อารดา กีระนันทน์ ได้ อธิบายไว้ ว่า

> การแสดงละครตั้งแต่สมัยอยุธยาเป็นต้นมา ยังไม่มีการแบ่งเขตของพื้นที่โรงส่วนที่เป็นเวทีแสดงละคร กับส่วนที่ผู้ชมนั่งดู พื้นโรงเป็นระดับเดียวกันตลอดไม่มียกพื้นเวที เนื่องจากละครรำของไทยไม่มีการเปลี่ยนฉากตามท้องเรื่องจึงไม่มีการปิดเปิดฉาก และไม่มีการสร้างฉากหรือประดับประดาใดๆ เลยเป็นโรงละครโล่งๆ มีม่านผืนใหญ่กั้นเป็นฉากตายตัวอยู่ ด้านหลังมีทางสำหรับตัวละครเข้าออกอยู่ 2 ข้าง ตรงกลางของเวที

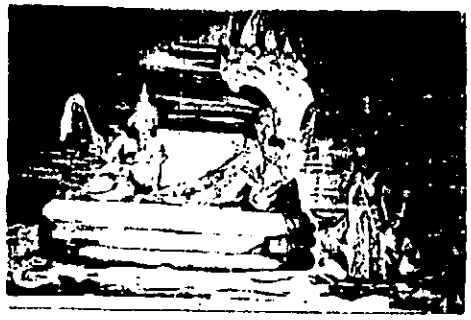
มีเตียงตั้งอยู่เพียงตัวเดียวเท่านั้น เตียงนี้จะสมมติเป็นอะไรก็ได้ เช่น แท่นบรรทม หรือ เรือ หรือ ต้นไม้ หรือ ผิวน้ำ ฯลฯ บทละครไทยมีลักษณะที่บรรยายฉากอยู่แล้วในตัวจึงไม่จำเป็นต้องสร้างฉากประกอบ ผู้ชมก็สามารถใช้จินตนาการของตนวาดภาพได้ว่าเป็นสถานที่ใด มีลักษณะอย่างไร วิธีนี้สะดวกต่อการเปลี่ยนฉากอย่างมากด้วย เพราะเพียงแต่ใช้ถ้อยคำบรรยายไม่กี่คำ ก็สามารถเปลี่ยน จากสถานที่แห่งหนึ่งเป็นอีกแห่งหนึ่งได้ทันที

(อารดา กิระนันทน์. 2516 : 60)

เมื่อบทละครดึกดำบรรพ์แบ่งการแสดงออกเป็นตอน โดยตัดการบรรยายสถานที่ออกดังกล่าว วิธีการจัดแสดงละครดึกดำบรรพ์จึงจำเป็นต้องมีการจัดสร้างฉาก และ อุปกรณ์ประกอบฉากเพื่อให้การแสดงเกิดความสมจริง ผู้ชมสามารถเข้าใจได้ทันทีโดยไม่ต้องอาศัยจินตนาการช่วย และ เมื่อมีการเปลี่ยนจากฉากหนึ่งไปเป็นอีกฉากหนึ่ง จึงจำเป็นต้องมีการใช้ม่าน ฉะนั้นจึงกล่าวได้ว่า การแสดงละครดึกดำบรรพ์นั้นใช้การปิดเปิดม่าน เป็นการแบ่งละครออกเป็นฉาก (ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ. 2513 : 10)



5. ภาพการแสดงละครเรื่อง พระร่วง ในสมัยรัชกาลที่ 6 เป็นการแสดงละครแบบไม่ใช้ฉากประกอบการแสดง



6. ภาพประกอบบทละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง กรุงพานชมทวีป ฉากเกษียรสมุทร ถ่ายเมื่อ พ.ศ.2486 โดย คณะละครบรรทมสินธุ์

2.2 <u>ตัวละครร้องเอง</u> แต่เดิมนั้น หน้าที่ของผู้แสดงละคร คือการรำใช้บทแต่เพียงอย่างเดียว ส่วนการขับร้องนั้นเป็นหน้าที่ของต้นบทและลูกคู่ แต่เมื่อสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงนิพนธ์บทละครดึกดำบรรพ์ให้บทร้องมีลักษณะเป็นบทเจรจาของตัวละครโดยตลอด ดังนั้นจึงจำเป็นอย่างยิ่งที่ตัวละครจะต้องร้องบทเองประกอบการรำ ธนิต อยู่โพธิ์ ได้กล่าวถึงคุณสมบัติของผู้แสดงละครดึกดำบรรพ์ไว้ว่า นอกจากจะต้องมีชั้นเชิงทางนาฏศิลปแล้ว ยังต้องมีความสามารถในทางขับร้องอีกด้วย (ธนิต อยู่โพธิ์. 2516 : 98)

<u>ปี่พาทย์ที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดง.</u>

เมื่อสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงกำหนดให้ผู้แสดงละครดึกดำบรรพ์ต้องร้องเองแล้ว จึงทรงเลือกปี่พาทย์ที่ทรงประสมวงไว้สำหรับเล่นคอนเสิตแต่เดิม มาใช้บรรเลงประกอบการแสดงละครดึกดำบรรพ์ เพื่อมิให้เสียงดนตรีดังกลบเสียงร้องของผู้แสดง และด้วยเหตุนี้เอง ทำให้วงปี่พาทย์ที่ทรงปรับปรุงขึ้นนั้น มีชื่อตามโรงละครและคณะละครไปด้วยว่า "ปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์"

7. ภาพวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์

เครื่องดนตรีวงปี่พาทย์ถูกปรับปรุงเพิ่มเติมขึ้นใหม่ เพื่อความเหมาะสมตามโอกาสต่างๆ แต่ยังคงลักษณะสำคัญเดิม กล่าวคือ จะมีเฉพาะเครื่องดนตรีที่มีเสียงนุ่มนวลเท่านั้น วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ประกอบด้วยเครื่องดนตรี 11 ชนิด ได้แก่

1. ระนาดเอก
2. ระนาดทุ้ม

3. ระนาดทุ้มเหล็ก

4. ฆ้องวงใหญ่

5. ขลุ่ยเพียงออ และ / หรือ ขลุ่ยอู้ (ขลุ่ยอู้เกิดขึ้นปลายสมัยรัชกาลที่ 6 เป็นขลุ่ยขนาดใหญ่มีเสียงต่ำทุ้ม จึงมีผู้นำมาประสมในวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ด้วย)

6. กลองตะโพน 2 ลูก

7. ฆ้องหุ่ย 7 ลูก (เดิมมี 8 ลูก เทียบเสียงระดับสูงสุด และ ต่ำสุดเป็นคู่แปด มีระดับสูงต่ำต่างกันเป็น 7 เสียง ใบที่ 1 และ ใบที่ 8 เป็นเสียงเดียวกัน แต่ต่างระดับ จึงสันนิษฐานว่า อาจถูกตัดใบที่ 8 ทิ้งในภายหลัง)

8. ตะโพน

9. กลองแขก

10. ฉิ่ง

11. ซออู้ เฉพาะซออู้นี้ มีเพิ่มเข้ามาภายหลัง เมื่อจัดแสดงละครดึกดำบรรพ์เรื่อง คาวี และเรื่องสังข์ศิลปชัย เพื่อใช้สีเคล้าเพลงหุ่นกระบอก (เป็นการสีผสมวง ไม่ได้สีคลอร้อง) ซออู้จึงติดอยู่ในวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ด้วย

3. <u>กลวิธี</u>

3.1 การแต่งหน้าละคร

3.2 การสร้างความตระการตา

3.1 <u>การแต่งหน้าละคร</u> ละครรำแต่เดิมมีวิธีการแต่งหน้าตัวละครอย่างง่ายๆ คือ ลงน้ำมันตานีทั่วทั้งหน้าแล้วผัดแป้งจันทบูรเพื่อให้เกิดความขาวนวล เขียนคิ้วด้วยผงถ่านเพื่อให้เป็นสีดำและทาปาก แก้ม ด้วยชาดหรือสีจากซองฮูปเพื่อให้เป็นสีแดงหรือชมพู แต่ละครดึกดำบรรพ์มีกลวิธีการแต่งหน้าตัวละครต่างไปจากละครรำทั่วไป เนื่องจากสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงมีพระอัจฉริยภาพทางด้านจิตรกรรม สามารถเขียนภาพตัดลายเส้นให้แสดงวัยหรืออารมณ์ได้ จึงทรงทดลองเขียนหน้าให้ตัวละครด้วยวิธีของช่างเขียน ตามที่กรมหมื่นมหิศรกราบทูลให้ทดลอง ผลปรากฏว่าทรงเขียนได้งดงาม "จนกรมหมื่นมหิศรออกปากชมว่า ตัวละคร

ทั้งโรงหน้าตาเหมือนกันหมด ดูราวกับเป็นพี่น้องกัน" (สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์. 2506 : 81)

นอกจากนี้ยังมีหน้าตัวละครหลายตัว เช่น เงาะ และ ยักษ์ ฯลฯ ที่จะต้องสวมศีรษะโขนปิดหน้าตามแบบที่มีมาแต่ก่อน ทรงเห็นว่าการสวมศีรษะโขนปิดหน้านี้ ทำให้ตัวละครดูงุ่มง่าม และยังเป็นอุปสรรคต่อการร้องของตัวละครอีกด้วย จึงทรงเลี่ยงจากการสวมศีรษะปิดหน้า มาเป็นสวมศิราภรณ์แบบที่เรียกกันว่า"แหวะหน้า" แล้วแต่งหน้าแบบศีรษะโขน ตามเพศพันธุ์ของตัวละครนั้น ๆ แทน ซึ่งนับได้ว่าเป็นประดิษฐการแรกเริ่มอันเป็นวิวัฒนการอีกขั้นหนึ่งของการละครไทย

ภาพการแต่งหน้าละครรำแบบโบราณ

8. ภาพตัวละคร ของคณะละครเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง สมัยรัชกาลที่ 5 – รัชกาลที่ 6

9. ภาพนายอาคม สายาคม ตัวละครหลวงในสมัยรัชกาลที่ 7

3.2 <u>การสร้างความตระการตา</u> นอกจากละครดึกดำบรรพ์จะเป็นละครที่มีการจัดสร้างฉากประกอบการแสดงแล้ว สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ยังทรงพยายามปรุงบทให้มีการแสดงระบำประกอบ เพื่อให้ผู้ชมเกิดความประทับใจอีกด้วย การแสดงโขน

ละครแต่เดิม มักมีระบำเทวดา–นางฟ้าประกอบการแสดง ท่าจับระบำที่ยกย่องมาแต่โบราณว่าเป็นแบบฉบับนั้น เรียกว่า "ระบำใหญ่" และเรียกตามจำนวนเพลงขับร้องว่า "ระบำสี่บท" ซึ่งระบำชุดนี้ใช้กันแพร่หลายมานาน จนเมื่อมีการแสดงละครดึกดำบรรพ์ จึงเกิดระบำใหม่ ๆ ขึ้น เช่น ระบำดาวดึงส์ จากเรื่องสังข์ทอง หรือ ระบำท้ายเรื่องต่าง ๆ อาทิ ระบำเทมราช ท้ายเรื่อง สังข์ศิลปชัย ระบำมอญแปลง ท้ายเรื่องคาวี ฯลฯ ม.จ.หญิงดวงจิตร จิตรพงศ์ อธิบายเหตุของการมีระบำท้ายเรื่องว่า "แทรกระบำลงตามโอกาส ในฉากสุดท้ายทรงจัดให้มีการฟ้อนรำงาม ๆ ใช้ตัวละครมาก ๆ ทุกเรื่อง เพื่อให้ดูมโหฬารอย่าง FINALE ของละครออปะราฝรั่ง" (ม.จ.หญิงดวงจิตร จิตรพงศ์. 2506 : (31)) และที่สำคัญคือ เป็นพระประสงค์ว่า "เมื่อเลิกดู คนดูจะได้รู้สึกเบิกบาน บังเกิดความอาลัย และ ติดใจ" (ม.จ.หญิงดวงจิตร จิตรพงศ์. 2506 : (32))

<u>บทละครดึกดำบรรพ์ พระนิพนธ์ สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์</u>.

บทละครดึกดำบรรพ์ พระนิพนธ์ สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์นั้น คาดว่ามีจำนวนหลายเรื่องด้วยกัน แต่ไม่ได้ทรงเก็บรวบรวมไว้ ซึ่งม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ ได้อธิบายถึงสาเหตุที่มิได้ทรงเก็บรวบรวมว่า "ยังทรงพระดำริจะปรับปรุงแก้ไขอีกหลายอย่าง จึงไม่ทรงติดพระทัย แม้จะเก็บบทละครที่ทรง" (ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ. 2513 : 10) มีบทละครบางเรื่องที่ทราบแต่ชื่อ เช่น เรื่องเวสสันดร แต่ไม่มีต้นฉบับ บทละครเรื่องนี้ ม.ล. บุญเหลือ ได้กล่าวถึงว่า "สมเด็จทรงประพันธ์เรื่องเวสสันดรค้างไว้" (ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ. 2513 : 10) บทละครดึกดำบรรพ์ พระนิพนธ์ที่ตีพิมพ์ ไว้แล้วนั้น มีจำนวน 11 เรื่อง ได้แก่

1. บทละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง สังข์ทอง
   - ตอนที่ 1 ทั้งพวงมาลัย
   - ตอนที่ 2 ตีคลี
   - ตอนที่ 3 ถอดรูป

2. บทละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง คาวี

ตอนที่ 1 เผาพระบรรค์

ตอนที่ 2 ชุบตัว

ตอนที่ 3 หึง

3. บทละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง อิเหนา

ตอนที่ 1 ตัดดอกไม้ฉายกริช

ตอนที่ 2 ไหว้พระ

ตอนที่ 3 บวงสรวง

4. บทละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง สังข์ศิลปชัย ภาคต้น

ตอนที่ 1 ตกเหว

ตอนที่ 2 ตามหา

ตอนที่ 3 เห็นนิมิต

5. บทละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง สังข์ศิลปชัย ภาคปลาย

ตอนที่ 1 คืนลำเนา

ตอนที่ 2 เข้าเมือง

ตอนที่ 3 ต้อนรับ

6. บทละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง กรุงพานชมทวีป

ตอนที่ 1 กำเริบฤทธิ์

ตอนที่ 2 อวตาร

7. บทละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง รามเกียรติ์

ตอน ศูรปนขาตีสีดา

8. บทละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง อุณรุท

ไม่มีชื่อตอน

9. บทละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง รามเกียรติ์ ทรงพระนิพนธ์ค้างไว้

ตอน ม่านาง ยังไม่เคยนำออกแสดง

10. บทละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง อิเหนา ตอน เผาเมือง
11. บทละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง ขุนช้าง ขุนแผน ตอน วันทองหึง

ทรงพระนิพนธ์ค้างไว้ ยังไม่เคยนำออกแสดง

ช่วงที่ 2 พ.ศ.2452 - พ.ศ.2468.

ละครดึกดำบรรพ์ซึ่งจัดแสดง ณ โรงละครดึกดำบรรพ์ เป็นที่นิยมอย่างกว้างขวาง มาตั้งแต่ พ.ศ.2442 จนถึง พ.ศ.2552 หลักการและวิธีการของละครดึกดำบรรพ์ที่เปลี่ยนแปลงไปจากละครรำเดิม มีอิทธิพลกระทบต่อการแสดงประเภทต่าง ๆในช่วงระยะเวลานั้น และส่งผลถึงการแสดงละครในระยะต่อมาด้วย ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้กล่าวถึงสภาพการละครในขณะนั้นว่า

"ละครโรงใหญ่ ๆ ในสมัยนั้น เช่นละครสมเด็จพระพันปีหลวงซึ่งตกลงมาเป็นละครของทูลกระหม่อมอัษฎางค์ ละครทูลหม่อมฟ้าต๋ิว ละครเจ้าคุณแพ ละครท่านที่มุข (เจ้าจอมมารดาไหมด) ละครเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง และละครพระองค์เจ้าอลังการ ล้วนแล้วแต่เป็นละครที่ใช้หญิงแสดงทั้งนั้น ทุกโรงได้รับอิทธิพลของเจ้าพระยาเทเวศร์เข้าไว้ไม่มากก็น้อย คือมีลีลาการแสดงรวดเร็วขึ้น การแสดงบางเรื่อง ก็แสดงแบบละครดึกดำบรรพ์โดยตรงทีเดียว"

(ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช. 2514 : 33)

เมื่อคณะละครดึกดำบรรพ์ของเจ้าพระยาเทเวศรวงศ์วิวัฒน์เลิกจัดแสดงละครแล้ว ผู้แสดงในคณะบางท่าน ได้ออกไปเป็นครูสอนขับร้อง นาฏศิลป ให้แก่คณะละครต่าง ๆ เช่น คณะละครพระพันปีหลวง วังสวนกุหลาบ คณะละครสมเด็จฯเจ้าฟ้ากรมขุนเพชรบูรณ์อินทราชัย ฯลฯ ในเรื่องนี้ ประเมษฐ์ บุญยะชัย ได้สรุปความจากการสัมภาษณ์ เฉลย ศุขะวณิช ศิลปินผู้เคยร่วมแสดงในสมัยนั้นว่า คณะละครพระพันปีหลวงคิดจะจัดแสดงละครดึกดำบรรพ์บ้าง จึงได้

เชิญภรรยาของเจ้าพระยาเทเวศรฯ 4 คน ได้แก่ หม่อมมาลัย หม่อมจันทร์ หม่อมมอบ และหม่อมเพื่อนมาสอนขับร้องให้ (ประเมษฐ์ บุณยะชัย. 2523 : 105 - 109) จนกระทั่งภายหลังเมื่อคณะละครวังสวนกุหลาบเลิกแสดง ผู้แสดงบางคนจึงได้ย้ายไปอยู่กับคณะละครของสมเด็จกรมขุนเพชรบูรณ์อินทราชัย โดยมีหม่อมมาลัยเป็นผู้ฝึกหัด จึงเป็นเหตุให้ ละครดึกดำบรรพ์สืบทอดต่อมาอีก คณะละครที่จัดแสดงละครดึกดำบรรพ์ในระยะเวลานี้ มี 4 คณะ ได้แก่

1. คณะละครของหลวง
2. คณะละครวังสวนกุหลาบ ของ สมเด็จฯ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา

จากหลักฐานเท่าที่สืบค้นได้ พบว่า คณะละครวังสวนกุหลาบนี้ เคยจัดแสดงละครดึกดำบรรพ์บทพระนิพนธ์ สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ 2 ครั้ง คือ

ครั้งแรก พ.ศ.2464 แสดงละครดึกดำบรรพ์เรื่อง คาวี

ครั้งที่ 2 พ.ศ.2465 แสดงละครดึกดำบรรพ์เรื่อง อิเหนา ตอนบุษบาเสี่ยงเทียน ถวายตัวในงานฉลองพระชนมายุสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ครบ 60 ทัศ ณ วังวรดิศ เมื่อวันที่ 15 พฤศจิกายน พ.ศ.2465 (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ. 2465 : 26)

3. คณะละครของสมเด็จฯ เจ้าฟ้าจุฑาธุชดิลก กรมขุนเพชรบูรณ์อินทราชัย
4. คณะละครของเจ้าคุณพระประยูรวงศ์ (เจ้าจอมมารดาแพ)

อย่างไรก็ตามคณะละครเหล่านี้ มิได้จัดแสดงละครดึกดำบรรพ์อย่างสม่ำเสมอ จะจัดแสดงบ้างเป็นครั้งคราว ตามความประสงค์ของท่านเจ้าของคณะละครนั้น ๆ และ วิธีการแสดงก็มิได้ดำเนินตามรูปแบบละครดึกดำบรรพ์โดยสมบูรณ์ เช่น ตัวละครมิได้ขับร้องเอง และวิธีการขับร้องก็มิได้ยึดท่านองร้องของละครดึกดำบรรพ์แต่เดิม จะคงลักษณะสำคัญไว้เพียง 2 ประการคือ

1. บทละคร จะต้องแบ่งเป็นองค์ ฉาก และ มีบทร้อง บทเจรจาในลักษณะของบทสนทนา
2. สถานที่จัดแสดง เป็นโรงละคร มีการจัดฉากประกอบการแสดง

ในช่วงพ.ศ.2452 - พ.ศ.2468 นี้ ได้เกิดบทละครดึกดำบรรพ์ขึ้นอีกหลายเรื่อง ทั้งที่แต่งขึ้นใหม่จากเค้าเรื่องเดิม และทั้งที่เป็นการนำบทละครรำเดิม มาปรับปรุงให้เข้าลักษณะของบทละครดึกดำบรรพ์ ผู้ที่แต่งบทละครดึกดำบรรพ์ขึ้นใหม่ในช่วงเวลานี้ มี 3 ท่านคือ

1. <u>พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว.</u>

พระราชนิพนธ์บทละครดึกดำบรรพ์ มี 3 เรื่อง ได้แก่

1.1 <u>ศกุนตลา สำนวนที่ 3 พ.ศ.2462 และ สำนวนที่ 4 พ.ศ.2463</u> บทละครเรื่องศกุนตลาสำนวนที่ 1 และ สำนวนที่ 2 นั้น ทรงพระราชนิพนธ์ไว้เป็นแบบบทละครรำดั้งเดิม ไม่มีการแบ่งเป็นฉาก มีบทบรรยายและบทพรรณาต่าง ๆ เมื่อจัดแสดงครั้งแรกก็เป็นการจัดแสดงกลางแจ้ง ไม่มีการจัดฉากประกอบการแสดง ใช้ผู้แสดงเป็นชายล้วน ดังที่ ม.ล.ปิ่น มาลากุลชี้แจงไว้ว่า ละครรำเรื่อง ศกุนตลา จัดแสดงครั้งแรกเมื่อ 23 พฤษภาคม พ.ศ.2456 ว่าหม่อมทรงนัจจวิธีเป็นท้าวทุษยันต์ นายแถมเล็ก เป็นนางศกุนตลา (ม.ล.ปิ่น มาลากุล. 2518 : 156) เมื่อทรงนำมาปรับปรุงเป็นสำนวนที่ 3 ทรงเรียกว่า "ศกุนตลา บทละครร้อง สำหรับเล่นบนเวที (แบบละครดึกดำบรรพ์)" (พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว. 2462 : ปก) และทรงปรับปรุงใหม่อีกครั้งเป็น ศกุนตลา สำนวนที่ 4 เพื่อให้ข้าราชการหญิงกรมมหรสพเล่นบำเรอพระยุคลบาทในงานรื่นเริงของทวยนาครดุสิตธานี ณ สวนศิวาลัย ครั้งแรกจัดแสดงตอนที่ 2 เมื่อวันที่ 29 ธันวาคม พ.ศ.2463 การแสดงครั้งนี้มีผู้ชายร่วมแสดงเป็นตัวประกอบฝ่ายชายหลายท่าน เช่น หม่อมราชนนทิการแสดงเป็น กุมภิล พันสำราญสมิตมุขแสดงเป็น ราชบุรุษ ฯลฯ ส่วนครั้งที่ 2 ใช้ผู้หญิงแสดงล้วน เป็นการแสดงตอนต้นเรื่อง เมื่อวันที่ 10 สิงหาคม พ.ศ.2467

10. ภาพการแสดงละครรำ เรื่อง ศกุนตลา สำนวนที่ 2 พ.ศ.2456
หม่อมทรงนัจวิธี(จิ๋ว รามนัฏ) แสดงเป็น ท้าวทุษยันต์
นายแถม เล็ก(ขุนวาดพิศวง) แสดงเป็น นางศกุนตลา

11. ภาพปกบทละครเรื่อง ศกุนตลา สำนวนที่ 3
(ลายพระราชหัตถ์พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว)

1.2 <u>ท้าวแสนปม พ.ศ.2456</u> ทรงปรับปรุงจากบทละครรำเป็นบทละครดึกดำบรรพ์ โดยแบ่งการแสดงเป็น 3 องค์ 7 ตอน จัดแสดงครั้งแรกที่พระราชนิเวศน์มฤคทายวัน เพื่อฉลองพระชนมายุพระนางเจ้าสุวัฒนาพระบรมราชเทวี การแสดงครั้งนั้นมิได้ใช้ผู้แสดงเป็นหญิงล้วน เพราะพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงร่วมแสดงด้วย ดังที่ม.ล.ปิ่น มาลากุล กล่าวว่า รัชกาลที่ 6 "ทรงแสดงเป็น ตาเฒ่าเฝ้าอุทยานไตรตรึงษ์" (ม.ล.ปิ่น มาลากุล. 2527 : 5)

1.3 <u>พระเกียรติรถ พ.ศ.2468</u> ในปีนั้นพระนางเจ้าสุวัฒนาทรงพระครรภ์ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงคาดว่าพระราชโอรสจะมีพระประสูติกาลในไม่ช้า จึงทรงปรับปรุงบทละครรำเรื่องพระเกียรติรถ ให้เป็นบทละครดึกดำบรรพ์ เพื่อเตรียมใช้ในงานพระราชพิธีสมโภชเดือนพระราชโอรส ในการแสดงทรงกำหนดให้มีวงเครื่องสายผู้ชายอยู่บนเวทีด้วย ม.ล.ปิ่น มาลากุล เล่าถึงประวัติการเตรียมการแสดงละครดึกดำบรรพ์เรื่องนี้ว่า "12 - 14 ตุลาคม พ.ศ.2468 ทรงพระกรุณาให้ซ้อมเฉพาะดนตรีก่อน ที่โรงละครจิตรลดาสภาคาร พระตำหนักจิตรลดารโหฐาน ยังมิทันเข้าฉาก"(ม.ล.ปิ่น มาลากุล. 2528 : 4) แต่เนื่องจากทรงสวรรคตเสียก่อน จึงมิได้จัดแสดงในรัชสมัยของพระองค์

2. สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมขุนเพชรบูรณ์อินทราชัย.

บทละครดึกดำบรรพ์ที่ทรงพระนิพนธ์นั้น มีจุดมุ่งหมายเพื่อจัดแสดงบนเวทีตามแบบละครดึกดำบรรพ์ของคณะละครเจ้าพระยาเทเวศรวงศ์วิวัฒน์ มี 3 เรื่องได้แก่

2.1 พระยศเกตุ ทรงพระนิพนธ์เมื่อ เดือนกุมภาพันธ์ พ.ศ.2462 โดยอาศัยเค้าเรื่องจากนิทานเวตาล เรื่องที่ 8 รายละเอียดเกี่ยวกับเรื่องนี้ ประเมษฐ์ บุณยะชัย ได้สรุปจากการสัมภาษณ์ เฉลย ศุขะวณิช ว่า ยังไม่เคยมีการจัดแสดงละครเรื่องนี้ (ประเมษฐ์ บุณยะชัย. 2522 : 110) และจากการสัมภาษณ์ ท้วม ประสิทธิกุล คีตศิลปิน ผู้ขับร้องในคณะละครนี้ ทำให้ได้ทราบว่าเคยมีการฝึกซ้อมละครเรื่องนี้แล้ว โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อจัดแสดงในงานฉลองพระตำหนักใหม่ "โรงละครอยู่ข้างสระน้ำ สร้างฉากในน้ำด้วย มีการชักรอกให้เรือแล่นในน้ำ... เล่นแบบละครดึกดำบรรพ์แต่ตัวละครไม่ได้ร้องเอง ผู้ร้องคือ หม่อมมาลัยและฉัน" (ท้วม ประสิทธิกุล เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ ผู้แทนโครงการดนตรีไทย - ปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยเป็นผู้สัมภาษณ์ เมื่อวันที่ 4 พฤษภาคม พ.ศ.2529) ในการพิมพ์บทละครดึกดำบรรพ์พระนิพนธ์ เพื่อแจกในงานพระราชกุศลปัญญาสมวารสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมขุนเพชรบูรณ์อินทราชัย เมื่อ พ.ศ.2466 นั้น หม่อมเจ้าหญิงบุญจิราธร พระชายาได้กราบบังคลทูลให้พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงแก้ไขและเพิ่มเติมบางตอน พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว จึงทรงพระราชนิพนธ์เพิ่มเติมฉากที่ 3 ในองค์ที่ 3 และมีหมายเหตุกำกับไว้ที่ต้นฉากว่า ทรง" เขียนคำอธิบายบอกวิธีเล่นขึ้นใหม่.....วางลำดับหน้าพาทย์ลงตามที่ข้าพเจ้าเห็นว่าเหมาะ.....แก้บทที่ 1 ให้ลงรูปเป็นกาพย์ยานี 11" (พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าอยู่หัว. 2466 : 63)

2.2 สองกรวรวิก ทรงพระนิพนธ์เมื่อ พ.ศ.2462 สำหรับใช้เป็นละครเบิกโรง โดยทรงดัดแปลงจาก บทละครเบิกโรงพระนิพนธ์ของกรมพระราชวังบวรศักดิพลเสพ

2.3 จันทกินรี ทรงพระนิพนธ์ขึ้นภายหลังสุด เพื่อใช้แสดงเบิกโรงแทนเรื่องสองกรวรวิก โดยทรงได้เค้าเรื่องมาจาก จันทกินรีคำฉันท์ ฉบับสมุดกระดาษข่อย เคยจัดแสดงที่โรงละครวังสวนกุหลาบ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงกล่าวถึงบทละครเรื่องนี้ไว้ว่า "ข้าพเจ้าเองชอบเรื่อง "จันทกินรี" นี้ยิ่งกว่าเรื่องอื่นของน้องชายจุฑาธุช" (พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว. 2466 : ข)

3. <u>พระยาศรีภูริปรีชา</u> (กมล สาลักษณ)

พระยาศรีภูริปรีชาแต่งบทละครดึกดำบรรพ์เพียงเรื่องเดียว คือ บทละครดึกดำบรรพ์เรื่อง สิทธิธนู แต่บทละครเรื่องนี้ไม่มีเพลงร้องบรรจุไว้ บทร้องแต่ละบทก็มีความยาวหลายคำกลอน ยากแก่การนำไปจัดแสดงได้ และไม่ปรากฏว่าเคยมีการแสดงละครดึกดำบรรพ์เรื่องนี้มาก่อน ม.ล. บุญเหลือ เทพยสุวรรณ ได้แสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับบทละครเรื่องนี้ว่า "บทละครเรื่องนี้ไม่ได้ปรับปรุงถึงขั้นที่จะใช้แสดง ผู้ประพันธ์อาจเจตนาให้คนอ่านมากกว่าให้นำไปใช้ในการเล่นละคร" (ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ. 2520 : 80)

<u>ช่วงที่ 3 พ.ศ.2469 – ปัจจุบัน.</u>

ในสมัยของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว มีคณะละครที่จัดแสดงละครดึกดำบรรพ์ลดน้อยลงแต่ยังคงมีการจัดแสดงละครดึกดำบรรพ์อยู่ คณะละครที่จัดแสดงละครดึกดำบรรพ์ในรัชสมัยนี้มี 2 คณะ คือ

1. คณะละครของหลวง พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้มีพระบรมราชโองการให้เสนาบดีกระทรวงวังเชิญครูละครสำคัญ เช่น พระยานัฏกานุรักษ์ และ คุณหญิงเทศ นัฏกานุรักษ์ กลับเข้ารับราชการในตำแหน่งผู้ฝึกหัดละครหลวงของราชสำนัก เมื่อวันที่ 1 มกราคม พ.ศ.2469 (สมภพ จันทรประภา. 2529 : 24-27) และ ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ฟื้นฟู ฝึกหัดละคร และการบรรเลงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ ตามแบบของสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ขึ้นใหม่ โดยทรงมอบหมายให้เจ้าพระยาวรพงษ์พิพัฒน์ (ม.ร.ว. เย็น อิสสรเสนา เป็นผู้ควบคุมฝึกซ้อม (พูนพิศ อมาตยกุล. 2531 : 13) และ จัดแสดงในโอกาสต่าง ๆ ตามพระราชประสงค์ เช่น แสดงรับพระราชอาคันตุกะ แสดงถวายทอดพระเนตรส่วนพระองค์ที่โรงละครสวนมิสกวัน และโรงละครบริเวณพระที่นั่งอัมพรสถานภายในพระบรมมหาราชวัง แสดงเนื่องในงานพระราชพิธีต่าง ๆ ณ พระตำหนักไกลกังวล หัวหิน ฯลฯ ครูละครสำคัญที่เป็นผู้ฝึกซ้อมคือพระยานัฏกานุรักษ์ คุณหญิงเทศ นัฏกานุรักษ์ (ตัวละครมีฝีมือ ในคณะละครดึกดำบรรพ์) และ หม่อมต่วน (ศุภลักษณ์ ภัทรนาวิก) โดยมีสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์เสด็จทอดพระเนตรการฝึกซ้อมเป็นประจำ

2. คณะละครของเจ้าคุณพระประยูรวงศ์ ในความควบคุมของพระยาอนิรุทธเทวาซึ่งจัดแสดง ณ โรงละครศรีอยุธยา (สี่กั๊กพระยาศรี) และ บ้านเกษียรสมุทร ประจวบคีรีขันธ์

เมื่อเวลาผ่านไป ความนิยมในสิ่งบันเทิงของคนจึงเปลี่ยนผันตามไปด้วย ดังนั้นภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ.2475 การแสดงละครดึกดำบรรพ์จึงซบเซาลงไปมาก ในสมัยรัชกาลที่ 8 ยังคงมีคณะละครที่จัดแสดงละครดึกดำบรรพ์อยู่เพียง 2 คณะ คือ

1. คณะบรรทมสินธุ์ (คณะละคร ของ เจ้าคุณพระประยูรวงศ์ เดิม) ในความควบคุมของพระยาอนิรุทธเทวา ผู้แสดงละครของคณะบรรทมสินธุ์นี้เอง ที่เป็นผู้แสดงแบบเพื่อถ่ายภาพประกอบบทละครเรื่องต่าง ๆ สำหรับพิมพ์ประกอบในหนังสืออนุสรณ์งานศพเจ้าคุณพระประยูรวงศ์

2. คณะละครของพระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าอาทิตย์ทิพอาภา ผู้สำเร็จราชการแทนพระองค์ คณะละครนี้เกิดขึ้นจากดำริของท่านผู้สำเร็จราชการฯ ที่ให้เด็กนักเรียนในอุปการะฝึกหัดรำละคร และทรงแต่งบทละครรำสำหรับแสดงบนเวทีแบบละครดึกดำบรรพ์เรื่อง วาสันตี ขึ้น แสดงที่โรงละครศรีอยุธยา เมื่อ 30 กันยายน พ.ศ.2486 และแสดงต่ออีก 2 รอบ แต่บทละคร และการแสดงละครครั้งนั้นก็ไม่แพร่หลายนัก

ต่อมา ในรัชกาลปัจจุบัน พ.ศ.2490 กรมศิลปากรได้นำบทละครดึกดำบรรพ์พระนิพนธ์ สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ มาจัดแสดง ณ โรงละครศิลปากร (โรงละครเก่าข้างพระที่นั่งศิวโมกขพิมาน) ครั้งแรกเดือนมีนาคม - เมษายน แสดงเรื่อง กรุงพานชมทวีป ครั้งที่ 2 เดือนพฤศจิกายน แสดงเรื่อง อิเหนา ตอน ตัดดอกไม้ฉายกริช - ไหว้พระ

พ.ศ.2506 ในงานฉลองพระชันษาครบ 100 ปี สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ณ สังคีตศาลา ได้มีการจัดแสดงละครดึกดำบรรพ์บทพระนิพนธ์ขึ้นหลายเรื่อง โดยเชื้อสายละครดึกดำบรรพ์ แห่งวังบ้านหม้อ และคณะละครอื่น ๆ เช่นเรื่อง ศูรปนขา เรื่อง คาวี ฯลฯ

นอกจากนั้น ยังปรากฏการแสดงละครดึกดำบรรพ์อีกหลายครั้งตามโอกาสต่าง ๆ ทั้งทางสถานีโทรทัศน์ และทั้งที่เป็นการแสดงบนเวที

ในพ.ศ.2511 ได้เกิดเหตุการณ์สำคัญในวงการนาฏศิลป์ไทย 2 เหตุการณ์ ที่มีส่วนอนุรักษ์และ ผลักดันให้เกิดความเคลื่อนไหวทางวัฒนธรรมการแสดงละครดึกดำบรรพ์ขึ้น กล่าวคือ

1. ทายาทในราชสกุลจิตรพงศ์ ได้รวมกันเป็นคณะละครสมัครเล่นแห่งบ้านปลายเนิน และจัดแสดงละครดึกดำบรรพ์ พระนิพนธ์ สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ขึ้น ณ พระตำหนักปลายเนิน เพื่อเป็นการน้อมรำลึกถึงวันคล้ายวันประสูติของพระองค์ท่าน และ แสดงติดต่อกันมาทุกปี

ในวันที่ 28 เมษายน แต่การแสดงก็มิได้ดำเนินตามรูปแบบเดิมทุกประการ คือตัวละครมิได้ขับร้องบทเอง จัดการแสดงเป็นการแสดงกลางแจ้ง และมีการแสดงเบ็ดเตล็ดเพิ่มเติมด้วย

2. คณะรัฐบาล ซึ่งขณะนั้นมีฯพณฯจอมพลถนอม กิตติขจร เป็นนายกรัฐมนตรี ได้มีบัญชาให้ สมภพ จันทรประภา แต่งบทละครขึ้น เพื่อจัดแสดงทูลเกล้าฯถวาย เนื่องในวโรกาสเฉลิมพระชนมพรรษาครบ 3 รอบของสมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ ในการนี้ สมภพ จันทรประภา ได้แต่งบทละคร เรื่อง นางเสือง โดยมีลักษณะของบทและการแสดงเป็นละครดึกดำบรรพ์ และต่อมาในเดือนธันวาคมของปีเดียวกันนั้น สมภพ จันทรประภา ได้แต่งบทละครดึกดำบรรพ์สำหรับจัดแสดงบนเวทีขึ้นอีกเรื่องหนึ่ง คือ เรื่อง พ่อขุนเม็งราย ในปีถัดมา สมภพ จันทรประภา เริ่มแต่งบทละครดึกดำบรรพ์ในรูปของบทละครโทรทัศน์ และ นำออกแสดงทางสถานีโทรทัศน์ ช่อง 4 บางขุนพรหม ผู้แสดงเป็นนักแสดงสมัครเล่นคณะฉัตรแก้ว จัดแสดงเป็นรายการสุดท้าย 2 เดือนต่อครั้ง ดำเนินการแสดงตามรูปแบบของละครดึกดำบรรพ์ ต่อมา พ.ศ.2515 สมเด็จพระนางเจ้า พระบรมราชินีนาถ ได้ทรงรับคณะละครฉัตรแก้วไว้เป็นคณะละครอาสาสมัคร ในพระบรมราชินูปถัมภ์ มีหน้าที่ตามเสด็จพระราชดำเนินไปแสดง ณ หัวเมืองต่าง ๆ ระหว่างที่ทรงแปรพระราชฐาน นอกจากนี้ สมภพ จันทรประภา ยังได้แต่งบทละครดึกดำบรรพ์ให้สถาบันต่างๆ จัดแสดง ทั้งที่เป็นการแสดงทางโทรทัศน์การแสดงบนเวที และ การแสดงกลางแจ้ง เช่น การแสดงละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง ชีสิน โดยคณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และ การแสดงละครดึกดำบรรพ์ เรื่องพ่อขุนผาเมืองผู้เสียสละโดยคณะนักศึกษามหาวิทยาลัยมหิดล ฯลฯ

12. ภาพ สมภพ จันทรประภา ผู้ก่อตั้งคณะละครฉัตรแก้ว และ คณะละครอาสาสมัครในพระบรมราชินูปถัมภ์

ละครดึกดำบรรพ์ของ สมภพ จันทรประภา ได้รับความสนใจจากประชาชนเป็นอันมาก จึงเป็นเหตุให้ละครดึกดำบรรพ์เป็นที่รู้จักกว้างขวางขึ้น ในระยะหลัง สมภพ จันทรประภา แต่งบทละครน้อยลง และเมื่อนำออกแสดงก็มิได้ระบุแน่ชัดว่าเป็นบทละครดึกดำบรรพ์ เช่น บทละครเรื่อง ตามพรลิงค์ เรื่อง บรรพไทย ฯลฯ บทละครบางเรื่องก็ระบุว่าเป็นการจัดแสดงละครประเภทอื่น เช่น บทละครพูดสลับลำ เรื่อง บางระจัน ฯลฯ จึงทำให้ละครดึกดำบรรพ์กลับซบเซาและเงียบหายไปอีกวาระหนึ่ง

นอกจากนี้ยังมีคณะละครอีกหลายคณะด้วยกันที่จัดแสดงละครดึกดำบรรพ์ขึ้น แต่ก็ไม่สามารถจัดได้เต็มตามรูปแบบเดิม เช่น การแสดงละครดึกดำบรรพ์เรื่องอิเหนา ตอน ไหว้พระ ของ คณะนาฏศิลปบัวทอง มิได้ใช้วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ประกอบการแสดง การสาธิตการแสดงละครดึกดำบรรพ์ของวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร ก็มิได้ดำเนินตามรูปแบบลักษณะการแสดงละครดึกดำบรรพ์อย่างครบถ้วน เช่น การจัดแสดงละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง จันทกินรี ณ ศูนย์สังคีตศิลป เมื่อวันที่ 29 มิถุนายน พ.ศ.2527 เป็นการแสดงที่ไม่มีการปิดเปิดม่าน ไม่มีการจัดฉากรองรับ การแสดงสาธิตประกอบการบรรยายเรื่อง ละครดึกดำบรรพ์ ในรายการ คันฉ่องส่องไทย ทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 7 สี เมื่อวันที่ 11 สิงหาคม พ.ศ.2529 ผู้แสดงมิได้ขับร้องเอง ใช้วิธีร้องส่ง การแสดงละครดึกดำบรรพ์เรื่อง พระเกียรติรถ เรื่อง ท้าวแสนปม ของ สโมสรคณะละครสมัครเล่น ณ ห้องวชิราวุธานุสรณ์ ใช้วิธีขับร้อง แบบ LIPSING การแสดงละครดึกดำบรรพ์เรื่อง จันทกินรี โดยวิทยาลัยครูบ้านสมเด็จเจ้าพระยา เมื่อวันที่ 18 ธันวาคม พ.ศ.2531 ณ โรงแรมสยามคอนติเนนตัล เป็นการแสดงโดยสร้างเวทีขึ้นกลางแจ้ง ใช้ธรรมชาติเป็นฉากประกอบการแสดง และไม่ใช้วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์บรรเลงประกอบการแสดง ซึ่งลักษณะดังกล่าวนี้เองที่เป็นเครื่องบ่งชี้อันชัดเจนว่าการแสดงละครดึกดำบรรพ์มีลักษณะที่เปลี่ยนแปลงไปจากรูปแบบเดิม

ตั้งแต่เดือนตุลาคม พ.ศ.2528 เป็นต้นมา ศูนย์ส่งเสริมวัฒนธรรมแห่งจุฬาลงกรณมหาวิทยาลัย มีนโยบายที่จะอนุรักษ์วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ไว้ จึงจัดตั้งโครงการชื่อ "โครงการดนตรีไทย – ปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์" ขึ้น โดยมีวัตถุประสงค์สำคัญคือ เพื่ออนุรักษ์และฟื้นฟูปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ ทั้งด้านข้อมูลทางประวัติศาสตร์ หลักการบรรเลง การขับร้อง รวมทั้งเพลง ตลอดจน จัดสร้างเครื่องดนตรี (โครงการดนตรีไทย – ปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ 2530 : 1) นอกจากนี้เมื่อวันที่ 18 ธันวาคม พ.ศ.2530

ศูนย์ส่งเสริมวัฒนธรรม ได้จัดการแสดงปีพาทย์ดึกดำบรรพ์ขึ้น ณ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดยนำบทพระนิพนธ์ใน สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์มาขับร้องและบรรเลง รวมทั้งจัดพิมพ์หนังสือเรื่อง "ปีพาทย์ดึกดำบรรพ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย" ออกเผยแพร่อีกด้วย

<u>การจัดพิมพ์บทละครดึกดำบรรพ์ และ การบันทึกเสียง.</u>

ปัจจัยสำคัญอีกประการหนึ่ง ที่เป็นการอนุรักษ์ศิลปการแสดงละคร และ ปีพาทย์ดึกดำบรรพ์ไว้ให้คงอยู่ คือ การจัดพิมพ์บทละครดึกดำบรรพ์ และ การบันทึกเสียง ซึ่งมีปรากฏตามลำดับเวลาดังนี้

<u>การจัดพิมพ์บทละครดึกดำบรรพ์.</u>

1. พ.ศ.2466 บทละครดึกดำบรรพ์ 3 เรื่อง พระนิพนธ์ในสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพุทธเพชรบูรณ์อินทราชัยได้แก่ เรื่อง สองกรวรวิก จันทกินรี และ พระยศเกตุ หม่อมเจ้าหญิงบุญจิราธรจัดพิมพ์แจกเนื่องในงานพระราชกุศลปัญญาสมวารแห่งพระศพของพระผู้นิพนธ์

2. บทละครดึกดำบรรพ์ พระนิพนธ์ใน สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ มีการรวบรวมตีพิมพ์ 9 ครั้ง ตามลำดับ คือ

ครั้งที่ 1 พ.ศ.2467 ประชุมบทละครดึกดำบรรพ์ ฉบับหลวง รวมบทละครดึกดำบรรพ์ 5 เรื่อง ได้แก่ สังข์ทอง อิเหนา ศาวิ สังข์ศิลปชัย และ กรุงพานชมทวีป พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว โปรดเกล้าฯ ให้พิมพ์แจกในงานฉลองอายุ เจ้าคุณพระประยูรวงศ์ ครบ 70 ปี

ครั้งที่ 2 พ.ศ.2471 พระโสภณอักษรกิจ เจ้าของโรงพิมพ์พิพรรฒนากร ได้ขออนุญาตพิมพ์บทละครดึกดำบรรพ์เป็นเล่มเล็ก เฉพาะเรื่อง แต่มีเลขหน้าเรียงติดต่อกันทั้ง 5 เรื่อง สามารถเย็บรวมเป็นเล่มเดียวกันได้ โดยพิมพ์แจกในการพระราชกฐินพระราชทาน ณ พระอารามต่างๆ ทั้งในกรุงเทพฯ และ ต่างจังหวัด

ครั้งที่ 3 พ.ศ.2486 ประชุมบทละครดึกดำบรรพ์ ฉบับสมบูรณ์ รวบรวมเพิ่มเติมจากการพิมพ์ครั้งแรกอีก 3 เรื่อง คือ รามเกียรติ์ อุณรุท และ มณีพิชัย พร้อมกับมีตำนานละครดึกดำบรรพ์พระนิพนธ์ในสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ และ ภาพประกอบละครแต่ละเรื่อง พิมพ์รวมอยู่

ด้วย พิมพ์แจกในงานศพเจ้าคุณพระประยูรวงศ์

ครั้งที่ 4 พ.ศ.2496 บทละครดึกดำบรรพ์ ฉบับเพิ่มเติม รวบรวมบทละครดึกดำบรรพ์ที่ยังมิเคยตีพิมพ์ พิมพ์แจกในงานศพม.ล.วงษ์ กมลาสน์

ครั้งที่ 5 พ.ศ.2502 ประชุมบทละครดึกดำบรรพ์ ฉบับบริบูรณ์ พิมพ์แจกในงานฌาปนกิจศพนางอาชวิชชาสรร (ถ้ำทอง ชัยปาณี)

ครั้งที่ 6 พ.ศ.2506 ชุมนุมบทละครและคอนเสิต เป็นการรวบรวมบทละครดึกดำบรรพ์ บทตาโบลวิวังต์ และ บทคอนเสิต พระนิพนธ์ พิมพ์แจกในโอกาสครบรอบ 100 ปี แห่งวันประสูติของ สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์

ครั้งที่ 7 พ.ศ.2509 ประชุมบทละครดึกดำบรรพ์ ครั้งที่ 6 พิมพ์แจกในงานศพ นางเลื่อน ประสานอักษรพรรณ

ครั้งที่ 8 พ.ศ.2514 ชุมนุมบทละคร และ บทขับร้อง พิมพ์เพื่อหารายได้สมทบทุน "ทุนนริศ"

ครั้งที่ 9 พ.ศ.2528 ประชุมบทละครดึกดำบรรพ์ ฉบับบริบูรณ์ รวบรวมเฉพาะบทละครดึกดำบรรพ์ พิมพ์แจกในงานพระราชทานเพลิงศพ นายคธาวุทธ อินทรสูต

3. บทละครดึกดำบรรพ์พระราชนิพนธ์ ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทั้ง 3 เรื่องนั้น ศึกษาภัณฑ์ กรมศิลปากร และ มูลนิธิพระบรมราชานุสรณ์ รัชกาลที่ 6 ได้จัดพิมพ์เผยแพร่ตามโอกาสต่าง ๆ อยู่เสมอมา

4. บทละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง สิทธิธนู ของ พระยาศรีภูริปริชา จัดพิมพ์ 4 ครั้ง ดังนี้

ครั้งที่ 1 พ.ศ.2463 พิมพ์รวมอยู่ใน หนังสือชื่อ "นิพนธ์ของพระยาศรีภูริปริชา" เพื่อแจกในงานพระราชทานเพลิงศพ มหาเสวกโท พระยาศรีภูริปริชา (กมล สาลักษณ)

ครั้งที่ 2 พ.ศ.2476 บทละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง สิทธิธนู พิมพ์แจกในงานฌาปนกิจศพนางบริรักษ์กัญญิกา (ทรัพย์ ศาลิกร)

ครั้งที่ 3 พ.ศ.2520 พิมพ์เป็นหนังสือประกอบการเรียนวรรณคดีไทย ชั้นมัธยมศึกษาตอนต้น หลักสูตรการศึกษา พ.ศ.2520

ครั้งที่ 4 พ.ศ.2523 สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร จัดพิมพ์เผยแพร่

5. บทละครรำ แบบละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง วาสันตี พระนิพนธ์ พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าอาทิตย์ทิพอาภา จัดพิมพ์ 2 ครั้ง ดังนี้

ครั้งที่ 1 พ.ศ.2487 พิมพ์แจกในงานฉลองพระชนมายุครบ 3 รอบ ของ หม่อมกอบแก้ว อาภากร ณ อยุธยา เมื่อวันที่ 5 เมษายน พ.ศ.2487

ครั้งที่ 2 พ.ศ.2504 องค์การค้าคุรุสภา เป็นผู้พิมพ์เผยแพร่ การพิมพ์ครั้งนี้ เป็นการรวบรวมบทละครพระนิพนธ์พระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าอาทิตย์ทิพอาภา จำนวน 3 เรื่อง ได้แก่ บทละครพูด เรื่อง หะซัน มหาอุปรากร เรื่อง ดารณี และ บทละครรำแบบละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง วาสันตี

การบันทึกเสียง.

สมัยรัชกาลที่ 5.

การบันทึกเสียงในระยะแรกของประเทศไทย เริ่มมีขึ้นเมื่อพ.ศ.2435 เป็นการบันทึกเสียงด้วยกระบอกเสียงแบบเอดิสัน โดยวิธีไขลานให้กระบอกหมุน และขับร้องเพลงกรอกเสียงลงไปในลำโพง แต่การบันทึกเสียงในระยะนี้ไม่ปรากฏพบว่ามีการบันทึกเสียง "เพลงคอนเสิต" เลย

ต่อมา พ.ศ.2437 - พ.ศ.2450 จึงเริ่มมีการบันทึกเสียงเพลงคอนเสิตเรื่อง และเพลงละครดึกดำบรรพ์เกิดขึ้น โดยบันทึกเสียงลงแผ่นกลมแบบ 2 หน้าร่องกลับทาง (BERLINER) เท่าที่มีหลงเหลืออยู่ในปัจจุบัน มี 2 รุ่นด้วยกัน คือ

รุ่นแรก พ.ศ.2437 - พ.ศ.2441 สันนิษฐานว่า บันทึกเสียงที่วังบ้านหม้อ โดยบริษัทจากประเทศเบลเยี่ยมเป็นผู้ดำเนินการ

รุ่นที่ 2 พ.ศ.2445 - พ.ศ.2450 มีการบันทึกเสียง รวม 2 ชุด ดังนี้

ชุดที่ 1 แผ่นเสียงตราดึกโอเดียน หน้าแผ่นสีแดง ของบริษัท INTERNATIONAL TALKING MACHINE

ชุดที่ 2 แผ่นเสียงตราดึกโอเดียน หน้าแผ่นสีน้ำตาล ของบริษัท INTERNATIONAL TALKING MACHINE

การขับร้อง และ บรรเลง ในการบันทึกเสียงทั้ง 2 รุ่นนี้ กระทำไว้ 3 แบบ ด้วยกัน คือ

1. ขับร้องบทคอนเสิต หรือบทละครดึกดำบรรพ์ และบรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์
2. ขับร้องบทคอนเสิต หรือบทละครดึกดำบรรพ์ แต่บรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ชนิดอื่น ๆ
3. ขับร้องด้วยบทขับร้องอื่น ๆ แต่บรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์

<u>สมัยรัชกาลที่ 6.</u>

การบันทึกแผ่นเสียงในรัชกาลนี้มี 2 รุ่น คือ

รุ่นที่ 1 สันนิษฐานว่า บันทึกก่อน พ.ศ.2465 เป็นแผ่นเสียงตราสุนัข หน้าแผ่นสีเหลือง หม่อมมาลัย เป็นผู้ขับร้อง

รุ่นที่ 2 บันทึกในช่วงเวลาประมาณพ.ศ.2466 – พ.ศ.2468 เป็นแผ่นเสียงตราดึกโอเดียน หน้าแผ่นสีแดง บันทึกเสียงที่ โรงละครหลวง สวนมิสกวัน

<u>สมัยรัชกาลที่ 7.</u>

ในรัชกาลที่ 7 นี้ มีการบันทึกแผ่นเสียงเพลงคอนเสิตเรื่อง และเพลงละครดึกดำบรรพ์ รวม 3 รุ่น คือ

รุ่นที่ 1 ไม่ทราบปีพ.ศ.ที่บันทึก เป็นแผ่นเสียงตราสุนัข H.M.V.

รุ่นที่ 2 พ.ศ.2471 เป็นการบันทึกแผ่นเสียงที่ ห้างสุธาดิลก ผ่านฟ้า โดยบริษัท พาโลโฟน

รุ่นที่ 3 พ.ศ.2474 สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ เป็นผู้อำนวยการบันทึกแผ่นเสียงในนามของราชบัณฑิตยสภา ร่วมกับ บริษัท โอเดียน เยอรมัน โดยมี ม.จ.หญิง พัฒนายุ ดิศกุล เป็นผู้ควบคุมดูแล ดังที่ทรงเล่าไว้ในตำนานละครดึกดำบรรพ์ ว่า

ต่อมามีเรื่องเนื่องกับบทละครดึกดำบรรพ์เกิดขึ้นอีกครั้งหนึ่งในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อฉันเป็นนายกราชบัณฑิตยสภา บริษัทเยอรมันทำแผ่นคราโมโฟนอินเดีย แต่งให้ช่างเข้ามาทำแผ่นคราโมโฟนไทยในกรุงเทพฯ ผู้แทนบริษัทขอให้ฉันช่วยสงเคราะห์ เพราะเขาเกรงว่าถ้าไปเที่ยวจ้างพวกคนร้องและดนตรีในพื้นเมืองตามอำเภอใจ หรือให้ผู้อื่นช่วยจัดการ เกรงจะไม่ได้เพลงที่เป็นอย่างดีของไทย ฉันเองก็

เห็นจริงกับเขา ด้วยได้เคยฟังแผ่นเสียงที่พวกฝรั่งไปจ้างคนร้องเชลยศักดิ์ทำให้รู้สึกว่า เลวเห็นว่าถ้ารัฐบาลรับช่วย จะเป็นประโยชน์ที่ให้ไทยเราเอง ได้ฟังเพลงที่ดีจริงๆและ เมื่อเพลงปรากฏไปถึงต่างประเทศ ก็จะเป็นเกียรติแก่เมืองไทยด้วย จึงไปพูดกับ เจ้าพระยาวรพงศ์พิพัฒน์ (ม.ร.ว. เย็นอิสรเสนา) อธิบดีกรมมหรสพ ขออนุญาตให้พวก คนร้อง และดนตรีในกรมมหรสพมารับจ้างส่งเสียงลงแผ่นคราวนี้ ท่านก็เห็นชอบ ด้วยไม่ขัดขวาง แต่ยังมีงานที่จะต้องจัดประสานการกับฝรั่ง และเลือกเพลงให้ทำ แผ่นเสียง ตัวฉันไม่มีเวลาพอจะไปดูแลได้ จึงวาน หม่อมเจ้าหญิง (เหลือ) พัฒนายุ ธิดาของฉัน ซึ่งเป็นผู้มีอุปนิสัยชอบดนตรี ให้ทำการนั้น...."

(สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ. 2528 : 3)

บทเพลงที่นำมาบรรเลง ขับร้องบันทึกเสียงครั้งนั้น มีทั้งบทละครรำ บทละครดึกดำบรรพ์ บทตาโบลวิวังต์ บทคอนเสิต และ เพลงเบ็ดเตล็ด บทเพลงทุกเพลงจะปรากฏในหนังสือคู่มือ ชื่อ "บทแผ่นเสียงของราชบัณฑิตยสภา ชุดที่ 1" ซึ่งจัดพิมพ์ในงานพระราชทานเพลิงพระศพ พระเจ้า วรวงศ์เธอ กรมหมื่นอนุพงศ์จักรพรรดิ พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าอรพัทธประไพ และ ศพหม่อมราชวงศ์ สว่าง จักรพันธุ์ พ.ศ.2475 - 2476" (ราชบัณฑิตยสภา. 2476 : ปก)

แผ่นเสียงที่บันทึกในคราวนั้น ถูกส่งไปดำเนินการที่ประเทศเยอรมัน แต่เป็นที่น่าเสียดายว่า ภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองของไทย พ.ศ.2475 ราชบัณฑิตยสภาได้ยุบไป และกอปรกับ ในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 เยอรมันได้รับความเสียหายจากสงครามอย่างหนัก จึงไม่มีแผ่นเสียง ที่ครบสมบูรณ์ส่งกลับมายังประเทศไทยเลย

<u>สมัยรัชกาลปัจจุบัน.</u>

นับตั้งแต่การบันทึกแผ่นเสียงในสมัยรัชกาลที่ 7 เป็นต้นมา ก็มีการบันทึกแผ่นเสียงอีก หลายครั้งเป็นระยะ เช่น งานของกรมศิลปากร ฯลฯ ต่อมา มีการบันทึกลงแถบเสียง และ แถบภาพ เช่น งานของเจริญใจ สุนทรวาทิน โครงการบันทึกเสียงเพลงเรื่องดึกดำบรรพ์ ของ คธาวุทธ อินทรสูต และ โครงการปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ ของ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ฯลฯ

จากการศึกษาความเป็นมาของละครดึกดำบรรพ์จะเห็นได้ว่า ปัจจุบันยังมีผู้ให้ความสนใจที่จะอนุรักษ์ สืบทอด ศิลปการขับร้องบรรเลงและการแสดงละครดึกดำบรรพ์ให้คงอยู่ต่อไป แต่อย่างไรก็ตาม รูปแบบวิธีการแสดงของละครดึกดำบรรพ์ ได้ถูกประยุกต์ให้เหมาะสมแก่เวลา และโอกาส ดังนั้นจึงมีลักษณะบางประการที่เปลี่ยนแปลงไปจากเดิม

2. <u>บัญญัตินิยมของละครดึกดำบรรพ์.</u>

บัญญัตินิยม หรือประเพณีทางการละคร หมายถึง ข้อตกลงอันเป็นที่ยอมรับระหว่างผู้ชมกับผู้จัดละคร ในการเขียนบทหรือจัดแสดงละครประเภทนั้นๆ (กรมวิชาการ. 2524 : 9) ละครรำของไทย ก็มีประเพณีทางการละครเฉพาะของตนเช่นเดียวกับละครของชาติอื่นๆ นอกจากนั้นละครรำแต่ละประเภทต่างก็มีบัญญัตินิยมแปลกกันออกไป กล่าวเฉพาะละครดึกดำบรรพ์ จัดได้ว่าเป็นประดิษฐการที่วิวัฒนาการละครรำของไทยเป็นอย่างมาก เพราะตามความเป็นมาละครดึกดำบรรพ์เกิดขึ้นจากความคิดที่จะปรับปรุงละครรำของไทย โดยอาศัยลักษณะการแสดงละครเพลงของตะวันตกที่เรียกว่า โอเปร่า OPERA เพื่อแสดงให้เห็นชัดเจนว่า ละครดึกดำบรรพ์ได้เค้าเงื่อนบางประการมาจาละครโอเปร่าอย่างไร จึงสมควรที่จะกล่าวถึงลักษณะการแสดงโอเปร่าไว้ ณ ที่นี้ด้วย

โอเปร่า เป็นการแสดงละครเพลงบนเวที ที่รวมเอาศิลปชั้นสูดยอดหลายแขนงเข้าไว้ด้วยกัน ได้แก่

ก. ศิลปการขับร้อง ซึ่งประกอบด้วย 3 ลักษณะ ด้วยกัน คือ

ลักษณะที่ 1	RECITALIES	กึ่งร้องกึ่งพูดในบทเจรจา
ลักษณะที่ 2	ARIA	ร้องเพลงอย่างสมบูรณ์ตามแบบฉบับของเพลงร้อง (สำหรับการร้องเดี่ยว)
ลักษณะที่ 3	CHORUS	การขับร้องหมู่ประสานเสียง

ข. ศิลปการประพันธ์ดนตรี ทั้งการขับร้อง และ บรรเลง เปิดการแสดงด้วยเพลงโหมโรง OVERTURE เพื่อสร้างบรรยากาศและโน้มน้าวอารมณ์ของผู้ชม

ค. ศิลปการจัดฉาก และ ใช้แสงสีให้สอดคล้องกับเนื้อเรื่อง

ง. ศิลปการออกแบบเครื่องแต่งกายให้เหมาะสมกับบทบาทตัวละคร และ ยุคสมัยของเรื่อง

จ. ศิลปการแสดงให้สมบทบาท (พึงจิตร สวามิภักดิ์. 2524 : 12)

จากลักษณะการแสดงโอเปร่าดังกล่าวมานี้ เมื่อนำมาพิจารณาเทียบคู่กับ ลักษณะการแสดงละครดึกดำบรรพ์จะพบว่า ลักษณะวิธีการแสดงละครดึกดำบรรพ์ได้รับอิทธิพลมาจากศิลปการแสดงโอเปร่าอย่างมาก ตัวอย่างเช่น ศิลปการขับร้อง ฯลฯ

ตาราง 1 เปรียบเทียบลักษณะการแสดงโอเปร่ากับละครดึกดำบรรพ์

โอเปร่า	ละครดึกดำบรรพ์
1. ARIA ร้องเพลงอย่างสมบูรณ์ ตามแบบของเพลงร้อง (สำหรับการร้องเดี่ยว)	1. ขับร้องอย่างสมบูรณ์ตามแบบการร้องส่ง เช่นบทร้องของนางสีดาเพลงดอกไม้ไทร ในบทละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง รามเกียรติ์ ตอนศูรปนขา ฯลฯ (สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์. 2528 : 145)
2. RECITALIES กึ่งร้องกึ่งพูดในบทเจรจา	2. กึ่งร้องกึ่งพูด ในบทเจรจา ได้แก่ บท "เจรจาอย่างโขน" ในบทละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง อุณรุท (สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์. 2528 : 156-157)
3. CHORUS การขับร้องหมู่ประสานเสียง	3. ขับร้องหมู่ประสานเสียง เช่น บทขับร้องลำช้าผสม ในบทละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง อิเหนา ตอนที่ 3 บวงสรวง เป็นการขับร้องหมู่ประสานเสียงของ ท้าวดาหา กับหมู่กษัตริย์ (มเหสี บุษบา สียะตรา อิเหนา กระรัดตปาตี สุหรานากง สังคามาระตา ล่าส่ำ จรกา) (สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์. 2528 : 79)

โอเปร่า	ละครดึกดำบรรพ์

4. ขับร้อง โดยมีบทเจรจาคลอดนตรีแทรก เช่น บทของนางรจนากับนางมณฑา ในบทละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง สังข์ทอง ตอนที่ 1 ทั้งพวงมาลัย ฯลฯ ตัวอย่างเช่น

ร้องลำแขกถอนสายบัว

รจนา– อันน้ำใสใจจริงของข้า จะรักใคร่เงาะป่านั้นหาไม่

เจรจา

มณฑา– ก็ไม่รักใคร่ละ เอาพวงมาลัยสวมคอให้มันทำไมเล่า

ร้องลำแขกถอนสายบัว

รจนา ซึ่งหมายมั่นครั้นลูกจะพูดไป ที่ไหนใครเลยจะเห็นจริง ฯลฯ

(สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์. 2528 : 12)

บัญญัตินิยมของละครดึกดำบรรพ์ ที่พิจารณาได้จาก บทละครและการแสดงละครดึกดำบรรพ์ ตามที่สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงวางรากฐานไว้เป็นประดิษฐการเริ่มต้นของละครดึกดำบรรพ์นั้น สรุปได้ดังนี้

2.1 <u>บทละคร</u>

บทละครดึกดำบรรพ์มีลักษณะที่ต่างจากบทละครรำแต่เดิม คือเป็นบทละครสำเร็จรูป สามารถนำไปจัดแสดงได้ทันที และมีลักษณะเฉพาะที่เป็นองค์ประกอบสำคัญ ดังนี้

ก. <u>การเปิดเรื่อง.</u>

บทละครกำหนดให้มีเพลงชุดสำหรับโหมโรงก่อนการแสดง เพลงที่นำมาเข้าชุดกันนี้ เป็นเพลงที่บรรยายเหตุการณ์ก่อนจะถึงฉากที่จะแสดง แต่หากเป็นการแสดงในงานที่รับแขกเมือง

แล้วจะเปลี่ยนเป็น บรรเลงเพลงสรรเสริญประจำชาติ และต่อด้วยเพลงสุดท้ายของเพลงโหมโรงเพียงเพลงเดียว

ตัวอย่างเช่น

โหมโรงแรก

ปีพาทย์ตั้งเพลง กราวใน - เพลงเร็ว - ตระนิมิต - รัว - ธรณีร้องไห้ - โอด - เชิด แล้วออกกลมเปิดฉาก

แต่ถ้าเป็นงานรับแขกเมือง เมื่อแขกเข้าที่นั่ง ทำเพลงสรรเสริญประจำชาติ แล้วตั้งเพลงกลมเปิดฉากทีเดียว

(สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์. 2528 : 33)

ข. <u>ตอน และ ฉาก</u>

บทละครแต่ละเรื่องจะถูกแบ่งออกเป็นตอน ตามเหตุการณ์แต่ละช่วง และในแต่ละตอนจะถูกแบ่งออกเป็นฉาก ตามสถานที่ในตอนนั้นๆ การแบ่งเป็นฉากนี้อาศัยการเปิด-ปิดม่านหน้าเวทีเป็นเกณฑ์ นอกจากนี้บทละครดึกดำบรรพ์จะอธิบายรายละเอียดการจัดฉาก และเครื่องประกอบฉากไว้ด้วย ตัวอย่างเช่น

บทละครดึกดำบรรพ์ เรื่องคาวี 3 ตอน 7 ฉาก

ตอนที่ 1 เผาพระบรรค์

ฉาก 1 ตำหนักร้าง

ฉาก 2 ตำหนักนั่ง

ตอนที่ 2 ชุบตัว

ฉาก 3 ท้องถนน

ฉาก 4 หน้าพุขเด็จ

ฉาก 5 ฐานพิธี

ตอนที่ 3 หึง

ฉาก 6 ในตำหนัก

ฉาก 7 พระโรง

(สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์. 2528 : 33)

ค. <u>บทร้อง และ บทเจรจา</u>

บทละครรำแต่เดิมจะเป็นบทกลอนล้วนๆ หากจะมีบทเจรจาจะแยกไว้ต่างหากไม่ปะปนกัน เช่น บทละครรำเรื่อง อิเหนา และคำเจรจาบทละครเรื่อง อิเหนา ฯลฯ แต่บทละครดึกดำบรรพ์จะประกอบด้วยบทเจรจาและบทขับร้องสลับกันเป็นช่วงๆ ตามความเหมาะสม แต่ละช่วงจะไม่มีการร้อยสัมผัสรับส่งกัน และไม่มีการบอกจำนวนคำกลอนกำกับไว้ในแต่ละช่วงของบทร้องแต่ยังคงบอกเพลงหน้าพาทย์ไว้สำหรับให้ปี่พาทย์บรรเลงตามเดิม นอกจากนั้นบทขับร้องยังมีลักษณะเป็นบทสนทนาแท้ๆ ไม่มีบทบรรยายฐานะตัวละคร เช่น เมื่อนั้น หรือ บัดนั้น ฯลฯ ไม่มีบทบรรยายความรู้สึก ภาพเหตุการณ์ สถานที่ และเวลาในบทขับร้อง ส่วนกิริยาท่าทางและอารมณ์ของตัวละครจะถูกกำหนดด้วยเพลงหน้าพาทย์หรืออธิบายไว้ในวงเล็บ เพื่อให้ตัวละครสามารถแสดงท่าทางหรือใช้บทให้ผู้ชมทราบได้อย่างถูกต้อง ดังตัวอย่าง จากบทละครดึกดำบรรพ์ เรื่องสังข์ศิลปชัย ตอนที่ 3 เห็นนิมิตต่อไปนี้

ร้องลำดอกไม้ไทรับปี่พาทย์

ปทุมา – เหลือคะนึงถึงสองโอรสา

สองนาง – อนิจจาปานนี้เป็นไฉน

ปทุมา – หลายวันหนักหนาแต่ลาไป

สองนาง – อีกสักเมื่อไรจะกลับมา

หนาพระทองของแม่เอยฯ

(สิงหราออกกอดสองพระมารดา) ปี่พาทย์ทำเพลงโอด (สลบ)

เจรจา

ไกรสร – ตายแล้ว นี่เป็นอะไรไปเล้า

ปทุมา – (สูบ) ตัวร้อนออกเป็นฟืนเป็นไฟ สลบไสลไม่เป็นสมประดี

(นางปทุมเข้าโรง)

(สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์. 2528 : 104)

ง. <u>การแทรกคำประพันธ์ประเภทต่าง ๆ.</u>

ดังกล่าวแล้วว่า บทละครดึกดำบรรพ์มิได้แต่งด้วยคำประพันธ์ประเภทกลอนบทละครแต่เพียงอย่างเดียว แต่บทละครดึกดำบรรพ์ยังประกอบด้วยคำประพันธ์ชนิดอื่นๆ ทั้งร้อยแก้วที่มีสัมผัสคล้องจอง และร้อยกรองแบบต่างๆที่เลือกสรรมาบรรจุให้เหมาะสมกับเนื้อหา อารมณ์และทำนองขับร้อง เช่น

– บทละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง สังข์ศิลปชัย ภาคปลาย ตอนที่ 2 เข้าเมือง บทขับร้องของชาวเมืองในตอนรับเสด็จ ใช้ฉันทลักษณ์ แบบเพลงกล่อมเด็ก

ร้องลำเวสสุกรรมชั้นเดียวเข้าปี่พาทย์

ชาวเมือง – เจ้าพญาหงส์ทอง เจ้าบินลอยล่องลงคงคา

ตีนเหยียบสาหร่าย ปีกก็ส่ายหาปลา

กินกุ้งกินกั้ง กินหอยตระพังแมงดา

กินแล้วก็กลับมา จับต้นหว้าโพทอง

เหมือนหาพระกุมาร วิชาเชี่ยวชาญไม่มีสอง

อาสาฝ่าละออง ไปเที่ยวท่องอรัญวา

เสวยแต่ผลไม้ สู้ทนจนได้พบพระอา

พบแล้วพามา เข้าพาราเสวยวัง ฯ

(สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์. 2528 : 117)

– บทละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง คาวี ตอนที่ 1 เผาพระขรรค์ เมื่อนางเฒ่าทัศประสาทนำนางจันทสุดาลงเรือ มีบทขับร้องกาพย์เห่เรือซึ่งเป็นฉันทลักษณ์ แบบ กาพย์ยานี 11

ร้องเห่เรือในฉาก

ต้นบท

– นางเสด็จโดยแดนชล ทรงเรือต้นงามเฉิดฉาย

ลูกคู่ กิ่งแก้วแพร้วพรรณราย พายอ่อนหยับจับงามงอน ฯ

(สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์. 2528 : 40)

– บทละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง สังข์ทอง ตอนที่ 3 ถอดรูป บทขับร้องของหมู่เสนา ขณะจับระบำแว่นเทียนสมโภชพระสังข์ กับ นางรจนา ใช้คำประพันธ์ร้อยกรองแบบ กาพย์ฉบัง 16

ร้องลำนางนาคเข้าปี่พาทย์

เสนา – ศรีสวัสดิ์พิพัฒน์เพิ่ม พูนพระพรเฉลิม

ทายาพพาราสามนต์

ขอจงดำรงพระชนม์ ยืดยาวยืนสกนธ์

ได้ร้อยรอบบวบอาทิตย์

ขอจงสำเร็จราชกิจ ราชการประสิทธิ์

สำราญราชหฤทัย

ขอพระเดชพระภูวไนย ปกเกล้าแผ่ไป

ทั่วทั้งประเทศประชาชน ฯ

(สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์. 2528 : 28)

– บทละครดึกดำบรรพ์เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน ศูรปนขา ใช้ฉันทลักษณ์แบบกาพย์-สุรางคนางค์ 28 ในบทของนางศูรปนขาแปลง

ศูรปนขาร้องสุรางคนางค์

รามาธิบดี ข้าเป็นรากษสศรี ชื่อศูรปนขา
ท้าวราพนาสูร ผู้ชื่อลือชา ท่านเป็นพี่ยา ครองลงกานคร
ยังสื่อสุรเชษฐ์ คือพระยาพิเภษณ์ ผู้ใจอาทร
อีกพระยากุมภกรรณ ผู้ชั่วมัวนอน พระยาทูตพระยาขร สองพี่แข็งขัน
ข้าทั้งเธอมา เที่ยวชมพฤกษา พอใจสร่างศัลย์
โอ้พอได้เห็น พระองค์ทรงธรรม์ ให้คิดผูกพัน จึงตรงมาหา
โอ้พระเยาวราช ข้าเป็นรากษสชาติ มีกำลังวังชา
อาจพาพระองค์ ดั้นดงเดินป่า หาผลพฤกษา ไม่ยากยากเลย ฯ

(สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์. 2528 : 149)

- บทละครดึกดำบรรพ์เรื่อง สังข์ศิลปชัย หลายตอน ที่ปรากฏใช้คำประพันธ์ร้อยกรอง ที่มีฉันทลักษณ์พิเศษเฉพาะทำนองขับร้อง ตัวอย่างเช่น

ร้องลำชมดงนอก

ศรีสันท์ – รุกชาติชอบกล ตะละต้นตะละอย่าง
หกน้อง – เป็นเชิงเป็นชั้น ชอุ่มชอบสลับสล้าง บนเนินไศล
ศรีสันท์ – ไม้ผลหลายพรรณ แน่นั่นอะไร
หกน้อง – มะม่วงมะพร้าว มะนาวมะกรูดมะพูดมะไฟ มิใช่น้อย
ศรีสันท์ – โน่นอีกอักโข ตะโกทุเรียน
หกน้อง – มะปริงมะปราง มะชางมะก่อตะคร้อตะเคียน ตะบบตะข่อย
ศรีสันท์ – ลูกดกหนักหนา ออกระย้าย้อย
หกน้อง – จะช่วยกันเก็บ จะช่วยกันหักจะชักจะสอย ไปพลับพลา ฯ

(สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์. 2528 : 90)

ร้องลำนำโอนต้น

ไกรสร – ลูกรักของแม่ เจ้ามาเป็นใด
จะทิ้งแม่ไว้ ให้เสียใจตาย ฯ

(สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์. 2528 : 104)

ร้องลำแขกมัดตีนหมู

ไกรสร – อย่าวิตกวิจาระ ไปเลยนะประชากร
มิให้เจ้าอนาทร ร้อนใจ
ชาวเมือง – สาธุ ฯ

(สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์. 2528 : 118)

จ. <u>การจบเรื่อง.</u>

บทละครดึกดำบรรพ์ มักจะจบเรื่องด้วยบทระบำต่างๆ ด้วยความประสงค์จะให้เกิดความตระการตาบนเวทีเมื่อนำบทละครไปจัดแสดง "ระบำท้ายเรื่อง" เหล่านี้ มีอยู่หลายชุด ปรากฏประจำเรื่องต่างๆ ดังนี้

- ระบำมอญแปลง ท้ายเรื่อง คาวี (เมื่อวิทยาลัยนาฏศิลป จัดแสดงในรายการมาลาภิรมย์ สถานีโทรทัศน์ ช่อง 9 วันที่ 6 พฤษภาคม พ.ศ.2529 เรียกชื่อว่า ระบำพัทวิลัย)
- ระบำรำเทียน ท้ายเรื่องสังข์ทอง
- ระบำ โคมญวนระกระถาง ท้ายเรื่องสังข์ศิลปชัย ภาคต้น
- ระบำเหมราช ท้ายเรื่องสังข์ศิลปชัย ภาคปลาย
- ระบำย่องหงิด ท้ายเรื่อง กรุงพานชมทวีป (เมื่อวิทยาลัยนาฏศิลป จัดแสดงในรายการคันฉ่องส่องไทย สถานีโทรทัศน์ช่อง 7 วันที่ 11 สิงหาคม พ.ศ.2529 เรียกชื่อว่า ระบำ8 ปาง)
- ระบำจำปาทองเทศ ท้ายเรื่องอุณรุท

2.2 วิธีแสดง.

ละครดึกดำบรรพ์เป็นละครชนิดแรกที่สร้างโรงละครเป็นหลักฐาน และเก็บเงินจากผู้ชม วิธีเล่นก็แปลกใหม่ เพราะต้องการแข่งขันกับละครของคณะอื่นๆซึ่งมีอยู่หลายคณะด้วยกันในช่วงเวลานั้น

เนื่องจากการแสดงละครของคณะละครดึกดำบรรพ์ มีช่วงระยะเวลาที่จัดแสดงเพียง 10 ปี ระหว่างพ.ศ.2442 - พ.ศ.2452 ฉะนั้น การวิเคราะห์วิธีแสดงละครดึกดำบรรพ์ ตามแบบของ "คณะละครดึกดำบรรพ์" จึงสามารถกระทำได้เพียง ศึกษาจากวิธีแสดงที่บทละครกำหนดไว้ ประกอบกับภาพถ่าย ทำนองขับร้อง ที่มีผู้ถ่ายทองจากแผ่นเสียงรุ่นเก่า การสัมภาษณ์ศิลปินอาวุโส และจากเอกสารที่บันทึกไว้เท่านั้น โดยจำแนกเป็นส่วนต่าง ๆ ได้ ดังนี้.

ก. เวที และ ฉาก.

ละครดึกดำบรรพ์เป็นการแสดงละครที่จัดแสดงเฉพาะบนเวทีมีการสร้างฉากประกอบการแสดงตามที่กำหนดไว้ในบทละคร ซึ่งการใช้ฉากเข้าประกอบการแสดงนี้ ช่วยตัด - ต่อเรื่องได้รวดเร็วขึ้น การเปลี่ยนฉากใช้วิธีปิด-เปิดม่านหน้าเวที และระหว่างนั้นจะสลับด้วยการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์เป็นทำนองเล่าเรื่องเชื่อมโยงด้วยภาษาดนตรี ทำให้ผู้ชมสามารถมองเห็นภาพและเข้าใจเรื่องได้โดยตลอด

ข. การแต่งกาย.

จากภาพประกอบละครดึกดำบรรพ์แต่ละเรื่อง ที่พระยาอนิรุทธเทวาจัดให้ตัวละครของคณะละครเจ้าคุณพระประยูรวงศ์แสดงแบบนั้น ตัวละครทุกตัวแต่งกายยืนเครื่องแบบละครใน นอกจากนี้ สมภพ จันทรประภา ยังกล่าวถึงการแต่งกายของคณะละครดึกดำบรรพ์ไว้ว่า "ละครดึกดำบรรพ์ เป็นละครแบบใหม่ในสมัยนั้น ที่ไม่ใหม่ประการเดียว คือ การแต่งกายของตัวละคร แต่งเครื่อง ที่เรียกว่า "ยืนเครื่อง" สำหรับตัวเอก และ ลดหลั่นกันลงไปที่ ศิราภรณ์ ตามฐานะบ้างเล็กน้อย เหมือนละครใน" (สมภพ จันทรประภา. 2526 : 3)

การแต่งกายของละคร ที่เรียกว่า แบบ"ยืนเครื่อง"นั้น แบ่งออกเป็น 2 ชนิด คือ

ยืนเครื่องพระ เป็นการแต่งกายของตัวละครที่ทำบทเป็นชาย จะนุ่งสนับเพลาชักเชิงถึงน่องนุ่งผ้าพับด้วยวิธี ตีปีกจับจีงไว้หางหงส์ ลดเชิงลงถึงขาพับ ห้อยชายไหวชายแครง สวมเสื้อ-

แขนยาว (ติดอินทรธนู) หรือ เสื้อแขนสั้น (ติดพาหุรัด) สวมกรองคอ ใส่เครื่องประดับต่าง ๆ ตัวละครสูงศักดิ์ ศิราภรณ์สวมชฎา ถ้าเป็นตัวละครต่ำศักดิ์ สวมปันจุเหร็ด (ตัวละครที่เป็นอมนุษย์ ใช้วิธีแต่งหน้า หรือ สวมศีรษะโขน แทนการสวมชฎา)

<u>ยืนเครื่องนาง</u> เป็นการแต่งกายของตัวละครที่ทำบทเป็นหญิง นุ่งผ้าด้วยวิธี จีบหน้านาง ชักชายพก สวมเสื้อในนาง(สมุนเสื้อ) ห่มผ้าห่มปักสะพัก 2 บ่า ใส่กรองคอ สวมเครื่องประดับต่างๆ ตัวละครสูงศักดิ์ ศิริภรณ์สวมมงกุฎ หรือ รัดเกล้ายอด ตัวละครรองลงมา สวมรัดเกล้าเปลว หรือ กระบังหน้า

13. ภาพ การแต่งกายแบบ "ยืนเครื่องพระ" สุวรรณี ชลานุเคราะห์

14. ภาพ การแต่งกายแบบ "ยืนเครื่องนาง" จำเรียง พุดประดับ

ลักษณะการแต่งกายแบบยืนเครื่องดังกล่าว เป็นวิธีการแต่งกายมาตรฐาน ซึ่งสามารถเปลี่ยนแปลงส่วนประกอบบางชิ้น เช่น ศิราภรณ์ พัดราภรณ์ ตลอดจนวิธีนุ่งห่ม ให้ผิดไปจากที่กล่าวมา เพื่อใช้เป็นเครื่องแต่งกายของตัวละครต่างๆได้ เช่น ยักษ์ และลิง ใช้วิธีนุ่งผ้าแบบที่เรียกว่า "นุ่งก้นแป้น" นางยักษ์บางตัวใช้วิธีห่มผ้าแบบที่เรียกว่า "ห่มสองชาย" ตัวละครชายต่ำศักดิ์ใช้ปันจุเหร็ดเป็นศิราภรณ์ ส่วนตัวละครหญิงต่ำศักดิ์ ใช้รัดเกล้าเปลว หรือ กระบังหน้าเป็นศิราภรณ์ ตัวนางละครนอกและละครใน ใช้รัดเกล้ายอดเป็นศิราภรณ์ ฯลฯ แต่ลักษณะวิธีการแต่งกายโดยทั่วไป ยังคงเค้าการแต่งกายแบบยืนเครื่อง พระ-นางอยู่

ค. <u>เพลงร้อง และ เพลงหน้าพาทย์.</u>

เพลงที่ใช้ในละครดึกดำบรรพ์นั้น มีทั้งที่เป็นของเดิมและทั้งที่ปรับปรุงใหม่แต่งขึ้นใหม่คละกัน จากการให้สัมภาษณ์ของ ท้วม ประสิทธิกุล (ผู้เคยร่วมขับร้องในการบันทึกแผ่นเสียงสมัยรัชกาลที่ 7) ในรายการาจุฬาวาทิต เมื่อ 26 มีนาคม พ.ศ.2530 สรุปความได้ว่า "เพลงร้องในละครดึกดำบรรพ์ เพลงที่เป็นของเดิมจะถูกปรับปรุงทำนองลีลาให้ต่างจากที่เล่นกันอยู่ทั่วไป จนเห็นได้ชัดว่าต่างกันไกล ตัวอย่างเช่น เพลงขอมกล่อมลูก จากบทละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง ยศเกตุ โดยทั่วไปเพลงนี้จะบรรเลงท่อน 1 ต่อด้วยท่อน 2 แต่เมื่อนำมาใช้ในละครดึกดำบรรพ์ จะบรรเลงท่อน 2 แล้ว ย้อนมาบรรเลงท่อน 1" หรือเพลงอื่นๆ เช่น เพลงเวสสุกรรม เพลงสีนวล ก็มีทางร้องต่างจากที่ขับร้องกันโดยทั่วไป

ส่วนเพลงที่แต่งทางดนตรีและทางร้องขึ้นใหม่ทั้งหมดก็มีหลายเพลง โดยมีจุดมุ่งหมายต่างกันไป เช่น เมื่อต้องการเพลงที่มีลีลาอารมณ์เร็วมาก เห็นว่าร้องร่ายยังไม่พอ ก็ตัดทำนองเป็นร่ายรุด ร่ายดั้น ฯลฯ ทำนองสวดสมัญญะ เมื่อนำมาบรรจุในละครดึกดำบรรพ์ ก็แต่งทำนองขึ้นใหม่เป็นทางร้องละคร เพลงช้าผสม ที่แต่งขึ้นใหม่สำหรับขับร้องประสานเสียงในละครดึกดำบรรพ์เรื่องอิเหนา ก็บันทึกโน้ตไว้สำหรับเป็นทางขับร้อง ฯลฯ ในเรื่องของการปรับเปลี่ยนจังหวะลีลาของเพลงขับร้องนี้ ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ ได้ยกตัวอย่างไว้ว่า "เช่น เพลงจีนกระสัน ในเรื่องสังข์ศิลปชัย กลวิธีการเจรจาแทรกบทร้องให้พอดีจังหวะของเครื่องให้จังหวะ เช่น ตะโพน กลอง หรือที่เรียกว่าเครื่องหนังใช้ในเรื่องสังข์ทอง เป็นต้น ทางร้องของละครดึกดำบรรพ์ ปรับปรุงให้เหมือนเสียงคนพูดกันตามธรรมชาติ เห็นชัดในทางร้องของนางมณฑา ตอนลงกระท่อม และบทของพระสังข์ และ กลวิธีของการร้อง การเจรจา อีกหลายอย่าง" (ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ. 2519 : 28) และ ท้วม ประสิทธิกุล ได้กล่าวสรุปถึงการขับร้องเพลงละครดึกดำบรรพ์ ว่า "ยากตรงที่ต้องประณีตทุกเครื่องมือ เวลาร้องอาจคลาดเคลื่อนต้องพยายามให้พอเหมาะกลมกลืนอย่างสวยงาม" (ท้วม ประสิทธิกุล. รายการจุฬาวาทิต)

นอกจากนั้น ลักษณะพิเศษของบทขับร้องละครดึกดำบรรพ์อีกประการหนึ่งคือ มีทั้งการขับร้องธรรมดา และการขับร้องเพลงเนื้อเต็ม (แบบเพลงมโหรีโบราณ มีเอื้อนแต่น้อย) (ซึ่งเพลงไทยสากลในปัจจุบัน นิยมนำเพลงไทยเดิม มาใส่เนื้อเต็มขับร้องกันมาก) ตัวอย่างเช่น

ร้องลำเทพบรรหมรับปี่พาทย์

ลักษณ์ – สาวสวรรค์กัลยาเป็นข้าบาท บำเรอองค์เทวราชอันเรืองศรี
ขอถวายบรรเลงเพลงดนตรี สำหรับที่วาสุเทพเธอบรรหม
องค์เทวราช ของข้าบาทเอย
พระกรเกย เชนยเคียง
สาวสุรางค์ นางจำเรียง
ถวายเสียง เป็นสำเนียงทำนอง
เชิญผหม เหนือทิพอาสน์
ที่หลังนาคราช อันเรืองรอง
สุรางค์เสนอ บำเรอสนอง
ร้องบรรเลง วังเวงเอย ฯ

(สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์. 2528 : 136)

ในด้านการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์นั้น มีหลายทำนองที่ทรงปรับปรุงใหม่จากของเดิม ด้วยสาเหตุที่สันนิษฐานได้ 2 ประการคือ ประการแรก เพื่อให้เหมาะสมกับอารมณ์ หรือ สถานะภาพของตัวละคร เช่น เมื่อตัวละครร้องไห้ด้วยความตื้นใจ ก็บรรจุเพลงโอดเอม (สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์. 2528 : 26) ตัวละครที่เป็นหญิงชราต่ำศักดิ์เช่นนางเฒ่าทัศประสาทร้องไห้ก็บรรจุเพลงโอดแหบ (สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์. 2528 : 36) ฯลฯ ประการที่ 2 ในฉากที่ต้องใช้เพลงหน้าพาทย์เพลงเดียวกันซ้ำหลายๆครั้ง ก็ประดิษฐ์ทำนองให้ผิดแผกกันไป เพื่อมิให้ฟังเบื่อหูและยังเป็นการแสดงความสามารถชั้นเชิงทางดนตรีอีกด้วย เช่น บทละคร-ดึกดำบรรพ์ เรื่อง คาวี ตอนที่ 3 หึง ฉาก 6 ในตำหนัก ปรากฏเพลงโอดถึง 4 ครั้งด้วยกัน (สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์. 2528 : 49 – 58) ฯลฯ

เป็นที่เชื่อได้ว่า หากคณะละครดึกบรรพ์จะยังคงจัดแสดงละครดึกดำบรรพ์ต่อมาอีก วิธีการ-แสดงจะต้องมีเพิ่มเติม ผิดแปลกไปจากที่กล่าวมานี้ ดังเช่นผู้รู้หลายท่านกล่าวยืนยันพระดำริ ของสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ในเรื่องการปรับปรุงละครดึกดำบรรพ์ไว้องกัน ถึง 3

ท่าน ได้แก่ ม.จ.สุภัทรดิศ ดิศกุล ได้กล่าวไว้ในรายการอนุรักษ์มรดกไทย ทางโทรทัศน์รวมการเฉพาะกิจ วันที่ 2 เมษายน พ.ศ.2529 ความว่า "กรมพระยานริศ ฯกล่าวว่า หากมีเรี่ยวแรงก็จะไม่หยุด แต่จะพัฒนาต่อไป เพราะวิทยาการทันสมัยมากขึ้น" (ม.จ.สุภัทรดิศ ดิศกุล วิทยากรรายการอนุรักษ์มรดกไทย) ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ ได้กล่าวไว้ใน บทความเรื่อง "การละครของไทย" ว่า "ข้าพเจ้าได้ยินแก่หูว่า สมเด็จเจ้าฟ้าตรัสว่า เมื่อครั้งเล่นละครดึกดำบรรพ์นั้น ทรงทดลองเล่นหลายอย่างแล้วก็ไม่ถึงพระทัย ยังทรงพระดำริจะปรับปรุง แก้ไขอีกหลายอย่าง" (ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ. 2513 : 5) และสมภพจันทรประภา ผู้แต่งละครดึกดำบรรพ์ในปัจจุบัน ได้กล่าวไว้ในคำนำบทละครเรื่อง นางเสือง ว่า "ตอนปลายพระชนมายุ เมื่อเวลาผ่านไป 30-40 ปีแล้ว ท่านทรงมีความเห็นว่า แม้บทละครที่ทรงไว้นั้น ก็ช้ายืดยาด ไม่ทันใจคนดูเสียแล้วเคยตรัสว่า ในสมัยที่ทรงเล่นละครดึกดำบรรพ์นั้น เครื่องมือทางวิทยาศาสตร์ยังไม่ดีเหมือนสมัยนี้ ถ้าได้ทรงจัดเล่นละครในสมัยที่วิทยาศาสตร์เจริญ มีแสงเสียงประกอบ ท่านจะทรงให้สนุกและรวบรัดเห็นจริงเห็นจังยิ่งกว่าที่ทรงแล้ว" (สมภพ จันทรประภา. 2511 : ฉ)

จึงอาจกล่าวโดยสรุปได้ว่า ละครดึกดำบรรพ์เป็นละครรำชนิดหนึ่ง ซึ่งมีพัฒนาการด้านรูปแบบและวิธีแสดงไปตามเวลา และเทคโนโลยีอันทันสมัย

56 นักร้องเชลยศักดิ์* หมายถึง นักร้องทั่ว ๆ ไปที่ไม่ใช่นักร้องของกรมมหรสพหลวง และ ของคณะผู้มีบรรดาศักดิ์ต่าง ๆ ในสมัยรัชกาลที่ 6 มีคณะละคร และ โขน ในพระบรมราชูปถัมภ์ เรียกชื่ออย่างลำลองว่า "โขนสมัค" หรือ "โขนสมัครเล่น" ภายหลังเรียกชื่ออย่างเป็นทางการว่า "โขนบรรดาศักดิ์" จึงทำให้มีผู้เรียกโขน ละครคณะอื่น ๆ ซึ่งเป็นโรงนอกว่า โขนเชลยศักดิ์ และละครเชลยศักดิ์ คำว่าเชลยศักดิ์จึงใช้ตลอดรวมมาถึงนักร้องด้วย

221 ปฏิสันถาร 3 นัด** หมายถึง ข้อคำถามที่พระมหากษัตริย์ทรงปฏิสันถารทูตตามประเพณี 3 ข้อ ได้แก่ ถามถึงการเดินทางของทูต ถามถึงพระพลานามัยของพระมหากษัตริย์แห่งทูต และ ถามถึงดินฟ้าอากาศ การเกษตร ของบ้านเมืองทูต

บทที่ 3

วิเคราะห์บทละครดึกดำบรรพ์ ของ สมภพ จันทรประภา ด้านวรรณศิลป์

สมภพ จันทรประภา ได้เล่าถึงช่วงชีวิตในวัยเยาว์ของตนไว้ในหนังสือ เรื่อง ชีวิตดุจเทพนิยาย ของ"ดอกไม้สด" ซึ่งเขียนขึ้นเมื่อ พ.ศ.2509 มีเนื้อความตอนหนึ่งว่า

เวลาเดือนหงาย นอนหนุนตักยายดูเดือน ฟังเรื่องพระจันทร์ ซึ่งมีข้าว มีแกงไว้ให้ขอ มีแหวนทองแดง มีเตียงตั้ง มีเก้าอี้ พระจันทร์มีสมบัติมาก โตขึ้นฟังเกร็ดพงศาวดาร ฝอยพงศาวดารจนโบราณคดี การเล่านั้น ก็ได้บ้าง เสียบ้าง ซักก็ตอบไม่ได้...

(สมภพ จันทรประภา. ชีวิตดุจเทพนิยายของ"ดอกไม้สด" 2516 : 222)

จากข้อความดังกล่าวนี้ ทำให้เห็นได้ว่า สมภพ จันทรประภา ได้มีประสบการณ์ ได้ยินได้ฟัง เรื่องราวต่าง ๆจากประวัติศาสตร์ มาตั้งแต่วัยเยาว์ กอปรกับความเป็นผู้สนใจใฝ่หาความรู้เพิ่มเติม จึงทำให้ความรู้ทางประวัติศาสตร์เพิ่มพูนมากขึ้น นอกจากนี้ สมภพ จันทรประภา ยังได้บอกกล่าวถึงความปรารถนาของตนไว้ในหนังสือเล่มเดียวกันนี้ว่า มีความประสงค์จะนำเรื่องราวของบุคคลในประวัติศาสตร์มาเขียนเพื่อเผยแพร่เกียรติคุณของท่านเหล่านั้น ดังมีข้อความต่อไปนี้

ที่จริงการรู้เรื่องของคนแต่ก่อน ที่ท่านได้ทำมาแล้วเพื่อเมืองไทยก็ไม่ใช่ของที่ผิดร้ายอันใด ตรงกันข้ามกลับเป็นมงคล.....คนที่ทำมาแล้วเพื่อเมืองไทยยังมีอีกมาก แต่อยู่ห่างตัวผู้เขียน ยังตามค้นไปไม่ถึง ไม่ตายเสียก่อน ก็จะตามไปหาเรื่องมาเล่าสู่กันฟังได้อีก

(สมภพ จันทรประภา. ชีวิตดุจเทพนิยายของ"ดอกไม้สด" 2516 : 223)

งานเขียนของสมภพ จันทรประภาที่เกี่ยวข้องกับเรื่องราวของบุคคลในอดีตนั้นมีจำนวนมาก ผลงานหลายชิ้นเป็นผลงานที่ได้รับรางวัล บางชิ้นทางราชการเป็นผู้จัดพิมพ์เผยแพร่ในโอกาสสำคัญต่างๆตามวาระ ตัวอย่างผลงานที่มีชื่อเสียง เช่น บทความเรื่อง "สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศฯ" ลงพิมพ์ในสยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ พ.ศ.2506 เรื่อง สมเด็จพระศรีสวรินทรา และ เรื่อง แผ่นดินที่สาม ฯลฯ

ต่อมา เมื่อ สมภพ จันทรประภาเริ่มให้ความสนใจเรื่องการละคร สมภพ จันทรประภา จึงนำเรื่องราวของบุคคลในประวัติศาสตร์มาสร้างเป็นบทละคร ในช่วงแรกที่แต่งบทละครนั้น บทละครส่วนใหญ่มีลักษณะเป็น บทละครพูด ที่แต่งขึ้นเพื่อจัดแสดงทางโทรทัศน์ เช่น เรื่อง บารมี พระมากล้น รำพัน เรื่อง สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงฯ เรื่อง พระยอดเมืองขวาง และ เรื่อง ฉัตรแก้ว ฯลฯ กล่าวเฉพาะบทละครดึกดำบรรพ์นั้น มีจำนวน 30 เรื่อง ทุกเรื่องเป็นบทละครประวัติศาสตร์ จุดมุ่งหมายในการแต่งและแสดงไม่ได้อยู่ที่ความต้องการปลุกใจให้รักชาติดังเช่น บทละครประวัติศาสตร์ของหลวงวิจิตรวาทการ ซึ่งในเรื่องนี้ สมภพ จันทรประภาได้ชี้แจงว่า "ไม่ได้แต่งเพื่อปลุกใจใคร ไม่มีสงคราม ไม่มีภัยอยู่ตรงหน้า แล้วจะปลุกใจให้คนขันเล่นทำไม" (สมภพ จันทรประภาเป็นผู้ให้สัมภาษณ์ จักรกฤษณ์ ดวงพัตราเป็นผู้สัมภาษณ์ เมื่อ 19 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2530 ณ บ้านพัก) บทละครดึกดำบรรพ์ของสมภพ จันทรประภามีจุดมุ่งหมายในการแต่งอยู่ 2 ประการ คือ ประการแรกต้องการจะเผยแพร่ความรู้เกี่ยวกับเรื่องราวของบรรพบุรุษ (สมภพ จันทรประภา. 2515 : 71 - 72) ดังนั้นจึงนิยมใช้ประวัติของบุคคลในประวัติศาสตร์เป็นแกนในการดำเนินเรื่อง ประการที่สอง "ต้องการสร้างละครที่มีอะไรสวย ๆงาม ๆ แปลกตาแปลกหูคนดู จึงเลือกเรื่องของคนหลาย ๆชาติมาแต่งคนดูจะได้เห็นเสื้อผ้าสวย ฉากสวย ได้ฟังเพลงเพราะ" (สมภพ จันทรประภาเป็นผู้ให้สัมภาษณ์ จักรกฤษณ์ ดวงพัตราเป็นผู้สัมภาษณ์ เมื่อ 19 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2530 ณ บ้านพัก)

จากการสัมภาษณ์ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ผู้ร่วมงานละครท่านหนึ่ง ของ สมภพ จันทรประภา ทำให้ได้ทราบข้อมูลบางประการที่เกี่ยวข้องกับการแต่งบทละครดึกดำบรรพ์ของ สมภพ จันทรประภา ว่า บทละครบางเรื่อง แต่งขึ้นภายหลังจากการกำหนดวางตัวผู้แสดงสำคัญไว้ก่อน แล้วจึงแต่งบทละคร บทร้อง และบรรจุทำนองเพลง ให้เหมาะกับความสามารถในการขับร้องและการรำ ของผู้ที่จะแสดง

เป็นตัวละครนั้น ๆ ตัวอย่างเช่น บทเจ้าพระยานครฯ ในบทละครเรื่อง ศรีปราชญ์ นั้น แต่งขึ้นสำหรับให้ เด่นดวง พุ่มศิริ แสดงโดยเฉพาะ (สุรพล วิรุฬห์รักษ์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ทางโทรศัพท์ จักรกฤษณ์ ดวงพัตราเป็นผู้สัมภาษณ์ เมื่อ 17 กรกฎาคม พ.ศ2531) และนอกจากนี้ สมภพ จันทรประภา ได้เล่าว่า "ก็มีตัวละครของเราบางคน ที่รำไม่ค่อยได้ รำไม่สวย แต่ว่าเลือกตัวไว้ในใจแล้วว่าจะให้แสดงเป็นตัวนี้ถึงจะสม ก็ต้องแต่งบทให้พูดมากๆ รำน้อยๆ ร้องน้อยๆ" (สมภพ จันทรประภาเป็นผู้ให้สัมภาษณ์ จักรกฤษณ์ ดวงพัตราเป็นผู้สัมภาษณ์ ณ บ้านพัก เมื่อ 19 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2530)

ศุภชัย สิทธิเลิศ ผู้ร่วมงานละครของ สมภพ จันทรประภา ได้ให้รายละเอียดเกี่ยวกับการแต่งบทละครของ สมภพ จันทรประภา ซึ่งเป็นประโยชน์ต่อการพิจารณาบทละครดึกดำบรรพ์ว่า "บทละครโทรทัศน์นั้น เมื่อแต่งเสร็จ ขณะซ้อมก็จะมีการแก้ไข เปลี่ยนแปลงบทบ้าง เพื่อให้เรื่องสนุก หลังจากที่บทละครเรื่องนั้นแสดงเรียบร้อยแล้ว คุณสมภพ จึงจะแต่งบทละครเรื่องใหม่สำหรับแสดงอีก 2 เดือนข้างหน้า" (ศุภชัย สิทธิเลิศ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา เป็นผู้สัมภาษณ์เมื่อ 14 ธันวาคม พ.ศ. 2531 ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย) และ สุรางค์ อิงคเวทย์ ผู้ร่วมงานละครอีกผู้หนึ่ง ได้เล่าถึงการแต่งบทละครเวทีของ สมภพ จันทรประภา ว่า "เมื่อมีโครงการจะทำละครก็จะเริ่มแต่ง ไม่มีการแต่งเก็บไว้ก่อน บางปีแต่งถึง 2 เรื่อง เช่น พ.ศ.2515 เสร็จจาก เรื่อง พระนเรศวร ก็แต่งเรื่อง พระรามคำแหง ให้มหาวิทยาลัยรามคำแหงแสดง ขณะซ้อมก็มีการแก้บทให้ดีขึ้น เรื่องพ่อขุนเม็งราย จะแก้ไขบ่อยมาก เพราะเตรียมแสดงหลายหน กว่าจะได้แสดงก็หลายปี แก้บทหลายหน คุณสมภพ บอกว่า เรื่องพ่อขุนเม็งรายนี้เป็นเรื่องที่ดีที่สุด" (สุรางค์ อิงค์เวทย์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ จักรกฤษณ์ ดวงพัตราเป็นผู้สัมภาษณ์ เมื่อ 14 ธันวาคม พ.ศ. 2531 ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย)

นอกจากนี้ สมภพ จันทรประภา ได้ชี้แจงว่า บทละครเรื่องที่เคยจัดแสดงไปแล้วเมื่อนำกลับมาแสดงใหม่ บางทีจะมีการเปลี่ยนแปลงให้ดีขึ้น เช่นเรื่อง สมเด็จพระสุริโยทัย นั้น "สมเด็จฯ ทรงมีพระราชเสาวนีย์ให้ลดบทบาทของท้าวศรีสุดาจันทร์ลง และเพิ่มบทสมเด็จพระสุริโยทัยขึ้น เพราะท้าวศรีสุดาจันทร์เป็นคนไม่ดี.....บทละครที่แสดงถวายทอดพระเนตร มักจะส่งบทถวายให้ตรวจแก้ก่อนเสมอ" (สมภพ จันทรประภา เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ จักรกฤษณ์ ดวงพัตราเป็นผู้สัมภาษณ์

เมื่อ 17 มีนาคม พ.ศ.2530 ณ บ้านพัก) เฉพาะบทละครเรื่อง สมเด็จพระสุริโยทัย นี้ ผู้ศึกษาได้มีโอกาสเห็นบทละครฉบับต้นร่างที่สมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถ มีลายพระราชหัตถเลขาตรวจแก้พระราชทานแก่ สมภพ จันทรประภาด้วย

บทละครดึกดำบรรพ์ ของ สมภพ จันทรประภา ทั้ง 30 เรื่องที่นำมาศึกษา เป็นบทละครที่ผู้แต่งระบุแน่ชัดว่า ประสงค์จะให้เป็น"บทละครดึกดำบรรพ์" จากการศึกษา สามารถจำแนกบทละครตามลักษณะการจัดแสดงได้เป็น 2 ประเภท คือ บทละครดึกดำบรรพ์ประเภทที่จัดแสดงทางโทรทัศน์ และ บทละครดึกดำบรรพ์ที่จัดแสดงบนเวที แม้ว่าในภายหลัง อาจมีการนำบทละครดึกดำบรรพ์บางเรื่องมาดัดแปลงแก้ไข เพื่อจัดแสดงใหม่ ซึ่งไม่ตรงกับความประสงค์เมื่อแรกแต่ง เช่น นำบทละครเวทีเรื่อง พ่อขุนเม็งราย มาจัดแสดงเป็นละครโทรทัศน์ และจัดแสดงเป็นละครกลางแจ้ง นำบทละครโทรทัศน์ เรื่อง ศรีปราชญ์ มาดัดแปลงสำหรับจัดแสดงเป็นละครเวที ฯลฯ แต่การศึกษาวิเคราะห์บทละครดึกดำบรรพ์ ทั้ง 30 เรื่องครั้งนี้ จะยึดถือลักษณะการจัดแสดงเมื่อแรกแต่งเป็นเกณฑ์ในการศึกษา

1. บทละครดึกดำบรรพ์ ประเภทที่จัดแสดงทางโทรทัศน์.

๑ บทละครดึกดำบรรพ์ ประเภทที่แต่งขึ้นเพื่อจัดแสดงทางโทรทัศน์นี้ เป็นบทละครที่แต่งขึ้นเพื่อให้พอเหมาะกับเวลาแสดงประมาณ 1 ชั่วโมง ดังนั้น บทละครดึกดำบรรพ์ประเภทนี้จึงเป็นบทละครดึกดำบรรพ์ที่มีฉากสถานที่แต่น้อย ความขัดแย้งและปมปัญหาที่ปรากฏในเรื่องเป็นไปอย่างง่ายๆไม่ซับซ้อน บทร้องและบทเจรจาของตัวละครจะต้องคำนึงถึงรูปแบบการนำเสนอผ่านสื่อโทรทัศน์ เนื้อเรื่องดำเนินอย่างรวดเร็วเพราะถูกจำกัดด้วยเวลาของการแสดง และมีลักษณะพิเศษเฉพาะตัวอีกหลายประการ ดังจะวิเคราะห์ต่อไปนี้ [๑]

๑ บทละครดึกดำบรรพ์ ประเภทที่แต่งขึ้นเพื่อจัดแสดงทางโทรทัศน์มี จำนวน 22 เรื่อง ได้แก่

1. เรื่อง หน่อหาญ
2. เรื่อง นักพงศา
3. เรื่อง บูเซ็กเทียน

4. เรื่อง ไศเลนทร์ธิราช
5. เรื่อง ตรอยกำศรวล
6. เรื่อง ท้าวทองกีบม้า
7. เรื่อง อสัญแดหวา
8. เรื่อง วิสุทธิราชเทวี
9. เรื่อง ศรีปราชญ์
10. เรื่อง ชเยนทร
11. เรื่อง พระเจ้าอู่ทอง
12. เรื่อง ไอร์ลังคะ
13. เรื่อง สมิงทอ
14. เรื่อง ฟ้ารั่ว
15. เรื่อง พระสุพรรณกัลยา
16. เรื่อง คำไหน้อย
17. เรื่อง ชิงตั้ง
18. เรื่อง ถะดูวา
19. เรื่อง เจ้าองค์หล่อ
20. เรื่อง ท้าวศรีสุดาจันทร์
21. เรื่อง เฉกอะหมัด
22. เรื่อง จามควญ

2. บทละครดึกดำบรรพ์ ประเภทที่จัดแสดงบนเวที.

บทละครดึกดำบรรพ์ ของ สมภพ จันทรประภา ที่ผู้แต่งแต่งขึ้นเพื่อนำออกแสดงบนเวทีนั้น มีจำนวน 8 เรื่อง ได้แก่

1. เรื่อง นางเสือง
2. เรื่อง พ่อขุนเม็งราย

3. เรื่อง พระรามคำแหง

4. เรื่อง ศรีธรรมาโศกราช

5. เรื่อง สมเด็จพระนเรศวรมหาราช

6. เรื่อง ชีสิน

7. เรื่อง สมเด็จพระสุริโยทัย

8. เรื่อง พ่อขุนผาเมืองผู้เสียสละ

จากการศึกษาส่วนประกอบบทละครดึกดำบรรพ์ ทั้ง 8 เรื่องนี้ ทำให้ทราบว่า บทละครทุกเรื่องแต่งขึ้นสำหรับจัดแสดง ณ โรงละครแห่งชาติ ทั้งสิ้น จะเห็นได้จากการที่ผู้แต่งกล่าวถึงการแสดงเวทีล่างและการแสดงก่อนยกม่านเพลงหน้าม อย่างไรก็ตาม ดังที่ได้กล่าวแล้วว่า ในบางโอกาสบทละครดึกดำบรรพ์ที่แต่งขึ้นโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อจัดแสดงบนเวทีนี้ ได้ถูกนำไปจัดแสดง ณ เวทีโรงละครอื่น ๆ เช่น โรงละครแห่งชาติ เชียงใหม่ เวทีสวนอัมพร พระราชวังสวนดุสิต ฯลฯ และ/หรือนำไปจัดแสดงในลักษณะของละครกลางแจ้ง ละครโทรทัศน์ ฯลฯ ดังนั้นบทละครดึกดำบรรพ์เหล่านี้จึงถูกปรับแปลงให้เหมาะสมแก่การแสดงในโอกาสนั้น ๆ

1. ที่มาของเรื่อง

บทละครดึกดำบรรพ์ทั้ง 30 เรื่อง ของ สมภพ จันทรประภา เป็นบทละครที่ผู้แต่งนำเหตุการณ์ ประวัติบุคคล และ/หรือ ภูมินาม จากบันทึกข้อมูล เอกสารทางประวัติศาสตร์มาผูกขึ้นเป็นเรื่องราวละคร เหตุการณ์ สถานที่ และประวัติบุคคลที่ผู้แต่งเลือกสรรมาสร้างเป็นบทละครนี้ มีทั้งที่มีที่มาจากประวัติศาสตร์ไทย และทั้งที่มีที่มาจากประวัติศาสตร์ของต่างชาติ โดยผู้แต่งจะให้ข้อมูลเกี่ยวกับที่มาของเรื่องไว้ในคำนำ หรือ คำบรรยายก่อนการแสดง ซึ่งสามารถจัดกลุ่มที่มาของเรื่องได้เป็น 3 กลุ่ม ต่อไปนี้

1.1 บทละครดึกดำบรรพ์ ที่มีที่มาจาก ตำนาน หรือ ประวัติศาสตร์ของชนชาติอื่น

ก. บทละครดึกดำบรรพ์ ที่เป็นเรื่องของชาวต่างชาติ ซึ่งมีที่มาจากตำนาน หรือประวัติศาสตร์ของชาติอื่น ที่ไม่เกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์ไทยนั้น มี จำนวน 6 เรื่อง ได้แก่

เรื่อง นักพงศา มีที่มาจากความรู้ของผู้แต่ง ที่ว่า พระมหากษัตริย์ขอม นิยมสร้างปราสาทหินไว้สำหรับบรรจุพระบรมศพของตนเอง

เรื่อง ดรอยกำศรวล มีที่มาจาก ตำนานกรีก ของ ม.จ.ทองทีมายุ ทองใหญ่

เรื่อง อสัญแดหวา มีที่มาจากพระนิพนธ์คำนำ ของ พระวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยลาภพฤฒิยากร ในบทละครพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 1 เรื่อง ดาหลัง

เรื่อง ชเยนทร มีที่มาจากหนังสือ ประวัติอาณาจักรขอม ของม.จ.สุภัทรดิศ ดิศกุล

เรื่อง ไอร์ลังคะ มีที่มาจากบทความเรื่อง "สภาพการณ์ภาคเอเชียอาคเณย์ ก่อน พ.ศ.1800" ของม.จ.สุภัทรดิศ ดิศกุล

เรื่อง จามครวญ มีที่มาจากเกร็ดพงศาวดารของจาม ในหนังสือ เขมรโศกา

ข. บทละครดึกดำบรรพ์ที่มีที่มาจากประวัติศาสตร์ต่างชาติ แต่มีส่วนที่เกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์ไทย บทละครดึกดำบรรพ์ลักษณะนี้ มีเพียงเรื่องเดียว คือ เรื่อง ฟ้ารั่ว มีมาจาก พงศาวดารพม่า พระนิพนธ์ พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์

1.2 บทละครดึกดำบรรพ์ ที่มีที่มาจากตำนาน หรือ ประวัติศาสตร์ไทย

บทละครดึกดำบรรพ์ที่มีที่มาจากตำนาน หรือ ประวัติศาสตร์ของไทยนี้ สามารถจำแนกตามลักษณะของตัวละครเอกได้เป็น 3 ประเภทย่อย ดังนี้

ก. ตัวละครเอกเป็นตัวละครเชื้อชาติไทย มีจำนวน 14 เรื่อง ได้แก่

เรื่อง บูเช็กเทียน มีที่มาจากหนังสือ อาณาจักรน่านเจ้า ของ พระยาอนุมานราชธน

เรื่อง ไศเลนทรธิราช มีที่มาจากบทความทางประวัติศาสตร์ ใน วารสารไทยศึกษา พ.ศ.2506

เรื่อง ศรีปราชญ์ มีที่มาจาก ตำนานศรีปราชญ์ ของ พระยาปริยัติธรรมธาดา และจดหมายเหตุต่างๆสมัยสมเด็จพระนารายณ์

เรื่อง พระเจ้าอู่ทอง มีที่มาจากประวัติศาสตร์ ช่วง สถาปนากรุงศรีอยุธยา

เรื่อง พระสุพรรณกัลยา มีที่มาจาก คำให้การของขุนหลวงหาวัด และ พงศาวดารอยุธยา

เรื่อง ท้าวศรีสุดาจันทร์ มีที่มาจากพระนิพนธ์ สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ

อธิบายเรื่อง "พระเทียรราชาได้ราชสมบัติ" พิมพ์ในชุมนุมพระนิพนธ์ สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ และ จากคำให้การเรื่อง บุนซินราช

เรื่อง นางเสือง มีที่มาจากความรู้ของผู้แต่ง ที่ทราบว่า พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เคยทรงพระราชดำริเล่น ๆว่า "ชะรอยนางเสืองจะเป็นลูกเจ้าเมืองสุโขทัยคนก่อนกระมัง ชาวเมืองจึงตกลงปลงใจยกเมืองให้พ่อขุนบางกลางท่าวครอบครอง" (สมภพ จันทรประภา. 2511 : 5)

เรื่อง ศรีธรรมาโศกราช มีที่มาจาก พงศาวดารมลายู และ จดหมายเหตุต่าง ๆ

เรื่อง พ่อขุนผาเมือง-ผู้เสียสละ มีที่มาจากจารึกและประวัติศาสตร์สมัยก่อตั้งอาณาจักรสุโขทัย

เรื่อง พ่อขุนเม็งราย มีที่มาจาก พงศาวดารโยนก ของ พระยาประชากิจกรจักร์ (แช่ม บุนนาค) และ ประชุมพงศาวดารภาคที่ 61

เรื่อง พระรามคำแหง มีที่มาจาก พงศาวดารโยนก เช่นเดียวกับ บทละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง พ่อขุนเม็งราย

เรื่อง สมเด็จพระนเรศวรมหาราช มีที่มาจาก คำให้การของชาวกรุงเก่า คำให้การของขุนหลวงหาวัด และ จดหมายเหตุวันวลิต

เรื่อง สมเด็จพระ-สุริโยทัย มีที่มาจาก ชุมนุมพระนิพนธ์ของ สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ภาค 2

เรื่อง ชีสิน มีที่มาจากหนังสือ อาณาจักรน่านเจ้า ของ พระยาอนุมานราชธน จารึกอาณาจักรน่านเจ้า ของกรมการประวัติศาสตร์ สำนักนายกรัฐมนตรี และ จาก บันทึกเรื่อง หมานซู ของ ฝันฉัง

ข. ตัวละครเอกเป็นชาวต่างชาติที่เข้ามาพึ่งพระบรมโพธิสมภารพระมหากษัตริย์ไทย และปรากฏบทบาทตัวละครเชื้อชาติไทยปะปนอยู่ในเนื้อเรื่องด้วย บทละครดึกดำบรรพ์ประเภทนี้ มี 4 เรื่อง ได้แก่

เรื่อง ท้าวทองกีบม้า มีที่มาจากหนังสือ ชื่อ โคญากีมาร์ ของ สุกิจ นิมมานเหมินทร์

เรื่อง คำไข่น้อย มีที่มาจาก พงศาวดารกรุงศรีอยุธยา สมัยสมเด็จพระนเรศวรมหาราช

เรื่อง ชิงตั้ง มีที่มาจาก ประวัติศาสตร์สมัยอยุธยา ของ รอง ศยามานนท์ และ วิลาศวงศ์ นพรัตน์

เรื่อง เฉกอะหมัด มีที่มาจาก ประวัติปฐมกุลเชษฐ์แห่งราชนิกูล บุนนาค

ค. ตัวละครเอกเป็นชาวต่างชาติที่มีสัมพันธ์ไมตรีกับไทย แต่เนื้อเรื่องละคร เหตุการณ์สถานที่ไม่ได้เกิดขึ้นในประเทศไทย และ ไม่ปรากฏตัวละครเชื้อชาติไทยอยู่ในบทละคร มีจำนวน 4 เรื่อง ได้แก่

เรื่อง หน่อหาญ มีที่มาจากพงศาวดารอยุธยา สมัย สมเด็จพระนเรศวรมหาราช

เรื่อง วิสุทธิราชเทวี มีที่มาจากพงศาวดารโยนก สมัยเมงค์วงศ์

เรื่อง สมิงทอ มีที่มาจาก คำให้การของขุนหลวงหาวัด

เรื่อง เจ้าองค์หล่อ มีที่มาจาก ประชุมพงศาวดาร ภาคที่ 4 ว่าด้วยหัวเมืองมณฑลอิสาน ของ หม่อมอมรวงศ์วิจิตร

1.3 บทละครดึกดำบรรพ์ ที่อาศัยเพียงภูมินามเป็นที่มาในการแต่ง

บทละครดึกดำบรรพ์ ที่มีที่มาจาก ชื่อเมือง และ สถานที่ มาผูกเป็นเรื่องราวละคร มีเพียงเรื่องเดียว ได้แก่ บทละครเรื่อง ถะดูวา มีที่มาจากการสมมุติเหตุการณ์ให้เกิดขึ้นในหมู่เกาะมลายู ทะเลจีนใต้

การตั้งชื่อเรื่อง

บทละครประวัติศาสตร์ส่วนใหญ่มีวิธีการตั้งชื่อบทละคร 3 วิธีด้วยกัน คือ วิธีแรกตั้งชื่อตามชื่อตัวละครเอก ตั้งชื่อด้วยวลีหรือข้อความที่มีความหมายถึงกลุ่มตัวละครเอก เพื่อบอกให้

ทราบว่าต้องการแสดงเรื่องราวเกี่ยวกับใคร เช่น เรื่อง พันท้ายนรสิงห์ ของ พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าภาณุพันธุ์ยุคล เรื่อง ทาสวังหลัง ของ สำเนาว์ หิริโอตัปปะ ฯลฯ วิธีที่ 2 คือ การตั้งชื่อบทละครตามความสำคัญของเหตุการณ์หลักในเรื่อง เพื่อบอกให้ทราบว่าเรื่องราวที่แสดงนั้นเป็นเหตุการณ์ตอนใดในประวัติศาสตร์, เช่น เรื่อง ศึกกลาง ของ หลวงวิจิตรวาทการ เรื่อง สงครามเก้าทัพ ของ วรยุทธ พิชัยสรทัต ฯลฯ และวิธีที่ 3 เป็นการตั้งชื่อบทละครเพื่อแสดงถึงแนวคิดหลักของเรื่อง เช่น เรื่อง ตายดาบหน้า ของหลวงวิจิตรวาทการ เรื่อง เลือดทาแผ่นดิน ของ รพีพร ฯลฯ

หากพิจารณาการตั้งชื่อบทละครดึกดำบรรพ์ ของ สมภพ จันทรประภา ทั้ง 30 เรื่องแล้ว จะเห็นได้ว่า สมภพ จันทรประภา ใช้วิธีการตั้งชื่อบทละครดึกดำบรรพ์เพียง 2 วิธี เท่านั้น ซึ่งจะอภิปรายต่อไปนี้

วิธีที่ 1 ตั้งชื่อบทละครตามชื่อตัวละครเอก หรือ ตั้งชื่อด้วยข้อความที่มีความหมายถึงกลุ่มตัวละครเอก บทละครที่ตั้งชื่อเรื่องในลักษณะนี้ สามารถจำแนกย่อยได้เป็น 3 กลุ่ม คือ

ก. ใช้ชื่อตัวละครเอกเป็นชื่อเรื่อง มีจำนวน 24 เรื่อง ได้แก่

เรื่อง หน่อหาญ
เรื่อง นักพงศา
เรื่อง บูเช็กเทียน
เรื่อง ไคเสนทร์ธิราช
เรื่อง ท้าวทองกับม้า
เรื่อง วิสุทธิราชเทวี
เรื่อง ศรีปราชญ์
เรื่อง ชเยนทร
เรื่อง พระเจ้าอู่ทอง
เรื่อง ไอร์ลังคะ
เรื่อง สมิงทอ
เรื่อง ฟ้ารั่ว
เรื่อง พระสุพรรณกัลยา
เรื่อง คำไข่น้อย
เรื่อง เจ้าองค์หล่อ
เรื่อง ท้าวศรีสุดาจันทร์
เรื่อง เฉกอะหมัด
เรื่อง นางเสือง
เรื่อง ศรีธรรมาโศกราช
เรื่อง พ่อขุนเม็งราย
เรื่อง พระรามคำแหง
เรื่อง สมเด็จพระนเรศวรมหาราช
เรื่อง ชีสิน
เรื่อง สมเด็จพระสุริโยทัย

ข. ใช้ชื่อตัวละครเอกเป็นชื่อเรื่อง โดยมีคุณศัพท์แสดงลักษณะนิสัยตัวละครเป็นส่วยขยาย ได้แก่ เรื่อง พ่อขุนผาเมืองผู้เสียสละ

ค. ใช้คำที่มีความหมายถึง ตัวละครเอก หรือ กลุ่มตัวละครเอก มี 3 เรื่อง ได้แก่

เรื่อง อสัญแดหวา เพื่อบอกให้ทราบว่าเป็นเรื่องราวของกษัตริณ์ในวงศ์อสัญแดหวา

เรื่อง ชิงตั้ง เพื่อให้ทราบว่า เนื้อเรื่องจะเกี่ยวข้องกับ ชาวจีนที่เข้ามาอาศัยในประเทศไทยเพราะคำว่า ชิงตั้ง แปลว่า จีนใหม่

เรื่อง ถะดูวา เพื่อให้ทราบว่า เนื้อเรื่องจะเกี่ยวข้องกับตัวละครเอก 2 พี่-น้อง เพราะคำว่า ถะดูวา เป็นศัพท์ชวา หมายถึง สองชีวิต

๗ วิธีที่ 2 ตั้งชื่อบทละครตามเหตุการณ์สำคัญที่เกิดขึ้นในเรื่อง บทละครดึกดำบรรพ์ที่ใช้วิธีการตั้งชื่อลักษณะนี้ มีจำนวน 2 เรื่อง ได้แก่ เรื่อง ตรอยกำศรวล และเรื่อง จามครวญ

กล่าวโดยสรุปได้ว่า บทละครที่มีที่มาจากประวัติศาสตร์ต่างชาตินั้น เป็นบทละครที่แต่งขึ้นสำหรับจัดแสดงทางโทรทัศน์ทั้งสิ้น และในทำนองเดียวกัน บทละครที่แต่งขึ้นสำหรับจัดแสดงบนเวทีทั้ง 8 เรื่อง เป็นบทละครที่มีที่มาจากประวัติศาสตร์ไทยประเภทที่มีตัวละครเอกเป็นตัวละครเชื้อชาติไทย อย่างไรก็ตามเมื่อพิจารณาบทละครดึกดำบรรพ์ทั้ง 30 เรื่อง ในด้านที่มาของเรื่องแล้ว ผู้ศึกษามีความเห็นว่า การที่สมภพ จันทรประภานำเรื่องราวของบุคคล และ หรือ เหตุการณ์ สถานที่ จากข้อมูลทางประวัติศาสตร์มาเสนอด้วยวิธีการละครนี้ สามารถทำให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกร่วมได้ดีกว่าวรรณกรรมที่แต่งขึ้นด้วยวัตถุประสงค์ที่จะให้เป็น วรรณกรรมยอเกียรติ หรือ วรรณกรรมประวัติศาสตร์โดยตรง ทั้งนี้เพราะ "การอบรมด้วยเหตุผล สู้การอบรมให้ถึงอารมณ์ไม่ได้" (ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ. 2514 : 10)

2. โครงเรื่อง

โครงเรื่อง คือ การรวบรวมเหตุการณ์ต่าง ๆ มาผูกสร้างขึ้นเป็นโครงร่างของบทละคร เหตุการณ์ต่างๆที่รวบรวมบรรจุไว้ในบทละครจะต้องจัดวางเชื่อมต่อกันเป็นลูกโซ่ (HATLEN , THEODORE W. 1967 : P.9) ส่วนประกอบสำคัญที่สุดของโครงเรื่อง คือ ความขัดแย้ง ปัจจัยสำคัญประการหนึ่ง ที่จะทำให้โครงเรื่อง มีความขัดแย้งและเหตุการณ์ที่สลับซับซ้อนได้มากน้อย

เพียงใดนั้น ขึ้นอยู่กับประเภทและลักษณะของบทละครเรื่องนั้น ๆ

กล่าวเฉพาะบทละครรำของไทย แม้ว่าผู้แต่งจะได้จิตนาการ รวบรวมเหตุการณ์ต่าง ๆ สร้างความขัดแย้ง และสอดแทรกความหมายแฝงไว้ในบทละครอย่างประณีต แต่เนื่องจากบทละครรำส่วนใหญ่ เป็นบทละครที่เนื้อเรื่องมีความยาวมาก ดังนั้นเมื่อจะนำมาจัดแสดง จึงนิยมที่จะนำบทละครเดิมมาปรับปรุง และตัดตอนนำมาแสดงเพื่อให้เหมาะแก่โอกาสที่จัดแสดง กอปรกับผู้ที่มาชมละครก็มุ่งที่จะเสพย์สุนทรียะทางนาฏศิลป์มากกว่าที่จะให้ความสนใจในด้านโครงเรื่อง

สำหรับ ลักษณะการผูกเรื่อง และการวางโครงเรื่องของบทละครประวัติศาสตร์นั้น เอ็ม เฮช อบรามส์ ได้อธิบายไว้ว่า บทละครประวัติศาสตร์ มีวิธีวางโครงเรื่องโดย "เสนอลำดับเหตุการณ์ในรัชสมัยของกษัตริย์องค์ใดองค์หนึ่ง ที่ผูกขึ้นอย่างหลวมๆ จึงต้องอาศัยฉากการรบการแห่แหน และฉากอันวิจิตรตระการตาเป็นส่วนใหญ่" (M.H. ABRAMS A GLOSSARY.1981 : P.45) นอกจากนี้แล้ว การนำเรื่องราวจากประวัติศาสตร์มาผูกเป็นบทละคร หรือนวนิยาย ยังมีข้อจำกัดบางประการที่ล้อมกรอบจินตนาการในการสร้างโครงเรื่องของผู้แต่งไว้ ดังที่ ว. วินิจฉัยกุล ได้กล่าวไว้ในคำนำนวนิยาย เรื่อง รัตนโกสินทร์ ว่า "ปัญหาอีกอย่างหนึ่งของการแต่งนวนิยายประวัติศาสตร์ก็คือ ในเมื่อต้องอิงเข้ากับข้อเท็จจริงบางประการในอดีต ก็เท่ากับมีกรอบมาจำกัดจินตนาการอยู่ในตัว ไม่สามารถจะสร้างให้โลดโผนตามใจชอบได้ หากว่าไปขัดแย้งกับข้อเท็จจริงดังกล่าว" (ว. วินิจฉัยกุล. 2530 : คำนำ) แต่อย่างไรก็ตาม ไม่ได้หมายความว่า นวนิยาย หรือบทละครประวัติศาสตร์ จะมีความถูกต้องสมบูรณ์ จนสามารถนำไปใช้เป็นเอกสารอ้างอิงทางประวัติศาสตร์ได้ เพราะมีนวนิยาย และบทละครประวัติศาสตร์เป็นจำนวนมาก ที่แต่งขึ้นโดยอาศัยข้อความบางเสี้ยวจากเอกสารทางประวัติศาสตร์เท่านั้น ตัวอย่างเช่น นวนิยายเรื่อง HENRY 'VIII SECRET DAUGHTER ของ F.W.KENYON ซึ่งแปลและเรียบเรียงเป็นภาษาไทยโดย นิดา ผู้แปลได้กล่าวถึงที่มาของนวนิยายเรื่องนี้ว่า F.W.KENYON แต่งขึ้นอย่างประณีต "เต็มไปด้วยความสะเทือนใจสูงสุด โดยได้รับความบันดาลใจ จากประวัติศาสตร์เพียงบรรทัดเดียวเท่านั้น" (นิดา. 2521 : คำนำ) บทละครประวัติศาสตร์ของไทยที่แต่งขึ้นในลักษณะดังกล่าวนี้ เป็นที่นิยมกันมาก ทั้งที่เป็นบทละครของกรมศิลปากรและบทละครของคณะละครต่างๆ เช่น คณะละครศิวาภรณ์ และคณะละครวิจิตรศิลป ฯลฯ

เรื่องการนำเหตุการณ์จากประวัติศาสตร์มาทำเป็นบทละครนี้ วรยุทธ พิชัยศรทัต ผู้เขียนบทและกำกับการแสดงละครประวัติศาสตร์ ของสถานีโทรทัศน์สี ช่อง 3 ได้แสดงความคิดเห็นว่า

> ในความรู้สึกผมตั้งแต่สมัยเรียนมาแล้ว รู้สึกว่าเรื่องราวในประวัติศาสตร์นั้นมีความเป็นนวนิยายในตัวมันเองอยู่แล้ว ฉะนั้นถ้าเอาเรื่องราวในประวัติศาสตร์มาทำเป็นละคร ก็เท่ากับว่าเอาเรื่องฯหนึ่งซึ่งมีพล็อตอยู่แล้ว มาตัดต่อเป็นฉากให้ดูกระชับทันอกทันใจ กลับไม่ยากที่เอาประวัติศาสตร์มาทำเป็นบทละครโทรทัศน์...
>
> (วรยุทธ พิชัยศรทัต. 2532 : 9)

สมภพ จันทรประภาได้ใช้วิธีเดียวกับนักเขียนนวนิยายหรือบทละครประวัติศาสตร์ทั่วไป คือ ได้พยายามชี้แจงไว้ในคำนำ หรือ คำบรรยายของบทละครเป็นจำนวนมาก เพื่อให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจที่ถูกต้องว่า บทละครมีลักษณะเป็นนาฏวรรณกรรมมากกว่าที่จะนำไปใช้เป็นหลักฐานอ้างอิงทางประวัติศาสตร์ ตัวอย่างเช่น คำนำของบทละครเรื่อง <u>พ่อขุนเม็งราย</u>

> ละครที่จัดเล่นครั้งนี้ จัดเป็นเพียงละครเท่านั้น ไม่ใช่ตำนาน ไม่ใช่พงศาวดาร เพราะนางจวงจันทร์ ก็ดี พระมหาเทวี ก็ดี ที่เป็นเจ้านายฝ่ายในเมืองลำพูน ไม่มีปรากฏในพงศาวดาร มีอยู่แต่ในจินตนาการของผู้เขียน นอกจากนั้นผู้เขียนไม่ได้ออกนอกรอยประวัติศาสตร์แต่ประการใด ละครแบบนี้ คุณหลวงวิจิตรวาทการก็เคยแต่งไว้หลายเรื่อง
>
> (สมภพ จันทรประภา. <u>พ่อขุนเม็งราย</u> : ค)

คำนำของบทละครเรื่อง ไศเลนทร์

"เรื่องราวจากวารสารดังกล่าวเป็นเรื่องที่น่าสนใจ เห็นเป็นคติ จึงผูกเป็นบทละครขึ้นเล่น.....ขออย่าได้โปรดถือเอาเป็นหลักฐานในทางประวัติศาสตร์ขอให้ถือแต่ว่าเป็นเพียงละคอนเรื่องหนึ่ง"

(สมภพ จันทรประภา. ไศเลนทร์ : 94)

คำนำของบทละครเรื่อง ชีสิน

"ละครเรื่องชีสิน จะดำเนินไปตามเค้าความจากหนังสือดังกล่าว โดยปรารถนาให้เป็นเพียงละครประการเดียว ไม่ปรารถนาที่จะให้เป็นอื่น..."

(สมภพ จันทรประภา. ชีสิน : 7)

จากการศึกษาบทละครของไทยที่มีลักษณะเป็นบทละครประวัติศาสตร์ ทั้งที่เป็นบทละครรำ บทละครร้อง บทละครพูด (บทละครเวที และ บทละครโทรทัศน์) สามารถจำแนกลักษณะโครงเรื่องของบทละครประวัติศาสตร์ได้เป็น 4 ประเภท ดังนี้

1. บทละครอิงประวัติศาสตร์ คือ บทละครที่มีโครงเรื่องดำเนินตามข้อมูลจากเอกสารทางประวัติศาสตร์เป็นส่วนใหญ่ ตัวละครสำคัญมักเป็นบุคคลในประวัติศาสตร์ ความขัดแย้ง และเหตุการณ์สำคัญเกิดขึ้นจริงตามประวัติศาสตร์ ตัวอย่างเช่น บทละครเรื่องพระเจ้ากรุงธนฯ ของหลวงวิจิตรวาทการ และ บทละครแบบ OPERA พระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 6 เรื่อง ICHAO TAK SIN ฯลฯ

2. บทละครอ้างประวัติศาสตร์ คือ บทละครที่อาศัยเหตุการณ์หรือข้อความบางตอนจากเอกสารทางประวัติศาสตร์ มาเป็นต้นเค้าในการสร้างโครงเรื่อง ผู้แต่งสามารถเสริม ตัวละคร เหตุการณ์ และ ความขัดแย้งต่าง ๆ เข้าไปในเรื่องละครได้มาก แต่ยังคงต้องระมัดระวังในเรื่องของความถูกต้องตามประวัติศาสตร์อยู่ ตัวอย่างบทละครประเภทนี้ เช่น บทละครอนันตทัศน์วิจิตรเรื่อง นพรัช-รัตนโกสินทร์ ของ ทมยันตี และ บทละคร เรื่อง เลือดทาแผ่นดิน ของ อิงอร ฯลฯ

3. <u>บทละครประวัติศาสตร์จินตนาการ</u> คือบทละครที่ผู้แต่งจินตนาการขึ้นใหม่ทั้งหมด มีลักษณะเป็นนิทาน หรือ นิยายประวัติศาสตร์ โดยอาจจะอาศัยชื่อ สถานที่ สภาพการณ์ และช่วงเวลาในอดีต เป็นส่วนประกอบในการผูกโครงเรื่อง ส่วนตัวละคร ความขัดแย้ง ตลอดจนเหตุการณ์สำคัญเกิดขึ้นจากจินตนาการของผู้แต่งทั้งหมด ดังที่โชติ แพร่พันธ์ (ยาขอบ) กล่าวไว้ในคำนำผู้ชนะสิบทิศ ตอนหนึ่งว่า

> การอิงพงศาวดารของข้าพเจ้านั้น ข้าพเจ้า"อิง" เข้าไปแต่เฉพาะตัวละครกับฉากของเรื่อง อาศัยชื่อวีรบุรุษกับสถานที่ เมื่อตัวละครจะรักรบกันอย่างไรนั้น ข้าพเจ้าทำให้รักและรบกันขึ้นตามความคิดของข้าพเจ้าเอง ข้าพเจ้ามุ่งมั่นจะกำนัลท่านผู้อ่านด้วยความบันเทิงในบทประพันธ์ตามเชิงประพันธ์ ยิ่งกว่าจะกำนัลท่านด้วยความรู้เชิงพงศาวดาร
>
> (ยาขอบ. 2475 : 9)

ตัวอย่างเช่น บทละครเรื่อง เลือดสุพรรณ ของ หลวงวิจิตรวาทการ บทละครร้องเรื่อง หวนให้ใจหาย ของ พรานบูรพ์ ฯลฯ

4. <u>บทละครประวัติศาสตร์จากวรรณกรรม</u> คือบทละครที่ปรับปรุงขึ้นใหม่จากวรรณคดีหรือ นวนิยายประวัติศาสตร์เรื่องต่างๆที่มีผู้แต่งไว้ เมื่อนำมาทำเป็นบทละคร อาจมีการปรับเปลี่ยนรายละเอียดต่างๆจนผิดแปลกไปจากวรรณกรรมที่เป็นต้นเรื่องเดิมบ้าง เพื่อความเหมาะสมกับการนำเสนอในลักษณะของบทละคร แต่ยังคงโครงเรื่อง ตัวละคร ความขัดแย้ง และเหตุการณ์สำคัญไว้ครบถ้วนตามวรรณกรรมที่เป็นต้นเรื่องเดิม ดังเช่นที่หลวงวิจิตรวาทการได้อธิบายไว้ในคำบรรยายก่อนเริ่มการแสดงละครเรื่อง ครูทดำ ว่า

> ละครเรื่อง ครูทดำ สร้างขึ้นจากวรรณกรรมหนังสือ เรื่อง ครูทดำ ท่านที่เคยอ่านหนังสือเรื่องครูทดำ จะเห็นได้ว่า หนังสือกับละครไม่เหมือนกัน แม้สาระสำคัญของเรื่องจะเป็นอย่างเดียวกันก็ดี ข้อปลีกย่อยและส่วนประกอบนั้นผิดกันมาก ที่ผิดกันก็เพราะว่าบางอย่างหนังสือทำให้ดีกว่าละคร และบางอย่างละครทำได้ดีกว่าหนังสือ
>
> (หลวงวิจิตรวาทการ. ม.ป.ป. : 1)

นอกจากบทละครที่ดำเนินโครงเรื่องตามนวนิยายประวัติศาสตร์แล้ว บทละครประวัติศาสตร์จากวรรณกรรม ยังหมายรวมถึง บทละครที่แปล และ/หรือ เรียบเรียงจากบทละครประวัติศาสตร์ต่างชาติอีกด้วย บทละครประเภทนี้มักจะมีที่มาจากวรรณกรรมซึ่งเป็นที่รู้จักกันอย่างแพร่หลาย ตัวอย่างบทละครประวัติศาสตร์จากวรรณกรรม เช่น บทละครโทรทัศน์เรื่อง สี่แผ่นดิน จากบทประพันธ์ของ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช บทละครโทรทัศน์เรื่อง ร่มฉัตร จากบทประพันธ์ของ ทมยันตี บทละครโทรทัศน์เรื่อง คนดีศรีอยุธยา จากบทประพันธ์ของ เสนีย์ เสาวพงศ์ และบทละครเวทีเรื่อง สงครามสตรี แมรี่ - อลิซาเบธ เรียบเรียงจากบทละครกวีภาษาอังกฤษ ของ STEPHEN SPENDER และหนังสือ เรื่อง MARY QUEEN OF SCOTS ของ ANTONIA FRASER ฯลฯ

ด้วยเหตุที่บทละครประวัติศาสตร์เกิดขึ้นจากการผสมผสานข้อมูลทางประวัติศาสตร์กับจินตนาการของผู้แต่งเข้าด้วยกัน ดังนั้น ผู้อ่านบทละครประวัติศาสตร์ตลอดจนผู้ชมจำเป็นจะต้องคำนึงว่า สิ่งที่เราต้องยอมรับก็คือ ข้อเท็จจริงทางประวัติศาสตร์กับจินตภาพของคนทำละครคงไม่สามารถที่จะร่วมทางเดินเป็นเส้นเดียวกันได้ตลอดเวลา เพราะหน้าที่หลักของละครก็คือการให้ความบันเทิงแก่คนดู อาจมีสาระสอดแทรกบ้างตามความเหมาะสม แต่อย่างน้อยละครประวัติศาสตร์ก็ทำให้ประชาชนทั่วไปได้พอรู้เรื่องราวเหตุการณ์ในสมัยนั้นบ้าง (วันชัย ตันติวิทยาพิพัฒน์. 2532 : 76)

ในการวิเคราะห์โครงเรื่อง บทละครดึกดำบรรพ์ ทั้ง 30 เรื่อง ของ สมภพ จันทรประภา นี้ ผู้ศึกษาจะพิจารณาลักษณะของโครงเรื่อง จำแนกตามประเภทของบทละครประวัติศาสตร์ จากนั้นจะวิเคราะห์ความขัดแย้งที่ปรากฏโดยเริ่มพิจารณาแบ่งความขัดแย้งที่ปรากฏจริงตามประวัติศาสตร์ กับ ความขัดแย้งที่เกิดจากจินตนาการของผู้แต่ง ออกจากกัน และจะศึกษาอิทธิพลจากวรรณกรรมเก่า ที่มาปรากฏแทรกอยู่ในโครงเรื่องของบทละครดึกดำบรรพ์บางเรื่อง

ลักษณะโครงเรื่องบทละครดึกดำบรรพ์ของ สมภพ จันทรประภา

จากการพิจารณาบทละครดึกดำบรรพ์ ทั้ง 30 เรื่อง เพื่อจัดกลุ่มตามลักษณะโครงเรื่องของบทละครประวัติศาสตร์ พบว่า สมภพ จันทรประภา ได้แต่งบทละครดึกดำบรรพ์ โดยมีโครงเรื่องตามลักษณะบทละครประวัติศาสตร์ครบทั้ง 4 ประเภท โดยเฉพาะบทละครที่มีโครงเรื่องแบบบทละครอ้างประวัติศาสตร์ มีปรากฏเป็นจำนวนมาก ส่วนบทละครประวัติศาสตร์จากวรรณกรรมนั้น มีเพียงเรื่องเดียวดังจะแจกแจงแต่ละประเภท ต่อไปนี้

1. บทละครอิงประวัติศาสตร์ มีจำนวน 6 เรื่อง ได้แก่

1.1 เรื่อง พระสุพรรณกัลยา

เรื่องย่อ

เมื่อกรุงศรีอยุธยาเสียแก่พม่าครั้งแรกนั้น พม่าได้นำพระนเรศวรโอรสของพระมหาธรรมราชาไปเป็นตัวประกัน ต่อมาพระมหาธรรมราชาคิดจะให้พระนเรศวรกลับมาช่วยเหลือราชการบ้านเมือง จึงนำพระสุพรรณกัลยาพระธิดาไปเปลี่ยนตัวกัน พระสุพรรณกัลยาเองก็เต็มใจ เพราะถือว่าเป็นโอกาสที่จะทำหน้าที่เสียสละเพื่อชาติ

บุเรงนองรับพระสุพรรณกัลยาไว้ และ ประทานให้มังไชยสิงห์ราชโอรสองค์ใหญ่ มังไชยสิงห์โปรดปรานพระสุพรรณกัลยามาก ทำให้นางมเวสินหม่อมห้ามเชื้อชาติมอญโกรธ จึงยุยงให้นางภูคำชายาของมังไชยสิงห์เป็นศัตรูกับพระสุพรรณกัลยา ครั้งหนึ่งนางภูคำเจรจาดูหมิ่นคนไทย ทำให้นางลำเพาข้าหลวงของพระสุพรรณกัลยาโต้ตอบจนเกิดวิวาทกัน มังไชยสิงห์ต้องเข้าระงับความ

หลังจากบุเรงนองสวรรคตแล้ว มังไชยสิงห์ขึ้นครองราชย์แทน ทรงพระนามว่า นันทบุเรง พระมหาธรรมราชาให้พระนเรศวรเดินทางไปหงสาวดี เพื่อแสดงความจงรักภักดี ในครั้งนั้น พระนเรศวรได้ไปทำศึกที่เมืองคัง มีชัยชนะกลับมา จึงคิดจะพาพระสุพรรณกัลยาหนีกลับไทย แต่พระสุพรรณกัลยาไม่ยอม เพราะไม่อยากให้พม่าติดตามทำร้ายพระนเรศวร และ ต้องการกลับเมืองไทยอย่างสมเกียรติ ไม่ใช่ลักลอบหลบหนีกลับ

ภายหลัง เมื่อพระมหาธรรมราชาสวรรคต สมเด็จพระนเรศวรได้ขึ้นครองราชย์สืบต่อมา นันทบุเรงกลัวว่า มอญจะหันไปพึ่งไทย จึงให้พระมหาอุปราชายกกองทัพมาปราบปรามไทย แต่ผลปรากฏว่า พระมหาอุปราชาถูกสมเด็จพระนเรศวรฟันสิ้นพระชนม์ นันทบุเรงเสียพระทัย และ โกรธมาก สั่งเผาพหารที่ไปในกองทัพทั้งหมด ประกาศว่าจะฆ่าคนไทยทุกคน นางภูคำเปรยขึ้นว่า ไม่ควรตรัสเช่นนั้น เพราะจะทำให้พระสุพรรณกัลยาลำบากใจ นันทบุเรงโกรธพระสุพรรณกัลยาด้วย จึงฟันพระสุพรรณกัลยาสิ้นพระชนม์ นางลำเพาซึ่งช่วยเหลือพระสุพรรณกัลยาก็ถูกฆ่าตายด้วยเช่นกัน.

ความขัดแย้งหลักของเรื่องเป็นความขัดแย้งระหว่างไทยกับพม่าโดยมีสาเหตุมาจากความต้องการอิสรภาพ และเอกราช

นาฏการหลักของเรื่อง คือ ไทยต้องการพ้นจากการเป็นประเทศราชของพม่า จึงทำสงครามต่อสู่กับพม่า แต่พม่าไม่ต้องการให้ไทยคิดที่จะรวบรวมกำลังคนเพื่อต่อสู้กับพม่า จึงขอพระราชโอรสและพระราชธิดาของไทยไปเป็นตัวประกันอยู่ในดินแดน ผลของความขัดแย้ง คือ ไทยสามารถประกาศอิสรภาพได้สำเร็จ และพระสุพรรณฯ ซึ่งเป็นตัวประกันต้องถูกประหารชีวิต

1.2 เรื่อง <u>ท้าวศรีสุดาจันทร์</u>

<u>เรื่องย่อ</u>

กรุงศรีอยุธยา ในแผ่นดินของพระยอดฟ้า มีท้าวศรีสุดาจันทร์พระมารดาเป็นผู้ดูแล วันหนึ่ง ท้าวศรีสุดาจันทร์ได้พบกับพันบุตรศรีเทพ คนเก็บกวาดหอพระหน้า สอบถามได้ความว่า เกี่ยวข้องเป็นญาติกัน จึงย้ายให้ไปดูแลหอพระชั้นใน และ ตั้งขึ้นเป็นขุนชินราช ต่อมา ขุนชินราชเอ่ยปากฝากรักท้าวศรีสุดาจันทร์ ทำให้ท้าวศรีสุดาจันทร์ตกใจมาก ด้วยไม่เคยคิดมาก่อน แต่ก็มิได้ลงโทษ ความใกล้ชิดของท้าวศรีสุดาจันทร์ และ ขุนชินราชมีมากขึ้นเรื่อยๆ จนขุนนาง และข้าราชการทั้งฝ่ายหน้า ฝ่ายในลือกันไปในทางเสื่อมเสีย แต่ท้าวศรีสุดาจันทร์ไม่สนใจกลับแต่งตั้งขุนชินราชขึ้นเป็นขุนวรวงษาธิราช มีตำแหน่งหน้าที่ใกล้ชิดยิ่งกว่าเดิม

ขุนวรวงษาฯ เกรงว่าพระยามหาเสนาจะกำจัดตน จึงลอบฆ่าพระยามหาเสนาเสีย และวางแผนกับหนูเล็กข้าหลวงคนสนิทของท้าวศรีสุดาจันทร์ ซึ่งเป็นคนรักของขุนวรวงศฯ อยู่ก่อนแล้ว คิดกำจัดพระยอดฟ้า โดยให้หนูเล็กนำยาพิษไปใส่ในเครื่องเสวย เมื่อพระยอดฟ้าสรรคตลง ขุนวรวงษาฯ จึงบังคับให้ท้าวศรีสุดาจันทร์ยกตัวขุนวรวงษาฯ ขึ้นเป็นกษัตริย์ โดยบู่ว่า ถ้าไม่ยอมจะฆ่าพระศรีศิลป์อีกองค์ ท้าวศรีสุดาจันทร์จำจึงต้องยอมตาม เพราะเป็นห่วงลูก

ขุนพิเรนทรเทพ และ ขุนอินทรเทพ พี่น้อง ได้วางแผนกำจัดขุนวรวงษาฯ กับท้าวศรีสุดาจันทร์ ในระหว่างที่ทั้งสองจะเสด็จออกคล้องช้างที่เพนียด เมื่อจับปลดขุนวรวงษาฯ แล้ว ก็เชิญเสด็จพระเทียรราชาให้ลาสิกขาบท มาขึ้นครองราชย์แทน.

ความขัดแย้งหลักของเรื่องเป็นความขัดแย้งระหว่างท้าวศรีสุดาจันทร์กับ ขุนอินทรเทพ และขุนพิเรนทรเทพ โดยมีสาเหตุมาจากความขัดแย้งทางการเมือง

นาฏการหลักของเรื่อง คือ ท้าวศรีสุดาจันทร์มีความรักในตัวขุนวรวงษาฯ จึงสนับสนุนให้มีฐานะสูงขึ้นและตามใจทุกอย่าง แต่ขุนพิเรนทรเทพและขุนอินทรเทพต้องการกำจัดขุนวรวงษาฯ และท้าวศรีสุดาจันทร์ จึงวางแผนลวงบุคคลทั้งสอง ผลของความขัดแย้งคือ ท้าวศรีสุดาจันทร์ และขุนวรวงษาฯ ถูกกำจัดสมความตั้งใจของ ขุนพิเรนทรเทพ และ ขุนอินทรเทพ

1.3 เรื่อง <u>พ่อขุนเม็งราย</u>

<u>เรื่องย่อ</u>

พ่อขุนเม็งรายแห่งเมืองเชียงราย กับอ้ายฟ้าทหารคนสนิท คิดวางแผนการจะยึดลำพูนคืนจากอำนาจของมอญ ซึ่งขณะนั้นมีพญายีบาปกครองอยู่ ขณะที่พ่อขุนเม็งรายเสด็จเมืองลำพูนนั้น ได้ลักลอบพบปะกับนางจวงจันทร์ธิดาของพญายีบา แต่พระมหาเทวีประภา มารดานางจวงจันทร์จับได้ก็โกรธ เพราะตั้งใจจะยกนางจวงจันทร์ให้แก่หงสาวดี

พ่อขุนเม็งรายเริ่มแผนการยึดลำพูน ด้วยการทำอุบายลงโทษเฆี่ยนอ้ายฟ้า อ้ายฟ้าจึงเดินทางมาหาพญายีบาที่ลำพูน ได้รับใช้ใกล้ชิดจนเป็นที่ไว้วางใจของพญายีบา เมื่อได้โอกาส อ้ายฟ้า

จึงปล่อยข่าวใส่ร้ายพญายีบา และ สรรเสริญเกียรติคุณของพ่อขุนเม็งรายควบคู่กันไป เมื่อเห็นว่าชาวเมืองระส่ำระสาย ก็ลอบส่งข่าวให้พ่อขุนเม็งรายยกกองทัพมายังลำพูน

พ่อขุนเม็งรายสามารถยึดเมืองลำพูนได้โดยง่ายดาย แต่ไม่สามารถกลับไปมีสัมพันธ์กับนางจวงจันทร์ได้ดังเดิม เพราะนางโกรธที่ฆ่าพ่อ และ ทำลายบ้านเมืองของนาง พ่อขุนเม็งรายจึงจำเป็นต้องส่งนางจวงจันทร์ และ พระมหาเทวีประภาไปยังหงสาวดี พร้อมกันนั้น ได้ส่งคนไปเชิญพ่อขุนรามคำแหง และ พญางำเมือง สหายสนิท ให้มาช่วยสร้างเมืองใหม่ต่อไป.

ความขัดแย้งหลักของเรื่องเป็นความขัดแย้งระหว่างพ่อขุนเม็งรายกับพญายีบา โดยมีสาเหตุมาจากความต้องการรวบรวมอาณาจักรลานนาให้เป็นปึกแผ่น

นาฏการหลักของเรื่อง คือ พ่อขุนเม็งรายต้องการให้เมืองลำพูนกับเมืองเชียงรายรวมกัน จึงหาอุบายจะยึดเมืองลำพูน แต่พญายีบาต้องการให้เมืองลำพูนเป็นเมืองใหญ่ ที่มีเมืองอื่นๆมาอ่อนน้อมด้วย เมื่อพ่อขุนเม็งรายทำตัวเป็นปรปักษ์ จึงเกิดสงครามขึ้น ผลของความขัดแย้ง คือ พ่อขุนเม็งรายสามารถรวมหัวเมืองฝ่ายเหนือได้เป็นปึกแผ่นสมความตั้งใจ

1.4 เรื่อง <u>สมเด็จพระนเรศวรมหาราช</u>

<u>เรื่องย่อ</u>

พระนเรศวรได้เห็นความพินาศของกรุงศรีอยุธยา ที่ต้องตกเป็นเมืองขึ้นของหงสาวดี อันเนื่องมาจากการแตกความสามัคคีของคนไทย จึงตั้งปณิธานว่า จะพยายามกอบกู้เอกราชให้เป็นผลสำเร็จ

ขณะที่ประทับยังกรุงหงสาวดีนั้น ครั้งหนึ่ง ตีไก่พนันกับมังกะยอชวามหาอุปราชพม่า ผลปรากฏว่า ไก่ของพระองค์ชนะ จึงถูกพม่าสบประมาทว่าเป็นเชลย ทำให้ทรงแค้นใจมากขึ้น

มณีจันหญิงชาวมอญผู้มีความจงรักภักดีต่อพระนเรศวร ได้ช่วนพี่สาวชื่อมณีอินเข้ามาถวายตัวกับพระสุพรรณกัลยา ณ หงสาวดี แต่ถูกนางลำเพาพระพี่เลี้ยงกีดกันความสัมพันธ์ระหว่างนางมณีจันกับ พระนเรศวร ต่อมา เมื่อเสร็จศึกเมืองคังพระนเรศวรมีชัยชนะ จึงลอบมาเชิญเสด็จพระสุพรรณฯ

กลับอยุธยา แต่ไม่สำเร็จ เพราะพระสุพรรณกัลยาต้องการเสด็จกลับอย่างเปิดเผย และ สมพระเกียรติ พระนเรศวรจึงคุมเฉพาะครัวไทยกลับ มณีอิน มณีจัน พระยาเกียรติ พระยารามได้ตามเสด็จกลับมาด้วย

เมื่อสมเด็จพระนเรศวรทรงทราบว่า พระยาพิชัย และ พระยาสวรรคโลก เอาใจออกห่างไปเข้ากับพม่า จึงยกกองทัพไปปราบปราม เหตุการณ์ครั้งนั้น ทำให้ทรงสลดพระทัยมากที่คนไทยต้องฆ่าฟันกันเอง

ต่อมา พระมหาอุปราชแห่งหงสาวดี ได้ยกกองทัพมาอยุธยาทางด่านพระเจดีย์สามองค์ สมเด็จพระนเรศวรทรงยกทัพไปต่อสู้ และกระทำยุทธหัตถีกัน ผลปรากฏว่าสมเด็จพระนเรศวรฟันพระมหาอุปราชสิ้นพระชนม์ กองทัพไทยจึงได้รับชัยชนะ.

ความขัดแย้งหลักของเรื่องเป็นความขัดแย้งระหว่างสมเด็จพระนเรศวรกับพม่า โดยมีสาเหตุมาจากความต้องการเอกราช

นาฏการหลักของเรื่อง คือ สมเด็จพระนเรศวรต้องการให้ประเทศไทยมีเอกราชพ้นจากภาวะการเป็นเมืองขึ้น จึงรวบรวมกำลังและประกาศอิสรภาพทันทีที่มีโอกาส แต่นันทบุเรงต้องการให้อยุธยากลับไปเป็นประเทศราชอีกครั้ง จึงให้พระมหาอุปราชยกกองทัพมาทำสงคราม ผลของความขัดแย้ง คือ ไทยได้รับชัยชนะในการทำสงคราม

1.5 เรื่อง <u>พระรามคำแหง</u>

<u>เรื่องย่อ</u>

ขณะที่พระร่วงลูกพ่อขุนศรีอินทราทิตย์ มาศึกษาวิทยาการอยู่กับพญางำเมือง ณ สำนักของสุดพันตฤษี เมืองสพบุรีนั้น ได้เห็นความยากลำบากในการศึกษาภาษาขอม จึงมีปณิธานที่จะประดิษฐ์ลายสือไทยขึ้นใช้

ในระหว่างที่อยู่สพบุรีนั้น พระร่วงได้หลงรักนางอั้วเชียงแสน หลานสาวเจ้าเมืองสพบุรี จึงมอบแหวนไว้ให้เป็นที่ระลึก ครั้งหนึ่งเกิดวิวาทกับขุนสามชนและพญาสีหราชบุตรโขลญลำพง

จนเป็นสาเหตุให้ขุนสามชนร่วมมือกับขอมยกทัพมาตีสุโขทัย สงครามครั้งนั้นพ่อขุนศรีอินทราทิตย์เพลี่ยงพล้ำ แต่พระร่วงสามารถช่วยเหลือได้ทัน พร้อมทั้งทำให้ขุนสามชนต้องบาดเจ็บ ถอยทัพกลับไป พ่อขุนศรีอินทราทิตย์จึงพระราชทานนามใหม่ให้พระร่วงว่า พระรามคำแหง

ทางเมืองลพบุรี นางอั้วเชียงแสนถูกยกให้เป็นชายาพญางำเมือง ด้วยเหตุผลทางการเมือง จึงเดินทางไปอยู่เมืองพะเยา ขณะที่นางตั้งครรภ์ พระรามคำแหงได้เสด็จไปเยี่ยมเยือนพญางำเมือง นางอั้วเชียงแสนจึงนำแหวนมาคืนพระรามคำแหง พญางำเมืองมาเห็นก็เข้าใจผิด จึงวิวาทและต่อสู้กับพระรามคำแหง แต่พ่อขุนเม็งรายสหายสนิทของทั้งสอง ได้มาห้ามปรามไว้ ในที่สุดทั้งสามจึงกระทำสัตย์สาบานเป็นพันธมิตรกัน ณ ริมแม่น้ำขุนภู ตกลงร่วมมือในการขยายอาณาเขตของไทย ภายหลังกรุงสุโขทัยมีอาณาเขตกว้างขวางขึ้น และ พระรามคำแหงได้คิดประดิษฐ์ลายสือไทยได้สำเร็จ.

ความขัดแย้งหลักของเรื่องเป็นความขัดแย้งระหว่างพระรามคำแหงกับขอม โดยมีสาเหตุมาจากความต้องการให้ประเทศชาติเป็นปึกแผ่นมั่นคง .

นาฏการหลักของเรื่อง คือ พระรามคำแหงต้องการให้ประเทศไทยมีอาณาเขตกว้างขวาง จึงร่วมมือกับพันธมิตรในการขยายอาณาเขตของไทย แต่ขอมไม่ต้องการให้คนไทยมีอำนาจ จึงยกกองทัพมารุกราน ผลของความขัดแย้งคือไทยได้รับชัยชนะ อาณาเขตของประเทศกว้างขวางยิ่งขึ้น

1.6 เรื่อง <u>สมเด็จพระสุริโยทัย</u>

<u>เรื่องย่อ</u>

ในแผ่นดินของพระแก้วฟ้านั้น บ้านเมืองไม่มีความสงบสุข เพราะพระมารดาคือท้าวศรีสุดาจันทร์ต้องการแต่งตั้งขุนชินราชชู้รักขึ้นปกครองแผ่นดิน พระเทียรราชาพนพฤติกรรมของท้าวศรีสุดาจันทร์ไม่ได้และเกรงว่าจะมีภัยถึงตนและครอบครัว จึงเสด็จออกบรรพชา ท้าวศรีสุดาจันทร์จึงลอบปลงพระชนม์พระแก้วฟ้า และแต่งตั้งขุนชินราช ขึ้นเป็นขุนวรวงศาธิราช ครองกรุงศรีอยุธยาซึ่งเหตุการณ์นี้ไม่เป็นที่พอใจของขุนนางทั้งหลาย ขุนนางเหล่านั้น จึงวางแผนการจับท้าวศรีสุดาจันทร์กับขุนวรวงศาธิราชไปประหาร และ เชิญพระเทียรราชาขึ้นครองราชย์

ทรงพระนามว่า สมเด็จพระมหาจักรพรรดิ์

พระเจ้าตะเบงชะเวตี้ ได้ข่าวว่าไทยผลัดแผ่นดินใหม่ จึงยกกองทัพมาหมายจะตีกรุงศรีอยุธยา สมเด็จพระมหาจักรพรรดิ์ทราบข่าวศึกก็ยกทัพออกป้องกันพระนคร สมเด็จพระสุริโยทัยพระชายาขอโดยเสด็จด้วย เมื่อได้รับอนุญาตจึงปลอมเป็นชายติดตามไปในกองทัพ ระหว่างสงครามพระมหาจักรพรรดิ์พลาดท่าเสียทีแก่บุเรงนอง แต่สมเด็จพระสุริโยทัยทรงเข้าป้องกัน จนถูกบุเรงนองฟันสิ้นพระชนม์บนคอช้าง ในที่สุดบุเรงนองจึงยกทัพกลับไป.

ความขัดแย้งหลักของเรื่องเป็นความขัดแย้งระหว่างสมเด็จพระสุริโยทัยกับพม่า โดยมีสาเหตุมาจากการต่อสู้เพื่อป้องกันประเทศ

นาฏการหลักของเรื่อง คือ สมเด็จพระสุริโยทัยต้องการให้ประเทศไทยมีเอกราช และมีพระมหากษัตริย์ปกครองประเทศ จึงยอมเสียสละชีวิต ส่วนพระเจ้าตะเบ็งชะเวตี้ต้องการครอบครองกรุงศรีอยุธยาจึงยกกองทัพมาทำสงคราม ผลของความขัดแย้งคือไทยไม่เสียเอกราช แต่ต้องเสียสมเด็จพระสุริโยทัยไป

2. <u>บทละครอ้างประวัติศาสตร์</u> มีจำนวน 19 เรื่อง ได้แก่

2.1 เรื่อง <u>หน่อหาญ</u>

<u>เรื่องย่อ</u>

หน่อหาญ และ แสนมณี ผู้เป็นป้า ถูกกวาดต้อนจากหลวงพระบางมาเป็นเชลยอยู่ที่พม่าเป็นเวลานานแล้ว หน่อหาญนั้นรักใคร่อยู่กับนางคำทิพย์ ธิดาของพรหมากับนางคำแว่น แต่พรหมาไม่เห็นด้วยเพราะคิดจะยกนางคำทิพย์ให้แก่มังศรีจักร์เจ้าพม่า

วันหนึ่ง มังศรีจักร์มาเยี่ยมนางคำทิพย์ ได้ทราบว่านางกับหน่อหาญรักใคร่ชอบพอกัน จึงสั่งเมียนหน่อหาญ ทำให้หน่อหาญเค้นใจคิดจะพานางคำทิพย์หนี บังเอิญกับได้ทราบข่าวว่า เจ้าหน่อแก้วแห่งเวียงจันทน์ จะพาครัวลาวในหงสาวดีกลับคืนสู่เวียงจันทน์ หน่อหาญจึงเตรียมตัวจะติดตามไปด้วย ก่อนเดินทางนางแสนมณีได้บอกให้ทุกคนรู้ความจริงว่า หน่อหาญนั้น เป็นลูกของเจ้าหาญฟ้า หรือ

อนุชาของพระไชยเชษฐา

นางคำแว่น ได้นำข่าวการอพยพครัวลาวครั้งนี้ไปบอกแก่นางคำทิพย์ ซึ่งขณะนั้นตกเป็นของมังศรีจักร์แล้ว หลังจากนั้น หน่อหาญได้ลักลอบเข้าไปพบกับคำทิพย์ และชักชวนให้หนีไปด้วยกัน แต่นางไม่ยอมไป หน่อหาญจึงต้องจากไป ต่อมาคำทิพย์เปลี่ยนใจจึงติดตามหน่อหาญไป ขณะกำลังเดินทางศรีจักร์ก็นำทหารติดตามมาทัน จึงเกิดการต่อสู้กัน แต่พระเจ้าหน่อแก้วยกกองทัพมาช่วยไว้ ศรีจักร์จึงต้องล่าถอยกลับไป.

ความขัดแย้งหลักของเรื่องเป็นความขัดแย้งระหว่างหน่อหาญกับมังศรีจักร์โดยมีสาเหตุมาจากปัญหาเรื่องความรักและความต้องการเอกราช

นาฏการหลักของเรื่อง คือ หน่อหาญต้องการแต่งงานกับนางคำทิพย์ เพราะทั้งสองคนรักใคร่ชอบพอกัน แต่มังศรีจักร์ใช้สถานภาพทางสังคมที่เหนือกว่าบีบบังคับให้นางคำทิพย์ต้องแต่งงานกับตน ผลของความขัดแย้ง คือ หน่อหาญสามารถนำผู้คนลาวหลบหนีจากพม่าได้สำเร็จ และได้อยู่กับนางคำทิพย์คนรักด้วย

2.2 เรื่อง บูเช็กเทียน

เรื่องย่อ

ขุนหลวงแส กษัตริย์แห่งน่านเจ้า เดินทางไปเจริญสัมพันธไมตรีกับจีน ในรัชกาลของพระนางบูเช็กเทียน เมื่อบูเช็กเทียน ได้พบกับขุนหลวงแสก็เกิดความรัก จึงเชื้อเชิญให้พักอยู่ด้วย ทำให้เจียงซือทหารคนสนิทซึ่งแอบหลงรักบูเช็กเทียนอยู่ไม่พอใจ ตัดพ้อกับบูเช็กเทียน บูเช็กเทียนโกรธจึงขับไล่เจียงซือไปเสีย

ระหว่างที่ขุนหลวงแสกำลังประพาสปาในแผ่นดินจีนอยู่นั้น เจียงซือได้พาพรรคพวกมาลอบทำร้าย เผอิญนางเอี๊ยะกงจู๊กับพวกไล่เนื้อผ่านมา จึงช่วยขุนหลวงแสไว้ได้ เมื่อบูเช็กเทียนทราบเรื่องราว ก็สั่งประหารเจียงซือทันที

ขุนหลวงแสได้พบนางเอี๊ยะกงจู๊อีกครั้ง จึงได้โอกาสฝากรักกับนาง บูเช็คเทียนเข้ามาเห็นเหตุการณ์ก็โกรธ สั่งควักลูกตานางเอี๊ยะกงจู๊ และ สั่งขังขุนหลวงแสไว้ แต่คนสนิทของขุนหลวงแสได้ช่วยพาขุนหลวงแสหลบหนีไปได้ บูเช็กเทียนสั่งห้ามไม่ให้ทหารติดตาม ยินยอมให้ขุนหลวงแสกลับไปบ้านเจ้าได้ เพราะเห็นแก่บ้านเมืองมากกว่าเรื่องส่วนตัว.

ความขัดแย้งหลักของเรื่องเป็นความขัดแย้งระหว่างขุนหลวงแสกับบูเช็กเทียนโดยมีสาเหตุมาจากความหึงหวง

นาฏการหลักของเรื่อง คือ ขุนหลวงแสมีความรักกับเอี๊ยะกงจู๊ จึงหาโอกาสพบปะกันเสมอ แต่บูเช็กเทียนต้องการให้ขุนหลวงแสรักนาง เมื่อไม่สมหวังจึงสั่งทำร้ายเอี๊ยะกงจู๊และกักขังขุนหลวงแสไว้ ผลของความขัดแย้ง คือ บูเช็กเทียนสำนึกได้ว่าทำผิด จึงเปิดโอกาสให้ขุนหลวงแสหนีไป สัมพันธไมตรีระหว่างจีนกับไทยจึงยังคงอยู่

2.3 เรื่อง <u>ไศเลนทร์ธิราช</u>

<u>เรื่องย่อ</u>

โจพัะ พ่อค้าชาวอินเดีย ซึ่งอาศัยอยู่ในตามพรลิงค์ ได้นำลูกสาวชื่อ เทตยา ขึ้นถวายแด่พระเจ้าไศเลนทร์ แรกเริ่มพระเจ้าไศเลนทร์จะไม่ทรงรับ แต่เมื่อไชยพงศ์คนสนิท ชี้ให้เห็นถึงผลร้ายที่จะทำให้เกิดความบาดหมาง พระเจ้าไศเลนทร์จึงยอมรับนางเทตยาไว้ และ จะประทานต่อให้ไชยพงศ์ แต่ไชยพงศ์ไม่รับ เพราะไชยพงศ์รักอยู่กับนางศรีมาลา เมื่อพระเจ้าไศเลนทร์ทราบก็โกรธด่าว่าไชยพงศ์ ทำให้ไชยพงศ์น้อยใจ นางเทตยาจึงอาสาพระเจ้าไศเลนทร์ไปเจรจาเกลี้ยกล่อมไชยพงศ์ แต่เกิดวิวาทกัน พระเจ้าไศเลนทร์ก็เข้าด้วยไชยพงศ์ ทำให้นางเทตยาแค้นใจ นำเรื่องไปฟ้องบิดา โจพัะโกรธแค้นแทนลูกสาว และเห็นว่าเป็นโอกาสที่จะทำลายตามพรลิงค์ จึงส่งสารถึงพระเจ้าราเชนทร์แห่งอินเดีย ให้ยกกองทัพมาตีตามพรลิงค์ เมื่อพระเจ้าไศเลนทร์ได้ทราบข่าวว่าพระเจ้าราเชนทร์ยกกองทัพเรือมา ก็ให้เตรียมป้องกันบ้านเมือง ระหว่างนั้น พระเจ้าไศเลนทร์จับได้ว่าไชยพงศ์ และ นางศรีมาลาลักลอบพบกันอีก ก็โกรธมากที่ไชยพงศ์ไม่เป็นห่วงบ้านเมือง

ไชยพงศ์น้อยใจจึงกราบบังคมทูลลา

เมื่อพระเจ้าราเชนทร์ยกกองทัพเรือมาถึง ชาวอินเดียซึ่งมีเป็นจำนวนมากในตามพรลิงค์ก็ก่อการกบฏขึ้น บ้านเมืองเกิดความวุ่นวาย พระเจ้าไศเลนทร์เสียใจที่บ้านเมืองจะต้องมาวิบัติในสมัยของพระองค์ จึงคิดฆ่าตัวตาย แต่นางศรีมาลาทักท้วงไว้ พระเจ้าไศเลนทร์จึงต่อสู้กับศัตรู ระหว่างนั้น ไชยพงศ์ก็กลับมาช่วยรบด้วย แต่เนื่องจากกำลังมีน้อย ตามพรลิงค์จึงพ่ายแพ้แก่อินเดีย พระเจ้าไศเลนทร์ ไชยพงศ์ และนางศรีมาลาถูกฆ่าตายอยู่ด้วยกัน.

ความขัดแย้งหลักของเรื่องเป็นความขัดแย้งระหว่างไศเลนทร์กับเทตยาโดยมีสาเหตุมาจากความโกรธแค้นของนางเทตยา

นาฏการหลักของเรื่อง คือ ไศเลนทร์ต้องการให้ไชยพงศ์อยู่รับใช้ใกล้ชิด จึงให้ความสำคัญแก่ไชยพงศ์มาก แต่ เทตยาต้องการให้ไศเลนทร์ขับไล่ไชยพงศ์ไปเสีย เมื่อไศเลนทร์ไม่ยอมจึงทำให้นางเทตยาโกรธแค้นขอกำลังจากอินเดียให้ยกมาทำสงครามกับตามพรลิงค์ ผลของความขัดแย้ง คือ ตามพรลิงค์แพ้สงครามต้องตกอยู่ในอำนาจของอินเดีย

2.4 เรื่อง <u>ท้าวทองกีบม้า</u>

<u>เรื่องย่อ</u>

ครอบครัวของฟานิค และ นางอุร์สุลา เป็นชาวญี่ปุ่นนับถือศาสนาคริสต์ อพยพมาอยู่กรุงศรีอยุธยาในสมัยพระนารายณ์ มีลูกสาวสวยชื่อ มารีกีมาร์ ซึ่งหลวงสรศักดิ์รักใคร่อยู่ แต่ฟานิคไม่เห็นด้วย เพราะนับถือศาสนาต่างกัน จึงยังรั้งรออยู่ไม่ตอบตกลง

ขณะนั้น วิชเยนทร์ฝรั่งชาติกรีก นับถือศาสนาคริสเตียน เกิดมาติดพันและรักใคร่อยู่กับนางมารีกีมาร์ จนกระทั่งลืมนางเม้ยถิ่นหญิงมอญคนรักเก่า เมื่อเม้ยถิ่นทราบเรื่องจึงนำความไปฟ้องหลวงสรศักดิ์ และขอความร่วมมือให้ช่วยกันแยกวิชเยนทร์กับมารีกีมาร์ แต่หลวงสรศักดิ์ไม่ตกลง เพราะไม่ชอบวิธีการที่ไม่ถูกต้อง เม้ยถิ่นจึงมาเจรจากับมารีกีมาร์ด้วยตัวเอง แต่ไม่สำเร็จ เกิดดาลโทสะวิวาทกัน ถึงขั้นเข้าทำร้ายนางมารีกีมาร์ หลวงสรศักดิ์มาขัดขวางไว้ทัน นางเม้ยถิ่น

จึงหลบหนีไป

ในที่สุดวิชเยนทร์ก็ยอมเปลี่ยนศาสนามานับถือคริสตัง จึงได้แต่งงานกับนางมารีกีมาร์ สมความตั้งใจ.

ความขัดแย้งหลักของเรื่องเป็นความขัดแย้งระหว่างวิชเยนทร์กับฟานิคโดยมีสาเหตุมาจากศาสนาที่แตกต่างกัน

นาฏการหลักของเรื่อง คือ วิชเยนทร์ต้องการแต่งงานกับมารีกีมาร์ จึง สู่ขอมารีกีมาร์กับฟานิคผู้เป็นบิดาของนาง แต่ ฟานิคต้องการลูกเขยที่นับถือศาสนาเดียวกับตน จึงไม่ยอมยกมารีกีมาร์ให้กับวิชเยนทร์ ถ้าวิชเยนทร์ไม่ยอมเปลี่ยนศาสนา ผลของความขัดแย้ง คือ วิชเยนทร์ยอมเปลี่ยนศาสนามานับถือศาสนาเดียวกับครอบครัวของฟานิค

2.5 เรื่อง อสัญแดหวา

เรื่องย่อ

ระตูไอยะรังคะ ผู้ครองกรุงบาหลี ปรึกษากับตำมะหงง และ อำมาตย์ผู้ใหญ่ คิดจะยกกองทัพไปยึดเมืองชวาคืนจาก ระตูชวา โดยมอบหมายให้ตำมะหงงอยู่รักษาการณ์ที่กรุงบาหลี และคอยส่งกำลังไปช่วย

เมื่อระตูชวาทราบว่า ไอยะรังคะยกทัพมา ก็วางแผนโอบล้อม ในที่สุดก็จับตัวไอยะรังคะได้สำเร็จ และ เตรียมจะนำตัวไปถวายเจ้าศรีวิชัย

วิญญาณประไหมสุหรีแห่งศรีวิชัย มาเข้าฝันระเด่นจินตนาราชธิดาว่า เชลยที่ชื่อ ไอยะรังคะนั้น คือเนื้อคู่ ให้คิดหาทางช่วยเหลือให้เป็นอิสระ และมาเข้าฝันไอยะรังคะว่า เนื้อคู่คือระเด่นจินตนาจะมาช่วยเหลือ เมื่อระเด่นจินตนาตื่นขึ้น จึงปรึกษากับบาหยันพี่เลี้ยง บาหยันจึงไปพาไอยะรังคะให้มาพบกับระเด่นจินตนา เมื่อได้พบกันก็เกิดความรักขึ้น ไอยะรังคะจึงพาระเด่นจินตนาหนีไปด้วยกัน ระหว่างทางได้พบกับกองทัพบาหลีที่ตำมะหงงยกมาช่วย จึงย้อนกลับมารบชวา ได้ชัยชนะระตูชวาตายในที่รบ ไอยะรังคะจึงขึ้นปกครองชวา

ระตูศรีวิชัยทรามเรื่อง จึงยกกองทัพศรีวิชัยมายังชวา ขณะทำการรบ ระตูศรีวิชัยพลาดท่าถูกจับตัวได้ ไอยะรังคะจะประหาร แต่ระเด่นจินตนาขอชีวิตไว้ ไอยะรังคะจึงยอม ปล่อยให้กลับไปปกครองศรีวิชัยตามเดิม.

ความขัดแย้งหลักของเรื่องเป็นความขัดแย้งระหว่างไอยะรังคะกับระตูศรีวิชัยโดยมีสาเหตุมาจาก ความต้องการเอกราช

นาฏการหลักของเรื่อง คือ ไอยะรังคะต้องการดินแดนชวาคืนจากระตูชวาจึงยกกองทัพมารบกับชวา แต่ระตูศรีวิชัยไม่ต้องการให้อาณาจักรชวาซึ่งอยู่ใต้การปกครองของตนต้องตกเป็นของไอยะรังคะ จึงยกกองทัพมารบกับไอยะรังคะผลของความขัดแย้ง คือ ไอยะรังคะได้รับชัยชนะในการทำสงคราม

2.6 เรื่อง วิสุทธิราชเทวี

เรื่องย่อ

บุเรงนองจับตัวท้าวเมกุฏสุทธิวงศ์ไปไว้หงสาวดี และ แต่งตั้งให้วิสุทธิราชเทวี เป็นผู้ปกครองเชียงใหม่ ด้วยหวังว่าต่อไปภายหน้าจะอภิเษกกับธาราเม็งราชโอรสของบุเรงนอง แล้วพม่าก็จะได้ครอบครองดินแดนลานนาไว้ได้ทั้งหมด

แต่วิสุทธิราชเทวีนั้นเป็นคู่รักของพญากมล เจ้าเมืองเชียงแสน ซึ่งขณะนั้นกำลังหลบหนีพม่า ไปซ่อนตัวอยู่กับพวกยางแดง ครั้งหนึ่งพญากมลได้ลอบเข้ามาพบกับวิสุทธิราชเทวี และชวนหนีแต่วิสุทธิราชเทวีไม่ยอมไป เพราะเป็นห่วงประชาชน พญากมลจึงหนีไปแต่เพียงผู้เดียว

ต่อมา บุเรงนองได้เกณฑ์กำลังจากเชียงใหม่ให้ไปช่วยทำสงครามกับเวียงจันทน์แต่เชียงใหม่ไม่ส่งกำลังไปช่วย อ้างว่า ไม่มีชายฉกรรจ์พอที่จะเกณฑ์ทัพได้ ภายหลังเมื่อบุเรงนองตัดสินใจจะตีอยุธยา จึงขอกำลังจากเชียงใหม่อีก ครั้งนี้วิสุทธิราชเทวีจำเป็นต้องยอมร่วมมือด้วย

บุเรงนองจับตัวพญากมลได้ จะประหารชีวิต แต่วิสุทธิราชเทวีขอชีวิตไว้ บุเรงนองก็ยอมยกให้ แต่เอาตัวพญากมลไปไว้ยังหงสาวดีเป็นตัวประกัน วิสุทธิราชเทวีเสียใจมาก แต่ทำอะไรไม่ได้

จึงยึดเอาพระรัตนตรัยเป็นที่พึ่ง.

ความขัดแย้งหลักของเรื่องเป็นความขัดแย้งระหว่างวิสุทธิราชเทวีกับบุเรงนองโดยมีสาเหตุมาจากความต้องการเอกราช

นาฏการหลักของเรื่อง คือ วิสุทธิราชเทวีต้องการให้ประชาชนชาวเชียงใหม่ได้อยู่อย่างร่มเย็นเป็นสุข จึงต้องตัดสินใจเสียสละประโยชน์สุขส่วนตน ส่วนบุเรงนองต้องการรวบรวมดินแดนลานนาทั้งหมดให้เป็นของพม่า จึงพยายามป้องกันไม่ให้มีผู้กระด้างกระเดื่อง และ พยายามพิสูจน์ความซื่อสัตย์ของเชียงใหม่ตลอดเวลา ผลของความขัดแย้ง คือวิสุทธิราชเทวีจำต้องยินยอมตามความต้องการของบุเรงนอง

2.7 เรื่อง ศรีปราชญ์

เรื่องย่อ

ศรีปราชญ์ถูกเนรเทศจากอยุธยา มาอยู่กับพระยานครฯ ที่เมืองนครศรีธรรมราช ด้วยข้อหาลักลอบติดต่อกับท้าวศรีจุฬาลักษณ์

พระยานครฯ เป็นชายเจ้าชู้ มีภรรยาหลายคน ขณะนั้นกำลังติดใจหญิงสาวคนหนึ่ง ชื่อตาด แต่ตาดไม่ปลงใจรักตอบ จึงคิดผูกคอตาย เผอิญศรีปราชญ์ผ่านมาพบเข้า จึงห้ามปรามไว้ ในที่สุด ตาดจึงยอมตกเป็นของพระยานครฯ ในคืนวันหนึ่ง

หลังจากนั้น ขณะที่ศรีปราชญ์กำลังเขียนโคลงถึงศรีจุฬาลักษณ์ ตาดผ่านมาเห็น เมื่ออ่านแล้วเกิดติดใจ จึงขอจากศรีปราชญ์เอาเก็บไว้อ่าน หม่อมนุ้ยรู้เรื่อง เข้าใจผิดคิดว่าตาดรับเพลงยาวจากศรีปราชญ์ ด้วยความหึงหวงจึงนำความไปฟ้องพระยานครฯ พระยานครโกรธสั่งเฆี่ยนตาด เมื่อศรีปราชญ์อธิบายความจริงให้ทราบ พระยานคร์ฯ ก็ไม่เชื่อ กลับโกรธหนักขึ้น ถึงกับสั่งประหารศรีปราชญ์ ก่อนที่เพชฌฆาตจะลงดาบ ศรีปราชญ์ได้เขียนโคลงสาปแช่งพระยานครฯไว้ว่าให้ตายด้วยคมดาบเล่มเดียวกัน.

ความขัดแย้งหลักของเรื่องเป็นความขัดแย้งระหว่างศรีกับพระยานครโดยมีสาเหตุมาจากความเข้าใจผิดเรื่องความรัก

นาฏการหลักของเรื่อง คือ ศรีมีความสนิทสนมและเห็นใจในชะตากรรมของตาด จึงพบปะพูดคุยกันเสมอ แต่พระยานครเข้าใจผิดคิดว่าศรีและตาดเป็นชู้กัน จึงสั่งลงโทษตาด และสั่งประหารศรี ผลของความขัดแย้ง คือ พระยานครกำจัดศรีได้สมความตั้งใจ

2.8 เรื่อง <u>พระเจ้าอู่ทอง</u>

<u>เรื่องย่อ</u>

เจ้าครามแห่งเมืองสุพบุรี เห็นว่าสุโขทัยอ่อนกำลังลง และ มอญเริ่มมีอำนาจมากขึ้น เกรงว่าไทยจะลำบาก จึงคิดผูกไมตรีกับท้าวอู่ทอง โดยปลอมตัวเป็นวณิพกเข้าไปสืบความคิดของท้าวอู่ทองในเรื่องมอญก่อน

ระหว่างทางได้พบกับพระงั่ว และ นางเอื้องทิพย์ บุตรธิดาของท้าวอู่ทอง เจ้าครามได้ช่วยให้ทั้ง 2 คน ปลอดภัยจากการคุกคามของมอญ พระงั่ว และ นางเอื้องทิพย์ จึงชวนเจ้าครามไปหาท้าวอู่ทอง เมื่อท้าวอู่ทองทราบว่าเจ้าครามเป็นใคร ก็ยินดี และพร้อมจะผนึกกำลังกันปราบมอญ

คืนหนึ่งเจ้าครามปีนเข้าหานางเอื้องทิพย์ และ ลักลอบได้เสียกัน ท้าวอู่ทอง กับพระมหาเทวียอมยกโทษให้ แต่ก็ลำบากใจ เพราะพระเจ้าแสนเมืองมิ่ง แห่งมอญ ได้มาเจรจาสู่ขอนาง-เอื้องทิพย์ให้แก่ เกียรติพงศ์บุตรชาย เมื่อทราบว่าท้าวอู่ทองยกลูกสาวให้เจ้าคราม แห่งสุพบุรีแล้ว ก็โกรธ ประกาศจะยกกองทัพมาทำสงครามด้วย

ผลสงคราม ปรากฏว่า มอญแพ้แตกหนีไป ท้าวอู่ทองจึงแต่งตั้งให้เจ้าครามปกครองอู่ทอง และพระงั่วปกครองสุพรรณบุรี ต่อมาท้าวอู่ทองคนใหม่คือ เจ้าคราม ได้สร้างกรุงศรีอยุธยาขึ้นให้เป็นศูนย์รวมของชาติไทย.

ความขัดแย้งหลักของเรื่องเป็นความขัดแย้งระหว่างเจ้าราม กับพระเจ้าแสนเมืองมิ่ง โดยมีสาเหตุมาจากความต้องการรวมชาติให้เป็นปึกแผ่น

นาฏการหลักของเรื่อง คือ เจ้าราม ต้องการรวมลพบุรีกับอู่ทองเข้าด้วยกันจึงปลอมตัวเข้าเมืองอู่ทอง และได้นางเอื้องทิพย์ธิดาเจ้าอู่ทองเป็นภรรยา แต่ พระเจ้าแสนเมืองมิ่ง ต้องการให้นางเอื้องทิพย์เป็นชายาของเกียรติพงศ์ผู้เป็นบุตร จึงยกกองทัพมาทำสงครามกับอู่ทอง ผลของความขัดแย้ง คือ มอญพ่ายแพ้ เจ้าราม ได้ปกครองเมืองอู่ทองต่อไป

2.9 เรื่อง ไอร์ลังคะ

เรื่องย่อ

ในขณะที่พระเจ้าไอร์ลังคะกำลังรวบรวมชวาให้เป็นปึกแผ่นนั้น นางราภาษสี วิชัย และภิษมะ เจ้าสามเมือง ได้รวมกำลังกันต่อต้านไอร์ลังคะ โดยนางราภาษสีวางแผนให้ภิษมะกำบังตัวไปสะกดจิตพานางจินตนามเหลือของไอร์ลังคะมาเป็นตัวประกัน ในขณะที่ไอร์ลังคะเดินทางไปตรวจราชการที่บาหลี

เมื่อไอร์ลังคะรู้ข่าวว่า จินตนาหายไป ก็ยกกองทัพใหญ่ติดตามทันที ตัวไอร์ลังคะกับพี่เลี้ยงสองคน คือ ประสันตาและปูนตา ปลอมตัวปะปนไปกับพวกละครเร่ จนได้พบนางจินตนา แต่เกิดระแวงนางจินตนา จึงบริภาษนาง และ ต่อสู้กับภิษมะ ส่วนวิชัย และ นางราภาษสี ฉวยโอกาสนั้นพาตัวนางจินตนาไปซ่อนเสีย และบังคับให้นางเขียนหนังสือถึงไอร์ลังคะห้ามไม่ให้ยกกองทัพตามมา มิฉะนั้นนางจะเป็นอันตราย

ไอร์ลังคะได้ทราบความจริงจากภิษมะว่า นางจินตนาบริสุทธิ์ จึงติดตามมา เมื่อได้รับสารก็ไม่ยอมหยุด เพราะเห็นแก่บ้านเมืองมากกว่า จึงยกกองทัพต่อไป นางราภาษสี และ วิชัย จะจับนางจินตนาฆ่า แต่นางจินตนาชิงแทงตัวเองเสียก่อน ในที่สุด ไอร์ลังคะสามารถมีชัยชนะศัตรู และช่วยชีวิตนางจินตนาไว้ได้ทัน.

ความขัดแย้งของเรื่องเป็นความขัดแย้งระหว่างไอร์ลังคะกับนางราภษสีและพันธมิตร โดยมีสาเหตุมาจากความต้องการรวบรวมประเทศให้เป็นปึกแผ่น

นาฏการหลักของเรื่อง คือ ไอร์ลังคะต้องการรวบรวมดินแดนชวาให้มั่นคงจึงทำสงครามเพื่อปราบปรามผู้ที่กระด้างกระเดื่อง แต่นางราภษสีและพันธมิตร ต้องการปกครองดินแดนของตนเองโดยไม่เกี่ยวข้องกับไอร์ลังคะ จึงลักพาระเด่นจินตนาไปเป็นตัวประกันเพื่อป้องกันการรุกรานจากไอร์ลังคะ ผลของความขัดแย้ง คือ ไอร์ลังคะได้รับชัยชนะสามารถรวมอาณาจักรชวาสำเร็จ

2.10 เรื่อง สมิงทอ

เรื่องย่อ

สมิงทอ มอญหนุ่มเคยบวชเป็นพระมีชื่อเสียง เมื่อลาสิกขาบทแล้ว คิดจะกอบกู้เอกราชให้แก่มอญ จึงไปขอความร่วมมือกับพระยาทะละนายกองช้างหงสาวดี พระยาทะละตกลงร่วมมือแต่วางแผนซ้อนกลหลอกใช้สมิงทอ เมื่อพระยาทะละจับตัวเจ้ามองชวยที่เมืองหงสาวดีได้ กำลังจะตั้งตัวเป็นใหญ่ มิยายเล่มลูกสาวของพระยาทะละเอง ได้เปิดประตูเมืองรับสมิงทอเข้ามา พระยาทะละจึงต้องเชิญให้สมิงทอขึ้นเป็นผู้ปกครอง

สมิงทอได้ส่งทูตไปขอพระราชธิดาพระเจ้าอยู่หัวบรมโกษ แต่ถูกปฏิเสธ จึงส่งทูตไปขอพระราชธิดาเจ้าเชียงใหม่ เจ้าเชียงใหม่ยินยอม ส่งนางเทพลีลามาให้เป็นชายา พระเจ้าทอหลงใหลนางเทพลีลามาก ทำให้นางมิยายเล่มหึงหวง จึงเกิดวิวาทกัน พระเจ้าทอโกรธถึงกับขับไล่และทุบตีนางมิยายเล่ม นางมิยายเล่มนำความมาฟ้องพระยาทะละผู้เป็นบิดา พระยาทะละจึงวางอุบายปล่อยข่าวว่ามีช้างเผือก แล้วเชิญให้พระเจ้าทอออกคล้องช้าง เมื่อพระเจ้าทอออกจากเมืองแล้ว พระยาทะละก็ยึดเมือง สมิงทอกับนางเทพลีลาจึงต้องเดินทางไปอาศัยเจ้าเชียงใหม่

ต่อมา สมิงทอคิดจะยึดหงสาวดีคืน จึงขอกำลังพระเจ้าเชียงใหม่ไปรบ แต่ก็ต้องพ่ายแพ้กลับมา เมื่อสมิงทอขอกำลังทหารอีกเป็นครั้งที่สอง พระเจ้าเชียงใหม่จึงไม่ตกลง สมิงทอเห็นว่าไทยน่าจะช่วยเหลือในเรื่องนี้ได้ จึงออกเดินทางเพื่อสะสมกำลัง แต่ระหว่างทางสมิงทอถูกพม่าลอบฆ่าตาย.

ความขัดแย้งหลักของเรื่องเป็นความขัดแย้งระหว่างสมิงทอกับพระยาทะละโดยมีสาเหตุมาจากการแย่งชิงความเป็นใหญ่

นาฏการหลักของเรื่อง คือ สมิงทอต้องการให้มอญได้มีเอกราช พ้นจากการถูกกดขี่จากพม่า จึงขอความร่วมมือกับพระยาทะละ แต่พระยาทะละต้องการเป็นใหญ่แต่เพียงผู้เดียว จึงวางแผนกำจัดสมิงทอ ผลของความขัดแย้ง คือ สมิงทอได้รับชัยชนะพม่าในขั้นต้น แต่ภายหลังต้องหลบหนีไปเพราะเสียรู้พระยาทะละ

2.11 เรื่อง ฟ้ารั่ว

เรื่องย่อ

มะกะโท พ่อค้าชาวไทยใหญ่ กับน้องชาย ชื่อ มักกะตา คิดจะรวบรวมคนไทยในเมาะตะมะต่อสู้กับพม่าที่ปกครองอยู่ โดยได้รับความร่วมมือจาก เมาทะละ และ พรรคพวกชาวมอญ

อะลิมามางเจ้าเมืองเมาะตะมะ มาสู่ขอนางอุ่นเรือน น้องสาวมะกะโทไปเป็นภรรยา แต่ อุ่นเรือนนั้นรักใคร่อยู่กับเมาทาละ มะกะโทจึงขอร้องให้ทั้งสองคนเสียสละ เพื่อประโยชน์ของบ้านเมือง อุ่นเรือนจึงต้องไปเป็นภรรยาของอะลิมามาง

ส่วนมะกะโทได้เดินทางมายังกรุงสุโขทัย เพื่อขอกำลังจากพระรามคำแหง เมื่อพระรามคำแหงทราบเรื่องราวก็ตอบตกลง ในระหว่างที่มะกะโทพักอยู่ที่กรุงสุโขทัยนั้น ได้เกิดความรักกับนางเทพสุดาสร้อยดาว พระธิดาของพระรามคำแหง เมื่อพระมเหษีทราบเรื่องก็ไม่พอใจ แต่พระรามคำแหงเห็นว่ามะกะโทเป็นคนดีมีอนาคต จึงยินยอมและจัดการอุปภิเษกให้ พร้อมทั้งอนุญาตให้เดินทางกลับเมาะตะมะได้

เมื่อมาอยู่ที่เมาะตะมะ นางอุ่นเรือนได้ไปมาหาสู่อยู่เสมอ ทำให้อะลิมามางไม่พอใจ เพราะทราบว่ามะกะโทกำลังรวบรวมผู้คนอยู่ อะลิมามางจึงสั่งจับกุมตัวมะกะโท แต่อะลิมามางต้องพ่ายแพ้แก่พวกมะกะโท จึงถูกฆ่าตาย

เมื่อมะกะโท ตั้งตัวเองขึ้นเป็นใหญ่ในเมาะตะมะแล้ว พระรามคำแหงได้พระราชทานนามให้ว่า พระเจ้าฟ้ารั่ว.

ความขัดแย้งหลักของเรื่องเป็นความขัดแย้งระหว่างมะกะโทกับอะลิมามางโดยมีสาเหตุมาจากการที่อะลิมามางใช้อำนาจที่เหนือกว่ากดขี่ข่มเหงชาวไทยใหญ่

นาฏการหลักของเรื่อง คือ มะกะโทต้องการให้ชาวไทยใหญ่ และชาวมอญมีอิสรภาพ จึงรวบรวมผู้คนเพื่อต่อต้านพม่า แต่อะลิมามางไม่ต้องการให้มะกะโทมีกำลังอำนาจมาก จึงสั่งจับกุมตัวมะกะโท ผลของความขัดแย้ง คือ ไทยใหญ่และมอญมีชัยชนะพม่า มะกะโทได้เป็นผู้นำชาวไทยใหญ่และมอญต่อไป

2.12 เรื่อง คำไข่น้อย

เรื่องย่อ

เจ้าแก้วคำไข่น้อย ผู้ปกครองเมืองเสอู แคว้นแสนหวี รักใคร่ชอบพอกับนางกัญญา ทำให้คำนันซึ่งหลงรักนางกัญญาอยู่ก่อน ไม่พอใจ ดังนั้น เมื่อราชทูตพม่า เดินทางมาทวงเครื่องราชบรรณาการ คำนันจึงเริ่มแผนการทำลายเจ้าแก้วคำไข่น้อย โดยนำความลับของบ้านเมืองไปบอกแก่ราชทูตพม่า และ ขอกำลังสนับสนุนในการก่อกบฏจากพม่า ราชทูตพม่าก็ตกลงให้ความช่วยเหลือ

คำจอญาติของคำนันทราบเรื่องก็ทักท้วง แต่ในที่สุดขัดเพื่อนไม่ได้ก็ยอมร่วมมือด้วย เมื่อยึดเมืองเสอูได้ คำนันก็ส่งคนติดตามเจ้าแก้วคำไข่น้อยซึ่งหนีไป ส่วนนางกัญญาได้วางแผนกับพี่เลี้ยงชื่อบุญตา ในการที่จะทำให้คำนัน และคำจอ แตกแยกกันเอง

พระยาพิษณุโลก ได้นำรับสั่งของสมเด็จพระนเรศวรมาแจ้งแก่เจ้าแก้วคำไข่น้อยว่า ไทยจะสนับสนุนกำลังทหารในการยึดเมืองเสอูคืน เจ้าแก้วคำไข่น้อยพร้อมกับกองทัพไทย จึงเดินทางกลับเสอู และ สามารถเอาชนะกบฏได้สำเร็จ

เมื่อเจ้าแก้วคำไข่น้อยพบกับนางกัญญา ด้วยความเข้าใจผิด จึงบริภาษนาง นางกัญญาเสียใจจึงเอามีดแทงตัวเองจะให้ตาย แต่เมื่อเจ้าแก้วคำไข่น้อยได้ทราบความจริงจากบุญตา ก็สามารถแก้ไขได้ทันท่วงที.

ความขัดแย้งหลักของเรื่องเป็นความขัดแย้งระหว่างเจ้าแก้วคำไข่น้อยกับคำนันโดยมีสาเหตุมาจาก ทั้งสองรักผู้หญิงคนเดียวกัน

นาฏการหลักของเรื่อง คือ เจ้าแก้วคำไข่น้อยต้องการแย่งชิงเมืองเสอคืนจากคำนัน จึงขอกองทัพทหารจากกรุงศรีอยุธยาขึ้นไปปราบกบฏ ส่วนคำนันต้องการได้นางกัญญามาเป็นของตน จึงขอกำลังสนับสนุนจากพม่า และก่อการกบฏขึ้น ผลของความขัดแย้ง คือเจ้าแก้วคำไข่น้อยได้รับชัยชนะปราบกบฏคำนันได้สำเร็จ

2.13 เรื่อง <u>เจ้าองค์หล่อ</u>

<u>เรื่องย่อ</u>

เมื่อเจ้าเวียงจันทน์สวรรคต พระยาเมืองแสน ขุนนางผู้หนึ่งก่อการกบฏขึ้น พระราชเทวีจึงสั่งให้ เจ้าองค์หล่อราชโอรส หลบหนีออกจากเวียงจันทน์ เพื่อจะได้มีโอกาสกลับมาแก้มือในภายหลัง เจ้าองค์หล่อจึงฝากพระราชเทวี และน้องชายชื่อเจ้าหน่อกษัตริย์ ไว้กับนางสร้อยทองคู่หมั้น แล้วหลบหนีไปทางเมืองญวน ได้พบปะกับลองเยือง และ วันอาย ชาวญวน จึงพักอาศัยอยู่ด้วย จนเกิดความรักกับนางวันอาย ทำให้ลองเยืองผู้ที่หลงรักวันอายอยู่ เสียใจมาก แต่ลองเยืองก็ตัดใจได้

ทางเวียงจันทน์ พระยาเมืองแสนได้ขอให้พระราชเทวี ยอมเป็นภรรยาของตน แต่พระราชเทวีไม่ยอม ขอผัดผ่อนไปก่อน เมื่อขุนวังทราบความจึงเชิญเสด็จพระราชเทวีและหน่อกษัตริย์หลบหนีไปยังจำปาศักดิ์ ต่อมาพระราชเทวีทราบว่า เจ้าองค์หล่ออาศัยอยู่กับพวกญวน และได้หญิงชาวญวนเป็นเมีย จึงเสด็จไปหา เมื่อได้เห็นกับตาว่าเป็นความจริง ก็โกรธ ประกาศตัดขาด แล้วเสด็จกลับเมืองจำปาศักดิ์

ฝ่ายพระยาเมืองแสน เมื่อไม่สมหวังในพระราชเทวี ก็หันมาสนใจนางสร้อยทอง แต่นางไม่ยอม และ นางแว่นแก้วเมียของพระยาเมืองแสนมาขัดขวาง นางสร้อยทองจึงรอดตัว ต่อมาเจ้าองค์หล่อ และญวนทั้งหลาย ได้ก่อความวุ่นวายขึ้นในเวียงจันทน์ ในที่สุดจับตัวพระยาเมืองแสนได้ เมื่อหมดเรื่องแล้ว เจ้าองค์หล่อจึงให้คนไปเชิญเสด็จพระราชเทวี กับเจ้าหน่อกษัตริย์กลับเมือง

พร้อมทั้งแนะนำนางสร้อยทอง กับ นางวันอาย ให้รู้จักกัน เมื่อทราบความจริง นางวันอายโกรธมาก ไม่ยอมอยู่เวียงจันทน์ต่อไป เดินทางกลับทันที เจ้าองค์หล่อจึงได้อยู่กับนางสร้อยทอง.

ความขัดแย้งหลักของเรื่องเป็นความขัดแย้งระหว่าง เจ้าองค์หล่อ กับ พระยาเมืองแสน โดยมีสาเหตุมาจาก พระยาเมืองแสนก่อการกบฏ

นาฏการหลักของเรื่อง คือ เจ้าองค์หล่อต้องการแย่งชิงอำนาจคืนจากพระยาเมืองแสน จึงรวบรวมผู้คนยกกำลังกลับมาต่อสู้กับพระยาเมืองแสน ผลของความขัดแย้ง คือ พระยาเมืองแสนพ่ายแพ้ เจ้าองค์หล่อจึงได้สืบราชสมบัติเวียงจันทน์ต่อไป

2.14 เรื่อง เฉกอะหมัด

เรื่องย่อ

เฉกอะหมัด พ่อค้าชาวเมืองกุมี แห่งเปอร์เซีย ชักชวนน้องชายชื่อ มหะหมัดสะอิด เดินทางมาค้าขายยังกรุงศรีอยุธยา เมื่อเดินทางมาถึง ได้พบปะจมื่นศรีสรลักษณ์ รู้จักชอบพอกัน ทำให้ได้รู้จักกับ คุณเชย ผู้เป็นญาติกับหม่อมคนหนึ่งของพระศรีศิลป์ จึงเกิดความรักใคร่กัน

วันหนึ่ง จมื่นศรีสรลักษณ์ได้นำพระราชโองการจากพระศรีศิลป์ มาแจ้งให้เฉกอะหมัดทราบว่า ทรงแต่งตั้งให้ ยามาดา อาสาญี่ปุ่น และ เฉกอะหมัด เข้ารับราชการในกรมท่า

ต่อมา เกิดกบฏสลัดญี่ปุ่นขึ้น ชีฟันกุ หัวหน้ากบฏจับตัวพระศรีเสาวภาคไปญี่ปุ่น และ บังคับให้พระศรีเสาวภาคเขียนสารถึงเมืองไทย ให้ส่งค่าไถ่มาแลกตัวพระองค์ เมื่อได้พระศรีเสาวภาคคืนแล้ว จมื่นศรีสรลักษณ์เห็นว่ากษัตริย์อ่อนแอ จึงคิดจะเปลี่ยนแผ่นดินใหม่ ให้พระศรีศิลป์ลาสิกขาบทมาขึ้นครองราชย์แทน โดยขอความร่วมมือจากยามาดา และ เฉกอะหมัด ยามาดายินดีร่วมมือ แต่เฉกอะหมัด ไม่ต้องการยุ่งเกี่ยวกับการเมือง จึงไม่ตอบตกลง

เมื่อก่อการสำเร็จแล้ว พระศรีศิลป์ขึ้นครองราชย์ ทรงพระนามว่า พระเจ้าทรงธรรม ในระยะนั้น มหะหมัดสะอิดได้ชักชวนเฉกอะหมัดให้เดินทางกลับเปอร์เซีย แต่เฉกอะหมัดตัดสินใจอยู่ที่อยุธยากับคุณเชย มหะหมัดสะอิดจึงเดินทางกลับแต่เพียงผู้เดียว

ภายหลังที่เฉกอะหมัด และ คุณเชยแต่งงานกันแล้ว ญี่ปุ่นได้ก่อการกบฏขึ้นอีกครั้ง คราวนี้

เฉกอะหมัด ร่วมมือกับหมื่นศรีสรลักษณ์ต่อสู้กับกบฏจนได้รับชัยชนะ พระเจ้าทรงธรรมจึงแต่งตั้งหมื่นศรีสรลักษณ์เป็นพระยากลาโหม และแต่งตั้งเฉกอะหมัด เป็นเจ้าพระยาสมุหนายกรัตนาธิบดี.

ความขัดแย้งหลักของเรื่องเป็นความขัดแย้งระหว่างเฉกอะหมัดกับผู้ก่อการกบฏโดยมีสาเหตุมาจากความจงรักภักดีของเฉกอะหมัด

นาฏการหลักของเรื่อง คือ เฉกอะหมัดต้องการให้แผ่นดินไทยที่ตนมาอาศัยอยู่มีความสงบสุข จึงร่วมมือกับคนไทยปราบปรามกบฏ ผลของความขัดแย้ง คือ กบฏพ่ายแพ้ไป และเฉกอะหมัดมีความดีความชอบได้รับพระราชทานยศเป็นเจ้าพระยาสมุหนายกรัตนาธิบดี

2.15 เรื่อง จามครวญ

เรื่องย่อ

เลโฮอันหวั่งเต๊ เจ้าญวน เข้ายึดครองจามเหนือ และจามกลางไว้ได้ และ ส่งบุนนางสามคน คือ ลืออูเกตอง วันเตรือง และ เบียนฮาย มาปกครอง ทำให้พระเจ้าอินทรวรมัน และพระมเหษีเกศรี ต้องอพยพไปอยู่ที่เมืองเกาฐาน ทางใต้ของจัมปา จามตอนใต้

เจ้าวิชัยศรี ข้าราชการการจาม ซึ่งหลบหนีมากับพระเจ้าอินทรวรมันด้วย ได้ปลอมตัวเป็นปัญจาพ่อค้า ไปยังเมืองวิชัยที่คนของญวนทั้งสามปกครองอยู่ โดยมีแผนการณ์ทำให้บุนนางญวนทั้งสามแตกแยกกันเอง ในที่สุดก็เป็นผลสำเร็จ ลืออูเกตอง กำจัด วันเตรือง และ เบียนฮายได้ตามความต้องการของเจ้าวิชัยฯ ต่อจากนั้น ลืออูเกตองได้ขอให้เจ้าวิชัยฯมาช่วยทำราชการ เพราะลืออูเกตองคิดจะครอบครองจาม โดยไม่ขึ้นแก่ญวนอีกต่อไป

ฝ่ายนางบุหงา คนรักของวิชัยศรี ได้อาสาพระมเหษีเกศรีติดตามวิชัยศรี มาสืบความคืบหน้า แต่ถูกจับได้ ลืออูเกตองสงสัยว่า บุหงาและวิชัยจะรู้จักกัน แต่วิชัยลวงว่า เคยได้นางเป็นเมีย ต่อมาเบื่อ จึงเลิกกัน แต่ว่านางไม่ยอมกลับติดตามมา ลืออูเกตองหายสงสัย และจะรับนางไว้เป็นเมียของตนเอง แต่นางบุหงาเล็ดลอดหนีกลับเมืองเกาฐานได้สำเร็จ ลืออูเกตองยกกองทัพตามมา ส่งข่าวให้พระเจ้าอินทรวรมันออกไปรับตน พระเจ้าอินทรวรมันเสียพระทัยมากพระลมกำเริบ และสวรรคต ฝ่ายเจ้าวิชัยฯยกกองทัพติดตามลืออูเกตองมา และ จับตัวลืออูเกตองได้ จามจึงกลับเป็นอิสระอีกครั้งหนึ่ง

พระมเหษีเกศรี แต่งตั้งให้วิชัยขึ้นเป็นเจ้าปกครองจามต่อไป ส่วนพระนางได้ทำพิธีสตี ตายตามพระเจ้าอินทรวรมันไป.

ความขัดแย้งหลักของเรื่องเป็นความขัดแย้งระหว่างจามกับญวน โดยมีสาเหตุมาจากจามต้องการเอกราช และ อิสรภาพ

นาฏการหลักของเรื่อง คือ จามไม่ต้องการตกอยู่ภายใต้อำนาจของญวน จึงหาวิธีการต่อสู้เพื่อแย่งชิงอาณาจักรคืนจากญวน ผลของความขัดแย้ง คือ จามได้รับชัยชนะ เจ้าวิชัยข้าราชการจามผู้ดำเนินการต่อสู้กับญวน ได้เป็นกษัตริย์จามองค์ต่อไป

2.16 เรื่อง นางเสือง

เรื่องย่อ

นางเสือง ธิดาเจ้ากรุงสุโขทัย ได้หลบหนีอำนาจขอม มาอาศัยอยู่กับขุนบางกลางท่าว ที่เมืองบางยาง เมื่อขุนบางฯ ทราบว่า โขลญลำพงแม่ทัพขอมกำลังเกณฑ์แรงงานคนไทย ให้สร้างปราสาทหินอยู่ที่สุโขทัย ก็โกรธมาก แต่ขุนผาเมืองเจ้าเมืองราดและนางสิขรเทวี ซึ่งมาเยี่ยมเยือนในขณะนั้นด้วยได้ห้ามปรามไว้

นางเสืองมีคำสั่งให้นางคำหญิงคนสนิท ติดตามขอมไปสืบความเป็นไปที่สุโขทัย แต่นางคำถูกจับตัวได้ จึงถูกโขลญลำพงปลุกปล้ำในที่สุด ต่อมาเมื่อขุนบางฯ และ นางเสืองเดินทางมายังสุโขทัย นางคำได้เล่าเรื่องราวให้ฟังและฆ่าตัวตาย

ขุนบางฯเห็นคนไทยถูกขอมกดขี่ข่มเหง ก็ทนไม่ได้ จึงติดต่อรวมกำลังกับพ่อขุนอ้าย พ่อขุนยี่ พ่อขุนสาม และ พ่อขุนไส เพื่อต่อสู้ขับไล่ขอม และ ไปชวนพ่อขุนผาเมืองให้ร่วมด้วย ในชั้นต้นนั้นพ่อขุนผาเมืองไม่เห็นด้วย แต่ในที่สุดก็ยอมตกลง ทั้งที่นางสิขรฯชายาได้ทักท้วงห้ามปรามแล้ว ในที่สุดพ่อขุนผาเมืองก็สามารถขับไล่ขอมไปจากสุโขทัยได้สำเร็จ และ แต่งตั้งให้พ่อขุนบางฯ เป็นผู้ครองสุโขทัยโดยยกนาม "ศรีอินทราทิตย์" ที่ขอมประทานให้ตนเองนั้น ให้แก่พ่อขุนบางฯ.

ความขัดแย้งหลักของเรื่องเป็นความขัดแย้งระหว่างไทยกับขอมโดยมีสาเหตุมาจากความต้องการอิสรภาพและเอกราช

นาฏการหลักของเรื่อง คือ ขุนบางฯ และนางเสืองต้องการให้ไทยได้รับอิสรภาพจากการกดขี่ของขอม จึงขอความร่วมมือกับขุนผาเมือง เพื่อรวมกำลังต่อสู้กับศัตรู ผลของความขัดแย้ง คือ ไทยได้รับชัยชนะ

2.17 เรื่อง ศรีธรรมาโศกราช

เรื่องย่อ

เจ้าศรีธรรมา แห่งนครศรีธรรมราช ได้เชิญพระราชสาส์นของพระบิดาไปเจริญสัมพันธไมตรีกับระตูศรีวิชัย ในการไปครั้งนั้น ได้รู้จักกับกุสุมาพระธิดา อัศมาหราพระราชนัดดา และราเชนทร์ราชทูตอินเดีย ซึ่งมายังศรีวิชัยเพื่อติดต่อขอดินแดน

ศรีธรรมาได้ชอบพออยู่กับนางกุสุมา แต่เกิดวิวาทกับอัศมาหราซึ่งหลงรักกุสุมาอยู่ก่อน บังเอิญขณะนั้นมีข่าวว่า กองทัพโจฬะราชาจากอินเดีย กำลังยกไปตีเมืองนครฯ ศรีธรรมาจึงต้องเดินทางกลับบ้านเมือง ระตูศรีวิชัยได้สัญญาว่าจะส่งกองทัพตามไปช่วยรบ

กองทัพของศรีวิชัยนั้นมีอัศมาหราเป็นแม่ทัพ และมีกุสุมาซึ่งปลอมตัวเป็นชายติดตามมาด้วย เมื่อพบกับศรีธรรมา ศรีธรรมาจำได้จึงทักทายกัน โนรีคู่รักเก่าของศรีธรรมาใกรธหาเรื่องชวนวิวาท พอดีกับกองทัพศัตรูมาถึงเมือง จึงจำเป็นต้องยุติเรื่องส่วนตัว และ ร่วมกำลังกันต่อสู้

ระหว่างสงคราม กุสุมาเสียทีข้าศึก โนรีเข้าช่วยไว้ได้ แต่ตัวเองได้รับบาดแผลและสิ้นใจตาย ส่วนศรีธรรมาก็ช่วยชีวิตอัศมาหราไว้ อัศมาหราเห็นในน้ำใจ จึงยกกุสุมาให้ศรีธรรมา เมื่อสงครามยุติ และนครศรีธรรมราชเป็นฝ่ายชนะ กุสุมากับศรีธรรมาจึงได้แต่งงานกัน.

ความขัดแย้งหลักของเรื่องเป็นความขัดแย้งระหว่างนครศรีธรรมราชกับโจฬะราชา โดยมีสาเหตุมาจาก ความต้องการรักษาเอกราชให้คงอยู่

นาฏการหลักของเรื่อง คือ นครศรีธรรมราชไม่ต้องการตกอยู่ภายใต้การปกครองของอินเดีย จึงร่วมมือกับศรีวิชัยต่อต้านศัตรู แต่โจฬะราชาต้องการขยายอาณาเขตให้กว้างขวาง จึงยกกองทัพมาทำสงครามกับนครศรีธรรมราชผลของความขัดแย้ง คือ นครศรีธรรมราชได้รับชัยชนะ และเป็นทองแผ่นเดียวกับอาณาจักรศรีวิชัย

2.18 เรื่อง <u>พ่อขุนผาเมืองผู้เสียสละ</u>

<u>เรื่องย่อ</u>

ขุนผาเมืองนัดกับขุนร่วงไปไหว้พระธาตุจอมกิตติ ที่เมืองเชียงแสน จนกระทั่งขุนผาเมืองได้พบและรักกับนางเอื้องคำ หญิงชาวไทยเรือง ขณะที่ทั้งสองกำลังมีความสุขอยู่ด้วยกันนั้น ทางกรุงสุโขทัยได้เรียกตัวขุนผาเมืองกลับเพื่อไปอภิเษกกับธิดาขอม ขุนผาเมืองจึงให้นางเอื้องคำปลอมตัวเป็นชาย และ ติดตามไปด้วย

ในที่สุดพ่อขุนศรีนาวนำถม และ นางช่อทิพย์ พระบิดามารดา จับความจริงได้ จึงบังคับให้ขุนผาเมืองรับแต่งงานกับธิดาขอม และ สัญญาว่าจะดูแลนางเอื้องคำให้ นางเอื้องคำตกลงยินยอม ในงานอภิเษกพ่อขุนผาเมืองกับนางสิบรเทวีนั้น พระเจ้าอินทรวรมันกษัตริย์ขอม ได้พระราชทานนามแก่ขุนผาเมืองว่า "ศรีอินทราทิตย์"

หลังจากนั้น ขุนร่วง หรือ ขุนบางฯ แห่งเมืองบางยาง ได้มาเยี่ยมเยียนขุนผาเมือง พร้อม กับนำจดหมายของนางเสืองน้องสาวขุนผาเมืองมาให้ ความในจดหมายมีว่า นางเสืองจำเป็นต้องหลบหนีขอมมาอยู่กับขุนบางฯ เพราะพระบิดา และ มารดา สิ้นพระชนม์แล้ว, ขุนบางฯเห็นโอกาสเหมาะ จึงชวนขุนผาเมืองให้รวมกันต่อสู้กับขอม แต่ขุนผาเมืองไม่ร่วมมือด้วย เพราะเห็นว่าไทยยังไม่พร้อม

เมื่อขุนบางฯ และ นางเสือง ได้เห็นความลำบากของคนไทยที่สุโขทัย เนื่องจากถูกขอมกดขี่ จึงตัดสินใจรวบรวมคนไทยต่อสู้กับขอม ครั้งนี้ขุนผาเมืองตอบตกลง จึงรวมกำลังกันยกไปสุโขทัย ผลของสงคราม ปรากฏว่า ขุนผาเมืองสามารถขับไล่ขอมไปได้เป็นผลสำเร็จ และยกขุนบางฯ ขึ้นปกครองสุโขทัย พร้อมทั้งยกนาม "ศรีอินทราทิตย์" ให้ด้วย การกระทำครั้งนี้

ไม่เป็นที่พอใจของนางสิบรเทวี นางจึงตัดสินใจเดินทางกลับขอมไม่ยอมอยู่กับขุนผาเมืองอีกต่อไป ขุนผาเมืองจึงไปรับนางเอื้องคำมาอยู่ร่วมกัน

ความขัดแย้งหลักของเรื่องเป็นความขัดแย้งระหว่างขุนผาเมืองกับขอมโดยมีสาเหตุมาจากความต้องการอิสรภาพ และเอกราช

นาฏการหลักของเรื่อง คือ ขุนผาเมืองต้องการรักษาไมตรีระหว่างไทยกับขอมไว้ จึงยอมพลัดพรากจากนางเอื้องคำ และแต่งงานกับนางสิบรเทวี แต่เมื่อขอมกดขี่ข่มเหงคนไทยหนักขึ้น และขุนบางฯ กับนางเสือง มาขอความร่วมมือด้วย ขุนผาเมืองจึงยินยอมร่วมมือต่อสู้กับขอม ผลของความขัดแย้ง คือ ไทยได้รับชัยชนะ นางสิงบรเทวีจากไป ทำให้ขุนผาเมือง และ นางเอื้องคำได้กลับมาอยู่ด้วยกันอีกครั้ง

2.19 เรื่อง ชีสิน

เรื่องย่อ

พีล่อโก๊ะ ผู้ครองอาณาจักรน่านเจ้า ต้องการให้แคว้นใหญ่ทั้ง 6 แคว้น รวมกันเป็นอาณาจักรเดียวกัน จึงเชิญผู้ครองแคว้นทั้งหลายมาประชุม และเซ่นไหว้บรรพบุรุษ ในบรรดาเจ้าผู้ครองแคว้นที่มาประชุมนั้น มีเผ่ยหล่อตั๋ง เจ้าเมืองตั๋งก่านเจ้า สามีของนางชีสินรวมอยู่ด้วย ก่อนที่เผ่ยหล่อตั๋ง จะออกเดินทางนั้น นางชีสินได้มอบกำไลไว้ให้เผ่ยหล่อตั๋งติดตัวเป็นที่ระลึก

ในการประชุมครั้งนั้น ทหารของพีล่อโก๊ะได้วางแผนกำจัดเจ้าผู้ครองแคว้นทั้งหลายโดยวางเพลิงเผาเจ้าทุกๆคน และ พาพีล่อโก๊ะหนีออกมาได้ พีล่อโก๊ะจึงต้องรับผิดชอบในเหตุที่เกิดขึ้น โดยจัดการเชิญ ญาติวงศ์ของเจ้าทุก ๆแคว้นมารับศพกลับไป แต่ไม่มีใครจำศพเจ้าของตนได้ นอกจากนางชีสินที่จำกำไลได้ จึงรับศพเผ่ยหล่อตั๋งกลับไป

พีล่อโก๊ะรู้สึกพึงพอใจนางชีสิน จึงยกกองทัพตามมายังเมืองตั๋งก่านเจ้า แล้วขอให้นางชีสินไปอยู่ด้วย แต่นางไม่ยินยอม ในที่สุดจึงเกิดสงครามขึ้น พีล่อโก๊ะได้รับชัยชนะ เมื่อเข้าเมืองตั๋งก่านเจ้าได้ จึงทราบว่านางชีสินได้ฆ่าตัวตายเสียแล้ว.

ความขัดแย้งหลักของเรื่องเป็นความขัดแย้งระหว่างชีสินกับพิล่อโก๊ะ โดยมีสาเหตุมาจากความรักที่พิล่อโก๊ะมีต่อชีสิน

นาฏการหลักของเรื่อง คือ ชีสินไม่ต้องการตกเป็นของพิล่อโก๊ะ เพราะซื่อสัตย์ต่อสามีที่ตายจากไป จึงไม่ยอมรับไมตรีของพิล่อโก๊ะ แต่ พิล่อโก๊ะต้องการได้นางชีสินมาเป็นของตนมาก จึงยกกองทัพมาล้อมเมืองตั้งก่านเจ้าของชีสิน ผลของความขัดแย้ง คือนางชีสินฆ่าตัวตายเพื่อรักษาความรัก และเกียรติของนาง ทำให้พิล่อโก๊ะเสียใจมาก

3. <u>บทละครประวัติศาสตร์จินตนาการ</u> มีจำนวน 4 เรื่อง ได้แก่

3.1 เรื่อง <u>นักพงศา</u>

<u>เรื่องย่อ</u>

เมื่ออินทรวรมัน กษัตริย์ขอม เห็นนางบุษบงภรรยาของนักพงศาทหารเอกแห่งนครธม ก็เกิดความรัก คิดจะแย่งชิงมาเป็นของตน จึงวางแผนส่งนักพงศาเข้าป่าเพื่อหาทำเล และ ก่อสร้างเทวาลัยขึ้น นักพงศาจึงจำเป็นต้องทิ้งให้นางบุษบงภรรยาที่เพิ่งแต่งงานกัน อยู่ที่นครธมกับนางเกษรมารดาของนักพงศา

เมื่อนักพงศาเดินทางไปแล้ว อินทรวรมันจึงใช้นักแมน ให้ไปหลอกนางบุษบงเข้ามายังพระราชมณเฑียร เมื่อได้โอกาสอินทรวรมันก็เข้าเกี้ยวพาราสีและปลุกปล้ำ แต่พระมเหสีและนางเกษรเข้ามาขัดขวางไว้ทัน อินทรวรมันจึงสั่งให้คุมขังนางเกษรกับนางบุษบงไว้ จนกว่าจะตกลงยินยอม

ระหว่างที่นักพงศา ดำเนินการก่อสร้างอยู่นั้น ได้รู้จักกับนางศรีเนตร์ นางศรีเนตร์หลงรักนักพงศา แต่นักพงศาไม่สนใจ ต่อมา นักพงศารู้ข่าวเรื่องนางบุษบงก็โกรธ จึงรวมพรรคพวกเดินทางกลับนครธม ต่อสู้กับนักแมนจนสามารถบุกเข้าไปในพระราชมณเฑียรได้

ขณะนั้นเป็นเวลาเดียวกับที่อินทรวรมันกำลังปลุกปล้ำนางบุษบงอยู่ นางบุษบงไม่ยินยอมเอามีดแทงตัวเองจนตาย อินทรวรมันเสียใจมากจนถึงกับฟันเพื่อน เมื่อนักพงศามาถึงโกรธมากจะฆ่าอินทรวรมันเสีย แต่นางเกษรห้ามไว้ นักพงศาจึงยอมไว้ชีวิต.

ความขัดแย้งหลักของเรื่องเป็นความขัดแย้งระหว่างอินทรวรมันกับนักพงศา โดยมีสาเหตุมาจากการที่ชายทั้งสองมีความรักในหญิงคนเดียวกัน

นาฏการหลักของเรื่อง คือ อินทรวรมันต้องการนางบุษบงภรรยานักพงศา มาเป็นภรรยาของตน จึงหาวิธีแยกบุษบงและนักพงศาจากกัน และ บังคับขู่เข็ญนางบุษบง แต่นางบุษบงไม่ยินยอม จึงฆ่าตัวตาย และเมื่อนักพงศาทราบถึงพฤติกรรมของอินทรวรมัน จึงรวบรวมผู้คนทำการต่อต้านอินทรวรมัน ผลของความขัดแย้ง คือ อินทรวรมันเสียใจในเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น จนถึงกับเสียจริต

3.2 เรื่อง <u>ชเยนทร์</u>

<u>เรื่องย่อ</u>

ชเยนทร เป็นบุตรบุญธรรมของพระมาตุฉาพระเจ้าชัยวรมันที่ 5 ซึ่งพระมาตุฉามีความรักใคร่เอ็นดูมาก

คราวหนึ่งพระเจ้าชัยวรมัน ได้รับคำแนะนำจากพราหมณ์หนุ่มคนสำคัญ ชื่อ ทิวากร ว่าควรจะสร้างเทวาลัยบูชาพระศิวะขึ้น พระเจ้าชัยวรมันเห็นดีด้วย แต่ชเยนทรซึ่งนับถือพระพุทธศาสนาคัดค้าน โดยให้เหตุผลว่า บ้านเมืองมีศัตรูอยู่รอบด้าน ควรเอาใจใส่เรื่องการทหารมากกว่า แต่คำคัดค้านนั้นไม่เป็นผล

พระมาตุฉาแอบทราบว่า ชเยนทรรักใคร่อยู่กับนางอินทรลักษมีหลานสาวอีกคนหนึ่ง ก็ไม่เห็นด้วย เพราะเห็นว่าชเยนทรไม่คู่ควร จึงจักการให้พระเจ้าชัยวรมันยกนางอินทรลักษมีให้แก่พราหมณ์ทิวากร เมื่อชเยนทรทราบเรื่อง ก็เสียใจมาก ดังนั้น เมื่อมีข่าวว่าจีนยกกองทัพมาเจรจาเรื่อง ปักปันเขตแดน ชเยนทรจึงไปทำหน้าที่นั้น ทำให้พระมาตุฉาเสียใจมาก ด้วยความเป็นห่วง แต่ชเยนทรอ้างว่าเป็นหน้าที่ที่ต้องทำให้แก่บ้านเมือง.

ความขัดแย้งหลักของเรื่องเป็นความขัดแย้งระหว่างชเยนทรกับพระมาตุฉาโดยมีสาเหตุมาจากความเหลื่อมล้ำด้านสถานภาพทางสังคมของตัวละคร

นาฏการหลักของเรื่อง คือ ชเยนทรต้องการแต่งงานกับอินทรลักษมี เพราะทั้งสองคนมี

ความรักต่อกัน แต่พระมาตุฉาไม่ต้องการให้ชเยนทรซึ่งเป็นบุตรบุญธรรมแต่งงานกับอินทรลักษมี จึงจัดการให้พราหมณ์ทิวากรแต่งงานกับนางอินทรลักษมีเสีย ผลของความขัดแย้ง คือ ชเยนทรเสียใจในเรื่องที่เกิดขึ้น จึงลาพระมาตุฉาไปทำราชการต่างแดน ทำให้พระมาตุฉาเสียใจมาก

3.3 เรื่อง ชิงตั้ง

เรื่องย่อ

ในแผ่นดินของสมเด็จพระอินทราชา เตียเอ็งหยวยจุนจู้ใหญ่ ได้นำเชียมเตี่ยง ช่างทำถ้วยชามหลวงจากเมืองกวางตุ้ง มาถวายตัวเป็นจีนใหม่ เข้ารับราชการในอยุธยา

เตียงเอ็งหยวยได้ออกปากยกน้องสาวชื่อ ฮกยิ้ง ให้แก่เชียมเตี่ยง โดยที่ไม่ทราบว่าฮกยิ้งรักใคร่อยู่กับพระนายไวย และเชียมเตี่ยงก็รักนางเช่งจุ่งญาติของเตียเอ็งหยวย นางหม่อสีเป็นผู้บอกเรื่องการแต่งงานนี้กับฮกยิ้ง ฮกยิ้งจึงนำความไปปรึกษากับเช่งจุ่ง เช่งจุ่งเป็นหญิงที่มีนิสัยเป็นชาย และชอบนางฮกยิ้งอยู่ จึงรับปากว่าจะช่วย แต่ขอสัญญาว่า ฮกยิ้งต้องไม่พบปะกับพระนายไวยอีก ฮกยิ้งไม่ตกลง ดังนั้น เมื่อฮกยิ้งและพระนายไวยลอบพบปะกัน เช่งจุ่งจึงไปฟ้องนางหม่อสี พระนายไวยยอมสารภาพกับเตียเอ็งหยวยว่ารักกันกับนางฮกยิ้ง และ กราบทูลพระอินทราชาให้ช่วยเหลือ ในที่สุดพระอินทราชาจึงขอฮกยิ้งจากเตียเอ็งหยวย และประทานให้พระนายไวย

วันหนึ่ง เตียเอ็งหยวยได้บอกความจริงกับเช่งจุ่งว่า ทั้งสองคนได้หมั้นหมายกันมาตั้งแต่ยังเล็ก และ นางหม่อสีกำลังจะจัดการแต่งงานให้ พร้อมทั้งเล่าเรื่องที่นางฮกยิ้งจะแต่งงานให้ฟัง นางเช่งจุ่งเสียใจมาก แต่เตียเอ็งหยวยคิดว่านางเช่งจุ่งเสียใจเพราะรักเชียมเตี่ยง จึงตัดสินใจยกนางเช่งจุ่งให้เชียมเตี่ยง

ขณะที่นางฮกยิ้งจะเดินทางไปอยู่กับพระนายไวยนั้น เช่งจุ่งเสียใจมากจนเสียสติ และผูกคอตาย เชียมเตี่ยงเสียใจกับเรื่องที่เกิดขึ้นทั้งหมด จึงเดินทางกลับเมืองจีน.

ความขัดแย้งหลักของเรื่องเป็นความขัดแย้งระหว่างเชียมเตี่ยงกับนางเช่งจุ่งโดยมีสาเหตุมาจากความรักที่ผิดฝาผิดตัว

นาฏการหลักของเรื่อง คือ เชียมเตี๋ยงต้องการแต่งงานกับนางเช่งจุ่ง แต่ถูกขอร้องให้แต่งงานกับฮกยิ้งทั้งๆที่นางฮกยิ้งรักกับพระนายไวย และเตียเอ็งหยวยต้องการแต่งงานกับเช่งจุ่ง แต่เช่งจุ่งไม่ต้องการแต่งงานกับชายทั้งสองคน และไม่ต้องการให้นางฮกยิ้งแต่งงานกับคนอื่นด้วย ผลของความขัดแย้ง คือ นางเช่งจุ่งฆ่าตัวตาย เพราะไม่สมปรารถนาในความรัก

3.4 เรื่อง <u>ถะดูวา</u>

<u>เรื่องย่อ</u>

กาเซ็ม และ มันโซ พี่น้องต่างบิดา ลูกเจ้าเมืองสมปัก เดินทางมาท่องเที่ยวยังเมืองกุนเตียน ได้พบกับตนกูบุหลัน และ น้องสาวชื่อตนกูลิปอ ลูกเจ้าเมืองกุนเตียนก็หลงรัก ถึงกับนัดหมายมาพบกันอีกครั้งหนึ่ง

ตนกูสะมาแอ เจ้าเมืองเกาะ คิดจะสู่ขอนางบุหลัน ลูกเจ้าเมืองกุนเตียนให้แก่ น้องชายชื่อเงาะ จึงส่งทูตไปสู่ขอ ทางเมืองกุเตียนเตรียมต้อนรับ เป็นโอกาสให้บุหลัน และ ลิปอ แอบมาพบกับกาเซ็มและมันโซได้อีก โดยมีข้ออ้างว่ามาเก็บดอกไม้ไปใช้ในการต้อนรับแขกเมือง ในที่สุดทั้งสองคู่ ก็ปลงใจรักกัน

เมื่อเจ้ากุนเตียนทราบความประสงค์ของตนกูสะมาแอก็โกรธ ตรัสบริภาษ และ ตอบปฏิเสธ ทำให้ตนกูสะมาแอโกรธมาก จึงยกกองทัพมารบกับเมืองกุนเตียน เจ้ากุนเตียนออกรบแต่พ่ายแพ้กลับมาถึง 5 ครั้ง บุหลัน และ ลิปอ จึงนำกาเซ็ม กับ มันโซ เข้าเฝ้าเพื่ออาสารบ กาเซ็มขอให้ตั้งมันโซเป็นแม่ทัพ เพราะมันโซมีความชำนาญกว่า ผลการรบปรากฏว่า สะมาแอ และ เงาะ ถูกอาวุธบาดเจ็บ ต้องหลบหนีกลับเมืองเกาะไป เจ้ากุนเตียน และ ประไหมสุหรี จึงยกนางบุหลันให้แก่กาเซ็ม และ ยกลิปอ ให้แก่มันโซ เพราะนอกจากจะช่วยในการรบแล้ว ยังสืบทราบมาด้วยว่า กาเซ็ม และ มันโซ เป็นลูกเจ้าเมืองสมปัก.

ความขัดแย้งหลักของเรื่องเป็นความขัดแย้งระหว่าง กาเซ็ม - มันโซกับสะมาแอ - เงาะ โดยมีสาเหตุมาจากการแย่งชิงตนกูบุหลัน

นาฏการหลักของเรื่อง คือ สะมาแอต้องการให้เงาะผู้เป็นน้องแต่งงานกับตนกูบุหลัน จึงยกกองทัพมาเมืองกุนเตียนเพื่อทำศึกชิงนาง แต่กาเซ็ม – มันโซก็ต้องการแต่งงานกับบุหลันและลีปอเช่นเดียวกัน จึงต้องช่วยเมืองกุนเตียนรบกับศัตรูผลของความขัดแย้ง คือ สะมาแอ และ เงาะพ่ายแพ้กลับไป

4. <u>บทละครประวัติศาสตร์จากวรรณกรรม</u> มีเพียงเรื่องเดียว ได้แก่เรื่อง <u>ตรอยกำศรวล</u>

<u>เรื่องย่อ</u>

เมเลเนาส์ กษัตริย์แห่งกรุงสปาร์ตา ต้องเดินทางไปช่วยอะกะเมมโนนผู้เป็นพี่ชายฉลองเมืองจึงจำเป็นต้องทิ้งนางเฮเลนาผู้เป็นภรรยา ซึ่งเป็นสตรีที่งดงามที่สุดในโลกไว้ตามลำพัง ขณะนั้นเจ้าชายปาริสแห่งตรอย ได้พบกับเฮเลนาด้วยอิทธิฤทธิ์บันดาลของนางฟ้า ในที่สุดปาริสหลงรักนางเฮเลนา จึงพาไปเป็นภรรยาอยู่ที่กรุงตรอย

เมื่อเมเลเนาส์ทราบข่าวว่าภรรยาถูกลักพาตัวไปยังกรุงตรอย จึงยกกองทัพสปาร์ตาไปทำสงครามชิงนางคืน อะกะเมมโนน และ อะมิลเลส ได้ไปช่วยเหลือในการรบด้วย การทำสงครามยืดเยื้ออยู่นาน ถึง 10 ปี ก็ยังไม่เสร็จสิ้น อะกะเมมโนนจึงออกอุบายให้ทำม้าไม้ขนาดใหญ่ ให้ทหารสปาร์ตาเข้าไปซ่อนตัวแล้วทำที่เป็นถอยทัพเรือกลับ ฝ่ายทหารตรอยเห็นดังนั้น จึงนำม้าไม้กลับเข้าเมืองและเก็บไว้เพื่อเป็นการบูชาเทพเจ้า และ เป็นเครื่องแสดงชัยชนะ ในคืนนั้น ทหารสปาร์ตาออกจากม้าไม้ ลอบเปิดประตูเมืองให้กองทัพสปาร์ตาเข้าเมืองตรอย และ ต่อสู้จนได้รับชัยชนะ ปาริสถูกฆ่าตาย ทำให้เมเลเนาส์ได้พบกับนางเฮเลนาอีกครั้งหนึ่ง.

ความขัดแย้งหลักของเรื่องเป็นความขัดแย้งระหว่างเมเลเนาส์กับปาริสโดยมีสาเหตุมาจากการแย่งชิงนางเฮเลนา

นาฏการหลักของเรื่อง คือ เมเลเนาส์ต้องการแย่งชิงนางเฮเลนาภรรยาของตนคืนจากปาริสจึงยกกองทัพสปาร์ตามาล้อมกรุงตรอย แต่ปาริสไม่ต้องการส่งนางเฮเลนาคืนให้ จึงรวบรวม

กำลังชาวตรอยต่อสู้สปาร์ตาเพื่อรักษาเกียรติยศ และ นางเฮเลนาไว้ ผลของความขัดแย้ง คือ ปาริสแพ้ ตรอยต้องตกเป็นของสปาตาและเมเลเนาส์ได้นางเฮเลนากลับคืนสมความต้องการ

จากการจำแนกบทละครดึกดำบรรพ์ ทั้ง 30 เรื่อง ของ สมภพ จันทรประภา ออกเป็นประเภทต่าง ๆ ตามลักษณะของบทละครประวัติศาสตร์ ทำให้เห็นชัดเจนว่า สมภพ จันทรประภา นิยมแต่งบทละครดึกดำบรรพ์ในลักษณะบทละครอ้างประวัติศาสตร์ มากกว่าบทละครประวัติศาสตร์ลักษณะอื่น ซึ่งกรณีนี้อาจสันนิษฐานได้ว่า การแต่งบทละครดึกดำบรรพ์ในลักษณะของบทละครอ้างประวัติศาสตร์นั้น เปิดโอกาสให้สมภพ จันทรประภาได้ใช้จินตนาการมากกว่าการแต่งบทละครดึกดำบรรพ์ในลักษณะของบทละครอิงประวัติศาสตร์ และ บทละครประวัติศาสตร์จากวรรณกรรม ที่ถูกจำกัดจินตนาการด้วยข้อเท็จจริงตามประวัติศาสตร์ และ/หรือ กรอบของวรรณกรรมเดิม ส่วนบทละครดึกดำบรรพ์ในลักษณะบทละครประวัติศาสตร์จินตนาการนั้น แม้ว่าจะเป็นบทละครที่เปิดโอกาสให้สมภพ จันทรประภาใช้จินตนาการได้มากที่สุด แต่การแต่งบทละครดึกดำบรรพ์ในลักษณะนี้ ไม่เอื้ออำนวยให้ผู้แต่งนำประวัติหรือเรื่องราวของบุคคลที่มีอยู่จริงในประวัติศาสตร์ มาแต่งเป็นบทละครได้ตามความประสงค์หลักในการแต่งบทละคร ของ สมภพ จันทรประภาที่ต้องการนำเรื่องราวของบุคคลในประวัติศาสตร์มาแสดงให้เป็นที่รู้จัก

เมื่อพิจารณาโครงเรื่องบทละครดึกดำบรรพ์ทั้งหมด ของ สมภพ จันทรประภา สรุปได้ว่าเป็นโครงเรื่องที่สร้างขึ้นโดยมีการลำดับเวลาต่อเนื่องกัน ในลักษณะโครงเรื่องเชิงอินทรีย์ (ORGANIC PLOT) แม้ว่าจะมีบทละครบางเรื่องที่ปรากฏเหตุการณ์ซึ่งไม่เกี่ยวข้องหรือเป็นประโยชน์ต่อการดำเนินเรื่อง และ มีเหตุการณ์บางตอนไม่สมจริงแทรกอยู่บ้าง แต่บทละครทุกเรื่องมีเอกภาพในการกระทำ

การปูพื้น หรือ การให้ภูมิหลังของเรื่องราว และ ความเป็นมาของตัวละคร สถานการณ์ที่เป็นมา เพื่อให้ผู้ชมทราบว่า อะไรเกิดขึ้นก่อนที่จะเริ่มเรื่อง ใครบ้างคือตัวละครเอก และสถานการณ์ใดที่จะนำไปสู่ปัญหาที่จะต้องคลี่คลาย

โดยทั่วไปแล้วสมภพ จันทรประภา นิยมใช้คำนำ การบรรยายก่อนการแสดง และ ฉากนำเป็นการปูพื้นบทละคร (ในเรื่องนี้ ผู้ศึกษาจะกล่าวโดยละเอียดต่อไปในบทที่ 4) และเมื่อละครเริ่มฉากแรก สมภพ จันทรประภา จะใช้บทร้อง และ บทเจรจาของตัวละครเป็นการปูพื้นที่ให้รายละเอียดแก่ผู้ชมเพิ่มมากขึ้นอีกลำดับหนึ่ง บทร้อง และ บทเจรจาที่ใช้ในการปูพื้นเรื่องละครนี้มี 2 ลักษณะ คือ

ก. บทร้อง และ บทเจรจาระหว่างตัวละครเอกกับตัวละครเอก บทละครดึกดำบรรพ์ที่ใช้วิธีปูพื้นลักษณะนี้มีจำนวน 15 เรื่อง ได้แก่

เรื่อง หน่อหาญ
เรื่อง ไศเลนทร์
เรื่อง ตรอยกำศรวล
เรื่อง ชเยนทร
เรื่อง ไอร์ลังคะ
เรื่อง สมิงทอ
เรื่อง คำไข่น้อย
เรื่อง ซิงตั้ง
เรื่อง ถะดูวา
เรื่อง เจ้าองค์หล่อ
เรื่อง ท้าวศรีสุดาจันทร์
เรื่อง จามครวญ
เรื่อง นางเสือง
เรื่อง ศรีธรรมาโศกราช
เรื่อง สมเด็จพระนเรศวรมหาราช

ข. บทร้องและบทเจรจาระหว่างตัวละครเอกกับตัวละครรอง บทละครดึกดำบรรพ์ที่ใช้วิธีปูพื้นลักษณะที่ 2 นี้ มีจำนวน 15 เรื่องเช่นกัน ได้แก่

เรื่อง นักพงศา
เรื่อง บูเช็กเทียน
เรื่อง ท้าวทองกีบม้า
เรื่อง อสัญแดหวา
เรื่อง วิสุทธิราชเทวี
เรื่อง ศรีปราชญ์
เรื่อง พระเจ้าอู่ทอง
เรื่อง ฟ้ารั่ว
เรื่อง พระสุพรรณกัลยา
เรื่อง เฉกอะหมัด
เรื่อง พ่อขุนเม็งราย
เรื่อง พระรามคำแหง
เรื่อง ชีสิน
เรื่อง สมเด็จพระสุริโยทัย
เรื่อง พ่อขุนผาเมืองผู้เสียสละ

ความขัดแย้ง หมายถึง การต่อสู้ที่เกิดจากแรงสองแรงที่มีลักษณะตรงข้ามกัน ความขัดแย้งที่ปรากฏในบทละครดึกดำบรรพ์ส่วนใหญ่ เป็นความขัดแย้งระหว่างตัวละครกับตัวละคร และความขัดแย้งระหว่างตัวละครกับสังคม ส่วนความขัดแย้งภายในจิตใจของตัวละครนั้นมีปรากฏในบทละครจำนวนน้อย และโดยมากมักเป็นความขัดแย้งภายในจิตใจของตัวละครฝ่ายปรปักษ์ สมภพ จันทรประภา ได้หยิบยกความขัดแย้งที่เกิดขึ้นจริงในประวัติศาสตร์ มาผสมผสานกับความขัดแย้งที่จินตนาการเสริมขึ้น เพื่อสร้างปมปัญหาให้เรื่องละครมีความเข้มข้นมากขึ้น

ความขัดแย้งที่เกิดขึ้นจริงในประวัติศาสตร์ ซึ่งสมภพ จันทรประภา นำมาใช้ในการสร้างโครงเรื่องบทละครดึกดำบรรพ์นั้น มี 4 ประเภท ได้แก่ ความขัดแย้งระหว่างเชื้อชาติ ความขัดแย้งด้านการเมืองภายในประเทศ ความขัดแย้งเรื่องความรัก และ ความขัดแย้งเรื่องศาสนา นอกจากนี้มีบทละครดึกดำบรรพ์หลายเรื่องที่ไม่ปรากฏความขัดแย้งที่เกิดขึ้นจริงในประวัติศาสตร์ ได้แก่ บทละครเรื่อง นักพงศา เรื่อง บูเช็กเทียน เรื่อง ชเยนทร เรื่อง ชิงตั้ง และเรื่อง ถะดูวา

ความขัดแย้งที่ผู้แต่งจินตนาการเสริมขึ้นจากความขัดแย้งที่เกิดขึ้นจริงตามประวัติศาสตร์นั้น ส่วนใหญ่เป็นความขัดแย้งในเรื่องของความรัก มีทั้งแบบรักสามเส้า และความรักแบบผิดฝาผิดตัวที่เกี่ยวพันกันระหว่างหญิง 2 ชาย 2 ความขัดแย้งที่ผู้แต่งจินตนาการขึ้นนี้ ช่วยทำให้เรื่องดำเนินไปได้อย่างมีเหตุมีผล การสร้างความขัดแย้งที่เกิดจากจินตนาการนั้นเป็นไปอย่างง่าย ๆ ตัวอย่าง เช่น บทละครเรื่อง สมเด็จพระสุริโยทัย สมภพ จันทรประภาได้นำสภาพชีวิตความเป็นอยู่ตลอดจนวัฒนธรรมประเพณี อันเป็นปริบททางสังคมของตัวละครในเรื่อง มาสร้างเป็นความขัดแย้ง กล่าวคือ สมภพ จันทรประภา กำหนดให้ตัวละครปรปักษ์แต่งกายด้วยวิธีนุ่งผ้าลอยชาย ผ่านหน้าวังของพระเทียรราชา โดยไม่ยอมจับชายผ้าขึ้นโจงกระเบน และไม่ยอมลดผ้าพาดไหล่ลง เพื่อแสดงความเคารพเจ้าของสถานที่ ทำให้เกิดเหตุวิวาทกับคนในวังของพระเทียรราชา การกระทำของตัวละครฝ่ายปรปักษ์ดังกล่าวนั้น ถือว่ามีความผิดตามกฎมณเฑียรบาล มาตราที่ 74 ซึ่งมีความว่า

อนึ่ง ผู้ใดทัดดอกไม้ แลนุ่งผ้าแดง ผ้าชมภู ไพรำการะกำ หาเชิงมิได้ ห่มผ้านอกเสื้อ ห่มผ้าบ่าเดียว นุ่งผ้าเหนบหน้า หิ้วชาย ลอยชาย แลเข้าในสนวนประตู สนวนตะพาน สนวนในรั้วไก่ ในกะลาบาตุ แลหน้าพระธินั่ง ประตูทับเรือก็ดี พระตำหนักก็ดี ฝายผ้าเสื้อไช้ ให้ฉีกเสีย ดอกไม้ไช้ให้คลุกฝุนโพกหัว ตามโทษหนักโทษเบา

(กฎหมายตราสามดวง. 2515 : 101)

และสมภพ จันทรประภา ได้เพิ่มความรุนแรงของความขัดแย้ง ด้วยการกำหนดให้ท้าวศรีสุดาจันทร์แสดงอำนาจ โดยขอพระธิดาทั้ง 2 องค์ ของพระเทียรราชา ไปเป็นนางเชิญเครื่องมงคล ตามเสด็จขุนวรวงษาฯ ในกระบวนพิธีเสด็จขึ้นพระราชมนเทียร ซึ่งการกระทำของท้าวศรีสุดาจันทร์เช่นนี้ เป็นการลบหลู่พระเทียรราชาเป็นอย่างมาก จึงทำให้ความขัดแย้งระหว่างสมเด็จพระสุริโยทัย กับท้าวศรีสุดาจันทร์เพิ่มมากขึ้น

เพื่อให้เห็นถึงความสัมพันธ์ในการสร้าง และผลสานความขัดแย้งที่เกิดขึ้นจากจินตนาการของสมภพ จันทรประภา กับ ความขัดแย้งที่เกิดขึ้นจริงในประวัติศาสตร์ได้ชัดเจนยิ่งขึ้น จึงจะขอจำแนกความขัดแย้งสำคัญทั้ง 2 ประเภท เฉพาะที่มีความสำคัญต่อการดำเนินเรื่องของบทละครดึกดำบรรพ์โดยจะแบ่งเป็นกลุ่มย่อยตามประเภทของความขัดแย้งที่เกิดขึ้นจริงตามประวัติศาสตร์ที่ปรากฏในโครงเรื่องบทละครดังต่อไปนี้

ก. ความขัดแย้งระหว่างเชื้อชาติ

ตาราง 2 จำแนกความขัดแย้งที่เกิดขึ้นจริงตามประวัติศาสตร์ กับ ความขัดแย้งที่ผู้แต่งจินตนาการเสริมขึ้น

เรื่อง	ความขัดแย้งที่เกิดขึ้นจริงในประวัติศาสตร์	ความขัดแย้งที่ผู้แต่งจินตนาการเสริมขึ้น
1. หน่อหาญ	ความขัดแย้งระหว่างเชื้อชาติไทยกับลาว	ความขัดแย้งเรื่องความรัก แบบรักสามเส้าระหว่าง มังศรีจักร์ นางคำทิพย์ และหน่อหาญ
2. ไศเลนทร์	ความขัดแย้งระหว่างไทยตอนใต้ (ตามพรลิงค์) กับ อินเดีย	ความขัดแย้งเรื่องความรักระหว่างนางเทตยา กับไศเลนทร์ และความขัดแย้งระหว่างไศเลนทร์ กับไชยพงศ์
3. ตรอยกำศรวล	ความขัดแย้งระหว่าง สปาร์ตา กับตรอย ในลักษณะศึกชิงนาง	----------
4. อสัญแดหวา	ความขัดแย้งระหว่าง ชวา กับ ศรีวิชัย	----------

ตาราง 2 (ต่อ)

เรื่อง	ความขัดแย้งที่เกิดขึ้นจริงในประวัติศาสตร์	ความขัดแย้งที่ผู้แต่งจินตนาการเสริมขึ้น
5. วิสุทธิราชเทวี	ความขัดแย้งระหว่างไทยฝ่ายเหนือกับพม่า	ความขัดแย้งภายในจิตใจของวิสุทธิราชเทวีที่ต้องเลือกระหว่างประเทศชาติ กับ ความสุขส่วนตัว
6. พระเจ้าอู่ทอง	ความขัดแย้งระหว่างไทยกับมอญ	ความขัดแย้งเรื่องความรัก ในลักษณะศึกชิงนาง ระหว่างแสนเมืองมิ่ง กับ เจ้าราม
7. ไอยะรังคะ	ความขัดแย้งระหว่างหมู่เกาะในดินแดนชวา	ความขัดแย้งภายในจิตใจของไอยะรังคะที่ต้องเลือกระหว่างผลประโยชน์ของบ้านเมือง กับชีวิตของระเด่นจินตนา
8. สมิงทอ	ความขัดแย้งระหว่างมอญ กับ พม่า	ความขัดแย้งเรื่องความรัก แบบรักสามเส้า ระหว่าง มิยายเส่ม สมิงทอ และเทพลีลา
9. ฟ้ารั่ว	ความขัดแย้งระหว่างไทยใหญ่ กับพม่า	ความขัดแย้งเรื่องความรัก แบบรักสามเส้า ระหว่าง อะลิมามาง อุ่นเรือน และ เมาทะละ
10. พระสุพรรณกัลยา	ความขัดแย้งระหว่างไทย กับ พม่า	ความขัดแย้งระหว่างตัวละครหญิง 2 ฝ่าย คือ ฝ่ายนางภูคำ และ นางมะเวสิน กับ ฝ่ายพระสุพรรณฯ และนางลำเพา

ตาราง 2 (ต่อ)

เรื่อง	ความขัดแย้งที่เกิดขึ้นจริงในประวัติศาสตร์	ความขัดแย้งที่ผู้แต่งจินตนาการเสริมขึ้น
11. จามครวญ	ความขัดแย้งระหว่างจาม กับ ญวน	ความขัดแย้งระหว่างขุนนางญวน 3 คน ซึ่งทำหน้าที่ปกครองจาม
12. นางเสือง	ความขัดแย้งระหว่างไทย กับ ขอม	ความขัดแย้งทางความคิด ระหว่างขุนผาเมือง กับขุนบางฯ และนางเสือง ในเรื่องการต่อสู้กับขอม
13. พ่อขุนเม็งราย	ความขัดแย้งระหว่างลาว กับ มอญ	ความขัดแย้งเรื่องความรักระหว่างพ่อขุนเม็งราย กับ นางจวงจันทร์
14. ศรีธรรมาโศกราช	ความขัดแย้งระหว่างไทยตอนใต้กับอินเดีย	ความขัดแย้งเรื่องความรัก แบบ 2 หญิง 2 ชาย ระหว่าง อัศมาหรา กุสุมา ศรีธรรมา และ โนรี
15. สมเด็จพระนเรศวรมหาราช	ความขัดแย้งระหว่างไทย กับ พม่า	ความขัดแย้งระหว่างนางลำเพา พระพี่เลี้ยงกับ นางมณีจัน เนื่องจากนางลำเพา ไม่พอใจที่พระนเรศวรทรงโปรดมณีจัน
16. พระรามคำแหง	ความขัดแย้งระหว่างไทย กับ ขอม และความขัดแย้งเรื่องความรักแบบรักสามเส้า ระหว่างพญางำเมือง อั้วเชียงแสน และ พระรามคำแหง	ความขัดแย้งเรื่องส่วนตัวระหว่างพระร่วง กับ ขุนสามชน และพญาสีหราช

ตาราง 2 (ต่อ)

เรื่อง	ความขัดแย้งที่เกิดขึ้นจริงในประวัติศาสตร์	ความขัดแย้งที่ผู้แต่งจินตนาการเสริมขึ้น
17. สมเด็จพระสุริโยทัย	ความขัดแย้งระหว่าง ไทย กับ พม่า และความขัดแย้งทางการเมืองภายในประเทศระหว่างข้าราชการ ที่มีต่อขุนวรวงษาฯ และท้าวศรีสุดาจันทร์	ความขัดแย้งระหว่างแจ่ม กับคนในบังคับของขุนวรวงษาฯ
18. พ่อขุนผาเมืองผู้เสียสละ	ความขัดแย้งระหว่างไทย กับ ขอม	ความขัดแย้งภายในจิตใจตัวละคร 2 ตัว คือ พ่อขุนผาเมือง และนางเอื้องคำ ที่ต้องตัดสินใจเสียสละเพื่อชาติ

ข. ความขัดแย้งด้านการเมืองภายในประเทศ

เรื่อง	ความขัดแย้งที่เกิดขึ้นจริงในประวัติศาสตร์	ความขัดแย้งที่ผู้แต่งจินตนาการเสริมขึ้น
1. คำไข่น้อย	คำนัน และ คำจอ ก่อการกบฏ	ความขัดแย้งระหว่างคำนัน กับคำจอ หลังจากที่ก่อการกบฏแล้ว
2. เจ้าองค์หล่อ	พระยาเมืองแสน ก่อการกบฏ	ความขัดแย้งเรื่องความรัก แบบรักสามเส้า

เรื่อง	ความขัดแย้งที่เกิดขึ้นจริงในประวัติศาสตร์	ความขัดแย้งที่ผู้แต่งจินตนาการเสริมขึ้น
		1. ระหว่าง สร้อยทอง เจ้าองค์หล่อ และวันอาย 2. ระหว่าง เจ้าองค์หล่อ วันอาย และเจียวทง
3. ท้าวศรีสุดาจันทร์	บุนพิเรนทรเทพ กับ บุนอินทรเทพ ปฏิวัติล้มล้าง บุนวรวงษา และท้าวศรีสุดาจันทร์	ความขัดแย้งภายในจิตใจของท้าวศรีสุดาจันทร์ในเรื่องของความรักที่มีต่อบุนชินราช และ ความขัดแย้งระหว่างท้าวศรีสุดาจันทร์ กับ ท้าวอินทรเทวี
4. เฉกอะหมัด	ญี่ปุ่นก่อการกบฏสมัยพระเจ้าทรงธรรม	----------
5. ชีสิน	ความขัดแย้งด้านการเมืองที่ก่อให้เกิดกรณีลอบสังหาร 6 เจ้า	ความขัดแย้งเรื่องความรัก ระหว่างพีล่อโก๊ะ กับ ชีสิน

ค. ความขัดแย้งเรื่องความรัก

เรื่อง	ความขัดแย้งที่เกิดขึ้นจริงในประวัติศาสตร์	ความขัดแย้งที่ผู้แต่งจินตนาการเสริมขึ้น
ศรีปราชญ์	ความขัดแย้งระหว่างกษัตริย์ กับศรีในกรณีท้าวศรีจุฬาลักษณ์ และความ ขัดแย้งระหว่างพระยานครกับศรีในกรณีภรรยาพระยานคร	- ความขัดแย้งเรื่องความรัก แบบชาย 2 หญิง 2 ระหว่าง นุ้ย ดาด ศรี และ พระยานคร - ความขัดแย้งภายในจิตใจของดาด

ง. ความขัดแย้งเรื่องศาสนา

เรื่อง	ความขัดแย้งที่เกิดขึ้นจริงในประวัติศาสตร์	ความขัดแย้งที่ผู้แต่งจินตนาการเสริมขึ้น
ท้าวทองกีบม้า	ความขัดแย้งเรื่องการนับถือศาสนาระหว่างวิชเยนทร์(คริสเตียน) ครอบครัวของฟานิค(คริสตัง)	ความขัดแย้งเรื่องความรัก แบบชาย 2 หญิง 2 ระหว่าง เม้ยถิ่น วิชเยนทร์ มารีกีมาร์ และหลวงสรศักดิ์

จ. ไม่ปรากฏความขัดแย้งที่เกิดขึ้นจริงตามประวัติศาสตร์

เรื่อง	ความขัดแย้งที่เกิดขึ้นจากจินตนาการของผู้แต่ง
1. นักพงศา	ความขัดแย้งเรื่องความรัก แบบรักสามเส้า ระหว่าง นักพงศา บุษบง และ อินทรวรมัน
2. บูเช็กเทียน	ความขัดแย้งเรื่องความรัก แบบชาย 2 หญิง 2 ระหว่าง เจียงชือ บูเช็กเทียน ขุนหลวงแส และ เอี๊ยะกงจู๊
3. ชเยนทร	ความขัดแย้งด้านการนับถือศาสนา ระหว่างพุทธกับพราหมณ์ และ ความขัดแย้งเรื่องความรักแบบรักสามเส้า ระหว่าง ชเยนทร อินทรลักษมี และพราหมณ์ทิวากร
4. ชิงตั้ง	ความขัดแย้งเรื่องความรัก แบบ ชาย 3 หญิง 2 ระหว่าง เตียเอ็งหยวย เซ่งจุ่ง พระนายไวย เซียมเตี่ยง และ ฮกยิ้ง
5. ถะดูวา	ความขัดแย้งเรื่อง ความรัก ในลักษณะศึกชิงนาง ระหว่าง ตนกูสะฆาแอ เงาะ กับ กาเซ็ม และ มันโช

การคลี่คลายเรื่อง เป็นตอนที่แสดงให้เห็นถึงผลสุดท้ายของความขัดแย้งในบทละคร การจบเรื่องมี 2 ประเภท คือ จบเรื่องแบบสุขนาฏ และ จบเรื่องแบบโศกนาฏ (การจบเรื่องของบทละครดึกดำบรรพ์ทั้ง 30 เรื่อง ผู้ศึกษา จะกล่าวถึงโดยละเอียดในบทที่ 4 ต่อไป) บทละครดึกดำบรรพ์ของ สมภพ จันทรประภา ส่วนใหญ่มีการคลี่คลายเรื่องอย่างแจ่มชัด ตอนจบของเรื่องมักจะดำเนินตามความเป็นจริงที่เกิดขึ้นในประวัติศาสตร์ แม้แต่บทละครดึกดำบรรพ์ที่แต่งขึ้นจากจินตนาการก็จบเรื่องลงอย่างสมเหตุสมผล ไม่มีการใช้เหตุการณ์ที่คาดไม่ถึง หรือเหตุประจวบบังเอิญ มีบทละครดึกดำบรรพ์เพียง 2 เรื่อง ที่มีการคลี่คลายเรื่องต่างจากลักษณะที่กล่าวมา ได้แก่

เรื่อง พ่อขุนผาเมืองผู้เสียสละ ผู้แต่งได้สร้างปมปัญหาระหว่างพ่อขุนผาเมือง กับนางเอื้องคำ และนางสิบรไว้ในตอนกลางเรื่อง เมื่อถึงตอนจบเรื่อง สมภพ จันทรประภา กำหนดให้นางสิบรเทวี ตัดสินใจจากพ่อขุนผาเมืองไป ทำให้พ่อขุนผาเมือง กับนางเอื้องคำได้มีโอกาสพบกันอีกครั้งหนึ่ง บทบาทและการตัดสินใจของนางสิบรในบทละครเรื่องนี้ต่างจาก บทบาทของนางสิบรในเรื่อง นางเสือง มาก ในเรื่อง นางเสือง นางสิบรมีเหตุผลในการตัดสินใจมากกว่า ในเรื่อง พ่อขุนผาเมืองผู้เสียสละ อาจกล่าวได้ว่า การที่ นางสิบร ในเรื่อง พ่อขุนผาเมืองผู้เสียสละ ตัดสินใจทิ้งพ่อขุนผาเมืองไปนั้น เกิดจากความจงใจของผู้แต่งที่จะกำจัดนางสิบรออกไปเพื่อให้เรื่องจบลงที่พ่อขุนผาเมืองและนางเอื้องคำได้กลับมาครองรักกันอีกเท่านั้น

บทละครอีกเรื่องหนึ่ง คือ เรื่อง วิสุทธิราชเทวี บทละครเรื่องนี้ไม่มีการคลี่คลายเรื่อง เรื่องจบลงที่ วิสุทธิราชเทวี ต้องประสบปัญหาอย่างหนัก จนไม่สามารถแก้ไขปัญหาใด ๆ ได้ จึงสวดมนต์ขอพรพระรัตนตรัยเป็นที่พึ่ง การจบเรื่องเช่นนี้ ทำให้พลังของเรื่องอ่อนลงไปมาก ผู้ชมไม่อาจสรุป หรือคาดเดาเหตุการณ์ต่อไปได้ บทละครเรื่องนี้จึงไม่มีความสมบูรณ์ในการคลี่คลายเรื่อง

เมื่อพิจารณาส่วนประกอบโครงเรื่องทั้งหมดของบทละครดึกดำบรรพ์ทั้ง 30 เรื่องแล้ว ผู้ศึกษาเห็นว่า บทละครส่วนใหญ่ยังขาดความสมบูรณ์ในการสร้างโครงเรื่อง เพราะการที่บทละครบางเรื่องมีตัวละครเอก (PROTAGONIST) ฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งเพียงอย่างเดียว โดยไม่มีตัวละครปะทะ(ANTAGONIST) ที่มีน้ำหนักของบทบาทที่ตัดเทียมกันนั้น ทำให้โครงเรื่องและเนื้อเรื่องละครไม่เข้มข้นเท่าที่ควร นอกจากนี้แล้วบทละครส่วนใหญ่มักมีแนวในการสร้างความขัดแย้ง และโครงเรื่องที่คล้ายกัน จะเห็นได้ว่ามีบทละครจำนวนน้อยมากที่ผู้ชมไม่สามารถคาดเหตุการณ์ตอนจบของเรื่องได้ ดังนั้นโครงเรื่องของบทละครส่วนมากจึงไม่สามารถกระตุ้นให้ผู้ชมเกิดความใคร่ตามเรื่องได้ตลอดเวลา

อิทธิพลจากวรรณกรรมเก่าที่ปรากฏ

จากการพิจารณาโครงเรื่อง และเนื้อเรื่องของบทละครดึกดำบรรพ์ทั้ง 30 เรื่องแล้ว ผู้ศึกษาสังเกตเห็นว่า สมภพ จันทรประภา ได้เค้าความคิดในการสร้างภาพเหตุการณ์บางส่วนของโครงเรื่องและเนื้อเรื่องมาจากวรรณคดีและบทละครบางเรื่องที่มีผู้แต่งไว้ บทละครดึกดำบรรพ์

ของ สมภพ จันทรประภา ที่ปรากฏว่าได้รับอิทธิพลจากวรรณกรรมเก่า มีจำนวน 7 เรื่อง ดังจะอภิปรายเป็นรายเรื่อง ต่อไปนี้

1. เรื่อง หน่อหาญ นางแสงมณี แสดงสภานภาพที่แท้จริงให้ปรากฏ โดยอาศัยรอยแผลเป็นบนข้อมือเป็นหลักฐาน กลวิธีเปิดเผยสถานภาพที่แท้จริงของตัวละครโดยอาศัยตำหนิบนร่างกายเป็นเครื่องบ่งชี้เช่นนี้ เป็นวิธีที่นิยมใช้มากในวรรณกรรมประเภทนวนิยายสมัยหนึ่ง ซึ่งเชื่อว่าคงมีอิทธิพลกระทบถึงบทละครเรื่องนี้ด้วย

2. เรื่อง นักพงศา เค้าโครงเรื่องแบบสูตรสามเหลี่ยม ที่ตัวละครฝ่ายปรปักษ์กลั่นแกล้งตัวละครเอกฝ่ายชายให้จากตัวละครเอกฝ่ายหญิงไป หลังจากการแต่งงานผ่านไปไม่นานนั้น เป็นลักษณะที่เคยปรากฏในวรรณคดีเรื่อง ขุนช้าง-ขุนแผน ตอน ขุนแผนจากนางพิมไปทัพ และบทละครเรื่อง สีหราชเดโช ของหลวงวิจิตรวาทการ

3. เรื่อง ไศเลนทร์ ตอนท้ายเรื่อง เป็นภาพการตายหมู่ของไศเลนทร์ ไชยพงศ์ และศรีมาลา ซึ่งผู้ศึกษาเชื่อว่า สมภพ จันทรประภา คงจะได้เค้าความคิดมาจากภาพการตายของ พระลอ พระเพื่อน และ พระแพง จากวรรณกรรมเรื่อง พระลอ ดังจะเทียบคู่ให้เห็นชัดเจนต่อไปนี้

เรื่อง ไศเลนทร์	เรื่อง พระลอ
ศรีมาลาถูกอาวุธตายอยู่แทบพระบาท ไศเลนทร์ถูกอาวุธยืนพิงเสา ไชยพงศ์ถูกอาวุธที่พระบาทอีกทาง (สมภพ จันทรประภา. ไศเลนทร์ : 130)	...สามพระองค์อิงกัน ผันหน้าต่อศัตรู พิศดูดั่งนฤมิต สิ้นชีวิตพร้อมกัน ยืนอยู่ฉันมิตาย... (ลิลิตพระลอ. 2520 : 389)

4. เรื่อง ไอร์ลังคะ ตอนประสันตาและปูนตา เล่นระบำให้ระเด่นจินดาดูทางพระแกลนั้น มีลักษณะคล้ายกับบทละครเรื่อง อิเหนา ตอนประสันตาเชิดหนัง และ ตอนที่กิมหะลอบไปลักตัวระเด่นจินดา ให้ขณะที่ไอร์ลังคะไม่อยู่นั้น คล้ายคลึงกับเรื่อง อีเลียด ตอนที่ปารีสพานางเฮเลนามาจากกรุงสปาตา ในขณะที่เมเลเนอุสไม่อยู่ในเมือง

5. เรื่อง กะดูวา ตอนสะมาแอและเงาะระตูต่ำศักดิ์มาสู่ขอธิดาของเจ้าเมืองกุนเตียน แต่ไม่สมหวัง ทำให้เกิดศึกชิงนางขึ้นนั้น ผู้ศึกษาเชื่อว่าเค้าโครงเรื่องตอนที่น่าจะได้รับอิทธิพลมาจากบทละครเรื่อง อิเหนา ตอน ศึกกะหมังกุหนิง เพราะมีความเหมือนคล้ายกันมาก

6. เรื่อง พ่อขุนเม็งราย ตอนท้ายเรื่อง ตอนที่พ่อขุนและหมู่พลเมือง ขับร้องชมบ้านเมืองสลับวรรคกันนั้น มีลักษณะนาฏการคล้ายกับ บทละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง อิเหนา ตอน บุษบาชมศาล บทพระนิพนธ์ สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์

7. เรื่อง ชีสิน ตอนที่ชีสินมอบกำไลเหล็กให้เผ่ยหล่อตั๋ง ชีสินได้ของร้องให้เผ่ยหล่อตั๋งใส่ติดตัวไว้จนกว่าจะสิ้นความรักในตัวนาง ซึ่งมีลักษณะเหมือนคล้ายกับคำพูดของนางปอร์เชียตอนที่มอบแหวนให้แก่ บัสสานิโย ในบทละครพระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เรื่อง เวนิสวานิช นอกจากนี้ คำพูดของนางชีสินยังมีความคล้ายคลึงกับ บทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ที่พระราชทานพร้อมกำไลทองคำ แด่เจ้าจอมสดับ ลดาวัลย์ ดังจะเปรียบเทียบสำนวนกลอนทั้ง 3 สำนวน ต่อไปนี้

เรื่อง ชีสิน	บทละครเรื่อง เวนิสวานิช	บทพระราชนิพนธ์ รัชกาลที่ 5
กำไลน้อย ต่างหน้า ข้าชีสิน ขอให้ติด กายิน ไปทุกที่ เป็นเครื่องหมาย จงรัก และภักดี แม้เจ้าสิ้น ปรานี จงถอดวาง (สมภพ จันทรประภา. ชีสิน : 11)	ดิฉันขอมอบแหวนแทนสมบัติ สารพัดจะประนอมยอมยกให้ ถ้าเธอพรากจากแหวนนี้เมื่อใด คือสิ้นรักหักอาลัยไม่ใยดี (พระบาทสมเด็จพระ มงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว. เวนิสวานิช 2515 : 127)	ตะปูทองสองดอกดอกสลัก ตรึงความรักรับไว้อย่าให้หาย แม้รักร่วมสวมประชิดไว้ติดกาย ต่อเมื่อวายสวาทวอดจึงถอดเอย (ศรีดาวนุสรณ์. 2526 : 12)

นอกจากนี้ ลักษณะการจบเรื่องของบทละครเรื่อง ชีสิน มีความคล้ายคลึงกับตอนจบของบทละครเรื่อง เจ้าหญิงแสนหวี ของ หลวงวิจิตรวาทการ กล่าวคือ ตัวละครเอกฝ่ายหญิงซึ่งมีฐานะเป็นเจ้าเมืองตัดสินใจฆ่าตัวตาย ก่อนที่ฝ่ายตรงข้ามจะเข้ายึดเมืองได้ เมื่อฝ่ายตรงข้ามมีชัยชนะจึงพบแต่ศพของตัวละครเอกฝ่ายหญิง และ ทหาร ประชาชนที่ต่อสู้จนตาย หรือ ฆ่าตัวตาย จะมีความแตกต่างกันอยู่บ้าง คือ เรื่อง เจ้าหญิงแสนหวีนั้น ไม่แสดงภาพการตายของบุคคลอื่น นอกจากตัวเอกฝ่ายหญิง ส่วนเรื่อง ชีสิน ผู้แต่งแสดงให้เห็นการฆ่าตัวตายของตัวละครเอกฝ่ายหญิง และการตายหมู่ของทหาร ประชาชน ทั้งนี้เพื่อสร้างภาพที่ชวนให้เกิดความสะเทือนอารมณ์เพิ่มมากขึ้น ดังจะเปรียบเทียบให้เห็นความเหมือน และ ความแตกต่างของบทละครทั้ง 2 เรื่อง ต่อไปนี้

ชีสิน	เจ้าหญิงแสนหวี
ชีสิน – ข้าเป็น แม่เมือง ตั้งก่านเจ้า มีหน้าที่ ต้องเฝ้า รักษา ทุกสิ่ง ประดามี ในภารา จะหลบลี้ หนีหน้า ข้าไม่ทำ – เพลงลานนาสอง – เมืองแตก ข้าจะแตก ไปตามเมือง ไว้ยศ ลือเลื่อง ทั้งใต้ต่ำ ข้าจะตาย ที่นี่ ในหอคำ คนจะได้ จดจำ สืบไป – เจรจา – แต่พวกเจ้า ข้าสั่ง เป็นคำขาด ไม่อนุญาต ให้เหลือ อยู่ได้ (สมภพ จันทรประภา. ชีสิน 33 – 34)	เจ้าหญิง –...(พูดกับทหาร) กวาดต้อนผู้คนของเราออกจากเมืองให้หมด อย่าให้ตกเป็นเชลยของเขมรัฐเขา รีบไปต้อนออกให้หมดไป, ลงมือกันเดี๋ยวนี้, ต้อนออกไปทางทิศตะวันตก – ปี่พาทย์ทำเพลงเชิดอย่างเบา – (ทหาร 6 คนออกไป) พี่เลี้ยง – สำหรับพระองค์เอง จะทำอย่างไรพระเจ้าค่ะ เจ้าหญิง – ตัวฉันเองน่ะ ไม่ต้องเป็นห่วงดอก ฉันเป็นเจ้าหญิงครองนครแสนหวี ฉันต้องตายอยู่กับแสนหวีของฉัน (หลวงวิจิตรวาทการ. : 46)

ภาพ	
กองทัพพีล่อโก๊ะบุกเข้ามา ทุกคนเข้าต่อสู้จนตัวตายอยู่แทบเท้านางชีสิน นางชีสินแทงตัวตาย (สมภพ จันทรประภา. ชีสิน . 35)	พี่เลี้ยงเจ้าชาย – ข้างในเมืองเป็นอย่างไรบ้าง ทหาร – หมด, ชายฉกรรจ์ต่อสู้จนตายหมด พวกผู้หญิงฆ่าตัวตายเหมือนอย่างจะนัดหมายกันเข้าไว้... ภายในกำแพงวังมีแต่ศพ ไม่มีมนุษย์ที่ยังมีชีวิตอยู่เลย (หลวงวิจิตรวาทการ. : 59)

๗3. แนวคิด.

แนวคิด หรือ แก่นเรื่อง เป็นส่วนประกอบสำคัญประการหนึ่งของบทละครที่ทำหน้าที่ "ควบคุม และ กำหนด การเลือกสรร การสร้างตัวละคร โครงเรื่อง ฉาก ความขัดแย้ง ทรรศนะของผู้เขียน ตลอดจน ท่วงทำนองแต่ง ซึ่งกระบวนการเหล่านี้ อาจเกิดขึ้นได้ทั้งจาก จิตสำนึก และ จิตใต้สำนึก" (MARY RUHRBEY , SAMUEL H. WORDS 1969 : 22) แนวคิด จะเป็นเครื่องบ่งชี้ให้เห็นวัตถุประสงค์ของผู้แต่ง ซึ่งผู้แต่งอาจต้องการเน้นที่แนวคิดจริง ๆ ที่ใช้เป็นสาร แสดงให้เห็นธรรมชาติอย่างใดอย่างหนึ่ง หรือ หลายอย่างของมนุษย์ และนอกจากนั้น ผู้แต่งอาจต้องการเน้นความสำคัญของพฤติกรรมตัวละคร ควบคู่ไปพร้อม ๆ กันอีกด้วย

แนวคิดหลักที่แสดงสารของเรื่อง จากบทละครดึกดำบรรพ์ ของ สมภพ จันทรประภานั้น สามารถจำแนกได้เป็น 2 ประเภท ดังนี้ ,

3.1 แนวคิดหลักที่เกี่ยวเนื่องกับ เหตุการณ์ หรือ ภาวะการณ์บ้านเมือง

3.2. แนวคิดหลักที่เกี่ยวเนื่อง กับ วิถีชีวิตของมนุษย์

3.1 แนวคิดหลักที่เกี่ยวเนื่องกับ เหตุการณ์ หรือ กิจการบ้านเมือง.

บทละครดึกดำบรรพ์ ของ สมภพ จันทรประภา ทั้ง 30 เรื่อง มีโครงเรื่อง และ ที่มาจากข้อมูลทางประวัติศาสตร์ ฉะนั้นแม้ว่า สมภพ จันทรประภา จะไม่มีความประสงค์ในการแต่งเพื่อปลุกใจให้รักชาติ แนวคิดของเรื่อง ก็ย่อมจะต้องพัวพันเกี่ยวเนื่องกับเหตุการณ์ หรือ กิจการบ้านเมืองอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ และแนวคิดของเรื่องอาจกระทบใจผู้ชมในลักษณะบังเอิญประทะก่อให้เกิดความรู้สึกไหวสะท้าน ตื่นตัว และรักชาติโดยไม่จงใจก็ได้ แนวคิดหลักที่เกี่ยวเนื่องกับเหตุการณ์ หรือ กิจการบ้านเมืองนี้ มีการแสดงออกใน 4 ลักษณะ คือ

ก. แนวคิดที่แสดงการต่อสู้เพื่อเอกราช แนวคิดหลักของบทละครกลุ่มนี้ คือ ความสามัคคีของคนในชาติเป็นปัจจัยที่จะนำมาและคงไว้ซึ่งเอกราช บทละครกลุ่มนี้แสดงให้เห็นถึงพลังของความสามัคคี และความตั้งใจมั่นในการต่อต้านศัตรูของชาติผู้มีกำลังอำนาจเหนือกว่า เพื่อให้คนในชาติรอดพ้นจากภาวะที่ถูกคุกคามข่มเหง ศัตรูของชาติในที่นี้หมายรวมทั้งศัตรูภายในและศัตรูภายนอกด้วย บทละครดึกดำบรรพ์ที่มีแนวคิดหลักแสดงการต่อสู้เพื่อเอกราชนี้ มีจำนวน 11 เรื่อง ได้แก่

เรื่อง หน่อหาญ เรื่อง จามควญ

เรื่อง อสัญแดหวา เรื่อง นางเสือง

เรื่อง สมิงทอ เรื่อง ศรีธรรมาโศกราช

เรื่อง ฟ้ารั่ว เรื่อง พ่อขุนผาเมืองผู้เสียสละ

เรื่อง คำไข่น้อย เรื่อง สมเด็จพระนเรศวรมหาราช

เรื่อง เจ้าองค์หล่อ

ข. แนวคิดที่แสดงการรวมชาติให้เป็นปึกแผ่น แนวคิดของบทละครกลุ่มนี้ คือ การรวบรวมเผ่าพันธุ์และดินแดนให้เป็นปึกแผ่นมั่นคง ซึ่งเป็นหน้าที่ของผู้นำประเทศ บทละครดึกดำบรรพ์ ที่มีแนวคิดหลักดังกล่าวมีจำนวน 4 เรื่อง ได้แก่

เรื่อง พระเจ้าอู่ทอง เรื่อง พ่อขุนเม็งราย

เรื่อง ไอร์ลังคะ เรื่อง พระรามคำแหง

ค. แนวคิดที่แสดงให้เห็นหน้าที่ของบุคคลที่พึงกระทำเพื่อประโยชน์ของบ้านเมือง แนวคิดหลักลักษณะนี้สามารถจำแนกได้ เป็น 2 ลักษณะย่อย คือ

1) การเสียสละความสุขส่วนตัว และความสำนึกในหน้าที่ต่อส่วนรวม คือ คุณสมบัติของผู้นำประเทศ บทละครที่มีแนวคิดลักษณะนี้ ได้แก่

เรื่อง บูเช็กเทียน เรื่อง พระสุพรรณกัลยา

เรื่อง วิสุทธิราชเทวี เรื่อง สมเด็จพระสุริโยทัย

เรื่อง ชเยนทร

2) หน้าที่ของชาวต่างชาติที่เข้ามาพึ่งพระบรมโพธิสมภาพ คือ ทำประโยชน์ให้แก่แผ่นดินที่ตนอาศัยอยู่ ได้แก่ บทละคร เรื่อง เฉกอะหมัด

ง. แนวคิดที่แสดงโทษลักษณะของผู้นำประเทศ บทละครดึกดำบรรพ์ที่มีแนวคิดจัดเข้าในกลุ่มนี้ มีจำนวน 3 เรื่อง ได้แก่

เรื่อง นักพงศา และ

เรื่อง ท้าวศรีสุดาจันทร์ มีแนวคิดคือ ผู้นำที่ปล่อยให้อำนาจฝ่ายต่ำเข้าครอบงำจิตใจ ย่อมถูกโค่นล้มทำลายล้างในที่สุด

เรื่อง ไศเลนทร์ มีแนวคิดคือ เมื่อใดที่ผู้นำประเทศใช้อารมณ์เหนือเหตุผล เมื่อนั้นประเทศชาติย่อมถึงกาลพินาศ

อย่างไรก็ตาม เมื่อพิจารณารายละเอียดของบทละครดึกดำบรรพ์ที่มีแนวคิดหลักเกี่ยวกับเหตุการณ์ และ กิจการบ้านเมือง ทั้ง 24 เรื่อง ข้างต้นแล้ว พบว่า ในบทละครทุกเรื่อง มักจะให้แนวคิดที่เกี่ยวข้องกับการดำเนินชีวิตของมนุษย์แทรกอยู่ด้วยเสมอ

3.2 แนวคิดหลักที่เกี่ยวเนื่องกับวิถีชีวิตของมนุษย์

บทละครดึกดำบรรพ์ ที่ผู้แต่งนำข้อคิดในการดำรงชีวิตของมนุษย์มาใช้เป็นแนวคิดหลักของเรื่องนั้น มีจำนวน 6 เรื่องด้วยกัน คือ

เรื่อง ตรอยกำศรวล มีแนวคิดแสดงความหายนะจากการแย่งชิงสิ่งที่ไม่ใช่สิทธิของตนมาครอบครอง

เรื่อง ท้าวทองกับม้า มีแนวคิดแสดงให้เห็นว่า มนุษย์เป็นจำนวนมากสามารถทำได้ทุกอย่าง เพื่อให้ตนสมปรารถนาในความรัก

เรื่อง ศรีปราชญ์ มีแนวคิดแสดงให้เห็นความทุกข์อันเกิดจากความหลงผิด และความไม่สมหวังในรัก

เรื่อง ชิงดั้ง มีแนวคิดที่แสดงให้เห็นความทุกข์จากความไม่สมหวังในความรัก เช่นเดียวกับเรื่องศรีปราชญ์

เรื่อง ถะดูวา มีแนวคิดแสดงให้เห็นผลร้ายจากการไม่ประมาณตนในเรื่องความรัก

เรื่อง ชีสิน มีแนวคิดแสดงให้เห็นว่า การพลัดพรากจากสิ่งที่รักเป็นทุกข์

4. ตัวละคร

ก่อนที่วิเคราะห์ตัวละคร ในบทละครดึกดำบรรพ์ของสมภพ จันทรประภาโดยละเอียดต่อไปนั้น ผู้ศึกษาใคร่ขอกล่าวถึง วิธีการเลือกผู้แสดง ตามหลักนาฏศิลป์ไทยไว้ ณ ที่นี้พอเป็นสังเขป เพื่อให้เห็นถึงลักษณะทางกายภาพโดยรวมของตัวละครไทยได้ชัดเจนยิ่งขึ้น

การคัดเลือกผู้แสดงมารับบทเป็นตัวละครเอกนั้น นอกจากจะใช้วิธีคัดเลือกผู้มีความสามารถ

ทางนาฏศิลปแล้ว ยังคำนึงถึงความงดงามของรูปหน้า และสรีระของผู้แสดงอีกด้วย ทั้งนี้เพราะประเพณีนิยมของการแสดงละครไทยนั้น ถือกันว่า "ตัวเอก ๆ ทุกตัวต้องสวยหมด" (สมุล ยมคุปต์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา เป็นผู้สัมภาษณ์ เมื่อ เดือนมิถุนายน พ.ศ.2524 โรงเรียนนาฏศิลปสัมพันธ์) แม้ว่าบทละครจะพรรณนาความอัปลักษณ์ไว้อย่างไรก็ตาม แต่เมื่อคัดเลือกผู้แสดงมาแสดงก็จะไม่เลือกและแต่งหน้าผู้แสดงให้อัปลักษณ์ตามคำบรรยาย ตัวละครที่กล่าวถึงนี้มีหลายตัว เช่น นางแก้วหน้าม้า เจ้าเงาะ จรกา และนางวาลี ฯลฯ ต่อมา เมื่อเกิดละครพันทางและละครดึกดำบรรพ์ขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 จึงเริ่มมีการแต่งหน้า และแต่งกายตัวละครเอกให้มีความอัปลักษณ์ใกล้เคียงกับที่บทละครพรรณนาไว้มากขึ้น ตัวละครดังกล่าวเช่น นางยุบลค่อมในเรื่องอิเหนา นางศูรปนขา ในเรื่องรามเกียรติ์ และท้าวสันนุราชกับนางคันทมาลี ในเรื่องคาวี ฯลฯ

กล่าวเฉพาะละครดึกดำบรรพ์ ของสมภพ จันทรประภานั้น อาจกล่าวได้ว่าการคัดเลือกผู้แสดงตัวเอกยังคงดำเนินตามประเพณีนิยม ที่คำนึงถึงความงดงามทางกายภาพ ควบคู่กับความสามารถของผู้แสดงเป็นส่วนสำคัญ โดยเฉพาะละครดึกดำบรรพ์ที่จัดแสดงโดยคณะละครฉัตรแก้ว และคณะละครสมัครเล่น ในพระบรมราชินูปถัมภ์นั้น จะมีผู้แสดงประจำอยู่หลายท่าน อาทิ ศุภชัย สิทธิเลิศ สุประวัติ ปัทมสูตร ศิริพร วงศ์สวัสดิ์ ร.อ.หญิงสาวิกา ชื่นคงชู และสุรางค์ อิงคเวทย์ ฯลฯ ผู้แสดงเหล่านี้ จะผลัดเปลี่ยนกันรับบทเป็นตัวละครต่างๆ โดยคำนึงถึงความสามารถทางการแสดงและลักษณะเฉพาะตัวที่เหมาะสมกับบท ส่วนบทละครดึกดำบรรพ์ที่สมภพ จันทรประภา แต่งให้สถาบันต่าง ๆ จัดแสดง เช่น จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ฯลฯ นั้น สมภพ จันทรประภา และผู้ร่วมงานอีก 3 ท่านได้แก่ รศ.ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ม.ล.จุลลา งอนรถ และศุภชัย สิทธิเลิศ จะช่วยกันพิจารณาคัดเลือกผู้แสดงเป็นตัวละครสำคัญก่อน แล้วจึงแต่งหรือแก้ไขบทละครให้เหมาะสมกับความสามารถของผู้แสดง วิธีการดังกล่าวนี้เป็นวิธีที่สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์เคยทรงกระทำมาก่อน ตัวอย่างเช่น การแสดงละครดึกดำบรรพ์ ชุด กรุงพานชมทวีป ในกำหนดการแสดงต้อนรับพระราชอาคันตุกะครั้งหนึ่งนั้น ได้ทรงเลือกหม่อมเจริญ (หม่อมในเจ้าพระยาเทเวศรวงศ์วิวัฒน์) ให้แสดงเป็น พระนางลักษมี เพราะหม่อมเจริญ เป็นนักร้องเสียงดี แต่ไม่ชำนาญในการรำ จึงเหมาะกับบทพระนางลักษมี ที่ไม่มีบทรำ แต่จะต้องขับร้องเพลงเทพบรรทม ซึ่งถือกันว่าเป็นเพลงที่ร้องให้ไพเราะได้ยาก (พูนพิศ อมาตยกุล ผู้ร่วมอภิปราย รายการมหรสพสมัย ร.5

เมื่อวันที่ 12 ตุลาคม พ.ศ.2527 ณ ศูนย์สังคีตศิลป)

และด้วยเหตุที่ สมภพ จันทรประภา เป็นผู้ดำเนินการจัดการแสดงละครดึกดำบรรพ์ของตนเองทุกเรื่อง ดังนั้น บทละครดึกดำบรรพ์ ของ สมภพ จันทรประภาจึงมิได้ชี้แจง และอธิบายลักษณะทางกายภาพ จำนวนผู้แสดงประกอบ ตลอดจนรายละเอียดต่างๆที่เกี่ยวกับตัวละครไว้ในบทละครเลย ดังนั้น การวิเคราะห์ตัวละคร ในบทละครดึกดำบรรพ์ของ สมภพ จันทรประภาครั้งนี้จึงไม่สามารถวิเคราะห์ลักษณะทางกายภาพของตัวละครได้

ตัวละครที่ปรากฏอยู่ในบทละครดึกดำบรรพ์ของ สมภพ จันทรประภานั้น มีทั้งที่เป็นบุคคลจริงในประวัติศาสตร์ และทั้งที่เป็นตัวละครสมมุติซึ่ง สมภพ จันทรประภาได้จินตนาการขึ้น

วรยุทธ พิชัยสรทัต ผู้เขียนบทและกำกับการแสดงละครประวัติศาสตร์หลายเรื่องของสถานีโทรทัศน์ช่อง 3 ได้กล่าวถึงความสำคัญของตัวละครที่สมมุติขึ้นในบทละครประวัติศาสตร์ว่า "เพื่อต้องการให้เรื่องราวที่ดำเนินอยู่มีสีสันมากขึ้น ในแง่ของความเป็นละคร ต้องมีอารมณ์ ความรู้สึกนึกคิด ความรัก ความผิดหวัง ความสนุกสนาน เพื่อไม่ให้เรื่องที่ดำเนินอยู่ดูเคร่งเครียดจนเกินไป" (วันชัย ตันติวิทยาพิทักษ์. 2523 : 73)

อย่างไรก็ตาม การวิเคราะห์บทละครดึกดำบรรพ์ครั้งนี้ จะไม่ให้ความสำคัญในประเด็นของการจำแนกตัวละครที่เป็นบุคคลจริงในประวัติศาสตร์ และตัวละครสมมุติออกจากกัน เพราะแม้ว่าบทละครดึกดำบรรพ์ของ สมภพ จันทรประภา จะมีที่มาจากข้อมูลทางประวัติศาสตร์ แต่ในแง่ของการพิจารณาวรรณกรรมแล้ว ต้องยอมรับว่าบทละครเป็นงานชิ้นใหม่ที่ไม่จำเป็นต้องถูกล้อมกรอบหรือควบคุมในการสร้างลักษณะนิสัยของตัวละคร. ดังนั้นการศึกษาครั้งนี้ ผู้ศึกษาจะใช้พฤติกรรมของตัวละครเป็นเครื่องจำแนกตัวละครออกเป็นประเภทต่าง ๆ ซึ่งจากการศึกษาในขั้นต้น สามารถจำแนกตัวละครในบทละครดึกดำบรรพ์ทั้ง 30 เรื่อง ได้เป็น 4 ประเภทตามพฤติกรรมที่แสดงออก

ประเภทที่ 1 [illegible]

ประเภทที่ 2 [illegible]

ประเภทที่ 3 ตัวละครเอกฝ่ายชาย ที่มีพฤติกรรมทางลบ

ประเภทที่ 4 ตัวละครเอกฝ่ายหญิง ที่มีพฤติกรรมทางลบ

5 [illegible]

ตาราง 3 จำแนกตัวละครเอกตามพฤติกรรม

ชื่อเรื่อง	ตัวเอกฝ่ายชายที่มีพฤติกรรมทางบวก	ตัวเอกฝ่ายหญิงที่มีพฤติกรรมทางบวก	ตัวเอกฝ่ายชายที่มีพฤติกรรมทางลบ	ตัวเอกฝ่ายหญิงที่มีพฤติกรรมทางลบ
1. หน่อหาญ	หน่อหาญ	คำทิพย์	มังศรีจักร์	-
2. นักพงศา	นักพงศา	บุษบง	อินทรวรมัน	-
3. บูเช็กเทียน	บุนหลวงแส	เอ๊ียะกงจู๊	เจียงชือ	บูเช็กเทียน
4. ไศเลนทร์	ไชยพงศ์	ศรีมาลา	ไศเลนทร์	เทตยา
5. ตรอยกำศรวล	เมเลเนาส์	เฮเลนา	ปารีส	-
6. ท้าวทองกีบม้า	วิชเยนทร์ หลวงสรศักดิ์	มารีกีมาร์	-	เม้ยถิ่น
7. อสัญแดหวา	ไอยะรังคะ	ระเด่นจินตนา		-
8. วิสุทธิราชเทวี	-	วิสุทธิราชเทวี	-	-
9. ศรีปราชญ์	ศรีปราชญ์	ตาด	พระยานครฯ	หม่อมน้อย
10. ชเยนทร	ชเยนทร	อินทรลักษมี	พราหมณ์ทิวากร	-
11. พระเจ้าอู่ทอง	เจ้าราม	เอื้องทิพย์	แสนเมืองมิ่ง	-
12. ไอร์ลังคะ	ไอร์ลังคะ	ระเด่นจินตนา	วิชัย	ราภาสี
13. สมิงทอ	สมิงทอ	เทพลีลา	พระยาทะละ	มิยายเส่ม
14. ฟ้ารั่ว	มะกะโท	เทพสุดาวสร้อยดาว	อะลิมามาง	-
15. พระสุพรรณฯ	-	พระสุพรรณกัลยา	-	ภูคำ-มะเวสิน
16. คำไข่น้อย	เจ้าแก้ว-คำไข่น้อย	กัญญา	คำนัน	-
17. ชิงตั๊ง	เชียมเตี๋ยง	ฮกยิ้ง	-	เช่งจุ่ง
18. ถะดูวา	กาเซ็ม-มันโซ	ตนกูบุหลัน-ตนกูลีปอ	ตนกูสะมาแอ-	เงาะ -

ตาราง 3 (ต่อ)

ชื่อเรื่อง	ตัวเอกฝ่ายชายที่มีพฤติกรรมทางบวก	ตัวเอกฝ่ายหญิงที่มีพฤติกรรมทางบวก	ตัวเอกฝ่ายชายที่มีพฤติกรรมทางลบ	ตัวเอกฝ่ายหญิงที่มีพฤติกรรมทางลบ
19. เจ้าองค์หล่อ	เจ้าองค์หล่อ	สร้อยทอง-วันอาย	พระยาเมืองแสน	-
20. ท้าวศรีสุดา-จันทร์	ขุนพิเรนทรเทพ	ท้าวอินทรเทวี	ขุนวรวงศาธิราช	ท้าวศรีสุดาจันทร์
21. เฉกอะหมัด	เฉกอะหมัดจมื่นศรีสรลักษณ์	-	-	-
22. จามครวญ	เจ้าวิชัยศรี	บุหงา	ลืออูเกตอง	-
23. นางเสือง	ขุนบางกลางท่าว	นางเสือง	โขลญลำพง	-
24. พ่อขุนเม็งราย	พ่อขุนเม็งรายอ้ายฟ้า	-	-	-
25. ศรีธรรมา-โศกราช	ศรีธรรมา	กุสุมา-โนรี	ราเชนทร์	-
26. พระราม-คำแหง	พระร่วง	อึ้งเชียงแสน	สีหราช	-
27. สมเด็จพระนเรศวรฯ	พระนเรศวร	-	-	-
28. ชีสิน	พีล่อโก๊ะ	ชีสิน	-	-
29. สมเด็จพระ-สุริโยทัย	-	พระสุริโยทัย	-	ท้าวศรีสุดาจันทร์
30. พ่อขุนผาเมือง ผู้เสียสละ	พ่อขุนผาเมือง	เอื้องคำนางสิงขร	-	-

อนึ่งจะเห็นได้ว่า จากตารางแสดงชื่อตัวละครทั้ง 4 ประเภทข้างต้นนี้ บทละครบางเรื่องมีตัวละครไม่ครบทั้ง 4 ประเภท ทั้งนี้ไม่ได้หมายความว่า ในบทละครเรื่องนั้น ๆ จะไม่ปรากฏตัวละครประเภทที่ไม่มีชื่อในตาราง หากแต่ตัวละครประเภทนั้นไม่มีบทบาทเด่น และไม่มีความสำคัญต่อการดำเนินเรื่อง จึงไม่จัดว่า ตัวละครนั้นเป็นตัวละครเอก

นอกจากนี้ เมื่อพิจารณาชื่อตัวละครต่างๆจากตาราง จะพบว่ามีตัวละครเอกในบทละครจำนวนมาก ที่ไม่ปรากฏอยู่ในประวัติศาสตร์ เพราะตัวละครเหล่านั้นเป็นตัวละครที่เกิดขึ้นจากจินตนาการของผู้แต่ง ดังที่สมภพ จันทรประภา ได้กล่าวถึงเรื่องการสร้างตัวละครในบทละครที่แต่งว่า

> ผมทำละครจากเค้าโครงของพงศาวดาร และประวัติศาสตร์ กว่าจะออกมาเป็นละครเรื่องหนึ่ง ๆ ที่ได้เห็นออกมาสู่สายตานี้ ต้องใช้เวลาค้นคว้ากันนาน บางเรื่องเป็นปี จากหนังสือนับสิบเล่ม ตัวละครบางตัวอาจไม่เคยปรากฏในประวัติศาสตร์ที่เคยเรียนกันมา เพราะไม่มีความสำคัญมากมายอะไรนัก แต่เมื่อมาอยู่ในละครก็ทำให้เพิ่มอรรถรส และสนุกสนานยิ่งขึ้น โดยที่เนื้อเรื่องทางประวัติศาสตร์ยังคงเดิมอยู่
>
> (รวิสา (นามแฝง). 2525 : 47)

นอกจากตัวละครเอกทั้ง 4 ประเภทดังกล่าวแล้ว ยังมีตัวละครที่มีบทบาทเด่น มีพฤติกรรมเป็นไปในทำนองเดียวกัน สามารถจัดกลุ่มได้เป็นประเภทที่ 5 คือ ตัวละครประกอบที่ทำหน้าที่เป็นผู้อภิบาลตัวละครทั้งชายและหญิง ซึ่งผู้ศึกษาจะวิเคราะห์บทบาทและพฤติกรรมของตัวละครทั้ง 5 ประเภท ตามลำดับ เพื่อให้เห็นถึงลักษณะร่วมของตัวละครในบทละครดึกดำบรรพ์ทั้ง 30 เรื่อง ดังต่อไปนี้

1. <u>ตัวละครเอกฝ่ายชายที่มีพฤติกรรมทางบวก</u>

ตัวละครเอกฝ่ายชายที่มีพฤติกรรมทางบวก มีจำนวน 32 ตัว ตัวละครทั้งหมดนี้ สามารถจำแนกศึกษาเป็นประเภทย่อย ตามสถานภาพทางสังคมของตัวละคร ได้เป็น 2 ประเภท ได้แก่

1.1 ตัวละครที่เป็นกษัตริย์ หรือ เชื้อพระวงศ์

1.2 ตัวละครที่เป็นข้าราชสำนัก

1.1 ตัวละครเอกที่เป็นกษัตริย์ หรือ เชื้อพระวงศ์ ตัวละครประเภทนี้มี 21 ตัว คือ

หน่อหาญ	จากเรื่อง	หน่อหาญ
ขุนหลวงแส	จากเรื่อง	บูเช็กเทียน
เมเลเนาส์	จากเรื่อง	ตรอยกำศรวล
หลวงสรศักดิ์	จากเรื่อง	ท้าวทองกีบม้า
ไอยะรังคะ	จากเรื่อง	อสัญแดหวา
ชเยนทร	จากเรื่อง	ชเยนทร
เจ้าราม	จากเรื่อง	พระเจ้าอู่ทอง
ไอร์ลังคะ	จากเรื่อง	ไอร์ลังคะ
สมิงทอ	จากเรื่อง	สมิงทอ
มะกะโท	จากเรื่อง	ฟ้ารั่ว
เจ้าแก้วคำไข่น้อย	จากเรื่อง	คำไข่น้อย
กาเซ็ม-มันโซ	จากเรื่อง	ถะดูวา
เจ้าองค์หล่อ	จากเรื่อง	เจ้าองค์หล่อ
ขุนบางกลางท่าว	จากเรื่อง	นางเสือง
ขุนผาเมือง	จากเรื่อง	พ่อขุนผาเมืองผู้เสียสละ
ขุนเม็งราย	จากเรื่อง	พ่อขุนเม็งราย
ศรีธรรมา	จากเรื่อง	ศรีธรรมโศกราช
พระร่วง	จากเรื่อง	พระรามคำแหง
พระนเรศวร	จากเรื่อง	สมเด็จพระนเรศวรมหาราช
พีล่อโก๊ะ	จากเรื่อง	ชีสิน

บทบาทของตัวละครเอกฝ่ายชายซึ่งเป็นกษัตรย์หรือเชื้อพระวงศ์ ที่ปรากฏมากที่สุด คือ เป็นตัวละครที่สามารถแก้ไขปัญหาสำคัญของเรื่องได้สำเร็จ ปัญหาที่กล่าวถึงนี้มีทั้งที่เป็นปัญหาส่วนตัว และ/หรือ ปัญหาที่เกี่ยวเนื่องด้วยบ้านเมือง สามารถแบ่งตัวละครเหล่านี้ได้เป็น 2 กลุ่ม คือ

1.1.1 เป็นตัวละครที่ต้องประสบชาตากรรมตั้งแต่เริ่มเรื่อง และสามารถแก้ไขปัญหาได้สำเร็จในตอนท้ายเรื่อง ได้แก่

- หน่อหาญ สามารถรวบรวมเชลยลาวหลบหนีพม่าไปรวมกับกองทัพพระเจ้าหน่อแก้วได้
- ไอยะรังคะ สามารถยึดดินแดนชวาซึ่งตกเป็นของระตูชวาคืนได้สำเร็จ
- มะกะโท สามารถช่วยเหลือชาวไทยใหญ่ให้พ้นจากอำนาจของพม่าได้
- เจ้าองค์หล่อ สามารถรวบรวมกำลังคนกลับคืนเวียงจันทน์และปราบกบฏเมืองแสนได้
- ขุนบางกล่าวท่าว สามารถทำให้กรุงสุโขทัยพ้นจากอำนาจขอมได้สำเร็จ
- พระนเรศวร สามารถกู้เอกราชของไทยได้สำเร็จ

1.1.2 เป็นตัวละครที่ประสบปัญหาในตอนกลางเรื่อง และสามารถแก้ไขปัญหาได้สำเร็จในตอนท้ายเรื่อง เช่นเดียวกับ ตัวละครกลุ่มที่ 1 ได้แก่ ขุนหลวงแส จากเรื่องบูเช็กเทียน เมเลเนาส์ จากเรื่อง ตรอยกำศรวล เจ้าราม จากเรื่อง พระเจ้าอู่ทอง ไอร์ลังคะ จากเรื่อง ไอร์ลังคะ เจ้าแก้วคำไข่น้อย จากเรื่อง คำไข่น้อย กาเซ็ม-มันโซ จากเรื่อง ถะดูวา ขุนเม็งราย จากเรื่อง พ่อขุนเม็งราย ขุนผาเมือง จากเรื่อง พ่อขุนผาเมืองผู้เสียสละ และ ศรีธรรมา จาก เรื่อง ศรีธรรมาโศกราช

อย่างไรก็ตาม จากการศึกษาพบว่า มีตัวละครเอกที่เป็นกษัตริย์ หรือ เชื้อพระวงศ์จำนวน 4 ตัว ที่ไม่สามารถแก้ไขปัญหาที่เกิดขึ้นได้ คือ ชเยนทร จากเรื่องชเยนทร ไม่สามารถจะแต่งงานกับอินทรลักษมีได้ สมิงทอ จากเรื่องสมิงทอ ถูกทหารพม่าฆ่าตาย จึงไม่สามารถกู้เอกราชให้ชาวมอญได้ พิล่อโก๊ะ จากเรื่องชีสิน ไม่สามารถจะทำให้นางชีสินรับรักตนเองได้ และหลวงสรศักดิ์ จากเรื่อง ท้าวทองกีบม้า หลวงสรศักดิ์ไม่สามารถทำให้นางมารีกีมาร์รับรักได้ รวมทั้งไม่มีโอกาสแต่งงานกับนางมารีกีมาร์ เนื่องจากหลวงสรศักดิ์ไม่ยอมเปลี่ยนศาสนาตามความต้องการของฟานิค

ออกญาหลวงสรศักดิ์ เป็นตัวละครชายตัวหนึ่งที่มีบทบาทและพฤติกรรมน่าสนใจ ควรแก่การกล่าวถึง ทั้งนี้เพราะ ภาพพจน์ของหลวงสรศักดิ์ในความรู้สึกของคนไทยทั่วไปนั้น มักจะเป็นไปในทำนองลบ ว่าเป็นปรปักษ์ และลอบทำร้ายวิชเยนทร์อยู่เสมอ แม้โคลงภาพพระราชพงศาวดาร ที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงเลือกสรรเรื่องจากพงศาวดาร ให้ช่างเขียน และกวีแต่งโคลงประกอบภาพ เพื่อประดับไว้ในพระที่นั่งต่างๆ ยังปรากฏภาพ "หลวงสรศักดิ์ชก-

เจ้าพระยาวิชเยนทร์" รวมอยู่ด้วย (ศิลปากร 2526 : 557) แต่บาทบาทของ หลวงสรศักดิ์ ที่ สมภพ จันทรประภา สร้างขึ้นใหม่ในบทละครเรื่องนี้ เป็นบทบาทในลักษณะของผู้มีความเป็นสุภาพบุรุษ มีน้ำใจเป็นนักกีฬา กล่าวคือ ในครั้งแรก เมื่อเม้ยถิ่นมาขอความร่วมมือหลวงสรศักดิ์ให้ช่วยแยกมารีกีมาร์และวิชเยนทร์ออกจากกัน เพื่อให้ตัวหลวงสรศักดิ์เองและเม้ยถิ่นได้สมหวังในรัก แต่หลวงสรศักดิ์ก็มิได้ตอบตกลง ด้วยเหตุผลว่า

"ตัวเรา เป็นชาย ชาตรี
เรืองฤทธิ ปรากฏ ในแหล่งหล้า
ไม่เคยคิด อุบาย ต่ำช้า"
(สมภพ จันทรประภา. ท้าวทองกีบม้า : 60)

นอกจากนี้ แม้ว่า หลวงสรศักดิ์จะสามารถใช้อำนาจบีบบังคับให้นางมารีกีมาร์ แต่งงานกับตนได้ แต่หลวงสรศักดิ์ก็มิได้ทำ กลับยินยอมให้นางมารีกีมาร์เป็นผู้ตัดสินใจเลือกคนรักด้วยตนเอง ต่อมาเมื่อวิชเยนทร์ยอมเปลี่ยนนิกายเพื่อแต่งงานกับมารีกีมาร์ หลวงสรศักดิ์ก็มิได้แสดงความโกรธเคืองวิชเยนทร์ แต่กลับแสดงความยินดีด้วย ดังนี้

"วิชเยนทร์ ฝรั่ง ฟังข้าหน่อย
กีมาร์ สาวน้อย เฉลิมศรี
เป็นของ ท่านแล้ว เรายินดี
ขอจงมี ความสุข สืบไป
(สมภพ จันทรประภา. ท้าวทองกีบม้า : 67)

1.2 ตัวละครเอกที่เป็นข้าราชการสำนัก ตัวละครประเภทนี้ มีจำนวน 10 ตัว

นักพงศา	จากเรื่อง	นักพงศา
ไชยพงศ์	จากเรื่อง	ไศเลนทร์
วิชเยนทร์	จากเรื่อง	ท้าวทองกีบม้า
ศรี	จากเรื่อง	ศรีปราชญ์
เชียมเตี๋ยง	จากเรื่อง	ชิงตั๊ง
บุนพิเรนทรเทพ -บุนอินทรเทพ	จากเรื่อง	ท้าวศรีสุดาจันทร์
เฉกอะหมัด	จากเรื่อง	เฉกอะหมัด
เจ้าวิชัยศรี	จากเรื่อง	จามครวญ
อ้ายฟ้า	จากเรื่อง	พ่อขุนเม็งราย

คุณลักษณะของตัวละครเอกฝ่ายชายที่มีสถานภาพเป็นข้าราชสำนักนี้ส่วนใหญ่จะเป็นตัวละครที่มีความจงรักภักดี ต่อพระมหากษัตริย์ เป็นผู้ยอมเสียสละความสุขส่วนตนเพื่อปฏิบัติหน้าที่ราชการ ในบางเรื่องตัวละครถึงกับยอมเสียสละชีวิตเพื่อพระมหากษัตริย์และประเทศชาติ คุณลักษณะและพฤติกรรมดังกล่าว จะปรากฏเด่นชัดในตัวละครแต่ละตัวดังนี้

- ยอมพลัดพรากจากคนรัก เพื่อปฏิบัติหน้าที่ราชการ คือ นักพงศา จากเรื่อง นักพงศา และ เจ้าวิชัยศรี จากเรื่อง จามครวญ

- ยอมสละชีวิตเพื่อพระมหากษัตริย์ และประเทศชาติ คือ ไชยพงศ์ จากเรื่องไศเลนทร์

- ซื่อตรงต่อหน้าที่ และไม่ยุ่งเกี่ยวกับเรื่องของราชบัลลังก์ คือ เฉกอะหมัด จากเรื่อง เฉกอะหมัด

- กล้าล้มล้างผู้ปกครองที่ประพฤติผิด คือ บุนพิเรนทรเทพ และ บุนอินทรเทพ จากเรื่อง ท้าวศรีสุดาจันทร์ และ นักพงศา จากเรื่อง นักพงศา

- ยอมเสี่ยงภัยเข้าไปอยู่ในหมู่ศัตรูเพื่อสืบข่าว คือ อ้ายฟ้า จากเรื่อง พ่อขุนเม็งราย และ เจ้าวิชัยศรี จากเรื่อง จามครวญ

ส่วนตัวละครในกลุ่มนี้อีก 3 ตัวได้แก่ วิชเยนทร์ จากเรื่อง ท้าวทองกีบม้า ศรี จากเรื่อง ศรีปราชญ์ และเชียมเตี้ยง จากเรื่อง ชิงตั้ง นั้น เป็นตัวละครในบทละครที่แก่นเรื่องมิได้เน้นหนักและเกี่ยวข้องกับกิจการบ้านเมือง ดังนั้น ลักษณะของตัวละครเหล่านี้จึงเป็นลักษณะเฉพาะตัวที่เป็นส่วนสัมพันธ์กับเนื้อเรื่อง กล่าวคือ วิชเยนทร์ และ ศรี เป็นตัวละครที่มีนิสัยเจ้าชู้ ส่วนเชียมเตี้ยงเป็นตัวละครที่มีลักษณะนิสัยตรงข้าม คือ เป็นตัวละครที่รักเดียวใจเดียว มั่นคงในความรัก

จากรายละเอียดเกี่ยวกับลักษณะนิสัยโดยทั่วไปของตัวละครเอกฝ่ายชายที่มีพฤติกรรมทางบวกทั้ง 30 ตัวข้างต้น จะเห็นได้ว่า ลักษณะส่วนใหญ่ที่ สมภพ จันทรประภา กำหนดให้ตัวละครประเภทนี้ คือ รักชาติ ยอมเสียสละเพื่อชาติ - พระมหากษัตริย์ สามารถทำประโยชน์ให้แก่ชาติและ แก้ไขปัญหาในชีวิตได้สำเร็จ มีตัวละครจำนวนน้อยมาก ที่ล้มเหลวในการแก้ไขปัญหา สาเหตุแห่งความล้มเหลวของ สมิงทอ พ่อโก๊ะ และศรี เป็นไปตามประวัติศาสตร์ ส่วนความล้มเหลวของชเยนทร ไชยพงศ์ และเชียมเตี้ยงนั้น น่าจะเนื่องมาจากความต้องการของผู้แต่งที่จะให้เรื่องละครจบลงอย่างโศกนาฏกรรม

ในบรรดาตัวละครเอกฝ่ายชายที่มีพฤติกรรมทางบวกทั้งหมด มีตัวละครที่มีลักษณะเป็นตัวละครที่มีลักษณะนิสัยไม่คงที่ (Round character) อยู่เพียง 3 ตัว ได้แก่ นักพงศา จากเรื่อง นักพงศา ขุนผาเมือง จากเรื่อง พ่อขุนผาเมืองผู้เสียสละ และเจ้าองค์หล่อ จากเรื่องเจ้าองค์หล่อ ตัวละครเหล่านี้เป็นตัวละครที่มีชีวิตจิตใจ และพฤติกรรมเหมือนคนธรรมดา เช่น นักพงศา ซึ่งเป็นข้าราชการผู้จงรักภักดีต่อพระมหากษัตริย์อย่างมั่นคง ยอมพลัดพรากจากคนรักเพื่อไปปฏิบัติหน้าที่ตามคำสั่ง แต่เมื่อพระมหากษัตริย์ไม่ตั้งอยู่ในธรรม ทำร้ายมารดา และกักขังภรรยาของนักพงศา นักพงศาก็บันดาลโทษะจนถึงกับรวบรวมผู้คนเข้ายึดพระราชวัง เกือบจะฆ่าพระมหากษัตริย์ตาย ด้วยความแค้น แต่เมื่อผู้เป็นมารดาทักท้วง นักพงศาจึงได้สติ ในบทละครเรื่อง เจ้าองค์หล่อ เจ้าองค์หล่อต้องทิ้งมารดา น้องชาย และคนรัก หลบหนีกบฏไปซ่อนตัวเพื่อรวบรวมผู้คนกลับมายึดอำนาจคืน แต่ขณะที่เจ้าองค์หล่อพักอาศัยกับพวกญวน ก็เกิดความรักใหม่ และหลงอยู่ในความสนุกสนาน จนลืมภาระของตนเอง จะเห็นได้ว่าพฤติกรรมของเจ้าองค์หล่อ นั้น เป็นพฤติกรรมที่แสดงให้เห็นวัยของตัวละครอย่างชัดเจน แม้ว่า เจ้าองค์หล่อจะมีภาระและหน้าที่สำคัญคอยอยู่ แต่เมื่อได้อยู่ในสถานที่ที่มีแต่ความสนุก รื่นเริงใจ เจ้าองค์หล่อซึ่งอยู่ในวัยหนุ่มก็อดที่จะหลงระเริงอยู่ในความสุขนั้นไม่ได้

ส่วนพฤติกรรมของขุนผาเมือง ในบทละครเรื่องพ่อขุนผาเมืองผู้เสียสละ นั้น เมื่อแรกที่ขุนบางฯ มาชักชวนให้ร่วมกำลังกันปราบขอม ขุนผาเมืองก็ไม่เห็นด้วย จนกระทั่งครั้งที่ 2 เมื่อขุนผาเมืองเห็นว่าถึงเวลาที่เหมาะสมแล้ว ขุนผาเมืองจึงตอบตกลง แสดงให้เห็นว่า ขุนผาเมืองไม่ใช่ตัวละครที่รักชาติอย่างงมงาย เป็นผู้รู้จักรอโอกาส และความเหมาะสมดังที่ขุนผาเมืองอธิบายให้ขุนบางฟังว่า

การแผ่นดิน	เป็นเรื่อง	สำคัญ
จะเล่นกัน	ง่าย ๆ	นั้นยากอยู่
ต้องเล่นกัน	ด้วยวิชา	ความรู้
เล่นโดยผู้	ที่เคย	ผ่านชีวิต
ความฉลาด	ไม่พอ	ถ้าอย่างเดียว
ต้องเฉลียว	ไว้ด้วย	จึงศักดิ์สิทธิ์

(สมภพ จันทรประภา, พ่อขุนผาเมืองผู้เสียสละ :161)

ตัวอย่างอีกประการหนึ่งที่แสดงให้เห็นความเป็นปุถุชนของขุนผาเมือง คือ ขุนผาเมืองเป็นตัวละครที่ให้ความสำคัญกับเรื่องความรัก มากเท่า กับประเทศชาติ ในขณะที่เหตุการณ์บีบบังคับ ขุนผาเมืองก็ยอมทิ้งนางเอื้องคำเพื่อไปแต่งงานกับนางสิขรธิดาขอม ด้วยเหตุผลทางการเมือง แต่เมื่อเหตุการณ์ผ่านไป ไทยมีชัยชนะขอม และนางสิขรเทวีเดินทางกลับไปแล้ว ขุนผาเมืองก็กลับมาคิดถึงเรื่องของความรักอีกครั้งหนึ่ง ดังที่ขุนผาเมืองกล่าวกับทหารคนสนิทว่า

ข้าขอทำ	ตามใจ	สักคราว
เป็นเรื่องราว	ส่วนตัว	ของข้า

(สมภพ จันทรประภา, ขุนผาเมืองผู้เสียสละ : 177)

อนึ่ง เมื่อพิจารณาถึงความสัมพันธ์ระหว่างภูมิหลังของผู้แต่งกับตัวละครแล้ว พบว่า หน่อหาญ จากเรื่อง หน่อหาญ และ ชเยนทร จากเรื่อง ชเยนทร เป็นตัวละครที่มีภูมิหลังบางส่วนเหมือนคล้ายกับชีวิตช่วงปฐมวัย ของ สมภพ จันทรประภาเอง กล่าวคือ เติบโตขึ้นโดยความอุปการะจากญาติผู้ใหญ่ฝ่ายหญิง ดังที่ สมภพ จันทรประภา ได้เล่าไว้ใน ชีวิตดุจเทพนิยาย

ของ"ดอกไม้สด" ว่า ได้รับความอุปถัมภ์จากดอกไม้สดตั้งแต่ตนเองเรียนจบชั้นมัธยมศึกษาและ"ดอกไม้สดเป็นทั้งพ่อทั้งแม่ของผู้เขียน นี่พูดตามเธอว่า" (สมภพ จันทรประภา. 2516 : 206) จึงเป็นที่น่าเชื่อว่า สมภพ จันทรประภาคงจะได้จำลองชีวิตบางเสี้ยวในช่วงที่ได้รับความอุปการะจาก ม.ล.บุปผา นิมมานเหมินทร์ มาถ่ายทอดเป็นภูมิหลังของตัวละครเอกทั้ง 2 ดังกล่าว

2. ตัวละครเอกฝ่ายหญิงที่มีพฤติกรรมทางบวก

ตัวละครประเภทนี้มีจำนวนทั้งสิ้น 31 ตัว สามารถจำแนกเป็นกลุ่มย่อย ๆ ได้เป็น 2 กลุ่มคือ

2.1 ตัวละครฝ่ายหญิงในบทละครดึกดำบรรพ์ที่มีแนวคิดเกี่ยวข้องกับกิจการบ้านเมืองได้แก่

นางคำพิพย์	ในเรื่อง	หน่อหาญ
นางบุษบง	ในเรื่อง	นักพงศา
เอี๊ยะกงจู๊	ในเรื่อง	บูเช็กเทียน
นางศรีมาลา	ในเรื่อง	ไศเลนทร์
ระเด่นจินตนา	ในเรื่อง	อสัญแดหวา
วิสุทธิราชเทวี	ในเรื่อง	วิสุทธิราชเทวี
อินทรลักษมี	ในเรื่อง	ชเยนทร
นางเอื้องทิพย์	ในเรื่อง	พระเจ้าอู่ทอง
ระเด่นจินตนา	ในเรื่อง	ไอร์ลังคะ
นางเทพลีลา	ในเรื่อง	สมิงทอ
นางเทพสุดาสร้อยดาว	ในเรื่อง	ฟ้ารั่ว
พระสุพรรณกัลยา	ในเรื่อง	พระสุพรรณกัลยา
นางกัญญา	ในเรื่อง	คำไข่น้อย
นางสร้อยทอง และ		
นางวันอาย	ในเรื่อง	เจ้าองค์หล่อ

ท้าวอินทรเทวี	ในเรื่อง	ท้าวศรีสุดาจันทร์
นางบุหงา	ในเรื่อง	จามครวญ
นางเสือง	ในเรื่อง	นางเสือง
นางกุสุมา และนางโนรี	ในเรื่อง	ศรีธรรมาโศกราช
นางเอื้องคำ และนางสิบรเทวี	ในเรื่อง	พ่อขุนผาเมืองผู้เสียสละ
นางอั้วเชียงแสน	ในเรื่อง	พระรามคำแหง
พระสุริโยทัย	ในเรื่อง	สมเด็จพระสุริโยทัย
ชีสิน	ในเรื่อง	ชีสิน

ส่วนใหญ่แล้วตัวละครเอกฝ่ายหญิงที่มีพฤติกรรมทางบวกในบทละครดึกดำบรรพ์ ที่มีแนวคิดเกี่ยวเนื่องกับกิจการบ้านเมือง จะอยู่ในสถานภาพของ " ราชสกุล " มีตัวละครเพียง 5 ตัวเท่านั้น ที่มีสถานภาพเป็นข้าราชสำนัก หรือสามัญชน ได้แก่ นางวันอาย นางบุหงา นางศรีมาลา เอ๊ียะกงจู๊ และนางเอื้องคำ แต่อย่างไรก็ตาม ลักษณะของตัวละครหญิงกลุ่มนี้ ส่วนใหญ่ได้ถูกกำหนดให้มีบทบาทต่างไปจากนางในวรรณคดีทั่วๆไป ซึ่งมีลักษณะเป็น "นางในอุดมคติ" ตัวละครหญิงกลุ่มนี้มีลักษณะของความเป็นผู้นำ รู้จักเสียสละ มีความรู้ กล้าหาญ กล้าเผชิญหน้ากับสถานการณ์ต่างๆที่เกิดขึ้น ซึ่งอาจกล่าวถึงลักษณะเด่นของตัวละครหญิงกลุ่มนี้ ที่แตกต่างจากนางในอุดมคติทั่วๆไปได้ดังต่อไปนี้

ก. มีความเป็นผู้นำ ลักษณะของความเป็นผู้นำ เช่น การรู้จักหน้าที่ สามารถเผชิญปัญหา แบ่งแยกเรื่องส่วนตัวกับเรื่องส่วนรวม รู้จักเสียสละ และอื่นๆนั้น มิได้ปรากฏในตัวละครหญิงที่มีสถานภาพเป็น "แม่เมือง" แต่เพียงกลุ่มเดียว แต่ลักษณะของความเป็นผู้นำยังปรากฏในตัวละครอื่นๆด้วย ตัวอย่างเช่น ในเรื่องไซเลนทร์ เมื่อกษัตริย์ท้อแท้ คิดจะฆ่าตัวตายเพื่อหนีปัญหา นางศรีมาลา ก็แสดงความเป็นผู้นำให้ปรากฏ ด้วยการเตือนสติพระมหากษัตริย์ เป็นต้น

ตัวละครหญิงในกลุ่มนี้ ที่มีบทบาทแสดงให้เห็นถึงลักษณะความเป็นผู้นำอย่างชัดเจน ได้แก่ นางศรีมาลา ในเรื่องไซเลนทร์ นางเทพสุดาสร้อยดาว ในเรื่องฟ้ารั่ว พระสุพรรณกัลยา ในเรื่องพระสุพรรณกัลยา นางเสือง ในเรื่องนางเสือง นางเอื้องคำ ในเรื่องพ่อขุนผาเมืองผู้เสียสละ

พระสุริโยทัย ในเรื่องสมเด็จพระสุริโยทัย วิสุทธิราชเทวี ในเรื่องวิสุทธิราชเทวี ชีสิน ในเรื่องชีสิน นางบุหงา ในเรื่องจามครวญ และ พระมาตุฉา ในเรื่องชเยนทร ตัวอย่างเช่น เรื่องสุพรรณกัลยา ตอนที่พระสุพรรณกัลยาตัดสินใจยอมไปเป็นตัวประกัน ณ หงสาวดี

สุพรรณฯ – โปรดเกิด พระบิดา อย่ากังวล
ลูกรู้จัก หน้าที่ตน อย่างสมบูรณ์
ร้องร่าย
โดยเลือดเนื้อ เชื้อไข เป็นไทยชาติ
โดยวงศ์ญาติ ยศไกร มไหศูรย์
โดยประวัติ แกล้วกล้า ทั้งตระกูล
ประชาชน เทอดทูน ทั้งเวียงชัย
ถ้าเกิดมา เป็นชาย ก็ได้ฉัตร
ปกป้อง ครองรัฐ ยิ่งใหญ่
จะรบรอ ต่อสู้ กรุงไกร
คืนเอามา เป็นไทย ดังก่อนกาล

(สมภพ จันทรประภา. พระสุพรรณกัลยา : 7-8)

เรื่องชีสิน ตอนที่กองทัพพี่ล่อโก๊ะล้อมเมืองตั้งก่านเจ้า

ชีสิน – ข้าเป็น แม่เมือง ตั้งก่านเจ้า
มีหน้าที่ ต้องเฝ้า รักษา
ทุกสิ่ง บรรดามี ในพารา
จะหลบลี้ หนีหน้า ข้าไม่ทำ

-เพลงลานนา 2-

เมือกแตก ข้าจะแตก ไปตามเมือง
ไว้ยศ ลือเลื่อง ทั้งใต้ต่ำ
ข้าจะตาย ที่นี่ ในหอคำ
คนจะได้ จดจำ สืบไป

(สมภพ จันทรประภา, ชีสิน : 33-34)

เรื่องวิสุทธิราชเทวี ตอนที่วิสุทธิราชเทวีต้องเผชิญกับสถานการณ์บ้านเมืองที่ยุ่งยาก

วิสุทธิเทวี - ชีวิต อุทิศ เพื่อแผ่นดิน
จนหมดสิ้น ถึงแม้ ว่าเป็นหญิง
เดี๋ยวนี้ ได้เป็น ที่พึ่งพิง
ต้องยอมทน ทุกสิ่ง ประเดมา

(สมภพ จันทรประภา, วิสุทธิราชเทวี : 32)

เรื่องพ่อขุนผาเมืองผู้เสียสละ ตอนที่นางเอื้องคำตัดสินใจแยกทางกับขุนผาเมือง เพื่อให้ขุนผาเมืองไปอภิเษกกับนางสิบรเทวีธิดาขอม ด้วยเหตุผลทางการเมือง

เอื้องคำ - มองไป มืดดำ หมดหวัง
ฟังแล้ว ใจคอ แทบพัง
แต่จะ ไม่นั่ง เอาแต่ใจ
อยู่กิน ด้วยกัน มาช้านาน
รู้การ โดยควร แก่วิสัย
รู้ชั้ง ถึงใน น้ำพระทัย
คติของ ทรงชัย ที่มีมา
หน้าที่ มาก่อน เรื่องส่วนตัว
ขุนหัว ใช่หรือไม่ ที่เมียว่า

ไม่มีการ สิ่งใด ในโลกา
จะสำคัญ ยิ่งกว่า การแผ่นดิน

(สมภพ จันทรประภา. พ่อขุนผาเมืองผู้เสียสละ : 144)

เรื่องจามครวญ ตอนที่นางบุหงาอาสาไปสืบข่าวคราว

บุหงา – หม่อมฉัน ไม่วิตก วิจารณ์
ราชการ สำคัญ เป็นใหญ่
อะไร จะเกิด ให้เกิดไป
ขอแต่ ให้ได้ ข่าวมา

เพลง.....

ความเป็นสาว สำคัญจริง ยิ่งชีวิต
แต่แผ่นดิน ศักดิ์สิทธิ์ ยิ่งกว่า
ถึงคราว ต้องยอม กายา
ใครจะด่า จะว่า ก็ทนเอา

(สมภพ จันทรประภา. จามครวญ : 215)

ข. เป็นนักรบ มีตัวละครหญิงจำนวน 6 ตัว ที่มีความรู้ในเรื่องของการต่อสู้ สามารถจับอาวุธเข้าทำสงคราม หรือช่วยเหลือผู้อื่น บทบาทในการต่อสู้ของตัวละครหญิงปรากฏในบทละครดึกดำบรรพ์ 5 เรื่อง ได้แก่

ในเรื่อง บูเช็กเทียน ตอนที่ นางเอ๊ียะกงจู๊ช่วยเหลือขุนหลวงแส ให้พ้นภัยจากการลอบทำร้าย

ในเรื่อง ไศเลนทร์ ตอนที่ นางศรีมาลาต่อสู้กับชาวอินเดีย จนกระทั่งเสียชีวิต

ในเรื่อง เจ้าองค์หล่อ ตอนที่ นางวันอายพาพวกญวนมาช่วยเจ้าองค์หล่อ ปราบกบฏ

ในเรื่อง ศรีธรรมาโศกราช ตอนที่ กุสุมา และโนรี ออกรบเพื่อป้องกันเมืองนคร

ในเรื่อง สมเด็จพระสุริโยทัย ตอนที่ สมเด็จพระสุริโยทัย ปลอมพระองค์เป็นชายออกรบกับพม่า

คุณลักษณะที่ปรากฏควบคู่ไปกับความเป็นนักรบ คือ ความกล้าหาญ ตัวละครหญิงทั้ง 6 เป็นสตรีที่มีความกล้าหาญ พร้อมที่จะต่อสู้ศัตรูเสมอ ตัวอย่างเช่น

เรื่อง ไศเลนทร์ ตอน นางศรีมาลาเตือนสติไศเลนทร์

ศรีมาลา – ....

ไม่มีใคร ก็ยังมี ศรีมาลา

ขอสนอง บาทา เข้าห้ำหั่น

ขอยอมตาย ใต้บาท พระทรงธรรม์

ไม่เสียดาย ชีวัน เลยสักน้อย

(สมภพ จันทรประภา. ไศเลนทร์ : 128)

เรื่อง สมเด็จพระสุริโยทัย ตอนที่พระสุริโยทัยอาสาออกศึก

เจรจา

พระสุริโยทัย – พวกผู้หญิง ของน้อง นั้นมีมาก

ต่างไม่กลัว ความยาก ทุกแห่งหน

ฝึกอาวุธ ไว้ทั่ว ทุกตัวคน

พร้อมที่จะ ประจญ ไพรี

ผู้ชาย ของเรา มีน้อย

มีผู้หญิง ไว้คอย เสริมที่

ไหน ๆ ก็ต้องตาย อยู่ดี

ตายทั้งที ก็ไว้ชื่อ ให้ลือชา

ว่าหญิงไทย ไม่หวาด หวั่นศัตรู

พร้อมสู้ ศึกทั้งหลาย ไม่เลือกหน้า

ขอจัดแจง เหล่านารี ไปธา

แต่งกายา ปลอมเป็น ชายชาญ

(สมภพ จันทรประภา. สมเด็จพระสุริโยทัย : 60-61)

เรื่อง ศรีธรรมาโศกราช ตอนที่นางกุสุมาขอเข้าร่วมไปในกองทัพ

กุสุมา – เกิดมาแล้ว ภายใต้ เศวตฉัตร
ครอบครองรัฐ สีมา อาณาจักร
ย่อมจะต้อง เป็นที่ พึ่งพำนัก
ให้ประจักษ์ แก่ตา ประชาชน
ถึงเป็นหญิง ก็ไม่คร้าม ขามศัตรู
ขอต่อสู้ ลองดู เล่นสักหน
วิชาการ ก็มี อยู่แก่ตน
พระบิดร ผ่อนปรน กุสุมา

(สมภพ จันทรประภา, ศรีธรรมาโศกราช : 50–57)

นอกจากนี้ คุณลักษณะเด่นอีกประการหนึ่งที่ทำให้ตัวละครเอกฝ่ายหญิงในบทละครดึกดำบรรพ์ ของ สมภพ จันทรประภา แตกต่างไปจากนางในวรรณคดีทั่วๆไป คือ เป็นสตรีที่มีความรู้สามารถปฏิบัติราชการได้ ตัวละครสตรีที่มีคุณลักษณะนี้ปรากฏให้เห็นเด่นชัดที่สุด ได้แก่ นางศรีมาลา ในเรื่อง ไศเลนทร์ ดังจะเห็นได้จากคำพูดของไศเลนทร์ที่กล่าวกับนางศรีมาลาตอนหนึ่งว่า

"ธุระเจ้า ยังไม่ สำเร็จหรือ
มิหน้งสือ เข้ามา ตั้งกองใหญ่
ยั่งจะมา ตะบอย ด้วยเหตุใด
ไม่รีบไป ทำงาน ของตัว"

(สมภพ จันทรประภา, ไศเลนทร์ : 106)

อย่างไรก็ตาม มีตัวละครในกลุ่มนี้ 8 ตัว ที่บทบาทและคุณลักษณะส่วนใหญ่ยังคงดำเนินตามแบบของ "นางในอุดมคติ" โดยทั่วๆไป ได้แก่ นางคำทิพย์ ในเรื่องหน่อหาญ นางบุษบง ในเรื่องนักพงศา นางจินตนา ในเรื่องไอร์สังคะ นางอินทรลักษมี ในเรื่องชเยนทร นางเอื้องทิพย์ ในเรื่องพระเจ้าอู่ทอง นางกัญญา ในเรื่องคำไข่น้อย นางสร้อยทอง ในเรื่อง

เจ้าองค์หล่อ และ นางอั้วเชียงแสน ในเรื่องพระรามคำแหง ตัวละครหญิงทั้ง 7 นี้ มีลักษณะร่วมกันประการหนึ่ง คือ เป็นตัวละครที่ซื่อสัตย์มั่นคงต่อชายอันเป็นที่รัก(หรือสามี) ยอมรับชาตากรรมที่เกิดขึ้น ตัวละครบางตัวยอมฆ่าตัวตายเพื่อไม่ให้ตนต้องตกเป็นของชายอื่นและ/หรือ เพื่อพิสูจน์ให้เห็นความซื่อสัตย์ของตน ได้แก่ นางบุษบง นางจิตนา และนางกัญญา

เมื่อพิจารณาบทบาทของ นางชีสิน ในเรื่องชีสิน จะเห็นได้ว่า นางชีสินเป็นตัวละครหญิงที่มีบทบาทแบบนางในวรรณคดีทั่วๆไปมาตลอด ลักษณะความเป็นผู้นำมาแสดงออกเมื่อเกิดสงคราม แต่แทนที่นางชีสินจะจับอาวุธต่อสู้กับศัตรู นางกลับใช้วิธีแทงตัวตายเพื่อหลบหนีปัญหา ทำให้เห็นได้ว่าสาเหตุที่นางฆ่าตัวตายนั้น ไม่ได้เกิดจากความต้องการตายพร้อมกับบ้านเมืองเป็นสำคัญ แต่การฆ่าตัวตายของนางชีสิน น่าจะมีสาเหตุเนื่องมาจาก ความเสียใจในการจากไปของสามี ประกอบกับ ความต้องการจะฆ่าตัวตายเพื่อมิให้ตนต้องตกเป็นของชายอื่นมากกว่า

กลุ่มที่ 2 ตัวละครเอกฝ่ายหญิงในบทละครดึกดำบรรพ์ที่มีแนวความคิดหลักเกี่ยวเนื่องกับวิถีชีวิตของมนุษย์ ตัวละครในกลุ่มนี้มี 6 ตัว ได้แก่

นางเฮเลนา	ในเรื่อง	ตรอยกำศรวล
นางมารีกีมาร์	ในเรื่อง	ท้าวทองกีบม้า
นางตาด	ในเรื่อง	ศรีปราชญ์
นางฮกยิ้ง	ในเรื่อง	ชิงตั้ง
ตนกูบุหลัน และ ตนกูลีปอ	ในเรื่อง	ณะดูวา

เมื่อพิจารณาบทบาทของตัวละครในกลุ่มนี้แล้ว พบว่า ตัวละครทุกตัวมีลักษณะเป็นแบบนางในวรรณคดี ที่ปล่อยชีวิตให้เป็นไปตามโชคชะตาเป็นส่วนใหญ่ โดยมีตัวละครฝ่ายชายเป็นผู้แก้ไขคลี่คลายปัญหาให้ ตัวละครบางตัวใช้วิธีฆ่าตัวตายเป็นการหลบหนีปัญหา ได้แก่ นางตาด และนางฮกยิ้ง ด้วยเหตุนี้เอง บทบาทของตัวละครของหญิงในกลุ่มนี้ จึงไม่มีคุณลักษณะที่ดึงดูดความสนใจเท่ากับตัวละครเอกฝ่ายหญิงในบทละครดึกดำบรรพ์ ที่มีแนวคิดหลักเกี่ยวเนื่องกับกิจการบ้านเมือง

ตัวละครประเภทที่ 3 ตัวละครเอกฝ่ายชายที่มีพฤติกรรมทางลบ

ตัวละครเอกฝ่ายชายที่มีพฤติกรรมทางลบ ไม่ได้หมายความว่า จะต้องเป็นตัวละครที่เป็น

ปรปักษ์กับตัวละครเอกที่มีพฤติกรรมทางบวก เพราะจากการศึกษาในขั้นต้น พบว่า สมภพ จันทรประภา ได้สร้างตัวละครเอกหลายตัวให้เป็นปรปักษ์กับตัวละครเอกที่มีพฤติกรรมทางบวก โดยที่ตัวละครเหล่านั้น มีลักษณะนิสัยส่วนตัวเป็นคนดี แต่มีเหตุผลจำเป็นบางประการที่ทำให้ต้องเป็นฝ่ายตรงข้ามกับตัวละครเอกที่มีพฤติกรรมทางบวก เช่น ภิษมะ ในเรื่องไอร์ลังคะ ภิษมะเป็นตัวละครที่มีพฤติกรรมทางบวก แต่สาเหตุที่ยอมร่วมมือกับ วิชัย และราชสีตัวละครเอกที่มีพฤติกรรมทางลบ เพราะเห็นว่า หากตนต้องทำสงครามกับไอร์ลังคะแล้ว จะทำให้ทหารและพลเมืองต้องเดือดร้อน ภิษมะจึงเป็นตัวละครที่มีพฤติกรรมทางบวก แต่เป็นปรปักษ์กับตัวละครเอกที่มีพฤติกรรมทางบวกเช่นเดียวกัน นอกจากนี้ในทางตรงกันข้าม มีตัวละครเอกของสมภพ จันทรประภาบางตัว ที่มีพฤติกรรมทางลบตลอดเรื่อง แต่ตัวละครนั้น มิได้เป็นประปักษ์กับตัวละคร.เอกที่มีพฤติกรรมทางบวก ได้แก่ ไศเลนทร์ ในเรื่อง ไศเลนทร์ ดังนั้น ตัวละครเอกที่มีพฤติกรรมทางลบ ซึ่งจัดเป็นตัวละครประเภทที่ 3 นี้ จึงหมายถึง ตัวละครที่มีลักษณะนิสัยส่วนตัวบกพร่อง และไม่จำเป็นต้องเป็นปรปักษ์กับตัวละครเอกที่มีพฤติกรรมทางบวกเสมอไป

ตัวละครประเภทที่ 3 นี้ สามารถจำแนกได้เป็น 2 ลักษณะ คือ

ลักษณะที่ 1 ตัวละครเอกฝ่ายชายที่มีพฤติกรรมทางลบ แต่ไม่เป็นปรปักษ์กับตัวละครเอกที่มีพฤติกรรมทางบวก ตัวละครลักษณะเช่นนี้ มีเพียงตัวเดียว ได้แก่ ไศเลนทร์ ในเรื่องไศเลนทร์ ไศเลนทร์เป็นตัวละครที่มีลักษณะนิสัยส่วนตัวบกพร่อง กล่าวคือ เป็นผู้ปกครองที่โลเล ไม่มั่นคงในอารมณ์เป็นที่ตั้งแต่แม้ว่าไศเลนทร์จะมีความขัดแย้งโกรธเคืองกับตัวละครเอกฝ่ายชายที่มีพฤติกรรมทางบวก คือ ไชยพงศ์ หลายครั้ง แต่ตัวละครทั้ง 2 ตัวก็ไม่ได้เป็นศัตรูกัน ในตอนท้ายเรื่องแม้ว่าไชยพงศ์จะถูกไศเลนทร์ขับไล่ไป แต่เมื่อไศเลนทร์มีศัตรูมาทำสงครามด้วย ไชยพงศ์ก็กลับมาช่วยเหลือ ทั้ง 2 ต่อสู้กับศัตรูจนตายพร้อม ๆ กัน

ลักษณะที่ 2 ตัวละครเอกฝ่ายชายที่มีพฤติกรรมทางลบ และมีบทบาทเป็นปรปักษ์กับตัวละครเอกที่มีพฤติกรรมทางบวก ตัวละครประเภทที่ 3 ที่มีลักษณะเช่นนี้ มีปรากฏเป็นจำนวนมากซึ่งสามารถจำแนกเป็นกลุ่มย่อย ตามสาเหตุหลักของการเป็นปรปักษ์ได้เป็น 2 กลุ่ม ดังนี้

ก. เป็นปรปักษ์กับตัวละครเอกที่มีพฤติกรรมทางบวก ด้วยเหตุผลทางการเมือง ตัวละครในกลุ่มนี้ มี 9 ตัว ได้แก่

วิชัย	ในเรื่อง	ไอร์ลังคะ
อะลิมามาง	ในเรื่อง	ฟ้ารั่ว
พระยาเมืองแสน	ในเรื่อง	เจ้าองค์หล่อ
พระยาทะละ	ในเรื่อง	สมิงทอ
ขุนวรวงษาฯ	ในเรื่อง	ท้าวศรีสุดาจันทร์
ลืออูเกตอง	ในเรื่อง	จามครวญ
โขลญลำพง	ในเรื่อง	นางเลือง
ราเชนทร์	ในเรื่อง	ศรีธรรมาโศกราช
สีหราช	ในเรื่อง	พระรามคำแหง

ตัวละครเอกที่มีพฤติกรรมทางลบในกลุ่มนี้ ส่วนใหญ่เป็นตัวละครที่มีเชื้อชาติต่างจากตัวละครเอกที่มีพฤติกรรมทางบวก และเป็นตัวละครที่มีสถานภาพทางสังคม และ/หรือ อำนาจ อิทธิพลเหนือกว่าตัวละครที่มีพฤติกรรมทางบวก ตัวละครบางตัวอยู่ในฐานะเจ้าประเทศราช เป็นผู้ปกครอง ส่วนตัวละครบางตัวอยู่ในฐานะของผู้ปกครองซึ่งได้อำนาจมาโดยไม่ชอบธรรม ตัวละครทั้ง 9 ล้วนเป็นตัวละครที่มีลักษณะนิสัยบกพร่อง มีทั้งลักษณะนิสัยที่คล้ายคลึงและต่างกัน คือ

วิชัย ในเรื่อง ไอร์ลังคะ พระยาเมืองแสน ในเรื่อง เจ้าองค์หล่อ ขุนวรวงษาฯ ในเรื่อง ท้าวศรีสุดาจันทร์ เป็นตัวละครที่มีความเจ้าชู้

อลิมามาง ในเรื่อง ฟ้ารั่ว โขลญลำพง ในเรื่อง นางเลือง ราเชนทร์ ในเรื่อง ศรีธรรมาโศกราช และสีหราช ในเรื่อง พระรามคำแหง เป็นตัวละครที่ถือดี ทรนงในอำนาจ

ลืออูเกตอง ในเรื่อง จามครวญ พระยาทะละ ในเรื่อง สมิงทอ เป็นตัวละครที่เจ้าเล่ห์มากอุบาย ทรยศต่อผู้เป็นมิตร

กล่าวเฉพาะ ขุนวรวงษาฯ ในเรื่อง ท้าวศรีสุดาจันทร์ ซึ่งเป็นตัวละครตัวหนึ่ง ที่เป็นบุคคลในประวัติศาสตร์ เมื่อพิจารณา บทบาทของขุนวรวงษาฯ ในบทละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง ท้าวศรีสุดาจันทร์ แล้ว เห็นได้ชัดว่า สมภพ จันทรประภา ได้เสริมบทบาทและพฤติกรรมทางลบต่าง ๆ

ในตัวบุนวรวงษาฯให้เพิ่มมากขึ้น ทั้งนี้เพื่อเป็นการสร้างภาพพจน์ของท้าวศรีสุดาจันทร์ให้ดีขึ้น(ดังจะอภิปรายโดยละเอียดในหัวข้อ ตัวละครประเภทที่ 4 ต่อไป) สมภพ จันทรประภา กำหนดให้บุนวรวงษาฯทรยศต่อท้าวศรีสุดาจันทร์ ด้วยการเป็นชู้รักกับหนูเล็กนางข้าหลวงของท้าวศรีสุดาจันทร์ เป็นผู้วางแผนปลงพระชนม์พระยอดฟ้าเพื่อตั้งตัวเป็นใหญ่ แสดงความเจ้าชู้กับท้าวอินทรเทวี นอกจากนี้ในตอนท้ายเรื่องเมื่อถูกจับ บุนวรวงษาได้ร้องขอชีวิตของตน เอาตัวรอดแต่ผู้เดียว โดยไม่มีความห่วงใยในตัวท้าวศรีสุดาจันทร์เลย บทบาทและความเลวร้ายต่างๆของบุนวรวงษาฯในเรื่องนี้จึงช่วยทำให้ท้าวศรีสุดาจันทร์ เป็นตัวละครที่น่าเห็นใจมากขึ้นกว่าที่เป็นอยู่

เมื่อพิจารณาถึงความสัมพันธ์ระหว่างพฤติกรรม และสถานภาพทางสังคมของตัวละครในกลุ่มนี้ สามารถสรุปได้ว่า สมภพ จันทรประภา ต้องการแสดงให้เห็นตัวอย่างว่า เมื่อใดก็ตามที่ผู้ปกครอง และผู้มีอำนาจ ได้อำนาจมาอย่างไม่ถูกต้อง หรือใช้อำนาจอย่างไม่เป็นธรรมแล้ว ในที่สุดผู้ปกครองและผู้มีอำนาจเหล่านั้น ก็จะต้องสูญเสียอำนาจ และถูกล้มล้างในที่สุด

ข. เป็นปรปักษ์กับตัวละครเอกที่มีพฤติกรรมทางบวก ด้วยเหตุผลส่วนตัว ตัวละครในกลุ่มนี้ มี 10 ตัว ได้แก่

มังศรีจักร์	ในเรื่อง	หน่อหาญ
อินทรวรมัน	ในเรื่อง	นักพงศา
เจียงซือ	ในเรื่อง	บูเซ็กเทียน
ปารีส	ในเรื่อง	ตรอยกำศรวล
พระยานคร	ในเรื่อง	ศรีปราชญ์
พราหมณ์ทิวากร	ในเรื่อง	ชเยนทร
คำนัน	ในเรื่อง	คำไข่น้อย
แสนเมืองมิ่ง	ในเรื่อง	พระเจ้าอู่ทอง
ตนกูสะมาแอ และเงาะ	ในเรื่อง	ถะดูวา

สาเหตุที่ทำให้ตัวละครทั้ง 10 ตัว ในกลุ่มนี้แสดงพฤติกรรมทางลบออกมานั้น มีสาเหตุเกี่ยวเนื่องมาจากเรื่องของความรักทั้งสิ้น พฤติกรรมหรือบทบาทที่แสดงออกนั้น มีลักษณะต่างๆ กัน คือ

- แย่งชิงภรรยาของผู้อื่น ได้แก่ อินทรวรมัน ในเรื่องนักพงศา และ ปาริส ในเรื่อง ตรอยกำศรวล

- ใช้วิธีทำร้ายคู่แข่งขันในเรื่องของความรัก ได้แก่ มังศรีจักร์ ในเรื่อง หน่อหาญเจียงชือ ในเรื่อง บูเช็กเทียน และพระยานคร ในเรื่อง ศรีปราชญ์

- ใช้วิธียืมมือผู้อื่น มาทำลายคู่แข่ง ได้แก่ คำนัน ในเรื่อง คำไข่น้อย

- เยาะ เย้นหยัน คู่แข่งที่พ่ายแพ้ไม่สมหวังในความรัก ได้แก่ พราหมณ์ทิวากร ในเรื่อง ชเยนทร

- ยกกองทัพมาทำสงครามในลักษณะ "ศึกชิงนาง" ได้แก่ แสนเมืองมิ่ง ในเรื่อง พระเจ้าอู่ทอง และ ตนกูสะมาแอ-เงาะ ในเรื่อง ถะดูวา

มีบทละครเพียง 3 เรื่องเท่านั้น ที่ตัวละครเอกฝ่ายชายที่มีพฤติกรรมทางลบ ได้รับความสมหวังในการแย่งชิงคนรัก หรือ กำจัดตัวละครเอกฝ่ายชายที่มีพฤติกรรมทางบวกซึ่งเป็นคู่แข่งได้สำเร็จ ได้แก่ บทละครเรื่อง ตรอยกำศรวล ปารีสสามารถพาเอเลนาไปเป็นภรรยาได้สำเร็จ (แต่ในที่สุดถูกเมเลเนาส์ฆ่าตาย) เรื่อง ศรีปราชญ์ พระยานครสั่งประหารชีวิตศรี เพราะสำคัญผิดว่าศรีเป็นชู้กับภรรยาของตน และเรื่อง ชเยนทร พราหมณ์ทิวากรได้แต่งงานกับอินทรลักษมี โดยความเห็นชอบของพระมาตุฉา

เมื่อพิจารณาถึงการสร้างลักษณะทางกายภาพของตัวละครบางตัวแล้ว พบว่า มีตัวละครที่ควรกล่าวถึง คือ พราหมณ์ทิวากร ในเรื่องชเยนทร พราหมณ์ผู้นี้มีลักษณะทางกายภาพดังที่พระมาตุฉากล่าวถึงว่า

"รูปร่าง งดงาม เฉิดฉัน
แต่จริต ติดจะ ต้วมเตี้ยมครัน"

(สมภพ จันทรประภา. ชเยนทร : 4)

ลักษณะทางกายภาพดังกล่าวของพราหมณ์ทิวากรนี้ เชื่อว่า สมภพ จันทรประภา คงจะได้อิทธิพลทางแนวคิดซึ่งเป็นความรู้สึกสารัตถะของคนไทย ที่มีต่อพราหมณ์ในวรรณคดี เพราะพราหมณ์ที่ปรากฏในวรรณคดีส่วนใหญ่ ไม่ว่าจะเป็นชายที่บวชเป็นพราหมณ์ หรือ หญิงที่แต่งกายเป็นพราหมณ์(ผู้ชาย) ก็ตาม มักจะมีลักษณะนุ่มนวลชวนมองเสมอ ตัวอย่างเช่น พราหมณ์นารายณ์

แปลงในเรื่องรามเกียรติ์ ตอน พระคเณศร์เสียงา พราหมณ์เกษสุริยง ในเรื่อง สุวรรณหงส์ พราหมณ์เกษร ในเรื่องลักษณวงศ์ และพราหมณ์ศรีสุวรรณ ในเรื่อง พระอภัยมณี ฯลฯ บทบาท และกิริยาอาการของพราหมณ์ในวรรณคดีนี้ เมื่อนำเสนอในรูปของการแสดงโขน ละคร มักจะใช้ท่ารำที่เรียกกันตามนาฏยศัพท์ว่า "ท่ารำผู้-เมีย" คือมีการใช้วง (แขน) และเหลี่ยม (ขา) ผสมผสานกันระหว่างท่ารำของตัวพระและตัวนาง

ตัวละครประเภทที่ 4 ตัวละครเอกฝ่ายหญิงที่มีพฤติกรรมทางลบ

ตัวละครเอกฝ่ายหญิงที่มีพฤติกรรมทางลบ จากบทละครดึกดำบรรพ์ของ สมภพ จันทรประภา มีจำนวน 10 ตัว ได้แก่

บูเช็กเทียน	ในเรื่อง	บูเช็กเทียน
เทตยา	ในเรื่อง	ไศเลนทร์
เม้ยถิ่น	ในเรื่อง	ท้าวทองกับม้า
หม่อมนุ้ย	ในเรื่อง	ศรีปราชญ์
มิยายเส่ม	ในเรื่อง	สมิงทอ
ภูคำ และมะเวสิน	ในเรื่อง	พระสุพรรณกัลยา
เซ่งจุ่ง	ในเรื่อง	ชิงตั้ง
รากษสี	ในเรื่อง	ไอร์ลังคะ
ศรีสุดาจันทร์	ในเรื่อง	ท้าวศรีสุดาจันทร์ และสมเด็จพระสุริโยทัย

นางรากษสี ในเรื่องไอร์ลังคะ เป็นตัวละครหญิงเพียงตัวเดียวในกลุ่มตัวละครประเภทที่ 4 นี้ ที่แสดงพฤติกรรมทางลบออกมาโดยมีสาเหตุมาจากกิจการบ้านเมือง กล่าวคือนางรากษสีและพันธมิตร ได้ร่วมกำลังกันทำสงครามกับไอร์ลังคะ พฤติกรรมทางลบที่นางรากษสีแสดงออกอย่างเด่นชัด คือ ความโหดร้าย และความอำมหิต ตัวอย่างเช่น ตอนที่ นางรากษสีเห็นว่าตนเองจะต้องพ่ายแพ้แก่กองทัพของไอร์ลังคะ นางจึงคิดที่จะจัดการกับระเด่นจินตนา ซึ่งเป็นตัวประกันในขั้น-เด็ดขาด กล่าวคือ นางได้ออกคำสั่งให้

วิชัย	จับส่ง	ลงไปค่าย
ดิร้าย	ฉันใด	ไม่สงสาร
แล้วส่งศพ	มันออก	แขวนประจาน
ให้ทาน	เป็นเหยื่อ	แร้งกา
ผ้วมัน	เข้ามา	ถึงธานี
จะได้	เห็นผี	รับหน้า
เชยชม	เดนแร้ง	เดนกา

(สมภพ จันทรประภา. ไอร์ลังคะ : 94)

เมื่อเปรียบเทียบบทบาทของนางรากษสี กับ ภิษมะและ วิชัย ผู้เป็นพันธมิตรของนางแล้ว เห็นว่าตัวละครชาย คือ ภิษมะ และวิชัย มีบทบาทเด่นกว่ามาก บทบาทของนางรากษสีในเรื่องมีเพียงเป็นผู้บงการ ดังนั้น พฤติกรรมและบทบาทของนางรากษสีจึงไม่แสดงความรุนแรง สมดังที่ระบุไว้ในประวัติศาสตร์ ซึ่งสมภพ จันทรประภา ได้ตัดตอนมาแสดงไว้ในคำนำเรื่องละครว่า "สตรีผู้มีกำลังแข็งแรง น่ากลัว ดังรากษสี" (สมภพ จันทรประภา. ไอร์ลังคะ : 60-61)

สำหรับตัวละครหญิงประเภทที่ 4 อีก 9 ตัวนั้น เป็นตัวละครที่แสดงพฤติกรรมทางลบ โดยมีสาเหตุมาจากเรื่องของความรักทั้งสิ้น ตัวละครบางตัวกระทำผิดเพราะประสบกับความผิดหวังในความรัก ตัวละครบางตัวกระทำผิดเพราะความรักเป็นตัวชักพาไป บทบาทและพฤติกรรมของตัวละครทั้ง 9 ตัว มีความน่าสนใจต่าง ๆ กัน ดังจะอภิปรายต่อไปนี้

บูเช็กเทียน ในเรื่อง บูเช็กเทียน

สาเหตุที่แสดงพฤติกรรมทางลบ ไม่สมปรารถนาในความรัก

พฤติกรรมที่แสดงออก กระทำการทารุณต่อคู่แข่ง กล่าวคือ เมื่อบูเช็กเทียนทราบว่าบุนหลวงแสกับเอ๊ียะกงจูรักกัน บูเช็กเทียนจึงสั่งให้ควักลูกตาเอ๊ียะกงจูทั้งเสีย และสั่งให้กักขังตัวบุนหลวงแสไว้

เมื่อพิจารณาบทละครเรื่องบูเช็กเทียนโดยตลอดแล้ว จะเห็นได้ว่า สมภพ จันทรประภา ได้นำเสนอบทบาทและพฤติกรรมของพระนางบูเช็กเทียนตัวละครเอกของเรื่อง ในแง่มุมที่เบี่ยงเบน

ไปจากทรรศนะของคนทั่วไปอย่างชัดเจน เพราะก่อนหน้าที่ สมภพ จันทรประภาจะแต่งบทละครเรื่องนี้ขึ้น ได้มีนักเขียนหลายท่านที่นำเรื่องราวของบูเช็กเทียนมาแต่งเป็นนิยายและบทละคร เช่น บูเช็กเทียนที่ปรากฏเรื่องราวแทรกอยู่ในพงศาวดารชุดชิเตงซันเจงไช ซึ่งสมเด็จเจ้าพระยามหาศรีสุริยวงศ์ (ช่วง บุนนาค) ให้จีนโตแปลเป็นภาษาไทยเมื่อพ.ศ.2432 เรื่องบูเช็กเทียน ที่คณะ น.ส.พ.สยาม แปลและพิมพ์เมื่อพ.ศ.2465 และเรื่องบูเช็กเทียนนางพญาสิงห์ยั่วเมือง แต่งโดย ประพันธกร เมื่อพ.ศ.2504 ฯลฯ บทบาทของบูเช็กเทียนในวรรณกรรมเรื่องต่างๆดังกล่าวล้วนแต่เป็นบทบาทในด้านลบเพียงด้านเดียว จึงทำให้คนไทยส่วนใหญ่มีความรู้สึกต่อบูเช็กเทียนในด้านลบตลอดมา ดังที่ สุวัฒน์ วรดิลก ได้กล่าวไว้ในคำนำเรื่องบูเช็กเทียนของ บุญศักดิ์ แสงระวี ตอนหนึ่งว่า "ผู้เขียนรู้สึกคล้ายคลึงกับคนไทยจำนวนมากว่า บูเช็กเทียนเป็นคนเลวร้าย" (สุวัฒน์ วรดิลก 2528 : 11) แต่บทบาทของบูเช็กเทียนที่ สมภพ จันทรประภาได้สร้างขึ้นใหม่นี้ ช่วยเปลี่ยนแปลงมุมมองของผู้ชมโดยทั่วไปให้เห็นว่า บูเช็กเทียน คือ ปุถุชนธรรมดาที่มีกิเลสตัณหา มีทั้งความดีและความเลว แม้ว่าในตอนต้นเรื่องจนถึงกลางเรื่องพฤติกรรมของบูเช็กเทียนจะไม่ต่างไปจากทรรศนะเดิมของผู้ชมนัก แต่ สมภพ จันทรประภาได้ให้โอกาส บูเช็กเทียนกล่าวแสดงความในใจของนางออกมาตอนหนึ่งว่า

"เป็นฮ่องเต้ ก็มี ซึ่งหัวใจ
ใคร ๆ คิดว่า ข้าสุขแสน
ความทุกข์ ของคน ทั้งดินแดน
สุมแน่น อยู่บน หัวเรา

(สมภพ จันทรประภา. <u>บูเช็กเทียน</u> : 907)

และในที่สุด เมื่อเรื่องดำเนินมาจนถึงจุดคลี่คลาย ผู้แต่งได้กำหนดให้บูเช็กเทียนสามารถตัดสินใจแยกแยะเรื่องส่วนตัว ออกจาก กิจการของบ้านเมืองได้สำเร็จ ดังที่บูเช็กเทียนกล่าวกับขุนหลวงแสว่า

"ข้านั้นไซร้ ครองจีน นครา
ต่างคน ต่างมี หน้าที่
ปกป้อง ประชาชี ศาสนา
เรื่องส่วนตัว พัวพัน กายา
พระราชา อย่าเอา มาปะปน

(สมภพ จันทรประภา. บูเช็กเทียน : 92)

ศรีสุดาจันทร์ ในเรื่อง ท้าวศรีสุดาจันทร์

สาเหตุที่แสดงพฤติกรรมทางลบ พฤติกรรมที่บกพร่องต่าง ๆ ของท้าวศรีสุดาจันทร์ เกิดขึ้นเพราะความรักที่มีต่อขุนวรวงษาฯเป็นส่วนใหญ่ นอกจากนี้ในบางครั้ง ท้าวศรีสุดาจันทร์ยังต้องมีส่วนร่วมรับความผิดที่ขุนวรวงษาฯก่อขึ้นด้วย

ท้าวศรีสุดาจันทร์เป็นตัวละครที่มีความขัดแย้งภายในจิตใจอย่างมาก มีทั้งความขัดแย้งระหว่างการต้องการความรัก และความรู้สึกสำนึกผิดชอบชั่วดี ท้าวศรีสุดาจันทร์ต้องจำยอมแต่งตั้งขุนวรวงษาฯขึ้นเป็นกษัตริย์ เพื่อไม่ให้พระศรีศิลป์บุตรชายของนางได้รับอันตราย ทำให้เกิดปฏิกิริยาเป็นคลื่นใต้น้ำอยู่ในหมู่พระบรมวงศ์และข้าราชการทั่วไป

ผู้แต่งได้สร้างสิ่งเร้าหลายประการที่ทำให้ท้าวศรีสุดาจันทร์ เกิดความรักใคร่ในตัวขุนวรวงษาฯ เริ่มตั้งแต่ความชำนาญในการขับลำ และถ้อยคำอันอ่อนหวานของขุนวรวงษาฯ ตามด้วยดอกจำปาที่ขุนวรวงษาฯ ฝากหนูเล็กมาถวายเป็นกำนัล จากเนื้อเรื่องจะเห็นได้ว่าท้าวศรีสุดาจันทร์พยายามยึดเอาพระธรรมเป็นที่พึ่งเพื่อให้จิตใจสงบไม่ฟุ้งซ่าน เมื่อได้ยินเพลงขับลำของขุนวรวงษาฯครั้งแรกนั้นท้าวศรีสุดาจันทร์ เตรียมจะออกไปพบขุนวรวงษาฯแล้ว แต่ได้สติจึงกลับมาไหว้พระอีกครั้งจนกระทั่งขุนวรวงษาฯขับลำนำขึ้นอีก ท้าวศรีสุดาจันทร์จึงพ่ายแพ้แก่อำนาจฝ่ายต่ำ ออกไปพบขุนวรวงษาฯทันที ผู้แต่งได้ให้บุคคภายนอกคือ ขุนอินทรเทพ กล่าวแสดงความเห็นใจท้าวศรีสุดาจันทร์ ว่า

ขุนอินทรเทพ – ไม่ใช่ เรื่องเบา เรื่องหนัก
เป็นเรื่องของ ความรัก และความหลง
ใดนกับใคร ใครก็ ต้องงวยงง
ทั้งที่จิต มิได้จง เจตนา

(สมภพ จันทรประภา. ท้าวศรีสุดาจันทร์ : 117)

นอกจากนี้ ผู้แต่งยังแสดงให้เห็นว่า ความผิดทั้งหลายที่เป็นจุดด่างในประวัติศาสตร์ของท้าวศรีสุดาจันทร์นั้น ล้วนเป็นผลมาจากการบีบบังคับของขุนวรวงษาฯ ทั้งสิ้น ท้าวศรีสุดาจันทร์จึงเป็นตัวละครอีกตัวหนึ่ง ที่ สมภพ จันทรประภา สร้างขึ้นด้วยความรู้สึกเห็นอกเห็นใจ

ในตอนท้ายเรื่อง เมื่อท้าวศรีสุดาจันทร์ และขุนวรวงษาฯ ถูกจับกุมตัว สมภพ จันทรประภา ได้แสดงให้เห็นความแตกต่างระหว่างตัวละครที่มีพฤติกรรมทางลบทั้ง 2 ตัว คือ ขุนวรวงษาฯ นั้น วิงวอนขอร้องให้ปล่อยตัวเองแต่ผู้เดียว พร้อมทั้งกล่าวโทษท้าวศรีสุดาจันทร์ต่าง ๆ ส่วนบทบาทของท้าวศรีสุดาจันทร์นั้น เป็นบทของสตรีผู้รู้สึกตัวอยู่ตลอดเวลาว่าตนกระทำผิด แต่ที่ยังคงประพฤติตนเช่นนั้นตลอดมา ก็เพราะความรักขุนวรวงษาฯ ตลอดเวลานางต้องเผชิญกับความทุกข์หลายประการจนรู้สึกอ่อนล้า ดังนั้นเมื่อถูกจับตัว และได้รู้ความจริงว่า ขุนวรวงษาฯ มิได้รักนาง นางจึงยินยอมให้ประหารโดยดี นอกจากนั้น นางยังกล่าวข้อความเป็นปัจฉิมวาจาเป็นการเตือนสติสตรีทั่วไปไม่ให้เอาเยี่ยงอย่างนางด้วย

นางเทตยา ในเรื่อง ไศเลนทร์ และนางมิยายเส่ม ในเรื่องสมิงทอ

สาเหตุที่แสดงพฤติกรรมทางลบ เนื่องมาจากความไม่พึงพอใจในพฤติกรรมของสามี

พฤติกรรมที่แสดงออก นำเรื่องราวต่าง ๆ ไปฟ้องผู้เป็นบิดา และทำตัวเป็นปรปักษ์คิดทำลายสามีให้พินาศ

บทบาทของตัวละครหญิงทั้งสองนี้มีความคล้ายคลึงกัน กล่าวคือ เป็นสตรีผู้นำความวิบัติมาสู่สามีของตน เมื่อถูกผู้เป็นสามีหมางเมิน ก็มีความโกรธแค้น ถึงกับชักนำให้บิดาของตนยกกำลังมาทำลายล้างสามีลักษณะดังกล่าวนี้เหมือนคล้ายกับบทบาทของนางจัณฑี ในบทละครพูดคำฉันท์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เรื่อง มัทนพาธา ตอนที่ นางจัณฑีโกรธท้าวชัยเสน จนถึงกับส่งข่าวให้ท้าวมคธผู้เป็นบิดายกกองทัพมาทำสงครามกับท้าวชัยเสน

กล่าวเฉพาะบทบาทของนางมิยายเส่ม ในเรื่องสมิงทอ นั้น สมภพ จันทรประภา ได้สร้างลักษณะของมิยายเส่ม ให้เป็นสตรีผู้ยึดถือเอาความพึงพอใจของตนเป็นหลัก ไม่คำนึงถึงผลอื่นใดนอกจากความสุขของตนเอง พฤติกรรมทางลบของมิยายเส่มเริ่มปรากฏตั้งแต่ ตอนที่นางเปิดประตูเมืองรับทัพของสมิงทอ ทั้งที่นางเองก็รู้ว่าบิดาของนางคิดจะหักหลังสมิงทอ สาเหตุที่นางช่วยเหลือสมิงทอ

ก็เพราะนางมีความรักสมิงทอ ต่อมาเมื่อสมิงทอได้นางเทพลีลามาเป็นภรรยา จึงเหินห่างไปจากนางทำให้นางเกิดความโกรธ จนคิดทำร้ายสมิงทอ

นอกจากนี้ สมภพ จันทรประภา ยังได้แสดงให้เห็นความผิดแปลกจากสตรีทั่วไป เกี่ยวกับสุนทรียทรรศน์ของนางมิยายเส่ม ตอนหนึ่ง คือ ตอนที่สมิงทอชี้ชวนมิยายเส่มชมธรรมชาติที่งดงาม แต่นางมิยายเส่มกลับสนใจในสัตว์ที่มีลักษณะไม่น่าดู ดังนี้

สมิงทอ – ดูอะไรไม่รู้ กลับชอบดูปูปลา
ไม่นจำปี นีจำปา เจ้าไม่จับตาบ้างเฮ้ย
มิยายเส่ม – อุ๊ย คางคก นั่นตัวใหญ่
สมิงทอ – โธ่ ช่างกระไร นะโจมศรี
มิยายเส่ม – ตาลุกตาพอง มองดีดี
มาทางนี้ อุ๊ยน้องกลัว

(สมภพ จันทรประภา, สมิงทอ : 108)

เม้ยถิ่น ในเรื่อง ท้าวทองกับม้า

สาเหตุที่แสดงพฤติกรรมทางลบ คือ คนรักเปลี่ยนใจ ไปมีรักใหม่

พฤติกรรมที่แสดงออก พฤติกรรมของเม้ยถิ่นที่แสดงออกมาเมื่อประสบกับสิ่งที่ไม่พึงปรารถนานั้น ค่อนข้างไปในทางรุนแรง คือเมื่อวิชเยนทร์เปลี่ยนใจไปหลงรักนางมารีกิมาร์ เม้ยถิ่นจึงพยายามทุกวิถีทางที่จะให้วิชเยนทร์ผละจากมารีกิมาร์กลับมาหานาง ในตอนแรกเม้ยถิ่นไปขอความร่วมมือจากหลวงสรศักดิ์เพราะเห็นว่าหลวงสรศักดิ์หลงรักมารีกิมาร์อยู่ ถ้าหากหลวงสรศักดิ์ช่วยเหลือนาง ก็จะได้ผลประโยชน์ร่วมกัน แต่เมื่อหลวงสรศักดิ์ไม่ให้ความร่วมมือด้วย เม้ยถิ่นจึงใช้วิธีเผชิญหน้า เข้าไปขอให้มารีกิมาร์เลิกติดต่อกับหลวงสรศักดิ์ แต่ด้วยโทษะ การเจรจาจึงรุนแรงขึ้น ถึงขั้นประทะคารมและใช้อาวุธทำร้ายร่างกายมารีกิมาร์ในที่สุด สมภพ จันทรประภา ได้สร้างลักษณะนิสัย และบทบาทของเม้ยถิ่น ให้เป็นตัวอย่างของสตรีที่ยึดถือความรักเป็นใหญ่ กล้าที่จะทำผิดเพื่อให้ตนได้สมปรารถนา

หม่อมนุ้ย ในเรื่อง ศรีปราชญ์

สาเหตุที่แสดงพฤติกรรมทางลบ คือ เกิดความอิจฉาริษยาสตรีอื่น ในเรื่องของความรัก

พฤติกรรมที่แสดงออก พฤติกรรมที่หม่อมนุ้ยแสดงออกนั้น เป็นเรื่องหึงหวงธรรมดา คือ เมื่อหม่อมนุ้ยเห็นศรีอยู่ลำพังสองต่อสองกับตาด ก็เกิดความหึงหวง และอิจฉาริษยาที่ตาดเป็นที่รักทั้งของพระยานคร และของศรี นางจึงใช้วาจาบริภาษนางตาด แต่เผอิญเรื่องลุกลามรู้ถึงพระยานคร จึงทำให้พระยานครสั่งประหารศรี เมื่อพิจารณาแล้วจะเห็นว่าแม้หม่อมนุ้ยจะมีใจชอบพอศรี แต่ไม่มีบทบาทตอนใดที่แสดงให้เห็นว่า หม่อมนุ้ยปล่อยตัวให้กับศรี หม่อมนุ้ยมีความพึงพอใจเพียงแค่ถูกศรีพูดจาแทะโลมเท่านั้นเอง

เช่งจุ่ง ในเรื่อง ชิงตั้ง

สาเหตุที่แสดงพฤติกรรทางลบ คือ นางเช่งจุ่งเป็นตัวละครที่มีจิตอปกติ แบบรักร่วมเพศ (Lesbien)

พฤติกรรมรักร่วมเพศ ทั้งลักษณะรักร่วมเพศหญิง (เล่นเพื่อน) และร่วมเพศชาย (เล่นสวาท) นั้น มีอยู่ในสังคมไทยมานานแล้ว แต่เป็นพฤติกรรมที่ไม่ยอมรับในสังคม ถึงกระนั้นก็มีกวีหลายท่านได้นำพฤติกกรรมอันผิดปกตินี้ มาสอดแทรกไว้ในวรรณกรรม ตัวอย่างเช่น กลอนเพลงยาวเรื่อง หม่อมเป็ดสวรรค์ ของคุณพุ่ม และ เพลงยาวสังวาส พระนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว ฯลฯ ข้อความที่กล่าวพาดพิงถึงพฤติกรรมเหล่านี้ มักมีน้ำเสียงไปในทำนองลบ เช่นติเตียน หรือ ยั่วล้อ ฯลฯ สำหรับบทบาทและพฤติกรรมของนางเช่งจุ่งนี้ สมภพ จันทรประภา ไม่ได้แสดงไว้ชัดเจนนัก นอกจากบทร้องและบทเจรจาของตัวละครบางตอนเท่านั้นที่ช่วยแสดงให้เห็นว่า นางเช่งจุ่งมีพฤติกรรมที่ผิดเพี้ยนไปจากสตรีทั่วไป ตัวอย่างเช่น ตอนที่นางเช่งจุ่งบอกกับเตียเอ็งหยวยว่านางรู้สึกอ่อนเพลีย เพราะ "กระโดดเชือก มากไปหน่อย..." (สมภพ จันทรประภา ชิงตั้ง : 193) และจากคำพูดของนางฮกยิ้ง ที่ว่า

เช่งจุ่ง	เจ้านั้น	มันบ้า
ทำท่า	เป็นหนุ่ม	ตามถนน
เกี้ยวหญิง	อิงแอบ	ชอบกล
ยิ่งว่า	ยิ่งซน	เดี๋ยวถูกตี

(สมภพ จันทรประภา. ชิงตั้ง : 166)

อย่างไรก็ตาม ผู้แต่งได้แสดงให้เห็นชัดเจนว่า ผู้มีพฤติกรรมผิดปกติวิสัยเช่นนี้ ย่อมไม่ได้รับความสุขสมหวังในบั้นปลาย และอาจจะได้รับความทุกข์ใจ จนไม่สามารถทนรับความผิดหวังได้ เช่นเดียวกับที่นางเช่งจุ่งทนเห็นนางฮกยิ้งจากไปไม่ได้ จึงตัดสินใจผูกคอตาย

นางภูคำ และนางมะเวสิน ในเรื่อง <u>พระสุพรรณกัลยา</u>

<u>สาเหตุที่แสดงพฤติกรรมทางลบ</u> เนื่องมาจากสามีให้ความรักแก่หญิงอื่น มากกว่าตน

<u>พฤติกรรมที่แสดงออก</u> ในตอนต้นเรื่องนั้น นางภูคำยังไม่มีปฏิกิริยาใดๆ ต่อการที่มังไชยสิงห์เหินห่างจากนางไปใกล้ชิดกับพระสุพรรณฯ นางภูคำยอมรับสภาพที่เกิดขึ้นอย่างสงบ แต่เมื่อถูกนางมะเวสินยุยงหนักขึ้น จึงมีการใช้คำพูดเหน็บแนมระคายพระสุพรรณฯ ทำให้เกิดการปะทะคารมกันขึ้น แต่อย่างไรก็ตาม น้ำหนักถ้อยคำบริภาษของนางภูคำก็ยังมีความรุนแรงน้อยกว่าถ้อยคำของนางมะเวสิน ทั้งนี้อาจเนื่องจากตัวละครทั้ง 2 มีภูมิหลังและสถานภาพทางสังคมที่ต่างกัน คือ นางภูคำเป็นเชื้อพระวงศ์ และอยู่ในฐานะชายาของมังไชยสิงห์ ส่วนนางมะเวสินนั้นเป็นเพียงหม่อมห้ามเชื้อชาติมอญเท่านั้น ดังนั้นบทบาทและพฤติกรรมของนางภูคำจึงจัดอยู่ในลักษณะ "ทีท้าว ทีพระยา"มากกว่า

ความสนใจของตัวละครหญิง 2 ตัวนี้ อยู่ตรงที่ มีบทบาทซึ่งสามารถตีความและนำเสนอได้หลายทาง กล่าวคือ นางมะเวสินนั้นทำตัวเป็นปรปักษ์กับพระสุพรรณฯอย่างรุนแรง แต่เมื่อได้ข่าวว่ากองทัพไทยจะมีชัยชนะทัพพม่า นางมะเวสินจึงได้มาขอสมัครดีกับพระสุพรรณฯ บทบาทตอนนี้อาจตีความและนำเสนอได้เป็น 2 ประการคือ สามารถมองว่านางมะเวสินเกิดความรักชาติ (มอญ) จริงๆ จึงกลับใจมาเป็นมิตรกับพระสุพรรณฯ ประการหนึ่ง หรืออาจตีความได้ว่า นางมะเวสินเป็นคนเอาตัวรอดเมื่อเห็นว่าไทยมีชัยชนะ ก็รีบมาขอพึ่งเพื่อตัวเองจะได้พ้นภัย

ส่วนบทบาทของนางภูคำในตอนท้ายเรื่องนั้น ก็อาจพิจารณาและนำเสนอได้เป็น 2 ทาง เช่นกัน คือ ตอนที่นันทบุเรง (มังไชยสงห์) กรีฑาทัพมหาอุปราชาสิ้นชีวิตในที่รบ นันทบุเรงประกาศว่า จะฆ่าคนไทยให้หมดทุกคน นางภูคำได้พูดว่า

อย่ารับสั่ง เด็ดขาด ตัดรอน
จะเดือดร้อน พัวพัน กันใหญ่
เจ้าสุพรรณฯ กัลยา ทรามวัย
จะยากใจ จงทราบ บาทา
(สมภพ จันทรประภา. พระสุพรรณกัลยา : 525)

คำพูดและบทบาทของนางภูคำตอนนี้ อาจตีความได้ว่า นางมีความเป็นห่วงใยพระสุพรรณฯ จริงตามที่พูด หรืออาจจะเป็นการพูดเพื่อสะกิดเตือนนันทบุเรงซึ่งขณะนั้นกำลังตกอยู่ในอารมณ์โกรธให้นึกถึงพระสุพรรณฯ ซึ่งเป็นคนไทยที่อยู่ใกล้ตัวที่สุด เพื่อจะได้ประหารชีวิตเสียตามที่ได้สั่นวาจาไว้ ซึ่งการจะเลือกตีความและนำเสนอในบทบาทใดนั้น ขึ้นอยู่กับตัวผู้กำกับการแสดง คือ สมภพ จันทรประภา เอง

ตัวละครประเภทที่ 5 ตัวละครประกอบที่ทำหน้าที่อภิบาลตัวละครเอก

โดยทั่วไปของวรรณคดีไทยนั้น ตัวละครเอกทั้งหญิงและชาย มักจะมีตัวละครที่เป็นพี่เลี้ยงเป็นผู้ติดตามและคอยให้ความช่วยเหลืออยู่ด้วยเสมอ พี่เลี้ยงที่กล่าวถึงนี้ เป็นตัวละครที่เติบโตมาพร้อม ๆ กับตัวละครเอก มักมีเพศเดียวกับตัวละครเอกด้วย พี่เลี้ยงมีทั้งที่เป็นมนุษย์ และอมนุษย์ พฤติกรรมของตัวละครที่เป็นพี่เลี้ยงนี้ ส่วนใหญ่มักจะเป็นประโยชน์ต่อตัวละครเอก แต่อย่างไรก็ตามมีบทบาทของพี่เลี้ยงบางตัวที่ให้โทษแก่ตัวละครเอกรวมอยู่ด้วย ตัวละครที่เป็นพี่เลี้ยงในวรรณคดีที่เป็นบทละครนั้น มักจะมีบทบาทปรากฏเด่นชัดมาก เช่น ประสันตา ในบทละครเรื่องอิเหนา นางศุภลักษณ์ ในบทละครเรื่อง อุณรุท นายแก้ว นายขวัญ และนางรื่น นางโรย ในบทละครเรื่องพระลอ ฯลฯ นอกจากนี้ บทละครนอกและบทละครพันทางหลายเรื่อง ยังปรากฏว่า ตัวละครเอกมักจะมีผู้ติดตามรับใช้ใกล้ชิด ทำหน้าที่เป็นผู้อภิบาลและช่วยเหลือไปในขณะเดียวกันเป็นจำนวนมาก ตัวละครเหล่านี้ไม่ได้เป็นพี่เลี้ยง เพราะมิได้เติบโตมาพร้อม ๆ กับตัวละครเอก นอกจากนี้ยังมีทั้งที่แก่และอ่อนวัยกว่าตัวละครเอก ตัวละครที่ทำหน้าที่เป็นผู้อภิบาลตัวละครเอกนี้ จะเป็นตัวละครที่มีเพศเดียวกับตัวละครเอกหรือไม่ก็ได้ เช่น พราหมณ์โต ในบทละครนอกเรื่องสุวรรณหงส์ นางวิฬาร์ ในบทละครเรื่อง ไชยเชษฐ์ นางตานี ในบทละครเรื่อง บุนช้าง-บุนแผน ภาคปลาย ฯลฯ ตัวละคร

ที่ทำหน้าที่เป็นผู้อภิบาลเหล่านี้ มักจะมีบทบาทและพฤติกรรมการเป็นไปในทิศทางเดียวกัน คือ เป็นตัวละครที่มีบทบาทซึ่งสร้างความหรรษาให้แก่ผู้ชม ดังจะเห็นได้ว่ากระแสคลื่นในความนิยมตัวละครประเภทนี้ได้แพร่กระจายมาปรากฏเป็น "ตลกตามพระ" และ "ตลกตามนาง" ในเนื้อเรื่องของภาพยนตร์ไทยสมัยหนึ่งเป็นจำนวนมาก

กล่าวเฉพาะบทละครดึกดำบรรพ์ ของสมภพ จันทรประภา นั้น ปรากฏ ตัวละครประกอบทั้งที่เป็นพี่เลี้ยง และเป็นผู้อภิบาลตัวละครเอก แม้ว่าบทบาทที่ปรากฏจะมีไม่มากนัก แต่พฤติกรรมและบทบาทของตัวละครประกอบกลุ่มนี้ ก็มีความสำคัญต่อการดำเนินเรื่องละครเป็นอย่างมาก ตัวละครประกอบทำหน้าที่เป็นผู้อภิบาลตัวละครเอก ในบทละครดึกดำบรรพ์ทั้ง 30 เรื่อง ของ สมภพ จันทรประภา สามารถจำแนกเป็นกลุ่มย่อยตามบทบาทสำคัญ ได้ดังนี้

ก. <u>บทบาทของผู้สนองความประสงค์</u>

ในเรื่อง <u>อสัญแดหวา</u> บาหยัน พี่เลี้ยงของระเด่นจินตนา ทำหน้าที่เป็นผู้ช่วยเหลือให้ไอยะรังคะรอดพ้นจากการจองจำ และหลบหนีกลับคืนบ้านเมืองได้ ตามความประสงค์ของระเด่นจินตนา นอกจากนี้ในคราวที่ระเด่นจินตนาฝัน บาหยันได้ทำหน้าที่เป็นผู้ทำนายฝันด้วย

ในเรื่อง <u>ท้าวศรีสุดาจันทร์</u> หนูเล็ก นางข้าหลวงของท้าวศรีสุดาจันทร์ ทำหน้าที่เป็นผู้นำหมากพระราชทาน ไปให้บุนชินราช และเป็นผู้นำข้อความจากบุนชินาราชมากราบทูลให้ท้าวศรีสุดาจันทร์ทราบ

ในเรื่อง <u>นักพงศา</u> นักอิ่ม คนสนิทของอินทรวรมัน เป็นผู้ดำเนินการณ์ให้อินทรวรมันได้นางบุษบงมาอยู่ในวัง ในขั้นแรกเป็นผู้วางแผนกำจัดนักพงศา ต่อมาเป็นผู้ล่อลวงนางบุษบงเข้าวัง

ในเรื่อง <u>นางเสือง</u> นางคำ นางข้าหลวงของนางเสือง ทำหน้าที่เป็นผู้ไปสืบข่าวเพื่อรายงานให้นางเสืองทราบ โดยปลอมตัวปะปนไปกับชาวไทยที่ถูกเกณฑ์ไปสร้างปราสาท

ในเรื่อง <u>พ่อขุนเม็งราย</u> อ้ายฟ้า ทหารเอกของ พ่อขุนเม็งราย ทำหน้าที่เป็นผู้สังเกตการณ์ในเมืองลำพูน นำธำมรงค์ของพ่อขุนเม็งรายไปมอบให้นางจวงจันทร์ และยอมถูกเมียนเพื่อทำอุบายลอบเจ้าไปแทรกซึมบ่อนทำลายเมืองลำพูน

ข. บทบาทของผู้แก้ไขสถานการณ์

ในเรื่อง บูเช็กเทียน บุญมั่น คนสนิทของขุนหลวงแส ลักลอบเข้าไปช่วยขุนหลวงแสออกจากที่คุมขังพระนางบูเช็กเทียนได้สำเร็จ

ในเรื่อง คำไข่น้อย บุญตา พี่เลี้ยงของนางกัญญา เป็นผู้ชี้แจงให้เจ้าแก้วคำไข่น้อยทราบว่า นางกัญญาซื่อสัตย์ต่อเจ้าแก้วคำไข่น้อย

ค. เป็นผู้เลี้ยงดู และเป็นที่ปรึกษา

ในเรื่อง หน่อหาญ นางแสนมณี ผู้เป็นป้าของหน่อหาญ เป็นผู้เลี้ยงดูหน่อหาญมาตั้งแต่วัยเยาว์ และเป็นผู้แสดงสถานภาพที่แท้จริงของตนเอง และหน่อหาญให้ปรากฏ

ในเรื่อง ชเยนทร พระมาตุฉา เป็นผู้นำชเยนทร มาเลี้ยงดูในฐานะของบุตรบุญธรรม

ในเรื่อง วิสุทธิราชเทวี เจ้าสร้อย อาของวิสุทธิราชเทวี ทำหน้าที่เป็นผู้ให้กำลังใจและเป็นที่ปรึกษาของวิสุทธิราชเทวี

ง. บทบาทของผู้ปกป้องคุ้มครอง

ในเรื่อง นักพงศา ขณะที่นักพงศาไปปฏิบัติราชการอยู่ในป่า นางเกษรมารดาของนักพงศาทำหน้าที่เป็นผู้ดูแลภรรยาของนักพงศา คือ นางบุษบง เมื่ออินทรวรมันจะปลุกปล้ำนางบุษบง นางเกษรก็เข้าช่วยเหลือ

ในเรื่อง ชีสิน หลังจากที่เผยหล่อตั้ง สามีของชีสินตายแล้ว นางชีสินได้เหย่าม้องแม่ทัพเป็นผู้นำทหารออกรบกับพิล่อโก๊ะ นอกจากนี้ในขณะที่นางชีสินจะฆ่าตัวตายครั้งแรก เหย่าม้องเป็นผู้ห้ามปราม และเตือนสตินางชีสิน

จ. บทบาทของผู้ร่วมทาง

ในเรื่อง พระเจ้าอู่ทอง ขุนคง อำมาตย์ของเจ้าราม ได้ปลอมตัวเป็นวณิพกร่วมเดินทางไปเมืองอู่ทองกับเจ้าราม

ในเรื่อง ไอร์ลังคะ ไอร์ลังคะกับ ประสันตา และปูนตา พี่เลี้ยงของไอร์ลังคะ ได้ร่วมปลอมตัวเป็นพ่อค้าเข้าไปในเมืองของภิษมะ เพื่อสืบข่าวคราวของนางจินตน่า

ฉ. บทบาทของผู้เป็นปากเสียงแทน

ในเรื่อง ท้าวทองกีบม้า เมื่อนางมารีกิมาร์ ถูกเม้ยถิ่นระราน นางอุร์สุลา มารดาของนางมารีกิมาร์ ได้เป็นผู้ตอบโต้กับเม้ยถิ่นแทน

ในเรื่อง พระสุพรรณกัลยา นางลำเพาข้าหลวงของพระสุพรรณกัลยา ทำหน้าที่โต้ตอบกับ นางภูคำ และมะเวสิน แทนพระสุพรรณกัลยา นอกจากนี้ นางลำเพายังมีบทบาทเป็นผู้ปกป้องอีกบทหนึ่งด้วย คือเมื่อนันทบุเรงจะฟันพระสุพรรณกัลยานั้น นางได้เข้าขัดขวางจนถูกฟันตายก่อนพระสุพรรณกัลยา

ในเรื่อง สมเด็จพระนเรศวรมหาราช นางมณีอินพี่สาวของมณีจัน ทำหน้าที่เป็นปากเสียงโต้ตอบกับ นางลำเพา แทนนางมณีจัน

จากการศึกษาบทบาทของตัวละครประกอบผู้ทำหน้าที่เป็นผู้อภิบาลตัวละครเอก ทั้ง 17 ตัว พบว่า ตัวละครส่วนใหญ่ทำหน้าที่เป็นประโยชน์ต่อตัวละครเอก แต่มีตัวละครพิเศษเพียง 2 ตัว ที่มีบทบาทเป็นโทษ ต่อตัวละครเอก คือ พระมาตุฉา ในเรื่องชเยนทร แม้ว่าพระมาตุฉาจะอุปการะชเยนทรมาตั้งแต่วัยเยาว์ และมีความรักชเยนทรเหมือนลูก แต่พระมาตุฉาก็ขัดขวางในความรักระหว่างชเยนทรกับอินทรลักษมี พระมาตุฉาเป็นผู้จัดการให้อินทรลักษมีแต่งงานกับ พราหมณ์ทิวากร ทำให้ชเยนทรรู้สึกเสียใจมาก และในเรื่องท้าวศรีสุดาจันทร์ หนูเล็ก ข้าหลวงคนสนิทซึ่งทำหน้าที่ติดต่อกับขุนชินราชให้ท้าวศรีสุดาจันทร์นั้น ลักลอบเป็นชู้กับขุนชินราช และเป็นผู้ร่วมมือกับขุนชินราชโดยนำยาพิษใส่ในเครื่องเสวยของพระยอดฟ้า โอรสของท้าวศรีสุดาจันทร์

นอกจากตัวละครทั้ง 5 ประเภทดังกล่าวมาข้างต้นแล้ว ในบทละครดึกดำบรรพ์ของ สมภพ จันทรประภา ยังปรากฏตัวละครพิเศษอีกตัวหนึ่งที่ควรกล่าวถึง ได้แก่ ประไหมสุหรี ในบทละครเรื่อง อสัญแดหวา ประไหมสุหรี เป็นตัวละครที่มีสถานภาพทางกาย เป็นวิญญาณ บทบาทของประไหมสุรี ที่ปรากฏ คือ เป็นผู้บอกเหตุการณ์ล่วงหน้าให้ตัวละครได้ทราบ 2 ครั้งแรกเป็นปรากฏในความฝันของระเด่นจินตนา และไอยะรังคะ เพื่อให้ตัวละครทั้ง 2 ทราบว่าเป็นเนื้อคู่กัน ส่วนการปรากฏตัวครั้งสุดท้าย ในตอนจบเรื่องเป็นการปรากฏตัวให้เห็นบนท้องฟ้า เพื่ออวยพร และบอกให้ทราบถึงเหตุการณ์ภายหน้า

กล่าวโดยสรุปได้ว่า ตัวละครในบทละครดึกดำบรรพ์ของ สมภพ จันทรประภานั้น มีทั้ง

ที่เป็นตัวละครลักษณะคงที่ และตัวละครที่มีลักษณะเปลี่ยนแปลงตัวละครเอกทั้ง 4 ประเภท เป็นตัวละครแบบน้อยลักษณะ ลักษณะนิสัยโดยรวมคงที่ เฉพาะตัวละครที่มีชื่อปรากฏในประวัติศาสตร์นั้น บทบาทและพฤติกรรมส่วนใหญ่ดำเนินไปตามกรอบ และร่องรอยของประวัติศาสตร์ ตัวละครเอกประเภทที่มีการเปลี่ยนแปลงลักษณะนิสัยมากที่สุด คือ ตัวละครเอกที่มีพฤติกรรมทางลบทั้งชายและหญิง นอกจากนั้นตัวละครหญิงในบทละครดึกดำบรรพ์ส่วนใหญ่ มีบทบาทต่างจากนางในวรรณคดีโดยทั่วๆไป ตัวละครหญิงบางตัวมีบทบาทเด่นเท่าเทียมตัวละครชาย การสร้างตัวละครใช้วิธีสร้างแบบเน้นตัวละคร มีตัวเอกเป็นศูนย์กลางของเรื่องละคร

5. บทร้อง และ บทเจรจา

ส่วนสำคัญของบทละครนั้น ได้แก่บทสนทนา เพราะบทสนทนาทำหน้าที่ดำเนินเรื่อง และช่วยทำให้ผู้ชม และ/หรือ ผู้อ่าน ได้ทราบเรื่องราวของละคร ตลอดจน แนวคิด และลักษณะนิสัยของตัวละคร ดังนั้นหากบทสนทนาในบทละครขาดความกระชับ หรือใช้ภาษา สำนวน ที่ไม่สามารถสื่อสารกับผู้ชมได้อย่างกระจ่างแล้วจะเป็นผลให้บทละครเรื่องนั้น ประสบความล้มเหลวในการเสนอความคิด และ เมื่อนำออกแสดงสู่สาธารชน ยังอาจก่อความรำคาญให้แก่ผู้ชมด้วย

บทละครดึกดำบรรพ์ เป็นบทละครรำแบบปรับปรุง ที่มีลักษณะต่างจากบทละครรำทั่วไป กล่าวคือ ไม่มีคำบอกฐานะของตัวละคร และไม่มีบทพรรณาความรู้สึก กิริยาอาการของตัวละครบุรุษที่ 1 ดังนั้นบทละครดึกดำบรรพ์ จึงมีลักษณะเป็นบทละครรำที่ใช้บทสนทนาเป็นตัวดำเนินเรื่อง แต่ด้วยเหตุที่เป็นบทละครรำ บทสนทนาในบทละครดึกดำบรรพ์จึงประกอบด้วย บทร้อง และบทเจรจา

ในการแต่งบทละครดึกดำบรรพ์ ของ สมภพ จันทรประภา ส่วนใหญ่ ผู้แต่งจะชี้แจงอยู่เสมอว่า ผู้ชมที่เป็นกลุ่มเป้าหมายนั้น มุ่งเน้นที่กลุ่มเยาวชนเป็นสำคัญ บทร้อง และบทเจรจาที่แต่งขึ้น จึงใช้ถ้อยคำง่าย ๆ เพราะคำนึงถึงเหตุผลของการแต่งบทละครสำหรับเยาวชนที่มีหลักว่า "การทำละคร เมื่อสื่อกับวัยรุ่น ภาษาต้องง่าย" .(สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ผู้ร่วมอภิปราย เรื่อง สหวิทยาการกับวรรณคดีไทย ณ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เมื่อ 8 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2531) นอกจากนี้ ลักษณะและศิลปการร่ายรำในการแสดงละครดึกดำบรรพ์ของสมภพ จันทรประภา

"เป็นลักษณะการรำประกอบบท ไม่ใช่รำตีบททุกคำ" (ศุภชัย สิทธิเลิศ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา เป็นผู้สัมภาษณ์ เมื่อ16 กรกฎาคม พ.ศ.2529 ณ สถาบันวิจัยแห่งชาติ) ฉะนั้น การแต่งบทละครจึงไม่จำเป็นต้องระมัดระวังอย่างเคร่งครัดว่า บท จะสามารถตีท่ารำได้กลมกลืนหรือไม่ และในเรื่องของการตีท่ารำจากบทละครนั้น สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป ได้แสดงทรรศนะว่า

> ท่ารำจะสวยงามหรือไม่ ขึ้นอยู่กับชั้นเชิง และฝีมือของผู้คิดท่ารำว่าจะสามารถเลือก พลิกแพลงให้ท่ารำเหมาะสมกับบทได้มากน้อยเพียงไร ถึงบทจะมีหลายคำที่มีความหมายซ้ำ ๆ กัน ผู้คิดท่ารำก็ต้องพยายามไม่ให้มีท่ารำซ้ำในที่ใกล้ ๆ กันมากจนเกินไป และ เพลงร้องก็มีส่วนสำคัญ เพราะหากเป็นเพลงที่มีทำนองเอื้อนมาก ๆ ก็ต้องคิดท่าเชื่อมเพิ่มขึ้น ทำให้ท่ามีลีลามากขึ้นตามไปด้วย

(สุวรรณี ชลานุเคราะห์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา เป็นผู้สัมภาษณ์ เมื่อ 6 เมษายน พ.ศ.2525 ณ กรมประชาสัมพันธ์)

กล่าวอีกนัยหนึ่ง บทละครดึกดำบรรพ์ ของ สมภพ จันทรประภา เป็นบทละครที่แต่งขึ้นสำหรับนำออกแสดงโดยตรง มิได้มุ่งหมายจะให้เป็นวรรณกรรมสำหรับการอ่าน ฉะนั้น การศึกษาบทร้องและบทเจรจาจากบทละครดึกดำบรรพ์ทั้ง 30 เรื่อง ครั้งนี้ จึงจะกล่าวเฉพาะมุมมองสำคัญที่ควรพิจารณา 4 ประการ ดังนี้

5.1 ลักษณะคำประพันธ์ที่ใช้

5.2 ลักษณะเด่นของบทร้องและบทเจรจา

5.3 การใช้ภาษา

5.4 อิทธิพลจากวรรณกรรมเก่า ที่ปรากฏในสำนวนกลอน

5.1 ลักษณะคำประพันธ์ที่ใช้

สมภพ จันทรประภา ได้นำรูปแบบของบทละครพูดคำกลอน มาเป็นแนวทางการแต่ง โดยบอกถึงสาเหตุที่แต่งบทละครดึกดำบรรพ์เป็นคำกลอนตลอดเรื่องว่า เพราะได้รับอิทธิพลมาจากละครพระร่วง ของ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว (สมภพ จันทรประภา เป็นผู้ให้สัมภาษณ์

จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา เป็นผู้สัมภาษณ์ เมื่อ 17 มีนาคม พ.ศ.2530) ฉะนั้นบทละครดึกดำบรรพ์ของ สมภพ จันทรประภาจึงมีรูปแบบที่ต่างจากบทละครดึกดำบรรพ์ของเดิม แต่อย่างไรก็ตาม สมภพ จันทรประภา ยังมิได้ทิ้งกลวิธีที่สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงกระทำไว้ คือยังคงมีคำประพันธ์ร้อยกรองประเภทต่าง ๆ เป็นบทขับร้องสอดแทรกอยู่ด้วย ได้แก่

- กาพย์ฉบัง ใช้เป็นบทอ่านโองการของพราหมณ์ ในบทละครเรื่องนางเสือง

พราหมณ์ ข้าไหว้พระผู้ตรีเนตร ชไมมเหศร
กระเดื่องด้าวดังขจร
ทรงเดชทรงฤทธิ์ทรงพร ทั่วฟ้าดินดอน
พระเดชเด่นจบธาตรี
ขอเชิญเสด็จจรลี ยังมณฑลพิธี
อันไท้ให้แต่งบูชา
ขอพรพระจอมเทวา กอบกรรมวิทยา
สะเดาะห์พระเคราะห์เทวีสิ้นเทอญ

(พิณพาทย์ทำเพลงขับนก เพลงเข้าม่าน เพลงสะมารังช้าและเร็ว)

(สมภพ จันทรประภา. นางเสือง : 41)

- ร่าย คำประพันธ์ร้อยกรองชนิดนี้มีปรากฏอยู่ในตอนต้นของบทละครดึกดำบรรพ์ ที่จัดแสดงบนเวทีหลายเรื่อง ดังตัวอย่างจากฉากนำ เรื่อง พ่อขุนเม็งราย ต่อไปนี้

- ร่าย -

สรวมชีพถวายบังคม
สามบรมกษัตรา
ของประชาชาวไทย
.....
.....
.....
มั่นคงในสามัคคี

ทั้งมีมุทิตา
ไม่ริษยาสหาย
ยอมกายนบบาทไท้
เผยพระเกียรติท้าวให้
เกริกก้องจิรกาล ฯ

ม่านแดงปิด พิณพาทท์ทำเพลงรัวลาว

(สมภพ จันทรประภา. พ่อขุนเม็งราย : 181-182)

- กลอน 6 ใช้เป็นบทร้องประกอบทำนอง แกะบายศรี ในบทละครเรื่อง ศรีปราชญ์

ศรีปราชญ์ - ท่านเจ้าคุณ ศรีธรรมราช
ผู้องอาจ ฤทธิไกร
คุ้มหัวมา ให้อาศัย
ในหัวใจ ไม่ลืมคุณ
....
ข้าไม่เห็น จะเป็นผิด
หล่อนสุจริต ทางธรรมา
โทษอะไร จึงหนักหนา
โปรดฟังข้า ขออภัย

(สมภพ จันทรประภา. ศรีปราชญ์ : 134-135)

- คำประพันธ์พิเศษเฉพาะทำนองขับร้อง การขับร้องเพลงไทยนั้น สามารถจำแนกตามลักษณะฉันทลักษณ์ได้เป็น 2 วิธีคือ การขับร้องแบบมีการเอื้อนทำนอง และการขับร้องแบบไม่มีเอื้อน ฉันทลักษณ์ของการขับร้องวิธีที่ 2 นี้ เรียกตามศัพท์สังคีตว่า "เนื้อเต็ม" หมายถึง บทร้องที่ไม่มีการเอื้อนในเวลาขับร้อง ฉันทลักษณ์ของบทร้อง "เนื้อเต็ม" มี 2 ลักษณะ ด้วยกัน ดังจะยกตัวอย่างบทร้องปกติ และบทร้องเนื้อเต็ม จากบทละครเรื่องต่าง ๆ ในทำนองเพลงเดียวกัน มาเปรียบเทียบให้เห็นในแต่ละลักษณะ ดังต่อไปนี้

ลักษณะที่ 1 เติมคำร้องลงในช่วงเอื้อนของทำนองเพลง ตัวอย่างเช่น

เพลงสดายงแปลง

บทละคร เรื่องพระอภัยมณี ตอน อุศเรนกระอักออก	บทละคร เรื่องพระลอ พระนิพนธ์ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์
สงสารสุด อุศเรน (เอื้อน) เมื่อรู้สึก ทรวงระทึก (เอื้อน) แทบจะแยก แตกสลาย พอเห็นองค์ พระอภัย (เอื้อน) ยิ่งให้อาย จะใคร่ตาย (เอื้อน) เสียให้พ้น ก็จนใจ (เสรี หวังในธรรม. 2530 : 16)	พระบำรุงกรุงศรี (รัตนโกสินทร์) มีแต่ชื่น เพื่องฟื้น (พระบารมี) พระกรุณากว่าครั้งไหน ขอพระทรงศรีระสรรพ์ (สิริโรจน์) วรรณวิไล สดใสสิทธิ์สมบูรณ์ (ไพบูลย์) พูลทวี (กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์. 2512 : 65)

ลักษณะที่ 2 ใช้ฉันทลักษณ์เป็นกาพย์ยานี 11 หรือ อินทรวิเชียรฉันท์ 11 ตัวอย่างเช่น

เพลงเหาะ

บทละครร้อง เรื่อง สาวิตรี	บทละครร้อง เรื่อง พระร่วง
ตัวเราโลกบาลทั้งสี่ทิศ เรื่องฤทธิ์สามารถอำนาจใหญ่ ทั้งสี่ประนอมพร้อมใจ	ได้ฟังพระบรรหาร แสนทราบสร้านสู่ดวงใจ ขอรับบรรหารไว้ ด้วยภักดีที่เกศา ข้าเจ้าเหล่าพศก พร้อมกันยกหัตถ์วันทา

นอกจากฉันทลักษณ์พิเศษในลักษณะของ บทร้องเนื้อเต็มแล้ว การขับร้องเพลงไทยยังสามารถนำบทร้องที่มีฉันทลักษณ์ต่าง ๆ มาขับร้องในทำนองเพลงเดียวกันได้ โดยใช้กลวิธี เอื้อน รวบคำ ร้องทวน หรือ อื่น ๆ ตามหลักการคีตศิลป ดังตัวอย่าง บทร้อง เพลง ฝรั่งรำเท้า ในฉันทลักษณ์ต่าง ๆ กัน ดังนี้

- เพลงฝรั่งรำเท้า ที่ใช้บทร้อง เป็นคำประพันธ์ประเภทกลอน เช่น บทสุหรานากาขับลำบวงสรวงเทวราช ในบทละครเรื่อง อิเหนา

ยอกรประนมขึ้นเหนือเกศ ไหว้ไทเทเวศร์รังสรรค์
ศักดิ์สิทธิ์ฤทธิไกรใครจะทัน ซึ่งรับพลีกรรม์บำบวง

(สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์. 2514 : 368)

- เพลงฝรั่งรำเท้า ที่ใช้บทร้องเป็นคำประพันธ์ประเภทโคลง 4 สุภาพ เช่น บทขับร้องจากเพลงประกอบรูปภาพ เรื่อง นางซินเดอร์เรลลา

ทันใดเจ้าหนุ่มเชื้อ เชิญนาง
แนบเกาะคู่กันพลาง แสะเต้น
ผู้ดีเศรษฐีต่าง จับคู่ เต้นนา
เต้นสนุกน้อยขณะเว้น สนุกนั้นฤาทราม

(สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์. 2514 : 38)

- เพลงฝรั่งรำเท้า ที่ใช้บทร้องเป็นคำประพันธ์พิเศษ เช่น บทขับร้องเพลงรำโคม บทที่ 1 ถวายอาศิรวาท แต่ขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 4 มีฉันทลักษณ์ดังนี้

สรวมชีพข้าพระบาท ขอถวายอภิวาท
บรมนาถบาทบพิตร พิภพสยามประเทศ
ดูข้าสวามิภักดิ์ บรรจงจัดเทียนประทีป
กุสุมาลย์มาประณต เถลิงพระยศท่านไท้ ขอเดชะ

(กรมศิลปากร. 2525 : 59)

นอกจากนี้แล้ว ยังมีเพลงไทยอีกหลายเพลง ที่นิยมใช้บทร้องซึ่งมีฉันทลักษณ์พิเศษเฉพาะทำนองขับร้องเพลงนั้น ๆ กล่าวคือ ผู้แต่งจะแต่งบทร้องขึ้นให้มีจำนวนคำ และ วรรค พอเหมาะลงตัวกับทำนองเพลงที่จะขับร้องนั้น ด้วยเหตุนี้ ฉันทลักษณ์ของบทร้องพิเศษเหล่านี้ จึงมีจำนวนคำในแต่ละวรรค และจำนวนวรรคในแต่ละบท ไม่เท่ากัน แม้การรับส่งสัมผัสระหว่างวรรคก็มีลักษณะพิเศษเฉพาะตัวต่างไปจากฉันทลักษณ์ของคำประพันธ์โดยทั่วไปอย่างเห็นได้ชัด ตัวอย่างเช่น บทขับร้องเพลง ระบำอู่ทอง ของ มนตรี ตราโมท จากบทโขนเรื่อง รามเกียรติ์ ชุด มารชื่อชื่อพิเภก ดังนี้

มนุษยโลกเอย สุดสิ้นโศกเศร้าระทม
สบศานต์สราญรมย์ ด้วยมารร้ายมลายไป
จอมราพณ์อสุรา สิ้นชีวาปราชัย
ด้วยฤทธิไกร รามาวตาร
ณ บัดนี้สมเด็จพระจักรรัตน์ เสด็จนิวัตน์โกศลสถาน
ผองข้าเจ้าเหล่าเทพนิกร อัปสรสคราญ
เกษมศานต์ สำราญฤดี
ร่วมจิตอำนวยพระพรชัย แด่ไท้รามราชจักรี
ทั้งองค์อัครเทวี มเหษีสีดา
ขอสองพระองค์ สถิตธำรงอโยธยา
ดั่งเพรงกาล เป็นประธานของปวงประชา
ทั้งราตรี บารมีกระเดื่องหล้า
เสพย์ศานต์สราญอุรา ตลอดกาลนิรันดร์เทอญ

(ศิลปากร. 2526 : 24)

กล่าวเฉพาะบทละครดึกดำบรรพ์ ของ สมภพ จันทรประภา นั้น ปรากฏบทร้องที่มีฉันทลักษณ์พิเศษเฉพาะทำนองขับร้อง แทรกอยู่ในบทละครหลายเรื่อง บทร้องดังกล่าวเป็น บทร้องที่ใช้เพลงขับร้องสำเนียงลาว เช่น เพลงลาวดวงเดือน ลาวคำหอม และ ลาวสวยรวย ฯลฯ ตัวอย่างเช่น บทขับร้องเพลงลาวคำหอม จากบทละครเรื่อง วิสุทธิราชเทวี

เพลงลาวคำหอม

วิสุทธิเทวี – เดือนส่องฟ้าแสงกล้าหนอ
รัตทดท้อท่วมทุกข์สุขไม่เหลือ
ดวงเดือนเอย
ปราณีเผือ
กมลท้าว
อยู่ไหนบอกข้าเจ้า
โศกหาถึงเพื่อนเอย

(สมภพ จันทรประภา. <u>วิสุทธิราชเทวี</u> : 79)

และบทขับร้องเพลงลาวสวยรวย จากบทละครเรื่อง ฟ้ารั่ว

ลาวสวยรวย

มะกะโท – พ่อขุน รามคำแหง ศักดิ์สิทธิ์
บุญญะฤทธิ์ ระบือไกล
ข้าขอนบบาทไท้
พึ่งบารมีเอย
ที่พึ่งไทย หาไหนไม่มีแล้ว
เหมือนฉัตร์แก้ว หาฉัตร์แก้วกั้นหล้า
เผ่าไทยผองเอย

(สมภพ จันทรประภา. <u>ฟ้ารั่ว</u> : 148)

แม้ว่าสมภพ จันทรประภา จะกล่าวชี้แจงไว้ในคำนำของบทละครเวทีหลายเรื่องว่าที่ปรึกษา และ/หรือผู้บรรจุเพลงในบทละคร เป็นผู้ทรงคุณวุฒิทางดนตรีไทยท่านอื่น เช่น สุดจิตต์ ดุริยปราณีต และ บุญยง เกตุคง ฯลฯ แต่จากหลักฐานบทร้องที่มีฉันทลักษณ์พิเศษเฉพาะทำนองร้อง ซึ่งปรากฏอยู่ในบทละครหลายเรื่อง ดังที่ยกมาแสดงเป็นตัวอย่าง จึงแสดงให้เห็นว่า สมภพ จันทรประภา เป็นผู้ที่รู้จักทำนองเพลงไทย และขับร้องได้ตามสมควร จึงสามารถแต่งบทร้องที่มีฉันทลักษณ์พิเศษได้เหมาะสมกับทำนองร้อง และแสดงให้เห็นว่า สมภพ จันทรประภา คงจะเป็นผู้บรรจุเพลงร้องบางเพลงลงในบทละครด้วยตนเอง อีกประการหนึ่งด้วย

– กลอนกลบท บทละครดึกดำบรรพ์ ของ สมภพ จันทรประภา เป็นจำนวนมากที่มีบทร้องเป็นกลอนกลบท กลบทที่สมภพ จันทรประภาได้แสดงฝีมือเชิงกวีไว้ในบทละครนั้น มีเพียงประเภทเดียว ได้แก่ กลบทบัวบานกลีบขยาย สมภพ จันทรประภา มักจะใช้กลบทชนิดนี้ ในบทร้องที่ต้องการแสดงความสงสัยใคร่รู้ หรือ ใช้ในบทร้องที่ต้องการแสดงความรู้สึกสะเทือนอารมณ์ของตัวละคร

บทละครดึกดำบรรพ์ ที่มีกลบทบัวบานกลีบขยายแทรกอยู่ในบทร้องนั้น มีจำนวน 10 เรื่อง ได้แก่ เรื่อง หน่อหาญ (33) นักพงศา (64) บูเช็กเทียน (79,89) ตรอยกำศรวล (139) กะดูวา (8) เจ้าองค์หล่อ (57) ท้าวศรีสุดาจันทร์ (133) พ่อขุนเม็งราย (222) สมเด็จพระนเรศวรมหาราช (133) และ บทละครเรื่อง สมเด็จพระสุริโยทัย (65) ตัวอย่างเช่น

บทตัดพ้อของนางจวงจันทร์ จากบทละครเรื่องพ่อขุนเม็งราย

คนรักกัน ไล่ฟัน พ่อคนรัก
คนรักกัน ยกพวก เข้าหักหาญ
คนรักกัน เผาเมือง เขาแหลกลาญ
คนรักกัน เขาประหาร ซึ่งดวงใจ

(สมภพ จันทรประภา. พ่อขุนเม็งราย : 222)

บทแสดงความสลดพระทัยของสมเด็จพระนเรศวรในเพลงทองย่อน ตอนที่ทรงเห็นทหารไทยฆ่าฟันกันเองจากบทละครเรื่อง สมเด็จพระนเรศวรมหาราช

ร่วมชีวิต ร่วมจิต ร่วมสุข
ร่วมทุกข์ ร่วมโศก ร่วมวิสัย
ร่วมปัญญา ร่วมแรง ร่วมใจ
ร่วมชาติไทย ร่วมกษัตริย์ ร่วมปัถพี

(สมภพ จันทรประภา. สมเด็จพระนเรศวรมหาราช : 133)

และบทแสดงความรู้สึกของชาวเมือง เมื่อทราบข่าวสวรรคตของสมเด็จพระสุริโยทัย จากบทละครเรื่อง สมเด็จพระสุริโยทัย

เสียงร้อง – พระแม่เจ้า ถูกฟัน สวรรคต
เสียงร้อง – พระแม่เจ้า ชีพปลด ผุยผง
เสียงร้อง – พระแม่เจ้า ขาดคอช้าง ปลดปลง
เสียงร้อง – พระแม่เจ้า ไม่คืนคง กลับมา

(สมภพ จันทรประภา. สมเด็จพระสุริโยทัย : 65)

และนอกจากบทร้องบทเจรจาที่ใช้วิธีแต่งแบบกลอนกลบท ในบทละครเรื่องต่างๆ ดังกล่าวแล้ว สมภพ จันทรประภา ยังแสดงความสามารถในการประพันธ์ ด้วยการเล่นคำในลักษณะการซ้ำคำอีกด้วย บทละครที่ปรากฏลักษณะการเล่นคำอย่างชัดเจน ได้แก่ บทละครเรื่อง นักพงศา กล่าวคือ มีการเล่นคำ 3 วิธี ดังนี้

ก. เล่นคำแบบซ้อนคำคู่หน้าเป็นชุด ๆ

หรีหรีหริ่ง กริ่งกริ่งร้า รำรำหวล
ครั้นครั้นครวญ ยวนยวนใจ ใสใสสม
ครุ่นครุ่นคิด จิตจิตเศร้า เฝ้าระทม
ทรามทรามชม สมสมหวัง ดังดังใจ

(สมภพ จันทรประภา. นักพงศา : 44)

ข. เล่นคำแบบซ้ำคำซ้ำเสียงเป็นคู่ ๆ

งามเนื้อ	งามนึม	งามยิ้ม	งามแย้ม
พิศเกศ	พิศแก้ม	พิศถน	พิศถัน
จอดใจ	จอดจิตต์	จอดพัว	จอดพัน
ไม่ห่าง	ไม่หัน	ไม่บาง	ไม่เบา

(สมภพ จันทรประภา. นักพงศา : 66)

ค. เล่นคำแบบซ้ำคำซ้ำเสียงท้ายวรรค

เสียงดนตรีครื้นครื่นสนั่นสนัด
ปลิวธงฉัตรมากมายจากขุนจากเขา
มาเถอะเหวยกองทัพรับเรียมรับเรา
เหาะเถอะเหวยนงเยาว์ ลำเพาลำเพย

(สมภพ จันทรประภา. นักพงศา : 67)

ในจำนวนบทละครดึกดำบรรพ์ ทั้ง 30 เรื่อง ของ สมภพ จันทรประภา นั้น มีบทละครอยู่เพียงเรื่องเดียวเท่านั้น ที่บทเจรจาส่วนใหญ่ เป็นคำประพันธ์ร้อยแก้ว ไม่มีสัมผัสคล้องจอง (มีบางช่วงเท่านั้นที่เป็นบทเจรจาคำกลอน) ซึ่งบทละครเรื่องอื่น ๆ ที่สมภพ จันทรประภาแต่งขึ้นในลักษณะดังกล่าวนี้ สมภพ จันทรประภา มักจะระบุว่า เป็น บทละครพูดสลับลำ หรือ บทละครอิงตำนาน

บทละครดึกดำบรรพ์เรื่องเดียว ที่ใช้คำประพันธ์ร้อยแก้ว ไม่มีสัมผัสคล้องจองเป็นบทเจรจาสลับกับ บทร้องที่ใช้คำประพันธ์ร้อยกรอง ได้แก่ บทละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง พระรามคำแหง ตัวอย่างเช่น

อั้วเชียงแสน – ข้าเจ้ามิรู้ที่จะพูดประการใดจริง ๆ งำเมือง

งำเมือง – เจ้าคงไม่ชอบข้าแน่ ๆ ซึ่งก็แปลก เพราะข้าเอง ก็ไม่ใช่คนที่ใครจะไม่ชอบได้ง่ายนัก

เพลงสรงลาว

อั้วเชียงแสน – รูปเจ้างาม นามเพราะ เสนาะยิ่ง
เป็นความจริง ที่ควร จะใฝ่ฝัน
ยิ่งทั้งยศ ทั้งศักดิ์ หนักครัน
สมควรแล้ว ที่พากัน ถวิลปอง

เจรจา

แต่ข้ามันไม่เหมือนเขาอื่น ไม่ตื่นรูป ตื่นยศ
ตื่นศักดิ์ เหตุผลไม่มี คนเราจะคบกัน
ก็ตรงที่ใจ การจะรู้ใจก็ต้องการเวลา

งำเมือง – เจ้าไม่ต้องพูดต่อ เพียงแค่นี้พี่ก็รู้แล้วว่า เจ้า
ไม่รักข้า เพราะความรักไม่ต้องการเวลา

.....

(สมภพ จันทรประภา. พระรามคำแหง : 53)

5.2 ลักษณะเด่นของบทร้องและบทเจรจา

ดวงมน จิตร์จำนงค์ กล่าวถึงความสำเร็จทางศิลปวรรณคดีว่า "วรรณคดีที่มีอิทธิพลต่อความคิดของผู้คน ก็คือ วรรณคดีที่ให้ความประทับใจ หรือ ให้ผัสสะไหวสะเทือนพอที่จะเหนี่ยวโน้มผู้อ่านให้มีความรู้สึกร่วมด้วย มากกว่าการโฆษณาชวนเชื่ออันโฉ่งฉ่างเกรียวกราว (ดวงมน จิตร์จำนงค์. 2528 : 242) กล่าวเฉพาะการแต่งบทละคร มีสิ่งสำคัญประการหนึ่งที่ต้องสังวร คือ เมื่อนำบทละครเรื่องนั้น ๆ มาจัดแสดงแล้ว จะต้องมีนาฏการที่สามารถกระทบหู กระทบตา กระเทือนใจผู้ชมให้มากที่สุด ดังนั้น จึงอาจกล่าวได้ว่า บทละคร เป็นวรรณกรรมที่แต่งขึ้น เพื่อให้คุณค่าทางอารมณ์แก่ผู้เสพ มากกว่าคุณค่าด้านอื่น

ในบรรดาบทละครประวัติศาสตร์ของไทยนั้น ถ้าจะกล่าวถึงความแพร่หลายเป็นที่รู้จักในหมู่บุคคลทั่วไปแล้ว ก็กล่าวได้ว่า บทละครประวัติศาสตร์ของหลวงวิจิตรวาทการ และบทละครประวัติศาสตร์ของสมภพ จันทรประภา เป็นที่รู้จักแพร่หลายมากที่สุด ทั้ง 2 ท่านได้แต่งบทละครที่มีที่มาจากประวัติศาสตร์ไว้ท่านละเป็นจำนวนมาก โดยที่แต่ท่านก็มีวัตถุประสงค์ และแนวทางการแต่งแตกต่างกันไปตามอัตตวิสัย หลวงวิจิตรวาทการแต่งบทละครด้วยจุดมุ่งหมายจะปลุกใจให้

คนไทยเกิดความรักชาติ บทเจรจา และเพลงประกอบส่วนใหญ่มีเนื้อหาที่แต่งขึ้นเพื่อสนองจุดมุ่งหมายดังกล่าว และแม้ว่าเรื่องละครจะหมดความนิยมไป แต่เพลงปลุกใจจากบทละครของหลวงวิจิตรวาทการยังคงอยู่เป็นที่รู้จักแพร่หลาย เมื่อกล่าวถึงละครของหลวงวิจิตรวาทการแล้ว คนส่วนมากมักจะมีความเห็นเป็นไปในทำนองเดียวกันว่า "หลวงวิจิตรวาทการมีเพลงประกอบละครที่นับว่าเด่นที่สุด" (บรรณาธิการอาทิตย์. 2520 : 39)

ส่วนบทละครดึกดำบรรพ์ ของสมภพ จันทรประภานั้น แม้ว่าจะมีที่มาจากประวัติศาสตร์เช่นเดียวกับบทละครของหลวงวิจิตรวาทการ แต่จุดประสงค์ในการแต่งนั้นแตกต่างกันไป ยุคสมัยที่สมภพ จันทรประภาแต่งบทละครนั้น ไม่ใช่ยุคแห่งการปลุกใจให้รักชาติ ดังนั้นบทละครของ สมภพ จันทรประภา จึงไม่ได้แต่งขึ้นเพื่อการโฆษณาชวนเชื่อ แต่จุดประสงค์ในการแต่งสำคัญ ที่นอกเหนือจากความต้องการแสดงเกียรติคุณ หรือเรื่องราวของบุคคลในประวัติศาสตร์นั้น คือ ความต้องการให้ผู้ชมบังเกิดความสำเริงอารมณ์ สนุกสนาน ติดตา ติดใจ ด้วยเหตุนี้เอง เมื่อกล่าวถึงบทละครดึกดำบรรพ์ของ สมภพ จันทรประภา นอกจากจะมีผู้แสดงความยกย่องในเรื่องความตระการตาของการแสดง และเครื่องแต่งกายซึ่งเป็นความงดงามในเชิงนาฏศิลปแล้ว ในด้านของวรรณศิลป คนทั่วไปมักจะให้ความเห็นต้องตรงกันว่า บทละครดึกดำบรรพ์ของสมภพ จันทรประภา มีลักษณะเด่นที่บทบริภาษ ดังที่วิพุธ โสภาวงศ์ อาจารย์ประจำภาควิชาภาษาไทย คณะมนุษย์ศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร ได้เคยแสดงทรรศนะไว้ว่า "พอพูดถึงละครคุณสมภพก็นึกถึงตัวละครยืนเท้าสะเอว ชี้หน้าด่ากัน" (วิพุธ โสภาวงศ์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา เป็นผู้สัมภาษณ์ เมื่อ 8 สิงหาคม พ.ศ. 2529 ณ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร) และสุวรรณี ชลานุเคราะห์ ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป ได้กล่าวถึงลักษณะละครดึกดำบรรพ์ ของสมภพ จันทรประภาในทำนองเดียวกันนี้ว่า "ละครคุณสมภพเรื่องไหน ก็เรื่องนั้น ต้องมีตอนทะเลาะกัน ตัวละครต้องเก่งเพราะบทมีทั้งด่ากันอย่างเจ้านาย ที่ท้าวทีพระยา แล้วก็มีทั้งด่ากันอย่างตลาด ๆ" (สุวรรณี ชลานุเคราะห์เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา เป็นผู้สัมภาษณ์ เมื่อ 7 สิงหาคม พ.ศ.2531 ณ โรงเรียนนาฏศิลปสัมพันธ์)

ศุภชัย สิทธิเลิศผู้ร่วมงานละครกับคณะละครฉัตรแก้วมาตั้งแต่ต้น ได้เล่าให้ผู้ศึกษาฟังว่า "บางครั้ง เมื่อคุณสมภพแต่บทเสร็จแล้ว ก็ไม่มีหรอก ไม่มีบทด่ากัน แต่เมื่อนำมาซ้อม ตัวละครก็จะ

ขอให้แต่งเพิ่ม เพราะพอไม่มีตอนด่ากัน เรื่องมันก็ชืด ไม่สนุกทั้งคนเล่น คนดู" (ศุภชัย สิทธิเลิศ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา เป็นผู้สัมภาษณ์ เมื่อ 16 กรกฎาคม พ.ศ.2529) ณ สถาบันวิจัยแห่งชาติ) บทบริภาษที่ปรากฏในบทละครดึกดำบรรพ์ของ สมภพ จันทรประภานั้น มีหลายระดับ ทั้งที่เป็นบทถากถางเย้ยหยัน และทั้งที่มีความรุนแรงถึงขั้นหยาบคาย แบบปากตลาด ซึ่งสามารถจำแนกตามลักษณะของอารมณ์ ที่เป็นมูลเหตุแห่งการบริภาษ ได้ 4 ลักษณะ ดังนี้

ลักษณะที่ 1 <u>บทบริภาษที่เกิดจากอารมณ์หึงหวงของตัวละคร</u>

บทบริภาษลักษณะนี้โดยส่วนใหญ่แล้ว จะเป็นการโต้ความปะทะกันระหว่างตัวละครหญิง 2 ฝ่าย ซึ่งมีสาเหตุมาจากความหึงหวงชายอันเป็นที่รักของตน เนื้อความของบทบริภาษลักษณะนี้ มักจะกล่าวถึงอากัปกิริยา และท่าทางของฝ่ายตรงข้ามในขณะนั้นเป็นทำนองเยาะหยัน กล่าวหาฝ่ายตรงข้าม และ/หรือ มารดาของฝ่ายตรงข้ามว่า คบชู้สู่ชายไม่เลือกหน้า โดยใช้ทรัพย์สินเงินทองเป็นเครื่องล่อให้ชายหนุ่มมาหลงใหลติดพัน และนอกจากนั้นบทบริภาษลักษณะนี้ มักจะมีเนื้อความกล่าวดูถูกว่าฝ่ายตรงข้ามมีชาติตระกูลต่ำกว่าด้วย

เป็นที่น่าสังเกตว่า ตัวละครที่บริภาษกันด้วยสาเหตุของความหึงหวงนี้ มักจะมีความคมคายในการใช้ถ้อยคำบริภาษเสมอๆกัน ไม่ว่าจะเป็นการบริภาษระหว่างนางท้าวนางพระยาด้วยกันเอง หรือนางท้าวนางพระยากับนางต่ำศักดิ์ และนางต่ำศักดิ์ด้วยกันเองก็ตาม ทั้งนี้อาจเป็นเพราะ สมภพ จันทรประภา ต้องการแสดงให้เห็นธรรมชาติของสตรีทั่วๆไปว่า เมื่อสตรีนั้นปล่อยให้ความหึงหวงครอบงำจิตใจแล้วก็มักขาดสติ ควบคุมกิริยาไม่ได้เสมอ แต่ปรากฏว่ามีตัวละครหญิงบางตัวที่ถูกฝ่ายตรงข้ามบริภาษแล้ว แต่ตัวละครหญิงนั้นไม่บริภาษตอบ ลักษณะเช่นนี้จะปรากฏน้อยมาก และเท่าที่ปรากฏมักจะเป็นตัวละครที่ได้เปรียบ คือ ตัวละครนั้นกำลังเป็นที่รักของตัวละครชายอยู่ หรือมีตัวละครอื่นเป็นปากเสียงแทน ฯลฯ ตัวอย่างบทบริภาษของตัวละครหญิงที่เกิดจากความหึงหวงทั้งในลักษณะที่เป็นการโต้ตอบกัน และในลักษณะของการบริภาษฝ่ายเดียว เช่น

– บทบริภาษระหว่างตาดกับนุ้ย ในเรื่อง <u>ศรีปราชญ์</u>

ตาด –	ทุกวันนี้	อุปถัมภ์	แต่หนุ่ม ๆ
	มันชื่นชุ่ม	เหมือนอมส้ม	จุก
	อุ๊ยลูกหนั่น	อุ๊ยหลานนี่	เข้าคลีคลุก

ตามบุก จนถึง ในห้องนอน

....

นุ้ย – นางเอย นางปากฉิก

ขืนพูดอีก จะตบ ให้กบหู

มึงยังไม่ เคยเห็น ฤทธิ์กู

เลือดหัวจะ พรั่งพรู ล้างบาทา

ตั้งตัว เที่ยวสั่ง เที่ยวสอน

แต่ตัวเอง เร่ร่อน แสวงหา

ไม่เลือก ฝรั่งแขก มอญชวา

ได้ท่า คว้าหมับ จับเข้ารัง

(สมภพ จันทรประภา. ศรีปราชญ์ : 125–126)

– บทบริภาษระหว่างนางโนรี กับนางกุสุมา ในเรื่อง ศรีธรรมาโศกราช

โนรี – เจ้าข้าเอ่ย ไม่เคย จะได้พบ

มันน่าตบ ไม่น้อย นางร้อยชั่ง

ศรีวิชัย สิ้นชาย แล้วกระมัง

อุ๊ย น่าชัง ยังกระแซะ และเลียม

นี่หรือ ผู้ดี ศรีวิชัย

แล่นไล่ ตามชาย ไม่อายเหนียม

อุตสาห์แสร้ง แต่งกาย เป็นชายเทียม

ดูเอี้ยมเฟี้ยม ตุ้งติ้ง พริ้งเพรา

....

....

กุสุมา – เห็นบอกว่า โนรี นั้นเป็นน้อง

ไม่รู้ว่า เพื่อนร่วมห้อง พิศมัย

ถ้าเป็นคู่ ของเจ้า จงเอาไป

ขอให้แต่งเพิ่ม เพราะพอไม่มีตอนด่ากัน เรื่องมันก็ชืด ไม่สนุกทั้งคนเล่น คนดู" (ศุภชัย สิทธิเลิศ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา เป็นผู้สัมภาษณ์ เมื่อ 16 กรกฎาคม พ.ศ.2529) ณ สถาบันวิจัยแห่งชาติ) บทบริภาษที่ปรากฏในบทละครดึกดำบรรพ์ของ สมภพ จันทรประภานั้น มีหลายระดับ ทั้งที่เป็นบทถากถางเย้ยหยัน และทั้งที่มีความรุนแรงถึงขั้นหยาบคาย แบบปากตลาด ซึ่งสามารถจำแนกตามลักษณะของอารมณ์ ที่เป็นมูลเหตุแห่งการบริภาษ ได้ 4 ลักษณะ ดังนี้

ลักษณะที่ 1 <u>บทบริภาษที่เกิดจากอารมณ์หึงหวงของตัวละคร</u>

บทบริภาษลักษณะนี้โดยส่วนใหญ่แล้ว จะเป็นการโต้คารมปะทะกันระหว่างตัวละครหญิง 2 ฝ่าย ซึ่งมีสาเหตุมาจากความหึงหวงชายอันเป็นที่รักของตน เนื้อความของบทบริภาษลักษณะนี้ มักจะกล่าวถึงอากัปกิริยา และท่าทางของฝ่ายตรงข้ามในขณะนั้นเป็นทำนองเยาะหยัน กล่าวหาฝ่ายตรงข้าม และ/หรือ มารดาของฝ่ายตรงข้ามว่า คบชู้สู่ชายไม่เลือกหน้า โดยใช้ทรัพย์สินเงินทองเป็นเครื่องล่อให้ชายหนุ่มมาหลงใหลติดพัน และนอกจากนั้นบทบริภาษลักษณะนี้ มักจะมีเนื้อความกล่าวดูถูกว่าฝ่ายตรงข้ามมีชาติตระกูลต่ำกว่าด้วย

เป็นที่น่าสังเกตว่า ตัวละครที่บริภาษกันด้วยสาเหตุของความหึงหวงนี้ มักจะมีความคมคายในการใช้ถ้อยคำบริภาษเสมอๆกัน ไม่ว่าจะเป็นการบริภาษระหว่างนางท้าวนางพระยาด้วยกันเอง หรือนางท้าวนางพระยากับนางต่ำศักดิ์ และนางต่ำศักดิ์ด้วยกันเองก็ตาม ทั้งนี้อาจเป็นเพราะ สมภพ จันทรประภา ต้องการแสดงให้เห็นธรรมชาติของสตรีทั่วๆไปว่า เมื่อสตรีนั้นปล่อยให้ความหึงหวงครอบงำจิตใจแล้วก็มักขาดสติ ควบคุมกิริยาไม่ได้เสมอ แต่ปรากฏว่ามีตัวละครหญิงบางตัวที่ถูกฝ่ายตรงข้ามบริภาษแล้ว แต่ตัวละครหญิงนั้นไม่บริภาษตอบ ลักษณะเช่นนี้จะปรากฏน้อยมาก และเท่าที่ปรากฏมักจะเป็นตัวละครที่ได้เปรียบ คือ ตัวละครนั้นกำลังเป็นที่รักของตัวละครชายอยู่ หรือมีตัวละครอื่นเป็นปากเสียงแทน ฯลฯ ตัวอย่างบทบริภาษของตัวละครหญิงที่เกิดจากความหึงหวงทั้งในลักษณะที่เป็นการโต้ตอบกัน และในลักษณะของการบริภาษฝ่ายเดียว เช่น

- บทบริภาษระหว่างตาดกับนุ้ย ในเรื่อง <u>ศรีปราชญ์</u>

ตาด – ทุกวันนี้ อุปถัมภ์ แต่หนุ่ม ๆ
มันชื่นชุ่ม เหมือนอมส้มจุก
อุ๊ยลูกนั่น อุ๊ยหลานนี่ เข้าคลีคลุก

	ข้านั้นไม่	ปรารถนา	อย่าพึงนึก
	แต่ว่า	เท่าที่	สังเกตดู
	พระนั้น	ไม่ควรคู่	จงรู้สึก
	พูดจา	ส่งเสียง	คักคึก
	อึกทึก	เหมือนย่าน	สะพานปลา
	เจ้าคง	หลงฝัน	ไปผู้เดียว
	จึงโกรธเกรี้ยว	ทรงศักดิ์	เป็นหนักหนา
หันไปทางศรีธรรมาฯ	ไหนพระ	จงบอก	ออกมา
	กัลยา	ว่าที่	ตำแหน่งใด

(สมภพ จันทรประภา. ศรีธรรมาโศกราช : 71-72)

- บทบริภาษของนาง มิยายเล่ม ต่อนางเทพลีลา ในเรื่อง สมิงทอ

มิยายเล่มหันหน้าไปทางเทพลีลา	ลอยหน้า	ลอยตา	ชะล่าเล่น
	หน้าเป็น	กระดิก	กระดี้รี่
	หงส์ร่อน	มังกรรำ	มึงทำดี
	จนพักตร์	ภูมี	เป็นสีคราม

(สมภพ จันทรประภา. สมิงทอ : 122)

ลักษณะที่ 2 บทบริภาษที่เกิดจากความน้อยใจผิดหวังในพฤติกรรมที่ไม่พึงปรารถนาของบุคคลอันเป็นที่รัก

บทบริภาษลักษณะนี้ เป็นบทบริภาษในเชิงตัดพ้อบุคคลอันเป็นที่รัก ในบทละครดึกดำบรรพ์ของสมภพ จันทรประภานั้น ส่วนใหญ่มักเป็นบทของตัวละครชายบริภาษตัวละครหญิงอันเป็นที่รัก ด้วยความเข้าใจผิดคิดว่าตัวละครหญิงที่ตนรักมีใจเป็นอื่น เนื้อความมักจะเป็นประนามวาทะในทำนองว่า สำคัญผิดคิดว่าจะเป็นคนดี แต่กลับประพฤติพาลไม่สมกับที่ยกย่อง เป็นหญิงใจง่าย พอห่างกันไม่นานก็เปลี่ยนใจได้เร็ว ตัวอย่างเช่น

- บริภาษของไอร์อังคะ ต่อนางจินตนา ในเรื่อง ไอร์ลังคะ

ไอร์ลังคะ – ขนาดเจ้า นับคืน นับวัน
แต่พอฝัน ก็เปลี่ยน ได้หนักหนา
นี่ถ้าเจ้า ไม่คิดถึง ละกัลยา
ทั้งลืมตา หลับตา ก็เรียกเอา

เพลงทองย่อน

เสน่ห์แขก แปลกรส ประการใด
คงแจ้งใจ เจ้าแล้ว โฉมเฉลา
เสียแรงพี่ ติดตาม นงเยาว์
อนิจจา ใจเจ้า มาเปลี่ยนแปลง
ยิ่งยศ ยิ่งสกุล รุณชาติ
เผ่าพงศ์ เทวราช อาจกำแหง
มาแพ้รัก ศักดิ์สิทธิ์ ฤทธิแรง
ประจักษ์แจ้ง น้ำใจ ของเทวี

(สมภพ จันทรประภา. ไอร์ลังคะ : 83-84)

- บทบริภาษของ เจ้าแก้วคำไข่น้อย ต่อนางกัญญา ในเรื่อง คำไข่น้อย

คำไข่น้อย – ....
เออ กระไร ร้อยชั่ง แม่ไม่คิด
อนิจจา งามรูป งามโฉม
งามประโลม สายสมร งอนจริต
ประพฤตินาง ร้ายเหลือ เจ๊อยาพิษ
หลงสนิท ชิดชม งมเลอะ
เนื้อกระเบื้อง หลงเชื่อ ว่าเนื้อแก้ว
อะไรแล้ว ก็แล้ว กันไปเถอะ
งานของข้า ยังมี อีกแยะเยอะ

อย่าเจอะ อย่าเจอ กันต่อไป

(สมภพ จันทรประภา. คำไข่น้อย : 158)

ลักษณะที่ 3 บทบริภาษที่เกิดจากความต้องการยั่วยุศัตรูก่อนทำสงคราม

บทบริภาษลักษณะนี้ เป็นบทบริภาษระหว่างชายกับชาย เนื้อความมีลักษณะเป็นการ ถากถาง ดูหมิ่น ยั่วเย้ย ประมาทหน้าประมาทฝีมือของฝ่ายตรงข้าม เพื่อยั่วยุให้โกรธ ในบางเรื่องมีการท้าวความไปถึงบรรพบุรุษทั้งฝ่ายชายและฝ่ายหญิง เพื่อให้ศัตรูเกิดความแค้นใจมากขึ้น ตัวอย่างเช่น

– บทบริภาษของอะกะเมมโนน ก่อนทำสงครามกับเปรียโมส

อะกะเมมโนน – แต่เกิดมา หาเห็น คนหน้าด้าน
พร้อมกันทั้ง วงศ์วาน น่าบัดสี
ไม่รู้ว่า ใดชั่ว ใดดี
รู้ตัวที่ จะถูก กับใจตน
พ่อเป็นปี พี่เป็นขลุ่ย ตะลุยเล่น
ไอ้เจ้าตัว นั้นเป็น สัตว์หน้าขน
ลูกขึ้นเต้น ดังเช่น ลูกลิงลน
ตระกูลนี้ ใช่คน ควรวันทา

(สมภพ จันทรประภา. ตรอยกำศรวล : 156)

– บทบริภาษ ระหว่าง ระตูชวา กับไอร์ลังคะ

เพลงเจ้าเซ็น

ระตูชวา – โถไอ้หนู อุตส่าห์ กริ๊ทาทัพ
มาให้ปู่ ฟันสับ จนถึงที่
ตามึง ผู้เรือง ฤทธิ
ยังไม่ทน กระบี่ ของกู
เจรจา
เมียสาวสาว ตามึง มีถึงร้อย
ล้วนแช่มช้อย พริ้งเพรา หนักอยู่

ไม่เหลือเลย จริงเจ้า จงรับรู้
เสียดายอยู่ แต่แม่เจ้า นั้นรอดไป
ถ้าแม้นไม่ ไปอยู่ เมืองบาหลี
กูให้เป็น ประไหมสุหรี ยิ่งใหญ่
จริงนะ ข้าจะหลอก เจ้าทำไม
ว่าตามวัย ข้าเป็น ถึงบิดา

เพลงสมิงทองมอญ

ไอร์ลังคะ – ชาติสัตว์
กูจะเอา กริชตัด ชิวหา
ลากเอา ไส้ออก ให้แร้งกา
ไอ้ชาติข้า อย่าอยู่ ต่อไป

(สมภพ จันทรประภา. ไอร์ลังคะ : 6-7)

– บทบริภาษของ พระรามคำแหง ต่อสีหราช ในเรื่อง พระรามคำแหง

เพลงพญาสี่เสา

รามคำแหง – สีหราช ชาติเสือ หรือกระต่าย
มาแฝงกาย ซุ่มซ่อน เป็นไฉน
ออกมา ดูหน้าเล่น หน่อยเป็นไร
ที่คิดไว้ คงไม่สม อารมณ์ปอง

เจรจา

อย่านึกว่าข้านั้นไม่รู้เท่า
ว่าพวกเจ้าสมคบกันเหมือนหมาหมู่
แต่ทั้ง ๆ ที่ข้ารู้
ก็อยากจะลองดูเป็นขวัญตา
เสียดายแต่บุนสามชนไม่สมชื่อ

ชนเดียวก็วิ่งอื้อเข้าป่า
ทีนี้สีหราชว่าอย่างไรว่ามา
ถึงตาเราผู้ลูกต้องผูกพัน
พ่อข้าเคยไล่ฟันพ่อเจ้า
ไฉนเล่าข้าจะไม่ไล่หั่น
พ่อเจ้าหนี เจ้าหนี ข้าให้ทัน
มิฉะนั้นไม่เหมือนพ่อต้องมรณา

(สมภพ จันทรประภา. พระรามคำแหง : 66-67)

ลักษณะที่ 4 บทบริภาษที่เกิดจากความไม่พอใจที่ได้ประสบกับพฤติกรรมอันไม่พึงปรารถนาอื่น ๆ

บริภาษลักษณะนี้ ส่วนใหญ่เป็นบทบริภาษซึ่งเกิดความไม่พอใจที่ฝ่ายตรงข้ามลบหลู่ก้าวร้าว ทำให้ตนหรือบุคคลที่ตนรักต้องเสื่อมเสียเกียรติยศ จะปรากฏชัดในบทของตัวละครผู้เป็นบิดา มารดา และผู้อภิบาล นอกจากนั้นบทบริภาษลักษณะนี้ยังอาจมีสาเหตุมาจากการปะทะคารมระหว่างตัวละครที่เป็นปรปักษ์กันในลักษณะคลื่นใต้น้ำ เนื้อความของบริภาษจะเป็นการใช้คารมโต้ตอบ เปรียบเทียบเสียดสีอย่างมีเชิงมีชั้น ถ้อยคำที่ใช้บริภาษจะมีระดับสูงกว่าการบริภาษลักษณะอื่น ๆ

บทบริภาษลักษณะที่เกิดจากความไม่พึงพอใจที่ได้ประสบกับพฤติกรรมอันไม่พึงปรารถนาต่าง ๆ นั้นมีมาก ดังจะยกตัวอย่างพอเป็นสังเขป เช่น

– บทบริภาษของนางอุร์สุลา ตอนที่ออกปะทะคารมกับเม้ยถิ่น แทนนางมารีกีมาร์ ในเรื่อง ท้าวทองกีบม้า

อุร์สุลา – แม่เจ้า หนีตาม ชายชู้ไป
เมียเขา จับได้ หวงหึง
ถูกตบ ถูกตี หลายตึง
ในที่สุด ตกถึง แขกเลี้ยงวัว

เจรจา

พอมีลูก กับแขก ออกมา
ตอแหล ชาวประชา ว่าลูกผัว
ซึ่งล้มหาย ตายจาก ไม่เป็นตัว
เอาบุญ คุ้มหัว ว่าผู้ดี

(สมภพ จันทรประภา. ท้าวทองกีบม้า : 66)

- บทบริภาษของ พระมเหสี ต่อ พ่อขุนเม็งราย ในเรื่อง พ่อขุนเม็งราย

มเหสี – ตักน้ำ ใส่กระโหลก ชะโงกดู
ก็จะรู้ เงาตน เป็นไฉน
ธรรมดา เสือสิงห์ ที่ในไพร
สุดวิสัย สมสู่ หมู่กระจง
น้ำหน้า คนจร อย่างตัวเจ้า
ควรหรือ จะเข้า เคียงนางหงส์
กาแก แช่ไป ที่ในดง
ใยไม่จง ใฝจิตร เจตนา

(สมภพ จันทรประภา. พ่อขุนเม็งราย : 154)

- บทบริภาษ ระหว่าง นางภูคำ พระสุพรรณกัลยา และนางลำเพา ในเรื่อง พระสุพรรณกัลยา

เจรจา (ต่อ)

ภูคำ – คนไทย ใช้อะไร ตกแต่ง
ให้เห็นสี เห็นแสง ชวนถวิล
มีแต่ขาว ซีดคล้ำ ดำเหมือน ดิน
หรือใช้หิน แทนแก้ว กันเกร่อไป
สุพรรณ ฯ – ถ้าใช้แทน กันได้ ก็คงดี
ไม่ล่อตา ไพริ ที่มักได้

	ให้เขาปล้น	เขาเผา	ชิงชัย
	หวังใน	เพชรนิล	จินดา
ภูคำ –	ทำไม	คนไทย	ไร้ฝีมือ
	กันทั้งเมือง	เจียวหรือ	ขนิษฐา
	แม้แต่	จะปกป้อง	กายา
	จากไจรา	ก็ไม่พ้น	จนใจจริง

เพลงโพธิสัตว์

ลำเพา –	ขอประทาน	โทษา	ข้าพระบาท
	ไทยทั้งชาติ	มิใช่	จะอยู่นิ่ง
	แต่พวก	ไจรไพร	วิสัยลิง
	เข้าช่วงชิง	เป็น (หมา) หมู่	กรูเกรียว
	.....	.....	.....
	ตัวมึงนึก	หรือว่า	เป็นผู้ดี
	สังกะสี	ปนนาก	เป็นยากอยู่
	ดูลำบาก	นากปนทอง	มึงตรองดู
	อย่าจู่ลู่	ล่วงเกิน	เพลินไปนัก

(สมภพ จันทรประภา. สุพรรณกัลยา : 27-29)

– บริภาษของ นางเอื้องคำ กับน้อยหล้า ในเรื่อง พ่อขุนผาเมืองผู้เสียสละ

เอื้องคำ	– มึงเป็นพ่อ	ข้าหรือ	อ้ายกุดถัง
เพื่อนน้อยหล้า	– เป็นไง	เชื่อข้า	บ้างหรือยัง
น้อยหล้า	– ให้โอกาส	เอ็งอีกครั้ง	นางปากตี
	จะไป	หรือไม่ไป	จงบอกมา
เอื้องคำ	– หลีกข้า	อย่าขวาง	ไอ้หน้าหี
น้อยหล้า	– ข้าให้	โอกาส	เอ็งอีกที

เอื้องคำ – ไอ้กาลี – –

น้อยหล้า – – เฮ้ยจับ เอาตัวไป

(สมภพ จันทรประภา. พ่อขุนผาเมืองผู้เสียสละ : 124)

บทบริภาษของนางเอื้องคำที่ยกมาแสดงเป็นตัวอย่างนี้ เป็นบทบริภาษบทเดียวจากบทละครดึกดำบรรพ์ทั้ง 30 เรื่องของสมภพ จันทรประภา ที่ใช้คำหยาบคายอย่างรุนแรง เมื่อพิจารณาภูมิหลังและสถานการณ์แวดล้อมนางเอื้องคำแล้วจึงเห็นว่า การที่สมภพ จันทรประภากำหนดให้เอื้องคำบริภาษด้วยถ้อยคำต่ำระดับเช่นนั้น น่าจะเนื่องมาจากต้องการแสดงให้เห็นว่า เอื้องคำเป็นชาวบ้านธรรมดาที่คงจะไม่ได้รับการอบรมเท่าที่ควรก็เป็นได้ แต่อย่างไรก็ตาม เมื่อนำบทละครเรื่องนี้ออกแสดง ผู้แสดงก็มิได้กล่าวคำหยาบนั้นออกมา แต่ใช้ลีลาในการแสดงด้วยการทิ้งจังหวะเว้นคำหยาบไปเสีย เพื่อมิให้ระคายหูผู้ชม

แม้ว่าบทบริภาษส่วนใหญ่ในบทบทละครดึกดำบรรพ์ ของสมภพ จันทรประภา จะเด่นด้วยถ้อยคำที่เลือกสรรมาใช้ ตลอดจนเนื้อความในการบริภาษต่าง ๆ เป็นหลักแล้ว แต่ปัจจัยสำคัญที่ช่วยเพิ่มความเด่นของบทบริภาษให้เพิ่มขึ้นไปอีกนั้น ได้แก่ การบรรจุเพลงร้องประกอบอารมณ์ที่เหมาะสม และลีลาท่าทางของตัวละครในอารมณ์ที่กราดเกรี้ยว หรือเย้ยหยัน ซึ่งแสดงออกในเชิงนาฏการได้อย่างน่าดูน่าชมรวมอยู่ด้วย

นอกเหนือจากลักษณะเด่นในเรื่องของบทบริภาษแล้ว บทละครดึกดำบรรพ์ ของ สมภพ จันทรประภา ยังมีลักษณะเด่นที่แตกต่างจาก บทละครประวัติศาสตร์ของหลวงวิจิตรวาทการอีกประการหนึ่ง กล่าวคือ บทละครของหลวงวิจิตรวาทการ อาศัย "เพลงไทยสากล" ที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ เป็นอุปกรณ์ในการส่งสารถึงผู้ชม เช่น ในบทละครเรื่อง พระเจ้ากรุงธนฯ หลวงวิจิตรวาทการต้องการแสดงให้เห็นว่าชาติจีน และชาติไทยเคยมีสัมพันธไมตรีกันมาก่อน ดังนั้นจึงควรสามัคคีกันต่อไป หลวงวิจิตรวาทการ ก็ใช่เพลง "จีนไทยสามัคคี" เป็นเครื่องส่งสารถึงผู้ชมในทางตรง ส่วนบทละครดึกดำบรรพ์ ของ สมภพ จันทรประภานั้น ไม่ใช้เพลงไทยสากลเป็นเครื่องมือสั่งสอนผู้ชม เมื่อใดที่สมภพ จันทรประภาต้องการจะแสดงทรรศนะหรือสั่งสอนผู้ชมก็จะใช้วิธีในทางอ้อม โดยผ่านทางบทร้องและบทเจรจาของตัวละครในเรื่อง ทรรศนะที่ สมภพ จันทรประภา พยายามสอดแทรกไว้ในบทร้องและบทเจรจาแทบทุกเรื่อง จนจัดเป็นลักษณะเด่นอีกประการหนึ่งนั้น มิใช่เป็นการปลุกใจให้รักชาติ

แต่เป็นการแสดงทรรศนะที่เกี่ยวข้องกับหน้าที่ของบุคคลที่พึงกระทำต่อชาติ ผู้ชมหรือผู้ฟังจะสามารถรับสารที่ สมภพ จันทรประภาแสดงผ่านบทร้อยกรองและบทเจรจาของตัวละครได้ทันที โดยไม่ต้องอาศัยการตีความระหว่างบรรทัด (Between The Lines) ทรรศนะอันเป็นลักษณะเด่นของบทร้องและบทเจรจา ในบทละครดึกดำบรรพ์ ของสมภพ จันทรประภา ดังกล่าวนี้ สามารถจำแนกได้เป็น 2 ลักษณะ ดังนี้

ก. <u>ทรรศนะเกี่ยวกับหน้าที่ของผู้ปกครอง หรือ กษัตริย์</u>

การแสดงทรรศนะในทำนองนี้ จะเน้นที่ความเสียสละ และความอดทน ของบุคคลชั้นผู้นำที่พึงกระทำเพื่อผู้ใต้ปกครอง โดยมีวิธีการ 2 วิธี ได้แก่ ตัวละครที่เป็นผู้นำ กล่าวเอง และตัวละครอื่นกล่าวกับตัวละครที่เป็นผู้นำ ในเชิงเตือนสติ หรือเป็นการสั่งสอน ตัวอย่างเช่น

เรื่อง <u>ชเยนทร</u> พระมาตุฉาเตือนสตินางอินทรลักษมี

พระมาตุฉา – ลักษมี ฟังป้า ให้จงดี
เพลงร่ายรุด
เจ้านั้นเป็น สุขุ มาลย์ชาติ
ต้องรักษา อำนาจ ของทรงศรี
ช่วยกัน หลายแรง เพื่อธานี
ด้วยเป็น หน้าที่ บัติย์วงศ์
จะทำตาม อำเภอใจ นั้นไม่ได้
มิใช่ วิสัย สกุลหงส์
หน้าที่ ต้องหน้าที่ นะโฉมยง
หลานป้า เจ้าจง ยอมตาม

(สมภพ จันทรประภา. <u>ชเยนทร</u> : 25)

เรื่อง วิสุทธิราชเทวี นางสร้อยระย้า สั่งสอน วิสุทธิราชเทวี

เพลงลาวกระแช

สร้อยระย้า – เกิดเป็นเจ้า ต้องเอา กายอุทิศ
เพื่อชีวิต ผู้คน พันหม่นหมอง
จึงจะ ถูกต้อง ตามทำนอง
ครรลอง โบราณ ขัติยา

(สมภพ จันทรประภา. วิสุทธิราชเทวี : 72)

เรื่อง สมิงทอ พระยาทะละ กล่าวถึงหน้าที่กษัตริย์ให้มิยายเล่มฟัง.

การที่จะ เป็นประมุข แห่งปวงชน
ต้องประเสริฐ เลิศล้น เบ็ญจพลัง
เจรจา
พลังกาย พลังทรัพย์ พลังพล
หลังแห่ง ปัญญาตน ต้องแข็งขัน
ที่สำคัญ ก็คือ กำเนิดพลัง
อันกุศล หนหลัง อบรมมา

เพลงม่านมวย

กำเนิดดี ประพฤติดี ได้ไม่ยาก
อายความชั่ว นั้นยาก หนักหนา
กลัวความชั่ว ก็เป็นพัน คณนา
ทั้งแกล้วกล้า ประกอบ ในกรรมดี

(สมภพ จันทรประภา. สมิงทอ : 103)

เรื่อง <u>เฉกอะหมัด</u> พระเจ้าทรงธรรมกล่าวถึงหน้าที่ของกษัตริย์ที่จะต้องเป็น องค์อัครศาสนูปถัมภก ว่า

ตัวเรา เป็นเจ้า ครองบุรี
มีหน้าที่ เป็นอุป ปะถัมภก

เพลง.....

ไม่เลือกว่า ศาสนา ใด ๆ
ต้องมีใจ เผื่อแผ่ ป้องปก
ทุกศาสนา พาคน พ้นนรก
ต่างพวก ย่องยก เชิดชู

(สมภพ จันทรประภา. <u>เฉกอะหมัด</u> : 189–190)

เรื่อง <u>สมเด็จพระสุริโยทัย</u> พระสุริโยทัย กล่าวสั่งสอนพระวิสุทธิกษัตริย์ ว่า

เป็นลูกเมีย เจ้าแผ่นดิน ต้องเสียสละ
ยอมละ ยอมเว้น ทุกสิ่งที่
ยอมเสีย แม้กระทั่ง ชีวี
ป้องกัน ประชาชี กรุงไกร

(สมภพ จันทรประภา. <u>สมเด็จพระสุริโยทัย</u> : 54)

และ พระมหาจักรพรรดิ์ กล่าวกับพระสุริโยทัย พระบรมดิลก ว่า

–เพลงกล่อมพระยา–

เกิดมา ในประยูร เศวตฉัตร
ต้องซื่อสัตย์ ต่อประชา ทั้งหลาย
รักเกียรติ รักษายศ เพริศพราย
ออกนำหน้า สู้ตาย ก่อนปวงชน

(สมภพ จันทรประภา. <u>สมเด็จพระสุริโยทัย</u> : 60)

ข. ทรรศนะเกี่ยวกับหน้าที่ของผู้ใต้ปกครองที่พึงมีต่อชาติ และต่อพระมหากษัตริย์

สมภพ จันทรประภา ได้สอดแทรกทรรศนะลักษณะนี้ไว้ในบทละครหลายเรื่องด้วยกันแต่บทละครเรื่องที่ มีตัวละครแสดงทรรศนะดังกล่าวนี้อย่างชัดเจน มี 3 เรื่องด้วยกัน ได้แก่ บทละครเรื่อง นักพงศา ชเยนทร และ เฉกอะหมัด ดังตัวอย่างต่อไปนี้

เรื่อง นักพงศา นักพงศาตัวละครเอกของเรื่อง เป็นผู้ที่มีความจงรักภักดีต่อพระมหากษัตริย์ ปฏิบัติราชการทุกอย่างตามความประสงค์ของพระมหากษัตริย์ ดังที่นักพงศากล่าวว่า

"อัญขยม เป็นข้า พระภูวไนย
ใช้บุกน้ำ ลุยไฟ ก็ไม่กลัว"

(สมภพ จันทรประภา. นักพงศา : 45)

และเมื่อนักพงศาพาพรรคพวกบุกเข้าสู่นครธมนั้น นักพงศาได้กล่าวชี้แจงให้เห็นว่า ตนมิได้คิดจะแย่งชิงราชสมบัติซึ่งเป็นของสูงเลย ดังนี้

"เศวตฉัตร นั้นหนา ของสวรรค์
ตัวกูนั้น ไม่อาจ เอื้อมถึง"

(สมภพ จันทรประภา. นักพงศา : 62)

เรื่อง ชเยนทร ชเยนทรได้กล่าวแสดงความคิดเห็นของตนตอนหนึ่งที่แสดงให้เห็นถึงความรู้จักหน้าที่ของตนว่า

เกิดกาย เป็นชาย ชาติทหาร
ราชกิจ ภูบาล จำเป็นอยู่
ที่จะยอม ให้อริ ราชศัตรู
ลบหลู่ ดูแคลน นี้ไม่มี

(สมภพ จันทรประภา. ชเยนทร : 33)

เรื่อง เฉกอะหมัด เฉกอะหมัดตัวละครเอกซึ่งเข้ามาพึ่งพระบรมโพธิสมภาร ได้กล่าวแสดงทรรศนะที่เกี่ยวกับหน้าที่ของชาวต่างชาติที่เข้ามาอาศัยในแผ่นดินไทย ว่า

พระคุณของ	แผ่นดินไทย	นั้นใหญ่หลวง
ข้าทั้งปวง	ได้พึ่งพา	อยู่อาศัย
หากิน	เบิกบาน	สำราญใจ
สุดวิสัย	หาใดเปรียบ	เทียบสักเมือง
เมื่อมีทุกข์	จะทิ้ง	วิ่งหนีหาย
เสียชาติชาย	ขายพักตร์	ไม่เป็นเรื่อง
ถึงมากมาย	ก่ายกอง	นองเนือง
ขอเข้าร่วม	ปลดเปลื้อง	ทุกข์เมืองไทย
แต่ที่จะ	เข้าไป	เปลี่ยนฉัตร
เฉกอะหมัด	นั้นทำ	ไม่ได้
ขอวางตัว	เป็นกลาง	ไม่ขวางใคร
ถ้ามิใช่	กิจภายใน	จึงจะเอา

(สมภพ จันทรประภา. เฉกอะหมัด : 176-177)

5.3 การใช้ภาษา

บทร้อง และบทเจรจาในบทละครดึกดำบรรพ์ ทั้งหมด ของสมภพ จันทรประภา มีลักษณะการใช้ภาษาที่กระชับรัดกุม แม้ว่าผู้แต่งบทละครจะใช้คำประพันธ์ประเภทกลอน 8 เป็นส่วนใหญ่ แต่จำนวนคำในกลอนแต่ละวรรคนั้น โดยมากจะมีจำนวน 6-7 คำ เหตุที่ผู้แต่งใช้คำ 6-7 คำในกลอนแต่งละวรรคนั้น อาจเนื่องมาจาก ความต้องการให้ผู้แสดงสามารถขับร้องบทร้องได้อย่างสะดวกสบาย เพราะหากในแต่ละวรรคใช้คำมาก ผู้แสดงต้องร้องรวบคำ ก็อาจจะเหนื่อยมาก เพราะต้องรำไปด้วย และอาจทำให้เกิดการตกหล่น ร้องได้ไม่ครบทุกคำ ในส่วนที่เป็นบทเจรจา สมภพ จันทรประภา ได้ชี้แจงถึงสาเหตุที่ใช้คำน้อยคำ ว่า"ต้องการให้พูดออกมาแล้ว เป็นคำที่คนๆ พูด ฟังเป็นธรรมชาติ ไม่รุงรังฟังรกหู" (สมภพ จันทรประภา เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา เป็นผู้สัมภาษณ์ เมื่อ 5 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2530 ณ บ้านพัก) ด้วยเหตุดังกล่าวนี้เอง บทร้องและบทเจรจาในบทละครดึกดำบรรพ์ ของ สมภพ จันทรประภา จึงมีความกระชับเป็นส่วนใหญ่ เมื่อนำมาขับร้อง หรือเจรจาจึงให้ความรู้สึกพันใจผู้ชม ตัวอย่างบทร้องจากบทละคร

ดึกดำบรรพ์ ของสมภพ จันทรประภา ซึ่งเป็นที่รู้จักแพร่หลาย ได้แก่ บทร้องจากบทละครเรื่อง สมเด็จพระนเรศวรมหาราช ซึ่งคุณหญิง ม.ล.พวงร้อย อภัยวงศ์ ได้นำมาบรรจุทำนองสากล ให้ชื่อเพลงว่า "ทหารสมเด็จพระนเรศวร " ดังนี้

เพลงกระบอก

ภูเขาสูง	แผ่นดินกว้าง	ทางรก
เรายก	ทัพผ่า	กล้าหาญ
ใครขวาง	พันฟาด	แหลกลาญ
ล้างผลาญ	ปั้ปน	วอดวาย
ชีวิต	อุทิศ	เพื่อชาติ
เราต่อสู้	เพื่อราษฎร์	ทั้งหลาย
ชาติเสือ	แล้วต้อง	ไว้ลาย
ชาติชาย	แล้วต้อง	ต่อกร

เพลงลิงโลด

เปรี้ยง ๆ	ดังเสียง	ฟ้าฟาด
โครม ๆ	พินาศ	พังสลอน
เปรี้ยง ๆ	ลูกปืน	เด็นกระดอน
โครม ๆ	ดัษกร	กระเด็นไกล

(สมภพ จันทรประภา. สมเด็จพระนเรศวรมหาราช : 119)

จากการศึกษาบทละครดึกดำบรรพ์ทั้ง 30 เรื่อง ของสมภพ จันทรประภา พบว่า สมภพ จันทรประภา มีท่วงทำนองการใช้ภาษาเป็นกระบวนวิธี มีระบบระเบียบที่ปรากฏให้เห็นเด่นชัด ดังจะกล่าวโดยลำดับ ต่อไปนี้

5.3.1 ใช้ภาษาต่างประเทศ

เนื่องจากตัวละครที่ปรากฏในบทละครดึกดำบรรพ์ของ สมภพ จันทรประภา นั้น มีทั้งที่เป็นตัวละครเชื้อชาติไทย และ ตัวละครต่างชาติ สมภพ จันทรประภา จึงพยายามสรรคำภาษาต่างๆมาใช้ในบทละคร เท่าที่ปรากฏ พบว่า สมภพ จันทรประภา นำภาษาต่างประเทศ มาใช้ 3 วิธี ด้วยกัน คือ

วิธีที่ 1 ใช้ตั้งชื่อเรื่อง มีบทละครจำนวน 3 เรื่อง ที่นำศัพท์ภาษาต่างประเทศมาใช้ตั้งเป็นชื่อเรื่องละคร ได้แก่ เรื่อง ชิงตั้ง เป็นศัพท์ภาษาจีน แปลว่า จีนใหม่ เรื่อง ถะดูวา เป็นศัพท์ภาษาชวา แปลว่า 2 ชีวิต และเรื่อง อสัญแดหวา ศัพท์ชวาซึ่งมีความหมายถึง วงศ์เทวัญ

วิธีที่ 2 ใช้ตั้งชื่อตัวละคร วิธีตั้งชื่อตัวละครต่างชาติที่ สมภพ จันทรประภา จินตนาการขึ้นนั้น มีที่มาจาก 2 ทางด้วยกัน ได้แก่

1) ตั้งชื่อตัวละครโดยอาศัยชื่อบุคคล จากตำนานหรือเรื่องราวที่เป็นบริบททางสังคมของตัวละครนั้น เช่น ชื่อ ศรีมาลา ตัวละครเอกฝ่ายหญิงเป็นสตรีชาวใต้ ในบทละครเรื่อง ไศเลนทร์ คำว่า ศรีมาลา เป็นคำที่ไม่แสดงสำเนียงภาษา หรือแสดงให้เห็นภูมิหลังของตัวละคร ว่าเป็นชาวใต้แต่อย่างใด นอกจากนี้ ชื่อศรีมาลายังเป็นชื่อของตัวละครเด่น ในเรื่องขุนช้าง-ขุนแผน ที่คนรู้จักทั่วไปอีกด้วย แต่เมื่อพิจารณาจากตำนานโนราฉบับต่างๆ โดยเฉพาะฉบับคำบอกเล่า ของขุนอุปถัมภ์นรากรแล้ว ได้พบชื่อ ศรีมาลา ปรากฏอยู่ จากตำนานเล่าว่า นางนวลทองสำลีมารดาของขุนศรีศรัทธา บรมครูโนรานั้น เป็นธิดาของ พระยาสายฟ้าฟาดกับนางศรีมาลา (วิเชียร ณ นคร. 2523 : 92) ด้วยเหตุนี้เองผู้ศึกษาจึงเชื่อว่าสมภพ จันทรประภา คงจะนำชื่อศรีมาลา มาจากตำนานโนราดังกล่าวมาใช้เป็นชื่อตัวละครเอกในเรื่องไศเลนทร์

2) ตั้งชื่อตัวละครที่จินตนาการขึ้น โดยพยายามให้มีเค้าสำเนียงภาษาของตัวละครเชื้อชาตินั้นๆ ตัวอย่างชื่อตัวละครเชื้อชาติต่าง ๆ จากจินตนาการของ สมภพ จันทรประภา ในบทละครดึกดำบรรพ์

- ชื่อตัวละครเชื้อชาติไทย เช่น หม่อมนุ้ย ตาด คุณเชย นางลำเพา ฯลฯ
- ชื่อตัวละครเชื้อชาติจีน เช่น เจียงชือ เอ๊ียะกงจู๊ เชียมเตี๊ยง ฮกยิ้ง ฯลฯ
- ชื่อตัวละครเชื้อชาติญวน เช่น ลองเยือง นางวันอาย วันเตรือง เบียนฮาย ฯลฯ
- ชื่อตัวละครเชื้อชาติเขมร เช่น นักพงศา ชเยทร นักอิ่ม เกศรี ฯลฯ
- ชื่อตัวละครเชื้อชาติมลายู เช่น กาเซ็ม มันโซ ลิปอ สะมาแอ ฯลฯ

วิธีที่ 3 แทรกภาษาต่างประเทศ (ตามเชื้อชาติของตัวละคร) ในบทละครร้อง และบทเจรจา สมภพ จันทรประภา ได้พยายามนำคำยืมทั้งที่มีลักษณะการออกเสียงคล้ายภาษาของเจ้าของเดิม และที่มีการปรับการออกเสียงให้ใกล้เคียงกับสำเนียงไทย มาใช้ในบทละครหลายครั้ง

ด้วยกัน คำที่เลือกสรรมาโดยมากเป็นคำที่ปรากฏอยู่ในวรรณคดี หรือ เป็นคำศัพท์ที่ได้ยินคุ้นหู รู้ความหมาย เช่น คำว่า ล้อ กงจี๊ เนียเน้ย ซึ่งเป็นศัพท์ภาษาจีนที่ปรากฏในบทละครเรื่อง บูเช็กเทียน ฯลฯ แต่หากคำศัพท์คำใดไม่เป็นที่คุ้นหูของบุคคลทั่วไป สมภพ จันทรประภา ก็จะเลือกคำศัพท์นั้นมาจัดวางไว้ในตำแหน่งที่ผู้ชมจะเข้าใจความหมายอย่างกว้างๆได้ โดยพิจารณาจากบริบท ตัวอย่างเช่น การใช้ศัพท์ภาษาชวา ที่มีความหมายถึง ชื่อดอกไม้ต่างๆในบทชมสวนของตัวละครชวา ผู้ชมสามารถเข้าใจได้ว่าเป็นบทพรรณนาดอกไม้ต่างๆ โดยอาศัยการดูท่าทางของตัวละคร และอนุมานจากการฟังบทร้อง ที่มีศัพท์ชวาหลายคำซึ่งเป็นที่รู้จักว่ามีความหมายถึงดอกไม้ ดังนี้

เพลงแขกตะโม๊ะ

บุหลัน –	ปะหนัน	จิรังรอ	ยังกาหลา
	กุสุมา	นากา	ส่าหรี
	ปานิเยน	ชิกาตัน	มาลาตี
	อังษนา	มากมี	ขึ้นเป็นดง
ลีปอ –	นนตรา	มลา	รอกะนัต
	กาลัด	บุษบา	ตัยหยง
	หุหนิงหรัน	มิรันตี	ที่ริมพง
	มากมาย	เกินจำนง	เจตนา

(สมภพ จันทรประภา. ถะดูวา : 4)

นอกจาก สมภพ จันทรประภา จะนำศัพท์ภาษาต่างประเทศเป็นบางคำมาแทรกไว้ในบทร้องและบทเจรจาดังตัวอย่างแล้ว ยังปรากฏว่า สมภพ จันทรประภา ได้นำศัพท์ภาษาต่างประเทศมาผูกเป็นประโยค เพื่อใช้เป็นบทร้อง และบทเจรจา ในบทละครเรื่อง ชิงตั้งด้วย ในกรณีนี้ สมภพ จันทรประภา ได้ใช้วิธีถอดความเป็นภาษาไทย เทียบคู่วรรคต่อวรรค ในบทกลอนเดียวกัน เพื่อช่วยไขความให้ผู้ชมสามารถเข้าใจในความหมายของประโยคภาษาต่างประเทศ ที่ตัวละครขับร้องอย่างถูกต้องได้ใจความ ตัวอย่างบทร้องจากบทละครเรื่อง ชิงตั้ง ที่มีประโยคภาษาต่างประเทศแทรกอยู่ เช่น

- ตอนเชียมเตี๋ยงเข้าเฝ้าถวายตัว

เพลงแป๊ะเล่ซุน

เชียมเตี๋ยง – ปี่เหีย	บวงส่วย	บ่อจิ่งซี้
เตียเอ็งหยวน – ขอเดชะ	ฝ่าธุลี	ปกเกศา
เชียมเตี๋ยง – ห่วงง้ั้ง	จิ่งตงป้อ	บ่อชา
เตียเอ็งหยวน – ถูกตาม	พระวาจา	บอท่รงไชย

(สมภพ จันทรประภา. ชิงตั้ง : 163)

- ตอนนางเซ็งจุ่งคร่ำครวญ

เพลงเกริ่น

เชียจุ่ง – ไม่คิดว่า	จะทารุณ	กันใหญ่หลวง
ฮุกบ๊วง	อ่วงเป๊ียก	บ่อหนึ่งเต่า
โฮ โฮ โฮ	โอฟ้า	เมตตาเรา
เตียเก่า	เหาฮื้อ	บุ่งลุย

(สมภพ จันทรประภา. ชิงตั้ง : 200)

5.3.2 สอดแทรกคำพังเพย และสำนวนโวหาร

การใช้สำนวนโวหาร เป็นศิลปอย่างหนึ่งในการประพันธ์ทุกประเภท แต่การจะเลือกใช้สำนวนโวหารให้เหมาะสมกับเหตุการณ์ และบรรลุจุดมุ่งหมายตามความต้องการได้เพียงใดนั้น ขึ้นอยู่กับปัจจัย หลายประการ เช่น วัย ความรู้ และวุฒิภาวะทางสังคมทั้งของผู้ส่งสาร และผู้รับสาร นักเขียนแต่ละคน ย่อมมีลักษณะเฉพาะตัว ในการเลือกใช้ หรือสร้างสำนวนโวหาร ซึ่งจะแตกต่างกันตามความคุ้นชิน ของแต่ละบุคคล จากการศึกษาบทร้อง และบทเจรจาในบทละคร ดึกดำบรรพ์ ทั้ง 30 เรื่อง พบว่า สมภพ จันทรประภา นิยมนำสำนวนโวหาร และคำพังเพย ทั้งที่เป็นที่รู้จักใช้ทั่วไป และทั้งที่กำลังจะสูญหายไป มาสอดแทรกไว้ในบทร้องและบทเจรจาของตัวละคร เพื่อช่วยให้ผู้ชมบังเกิดมโนทัศน์ และอารมณ์ ความรู้สึก มากกว่าการใช้ภาษาอย่างตรงไปตรงมา นอกจากนี้ยังเป็นการอนุรักษ์ และสืบทอดสำนวนโวหารบางสำนวนที่ไม่นิยมใช้ในปัจจุบันให้คงไว้อีกประการหนึ่งด้วย

ตัวอย่างสำนวนโวหาร และคำพังเพยจากบทละครบางเรื่อง พอเป็นสังเขป

หน่อหาญ ตีปลา หน้าไซ ให้เรรวน (7) เจ้าได้เรือ ลืมแพ ที่เคยพัก (30) ทุกวันนี้ กระเบื้อง เฟื่องฟูลอย น้ำเต้าน้อย ถอยจม ทะเลหลวง (10)

ไศเลนทร์ พระองค์ เห็นบ่าว แพงกว่าเมีย (113) ดินมือ เราก็มี อยู่มากมาย (118) นึกสับไป แหย่เอา ที่รังแตน (116) เรื่องอะไร เอาพิมเสน ไปแลกเกลือ (129)

ท้าวทองกีบม้า ถึงยากจน แดดิ้น สิ้นประดู (51) พอต่อว่า เอาสีข้าง เข้าถู (65) เหยียบจมูก ย่ำศักดิ์ หักหาญ (58) หาช่อง ร่องคู ดูลาดเลา (62)

ศรีปราชญ์ เหมือนเต่า กลบไข่ นะโฉมศรี (124) ดูผู้ลาก ขากดี เฉียวฉุน (126) กรนเหมือนเป็น เรือเกลือ กระเทือนหมอน (125) ตายร้าย ตายดี ก็ที่หนึ่ง (125)

ชเยนทร ท่านปั้นพี่ ด้วยพระหัตถ์ อันพรายแพร้ว ใช้พระบาท สบแวว เสียหมดรอย (26)

ไอร์สังคะ หนามยอก ต้องเอา หนามเข้าบ่ง (71) อย่ามาทำ เล่นลิ้น พิราวุน (87) ตัวเปรียบดัง ลูกไก่ ในกำมือ (72) ต้องรู้ดำ รู้แดง ในไม่ช้า (95)

สมิงทอ เจ้าทำการ ไขว่หน้าผัว นะโฉมศรี (112) ตกกระได พลอยโจน ตามที (125) ศึกกระนาบ สองหน้า ไม่ควรทำ (111) เบียนด้วยมือ แล้วเอาฝ่าเท้าสบ (130)

ท้าวศรีสุดาจันทร์ หงส์เอ๋ยหงส์ อย่าทะนง ว่าหงส์หลวง ถ้าติดบ่วง เข้าสักวัน ขวัญจะหาย (14)

พระสุพรรณฯ เนื้อมั่ง หนังครึ่ง ก็ไม่คิด (2) เมืองนี้ มีผัว ต้องตีม้อง (30)

เฉกอะหมัด ลืมคุณ เจ้าข้าวแดง แกงร้อน ยอกย้อน ทำดี ตีสองหน้า (181) การปลูกเรือน ต้องตามใจ ผู้อยู่ (89)

สมเด็จพระนเรศวรฯ ถึงยากเย็น เป็นตาย หรือร้ายดี (103) เขาหนีร้อน พึ่งเย็น ต้องเอ็นดู (115) อย่ามาติ หัวลบ กลบหัวแตก (130)

พ่อขุนผาเมืองฯ ถนอมยศ ดังจามรี ถนอมขน (145) ฯลฯ

5.3.3 ใช้คำพ้นสมัย (โบราณิกศัพท์ – ARCHAISM)

เนื่องจากบทละครดึกดำบรรพ์ทั้งหมดมีที่มีจากประวัติศาสตร์ เหตุการณ์ที่ปรากฏขึ้นในเรื่องละครเป็นเหตุการณ์ในอดีต ดังนั้น สมภพ จันทรประภา จึงได้นำคำพ้นสมัยหลายคำที่มีใช้ในวรรณคดี และประวัติศาสตร์ มาสอดแทรกลงในบทร้อง และบทเจรจาของตัวละคร เพื่อช่วยเสริมให้ผู้ชมได้รู้สึกถึงความเก่าในบทเจรจาตอนนั้นๆ จะขอยกตัวอย่างคำพ้นสมัยที่ปรากฏในบทละครดึกดำบรรพ์ มาแสดงให้เห็น ดังต่อไปนี้

ไศเลนทร์ ทุกวันนี้ พวกเทศ มากมาย (101) พวกเทศ หมายถึง ชาวต่างชาติ

บุกมอญ บุญละว้า มาประออก (102) ประออก หมายถึง ทิศตะวันออก

ตรอยกำศรวล ไม่ได้ดอก พระบิดา เธอจำมจิบ (จำมจิบ) คำนี้เมื่อพิจารณาจากบริบทแล้ว

อนุมานได้ว่าเป็นประนามวาทะ มีความหมายทำนองว่า เลอะเทอะฟั่นเฟือน

อสัญแดหวา ได้เปล่า ๆ ร่อน ๆ อย่าเล่นตัว (18) ได้เปล่า ๆ ร่อน ๆ หมายถึง ได้มาโดยง่าย

ว่าประตก ชวา มีทัพใหญ่ (30) ประตก หมายถึง ทิศตะวันตก

วิสุทธิราชเทวี เพื่อนหนีมา ตั้งหลัก อยู่กลางดง (71) เพื่อน เป็นสรรพนามแทนบุรุษที่ 3

จะเศกอ่อน เป็นเทวี แม่อยู่หัว (71) อ่อน เป็นสรรพนามเรียกผู้ที่อายุน้อยกว่าตัวเรา จะให้กิน เมืองเชียงใหม่ (18) กินเมือง หมายถึง ปกครองเมือง

ศรีปราชญ์ ของดิฉัน ดีจ้าน นะเจ้าคุณ (107) ดีจ้าน หมายถึง ดีมาก

เขาทำผิด ราสา หนักอยู่ (110) ผิดราสา หมายถึง ผิดร้ายแรง

ไม่รู้มัน ชุ่มชื่น อีหรอบไหน (126) อีหรอบไหน หมายถึง แบบไหน

ก็ว่าเขา ตอแหล ตอกั๋น (131) ตอแหลตอกั๋น คำนี้ปัจจุบันใช้เพียงตอแหล

แล้วพ่อ จะกระทำ ยำเยีย (134) กระทำยำเยีย หมายถึง การใช้คุณไสย

แต่ในที่นี้หมายถึง การลงโทษรุนแรง

จงฟังข้า พระกรุณา (135) ข้าพระกรุณา เป็นคำที่ใช้แทนตัวเมื่อผู้น้อย

พูดกับผู้น้อยพูดกับผู้สูงศักดิ์

ข้าทำตาม หน้าที่ หมื่นตึง (139) หมื่นตึง เป็น คำกร่อนมาจากคำว่า หัวหมื่นตึง

ชเยนทร ดูเหมือนคน เบาเต็ง ไปทั้งเมือง (10) เบาเต็ง หมายถึง เสียสติ หรือ บาดสติ

ไอร์ลังคะ คราทีนั้น เป็นที ของพวกเรา (63) คราทีนั้น หมายถึง คราวนั้น เมื่อนั้น

พระสุพรรณฯ จู่ลู่ ล่วงเกิน เจ้านาย (28) จู่ลู่ หมายถึง ดูถูก

เพื่อนจึง มาว่า ไปตามเพรง (30) ว่าไปตามเพรง หมายถึง พูด (หรือทำ) ไปตามเรื่องราวที่ควรพูด (หรือทำ)

จามครวญ ใครเลว ใครชั่ว ดังเงินแดง (218) ชั่วดังเงินแดง เป็นสำนวนหมายถึง เป็นคนเลวใช้การไม่ได้ เหมือนสตางค์ปลอม (เงินแดง)

อย่างไรก็ตาม มีคำพันสมัยบางคำที่ สมภพ จันทประภา นำมาใช้ไม่ตรงกับความหมายเดิม ได้แก่ คำว่า ไอ้ย่าโม่ห์ ในบทละครเรื่อง ฟ้ารั่ว และ คำว่า จ่ามจิ๋บ ในบทละครเรื่อง ตรอยกำศรวล คำว่า ย่าโม่ห์ (มีที่มาจากคำว่า "จามูร" ซึ่งเป็นภาษาอาหรับแปลว่า อูฐ) คำว่า ไอ้ย่าโม่ห์ เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 เป็นประนามวาทะที่คนไทยใช้เรียกชาวตะวันตก ดังตัวอย่างเช่นที่ ศุภร บุนนาค เขียนไว้ในบุญเพรงพระหากสรรค์ ว่า "ฝรั่งที่พวกเราเรียกกันว่า "พวกอ้ายย่าโม่ห์" " (ศุภร บุนนาค. 2515 : 385) แต่คำว่า ไอ้ย่าโม่ห์ ที่ปรากฏในบทละครเรื่อง ฟ้ารั่ว นี้ เป็นบทตอนที่นางเทพสุดาสร้อยดาวราชธิดาพระร่วงบริภาษ อะลิมามางเจ้าเมืองพม่า ซึ่งเห็นได้ว่า ความหมายของคำได้เปลี่ยนเป็นคำบริภาษที่ใช้ทั่วไปไม่เจาะจงว่าหมายถึง ชาวตะวันตก และเมื่อพิจารณาในเชิงนิรุกติศาสตร์แล้วเห็นว่า ไม่ควรนำคำว่าไอ้ย่าโม่ห์มาใช้ในบทละครประวัติศาสตร์สมัยสุโขทัย เพราะสันนิษฐานว่าคำฯนี้น่าจะเกิดขึ้นเมื่อไทยติดต่อกับชาวตะวันตกในสมัยอยุธยา และเป็นคำคล้องจองกับคำว่า ฝรั่งมังค่า ส่วนคำว่า จ่ามจิ๋บ เป็นศัพท์ในลักษณะยั่วล้อที่เกิดขึ้นในกลุ่มราชสกุลสมัยรัชกาลที่ 5 จึงไม่ควรนำคำฯนี้ ไปใช้ในบทละครที่เป็นเรื่องราวของชาวต่างชาติ และเหตุการณ์ในเรื่องเกิดขึ้นก่อนคำที่นำมาใช้ในบทร้องบทเจรจาของตัวละคร จึงกล่าวได้ว่า เป็นจุดบกพร่องจุดหนึ่งที่ควรระมัดระวังในการนำคำพันสมัยมาใช้ในบทละครประวัติศาสตร์

5.3.4 ใช้สำนวนร่วมสมัย (ที่แต่ง)

เป็นที่ยอมรับกันว่า วรรณกรรมเป็นเครื่องฉายสะท้อน สังคม วัฒนธรรม ความเป็นอยู่ตลอดจน ภาษาในยุคสมัยที่วรรณกรรมเรื่องนั้นเกิดขึ้น จึงเป็นเรื่องหลีกเลี่ยงไม่ได้ ที่ปรากฏว่า บทร้อง และบทเจรจา ในบทละครดึกดำบรรพ์ ของ สมภพ จันทรประภา ซึ่งมีเรื่องราวแสดงเหตุการณ์ประวัติศาสตร์ จะมีถ้อยคำสำนวนร่วมสมัยกับช่วงเวลาที่แต่งปรากฏอยู่ ในกรณีนี้ผู้ศึกษาไม่อาจสรุปได้ว่าการปรากฏคำ และสำนวนร่วมสมัยในบทละครดึกดำบรรพ์ดังกล่าวนั้น เกิดจากความจงใจของผู้แต่งที่ต้องการให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกร่วมไม่ขัดหู หรือ เกิดจากความพลั้งเผลอของผู้แต่ง ที่ถูกปริบทางสังคมชักพา ให้เป็นไป

คำและสำนวน ทันสมัย ซึ่งปรากฏในบทร้อง และบทเจรจาที่ขาดความกลมกลืนกับยุคสมัยของเนื้อเรื่องนั้นมีจำนวนมาก ดังจะยกมาแสดงพอเป็นสังเขปต่อไปนี้

อสัญแดหวา ได้บทเรียน มาแล้ว ต้องทดลอง (24)
ชิดเชยชม คลึงเคล้า เพน้าพนอ
อะไรหนอ ที่รอ อยู่ข้างหน้า
น้ำผึ้งหวาน จากรวง หรือน้ำตา
สรวงสวรรค ชั้นฟ้า หรือโลกัณต์ (23)

ไอร์ลังคะ คิดเอา เป็นเล่น กับความตาย (63) เพิ่งได้เห็น แสงเดือน แสงตะวัน (67)

สมิงทอ เพื่อเชื้อสาย ได้เจริญ รอยตาม (123)

ฟ้ารั่ว มะกะโท ปากหวาน ปานน้ำผึ้ง (141)

พระสุพรรณฯ ว่าหนัง ใครจะเหนียว กว่ากัน (28) จะดีด ให้กระเด็น เผ่นไม่ทัน (24)

ถะดูวา ใครเล่า จะคิด ให้ไกล (17) ฝีมือฉัน ชั้นครู น่าดูชม (34)
โทษเจ้าที่ ดูถูก ลูกน้ำเค็ม (23)

เฉกอะหมัด เผลอละเป็น ไม่ได้ เจียวพ่อคุณ (156)

จามครวญ อะไร จะเกิด ให้เกิดไป (215) กูขอ ฝากมึง เอาไว้ก่อน (253)
ดีไม่ดี จะตาย เปล่าไป (236) คนเรา อย่างมาก ก็แค่ตาย (239)

นางเสือง การตัดสิน ขึ้นอยู่ กับเวลา (18) ช่อบัวขาว องค์พระแม่เจ้า
ของเราเยี่ยมเอย (53) ไม่ใช่แม่ ไม่เก็บ ไว้บูชา (30)

พ่อขุนเม็งราย จงเปิดหู เปิดตา ออกให้กว้าง (53) หนอยจองหอง เต็มที ไอ้เสี้ยงเครื่อง
(206) นัยตาตัว มันฟ้อง อยู่เต็มที่ (196) เมินเสียเถิด ลาวน้อย ผู้ต้อยต่ำ
(222)

ศรีธรรมาโศกราช อย่าพูดเลย ให้เปลือง น้ำลาย (45) มึงใหญ่ มาจากไหน ทำสำทับ (77)
ศรีธรรมาฯ จ้างให้ ก็ไม่รู้ (58)

สมเด็จพระนเรศวรฯ กะอีแค่ ขี่ม้า เดินทาง (83) นี่เกิดเพื่อง อย่างไร จึงหนีมา (107)
อย่ามัวเมา เอาเด่น แย่งกันดัง (105) ข้าไม่ยั่น มึงไม่ใช่ พ่อกู (217)

พระรามคำแหง เจ้าร่วงเป็นเพื่อนนักเรียนเก่า สำนักสพบุรี (58)

ชีสิน มัวคัดค้าน จะทันกิน กันหรือหนา (13) ยกนี้ จะเป็น ยกสุดท้าย (31)
จะเอก อย่างไร ก็เอากัน (21) ข้ามศพ ข้าไป เสียก่อนชี (32)
ยังจะมา โกหก กันสด ๆ (26)

พ่อขุนผาเมืองฯ อยากให้ ดวงจันทร์ หยุดผันผาย
แลตะวัน อย่าฉาย แสงขาว
ทุกอย่าง หยุดเพียงนี้ แม้แต่ดาว
คงสภาพ ยืนยาว นิรันดร (129) ฯลฯ

5.3.5 กวียานุโลม (POETIC LICENSE)

หมายถึง อภิสิทธิ์ของกวีในการเปลี่ยนแปลง รูป และเสียงของคำ โดยไม่ถือเป็นความผิด ลักษณะกวียานุโลมที่พบมากที่สุดในบทละครดึกดำบรรพ์ ของ สมภพ จันทรประภา คือ ลักษณะการสลับตำแหน่งของคำ แต่คงใช้ในความหมายเดิม บางครั้งการสลับตำแหน่งของคำ เกิดขึ้นเพราะต้องการให้สัมผัสกับคำอื่น และในบางครั้ง ผู้แต่งสลับตำแหน่งของคำ โดยความจงใจ ซึ่งมิได้เกิดจากความต้องการสัมผัสกับคำอื่นๆ ตัวอย่างของคำที่สลับตำแหน่งคำ จากบทละครดึกดำบรรพ์ของ สมภพ จันทรประภา เช่น

ไศเลนทร์ แล้วอย่ามา วายวุ่น ตอแย (102) ว่าตัวนั้น เป็นคน ปรานโปรด (111)

ตรอยกำศรวล พระโปรดเกศ ข้าได้ ล้างแค้นรอย (143) ขืนเชื่อคำ หายฉิบ ทั้งกรุงไกร (152) ศัตรู ทั้งหลาย เคยขามเข็ด (151) กำเริบ สามล่ำ ลำพอง (154)

อสัญแดหวา แต่เพียงหนึ่ง ในสาม ทำผลามผลี (27)

ชเยนทร แต่เครื่อง ใช้สอย ผ่อนผ้า (3) ให้ดูลอย สูงเด่น เห็นแจ้งจะ (3) พูดจา หวานอ่อน ชวนหลง (4)

สมิงทอ รูปร่าง เหลาหล่อ เหลือหา (97) ออกไปปะ ราชทูต ที่แทนแห่ (110) น้องเป็นเอก จะได้ ฉลองเฉลิม (109) ข้าวยา หมากแพง วายวุ่น (114)

พระเจ้าอู่ทอง หน้าตา สันคม สมชาติ (49)

ท้าวศรีสุดาจันทร์ เตรียมองค์ ทรงผนวช แจจวน (94) ที่งมโง่ ให้คน มาหลอกลวง (149) ถ้าจะ ถางถาก ก็พูดง่าย (112)

จามครวญ สุมมั่ว นัวเนีย ออกขัดใจ (224) ถามแซก ถามซอก ซ้ำสอง (240) พูดจา ตรงไป ตรงมา (224) สานเสิบ ยึดยัด ขัดแข็ง (244)

สมเด็จพระสุริโยทัย ฉันจะอยู่ รับต้อน สองท่าน (15) วังรั้ว ไม่เคารพ ยำเกรง (29) หมั่นเสด็จ ไปเฝ้า สนมสนิท (257) กลืนสุมาลย์ ซ่านซาบ ดวงวิญญา (33)

พ่อขุนผาเมืองผู้เสียสละ ไวฉับ ต้องเร่ง เร็วรี่ (132) เอกการเมือง การบ้าน ขึ้นหน้า (139)

นอกจากที่กล่าวมาทั้งหมดนี้แล้ว พบว่า มีการใช้ภาษาที่ไม่เหมาะสมกับตัวละคร อยู่ในบทร้องและบทเจรจา ของบทละครดึกดำบรรพ์บางเรื่อง เช่น

เรื่องท้าวทองกีบม้า

ประการที่ 1 ใช้คำบางคำไม่เหมาะสมกับตัวละคร ได้แก่ ตอนที่เม้ยถีนพูดกับมารีกีมาร์ เม้ยถีนใช้คำว่า "เทวี" เป็นสรรพนามเรียกนางมารีกีมาร์ ดังนี้

"การที่ชิง ของเขา นั้นไม่ดี
เทวี เจ้าจง ไตร่ตรอง
(สมภพ จันทรประภา. ท้าวทองกีบม้า : 65)

ประการที่ 2 ใช้คำสร้อย คำว่า "หนา" และ "นา" เพื่อให้เสียงรับสัมผัสระหว่างวรรค การใช้คำสร้อย ที่มีลักษณะเป็นภาษาเขียนในบทละครนั้น เป็นสิ่งไม่สมควร เพราะเมื่อนำบทละคร

ไปแสดง ตัวละครต้องพูดคำสร้อยออกมาเป็นภาษาพูด อาจทำให้เกิดการขัดหูผู้ชมได้ การใช้คำสร้อย คำว่า "หนา" และ "นา" ในบทละครเรื่องนี้ พบ 3 ครั้งด้วยกันได้แก่

1. บทเจรจาของพานิค ตอนที่สนทนากับหลวงสรศักดิ์

"ทุกสิ่ง ที่เกี่ยว กับศาสนา
ข้าพูด จากใจ จริง ๆ นา"

(สมภพ จันทรประภา. ท้าวทองกีบม้า : 52)

2. บทร้องเพลงช้างประสานงา ของหลวงสรศักดิ์

"ฝากเอา ไว้ก่อน ตาเฒ่า
หากตัวเรา แผ่นดิน กลบหน้า
จึงจะเลิก ใฝฝัน ถึงกัลยา
จำไว้หนา พานิค เราขอ เตือน

(สมภพ จันทรประภา. ท้าวทองกีบม้า : 53)

3. บทบริภาษในเพลงสร้อยบังใบ ของ เม้ยถิ่น

"เจ้านั้น เฒ่าชะแร แก่ชรา
จะไปได้ เท่าไรหนา ทูนหัว"

(สมภพ จันทรประภา. ท้าวทองกีบม้า : 65)

บทร้องและบทเจรจา ระหว่างวิชัยศรี กับนางบุหงา ในฉากบ้านพักของวิชัยศรีนั้น วิชัยศรีใช้คำว่า "เทวี" เป็นสรรพนามเรียกนางบุหงา ถึง 2 ครั้ง ดังนี้

ไม่เฉลียว บ้างเลย หรือเทวี (233)

และ พี่จะลอง หาทาง นะเทวี (235)

การใช้คำว่า "เทวี" เป็นสรรพนามเรียกสามัญชนเช่น นางมาริกีมาร์ ในเรื่อง ท้าวทองกีบม้า และบุหงาในเรื่อง จามครวญ นี้ ไม่เป็นการเหมาะควรนัก เพราะคำว่า "เทวี" นั้นควรจะใช้เป็นสรรนามเรียกหญิงที่สูงศักดิ์ด้วยชาติกำเนิดมากกว่า

5.4 อิทธิพลจากวรรณกรรมเก่าที่ปรากฏในสำนวนกลอน

จากการศึกษาบทร้องและบทเจรจาในบทละครดึกดำบรรพ์ของ สมภพ จันทรประภา ทั้งหมด ทำให้พบสำนวนกลอนที่เชื่อว่า ผู้แต่งได้รับอิทธิพลมาจากวรรณคดีเก่า หรือบทละครของผู้อื่น อิทธิพลที่กล่าวถึงนี้ หมายรวมทั้งที่ผู้แต่งเจตนาเลียนแบบ หรือนำของเก่ามาปรับเปลี่ยนและทั้งที่เกิดจากลักษณะบังเอิญประทะ ผู้แต่งแต่งขึ้นตามเหตุการณ์ในเรื่อง โดยมีประสบการณ์จากการอ่าน การได้ยินได้ฟัง เป็นอุปกรณ์ชักพาให้ถ่ายทอดออกมาสู่บทละคร แบบกลอนพาไป ในกรณีของการเทียบกลอนกับวรรณกรรมของผู้อื่นนั้น สามารถจำแนกได้ 3 ลักษณะ คือ

ลักษณะที่ 1 ตัดตอนจากวรรณคดีเรื่องอื่นมาบรรจุไว้ในบทละคร แบบการอ้างวรรณกรรม โดยแสดงที่มาของบทละครนั้นกำกับไว้ด้วย ลักษณะเช่นนี้ ปรากฏในบทละคร 2 เรื่อง ได้แก่

เรื่องที่ 1 บทละครเรื่อง นางเสือง บทร้องของขุนบางฯ ในเพลงลาวเสี่ยงเทียน นั้น ผู้แต่งระบุว่า ตัดตอนมาจากเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนในไร่ฝ้าย ซึ่งมีสำนวนกลอนดังนี้

ขุนบางฯ – อันความรัก หนักแน่น แสนวิตก
ระอาอก แทบเท่า ภูเขาหลวง
พรหมินทร์ อินทร์จันทร์ สิ้นทั้งบวง
ก็บนบวง สิ้นฟ้า สุราลัย

(สมภพ จันทรประภา. นางเสือง : 16)

เนื่องจาก บทละครดึกดำบรรพ์ เรื่องนางเสืองนี้ เป็นผลงานบทละครดึกดำบรรพ์เรื่องแรกของ สมภพ จันทรประภา ดังนั้นจึงอาจเป็นไปได้ว่า ผู้แต่งยังไม่สันทัดในการถ่ายโยงความรู้สึกออกมาเป็นบทร้องได้สมตามความต้องการ ดังนั้นผู้แต่งจึงใช้วิธี นำบทกลอนจากวรรณคดี ตอนที่ประทับใจ และมีเนื้อหาเหมาะสมที่จะนำมาบรรจุไว้ในเรื่องละครตอนนั้นๆ มาใช้ดังที่ปรากฏในบทละครเรื่องแรกนี้ เพียงเรื่องเดียว

เรื่องที่ 2 บทละครเรื่อง ศรีปราชญ์ การตัดตอนคำประพันธ์จากวรรณคดีมาแทรกในบทละครเรื่องนี้ ต่างจากที่ผู้แต่งเคยกระทำไว้ในการแต่งบทละครเรื่อง นางเสือง เพราะในบทละครเรื่อง ศรีปราชญ์นั้น ผู้แต่งได้นำร่ายและโคลงต้นเรื่อง กำศรวลศรีปราชญ์ มาเป็นบทนำเรื่อง ก่อนการแสดง ต่อมาผู้แต่งได้นำโคลงบทที่รู้จักกันดีมาแทรกไว้ในเรื่องละคร ตอนที่ศรีปราชญ์กำลังแต่ง

โคลง โคลงบทที่กล่าวถึงนี้ มีเนื้อความว่า

สารนี้นุชแนบไว้ ในหมอน
อย่าแม่อย่าควรเอา อ่านเหล้น
ยามนอนนาฏเอานอน เป็นเพื่อน
คืนค่ำอย่าได้เว้น ว่างใด
(สมภพ จันทรประภา. ศรีปราชญ์ : 122,123)

และในตอนจบเรื่อง ฉากประหารชีวิต ศรีปราชญ์ สมภพ จันทรประภา ได้นำโคลงจากตำนานศรีปราชญ์ ที่เชื่อกันว่า เป็นโคลงบทสุดท้ายที่ศรีปราชญ์แต่งขึ้น ก่อนถูกประหารชีวิต มาใช้เป็นตอนจบของบทละคร ได้อย่างเหมาะสมงดงาม จึงเห็นได้ว่าการตัดตอนคำประพันธ์จากวรรณกรรมอื่นมาแทรกในบทละครเรื่องนี้ ผู้แต่งทำได้ดีกว่าที่เคยทำในเรื่องนางเสือง

ลักษณะที่ 2 สำนวนกลอนในบทละครดึกดำบรรพ์ มีความเหมือนคล้าย กับสำนวนกลอนจากวรรณกรรมของผู้อื่น ซึ่งเป็นสำนวนที่รู้จักคุ้นชินในหมู่ผู้สนใจวรรณคดี การละคร และดนตรี ลักษณะการเหยียบกลอนเช่นนี้ ปรากฏในบทละครดึกดำบรรพ์เป็นจำนวนมาก ดังจะยกตัวอย่างมาเทียบคู่กับสำนวนจากวรรณกรรมที่สันนิษฐานว่าเป็นแหล่งที่มา เพื่อให้เห็นจริง ต่อไปนี้

ตาราง 4 เปรียบเทียบสำนวนกลอนที่มีลักษณะการเหยียบกลอน

1) บทละครเรื่อง หน่อหาญ	เพลงยาวเสด็จไปตีเมืองพม่า พระนิพนธ์ สมเด็จฯ กรมพระราชวังบวรมหาสุรสิงหนาท
มันทำเราเท่าใด จะทำกลับให้เหลือแสน (หน่อหาญ : 11)	มันทำเมืองเราก่อนเท่าใด จะทดแทนมันให้หมดสิ้น (ประชุมเพลงยาว : 280)

2) บทละครเรื่อง ตรอยกำศรวล	บทเพลงตับเจริญศรี
จะหางาม สามโลก นั้นเหลือหา (ตรอยกำศรวล : 137)	จะหางามสามโลกก็เหลือหา (วิเชียร กุณตัณฑ์. 2514 : 73)
3) บทละครเรื่อง ตรอยกำศรวล	สำนวนกลอนพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 2
โอ้ปาริส ยอดรัก ของน้องเอ่ย กรรมสิ่ง ใดเลย มาชัดให้ (ตรอยกำศรวล : 167)	เรื่องอิเหนา. โอ้ว่าลูกรักของแม่เอ่ย กรรมสิ่งใดเลยมาชัดให้ (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย. 2514 : 1135) เรื่องสังข์ทอง. โอลูกน้อยหอยสังข์ของแม่เอ่ย กรรมสิ่งใดเลยมาชัดให้ (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย. 2513 : 87) เรื่องไกรทอง. พ่อเจ้าประคุณของเมียเอ่ย กรรมสิ่งใดเลยมาชัดให้ (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย 2513 : 400)

4) บทละครเรื่อง ท้าวทองกีบม้า	บทละครนอกเรื่อง สังข์ทอง ตอน มณฑาลงกระท่อม
เจ้าก็รู้ อยู่แล้ว สิหนอลูก (ท้าวทองกีบม้า : 41)	เจ้าก็รู้อยู่แล้วสินะลูก เขาดูถูกมาล้อมกรุงใหญ่ (ศิลปากร ม.ป.ป. : 2)
5) บทละครเรื่อง ไอร์ลังคะ	พระอภัยมณี
จินตนา - จากเรือน เหมือนนก ที่จากรัง อยู่ข้างหลัง ก็จะแล ชะแง้หา (ไอร์ลังคะ : 78)	ว่าจากเรือนเหมือนนกที่จากรัง อยู่ข้าหลังก็จะแลชะแง้คอย (สุนทรภู่. 2515 : 529)
6) บทละครเรื่อง พระสุพรรณกัลยา	มหาเวสสันดรชาดา ทานกัณฑ์
โอ้ว่า สุพรรณ โฉมยง เจ้าดังหงส์ พงศ์ราช ปักษา จะตกไป ในหมู่ แร้งกา ตามประสา นางเชลย ไม่เคยการ กาแก จะแซ่ซร้อง เข้าสาวไส้ จาบจ้วง ล่วงไล่ สนุกสนาน (พระสุพรรณกัลยา : 9)	...หโส นิกขิณฺณโตวา ดั่งราชหงส์ปีกหัก ตกปลักหนอง กาแกจะแซ่ซร้องเข้าสาวไส้... (สำนวนวัดถนน 2524 : 53)

7) บทละครเรื่อง พระสุพรรณกัลยา	สุภาษิตสอนหญิง
มเวสิน - เป็นสตรี สุดดี อยู่ที่ผัว (พระสุพรรณกัลยา : 2)	เป็นสตรีสุดดีแต่เพียงผัว (สุนทรภู่. 2510 : 63)
8) บทละครเรื่อง พระสุพรรณกัลยา	บทละครเรื่อง อิเหนา
อันว่า พฤกษา ลดาวัน จะอาสัญ เพราะลูก เสน่หา (พระสุพรรณกัลยา : 36)	พี่ดังพฤกษาพนาวัน จะอาสัญเพราะลูกเหมือนกล่าวมา (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย. 2514 : 267)
9) บทละครเรื่อง พ่อขุนผาเมือง	บทกวีปลุกระดมประชาชน
ท้องฟ้า สีทอง ผ่องอำไพ .... (พ่อขุนผาเมืองผู้เสียสละ : 122)	เมื่อท้องฟ้าสีทองผ่องอำไพ ประชาชนจะเป็นใหญ่ในแผ่นดิน (วิสา คัญทัพ)

10) บทละครเรื่อง ท้าวศรีสุดาจันทร์	พระอภัยมณี
ยามค่ำ ย่ำม้อง หมองไหม้ วังเวงใจ เปลี่ยวเปล่า เศร้าหมองศรี (ท้าวศรีสุดาจันทร์ : 109)	ถึงยามค่ำย่ำม้องจะร้องไห้ ร่ำพิไลรัญจวนหวนละห้อย (สุนทรภู่. 2515 : 529)

11) บทละครเรื่อง เจ้าองค์หล่อ	พระราชนิพนธ์เรื่องอิเหนา
สร้อยทอง – ไหนพระ ผ่านฟ้า สัญญาน้อง จะร่วมห้อง ร่วมชิด พิศมัย (เจ้าองค์หล่อ : 87)	ไหนพระผ่านฟ้าสัญญาน้อง จะร่วมห้องร่วมชิดพิศมัย (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย. 2514 : 304)

12) บทละครเรื่อง พ่อขุนเม็งราย	บทละครเรื่อง พระเจ้ากรุงธนฯ
ถึงคราวสุข สุขด้วยกัน ทุกวันไป ไม่มีใคร ทิ้งกัน สักข้างเดียว (พ่อขุนเม็งราย : 52)	เมื่อคราวสุขก็สนุกเหมือนกันไป ถึงยามทุกข์จนกับไทยไม่ทิ้งกัน (หลวงวิจิตรวาทการ ม.ป.ป. : 32)

13) บทละครเรื่อง พ่อขุนเม็งราย	เพลง ราชาเป็นสง่าแห่งแคว้น
พระราชา เป็นสง่า แห่งแคว้น ทั้งดินแดน เรืองรอง ผ่องใส (พ่อขุนเม็งราย : 52)	ราชาเป็นสง่าแห่งแคว้น อยู่เป็นขวัญแดนโพธิ์ทองของปวงประชา แก้ว อัจฉริยกุล คำร้อง

14) บทละครเรื่อง ชีสิน	บทขับนางร้องไห้สำหรับพระราชพิธีพระบรมศพ
พ่อไปสู่ สวรรค์ ชั้นใด เมียไซร้ จะขอ ติดตาม โอ้พ่อร่ม โพธิ์ทอง ของชีสิน .... (สมภพ จันทรประภา. ชีสิน : 23)	พระเสด็จสู่สวรรค์ชั้นใด ข้าพระบาทจะตามเสด็จไป พระพุทธเจ้าข้าเอย โอ้พระร่มโพธิ์ทอง พระพุทธเจ้าข้าเอย (บทขับนางร้องไห้ของเก่า)

ลักษณะที่ 3 สำนวนกลอนในบทละครดึกดำบรรพ์ คล้ายกับสำนวนกลอนจากวรรณกรรมเรื่องอื่น ในลักษณะที่เห็นได้ชัดว่า ผู้แต่งต้องการเลียนแบบ ลักษณะการเหยียบกลอนเช่นนี้ ปรากฏในบทละครดึกดำบรรพ์ 2 เรื่อง ได้แก่ เรื่อง หน่อหาญ และเรื่อง วิสุทธิราชาเทวี เมื่อพิจารณาสำนวนกลอน และทำนองเพลง เชื่อว่า ผู้แต่งเจตนาจะแต่งเลียนแบบวรรณกรรมเดิม เพราะมีความคล้ายคลึงทั้งบทกลอนและทำนองเพลง ดังจะยกมาเทียบเคียงให้เห็นต่อไปนี้

ตารางที่ 5 เปรียบเทียบสำนวนกลอนที่เห็นได้ชัดว่าผู้แต่งจงใจเลียนแบบวรรณกรรมเก่า

1) บทละคร เรื่องหน่อหาญ	บทละครเรื่อง พญาผานอง
ตอน หน่อหาญอธิษฐานขอพร เพลงลาวเชิญผี นบเอ่ย นบเกศ บิตุเรศ และชนนี (หน่อหาญ : 11)	ตอน นางคำปินอธิษฐานขอฝน เพลงลาวเชิญผี นบเอ่ย นบเกศ ไว้เทเวศร์ทุกทิศา (ศิลปากร. 2523 : 39)

2) บทละครเรื่องวิสุทธิราชเทวี	บทละครเรื่องพระลอ	บทขับร้อง ของเก่า
เพลงลาวแพน โอ้ว่าน้องเอ่ย เจ้าบ่เคยตกยาก แสนระกำลำบาก เหนื่อยยากนี่ หนักหนา ..... แทบจะตายเสียแล้วจริงหนอ เชิงมอพนา หนาน้องเอย (วิสุทธิราชเทวี : 83)	เพลงลาวแพน พระเพื่อนแพงเอย พี่บ่เคยตกยาก แสนระกำลำบาก เหนื่อยยากนี่ หนักหนา ..... จะตายเสียแล้วหนา ในป่าดงแดน (กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์. 2512 : 48)	เพลงลาวแพน อีแม่คุณเอ่ย ข้อยบ่เคย ตกยาก แสนระกำ ลำบาก เหนื่อยยากนี่ หนักหนา ..... แทบจะตายเสียแล้วนี่ เหนอ ในเฉอดงแดน แสนกันดาร (วิเชียร กุณฑัลท์. 2514 : 361)

นอกเหนือจากการที่สมภพ จันทรประภา ได้รับอิทธิพลในด้านสำนวนกลอนจากวรรณกรรมเก่า ดังที่ได้แสดงให้เห็นแล้ว ยังพบว่าในบทละครบางเรื่อง ได้นำบทร้อง บทเจรจาบางบท บางตอน จากบทละครที่ได้แต่งไว้เดิม มาแทรกไว้ เท่าที่ปรากฏพบมี 3 ลักษณะด้วยกัน คือ

1. เลือกบทร้องบางบทที่เนื้อความสามารถอนุโลมนำมาใช้ในบทละครเรื่องใหม่ได้ สมภพ จันทรประภา ได้ใช้วิธีการเช่นนี้ในบทละครหลายเรื่อง ได้แก่

1.1 นำบทชมสวน ซึ่งเป็นบทร้องของสมิงทอ กับนางมินายเส่ม จากบทละครเรื่องสมิงทอ (108) ซึ่งแต่งไว้ในพ.ศ.2514 มาใช้เป็นบทร้องของนางมณีอิน ในบทละครเรื่องสมเด็จพระนเรศวรมหาราช (79) ซึ่งแต่งขึ้นในพ.ศ.2515 บทร้องดังกล่าวมีเนื้อความดังนี้

นกกระยาง บินเต็มฟ้า
ไปเที่ยวกินปลา แล้วกินหอย

(สมภพ จันทรประภา. สมิงทอ : 108, สมเด็จพระนเรศวรฯ : 79)

1.2 นำบทชมสวน ซึ่งเป็นบทร้องของนักพงศา กับนางบุษบง จากบทละครเรื่องนักพงศา ซึ่งแต่งไว้เมื่อพ.ศ.2512 มาใช้เป็นบทร้องของพ่อขุนผาเมืองกับนางสิบรทวี ในบทละครเรื่องพ่อขุนผาเมืองผู้เสียสละ ซึ่งเป็นบทละครเวทีที่แต่งขึ้นในระยะหลัง บทร้องดังกล่าวมีเนื้อความดังนี้

ลมรำเพย เชยพัด มาอ่อนอ่อน
วิหกร่อน ถลาลง ตรงกิ่งหว้า
ปลาน้อย ๆ ตัวงาม ในคงคา
เลาะลัด ศิลา หาเหยื่อกิน
ต้นชงโค งามดี ดอกสีม่วง
มีฝักย้อย ห้อยพวง เหมือนกระถิน
สั่นหมขาว แสพราว กลาดเกลื่อนดิน
แมลงปอบิน เรี่ยน้ำ ออกคล่ำไป

ต้นโศกเบน	เอนกาย	ชายวารี
ดอกแสดสี	ช่อชู	อยู่ไสว
กลิ่นแก้ว	ลอยมา	แต่ไกล ๆ
ชื่นใจ	พันที	จะรำพัน

(สมภพ จันทรประภา. นักพงศา : 41, พ่อขุนผาเมือง : 153)

1.3 นำบทบริภาษ ของมหาเทวี ในทำนองเพลง ลำเพชร จากบทละครเรื่อง พ่อขุนเม็งราย ซึ่งแต่งขึ้นเมื่อพ.ศ.2511 มาบรรจุไว้ในบทละครเรื่อง ฟ้ารั่ว ซึ่งแต่งขึ้นเมื่อ พ.ศ.2514 และบรรจุไว้ในบทละครเรื่อง สมเด็จพระนเรศวรมหาราช ซึ่งแต่งขึ้นเมื่อพ.ศ.2515 สำหรับบทร้องบทนี้ สุรางค์ อิงคเวทย์ ผู้ร่วมงานของคณะละครฉัตรแก้วได้ชี้แจงว่า บทละครเรื่อง พ่อขุนเม็งราย นั้น ได้เคยเตรียมจัดแสดงหลายครั้ง แต่ก็มีเหตุให้ต้องล้มเลิกไป จนกระทั่ง สมภพ จันทรประภา คิดว่า จะไม่มีโอกาสนำบทละครเรื่องพ่อขุนเม็งราย มาจัดแสดงแล้ว จึงได้นำบทร้อง บางบท มาใช้ในบทละครเรื่องอื่น ๆ (สุรางค์ อิงคเวทย์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ จักรกฤษ์ ดวงพัตรา เป็นผู้สัมภาษณ์ เมื่อ 14 ธันวาคม พ.ศ.2531 ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย) บทบริภาษดังกล่าว มีเนื้อความดังนี้

ตักน้ำ	ใส่กระโหลก	ชะโงกดู
ก็จะรู้	เงาตน	เป็นไฉน
ธรรมดา	เสือสิงห์	ที่ในไพร
สุดวิสัย	สมสู่	หมู่กระจง

(สมภพ จันทรประภา. พ่อขุนเม็งราย : 197, ฟ้ารั่ว : 154, สมเด็จพระนเรศวรฯ 89–90)

1.4 นำบทร้องที่มังกะยอชวา กล่าวถึง อุปนิสัยของคนไทย ในบทละครเรื่อง สมเด็จพระนเรศวรมหาราช มาใช้เป็นบทร้องของพ่อขุนผาเมือง ในบทละครเรื่องพ่อขุนผาเมือง ผู้เสียสละ บทร้องดังกล่าวมีเนื้อความดังนี้

ธรรมชาติ	คนไทย	นั้นหนา
เวลา	เข้าที่	คับขัน
สามัคคี	พร้อมเพรียง	โรมรัน
ไม่มีวัน	ผิดพ้อง	หมองใจ

แต่ถ้า	อยู่ดี	เรืองรุ่ง
ก็จะยุ่ง	แย่งกัน	ขึ้นเป็นใหญ่
รบรา	ฆ่าฟัน	บรรลัย
ไม่มีใคร	นับพี่	นับน้อง

(สมภพ จันทรประภา. สมเด็จพระนเรศวรฯ : 122, พ่อขุนผาเมืองฯ : 159)

2. บทละครเรื่องใดที่มีตัวละครและเหตุการณ์บางเหตุการณ์ซ้ำกับบทบทละครที่เคยแต่งไว้ ก็ตัดตอนจากบทละครเรื่องเดิมมาใช้ทั้งตอน ลักษณะเช่นนี้ปรากฏในบทละครจำนวน 2 คู่ ด้วยกัน ได้แก่

2.1 บทละครเรื่องพระสุพรรณกัลยา และบทละครเรื่อง สมเด็จพระนเรศวรมหาราช ตอน พระนเรศวรเชิญพระสุพรรณกัลยากลับอยุธยา จนถึงพระสุพรรณกัลยาของพรพระให้คุ้มครองพระนเรศวร

2.2 บทละครเรื่อง นางเสือง และบทละครเรื่อง พ่อขุนผาเมืองผู้เสียสละ ตอนขุนบางฯ และนางเสืองวิวาทกับโขลงสำพง ที่กรุงสุโขทัย และตอนขุนผาเมืองเชิญขุนบางฯ ขึ้นครองราชย์ (มีการตัด - เพิ่มบทร้อง และตัวละครบางตัวบ้างเล็กน้อย)

3. นำบทละคร 2 เรื่องที่มีมาจากประวัติศาสตร์ตอนเดียวกัน มาผนวกรวมกันเป็นบทละครเรื่องใหม่ ได้แก่ การนำบทละครเรื่อง พระสุพรรณกัลยา และบทละครเรื่อง สมเด็จพระนเรศวรมหาราช มาตัดต่อเรียงลำดับฉากและเหตุการณ์ใหม่ โดยตั้งชื่อบทละครเรื่องใหม่ว่า "สมเด็จพระนเรศวรฯ และพระสุพรรณกัลยา"

อย่างไรก็ตาม เมื่อพิจารณาเนื้อความของบทร้อง และบทเจรจาบางเนื้อความ พบว่ามีปรากฏอยู่ในบทละครหลายเรื่องซ้ำกันแต่สมภพ จันทรประภาได้พยายามสร้างรูปประโยคขึ้นใหม่ให้ผิดแผกจากกัน แม้ว่าจะปรากฏลักษณะการเหยียบกลอนอยู่บ้าง แต่ถ้อยคำก็ไม่ซ้ำกันทั้งบท ดังจะยกตัวอย่างมาเปรียบเทียบต่อไปนี้

บทสนทนาในการปฏิสันถาร 3 นัด**

1. บทละครเรื่อง บูเช็กเทียน

ทางเมืองไทย	เป็นอย่างไร	ฝนฟ้า
พืชพัน	ธัญญา	ผลาหาญ
เก็บเกี่ยว	ได้ตาม	ฤดูกาล
ประชาชน	สุขสำราญ	หรืออย่างไร

(สมภพ จันทรประภา บูเช็กเทียน : 72)

2. บทละครเรื่อง ถะดูวา

ดูรา	ราชทูต	ผู้มีศักดิ์
ขอบใจ	ท่านนัก	ที่บากบั่น
การเดินทาง	สะดวก	หรือยากครัน
พระราชัน	บ้านเมือง	เป็นอย่างไร

(สมภพ จันทรประภา ถะดูวา : 19)

3. บทละครเรื่อง คำไข่น้อย

ดูกร	ราชทูต	หงษาฯ
พระราชา	ทรงสบาย	ดีอยู่หรือ
ข้าวกล้า	เก็บเกี่ยว	ได้เต็มมือ
ไร่นา	มีคนถือ	หักพง
การเดินทาง	สะดวก	อย่างไร
มิใคร	เจ็บไข้ใน	ปาระหง

(สมภพ จันทรประภา คำไข่น้อย : 128)

4. บทละครเรื่อง ศรีธรรมาโศกราช

การเดินทาง	เรียบร้อย	สะดวกสบาย
ได้พบ	พายุร้าย	หรือหาไม่
ทรงฤทธิ์	บิตุรงค์	ทรงชัย
สุขสำราญ	เป็นไฉน	นะหลานรัก
ฝนฟ้า	ตกต้อง	ตามฤดู
ข้าวกล้า	ยาดู	ปลาผัก
ผู้คน	พลเมือง	พร้อมพรัก
สมานสมัคร	ดีอยู่	หรือเจ้าชาย

(สมภพ จันทรประภา ศรีธรรมาโศกราช : 43)

บทร้องและ บทเจรจาที่มีเนื้อความว่า ผู้ใหญ่เป็นที่พึ่งของผู้น้อย

1. บทละครเรื่อง ศรีปราชญ์

เพลงนกขมิ้น

ร่มไม้ ยามร้อน มิคุณยิ่ง
เสือสิงห์ อาศัย เงาพฤกษา
กิ่งก้าน เป็นที่พึ่ง สกุณา
พันแสง สุริยา ดังเปลวเพลิง

(สมภพ จันทรประภา. ศรีปราชญ์ : 111)

2. บทละครเรื่อง เฉกอะหมัด

เพลงแขกอาหวัง

น้ำไหนยัง ฝั่งไหนเย็น เป็นที่พึ่ง
ย่อมดูดดึง มัจฉา มาอาศัย
คนเรานั้น ก็มี ชี่งหัวใจ
เย็นที่ไหน อยู่ที่นั่น จนวันตาย

(สมภพ จันทรประภา เฉกอะหมัด : 167)

3. บทละครเรื่อง สมเด็จพระนเรศวรมหาราช

น้ำไหนยัง ฝั่งไหนเย็น เป็นที่พึ่ง
ย่อมดูดดึง มัจฉา มาอาศัย
วิหก พึ่งร่มโพธิ์ ร่มไทร
เมื่อร้าไพ ส่งแสง แรงร้อน

(สมภพ จันทรประภา สมเด็จพระนเรศวร-มหาราช : 115)

4. บทละครเรื่องเรื่อง พ่อขุนเม็งราย

น้ำไหนยัง ฝั่งไหนเย็น เป็นที่พึ่ง
ย่อมดูดดึง มัจฉา มาอาศัย
ขอฝากตัว พระองค์ ผู้ทรงชัย
จนกว่า จะบรรลัย วายปราน

(สมภพ จันทรประภา พ่อขุนเม็งราย : 212)

นอกจากอิทธิพลจากวรรณกรรมเก่าที่ปรากฏในบทละครดึกดำบรรพ์ ของ สมภพ จันทรประภา ดังกล่าวมาข้างต้นแล้ว ในการศึกษายังพบว่า มีบทร้องบางบท จากบทละครเรื่อง นางเสือง และ บทละครเรื่อง พ่อขุนเม็งราย ที่เห็นได้ชัดเจนว่า สมภพ จันทรประภา ได้อัญเชิญกระแสพระราชดำรัส และเหตุการณ์ที่เกี่ยวข้องกับพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลปัจจุบัน มาบรรจุไว้ในบทละคร ดังนี้

ในเรื่องนางเสือง ตอนที่ พ่อขุนศรีฯ ทำพิธีราชาภิเษกเป็นเจ้ากรุงสุโขทัย นั้น มีบทร้องที่มีเนื้อความคล้ายคลึงกับกระแสพระราชดำรัส ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ที่พระราชทานแก่ประชาชนชาวไทย ณ สีหบัญชรพระที่นั่งสุทไธสวรรยาปราสาท เนื่องในพระราชพิธีบรมราชาภิเษก ดังจะยกมาเปรียบเทียบให้เห็นชัดเจน ต่อไปนี้

ตาราง 6 เปรียบเทียบสำนวนกลอนดึกดำบรรพ์กับกระแสพระราชดำรัส

บทละครเรื่อง นางเสือง	กระแสพระราชดำรัส
ตัวเราจะปกครอง แผ่นดินทองแต่โดยธรรม์ (นางเสือง : 56)	-เราจะปกครองแผ่นดินโดยธรรม์ เพื่อประโยชน์สุขของมหาชนชาวสยาม (คณะผู้จัดทำ ลิลิตพระราชประวัติฯ. 2517 : 68)

ในเรื่อง พ่อขุนเม็งราย ตอนท้ายเรื่อง ขณะที่พ่อขุนเม็งรายตรัสกับประชาชนนั้น มีพลเมืองผู้หนึ่งร้องว่า "ภูวไนย อย่าทิ้ง ผู้คน" (สมภพ จันทรประภา พ่อขุนเม็งราย : 52) ซึ่งบทร้องวรรคนี้มีเนื้อความใกล้เคียงกับ คำพูดของประชาชนชาวไทยคนหนึ่งที่ร้องกราบบังคมทูลพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ขณะที่พระองค์จะเสด็จพระราชดำเนินไปศึกษาต่อยังประเทศสวิสเซอรแลนด์ เมื่อพ.ศ.2489 คำพูดของประชาชนชาวไทยผู้นั้นมีว่า "พระเจ้าอยู่หัวอย่าทิ้งประชาชน" (รายการ สนทนาปัญหาบ้านเมือง) สถานีโทรทัศน์ลีกองทัพบกช่อง 5 วันที่ 4 ธันวาคม พ.ศ.2531)

บทที่ 4

วิเคราะห์บทละครดึกดำบรรพ์ ของ สมภพ จันทรประภา

ด้านนาฏศิลป์

การนำเอาละครมาพิจารณาในฐานะที่เป็นงานวรรณศิลป์แขนงหนึ่งนั้นเป็นสิ่งที่กระทำอยู่เสมอ ทั้งในวงการของไทยและตะวันตก...ในกรอบของวัฒนธรรมไทยนั้น วรรณศิลป์กับศิลปะการแสดงแยกออกจากกันไม่ได้ การสืบทอดมรดาในด้านการละครกระทำได้อย่างมีประสิทธิภาพยิ่ง ในรูปของการสืบทอด "ตัวบท" ผู้ที่จัดเจนในศิลปะแขนงนี้อาจสามารถอ่านวิธีการแสดงออกจากตัวบทได้ (เจตนา นาควัชระ. 2532 : 108)

ดังนั้น ส่วนสำคัญของละครจึงประกอบด้วย บทละคร อันเป็นงานด้านวรรณศิลป์ และการนำบทละครไปจัดแสดง อันเป็นงานด้าน นาฏศิลป์ ด้วยเหตุนี้จึงมักมีผู้กล่าวถึงละครว่า "ละครไม่ใช่วรรณคดีบริสุทธิ์หากเป็นวรรณคดีผสม" (วิทย์ ศิวะศริยานนท์. 2518 : 91) และเป็นศิลปร่วม ความสำเร็จขั้นต้นละครแต่ละเรื่องอยู่ที่ความสามารถของผู้แต่ง ในการสร้างจินตภาพรวมของละครและถ่ายสะท้อนออกมาเป็นบทละคร บทละครที่จัดว่ามีคุณค่าทางศิลปะนั้น จะต้องเป็นบทละครที่มีการผสานกลืนกันอย่างลงตัวไม่มีการก่ายล้ำหรือขัดกันในเชิงศิลปะ ทั้งด้านวรรณศิลป์และนาฏศิลป์

บทละครดึกดำบรรพ์ ของ สมภพ จันทรประภา เมื่อนำมาจัดแสดงสู่สาธารณะชนนั้น ได้รับการวิพากษ์เชิงนาฏศิลป์ในหลายลักษณะด้วยกัน คำวิพากษ์วิจารณ์ที่เป็นปฏิกิริยาสะท้อนกลับเหล่านี้นอกจากเป็นการติชมการแสดง อันเนื่องจากบทบาทของผู้แสดงแล้ว ยังมีความคิดเห็นเกี่ยวข้องกับรูปแบบลักษณะวิธีการแสดงอีกแง่มุมหนึ่งด้วย ซึ่งในกรณีนี้ มีทั้งที่เห็นด้วย วางตัวเป็นกลาง และคัดค้าน ผู้ที่แสดงทรรศนะเห็นด้วยกับ ลักษณะนาฏการแสดงละครดึกดำบรรพ์ของ สมภพ จันทรประภา ได้ให้ความเห็นว่า "ละครดึกดำบรรพ์ที่สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงอำนวยการแสดงนั้นเป็นละครที่ยึดแบบแผนศิลปการรำของละครไทยแต่เพียงอย่างเดียว นอกนั้นดัดแปลงปรับปรุงใหม่ทั้งหมด" (ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ. 2522 : 155) ส่วนม.จ.สุภัทรดิศ ดิศกุล

ได้กล่าวถึงการแสดงละครดึกดำบรรพ์จากบทละคร ของ สมภพ จันทรประภา ไว้อย่างเป็นกลางว่า "ละครดึกดำบรรพ์ของคุณสมภพ จันทรประภาซึ่งเป็นเรื่องที่กรมศิลปากรจะนำออกแสดงในเร็ว ๆ นี้ อันเป็นการปรับปรุงแต่ว่า จะดีหรือไม่ แค่ไหน ผมว่าเวลาจะเป็นผู้ตัดสิน" (ม.จ.สุภัทรดิศ ดิศกุล. 2515 : 34) แต่ สรุชัย เครือประดับ ได้แสดงความคิดเห็นคัดค้านอย่างรุนแรง ว่าละคร สมภพ จันทรประภา ไม่จัดเข้าลักษณะละครดึกดำบรรพ์ ตามแบบที่สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงวางไว้ (สุรชัย เครือประดับ. 2513 : ไม่มีเลขหน้า)

ก่อนหน้าที่ สมภพ จันทรประภาจะแต่งบทละครดึกดำบรรพ์นั้น สมภพ จันทรประภา ได้กล่าวแสดงความมุ่งหวังเกี่ยวกับละครดึกดำบรรพ์ซึ่งซบเซา ทั้งช่วงขาดตอนไปในระยะนั้น ว่า "ดูแล้วนึกว่าเมื่อไหร่ จะได้ดูละครรำอย่างที่จัดให้เล่นเข้าฉากและ แสดงโดยชายจริงหญิงแท้สักที.. .....ถ้าเป็นได้ ขอดูละคอนที่เล่นตามแบบของสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศฯ ที่ทรงปฏิรูปใหม่สักเรื่อง โดยทำบทขึ้นใหม่และใช้ชายจริงหญิงแท้แสดง... (สมภพ จันทรประภา. 2510 : 49)

และต่อมาในพ.ศ. 2511 บทละครดึกดำบรรพ์ เรื่องแรกของสมภพ จันทรประภา คือ เรื่อง "นางเสือง" จึงเกิดขึ้น โดยมีคำชี้แจงลักษณะการแสดงละครเรื่องนี้ว่า "ครบตามแบบการละเล่นของไทยแต่โบราณในรูปของละครดึกดำบรรพ์ โดยพยายามแสวงหาสติปัญญาจากผู้รู้ทั้งหลายมาจัดการปรับปรุง ผสมผสานของเก่ากับของใหม่ ให้กลมกลืนกัน ดีที่สุดที่จะทำได้" (สมภพ จันทรประภา. 2511 : ช) นอกจากนี้แล้ว ภายหลังเมื่อสมภพ จันทรประภา แต่งบทละครดึกดำบรรพ์มากขึ้น และนำออกแสดงทั้งบนเวทีละครและทางโทรทัศน์ สมภพ จันทรประภา ได้กล่าวอธิบายลักษณะการแสดงละครของตนเองไว้ในคำนำของบทละครว่า ละครดึกดำบรรพ์ที่จัดแสดงนั้น เป็นละครแบบ "พันทาง" ผสมกับละครแบบ "ดึกดำบรรพ์" (สมภพ จันทรประภา. 2515 : 1) แต่ใช้ผู้แสดงตรงตามเพศของตัวละครในเรื่อง (สมภพ จันทรประภา. หน่อหาญ : 2) และ สมภพ จันทรประภา ได้อธิบายถึงวิธีการแต่งบทละครและการแสดงละครดึกดำบรรพ์ที่ตนได้แต่งขึ้นว่า "ยอมรับเลยว่า ได้รับอิทธิพลจากละครหลาย ๆ แบบ ที่กระทบทางหู ทางตา คือละครหลวงวิจิตรฯ และละคร "พระร่วง" ของรัชกาลที่ 6" (สมภพ จันทรประภา. เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา เป็นผู้สัมภาษณ์ เมื่อ 19 กุมภาพันธ์ พ.ศ . 2530 ณ บ้านพัก) ด้วยเหตุ

ดังกล่าวจึงทำให้ละครดึกดำบรรพ์ของ สมภพ จันทรประภา มีลักษณะเฉพาะที่มีการเปลี่ยนแปลงและคลี่คลายไปจากละครดึกดำบรรพ์ตามแบบที่มีมาแต่เดิม

การวิเคราะห์บทละครดึกดำบรรพ์ ของ สมภพ จันทรประภา ด้านนาฏศิลปนี้ จะศึกษาในด้าน บัญญัตินิยม การบรรจุเพลง เครื่องแต่งกาย ฉาก และวิธีนำเสนอ ดังนี้

1. บัญญัตินิยม

บัญญัตินิยม คือ เครื่องบ่งชี้ จำแนก ลักษณะ ประเภท ของละคร แต่บัญญัตินิยมของละครแต่ละประเภท มิใช่เครื่องกำหนดขอบเขต รูปแบบวิธีการแสดง ของละครประเภทนั้นให้คงที่ตายตัว ทั้งนี้เนื่องจาก ระยะเวลาที่ผ่านไป ย่อมส่งผลกระทบต่อการเปลี่ยนแปลงด้านวัฒนธรรมและละครด้วย เช่น การแสดงละครใน ของกรมศิลปากรในระยะหลัง มีพัฒนาการด้านรูปแบบ และวิธีแสดงเปลี่ยนแปลงไป ในหลายลักษณะ ทั้งนี้เพื่อความเหมาะสมแก่ บุคลากรที่มีอยู่ เวลา และ โอกาส ตัวอย่างเช่น

พ.ศ.2493 การแสดงละครในเรื่องอิเหนา ตอนประสันตาต่อนก ผู้แสดงเป็นปันหยีในชุดที่ 2 ใช้ผู้ชาย คือ นายอาคม สายาคม แสดง

พ.ศ.2528 การแสดงละครในเรื่องอิเหนา ตอนประสันตาเชิดหนัง รายการศรีสุขนาฏกรรม ปีที่ 11 ครั้งที่ 6 นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ แสดงเป็น อิเหนา และแต่งกายด้วยเครื่องแต่งกายละครพันทาง พร้อมทั้ง ใช้ปีพาทย์ชวา บรรเลงประกอบการแสดง

พ.ศ.2529 – การแสดงละครในเรื่องอิเหนา ตอนบุษบาชมศาล – อิเหนาตัดดอกไม้ รายการดนตรีสำหรับประชาชน ปีที่ 33 ครั้งที่ 35 ไม่ใช้บทเจรจาละครเรื่องอิเหนา บทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 5 แต่นำบทเจรจาจากละครดึกดำบรรพ์พระนิพนธ์ สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ มาประกอบการแสดง

– การแสดงละครในเรื่องอิเหนา ตอนประสันตาต่อนก ผู้แสดงตลกชายเล่นตลกกวนมุขนานติดต่อกันเกิน 10 นาที

พ.ศ.2530 การแสดงละครในเรื่องอุณรุท รายการนาฏโยทวาทิตมงคลเฉลิมพระชนมพรรษา จัดแสดงตอนบวงสรวงพระไทร – อุ้มสม เป็นการแสดงละครใน ประกอบวงโยทวาทิต และใช้ผู้ชายแสดงเป็นตัวพระ เช่น นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ แสดงเป็นพระอุณรุท นายศุภชัย จันทรสุวรรณ แสดงเป็น พระไทรเทพารักษ์ ฯลฯ

15. ภาพการแสดงละครใน เรื่องอิเหนา ตอนประสันตาต่อนก พ.ศ.2493 ชุดที่ 2 ใช้ผู้ชายแสดงเป็นตัวละครสำคัญ อาคม สายาคม แสดงเป็นปันหยี

16. ภาพการแสดงละครใน เรื่องอิเหนา ตอนประสันตาต่อนก พ.ศ.2493 ชุดที่ 1 มีการแต่งกายแบบพันทางเป็นบางรอบ สุวรรณี ชลานุเคราะห์ แสดงเป็นปันหยี

กล่าวเฉพาะบทละครดึกดำบรรพ์ของ สมภพ จันทรประภา นั้น เมื่อพิจารณาในด้านนาฏศิลปแล้ว พบว่า มีทั้งส่วนที่ดำเนินตามบัญญัตินิยมของการแสดงละครดึกดำบรรพ์แต่เดิมและมีบางส่วนที่เปลี่ยนแปลงไป ดังจะวิเคราะห์ในรายละเอียดต่อไปนี้

1.1 <u>การเปิดเรื่อง</u>

• สมภพ จันทรประภา ได้นำวิธีเปิดเรื่อง จากบทละครดึกดำบรรพ์พระนิพนธ์สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์มาปฏิรูปใหม่ เพื่อให้เหมาะกับยุคสมัย และสามารถสื่อสารกับผู้ชมได้ ทั้งนี้เนื่องจากการเปิดเรื่องด้วยการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์เป็นชุด ตามแบบละครดำบรรพ์แต่เดิมนั้นไม่สามารถสื่อสารกับผู้ชมปัจจุบันในวงกว้างได้ เพราะมีผู้ชมเป็นจำนวนน้อยที่รู้จัก และ สามารถตีความหมายหรือเข้าใจอารมณ์เพลงอันเป็นภาษาดนตรีได้ นอกจากนี้อาจกล่าวได้ว่า สมภพ จันทรประภา ได้รับอิทธิพลวิธีการเปิดเรื่องแบบ "ละครหลวงวิจิตร" ติดมาด้วย กล่าวคือ บทละครของหลวงวิจิตรวาทการนั้น นิยมเริ่มเปิดเรื่องด้วย การประกาศ "คำชี้แจงของผู้แต่ง"

ก่อนการแสดง หรือติดตามด้วย "ฉากนำ" เพื่ออธิบายวัตถุประสงค์ของการแสดง ที่มา วิธีการแสดง ตลอดจนแสดงความเป็นมาของเรื่องก่อนที่จะโยงเข้าสู่ตัวเรื่อง

การศึกษาบทละครดึกดำบรรพ์ของ สมภพ จันทรประภา พบว่าบทละครโทรทัศน์กับบทละครเวทีมีส่วนสำคัญที่แตกต่างกัน ซึ่งจะกล่าวถึงในแต่ละประเภท ดังนี้

บทละครโทรทัศน์ บทละครดึกดำบรรพ์ที่จัดแสดงทางโทรทัศน์ ใช้วิธีเปิดเรื่องใน 3 ลักษณะคือ

ก. การเปิดเรื่องด้วย "คำนำ" หรือ "เกริ่น"

การแต่งบทละคร หรือ นวนิยายประวัติศาสตร์นั้น มีความจำเป็นอย่างมากที่จะต้องมีคำนำ หรือ คำชี้แจงเพื่ออธิบายถึงภูมิหลังของบทละครหรือนวนิยายเรื่องนั้น ๆ และเพื่อเป็นการทำความเข้าใจกับผู้ชมหรือผู้อ่านว่า บทละครหรือนวนิยายนั้นเป็นเรื่องสมมุติ ทั้งนี้เพราะผู้แต่งบางคนและ/หรือผู้แสดงละครมีความสามารถในศิลปการถ่ายทอดสูง จนสามารถชักนำให้ผู้ชม หรือ ผู้อ่านเกิดความรู้สึกคล้อยตามเชื่อถือว่า เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในวรรณกรรมหรือการแสดงละครนั้น ๆ เป็นเรื่องที่เกิดขึ้นจริงในประวัติศาสตร์ดังตัวอย่างจาก คำนำ นวนิยายเรื่อง สายโลหิต ต่อไปนี้

อาจารย์นิลวรรณ ปิ่นทอง บรรณาธิการสตรีสาร ผู้มีความปรารถนาดีต่อข้าพเจ้าอย่างบริสุทธิ์ใจเสมอมา ได้ให้ข้อคิดในจดหมายส่วนตัวว่า

โสภาค สุวรรณ เขียนสายโลหิตดีเกินไป จนบรรดานักวิชาการทั้งหลายพากันเดือนร้อนว่า ผู้อ่านที่มิได้เป็นนักวิชาการเฉพาะทางจะยึดถือจริงจัง

ข้าพเจ้าขอเรียนว่า นวนิยายก็คงเป็นนวนิยายอยู่นั่นเอง ไม่มีวันเปลี่ยนมาเป็นหนังสืออ้างอิงทางประวัติศาสตร์ โบราณคดีไปได้

(โสภาค สุวรรณ. สายโลหิต 1 2524 : ข)

นอกจากนี้ในส่วนของบทละคร ผู้แต่งสามารถใช้คำนำเป็นอุปกรณ์ชี้แจงให้ผู้ชมทราบถึงลักษณะและวิธีการแสดง วัตถุประสงค์ ตลอดจนสิ่งอื่น ๆ ที่ผู้แต่งหรือผู้กำกับการแสดงต้องการจะทำความเข้าใจกับผู้ชม

สมภพ จันทรประภา เขียนคำนำหรือเกริ่น ด้วยภาษาร้อยแก้ว มีเนื้อความบรรยายเรื่องราวก่อนการแสดง ภูมิหลังของเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์อันเกี่ยวข้องกับเรื่องที่นำมาแสดง

ชี้แจงถึงที่มาของเนื้อเรื่อง ว่านำมาจากเอกสารหรือข้อมูลประวัติศาสตร์ชิ้นใด รวมทั้งบอกถึงวัตถุประสงค์ในการแต่งบทละครเรื่องนั้น ๆ และอธิบายลักษณะวิธีการแสดงละครประกอบไว้ด้วย บทละครดึกดำบรรพ์ ที่ใช้วิธีการเปิดเรื่องเช่นนี้ ได้แก่

1. เรื่อง หน่อหาญ
2. เรื่อง นักพงศา
3. เรื่อง ไศเลนทรธิราช
4. เรื่อง ตรอยกำศรวล
5. เรื่อง ท้าวทองกีบม้า
6. เรื่อง อสัญแดหวา
7. เรื่อง บูเช็กเทียน

(ตอนท้ายของคำนำบทละครเรื่อง บูเช็กเทียน และเรื่อง ท้าวทองกีบม้า เป็นการกล่าวเชิญผู้ชมให้ติดตามชมการแสดง)

ตัวอย่างของคำนำ หรือ เกริ่น ในบทละครดึกดำบรรพ์ของ สมภพ จันทรประภา เช่น - การบรรยายเรื่องราว และ ภูมิหลังในประวัติศาสตร์

"ปัญหาเรื่องขอมไม่ใช่เขมร และเขมรไม่ใช่ขอมเป็นปัญหาที่นักประวัติศาสตร์ยังไม่ตกลงกันได้ แต่ที่ตกลงกันได้อย่างหนึ่งไม่ว่าจะเรียกว่าขอมหรือเขมรก็ตาม คนพวกนี้เคยยิ่งใหญ่เกรียงไกรมีฤทธิ์มีเดช อยู่ในแหลมทองอยู่สมัยหนึ่งก่อนที่ไทยจะมามีฤทธิ์ใน พ.ศ.1800 ฤทธิ์เดชของขอมเห็นได้ง่ายจากปราสาทหินต่าง ๆ ที่สร้างขึ้นเมื่อครั้งยังมีบุญอยู่ ปัญหาว่าสร้างขึ้นไว้ทำไมก็พูดกันมาก แต่ที่ตกลงกันได้อย่างหนึ่งก็คือ สร้างเป็นที่ประดิษฐานพระบรมศพของกษัตริย์เขมรแต่ละองค์ บุญมากก็ใหญ่มาก บุญน้อยก็ใหญ่น้อย หมดแผ่นดินแค่ไหน ก็ยุติแค่นั้น แผ่นดินใหม่ตั้งต้นใหม่ แรงงานของเขมรจึงหมดเปลืองไปในการสร้างปราสาทหิน และในที่สุดก็ล่มจมลง

(สมภพ จันทรประภา. นักพงศา : 40)

- ชี้แจงวัตถุประสงค์ในการแต่ง

เรื่องราวจากวารสารดังกล่าว เป็นเรื่องราวที่น่าสนใจและเห็นเป็นคติ จึงผูกเป็นบทละครขึ้นเล่น ตอนวาระสุดท้ายของราชวงศ์ไศเลนทร์ สายที่ปกครองนครศรีธรรมราช ขออย่าได้โปรดถือเอาเป็นหลักฐานในทางประวัติศาสตร์ ขอให้ถือแต่เพียงว่าเป็นละคอนเรื่องหนึ่งที่เอาเค้าเรื่องมาจากตำนานของบรรพบุรุษทางใต้เท่านั้น

(สมภพ จันทรประภา. ไศเลนทร์ : 94)

- บอกที่มาของเรื่อง

จากหนังสือเรื่องโคญากิมาร์ ของอาจารย์สุกิจ นิมมานเหมินทร์ ทำให้ได้ความรู้ว่า คุณหญิงของเจ้าพระยาวิชเยนทร์ ฝรั่งชาติกรีกสมุหนายกของสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ครั้งกรุงศรีอยุธยานั้น เป็นญี่ปุ่น ชื่อมารีกิมาร์ มารดาชื่อ อุร์สุลา บิดาชื่อฟานิค ครอบครัวนี้นับถือคริสตังมาตั้งแต่ชั้นบรรพบุรุษ...

(สมภพ จันทรประภา. ท้าวทองกีบม้า : 39)

- อธิบายวิธีการแสดง

ละครเรื่องหน่อหาญจึงผูกขึ้นโดยอาศัยเค้าจากพงศาวดารดังกล่าว ให้พอสำหรับการแสดงในเวลาหนึ่งชั่วโมงสามสิบนาที และเลียนแบบการแสดงของละครดึกดำบรรพ์ของเจ้าพระยาเทเวศร์ฯที่ริเริ่มไว้ คือ ให้ร้องเอง รำเอง และจัดฉากให้เป็นไปตามท้องเรื่อง ผิดจากแบบละครนอกละคอนในแต่ก่อน แต่ใช้ผู้แสดงตรงตามเพศของตัวละคอนในเรื่อง

(สมภพ จันทรประภา. หน่อหาญ : 2)

- กล่าวเชิญชมละคร

บทละครเรื่องนี้เป็นจินตนาการที่ได้มาจากเหตุการณ์ที่บันทึกไว้ว่า พระเจ้าหลวงแสเสด็จเมืองจีนในแผ่นดินของบูเช็กเทียนประกอบ

กับพฤติกรรมของบูเช็กเทียนในพงศาวดาร มิได้เป็นเรื่องที่ได้มีบันทึกไว้ในที่แห่งใด.....ต่อไปนี้ ขอเชิญท่านพบกับบุนหลวงแสแห่งน่านเจ้า ณ ท้องพระโรงของท่าน (สมภพ จันทรประภา. บูเช็กเทียน : 69)

ข. การเปิดเรื่องด้วย "คำบรรยาย" วิธีการเช่นนี้คล้ายคลึงกับการเปิดเรื่องแบบแรก แต่มีส่วนที่ต่างกันคือ การเปิดเรื่องด้วยวิธี "บรรยาย" นี้ มีลักษณะเป็นนามธรรมมากกว่า กล่าวคือ เป็นส่วนหนึ่งที่ประกอบอยู่ในบทละคร ซึ่งจะเริ่มต้นด้วยการบรรเลงเพลงสาธุการ ตามด้วยการบรรยายภูมิหลังของเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ที่มีเนื้อเรื่องก่อน หรือ เกี่ยวเนื่องกับตอนที่จัดแสดง โดยมีการบรรเลงปี่พาทย์คลอประกอบไปด้วย บทละครดึกดำบรรพ์ที่ใช้วิธีการเปิดเรื่องวิธีที่ 2 นี้ ได้แก่

1. เรื่อง ศรีปราชญ์
2. เรื่อง ชเยนทร
3. เรื่อง ไอร์ลังคะ
4. เรื่อง สมิงทอ
5. เรื่อง ฟ้ารั่ว
6. เรื่อง พระสุพรรณกัลยา
7. เรื่อง เจ้าองค์หล่อ
8. เรื่อง คำไข่น้อย
9. เรื่อง ชิงตั๋ง
10. เรื่อง ท้าวศรีสุดาจันทร์
11. เรื่อง ถะดูวา
12. เรื่อง เฉกอะหมัด
13. เรื่อง จามครวญ

ตัวอย่างการเปิดเรื่องด้วย "คำบรรยาย" จากบทละครเรื่อง ฟ้ารั่ว ดังนี้

เพลงสาธุการ (ย่อ)

เพลงเจี้ยวรำลึก

บรรยาย

จากพงศาวดารพม่า พระนิพนธ์พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ได้ความรู้ว่า ในราวพ.ศ.1800 เศษอันเป็นต้นรัชกาลของพ่อขุนรามคำแหงแห่งกรุงสุโขทัยนั้น เหตุการณ์บ้านประเทศพม่ารามัญยุ่งยากมาก เกิดกบฏในกรุงหงสาวดี กรุงอู้งวะ กับกรุงหงสาวดีก็ทำสงครามติดพันกันอยู่ ข้างเมืองเมาะตะมะก็เกิดวุ่นวาย ด้วยไทยใหญ่อพยพลงมาจากทางเหนือเข้ามาตั้งอยู่ในเมืองเมาะตะมะมากขึ้นทุกที และถูกพะม่าเจ้าเมืองกดขี่บีบบังเหงมาก พ่อค้าไทยใหญ่คนหนึ่งชื่อ มะกะโท เป็นคนมั่งมี ถูกอะลิมามางพม่าเจ้าเมืองบังคับจะเอาน้องสาวไปเป็นภรรยา จึงคิดจะบำบัดทุกข์ทั้งปวงนั้น

ต่อไปนี้ขอเชิญท่านพบกับมะกะโท ในเมืองเมาะตะมะ

พิณพาทย์ทำเพลงเจี้ยว (เล่เหลเมา)

(สมภพ จันทรประภา. ฟ้ารั่ว : 138)

ค. เปิดเรื่องด้วยเนื้อเรื่องละคร มีบทละครดึกดำบรรพ์ที่จัดแสดงทางโทรทัศน์เพียง 2 เรื่อง คือเรื่อง วิสุทธิราชเทวี และเรื่อง พระเจ้าอู่ทอง ที่ไม่มีการเปิดเรื่องด้วยคำนำ หรือการบรรยายแต่อย่างใด ทั้งนี้อาจเป็นเพราะบทละครที่นำมาศึกษานั้นเป็นฉบับสำเนาจากต้นฉบับที่จัดพิมพ์ใช้ในการแสดงครั้งนั้น ซึ่งส่วนที่เป็นคำนำ เกริ่น หรือคำบรรยายอาจจะไม่ได้รวบรวมพิมพ์ไว้ด้วยก็ได้

บทละครเวที บทละครดึกดำบรรพ์ของ สมภพ จันทรประภา ทั้ง 9 เรื่อง จะถูกตีพิมพ์ไว้ในสูจิบัตรการแสดงละคร โดยมี "เกริ่น" หรือ "คำนำ" พิมพ์ประกอบไว้ด้วย คำนำหรือเกริ่นนี้จะไม่ใช่บรรยายก่อนการแสดง แต่มีไว้เพื่อให้ความรู้เกี่ยวกับข้อมูลทางประวัติศาสตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการแสดง และ ในคำนำบางเรื่อง ยังได้อธิบายลักษณะวิธีการแสดงรวมทั้งผู้เกี่ยวข้องกับการแต่งบทละครไว้ด้วย ได้แก่ เรื่องนางเสือง. เรื่องศรีธรรมาโศกราช เรื่องพ่อขุนเม็งราย และเรื่องชีสิน ตัวอย่างเช่น "บทละครครั้งนี้ สำเร็จลงได้ด้วยพระมุทิตาคุณของเจ้านายหลายพระองค์

มีพระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าจุไรรัตน์ศิริมาน, ม.จ.พิไลยเลขา ดิศกุล, ม.จ.สุภัทรดิศ ดิศกุล ทรงตรวจทักแก้ไขบท ท่ารำ, เครื่องแต่งกาย และฉาก..." (สมภพ จันทรประภา. 2513 : คำนำ) ฯลฯ นอกจากนี้ คำนำบทละครเรื่องนางเสือง และเรื่องสมเด็จพระนเรศวรมหาราช ยังมีลักษณะเป็นบทความทางวิชาการด้วย

การเปิดเรื่องของบทละครดึกดำบรรพ์ที่จัดแสดงบนเวทีทุกเรื่อง จะมีฉากการแสดงนำเข้าเรื่อง โดยในบางครั้งจะเรียกว่า "ฉากนำ" เช่น เรื่องสมเด็จพระสุริโยทัย ฯลฯ การเปิดเรื่องด้วยการแสดงฉากนำ แบ่งเป็น 3 ลักษณะ ดังนี้

ก. การแสดงภาพนิ่ง Tableaux Vivantes ประกอบการขับหรืออ่านทำนองคลอปี่พาทย์ บทขับร้องจะมีเนื้อหากล่าวถึงตัวละครสำคัญ (ที่กำลังแสดงภาพนิ่งอยู่) และบรรยายเหตุการณ์ที่จะดำเนินต่อไป เหตุการณ์ที่จัดแสดงนี้ จะเป็นภาพที่แสดงความยิ่งใหญ่ ตระการตาทั้งสิ้น เช่น ภาพกระบวนแห่ ภาพกระบวนทัพ ฯลฯ บทละครที่ใช้กลวิธีนี้ในการเปิดเรื่อง ได้แก่

1. เรื่อง นางเสือง
2. เรื่อง ศรีธรรมาโศกราช
3. เรื่อง พระรามคำแหง
4. เรื่อง พ่อขุนผาเมืองผู้เสียสละ
5. เรื่อง สมเด็จพระสุริโยทัย
6. เรื่อง ชีสิน

ตัวอย่างเช่น

ม่านเทพนมยกขึ้น
เห็นขุนผาเมืองยืนอยู่บนเกยม้า
มีพี่เลี้ยงและคนเชิญกลดอยู่ด้วย
แต่งตัวเต็มที่ยืนอยู่หน้าม่านเทา

พินพาทย์ทำเพลงสาธุการ
(อ่านทำนองเสนาะ)

มาจะกล่าวบทไป
ถึงเยาวราชสุโขทัยนาถา
นามกรผาเมืองเรืองฤทธา
เปี่ยมด้วยบุญญาบารมี
วันหนึ่งนัดกับขุนร่วงรูปสำอางค์
ยุพราชบางยางรุ่งรัศมี
ประพาสยังเชียงแสนธานี
นบเจดีย์เรืองรองผ่องโสภา
นามพระธาตุจอมกิตติ์สิทธิ์ศักดิ์
เทพไทปกปักรักษา
ชาวบ้านในแคว้นลานนา
นับถือบูชากันทั่วไป
พินพาทท้ำเพลง ม้า

(สมภพ จันทรประภา. พ่อขุนผาเมืองฯ : 120)

เป็นที่น่าสังเกตว่าบทขับร้องในฉากนำนั้นมีลักษณะเป็นบทบรรยาย มิใช่บทร้องของตัวละคร ดังนั้น สมภพ จันทรประภา จึงออกแบบการแสดงในฉากนำโดยกำหนดให้เป็นการแสดงภาพนิ่ง และมีต้นบทและลูกคู่ขับร้องให้ เพื่อหลีกเลี่ยงกฎเกณฑ์ของละครดึกดำบรรพ์ที่ตัวละครจะต้องรำประกอบการขับร้องบทด้วยตัวเอง

ข. การบรรยายก่อนการแสดง เป็นการใช้ภาษาร้อยแก้วบรรยายนำเรื่องก่อนเริ่มการแสดง ติดตามด้วยการแสดงภาพเหตุการณ์ ประกอบการขับทำนอง และ การบรรเลงปี่พาทย์สลับกันไปโดยมีบทเจรจาของตัวละครแทรก สมภพ จันทรประภา ได้ใช้วิธีนี้ ในบทละครเพียงเรื่องเดียว คือ บทละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง สมเด็จพระนเรศวรมหาราช ดังตัวอย่างต่อไปนี้

บรรยายก่อนเริ่มแสดง

จากพงศาวดาร และคำให้การชาวกรุงเก่า คำให้การขุนหลวงหาวัดและจดหมายเหตุชาวต่างประเทศ พอประมวลได้ว่า.....

.....

ทำให้พระองค์อุทิศพระวรกายตลอดพระชนม์ชีพของพระองค์เพื่อสิ่งเดียวคือชาติไทย

ขับเสภา

ก่อนยกม่าน –	บุเรงนอง	มหาราช	ชาติพม่า
	พิชิต	อยุธยา	กรุงศรี
	กวาดต้อน	ไพร่ฟ้า	ประชาชี
	ทรัพย์สิน	บรรดามี	เนืองนอง

ม่านยกเห็นบุเรงนองนั่งรถ มีเจ้านายไทยนั่งมาที่พื้นล่าง เจ้านายผู้ชายลากรถ ราษฎรแบกของตาม

.....

พระนเรศวรอยู่หน้าม่านแดง กลองยาวนำขบวนออกทางขวา นางพม่าทางซ้ายรำสวนกระบวนโปรยดอกไม้รับกองทัพ

– ปี่พาทย์ทำเพลงกลองยาว นาน ๆ มีเสียงปี่ครำ่ครวญแทรก นันทบุเรง และมังกะยอชวาพร้อมทั้งขุนนางออกมารับทางซ้าย

เจรจา

บุเรงนอง –	ดูกร	นันทบุเรง	ลูกรักพ่อ
	มังกะยอ	ชวา	เจ้าหลานขวัญ
	ขอบใจ	ที่มารับ	พร้อมหน้ากัน
	ตัวเรานั้น	ยินดี	ปรีดา

....

(สมภพ จันทรประภา. สมเด็จพระนเรศวรมหาราช : 73 – 77)

ค. <u>การแสดงภาพนิ่ง ผสม ภาพเหตุการณ์เคลื่อนไหว</u> วิธีเปิดเรื่องลักษณะนี้เป็นการแสดงภาพเหตุการณ์ที่เคลื่อนไหว และการแสดงภาพนิ่ง ติดต่อรวมกันในฉากนำ บทขับร้องประกอบการแสดงจะมีเฉพาะในส่วนของการแสดงภาพนิ่งเท่านั้น วิธีการเปิดเรื่องเช่นนี้ ปรากฏในบทละครดึกดำบรรพ์เรื่อง <u>พ่อขุนเม็งราย</u> เพียงเรื่องเดียว ดังนี้

ภาพ	เสียง
หน้าม่านเทพนม กองทัพพระยางำเมืองถอยหลังรบฮ่อ ออกมาทางซ้ายแล้วเข้าทางขวา กองทัพพ่อขุนเม็งรายถอยหลังรบมอญ ออกมาตรงกลางจากเวทีบน แล้วเข้าทางซ้าย กองทัพพ่อขุนรามคำแหงถอยหลับรบขอมออกมา จากทางขวา แล้วเข้าทางซ้าย	พิณพาทย์ทำเพลงเชิด
ม่านเทพนมยกขึ้นช้า ๆ เห็นพ่อขุนทั้งสามยืนนิ่งอยู่บนโขดหิน หน้าม่านเทา เบี่ยงหลังให้กัน หันหน้าสู้ข้าศึก พ่อขุนเม็งรายอยู่กลาง ประจันกับมอญซึ่งหันหลัง ให้คนดู พ่อขุนรามคำแหงอยู่ซ้ายประจันกับขอม พญางำเมืองอยู่ขวา ประจันกับฮ่อ	เงียบสนิท พิณพาทย์ทำเพลงสาธุการ
	ร่าย สรวมชีพถวายบังคม สามบรมกษัตรา ของประชาชาวไทย ....

ไฟจับเฉพาะพ่อขุนเม็งราย

คาบนี้ขอยกบุญ
ของพ่อขุนเม็งราย
.....

(สมภพ จันทรประภา. พ่อขุนเม็งราย : 180)

เมื่อพิจารณาความแตกต่าง การใช้วิธีเปิดเรื่องของบทละครโทรทัศน์ และบทละครเวทีแล้ว พบว่า การเปิดเรื่องของการแสดงละครเวทีนั้น น่าจะให้ผลสัมฤทธิ์ในการจูงใจสูงกว่าวิธีการที่ใช้กับละครโทรทัศน์ ทั้งนี้เพราะ การเปิดเรื่องวิธีที่ใช้กับละครเวที เป็นการนำเข้าสู่เนื้อเรื่องอย่างมีศิลป เป็นนาฏการที่ให้ความตระการตาแก่ผู้ชมมากกว่าวิธีการบรรยายธรรมดาที่ผู้ชมจะต้องจินตนาการเรื่องด้วยตนเอง ซึ่งสาเหตุของความแตกต่างกันนี้ อาจเนื่องมาจากสภาพอันจำกัดของละครโทรทัศน์ ที่ไม่สามารถจัดทำให้ยิ่งใหญ่เท่าการแสดงบนเวทีได้

2. การแบ่งละครเป็นตอน เป็นฉาก

บทละครดึกดำบรรพ์ ของ สมภพ จันทรประภา ไม่มีการแบ่งละครออกเป็นตอน แต่จะแบ่งเป็นฉาก ตามสถานที่ที่เกิดเหตุการณ์ในเรื่อง และการแบ่งละครเป็นฉาก ของบทละครโทรทัศน์กับบทละครเวที จะมีความแตกต่างกัน ดังนี้

บทละครโทรทัศน์ เนื่องจากการจัดฉากในการแสดงละครโทรทัศน์นั้น เป็นฉากที่จัดไว้คงที่ การเปลี่ยนฉากจะไม่ใช้วิธีรื้อเปลี่ยนฉากเก่า และ จัดฉากใหม่ขึ้นแทน แต่จะจัดสร้างฉากทุกฉากไว้พร้อมก่อนการแสดง การเปลี่ยนฉากจึงไม่จำเป็นต้องอาศัย การเปิด – ปิดม่าน เหมือนละครเวที แต่จะใช้เทคนิคการตัดต่อของกล้องเข้าช่วย ดังนั้นบทละครดึกดำบรรพ์ที่จัดแสดงทางโทรทัศน์จึงไม่มีการเปิดปิดม่าน แต่จะใช้ศัพท์เทคนิคเฉพาะของละครโทรทัศน์ทั่วๆไปแทน คือ เมื่อเริ่มการแสดงในแต่ละช่วงเหตุการณ์จะใช้คำว่า "– เฟดอิน–" เมื่อจะเปลี่ยนฉากเป็นฉากต่อไป ใช้คำว่า "– เฟดเอาท์–" ตัวอย่างเช่น

ภาพ	เสียง
– 9 –	
– เฟดอิน –	

หน้าพระลานเมืองตรอย ทหารกำลัง
สนุกสนานกับการกินเลี้ยง มีระบำรำฟ้อน ดนตรีทำเพลงเส้นเหล้า
เมามายกันไปทั่ว
ทหารสปาร์ตาหย่อนตัวลงจากขาม้าทีละคน ๆ
แล้วย่องไปเปิดประตูเมืองรับพวกที่ซุ่มอยู่ ดนตรีเงียบสนิท
แล้วไล่ฆ่าฟันผู้คนอลหม่าน
พระเจ้าเปรียโมสิ้นพระชนม์ บารีสถูกอาวุธ ดนตรีทำเพลงเชิดรัวโอด

นางคัสซันดระออกมายืนปลงอยู่บนที่สูง เพลงพสุธากันแสง

คัสซันดระ – โอ้ว่า อนิจจา กรุงตรอย
เคยเลิศลอย สบฟ้า สง่าศรี
งามปราสาท ราชฐาน รูจี
ต่อแต่นี้ จะร้าง เป็นรังกา
เสียงแรง มีกำแพง แข็งดังเพชร
ไอ้คนชั่ว หัวเห็ด ชาติข้า
ยังบุกเข้า มาได้ ถึงพารา
เพราะความ ทาสปัญญา พวกตรอยนี้
ดนตรีทำเพลง

– เฟดเอาท์ –

(สมภพ จันทรประภา. ตรอยกำศรวล 165)

และจากตัวอย่างนี้ จะพบว่าบทละครดึกดำบรรพ์ที่จัดแสดงทางโทรทัศน์ มีรูปแบบการพิมพ์เฉพาะตัวตามลักษณะบทโทรทัศน์ คือ แบ่งเป็น 2 ส่วน ส่วนซ้าย "ภาพ" เป็นส่วนที่อธิบายเหตุการณ์ สถานที่ หรือ กิริยาอาการของตัวละคร ส่วนขวา "เสียง" หมายถึง ส่วนที่เป็นบทสนทนา บทขับร้อง เพลงบรรเลงตลอดรวมถึง เสียงต่าง ๆ อันจะพึงบังเกิดขึ้น ในการแสดงละคร

ลักษณะการเขียนบทละครโดยแบ่งออกเป็น 2 ส่วนคือ ภาพ และ เสียง มิได้ปรากฏเฉพาะแต่ในบทละครโทรทัศน์เท่านั้น หาก สมภพ จันทรประภา ยังนำวิธีการเดียวกันนี้ มาใช้กับบทละครดึกดำบรรพ์ที่จัดแสดงบนเวทีอีกด้วย จากการสัมภาษณ์ สมภพ จันทรประภา ทำให้ทราบเหตุผลว่า เป็นเพราะความคุ้นชินของทั้งผู้แต่ง และ ผู้แสดง (สัมภาษณ์ สมภพ จันทรประภา จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา เป็นผู้สัมภาษณ์ เมื่อ 5 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2530 ณ บ้านพัก) แต่มีบทละครดึกดำบรรพ์อยู่ 2 เรื่องด้วยกัน ที่มีรูปแบบตามปกติของบทละครเวทีทั่วไป ได้แก่ เรื่อง นางเสือง (เพราะแต่งบทละครเรื่องนี้ ก่อนที่จะมีการจัดแสดงละครทางโทรทัศน์) และ บทละครเรื่อง สมเด็จพระนเรศวรมหาราช

การเขียนบทละครโทรทัศน์นั้น ผู้แต่งมีความจำเป็นต้องรวบรวมเหตุการณ์ หลายเหตุการณ์ให้เกิดขึ้นในฉากเดียวกัน ทั้งนี้ เพื่อเป็นการประหยัดสถานที่ในการจัดสร้างฉากประกอบการแสดง ดังนั้นฉาก (สถานที่) ในบทละครโทรทัศน์ ของสมภพ จันทรประภา จึงถูกจำกัดให้ใช้เป็นสถานที่แสดงเหตุการณ์ต่าง ๆ ซ้ำกันหลายครั้ง เช่น บทละครเรื่อง ถะดูวา มีเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในฉากท้องพระโรงเมืองกุนเตียนถึง 5 ครั้งด้วยกันได้แก่ ช่วงที่ 3 ช่วงที่ 5 ช่วงที่ 7 ช่วงที่ 9 และช่วงที่ 11 ฯลฯ

นอกจากนั้นบทละครดึกดำบรรพ์ที่จัดแสดงทางโทรทัศน์ยังมีลักษณะพิเศษที่แตกต่างจากบทละครดึกดำบรรพ์แต่เดิมอีกลักษณะหนึ่งคือ มีช่วงการแสดงบางช่วง (ฉาก) ที่ไม่มีบทสนทนาเลย เป็นแต่เพียงการแสดงเหตุการณ์หนึ่งเหตุการณ์ใดประกอบการบรรเลง Background เท่านั้น เช่น

3

ภาพ – เฟดอิน – เสียง

ตำหนักจินตนาเมืองชวา

ภิษมะเข้ามายืนเบื้องหลังจินตนา

จินตนาเหลียวไปดู ถูกสกดจิต ปี่พาทย์ทำเพลง รัว

เดินตามออกไป เพลง.....

– เฟดเอาท์ –

(สมภพ จันทรประภา. ไอร์ฬังคะ : 67)

ละครเวที ดังกล่าวแล้วว่า บทละครดึกดำบรรพ์ของ สมภพ จันทรประภา ที่เป็นบทละครเวที ส่วนใหญ่จะได้รับอิทธิพลด้านรูปแบบการจัดพิมพ์มาจากบทละครโทรทัศน์ แต่สำหรับวิธีแบ่งละครออกเป็นฉากเป็นตอนนั้น แตกต่างจากวิธีที่ใช้กับบทละครโทรทัศน์อยู่มาก เพราะในการแสดงละครเวที หากจำกัดเหตุการณ์ให้เกิดขึ้นในสถานที่เดียวกันซ้ำหลาย ๆ ครั้ง จะทำให้ผู้ชมรู้สึกจำเจเจนสายตา ฉะนั้น การแต่งบทละครเวที จึงต้องพยายามหลีกเลี่ยงไม่ให้มีฉากหรือสถานที่ในเรื่องซ้ำกัน ด้วยเหตุนี้ จึงจำเป็นต้องใช้เวลาในการเปลี่ยนฉากอยู่บ้าง และเนื่องจากบทละครดึกดำบรรพ์ของ สมภพ จันทรประภา ซึ่งเป็นบทละครเวทีนั้น มักแต่งขึ้นเพื่อใช้แสดงบนเวทีโรงละครแห่งชาติ ซึ่งมีเวทีการแสดงแบ่งเป็น 2 ตอน ตอนใน (ด้านหลังม่านเทพนม) เรียกว่าเวทีบน และตอนนอก (ด้านหน้าม่านเทพนม) ซึ่งเป็นเวทีต่ำระดับเรียกว่า เวทีล่าง ดังนั้น สมภพ จันทรประภา จึงคิดการแสดงเชื่อมโยงเหตุการณ์ระหว่างฉากขึ้น เรียกว่า "การแสดงเวทีล่าง" หรือ "หน้าม่าน"

การแสดงเวทีล่าง หรือ การแสดงหน้าม่านนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อใช้เชื่อมโยงเรื่องราวเหตุการณ์ระหว่างฉากหนึ่งไปอีกฉากหนึ่งให้ดำเนินติดต่อกันไปตลอด ไม่หยุดชะงัก ผู้ชมละครจึงไม่ต้องเสียเวลารอคอยการเปลี่ยนฉากแต่ละฉาก และไม่ถูกขัดจังหวะด้วยการแสดงสลับฉากอื่น ๆ ที่ไม่เกี่ยวข้องกับเนื้อเรื่อง การแสดงหน้าม่านหรือการแสดงเวทีล่างนี้ มีลักษณะใหญ่ ๆ 2 ลักษณะคือ

ก) เป็นการแสดงกระบวนแห่ กระบวนทัพ (War Dance) หรือ การต่อสู้ทำสงคราม ที่ไม่มีบทสนทนาของตัวละคร (บางครั้งอาจมีการบรรยายประกอบ) ตัวอย่างเช่น การแสดงกระบวนทัพจากเรื่องนางเสือง

หน้าม่าน

(พิณพาทย์ทำเพลง เชิด, อัศวลีลา, โยนท้ายคลื่นกระทบฝั่ง)

(เสียงลูกกระพรวนม้า เสียงม้าวิ่ง)

พ่อขุนเจ้าเมืองทั้ง 4 ออกมาคนละทิศละทาง แล้วกระบวนม้าพ่อขุนบางๆ นางเสือง ทหารคนสนิท นางใน ออกทางขวา เมื่อพร้อมกันก็เต้นตามเพลง แล้วควบเร็วเข้าประตูซ้าย ขุนบางๆ นางเสืองเข้าเป็นคู่สุดท้าย ที่เวทีบน

(สมภพ จันทรประภา. นางเสือง : 39)

การแสดงกระบวนแห่ ประกอบการบรรยาย จากเรื่อง สมเด็จพระสุริโยทัย

ปี่พาทย์ทำเพลงพญาเดิน

เวทีล่าง

บรรยาย

ขุนวรวงษาภับท้าวศรีสุดาจันทร์แห่ผ่านไป

เมื่อพระแก้วฟ้าสวรรคต

อุปราชจัน ขุนพิเรนทรเทพ ขุนอินทรเทพ

ท้าวศรีสุดาจันทร์ก็จัดการให้ขุนวรวงษา

เข้ากระบวนด้วยความแค้น

ครองกรุงอยุธยา ตั้งนายจัน

น้องขุนวรวงษาเป็นอุปราช

(สมภพ จันทรประภา. สมเด็จพระสุริโยทัย : 32)

การแสดงกระบวนแห่ ประกอบการอ่านทำนอง จากเรื่อง พ่อขุนผาเมืองผู้เสียสละ

หน้าม่านแดง

-อ่านทำนองเสนาะ เคล้าดนตรี-

กระบวนแห่นางสิบรจากตำหนักไปเข้าพิธี

ในท้องพระโรง โดยรำไปตามเพลง

ต้นเสียง -	ครั้งถึง	ฤาษ์งาม	ยามดี
	นางสิบร	เทวี	จอมขวัญ
	เสด็จยัง	ท้องพระ	โรงคัล
	พร้อมนาง	ขอมกำนัล	นางใน
	เข้าพิธี	อภิเษก	สมรส
	ตามยศ	พระธิดา	กษัตริย์ใหญ่
	กับขุน	ผาเมือง	ฤทธิไกร
	ลูกพ่อขุน	สุโขทัย	พารา

- ปี่พาทย์ทำเพลง -

(สมภพ จันทรประภา. พ่อขุนผาเมืองฯ : 146)

ข) เป็นการแสดงละครฉากหนึ่ง ที่ตัวละครมาพบประสบพนากัน เหตุการณ์มักจะเกี่ยวข้องหรือต่อเนื่องกับ กระบวนแห่, การทำสงคราม เช่น เรื่องพ่อขุนเม็งราย ฉากที่ 1 เป็นเหตุการณ์

ตอนพ่อขุนเม็งรายกับอ้ายฟ้าปรึกษากันในการที่จะรวมลำพูน ติดตามด้วยขบวนแห่เมืองลำพูนผ่านมา ทหารของอ้ายฟ้าร้องเกริ่นเสภาลาวบรรยายกระบวนแห่ว่ามีพระยายีบา นางประภาวดีมเหษี และพระธิดาจวงจันทน์ (สมภพ จันทรประภา. พ่อขุนเม็งราย : 183 – 188) เรื่อง พ่อขุนผาเมืองผู้เสียสละ มีการแสดงหน้าม่าน เป็นเหตุการณ์ตอนที่ขอมทารุณภาวาดต้อนคนไทย พ่อขุนบางฯออกห้ามปราม จึงพบกับโชคลำพงในที่สุดจึงคิดต่อสู้กับขอม (สมภพ จันทรประภา. พ่อขุนผาเมืองผู้เสียสละ : 162 – 165) การแสดงหน้าม่านในเรื่องนี้ มีเพื่อคั่นการแสดงเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในฉากสวน แต่ต่างเวลากัน ฯลฯ

ดังกล่าวแล้วว่า ในฉากนำ และการแสดงหน้าม่านของบทละครดึกดำบรรพ์ที่จัดแสดงบนเวทีนั้น สมภพ จันทรประภา ได้กำหนดให้ต้นเสียง และลูกคู่ เป็นผู้ขับร้อง บทร้องมีลักษณะเป็นการบรรยายเรื่องราว ความเป็นมา เหตุการณ์ หรือ บอกสถานะภาพของตัวละคร ซึ่งเป็นการฝ่าฝืนบัญญัตินิยมของละครดึกดำบรรพ์อย่างรุนแรง ตัวอย่างเช่น

ม่านเทพนมชักขึ้น — เพลงสาธุการ
ม่านแดงเปิดอยู่ก่อน พระรามคำแหงยืนรถ
ทหารหน้าหลังพรั่งพร้อม
ภาพนิ่งหน้าม่านเทา — เสภา

มาจะกล่าวบทไป

ถึงพระร่วง	ฤทธิไกร	เรืองศรี
เสด็จจาก	สุโขทัย	ธานี
สู่นคร	สพบุรี	รัตนา
หาอาจารย์	เลื่องลือ	ว่าล้ำลึก
เพื่อจะได้	ตรองตรึก	ศึกษา
สยามวากย์	พากเพียร	เรียนวิชา
ปกครอง	พารา	สืบพระวงศ์

เพลงเทพทอง

(สมภพ จันทรประภา. พระรามคำแหง : 33)

เมื่อศึกษาบทละครดึกดำบรรพ์ ของ สมภพ จันทรประภา ในด้านการแบ่งละครเป็นฉาก เป็นตอนแล้ว พบว่า ในส่วนของบทละครเวที ที่กำหนดให้มีการแสดงหน้าม่านหรือ การแสดงเวทีล่างนั้น เป็นลักษณะที่วิวัฒนาการมาจากละครดึกดำบรรพ์แบบเดิมที่ ใช้การบรรเลงปี่พาทย์เชื่อมโยงเหตุการณ์ระหว่างฉาก แต่เมื่อพิจารณาในด้านบัญญัตินิยมของการแสดงละครดึกดำบรรพ์แล้วกล่าวได้ว่า การที่ สมภพ จันทรประภา กำหนดให้การแสดงหน้าม่าน หรือการแสดงเวทีล่าง และการแสดงฉากนำ เป็นการแสดงที่ไม่มีการใช้ฉากประกอบการแสดง และในบทละครบางเรื่องมีร้องที่เป็นบทบรรยายเหตุการณ์ หรือ กล่าวแนะนำตัวละคร โดยกำหนดให้ต้นเสียงและลูกคู่ เป็นผู้ขับร้องแทนตัวละครนั้น เป็นวิธีที่ผิดจากหลักการสำคัญของละครดึกดำบรรพ์ ซึ่งสมเด็จฯ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงกำหนดไว้แต่เดิม

3. การปิดเรื่อง

บัญญัตินิยมของการแสดงละครไทยที่ถือปฏิบัติสืบกันมานั้น มีข้อห้ามและข้อนิยมบางประการที่ได้รับอิทธิพลมาจากการแสดงนาฏกะของอินเดีย อาทิ การไม่นิยมแสดงเหตุร้ายรุนแรง บนเวทีละคร, เช่น การสาปแช่ง อาการคลั่ง หรือการตายของตัวละครสำคัญ สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ ได้กล่าวยืนยันเรื่องความเชื่อถือนี้ว่า "ว่ากันว่าโบราณห้าม พระลอตาย พระลอคลั่ง พระลอเสี่ยงน้ำ ทศกัณฑ์ล้ม พวกนี้โบราณห้าม เล่นแล้วจะเกิดเหตุไม่ดี เป็นเสนียดจัญไร" (สุวรรณี ชลานุเคราะห์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา เป็นผู้สัมภาษณ์ เมื่อ 8 มกราคม พ.ศ.2532 ณ โรงเรียนนาฏศิลปสัมพันธ์) และในการบรรยายเรื่อง "รามเกียรติ์ในส่วนที่เป็นรากฐานวัฒนธรรม การเมืองการปกครองของไทย" เสรี หวังในธรรม ได้กล่าวถึงเรื่องความเชื่อถืออันเป็นบัญญัตินิยมข้อนี้ว่า มีผู้ชมต้องการชมโขนเรื่อง รามเกียรติ์ ตอน เผาลงกา และตอนทศกัณฐ์ล้มกันมาก แต่กรมศิลปากรก็ไม่สามารถจัดแสดงได้ เพราะครูนาฏศิลป์ไม่ยอมฝึกซ้อมให้ เนื่องจากมีความกลัวข้อห้ามที่ยึดถือกันสืบมา (เสรี หวังในธรรม ผู้ร่วมอภิปราย ในการสัมมนาอันเนื่องมาจากการแสดงมหกรรมรามยณะ เฉลิมพระเกียรติ เมื่อ 21 มีนาคม พ.ศ.2531 ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย) นอกจากนี้แล้วบัญญัตินิยมอันเป็นข้อห้ามอีกประการหนึ่ง คือ ไม่จัดการแสดงตอนที่เรื่องจบลงแบบโศกนาฏกรรม เรื่องที่นำมาแสดงจะต้องไม่จบตอนลงที่การพลัดพรากจากกันของตัวละคร ไม่ว่าจะเป็นการจากชั่วคราวหรือตายจากกันก็ตาม

ต่อมาเมื่อละครไทยได้รับอิทธิพลวัฒนธรรมการละครตะวันตก ละครไทยจึงเริ่มมีการแสดงละครที่แหวกบัญญัตินิยมในข้อนี้เกิดขึ้น และการแสดงละครเรื่องนั้น ๆ ก็ได้รับความนิยมจากผู้ชมด้วยเช่นกัน เช่น เรื่องสาวเครือฟ้า เรื่องสุทธิรัก พระนิพนธ์ในกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ฯลฯ นอกจากนี้ การแสดงละครประวัติศาสตร์ ของหลวงวิจิตรวาทการ ก็เป็นการแสดงละครอีกประเภทที่นิยมจบเรื่องแบบโศกนาฏกรรม ซึ่งก็เป็นที่ยอมรับของผู้ชมมาหลายสมัย เช่น บทละครเรื่องเลือดสุพรรณ เรื่องเจ้าหญิงแสนหวี และเรื่องพระเจ้ากรุงธนฯ ฯลฯ

บทละครดึกดำบรรพ์ของ สมภพ จันทรประภา ได้นำวิธีการจบเรื่องแบบโศกนาฏกรรมที่ให้ตัวละครต้องพลัดพรากจากกันมาใช้ในบทละครหลายเรื่อง แต่อย่างไรก็ตาม วิธีการจบเรื่องแบบสุขนาฏกรรม ก็ยังปรากฏใช้อยู่มาก ซึ่งจะกล่าวถึงรายละเอียดของการจบเรื่องแต่ละวิธี ดังนี้

<u>การจบเรื่องแบบสุขนาฏกรรม</u> การจบเรื่องลงด้วยความสุขสมหวังของตัวละครนั้น สมภพ จันทรประภา ใช้กลวิธีจบเรื่องเป็น 2 แบบ คือ

แบบที่ 1 <u>การจบเรื่องตามเรื่องราว</u> คือ เมื่อเนื้อเรื่องดำเนินไปถึงจุดจบเมื่อใด ก็จะจบเรื่องลงทันที ไม่มีการแสดงอย่างหนึ่งอย่างใดต่อไปอีก บทละครดึกดำบรรพ์ที่ใช้วิธีจบเรื่องแบบนี้ได้แก่

1. เรื่อง <u>หน่อหาญ</u>
2. เรื่อง <u>ท้าวทองกีบม้า</u>
3. เรื่อง <u>อสัญแดหวา</u>
4. เรื่อง <u>ไอร์ลังคะ</u>
5. เรื่อง <u>ฟ้ารั่ว</u>
6. เรื่อง <u>บูเช็กเทียน</u>
7. เรื่อง <u>คำไข่น้อย</u>
8. เรื่อง <u>ถะดูวา</u>
9. เรื่อง <u>เจ้าองค์หล่อ</u>
10. เรื่อง <u>พ่อขุนผาเมืองผู้เสียสละ</u>
11. เรื่อง <u>ตรอยกำศรวล</u>

แบบที่ 2 มีการแสดงระบำท้ายเรื่อง วิธีการจบเรื่องลักษณะนี้เป็นแบบที่ปรากฏใช้มากในบทละครดึกดำบรรพ์ พระนิพนธ์สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุสวัดติวงศ์ สำหรับบทละครดึกดำบรรพ์ของ สมภพ จันทรประภานั้น ระบำท้ายเรื่องจะเป็นระบำอวยพร หรือ ระบำเฉลิมพระเกียรติ ซึ่งมีลักษณะนาฏการต่าง ๆ กัน (ดังจะกล่าวโดยละเอียดในหัวข้อที่ 4 วิธีนำเสนอต่อไป) บทละครที่จบเรื่องด้วยการแสดงระบำมีจำนวน 7 เรื่อง ได้แก่

1. เรื่อง เฉกอะหมัด
2. เรื่อง พระเจ้าอู่ทอง
3. เรื่อง นางเสือง
4. เรื่อง ศรีธรรมาโศกราช
5. เรื่อง พ่อขุนเม็งราย
6. เรื่อง สมเด็จพระนเรศวรมหาราช
7. เรื่อง พระรามคำแหง

สำหรับ ระบำท้ายเรื่อง สมเด็จพระนเรศวรมหาราชนั้น เป็นระบำที่มีผู้วิพากษ์วิจารณ์กันมาก เพราะบรรจุเพลงหน้าพาทย์สำคัญ คือ เพลงบาทสกุณีไว้ ซึ่งเพลงนี้ถือกันว่าเป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง ที่ใช้กับตัวละครสำคัญเท่านั้น (แต่เดิมใช้เฉพาะตัวพระ ต่อมาตัวนางสำคัญก็สามารถใช้เพลงนี้ได้) ในกรณีนี้ สมภพ จันทรประภา ได้ชี้แจงว่า "ใส่เพลงนี้ เพื่อให้เหมาะกับเหตุการณ์ในเรื่อง ใช้เพลงบาทสกุณีเพื่อความสง่างามของละคร" (สมภพ จันทรประภา เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา เป็นผู้สัมภาษณ์ เมื่อวันที่ 5 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2530 ณ บ้านพัก)

การจบเรื่องแบบโศกนาฏกรรม สมภพ จันทรประภาใช้วิธีการจบเรื่องแบบโศกนาฏกรรมในบทละครดึกดำบรรพ์ จำนวน 13 เรื่อง โดยวิธีต่าง ๆ ซึ่งสามารถจำแนกได้เป็น 3 แบบ คือ

แบบที่ 1 จบเรื่องด้วยการกล่าวสรรเสริญเกียรติคุณ หรือแสดงความอาลัยตัวละครที่จากไป กล่าวคือ เมื่อตัวละครสำคัญตายแล้ว จะมีตัวละครสำคัญตัวอื่นมากล่าวคำไว้อาลัยแก่ตัวละครที่จากไป มีบทละครดึกดำบรรพ์จำนวน 4 เรื่อง ที่จบเรื่องในลักษณะนี้ ได้แก่

1. เรื่อง นักพงศา
2. เรื่อง จามครวญ

3. เรื่อง สมเด็จพระสุริโยทัย

4. เรื่อง ชีสิน

ตัวอย่างการจบเรื่อง สมเด็จพระสุริโยทัย

-เพลงพม่าเห่-

บุเรงนอง อยุทธยา นั้นดี มีนางแก้ว
ประเสริฐ เพริศแพร้ว ยากจักหา
รักแผ่นดิน จริงจริง ยิ่งชีวา
หาญกล้า ดุจชาย ชาตรี
นามพระ สุริ โยทัย
ผู้ยิ่ง ยศไกร ศักดิ์ศรี
จะปรากฏ อยู่ใน ธรณี
อีกต่อไป นานปี ไม่เสื่อมคลาย

รัวฉิ่งตีกลองบรรพ์

จบ

(- สมภพ จันทรประภา. สมเด็จพระสุริโยทัย : 72)

การจบเรื่อง นักพงศา

นักพงศาเข้ากอดศพบุษบงแล้วร้องไห้

เพลงธรณีกันแสง

นักพงศา - สายสวาท

ใจพี่ จะขาด อยู่แล้วหนา
นี่จะทำ ฉันใด นะอกอา
สุดปัญญา ให้พ้น คืนคง
ขอเชิญ เทพไท ในอากาศ
ยอดผา พนาวาศ เรืองระหง

มารับ ดวงวิญญาณ โฉมยง
ไปรวมกับ ประยูรวงศ์ ในชั้นฟ้า

พิณพาทย์ทำเพลงรัวฉิ่ง

(สมภพ จันทรประภา. นักพงศา : 67)

แบบที่ 2 จบเรื่องด้วยการพลัดพรากจากกัน การจบเรื่องแบบนี้ มีทั้งที่เป็นการพลัดพรากจากกันของตัวละคร และการที่ตัวละครต้องพลัดพรากจากถิ่นที่อยู่ บทละครดึกดำบรรพ์ที่จบเรื่องแบบที่ 2 นี้ มี 3 เรื่อง ได้แก่

1. เรื่อง วิสุทธิราชเทวี
2. เรื่อง ชเยนทร
3. เรื่อง ชิงตั้ง

ตัวอย่างตอนจบของเรื่องชิงตั้ง

เพลง จีนเสียผี

เชียมเตี๋ยง -ขอลาที อยุธยา ลาแล้ว
ขอลาก่อน กรุงแก้ว ผ่องใส
ลาแม่น้ำ เจ้าพระยา คลาไคล
ขอลา เพื่อนไทย กลับไปเมือง
เคยอยู่เย็น เป็นสุข ทุกคืนวัน
ในฝัน จะตั้งหลัก สืบเนื่อง
ก่อร่าง สร้างตัว ให้รุ่งเรือง
กลับมีเรื่อง เป็นเหตุ สุดทน

ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด จีน

(สมภพ จันทรประภา. ชิงตั้ง : 204)

แบบที่ 3 จบเรื่องที่การตายของตัวละครเอก วิธีจบเรื่องแบบนี้ต่างกับแบบที่ 1 ตรงที่ในแบบที่ 3 นี้ ละครจะสิ้นสุดลงทันที ในตอนที่ตัวละครเอกกำลังจะตาย หรือ กำลังจะถูกฆ่าตายได้แก่

1. เรื่อง ไศเลนทร์ธิราช
2. เรื่อง สมิงทอ
3. เรื่อง พระสุพรรณกัลยา
4. เรื่อง ศรีปราชญ์
5. เรื่อง ท้าวศรีสุดาจันทร์

สำหรับบทละคร 2 เรื่องสุดท้ายนี้ ไม่มีการแสดงภาพการตายของตัวละครเอกบนเวที การแสดงจะสิ้นสุดลงเมื่อตัวละครกล่าวปัจฉิมวาจา

ตัวอย่างจากเรื่องไศเลนทร์ธิราช จบเรื่องแบบที่แสดงภาพการตายของตัวละครเอก

เพลงทองย่อน

ไศเลนทร์ – ชาตินี้ ผิดแล้ว ก็ยอมตาย
หากเกิดกาย ก่อขึ้น ในชาติใหม่
ขอให้ ได้เกิด เป็นไทย
เจ้านั้นไซร้ เป็นลูก ของบิดา
ไชยพงศ์ – เจ้าประคุณ พระทูล กระหม่อมแก้ว
พร้อมจะตาม เสด็จแล้ว ชาติหน้า
ถวายตัว กอบกู้ พารา
ใช้หนี้ เวรา แห่งชาติ

ทั้งคู่ตายอย่างสงบ

– เฟดเอาท์–

(สมภพ จันทรประภา. ไศเลนทร์ธิราช : 131)

ตัวอย่างจากเรื่อง ศรีปราชญ์ จบเรื่องแบบไม่แสดงภาพการตายของตัวละครเอกบนเวที

ศรีปราชญ์ – วานเถิด อย่าต้อง ปิดตา
ข้านั้น อยากเห็น ฟ้าใส
เพื่อเอาแรง แช่งมัน ให้บัลลัย
เจ้าช่วยจำ คำข้าไว้ ให้ดี

(ปี่กลองรำดาบ ว่าทำนองเสนาะ)

ศรีปราชญ์ – ธรณีนี้นี้ เป็นพยาน
เราก็ศิษย์อาจารย์ หนึ่งบ้าง
เราผิดท่านประหาร เราชอบ
เราบ่ผิดท่านหมล้าง ดาบนี้คืนสนอง
พิณพาทย์รัวฉิ่งดึกดำบรรพ์
(สมภพ จันทรประภา. ศรีปราชญ์ : 139)

ลักษณะการจบเรื่องแบบที่คาดว่า จะก่อให้เกิดความประทับใจแก่ผู้ชมนั้น ตามทรรศนะของผู้ศึกษาเชื่อว่า น่าจะเป็นการจบเรื่องแบบสุขนาฏกรรม ที่มีระบำท้ายเรื่อง และการจบเรื่องแบบโศกนาฏกรรม เพราะการจบเรื่องด้วยการแสดงระบำท้ายเรื่องเป็นการสร้างความตระการตาให้ผู้ชมเกิดความประทับใจ การจบเรื่องแบบโศกนาฏกรรมเป็นการสร้างความสะเทือนใจทำให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกร่วมไปกับเรื่องราวละคร ลักษณะทั้ง 2 ประการ ดังกล่าว เป็นวิธีการจบเรื่องที่เคยประสบความสำเร็จมาแล้วในละครดึกดำบรรพ์ของ "คณะละครดึกดำบรรพ์" และละครประวัติศาสตร์ของหลวงวิจิตรวาทการ

จากการศึกษาบทละครดึกดำบรรพ์ ของ สมภพ จันทรประภา ในด้านบัญญัตินิยม สรุปได้ว่า บทละครดำเนินตามรูปแบบที่สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงวางแนวทางไว้เป็นส่วนใหญ่ แต่มีส่วนสำคัญที่แตกต่างไปจนเห็นได้ชัดคือ บทละครดึกดำบรรพ์ของ สมภพ จันทรประภา มีลักษณะเป็นบทละครคำกลอน กล่าวคือ บทร้อง และบทเจรจาจะแต่งขึ้นด้วยคำประพันธ์ร้อยกรองตลอดทั้งเรื่อง (ยกเว้นเรื่องพระรามคำแหง) นอกจากนั้น บทละครดึกดำบรรพ์ที่เป็นบทละครเวทียังมีลักษณะนาฏการที่ปรับปรุงขึ้นใหม่ 2 ประการคือ มีการแสดงฉากนำ และการแสดงหน้าม่าน ซึ่งทั้ง 2 ลักษณะนี้ มีวิธีการแสดงที่ต่างจากสาระสำคัญของบัญญัตินิยมละครดึกดำบรรพ์ คือ

1) เป็นการแสดงหน้าม่าน ไม่มีการจัดฉากรองรับตามท้องเรื่อง

2) บทขับร้อง มิใช่บทสนทนา แต่เป็นบทบรรยายเหตุการณ์ และบอกฐานะของตัวละคร

3) กำหนดให้ผู้ขับร้องประกอบการแสดงเป็น ต้นเสียง และ ลูกคู่

2. การบรรจุเพลง

บัญญัตินิยมของการบรรจุเพลงประกอบการแสดงโขน ละครนั้น ถือปฏิบัติกันว่าในบทละคร

เรื่องหนึ่ง จะไม่บรรจุเพลงขับร้องซ้ำโดยเด็ดขาด แม้แต่เพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง ก็ต้องพยายามเลี่ยงไม่ใช้ซ้ำในเหตุการณ์ที่ใกล้เคียงกัน

จากการสัมภาษณ์สมภพ จันทรประภา ทำให้ทราบขั้นตอนของการแต่งบทละครดึกดำบรรพ์ทั้ง 30 เรื่องว่าหน้าที่การบรรจุเพลงขับร้องนั้น กระทำโดย สุดจิตต์ ดุริยประณีต แห่งวงดุริยประณีต (ซึ่งเป็นวงดนตรีที่บรรเลงประกอบการแสดงทุกครั้ง) นอกจากเพลงบางเพลงที่แต่งบทขับร้องขึ้นโดยเฉพาะ สมภพ จันทรประภาจึงจะเป็นผู้บรรจุเพลงเองในระหว่างที่แต่งบทละคร (สมภพ จันทรประภา เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา เป็นผู้สัมภาษณ์ เมื่อ 19 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2530 ณ บ้านพัก) เมื่อแต่งบท และ บรรจุเพลงเรียบร้อยแล้ว จึงนำไปฝึกซ้อม ในระหว่างนั้นถ้าพบข้อบกพร่องในการขับร้องก็จะมีการแก้ไข เปลี่ยนเพลงอีกครั้งหนึ่งจนกว่าจะเหมาะสม ดังนั้นจึงพบว่า เมื่อนำละครออกแสดง จะมีบางเพลงที่ใช้ในการแสดง เป็นคนละเพลงกับที่บรรจุไว้ในบทละคร

การศึกษาเรื่องการบรรจุเพลงในบทละครดึกดำบรรพ์ ของ สมภพ จันทรประภา ครั้งนี้มุ่งศึกษาเฉพาะกรณีที่เกี่ยวข้องกับ ความสัมพันธ์ของบทละครกับอารมณ์เพลง การเลือกใช้เพลงหน้าพาทย์ ตลอดรวมถึง การจัดรวบรวมเพลงภาษาต่าง ๆ ให้เป็นหมวดหมู่ เท่านั้น โดยจะไม่พิจารณาข้อกำหนดต่าง ๆ ตามทฤษฎีคีตศิลป และดุริยศิลป อันได้แก่ เรื่องการสวมเพลง* การตกเสียง** และ กลวิธีขับร้อง*** บรรเลงที่เกี่ยวข้องกับการบรรจุเพลงในบทละคร ทั้งนี้ด้วยเหตุผล 3 ประการ คือ

1. บทร้องในบทละครดึกดำบรรพ์ ไม่นิยมบรรจุเพลงร้องติดต่อกัน ส่วนใหญ่จะมีลักษณะเป็นบทร้อยกรอง และบทเจรจาสลับกันไป (แผ้ว สนิทสงศ์เสนี. 2515 : 16)

2. ดังกล่าวแล้วว่า การบรรจุเพลงในบทละครดึกดำบรรพ์ทั้ง 30 เรื่องนั้น มิได้เป็นหน้าที่ของผู้แต่ง และผู้บรรจุเพลงคือ สุดจิตต์ ดุริยประณีต นั้นนอกจากจะเป็นข้าราชการอาวุโสในแผนกดนตรีไทย ของกรมประชาสัมพันธ์แล้ว ยังได้ชื่อว่าเป็นคีตศิลปินผู้มีความชำนาญด้านดนตรีและการขับร้องเพลงไทยมากท่านหนึ่ง จึงเชื่อได้ว่าเพลงที่บรรจุไว้ในบทละคร ย่อมเหมาะสมกับการนำไปใช้บรรเลงและขับร้อง อย่างแน่นอน

3. หากจะวิเคราะห์การบรรจุเพลง โดยศึกษาในแนวทฤษฎีคีตศิลปและดุริยางคศิลปแล้ว จำเป็นต้องใช้การเขียนโน๊ตเพลง เข้าช่วยเพื่อแสดงให้เห็นจริง ๆ ซึ่งเป็นเรื่องนอกเหนือขอบเขตของการศึกษาวรรณกรรมบทละคร

อนึ่ง ก่อนที่จะวิเคราะห์บทละครดึกดำบรรพ์ของ สมภพ จันทรประภา ด้านการบรรจุเพลงต่อไปนั้น จำเป็นต้องกล่าวถึงหลักพื้นฐานที่ใช้เป็นเกณฑ์ในการเลือกเพลงขับร้อง และเพลงบรรเลงประกอบการแสดงโขน ละครไว้สำหรับเป็นแนวทางพอสังเขป ดังนี้

ก. เลือกเพลงที่ชื่อเพลงมีความหมายใกล้เคียงกับเหตุการณ์หรือพฤติกรรมของตัวละคร เช่น ใช้เพลงดอกไม้ไทร กับบทร้องขณะตัวละครกำลังร้อยดอกไม้ ใช้เพลงชมดงกับบทร้องขณะตัวละครชมป่า ใช้เพลงทะเลบ้ากับบทร้องแสดงอารมณ์โกรธเคืองของตัวละคร ใช้เพลงกล่อมนารี กับบทร้องตัวนาง หรือ ใช้กับบทพระขับกล่อมปลอบประโลมตัวนาง ฯลฯ

ข. เลือกเพลงที่มีท่วงทำนองสอดคล้องกับเหตุการณ์ในเรื่อง เช่น เพลงตะลุ่มโปงนาคราช สมิงทอง ซึ่งมีท่วงนำนองเร็ว กระชับใช้กับอารมณ์โกรธ เพลงลมพัดชายเขา ขึ้นพลับพลา จำปานารี สุดสงวน ลาวคำหอม ซึ่งมีท่วงทำนองอ่อนหวาน นุ่มนวล ใช้กับบทแสดงความรัก ฯลฯ นอกจากนี้เพลง 2 ชั้นบางเพลงที่มีท่วงทำนองอ่อนหวาน ก็สามารถทำให้มีท่วงทำนองรุกรัน รวดเร็วได้โดยการขับร้องและบรรเลงในจังหวะอัตราชั้นเดียว เช่น เพลงลาวดวงเดือน เหมราชปากท่อ แขกไทร กาเรียนทอง ฯลฯ

ค. เลือกเพลงภาษาใช้ตรงตามเชื้อชาติของตัวละคร ในกรณีที่บทละครเรื่องที่จัดแสดงมีตัวละครมากกว่าหนึ่งเชื้อชาติ การเลือกสรรเพลงมาบรรจุกับบทขับร้อง นอกจากจะต้องคำนึงถึงความสัมพันธ์ของอารมณ์เพลง กับอารมณ์ของเรื่องแล้ว ยังจำเป็นต้องพยายามสรรเพลงภาษามาใช้ให้ตรงตามเชื้อชาติของตัวละครด้วย หากไม่สามารถสรรหาเพลงภาษาตามเชื้อชาติของตัวละครมาใช้ได้เหมาะสม ก็อาจยักเยื้องใช้เพลงภาษาเชื้อชาติใกล้เคียงกับตัวละครนั้น ๆ มาใช้แทนได้ ตัวอย่างเช่นบทละครนอก เรื่อง พระอภัยมณี ตอน อุศเรนกระอักอก ใช้เพลงสดายงแปลงซึ่งเป็นสำเนียงภาษาแขก กับบทของ อุศเรน ตัวละครฝรั่ง (เสรี หวังในธรรม. 2530 : 16) และบทละครเรื่อง เอียฮูผู้กตัญญู ใช้เพลง ทยอยญวณ กับบทครำครวญ ของเอียฮู ตัวละครจีน (เสรี หวังในธรรม. 2526 : 18) ฯลฯ

ง. เลือกเพลงใช้ตามแบบแผนที่นิยมสืบๆกันมา เช่น ใช้เพลช้าปี่ ตามด้วยเพลงปีนตลิ่ง กับบทตัวพระเมื่อเริ่มฉากสำคัญ ใช้เพลงเอกบท กับบทตัวละครอ่านสาส์น ใช้เพลงพระทอง บลิ่ม คำหวาน กับ บทจับระบำ ใช้เพลงที่ลงท้ายว่า "นอก" กับการแสดงละครทั่ว ๆ ไป ยกเว้นละครใน ใช้เพลงภาษาเขมรบางเพลง กับตัวละครต่ำศักดิ์ ฯลฯ

การศึกษาเพลงที่บรรจุในบทละครดึกดำบรรพ์ทั้ง 30 เรื่องนี้ จะแบ่งเป็น 2 ประเภทหลัก ตามวิธีการแสดง ได้แก่ เพลงร้อง และเพลงบรรเลง

2.1 <u>เพลงร้อง</u> หมายถึงเพลงที่ใช้ประกอบการขับร้องสำหรับการแสดงโขน ละคร โดยทั่วไปจะมีจังหวะอัตรา 2 ชั้น และ ชั้นเดียว เรียกกันตามประเภทของการใช้ว่า "เพลงละคร" แต่ด้วยเหตุที่เป็นเพลงซึ่งนำมาขับร้องบรรยายเรื่องราว เหตุการณ์ สภาพอารมณ์ของตัวละคร และเหตุการณ์ในเรื่องจึงเรียกอีกชื่อหนึ่งว่า "เพลงประกอบอารมณ์" และเนื่องจากบทละครดึกดำบรรพ์ของ สมภพ จันทรประภา เป็นบทละครที่มีเนื้อเรื่องเกี่ยวกับประวัติศาสตร์และบุคคลชาติต่างๆ หลายชาติ ฉะนั้น จึงปรากฏเพลงภาษาหลายสำเนียง

เพลงร้องที่ปรากฏในบทละครดึกดำบรรพ์ของ สมภพ จันทรประภา สามารถจำแนกตามประเภทของเพลงได้เป็น 3 ประเภท ดังนี้

2.1.1 <u>เพลงประกอบอารมณ์</u> ดังกล่าวแล้วว่า เพลงประกอบอารมณ์ หมายถึง เพลงที่ใช้ขับร้องในการแสดงโขน ละครทั่วไป ซึ่งมีทั้งเพลงที่เป็นสำเนียงไทยและสำเนียงต่างชาติ การบรรจุเพลงภาษาโดยไม่คำนึงถึงสัญชาติของตัวละคร แต่ยึดถืออารมณ์ของเพลงเป็นหลักนั้น มีปรากฏอยู่เสมอทั้งในการบรรจุเพลงประกอบการขับร้องส่งและการบรรจุเพลงประกอบการแสดงละคร ตัวอย่างเช่น บทละครเรื่อง ศึกเก้าทัพ บรรจุเพลงลาวครวญ (มนตรี ตราโมท. 2520 : 38) ซึ่งเป็นเพลงภาษาสำเนียงลาวกับบทคร่ำครวญของนางอัญชัญตัวละครชาวพม่า เพราะคำนึงถึงความหมายและอารมณ์ ของเพลงลาวครวญว่าเป็นเพลงที่มีท่วงทำนองโศก เหมาะกับความรู้สึกของตัวละครในขณะนั้น ฯลฯ ความแตกต่างระหว่างการใช้เพลงภาษาตรงตามสัญชาติของตัวละครกับการใช้ภาษาเพลงภาษาต่างสัญชาติโดยคำนึงถึงอารมณ์เพลงเป็นหลักนั้น จะเห็นได้ชัดเจน เมื่อนำไปขับร้องและบรรเลงประกอบการแสดง กล่าวคือ เมื่อใดที่ใช้เพลงภาษาตรงตามสัญชาติของตัวละคร วงดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงมักจะนำ "เครื่องภาษา" มาประกอบในวงดนตรีด้วย และ

การขับร้องก็จะพยายามดัดแปลงสำเนียงให้ตรงกับภาษานั้น ๆ เพลงภาษาที่สามารถดัดแปลงสำเนียงขับร้องจนสังเกตได้ชัดเจน ได้แก่ เพลงภาษาสำเนียงเขมร แต่เมื่อใดที่บรรจุเพลงภาษาโดยคำนึงถึงอารมณ์เพลงเป็นสำคัญแล้ว การขับร้องและบรรเลงจะเป็นไปตามปกติ

เพลงประกอบอารมณ์ที่บรรจุในบทละครดึกดำบรรพ์ ของ สมภพ จันทรประภา นั้น ไม่มีเพลงที่แต่งขึ้นใหม่เป็นพิเศษ ยังคงนำเพลงขับร้องประกอบการแสดงละครทั่วไปมาใช้อยู่ แต่ผู้บรรจุเพลงได้เลือกทำนองเพลงมาใช้อย่างเหมาะสมกับอารมณ์ของตัวละคร และเหตุการณ์ในแต่ละตอน ดังจะแสดงตัวอย่างการเลือกเพลงขับร้องประกอบอารมณ์ต่าง ๆ พอเป็นสังเขป ต่อไปนี้

ก. <u>เพลงร้องประกอบอารมณ์รัก</u> เพลงที่ใช้กับบทแสดงอารมณ์รัก มักเป็นเพลงที่มีท่วงทำนองเพลงอ่อนหวานขับร้องในจังหวะอัตรา 2 ชั้น เช่น เพลงลีลากระทุ่ม เพลงมะลิซ้อน เพลงสร้อยสน เพลงกล่อมนารี เพลงกาเรียนทอง ฯลฯ

ตัวอย่างจากบทละครเรื่อง <u>พระรามคำแหง</u>

เพลงลีลากระทุ่ม

ร่วง – ถ้าผ่าได้ จะผ่า ดวงใจ
ออกให้ เจ้าเห็น ประจักษ์แจ้ง
ว่าความรัก พี่นั้น สุดแรง
โปรดอย่าแกล้ง ทรมาน เล่ยกานดา

เพลงบังใบ

อั้วเชียงแสน – ลิ้นลม คมคาย ชายเมืองเหนือ
สุดเชื่อ เบื่อฟัง หนักหนา
คำก็รัก สองก็รัก ชักชวนพา
ข้านั้น เจียมกายา ประสาจน

(สมภพ จันทรประภา. <u>พระรามคำแหง</u>. : 39)

ตัวอย่างจากบทละคร เรื่องท้าวทองกีบม้า

เพลงนกจาก

หลวงสรศักดิ์ – โอ้ว่า กีมาร์ ยอดหญิง
เพริศพริ้ง ควรประโลม โฉมเฉลา
สิริรูป เสาวภาคย์ บางเบา
พริ้มเพราะ เลิศลักษณ์ นารี

เจรจา

พี่ขอเชิญ ตัวเจ้า เยาวเรศ
ไปเป็นขวัญ นัยเนตร์ เฉลิมศรี
สง่าเรือน มิตรมิ่ง ดวงมณี
ปกครอง ทาสี และข้าไท

(สมภพ จันทรประภา. ท้าวทองกีบม้า. : 49)

ข. เพลงร้องประกอบอารมณ์เศร้า เพลงที่บรรจุประกอบบทร้องที่แสดงอารมณ์เศร้าโศกของตัวละครนั้น เป็นเพลงที่มีท่วงทำนองแช่มช้า เยือกเย็น เช่น เพลงธรณีกันแสง เพลงตะนาวแปลง เพลงสร้อย เพลงละเลิง และ เพลงจรเข้ขวางคลอง ฯลฯ ในบางกรณี อาจนำเพลงบางเพลงที่เคยใช้ประกอบอารมณ์รักมาใช้กับบทที่แสดงอารมณ์เศร้าโศกได้ ทั้งนี้เพราะเพลงประอารมณ์ทั้ง 2 นี้ มีท่วงทำนองใกล้เคียงกัน ตัวอย่างเพลงที่สามารถใช้ประกอบอารมณ์รักและ อารมณ์เศร้าได้ เช่น เพลงบังใบ และเพลงสามเส้า ฯลฯ

ตัวอย่างเพลงประกอบอารมณ์เศร้าจากบทละครเรื่อง ชีสิน

เพลงตะนาวแปลง

ชีสิน – โอ้ว่า เผ่ยหล่อตั้ง ของเมียเอ่ย
กระไรเลย ทั้งเมีย เสียได้
พ่อไป สู่สวรรค์ ชั้นใด
เมียไซร้ จะขอ ติดตาม
โอ้พ่อร่ม โพธิ์ทอง ของชีสิน

เมียอาดูร แดดิ้น สิ้นเกรงขาม
นับแต่นี้ พ่อจะเหลือ ก็แต่นาม
เมียขอตาม พ่อไป ด้วยเถิดรา

(สมภพ จันทรประภา. ชีสิน. : 23)

ตัวอย่างจากบทละคร เรื่องตรอยกำศรวล

เพลงฝรั่งแม

เฮเลนา – เอ้ว่า เฮเลนา เจ้าเอ๋ย
ใครเลย เขาจะ เล็งเห็น
ความคับแค้น มากล้น พ้นสำเค็ญ
ยากเย็น เหลือแล้ว นะอกอก
หญิงหนึ่ง ชายสอง ครองคู่
ต่างผัว ต่างชู้ ชิงฆ่า
ยักย้าย ส่ายสับ ไปมา
อนิจจา ฉันใด ต้องเป็นเรา

(สมภพ จันทรประภา. ตรอยกำศรวล. : 167)

ค. เพลงร้องประกอบอารมณ์โกรธ เพลงร้องที่ใช้กับบทแสดงอารมณ์โกรธของตัวละคร มักจะเป็นเพลงที่มีทำนองกระชับ มีเอื้อนแต่น้อย เช่น เพลงลำเพชร เพลงสองไม้ และเพลงสร้อยบังใบ ฯลฯ นอกจากนี้แล้วยังมีเพลงร้องประกอบอารมณ์โกรธอีกหลายเพลงที่มีการเอื้อนทำนองมาก ๆ เช่น เพลงสาริกาแก้ว เพลงเบ้าหลุด และเพลงตะลุ่มโปง ฯลฯ

ตัวอย่างจากบทละคร เรื่องท้าวศรีสุดาจันทร์

เพลงเทพทอง

ท้าวศรีสุดาจันทร์ – ช่างสอน ช่างสั่ง ระวังทั่ว
ไว้ทุกข์ ให้ผัว ที่เป็นผี

ทำบุญ กรวดน้ำ ทั้งตาปี
ไม่มี กินนอก กินใน
สับหลัง แม่ชบ อุตลุด
ไล่ตื้อ ไล่ยุด ขวักไขว่
แม่คุณ แม่จะปิด ไปทำไร
อยากได้ จะแต่ง ให้พอการ

(สมภพ จันทรประภา. ท้าวศรีสุดาจันทร์. : 126)

ตัวอย่างจากบทละครเรื่อง สมเด็จพระสุริโยทัย

เพลงลำเพชร

แจ่ม – เหม่เหม่ บังอาจ ไอ้ชาติพาล
ปากคอ ระราน หนักหนา
ทำทะนง องอาจ อหังการ์
หรือถือว่า นายมัน นั้นมีบุญ
ทิม – ไอ้ผู้ดี ไม่มี รากแก้ว
เชื้อแถว มาจาก ไพร่สกุล
ถ้าเป็นคน มีชาติ มีสกุล
เขาย่อมไม่ วายวุ่น หยาบคาย

(สมภพ จันทรประภา. สมเด็จพระสุริโยทัย. : 27)

อย่างไรก็ตาม ความสำเร็จของการบรรจุเพลงประกอบการแสดงละครดึกดำบรรพ์นั้น นอกจากจะต้องคำนึงถึงความสัมพันธ์ระหว่างเนื้อหาของบทกับอารมณ์เพลงแล้ว ยังขึ้นอยู่กับความสามารถในการขับร้องของผู้แสดงอีกประการหนึ่งด้วย ซึ่งนับว่าเป็นส่วนประกอบที่สำคัญไม่ยิ่งหย่อนไปกว่าส่วนอื่น ๆ หากผู้แสดงละครด้อยความสามารถหรือขาดประสบการณ์ในการขับร้องก็จะไม่สามารถเหนี่ยวโน้มชักพาอารมณ์ของผู้ชมให้เคลิ้มคล้อยไปกับการแสดงได้

2.1.2 เพลงภาษา คือ เพลงไทยที่แต่งขึ้นโดยเลียนสำเนียงทำนองเพลงจากภาษาต่าง ๆ มีวิธีการสังเกตว่าเป็นเพลงสำเนียงภาษาใดได้ 3 วิธีด้วยกัน คือ

ก. สังเกตจากชื่อเพลง เพลงภาษาส่วนใหญ่ มักมีชื่อสัญชาติของสำเนียงเพลงกำกับไว้ด้วยเสมอ ตัวอย่างเช่น เพลงจีนทาสระทม เพลงญี่ปุ่นฉะอ้อน เพลงอาหรับ เพลงแขกบันตน เพลงขอมใหญ่ เพลงพันธุ์ฝรั่ง เพลงสรงลาว เพลงขอมใหญ่ เพลงตะลุง เพลงม่านมวง เพลงสมิงทองมอญ ฯลฯ แต่เพลงภาษาบางเพลง ก็ไม่สามารถนำชื่อเพลงมาใช้เป็นเกณฑ์จำแนกได้ เพราะมีเพลงบางเพลงที่ชื่อเพลงมีชื่อสัญชาติกำกับไว้ แต่เป็นเพลงที่มีหน้าทับและสำเนียงเป็นไทยแท้ เช่น เพลง ฝรั่งรำเท้า ฯลฯ (เสรี หวังในธรรม วิทยากร รายการฝรั่งในวรรณคดี เมื่อ 20 กันยายน 2527 ณ ศูนย์สังคีตศิลป) และมีเพลงเป็นจำนวนมาก ที่ไม่มีชื่อสัญชาติใด ๆ กำกับไว้ แต่เป็นเพลงสำเนียงภาษา ทั้งนี้อาจเนื่องจากการตัดคำออกเพื่อสะดวกในการเรียกขาน จนในที่สุดชื่อสัญชาติของเพลงก็กร่อนเลือนหายไป เช่น เพลงกัลยาเยียมห้อง ซึ่งเป็นเพลงสำเนียงภาษาจีน เพลงขับไม้บันเทาะว์ ซึ่งมีชื่อเต็มว่า เพลงจีนขับไม้บัณเทาะว์ เพลงสดายง ซึ่งมีชื่อเต็มว่า เพลงแขกสดายง ฯลฯ

ข. สังเกตจากเครื่องภาษาที่ใช้ประกอบจังหวะ เครื่องภาษาหมายถึง เครื่องดีประกอบจังหวะ ทั้งที่บึงด้วยหนัง และ เครื่องที่สร้างด้วยโลหะ ใช้ตีหรือเป่าประกอบ เพื่อให้เพลงสำเนียงภาษานั้นๆเด่นชัดขึ้น เครื่องภาษาบางชิ้น นำมาจากเครื่องดนตรีประจำชาตินั้นจริงๆ แต่บางชิ้นก็สร้างขึ้นใหม่ (มนตรี ตราโมท. 2525 : 13) เช่น กลองจีน กลองต๊อก แต่ว มาฟ่อ ฉาบใหญ่ สำหรับประกอบภาษาจีน และญวณ Bass Drum ประกอบภาษาฝรั่ง โทน 2 ลูก ประกอบภาษาเขมร ฯลฯ นอกจากนี้ในบางโอกาส อาจมีผู้นำวงปี่พาทย์ของชาตินั้น ๆ มาบรรเลงตามสำเนียงภาษาของเพลงอีกด้วย เช่น วงปี่พาทย์พม่า วงปี่พาทย์มอญ และวงปี่พาทย์ชวา ฯลฯ

ค. ฟังหน้าทับเพลง หน้าทับคือ จังหวะยืนพื้นของเพลงแต่ละเพลง ใช้กลองแขกเป็นเครื่องตี หน้าทับของเพลงแต่ละสำเนียงภาษาจะต่างกันไป เช่น หน้าทับเพลงสำเนียงลาว มีว่า ติง - โจ๊ะ - ติง - ติง ติง - ทั่ง - ติง - ทั่ง ฯลฯ และนอกจากการฟังหน้าทับแล้ว เพลงสำเนียงบางภาษาอาจสังเกตได้จากการฟังจังหวะฉิ่ง เช่น เพลงสำเนียงภาษาจีน มีจังหวะการตีคือ ฉิ่ง - ฉิ่ง - ฉับ ดังนี้ ฯลฯ

การรวบรวมเพลงภาษาที่ปรากฏในบทละครดึกดำบรรพ์ 30 เรื่อง ของ สมภพ จันทรประภา ครั้งนี้ ผู้ศึกษาจะใช้หมายเลขลำดับเรื่องแทน ชื่อเรื่องบทละคร โดยเรียงตามลำดับ ดังนี้

1. หน่อหาญ
2. นักพงศา
3. บูเช็กเทียน
4. ไศเลนทร์ธิราช
5. ตรอยกำศรวล
6. ท้าวทองกีบม้า
7. อสัญแดหวา
8. วิสุทธิราชเทวี
9. ศรีปราชญ์
10. ชเยนทร
11. พระเจ้าอู่ทอง
12. ไอร์ลังคะ
13. สมิงทอ
14. ฟ้ารั่ว
15. พระสุพรรณกัลยา
16. คำไข่น้อย
17. ชิงตั้ง
18. ถะดูวา
19. เจ้าองค์หล่อ
20. ท้าวศรีสุดาจันทร์
21. เฉกอะหมัด
22. จามครวญ
23. นางเสือง
24. พ่อขุนเม็งราย
25. ศรีธรรมาโศกราช
26. สมเด็จพระนเรศวรมหาราช
27. พระรามคำแหง
28. ชีสิน
29. สมเด็จพระสุริโยทัย
30. พ่อขุนผาเมืองผู้เสียสละ

อนึ่ง ในเรื่องใดที่บรรจุเพลงขับร้องซ้ำ จะทำเครื่องหมาย * กำกับไว้ท้ายหมายเลขลำดับเรื่อง

เพลงภาษาที่ปรากฏใช้ในบทละครดึกดำบรรพ์ส่วนใหญ่ที่บรรจุเพลงไว้ สามารถจำแนกได้เป็น 11 ภาษา ดังจะแสดงรายละเอียดตามตารางต่อไปนี้ โดยลำดับ

ตาราง 7 เพลงสำเนียงภาษาจีน

ชื่อเพลง	บทละครที่ใช้
1. เพลงเกริ่นจีน	17, 28
2. เพลงจีนเก็บบุปผา	17, 28
3. เพลงจีนขวัญอ่อน	3, 17
4. เพลงจีนขายอ้อย	3, 19
5. เพลงจีนนิมเล็ก	3, 17, 19
6. เพลงจีนเข้าห้อง	3, 17, 28
7. เพลงจีนเจ้าไล้ยอ	3
8. เพลงจีนช้วน	3, 6, 19
9. เพลงจีนต่อยมะพร้าว (พญาตรุด)	3, 17
10. เพลงจีนต้องเชียง	6, 17, 19, 28*
11. เพลงจีนทาสระทม	28
12. เพลงจีนท่าเรือ	3, 19
13. เพลงจีนนั่งเตียง	3, 17
14. เพลงจีนนำเสด็จ	3
15. เพลงจีนปังหลัง	3, 17
16. เพลงจีนแป๊ะเล่ซุน	3, 17, 28
17. เพลงจีนรำพัด	3, 17
18. เพลงจีนสั่นถัน	3, 17
19. เพลงจีนเสียผี	3, 17, 28
20. เพลงจีนแส	17

ตาราง 7 (ต่อ)

ชื่อเพลง	บทละครที่ใช้
21. เพลงจีนหลง	19
22. เพลงจีนหลวง	3, 6, 17
23. เพลงจีนหน้าเสือ	6, 17, 28
24. เพลงจีนฮูหยิน	3, 17, 28
25. เพลงแป๊ะ	3, 17
26. เพลงอาหนู	17
27. เพลงอาเฮีย	3, 17

ตาราง 8 เพลงสำเนียงภาษาญี่ปุ่น

ชื่อเพลง	บทละครที่ใช้
1. เพลงญี่ปุ่นขึ้นเขา	6
2. เพลงญี่ปุ่นใจยอ	6
3. เพลงญี่ปุ่นฉะอ้อน	6
4. เพลงญี่ปุ่นเศร้า	6
5. เพลงสิงโตกัด	6

ตาราง 9 เพลงสำเนียงภาษาขอม

	ชื่อเพลง	บทละครที่ใช้
1.	เพลงขอมกล่อมลูก	2, 6, 10, 23, 27, 29, 30
2.	เพลงขอมใหญ่	2, 10
3.	เพลงขอมกำปอ	2*, 20, 26
4.	เพลงเขมรขอทาน	10, 23, 27, 30
5.	เพลงเขมรปากท่อ	2, 10, 23, 30
6.	เพลงเขมรเป่าใบไม้	2, 30
7.	เพลงเขมรพระประทุม	30
8.	เพลงเขมรพวง	2, 10
9.	เพลงเขมรพายเรือ	2, 23, 30
10.	เพลงเขมรโพธิ์สัตว์	2, 10, 15, 23, 30
11.	เพลงเขมรไล่ควาย	2*, 10, 23, 27, 29
12.	เพลงเขมรสุดใจ	2, 10, 23, 30
13.	เพลงเขมรเหลือง	2, 10, 30
14.	เพลงเขมรเอวบาง	2, 10, 23
15.	เพลงทยอยเขมร	2, 10
16.	เพลงนกเขาขะแมร์	2
17.	เพลงสาลิกาเขมร	10, 11

ตาราง 10 เพลงสำเนียงภาษาแขก

	ชื่อเพลง	บทละครที่ใช้
1.	เพลงแขกกุลิต	4
2.	เพลงแขกขาว	7, 18, 25
3.	เพลงแขกเข้ารีต	4, 7*, 18, 25
4.	เพลงแขกเจ้าเซ็น	4, 5, 7, 9, 10, 18, 21, 25
5.	เพลงแขกเชิญเจ้า	7, 18, 25
6.	เพลงแขกต่อยหม้อ	4, 7, 18, 25, 26, 27, 29, 30
7.	เพลงแขกตาไม๊ะ	4, 7, 18, 25
8.	เพลงแขกตาเสือ	18
9.	เพลงแขกถอนสายบัว	4, 5
10.	เพลงแขกไทร	4, 7, 18, 25, 29
11.	เพลงแขกบรเทศ	7, 25
12.	เพลงแขกบรรทม	7
13.	เพลงแขกบันตน	4, 5, 18, 25
14.	เพลงแขกพราหมณ์ (พราหมณ์ดีดน้ำเต้า)	4, 7, 11, 18, 22, 23, 25, 27 29, 30
15.	เพลงแขกมอญ	7
16.	เพลงแขกยิงนก	4
17.	เพลงแขกรำพึง	4, 7, 10, 21, 25
18.	เพลงแขกสพบุรี	7, 11
19.	เพลงแขกสาหร่าย	7, 18, 21

ตาราง 10 (ต่อ)

ชื่อเพลง	บทละครที่ใช้
20. เพลงแขกสุ่ม	7, 20, 25
21. เพลงแขกหนัง	4, 7, 9, 18, 25
22. เพลงแขกหวล	4, 9, 18, 21, 25
23. เพลงแขกไหม่ง	4, 5, 7, 9*, 18, 25
24. เพลงแขกอะหวัง	4, 10, 18, 21, 25, 29
25. เพลงแขกตะเขิ่ง	18
26. เพลงณอมนวล	4, 5, 7
27. เพลงสดายง	9
28. เพลงสดายงแปลง	5* 7, 18, 20, 25
29. เพลงสะมารัง	4, 7
30. เพลงอาหรับ	7

ตาราง 11 เพลงสำเนียงภาษาฝรั่ง

	ชื่อเพลง	บทละครที่ใช้
1.	เพลงฝรั่งควง	4, 5, 6, 9, 15, 23
2.	เพลงฝรั่งแง	5
3.	เพลงฝรั่งตัด	5
4.	เพลงฝรั่งแลนเซีย	6
5.	เพลงฝรั่งโศก	5
6.	เพลงพันธุ์ฝรั่ง	5
7.	เพลงยี่เฮ็ม	5, 6
8.	เพลงโยสลัม	5, 6
9.	เพลงวิสันดา	5, 6
10.	เพลงเวสสุกรรม	5, 26

ตาราง 12 เพลงสำเนียงภาษาตลุง (รวมทั้งเพลงสกุลชาตรีต่างๆ)

ตะลุงเป็นคำที่กร่อนมาจากคำว่า พัทลุง คำว่าตะลุงนี้ปรากฏใช้ในนาฏดุริยางค์ศัพท์เป็นสองนัยคือหมายถึง การแสดงหนังตลุง และ เพลงภาษาตลุง กล่าวเฉพาะเพลงภาษาตลุงนั้น สามารถจัดรวมเข้าในเพลงสกุลชาตรีต่างๆได้ เพราะเพลงทั้ง 2 ชนิดนี้นิยมใช้กับบทละครและ/หรือตัวละคร ตลอดจนศิลปะการแสดงประเภทต่าง ๆ ของท้องถิ่นภาคใต้เช่นเดียวกัน

	ชื่อเพลง	บทละครที่ใช้
1.	เพลงชาตรี	4
2.	เพลงชาตรี 2	9, 25
3.	เพลงชาตรี 3	9, 25
4.	เพลงชาตรีกรับ	4, 9, 25
5.	เพลงชาตรีตลุง	4, 16
6.	เพลงตลุง	2, 7
7.	เพลงบ้องตัน	4
8.	เพลงร่ายชาตรี	4, 9, 25
9.	เพลงลำชาตรี	9, 25
10.	เพลงลิงโลดชาตรี	4, 9, 25
11.	เพลงไหว้ครูโนห์รา	25

ตาราง 13 เพลงสำเนียงภาษามอญ

	ชื่อเพลง	บทละครที่ใช้
1.	เพลงจับช้าง	13, 24
2.	เพลงช่อลูกหว้า	6, 15
3.	เพลงช่อพุ่มเรียง	11
4.	เพลงดาวทอง	29
5.	เพลงมอญรำ	11
6.	เพลงตะนาวมอญ	13
7.	เพลงตะละแม่ศรี	6, 15, 24
8.	เพลงทะแยหงสา	8, 15
9.	เพลงปรมัย	26
10.	เพลงผ้าโพก	11, 24
11.	เพลงพญาแปร	13, 24
12.	เพลงพญาลำพอง	13, 24, 26, 29
13.	เพลงมอญชมจันทร์	11, 13, 24
14.	เพลงมอญดอกโสน	26
15.	เพลงมอญดูดาว	13, 24
16.	เพลงมอญท่าอิฐ	11, 15, 24, 26
17.	เพลงมอญแปร	6
18.	เพลงมอญโยนดาบ	13, 20
19.	เพลงมอญรำดาบ	8, 11, 13, 14,24*
20.	เพลงมอญอ้อยอิ่ง	6, 13

ตาราง 13 (ต่อ)

	ชื่อเพลง	บทละครที่ใช้
21.	เพลงมะลิซ้อน	26
22.	เพลงล่องเรือ	11
23.	เพลงสมิงทองมอญ	1, 7, 8, 13, 20, 27, 29
24.	เพลงสองกุมาร	15, 24, 29, 30
25.	เพลงมอญร้องไห้	13
26.	เพลงตะนาวมอญ	13
27.	เพลงแขกมอญบางขุนพรม	24

ตาราง 14 เพลงสำเนียงภาษาพม่า

	ชื่อเพลง	บทละครที่ใช้
1.	เพลงต้นโยดี	8, 26
2.	เพลงพม่ากงจา	8, 15
3.	เพลงพม่ากำซับ	29
4.	เพลงพม่าเกษม	8, 15, 16, 26
5.	เพลงพม่าเขว	8, 15*, 29
6.	เพลงพม่าชวยหม่อง	26

ตาราง 14 (ต่อ)

	ชื่อเพลง	บทละครที่ใช้
7.	เพลงพม่าไชยา	1, 8, 13, 14, 26
8.	เพลงพม่าเดิน	1, 15
9.	เพลงพม่าถวาย	8
10.	เพลงพม่าทุ่งเล	1, 8, 15, 26
11.	เพลงพม่าโลม	1, 8, 15 26, 29
12.	เพลงพม่าเห่	8, 15, 26, 29
13.	เพลงพม่าใหญ่	8, 15
14.	เพลงพม่าอาโก	1, 8, 13, 14 15, 26, 29
15.	เพลงม่านมวย	13, 26
16.	เพลงโลมพม่า	1, 18, 16
17.	เพลงพม่าลำพอง	15

ตาราง 15 เพลงสำเนียงภาษาไทยใหญ่ – เงี้ยว

ชื่อเพลง	บทละครที่ใช้
1. เพลงเงี้ยว	14, 25
2. เพลงไทยใหญ่	16
3. เพลงโยตา	28
4. เพลงเส่เหลเมา	16, 26

ตาราง 16 เพลงสำเนียงภาษาลาว

ชื่อเพลง	บทละครที่ใช้
1. เกริ่นเสภาลาว	24
2. เสภาลาว	1, 23, 30
3. เพลงฝั่งโขง	3, 8, 16, 19, 24
4. เพลงยวนเคล้า	1, 16, 19, 23, 29
5. เพลงล่องน่าน	20
6. เพลงล่องน่านใหญ่	1, 8, 15, 16, 19, 23, 30
7. เพลงล่องน่านเล็ก	1, 8, 16, 21, 24, 29
8. เพลงสรงลาว	1, 3, 8, 14, 16, 19, 24, 27
9. เพลงสร้อยลาว	1, 8, 16, 20, 23, 24, 27, 29

ตาราง 16 (ต่อ)

ชื่อเพลง	บทละครที่ใช้
10. เพลงลาวกระแซ	8, 24
11. เพลงลาวกระตุกกี่	1, 16
12. เพลงลาวครวญ	1, 8, 16, 19, 20, 23, 24, 27
13. เพลง(โอ้)ลาวครวญ	1
14. เพลงลาวคำหอม	8, 30
15. เพลงลาวจ้อย	1
16. เพลงลาวเจริญศรี	1, 3 15, 19, 23, 24, 27, 30
17. เพลงลาวเจ้าซู	1, 8, 16
18. เพลงลาวเฉียง	16, 29
19. เพลงลาวเชิญผี	1
20. เพลงลาวดวงดอกไม้	30
21. เพลงลาวดวงเดือน	8, 13, 19, 23, 24, 30
22. เพลงลาวดำเนินทราย	8
23. เพลงลาวพุงขาว	1, 8, 13, 16, 19, 23, 24, 27, 30
24. เพลงลาวพุงดำ	8, 16
25. เพลงลาวแพน	1, 16
26. เพลงลาวแพนใหญ่	8, 30
27. เพลงลาวแพนน้อย	8, 23, 30
28. เพลงลาวรำพึง	1, 16
29. เพลงลาวลอดค่าย	1, 16, 30

ตาราง 16 (ต่อ)

ชื่อเพลง	บทละครที่ใช้
30. เพลงลาวลำปาง	1, 8, 16, 19*
31. เพลงสร้อยลำปาง	24
32. เพลงลาวสมเด็จ	16, 19, 23, 30
33. เพลงลาวสวยรวย	14, 27
34. เพลงลาวเสี่ยงเทียน	1, 3, 8, 19, 23, 27, 30
35. เพลงลานนา	3,
36. เพลงลานนา 2	16, 28
37. เพลงแอ่วซอ	1, 24
38. เพลงลาวเดินดง	14

ตาราง 17 เพลงสำเนียงภาษาไทย

ชื่อเพลง	บทละครที่ใช้
1. เพลงกระบอก	2*, 23, 24, 26, 29
2. เพลงกระบอกเงิน	11
3. เพลงกระบอกทอง	5, 11, 20
4. เพลงกระบี่ลีลา	2, 3, 17, 21, 23
5. เพลงกราวกลาง	17, 29
6. เพลงกราวนอก	26
7. เพลงกราวรำ	7, 23, 30
8. เพลงกล่อมนารี	4, 11, 15, 17, 26, 27
9. เพลงกล่อมพญา	7, 11, 15, 29
10. เพลงการเวก	11
11. เพลงกาเรียนทอง	9, 11, 29
12. เพลงขึ้นพลับพลา	3, 5, 10, 17, 26, 27
13. เพลงครอบจักวาล	11
14. เพลงคลื่นกระทบฝั่ง	5, 24, 30
15. เพลงจรเข้ขวางคลอง	4, 29
16. เพลงจำปาทองเทศ	20
17. เพลงชมดงนอก	8, 27
18. เพลงช้างประสานงา	5, 6, 7, 11, 15, 20, 26, 29, 30
19. เพลงเชื้อ	15, 15, 19, 24, 26, 27, 30
20. เพลงต้นตะนาว	11, 23, 24

ตาราง 17 (ต่อ)

	ชื่อเพลง	บทละครที่ใช้
21.	เพลงต้นบรเทศ	11, 23, 24
22.	เพลงต้นเพลงฉิ่ง	11, 26
23.	เพลงเต่ากินผักบุ้ง	26
24.	เพลงตระบองกัน (เพลงหน้าพาทย์)	26
25.	เพลงตลกหัวเราะ	29
26.	เพลงตวงพระธาตุ	10, 11, 15, 17, 21, 29
27.	เพลงตะลุ่มโปง	23, 27
28.	เพลงตะนาวแปลง	10, 28
29.	เพลงถอยหลังเข้าคลอง	4
30.	เพลงทยอยดง	4, 25
31.	เพลงทองย่อน	1, 4, 11, 15, 20, 23, 25, 26*, 27, 29*, 30
32.	เพลงทะเลบ้า	1, 4, 5, 11, 13, 15, 18, 19, 20, 23, 24, 26, 27, 29, 30
33.	เพลงเทพทอง	9, 11, 14, 15, 20, 23, 24, 30
34.	เพลงไทยน้อย	29
35.	เพลงธรณีกันแสง (พสุธากันแสง)	2, 5, 15, 26, 29
36.	เพลงนกกระจอกทอง	5
37.	เพลงนกขมิ้น	9
38.	เพลงนกจาก	1, 5, 6, 15, 16, 20, 26, 29

ตาราง 17 (ต่อ)

ชื่อเพลง	บทละครที่ใช้
39. เพลงนาคราช	1, 3, 7, 9, 11, 15, 16, 21, 23, 24, 26, 28, 30
40. เพลงนางนาค	2, 10
41. เพลงน้ำลอดใต้ทราย	15
42. เพลงบังใบ	3, 9, 27
43. เพลงเบ้าหลุด	3, 7, 28
44. เพลงใบ้คลั่ง	1
45. เพลงปีนตลิ่งนอก	3, 7, 11, 15, 19, 20, 23, 27
46. เพลงฝรั่งรำเท้า	5
47. เพลงพญาสี่เสา	4, 11, 15, 19*, 26, 27, 29, 30
48. เพลงพัดชา	15
49. เพลงมหาชัย	11
50. เพลงมุล่ง	5, 7, 11, 20
51. เพลงเย้ย	1, 9, 14, 16, 23, 24, 25, 26, 27, 30
52. ร่าย	4, 24, 15, 21, 23, 24, 26
53. ร่ายใน	9
54. ร่ายรุด	10
55. เพลงลมพัดชายเขา	1, 4, 17, 20
56. เพลงลิงโลด	4, 16, 20, 23, 24, 26*, 27*, 29
57. เพลงลีลากระทุ่ม	11, 17, 19, 20, 27

ตาราง 17 (ต่อ)

	ชื่อเพลง	บทละครที่ใช้
58.	เพลงลำเพชร	6, 24, 26, 29
59.	เพลงโลมนอก	1, 3, 20, 23, 30
60.	เพลงสร้อยบังใบ	2, 6, 13, 15, 20, 24, 29
61.	เพลงสร้อยเพลง	20, 23, 29
62.	เพลงสร้อยสน	20, 23
63.	เพลงสองไม้	9, 20, 23, 24, 30
64.	เพลงสะสม	2, 15, 17, 20 ,22, 26, 29
65.	เพลงสามไม้กลาง	4
66.	เพลงสามเส้า	3, 5, 15, 17, 23, 27, 29
67.	เพลงสารถี	15
68.	เพลงสาริกาแก้ว	6, 11, 17, 19, 23, 30
69.	เพลงสิงโตเล่นหาง	4, 16, 26
70.	เพลงสี่บท	4, 20, 29
71.	เพลงสุดสงวน	28
72.	เพลงสุริโยทัย	15, 23, 29
73.	เพลงหงส์ทอง	5, 20
74.	เพลงหนีเสือ	4, 7, 13, 15, 18, 20* ,26, 27
75.	เพลงหรุ่ม	11
76.	เพลงอนงค์สุชาดา	5
77.	เพลงอาถรรพณ์	11
78.	เพลงเอกบท	25

2.1.3 <u>ทำนองต่าง ๆ</u> บทละครดึกดำบรรพ์ของ สมภพ จันทรประภา ปรากฏบทร้องที่บรรจุทำนองอ่าน ขับ เห่ หลายชนิด ดังนี้

ตาราง 18 ทำนองต่างๆ

ชื่อทำนอง	บทละครที่ใช้
1. อ่านทำนองเสนาะ	
- กลอนบทละคร กลอน 8	30
- โคลง 4	9
- ร่ายดั้น	9
- ร่ายสุภาพ	24
2. ทำนองแหล่ : แกะบายศรี	9
3. ทำนองขับเสภา	11, 13, 14, 17, 25, 26, 27, 29
4. ทำนองเกริ่นโศก	29
5. ทำนองพากย์ (โขน)	23
6. ทำนองหุ่นกระบอก	4, 15, 23, 30
7. ทำนองเห่เรือ	20, 29
8. ทำนองอ่านฉันท์ : กาพย์ฉบัง	23

จากการศึกษาเรื่องการบรรจุเพลงในบทละครดึกดำบรรพ์ของ สมภพ จันทรประภา ทั้ง 30 เรื่อง ตามเกณฑ์ที่เห็นสมควรพิจารณานั้น สามารถสรุปประเด็นสำคัญได้ดังนี้

1. เนื่องจากสมภพ จันทรประภา ไม่ได้เป็นผู้บรรจุเพลงทั้งหมด ดังนั้นจึงมีบทละครหลายเรื่องที่ไม่มีการบรรจุเพลงไว้ ซึ่งสันนิษฐานว่า บทละครที่ไม่ได้บรรจุเพลงไว้นี้ เป็นตัวต้นฉบับของ สมภพ จันทรประภา มิใช่ฉบับที่ใช้ฝึกซ้อมและจัดแสดง เพราะบทละครดึกดำบรรพ์ของ สมภพ จันทรประภาทุกเรื่อง เคยนำออกแสดงแล้วทั้งสิ้น บางเรื่องจัดแสดงมากกว่า 1 ครั้ง

2. เพลงร้องที่บรรจุในบทละครดึกดำบรรพ์ของ สมภพ จันทรประภา เป็นเพลงร้องที่ใช้กับร้องประกอบการแสดงโขน ละครทั่วไป ไม่มีเพลงใดที่แต่งทำนอง หรือทางกับร้องขึ้นใหม่ ส่วนมากเป็นเพลงในจังหวะอัตรา 2 ชั้น ปรากฏใช้เพลงในจังหวะอัตราชั้นเดียวอยู่บ้างบางโอกาส

3. ปรากฏการบรรจุเพลงภาษาไม่ตรงกับสัญชาติตัวละครอยู่บ้าง แต่เมื่อพิจารณาความหมายและอารมณ์เพลงแล้วเห็นว่ามีความเหมาะสมกับสถานการณ์หรืออารมณ์ของตัวละครในขณะนั้น เพลงภาษาต่างชาติกับตัวละครที่ใช้จะไม่เป็นเพลงภาษาที่เกี่ยวข้องกับตัวละครชาติใดในเรื่อง ตัวอย่าง เช่น บทละครเรื่องสมเด็จพระสุริโยทัย ไม่ปรากฏตัวละครเชื้อชาติลาวอยู่เลย ดังนั้นจึงสามารถบรรจุเพลงลาวเสี่ยง (ซึ่งเป็นเพลงที่แสดงอารมณ์โศกเศร้า) ในบทคร่ำครวญของพระสุริโยทัย (36) และบรรจุเพลงยวนเคล้า (ซึ่งเป็นเพลงสำเนียงลาวนิยมใช้กับตัวละครหญิง) ในบทขับร้องของพระสุริโยทัย (19 - 20) ฯลฯ

4. แม้ว่าผู้บรรจุเพลง ในบทละครดึกดำบรรพ์ ของสมภพ จันทรประภา จะเป็นผู้มีความรู้กว้างขวางสามารถรวบรวมเพลงภาษามาใช้ได้ภาษาละเป็นจำนวนมาก แต่ในบางกรณี ก็ไม่สามารถบรรจุเพลงภาษาให้ตรงตามสัญชาติของตัวละครได้ ด้วยเหตุที่เพลงภาษาบางสำเนียงภาษามีจำนวนน้อย เช่น เพลงภาษาญวน และ เพลงภาษาญี่ปุ่น ฯลฯ ดังนั้น เมื่อใดที่บทละครมีตัวละครสัญชาติที่มีภาษาใช้น้อยเป็นตัวดำเนินเรื่อง ผู้บรรจุเพลงไม่สามารถหาเพลงภาษามาบรรจุให้ตรงตามสัญชาติ และอารมณ์ของตัวละครได้ ผู้บรรจุเพลงจึงต้องพลิกแพลงนำเพลงสำเนียงภาษาที่ใกล้เคียงกันมาใช้แทน เช่น ใช้เพลงภาษาจีน กับตัวละครญี่ปุ่นในบทละครเรื่อง ท้าวทองกับม้า ใช้เพลงสำเนียงภาษาจีน กับตัวละครญวนในบทละครเรื่อง เจ้าองค์หล่อ ใช้เพลงสำเนียงภาษาแขก กับตัวละครฝรั่งในบทละครเรื่อง ตรอยกำศรวล ฯลฯ

5. มีการบรรจุเพลงขับร้องซ้ำ ในบทละครบางเรื่อง การบรรจุเพลงขับร้อง เพลงใดเพลงหนึ่งในบทละครเรื่องเดียวกันนั้น นับว่าเป็นการผิดบัญญัตินิยมของการบรรจุเพลงในบทโขน

ละคร แต่ดังกล่าวแล้วว่า ผู้บรรจุเพลงใน บทละครดึกดำบรรพ์ทั้ง 30 เรื่อง เป็นผู้มีความรู้ความชำนาญในด้านดนตรีไทย อย่างกว้างขวาง ฉะนั้น การบรรจุเพลงซ้ำในบทละครเรื่องเดียวกัน จึงไม่น่าจะมีสาเหตุเนื่องมาจาก ขาดความสามารถในการสรรหาเพลงมาใช้ ซึ่งเรียกกันตามศัพท์ทางดนตรีไทยว่า "จน" แต่ผู้ศึกษาเชื่อว่า การบรรจุเพลงซ้ำในบทละครที่เกิดขึ้นนี้ น่าจะมีสาเหตุมาจากความไม่รอบคอบมากกว่าเหตุประการอื่น

บทละครที่มีการบรรจุเพลงร้องซ้ำในบทละครเรื่องเดียวกัน มีจำนวน 11 เรื่อง ดังนี้

เรื่อง นักพงศา เพลงที่บรรจุซ้ำ 2 ครั้ง ได้แก่ เหมรกำปอ (56, 63), เหมรไล่ควาย (55, 61), กระบอก (60, 67)

เรื่อง ตรอยกำศรวล เพลงที่บรรจุซ้ำ 2 ครั้ง ได้แก่ สดายงแปลง (160, 164)

เรื่อง อสัญแดหวา เพลงที่บรรจุซ้ำ 2 ครั้ง ได้แก่ แขกเข้ารีต (12, 25)

เรื่อง พระสุพรรณกัลยา เพลงที่บรรจุซ้ำ 2 ครั้ง ได้แก่ พม่าแขว (13, 44)

เรื่อง เจ้าองค์หล่อ เพลงที่บรรจุซ้ำ 2 ครั้ง ได้แก่ ลาวลำปาง (49, 53), พญาสี่เสา (40, 73)

เรื่อง ท้าวศรีสุดาจันทร์ เพลงที่บรรจุซ้ำ 2 ครั้ง ได้แก่ หนีเสือ (134, 146)

เรื่อง พ่อขุนเม็งราย เพลงที่บรรจุซ้ำ 2 ครั้ง ได้แก่ มอญรำดาบ (192, 208)

เรื่อง พระรามคำแหง เพลงที่บรรจุซ้ำ 2 ครั้ง ได้แก่ ลิงโลด (46, 62)

เรื่อง สมเด็จพระนเรศวรมหาราช เพลงที่บรรจุซ้ำ 2 ครั้ง ได้แก่ ลิงโลด (119, 129) ทองย่อน (97, 133)

เรื่อง ชีสิน เพลงที่บรรจุซ้ำ 2 ครั้ง ได้แก่ จีนต้องเชียง (27, 29)

เรื่อง สมเด็จพระสุริโยทัย เพลงที่บรรจุซ้ำ 2 ครั้ง ได้แก่ ทองย่อน (33, 66)

เรื่อง ศรีปราชญ์ เพลงที่บรรจุซ้ำ 2 ครั้ง ได้แก่ แขกโหม่ง (103, 130)

6. จากการรวบรวมเพลงร้องที่บรรจุไว้ในบทละครดึกดำบรรพ์ โดยจัดแบ่งตามสำเนียง ภาษาต่าง ๆ พบว่า มีเพลงบางเพลงที่ผู้บรรจุเพลงนิยมใช้อยู่เสมอ ได้แก่

เพลงภาษาจีน	จีนต้องเชียง	ปรากฏใช้ในบทละคร 4 เรื่อง
เพลงภาษาเขมร	เขมรโพธิสัตว์ เขมรไล่ควาย	ปรากฏใช้ในบทละคร 5 เรื่อง
	ขอมกุล่อมลูก	ปรากฏใช้ในบทละคร 7 เรื่อง
เพลงภาษาพม่า	พม่าไชยา พม่าโลม	ปรากฏใช้ในบทละคร 5 เรื่อง
	พม่าอาโก	ปรากฏใช้ในบทละคร 7 เรื่อง
เพลงภาษามอญ	มอญรำดาบ	ปรากฏใช้ในบทละคร 5 เรื่อง
	สมิงทองมอญ	ปรากฏใช้ในบทละคร 8 เรื่อง
เพลงภาษาลาว	ฝั่งโขง ยวนเคล้า ลาวลอดค่าย	
	ลาวสมเด็จ	ปรากฏใช้ในบทละคร 5 เรื่อง
	ลาวดวงเดือน ล่องน่านเล็ก	ปรากฏใช้ในบทละคร 6 เรื่อง
	ล่องน่านใหญ่ ลาวเสี่ยงเทียน	ปรากฏใช้ในบทละคร 7 เรื่อง
	ลาวเจริญศรี ลงสรงลาว สร้อยลาว	
	ลาวครวญ	ปรากฏใช้ในบทละคร 8 เรื่อง
	ลาวพุงขาว	ปรากฏใช้ในบทละคร 9 เรื่อง
เพลงภาษาฝรั่ง	ฝรั่งควง	ปรากฏใช้ในบทละคร 6 เรื่อง
เพลงภาษาแขก	แขกไทร แขกรำพึง แขกหนัง แขกหวล	
	สดายงแปลง	ปรากฏใช้ในบทละคร 5 เรื่อง
	แขกอะหวัง แขกโหม่ง	ปรากฏใช้ในบทละคร 6 เรื่อง
	แขกต่อยหม้อ แขกเจ้าเซ็น	ปรากฏใช้ในบทละคร 8 เรื่อง
	แขกพราหมณ์ (พราหมณ์ดีดน้ำเต้า)	ปรากฏใช้ในบทละคร 10 เรื่อง
เพลงภาษาไทย	กระบอก กล่อมนารี กระบี่ลีลา	
	ลีลากระทุ่ม ธรณีกันแสง	
	สองไม้	ปรากฏใช้ในบทละคร 5 เรื่อง
	ตวงพระธาตุ สาริกาแก้ว ขึ้นพลับพลา	ปรากฏใช้ในบทละคร 6 เรื่อง
	เชื้อ สะสม ร่าย สร้องบังใบ โลมนอก	ปรากฏใช้ในบทละคร 7 เรื่อง

	หนีเสือ เทพทอง	: ปืนตลิ่งนอก
	สามเส้า พญาสี่เสา	ปรากฏใช้ในบทละคร 8 เรื่อง
	นกจาก ลิงโลด ช้างประสานงา	ปรากฏใช้ในบทละคร 9 เรื่อง
	นาคราช เย้ย	ปรากฏใช้ในบทละคร 10 เรื่อง
	ทองย่อน	ปรากฏใช้ในบทละคร 11 เรื่อง
	นาคราช	ปรากฏใช้ในบทละคร 13 เรื่อง
	ทะเลบ้า	ปรากฏใช้ในบทละคร 15 เรื่อง
ทำนองต่าง ๆ	ขับเสภา	ปรากฏใช้ในบทละคร 8 เรื่อง

2.2 เพลงบรรเลง หมายถึง เพลงที่กำหนดให้ปี่พาทย์บรรเลงเฉพาะทำนองดนตรี แต่เพียงอย่างเดียว ไม่มีการขับร้องประกอบ ในบทละครดึกดำบรรพ์ของ สมภพ จันทรประภา มีการใช้เพลงบรรเลงประกอบการแสดง 2 ชนิด คือ

2.2.1 เพลงบรรเลงบรรยายอารมณ์ (Background) คือ เพลงในจังหวะอัตรา 2 ชั้น หรือ ชั้นเดียว ที่ใช้เป็นเพลงประกอบการขับร้องในละคร แต่นำมาบรรเลงเฉพาะทำนองดนตรี มีวัตถุประสงค์เพื่อเร้าอารมณ์ของผู้ชมให้คล้อยตามไปกับเนื้อเรื่อง หรือ บทบาทของตัวละคร และ ยังช่วยให้ตัวละครมีช่วงพักระหว่างการขับร้องอีกประการหนึ่งด้วย เพลงลักษณะนี้ปรากฏใช้ประกอบช่วงการแสดงต่างๆกัน ดังนี้

ก. บรรเลงเมื่อเริ่มเปิดฉาก เพื่อนำผู้ชมเข้าสู่เหตุการณ์ตามท้องเรื่อง

ข. บรรเลงคลอบทเจรจาของตัวละคร เพื่อช่วยเสริมอารมณ์ เน้นให้บทเจรจามีพลังยิ่งขึ้น ตัวอย่างเช่น

เจรจาคลอพิณพาทย์

ศรีจักร	– บอกได้	บอกได้	จริงนะเจ้า
	นาทีแรก	ที่เรา	เห็นโฉมศรี
	เหมือนต้องศร	บุบผา	มาลี
	ของกามเทพ	ผู้มี	ฤทธิแรง

(สมภพ จันทรประภา. หน่อหาญ : 15)

ค. บรรเลงประกอบกิริยาอาการของตัวละคร เพื่อช่วยสร้างบรรยากาศในขณะที่แสดงช่วงนั้น ไม่มีบทสนทนา มีแต่การแสดงกิริยาอาการของตัวละคร ตัวอย่างเช่น

พระสุริโยทัยดำเนินอย่างใช้ความคิดช้า ๆ
พอถึงกลางเวที ม่านเปิด เป็นห้องบรรทม-
ของพระบรมดิลก มีเตียงบรรทม พระฉาย
วางบนม้าเตี้ย ๆ พระสุริโยทัยดำเนินเข้าไป ปี่พาทย์ทำเพลง
ที่เตียง คลุมผ้าบรรทมให้เรียบร้อย พร้อมทั้ง ช้าโหย 3 เที่ยว
พิจารณาพระบรมดิลกด้วยความรู้สึกทั้งรักทั้งห่วง
พระบรมดิลกสุบินเห็นสัตว์ร้าย ตกพระทัยผวา
พระสุริโยทัยสวมกอดรับขวัญ พระบรมดิลกองค์สั่นอยู่นิด
แล้วเป็นปกติ

(สมภพ จันทรประภา. สมเด็จพระสุริโยทัย : 62)

ง. บรรเลงเมื่อปิดฉาก เป็นการเชื่อมอารมณ์จากฉากหนึ่ง ไปยังอีกฉากหนึ่ง เพลงบรรเลงที่ใช้ขณะเริ่มเปิดฉาก และ บรรเลงเมื่อเริ่มเปิดฉากนั้น บทละครดึกดำบรรพ์ของสมภพ จันทรประภา ส่วนใหญ่ มักไม่บรรจุชื่อเพลงกำกับไว้ จะใช้คำว่า "พิณพาทย์ทำเพลง" หรือ "ปี่พาทย์ทำเพลง" เท่านั้น แต่สามารถอนุมานได้ว่า เพลงที่ใช้บรรเลงเมื่อเริ่มเปิดฉาก ก็คือเพลงที่จะใช้ขับร้องเป็นเพลงแรกของฉากนั้น เป็นการบรรเลงนำ 1 หรือ 2 เที่ยวก่อนการขับร้อง โดยมากมักเป็นเพลงในจังหวะอัตรา 2 ชั้น และในทางตรงกันข้าม เพลงที่ใช้บรรเลงเมื่อปิดฉาก ก็คือเพลงที่ใช้บรรเลงรับเพลงสุดท้ายที่ขับร้องนั่นเอง (ส่วนใหญ่จะเป็นเพลงในจังหวะอัตราชั้นเดียว) ทั้งนี้เพราะอารมณ์ของเพลงย่อมเข้ากับเหตุการณ์นั้น ๆ ได้เป็นอย่างดี แต่ในกรณีที่ ฉากการแสดงนั้น เริ่มต้น หรือจบลงด้วยบทสนทนา เพลงที่เลือกมาบรรเลง จะเป็นเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบอารมณ์ของเรื่องแต่เพียงอย่างเดียว ไม่จำเป็นต้องเป็นเพลงเดียวกับเพลงที่ใช้ขับร้องก็ได้เช่นกัน ตัวอย่างเช่น

ภายในตำหนัก
บูเช็กเทียนนั่งอยู่กับขุนหลวงแส พิณพาทย์ทำเพลงจีนสั่นถัน 2 ชั้น
และมีขุนนางกำนัลที่เฝ้าพอสมควร

เพลงจีนสั่นถัน

บูเช็กเทียน – หม่อมฉัน เสียใจ ที่เกิดเรื่อง
ให้ขุ่นเคือง พระทัย ในทรงศรี
คนหม่อมฉัน นั้นมัน ไม่ดี
จะชำระ วันนี้ เฉพาะพระพักตร์

(สมภพ จันทรประภา. บูเช็กเทียน : 82)

หรือ

(พิณพาทย์ทำเพลง ทาสระทม)

การสร้างปราสาทหินในเมืองสุโขทัย มีคนไทยกำลัง ยกหิน
ขอมถือหวาย คุมงาน หวดซ้ายป่ายขวา เป็นไปตามจังหวะดนตรี

(สมภพ จันทรประภา. นางเสือง : 33)

2.2.2 เพลงหน้าพาทย์ เพลงที่ใช้บรรเลงประกอบกิริยาอาการของโขน ละคร ตลอดรวมไปถึงเพลงบางเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีการทางศาสนาทั้งศาสนาพุทธและพราหมณ์ การบรรเลงเพลงหน้าพาทย์นั้นแบ่งตามโอกาสที่ใช้ได้เป็น 2 ชนิดคือ เพลงหน้าพาทย์ประกอบกิริยาที่เห็นจริง ซึ่งเป็นการบรรเลงประกอบการแสดงมหรสพ และเพลงหน้าพาทย์ประกอบกิริยาสมมุติ เช่น การบรรเลงประกอบการเทศน์มหาชาติ ฯลฯ นอกจากนี้ สามารถจำแนกเพลงหน้าพาทย์ตามลักษณะและความสำคัญของเพลงได้เป็น 2 ประเภทคือ เพลงหน้าพาทย์ธรรมดาและเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง หรือเรียกอีกชื่อหนึ่งว่า "หน้าพาทย์ใหญ่" (ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช. 2526 : 25) ตามปกติแล้ว เพลงหน้าพาทย์เป็นเพลงที่ใช้บรรเลง ไม่มีการขับร้องประกอบ แต่ในชั้นหลังก็มีผู้รู้หลายท่านประดิษฐ์ทำนองขับร้องเพลงหน้าพาทย์ขึ้น เช่น สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงบรรจุทำนองขับร้องเพลงเสมอไว้ในบทคอนเสิต เรื่องอิเหนา ตอน บวงสรวงวิลิศมาหรา (สมเด็จฯเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์. 2506 : 249) คุณหญิงไพฑูรย์ กิติวรรณ

ได้แต่งทำนองขับร้องเพลงวาขึ้น ตามคำขอของ เสรี หวังในธรรม (เสรี หวังในธรรม วิทยากร รายการน่ารู้ดนตรีไทย สถานีวิทยุศึกษา) และ จิรัส อาจณรงค์ ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย กรมศิลปากร ได้แต่งทำนองขับร้องเพลงวา ขึ้นอีกทางหนึ่ง เพื่อใช้ขับร้องประกอบการแสดงโขน ชุด รามาวตาร ของกรมศิลปากร เมื่อพ.ศ.2530 ฯลฯ นอกจากนี้ ยังมีบทละครดึกดำบรรพ์เรื่องหนึ่งที่มีการบรรจุเพลงหน้าพาทย์สำหรับขับร้องไว้เป็นจำนวนมาก ได้แก่ บทละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง พระยศเกตุ พระนิพนธ์สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมขุนเพชรบูรณ์อินทราชัย เช่น เพลงสาธุการ เพลงพระยาเดิน ฯลฯ

ในเรื่องของการนำเพลงหน้าพาทย์มาใช้ขับร้องนี้ ปรากฏว่า สมภพ จันทรประภา ได้นำเพลงตระบองกัน ซึ่งเป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงเพลงหนึ่ง มาบรรจุไว้ในบทพระบำท้ายบทละครเรื่องสมเด็จพระนเรศวรมหาราช ด้วย

ท่ารำของการนำเพลงหน้าพาทย์ ซึ่งมีชื่อเฉพาะเรียกขานกันในหมู่ศิลปินว่า "รำเพลง" นั้น โดยส่วนใหญ่แล้วเป็นท่ารำมาตรฐาน ที่ใบราณาจารย์ทางนาฏศิลปได้ประดิษฐ์ขึ้น และใช้สืบต่อกันมาถึงปัจจุบัน อย่างไรก็ตาม ท่ารำมิใช่ลักษณะสำคัญของการรำเพลง แต่หลักสำคัญของการรำเพลงหรือรำหน้าพาทย์ อยู่ที่จังหวะและไม้กลองเป็นสำคัญ ดังนั้นท่ารำเพลงหน้าพาทย์บางเพลงจึงอาจประดิษฐ์พลิกแพลงไปจากมาตรฐานที่มีมาแต่เดิมได้ แต่จะต้องยึดจังหวะและไม้กลองของเพลงหน้าพาทย์ไว้ ไม่เปลี่ยนแปลง (สุวรรณี ชลานุเคราะห์. เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา เป็นผู้สัมภาษณ์ เมื่อ 6 กรกฎาคม พ.ศ.2531 ณ บ้านพัก)

บทละครดึกดำบรรพ์ ทั้ง 30 เรื่อง ของสมภพ จันทรประภา จะปรากฏการบรรจุเพลงหน้าพาทย์ธรรมดา ได้แก่ เชิด โอด รัว เป็นส่วนใหญ่ ทั้งนี้เพราะ เนื้อเรื่องของบทละครเกี่ยวข้องกับบุคคลธรรมดา ไม่มีการแสดงอิทธิปาฏิหาริย์เหนือธรรมชาติ และรูปแบบการแสดงก็เป็นการรำประกอบบทแต่พอสมควร มากกว่าจะเป็นลักษณะการรำใช้บทและ รำเพลงหน้าพาทย์ (ศุภชัย สิทธิเลิศ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา เป็นผู้สัมภาษณ์ เมื่อ 11 พฤศจิกายน พ.ศ.2530 ณ หอวชิราวุธานุสรณ์) แต่อย่างไรก็ตาม ในบทละครดึกดำบรรพ์บางเรื่องก็ยังคงมีการบรรจุเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงอยู่ด้วย

เพลงหน้าพาทย์ที่ บรรจุในบทละครดึกดำบรรพ์ของ สมภพ จันทรประภา แบ่งตามประเภทการนำไปใช้ ได้เป็น 7 ประเภท ดังนี้

ประเภทที่ 1 เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบการเดินทาง

ก. เพลงเชิด ใช้ประกอบการเดินทางไปมาในระยะทางไกล และประกอบเหตุการณ์ที่ตื่นเต้น ได้แก่ การไล่ล่า การต่อสู้ นอกจากจะบรรเลงเพลงเชิดตามปกติแล้ว ยังอธิบายการบรรเลงให้เหมาะสมกับเหตุการณ์ในเรื่องด้วย เช่น เชิด – ชะงัก (นักพงศา : 54) คือ ให้หยุดบรรเลงทันทีโดยไม่ต้องรอให้หมดทำนองเพลง ที่เรียกตามภาษาดนตรีว่า "ลง" นอกจากนั้น ยังมีการกำหนดใช้เพลงเชิดให้เหมาะกับตัวละครเชื้อชาติต่างๆในเหตุการณ์ตอนนั้นๆด้วย เช่น การต่อสู้ระหว่างไทย กับ แขก ใช้เพลงเชิด ไทย – แขก (ไศเลนทร์ : 128) การต่อสู้ระหว่างจีนกับไทยใช้ เพลงเชิดจีน – ไทย (บูเช็กเทียน : 91) ฯลฯ

นอกจากเพลงเชิด ธรรมดาแล้ว ยังปรากฏเพลงเชิดอีกชนิดหนึ่ง คือ เพลงเชิดฉิ่งใช้ประกอบเหตุการณ์ในบทละคร 2 เรื่อง คือ เรื่อง พระเจ้าอู่ทอง ตอน เจ้ารามเป็นเข้าหานางเอื้องทิพย์ (พระเจ้าอู่ทอง : 45) และ เรื่อง นางเสือง ตอนโขลนลำพงไล่[redacted]นาง (นางเสือง : 31)

ข. เพลงเสมอ เป็นเพลงหน้าพาทย์ธรรดาใช้บรรเลงประกอบการเดินทางไปมาในระยะใกล้ เพลงเสมอที่ปรากฏในบทละครดึกดำบรรพ์ของ สมภพ จันทรประภา มี 3 เพลง ได้แก่

– เพลงเสมอมอญ ใช้ประกอบบทตอนที่พระยายืบากับพระมเหสี เสด็จออกจากท้องพระโรงในบทละครเรื่อง พ่อขุนเม็งราย (พ่อขุนเม็งราย : 192)

– เพลงเสมอตีนนก (บาทสกุณี) เป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง ใช้สำหรับบรรเลงประกอบการไปมาของตัวพระและตัวนางชั้นสูง สมภพ จันทรประภาได้นำเพลงบาทสกุณี มาประกอบในการแสดงระบำเฉลิมพระเกียรติท้ายเรื่อง สมเด็จพระนเรศวรมหาราช (สมเด็จพระนเรศวรมหาราช : 136)

– เพลงเสมอ ใช้ประกอบบทของธรรมาศกราช ในบทละครเรื่อง ศรีธรรมโศกราช (ศรีธรรมาโศกราช : 56)

ค. เพลงพระยาเดิน ใช้ประกอบกระบวนแห่ของขุนวรวงษา กับท้าวศรีสุดาจันทร์ ในบทละครเรื่อง สมเด็จพระสุริโยทัย (สมเด็จพระสุริโยทัย : 32)

ง. เพลงกลองโยน ใช้ประกอบกระบวนเสด็จขึ้นพระราชมณเฑียรของสมเด็จพระ

มหำจักรพรรดิ์ ในบทละครเรื่อง สมเด็จพระสุริโยทัย (สมเด็จพระสุริโยทัย : 53)

ประเภทที่ 2 ใช้ประกอบการเข้า – ออกฉากของตัวละคร

ก. เพลงฉิ่ง ปรากฏในบทละครเรื่อง ไศเลนทร์ ใช้ประกอบการเข้าฉากของนางศรีมาลา (ไศเลนทร์ : 103)

ข. เพลงฉิ่งตรัง ปรากฏในบทละครเรื่อง นางเสือง ใช้ประกอบการเข้าฉากของบรรดาพ่อขุนทั้งหลาย (นางเสือง : 567)

ค. เพลงต้นเข้าม่าน (เข้าม่าน) ปรากฏในบทละครเรื่อง นางเสือง 2 ตอน คือ ตอนพ่อขุนบางฯออกจากฉาก(นางเสือง : 25) และตอนนางสิบรเทวีออกจากฉาก (นางเสือง : 41)

ง. เพลงกินนรรำ ปรากฏในบทละครเรื่อง นางเสือง ใช้ประกอบการออกจากฉากของระบำดอกบัว (นางเสือง : 56)

จ. เพลงปฐม โดยปกติจะใช้เพลงปฐมประกอบการจัดทัพ ตรวจพล แต่ในบทคอนเสิตเรื่องอิเหนาตอนบวงสรวงวิลิศมาหรา พระนิพนธ์สมเด็จฯเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์นั้น ปรากฏใช้เพลงปฐมประกอบการเข้าฉากของท้าวดาหา (สมเด็จฯเจ้าฟ้านริศรานุวัดติวงศ์ 2514 : 369) สำหรับบทละครดึกดำบรรพ์ของ สมภพ จันทรประภา ปรากฏใช้เพลงปฐม ในบทละครเรื่อง พระเจ้าอู่ทอง ตอนที่เสนานำคนสืบราชการลับเข้าเฝ้า (พระเจ้าอู่ทอง : 41)

ประเภทที่ 3 ใช้ประกอบการแสดงอิทธิฤทธิ์

เพลงรัว 3 ลา เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบการแผลงอิทธิฤทธิ์ของตัวละคร อาจจะเนื่องมาจากความโกรธ หรือ ต้องการกระทำสิ่งใดสิ่งหนึ่งที่ต้องแสดงอำนาจก็ได้ ในบทละครเรื่อง นางเสือง ใช้เพลงรัว 3 ลา ในตอนที่ พ่อขุนบางฯและนางเสืองโกรธขอมที่ทำร้ายคนไทย (นางเสือง : 33)

ประเภทที่ 4 ใช้ประกอบการอัญเชิญ หรือ บูชาเทพเจ้า และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ต่าง ๆ

การแสดงละครดึกดำบรรพ์ของ สมภพ จันทรประภา ส่วนใหญ่ มักใช้เพลงสาธุการเป็นเพลงบรรเลงก่อนการแสดง หรือที่เรียกกันโดยทั่วไปว่า เพลงลงโรง**** ทั้งนี้เพื่อเป็นการสักการะครูอาจารย์ทางนาฏดุริยางค์ รวมทั้งดวงวิญญาณและดวงพระวิญญาณของบรรพชนที่เกี่ยวข้องกับเนื้อเรื่องด้วย นอกจากนั้นเพลงหน้าพาทย์สาธุการยังปรากฏใช้ในบทละครตอนที่ตัวละคร

สักการะหรือบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เช่น ตอน พ่อขุนราม พระยางำเมือง พ่อขุนเม็งราย กระทำสัตย์บูชาเทวดา (พระรามคำแหง : 64) ฯลฯ

ประเภทที่ 5 ใช้ประกอบการแสดงความรู้สึกของตัวละคร

ก. เพลงกราวรำ ใช้ประกอบการแสดงความดีใจ สนุกสนาน เช่นเรื่องอสัญแดหวา ใช้เพลงกราวรำ ในตอนที่ระตูชวาจับไอร์ยะลังคะได้ (อสัญแดหวา : 7)

ข. เพลงโอด ใช้ประกอบการแสดงความเสียใจ หรือ อาการร้องไห้คร่ำครวญ นอกจากใช้เพลงโอดทั่วไปแล้ว ยังใช้เพลงโอดสำเนียงภาษาประกอบการแสดงอีกด้วย เช่นโอดจีนในบทละครเรื่องชิงตั้ง (ชิงตั้ง : 201) โอดมอญ ในบทละครเรื่องพ่อขุนเม็งราย (พ่อขุนเม็งราย : 225) ฯลฯ เมื่อตัวละครร้องไห้ด้วยอาการปิติ ดีใจ จะใช้เพลงโอดเอม ประกอบการแสดง ได้แก่ เรื่องศรีธรรมาโศกราช ตอนพระมเหสีร้องไห้เมื่อพระโอรสกลับคืนนคร (ศรีธรรมาโศกราช : 60)

ประเภทที่ 6 ใช้ประกอบกิริยาการดื่ม กิน

ได้แก่ เพลง เช่นเหล้า ปรากฏในบทละคร 2 เรื่อง คือ บทละครเรื่อง ตรอยกำศรวล ในเหตุการณ์ตอนชาวตรอย เลี้ยงฉลองภายหลังที่ทหารสปาร์ตาถอยทัพกลับ (ตรอยกำศรวล : 165) และบทละครเรื่อง นางเสือง ฉากที่ 2 ตอน โขลญลำพงดื่มสุราอยู่ในห้อง (นางเสือง : 28)

ประเภทที่ 7 ใช้ประกอบการยกทัพ เคลื่อนพล

เพลงกราว เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบการจัดทัพ เคลื่อนพล มีความหมายในเชิงแสดงแสนยานุภาพของกองทัพ เพลงกราวมีทำนองและชื่อเรียกต่างๆกันไป เช่น กราวนอก กราวใน กราวกลาง ฯลฯ แต่เพลงกราวที่ใช้เฉพาะการจัดทัพของมนุษย์นั้น จะไม่ใช้เพลงกราวใน บทละครดึกดำบรรพ์บอง สมภพ จันทรประภา เรื่องพ่อขุนรามคำแหง เป็นบทละครที่มีการจัดทัพหลายครั้ง ดังนั้นจึงบรรจุเพลงกราวต่างๆไว้หลายเพลง ได้แก่ เพลงกราวกลาง (พระรามคำแหง : 46) เพลงกราวนอก (พระรามคำแหง : 48) เพลงกราว (พระรามคำแหง : 86) เพลงกราวกลางนั้นปรากฏใช้ในบทละครเรื่อง สมเด็จพระสุริโยทัย อีกเรื่องหนึ่งด้วย (สมเด็จพระสุริโยทัย : 66) นอกจากเพลงกราวต่าง ๆ ที่กล่าวมาแล้ว ในบทละครเรื่อง นางเสือง ยังใช้เพลงกราว อีกทำนอง - เพลงหนึ่งประกอบการแสดงตอนเคลื่อนทัพ คือ เพลงกราวอาสา (นางเสือง : 51)

นอกจากเพลงหน้าพาทย์ต่างๆ ทั้ง 7 ประเภทดังกล่าวแล้ว ยังมีเพลงหน้าพาทย์

อีกเพลงหนึ่งที่ปรากฏใช้มากในบทละครดึกดำบรรพ์ของสมภพ จันทรประภา ได้แก่ เพลงรัว (เพลงรัวลาเดียว) เพลงรัวเป็นเพลงที่มีหลายทำนองเช่นเดียวกับเพลงจำพวกกราว และ เพลงเสมอ เช่น รัวประลองเสภา รัวพระพิราพ รัวลูกไม้หล่น ฯลฯ การใช้เพลงรัวนั้น สามารถใช้ได้ในหลายเหตุการณ์ เช่น ใช้บรรเลงต่อท้ายเพลงหน้าพาทย์ ใช้บรรเลงเมื่อเกิดเหตุการณ์อันตื่นเต้น การกระทำที่เกิดขึ้นอย่างฉับไว นอกจากนั้น ยังใช้ประกอบในตอนที่ต้องการความอัศจรรย์ และใช้ประกอบการแสดงระบำต่าง ๆ ด้วย เพลงรัวที่ใช้ในบทละครดึกดำบรรพ์ของ สมภพ จันทรประภา มีทั้งเพลงรัวทั่วไป เพลงรัวลูกไม้หล่น และเพลงรัวสำเสียงภาษา ได้แก่ รัวแขก (ไศเลนทร์ : 128) รัวลาว (พ่อขุนเม็งราย : 182, 226) และรัวมอญ (พ่อขุนเม็งราย : 190) ลักษณะเฉพาะประการหนึ่งที่ปรากฏในบทละครดึกดำบรรพ์ของ สมภพ จันทรประภา คือ ตอนท้ายเรื่องนิยมใช้ เพลงรัวฉิ่ง หรือ ที่เรียกอีกอย่างหนึ่งว่า เพลงรัวดึกดำบรรพ์ เป็นเพลงลาโรง*****

จากการศึกษาการบรรจุเพลงในบทละครดึกดำบรรพ์ของ สมภพ จันทรประภา สรุปได้ว่าทั้งเพลงขับร้อง และเพลงหน้าพาทย์ที่บรรจุในบทละครนั้น ส่วนมากจะเป็นเพลงภาษาที่ใช้ประกอบการแสดงของตัวละครเชื้อชาติต่าง ๆ เพลงขับร้องมีการบรรจุเพลงซ้ำในบางเรื่อง ส่วนเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงไม่นิยมใช้ในบทละคร เพลงหน้าพาทย์ที่ปรากฏใช้มาก ได้แก่ เพลงเชิด เพลงโอด และเพลงรัว บทละครส่วนใหญ่จะเริ่มเรื่องด้วยเพลงสาธุการ และจบลงด้วยเพลงรัวฉิ่งดึกดำบรรพ์

3. เครื่องแต่งกาย

เครื่องแต่งกายของละครรำนั้น มีพัฒนาการมาตามลำดับเวลา เริ่มตั้งแต่การแต่งกายที่คล้ายคลึงกับคนธรรมดาทั่วไป ไม่มีความพิถีพิถัน จนกระทั่งได้นำแบบอย่างเครื่องทรงของกษัตริย์และเครื่องแต่งกายของโขน มาปรับปรุงผสมผสานกันเป็นเครื่องแต่งกายสำหรับละครรำ ตามแบบที่เรียกกันว่า "ยืนเครื่อง" (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ. 2506 : 14 – 18) หลักฐานที่แสดงให้เห็นชัดเจนว่าการแต่งกายละครแบบ "ยืนเครื่อง" มีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา คือเครื่องแต่งกายโขน และ ละครของพม่าแบบที่เรียกว่า "โยเดีย" ซึ่งมีแบบแผนสืบทอดมาตั้งแต่ครั้งที่พม่ากวาดต้อนละครหลวงจากกรุงศรีอยุธยาไปยังพม่า เมื่อพ.ศ. 2310 นั้น มีลักษณะการแต่งกายตัวละครแบบ"ยืนเครื่อง"ละครรำของไทย มูลเหตุที่นำเครื่องทรงของกษัตริย์มาเป็นแบบแผนสร้างเครื่องแต่งกายละครนั้น พอจะอนุมานได้ว่า มีสาเหตุมาจากเนื้อเรื่องที่ละครรำ

จัดแสดงมักจะเป็นเรื่องราวลักษณะที่เรียกว่า" เรื่องจักรๆวงศ์ๆ" ตัวละครในเรื่องล้วนเป็นท้าวพระยามหากษัตริย์ ดังนั้นจึงทำให้ละครสร้างเครื่องแต่งกายเลียนแบบเครื่องทรงของกษัตริย์ และเมื่อเห็นกันว่ามีความสวยงาม จึงนิยมใช้แพร่หลายทั่วไป แม้จนละครที่ไม่มีเนื้อเรื่องเกี่ยวข้องกับท้าวพระยามหากษัตริย์ เช่น ละครนอก เรื่องไกรทอง เรื่อง บุนช้าง บุนแผน ก็ยังคงใช้เครื่องแต่งกายแบบยืนเครื่องพระนาง เช่นเดียวกัน

17. นางตลับ แสดงเป็นคันธมาลี

18. หม่อมเพื่อน บุนนาค แสดงเป็นเจ้าเงาะ
หม่อมบาง บุนนาค แสดงเป็นรจนา

19. หม่อมบาง บุนนาค แสดงเป็นนางจันทร์สุดา

20. หม่อมผาด บุนนาค แสดงเป็นคาวี

21. หม่อมเพื่อน บุนนาค แสดงเป็นไกรทอง
หม่อมบาง บุนนาค แสดงเป็นวิมาลา

22. นางตลับ แสดงเป็นตะเภาแก้ว
หม่อมศิลา กุญชรฯ แสดงเป็นตะเภาทอง

23. หม่อมเพื่อน บุนนาค แสดงเป็นไกรทอง
นางแพ แสดงเป็นจรเข้วิมาลา

24. หม่อมศิลา กุญชรฯ แสดงเป็นหลวิชัย
นางละม้าย แสดงเป็นสันนุราช

17 - 24 ภาพผู้แสดงละครรุ่นเก่า พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวโปรดเกล้าฯ ให้พระอรรคชายาเธอ พระองค์เจ้าสายสวลีภิรมย์ กรมขุนสุทธาสินีนาฏ รวบรวมผู้แสดงเหล่านี้มาฝึกซ้อม ณ พระที่นั่งวิมานเมฆ และทรงฉายรูปไว้ ณ สนามข้างพระที่นั่ง พ.ศ.2448 ก่อนงานขึ้นพระตำหนักเรือนต้น พระราชวังสวนดุสิต

ในชั้นหลังตั้งแต่สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นเรื่อยมา เครื่องแต่งกายละครรำก็มีการปรับปรุงและเพิ่มเติมส่วนประกอบขึ้นอีก เช่น มีการประดิษฐ์ศิราภรณ์ แบบต่าง ๆ ขึ้นใช้ (รายละเอียดเรื่องเครื่องศิราภรณ์โขน ละคร มีอยู่ในภาคผนวก ข.) มีการเปลี่ยนแปลงตัวเสื้อของโขน ละครซึ่งแต่เดิมตัวพระจะใช้เสื้อแขนยาวมีตัวเสื้อและแขนเสื้อเป็นสีตัดกัน มาถึงในสมัยรัชการที่ 6 ก็เริ่มใช้เสื้อแขนยาวสีเดียวกันทั้งตัวเสื้อและแขนเสื้อ มีเสื้อแขนสั้นเกิดขึ้น นอกจากนั้นผู้แสดงตัวสำคัญในคณะละครบรรดาศักดิ์สมัครเล่น จะมีพวงมาลัยตัว สพายเฉียงบ่าซ้ายเป็นเครื่องประดับเพิ่มขึ้นอีกสิ่งหนึ่งด้วย

25. ภาพตัวละครในคณะละครบรรดาศักดิ์สมัยรัชกาลที่ 6 เจ้าพระยารามราฆพ (ม.ล. เฟื้อ พึ่งบุญ) พระยานัฏกานุรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต) พระยาอนิรุทธเทวา (ม.ล.ฟื้น พึ่งบุญ)

26. ภาพพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงเครื่องละครรำ (แบบใหม่) ตามแนวพระราชดำริ

สำหรับเครื่องแต่งกายละครไทยแบบที่แต่งกายตามเชื้อชาติตัวละคร เท่าที่ปรากฏหลักฐานพอจะสันนิษฐานได้นั้น ผู้ศึกษาเชื่อว่าคงจะมีขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 4 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ จากภาพสมเด็จพระปิยมาวดี ศรีพัชรินทรมาตา (เจ้าจอมมารดาเปี่ยม) (ศิลปินมีชื่อในคณะละครสมเด็จพระนางเจ้าโสมนัสฯ พระราชเทวีในรัชกาลที่ 4) ที่นำมาแสดงประกอบนี้ เป็นการแต่งกายแบบผรั่ง ซึ่งเมื่อพิจารณาศิราภรณ์แล้ว จะเห็นว่าสมเด็จพระปิยมาวดี ศรีพัชรินทรมาตาทรงสวมชั้องผมและกระบังหน้าแบบละคร ซึ่งผู้ศึกษาสันนิษฐานว่าน่าจะเป็นภาพจากการแสดงละครเรื่องพระอภัยมณี

เพราะในตำนานละครอิเหนา พระนิพนธ์สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพได้กล่าวถึงสภาพการณ์ละครในสมัยรัชกาลที่ 4 ตอนหนึ่งว่า มีผู้นำเรื่องพระอภัยมณีมาปรับปรุงเป็นบทละครแล้ว (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ. 2506 : 126) หรือ อาจจะเป็นภาพถ่ายการแต่งกายในงานแฟนซี ซึ่งเป็นที่นิยมกันมากในราชสำนักสมัยรัชกาลที่ 5

27 ภาพ สมเด็จพระปิยมาวดี ศรีพัชรินทรมาตา (มีภาพที่ถ่ายคราวเดียวกันนี้อีกภาพหนึ่ง เป็นภาพคู่ทรงถ่ายร่วมกับเจ้าจอมมารดาสังวาลย์ พิมพ์ครั้งแรกเมื่อพ.ศ.2407 เป็นภาพประกอบหนังสือชื่อ Travels in the central rarts of Indo - China (siam), cambodia, and Laos ของ M. Henri Mouhot)

"เฉลิมช้องป้องพักตร์จำหลักเพชร"

ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 5 ราชสำนักเริ่มนิยมจัดการแสดงแฟนซีและการแสดง Tableaux Vivantes เช่น การแต่งแฟนซีในงานฉลองพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จนิวัติพระนคร การแสดง Tableaux Vivantes เรื่องนิทราชาคริต เมื่อ พ.ศ.2435 การแสดง Tableaux Vivantes ประกอบบทขับร้องพระนิพนธ์สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ฯลฯ แม้แต่การแสดงละครใน เรื่องอิเหนา เนื่องในงานสมโภชพระนครอายุครบ 100 ปี เมื่อพ.ศ. 2425 ซึ่ง พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระราชนิพนธ์บทเจรจาละครอิเหนานั้น

ก็ปรากฏตัวละครต่างชาติ ได้แก่ มิสเตอก๊อก (ฝรั่ง) หนานบุญสง (ลาว) และมะกะตอย (มอญ) ในบทเจรจา บทที่ 6 ชาวเมืองมาดูอิเหนาเข้าเมือง และบทที่ 7 ชาวเมืองชมอิเหนา (พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว. 2516 : 8 – 127) ซึ่งผู้ศึกษาเชื่อว่า ผู้แสดงเป็นตัวละครทั้ง 3 ดังกล่าว คงจะแต่งกายตามเชื้อชาติอย่างแน่นอน.

28. ภาพพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฉลองพระองค์ชุดชาวจีนในการแสดงแฟนซี งานฉลองขึ้นปีใหม่ ณ พระที่นั่งอัมพรสถาน

29. ภาพการแสดงละคร เรื่อง อาลีบาบา พ.ศ.2436 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว (ขณะดำรงพระอิสริยยศเป็นสมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอ เจ้าฟ้ามหาวชิราวุธ)

อย่างไรก็ตาม การแต่งกายตามเชื้อชาติของตัวละครในละครไทยก็ยังไม่แพร่หลายนัก ทั้งนี้เพราะยังไม่มีบทละครที่มีเนื้อเรื่องเกี่ยวกับต่างชาติอย่างเด่นชัด จนกระทั่งเมื่อมีละครแบบใหม่ที่เรียกว่าละครพันทางเกิดขึ้น จึงเริ่มมีการสร้างเครื่องแต่งกายละครตามเชื้อชาติของตัวละครต่าง ๆ ตามท้องเรื่อง โดยเรียกเครื่องแต่งกายลักษณะนี้ตามชื่อประเภทของละครว่า "เครื่องละครพันทาง" แม้ว่าละครพันทางจะพยายามสร้างเครื่องแต่งกายละครแสดงเชื้อชาติของตัวละครให้มีความแตกต่างกันไป แต่ถึงกระนั้น เครื่องแต่งกายพันทางของตัวละครที่เป็นท้าวพระยามหากษัตริย์ก็ยังคงมีลักษณะที่ดัดแปลงมาจากการแต่งกายแบบ "ยืนเครื่องพระ" อยู่นั่นเอง จะมีส่วนผิดแปลกไปบ้างที่ศิราภรณ์ และวิธีนุ่งผ้า หรือเครื่องประกอบอื่น ๆ เท่านั้น ตัวละครต่างชาติที่เป็นตัวเอกและมีเครื่องแต่งกายตรงตามสัญชาติ โดยมิได้ดัดแปลงมาจากเครื่องละครรำของไทย ได้แก่ ตัวละครเชื้อชาติจีน ทั้งนี้เพราะมีการแสดงงิ้วในประเทศไทยมานาน ทั้งงิ้วของจีนและงิ้วของญวน (งิ้วญวนนั้นปรากฏหลักฐานว่าเคยจัดแสดงโดยญวนทหารปืนใหญ่ ในงานสมโภชสมเด็จพระบรมโอรสาธิราชเจ้าฟ้ามหาวชิรุณหิศ ณ ศาลายุทธนาธิการ) นอกจากนี้เจ้านายบางพระองค์ก็ยังทรงมีคณะงิ้วผู้หญิงเป็นของส่วนพระองค์ด้วย เช่น กรมพระราชวังบวรในรัชกาลที่ 2 ฯลฯ (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ 2506 : 104) ฯลฯ ดังนั้นจึงนิยมนำเครื่องแต่งกายของงิ้วซึ่งงดงามอยู่แล้วนั้นมาใช้เป็นเครื่องแต่งตัวละครจีนในละครพันทาง โดยไม่มีการดัดแปลงแต่อย่างใด

ลักษณะการแต่งกายละครแบบพันทางที่ยังคงเค้าการแต่งกายแบบ "ยืนเครื่อง" นั้น มักปรากฏในตัวละครเอกฝ่ายชายมากกว่าตัวละครหญิง ดังตัวอย่างบทขับร้องประกอบการรำลงสรง-แต่งตัวของตัวละครเอกฝ่ายชายจากบทละครเรื่องต่าง ๆ ต่อไปนี้

- บทละครพันทางเรื่องพระยาแกรก บทลงสรงพระยาแกรกนี้ สุวรรณี ชลานุเคราะห์ อดีตผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป (ซึ่งได้รับการถ่ายทอดท่ารำจาก ครูสมุล ยมคุปต์ และ เจ้าจอมมารดาเขียนในรัชกาลที่ 4 ตามลำดับ) ได้กรุณาขับร้องเพลงลงสรงแขกบทร้องนี้ให้ผู้ศึกษาฟัง

- ร้องเพลงลงสรงแขก -

รดน้ำทิพย์ละอองทองลองลูบกาย คล่องเกษมเย็นสบายหายผ่อนไข้ (สร้อย)
ทรงสุคนธ์ปนทิพย์สุมาลัย ชื่นหัวใจสมถวิลสิ้นระคาย (สร้อย)
สวมสอดสนับเพลาเฉลาตา นุ่งภูษาสุวรรณเลิศเฉิดฉาย (สร้อย)

รัตพัสตร์รัดพระองค์พรรณราย พิศชายไหวยะยาบทาบชายแครง (สร้อย)
สอางค์องค์สอดทรงพระกรน้อย กรองศอสร้อยอินธนูประเสริฐแสง (สร้อย)
สายสังวาลย์นพรัตน์จรัสแดง ทับทรวงแผลงพาหุรัดจินดา (สร้อย)
ทองกรแก้วก่องทองแกม ธำมรงค์งามแอร่มหัตถา (สร้อย)
กระหมวดมุ่นเมาฬีศรีจุฬา เสียบจุฑามณีรัตนามัย (สร้อย)
ทรงปรัศว์ผัดพักตร์โสภาผุด สวมมงกุฎกองเพชรเม็ดใหญ่ (สร้อย)
ชื่นชมโสมนัสทัดดอกไม้ จับพระขรรค์สหัสไนยไคลคลา (สร้อย)

– บทละครพันทาง เรื่อง ราชาธิราช บทลงสรงแต่งตัวของพระยาน้อย

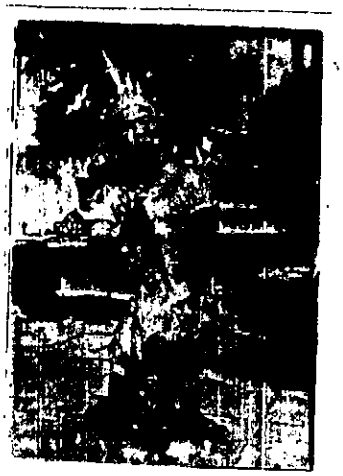
– ร้อยลงสรงมอญ –

ชำระสระสนานสำราญองค์ ทรงสุคนธาทิพย์หอมหวาน
สอดสนับเพลารัตน์ชัชวาล ทรงภูษาโอพ้ารอร่ามตา
รัตพัสตรห้อยหน้าผ้าทิพย์ เขียวขลิบแดงบำงามหนักหนา
ฉลององค์สอดสร้อยย้อยระย้า เข็มขัดเพชรลงยาค่าบุรี
ตาบทิศทับทรวงดวงกุดั่น สังวาลย์วรรณวิจิตรเรืองศรี
ทรงเครื่องประดับเกล้ามุ่นเมาลี โพกผ้าสีทับทิมพริ้มพราย

– บทละครพันทาง เรื่อง พระลอ บทลงสรงทรงเครื่องของพระลอ

ร้องลาวลงสรง รับมโหรี นางในไขท่อปทุมถวาย น้ำผอยปรอยปรายดังสายฝน ทรงแป้งร่ำน้ำอบปรบสุคนธ์ ค่อยแช่มชื่นฟื้นกมลทุรนทุราย ผจงจับสนับเพลาเพราตา ทรงภูษาสุวรรณเลิศเฉิดฉาย รัตตะพัสตร์รัดพระองค์พรรณราย พิศชายไหวยะยาบทาบชายแครง สะอางองค์สอดทรงสนอบกรู กรองศออินทร์ธนูประเสริฐแสง สร้อยสังวาลย์ตาบประดับทับทิมแดง ทับทรวงแผลงพาหุรัดจินดา ทองกรแก้วก่องทองแกม ธำมรงค์งามแอร่มหัตถา กระหมวดมุ่นเมาลีศรีจุฬา เสียบจุฑามณีรัตนามัย ทรงปรัดผัดพักตร์เพริศแพร้ว มงกุฎแก้วก่องเพชรเม็ดใหญ่ เฉลิมรัชทัดกระเจี้ยงจอมไม้ จับพระขรรค์สวมมาลัยไคลคลา ฯ 10 คำ เสมอ

(กรมพระยานราธิปประพันธ์พงศ์. 2521 : 337)



30. ภาพ อาคม สายาคม
แสดงเป็น พระร่วง เมื่อพ.ศ.2493

31. ภาพ จำเรียง พุดประดับ
แสดงเป็น นางจันทร์ เมื่อพ.ศ.2493

32. ภาพ หม่อมพร้อม วรวรรณ แสดงเป็น
สาวเครือฟ้า คณะละครปรีดาลัยจัดแสดง เมื่อพ.ศ.2452

33. ภาพ สาวเครือฟ้า วิทยาลัยนาฏศิลป
กรมศิลปากรจัดแสดง เมื่อพ.ศ.2522

ต่อมาเมื่อมีละครร้อง ละครพูด และละครประเภทอื่น ๆ เกิดขึ้น การสร้างเครื่องแต่งกายของตัวละครจึงพยายามสร้างให้เหมือนคล้ายความเป็นไปในชีวิตจริงมากขึ้นตามลำดับ แต่ในส่วนของละครรำก็ยังคงลักษณะการแต่งกายแบบยืนเครื่องอยู่ตามเดิม แม้เมื่อหลวงวิจิตรวาทาการแต่งและจัดแสดงละครประวัติศาสตร์เป็นจำนวนมาก การแต่งกายของตัวละครเป็นแบบพันทางตามเนื้อเรื่องที่นำมาจากประวัติศาสตร์ แต่ยังคงมีตัวละครบางตัว หรือในบางฉากของละครบางเรื่อง ที่มีการแต่งกายในลักษณะยืนเครื่องดังที่เป็นมาแต่เดิม เช่น การแสดงละครเรื่อง มหาเทวี เมื่อพ.ศ.2481 ผู้แสดงเป็นตัวละครสำคัญฝ่ายชายแต่งกายแบบยืนเครื่อง สวมศิราภรณ์แบบต่าง ๆ ได้แก่ชฎา ปันจุเหร็ด และหมวกทรงประพาส นอกจากนี้จากคำบอกเล่าของ สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ผู้ร่วมแสดงละครเรื่องเจ้าหญิงแสนหวี ทำให้ทราบว่า การแสดงละครเรื่องเจ้าหญิงแสนหวี เมื่อพ.ศ.2481 นั้น ในฉากที่ 2 เจ้าชายเขมรัฐเข้าเฝ้าเจ้าฟ้าแสนหวี แต่งกายแบบยืนเครื่อง ศีรษะโพกผ้า ต่อเมื่อออกแสดงฉากต่อ ๆ ไป จึงจะแต่งเครื่องพันทางแบบลำลอง (สุวรรณี ชลานุเคราะห์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา เป็นผู้สัมภาษณ์ เมื่อ 12 สิงหาคม พ.ศ.2528 ณ สถานีโทรทัศน์กองทัพบก ช่อง 5)

ในพ.ศ.2486 กรมศิลปากรได้จัดแสดงละครประวัติศาสตร์เรื่อง เกียรติศักดิ์ไทยขึ้น สุวรรณี ชลานุเคราะห์ได้เล่าว่า "ตัวละครแต่งพันทางทุกตัวมีแต่ระบำกฤดาภินิหาร เท่านั้นที่แต่งเครื่อง" (สุวรรณี ชลานุเคราะห์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา เป็นผู้สัมภาษณ์ เมื่อ 8 มกราคม พ.ศ. 2532 ณ โรงเรียนนาฏศิลปสัมพันธ์)

34. ภาพหมู่ตัวละครจากการแสดงละคร เรื่องมหาเทวี เมื่อพ.ศ.2481

35. ภาพจากการแสดงละครเรื่อง อานุภาพแห่งความเสียสละ เมื่อพ.ศ.2498

นอกจากนี้ สมัยที่ ธนิต อยู่โพธิ์ ดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากรนั้น กรมศิลปากรได้จัดการแสดงโขน และละครเป็นประจำทุกปี ในบรรดาละครที่แสดงระยะนั้น ปรากฏว่ามีบทละครเป็นจำนวนมากที่มีเนื้อเรื่องเกี่ยวกับตัวละครต่างชาติ และมีการแต่งกายแบบละครพันทาง ละครลักษณะดังกล่าวมีจำนวน 10 เรื่องได้แก่ สาวิตรี พ.ศ.2490 พระลอ พ.ศ.2491 ไกรทอง พ.ศ.2492 พระไวยแตกทัพ พ.ศ.2492 ประสันตาต่อนก (บางรอบ) พ.ศ.2493 พระร่วง พ.ศ. 2493 พระอภัยมณีพบนางละเวง พ.ศ.2495 สมิงพระรามอาสา พ.ศ.2495 พลายเพชรพลายบัวออกศึก พ.ศ.2498 และ พญาผานอง พ.ศ.2501 ในช่วงพ.ศ.2498 – พ.ศ.2500 รัฐบาลภายใต้การนำของจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ นายกรัฐมนตรีมีบัญชาให้ตัวละครสำคัญในการแสดงละครของกรมศิลปากรสวมรองเท้าในขณะแสดง ด้วยเหตุนี้ การแต่งกายแบบยืนเครื่องพระนางในสมัยนั้นจึงมีรองเท้าปลายงอนเป็นส่วนประกอบของเครื่องแต่งกายอีกชิ้นหนึ่งด้วย

36. ภาพการแสดงละคร เรื่องสาวิตรี พ.ศ.2490 สุวรรณี ชลานุเคราะห์ (ศรีบุณยรัตน์) แสดงเป็นสัตยวาน ลัดดา สุวรรณปิฎก แสดงเป็น สาวิตรี

37. ภาพละครตอน พระอภัยมณีพบนางละเวง พ.ศ.2495 อาคม สายาคม แสดงเป็น พระอภัยมณี สุวรรณี ชลานุเคราะห์ แสดงเป็น นางละเวง

38. ภาพการแสดงละครเรื่อง รถเสน พ.ศ.2500 ผู้แสดงแต่งกายยืนเครื่อง สวมรองเท้าปลายงอน

39. ภาพการแสดงละคร เรื่องพญาผานอง พ.ศ.2501 นางอั้วสิม กับ ไสยศ

ต่อมาในพ.ศ.2511 กรมศิลปากรได้ศึกษาค้นคว้าเรื่องการแต่งกายของไทยในอดีต รวมทั้งจัดแสดงเครื่องแต่งกายตามสมัยประวัติศาสตร์และโบราณคดีขึ้น ณ ศาลาสำราญมุขมาตย์ ภายในพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ เพื่อร่วมงานฉลองครอบครอบ 20 ปี ของสภาการพิพิธภัณฑ์ระหว่างชาติ ในการนั้นได้จัดพิมพ์หนังสือสมุดภาพแสดงเครื่องแต่งกายตามสมัยประวัติศาสตร์และโบราณคดี เผยแพร่ด้วย ซึ่งเป็นสาเหตุให้การแสดงละครในระยะหลังจากนั้นมา เริ่มให้ความสนใจเรื่องความถูกต้องตามสมัยประวัติศาสตร์มากขึ้นกว่าเดิม ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดได้แก่ การแสดงของกรมศิลปากร ทั้งที่เป็นการแสดงประกอบแสงเสียง ณ อุทธยานประวัติศาสตร์ต่างๆ และการแสดงละครในระยะหลัง เช่น ละครเรื่องศึกเก้าทัพ พ.ศ.2520 สามัคคีเภท พ.ศ.2520 ราชาธิราชตอน สัจจะสมิงนครอินทร์ พ.ศ.2523 พ่อขุนกรุงสุโขทัย พ.ศ.2526 อาบูหะซัน พ.ศ. 2530 และ ผู้ชนะสิบทิศ ซึ่งเริ่มจัดแสดงตั้งแต่พ.ศ.2529-ปัจจุบันนี้ อย่างไรก็ตามแม้ว่าผู้จัดละครจะพยายามค้นคว้าและออกแบบเครื่องแต่งกายละครแบบพันทางให้มีความถูกต้อง ตรงตามยุคสมัยและเชื้อชาติของตัวละคร ตลอดจนพยายามหลีกเลี่ยงการแต่งกายแบบยืนเครื่องให้มากที่สุดเท่าที่จะทำได้ แต่ในบางกรณีก็มีความจำเป็นต้องอนุโลมให้มีลักษณะเป็นแบบละคร เพื่อรักษาบัญญัตินิยมที่ปฏิบัติกันสืบมา และเพื่อความสะดวกในการจัดการแสดงละครด้วย ดังที่ เสรี หวังในธรรม ได้แสดงทรรศนะในเรื่องเครื่องแต่งกายละครไว้ว่า "ทำละครไม่ได้เพราะรอบคอบกันเกินไปในเรื่องการแต่งกาย เช่นจะแสดงละครประวัติศาสตร์สมัยใด ก็พยายามจะแต่งกายให้เหมือนสมัยนั้น ทำให้ละครล้มไปมาก" (การบรรยายประกอบการสาธิตนาฏยาภรณ์ ในรายการสาธิตดนตรีไทยและนาฏศิลป์ของเสรี หวังในธรรม ณ ศูนย์สังคีตศิลป์ เมื่อ 21 กันยายน พ.ศ.2522)

สำหรับละครดึกดำบรรพ์ซึ่งเกิดขึ้นในช่วงเวลาไล่เลี่ยกับละครพันทางนั้น เป็นละครรำแบบใหม่ ที่มีการเปลี่ยนแปลงด้านเครื่องแต่งกายละครแต่เพียงเล็กน้อย กล่าวคือ ตัวละครยังคงแต่งกายแบบยืนเครื่องพระ-นาง เหมือนละครรำแบบเดิม แต่เนื่องจากการแสดงละครดึกดำบรรพ์นั้นตัวละครต้องร้องเอง จึงทำให้มีการแก้ไขศิราภรณ์ของตัวละคร 2 ตัว ได้แก่ เจ้าเงาะ ในเรื่องสังข์ทอง และนางศูรปนขา ในเรื่องรามเกียรติ์ โดยใช้ศิลปการแต่งหน้าแทนการสวมศีรษะโขนเพื่อให้ตัวละครขับร้องได้สะดวก (วิธีการดังกล่าวนี้มีอิทธิพลถึงการประดิษฐ์ศีรษะโขนแบบ "เปิดหน้า" ที่เกิดขึ้นในสมัยรัชการที่ 6 ต่อมา) มีตัวละครจากบทละครดึกดำบรรพ์เพียงตัวเดียวที่ยังคง

สวมศีรษะโขนปิดหน้า มีผู้อื่นพากย์-เจรจา และขับร้องแทน คือกรุงพาน จากเรื่องอุณรุท ตอน กรุงพานชมทวีป (ส่วนการแสดงประเภทอื่นที่ต้องสวมศีรษะโขนปิดหน้าและตัวละครจะต้องขับร้อง-เจรจา บทเองนั้น มักจะใช้วิธีสวมศีรษะโขนครอบไว้บนศีรษะเปิดให้เห็นหน้าผู้แสดง ได้แก่ การแสดงละครนอก ละครชาตรี โขนสด และตัวตลกในการแสดงโขน รวมทั้งผู้ทำหน้าที่เป็นประธานประกอบพิธีไหว้ครูโขน และละครด้วย)

40. ภาพ ตลกโขน ยักษ์ - ลิง แสดงการสวมศีรษะโขนครอบเหนือหน้าผาก

41. ภาพ พระคเณศร - ปรสุราม แสดงลักษณะการสวมศีรษะโขนปิดหน้า (พระคเณศร) และการสวมศีรษะโขนแบบเปิดหน้า ใช้การแต่งหน้าประกอบ (ปรสุราม) ตามแนวพระราชดำริ ของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว

42. ภาพฝีพระหัตถ์สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงออกแบบการแต่งกายนางยักษินี (อาจจะเป็นนางศูรปนขา หรือนางอดูรปิศาจ) ถวายสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพพร้อมกับประธานอธิบายวิธีแต่งไว้ดังสำเนาลายพระหัตถ์ต่อไปนี้

ท่าพระ 11 ธันว 66

กราบทูลทราบฝ่าพระบาท

ขอถวายรูปยักษินี คิดว่าทำเป็นน่ากาก ฉเพาะเพียงคิ้วแลตา คาดเข้าอย่างแว่นตาคนขับรถยนต์ ทำแต่แม่ตาเจาะทลุ ลูกตานั้นใช้ลูกตาเดิม หนวดทำอันหนึ่งต่างหากคีบจมูกก็ได้ ติดปลาสเตอร์ก็ได้

อนึ่ง ควรจะให้เตรียมผ้าเพลาะเข้าไปคนละผืน เผื่อหนาวจะได้ห่ม

ควรมิควรแล้วแต่จะโปรส

(นริศ)

43. ภาพ เครื่องแต่งกายตัวละคร ของ คณะละครบรรทมสินธุ์ จากละครดึกดำบรรพ์ ชุด ศูรปนขาหึง

ในชั้นหลังต่อมา เมื่อมีผู้นำบทละครดึกดำบรรพ์พระนิพนธ์ สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ หรือบทละครดึกดำบรรพ์ของผู้อื่นมาจัดแสดง การแสดงทุกครั้งก็ยังคงรักษารูปแบบการแต่งกายในลักษณะยืนเครื่องอยู่ตามเดิม จนกระทั่ง ในพ.ศ.2511 เมื่อสมภพ จันทรประภา แต่งบทละครดึกดำบรรพ์ เรื่องนางเสือง ให้จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยจัดแสดง สมภพ จันทรประภา จึงได้กำหนดให้ละครดึกดำบรรพ์ของตนเอง ใช้เครื่องแต่งกายตัวละครแบบ "พันทาง" และคงใช้วิธีการแต่งกายดังกล่าวกับการแสดงละครดึกดำบรรพ์อีกเป็นจำนวนมาก การแต่งกายแบบ "พันทาง" ที่ปรากฏในการแสดงละครดึกดำบรรพ์ของสมภพ จันทรประภา ไม่ใช่การแต่งกายแบบพันทางที่มีเค้าของการแต่งกายแบบยืนเครื่องติดอยู่ แต่เป็นการแต่งกายที่พยายามให้ใกล้เคียงกับยุคสมัยและเชื้อชาติของตัวละคร ทั้งนี้เพราะ "เรื่องที่เล่นเป็นเรื่องอิงประวัติศาสตร์ เครื่องแต่งกายช่วยให้เห็นจริงขึ้นได้มาก และยิ่งมีฉากรองรับแบบละครดึกดำบรรพ์ยิ่งจำเป็นมากขึ้น" (สมภพ จันทรประภา.

2526 : 5) จากการสัมภาษณ์ ศุภชัย สิทธิเลิศ ได้ทราบว่า "การแต่งกายของตัวละครนั้น ไม่มีกำหนดแน่นอน แม้ละครเรื่องเดียวกัน ถ้าแสดงซ้ำครั้งที่ 2 ก็อาจจะเปลี่ยนไปขึ้นอยู่กับความเหมาะสมกับสถานที่ และผู้แสดง" (ศุภชัย สิทธิเลิศ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา เป็นผู้สัมภาษณ์ เมื่อ 11 พฤศจิกายน พ.ศ.2530 ณ หอวชิราวุธานุสรณ์)

สมภพ จันทรประภา ได้ศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับเรื่องเครื่องแต่งกายของไทย สมัยอยุธยา และเขียนขึ้นเป็นเอกสารทางวิชาการ ชื่อ อยุธยาอาภรณ์ เพื่อเป็นข้อมูลในการสร้างเครื่องแต่งกายตัวละครให้ถูกต้อง ดังที่สมภพ จันทรประภา ชี้แจงถึงมูลเหตุที่เขียน อยุธยาอาภรณ์ ว่า "ถ้าละครที่สร้างขึ้นเป็นแบบละครทั้งหลายที่เรียกกันว่า "ยืนเครื่อง" ก็คงไม่มีธุระที่จะต้องทำ แต่ละครที่สร้างขึ้น เป็นละครแบบ "ดึกดำบรรพ์" ของ เจ้าพระยาเทเวศรวงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว.หลานกุญชร) ผสมกับละครแบบ "พันทาง" ของ เจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง (เพ็ง เพ็ญกุล) (สมภพ จันทรประภา. 2626 :4)

แม้ว่าสมภพ จันทรประภาจะค้นคว้าเรื่องเครื่องแต่งกายของตัวละครเชื้อชาติต่าง ๆ ก่อนการทำละครทุกครั้ง แต่สมภพ จันทรประภาก็ได้กล่าวออกตัวอยู่เสมอว่า "เครื่องแต่งตัวที่นำมาใช้นี้ ใช้เพื่อประโยชน์ในการแสดงละครเท่านั้น ไม่ใช่หลักฐานทางประวัติศาสตร์หรือโบราณคดี (สมภพ จันทรประภา. 2522 : 228)

44 - 45 ภาพ เครื่องแต่งกายตัวละคร จากการแสดงละครเรื่อง นางเสือง พ.ศ.2511

46. ภาพการแต่งกายตัวละครแบบอินเดีย 47. ภาพการแต่งกายตัวละคร แบบบาหลี
จากการแสดงละครเรื่อง ศรีธรรมาโศกราช พ.ศ.2513

48. ภาพการแต่งกายแบบไทยน่านเจ้า 49. ภาพการแต่งกายแบบไทยสมัยอยุธยา
จากการแสดงละครเรื่อง ชีสิน พ.ศ.2516 จากการแสดงละครเรื่อง สมเด็จพระสุริโยทัย
พ.ศ.2520

ผู้ชมทั่วไป และสื่อมวลชนหลายกลุ่มเมื่อได้ชมละครดึกดำบรรพ์ของ สมภพ จันทรประภา แล้ว มักจะแสดงทรรศนะไปในทางเดียวกันว่า ละครดึกดำบรรพ์ของ สมภพ จันทรประภามีเครื่อง

แต่งกายที่งดงาม เช่น บทความเรื่อง "ขอปรบมือให้ละครดึกดำบรรพ์ เรื่องนางเสือง" มีข้อความตอนหนึ่งว่า "ในด้านเครื่องแต่งกายและฉากก็น่าจะให้คะแนนเต็ม" (สารประชาชน 2511 : 1) และบทความเรื่อง "วัฒนธรรมกรมศิลป์" ผู้เขียนได้แสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับละครดึกดำบรรพ์ของ สมภพ จันทรประภา ในเชิงลบหลายประการ แต่มีข้อความตอนหนึ่งกล่าวว่า "คุณสมภพไปเด่นตรงประณีตกับเครื่องแต่งกายของตัวละคร" (อาทิตย์ 2520 : 39) ฯลฯ

ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ ได้เคยกล่าวถึงทรรศนะของบุคคลบางคนที่มีต่อการแสดงละครดึกดำบรรพ์ของ สมภพ จันทรประภา ในด้านเครื่องแต่งกายตัวละครว่า "มีผู้แย้งว่าละครเรื่องนางเสืองนั้น เรียกว่าละครดึกดำบรรพ์ไม่ได้ เพราะตัวละครไม่ได้แต่ง "ยืนเครื่อง" (ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ. 2522 : 163) และนอกจากนี้ การที่สมภพ จันทรประภา พยายามจัดสร้างเครื่องแต่งกายตัวละครให้มีความใกล้เคียงกับยุคสมัยของเรื่องที่จัดแสดงอย่างสมจริงสมจังนั้น จึงปรากฏว่า ในการแสดงละครดึกดำบรรพ์หลายเรื่อง มีตัวละครชายแต่งเครื่องละครแบบไม่ใส่เสื้อ และตัวละครหญิงใส่เสื้อแบบเนื้อเพื่อแสดงให้เห็นว่าบุคคลในสมัยประวัติศาสตร์ยุคนั้นไม่สวมเสื้อ ซึ่งลักษณะการแต่งกายละครเช่นนี้เองที่ทำให้สุรชัย เครือประดับ กล่าวว่า "ขอยกการแต่งตัวแบบเปลือยอกยกไหล่เช่นนี้ไว้เป็นสมบัติเฉพาะทางศิลปะของละครแบบนายสมภพโดยเฉพาะ" (สุรชัย เครือประดับ 2513)

มูลเหตุที่สมภพ จันทรประภา กำหนดให้เครื่องแต่งกายละครในการแสดงละครดึกดำบรรพ์ของตนเป็นเครื่องแต่งกายละครแบบพันทาง มิใช่เครื่องแต่งกายในลักษณะยืนเครื่องนั้น สมภพ จันทรประภา ได้ชี้แจงไว้ ในการบรรยายเรื่อง ละครมิใช่ของเล่น ว่า "ผมทราบจากท่านหญิงพิไลเลขา ท่านรับสั่งไว้ว่า ตอนปลาย สมเด็จกรมพระยานริศฯ ท่านรับสั่งว่า ถ้าเล่นอีก ท่านไม่ให้แต่งตัวอย่างนั้นหรอก ท่านก็เลยให้ท่านหญิงพูนฯ ลองทรงแต่งเป็นนางค่อม เครื่องดอกไม้ใช้ดอกไม้สดประดับประดา ไม่ใช้กระบังหน้า และห่มผ้าสองชาย" (สมภพ จันทรประภา. 2522 : 266) นอกจากนี้ ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ ยังได้กล่าวอธิบายในทำนองเดียวกันนี้ว่า "สมเด็จทรงประพันธ์เรื่องเวสสันดรค้างไว้ ถ้าเอาออกโรงอาจไม่ให้แต่งเหมือนละครแบบเดิมก็ได้ (บุญเหลือ เทพยสุวรรณ. 2513 : 5) จากคำยืนยันของท่านผู้รู้ทั้งสองท่าน ผู้ใกล้ชิดกับสมเด็จ ฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทำให้สามารถอนุมานได้ว่าหากสมเด็จฯ ยังทรงอำนวยการ

แสดงละครดึกดำบรรพ์ต่อไปแล้ว ลักษณะหนึ่งของการแสดงละครที่เชื่อได้ว่ามีแนวโน้มที่จะแก้ไขเปลี่ยนไปคือการแต่งกายของตัวละคร จะเปลี่ยนแปลงจากการแต่งกายแบบยืนเครื่องมาเป็นแบบที่ใกล้เคียงกับพื้นภูมิของตัวละครมากขึ้น ทั้งนี้เพื่อให้เกิดความสมจริงในการแสดง บทละครดึกดำบรรพ์ที่ทรงพระนิพนธ์ไว้ ก็มีหลายเรื่องที่สามารถนำมาจัดแสดงโดยให้ตัวละครแต่งกายแบบพันทางได้ เช่น เรื่องอิเหนา และเรื่องขุนช้าง ขุนแผน ฯลฯ

อย่างไรก็ตาม ไม่ใช่กฎปฏิบัติตายตัวว่า ละครดึกดำบรรพ์ของสมภพ จันทรประภา จะใช้เครื่องแต่งกายแบบพันทาง ไม่ใช้เครื่องแต่งกายละครแบบยืนเครื่องเลย ดังจะเห็นได้ว่าเมื่อเนื้อหาของบทละครมีความเกี่ยวข้องกับตัวละครที่จำเป็นต้องแต่งกายยืนเครื่อง สมภพ จันทรประภา ก็จะให้ผู้แสดงแต่งกายยืนเครื่องตามความเป็นไปของเนื้อเรื่อง จะเห็นได้จากการแสดงละครดึกดำบรรพ์เรื่อง ศรีธรรมาโศกราช ของ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เมื่อพ.ศ.2513 และ การแสดงละครเรื่องเดียวกันนี้ของกรมศิลปากร เมื่อพ.ศ.2515 ผู้แสดงสำคัญฝ่ายตามพรลิงค์ และผู้แสดงรำซัดชาตรี ล้วนแต่แต่งกายแบบยืนเครื่องละครชาตรี ทั้งตัวพระและตัวนาง

50. ภาพการแต่งกายแบบยืนเครื่องละครชาตรี จากการแสดงละครเรื่อง ศรีธรรมาโศกราช พ.ศ.2515

สรุปได้ว่า การที่กำหนดให้ละครดึกดำบรรพ์ ของสมภพ จันทรประภา แต่งกายด้วยเครื่องแต่งกายแบบพันทาง ที่พยายามให้ถูกต้องตามเชื้อชาติของตัวละคร และยุคสมัยของเนื้อเรื่องนั้น เนื่องมาจากเหตุผล 2 ประการ คือ

ประการที่ 1 เนื้อเรื่องเป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในประวัติศาสตร์ ซึ่งสามารถสืบค้นได้

และบางเรื่อง เป็นเรื่องที่รู้ยุคสมัยแน่นอน ดังนั้นจึงสามารถจัดสร้างเครื่องแต่งกายได้อย่างสะดวก และ สมภพ จันทรประภา เป็นผู้ที่สนใจค้นคว้าเกี่ยวกับเรื่องการแต่งกายของคนไทยสมัยต่างๆ อย่างลึกซึ้ง ดังจะเห็นได้จากผลงานทางวิชาการ เรื่อง อยุธยาอาภรณ์ นอกจากนี้จากการศึกษาบทละครดึกดำบรรพ์ของ สมภพ จันทรประภา เฉพาะที่มีที่มาจากประวัติศาสตร์ไทย พบว่ายุคสมัยที่ผู้แต่งนำมาเป็นเค้าในการผูกเป็นเรื่องราวนั้น ส่วนใหญ่เป็นเหตุการณ์ในสมัยอยุธยา ดังนั้นจึงไม่เป็นการยากที่ผู้แต่งจะนำความรู้ทางด้านการแต่งกายของคนไทย มาเป็นแนวทางจัดสร้างเครื่องแต่งกายของตัวละคร

ประการที่ 2 เพื่อมิให้เกิดความขัดแย้งระหว่างเครื่องแต่งกายละคร กับ ฉากที่รองรับซึ่งจัดสร้างตามท้องเรื่อง และศิลปประจำชาติที่ปรากฏในเรื่อง ดังนั้นจึงจำเป็นต้องจัดสร้างเครื่องแต่งกายให้เป็นไปในทำนองเดียวกันด้วย

จากการศึกษาบทละครดึกดำบรรพ์ทั้ง 30 เรื่อง เห็นได้ว่ามีบทละครเป็นจำนวนมากที่ประกอบด้วยตัวละครหลายเชื้อชาติ ดังนั้นจึงมีความจำเป็นอย่างยิ่ง ที่จะต้องใช้เครื่องแต่งกายละครแบบพันทาง เพื่อจำแนกให้เห็นความแตกต่างของเชื้อชาติตัวละครได้อย่างชัดเจน และโดยเฉพาะบทละครที่มีที่มาจากวรรณกรรมต่างชาติ เช่น เรื่อง <u>ตรอยกำศรวล</u> นั้น ผู้แต่งมิได้เจตนาที่จะปรับเปลี่ยนเนื้อหา เรื่องราวของต่างชาติ ให้มามีความใกล้เคียงกับบริบททางสังคมของไทย ดังเช่นที่พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ทรงแปลงเปลี่ยนพงศาวดารชวา เรื่องอิเหนาให้กลายเป็นบทละครรำที่สะท้อนฉายให้เห็นสภาพการณ์ทางสังคมร่วมสมัยที่แต่ง ด้วยเหตุนี้เอง การแสดงละครดึกดำบรรพ์ของ สมภพ จันทรประภา เรื่องที่มีที่มาจากต่างชาติ จึงไม่สามารถให้ตัวละครแต่งกายยืนเครื่องแบบละครรำของไทยได้ แต่จำเป็นที่จะต้องแต่งกายตัวละครด้วยเครื่องแต่งกายแบบละครพันทาง ที่พยายามลอกเลียน จำลองแบบให้เหมือนคล้าย และใกล้เคียงกับเรื่องราวและยุคสมัย ของเรื่องที่จัดแสดงให้มากที่สุด

4. <u>ฉาก</u>

อิทธิพลของอารยธรรมตะวันตกที่แพร่กระจายเข้ามาในประเทศไทยนั้น มีผลกระทบทำให้การแสดงละครไทยเริ่มให้ความสนใจกับการจัดฉากประกอบการแสดงเกิดขึ้น นับตั้งแต่การแสดงละครพูด และการแสดง Tableaux vivantes ในสมัยรัชการที่ 5 เป็นต้นมา แต่อิทธิพลดังกล่าว

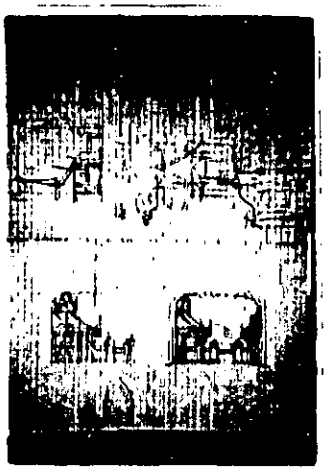
ไม่สามารถจะแปรเปลี่ยนแบบแผนการแสดงละครรำที่มีมาแต่เดิมได้ การแสดงละครชาตรี ละครนอก ละครใน และโขน ยังคงดำเนินตามรูปแบบเดิมต่อมาอีกไม่นานหลายทศวรรษ จึงได้เปลี่ยนแปลง มีการจัดสร้างฉากประกอบการแสดงขึ้น มัทนี รัตนิน ได้แสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับการที่ละครรำของไทยไม่ใช้ฉากประกอบการแสดงว่า

> ความสำคัญของนาฏศิลป์และละครอยู่ที่การแสดง มิใช่อยู่ที่ฉาก การที่ใช้ฉากเป็นเครื่องกลบเกลื่อนข้อบกพร่องและความด้อยคุณภาพของการแสดงนั้นเป็นการกระทำที่ผิดหลักศิลปะอย่างสิ้นเชิง การใช้ฉากเหมือนจริงมากเกินไปก็เป็นการทำลายจินตนาการของผู้ชมเช่นกัน นาฏศิลป์ไทยในอดีตกลับทันสมัยกว่านาฏศิลป์ปัจจุบันในด้านที่ไม่ใช้ฉากหรือใช้ฉากให้น้อยที่สุดเพียงเพื่อแนะให้รู้ว่าเป็นสถานที่ใดเท่านั้น
>
> (มัทนี รัตนิน 2522 : 193)

ตามทรรศนะของผู้ศึกษานั้น มีความเห็นว่า เหตุที่ละครรำของไทยแต่เดิมไม่ใช้ฉากประกอบการแสดงนั้น เนื่องมาจากการแสดงละครในช่วงเวลานั้นไม่มีโรงละครที่ปลูกสร้างขึ้นอย่างมีมาตรฐาน คณะละครส่วนใหญ่มีลักษณะเป็น "ละครเร่" เดินทางไปแสดงตามที่ต่าง ๆ ไม่มีโรงละครเป็นหลักแหล่ง อาศัยโรงยกพื้นที่มีอยู่บริเวณวัด โรงหวย หรือ บ่อน เป็นที่จัดการแสดง ผู้ชมก็สนใจในกระบวนรำที่งดงามและความหรรษาที่จะได้รับจากการแสดงมากว่าจะให้ความสนใจเรื่องฉากประกอบการแสดง และแม้ว่าจะมีคณะใดคิดจะสร้างฉากประกอบการแสดงก็คงจะต้องลงทุนมากเพราะต้องจ้างช่างฝีมือมาออกแบบฉาก และสร้างฉาก ตลอดจนต้องสิ้นเปลืองค่าขนย้ายในเวลาที่คณะละครจะสัญจรไปแสดงตามที่ต่างๆอีกด้วย ส่วนละครของหลวงแม้ว่าจะไม่ประสบปัญหาด้าน การเงิน และการจัดสร้างฉากเช่นละครของคณะละครข้างนอก แต่ผู้แสดงละครหลวง ล้วนเป็นนางในราชสำนัก ผู้แสดงบางท่านมีพระยศสูง การแสดงมักจะจัดแสดงเฉพาะบริเวณพระราชฐานชั้นใน ดังนั้น ถ้าอนุญาตให้ช่างเขียน ช่างไม้ ผู้ชายเข้าไปจัดสร้างฉากประกอบการแสดง และทำหน้าที่เปลี่ยนฉากระหว่างการแสดง ก็จะเป็นการไม่สมควร

ก่อนที่คณะละครดึกดำบรรพ์จะเกิดขึ้น คณะละครเจ้าพระยาเทเวศร์ จัดแสดงเฉพาะแต่ละครใน โขนผู้หญิง และละครนอก ทั้งในลักษณะของงานหา (จ้างไปแสดงที่อื่น) และแสดงบนโรงละครในวังบ้านหม้อ (ด้านถนนบ้านหม้อ) โรงละครมีลักษณะเป็นเวทียกพื้น มีที่ดู 3 ด้าน

จนกระทั่งเมื่อเจ้าพระยาเทเวศร์ฯ ร่วมมือกับสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ปรับปรุงละครรำแบบใหม่ขึ้น จึงสร้างโรงละครแบบฝรั่งขึ้นภายในวัง ริมถนนอัษฎางค์ เรียกกันว่า "โรงบน" และเรียกโรงละครเก่าว่า "โรงล่าง" เนื่องจากสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศานุวัดติวงศ์ทรงมีความชำนาญทางศิลปและการช่าง จึงทรงเป็นผู้ออกแบบกรอบหน้าเวทีโรงละคร ส่วนแบบแปลนโรงละครนั้นจำลองมาจาก King's Theatre กรุงลอนดอน นอกจากนี้ยังทรงออกแบบฉากร่างและควบคุมการจัดสร้างฉากประกอบการแสดงละครดึกดำบรรพ์ด้วย ละครรำของไทยจึงเริ่มมีฉากประกอบการแสดงนับแต่บัดนั้นเป็นต้นมา



51. ภาพแบบร่างฉากประกอบการแสดงละครดึกดำบรรพ์เรื่อง คาวี ฝีพระหัตถ์ สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์

ต่อมา ในสมัยรัชกาลที่ 6 พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงสนพระทัยในด้านการละคร จึงเกิดมีการแสดงละครประเภทต่างๆเป็นจำนวนมาก ผู้จัดสร้างฉากละครหลวงในรัชสมัย คือ หลวงเทพลักษณ์เลขา ศิษย์ของพระยาอนุศาสน์จิตรกร (โหมด ว่องสวัสดิ์ ผู้อภิปราย ในรายการ "การทำฉากละคร" รายการครั้งที่ 264 เมื่อ 9 พฤศจิกายน พ.ศ.2527 ณ ศูนย์สังคีตศิลป์)

52. ภาพการแสดงละครเรื่อง พระร่วง แบบมีฉากประกอบการแสดง ในสมัยรัชกาลที่ 6 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงแสดงเป็น นายมั่นปืนยาว

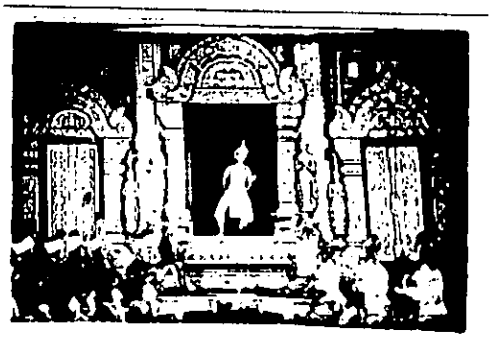
เมื่อกรมศิลปากรเริ่มจัดการแสดงละครสู่สายตาสาธารณชน นับตั้งแต่หลวงวิจิตรวาทการดำรงตำแหน่งอธิบดี เรื่อยมาจนถึงสมัยของธนิต อยู่โพธิ์นั้น ฉากโขน และละครส่วนใหญ่ที่กรมศิลปากรจัดแสดง ล้วนเป็นผลงานมาจากฝีมือของ โหมด วงสวัสดิ์ทั้งสิ้น ฉากละครของโหมด วงสวัสดิ์ ที่มีชื่อเสียงและได้รับการกล่าวถึงเสมอ ได้แก่ ฉากไฟไหม้กรุงลงกา ในการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอนหนุมานเผาลงกา ฉากที่ฝังพระศพพระเจ้ากรุงธนบุรี (ทำเป็นตึกแถวมีห้องเล็ก ๆ เมื่อชักธงขึ้นจึงเห็นตัวละครเด็ก ๆ รำอยู่ในแต่ละห้อง และกระเช้าขนาดใหญ่มีเด็กไทย-จีนกว่า 40 คน นั่งในกระเช้า) ในการแสดงเรื่อง พระเจ้ากรุงธนฯ ฉากใต้น้ำ ในการแสดงละครเรื่องไกรทอง และฉากโขนตอนต่างๆ ที่ใช้ลวดลายไทยทั้งหมด ไม่ว่าจะเป็นอาคารสถาน หรือ ต้นไม้

53 – 54 ภาพ ฉากประกอบการแสดงโขน ตอนหนุมานอาสา พ.ศ. 2495

นอกจากนั้น โหมด ว่องสวัสดิ์ยังได้สร้างฉากประกอบการแสดงละครพันทางอีกหลายเรื่อง เช่น เรื่องราชาธิราช ขุนช้าง-ขุนแผน และพญาผานอง ฯลฯ เมื่อเนื้อเรื่องละครเกี่ยวข้องกับเชื้อชาติใด โหมด ว่องสวัสดิ์ ก็จะนำศิลปะของชาตินั้นๆ มาเป็นต้นแบบในการสร้างฉากละคร เพื่อให้มีความกลมกลืนกับเนื้อเรื่อง และเครื่องแต่งกายของตัวละคร ดังตัวอย่างจากภาพต่อไปนี้

55. ภาพฉากศิลปะขอม
จากการแสดงละครรำเรื่อง พระร่วง
พ.ศ.2493

56. ภาพ ฉากศิลปะพม่า
จากการแสดงละครตอน สมิงพระรามอาสา
พ.ศ.2495



57. ภาพฉากศิลปะลาว
จากการแสดงละคร ตอนพลายเพชรพลายบัวออกศึก
พ.ศ.2496

58. ภาพฉากศิลปะล้านนา
จากการแสดงละครเรื่อง
อานุภาพแห่งความเสียสละ พ.ศ.2498

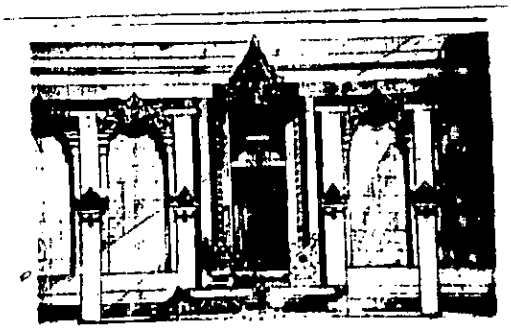
เมื่อสมภพ จันทรประภา จัดแสดงละครดึกดำบรรพ์ขึ้นในพ.ศ.2511 มีผู้แสดงทรรศนะวิพากย์รูปแบบการแสดง ตลอดจนความสามารถของผู้แสดงแตกต่างกันไปทั้งในทางบวกและทางลบ ในเรื่องเครื่องแต่งกาย ซึ่งเป็นที่ยอมรับกันว่ามีความงดงามและใกล้เคียงกับยุคสมัยของเนื้อเรื่องที่จัดแสดง ก็ยังมีผู้แสดงความเห็นว่าไม่เหมาะสมกับการแสดงละครดึกดำบรรพ์ สิ่งเดียวที่ปรากฏในการแสดงละครดึกดำบรรพ์ของสมภพ จันทรประภา และได้รับคำชมเชยเสมอมา ได้แก่ เรื่องฉากประกอบการแสดง (โดยเฉพาะละครดึกดำบรรพ์ประเภทที่จัดแสดงบนเวที)

ผู้ชมส่วนใหญ่ที่ได้ชมละครดึกดำบรรพ์ของ สมภพ จันทรประภา ที่จัดแสดงบนเวที มักมีความเห็นเป็นไปในทำนองเดียวกันว่าฉากประกอบการแสดงละครงดงามมาก แต่สุรชัย เครือประดับ ผู้ซึ่งแสดงทรรศนะคัดค้านอย่างรุนแรงว่า ละครดึกดำบรรพ์ของสมภพ จันทรประภา ไม่ควรเรียกว่าละครดึกดำบรรพ์ ได้กล่าวถึงฉากละครดึกดำบรรพ์เรื่อง ศรีธรรมาโศกราช ในเชิงลบว่า "แม้ศรีธรรมาโศกราชจะยึดหลักแรกคือความเป็นละครอันมีฉากงามตระการตาไว้ได้เป็นอย่างดี แต่เพราะผู้อำนวยการแสดงยังขาดองค์คุณแห่งความรู้และความจัดเจนในด้านการละคร ฉากทุกฉากในละครเรื่องศรีธรรมาโศกราช จึงวิจิตรตระการตาจนเกินไป (สุรชัย เครือประดับ 2513) ซึ่งนับเป็นหลักฐานเพียงชิ้นเดียวที่ค้นพบว่ามีผู้แสดงทรรศนะต่างกับผู้อื่นในเรื่องฉากละครดึกดำบรรพ์ของ สมภพ จันทรประภา

จากการศึกษารายละเอียดของบทละครดึกดำบรรพ์ทั้ง 30 เรื่อง พบว่าสมภพ จันทรประภา ไม่ได้อธิบายรายละเอียดของฉากไว้แต่อย่างใด เพียงบอกให้ทราบว่า เหตุการณ์ตอนนั้นเกิดขึ้นที่ใดเท่านั้น ตัวอย่างเช่น สนามรบหน้าเมือง ท้องพระโรงเชียงใหม่ ลานหน้าวัดพระธาตุ อุทยานนครธม ฯลฯ สมภพ จันทรประภาได้ชี้แจงไว้ในคำนำสูจิบัตรละครเรื่องศรีธรรมาโศกราช ถึงเรื่องฉากละคร ว่า "การกำกับศิลป คือ ฉาก และเครื่องแต่งกายก็ดี ไม่มีกฎตายตัวบังคับว่าต้องทำดังนั้นดังนี้ สุดแต่ผู้อำนวยการ ผู้กำกับการแสดง ผู้กำกับศิลปของแต่ละโรงจะเห็นงาม" (สมภพ จันทรประภา ศรีธรรมาโศกราช : 1-2) สำหรับบทละครดึกดำบรรพ์ประเภทที่แต่งขึ้นเพื่อจัดแสดงทางโทรทัศน์นั้น เจ้าหน้าที่ฝ่ายฉากของสถานีโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหม จะเป็นผู้จัดฉากให้ โดย สมภพ จันทรประภา และ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ผู้ร่วมงาน จะเป็นผู้ให้คำแนะนำและบอกถึงความประสงค์ แต่ส่วนใหญ่แล้วเป็นไปตามความเห็นของเจ้าหน้าที่ของทางสถานีโทรทัศน์ ส่วนบทละครดึกดำบรรพ์ ประเภทที่แต่งขึ้นเพื่อจัดแสดงบนเวทีนั้น จะพิถีพิถันในเรื่องการจัดสร้างฉากมาก โดยจะมีผู้ออกแบบฉากแต่ละฉากในบทละคร

แต่ละเรื่อง และส่งให้เจ้าหน้าที่ฝ่ายฉากดำเนินการจัดสร้างตามแบบฉากที่ออกแบบไว้ ผู้ออกแบบฉากแต่ละท่านล้วนเป็นผู้มีความรู้ทางศิลปะ และการละคร เช่น ไข่มุก ชูโต ออกแบบฉากละครเรื่อง สมเด็จพระสุริโยทัย สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ออกแบบฉากละครเรื่อง ศรีธรรมาโศกราช และ ชีสิน ฯลฯ

59. ภาพแบบต้นร่างฉากปราสาท จากบทละครเรื่อง นางเสือง



60. ภาพแบบต้นร่างฉากท้องพระโรงศรีวิชัย จากบทละครเรื่อง ศรีธรรมาโศกราช

จากการที่ผู้ศึกษาติดตามชมการแสดงละครดึกดำบรรพ์ของ สมภพ จันทรประภา ที่จัดแสดง ณ โรงละครแห่งชาติ มาอย่างสม่ำเสมอ ทำให้เห็นว่า ฉากประกอบการแสดงละครส่วนใหญ่ มีความเหมือนคล้ายกับแบบฉากร่างที่พิมพ์ไว้ในสูจิบัตรละครแต่ละเรื่องเป็นอย่างมาก มีการแสดงละครเพียงเรื่องเดียวเท่านั้น ที่มิได้จัดฉากประกอบการแสดงแบบสมจริง ได้แก่ การแสดงละครเรื่อง ชีสิน กล่าวคือฉากประกอบการแสดงละครเรื่อง ชีสิน มีลักษณะการจัดฉากแบบ Theatricalism ประกอบด้วยการจัดฉากเป็นพื้นลดหลั่นแสดงตำแหน่งต่างๆ ประกอบกับมีฉากลอยแบบเค้าโครง Sueggestivism (เพื่อให้เหมาะกับเนื้อเรื่องบทละครที่มีฉากมาก และมีฉากไฟไหม้รวมอยู่ด้วย) ซึ่งผู้ศึกษาเชื่อว่า การจัดฉากบทละครประวัติศาสตร์ของไทย ในลักษณะดังกล่าวคงจะไม่ประสบความสำเร็จเท่ากับการจัดฉากแบบสมจริง ดังนั้นในการแสดงละครดึกดำบรรพ์เรื่องต่อ ๆ มาอีกหลายเรื่อง จึงจัดฉากประกอบการแสดงละครตามแบบเดิมที่เคยทำมา (จนกระทั่งเมื่อสมภพ จันทรประภา จัดแสดงละครเรื่องสุดท้าย คือเรื่องบรรพไทย ในพ.ศ.2527 สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ผู้กำกับฝ่ายศิลป์ จึงจัดฉากประกอบการแสดงโดยอาศัยแนว Theatricalism อีกครั้งหนึ่ง)

ฉาก (สถานที่) ที่ปรากฏในบทละครดึกดำบรรพ์ทั้ง 30 เรื่อง สามารถจำแนกเป็นกลุ่มได้ 7 ประเภท ตามตารางต่อไปนี้

(อนึ่ง หมายเลขที่กำกับไว้ในตาราง หมายถึง ลำดับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในบทละครแต่ละเรื่อง)

ตาราง 19 แสดงฉากที่ปรากฏในบทละครดึกดำบรรพ์ ของสมภพ จันทรประภา

เรื่อง	บ้านพักหรือตำหนัก	ห้องนอน	ท้องพระโรง	สวน	สนามรบ	ป่า	อื่น ๆ
1 หน่อหาญ	เรือนนางแสนมณี 1,3 เรือนพรหมา 2	ห้องนอนนางคำทิพย์ 4,5	–	–	–	6,7	–
2 นักพงศา	เรือนนักพงศา 3 มณเฑียรนครธม 4,7	–	ท้องพระโรงนครธม 2	อุทยานนครธม 1	–	5	หน้าพระลาน 6
3บูเช็กเทียน	ตำหนักพักร้อนกรุงจีน 3	–	ท้องพระโรงน่านเจ้า 1 ท้องพระโรงกรุงจีน 2,5	เก่งกลางสวน 6		ปาหน้าเมือง 7	นอกเมือง 4 ห้องขัง 7
4ไศเลนทร์	บ้านโจพัะ 4	–	ท้องพระโรงกรุงตามพรลิงค์ 1,3,6	สวนตามพรลิงค์ 2,5	–	–	–

ตาราง 19 (ต่อ)

เรื่อง	บ้านพักหรือตำหนัก	ห้องนอน	ท้องพระโรง	สวน	สนามรบ	ป่า	อื่น ๆ
5ตรอยกำศรวล	-	-	ท้องพระโรงสปาร์ตา 1,2 ท้องพระโรงตรอย 4,8	อุทยานเมืองตรอย 3,10	สนามรบหน้าเมืองตรอย 5		หน้าพระลานตรอย 7,9
6ท้าวทองกีบม้า	บ้านฟานิค 1,3 บ้านเม้ยถิ่น 2 บ้านหลวงสรศักดิ์ 5		-	สวนญี่ปุ่นของมาร์-กิมาร์ 4,6	-	-	-
7อสัญแดหวา	-	ห้องบรรทมจินตนา 4,6,8	ท้องพระโรงชวา 2,11 13 ท้องพระโรงศรีวิชัย 5	-	สนามรบ 3 สนามรบหน้าเมืองชวา 10,12	ป่าในกล้าเมืองชวา 9	หน้าพระลานบาหลี1 ห้องข้างเมืองศรีวิชัย 7
8วิสุทธิ-ราชเทวี	ตำหนักวิสุทธิราชฯ 1,8	-	ท้องพระโรงเชียงใหม่ 2,3,5,7	สวนเมืองเชียงใหม่ 4,6	-	-	-

ตาราง 19 (ต่อ)

เรื่อง	บ้านพักหรือตำหนัก	ห้องนอน	ท้องพระโรง	สวน	สนามรบ	ป่า	อื่น ๆ
9ศรีปราชญ์	จวนเจ้าเมือง 2 เรือนศรี 5 เรือนพระยานคร 7	ห้องนอนพระยานคร 4	–	สวนเจ้าพระยา 3,6	–	–	ริมทะเล 1,8
10ชเยนทร	ตำหนักพระมาตุฉา 1,4	–	ท้องพระโรงขอม 3,6	สวนนครธม 2,5,7	–	–	–
11พระเจ้าอู่ทอง	–	ห้องบรรทมนางเอื้องทิพย์ 4	ท้องพระโรงสุพบุรี 1 ท้องพระโรงอู่ทอง 3,5,7	–	6	ป่าชายแดน 2	–
12ไอร์ลังคะ	ตำหนักราภัสสี 1,8,10 ตำหนักเมืองชวา 2,3 ตำหนักภิษมะ 5,7 ตำหนักไอร์ลังคะ 6	–	–	–	–	9	ภายในกรุงบาหลี 4
13สมิงทอ	เรือนพระยาทะละ 1,7		ท้องพระโรงหงสา 2,5 8 ท้องพระโรงเชียงใหม่ 4,10	สวนเมืองหงสา 3,6	–	11	หน้าเมืองหงสาฯ 9

ตาราง 19 (ต่อ)

เรื่อง	บ้านพักหรือตำหนัก	ห้องนอน	ท้องพระโรง	สวน	สนามรบ	ป่า	อื่น ๆ
14ฟ้ารั่ว	เรือนมะกะโท 1,5 วังเมาะตะมะ 4	–	ท้องพระโรง สุโขทัย 2	สวนเมือง สุโขทัย 3	–	–	–
15พระสุพรรณกัลยา	ตำหนักพระมหาธรรมราชา 1,6 ตำหนักพระสุพรรณกัลยา 3, 5, 7 10, 12 พระที่นั่งนันทบุเรง 8, 11	–	ท้องพระโรง หงสา 2	สวนเมือง หงสา 4	–	–	สนามชัย 9
16คำไข่น้อย	ตำหนักเมืองเสอู 6, 8	–	ท้องพระโรง เสอู 2	สวนเมือง เสอู 1, 3, 4		5	ในเมืองอยุธยา 7
17ชิงตั้ง	พระราชมณเฑียรอยุธยา 1, 7 ห้องโถงบ้านจุ๊นจู๊ 3 ห้องโถงบ้านเตียเอ็งหยวย 6, 8, 9, 10	–	–	สวนบ้านจุ๊นจู๊ 2, 4 สวนบ้านเตียเอ็งหยวย 5	–	–	–

ตาราง 19 (ต่อ)

เรื่อง	บ้านพักหรือตำหนัก	ห้องนอน	ท้องพระโรง	สวน	สนามรบ	ป่า	อื่น ๆ
18ถะดูวา	–	–	ท้องพระโรงเมืองเกาะ 2, 6 ท้องพระโรงกุนเตียน 3, 5, 8, 9, 11	สวนเมืองกุนเตียน 1, 4	7, 10	–	–
19เจ้าองค์หล่อ	หอคำเวียงจันทน์ 1, 3, 9 บ้านญวน 4, 7 บ้านชายป่าจำปาศักดิ์ 5	–		สวนเมืองเวียงจันทน์ 6, 8	–	–	ชายแดนเมืองญวน 2
20ท้าวศรีสุดาจันทร์	ตำหนักท้าวศรีสุดาจันทร์ 3, 6 ตำหนักพระยอดฟ้า 5, 10	–	ท้องพระโรงอยุธยา 2, 7, 8, 13	สวนใกล้หอพระ 1, 4, 9 11, 12	–	–	ริมคลองสระบัว 14
21เฉกอะหมัด	เรือนคุณเชย 3, 5 บ้านเฉกอะหมัด 9,11	–	ท้องพระโรงอยุธยา 6, 8, 10	สวนเมืองกุนี 1	–	–	ท่าเรืออยุธยา 2, 7 เรือเดินทะเลญี่ปุ่น 4

ตาราง 19 (ต่อ)

เรื่อง	บ้านพักหรือตำหนัก	ห้องนอน	ห้องพระโรง	สวน	สนามรบ	ป่า	อื่น ๆ
18 ถะดูวา	–	–	ห้องพระโรงเมืองเกาะ 2, 6 ห้องพระโรงกุนเตียน 3, 5, 8, 9, 11	สวนเมืองกุนเตียน 1, 4	7, 10	–	–
19 เจ้าองค์หล่อ	หอคำเวียงจันทน์ 1, 3, 9 บ้านญวน 4, 7 บ้านชายป่าจำปาศักดิ์ 5	–		สวนเมืองเวียงจันทน์ 6, 8	–	–	ชายแดนเมืองญวน 2
20 ท้าวศรีสุดาจันทร์	ตำหนักท้าวศรีสุดาจันทร์ 3, 6 ตำหนักพระยอดฟ้า 5, 10	–	ห้องพระโรงอยุธยา 2, 7, 8, 13	สวนใกล้หอพระ 1, 4, 9 11, 12	–	–	ริมคลองสระบัว 14
21 เฉกอะหมัด	เรือนคุณเชย 3, 5 บ้านเฉกอะหมัด 9,11	–	ห้องพระโรงอยุธยา 6, 8, 10	สวนเมืองกุนี 1	–	–	ท่าเรืออยุธยา 2, 7 เรือเดินทะเลญี่ปุ่น 4

ตาราง 19 (ต่อ)

เรื่อง	บ้านหรือตำหนัก	ห้องนอน	ท้องพระโรง	สวน	สนามรบ	ป่า	อื่น ๆ
22จามเทวี	บ้านวันเตรือง 5 บ้านพักของวิชัย 8, 11	–	ท้องพระโรงเกาฐาน 1,4, 10 ท้องพระโรงกรุงวิชัย 3, 6, 7, 9	–	–	ป่าใกล้เมืองเกาฐาน 12	ทุ่งพระเมรุเมืองเกาฐาน 2, 13
23นางเสือง	ห้องโขลญลำพง 4	–	ท้องพระโรงสุโขทัย 11	–	–	–	ฉากนำ 1 ฉากน้ำตกงาม 2 ปราสาทหิน 6 เทวาลัยเมืองราด 8 หน้าเมืองสุโขทัย 9 เวทีล่าง 3, 5 7, 10
24พ่อขุนเม็งราย	–	–	ท้องพระโรงลำพูน 2, 6 9 ท้องพระโรงเชียงราย 4	สวนเมืองลำพูน 3	–	–	ฉากนำ 1 หน้าเมืองลำพูน 8 เวทีล่าง 5, 7, 10
25ศรีธรรมาโศกราช	–	–	ท้องพระโรงศรีวิชัย 3 ท้องพระโรงนคร ฯ 6, 12	สวนเมืองศรีวิชัย 4 สวนเมืองนครศรีธรรมราช 8	10	–	ฉากนำ 1 เวทีล่าง 2, 5 7, 9, 11

ตาราง 19 (ต่อ)

เรื่อง	บ้านหรือตำหนัก	ห้องนอน	ท้องพระโรง	สวน	สนามรบ	ปา	อื่น ๆ
26สมเด็จพระนเรศวรมหาราช	ปราสาทอยุธยา 13	–	ท้องพระโรงพม่า 7	สวนบ้านพระยาเกียรติ์ 1 สวนวังพระสุพรรณฯ 3	11	–	ฉากนำ สนามในวัง จันทรเกษม 5 กำแพงเมือง สวรรคโลก 9 เวทีล่าง 2, 4 6, 8, 10, 12
27พระรามคำแหง	สำนักพระสุตทันตฤษี 2 คุ้มเมืองพะเยา 7, 8	–		สวนในวังสพบุรี 3	6 5,10	–	ฉากนำ 1 ตลาดเมืองสุโขทัย 4 ริมแม่น้ำชุมภู 9 หน้าเมืองสุโขทัย 11
28ชีสิน	–	–	ท้องพระโรงน่านเจ้า 3	สวนเมืองตั้งก่านเจ้า 1, 11, 13	–	–	ฉากนำ 1 ศาลเทพบิดร 5, 8 หน้าเมืองตั้งก่านเจ้า 10 เวทีล่าง 2, 4 6, 7, 9, 12
29สมเด็จพระสุริโยทัย	พระราชมนเทียรอยุธยา 11	–	ชาลาหน้าท้องพระโรงอยุธยา 1 ท้องพระโรงวังพระเทียร 6 ท้องพระโรงหงสาวดี 8	สวนวังพระเทียรราชา 15	2	–	ฉากนำ 1 หน้าวังพระเทียรฯ 4 ริมกำแพงเมือง 13, 14 เวทีล่าง 3, 5 7, 9, 10, 12

ตาราง 19 (ต่อ)

เรื่อง	บ้านหรือตำหนัก	ห้องนอน	ท้องพระโรง	สวน	สนามรบ	ป่า	อื่น ๆ
30พ่อขุนผาเมืองผู้เสียสละ	–	–	ท้องพระโรงนครธม	สวนหลังตำหนักขุนผา 6, 10 12	–	4	ฉากนำ 1 ลานหน้าพระธาตุ 3, 16 กำแพงเมืองสุโขทัย 14 เวทีล่าง 2, 5 7, 9, 11, 13, 15

การที่สมภพ จันทรประภาไม่ให้คำอธิบายรายละเอียดที่ชัดเจนเกี่ยวกับฉากนั้น เป็นการเปิดโอกาสให้ผู้ออกแบบ และผู้จัดสร้างฉาก สามารถใช้จินตนาการได้อย่างกว้างขวาง จากตารางฉาก(สถานที่) ที่ปรากฏในบทละครดึกดำบรรพ์ ข้างต้น จะเห็นได้ว่า ฉาก(สถานที่) ที่ปรากฏในบทละครแต่ละเรื่องจะมีฉากสำคัญเป็นฉากหลักอยู่ไม่กี่ฉาก โดยเฉพาะบทละครดึกดำบรรพ์ที่จัดแสดงทางโทรทัศน์บางเรื่อง ประกอบด้วยฉากที่มีลักษณะใกล้เคียงกันหลายฉาก เช่นเรื่อง ท้าวทองกับม้า มีฉากบ้านพักอาศัยถึง 3 ฉาก ซึ่งผู้ศึกษาเชื่อว่า ในการสร้างฉากประกอบการแสดงคงจะไม่สามารถจัดฉาก และเครื่องประกอบฉากได้อย่างละเอียดถี่ถ้วนนัก เพราะการแสดงละครโทรทัศน์ในระยะนั้น เป็นการแสดงสด และ ห้องส่งที่ใช้จัดแสดงก็มีสถานที่จำกัดด้วย จากการติดตามชมละครดึกดำบรรพ์ประเภทที่จัดแสดงทางโทรทัศน์เป็นบางเรื่อง เห็นว่า ฉากบางฉากจัดขึ้นเพียงให้รู้ได้ว่าสถานที่นั้นเป็นที่ใดเท่านั้น เช่นฉากห้องนอน ฉากสวน หรือ ฉากริมกำแพงเมืองเท่านั้น

ส่วนการจัดฉากประกอบการแสดงละครเวทีนั้น จากตารางข้างต้นจะเห็นได้ว่า บทละครส่วนใหญ่มีการแสดงเวทีล่าง เรื่องละหลาย ๆ ตอน ซึ่งลักษณะดังกล่าวนี้เองที่ทำให้ผู้จัดฉากสามารถพิถีพิถันกับการจัดและเปลี่ยนฉากละครได้มาก ผู้เขียนฉาก และจัดฉากของโรงละคร มีหน้าที่สร้างฉากให้เป็นไปตามแบบฉากที่คณะละครออกแบบไว้ให้แล้ว นอกจากนี้ สถานที่ในบทละครแต่ละเรื่อง ล้วนเป็นสถานที่ที่ต้องการความโอฬารเป็นส่วนมาก เช่น ฉากน้ำตกงาม ฉากปราสาทหิน ฉากเทวาลัย ในละครเรื่อง นางเสือง ฉากท้องพระโรงศรีวิชัย ฉากท้องพระโรงนครศรีธรรมราช ในละครเรื่อง ศรีธรรมาโศกราช ฯลฯ ด้วยเหตุดังกล่าวนี้ จึงทำให้ฉากละครดึกดำบรรพ์ที่จัดแสดงบนเวทีทุกเรื่องของ สมภพ จันทรประภา ได้รับคำชมเชยจากผู้ชมโดยทั่วไป

5. วิธีนำเสนอ

ผู้แต่งบทละครหรือผู้จัดการแสดงละครแต่ละคน มักจะพยายามสร้างลักษณะเด่นของการแสดงในรูปแบบต่าง ๆ ที่คาดว่าจะทำให้ผู้ชมประทับใจ และติดใจ อาทิ พยายามให้การแสดงมีความสมจริงสมจัง และมีความตระการตา ฯลฯ เมื่อสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงพระนิพนธ์ และทรงจัดการแสดงละครดึกดำบรรพ์นั้น ทรงใช้วิธีการหลาย ๆ วิธีเพื่อดึงดูดความสนใจจากผู้ชม เช่น ในการแสดงละครเรื่องอิเหนา ตอน ชมดง ทรงทำนกกลให้โผล่หน้าออกมาร้องได้ ในการแสดงละครเรื่องอิเหนา ตอน ไหว้พระปฏิมา มีการปล่อยค้างคาวออกมาจริงๆ ฯลฯ นอกจากนั้นบทละครดึกดำบรรพ์ส่วนใหญ่ มักจะมีการแสดงระบำท้ายเรื่อง เพื่อสร้างความตระการตาอีกประการหนึ่งด้วย

จะสังเกตได้ว่า การแสดงละคร หรือมหรสพ ของคณะการแสดงที่มีชื่อเสียงนั้น มักมีวิธีนำเสนอที่มีความแปลก แตกต่างจากคณะที่จัดแสดงมหรสพประเภทเดียวกันเสมอ เช่น การแสดงลิเก ของ คณะพ่อครูดอกดิน (ดอกดิน เสือสง่า) เรื่อง ขุนช้าง-ขุนแผน ตอนผ่าทองบัวคลี่นั้น มีการนำเอาเนื้อวัวและไส้หมูมาผูกทำเป็นเด็กอ่อนและรกติดไว้กับตัวผู้แสดงเป็นบัวคลี่ เมื่อถึงบทผ่าท้อง ก็จะมีตัวเด็กหล่นออกมา และนำไปย่างไฟได้จริง (เจนภพ จบกระบานวรรณ. 2524 : 36 - 37) การแสดงละครประวัติศาสตร์ ของ หลวงวิจิตรวาทการ มีวิธีนำเสนอที่ดึงดูดความสนใจของผู้ชม 2 วิธีคือ มีเพลงสากลประกอบอยู่ในเนื้อเรื่อง ซึ่งมีทั้งเพลงทั่วไปและเพลงปลุกใจตลอดจนมีการแสดงระบำต่าง ๆ ประกอบในเนื้อเรื่อง และสลับฉาก เป็นจำนวนมาก การแสดง

ละครโทรทัศน์ของสัมพันธ์ พันธุ์มณี เรื่อง บุนศึก มีการนำช้างจริง มาประกอบในฉากโทรทัศน์ (สัมพันธ์ พันธุ์มณี เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา เป็นผู้สัมภาษณ์ เมื่อ 26 กันยายน พ.ศ.2528 ณ โรงเรียนนาฏศิลปสัมพันธ์) การแสดงละครของกรมศิลปกร นิยมจัดสร้างฉากให้งดงามเช่น เขียนต้นไม้ประกอบฉากการแสดงโขนเป็นลวดลายไทย ฯลฯ ในด้านการแสดงนั้น ละครของกรมศิลปกร จะมีระบำประกอบในการแสดงแทบทุกเรื่อง ในการแสดงละครบางเรื่องมีการนำสัตว์จริง ๆ เช่น ช้าง และ ม้า มาใช้ประกอบด้วย ในระยะหลังนี้ละครของกรมศิลปากรมีวิธีนำเสนออันเป็นลักษณะเด่นที่ใช้ดึงดูดความสนใจผู้ชม ได้แก่ การแสดงตลกคณะเสรี หวังในธรรม ซึ่งจะมีแทรกอยู่ในการแสดงแทบทุกครั้ง ไม่ว่าจะเป็นการแสดงโขน ละครเรื่อง การแสดงรายการศริสุขนาฏกรรม และการแสดงนาฏศิลปสาธิตรายการต่าง ๆ

ละครดึกดำบรรพ์ ของ สมภพ จันทรประภา ก็เป็นการแสดงละครอีกประเภทหนึ่ง ซึ่งมีรูปแบบของวิธีนำเสนอที่น่าสนใจ และ เนื่องจากบทละครดึกดำบรรพ์ ของ สมภพ จันทรประภา มีวัตถุประสงค์สำคัญในการแต่งที่จะแสดงความตระการตาในเชิงศิลปะเพื่อสร้างความหรรษาแก่ผู้ชม ควบคู่ไปกับความประสงค์ที่จะแสดงเรื่องราวเกี่ยวกับบรรพบุรุษ ดังที่ สมภพ จันทรประภา กล่าวไว้ในคำนำ บทละครเรื่องตามพรลิงค์ ว่า

> ผู้เขียนไม่ค่อยจะสนใจลึกลงไปถึงว่า ชนชาติไทยนั้นเกิดขึ้นจากไหน มาจากไหน เพราะมีหลายทฤษฎี สนใจแต่ว่า คนไทยอยู่กันอย่างไร เพียงสืบขึ้นไปแค่พันกว่าปีก็พอใจแล้ว ที่มีความสนใจนั้น ก็เพื่อที่จะนำมาเล่าให้เด็ก ๆ ฟังในรูปต่าง ๆเพราะเรื่องราวของบรรพบุรุษในอดีต เป็นคติ คือแนวทางให้พิจารณาเหตุการณ์ในปัจจุบัน ที่จะสืบทอดไปในอนาคต ความกล้าหาญ รักเผ่า ความสามัคคี ความเสียสละ มีอยู่มากมายในเรื่องราวของบรรพบุรุษในอดีตเพื่อเด็ก ๆจะได้ภูมิใจว่า คนเก่ง คนดี คนฉลาดนั้น ชาติไทยก็มีที่จะยึดถือ นับเอาเป็นคติได้
>
> (สมภพ จันทรประภา. 2523 : 14)

ฉะนั้น บทละครดึกดำบรรพ์ของ สมภพ จันทรประภา จึงจำเป็นต้องใช้กลวิธีง่าย ๆ ในการสื่อความคิดหลัก เพื่อให้กลุ่มเป้าหมาย คือเยาวชน สามารถรับสารได้ทันที อย่างชัดเจน และสามารถจดจำพฤติกรรมสำคัญของบรรพบุรุษ ได้อย่างติดตาติดใจ แม้ว่าบทละครดึกดำบรรพ์ ของ สมภพ จันทรประภา จะมีจำนวนมากถึง 30 เรื่อง แต่กลวิธีที่ใช้ในการสื่อความคิดหลักไปสู่ผู้ชม และการสร้างความตระการตานั้น มีทิศทางเป็นไปในทำนองเดียวกัน ดังนี้

5.1 <u>วิธีเริ่มเรื่อง</u> บทละครดึกดำบรรพ์ของ สมภพ จันทรประภา มีวิธีการเริ่มเรื่อง 2 ลักษณะ คือ การใช้คำนำ หรือเกริ่น หรือคำบรรยาย สำหรับเริ่มเรื่องบทละครดึกดำบรรพ์ที่จัดแสดงทางโทรทัศน์ และการใช้ฉากนำ เป็นการเริ่มเรื่องบทละครดึกดำบรรพ์ที่จัดแสดงบนเวที (รายละเอียดต่าง ๆ เกี่ยวกับวิธีเริ่มเรื่องนี้ ได้กล่าวไว้ในหัวข้อบัญญัตินิยม ตอนต้นของบทนี้แล้ว จึงจะไม่กล่าวซ้ำในที่นี้อีก)

5.2 <u>การสร้างความตระการตา</u> เพื่อเพิ่มความสำเริงอารมณ์แก่ผู้ชม ให้เกิดความตื่นตาตื่นใจกับความยิ่งใหญ่งดงามของการแสดง สมภพ จันทรประภา ได้ชี้แจงว่า สาเหตุที่พยายามแทรกการแสดงในลักษณะนาฏการต่าง ๆ ไว้ในเนื้อเรื่องของละครนั้น นอกจากจะทำไปตามความนิยมของการแต่งละครแล้ว อีกสาเหตุหนึ่ง คือ "เพื่อล่อตาคนดู" (สมภพ จันทรประภา เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา เป็นผู้สัมภาษณ์ เมื่อ 5 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2530 ณ บ้านพัก)

ลักษณะการสร้างความตระการตาที่ปรากฏชัดเจนในบทละครดึกดำบรรพ์ ของ สมภพ จันทรประภา นั้น สามารถจำแนกได้เป็น 3 วิธี ต่อไปนี้

วิธีที่ 1 <u>การแสดงฉากรบ</u>

โดยปกติแล้วการแสดงละครประวัติศาสตร์นั้น มักจะมีฉากการทำสงครามแทรกอยู่ด้วยเสมอแทบทุกเรื่อง แต่ฉากการต่อสู้ทำสงครามที่ปรากฏในบทละครดึกดำบรรพ์ ของ สมภพ จันทรประภา ที่จัดแสดงบนเวทีนั้น โดยมากจะเป็นภาพการสู้รบที่ยิ่งใหญ่ ใช้ผู้แสดงเป็นจำนวนมาก มีความแตกต่างของการจัดกระบวนทัพ และ เครื่องแต่งกายของกองทัพแต่ละเชื้อชาติ ที่แปลกแยกกันทั้งรูปแบบ และสีสัน การแสดงภาพเหตุการณ์ในสงครามจึงให้ความงามทางศิลป ควบคู่ไปพร้อมๆกับการสร้างความตื่นกลัวเร้าใจ ตัวอย่างเช่น การปะทะทัพ ระหว่างทัพไทย กับ ทัพเขมร ในบทละครเรื่อง <u>นางเสือง</u>

"ม่านเปิด เห็นหน้าเมืองสุโขทัย มีเชิงเทิน หอรบ ประตูเมือง ทัพโขลญลำพง ขวางประตูอยู่ ทัพไทยแยกขึ้นเวทีบนทางซ้ายขวาจะปืนกำแพงเมือง ขอมบุกลงมาเวทีล่างตอนกลาง และ แยกรับซ้ายขวา ผู้หญิงไทยก็เข้าช่วยประคองคนเจ็บ มีนางเสือง เป็นหัวหน้าถือดาบป้องกันตัว เห็นไฟลุกในเมืองโขลญลำพงถูกอาวุธพ่อขุนบางๆ ทหาร ขอมเข้ามาอุ้ม โขลญลำพงล่าถอยไปทางซ้าย ประตูเมืองปิด ทหารจะเข้าไปชะงัก เพราะขุนผาเมืองยืนอยู่บนเชิงเทิน ในประตูมีทหารพ่อขุนผาเมืองอยู่เต็ม

(เสียงปืนใหญ่ เสียงฟ้าร้อง เสียงไฟไหม้ปะทุ เสียงโห่ เสียงร้องครวญคราง เสียงดาบกระทบกัน)

(สมภพ จันทรประภา. นางเสือง : 51)

- การรวมกำลังต่อสู้ศัตรูของ พ่อขุนเม็งราย พระยางำเมือง และ พระรามคำแหง ในบทละครเรื่อง พ่อขุนเม็งราย

ภาพ	เสียง
หน้าม่านเทพนม	พิณพาทย์ทำเพลงเชิด
กองทัพพระยางำเมืองถอยหลังรบซ่อ	
ออกมาทางซ้าย แล้วเข้าทางขวา	
กองทัพพ่อขุนเม็งรายถอยหลังรบมอญ	
ออกมาตรงกลางจากเวทีบน แล้วเข้าทางซ้าย	
กองทัพพ่อขุนรามคำแหงถอยหลังรบขอมออกมา	
จากทางขวา แล้วเข้าทางซ้าย	

(สมภพ จันทรประภา. พ่อขุนเม็งราย : 180)

วิธีที่ 2 <u>การแสดงฉากกระบวนเสด็จ หรือ กระบวนแห่</u>

การแสดงวิธีนี้ นอกจากจะก่อให้เกิดภาพงดงามบ่งบอกถึงเรื่องราวของยุคสมัยแล้ว ยังเป็นการแสดงถึงวัฒนธรรม ขนบประเพณีของชาติ รวมทั้งเป็นการสร้างความสง่างามให้แก่ละครอีกด้วย สมภพ จันทรประภา นิยมใช้วิธีการเช่นนี้กับบทละครดึกดำบรรพ์ ที่จัดแสดงบนเวที ปรากฏใช้หลายเรื่องด้วยกัน ได้แก่ เรื่อง<u>นางเสือง</u> เริ่มต้นเรื่องด้วยกระบวนเสด็จของนางเสือง ประกอบด้วย คานหาม ของนางเสือง ติดตามด้วย กระบวนแห่ของพ่อขุนบางกลางท่าว และ กระบวนแห่ของพ่อขุนผาเมือง กับ นางสิขรเทวี (<u>นางเสือง</u> : 13 – 15) และ ในฉากจบของเรื่องเป็นกระบวนเสด็จนางเสือง นำหน้าด้วยพราหมณ์ 9 คน ท้ายกระบวนมีพนักงานเชิญกลด และนางในติดตาม (<u>นางเสือง</u> : 55) ในบทละครเรื่อง<u>พ่อขุนผาเมืองผู้เสียสละ</u> มีกระบวนแห่เชิญเสด็จนางสิขรเทวีไปประกอบพิธี (<u>พ่อขุนผาเมืองผู้เสียสละ</u> : 146) บทละครเรื่อง <u>พ่อขุนเม็งราย</u> มีกระบวนแห่เมืองลำพูน ประกอบด้วยยานมาศพญายีบา ยานมาศนางประภาวดีมเหสี ยานมาศนางจวงจันทร์พระธิดา และ ยานมาศพระยาเบิกพระโอรส (<u>พ่อขุนเม็งราย</u> : 186) ส่วนบทละครเรื่อง <u>สมเด็จพระนเรศวรมหาราช</u> เริ่มฉากนำด้วยกระบวนเสด็จคืนหงสาวดีของพระเจ้าบุเรงนอง ต่อด้วย กระบวนยานมาศของสมเด็จพระมหาธรรมราชา และ วอพระสุพรรณกัลยา (<u>สมเด็จพระนเรศวรฯ</u> : 74 – 76) ส่วนฉากสุดท้าย เป็นกระบวนทูตานุทูต 4 ประเทศ เข้าเฝ้าถวายเครื่องราชบรรณาการดอกไม้เงิน ทอง (<u>สมเด็จพระนเรศวรฯ</u> : 135) บทละครเรื่อง <u>สมเด็จพระสุริโยทัย</u> มีกระบวนแห่พระเทียรราชาไปผนวช (<u>สมเด็จพระสุริโยทัย</u> : 24) กระบวนเสด็จของบุนวรวงษาธิราชกับท้าวศรีสุดาจันทร์ (<u>สมเด็จพระสุริโยทัย</u> : 32) และ บทละครเรื่อง <u>ชีสิน</u> มีกระบวนของชีสิน ในฉากนำเรื่อง (<u>ชีสิน</u> : 8) และ ตอนกลางของเรื่อง มีกระบวนแห่ศพเผ่ยหล่อตั้ง (<u>ชีสิน</u> : 24)

ตัวอย่าง

เวทีล่าง ปี่พาทย์ทำเพลงตุ้งติ้ง

กระบวนแห่พระเทียรราชาไปผนวช ณ วัดราชประดิษฐาน มีตำรวจถือหอกนำ พระเทียรทรงภูษาขาว กั้นกลด มีคนตาม

(สมภพ จันทรประภา. <u>สมเด็จพระสุริโยทัย</u> : 24)

และ

หน้าม่าน
กระบวนแห่ศพเผ่ยหล่อตั้งกลับเมือง
นางชีสิน นั่งเกี้ยวตามศพ
ออกจากประตูซ้ายเข้าประตูขวา

ปี่พาทย์ทำเพลง
– เพลงจีนนำเสด็จ –

(สมภพ จันทรประภา. ชีสิน : 24)

ฯลฯ

จะเห็นได้ว่า ลักษณะกระบวนแห่ หรือ กระบวนเสด็จ ที่บรรจุอยู่ในบทละครแต่ละเรื่อง จะมีความแตกต่างกันไป ดังนั้น แม้ผู้ชมจะชมละครหลายเรื่อง แต่ก็จะได้สัมผัสความงาม และอารมณ์ ของกระบวนต่างๆ ไม่ซ้ำกันจนเกิดความเบื่อหน่าย

วิธีที่ 3 การแสดงระบำต่าง

นาฏลักษณ์ของการแสดงละครไทยประการหนึ่ง คือ นิยมมีการแสดงระบำแทรกอยู่ในการแสดงโขน ละคร ในชั้นแรก ระบำที่จัดแสดงเป็นระบำมาตรฐานที่มีท่ารำแน่นอน ไม่มีชื่อเรียกเฉพาะมักเรียกชื่อตามชื่อเพลงขับร้อง หรือจำนวนเพลงที่ใช้ขับร้องประกอบการแสดง เช่น ระบำ ฝรั่งคู่ ระบำสี่บท และ ระบำย่องหงิด ฯลฯ ระบำมาตรฐานเหล่านี้ส่วนใหญ่มักเป็นบทจับระบำของเทวดา นางฟ้า ภายหลัง เมื่อสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงพระนิพนธ์บทละครดึกดำบรรพ์ขึ้น จึงได้ทรงพระนิพนธ์บทระบำต่าง ๆ ไว้เป็นระบำท้ายเรื่องละคร และ ระบำแทรกอยู่ในส่วนประกอบของเรื่องตอนอื่นด้วย เช่น บทระบำเพลงตะเข็ง – เจ้าเซ็น ในตอนต้นฉาก 3 ของบทละครดึกดำบรรพ์เรื่อง สังข์ทอง ฯลฯ บทระบำมีทั้งที่เป็นการจับระบำของเทวดา นางฟ้า และ การจับระบำของมนุษย์ ซึ่งมีใจความของบทร้องต่าง ๆ กันไป ท่ารำที่ประดิษฐ์ขึ้นสำหรับการแสดงแต่ละชุด ยังคงยึดถือเป็นแบบฉบับมาตรฐานมาจนถึงปัจจุบันแต่ไม่เป็นที่แพร่หลายนัก มีบทระบำเพียงชุดเดียวที่เป็นที่รู้จักกันโดยทั่วไป ได้แก่ บทระบำเพลงตะเข็งเจ้าเซ็น จากบทละครเรื่อง สังข์ทอง ซึ่งมีชื่อเรียกขานเป็นที่คุ้นเคยว่า "ระบำดาวดึงส์" ความนิยมในชุดระบำดังกล่าวนี้ มิได้จำกัดอยู่เฉพาะในหมู่ผู้แสดงและผู้ชมละครดึกดำบรรพ์เท่านั้น แต่ได้มีผู้นำระบำชุดนี้ไปแทรกไว้ในการแสดงละครประเภทอื่นอีกด้วย จนทำให้เกิด

สำนวนพูดเป็นคำคล้องจองติดปากกันทั่วไปในหมู่ผู้แสดง และผู้ชมละครในสมัยโบราณว่า "โขนถอน ละครดึง" ซึ่งมีความหมายกล่าวถึงชุดการแสดงอันเป็นที่นิยมจัดแสดงเป็นอย่างมาก กล่าวคือ หากเป็นการแสดงโขน นิยมจัดแสดงตอน สุครีพถอนต้นรัง แต่หากเป็นการแสดงละคร มักนิยมจัดแสดงละครตอนที่สามารถนำชุดระบำดาวดึงส์มาแทรกไว้ในการแสดงละครได้ (เสรี หวังในธรรม วิทยากร รายการน่ารู้ดนตรีไทย สถานีวิทยุศึกษา วันที่ 28 พฤษภาคม พ.ศ.2531 13.00 - 13.00 น.) แต่ สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ได้เล่าถึงประวัติของสำนวน"โขนถอน ละครดึง" ว่า "เมื่อตอนสงครามโลกครั้งที่ 2 โรงเรียนนาฏศิลปปิด มีนักเรียนประจำค้างโรงเรียนไม่เท่าไหร่ ตอนนั้นพอมีงานอะไรที่ใครหามา ก็เลยเล่นแต่ ระบำดาวดึงส์ กับโขนตอนสุครีพถอนต้นรัง ซ้อมกันบ่อยๆเข้า พวกฝรั่งที่เป็นเชลยถูกขังอยู่ในพิพิธภัณฑ์ ซึ่งพอจะพูดไทยได้บ้างก็พูดว่า มีแต่ถอนๆดึงๆ พวกเราก็เลยเอามาพูดกันใหม่ว่า โขนถอน ละครดึง" (สุวรรณี ชลานุเคราะห์เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา เป็นผู้สัมภาษณ์ เมื่อ 28 พฤษภาคม พ.ศ. 2531 ทางโทรศัพท์) แต่อย่างไรก็ตาม เมื่อพิจารณาเปรียบเทียบ สำนวน "โขนถอน ละครดึง" กับ สำนวน "จีดเป็นไชยเชษฐ์" แล้วจะเห็นได้ว่า สำนวนแรก มิได้มีลักษณะของการประนามวาทะเหมือนสำนวน "จีดเป็นไชยเชษฐ์" ซึ่งสันนิษฐานว่า ที่มาของสำนวนนี้ คงเกิดจากความเบื่อหน่าย ที่ในระยะนั้นมีการแสดงละครเรื่องไชยเชษฐ์ อยู่ดาษดื่น เป็นที่คุ้นหู เจนตา ทั้งแก่ผู้แสดง และ ผู้ชมทั่วไป

ต่อมา เมื่อหลวงวิจิตรวาทการ แต่งบทละครประวัติศาสตร์ จึงได้เกิดบทระบำเบ็ดเตล็ดขึ้นมากมาย ทั้งที่เป็นบทระบำแทรกอยู่ในเรื่องละคร และ บทระบำที่แต่งขึ้นพิเศษ เช่น ระบำเทพบุตร - บัวแก้ว ระบำไตรรงค์ รำบำชาวนา-ชาวไร่ และระบำบายศรี ฯลฯ ในเชิงนาฏศิลป ท่ารำจากบทระบำของหลวงวิจิตรวาทการส่วนใหญ่ ไม่ถือเป็นท่ารำมาตรฐาน เพราะสามารถดัดแปลง หรือประดิษฐ์ขึ้นใหม่ ให้เหมาะแก่ผู้แสดง และโอกาสที่จัดแสดงได้ ตัวอย่างเช่น ระบำจีนไทยไมตรี จาก บทละครเรื่อง พระเจ้ากรุงธน และ ระบำเพื่อนไทย จากเรื่อง อานุภาพพ่อขุนรามคำแหง ฯลฯ แต่อย่างไรก็ตาม มีบทระบำบางชุด ที่มีท่ารำเป็นมาตรฐาน เช่น ระบำชุมนุมเผ่าไทย จากเรื่อง อานุภาพแห่งความเสียสละ ฯลฯ (สุวรรณี ชลานุเคราะห์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ เมื่อ 12 สิงหาคม พ.ศ.2529 ณ สถานีโทรทัศน์กองทัพบก ช่อง 5)

นอกจากนี้ การแสดงโขน และละคร จากบทที่กรมศิลปากรปรับปรุงขึ้นใหม่ นับตั้งแต่สมัยที่ ธนิต อยู่โพธิ์ ดำรงตำแหน่งเป็นอธิบดีกรมศิลปากรเป็นต้นมา จนถึง ปัจจุบันการแสดงโขนละคร ส่วนใหญ่ จะมีบทระบำใหม่ ๆ ปรากฏแทรกอยู่ด้วยเสมอ การแสดงระบำดังกล่าว สามารถจำแนก ตามลักษณะตัวละครในเรื่อง ได้เป็น 10 ประเภท ดังนี้

1. ระบำที่มีตัวละครเป็นมนุษย์ เช่น ระบำเทียน จากบทละครอิงประวัติศาสตร์ เรื่อง ศึกเก้าทัพ ฯลฯ
2. ระบำที่มีตัวละครเป็นเทวดา-นางฟ้า เช่น ระบำกฤดาภินิหาร จากบทละคร ประวัติศาสตร์ เรื่อง เกียรติศักดิ์ไทย ฯลฯ
3. ระบำที่มีตัวละครเป็นสัตว์ในวรรณคดี เช่น ระบำกินรีร่อน จากบทละครชาตรี เรื่อง มโนห์รา ฯลฯ
4. ระบำที่มีตัวละครเป็นสัตว์ปีก เช่น ระบำนกเขามะราปี จากบทละครใน เรื่อง อิเหนา ตอน ประสันตาต่อนก ฯลฯ
5. ระบำที่มีตัวละครเป็นสัตว์บก เช่น ระบำอัศวลีลา จากบทละคร เรื่อง รถเสน ฯลฯ
6. ระบำที่มีตัวละครเป็นสัตว์น้ำ เช่น ระบำปลา จากบทละครนอก เรื่อง สังข์ทอง ฯลฯ
7. ระบำที่มีตัวละครเป็นยักษ์-ลิง เช่น ระบำอสุรพงศ์, ระบำวานรพงศ์ จากบทโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ฯลฯ
8. ระบำที่มีตัวละครเป็นภูติผีปีศาจ เช่น ระบำผี, ระบำนางไม้ จากบทละครเรื่อง ขุนช้าง-ขุนแผน ฯลฯ
9. ระบำที่มีตัวละครเป็นพืชพรรณไม้ เช่น ระบำเริงอรุณ จากบทโขนเรื่องรามเกียรติ์ ฯลฯ
10. ระบำที่มีตัวละครเป็นสิ่งไม่มีชีวิต (เชิงบุคลาธิษฐาน) เช่น ระบำนพรัตน์ จากบทละคร เรื่อง สุวรรณหงส์ ฯลฯ

นอกจากระบำที่ประกอบในการแสดงโขน-ละคร ทั้ง 10 ประเภทนี้แล้ว ยังมีการแสดง ระบำอีกประเภทหนึ่งที่มิได้ปะปนอยู่ในการแสดงโขน - ละคร แต่เป็นการแสดงระบำนอกเรื่อง เรียกว่า "ระบำเบ็ดเตล็ด" เช่น ระบำดอกบัวไทย ระบำโบราณคดี 5 ชุด ระบำมิตรไมตรี ต่าง ๆ ฯลฯ

สำหรับบทละครดึกดำบรรพ์ของ สมภพ จันทรประภานั้น ปรากฏเฉพาะระบำประเภทที่มีตัวละครเป็นมนุษย์ทั้งสิ้น ระบำส่วนใหญ่เป็นระบำที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ มีระบำมาตรฐานปรากฏอยู่เพียง 2 ชุด เท่านั้นได้แก่

1. ระบำตะเบิ่ง - เจ้าเซ็น ในบทละครเรื่อง ศรีปราชญ์
2. รำชัดชาตรี (หมู่) ในบทละครเรื่อง ศรีธรรมาโศกราช

มีบทละครจำนวน 11 เรื่อง ที่ไม่มีการแสดงระบำแทรกเป็นส่วนประกอบของเนื้อเรื่องทุกเรื่องเป็นบทละครโทรทัศน์ ได้แก่

เรื่อง ท้าวทองกีบม้า	เรื่อง คำไข่น้อย
เรื่อง อสัญแดหวา	เรื่อง ชิงตั้ง
เรื่อง วิสุทธิราชเทวี	เรื่อง เจ้าองค์หล่อ
เรื่อง ชเยนทร	เรื่อง ท้าวศรีสุดาจันทร์
เรื่อง สมิงทอ	เรื่อง จามครวญ
เรื่อง ฟ้ารั่ว	

การแสดงระบำ ที่แทรกอยู่ในเนื้อเรื่องแต่ละเรื่องนั้น จะมีลักษณะการแสดงต่างๆกันไป โดยสามารถจำแนกเป็นประเภทใหญ่ ๆ ได้ 2 ลักษณะ คือ แบบมีคำร้องประกอบการแสดง และแบบไม่มีคำร้อง

ระบำแบบมีคำร้อง. เนื้อร้องระบำ ในบทละครดึกดำบรรพ์ ของ. สมภพ จันทรประภา แบ่งได้เป็น 5 แบบ คือ

ก. ระบำที่มีคำร้อง เกี่ยวกับ การเฉลิมพระเกียรติ ได้แก่

- ระบำโนรา ในบทละครเรื่อง ไศเลนทร์ (95)
- ระบำนางใน ในบทละครเรื่อง พระเจ้าอู่ทอง (59)
- ระบำหน้าที่นั่ง ในบทละครเรื่อง ถะดูวา (12)
- ระบำดอกบัว - ระบำแว่นเทียน - ระบำธูป ในบทละครเรื่อง นางเสือง (57)
- ระบำหน้าที่นั่ง ในบทละครเรื่อง ศรีธรรมาโศกราช (83)
- ระบำกิ่งไม้เงิน ทอง ในบทละครเรื่อง พ่อขุนผาเมืองผู้เสียสละ (148)

- ระบำมอญ ในบทละครเรื่อง พ่อขุนเม็งราย (190)
- ระบำแว่นเทียน ในบทละครเรื่อง พระรามคำแหง (69)
- ระบำนานาชาติ ในบทละครเรื่อง สมเด็จพระนเรศวรมหาราช (135-136)
- ระบำโยตา ในบทละครเรื่อง ชีสิน (18-19)

ตัวอย่างเช่น

ท้องพระโรงกรุงตามพรลิงค์
ระบำโนราเล่นอยู่ที่หน้าที่ประทับของประเจ้าไศเลนทร์
มีเจ้าไชยพงศ์ราชเสวกคนสนิทเฝ้าอยู่กับอำมาตย์
ราชเสวกพ่อสมควร ดนตรีเพลงชัดชาตรี
เพลงบ้องตัน

เสียง - บำเรอพระบาท
ไศเลนทร์ธิราช
องอาจแกล้วกล้า
ครองตามพรลิงค์
- พึ่งพิงทั่วหน้า
ปกเกล้า ประชา
อุราชุ่มเย็น
ทั่วทั้งแดนไตร

ระบำเข้าโรงท้ายเพลง พินพาทย์ทำเพลงบูชายัญ
(สมภพ จันทรประภา. ไศเลนทร : 95) ฯลฯ

ข. ระบำที่มีคำร้อง เกี่ยวกับการปลุกใจให้ฮึกเหิม ได้แก่

- ระบำทหาร ในบทละครเรื่อง ไอร์ลังคะ (92-93)
- ระบำเพลงพม่าเขว ในบทละครเรื่อง พระสุพรรณกัลยา (44)
- ระบำเพลงกราวนอก ในบทละครเรื่อง พระรามคำแหง (48)
- ระบำเพลงกระบอก เพลงลิงโลด ในบทละครเรื่อง สมเด็จพระนเรศวรฯ (119)
- ระบำเพลงกราวกลาง ในบทละครเรื่อง สมเด็จพระสุริโยทัย (67)

ตัวอย่างเช่น

ฮึม ฮึม หึ่ม ฮึม

เพลงกราวนอก

ทหาร - ชาวไทย ใจเพชร เด็ดเดี่ยว
พันปับ ฉับเฉียว หัวกุด
ใครกล้า สู้ด้วย ม้วยมุด
ลากฉุด มันมา ทั้งกองทัพ
ที่จะยอม เป็นทาส สุดวิสัย
แต่เราไม่ เบียดเบียน สับปลับ
ผ่อนผัน สั้นยาว เรายอมรับ
เป็นแบบ ฉบับ ของเผ่าไทย

(สมภพ จันทรประภา. พระรามคำแหง : 48) ฯลฯ

ค. ระบำที่มีคำร้อง เกี่ยวกับ ความบันเทิง หรือการหย่อนใจ ได้แก่

- ระบำเปอร์เซีย ในบทละครเรื่อง เฉกอะหมัด (153)
- ระบำแขก ในบทละครเรื่อง ไศเลนทร์ (115)

ตัวอย่างเช่น

บ้านของโจพ๊ะเศรษฐีแขก

มีโจพ๊ะนั่งดูระบำอยู่กับพวกเพื่อน

พิณพาทย์ทำเพลงรัวกลองแขก

เพลงถนอมนวล

เสียง – แสนสำราญ บานใจ ในยามค่ำ
เพลงระบำ ไพเราะ เสนาะหู
ยักย้าย ร่ำร่าย ชายตาดู
จับคู่ ติวง แล้วเวียนไป
ชีวิตของ คนเรา นั้นสั้นนัก
จะทำงาน โหมหัก ไปถึงไหน
ควรหาความ เพลิดเพลิน เจริญใจ
เพื่อจะได้ ต่ออายุ ให้ยืนยาว

(สมภพ จันทรประภา. ไศเลนทร์ : 115) ฯลฯ

ง. ระบำที่มีคำร้อง เกี่ยวกับการอวยพร หรือ การสรรเสริญบูชา ได้แก่

- ระบำเพลงดวงพระธาตุ ในบทละครเรื่อง เจกอะหมัด (198)
- ระบำเพลงดวงดอกไม้ ในบทละครเรื่อง พ่อขุนผาเมืองผู้เสียสละ (122)

ตัวอย่างเช่น

เพลง ฟ้อนดวงดอกไม้

ต้นเสียง – ข้าขอ ยอกร อัญชลิต
เบญจางค์ ประดิษฐ์ โดยสมัย
พร้อมกาย วาจา และดวงใจ
แด่มาร วิชัย ภควันต์
พระผู้ โลกนาถ หักกิเลส

สมุทเฉท	ประหาร	อรหันต์
บารมี	ล้ำล้น	พ้นร่ำพัน
สัตว์โลก	ทั้งนั้น	พึ่งพระคุณ
หลักธรรม	คำสอน	ชื่มชาบ
หนึ่งละบาป	ชั่วร้าย	วายวุ่น
สองน้อม	ใจนำ	บำเพ็ญบุญ
สามพิสุทธิ์	ทวีสุนทร์	ที่ดวงใจ
ทั้งไตรโลก	เป็นสุข	เกษมสานต์
เริงรื่น	ชื่นบาน	แจ่มใส
ท้องฟ้า	สีทอง	ผ่องอำไพ
พระรัตนะ	ไตร	บันดาล

(สมภพ จันทรประภา. พ่อขุนผาเมืองผู้เสียสละ : 122)

จ. ระบำที่มีคำร้อง เกี่ยวกับการชมธรรมชาติ แบ่งเป็น 2 แบบ คือ เป็นระบำหน้าที่นั่ง แต่มีเนื้อร้องชมธรรมชาติ และ ระบำที่มีเนื้อร้องกล่าวชมธรรมชาติ ในสถานที่จริง ได้แก่

ระบำหน้าที่นั่ง

- ระบำเพลงนกเขาขะแมร์ ในบทละครเรื่อง นักพงศา (44)
- ระบำเพลงจีนรำพัด ในบทละครเรื่อง บูเช็กเทียน (77-78)

ตัวอย่างเช่น

ภายในท้องพระโรงนครธม
พระเจ้าอินทรวรมัน และ มเหสีตามที่
มีระบำออกมา

พิณพาทย์ทำเพลง
เพลงนกเขาขะแมร์

ระบำ -	เสียงเสียงนก	กกกกกู่	คูคูขัน
	จักจักระจั่น	กลั่นกลั่นเสียง	เกลื้ยงเกลื้ยง
	แจ้วแจ้วจ้า	ร้าร้าร้อง	ก้องก้องไพร

เรเรไร	ใสใสเสียง	เกลี้ยงเกลี้ยง
หรี่หรี่หริ่ง	กริ่งกริ่งร้า	รำรำหวล
ครั้นครั้นครวญ	ยวนยวนใจ	ใสใสสม
ครุ่นครุ่นคิด	จิตจิตเศร้า	เฝ้าระทม
ทรามทรามชม	สมสมหวัง	ดังดังใจ

(สมภพ จันทรประภา. นักพงศา : 44)

ระบำในสถานที่ธรรมชาติ

- ระบำเพลงลาวดวงเดือน ในบทละครเรื่อง นางเสือง (15)
- ระบำเพลงชมดงนอก ในบทละครเรื่อง พระรามคำแหง (38)
- ระบำเพลงแป๊ะเล่ชุน ในบทละครเรื่อง ชีสิน (8-9)

ตัวอย่างเช่น

ระบำออกมาเวทีล่างแล้วม่านแดงเปิด ปี่พาทย์ทำเพลงรัว

เห็นสวนเมืองตั้งก่านเจ้า มิเผ่ยหล่อตั้ง

เจ้าเมืองกับนางชีสิน ชมสวนพร้อมกับนางใน -เพลงแป๊ะเล่ชุน-

ระบำ -	รวยริน	กลิ่นหอม	พยอมแก้ว
	นมแมว	มะลิลา	มหาหงส์
	สายหยุด	พุดซ้อน	แกมประยงค์
	กาหลง	ชงโค	โยทะกา
	ภุมริน	บินวู่	แมงภู่ว่อน
	เคล้าเกษร	รื่นรมย์	ชมบุปผา
	ชื่นแช่ม	แย้มบาน	ตระการตา
	โฉบไป	ถามา	เวียนวน

(สมภพ จันทรประภา. ชีสิน : (8-9))

ระบำแบบไม่มีคำร้อง หมายถึง การแสดงประกอบการบรรเลงดนตรี ที่ไม่มีบทขับร้องประกอบการแสดง มีทั้งที่เป็นระบำแบบโบราณ ได้แก่ ระบำตาเขิ่ง เจ้าเซ็น ซึ่งเป็นระบำมาตรฐาน และระบำที่ประดิษฐ์ท่ารำขึ้นใหม่ ให้เข้ากับท่วงทำนองของเพลง แบ่งเป็น 3 ลักษณะ คือ

ก. ระบำทหาร WAR Dance เป็นการแสดงแสนยานุภาพของกองทัพ ลักษณะการแสดงระบำทหารนี้ มักมุ่งที่ความเข้มแข็ง พร้อมเพรียง มีลักษณะคล้ายการเต้นตามจังหวะเพลง โดยใช้อาวุธชนิดต่างๆ เป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดง ระบำทหารจะปรากฏทุกครั้งที่เนื้อเรื่องละครมีการจัดทัพตรวจพล

ตัวอย่างจากบทละครเรื่อง นางเสือง

(พิณพาทย์ทำเพลงกราวอาสา เชิด)

"ทัพพ่อขุนบางกลางท่าว พ่อขุนทั้ง 4 ออกคนละทิศละทางมารวมกันเป็นทัพเดียว เต้นจนหมดเพลงกราวอาสา กองทัพนางเสืองรำผ่านเวทีบน จากขวาไปซ้าย"

(สมภพ จันทรประภา. นางเสือง : 51)

ข. ระบำที่ร่วมในขบวนแห่ ได้แก่ ขบวนฟ้อนดาบ และ กลองพูเต๊ะ ในบทละครเรื่อง พ่อขุนเม็งราย (217)

ค. ระบำตามสถานที่ต่าง ๆ ได้แก่

- ระบำกลองยาว ในบทละครเรื่อง หน่อหาญ (32)
- ระบำชาวตรอย ในบทละครเรื่อง ตรอยกำศรวล (165)
- ระบำตาเขิ่งเจ้าเซ็น ในบทละครเรื่อง ศรีปราชญ์ (107)
- ระบำเพลงเหมราช ในบทละครเรื่อง พระเจ้าอู่ทอง (52)
- ระบำชวา ในบทละครเรื่อง ไอร์ลังคะ (81)
- ระบำบาหลี ในบทละครเรื่อง ศรีธรรมาโศกราช (48)
- ฟ้อนเมือง - ฟ้อนเทียน - ระบำชาวเขา ในบทละครเรื่อง พ่อขุนเม็งราย (226)
- ระบำชาวบ้าน ในบทละครเรื่อง พระรามคำแหง (45)
- ระบำดอกบัว ในบทละครเรื่อง สมเด็จพระศรีสุริโยทัย (17)
- ระบำอัปสรฟ้อนไฟ ในบทละครเรื่อง นางเสือง (40)

จากการศึกษาพบว่า การแสดงต่าง ๆ ที่สมภพ จันทรประภา นำมาสอดแทรกไว้ในบทละครนั้น ไม่ได้ทำให้เรื่องขาดเอกภาพ แต่ช่วยเสริมอารมณ์ และสร้างบรรยากาศให้แก่ผู้ชมได้เป็นอย่างดี การบรรจุการแสดงก็ทำได้เหมาะสมกลมกลืน ไม่ขัดเขิน มีจังหวะงดงาม ไม่ทำให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกว่า ถูกยัดเยียดให้ชม

จากการศึกษาบทละครดึกดำบรรพ์ทั้ง 30 เรื่อง ในด้านนาฏศิลป และจากการที่ผู้ศึกษาได้มีโอกาสติดตามชมการแสดงละครดึกดำบรรพ์ของ สมภพ จันทรประภา มาตั้งแต่เรื่องแรกโดยลำดับ ทำให้สามารถสรุปลักษณะการแสดงละครดึกดำบรรพ์ประเภทที่จัดแสดงบนเวที ซึ่งมีลักษณะการแสดงต่างจากบัญญัตินิยมของการแสดงละครรำ จนเป็นเหตุให้เกิดคำวิพากย์วิจารณ์ในหมู่ผู้สนใจละครทั่วไปได้ดังนี้

1. <u>เครื่องแต่งกาย</u> คำนึงถึงความสมจริงตามหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่สืบค้นได้ มีการแสดงละครบางเรื่องที่กำหนดให้ตัวละครชายไม่สวมเสื้อแสดง

2. <u>วิธีขับร้อง</u> เน้นถึงอารมณ์ของตัวละครเป็นหลัก บทโศกเศร้าก็จะมีการสะอึกสะอื้นแทรก บทโกรธ และบทบริภาษก็จะกระชากเสียงหรือกระแทกเสียงเพื่อให้ผู้ชมได้อารมณ์

3. <u>การใช้ฉาก</u> พยายามให้ผู้ชมได้รับความต่อเนื่องจากการแสดง จึงจัดให้มีการแสดงเวทีล่างระหว่างเปลี่ยนฉาก ในการแสดงละครบางเรื่อง จัดฉากเพิ่มบริเวณปีกทั้ง 2 ข้างของเวทีล่าง และการแสดงละครบางเรื่อง จัดฉากแบบจินตนาการใช้ฉากเดียวตลอดเรื่อง

4. <u>การใช้เวที และการเข้าออกของตัวละคร</u> บัญญัตินิยมของละครรำที่ประพฤติปฏิบัติกันสืบมานั้น ถือกันว่า ตัวละครจะต้องออกจากประตูขวาของเวที และเข้าทางประตูซ้ายเสมอ แต่การแสดงละครดึกดำบรรพ์ของ สมภพ จันทรประภา ตัวละครเข้า–ออก ได้ทั้งประตูซ้ายและประตูขวา โดยยึดตามเหตุการณ์ในเรื่อง บางครั้งตัวละครก้าวลงจากเวทีบนลงสู่เวทีล่างทางด้านหน้าเวที

5. <u>ใช้วิธี Lipsynch</u> เนื่องจากการแสดงบางครั้ง (โดยเฉพาะการแสดงกลางแจ้ง) ผู้ชมมักจะฟังบทร้อง และบทเจรจาไม่ชัดเจน สมเด็จพระบรมราชินีนาถองค์อุปถัมภ์คณะละคร จึงมีพระราชเสาวนีย์ให้บันทึกเสียงไว้ก่อน แล้วให้ตัวละคร Lipsynch ขณะแสดง

ในระยะที่ละครดึกดำบรรพ์ของ สมภพ จันทรประภา จัดแสดงสู่สาธารณชนนั้น ได้รับการวิพากษ์วิจารณ์ในลักษณะของการไม่ยอมรับอย่างมาก โดยเฉพาะจากกรมศิลปากร (ศุภชัย สิทธิเลิศ

และสุรางค์ อิงคเวทย์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา เป็นผู้สัมภาษณ์ เมื่อ 14 ธันวาคม พ.ศ.2531 ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย) แต่เมื่อเวลาผ่านไป จะเห็นได้ว่าวิธีการแสดงละครต่าง ๆ ที่สมภพ จันทรประภา ได้ริเริ่มขึ้นและถูกคัดค้านในระยะแรกนั้น กลับมาเป็นที่นิยมใช้กันมากในการแสดงละครสมัยปัจจุบัน แม้ละครของกรมศิลปากร ก็ปรากฏลักษณะต่าง ๆ ที่สมภพ จันทรประภา ได้กระทำไว้ ดังจะเห็นได้ชัดเจนในการแสดงละครพันทางเรื่องผู้ชนะสิบทิศ ซึ่งจัดแสดง ณ โรงละครแห่งชาติ ตั้งแต่พ.ศ. 2529 เป็นต้นมาจนถึงขณะนี้

250 *การสวมเพลง หมายถึง การบรรเลงเพลงหนึ่งใดต่อท้ายเพลงที่บรรเลงจบลงได้อย่างสนิทโดยไม่ต้องหยุดบรรเลงให้ขาดตอน เพลงที่จะรับช่วงสวมต่อกันได้จะต้องเป็นเพลงที่มีเสียงเดียว หรือใกล้เคียงกัน

250 **การตกเสียง หมายถึง เสียงสุดท้ายของเพลงที่บรรเลงจบเป็นเสียงใด เพลงที่จะบรรเลงตามต่อไปก็ควรจะขึ้นที่ระดับเดียวกัน หรือใกล้เคียงกัน สำหรับการบรรเลงที่ไม่ใช้วิธีสวมเพลง

250 ***กลวิธีการขับร้อง และบรรเลง หมายถึง เทคนิคพิเศษต่าง ๆ ที่จะก่อให้เกิดความประสานกลมกลืนระหว่างท่ารำ กับดนตรี เช่นการทอดเสียง เอื้อน หรือ หยุด ในการขับเสภา การเว้นวรรคคำ ในการร้องร่าย (เช่นคำว่า ช่วงแต้ม-เติม-ต่อ-ติด ประดิษฐ์ว่า ฯลฯ) การร้องรับ ส้าไส้ ในเพลงเทพทอง ปันตลิ่งนอก และลิงโลด การร้องทอดในเพลงชมตลาด และร้องร่าย การจบเพลง (ลง) เพลงเชิด รัว และอื่น ๆ ให้พอดีกับท่ารำ ฯลฯ

285 ****เพลงลงโรง แต่เดิมก่อนการแสดงมหรสพทุกประเภท จะมีการบรรเลงดนตรีเป็นการโหมโรงก่อนเริ่มการแสดง ด้วยวัตถุประสงค์หลัก 2 ประการคือ เพื่อบูชาครู และเป็นการบอกกล่าวด้วยเสียงดนตรีให้ผู้ที่อยู่ในบริเวณทราบว่า การแสดง จะเริ่มขึ้น เพลงที่นำมาบรรเลงนั้น นิยมใช้เพลงชุดโหมโรงเย็นทั้งนี้เพราะส่วนใหญ่แล้ว การแสดงกำลังจะเริ่มในช่วงเย็นถึงค่ำ• เมื่อนำเพลงชุดโหมโรงเย็นมาใช้บรรเลงโหมโรงมหรสพนั้น จะตัดเพลงสาธุการ ซึ่งเป็นเพลงแรกออก คงเหลือไว้เพียง 13 เพลง ตามลำดับดังนี้ เพลงตระ เพลงรัว 3 ลา เพลงต้นเข้าม่าน เพลงเข้าม่าน เพลงปฐม เพลงลา เพลงเสมอ เพลงเชิด เพลงกลม เพลงชำนาญ เพลงกราว

ใน เพลงต้นชุบ และเพลงลา นอกจากนั้นจะบรรเลงเพลงวา เป็นเพลงต่อท้ายเพื่อปล่อยตัวละคร หรือเริ่มการแสดง

ต่อมา รูปแบบการแสดงเปลี่ยนไปตามยุคสมัย จึงไม่นิยมบรรเลงเพลงโหมโรง จะคงบรรเลงแต่เพลงวาเพลงเดียวเท่านั้น เพลงวาจึงเป็นสัญญลักษณ์ที่ผู้ชม และผู้แสดงหมายรู้ตรงกันว่าเป็นอาณัติที่จะเริ่มแสดง และตัวละครจะเริ่มออกแสดง ด้วยเหตุนี้เอง จึงทำให้เกิดมีผู้เรียกเพลงวา ตามลักษณะการปรากฏว่า "เพลงลงโรง"

287 ***** เพลงลาโรง เป็นเพลงที่บรรเลงเมื่อการแสดงยุติลง แต่เดิมนั้นจะบรรเลงเพลงวาชั้นเดียว (เรียกว่า วาลาโรง) หรือ อาจจะบรรเลงเพลงกราวรำ (เรียกว่า กราวรำเลิก) โดยนัยว่า เพื่อให้บังเกิดสวัสดิมงคลทั้งแก่ผู้ชมและผู้แสดง รวมทั้งเป็นการแสดงความรื่นเริง ยินดีตามความหมายของเพลง

สำหรับการแสดงละครดึกดำบรรพ์บทพระนิพนธ์ สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์นั้น นิยมใช้เพลงรัวฉิ่ง (อีกชื่อหนึ่งคือรัวดึกดำบรรพ์) บรรเลงเมื่อจบการแสดง และบรรเลงส่งท้ายด้วยเพลงสรรเสริญพระบารมี

บทที่ 5

บทสรุป และข้อเสนอแนะ

การศึกษาเรื่อง วิเคราะห์บทละครดึกดำบรรพ์ ของสมภพ จันทรประภา สรุปผลการศึกษาค้นคว้าได้ดังนี้

ความมุ่งหมายของการศึกษา

เพื่อวิเคราะห์บทละครดึกดำบรรพ์ ของสมภพ จันทรประภา ทั้งด้านวรรณศิลป และด้านนาฏศิลป

ความสำคัญของการศึกษา

1. ทำให้ทราบประวัติ ความเป็นมาของละครดึกดำบรรพ์
2. ทำให้ทราบถึงลักษณะบทละครดึกดำบรรพ์ของ สมภพ จันทรประภา ในด้านวรรณศิลป และ ด้านนาฏศิลป

ขอบเขตของการศึกษา

ศึกษาเฉพาะบทละครที่ผู้แต่งระบุแน่ชัดว่าเป็น "บทละครดึกดำบรรพ์" ซึ่งมีจำนวนทั้งสิ้น 30 เรื่อง

การวิเคราะห์ข้อมูล

1. ศึกษาประวัติและความเป็นมาของละครดึกดำบรรพ์
2. วิเคราะห์บทละครดึกดำบรรพ์ ของสมภพ จันทรประภา ด้านวรรณศิลป
3. วิเคราะห์บทละครดึกดำบรรพ์ ของสมภพ จันทรประภา ด้านนาฏศิลป
4. สรุปลผลการวิจัย 4

ผลการวิจัย

ละครดึกดำบรรพ์ เป็นละครรำแบบใหม่ เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ มีพัฒนาการมาจาก การบรรเลงเพลงตับ และการแสดงละครภาพนิ่ง ผสมผสานกับ ศิลปการแสดงละครโอเปร่า ของตะวันตก เกิดขึ้นจากความร่วมมือ ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ กับเจ้าพระยาเทเวศรวงศ์วิวัฒน์ จัดแสดง ณ โรงละครดึกดำบรรพ์ ระหว่าง พ.ศ.2442 - 2452 การแสดงได้รับความนิยมเป็นอย่างมากในสมัยนั้น และ นอกจากจะจัดแสดงโดยจำหน่ายบัตรให้แก่ผู้ชมทั่วไปแล้ว ยังเป็นการแสดงที่ใช้แสดงในการจัดงานต้อนรับพระราชอาคันตุกะอีกด้วย แต่ความนิยมละครดึกดำบรรพ์มีลดน้อยลง ตามลำดับเวลา จะมีการแสดงอยู่บ้าง เฉพาะในโอกาสสำคัญต่างๆเท่านั้น จนกระทั่ง พ.ศ.2511 สมภพ จันทรประภา ได้แต่งบทละคร ในรูปของละครดึกดำบรรพ์ขึ้น เพื่อจัดแสดงบนเวที การแสดงครั้งนั้นประสบผลสำเร็จอย่างมาก ภายหลัง สมภพ จันทรประภา จึงแต่งบทละครดึกดำบรรพ์ขึ้นอีกเป็นจำนวนมาก และนำออกแสดงสู่สาธารณชน ทั้งบนเวทีละคร และทางโทรทัศน์ ทำให้ละครดึกดำบรรพ์กลับมาเป็นที่รู้จัก และกล่าวถึงอีกวาระหนึ่ง

บัญญัตินิยมของละครดึกดำบรรพ์

ละครดึกดำบรรพ์มีบัญญัตินิยมในการแต่ง และการแสดง ที่สำคัญ คือ บทละครจะต้องเป็นบทละครรำสำเร็จรูป ที่แต่ง หรือ ปรับปรุงขึ้นใหม่ สามารถนำมาจัดแสดงได้ทันที เปิดเรื่องด้วยการบรรเลงโหมโรงเล่าเรื่องราวก่อนการแสดงเป็นภาษาดนตรี การแสดงจะถูกแบ่งเป็นฉาก เป็นตอน โดยอาศัยการเปิด ปิดม่านหน้าเวทีเป็นเกณฑ์ มีการจัดฉากประกอบการแสดงที่สมจริง บทละครใช้คำประพันธ์ประเภทกลอนเป็นหลัก มีบทเจรจารวมอยู่ด้วยกัน และแทรกคำประพันธ์ประเภทต่างๆไว้หลายประเภทตามความเหมาะสม ไม่มีบทพรรณนาฉาก หรือกิริยาอาการของตัวละคร ไม่มีคำบอกฐานะของตัวละคร เพลงที่ใช้บรรเลงและขับร้อง จะถูกประดิษฐ์ หรือปรับปรุงทำนอง ทางร้อง ทางบรรเลงขึ้นใหม่ ใช้ปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์บรรเลงประกอบการแสดง กำหนดให้ตัวละครเป็นผู้ร้องบทละครเอง ไม่มีต้นเสียง และ ลูกคู่ นิยมจบการแสดงด้วยระบำท้ายเรื่อง

บทละครดึกดำบรรพ์ของ สมภพ จันทรประภา ด้านวรรณศิลป

บทละครดึกดำบรรพ์ทั้ง 30 เรื่อง จัดเป็นบทละครประวัติศาสตร์ มีที่มาจากประวัติศาสตร์ไทย และประวัติศาสตร์ต่างชาติ โดยมีวิธีสร้างโครงเรื่อง 4 ลักษณะ คือ บทละครอ้างประวัติศาสร์ บทละครประวัติศาสตร์จากจินตนาการ และบทละครประวัติศาสตร์จากวรรณกรรม ความขัดแย้งที่ปรากฏ เป็นความขัดแย้งระหว่างเชื้อชาติ และความขัดแย้งที่เกี่ยวข้องกับเรื่องความรัก ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของเรื่อง ซึ่งมี 2 กลุ่ม คือ แนวความคิดหลักที่เกี่ยวเนื่องกับเหตุการณ์หรือกิจการบ้านเมือง และ แนวคิดหลักที่เกี่ยวเนื่องกับวิถีชีวิตมนุษย์

ตัวละครเอกในบทละครดึกดำบรรพ์ทั้ง 30 เรื่อง จำแนกได้เป็น 4 ประเภท คือ ตัวละครเอกฝ่ายชาย ที่มีพฤติกรรมทางบวก ตัวละครเอกฝ่ายหญิงที่มีพฤติกรรมทางบวก ตัวละครเอกฝ่ายชายที่มีพฤติกรรมทางลบ และตัวละครเอกฝ่ายหญิงที่มีพฤติกรรมทางลบ ตัวละครเอก 2 ประเภทแรกส่วนใหญ่ เป็นตัวละครตามแบบฉบับที่มีลักษณะนิสัยคงที่ ส่วนตัวละครเอก 2 ประเภทหลัง

มีทั้งที่เป็นตัวละครพฤตกรรมลบตลอดทั้งเรื่อง และตัวละครที่สามารถเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมได้ในตอนท้ายเรื่อง ตัวละครอีกประเภทหนึ่งที่มิใช่ตัวละครเอก แต่มีความสำคัญในการดำเนินเรื่องและปรากฏอยู่ในบทละครดึกดำบรรพ์หลายเรื่อง ได้แก่ ตัวละครประกอบที่ทำหน้าที่เป็นผู้อภิบาลตัวละครเอกทั้งชายและหญิง

ลักษณะที่ปรากฏชัดเจนในบทร้อง และบทเจรจาบทละครดึกดำบรรพ์ของ สมภพ จันทรประภา คือ เป็นบทละครคำกลอน มีความเด่นที่บทบริภาษ และทรรศนะที่เกี่ยวกับหน้าที่ของบุคคลที่พึงกระทำเพื่อความมั่นคงของชาติ นอกจากนี้ บทร้อง บทเจรจา ยังสอดแทรกด้วยสุภาษิต คำพังเพย สำนวนโวหารทั้งที่เป็นโบราณิกศัพท์ และสำนวนร่วมสมัย มีสำนวนกลอนหลายสำนวนที่มีลักษณะเหยียบกลอน หรือได้รับอิทธิพลจากวรรณกรรมเก่าปรากฏอยู่

<u>บทละครดึกดำบรรพ์ ของ สมภพ จันทรประภา ด้านนาฏศิลป</u>

บทละครดึกดำบรรพ์ ของสมภพ จันทรประภา ยังคงลักษณะสำคัญอันเป็นบัญญัตินิยมของละครดึกดำบรรพ์ได้เป็นส่วนใหญ่ แต่มีส่วนที่เปลี่ยนแปลงไปบ้างทั้งที่เป็นการวิวัฒน์ และส่วนที่ล้าหลังกลับไปเป็นแบบละครรำแต่เดิม เช่น การแสดงฉากนำซึ่งพัฒนามาจากการโหมโรงเล่าเรื่องของบทละครดึกดำบรรพ์แต่เดิม แต่ในทางตรงข้าม วิธีแสดงฉากนำและการแสดงหน้าม่าน ที่ไม่มีการจัดฉากประกอบการแสดง บทร้องที่ระบุให้ต้นเสียงและลูกคู่ขับร้องแทนตัวละคร บทร้องที่มีคำบอกฐานะของตัวละคร และบทร้องที่ผู้แต่งพรรณนาเหตุการณ์สถานที่นั้น เป็นวิธีการแสดงของละครรำแบบเดิม ที่สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงละเลิกไปแล้วทั้งสิ้น

การบรรจุเพลงในบทละคร ให้ความสำคัญกับเพลงภาษา และ เพลงประกอบอารมณ์มากกว่าเพลงหน้าพาทย์ แต่ก็ยังปรากฏใช้เพลงหน้าพาทย์อยู่บ้าง บางโอกาส เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้อย่างสม่ำเสมอ เป็นเพลงหน้าพาทย์ธรรมดาเช่น โอด รัว และ เชิด ฯลฯ

ในด้านเครื่องแต่งกายละคร และ ฉากนั้น สมภพ จันทรประภา มิได้ให้รายละเอียดไว้ในบทละคร แต่จากการติดตามชมการแสดงละครดึกดำบรรพ์ของ สมภพ จันทรประภา และการศึกษาจากสูจิบัตร ภาพถ่าย สามารถสรุปได้ว่า เครื่องแต่งกายและฉาก ในการแสดงละครดึกดำบรรพ์

ทุกเรื่อง ออกแบบและจัดสร้างขึ้นโดยคำนึงถึงความเหมาะสมกับเนื้อเรื่อง บ่งบอกถึงศิลปะประจำชาติ และ ยุคสมัยของเหตุการณ์ในเรื่อง

ด้านวิธีนำเสนอของบทละคร มีรูปแบบที่เป็นไปในแนวทางเดียวกันเป็นส่วนใหญ่ คือ นิยมนำชื่อตัวละครเอกมาตั้งเป็นชื่อเรื่อง และ เริ่มเปิดเรื่องด้วยการบอกถึงที่มา วัตถุประสงค์วิธีการแสดง โดยอาจใช้วิธีบรรยาย หรือ วิธีแสดงฉากนำ การแสดงจะพยายามสร้างภาพที่ก่อให้เกิดความตระการตาบนเวที ในลักษณะต่างๆ เช่น การแสดงฉากรบ การแสดงกระบวนแห่ กระบวนเสด็จ และการแสดงระบำต่างๆ ฯลฯ การแสดงเหล่านี้ เป็นการแสดงที่แยกได้ 2 แบบ คือ แบบมีบทประกอบการแสดง และ แบบไม่มีบทประกอบการแสดง

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาบทละครดึกดำบรรพ์ ของ สมภพ จันทรประภา พบว่า ยังมีแง่เงื่อนบางประการเกี่ยวกับ บทละคร และ การแสดงละครดึกดำบรรพ์ ที่น่าสนใจควรนำมาศึกษาวิจัยต่อไปอีก จึงขอเสนอแนะ ดังนี้

1. ควรมีการศึกษาอิทธิพลของ ละครดึกดำบรรพ์ พระนิพนธ์สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ที่มีต่อรูปแบบการแต่งบทละคร และ การแสดงละครดึกดำบรรพ์ ในช่วงที่ 2 ซึ่งเป็นยุคสมัยที่ใกล้เคียงกัน อันได้แก่ บทละครดึกดำบรรพ์ ต่อไปนี้

1.1 บทละครดึกดำบรรพ์ พระราชนิพนธ์ใน พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เรื่อง ศกุนตลา ท้าวแสนปม และพระเกียรติรถ

1.2 บทละครดึกดำบรรพ์ พระนิพนธ์สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมขุนเพชรบูรณอินทราชัย เรื่อง พระยศเกตุ สองกรวรวิก และ จันทกินรี

1.3 บทละครดึกดำบรรพ์ ของพระยาศรีภูริปรีชา (กมล สาลักษณ) เรื่อง สิทธิธนู

2. ควรมีการศึกษาบทละครประเภทอื่นๆ ของ สมภพ จันทรประภา เพื่อนำมาเปรียบเทียบ ให้เห็นถึง ลักษณะร่วม ความแตกต่าง และอิทธิพลที่มีต่อกัน

3. ควรมีการศึกษาบทละครประวัติศาสตร์ ที่เป็นของผู้อื่น เช่น บทละครรำ เรื่อง

ขอมดำดิน บทละครสังคีต เรื่อง CHAO TAK SIN พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว บทละครของคณะจันทโรภาส คณะศิวาลัย คณะวิจิตรศิลป์ และของกรมศิลปากร ฯลฯ

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

"กฎมณเฑียรบาล" กฎหมายตราสามดวง เล่ม 1 องค์การค้าคุรุสภา 2515, 327 หน้า.

กาญจนาคพันธุ์, (ขุนวิจิตรมาตรา). เรื่องของละครและเพลง สำนักพิมพ์เรืองศิลป์. 2520, 122 หน้า.

กุหลาบ มัลลิกะมาส. วรรณคดีวิจารณ์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง 2522, 149 หน้า.

โกชัย สาริกบุตร. ข้อมูลบางประการเกี่ยวกับละครนอก วิทยาลัยครูเชียงใหม่ 2522, 102 หน้า.

คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม.ร.ว. "ชีวิตไทยในอดีต" นาฏศิลป์และดนตรีไทย มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ 2522, 267 หน้า.

_____. นาฏศิลป์ไทย ไทยวัฒนาพานิช จำกัด 2526, 47 หน้า.

_____. "เรื่องเกี่ยวกับละครไทยในอดีต" สยามรัฐรายวัน หน้า 7 ฉบับวันที่ 27 ตุลาคม พ.ศ.2521.

_____. "ละครนอก ละครใน และละครดึกดำบรรพ์" นาฏศิลป์ 13 (30-34) มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ 2514, 66 หน้า

โครงการดนตรีไทย-ปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. รายงานการรวบรวมข้อมูลทางประวัติศาสตร์ หลักการบรรเลง การขับร้อง และโน้ตเพลง 2530, 254 หน้า.

จงจิตรถนอม ดิศกุล, ม.จ. บันทึกความทรงจำ ของ หม่อมเจ้าจงจิตรถนอม ดิศกุล วัชรินทร์การพิมพ์ 2522, 207 หน้า.

จดหมายเหตุ, กอง. เอกสารรัชกาลที่ 5 ต.2.3/24 โปรแกรมรับเจ้าชายเฮนรี่ และวัลดิมาแลจัดการรับต่าง ๆ ในนี้ 14-30 ธันวาคม ร.ศ.118.

จอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. ประชุมประกาศรัชกาลที่ 4 พ.ศ. 2394 - 2404 โรงพิมพ์ดำรงธรรม 2511, 459 หน้า

จันทรเกษม. ฉบับที่ 51 มีนาคม-เมษายน พ.ศ.2506, 187 หน้า.

จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. บทเจรจาลครอิเหนาและตำนานเรื่องลครอิเหนา ศูนย์การพิมพ์ 2516, 121 หน้า.

จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. สำเนาพระราชหัตถเลขา พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว มีพระราชทาน กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ มปท. 2474, 96 หน้า.

จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. พระราชนิพนธ์ ไกลบ้าน เล่ม 1 โรงพิมพ์ไทยสัมพันธ์ 2508, 782 หน้า.

เจตนา นาควัชระ. "ละครกับอักษรศาสตร์" ทางไปสู่วัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์ ดวงกมล 2524, 303 หน้า.

_____. "ละครเพลงสมัยใหม่ : จุดบรรจบระหว่างประเพณีไทยกับตะวันตก" ศิลปวัฒนธรรม ปีที่ 10 ฉบับที่ 5 มีนาคม 2532 (106-123).

เจนภพ จบกระบวนวรรณ. ยี่เก เรือนแก้วการพิมพ์ 2524, 184 หน้า.

เฉลิม เศวตนันท์. "ประวัติการละคร" วัฒนธรรมไทย (29-37) กรกฎาคม, (30-39) สิงหาคม 2524.

ดวงจิตร จิตรพงศ์, ม.จ.หญิง. "สังคีตวาทิตวิธีวิจารณ์" ชุมนุมบทละครและบทคอนเสิต ศิวพร 2506, 278 หน้า.

ดวงมน จิตรจำนงค์. หลังม่านวรรณศิลป์ สยามสมัยจำกัด 2528, 321 หน้า.

เด่นดวง พุ่มศิริ. ทางสู่ละคร มหาวิทยาลัยศิลปากร 2527, 123 หน้า.

_____. "สิ่งบันเทิงในประเทศไทย" ที่ระลึกในงานพระราชทานเพลิงศพ รองศาสตราจารย์ เด่นดวง พุ่มศิริ ท.ช. โรงพิมพ์กรมสารบรรณทหารอากาศ 2528, 17 หน้า.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศเธอ กรมพระยา. จดหมายเหตุประกอบ เรื่อง ไกลบ้าน โรงพิมพ์พระจันทร์ 2505, 132 หน้า.

_____. ตำนานเรื่องอิเหนา โรงพิมพ์พระจันทร์ 2506, 148 หน้า.

_____. "ตำนานละครดึกดำบรรพ์" ประชุมบทละครดึกดำบรรพ์ ฉบับบริบูรณ์ (1-4) 2528, 182 หน้า.

_____. "ประวัติการฟ้อนรำ" หนังสืออ่านประกอบการบรรยายวิชาพื้นฐานอารยธรรมไทย มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ 2515, 189 หน้า.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศเธอ กรมพระยา. ระเบียบตำนานเล่นลครถวายตัวที่วังวรดิศ · งานสมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงฉลองพระชนมายุ 60 ทัศ 14-15 พฤศจิกายน พ.ศ.2465 พิมพ์ครั้งที่ 2 โสภณพิพรรฒนากร 2465, 34 หน้า.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศเธอ กรมพระยา. "ละครรำ" หนังสือประกอบการแสดงนาฏศิลป์และดนตรีไทย (63-80) สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ 2515, 105 หน้า.

_____. สมเด็จพระเจ้าบรมวงศเธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ เสด็จทวีปยุโรป พ.ศ. 2434 โรงพิมพ์พระจันทร์ 2511, 206 หน้า.

ทองสุก เกตุโรจน์, (เรียบเรียง). อธิบายศัพท์วรรณคดี กรมวิชาการ 2529, 389 หน้า.

ธนิต อยู่โพธิ์. งานสังคีตศิลป กรมศิลปากร โรงพิมพ์พระจันทร์ 2493, 162 หน้า.

_____. "ละครดึกดำบรรพ์" ศิลปละครรำ หรือ คู่มือนาฏศิลปไทย (93-100) ศิวพร 2516, 164 หน้า.

ธรรมศาสตร์, มหาวิทยาลัย สถาบันไทยคดีศึกษา. รายงานการสัมมนานาฏศิลปและดนตรีไทย เจริญวิทย์การพิมพ์ 2522, 267 หน้า.

นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศเธอ เจ้าฟ้ากรมพระยา. ชุมนุมบทละครและบทขับร้อง ศิวพร 2514, 387 หน้า.

_____. ชุมนุมบทละครคอนและบทคอนเสิต ศิวพร 2506, 278 หน้า.

_____. บทละครดึกดำบรรพ์ ฉบับเพิ่มเติม พิมพ์เป็นมิตรพลีในงานศพ หม่อมหลวงวงษ์ กมลาสน์ โรงพิมพ์มงกุฎราชวิทยาลัย 2496, 127 หน้า.

_____. บันทึกความรู้ต่าง ๆ เล่ม 1 พระนคร 2506, 290 หน้า.

_____. ประชุมบทละครดึกดำบรรพ์ฉบับบริบูรณ์ พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพนายคฑาวุธ อินทรสูต 2528, 182 หน้า.

นราธิปประพันธ์พงศ์, พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระ. บทละครเรื่องพระลอ โรงพิมพ์ท่าพระจันทร์ 2512, 95 หน้า.

นวกทรรศน์, กลุ่ม. "บทบาทละครกับการเมือง" จะเป็นนักประพันธ์พึงสำนึกในอำนาจวรรณกรรม เจริญวิทย์การพิมพ์ 2512, 241 หน้า.

'นา (นามแฝง). "มนุษย์และการละคร" นิเทศสาร 4 : (112-115) ธันวาคม 2518.

นิดา (นามแฝง) เจนเกรย์ราชินีผู้ไร้มงกุฎ โรงพิมพ์เพื่องอักษร 2521, 888 หน้า.

บรรณาธิการ. "ขอปรบมือให้ละครดึกดำบรรพ์เรื่อง นางเสือง" สารประชาชน ปีที่ 15 ฉบับ 216 18 สิงหาคม 2511.

_____. "วัฒนธรรมกรมศิลป์" อาทิตย์ ปีที่ 1 ฉบับ 4 26 กรกฎาคม 2520 (38-39)

บุญเหลือ เทพยสุวรรณ, ม.ล. "การละครไทย" สยามรัฐ (5-16) กันยายน 2513.

_____. "ข้อสังเกตเกี่ยวกับการละครในประเทศไทย ปัจจุบัน" หนังสืออ่านประกอบการบรรยายวิชาพื้นฐานอารยธรรมไทย (119-129) มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ 2515 189 หน้า.

_____. ความสำเร็จและความล้มเหลว วัชรินทร์การพิมพ์ 2514, 278 หน้า.

_____. "ท่านผู้จิตรเจริญ" วารสารจันทรเกษม มีนา-เมษา 2506 (120-126)

_____. "บทส่งท้าย" บทละครดึกดำบรรพ์ เรื่องสิทธิธนู บรรณกิจ 2520, 92 หน้า.

_____. "ละครเจ้าพระยาเทเวศร์" วัฒนธรรมไทย ปีที่ 19 9 กันยายน 2523 : (3-14).

_____. "วรรณกรรมปัจจุบัน" แว่นวรรณกรรม โรงพิมพ์เทพประทานพร 2529, 450 หน้า

เบญจวรรณ ฉัตระเนตร. พระราชนิพนธ์บทละครนอก รัชกาลที่ 2 การศึกษาเชิงวิจารณ์ วิทยานิพนธ์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 2518, 221 หน้า.

ประเมษฐ์ บุณยะชัย. "ศิลปินที่น่ารู้จัก ครูเฉลย ศุขะวณิช" ศิลปากร พฤศจิกายน 2523 : (103-114).

ประอรรัตน์ บูรณมาตร์. หลวงวิจิตรวาทการกับบทละครประวัติศาสตร์ สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ 2528, 320 หน้า.

ปิ่น มาลากุล ม.ล. งานละครของพระบาทสมเด็จพระรามาธิบดีศรีสินทร มหาวชิราวุธ พระมงกุฎเกล้าเจ้าแผ่นดินสยาม ไทยวัฒนาพานิช จำกัด กรุงเทพฯ 2518, 382 หน้า.

_____. สูจิบัตรการแสดงละครพระราชนิพนธ์ฤดูกาลที่ 3 รายการที่ 1 ละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง ท้าวแสนปม โรงพิมพ์ชวนพิมพ์ กรุงเทพฯ 2527, 16 หน้า.

_____. สูจิบัตรการแสดงละครพระราชนิพนธ์ฤดูกาลที่ 4 รายการที่ 1

ละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง พระเกียรติรถ โรงพิมพ์ชวนพิมพ์ กรุงเทพฯ 2528, 167 หน้า.

แผ้ว สนิทสงศ์เสนีย์ ณ อยุธยา. "จดหมายถึง สมภพ จันทรประภา" บ้านเมือง 2516.

พลอย หอพระสมุด, นาง. "เล่นละคร" วชิรญาณ ตอนที่ 42 ร.ศ.116, 2440.

พิทยาลาภพฤฒยากร, กรมหมื่น. "คำนำเรื่องดาหลัง" พงศาวดารอิเหนา ฉบับอารีนครา (42-60) โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว 2520, 322 หน้า.

_____. "ท้าวรจันทร์" ชุมนุมพระนิพนธ์ ของ พระวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยลาภพฤฒิยากร โรงพิมพ์พระจันทร์ 2517, 368 หน้า.

พึงจิตร์ สวามิภักดิ์. "ศิลปการร้อง-รำ-ทำเพลง" คุรุศาสตร์ 24 ปี พระนครบพิธการพิมพ์ 2524.

พุทธเลิศหล้านภาลัย, พระบาทสมเด็จพระ. บทละครนอกพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 2 ทวีการพิมพ์ 2525, 707 หน้า.

_____. เรื่องอิเหนา พระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 2 โรงพิมพ์รุ่งวัฒนา 2514, 1207 หน้า.

พูนพิศ อมาตยกุล. "ประวัติเพลงเขมรไทยโยค" ครบรอบ 100 ปี เพลงเขมรไทยโยค รักษ์สิปป์ 2531, 128 หน้า.

_____. "ระลึกถึงครูศรีนาฏ เสริมศิริ" สยามรัฐ 6 เมษายน 2531, หน้า 13.

เพชรบูรณ์อินทราชัย, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้า. บทละครดึกดำบรรพ์ ของ สมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอ เจ้าฟ้า จุฑาธุชธราดิลก กรมขุนเพชรบูรณ์อินทราชัย ม.ป.ท. 2466, 79 หน้า.

มงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. "คำนำ" บทละครดึกดำบรรพ์ ของ สมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอเจ้าฟ้าจุฑาธุชราดิลก กรมขุนเพชรบูรณ์อินทราชัย ม.ป.ท.2466, 79 หน้า.

_____. "รวมเรื่องพระร่วง" โรงพิมพ์มหามกุฎราชวิทยาลัย 2521, 288 หน้า.

_____. เวนิสวานิช โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว 2515, 224 หน้า.

_____. สาวิตรี หนามยอกเอาหนามบ่ง และหมื่นประมาทศาล รุ่งวัฒนา 2512, 224 หน้า.

มนตรี ตราโมท. การละเล่นของไทย โรงพิมพ์พระจันทร์ 2497, 122 หน้า.

มนตรี ตราโมท. "ดนตรี ขับร้อง ประกอบการแสดงละครรำ" ศิลปละครรำ หรือ คู่มือนาฏศิลปไทย ศิวพร 2516, 164 หน้า.

_____. "ดนตรีไทยภาคกลาง" ศิลปวัฒนธรรมไทยเล่มที่ 7 นาฏดุริยางคศิลปไทย กรุงรัตนโกสินทร์ โรงพิมพ์ยูไนเต็ดโปรดักชั่น 2525, 158 หน้า.

_____. "ปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์" ชุมชนดนตรีไทยสโมสรมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ กรุงสยามการพิมพ์ 2513.

_____. ศึกเก้าทัพ ม.ป.ท. 2520, 46 หน้า. อัดสำเนา.

มหาเวสสันดรชาดก ฉบับ 13 กัณฑ์ โรงพิมพ์คุรุสภา 2524, 416 หน้า.

มัทนี รัตนิน. "การละครสมัยใหม่กับการพัฒนานาฏศิลป์และละครไทย" (179-194) นาฏศิลปและดนตรีไทย เจริญวิทย์การพิมพ์ 2512, 267 หน้า.

ยาขอบ (นามแฝง). "คำนำ ผู้ชนะสิบทิศ" ประชาชาติ ฉบับฉลองรัฐธรรมนูญแห่งราชอาณาจักรสยาม 30 ธันวาคม 2475.

รวิสา (นามแฝง). "สมเด็จพระสุริโยทัย" สกุลไทย ปีที่ 28 (1416) 19 ตุลาคม 2525 : 46-47.

รัตนา มณีสิน. ประวัติการละครและประวัติบุคคลสำคัญในวงการนาฏศิลป์ไทย (นาฏ 461) สารเศรษฐ 2524, 147 หน้า.

ราชบัณฑิตสถาน. สารานุกรมไทย เล่ม 12 พิมพ์ครั้งที่ 1, 2516-2517.

ราชบัณฑิตยสภา. บทแผ่นเสียงของราชบัณฑิตยภา ชุดที่ 1 ม.ป.ท. 2475-2476, 86 หน้า.

ลิลิตพระราชประวัติ และพระบรมฉายาลักษณ์ ของ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ภูมิพลอดุลยเดชฯ สำนักพิมพ์มหาชน 2517, 160 หน้า.

วรเวทย์พิสิฐ, พระ. คู่มือลิลิตพระลอ โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว 2520, 493 หน้า.

ว. วินิจฉัยกุล (นามแฝง). รัตนโกสินทร์ 1 อักษรพิทยา 2530, 403 หน้า.

วันชัย ตันติวิทยาพิทักษ์. "สงคราม 9 ทัพ เมื่อประวัติศาสตร์มาบรรจบการละคร" สารคดี ฉบับ 47 ปีที่ 4 มกราคม 2532 (60-77)

วิจิตรวาทการ, พันตรีหลวง. "นาฏศิลปไทย" วันดนตรีและนาฏศิลป วิทยาลัยวิชาการศึกษา ประสานมิตร 2516, 222 หน้า.

_____. "บทละครเรื่องเจ้าหญิงแสนหวี" อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ นายสุวรรณ โชติกเสถียร ม.ป.ท. 2506, 53 หน้า.

_____. บทละครเรื่อง ครูทดำ ม.ป.ป., 36 หน้า. อัดสำเนา.

_____. บทละครเรื่อง พระเจ้ากรุงธนฯ ม.ป.ป., 32 หน้า. อัดสำเนา.

_____. "ราชมนู" สูจิบัตรการแสดงละครของโรงเรียนเพชรบุรีวิทยาลงกรณ์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ 2518, 43 หน้า.

_____. "มหาเทวี" ที่ระลึกครบรอบ 50 ปี เบญจมราชาลัย. รัชดารมย์การพิมพ์ 2506, 162 หน้า.

_____. "ศึกถลางกับน่านเจ้า" อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ นางบุญทรง คุณะเกษม โรงพิมพ์กรมสารบรรณทหารเรือ 2506.

วิชาการ, กรม กระทรวงศึกษาธิการ. คู่มือครูศิลปการละครเบื้องต้น คุรุสภา 2524, 31 หน้า

วิเชียร กุลตัณฑ์ (รวบรวม). ประมวลบทขับร้องเพลงไทยเดิม ไทยเขษม พระนคร 2513, 92 หน้า.

วิเชียร ณ นคร. "ตำนานและความเป็นมาของโนราห์หรือโนรา" เชิดชูเกียรติพุ่มเทวา (73-99) กรุงสยามการพิมพ์ 2523, 156 หน้า.

วิทย์ ศิวะศริยานนท์. วรรณคดี และวรรณคดีวิจารณ์ แพร่พิทยา 2518, 182 หน้า.

ศรีภูริปรีชา (กมล สาลักษณ), พระยา. บทละครดึกดำบรรพ์เรื่อง สิทธิธนู บรรณกิจ 2520, 92 หน้า.

ศรุตานุสรณ์ อมรินทร์การพิมพ์ 2526, 254 หน้า.

ศิลปากร, กรม กระทรวงศึกษาธิการ. เครื่องแต่งกายและเครื่องประดับของโขนละคร 2494, 18 หน้า.

_____. โคลงภาพพระราชพงศาวดาร อมรินทร์การพิมพ์ 2526, 113 หน้า.

ศิลปากร, กรม กระทรวงศึกษาธิการ. นาฏดุริยางคศิลป์ไทยสมัยรัตนโกสินทร์ โรงพิมพ์ยูไนเต็ดโปรดักชั่น จำกัด 2525, 158 หน้า.

_____. บทโขนเรื่อง รามเกียรติ์ ชุดมารชื่อชื่อภิเภก เรือนแก้วการพิมพ์ 2526, 38 หน้า.

_____. บทละครนอก เรื่องสังข์ทอง ตอน "มณฑาลงกระท่อม" ม.ป.ท., 7 หน้า อัดสำเนา.

_____. "บทละครพันทาง เรื่องพญาผานอง" รวมผลงานประพันธ์ 4 เรื่อง ของ นางสาวประนอม ทองสมบุญ ห.ส.น.สหประชาพาณิชย์ 2523, 72 หน้า.

_____. ประวัตินายสมภพ จันทรประภา ม.ป.ป., 8 หน้า. (อัดสำเนา).

_____. ละครไทย พ.ศ.2440 โรงพิมพ์พระจันทร์ 2483, 16 หน้า.

_____. "ละครไทยสมัยรัชกาลที่ 5" บทความรายการสังคีตศิลป์ ม.ป.ป., 6 หน้า. (อัดสำเนา).

_____. สูจิบัตรละคร เรื่อง พญาผานอง 2501.

_____. สูจิบัตรละคร เรื่อง ศรีธรรมาโศกราช โรงพิมพ์คุรุสภา, 2515, 13 หน้า.

ศุภร บุนนาค. บุญเพรงพระหากสรรค์ วัชรินทร์การพิมพ์ 2515, 944 หน้า.

ส่งเสริมวัฒนธรรมแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ศูนย์. โครงการดนตรีไทย-บีพาทย์ดึกดำบรรพ์ ม.ป.ป., 6 หน้า. อัดสำเนา.

สมภพ จันทรประภา. "คุณหญิงเทศ นักฏกานุรักษ์" นารีผู้มีคุณ โรงพิมพ์คุรุสภา ลาดพร้าว (24-27) 2529, 88 หน้า.

_____. ชีวิตดุจเทพนิยายของ ดอกไม้สด แพร่พิทยา 2516, 223 หน้า.

_____. "แด่หม่อมละมัย กุญชร ผู้ควรบูชา" งานฌาปนกิจศพหม่อมละมัย กุญชร ณ อยุธยา บัณฑิตการพิมพ์ กรุงเทพฯ 2519, 36 หน้า.

_____. บทละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง ชีสิน ห้องภาพสุวรรณ 2517, 40 หน้า.

_____. บทละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง นางเสือง ศิวพร 2511, 58 หน้า.

_____. บทละครดึกดำบรรพ์ บทประพันธ์โทรทัศน์ ของสมภพ จันทรประภา ชุดที่ 1 พ.ศ.2512 หน่อหาญ นักพงศา บูเซ็กเทียน ไศเลนทร์ธิราช ตรอยกำศรวล, 168 หน้า. อัดสำเนา.

สมภพ จันทรประภา. บทละครดึกดำบรรพ์ บทประพันธ์โทรทัศน์ ของสมภพ จันทรประภา ชุดที่ 2 พ.ศ.2513 อสัญแดหวา ท้าวทองกีบม้า วิสุทธิราชเทวี ศรีปราชญ์, 139 หน้า อัดสำเนา.

_____. บทละครดึกดำบรรพ์ บทประพันธ์โทรทัศน์ ของ สมภพ จันทรประภา ชุดที่ 3 ชเยนทร พระเจ้าอู่ทอง ไอร์ลังคะ สมิงทอ ฟ้ารั่ว, 168 หน้า อัดสำเนา.

_____. บทละครดึกดำบรรพ์ บทประพันธ์โทรทัศน์ ชุดที่ 4 พระสุพรรณกัลยา สมเด็จพระนเรศวร และพระสุพรรณกัลยา คำไข่น้อย ชิงตั้ง, 204 หน้า อัดสำเนา.

_____. บทละครดึกดำบรรพ์ บทประพันธ์โทรทัศน์ ชุดที่ 5 ถะดูวา เจ้าองค์หล่อ ท้าวศรีสุดาจันทร์ เฉกอะหมัด จามครวญ, 285 หน้า อัดสำเนา.

_____. บทละครพูดสลับลำ ของ สมภพ จันทรประภา ชุดที่ 6 อยุธยาอากูล ท้าวเทพกษัตรีย์-ท้าวศรีสุนทร เลือดน่านเจ้า เผ่าไทย, 169 หน้า อัดสำเนา.

_____. ละครดึกดำบรรพ์ ของ สมภพ จันทรประภา ชุดที่ 7 นางเสือง ศรีธรรมาโศกราช ชีสิน พ่อขุนผาเมืองผู้เสียสละ พ่อขุนเม็งราย, 227 หน้า อัดสำเนา.

_____. บทละครดึกดำบรรพ์ และละครพูดสลับคำ ชุดที่ 10 สมเด็จพระนเรศวรมหาราช สมเด็จพระนเราศวรมหาราชและพระสุพรรณกัลยา บางระจัน สมเด็จพระสุริโยทัย, 248 หน้า อัดสำเนา.

_____. บทละครพูด และ พูดสลับลำ บทละครเวทีของ สมภพ จันทรประภา ชุดที่ 11 ฉัตรแก้ว พระรามคำแหง ผู้วิเศษ สามัคคีเภท, 190 หน้า อัดสำเนา.

_____. บทละครอิงตำนาน จามเทวี ยามาด้า บรรพไทย, 2526 หน้าไม่เรียงลำดับ อัดสำเนา.

_____. "สวัสดีละครใน" สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ 3 กันยายน, 10 กันยายน 2510.

_____. "ยอดศิลปิน" วารสารจันทรเกษม มีนา-เมษา 2506 หน้า 150-159.

_____. "ละครมิใช่ของเล่น" นาฏศิลปและดนตรีไทย มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ 2512, 267 หน้า

_____. "ละครมิใช่ของเล่น" หนังสืออ่านประกอบคำบรรยายวิชาพื้นฐานอารยธรรมไทย มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ 2515, 179 หน้า.

สมภพ จันทรประภา. อยุธยาอาภรณ์ พิมพ์ครั้งที่ 2 กรมศิลปากร 2526, 90 หน้า.

สวนกุหลาบวิทยาลัย, โรงเรียน. สูจิบัตรละครเรื่อง พระเจ้ากรุงธนบุรี เอราวันการพิมพ์ 2519, 35 หน้า.

สุจิตรา จรจิตร. วิเคราะห์บทละครดึกดำบรรพ์พระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ปริญญานิพนธ์ กศ.ม.มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร 2522, 274 หน้า อัดสำเนา.

สุนทรภู่. พระอภัยมณี โรงพิมพ์รุ่งวัฒนา 2515, 1310 หน้า.

_____. สุภาษิต ของสุนทรภู่ และบางคน โรงพิมพ์รุ่งวัฒนา 2510, 130 หน้า.

สุภัทรดิศ ดิศกุล, ม.จ. "อภิปรายนาฏศิลปและดนตรีไทย ในชีวิตไทย" (10-34) นาฏศิลป์และดนตรีไทย เจริญวิทย์การพิมพ์ 2515, 267 หน้า.

สุรชัย เครือประดับ. "ศรีธรรมโศกราชไม่ใช่ละครดึกดำบรรพ์" อนุสารเผยแพร่กิจกรรมและสาระทางศิลป์ ชมรมละคร ส.จ.ม. ศรีเมืองการพิมพ์ 2513, ไม่มีเลขหน้า.

สุวัฒน์ วรดิลก. "นำเรื่อง" (6-16) บูเช็กเทียน สำนักพิมพ์ก.ไก่ 2528, 182 หน้า.

เสรี หวังในธรรม. "บทละครนอกเรื่องพระอภัยมณี ตอนอุศเรนกระอักอก" สูจิบัตรรายการ "ศรีสุบนาฏกรรม" ปีที่ 12 ครั้งที่ 2 โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว 2530, 20 หน้า.

_____. "บทละครเรื่อง เอียฮูผู้กตัญญู" สูจิบัตรรายการ "ศรีสุบนาฏกรรม" ครั้งที่ 85 โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว 2526, 29 หน้า.

เสาวลักษณ์ อนันตศานต์. บทละครนอกสมัยอยุธยา วิทยานิพนธ์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 2515, 357 หน้า. (อัดสำเนา)

ไหมฟาง (นามแฝง). "สหวิทยาการกับวรรณคดีไทย" มติชนสุดสัปดาห์ : 38 21 กุมภาพันธ์ 2531 ฉบับ 390.

อาคม สายาคม. อาคม สายาคม ที่ระลึกครบ 5 รอบ ไทยสังฆมัณฑ์การพิมพ์ 2520, 147 หน้า.

อาทิตยทิพอาภา, เจ้าพระวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้า วาสันตี ม.ป.ท.2478, 62 หน้า.

อารดา สุมิตร. ละครในของหลวงในรัชกาลที่ 2 วิทยานิพนธ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 2516, 357 หน้า.

Dhanit Yupho. The khon and lakon. sivaphorn Limited 2506, 260 p.

_____. The preliminary of training in Thai Theatrical art. The aek karnpim 2499, 68 p.

Hatlen, Theodore W. Drama : principle and plays. New York, Appleton century crofts, 1967, 522 p.

Mattani Mojdara Rutnin. The Modernization of thai Dance-Drama with special reference to the reign of King Chulatongkorn. Unpublished Ph.D. Thesis. University Of London, school of oriental and african studies, 1978.

Rohrberger, Mary, Samuel H. Wrods, Jr. and bernard F. duker. An introduction ot literature. New-York, Randonn house, 1968. 983 p.

รายการโทรทัศน์

รายการวันอนุรักษ์มรดกไทย	โทรทัศน์รวมการเฉพาะกิจ วันที่ 2 เมษายน พ.ศ.2529
รายการมาลาภิรมย์	สถานีโทรทัศน์ ช่อง 9 อ.ส.ม.ท. วันที่ 6 พฤษภาคม พ.ศ.2529 เวลา 17.00 น., วันที่ 19 เมษายน พ.ศ.2529 เวลา 18.00 น.
รายการคันฉ่องส่องไทย	สถานีโทรทัศน์สี ช่อง 7 วันที่ 11 สิงหาคม พ.ศ.2529 เวลา 16.00 น.
รายการสนทนาปัญหาบ้านเมือง	สถานีโทรทัศน์ ช่อง 5 วันที่ 4 ธันวาคม พ.ศ.2531

รายการวิทยุ

รายการน่ารู้ดนตรีไทย	โดย เสรี หวังในธรรม สถานีวิทยุศึกษา ทุกวันเสาร์ 13.00 น. - 13.00 น.
รายการดนตรีศรีสยาม	โดย ชยุดี วสวานนท์ สถานีวิทยุกระจายเสียงแห่งประเทศไทย ทุกวันจันทร - ศุกร์ เวลา 9.00 - 9.30 น.

การสัมภาษณ์

สมุล ยมคุปต์	มิถุนายน	พ.ศ.2524 ณ โรงเรียนนาฏศิลปสัมพันธ์
สมภพ จันทรประภา	ครั้งที่ 1	5 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2530 ณ บ้านพัก
	ครั้งที่ 2	19 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2530 ณ บ้านพัก
	ครั้งที่ 3	17 มีนาคม พ.ศ.2530 ณ บ้านพัก
ศุภชัย สิทธิเลิศ	ครั้งที่ 1	16 กรกฎาคม พ.ศ.2529 ณ สถาบันวิจัยแห่งชาติ
	ครั้งที่ 2	11 พฤศจิกายน พ.ศ.2530 ณ หอวชิราวุธานุสรณ์
	ครั้งที่ 3	14 ธันวาคม พ.ศ.2531 ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย

สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ครั้งที่ 1 12 สิงหาคม พ.ศ. 2528 ณ สถานีโทรทัศน์สี กองทัพบก ช่อง 5

ครั้งที่ 2 28 พฤษภาคม พ.ศ. 2531 ทางโทรศัพท์

ครั้งที่ 3 7 สิงหาคม พ.ศ. 2531 ณ โรงเรียนนาฏศิลปสัมพันธ์

ครั้งที่ 4 8 มกราคม พ.ศ. 2532 ณ โรงเรียนนาฏศิลปสัมพันธ์

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ 13 กรกฎาคม พ.ศ. 2531 ทางโทรศัพท์

สุรางค์ อิงคเวทย์ 14 ธันวาคม พ.ศ. 2531 ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย

สัมพันธุ์ พันธ์มณี 26 กันยายน พ.ศ. 2528 ณ โรงเรียนนาฏศิลปสัมพันธ์

วิพุธ โสภวงศ์ 8 สิงหาคม พ.ศ. 2529 ณ มศว ประสานมิตร

แถบเสียง

มนตรี ตราโมท ความเป็นมาของละครไทย ห้องสมุดเสียง มหาวิทยาลัยศิลปากร (ก.17)

มนตรี ตราโมท ประวัติการละครไทย ห้องสมุดเสียง มหาวิทยาลัยศิลปากร (ก.37)

จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์ มนตรี ตราโมท และละม่อม บูชกะ นาฏกรรมไทย ห้องสมุดเสียง มหาวิทยาลัยศิลปากร (ก.95)

เลื่อน สุนทรวาทิน ละครดึกดำบรรพ์ เรื่องคาวี ศูนย์วัฒนธรรมจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

แผ่นเสียง

สังข์ศิลปชัย	แผ่นเสียงตราตึก พ.ศ.2466-2468	20 แผ่น
คาวี	แผ่นเสียงตราตึก พ.ศ.2471	20 แผ่น
อิเหนา	แผ่นเสียงตราตึก พ.ศ.2466-2468	18 แผ่น
สุรปนขาติสีดา	แผ่นเสียงตราตึก พ.ศ.2466-2468	10 แผ่น

แถบภาพ

การแสดงละครดึกดำบรรพ์ เรื่องอิเหนา ตอน ไหว้พระปฏิมา โดย คณะนาฏศิลปบัวทอง (เทปโทรทัศน์) 1 ม้วน ขาว-ดำ 120 นาที นำพร วัชรพล ผู้บันทึก

การแสดงละครเรื่อง ยามาด้า โดยคณะละครสมัครเล่น (เทปโทรทัศน์) 1 ม้วน สี 120 นาที นำพร วัชรพล ผู้บันทึก

การบรรยาย

พูนพิศ อมาตยกุล, ผู้ร่วมอภิปราย มหรสพสมัย ร.5 การแสดงครั้งที่ 20 ณ ศูนย์สังคีตศิลป โดย เอนก นาวิกมูล วันที่ 12 ตุลาคม 2527.

พนิดา สิทธิวรรณ, ผู้ร่วมอภิปราย วิวัฒนาการละคร การแสดงครั้งที่ 142 ณ ศูนย์สังคีตศิลป โดยสมาคม ภาษาและหนังสือแห่งประเทศไทย

เสรี หวังในธรรม, ผู้ร่วมอภิปราย รามเกียรติ์ในส่วนที่เป็นรากฐานวัฒนธรรม การเมือง การปกครองของไทย การสัมมนาอันเนื่องมาจากการแสดงมหกรรมรามยณะ เฉลิมพระเกียรติ ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย 21 มีนาคม พ.ศ.2531.

การแสดง

การแสดง ณ ศูนย์สังคีตศิลป์ ครั้งที่ 21 "นาฏยานาร์" โดยเสรี หวังในธรรม

การแสดง ณ ศูนย์สังคีตศิลป์ ครั้งที่ 111 "ศูรปนขาติสีดา" โดย โรงเรียนนาฏศิลปสัมพันธ์

การแสดง ณ ศูนย์สังคีตศิลป์ ครั้งที่ 168 "คุยกับครูละครรำ" โดย วิทยาลัยนาฏศิลป

การแสดง ณ ศูนย์สังคีตศิลป์ ครั้งที่ 201 "ละครผู้หญิง-ละครผู้ชาย" โดย โรงเรียนนาฏศิลปสัมพันธ์

การแสดง ณ ศูนย์สังคีตศิลป์ ครั้งที่ 245 "จันทกินรี" โดยวิทยาลัยนาฏศิลป

การแสดง ณ ศูนย์สังคีตศิลป์ ครั้งที่ 246 "การทำฉากละคร" โหมด ว่องสวัสดิ์ ผู้อภิปราย

การแสดง ละครดึกดำบรรพ์เรื่อง กรุงพานชมทวีป โดย คณะละครสมัครเล่นแห่งบ้านปลายเนิน 28 เมษายน พ.ศ.2531 ณ พระตำหนักปลายเนิน

การแสดง ละครดึกดำบรรพ์เรื่อง จันทกินรี โดย วิทยาลัยครูบ้านสมเด็จเจ้าพระยา 18 ธันวาคม พ.ศ.2531 ณ โรงแรมสยามคอนติเนลตัล

การแสดง ละครดึกดำบรรพ์เรื่อง คาวี ตอน หึง โดยคณะละครสมัครเล่นแห่งบ้านปลายเนิน 28 เมษายน พ.ศ.2530 ณ พระตำหนักปลายเนิน

การแสดง ละครดึกดำบรรพ์เรื่อง ท้าวแสนปม ใน ฤดูกาลแสดงละครพระราชนิพนธ์ ฤดูกาลที่ 3 โดย คณะสโมสรละครสมัครเล่น 17 พฤศจิกายน 2527 ณ หอวชิราวุธานุสารณ์

การแสดง ละครดึกดำบรรพ์เรื่อง พระเกียรติรถ ในฤดูกาลแสดงละครพระราชนิพนธ์ ฤดูกาลที่ 4 โดย คณะสโมสรละครสมัครเล่น 17 พฤศจิกายน 2528 ณ หอวชิราวุธานุสรณ์

การแสดง ละครโทรทัศน์ บทประพันธ์ ของ สมภพ จันทรประภา เรื่องท้าวศรีสุดาจันทร์ พ.ศ.2516, เรื่อง อยุธยาอากูล พ.ศ.2517 สถานีโทรทัศน์ ช่อง 4 บางขุนพรหม, เรื่อง พ่อขุนเม็งราย ในรายการพิเศษ

การแสดง ละครเวที บทประพันธ์ ของ สมภพ จันทรประภา ณ โรงละครแห่งชาติ เรื่อง นางเสือง ศรีธรรมโศกราช สมเด็จพระนเรศวรมหาราช ชีสิน สมเด็จพระศรีสุริโยทัย สามัคคีเภท และตามพรลิงค์

การแสดง ละครดึกดำบรรพ์ เรื่องสังข์ศิลปชัย ตอนต้น ณ เวทีใหม่สวนอัมพร วันที่ 12 ธันวาคม พ.ศ. 2531 โดย วิทยาลัยนาฏศิลป

การแสดง ละครเวที เรื่อง ธรณีกันยาน ณ ห้องมณเฑียรทอง โรงแรมมณเฑียร

รายการ ดนตรี สำหรับประชาชน ปีที่ 33 ครั้งที่ 35 โดย กองการสังคีตศิลป กรมศิลปากร ณ สังคีตศาลา (ใหม่)

รายการ นาฏโยทวาทิตมหามงคล เฉลิมพระชนมพรรษา โดย กรมศิลปากร ณ โรงละครแห่งชาติ ธันวาคม พ.ศ.2530

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก.

การเปลี่ยนสถานภาพของตัวละครเอกในบทละครดึกดำบรรพ์ ของ สมภพ จันทรประภา

สภาพชีวิตความเป็นอยู่ของบุคคลในสังคมมนุษย์นั้นมีการเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดชีวิต ด้วยอาการและเหตุผลต่าง ๆ กัน การเปลี่ยนแปลงดังกล่าวอาจเกิดจากความตั้งใจของบุคคลนั้นเอง หรือ อาจมีการเปลี่ยนแปลงเพราะผลจากการกระทำของบุคคลอื่นทั้งในทางตรงและทางอ้อม นอกจากนี้ ในสังคมบางกลุ่ม จารีตวัฒนธรรมของสังคมยังมีส่วนสำคัญในการกำหนดแนวทางการดำเนินชีวิต ซึ่งเป็นผลให้บุคคลในสังคมนั้น มีทิศทางปฏิบัติในการเปลี่ยนสถานภาพทางสังคมของแต่ละบุคคลเป็นไปในทำนองเดียวกัน ตัวอย่างเช่น คติของพราหมณ์ ถือกันว่าการประพฤติปฏิบัติตนให้เป็นพราหมณ์ที่สมบูรณ์พร้อมนั้น มี 4 ลำดับ (อาศรม) คือ พรหมจารี (ผู้ประพฤติพรหมจรรย์) คฤหัสถ์ (ผู้ครองเรือน) วนปรัสถ์ (ผู้อยู่ป่า) และ สันยาสี (ผู้ออกบวชแสวงหาธรรม) ดังนี้เป็นต้น

การเปลี่ยนสถานภาพของตัวละครในวรรณกรรมก็เช่นเดียวกับการเปลี่ยนสถานภาพของบุคคลในสังคม คือ เป็นการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นและเป็นไปอย่างมีจุดมุ่งหมาย สอดคล้องกับสภาวะแวดล้อม มีผลร้อยโยงเชื่อมต่อกันเป็นลูกโซ่ ในบางครั้งการเปลี่ยนสภาพเกิดจากความต้องการส่วนตัว แต่ในบางกรณี บุคคลหรือตัวละครจำต้องเปลี่ยนสถานภาพของตน เพราะสภาวะแวดล้อม หรือความต้องการของผู้อื่นเป็นตัวกำหนด

กล่าวเฉพาะตัวละครเอกในบทละครดึกดำบรรพ์ของ สมภพ จันทรประภานั้น ส่วนใหญ่เป็นตัวละครที่มีสถานภาพทางสังคม และความเป็นอยู่ อยู่ในระดับสูง กล่าวคือ มักเป็น กษัตริย์ เชื้อพระวงศ์ ขุนนาง นางในราชสำนัก หรือ บุคคลที่เกี่ยวข้องทางใดทางหนึ่งกับราชวงศ์ แต่สถานภาพของตัวละครเอกดังกล่าว ก็อาจมีการเปลี่ยนแปลงได้ ที่ปรากฏพบนั้น มีการเปลี่ยนสถานภาพเป็น 2 ลักษณะ ดังนี้

1. การเปลี่ยนสถานภาพทางจิต

การเปลี่ยนสถานภาพทางจิต หมายถึง สภาวะภายในด้านจิตใจของตัวละคร มีการเปลี่ยนแปลงไปจากปกติ โดยที่สภาพร่างกายยังมีความคงที่ไม่เปลี่ยนแปลง ตัวละครที่มีการเปลี่ยนสถานภาพทางจิตจะไม่สามารถควบคุมความรู้สึกนึกคิดและพฤติกรรมของตนเองได้

บทละครดึกดำบรรพ์ทั้ง 30 เรื่อง ปรากฏการเปลี่ยนสถานภาพทางจิตของตัวละคร โดยมีสาเหตุ 2 ประการคือ

1.1 ถูกสะกดจิต ได้แก่ เรื่อง ไอร์ลังคะ นางจินตนาถูกภิษมะสะกดจิต ทำให้นางหมดความรู้สึก ติดตามภิษมะไปโดยไม่ขัดขืน

1.2 วิกลจริต ตัวละครที่มีการเปลี่ยนสถานภาพทางจิต โดยมีสาเหตุมาจากความวิกลจริตนั้น เป็นตัวละครที่เดิมมีสถานภาพทางจิตปกติ แต่เมื่อประสบกับเหตุการณ์อันไม่พึงปรารถนาแล้ว ไม่สามารถปรับใจให้ยอมรับสถานการณ์ที่เกิดขึ้นได้ จึงเกิดอาการทางประสาท ควบคุมภาวะทางจิตและสติปชัญญะไม่ได้ มีอาการเพ้อ บ้าคลั่ง ตัวละครเอกในบทละครดึกดำบรรพ์ของ สมภพ จันทรประภา ที่เสียใจจนวิกลจริต มีอยู่ในบทละคร 2 เรื่อง ได้แก่

เรื่อง นักพงศา . อินทรวรมันเสียใจกับการตายของนางบุษบง จนวิกลจริต เพ้อคลั่ง

ดังตัวอย่างตอนที่นางบุษบงตายแล้ว และนักพงศากำลังจะบุกเข้าพระราชวัง พระมเหสีจึงเชิญเสด็จอินทรวรมันให้หลบหนี แต่

อินทร์ไม่สนใจ สติเสีย ฯ แล้ว

		เจรจา	
อินทร์ –	เมียข้า	นอนนึ่ง	อยู่คาตัก
	มาชวนชัก	ไปเที่ยว	ดูนาขัน
	ข้าจะกล่อม	เมียข้า	อย่ากวนกัน
	พวกเจ้า	จรจรัล	ไปกันเอง
อินทร์ออกมารำเต้น	.....	.....	.....

เรื่อง ชิงตั้ง เช่งจุ่งเสียใจที่นางฮกยิ้งจะไปแต่งงานกับพระนายไวย จนวิกลจริตถึงกับผูกคอตาย

เช่งจุ่งตะกุยอยู่ครู่หนึ่ง และตาลอย
เหมือนคนเสียสติ ค่อย ๆ เดินร้องเพลงนี้ออกไป

เกริ่น

ไม่คิดว่า จะทารุณ กันใหญ่หลวง
ฮุกบ๊วง อ่วงเป๊ยก บ่อหนั่งเต่า
โฮโฮโฮ โอ้ฟ้า เมตตาเรา
เตียวเก่า เห่าซื้อ บุ่งลุย

(สมภพ จันทรประภา ชิงตั้ง : 200 - 201)

2. การเปลี่ยนสถานภาพทางกาย

การเปลี่ยนสถานภาพทางกาย หมายถึง การเปลี่ยนแปลงสภาพภายนอก ของร่างกายและความเป็นอยู่ จากสถานภาพหนึ่งไปอีกสถานภาพหนึ่ง สาเหตุที่ทำให้ตัวละครจำต้องเปลี่ยนแปลงสถานภาพทางกายนั้น มีหลายประการด้วยกัน

1. เปลี่ยนสถานภาพทางกายเพื่อหลบภัยที่คุกคาม ตัวละครต้องอยู่ในลักษณะจำยอม ทนเผชิญกับความลำบากที่ไม่สามารถหลีกเลี่ยงได้ เพื่อให้ปลอดภัยจากการคุกคามของฝ่ายบรปักษ์ บทบาทที่ปรากฏใช้มากในการเปลี่ยนสถานภาพด้วยสาเหตุนี้ คือ บทบาทของคนเจียม บทบาทของผู้มีรูปสังขารอัปลักษณ์ และ ซ่อนตัวอยู่ในภาพลวง ในที่เร้น ฯลฯ ตัวอย่างเช่น นางพิกุลทอง ซ่อนตัวอยู่ในเสากระโดงเรือ เพื่อให้พ้นภัยจากพญาแร้ง ฯลฯ

2. เปลี่ยนสถานภาพทางกายเพื่อสะสมวิชา ตัวละครจะต้องอยู่ในบทบาทของคนเจียม ไม่โอ้อวด ไม่แสดงฐานะอันสูงส่ง ปรนนิบัติผู้เป็นอาจารย์ด้วยความเต็มใจ เช่น จันทโครพ มอบตัวเป็นศิษย์ของฤษี เพื่อศึกษาหาความรู้ ฯลฯ

3. <u>เปลี่ยนสถานภาพทางกายเพื่อค้นหาความจริง</u> ตัวละครจะปลอมตัวในรูปลักษณ์ต่าง ๆ เพื่อสืบความลับ หรือ พิสูจน์ข้อเท็จจริงต่าง ๆ เช่น นาฏกุเวรคนธรรพ์ ปลอมตัวเป็นไร แทรกขน เวนไตยครุฑไปยังวิมานฉิมพลี เพื่อสืบข่าวนางกากี ฯลฯ

4. <u>เปลี่ยนสถานภาพทางกายเพื่อสนองความปรารถนาในเรื่องของความรัก</u> เมื่อตัวละครต้องการให้ความรักของตนสมปรารถนา ก็จะมีการเปลี่ยนสถานภาพทางกาย จากสถานภาพโสด เป็นสถานภาพคู่ เช่น การที่ท้าวทุษยันต์ และนางศกุนตลา ประกอบพิธีคนธรรพ์วิวาห์ ฯลฯ

5. <u>เปลี่ยนสถานภาพทางกายเพื่อค้นหาสัจจธรรมและความวิเวก</u> เมื่อตัวละครเกิดความเบื่อหน่ายในชีวิตคู่ หรือ ชีวิตทางโลกแล้ว จึงต้องการค้นหาความสงบสันติให้แก่ตนเอง การเปลี่ยนสถานภาพลักษณะนี้ จะเป็นไปในรูปของการออกบวช เช่น การที่วาสิฏฐี และ เมทินี ออกบวช ฯลฯ

6. <u>เปลี่ยนสถานภาพทางกายเมื่อถึงอายุขัย</u> การเกิด แก่ เจ็บ ตาย เป็นธรรมดาของสิ่งที่มีชีวิต การเปลี่ยนแปลงด้วยสาเหตุนี้ ช่วยแสดงให้เห็นถึงบุคลิกภาพของตัวละครที่เกี่ยวข้องทุกตัว โดยเฉพาะ การเปลี่ยนสถานภาพในลักษณะการจาก ทั้งจากชั่วคราวและการจากนิรันดร จะช่วยแสดงให้เห็นถึงพฤติกรรมของตัวละครผู้ยังคงอยู่ได้อย่างชัดเจน เช่น การจากไปของพระนล ทำให้นางทมยันติ ต้องออกติดตามค้นหา ด้วยความรักและความห่วงใย ฯลฯ

7. <u>เปลี่ยนสถานภาพทางกายเพื่อบำบัดทุกข์ผู้อื่น</u> การเปลี่ยนสถานภาพด้วยสาเหตุนี้ เป็นการช่วยเหลือผู้ที่ประสบความทุกข์ยากโดยผู้ช่วยเหลือไม่แสดงตัวอย่างโจ่งแจ้ง นอกจากจะเป็นการช่วยเหลือตัวละครผู้ประสบความทุกข์แล้ว ยังช่วยแสดงบุคลิกภาพ และพฤติกรรมของตัวละครนั้น ๆ ให้เห็นเด่นชัดด้วย เช่น การที่พระอินทร์แปลงตัวเป็นพราหมณ์เฒ่า ไปขอพระนางมัทรีจากพระเวสสันดร นั้น เป็นการช่วยเหลือพระนางมัทรีให้พ้นภัยที่อาจจะเกิดขึ้น และช่วยแสดงให้เห็นคุณลักษณะทั้งของพระเวสสันดร และพระนางมัทรีได้ชัดเจนขึ้น ฯลฯ

8. <u>เปลี่ยนสถานภาพทางกายเพื่อให้ผู้อื่นหายนะ</u> ความโกรธแค้น อาฆาตริษยา เป็นสาเหตุสำคัญที่ผลักดันให้ตัวละครเปลี่ยนสถานภาพตนเองเพื่อก่อความพินาศให้แก่ผู้อื่น นอกจากนี้ บางกรณี ความเป็นปรปักษ์ระหว่างเชื้อชาติก็อาจเป็นสาเหตุให้ตัวละครยอมเปลี่ยนสถานภาพทางกายของตนเพื่อทำให้ผู้อื่นหายนะด้วยได้ เช่น การที่วัสสการพราหมณ์ยอมลดสถานภาพจากปุโรหิต เป็นผู้ต้องปัพพาชนียกรรม ฯลฯ

นอกจากตัวละครจะเปลี่ยนสถานภาพของตนเองด้วยเหตุผลต่าง ๆ ดังกล่าวนี้แล้ว บางครั้งการเปลี่ยนสถานภาพของตัวละครอาจเกิดขึ้นจากการกระทำของผู้อื่นที่มีอำนาจเหนือกว่าด้วย ซึ่งตัวละครที่เปลี่ยนสถานภาพต้องอยู่ในภาวะจำยอมรับสถานภาพที่จะเปลี่ยนแปลงไป การเปลี่ยนสถานภาพภายใต้อำนาจของผู้อื่นนั้น มีทั้งที่เกิดจากความปรารถนาดี และเจตนาร้าย ตัวอย่างเช่น การที่พระเทพบิดรประทานนางศกุนตลา ให้เป็นบำเหน็จณรงค์แก่ท้าวทุษยันต์ เพื่อให้ทั้งสองได้กลับไปใช้ชีวิตคู่อย่างมีความสุข และ การที่พระฤษีชุบนางกบให้เป็นมนุษย์ชื่อนางมนโหนั้น จัดเป็นความประสงค์ดี ส่วนความประสงค์ร้าย ที่จะให้ตัวละครที่ต้องเปลี่ยนสถานภาพเกิดความทุกข์ อาจทำได้โดยการลงโทษลดฐานะทางสังคม และการสาป ฯลฯ

การเปลี่ยนสถานภาพทางกายที่ปรากฏในบทละครดึกดำบรรพ์ ของ สมภพ จันทรประภา มีหลายลักษณะ เฉพาะที่มีผลต่อการดำเนินเรื่องนั้น สามารถจัดรวมเป็นหมวดหมู่ได้ดังนี้

1. <u>การปลอมตัว</u>

1.1 ปลอมตัวในบทบาทของคนเจียม คือ ตัวละครจะแสดงตัวเองในสถานภาพที่ต่ำกว่าสถานภาพเดิม ไม่เปิดเผยให้ผู้อื่นรู้จักสถานภาพที่แท้จริง ตัวละครที่ซ่อนตัวในลักษณะนี้ มีจุดประสงค์เดียวกัน คือ เพื่อค้นหาความจริง และ สืบข่าวคราว มีปรากฏในบทละคร 4 เรื่อง ได้แก่

เรื่อง <u>พระเจ้าอู่ทอง</u> เจ้าราม กับ คนสนิท ชื่อ คง ซ่อนตัวในรูปของวณิพก เพื่อสืบข่าวในเมืองอู่ทอง

เรื่อง <u>ไอร์ลังคะ</u> ไอร์ลังคะ กับ ประสันตา และ ปูนตา ซ่อนตัวในรูปของพ่อค้าเร่ เพื่อสืบข่าวคราวนางจินตนา

เรื่อง <u>จามครวญ</u> เจ้าวิชัยศรี ซ่อนตัวในรูปของพ่อค้าของป่า เพื่อสืบข่าวคราวของญวน และ ทำการแทรกแซก

เรื่อง <u>นางเสือง</u> นางคำ (นางในราชสำนัก) ซ่อนตัวในรูปของหญิงชาวบ้าน เพื่อติดตามขอมไปสืบความ ที่กรุงสุโขทัย

1.2 ปลอมตัวด้วยเครื่องแต่งกายของชาวต่างชาติ ปรากฏในบทละคร 4 เรื่อง ได้แก่

เรื่อง อสัญแดหวา ไอยะรังคะ แต่งกายด้วยเครื่องแต่งกายชวา เพื่อปลอมพล เข้าไปในดินแดนชวา

เรื่อง วิสุทธิราชเทวี พญากมล แต่งกายด้วยเครื่องแต่งกายของชาวยางแดง เพื่อให้พ้นภัยจากการติดตามของพม่า

เรื่อง เจ้าองค์หล่อ เจ้าองค์หล่อแต่งกายด้วยเครื่องแต่งกายของชาวญวน เพื่อลักลอบเข้าพบนางสร้องทอง

เรื่อง ศรีธรรมาโศกราช กุสุมาแต่งกายด้วยเครื่องแต่งกายบาหลี เพื่อเดินทางปะปนมาในกองทัพศรีวิชัย

1.3 ปลอมตัวในเครื่องแต่งกายของเพศตรงข้าม คือ การซ่อนตัวโดยนำเครื่องแต่งกายเพศตรงข้ามมาสวมใส่ เพื่อให้ผู้อื่นสำคัญผิด ในบทละครดึกดำบรรพ์ของ สมภพ จันทรประภา จะปรากฏการซ่อนตัวลักษณะนี้เฉพาะในตัวละครหญิงเท่านั้น ได้แก่

เรื่อง ศรีธรรมาโศกราช นางกุสุมา แต่งกายเป็นชาย เพื่อเดินทางมาในกองทัพศรีวิชัย

เรื่อง พ่อขุนผาเมืองผู้เสียสละ พ่อขุนผาเมืองขอให้นางเอื้องคำ แต่งกายเป็นชาย เพื่อความสะดวกในการติดตามไปอยู่ร่วมกันที่สุโขทัย

เรื่อง สมเด็จพระสุริโยทัย สมเด็จพระสุริโยทัย พระบรมดิลก และ ทหารหญิง แต่งกายเป็นชาย เพื่อเข้าร่วมในกองทัพอยุธยา

2. การแต่งงาน

การแต่งงานเป็นพฤติกรรมที่ทำให้ตัวละครเปลี่ยนสถานภาพจากผู้ใช้ชีวิตเดี่ยว ไปสู่การใช้ชีวิตร่วมกับบุคคลอื่น ทำให้ตัวละครต้องมีภาระหน้าที่ และ บทบาท เพิ่มมากขึ้น การแต่งงานในที่นี้ จะหมายรวมทั้ง การอยู่ร่วมกันของหญิงและชาย โดยการประกอบพิธีแต่งงาน และการที่หญิงและชายสมัครใจใช้ชีวิตสามีภรรยาร่วมกัน โดยไม่มีพิธีการ

การแต่งงาน ที่ปรากฏ ในบทละครดึกดำบรรพ์ ของ สมภพ จันทรประภา มี 3 ลักษณะ ดังนี้

2.1 ตัวละครมีคู่ครอง โดยได้รับความเห็นชอบจากผู้ใหญ่ ได้แก่

เรื่อง หน่อหาญ พรหมายกนางคำทิพย์บุตรสาว ให้แต่งงานกับมังศรีจักร์ มีผลให้หน่อหาญ คู่รักของนางคำทิพย์ได้รับความเสียใจ

เรื่อง ไศเลนทร์ธิราช ใจพะถวายนางเทตยาบุตรสาว ให้แก่ พระเจ้าไศเลนทร์ พระเจ้าไศเลนทร์รับไว้ตามคำแนะนำของไชยพงศ์

เรื่อง สมิงทอ
- พระยาทะละยกนางมิยายเส่มบุตรสาว ให้แก่ สมิงทอ
- พระเจ้าทอ ขอพระราชทานนางเทพลีลา ธิดาพระเจ้าเชียงใหม่มาเป็นชายา เพื่อสัมพันธไมตรี

เรื่อง ฟ้ารั่ว
- มะกะโทยกนางอุ่นเรือนน้องสาว ให้กับ อะลิมามาง เพื่อความสงบของบ้านเมือง ทำให้เมาทะละ คู่รักของอุ่นเรือนต้องผิดหวัง
- พ่อขุนรามคำแหงพระราชทานนางเทพสุดาสร้อยดาวพระธิดา ให้กับมะกะโท เพราะเห็นว่าคนทั้ง 2 รักกัน

เรื่อง พระสุพรรณกัลยา บุเรงนองยกพระสุพรรณกัลยา ให้กับ มังไชยสิงห์อุปราช ทำให้นางมเวสินหม่อมเชื้อชาติมอญไม่พอใจ

เรื่อง ชิงตั้ง พระอินทราชาขอนางฮกยิ้งจากเตียเอ็งหยวยพี่ชาย ให้กับพระนายไวย ทำให้นางเช่งจุ่งเสียใจจนฆ่าตัวตาย

เรื่อง เฉกอะหมัด พระเจ้าทรงธรรมจัดการแต่งงานให้ เฉกอะหมัด กับ คุณเชย

เรื่อง ศรีธรรมาโศกราช พระเจ้าศรีธรรมาศก และ ระตูศรีวิชัย จัดงานแต่งงานให้กับศรีธรรมา และ นางกุสุมา

เรื่อง พ่อขุนผาเมือง

ผู้เสียสละ พ่อขุนบางฯ จัดการแต่งงานให้กับพ่อขุนผาเมือง และ นางสิบรเทวีธิดาขอม ทำให้พ่อขุนผาเมือง และ นางเอื้องคำต้องจากกัน

2.2 ตัวละครเลือกคู่ครองด้วยตนเอง ได้แก่

เรื่อง ตรอยกำศรวล เฮเลนาติดตามปารีสไปกรุงตรอย ด้วยความสมัครใจ

เรื่อง คำไข่น้อย นางกัญญาสมัครใจเป็นคู่ครองกับเจ้าแก้วคำไข่น้อย ทำให้คำนันซึ่งหลงรักนางกัญญาอยู่เสียใจ จนก่อการกบฏ

เรื่อง ท้าวศรีสุดาจันทร์ ท้าวศรีสุดาจันทร์สมัครใจเป็นคู่ครองของขุนชินราช ทำให้พระญาติวงศ์ และ ขุนนางไม่พอใจ

เรื่อง พระเจ้าอู่ทอง นางเอื้องทิพย์สมัครใจเป็นคู่ครองของเจ้าราม และได้เสียกัน ทำให้พระเจ้าอู่ทองต้องแต่งงานให้

เรื่อง อสัญแดหวา ระเด่นจินตนาสมัครใจเป็นคู่ครองของไอยะรังคะ ทำให้ระตูศรีวิชัยผู้บิดา ต้องติดตามมาทำสงคราม

เรื่อง สมเด็จพระนเรศวรฯ นางมณีจันสมัครใจเป็นของสมเด็จพระนเรศวรฯ จึงติดตามสมเด็จพระนเรศวรมาอยู่อยุธยา

เรื่อง พ่อขุนผาเมือง

ผู้เสียสละ นางเอื้องคำสมัครใจเป็นของพ่อขุนผาเมือง ยอมติดตามมาอยู่กรุงสุโขทัย ทำให้เกิดปัญหารักสามเส้าเมื่อพ่อขุนผาเมืองถูกบังคับให้ต้องแต่งงานกับนางสิบรเทวี

2.3 ตัวละครหญิงถูกบังคับบีบใจ ได้แก่

เรื่อง ศรีปราชญ์ นางตาดต้องยอมตกเป็นเมียพระยานครฯ โดยความจำยอม

เรื่อง นางเสือง นางคำต้องตกเป็นเมียของโบลญลำพง เพราะถูกบีบใจ ทำให้นางเสียใจ จนฆ่าตัวตาย

3. การละเพศฆราวาสสู่เพศสมณะ การเปลี่ยนสถานภาพลักษณะนี้ปรากฏในบทละครดึกดำบรรพ์เพียงเรื่องเดียว ได้แก่ เรื่อง สมเด็จพระสุริโยทัย พระเทียรราชาทรงผนวชเพื่อให้ตนเองและครอบครัวปลอดภัยจากอันตรายทางการเมือง และเพื่อพักผ่อนสงบจิตใจ

4. การซ่อนตัวในที่เร้น คือ การหลบซ่อนตัวในสถานที่ลับตา ที่บุคคลอื่นหาพบได้ยาก การเปลี่ยนสถานภาพของตัวละครด้วยวิธีการซ่อนตัวในที่เร้นนั้น มักมีสาเหตุมาจากความต้องการหลบภัยที่คุกคาม เพื่อสะสมกำลังสำหรับการต่อสู้ในโอกาสที่มีความพร้อมยิ่งขึ้น นอกจากนี้ การซ่อนในที่เร้น อาจมีสาเหตุมาจากความต้องการลวงตาฝ่ายตรงข้ามให้เข้าใจผิดอีกประการหนึ่งด้วย บทละครดึกดำบรรพ์ที่ปรากฏการซ่อนตัวในที่เร้นมี 3 เรื่อง ได้แก่

เรื่อง คำไข่น้อย เจ้าแก้วคำไข่น้อยหลบหนีกบฏจากกรุงเสอู มาซ่อนตัวที่กรุงศรีอยุธยา

เรื่อง เจ้าองค์หล่อ เจ้าองค์หล่อหลบหนีกบฏจากเวียงจันทน์ ไปซ่อนตัวอยู่ที่หมู่บ้านชาวญวน

เรื่อง ตรอยกำศรวล ทหารชาวสปาร์ตา ซ่อนตัวอยู่ในม้าไม้ เพื่อลวงชาวตรอยให้เข้าใจผิดว่า ทหารสปาร์ตายกทัพกลับไปหมดแล้ว

5. การจากไป

5.1 การจากไปแบบชั่วคราว เป็นการเปลี่ยนที่อยู่ของตัวละคร ในลักษณะที่ต้องพลัดพรากจากกัน แต่ยังมีโอกาสได้กลับมาพบกันอีก การจากไปแบบชั่วคราว แบ่งเป็น 2 ประเภท ได้แก่

5.1.1 ตัวละครชายเป็นฝ่ายจากไป ได้แก่

เรื่อง ตรอยกำศรวล การจากไปของเมเลเนาส์ ทำให้ปารีสมีโอกาสพบนางเฮเลนาตามลำพัง และสามารถพานางเฮเลนาไปกรุงตรอยได้สำเร็จ

เรื่อง วิสุทธิราชเทวี พระยากมลต้องจากวิสุทธิราชเทวีไปอยู่พุกามประเทศ ทำให้วิสุทธิราชเทวีเสียใจจนท้อแท้

เรื่อง นักพงศา นักพงศาต้องจากนางบุษบงผู้เป็นภรรยา และ นางเกษรผู้เป็นมารดาไปก่อสร้างเทวาลัยในป่า ทำให้อินทรวรมันทำการร้ายกับนางทั้ง 2 คน

เรื่อง ชเยนทร ชเยนทรต้องจากพระมาตุฉาไปราชการ ทำให้พระมาตุฉาเสียใจมาก

เรื่อง คำไข่น้อย เจ้าแก้วคำไข่น้อยต้องจากนางกัญญาไปอยุธยา ทำให้คำนันมีโอกาสเกี้ยวพาราสีนางกัญญา

เรื่อง ศรีธรรมโศกราช ศรีธรรมาต้องจากนางโนริไปศรีวิชัย ทำให้ได้พบกับนางกุสุมาจนลืมนางโนริ

เรื่อง เจ้าองค์หล่อ เจ้าองค์หล่อต้องจากพระราชเทวี และ นางสร้อยทองคู่หมั้นไป ทำให้พระยาเมืองแสนเกี้ยวพาราสี นางทั้ง 2

เรื่อง พ่อขุนผาเมือง

ผู้เสียสละ พ่อขุนผาเมืองต้องจากนางเอื้องคำไปแต่งงานใหม่ ทำให้นางเอื้องคำต้องอยู่คนเดียว

5.1.2 ตัวละครหญิงเป็นฝ่ายจากไป ได้แก่

เรื่อง อสัญแดหวา นางจินตนาต้องจากบาหลีไป ทำให้ไอร์ลังคะต้องออกติดตามค้นหา

เรื่อง พระสุพรรณกัลยา พระสุพรรณกัลยาต้องจากอยุธยาไปหงสาวดี ทำให้ พระนางวิสุทธิกษัตริย์ต้องเสียพระทัย และ ยอมเสียสละ

เรื่อง พ่อขุนผาเมือง

ผู้เสียสละ การที่นางสิบรเทวีเดินทางกลับขอม ทำให้พ่อขุนผาเมืองมีโอกาสรับนางเอื้องคำกลับมาอยู่ด้วย

เรื่อง ตรอยกำศรวล การที่นางเยเลนาหายไปจากกรุงสปาร์ตา ทำให้สงครามระหว่างสปาร์ตากับตรอยเกิดขึ้น

5.2 การจากไปแบบนิรันดร คือการตายจากกันของตัวละคร เป็นการเปลี่ยนสถานภาพจากการมีชีวิตอยู่ เป็นการดับสูญทางร่างกาย การจากไปแบบนิรันดรนี้ นอกจากจะทำให้ตัวละครที่ยังคงมีชีวิตอยู่ต้องเศร้าโศก เสียใจ อาลัยอาวรณ์แล้ว ยังก่อให้เกิดผลอื่น ๆ ติดตามมาด้วย ได้แก่

เรื่อง หน่อหาญ การตายของนางบุษบง มีผลให้พระเจ้าอินทรวรมันเสียใจจนเสียจริต

เรื่อง ตรอยกำศรวล การตายของปารีส ทำให้เมเลเนาส์และนางเฮเลนา ได้มีโอกาสกลับไปอยู่ด้วยกันอีกครั้งหนึ่ง

เรื่อง พระสุพรรณกัลยา การตายของพระมหาอุปราช ทำให้นันทบุเรงกริ้ว จนรับสั่งให้ประหารทหารที่ไปในกองทัพ และ ประหารพระสุพรรณกัลยากับ นางลำเพา

เรื่อง เจ้าองค์หล่อ การตายของเจ้าเวียงจันทน์ ทำให้พระยาเมืองแสนก่อการกบฏ และเจ้าองค์หล่อต้องหลบหนีออกจากเมือง

เรื่อง ชิงตั้ง การตายของเซ่งจุ่ง ทำให้เซียมเตี๋ยงเสียใจ จนตัดสินใจเดินทางกลับเมืองจีน

เรื่อง ท้าวศรีสุดาจันทร์ การสิ้นพระชนม์ของพระยอดฟ้า ทำให้ขุนวรวงศาธิราชนำกรณีนี้มาบู่บังคับท้าวศรีสุดาจันทร์ให้ตั้งขุนวรวงศฯ เป็นกษัตริย์

เรื่อง จามครวญ การตายของอินทรวรมัน ทำให้พระมเหษีเกศรีทำพิธี สตีตายตาม

เรื่อง นางเสือง การตายของนางคำ ทำให้นางเสืองโกรธแค้นขอมมากขึ้น

เรื่อง พ่อขุนเม็งราย การตายของพญายีบา ทำให้นางจวงจันทน์เกลียดชังพ่อขุนเม็งราย

เรื่อง ศรีธรรมาโศกราช การตายของนางโนรี ช่วยให้อุปสรรคความรักของศรีธรรมากับนางกุสุมาหมดไป

เรื่อง สมเด็จพระสุริโยทัย การตายของท้าวศรีสุดาจันทร์ ทำให้พระเทียรราชาได้ขึ้นครองราชสมบัติ

เรื่อง ชีสิน การตายของเผ่ยหล่อตั๋ง ทำให้พีล่อโก๊ะได้มีโอกาสพบนางชีสิน

ความสำคัญของการเปลี่ยนสถานภาพของตัวละครในบทละครนั้น นอกจากจะมีผลต่อการสร้างโครงเรื่องของบทละครซึ่งเป็นงานทางวรรณศิลปแล้ว ในทางนาฏศิลปการเปลี่ยนสถานภาพของตัวละครยังมีผลต่อนาฏการอย่างมาก ผู้ชมจะได้มีโอกาสเห็นผู้แสดงเปลี่ยนบทบาทจากที่ท้าวทัพระยาเป็นสามัญชน จากเพศที่เป็นอยู่เป็นเพศตรงข้าม ได้มีโอกาสเห็นเครื่องแต่งตัวที่แปลกตาออกไป ได้ฟังเพลงดนตรีที่ต้องบรรจุเพลงให้สอดคล้องกับสถานภาพและภาษาของเชื้อชาติตัวละครที่เปลี่ยนไป ได้เห็นการแสดงอารมณ์ต่าง ๆ ของตัวละครที่เกิดจากสถานภาพและสถานการณ์ที่เปลี่ยนแปลง ฉะนั้นจึงอาจกล่าวได้ว่า การเปลี่ยนสถานภาพของตัวละครในบทละคร เป็นปัจจัยสำคัญในการสร้างความสุนทรีย์ทั้งทางตาและทางหูให้แก่ผู้ชมเป็นอย่างมาก.

ภาคผนวก ข.

เครื่องศิราภรณ์ของโขน - ละคร

ในบรรดาเครื่องแต่งกายของตัวโขน - ละคร อันได้แก่ พัตราภรณ์ ถนิมพิมพาภรณ์ และ ศิราภรณ์นั้น จัดได้ว่าเครื่องถนิมพิมพาภรณ์มีการแก้ไขดัดแปลงน้อยที่สุด สำหรับหมวดของเครื่องแต่งกาย ที่มีการแก้ไขเปลี่ยนแปลงเป็นอย่างมาก ได้แก่ เครื่องศิราภรณ์ โดยเฉพาะศีรษะโขน (ทั้งที่ใช้ในการแสดงโขนและการแสดงละคร) การเปลี่ยนแปลงรูป - ลักษณะของศีรษะโขนนั้น มีพัฒนาการเป็นขั้นตอนมาตามลำดับ ดังนี้

1. <u>ศีรษะโขนแบบ "ปิดหน้า"</u> การสวมศีรษะโขนวิธีนี้ ผู้แสดงจะไม่พูด เจรจาและขับร้องด้วยตนเอง แต่จะให้ต้นเสียงและลูกคู่เป็นผู้ทำหน้าที่ดังกล่าวแทน วิธีการสวมศีรษะโขนลักษณะนี้เป็นต้นแบบในการดัดแปลงแก้ไขให้เป็นรูปแบบอื่นๆ ในระยะต่อมา

2. <u>สวมศีรษะโขนแบบ "เปิดหน้า"</u> ตัวละครใดที่สวมศีรษะโขนแบบปิดหน้าอยู่ แต่มีบทที่จะต้องพูด - เจรจา และขับร้องเอง ตัวละครนั้นก็จะใช้วิธีเลิกศีรษะโขนที่สวมปิดหน้าอยู่ ให้เปิดขึ้นไปครอบอยู่เหนือหน้าผาก เพื่อความสะดวกในการพูด - เจรจา และขับร้องของผู้แสดง (เช่น การแสดงโขนสด ฯลฯ) ในกรณีนี้ผู้แสดงจะแต่งหน้าด้วยหรือไม่ก็ได้ (ในพิธีครอบครูโขน - ละครนั้น ครูผู้เป็นประธานประกอบพิธี ก็จะสวมศีรษะฤษี (พ่อแก่) ในลักษณะ "เปิดหน้า" เช่นเดียวกัน)

3. <u>ศีรษะโขนแบบ "แหวะหน้า"</u> การสวมศีรษะโขนแบบ "เปิดหน้า" นั้นบางครั้งก็ทำให้ผู้แสดงเกิดความกังวลกับศีรษะโขนที่ครอบอยู่เหนือหน้าผาก จนไม่สามารถออกท่าทางได้เต็มที่ ด้วยเหตุนี้ จึงเกิดการสร้างศีรษะโขน แบบที่ไม่มีหน้าขึ้น เรียกว่า ศีรษะโขนแบบ"แหวะหน้า" ผู้แสดงที่สวมศีรษะโขนแบบนี้ จะต้องแต่งหน้าประกอบเพื่อให้ดูสมจริงขึ้น เช่น ถ้าใช้บทเป็นยักษ์ก็ต้องแต่งหน้า "เบิกเนตร" เลียนแบบหน้าของศีรษะโขน ฯลฯ ศีรษะโขนแบบ "แหวะหน้า" นี้ มิใช้กับตัวละครที่เป็นยักษ์เป็นส่วนใหญ่ โดยเฉพาะยักษ์นายโรง (เช่น ปรสุราม, รามสูร) ยักษ์ที่มีบทบาทเด่น (เช่น นนทุก) รวมทั้งนางยักษ์ต่าง ๆ (เช่น นางผีเสื้อสมุทร นางสำมนักขา) และนอกจากนี้ก็มีศีรษะกุมาร และฤษีต่าง ๆ ด้วย ฯลฯ

4. <u>ศีรษะโขนแบบ "เปิดหน้าสำเร็จรูป"</u> ศีรษะโขนแบบนี้เป็นพัฒนาการขั้นสุดท้ายของศีรษะโขน จะเห็นได้ว่ามีลักษณะที่เหมือนคล้ายกับการสวมศีรษะโขนแบบ "เปิดหน้า" ต่างกันที่รูปลักษณ์ซึ่งประดิษฐ์ขึ้นโดยเฉพาะ (ไม่สามารถนำไปใช้สวมแบบ "ปิดหน้า"ได้) ประกอบด้วยส่วนสำคัญ 2 ส่วน คือ ส่วนบนเป็นหน้า(หัวหรือตัว)ที่บ่งบอกถึงเพศพันธุ์ของตัวละคร ตัวโขนนั้นๆ และส่วนล่างเป็นกระบังหน้า หรือปันจุเหร็ดรองรับ (สำหรับครอบบนศีรษะของผู้แสดง) ศีรษะโขนลักษณะนี้ส่วนมากแล้วจะเป็นศีรษะโขนประเภทสัตว์ต่างๆ เช่น กวาง ม้า แมว ไก่ นก นกยูง นาค สังข์ และผีเสื้อ ฯลฯ ที่เป็นศีรษะโขนประเภทมนุษย์ก็มีบ้าง แต่ยังคงเกี่ยวข้องกับสัตว์อยู่นั่นเอง เช่น ศีรษะนางแก้วหน้าม้า ฯลฯ

อนึ่ง เรื่องของตัวละครที่สวมศีรษะโขน แต่มีบทพูดและบทเจรจานั้น ยังมีวิธีการอื่นๆอีกที่ช่วยให้เกิดความสะดวกในการพูดและเจรจา นอกเหนือไปจากวิธีสวมศีรษะโขนแบบเปิดหน้า แบบแหวะหน้า และแบบเปิดหน้าสำเร็จรูป เฉพาะที่ปรากฏหลักฐานแน่ชัด และเป็นการแสดงที่อยู่ในระดับมาตรฐานสามารถนำมาอ้างอิงในเชิงวิชาการได้นั้น มี 2 ครั้งด้วยกัน ได้แก่

ครั้งที่ 1 การแสดงละครนอกเรื่องสังข์ทอง โดยศิลปินอาวุโส ในงานบั้นพระตำหนักเรือนต้น พระราชวังดุสิต เมื่อ พ.ศ.2448 หม่อมเพื่อน บุนนาค ผู้แสดงเป็นเจ้าเงาะ ใช้วิธีสวมผมปลอมที่มีลักษณะหยิกคล้ายผมเงาะ และติดหนวด แทนการสวมศีรษะโขน ทั้งนี้นอกจากเพื่อความสะดวกในการพูดและเจรจาแล้ว คงจะมีสาเหตุมาจากความต้องการให้มีลักษณะล่าลองเหมาะสมกับการการแต่งกายของตัวละครอีกประการหนึ่งด้วย

ครั้งที่ 2 การแสดงละครนอกเรื่องสังข์ทอง ในรายการนาฏศิลปสาธิตครั้งที่ 171 ชุดนารีศรีใส ตอน 5 เมื่อ 20 มกราคม พ.ศ. 2532 ณ ศูนย์สังคีตศิลป์ การแสดงครั้งนี้ เสรี หวังในธรรม ศิลปินแห่งชาติ พ.ศ. 2532 ได้ปฏิวัติการแต่งกายตัวเจ้าเงาะขึ้นใหม่คือ คัดเลือกผู้แสดงที่มีรูปหน้าและทรงผมคล้ายคลึงกับใบหน้าของศีรษะโขน (เจ้าเงาะ) มาแสดง โดยไม่มีการสวมศีรษะโขน และไม่มีการแต่งหน้าผู้แสดง ซึ่งวิธีการดังกล่าวนี้ จะเป็นที่ยอมรับในวงการนาฏศิลปไทยต่อไปหรือไม่นั้น คงจะต้องอาศัยเวลาเป็นเครื่องพิสูจน์

สำหรับศิราภรณ์ของตัวพระ และตัวนางในการแสดงโขน - ละครนั้น ไม่มีการเปลี่ยนแปลงเท่าใดนัก ยังคงใช้ตามแบบที่มีมาแต่ก่อน จึงจะกล่าวไว้ในที่นี้พอเป็นสังเขป

ศิราภารณ์ตัวพระ

- ชฎา ใช้กับ ตัวละครที่เป็นกษัตริย์ และเทพยดา โดยชฎาสามารถเปลี่ยนส่วนยอดเป็นลักษณะต่าง ๆ เพื่อให้เหมาะแก่สถานภาพและ/หรือลักษณะของตัวละคร ส่วนยอดที่กล่าวนี้มีหลายชนิด เช่น ยอดชัย ยอดบวช ยอดเดินหน ยอดสี่หน้า ยอดน้ำเต้า ยอดหางไก่ และยอดภาษาต่าง ๆ (เช่นยอดพม่า, ยอดลาว) ฯลฯ

- เทริด ใช้กับ ตัวละครที่เป็นกษัตริย์ในการแสดงละครชาตรีเท่านั้น

- กระบังหน้า (เงิน) และเกี้ยว ใช้กับ ตัวกุมาร (สวมเกี้ยวเหนือกระหม่อม) และพราหมณ์ตัวเอก (สวมเกี้ยวที่ท้ายทอย)

- ปันจุเหร็ด ใช้กับ ตัวละครที่เป็นกษัตริย์ในบทที่ลดสถานภาพลงจากเดิม แต่ยังคงแต่งกายแบบยืนเครื่อง เช่น อิเหนาปลอมเป็นปันหยี สียะตราปลอมเป็นย่าหรัน ฯลฯ นอกจากนี้ปันจุเหร็ดยังใช้กับเสนาผู้ใหญ่ (เช่น สุมันตัน ในการแสดงโขน) ตัวพระพี่เลี้ยง (สำหรับตัวพระพี่เลี้ยงนี้ ในการแสดงแบบโบราณ มักจะนิยมใช้ชฎาเป็นศิราภารณ์ เช่นเดียวกับตัวพระสำคัญ) และสารถีทั้งที่เป็นเทพสารถี (พระมาตุลี) และสารถีอื่น ๆ ด้วย นอกจากนี้ ในการแสดงละครนอกตัวละครเอกฝ่ายชายที่มิได้เป็นกษัตริย์หรือเทวดา เช่น ไกรทอง ชาละวัน และ บุนแผน ฯลฯนั้น ก็จะใช้ปันจุเหร็ดเป็นศิราภารณ์ด้วยเช่นเดียวกัน สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงอธิบายไว้ในตำนานอิเหนาว่า ปันจุเหร็ด เป็นศิราภารณ์ที่เกิดขึ้นใช้สำหรับละครหลวงในสมัยรัชกาลที่ 2 (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ. 2506 : 19) และทรงสันนิษฐานว่า กระบังหน้าก็ประดิษฐ์ขึ้นในคราวเดียวกันนี้เอง

- หมวกทรงประพาส ในบทละครเรื่องศกุนตลานั้น พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงกำหนดให้ ท้าวทุษยันต์ ใช้หมวกรูปทรงประพาสปักทอง ในตอนที่จะเข้าอาศรมพระกัณวะดาบส และ เสนา ใช้หมวกทรงประพาสโหมดหรือตาด

- ผ้าโพกกับสุวรรณมาลา ใช้กับ เสนาผู้ใหญ่และนายสารถี จากการศึกษารูปภาพการแสดงละครเรื่องศกุนตลา ในสมัยรัชกาลที่ 6 ทำให้พอจะอนุมานได้ว่า ผ้าโพกกับสุวรรณมาลานั้น ก็คงจัดเข้าประเภทเดียวกับ ปันจุเหร็ดนั่นเอง

นอกจากเครื่องศิราภารณ์ทั้ง 6 ลักษณะดังกล่าวแล้วในภายหลังยังมีการประดิษฐ์ศิราภารณ์

แบบต่าง ๆ ขึ้นใช้ในการแสดงละครพันทางอีกด้วย เช่น ศีรษะขอม ศีรษะชาวสุโขทัย (เรื่องพระร่วง) ศีรษะแขก (เรื่องสามัคคีเภท) ฯลฯ ตัวละครพันทางบางชาติที่แต่งกายด้วยเครื่องแต่งกายตามเชื้อชาติแท้ ๆ เช่น จีน ฝรั่ง ชวา นั้น ก็จะนำเครื่องศิราภรณ์ของเชื้อชาตินั้น ๆ มาใช้ในการแต่งกายตัวละครด้วย

ศิราภรณ์ตัวนาง

- มงกุฎกษัตริย์ ใช้กับ ตัวนางสำคัญต่างๆ เช่น นางเอก นางกษัตริย์ และ นางฟ้า ฯลฯ มงกุฎกษัตริย์นี้ สามารถเปลี่ยนยอดได้เช่นเดียวกับชฎา แต่ยอดของมงกุฎกษัตริย์มีทรงต่าง ๆ น้อยกว่ายอดของชฎามาก กล่าวคือ นอกจากยอดมงกุฎกษัตริย์ทั่วไปแล้ว เท่าที่พบในการแสดงโขน - ละครปัจจุบัน ได้แก่ ยอดนางกาลอัคคี (ยอดนาค) มีมงกุฎของตัวละครนางตัวหนึ่งที่ใช้วัสดุในการสร้าง ต่างไปจากมงกุฎกษัตริย์ทั่วๆไป (ที่สร้างขึ้นด้วยขี้รักปิดทอง ประดับพลอย ส่วนกระบังหน้าอาจทำด้วยเงินหรือขี้รักก็ได้) คือ มงกุฎของนางเงือก (เฉพาะตัวเอก) ซึ่งใช้มุกขาวล้วนเป็นวัสดุสำคัญในการสร้าง

นอกจากนี้แล้ว ยังมีมงกุฎกษัตริย์อีกลักษณะหนึ่งที่ใช้เฉพาะกับตัวนาง ในการแสดงละครชาตรีเท่านั้น มงกุฎประเภทนี้ มีลักษณะเป็นทรงแป้น เตี้ยกว่ามงกุฎทั่วไปทำด้วยขี้รักปิดทอง ประดับพลอย ส่วนที่เป็นกระบังหน้าทำด้วยขี้รักเช่นเดียวกัน (ยังไม่เคยพบว่ามีการทำกระบังหน้าด้วยเงิน) เรียกกันเป็นภาษาปากว่า มงกุฎนางมโนห์รา

- รัดเกล้ายอด สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงสันนิษฐานไว้ในตำนานละครอิเหนาว่า รัดเกล้า ยอดคงจะเกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 4 (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ. 2506 : 20) รัดเกล้ายอด ประกอบด้วยส่วนสำคัญ 3 ส่วน ได้แก่ ตัวรัดเกล้า กรรเจียกจอน 2 อัน และท้ายช้อง ขั้นตอนของการใช้รัดเกล้า ยอดเป็นศิราภรณ์นั้น เริ่มจากการสวมช้องผมแสกกลาง รัดเป็นหางม้าบริเวณตีนผมด้านหลัง ตรึงกรรเจียกจอนทั้ง 2 ข้างหู ตั้งรัดเกล้าโดยใช้เชือกหรือด้ายเป็นเครื่องรั้งให้ตั้งตรงเหนือกระหม่อม แล้วสวมท้ายช้องที่หางม้าเป็นลำดับสุดท้าย รัดเกล้ายอด เป็นศิราภรณ์ที่นิยมใช้กับนางกษัตริย์ในการแสดงละครใน และละครนอก นอกจากนั้นตัวนางกษัตริย์บางตัวในการแสดงโขนก็ใช้รัดเกล้ายอดเช่นกัน เท่าที่เคยปรากฏในการแสดงโขนของกรมศิลปากร ได้แก่ นางสุวรรณกันยุมา นางตรีชฎา และ นางเบญกาย

ปกติแล้ว ตัวนางตริชฎามักจะใช้มงกุฎกษัตริย์เป็นศิราภรณ์ (เช่น การแสดงโขนตอน สีดาลุยไฟ ของกรมศิลปการ เมื่อ พ.ศ.2496 - พ.ศ.2497 ฯลฯ) แต่ จากการศึกษาภาพการแสดงโขน ตอน นางลอย ซึ่งวิทยาลัยนาฏศิลป์จัดแสดงทางโทรทัศน์กองทัพบก เมื่อ 31 สิงหาคม พ.ศ.2511 นั้น นางตริชฎา ใช้รัดเกล้ายอดเป็นเครื่องศิราภรณ์

สำหรับนางเบญกายนั้น แต่เดิมกรมศิลปากรกำหนดให้ผู้แสดงเป็นนางเบญกาย ใช้รัดเกล้ายอดเป็นเครื่องศิราภรณ์ (เช่น ภาพชุด หนุมานจับเบญกาย ในหนังสือ อธิบายนาฏศิลปไทย พ.ศ. 2491 การแสดงโขน ตอน สีดาลุยไฟ พ.ศ.2496 - พ.ศ.2497 การแสดงโขน ตอน นางลอย ของวิทยาลัยนาฏศิลป์ เมื่อ 31 สิงหาคม และ 14 กันยายน พ.ศ.2511 ฯลฯ) แต่ในระยะหลังๆ ต่อมา การแสดงโขนของกรมศิลปากรมักจะใช้รัดเกล้าเปลวเป็นศิราภรณ์ของนางเบญกาย โดยเฉพาะชุดการแสดงซึ่งเป็นที่รู้จักแพร่หลาย คือ ชุดจับนางเบญกาย ทำให้คณะผู้แสดงโขนอื่นๆดำเนินตามแบบอย่างของกรมศิลปากร จนปรากฏว่าในปัจจุบัน แทบจะไม่มีโขนคณะใด ใช้รัดเกล้ายอดเป็นศิราภรณ์ของนางเบญกายอีก

- <u>รัดเกล้าเปลว</u> มีส่วนประกอบเช่นเดียวกับรัดเกล้ายอด ต่างกันที่ตัวรัดเกล้า คือ ส่วนบนของรัดเกล้าเปลว มีลักษณะเป็นเปลวกนกคู่ แต่รัดเกล้ายอดนั้น ส่วนบนมีลักษณะคล้ายยอดของมงกุฎกษัตริย์ วิธีการตั้งรัดเกล้าเปลวก็เป็นลักษณะเดียวกับการตั้งรัดเกล้ายอดนั่นเอง รัดเกล้าเปลวเป็นศิราภรณ์ที่ใช้กับตัวพระพี่เลี้ยง ตัวนางยักษ์ (ที่มีรูปงามไม่ใช่รูปร้าย เช่น นางเบญจกาย) และตัวนางแปลงต่าง ๆ เท่าที่ปรากฏว่ามีการใช้รัดเกล้าเปลวกับนางกษัตริย์ที่เป็นตัวเอกนั้น มีเพียงตัวนางจันทน์ในเรื่อง พระร่วงเพียงเรื่องเดียวเท่านั้น (เฉพาะฉากในเมือง)

- <u>กระบังหน้า</u> นอกจากกระบังหน้าจะเป็นศิราภรณ์ที่ใช้กับตัวพระแล้ว กระบังหน้ายังสามารถนำมาใช้เป็นศิราภรณ์ของตัวนางได้เช่นกัน ส่วนใหญ่แล้วกระบังหน้าจะใช้กับ พราหมณี กุมารี และตัวนางสำคัญบางตัว เช่น (นางเกษหลง นางวิยะดา ในเรื่อง อิเหนา และพระเพื่อนพระแพง ในเรื่องพระลอ ฯลฯ) ส่วนประกอบอีกชิ้นหนึ่งที่นิยมใช้เป็นศิราภรณ์ควบคู่ไปกับกระบังหน้า คือ เกี้ยว ทำหน้าที่เป็นเครื่องประดับมวยผม (ซึ่งอาจจะอยู่กลางกระหม่อม หรือด้านหลังก็ได้) นอกจากนี้ ในบทของนางแปลงบางตัว เช่น นางสำมนักขาแปลง ในเรื่องรามเกียรติ์ จะสวมช้องผม(แสกกลาง) ใส่กระบังหน้า และรัดท้ายช้อง(แทนเกี้ยว) กระบังหน้าและเกี้ยวที่ใช้กับตัวละคร

สำคัญนั้น โดยมากมักจะเป็นกระบังหน้าและเกี้ยวที่ทำด้วยเงิน

ส่วนกระบังหน้าที่ทำด้วยขี้รักปิดทองประดับพลอย(หรือ กระจก) นั้น มีขนาดเล็กกว่ากระบังหน้าเงินมาก นิยมใช้กับ ตัวนางยักษ์ (ที่มีรูปร้าย เช่น นางผีเสื้อสมุทร นางสำมนักขา) และนางกำนัลต่าง ๆ

นอกจากศิราภรณ์ของตัวนางทั้ง 4 ประเภทนี้แล้ว ในการแสดงละครพันทาง และละครประเภทอื่น ๆ ที่เป็นละครรำแต่ตัวละครมิได้แต่งกายยืนเครื่องนาง รวมทั้งการแสดงระบำต่าง ๆ (เช่น ระบำโบราณคดี ฯลฯ) ก็มีการสร้างศิราภรณ์แบบต่างๆ ขึ้นใช้หลายลักษณะ สามารถจัดเป็นประเภทใหญ่ ๆ ได้ 2 ลักษณะ คือ ศิราภรณ์ที่ทำด้วยโลหะ ขี้รัก และเพชรพลอย (กระจก) เป็นประเภทที่หนึ่ง และประเภทที่สองคือ ศิราภรณ์ที่เป็นดอกไม้ ทั้งที่เป็นดอกไม้ดอกและดอกไม้ที่มีการประดิษฐ์ร้อยกรอง

ในที่สุดนี้ เห็นสมควรกล่าวถึง เครื่องประกอบเบ็ดเตล็ดต่างๆ ของศิราภรณ์ ที่มักไม่มีผู้กล่าวถึง เพราะมองไม่เห็นความสำคัญ ซึ่งตามความเป็นจริงแล้วส่วนประกอบที่จะกล่าวถึงนี้ มีความจำเป็นต่อการใช้เครื่องศิราภรณ์โขน - ละครเป็นอย่างมาก ดังจะกล่าวต่อไปนี้

- <u>เชือกคาบ</u> เป็นเครื่องประกอบเฉพาะศีรษะโขนแบบ"ปิดหน้า" เท่านั้น เชือกคาบทำจาก เชือกเส้นเล็ก หรือด้ายหลายๆเส้นผูกกับตอนกลางของวัสดุที่มีลักษณะเป็นก้านสั้นๆ เช่น เส็นหรือก้านธูป (หักสั้น ๆ) แล้วร้อยเข้าตรงรูที่เจาะไว้บริเวณปากของศีรษะโขน (กึ่งกลางของหน้าศีรษะโขน) สำหรับให้ผู้แสดงคาบไว้ในขณะที่สวมศีรษะโขนออกแสดง ประโยชน์ของเชือกคาบก็คือ ทำหน้าที่เป็นตัวยึดไม่ให้ศีรษะโขนแกว่ง หรือไหว(เพราะถ้าศีรษะโขนไม่คงที่ ผู้แสดงจะไม่สามารถมองลอดรูตาของศีรษะโขนได้สะดวก)

- <u>หมอนหนุน</u> เป็นหมอนทรงกลมยาว ปลายทั้ง 2 ข้างเรียว มีขนาดเล็ก ทำหน้าที่เป็นตัวหนุนให้ศีรษะโขน ชฎา เทริด มงกุฎ และรัดเกล้า แน่นกระชับกับศีรษะของผู้แสดง ไม่หลวมหรือโยกคลอนขณะที่สวมใส่

- <u>สายรัดคาง</u> เป็นเครื่องประกอบของชฎา มงกุฎ และรัดเกล้า (ปัจจุบันไม่ค่อยได้พบเห็นผู้ใดใช้สายรัดคางกับรัดเกล้า) มีลักษณะเป็นสายที่ตรึงกับส่วนประกอบของกรอบพักตร์ทั้งสองข้าง (บริเวณหน้าจอนผม) ใช้ผูกตรึงใต้คาง เพื่อช่วยให้ศิราภรณ์กระชับรัดกุมยิ่งขึ้น ทั้งยังเป็น

เครื่องประกอบที่ช่วยเพิ่มความสวยงามให้แก่ศิราภรณ์ด้วย เนื่องจากส่วนใหญ่แล้วนิยมประดับเพชรพลอยไว้เป็นแถว ๆ บนสายรัดคาง

- ดอกไม้ทัด - อุบะ ดอกไม้ทัดและอุบะเป็นเครื่องประกอบอีกชิ้นหนึ่ง ที่ช่วยเสริมความงามให้กับศิราภรณ์ มีประเพณีถือปฏิบัติในการทัดดอกไม้และห้อยอุบะ ตามบัญญัตินิยมของโขน - ละคร ดังนี้

1. ตัวพระ ทัดดอกไม้ และห้อยอุบะด้านขวาของศิราภรณ์
2. ตัวนาง ทัดดอกไม้ และห้อยอุบะด้านซ้ายของศิราภรณ์
3. ยักษ์ และลิง ส่วนใหญ่แล้วยักษ์ และลิงจะไม่นิยมทัดดอกไม้และห้อยอุบะที่ศีรษะโขน แต่จากการศึกษาภาพผู้แสดงโขนบรรดาศักดิ์ ในสมัยรัชกาลที่ 6 ตอน นางลอย เมื่อพ.ศ.2464 และจากภาพท่ารำยักษ์ และ ลิง ต้นฉบับที่จะพิมพ์รวมในหนังสือตำราฟ้อนรำ (พิมพ์แจกในงานพระราชทานเพลิงพระศพ สมเด็จฯ เจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลก กรมขุนเพชรบูรณอินทราชัย พ.ศ.2466) ซึ่งพระยาพรหมาภิบาล (ทองใบ สุวรรณภารต) และ พันเด็กชาเอก สุด คชจันทร (จ่าห้าว ยุทธการ) เป็นผู้แสดงแบบนั้น ทั้งยักษ์ และลิง ทัดดอกไม้และห้อยอุบะด้วย อย่างไรก็ตาม ในระยะหลังนี้ จะพบตัวยักษ์ และลิงทัดดอกไม้ ห้อยอุบะเฉพาะหนุมานทรงเครื่อง ทศกัณฐ์ และยักษ์นายโรงบางตัวเท่านั้น

จากการสัมภาษณ์ สุวรรณี ชลานุเคราะห์ อดีตผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ กรมศิลปากร เมื่อ 19 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2532 ณ โรงเรียนนาฏศิลป์สัมพันธ์นั้น ได้ข้อสังเกตที่น่าสนใจเกี่ยวกับการทัดดอกไม้และห้อยอุบะว่า จะต้องห้อยอุบะที่ศิราภรณ์ให้เรียบร้อยก่อน (ไม่ควรให้ปลายอุบะยาวเกินปลายหู) แล้วจึงทัดดอกไม้ไว้ที่จอนหู (มิใช่ทัดดอกไม้ไว้เหนืออุบะอย่างเช่นที่เห็นอยู่ทั่ว ๆ ไปในปัจจุบันนี้) และจากการศึกษาภาพ ภาพยนตร์การแสดงโขนละครในยุคเก่า (สมัยรัชกาลที่ 5 ถึงรัชกาลที่ 7) พบว่า การแสดงโขน ละครบางคณะก็ไม่มีการทัดดอกไม้ ห้อยอุบะ และในบางภาพผู้แสดงก็ทัดดอกไม้ และห้อยอุบะข้างเดียวกัน (ข้างขวา) ทั้งตัวพระและตัวนางก็มี

การศึกษาที่ไม่เป็นทางการ (INFORMAL EDUCATION) เรื่อง "เครื่องศิราภรณ์ของโขน - ละคร" นี้ เป็นเพียงการเริ่มต้นของการศึกษาค้นคว้าถึงพัฒนาการของเครื่องแต่งกายโขน-ละคร ซึ่งถ้ามีโอกาสก็จะศึกษาเครื่องแต่งกายโขน-ละครในหมวดของพัตราภรณ์ และถนิมพิมพาภรณ์ต่อไปอีก

ถึงหากการค้นคว้าเรียบเรียงครั้งนี้ จะมีส่วนสำคัญส่วนใดที่ตกหล่น บกพร่องไปบ้าง "แต่เชื่อว่าข้อความที่น่ารู้น่าอ่านก็จะมีอยู่บ้าง การที่ได้อ่านเห็นจะไม่เปล่าจากประโยชน์เสียทีเดียว" และหากบทความนี้จะเป็นชนวนระเบิดความบันดาลใจของท่านผู้รู้ผู้หนึ่งผู้ใด ให้ก้าวออกมาแสดงความรู้ในเรื่องเครื่องแต่งกายโขน ละคร ให้ลุ่มลึกกว้างไกล และกระจ่างแจ้งมากขึ้นแล้ว ก็จะเป็นคุณอันประเสริฐต่อการศึกษาในด้านนาฏยคดีอย่างที่สุด

ภาคผนวก ค.

ละครประวัติศาสตร์

การแสดงละครแต่ละประเภท จะมีลักษณะนาฏการที่แปลกแยกจากกัน โดยมี "บัญญัตินิยม" CONVENTION เป็นเครื่องจำแนกชี้บ่ง อาทิ ละครนอก จะดำเนินเรื่องอย่างรวดเร็วกระชับ เน้นการเสนอความหรรษาเป็นสำคัญ ในขณะที่ ละครใน จะมุ่งการแสดงความงดงามทางศิลป มากกว่าอย่างอื่น ดังนี้เป็นต้น อย่างไรก็ตาม แม้ว่าละครไทยแต่ละประเภทจะมีบัญญัตินิยม ที่แตกต่างกัน แต่ถึงกระนั้นก็ยังมีลักษณะร่วม เป็นลักษณะเฉพาะของละครไทย กล่าวคือ ละครไทย ไม่นิยมแสดงตอนที่ตัวสำคัญต้อง "ตายกลางโรง" ไม่นิยมแสดงเหตุร้ายรุนแรง หรือ การต่อสู้ อันน่าสพึงกลัว (จะพบว่า แม้การแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ซึ่งมีเนื้อเรื่องเกี่ยวข้องกับการสู้รบ โดยตลอด แต่การต่อสู้ก็เป็นประดิษฐการที่มุ่งแสดงความงาม มากกว่าจะชักพาให้เกิดความตื่นใจ) สาเหตุที่ละครไทยมีลักษณะเฉพาะเช่นนี้ น่าจะเป็นเพราะ การได้รับกระแสคลื่นอิทธิพลมาจาก นาฏกะ ของอินเดีย ก็เป็นได้ และนอกจากนี้แล้ว ด้วยความเป็นผู้เปี่ยมด้วยอารมณ์บันอันแผงฝัง อยู่ในจิตใจของคนไทย ทำให้การแสดงแทบทุกประเภท ทั้งที่ เป็นของหลวง ตลอดลงมาจนถึง การแสดงพื้นบ้าน มักมีเรื่องขำขันแทรกเข้าไว้ด้วยเสมอ เพื่อสนองตอบความต้องการอันคุ้นชินของผู้ดู ฉะนั้น บัญญัตินิยมอีกประการหนึ่ง ของละครไทย จึงได้แก่ การที่มีการแทรก ตลก หรือ จำอวด ต่อเนื่องในทันทีที่เนื้อเรื่องของการแสดงดำเนินไปถึงจุดสลดใจ ทั้งนี้เพื่อมิให้ผู้ดูปล่อยใจให้จ่อมจม ไปกับความสะเทือนอารมณ์จนถึงที่สุดนั้น

ถึงกระนั้นก็ตาม อาจกล่าวได้ว่า มีละครไทยประเภทหนึ่ง ที่มีลักษณะเบี่ยงเบนไป ซึ่ง ถือว่าเป็นการ "แหวก" บัญญัตินิยมของละครไทยอย่างสิ้นเชิง ละครประเภทที่จะกล่าวถึงนี้ คือ "ละครประวัติศาสตร์"

เนื่องจาก "ละครประวัติศาสตร์" เป็นละครที่ถูกสร้างขึ้น ให้มีลักษณะจูงใจ PROPAGANDA ผู้ดู ให้เกิดความไหวโอนสะเทือนใจร่วมไปกับ บทบาท และภาวการณ์ที่นำเสนอได้อย่างเต็มที่ ดังนั้นบรรยากาศของการแสดงจะเน้นหนักเนื่องเกี่ยวกับ การรบสู้ที่ดุเดือดถึงชีวิต และ /หรือการแสดง

โศกนาฏกรรมของตัวละครสำคัญ ที่มีการพลัดพราก หรือ จากไป เพื่อให้ผู้ดูบังเกิดความสลดใจ ควบคู่ไปกับความประทับใจ และนอกจากนี้ ลักษณะเด่นของละครประวัติศาสตร์ คือ เป็นการแสดงที่เป็นองค์ประกอบแห่งความโอ่อ่า ยิ่งใหญ่ ของฉากที่พยายามให้ดูสมจริงสมจัง ผู้แสดงที่คัดคั่งเครื่องแต่งกายที่วิจิตร และ ระบำประกอบที่ตระการตา

ตัวละครสำคัญของละครประวัติศาสตร์ เป็นตัวละครที่มีลักษณะนิสัยคงที่ไม่เปลี่ยนแปลง STATIC CHARACTOR มีลักษณะของความเป็นผู้นำ และ วีรบุรุษ จนดูประหนึ่งว่า เป็นสัญญลักษณ์อุปโลกน์ เนื้อเรื่องที่แสดง ตัดตอนมาจากประวัติศาสตร์ หรือ พงศาวดาร นำมาขยายเพิ่มเติมให้เกิดความหฤหรรษ์เห็นนาฏการ โดยอาศัย เหตุการณ์ หรือ บุคคล จากอดีตมาเป็นต้นเค้าในการเสริมแต่งเท่านั้น เหตุนี้เองทำให้มีหลายท่านเรียกขานละครประเภทนี้ในอีกนามหนึ่งว่า "ละครอิงประวัติศาสตร์"

แม้ว่า ละครประวัติศาสตร์ จะเริ่มมีขึ้นเมื่อไม่นานมานี้ คือ เกิดขึ้นในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว แต่ละครประวัติศาสตร์ก็มีความเปลี่ยนแปร คลี่คลาย และวิวัฒน์มาตลอด โดยลำดับ ดังนี้

ช่วงแรก.

ผู้ริเริ่มนิพนธ์บท และ จัดแสดงละครประวัติศาสตร์เป็นท่านแรก คือ พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ พระนิพนธ์บทละครประวัติศาสตร์ที่พระองค์ท่านทรงไว้นั้นมีทั้งที่เป็นบทละครรำ และ บทละครร้อง เช่น บทละครเรื่อง"พระราชพงศาวดารไทยปราบยมราชสังหรบถแผ่นดินพระธาดาธิเบศร์ จ.ศ.1045" บทละครเรื่อง "ผิมือมวยในกรุงศรีอยุธยา" บทละครร้องเรื่อง "มหาราชวงศ์พม่า แผ่นดินพระเจ้าสีป๊อมินทร์" บทละครร้องเรื่อง "สามแผ่นดิน" บทละครรำเรื่อง "พระยาร่วง" ฯลฯ

ต่อมาสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว พระองค์ได้ทรงพระราชนิพนธ์ "ตำนานเสือป่า" ขึ้น เพื่อจัดแสดงในงานวันเบญจมบพิตร ณ สนามเสือป่า พ.ศ.2452 และ พ.ศ. 2455 จัดแสดงปีละ 3 วัน วันละ 3 ชุด เช่นเรื่อง "วีรกรรมท้าวสุรนารี" เรื่อง "สมเด็จพระนเรศวรปีนค่าย" เรื่อง "พระต่อสู้จีนตั้วเหี่ยที่ภูเก็ต" เรื่อง "ขอมดำดิน" ฯลฯ และสืบเนื่องจากการแสดงตำนานเสือป่าเรื่อง"ขอมดำดิน" ทำให้ทรงพระราชนิพนธ์บทละครรำเรื่อง "ขอมดำดิน"

ขึ้น ต่อมา พ.ศ.2460 ทรงพระราชนิพนธ์ ละครพูดคำกลอนแสดงตำนานไทย เรื่อง "พระร่วง" และ ภายหลังทรงปรับจากละครพูดคำกลอน เป็น บทละครร้องเรื่อง "พระร่วง" นอกจากนั้น พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ยังทรงพระราชนิพนธ์มหาอุปรากร ภาคภาษาอังกฤษ ที่มีลักษณะนาฏการเป็นละครประวัติศาสตร์ ไว้ 1 เรื่อง คือ เรื่อง "CHAO TAK SIN"

ช่วงที่ 2 ยุคเชื่อผู้นำ.

เมื่อประเทศไทยเข้าสู่ยุค"รัฐนิยม"โดยมีจอมพล ป.พิบูลสงครามเป็นผู้นำ รัฐบาลมีนโยบาย "สร้างชาติ" ให้เป็นประเทศอารยะ โดยอาศัย ละคร และ เพลง เป็นอุปกรณ์ชักพาในขณะนั้น หลวงวิจิตรวาทการ ซึ่งดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากร ได้สนองตอบแนวความคิดทางการเมือง ด้วยการประพันธ์ เพลงดนตรี และ บทละครประวัติศาสตร์ขึ้น โดยมีจุดประสงค์ที่จะพยายามปลุกใจ ประสานความรู้สึกสารัตถะของคนในชาติให้รู้คิดเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน บทละครประวัติศาสตร์ของ หลวงวิจิตรวาทการ ในระยะแรกนั้น มีลักษณะเป็นบทละครรำสั้นๆ เช่นเรื่อง "ราชธิดาพระร่วง" เรื่อง "พระนเรศวรประกาศอิสรภาพ" ฯลฯ ต่อมา รูปแบบการแสดงจึงแปรเปลี่ยนไป กลายเป็น ละครที่มีลักษณะเฉพาะตัว คือ เป็นการผสมผสานนาฏลักษณ์หลายประเภท ใช้ดนตรีประกอบการแสดง ทั้งวงดนตรีไทย และ วงดนตรีสากล มีเพลงปลุกใจประกอบการแสดงละครทุกเรื่อง เรื่องละหลาย เพลง ตัวละครสำคัญ และ หมู่ระบำ ใช้ผู้หญิงแสดงทั้งหมด บทละครประวัติศาสตร์เรื่องที่มีชื่อเสียง เช่น เรื่อง "เลือดสุพรรณ" และ ละครในยุค"อานุภาพ" ทั้งหลาย เช่น เรื่อง "อานุภาพพ่อขุน รามคำแหง" เรื่อง "อานุภาพแห่งความเสียสละ" ฯลฯ (ในยุค"อานุภาพ นี้ ใช้ผู้แสดงเป็นชายจริง หญิงแท้แล้ว) เพลงจากละครประวัติศาสตร์ ของ หลวงวิจิตรวาทการ ส่วนใหญ่ เป็นที่นิยมร้องกัน แพร่หลายทั้งในยุคนั้น และ สืบมาถึงปัจจุบัน กล่าวโดยสรุปได้ว่า ละครประวัติศาสตร์ ของ หลวงวิจิตรวาทการนั้น เป็นต้นเค้าแม่แบบที่ลงตัว ของละครประวัติศาสตร์ในยุคต่อมา

ในปีพ.ศ.2486 กรมศิลปากรมีความจำเป็นจะต้องจัดแสดงละครขึ้น ณ โรงละครศิลปากร แต่เนื่องจากในช่วงนั้นเป็นช่วงที่ หลวงวิจิตรวาทการมิได้ดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากร (พ.ศ. 2486 – พ.ศ.2488 หลวงวิจิตรวาทการได้รับแต่งตั้งเป็นเอกอัครราชทูตไทยประจำกรุงโตเกียว) ดังนั้น กรมศิลปากรจึงมอบหมายให้ นายธนิต อยู่โพธิ์ นายมนตรี ตราโมท และ นางสาวสุดา จันทนะสิริ (นางสุดา บุษปฤกษ์) ร่วมกันแต่งบทละครประวัติศาสตร์ เรื่อง"เกียรติศักดิ์ไทย" ขึ้น

และจัดสร้างเป็นละคร นำออกแสดงในปีเดียวกันนั้นหลายครั้ง ลักษณะการแต่งบทละคร และการแสดงละครเรื่อง เกียรติศักดิ์ไทย นี้ ได้รับคลื่นกระแสทางความคิด และ หลักการ จากละครแบบหลวงวิจิตรวาทการอย่างชัดเจน อาทิ มีการขับร้อง และ บรรเลง ทั้งดุริยางค์ไทย และ สากล สลับกัน ฯลฯ แต่อย่างไรก็ตาม ในปัจจุบัน บทละครเรื่องนี้ก็มิได้เป็นที่กล่าวถึงนัก เหตุผลหนึ่งอาจเนื่องมาจาก บทละครเรื่องนี้มีการจัดพิมพ์เผยแพร่เพียงครั้งเดียวเมื่อ พ.ศ.2498 สำหรับเป็นอนุสรณ์ในงานฌาปนกิจศพ นางวัณพรัตรา มีสุข แต่แม้ว่าชื่อบทละคร เรื่อง เกียรติศักดิ์ไทย นี้ จะไม่เป็นที่คุ้นหูของบุคคลทั่วไปนักก็ตาม แต่ส่วนใหญ่แล้วคงไม่อาจปฏิเสธได้ว่าไม่เคยได้ยินชื่อ และ/หรือ ได้ชม"ระบำกฤดาภินิหาร" ซึ่งเป็นระบำชุดหนึ่งในบทละครเรื่อง เกียรติศักดิ์ไทย

ช่วงที่ 3 ยุคละครเวที.

ภายหลังที่สงครามโลกครั้งที่ 2 สิ้นสุดลง ละครเวทีแบบ ชายจริง หญิงแท้ เริ่มมีบทบาทมากขึ้น มีคณะละครอาชีพหลายคณะ จัดแสดงละครตามโรงภาพยนต์ต่าง ๆ เช่น ศาลาเฉลิมกรุง ศาลาเฉลิมไทย ศาลาเฉลิมนคร พัฒนากร ฯลฯ ลักษณะการแสดง เป็นละครพูด สลับการร้องเพลงไทยสากล มีการแสดงตลก หรือ จำอวด ที่เรียกว่า"ละครย่อย" สลับฉาก ในยุคของละครเวทีนี้ มีละครประวัติศาสตร์จัดแสดงหลายเรื่อง เช่น เรื่อง "กู้ศรีอยุธยา" เรื่อง "กรุงสถ้าน" เรื่อง "จิ๋นซีมหาราช" เรื่อง "เจ้าแม่อยู่หัวศรีสุดาจันทร์" เรื่อง "อภัยทศพเนจร ภาค 2" ฯลฯ ภายหลังเมื่อมีการถ่ายทำภาพยนตร์ ได้มีการนำบทละครเวที มาปรับเป็นบทภาพยนตร์ สีขาว – ดำ (ระบบ 35 มม.) เช่น เรื่อง "พันท้ายนรสิงห์" บทนิพนธ์ของ พันเอก พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าภาณุพันธุ์ยุคล ซึ่งถ่ายทำโดย บริษัทอัศวินภาพยนต์ ต่อมามีการสร้างภาพยนตร์ประวัติศาสตร์อีกหลายเรื่อง เช่น เรื่อง "ฟ้าธรรมาธิเบศร์" เรื่อง "บางระจัน" เรื่อง "ทิพช้าง" เรื่อง "พระเจ้าช้างเผือก" (ภาคภาษาอังกฤษ) เรื่อง "ขุนศึก" ฯลฯ

ช่วงที่ 4 ยุคละครโทรทัศน์.

สถานีโทรทัศน์ ช่อง 4 บางขุนพรหม ได้ก่อตั้งขึ้นเป็นสถานีแรก เมื่อ พ.ศ.2498 ละครโทรทัศน์เรื่องยาว ในระยะแรกนั้น จัดแสดงเพียงเดือนละครั้ง ติดต่อกันไปจนจบ นิยมแสดงละครประวัติศาสตร์เป็นส่วนใหญ่ ละครเรื่องที่ประสบความสำเร็จมีผู้นิยมมากที่สุด ได้แก่ เรื่อง "ขุนศึก"

นอกจากจะประพันธ์บทละครประวัติศาสตร์ขึ้นใหม่แล้ว ยังได้นำเอาบทละครเวที มาปรับปรุงให้มีลักษณะ เป็นบทละครโทรทัศน์อีกหลายเรื่อง เช่น เรื่อง "ศรอนงค์" ของ กาญจนาคพันธุ์ เรื่อง "แอนนากับพระเจ้ากรุงสยาม" ฯลฯ ภายหลังมีละครประวัติศาสตร์ที่ประสบความสำเร็จอีกหลายเรื่อง เช่น เรื่อง"บูเช็กเทียน" เรื่อง "ซูสีไทเฮา" (สถานีโทรทัศน์ ช่อง 4) เรื่อง "สี่แผ่นดิน" (สถานีโทรทัศน์ช่อง 7 ขาว - ดำ พ.ศ.2504 - พ.ศ.2505)

ต่อมาพ.ศ.2512 สมภพ จันทรประภา ได้รวบรวมนักแสดงสมัครเล่น ในนามคณะละคร "ฉัตรแก้ว" จัดแสดงละครประวัติศาสตร์ ในรูปของละครดึกดำบรรพ์ ณ สถานีโทรทัศน์ ช่อง 4 เป็นรายการสุดท้าย 2 เดือนต่อครั้ง มีเรื่องที่ นำออกแสดงกว่า 30 เรื่อง เช่นเรื่อง "อยุธยาอากูล" เรื่อง "ไศเลนทร์" เรื่อง "นักพงศา" เรื่อง "ท้าวทองกีบม้า" เรื่อง "ถะดูวา" ฯลฯ นอกจากบทละครดึกดำบรรพ์แล้ว สมภพ จันทรประภา ยังได้ประพันธ์บทละครพูดไว้อีกหลายเรื่อง เช่น เรื่อง "บารมีพระมากพันรำพัน" เรื่อง "กรมพระยาดำรงราชานุภาพ" เรื่อง "กรมพระยาดำรงราชานุภาพ" เรื่อง "เงินถุงแดง" เรื่อง "ฉัตรแก้ว" เรื่อง "พระยอดเมืองขวาง" ฯลฯ ภายหลัง เมื่อคณะละครได้เข้าอยู่ในพระบรมราชินูปถัมภ์ สมภพ จันทรประภา จึงประพันธ์บทละครประวัติศาสตร์ จัดแสดงทั้งบนเวที และ กลางแจ้ง โดยมีรูปแบบการแสดงเป็นละครดึกดำบรรพ์บ้าง ละครพูดสลับลำบ้าง เช่น เรื่อง "สมเด็จพระนเรศวรฯ" เรื่อง "สมเด็จพระสุริโยทัย" เรื่อง "ตามพรลิงค์" ฯลฯ และยังคงจัดแสดงละครประวัติศาสตร์ทางสถานีโทรทัศน์ในโอกาสพิเศษต่าง ๆ อีกด้วย เช่น เรื่อง "ยามาด้า" ฯลฯ ผลงานละครประวัติศาสตร์เรื่องล่าสุด คือ เรื่อง "บรรพไทย"

ช่วงปัจจุบัน.

เป็นที่น่าพิศวงว่า แม้ทิศทางของการละครในปัจจุบัน จะเบี่ยงเบนไปจากเดิม กล่าวคือ ผู้ดูหันไปให้ความสนใจกับละครแปล ละครร่วมสมัย และ สิ่งบันเทิงอย่างอื่นมากขึ้น แต่ทว่า ละครประวัติศาสตร์ก็ยังไม่เสื่อมหายไปเสียทีเดียว จะพบว่าในระยะทศวรรษที่ผ่านมา ราวพ.ศ.2510 - พ.ศ.2520 สถาบันการศึกษาต่าง ๆได้ให้ความสนใจในกิจกรรมละครประวัติศาสตร์เป็นอย่างมาก หลายสถาบันที่จัดแสดงออกสู่สาธารณชนอย่างได้รับความสำเร็จมาแล้ว อาทิ โรงเรียนสวนกุหลาบวิทยาลัย จัดแสดงเรื่อง "พระเจ้ากรุงธนฯ" จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย จัดแสดง เรื่อง

"ชีสิน" มหาวิทยาลัยรามคำแหง จัดแสดง เรื่อง "เจ้าหญิงแสนหวี" มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ จัดแสดง เรื่อง "ชูสีไทเฮา" ฯลฯ นอกจากนั้น กรมศิลปากร ซึ่งเป็นหน่วยงานที่รับผิดชอบโดยตรง ก็มิได้นิ่งนอนใจ ได้จัดสร้างละครประวัติศาสตร์ขึ้น ภายหลังจากที่หลวงวิจิตรวาทการได้ทำไว้ ถึง 2 เรื่องด้วยกัน คือ เรื่อง "ศึกเก้าทัพ" (พ.ศ.2520) และ เรื่อง "พ่อขุนกรุงสุโขทัย" (พ.ศ.2526) และนอกจากนี้ สุรชัย เครือประดับ ก็เป็นอีกผู้หนึ่ง ที่ให้ความสนใจกับละครประวัติศาสตร์ มีผลงานทั้งทางโทรทัศน์ และละครเวที เช่น ละครอิงจารึก เรื่อง " ขุนศรีศรัทธา" และละครเรื่อง "สมเด็จพระสุริโยทัย" ฯลฯ

ในส่วนของรายการโทรทัศน์ ละครประวัติศาสตร์ก็ยังมีให้ได้ชมตามสมควร เช่น สถานีโทรทัศน์กองทัพบก ช่อง 5 จัดแสดงละครเรื่อง "ขุนศึก" เรื่อง "สี่แผ่นดิน" สถานีโทรทัศน์ ช่อง 9 จัดแสดง เรื่อง "ม่านฉัตร" สถานีโทรทัศน์ช่อง 3 จัดแสดงเรื่อง "ขุนศึก" เรื่อง "ทหารเสือพระเจ้าตาก" เรื่อง "สายโลหิต" เรื่อง "คนดีศรีอยุธยา" ตามลำดับ นอกจากนี้แล้ว ยังมีรายการโทรทัศน์บางรายการที่นิยมนำตำนาน หรือ เหตุการณ์จากประวัติศาสตร์มาเสนอในรูปของละครสั้น คือ รายการ "เกมละครปริศนา" และ รายการ "ละคร MINI SERIES" (สถานีโทรทัศน์ช่อง 3) เช่น ตอน "กำเนิดเจ้าพ่อหลักเมือง" ตอน "สำเพ็ง 2440" ฯลฯ

ในด้านของละครเวทีนั้น ก็มิใช่ว่าละครที่มีเนื้อหาเกี่ยวเนื่องกับประวัติศาสตร์จะถูกละเลยเสียทีเดียว เพียงแต่ผู้จัดหันไปให้ความสนใจกับเรื่องราวของ บุคคล หรือ เหตุการณ์ จากประวัติศาสตร์ และตำนาน ทางตะวันตกมากกว่าของไทยเท่านั้น จะพบว่า บทละครที่แปล และ/ หรือ แปลงมาจากบทละครต่างชาติ เช่น เรื่อง "อันตราคนี" เรื่อง "สงครามสตรี แมรี่ - อลิซเบธ" เรื่อง"สี่แผ่นดิน" (ทั้ง 3 เรื่องนี้ จัดทำโดย มัทนี รัตนิน) เรื่อง "อิดิปุส จอมราชันย์" เรื่อง "แม่ค้าสงคราม" เรื่อง "กาลิเลโอ" เหล่านี้ ก็ได้รับการยอมรับไม่ยิ่งหย่อนไปกว่า ละครที่มีที่มาจากประวัติศาสตร์ของไทยเลย

นอกจากการแสดงละครประวัติศาสตร์แต่ละประเภทที่กล่าวถึงแล้ว ปัจจุบันมีการแสดงที่เกี่ยวเนื่องกับประวัติศาสตร์อีกประเภทหนึ่ง ซึ่งจัดแสดง โดย กรมศิลปากร เรียกว่า "การแสดงแสง และ เสียง" (LIGHT AND SOUND) โดยจัดแสดงในโอกาสต่าง ๆ เช่น งานวันยุทธหัตถี ณ ดอนเจดีย์ สุพรรณบุรี งานวันแห่งประวัติศาสตร์กรุงศรีอยุธยา งานลอยกระทง เผาเทียนเล่นไฟ

ณ อุทยานประวัติศาสตร์ สุโขทัย งานสัปดาห์สะพานข้ามแม่น้ำแคว งานแสดงแสง และเสียง พระบรมมหาราชวัง ฯลฯ และสืบเนื่องจากการแสดงแสง และเสียงนี้เอง ทำให้มีผู้บังเกิดจินตนาการในอันที่จะรังสรรค์การแสดงประเภทใหม่ขึ้น ให้มีลักษณะผสานระหว่าง การแสดงแสงและเสียงกับการแสดงละครประวัติศาสตร์กลางแจ้ง โดยบัญญัติศัพท์การแสดงประเภทใหม่นี้ขึ้นใช้เฉพาะกิจ ว่า "อนันตทัศน์วิจิตรนฤมิตลีลา" (เรื่อง "นพรัชรัตนโกสินทร์" ณ ลุมพินีสถาน พ.ศ.2529)

แม้ว่าในระยะหลัง เป้าประสงค์ของการจัดแสดงละครประวัติศาสตร์จะคลี่คลาย และเปลี่ยนแปลงไปจากความมุ่งหวังที่จะให้เกิดความรักชาติ กลายเป็น ความตั้งใจที่จะแสดงออกซึ่งชั้นเชิงความสามารถทางศิลปผสานกับเทคโนโลยีสมัยใหม่ก็ตาม แต่ก็นับได้ว่า เป็นการรังสรรค์ผลงานทางด้านละครประวัติศาสตร์อีกก้าวหนึ่งที่น่าจับตามองเช่นกัน

อย่างไรก็ตาม หากว่า ผู้ดูทั้งหลายยังไม่แจ่มชัดกับนิยามที่ว่า "ละคร คือ ละคร" โดยเฉพาะไม่เข้าใจซึ้งถึงบัญญัตินิยมของละครประวัติศาสตร์อย่างแท้จริง กล่าวคือ มิได้ดูละครประวัติศาสตร์อย่างจะมุ่งหาความบันเทิง แต่กระทำตนให้ยึดติดด้วยพันธนาการแห่งสัจจะ มุ่งหวังจะให้ละครประวัติศาสตร์อยู่ในฐานะที่เป็นอุปกรณ์ฉายสะท้อนภาพอดีตอันถูกต้องตรงตามความเป็นจริงทุกสิทุกอย่างไปแล้ว ก็เชื่อได้ว่าละครประวัติศาสตร์คงจะถึงกาลกิริยาปริโยสานในเวลาอันใกล้นี้อย่างหลีกเลี่ยงไม่พ้น

ฉะนั้น จึงจำเป็นอย่างยิ่ง ที่จะต้องปรับประสานความเข้าใจ ระหว่างผู้จัดทำ และ ผู้ดูให้เป็นไปในแนวทางเดียวกันจนบังเกิดความถ่องแท้ ว่า ละครประวัติศาสตร์นั้น เป็นการนำเหตุการณ์ ชื่อบุคคล จากประวัติศาสตร์ มาเป็นต้นเค้าเท่านั้น ส่วนเนื้อเรื่อง และ การแสดง มีความจำเป็นที่จะต้องให้เป็นไปดังที่หลวงวิจิตรวาทการ กล่าวไว้ ว่า "ข้าพเจ้าเห็นพ้องกับคติของพระองค์เจ้าวรรณไวทยากร ที่ทรงเขียนไว้ในคำวิจารณ์ เรื่อง "เลือดสุพรรณ" ว่า ละครเป็นภาพเขียน (จิตรกรรม) ไม่ใช่ภาพถ่าย การแสดงละครจะให้ตรงความจริง เหมือนการแสดงตำนานกลางแปลง หรือ ภาพยนตร์ไม่ได้ ละครต้องต่อเติมเสริมเรื่อง มีบทรัก บทโศก และ อยู่ในเวลาจำกัด" และนอกจากนี้แล้ว ยังจำเป็นต้องนำเสนอตามบัญญัตินิยมของละครประวัติศาสตร์ดังกล่าวมาแล้วข้างต้น อีกประการหนึ่งด้วย

ทั้งนี้ ขออัญเชิญ สำเนาพระราชหัตถเลขา ที่ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงมีถึง พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ มาไว้เป็นอนุสติสรณะแก่ผู้ใฝ่ใจจะเสพละครประวัติศาสตร์ให้สำเริงอารมณ์ ดังนี้

> ".....พงศาวดารฉันยอมรับว่าเล่นยาก เพราะเรื่องของเรามันชวนจอนจ่อ เมื่อว่าตามจริงแล้ว เธอเล่นเอ็กเซยอเรทน้อยกว่าฝรั่งเล่นพงศาวดาร ของมันเอ็กเซยอเรทจนกลายเป็นอย่างสองเวอชั่นไปก็ได้ ถ้าเช่นนั้นไซร้หาเหตุของนิทานได้ง่าย แต่เธอก็มิใช่คนที่จะเล่นเช่นนั้นได้ ด้วยเหตุหลายอย่าง ข้อ 1 คนไทยไม่รู้จักเรื่องเล่นเรื่องจริงสะกิดให้จับใจก็ไม่คัน ถ้าจับบทจะคันขึ้นมา ไม่ว่าอะไรก็คันได้ "
>
> (ฉบับ 15 กุมภาพันธ์ รัตนโกสินทร์ศก 127)

ฉะนั้น จึงขอกล่าวย้ำอีกครั้งว่า ศักยภาพ และวิถี ของละครประวัติศาสตร์นั้น เป็นได้เพียงแค่ "ความเหมือนคล้าย" เท่านั้น ไม่อาจที่จะก้าวข้ามไปสู่เขตของ "ความเหมือนจริง" ได้

(พิมพ์ครั้งแรกในวารสารคณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร ปีที่ 8 ฉบับที่ 1)

ประวัติย่อ

ชื่อ นายจักรกฤษณ์ ดวงพัตรา

เกิดเมื่อ 27 ธันวาคม พ.ศ.2505

ที่อยู่ 355/1 ซอยกิ่งจันทน์ ถนนจันทร์ ทุ่งวัดดอน ยานนาวา กรุงเทพ 10120
โทร. 212-1352

การศึกษา

พ.ศ.2523 สำเร็จการศึกษาระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย
จากโรงเรียนสวนกุหลาบวิทยาลัย

พ.ศ.2526 สำเร็จการศึกษาระดับ ปกศ.สูง วิชาเอกนาฏศิลป
จากวิทยาลัยครูบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

พ.ศ.2528 สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรี วิชาเอกภาษาและวรรณคดีไทย
จากมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร

พ.ศ.2532 สำเร็จการศึกษาระดับมหาบัณฑิต วิชาเอกภาษาและวรรณคดีไทย
จากบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร