ละครซ้อนละครในละครเรื่องปริยทรรศิกาและพาลรามายณะ

นายสิทธิเชศวร์ เจนเรื่อย

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาภาษาบาลี-สันสกฤต และพุทธศาสน์ศึกษา ภาควิชาภาษาตะวันออก
คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2561
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทคัดย่อและแฟ้มข้อมูลฉบับเต็มของวิทยานิพนธ์ตั้งแต่ปีการศึกษา 2554 ที่ให้บริการในคลังปัญญาจุฬาฯ (CUIR)
เป็นแฟ้มข้อมูลของนิสิตเจ้าของวิทยานิพนธ์ที่ส่งผ่านทางบัณฑิตวิทยาลัย
5880155922
The abstract and full text of theses from the academic year 2011 in Chulalongkorn University Intellectual Repository(CUIR)
are the thesis authors' files submitted through the Graduate School.

PLAY-WITHIN-A-PLAY IN PRIYADARŚIKĀ AND BĀLARĀMĀYAṆA

Mr. Sitthiches Chenruay

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Master of Arts in Pali-Sanskrit and Buddhist Studies
Department of Eastern Languages
Faculty of Arts
Chulalongkorn University
Academic Year 2018
Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	ละครซ้อนละครในละครเรื่องปริยทรรศิกาและพาลรามายณะ
โดย	นายสิทธิเชศวร์ เจนเรื่อย
สาขาวิชา	ภาษาบาลี-สันสกฤต และพุทธศาสน์ศึกษา
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ชานป์วิชช์ ทัดแก้ว

คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต

---------- คณบดีคณะอักษรศาสตร์
(ศาสตราจารย์ ดร.กิ่งกาญจน์ เทพกาญจนา)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

---------- ประธานกรรมการ
(อาจารย์ ดร.สมพรนุช ตันศรีสุข)

---------- อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ชานป์วิชช์ ทัดแก้ว)

---------- กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์ ดร.ประเทือง ทินรัตน์)

สิทธิเชศวร์ เจนเรื่อย : ละครซ้อนละครในละครเรื่องปริยทรรศิกาและพาลรามายณะ.
(PLAY-WITHIN-A-PLAY IN PRIYADARŚIKĀ AND BĀLARĀMĀYAṆA)
อ.ที่ปรึกษาหลัก: ผศ. ดร.ชานป์วิชช์ ทัดแก้ว

ละครซ้อนละคร (play-within-a-play) เป็นกลวิธีการประพันธ์ที่ปรากฏในบทละครสันสกฤต เรื่องปริยทรรศิกา (Priyadarśikā) และพาลรามายณะ (Bālarāmāyaṇa) นักวรรณคดีสันสกฤตจำกัดความละครซ้อนละครในละครสันสกฤตแตกต่างกัน วิทยานิพนธ์เรื่องนี้มุ่งศึกษาลักษณะเฉพาะของละครซ้อนละครในละครสันสกฤตทั้งสองเรื่อง พร้อมทั้งศึกษาบทบาทและความสำคัญที่ละครซ้อนแต่ละเรื่องมีต่อละครเรื่องหลัก

ผลการศึกษาพบว่า มีคำอธิบาย “ละครซ้อนละคร” ในทฤษฎีการละครสันสกฤตเรื่อง สาหิตยทรรปณะ (Sāhityadarpaṇa) เรียกว่า ครรภางกะ (garbhāṅka) คือ ละครเล็กที่แทรกอยู่ในละครใหญ่อีกเรื่องหนึ่ง มีบทเกริ่นนำ เนื้อเรื่อง และตอนจบของตนเอง จากนิยามดังกล่าวนำมาวิเคราะห์ละครซ้อนละครในปริยทรรศิกาและพาลรามายณะ ได้ผลว่า ละครทั้งสองเรื่องมีบทเกริ่นนำของตนเอง เรื่องปริยทรรศิกามีนายโรงแนะนำละครซ้อนชื่อ “อุทัยนจริต” (Udayanacarita) เนื้อเรื่องแสดงความรักระหว่างพระเจ้าอุทัยน์ (วัตสราช) กับเทวีวาสวทัตตา แต่พระเจ้าอุทัยน์ที่ปลอมตนมาเล่นละครเป็นตนเองพลอดรักกับนางเอกจนเทวีวาสวทัตตาไม่อาจทนดูละครต่อได้จึงสั่งให้หยุดเล่น ละครซ้อนเรื่องนี้จึงไม่มีตอนจบ ส่วนละครซ้อนละครในพาลรามายณะ ชื่อว่า “สีตาสวยัมวระ” (Sītāsvayaṃvara) การเลือกคู่ของนางสีดา มีบทเกริ่นนำ เนื้อเรื่องเป็นการประลองยกธนูพระศิวะ พระรามสามารถยกได้พร้อมหักธนูและจัดพิธีอภิเษกสมรส ในเรื่องนี้มีบทอวยพรตอนจบเรื่อง ซึ่งสอดคล้องตามคำอธิบายในสาหิตยทรรปณะ บทบาทและความสำคัญของละครซ้อนต่อละครเรื่องหลัก ในบริบทของการพัฒนาปมเรื่อง ทำให้เรื่องเข้มข้นขึ้น ส่วนในบริบทการพัฒนารสและภาวะ ละครซ้อนเสริมให้ผู้ชมรับรู้รสซ้อนกัน แบ่งเป็นสองขั้น คือ รสของผู้ชมในละคร (ตัวละครที่เล่นเป็นผู้ชม) และรสของผู้ชมภายนอก (ผู้ชมจริง)

สาขาวิชา ภาษาบาลี-สันสกฤต และพุทธศาสน์ศึกษา ลายมือชื่อนิสิต .....
ปีการศึกษา 2561 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

5880155922 : MAJOR PALI-SANSKRIT AND BUDDHIST STUDIES
KEYWORD: SANSKRIT DRAMA, PLAY–WITHIN–A–PLAY, PRIYADARŚIKĀ, BĀLARĀMĀYAṆA
SITTHICHES CHENRUAY: PLAY-WITHIN-A-PLAY IN PRIYADARŚIKĀ AND BĀLARĀMĀYAṆA. ADVISOR: ASST. PROF. CHANWIT TUDKEAO, PH.D.

The play-within-a-play is a literary device in Sanskrit dramas: Priyadarśikā and Bālarāmāyaṇa. Its terms and definitions have been variously defined by Sanskrit literature scholars. This thesis aimed at studying the characteristics of play-within-a-play in both aforementioned dramas and finding out the influences of play-within-a-play on the principal plays.

The findings showed that play-within-a-play called “garbhāṅka” was stated in Sāhityadarpaṇa (6.20), a Sanskrit drama treaty, as a small play inside another play with its own prologue, episode, and ending. Due to the definition above, the researcher analyzed the play-within-a-play in Priyadarśikā and Bālarāmayaṇa. It was found that both plays had their own prologues. In Priyadarśikā, a chamberlain introduced “Udayanacarita” representing the courtship of Udayana (Vatsarāja) and Vāsavadattā, but the king disguised as himself in the play expressing his love to Priyadarśikā so exaggeratedly that Vāsavadattā felt unbearable to see and broke up the play. Thus, this play-within-a-play has no ending. Similarly, Bālarāmāyaṇa’s play-within-a-play called “Sītāsvayaṃvara”, Sita’s own choice, also had a prologue. The episode was about lifting Śiva’s bow challenge. Rāma won and broke the bow. Then, the wedding had been held. This play-within-a-play had its own ending as stated in Sāhityadarpaṇa. The influence of play-within-a-play upon the principal plays was to emphasize dramatic action in context of plot development. On the other hand, in the context of rasa and bhava development the play-within-a-play incited the audience to experience mixed sentiment (rasa) divided into 2 levels: sentiment of internal audience (the character as an audience) and sentiment of external audience (actual audience).

Field of Study:	Pali-Sanskrit and Buddhist Studies	Student's Signature .....
Academic Year:	2018	Advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณ หัวหน้าภาควิชาภาษาตะวันออกผู้เป็นประธานหลักสูตรอักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาบาลี – สันสกฤต และพุทธศาสน์ศึกษา ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ชมนาด ศีติสาร ผู้ยินดีรับฟังปัญหาและกรุณาให้โอกาสผู้วิจัยได้ทำวิทยานิพนธ์จนสำเร็จสมบูรณ์

ขอขอบพระคุณประธานและกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ทุกคน อาจารย์ ดร.สมพรนุช ตันศรีสุข รองศาสตราจารย์ ดร.ประเทือง ทินรัตน์ กรรมการผู้ทรงคุณวุฒิจากคณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ ทั้งสองท่านกรุณาตั้งคำถามอันเป็นประโยชน์สำหรับการปรับปรุงวิทยานิพนธ์นี้ให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ทัศนีย์ สินสกุล ผู้บ่มเพาะความรู้พื้นฐานด้านภาษาและวรรณคดีสันสกฤต ผู้กรุณาแนะนำการทำวิจัยตั้งแต่เริ่มต้นค้นคว้าเพื่อเสนอโครงร่างวิทยานิพนธ์นี้

เหนือสิ่งอื่นใด ผู้วิจัยซาบซึ้งในความกรุณาของผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ชานป์วิชช์ ทัดแก้วเป็นอย่างยิ่ง ผู้เป็นอาจารย์ที่ปรึกษาที่ทุ่มเท อดทน สละแรงกายแรงใจ รับฟังปัญหา พร้อมชี้แนะแนวทางแก้ไขในทุกขั้นตอนของการศึกษาค้นคว้า สู้อุตส่าห์ตรวจทานตั้งแต่การปริวรรตอักษร ทบทวนคำแปลพร้อมปรับแก้คำอธิบายให้เข้าใจง่าย เหมาะสมกับระดับภาษา ยิ่งกว่านั้นยังกรุณาตักเตือน อนุเคราะห์ ดำเนินการเพื่อให้ผ่านพ้นปัญหาจนสามารถทำวิทยานิพนธ์ให้สำเร็จลุล่วงได้

นอกจากนี้ ยังมีผู้สนับสนุนช่วยเหลือในด้านต่าง ๆ อีกหลายคน โดยเฉพาะผู้ช่วยเหลือแนะนำการแปลบทละครสันสกฤตจากต้นฉบับ อาทิ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นาวิน โบษกรนัฏ คุณชัชวาลย์ จันทร์อดิศรชัย อีกทั้งคุณชัยทัต โสพระขรรค์ ผู้ช่วยเหลือแนะนำการพิมพ์วิทยานิพนธ์ในโปรแกรมบริหารจัดการวิทยานิพนธ์ โดยเฉพาะคุณอรุณวรรณ คงมีผล ผู้คอยช่วยเหลือแนะนำให้กำลังใจทั้งด้านการเรียน การเขียน การค้นคว้า ผู้แนะให้เข้าร่วมโครงการอาศรมวิจัยอันเอื้อต่อการพัฒนาหัวข้อวิทยานิพนธ์ อีกทั้งแนะให้เสนอวิทยานิพนธ์เพื่อรับทุนสนับสนุนจากมูลนิธิพระบรมราชานุสรณ์ พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวและสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณี พร้อมกันนี้ ผู้วิจัยขอขอบพระคุณผู้พิจารณามอบทุนดังกล่าว ในปี 2560 และทุน “เมฆินทร์ เอื้ออนันต์” จากสมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย ในปีการศึกษา 2558

ยิ่งกว่านั้น ขอขอบพระคุณโครงการอาศรมวิจัย ครั้งที่ 2 โดยสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.) ซึ่งมีรองศาสตราจารย์ ดร.มนธิรา ราโท และอาจารย์ ดร.ใกล้รุ่ง อามระดิษ เป็นอาจารย์พี่เลี้ยงในโครงการฯ ผู้ชี้แนะการทำวิจัยทางมนุษยศาสตร์จนสามารถพัฒนาเป็นหัวข้อวิทยานิพนธ์เรื่องนี้

ขอขอบคุณพี่น้องนิสิตในสาขาวิชาภาษาเอเชียใต้ทุกคน ตลอดจนคณาจารย์ทุกท่านที่แบ่งปันข้อมูลเพิ่มพูนความรู้ภาษาบาลี สันสกฤต ปรากฤต ฮินดีและวรรณคดีการละครสันสกฤตที่จำเป็นต่อการค้นคว้าวรรณกรรมเพื่อประกอบวิทยานิพนธ์นี้ ที่สำคัญอย่างยิ่งขอขอบพระคุณครอบครัว เพื่อน พี่น้อง และสถาบันภาษา มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย

สิทธิเชศวร์ เจนเรื่อย

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ค

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ง

กิตติกรรมประกาศ ..... จ

สารบัญ ..... ฉ

สารบัญตาราง ..... ฌ

สารบัญภาพ ..... ญ

คำอธิบายอักษรย่อ ..... ฎ

บทที่ 1 บทนำ 1

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1

1.2 วัตถุประสงค์การวิจัย 8

1.3 สมมติฐาน 8

1.4 วิธีการวิจัยและขอบเขตการวิจัย 8

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับจากการวิจัยนี้ 9

บทที่ 2 ทฤษฎีการละครสันสกฤตและละครซ้อนละครตามทฤษฎีการละครสันสกฤต 10

2.1 นิยามละครสันสกฤต 10

2.2 ประเภทของบทละครสันสกฤต 21

2.2.1 นาฏกะ (nāṭaka) 24

2.2.2 นาฏิกา (nāṭikā) 26

2.3 ละครซ้อนละครในทฤษฎีการละครสันสกฤต 27

2.3.1 คำเรียกและนิยามละครซ้อนละคร 27

2.4 ทฤษฎีโครงเรื่อง (วัสตุ vastu หรือ อิติวฤตตะ itivṛtta) และการพัฒนาเรื่อง 33

2.5 ทฤษฎีรสและภาวะ 38
2.5.1 ศฤงคารรส 46
2.5.2 หาสยรส 46
2.5.3 กรุณารส 47
2.5.4 เราทรรส 47
2.5.5 วีรรส 47
2.5.6 ภยานกรส 48
2.5.7 พีภัตสรส 48
2.5.8 อัทภุตรส 48
บทที่ 3 ละครซ้อนละครในปริยทรรศิกา 49
3.1 ภูมิหลังการประพันธ์ 49
3.1.1 ประวัติผู้ประพันธ์ 49
3.1.2 ที่มาของเรื่อง 56
3.1.3 ลักษณะของนาฏิกาในปริยทรรศิกา 59
3.2 ละครซ้อนละครในปริยทรรศิกา 59
3.2.1 ลักษณะของละครซ้อนละครในปริยทรรศิกา 59
3.2.2 การวิเคราะห์ละครซ้อนละครในปริยทรรศิกาตามทฤษฎีวัสตุ 62
3.2.3 การวิเคราะห์ละครซ้อนละครในปริยทรรศิกาตามทฤษฎีรส 79
3.2.4 บทบาทและความสำคัญของละครซ้อนละครในปริยทรรศิกา 88
บทที่ 4 ละครซ้อนละครในพาลรามายณะ 89
4.1 ภูมิหลังการประพันธ์บทละครเรื่องพาลรามายณะ 89
4.1.1 ประวัติผู้ประพันธ์ 89
4.1.2 ที่มาของเรื่อง 92
4.1.3 ลักษณะของมหานาฏกะในพาลรามายณะ 97

4.2 ละครซ้อนละครในพาลรามายณะ 98
4.2.1 ลักษณะของละครซ้อนละครในพาลรามายณะ 98
4.2.2 การวิเคราะห์ละครซ้อนละครในเรื่องพาลรามายณะตามทฤษฎีวัสตุ 103
4.2.3 การวิเคราะห์ละครซ้อนละครในเรื่องพาลรามายณะตามทฤษฎีรส 129
4.2.4 บทบาทและความสำคัญของละครซ้อนละครในพาลรามายณะ 134
บทที่ 5 สรุปและอภิปรายผล 136
5.1 สรุปผลการศึกษา 136
5.2 ข้อเสนอแนะ 138
บรรณานุกรม 140
ประวัติผู้เขียน 145

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 1 เหตุการณ์ในละครหลัก (เวทีที่ 1) และละครซ้อน (เวทีที่ 2).....65

ตารางที่ 2 เหตุการณ์ในละครซ้อนตามอวสถา 5 ขั้น และปฏิกิริยาของผู้ชมภายในละคร 121

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 1 การเรียงร้อยเนื้อหาในบทละคร....37
ภาพที่ 2 ปฏิกิริยาทางอารมณ์ของผู้รับสารเมื่ออ่านวรรณคดีการละคร....39
ภาพที่ 3 ปฏิกิริยาทางอารมณ์ของผู้ชมเมื่อชมละคร....39
ภาพที่ 4 ปฏิกิริยาทางอารมณ์ของผู้ชมละครเมื่อชมละคร....39
ภาพที่ 5 แผนที่พระราชอาณาจักรของพระเจ้าศรีหรรษะวรรธนะ (ค.ศ. 640)....53
ภาพที่ 6 จารึก Banskhera....54
ภาพที่ 7 ความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครและผู้ชม....60
ภาพที่ 8 ความสัมพันธ์ระหว่างตัวละคร....71
ภาพที่ 9 รสของละครซ้อนที่มีต่อผู้ชมภายในและผู้ชมภายนอก....80
ภาพที่ 10 ความสัมพันธ์ระหว่างผู้ชมภายในละครและผู้ชมภายนอก....101
ภาพที่ 11 รสแก่ผู้ชมในบทละครเรื่องพาลรามายณะและละครซ้อนเรื่องสีตาสวยัมวระ....129

คำอธิบายอักษรย่อ

อักษรย่อ	ชื่อเอกสารปริวรรตอักษรโรมัน	ชื่อเอกสารภาษาไทย
NN	Nāgānanda	นาคานันทะ
BR	Bālarāmāyaṇa	พาลรามายณะ
DR	Daśarūpa, Daśarūpaka	ทศรูปะ
NŚ	Nāṭyaśāstra	นาฏยศาสตร์
PD	Priyadarśikā	ปริยทรรศิกา
RV	Ratnāvalī	รัตนาวลี
SD	Sāhityadarpaṇa	สาหิตยทรรปณะ
ThA	Therikathā Arthakathā Dhammapada	เถรีกถา อรรถกถา ธรรมบท

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

“ละคร” เป็นความบันเทิงอย่างหนึ่งที่อยู่คู่มนุษย์มาช้านาน การสร้างสรรค์ละครให้จับใจผู้ชมนั้นจำเป็นต้องอาศัยความสามารถทางศิลปะหลากหลายแขนง เริ่มต้นจากบทประพันธ์ที่ดี มีการวางโครงเรื่องที่ผูกร้อยเรียบเรียงด้วยถ้อยคำสละสลวยลงตัว มีฉากหรือเวทีที่มองเห็นเด่นชัด มีเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายที่งดงามตามลักษณะของตัวละคร มีดนตรีประกอบการร่ายรำหรือดำเนินเรื่อง เป็นต้น ด้วยเหตุนี้จึงมีการศึกษาศิลปะการละครมาแต่โบราณกาล ดังเห็นได้จากหลักฐานโบราณคดีที่มีตำราด้านการละครมายาวนานกว่า 1,000 ปี เช่น นาฏยศาสตร์ของภรตมุนี และ The Poetics ของอาริสโตเติล เป็นต้น

ตำราการละครของอินเดียที่เก่าแก่และสมบูรณ์มาก คือ นาฏยศาสตร์ของภรตมุนี สันนิษฐานว่ารจนาในราวระหว่าง 100 ปีก่อนคริสตกาลถึงในราวคริสต์ศตวรรษที่ 3 (100 BCE – 300 CE) (Encyclopaedia Britannica, 2011) ซึ่งมีเนื้อหาครอบคลุมแทบทุกแง่มุมของการละคร สิ่งนี้ย่อมสะท้อนให้เห็นได้ชัดว่า การละครเป็นศาสตร์แขนงหนึ่งที่มีความสำคัญในสังคมอินเดียโบราณและการประพันธ์ละครต้องอาศัยการศึกษาอย่างละเอียดลึกซึ้ง

นักวรรณคดีสันสกฤตจัดละครเป็น “กาวยะ” (kāvya) ประเภทหนึ่งซึ่งหมายถึงงานนิพนธ์ของกวี แบ่งตามประเภทการประพันธ์ ได้แก่ วรรณคดีประเภทร้อยแก้วเรียกว่า คัทยะ (gadya), วรรณคดีประเภทร้อยกรอง เรียกว่า ปัทยะ (padya) และวรรณคดีประเภทร้อยแก้วผสมร้อยกรอง มีลักษณะอย่างจัมปู (campū) สำหรับกาวยะประเภทบทละครจัดเป็นจัมปู (Warder, A.K., 1972: 122) กล่าวคือ เป็นกาวยะที่มีทั้งร้อยแก้วและร้อยกรอง เช่น บทนานทีหรือบทสดุดี ประพันธ์เป็นบทร้อยกรอง และตามด้วยบทเจรจาของบทละครหน้าม่านก่อนเริ่มการแสดง เป็นต้น

สำหรับความหมายของกาวยะนั้น Warder (1972: 1) ได้ให้คำจำกัดความของวรรณคดีสันสกฤตประเภทนี้ไว้ว่า

> “กาวยะ เป็น วรรณคดีในฐานะศิลปะรูปแบบหนึ่ง ไม่รวมคัมภีร์หรืองานเขียนทางศาสนาหรือ ประวัติศาสตร์ (ยกเว้น ในกรณีที่ประวัติศาสตร์ได้สร้างสรรค์ให้เป็นงานศิลป์และมีจุดมุ่งหมายเชิงสุนทรียะมากกว่ามุ่งเน้นข้อเท็จจริง) นอกจากนี้ยังไม่รวมงานเขียนเกี่ยวกับองค์ความรู้ด้านปรัชญา ศิลปะ วิทยาการ ฯลฯ หากแต่

หมายรวมถึง บทกวี บทละคร นวนิยาย และประวัติศาสตร์หรือชีวประวัติเมื่อได้รับการสร้างสรรค์เพื่อนำเสนออย่างมีสุนทรียะ”

นอกจากนี้ กาวยะ ยังอาจแบ่งตามรูปแบบการเสพเป็น 2 ประเภท คือ ศรวยะ (śravya) กาวยะที่เสพด้วยการฟัง และทฤศยะ (dṛśya) กาวยะที่เสพด้วยการชมหรือดู ละครสันสกฤตนับว่าเป็นประเภททฤศยะ กล่าวคือ ผู้ชมสามารถรับรู้เรื่องราวและความรู้สึกผ่านการแสดง ดังข้อความที่วิศวนาถ กวิราชะ (Viśvanātha Kavirāja) ได้อธิบายไว้ในสาหิตยทรรปณะ (Sāhityadarpaṇa) ตำราด้านการละครสันสกฤตที่สำคัญฉบับหนึ่งความว่า

“dṛśyaśravyatvabhedena punaḥ kāvyaṃ dvidhā matam | SD.6.1 |”
อนึ่ง กาวยะ (อันคน) คิดแล้วเป็น 2 ประการ โดยการจำแนก เป็นทฤศยะและศรวยะ

(สาหิตยทรรปณะ.6.1)

สำหรับคำว่า ทฤศยะ นั้น วิศวนาถได้อธิบายเสริมในข้อความต่อมาว่า

“dṛśyaṃ tatrābhineyaṃ”

ทฤศยะ คือ สิ่งอันพึงแสดงในที่นี้[1]

เมื่อจัดละครเข้าเป็นกาวยะประเภททฤศยะแล้ว วิศวนาถจึงจำกัดความคำว่า “ละคร” ว่า

“tad rūpāropāt tu rūpakam” || SD.6.1 ||

ทว่า เพราะการยกขึ้น (แสดง) เป็นรูป สิ่งนี้ (จึง) เรียกว่า รูปกะ

(สาหิตยทรรปณะ.6.1)

---

[1] นอกจากนี้ อรรถกถาของสาหิตยทรรปณะได้อธิบายเสริมอีกว่า
“dṛśyaṃ darśanīyapradhānam | śravyaṃ śrotavyamātram |”
(วรรณคดีประเภท) ทฤศยะ มีสิ่งที่เป็นหลัก คือ การแสดง (แต่ วรรณคดีประเภท) ศรวยะ เป็นเพียงสิ่งอันพึงฟังเท่านั้น”

มีอรรถกถาของสาหิตยทรรปณะอธิบายเสริมว่า

> “anyasya rāmādeḥ rūpeṇānyān naṭān rūpayatīti rūpakam” |
>
> (สิ่งนี้) คือ รูปกะ เพราะว่าเขายังนักแสดงอื่นให้แสดงด้วยรูป หรือบทบาท (เป็น) คนอื่น มีพระราม เป็นต้น

“ละครสันสกฤต” เป็นการแสดงออกทางศิลปะของมนุษย์ผ่านภาษาและท่าทาง ในคัมภีร์ฤคเวทมณฑลที่ 10 สูกตะที่ 10 มีบทสนทนาที่มีลักษณะเชิงละครอยู่บทหนึ่งซึ่งเป็นบทสนทนาระหว่างยมะ (Yama) กับยมี (Yamī) แฝดชาย – หญิง สนทนาเกี่ยวกับฤตะ (ṛta) คือ กฎธรรมชาติอันเรียกว่า “กฎศักดิ์สิทธิ์” ที่ไม่มีการเสื่อมสลาย หรือ เปลี่ยนแปลงไป (Saeedipour, 2012)

จากหลักฐานบทสนทนาในคัมภีร์ฤคเวท ทำให้เห็นความสำคัญของวรรณคดีที่มีลักษณะเชิงละครหลายประการ เช่น เป็นการสนทนาระหว่างตัวละคร 2 ตัว คือ ยมะและยมี โดยมีการสอดแทรกเนื้อหาสาระที่เรียบเรียงด้วยภาษาสละสลวย แม้วัตถุประสงค์สำคัญของบทสวดในฤคเวทจะเน้นเพื่อการสวดบูชา ทว่าจากลักษณะดังกล่าวทำให้เราประจักษ์ถึงหน้าที่ประการหนึ่งของละคร คือ ใช้เพื่อสื่อสารทางศาสนาให้ผู้คนสามารถเข้าใจเนื้อหาเชิงนามธรรมผ่านคำพูดคือบทละครและโน้มน้าวจิตใจให้เลื่อมใสศรัทธาในพระเจ้าหรือบุคคลสำคัญผ่านบทสนทนาที่คล้ายเป็นการแสดงบทบาทสมมติ ปรากฏหลักฐานบทละครสันสกฤตสำคัญอันเก่าแก่มาก นั่นคือ ศาริปุตรปกรณะ (Śāriputraprakaraṇam) หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า ศารทวตีปุตรประกรณะ (Śārdvatīputraprakaraṇa) รจนาโดยอัศวโฆษะ (Aśvaghoṣa) ในราวคริสตศตวรรษที่ 1 ซึ่งเป็นบทสนทนาระหว่างพระสารีบุตรกับสาวกรูปอื่น ๆ เกี่ยวกับพระพุทธศาสนา เป็นต้น

อนึ่ง เหตุที่เรียกว่า “ละครสันสกฤต” เนื่องจาก บทกาวยะของอินเดียในอดีต ส่วนใหญ่จะรจนาด้วยภาษาสันสกฤต อาจจะมีภาษาถิ่นอื่น ๆ เช่น มหาราษฏรี (Mahārāṣṭrī) เศารเสนี (Śaursenī) เป็นต้น ซึ่งเรียกโดยรวมว่า ภาษาปรากฤต (Prākṛt) ปรากฏรวมอยู่ด้วย แต่ก็ยังเรียกว่าละครสันสกฤต อันหมายถึง บทละครของอินเดียที่มีแบบแผนการประพันธ์ตามหลักการในนาฏยศาสตร์

สำหรับศาสตร์ด้านการละครสันสกฤตนั้น ตามตำนานที่ระบุไว้ในนาฏยศาสตร์ว่า การละครมีกำเนิดบนสวรรค์โดยเหล่าทวยเทพไปเข้าเฝ้าพระพรหมและทูลขอให้สร้างสรรค์สิ่งบันเทิงเพื่อความเพลิดเพลินจำเริญตาจำเริญใจ พระพรหมจึงทรงนำบทสนทนามาจากฤคเวท นำดนตรีมาจากสามเวท

นำท่าทางมาจากยชุรเวท และนำรสทั้งหลายมาจากอาถรรพเวท จึงเกิดเป็นนาฏยเวท ครั้นแล้วภรตมุนีได้รับมอบนาฏยเวทมาจากพระพรหม แล้วนำมาสอนบุตรทั้ง 100 คนของภรตมุนีเอง จึงมีคัมภีร์อันถือว่า เป็นหลักการละครที่เก่าแก่และสมบูรณ์ยิ่ง คือ “นาฏยศาสตร์”

นาฏยศาสตร์ นับเป็นคัมภีร์ที่รวบรวมเนื้อหา วิธีการเตรียมการแสดง การจัดการแสดง และผลของการแสดงในอดีตได้สมบูรณ์และเก่าแก่ที่สุดฉบับหนึ่งของโลก สันนิษฐานว่า ภรตมุนี รจนาในราว 100 ปีก่อนคริสตกาล นาฏยศาสตร์มีทั้งหมด 36 อัธยาย ประกอบด้วยเนื้อหาตั้งแต่ กำเนิดนาฏยเวท การตั้งโรงละคร ฉาก เวที พิธีการบูชาเทพ การบรรเลงเพลง รส ภาวะ การแสดงท่าทาง ภาษาในบทละคร เครื่องแต่งกาย ประเภทของละคร องค์ประกอบของเรื่อง การเชื่อมต่อเรื่อง นาฏยาลังการต่าง ๆ ผลของการแสดงละคร และการถ่ายทอดละครจากสวรรค์สู่โลกมนุษย์ โดยเนื้อหาที่เน้นและเป็นส่วนสำคัญที่สุด คือ เนื้อหาเกี่ยวกับ “รส” ของการแสดงละครซึ่งนาฏยศาสตร์มีงานนิพนธ์ที่เป็นอรรถกถาหรือคำอธิบายประกอบนาฏยศาสตร์ คือ อภินวภารตี รจนาโดย อภินวคุปตะ ในราวคริสต์ศตวรรษที่ 10 – 11

นอกจากนี้ยังมีคัมภีร์ที่เกี่ยวกับการละครสันสกฤตที่สำคัญอีกหลายฉบับ เช่น ทศรูปะ (Daśarūpa) หรือ ทศรูปกะ (Daśarūpaka) รจนาโดย ธนัญชัย (Dhanañjaya) ในราวคริสต์ศตวรรษที่ 10 เนื้อหาประกอบด้วย ลักษณะเฉพาะของละครประเภทหลักที่เรียกว่า “รูปกะ” ทั้ง 10 ประเภท ลีลา รส การผูกเรื่องราว พระเอก นางเอก และตัวละครอื่น ๆ ซึ่งมีอรรถกถาคือ อวโลก (Avaloka) โดย ธนิก (Dhanika) ผู้เป็นน้องชายของผู้รจนาเอง, ยังมีตำราการละครสันสกฤตฉบับอื่น ๆ อีก ได้แก่ นาฏกลักษณะ - รัตนโกศะ (Nāṭakalakṣaṇa-ratnakośa) รจนาโดย สาครนันทิน (Sāgaranandin) ซึ่งค้นพบโดย Sylvain Lévi ในปี ค.ศ. 1922 ที่ประเทศเนปาล (Ghosh, 1951: LXVII) สันนิษฐานว่า อาจรจนาก่อนหรือร่วมสมัยกับทศรูปะ และยังมีคำอธิบายที่คล้ายคลึงกันอีกด้วย หากแต่นาฏกลักษณะ-รัตนโกศะเป็นการรวบรวมองค์ความรู้จากนักการละครสันสกฤตคน 7 คน หนึ่งในนั้นคือ ภรตะ ซึ่งมีข้อความจำนวนมากที่อ้างอิงมาจากนาฏยศาสตร์

ตำราด้านการละครเรื่องอื่น ๆ ได้แก่ นาฏยทรรปณะ (Nāṭyadarpaṇa) รจนาโดย รามจันทร (Rāmacandra) และ คุณจันทร (Guṇacandra) ซึ่งนับถือศาสนาเชน รามจันทรมีอายุอยู่ในราว ค.ศ. 1100 หรือ 1175 เนื้อหาเป็นการอภิปรายจำนวน 4 บท เรียกว่า “วิเวกะ” (viveka) โดยวิเวกะแรกกล่าวเน้นที่ละครประเภทนาฏกะ อภิปรายลักษณะเฉพาะเชิงโครงสร้างและการดำเนินเรื่องพร้อมด้วยขั้นการแสดงเรียกว่า “อวสถา” (avasthā) การร้อยเรียงเรื่องราวหรือสนธิ (sandhi) วิเวกะต่อมาอธิบายลักษณะของละครประเภทอื่น ๆ อีก 11 ประเภท และโวหารภาพพจน์ที่กล่าวโดยอ้อม

เรียกว่า วโกรกติ (vakrokti) ที่ปรากฏในละครประเภทวีถี (vīthī) และอื่น ๆ วิเวกะที่ 3 มีเนื้อหาเกี่ยวกับวฤตติ (vṛtti) หรือลีลาการแสดงทั้ง 4 ประการ รสทั้ง 9 รส ภาวะ การแสดงท่าทางหรืออภินยะ (abhinaya) และวิเวกะสุดท้าย กล่าวถึงการจำแนกตัวละคร พระเอก นางเอก ภาษา และละครประเภทย่อยอื่น ๆ (anyāni rūpakāṇi) (Restifo, 2018)

ยิ่งไปกว่านั้น Manomohan Ghosh (1951: LXIX) ได้อ้างในบทนำของงานแปลนาฏยศาสตร์ของเขาว่า มีตำราด้านการละครเรื่องอื่น ๆ อีก เช่น นาฏกมีมางสา (Nāṭakamīmāṃsā) รจนาโดย รุยยกะ (Ruyyaka) หรือ รุจกะ (Rucaka) ในราวคริสต์ศตวรรษที่ 12 ซึ่งไม่พบหลักฐานคัมภีร์ต้นฉบับ แต่ในอรรถกถาของมหิมภัฏฏะ (Mahimabhaṭṭa) เรื่องวยักติวิเวกะ (Vyaktiviveka) อ้างถึงรุยยกะว่ามีผลงานการประพันธ์เรื่องนี้ตำราด้านการละครเล่มอื่นอีก คือ ภาวประกาศนะ (Bhāvaprakāśana) รจนาโดยศารทาตนยะ (Śāradātanaya) ผู้เป็นนักการละครอยู่ทางตอนใต้ของอินเดีย ซึ่งสันนิษฐานว่า ประพันธ์ราวคริสต์ศตวรรษที่ 12 งานนิพนธ์นี้มีรายละเอียดเกี่ยวกับการตีความภาวะและรส โดยอ้างอิงจากนาฏยศาสตร์ ทศรูปะ และจากนักการละครในอดีตอีกมากมาย บางครั้งอ้างอิงสำนวนเดิมค่อนข้างมาก แต่มีการรวบรวม เรียบเรียง และใส่รายละเอียดเพิ่มเติมจำนวนมากเช่นกัน และตำราด้านการละครสันสกฤตที่สำคัญอีกฉบับหนึ่ง คือ สาหิตยทรรปณะ (Sāhityadarpaṇa) และ นาฏกปริภาษา (Nāṭakaparibhāṣā) รจนาโดย วิศวนาถ กวิราช (Viśvanātha Kavirāja) ราวคริสต์ศตวรรษที่ 13 ซึ่งเป็นวรรณคดีอรรถกถาด้านการละครและการประพันธ์ที่ละเอียดและมีหลักฐานสมบูรณ์มากฉบับหนึ่ง โดยเนื้อหาแบ่งออกเป็น 10 ปริจเฉท เริ่มตั้งแต่ธรรมชาติของบทกวี ธรรมชาติของประโยค รสและภาวะ การแบ่งประเภทของบทกวี ซึ่งได้อธิบายลักษณะของบทกวีโดยแยกเป็นศรวยะและทฤศยะดังได้กล่าวข้างต้น ลักษณะที่เป็นคุณและโทษของบทกวี ตลอดจนลีลาและอลังการในบทกวี ซึ่งงานนิพนธ์ของวิศวนาถนี้มีข้อความหลักพร้อมอรรถาธิบายโดยเขาเอง ฉะนั้น งานนิพนธ์นี้จึงนับได้ว่ามีความน่าเชื่อถือและสื่อสารได้ละเอียดตรงตามข้อความที่ต้องการสื่ออย่างแท้จริง

จะเห็นได้ว่า เมื่อนับย้อนไปไม่น้อยกว่า 500 ปี มีตำราด้านการละครสันสกฤตมากมาย สิ่งนี้ย่อมสะท้อนถึงความสำคัญของละครโดยเฉพาะในฐานะที่เป็นสื่อบันเทิงสำหรับผู้คนในสังคมซึ่งกวีหรือผู้ประพันธ์ต้องมีความรู้ความสามารถในการประพันธ์ด้วยกลวิธีทั้งทางด้านการเลือกสรรใช้คำและวิธีการเล่าเรื่อง กลวิธีการประพันธ์ละครอย่างหนึ่งที่น่าสนใจ คือ “ละครซ้อนละคร” โดย Williams Jackson (1898: 241-247) ได้วิเคราะห์ลักษณะสำคัญของละครสันสกฤตโดยเปรียบเทียบกับบทละครอังกฤษซึ่งเขายกกลวิธีการใช้ละครซ้อนละครนี้ว่าเป็นลักษณะเฉพาะที่สำคัญของละครสันสกฤตเป็นประการแรก โดยอธิบายว่าเป็นอุบายหรือแนวทางที่แยบยลเพื่อแนะเหตุการณ์ที่จะเกิดต่อไปในละคร

เมื่อศึกษางานเขียนของนักวรรณคดีสันสกฤตอื่น ๆ ได้แก่ Keith (1924: 268) ได้กล่าวถึงคำที่ใช้เรียกละครซ้อนละคร เช่น อังกะ (aṅka) ว่ามักตีความว่าหมายถึงละครที่ซ้อนอยู่ในละครเรื่องอื่น พร้อมทั้งยกตัวอย่าง พาลรามายณะ (Bālarāmāyaṇa) ของราชเศขร (Rājaśekhara) ว่ามีละครซ้อนลักษณะเช่นนี้และเสริมว่าในเรื่องนี้ใช้คำว่า “เปรกษณกะ” (prekṣaṇaka) แต่ในขณะเดียวกันเขาก็อธิบายว่าคำว่า อังกะ หมายถึงละครที่มีองก์เดียวด้วย โดยยกตัวอย่างละครเรื่อง อุนมัตตราฆวะ (Unmattarāghava) ของภาสกร (Bhāsakara) อันมีลักษณะเช่นเดียวกับองก์ที่ 3 ของละครเรื่องวิกรโมรวศี (Vikramorvaśī) จากตัวอย่างดังกล่าวทำให้เห็นว่ายังมีความสับสนระหว่างละครที่เป็นทั้งเรื่องที่แทรกเข้ามา กับละครที่มีองก์เดียวไม่ได้ไปซ้อนอยู่ในละครเรื่องอื่น อย่างไรก็ดี ต่อมาเขาได้ยกคำกล่าวละครซ้อนละครอีกคำหนึ่ง คือ คำว่า “ครรภางกะ” (garbhāṅka) โดยยกตัวอย่างองก์ที่ 3 ของละครเรื่องปริยทรรศิกา (Priyadarśikā)

ในขณะที่ Warder (1972: 72) กล่าวว่า ละครซ้อนละครไม่ปรากฏคำอธิบายที่ชัดเจนในนาฏยศาสตร์ เขาอ้างคำว่าครรภางกะเช่นเดียวกัน แต่ก็เสริมว่า ภวภูติ (Bhavabhūti) เรียกกลวิธีการประพันธ์อย่างละครซ้อนละครว่า “อันตรรนาฏกะ” (antarnāṭaka) โดยเป็นการเรียกละครซ้อนละครโดยผู้ประพันธ์เอง (Warder, 1972: 45) นอกจากนี้เขายังอ้างถึงคำที่มีลักษณะเป็นละครอีกเรื่องที่ซ้อนเข้ามาในละครเรื่องหนึ่งอย่างนี้อีกหลายคำ เช่น นาฏยายิตะ (nāṭyāyita), อังกาวตาร (aṅkāvatāra) เป็นต้น พร้อมทั้งอ้างถึงการตีความลักษณะละครซ้อนละครของกุนตกะ (Kuntaka) และโภชะ (Bhoja) ที่มองว่า ละครซ้อนละคร เป็นกลวิธีการประพันธ์ที่แสดงความหมายโดยนัยแบบธวนิ (dhvani) ว่าเป็นการแสดงนัยโดยที่เรียกว่า ประกรณวกรตา (prakaraṇavakratā)
อย่างไรก็ดี หลังจากนักวรรณคดีสันสกฤตที่กล่าวมาทั้ง 3 คนนี้ David Shulman (1997: 69 - 89) ได้ศึกษาแนวคิดการสะท้อนตัวตนผ่านละครซ้อนละครของหรรษะ (พระเจ้าศรีหรรษะวรรธนะ) ซึ่งเป็นการตีความเชิงปรัชญา นอกจากนี้ Michael Lockwood (1994) ได้ศึกษาละครซ้อนละครกับละครสันสกฤตซึ่งเขานิยามโดยใช้คำภาษาอังกฤษว่า Metatheater โดยเขาตีความรวมตั้งแต่บทเบิกโรงหรือบทสรรเสริญที่เรียกว่า นานที (nāndī) ก่อนละครเริ่มด้วย ฉะนั้นผู้วิจัยจึงเห็นว่า ยังมีความสับสนที่เริ่มต้นตั้งแต่คำเรียกละครซ้อนละครไปจนถึงการนิยามและการยกตัวอย่างของนักวิชาการด้านวรรณคดีสันสกฤต

ส่วนงานวิจัยอื่น ๆ ไม่มีผู้วิจัยค้นคว้าเรื่องละครซ้อนละครไว้โดยเฉพาะ แต่มีผู้วิจัยละครเรื่องใหญ่ทั้งเรื่องตามที่ Williams Jackson อ้างว่ามีละครซ้อนอยู่ ได้แก่ Yasoda Rani (2011) ศึกษาละครอินเดียโบราณของพระเจ้าศรีหรรษะวรรธนะ ทั้ง 3 เรื่อง ซึ่งก็รวมถึงละครเรื่องปริยทรรศิกาด้วย Sebabrata Bhattacharjee (2016) ศึกษาเรื่องการวิเคราะห์เชิงวรรณกรรมของละครพระเจ้าศรี

หรรษะ สำหรับในประเทศไทย มีผู้ศึกษาละครสันสกฤตและอธิบายเรื่องละครซ้อนละครไว้คือ นิยะดา (สาริกภูติ) เหล่าสุนทร (2515: 67) กล่าวถึงละครประเภท อังกะ ว่าเรียกอีกอย่างว่า ครรภางกะ พร้อมอ้างอิงสาหิตยทรรปณะ แต่กลับยกตัวอย่างเรื่อง อุนมัตตราฆวะ ซึ่งเป็นละครที่มีองก์เดียว สันนิษฐานว่า น่าจะอ้างอิงจากข้อความของ Keith แล้วเมื่อค้นคว้าคำว่า ครรภางกะเห็นข้อความปรากฏในส่วนอรรถาธิบายคำว่า “อังกะ” แต่ไม่ได้ศึกษาเฉพาะเจาะลึกจึงยังมีความคลาดเคลื่อนอยู่ และนอกจากนี้มีงานวิจัยของพระมหากำธร ทองประดู่ (2548) ที่ศึกษาละครที่มีละครซ้อนละคร ดังกล่าวข้างต้นเรื่องหนึ่ง คือ การศึกษาเชิงวิเคราะห์ศฤงคารรสในบทละครสันสกฤตเรื่องปรียทรรศิกา และละครสันสกฤตอีกเรื่องที่มีละครซ้อน คือ พาลรามายณะ มีผู้ศึกษาคือ Nilakhi Mili (2011) โดยศึกษาวิเคราะห์เรื่องพาลรามายณะ แต่ไม่ได้อธิบายถึงลักษณะของละครซ้อนละครในเรื่องนี้เลย

จากที่กล่าวมาข้างต้น จะเห็นว่ายังมีความสับสนทั้งคำที่ใช้เรียกละครซ้อนละครและการนิยามจำกัดความ พร้อมทั้งการยกตัวอย่าง ทำให้ผู้วิจัยต้องการศึกษาค้นคว้าเพื่อหาคำจำกัดความที่แน่ชัดของละครซ้อนละครจากคัมภีร์ด้านการละครสันสกฤตที่สำคัญ 3 เรื่อง ได้แก่ นาฏยศาสตร์ ทศรูปะ และสาหิตยทรรปณะ ซึ่งจากการศึกษาเบื้องต้น พบว่า มีการกล่าวถึงละครซ้อนละครที่ชัดเจนในสาหิตยทรรปณะของวิศวนาถกวิราชโดยเรียกละครซ้อนละครว่า “ครรภางกะ” พร้อมทั้งให้คำอธิบายไว้ว่า

> aṅkodarapraviṣṭo yo raṅgadvārāmukhādimān |
> aṅko ’paraḥ sa garbhāṅkaḥ sabījaḥ phalavān api || SD.6.20 ||
>
> องก์น้อยที่แทรกเข้าไปในท่ามกลางองก์ใดองก์หนึ่งและมีพร้อมทั้งตอนเบิกโรง ตอนนำกับมีพืช (คือเนื้อเรื่อง) และผล (คือตอนจบ) เรียกว่า ครรภางกะ
>
> (พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, ผู้แปล, 2505: 45)

จากข้อความในสาหิตยทรรปณะข้างต้น เป็นข้อมูลการอ้างอิงถึงละครซ้อนละครที่ปรากฏในตำราการละครสันสกฤตที่ชัดเจนที่สุด โดยสามารถสรุปได้ว่า ละครซ้อน เรียกว่า ครรภางกะ และมีองค์ประกอบของละครอย่างละครสมบูรณ์เรื่องหนึ่งแต่แทรกเข้าไปอยู่ในละครใหญ่เรื่องหนึ่งเสมือนมารดาตั้งครรภ์อันมีทารกอยู่ในท้อง องค์ประกอบของละครดังกล่าวได้แก่ บทนำ เนื้อเรื่อง และตอนจบ ผู้วิจัยจึงยึดหลักการจากคำนิยามพร้อมทั้งอรรถาธิบายนี้เป็นหลักในการวิเคราะห์ จากนั้นผู้วิจัยจึงศึกษาว่ามีเรื่องใดบ้างที่มีลักษณะของละครซ้อนปรากฏอยู่บ้าง ในอรรถกถาของสาหิตยทรรปณะยกตัวอย่างบทละครเรื่องพาลรามายณะของราชเศขร ในขณะที่อรรถกถาของทศรูปะยกตัวอย่าง เรื่อง

ปริยทรรศิกา ซึ่งอรรถกถานาฏยศาสตร์ฉบับสำคัญ คือ ฉบับอภินวภารตีของอภินวคุปตะ ยกตัวอย่างละครซ้อนละคร 2 เรื่องนี้ เช่นเดียวกัน ผู้วิจัยจึงเลือกศึกษาละครซ้อนละครใน 2 เรื่องนี้ เป็นหลัก โดยมีวัตถุประสงค์สำคัญ 2 ประการดังนี้

1.2 วัตถุประสงค์การวิจัย

1) เพื่อศึกษาลักษณะของละครซ้อนที่ปรากฏในละครเรื่องปริยทรรศิกาและพาลรามายณะ
2) เพื่อศึกษาบทบาทและความสำคัญของละครซ้อนที่มีต่อละครเรื่องหลักทั้งสองเรื่อง

1.3 สมมติฐาน

ปริยทรรศิกาและพาลรามายณะเป็นวรรณคดีการแสดงสันสกฤตเรื่องสำคัญที่มีละครซ้อนละครเป็นองค์ประกอบหลักและมีลักษณะเฉพาะโดยเป็นละครเรื่องย่อยที่แทรกอยู่ในละครเรื่องใหญ่ มีโครงเรื่อง บทเกริ่นนำและตอนจบในตัวเอง กลวิธีการสร้างสรรค์ละครซ้อนละครนี้มีอิทธิพลในการเปลี่ยนแปลงสถานการณ์ การตัดสินใจและการกระทำของตัวละครที่ก่อให้เกิดการพัฒนาโครงเรื่องหลัก

1.4 วิธีการวิจัยและขอบเขตการวิจัย

การวิจัยนี้มุ่งศึกษาลักษณะของละครซ้อนละครจากเอกสารทฤษฎีการละครสันสกฤตที่สำคัญ ได้แก่ คัมภีร์นาฏยศาสตร์ (Nāṭyaśāstra) รจนาโดยภรตมุนี (Bharata) ฉบับอรรถกถาอภินวภารตี (Abhinavabhāratī) รจนาโดยอภินวคุปตะ (Abhinavagupta) ต้นฉบับหลัก คือ ฉบับตรวจชำระพร้อมด้วยดัชนีของ M. Ramakrishna Kavi (1954) และใช้ฉบับอักษรเทวนาครีพร้อมคำแปลภาษาอังกฤษของ N. P. Unni (1998) สำหรับคำแปลภาษาไทยในอัธยายที่ 1 ถึง 7 อ้างอิงจากฉบับแปลของ แสง มนวิทูร (2511) นอกจากนี้ยังมีเอกสารที่ใช้ประกอบการสอบทานการปริวรรตจากตัวอักษรเทวนาครีเป็นอักษรโรมันจากฉบับของ Paṇḍit Śivadatta (1894) พร้อมทั้งจากเว็บไซต์ http://gretil.sub.uni-goettingen.de/ และ www.sanskritdocuments.org. โดยเปรียบเทียบการแปลและวิเคราะห์เนื้อหาจากฉบับคำแปลภาษาอังกฤษของ Manomohan Ghosh (1951) คัมภีร์ด้านการละครสันสกฤตอีกฉบับหนึ่งที่ใช้ประกอบการค้นคว้าคือทศรูปะหรือทศรูปกะรจนาโดยธนัญชัย พร้อมทั้งอรรถกถา อ้างอิงจากฉบับปริวรรตอักษรโรมันพร้อมคำแปลภาษาอังกฤษของ George. C.O. Haas (1912) และคัมภีร์ด้านการละครสันสกฤตพร้อมทั้งอรรถกถาของสาหิตยทรรปณะรจนาโดยวิศวนาถ กวิราช ฉบับแปลภาษาอังกฤษของ J.R. Ballantyne & Pramadā Dāsa Mitra. (1875) พร้อม

ทั้งการปริวรรตอักษรโรมันจาก http://gretil.sub.uni-goettingen.de/ นอกจากนี้ยังศึกษาวิเคราะห์จากงานเขียนของนักวรรณคดีสันสกฤตคนสำคัญ เช่น Keith (1924) และ Warder (1972) เป็นต้น

เมื่อได้ข้อสรุปทางทฤษฎีการละครสันสกฤตเกี่ยวกับละครซ้อนละครพร้อมทั้งองค์ประกอบของละครแล้วนำมาวิเคราะห์บทละครที่มีละครซ้อนแทรกอยู่ ซึ่งในอภินวภารตีของอภินวคุปตะ และสาหิตยทรรปณะยกตัวอย่าง พาลรามายณะ ของราชเศขร ในขณะที่อรรถกถาของทศรูปะยกตัวอย่างปริยทรรศิกา รจนาโดยพระเจ้าศรีหรรษวรรธนะ ผู้วิจัยจึงศึกษาละครซ้อนละคร 2 เรื่องตามที่มีการอ้างถึงในคัมภีร์การละครสันสกฤตเรื่องสำคัญทั้ง 2 เรื่องนี้ สำหรับต้นฉบับที่ใช้ศึกษา คือ บทละครเรื่องปริยทรรศิกา ศึกษาจากฉบับปริวรรตอักษรโรมันและแปลภาษาอังกฤษโดย G. K. Nariman, A. V. Williams Jackson, และ Charles J. Ogden (1923) และ ฉบับอักษรเทวนาครี ของ M. R. Kale (1928) นอกจากนี้ยังศึกษาวิเคราะห์จากฉบับแปลภาษาไทยของพระบาทสมเด็จ-พระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ส่วนบทละครเรื่องพาลรามายณะ ศึกษาจากฉบับอักษรเทวนาครี ตรวจชำระโดย Pandit Govinda Deva Śāstrī (1869) และฉบับแปลภาษาฮินดี ของ Ganga Sagar Rai (2011) พร้อมทั้งตรวจสอบการแปลกับฉบับอักษรเทวนาครี พร้อมอรรถกถา ของ Jibananda Vidyasagara (1884)

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับจากการวิจัยนี้

1) ทำให้เข้าใจกลวิธีการประพันธ์ของวรรณคดีการแสดงสันสกฤต

2) ทำให้เข้าใจบทบาทและความสำคัญของละครซ้อนละครในการประพันธ์บทละครสันสกฤต

3) เป็นแนวทางการศึกษาวรรณคดีการละครสันสกฤตต่อไป

บทที่ 2
ทฤษฎีการละครสันสกฤตและละครซ้อนละครตามทฤษฎีการละครสันสกฤต

จากความเป็นมาและความสำคัญของปัญหาดังกล่าวในบทนำจะเห็นว่า คำเรียกละครซ้อนละครและคำจำกัดความที่อรรถกถาจารย์และนักวิชาการด้านวรรณคดีสันสกฤตทั้งหลายอธิบายนั้นมีความหลากหลาย และสับสน เพื่อให้เข้าใจละครซ้อนละครในละครสันสกฤต จำเป็นต้องศึกษาโดยเริ่มต้นจากคำจำกัดความและลักษณะเฉพาะของละครสันสกฤตในความหมายทั่วไปเสียก่อน จากนั้นจึงพิจารณาลักษณะของละครสันสกฤตแต่ละประเภทโดยสังเขปก่อนจะนำมาวิเคราะห์ละครซ้อนละครโดยมุ่งเน้นละครประเภทนาฏกะและนาฏิกาเป็นหลัก

อนึ่ง เนื่องจากวัตถุประสงค์อีกประการของงานวิจัยนี้ คือ ผู้วิจัยต้องการศึกษาบทบาทและความสำคัญของละครซ้อนละครที่มีต่อละครเรื่องหลัก ฉะนั้นผู้วิจัยจึงนำทฤษฎีเกี่ยวกับเนื้อเรื่องและการพัฒนาโครงเรื่อง (“วัสตุ” หรือ “อิติวฤตตะ”) ที่อธิบายไว้ในคัมภีร์ทฤษฎีการละครสันสกฤตเรื่องสำคัญ ได้แก่ นาฏยศาสตร์ ทศรูปะ และสาหิตยทรรปณะ เพื่อศึกษาผลของละครซ้อนละครต่อละครเรื่องหลักตามวัตถุประสงค์ดังกล่าว นอกจากนี้ ผู้วิจัยจำเป็นต้องนำทฤษฎีที่กวีผู้ประพันธ์ละครสันสกฤตส่วนใหญ่ให้ความสำคัญอย่างยิ่ง คือ ทฤษฎีรสและภาวะ มาพิจารณาประกอบด้วย

2.1 นิยามละครสันสกฤต

คำว่า “ละคร” ในวรรณคดีสันสกฤตเรียกว่า “นาฏยะ (nāṭya)” หรือ “นาฏกะ (nāṭaka)” หรือ “รูปกะ (rūpaka)” ในนาฏยศาสตร์อธิบายคำว่า “นาฏยะ” ไว้ดังนี้

> naṭanṛti dhātv artho ’yaṃ bhūtaṃ nāṭayati lokavṛttāntam |
> rasabhāvasatvayuktaṃ yasmāt tasmān naṭo bhavati || NŚ.35.27 ||[2]
>
> ธาตุ นฤตฺ (√nṛt) หรือ นฏ (√naṭ) นี้ มีความหมาย คือ เลียนแบบเหตุการณ์ความเป็นไปของชาวโลกที่ประกอบด้วยการมีอยู่ของรสและภาวะ เพราะสิ่งใดนักแสดงย่อมมีจากสิ่งนั้น (นาฏยศาสตร์.35.27)

---

[2] naṭanṛti dhātv **aṃśo** ’yaṃ bhūtaṃ nāṭayati lokavṛttāntam | (NŚ.35.27.Ra.)
ธาตุ นฤตฺ (√nṛt nṛt) หรือ นฏ (√nṛt naṭ) นี้ เป็น การ**สร้างขึ้น**ของธาตุ อันมีความหมาย คือ เลียนแบบเหตุการณ์ความเป็นไปของชาวโลก

นาฏยศาสตร์ระบุชัดเจนว่า นาฏยะ หมายถึง ละคร เป็นการแสดงเลียนแบบความเป็นไปของโลกโดยมีที่มาจากธาตุ นฤตฺ (√nṛt) หรือ นฏ (√naṭ) หมายความว่า “แสดง” ทั้งนี้ในพจนานุกรมสันสกฤต - อังกฤษของ Monier-Williams (1899: 534, 568) อธิบายรากศัพท์ของคำว่า “นฤตฺ (√nṛt)” โดยระบุว่า ปรากฏคำนี้ในฤคเวท เป็นธาตุหมวดที่ 4 (Monier - Williams, M., 1899: 568) หมายถึง “ฟ้อนรำ” ส่วนรากศัพท์ของคำว่า “นฏ (√naṭ)” นั้น เป็นธาตุหมวด 1 มีความหมายว่า “ฟ้อนรำ” เช่นกัน โดยเมื่อเปลี่ยนรูปคำเป็นเหตุกรรตุวาจก (nāṭayati) จึงจะมีความหมายว่า “แสดง”

จากการวิเคราะห์รูปศัพท์ดังกล่าวทำให้ทราบลักษณะเฉพาะของการละครสันสกฤตว่ามีความสัมพันธ์กับการฟ้อนรำอย่างชัดเจน สิ่งนี้อาจสะท้อนว่า การละครสันสกฤตมีกำเนิดมาจากการร่ายรำของผู้คน ทั้งนี้ Keith (1924: 269 – 275) ไม่เห็นด้วยกับทรรศนะของ Konow และ Lüder เป็นต้น ที่อ้างว่าละครสันสกฤตน่าจะเริ่มต้นจากละครเงาหรือฉายานาฏกะ (chāyānāṭaka) แล้วจึงค่อยพัฒนาเป็นการแสดงโดยใช้นักแสดง (Konow as cited in Keith, A.B., 1924: 53 – 57) อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยจะไม่อธิบายที่มาของละครสันสกฤตลึกซึ้งเพียงนั้น เนื่องจากไม่มีหลักฐานใดยืนยันแน่ชัดว่าละครสันสกฤตเริ่มต้นจากการแสดงละครหุ่นหรือละครเงา ทว่าผู้วิจัยนำมาอธิบายในส่วนนี้เพื่อแย้งมติว่าละครประเภทมหานาฏกะ (mahānāṭaka) หมายถึง “ละครเงา” เท่านั้น (Lüder, 1916: 698 as cited in Keith, A.B., 1924: 270) อันที่จริง “มหานาฏกะ” หมายถึง ละครประเภทหนึ่งที่มีหลายองก์ ดังที่ผู้วิจัยจะอธิบายในหัวข้อ 2.2

อนึ่ง เหตุที่ Konow (as cited in Keith, 1924: 54) ตั้งข้อสังเกตว่าละครสันสกฤตน่าจะเริ่มต้นจากการแสดงละครเงาก่อนแล้วจึงค่อยพัฒนาเป็นละครที่แสดงโดยนักแสดง หากวิเคราะห์จากรูปศัพท์ของคำที่หมายถึงละครสันสกฤต คือ รูปะ (rūpa) หรือ รูปกะ (rūpaka) โดย Konow[3] อ้างหลักฐานจากจารึกพระเจ้าอโศกหลักที่ 4 นอกจากนี้ Pischel (Keith, 1924: 54) เสนอว่า ละครสันสกฤตเริ่มมาจากการแสดงละครหุ่นโดยอ้างข้อความว่า “รุปปรูปกัม” (rupparūpakam)[4] ที่

---

[3] นอกจากนี้ Shaṅkar Pāṇḍurang Paṇḍit (Keith, A.B., 1924: 52) ยังเสริมข้อวินิจฉัยที่ว่า ละครสันสกฤตน่าจะเริ่มต้นมาจากละครหุ่น อันสังเกตได้จากอคำเรียกนายโรง ว่า “สูตรธาร (sūtradhāra) อันหมายถึง ผู้ชักสาย ซึ่งเป็นการตีความจากประสบการณ์การชมละครของเขาเองว่า น่าจะหมายถึง ผู้ชักสายของหุ่นละคร”

[4] māyaṃ viya aggato kataṃ, supinanteva suvaṇṇapādapaṃ |

upagacchasi andha rittakaṃ, janamajjheriva **rupparūpakaṃ** || ThA. 259 ||

การกระทำแล้วจากการไปอยู่ต่อหน้าการแสดงกล ราวกะทำให้ฝันถึงต้นไม้ทอง

ปรากฏในเถรีคาถา (Therīgāthā) ของคัมภีร์ด้านพระพุทธศาสนา แต่ Keith กลับเห็นว่าเป็นข้ออ้างอิงที่ยังไม่น่าเชื่อถือพอ อย่างไรก็ตาม นักการละครสันสกฤตโบราณก็ได้อธิบายคำว่า รูปกะ ที่หมายถึงละคร ไว้อย่างชัดเจน เช่น ธนัญชัย เป็นต้น

ธนัญชัยเป็นอรรถกถาจารย์คนสำคัญที่อธิบายคัมภีร์นาฏยศาสตร์ในคัมภีร์ทศรูปะหรือทศรูปกะ สันนิษฐานว่าเขามีชีวิตอยู่ในราวปลายคริสต์ศตวรรษที่ 10 เขาใช้คำว่า “รูปกะ” เพื่อหมายถึงละครอย่างชัดเจนเห็นได้จากการตั้งชื่องานนิพนธ์อรรถกถาทฤษฎีการละครสันสกฤตของเขาว่า “ทศรูปะ” หรือ “ทศรูปกะ” ทั้งนี้ธนัญชัยอธิบายคำว่า “รูปกะ” ไว้ภายหลังจากอ้างอิงคำว่า “นาฏยะ” ในนาฏยเวทหรือนาฏยศาสตร์ของภรตมุนีโดยกล่าวถึงตำนานที่มาของทฤษฎีการละครสันสกฤตพร้อมทั้งบอกวัตถุประสงค์ของเขาที่จะเรียบเรียงสรุปลักษณะการละครในงานนิพนธ์ทศรูปะนี้ ดังข้อความว่า

> uddhṛtyoddhṛtya sāraṃ yam akhilanigamān nāṭyavedaṃ Viriñciś
> cakre yasya prayogam munir api Bharatas tāṇḍavaṃ Nīlakaṇṭhaḥ |
> Śarvāṇī lāsyam asya pratipadam aparaṃ lakṣmakaḥ kartum īṣṭe
> nāṭyānaṃ kiṃ tu kiṃ cit praguṇaracanayā lakṣaṇaṃ saṃkṣipāmi ||
> DR.1.4 ||
>
> ใครเล่าย่อมสามารถที่จะกระทำการจำกัดความตามทุกถ้อยตัวอักษรของนาฏยเวทซึ่งพระพรหมได้สร้างแล้วจากพระเวททั้งปวง พระภรตมุนีแสดงแล้ว พระนีลกัณฐะ (พระศิวะ) ทำแล้วซึ่งการร่ายรำตาณฑวะ[5] (tāṇḍava) พระนางศรรวาณี (ปารวตี) กระทำการร่ายรำลาสยะ[6] (lāsya) แต่ทว่าข้าพเจ้าจะสรุปลักษณะของการละครโดยการเรียบเรียงเรื่องอย่างเป็นลำดับขั้นตอน
>
> (ทศรูปะ.1.4)

บทประพันธ์ต่อจากนั้น ธนัญชัยใช้คำว่า rūpaka เพื่อหมายถึงละครเป็นสำคัญ ดังข้อความว่า

> ānandanisyandiṣu rūpakeṣu vyutpattimātram phalam alpabuddhiḥ |
> yo ’pītihasādivad āha sādhus tasmai namaḥ svāduparāṅmukhāya. ||
> DR.1.6 ||

การไปแล้วยังที่หลีกเร้นอันมืด (การไปชม) สิ่งที่มีลักษณะอย่างละคร ดุจ (อยู่) ในท่ามกลางหมู่ชน

[5] ตาณฑวะ หมายถึง การร่ายรำด้วยทางท่ารุนแรงดุดัน (Monier-Williams, M.,1899: 441)

[6] ลาสยะ หมายถึง การร่ายรำด้วยลีลาอ่อนช้อยน่ารัก (Monier-Williams, M.,1899: 899)

สาธุชนผู้มีความรู้น้อย ผู้ใด กล่าวแล้วซึ่งผลในการละครทั้งหลาย ซึ่งหยาดความอิ่มเอิบใจ ว่าเป็นความรู้เพียงเท่านั้น เหมือนดังเช่น อิติหาส เป็นต้น ขอความนอบน้อมจงมีแด่ผู้นั้นด้วยการเบือนหน้าจากของที่มีรสหวาน (ความบันเทิงใจ)"

(ทศรูปะ.1.6)

ยิ่งกว่านั้น ในคำประพันธ์บทที่ 7 มีคำอธิบายที่เฉพาะเจาะจงมากขึ้น ดังข้อความว่า

avasthānukṛtir nāṭyaṃ rūpaṃ dṛśyatayocyate |
rūpakaṃ tat samāropād daśadhaiva rasāśrayam || DR.1.7 ||

ละคร คือ การเลียนแบบสถานการณ์ เรียกว่า รูป เพราะการได้รับชม
ละคร (รูปกะ) เพราะการแสดง ที่อาศัยรสทั้งหลาย สิ่งนั้น จึงมี 10 ประเภท

(ทศรูปะ. 1.7)

เช่นเดียวกับวิศวนาถ กวิราช ที่ระบุคำว่า รูปกะ เพื่อหมายถึง ละคร ดังข้อความในสาหิตย-ทรรปณะความว่า

"tad rūpāropāt tu rūpakam" || SD.6.1 ||
ทว่า เพราะการยกขึ้น (แสดง) เป็นรูป สิ่งนี้ (จึง) เรียกว่า รูปกะ

(สาหิตยทรรปณะ.6.1)

นอกจากนี้ ในทางวรรณคดีสันสกฤตยังใช้คำว่า "รูปกะ" เพื่อแสดงวิธีการประพันธ์โดยเปรียบเทียบสิ่งหนึ่งว่าเป็นอีกสิ่งหนึ่งดังในนาฏยศาสตร์ (NŚ.17.55)[7] ซึ่งตรงกับคำที่บัญญัติขึ้นใช้ในภาษาไทยว่า "อุปลักษณ์" (Metaphor) เช่น ดวงตานางคือดอกบัวขาบ ซึ่งเปรียบดวงตาของนางแทนที่ด้วยดอกบัวขาบ เมื่อรูปกะมีความหมายเช่นนี้ ในบริบทของละครก็ดี ในบริบทของอลังการการประพันธ์ก็ดี รูปกะจึงเป็นเสมือนภาพแทนของการที่นักแสดงสวมบทบาทของตัวละครต่าง ๆ ซึ่งเท่ากับการเป็นตัวละครนั้นโดยแท้จริง

---

[7] svavikalpena racitaṃ tulyāvayavalakṣaṇam |
kiñcit sādṛśyasaṃpannaṃ yad **rūpaṃ rūpakaṃ** tu tat || NŚ.17.55. ||
ภาพของสิ่งใดอันกวีแต่งเปรียบเทียบลักษณะเฉพาะอันเหมือนกันด้วยความโดดเด่น ที่มีความเหมือนกันอย่างสิ้นเชิงสิ่งนั้น เรียกว่า "รูปกะ" (นาฏยศาสตร์.17.55)

จากข้อความในทศรูปะและสาหิตยทรรปณะที่ยกมานี้ นอกจากจะแสดงให้เห็นว่า มีการใช้คำว่า “รูปกะ” เพื่อหมายถึง “ละคร” ยังแสดงถึงลักษณะบางประการของละคร เช่น ในทศรูปะแสดงให้เห็นถึงผลที่สำคัญของการละครว่าเป็นความบันเทิงของผู้คน (DR.1.6) และในสาหิตยทรรปณะก็นิยามลักษณะของละครว่าเป็น การแสดงให้เห็นภาพ ส่วนสาเหตุที่ธนัญชัยเลือกใช้คำว่า “รูปกะ” นั้น นอกจากเพื่อแสดงวัตถุประสงค์ของเขาที่จะอธิบายลักษณะของละครในความหมายโดยทั่วไปแล้ว เพื่อป้องกันไม่ให้เกิดความสับสนระหว่างละครประเภท “นาฏกะ” ซึ่งมีความหมายเฉพาะเจาะจงเป็นละครประเภทสำคัญประเภทหนึ่ง ยิ่งกว่านั้น งานนิพนธ์ของเขายังมุ่งเน้นที่จะอธิบายลักษณะของละครประเภทหลักที่เรียกว่า “รูปกะ” ทั้ง 10 ประเภทเป็นสำคัญ รายละเอียดจะกล่าวในหัวข้อ 2.2

นักวิชาการด้านวรรณคดีสันสกฤตชาวอินเดีย เช่น Manomohan Ghosh (1951: XLII) อธิบายคำว่า “นาฏยะ” ไว้ในบทวิเคราะห์ในงานแปลนาฏยศาสตร์ของเขา ความว่า

> “คำว่า นาฏยะ มักแปลว่า ละคร และละครอินเดียโบราณมีลักษณะบางประการที่คล้ายคลึงกับละครกรีก แต่เมื่อได้พิจารณาอย่างละเอียดถึงวิธีการจัดการแสดงตามนาฏยศาสตร์แล้ว ละครฮินดูจากตัวอย่างจำนวนหนึ่งที่หลงเหลืออยู่ย่อมประจักษ์ว่าแตกต่างกัน ... เพราะการละครของกรีกมีพื้นฐานมาจากศิลปะรูปแบบหนึ่ง...”

จากข้อความนี้จะเห็นคำอธิบายคำว่า “นาฏยะ” ว่าคือ ละคร ซึ่งเมื่อนักวิชาการด้านวรรณคดีสันสกฤตชาวตะวันตกรู้จักคำนี้จึงเกิดมโนทัศน์เชื่อมโยงกับละครกรีกที่ร่วมสมัยกัน ทำให้เห็นว่าละครกรีกมีอิทธิพลต่อละครสันสกฤต อาจเพราะทรรศนะจากองค์ความรู้เดิมที่ว่ากลุ่มชนชาวกรีกโบราณเป็นกลุ่มชนผู้มีอารยธรรมสูงส่งกลุ่มแรก ๆ ของโลก ศิลปะวิทยาการต่าง ๆ โดยเฉพาะความคิดความเชื่อเชิงมนุษยนิยมมักจะเริ่มต้นและเฟื่องฟูในสมัยที่ศูนย์กลางความเจริญอยู่ที่กรีก ชาวตะวันตกส่วนใหญ่เรียนรู้และคุ้นเคยกับองค์ความรู้ของกรีกโบราณ จึงอาจส่งผลต่อความคิดของนักวิชาการด้านวรรณคดีสันสกฤตชาวตะวันตกให้มีมโนทัศน์ดังกล่าว แต่เมื่อพิจารณาให้ลึกซึ้งแล้วละครอินเดียกับละครกรีกมีลักษณะเฉพาะที่แตกต่างกันโดยประการสำคัญ คือ ละครสันสกฤตเน้นการแสดงเป็นสำคัญ เนื่องจากละครจัดเป็นวรรณคดีประเภททฤศยะ บทละครเขียนขึ้นเพื่อแสดง นอกจากนี้ ละครสันสกฤตไม่มีละครประเภทโศกนาฏกรรมซึ่งต่างจากละครกรีกที่ถือว่าละครโศกนาฏกรรมเป็นยอดของบทละคร และตามทรรศนะของอาริสโตเติล ตัวบทละครนั่นเองถือเป็นงานที่มีวรรณศิลป์ มี

ความสำคัญยิ่งกว่าองค์ประกอบอื่น เพราะความตื่นตาตื่นใจในองค์ประกอบอื่นที่ไม่ใช่เนื้อเรื่องของละคร ไม่ได้สะท้อนศิลปะของกวี แต่เป็นศิลปะของผู้จัดเวที[8]

เนื้อหาในคัมภีร์นาฏยศาสตร์ประมาณ 1 ใน 3 ส่วนของเนื้อหาทั้งหมด อธิบายถึงการแสดงท่าทางและการนำเสนอภาพเพื่อให้ผู้ชมจินตนาการตามนักแสดง มีประสบการณ์ทางสุนทรียะและเข้าใจความหมายที่ผู้ประพันธ์หรือนักแสดงพยายามถ่ายทอดออกมาเป็นสำคัญ ย่อมเป็นสิ่งที่แสดงถึงลักษณะเฉพาะของละครสันสกฤตซึ่งอาจดูได้จากการเรียกละครว่า นาฏกะ นี่เอง ข้อความที่สนับสนุนว่าละครสันสกฤตเน้นการแสดงท่าทางหรือการร่ายรำ โดยสังเกตจากศัพท์ที่ใช้เรียกนั่นเอง ดังคำกล่าวของ Sylvain Lévi,1890 (อ้างถึงใน Ghosh.1951: XLII.) ต่อไปนี้

> “Le nâṭaka par se nature autant que par son nom se rapproache de la dance scenique; le drame est l’ action meme.”
> นาฏกะ โดยธรรมชาติแล้วมีความหมายใกล้เคียงกับ การระบำ (ซึ่งก็หมายถึง) ละครไปในตัว

คำอธิบายของ Sylvain Lévi นี้ ปรากฏคำสำคัญอีกคำคือ นาฏกะ ซึ่งนอกจากจะมีความหมายระดับแคบ กล่าวคือ หมายถึงละครประเภทหนึ่งโดยเฉพาะแล้ว ยังมีความหมายกว้างที่หมายถึง ละคร โดยทั่วไปด้วย และจากการวิเคราะห์ตามรูปศัพท์ Sylvain Lévi ก็เห็นว่า ละครมีความเกี่ยวเนื่องกับการฟ้อนรำทำท่าทาง ไม่เพียงเท่านั้น Manomohan Ghosh ก็ยังอ้างคำอธิบายของหริวงศ์ (Harivaṃśa) ในราวคริสต์ศตวรรษที่ 2 ว่า “nāṭakaṃ nanṛtuḥ” ซึ่งหมายความว่า “พวกเขารำละคร” นอกจากนี้ เขายังอ้างถึงคำเรียก ละคร อีกคำหนึ่งที่ปรากฏในกรรปูรมัญชรี (Karpūramañjarī) ของราชเศขร ในราวคริสต์ศตวรรษที่ 10 โดยคำนี้เป็นศัพท์ภาษาปรากฤต (ภาษาท้องถิ่นอื่น ๆ ของอินเดียที่ไม่ใช่ภาษาสันสกฤต) ในข้อความว่า “saṭṭaäṃ naccidavvaṃ” หมายความว่า “สัฏฏกะ อันเขาพึงฟ้อนรำ (หรือ แสดง)” แต่ในขณะเดียวกัน คำว่า “สัฏฏกะ” ก็ยังมีความหมายเฉพาะเจาะจง หมายถึง ละครประเภทหนึ่งด้วยเช่นกัน ดังคำอธิบายในสาหิตยทรรปณะว่า

---

[8] อาริสโตเติล กล่าวไว้ใน The Poetics ว่า “จริงอยู่ ภาพนั้นก็เป็นสิ่งดึงดูดตาดึงดูดใจ และก่อให้เกิดอารมณ์ได้ไม่น้อย หากแต่ว่า ในบรรดาอนุภาคทั้งหมด มันเป็นส่วนที่ใช้ศิลปะน้อยที่สุด และยังเกี่ยวเนื่องอยู่กับศิลปะของการประพันธ์น้อยที่สุด ทั้งนี้ เรามั่นใจได้ว่า เราสามารถจะรู้สึกถึงพลังอานุภาพของแทรเจดีได้ แม้มิต้องผ่านการนำเสนอต่อสายตาโดยใช้นักแสดงให้เราดู นอกจากนั้น การจัดแสดงละครที่ใช้เทคนิคเสกสรรค์ให้เกิดภาพที่น่าตื่นตาตื่นใจนั้นยังเป็นศิลปะของผู้จัดเวทีมากกว่าศิลปะของกวีเอง” (นพมาส ศิริกายะ, ผู้แปล, 2525: 24.)

saṭṭakaṃ prākṛtāśeṣapāṭhyaṃ syād apraveśakam |
na ca viṣkambhako 'py atra pracuraś cādbhuto rasaḥ || SD. 276 ||
สัฏฏกะ พึงมีบททั้งหมดเป็นภาษาปรากฤต ไม่มีบทเกริ่นนำ (praveśaka) และแม้แต่บทละครนำเข้าหรือวิษกัมภกะ (viṣkambhaka) ก็ไม่มี ในละครประเภทนี้มีอัทภุตรส (รสประหลาดใจ) เป็นอันมาก (สาหิตยทรรปณะ.276)

จากที่กล่าวมาข้างต้น เราจะเห็นคำที่หมายถึงละครอยู่หลายคำที่ Manomohan Ghosh อ้างว่า เป็นคำที่ใช้กล่าวเรียกละคร ได้แก่ นาฏยะ นาฏกะ รูปกะ รูปะ และสัฏฏกะ นอกจากนี้ยังมีคำสำคัญที่อีกคำหนึ่ง คือ คำว่า "เปรกษา" (prekṣā)[9] มีความหมายตามรูปศัพท์หมายถึง สิ่งอันเขาดู ซึ่งคำนี้เป็นคำที่ปรากฏในบทละครซ้อนละครทั้งสองเรื่องที่ผู้วิจัยศึกษาโดยหมายถึง ละคร ในบริบทที่ตัวละครต้องการชี้แจงว่าไม่ใช่เรื่องจริงดังจะอธิบายในบทที่ 3 และ 4

หากเราพิจารณาคำที่ชาวอินเดียในอดีตใช้เรียกเพื่อหมายถึง "ละคร" พร้อมทั้งคำจำกัดความ นอกจากจะทราบรากศัพท์และแนะถึงที่มาของละครในอินเดียโบราณ ในขณะเดียวกัน เรายังเห็นลักษณะบางประการของละครสันสกฤตด้วย ดังคำอธิบายในนาฏยศาสตร์ (NŚ.1.106 - 119) โดยมีข้อความสรุปในโศลกบทที่ 1.119 ความว่า

yo 'yaṃ svabhāvo lokasya sukhaduḥkhasamanvitaḥ |
so 'ṅgādyabhinayopeto nāṭyam ity abhidhīyate || NŚ.1.119 ||

สภาพของโลกที่ประกอบด้วยสุขและทุกข์นี้ ถูกแสดงออกด้วยอวัยวะ เป็นต้น ท่านเรียกว่า การแสดงละคอน หรือ นาฏย (แสง มนวิทูร, ผู้แปล.1.119)

ข้อความข้างต้นเป็นบทสรุปที่ทำให้เห็นชัดเจนมากยิ่งขึ้นว่า นาฏยะ เน้นการแสดงท่าทางผ่านร่างกาย "อภินยะ" (abhinaya) ซึ่งมีความหมายระดับแคบลงไป คือ การร่ายรำ และในขณะเดียวกันก็มีความหมายกว้างโดยหมายความรวมถึงการแสดงทั้งหมด ยิ่งกว่านั้นยังเห็นสภาพของ

[9] พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงอธิบายคำนี้ในส่วนท้ายของบทพระราชนิพนธ์แปลเรื่องปริยทรรศิกา ว่า "คำพูดตรงนี้ตามภาษาสันสกฤตมีว่า "ปฺรวฤตฺตา เปฺรกฺษา" ซึ่งแปลตรง ๆ ว่า "ของสำหรับดูเริ่มแล้ว" ดังนี้ "เปฺรกฺษา" เป็นศัพท์ที่ใช้เรียกของที่สำหรับดูให้เพลิดเพลินหรือเป็นของงามโดยทั่ว ๆ ไป, หาใช่เรียกแต่ละครโดยเฉพาะไม่. "นาฏก" หรือ "นาฏิกา" จึงจะเป็นละครโดยตรง. แต่ข้าพเจ้าแปลไว้ว่า "ละคร" เพื่อความเข้าใจง่าย" (พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, ผู้แปล, 2505: 20)

โลกทั้งที่เป็นสุขและเป็นทุกข์ฉะนั้นความเพลิดเพลินจากละครจึงมิได้มีเพียงความเพลิดเพลินจากความสุขเท่านั้น หากแต่จะช่วยให้เราเห็นความเป็นไปของโลก และไม่เพียงแต่แสดงท่าทางเพื่อสื่อสารยังมีบทพูดหรือบทร้องที่สื่ออารมณ์ความรู้สึกของผู้แสดงถ่ายทอดไปยังผู้ชม เรียกว่า “รส” อันจะกล่าวโดยละเอียดในหัวข้อ 2.5

เมื่อพิจารณาถึงสภาวะความเป็นไปของโลก ในนาฏยศาสตร์ภรตมุนีได้พรรณนาไว้หลายประการโดยอ้างตำนานว่า พระพรหมทรงสร้างนาฏยเวทซึ่งเป็นพระเวทที่ 5 ขึ้นมาเพื่อแสดงถึงการกระทำและสภาวะต่าง ๆ ไม่ใช่ทรงทำไปตามความคิดเฉพาะเทวดาฝ่ายเดียว แต่การแสดงละคร คือ การถ่ายทอดโลกทั้ง 3 มีทั้งเรื่องที่เป็นธรรม การละเล่น เป็นประโยชน์ เป็นความสงบสุข เป็นความสนุกสนาน เป็นการรบกัน หรือรักกัน หรือฆ่ากัน มีทั้งเรื่องราวของผู้ประพฤติดีและเลว ความรักของผู้มีความรัก ปราบคนดื้อ การข่มใจของคนว่าง่าย บางครั้งก็เป็นการแสดงออกของกะเทย ความพยายามของคนกล้า คนที่แสวงหาความรู้ทั้งหลาย ความเขลาของคนโง่ ความฉลาดของนักปราชญ์ ความคึกคะนองของอิสรชน ความอดทนของคนเดือดร้อน ทรัพย์ของคนเลี้ยงชีพ ความมั่นคง ความหนักแน่นของคนเศร้า บางครั้งทำให้เข้าใจสภาวะต่าง ๆ การเปลี่ยนแปลง โดยสรุปคือเห็นลักษณะความเป็นไปและความประพฤติของโลกทั้งหมด

ด้วยการจำลองสภาวะต่าง ๆ ของโลกนี้ ทำให้นักการละครตะวันตกเห็นว่า นาฏยศาสตร์มีความสอดคล้องคล้ายคลึงกับคำกล่าวของอาริสโตเติลใน The Poetics ที่ว่า

> เพราะว่าแทรเจดีนั้นเป็นการเลียนแบบการกระทำของชีวิต มิใช่การเลียนแบบตัวบุคคล และชีวิตเองก็ประกอบไปด้วยการกระทำ อีกทั้งจุดหมายของชีวิตก็อยู่ในลักษณะของการกระทำมิใช่เป็นคุณสมบัติ ลักษณะนิสัยนั้นกำหนดคุณสมบัติของมนุษย์ แต่การกระทำของมนุษย์ต่างหากที่กำหนดว่าเขาจะมีความสุขหรือไม่ ด้วยเหตุนี้ การกระทำในละครจึงไม่ได้มุ่งที่จะเสนอลักษณะนิสัยตัวละคร ลักษณะนิสัยนั้นเป็นรองลงมาจากการกระทำ ฉะนั้น เหตุการณ์และโครงเรื่องจึงเป็นจุดหมายปลายทางของแทรเจดีและจุดหมายปลายทางนั้นเป็นสิ่งสำคัญยิ่งเหนือสิ่งอื่น
>
> (นพมาส ศิริกายะ, ผู้แปล, 2525: 22 – 23)

จะเห็นได้ว่า ข้อความในนาฏยศาสตร์และ The Poetics มีความคล้ายคลึงกันซึ่งอาจมิใช่เพราะชนชาติหนึ่งได้รับอิทธิพลจากชนชาติหนึ่งเพียงเท่านั้น แต่อาจเป็นเพราะธรรมดาของมนุษย์ที่มีลักษณะคล้ายคลึงกันเนื่องด้วยการชมการจำลองสภาพเหตุการณ์และการกระทำต่าง ๆ ของมนุษย์ใน

สถานการณ์ต่าง ๆ กันแล้วก็ให้เกิดความประทับใจและบางครั้งเป็นเหตุส่งเสริมแนวคิดและอิทธิพลในการดำเนินชีวิตด้วย ด้วยเหตุนี้การละครจึงมีความสำคัญจนมีการบันทึกคำสอนของศาสตร์นี้ไว้นานนับพันปีและสืบทอดต่อมาอย่างต่อเนื่อง หลักฐานสำคัญนั่นคือ “คัมภีร์นาฏยศาสตร์” ดังกล่าวข้างต้นว่าเป็นศาสตร์ที่แสดงออกด้วยการกระทำทุกชนิดที่รวมทั้งคำสอน ประกอบด้วยประโยชน์ องค์ความรู้และเกียรติยศ เป็นองค์ความรู้ที่เกิดจากเทพจากความเชื่ออย่างเทวนิยมในอินเดีย คือ ยกให้เป็นคัมภีร์ประเภทศรุติ[10] (śruti)

ไม่เพียงเท่านั้น ข้อความสรุปจากนาฏยศาสตร์บทนี้ยังสื่อถึงความสำคัญและประโยชน์ของละครตามหลัก ปุรุษารถะ (puruṣārtha) หรือหลักเป้าหมายในชีวิต 4 ประการ ได้แก่ ธรรมะ (dharma) อรรถะ (artha) กามะ (kāma) โมกษะ (mokṣa) (Terla Mehta.1995: xxviii.) หากแต่โดยรวมเน้นว่า มนุษย์สามารถเข้าถึงเป้าหมายตามปุรุษารถะด้วยการละครทั้งสิ้น 3 ประการ ยกเว้นโมกษะ ดังข้อความที่ว่า

> yo ’yaṃ samavakārastu dharmakāmārthasādhakaḥ |
>
> mayā pragrathito vidvansa prayogaḥ prayujyatām || NŚ. 4.3 ||
>
> ส่วนการแสดงละครซึ่งเป็นมาตรฐานเป็นการทำให้ ธรรม อรรถ และกาม สำเร็จลุล่วงไปได้ ข้าแต่ท่านผู้รู้ทั้งหลาย การแสดงละครนี้นั้น ข้าพเจ้าได้รจนาร้อยกรองไว้แล้ว ขอท่านทั้งหลายได้โปรดนำมาใช้เทอญ
>
> (แสง มนวิทูร, ผู้แปล, 2511: 4.3)

จากข้อความนี้ปรากฏผลของการแสดงละครว่าสามารถก่อให้เกิดประโยชน์ตามปุรุษารถะ 3 ประการดังกล่าวข้างต้น กล่าวคือ ธรรมะ หมายถึง การปฏิบัติตนถูกต้องตามขนบธรรมเนียมประเพณี

---

[10] คำอธิบายเรื่องขององค์ประกอบของการละครยังกล่าวในบทเสริมต่อจากโศลกบทที่ 119 อีกว่า

(vedavidyetihāsānāmākhyānaparikalpanam | vinodakaraṇaṃ loke nāṭyametadbhaviṣyati ||

śrutismṛtisadācārapariśeṣārthakalpanam | vinodajananaṃ loke nāṭyametadbhaviṣyati ||)

และในการแสดงละคอนหรือนาฏยะนี้ เป็นการคิดทำขึ้นเพื่อแสดงเรื่องของพระเวท วิทยาการ และประวัติศาสตร์ จะเป็นการกระทำความเพลิดเพลินในโลก และการแสดงละคอนนี้ เป็นการคิดทำความหมายอันเหลือจากศาสตร์ ที่เกี่ยวกับศรุติ (พระเวท) และ สมฤติ (เวทางคศาสตร์) และสทาจาร เป็นการยังความเพลิดเพลินให้เกิดขึ้นในโลก (แสง มนวิทูร, ผู้แปล, 2505: 39)

กฎหมาย ศีลธรรม กิริยามารยาท เป็นต้น, อรรถะ หมายถึง การแสวงหาทรัพย์สมบัติ, กามะ การแสวงหาความสุขจากความรัก, ส่วนโมกษะ คือ ความเป็นอิสระจากพันธนาการทางโลก แม้จะมีการละครแต่อาจยังไม่สามารถก่อให้เกิดฌานปัญญาระดับนั้นได้ หากเปรียบเทียบทรรศนะเกี่ยวกับละครในอดีตของทางตะวันตก อย่างเช่นทรรศนะของอาริสโตเติลจะเห็นว่าละครทำให้เข้าใจชีวิต เห็นสัจธรรมของโลกด้วยการจำลองสถานการณ์ (mimesis of situation) ให้คนได้ประจักษ์และเข้าใจได้ง่าย ดังกล่าวไว้ใน The Poetics ว่า “สัจจะที่เกิดจากละครไม่ใช่สัจจะสำหรับยุคใดสมัยใด หากแต่เป็นสัจจะตลอดกาลของธรรมชาติของมนุษย์” (อ้างถึงใน วีณา วีสเพ็ญ. 2549: 18) ซึ่งอาจเทียบได้กับการบรรลุปุรุษารถะข้อว่า สามารถเข้าถึงธรรมะ คือ ความเป็นไปของชีวิตก็เป็นได้ ทว่าในทางการละครตะวันตกเห็นว่า เมื่อชมละครโดยเฉพาะโศกนาฏกรรม (tragedy) ก็เกิดความรู้สึกเศร้าและเข้าใจชีวิต เกิดสภาวะที่เรียกว่า catharsis หรือโสธนะ (ราชบัณฑิตยสภา, 2561) ซึ่งถือว่าเป็นการบรรลุเป้าหมายทางธรรมของความเชื่ออย่างกรีกโบราณได้ ในขณะที่ละครสันสกฤต ยังไม่สามารถบรรลุเป้าหมายสูงสุดคือ พรหมันได้ ด้วยต้องอาศัยฌานสมาบัติระดับสูง ไม่ใช่เพียงระดับความเข้าใจ

เมื่อพิจารณาจากตำนานการเกิดขึ้นของคัมภีร์นาฏยศาสตร์จะเห็นว่า พระพรหมทรงสร้างนาฏยเวทจากพระเวททั้ง 4 ดังข้อความว่า

> jagrāha pāṭhyam ṛgvedāt sāmabhyo gītam eva ca |
> yajurvedād abhinayān rasānātharvaṇād api || NŚ.1.17||
>
> หยิบยกเอาคำพูดคำเจรจาจากคัมภีร์ฤคเวท การขับร้องจากคัมภีร์สามเวท
> กิริยาท่าทางจากคัมภีร์ยชุรเวท รส (คุณสมบัติ) จากคัมภีร์อาถรรพณ์เวท
>
> (แสง มนวิทูร, ผู้แปล, 2511: 7)

จากข้อความนี้ทำให้ทราบลักษณะของนาฏยเวท หรือ นาฏยศาสตร์ว่าเป็นการรวมความรู้จากทุกองค์ความรู้ทั้งบทพูดของตัวละครหรือบทประพันธ์จากฤคเวท การดนตรีจากสามเวท ข้อนี้ทำให้ทราบลักษณะของละครสันสกฤตที่เป็นกาวยะว่าจะต้องมีลักษณะอย่างละครร้องประกอบด้วย ไม่ใช่เพียงละครพูดเท่านั้น บทร้องอาจเป็นส่วนเกริ่นนำเรื่อง บทสดุดี หรืออาจเป็นดนตรีเพียงอย่างเดียว พร้อมทั้งมีการร่ายรำซึ่งสามารถนำพาผู้ชมให้เพลิดเพลินด้วยรสอันมีที่มาจากอาถรรพณ์เวท (Ghosh, 1951: 4)

จากคำอธิบายจากนาฏยศาสตร์ที่ยกมาประกอบเหล่านี้ จะเห็นข้อสรุปที่ว่า ละคร หรือ นาฏยะหมายถึงการร่ายรำ การแสดง ที่มีที่มาจากสวรรค์ แล้วภรตมุนีผู้มีฌานปัญญาเจริญภาวนาจนสามารถไปจัดการแสดงบนสวรรค์ หลังจากนั้นนำมาถ่ายทอดให้บุตร 100 คนของตนได้เรียนรู้และเป็นผู้สืบสาน โดยให้เห็นถึงความสำคัญของการละครว่า เป็นการรวบรวมองค์ความรู้มากมายหลายด้านหรือสรรพศาสตร์ และก็เห็นถึงประโยชน์ของละครเบื้องต้น คือ ก่อให้เกิดความเพลิดเพลิน

การละครสันสกฤตอันมีรากฐานมาจากนาฏยศาสตร์บางคราวกล่าวเป็น นาฏสูตร (Nāṭasūtra) ซึ่งแม้แต่ปาณินิ (Pāṇini, ในราว 500 ปี ก่อนคริสตกาล) ผู้ซึ่งเป็นนักปราชญ์ในอินเดียโบราณก็อ้างถึงคัมภีร์ทางด้านนี้ ทั้งนี้ไม่พบหลักฐานของคัมภีร์ดังกล่าว (Ghosh, 1951: LXIV) แต่สิ่งนี้แสดงถึงความสำคัญของศาสตร์นี้ที่มีมายาวนานอย่างยิ่ง และได้รับการอ้างอิงถึงโดยถือว่าเป็นคัมภีร์การละครสันสกฤตที่เก่าแก่ที่สุดซึ่งเนื้อหาของนาฏศาสตร์อันได้รับการส่งต่อไปยังทศรูปะของธนัญชัย แม้จะกล่าวโดยสังเขปแต่ก็ยังอ้างถึงกำเนิดการละครในเชิงเดียวกัน หลังจากนี้ทศรูปะนี้ก็สืบทอดมายังสาหิตยทรรปณะของวิศวนาถตามลำดับ

กล่าวโดยสรุป จากนิยามการละครสันสกฤตในคัมภีร์ดังกล่าวข้างต้นทำให้ประจักษ์ถึงลักษณะสำคัญของละครสันสกฤตบางประการ กล่าวคือ เป็นงานประพันธ์ของกวีที่ชมด้วยตา เป็นการจำลองสภาพความเป็นไปในโลก อันจะทำให้ผู้คนเพลิดเพลิน แม้กระทั่งอาจก่อให้เกิดความเข้าใจชีวิตและโลกมากขึ้น ทว่าละครสันสกฤตนั้น ไม่ได้มีการแสดงเพียงลักษณะเดียว หากแต่มีรูปแบบ ลีลาที่หลากหลาย ขึ้นอยู่กับเนื้อเรื่องที่นำมาแสดง หรือเนื้อเรื่องที่กวีแต่งขึ้น ละครจำเป็นต้องนำเสนอให้เหมาะสมกับเนื้อหาและวัตถุประสงค์ของละครแต่ละประเภท ฉะนั้นสำหรับผู้ที่ศึกษาการละครสันสกฤตหรือวรรณคดีสันสกฤตจึงจำเป็นต้องทราบว่าประเภทของละครสันสกฤตว่ามีลักษณะหรือรูปแบบการแสดงอย่างไรบ้าง ตลอดจนองค์ประกอบอะไรบ้าง จึงจะสามารถวิเคราะห์ลักษณะสำคัญของละครสันสกฤตโดยรวมได้

2.2 ประเภทของบทละครสันสกฤต

ประเภทของละครประเภทต่าง ๆ ในนาฏยศาสตร์ ตาม N.P. Unni อัธยายที่ 20 ว่า

> nāṭakaṃ saprakaraṇam aṅko vyāyoga eva ca |
> bhāṇaḥ samavakāraś ca vīthī prahasanaṃ ḍimaḥ || NŚ.20.2 ||
> īhāmṛgaś ca vijñeyā daśeme nāṭyalakṣaṇe |
> eteṣāṃ lakṣaṇam ahaṃ vyākhyāsyāmy anupūrvaśaḥ || NŚ.20.3 ||
> (มี) นาฏกะ พร้อมด้วยประกรณะ อังกะและวยาโยคะด้วย ภาณะและสมวการะ วีถี ประหัสนะ ฑิมะ และอีหามฤคะอันคนพึงรู้จักในฐานะลักษณะละครประเภทที่ 10 ข้า ๆ จะอธิบายลักษณะของละครเหล่านี้ ตามลำดับ (นาฏยศาสตร์.20.2-3)

ในขณะเดียวกันทศรูปะ[11] ก็กล่าวถึงประเภทละคร 10 ประเภทที่สอดคล้องกัน ทั้งนี้ Surendra Nath Shastri (1961:15, 26) ได้เสริมมหานาฏกะเข้าไปเพิ่มอีกประเภทหนึ่ง อย่างไรก็ตาม ประเภทละครสามารถจัดหมวดหมู่ตามความสำคัญเป็น 2 ประเภท คือ ประเภทรูปกะหมายถึงละครประเภทหลัก และประเภทอุปรูปกะ (uparāpaka) หรือละครประเภทรองซึ่งเป็นกลุ่มของประเภทละครอีกกลุ่มหนึ่งที่ทั้งนาฏยศาสตร์และทศรูปะไม่ได้กล่าวถึงหรืออธิบายรายละเอียดไว้มีเพียงละครประเภทนาฏิกาเท่านั้นที่กล่าวเสริมขึ้นมา แต่สาหิตยทรรปณะได้กล่าวถึงละครประเภทรองอีก 18 ประเภท ดังข้อความต่อไปนี้

> nāṭikā troṭakaṃ goṣṭhī saṭṭakaṃ nāṭyarāsakam |
> prasthānollāpyakāvyāni preṅkhaṇaṃ rāsakaṃ tathā || SD.6.4 ||
> saṃlāpakaṃ śrīgaditaṃ śilpakaṃ ca vilāsikā |
> durmallikā prakaraṇī hallīśo bhāṇiketi ca || SD.6.5 ||
> aṣṭādaśa prāhur uparūpakāṇi manīṣiṇaḥ |
> vinā viśeṣaṃ sarveṣāṃ lakṣma nāṭakavanmatam || SD.6.6 ||

---

[11] nāṭakam saprakaraṇam bhāṇaḥ prahasanaṃ ḍimaḥ
vyāyogasamavakārau vīthy aṅkehāmṛgā iti (DR.1.11)

(ละคร) ชื่อว่า นาฏกะ พร้อมด้วยประกรณะ ภาณะ ประหัสนะ ฑิมะ วยาโยคะ สมวการะ วีถิ อังกะ อีหามฤคา (ทศรูปะ.1.11)

> นาฏิกา โตรฏกะ โคษฐี สัฏฏกะ นาฏยราสกะ ปรัสถานะ อุลลาปยะ กาวยะ เปรงขณะ ราสกะ สัญลาปกะ ศรีคทิตะ ศิลปะกะ วิลาสิกา ทุรมัลลิกา ประกรณี หัลลีศะ ภาณิกะ ผู้รู้เรียก 18 ประเภทนี้ว่า อุปรูปกะ เว้นลักษณะพิเศษแล้ว ทั้งหมดนี้มีลักษณะอย่างนาฏกะ

ทั้งนี้ ในหนังสือ Law and Practice of Sanskrit Drama ของ Surendra Nath Shastri (1961: 28 - 29) ได้กล่าวว่ามีชื่อประเภทละครที่คัมภีร์ด้านการละครสันสกฤตอื่น ๆ เช่น ในนาฏยทรรปณะของรามจันทรและคุณจันทรที่เรียกหรือสะกดแตกต่างกันเล็กน้อย ได้แก่ ภาณี (bhāṇī) หรือ ภาณกะ (bhāṇaka)[12] เปรกษาณกะ (prekṣāṇaka) หรือ เปรกษณกะ (prekṣaṇaka) หรือ เปรงขณกะ (preṅkhaṇaka), หัลลีศะ หรือ หฤลลีศะ (hṛllīśa) และ Surendra Nath Shastri ได้กล่าวเสริมละครประเภทฉายานาฏกะหรือละครเงาไปอีกประเภทหนึ่ง และนอกจากนี้ยังมีชื่อประเภทของละครอีกประเภทหนึ่งที่ไม่ได้ระบุไว้ในสาหิตยทรรปณะ ซึ่งนั่นก็คือ นรรตนกะ (nartanaka) เป็นต้น จากชื่อประเภทของละครดังกล่าวข้างต้น จะบอกลักษณะของละครแต่ละประเภทโดยย่อดังนี้

ละครประเภทรูปกะ หรือ ละครประเภทหลักนาฏกะ เป็นต้นแบบของละครชั้นสูง มีองค์ประกอบรายละเอียดเชิงละครแทบทุกประการ ซึ่งจะกล่าวโดยละเอียดในหัวข้อ 2.2.1 .ในส่วนนี้จะกล่าวถึงลักษณะของละครประเภทหลักโดยสังเขป ละครประเภทประกรณะ คือ ละครที่เค้าโครงเรื่องเป็นละครที่กวีใช้จินตนาการสร้างสรรค์ขึ้นมาเอง โดยที่ไม่ใช่เนื้อเรื่องที่มาจากอิติหาสหรือปุราณะ ตัวละครเอกจึงอาจเป็นวรรณะพราหมณ์ หรือแพศย์ซึ่งมีลักษณะเป็นธีโรศานตะ (dhīrośānta) หรือธีโรทาตตะ (dhīrodātta)[13] ซึ่งก็มักจะไม่เป็นตัวละครกึ่งเทพหรือกษัตริย์อย่างทุษยันต์หรือปุรูรวัส มีคุณธรรมแต่ประสบเคราะห์กรรม มีสมบัติ ความสุข ความดี ตามลักษณะของตัวละคร นอกนั้นเหมือนนาฏกะ ดังข้อความในทศรูปะว่า

---

[12] Nāṭyadarpaṇa:215. as cited in Surendra Nath Shastri (1961: 29)

[13] ประเทือง ทินรัตน์ (2525: 330) อธิบายว่า “ตัวละครพระเอกมีคุณสมบัติสำคัญ คือ ธีระ หมายความว่า ผู้มีใจมั่นคง ซึ่งไม่มีในนางเอก ส่วนที่แตกต่างกัน มี 4 ประเภท คือ 1) ลลิตะ คือ มีความร่าเริงแจ่มใส มักเป็นกษัตริย์ 2) ศานตะ มีความสงบเสงี่ยม มักเป็นพราหมณ์หรือพ่อค้า 3) อุททาตตะ มีความสูงส่ง มักเป็น เสนาบดี และ 4) อุทธตะ มีความทระนง ซึ่งมักจะเป็นเทพเจ้า”

atha prakaraṇe vṛttam utpādyaṃ lokasaṃśrayaṃ
amātyavipravaṇijam ekaṃ kuryāc ca nāyakam |
dhirapraśāntaṃ sāpāyaṃ dharmakāmārthatatparam
śeṣaṃ naṭakavat saṃdhipraveśakarasādikam. || DR.3.44 ||

อนึ่ง ในละครประกรณะ เหตุการณ์ เกิดขึ้น เป็นสิ่งที่เกี่ยวกับโลก และเขาถึงกระทำให้มีตัวละครนำเพียงตัวเดียว จากอมาตย์ นักบวช หรือ พ่อค้า อย่างใดอย่างหนึ่ง เป็นตัวละครที่มีใจมั่นคงและสุขุม ประสบเคราะห์กรรม มีสิ่งสูงสุดคือ ธรรมะ กามะ และอรรถะ ส่วนที่เหลือ มีรส บทนำเรื่อง และการเชื่อมต่อเรื่อง เป็นต้น อย่างกับในนาฏกะ (ทศรูปะ.3. 44)

ละครหลักหรือรูปกะประเภทอื่น ๆ ประเทือง ทินรัตน์ (2525: 337 – 340) ได้อธิบายใจความโดยสรุปดังนี้ กล่าวคือ ละครประเภทภาณะ เป็นละครพูดคนเดียว มีองก์เดียว ตัวละครเป็นตัวโกงตัวหนึ่งมาเล่าเรื่องราวหรือเลียนแบบตัวละครที่สมมติขึ้น เนื้อเรื่องกวีแต่งขึ้นเอง ต่อมาละครประเภทประหัสนะ เป็นละครตลก มีอย่างมาก 2 องก์ เนื้อเรื่องกวีแต่งขึ้นเอง ตัวเอกเป็นวรรณะใดก็ได้ เน้นรสหลัก คือ หาสยรส (รสตลก) ซึ่งจะกล่าวถึงเรื่องรสในหัวข้อ 2.3, ละครประเภทฑิมะ เป็นละครเพ้อฝันประหลาด เป็นเทพปกรณัมหรือปีศาจ อาจมีรสใดก็ได้ยกเว้น ศฤงคารรส (รสรัก) และหาสยรส (รสตลก), ละครประเภทวยาโยคะ เป็นละครยกทัพทำศึกสงคราม มีองก์เดียว พระเอกเป็นผู้มีชื่อเสียง มีตัวละครหญิงน้อยมาก, ละครประเภทสมวการะ เน้นฉากสวรรค์ ตัวละครเป็นเทพเจ้าหรือปีศาจ มีความสูงส่งและมีชื่อเสียง, ละครประเภทวีถี เป็นละครเบาสมอง มีเพียงองก์เดียว มีตัวละครเพียง 1 - 2 ตัวเท่านั้น ต่างจากละครภาณะเล็กน้อย

นอกจากละคร 7 ประเภทที่กล่าวไปแล้ว ละครหลักอีกประเภทหนึ่ง นั่นคือ ละครประเภทอังกะหรืออุตสฤษฏิกางกะ เนื่องด้วยชื่อประเภทไปพ้องกับคำที่มีความหมายว่า “ตอน” ของเรื่อง หรือหมายถึงละครประเภทหนึ่ง ทำให้เกิดความสับสนในหมู่นักวิชาการด้านวรรณคดีสันสกฤตว่า อังกะหรืออุตสฤษฏิกางกะเป็นละครซ้อน แต่อาจกล่าวโดยย่อ คือ เป็นละครที่เน้นกรุณารส หรือ รสสงสาร ส่วนประเภทสุดท้ายในละครประเภทหลักหรือรูปกะ คือ อีหามฤคะ อาจเป็นเรื่องมาจากนิทานตำนาน หรือกวีแต่งใหม่ ตัวละครเป็นมนุษย์หรือเทพ มักเป็นเรื่องราวติดตามเสาะหาตัวละครสตรีหรือนางอัปสร ตามประเทือง ทินรัตน์ (2525: 339) กล่าวว่า ละครอีหามฤคาหลีกเลี่ยงการต่อสู้ ในขณะที่ Surendra Nath Shastri (1961: 23) อธิบายว่า ถ้าจำเป็นต้องมีการต่อสู้ของพระเอกแล้วพระเอกเพลี่ยงพล้ำจะต้องมีเหตุการณ์ช่วยเหลือได้ทัน หรือ พระเอกมีความเป็นอมตะ หากมีการตายเกิดขึ้นบนเวทีตัวละครจะต้องฟื้นคืนชีพได้ กล่าวคือ ต้องไม่ทำให้จบอย่างโศกนาฏกรรมแบบตะวันตก

ส่วนละครประเภทรองหรืออุปรูปกะ มีจำนวนมากและบางประเภทไม่พบตัวอย่างบทละครประเภทนั้น จึงไม่อาจยกมาอธิบายได้ทั้งหมด จะขออธิบายเพียงบางประเภท เช่น สัฏฏกะ ดังได้อธิบายไว้ในหัวข้อ 2.1 ว่า เป็นละครภาษาปรากฤต ไม่มีบทเกริ่นนำ เน้นอัทภุตรสหรือรสประหลาดใจ , โตรฏกะ มี 5 – 9 องก์ บางส่วนเป็นฉากสวรรค์ บางส่วนเป็นฉากบนโลกมนุษย์ มีลักษณะคล้ายคลึงกับ นาฏกะ จะเห็นได้ว่านาฏกะเป็นเสมือนละครหลวงที่มีแบบแผนข้อปฏิบัติเคร่งครัด มีรายละเอียดการประพันธ์ที่ประณีตบรรจง ฉะนั้นจึงเป็นเสมือนต้นแบบของละครประเภทอื่น ส่วนละครรองอีกประเภทหนึ่งที่นิยม คือ นาฏิกา ซึ่งเป็นประเภทของละครที่ผู้วิจัยเลือกศึกษาดังนั้นจึงจะอธิบายอย่างละเอียดต่อไปนี้

2.2.1 นาฏกะ (nāṭaka)

ละครประเภทนาฏกะหรือที่อรรถกถาจารย์บางคนเสริมโดยแยกประเภทมหานาฏกะไว้อีกประเภทต่างหาก ละครประเภทนี้นับว่าเป็นรูปแบบของละครชั้นสูงที่สมบูรณ์แบบอย่างยิ่ง มีการประดับประดาอย่างอลังการส่วนใหญ่มีตั้งแต่ 5 - 10 องก์ โดยในนาฏยศาสตร์อธิบายไว้ว่า

> prakhyātavastuviṣayaṃ prakhyātodāttanāyakaṃ caiva |
> rājarṣivaṃśyacaritaṃ tathaiva divyāśrayopetam || NŚ.20.10 ||
> nānāvibhūtibhir yutamṛddhivilāsādibhir guṇaiś caiva |
> aṅkapraveśakāḍhyaṃ bhavati hi tannāṭakaṃ nāma || NŚ.20.11||
> nṛpatīnāṃ yaccaritaṃ nānārasabhāvaceṣṭitaṃ bahudhā |
> sukhaduḥkhotpattikṛtaṃ bhavati hi tannāṭakaṃ nāma || NŚ.20.12||
> asyāvasthopetaṃ kāryaṃ prasamīkṣya binduvistārāt |
> kartavyo ’ṅkaḥ so ’pi tu guṇānvitaṃ nāṭyatattvajñaiḥ || NŚ.20.13||

> โครงเรื่องมักเป็นเรื่องที่รู้จักกันดี พระเอกมีความสูงส่ง (udātta) มีชื่อเสียง หรืออยู่ในเชื้อสายราชรรษิ (rājarṣi) (วรรณะกษัตริย์ผู้บำเพ็ญตบะ) มีความใกล้เคียงเทพ ละครนาฏกะ คือละครที่มีองก์จำนวนมาก และการแสดงสลับฉาก ประกอบด้วยคุณลักษณะที่มีความตระการตา และความงดงามนานาประการ และพลังเหนือธรรมชาติ เป็นต้น ละครที่มีรส ภาวะ การแสดงท่าทาง หลายอย่าง มีการแสดงให้เห็นถึงการเกิดขึ้นของความทุกข์และความสุข เรื่องนั้น ชื่อว่า ละครนาฏกะ ผู้เชี่ยวชาญด้านการละครเมื่อพิจารณาฉากสุดท้ายที่คลี่คลายปม อันประกอบด้วยสถานการณ์ 5 ขั้นตอน เนื่องจากการพัฒนาของปมรองของเรื่อง แม้องก์นั้นในแต่ละตอนพึงกระทำให้เป็นอย่างนี้ (นาฏยศาสตร์. 20.10 – 13)

จากคำอธิบายในนาฏยศาสตร์ ดังกล่าวข้างต้น ทำให้ทราบลักษณะของละครประเภทนาฏกะว่า เป็นละครเรื่องใหญ่ มีหลายองก์ มักมีเค้าโครงเรื่องที่มีชื่อเสียงคนรู้จักโดยทั่วไป โดย Surendra Nath Shastri (1961: 3) และ Manomohan Ghosh (1951: 356) เสริมว่าเนื้อเรื่องจะต้องเป็นไปตามปุราณะ (purāṇa) หรือ อิติหาส (itihāsa) เช่น รามายณะ (Rāmāyaṇa) หรือ มหาภารตะ (Mahābhārata) หรือผลงานที่ได้รับการยกย่องเช่น พฤหัตกถา (Bṛhatkathā) ในขณะที่พระเอกมีความสูงส่งมีความเป็นเทพ อาจเกิดวรรณะกษัตริย์ผู้บำเพ็ญตบะ Manomahan Ghosh ได้ยกตัวอย่างตัวละครเอกที่มีลักษณะเช่นนี้ ได้แก่ พระราม (Rāma) กฤษณะ (Kṛṣṇa) หรือ อุทัยน์ (Udayana) เป็นต้น โดยพระเอกเป็นผู้มีคุณวิเศษหรืออำนาจพิเศษเหนือคนทั่วไป มีการพรรณนาความงดงามมากมาย มีการแสดงคั่นฉาก มีการสอดแทรกรสและภาวะ การแสดงท่าทาง แสดงสภาวะของโลกที่เป็นความสุขและความทุกข์ มีการวางโครงเรื่องทั้งโครงเรื่องหลักและโครงเรื่องรองอย่างประณีตตามกฎเกณฑ์ของการประพันธ์ที่ดี พร้อมทั้งมีการเชื่อมต่อเรื่องอย่างงดงาม ฉะนั้นละครประเภทนาฏกะจึงถือเป็นเสมือนรูปแบบของละครชั้นสูงที่เป็นมาตรฐานให้แก่ละครสันสกฤตประเภทอื่น ๆ ต่อไป

อันที่จริง ละครนาฏกะ มีความใกล้เคียงกับ ละครประเภทประกรณะ ทว่าละครประกรณะมีเนื้อเรื่องที่กวีประพันธ์ขึ้นตามจินตนาการ ส่วนมหานาฏกะนั้นตามพจนานุกรมสันสกฤต - อังกฤษของ Monier-Williams (1899: 796) ระบุว่า เป็นชื่อประเภทของละคร (อันมีความตระการตาอย่างยิ่ง) ในสาหิตยทรรปณะกล่าวถึงหนุมันนาฏกะ (Hanumannāṭaka) ซึ่งเชื่อกันตามตำนานว่าเป็นละครที่หนุมานทหารเองของพระรามเป็นผู้รจนาด้วยตนเอง ละครเรื่องนี้มีทั้งสิ้น 14 องก์ นอกจากนี้ในทศรูปะยังอธิบายลักษณะของมหานาฏกะเพิ่มเติมว่า

> pañcāṅkam etad avaraṃ daśāṅkaṃ nāṭakam param ||DR.3.43||
>
> (เมื่อ) มี 5 องก์ นั่นคือ นาฏกะที่ด้อย (ส่วน) นาฏกะที่มี 10 องก์ คือนาฏกะที่เยี่ยมยอด (ทศรูปะ.3.43)

George C.O. Haas (1912: 94) ผู้แปลทศรูปะได้วิเคราะห์และยกตัวอย่างเสริมว่า ตัวอย่างมหานาฏกะ อีกเรื่องหนึ่งซึ่งมี 10 องก์ คือ พาลรามายณะ ของราชเศขร ในขณะที่ Lüders และ Konow (อ้างใน Keith, A.B. 1924: 270) อธิบายว่า มหานาฏกะ คือ ละครเงาหรือฉายานาฏกะโดยเป็นละครที่ส่วนใหญ่ประพันธ์ด้วยบทร้อยกรองมีร้อยแก้วเพียงเล็กน้อย ไม่มีภาษาปรากฤต ตัวละครในเรื่องไม่มีวิทูษกะ (Vidūṣaka) ตัวอย่างคือ เรื่องทูตางคทะ (Dūtāṅgada) Keith แย้งมติของ Lüder และ Konow ว่า มหานาฏกะ อาจอธิบายเป็นอย่างอื่น กล่าวคือ หมายถึง โดยเฉพาะประเภทนาฏกะ

ที่มีหลายองก์ (มากกว่า 10 องก์) ดังคำอธิบายในทศรูปะ พร้อมทั้งยกตัวอย่าง คือ มธุสูทนะ (Madhusūdana) มี 9 – 10 องก์ และอีกเรื่องหนึ่งประพันธ์โดย ทาโมทรมิศระ (Dāmodaramiśra)

อย่างไรก็ตาม Konow อ้างคำอธิบายในสาหิตยทรรปณะ (SD.6.223)[14] ว่ามหานาฏกะ คือ เรื่องที่มีเหตุการณ์ในเรื่องครบทุกประการ และ Konow ยังเสริมอีกว่า การดำเนินเรื่องเช่นนี้เรียกว่า “โคปุจฉะ” (gopuccha) หางวัว (SD.6.277 as cited in Ballantyne, J.R. and Mitra, P. D., trans, 1875: 174 – 175) เพราะเหตุที่มหานาฏกะมีการเรียงร้อยเรื่องราวเสมือนหางวัวที่มีขนทั้งยาวและสั้นเป็นพู่ ซึ่ง Konow อธิบายว่า โดยความหมายเดิมน่าจะหมายถึง การดำเนินไปถึงจุดมุ่งหมายของเรื่องอย่างค่อยเป็นค่อยไป

จากคำนิยามตามทศรูปะก็ดี หรือนักวรรณคดีสันสกฤตก็ดี เห็นชัดเจนว่า มหานาฏกะ (นาฏกะที่ยิ่งใหญ่) ควรหมายถึงละครที่มี 10 องก์ขึ้นไป ด้วยเหตุนี้เรื่องพาลรามายณะจึงจัดเป็นละครประเภทมหานาฏกะ ส่วนละครอีกประเภทหนึ่งที่ผู้วิจัยมุ่งศึกษา ได้แก่ เรื่องปริยทรรศิกา จัดเป็นละครประเภทนาฏิกา โดยลักษณะทั่วไป มีหลายประการคล้ายคลึงกับนาฏกะแต่มีขนาดความยาวขององก์และรายละเอียดที่แตกต่างกันไปจากนาฏกะดังจะกล่าวต่อไป

2.2.2 นาฏิกา (nāṭikā)

ถึงแม้ว่านาฏยศาสตร์ไม่กล่าวถึง อุปรูปกะ หรือละครย่อยประเภทอื่น แต่ในนาฏยศาสตร์มีการอธิบายรายละเอียดของละครประเภทนาฏิกาอย่างละเอียดทั้งนี้เป็นเพราะละครประเภทที่ได้รับความนิยมและมีความใกล้เคียงกับนาฏกะแต่มีการผสมผสานลักษณะบางประการของประกรณะ กระนั้นก็ยังมีลักษณะเด่นของตนเองโดยเฉพาะ คือ เนื้อเรื่องของนาฏิกาจะต้องเป็นเรื่องที่แต่งขึ้นใหม่ โดยมีเนื้อหาเกี่ยวกับตัวละครที่เป็นสตรีและมีเรื่องราวสั้นกว่า ดังที่นิยามในนาฏยศาสตร์ฉบับ N. P. Unni (1998: 545.) อัธยายที่ 20 บทประพันธ์ที่ 56 – 59[15] ว่า

---

[14] etad eva yadā sarvaiḥ patākāsthānakair yutam |

aṅkaiś ca daśabhir dhīrā mahānāṭakam ūcire ||SD.6.223||

เมื่อใด สิ่งนี้ (ละคร) รวบรวมเหตุการณ์ (เรื่องย่อย ๆ) ทุกประการ

และ (ประกอบ) ด้วย 10 องก์ ผู้รู้ทั้งหลายเรียก (ละครนี้ว่า) มหานาฏกะ

[15] มีข้อความต้นฉบับสันสกฤตที่ไม่ตรงกัน คือ Paṇḍit Śivadatta. (1894: 194) อัธยายที่ 18. 106 - 110 ว่า

“anayoś ca bandhayogād anyo bhedaḥ prayoktṛbhiḥ kāryaḥ |

prakhyātastvitaro vā **nārīsaṃjñāśrite kāvye** || NŚ.18.106 ||

anayoś ca bandhayogād anyo bhedaḥ prayoktṛbhiḥ kāryaḥ |
prakhyātastvitaro vā nāṭakayoge prakaraṇe ca || NŚ 20.56 ||
prakaraṇanāṭakabhedād utpādyaṃ vastu nāyako nṛpatiḥ |
antaḥpurasaṅgītakakanyām adhikṛtya kartavyā || NŚ 20. 57 ||
strīprāyā caturaṅkā lalitābhinayātmikā suvihitāṅgī |
bahunṛttapāṭhyagītā ratisambhogātmikā cāiva || NŚ 20.58 ||
rājopacārayuktā prasādanakrodhadambhasaṃyuktā |
nāyakadevīdūtī saparijanā nāṭikā jñeyā || NŚ.20.59 ||

พึงรู้ว่า นาฏิกา คือ ละครประเภทอื่นอันผู้ประพันธ์ (ละคร) ทั้งหลาย พึงผูกเรื่องทั้งสองที่มีในนาฏกะคือเรื่องที่รู้จักกันดีและเรื่องที่แต่งขึ้นเองในประกรณะ พระเอกเป็นพระราชา โครงเรื่องพึงแต่งโดยเน้นหญิงสาวนางในผู้ขับลำนำจำนวนมาก มี 4 องก์ มีธรรมชาติว่าด้วยการอภิรมย์รัก มีองค์ประกอบที่เรียบเรียงอย่างประณีต มีดนตรี การขับร้องและการร่ายรำเป็นอันมาก มีการสำราญสุขของพระราชา ประกอบด้วยการหลอกลวง ความโกรธและการปลอบประโลม มีทูตของพระเทวีเป็นนางเอกและมีข้าราชบริพาร (นาฏยศาสตร์.20. 56 – 59)

โดยสรุป ละครประเภทนาฏกะและนาฏิกามีข้อแตกต่างที่สำคัญ คือ นาฏกะเป็นเรื่องที่รู้จักกันดีมักนำมาจากวรรณคดีอิติหาส หรือ ปุราณะ ในขณะที่นาฏิกาอาจเป็นเรื่องที่แต่งขึ้นใหม่ นาฏกะเป็นละครเรื่องยาวมีตั้งแต่ 5 องก์ขึ้นไป ส่วนนาฏิกาเป็นละครสั้นกว่า มีเพียง 4 องก์ นาฏกะเน้นวีรกรรมของพระเอกที่มีลักษณะสูงส่งอย่างเทพ ส่วนนาฏิกาเน้นตัวละครนำที่เป็นสตรี บางครั้งนำชื่อตัวละครนำสตรีมาตั้งเป็นชื่อของบทละคร นอกจากนี้ละครประเภทนาฏิกายังเป็นละครที่แสดงความสำเริงสุขในโลกียวิสัยของพระราชาประกอบด้วยการร่ายรำ การขับลำนำและการเล่นดนตรี มีความหักหลังหลอกลวง เป็นต้น

2.3 ละครซ้อนละครในทฤษฎีการละครสันสกฤต

2.3.1 คำเรียกและนิยามละครซ้อนละคร

คำที่เรียกละครซ้อนละครไม่ได้ระบุไว้นาฏยศาสตร์และทศรูปะโดยตรง ดังนั้นอรรถกถาจารย์ด้านทฤษฎีการละครสันสกฤตพยายามอธิบายคำที่ปรากฏในนาฏยศาสตร์หลายคำอันหมายถึงส่วนหนึ่งของละครที่มีลักษณะคล้ายละครอีกเรื่องแทรกเข้ามา เมื่อนักวิชาการด้านวรรณคดีสันสกฤตต้องการอธิบายเรื่องละครซ้อนละครจึงมักอ้างคำเหล่านี้ ซึ่งบางคำ หมายถึง องก์หรือตอนของละคร

บ้าง ส่วนเชื่อมต่อในละครบ้าง ระบำประกอบบ้าง ละครคั่นฉากบ้าง ละครหน้าม่านบ้าง คำเหล่านี้มีลักษณะใกล้เคียงกันจึงทำให้นักวิชาการด้านวรรณคดีสันสกฤตบางคนสับสน นิยามและตีความแตกต่างกันไป ตัวอย่างคำเรียกที่อรรถกถาจารย์และนักวรรณคดีสันสกฤตพิจารณาว่าคล้ายเป็นละครอีกเรื่องหนึ่งซึ่งแยกออกมาจากละครเรื่องหลักทั้งเรื่อง ได้แก่ วิษกัมภกะ, จูลิกา, ประเวศกะ, อังกาวตาร, อังกมุขะ, อรรโถปักเษปะ ดังข้อความในนาฏยศาสตร์ดังต่อไปนี้

> viṣkambha cūlikā caiva tathā caiva praveśakaḥ |
> aṅkāvatāro 'ṅkamukham arthopakṣepapañcakam || NŚ. 21. 104 ||
>
> ส่วน (ของละคร) ที่แนะนำเรื่องมี 5 อย่าง คือ วิษกัมภะ จูลิกา ประเวศกะ อังกาวตาร และอังกมุขะ (นาฏยศาสตร์. 21. 104)

คำเหล่านี้ หมายถึง ตอนที่มีลักษณะโดดเด่นมาจากเรื่องหลักโดยเป็นส่วนที่จะกล่าวเป็นนัยหรือแนะนำเรื่องที่จะเกิดขึ้นต่อไปในละคร แต่ยังไม่ใช่ละครซ้อนละคร กล่าวคือ วิษกัมภะ คือ ฉากเปิดเรื่อง, จูลิกา เป็นบทขับร้องอยู่หลังเวที ซึ่งเป็นกลวิธีบอกเล่าเรื่องราวอย่างหนึ่ง, ประเวศกะ คือ ละครคั่นองก์ หรือ ละครสลับฉาก อังกาวตาระ คือ ตอนจบขององก์ที่ทิ้งท้ายเรื่องราวที่จะเกิดขึ้นในองก์ต่อไป อังกมุขะ คือ การเล่าเรื่องก่อนเริ่มละคร จะเห็นว่า ทั้ง 5 คำ หมายถึงส่วนหนึ่งของละครที่เป็นฉากเกริ่นนำหรือบอกเรื่องราวโดยนัย แต่ยังไม่ใช่ละครทั้งเรื่องที่ซ้อนเข้าไปในละครอีกเรื่องหนึ่ง เมื่อพิจารณาคำอธิบายของอรรถกถาจารย์และนักวิชาการด้านวรรณคดีสันสกฤต สามารถสรุปคำที่อาจหมายถึงละครซ้อนละคร ได้แก่ อังกะ (aṅka) นาฏยายิตะ (nāṭyāyita), อังกาวตาร (aṅkāvatāra), อันตรรนาฏกะ (antarnāṭaka), ครรภางกะ (garbhāṅka), ครรภนาฏกะ (garbhanāṭaka) เป็นต้น

ในบรรดาคำที่อาจหมายถึง “ละครซ้อนละคร” ดังกล่าวข้างต้น เราอาจจำแนกพิจารณาคำอธิบายของบุคคลออกเป็น 2 กลุ่ม ได้แก่ คำอธิบายของกลุ่มอรรถกถาจารย์ชาวอินเดียโบราณ และคำอธิบายของกลุ่มนักวรรณคดีสันสกฤตตะวันตกโดยเรียงตามลำดับเวลาก่อน – หลัง สำหรับคำอธิบายของกลุ่มอรรถกถาจารย์ชาวอินเดียโบราณ ได้แก่ อภินวคุปตะ (Abhinavagupta, ราวคริสต์ศตวรรษที่ 10) อธิบายว่า นาฏยายิตะ (nāṭyāyita) เป็นละครเล็กที่อยู่ในอีกเรื่องหนึ่ง โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อแนะนำเรื่องต่อไป และหมายรวมถึงบทนานที (nāndī) หรือบทสรรเสริญเบิกโรงว่าเป็นละครซ้อนละคร, โภชะ (Bhoja ในราวต้นคริสต์ศตวรรษที่ 11) ได้กล่าวในศฤงคารประกาศะ

(Śṛṅgāraprakāśa)[16] โดยตีความคำว่า อังกาวตาร (aṅkāvatāra) เป็นละครซ้อนละคร แต่ที่จริงแล้วหมายถึง ตอนจบขององก์หนึ่ง ๆ เพื่อแนะนำองก์ต่อ ๆ ไป โภชะยังอธิบายครรภางกะ (garbhāṅka) ในฐานะประพันธาลังการ (prabandhālaṅkāra) ว่าเป็นการใช้โวหารภาพพจน์ทั้งเรื่อง ในทำนองเดียวกันนักวรรณคดีสันสกฤตอีกคนหนึ่ง คือ กุนตกะ (Kuntaka, ในราวคริสต์ศตวรรษที่ 11) ก็ถือว่าละครซ้อนละครเป็นการใช้ประพันธาลังการประเภทธวนิ (dhvani) ซึ่งเป็นการกล่าวหรือแสดงโดยนัยแบบวโกรกติ (vakrokti) และเป็นการยกการสื่อความหมายในระดับเรื่องราวเข้าไปแทรกในอีกเรื่องหนึ่งโดยอธิบายด้วยคำว่า “ประกรณวักรตา” (prakaraṇavakratā)” จนมากระทั่งถึง วิศวนาถ (ในราวคริสต์ศตวรรษที่ 14) อธิบายคำว่า “ครรภางกะ” ในฐานะเป็นละครซ้อนละครอย่างชัดเจนขึ้นโดยอธิบายว่า ครรภางกะ เป็นละครองก์เล็กที่แทรกเข้าในละครที่เป็นเรื่องหลัก โดยมีบทเบิกโรง และผลของละครเป็นของตนเอง

หากพิจารณาจากกลุ่มนักวรรณคดีสันสกฤตตะวันตก Williams Jackson. (1898: 242 – 247) อธิบายเกี่ยวกับละครซ้อนละครโดยอ้างคำว่า “ครรภางกะ” ตามสาหิตยทรรปณะพร้อมทั้งยกตัวอย่างว่า ละครซ้อนละครที่เรียกว่า ครรภางกะ มี 3 เรื่อง ได้แก่ เรื่องปริยทรรศิกาของพระเจ้าศรีหรรษะวรรธนะ, เรื่องอุตตรรามจริต ของภวภูติ, และเรื่องพาลรามายณะ ของราชเศขร จากตัวอย่างทั้ง 3 เรื่องอุตตรรามจริตของภวภูติ กวีผู้ประพันธ์ไม่ได้เรียกละครซ้อนของตนเองว่า เป็นครรภางกะ แต่เรียกว่า อันตรรนาฏกะ (antarnāṭaka) และไม่มีอรรถกถาจารย์วรรณคดีสันสกฤตในอดีตยกตัวอย่างอุตตรรามจริตว่ามีครรภางกะเลย ส่วนเรื่องปริยทรรศิกา กวีผู้ประพันธ์เรียกละครซ้อนละครนั้นว่า “ครรภนาฏกะ” ซึ่งเมื่อพิจารณาเรื่องพาลรามายณะ เป็นเพียงเรื่องเดียวที่กวีผู้ประพันธ์เรียกละครซ้อนละครของตนเองโดยใช้คำว่า ครรภะ - อังกะ และได้รับการอ้างถึงทั้งในอรรถกถานาฏยศาสตร์ของอภินวคุปตะและสาหิตยทรรปณะ นอกจากนี้ในเรื่องพาลรามายณะองก์ที่ 3 ที่ผู้วิจัยศึกษายังมีคำเรียกอื่น ได้แก่ มิศรวิษกัมภกะ (miśraviṣkambhaka) และ เปรกษณกะ (prekṣaṇaka) ซึ่งคำว่า มิศรวิษกัมภกะ ในที่นี้หมายถึง บทนำเรื่องที่แทรกเข้ามาในต้นองก์เพื่อนำเข้าไปสู่เหตุการณ์ที่จะเป็นเหตุให้มีการเล่นละคร โดยปกติแล้ว วิษกัมภกะ จะอยู่ต้นองก์ที่ 1 แต่สำหรับเรื่องพาลรามายณะเพิ่มคำว่า “มิศระ” เข้ามาในส่วนเริ่มต้นของละครซ้อนละครเพื่อไม่ให้สับสนกับบทนำเรื่องในละครหลัก ส่วนคำว่า เปรกษณกะ ที่ปรากฏในละครทั้งสองเรื่องที่ผู้วิจัยศึกษา หมายถึง ละครโดยทั่วไป

[16] Bhoja, Śṛṅgāraprakāśa. Vol 2: 477 (as cited in Warder, 1972: 72)

นอกจากนี้ Keith (1924: 303) และ Warder (1972: 72 - 73) อ้างตาม Williams Jackson ว่ามีละคร 3 เรื่องที่มีละครซ้อนละคร พร้อมทั้งยืดคำว่า “ครรภางกะ” ตามคำอธิบายของวิศวนาถในสาหิตยทรรปณะ โดยปฏิเสธคำอธิบายของอภินวคุปตะที่เรียกว่า “นาฏยายิตะ” ส่วนนักวรรณคดีสันสกฤตชาวอินเดียสมัยหลัง เช่น Manomohan Ghosh (1951: 447) อธิบายคำว่า นาฏยายิตะว่าหมายถึง การแสดงภายในที่แสดงแตกต่างออกไปในตอนละครเริ่มเล่นเพื่อยืดเวลาจนตัวละครออกมาพร้อมกันบนเวที

ด้วยลักษณะการแทรกเรื่องราว หรือ กลวิธีการนำเสนอละครที่แตกต่างหลากหลาย ทำให้เกิดความสับสน ระหว่างละครสลับฉากและละครที่ตัวละครในเรื่องหลักเป็นผู้ชมหรือผู้แสดง ทั้งนี้ความหมายตามที่ผู้วิจัยศึกษา หมายถึง ละครที่ตัวละครในละครเรื่องหลักเป็นผู้ชม หรือ ผู้แสดง มีเนื้อเรื่อง เป็นของตนเอง เพื่อให้เกิดความเข้าใจที่ชัดเจนยิ่งขึ้น เราอาจอ้างอิงกับองค์ความรู้ด้านการละครปัจจุบันซึ่งส่วนหนึ่งรับอิทธิพลมาจากการละครตะวันตก ทว่าเมื่อพิจารณาคำว่า ละครซ้อนละคร ในการละครตะวันตกก็ยังมีหลายคำ ซึ่งเกิดจากความพยายามใช้คำเรียกให้ตรงตามลักษณะกลวิธีการแทรกละครซ้อนไปในเรื่องหลัก ดังที่ Bauer (1997) ศึกษาและวิเคราะห์ประเภทของละครซ้อนไว้หลายประเภท เช่น Play-Within-A-Play ละครที่อยู่ในละครอีกเรื่องหนึ่ง, Play-As-A-Play ละครในฐานะละคร, Role-Playing-Within-A-Play การสวมบทบาทอื่นในละคร, Self-Reflexive Play การสะท้อนตนเองจากละคร เป็นต้น ลักษณะของการซ้อนละครอย่างตะวันตกดังกล่าวข้างต้นอาศัยแนวคิดที่เกี่ยวข้องหลายแนวคิด เช่น theatricalism คือ การแสดงอื่นที่แปลกจากละครหลัก (Britannica, 2008)[17], metatheater คือ ละครที่ดึงดูดความสนใจโดยการใช้ความไม่เสมือนจริง เช่น ละครซ้อนละคร[18], mise-en-abyme คือ ภาพหรือเรื่องราวที่สะท้อนตนเอง เช่น เรื่องราวซ้อนเรื่องราว[19] เป็นต้น (Bauer, A. 1997: 7)

นอกจากนี้ Bauer ยังกล่าวถึงหน้าที่ละครซ้อนละครไว้ 2 ประการ ได้แก่ หน้าที่เชิงประวัติศาสตร์ (Historical Function) กล่าวคือ เป็นการย้อนเล่าเหตุการณ์ในอดีตของเรื่อง และหน้าที่เชิงโครงสร้าง (Structural Function) อันหมายถึงหน้าที่ต่อการวางโครงเรื่อง ผูกปมของเรื่อง

---

[17] Encyclopaedia Britannica, ed. (2008, August 15). Theatricalism. *Encyclopædia Britannica* [Online]. Available from https://www.britannica.com/art/theatricalism

[18] Lexico. (2019). Available from https://en.oxforddictionaries.com/definition/metatheatre

[19] Merriam-webster. (1828). Available from https://www.merriam-webster.com/dictionary/mise%20en%20abyme

ประการสำคัญคือ Bauer ยังอธิบายโดยใช้ทฤษฎีความสัมพันธ์ระหว่างผู้ชมบนเวทีและผู้ชมที่แท้จริง ส่วนนี้ผู้วิจัยจะนำมาวิเคราะห์ผลของละครซ้อนละครร่วมกับทฤษฎีรสที่จะกล่าวไว้ในหัวข้อ 2.5

อย่างไรก็ตาม การพิจารณาเรื่องละครซ้อนละครสำหรับนักวรรณคดีตะวันตกเองยังมีความหลากหลาย ในขณะที่ Michael Lockwood และ A. Vishnu Bhat. (1994, para 3.) ใช้คำเรียกละครซ้อนละครนี้ว่า “metatheater” โดยอ้างตาม Lionel Abel (1963) พร้อมทั้งอธิบายว่า meta- เป็นอุปสรรค (prefix) หมายความว่า เกิน, พ้น, ภายใน ฉะนั้นในคำว่า metatheater จึงหมายถึงละครที่ซ้อนอยู่ภายในเพื่อทำให้ดูน่าเชื่อ (make - believe dramatic) Lockwood อ้างว่า ตัวอย่างที่ง่ายและสัมพันธ์กับคำว่า metatheater คือ ละครซ้อนละคร (play-within-a-play) ซึ่งเมื่อเขายกตัวอย่างละคร metatheater ระบุว่าเป็นบทนานที หรือ บทสรรเสริญก่อนเริ่มเรื่องและพิจารณาว่าบทนานทีมีการใช้อลังการประเภทธวนิ[20] ที่อาศัยคำหรือข้อความแวดล้อมเพื่อสื่อความหมาย พร้อมทั้งพิจารณาว่าบทนานทีคือจุดกำเนิดของละครเรื่องหลักดังคำอธิบายของเขาว่า “บทนานทีเป็นบ่อกำเนิดของละครซึ่งเป็นองค์ประกอบที่ยากจะจำแนก” (Lockwood, M. และ Vishnu Bhat., A., 1994: 1) ซึ่ง Lockwood อ้างว่า มีคำเรียกละครซ้อนละครในนาฏยศาสตร์ (NŚ. 22. 46 – 49)[21] คือ นาฏยายิตะ (nāṭyāyita) ความว่า

> nāṭyāyitam upacārair yaḥ kriyate ’bhinayasūcayā nāṭye |
> kālaprakarṣahetoḥ praveśakaiḥ saṃgamo yāvat || NŚ.22.48||
> sthāne dhruvāsv abhinayo yaḥ kriyate harṣaśokaroṣādyai
> bhāvarasasamprayuktair jñeyaṃ nāṭyāyitaṃ tad api || NŚ.22.49||
>
> นาฏยายิตะ คือ การบ่งชี้ด้วยการแสดงท่าทางในละคร อันเขาย่อมกระทำด้วยกลวิธีต่าง ๆ จนกระทั่ง มีการเข้ามาพบกัน (ของตัวละคร) เพราะเหตุคือเวลาที่ยาวนาน อนึ่ง นาฏยายิตะ พึงรู้ว่า เป็นการแสดง อันเขากระทำ ในบทเพลงธรุวาทั้งหลาย ในที่ (นั้น) อันประกอบด้วยรสและภาวะ มีความเศร้า และความสุข เป็นต้น
>
> (นาฏยศาสตร์.22.48 – 49)

---

[20] กุสุมา รักษมณี (2549: 38 – 40) อธิบายว่า “ธวนิ คือ พลังความหมายของคำในบทประพันธ์ วรรณคดีจะทำให้ผู้อ่านเกิดรสได้จะต้องใช้ถ้อยคำที่มีธวนิ ซึ่งได้อ้างธวันยาโลกะ 1.1 ว่า คำที่ใช้ในบทประพันธ์มีพลังความหมาย 3 ระดับ คือ อภิธา ความหมายตามรูปคำ, ลักษณา ความหมายบ่งชี้ และ วยัญชนา ความหมายแนะเป็นความหมายที่มีนัยทำให้ผู้ฟังเกิดความรู้สึกอย่างใดอย่างหนึ่งเพิ่มขึ้นจากข้อเท็จจริง”

[21] Padmakar Dadegaonkar, translit. 2001.*Natyashastra.* available from https://sanskritdocuments.org/sanskrit/natyashastra/

เมื่อพิจารณาคำอธิบายของอรรถกถาจารย์ของคัมภีร์นาฏยศาสตร์คนสำคัญ คือ อภินวคุปตะ ในอรรถกถาอภินวภารตีฉบับตรวจชำระโดย M. Ramakrishna Kavi (1954: 174) ทราบว่า นาฏยายิตะ หมายถึงละครที่ซ้อนในละครอีกเรื่องดังข้อความว่า

> evaṃ tāvan-nāṭaka-rūpaka-niṣṭhaṃ nāṭyāyitaṃ vyākhyātam |
> |Abhinavabhāratī: 22.48.7 ||
>
> เพียงเท่านี้ ด้วยประการฉะนี้ นาฏยายิตะที่อยู่ในรูปแบบของละคร (รูปกะ) นาฏกะ (อันข้าพเจ้า) ได้อธิบายแล้ว (อภินวภารตี.22.48.7)

อภินวคุปตะ แย้งกับคำกล่าวของศรีสังกุกะที่ว่าการแสดงออกโดยใช้องคาพยพ แสดงท่าทาง แต่ อภินวคุปตะ จำแนกประเภทของนาฏยายิตะ เป็น 2 ประเภท คือ เป็นละครซ้อนละครที่แทรกเข้าไปให้ตัวละครในละครหลักชมเพื่อความบันเทิง อีกประเภทหนึ่ง คือ การซ้อนการแสดงเข้าไปเพื่อแสดงออกถึงความเปลี่ยนแปลง หรือความรู้สึกภายในซึ่งเกิดขึ้นกับตัวละคร โดยยกตัวอย่าง การแสดงภาพความฝันของตัวละคร อย่างเช่น วาสวทัตตานาฏยธาระ (Vāsvadattānāṭayadhāra) ของสุพันธุ (Subandhu) ทว่า Lockwood ตีความว่า แม้บทนานที หรือ เพลงธรุวาหรือเพลงเกริ่นนำเรื่อง เมื่อพิจารณาตีความว่าก็นับเป็นนาฏยายิตะ (ละครซ้อน)ได้ แต่ผู้วิจัยไม่เห็นด้วยกับมติของ Lockwood เนื่องจากละครซ้อนต้องเป็นละครโดยสมบูรณ์ที่ซ้อนเข้าไปในละครเรื่องหลักที่ตรงกับประเภทแรกตามอภินวคุปตะ

นอกจากคำว่า นาฏยายิตะแล้ว ยังมีการใช้คำว่าครรภางกะ เพื่อหมายถึงละครซ้อนละคร ดังคำอธิบายในสาหิตยทรรปณะ ว่ามีลักษณะดังนี้

> aṅkodarapraviṣṭo yo raṅgadvārāmukhādimān |
> aṅko 'paraḥ sa garbhāṅkaḥ sabījaḥ phalavān api || SD. 6. 20. ||
>
> ละครเล็กที่แทรกอยู่ละครองก์หนึ่งเรียกว่า “ครรภางกะ” ซึ่งเป็นละครที่เข้ามาแทรกอยู่ในระหว่างกลางของอีกเรื่องหนึ่งโดยมีเกริ่นนำเรื่องและตอนจบของเรื่องของตนเอง
>
> (สาหิตยทรรปณะ.6.20)

อย่างไรก็ดี ทั้งอภินวภารตีและสาหิตยทรรปณะต่างยกตัวอย่างละครเรื่องที่มีละครซ้อนละครโดยอ้างอิงคำว่า “ครรภางกะ” ที่สอดคล้องกัน คือ พาลรามายณะ ดังข้อความในอรรถกถาที่ยกมาจากบทละครเรื่องดังกล่าวดังนี้

yathā bālarāmāyaṇo rāvaṇaṃ prati kohalaḥ
“śravaṇaiḥ peyamanekairdṛśyaṃ dīrghaiśca locanairbahubhiḥ |
bhavadarthamiva nibaddhaṃ nāṭyaṃ sītāsvayaṃvaraṇam” ||
ityādinā viracitaḥ sītāsvayaṃvaro nāma garbhāṅkaḥ |

ครรภางกะ ชื่อว่า สีตาสวยัมวระ อันประพันธ์แล้ว เป็นต้น ดังโกหละ กล่าวกะ ราวณะ ในเรื่องพาลรามายณะ ว่า “ละครเรื่องสีดาสยุมพร อันประพันธ์แล้ว ราวกับเพื่อท่าน อันท่านพึงดื่มด่ำด้วยหู ทั้งหลายเป็นอันมาก และพึงทัศนาด้วยตาที่ยาวไกล เป็นอันมาก”

ในเรื่องพาลรามายณะตอนท้ายองก์ที่ 3 ปรากฏคำเรียกละครซ้อนละครว่า “ครรโภ ’งกะ” (garbho ’ṅka = garbhāṅka) ซึ่งเรื่องอื่นไม่ได้มีคำกล่าวเช่นนี้เนื่องจากองก์ที่ 3 นี้นับว่า เป็นละครทั้งองก์ที่แทรกเข้ามาโดยที่เป็นส่วนสำคัญที่เพิ่มเติมจากองก์ก่อนหน้า ซึ่งรายละเอียดจะกล่าวในบทวิเคราะห์ละครซ้อนเรื่องพาลรามายณะ นอกจากนี้ เพื่อวิเคราะห์องค์ประกอบของการผูกเรื่องดำเนินเรื่องของละครซ้อน ผู้วิจัยจึงนำทฤษฎีเกี่ยวกับโครงเรื่องและการพัฒนาเรื่องมาเป็นกรอบในการพิจารณาด้วย ดังจะกล่าวในต่อไป

2.4 ทฤษฎีโครงเรื่อง (วัสตุ vastu หรือ อิติวฤตตะ itivṛtta) และการพัฒนาเรื่อง

ในนาฏยศาสตร์ของภรตมุนีได้กล่าวถึงการเรียงร้อยเรื่องราวของละครไว้โดยละเอียด เริ่มต้นจากนิยามคำว่าโครงเรื่อง โดยใช้คำว่า อิติวฤตตะ (itivṛtta) อันหมายถึง เหตุการณ์ที่เกิดขึ้น (Monier-Williams, M., 1988: 165) แต่ในทศรูปะ ไม่ปรากฏคำว่า อิติวฤตตะ แต่ใช้คำว่า วัสตุ (vastu) (Haas, G., (trans). 1912: 9) ทั้งนี้คัมภีร์ทั้งสองระบุตรงกัน กล่าวคือ โครงเรื่องมี 2 ประเภท ได้แก่ โครงเรื่องหลักและโครงเรื่องรอง โครงเรื่องหลักในนาฏยศาสตร์เรียกว่า อาธิการิกะ (ādhikārika) ส่วนโครงเรื่องรองเรียกว่า ปราสังคิกะ (prāsaṅgika) โครงเรื่องหลักหมายถึงเหตุการณ์ การแสดงต่าง ๆ ที่ตัวละครเอกพยายามทำเพื่อให้เป็นไปตามผลหรือเป้าหมายสูงสุดที่เป็นตอนจบของเรื่อง ส่วนเหตุการณ์หรือการแสดงอื่น ๆ ที่เสริมผลหรือเป้าหมายของโครงเรื่องหลัก คือ โครงเรื่องรอง ซึ่งมีข้อความอธิบายในนาฏยศาสตร์ดังต่อไปนี้

itivṛttaṃ tu nāṭyasya śarīraṃ parikīrtitam |
pañcabhiḥ sandhibhistasya vibhāgaḥ samprakalpitaḥ || NŚ.21.1||
itivṛttaṃ dvidhā caiva budhastu parikalpayet |
ādhikarikam ekaṃ syāt prāsaṅgikam athāparam || NŚ.21.2||
yat kāryaṃ hi phalaprāptyā sāmarthyāt parikalpyate |
tad ādhikārikaṃ jñeyam anyat prāsaṅgikaṃ viduḥ || NŚ.21.3||
kāraṇāt phalayogy asya vṛttaṃ syād ādhikārikam |
tasyopakaraṇārthaṃ tu kīrtyate hy ānuṣaṅgikam || NŚ.21.4||
kaveḥ prayatnān netṛṇāṃ yuktānāṃ viddhyapāśrayāt |
kalpyate hi phalaprāptiḥ samutkarṣāt phalasya ca || NŚ.21.5||

“อิติวฤตตะ” โครงเรื่อง เป็นรูปร่างของบทละคร ประกอบด้วยส่วนที่เชื่อมกัน 5 ส่วน ผู้รู้พึงทราบว่า โครงเรื่อง ว่า มี 2 ประเภท กล่าวคือ ประเภทหนึ่ง ชื่อ อาธิการิกะ “โครงเรื่องหลัก” และอีกประเภท ชื่อ ปราสางคิกะ “โครงเรื่องรอง” โครงเรื่องซึ่งเป็นที่รับรู้ในฐานะที่เป็นการเกิดผล สิ่งนี้ก่อขึ้นมาเป็นโครงเรื่องหลัก ในขณะที่อีกประเภทเป็นที่รับรู้ในฐานะที่เป็นเรื่องเสริม เนื่องจากเราได้รับผลลัพธ์โครงเรื่องนี้ จึงถูกขนานนามว่า อาธิการิกะ (โครงเรื่องหลัก) ในขณะที่โครงเรื่องรองนำไปสู่จุดจบด้วยการช่วยส่งเสริม

(นาฏยศาสตร์. 21. 1 – 5)

ผลหรือเป้าหมายสูงสุดของตัวละครเอกนั้นสอดคล้องกับหลักปุรุษารถะ (puruṣārtha) 3 ประการ คือ ธรรมะ (dharma) อรรถะ (artha) และ กามะ (kāma) โดยละโมกษะไว้ (NŚ.4.3) ซึ่งขั้นตอนที่จะประสบผลตามเป้าหมายสูงสุดซึ่งเป็นตอนจบของละครเรื่องนั้น ๆ ประกอบด้วย 5 ขั้นตอน เรียกว่า อวสถา (avasthā) ได้แก่ ปรารัมภะหรืออารัมภะ (prārambha หรือ ārambha) “การเริ่มต้น”, ประยัตนะ (prayatna)[22] “ความพยายามที่จะประสบผลสำเร็จ”, ปราปติสัมภวะ (prāptisambhava) “การได้รับผลที่เกิดขึ้น”, นิยตาผลปราปติ (niyatā-phalaprāpti)[23] “การได้รับผลที่กำหนดเอาไว้แล้ว” และ ผลโยคะ (phalayoga)[24] การบรรลุผล

[22] ในทศรูปะ ใช้คำว่า ยัตนะ (yatna). (Haas., G., trans., 1912: 9)

[23] ในทศรูปะ ใช้คำว่า นิยตาปติ (niyatāpti). ibid. p. 9.

[24] ในทศรูปะ ใช้คำว่า ผลาคมะ (phalāgama). ibid. p. 9.

การเรียบเรียงเรื่องราว ที่เรียกว่า สันธิ (sandhi) ในนาฏยศาสตร์ได้อธิบายกลวิธีการเรียบเรียงเนื้อหากับขั้นตอนทั้ง 5 นี้ว่า ในตอนเริ่มต้น ส่วนหนึ่งของละครจะกล่าวถึงผลสุดท้ายหรือเป้าหมายสูงสุดของตัวละครในตอนจบไว้อย่างง่าย ๆ ซึ่งเป้าหมายนั้นมาจากสิ่งที่เป็นชนวนกำเนิดของเรื่อง เรียกว่า พืช หรือ พีชะ (bīja) ประการต่อมาความพยายามของตัวละครเพื่อให้ได้ผลสุดท้ายหรือเป้าหมายสูงสุด เมื่อยังไม่ได้รับผลนั้น ตัวละครต้องเพิ่มความพยายามเพื่อให้ได้ผลนั้นมากขึ้น เรียกว่า ประยัตนะ (prayatna) ประการที่ 3 การเกิดขึ้นของความสำเร็จ คือ ความเป็นไปได้ที่จะประสบผลสำเร็จ ในการแสดงละครควรจะต้องมีส่วนที่แนะนำว่าตัวละครเอกจะสามารถสำเร็จผลที่เป็นตอนจบของเรื่อง เรียกว่า ปราปติ – สัมภวะ (prāpti – sambhava) ประการที่ 4 ความมั่นคงแน่วแน่ที่จะสำเร็จผลตามเป้าหมายของตัวละคร เมื่อได้เห็นแนวทางที่จะประสบผลสำเร็จด้วยภาวะต่าง ๆ แล้ว เรียกว่า นิยตา – ผลปราปติ (niyatā – phalaprāpti) ประการสุดท้าย คือ การได้รับผลสำเร็จ เมื่อความตั้งใจได้แสดงผลของการกระทำโดยรวมแล้วก็แสดงการเฉลิมฉลองความสำเร็จนั้น เรียกว่า ผลโยคะ (phalayoga) ซึ่งละครจะต้องมีอวสถาทุกขั้นที่กล่าวมาแล้ว

นอกจากนี้ ในการเรียบเรียงเรื่องราวตามอวสถาแต่ละขั้นจะมีองค์ประกอบของโครงเรื่องเรียกว่าอรรถประกฤติ (artha-prakṛti)[25] ได้แก่ บ่อเกิดของเรื่อง (พีชะ, bīja) จุดสำคัญของเรื่อง (พินทุ, bindu) ฉากหรือเหตุการณ์ (patākā) ฉากหรือเหตุการณ์ที่เสริมเรื่อง (ประกรี, prakarī) และผลของโครงเรื่องหลักที่ระบุไว้ตั้งแต่เริ่ม เรียกว่า การยะ (kārya) ซึ่งเป็นการคลี่คลายปมสู่ตอนจบของเรื่อง โดยองค์ประกอบเหล่านี้จะมีส่วนต่าง ๆ เพื่อสนับสนุนแนวเรื่องหลัก

ศิลปะการประพันธ์ที่สำคัญ อีกประการหนึ่ง คือ การเรียบเรียง เชื่อมโยงเนื้อหา หรือการร้อยเรียงเรื่องราวเหตุการณ์ ที่เรียกว่า สนธิ (sandhi) ซึ่งทั้งหมดจะต้องรับกับวัตถุประสงค์ของโครงเรื่องหลักซึ่งเรียกว่า อนุพันธะ (anubandha) ฉากที่เสริมเรื่องต้องดำเนินไปถึงจุดจบด้วยการพัฒนาเรื่อง (garbha) หรือการหยุดเรื่อง (vimarśa) เมื่อมีสิ่งที่ต้องคำนึงถึงที่มีลักษณะเฉพาะคล้ายกันโดยแนะนำด้วยเหตุบังเอิญ (āgantuka-bhāva) เรียกว่า ปตากาสถานะ (patākā-sthāna)[26] ซึ่งจากคำอธิบายนี้เองทำให้ Keith (1924: 303) อธิบายวิธีนี้ว่า เป็นกลวิธีหนึ่งซึ่งมีลักษณะคล้ายกับละครซ้อนละคร คือ

---

[25] itivṛtte yathāvasthāḥ pañcārambhādikāḥ smṛtāḥ |
arthaprakṛtayaḥ pañca tathā bījādikā api || NŚ.21.20||

[26] yatrārthe cintite 'nyasminstallinṅgo 'nyaḥ prayujyate |
āgantukena bhāvena patākāsthānakaṃ tu tat || NŚ.21.30 ||

เหตุการณ์หรือคำพูดที่บอกเป็นนัย ทำให้ทราบเนื้อเรื่องในลำดับต่อไป ทั้งนี้การร้อยเรียงเรื่องมีทั้งหมด 5 ประการ และนัยบอกเนื้อเรื่องต่อไป (ปตากาสถานกะ) มี 4 ประการ ดังต่อไปนี้

การเรียงร้อยเรื่องมี 5 ประการ ได้แก่ การเปิดเรื่อง เรียกว่า มุขะ (mukha) การดำเนินเรื่อง เรียกว่า ประติมุขะ (pratimukha) การพัฒนาเรื่อง เรียกว่า ครรภะ (garbha) การหยุดเรื่อง เรียกว่า วิมรรศะ (vimarśa) และการสรุปเรื่อง เรียกว่า นิรวหณะ (nirvahaṇa)[27] โดยในแต่ละส่วนจะมีลักษณะเฉพาะดังนี้ คือ ส่วนเปิดเรื่องจะมีการสร้างปมที่เป็นจุดกำเนิดเรื่อง ซึ่งเป็นเหตุให้เกิดรสและภาวะต่าง ๆ ต่อมาส่วนที่สอง คือ การดำเนินเรื่อง เป็นส่วนที่เผยให้เห็นปมหรือเหตุกำเนิดเรื่อง ลำดับถัดมา คือ ส่วนพัฒนาเรื่องที่เกิดจากปมกำเนิดเรื่องซึ่งอาจจะสำเร็จผลหรือไม่สำเร็จผลหรือกำลังแสวงหาวิธีทำให้สำเร็จอยู่ก็ได้ ส่วนที่สี่ คือ การหยุดเรื่อง เป็นจุดวิกฤต ซึ่งเป็นการหักมุม (vilobhana)[28] ซึ่งอาจเกิดจากความโกรธ และประการสุดท้ายการสรุปเรื่องหรือจุดอวสานของเรื่อง

ส่วนการแนะเนื้อเรื่องหรือปตากาสถานกะ มี 4 ประการนั้น ไม่มีคำเรียกโดยเฉพาะ เรียกเป็นลำดับที่ 1 – 4 กล่าวคือ การแนะเรื่องประการที่หนึ่ง (ประถมปตากาสถานกะ, prathamapatākāsthānaka) คือ การเปิดเผยความจริงแบบทันทีทันใด ประการที่สอง (ทวิตียปตากาสถานกะ, dvitīyapatākāsthānaka) คือ การกล่าวแนะด้วยข้อความที่ตีความได้หลายอย่าง มีลักษณะอย่างศเลษะ (śleṣa) ประการที่สาม (ตริตียปตากาสถานกะ, tritīyapatākāsthānaka) คือ การกล่าวซ้ำข้อความเดิม ประการที่สี่ (จุตรถปตากาสถานกะ, caturthapatākāsthānaka) คือ การเล่นคำที่เชื่อมโยงกับเหตุการณ์ของเรื่องโดยตรง ละครหากไม่มีการแนะเรื่องราวเลยละครนั้นก็อาจไม่ประสบความสำเร็จ แต่ทั้งนี้ไม่มีข้อกำหนดว่าจะต้องมีการชี้แนะเนื้อหาในเรื่องด้วยวิธีใดบ้าง ควรมีอย่างน้อย 1 ประการ (Shastri, S.N., 1961: 77 – 80) ซึ่งบางครั้งอาจมีการแทรกกลวิธีการแนะเนื้อเรื่องนี้ปรากฏอยู่ในส่วนเชื่อมเรื่องในกลวิธีการร้อยเรียงเรื่องราวของละคร

จากคำอธิบายเรื่องการเรียงร้อยเนื้อเรื่อง Surendra Nath Shastri (1961: 90) ได้เสนอภาพสรุปรูปแบบการเชื่อมโยงเนื้อหาไว้ดังนี้

---

[27] mukhaṃ pratimukhaṃ caiva garbho vimarśa eva ca |
tathā nirvahaṇaṃ ceti nāṭake pañca sandhayaḥ || NŚ.21.37||

[28] garbhanirbhinnabījārtho vilobhanakṛto 'thavā |
krodhavyasanajo vāpi sa vimarśa iti smṛtaḥ || NŚ.21.42||

ลำดับ	ขั้นของการแสดง	องค์ประกอบของโครงเรื่อง	ส่วนเชื่อมต่อ
I.	ārambha (การเริ่ม)	+ bīja (บ่อเกิด)	= mukha-sandhi (ส่วนเชื่อมต่อเปิดเรื่อง)
II.	yatna (พยายาม)	+ bindu (ปม)	= pratimukha-sandhi (ส่วนเชื่อมต่อสร้างปมเรื่อง)
III.	prāptyāśa (เห็นทางสำเร็จ)	+ patākā (เหตุการณ์)	= garbha-sandhi (ส่วนเชื่อมต่อพัฒนาเรื่อง)
IV.	niyatāpti (รับผลที่กำหนด)	+ prakarī (เหตุบังเอิญ)	= vimarśa-sandhi (ส่วนเชื่อมต่อวิกฤต)
V.	phalāgama (เสวยผล)	+ kārya (คลี่คลายปม)	= nirvahaṇa-sandhi (ส่วนเชื่อมต่ออวสาน)

ภาพที่ 1 การเรียงร้อยเนื้อหาในบทละคร

จากภาพ สามารถอธิบายได้ว่า การเริ่มเรื่องต้องมีบ่อเกิดของเรื่องซึ่งมีส่วนเชื่อมต่อ เรียกว่า มุขสนธิ (เปิดเรื่อง) ในขั้นต่อมามีความพยายามกับปมปัญหา ส่วนเชื่อมต่อ คือ ประติมุขสนธิ (เข้าเรื่อง) ในขั้นที่ 3 ความคาดหวังที่จะสำเร็จรวมกับฉากหรือเหตุการณ์ของเรื่อง ส่วนเชื่อมนี้ คือ ครรภสนธิ (พัฒนาเรื่อง) ในขั้นที่ 4 มีการกำหนดแน่วแน่ที่จะประสบความสำเร็จผสานกับเหตุการณ์ที่เสริมเรื่อง ส่วนเชื่อมต่อนี้จะเป็น วิมรรศสนธิ (จุดวิกฤต หรือ หักเหเรื่อง) และขั้นสุดท้ายคือการได้รับผลสำเร็จผสานกับการคลี่คลายปมเรื่องใช้กลวิธี นิรวหณสนธิ คือ การสรุปเรื่อง

อย่างไรก็ตาม นอกจากการใช้วิธีการผูกร้อยเรื่องราวดังกล่าว ภรตมุนียังระบุว่าละครหรือการประพันธ์บทละครต้องประกอบด้วยภาวะและรสด้วย ซึ่งเป็นหัวใจสำคัญอีกประการหนึ่ง ดังข้อความในอัธยายที่ 20[29] ความว่า

asyāvasthopetaṃ kāryaṃ prasamīkṣya binduvistārāt |
kartavyo ’ṅkaḥ so ’pi tu guṇānvitaṃ nāṭyatattvajñaiḥ || NŚ.20.13||
aṅka iti rūḍhiśabdo bhāvaiś ca rasaiś ca rohayaty arthān |
nānāvidhānayukto yasmāt tasmād bhaved aṅkaḥ || NŚ.20.14||

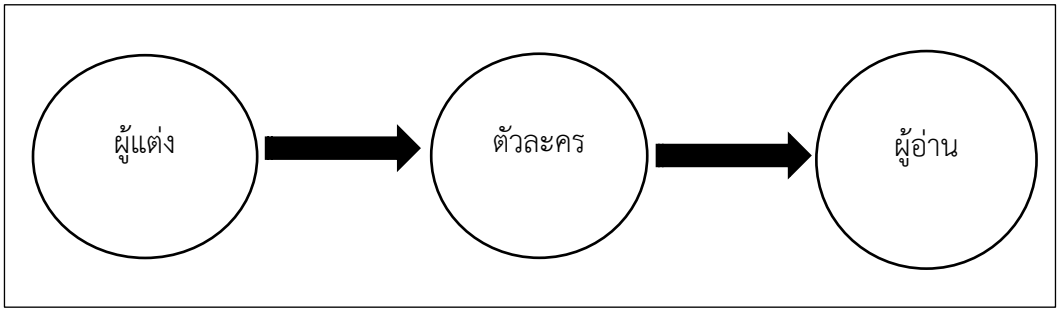
[29] อัธยายที่ 18, 19 ลำดับอัธยายตาม www.sanskritdocuments.org

> แม้ องก์นั้น อันผู้รู้ทางการละคร พึงกระทำให้มีคุณสมบัติ
> ศัพท์สามัญว่า องก์ ย่อมยังความหมายให้พัฒนายิ่งขึ้นด้วยภาวะและรสต่าง ๆ
> ด้วยเหตุที่ประกอบด้วยการแสดงนานา จึงได้ชื่อว่า อังกะ
>
> (นาฏยศาสตร์. 20. 13 – 14)

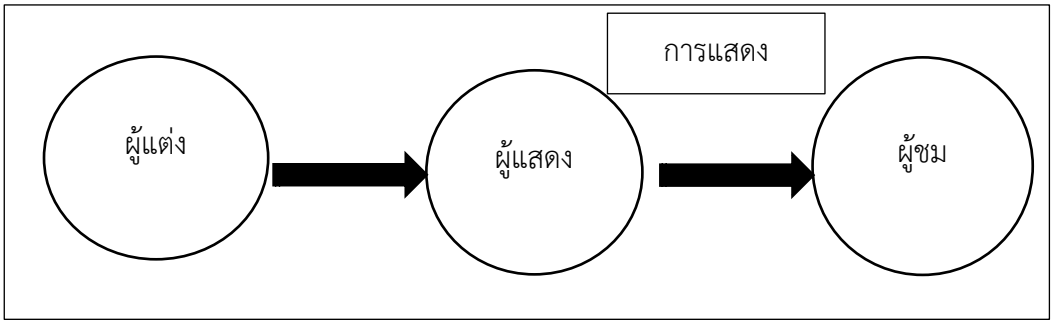
จากคำอธิบายดังกล่าวเห็นว่า แม้เรื่องราวของละครในหนึ่งองก์จะมีการเรียบเรียงอย่างดีด้วยการสร้างปมและกล่าวแนะเรื่องอย่างแยบคายแล้ว แต่สิ่งที่กวีไม่อาจจะละทิ้งได้ คือ การพัฒนาเรื่องให้มีภาวะและรส ซึ่งเป็นกลวิธีการประพันธ์ที่นักการละครสันสกฤตหรือกวีให้ความสำคัญอย่างยิ่ง ดังจะกล่าวในหัวข้อ 2.5

2.5 ทฤษฎีรสและภาวะ

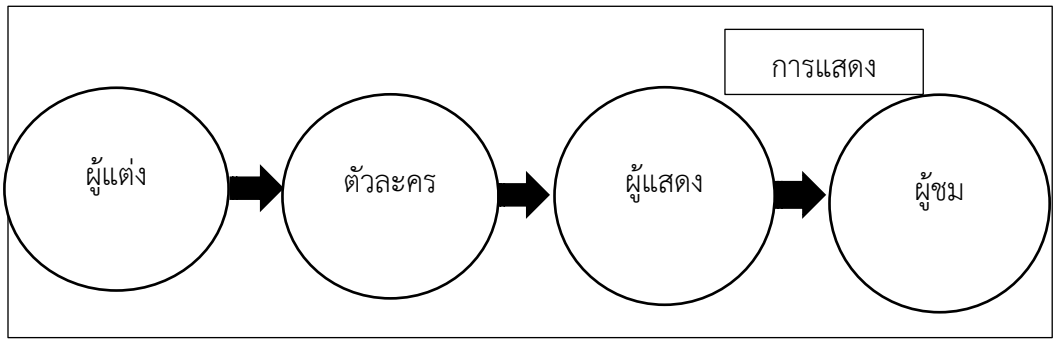
ในทางวรรณคดีสันสกฤต “รส” และ “ภาวะ” นับว่าเป็นหัวใจสำคัญประการหนึ่งของการประพันธ์ตลอดจนการแสดงเพราะเป็นสิ่งสะท้อนผลของการประพันธ์หรือการแสดงที่สื่อสารไปยังผู้ชม กุสุมา รักษมณี (2549: 116 – 117) กล่าวถึงหน้าที่ของวรรณกรรมหรือบทกวีประการหนึ่ง คือ การปลดเปลื้องผู้แต่งและผู้อ่านออกจากความกดดันทางอารมณ์ (Wellek and Austin, 1977: 36 อ้างใน กุสุมา รักษมณี, 2549: 116) โดยผู้แต่งได้ถ่ายทอดความรู้สึกสะเทือนใจของตนออกมาผ่านการกระทำของตัวละครและสะท้อนความรู้สึกนั้นไปยังผู้อ่าน เช่นกันกับในละครที่สะท้อนความรู้สึกไปยังผู้ชม ซึ่ง กุสุมา รักษมณี (2549: 116 – 117) นำเสนอภาพแสดงกระบวนการศึกษาอารมณ์ของผู้ชมไว้ 3 ภาพ ดังนี้



ภาพที่ 2 ปฏิกิริยาทางอารมณ์ของผู้รับสารเมื่ออ่านวรรณคดีการละคร



ภาพที่ 3 ปฏิกิริยาทางอารมณ์ของผู้ชมเมื่อชมละคร



ภาพที่ 4 ปฏิกิริยาทางอารมณ์ของผู้ชมละครเมื่อชมละคร

จากภาพทั้งสามเป็นภาพอย่างง่ายที่แสดงให้เห็นถึงผลของละครที่สื่อผ่านปฏิกิริยาทางอารมณ์ที่ตามทฤษฎีวรรณคดีสันสกฤต เรียกว่า “รส” กล่าวคือ เมื่อผู้แต่งถ่ายทอดความรู้สึกด้วยการกำหนดให้ตัวละครพูดบทหรือแสดงความรู้สึกออกไปและผู้ชมรับรู้ความรู้สึกนั้นเรียกว่า รส ซึ่งในคัมภีร์นาฏยศาสตร์ให้ความสำคัญกับรสอย่างยิ่ง ดังข้อความว่า

na hi rasādṛte kaś cid arthaḥ pravartate | NŚ.6.32 |

เมื่อเว้นจากรสแล้ว ก็ไม่มีความหมายอะไรเลย (แสง มนวิทูร, ผู้แปล, 2511: 287)

นอกจากนี้ กุสุมา รักษมณี (2549: 118 – 119) ยังกล่าวถึง พัฒนาการทางความหมายของคำว่า รส ตั้งแต่ที่ปรากฏในอาถรรพเวทจากที่หมายถึง “น้ำจากสมุนไพร” และ “น้ำจากธัญพืช” ตัวอย่าง เช่น “ขอให้อายุยืนยาวขึ้นด้วยน้ำจากสมุนไพร”[30] (อาถรรพเวท.3.31.10) หรือ “ข้าได้น้ำจากเมล็ดธัญพืช”[31] (อาถรรพเวท.2.26.5) ต่อมาเริ่มเปลี่ยนความหมายจาก “รสชาติ” มาเป็น “ส่วนสำคัญ” ในพฤหทารัณยกอุปนิษัท (Bṛhadāraṇyaka upaniṣad) เช่น “ลมปราณเป็น ส่วนสำคัญของร่างกาย”[32] (พฤหทารัณยกอุปนิษัท.1.3.19) จนกระทั่ง มามีความหมายว่า รสชาติที่เกิดพร้อมกับความปีติสูงสุด หรือ อันติมสัจจะ ที่เหล่านักบวชบำเพ็ญเพียรเพ่งสมาธิเพื่อให้ถึง เช่น “สิ่งนั้น คือ รสแน่เทียว เมื่อรับรู้รสชาติแล้ว ความปีติก็เกิด”[33] (ไตติรียอุปนิษัท, 2.7.1 อ้างถึงใน กุสุมา รักษมณี)

อย่างไรก็ตาม รส ในทางการละคร ก็คือ อารมณ์ที่ผู้ชมรู้สึกต่อละคร นั่นเอง นาฏยศาสตร์เป็นวรรณคดีประเภททฤษฎีการละครโดยมีส่วนที่เน้นเรื่องรสและภาวะเป็นสำคัญ ในนาฏยศาสตร์ (NŚ.6.22) ได้สรุปองค์ประกอบที่ทำให้เกิดรสสำคัญ 3 ประการ คือ วิภาวะ (vibhāva) คือ เหตุของภาวะ, อนุภาวะ (anubhāva) คือ ผลของภาวะ และวยภิจารี (vyabhicārī) คือ ภาวะเสริม ดังข้อความว่า

tatra vibhāvānubhāvavyabhicārisaṃyogād rasaniṣpattiḥ | NŚ.6.34[34] |

การสำเร็จรูปขึ้นเป็นรสได้ ย่อมมี เพราะวิภาวะ อนุภาวะ และวยภิจารี (สัญจารี) ประกอบกัน

(แสง มนวิทูร, ผู้แปล. 6. 34)

---

[30] udāyusā samāyuṣodoṣadhīnāṃ rasena

[31] āhārṣam dhānyaṃ rasam.

[32] prāṇo hi vā aṅgānāṃ rasaḥ.

[33] raso vai saḥ, rasaṃ hyevāyaṃ labdhvā nandī bhavati.

[34] 32 ตามฉบับปริวรรตอักษรโรมันออนไลน์ GRETIL (Padmakar Dadegaonkar, n.d.)

จากข้อความดังกล่าวข้างต้น สรุปเป็นการิกา (kārikā) หรือบทร้อยกรองเพื่อช่วยจำว่า

yathā bahudravyayutair vyañjanair bahubhiryutam |
āsvādayanti bhuñjānā bhaktaṃ bhaktavido janāḥ || NŚ.6.35||
bhāvābhinayasaṃbaddhān sthāyibhāvāṃs tathā budhāḥ |
āsvādayanti manasā tasmān nāṭyarasāḥ smṛtāḥ || NŚ.6.36||

คนที่กินอาหารเป็น เมื่อกินอาหาร ย่อมกินอาหารที่ประกอบด้วยกับข้าวหลายอย่าง อันปรุงด้วยเครื่องปรุงหลายอย่างฉันใด (แสง มนวิทูร, ผู้แปล.6.35)
ผู้รู้ย่อมกินซึ่งสถายีภาวะ คือ ภาวะแห่งตัวการประจำ (เช่น พริกไทยมีรสเผ็ด เป็นสถายีภาวะ เกลือมีรสเค็มเป็นสถายีภาวะ อ้อยมีรสหวานเป็นสถายีภาวะ) อันเนื่องด้วยการแสดงภาวะ นั้น ๆ ด้วยใจฉันนั้น เพราะฉะนั้น ผู้รู้พึงทราบว่า นั่นคือนาฏยรส (อาหารกินทางปากได้รสทางปาก ดูละคอนได้รสทางใจ เมื่อกินนั้น กินอาหาร สิ่งที่ได้รับจากอาหารคือรส เมื่อดูละคอนนั้น ฟังเสียงร้องเพลง ดูการแสดงกิริยาท่าทาง และดูตัวเดิมในเรื่อง สิ่งที่ได้รับคือรส) (แสง มนวิทูร, ผู้แปล.6.36)

จากข้อความในโศลกบทที่ 35 และ 36 นี้ ทำให้ทราบว่า รสในทางการละครหมายถึง การได้เห็นตัวละครทำท่าทางและได้ฟังเสียงร้องเพลง เหล่านี้ทำให้นิยามว่า รสทางการแสดง ก็คือ อารมณ์ความรู้สึกของผู้ชมที่มีต่อละครนั่นเอง และรสจะมีขึ้นได้ต้องอาศัยองค์ประกอบ 3 อย่างดังที่อ้างข้อความจากโศลกบทที่ 34 ต่อมานาฏยศาสตรยังกล่าวถึง ภาวะอีกประเภทหนึ่งที่เรียกว่า สถายิภาวะ (sthāyibhāva) กุสุมา รักษมณี (2549: 120) แปลความหมายภาษาไทยว่า “พื้นอารมณ์ที่เกิดขึ้นเป็นปกติสามัญแก่มนุษย์” หรือ จากคำอธิบายคำแปลของแสง มนวิทูร ดังกล่าวข้างต้น เรียกสถายิภาวะ[35] ว่า “ภาวะแห่งตัวการประจำ” ซึ่งสามารถทำความเข้าใจมากขึ้นจากตัวอย่างว่า พริกไทยมีรสเผ็ดอยู่เดิม อย่างนี้คือ สถายิภาวะ แต่เมื่อเรากินเราจึงรับรู้รส เป็นต้น

[35] สถายีภาวะ (แสง มนวิทูร, ผู้แปล. 2511)

ฉะนั้น การจะรับรู้หรือเข้าใจ “รส” ของละครจำเป็นต้องทราบภาวะก่อน โดยนาฏยศาสตร์ได้อธิบายที่มาและจำกัดความ คำว่า “ภาวะ” ไว้ในอัธยายที่ 7 เพื่อให้เกิดความเข้าใจตรงกัน โดยอธิบายรากศัพท์ว่า “ภาวะ มาจาก ภู ธาตุ (√bhū) ซึ่งแปลว่า มีอยู่ เป็นอยู่ เมื่อแต่งกาวยะก็จะต้องทำให้มีภาวะซึ่งประกอบด้วย ถ้อยคำ ลักษณะคำประพันธ์ และ เนื้อเรื่อง ให้มีขึ้น” ดังข้อความว่า

> vāgaṅgasattvopetān kāvyārthān bhāvayantīti bhāvā iti | bhū iti karaṇe dhātus tathā ca bhāvitaṃ vāsitaṃ kṛtam ityanarthāntaram |
> loke ’pi ca prasiddham | aho hy anena gandhena rasena vā sarvam eva bhāvitam iti | tacca vyāpty artham | NŚ.7.1 |
>
> ที่เรียกว่า ภาวะ เพราะยังเนื้อความของกาพย์ที่ประกอบด้วยถ้อยคำ อวัยวะ (สำนวนหรือลักษณะฉันท์) และสัตวะ (เนื้อเรื่อง) ให้มีขึ้น ศัพท์ว่า ภาวะ นี้ มาจาก ภู ธาตุ แปลว่า กริยาหรือการกระทำ (คือ ทำให้มี ทำให้เป็น) และคำว่า ภาวิตะ (อันทำให้เจริญแล้ว อันทำให้เป็นแล้ว) วาสิตะ (อันอบแล้ว อันทำให้ติดกลิ่นแล้ว) กฤตะ (อันทำเสร็จแล้ว อันทำแล้ว) ก็มีความหมายอย่างเดียวกัน ดังที่พูดกันในโลกว่า “อ้า! สิ่งทั้งหมดนี้ทำให้เจริญแล้วด้วยกลิ่น (อบ) หรือทำให้เจริญแล้วด้วยรส (ปรุง)” นั่นก็มีความหมายแผ่ไปถึงคำว่า “ภาวิตะ” เหมือนกัน
>
> (แสง มนวิทูร, ผู้แปล.7.1)

> ślokāścātra vibhāvenāhṛto yo'rtho hyanubhāvaistu gamyate |
> vāgaṅgasattvābhinayaiḥ sa bhāva iti saṃjñitaḥ || NŚ.7.1||
>
> และในข้อนี้ มีโศลกว่า ความหมายอันใดที่นำมาโดยวิภาวะ (เหตุการณ์ที่ปรากฏ) พบเห็นได้โดยอนุภาวะ (ทำท่าทาง) รู้ได้โดยอภินยะ (การแสดง) ด้วยการแสดงคำพูด อวัยวะและตัวเดิมในเนื้อเรื่อง ความหมายอันนั้นรู้ได้ว่าเป็น ภาวะ
>
> (แสง มนวิทูร, ผู้แปล.7.2)

โศลกข้างต้นอธิบายเรื่องการสร้างภาวะว่าต้องเกิดจากเหตุการณ์ การทำท่าทางและการแสดงด้วยคำพูด ลักษณะคำประพันธ์ และตัวละครในเรื่อง ซึ่งวิภาวะและอนุภาวะนี้จะเกิดตามความเป็นไปหรือสภาพของโลก ซึ่ง ภรตมุนีได้อธิบายในอัธยายที่ 7 บทประพันธ์ที่ 8 – 9 ซึ่งสองสิ่งนี้จะเกิดจากการแสดงภาวะต่าง ๆ มี 3 ประเภท คือ สถายิภาวะ, วยภิจารี (vyabhicārī) และสาตวิกะ (sātvika) โดยสถายิภาวะ มี 8 ประเภท ได้แก่ รติ (rati) ความรัก, หาสะ (hāsa) ความขบขัน, โศกะ (śoka)ความเศร้า, โกรธะ (krodha) ความโกรธ, อุตสาหะ(utsāha) ความเพียรมุ่งมั่น, ภยะ(bhaya) ความกลัว, ชุคุปสา (jugupsā) ความน่ารังเกียจ, และ วิสมยะ (vismaya) ความประหลาดใจ[36]

ส่วนวยภิจารีภาวะ (vyabhicārībhāva) แสง มนวิทูร (2511: 279) แปลว่า เหตุส่งเสริม และ กุสุมา รักษมณี (2549: 120) ใช้ว่า ภาวะเสริมหรือ ภาวะที่เป็นตัวเปลี่ยนแปร ซึ่งอาจจะเกิดขึ้นเพื่อสนับสนุนสถายิภาวะ แต่อาจจะทำให้ผู้ชมรับรสแตกต่างจากภาวะพื้นอารมณ์เดิมของกวีก็เป็นได้ โดยวยภิจารีภาวะ ประกอบด้วย 33 ประการ ดังนี้ 1) นิรเวท (nirveda) ความไม่แยแส หรือไม่มีศรัทธาต่อสิ่งใด 2) คลานิ (glāni) ความเหนื่อยอ่อน 3) ศังกา (śaṅkā) ความสงสัย 4) อสูยา (asūyā) ความริษยา หรือ ความให้ร้ายผู้อื่น 5)มทะ (mada) ความมัวเมาหรือมึนเมา 6) ศรมะ (śrama) ความอ่อนเพลีย 7) อาลัสยะ (ālasya) ความเกียจคร้าน 8) ไทนยะ (dainya) ความอับจนหรือความยากจน 9) จินตา (cintā) ความวิตกกังวล 10) โมหะ (moha) ความหลง 11) สมฤติ (smṛtis) ความจำ 12) ธฤติ (dhṛti) ความมั่นคง 13) วรีฑา (vrīḍā) ความละอาย 14) จปลตา (capalatā) ความหวั่นไหว ไม่มั่นคง โลเล 15) หรรษะ (harṣa) ความยินดี 16) อาเวคะ (āvega) ความตื่นตระหนก เร่งรีบหรือร้อนรน สะเทือนใจ 17) ชฑตา (jaḍatā) ความเฉยชา ความซึมเซอะ 18) ครรวะ (garva) ความหยิ่งจองหอง 19) วิษาทะ (viṣāda) ความสิ้นหวัง เศร้าโศก เสียใจ 20) เอาตสุกยะ (autsukya) ความโหยหา ความขวนขวาย 21) นิทรา (nidrā) ความง่วงงุน 22) อปัสมาระ (apasmāra) อาการชักแน่นิ่งหรือ สิ้นสติ (เพราะถูกสิง) 23) สุปตะ (supta) ความหลับไหล 24) วิโพธะ (vibodha) ความตื่น 25) อมรรษะ (amarṣa) ความโกรธเหลือกลั้นหรือความแค้น 26) อวหิตถะ (avahittha) ความเสแสร้ง 27) อุครตา (ugratā) ความดุร้าย ความรุนแรง 28) มติ (mati) ความพินิจพิเคราะห์ หรือความรู้ 29) วยาธิ (vyādhi) ความป่วยไข้ 30) อุนมาทะ (unmāda) ความบ้าคลั่ง 31) มรณะ (maraṇa) ความตาย 32) ตราสะ (trāsa) ความพรั่นพรึง สะดุ้งกลัว และ 33) วิตรรกะ (vitarka) ความใคร่ครวญ

---

[36] ratihāsaśca śokaśca krodhotsāhau bhayaṃ tathā |

jugupsā vismayaśceti sthāyibhāvāḥ prakīrtitāḥ || NŚ.6.17||

สถายีภาวะ (ภาวะแห่งตัวการประจำ) ท่านกล่าวไว้ได้แก่ 1. รติ (ความยินดี) 2. หาสะ (ความยิ้มหรือหัวเราะ) 3. โศกะ (ความโศก ความแห้งใจ) 4. โกรธะ (ความโกรธ) 5. อุตสาหะ (ความพยายาม ความขะมักเขม้น) 6. ภยะ (ความกลัว) 7. ชุคุปสา (ความชัง) 8. วิสมะยะ (ความอัศจรรย์ใจ) (แสง มนวิทูร, ผู้แปล. 2511: 279)

ที่กล่าวมานี้คือ วยภิจารีภาวะ หรือ สัญจารี[37] ซึ่งเป็นเหตุส่งเสริม หรือ เหตุบันดาล ที่ทำให้ผู้ชมละครเกิดรส ซึ่งอาจเป็นไปตามกวีจงใจประพันธ์หรือเกิดขึ้นเนื่องจากสภาพแวดล้อมก็ได้

นอกจากนี้ ยังมีภาวะอีกประเภทหนึ่ง เรียกว่า สาตวิกะ (sātvika) แสง มนวิทูร (2511: 281) แปลว่า ตัวเดิมในเนื้อเรื่อง หมายถึง ภาวะของตัวละคร นั่นเอง มี 8 อย่าง คือ สตัมภะ (stambha) ความดื้อด้านหรืออาการชะงักงัน, เสวทะ (sveda) อาการเหงื่อแตก, โรมะ (roma) อาการขนลุก, สวรเภท (svarabheda) หรือสวรภังคะ(svarabhaṅga) อาการพูดไม่ออก ตะกุกตะกัก หรือ ติดอ่าง, เวปถุ (vepathu) อาการสั่นสะท้าน, ไววรรณยะ (vaivarṇya) อาการหน้าซีด หน้าถอดสี, อศรุ (aśru) อาการน้ำตาไหล, และ ประลยะ (pralaya) อาการหมดสติไม่รู้สึกตัว[38]

ภาวะทั้งสามประการที่กล่าวมานี้เมื่อประกอบกันแล้วก็จะทำให้ผู้ชมรับรู้รสหรืออารมณ์ความรู้สึกของการแสดงได้ ซึ่งการแสดงออกถึงภาวะต่าง ๆ ยังมีรายละเอียดอีกมาก สามารถสรุปได้ดังนี้ การแสดง เรียกว่า อภินยะมี 4 อย่าง คือ อางคิกะ (āṅgika) การแสดงด้วยอวัยวะ, วาจิกะ (vācika) การแสดงด้วยคำพูด, อาหารยะ (āhārya),การแสดงด้วยเครื่องประดับตกแต่ง เช่น เครื่องแต่งกาย, สาตวิกะ (sātvika) การแสดงแทนตัวเดิม หรือตัวละครในเรื่อง[39] เหล่านี้ยังขึ้นอยู่กับลีลาการแสดงและลักษณะของบทละครอีกว่าเน้นรูปแบบเช่นใด ซึ่งรูปแบบหรือธรรมี (dharmī)[40]

---

[37] nirvedaglāniśaṅkākhyāstathāsūyā madaḥ śramaḥ |
ālasyaṃ caiva dainyaṃ ca cintāmohaḥ smṛtir dhṛtiḥ || NŚ.6.18||
vrīḍā capalatā harṣa āvego jaḍatā tathā |
garvo viṣāda autsukyaṃ nidrāpasmāra eva ca || NŚ.6.19||
suptaṃ vibodho 'marṣaś cāpy avahitthamathogratā |
matir vyādhistathonmādastathā maraṇameva ca || NŚ.6.20||
trāsaścaiva vitarkaśca vijñeyā vyabhicāriṇaḥ |
trayastriṃśadamī bhāvāḥ samākhyātāstu nāmataḥ || NŚ.6.21||

[38] stambhaḥ svedo'tha romāñcaḥ svarabhedo'tha vepathuḥ |
vaivarṇyam-aśru pralaya ity aṣṭau sātvikāḥ smṛtāḥ || NŚ.6.22||

[39] āṅgikau vācikaścaiva hyāhāryaḥ sātvikastathā |
catvāro'bhinayā hyete vijñeyā nāṭyasaṃśrayāḥ || NŚ.6.23||

[40] lokadharmī nāṭyadharmī dharmīti dvividhaḥ smṛtaḥ |
bhāratī sātvatī caiva kaiśikyārabhaṭī tathā || NŚ.6.24||

ของการแสดงมี 2 ประเภทหลัก คือ โลกธรรมี (lokadharmī)[41] แนวทางการแสดงที่เป็นไปตามธรรมชาติหรือเป็นไปตามความจริง และนาฏยธรรมี (nāṭyadharmī)[42] การแสดงตามขนบของการละคร ซึ่งจะเห็นได้ว่า การจะสร้างสรรค์ละครให้ผู้ชมรับรู้รสเกิดความรู้สึกคล้อยตามผู้ประพันธ์และนักแสดงต้องอาศัยภาวะและการแสดงที่เป็นองค์ประกอบหลายอย่างรวมเข้าด้วยกัน ในขณะเดียวกันภาวะที่ก่อให้เกิดรสก็มีความสัมพันธ์เกื้อกูลกัน บางครั้งอาจไม่ใช่เพียงภาวะเดียว แต่อาจต้องรวมกันหลายอย่างจึงจะเกิดรสที่กลมกล่อม ดังข้อความในนาฏยศาสตร์ที่กล่าวมาข้างต้น (NŚ.6.35 - 36) ซึ่งเมื่อมีภาวะพร้อมแล้ว รสที่ผู้ชมละครจะได้รับย่อมเกิดขึ้น ซึ่งรสต่าง ๆ ทางละคร มีดังนี้

> śṛṅgārahāsyakaruṇā raudravīrabhayānakāḥ |
>
> bībhatsādbhutasaṃjñau cetyaṣṭau nāṭye rasāḥ smṛtāḥ || NŚ.6.15||[43]
>
> ความรู้ว่า สิ่งที่เรียกว่า รส ในนาฏยศาสตร์ มี 8 อย่าง คือ ศฤงคารรส (รสคือเหตุให้เกิดความรัก), หาสยรส (รส คือ เหตุให้เกิดการหัวเราะ), กรุณารส (รส คือ ความกรุณา), เราทรรส (รส คือ ความดุร้าย), วีรรส (รส คือ ความกล้าหาญ) ภยานกรส (รส คือ ความกลัว), พีภัตสรส (รส คือ ความเบื่อ) อัทภุตรส (รส คือ ความอัศจรรย์ใจ) (แสง มนวิทูร, ผู้แปล. 6.16)

ในนาฏยศาสตร์ทุกสำนวนระบุตรงกันว่ามี 8 รส แต่มีบางสำนวนเท่านั้น ที่กล่าวถึงรสที่ 9 เป็นสิ่งที่เหมือนไม่รับรู้รสใด ๆ คือ มีภาวะนิรเวทหรือไม่แยแส ทำให้ไม่สามารถจำแนกได้ ทว่ารสที่ 9 นี้ นักวรรณคดีสันสกฤตยังถกเถียงกันอยู่ว่าเป็นรสที่เพิ่มเติมขึ้นมาภายหลังหรือไม่ ในที่นี้ ผู้วิจัยจึงถือรสหลักทั้ง 8 รสเท่านั้น

รสต่าง ๆ ทั้ง 8 รสที่ระบุในนาฏยศาสตร์นี้ สามารถจับคู่เหตุและผลซึ่งกันและกันได้ โดยมีรสหลัก 4 รส ได้แก่ ศฤงคารรส เราทรรส วีรรส และพีภัตสรสและรสหลักนั้นอาจทำให้เกิดรสที่ตามมาหรือรสคล้อยตาม ได้แก่ หาสยรส กรุณารส อัทภุตรส พีภัตสรสได้ โดยเมื่อมีความรัก (ศฤงคารรส)

---

[41] แสง มนวิทูร แปลว่า เรื่องของโลก (แสง มนวิทูร, ผู้แปล. 2511: 283) ซึ่งยังไม่สามารถก่อให้เกิดความเข้าใจเกี่ยวกับวิธีหรือลีลาการแสดงได้ ในขณะที่ Manomohan Ghosh (1951: 105) ใช้คำว่า realistic representation ซึ่งหมายถึงการนำเสนอในรูปแบบสมจริง

[42] แสง มนวิทูร แปลว่า เรื่องในวรรณคดี (แสง มนวิทูร, ผู้แปล. 2511, หน้า 283) ซึ่งยังไม่สื่อถึงรูปแบบหรือแนวทางการแสดง ส่วน Manomohan Ghosh (1951: 105) ใช้คำว่า conventional (lit. theatrical)

[43] เลขลำดับบทประพันธ์ตาม www.sanskritdocuments.org

เกิดขึ้นอาจก่อให้เกิด รสสนุกสนาน (หาสยรส) หรือเมื่อเกิดความโกรธแค้น (เราทรรส) ก็อาจจะก่อให้เกิดความสงสาร (กรุณารส) หรือ เมื่อเกิดความยกย่องชื่นชมในความกล้าหาญวีรรสก็อาจเกิดความอัศจรรย์ใจ (อัทภุตรส) ตามมา ในทำนองเดียวกัน หากเกิดความขยะแขยง รังเกียจ รำคาญ (พีภัตสรส) ก็อาจเกิดความกลัว (ภยานกรส) ได้[44] ซึ่งรสหลักทั้ง 8 ประเภท ในนาฏยศาสตร์ สามารถกล่าวโดยสังเขป ดังนี้

2.5.1 ศฤงคารรส

ศฤงคารรส คือ รสแห่งความรัก ซาบซึ้ง โดยความรักมี 2 แบบ คือ สัมโภคะ (sambhoga) คือ ความรักที่สมหวังครองคู่อยู่ด้วยกัน และ วิประลัมภะ (vipralambha) ความรักที่พลัดพรากวิภาวะ หรือ เหตุที่บ่งชี้ถึงความรัก ได้แก่ การอยู่ในสถานที่ สะอาดสะอ้าน โอ่อ่า สวยงาม สวมเสื้อผ้าสวยสีสันสดใส ประดิ่นไปด้วยของหอม รื่นรมย์กับธรรมชาติในอุทยานแห่งวสันตฤดู หรือ ฤดูใบไม้ผลิ ฟังเพลง หรือ เล่นรื่นเริง เพลิดเพลินกับสิ่งเจริญตาเจริญใจ เป็นต้น ซึ่งเมื่อมีความรักแบบสัมโภคะก็จะเกิดอนุภาวะ คือ พูดจาอ่อนหวาน ท่าทางแช่มช้อย ชม้อยชม้ายชายตา ยิ้มแย่มแจ่มใส ในขณะที่ถ้าเกิดวิประลัมภะ จะแสดงท่าทางหมดอาลัยตายอยาก สงสัย กังวล กระวนกระวาย พร่ำเพ้อรำพัน เป็นต้น (นาฏยศาสตร์.6.44 – 55)

2.5.2 หาสยรส

หาสยรส คือ รสขบขัน สนุกสนาน โดยในนาฏยศาสตร์ระบุว่า รสขบขันมี 2 ประการ ได้แก่ ตั้งอยู่ในตน และในผู้อื่น รสขบขันที่ตั้งอยู่ในตน คือ ตนนึกได้เมื่อไรก็ขำทันที และ ขบขันในผู้อื่น คือ เมื่อเห็นผู้อื่นพูดหรือทำอาการแปลกประหลาดจึงขบขัน ซึ่งวิภาวะของความขบขัน อาจมาจากเสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย คำพูดผิด ๆ หรือ การมือวัยวะผิดแผกแปลกประหลาด เป็นต้น ภรตมุนี ได้จำแนกชนชั้นการขำ 6 อย่าง หรือ 3 คู่ด้วยกัน คือ สมิตะ (smita) - หสิตะ (hasita) สำหรับชนชั้นสูง โดยยิ้มพอแก้มพอง ตาหรี่ เผยอปาก ไม่เห็นไรฟันกับหสิตะเห็นฟันเล็กน้อย, วิหสิตะ (vihasita) – อุปหสิตะ (upahasita) สำหรับชนชั้นกลาง วิหสิตะ หัวเราะออกเสียงพอเพราะ หน้าแดงเรื่อ กับ อุปหสิตะ หัวเราะปานกลางไม่ดังมาก จมูกบาน ตาลุก, อปหสิตะ (apahasita) — อติหสิตะ (atihasita)

---

[44] tad yathā - śṛṅgāro raudrau vīro bībhatsa iti | atra
śṛṅgārāddhi bhaveddhāsyo raudrāc ca karuṇo rasaḥ |
vīrāc caivādbhutotpattir bībhatsāc ca bhayānakaḥ || NŚ.6.39||

สำหรับชนชั้นต่ำ โดยอปหสิตะ หัวเราะขึ้นลอย ๆ หัวเราะไหล โคลงตัว ในขณะที่ อติหสิตะ หัวเราะลั่น เนื้อตัวโยกไปหมด (นาฏยศาสตร์.6.56 – 70)

2.5.3 กรุณารส

กรุณารส คือ รสสงสาร เกิดจากการรับรู้ความทุกข์โศกอาจเกิดจากความไม่เที่ยงธรรม, การเสื่อมเสียทรัพย์สิน และจากเหตุวิบัติ อาจมีภาวะเสริม คือ ความไม่แยแส ความเหนื่อยอ่อน ความวิตกกังวล ความโหยหา ความตื่นตระหนก ความหลง ความอ่อนเพลีย ความสิ้นหวัง ความอับจน ความป่วย ความเฉยชา ความบ้าคลั่ง ความเกียจคร้าน ความตาย เป็นต้น วิภาวะของความทุกข์โสก คือ ความพลัดพรากจากคนรักที่ไม่มีโอกาสมาพบกันอีก สูญเสียทรัพย์สิน การถูกด่าแช่ง ตกทุกข์ได้ยาก พลัดพรากคนรัก เสื่อมเสียทรัพย์สิน หรือ อาจเห็นคนรักถูกทำร้าย เป็นต้น อนุภาวะของความทุกข์โศกพึงแสดงออกด้วยการร้องไห้คร่ำครวญ ซึ่งสำหรับชนชั้นสูง หรือกลาง จะกลั้นน้ำตาไม่ให้ไหลออกมา การแสดงออกถึงการร้องไห้คร่ำครวญจึงเป็นการแสดงออกของสตรีหรือคนชั้นต่ำ หรือ อาจมีอาการอื่น เช่น ตีอกชกตัว มีปฏิกิริยา คือ นิ่งชะงักงัน ตัวสั่น สีหน้าเปลี่ยน น้ำตาไหล เสียงเปลี่ยน เป็นต้น (นาฏยศาสตร์.6.71 – 73)

2.5.4 เราทรรส

เราทรรส คือ รสความโกรธ เคียดแค้น ตัวละครอาจเป็นคนที่มีพื้นอารมณ์เดิมเป็นคนหงุดหงิด ขี้โมโหฉุนเฉียว อย่างเช่น เหล่ารากษส และทานพ ที่มีความดุร้ายตามธรรมชาติ อาจมีภาวะเสริม คือ ความตื่นตระหนก คั่งแค้น วิภาวะ อาจเกิดจากการพูดเท็จ พูดใส่ความ กดขี่ข่มเหง ดูหมิ่น เป็นต้น (นาฏยศาสตร์.6.74 – 77)

2.5.5 วีรรส

วีรรส คือ รสชื่นชม ความมุ่งมั่น พยายาม อุตสาหะ มีวิภาวะ คือ อสัมโมหะ (asammoha) ความไม่มัวเมา ไม่ลุ่มหลง อัธยวสายะ (adhyavasāya) ความตั้งใจเด็ดเดี่ยวแน่วแน่, นยะ (naya) คือ การข่มอินทรีย์ บังคับตนเอง ประกอบด้วยคุณสมบัติ ได้แก่ สนธ คือความสงบ, วิเคราะห์ คือความแก่งแย่ง ต่อสู้หรือสงคราม, ยาน คือเครื่องขับขี่ไปมา, อาศยะ คือ ที่นั่ง, สัศรยะ คือ ความสงสัยอยากรู้ เป็นต้น นอกจากนั้นยังมีวิภาวะ ที่สำคัญ คือ พละ (bala) กำลังกาย กำลังทหาร, ปรากรมะ (prākrama) ความแกล้วกล้า ความจู่โจม เอาชนะศัตรู, ศักติ (śakti) ความสามารถในการรบ, ประตาปะ (pratāpa) การทำให้ศัตรูเร่าร้อน ความองอาจสง่า, ประภาวะ (prabhāva) ความมีตระกูลสูง มีประเพณี ขนบธรรมเนียมดี เป็นต้น (นาฏยศาสตร์.6.78 – 80)

2.5.6 ภยานกรส

ภยานกรส หรือรสแห่งความเกรงกลัว ความกลัวเกิดได้ 3 วิธี คือ จากความหลอกลวง จากการลงโทษ และจากการข่มขู่ ภาวะเสริม คือ ความสงสัย ความหลง ความอับจน ความตื่นตระหนก เป็นต้น วิภาวะของความน่ากลัว เช่น การได้ยินเสียงผิดปกติ หรือ เห็นภูตผีปีศาจ การไปสู่สถานที่เปลี่ยวร้าง การทำผิดต่อผู้มีอำนาจ เป็นต้น และจะเกิดอนุภาวะ เช่น วิ่งหนี ส่งเสียงร้อง เป็นต้น (นาฏยศาสตร์.6.81 – 85)

2.5.7 พีภัตสรส

พีภัตสรส คือ รสขยะแขยง ไม่พึงใจ น่ารังเกียจ ซึ่งสามารถมาจากทั้งสิ่งไม่สกปรกและสิ่งสกปรก จากเสียง กลิ่น รส สัมผัส ซึ่งอาจมีภาวะเสริม เช่น สิ้นสติ ตื่นตระหนก หลง ป่วยไข้ เป็นต้น (นาฏยศาสตร์.6.86– 88)

2.5.8 อัทภุตรส

อัทภุตรส คือ รสอัศจรรย์ใจ เช่น จากการได้รับสิ่งปรารถนา การได้เทียวชมสถานที่สวยงาม การดูเขาเล่นกล เป็นต้น อาจเกิดอนุภาวะ คือ ตาพอง ขนลุก พูดชม ให้ทาน อุทาน หรือมีเหตุส่งเสริม เช่น ตะลึงงัน เหงื่อแตก พูดละล่ำละลัก เป็นต้น (นาฏยศาสตร์.6.89 – 91)

จากทฤษฎีโครงเรื่องและการพัฒนาเรื่อง และทฤษฎีรส ผู้วิจัยจะนำทั้งสองทฤษฎีไปศึกษาวิเคราะห์ละครซ้อนละคร สอง เรื่อง ในบทที่ 3 และ บทที่ 4 ส่วนหนึ่งเป็นการวิเคราะห์ โครงสร้างของละครซ้อนละครที่อยู่ในละครหลัก อีกส่วนหนึ่งเป็นการวิเคราะห์รสและภาวะ ของละครซ้อน ที่มีผลต่อผู้ชมในละครหลัก และผู้ชมอย่างแท้จริง

บทที่ 3
ละครซ้อนละครในปริยทรรศิกา

เมื่อทราบนิยามละครซ้อนละครตามทฤษฎีการละครสันสกฤตแล้ว ผู้วิจัยยึดคำจำกัดความตามสาหิตยทรรปณะ (SD.6.20) พร้อมด้วยคำอธิบายในอรรถกถาของอภินวคุปตะ (Abhinavabhāratī.22.48.7) แล้วนำมาวิเคราะห์ละครซ้อนละครในละคร 2 เรื่อง ได้แก่ ละครเรื่องปริยทรรศิกาและพาลรามายณะ ซึ่งหนึ่งในสองเรื่องนี้ ละครเรื่องพาลรามายณะเป็นละครที่ได้รับการอ้างอิงว่าเป็น “ครรภางกะ” ตามคำอธิบายทั้งในสาหิตยทรรปณะและอภินวภารตีข้างต้น เมื่อศึกษาตาม A.V. Williams Jackson, A. B. Keith, และ A.K Warder ทำให้ทราบว่า ยังมีละครซ้อนละครอีกเรื่อง คือ ปริยทรรศิกาซึ่งเป็นละครเรื่องที่มีชื่อเสียงเรื่องหนึ่ง ละครเรื่องนี้มักได้รับการอ้างอิงในอรรถกถาด้านการละครสันสกฤต แต่เพราะเหตุใดจึงไม่มีการอ้างว่ามีละครซ้อนในอรรถกถาด้านการละครสันสกฤตเลย ทำให้ผู้วิจัยต้องการศึกษาละครเรื่องปริยทรรศิกาดังอธิบายไว้ในที่มาและความสำคัญของปัญหา และเพื่อศึกษาให้เข้าใจอย่างลึกซึ้งยิ่งขึ้น ผู้วิจัยจำเป็นต้องศึกษาภูมิหลัง ประวัติผู้ประพันธ์ตลอดจนที่มาของละครเรื่องนี้เพื่อประกอบการวิเคราะห์

3.1 ภูมิหลังการประพันธ์

3.1.1 ประวัติผู้ประพันธ์

บทละครเรื่องปริยทรรศิกา[45] เป็นบทละครประเภทนาฏิกา ปรากฏนามผู้แต่งคือ “(พระเจ้า) ศรีหรรษเทวะ”ว่าทรงพระราชนิพนธ์ ในตอนต้นองก์ที่ 1 ภายหลังจากจบบทนานที (nāndī) หรือบทประณามพจน์ของละครเรื่องปริยทรรศิกา (Priyadarśikā) ความว่า

> (nāndyante)
> sūtradhāraḥ (parikramya) | adyāhaṃ vasantotsave sa-bahu-mānam āhūya nānā- dig-deśād āgatena rājñaḥ śrī-Harṣadevasya pāda-padmopajīvinā rāja-samūhenoktaḥ yathāsmat-svāminā śrīHarṣadevenāpūrva-vastu-racanālaṃkṛtā Priyadarśikā nāma nāṭikā kṛtety asmābhiḥ śrotra-paraṃparayā śrutam | PD.1.2|

---

[45] “ปรียทรรศิกา” (พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, ผู้แปล, 2505) สำหรับวิทยานิพนธ์ใช้ชื่อว่า “ปริยทรรศิกา” เพื่อให้สอดคล้องกับต้นฉบับสันสกฤต ในฉบับอักษรเทวนาครีของ M.R.Kale (1928) และฉบับปริวรรตอักษรโรมันพร้อมคำแปลของ Nariman, G.K., Jackson, A.V.W., and Ogden, C. J.(1923) ใช้ชื่อว่า “Priyadarśikā” ซึ่งสามารถปริวรรตเป็นอักษรไทยได้ว่า “ปริยทรรศิกา”

(เมื่อจบคำขอพรแล้ว)

สูตรธาร (เดินวนไปมา) : ในพิธีวสันโตสวะวันนี้ ข้าพเจ้าได้รับเชิญให้ไปยังที่ประชุมท้าวพญาผู้ได้มาจากนานาทิศเพื่อเฝ้าพระบัวบาทสมเด็จพระศรีหรรษเทพ และได้ฟังถ้อยดังนี้ : “เราได้ทราบข่าวเล่าระบือต่อ ๆ กันมาว่า สมเด็จพระศรีหรรษเทพ ผู้เป็นเจ้านายของเรา ได้ทรงพระราชนิพนธ์นาฏิกาเรื่องหนึ่ง ชื่อ ปรียทรรศิกา ซึ่งประกอบด้วยเนื้อเรื่องอันแปลก แต่เรายังหาได้เห็นเรื่องละครนั้นออกโรงไม่

และบทประพันธ์ว่า

śrī-Harṣo nipuṇaḥ kaviḥ pariṣad apy eṣā guṇa-grāhiṇī
loke hāri ca Vatsarāja-caritaṃ nāṭye ca dakṣā vayam |
vastv ekaikam apīha vāñchita-phala-prāpteḥ padaṃ kiṃ punar
mad-bhāgyopacayād ayaṃ samuditaḥ sarvo guṇānāṃ gaṇaḥ || PD.1.3 ||

ศรีหรรษาธิบดีสิเป็นกวิประเสริฐ คนดูก็รู้เลิศ ณคุณ,
ชนรู้เรื่องวรวัตสราชะสุวิบุล, ฝ่ายพวกละครคุ้น แสดง
เหตุเหล่านี้สิประหนึ่งพยานวจะแถลง ผลดีสมิทธิ์แห่ง ละคร
แต่รวมปวงคุณะถ้วนประมวญสุคุณะซ้อน เสริมส่งคุณากร ถนัด!

(พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, ผู้แปล, 2505: 57)

นอกจากนี้ยังมีข้อความลักษณะเดียวกันนี้ปรากฏในบทเบิกโรงของละครอีก 2 เรื่อง คือ รัตนาวลี และนาคานันทะ ว่า

...**Śrīharṣadeve**nāpurvavasturacanālaṃkṛtā **Ratnāvalī** nāma nāṭikā kṛtā |
| RV.1.4 |

ละครนาฏิกาชื่อว่า **รัตนาวลี** อัน**ศรีหรรษเทวะ**รจนาตกแต่งเนื้อเรื่องที่ไม่มีมาก่อน...

(รัตนาวลี. 1. 4.)

...**Śrīharṣadeve**nāpurvavasturacanālaṃkṛtā **Nāgānanda** nāma nāṭaka kṛtā |
| NN.1.3 |

ละครนาฏกะชื่อว่า **นาคานันทะ** อัน**ศรีหรรษเทวะ**รจนาตกแต่งเนื้อเรื่องที่ไม่มีมาก่อน

(นาคานันทะ.1.3)

จากข้อความที่ยกมาข้างต้น แสดงว่า ผู้รจนาบทละครทั้ง 3 เรื่องนี้เป็นกวีคนเดียวกัน ที่มีนามว่า หรรษะหรือศรีหรรษ ทว่ายังมีนามของกวีที่ชื่อหรรษะหรือศรีหรรษะอีกหลายคน ดังที่ Sebabrata Bhattacharjee (2016: 5-8) อ้างว่า “มีกวีที่ชื่อ “หรรษะ” จำนวน 17 คน จากรายนามทั้ง 17 คน มีผู้ออกนามตนเองในงานประพันธ์ว่า ศรีหรรษะ อยู่ 6 คน ได้แก่ 1) ผู้ประพันธ์ไนษธจริต (Naiṣadhacarita) 2) อรรถกถาจารย์ของเรื่องกาวยประทีป (Kāvyapradīpa) 3) พระราชาแห่งแคชเมียร์ (Kashmir) 4) พระบิดาของมุญชะ (Muñja) 5) กวีเตเลคุ (Telegu) แห่งเตเลงคนะ (Telengana) และ 6) พระราชาแห่ง สถาเนศวร (Sthāneśvara) พระราชโอรสของพระเจ้าประภากรวรรธนะ

ละครเรื่องปริยทรรศิกา ได้รับการอ้างถึงในธวันยาโลกะ (Dhvanyāloka) ในราวคริสต์ศตวรรษที่ 9 และในอรรถกถาของทศรูปะในราวคริสต์ศตวรรษที่ 10[46] เมื่อเทียบจากการอ้างอิงถึงนามของกวีกับช่วงเวลาแล้วทำให้นักวรรณคดีสันสกฤตสันนิษฐานว่า กวีผู้รจนาต้องมีชีวิตอยู่ก่อนหรือในราวคริสต์ศตวรรษที่ 9 และ 10 ซึ่งในบรรดากวีทั้ง 6 คน พระเจ้าศรีหรรษะวรรธนะผู้เป็นพระราชาแห่งสถาเนศวร พระราชโอรสของพระเจ้าประภาวรรธนะ ทรงมีพระชนมชีพในระหว่างคริสต์ศตวรรษที่ 6[47] (นาวิน โบษกรนัฏ, 2018) ฉะนั้น อาจสรุปได้ว่ากวีผู้รจนาบทละครเรื่องปริยทรรศิกา คือ พระเจ้าศรีหรรษะวรรธนะ ดังที่ทรงระบุพระนามของพระองค์เองว่าทรงพระราชนิพนธ์ ดังในบทเบิกโรงของบทละครทั้ง 3 เรื่องที่กล่าวมาข้างต้น

พระเจ้าศรีหรรษเทวะ หรือ ศรีหรรษวรรธนะ[48] หรือศีลาทิตยกุมาร (Śīlāditya) ประสูติในราว ค.ศ. 590[49] และครองราชย์ในระหว่าง ค.ศ. 606 – 648 (Keith, A.B., 1924: 170.) พระองค์ทรงเป็นพระราชโอรสองค์เล็กของพระเจ้าประภากรวรรธนะ (Prabhākaravardhana) พระราชาแห่งสถาณวีศวร (Sthāṇvīśvara) ในราว ค.ศ. 584 – 605 ทรงเป็นเสมือนผู้สถาปนาราชอาณาจักรขึ้นใหม่ภายหลังการเสื่อมอำนาจลงของราชวงศ์คุปตะจากการรุกรานของชนชาติหูนะ (Hūnas) ราชกิจปลายรัชสมัยของพระบิดา คือ ส่งพระราชโอรสองค์โต พระนามว่า ราชยวรรธนะ (Rājyavardhana) ไปรบกับพวกหูนะที่ยังคงเหลืออยู่บริเวณชายแดนฝั่งพายัพ พระเจ้าศรีหรรษะเสด็จไปด้วยแต่ทรงไปล่าสัตว์บริเวณเชิงเขา ในขณะนั้นพระบิดาประชวรหนักพระเจ้าศรีหรรษะเสด็จกลับมาเข้าเฝ้าพระบิดาทันก่อนทิวงคต ส่วนพระเชษฐาทรงปราบหูนะได้ชัยชนะตามมาภายหลังและทรงครองราชย์

---

[46] Warder, A.K. (2004, Vol.7, part I: 281)

[47] Nariman, G.K., et. al (1923) นับเป็นคริสต์ศตวรรษที่ 7

[48] วรรธนะ เป็นนามของราชวงศ์

[49] Kale, M.R. (1928: X)

ทว่าในรัชสมัยของพระเชษฐาเกิดเหตุพระเจ้ามาลวา (Mālvā) ทรงปลงพระชนม์พระเจ้าครหวรมา(Grahavarmā) พระราชาแห่งแคว้นกันยกุพชะ (Kanyakubja) หรือ กเนาช (Kanauj) ผู้ทรงเป็นพระสวามีแห่งพระภคินีราชยศรี (Rājyaśrī) พระภคินีจึงทรงเป็นหม้ายและทรงถูกจับเป็นเชลย พระเจ้าราชยวรรธนะทรงยกทัพไปช่วย พระเจ้ามาลวาทรงปราชัย เมื่อกำลังจะทรงเจรจาหย่าศึก พระเจ้าศศางกะ (Śaśāṅka) พระราชาแห่งเคาฑะ (Gauḍa) ตอนกลางของเบงกอล ผู้ทรงเป็นพันธมิตรของพระเจ้ามาลวากลับทรงลอบปลงพระชนม์พระเจ้าราชยวรรธนะ ฝ่ายพระนางราชยศรีพระภคินีทรงหนีรอดได้ และทรงลี้ภัยในบริเวณป่าวินธยะ (Vindhaya) ในขณะนั้น พระเจ้าศรีหรรษะทรงพระชนมายุประมาณ 16 – 17 พรรษา เหล่าอำมาตย์อัญเชิญพระองค์ขึ้นทรงราชย์ ณ เดือนตุลาคม ค.ศ. 606 เป็นการเริ่มต้นหรรษศักราช

พระเจ้าศรีหรรษะวรรธนะทรงครองทั้งสถาเนศวรและกันยากุพชะ (ทั้งนี้ไม่มีหลักฐานแน่ชัดว่า พระองค์ทรงสำเร็จราชการแทนพระโอรสของพระนางราชยศรีหรือครองนครร่วมกับพระนาง) พระราชกิจในช่วง 6 ปีแรกในรัชสมัยของพระองค์ทรงเร่งตามหาพระภคนีจนพบ โดยช่วยเหลือได้ทันขณะที่นางจะฆ่าตัวตาย (Nariman, G.K., Jackson, A.V.W., and Ogden, C. J., 1923: xxix) หลังจากนั้นจึงอารักขาพระภคนีและพระภคนีก็ทรงปฏิบัติต่อพระอนุชาด้วยความภักดีพร้อมทั้งทรงโน้มน้าวพระเจ้าศรีหรรษะให้เลื่อมใสในพระพุทธศาสนา

ในช่วงต้นรัชสมัย พระองค์ทรงมีพระบรมราโชบายแผ่ขยายอำนาจดังนั้นจึงทรงออกรบจัดการบ้านเมือง และทรงรักษาความสงบในพระราชอาณาจักร ตามคำกล่าวของ Hiuen Tsang (Xuan Zang)พระภิกษุชาวจีนที่จาริกแสวงบุญมายังอินเดียในรัชสมัยของพระองค์ กล่าวว่า “พระเจ้าศรีหรรษะวรรธนะ ทรงรบจากตะวันออกไปตะวันตก โดยหมายจะครองตอนเหนือของอินเดียโบราณทั้งหมด พระองค์ทรงทำศึกปราบผู้กระด้างกระเดื่องจนช้างและทหารไม่เคยถอดเกราะ” พระเจ้าศรีหรรษะทรงได้รับชัยชนะภายหลังจากการทำศึกอย่างต่อเนื่องในช่วง 6 ปีแรกหลังจากทรงครองราชย์ พระองค์จึงทรงได้รับการถวายพระเกียรติให้เป็น “มหาราชาธิราช” (manārājādhirāja) ในปี ค.ศ. 612 (Nariman, G.K., et al., 1923: xxx) อาณาจักรในรัชสมัยของพระองค์นั้นแผ่ขยายไปทั้งตอนเหนือของอินเดีย เว้นแต่แคว้นปัญจาบ ทั้งนี้พระองค์ทรงประสงค์ที่จะขยายอาณาเขตไปทางตอนใต้เฉกเช่นพระราชาทุกพระองค์ทรงปรารถนา ทว่าทัพของพระองค์ต้องปราชัยให้แก่ทัพของพระเจ้าปุลเกศินที่ 2 (Pulakeśin II) พระราชาแห่งราชวงศ์จาลุกยะ (Cālukya) แคว้นมหาราษฏระ (Mahārāṣtra) ตะวันตกของเดคคาน (Deccan) ประมาณปี ค.ศ. 620 ดังข้อความในจารึกของพระเจ้าปุลเกศินที่ 2 ที่กล่าวว่า “ก่อการแทรกแซงแห่งความสุข (หรรษา)” อาณาจักรในรัชสมัยของพระเจ้าศรีหรรษะวรรธนะ สามารถดูได้จากแผนที่ดังนี้

ภาพที่ 5 แผนที่พระราชอาณาจักรของพระเจ้าศรีหรรษะวรรธนะ (ค.ศ. 640)

ที่มา: Smith, A. V., as cited in Nariman, G.K., Jackson, A.V.W., and Ogden, C. J. (1923: xxxi)

เนื่องจากพระราชอำนาจของพระเจ้าศรีหรรษะวรรธนะยิ่งใหญ่เป็นที่เกรงขามของบรรดาแว่นแคว้นต่าง ๆ ทำให้บ้านเมืองว่างเว้นจากศึกสงครามยาวนานกว่า 30 ปี พระองค์จึงทรงทำนุบำรุงฟื้นฟู ส่งเสริมศิลปะวัฒนธรรม ทรงบำบัดทุกข์บำรุงสุขแก่ประชาราษฎร์ทุกด้านได้อย่างเต็มที่ ดังเห็นได้จากพระองค์ทรงสร้างธรรมศาลาในทั้ง 2 เมือง และเขตชนบทห่างไกล มีอาหารและเครื่องดื่มพร้อมทั้งแพทย์อยู่ประจำนอกจากนี้เดิมทีพระองค์ทรงนับถือพระศิวะและพระอาทิตย์ดังเห็นได้จากพระนามศีลาทิตย์ (Śīlāditya) แต่ภายหลังทรงหันมานับถือพระพุทธศาสนาตามการโน้มน้าวของพระภคนี หลักฐานประการหนึ่งว่าพระองค์ทรงนับถือพระพุทธศาสนา คือ บทละครเรื่องนาคานันทะซึ่งเป็นงานพระราชนิพนธ์ของพระองค์เองอันมีเนื้อหาเชิงพระพุทธศาสนา

นอกจากพระองค์ทรงเป็นนักรบผู้ยิ่งใหญ่ พระองค์ยังทรงเป็นนักปราชญ์ ทรงสนับสนุนการศึกษา และในขณะเดียวกัน พระองค์ยังทรงมีพระปรีชาสามารถอย่างยิ่งในเชิงศิลปะและการกวี ดังเห็นได้จากลายพระหัตถ์ที่สวยงามบนตราประทับพระนามาภิไธยของพระองค์บนแผ่นโลหะ ดังภาพที่ 6

ภาพที่ 6 จารึก Banskhera[50]

ข้อความในลายพระราชหัตถเลขาของพระองค์มีว่า

“svahasto mama maharājādhirāja śri Harṣasya”

ลายมือของข้าฯ พระราชาผู้ยิ่งใหญ่เหนือพระราชา ศรีหรรษะ

[50] Hultzsch, E., ed. (1896 – 97). *Epigraphia Indica and Record of the Archeological Survey of India*. Vol. 4. Calcutta: Office of the Superintendent of Government Printing, India.

นอกจากนี้พระเจ้าศรีหรรษะวรรธนะยังทรงมีพระราชูปถัมภ์แก่กวีคนสำคัญ คือ พาณะ (Bāṇa) โดยพาณะยกย่องพระอัจฉริยภาพด้านความเป็นกวีของพระองค์ดังที่พาณะได้พรรณนาสรรเสริญพระเกียรติยศเรื่องหรรษจริต (Harṣacarita) ซึ่งนาวิน โบษกรนัฏ (2018: 268) แปลและอธิบายไว้ในเชิงอรรถว่า

> āḍhyarājakṛtotsāhair hṛdayasthaiḥ smṛtair api |
> jihvāntaḥ kṛṣyamāṇ eva na kavitve pravartate ||
> tathāpi nṛpater bhaktyābhīto nirvahaṇākulaḥ |
> karomyākhyāyikāmbhodhau jihvāplavanacāpalam ||
>
> || Harṣacarita, I. 18-19 ||
>
> ลิ้นของข้าประหนึ่งว่าถูกดึงกลับเข้าไปข้างในไม่อาจสร้างงานประพันธ์ได้ (lit. ไม่เป็นไปเพื่อความเป็นกวี) เพราะความพยายามที่อาฒยราชทำไว้ยังเป็นที่จดจำและสถิตอยู่ในใจ
>
> (หรรษจริต, 1. 18 – 19)

บทประพันธ์ข้างต้นชี้ให้เห็นว่า พระเจ้าศรีหรรษะ ทรงเป็นกวีที่โดดเด่นเป็นที่จดจำจนพาณะเองไม่อาจจะแต่งคำประพันธ์ให้ไพเราะไปกว่าพระองค์ได้ ซึ่งข้อมูลต่าง ๆ ที่ชัดเจนเกี่ยวกับพระองค์มาจากหลักฐานบันทึกของ Hiuen Tsang (Xuan Zang) พระภิกษุชาวจีนที่จาริกแสวงบุญมายังอินเดียในรัชสมัยของพระองค์ ทำให้ทราบว่าช่วงเวลารัชสมัยของพระเจ้าศรีหรรษวรรธนะทำให้กำหนดเวลาในรัชสมัยของพระองค์ได้แม่นยำขึ้น

ที่สำคัญอย่างยิ่ง คือ ภายหลังจาก Hiuen Tsang ได้เข้าเฝ้าจักรพรรดิแห่งเบงกอลในปี ค.ศ. 643 พระเจ้าศรีหรรษะวรรธนะได้นิมนต์ท่านให้เข้าร่วมเป็นสักขีพยานในงานออกมหาสมาคมที่กเนาช์และประยาค (อัลลอฮาบาด) มีพระเจ้าเมืองประเทศราช 18 พระองค์เข้าร่วม พร้อมทั้งมีการถวายบรรณาการจากพระราชากามรูปะ (Kāmarūpa) แคว้นอัสสัม และวัลลภี (Vallabhī) จากคุชราต ณ งานนี้เองเป็นการแสดงอำนาจที่เท่าเทียมกันระหว่างกเนาชและประยาค ในพิธีมีการอุทิศถวายข้าพระแด่พระพุทธรูปในวันแรก ตามด้วยพระอาทิตย์ในวันที่สอง และ พระศิวะ ตามลำดับ อันที่จริงพระราชพิธียาวนานถึง 2 เดือนครึ่ง ซึ่งในโอกาสนี้นี่เอง Cowell [51]สันนิษฐานว่า โดยทั่วไปในงานเฉลิมฉลอง

[51] ตามข้อเสนอของ Cowell (as cited in Nariman, G.K., Jackson, A.V.W., and Ogden, C. J., 1923: xxxiii) ในบทนำงานแปลเรื่องนาคานันทะของ Palmer Boyd (p. x-xi)

ย่อมต้องมีสิ่งบันเทิงเริงใจ ซึ่งน่าจะเป็นโอกาสสำคัญที่ละครทั้งสามเรื่องของพระเจ้าศรีหรรษะวรรธนะได้จัดแสดงขึ้น โดยสันนิษฐานเพิ่มเติมว่า ละครเรื่องนาคานันทะ แสดงเป็นวันแรก ละครเรื่องปริยทรรศิกา แสดงเป็นวันที่สอง และละครเรื่องรัตนาวลีแสดงเป็นวันที่สาม ตามลำดับของการบูชารูปเคารพ

นอกจากนี้งานเฉลิมฉลองนี้เป็นครั้งที่ 6 ในรัชสมัยของพระเจ้าศรีหรรษะ (การฉลองทุก 5 ปี) เพื่อแสดงถึงการครองราชย์อันยาวนานและความยิ่งใหญ่ของพระราชา มีการบริจาคทานมากมายจนไม่เหลือ ในขณะที่พระองค์ทรงฉลองพระองค์คลุมเก่าคร่ำที่ส่งต่อมาจากพระภคนีอันเป็นสัญลักษณ์ถึงความยากจนและภายหลังจากงานนี้ พระภิกษุชาวจีน Hiuen Tsang ก็เดินทางกลับพร้อมกับบันทึกประวัติศาสตร์หน้าสำคัญเกี่ยวกับพระราชาผู้ยิ่งใหญ่พระองค์หนึ่งแห่งภารตวรรษไว้ และในราวปี ค.ศ. 646 - ต้นปี 647 (ภายหลังอีก 1 ปี จากการเฉลิมฉลองครองราชย์ทุก 5 ปี ครั้งที่ 6) พระเจ้าศรีหรรษะวรรธนะก็เสด็จสวรรคต

3.1.2 ที่มาของเรื่อง

เรื่องราวเกี่ยวกับพระเจ้าอุทัยน์ (Udayana) หรือวัตสราช (Vatsarāja) ปรากฏอยู่ในพฤหัตกถา (Bṛhatkathā) เป็นพระราชาในราชวงศ์เปารวะ (paurva) เป็นเชื้อสายของอรชุน ปาณฑพ (Arjuna Pāṇḍava)แห่งหัสตินาปุระ ในมหาภารตะ แต่เนื่องจากบ้านเมืองถูกน้ำท่วมจึงย้ายไปตั้งนครเกาศามพี (Kauśāmbī) มีเรื่องราวเกี่ยวกับพระองค์ปรากฏพระนามของพระองค์ว่า อุเทน ในคัมภีร์ทางพระพุทธศาสนาหลายฉบับ เช่น โคปกโมคคัลลานสูตร, มัชฌิมนิกาย, อุปริปัณณาสก์ หน้า 85. ในอังคุตตรนิกาย, ในจุลลวัคค์ ปัญจสติกักขันธก แห่งวินัยปิฎก หน้า 358. ในภารทวาชสูตร, สังยุตนิกาย, สฬายตนวัคค์ หน้า 137 และใน อุทานขุททกนิกาย หน้า 166. (อ้างถึงใน พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, ผู้แปล, 2505: 30-31) และที่ละเอียดมาก คือ ในกถาสริตสาคร นอกจากนี้ยังเป็นที่มาของเนื้อเรื่องบทละครของภาสะ (Bhāsa) เรื่องสวัปนวาสวทัตตา (Svapnavāsvadattā) จากตัวอย่างข้างต้นแสดงให้เห็นว่า พระเจ้าอุทัยน์หรือพระเจ้าอุเทน เป็นที่อ้างพระนามของพระองค์เหล่านี้ อาจตีความว่า พระองค์เป็นพระราชาผู้ยิ่งใหญ่ เป็นนักรบและนักรัก (Jackson, W., A.V., ed. 1923: lxiv) น่าจะเป็นผู้ที่มีชื่อเสียง เมื่อพิจารณาเรื่องคำจำกัดความนาฏิกา ซึ่งเป็นส่วนผสมระหว่าง ละครนาฏกะและประกรณะ พระเอกก็ต้องเป็นเรื่องที่รู้จักกันดีมีลักษณะอุทาตตะ (udātta)[52]

---

[52] ตัวละครพระเอก มี 4 ประเภท ได้แก่ ธีโรทาตตะ (dhīrodātta) มีความอดทน (kṣamā), หนักแน่น (ati-gambhīratā) ไม่โอ้อวด (avikatthana) แน่วแน่ (sthiratā) ใจกว้าง (mahāsattva) มีความทะนงตัวที่ซ่อนเร้น (nigūḍhāhaṅkāra) เป็นต้น, ธีรลลิตะ (dhīra-lalita) มีเสน่ห์น่ารักใคร่ ปราศรัยอ่อนหวาน หลงใหลศิลปะ, ธีโรทธตะ (dhīroddhata) มีความนิ่งสุขุมเยือกเย็น เป็นนักการทูต สุภาพอ่อนโยน, ธีรประศานตะ (dhira-praśānta) มีความเป็นเทพ หยิ่งทะนง (Shastri, S.N., 1961: 205-207)

นอกจากนี้ รัตนา นครศรี (2524: 47) ได้ศึกษาวิเคราะห์อุเทนคำฉันท์ ซึ่งอ้างอิงถึงความนิยมและที่มาของเรื่องราวเกี่ยวกับพระเจ้าอุเทน พร้อมทั้งระบุถึงบทละครเรื่องปริยทรรศิกาด้วย โดยกล่าวว่า เรื่องเกี่ยวกับพระเจ้าอุเทนปรากฏในคาถาธรรมบท นาควรรคที่ 23 ขุททกนิกาย สุตตันตปิฎก, ในอุเทนสูตร พระสูตรที่ 10 ขุททกนิกาย อุทาน จูฬวรรค, และ มาคัณฑิยสูตร พระสูตรที่ 9 ขุททกนิบาต สุตตนิบาต ส่วนในวรรณคดีสันสกฤตส่วนใหญ่เป็นบทละคร เช่น สวัปนวาสวทัตตา และประติชญเยาคันธรายณะ ของภาส เป็นต้น และศักดิ์ศรี แย้มนัดดา (2544) ได้อธิบายประวัติพระเจ้าอุทัยน์หรือพระเจ้าอุเทนในวรรณคดีสันสกฤตและวรรณคดีบาลีถึงเรื่องสะพานหัวช้างว่า แสดงถึงช้างจำนวนมากนับแสนตัวที่ตามเสียงพิณชื่อว่า “พิณหัสดีกันต์” ของพระเจ้าอุเทนแห่งโกสัมพี หรือ เสียงขลุ่ยอันวิเวกหวานชื่อ ขลุ่ยโฆษวดี ของพระเจ้าอุทัยน์แห่งกรุงเกาศามพี ซึ่งศักดิ์ศรี แย้มนัดดา ได้สรุปว่า เป็นคนเดียวกัน พร้อมทั้งระบุสอดคล้องกับรัตนา นครศรีว่า มีเรื่องของพระเจ้าอุเทนปรากฏอยู่ในวรรณคดีบาลี คือ อรรถกถาธรรมบท (ธัมมปทัฏฐกถา) หมวดอัปปมาทวรรค เรื่องพระนางสามาวดี ส่วนในวรรณคดีสันสกฤตปรากฏในเรื่องกถาสริตสาครของโสมเทวะ กวีชาวแคว้นกัศมีระ (แคชเมียร์) ในราวคริสต์ศตวรรษที่ 11 ทางวรรณคดีสันสกฤตกล่าวว่า พระเจ้าสหัสรานีกะ กษัตริย์เชื้อสายจันทรวงศ์ มีมเหสีพระนามว่า นางมฤคาวดี ทรงครองราชย์อยู่เมืองเกาศามพี แคว้นวัตสะ เมื่อพระมเหสีทรงพระครรภ์แก่ เสด็จสรงน้ำในสระ มีนกอินทรีใหญ่โฉบบินไปภูเขาอุทยาทริ ฤษีชมทัคนีช่วยเหลือไว้จนนางคลอด จึงตั้งชื่อว่า “อุทัยน์” อันหมายถึง พระอาทิตย์ขึ้น และตั้งตามชื่อภูเขานั้น

จากเรื่องราวของพระเจ้าอุทัยน์หรืออุเทนดังกล่าว พระเจ้าศรีหรรษะวรรธนะ นำมาแต่งละครเรื่องปริยทรรศิกาเป็นละครประเภทนาฏิกา มีจำนวน 4 องก์ ชื่อเรื่องเป็นชื่อของนางเอกซึ่งเป็นพระธิดาของท้าวทฤฒวรมัน (Dṛḍhvarman) ราชาแห่งอังคะ (Aṅga) โดยมีเนื้อเรื่องดังนี้

<u>องก์ที่หนึ่ง</u> สูตรธาร (Sūtradhāra) ออกมากล่าวบทนานที (nāndī) และปรัสตาวนา (prastāvanā) หลังจากนั้นกัญจุกิน (Kañcukin)[53] ก็ออกมาพรรณนาถึงเคราะห์กรรมของ

[53] kañcukin เป็นรูปศัพท์ก่อนแจกวิภัตติ เมื่อแจกปฐมาวิภัตติจะเป็น กัญจุกี (kañcukī) ภาษาอังกฤษแปลว่า Chamberlain ในบทพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงแปลเป็นภาษาไทยว่า “กรมวัง” นอกจากนี้ ในนาฏยศาสตร์ (NŚ.21.111) ยังกล่าวว่า ในบทวิษกัมภกะ viṣkambhaka จะต้องประกอบด้วยตัวละครชายที่เป็นคนระดับกลาง ได้แก่ ปุโรหิต อำมาตย์ และ กัญจุกิน (กรมวัง) ดังข้อความในนาฏยศาสตร์ว่า

madhyamapuruṣaniyojyo nāṭakamukhasandhimātrasaṃcāraḥ |
viṣkambhakas tu kāryaḥ purohitāmātya**kañcuki**bhiḥ || NŚ.21.111||

พระเจ้าทฤฒวรมันที่ต้องสูญเสียบ้านเมืองและพระธิดา คือ ปริยทรรศิกา ทั้งนี้เพราะพระเจ้ากลิงคะ (Kaliṅga) โกรธแค้นที่พระเจ้าทฤฒวรมันไม่ยอมยกพระธิดาให้ตน กลับไปยกให้พระเจ้าอุทัยน์แห่งเกาศามพี (Kauśāmbī) หรือโกสัมพี จึงได้ยกทัพมาแก้แค้นและจับกุมพระเจ้าทฤฒวรมัน แต่พระธิดาปริยทรรศิกาปลอดภัย จึงได้ไปนำไปฝากไว้กับพระเจ้าวินธยเกตุ (Vindhayaketu) แต่ข้าศึกมาโจมตีและเผาผลาญกองทัพพระเจ้าวินธยเกตุย่อยยับและไม่พบพระธิดาปริยทรรศิกา ในขณะที่พระเจ้าอุทัยน์ผู้ตกเป็นเชลยของพระเจ้าปรัทโยตะ (Pradyota) แห่งแคว้นอวันตีสามารถหนีออกมาได้พร้อมกับพระธิดาพระเจ้าปรัทโยตะคือพระนางวาสวทัตตา(Vāsavadattā) และอภิเษกเป็นมเหสีต่อมาได้ทราบข่าวชัยชนะของกองทัพของพระองค์ที่ส่งไปปราบพระเจ้าวินธยเกตุพร้อมกับปริยทรรศิกา (ซึ่งเข้าใจว่าเป็นพระธิดาพระเจ้าวินธยเกตุ) มาถวาย พระเจ้าอุทัยน์รับสั่งให้นำนางไปฝากไว้กับมเหสีของพระองค์

<u>องก์ที่สอง</u> พระนางวาสวทัตตากำลังเข้าพิธีและอดอาหาร ตามแบบนางกษัตริย์เพื่อให้ไม่ต้องเป็นหม้าย พระเจ้าอุทัยน์เสด็จประพาสอุทยานพร้อมกับวิทูษกะ ได้เห็นปริยทรรศิกา (ซึ่งในนาฏิกาเรื่องนี้ นางปลอมตัวโดย ใช้ชื่อว่า “อารัณยิกา Āraṇyikā[54]”) กำลังเก็บดอกบัวเพื่อไปถวายเทวีวาสวทัตตา ปริยทรรศิกาถูกแมลงภู่ตอมหน้าจึงร้องขอให้เพื่อนสาวช่วย พระเจ้าอุทัยน์ได้โอกาสจึงเข้าไปช่วยไล่แมลงภู่ พอพระทัยนางมากและทรงไปช่วย

<u>องก์ที่สาม</u> ปริยทรรศิกา ได้รับบัญชาจากพระนางวาสวทัตตาให้แสดงละครตอนที่พระเจ้าอุทัยน์ตกเป็นเชลยของพระเจ้าปรัทโยตะ ปริยทรรศิกา แสดงเป็นพระนางวาสวทัตตาและพระเจ้าอุทัยน์ได้ปลอมพระองค์มาเป็นพระเจ้าอุทัยน์ในละครที่เล่น ในระหว่างการแสดงพระนางวาสวทัตตาทราบความจริง จึงสั่งให้เลิกการแสดงทันที และสั่งให้นำปริยทรรศิกา ไปจำขังไว้

<u>องก์ที่สี่</u> เทวีวาสวทัตตากำลังเศร้าโศกจากการได้ทราบข่าวว่าพระเจ้าทฤฒวรมันซึ่งเป็นพระปิตุลาถูกท้าวกลิงค์จับไป พระเจ้าอุทัยน์ปลอบโยนและแจ้งข่าวดีให้ทราบว่าพระองค์ส่งกองทัพไปปราบปรามข้าศึกราบคาบแล้ว พอดีกับกัญจุกินเสนาบดีของพระเจ้าทฤฒวรมันเข้ามาแจ้งข่าวการ

ส่วนวิษกัมภกะ พึงกระทำ ให้ประกอบด้วยบุรุษชนชั้นกลาง คือ กัญจุกิน (กรมวัง) อำมาตย์ หรือปุโรหิต เป็นผู้ดำเนินส่วนเชื่อมนำเรื่องของละคร (ประเภทนาฏกะ) (นาฏยศาสตร์.21.111)

นอกจากนี้ ในทศรูปะ (3.57) ก็อ้างว่า กัญจุกิน เป็นคนเล่าเรื่องเกริ่นนำในฉากแรกของละครเช่นกัน

[54] Āraṇyikā (Kale, M.R., 1928: 15) ในขณะที่ Nariman, G.K., et al. (1923:2) ใช้คำว่า Āraṇyakā เช่นเดียวกับ บทพระราชนิพนธ์แปลในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว (2505: 83) ทรงใช้ว่า “อารัณยกา” ดังนั้นในบทแปลที่ยึดตามพระราชนิพนธ์แปลจึงใช้ชื่อว่า “อารัณยกา” แต่เมื่อกล่าวโดยทั่วไป ใช้ชื่อว่า “อารัณยิกา”

สาบสูญของปริยทรรศิกา ซึ่งทำให้เทวีวาสวทัตตาตกพระทัยมาก ขณะนั้นนางกำนัลเข้ามาทูลว่า ปริยทรรศิกา ซึ่งถูกคุมขังอยู่ได้ดื่มยาพิษเพื่อจะฆ่าตัวตาย พระเจ้าอุทัยน์เข้าไปแก้ไขได้ทันเวลา และเสนาบดีของพระเจ้าทฤฒวรมันก็จำได้ว่าปริยทรรศิกา ก็คือปริยทรรศิกานั่นเอง จึงกราบทูลพระเจ้าอุทัยน์ทรงทราบ และเรื่องก็จบลงด้วยดีคือปริยทรรศิกาได้อภิเษกสมรสกับพระเจ้าอุทัยน์

3.1.3 ลักษณะของนาฏิกาในปริยทรรศิกา

จากที่กล่าวไว้ในบทที่ 2 หัวข้อ 2.2.2 เกี่ยวกับประเภทของละครประเภทรองหรืออุปรูปกะที่เรียกว่า นาฏิกา เรื่องปริยทรรศิกา นับว่า เป็นเรื่องที่มีชื่อเสียงและมีลักษณะเด่นหลายประการ ดังเห็นได้จาก มีการยกตัวอย่างละครเรื่อง ปริยทรรศิกา หลายครั้ง ในอรรถกถาของทศรูปะ อาทิ ในฐานะละครที่มีลีลาแบบไกศิกี (kaiśikī) กล่าวคือ เป็นละครที่เน้นความสง่างาม อ่อนช้อย แสดงถึงความรักใคร่ (ทศรูปะ.2.82) และเป็นละครที่เริ่มต้นเรื่องด้วยความวุ่นวายคับขัน เรียกว่า อวปาตะ (avapāta) (ทศรูปะ.2.92) เป็นต้น ละครเรื่องปริยทรรศิกา ที่แสดงเน้นความสง่างาม อ่อนช้อยและแสดงถึงความรักใคร่ เริ่ม ปรากฏเด่นชัด ในองค์ที่ 2 กล่าวคือ เมื่อพระเจ้าอุทัยน์ได้พบพระนางปริยทรรศิกา ที่ปลอมพระองค์เป็นอารัณยิกา นางกำนัลในเทวีวาสวทัตตามาเก็บดอกบัวเพื่อไปถวายเทวีที่เข้าพิธีโสตถิวาอนะ (ภาษาสันสกฤต สวัสติวาจนะ) แต่แมลงภู่ตอมนางอย่างยิ่ง นางจึงร้องขอให้นางกำนัลผู้เป็นสหายเข้าไปช่วย แต่พระเจ้าอุทัยน์พบเข้าก็พอพระทัยในตัวนางพร้อมสบโอกาสเหมาะจึงเข้าไปช่วยปัดแมลงภู่และเกี้ยวพาราสีนาง ซึ่งบทละครมีลักษณะอ่อนช้อย สง่างาม แสดงความรักได้เด่นชัดยิ่งขึ้น ในองก์ที่ 3 ที่มีการแสดงละครซ้อนละคร ที่เป็นครั้งแรกที่เทวีวาสวทัตตาได้พบกับพระเจ้าอุทัยน์และได้เรียนพิณ

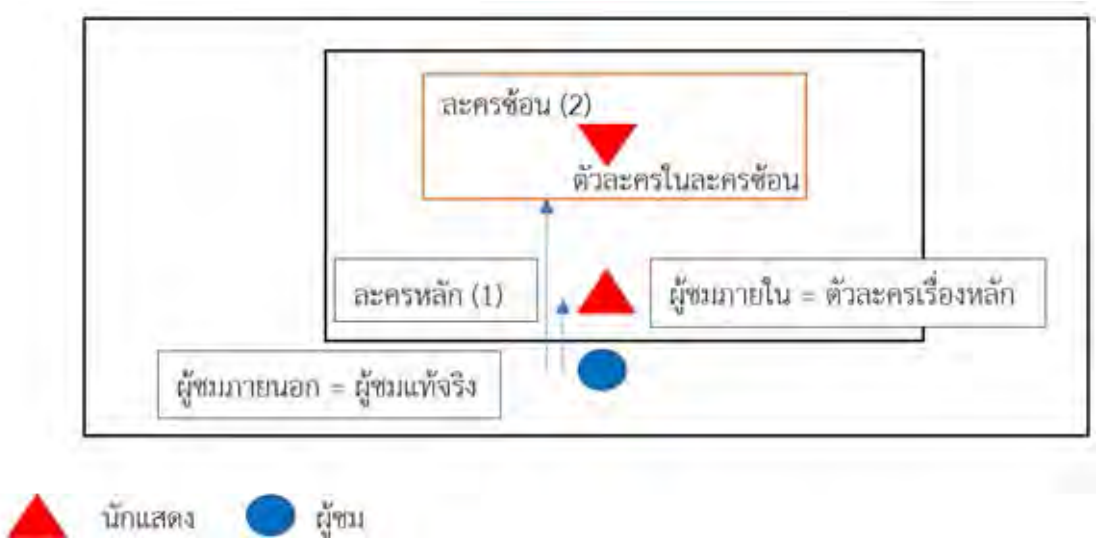
นอกจากนี้ บทละครเรื่องปริยทรรศิกายังมีบทขับลำนำมากมาย มีการเน้นสตรีและความสำราญพระราชหฤทัยของพระราชาซึ่งตรงตามทฤษฎีการละครทั้งในนาฏยศาสตร์ ทศรูปะ และ สาหิตยทรรปณะ แต่ส่วนที่เป็นลักษณะพิเศษของนาฏิกาเรื่องนี้ คือ มีการแทรกละครซ้อนละครเข้ามาในองก์ที่ 3 ซึ่งจะวิเคราะห์ในหัวข้อ 3.2

3.2 ละครซ้อนละครในปริยทรรศิกา

3.2.1 ลักษณะของละครซ้อนละครในปริยทรรศิกา

ก่อนอธิบายลักษณะและเนื้อหาของละครซ้อนละครในบทละครเรื่องปริยทรรศิกา เพื่อเข้าใจง่าย และสามารถแยกแยะระหว่างละครหลักกับละครซ้อนได้ง่ายขึ้น ผู้วิจัยจึงกำหนดข้อตกลงเบื้องต้นดังนี้ เวทีที่ 1 หมายถึง ละครเรื่องหลักที่มีตัวละครในเรื่องหลัก เป็นผู้ชมละครซ้อน ส่วนเวทีที่ 2

หมายถึง ละครซ้อนที่แสดงให้ตัวละครในเรื่องหลักบางตัวรับชม โดยที่ตัวละครของละครซ้อนอาจเป็นตัวละครในละครหลักมาแสดงเองก็ได้ หรืออาจเป็นตัวละครที่อยู่ในละครซ้อนเท่านั้น สามารถแสดงเป็นภาพดังนี้



ภาพที่ 7 ความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครและผู้ชม

จากภาพข้างต้น สามารถอธิบายได้ว่า สัญลักษณ์สามเหลี่ยม สีแดง หมายถึง ตัวละครโดยหันหน้าไปทิศทางตรงกันข้าม ซึ่งตัวละครหนึ่งทำหน้าที่เป็นนักแสดงในละครซ้อน (เวทีที่ 2) และตัวละครหนึ่งเป็นผู้ชมในละครหลัก (เวทีที่ 1) และสัญลักษณ์วงกลม แทน ผู้ชมภายนอกหรือผู้ชมที่แท้จริง โดยลูกศรมี 2 เส้น หมายความว่า ผู้ชมภายนอก สามารถเห็นการแสดงทั้ง 2 ระดับ

บทละครเรื่อง ปริยทรรศิกา เป็นละครประเภทนาฏิกา จำนวน 4 องก์ โดยมีองค์ประกอบสำคัญ คือตัวละครเน้นตัวเอกที่เป็นหญิง เป็นเรื่องของสนมนางใน และการสำราญพระราชหฤทัยของพระราชา ในเรื่องปริยทรรศิกามีกลวิธีที่พิเศษประการหนึ่งซึ่งกวีใช้ คือ การซ้อนละครเข้าไปในละครหลัก โดยเรียกละครซ้อนว่า “ครรภนาฏกะ” มีชื่อเรื่องว่า “อุทัยนจริต” หรือ ความเป็นไปของพระเจ้าอุทัยน์หรือวัตสราช (พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, ผู้แปล. 2505: 205) ละครซ้อนละครในเรื่องปริยทรรศิกาอยู่ในองก์ที่ 3 ซึ่งเป็นส่วนสำคัญของเรื่อง

ตามข้อกำหนดของละครประเภทนาฏิกา พระเอกจะต้องเป็นพระราชาที่แวดล้อมด้วยเหล่านางสนม มีเรื่องราวเกี่ยวกับดนตรีและสตรีมากมาย ดังเห็นได้จาก ละครเรื่องปริยทรรศิกานี้เป็น

เรื่องราวของนางสนมปริยทรรศิกาธิดาของพระเจ้าทฤฒวรมัน บิดาของนางตั้งใจจะยกนางให้เป็นชายาของพระเจ้าอุทัยน์ ทว่าเมืองของนางถูกข้าศึกโจมตี นางจึงต้องลี้ภัยทางการเมือง

ตัวละครสำคัญในเรื่องนี้ ได้แก่ พระเจ้าอุทัยน์ (Udayana) พระราชาแห่งเกาศามพี เป็นพระเอกของเรื่อง นางปริยทรรศิกาหรืออารัณยิกา (Āraṇyikā) ที่ปลอมตัวมาอยู่ในเมืองเกาศามพี ในองก์ที่ 3 นางมีโอกาสได้เล่นละครเป็นเทวีวาสวทัตตา (Vāsavadattā) ในละครซ้อน, เทวีวาสวทัตตา (Vāsavadattā) มเหสีของพระเจ้าอุทัยน์ ธิดาของพระเจ้ามหาเสน (Mahāsena) หรือ (Pradyota) ในนาฏิกาเรื่องนี้นางเป็นผู้ขัดขวางไม่ให้นางเอกของเรื่องให้ได้ครองรักกับพระเอกโดยง่าย ในองก์ที่ 3 นี้ เทวีวาสวทัตตา (เวทีที่ 1) เป็นผู้ชมในละครซ้อน (เวทีที่ 2) ที่นางปริยทรรศิกา เล่นเรื่องราวของพระนางเอง

นอกจากนี้ในละครซ้อนยังมีตัวละครประกอบอื่นโดยที่ตัวละครฝ่ายชายซึ่งทำหน้าที่คล้ายสูตรธาร (sūtradhāra) หรือนายโรง ได้แก่ กัญจุกิน (kañcukin) ซึ่งเป็นกรมวังในละครหลักมาแสดงกล่าวเบิกโรง ตัวละครตัวนี้ เป็นบุคคลที่เชื่อมโยงระหว่างละครซ้อนกับละครหลัก ซึ่งบทละครจำเป็นต้องประกาศให้ทราบว่า ละครซ้อนกำลังจะเล่นเพื่อไม่ให้เกิดความสับสนและทำให้ผู้ชมที่แท้จริงเข้าใจเหตุการณ์ที่ดำเนินอยู่ได้โดยง่าย ส่วนตัวละครประกอบอีกตัวหนึ่ง คือ ตลกหลวง เรียกว่า วิทูษกะ (vidūṣaka) ชื่อวสันตกะ (Vasantaka) เป็นพราหมณ์พระสหายของพระเจ้าอุทัยน์ ผู้ทำตามแผนของมโนรมาเพื่อให้นางปริยทรรศิกาได้พบพระเจ้าอุทัยน์อีกครั้งโดยการให้พระองค์ปลอมตนแสดงเป็นพระเจ้าอุทัยน์เองแทนที่นางมโนรมา

ส่วนตัวละครประกอบฝ่ายหญิง ได้แก่ มโนรมา (Manoramā) นางกำนัล มิตรคู่ใจของนางปริยทรรศิกาซึ่งแท้จริงแล้ว นางต้องแสดงเป็นพระเจ้าอุทัยน์ ทว่านางออกอุบายให้พระเจ้าอุทัยน์เล่นละครเป็นพระองค์เพื่อให้พระองค์จะได้ใกล้ชิดนางปริยทรรศิกาอีกครั้ง นอกจากนี้ มีตัวละครประกอบที่สำคัญ คือ สางกฤตยายนี (Sāṅkṛtyāyanī) ปริพาชิกา ที่ปรึกษาของเทวีวาสวทัตตา แสดงเป็นกวีผู้รจนาละครซ้อนชื่ออุทัยนจริตและเป็นบุคคลสำคัญที่คอยย้ำเตือนให้เทวีวาสวทัตตาแยกแยะระหว่างละคร (ซ้อน) และเรื่องจริงที่เคยเกิดขึ้นกับนางได้ ตัวละครอีกตัวหนึ่ง คือ กาญจนมาลา (Kāñcanamālā) นางกำนัลของเทวีวาสวทัตตา ร่วมแสดงในละครซ้อนเป็นนางกำนัลครั้งที่เทวีวาสวทัตตาเรียนพิณ

ละครซ้อนละครเรื่องอุทัยจริตในเรื่องปริยทรรศิกานี้เป็นละครขนาดสั้น โครงเรื่องไม่ซับซ้อน แสดงเรื่องการเรียนพิณของเทวีวาสวทัตตาจากพระเจ้าอุทัยน์และเป็นเหตุการณ์ครั้งแรกที่ทั้งสองพบ

รักกัน ละครเรื่องนี้เน้นการพรรณนามากกว่าการแสดงเหตุการณ์ ดังนั้น จึงไม่มีการแสดง การเปลี่ยนฉากมากมายนักในเรื่อง ละครซ้อนละครในเรื่องนี้เป็นสิ่งช่วยเสริมลักษณะของละครประเภทนาฏิกาให้เด่นชัดยิ่งขึ้น กล่าวคือ หลังจากมีบทเกี้ยวพาราสีกันระหว่างพระเจ้าอุทัยน์กับปริยทรรศิกาในองก์ที่ 2 แล้ว เมื่อมโนรมาเพื่อนรักของปริยทรรศิกาวางแผนเพื่อให้ทั้งสองได้พบกันอีกโดยให้พระเจ้าอุทัยน์ทรงปลอมเป็นพระองค์เองเล่นในละครซ้อน เป็นกลวิธีแสดงความรักระหว่างพระเจ้าอุทัยน์กับนางปริยทรรศิกาโดยอาศัยเหตุการณ์การเล่นละครซึ่งมีเนื้อหาเกี่ยวกับความรักครั้งแรกระหว่างพระเจ้าอุทัยน์กับเทวีวาสวทัตตา ละครซ้อนนี้เองยังเป็นสาเหตุและปมปัญหา ที่ก่อให้เกิดจุดวิกฤต ซึ่งจะพัฒนาและคลี่คลายตอนจบของละครหลัก ในลำดับต่อไปผู้วิจัยจะวิเคราะห์ละครซ้อน โดยใช้ 2 ทฤษฎี คือ ทฤษฎีวัสตุและทฤษฎีรส ตามลำดับ

3.2.2 การวิเคราะห์ละครซ้อนละครในปริยทรรศิกาตามทฤษฎีวัสตุ

จากคำจำกัดความของละครซ้อนละครตามสาหิตยทรรปณะ (SD.6.20) ดังความว่า

> aṅkodarapraviṣṭo yo raṅgadvārāmukhādimān |
> aṅko 'paraḥ sa garbhāṅkaḥ sabījaḥ phalavān api || SD.6.20 ||
>
> องก์น้อยที่แทรกเข้าไปในท่ามกลางองก์ใดองก์หนึ่งและมีพร้อมทั้งตอนเบิกโรง ตอนนำกับมีพืช (คือเนื้อเรื่อง) และผล (คือตอนจบ) เรียกว่า ครรภางกะ
> (พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, ผู้แปล, 2505: 45)

จากนิยามข้างต้น ถึงแม้จะเป็นละครซ้อนก็ตาม แต่เรื่องต้องมีองค์ประกอบทุกประการเหมือนละครหลัก เพื่อให้ทราบถึงการวางโครงเรื่องและการพัฒนาเรื่องดังที่กล่าวไว้ได้ยกทฤษฎีมากล่าวแล้วในหัวข้อ 2.4 ผู้วิจัยนำมาวิเคราะห์เนื้อเรื่องละครซ้อนละครในเรื่องปริยทรรศิกา แต่เนื่องจากเนื้อเรื่องอุทัยนจริตสั้น ไม่มีเหตุการณ์ซับซ้อน เน้นการเจรจาและการขับบทเพลง อีกทั้งเรื่องยังหยุดชะงักไม่ได้ดำเนินไปจนจบ จึงนับว่าเรื่องนี้ไม่สมบูรณ์ครบถ้วนทุกองค์ประกอบ ผู้วิจัยจึงจำเป็นต้องนำส่วนต้นขององก์ที่สามซึ่งเป็นเหตุการณ์ก่อนที่ละครซ้อนละครจะเริ่มแสดง และส่วนหลังจากที่แสดงละครซ้อนแล้ว มาพิจารณาวิเคราะห์ประกอบด้วย

ส่วนเริ่มต้นองก์ที่ 3 ตามทฤษฎีการเรียงร้อยเรื่องราวจะมีส่วนนำเรื่องเป็นส่วนเชื่อมต่อระหว่างองก์ที่ 2 กับองก์ที่ 3 เชื่อมโยงให้ผู้ชมเข้าใจเนื้อเรื่องโดยย่อและบอกเหตุการณ์ที่จะเกิดขึ้นต่อไปในละคร ส่วนนี้ในละครเรื่องหลักจะมีการร้อยเรื่องด้วยเหตุการณ์สำคัญคือ การแสดงละครใน

เทศกาลเกามุที (Kaumudī) หรือตามบทละครใช้คำปรากฤตว่า “โกมุที”(Komudī) หมายถึงเทศกาลสำคัญในวันเพ็ญเดือนอาศวินการฺตฺติกะ (Āśvinakārttika, ช่วงประมาณเดือน 10 – 12) ซึ่งเป็นงานนักขัตฤกษ์ใหญ่ มีการบูชา ให้ทาน งานเลี้ยง เต้นระบำรื่นเริง (พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, ผู้แปล, 2505: 201) ซึ่งส่วนนำเรื่องเชื่อมต่อองก์ อย่างละครคั่นฉากนี้ เรียกตามนาฏยศาสตร์ว่า ประเวศกะ (NŚ.18.114) ข้อความที่กล่าวถึงในประเวศกะ มโนรมาเกริ่นไว้แต่ต้นว่า เทวีวาสวทัตตารับสั่งให้แสดงละคร เนื่องในโอกาสเทศกาลโกมุที ความว่า

Manoramā : āṇatta mhi devīe Vāsavadattāe hanje Maṇorame jaṃ taṃ Saṃkiccāyaṇīe ajja- uttassa mama a uttantaṃ ṇāḍaovaṇibaddhaṃ tassa ṇaccidavva-sesaṃ ajja tumhehiṃ komudī-mahūsave ṇaccidavvaṃ ti |

(PD: 3.102)

มโนรมา : ดิฉันได้รับสั่งพระเทวีวาสวทัตตาดังนี้ “นี่แน่ะ มโนรมา วันนี้ ที่งานโกมุที พวกเจ้าจะต้องเล่นต่อเรื่องละครที่สังกิจจาอณี ได้แต่งแสดงเรื่องพระสามี กับตัวกู”

(พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, ผู้แปล, 2505: 103)

หากพิจารณาในบริบทของเรื่องหลักตามหลักอวสถาทั้ง 5 ในองก์ที่ 3 ส่วนที่เป็นประเวศกะเป็นส่วนเกริ่นนำสู่เรื่อง แต่ไม่ใช่ ส่วนเริ่มต้นเรื่องที่เรียกว่า “อารัมภะหรือปรารัมภะ” ซึ่งปกติส่วนนี้จะอยู่ในองก์ที่ 1 อาจพิจารณาได้ว่า ประเวศกะเป็นส่วนที่แสดงความพยายามหรือโอกาสที่จะได้สมปรารถนา (ประยัตนะ) มีส่วนเชื่อมต่อนำเข้าองก์หลัก ที่เรียกว่า มุขสนธิ โดยเนื้อหาตอนเริ่มต้นองก์ที่ 3 มีตัวละครที่เป็นเพื่อนรักของนางเอก ชื่อ มโนรมา ออกมาเล่าว่าตนได้รับสั่งจากเทวีวาสวทัตตาให้ต่อบทละครเรื่องอุทัยนจริตซึ่งเป็นเรื่องราวความรักระหว่างพระเจ้าอุทัยน์กับเทวีวาสวทัตตา แต่นางปริยทรรศิกาที่ต้องรับบทเป็นเทวีวาสวทัตตาใจลอยเล่นไม่ดีเพราะเฝ้าแต่คิดถึงพระเจ้าอุทัยน์ จากคำกล่าวของนางมโนรมาทำให้เราทราบจุดกำเนิดเรื่อง (พีชะ, bīja) คือการได้ครองรักของพระเจ้าอุทัยน์และนางปริยทรรศิกาแต่ในขณะนี้ยังไม่สมหวัง ส่วนนี้อาจนับว่าเป็นปมหรือจุดสำคัญของเรื่องที่ทำให้เกิดเหตุการณ์ต่าง ๆ ตามมา นอกจากนี้ การได้รับคำสั่งให้เล่นละครนั้นก็เป็นฉากหรือเหตุการณ์หลักของเรื่อง (ปตากา, patākā) โดยองค์ประกอบสำคัญประการต่อมา คือ เหตุการณ์ที่แทรกเข้ามา (ประกรี, prakarī) เมื่อนางมโนรมาทราบความในใจของนางปริยทรรศิกาแล้ว นางจึงบอกแผนแก่ว

สันตกะเพื่อให้พระเจ้าอุทัยน์และนางปริยทรรศิกาได้พบกัน และก่อให้เกิดผลที่เกิดจากปม คือ การได้พบกันบนเวทีละครซึ่งเป็นผลทำให้ความปรารถนาสมหวัง

เมื่อพิจารณาองก์ที่ 3 ตามหลักอวสถาทั้ง 5 ประการ จะเห็นว่า ส่วนเริ่มเรื่องในตอนแรกขององก์คือ เมื่อนางมโนรมาบอกมูลเหตุที่จะตามหาตัวนางปริยทรรศิกาให้พบ และได้ฟังนางพร่ำพรรณนาความรู้สึกของตนเองว่า ปรารถนาจะพบพระเจ้าอุทัยน์ ส่วนที่เป็นความพยายาม (ประยัตนะ หรือยัตนะ) คือ การเกิดขึ้นของการได้รับผล (ปราปติสัมภวะ) เป็นเหตุการณ์เมื่อพระเจ้าอุทัยน์มาถึงโรงละครและแต่งกายแทนมโนรมาทั้งทรงเล่นละครเป็นพระองค์เอง ส่วนที่สี่ที่เป็นส่วนแสดงถึงการได้รับผลที่กำหนดไว้ (นิยตา – ผลปราปติ) คือ เหตุการณ์เมื่อเล่นละครซ้อนและได้พรรณนาถึงความรักของพระเจ้าอุทัยน์และทรงลอบจับมือนางปริยทรรศิกาที่แสดงเป็นเทวีวาสวทัตตา ส่วนนี้ตัวเอกทั้งสองได้พบกันอย่างที่ปรารถนา หากแต่เป็นเพียงในละคร จึงก่อให้เกิดผลในประการสุดท้าย (ผลโยคะ, ผลาคมะ, หรือ ผลปราปติ) การที่ตัวละครเอกทั้งสองตัวลอบพบกันนั้นส่งผลให้ตัวละครทั้งสองถูกขัดขวางและละครซ้อนถูกสั่งให้หยุดเล่นเพราะเหตุจากละครที่นอกบทจนเทวีวาสวทัตตาทนไม่ได้ แล้วจึงออกจากโรงละคร ภายหลังเมื่อพระนางพบวสันตกะจึงทราบว่า พระเจ้าอุทัยน์รงเล่นละครเพื่อจะได้พบกับนางปริยทรรศิกาพระนางจึงสั่งคุมขังนางปริยทรรศิกาทันที

หากวิเคราะห์เฉพาะองค์ประกอบหรือ อรรถประกฤติ (artha-prakṛti) ของละครซ้อนพบว่า ละครซ้อนละคร “ครรภนาฏกะ” ชื่อ “อุทัยนจริต” มีองค์ประกอบสำคัญ ได้แก่ บ่อเกิดเรื่อง (พีชะ, bīja) คือ พระเจ้าปรัทโยตะรับสั่งว่า ถ้าพระเจ้าอุทัยน์แสดงพิณได้ไพเราะถูกพระทัย พระเจ้าปรัทโยตะ จะทรงปล่อยพระองค์ให้เป็นอิสระจากการถูกจับเป็นเชลย ปมเรื่อง (พินทุ, bindu) คือ พระเจ้าอุทัยน์จะลอบพาเทวีวาสวทัตตาหนี ส่วนฉากหรือเหตุการณ์หลัก (ปตากา, patākā) คือ พระเจ้าอุทัยน์สอนพิณแก่เทวีวาสวทัตตา และ เหตุการณ์เสริม (ประกรี, prakarī) คือ กาญจนมาลาเอื้อโอกาสให้พระเจ้าอุทัยน์ได้นั่งที่ตั่งเดียวกันกับเทวีวาสวทัตตาและทรงลอบฉวยพระหัตถ์เทวีวาสวทัตตาในเรื่อง (แสดงโดยนางปริยทรรศิกา) ละครซ้อนเรื่องนี้อันที่จริงควรจะแสดงไปจนจบ กล่าวคือ พระเจ้าอุทัยน์ได้ลอบพาเทวีวาสวทัตตาหนี และท้ายที่สุด ทั้งสองควรได้อภิเษกสมรสกัน แต่ละครซ้อนละครเรื่องนี้ไม่มีการคลี่คลาย (การยะ, kārya) เนื่องจากหยุดชะงักลงด้วยเหตุเพราะการเข้ามาขัดขวางของเทวีวาสวทัตตาที่เป็นผู้ชมในละครหลัก (เวทีที่ 1) คือ เทวีวาสวทัตตา เนื่องด้วยการแสดงเกินจากความจริงจนนางทนไม่ไหว และยิ่งได้ทราบว่า แท้จริงพระเจ้าอุทัยน์ทรงปลอมพระองค์มาแสดงเองจึงกริ้วและสั่งคุมขังนางปริยทรรศิกา การแสดงมีการสลับระหว่างเวทีที่ 1 และ เวทีที่ 2 เป็นระยะ ฉะนั้นจึงไม่อาจแยกวิเคราะห์เฉพาะละครซ้อนได้ เพื่อให้เข้าใจและเห็นภาพชัดเจนขึ้น ผู้วิจัยจึงแสดงเหตุการณ์ละครเรื่องหลักกับละครซ้อนดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 1 เหตุการณ์ในละครหลัก (เวทีที่ 1) และละครซ้อน (เวทีที่ 2)

เวทีที่ 1 ละครหลัก	ปฏิกิริยาระหว่างละครซ้อนกับละครหลัก	เวทีที่ 2 ละครซ้อน	หลังเวทีที่ 2 (nepathya)
เทวีวาสวทัตตาประทับนั่ง ปรารภเรื่องแสดงละคร และประทานเครื่องแต่งกายให้ปริยทรรศิกาแสดงแทนพระองค์ และมโนรมาให้แต่งกายละม้ายพระเจ้าอุทัยน์มากที่สุด			
		กรมวัง (กัญจุกิน) ขับบทเบิกโรง ระบุบ่อเกิดที่มีการแสดงละคร	
	สางกฤตยายนีทูลเทวีวาสวทัตตาว่าละครเริ่มเล่นแล้ว	กรมวังพรรณนาชมเหล่านางกำนัล	
สางกฤตยายนีบอกเทวีวาสวทัตตาว่าปริยทรรศิกามีลักษณะเหมือนเป็นเจ้านายจึงให้นางเล่นเป็นพระเทวี		ปริยทรรศิกา แต่งตัวเป็นวาสวทัตตาออกนั่ง	
		กัญจุกินกล่าวกับเทวีวาสวทัตตาให้ขับพิณให้ไพเราะ	

เวทีที่ 1 ละครหลัก	ปฏิกิริยาระหว่างละครซ้อนกับละครหลัก	เวทีที่ 2 ละครซ้อน	หลังเวทีที่ 2 (nepathya)
			มโนรมากระวนกระวายใจที่พระเจ้าอุทัยน์ทรงมาช้า จวนจะถึงเวลาที่ตัวละครต้องออกฉาก แล้วส่งฉลองพระองค์ให้พระเจ้าอุทัยน์ไปทรง
		พระเจ้าอุทัยน์ออกฉาก	
เทวีวาสวทัตตาตกพระทัยลุกขึ้นยืนทำความเคารพพระเจ้าอุทัยน์	สางกฤตยายนีทูลทัดทานว่า นั่นมิใช่พระเจ้าอุทัยน์พระองค์จริง แต่เป็นมโนรมา และกล่าวชมว่านางละม้ายพระเจ้าอุทัยน์อย่างยิ่ง	(พูดกับตัวเอง) พระเจ้าอุทัยน์ตกพระทัย คิดว่าเทวีวาสวทัตตาทรงจำพระองค์ได้ เมื่อทรงทอดพระเนตรเห็นเทวีวาสวทัตตาประทับนั่งก็ทรงคลายพระทัย	
	เทวีวาสวทัตตาทรงถอดมาลัยบัวขาบไปถวายพระเจ้าอุทัยน์ (ตัวละคร) เพื่อให้สมจริงดังที่เคยเป็นในครั้งก่อน		
	นางข้าหลวงถวายมาลัยบัวขาบแด่พระเจ้าอุทัยน์ ตามรับสั่งเทวีวาสวทัตตา		

เวทีที่ 1 ละครหลัก	ปฏิกิริยาระหว่างละครซ้อนกับละครหลัก	เวทีที่ 2 ละครซ้อน	หลังเวทีที่ 2 (nepathya)
		เทวีวาสวทัตตา (ตัวละคร)ดีดพิณได้ไพเราะ พระเจ้าอุทัยน์ทรงกล่าวชม กาญจนมาลาจึงกราบทูลเชิญให้ประทับนั่งร่วมตั่ง	
	เทวีวาสวทัตตาทรงเห็นว่า เรื่องที่เล่นไม่ตามความเป็นจริงจึงเดินออกจากจิตรศาลา	พระเจ้าอุทัยน์ทรงลอบฉวยพระหัตถ์เทวีวาสวทัตตา (ตัวละคร) เทวีวาสวทัตตาหลบเลี่ยง	
เทวีวาสวทัตตาบังเอิญพบวิทูษกะนอนอยู่ จึงรู้ว่าพระเจ้าอุทัยน์อยู่ในโรงละครเป็นแน่ และทรงเข้าไปสอบถาม		ละครเล่นต่อไป	
เทวีวาสวทัตตาเข้าไปพบพระเจ้าอุทัยน์	เทวีวาสวทัตตาสั่งให้ละครหยุดเล่น	พระเจ้าอุทัยน์ทรงแสดงบทพลอดรักอยู่บนเวที	เทวีเข้าไปพบพระเจ้าอุทัยน์ทรงแสดงบทพลอดรักอยู่

จากตารางข้างต้น จะเห็นได้ว่า เหตุการณ์ในละครซ้อนมีผลต่อละครหลักสามารถสังเกตได้จากการแสดงปฏิกิริยาของผู้ชมละครซ้อนในเวทีที่ 1 นอกจากนี้ยังมีการแสดงละครซ้อนและละครหลักสลับกันไปมา ในขณะเดียวกันกวีใช้กลวิธีพูดป้องหรือกล่าวกับตนเอง (svagatam) เพื่อแสดงการคิดหรือรำพึงกับตนเอง

ตารางนี้เป็นการพิจารณาภาพของการแสดงบนเวทีที่ซ้อนกันทั้งสองเวทีและแสดงกลวิธีการดำเนินเรื่องโดยสังเขป จากการพิจารณาบทละครประกอบจะพบว่ามีคำบอกบทและคำกล่าวพรรณนาทั้งเรื่องราวและความรู้สึกดังจะอธิบายและยกตัวอย่างต่อไปนี้

kañcukī : antaḥ purāṇāṃ vihita-vyavasthaḥ
pade pade 'haṃ skhalitāni rakṣan |
jarāturaḥ samprati daṇḍa-nītyā
sarvaṃ nṛpasyānukaromi vṛttam

||PD.3.3 ||

bhoḥ ājñāpito 'smi vimānitāśeṣa-śatru-sainyena yathārtha-nāmnā Mahāsenena samādiśyatām antaḥpureṣu yathā - śvo vayam **Udayanotsavam** anubhavāmaḥ | ato yuṣmābhir utsavānurūpa-veṣojjvalena parijanena saha Manmathodyānaṃ gantavyam iti |
Sāṅkṛtyāyanī : (kañcukinaṃ nirdiśya |) rāja-putri **pravṛttā prekṣā dṛśyatām |**

(Kale, M.R., 1928: 31)

กัญจุกิน : เรารักษอันเต – ปุรแน่ว ณ ทางดี,
ผิบาทสะดุดมี วรทัณฑกันพลาด,
ชราก็ถือเยี่ยง นฤปรักษ์ประชาชาติ
ทั่วโดยประสาทราช วรธรรมะเที่ยงตรง[55]

เออ, ข้าพเจ้าได้รับพระราชบัญชาแห่งสมเด็จพระเจ้ามหาเสนะพระนามช่างเหมาะจริง ๆ ละ, เพราะพระองค์มิได้ทรงย่อท้อเลยแต่แสนยาศัตรู – ดังนี้ว่า; "จงบอกแก่บรรดานางในเถิดว่า, พรุ่งนี้เราจะมีงานฉลองท้าวอุทัยน์, ฉะนั้นให้เขาทั้งหลายไปยังสวนพระเจ้ารัก, พร้อมด้วยข้าหลวงตามหลัง, และให้เขาทั้งหลายแต่งกายงาม ๆ ให้สมแก่งาน."

สางกฤตยายนี : (ชี้กัญจุกิน) ราชบุตรี **ละครเริ่มเล่นแล้วละ**[56] ทอดพระเนตรสิ

(พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, ผู้แปล, 2505: 121)

---

[55] พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงให้อรรถาธิบายสำหรับงานพระราชนิพนธ์ไว้ว่า "ฉันท์บทที่ 25 แปลเป็นร้อยแก้ว, คงได้ความดังต่อไปนี้ :-รักษาระเบียบภายในวังใน, ระวังมิให้สะดุดทุก ๆ ก้าวโดยใช้ไม้เท้าเป็นเครื่องนำ, ข้าพเจ้า, ผู้ที่บัดนี้อ่อนแอด้วยความชรา, เอาอย่างความประพฤติทั้งสิ้นของพระเจ้าแผ่นดิน, ผู้ที่ทรงรักษาระเบียบแห่งเมืองของท่านภายในและป้องกันมิให้พลั้งพลาดเนืองนิตย์โดยทรงประสาทธรรม" (พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, ผู้แปล. 2505: 204.)

[56] พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงอธิบายว่า
คำพูดตรงนี้ตามภาษาสันสกฤตมีว่า "ปฺรวฺฤตฺตา เปฺรกฺษา" ซึ่งแปลตรง ๆ ว่า "ของสำหรับดูเริ่มแล้ว" ดังนี้ "เปฺรกฺษา" เป็นศัพท์ที่ใช้เรียกของที่สำหรับดูให้เพลิดเพลินหรือเป็นของงามโดยทั่ว ๆ ไป, หาใช่เรียกแต่ละครโดยเฉพาะไม่. "นาฏก" หรือ "นาฏิกา" จึงจะเป็นละครโดยตรง. แต่ข้าพเจ้าแปลไว้ว่า "ละคร" เพื่อความเข้าใจง่าย (เรื่องเดียวกัน. 2505: 204)

สำหรับบทร้องและบทพูดของกัญจุกินนี้ นับเป็นส่วนที่เรียกว่า วิษกัมภกะ (viṣkambhaka) หรือบทเกริ่นนำของละครซ้อนซึ่งสอดคล้องกับคำอธิบายเกี่ยวกับ “ครรภางกะ” ที่กล่าวไว้ในสาหิตยทรรปณะ (SD. 6.20) ว่า “ละครซ้อนจะต้องมีบทเกริ่นนำของตนเอง” ลักษณะเช่นนี้ไม่ถือว่าเป็น “ประเวศกะ” เพราะไม่ใช่บทเกริ่นนำที่อยู่ระหว่างองก์ บทเกริ่นนำส่วนนี้เป็นส่วนนำของละครซ้อนที่เพิ่งเริ่มต้น เสมือนเป็นองก์ที่ 1 ฉะนั้นส่วนนี้จึงเรียกว่า วิษกัมภกะ นอกจากนี้นาฏยศาสตร์ยังระบุอีกว่า ผู้ที่กล่าวเกริ่นนำเรื่องในวิษกัมภกะของละครนั้นเป็นชนชั้นกลาง กล่าวคือ ไม่ได้มีฐานะสูงส่งหรือเป็นตัวละครเอกในเรื่อง[57] (NŚ.18.111)

นอกจากนี้บทเกริ่นนำของละครซ้อนข้างต้น ยังแสดงถึงการสื่อสารระหว่างละครซ้อนกับผู้ชม ซึ่งตัวละครที่กล่าวบทวิษกัมภกะในละครนั้นต้องทำหน้าที่โน้มน้าวและเตรียมความพร้อมผู้ชมก่อนละครจะเริ่ม ในบทละครส่วนนี้กัญจุกินทำหน้าที่เชื่อมโยงทั้งระหว่างผู้ชมในเวทีที่ 1 กับตัวละครในเวทีที่ 2 และยังเป็นการบอกผู้ชมภายนอกหรือผู้ชมที่แท้จริงว่าละครเริ่มแล้ว โดยในบทมีการบอกอย่างตรงไปตรงมา ดังคำกล่าวของสางกฤตยายนีที่ชี้ให้เทวีวาสวทัตตาดูละครและบอกว่า “ละครเริ่มเล่นแล้ว”

โดยปกติ เมื่อละครจะเริ่มต้องมีบทนานทีหรือบทอำนวยพรก่อน ทว่า**ละครซ้อนเรื่องนี้ ไม่มีบทนานที** อาจเนื่องมาจากละครซ้อนเรื่องนี้อยู่ในบทละครขนาดสั้น (นาฏิกา) ฉะนั้นละครเรื่องนี้มีเพียงจึงเชิญเหล่าสนมกำนัลให้แต่งกายสวยงามมาชมการแสดง โดยนัยนี้ น่าจะเป็นการพรรณนาเพื่อเชื่อมโยงกับผู้ชมที่อยู่ ณ โรงละครในพระราชวังแห่งนั้นโดยอาจไม่มีตัวละครที่แสดงเป็นเหล่านางกำนัลออกมาจริงบนเวที บทละครส่วนนี้มีว่า

kañcukī : tad etad ādeṣṭavyam parijanena saha gantavyam iti | na gṛhīta-nepathyeneti | kutaḥ |

pādair nūpuribhir nitamba-phalakaiḥ śiñjāna-kāñcī-guṇair
hārāpādita-kāntibhiḥ stana-taṭaiḥ keyūribhir bāhubhiḥ |
karṇaiḥ kuṇḍalibhiḥ karaiḥ sa-valayaiḥ sa-svastikair mūrdha-jair
devīnāṃ paricārikā-parijano ’py eteṣu saṃdṛśyate || PD.3.4 ||

---

[57] madhyamapuruṣaniyojyo nāṭakamukhasandhimātrasaṃcāraḥ | viṣkambhakastu kāryaḥ purohitāmātyakañcukibhiḥ || NŚ.18.111||
ละครหน้าม่านหรือฉากเสริมเรื่องควรประกอบด้วยตัวละครที่เป็นชายชนชั้นกลางเช่น กรมวัง อำมาตย์ หรือปุโรหิต เชื่อมโยงเป็นส่วนเปิดเรื่องตอนต้น (นาฏยศาสตร์.18.111)

na khalu kiṃcid atrāpūrvam anuṣṭheyam | kevalaṃ svāmy-ādeśa iti matvāhaṃ samādiṣṭas tad ājñā-śeṣaṃ rāja-putryai nivedayāmi | (parikramyāvalokya ca |) iyaṃ sā Vāsavadattā vīṇā-hastayā Kāñcanamālayānugamyamānā gandharva-śālām praviṣṭā | yāvad asyāḥ kathayāmi | (parikrāmati |)

(Kale, M.R., 1928: 32)

กัญจุกิน : ฉะนั้นข้าพเจ้าจะต้องสั่งเขาให้มาพร้อมด้วยข้าหลวง, แต่หาต้องสั่งไม่ว่าให้เขาทั้งหลายนั้นแต่งกาย, เพราะว่า –

อันข้อบาทก็ใส่กำไลและนริคาด สร้อยรัดสะเอวนาฏ จรัล,
ศอสวมเกยูรทั้งณพาหุฤก็พัน ผูกพาหุรัตน์อัน วิศิษฏ์,
กรรณกอบกุณฑะละกรประดับวลยจิต เกศาก็ติดสวัส - ติกา,
ดังนี้แม้คณะนาริบาทบริจา- ริกของพระชายา ก็สวย.

ท่าทางจะไม่ต้องเป็นห่วงแน่ละในข้อนี้. ข้าพเจ้ารับพระราชบัญชามาก็ด้วยตั้งใจจะกระทำตามรับสั่ง. ฉะนั้น ข้าพเจ้าจะทูลพระกระแสรับสั่งนอกจากนี้ แด่พระราชบุตรี. (เดินไปเดินมาและเหลียวแล) อ้อ, พระวาสวทัตตาเสด็จมานี่แล้ว และกำลังจะเสด็จเข้าไปในคนธรรพศาลา[58] พร้อมด้วยกาญจนมาลา ถือพิณตามเสด็จ ข้าพเจ้าจะไปทูล ณ บัดนี้ (เดินไปมา)

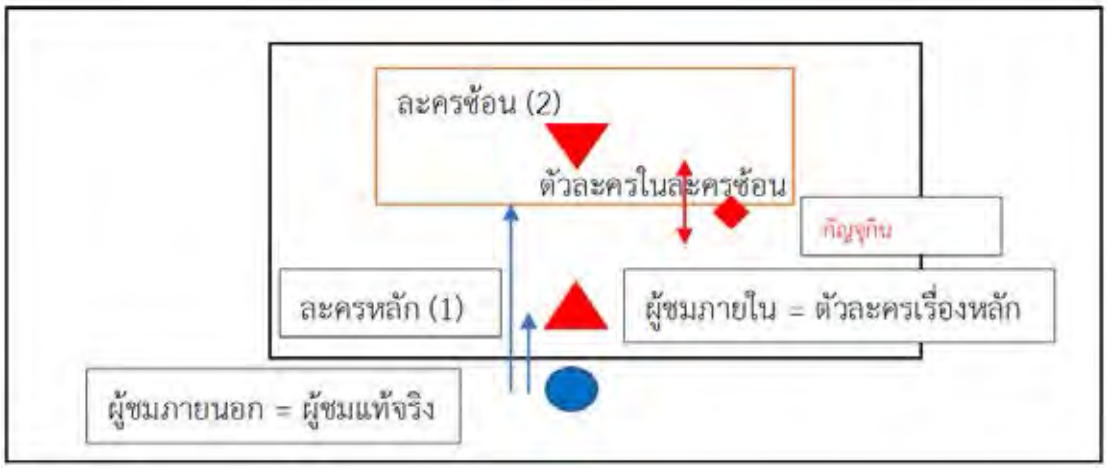
(พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, ผู้แปล, 2505: 123)

---

[58] พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงอธิบายไว้ว่า
คนธรรพศาลา คือ โรงเล่นดนตรี. “คนธรรพศาสตร์” = วิชาดนตรี, เพราะตามไสยศาสตร์ว่าพวกคนธรรพมีหน้าที่เป็นขับลำและเล่นดนตรีบำเรอเทพเจ้าบนสวรรค์, พระนารทพรหมฤๅษีเป็นครูเดิมแห่งวิชาดนตรี, จึงออกนามว่า “ปรคนธรรพ” นักดนตรีไทยเราเมื่อไหว้ครูก็ไหว้ “พระประโคนธัพ” ซึ่งเลือนมาจากศัพท์ “ปรคนธรรพ” นี้เอง

ทองสุก เกตุโรจน์ (2549: 75 – 76) กล่าวว่า คนธรรพ์ คือ หมู่เทวดาที่รู้ความลับของสวรรค์และเทพเจ้าแล้วนำมาเปิดเผย อาศัยอยู่บนท้องฟ้า มีหน้าที่ดูแลน้ำโสมแห่งสวรรค์เพื่อถวายเทวดา มีอคติต่อสตรีแต่มีอิทธิพลต่อนางทั้งหลาย โดยในอถรรพณเวท กล่าวว่า มีคนธรรพ์ 6,333 คน นอกจากดูแลน้ำโสมแล้ว ยังมีความชำนาญด้านการแพทย์ ควบคุมหมู่ดาว ชอบสตรี เป็นนักร้องและนักดนตรีในงานเลี้ยงของเทวดา ในคัมภีร์ปุราณะ กล่าวถึงคนธรรพ์ว่ามีกำเนิดมาจากพระพรหม และต่อมากลับเล่าว่า เป็นลูกหลานของกัศยปและนางอริษฏา คัมภีร์หริวงศ์บอกว่า เกิดจากนาสิกพระพรหม กับเกิดจากนางมุนิ ชายาของกัศยปอีกคน จิตรรถเป็นหัวหน้าคนธรรพ์ และมีนางอัปสรเป็นภรรยา (น้อย) เมืองของคนธรรพ์สวยงามมาก วิษณุปุราณะเล่าว่า พวกคนธรรพ์สู้รับกับเหล่านาคในบริเวณที่เป็นแดนนรก ยึดแว่นแคว้นและปล้นทรัพย์สินของเหล่านาค หัวหน้านาคจึงขอให้พระวิษณุช่วย และพระวิษณุก็สิงร่างปุรุกุตสะ นาคจึงส่งน้องสาวชื่อ นรรมทา มาปราบเหล่าคนธรรพ์ คนธรรพ์กลุ่มนี้เรียกว่า คาตุ คือ นักร้อง และ ปุลกะ

จากภาพที่ 7 ที่แสดงความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครกับผู้ชม ผนวกกับตัวละครที่ทำหน้าที่เป็นนายโรง สามารถเพิ่มสัญลักษณ์เพื่อเสริมความเข้าใจเรื่องปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ชมภายในและตัวละครดังนี้



ภาพที่ 8 ความสัมพันธ์ระหว่างตัวละคร

นางข้าหลวง กาญจนมาลา ซึ่งมีบทเจรจาขำขันเล็กน้อย กัญจุกินกล่าวกับเทวีวาสวทัตตาที่เป็นตัวละครในเวทีที่ 2 ว่าให้แสดงพิณให้ดี ส่วนตนจะไปตามพระเจ้าอุทัยน์ออกมา ส่วนนี้เห็นได้ชัดเจนยิ่งขึ้นว่า กัญจุกิน ทำหน้าที่เป็นผู้เชื่อมโยงระหว่างตัวละครบนเวทีซึ่งในที่นี้ คือ เวทีที่ 2 กับผู้ชมที่เป็นตัวละครในเวทีที่ 1 ถัดจากนั้น ตัวละครเอกหรือพระเจ้าอุทัยน์ออกฉาก โดยก่อนที่พระเจ้าอุทัยน์จะออกฉากมีการแสดงสลับไปที่หลังฉากหรือห้องแต่งตัว (nepathya) ที่นางมโนรมากระวนกระวายใจกังวลว่า พระเจ้าอุทัยน์จะมาล่าช้าเกินไป เพราะถึงเวลาที่ตัวละครตัวนี้ต้องออกฉากแล้ว ดังบทละครตอนนี้ว่า

kañcukī : eṣa Vatsa-rājaṃ preṣayāmi | (iti niṣkrāntaḥ |)

Āraṇyikā : Kancaṇamāle uvaṇehi me Ghosavadīṃ jāva se taṃtīo parikkhemi |

(Kāñcanamālā vīṇām arpayati | Āraṇyikotsaṅge vīṇāṃ kṛtvā sārayati |)

(tataḥ praviśati gṛhīta-Vatsa-rāja-nepathyā Manoramā |)

Manoramā - (sva-gatam |) ciraadi kkhu mahā-rāo kiṃ ṇa kahidaṃ Vasantaeṇa | ahavā devīe bhāadi | jai dāṇiṃ āacche tado ramaṇijjaṃ have |

(tataḥ praviśati rājāvaguṇṭhita-śarīro vidūṣakaś ca |)

(Kale, M.R., 1928: 33 – 34)

กัญจุกิน : (เข้าใกล้) ราชบุตรี, ล้นเกล้าล้นกระหม่อมมีพระราชบัญชาดังนี้ “พรุ่งนี้เราจะต้องฟังเธอดีดพิณเป็นแน่ละ ฉะนั้นให้เธอเตรียมตัวไว้พร้อมด้วย (พิณ) โฆษวดีขึ้นสายใหม่”

อารัณยกา : ถ้าเช่นนั้นก็ขอให้ท่านวีณาจารย์มาโดยด่วนเถิด.

กัญจุกิน. ข้าพเจ้าเองจะไปทูลวัตสราชให้เสด็จมา (เข้าโรง)

อารัณยกา : กาญจนมาลา, ส่งโฆษวดีมาให้เรา, เพื่อเราจะได้ตรวจดูสาย.

(กาญจนมาลาส่งพิณให้. อารัณยการับพิณไป วางบนตักแล้วตรวจดู)

(มโนรมา, แต่งตัวเป็นวัตสราช, ออก)

มโนรมา : (พูดกับตนเอง) ล้นเกล้าล้นกระหม่อมล่าไปนี่วสันตกะไม่ได้ทูลกระมัง? หรือท่านทรงกลัวพระเทวี ถ้าท่านเสด็จมาเดี๋ยวนี้ละก็, จะน่าชื่นใจเทียวละ.

(พระราชา, คลุมพระองค์, ออกพร้อมด้วยวิทูษก)

(พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, ผู้แปล, 2505: 125)

เมื่อเทวีวาสวทัตตาพระองค์จริงทอดพระเนตรเห็นพระเจ้าอุทัยน์ก็ทรงรีบยืนทำความเคารพด้วยเข้าใจว่าเป็นพระเจ้าอุทัยน์โดยแท้จริง แม้ว่าความเป็นจริงจะเป็นเช่นนั้น (แทนที่จะเป็นมโนรมารับบท) ในขณะเดียวกันเมื่อพระเจ้าอุทัยน์เห็นเทวีวาสวทัตตาเหมือนจะจำตนได้ก็เกิดความกังวลพระทัยและสับสน แต่กวีก็แก้ปมปัญหานี้ด้วยการให้สางกฤตยายนีกล่าวเตือนสติเทวีวาสวทัตตาให้ทราบว่าสิ่งที่กำลังชมอยู่นั้น เป็น “ละคร” ไม่ใช่เรื่องจริง ในระหว่างที่เรื่องดำเนินไปนั้น เราจะเห็นว่าเทวีวาสวทัตตาทรงเผลอพระองค์อยู่บ่อยครั้ง และทุกครั้งก็จะมีผู้เตือนให้ทราบ ซึ่งนั่นก็คือ สางกฤตยายนี สิ่งนี้เป็นกลวิธีดำเนินเรื่องที่ทำให้ตัวละครหลักที่เป็นผู้ชมหมดข้อกังขาและเชื่อว่าสิ่งที่กำลังชมอยู่นั้นไม่เป็นความจริง ทั้งนี้เพื่อรักษาเรื่องราวให้เป็นไปตามขั้นตอนของความพยายามของตัวละคร กล่าวคือ ตัวละครเอก ได้แก่ ปริยทรรศิกา และพระเจ้าอุทัยน์ได้พบกัน และพลอดรัก นานพอที่จะให้ผู้ชมภายนอกดื่มด่ำกับความรัก นอกจากนี้ยังเป็นผลให้ตัวละครหลักที่เป็นผู้ชมขัดขวางความสำเร็จจากความพยายามของตัวละครหลักทั้งสอง ตัวอย่างบทละครที่ตรงกับข้อความที่อธิบายข้างต้นมีดังนี้

rājā : (praviśya paṭākṣepeṇa sa-harṣaṃ vastrānte grathitam badhnāti |)
evam etat | kaḥ saṃdehaḥ |
sa-parijanaṃ Pradyotaṃ vismayam upanīya vādayan vīṇām | Vāsavadattām apaharāmi na cirād eveti paśyāmi || PD.3.6 ||
yataḥ su-saṃvihitaṃ sarvaṃ Yaugandharāyaṇena |

Vāsavadattā : (sahasotthāya |) jedu jedu accautto |

rājā : (sva-gatam |) kathaṃ pratyabhijñāto 'smi devyā |

Sāṅkṛtyāyanī : (sa-smitam|) rāja-putri alam alaṃ saṃbhrameṇa | prekṣaṇīyakam etat |

rājā : (ātma-gataṃ sa-harṣam) idānīm ucchvāsito 'smi |

ราชา : (ออก ปัดม่านเร็ว ๆ ยินดี, ขอดชายผ้าห่มข้างหนึ่ง) เป็นเช่นนั้นเทียว มีข้อสนเท่ห์อะไร ?
“เมื่อทำให้ประโทษตนั้น กับข้าพร้อมกัน พิสมัยโดยดีดวีณา
แล้วเราก็จักลักพา วาสวทัตตา; ไม่ยอมดูดายอยู่นาน.”
เพราะเยาคันธรายณได้เตรียมการไว้เรียบร้อยทั้งสิ้นแล้ว

วาสวทัตตา : (ลุกขึ้นโดยด่วน) ทรงพระเจริญยิ่ง ๆ เถิดทูลกระหม่อมแก้ว !

ราชา : (พูดป้อง) อะไร ! นี่เทวีจำเราได้หรือ ?

สางกฤตยายนี : ราชบุตรี, อย่าทรงหลงไปเลย. นี่เป็นละคร.

ราชา : (พูดป้อง, ยินดี) หายใจได้คล่องอีกละ
(พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, ผู้แปล, 2505: 129)

บทละครที่ยกมาข้างต้น นับเป็นปมของละครซ้อนอีกประการหนึ่ง ซึ่งผลสุดท้ายตัวละครควรที่จะได้ทำตามจุดมุ่งหมาย คือ ลอบพาวาสวทัตตาได้สำเร็จ ทว่า ละครซ้อนเรื่องนี้ไม่สามารถแสดงจนจบได้ เนื่องจากเหตุบังเอิญที่แทรกเข้ามาเกิดจากตัวละครที่เป็นผู้ชมในละครเรื่องหลัก กล่าวคือ เทวีวาสวทัตตา ไม่อาจทนดูละครที่ผิดจากความเป็นจริงมากมายถึงเพียงนี้ได้ จึงลุกออกจากโรงละครและเมื่อพบวสันตกะนอนอยู่จึงทราบว่าพระเจ้าอุทัยน์ประทับอยู่ที่นั่นเป็นแน่ เหตุการณ์การพบวิทูษกะนี้ถือเป็นเหตุการณ์เสริม (ปตากา) ของเรื่องหลักในองก์ที่ 3

นอกจากนี้ การที่ตัวละครที่เป็นผู้ชม คือ เทวีวาสวทัตตาเข้าไประงับละครนี้ก็ถือเป็นการเชื่อมต่อเรื่อง “แบบวิมรรศสนธิ” คือ การหยุดเรื่อง อันนับเป็นจุดวิกฤตและการที่ตัวละครลอบเล่นละครซ้อนนี้ยังถือว่า เป็นผลที่ได้รับจากความพยายามแต่แทนที่ผลจะสมหวังราบรื่น กล่าวคือ เมื่อได้พบเจอกันบนเวทีที่ 2 แล้ว ตัวละครกลับได้รับผลภายหลังจากที่ตัวละครฝ่ายตรงข้าม (เทวีวาสวทัตตา) ที่เมื่อทราบความจริงจึงสั่งคุมขังนางปริยทรรศิกาทำให้ปมเรื่องเข้มข้นขึ้น ถือเป็นผลของการความพยายามของตัวละครที่ถูกขัดขวางเป็นการหักมุม (วิโลภนะ) เหตุดังกล่าวทำให้นางปริยทรรศิกาเศร้าโศกจนกระทั่งตัดสินใจดื่มยาพิษ โชคดีที่พระเจ้าอุทัยน์รู้วิชาถอนพิษจึงช่วยเหลือได้ทัน เมื่อวิชัยเสนเสนาบดีของพระเจ้าทฤฒวรมัน (พระบิดาของปริยทรรศิกา) มาแจ้งข่าวเรื่องการศึกพร้อมทั้งแจ้งว่าพระธิดาปริยทรรศิกาหายสาบสูญไป ในขณะเดียวกันนั้นเองวิชัยเสนบังเอิญเห็นนางปริยทรรศิกาที่พระเจ้าอุทัยน์ช่วยถอนพิษก็จำได้และแจ้งทุกคนว่า นางคือพระธิดาที่สาบสูญไปนั่นเอง ตัวละครหรือเหตุการณ์นี้นับว่าเป็น “ปตากาสถานกะ” ซึ่งเป็นตัวละครหรือเหตุบังเอิญที่แทรกเข้ามาเพื่อคลี่คลายปมของเรื่อง

ภายหลังจากที่ความจริงเปิดเผยว่าอารัณยิกา แท้จริงคือ นางปริยทรรศิกา ผู้ควรได้รับอภิเษกเป็นชายาครองคู่กับพระเจ้าอุทัยน์ตั้งแต่แรก เทวีวาสวทัตตาจึงพระทัยอ่อนและยอมให้ทั้งสองได้ครองรักกัน เรื่องราวที่แสดงถึงผลของการแสดงละครซ้อน สามารถดูได้จากบทละครตอนก่อนจบองก์ที่ 3 ดังนี้

Vāsavadattā:	(sahasotthāya |) **bhaavadi pekkha tumaṃ | ahaṃ uṇa aliaṃ ṇa pāremi pekkhiduṃ |**
Sāṅkṛtyāyanī:	rāja-putri dharmaśāstra-vihita eṣa gāndharvo vivāhaḥ | kim atra lajjā-sthānam | prekṣaṇīyakam idam | tan na yuktam asthāne rasa-bhaṅgaṃ kṛtvā gantum | (Vāsavadattā parikrāmati |)
Indīvarikā :	(vilokya |) bhaṭṭiṇi Vasantao citta-sālā-duvāre pasutto ciṭṭhai |
Vāsavadattā :	(nirūpya |) Vasantao evva eso | (vicintya |) raṇṇā vi ettha hodavvaṃ | tā bodhia pucchissaṃ dāva ṇaṃ | (prabodhayati |)
vidūṣakaḥ :	(nidrā-jaḍam utthāya sahasā vilokya |) Maṇorame kiṃ ṇaccia āado pia-vaasso | ādu ṇaccadi evva |

Vāsavadattā : (sa-viṣādam) kahaṃ ajja-utto ṇaccadi | Maṇoramā dāṇiṃ kahiṃ |

vidūṣakaḥ : esā citta-sālāe ciṭṭhai |

Manoramā : (sa-bhayam ātma-gatam |) kahaṃ aṇṇahā evva hiae karia devīe mantidaṃ | edeṇa vi mukkha-baḍueṇa aṇṇahā evva buddhia savvaṃ āulīkidaṃ |

Vāsavadattā : (sa-roṣaṃ hasantī |) sāhu Maṇorame sāhu | sohaṇaṃ tue ṇaccidaṃ |

Manoramā : (sa-bhayaṃ kampamānā pādayor nipatya |) bhaṭṭiṇi ṇa hu ahaṃ ettha avarajjhāmi | edeṇa kkhu hadāseṇa balādo alaṃkaraṇāiṃ geṇhia duvāra-ṭṭhideṇa iha ṇiruddhā | ṇa uṇa maha akkandantīe saddo mura-ṇiggghos'-antarido keṇa vi sudo |

Vāsavadattā : hanje uṭṭhehi | jāṇidaṃ savvaṃ | Vasantao kkhu Āraṇṇiā-vuttanta-ṇāḍae suttadhāro |

vidūṣakaḥ : saaṃ evva cintehi | kahiṃ Āraṇṇiā kahiṃ Vasantao tti |

Vāsavadattā : Maṇorame su-ggahīdaṃ karia ṇaṃ āaccha dāva | pekkhaṇīaṃ se pekkhamhi |

Manoramā : (sva-gatam |) dāṇiṃ samassasida mhi | (vidūṣakaṃ kare badhnāti | prakāśam |) hadāsa dāṇiṃ aṇubhava attaṇo duṇṇaassa phalaṃ |

Vāsavadattā : (sa-saṃbhramam upasṛtya |) ajja-utta paḍihadaṃ edaṃ a-maṅgalaṃ | (iti pādayor nīlotpala-dāmāpanayantī sotprāsam |) marisadu ajja-utto jaṃ Maṇorame tti karia ṇīl'-uppala-dāmaeṇa bandhāvido si |

(Āraṇyikā sa-bhayam apasṛtya tiṣṭhati |)

rājā : (sahasotthāya vidūṣakam Manoramāṃ ca dṛṣṭvātma-gatam |) kathaṃ vijñāto 'smi devyā | (vailakṣyaṃ nāṭayati |)

Sāṅkṛtyāyanī : (sarvān avalokya sa-smitam |) katham anyad evedaṃ prekṣaṇīyakaṃ saṃvṛttam | a-bhūmir iyam asmad-vidhānām |

(iti niṣkrāntā |)

rājā : (sva-gatam |) a-pūrvo 'yaṃ kopa-prakāraḥ | durlabham atrānunayaṃ paśyāmi | (vicintya |) evaṃ tāvat kariṣye | (prakāśam |) devi tyajyatāṃ kopaḥ |

Vāsavadattā : ajja-utta ko ettha kuvido

rājā : kathaṃ na kupitāsi |

snigdhaṃ yady api vīkṣitaṃ nayanayos tāmrā tathāpi dyutir
mādhurye 'pi sati skhalaty anupadaṃ te gadgadā vāg iyam |
niśvāsā niyatā api stana-bharotkampena saṃlakṣitāḥ
kopas te prakaṭa-prayatna-vidhṛto 'py eṣa sphuṭaṃ lakṣyate ||
PD.3.13 ||

(pādayor nipatya) prasīda priye prasīda |

Vāsavadattā : Āraṇṇie tumaṃ kuvida tti saṃbhāvaanto ajja-utto pie pasīda tti pasādaadi | tā uvasappa | (iti hastenākarṣati |)

Āraṇyikā : (sa-bhayam |) bhaṭṭiṇi ṇa hu ahaṃ kiṃ vi jāṇāmi |

Vāsavadattā : Āraṇṇie tumaṃ kahaṃ ṇa āṇāsi | dāṇiṃ de sikkhāvemi | Indīvarie geṇha edaṃ |

vidūṣakaḥ : hodi ajja komudī-mahūsave tuha cittaṃ avahariduṃ vaasseṇa pekkhaṇīaṃ aṇuciṭṭhidaṃ |

Vāsavadattā : edaṃ tuṃhāṇaṃ duṇṇaaṃ pekkhia hāso me jāadi |

rājā : devi alam anyathā vikalpitena | paśya |

bhrū-bhaṅgaiḥ kriyate lalāṭa-śaśinaḥ kasmāt kalaṅko mudhā
vātākampita-bandhujīva-samatāṃ nīto 'dharaḥ kiṃ sphuran |
madhyaś cādhika-kampita-stana-bhareṇāyam punaḥ khidyate
kopam muñca tavaiva citta-haraṇāyaitan mayā krīḍitam
||PD.3.14 ||

devi prasīda prasīda | (iti pādayoḥ patati |)

Vāsavadattā : hanje ṇivuttaṃ pekkhaṇaaṃ | tā ehi | abbhantaraṃ evva pavisamha |

(iti niṣkrāntā |)

iti garbha-nāṭakam |

rājā : (vilokya |) katham akṛtvaiva prasādaṃ gatā devī |
svedāmbhaḥ-kaṇa-bhinna-bhīṣaṇatara-bhrūbhaṅgam ekaṃ ruṣā
trāsenāparam utplutotpluta-mṛga-vyālola-netrotpalam |
utpaśyann aham agrato mukham idaṃ devyāḥ priyāyās tathā
bhītaś cotsuka-mānasaś ca mahati kṣipto 'smy ahaṃ saṃkaṭe || PD.3.15 ||
tad yāvad idānīṃ śayanīyaṃ gatvā devyāḥ prasādanopāyaṃ cintayāmi |
(iti niṣkrāntāḥ sarve |)
iti tṛtiyo 'ṅkaḥ |

วาสวทัตตา: (ลุกขึ้นโดยพลัน) **ภควดี, คุณจะดูก็ตามใจ, แต่ส่วนดิฉันนี้จะทนดูละครที่เล่นผิดเช่นนี้ต่อไปอีกไม่ได้แล้ว**

สางกฤตยายนี: ราชบุตรี, นี่คือวิวาหแบบคนธรรพซึ่งมีอยู่ในพระธรรมศาสตร์ มีข้อควรอย่างไรหรือที่จะไม่พอพระหฤทัย? นี่เป็นเรื่องละคร ฉะนั้น ไม่สมควรเลยที่จะเสด็จไปเสียในเวลาที่ผิดและตัดความสนุก

(วาสวทัตตาเดินไปมา)

อินทีวริกา: (เหลียวไป) ภัฏฏินี, วสันตกะนอนหลับอยู่ที่ประตูจิตรศาลาแน่ะเพคะ

วาสวทัตตา: (เพ่งดู) นี่วสันตกะจริงแหละ (คำนึง) ถ้าฉะนั้นพระราชาก็คงเสด็จอยู่นี่ด้วย ฉะนั้น เราจะต้องปลุกแกขึ้นถามดู (ปลุกเขา)

วิทูษก: (งัวเงียลุกขึ้น, และเหลียวแลไปโดยพลัน) มโนรมา, พระเพื่อนรักของฉันกลับจากเล่นละครแล้วหรือยังเล่นอยู่ ?

วาสวทัตตา: (เอะใจ) อะไร ทูลกระหม่อมแก้วทรงเล่นละครด้วยหรือ ? ถ้าฉะนั้นมโนรมาไปไหนเล่า ?

วิทูษก: อยู่ในจิตรศาลานี่เอง

มโนรมา: (ตกใจ, พูดกับตน) อะไร, พระเทวีได้รับสั่งทรงหมายความอย่างหนึ่ง, แต่อีตาบ้าคนนี้แกเข้าใจเสียอีกอย่างหนึ่ง แล้วเลยทำเอาเสียรอยไปหมดแล้วละสิ

วาสวทัตตา: (ยิ้มอย่างเคือง) ดีมาก มโนรมา ดีมาก ! เจ้าเล่นดีมากเทียวละ.

มโนรมา: (ตัวสั่นด้วยความตกใจและหมอบลงแทบพระบาท) ภัฏฏินี หม่อมฉันไม่มีผิดเลยในเรื่องนี้ ตาขรัวคนนี้แย่งเอาอาภรณ์ไปด้วยกำลัง, จับหม่อมฉันขังไว้ในนี้, แล้วนั่งอยู่ที่ประตู. หม่อมฉันได้

ร้องขึ้น, แต่ไม่มีใครได้ยินเสียง, เพราะตาบ้านี่แกร้องกลบเสียงเสียหมด.

วาสวทัตตา: นางตัวดี, ลุกขึ้น. กูเข้าใจหมดแล้ว. วลันตกะเป็นนายโรงละครเรื่องกิจการของอารัณยกา.

วิทูษก: ขอให้ทรงหยุดคำนึงหน่อย. วสันตกะเกี่ยวข้องอะไรกับอารัณยกา?

วาสวทัตตา: มโนรมา, มัดแกให้แน่นแล้วก็มาทางนี้, กูจะได้ดูว่าแกน่าดูสักปานไร.มโนรมา. (พูดกับตน) หายใจออกละเรา ! (มัดมือวิทูษกะ, แล้วพูดดัง ๆ) ตาคนชั่ว, แกจงรับผลแห่งความผิดของตัวแกเถอะ.

วาสวทัตตา: (ระส่ำระสาย, เข้าไปเฝ้า) ทูลกระหม่อมแก้ว, ขอลางร้ายจะเคลื่อนคลายไปเสียเถิด. (พูดดังนี้แล้วก็แก้พวงนิโลบล, แล้วพูดประชด) ขอประทานโทษ, ทูลกระหม่อมแก้ว, ที่พระองคได้ทรงถูกพันธนาด้วยพวงนิโลบลโดยสำคัญว่าเป็นมโนรมา

(อารัณยกาหลีกออกไปด้วยความตกใจและยืนนิ่งอยู่)

ราชา: (ลุกขึ้นโดยพลัน,) เห็นวิทูษกและมโนรมาแล้ว, (พูดกับตน) อะไร ! พระเทวีจำเราได้แล้วหรือ ? (แสดงท่าขวยเขิน)

สางกฤตยายนี: (แลดูเขาทั้งหลาย, ยิ้ม) เออ, ละครนี้มันกลายเป็นอะไรอื่นไปเสียแล้ว. ที่นี้ไม่ใช่ที่สำหรับคนอย่างเราเสียแล้วละ. (เข้าโรง)

ราชา: (พูดกับตน) การกริ้วเช่นนี้ผิดจากแต่ก่อน เห็นได้ว่าการที่จะดีกันในคราวนี้น่าจะยาก (รำพึง) เราทำเช่นนี้เถิดเห็นจะดี. (พูดดัง) เทวี, เธอจงงดกริ้วเสียเถิดนะ.

วาสวทัตตา: ใครโกรธเคืองที่นี้นะเพคะ ?

ราชา: อะไรเธอน่ะหรือไม่โกรธ ?

แม้เมื่อดวงนยนาชำเลืองบ่มิทุเลา ลักษณ์รักก็ตาเจ้า สิเชียว;
แม้ยังมีมธุรสณเสียงฤก็เฉลียว เมื่อยินชะงักเทียว ณถ้อย;
แม้ถอนใจจะระงับก็เห็นว่ะบ่มิถอย โดยดูพระทรวงคอย จะอัด;
แม้ความโกรธวนิดาจะมุ่งมนะถนัด ข่มแล้วก็เห็นชัด นะเจ้า.

(คุกเข่าที่ตีนนาง) ขอโทษเถิด, ขอโทษเถิด.

วาสวทัตตา: แน่ะอารัณยกา, ทูลกระหม่อมแก้วทรงสำคัญว่าหล่อนโกรธ, จึงทรงวิงวอนขอโทษโดยตรัสว่า 'ขอโทษเถอะชื่นใจ' ฉะนั้น เข้ามาใกล้ ๆ อีกเถอะ (พูดดังนี้แล้วจึงเอามือจับนางฉุดเข้าไปใกล้)

อารัณยกา: (ตกใจ) ภัฏฏินี, หม่อมฉันมิได้รู้เห็นอะไรด้วยเลย.

วาสวทัตตา: อะไร, อารัณยกา, เจ้าไม่ได้รู้เห็นอะไรด้วยเลยหรือ ? ข้าจะสั่งสอนให้เจ้าเข้าใจ. อินทีวริกา, จับมัน

วิทูษก: พระนาง, วันนี้ในงานโกมุที พระเพื่อนรักของเกล้ากระหม่อมได้ทรงจัดละครขึ้นเพื่อให้ทรงสำราญพระหฤทัย

วาสวทัตตา: เมื่อข้าดูละครลามกของพวกเจ้านี้, ข้าก็ต้องสำราญ

ราชา: เทวี, จงงดความระแวงผิดเสียเถิด. ดูเถิด.

เหตุไรพักตร์วนิดาวิไลดุจะศศี จึงนิ่วมิควรที่ นะจ๋า;
เหตุไรริมวรโอษฐะสั่นดุจะผะกา พันธูกะวาตา ระบัด;
ทั้งเอวเธอฤก็รับสภาระอุระอัด อั้นจนสะเทือนทัด สะท้อน;
จงงดโกรธเถอะนะเธอเพราะจัดวรละคร ขึ้นเล่นก็เพื่อหล่อน สราญ

เทวี, ขอโทษ, ขอโทษ. (เธอคุกเข่าที่ตีนนาง)

วาสวทัตตา: นางตัวดี, ละครเลิกแล้วนะ. ฉะนั้น เข้าไปข้างในเถอะ (เข้าโรง)

ราชา: (เหลียวมอง) อ้าว, เทวีเข้าไปเสียแล้วโดยมิได้ยกโทษละหรือ ?

คนหนึ่งหน้าฤขมวดเพราะโกรธก็ขมึง น่ากลัวเพราะเหงื่อซึ่งพะพราย;
อีกหนึ่งผู้วรเนตระเปรียบอุบลส่าย แสนกลัวประดุจทรายกระโดด :
ยามกูเห็นวรพักตระเทวิสวิโรธน์ กับเห็นวธูโสตถิ์ ปริยา,
กูตกอยู่ ณ สถานลำบากณมนสา คือเกรงและซ่านซ่า เพราะรัก.
บัดนี้เราจะไปสู่ที่นอนและตรองหาอุบายที่จะทำให้เทวียกโทษ.
(เข้าโรงทั้งหมด)
จบองก์ที่สาม

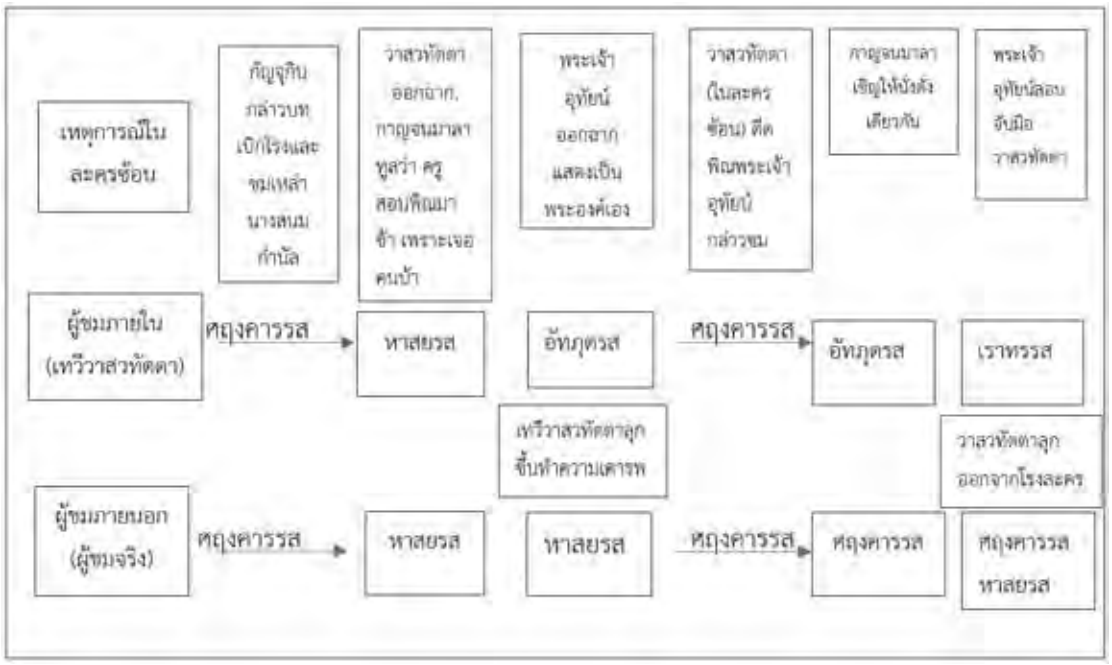
(พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, ผู้แปล, 2505: 141 – 151)

จากบทวิเคราะห์ข้างต้นนี้ เป็นการนำทฤษฎีวัสตุมาใช้เพื่อให้เห็นถึงการวางโครงเรื่องและการพัฒนาเรื่อง เป็นการศึกษาโครงสร้างของเรื่อง ในลำดับต่อไปผู้วิจัย จะวิเคราะห์ละครซ้อนในปริยทรรศิกาตามทฤษฎีรส

3.2.3 การวิเคราะห์ละครซ้อนละครในปริยทรรศิกาตามทฤษฎีรส

จากที่ได้กล่าวมาข้างต้นว่า ละครซ้อน (เวทีที่ 2) นอกจากมีผลต่อการวางโครงเรื่องแล้ว ผู้วิจัยพบว่า ละครซ้อนยังส่งผลต่ออารมณ์ความรู้สึกของตัวละครที่เป็นผู้ชมภายในละครเรื่องหลัก (เวทีที่ 1) ซึ่งทำให้เกิดเหตุการณ์สำคัญอันเป็นสิ่งขัดขวางความสมหวังของตัวละครเอกในเรื่อง

ในขณะเดียวกัน ผู้ชมภายนอกซึ่งเป็นผู้ชมละครทั้ง 2 เวที ก็จะได้รับรสที่ซับซ้อนหลากหลายอันถือว่าเป็นกลวิธีการประพันธ์ที่สำคัญที่กวีเลือกใช้ได้อย่างชาญฉลาด รสที่เกิดขึ้นต่อผู้ชมภายในและผู้ชมภายนอกสามารถแสดงตามแผนภาพดังต่อไปนี้



ภาพที่ 9 รสของละครซ้อนที่มีต่อผู้ชมภายในและผู้ชมภายนอก

จากภาพที่ 9 จะเห็นรสที่ขนานกันระหว่างผู้ชมภายในและผู้ชมภายนอกละคร โดยนาฏกาเรื่องนี้มีรสหลักคือ “รสรัก” (ศฤงคารรส) ดังที่พระมหากำธร ทองประดู่ (2548) ได้ศึกษาไว้ ละครซ้อน (ครรภนาฏกะ) เริ่มแสดง ผู้ชมภายในละครหลัก (เวทีที่ 1) และผู้ชมที่แท้จริงภายนอกละครได้รับรสเดียวกัน คือ รสรัก (ศฤงคารรส) อันเกิดจากการกล่าวบทเบิกโรงและพรรณนาความงดงามของเหล่าสนมนางในที่มาชมละครโดยกัญจุกิน ภายหลังจากบทเบิกโรง ตัวละครในละครซ้อนเทวีวาสวทัตตาที่แสดงโดยปริยทรรศิกาพร้อมด้วยกาญจนมาลาเริ่มออกมาแสดง ส่วนนี้เป็นบทเจรจาขำขันเล็กน้อย โดยเทวีวาสวทัตตาในละครตรัสถามกาญจนมาลาว่าเพราะเหตุใดครูสอนพิณ (พระเจ้าอุทัยน์) จึงมาช้า กาญจนมาลาก็ตอบว่า เพราะพระองค์ไปพบคนบ้า การแสดงส่วนนี้ก่อให้เกิดรสสนุกสนาน (หาสยรส)

เมื่อพระเจ้าอุทัยน์เสด็จออกฉาก เทวีวาสวทัตตาทรงลุกขึ้นทำความเคารพพระเจ้าอุทัยน์ด้วยพระนางเข้าใจว่าพระเจ้าอุทัยน์เสด็จออกด้วยพระองค์เอง ทำให้สางกฤตยายนีต้องทูลเตือนว่า ไม่ใช่พระเจ้าอุทัยน์พระองค์จริงแต่เป็นนางมโนรมาที่สวมบทบาทในละคร ปฏิกิริยาของผู้ชมภายในส่วนนี้ชี้ให้เห็นว่าผู้ชมภายในได้รับรสประหลาดใจ (อัทภุตรส) ในขณะที่ผู้ชมภายนอกได้รับรสสนุกสนานหรือ

รสขบขัน (หาสยรส) ละครซ้อนดำเนินไปจนถึงตอนที่เทวีวาสวทัตตาทรงพิณและขับบทเพลงแสดงถึงความรักของพระเจ้าอุทัยน์ ซึ่งมีการพรรณนาถึงการที่พระเจ้าอุทัยน์ประสงค์จะลักพาเทวีวาสวทัตตา ส่วนนี้ผู้ชมภายในได้รับรสรักเช่นเดียวกันกับผู้ชมภายนอก ทว่าเป็นรสรักที่ต่างมุมมองกัน กล่าวคือ เทวีวาสวทัตตาได้รับรักจากคำนึงถึงความรักของพระเจ้าอุทัยน์ต่อพระนางเอง ในขณะที่รสรักที่ผู้ชมภาบนอกได้รับนั้น เป็นความรู้สึกที่เห็นตัวละครเอกสองตัวพลอดรักกัน และเหตุการณ์ต่อจากนั้นเมื่อกาญจนมาลาทูลเชิญให้เทวีวาสวทัตตาประทับนั่งบนแท่นเดียวกับพระเจ้าอุทัยน์และพระองค์ทรงลอบจับพระหัตถ์ แทนที่พระนางจะเกิดรสรักเช่นเดียวกับผู้ชมภายนอก แต่พระนางกลับได้รับรสโกรธ (เราทรรส) เนื่องจากตัวละครเล่นผิดจากความเป็นจริง ซึ่งเป็นการลักลอบชอบพอถูกเนื้อต้องตัวกันอย่างคนธรรพ์วิวาห์ ทำให้เทวีวาสวทัตตาลุกออกจากโรงละคร

เหตุการณ์ภายหลังจากเทวีวาสวทัตตาลุกออกจากโรงละคร เทวีได้รับรสโกรธแล้วบังเอิญไปพบวสันตกะที่นอนอยู่ข้างโรงละครนั้น พระนางจึงมั่นใจว่า พระเจ้าอุทัยน์อยู่ในโรงละครแน่นอน เมื่อพระนางเข้าไปด้านหลังโรงละครก็พบว่า เป็นความจริง พระนางจึงยิ่งกริ้ว ภายหลังจากสอบถามความจริง พระนางจึงสั่งคุมขังนางปริยทรรศิกา ซึ่งส่วนนี้ทำให้ผู้ชมภายนอกได้รับกรุณารส

จากคำอธิบายโดยสังเขปข้างต้น สามารถสังเกตการรับรสของผู้ชมทั้งผู้ชมภายในและผู้ชมภายนอกดังบทละครที่ยกมาเป็นตัวอย่างต่อไปนี้

> kañcukī : tad etad ādeṣṭavyam parijanena saha gantavyam iti | na gṛhīta-nepathyeneti | kutaḥ |
> pādair nūpuribhir nitamba-phalakaiḥ śiñjāna-kāñcī-guṇair
> hārāpādita-kāntibhiḥ stana-taṭaiḥ keyūribhir bāhubhiḥ |
> karṇaiḥ kuṇḍalibhiḥ karaiḥ sa-valayaiḥ sa-svastikair mūrdha-jair
> devīnāṃ paricārikā-parijano 'py eteṣu saṃdṛśyate || PD.3.4 ||
>
> na khalu kiṃcid atrāpūrvam anuṣṭheyam | kevalaṃ svāmy-ādeśa iti matvāhaṃ samādiṣṭas tad ājñā-śeṣaṃ rāja-putryai nivedayāmi | (parikramyāvalokya ca |) iyaṃ sā Vāsavadattā vīṇā-hastayā Kāñcanamālayānugamyamānā gandharva-śālām praviṣṭā | yāvad asyāḥ kathayāmi | (parikrāmati |)
>
> (Kale, M.R., 1928: 32)

กัญจุกิน : ฉะนั้นข้าพเจ้าจะต้องสั่งเขาให้มาพร้อมด้วยข้าหลวง, แต่หาต้องสั่งไม่ว่าให้เขาทั้งหลายนั้นแต่งกาย, เพราะว่า –

อันข้อบาทก็ใส่กำไลและนริคาด สร้อยรัดสะเอวนาฏ จรัล,
ศอสวมเกยุรทั้งณพาหุฤก็พัน ผูกพาหุรัตน์อัน วิศิษฏ์,
กรรณกอบกุณฑะละกรประดับวลยจิต เกศาก็ติดสวัส - ติกา,
ดังนี้แม้คณะนาริบาทบริจา- ริกของพระชายา ก็สวย.
ท่าทางจะไม่ต้องเป็นห่วงแน่ละในข้อนี้. ข้าพเจ้ารับพระราชบัญชามาก็ด้วยตั้งใจจะกระทำตามรับสั่ง. ฉะนั้น ข้าพเจ้าจะทูลพระกระแสรับสั่งนอกจากนี้ แด่พระราชบุตรี. (เดินไปเดินมาและเหลียวแล) อ้อ, พระวาสวทัตตาเสด็จมานี่แล้ว และกำลังจะเสด็จเข้าไปในคนธรรพศาลา พร้อมด้วยกาญจนมาลา ถือพิณตามเสด็จ ข้าพเจ้าจะไปทูล ณ บัดนี้ (เดินไปมา)

(พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, ผู้แปล, 2505: 123)

จากบทละครที่ยกมาข้างต้น เมื่อกัญจุกินพรรณนาความงามของเหล่าสนม สิ่งนี้ชี้ให้เห็นว่าผู้ชมภายใน และ ผู้ชมภายนอก ได้รับรสรัก กล่าวคือ ความอภิรมย์อันเกิดจากความสวยงามของเหล่าสนมนางใน และต่อมาเมื่อตัวละครเอก คือ พระเจ้าอุทัยน์ ออกมาแสดงละครซ้อน ทำให้ตัวละครหลักที่เป็นผู้ชมภายในเรื่องเกิดความประหลาดใจ (อัทภุตรส) ดังเห็นได้จาก

rājā : (praviśya paṭākṣepeṇa sa-harṣaṃ vastrānte grathitam badhnāti |)
evam etat | kaḥ saṃdehaḥ |
sa-parijanaṃ Pradyotaṃ vismayam upanīya vādayan vīṇām | Vāsavadattām apaharāmi na cirād eveti paśyāmi || PD.3.6 ||
yataḥ su-saṃvihitaṃ sarvaṃ Yaugandharāyaṇena |

Vāsavadattā : **(sahasotthāya |) jedu jedu accautto |**

rājā : (sva-gatam |) kathaṃ pratyabhijñāto 'smi devyā |

Sāṅkṛtyāyanī : (sa-smitam|) rāja-putri alam alaṃ saṃbhrameṇa | prekṣaṇīyakam etat |

rājā : (ātma-gataṃ sa-harṣam) idānīm ucchvāsito 'smi |

(Kale, M.R., 1928: 35 - 36)

ราชา : (ออก ปัดม่านเร็ว ๆ ยินดี, ขอดชายผ้าห่มข้างหนึ่ง) เป็นเช่นนั้นเทียว มีข้อสนเท่ห์อะไร ?

"เมื่อทำให้ประโทยตนั้น กับข้าพร้อมกัน พิสมัยโดยดีดวีณา
แล้วเราก็จักลักพา วาสวทัตตา; ไม่ยอมดูดายอยู่นาน."
เพราะเยาคันธรายณได้เตรียมการไว้เรียบร้อยทั้งสิ้นแล้ว

วาสวทัตตา : (ลุกขึ้นโดยด่วน) ทรงพระเจริญยิ่ง ๆ เถิดทูลกระหม่อมแก้ว !

ราชา : (พูดป้อง) อะไร ! นี่เทวีจำเราได้หรือ ?

สางกฤตยายนี : ราชบุตรี, อย่าทรงหลงไปเลย. นี่เป็นละคร.

ราชา : (พูดป้อง, ยินดี) หายใจได้คล่องอีกละ

(พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, ผู้แปล, 2505: 129 - 131)

สางกฤตยายนีกล่าวทัดทานให้ทรงตระหนักว่า เทวีวาสวทัตตาทรงกำลังชมละครอยู่ พระเจ้าอุทัยน์และเทวีวาสวทัตตาจึงสงบพระทัย ในระหว่างนั้น นางปริยทรรศิกาที่แสดงเป็นเทวีวาสวทัตตาก็ขับเพลงพิณแสดงถึงความอภิรมย์ ทั้งผู้ชมภายในและภายนอกได้รับรสรักดังบทละครต่อไปนี้

(Āraṇyikā punar gāyati |)

ahiṇava-rāa-kkhittā mahuariā vāmaeṇa kāmeṇa |
uttamaï patthantīdaṭṭhuṃ pia-daṃsaṇaṃ daiaṃ || PD.3.9 ||

อารัณยกา. (ร้องอีก)

ผึ้งเอยผึ้งน้อย เที่ยวล่องลอยลิ้มรสสมธูหวาน
รู้สึกรักหนักดวงกมลมาลย์ โดยเดือดดาลรักใหม่ไม่สมปอง
นึกใคร่เห็นตัวผู้ที่ตรูเนตร ทุกข์เทวษหวามใจให้หม่นหมอง
โอไฉนจะสมอารมณ์ปอง เป็นคู่ครองคลึงเคล้าเย้ายวนเอยฯ

(พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, ผู้แปล, 2505: 135)

rājā : (tat-kṣaṇaṃ śrutvā sahasopasṛtya|) sādhu rāja-putri sādhu | aho gītam aho vāditram | tathā hi |
vyaktir vyañjana-dhātunā daśavidhenāpy atra labdhādhunā
vispaṣṭo druta-madhya-lambita-paricchinnas tridhāyaṃ layaḥ |

gopuccha-pramukhāḥ krameṇa yatayas tisro 'pi saṃpāditās
tatvaughānugatāś ca vādya-vidhayaḥ samyak trayo darśitāḥ ||
PD.3.10 ||

Āraṇyikā : (vīṇāṃ pariṣvajyāsanād utthāya rājānaṃ sābhilāṣaṃ paśyantī |) uvājjhāa paṇamāmi |

rājā : (sa-smitam |) yad aham icchāmi tat te bhūyāt |

(Kale, M.R., 1928: 35 - 36)

ราชา: (พอได้ยินเช่นนี้ก็เข้าใกล้โดยพลัน) ดีมาก, ราชบุตรีดีมาก. เออ, ทั้งคำขับและเสียงที่คลอ ! เพราะว่า
เธอขับพยัญชนะชัดเพราะว่าทศวิธี เธอใช้ก็ถูกดี และเลิศ:
อีกทั้งจังหวะก็ครบณสามวิธีประเสริฐ, เร็ว, กลาง และช้าเฉิด ศุภา;
อีกการหยุดฤก็ครบณสามดุจะตำรา, โคปุจฉะเปนอา-ทิเที่ยง;
อีกทั้งวาทิตะถามวิธีสุรสำเนียง, อ่อย, อึง, และกลางเกลี้ยงบ่อขาด
อารัณยกา: (กอดพิณและลุกขึ้นจากที่นั่ง แลดูพระราชาด้วยความรัก) ครู, หม่อมฉันถวายบังคม

(พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, ผู้แปล, 2505: 135 - 137)

จากบทละครข้างต้น เทวีวาสวทัตตาในละครซ้อนทรงพิณได้ไพเราะจนพระเจ้าอุทัยน์กล่าวชม และในบทละครฉากต่อไปกาญจนมาลาจึงเสริมให้พระนางได้มีโอกาสใกล้ชิดพระเจ้าอุทัยน์ด้วยการให้นั่งบนแท่นเดียวกัน บทละครตอนนี้ มีว่า

Vāsavadattā : (sa-lajjam |) bhaavadīe (Kale -īye) **ahiaṃ kappidaṃ kavvaṃ** | ṇa hu ahaṃ tassiṃ kāle ekkāsaṇe ajja-utteṇa saha uvaviṭṭhā |

rājā : rāja-putri punaḥ śrotum icchāmi | vādaya vīṇām |

Āraṇyikā : (sa-smitam |) Kancaṇamāle ciraṃ khu mama vādaantīe parissamo jādo | dāṇiṃ ṇissahāiṃ aṅgāiṃ | tā ṇa sakkuṇomi vādaiduṃ |

Kāñcanamālā : uvajjhāa suṭṭhu parissantā bhaṭṭi-dāriā | kavola-tala-baddha-sea-lavāe pekkha se vevanti agga-hatthā | tā samassattā hotu muhuttaaṃ |

rājā : Kāñcanamāle yuktam abhihitam | (hastena grahītum icchati |)

(Āraṇyikā hastam apasārayati |)

(Kale, M.R., 1928: 39)

วาสวทัตตา: (อาย) **ภควดีแต่งบทละครนี้เกินไปหน่อย** ดิฉันไม่ได้เคยนั่งอาสนะเดียวกับทูลกระหม่อมแก้วของดิฉันเลยเมื่อคราวโน้น

ราชา: ราชบุตรี, ฉันอยากใคร่ฟังเธออีก. จงดีดพิณเถิด.

อารัณยกา: (ยิ้ม) กาญจนมาลา, เพราะเหตุที่ข้าได้ดีดมานานแล้วก็ออกจะเหนื่อย อวัยวะของข้าบัดนี้ไม่มีแรงเสียแล้ว, ฉะนั้น ข้าจะดีดอีกไม่ได้ละ

กาญจนมาลา: พระครูเพคะ, พระองค์หญิงทรงเหนื่อยมากเสียแล้ว ดูเถอะ, พระเสโทหรือเป็นเมล็ด ๆ อยู่ที่พระปราง และนิ้วพระหัตถ์ก็สั่น ฉะนั้น ให้ท่านทรงพักสักครู่เถอะเพคะ

ราชา: กาญจนมาลา, เจ้าพูดถูก. (ทำท่าจะจับมืออารัณยกา ฝ่ายอารัณยกาหดมือไปเสีย)

(พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, ผู้แปล, 2505: 137 – 139)

บทละครส่วนนี้นับเป็นส่วนที่ให้รสรักหรือศฤงคารรสแก่ผู้ชมภายนอก ในขณะที่วาสวทัตตาเกิดความประหลาดใจเพราะไม่เคยจับมือถือแขนกับพระเจ้าอุทัยน์ ภายหลังจากบทละครตอนนี้เนื่องจากบทละครแสดงผิดจากความเป็นจริงที่เคยเกิดขึ้นกับเทวีวาสวทัตตา นางจึงไม่พอพระทัยเกิดรสโกรธ (เราทรรส) ดังบทละครที่ว่า

Vāsavadattā : (sāsūyam |) bhaavadi ahiaṃ edaṃ vi tue kidaṃ | ṇa hu ahaṃ (Kale aaṃ) Kancaṇamālā-kavveṇa vancaidavvā |

Sāṅkṛtyāyanī : (vihasya |) āyuṣmati īdṛśam eva kāvyaṃ bhaviṣyati |

Āraṇyikā: (sa-roṣam iva |) avehi Kancaṇamāle avehi | ṇa me bahu-madāsi |

Kāñcanamālā : (sa-smitam |) jai ahaṃ ciṭṭhantī ṇā bahu-madā tā esā gacchamhi |

Āraṇyikā : (sa-sambhraman |) Kancaṇamāle ciṭṭha ciṭṭha | ahaṃ se agga-hattho samappido |

rājā - (Āraṇyikāyā hastaṃ gṛhītvā |)

sadyo 'vaśyāya-bindu-vyatikara-śiśiraḥ kiṃ bhavet padma-kośo
hlāditvaṃ nāsya manye sadṛśam idam uṣasy eva vītātapasya |
muñcanty ete himaughaṃ nakha-rajanikarāḥ pañca kiṃ so 'pi dāhī
jñātaṃ svedāpadeśād aviratam amṛtaṃ syandate vyaktam etat || PD.3.11 ||

api ca |

etena bāla-vidruma-pallava-śobhāpahāra-dakṣeṇa |
hṛdaye mama tvayāyaṃ nyasto rāgaḥ sva-hastena || PD.3.12 ||

Āraṇyikā : (sparśa-viśeṣaṃ nāṭayantī |) ha ddhi ha ddhi | edaṃ Maṇoramaṃ parisantīe aṇ-atthaṃ evva me aṅgāiṃ karenti |

Vāsavadattā : (sahasotthāya |) bhaavadi pekkha tumaṃ | ahaṃ uṇa aliaṃ ṇa pāremi pekkhiduṃ |

Sāṅkṛtyāyanī : rāja-putri dharmaśāstra-vihita eṣa gāndharvo vivāhaḥ |
kim atra lajjā-sthānam | prekṣaṇīyakam idam | tan na
yuktam a-sthāne rasa-bhaṅgaṃ kṛtvā gantum |
(Vāsavadattā parikrāmati |)

(Kale, M.R., 1928: 40 - 41)

วาสวทัตตา: (ออกเคือง) **ภควดี, ตอนนี้คุณก็แต่งเกินไปอีก** ดิฉันคงไม่ถูก
กาญจนมาลาหลอกด้วยกลเลยเทียวละ

สางกฤตยายนี: (หัวเราะ) อายุษมดี, แบบกาพย์ก็มักเป็นเช่นนี้เสมอ

อารัณยกา: (ทำเป็นเคือง) ไปให้พ้น, กาญจนมาลา, ไปให้พ้น ข้าไม่ชอบเจ้าแล้วละ

กาญจนมาลา: (ยิ้ม) เมื่อหม่อมฉันอยู่นี่ไม่เป็นที่พอพระหฤทัย หม่อมฉันก็ต้องไป (เข้าโรง)

อารัณยกา: (ตกใจ) กาญจนมาลา, อยู่ก่อน, อยู่ก่อน. พระหัตถ์ของท่านมาต้องข้าอยู่แล้ว

ราชา : (จับมืออารัณยกา)

ฤานี่คือปัทมตูมเย็น เพราะวะศิศิระกระเซ็น ต้องณกลีบเห็น จะปานกัน ?
ความเบิกบานแห่งปทุมนั้น ขณะรวิบ่มิทัน ร้อนณเริ่มวันบ่เท่านา ;
น้ำค้างที่หยาดณทั้งห้า นชะรชนิกา แห่งยุพาฤๅ จะร้อนได้ ?
เสโทที่พรั่งพะพรูไหล ดุจะอมตวิไล แน่ละนวลใย บ่หยุดหย่อน
อนึ่ง-
ด้วยหัตถ์โฉมยงองค์อร, อันเอื้อมแล้วหล่อน แย่งงามจากปะการัง,
ณ กลางหทัยเผือจัง จริงนะหล่อนฝัง ซึ่งรักฤนัดแน่นไว้

อารัณยกา: (แสดงความรู้สึกแปลกเมื่อแตะต้อง พูดกับตนเอง) เออ, เออ! พอเราแตะต้องมโนรมานี่เขา, ดูเนื้อตัวของเรามันซาบซ่านพิลึกละ

วาสวทัตตา: (ลุกขึ้นโดยพลัน) ภควดี, คุณจะดูก็ตามใจ, แต่ส่วนดิฉันนี้จะทนดูละครที่เล่นผิดเช่นนี้ต่อไปอีกไม่ได้แล้ว

สางกฤตยายนี: ราชบุตรี, นี่คือวิวาหแบบคนธรรพซึ่งมีอยู่ในพระธรรมศาสตร์ มีข้อควรอย่างไรหรือที่จะไม่พอพระหฤทัย? นี่เป็นเรื่องละคร ฉะนั้น ไม่สมควรเลยที่จะเสด็จไปเสียในเวลาที่ผิดและตัดความสนุก

(วาสวทัตตาเดินไปมา)

(พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, ผู้แปล, 2505: 139 – 143)

จากบทละครที่ยกมาข้างต้น เมื่อพิจารณาถึงผู้ชมจริง ในขณะที่ละครซ้อน (เวทีที่ 2) กำลังแสดงรสรัก (ศฤงคารรส) ผู้ชมภายนอกก็ได้รับศฤงคารรสด้วย แต่เมื่อผิดจากความจริง เทวีวาสวทัตตาผู้ชมภายในละครเรื่องหลัก (เวทีที่ 1) กลับรู้สึกโกรธ จนทำให้เทวีวาสวทัตตาลุกออกไปในขณะนี้ผู้ชมภายนอกที่ชมละครทั้งสองเรื่องพร้อมกันอาจรู้สึกประหลาดใจ จนกระทั่งเมื่อเทวีวาสวทัตตาสั่งคุมขังนางปริยทรรศิกาผู้ชมภายนอกก็อาจรับรสโกรธไปด้วยแต่เป็นมุมมองที่ต่างกันคือ โกรธเทวีววาสวทัตตาที่สั่งคุมขังนางและแปรผันเป็นรสสงสาร (กรุณารส) ในตอนจบองก์ที่สามนี้

จากข้อความที่ยกมาดังกล่าวข้างต้น เห็นว่า เทวีวาสวทัตตาที่เป็นผู้ชมก็ได้ทั้งรสประหลาดใจ รสรัก จนกระทั่ง รสโกรธจนทนดูละครต่อไปไม่ได้ ดังข้อความที่เน้นในบทแปล แต่สำหรับผู้ชมเมื่ออ่านหรือรับชมละครนี้แล้วน่าจะได้รับรสรัก รสขบขันที่เทวีวาสวทัตตาเผลอยืนด้วยเข้าใจว่าเป็นพระเจ้าอุทัยน์พระองค์จริง แต่แม้เมื่อเทวีวาสวทัตตาโกรธลุกออกไป ผู้ชมจริงก็อาจได้รับรสขบขัน เช่นกันทว่า ในเรื่องต่อจากนี้นั้น ผู้ชมได้รับรสอีกประการ คือ กรุณารส กล่าวโดยสรุป การใช้ละครซ้อนของกวี นับเป็นกลวิธีที่สำคัญประการหนึ่งที่นอกจาก จะเป็นการผูกเรื่องให้ซับซ้อนขึ้นแล้ว ยังสร้างรสและภาวะที่ซับซ้อนให้ผู้ชมภายนอก โดยผ่านการรับรสและภาวะของผู้ชมภายใน

3.2.4 บทบาทและความสำคัญของละครซ้อนละครในปริยทรรศิกา

จากการวิเคราะห์ละครซ้อนละครตามทฤษฎีโครงเรื่องและทฤษฎีรสนั้น ทำให้เห็นอิทธิพลของละครซ้อนละครที่มีต่อละครเรื่องหลักในแง่ของอิทธิพลของโครงเรื่องหลัก กล่าวคือ การวางตำแหน่งของละครซ้อนละครอยู่ในองก์ที่ 3 ซึ่งเป็นช่วงที่ละครใกล้ดำเนินมาจนถึงจุดคลี่คลายในองก์ที่ 4 องก์ที่ 3 นี้ ละครดำเนินมาจนถึงจุดสุดยอดหรือจุดวิกฤต ทางทฤษฎีวรรณคดีสันสกฤตเรียกว่า วิมรรศะ (vimarśa) หากไม่มีละครซ้อนที่เข้ามาขัดขวางเป็นอุปสรรค ทำให้ตัวละครเอกทั้งสองไม่สมหวัง ต้องพลัดพรากกันชั่วคราว ละครก็จะขาดความน่าสนใจ ขาดส่วนสำคัญที่เป็นการเพิ่มอรรถรสให้แก่ผู้ชมละคร อีกทั้งขาดเหตุที่จะให้พระเอกแสดงความพยายามเพื่อที่จะได้ครองรักกับนางเอกและนำไปสู่การคลี่คลายเรื่องในที่สุด

นอกจากอิทธิพลที่มีผลต่อโครงเรื่องแล้ว ละครซ้อนยังมีบทบาทและความสำคัญต่อการสร้างรสให้เกิดขึ้นแก่ผู้ชม การที่ละครมีรสและภาวะซับซ้อนโดยการใช้กลวิธีแทรกละครซ้อน ซึ่งเป็นเหตุเสริมที่เรียกว่า ประกรี (prakarī) ทำให้กวีสามารถสร้างสรรค์ผลงานการละครได้อย่างชาญฉลาด ดังนั้น การที่กวีใช้ละครซ้อนละครเป็นกลวิธีในเรื่องปริยทรรศิกา จึงมีบทบาทที่โดดเด่นและมีความสำคัญต่อเรื่องหลัก ส่งผลทั้งต่อเรื่องหลักเอง และต่อผู้ชมละคร ในบทต่อไปผู้วิจัยจะศึกษาวิเคราะห์ละครซ้อนละครในเรื่องพาลรามายณะ ซึ่งเป็นละครอีกเรื่องหนึ่งที่มักได้รับการยกตัวอย่างในฐานะละครที่มีละครซ้อนละคร

บทที่ 4
ละครซ้อนละครในพาลรามายณะ

4.1 ภูมิหลังการประพันธ์บทละครเรื่องพาลรามายณะ

จากการวิเคราะห์ละครซ้อนละครในบทละครเรื่องปริยทรรศิกาซึ่งเป็นละครประเภทย่อย คือ นาฏิกา จะเห็นว่าละครซ้อนละครไม่ได้แสดงจนจบเรื่องแต่มีส่วนสนับสนุนโครงเรื่องหลักและเป็นการเพิ่มรสแก่ผู้ชมละครให้เข้มข้นขึ้น อีกทั้งยังเป็นส่วนสำคัญในการนำไปสู่จุดวิกฤตเพื่อให้เรื่องคลี่คลายในที่สุด สำหรับบทละครเรื่องพาลรามายณะนั้นเป็นละครประเภทมหานาฏกะซึ่งถือว่าเป็นประเภทของละครอุดมคติ กล่าวคือ มีความสมบูรณ์แบบ มีจำนวนองก์ถึง 10 องก์ มีการเชื่อมต่อหรือสนธิทุกประการ เนื่องจากละครประเภทมหานาฏกะเป็นละครเรื่องยาว ฉะนั้นกวีผู้ประพันธ์จึงจำเป็นต้องใช้กลวิธีการประพันธ์ที่พิเศษอันจะสามารถดึงดูดผู้ชมให้สนใจและติดตามชมละครโดยตลอดทั้งเรื่อง หากพิจารณาจากชื่อเรื่อง “พาลรามายณะ” ย่อมประจักษ์ว่า กวีจงใจจะรจนาละครโดยมีพื้นฐานมาจากวรรณคดีอิติหาส เรื่อง รามายณะ ทว่ากวีถ่อมตนด้วยไม่อาจเทียบได้กับเรื่องราวที่ยิ่งใหญ่ในฉบับของฤาษีวาลมิกิได้ อนึ่งเมื่อนำเรื่องจากวรรณคดีอิติหาสมาประพันธ์เป็นบทละครย่อมมีข้อจำกัดสำคัญนั่นคือ ระยะเวลาการแสดง ด้วยเหตุนี้จึงไม่อาจนำเรื่องราวทุกตอนโดยละเอียดมาแสดงได้ เรื่องจึงมีขนาดสั้นกว่ารามายณะฉบับดั้งเดิม ราชเศขรจึงเรียกละครของตนว่า “พาลรามายณะ” อันหมายถึง “รามายณะเรื่องเล็ก” ดังบทประพันธ์ในบทเบิกโรงของเรื่องพาลรามายณะ (BR.1.5,10)

4.1.1 ประวัติผู้ประพันธ์

บทละครเรื่องพาลรามายณะปรากฏหลักฐานชัดเจนว่า รจนาโดยราชเศขร (Rājaśekhara) ซึ่งเกิดในตระกูลที่สืบเชื้อสายเป็นกวีหลายชั่วอายุคน Keith (1924: 231-239) กล่าวว่า ราชเศขรนิยมพรรณนาด้วยบทกวียาวเหยียด และเป็นข้อดีสำหรับการค้นคว้าทางโบราณคดี เพราะเขาได้พรรณนาบุคลิกลักษณะและประวัติของตนไว้อย่างมากมาย โดยระบุว่า ตนเกิดในตระกูลวรรณะกษัตริย์แห่งแคว้นมหาราษฏระ (Mahārāṣṭra) ในตระกูลชื่อยายาวระ (Yāyāvara) Ganga Sagar Ray (2011:1) ยกคำประพันธ์ในพาลรามายณะ (BR.1.13) ที่ระบุถึงชาติกำเนิดของราชเศขร ดัง ความว่า

sa mūrto yatrāsīd guṇagaṇa ivākālajaladaḥ
surānandaḥ so 'pi śravaṇapuṭapeyena vacasā |
na cānye gaṇyante taralakavirājaprabhṛtayo
mahābhāgas tasminn ayam ajani yāyāvarakule || BR. 1.13 ||

ภาคอันยิ่งใหญ่นี้ได้บังเกิดแล้ว ในตระกูล**ยายาวระ**
ซึ่งในตระกูลใด มีอกาลชลทะ ผู้นั้นที่เป็นเหมือนเหล่าคุณทั้งหลายรวมเป็นรูปร่าง
แม้สุรานันทะ (ผู้เลิศ) ด้วยถ้อยคำอันพึงดื่มด่ำได้ด้วยช่องโสต
และ (กวี) อื่น ๆ มี ตรละ และกวิราช เป็นต้นมา อันเขานับไม่ถ้วนอยู่ด้วย
(พาลรามายณะ.1.13)

จากบทประพันธ์ข้างต้น ราชเศขรระบุนามตระกูลของตน คือ ยายาวระ โดย Warder (1988: 413) กล่าวว่า ราชเศขรอ้างว่าเป็นผู้สืบเชื้อสายมาจากอากาลชลทะ เป็นบุตรแห่งปุโรหิต ทุรทุกะ (Durduka) หรือ ทุหิกะ (Duhika) กับศีลวตี (Śīlavatī) หลานของอกาลชลทะ (Akālajalada) ซึ่งเป็นเชื้อสายของสุรานันทะ (Surānanda) ตรละ (Tarala) และกวิราชะ (Kavirāja) นามทั้งหมดที่กล่าวมานั้นล้วนเป็นกวีที่มีชื่อเสียง

Nilakhi Mili (2011:12) กล่าวว่า ราชเศขรเป็นที่รู้จักในด้านภาษาดังที่ได้กล่าวถึงความสามารถของตนเองในเรื่องพาลรามายณะ องก์ที่ 1 ในบทพูดของสูตรธารก่อนที่จะกล่าวบทประพันธ์ที่ 11 ถึงความมีชื่อเสียงในด้านสรรวภาษาวิจักษณะ (sarvabhāsāvicakṣaṇa) หรือในกรรปูรมัญชรี (Karpūramañjarī) ใช้คำว่า savvabhāsācadura[59] คือ เชี่ยวชาญในภาษาทั้งปวง

ราชเศขรสมรสกับ นางอวันติสุนทรี (Avantisundarī) แห่งตระกูลจาหมานะ (Cāhamāna) และนับถือไศวนิกาย (Konow, Karpūramañjarī:177 as cited in Keith, A.B.)

ละครเรื่องกรรปูรมัญชรี (Karpūramañjarī) น่าจะเป็นละครเรื่องแรกของราชเศขรที่ประพันธ์ตามที่ภรรยาร้องขอ นอกจากนี้ ราชเศขรยังกล่าวว่าตนเป็นอาจารย์แห่งนิรภยะ (Nirbhaya) หรือ นิรภระ (Nirbhara) ผู้เป็นพระเจ้าประติหาระ (Pratihāra) นามว่ามเหนทรปาละ (Mahendrapāla)[60] แห่งแคว้นมโหทยะ (Mahodaya) หรือ กันยกุพชะ (Kanyakubja) ผู้ซึ่งมีประวัติ

[59] pāripārsvikaḥ savvabhāsacadureṇa teṇa bhanidaṃjaddā | KM.1.7|

[60] (sasaṃvarambhaṃ parikramya puro 'valokya sapraśrayamañjaliṃ baddhvā) bho bho bhujastambhālānitalakṣmīkareṇunā raghukulaukatilakena **mahendrapāla**devenādhikṛtāḥ sabhāsadaḥ sarvāneṣa vo guṇanidhirvijñāpayati| viditamevaitadbhavatāṃ yatu nāṭyācāryeṇa ghurtilena pratijñātam |

บันทึกไว้ว่าครองราชสมบัติระหว่างคริสตศักราช 893 ถึง 907 ราชเศขรประพันธ์บทละครเรื่องพาลรามายณะ (Bālarāmāyaṇa) ตามที่พระราชาพระองค์นี้ทรงขอให้ประพันธ์

ดูเหมือนว่าราชเศขรได้ไปเยือนราชสำนักอื่นอีก เพราะมีละครเรื่องวิทธศาลภัญชิกา (Viddhaśālabhañjikā) ที่ประพันธ์ถวายพระราชากลจุริ (Kalacuri) ยุวราช เกยูรวรรษะ (Yuvarāja Keyūravarṣa) แห่งตริปุรี (Tripurī) แต่อาจสันนิษฐานได้ว่าราชเศขรกลับไปที่ราชสำนักของพระเจ้าประติหาระและสิ้นชีวิตที่นั่น เพราะเขาประพันธ์ละครเรื่องพาลภารตะ (Bālabhārata) ถวายพระเจ้ามหีปาละ (Mahīpāla) ผู้สืบเชื้อสายของพระเจ้ามเหนทรปาละที่บันทึกไว้ว่าครองราชสมบัติตั้งแต่คริสตศักราช 914 แต่เรื่องนี้ไม่จบบริบูรณ์

Warder (1988: 413) กล่าวว่า ราชเศขรมีชีวิตอยู่ในรัชสมัยของจักรพรรดิมเหนทรปาละ (Mahendrapāla) แห่งคุรชระ-ประตีหาระ (Gurjara – Pratīhāra) ผู้ซึ่งเป็นพระราชโอรสและสืบราชสมบัติต่อจากพระเจ้าโภชะที่ 1 (Bhoja) ซึ่งทรงครองราชย์อยู่ในราวปี ค.ศ. 885 – 910 และในรัชสมัยของพระเจ้า มหีปาละ (Mahīpāla) ทรงครองราชย์อยู่ในราวปี ค.ศ. 912 – 940 นอกจากนี้ กเษเมนทร์ ได้กล่าวยกย่องราชเศขรว่า เป็นกวีที่แต่งศารทูลวิกรีฑิตฉันท์ 19 ได้ไพเราะ

> śārdulakrīḍitaireva prakhyāto rājaśekharaḥ |
> śikharīva paraṃ vakraḥ sollekhairuccaśekharaḥ || Suvṛttatilaka.3.35 ||
>
> ราชเศขรโด่งดังด้วยฉันท์ศารทูลวิกรีฑิตที่อุดมด้วยอุลเลขที่วกวนเหมือนศีขรมียอดสูงชันยิ่ง
>
> (ปราณี ฬาพานิช, ผู้แปล, 2542: 41, 69)

ราชเศขรได้ระบุงานนิพนธ์ที่ตนประพันธ์ จำนวน 6 เรื่องไว้ในพาลรามายณะองก์ที่ 1 บทประพันธ์ที่ 12 ดังนี้

> etat prabandhamahattvaṃ prati tenedam uktam
> brūte yaḥ ko ’pi doṣaṃ sumatibalirāmāyaṇe ’smin
> praṣṭavyo ’sau paṭīyān iha bhaṇitiguṇo vidyate vā na veti |
> yady asti svasti tubhyaṃ bhava paṭhanarucir viddhi naḥ ṣaṭ prabandhā
> neivaṃ ceddīrghamāstāṃ naṭabaṭuvadane jarjarā kāvyakanthā ||BR.I.12 ||

> เขากล่าวถึงความยิ่งใหญ่ของงานประพันธ์ไว้แล้วดังนี้
> คนฉลาดผู้ใดก็ตามกำลังกล่าว (กับท่าน) ถึงข้อบกพร่องในเรื่องพาลรามายณะว่ามีอยู่มาก คงจะฉลาดกว่าหากท่านจะถามในเรื่องนี้ว่า เขารู้คุณค่าของถ้อยคำหรือไม่ หากว่าเขารู้ ขอความกระจ่างแจ้งแห่งการเรียนและความสวัสดีจงมีแด่ท่าน ขอท่านจงได้เรียนรู้งานประพันธ์ทั้งหกของข้า หากมิได้เป็นเช่นนั้น (หากเขาไม่รู้) เศษแห่งกวีนิพนธ์ที่ถูกฉีกเป็นชิ้นเล็กชิ้นน้อยคงสถิตอยู่ในปากของนักแสดงหนุ่มอย่างยาวนานเป็นแน่แท้
>
> (พาลรามายณะ.1.12)

จากบทประพันธ์ดังกล่าวทำให้ทราบงานนิพนธ์ของราชเศขรมี 6 เรื่องที่โดดเด่น ได้แก่ หรวิลาสะ (Haravilāsa)[61] บทละครสัฏฏกะเรื่องกัปปูรมัญชรี (Kappūramañjarī) หรือกรรปูรมัญชรี (Karpūramañjarī) บทละครนาฏกะเรื่องพาลรามายณะ บทละครนาฏิกาเรื่องวิธสาลภัญชิกา (Vidhasālabhañjikā) ผลงานที่มีชื่อเสียง คืองานนิพนธ์เชิงวิพากษ์จากผลงานบทกวีที่แต่งมาแล้วก่อนหน้า โดยสันนิษฐานว่าน่าจะเป็นช่วงเวลาที่คาบเกี่ยวระหว่างกำลังรจนาบทละครนาฏกะเรื่องพาลภารตะ(Bālabhārata)

4.1.2 ที่มาของเรื่อง

พาลรามายณะ (Bālarāmāyana) เป็นบทละครมหานาฏกะที่กวีราชเศขร (Rājaśekhara) รจนา มี 10 องก์ ได้เค้าโครงมาจากมหากาพย์รามายณะ อาทิกาพย์ของฤษีวาลมีกิ ผู้ได้รับยกย่องเป็นอาทิกวี มหากาพย์รามายณะนี้ประพันธ์เป็นโศลก ถือเป็นวรรณคดีประเภทเป็นศรวยกาวยะ ครบครันด้วยรสวรรณคดี โวหารภาพพจน์ที่งดงามโดดเด่น แบ่งเป็น 7 กาณฑ์ (kāṇḍa) ได้แก่ 1) พาลกาณฑ์ เล่าถึงพระรามและพระราชโอรสองค์อื่นเมื่อยังเยาว์และพิธีสยุมพรนางสีดา 2) อโยธยากาณฑ์ เล่าถึงเหตุการณ์ที่ราชสำนักอโยธยา 3) อรัณยกาณฑ์ เล่าถึงชีวิตที่อาศรมในป่าของพระรามหลังออกจากกรุงอโยธยาและเรื่องราวณะลักนางสีดา 4) กิษกินธกาณฑ์ เล่าถึงนครกิษกินธา เมืองวานรที่มีพาลีเป็นกษัตริย์ปกครอง พระรามผูกมิตรกับสุครีพ น้องชายและสังหารพาลี 5) สุนทรกาณฑ์ เล่าถึงครั้งหนุมาน ทหารเอกฝ่าฝันไปเข้าเฝ้านางสีดาที่ป่าอโศกและเผากรุงลงกา 6) ยุทธกาณฑ์ เล่าถึงศึกระหว่างพระรามและราวณะที่สุดท้ายพระรามสังหารอีกฝ่ายสำเร็จ เหตุนางสีดาลุยไฟเพื่อพิสูจน์ความบริสุทธิ์และทั้งสองกลับกรุงอโยธยา 7) อุตตรกาณฑ์ เล่าถึงชะตากรรมของตัวละครทั้งหลาย กล่าวถึงจุดจบของตัวละครในเรื่องและบทอวสาน

---

[61] เป็นเรื่องที่สูญหาย ซึ่งอาจเป็นงานนิพนธ์ชิ้นแรกเท่าที่ทราบ (Warder, A.K. 1988: 418)

เนื้อเรื่องของพาลรามายณะดำเนินตามอาทิกาวยะรามายณะของวาลมีกิตั้งแต่กาณฑ์ ที่ 1 ถึงกาณฑ์ที่ 6 โดยยกเว้นกาณฑ์สุดท้าย ได้แก่ อุตตรกาณฑ์ เรื่องราวเริ่มจากการขึ้นครองราชย์ของพระรามภายหลังจากกลับมาจากลังกา แต่มีการปรับเปลี่ยนและสร้างสรรค์ใหม่ตามผู้ประพันธ์เมื่อพระรามขึ้นครองราชย์หลังเสด็จกลับจากกรุงลงกาเท่านั้น

ที่มาของเรื่อง นอกจากจะได้รับอิทธิพลจากวาลมีกิ ผู้ที่มีอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์พาลรามายณะของราชเศขรอีก 2 คน คือ เมณฐะ (Meṇṭha) และ ภวภูติ (Bhavabhūti) (Warder, A.K. 1988: 413 – 414) สำหรับเมณฐะหรือภรรตฤเมณฐะ (Bhartṛmeṇṭha) นั้น ราชเศขรได้อ้างถึงชื่อของเขาในกาวยมีมางสาว่าเป็นกวีคนสำคัญ แต่ผลงานของเขานั้นสูญหายไป ส่วนภวภูติก็เป็นกวีคนสำคัญที่มีอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์งานของราชเศขรโดยตรง โดยเฉพาะกลวิธีการประพันธ์ที่มีลักษณะอย่างละครซ้อนละครในบทละครเรื่องอุตตรรามจริตของภวภูติ

เนื้อเรื่องโดยสังเขปมีดังนี้

องก์ที่ 1. มีชื่อว่า ประติชญาเปาลัสตยะ (Pratijñāpaulastya) หมายถึง ปฏิญาณหรือสัญญาแห่งราวณะ ในองก์นี้ ฤษีศุนะเศปะ (Śunaḥśepa) เป็นตัวแทนของฤษีวิศวามิตร (Viśvāmitra) และรากษส (Rākṣasa) เป็นตัวแทนของราวณะ (Rāvaṇa)ไปแทนตน ศุนะเศปะผู้ที่นับว่าเป็นบุตรบุญธรรมของวิศวามิตรให้ส่งไปยังราชสำนักของพระชนก ศีรธวชะ (Śīradhvaja) เป็นตัวแทนของฤษีวาลมีกิ (Vālmīki) วาลมิกิมุ่งหน้าไปยังอโยธยา (Ayodhyā) เมืองหลวงของกษัตริย์ราชวงศ์รฆุ (Raghu) เพื่อนำตัวพระรามรวมถึงพระลักษมณ์ไปยังอาศรมของฤๅษีวิศวามิตร ผ่านทัณฑการัณยะ (Daṇḍakāraṇya) เพื่อให้สังหารอสูรร้ายกาจและเพื่อให้การประกอบยัชญพิธีสำเร็จ

องก์ที่ 2 ชื่อว่า รามาราวณียะ (Rāmārāvaṇīya) เป็นบทละครพูดคนเดียวของรากษสตนหนึ่งที่มาลยวาน (Mālyavān) (น้องชายของสุมลิ Sumali ผู้เป็นพระเจ้าตาของราวณะ) ส่งไปเป็นทูตยังมิถิลาและอโยธยา ราวณะตั้งใจจะไปมิถิลาเพื่อเข้าร่วมพิธีสยุมพรของสีดา ในฐานะผู้เข้าร่วมประลองและได้ตัดสินใจส่งมายามยะ (Māyāmaya) ไปพบปรศุราม (Paraśurāma) เพื่อขอขวาน แต่กลับไม่เป็นตามนั้น ราวณะ กลับมุ่งหน้าไปยังมิถิลาด้วยตนเองพร้อมด้วยประหัสตะ (Prahasta)

องก์ที่ 3 องก์นี้ชื่อว่า “วิลักษลังเกศวร (Vilakṣalaṅkeśvara)” หมายถึงการเยาะเย้ยเจ้าแห่งลังกา จากที่มีการแสดงละครซ้อนคือ เรื่อง สีตาสวยัมวระ (Sītāsvayamvara) หรือ สีดาเลือกคู่ เป็นการแสดงเพื่อความบันเทิงแก่ราวณะ หรือลังเกศวร

ตอนต้นขององก์เริ่มจาก บทสนทนาของนกจิตรศิขัณฑะ (Citraśikhaṇḍa) และสุเวคา (Suvegā) จากบทสนทนากล่าวถึงเรื่องที่พระรามสังหารตาฑกา (Tāḍakā) เพื่อให้มั่นใจว่าเป็นการแสดงถึงการเสียสละเพื่อความสันติของนักบุญ นางร้ายกาจและทำให้ชีวิตของผู้คนและนักบวชทุกข์

ทรมาน และจากบทสนทนานั้นก็ทำให้เราทราบว่าจะมีการแสดงละคร (prekṣaṇaka) เกี่ยวกับสีดาเลือกคู่ เพื่อความบันเทิงแก่ราวณะ หลังจากที่กลับสู่ลงกาเพื่อให้ราวณะทราบความเป็นไปในมิถิลาในช่วงเวลาที่เขาจากมาก่อนที่จะมีการสยุมพรและอภิเษกขึ้น เหตุการณ์ในละครตอนนี้เองภายหลังเป็นสิ่งที่ย้ำเตือนถึงปฏิญญาของเขาที่จะสังหารผู้ได้ครอบครองนางสีดา บุตรของภรตมุนีและนางอัปสรผู้งดงาม ได้แสดงละครเรื่อง สีตาสวยัมวระ ตามคำบัญชาของพระอินทร์แก่ราวณะผู้ยังเสียใจจากความผิดหวังในความรักจากนางสีดา ความรักในสีดาของเขานั้นรุนแรงไม่อาจจะทนทานได้ จิตรศิขัณฑะทราบความงามของนางสีดาจากรัตนะศิขัณฑะ ราชาแห่งเขาตรีกูฏในลังกาว่า ใบหน้างามดังดวงจันทร์

เนื้อเรื่องต่อจากนี้ เป็นการแสดงละครซ้อนตอน สีตาสวยัมวระ เริ่มต้นด้วยบทเบิกโรง มีบทนานที ปรัสตาวนา ปูรวรังคะ ตามแบบฉบับละครทั่วไปที่ระบุไว้ในนาฏยศาสตร์[62] (NŚ. 5.24, 26) ถัดมาเมื่อละครซ้อนเริ่มเล่น มีการพรรณนาชมความงดงามของเมืองมิถิลาที่ประดับประดาอย่างงดงามเพื่อต้อนรับเหล่าพระราชาและเจ้าชายจากเมืองต่าง ๆ ที่มาร่วมประลองยกศรพระศิวะในพิธีสยุมพรของนางสีดา หลังจากนั้นก็เริ่มให้พระราชาหรือเจ้าชายแต่ละเมืองออกมายกศรพระศิวะทีละพระองค์ โดยเริ่มจากนรกาสูรซึ่งทำให้นางสีดาหวั่นพระทัยยิ่งนัก หากนรกาสูรสามารถยกศรได้ แต่เหมประภานางรับใช้ใกล้ชิดก็ปลอบพระทัยว่า “อย่าวิตกกังวลไปเลย ศรพระศิวะ อสูรไม่สามารถยกได้” ซึ่งก็ปรากฏว่า ไม่สามารถยกได้ดังที่เหมประภากล่าวไว้ ต่อจากนั้นประตีหารีจึงกล่าวทูลเชิญ พระราชาหรือเจ้าชายจากเมืองอื่นมาประลองยกศรอย่างต่อเนื่อง เนื้อเรื่องตอนนี้มีลักษณะซ้ำกันไม่มีการดำเนินเรื่องมากนัก กล่าวคือ มีการกล่าวยกย่องความสามารถของพระราชาหรือเจ้าชายเมืองต่าง ๆ แล้วพระราชาหรือเจ้าชายเมืองต่าง ๆ ที่มาประลองยกศร ไม่มีใครสามารถยกศรได้

การแสดงมีการสลับไปมาระหว่างเวทีที่ 1 ที่มีราวณะแสดงเป็นผู้ชม กับ เวทีที่ 2 ที่เป็นคณะละครของภรตมุนี จนบางครั้งเมื่อมีการแสดงถึงเหล่าเชื้อสายของราวณะออกมาประลองยกศร แล้วไม่สามารถยกได้ ราวณะรู้สึกราวกับถูกหมิ่นเกียรติจึงเกิดความรู้สึกไม่พอพระทัยถึงกับฉวยดาบ หรือลุก

---

[62] āśīrvacanasaṃyuktā nityaṃ yasmātprayujyate |
devadvijanṛpādīnāṃ tasmānnāndīti saṃjñitā || NŚ.5.24 ||
... yasmād abhinayastv atra prathamaṃ hy avatāryate |
raṅgadvāram ato jñeyaṃ vāgaṅgābhinayātmakam || NŚ.5.26 ||
เพราะเหตุที่ผู้กล่าวคำสวัสดิมงคล จะต้องใช้คำอวยพร สรรเสริญเทพเจ้า พราหมณ์ และพระเจ้าแผ่นดินเป็นต้นเสมอไป คำอวยพรนั้น จึงเรียกว่า “นานที” (นาฏยศาสตร์. 5.24)
... การแสดงละครในทีนี้ ฉากแรกคือโหมโรง เป็นการแสดงด้วยคำเจรจา เพราะฉะนั้นจึงเรียกว่า รังคะทวาระ (นาฏยศาสตร์. 5.26, แสง มนวิทูร, ผู้แปล. 2511: 209)

ยืนขึ้นโวยวายด้วยทรงเผลอตนคิดว่าเป็นเรื่องจริง จนประหัสตะข้าราชบริพารผู้รับใช้ใกล้ชิดราวณะต้องคอยทูลว่า นั่นเป็นเพียงละคร จึงสงบอารมณ์ลง เรื่องดำเนินมาเรื่อย จนกระทั่งประตีหารีกล่าวทูลเชิญพระรามออกมาประลองยกศร พระรามสามารถยกศรพระศิวะได้ ทว่าเมื่อทรงน้าวศร ศรพระศิวะกลับหักลง ยังความพิศวงงงงวยแก่เหล่าผู้เข้าร่วมพิธีประลองนั้นอย่างยิ่ง ในขณะที่ ราวณะก็กล่าวเย้ยหยันว่า เป็นธนูไม้ไผ่ครั่นคร่า ก็สมควรแล้วจะหักลง แต่ละครก็ยังคงดำเนินต่อไปจนถึงพระราชพิธีอภิเษกสมรส ระหว่างพระรามกับนางสีดา เรื่องราวดำเนินจนกระทั่งจบพิธี ส่งเสด็จท้าวชนก พระราชบิดาของนางสีดา และนอกละครซ้อนก็กล่าวส่งเสด็จราวณะกล่าวทิ้งท้ายองก์ด้วยการให้ประหัสตะทวนคำปฏิญญาที่ราวณะลั่นไว้ ว่า “**หากแม้นใครได้เป็นสวามีของนางสีดา ราวณะจะราวีด้วยดาบของตน**” แล้วจึงจบองก์[63] (BR.1.61)

องก์ที่ 4 ชื่อว่า ภารควภังคะ (Bhārgavabhaṅga) ภายหลังจากพระรามกับนางสีดาเข้าพิธีวิวาห์ เมื่อท้าวทศรถเดินทางมาถึงกรุงมิถิลา ฝ่ายปรศุรามเมื่อทราบข่าวธนูของพระศิวะถูกพระรามหักก็โกรธและรีบรุดมาท้าพระรามให้ประลองกับตน

องก์ที่ 5 ชื่อว่า อุนมัตตะทศานนะ (Unmattadaśānana) มายามยะ และมาลัยวาน คุยกันถึงเรื่องปรศุรามเป็นฝ่ายปราชัย ส่วนราวณะนั้นหลงใหลคลั่งไคล้นางสีดาอย่างหนัก มาลัยวาน จึงมอบหุ่นนางสีดาที่ข้างในมีนกสาลิกาพูดเลียนเสียงนาง ทว่าในไม่ช้า ราวณะก็หมดความสนใจเมื่อพบว่าเป็นหุ่น จึงเลือกไปประพาส ณ สวนหกฤดูแทน แต่ทุกสิ่งล้วนทำให้หวนนึกถึงนางสีดา นางศูรปนขา (Śūrpanakhā) เข้ามาขัดจังหวะราวณะที่สวนด้วยสภาพหูและจมูกถูกตัด ซึ่งเมื่อราวณะเห็นก็บังเกิดความพิโรธ

---

[63] Śatānanda : niśācaracakravartin! mā vṛthā vikatthasva |
akrīkṛtacaṇḍośacāpadaṇḍasya śobhatāḥ eṣa vyāhāro na punastva |
Rāvaṇa : (sakrīvam |) kiṃ kimāha bhavān | Niśacaracakravartin mā vikatthasvetyādi pūrvoktamanuvadati| (vicintya) tatkimatra sāmpratam |
pariṣadiyamṛṣīṇāmeṣa vṛddho narendraḥ kathamatha tadamuṣiman maithilīlālaso ’pi |
nijabhṛjabaladṛpyadvīravarye samāje haṭhaharaṇavinodaṃ rākṣasendraḥ karotu || BR.I.60 ||
(sasaṃrambham |) śṛṇuta bhoḥ śṛṇuta niśācarapateḥ pratijñām |

kurvan maurvīniveśakramanamadaṭani spaṣṭaṭaṅkāraṭaṅkaṃ
śambhoḥ kodaṇḍaṇḍaṃ badhiritabhabhuvanaṃ bhūrbhuvaḥ svastraye ’pi |
yastāmenāṃ varītā rasayati tadasṛk candrahāso mamāsiḥ
kaṇṭhāsthigranthiśavalīkaraṇabhavaraṇatkāsvācāladhāraḥ || BR.I.61 ||

องก์ที่ 6 ชื่อว่า นิรโทษทศรตนะ (Nirdoṣadaśaratna) นางศูรปนขา และมายามยะรากษส รายงานกับมาลัยวานว่าพวกตนอาศัยจังหวะที่ท้าวทศรถและนางไกเกยีไปเที่ยวสวรรค์ ให้ข้ารับใช้ของนางศูรปนขาแปลงเป็นนางมนถรา (Mantharā) พวกตนแปลงกายเป็นท้าวเธอและพระมเหสีเนรเทศพระรามออกจากกรุงอโยธยา ครั้นท้าวทศรถและนางไกเกยีตัวจริงเสด็จกลับมากรุงอโยธยาพร้อมพระอินทร์ อำมาตย์สุมันตระก็กราบบังคมทูลว่าพระองค์เนรเทศพระราชโอรสให้ต้องไปตรากตรำในป่า ต่อมาสหายของนกชฎายุ (Jaṭāyu) มาแจ้งข่าวว่าราวณะลักพาตัวนางสีดาและได้สังหารชฎายุ ท้าวทศรถตรอมพระทัยจนสวรรคต

องก์ที่ 7 ชื่อว่า อสมปรากรมะ (Asamaparākrama) พระรามจะแผลงศรเป็นไฟเผามหาสมุทรให้แห้งเหือดเพื่อยกทัพข้ามมหาสมุทรไปยังลงกา แต่พระสมุทรปรากฏกายขึ้นทัดทานและขอให้พระองค์มอบหมายนิลบุตรรับหน้าที่ควบคุมการสร้างสะพาน ระหว่างก่อสร้าง ฝ่ายรากษสและสัตว์ทะเลต่างพยายามเข้าขัดขวาง แต่โดนตีพ่ายกลับไปทุกครั้ง ราวณะบั่นคอหุ่นนางสีดาทิ้งลงน้ำเพื่อข่มขวัญศัตรู แต่นกสาลิกาภายในตัวหุ่นชี้แจงความจริงแก่ฝั่งพระราม พระรามเตรียมตัวรบกับสิงหนาท (Siṃhanāda) โอรสของราวณะ

องก์ที่ 8 ชื่อว่า วีรวิลาสะ (Vīravilāsa) ราวณะทราบข่าวว่า สิงหนาท บุตรของตนถูกพระรามสังหาร นำความเสียใจอย่างยิ่งมาสู่ราวณะ จึงท้ารบโดยตัวแทนของทั้งสองฝ่าย นรานตกะ (Narāntaka) ตัวแทนฝั่งราวณะ และอังคทะ(Aṃgada) ตัวแทนฝั่งพระราม ฝ่ายของราวณะพ่ายแพ้และถูกสังหารอีก แต่ในขณะพ่ายแพ้นั้นราวณะละเมิดกฎการศึก ตริชตกะ (Trijataka) บริภาษราวณะอย่างรุนแรงที่สั่งให้คนอื่นรบแทน ราวณะพร้อมเสนาบดีเฝ้าดูการศึกวันต่อวัน ปลุกกุมภกรรณให้ตื่นขึ้นมาต่อกรกับพระราม ในขณะที่อินทรชิตสู้กับพระลักษมณ์ ผลปรากฏว่ารากษสฝั่งราวณะทั้งสามตนสิ้นชีพกลางสนามรบ

องก์ที่ 9 ชื่อว่า ราวณวธะ (Rāvaṇavadha) พระอินทร์และวิญญาณของท้าวทศรถประทับอยู่บนราชรถเฝ้าดูศึกระหว่างฝั่งมนุษย์และรากษสที่กินเวลาทั้งหมด ๕ วัน พระราม พระลักษมณ์ หนุมาน สุครีพ และทหารวานรประหัตประหารฝ่ายรากษสเสียสิ้น แต่เศียรทั้งสิบของราวณะกลับงอกขึ้นใหม่ได้หลังพระรามบั่น สุดท้ายเมื่ออำนาจมายาเริ่มเสื่อมถอยทำพระรามเห็นเศียรเดียวที่เหลืออยู่ของราวณะจึงแผลงศรพรหมาสตร์ตัดเศียรสุดท้ายนั้นและสังหารราวณะได้สำเร็จ

องก์ที่ 10 ชื่อว่า ราฆวานันทะ (Rāghavānanda) เมืองลงกาเศร้าโศกเสียใจที่ราวณะสิ้นชีพ นางสีดาลุยไฟพิสูจน์ความบริสุทธิ์ จากนั้นพระราม พระลักษมณ์ นางสีดา ตริชตาและวิภีษณะขึ้น

บุษบก พระรามชี้ให้นางสีดาดูสนามรบหลายที่ นางสีดาอยากเห็นเทพเจ้า จึงไปยังเทือกเขาหิมาลัย และไกลาศ ดวงจันทร์ และเมืองต่าง ๆ จนไปยังมิถิลาและหวนคืนสู่กรุงอโยธยา พบพระภรตและศัตรุฆนะ กุเพระได้บุษบกคืนจากที่ถูกราวณะชิงเอาไปและขอพรจากพระราม พระรามให้พร จบด้วยภารตวากยะหรือบทอำนวยพรตอนจบ

จากที่มาและเรื่องย่อจะเห็นได้ว่า เนื้อเรื่องของเรื่องนี้เป็นนาฏกะซึ่งจำเป็นต้องเป็นเรื่องที่รู้จักกันดีอยู่แล้ว แม้เรื่องนี้ นำเค้าโครงเรื่องมาจากรามายณะ แต่มีการปรับแปลงเป็นบทละครให้น่าสนใจมากยิ่งขึ้น กวีสร้างสรรค์การแสดงเป็นเอกลักษณ์ของตนเอง กล่าวคือ การจัดให้มีฉากประลองยกศรพระศิวะเพื่อให้พระรามได้สยุมพรกับนางสีดา และกวีแสดงความสามารถทางการประพันธ์ประการหนึ่งและโดยเฉพาะอย่างยิ่ง การเสริมเนื้อเรื่องให้เข้มข้นยิ่งขึ้นอีก เพราะแสดงว่าราชาทั่วทุกแว่นแคว้นต่างมาประลองกำลังยกศรพระศิวะเพื่อหวังจะได้สยุมพรกับนางผู้มีความงามในสามโลก เรื่องราวในองก์ต้นเน้นเรื่องราวเกี่ยวกับนางสีดาถึง 5 องก์ที่สำคัญ อาจมีการสู้รบเพียงเล็กน้อยใน 3 – 4 องก์หลัง เป็นการรบพุ่งซึ่งทั้งเรื่องมีชนวนมาจากความคลั่งไคล้ในตัวนางสีดาของราวณะ แม้เรื่องนี้จะเป็นที่รู้จักกันดีอยู่แล้ว แต่ราชเศขรถ่อมตนว่าละครเรื่องนี้เป็นเรื่องขนาดย่อม อันที่จริงในฐานะละครถือว่าเป็นละครขนาดใหญ่ เนื่องจากมีถึง 10 องก์ ดังจะอธิบายในหัวข้อ 4.1.3

4.1.3 ลักษณะของมหานาฏกะในพาลรามายณะ

จากเหตุผลที่ราชเศขรอยู่ในตระกูลที่เป็นกวีและเป็นอาจารย์ของพระราชา พร้อมทั้งเขียนตำราด้านการประพันธ์คือ กาวยมีมางสา แน่นอนว่างานนิพนธ์บทละครของราชเศขรย่อมต้องแสดงฝีมือทั้งจากการสั่งสมประสบการณ์และทั้งจากการต้องทำให้เห็นเป็นตัวอย่าง เนื่องจากราชเศขรเรียนรู้ด้านการประพันธ์ละครมาจากเครือญาติของตนที่เป็นกวีในราชสำนัก ฉะนั้นเขาจึงเคร่งครัดในกฎเกณฑ์ต่าง ๆ อย่างละเอียดและประณีตบรรจง ยิ่งไปกว่านั้น ในฐานะของกวีผู้ต้องการประพันธ์บทละครที่เป็นชั้นครู ทำให้ราชเศขรประดับประดาอลังการและใช้วิธีการทางการประพันธ์แทบทุกชนิดในนาฏกะของตนไม่ใช่เพียงเพื่อความเพลิดเพลินเท่านั้นแต่เพื่อให้เห็นตัวอย่างของการใช้กลวิธีต่าง ๆ ตามนาฏยศาสตร์ วิธีหนึ่งที่ราชเศขรใช้ คือ การแทรกละครซ้อนละครลงไปในเรื่อง ดังที่กล่าวในหัวข้อ 4.1.2 ถึงที่มาของบทละคร เมื่อผู้ชมรู้จักเรื่องราวนี้ดีแล้ว จึงเป็นความท้าทายที่กวีจะต้องใช้กลวิธีทำให้ละครน่าสนใจยิ่งขึ้น จากการศึกษาเฉพาะในส่วนองก์ที่ 3 เห็นว่า ละครองก์นี้เพียงองก์เดียวอาจจะทำให้เห็นองค์ประกอบของนาฏกะได้ทั้งหมด กล่าวคือ เป็นเรื่องที่มีชื่อเสียง ตัวละครเอกมีความสูงส่งทรงคุณธรรม ซึ่งก็คือ พระราม นั่นเอง

4.2 ละครซ้อนละครในพาลรามายณะ

4.2.1 ลักษณะของละครซ้อนละครในพาลรามายณะ

ละครเรื่อง พาลรามายณะ มีละครซ้อนละคร ปรากฏในองก์ที่ 3 แต่กวีได้รจนาโดยให้เห็นองค์ประกอบหรือส่วนสำคัญที่ต้องมีในละครหนึ่งองก์อย่างครบถ้วนตามขนบการประพันธ์นาฏกะทุกประการ กล่าวคือ ก่อนเริ่มละครซ้อน มีฉากประเวศกะ ซึ่งในเรื่องนี้ กวีใช้คำว่า มิศรวิษกัมภกะ (miśraviṣkambhaka) โดยปกติวิษกัมภกะจะเป็นบทเกริ่นนำ ในองก์ที่ 1 เพื่อไม่ให้เกิดความสับสนจึงเสริมคำว่า มิศร (miśra) เข้าไปเพื่อให้มีความหมายว่า เป็นบทเกริ่นนำที่แทรกเข้ามาในระหว่างเรื่อง อย่างเช่นองก์ที่ 3 นี้ มีแร้งสองตัวผัวเมียชื่อว่า จิตรสิขัณฑะ (Citraśikhaṇḍa) และสุเวคา (Suvegā) นางนกแร้งผู้ตั้งครรภ์ การตั้งครรภ์นั้น ผู้วิจัยตีความว่า เป็นความจงใจของกวีที่จะแต่งเรื่องด้วยการเล่นคำกับละครซ้อนที่เมื่อจบองก์เรียกว่า ครรภางกะ อันหมายถึง องก์ที่เป็นละครซ้อนเข้ามาและเป็นองก์ที่เป็นบ่อเกิดของเรื่องราวต่อมาในองก์อื่น ๆ จากหน้าที่ของละครหน้าม่านหรือประเวศกะหรือส่วนที่เป็นอามุขะ (āmukha) คือส่วนเปิดเรื่องขององก์นั้นจะมีตัวละครที่ไม่ใช่ชนชั้นสูงไม่เกิน 2 ตัวออกมาแนะนำเนื้อเรื่องต่อไป โดยเนื้อหาที่แนะนำจะต้องมีบ่อกำเนิดเรื่อง (พีชะ, bīja) ของละครอยู่ด้วยซึ่งในตอนท้ายของประเวศกะ แม้ประเวศกะจะเป็นเพียงละครเกริ่นนำแต่มีส่วนสำคัญ คือ ทำให้เรื่องราวดำเนินไปได้รวดเร็วผ่านการเล่าอย่างย่อ ๆ และน่าติดตามจากการสนทนาถาม - ตอบ ของตัวละคร คือ แร้งสองตัวนี้ กล่าวคือ เล่าเหตุการณ์ที่พระราม พระลักษมณ์ต้องกระทำก่อนที่จะมาเข้าพิธีสยุมพร นั่นคือ ปราบนางรากษสีตาฑกาก่อน ซึ่งส่วนนี้ได้สะท้อนอุปนิสัยของตัวละครเอก คือ พระราม ว่าเป็นผู้มีจิตใจอ่อนโยน เป็นธีโรทาตตะ คือ มีจิตใจที่เอื้อเฟื้อ เป็นมหาสาตวะ (mahāsāttva) คือ มีความดีอันยิ่งใหญ่ เมื่อได้รับคำร้องขอและให้กำลังใจจากฤๅษีวิศวามิตรผู้เป็นอาจารย์ทั้งคู่มิอาจต้านได้ จึงต้องไปปราบนางรากษสีและต่อมาแม้ว่ามารีจและสุพาหุก็พยายามล้างแค้นแทนมารดาแต่กลับถูกศรกระเด็นกระดอนไปไกล บทละครตอนนี้มีว่า

Citraśikhaṇḍaḥ :	atha sa bhagavān kuśikanandanas tat pramathanārthaṃ rāmam eva niyuyuje |
Suvegā :	dukkaram uvakkantaṃ bhaävadā kosieṇa | tado tado |
Citraśikhaṇḍaḥ :	tataḥ saṃjātastrīvadhavicikitsāmudro rāmabhadraḥ savinayam idam āha strīrākṣasī katham ivātra patantu bānāḥ preṣyasya te kuśikanandana tat prasīda |

ādiśyatām iha hi ko 'pi tapasvitantre
mantrākṣaraiḥ katipayair ya imām apāsyet ||
BR.3.4 ||

Suvegā : aho uvidakarittaṇaṃ rāhavassa | tado tado |

Citraśikhaṇḍaḥ : athaikajanmānubhūtakṣatrabrahmabhāvaḥ sa
bhagavāṃ stripatākena pāṇināciбuke rāmam
unnamayya nijagāda |
kālarātrikarāleyaṃ strīti kiṃ vicikitsase |
taj jagat tritayaṃ trātuṃ tāta tāḍaya tāḍakām ||
BR.3.5 ||

จิตรศิขัณฑะ: ลำดับนั้น ท่านฤๅษีวิศวามิตรผู้นั้น ได้มอบหมายพระราม เพื่อฆ่าสิ่งที่กระทำได้ยากยิ่งอันท่านวิศวามิตรได้เริ่มแล้ว แล้วจากนั้นเล่าๆ

จิตรศิขัณฑะ: จากนั้น พระรามภัทรผู้มีทีท่าเกิดความลังเลสงสัยในการสังหารสตรีก็กล่าวสิ่งนี้อย่างนอบน้อม ว่า...
ข้าแต่ ท่านฤษีกุศิกนันทนะ ศรของข้าผู้เป็นข้ารับใช้ท่านจะตกต้องที่นางรากษสผู้เป็นสตรีผู้นี้ได้อย่างไรกัน ? ได้โปรดเถิด
ในที่นี้ ขอท่านจงสั่งใครบางคนผู้สามารถขับไล่นางด้วยอักษรมนตร์บางบทในตำราของดาบส

สุเวคา: โอ้! ช่างเป็นการกระทำที่เหมาะสมกับพระราฆพ แล้วจากนั้นเล่า ๆ

จิตรศิขัณฑะ บัดนี้ ท่านฤๅษีวิศวามิตรผู้นี้เสวยความเป็นกษัตริย์และพราหมณ์ในการเกิดเพียงชาติเดียว เมื่อเชยคางพระรามด้วยฝ่ามืออันมีนิ้วทั้งสามเหยียดออกไปแล้วกล่าวว่า ...
เจ้าลังเลหรือว่า นางผู้อ้าปากแสยะเขี้ยวในยามราตรีผู้นี้เป็นสตรี ลูกเอ๋ย จงไปฆ่านางตาฑกาเสียเพื่อปกป้องโลกทั้งสามนี้

(พาลรามายณะ. 3. 5)

ที่สำคัญ มีการกล่าวถึง พระภรตมุนี ได้รับบัญชาจากพระอินทร์ให้มาแสดงละครตอนพิธีสยุมพรของนางสีดาเพื่อให้ราวณะผู้ไม่ได้อยู่ในพิธีได้เห็น ราวณะไม่ได้อยู่ในพิธีสยุมพรด้วยเหตุที่ถูกศตานันทะหมิ่นก่อนในองก์ที่ 1 จึงลั่นวาจาว่าจะไม่เข้าร่วมประลองในพิธี และย้อนคิดคลุ้มคลั่งถึงความหวังจะได้นางสีดามาเป็นชายาและอับอายบรรดาราชาที่มาร่วมในพิธี การเล่าเรื่องว่ามีการจัดแสดงละครนั้นระบุชัดเจนดังข้อความต่อไปนี้

śravaṇaiḥ peyam anekair dṛśyaṃ dīrghaiś ca locanair bahubhiḥ |
bhavadartham iva nibaddhaṃ nāṭyaṃ sītasvayaṃvaraṇam || BR.3.12 ||

ละครเรื่องสีดาสยุมพร อันประพันธ์แล้ว ราวกับเพื่อท่าน อันท่านพึงดื่มด่ำด้วยหูทั้งหลายเป็นอันมาก และพึงทัศนาด้วยตาที่ยาวไกลเป็นอันมาก

(พาลรามายณะ.3.12)

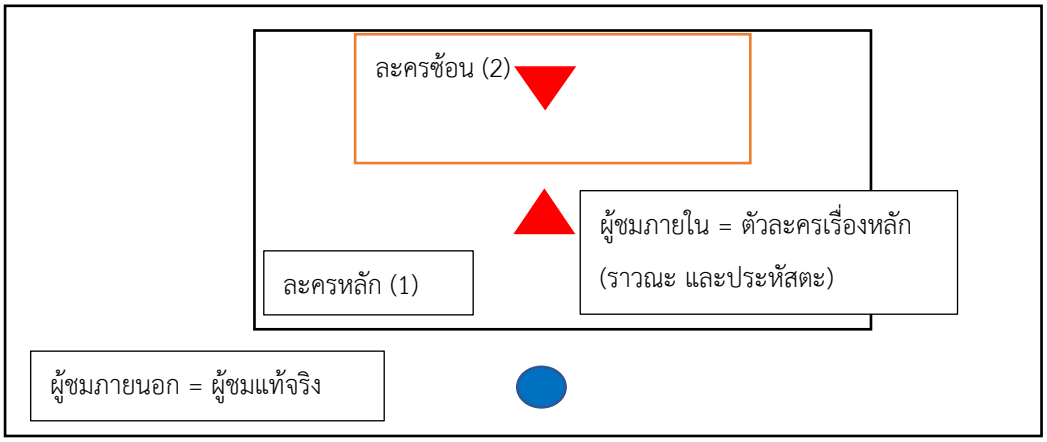
Citraśikhaṇḍa: vinodāntaraṃ punar idam adya yat kila bhagavataḥpurandarasyādeśāt tatra bhavatā bharatācāryeṇa **Sītāsvayaṃvara**caritasaṃbaddhaṃ nūtanaṃ **nāṭakam** upanibaddhaṃ surasadasi prayuktaṃ ca | tad darśanāya daśānanena drauhiṇir bhaṇitaḥ| tena cāpsarobhiḥ saha putraśatam api laṅkāṃ purīṃ prati prahitam iti |

(Ray, S. G., trans. 2011: 69)

จิตรศิขัณฑะ : นอกจากนั้น วันนี้ ยังมีสิ่งบันเทิงนี้อีก ซึ่งได้ยินมาว่า ก็คือละครใหม่ ที่เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับเรื่อง**การสยุมพรของนางสีดา** อันท่าน พระอาจารย์ภรตมุนีได้ประพันธ์ขึ้นแล้วและเล่นแล้วในเทวสภาจากคำบัญชาของพระอินทร์ เพื่อการชมละครนั้น เทราหิณิอันทศพักตร์กล่าวแล้วว่า แม้บุตร 100 คน (ของภรตมุนี) พร้อมด้วยนางอัปสรทั้งหลาย แสดงแล้ว (อันภรตมุนี) ผู้นั้นยังลังกาบุรี

ถัดจากบทเกริ่นนำเรื่องดังกล่าว ราวณะ พร้อมด้วยประหัสตะออกมาซึ่ง ตัวละคร 2 ตัวนี้เป็นผู้ชมภายในละครหลัก (เวทีที่ 1) ส่วนละครซ้อนเรื่องสีตาสวยัมวระ (เวทีที่ 2) นี้ เป็นละครซ้อนที่แสดงโดยคณะละครของภรตะ มีโกหละเป็นนายโรง ออกมากล่าวบทนานทีและนำเข้าสู่เรื่อง ซึ่งการแสดงละครเรื่องนี้ หากมีการแสดงจริงอาจต้องใช้จำนวนผู้แสดงมากมาย ตัวละครที่สำคัญได้แก่ พระราม พระลักษมณ์ วิศวามิตร ท้าวชนก ศตานันทะ สีดา พร้อมด้วยนางเหมประภา (ผู้คอยถวายงานใกล้ชิดนางสีดา) และประตีหารี ทำหน้าที่เป็นผู้ประกาศเรียกพระราชาหรือเจ้าชายให้ออกมาประลองยกศรส่วนพระราชาหรือเจ้าชายจากแว่นแคว้นต่าง ๆ นับรวมกัน มีทั้งสิ้นประมาณ 13 พระองค์ ได้แก่ นรกาสูร, ปาณฑยะ, พระราชาแห่งมหิษมตี เจ้าชายแห่งเจทิ เจ้าชายแห่งสิงหละ เจ้าชายแห่งมถุรา พระราชาสัตยวรต เป็นต้น ซึ่งในบทไม่มีการอธิบายว่าตัวละครออกมาแสดงจริงหรือไม่ มีเพียงคำบทพรรณนาของประตีหารี จึงสันนิษฐานว่า อาจจะใช้การพรรณนาเป็นหลัก

เมื่อนำภาพที่ 7 ในหัวข้อ 3.2.1 ประยุกต์กับการวิเคราะห์ละครซ้อนละครในเรื่องพาลรามายณะสามารถแสดงแผนภาพได้ดังต่อไปนี้



ภาพที่ 10 ความสัมพันธ์ระหว่างผู้ชมภายในละครและผู้ชมภายนอก

จากภาพที่ 10 ข้างต้น ละครซ้อนในเรื่องพาลรามายณะ มีความแตกต่างจากละครซ้อนในเรื่องปริยทรรศิกา อยู่ 2 ประการ คือ ประการแรก โกหละ เป็นนายโรงของคณะละคร ละครซ้อนแสดงโดยคณะละคร ตัวละครสำคัญในเรื่องไม่ได้แสดงด้วยตนเอง แต่เรื่องราวมีความเกี่ยวข้องกับตัวละครที่เป็นผู้ชมหลัก แม้ตัวละครที่เป็นผู้ชมภายใน (เวทีที่ 1) คือ ราวณะ จะไม่ได้เข้าร่วมพิธีสยุมพร แต่มีความรู้สึกร่วม คือ ราวณะเองก็ปรารถนานางสีดาเช่นเดียวกัน และประการที่สอง คือ นายโรงทำหน้าที่สื่อสารกับผู้ชมภายในมากกว่าสื่อสารกับนักแสดงในละครซ้อน กล่าวคือ ละครซ้อนในเรื่องปริยทรรศิกา กัญจุกินสื่อสารกับเทวีวาสวทัตตาในละครซ้อนว่าจะไปตามพระเจ้าอุทัยน์ออกมา ทว่า

ละครซ้อนในเรื่องพาลรามายณะ นายโรงของละครซ้อนคือ โกหละสื่อสารกับผู้ชมภายใน (เวทีที่ 1) โดยเห็นได้จากหลังจากที่กล่าวบทนานทีสรรเสริญพระกามเทพแล้ว เมื่อราวณะทักท้วง โกหละ ก็รีบกล่าวบทสรรเสริญราวณะทันที เป็นต้น ส่วนสิ่งที่เหมือนกันระหว่างการแสดงละครซ้อนในเรื่องปริยทรรศิกาและเรื่องพาลรามายณะ คือ ตัวละครที่เป็นผู้ชมภายใน มักจะเผลอตัวออกอาการโกรธกริ้วด้วยคิดว่าเป็นเรื่องจริง จนต้องมีตัวละครหนึ่งคอยเตือนอยู่เสมอว่า ที่ชมอยู่นั้นเป็นเพียงละครดัง ตัวอย่างว่า

Rāvaṇa :	āḥ jaratkṣatriyapratīhāra durabhidhāyinamenaṃ tvām mṛṣyatāṃ nāma daśāsyaḥ | vatsameghanādanindāpadaṃ punar ayaṃ na kṣamate candrahāsaḥ | (iti khaṅgamāditsate)
Prahastaḥ :	deva munijanaprayojyaṃ **prekṣaṇakam** etat tad alamakāṇḍasaṃrambheṇa | (Ray, S.G., 2011: 78 – 79)
ราวณะ:	อ้า ! แน่ะ นายทวารอาวุโสแห่งพระราชา! ทศาสยะ (ราวณะ) อาจไม่ยกโทษให้เขา แต่ดาบ (จันทรหาสะ) นี้ จะไม่ยกโทษ ให้เจ้าผู้กล่าวคำด่าลูกรักเมฆนาท (ของข้า) | (ทำท่าหยิบดาบ)
ประหัสตะ :	ข้าแต่ เทวะ! นี่คือ**ละคร** (เปรกษณะ) ที่แสดงโดยเหล่ามุนี ฉะนั้นไม่ควรด้วยการวู่วาม

นอกจากนี้ยังมีบทปรัสตาวนาประกอบด้วยบทนานทีเป็นของตนเอง ซึ่งองค์ประกอบเหล่านี้สอดคล้องกับนาฏยศาสตร์ว่าด้วยทฤษฎีวัสตุ ดังจะอธิบายโดยละเอียดในหัวข้อต่อไป

4.2.2 การวิเคราะห์ละครซ้อนละครในเรื่องพาลรามายณะตามทฤษฎีวัสตุ

จากคำอธิบายละครซ้อนละครในสาหิตยทรรปณะ ระบุไว้ว่า

> aṅkodarapraviṣṭo yo raṅgadvārāmukhādimān |
> aṅko 'paraḥ sa garbhāṅkaḥ sabījaḥ phalavān api || SD.6.20 ||

> องก์น้อยที่แทรกเข้าไปในท่ามกลางองก์ใดองก์หนึ่งและมีพร้อมทั้งตอนเบิกโรง ตอนนำกับมีพืช (คือเนื้อเรื่อง) และผล (คือตอนจบ) เรียกว่า “ครรภางกะ” (พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, ผู้แปล. 2505: 45)

จากบทพระราชนิพนธ์แปลดังกล่าว ผู้วิจัยเห็นว่า ครรภางกะไม่ใช่ละครซ้อนที่แทรกเข้าไปในท่ามกลางองก์ใดก็ได้ หากแต่จะต้องเป็นองก์หนึ่งที่เป็นบ่อเกิดของเหตุการณ์ต่อมาในเรื่องซึ่งแตกต่างกับเรื่องอุตตรรามจริตที่อยู่ในองก์สุดท้าย ฉะนั้นอรรถกถา 2 คนที่สำคัญ คือ อภินวคุปตะ และ วิศวนาถ จึงอ้างตรงกันละครเรื่องพาลรามายณะว่ามีละครซ้อนที่เรียกว่า “ครรภางกะ”

ละครซ้อนในเรื่องพาลรามายณะ มีองค์ประกอบของโครงเรื่องดังต่อไปนี้

1. บทนานที
2. บทปรัสตาวนา
3. บทนำเรื่อง คือ เนื้อเรื่อง การดำเนินเรื่อง ด้วยการให้พระราชาแต่ละพระองค์มายกศรพระศิวะ
4. ตอนจบเมื่อพระรามสามารถยกศรได้ และศรพระศิวะหัก ภายหลังก็จัดพิธีสยุมพร

หากวิเคราะห์การเรียงร้อยเรื่องราวในเรื่องพาลรามายณะจะเห็นว่าก่อนที่จะเริ่มละครซ้อนละครมีละครคั่นฉากหรือละครสลับฉาก ก่อนเริ่มองก์ต่อไปจากความยาวของละครทั้งเรื่องพร้อมทั้งจากคำพรรณนาเวลาของละครสันนิษฐานว่าละครอาจจะเริ่มเล่นในช่วงเวลาเย็น (สนธยา) เมื่อจะเริ่มองก์ใหม่ก็ต้องมีโน้มน้าวใจผู้ชมและเริ่มต้นเล่าถึงที่มาของเนื้อหาละครที่จะแสดงต่อไป ด้วยกลวิธีที่เรียกว่า อังกมุขะ คือการเชื่อมเข้าเรื่องระหว่างองก์คล้ายละครหน้าม่านของไทยซึ่งเป็นละครที่เล่าเหตุการณ์ก่อนหน้าและเกริ่นถึงเหตุการณ์ที่จะเกิดขึ้นต่อไป ซึ่งส่วนนี้ไม่ใช่เริ่มเรื่องแต่เป็นเริ่มองก์จึงเรียกละครส่วนนี้ว่า ประเวศกะแต่ในบทละครเรื่องนี้ กวีใช้คำว่า “มิศรวิษกัมภกะ” ส่วนนี้ คือแร้งสองตัวมาเล่าเหตุการณ์ที่พระรามสังหารนางตาฑกาก่อนที่ในองก์ที่จะเล่นต่อไปเป็นตอนพระรามยกศรและสยุมพรกับนางสีดาซึ่งกล่าว ดังข้อความระหว่างบทประพันธ์ที่ 7 และที่ 8 ขององก์ว่า

Suvegā : aho se bharadamādāmahassa muṇiṇo
susadissaṃjoägabbhācariävibbhamā |
kiṃca tado kosieṇa paḍivaṇṇaṃ[64] |

Citraśikhaṇḍaḥ: tataś ca śakuntalāyāḥ pitā
suketusutonmathanaparīkṣitavikramaṃ
saṃkrāntakārmukopaniṣadaṃ salakṣamaṇaṃ rāmam
ādāya
śaṅkaraśarāsanāropaṇapravartitasītāsvayaṃvarayātrāṃ
mithilāṃ purīṃ pratyuccacāla |

Suvegā : tado tado |

(Ray, G.,trans., 2011: 65)

สุเวคา : โอ้โห! เหล่านี้ คือ ความสง่างามแห่งการประพฤติอันประมวล
ภายในอย่างดีงาม แห่งพระมุนี ผู้เป็นตาของพระภารตะ
จากนั้น ฤาษีวิศวามิตรทำอย่างไรอีก

จิตรศิขัณฑะ : และจากนั้น บิดาของนางศกุนตลา (วิศวามิตร) ได้นำพระราม
พร้อมด้วยพระลักษมณ์ ผู้มีวีรกรรมอันพิสูจน์แล้วด้วยการสังหาร
นางตาฑกา (ธิดาของสุเกตุ) ผู้รู้เคล็ดลับเรื่องธนูที่ได้รับการ
ถ่ายทอดแล้ว มุ่งไปสู่มิถิลาที่มีพิธีสยุมพรของนางสีดาอันกำหนดให้
มีการยกศรพระศังกระเจ้า

สุเวคา: แล้วจากนั้นเล่า ๆ

หากสังเกตบทของละครจะปรากฏคำว่า tado tado แล้วจากนั้นเล่า ๆ โดยตลอด คำกล่าวเช่นนี้ ช่วยเสริมเรื่องให้ผู้ชมลุ้นและติดตามเนื้อหา ซึ่งเป็นการเชื่อมเรื่องราวจากเหตุการณ์ก่อนหน้ามาสู่เหตุการณ์ที่จะเกิดขึ้นต่อไปในองก์ อนึ่งการใช้ตัวละครที่เป็นแร้งซึ่งแร้งตัวเมียกำลังตั้งครรภ์และแพ้ท้อง ส่วนนี้เป็นองก์ที่ 3 ซึ่งมีการพัฒนาโครงเรื่องมาระดับหนึ่งจึงเรียกว่า ครรภะ และอาศัยแร้งที่กำลังตั้งครรภ์นี้มาเชื่อมโยงเล่าเรื่อง และให้เหตุผลของตัวละครที่ต้องกลับเข้าหลังเวทีด้วยเหตุการณ์ที่เกิดก่อนหน้าของเรื่องคือ แพ้ท้องต้องไปกินซากศพนางรากษสี ในขณะเดียวกัน เรื่องราวที่จะเกิด

[64] aho asya bharatamātāmahasya muneḥ susadṛśasaṃyogagarbhāś caritavibhramāḥ | kiṃca tataḥ kauśkena pratipannam |

ต่อไปในองก์ก็จะเป็นชนวนหรือบ่อเกิดของสงครามระหว่างราวณะกับพระรามด้วยเหตุที่ราวณะถูกเย้ยหยันด้วยละครซ้อนที่มาเล่าความย้อนให้ราวณะเจ็บแค้นใจและคลั่งไคล้ในตัวนางสีดามากยิ่งขึ้น

ส่วนที่แร้งสองตัวผัวเมียคุยกันนี้เอง เป็นส่วนเกริ่นนำเรื่อง ทว่าเรื่องหลักเริ่มมาได้ 2 องก์แล้ว ส่วนนี้ควรเรียกว่า “ประเวศกะ” แต่กวีเลือกใช้คำว่า “มิศรวิษกัมภกะ” โดยปกติวิษกัมภกะเป็นละครในบทเกริ่นนำเรื่องตั้งแต่เริ่มแสดงละครเท่านั้น บทวิษกัมภกะนี้มีจุดมุ่งหมายเพื่อโน้มน้าวใจผู้ชมและเตรียมความพร้อมที่จะรับชมละครต่อไปจึงใช้คำว่า “วิษกัมภกะ” เหมือนกับเริ่มองก์ที่ 1 แต่ด้วยเหตุผลที่เริ่มละครในองก์ใหม่จึงเสริมด้วยคำว่า “มิศร” เข้าไป คือ ตอนเริ่มเรื่องที่ผสมเข้ามาในเรื่องใหญ่นั่นเอง ถัดจากมิศรวิษกัมภกะนี้จึงเป็นละครซ้อน โดยก่อนแสดงละครซ้อนนี้กวีให้ตัวละครที่เป็นผู้ชม คือ ราวณะพร้อมด้วยประหัสตะออกมาก่อน

เมื่อละครซ้อนจะเริ่มแสดง ลำดับแรกโกหละผู้เป็นบุตรของภรตมุนีทำหน้าที่เป็นนายโรงออกมากล่าวสดุดีพระกามเทพก่อน เมื่อราวณะได้ยินเพียงบทสดุดีเทพจึงกล่าวทักท้วงว่ากวีไม่กล่าวสดุดีตน โกหละจึงได้กล่าวบทสรรเสริญราวณะถัดจากนั้น ตามธรรมเนียมการละครสันสกฤต ก่อนเริ่มแสดงเรื่องราว นอกจากจะมีบทบูชาสรรเสริญเทพแล้วยังควรมีบทสรรเสริญพระราชาผู้ชมละครด้วย จากบทอำนวยพรนี้ ทำให้ผู้วิจัยสันนิษฐานว่า ละครอาจจะเริ่มแสดงในช่วงสนธยาฟ้ากำลังจะมืดดังบทขับร้องจากหลังเวทีต่อไปนี้

(tataḥ praviśati rāvaṇaḥ prahastaś ca)

Rāvaṇaḥ : (madanākutam abhinīya) – hṛdaya diṣṭayā varddhase sītāpratikṛtidarśanena |

(nepathye) jaya jaya trijagatpate paulastya sukhāya sāyaṃtanī sandhyā bhavatu devasya | saṃprati hi

māñjiṣṭhīkṛtapaṭṭasūtrasadṛśaḥ pādān ayaṃ puñjayan
yāty astācalacumbinīṃ pariṇatiṃ svairaṃ grahagrāmaṇīḥ |
vāty āvegavivartitāmbujarajaś chatrāyamāṇaḥ kṣaṇaṃ
kṣīṇajyotir ito ’py ayaṃ sa bhagavān arṇonidhau majjati ||BR. 3.10 ||

ละครซ้อน
(บัดนั้น ราวณะ และ ประหัสตะ ออกมา)
ราวณะ : (ทำท่า ปรารถนาความรัก) – โอ้ใจเอ๋ย! ช่างโชคดี เจ้าพองโตด้วยการชม
(หลังโรงละคร)
ขอพระองค์จงมีชัย ขอพระองค์จงมีชัย ! ข้าแต่พระองค์ผู้เป็นเชื้อสายของพระมุนีปุลัสติยะ ผู้เป็นใหญ่ในสามโลก ขอยามเย็นย่ำสนธยาจงเป็นไปเพื่อความสุขแด่พระองค์
พระอาทิตย์ (ผู้เป็นยอดแห่งดาวเคราะห์) นี้รวบรวมอยู่ ซึ่งรัศมีทั้งหลาย ดูดุจดังเส้นด้ายแห่งผ้า (อันเขา) ย้อมแล้วแดงแก่กล่ำ ซึ่งกำลังคล้อยลงอย่างช้า ๆ ย่อมไปสู่การจุมพิตภูเขาอัสตาจละ (ภูเขาที่ตะวันตก) พระสุริยเทพผู้นั้นผู้มีแสงริบหรี่ลงเป็นประดุจฉัตรแห่งเกสรบัวหลวงซึ่งหมุนคว้างด้วยแรงลม ชั่วขณะ ย่อมจมลงในมหาสมุทรแม้จากทิศนี้

(พาลรามายณะ.3.10)

จะเห็นได้ว่า บทละครซ้อนเองก็ปฏิบัติตามธรรมเนียมเช่นเดียวกับนาฏกะทั่วไปที่มีนายโรงมาเริ่มต้นเกริ่นนำเข้าสู่เรื่อง ละครที่ซ้อนเข้ามานี้มีโกหละ ผู้ถือว่าเป็นอาจารย์ด้านการละคร ดังปรากฏนามโกหละเป็นบุตรในลำดับต้น ๆ ของภรตมุนีในคัมภีร์นาฏยศาสตร์ (นาฏยศาสตร์.1.26)

ตามคำอธิบายเกี่ยวกับวิษกัมภกะ ผู้ที่เริ่มต้นมากล่าวต้องเป็นผู้ใหญ่ที่คนทั่วไปให้ความเคารพเรียกว่า สถาปกะ (stāpaka) ถ้าละครนั้นเล่นในพระราชวังก็ต้องเป็นกรมวังผู้ใหญ่มากล่าวนำเข้าสู่ละครมากล่าวเกริ่นนำละครซ้อนนี้เสมือนการเริ่มต้นละครเรื่องใหญ่ ซึ่งเมื่อเริ่มละครก็ต้องเริ่มด้วยบทสรรเสริญหรือบทนานทีดังบทละครต่อไปนี้

(praviśya Kohalaḥ)
Kohala : karpūra iva dagdho ’pi śaktimān yo jane jane |
namaḥ śṛṅgārabījāya tasmai kusumadhanvane ||BR 3.11 ||

(โกหละ ออกฉาก)
โกหละ : เทวะ พระองค์ใดทรงเป็นผู้มีอำนาจเหนือคนทุกคน ผู้เป็นเสมือนการบูรแม้ถูกเผาไหม้ก็ตาม ขอการนอบน้อมจงมีแด่ผู้ทรงศรดอกไม้ผู้เป็นบ่อเกิดแห่งความรัก พระองค์นั้น

(พาลรามายณะ.3.11)

อย่างไรก็ตาม ละครที่ซ้อนเข้ามานี้ไม่ได้อวยพรราวณะผู้ยิ่งใหญ่ที่มาชมซึ่งตามขนบต้องอวยพรพระราชาผู้มาชมนั้นด้วย ละครที่ซ้อนเข้ามาใช้คำพูดที่เป็นนัยให้เห็นลักษณะนิสัยของตัวละครที่แสดงเป็นผู้ชมภายในละครเรื่องหลัก โดยสะท้อนความหยิ่งผยองของราวณะ เพราะเมื่อโกหละหัวหน้าละครผู้ใหญ่ขับร้องบทนานทีแล้ว ประการหนึ่งเป็นการแนะว่าที่ขับร้องไปเป็นบทนานทีของละครซ้อน ประการต่อมาเป็นการแสดงความชาญฉลาดของกวีผู้ประพันธ์ที่สร้างสรรค์บทเพื่อให้เห็นลักษณะนิสัยของตัวละครตั้งแต่เริ่มเรื่อง เช่นเดียวกกับเหตุผลการเตรียมผู้ชมให้พร้อมชมละครต่อไปใช้คำ บอกผู้ชมด้วยว่า ละครจะเริ่มแล้ว “prastāvayiṣyati” ดังข้อความว่า

Rāvaṇaḥ :	dvādaśapadeyaṃ pravartitā nāndī tat p**rastāvayiṣyati** |
ราวณะ :	นานทีนี้ ซึ่งประกอบด้วย 12 คำ[65] ดำเนินไปแล้ว เขา**จักแสดงละครแล้ว**

หลังจากนั้นก็เป็นส่วนที่เรียกว่ารังคทวารหรือบทเบิกโรงที่มีการขับร้องมาจากหลังเวทีเพื่อนำเข้าสู่ละคร ที่โดยปกติจะกระทำเมื่อเริ่มละครตั้งแต่ต้นเรื่องเท่านั้น สำหรับเรื่องนี้ ที่มีละครซ้อนจึงเริ่มละครตามขนบของนาฏกะทั่วไป และมีส่วนที่ต่อมาเป็นปรัสตาวนา คือ บทเบิกโรง ซึ่งสิ่งนี้สนับสนุนคำกล่าวในสาหิตยทรรปณะที่ว่าละครซ้อนละครจะต้องมีบทเบิกโรงของตนเอง[66]

จากการเชื่อมเนื้อเรื่องตั้งแต่ตอนต้นด้วยแร้งสองผัวเมียเล่าว่าพระรามไปสังหารนางตาฑกาแล้วจึงเดินทางไปยังมิถิลาเพื่อเข้าประลองในพิธีสีดาสยุมพร การเชื่อมโยงส่วนนี้ในองก์ถือว่าเป็น อามุขสนธิ คือ การเชื่อมต่อเปิดเรื่อง และจากบทละครที่ยกตัวอย่างข้างต้น ถือเป็นขนบของการแสดงละครจะต้องมีบทนานที กล่าวสรรเสริญพระราชาที่มาชมการแสดง และกล่าวแนะนำ มีการขับร้องจากหลังเวที ซึ่งเป็นธรรมเนียมของรังคทวาร หรือ ปูรวรังคะ หลังจากนั้นจึงเริ่มแสดงเรื่องราวของละครซ้อน เมื่อละครซ้อนเริ่มแสดง เริ่มจากฤๅษีวิศวามิตร พร้อมด้วยพระราม พระลักษมณ์ ออกฉาก

---

[65] ในสาหิตยทรรปณะ ฉบับตรวจชำระและแปลโดยกุมุทรันชัน ราย (Ray, K., ed.,vol.2., 1912: 65) กล่าวว่า บทนานทีควรมี 8 หรือ 12 คำ ต่อบาท หรือ ประโยค (nāndī dvādaśapadā aṣṭapadā dhā bhavet | S.D.6.11.)

[66] aṅkodarapraviṣṭo yo raṅgadvārāmukhādimān |
aṅko ’paraḥ sa garbhāṅkaḥ sabījaḥ phalavān api || SD.6.20 ||
องก์น้อยที่แทรกเข้าไปในท่ามกลางองก์ใดองก์หนึ่งและมีพร้อมทั้งตอนเบิกโรง ตอนนำกับมีพืช (คือเนื้อเรื่อง) และผล (คือตอนจบ) เรียกว่า “ครรภางกะ” (พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, ผู้แปล. 2505: 45)

ซึ่งผู้ชมก็จะรับรู้ความต่อเนื่องจากการเกริ่นนำของแร้งสองตัวข้างต้น และเชื่อมโยงมายังบทดำเนินเรื่อง ดังบทละครว่า

(tataḥ praviśati viśvāmitro rāmalakṣmaṇau ca)

Viśvāmitraḥ : aho tattve 'bhiniviṣṭaṃ mano janakasya |
yadvā yājñavalkyādyajur vijñānavibhavaḥ khalv asau |

(Ray, S.G., trans., 2011: 70)

(จากนั้น ฤๅษีวิศวามิตร ก็ออกมาพร้อมด้วยพระรามและพระลักษมณ์)

วิศวามิตร: โอ้! พระทัยของท้าวชนกช่างแน่วแน่อยู่ในความจริง
หรือ(ท้าวชนก) ผู้นี้คือ อิทธิพลแห่งความรู้แจ้งยชุรเวทจาก
ยาชญวัลกยะ

หลังจากส่วนเกริ่นนำที่ราชเศขรพยายามสอดแทรกลงไปมากมายตามธรรมเนียมทางการละครสันสกฤตที่ระบุไว้ในนาฏยศาสตร์แทบทุกประการ เรื่องดำเนินต่อไปด้วยการพรรณนาฉากอันงดงามอลังการจากขบวนของเหล่าพระราชาจากแคว้นต่าง ๆ มากมายที่มาเข้าร่วมพิธีสยุมพรในครั้งนี้ สิ่งที่กวีพรรณนา คือ การประดับประดาเมืองมิถิลาอย่างงดงาม

ที่สำคัญ คือ มีการกล่าวถึง พระภรตมุนีว่าได้รับบัญชาจากพระอินทร์ให้มาแสดงละครตอนพิธีสยุมพรของนางสีดาเพื่อให้ราวณะผู้ทนอยู่ในพิธีไม่ได้แล้วกลับมาก่อน ได้เห็นและย้อนคิดอย่างคลุ้มคลั่งถึงความหวังจะได้นางสีดามาเป็นชายาและอับอายบรรดาราชาที่มาร่วมในพิธี โดยการเล่าเรื่องว่ามีการจัดแสดงละครนั้นระบุชัดเจนดังข้อความต่อไปนี้

Kohala: śravaṇaiḥ peyam anekair dṛśyaṃ dīrghaiś ca
locanair bahubhiḥ |
bhavadartham iva nibaddhaṃ nāṭyaṃ
sītasvayaṃvaraṇam || BR.3.12 ||

โกหละ : ละครเรื่องสีดาสยุมพร อันประพันธ์แล้ว ราวกับเพื่อท่าน
อันท่านพึงดื่มด่ำด้วยหู ทั้งหลายเป็นอันมาก และพึง
ทัศนาด้วยตาที่ยาวไกลเป็นอันมาก

(พาลรามายณะ. 3. 12)

Citraśikhaṇḍa: vinodāntaraṃ punar idam adya yat kila bhagavataḥpurandarasyādeśāt tatra bhavatā bharatācāryeṇa sītāsvayaṃvaracaritasaṃbaddhaṃ nūtanaṃ nāṭakam upanibaddhaṃ surasadasi prayuktaṃ ca | tad darśanāya daśānanena drauhiṇir bhaṇitaḥ | tena cāpsarobhiḥ saha putraśatam api laṅkāṃ purīṃ prati prahitam iti |

จิตรศิขัณฑะ : นอกจากนั้น วันนี้ ยังมีสิ่งบันเทิงนี้อีก ซึ่งได้ยินมาว่า ก็คือ ละครใหม่ ที่เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับเรื่องการสยุมพรของนางสีดา อันท่าน พระอาจารย์ภรตมุนีได้ประพันธ์ขึ้นแล้ว และเล่นแล้วในเทวสภาจากคำบัญชาของพระอินทร์ เพื่อการชมละครนั้น เทราหิณิอันทศพักตร์กล่าวแล้วว่า แม้บุตร 100 คน (ของภรตมุนี) พร้อมด้วยนางอัปสรทั้งหลาย แสดงแล้ว (อันภรตมุนี) ผู้นั้นยังลังกาบุรี

เมื่อจบ “มิศรวิษกัมภกะ” (miśraviṣkambhaka) อันหมายถึง ละครเกริ่นนำที่ผสมเข้ามาในละครเรื่องหลักซึ่งเป็นบทเกริ่นนำที่อยู่ในองก์ที่ 3 จากนั้นจึงเริ่มละครซ้อนที่มีบทปรัสตาวนา อันประกอบด้วยบทนานทีเป็นของตนเอง ดังข้อความต่อไปนี้

miśraviṣkambhakaḥ |

(tataḥ praviśati rāvaṇaḥ prahastaś ca)

rāvaṇaḥ : (madanākutam abhinīya) – hṛdaya diṣṭayā varddhase sītāpratikṛtidarśanena |

(nepathye) jaya jaya trijagatpate paulastya sukhāya sāyaṃtanī sandhyā bhavatu devasya | saṃprati hi māñjiṣṭhīkṛtapaṭṭasūtrasadṛśaḥ pādān ayaṃ puñjayan yāty astācalacumbinīṃ pariṇatiṃ svairaṃ grahagrāmaṇīḥ |
vāty āvegavivartitāmbujarajaś chatrāyamāṇaḥ kṣaṇaṃ kṣīṇajyotir ito ’py ayaṃ sa bhagavān arṇonidhau majjati ||BR. 3.10 ||

จบมิศรวิษกัมภกะ

(บัดนั้น ราวณะ และ ประหัสตะ ออกมา)

ราวณะ : (ทำท่า ปรารถนาความรัก) – โอ้ใจเอ๋ย! ช่างโชคดี เจ้าพองโตด้วยการชม (หลังโรงละคร) ขอพระองค์จงมีชัย ขอพระองค์จงมีชัย ! ข้าแต่พระองค์ผู้เป็นเชื้อสายของพระมุนีปุลัสติยะ ผู้เป็นใหญ่ในสามโลก ขอยามเย็นย่ำสนธยาจงเป็นไปเพื่อความสุขแด่พระองค์

พระอาทิตย์ (ผู้เป็นยอดแห่งดาวเคราะห์) นี้รวบรวมอยู่ ซึ่งรัศมีทั้งหลาย ดูดุจดังเส้นด้ายแห่งผ้า (อันเขา) ย้อมแล้วแดงแก่กล่ำ ซึ่งกำลังคล้อยลงอย่างช้า ๆ ย่อมไปสู่การจุมพิตภูเขาอัสตาจละ (ภูเขาที่ตะวันตก) พระสุริยเทพผู้นั้น ผู้มีแสงริบหรี่ลงเป็นประดุจฉัตรแห่งเกสรบัวหลวงซึ่งหมุนคว้างด้วยแรงลม ชั่วขณะ ย่อมจมลงในมหาสมุทรแม้จากทิศนี้

(พาลรามายณะ.3.10)

บทขับร้องในส่วนแรกนี้เป็นบทที่ร้องหลังม่านซึ่งเรื่องการขับร้องส่วนเกริ่นนำนี้ว่า “ปูรวางคะ” (pūrvāṅga) ในขณะเดียวกันก็เป็นการอำนวยพรให้เจ้าลงกาคือราวณะด้วย เนื้อความในบทต่อมามีการบอกชัดเจนว่า เป็นบทนานที หรือ บทอำนวยพรก่อนเริ่มเล่นละคร พร้อมทั้งบอกชื่อละครที่เล่นด้วย ดังนี้

Rāvaṇaḥ : diṣṭayā gataṃ divasena | bho bho prahasta tad ucyantāṃ vairiñcā munayaḥ prastūyatām iti |

Prahastaḥ : (nepathyābhimukham avalokya |) bho bho bharataputrāḥ ! prekṣaṇakakṛte kṛtakṣaṇaḥ kṣaṇadācaracakravartī | tatprastūyatām |

(praviśya kohalaḥ)

karpūra iva dagdho ’pi śaktimān yo jane jane |
namaḥ śṛṅgārabījāya tasmai kusumadhanvane ||
BR 3.11 ||

Rāvaṇaḥ : dvādaśapadeyaṃ pravartitā **nāndī** tat prastāvayiṣyati |

Kohalaḥ : tatrabhavataḥ parameṣṭhino mānasabhuvaḥ prathamaputrasya nāṭyayoner bharatācāryasya kṛtir abhinavaṃ sītāsvayaṃvara iti nāṭakaṃ prayoktavyam |

(Ray, S.G., 2011: 68)

ราวณะ : ด้วยโชค วันสิ้นไปแล้ว, ท่าน ประหัสตะ ขอมุนีทั้งหลาย ผู้เป็นพรหมฤๅษี อันท่านจงแจ้ง ว่า “ละครนั้นอันท่านทั้งหลายจงเริ่มเล่นได้แล้ว”

ประหัสตะ : (มองโดยหันหน้าไปทางหลังเวที) ดูก่อน ท่านทั้งหลาย บุตรของพระภรตมุนี ! จักรพรรดิแห่งรากษส (ราวณะ) เป็นผู้รออย่างกระวนกระวาย เพื่อชมละคร

(โกหละ ออกฉาก)

เทวะ พระองค์ใดทรงเป็นผู้มีอำนาจเหนือคนทุกคน ผู้เป็นเสมือนการบูรแม้ถูกเผาไหม้ก็ตาม ขอการนอบน้อมจงมีแด่ผู้ทรงศรดอกไม้ผู้เป็นบ่อเกิดแห่งความรัก พระองค์นั้น

(พาลรามายณะ.3. 11)

ราวณะ : **นานที**นี้ ซึ่งประกอบด้วย 12 คำ ดำเนินไปแล้ว เขาจักแสดงละครแล้ว

โกหละ : ละครที่ชื่อว่า “สีดาสยุมพร” เรื่องใหม่ ซึ่งเป็นผลงานของท่านอาจารย์ภรตมุนี ผู้เป็นบ่อเกิดแห่งการละคร ผู้เป็นบุตรคนแรก อันเกิดจากใจของพระพรหม อันเราพึงแสดง

จากบทพูดจะเห็นได้อย่างชัดเจนว่านี่เป็นละครที่ซ้อนอยู่ในละครอีกเรื่องหนึ่งและระบุชื่อเรื่องอย่างชัดเจนเพื่อไม่ให้ผู้ชมสับสนนั่นคือ สีตาสวยัมวระ หรือสีดาสยุมพร พร้อมทั้งมีคำกล่าวของราวณะผู้เป็นผู้ชมละครซ้อนในเรื่องก็กล่าวว่า มีบทนานทีที่ประกอบด้วย 12 คำ ก็ถึงเวลาที่ละครซ้อนจะเริ่มเล่นแล้ว โดยบทนานทีเป็นการบูชาพระกามเทพสิ่งนี้แสดงให้ปรากฏในตอนนี้แน่นอนคือ นอกจากจะมีบทเจรจาแล้วยังมีคำประพันธ์เพื่อเสริมสุนทรียะและอรรถรสการรับรู้เรื่องราวที่กล่าวไปแล้วอย่างง่าย ๆ ในบทเจรจาก่อนนา ด้วยการพรรณนาอย่างงดงามตามแบบละครนาฏกะดังคำประพันธ์ที่ว่า

ataḥ kamalasambhavopadiṣṭanāṭyavedena
svapauruṣaparitoṣitakhaṇḍaparaśudarśitalāsyatāṇḍavaprapañcacatureṇa bhavatā dīyamānam avadhānam abhyarthaye | yataḥ |
śravaṇaiḥ peyam anekair dṛśyaṃ dīrghaiś ca locanair bahubhiḥ |
bhavadartham iva nibaddhaṃ nāṭyaṃ sītasvayaṃvaraṇam || BR.3.12 ||

ข้าปรารถนา ความใส่ใจอันท่านผู้ชำนาญในการร่ายรำตาณฑวะและลาสยะ ซึ่งเป็นการร่ายรำอันพระศิวะแสดงแล้วและเป็นที่พอใจของบริวารแห่งตน ผู้มีนาฏยเวทอันพระพรหมสั่งสอนแล้ว ให้อยู่, เพราะว่าละครเรื่องสีดาสยุมพร อันประพันธ์แล้ว ราวกับเพื่อท่าน อันท่านพึงดื่มด่ำด้วยหู ทั้งหลายเป็นอันมาก และพึงทัศนาด้วยตาที่ยาวไกล เป็นอันมาก (พาลรามายณะ.3.12)

จากบทประพันธ์นี้สะท้อนถึงความเคร่งครัดด้านขนบการประพันธ์บทละครที่ราชเศขรพยายามรักษาแบบแผนตามนาฏยศาสตร์แทบทุกประการ พร้อมทั้งกำหนดให้บุตรของภรตมุนีมาแสดง

นอกจากนี้ แม้เรื่องพาลรามายณะจะเป็นเรื่องที่ยกย่องวีรกรรมของพระรามเป็นสำคัญ ทว่าตัวละครนำหรือผู้แสดงการกระทำสำคัญในเรื่อง คือ ราวณะ กล่าวคือ เหตุการณ์ในละครเรื่องนี้ส่วนใหญ่เกิดเพราะตัวละครหลักที่เป็นตัวละครปรปักษ์ ฉะนั้น อาจกล่าวได้ว่า แม้ราวณะไม่ใช่พระเอกในเรื่องแต่ก็อาจนับว่า เป็นตัวละครนำ (netā) ตามลักษณะที่อธิบายในทศรูปะดังนี้

darpamātsaryabhūyiṣṭho māyāchadmaparāyaṇaḥ
dhiroddhatas tv ahaṃkārī calaś caṇḍo vikatthanaḥ. || DR.2.6 ||

ส่วน ธีโรทธตะ เพราะความลำพองตน อารมณ์ร้อนทั้งหมดมากที่สุด มีความอหังการฝักใฝ่ในทางดมนตร์มายาเจ้าเล่ห์ มีอารมณ์แปรปรวน (ทศรูปะ.2.6)

จากคำอธิบายส่วนนี้ เห็นลักษณะของตัวละครสำคัญขององก์นั่นคือ ราวณะ แม้จะเป็นตัวละครปรปักษ์แต่ก็มีคำอธิบายลักษณะที่เป็นตัวละครสำคัญขององก์หรือของตอนได้ สิ่งที่โดดเด่นชัดเจน คือ ราวณะถามเองว่า ยังไม่ได้กล่าวชมตนเลย แต่ก็มีการกล่าวโดยอุบาย ไม่ได้พูดโดยตรง ดังข้อความว่า

Rāvaṇaḥ : kiṃ punar idam asaṃstutaṃ prastūyate | kaḥ punar asau yo ’yam atra mayi rāvaṇe ’pi sati sītāṃ svayaṃ vṛṇute | (vimṛśya) bhavatu niraṅkuśāḥ kavivācaḥ |

ราวณะ : สิ่งนี้ที่ยังไม่ได้รับการสรรเสริญ อันเขาจะแสดง ยังมีอีก หรือ ผู้นี้ผู้ซึ่ง จะเลือกนางสีดาด้วยตนเอง ในเมื่อข้าเป็นราวณะเอง จะเป็นใครกันหรือ (ทำท่าใคร่ครวญ) เอาล่ะ คำกล่าวของกวี เป็นสิ่งที่ไม่อาจควบคุมได้

เมื่อราวณะกล่าวท้วงดังนี้แล้ว โกหละ ผู้เป็นสูตรธารหรือนายโรงต้องเป็นผู้มีปฏิภาณเพราะผู้จะมาเกริ่นนำเข้าสู่ละครต้องเป็นอำมาตย์ ชายชนชั้นกลาง ที่มีความอาวุโส ดังเห็นได้จากการบอกว่าเป็นบุตรคนต้น ๆ ของภรตมุนีที่ได้รับถ่ายทอดจากนาฏยเวท พจนานุกรมของ Monier-Williams (1988: 314) ได้นิยามไว้ว่า เป็นผู้สร้างละคร เป็นครูละครคนแรก จากนั้นโกหละจึงกล่าวและขับบทกวีชื่นชมราวณะดังนี้

Kohalaḥ : (samantād avalokya) aho rākṣasarājasya tribhuvanaśiraḥśekharāyamāṇā prabhuśaktiḥ | tathā hi –

jyotīṃṣi prastuvanti pratiphalanavaśān mauktikanyāsalakṣmīm
indor jyotsnā vitānībhavati bhagavatāṃ darpaṇatvaṃ ravīṇām |
sandhyārāgaś ca raṅge racayati sahasā sāndrasindūrarekhāṃ
svedacchedāya caite diśi diśi marutas tālavṛntībhavanti ||
BR. 3.13 ||

โกหละ : (มองไปโดยรอบ) โอ้! พลังอำนาจแห่งจอมรากษสเป็นยอดแห่งยอดของสามโลก เพราะว่า,

ดวงดาวทั้งหลายย่อมแสดงความงามที่ทาทาบไข่มุกจากอำนาจแห่งเงาสะท้อน แสงจันทร์เป็นเหมือนเพดานมีความเป็นกระจกแห่งพระอาทิตย์ และสีแดงของยามสนธยา สร้างลายเส้นสีเสนที่หนาทึบในโรงละคร และลมเหล่านี้ ในทุก ๆ ทิศ เป็นเหมือนพัดใบตาล เพื่อขจัดเหงื่อ

(พาลรามายณะ.3.13)

อย่างไรก็ตาม แม้เรื่องพาลรามายณะจะเน้นการกระทำของตัวละครสำคัญ คือ ราวณะ แต่ด้วยความดี ความกล้าหาญ ความสมบูรณ์พร้อมของพระรามที่น่ายกย่องเป็นภาพสะท้อนความเป็นชายในอุดมคตินี้ซึ่งเป็นพระเอกของเรื่อง จึงมีบทพรรณนาความงามพร้อมของพระเอกของเรื่องตั้งแต่เริ่มดังบทประพันธ์ต่อไปนี้

(nepathye gīyate)
prakaṭitarāmāmbhojaḥ kauśikavān sapadi lakṣmaṇānandī |
suracāpadamanahetor ayam avatīrṇaḥ śaratsamayaḥ || BR.3.16 ||

(หลังโรงละคร ขับร้อง)
เวลาแห่งฤดูใบไม้ร่วงนี้ ซึ่งมีดอกบัวคือพระรามอันปรากฏให้เห็นเด่นชัดเพราะเหตุแห่งการปราบซึ่งศรของพระศิวะ ในคราเดียวกันก็มีฤๅษีวิศวามิตรและมีความยินดีคือพระลักษมณ์

(พาลรามายณะ.3.13)

ต่อมาเมื่อละครเริ่มเล่นจะเห็นการพรรณนาฉากละครให้ดูงดงามอลังการตระการตาด้วยขบวนแห่และประดับประดานครมิถิลาเพื่อต้อนรับพระราชาและเจ้าชายจากเมืองต่าง ๆ ที่มายังพิธีสยุมพร ดังนี้

Lakṣmaṇaḥ : (puro 'valokya) aye savidhīkṛtadhanuṣi
svayaṃvarayātrābhuvi varttāmahe| yataḥ |

kvaṇatkanakakiṅkiṇīmukharatoraṇair gopurāir –
vicitramaṇidīdhitisphuraṇasūcitendrāyudhāiḥ |
cakāsty ayam avāṅmukhīkṛtanabhaścarīlocanaḥ
sthitonnatanareśvaraḥ kim api mañcaharmyoccayaḥ ||
BR.3.18 ||

พระลักษมณ์ (มองทอดลงมาเบื้องหน้า) พวกเราเคลื่อนไปยังลานพิธีสยุมพรซึ่งมีธนูอันได้ประกอบพิธีแล้ว
(บริเวณลานพิธีสยุมพร) ด้วยประตูเมืองซึ่งมีซุ้มประตู (โตรณะ) อันมีเสียงดังของกระพรวนทองส่งเสียงกรุ๋งกริ๋งอยู่ซึ่งมีรุ้งอันปรากฏให้เห็นด้วยแสงระยิบระยับวับวามของอัญมณี พลับพลาที่ประทับซึ่งมีพระเจ้าแผ่นดินประทับอยู่บนนั้นก็งดงามเรืองรอง (ในทำนองเดียวกัน) ดวงเนตรของเหล่าทวยเทพซึ่งมีพระพักตร์เหลือบมองลงมาก็งดงามเรืองรอง

(พาลรามายณะ.3.18)

ละครดำเนินไปด้วยการแนะนำพระราชาจากแว่นแคว้นต่าง ๆ ออกมายกศรพระศิวะ แม้จะทรงพละกำลังเพียงใด แต่แล้วก็ไม่สามารถยกได้ ในขณะเดียวกันราวณะก็เย้ยหยัน พระราชาพระองค์อื่นโดยตลอด โดยผู้แรกที่ได้เข้าประลองยกศรก่อน ก็คือ นารกสูร ดังตัวอย่างต่อไปนี้

Pratīhārī : (puro 'valokya svagatam) aye naraka eṣa prathamam upasthitaḥ |
(prakāśam)
kṛṣṇāgurudrumataleṣu
surāṅganābhirāmādigandhamṛgabandhuṣu gītakīrtiḥ |
śaurer varāhavapuṣo jagatīkalatre prāgjyotiṣādhipatir eṣa sutaḥ kilābhūt || BR. 3.28 ||
kiṃca |
asyodyoge
prasarpatpaṭupaṭaharavodriktadānadravāṇāṃ
sannāhanyāsadarpadviguṇitatarasāṃ vāraṇānāṃ bhareṇa |
niḥśeṣanyañcadurvīvalayapariṇatisrastasannāhabandhaḥ
pṛṣṭhāṣṭhīlavilolaṃ kalayati kalayā jarjaraṃ kūrmarājaḥ || BR. 3.29 ||

Hemaprabhā : daṃsaṇam ettam ahaṇijjatta kāmarūvo kāmarūvesaro eso tā imassiṃ taruṇa tāpicchariṃcholīs arichacchāā ṇivaḍantu ṇiviḍakaḍakkhavikkhevā[67] |

Sītā : jo surapaḍipakkho asuro[68] |

(Ray, S. G., 2011: 96)

[67] darśanamātramahanīyakāmarūpaḥ kāmarūpeśvara eṣaḥ | tad asmiṃs taruṇatāpicchakāntisadṛśacchāyā nipatantu nibiḍakaṭākṣavikṣepāḥ|

[68] yaḥ surapratipakṣo 'suraḥ |

ประตีหารี : (มองไปข้างหน้า รำพึงกับตัวเอง) ตายละ! นรกาสูร ผู้นี้ มาถึงเป็นคนแรก

(ประกาศ)

ได้ยินว่า ผู้เป็นเจ้าแห่งปราคโยติษะ ผู้นี้ เป็นบุตรของ พระวิษณุเจ้าผู้มีรูปเป็นหมูป่า ในพระชายาคือพระนางธรณี เป็นผู้มีเกียรติที่ถูกขับขานในบทเพลง ใต้ต้นกฤษณาอันเป็นที่พึงใจของเหล่ากวาง และเป็นที่พอใจของเหล่านางฟ้า เป็นต้น

อนึ่ง

ในความอุตสาหะของ(นรกาสูร) ผู้นั้น เพราะการทรงไว้ซึ่งช้างทั้งหลาย ผู้มีการเคลื่อนที่ไปด้วยการให้ (สัญญาณ) ที่ถี่ขึ้นด้วยเสียงกลองหน้าเดียวอันดังกึกก้องที่กำลังนำหน้าไป (ช้างเหล่านั้น) มีความเร็วที่ทวีคูณขึ้น จากความฮึกเหิมด้วยการสวมเครื่องทรง (ด้วยเหตุนี้) ราชาแห่งเต่า (ที่หนุนโลกไว้) ผู้มีเครื่องผูกคือเกราะซึ่งเลื่อนหลุดแล้วอันเกิดจากการบิดเบี้ยวของมณฑลแห่งพื้นดินที่กำลังพังทลายจนย่อยยับ ย่อมขยับหลัง อย่างเชื่องช้า โดยเศษเสี้ยวเล็ก ๆ

เหมประภา : ผู้เป็นใหญ่ผู้มีรูปดังพระกามเทพผู้นี้ เป็นผู้มีรูปซึ่งแปลงได้ตามความปรารถนาของตน อันคนสรรเสริญ เพียงแค่ได้เห็น ดังนั้น ขอการเพ่งสายตามองเขม็ง (ของท่าน) ซึ่งมีแววตา ดุจดังแววหางยูงด้วยความอ่อนเยาว์ จงตกลง (ไปที่ผู้นั้น)

สีดา : เขาคืออสูรผู้ซึ่งเป็นปฏิปักษ์ของเทวดา

ละครดำเนินไปโดยให้เจ้าชายแต่ละเมืองมายกศรพระศิวะ จนกระทั่งพระรามยกศรได้ดังบทที่พระลักษมณ์กล่าวชมเชยต่อไปนี้

Lakṣmaṇa ārye rudra-śarāsanaṃ tulayati smitvā sthitaṃ pārthivaiḥ siñjā-sañjana-tatpare vihasitaṃ dattvā mithas-tālikāḥ | āropya pracala-aṅgulī-kisalaye mlānaṃ guṇa-āsphālana-sphāra-ākarṣaṇa-rugṇa-parvaṇi punaḥ siṃhāsane mūrcchitam || BR.3.76||

พระลักษมณ์ เมื่อท่านผู้ประเสริฐ (พระราม) กำลังยกธนูของพระรุทระขึ้น พระเจ้าแผ่นดินทั้งหลายก็ยืนยิ้ม เมื่อถัดมาเป็นการขึ้นสายธนู (พระเจ้าแผ่นดินเหล่านั้น)ก็หัวเราะเยาะ ตบมือ เมื่อขึงสายแล้วเล็งด้วยนิ้วโป้งขยับไปมา (พระเจ้าแผ่นดินเหล่านั้น)ก็ถึงกับหน้าซีดยิ่งกว่านั้น เมื่อกระพือสายธนู เหนี่ยวออกกว้างและข้อต่อหักลงแล้ว (พระเจ้าแผ่นดินเหล่านั้น)ในพระที่นั่งก็ตกตะลึงงัน

ละครซ้อนในเรื่องพาลรามายณะนี้มีผลหรือตอนจบของตนเอง กล่าวคือ พระรามและนางสีดาก็ได้อภิเษกสมรสกัน มีการทำพิธีอภิเษกสมรส ดังบทประพันธ์ต่อไปนี้

Janaka: rugṇa-caṇḍīśa-kodaṇḍa-nija-dordaṇḍa-nirjitām | gṛhāṇa pāṇau vaidehīṃ padmā padme niṣīdatu || BR.3.84 ||

ท้าวชนก: ท่านจงจับนางไวเทหีซึ่งท่านได้ครอบครองด้วยท่อนแขนตนซึ่งมีธนูของพระศิวะที่หักแล้ว ขอพระนางปัทมา (ลักษมี) จงนั่งอยู่ในดอกบัว (คือพระราม) เทอญ

(พาลรามายณะ. 3.84)

เมื่อราวณะเห็นการแสดงพิธีสยุมพร ราวณะก็เกิดพิโรธมิอาจทนได้ ดังคำพรรณนาของประหัสตะ ดังนี้

Prahastaḥ : dṛṣṭvā-etāṃ rabhasād-alīka-janaka-prattāṃ mṛṣā maithilīṃ hastāgre naṭa-rāghaveṇa vidhṛtāṃ rāgeṇa raṅgāṅgaṇe | uttāmyanti ruṣā kaṣāyita-dṛśo devasya laṅkāpater- dordaṇḍā vidhṛtā-yudhāś-ca vadanāny-ākṛṣṭa-daṃṣṭāṇi ca || BR.3.85||

ประหัสตะ : ครั้นเห็นนางไมถิลีนั้นซึ่งท้าวชนกผู้ขัดเคืองยกให้แล้วโดยไว ผู้ถูกพระราฆวะแสดงจับที่ปลายมือบนลานที่ทาด้วยสีแดง ดวงตาแดงฉานเพราะโกรธเกรี้ยว ท่อนแขนทั้งหลายที่ถืออาวุธไว้แล้วและปากทั้งหลายที่แสยะและขบเขี้ยวของเจ้าเมืองลงกาผู้เป็นดุจเทพก็ปรากฏขึ้น

(พาลรามายณะ. 3.84)

ในท้ายที่สุดของละครซ้อนในเรื่องพาลรามายณะมีบทภารตวากยะหรือบทอำนวยพรส่งท้ายเรื่อง ดังบทประพันธ์ต่อไปนี้

Vaitālikaḥ :
saṃkoca-vratam ādiśan jalaruhāṃ devas-trivedī-tanuḥ so ’yaṃ
vidruma-kanda-sundara-vapur yāty asyas-tamasta-ātapaḥ |
māñji-ṣṭha-trasara-cchaṭā-eka-suhṛdāṃ yad-dīdhitīnāṃ puraḥ
preṅkhad-bhāti sanāla-nīlanalīna-prastāra-ramyaṃ tamaḥ || BR.3.86 ||

Pratīhārī : (kiṃciduccaiḥ) iha sujanasamāje saṅgatā ye narendrāḥ
sphuṭamukulitapāṇiḥ prāha sīradhvajastān | savidhamadhivasanto
matpurīgopurāṇāṃ paricinuta saparyāṃ sotsavo yāvadasmi || BR.3.89 ||
niṣkrāntāḥ sarve **sītāsvayaṃvaro** nāma **garbho ’ṅka** |

ไวตาลิกะ : เทวดาผู้มีวัตรคือการส่องดอกบัวทั้งหลาย(คือพระอาทิตย์)นั้นมีร่างจากพระเวททั้งสาม มีกายงามดั่งรากต้นอ่อน การแผดเผาความมืดของพระองค์ย่อมดำเนินไป ข้างหน้ารัศมีทั้งหลายของพระองค์งามประหนึ่งกลุ่มแสงสีแดง มีประกายระยิบระยับ สาดส่องความมืดอันน่ารื่นรมย์ดั่งเตียงบัวขาบอยู่บนก้านบัว.

(พาลรามายณะ.3.86)

ประตีหารี : จอมนระเหล่าใด มาประชุมพร้อมกันในสมาคมของคนผู้ดีทั้งหลายนี้ ท่านศีรธวัช (ท้าวชนก) ผู้พนมมือแล้ว ประกาศกับพระราชาเหล่านั้นว่า "ข้าประกอบพิธีอยู่ตราบใด ท่านทั้งหลายซึ่งยังประทับอาศัยอำนาจของทวารเมืองของข้า จะได้แวดล้อมในการปรนนิบัติตราบนั้น (พาลรามายณะ.3.89)

ทั้งหมดก้าวออกไป

องก์ละครซ้อน ชื่อ ว่า สีตาสวยัมวระ (จบแล้ว)

ข้อสังเกตประการหนึ่ง คือ การเรียกครรภะ + อังกะ เช่นเดียวกับ ในสาหิตยทรรปณะกล่าวไว้ แต่ยังไม่ใช่ตอนจบอย่างแท้จริง เมื่อตัวละครในละครซ้อนทุกตัวก้าวออกจากฉากไป ราวณะก็ถวิลหานางสีดาและคั่งแค้นพระรามตามที่ตนเองได้ลั่นวาจาไปแล้วในองก์ที่ 1[69] หลังจากถูกศตานันทะหมิ่นอันเป็นเหตุให้ราวณะ ไม่เข้าร่วมประลองในพิธีสยุมพรทั้งที่จริงปรารถนาในตัวนางมาก ดังบทประพันธ์ที่ว่า

Rāvaṇaḥ : (vicintya)

rājñāṃ vṛthā sadasi rāmayaśaḥ prakīrṇaṃ tūrṇaṃ mudhā mukulitā ca pināKakīrttiḥ |

dīrṇena jīrṇadhanuṣā giriśojjhatena yātaḥ padaṃ mama ruṣāṃ ca mṛṣaiva rāmaḥ || BR.3.90 ||

---

[69] Śatānanda : niśācaracakravartin! mā vṛthā vikatthasva |

vakrīkṛtacaṇḍośacāpadaṇḍasya śobhatāḥ eṣa vyāhāro na punastva |

Rāvaṇa : (sakrīvam |) kiṃ kimāha bhavān | Niśacaracakravartin mā vikatthasvetyādi pūrvoktamanuvadati| (vicintya) tatkimatra sāmpratam |

pariṣadiyamṛṣīṇāmeṣa vṛddho narendraḥ kathamatha tadamuṣiman maithilīlālaso ’pi |

nijabhṛjabaladṛpyadvīravarye samāje haṭhaharaṇavinodaṃ rākṣasendraḥ karotu || BR.I.60 ||

(sasaṃrambham |) śṛṇuta bhoḥ śṛṇuta niśācarapateḥ pratijñām |

kurvan maurvīniveśakramanamadaṭani spaṣṭaṭaṅkāraṭaṅkaṃ

śambhoḥ kodaṇḍaṇḍaṃ badhiritabhabhuvanaṃ bhūrbhuvaḥ svastraye ’pi |

yastāmenāṃ varītā rasayati tadasṛk candrahāso mamāsiḥ

kaṇṭhāsthigranthiśavalīkaraṇabhavaraṇatkāsvācāladhāraḥ || BR.I.61 ||

> ราวณะ: ยศของพระรามแผ่ไปถึงพระแท่นของพระราชาทั้งหลายเสียเปล่า และเกียรติของธนูปินากะก็ด่วนสิ้นไปเสียเปล่า เพราะธนูเก่าแก่ที่พระศิวะทอดไว้ได้ถูกหักแล้ว พระรามจึงถึงความเป็นที่ตั้งแห่งความโกรธของเราเสียเปล่าโดยแท้
>
> (พาลรามายณะ.3.90)

หากวิเคราะห์ตามองค์ประกอบโครงเรื่อง 5 ประการของเรื่องสีตาสวยัมวระซึ่งเป็นละครซ้อนในพาลรามายณะจะพบว่าบ่อเกิดของละคร (พีช, bīja) เรื่องนี้ คือ การที่พระอินทร์ทรงบัญชาให้คณะละครของภรตมุนีมาแสดงเพื่อเป็นการปลอบใจราวณะหลังจากที่กลับจากมิถิลา โดยมีปมของเรื่อง (พินทุ, bindu) คือ ราวณะปรารถนานางสีดา ดังปรากฏในเนื้อหาองก์ที่ 1 ว่า ราวณะไม่ได้เข้าร่วมพิธีสยุมพร ฉะนั้นจึงไม่มีสิทธิ์ได้อภิเษกกับนางสีดา ส่วนเหตุการณ์หลัก (ปตากา, patākā) คือ การประลองยกศรพระศิวะในพิธีสยุมพรของนางสีดา เหตุการณ์เสริม (ประกรี, prakarī) คือ พระรามยกศรพระศิวะได้และหักศรพระศิวะ ตอนจบ (การยะ, kārya) คือพิธีอภิเษกระหว่างพระรามกับนางสีดา

ส่วนอวสถา 5 ขั้นของละครซ้อน ได้แก่ ขั้นเริ่มต้น คือ บทนานที (nāndī) และปรัสตาวนา (prastāvnā) ที่โกหละกล่าว ขั้นเริ่มต้น ยังไม่มีเหตุการณ์มาก เป็นเพียงการพรรณนาถึงงานสยุมพรและการเริ่มต้นคือ พระราม พระลักษมณ์มาร่วมในการประลองยกศรด้วย จนกระทั่งเมื่อฤๅษีวิศวามิตร แนะให้พระรามเข้าไปใกล้บริเวณพิธี พระรามจึงเห็นความงามของนางสีดา พร้อมทั้งพรรณนาด้วยความปรารถนา ในขั้นนี้ แม้ราวณะเองก็พรรณนาความงามของนางสีดา ด้วยฉันท์ถึง 2 บท จากบทละครดังกล่าว อาจนับเป็น ขั้นที่สอง คือ ขั้นความพยายาม จนกระทั่ง เมื่อประตีหารีเริ่มพรรณนาถึงพระรามและทูลเชิญพระรามให้เข้าร่วมยกศรรวมทั้งตอนที่พระรามพยายามยกศรของพระศิวะให้ได้นับว่าเป็นขั้นที่ผลเริ่มบังเกิดขึ้นหรือปราบติสัมภวะ (prāptisambhava) ขั้นที่สาม หรือ ขั้นเห็นทางสำเร็จ เป็นตอนที่พระรามสามารถยกศรพระศิวะได้ ขั้นที่สี่ คือ ขั้นรับผลที่กำหนด ขั้นที่ห้า ขั้นเสวยผล สองขั้นนี้มีความใกล้เคียงกันมาก ได้แก่ ช่วงพิธีอภิเษกสมรสของพระรามกับนางสีดา ส่วนนี้มีวิมรรศสนธิ หรือ การเชื่อมต่อด้วยการหยุดแต่เป็นระยะเวลาที่สั้นมาก คือ ภายหลังจากพระรามหักศรพระศิวะซึ่งส่งผลให้ราวณะมองว่าเป็นการหมิ่นพระศิวะ ในขณะที่ศตานันทะกลับยกย่องว่าพระรามยิ่งใหญ่กว่าพระศิวะ ส่วนนี้ว่าเป็นจุดวิกฤตของเรื่อง วิศวามิตรพร้อมด้วยท้าวชนกจัดพิธีอภิเษกสมรสให้พระรามกับนางสีดา จากคำอธิบายดังกล่าวสามารถเปรียบเทียบดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 2 เหตุการณ์ในละครซ้อนตามอวสถา 5 ขั้น และปฏิกิริยาของผู้ชมภายในละคร

อวสถา 5 ขั้น	เวทีที่ 1 ละครหลัก (พาลรามายณะ)	ปฏิกิริยา ระหว่างผู้ชม ภายใน กับ ละครซ้อน	เวทีที่ 2 ละครซ้อน (สีตาสวยัมวระ)	หลังเวทีที่ 2 (nepathya)
ขั้นเริ่มต้น Ārambha/ Prārambha	ประเวศกะ (มิศรวิษกัมภกะ) แร้งสองตัวผัวเมีย เล่าเหตุการณ์พระราม ปราบนางตาฑกาก่อนมาพิธีสยุมพร			ปูรวรังคะ (บทโหมโรง) ขับร้องมาจากหลังเวที
		ราวณะทักท้วง ว่าไม่สรรเสริญตนบ้าง	โกหละ กล่าวบทนานที และบทปรัสตาวนา	
ขั้นพยายาม Yatna / Prayatna	ราวณะจะลุกขึ้นไปยกศร	ราวณะแสดงความปรารถนาในนางสีดา	พระรามแสดงความปรารถนาในนางสีดา	
ขั้นผลเกิดขึ้น Prāptisambhava/ Prāptyāśa		ราวณะเย้ยหยัน	พระรามได้รับการทูลเชิญให้ไปยกศร พระรามพยายามยกศร	
ขั้นได้รับผลที่กำหนดไว้ Niyatāpti/ Niyatāphalaprāpti			พระรามยกศร พระศิวะได้สำเร็จ	
ขั้นเสวยผล Phalāgama/Phalayoga/ Phalaprāpti		ราวณะลั่นวาจาว่าจะราวีสวามีของนางสีดาตามที่เคยกล่าวไว้ในองก์ที่ 1	พิธีอภิเษกสมรสระหว่างพระรามกับนางสีดา	

จากตารางข้างต้น อธิบายโดยละเอียดพร้อมยกตัวอย่างบทละครตามอวสถาทั้ง 5 ขั้น สามารถแสดงได้ตามบทละครดังต่อไปนี้

ขั้นเริ่มต้น (อารัมภะ หรือ ปรารัมภะ) นอกจากบทนานที บทปรัสตาวนาของละครซ้อนดังกล่าวข้างต้นแล้ว ส่วนนี้นับว่า เป็นขั้นที่ความรัก ความปรารถนาของพระรามในตัวสีดาเริ่มบังเกิดขึ้นและเป็นจุดที่ทำให้เนื้อเรื่องเริ่มดำเนินไปด้วยความปรารถนาในตัวนาง ตัวละครเอกจึงมีความพยายามที่จะยกศรพระศิวะให้ได้ ดังเห็นได้จากบทละครต่อไปนี้

Śatānandaḥ : Hemaprabhe | śāmbhavadhanuḥ samīpavarttinīṃ
kururājaputrīṃ pravṛttā svayaṃvarayātrā |
(Sītā dhātreyikā tathā kurutaḥ|)

Viśvāmitraḥ: vatsa Lakṣmaṇa! yathā nirdiṣṭaṃ
Janakāsanāsannavartinaṃ
mañcakaikadeśam[70] ārohaya Rāmabhadram |
āroha ca svayaṃyena Sīradhvajo 'nusaṃdhatte |

(RāmaLakṣmaṇāu tathā kurutaḥ)

Rāmaḥ : (svagatam) aye iyam asau Sītā yasyāḥ svayaṃ bhagavatī
vasumatī
mātā yāgabhūmir janmamandiraṃ
induśekharakārmukāropaṇaṃ ca
jāmātṛguṇaḥ|

(saspṛhaṃ nirvarṇya |)

samantāt sābhogaṃ na ca kucavibhāgāñcitamuro
nitambaḥ svāṃ lakṣmīmabhilaṣati nādy āpi labhate |
dṛśo līlāmudrā sphurati ca nacātisthitimatī
tad asyās tāruṇyaṃ prathamam avatīrṇaṃ vijayate
||BR.3.21||

(vicintya) haṃho hṛdaya! itaḥ prabhṛti nūnam askhalitaśāsanaḥ
kusumāyudho bhavitā | paśya –
vahatu dhanur asaṅgādāikṣavaṃ vāiṇavaṃ vā

[70] Gaṅga

praharatu ca pṛṣatkāiḥ kāusumair āyasair vā |
tad api makaraketur mūrdhni dhanvīśvarāṇām
iyam iha yuvabhāvaṃ yāvad aṅgīkaroti || BR.3.22 ||

(samyag vibhāvya) tām iyaṃ vayovasthām alaṅkaroti
yasyām
abhinavākalpavikalpavibhramabhaṅgivyagramānasā
śaṅke divāniśaṃ tiṣṭhatīti | yataḥ |
uttālālakabhañjanāni kabarīpāśeṣu śikṣāraso
dantānāṃ parikarma nīvinahanaṃ
bhrūlāsyayogyāgrahaḥ |
tiryāglocanavartitāni vacasāṃ chekoktisaṃkrāntayaḥ
strīṇāṃ mlāyati śaiśave pratipalaṃ ko 'pyeṣakelikramaḥ
|| BR.3.23 ||

ศตานันทะ : ดูก่อน! เหมประภา จงกระทำให้ราชบุตรีเคลื่อนไปใกล้ธนูแห่งพระศิวะพิธีเลือกคู่ได้เริ่มขึ้นแล้ว

(สีดา และก็กระทำเช่นนั้น)

วิศวามิตร : ลูกลักษมณ์เอ๋ย! จงยังให้รามผู้ประเสริฐขึ้นไปที่แท่นที่หนึ่งที่ใดตามที่กำหนดไว้แล้ว อาสนะของท้าวชนกทรงประทับตั้งอยู่ใกล้ๆ และ ท้าวชนกได้จัดการยกขึ้น ซึ่งตนเอง ด้วยประการใด

(รามและลักษมณ์ ทั้งสองกระทำตามนั้น)

ราม : (พูดกับตัวเอง) โอ้! นี่คือสีดา ผู้ซึ่งเป็นบุตรผู้มีโชคผู้มีทรัพย์ (แผ่นดิน) นั่นคือที่ประทับของนางแม่นางคือแผ่นดินที่บวงสรวงและการยกธนูของพระศิวะเป็นคุณสมบัติของการเป็นลูกเขย สถานที่ทำพิธีบวงสรวง (ยาคภูมิ) เป็นที่เกิดของนาง

(แสดงความปรารถนา)

ทรวงอกของนางโค้งเว้าด้วยการแบ่งเป็นสัดส่วน ไม่หย่อนคล้อย ไม่แผ่แบนไปโดยรอบ

สะโพกของนางเองมีความงามเย้ายวนน่าปรารถนาแม้ในตอนนี้ก็ตามย่อมหาไม่ได้

ร่องรอยประทับแห่งความเย้ายวนของดวงตา เปล่งประกาย
ปรากฏและก็ยังไม่หยุดนิ่งสนิท ความอ่อนเยาว์ของนาง ที่หยั่งลง
มา ย่อมเอาชนะเราได้ตั้งแต่ครั้งแรก (คิดในใจ) โอ้ ใจเอ๋ย! ตั้งแต่
แรกเห็นเป็นต้นมา กามเทพเข้ามาครอบครองข้าโดยไม่หยุดหย่อน
เป็นแน่แท้. ดูสิ –
ขอ (ท่านกามเทพ) จงยิงธนูที่ทำด้วยอ้อย หรือ ไม้ไผ่ก็ดี
และจงยิงด้วยศรที่ทำด้วยดอกไม้ หรือเหล็ก
แม้กระนั้น พระกามเทพ ผู้เป็นใหญ่ในบรรดาผู้เป็นใหญ่แห่งนัก
แม่นธนูทั้งหลาย ตราบเท่าที่นางสีดายังครองความเป็นสาวอยู่
(พินิจพิจารณาอย่างดี) นางผู้นี้ย่อมประดับช่วงวัยนั้นให้งดงาม
วัยซึ่งหัวใจอ่อนเยาว์อย่างยิ่ง ควบคุมไม่ได้ ช่างลังเลสงสัย สับสน
ปรวนแปรไม่อยู่กับที่ ตั้งอยู่ในความหวาดหวั่นทั้งกลางวันและ
กลางคืน ว่า ตั้งอยู่ในความไม่แน่นอน ทั้งกลางวันและกลางคืน,
เพราะเหตุใด...
มีการหลุดรุ่ยของปอยผมที่อยู่ส่วนบนอย่างมากคือความปรารถนา
ที่อยากจะถักเปีย
มีการสีฟันทั้งหลาย มีการผูกผ้ารัดเอว มีการพยายามที่จะยักคิ้ว
มีการชำเลืองตา มีอารมณ์รุนแรง มีการแปรเปลี่ยนเป็นคำพูดที่
ฉลาดหลักแหลม(มีเลศนัย) แห่งสตรีทั้งหลาย เลือนหาย ในความ
เป็นเด็ก ทุก ๆ ขณะ แม้ ใครนี้ (เป็นผู้) ก้าวข้ามเวลา (การละเล่น)

เรื่องนี้มีการเล่าเรื่องสลับกัน เช่นเดียวกับเรื่องปริยทรรศิกา กล่าวคือ เมื่อละครซ้อนแสดงอยู่ราวณะก็แทรกเป็นระยะ ดังจะเห็นได้จากมีการใช้คำว่า เวทีที่ 2 เรื่องราวดำเนินเช่นนี้ ในขณะที่เจ้าชายหรือพระราชาแต่ละเมืองมายกศรและไม่สามารถยกได้ ราวณะจะเยาะเย้ยพระราชาหรือเจ้าชายนั้น ๆ เสมอ ดังบทละครต่อไปนี้

Hemaprabhā : sahi jāṇaï! uvakkantā dhaṇujjatā tā saphalaparissamaṃ hodu saṃpaaṃ paāvayiṇo piäsahīe rūvaṇimmāṇaṇiüṇattaṇaṃ atthu a kadattho kusumakoäṇḍassa koäṇḍajoggo parissamo[71] |

Pratīhārī : (puro 'valokya svagatam) aye naraka eṣa prathamam upasthitaḥ |

(prakāśam)

kṛṣṇāgurudrumataleṣu surāṅganābhirāmādigandhamṛgabandhuṣu gītakīrtiḥ |
śaurer varāhavapuṣo jagatīkalatre prāgjyotiṣādhipatir eṣa sutaḥ kilābhūt || BR. 3.28 ||

kiṃca |

asyodyoge prasarpatpaṭupaṭaharavodriktadānadravāṇāṃ
sannāhanyāsadarpadviguṇitatarasāṃ vāraṇānāṃ bhareṇa |
niḥśeṣanyañcadurvīvalayapariṇatisrastasannāhabandhaḥ
pṛṣṭhāṣṭhīlavilolaṃ kalayati kalayā jarjaraṃ kūrmarājaḥ ||
BR. 3.29 ||

Hemaprabhā : daṃsaṇam ettam ahaṇijjatta kāmarūvo kāmarūvesaro eso tā imassiṃ taruṇa tāpicchariṃcholīs arichacchāā ṇivaḍantu
ṇiviḍakaḍakkhavikkhevā[72] |

Sītā : jo[73] surapaḍipakkho asuro[74] |

Hemaprabhā : sahi mā uttamma ṇa asurasamārovaṇijjaṃ saṅkarasarāsanam[75] |

---

[71] sakhi jānaki upakrāntā dhunaryātrā tat saphalapariśramaṃbhavatu sāmprataprajāpateḥpriyasakhyā rūpanirmāṇanipuṇatvam | astu ca kṛtārthaḥkusumakodaṇḍasya kodaṇḍayogyaḥ pariśramaḥ |

[72] darśanamātramahanīyakāmarūpaḥ kāmarūpeśvara eṣaḥ | tad asmiṃs taruṇatāpicchakāntisadṛśacchāyā nipatantu nibiḍakaṭākṣavikṣepāḥ|

[73] Pandit Govinda Deva śāstrī (1869) ใช้ jo

[74] yaḥ surapratipakṣo 'suraḥ |

[75] sakhi mā uttāmya nāsurasam āropaṇīyaṃ śaṅkaraśarāsanam |

Pratīhārī : aho prabhāvo bhavānīvallabhasya yad vasumatīsūnur api |
dordaṇḍacaritoccaṇḍo haracintācamatkṛtaḥ |
kārmukāropaṇāyaiva samutthāya punaḥ sthitaḥ || BR. 3.30 ||

Rāvaṇa : **dhig bhavantaṃ vāsundhareya dhik | yad abhimāninām ārambhasyā nirvahaṇam amando duryaśaḥkandaḥ |**

Prahastaḥ : deva na sarvo daśānanaḥ |

(Ray, S.G., 2011: 76 – 77)

เหมประภา : แน่ะ! ชานกี ขบวนแห่ธนูเข้ามาถึงแล้ว ดังนั้น ความเชี่ยวชาญในการเนรมิตความงามแห่งเพื่อนรักของพระประชาบดี บัดนี้จงเป็นความเหนื่อยยากที่มีผล และ ขอความเหนื่อยยากที่คู่ควรกับธนู ของผู้มีธนูคือดอกไม้ (พระกามเทพ) จงเป็นสิ่งที่บรรลุเป้าหมายเถิด

ประตีหารี : (มองไปข้างหน้า รำพึงกับตัวเอง) ตายละ! นรกาสูร ผู้นี้ มาถึงเป็นคนแรก

(ประกาศ)

ได้ยินว่า ผู้เป็นเจ้าแห่งปราคโยติษะ ผู้นี้ เป็นบุตรของ พระวิษณุเจ้าผู้มีรูปเป็นหมูป่า ในพระชายาคือพระนางธรณี เป็นผู้มีเกียรติที่ถูกขับขานในบทเพลง ใต้ต้นกฤษณาอันเป็นที่พึงใจของเหล่ากวางและเป็นที่พอใจของเหล่านางฟ้า เป็นต้น

อนึ่ง

ในความอุตสาหะของ(นรกาสูร) ผู้นั้น เพราะการทรงไว้ซึ่งช้างทั้งหลาย ผู้มีการเคลื่อนที่ไปด้วยการให้ (สัญญาณ) ที่ถี่ขึ้นด้วยเสียงกลองหน้าเดียวอันดังกึกก้องที่กำลังนำหน้าไป (ช้างเหล่านั้น) มีความเร็วที่ทวีคูณขึ้น จากความฮึกเหิมด้วยการสวมเครื่องทรง (ด้วยเหตุนี้) ราชาแห่งเต่า (ที่หนุนโลกไว้) ผู้มีเครื่องผูกคือเกราะซึ่งเลื่อนหลุดแล้วอันเกิดจากการบิดเบี้ยวของมณฑลแห่งพื้นดินที่กำลังพังทลายจนย่อยยับ ย่อมขยับหลัง อย่างเชื่องช้า โดยเศษเสี้ยวเล็ก ๆ

ผู้เป็นใหญ่ผู้มีรูปดังพระกามเทพผู้นี้ เป็นผู้มีรูปซึ่งแปลงได้ตามความปรารถนาของตน อันคนสรรเสริญ เพียงแค่ได้เห็น ดังนั้น ขอการเพ่งสายตามองเขม็ง (ของท่าน)ซึ่งมีแววตา ดุจดังแววหางยูง ด้วยความอ่อนเยาว์ จงตกลง (ไปที่ผู้นั้น)

สีดา: เขาคืออสูรผู้ซึ่งเป็นปฏิปักษ์ของเทวดา

เหมประภา: แน่ะ เพื่อนหญิง อย่าทุกข์ใจไปเลย ศรของพระศังกรเจ้าเป็นสิ่งอันอสูรไม่อาจจะยกได้

ประตีหารี : โอ้ พระเดชานุภาพ แห่งพระผู้เป็นที่รักแห่งพระนางภวานี (พระศิวะ) ซึ่งแม้แต่บุตรแห่งพระนางวสุมตี (พระนางธรณี) ผู้ดุดันเพราะวีรกรรมแห่งแขนอันทรงพลัง ถูกทำให้ประหลาดใจด้วยการนึกถึงพระหระ (พระศิวะ) แม้ยืนขึ้นแล้วเพื่อการยกธนู แต่ทว่าก็หยุดยืนอยู่อย่างนั้น

ราวณะ: **โธ่ ๆ ! ท่าน บุตรแห่งพระนางธรณี, สำหรับเหล่าผู้มีความทะนงตัว การทำงานไม่ลุล่วงตั้งแต่เริ่มต้นย่อมเป็นเหง้าแห่งความอัปยศไม่น้อย**

ประหัสตะ : ข้าแต่ พระองค์! ราวณะยังไม่ใช่ทั้งหมด

เว้นแต่เมื่อมีการสบประมาทเมฆนาทบุตรที่รักของราวณะ ราวณะถึงกับคุมอารมณ์ไม่อยู่ คว้าดาบของตน ดังข้อความต่อไปนี้

Rāvaṇa : āḥ jaratkṣatriyapratīhāra durabhidhāyinamenaṃ tvām mṛṣyatāṃ nāma daśāsyaḥ |
vatsameghanādanindāpadaṃ punar ayaṃ na kṣamate candrahāsaḥ | (iti **khaṅgamāditsate**

Prahastaḥ : deva munijanaprayojyaṃ **prekṣaṇakam** etat tadalamakāṇḍasaṃrambheṇa |

ราวณะ: อ้า ! แน่ะ นายทวารอาวุโสแห่งพระราชา! ทศาสยะ (ราวณะ) อาจไม่ยกโทษให้เขา แต่ดาบ (จันทรหาสะ) นี้ จะไม่ยกโทษ ให้เจ้าผู้กล่าวคำด่าลูกรักเมฆนาท (ของข้า) |**(ทำท่าหยิบดาบ)**

ประหัสตะ : ข้าแต่ เทวะ! ละครเปรกษณะที่แสดงโดยบุตรของพระมุนีนี้ ฉะนั้นไม่ควรมีด้วยการวู่วาม

(dvitīyanepathye)

vaitālikaḥ : jayajaya maharāja sīradhvaja sukhāya sāyantanī sandhyā tatrabhavato bhavatu devasya jāmātrā rāmabhadreṇa saha saṃprati hi – saṃkocavratamādiśan jalaruhāṃ devastrivedītanuḥ
so ’yaṃ vidrumakandasundaravapuryātyasyastamastātapaḥ |
māñjiṣṭhatrasaracchaṭaikasuhṛdāṃ yaddīdhitīnāṃ puraḥ
preṅkhadbhāti sanālanīlanalīnaprastāraramyaṃ tamaḥ || BR.3.86 ||
api ca –
dinasandhyāvaravadhvorvahati vivāhāgnivibhramaṃ bhānuḥ |
lājāyate ca sākṣāduttaralastārakānikaraḥ || BR.3.87 ||
(punar nepathye)

หลังเวทีที่ 2

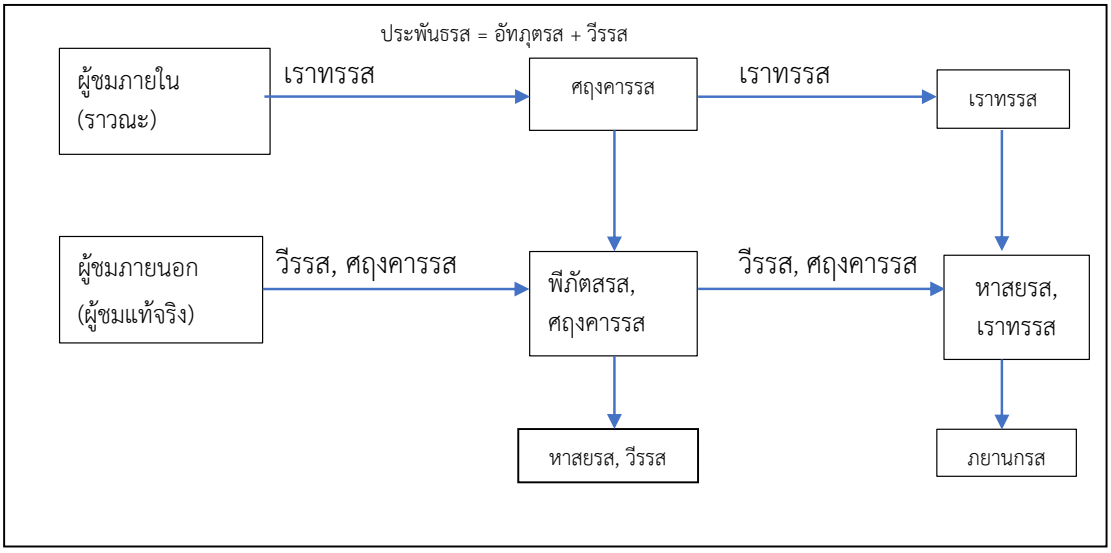
ไวตาลิกะ : ชยะ ชยะ มหาราชะ ศีรธวัช! ขอพระองค์ท่านจงมีเย็นย่ำสนธยาเพื่อความสุข พร้อมด้วยรามภัทรพระราชบุตรเขยแห่งเทวะ เพราะบัดนี้ -
เทวดาผู้มีวัตรคือการส่องดอกบัวทั้งหลาย (คือพระอาทิตย์) นั้นมีร่างจากพระเวททั้งสาม มีกายงามดั่งรากต้นอ่อน การแผดเผาความมืดของพระองค์ย่อมดำเนินไป
ข้างหน้ารัศมีทั้งหลายของพระองค์งามประหนึ่งกลุ่มแสงสีแดง มีประกายระยิบระยับสาดส่องความมืดอันน่ารื่นรมย์ดั่งเตียงบัวขาบอยู่บนก้านบัว
นอกจากนั้น –
ดวงอาทิตย์ถือเอาการปรากฏตนเป็นไฟแห่งพิธีวิวาหะของยามอันเป็นรอยต่อของวัน (เช้าและเย็น) คือเจ้าบ่าวและเจ้าสาว อีกทั้งบรรดาดวงดาวส่องแสงเจิดจ้าชัดเจนคือเมล็ดข้าวที่เผาในกองไฟ

(หลังเวที อีกเวทีหนึ่ง)

การแสดงละครซ้อนเป็นการสลับกันระหว่างละครที่ซ้อนอยู่ภายในและที่ผู้ชมชมอยู่ ส่วนนี้เราได้เห็นปฏิกิริยาทางอารมณ์ของผู้ชมที่เป็นตัวละครสำคัญในเรื่องหลักอย่างชัดเจน ซึ่งส่วนนี้จะอธิบายในหัวข้อ 4.2.3

4.2.3 การวิเคราะห์ละครซ้อนละครในเรื่องพาลรามายณะตามทฤษฎีรส

จากการวิเคราะห์โครงเรื่องดังหัวข้อ 4.2 ทำให้ทราบว่าละครซ้อนละครที่ปรากฏในละครเรื่องพาลรามายณะ หรือสีตาสวยัมวระมีรสต่าง ๆ ที่ผสมผสานกันโดยเรียกว่า ประพันธรส ดังภาพต่อไปนี้



ภาพที่ 11 รสแก่ผู้ชมในบทละครเรื่องพาลรามายณะและละครซ้อนเรื่องสีตาสวยัมวระ

จากแผนภาพจะสังเกตว่า รสหลักของผู้ชมภายในหรือราวณะ มีรสที่สำคัญ คือ รสโกรธ (เราทรรส) ทว่า ในช่วงที่ละครพรรณนาถึงความงามของนางสีดา ราวณะเองก็เกิดความรักในสีดา ในขณะที่ผู้ชมภายนอก เมื่อเห็นราวณะพรรณนาความรัก อาจรู้สึกแตกต่างจากผู้ชมภายใน คือ ราวณะ คือ รู้สึกรังเกียจ ขยะแขยง ตัวอย่างดังบทละครต่อไปนี้

Rāvaṇaḥ : iyam asau hṛdayaviśalyakaraṇauṣadhir māithilī |
tad akhilanetrasaṃpātanena paśyāmyenām | (suciraṃ vibhāvya)
dhammilolalitaḥ smitaṃ śuci dṛśau dīrghe bhruvau bhaṅgure
pāśābhe śravasī viśālamalikaṃ māñjiṣṭhapṛṣṭho 'dharaḥ |
kaṇṭho rukmaruciḥ samunnatamuraḥ kāmyaṃ ca kāñcīpadaṃ
dṛgdvandvāni ciraṃvibhajya daśadhā tan maithilīṃ paśyata ||
BR.3.24 ||

(ākāśe)

(sītāmanusandhāya sonmādamiva)

taraṅgaya dṛśo ’ṅgane patatu citram indīvaraṃ
sphuṭīkuru radacchadaṃ vrajatu vidrumaḥ śvetatām |
kṣaṇaṃ vapurapāvṛṇu spṛśatu kāñcanaṃ kālikām
udañcaya manāṅmukhaṃ bhavatu ca dvicandraṃ nabhaḥ || BR. 3.25 |

ราวณะ : นางสีดาผู้นี้นั้น จิตใจ อันถูกแทงด้วยศรแล้ว การกระทำด้วยสมุนไพร ดวงตา ทุกดวงนั้น ด้วยการปรากฏ เห็นแล้วนั้น (หญิง) ประดับเปียรอบศีรษะ(มีความ) น่ารัก คิ้วทั้งสอง โก่ง ยาว งาม หูงาม หน้าผากกว้าง มีริมฝีปากล่าง แดง จากเบื้องหลัง คอ งามอร่ามด้วยทอง และ อกนางก็ชูชัน (ตลอดจน) สะโพก การเห็นซึ่งนางสีดานั้น มีทั้งสิบอย่าง โดดเด่น ยาวนาน (อยาก) เห็นอีก (เห็นสองครั้ง)
ดูก่อน แม่สาวน้อย
ขอนางจงกวาดสายตาไปมาขอบัวขาบอันงดงามจงด้อยลงไป
ขอนางจงแย้มโอษฐ์ แก้วประพาฬจงซีดเผือดลง
ขอนาง จงเผยเรือนร่างเพียงชั่วขณะหนึ่ง ขอทองคำจงหมองลง
ขอนางจงเงยหน้าซึ่งหลบต่ำ ขอท้องนภาจงมีจันทราสองดวง
(พาลรามายณะ. 3.25)

ทั้งนี้ ผู้วิจัย ระบุรสไว้ 2 รส เมื่อราวณะพรรณนาความรักต่อนางสีดา ด้วยภาษาอันงดงาม อาจทำให้ผู้ชมภายนอกได้รับรสความรักด้วยก็ได้ นอกจากการพรรณนาความงามของนางสีดาเช่นนี้แล้ว โดยส่วนใหญ่ตลอดทั้งเรื่อง ราวณะล้วนแสดงรสโกรธเป็นหลัก ซึ่งเกิดจากการแทรกจังหวะเมื่อพระราชาหรือเจ้าชายจากเมืองต่าง ๆ ยกศรไม่ได้ ราวณะจึงเย้ยหยันเจ้าชายหรือพระราชาแทบทุกคน ดังบทละครต่อไปนี้ เมื่อตัวละครที่เป็นผู้ชมในละครหลักได้รับรสโกรธ มีการแสดงสลับกับละครซ้อน (เวทีที่ 2) เป็นระยะ ในขณะเดียวกัน แม้เมื่อราวณะแสดงอาการโกรธยังมีการระคนด้วยอารมณ์ขันเช่นกัน ฉะนั้น ผู้วิจัยจึงเขียนรสไว้ 2 รส คือ เราทรรส และ หาสยรส ซึ่งสามารถสังเกตได้ ดังบทละครต่อไปนี้

pratīhārī : (samantād avalokya bhūmipālān) yat satyaṃ nirupamarūpasaṃpado janasya sāhāyakena sa bhagavān kusumāyudhaḥ kim api kāmijanaṃ viḍambayati| yataḥ-
etenoccair vihasitam asau kākalīgarbhakaṇṭho lubhyaccakṣuḥ prahitam amunā sāṅgabhaṅgaḥ sthito'yam |
hārasyāgraṃ kalayati kareṇaiṣa harṣācca kiṃcit strāiṇaḥ puṃsāṃ navaparigamaḥ kāmam unmādahetuḥ || BR.3.26 ||
(kiṃciduccāiḥ)
śṛṇuta janakaśulkaṃ kṣatriyāḥ sarva ete daśavadanabhujānāṃ kuṇṭhitā yatra śaktiḥ |
namayati dhanur aiśaṃ yas tadāropaṇena tribhuvanajayalakṣmīrmāithilī tasya dārāḥ || BR. 3.27 ||

Rāvaṇaḥ : **(sakrodhahāsam)** apyalīkakave mūḍha! katham iva karatalalulitakailāsaśāiloccayāḥ kārmukalatāropaṇe 'pi daśakaṇṭhabāhavaḥ kuṇṭhāḥ|
kiṃca re vicakṣaṇaṃ manya! rudrādres tulanam ityādi paṭhati |

ประตีหารี : (มองไปยังเหล่าราชาโดยรอบ) เป็นความสัตย์จริง ด้วยการช่วยเหลือชายผู้ถึงพร้อมด้วยรูปโฉมอันหาที่เปรียบไม่ได้ พระผู้ทรงอาวุธคือดอกไม้ ย่อมทำให้ชายผู้มีความรักออกจะเป็นทุกข์อยู่ด้วยพระกามเทพ ผู้มีลำคอที่มีเสียงทุ้มต่ำอยู่ภายในกลายเป็นผู้มีเสียงหัวเราะดัง
ด้วยพระกามเทพ ชายผู้นี้ที่อยู่ในสภาพแขนขาขยับเขยื้อนไม่ได้ แต่สายตาที่เปี่ยมด้วยความปรารถนาได้ทอดออกไปแล้ว จากความยินดี หรือ อะไรสักอย่างชายผู้นี้ จับปลายสร้อยไข่มุกด้วยมือ การเสาะแสวงหา ซึ่งเนื่องด้วยสตรีครั้งใหม่ของเหล่าบุรุษทั้งหลายนี้ เป็นเหตุจากความคลั่งไคล้ อย่างแน่แท้
(กล่าวด้วยเสียงค่อนข้างดัง)

ข้าแต่กษัตริย์ทั้งหลายทั้งปวงเหล่านี้ ขอท่านทั้งหลายจงฟัง รางวัลการประลองของท้าวชนก
ซึ่งในที่ใด อำนาจแห่งแขนทั้งหลายของท้าวทศพักตร์อ่อนแอด้วยการยก ผู้ใด (สามารถ) โก่งธนูของพระอิศวรเจ้าได้ เจ้าหญิงแห่งมิถิลาผู้เป็นพระชัยลักษมีแห่งสามโลกก็จะเป็นชายาของผู้นั้น

ราวณะ: **(ทั้งโกรธและขำ)** ชิชะ เจ้าโง่ เจ้ากวีจอมปลอม แขนทั้งหลายของทศกัณฐ์ซึ่งยกหินของเขาไกรลาสที่ทรุดลงมาด้วยฝ่ามือ แม้ในการยกเถาวัลย์คือธนูจะไร้เรี่ยวแรงได้อย่างไรกัน เฮ้ย เอ็ง! นอกจากนี้ จงคิดให้ฉลาดๆ หน่อย คนเขากล่าวขานเรื่องว่าการยกขุนเขาแห่งพระรุทระ เป็นต้น

นอกจากนี้ บางครั้งเมื่อราวณะแสดงอารมณ์โกรธจนไม่อาจยับยั้งตนได้ ก็อาจกลายเป็นความน่ากลัวสำหรับผู้ชมภายนอกได้ ดังตัวอย่างต่อไปนี้

Rāvaṇa : āḥ jaratkṣatriyapratīhāra durabhidhāyinamenaṃ tvām mṛṣyatāṃ nāma daśāsyaḥ |
vatsameghanādanindāpadaṃ
punar ayaṃ na kṣamate candrahāsaḥ | (iti **khaṅgamāditsate**

Prahastaḥ : deva munijanaprayojyaṃ **prekṣaṇakam** etat tadalamakāṇḍasaṃrambheṇa |

ราวณะ: อ้า ! แน่ะ นายทวารอาวุโสแห่งพระราชา! ทศาสยะ (ราวณะ) อาจไม่ยกโทษให้เขา แต่ดาบ (จันทรหาสะ) นี้ จะไม่ยกโทษ ให้เจ้าผู้กล่าวคำด่าลูกรักเมฆนาท (ของข้า) |**(ทำท่าหยิบดาบ)**

ประหัสตะ : ข้าแต่ เทวะ! ละครเปรกษณะที่แสดงโดยบุตรของพระมุนีนี้ ฉะนั้นไม่ควรมีด้วย**การวู่วาม**

นอกจากนี้ ยังมีบทละครว่า

(ity utthātum icchati)

Prahastaḥ : deva! neyaṃ jānakī na cedamainduśekharaṃ dhanuḥ |

Rāvaṇaḥ : tat kim idam |

Prahastaḥ : **prekṣaṇakam** idam |

(ปรารถนาจะยืนขึ้น)

ประหัสตะ : ข้าแต่ เทวะ! นี่มิใช่ ชานกี และมิใช่ธนูของพระศิวะ

ราวณะ : แล้วมันคืออะไร ?

ประหัสตะ : **สิ่งนี้ คือ ละคร** (พระเจ้าข้า!)

บทที่ยกมานี้เห็นอย่างชัดเจนว่า ราวณะเผลอตัวไป จนประหัสตะต้องทูลว่านั่นเป็นเพียงละครเท่านั้น อย่าได้คิดจริงจังไป

นอกจากนี้ ในตอนท้ายขององก์ที่ 3 ที่ราวณะกล่าวอาฆาตตัวละครที่ได้อภิเษกกับนางสีดาซึ่งนับว่า ตัวละครที่เป็นผู้ชมภายในได้รับรสโกรธ และดังความตอนที่สอบถามประหัสตะว่าจำคำกล่าวที่ตนกล่าวไว้ว่า ถ้าใครได้เป็นสวามีของนางสีดา ราวณะจะตามจองเวรล้างผลาญผู้นั้น ดังในบทละคร[76] (Ray, S.G., 2011: 98) ซึ่งบทนี้ เมื่อราวณะลั่นวาจาว่าจะราวีผู้เป็นสวามีของนางสีดา ทำให้ ผู้ชมภายนอก ได้รับรสกลัว (ภยานกรส) จากผลของรสนี้ ดังตัวอย่างต่อไปนี้

Rāvaṇaḥ : (**sakrodham)** āḥ kathamayamalīkadurvidagdhaḥ kṣatriyabaṭukoṭo mamāpi laṅkeśvarasya purataḥ sītāyāḥ pāṇiṃ pāṇinā pīḍayati | tadeṣa na bhavati | (iti saṃrabhate)

Prahastaḥ : (vihasya svagatam)

dṛṣṭvaitāṃ rabhasādalīkajanakaprattāṃ mṛṣā maithilīṃ
hastāgre naṭarāghaveṇa vidhṛtāṃ rāgeṇa raṅgāṅgaṇe |
uttāmyanti ruṣā kaṣāyitadṛśo devasya laṅkāpater-
dordaṇḍā vidhṛtāyudhāśca vadanānyākṛṣṭadaṃṣṭāṇi ca ||
BR.3.85||

[76] (iti pāṇau pāṇimarpayati)

rāvaṇaḥ : (sakrodham) āḥ kathamayamalīkadurvidagdhaḥ kṣatriyabaṭukoṭo mamāpi laṅkeśvarasya purataḥ sītāyāḥ pāṇiṃ pāṇinā pīḍayati | tadeṣa na bhavati | (iti saṃrabhate)

ครั้นเห็นนางไมถิลีนั้นซึ่งท้าวชนกผู้ขัดเคืองยกให้แล้วโดยไว ผู้ถูกพระราฆวะแสดงจับที่ปลายมือบนลานที่ทาด้วยสีแดง ดวงตาแดงฉานเพราะโกรธเกรี้ยว ท่อนแขนทั้งหลายที่ถืออาวุธไว้แล้วและปากทั้งหลายที่สแยะ(ยกขึ้น)และขบเขี้ยวของเจ้าเมืองลงกาผู้เป็นดุจเทพก็ปรากฏขึ้น

(prakāśam) rākṣasapate! paryavasitāprāyaḥ prekṣāvidhiḥ | tadbhāvayatu caturābhinayāṃ buddhiṃ rasavṛddhiṃ ca nartakānāṃ devaḥ |
Rāvaṇaḥ : (sasmaraṇa**lajjam** ātmagatam) kathaṃ prekṣaṇakam etat | mudhā saṃrabdhamasmābhiḥ | (prakāśam) sakhe prahasta api smarati daśakandharasya pratijñām |
Prahastaḥ : deva smarāmi (kurvan maurvītyādi paṭhati) |
Rāvaṇaḥ : tad idam anuṣṭhāsyate |

จากบทละครที่ยกมานี้ ราวณะตรัสถามประหัสตะว่า จำวาจาที่ราวณะได้ลั่นได้หรือไม่ ประหัสตะ: ข้าจำได้ พระองค์ เป็นวาจาที่ราวณะกล่าวแก่ศตานันทะ ว่าจะไม่เข้าร่วมพิธีสยุมพร พร้อมทั้งจะตามราวี ผู้ที่สามารถยกธนูพระศิวะ และได้อภิเษกสมรสกับสีดา ผู้เป็นสวามีของนาง ด้วยดาบของพระองค์ จากข้อความที่สรุปนี้ แสดงถึงบทบาทและความสำคัญของละครซ้อนที่มีต่อละครเรื่องหลักอย่างยิ่ง อันเป็นเหตุให้ราวณะตามราวีพระรามทั้งเรื่อง ดังจะกล่าวในหัวข้อ 4.2.4

4.2.4 บทบาทและความสำคัญของละครซ้อนละครในพาลรามายณะ

ในรามายณะฉบับวาลมีกิไม่ได้กล่าวถึงราวณะในเหตุการณ์พิธีสยุมพรของนางสีดาเลย แต่สาเหตุที่ราวณะต้องการตัวนางสีดานั้นเกิดจากนางศูรปนขาถูกทำร้ายและขอให้ราวณะไปช่วยปราบพระราม ราวณะจึงได้พบนางสีดาและต้องการตัวนาง สงครามระหว่างราวณะกับพระรามจึงเกิดขึ้น ซึ่งในเรื่องรามายณะของวาลมีกินั้นหลังจากที่พระรามหักศรของพระศิวะจากการประลองในพิธีสยุมพรของนางสีดา ทำให้ปรศุรามโกรธและนำธนูพระศิวะอีกคันมาท้าพระราม ซึ่งถ้าไม่มีการยกศรพระศิวะในพิธีสยุมพรนางสีดา ก็จะไม่เกิดเหตุการณ์นี้ ซึ่งในเรื่องพาลรามายณะก็เช่นเดียวกัน ละครซ้อนละครเรื่องสีตาสวยัมวระจึงเป็นชนวนหรือครรภะ(บ่อเกิด) ของเหตุการณ์ต่อ ๆ ไปในพาลรามายณะทั้งเรื่อง ด้วยเหตุนี้เมื่อจบองก์จึงใช้คำว่า เรียกละครซ้อนละคร sītāsvayaṃvaro nāma garbho 'ṅka ซึ่งมีความหมายว่า เป็นองก์ที่เป็นจุดกำเนิดหรือบ่อเกิดของเรื่องที่ชื่อว่า สีตาสวยัมวระ

ดังนั้นจึงเห็นได้อย่างชัดเจนว่า ถ้าไม่มีละครซ้อนละครตอนนี้ เรื่องนี้ก็ไม่เกิดขึ้น ละครซ้อนละครนี้จึงมีความสำคัญต่อทั้งเรื่องอย่างยิ่ง

นอกจากนี้ ละครซ้อนละครในเรื่องพาลรามายณะยังมีตอนจบของตนเองในตัว คือ พระรามอภิเษกสมรสกับนางสีดา และมีบทอวยพรด้วยการส่งเสด็จท้าวชนกแล้ว ซึ่งภายหลังจากส่งเสด็จแล้วกลับมีส่วนที่เรียกว่า นาฏยายิตะ หรือ อังกาวตาร คือ ตอนจบขององก์ ที่ส่งผลต่อองก์ต่อไป

บทที่ 5
สรุปและอภิปรายผล

5.1 สรุปผลการศึกษา

จากการวิเคราะห์ละครซ้อนละครในบทละครสันสกฤตเรื่องปริยทรรศิกาและพาลรามายณะ ทำให้เห็นองค์ประกอบหลักและลักษณะเฉพาะของละครซ้อนละครในบทละครสันสกฤตทั้ง 2 เรื่อง สามารถกล่าวโดยสรุป ดังนี้ ละครซ้อนละครในบทละครสันสกฤตทั้ง 2 เรื่อง มีองค์ประกอบสำคัญ คือ มีละครเรื่องย่อยแทรกอยู่ในละครเรื่องใหญ่ ดังเห็นได้จาก บทเกริ่นนำที่มีตัวละครผู้ทำหน้าที่เป็นนายโรง ออกมากล่าวนำเข้าสู่ละครซ้อน หรือ ละครในเวทีที่ 2 ชื่อ “อุทัยนจริต” (Udayanacarita) ดังในบทละครเรื่องปริยทรรศิกา (PD.3.3) ทั้งนี้ในบทละครเรื่องปริยทรรศิกานี้ เรียกละครซ้อนว่า “ครรภนาฏกะ” (garbhanāṭaka) ซึ่งส่วนเกริ่นนำนี้ นับว่า เป็นจุดกำเนิดเรื่องหรือพีชะของละครซ้อนเอง เช่นเดียวกับ ละครซ้อนละครในบทละครเรื่องพาลรามายณะ เรื่อง “สีตาสวยัมวระ” (Sītāsvayamvara)

จากข้อยืนยันดังกล่าวข้างต้น ทำให้สรุปได้ว่า ละครซ้อนละครในบทละครสันสกฤตทั้งสองเรื่องมีองค์ประกอบหลักและลักษณะเฉพาะสอดคล้องตามสมมติฐานที่ว่า ละครเรื่องปริยทรรศิกาและพาลรามายณะเป็นวรรณคดีการแสดงสันสกฤตเรื่องสำคัญที่มีละครซ้อนละครเป็นองค์ประกอบหลักและมีลักษณะเฉพาะโดยเป็นละครเรื่องย่อยที่แทรกอยู่ในละครเรื่องใหญ่ มีโครงเรื่อง บทเกริ่นนำในตนเอง ละครซ้อนละครในบทละครเรื่องปริยทรรรศิกาไม่มีตอนจบในตัวเอง ในขณะที่ละครซ้อนละครในบทละครเรื่องพาลรามายณะ มีตอนจบของตนเองชัดเจนดังคำกล่าวในตอนจบองก์ที่ 3 มีคำกล่าวสรุปว่า “Sītāsvayamvaro nāma garbho ’ṅkaḥ” แปลว่า ละครซ้อน ชื่อว่า สีตาสวยัมวระ ซึ่งสอดคล้องกับคำกล่าวในนาฏยศาสตร์ ที่เรียกว่า นาฏยายิตะ หรือ อังกาวตาร อันหมายถึง ตอนท้ายขององก์ที่ส่งผลต่อละครเรื่องหลักในองก์ต่อไป ลักษณะเฉพาะเช่นนี้ทำให้อรรถกถาทฤษฎีการละครเรื่อง สาหิตยทรรปณะ ยกตัวอย่างละครซ้อนละครในบทละครเรื่อง พาลรามายณะ

อย่างไรก็ตาม แม้ละครซ้อนในเรื่อง ปริยทรรศิกา ไม่มีตอนจบของตนเอง เนื่องจากการแสดงละครซ้อนในเรื่องนั้นกระทบความรู้สึกของตัวละครที่เป็นผู้ชมภายในละคร (เวทีที่ 1) กลวิธีการสร้างสรรค์ละครซ้อนละครนี้มีอิทธิพลในการเปลี่ยนแปลงสถานการณ์ การตัดสินใจและการกระทำของตัวละครที่ก่อให้เกิดการพัฒนาโครงเรื่องหลัก กล่าวคือ เรื่องอุทัยนจริต มีจุดกำเนิดมาจากเทวีวาสวทัตตาให้แสดงละครในเทศกาลเฉลิมฉลองแห่งพระเจ้าอุทัยน์ เนื้อเรื่องเป็นเรื่องเทวีวาสวทัตตา

พบรักกับพระเจ้าอุทัยน์ แต่กลับเป็นพระเจ้าอุทัยน์กับนางปริยทรรศิกาพลอดรักกันซึ่งเกินจริงจนเทวีวาสวทัตตาไม่อาจทนไม่ได้ และงอนพระเจ้าอุทัยน์พร้อมทั้งสั่งจองจำนางปริยทรรศิกาทำให้เรื่องไม่มีตอนจบแต่มีคำกล่าวของเทวีวาสวทัตตาแนะว่าละครจบแล้ว ส่วนละครเรื่องสีตาสวยัมวระ ในพาลรามายณะนั้นมีทั้งบทนานที เนื้อเรื่องและตอนจบของตนเองซึ่งสอดคล้องกับคำกล่าวอธิบายละครซ้อนละครที่เรียกว่า “ครรภางกะ” ในสาหิตยทรรปณะ และมีผลต่อเนื้อเรื่องหลักคือ ทำให้ราวณะก่อสงครามกับพระรามในตอนต่อ ๆ มาทั้งเรื่อง

วัตถุประสงค์ของละครซ้อนละครในละครทั้งสองเรื่องมีความคล้ายคลึงกัน กล่าวคือ เป็นการจำลองเหตุการณ์ให้ตัวละครอีกฝ่ายหรือตัวร้ายชม ซึ่งเมื่อชมละครซ้อนละครแล้วทั้งสองเรื่องล้วนก่อเหตุการณ์ที่มาขัดขวางความปรารถนาของตัวละครเอก โดยในละครเรื่องปริยทรรศิกาทำให้นางเอกถูกจองจำในขณะที่ในเรื่องพาลรามายณะ ทำให้ราวณะหาอุบายแย่งชิงนางสีดาจนกระทั่งถึงกับยกทัพจับศึกและตนต้องถึงแก่ชีวิตไปในที่สุด แม้โดยเชิงโครงสร้างละครซ้อนละครใน 2 เรื่องอาจไม่เหมือนกัน ทว่าเป็นการกระตุ้นผู้ชมให้ได้รับรสที่ผสมผสานกัน ยังมีความมุ่งหมายที่สูงส่งกว่านั้น คือ การกระตุ้นให้ผู้ชมสะท้อนย้อนคิดถึงตนเองเฉกเช่นตัวร้ายในละครเรื่องหลัก จากละครซ้อนละครในปริยทรรศิกา เทวีวาสวทัตตาที่ชมตนเองโดยผู้อื่นสวมบทนั้น ย่อมตระหนักชัดเจนว่าการกระทำนั้นเป็นตามเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริงหรือไม่ แต่การได้เห็นตนเองผ่านการสะท้อนของผู้อื่นอาจเป็นความบันเทิงประการหนึ่ง ในขณะเดียวกัน หากสิ่งที่ผู้อื่นสะท้อนตนเองออกมานั้นผิดแผกแตกต่างจากการรับรู้ของตนอาจส่งผลต่ออารมณ์ความรู้สึกทำให้ขัดใจหรือมากขึ้นจนโกรธและทำร้ายตัวเอกซึ่งมารู้ภายหลังว่าเป็นพี่สาวเครือญาติของตนส่งผลให้นางเสียใจ และยินยอมให้นางปริยทรรศิกาอภิเษกเป็นชายานับว่าเป็นการเสียสละที่ยิ่งใหญ่มากอย่างหนึ่ง

เหตุการณ์ที่ราวณะอุทาน ถามว่า tat kim idam! แล้วมันคืออะไร? จนประหัสตะต้องกล่าวบอกว่า เป็นแต่เพียงละครเท่านั้น ราวณะจึงระงับความโกรธลงได้ แต่เมื่อแม้ฝืนดูละครไป ราวณะก็ไม่อาจยับยั้งความโกรธลงได้ เพราะในตอนจบยังกล่าวว่า “padaṃ mama ruṣāṃ ca mṛṣaiva rāmaḥ” (BR.3.90) แปลว่า “**พระรามเป็นที่ตั้งความโกรธและความเจ็บปวดของเราแน่แท้**” นอกจากนี้ละครซ้อนละครยังเป็นนัยที่บอกลางแก่ราวณะตั้งแต่ต้นเรื่องว่าตนจะถึงแก่ชีวิต

ข้อสรุปเกี่ยวกับลักษณะเฉพาะของละครซ้อนละครในเรื่องทั้งสองที่คล้ายคลึงกัน คือ ประการแรกละครทั้งสองเรื่อง เป็นการจำลองละครรูปแบบตามประเภทของเรื่องใหญ่ และมีส่วนช่วยให้ละครเรื่องนั้น มีลักษณะตามประเภทนั้น ๆ มากยิ่งขึ้น กล่าวคือ ในละครเรื่องอุทัยนจริตในเรื่องปริยทรรศิกามีฉากที่เสริมให้มีตัวละครสตรีออกมาแสดงมากขึ้น ในขณะที่ละครเรื่องสีตาสวยัมวระใน

เรื่องพาลรามายณะก็มีฉากที่ได้แสดงวีรกรรมของวีรบุรุษ คือ พระรามสามารถยกศรและได้อภิเษกกับนางสีดา ซึ่งถือว่าเป็นผล ประการต่อมามีการเริ่มละครใหม่อีกครั้ง หลังจากที่มีส่วนเกริ่นนำที่เป็นประเวศกะ โดยในละครซ้อนละครจะมีปูรวรังคหรือรังคทวารหรือบทเบิกโรงของตนเอง ซึ่งปรากฏทั้งสองเรื่อง คือ ที่นายโรงออกมากล่าวเริ่มเรื่อง

มีข้อแตกต่างของต่อมาองค์ประกอบของละครต้องมีบทนานทีอวยพรหรือสรรเสริญพระเจ้าก่อนเริ่มเรื่อง ซึ่งในละครเรื่องพาลรามายณะ มีองค์ประกอบนี้ ในขณะที่เรื่องปริยทรรศิกาไม่มี อาจเพราะขนาดความยาวของละคร ในเรื่องพาลรามายณะเป็นละครประเภทนาฏกะซึ่งเป็นละครประเภทรูปกะหรือละครประเภทหลัก ส่วนในเรื่องปริยทรรศิกาเป็นประเภทรองเรื่องมีขนาดสั้นจึงไม่อาจเสริมบทนานทีได้ ประการต่อมา ละครซ้อนละครทั้งสองเรื่อง จะมีฉากที่เป็นนักแสดงจำนวนมากมาแสดง ทำให้ละครดูยิ่งใหญ่อลังการ เช่นเดียวกับในเรื่องพาลรามายณะที่ตัวละครประกอบออกมาร่วมขบวนแห่ในงานพิธีสยุมพร

ประการต่อมาละครซ้อนละครต้องแสดงในโอกาสสำคัญ โดยในเรื่องปริยทรรศิกาแสดงละครเรื่องอุทัยนจริตในเทศกาลเกามุทีหรือช่วงเดือนที่ 10 – 12 ของปี ซึ่งเป็นเทศกาลเฉลิมฉลองที่สำคัญ ส่วนละครเรื่องสีตาสวยัมวระนอกจากจะเป็นคณะละครที่ได้รับบัญชาจากพระอินทร์ให้มาแสดงละครซึ่งไม่ได้มีโอกาสแสดงอะไรเป็นพิเศษ

ประการสุดท้าย ละครซ้อนละครจะต้องมีเวที 2 เวที ซึ่งในเรื่องพาลรามายณะมีคำบอกบทชัดเจนว่ามี 2 เวที ในตอนท้ายขององก์ ปรากฏคำว่า dvitīyanepathe คือ ในหลังโรงละครโรงที่ 2 นอกจากนี้ละครซ้อนละครเป็นกลไกสำคัญที่ทำให้เกิดเหตุการณ์สำคัญในเรื่อง คือ ในเรื่องปริยทรรศิกา นางถูกจองจำจนเสียใจและดื่มยาพิษ ส่วนในเรื่องพาลรามายณะ ราวณะจึงไปขอให้.ปรศุรามมาช่วยด้วยการประลองกับพระรามในองก์ที่ 4

5.2 ข้อเสนอแนะ

ยังมีละครซ้อนละครที่ Williams Jackson อธิบายไว้อีกเรื่องหนึ่งอุตตรรามจริตซึ่งละครเรื่องนี้ ได้รับการยกย่องว่า ภวภูติ เป็นกวีที่มีความสามารถมากอีกคนหนึ่ง ซึ่งผู้วิจัยไม่ได้นำมาศึกษา เนื่องจากยึดตามที่มีการยกตัวอย่างว่าเป็นละครซ้อนละครในเอกสารอรรถกถาการละครสันสกฤตคือในทศรูปะและสาหิตยทรรปณะเท่านั้น หากผู้ที่สนใจจะศึกษาละครซ้อนละครในวรรณคดีสันสกฤตอาจจะเลือกมาพิจารณาเปรียบเทียบกับละครซ้อนละครในเรื่องพาลรามายณะในฐานะที่มีที่มาจาก

อาทิกาวยะเรื่องเดียวกัน และละครซ้อนละครในเรื่องพาลรามายณะแทรกอยู่ในองก์ต้น ๆ ของเรื่องหลักในขณะที่ละครซ้อนละครในเรื่องอุตตรรามจริตเป็นองก์สุดท้ายจะมีความแตกต่างหรือมีวัตถุประสงค์ในการประพันธ์เหมือนหรือต่างกันหรือไม่อย่างไร ก็อาจหยิบยกมาศึกษาต่อไปได้

บรรณานุกรม

หนังสือภาษาไทย

พระเจ้าศรีหรรษวรรธนะ. (2505). *บทละครเรื่องปรียทรรศิกา*. แปลโดย พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว. กรุงเทพฯ : องค์การค้าคุรุสภา.

ภรตมุนี. (2511). *นาฏยศาสตร์*. แปลโดย แสง มนวิทูร. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

ภรตมุนี. (2541). *นาฏยศาสตร์*. แปลโดย แสง มนวิทูร. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: กองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร.

วาลมีกิ พรหมฤษี. (2557). *มหากาพย์รามายณะ ของวาลมีกิ*. แปลโดย กุสุมา รักษมณี และคนอื่น ๆ. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศิลปากร.

วีณา วีสเพ็ญ. (2549). *วิชาวรรณคดีการละคร*. มหาสารคาม: อภิชาติการพิมพ์.

ศักดิ์ศรี แย้มนัดดา. (2544). *อุทัยน์-อุเทน*. วารสารภาษาและวรรณคดีไทย ฉบับที่ 18 (ธ.ค. 2544).

อริสโตเติล. (2525). *ประพันธศิลป์ของอริสโตเติล*. แปลโดย นพมาส ศิริกายะ. กรุงเทพฯ: ภาควิชาศิลปะการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

งานวิจัยในประเทศไทย

กำธร ทองประดู่, พระมหา. (2548). *การศึกษาเชิงวิเคราะห์ศฤงคารรสในบทละครสันสกฤตเรื่องปรียทรรศิกา* สารนิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาสันสกฤต บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

นาวิน โบษกรนัฏ. (2561). *วัจนลีลาในร้อยกรองของพาณะ*. วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาดุษฎีบัณฑิต, สาขาวิชาภาษาบาลี – สันสกฤต และพุทธศาสน์ศึกษา คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นิยะดา (สาริกภูติ) เหล่าสุนทร. (2514). *ความสัมพันธ์ระหว่างละครไทยและละครอินเดีย*. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต. ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

รัตนา นครศรี . (2524). *การศึกษาเชิงวิเคราะห์อุเทนคำฉันท์ของพระยาอิศรานุภาพ (อ้น).* วิทยานิพนธ์ระดับปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

หนังสือภาษาต่างประเทศ

Bhattacharjee, S. (2016). *Harsa drama, A literary critique*. Doctoral Thesis, Department of Sanskrit, Assam University.

Chandrasekharan, K. & Brahmas (1951). *Sanskrit Literature*. Bombay: The P.E.N. Books All-India Centre.

George C.O. Haas. (1912). *The Daśarūpa a treatise on Hindu Dramaturgy*. New york: Columbia University Press.

Ghosh, M. (1951). *The Nāṭyaśāstra Ascribed to Bharata-Muni* (Vol. I). Calcutta: The Royal Asiatic Society of Bengal.

Jackson, A. W. (1898). *Certain Dramatic Elements in Sanskrit Plays, with Parallels in the English Drama.* 19(3), 241-254.

Kale., M.R. (1928). *Priyadarsika of Sriharsadeva*. Delhi: Motilal Banarsidass.

Keith, A.B. (1924). *Sanskrit drama in its origin, development theory and practice*. London, United Kingdom: Oxford University Press.

Lockwood, M., and Vishnu Bhat, A. (1994). *Metatheater and Sanskrit Drama: Second, revised and enlarge edition.* Madras: Tambaram Research Associates.

Mili, N. (2011). *Critical study of the Bālarāmāyaṇa.* Doctoral Thesis, Faculty of Arts, University of Gauhati. New york: Columbia University Press.

Monier-Williams, M., Cappeller, C., Leumann, E. (1899). *A Sanskrit-English dictionary etymologically and philologically arranged with special reference to cognate Indo-European languages.* New ed., Oxford: The Clarendon press.

Rai, G.S., ed & trans. (2011). *Bālarāmāyaṇa of Rājaśekhara*. Varanasi: Chaukhamba Surbharati Prakashan.

Rājaśekhara. (1910). *Literal English translation of first five acts of Rājasekhara's Balaramayana*. Translated by S. Venkatarama Sastri. Bangalore City: Irish Press, University of Madras.

Ramakrishna Kavi, M., ed. (1954). *Natyasastra with the commentary of Abhinavagupta*. vol. 1. Baroda: Oriental Institute.

Shastri, G., ed. (1869). *Bālarāmāyaṇa of Rājaśekhara.* Varanasi: Chowkhamba Surabharati Prakashan (CSP).

Shulman, D. (2001). *Wisdom of poets: Studies in Tamil, Telugu, and Sanskrit*. New Delhi: Oxford University Press.

Sivadatta, P. and Parab, K. P., ed. (1894). *Natyasatra of Bharata Muni*. Bombay: Tukaram Javali.

Sten Konow. (1920). *Das Indische Drama*: Encyclopedia of Indo-Aryan Research.

Surendra Nath Shastri. (1961). *The Laws and practice of Sanskrit Drama* Volumn 1. Chowkhamba Sanskrit Series Office.

Unni, N. (1998). *Nāṭyaśāstra, Text with Introduction, English Translation and Indices* in Four Volumes (Vols. 1,3). New Delhi, India: Nag Publishers.

Vidyasagara, J.P., ed. (1884). *Balaramayana: A drama by Rajasekhara*. Calcutta: New Valmiki Press.

Viśvanātha Kavirāja. (1875). *Śāhitya-Darpaṇa : Mirror of composition, a Treatise on poetical criticism.* Translated by J.R. Ballantyne & Pramadā Dāsa Mitra. Delhi: Motilal Banarsidass.

Warder, A. K. 1988. *Indian Kāvya literature*. Vol. V. Delhi: Motilal Banarsidass.

Warder, A.K. (2009). *Indian kāvya literature* : Literary criticism. vol.1. 2nd ed. Delhi: Motilal Banarsidass.

Williams Jackson, A.V., ed. (1923). *Priyadarśikā, A Sanskrit drama by Harsha.* Translated by G.K. Nariman, A.V. Williams Jackson., and Charles J. Ogden. New York: Columbia University Press.

Yasoda Rani, B. (2011). *Ancient Indian drama: A study of Sri Harsa's plays.* Doctoral Thesis, Department of English and Comparative Literature, Sri Krishnadevaraya University.

ออนไลน์

สำนักงานราชบัณฑิตยสภา. (2561). *ศัพท์บัญญัติสำนักงานราชบัณฑิตยสภา* [ออนไลน์]. แหล่งที่มา : http://www.royin.go.th/: http://www.royin.go.th/coined_word

Bharata. (2003). *Natyashastra* [Online]. Retrieved 07 2019, from https://sanskritdocuments.org/sanskrit/natyashastra

Encyclopaedia Britannica, ed. (2008, August 15). *Theatricalism*. Encyclopædia Britannica [Online]. Available from https://www.britannica.com/art/theatricalism

Encyclopaedia Britannica, ed. (2011, April 12). *Natyashastra.* Encyclopædia Britannica [Online]. Available from https://www.britannica.com/topic/Natyashastra

GRETIL - Göttingen Register of Electronic Texts in Indian Languages. Bharata: *Natyasastra*. [Online]. 2001. Available from: http://gretil.sub.uni-goettingen.de/

Konow, S. (1920). *Das Indische Drama*. [Online]. Berlin Und Leipzig: Vereingung Wissenschaftlicher Verleger. Available from Gretil e-Library: http://gretil.sub.uni-goettingen.de/gretil_elib/Kon920__Konow_DasIndischeDrama.pdf

Lexico. (2019). Available from https://en.oxforddictionaries.com/definition/metatheatre

Merriam-webster. (1828). Available from https://www.merriam-webster.com/dictionary/mise%20en%20abyme

Restifo, A. (2018, October). Demystifying Kashmiri Rasa Ideology: Rāmacandra-Guṇacandra's Theory of Aesthetics in Their Nāṭyadarpaṇa. *Journal of Indian Philosophy* [Online]. Available from 10.1007/s10781-018-9374-2

Saeedipour, A. (2012, August). *The Rig Vedic and Avestan Scriptures*. International Journal of Scientific and Research Publications (IJSRP), 2(8). [Online]. Available from http://www.ijsrp.org/research-paper-0812/ijsrp-p0879.pdf

Saeedipour, A. (2012, July). *The RTA and the Assumption of Incest in the Drama of twins: Yama –Yami in the Rig Veda*. International Journal of Scientific and Research Publications, Volume 2(7) [Online], 1-7. Available from from www.ijsrp.org

Sanskrit Documents. *Natyashastra*. [Online] 2001. Available from: https://sanskritdocuments.org/sanskrit/natyashastra/ [2019, June 17]

Sansnet Project. *Visvanatha (kaviraja)*: Sahityadarpana, with the author's autocommentary Vasudhakara. [Online] (n.d.). Available from: http://gretil.sub.uni-goettingen.de

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	สิทธิเชศวร์ เจนเรื่อย (ชื่อ – นามสกุลเดิม สถิตย์ เจนเลื่อย)
วัน เดือน ปี เกิด	21 ตุลาคม 2526
สถานที่เกิด	อ.พิมาย จ.นครราชสีมา
วุฒิการศึกษา	ปีการศึกษา 2548 ปริญญานิเทศศาสตรบัณฑิต (เกียรตินิยมอันดับสอง) สาขาวิชาสื่อสารการแสดง ภาควิชาวาทวิทยาและสื่อสารการแสดง คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปีการศึกษา 2556 ประกาศนียบัตรบัณฑิต (หลักสูตรและการสอน) สาขาวิชาศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช ปีการศึกษา 2562 ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาบาลี – สันสกฤต และพุทธศาสน์ศึกษา คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ที่อยู่ปัจจุบัน	119/1 หมู่ 8 ต.ในเมือง อ.พิมาย จ.นครราชสีมา 30110
ผลงานตีพิมพ์	สถิตย์ เจนเลื่อย. (2553). *คู่มือคู่ใจ วัยแรกคลิก (Love@1st Click Guidebook)*. กรุงเทพฯ: กองทุนประชากรแห่งสหประชาชาติ. สืบค้นจาก: https://thailand.unfpa.org/sites/default/files/pub-pdf/THAI.pdf สถิตย์ เจนเลื่อย. (2559). *ภาษาไทยสำหรับชาวต่างประเทศ*. พระนครศรีอยุธยา : สถาบันภาษา มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย สถิตย์ เจนเลื่อย. (2560). *ละครซ้อนละครในละครเรื่องปริยทรรศิกาและพาลรามายณะ*. เอกสารประกอบการประชุมวิชาการ เปิดโลกสุนทรีย์ในวิถีมนุษยศาสตร์: การประชุมวิชาการระดับชาติ เวทีวิจัยมนุษยศาสตร์ไทย ครั้งที่ 11 ณ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, วันที่ 8-9 กันยายน 2560. หน้า 419-430.