ขนบและการสร้างสรรค์บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ของเสรี หวังในธรรม

นายกรกฎ คำแหง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาภาษาไทย ภาควิชาภาษาไทย
คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2563
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

CONVENTIONS AND CREATIVITY OF SEREE WANGNAITHAM'S RAMAKIEN KHON SCRIPTS

Mr. Korrakot Kumhaeng

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of Master of Arts in Thai

Department of Thai

FACULTY OF ARTS

Chulalongkorn University

Academic Year 2020

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	ขนบและการสร้างสรรค์บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ของเสรี หวังในธรรม
โดย	นายกรกฎ คำแหง
สาขาวิชา	ภาษาไทย
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	รองศาสตราจารย์ ดร.ธานีรัตน์ จัตุทะศรี

คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต

..... คณบดีคณะอักษรศาสตร์
(รองศาสตราจารย์ ดร.สุรเดช โชติอุดมพันธ์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.น้ำผึ้ง ปัทมะลางคุล)

..... อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(รองศาสตราจารย์ ดร.ธานีรัตน์ จัตุทะศรี)

..... กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์ ดร.เสาวณิต วิงวอน)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

กรกฎ คำแหง : ขนบและการสร้างสรรค์บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ของเสรี หวังในธรรม. (CONVENTIONS AND CREATIVITY OF SEREE WANGNAITHAM'S RAMAKIEN KHON SCRIPTS) อ.ที่ปรึกษาหลัก : รศ. ดร.ธานีรัตน์ จัตุทะศรี

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้มุ่งศึกษาขนบและการสร้างสรรค์บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ของเสรี หวังในธรรมโดยใช้บทโขนที่กรมศิลปากรพิมพ์เผยแพร่ตั้งแต่พ.ศ.2507-พ.ศ.2550 และศึกษาคุณค่าของบทโขนดังกล่าวในฐานะวรรณคดีการแสดง

ผลการศึกษาพบว่าบทโขนของเสรี หวังในธรรมซึ่งเป็นบทโขนโรงใน แบ่งได้เป็น 3 กลุ่ม แต่ละกลุ่มมีการผสมผสานการสืบทอดขนบการประพันธ์บทโขนและการสร้างสรรค์ในลักษณะต่าง ๆ ดังนี้

กลุ่มที่ 1 ตั้งแต่พ.ศ.2489-พ.ศ.2503 คือบทโขนยุคแรกที่เสรี หวังในธรรมเป็นผู้แต่งบางองก์หรือบางตอนร่วมกับผู้แต่งท่านอื่นเพื่อจัดแสดง ณ โรงละครศิลปากร บทโขนกลุ่มนี้สืบทอดขนบการประพันธ์ในด้านรูปแบบที่มีลักษณะเป็นบทโขนโรงใน ด้านเนื้อหาตามขนบเรื่องรามเกียรติ์ที่มีมาแต่เดิม และด้านการเรียบเรียงบทที่มีการนำบทเดิมมาปรับใช้และการรักษานาฏการสำคัญของโขนแต่เดิมไว้ ส่วนที่สร้างสรรค์ขึ้นคือการดำเนินเรื่องให้กระชับและการแต่งบทให้มีสัมพันธภาพเพื่อเชื่อมโยงไปยังตอนอื่น ๆ ที่ผู้อื่นเป็นคนแต่ง

กลุ่มที่ 2 พ.ศ.2522 คือบทโขนที่เสรี หวังในธรรมเป็นผู้แต่งโดยมีท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนีเป็นที่ปรึกษา บทโขนกลุ่มนี้สืบทอดขนบการประพันธ์บทโขนทั้งในด้านรูปแบบที่มีลักษณะเป็นบทโขนโรงใน ด้านเนื้อหาตามขนบของเรื่องรามเกียรติ์ที่มีมาแต่เดิม และด้านการเรียบเรียงบทที่มีการนำบทเดิมมาปรับใช้ มีการรักษานาฏการสำคัญของโขนแต่เดิมไว้ และมีการให้ความสำคัญกับกระบวนแบบละครใน ส่วนที่สร้างสรรค์ขึ้นคือการดำเนินเรื่องกระชับและการแต่งบทให้เอื้อต่อกระบวนแสดงแบบละครใน

กลุ่มที่ 3 ตั้งแต่พ.ศ.2517-พ.ศ.2550 คือบทโขนที่เสรี หวังในธรรมเป็นผู้แต่งทั้งชุด บทโขนกลุ่มนี้มีรูปแบบเป็นบทโขนโรงในตามขนบ จำแนกได้เป็นชุดที่มีเนื้อหาตามขนบของเรื่องรามเกียรติ์ที่มีมาแต่เดิม และชุดที่มีเนื้อหาตามนิทานพระรามฉบับแปลกใหม่ ชุดที่มีเนื้อหาตามขนบประกอบด้วยชุดที่ดำเนินเรื่องตามขนบของบทโขน คือดำเนินเรื่องเฉพาะตอนและดำเนินเรื่องหลายตอนต่อเนื่องกันตามลำดับเวลา และชุดที่ปรับการดำเนินเรื่องแบบใหม่โดยมุ่งนำเสนอประวัติและเรื่องราวของตัวละครตัวใดตัวหนึ่งเป็นหลัก ส่วนชุดที่มีเนื้อหาตามนิทานพระรามฉบับแปลกใหม่ มีทั้งชุดที่นำเนื้อหามาจากรามายณะฉบับต่างชาติและนิทานพระรามฉบับอื่นของไทย ในด้านการเรียบเรียงบทของบทโขนกลุ่มที่ 3 นี้พบว่า มีการนำบทเดิมมาปรับใช้ผสมกับส่วนที่แต่งขึ้นใหม่ นอกจากนี้บทโขนกลุ่มนี้ยังมีทั้งส่วนที่รักษากระบวนแสดงแบบเดิม และมีกระบวนแสดงที่แปลกใหม่เพื่อสร้างความน่าสนใจให้แก่การแสดง เช่น การใช้ตลกเชื่อมเรื่อง การใช้ระบำเป็นสัญลักษณ์

การสืบทอดขนบและการสร้างสรรค์ทำให้บทโขนของเสรี หวังในธรรมมีการรักษาลักษณะที่มีมาแต่เดิมผสมกับลักษณะที่แปลกใหม่ มีคุณค่าอย่างยิ่งในฐานะวรรณคดีการแสดง กล่าวคือ 1.คุณค่าด้านวรรณศิลป์ ได้แก่ การใช้ภาษาที่มีความไพเราะสละสลวย การใช้ความเปรียบ และการใช้โวหารจินตภาพ 2.คุณค่าด้านเนื้อหา ได้แก่ บทโขนนำเสนอเนื้อหาให้ผู้ชมเข้าใจง่าย บทโขนมีเนื้อหาหลากหลายมีส่วนในการสืบทอดเนื้อหาเรื่องรามเกียรติ์ให้เป็นที่รู้จักในสังคม บทโขนให้ความรู้แก่ผู้ชม และบทโขนให้ข้อคิดที่เป็นประโยชน์แก่ผู้ชม และ3.คุณค่าด้านการแสดง ได้แก่ บทโขนมีการผสานกระบวนแสดงแบบขนบและความแปลกใหม่ได้อย่างกลมกลืน และบทโขนตอบสนองความบันเทิงแก่ผู้ชมยุคใหม่ บทโขนของเสรี หวังในธรรมจึงเป็นบทโขนที่มีคุณค่าอย่างยิ่งในการสืบทอดเรื่องรามเกียรติ์ในสังคมไทยและสืบทอดสืบทอดศิลปะการแสดงโขนให้สามารถดำรงอยู่ได้ในสังคมไทยร่วมสมัย

สาขาวิชา	ภาษาไทย	ลายมือชื่อนิสิต .....
ปีการศึกษา	2563	ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

6080102122 : MAJOR THAI
KEYWORD:

Korrakot Kumhaeng : CONVENTIONS AND CREATIVITY OF SEREE WANGNAITHAM'S RAMAKIEN KHON SCRIPTS. Advisor: Assoc. Prof. THANEERAT JATUTHASRI, Ph.D.

This thesis aims to study convention and creativity of Seree Wangnaitham's Ramakien Khon scripts by investigating the scripts, published by the Fine Arts Department from 2507 B.E. to 2550 B.E., as a performance literature. The result projects that Seree Wangnaitham's Ramakien Khon scripts, which are Khon Rong Nai (screen-front masked dance drama), can be divided into three groups. Each group integrates the writing conventions with various forms of creativity.

The first group consists of the scripts from 2489 B.E. to 2503 B.E., that Seree Wangnaitham worked with the coordinating authors. Seree Wangnaitham wrote some acts or some chapters which were adopted to perform at the Fine Arts Theater. The Khon scripts in this group maintain the writing conventions, i.e., the form of Khon Rong Nai, the original story of Ramakien, and the composing of the original scripts and considerable dramatizations of Khon. The creative parts are the concise storylines, and the scripts correlating with the other chapters written by the other authors.

The second group consists of the scripts in 2522 B.E. The Khon scripts in this group were written by Seree Wangnaitham and Paew Snidvongseni who worked as a consultant. The Khon scripts maintain the writing conventions, i.e., the form of Khon Rong Nai, the original story of Ramakien, and the composing of original scripts. The considerable dramatization of Khon has been preserved along with the convention of Lakhon Nai. The creative parts are the concise storylines, and the scripts written in purpose of facilitating the theatrical process of Lakhon Nai.

The third group consists of the scripts written between 2517 B.E. to 2550 B.E. All of the scripts in this group were written by Seree Wangnaitham in the traditional form of Khon Rong Nai. The scripts can be divided into two sets: 1) the set of Ramakien traditional stories, and 2) the set of stories according to the unknown tales of Rama. For the set of traditional stories, there are two traditional styles of storylines, which are the storylines of a single chapter, and the storylines of chronological sequence of multiple chapters, and a new style of storylines that mainly focus on a character by presenting the background and story of the character. For the set of stories according to the unknown tales of Rama, the foreign-version story of Ramayana and the other Thai tales of Rama were adopted. In the term of composing, the traditional scripts were integrated with new storylines. To make the performance interesting, the scripts still maintain the traditional theatrical process, and also present the new theatrical process, e.g., using the sense of humor to link the stories, using the dance as a symbol.

The inherited convention and creativity help the Khon scripts to maintain the traditional characteristics and to integrate them with the new characteristics. The scripts can be treated as a valuable performance literature. For the literary value, the scripts consist of the usage of beautiful and pleasing language, the usage of figurative expression, and the usage of imagery. For the content value, the scripts present the perspicuous contents, and various contents which contribute the Ramakien story to the community. The scripts also provide knowledges and morals to audiences. For the performing value, the scripts integrate traditional theatrical process with the new theatrical process consistently, and also entertain the audiences. Hence, Seree Wangnaitham's Khon scripts are valuable as the inheritance of Ramakien's story in Thai society and the continuance of Khon existing in the contemporary Thai community.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Field of Study:	Thai	Student's Signature .....
Academic Year:	2020	Advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงได้เพราะความเมตตาอย่างสูงของรองศาสตราจารย์ ดร.ธานีรัตน์ จัตุทะศรี อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ผู้กรุณามอบความรู้และคำแนะนำอันเป็นประโยชน์ ตลอดจนให้คำปรึกษา ให้กำลังใจ ชี้แนะแนวทางและสละเวลาแก้ไขข้อบกพร่องต่าง ๆ ในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ จนผู้วิจัยสามารถเขียนวิทยานิพนธ์ได้สำเร็จ ผู้วิจัยรู้สึกซาบซึ้งในพระคุณครูเป็นอย่างสูง และขอกราบขอบพระคุณมา ณ ที่นี้

ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.น้ำผึ้ง ปัทมะลางคุล ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ และรองศาสตราจารย์ ดร.เสาวณิต วิงวอน กรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ที่ได้กรุณาตรวจแก้และให้คำแนะนำอันมีค่ายิ่งเพื่อพัฒนาให้วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณคณาจารย์ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และคณาจารย์ภาควิชาวรรณคดี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ทุกท่าน ที่ได้เมตตาบ่มเพาะความรู้และความรักในวรรณคดีไทยให้แก่ผู้วิจัย ความรู้ที่ครูทุกท่านกรุณามอบให้จึงได้งอกงามเป็นวิทยานิพนธ์ฉบับนี้

ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์รัตนพล ชื่นค้า ผู้เปิดโลกวรรณคดีการแสดงให้แก่ผู้วิจัย และขอบคุณอาจารย์ลิขิต ใจดี ที่เอื้อเฟื้อข้อมูลอันเป็นประโยชน์สำหรับการทำวิทยานิพนธ์ฉบับนี้

ผู้วิจัยขอขอบคุณเพื่อนร่วมรุ่นปริญญาโท ปี 2560 ทุกท่าน คุณสุพิชญา ขัตติยะมาน คุณณัฐนนท์ อนันตา คุณสุธีนุช พัดทอง คุณวรัชญา เลี่ยวเทียนไชย คุณธรรมจักร ฉิมพลีวัฒน์ และคุณธนณัฏฐ์ อารยสมโพธิ์ และขอบคุณคุณศุภลักษณ์ หอมชื่น คุณสิริมาส บำรุงสิน ตลอดจนเพื่อน รุ่นพี่ รุ่นน้อง ที่ผู้วิจัยไม่อาจเอ่ยนามได้หมด ที่คอยช่วยเหลือ ถามไถ่ มอบความปรารถนาดีแก่ผู้วิจัยเสมอมาตลอดระยะเวลาที่ทำวิทยานิพนธ์ฉบับนี้

ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณโครงการสู่ความเป็นเลิศด้านภาษาและวรรณคดีไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ที่ได้กรุณามอบทุนอุดหนุนการศึกษาในระดับบัณฑิตศึกษาให้แก่ผู้วิจัย

สุดท้ายนี้ผู้วิจัยขอยกวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นเครื่องบูชาพระคุณของคุณพ่ออรรฐศิลป์ คำแหง คุณแม่ทัศนีย์ เกตุทอง ผู้ปลูกฝังให้ผู้วิจัยสนใจและชื่นชอบเรื่องรามเกียรติ์มาตั้งแต่เล็ก ผู้อบรมบ่มเพาะให้เพียรศึกษาเล่าเรียน และคุณน้ายินดี เกตุทอง รวมถึงญาติพี่น้องและผู้มีอุปการคุณทุกท่าน ที่ได้ช่วยเหลือและให้กำลังใจแก่ผู้วิจัยกระทั่งผู้วิจัยเดินทางมาถึงความสำเร็จในครั้งนี้

กรกฎ คำแหง

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ค

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ง

กิตติกรรมประกาศ ..... จ

สารบัญ ..... ฉ

สารบัญตาราง ..... ญ

สารบัญภาพ ..... ฏ

บทที่ 1 บทนำ 1

1.1 ความเป็นมาของปัญหา 1

1.2 วัตถุประสงค์การวิจัย 8

1.3 สมมุติฐานของการวิจัย 8

1.4 ขอบเขตการวิจัย 8

1.5 ข้อตกลงเบื้องต้น 9

1.6 วิธีการดำเนินวิจัย 9

1.7 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 10

1.8 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 10

บทที่ 2 ภูมิหลังบทโขนเรื่องรามเกียรติ์ในสังคมไทยและบทโขนเรื่องรามเกียรติ์ของเสรี หวังในธรรม 17

2.1 บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ก่อนสมัยรัตนโกสินทร์ 19

2.1.1 เนื้อหาของบทโขน 22

2.1.2 ลักษณะของบทโขน 25

2.2 บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ในสมัยรัตนโกสินทร์ยุคก่อนก่อตั้งกรมศิลปากร 29

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.2.1 บทพากย์โขนเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย 32
2.2.1.1 เนื้อหาของบทโขน 32
2.2.1.2 ลักษณะของบทโขน 35
2.2.2 บทโขนเรื่องรามเกียรติ์นิพนธ์พระยาศรีภูริปรีชา (กมล สาลักษณ) 37
2.2.2.1 เนื้อหาของบทโขน 38
2.2.2.2 ลักษณะของบทโขน 39
2.2.3 บทโขนเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว 44
2.2.3.1 เนื้อหาของบทโขน 45
2.2.3.2 ลักษณะของบทโขน 51
2.2.4 บทโขนเรื่องรามเกียรติ์พระนิพนธ์ในสมเด็จฯ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา 56
2.2.4.1 เนื้อหาของบทโขน 56
2.2.4.2 ลักษณะของบทโขน 58
2.3 บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ของกรมศิลปากร 63
2.3.1 บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ของกรมศิลปากรสมัยปรับปรุงการแสดง ณ โรงละครศิลปากร 65
2.3.1.1 เนื้อหาของบทโขน 67
2.3.1.2 ลักษณะของบทโขน 70
2.3.2 บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ของเสรี หวังในธรรม 77
บทที่ 3 ลักษณะบทโขนของเสรี หวังในธรรม 85
3.1 บทโขนที่เสรี หวังในธรรมแต่งร่วมกับผู้อื่น 85
3.1.1 ชุดรณพักตร์ได้ศร-นาคบาศ 86
3.1.2 ชุดพระรามเดินดง 93
3.1.3 ชุดพรหมาสตร์ 100

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.2 บทโขนที่เสรี หวังในธรรมเป็นผู้แต่งโดยมีท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนีเป็นที่ปรึกษา 111
3.3 บทโขนที่เสรี หวังในธรรมเป็นผู้แต่งทั้งหมด 124
3.3.1 บทโขนชุดที่มีเนื้อหาตามรามเกียรติ์ของไทย 124
3.3.1.1 บทโขนชุดที่ดำเนินเรื่องตามขนบ 125
ก. บทโขนชุดที่ดำเนินเรื่องเฉพาะตอน 126
1) ชุดช้างสารหาญกล้าบ้าบ่มมันร่วมตลุงเดียวกันย่อมประงา 127
2) ชุดพระลักษมณ์รบกุมภกาศ 137
3) ชุดกไลโกฏหลงรส 140
4) ชุดสร้างกรุงทวาราวดีศรีอยุธยา 144
ข. บทโขนชุดที่ดำเนินเรื่องหลายตอนต่อกัน 148
1) ชุดสำมนักขาหึง-ลักสีดา-ถวายพล 148
2) ชุดสุครีพถอนต้นรัง และศึกทศกัณฐ์ครั้งแรกทัพสิบขุนสิบรถ . 155
3.3.1.2 บทโขนชุดที่ปรับการดำเนินเรื่องแบบใหม่ 163
ก. ชุดพาลีสอนน้อง 165
ข. ชุดมารซื่อชื่อพิเภก 173
ค. ชุดหนุมานชาญสมร 182
3.3.2 บทโขนชุดที่มีเนื้อหาแปลกใหม่ 193
3.3.2.1 บทโขนชุดที่นำเนื้อหามาจากนิทานพระรามฉบับต่างชาติ 193
ก.ชุดเสร็จศึกลงกา-สีดาออกศึก 193
ข. ชุดพรของนิทราเทพี 198
ค.ชุดราพณ์บำเพ็ญตบะ 200
3.3.2.2 บทโขนชุดที่นำเนื้อหามาจากนิทานพระรามสำนวนอื่นในประเทศไทย 204
บทที่ 4 คุณค่าของบทโขนเรื่องรามเกียรติ์ของเสรี หวังในธรรมในฐานะวรรณคดีการแสดง 213
4.1 คุณค่าด้านวรรณศิลป์ 214

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.1.1 วรรณศิลป์ด้านการใช้ภาษาที่มีความไพเราะสละสลวย 214
4.1.1.1 ความไพเราะด้านเสียง 214
4.1.1.2 ความไพเราะด้านการใช้คำ 216
4.1.2 วรรณศิลป์ด้านการใช้ความเปรียบ 220
4.1.3 วรรณศิลป์ด้านการใช้โวหารจินตภาพ 224
4.1.4 วรรณศิลป์ด้านการใช้โวหารที่สื่ออารมณ์ตัวละครได้อย่างลึกซึ้งคมคาย 225
4.2 คุณค่าด้านเนื้อหา 229
4.2.1 บทโขนนำเสนอเนื้อหาให้ผู้ชมเข้าใจง่าย 229
4.2.2 บทโขนมีเนื้อหาหลากหลาย มีส่วนในการสืบทอดเนื้อหาเรื่องรามเกียรติ์ให้เป็นที่รู้จักในสังคมไทย 231
4.2.3 บทโขนให้ความรู้แก่ผู้ชม 237
4.2.4 บทโขนให้ข้อคิดแก่ผู้ชม 239
4.3 คุณค่าด้านการแสดง 244
4.3.1 บทโขนมีการรักษากระบวนแสดงแบบขนบและผสานลักษณะที่แปลกใหม่ได้อย่างกลมกลืน 247
4.3.2 บทโขนตอบสนองความบันเทิงคนดูยุคใหม่ 258
บทที่ 5 สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ 270
บรรณานุกรม 280
ภาคผนวก 286
ประวัติผู้เขียน 292

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 1 เปรียบเทียบบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยกับบทร้องแบบกลอนบทละครในบทโขนนิพนธ์พระยาศรีภูริปรีชาชุดถวายลิง..... 42

ตารางที่ 2 เปรียบเทียบบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย กับบทร้องในบทโขนพระนิพนธ์สมเด็จฯ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา 59

ตารางที่ 3 บทโขนกรมศิลปากรปรับปรุงแสดง ณ โรงละครศิลปากร 65

ตารางที่ 4 บทโขนของเสรี หวังในธรรมชุดต่าง ๆ เรียงลำดับตามปีที่นำมาแสดง 80

ตารางที่ 5 เปรียบเทียบบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชกับบทโขนชุดรณพักตร์ได้ศร-นาคบาศของเสรี หวังในธรรม..... 89

ตารางที่ 6 เปรียบเทียบบทพากย์กระบวนทัพม้าในประชุมคำพากย์รามเกียรติ์กับบทพากย์ในบทโขนชุดพระรามเดินดงของกรมศิลปากรตอนทศกัณฐ์รบพระราม 96

ตารางที่ 7 เปรียบเทียบเนื้อความในบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยกับบทร้องในบทโขนชุดพระรามเดินดงของกรมศิลปากรตอนทศกัณฐ์รบพระราม 97

ตารางที่ 8 เปรียบเทียบบทร้องฉุยฉายพระอินทร์แปลงพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวกับบทโขนชุดพรหมาสตร์ของกรมศิลปากรในองก์ที่ 3 เสียพิธี..... 104

ตารางที่ 9 เปรียบเทียบบทพากย์ในบทโขนชุดนางลอยพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย กับบทพากย์ในบทโขนชุดนางลอยของเสรี หวังในธรรม 114

ตารางที่ 10 การนำบทร้องจากตับนางลอย(บั้นต้น) พระนิพนธ์สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์มาปรับใช้ในบทโขนชุดนางลอยของเสรี หวังในธรรม 115

ตารางที่ 11 เปรียบเทียบบทพากย์ในชุดจองถนน พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว กับบทพากย์ตอนพระรามข้ามสมุทรที่ปรากฏในบทโขนชุดช้างสารหาญกล้าบ้าบ่มมันร่วมตลุงเดียวกันย่อมประงา..... 129

ตารางที่ 12 เปรียบเทียบบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชกับบทร้องในบทโขนชุดช้างสารหาญกล้าบ้าบ่มมันร่วมตลุงเดียวกันย่อมประงา ... 131

ตารางที่ 13 เปรียบเทียบบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชกับบทร้องในบทโขนชุดพระลักษมณ์รบกุมภกาศ 138

ตารางที่ 14 เปรียบเทียบบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชกับบทโขนชุดกไลโกฏหลงรส 141

ตารางที่ 15 เปรียบเทียบบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชและบทโขนชุดสร้างกรุงทวาราวดีศรีอยุธยา 146

ตารางที่ 16 เปรียบเทียบบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชกับบทร้องในบทโขนชุดสำมนักขาหึง-ลักสีดา-ถวายพล 151

ตารางที่ 17 เปรียบเทียบบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยกับบทเจรจาในบทโขนชุดสุครีพถอนต้นรัง และศึกทศกัณฐ์ครั้งแรกทัพสิบขุนสิบรถ 157

ตารางที่ 18 เปรียบเทียบบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชกับบทร้องในบทโขนชุดพาลีสอนน้อง 168

ตารางที่ 19 เปรียบเทียบบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชกับบทร้องในบทโขนชุดมารซื่อชื่อพิเภก 176

ตารางที่ 20 เปรียบเทียบเนื้อหาระหว่างบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชกับบทเจรจาในบทโขนชุดหนุมานชาญสมร 184

ตารางที่ 21 เปรียบเทียบบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชกับบทร้องในบทโขนชุดหนุมานชาญสมร 185

ตารางที่ 22 เปรียบเทียบการเปิดการแสดงด้วยบทร้องในรามเกียรติ์บทร้องและบทพากย์ กับบทโขนชุดหนุมานชาญสมร 186

ตารางที่ 23 เปรียบเทียบบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชกับโขนชุดเสร็จศึกลงกา-สีดาออกศึก 194

ตารางที่ 24 บทโขนของเสรี หวังในธรรมชุดที่นำเนื้อหามาจากรามเกียรติ์ของไทย 232

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 1 ฉากหนุมานอมพลับพลาในการแสดงโขนชุดมัยราพณ์สะกดทัพของกรมศิลปากร พ.ศ.2502 75

ภาพที่ 2 บทโขนชุดศึกสุริยาภพของกรมศิลปากรที่ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนีเป็นที่ปรึกษา 112

ภาพที่ 3 ฉากและแท่นประกอบการแสดงโขนชุดนางลอย พ.ศ.2522 118

ภาพที่ 4 ขบวนนางในการแสดงโขน ในบทโขนชุดสีดาลุยไฟและปราบบรรลัยกัลป์ พ.ศ.2498 122

ภาพที่ 5 การแสดงโขนชุดมารชื่อชื่อพิเภกตอนเวสสุญาณจุติและขับพิเภก 174

ภาพที่ 6 จิตรกรรมรูปอินทรชิตถูกศรพระลักษมณ์และกินนมนางมณโท
ณ ระเบียงวัดพระศรีรัตนศาสดาราม 206

ภาพที่ 7 และ ภาพที่ 8การบรรยายรายการเกร็ดความรู้ก่อนดูโขน ชุดรามาวตาร 239

ภาพที่ 9 ขึ้นลอยพระและยักษ์ และ ภาพที่ 10 ขึ้นลอยลิงและยักษ์ ในการแสดงโขน 248

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาของปัญหา

โขน เป็นศิลปะการแสดงประเภทหนึ่งที่มีความสำคัญของไทย การแสดงโขนเป็นการรำเต้นตามจังหวะดนตรีและรำใช้บทตามบทพากย์และบทเจรจาซึ่งภายหลังรวมถึงการรำใช้บทร้องด้วย พากย์เมืองหรือพากย์พลับพลามีการสวมหัวจำลองตามตัวละครประเภทต่าง ๆ โขนเป็นนาฏกรรมชั้นสูงที่มีมาตั้งแต่สมัยอยุธยา ดังปรากฏคำว่า“โขน”ครั้งแรกในคำฉันท์สรรเสริญพระเกียรติสมเด็จพระพุทธเจ้าหลวงปราสาททอง กวีได้บันทึกว่ามีการตั้งโรงโขนในการพระราชพิธีออกสนามร่วมกับมหรสพอื่น ๆ ดังนี้

โรงโขนโรงรำซ้ายขวา โมงครุ่มผาลา
ระเบ็งระบำรำขยัน

(กรมศิลปากร, 2543: 113)

ในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช จดหมายเหตุลาลูแบร์ (2552: 157) กล่าวว่าโขนเป็นการแสดงที่เน้นการสู้รบมากกว่าการร่ายรำ มีการสวมหน้ากากหรือหัวโขนคล้ายรูปยักษ์และลิง และมีการเจรจาประกอบการแสดง ดังนี้

> โขนนั้น เป็นการร่ายรำเข้า ๆ ออก ๆ หลายคำรบ ตามจังหวะซอและเครื่องดนตรีอย่างอื่นอีก ผู้แสดงนั้นสวมหน้ากาก (หัวโขน) และถืออาวุธ แสดงบทหนักไปในทางสู้รบกันมากกว่าจะเป็นการร่ายรำ และมาตรว่าการแสดงส่วนใหญ่จะหนักไปในทางโลดเต้นเผ่นโผนโจนทะยาน และวางท่าอย่างเกินสมควรแล้ว นาน ๆ ก็จะหยุดเจรจาออกมาสักคำสองคำ หน้ากาก (หัวโขน) ส่วนใหญ่นั้นน่าเกลียด เป็นหน้าสัตว์ที่มีรูปพรรณวิตถาร (ลิง) หรือไม่เป็นหน้าปีศาจ (ยักษ์)

การแสดงโขนมีองค์ประกอบที่สำคัญหลายส่วน ได้แก่ บทประกอบการแสดง ผู้แสดง ผู้พากย์และเจรจา หัวโขน เครื่องแต่งกาย และดนตรีประกอบ ซึ่งในสมัยหลังรวมถึงฉากและเทคนิคพิเศษที่เอื้อต่อการแสดงและสร้างความดึงดูดใจผู้ชมด้วย โขนจึงเป็นการแสดงที่มีการประสานศาสตร์และศิลป์แขนงต่าง ๆ เข้าไว้ด้วยกันอย่างละเมียดละไม ส่วนที่สำคัญและเป็นหัวใจหลักของการแสดงโขน คือ “บทโขน” เนื่องจากบทเป็นตัวกำหนดบทบาทและทิศทางการแสดงของตัวละครให้เป็นไปตามเนื้อเรื่อง

บทหรือเรื่องที่ใช้สำหรับแสดงโขนโดยทั่วไปแล้วจะแสดงเรื่องรามเกียรติ์ ตัวอย่างบทโขนสำนวนต่างๆ ดังที่ เสาวณิต วิงวอน (2519) ได้รวบรวมและศึกษาวิเคราะห์ไว้ เช่น บทพากย์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รามเกียรติ์บทร้องและบทพากย์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว และบทโขนของกรมศิลปากร เป็นต้น

เดิมบทโขนประกอบด้วยบทพากย์และบทเจรจา บทพากย์ใช้คำประพันธ์ประเภทกาพย์ฉบัง 16 และกาพย์ยานี 11 มีชื่อเรียกต่าง ๆ กันตามลักษณะเนื้อหาและวิธีการใช้ 6 ประเภท ได้แก่ พากย์เมืองหรือพากย์พลับพลา พากย์รถ พากย์ชมดง พากย์โอ้ พากย์บรรยาย และพากย์เบ็ดเตล็ด ทั้งยังมีทำนองพากย์ที่แตกต่างกันด้วย โดยทำนองพากย์จะมีด้วยกัน 3 ทำนอง ได้แก่ พากย์เดินทำนองพากย์ชมดง และพากย์โอ้ (ธีรภัทร์ ทองนิ่ม, 2556: 65-70) ส่วนบทเจรจา แต่งเป็นร่ายยาวไม่จำกัดจำนวนวรรค โดยสามารถแบ่งได้เป็น 2 ประเภท คือ เจรจาด้น ซึ่งเป็นบทเจรจาที่แต่งขึ้นสดด้วยปฏิภาณไหวพริบ พากย์เมืองหรือพากย์พลับพลาจะเป็นผู้แต่งขึ้นเองขณะแสดงด้วยถ้อยคำที่สละสลวยและกลมกลืนกับเนื้อความ และอีกประเภทคือเจรจากระทู้ ซึ่งเป็นบทเจรจาที่ครูบาอาจารย์ในอดีตได้ประพันธ์ไว้ มีถ้อยคำโวหารที่ไพเราะและเป็นแบบแผนที่ใช้แสดงได้ในตอนนั้น ๆ ถือว่าเป็นบทเจรจาที่แต่งไว้สำเร็จแล้ว บทเจรจายังสามารถแบ่งตามทำนองได้อีก 2 ลักษณะ คือ เจรจาทำนองพูด และเจรจาทำนองบรรยายหรือเดินทำนอง (ธีรภัทร์ ทองนิ่ม, 2556: 70-72)

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเกิดความเปลี่ยนแปลงที่สำคัญกับบทโขนและการแสดงโขน กล่าวคือเริ่มมีการผสมผสานศิลปะแบบละครในเข้ามารวมกับศิลปะการแสดงโขน โดยมีการนำบทร้องแบบบทละครแทรกในบทพากย์และบทเจรจาแบบโขน ดังเห็นได้จากหลักฐานที่ปรากฏคือบทโขนนิพนธ์พระยาศรีภูริปรีชา (กมล สาลักษณ) ชุดถวายลิง ที่มีการยกกลอนบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยมาประกอบเป็นบทร้องและมีการแทรกเพลงร้องไว้ 2 แห่ง

นอกจากนี้เมื่อครั้งที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงดำรงพระราชอิสริยยศเป็นสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช พระองค์โปรดเกล้าฯ ให้มีโขนสมัครเล่นขึ้น และทรงนำเรื่องราวจากรามายณะของอินเดียมาแต่งเป็นบทการแสดง บทพระราชนิพนธ์ดังกล่าวนี้เรียกว่า “บทร้องและพากย์เจรจาของโขนสมัครเล่น” (จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา, 2556: 96) บทพระราชนิพนธ์ดังกล่าวนี้มีการผสมผสานบทร้องแบบบทละครเข้ากับบทพากย์และบทเจรจาแบบโขน แสดงให้เห็นว่าแบบแผนของการแสดงโขนในสมัยนี้มีลักษณะเป็นโขนผสมละครอย่างเห็นได้ชัด ลักษณะดังกล่าวถือได้ว่าเป็นประดิษฐการเริ่มแรกของการประกอบสร้างบทโขนในสมัยรัตนโกสินทร์ (จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา, 2556: 99) ที่มีการแทรกบทร้องแบบละครไว้ในบทพากย์และบทเจรจาโขนที่ต่อมาเรียกว่าโขนทางละครหรือโขนโรงใน

ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ศิลปะการแสดงโขนเจริญเป็นอย่างมาก ทรงสนับสนุนและจัดตั้งกองโขนหลวงให้สังกัดกรมมหรสพ ทั้งยังได้ทรงปรับปรุงโขนสมัครเล่นโดยพระราชทานยศศักดิ์และราชทินนามให้แก่ผู้แสดง ทำให้มีผู้เรียกขานโขนหลวงหรือโขนของทาง

ราชการว่าเป็น “โขนบรรดาศักดิ์” (ธีรภัทร์ ทองนิ่ม, 2556: 39) ทั้งยังโปรดเกล้าฯ ให้มีโรงโขนหลวงและโรงละครหลายแห่ง เช่น พระราชวังสนามจันทร์ สวนมิสกวัน ตลอดจนในพระราชอุทยานสราญรมย์ พระราชวังดุสิต นอกจากนี้พระองค์ยังทรงพระราชนิพนธ์บทประกอบการแสดงโขน ได้แก่ รามเกียรติ์บทร้องและบทพากย์ โดยทรงแบ่งการแสดงออกเป็นชุดและเป็นตอนสั้น ๆ เช่น ชุดสีดาหาย ประกอบด้วยตอนสูรปะนขาหึงและตอนตามกวาง

บทโขนพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวดังกล่าวมีศิลปะการแสดงของละครเข้ามาผสมผสานอย่างชัดเจน หากแต่ยังคงรักษา “หัวใจ” สำคัญของโขนไว้คือ ยังคงมีการพากย์และเจรจาตามขนบของการแสดงโขน แต่มีการเพิ่มบทร้องแบบบทละครและบรรจุเพลงขับร้องเพื่อประกอบกิริยาอาการของตัวละคร โขนแบบดังกล่าวนี้เรียกว่า “โขนโรงใน” การแสดงโขนโรงในดังกล่าวนี้ได้รับความนิยมเรื่อยมาตั้งแต่ครั้งรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวจนถึงการแสดงโขนในปัจจุบัน ดังที่เสาวณิต วิงวอน (2519: 58) ได้กล่าวว่า

> โขนที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ครั้งดำรงพระยศเป็นสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช ทรงฝึกให้โขนสมัครเล่นแสดงในตอนปลายรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว และที่แสดงในรัชกาลของพระองค์เองหลายชุด รวมทั้งโขนที่ใช้แสดงในปัจจุบันก็เป็นโขนโรงใน

ภายหลังจากพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จสวรรคต โขนเริ่มเข้าสู่ยุคซบเซา เนื่องจากในวันที่ 8 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2468 เสนาสภาบดีในราชสำนักพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวมีประชุมและได้มีมติยกเลิกกรมมหรสพ (ธนิต อยู่โพธิ์, 2495: 41) ทำให้มีการปลดข้าราชการศิลปินออก และลดอัตราเงินเดือนลงบางส่วน เพื่อให้รายจ่ายสมดุลกับงบประมาณของกระทรวงวัง กระทั่งเมื่อมีเหตุจำเป็นในราชการที่จะต้องแสดงโขนอีกครั้งจึงได้มีการรวบรวมครูโขนที่เคยออกจากราชการไป เช่น พระยานัฏกานุรักษ์ ให้มาดำรงตำแหน่งผู้กำกับกรมปี่พาทย์และโขนหลวง รวมถึงได้รวบรวมศิลปินเข้าฝึกหัดโขน เพื่อแสดงในโอกาสสำคัญต่าง ๆ ในที่สุดหลังจากที่ยกเลิกกรมมหรสพไปได้ 5 เดือน พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวได้โปรดเกล้าฯ ให้มีการสถาปนากองมหรสพขึ้นมาอีกครั้ง (ธีรภัทร์ ทองนิ่ม, 2556: 45) อาจกล่าวได้ว่าแม้ในช่วงหนึ่งที่โขนเข้าสู่ช่วงซบเซาแต่ก็ยังมีการสืบทอดองค์ความรู้ของโขนอย่างไม่ขาดระยะ ดังจะเห็นได้จากศิลปินที่ได้เข้าฝึกหัดโขนกับกรมมหรสพในสมัยกระทรวงวังได้ฝึกฝนตนเองจนชำนาญและมีฝีมือและได้เป็นผู้ฝึกหัดโขนให้กับศิลปินในกรมศิลปากรอยู่หลายคน (ธนิต อยู่โพธิ์, 2495: 43) จนกระทั่ง พ.ศ.2478 ได้มีการกำหนดให้งานทางด้านนาฏศิลป์และศิลปะอยู่ภายใต้สังกัดของกรมศิลปากร โขนจึงเป็นมหรสพที่สังกัดกรมศิลปากรเป็นหลักมาตั้งแต่ยุคนั้น

ในระยะแรกของการก่อตั้งกรมศิลปากร กรมศิลปากรได้เร่งให้มีการฟื้นฟูศิลปะการแสดงโขนขึ้น เนื่องจากเห็นว่ามีศิลปินเก่าที่เหลืออยู่ประมาณ 10 กว่าคนเท่านั้น ไม่สามารถเล่นชุดใหญ่ได้ ประกอบกับศิลปินแต่ละคนมีอายุมากแล้ว ถ้ามีราชการเกิดขึ้นคงจัดแสดงได้เฉพาะชุดเบ็ดเตล็ดเท่านั้น (ธนิต อยู่โพธิ์, 2496: 93) กรมศิลปากรจึงได้มีการจัดตั้งโรงเรียนและรับศิลปินครูโขนที่มีความรู้ความสามารถเข้ามาเพื่อฝึกหัดให้ศิลปะโขนกลับมาสมบูรณ์อีกครั้ง ทำให้ลักษณะแบบแผนการแสดงโขนของศิลปินกรมศิลปากรยังคงมีการสืบสายธารองค์ความรู้ผ่านครูพระ นาง ยักษ์ ลิงอย่างไม่ขาดสาย ด้วยเหตุนี้โขนของกรมศิลปากรจึงยังคงสถานะเป็นมหรสพของหลวงที่ยังคงสืบทอดขนบแบบแผนการแสดงมาโดยตลอด

หลังจากที่มีการฟื้นฟูโขนของกรมศิลปากรขึ้นแล้ว พลตรีหลวงวิจิตรวาทการ ซึ่งดำรงตำแหน่งอธิบดีคนแรกของกรมศิลปากรตั้งแต่พ.ศ.2475-พ.ศ.2485 ได้มีการจัดตั้งโรงละครขึ้นบริเวณพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติในปัจจุบัน ชื่อว่าโรงละครศิลปากร เพื่อใช้แสดงนาฏศิลป์ทั้งโขนและละครกระทั่งสมัยที่ธนิต อยู่โพธิ์เป็นอธิบดีกรมศิลปากรเมื่อพ.ศ.2499-พ.ศ.2511 กรมศิลปากรมีการปรับปรุงการแสดงทั้งหลายขึ้นใหม่ โดยเฉพาะการแสดงโขน มีการขอให้ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ซึ่งเป็นครูทางด้านละคร ช่วยคิดประดิษฐ์ท่ารำรวมถึงระบำต่าง ๆ แทรกลงในบทโขน รวมถึงให้มนตรี ตราโมท เป็นผู้บรรจุเพลงประกอบระบำชุดต่าง ๆ ที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ ลักษณะระบำส่วนใหญ่ในสมัยนั้น จึงมีลักษณะเป็นระบำละครมากกว่าระบำโขน ส่งผลให้บทโขนในยุคโรงละครศิลปากรได้รับอิทธิพลของทางละครมากขึ้น ดังที่จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา (2554: 147) ได้กล่าวสรุปลักษณะของบทโขนในสมัยที่มีการปรับปรุงการแสดง ณ โรงละครศิลปากรไว้ว่า

> ตัวบทและการเล่นโขนมีความใกล้ชิดกับการเล่นละครมากกว่าเดิมอย่างมีนัยยะสำคัญ กล่าวคือ เป็นผลจากการที่ครูละครเข้ามามีบทบาทตั้งแต่เริ่มประกอบสร้างบท ฝึกซ้อม จนถึงเล่นออกโรง จนกระทั่งมีผู้เรียกโขนในระยะนี้ว่า “โขนทางละคร”

การที่โขนรับอิทธิพลของทางละครมากขึ้นย่อมส่งผลต่อการประพันธ์และจัดทำบทโขนโดยตรง กรมศิลปากรมีผู้แต่งบทโขนหลายคนด้วยกัน ลักษณะของบทโขนมีแนวทางที่แตกต่างกันไปตามยุคสมัย เกษม ทองอร่าม (2556: 61-70) ได้ศึกษาแนวทางการจัดทำบทโขนของกรมศิลปากร พ.ศ.2489-พ.ศ.2541 พบว่าการจัดทำบทโขนของกรมศิลปากรมีแนวทางในการจัดทำบทเป็น 3 ยุค สรุปได้ดังนี้

ยุคแรก ตั้งแต่ พ.ศ. 2489 ถึงพ.ศ. 2516 ผู้ประพันธ์บทโขนได้แก่ หมื่นพากย์ฉันทวัจน์ ถนอม โหมดเทศน์ ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี มีแนวทางการจัดทำบทโดยแบ่งตอนให้เรื่องดำเนินไปอย่างกะทัดรัดเหมาะแก่การแสดงและฉากที่สร้างขึ้น และยังมีบทโขนบางชุด เช่น ชุดพระรามเดินดง ที่ถนอม โหมดเทศน์ มนตรี ตราโมท ประพันธ์ สุคนธชาติ และเสรี หวังในธรรม เป็นผู้ประพันธ์

ยุคที่สอง ตั้งแต่ พ.ศ. 2517 ถึง พ.ศ. 2535 ผู้ประพันธ์บทคือ เสรี หวังในธรรม บทโขนของเสรี หวังในธรรม เป็นจุดเปลี่ยนที่สำคัญ เป็นแนวทางใหม่ในการจัดทำบทโขนของกรมศิลปากร โดยนิยมนำประวัติความเป็นมาของตัวละครสำคัญในเรื่องรามเกียรติ์มาจัดทำเป็นบทโขน

ยุคที่สาม ตั้งแต่ พ.ศ. 2536 ถึง พ.ศ.2541 ผู้ประพันธ์บทคือ ปัญญา นิตยสุวรรณ มีแนวทางการจัดทำบทโดยการดำเนินเรื่องให้เป็นไปอย่างเชื่องช้า ไม่นิยมแทรกบทตลก เน้นการแสดงตามจารีตประเพณีแบบโบราณอย่างเคร่งครัด

หากพิจารณาพัฒนาการของบทโขน จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา (2554: 168-169) ได้แบ่งบทโขนสมัยรัตนโกสินทร์ออกเป็น 4 ยุค ตามการนำเสนอนวลักษณ์ของบทโขนในแต่ละยุค กล่าวคือ ยุคดั้งเดิมเป็นยุคที่ปรากฏบทโขนที่จารไว้ในสมุดไทย ไม่มีบทร้องประกอบ ยุคละครกล้ำโขน คือยุคที่นำกลอนบทละครเข้ามาผสมกับบทโขน มีการบรรจุเพลงร้องไว้ในบทโขน ยุคถัดมาคือยุคละครกลืนโขน คือยุคที่เน้นการใช้กลอนบทละครเป็นหลัก และแทรกการพากย์และเจรจาเพียงบางช่วง ซึ่งเป็นแนวทางของกรมศิลปากรในยุคสมัยโรงละครศิลปากร และยุคที่ 4 ยุคโขนกล่อมเรื่อง คือบทโขนสมัยโรงละครแห่งชาติที่เสรี หวังในธรรม เป็นผู้จัดทำบทโขน เน้นการตัดต่อเรื่องเพื่อเอื้อให้สามารถแสดงโขนได้ต่อเนื่องตลอดชุดจนจบเรื่อง

เมื่อโขนของกรมศิลปากรได้เปลี่ยนแปลงสถานที่จัดการแสดงมาเป็นที่โรงละครแห่งชาติตั้งแต่ พ.ศ.2508 เป็นต้นมา แนวโน้มความนิยมโขนเริ่มถดถอยลง เห็นได้หลังจากที่เมื่อกรมศิลปากรปรับปรุงบทโขน ชุดปล่อยม้าอุปการ ซึ่งเป็นบทโขนชุดหลังสุดใน พ.ศ.2511 หลังจากนั้นก็มิได้จัดทำบทโขนชุดใหม่ขึ้นอีกเลย (จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา, 2554: 147) สาเหตุเนื่องมาจากความนิยมในมหรสพรูปแบบอื่นที่เป็นปัจจัยหลัก ส่งผลให้การดูโขนคลายความนิยม ดังที่กรินทร์ กรินทสุทธิ์ (2558: 68) ได้ชี้ให้เห็นว่า ปัจจัยสำคัญที่เปลี่ยนแปลงพฤติกรรมของผู้ชม ได้แก่ความเฟื่องฟูของอุตสาหกรรมภาพยนตร์ ทำให้โขนค่อย ๆ ถูกแทนที่โดยสื่อบันเทิงยุคใหม่ ผู้ชมโขนของกรมศิลปากรเริ่มเหลือเพียงคนรุ่นเก่า สำนักการสังคีตนำโดยเสรี หวังในธรรม จึงได้มีแนวคิดที่จะปรับปรุงโขนขึ้นมาอีกครั้งหนึ่ง โดยมีจุดเน้นไปเพื่อให้ผู้ชมเข้าถึงโขนได้มากยิ่งขึ้น เช่น การปรับบทให้กระชับเพื่อลดเวลาในการรับชม การใช้สำนวนภาษาที่ฟังแล้วเข้าใจง่าย รวมถึงมีเนื้อหาส่วนที่สร้างความสนุกสนาน จนกระทั่ง พ.ศ.2517 กรมศิลปากรได้นำบทโขนชุดพาลีสอนน้อง ของเสรี หวังในธรรมออกมาจัดแสดง ปรากฏว่าได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก ทำให้มีการตื่นตัวและมีการจัดทำบทโขนชุดอื่น ๆ เพิ่มขึ้น ส่งผลให้โขนกลับมาเป็นที่นิยมอีกครั้งในยุคนั้น

ความนิยมโขนของกรมศิลปากรในยุคเสรี หวังในธรรมนั้น อาจกล่าวได้ว่าประสบความสำเร็จอย่างงดงาม โขนในยุคนี้กลับมารุ่งเรืองอีกครั้ง เป็นที่นิยมและมีผู้ชมเพิ่มขึ้นอย่างมาก เช่น ชุดพาลีสอนน้อง ชุดหนุมานชาญสมร ผู้ชมโขนในระยะนี้มีทั้งผู้ที่เคยติดตามโขนกรมศิลปากรมาแต่

เดิม และคนรุ่นใหม่ที่ไม่ได้นิยมโขนมาแต่เดิมด้วย ผลจากความนิยมดังกล่าวนี้ทำให้โขนของกรมศิลปากรได้ชื่อว่า “โขนเงินล้าน” (กรินทร์ กรินทสุทธิ์, 2558: 76)

โขนของกรมศิลปากรที่เสรี หวังในธรรมเป็นผู้จัดทำบท มีการจัดแสดงอย่างต่อเนื่องตั้งแต่ พ.ศ.2517 เช่น ชุดพาลีสอนน้อง ชุดรามาวตาร และยังคงมีการนำมาจัดแสดงเรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน โขนดังกล่าวนี้เคยแสดงเฉพาะพระพักตร์พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช แสดงรับพระราชอาคันตุกะ อีกทั้งมีโอกาสนำไปแสดงในโอกาสสำคัญทั้งในประเทศและต่างประเทศ เช่น ชุดพระรามข้ามสมุทร ชุดมัยราพณ์สะกดทัพ ชุดหนุมานอาสาตีทัพพระลักษมณ์และชูกล่องดวงใจ จัดแสดงในโอกาสการแสดงมหกรรมรามเกียรติ์(โขนกลางอุทยาน) ณ อุทยานพระบรมราชานุสรณ์ พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย จังหวัดสมุทรสงคราม เมื่อพ.ศ.2522 และยังมีอีกหลายชุดที่จัดแสดง ณ โรงละครแห่งชาติเนื่องในรายการต่าง ๆ เช่น รายการศรีสุขนาฏกรรม และงานรำลึกถึงเสรี หวังในธรรมที่จัดขึ้นเป็นประจำ ดังนั้นอาจกล่าวได้ว่าบทโขนเรื่องรามเกียรติ์ของเสรี หวังในธรรมเป็นจุดเปลี่ยนสำคัญที่ทำให้การแสดงโขนกลับมาเฟื่องฟูขึ้นได้อีกครั้ง

เสรี หวังในธรรม เป็นศิลปินที่มีความรอบรู้ศาสตร์และศิลป์หลากหลายแขนง ทั้งดุริยางค์ไทยและสากล คีตศิลป์ไทย ศิลปะการแสดงโขนและละคร ตลอดจนมีความรู้ในด้านวรรณคดีเป็นอย่างดี ตลอดระยะเวลาที่รับราชการเป็นศิลปินของกรมศิลปากร ถือได้ว่าเป็นศิลปินที่ความสามารถรอบด้านคนหนึ่ง เป็นทั้งผู้แสดง ผู้กำกับ และอีกบทบาทที่สำคัญคือผู้จัดทำบท เสรี หวังในธรรมเป็นผู้ที่มีทักษะเป็นเลิศในการประพันธ์เรื่องและแต่งบท ได้ทำบทประกอบการแสดงไว้เป็นจำนวนมาก ทั้งบทโขน บทละคร บทลิเกและบทร้องอื่น ๆ ให้กรมศิลปากรได้นำมาจัดแสดง กล่าวเฉพาะโขน เห็นชัดว่าการที่บทโขนของเสรี หวังในธรรมมีบทบาทสำคัญในการฟื้นฟูให้โขนกลับมาเป็นที่นิยมอีกครั้ง น่าจะเกิดจากการที่เสรี หวังในธรรมเป็นผู้มีความชำนาญรอบรู้ในเรื่องราวและตัวละครทุกตัวอย่างแจ่มชัด เคยร่วมแสดงโขนในบทบาทต่าง ๆ เช่น ฤาษีโคบุตร ทำหน้าที่เป็นผู้พากย์และเจรจาโขน รวมถึงบรรจุเพลงร้องและเพลงหน้าพาทย์ ด้วยองค์ความรู้และประสบการณ์ที่ได้สั่งสมมาดังกล่าวนี้ หล่อหลอมให้เสรี หวังในธรรมเป็นผู้ที่มีความเข้าใจในศิลปะการแสดงโขนอย่างถ่องแท้ นอกจากนี้การที่เคยได้ดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการกองการสังคีตของกรมศิลปากร จึงมีบทบาทในการเป็นผู้อำนวยการสร้างและที่ปรึกษาในการจัดทำบทและการแสดงโขนอยู่เป็นนิจ กระทั่งได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ศิลปะการละคร) ประจำปี พ.ศ.2531

จากการสำรวจบทโขนที่เสรี หวังในธรรมเป็นผู้จัดทำบท พบว่ามีจำนวน 159 ชุด ในจำนวนดังกล่าวเป็นบทโขนเรื่องรามเกียรติ์หรือบทโขนที่นำเนื้อหามาจากนิทานพระรามฉบับอื่น 158 ชุด ใช้แสดงทั้งในโรงละคร กลางแจ้ง รวมถึงทางโทรทัศน์ ทั้งยังนำเสนอเนื้อหาครอบคลุมเรื่องรามเกียรติ์เกือบทั้งเรื่อง รวมถึงมีการสร้างบทอย่างต่อเนื่องและมีการนำมาแสดงต่อเนื่องมาตั้งแต่ปีพ.ศ.2517

จนถึงปัจจุบัน ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงเห็นควรที่จะนำบทโขนกลุ่มดังกล่าวมาศึกษา เพื่อเข้าใจลักษณะเด่นและคุณค่าของบทโขนเรื่องรามเกียรติ์ที่เสรี หวังในธรรมเป็นผู้ประพันธ์ขึ้น

เมื่อพิจารณาบทโขนของเสรี หวังในธรรมซึ่งมีลักษณะเป็นบทโขนโรงใน ผู้วิจัยพบว่ามีลักษณะเด่นที่น่าสนใจหลายประการ ทั้งในด้านเนื้อหา และด้านการเรียบเรียงบทการแสดง ดังนี้

ในด้านเนื้อหาพบว่า บทโขนส่วนใหญ่ของเสรี หวังในธรรมมีเนื้อหาตรงตามบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชเป็นหลัก แต่มีบทโขนบางชุดที่นำเนื้อหามาจากจากรามายณะหรือนิทานพระรามฉบับอื่น ๆ เช่น รามายณะฉบับเขมร อัทภุตรามายณะของอินเดีย รามายณะฉบับเหมจันทรมหากวี ทำให้บทโขนบางชุดมีเนื้อหาที่แปลกใหม่แตกต่างจากบทโขนในอดีต

การเลือกเนื้อหาตอนต่าง ๆ มานำเสนอ เสรี หวังในธรรมมักเลือกตอนที่มีความสนุกสนานเหมาะแก่การแสดงโขน ซึ่งมีทั้งตอนที่นิยมนำมาแสดงโขนตั้งแต่ในอดีต เช่น ศึกพรหมาสตร์ ศึกนาคบาศ และตอนใหม่ ๆ จากรามเกียรติ์ของไทยที่ไม่เคยนำมาจัดทำเป็นบทโขน เช่น ชุดนางกาลอัคคี ชุดกไลโกฏหลงรส ชุดพระลักษมณ์รบกุมภกาศ

ด้านการปรุงและเรียบเรียงบท บทโขนบางชุดเรียบเรียงบทตามขนบ มีทั้งชุดที่นำเสนอเนื้อหาเฉพาะตอนและชุดที่นำเสนอเนื้อหาหลายตอนต่อเนื่องกัน แต่บางชุดมีลักษณะเด่นอยู่ที่การเรียบเรียงบทโขนโดยนำเสนอประวัติและเรื่องราวของตัวละครใดตัวละครหนึ่งในเรื่องรามเกียรติ์เป็นหลัก บางชุดมีการปรุงบทให้เอื้อแก่การแสดงกระบวนรำของตัวละคร มีการเน้นความตลกขบขัน และมีการแทรกระบำหรือการแสดงประกอบ

บทโขนในภาพรวมของเสรี หวังในธรรมมีการสืบทอดจากขนบเดิมและให้ความสำคัญกับความเป็นขนบดั้งเดิมของโขน ยังคงแต่งบทให้มีเนื้อหาฉากนาฏการตามขนบ ซึ่งโดยมากจะเป็นฉากนาฏการยกรบ มีกระบวนรำยกทัพ ตรวจพล ตลอดจนกระบวนรบพุ่ง เพื่อให้ดำเนินการแสดงไปตามแบบแผนที่เป็นที่นิยมในแสดงโขนมาแต่โบราณ ตลอดจนยังรักษาขนบในการแสดงแบบดั้งเดิม เช่น การรำหน้าพาทย์เต็มเพลง การใช้เพลงหน้าพาทย์ตามขนบ สะท้อนให้เห็นถึงภูมิรู้ของผู้ประพันธ์ที่เข้าใจในศิลปะการแสดงโขนอย่างถ่องแท้ และมุ่งที่จะรักษาแบบแผนดังกล่าวให้คงอยู่สืบไป

ขณะเดียวกันบทโขนของเสรี หวังในธรรมมีส่วนที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ ที่ไม่ได้ทำลาย “หัวใจ” สำคัญของโขน ทั้งในด้านเนื้อหาที่แปลกใหม่และด้านกลวิธีการเรียบเรียงบทที่ต่างไปจากเดิม ทำให้มีผู้ชมหันมาสนใจรับชมโขนมากขึ้น โขนจึงกลับมาเป็นที่นิยมอีกครั้งและสามารถดำรงอยู่ได้ในสังคมร่วมสมัย

ลักษณะเด่นของบทโขนของเสรี หวังในธรรมที่ผสมทั้งขนบและการสร้างสรรค์ ทำให้ผู้วิจัยสนใจศึกษาต่อไปอย่างละเอียดลึกซึ้งว่าบทโขนเรื่องรามเกียรติ์ของเสรี หวังในธรรม มีวิธีการเรียบเรียง

บทอย่างไร มีการสืบทอดขนบ รวมถึงมีการสร้างสรรค์ลักษณะใดบ้าง อันจะช่วยให้เห็นถึงคุณค่าอันลุ่มลึกและงดงามของบทโขนเรื่องรามเกียรติ์ ของเสรี หวังในธรรมได้เป็นอย่างดี

บทโขนของเสรี หวังในธรรมแม้จะมีการศึกษาไปบ้างแล้ว เช่น วิทยานิพนธ์เรื่องกระบวนเล่นโขนจากบทโขนสมัยรัตนโกสินทร์ ของจักรกฤษณ์ ดวงพัตรา (2554) และ วิทยานิพนธ์เรื่องการจัดทำบทโขนของกรมศิลปากร ของเกษม ทองอร่าม (2556) แต่งานวิจัยดังกล่าวเป็นการศึกษาบทโขนโดยภาพรวมตามยุคสมัย และศึกษาความสัมพันธ์กับมิติของการแสดงโดยมีบทโขนของเสรี หวังในธรรมเป็นส่วนหนึ่งของกลุ่มข้อมูล โดยไม่ได้เจาะจงศึกษาบทโขนที่เสรี หวังในธรรมเป็นผู้ประพันธ์ขึ้น ทั้งไม่ได้ชี้ให้เห็นเด่นชัดว่าบทโขนเรื่องรามเกียรติ์ของเสรี หวังในธรรมนำเนื้อหาและแนวคิดจากบทการแสดงเรื่องรามเกียรติ์ฉบับต่าง ๆ มาใช้เรียบเรียงบทอย่างไร อีกทั้งลักษณะใหม่ที่เสรี หวังในธรรม ได้สร้างสรรค์ขึ้นมีประการใดบ้างที่ทำให้บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ของเสรี หวังในธรรมได้รับความนิยมแตกต่างไปจากบทโขนของกรมศิลปากรในยุคก่อนหน้า

การศึกษาการสืบทอดขนบและการสร้างสรรค์บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ของเสรี หวังในธรรมดังกล่าวนี้ มีความสำคัญอย่างยิ่งที่จะช่วยให้เข้าใจองค์ความรู้อันเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่สำคัญ และเห็นความคิดสร้างสรรค์ในเชิงกลวิธีและการนำเสนอเนื้อหาในการปรุงบทโขนเรื่องรามเกียรติ์ของเสรี หวังในธรรม ที่ทำให้ในยุคหนึ่งโขนกลับมาเฟื่องฟูและมีชีวิตขึ้นอีกครั้ง และเพื่อทำให้ตระหนักในความสำคัญของบทโขนซึ่งมีฐานะเป็นวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์รูปแบบหนึ่งที่มีความสำคัญต่อการสืบทอดเรื่องรามเกียรติ์ในสังคมร่วมสมัย

1.2 วัตถุประสงค์การวิจัย

เพื่อวิเคราะห์การสืบทอดขนบและการสร้างสรรค์บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ของเสรี หวังในธรรม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.3 สมมุติฐานของการวิจัย

บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ของเสรี หวังในธรรม มีการสืบทอดขนบการประพันธ์ตามแนวทางบทโขนโรงในซึ่งเป็นโขนผสมละครใน และมีการสร้างสรรค์เนื้อหาและกลวิธี เช่น มีการปรุงบทโดยนำเนื้อหามาจากนิทานพระรามสำนวนที่ไม่เคยนำมาทำเป็นบทโขน มีการเล่าเรื่องและนำเสนอตัวละครให้เข้าใจง่าย และมีการปรุงบทให้กระชับเพื่อให้สามารถนำเสนอเนื้อหาได้มากขึ้นในเวลาอันจำกัด ทำให้บทโขนของเสรี หวังในธรรมมีคุณค่าในการสืบทอดศิลปะการแสดงโขนให้ดำรงอยู่ในสังคมไทยปัจจุบัน

1.4 ขอบเขตการวิจัย

ผู้วิจัยเลือกศึกษาบทโขนเรื่องรามเกียรติ์ของเสรี หวังในธรรมที่กรมศิลปากรได้จัดแสดงและพิมพ์เผยแพร่ ตั้งแต่พ.ศ.2507 – พ.ศ.2550 จำนวน 40 ชุด โดยแบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม ดังนี้

กลุ่มที่ 1 บทโขนที่เสรี หวังในธรรมแต่งร่วมกับผู้อื่น ได้แก่ บทโขนกรมศิลปากรปรับปรุงแสดง ณ โรงละครศิลปากร จำนวน 3 ชุด ได้แก่ ชุดรณพักตร์ได้ศร-นาคบาศ ชุดพระรามเดินดง และชุดพรหมาสตร์

กลุ่มที่ 2 บทโขนที่เสรี หวังในธรรมเป็นผู้แต่งโดยมีท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนีเป็นที่ปรึกษา ได้แก่ ชุดนางลอย

กลุ่มที่ 3 บทโขนชุดที่เสรี หวังในธรรมเป็นผู้แต่งทั้งหมด จำนวน 36 ชุด ได้แก่ ชุดสำมนักขา หึง-ลักสีดา-ถวายพล ชุดช้างสารหาญกล้าบ้าบ่มมันร่วมตลุงเดียวกันย่อมประงา ชุดสุครีพถอนต้นรัง ศึกทศกัณฐ์ครั้งแรกทัพสิบขุนสิบรถ ชุดพระลักษมณ์รบกุมภกาศ ชุดกไลโกฏหลงรส ชุดสร้างกรุงทวาราวดีศรีอยุธยา ชุดพาลีสอนน้อง ชุดหนุมานชาญสมร ชุดมารซื่อชื่อพิเภก ชุดพรของนิทราเทพี ชุดเสร็จศึกลงกา-สีดาออกศึก ชุดราพณ์บำเพ็ญตบะ ชุดกษิรธารา ชุดนางลอย ชุดสุกรสารปลอมพล ชุดหนุมานออกบวช ชุดพาลีเป็นมิตรกับท้าวมหาชมพู ชุดลักสีดา ชุดท้าวมาลีวราชว่าความ ชุดทำการเกินเจ้าสั่ง ชุดปักหลั่นและสัมพาทีพ้นสาป ชุดกุเปรันรบทศกัณฐ์ ชุดมณโฑเทวี(ตอนที่3) ชุดหนุมานพบมัจฉานุ ชุดเกสรทมาลาอาสา ชุดปราบนนทุก-ลักสีดา-ยกรบ ชุดศึกทศคีรีวัน-ทศคีรีธร ชุดเกสรทมาลาลิงตัวหอม ชุดท้าวมหาชมพูผู้ทระนง ชุดชะลอเขา ชุดพระรามราชสุริยวงศ์ ชุดหัวอกพระมิ่งแม่ สีดา ชุดกาลอัคคี ชุดรามาวตาร ชุดลักษมีอวตาร และชุดไทยเกษีสละกร

1.5 ข้อตกลงเบื้องต้น

1.5.1 **บทโขน** หมายถึง บทที่ใช้ประกอบการแสดงโขน

1.5.2 **บทพากย์โขน** ผู้วิจัยเรียกบทโขนบางฉบับว่า “บทพากย์โขน” ตามรูปแบบคำประพันธ์ซึ่งประกอบด้วยบทพากย์เท่านั้น

1.5.3 **ขนบและจารีตในการแสดงโขน** หมายถึง แบบแผนการแสดงอันเป็นลักษณะของการแสดงโขน เช่น ลักษณะบทประกอบการแสดง การดำเนินเรื่อง วิธีการแสดง ท่ารำ เพลงหน้าพาทย์ และดนตรีประกอบ

1.5.4 **การสืบทอด** หมายถึง การรับเอาลักษณะ แนวทาง องค์ความรู้ ความคิด จากแบบแผนหรือจารีตที่งดงามซึ่งเคยมีอยู่แล้วในอดีตมาใช้

1.6 วิธีการดำเนินวิจัย

1.6.1 รวบรวม ศึกษาบทโขนเรื่องรามเกียรติ์ของเสรี หวังในธรรม ชุดต่าง ๆ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1.6.2 วิเคราะห์ ตีความและสังเคราะห์ข้อมูล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.6.3 เรียบเรียงและเขียนผลงานวิจัยโดยการพรรณนาวิเคราะห์

1.7 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.7.1 ทำให้เห็นแนวทางการสืบทอดขนบและการสร้างสรรค์บทโขนของเสรี หวังในธรรม

1.7.2 ทำให้เห็นคุณค่าของบทโขนเรื่องรามเกียรติ์ของเสรี หวังในธรรม

1.7.3 เป็นแนวทางในการศึกษาบทโขนและบทการแสดงอื่น ๆ

1.8 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการศึกษาเรื่อง **ขนบและการสร้างสรรค์บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ของเสรี หวังในธรรม** ผู้วิจัยได้สำรวจและทบทวนเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ซึ่งพบว่ามีอยู่เป็นจำนวนมาก สามารถจัดกลุ่มได้ 4 กลุ่ม ได้แก่ 1.เอกสารและงานวิจัยที่ศึกษาเกี่ยวกับโขนในด้านประวัติและที่มา 2.เอกสารและงานวิจัยที่ศึกษาเกี่ยวกับบทโขนเรื่องรามเกียรติ์ฉบับต่าง ๆ 3. เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการสืบทอดและการสร้างสรรค์บทโขนและการแสดงโขน และ 4.เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับประวัติและผลงานของเสรี หวังในธรรม ดังนี้

1.เอกสารและงานวิจัยที่ศึกษาเกี่ยวกับโขนในด้านประวัติและที่มา

การแสดงโขน ปรากฏหลักฐานครั้งแรกตั้งแต่สมัยอยุธยาและปรากฏสืบเนื่องมาจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ ทำให้มีงานวิจัยจำนวนหนึ่งที่มุ่งศึกษาประวัติและที่มาของโขนโดยเฉพาะ ดังเอกสารเรื่อง **โขน** ของ ธนิต อยู่โพธิ์ (2508) เป็นเอกสารที่สำคัญสำหรับศึกษาค้นคว้าความรู้เรื่องโขน โดยได้กล่าวถึงประวัติความเป็นมา กำเนิดและวิวัฒนาการของโขน รวมถึงตำนานโขนหลวง และองค์ประกอบสำคัญต่าง ๆ ที่ใช้ในการแสดง

ในเอกสารเรื่อง **โขน ภาคต้น ว่าด้วยตำนานและทฤษฎี** ของ ธนิต อยู่โพธิ์ (2496) นอกจากจะได้กล่าวถึงความเป็นมา กำเนิดและที่มา และวิวัฒนาการของโขนแล้ว ยังได้กล่าวถึงเรื่องสำหรับเล่นโขนและโอกาสที่มีแสดงโขน นอกจากนี้ ใน**ตำนานโขนหลวงและนามบรรดาศักดิ์โขนหลวงในรัชกาลที่ 6** ของธนิต อยู่โพธิ์ (2495) ได้กล่าวถึงโขนในยุคก่อนหน้ากรมศิลปากร และมูลเหตุปัจจัยที่ทำให้โขนเสื่อมความนิยม ทำให้โขนเปลี่ยนแปลงสังกัดจากกรมมหรสพเป็นกรมศิลปากร

ในเอกสารเรื่อง **โขน : อัจฉริยลักษณ์แห่งนาฏศิลป์ไทย** ซึ่งเรียบเรียงโดย บุญเตือน ศรีวรพจน์ (2553) ได้กล่าวถึงประวัติและความเป็นมาของโขน รวมถึงจารีตและขนบในการแสดงโขน องค์ประกอบในการแสดงโขน ทั้งตัวบทประกอบการเล่นโขน หัวโขน เพลงหน้าพาทย์ ฯลฯ เอกสาร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

และงานวิจัยในกลุ่มนี้เป็นแหล่งในการค้นคว้าประวัติและความเป็นมาเกี่ยวกับการแสดงโขนให้แก่ผู้วิจัย

2. เอกสารและงานวิจัยที่ศึกษาเกี่ยวกับบทโขนเรื่องรามเกียรติ์ฉบับต่าง ๆ

จากการศึกษาเอกสารและงานวิจัย พบว่ามีงานวิจัยที่ศึกษาเกี่ยวกับบทโขนเรื่องรามเกียรติ์อยู่ 2 ลักษณะ ลักษณะแรกคือการศึกษาวิเคราะห์ตัวบทโขนเรื่องรามเกียรติ์ และลักษณะที่สองคือการศึกษาการจัดทำบทโขนเรื่องรามเกียรติ์ ดังนี้

การศึกษาวิเคราะห์บทการแสดงมีความสำคัญอย่างยิ่ง ในการแสดงโขนเรื่องที่นำมาปรุงเป็นบทการแสดงคือเรื่องรามเกียรติ์ มีงานวิจัยที่ศึกษาวิเคราะห์เรื่องบทโขนสำนวนต่าง ๆ ได้แก่ วิทยานิพนธ์ของเสาวณิต วิงวอน (2519) เรื่อง **การศึกษาวิเคราะห์บทโขนเรื่องรามเกียรติ์** ได้ศึกษาบทโขนสำนวนต่าง ๆ ได้แก่ รามเกียรติ์คำฉันท์ ที่ปรากฏอยู่ในหนังสือจินดามณีของพระโหราธิบดี รามเกียรติ์คำพากย์ บทพากย์รามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รามเกียรติ์บทร้องและบทพากย์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวและบทโขนของกรมศิลปากร โดยศึกษาวิเคราะห์ทั้งรูปแบบ เนื้อหาและสำนวนภาษา รวมถึงได้ศึกษาให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างบทโขนเรื่องรามเกียรติ์กับมิติของการแสดงในด้านการตีบท และได้แสดงให้เห็นว่าเรื่องรามเกียรติ์เป็นเรื่องที่เหมาะกับการแสดงโขนอย่างแท้จริง

ส่วนในวิทยานิพนธ์เรื่อง **บทโขนละครพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว** ของธวัชชัย ดุสิตกุล (2547) ได้ศึกษาบทโขนละครพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยศึกษาวิเคราะห์เนื้อหาและรูปแบบของบทพระราชนิพนธ์ รวมถึงความสัมพันธ์ระหว่างรูปแบบการนำเสนอบทการแสดงกับศิลปะการแสดง รวมถึงวิเคราะห์ศิลปะการใช้ภาษาในบทพระราชนิพนธ์ และได้วิเคราะห์คุณค่าของบทพระราชนิพนธ์ทั้งในด้านวรรณคดี และศิลปะการแสดง

นอกจากการศึกษาวิเคราะห์บทโขนตามแนวทางการศึกษาวิเคราะห์แล้ว ยังมีงานวิจัยบางส่วนที่ศึกษาเกี่ยวกับการจัดทำบทโขน ได้แก่ วิทยานิพนธ์ของจักรกฤษณ์ ดวงพัตรา (2554) เรื่อง **กระบวนเล่นโขนจากบทโขนสมัยรัตนโกสินทร์** ที่ศึกษาแนวทางการประกอบสร้างบทโขนในสมัยรัตนโกสินทร์ ทำให้เห็นว่าบทโขนแต่ละยุคมีลักษณะแตกต่างกัน และได้แบ่งโขนออกเป็นยุคต่าง ๆ คือ ยุคดั้งเดิม เป็นบทโขนที่จารไว้ในสมุดไทย ไม่มีบทร้องประกอบ ยุคละครกล้ำโขน คือยุคที่นำกลอนบทละครเข้ามาผสมกับบทโขน เป็นยุคต้น ๆ ของการแสดงโขนโรงใน ยุคถัดมาคือยุคละครกลืนโขน คือยุคที่เน้นการใช้กลอนบทละครเป็นหลัก และแทรกการพากย์และเจรจาเพียงบางช่วงตามที่กรมศิลปากรได้จัดทำในยุคแรก ๆ และยุคที่สี่คือยุคโขนกล่อมเรื่อง คือบทโขนสมัยโรงละครแห่งชาติ โดย

เสรี หวังในธรรม เป็นผู้ปรับปรุงบทโขน เน้นการตัดต่อเนื้อเรื่องเพื่อเอื้อให้สามารถแสดงโขนได้ต่อเนื่องตลอดชุดจนจบเรื่อง อีกทั้งยังเชื่อมโยงให้เห็นคู่กับมิติของการแสดงผ่านแบบรูปกระบวนเล่นโขนจากบทโขนสมัยรัตนโกสินทร์

วิทยานิพนธ์ของเกษม ทองอร่าม (2556) เรื่อง **การจัดทำบทโขนของกรมศิลปากร** ที่ศึกษาแนวทางการจัดทำบทโขนของกรมศิลปากรตั้งแต่พ.ศ. 2489 จนถึงพ.ศ. 2541 พบว่าแนวทางการจัดทำบทโขนของกรมศิลปากรแบ่งออกได้เป็น 3 ยุค โดยเฉพาะยุคที่ 2 ซึ่งเป็นยุคของเสรี หวังในธรรม โดยเกษม ทองอร่าม (2556) ได้เลือกศึกษาบทโขนของเสรี หวังในธรรม ชุด “พาลีสอนน้อง” พบว่ามีการปรับปรุงและพัฒนาแนวทางการทำบทโขนด้วยการหยิบยกเอาตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ได้แก่ตัวพาลี มานำเสนอเพื่อให้ผู้ชมได้รู้จักตัวโขนตั้งแต่ต้นจนจบ โดยการ 1.ตัดทอนเรื่องราวความเป็นมาของพาลีตอนต้น 2.แต่งข้ามเหตุการณ์ที่ไม่มีเหตุนำให้พาลีไปสู่ความตาย 3.ใช้วิธีแต่งบทเชื่อมเรื่องขึ้นใหม่ 4.ตัดต่อแต่งบทให้รวบรัด 5.ยึดกรอบแบบแผนจารีตของโขน (เกษม ทองอร่าม, 2556:125) ซึ่งเป็นแนวคิดสำคัญในการจัดทำบทโขนครั้งนี้

การศึกษาของเกษม ทองอร่ามในครั้งนี้มีจุดเน้นเพื่อศึกษาประวัติของบทพากย์ เจรจาโขน และเพื่อแสดงให้เห็นแนวทางการทำบทโขนในแต่ละยุคสมัยของกรมศิลปากรโดยภาพรวม โดยเลือกบทโขนบางชุดจากผู้ประพันธ์ในแต่ละยุค เพื่อเป็นตัวแทนของกลุ่มข้อมูลในการศึกษาและนำเสนอแนวคิดในการจัดทำบทที่เปลี่ยนไป ผู้วิจัยเห็นว่าการศึกษาดังกล่าวยังมิได้กล่าวถึงผลการศึกษาที่ครอบคลุมถึงลักษณะเด่นบทโขนของเสรี หวังในธรรมทั้งหมด อีกทั้งยังไม่ได้ชี้ให้เห็นว่าลักษณะเด่นดังกล่าวมีการสืบทอดขนบและสร้างสรรค์ขึ้นอย่างไร ผู้วิจัยจึงเห็นควรที่จะต่อยอดการศึกษาบทโขนของกรมศิลปากร เฉพาะที่เป็นสำนวนของเสรี หวังในธรรมเพื่อให้เห็นแนวคิดในด้านการสืบทอดขนบและสร้างสรรค์ในการจัดทำบทโขนของเสรี หวังในธรรม อย่างละเอียดลึกซึ้งต่อไป

โขนของกรมศิลปากร ได้มีการเปลี่ยนแปลงไปในแต่ละยุค จะเห็นได้ว่าลักษณะที่เปลี่ยนแปลงไปของบทโขนของกรมศิลปากรแต่ละยุคได้มีปัจจัยต่าง ๆ เข้ามามีบทบาททำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงตามที่กรินทร์ กรินทสุทธิ์ (2558) ได้ศึกษาไว้ใน **ปัจจัยต่อการเปลี่ยนแปลง พัฒนาการ และความหลากหลายของโขน (ทศวรรษที่ 2480 ถึงปัจจุบัน)** พบว่าทั้งปัจจัยในวงการโขน คือ ผู้ผลิต ผู้ชม ผู้อุปถัมภ์ และปัจจัยอื่นที่อยู่นอกวงการโขน เช่น เศรษฐกิจ การเมือง เทคโนโลยี สังคม มีส่วนทำให้ความนิยมโขนเปลี่ยนแปลงไป เช่นโขนกรมศิลปากรในยุคประมาณทศวรรษ 2520 ซึ่งเป็นยุคที่ผู้ชมมีจำนวนน้อย โขนคลายความนิยมลงเนื่องจากปัจจัยทางสังคมและสื่อความบันเทิงที่เปลี่ยนไปจากเดิม ทำให้ผู้บริหารกรมศิลปากรยุคนั้นคือ เสรี หวังในธรรม เปลี่ยนแปลงการแสดงโขนขึ้นมาใหม่ให้สอดคล้องกับความต้องการของผู้ชมซึ่งชื่นชอบละครพันทางมาก่อน จึงเกิดการเปลี่ยนแปลงรูปแบบโขนที่สอดคล้องกับปัจจัยต่าง ๆ ทั้งภายในและภายนอกกรมศิลปากรจนประสบผลสำเร็จในการทำให้โขนกลับมาเฟื่องฟูอีกครั้ง

จากการศึกษาเอกสารและงานวิจัยเกี่ยวกับการจัดทำบทโขนเรื่องรามเกียรติ์ ล้วนกล่าวตรงกันว่าบทโขนเรื่องรามเกียรติ์ของเสรี หวังในธรรม มีลักษณะเด่นอยู่ที่การแทรกบทตลกทำให้โขนชุดต่าง ๆ ถูกอกถูกใจผู้ชมและได้รับความนิยมขึ้นมาอีกครั้ง อีกทั้งบทโขนชุดนี้เมื่อนำไปแสดงยังแสดงได้อย่างวิจิตรงดงาม แต่ยังไม่มีงานวิจัยใดที่ศึกษาว่าลักษณะเด่นดังกล่าวเกิดขึ้นโดยการสืบทอดขนบเดิม และการสร้างสรรค์โดยมีวิธีการสร้างและนำเสนอบทโขนเรื่องรามเกียรติ์ในมิติใหม่นี้ได้อย่างไร อีกทั้งผู้วิจัยเห็นว่ามีลักษณะเด่นของบทโขนเรื่องรามเกียรติ์ของเสรี หวังในธรรมอีกมากนอกจากการเล่าเรื่องแบบใหม่และบทตลกที่ควรนำมาศึกษา เช่น การผสมจินตนาการของผู้ประพันธ์เพื่อเปลี่ยนแปลงเนื้อหาหรือหักมุมในตอนจบ การเล่าเรื่องโดยการแบ่งเป็นองก์ ซึ่งแต่ละองก์มีความสำคัญและสัมพันธ์กันในหลากหลายมิติ รวมถึงการสร้างสรรค์ใหม่โดยเฉพาะวิธีการเล่าเรื่องที่ต่างจากแบบแผนจารีตแต่เดิมที่นิยมตัดตอนมาเล่น ทำให้บทโขนชุดดังกล่าวสามารถแสดงได้จนจบเรื่อง ผู้วิจัยจึงเห็นว่าเอกสารและงานวิจัยที่ได้ศึกษาไปดังกล่าวจึงเป็นแนวทางกำหนดปัญหาให้แก่ผู้วิจัยในการศึกษาครั้งนี้

3. เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการสืบทอดและการสร้างสรรค์บทโขนและการแสดงโขน

จากการศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการสืบทอดและการสร้างสรรค์การแสดงโขน ผู้วิจัยพบว่ามีการศึกษาอยู่ 2 ลักษณะ คือ โขนที่แสดงตามแบบแผนและจารีต ได้แก่โขนของราชสำนักและโขนของกรมศิลปากร และโขนที่คลี่คลายจากแบบแผนและจารีต ได้แก่โขนสดหรือโขนของชาวบ้าน ดังนี้

งานวิจัยที่ศึกษาเกี่ยวกับการสืบทอดและการสร้างสรรค์บทโขนและการแสดงโขนตามแบบแผนและจารีต ได้แก่ วิทยานิพนธ์เรื่อง **โขนพระราชทาน: การสืบทอดและการสร้างสรรค์บทโขนแก่ผู้ชมร่วมสมัย** ของ ณัฐกานต์ พลพิทักษ์ (2559) ที่ศึกษากลวิธีการสืบทอดและการสร้างสรรค์การแสดงโขนพระราชทานเรื่องรามเกียรติ์และบทบาทของการแสดงโขนพระราชทานที่มีต่อการแสดงโขนของไทย ในส่วนของการปรุงบทการแสดง ได้วิเคราะห์ใน 3 ประเด็นคือการสืบทอด การดัดแปลงและการสร้างสรรค์ ที่มุ่งแสดงให้เห็นถึงลักษณะเด่นของโขนพระราชทาน ที่มีทั้งความรวดเร็ว เอกภาพและอรรถรส ทำให้ได้รับความนิยมจากผู้ชมและดำรงอยู่ในสังคมร่วมสมัยได้

นอกจากการสืบทอดการปรุงบทการแสดงแล้ว ยังมีงานวิจัยที่ศึกษาเกี่ยวกับบทโขนกับการสืบทอดแบบแผนการพากย์ การเจรจาโขน ดังในวิทยานิพนธ์ของ ธีรภัทร์ ทองนิ่ม (2556) เรื่อง **แบบแผนและกลวิธีในการพากย์-เจรจาโขนของกรมศิลปากร** ศึกษาวิเคราะห์แบบแผนวิธี และกลวิธีในการพากย์และเจรจาโขนที่มีการสืบทอดมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 6 จนถึงกรมศิลปากรในปัจจุบัน พบว่า

การพากย์และการเจรจาโขนแสดงถึง ปรีชาชาญของผู้พากย์และเจรจาเนื่องจากต้องมีความรู้ทางด้านคีตศิลป์สังคีตศิลป์ ภาษาศาสตร์และวรรณคดี รวมทั้งยังเป็นผู้สร้างบทโขน ผู้ควบคุมการแสดง ทำให้เห็นว่าผู้พากย์และเจรจาเป็นบุคคลที่มีความสำคัญยิ่งต่อการแสดงโขน

การศึกษาลักษณะการสืบทอดและการสร้างสรรค์บทโขนและการแสดงโขนที่มีวิธีการแสดงตามแบบแผนและจารีต ทำให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างตัวบทและองค์ประกอบอื่น ๆ ของการแสดงโขน ซึ่งในการปรุงบทโขน ผู้แต่งต้องคำนึงถึงองค์ประกอบทุกส่วนทั้งการรำ การพากย์เจรจา ดนตรี ซึ่งเชื่อมโยงกันเป็นอย่างดี องค์ความรู้ดังกล่าวจะช่วยเสริมแนวทางการศึกษาวิเคราะห์ตัวบทให้มีความชัดเจนมากยิ่งขึ้น

นอกจากนี้ยังมีงานวิจัยบางส่วนที่เป็นการศึกษาการสืบทอดและการสร้างสรรค์การแสดงโขนที่คลี่คลายจากแบบแผนและจารีต ได้แก่วิทยานิพนธ์ของ เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2545) เรื่อง **โขนสดคณะสังวาลย์ เจริญยิ่ง** ได้แสดงให้เห็นการสืบทอดเรื่องรามเกียรติ์ในวัฒนธรรมการแสดงโขนสดที่ดำเนินเรื่องตามบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชเป็นหลัก เช่น ศึกกุมภกรรณตอนสุครีพถอนต้นรัง ศึกทศพิน ตอนหนุมานเผากรุงลงกา ตอนนางลอย ตอนศึกมัยราพณ์ และตอนศึกทศกัณฐ์แต่ก็มีบางตอนที่แต่งขึ้นใหม่โดยใช้เค้าโครงหรือตัวละครจากรามเกียรติ์ เช่น ตอนพิเภกเป็นบ้า ตอนมณโฑเป็นใบ้ เพื่อเน้นความสนุกสนานให้แก่ผู้ชม เช่นเดียวกับวิทยานิพนธ์ของ ชวพันธุ์ เพชรไกร(2559) เรื่อง **โขนสดคณะประยุทธ ดาวใต้: การสืบทอดและการสร้างสรรค์เรื่องรามเกียรติ์ในสังคมไทยร่วมสมัย** ที่ศึกษาลักษณะของบทโขนสดเรื่องรามเกียรติ์ของคณะประยุทธ ดาวใต้ เพื่อวิเคราะห์การสืบทอดและสร้างสรรค์เรื่องรามเกียรติ์ในการแสดงโขนสด พบว่าบทโขนสดเรื่องรามเกียรติ์ของคณะประยุทธ ดาวใต้ มีลักษณะเป็นร้อยกรองมุขปาฐะใช้กลอนหัวเดียวในการร้องและดำเนินเรื่องอย่างรวดเร็วเน้นการนำเสนอมุขตลกโปกฮา บทประกอบการแสดง สามารถแยกออกได้เป็น 2 ลักษณะ ลักษณะแรกคือการดัดแปลงรายละเอียดบางส่วนจากโครงเรื่องรามเกียรติ์เดิม ส่วนลักษณะที่ 2 คือการปรุงบทเรื่องรามเกียรติ์ขึ้นใหม่เรียกว่า "รามเกิน" ทำให้โขนสดคณะนี้ได้รับความนิยมในสังคมปัจจุบัน

นอกจากการสืบทอดและการสร้างสรรค์บทแล้ว ยังมีงานวิจัยที่ศึกษาเกี่ยวกับการสืบทอดลักษณะของการแสดงด้วย เช่น วิทยานิพนธ์เรื่อง **โขนขุขันธ์** ของ ชลาลัย วงศ์อารีย์ (2549) ศึกษาองค์ประกอบการแสดงและวิธีการแสดงโขนขุขันธ์ ซึ่งเป็นการแสดงที่เกิดขึ้นในอำเภอขุขันธ์ จังหวัดศรีสะเกษ ประมาณปีพ.ศ. 2511 โดยโขนขุขันธ์เป็นการผสมผสานละครนอก ลิเกและละครร้องเข้าไว้ด้วยกัน คือ มีการดำเนินเรื่องที่รวดเร็วแบบละครนอก มีการเปลี่ยนฉากชักรอกตามเนื้อเรื่องคล้ายลิเก และมีการแสดงที่เน้นความสมจริงเช่นเดียวกับละครร้อง บทที่ใช้แสดงดัดแปลงจากบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ดนตรีใช้วงปี่พาทย์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

อีสานใต้ การแต่งกายมีทั้งแบบยืนเครื่องและแบบประยุกต์ มีการสร้างฉากตามเนื้อเรื่อง เพลงร้องเป็นสำเนียงเขมร พม่า มอญในอัตราจังหวะชั้นเดียวและ 2 ชั้น

นอกจากนี้ยังมีการศึกษาการสืบทอดการพากย์และเจรจาของศิลปินทางราษฎร์ด้วย ดังในวิทยานิพนธ์ของ รัตนพล ชื่นค้า (2554) เรื่อง **การสืบทอดการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนเรื่องรามเกียรติ์ของครูวีระ มีเหมือน** ที่มุ่งศึกษาการสืบทอดการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนเรื่องรามเกียรติ์ของครูวีระ มีเหมือน พบว่าบทการแสดงของครูวีระมีเหมือน มีลักษณะที่เป็นภูมิปัญญาโดยมีการสืบทอดองค์ความรู้ตามแบบแผนโบราณ มีกระบวนการฝึกหัดและถ่ายทอดที่สำคัญ และมีการสร้างสรรค์คำเจรจาประเภทลอยดอกในการแสดงหนังใหญ่และโขนเรื่องรามเกียรติ์

จากการศึกษางานวิจัยเกี่ยวกับการสืบทอดและการสร้างสรรค์บทการแสดงโขนในสังคมไทย ทำให้เห็นว่ามีการนำเรื่องรามเกียรติ์มาปรับเป็นบทการแสดงโขนเป็นจำนวนมากทั้งโขนที่แสดงตามจารีตและโขนที่คลี่คลายจากจารีต แสดงให้เห็นถึงแนวทางการสืบทอดและสร้างสรรค์บทการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ที่สืบทอดเนื้อหามาจากฉบับในอดีตและมีการปรับให้เข้ากับยุคสมัยได้ชัดเจน

4. เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับประวัติและผลงานของเสรี หวังในธรรม

เสรี หวังในธรรม เป็นศิลปินผู้มีความสามารถหลากแขนงโดยเฉพาะด้านการปรุงบทประกอบการแสดง โดยเฉพาะบทลิเก บทเบิกโรง บทจับระบำ รวมทั้งบทโขนและบทละคร ทำให้มีผู้สนใจศึกษางานของเสรี หวังในธรรม ดังเช่น ในวิทยานิพนธ์เรื่อง **ผู้ชนะสิบทิศ : ละครพันทางของเสรี หวังในธรรม** ของ สมพิศ สุขวิพัฒน์ (2539) ที่ได้ศึกษาบทละครเรื่องผู้ชนะสิบทิศของเสรี หวังในธรรม พบว่าบทละครเรื่องผู้ชนะสิบทิศของเสรี หวังในธรรม แปลงบทร้อยแก้วเป็นบทร้อยกรองโดยสามารถรักษาอรรถรสของเนื้อหาและภาษาเอาไว้ ใช้ตัวละครแสดงนิสัยและอารมณ์สมจริง มีอุปกรณ์ประกอบฉากแบบสมจริง ทำให้การแสดงละครเรื่องนี้เป็นที่นิยมของคนดูจำนวนมาก ผู้เขียนได้กล่าวถึงแรงบันดาลใจและแนวคิดสำคัญในการฟื้นฟูละครพันทางเรื่องผู้ชนะสิบทิศและขั้นตอนวิธีการสร้างละครพันทางเรื่องผู้ชนะสิบทิศของเสรี หวังในธรรม ทำให้เห็นถึงองค์ความรู้ที่ประกอบจากศิลป์และศาสตร์หลากหลายแขนง

วิทยานิพนธ์ของ สุพิชฌาย์ นพวงศ์ ณ อยุธยา (2546) เรื่อง **การวิเคราะห์บทละครพันทาง เรื่อง ผู้ชนะสิบทิศ ของ เสรี หวังในธรรม** ได้ศึกษา บทละครเรื่องผู้ชนะสิบทิศของเสรี หวังในธรรม ในด้านองค์ประกอบต่าง ๆ ของการเล่าเรื่อง รวมถึงศึกษากลวิธีการประพันธ์และวรรณศิลป์ ตลอดจนกลวิธีการดัดแปลงนวนิยายเรื่องผู้ชนะสิบทิศของยาขอบ มาเป็นบทละครพันทาง พบว่า บทละครเรื่องผู้ชนะสิบทิศของเสรี หวังในธรรมนี้มีกลวิธีการประพันธ์เรื่องที่เน้นความสนุกสนาน น่าติดตาม มีการ

ลำดับเรื่องโดยขึ้นต้นและลงท้ายที่น่าสนใจ มีการใช้ตัวละครตลกเชื่อมเรื่อง รวมถึงมีวรรณศิลป์ที่ไพเราะและสื่ออารมณ์ของตัวละครได้ดี ในด้านการดัดแปลงจากนวนิยายมาเป็นบทละครพันทาง พบว่า เสรี หวังในธรรม มีการคงเนื้อหาเดิมไว้เป็นส่วนใหญ่ แต่ก็มีการตัดเนื้อหาบางส่วนออก เช่นการบรรยายลักษณะของตัวละครและการบรรยายฉาก เพื่อให้เหมาะกับการแสดงละคร มีการเพิ่มเติมปรับและเปลี่ยนแปลงเนื้อหา เพื่อให้เรื่องมีความสนุกมากขึ้น แต่ก็มิได้กระทบต่อโครงเรื่องหลัก ยังคงอรรถรสเดิมไว้ทุกประการ

เสรี หวังในธรรมเป็นผู้มีคุณูปการต่อวงการนาฏศิลป์ของไทย ตามที่ ไพโรจน์ ทองคำสุก (2548) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง **ครูเสรี หวังในธรรม ศิลปินแห่งชาติ รูปแบบความเป็นครูผู้ถ่ายทอดและสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทย** พบว่า เสรี หวังในธรรม มีรูปแบบความเป็นครู เป็นปูชนียบุคคลทางด้านนาฏศิลป์ไทยที่ฝากผลงานอันเป็นมรดกทางวัฒนธรรมมอบไว้ให้กับแผ่นดินและดำรงไว้ซึ่งรูปแบบของครูที่พร้อมด้วยคุณธรรมอันเป็นกัลยาณมิตรของศิษย์ มีความทันสมัย มีวิสัยทัศน์อันกว้างไกล มีความรอบรู้ลึกซึ้งและเชี่ยวชาญในสิ่งที่สอนรวมถึงมีคุณลักษณะเฉพาะตัวในการคิดสร้างสรรค์ผลงานที่ยังคงรักษาแบบแผนของความเป็นไทยไว้ได้อย่างมั่นคง

จากการศึกษางานวิจัยที่เกี่ยวข้องตามที่ได้สรุปมาข้างต้น ผู้วิจัยพบว่ายังไม่มีผู้ศึกษาบทโขนเรื่องรามเกียรติ์ของเสรี หวังในธรรมในประเด็นเรื่องการสืบทอดขนบการประพันธ์บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ และการสร้างสรรค์ลักษณะใหม่ที่ทำให้บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ของเสรี หวังในธรรมมีลักษณะที่แปลกใหม่ไปจากเดิม ผู้วิจัยจึงมุ่งศึกษาประเด็นดังกล่าวเพื่อหาคำตอบและแสดงให้เห็นถึงลักษณะเด่นของบทโขนชุดนี้ ซึ่งจะช่วยทำให้สามารถเห็นได้ว่าเหตุใดบทโขนของเสรี หวังในธรรมจึงมีส่วนทำให้โขนกลับมาเฟื่องฟูอีกครั้งในสังคมไทย และมีส่วนทำให้ตระหนักถึงความสำคัญของบทโขนที่เสรี หวังในธรรมเรียบเรียงขึ้นซึ่งมีส่วนสำคัญในการสืบทอดเรื่องรามเกียรติ์ให้ดำรงอยู่ในสังคมไทยผ่านบทโขนและศิลปะการแสดงโขน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 2

ภูมิหลังบทโขนเรื่องรามเกียรติ์ในสังคมไทยและบทโขนเรื่องรามเกียรติ์ของเสรี หวังในธรรม

การแสดงโขนตั้งแต่โบราณมาล้วนแต่แสดงเรื่องรามเกียรติ์เป็นพื้น เสาวณิต วิงวอน (2519: 211-212) ให้ความเห็นว่า เรื่องรามเกียรติ์เป็นเรื่องที่เหมาะสำหรับแสดงโขน เพราะมีตัวละคร 4 ประเภท ได้แก่ พระ นาง ยักษ์ ลิง ทำให้การแสดงโขนมีชีวิตจิตใจด้วยท่าทางธรรมชาติที่แทรกอยู่ เช่น ตัวละครลิงสามารถแสดงท่าเกา พูดคุย จับแมลงวันหรือหลุกหลิกตลอดเวลา ตัวละครยักษ์แสดงโลดเต้นได้ดูสมจริงว่าดุร้าย ตัวพระของโขนมีการเต้นมากกว่าตัวพระของละคร การเต้นถือเป็นศิลปะที่สำคัญของโขนเพราะการแสดงโขนนั้นได้อิทธิพลมาจากท่าเต้นท่ารำแบบวีรชัย[1] ช่วยให้ตัวละครเหล่านี้สามารถแสดงท่าทางตามธรรมชาติได้สมจริง รามเกียรติ์จึงนิยมนำมาแสดงเป็นโขนมากกว่าการแสดงรูปแบบอื่น ๆ

การแสดงโขนแต่เดิมประกอบด้วยการพากย์ การเจรจาและเพลงหน้าพาทย์ แต่เมื่อพิจารณาบทที่แต่งไว้ในยุคแรกปรากฏเฉพาะบทพากย์เท่านั้น บทพากย์แต่งเป็นกาพย์ยานี 11 และกาพย์ฉบัง 16 ส่วนการเจรจาในยุคแรกมักระบุไว้เพียงคำว่าเจรจา ไม่มีการแต่งรวมไว้กับบทพากย์ ส่วนเพลงหน้าพาทย์มักระบุชื่อเพลงไว้ในบท ธีรภัทร์ ทองนิ่ม (2556: 5) กล่าวว่าบทพากย์โขนแบ่งเนื้อหาออกได้เป็น 6 ประเภท ได้แก่

1.พากย์เมืองหรือพากย์พลับพลา เป็นบทพากย์ใช้กล่าวถึงตัวแสดงที่ออกท้องพระโรงหรือที่รโหฐาน พากย์เมืองใช้กล่าวถึงทศกัณฐ์หรือยักษ์ตนอื่นที่ออกนั่งเมือง ส่วนพากย์พลับพลาใช้กล่าวถึงบทของพระรามที่ประทับอยู่ในพลับพลา

2.พากย์รถ เป็นบทพากย์ที่ใช้กล่าวถึงเวลายกทัพเป็นการชมพาหนะต่าง ๆ ตลอดจนชมกระบวนทัพด้วย เพราะนายทัพจะต้องทรงพาหนะต่างๆ เช่น รถ ม้า ช้าง เป็นต้น

3.พากย์บรรยาย เป็นบทพากย์ที่มีเนื้อหาบรรยายความเป็นมาของสิ่งใดสิ่งหนึ่ง เช่น บรรยายข้อความบรรยายความงามของปราสาทราชวัง หรือความงามของอาวุธ

4.พากย์เบ็ดเตล็ด เป็นบทที่ใช้ในโอกาสทั่วไป ซึ่งไม่ได้อยู่ในพากย์ประเภทอื่นๆ เช่นพากย์เบิกหน้าพระที่เรียกว่าพากย์สามตระจัดว่าเป็นพากย์เบ็ดเตล็ด อย่างไรก็ดีมีผู้รู้บางท่านให้ความเห็นว่าพากย์เบ็ดเตล็ดกับพากย์บรรยายเป็นพากย์ชนิดเดียวกัน แต่บางท่านก็แยกพากย์ทั้งสองออกเป็นคนละชนิด

5.พากย์ชมดง เป็นบทพากย์ที่ใช้กล่าวถึงการชมนกชมไม้และชมความงดงามของธรรมชาติ

---

[1] ท่ารำแบบวีรชัย (War Dance) หมายถึง ท่ารำหรือการละเล่นเกี่ยวกับการต่อสู้ มักเรียกชื่อการละเล่นเหล่านี้อย่างรวมๆ ว่ารำอาวุธ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

6.พากย์โอ้ เป็นบทพากย์ที่มักนิยมใช้ตอนที่ตัวโขนแสดงอารมณ์โศกเศร้า คร่ำครวญ

ส่วนการเจรจา ไม่ปรากฏว่ามีการแบ่งประเภทตามเนื้อหา แต่แบ่งประเภทตามการบันทึกและการถ่ายทอด การเจรจาแบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ เจรจาด้นและเจรจากระทู้ เจรจาด้นเป็นการเจรจาที่ด้นกลอน[2]สดด้วยปฏิภาณไหวพริบ ผู้เจรจาต้องคิดบทเจรจาขึ้นเองในขณะแสดงโดยใช้ถ้อยคำที่สละสลวย แนบเนียนกลมกลืนกับเนื้อความ ไม่มีบทแต่งไว้สำเร็จ ส่วนเจรจากระทู้เป็นบทเจรจาที่โบราณาจารย์ได้ประพันธ์ขึ้นไว้โดยผูกขึ้นไว้เป็นแบบแผนเฉพาะตอนหนึ่ง ๆ มีความไพเราะและถ้อยคำสละสลวย (ธีรภัทร์ ทองนิ่ม, 2556: 70) บทเจรจากระทู้บางส่วนมีการบันทึกไว้ในสมุดไทยสันนิษฐานว่าใช้เจรจาประกอบบทพากย์โขนบางสำนวน เช่น บทพากย์โขนพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเป็นต้นมา มีลักษณะของโขนปนละครเกิดขึ้นที่เรียกว่าโขนโรงใน (เสาวณิต วิงวอน, 2519: 58) ซึ่งมีลักษณะเป็นโขนผสมละครใน (ธีรภัทร์ ทองนิ่ม, 2556: 57) รูปแบบการแสดงโขนโรงในมีทั้งออกท่าเต้นท่ารำพร้อมกับบทพากย์และบทเจรจาตามแบบโขน พร้อมทั้งมีบทร้องแบบกลอนบทละครและเพลงร้องแบบละครเข้ามาผสม ซึ่งภายหลังยังรวมถึงการนำระบำแบบละครเข้ามาผสมด้วย

บทโขนเรื่องรามเกียรติ์มีหลายสำนวน ดังที่เสาวณิต วิงวอน (2519) ได้ศึกษาวิเคราะห์ไว้ ได้แก่ รามเกียรติ์คำฉันท์ที่ปรากฏในจินดามณีของพระโหราธิบดี รามเกียรติ์คำพากย์ บทพากย์โขนเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รามเกียรติ์บทร้องและบทพากย์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว และบทโขนของกรมศิลปากร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในสมัยอยุธยาแม้ปรากฏหลักฐานบันทึกเกี่ยวกับการแสดงโขน แต่ไม่ปรากฏหลักฐานบทพากย์โขนที่ชัดเจน บทพากย์ในสมัยอยุธยาที่ตกทอดมามีเพียงรามเกียรติ์คำพากย์ที่หอพระสมุดวชิรญาณรวบรวมไว้ บทพากย์ฉบับนี้เป็นบทประกอบการแสดงหนังใหญ่ แต่มีผู้สันนิษฐานว่าน่าจะมีการตัดรามเกียรติ์คำพากย์ดังกล่าวออกเป็นชุดสั้น ๆ สำหรับใช้แสดงโขนด้วย ดังจะอธิบายต่อไปในบทนี้

ต่อมาสมัยรัตนโกสินทร์เริ่มปรากฏหลักฐานบทโขนในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย คือบทพากย์โขนพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย บทโขนฉบับนี้มี

[2] ในที่นี้หมายถึงคำประพันธ์ประเภทร่ายยาว

หลักฐานการจัดโรงให้ตัวโขนเล่น ซึ่งสามารถนำมาเทียบกับบทพากย์ได้ (เสาวณิต วิงวอน, 2519: 137) หลังจากนั้นหลักฐานบทโขนปรากฏอีกครั้งตั้งแต่สมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเป็นต้นมา

ในสมัยรัตนโกสินทร์เป็นยุคที่มีบทโขนหลากหลายสำนวน เช่น บทพากย์โขนเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย บทโขนเรื่องรามเกียรติ์นิพนธ์พระยาศรีภูริปรีชา รามเกียรติ์บทร้องและบทพากย์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว บทโขนเรื่องรามเกียรติ์พระนิพนธ์ในสมเด็จฯ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา (โขนผู้หญิงวังสวนกุหลาบ) และบทโขนของกรมศิลปากร

บทโขนเรื่องรามเกียรติ์สำนวนต่าง ๆ ดังกล่าวนี้มีลักษณะบางประการร่วมกันในฐานะบทที่ใช้แสดงโขน และขณะเดียวกันก็มีลักษณะเด่นที่แตกต่างกันไป เนื่องจากกวีได้ปรุงและเรียบเรียงบทโดยการผสมผสานศิลปะแขนงอื่น ๆ ไว้ในบทโขน การปรุงและเรียบเรียงบทของกวีจึงอาจกล่าวได้ว่าเป็นความคิดสร้างสรรค์ที่ทำให้บทโขนในแต่ละสมัยมีพัฒนาการเรื่อยมา บทโขนแต่ละฉบับจึงมีคุณค่าในฐานะสิ่งที่แสดงความรุ่งเรืองด้านศิลปวัฒนธรรมและแสดงเอกลักษณ์ที่แตกต่างกันออกไปตามแต่ความสร้างสรรค์ของกวี

ในบทนี้ผู้วิจัยจะอธิบายภูมิหลังและลักษณะของบทโขนสำนวนต่าง ๆ ตั้งแต่สมัยอยุธยาจนถึงปัจจุบัน โดยแบ่งการศึกษาออกเป็น 3 หัวข้อ ได้แก่ บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ก่อนสมัยรัตนโกสินทร์ บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ในสมัยรัตนโกสินทร์ยุคก่อนก่อตั้งกรมศิลปากร และบทโขนเรื่องรามเกียรติ์ของกรมศิลปากร ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.1 บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ก่อนสมัยรัตนโกสินทร์

การแสดงโขนของไทยมีหลักฐานปรากฏตั้งแต่สมัยอยุธยา เอกสารทางประวัติศาสตร์บางฉบับทำให้สันนิษฐานได้ว่าในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชโขนน่าจะมีแบบแผน ลักษณะและรูปแบบการแสดงที่ลงตัวและเรียบร้อยแล้ว ดังในจดหมายเหตุลาลูแบร์ ตอนที่บันทึกถึงมหรสพของชาวสยาม (2548: 157) ได้กล่าวถึงโขนไว้ดังนี้

> โขนนั้น เป็นการร่ายรำเข้า ๆ ออก ๆ หลายคำรบ ตามจังหวะซอและเครื่องดนตรีอย่างอื่นอีก ผู้แสดงนั้นสวมหน้ากาก (หัวโขน) และถืออาวุธ แสดงบทหนักไปในทางสู้รบกันมากกว่าจะเป็นการร่ายรำ และมาตรว่าการแสดงส่วนใหญ่จะหนักไปในทางโลดเต้นเผ่นโผนโจนทะยาน และวางท่าอย่างเกินสมควรแล้ว นาน ๆ ก็จะ

หยุดเจรจาออกมาสักคำสองคำ หน้ากาก (หัวโขน) ส่วนใหญ่นั้นน่าเกลียด เป็นหน้าสัตว์ที่มีรูปพรรณวิตถาร (ลิง) หรือไม่เป็นหน้าปีศาจ (ยักษ์)

ข้อความในจดหมายเหตุลาลูแบร์ดังกล่าวทำให้เห็นได้ว่าการแสดงโขนในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชน่าจะมีแบบแผนและรูปแบบการแสดงที่ชัดเจนและลงตัวอย่างดีแล้ว เนื่องจากในเอกสารดังกล่าวได้กล่าวถึงโขนว่ามีดนตรีประกอบ มีการสวมหน้ากากของยักษ์และลิง มีการใช้อาวุธตลอดจนมีรูปแบบการแสดงที่มีการรำเต้นและการเจรจา รวมถึงมีการเน้นกระบวนสู้รบมากกว่าการร่ายรำ และมีท่าทาง “โลดเต้นเผ่นโผนโจนทะยาน” นอกจากนี้ในจดหมายเหตุดังกล่าวยังบันทึกเรื่องมหรสพโขนรวมอยู่กับการแสดงประเภทละครและระบำ พร้อมแสดงให้เห็นความแตกต่างระหว่างมหรสพทั้ง 3 ประเภทอย่างชัดเจน แสดงให้เห็นว่าโขนในสมัยนั้นไม่ใช่มหรสพที่แปลกใหม่ แต่เป็นที่รู้จักแพร่หลายอยู่แล้วในขณะนั้น สอดคล้องกับที่เสาวณิต วิงวอน (2519: 23) ได้กล่าวถึงประวัติของการแสดงโขนว่า

> โขนมีกำเนิดในประเทศไทยอย่างน้อยในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ซึ่งเห็นชัดว่านาฏกรรมชนิดนี้มีการจัดแบบแผนเป็นอย่างดีแล้ว โขนอาจเกิดขึ้นในรัชกาลก่อน ๆ แต่คงไม่ถึงจุลศักราช 720 (พ.ศ.1901) ซึ่งเป็นปีที่ตรากฎมณเทียรบาล เพราะกฎมณเทียรบาลไม่ได้กล่าวถึงโขนไว้ในมหรสพต่าง ๆ เลย ก่อนที่จะปรากฏชื่อโขนเป็นการแสดง มีการเล่นหรือการแสดงที่มีส่วนคล้ายคลึงกับโขนคือการเต้น การชักนาคดึกดำบรรพ์ ซึ่งมีชื่อเฉพาะออกไป

การแสดงโขนที่บันทึกในจดหมายเหตุลาลูแบร์ข้างต้น สันนิษฐานว่าเป็นการแสดงโขนตอนที่มีฉากนาฏการรบพุ่ง ทำให้มีกระบวนแสดงที่เน้นนาฏการรบมากกว่าการรำเต้นตามบทประกอบ เห็นได้จากที่กล่าวไว้ว่า “แสดงบทหนักไปในทางสู้รบกันมากกว่าจะเป็นการร่ายรำ” และ “นาน ๆ ก็จะหยุดเจรจาออกมาสักคำสองคำ”

ในปุณโณวาทคำฉันท์ของพระมหานาค(วัดท่าทราย)สมัยอยุธยาตอนปลาย มีการบันทึกเรื่องการแสดงโขนไว้เช่นกัน กล่าวว่าโขนเป็นมหรสพสมโภชพระพุทธบาทช่วงกลางวัน การแสดงโขนเริ่มต้นด้วยการขึ้นเพลงตระเพื่อไหว้ครู เมื่อฤาษีออกมีการใช้เพลงเสมอและลา จากนั้นเล่นเบิกโรงจับลิงหัวค่ำซึ่งเป็นการเล่นเบิกโรงในการแสดงหนังใหญ่มาก่อน ดังนี้

๏บัดการมโหรสพ	-พก็โห่ขึ้นประนัง
กลองโขนตระโพนดัง	ก็ตั้งตระดำเนินครู
๏ ฤาษีเสมอลา	กรบิลพาสองสู

เสวตรานิลาดู สัประยุทธพันธนา

(กรมศิลปากร, 2545: 334)

ในสมัยธนบุรี มีหลักฐานระบุถึงการแสดงโขนในหมายรับสั่งการฉลองพระแก้วมรกต เสาวณิต วิงวอน (2519: 47) กล่าวว่า “การแสดงโขนในครั้งนั้นมีโขนและละครเล่นมาในเรือ ไม่ได้มีการทอดทุ่นหน้าพระตำหนักแพเหมือนอย่างสมัยหลัง การแสดงโขนในสมัยนี้น่าจะมีลักษณะเหมือนการแสดงโขนในสมัยอยุธยา คือเป็นการเต้นและรำตามเพลงหน้าพาทย์ และใช้บทตามบทพากย์และบทเจรจา”

การแสดงโขนในสมัยอยุธยาและธนบุรี ไม่ปรากฏหลักฐานตัวบทประกอบการแสดงโขนที่แน่ชัด พบเพียงตัวบทที่มีลักษณะเป็นบทพากย์ยาวเรียกว่า “รามเกียรติ์คำพากย์” สันนิษฐานว่าเป็นตัวบทประกอบการแสดงหนังใหญ่มาแต่เดิม รามเกียรติ์คำพากย์ฉบับนี้ไม่ปรากฏชื่อผู้แต่ง แต่เมื่อพิจารณาจากสำนวนภาษาสันนิษฐานว่าเป็นวรรณคดีสมัยอยุธยาร่วมสมัยกับวรรณคดีเรื่องสมุทรโฆษคำฉันท์ ดังที่ เสาวณิต วิงวอน (2519: 136) กล่าวว่า “รามเกียรติ์คำพากย์ฉบับนี้มีสำนวนภาษาที่คล้ายกับสมุทรโฆษคำฉันท์หลายแห่ง สันนิษฐานว่าระยะเวลาแต่งอาจใกล้เคียงกัน มีการใช้ภาษาอย่างประณีตแสดงให้เห็นว่าผู้แต่งมีความรู้และชั้นเชิงในการประพันธ์ เชื่อได้ว่าน่าจะเป็นกวีในราชสำนักแต่งขึ้นเพื่อการแสดงของหลวงมากกว่าที่จะเป็นของชาวบ้านธรรมดา”[3]

รามเกียรติ์คำพากย์ฉบับนี้มีลักษณะเป็นบทพากย์ยาว มีเนื้อหาหลายตอนต่อเนื่องกันเริ่มตั้งแต่ตอนสีดาหายถึงศึกกุมภกรรณ ลักษณะคำประพันธ์แต่งด้วยกาพย์ฉบัง 16 และกาพย์ยานี 11 รามเกียรติ์คำพากย์ฉบับนี้เป็นบทพากย์ที่มีความสมบูรณ์พร้อม เนื่องจากมีการกำหนดให้มีการแทรกการเจรจาเป็นระยะและมีการกำหนดเพลงหน้าพาทย์ไว้สำเร็จ ดังที่เสาวณิต วิงวอน (2519: 109) กล่าวว่า “รามเกียรติ์คำพากย์ชุดนี้เป็นคำพากย์เรื่องรามเกียรติ์สำนวนสมัยอยุธยาที่สมบูรณ์ที่สุด”

รามเกียรติ์คำพากย์ฉบับนี้หอพระสมุดวชิรญาณได้นำมาพิมพ์เผยแพร่ในหนังสือวชิรญาณ ตอนที่ 112 116 117 และ 119 เมื่อพ.ศ.2437-พ.ศ.2438 (กรมศิลปากร, 2546(ก): 3) ในการจัดพิมพ์ครั้งแรกยังไม่ได้มีการแบ่งเป็นตอน เป็นเพียงการพิมพ์ต่อเนื่องกันไป ต่อมาเมื่อสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงมีพระดำริว่าหากพิมพ์ต่อเนื่องกันเช่นนั้นขนาดหนังสือจะยาวเกินไป จึงทรงแบ่งเนื้อหาออกเป็น 9 ภาค รามเกียรติ์คำพากย์ดังกล่าวนี้อยู่ในประชุมคำพากย์รามเกียรติ์ภาคที่ 2 – 9 ได้แก่ ภาค 2 ตอน สีดาหาย ภาค 3 ตอน พระรามได้ขีดขิน ภาค 4 ตอน หนุมานถวายแหวน ภาค 5

---

[3] เสาวณิต วิงวอน (2519: 119) ศึกษาสำนวนภาษาในรามเกียรติ์คำพากย์ฉบับนี้ พบว่าภาษาในรามเกียรติ์คำพากย์ฉบับนี้เก่ากว่าสมัยรัตนโกสินทร์ พิจารณาแล้วน่าจะเป็นสมัยอยุธยาเนื่องจากมีสำนวนภาษาหลายแห่งคล้ายกับในเรื่องสมุทรโฆษคำฉันท์ซึ่งเป็นวรรณคดีสมัยอยุธยา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตอน หนุมานเผาลงกา ภาค 6 ตอน พระรามประชุมพล ภาค 7 ตอน พระรามประชิดลงกา ภาค 8 ตอน ศึกไมยราพ และภาค 9 ตอน ศึกกุมภกรรณ (กรมศิลปากร, 2546(ก): 3)

รามเกียรติ์คำพากย์ฉบับนี้ใช้เป็นบทพากย์หนังใหญ่มาแต่เดิม ต่อมาเมื่อมีการแสดงโขนเกิดขึ้น การแสดงโขนได้รับรูปแบบการแสดงที่มีการพากย์ การเจรจาและเพลงหน้าพาทย์มาจากหนังใหญ่ เสาวณิต วิงวอน (2555: 64) กล่าวว่านอกจากวิธีการพากย์เจรจาแล้ว โขนยังนำตัวบทจากหนังใหญ่มาด้วย ดังนั้นหนังใหญ่กับโขนจึงใช้เรื่องเดียวกันในการแสดงคือเรื่องรามเกียรติ์

แม้การแสดงโขนนำบทพากย์มาจากการแสดงหนังใหญ่ แต่บทที่ใช้พากย์โขนมีลักษณะต่างจากบทพากย์หนังใหญ่ เนื่องจากต้องมีการตัดทอนบทพากย์จากบทพากย์ยาวที่ใช้พากย์หนังใหญ่ให้มีขนาดสั้นลง ตามที่เสาวณิต วิงวอน (2555: 147) สันนิษฐานว่ารามเกียรติ์คำพากย์แม้จะใช้พากย์หนังมาก่อนแต่ภายหลังได้ปรับลดหรือตัดให้สั้นลงเพื่อใช้ในการพากย์โขนด้วย

การปรับบทพากย์ยาวให้เป็นบทพากย์สั้นเพื่อใช้พากย์โขน นอกจากการตัดทอนบทพากย์ให้สั้นลงแล้ว จำเป็นจะต้องมีการตัดหรือเพิ่มรายละเอียดบางประการด้วย ดังที่จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา (2554: 57) สันนิษฐานว่าหากจะมีการนำรามเกียรติ์คำพากย์ฉบับนี้ไปใช้เล่นโขน จะต้องมีการตัดทอนหรือเพิ่มเติมบทพากย์ เพลงหน้าพาทย์ การแทรกการเจรจา และการกล่าวตัวโขนเพื่อให้เหมาะสมกับการเล่นโขนจริง

การวิเคราะห์บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ยุคก่อนสมัยรัตนโกสินทร์ ผู้วิจัยจึงศึกษาจากรามเกียรติ์คำพากย์เป็นหลักในฐานะที่สันนิษฐานว่าเป็นวรรณคดีสมัยอยุธยา และเชื่อว่ารามเกียรติ์คำพากย์ฉบับนี้สามารถปรับมาใช้เล่นโขนได้ รามเกียรติ์คำพากย์มีเนื้อหาและลักษณะโดยทั่วไป ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.1.1 เนื้อหาของบทโขน

รามเกียรติ์คำพากย์ฉบับนี้เป็นบทพากย์ยาวมีเนื้อหาหลายตอนต่อกัน เริ่มตั้งแต่ตอนสีดาหายถึงตอนศึกกุมภกรรณ รามเกียรติ์คำพากย์ฉบับนี้เริ่มต้นกล่าวถึงเหตุการณ์ที่นางสำมนักขาเฝ้าทศกัณฐ์เพื่อทูลเรื่องนางสีดา ความว่า

๏ ฝ่ายสำมนักขายักษี ถึงฝั่งวารี
ก็เหาะละลิ่วลอยทะยาน
๏ บันลุลงการาชฐาน ตรงขึ้นโรงธาร
จะเข้าไปเฝ้าท้าวไท

(กรมศิลปากร, 2546(ก): 91)

เนื้อหาต่อจากนั้นต่อด้วยตอนทศกัณฐ์ออกอุบายให้มารีศแปลงเป็นกวางทอง พระรามตามกวาง ทศกัณฐ์ลักนางสีดา พระรามได้พล หนุมานถวายแหวน หนุมานรบสหัสกุมารและรบอินทรชิต หนุมานเผาลงกา ทศกัณฐ์ให้เทวดาสร้างเมืองใหม่ พิเภกถูกขับ สุกรสารปลอมพล นางลอย จองถนน หนุมานรบนิลพัท ทศกัณฐ์ออกอุบายให้นางสุพรรณมัจฉาทำลายถนน กำเนิดมัจฉานุ ไมยราพเลี้ยงมัจฉานุ พระรามข้ามสมุทร หนุมานสังหารภาณุราช องคตสื่อสาร สุครีพหักฉัตร ไมยราพสะกดทัพ หนุมานพบมัจฉานุ ศึกไมยราพ ศึกกุมภกรรณ สุครีพออกศึกถอนต้นรัง กุมภกรรณลับหอกโมกขศักดิ์ พระลักษมณ์ต้องหอกโมกขศักดิ์ กุมภกรรณทดน้ำ และจบลงที่ตอนกุมภกรรณต้องศรพรหมาสตร์ของพระรามและเห็นพระรามเป็นพระนารายณ์อวตาร ดังนี้

๏ ภูวโอมอวยศาตรศุลี ชุบไชยศรศรี
แล้วแผลงเปนลมพัดพาน
๏ พลพานรอันเสียปราณ ต้องมารุตมาร
ก็มีชีวิตคืนพลัน
๏ แล้วต้องตรึงทรวงกุมภกรรณ น้องท้าวทศกัณฐ์
ก็ล้มยังพื้นพสุธา
๏ ยังไม่สิ้นชนม์ชีวา เหลือบเห็นรามา
ประจักษ์เปนเพศนารายณ์
๏ ผิวเพียงนิลาแลพราย สี่มือถือทาย
สังข์จักรคทาธารตรี
๏ ขุนยักษ์เสียสมปฤดี ว่ากูมัวมี
โมหันธ์มารณหริรา

(กรมศิลปากร, 2546(ข): 224)

รามเกียรติ์คำพากย์ฉบับนี้มีรายละเอียดบางประการที่แตกต่างจากบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เช่น เหตุการณ์ตอนลักสีดาในฉบับบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชกล่าวว่าทศกัณฐ์อุ้มนางสีดาไปตั้งแต่แรก แต่ในรามเกียรติ์คำพากย์กล่าวว่าทศกัณฐ์ช้อนแผ่นดินที่นางสีดาประทับอยู่แล้วนำใส่ไปท้ายรถโดยไม่ได้ถูกตัวนางสีดาตั้งแต่แรก ดังความว่า

๏ ปลอบพลางยื่นมือบไคล ช้อนแผ่นดินใน
สถานราชสีดา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

๏ ขึ้นใส่บนท้ายรถา สถานนั้นคณนา
ได้โยชน์ในแคว้นมณฑล

(กรมศิลปากร, 2546(ก): 114-115)

เนื้อหาบางตอนในรามเกียรติ์คำพากย์มีลำดับความแตกต่างไปจากบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ตัวอย่างเช่นตอนหนุมานถวายแหวน ขณะที่หนุมานเที่ยวหานางสีดากระทั่งไปพบกับทศกัณฐ์ที่นอนอยู่กับนางมณโฑ รามเกียรติ์คำพากย์กล่าวว่าเมื่อหนุมานเห็นทศกัณฐ์นอนกับนางมณโฑ หนุมานสำคัญว่าเป็นนางสีดา จึงชักอาวุธจะเข้าทำร้าย แต่ด้วยมีเทวดาดลให้จิ้งจกร้องทักทำให้หนุมานเกิดความฉงนใจและพิจารณาอีกครั้ง จึงคิดได้ว่าน่าจะเป็นนางมณโฑ หนุมานจึงแกล้งผูกผมทศกัณฐ์เข้ากับผมของนางมณโฑ ซึ่งในบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชกล่าวว่าเหตุการณ์ตอนผูกผมทศกัณฐ์กับนางมณโฑอยู่ในตอนที่หนุมานหายาแก้หอกกบิลพัท ในรามเกียรติ์คำพากย์กล่าวถึงตอนหนุมานผูกผมทศกัณฐ์กับนางมณโฑไว้ดังนี้

๏ วานรหยุดยั้งฉงนฉงาย จิ้งจกเพรียกพราย
ชะรอยมิใช่มหิษี

๏ ขุนกระบิลแก้ผมอสุรี ผูกผมเทวี
มณโฑให้ชิดติดพัน

๏ แล้วมาจากแท่นทศกัณฐ์ เข้าห้องสุวรรณ
ยังแท่นสุวรรณพรรณราย

(กรมศิลปากร, 2546(ก): 210)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รามเกียรติ์คำพากย์ฉบับนี้มีบทพรรณนาที่งดงามและโดดเด่นหลายบท ทั้งบทชมรถ บทชมธรรมชาติ และบทพรรณนาอารมณ์ความรู้สึกของตัวละคร บทพรรณนาอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครที่มีความโดดเด่น คือบทพรรณนาอารมณ์โศกของพระรามซึ่งปรากฏในตอนนางลอย เสาวณิต วิงวอน (2519: 131) สันนิษฐานว่าบทพรรณนาอารมณ์โศกของพระรามในตอนนางลอยดังกล่าวนี้คงจะเป็นต้นแบบให้พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงพระราชนิพนธ์บทพากย์โขนชุดนางลอย บทพรรณนาอารมณ์โศกของพระรามตอนนางลอยในรามเกียรติ์คำพากย์ กล่าวถึงอารมณ์โศกเศร้าของพระรามที่ตัดพ้อว่าอุตส่าห์สู้ทำศึก มีความรู้ด้านเวทมนตร์และอาวุธ แต่กลับมาพบศพนางสีดาเช่นนี้ พระรามจะสู้ทำศึกไปเพราะเหตุใด ดังนี้

๏ เพราะจะเชิญพระนุชคืน ไปชมชื่นยังกรุงศรี

ฤๅมาพบแต่ซากผี สีดานี้พี่เจ็บใจ

๏ เสียแรงรู้พระเวทมนตร์ ทั้งศรพลอันเกรียงไกร

เจ้าสีดามาบรรลัย จะทำศึกไปไยมี

(กรมศิลปากร, 2546(ข): 74)

2.1.2 ลักษณะของบทโขน

รามเกียรติ์คำพากย์ฉบับนี้เป็นบทพากย์ยาว ตัวบทมีปรากฏเฉพาะบทพากย์ที่แต่งเป็นกาพย์ฉบัง 16 และกาพย์ยานี 11 สลับกันไป ไม่มีบทเจรจาปรากฏ มีเพียงการระบุคำว่าเจรจาและมีการบรรจุเพลงหน้าพาทย์ไว้บางแห่ง รามเกียรติ์คำพากย์มีลักษณะโดยทั่วไปดังนี้

2.1.2.1 รูปแบบคำประพันธ์

รามเกียรติ์คำพากย์ฉบับนี้แต่งด้วยคำประพันธ์ประเภทกาพย์ฉบัง 16 เป็นหลัก มีกาพย์ยานี 11 แทรกอยู่เป็นระยะ คำประพันธ์ประเภทกาพย์ฉบัง 16 ใช้สำหรับบทพรรณนาทั้งบทชมรถ บทชมธรรมชาติ ตลอดจนเป็นใช้เป็นบทบรรยายเรื่อง บรรยายกระบวนรบ บทสนทนาของตัวละคร ดังตัวอย่างบทบรรยายกระบวนรบตอนหนุมานรบไมยราพ มีการใช้กาพย์ฉบัง 16 บรรยายเหตุการณ์ตอนรบกัน ความว่า

๏ พานรถีบถูกยักษี หันซวนเสียที

ก็ล้มยังพื้นวสุธา

๏ กระบิลเหยียบอกอสุรา รำพึงสงกา

ก็หลากประหลาดแก่ใจ

(...)

๏ ขุนพานรได้แจ้งการ ยืดกายบันดาล

พ้นพฤกษเพียงพรหมา

๏ ง้างเงื้อมตรีกูฏภูผา จับได้ภุมรา

มาชูตรงพักตร์อสุรี ฯ

ฯ เชิด ฯ

๏ แล้วกล่าวเยาะหยันยักษี พลางยี่ชีวี

อสูรสิ้นสุดปราณ ฯ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ฯ เชิด ฯ

(กรมศิลปากร, 2546(ข): 179-180)

ส่วนคำประพันธ์ประเภทกาพย์ยานี 11 ที่ปรากฏแทรกอยู่เป็นระยะ มักใช้กับบทพรรณนาอารมณ์ของตัวละครโดยเฉพาะอารมณ์คร่ำครวญ หรือใช้ตอนที่ต้องการให้เกิดความสะเทือนใจ ดังตัวอย่างตอนนางสีดาถูกทศกัณฐ์ลักไป มีการใช้กาพย์ยานีในตอนที่เป็นบทพรรณนาอารมณ์โศกเศร้าครำ่ครวญของนางสีดา ดังนี้

๏ วรราชสีดา ครั้นยักษามาพาหนี
ข้อนทรวงเข้าโศกี พิลาปอาบสุชลนัยน์
๏ เหลียวซ้ายก็เปล่าตา จะแลขวาบเห็นใคร
ฤๅมีที่อาศัย สำนักใครจะรอดปาง
๏ กูผิดกูคิดพลั้ง รอยกรรมหลังจึ่งหมองหมาง
ใช้ท้าวไปตามกวาง แล้วซ้ำใช้พระอนุชา
๏ ไปตามพระจักรี ทีนี้สุดที่แลหา
โอ้โอะอนิจจา ฤๅห่อนพ้นจากมือมาร

(กรมศิลปากร, 2546(ก): 115)

นอกจากนี้มีคำประพันธ์บางแห่งที่ใช้กาพย์ยานี 11 กับบทชมธรรมชาติ เช่น บทชมธรรมชาติขณะที่พระรามชมป่าและเขามรกต ปรากฏในตอนพระรามประชิดลงกา กวีใช้กาพย์ยานี 11 บรรยายความงามของเขามรกต ดังนี้

๏ พระชายชรเมียรชม คีรีรัตน์อลงกรณ์
เทิ้งแท่งทิฆัมพร ไพโรจน์ด้วยนิลาผกา
๏ ระยับน้ำมรกต แสงใสสดตระการตา
รุ่งเรืองทิวารา ตรีจำรัสจำรูญงาม
๏ ตรวยโตรกชะโงกง้ำ มีทางถ้ำชลาลาม
พุพุ่งหลั่งไหลหลาม ลงจากเงื้อมมณีลาย

(กรมศิลปากร, 2546(ข): 113-114)

ลักษณะด้านรูปแบบที่สำคัญอีกประการหนึ่ง จะเห็นได้ว่ารามเกียรติ์คำพากย์ดังกล่าวนี้ไม่ปรากฏบทเจรจาแทรกไว้ มีเพียงคำว่า “เจรจา” แทรกอยู่เป็นระยะคล้ายกับบทพากย์โขนพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย แม้ไม่มีบทระบุไว้แต่การเจรจาต้อง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เจรจาไม่ให้ผิดจากเนื้อเรื่อง ดังตัวอย่างตอนหนุมานพบนางบุษมาลี เหตุการณ์ดังกล่าวสิ้นสุดคำพากย์ในตอนที่นางบุษมาลีขอให้หนุมานหาวเป็นดาวเป็นเดือน จากนั้นจึงระบุให้มีการแทรกเจรจา ดังนี้

๏ ผิเปนองค์อรรคทหาร ย่อมหาวเปนภาณ

ณุมาศแลดวงดารา

๏ ข้าจึงจะสิ้นกังขา แม่นมั่นสัญญา

เปนองค์ทหารจักรี ฯ

ฯ เจรจา ฯ

(กรมศิลปากร, 2546(ก): 194)

นอกจากนี้คำประพันธ์ในรามเกียรติ์คำพากย์ฉบับนี้มีการร้อยสัมผัสรับกันอย่างสม่ำเสมอเกือบตลอดทั้งชุด ทำให้จึงอาจเป็นสาเหตุหนึ่งที่เรียกบทพากย์ชุดนี้ว่า “บทพากย์ยาว” บทพากย์ชุดนี้เรียบเรียงขึ้นด้วยกาพย์ยานี 11 และกาพย์ฉบัง 16 เท่านั้น เสาวณิต วิงวอน (2555: 151) ให้ความเห็นว่าที่คำพากย์ใช้กาพย์ทั้ง 2 ชนิดดังกล่าว ไม่ใช้กาพย์สุรางคนางค์ อาจเป็นเพราะกาพย์สุรางค์มีความยาวมากถึง 7 วรรค แต่ละวรรคมีคำน้อยเพียง 4 พยางค์ การพากย์ให้ครบเนื้อความในหนึ่งบทต้องแบ่งบทมาก จึงไม่ได้รับความนิยม บทพากย์จึงปรากฏเฉพาะกาพย์ฉบังและกาพย์ยานีสืบต่อเรื่อยมาจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์

2.1.2.2 การบรรจุเพลงหน้าพาทย์

รามเกียรติ์คำพากย์ฉบับนี้มีการกำกับชื่อเพลงหน้าพาทย์ไว้พร้อม เช่น เชิด เสมอ เหาะ สาธุการ สกุณี[4] ลา ตระ ประถม เตียว ตะบองกัน โอด พระยาโศก แผละ ลงสรง พระยาเดิน โล้ พันภิภพ กล่อม ฯลฯ ดังตัวอย่างตอนหนุมานสะกดท้าวมหาชมพู เมื่อนางสมกำนัลหลับ หนุมานได้เชิญแท่นทองบรรทมของท้าวชมพูไปและมีสุครีพรั้งหลังมา มีการบรรจุเพลงหน้าพาทย์ตระ เชิด และเตียว ดังนี้

(...)

๏ นางไกวจามรงอนงาม แน่งนางนงราม

ก็หลับบรู้สึกกาย ฯ

ฯ ตระ ฯ

[4] น่าจะหมายถึงเพลงบาทสกุณี

๏ จึงถอดนภศูลทลาย อัจกลับกำจาย
ลงช้อนเอาแท่นทองพรรณ ฯ
ฯ เชิด ฯ
๏ ขึ้นใส่บ่าแบกพาผัน เหาะเข้าเขตขัณฑ์
สุครีพก็รั้งหลังมา ฯ
ฯ เตียว ฯ

(กรมศิลปากร, 2546(ก): 172)

นอกจากนี้บางแห่งยังมีการบรรจุเพลงหน้าพาทย์สองเพลงติดต่อกัน เช่น ตอนหนุมานเข้าเมืองไมยราพ ขณะหนุมานรบกับพลยักษ์ก่อนเข้าเมืองไมยราพมีการบรรจุเพลงหน้าพาทย์ต่อกัน 2 เพลง คือเพลงเชิดและโอด ดังนี้

๏ ลูกลมแผ่นโผนเห็จหัน เข้ากลางกุมภัณฑ์
แต่ตัวผู้เดียวดูหาญ
๏ สองมือฉวยรวบพลมาร ฟัดฟาดผาดผลาญ
อสูรเสร็จเตร็ดมา ฯ
ฯ เชิด โอด ฯ

(กรมศิลปากร, 2546(ข): 166)

จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา (2554: 53) ให้ความเห็นว่า หากจะนำบทพากย์ยาวนี้ไปพากย์สำหรับแสดงโขน จำเป็นจะต้องเพิ่มและลดเพลงหน้าพาทย์บางเพลงออก เพราะบางตอนที่จำเป็นจะต้องระบุเพลงหน้าพาทย์กลับไม่มีการบรรจุไว้ แต่บางตอนกลับมีการบรรจุเพลงหน้าพาทย์ซ้ำและถี่เกินความจำเป็น

กล่าวโดยสรุป การแสดงโขนปรากฏหลักฐานตั้งแต่สมัยอยุธยา รูปแบบการแสดงโขนในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชมีแบบแผนการแสดงที่เรียบร้อยลงตัวแล้ว ดังปรากฏหลักฐานในจดหมายเหตุลาลูแบร์ว่าการแสดงโขนประกอบด้วยการรำเต้น การเจรจา การสวมศีรษะโขน ดนตรีประกอบตลอดจนการใช้อาวุธประกอบการแสดง และยังแสดงให้เห็นว่าโขนมีการแสดงเนื้อหาตอนสู้รบซึ่งเน้นกระบวนรบมากกว่าบทประกอบ การแสดงโขนในสมัยอยุธยาแม้ไม่มีหลักฐานบทโขนปรากฏชัดเจน แต่สันนิษฐานว่าบทที่ใช้แสดงโขนตัดทอนมาจากรามเกียรติ์คำพากย์ซึ่งแต่เดิมใช้สำหรับพากย์หนัง รามเกียรติ์คำพากย์ฉบับนี้จึงเป็นหลักฐานสำคัญที่ช่วยให้เห็นร่องรอยของศิลปะการแสดงโขนก่อนสมัยรัตนโกสินทร์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.2 บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ในสมัยรัตนโกสินทร์ยุคก่อนก่อตั้งกรมศิลปากร

โขนเป็นมหรสพชั้นสูงที่อยู่ภายใต้พระบรมราชูปถัมภ์เป็นหลัก ก่อนที่จะมีการกำหนดให้งานทางด้านนาฏศิลป์และศิลปะทั้งหลายอยู่ภายใต้สังกัดความดูแลของกรมศิลปากรเมื่อพ.ศ. 2478 (กรมศิลปากร, 2507: 12) บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ในสมัยรัตนโกสินทร์ยุคก่อนก่อตั้งกรมศิลปากรจึงเป็นบทโขนสำนวนที่พระมหากษัตริย์ เจ้านาย และกวีในราชสำนักได้ปรุงและเรียบเรียงขึ้นเพื่อแสดงเฉพาะพระพักตร์หรือแสดงในงานสมโภชวาระต่าง ๆ บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ในสมัยรัตนโกสินทร์ยุคก่อนก่อตั้งกรมศิลปากรเท่าที่มีการตีพิมพ์เผยแพร่ ได้แก่ บทพากย์โขนเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย บทโขนเรื่องรามเกียรติ์นิพนธ์พระยาศรีภูริปรีชา บทโขนพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว และบทโขนเรื่องรามเกียรติ์พระนิพนธ์ในสมเด็จฯ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา

บทโขนฉบับต่าง ๆ ในสมัยรัตนโกสินทร์ดังที่ได้กล่าวไป มีลักษณะร่วมกันบางประการที่แสดงให้เห็นขนบการประพันธ์บทโขน เนื่องจากเป็นสิ่งที่บทโขนทุกฉบับให้ความสำคัญและสืบทอดให้คงอยู่เรื่อยมา ลักษณะร่วมดังกล่าวนี้มีทั้งลักษณะร่วมในด้านเนื้อหาและลักษณะของบท ดังนี้

เมื่อพิจารณาด้านเนื้อหา จะเห็นได้ว่าลักษณะร่วมที่มีมาแต่เดิมคือด้านที่มาของเนื้อหากล่าวคือบทโขนฉบับต่าง ๆ ในสมัยรัตนโกสินทร์มักมีเนื้อหาตรงตามบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช อย่างไรก็ตามแม้บทโขนบางฉบับมีลำดับเนื้อความที่แตกต่างไปจากพระราชนิพนธ์ดังกล่าวบ้างเล็กน้อย แต่ก็ไม่ใช่เนื้อหาที่แปลกใหม่ เนื่องจากมีรายละเอียดของเหตุการณ์และตัวละครที่ใกล้เคียงกับฉบับพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช

ขณะเดียวกันแม้มีบทโขนบางสำนวนที่นำเนื้อหามาจากรามายณะของวาลมีกิเป็นพื้น เช่น บทโขนเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว แต่เนื่องจากรามายณะฉบับวาลมีกิมีเนื้อหาและรายละเอียดส่วนใหญ่ใกล้เคียงกับรามเกียรติ์ของไทย มีเพียงเนื้อหาบางส่วนและรายละเอียดปลีกย่อยบางประการ เช่น การเรียกชื่อตัวละคร ที่ต่างออกไปจากรามเกียรติ์ของไทย บทโขนที่นำเนื้อหามาจากรามายณะของวาลมีกิจึงมีเนื้อหาส่วนใหญ่ที่ใกล้เคียงกับรามเกียรติ์ของไทยด้วยเช่นกัน

เมื่อพิจารณาด้านการเลือกเนื้อหามาแสดง ลักษณะร่วมที่มีมาแต่เดิมคือกวีมักให้ความสำคัญกับเนื้อหาตอนรบพุ่ง ตอนรบพุ่งดังกล่าวมีกระบวนที่สำคัญ 2 ประการ คือ กระบวนพรรณนาความงดงามของกระบวนทัพ และกระบวนรบ

กระบวนพรรณนาความงดงามของกระบวนทัพ ในระยะแรกประกอบด้วยบทพากย์ชมทัพหรือบทพากย์รถ พรรณนาความยิ่งใหญ่เกรียงไกรของทัพแต่ละฝ่าย โดยในยุคแรกที่บทโขนเป็นบทพากย์ยาว กวีมักให้ความสำคัญกับบทพรรณนารูปลักษณ์อันวิจิตรงดงามของพาหนะศึกและลักษณะของทัพที่มีความเข้มแข็งดุดันเกรียงไกร จากนั้นภายหลังจึงพัฒนาไปเป็นการแทรกการแสดงยกทัพตรวจพล เพื่อมุ่งแสดงให้เห็นถึงความดุดันเข้มแข็งของแม่ทัพและทหารนายกอง ตลอดจนความพร้อมเพรียงสวยงามของการเคลื่อนทัพเคลื่อนพล

ส่วนกระบวนรบ ถือได้ว่าเป็นกระบวนอีกลักษณะหนึ่งที่นิยมในการแสดงโขน เนื่องจากมุ่งเน้นท่ารบอันเป็นลักษณะเฉพาะของโขนได้แก่การต่อตัว ขึ้นลอย รวมถึงการรำอาวุธประเภทต่าง ๆ ในระยะแรก กระบวนรบมักปรากฏในรูปแบบของการรบแบบยกทัพ ซึ่งภายหลังมีความเปลี่ยนแปลงไปบ้างเล็กน้อย เช่น กวีมักเลือกตอนที่เอื้อต่อการแสดงกระบวนรบแบบตัวต่อตัวระหว่างตัวละครมาแสดง

ลักษณะร่วมด้านเนื้อหาอีกประการ คือ บทพรรณนาอารมณ์ของตัวละคร โดยในระยะแรกมักปรากฏเฉพาะบทพรรณนาอารมณ์โศกที่เรียกว่าบทพากย์โอ้ จากนั้นในสมัยหลังจึงเริ่มปรากฏบทพรรณนาอารมณ์อื่น ๆ ด้วยโดยเฉพาะอารมณ์โกรธของตัวละคร ซึ่งมักพบในบทเจรจาหน้าทัพระหว่างตัวละครแม่ทัพทั้งสองฝ่าย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

นอกจากบทพรรณนาอารมณ์แล้ว ในบทโขนแต่ละชุดมีการแทรกบทพรรณนาประเภทอื่นประกอบด้วย โดยเฉพาะบทพรรณนาธรรมชาติ ซึ่งในระยะแรกอยู่ในรูปแบบบทพากย์ที่เรียกว่าพากย์ชมดง ภายหลังที่เกิดลักษณะโขนปนละครขึ้น กวีเริ่มนิยมใช้บทพรรณนาธรรมชาติที่อยู่ในรูปแบบกลอนบทละคร

ลักษณะร่วมด้านเนื้อหาอีกประการหนึ่ง คือ การตัดตอนมาแสดง โดยในระยะแรก การแสดงโขนนิยมตัดเนื้อหาเฉพาะตอนใดตอนหนึ่งมาแสดง แล้วแสดงเนื้อหาตอนดังกล่าวโดยละเอียด ตอนที่นำมาแสดงเรียกว่า “ชุด” ซึ่งเป็นคำที่ใช้กับการแสดงหนังใหญ่มาแต่เดิม บทโขนชุดต่าง ๆ มีการแบ่งเนื้อหาเป็นตอนโดยเรียกชื่อตอนตามนาฏการที่สำคัญในบทโขนชุดนั้น ๆ ในระยะแรกที่เป็นบทพากย์

ยาวบทโขนยังไม่แบ่งเป็นตอนชัดเจน มีเพียงการตัดบทพากย์ยาวออกเป็นบทพากย์ย่อยตอนต่าง ๆ ภายหลังจึงเริ่มมีการแบ่งเนื้อหาเป็นตอนอย่างชัดเจน

ส่วนลักษณะของบทที่บทโขนแต่ละฉบับในสมัยรัตนโกสินทร์มีร่วมกัน คือ ด้านรูปแบบคำประพันธ์ ลักษณะร่วมที่มีมาแต่เดิม คือ บทโขนจะต้องประกอบด้วยบทพากย์และบทเจรจา ในระยะแรกบทเจรจาไม่ได้แต่งไว้รวมกับบทพากย์ มีเพียงคำว่า“เจรจา”ระบุไว้

บทพากย์แต่งด้วยคำประพันธ์ประเภทกาพย์ มีทั้งกาพย์ฉบัง 16 ซึ่งนิยมใช้สำหรับบทพากย์ชมต่าง ๆ เช่น บทพากย์ชมรถ บทพากย์ชมกระบวนทัพ และบทพากย์ชมดง รวมถึงบทพากย์บรรยาย บทพากย์เมือง บทพากย์พลับพลา ส่วนกาพย์ยานี 11 นิยมใช้สำหรับบทพากย์โอ้ บทพากย์พลับพลา บทพากย์เมือง และบทพากย์เบ็ดเตล็ด ส่วนบทเจรจา แต่งด้วยคำประพันธ์ประเภทร่ายยาว ไม่จำกัดจำนวนวรรค ใช้สำหรับบทบรรยายเหตุการณ์ และบทที่เป็นคำพูดสนทนากันของตัวละคร

ภายหลังมีการนำบทร้องแบบบทละครมาแทรกประกอบในบทพากย์และบทเจรจาแบบโขน เป็นการนำรูปแบบการพากย์และเจรจาแบบโขนผสมกับการร้องแบบละครใน เรียกโขนรูปแบบใหม่ดังกล่าวนี้ว่าโขนโรงในหรือโขนทางละคร บทร้องดังกล่าวมีรูปแบบเป็นกลอนบทละคร กวีมักใช้สำหรับดำเนินเรื่อง บรรยายเหตุการณ์ บทสนทนาของตัวละคร และบทพรรณนาบางประเภท เช่น บทชมโฉมตัวละคร บทสระสรงทรงเครื่อง บทเกี้ยวพาราสีและโลม

ลักษณะร่วมที่สำคัญอีกลักษณะหนึ่งของบทโขนในสมัยรัตนโกสินทร์ คือ การกำหนดเพลง ในระยะแรกที่บทโขนประกอบด้วยบทพากย์และบทเจรจา ในบทโขนมีการกำหนดเพลงหน้าพาทย์เพื่อประกอบกิริยาของตัวละครไว้ด้วย เพลงหน้าพาทย์มีความสำคัญอย่างยิ่งเพราะทำให้การแสดงมีความสมบูรณ์ รสแห่งการชมศิลปะการแสดงจะเกิดขึ้นก็ต่อมีเพลงหน้าพาทย์ประกอบด้วย ภายหลังที่บทโขนนำบทร้องแบบบทละครมาประกอบ มีการกำหนดเพลงอีกลักษณะหนึ่งที่เรียกว่าเพลงร้องประกอบบทร้องที่กวีแทรกไว้ เพลงร้องที่แทรกไว้ได้รับอิทธิพลจากเพลงร้องในบทละคร

ลักษณะร่วมของบทโขนในสมัยรัตนโกสินทร์ที่ผู้วิจัยได้กล่าวไปอย่างสังเขป หากพิจารณาต่อไปพบว่าลักษณะต่าง ๆ เหล่านี้คือขนบของการประพันธ์บทโขนในสมัยรัตนโกสินทร์ เนื่องจากมีการสืบทอดอย่างมีแบบแผนดังที่ปรากฏในบทโขนฉบับต่าง ๆ กวีแต่ละยุคสมัยยึดถือขนบดังกล่าวเป็นแบบฉบับในการประพันธ์ แต่เมื่อพิจารณาต่อไปพบว่า บทโขนแต่ละยุคในสมัยรัตนโกสินทร์ก็มีพัฒนาการที่เปลี่ยนแปลงไปด้วยเช่นกัน ลักษณะที่เปลี่ยนแปลงไปดังกล่าวนี้เกิดจากการทดลองหรือความสร้างสรรค์ของกวี และการแทรกองค์ประกอบอื่น ๆ ลงไปในการแสดงโขน เช่น การแทรกบท

ร้องแบบบทละครไปในบทพากย์และเจรจาแบบโขน การกำหนดเพลงร้องแบบบทละคร ทำให้โขนพัฒนาเป็นโขนทางละครหรือโขนโรงใน การเลือกเนื้อหาตอนสู้รบแบบตัวต่อตัวของตัวละครแทนที่จะเป็นการรบแบบยกทัพ ความแปลกใหม่ดังกล่าวนี้นอกจากทำให้เห็นพัฒนาการของบทโขนแต่ละยุคในสมัยรัตนโกสินทร์แล้ว ลักษณะใหม่ ๆ ที่เกิดขึ้นยังคงได้รับความนิยมและหลอมรวมเป็นขนบที่สืบทอดมายังผู้ประพันธ์บทโขนในรุ่นหลังด้วยเช่นกัน

ในที่นี้ผู้วิจัยจะอธิบายลักษณะบทโขนแต่ละฉบับในสมัยรัตนโกสินทร์ยุคก่อนก่อตั้งกรมศิลปากร ได้แก่ บทพากย์โขนเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย บทโขนเรื่องรามเกียรติ์นิพนธ์พระยาศรีภูริปรีชา บทโขนเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว และบทโขนเรื่องรามเกียรติ์พระนิพนธ์ในสมเด็จฯ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา บทโขนแต่ละฉบับมีรายละเอียดประการต่าง ๆ ดังนี้

2.2.1 บทพากย์[5]โขนเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย

บทพากย์โขนเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ประกอบด้วยบทพากย์ซึ่งแต่งเป็นกาพย์ยานี 11 และกาพย์ฉบัง 16 กำหนดให้มีการเจรจาและเพลงหน้าพาทย์แทรกอยู่เป็นระยะ ๆ ทั้งยังมีหลักฐานการจัดโรงให้ตัวโขนเล่น ซึ่งสามารถนำมาเทียบกับบทพากย์ได้ (เสาวณิต วิงวอน, 2519: 137) บทพากย์โขนดังกล่าวนี้สันนิษฐานว่าเป็นบทโขนชุดแรกในสมัยรัตนโกสินทร์ที่เคยนำออกมาแสดงจริงเนื่องจากในบทมีการแทรกรายละเอียดไว้ชัดเจน ทั้งเพลงหน้าพาทย์และการกำหนดการเจรจา บทพากย์โขนพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย มีรายละเอียดดังนี้

2.2.1.1 เนื้อหาของบทโขน

บทพากย์โขนพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เป็นบทพากย์ขนาดยาว แบ่งเนื้อหาออกเป็น 4 ชุด ได้แก่ ชุดนางลอย ชุดนาคบาศ ชุดพรหมาสตร์ และชุดเอราวัณ

---

[5] ผู้วิจัยเรียกพระราชนิพนธ์ฉบับนี้ว่าบทพากย์โขน เนื่องจากบทพากย์โขนพระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยประกอบด้วยบทพากย์เพียงเท่านั้น ผู้วิจัยจึงเรียกพระราชนิพนธ์ฉบับนี้ให้สอดคล้องตามรูปแบบคำประพันธ์

บทพากย์โขนพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทั้ง 4 ชุด มีเนื้อหาตรงตามบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช บทพากย์โขนพระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ชุดนางลอย ชุดพรหมาสตร์ ชุดนาคบาศ และชุดเอราวัณมีเนื้อหาดังนี้

บทพากย์โขนชุดนางลอย มีเนื้อหาเริ่มจากพระรามเสด็จไปที่ท่าสรงน้ำแล้วเห็นนางสีดาแปลงลอยน้ำมา พระรามเห็นดังนั้นจึงโศกเศร้าคร่ำครวญเพราะคิดว่าเป็นศพของนางสีดา ในชุดนางลอยดังกล่าวนี้กวีมุ่งเน้นบทพรรณนาอารมณ์โศกของพระรามที่มีต่อนางสีดา ดังตัวอย่าง

๏ สีดาเอยถึงจะตาย จะวอดวายพระชนมา
จงเอื้อนโอษฐ์ออกเจรจา จะจากแล้วจงสั่งกัน
๏ เจ้าชายเนตรดูพี่บ้าง ให้พี่สร่างซึ่งโศกศัลย์
เราจะร่วมพระเพลิงกัน ในเขตขัณฑ์พระคงคา

(กรมศิลปากร, 2546(ก): 28-29)

ส่วนบทพากย์โขนชุดนาคบาศเป็นชุดที่มีขนาดสั้น มีเนื้อหาเริ่มต้นจากตอนที่พระรามเสด็จไปยังสนามรบ ทอดพระเนตรเห็นเหล่าพลลิงต้องศรนาคบาศ และพระลักษมณ์ที่นอนสลบและถูกนาครัดพระวรกายไว้ พระรามจึงกระชากนาคให้หลุดออกจากพระวรกายของพระลักษมณ์ แต่ไม่เป็นผลสำเร็จ ดังตัวอย่าง

๏ ครั้นใกล้รถทรงอลงการ์ เหลือบเห็นนาคา
รวบรัดพระน้องปลดปลง
๏ ตั้งแต่บาทจนถึงกึ่งองค์ กระชากชักภุชงค์
บ่หลุดบ่เลื่อนเคลื่อนคลาย
๏ ลดองค์แนบน้องประคองกาย ช้อนเกศนุชาชาย
ขึ้นวางเหนือตักพระจักรี ฯ

(กรมศิลปากร, 2546(ก): 33)

บทพากย์ชุดพรหมาสตร์ มีเนื้อหากล่าวถึงตอนที่อินทรชิตแปลงกายเป็นพระอินทร์ทรงช้างเอราวัณ บทพากย์ชุดนี้มีบทพรรณนาที่โดดเด่นคือบทชมโฉมและบทสระสรงทรงเครื่องของพระอินทร์แปลง กวีได้ทรงกล่าวพรรณนาชมโฉมและชมเครื่องทรงของพระอินทร์แปลง ดังนี้

๏ ทรงโฉมเฉลิมโลกลาวัณย์ งามพักตร์ผิวพรรณ

ดังมรกตเขียวขจี

๏ เสด็จเข้าที่สรงวารี สำอางอินทรีย์
แล้วทรงสุคนธ์ปนทอง

๏ สอดสนับเพลางามเรืองรอง ภูษาพื้นตอง
กรวยเชิงเปนช่อพรรณราย

๏ สอดทรงพาหุรัดเฉิดฉาย ผ้าทิพย์จีบชาย
เครือแครงสะบัดบรรจง

๏ ทองกรพาหุรัดธำมรงค์ เพชรพลอยแต่ละวง
ควรค่าพิภพเมืองมาร

๏ ตาบประดับทับทรวงสังวาล สร้อยสะอิ้งโอฬาร
ล้วนมรกตรจนา

(กรมศิลปากร, 2546(ก): 43)

ส่วนบทพากย์ชุดเอราวัณ เป็นบทพากย์ที่มีเนื้อหากล่าวชมขบวนของอินทรชิตที่แปลงเป็นพระอินทร์ทรงช้างเอราวัณ แวดล้อมไปด้วยเหล่าเทวดานางฟ้าที่งดงาม ทำให้พระลักษมณ์เกิดความเคลิบเคลิ้มหลงใหล จากนั้นอินทรชิตจึงแผลงศรพรหมาสตร์ต้องพระลักษมณ์และพลลิง ส่วนหนุมานถูกคันศรอินทรชิตหวดสลบบนคอช้างเอราวัณ บทพระราชนิพนธ์ชุดนี้มีจุดเด่นอยู่ที่บทพรรณนาขบวนพระอินทร์และพรรณนาลักษณะช้างเอราวัณ ดังตัวอย่างบทพรรณนาลักษณะช้างเอราวัณ ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

๏ ช้างนิรมิตฤทธิแรงแข็งขัน เผือกผ่องผิวพรรณ
สีสังข์สะอาดโอฬาร์

๏ สามสิบสามเศียรโสภา เศียรหนึ่งเจ็ดงา
ดังเพชรรัตน์รูจี

๏ งาหนึ่งเจ็ดโบกขรณี สระหนึ่งย่อมมี
เจ็ดกออุบลบันดาล

๏ กอหนึ่งเจ็ดดอกดวงมาลย์ ดอกหนึ่งแบ่งบาน
มีกลีบได้เจ็ดกลีบผกา

(กรมศิลปากร, 2546(ก): 44)

2.2.1.2 ลักษณะของบทโขน

บทพากย์โขนพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทั้ง 4 ชุด มีลักษณะเป็นบทพากย์ยาว บทที่บันทึกไว้ประกอบด้วยบทพากย์เพียงเท่านั้น มีการกำหนดให้มีการเจรจาและเพลงหน้าพาทย์แทรกเป็นระยะ บทพากย์ดังกล่าวมีลักษณะทั่วไปดังนี้

2.2.1.2.1. รูปแบบคำประพันธ์

บทพากย์โขนพระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย มีลักษณะเป็นบทพากย์ยาว ใช้คำประพันธ์ประเภทกาพย์ 2 ชนิด ได้แก่ กาพย์ฉบัง 16 และกาพย์ยานี 11 บทพากย์ชุดนางลอย กวีทรงพระราชนิพนธ์ด้วยคำประพันธ์ประเภทกาพย์ยานี 11 ส่วนชุดนาคบาศ ชุดพรหมาสตร์และชุดเอราวัณ กวีทรงพระราชนิพนธ์ด้วยคำประพันธ์ประเภทกาพย์ฉบัง 16

ในบทพระราชนิพนธ์ดังกล่าวกวีทรงใช้คำประพันธ์ประเภทกาพย์ฉบัง 16 กับบทพากย์ชมรถ บทพากย์ชมทัพ[6] บทพากย์บรรยาย บทพากย์เมือง บทพากย์พลับพลา และทรงใช้คำประพันธ์ประเภทกาพย์ยานี 11 ในบทพากย์โอ้ซึ่งเป็นบทพรรณนา คร่ำครวญ และแสดงความโศกเศร้าของตัวละคร ดังตัวอย่างในชุดนางลอย กวีทรงใช้คำประพันธ์ประเภทกาพย์ยานี 11 กับบทพรรณนาคร่ำครวญของพระราม ดังนี้

<u>ตัวอย่างบทพากย์โอ้ของพระราม ในชุดนางลอย กวีใช้กาพย์ยานี 11 ดังนี้</u>

๏ ทุกข์ทับบเหือดหาย พระวรกายก็ซูบผอม
ทุกข์เท่าที่พี่ตรอม แต่ก่อนเก่าบเท่าทัน
๏ อันความทุกข์พี่ครั้งนี้ เปนสุดที่จะรำพัน
พ่างเพียงจะอาสัญ พระชนมชีพชีวา

(กรมศิลปากร, 2546(ก): 28-29)

2.2.1.2.2 การกำหนดเพลงหน้าพาทย์

บทพากย์โขนพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย มีการกำหนดเพลงหน้าพาทย์ 2 ลักษณะ ลักษณะแรกคือ ระบุชื่อเพลงหน้าพาทย์ ปรากฏเฉพาะเพลง

---

[6] บทพากย์ชมทัพเป็นบทที่จัดอยู่ในบทพากย์รถ ตามที่ธีรภัทร์ ทองนิ่ม(2556: 5) ได้ให้ความเห็นไว้ว่า พากย์รถ ใช้กล่าวถึงเวลายกทัพเป็นการชมพาหนะต่าง ๆ ตลอดจนชมกระบวนทัพด้วย เพราะนายทัพจะต้องทรงพาหนะต่างๆ เช่น รถ ม้า ช้าง เป็นต้น

โอด อีกลักษณะหนึ่งคือไม่ระบุชื่อเพลงหน้าพาทย์ เพียงแต่กำหนดไว้ในตำแหน่งที่ลงเพลงหน้าพาทย์ด้วยคำว่า “เพลง”

2.2.1.2.3 การกำหนดแทรกเจรจา

บทพากย์โขนพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย มีการระบุช่วงที่ให้มีการเจรจา 2 ลักษณะ ลักษณะแรกคือกำหนดเนื้อหาการเจรจา เช่น ในบทพากย์ชุดเอราวัณ ทรงกำหนดให้มี “เจรจา หยุดทัพ” และ “เจรจา อินทรชิตกลับทัพ” ส่วนลักษณะที่สอง เป็นเพียงการกำหนดคำว่า “เจรจา” ไว้เท่านั้น ไม่มีรายละเอียดเนื้อหาเพิ่มเติม

2.2.1.2.4 การปรับความจากบทเดิม

บทพากย์โขนพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย มีการปรับบทพากย์จากบทพากย์ของเก่าสมัยอยุธยาโดยเฉพาะบทพากย์ชุดนางลอย จะเห็นได้ว่าบทพากย์ชุดนางลอยพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยมีเนื้อความส่วนใหญ่ใกล้เคียงกับบทพากย์นางลอยของเก่า ในประชุมคำพากย์รามเกียรติ์ ภาคที่ 6 พระรามประชุมพล ซึ่งสันนิษฐานว่าเป็นสำนวนภาษาสมัยอยุธยา ไม่เพียงแต่เนื้อความที่ใกล้เคียงกันเท่านั้น เมื่อพิจารณาจะพบว่ามีบทพากย์ชุดนางลอยทั้งสองฉบับมีสำนวนโวหารใกล้เคียงกันหลายตอน เนื้อความหรือรายละเอียดบางส่วนที่ทรงปรับในสำนวนพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยไม่ได้ผิดเพี้ยนไปจากเนื้อความในบทพากย์ของเก่าเพียงแต่ทรงเพิ่มเติมเนื้อหาบางส่วน โดยเฉพาะโวหารพรรณนา ดังที่เสาวณิต วิงวอน (2519: 138) ได้ศึกษาพบว่า ตอนที่พระราชนิพนธ์เพิ่มเติมมามีทั้งสิ้น 8 แห่ง แต่ไม่ได้ทำให้เนื้อความมากกว่าบทพากย์ของเก่าเท่าใดนักเพราะเป็นพรรณนาโวหาร แต่อาจทำให้เพิ่มอารมณ์สะเทือนใจมากยิ่งขึ้น

กล่าวโดยสรุป บทพากย์โขนพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เป็นบทโขนชุดแรกในสมัยรัตนโกสินทร์ที่เคยนำออกมาแสดงจริง มีการแทรกรายละเอียดไว้ชัดเจนทั้งเพลงหน้าพาทย์และการกำหนดแทรกเจรจา จึงอาจกล่าวได้ว่าพระราชนิพนธ์บทพากย์โขนฉบับนี้เป็นต้นทางแห่งขนบของบทโขนที่กวีได้ทรงวางแบบแผนอันงดงามให้แก่บทการแสดงโขนมาแต่โบราณ

2.2.2 บทโขนเรื่องรามเกียรติ์นิพนธ์พระยาศรีภูริปรีชา (กมล สาลักษณ)

บทโขนนิพนธ์พระยาศรีภูริปรีชา เรียกว่าคำเจรจาโขนหลวง[7] พระยาศรีภูริปรีชา (กมล สาลักษณ)มีตำแหน่งเป็นสมุหพระอาลักษณ์ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นผู้ประพันธ์บทละครดึกดำบรรพ์เรื่องสิทธิธนูและเคยถวายงานประพันธ์บทโขนแด่สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ เพื่อใช้แสดงในคราวรับแขกเมือง ดังปรากฏในคำนำหนังสือนิพนธ์ของพระยาศรีภูริปรีชา ซึ่งพระยาศรีสุนทรโวหาร (ผัน สาลักษณ) ผู้เป็นบุตร ได้กล่าวไว้ความตอนหนึ่งว่า “ข้าพเจ้าได้ทราบอยู่ว่า สมเดจพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงษ์[8] ได้ทรงกะวางบทแลจัดชุดให้ท่านเปนผู้ประพันธ์คำสำหรับโขนหลวงเล่นในคราวรับเจ้าฝรั่งหลายตอน แลบางตอนยังได้เล่นถวายตัวในพระบาทสมเด็จพระพุทธเจ้าหลวงด้วย แต่ต้นฉบับกระจายหายสูญเสีย ข้าพเจ้าเก็บรวบรวมได้เท่าที่นำมาลงพิมพ์นี้” (พระยาศรีสุนทรโวหาร, 2463: ง)

บทโขนนิพนธ์พระยาศรีภูริปรีชาที่เหลือตกทอดมาดังที่พระยาศรีสุนทรโวหารบุตรของพระยาศรีภูริปรีชาได้รวบรวมไว้มีเพียง 2 ชุด ได้แก่ ชุดสุครีพถอนพระยารังและชุดถวายลิง แม้บทโขนนิพนธ์พระยาศรีภูริปรีชาที่ตกทอดมาถึงปัจจุบันเหลืออยู่เพียง 2 ชุด แต่ก็มีความสำคัญยิ่งต่อการศึกษาพัฒนาการของบทโขน เนื่องจากในบทโขนนิพนธ์พระยาศรีภูริปรีชาชุดถวายลิงมีบทร้องแบบบทละครแทรกไว้ จึงเป็นหลักฐานสำคัญที่แสดงให้เห็นว่าในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเริ่มปรากฏบทโขนที่ประกอบด้วยบทพากย์ บทเจรจาแบบโขน และมีการแทรกบทร้องแบบบทละครรวมอยู่ด้วย

บทโขนนิพนธ์พระยาศรีภูริปรีชา เป็นบทโขนที่มีลักษณะแตกต่างไปจากในอดีตหลายประการ นอกจากมีการแทรกบทร้องและกำหนดเพลงร้องในบทโขนแล้ว ยังมีการแทรกองค์ประกอบต่าง ๆ ที่จำเป็นต่อการแสดง โดยเฉพาะคำกำกับการแสดงและเวที ทำให้เห็นว่าบทโขนดังกล่าวน่าจะมีการนำมาแสดงจริง และสันนิษฐานว่าบทโขนดังกล่าวเป็นยุคแรกของบทโขนโรงใน ซึ่งได้รับพระกรุณาจากสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ผู้ทรงมีความชำนาญในทางละครมาทรงร่วมจัดทำบทโขน ทำให้บทโขนในยุคนี้มีการผสมผสานรูปแบบการแสดงของโขนกับละครในเป็นครั้งแรก

---

[7] ในหนังสือนิพนธของพระยาศรีภูริปรีชา เรียกบทโขนทั้งสองชุดว่าคำเจรจาโขนหลวง แต่ในที่นี้ผู้วิจัยใช้คำว่าบทโขนของพระยาศรีภูริปรีชาแทนคำเจรจาโขนหลวงทั้งสองชุด เนื่องจากในบทดังกล่าวมิได้มีเพียงบทเจรจาเพียงอย่างเดียว อีกทั้งเพื่อให้สอดคล้องกับบทโขนสำนวนอื่น ๆ ที่ผู้วิจัยได้นำมาศึกษาในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้

[8] สะกดตามต้นฉบับ

2.2.2.1 เนื้อหาของบทโขน

บทโขนนิพนธ์พระยาศรีภูริปรีชาชุดสุครีพถอนพระยารังและชุดถวายลิง มีเนื้อหาตรงตามบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช แต่ในชุดถวายลิงมีการตัดทอนเนื้อหาบางส่วนออก เช่น ตอนหนุมานอาสาตีทัพพระลักษมณ์ อาจเป็นไปได้ว่าเนื้อหาที่ตัดออกในชุดถวายลิงดังกล่าวนี้เป็นตอนที่ผู้ชมรู้จักดีอยู่แล้ว จึงได้มีการตัดและรวบรัดเนื้อหาในตอนดังกล่าวเพื่อให้สามารถดำเนินเรื่องได้อย่างกระชับ

บทโขนชุดสุครีพถอนพระยารังมีเนื้อหาเริ่มจากทศกัณฐ์สั่งให้กุมภกรรณออกรบกับพระรามพระลักษมณ์ กุมภกรรณทูลทัดทาน แต่ทศกัณฐ์กลับพูดหว่านล้อมให้กุมภกรรณออกรบได้สำเร็จ ทศกัณฐ์ให้มโหทรจัดทัพให้กุมภกรรณออกรบ ฝ่ายพระรามทราบจากพิเภกว่าผู้ที่ยกทัพมาในคราวนี้คือกุมภกรรณ จึงมีพระบัญชาให้สุครีพเป็นผู้นำทัพออกมารบ กุมภกรรณจึงออกอุบายท้าทายให้สุครีพไปถอนต้นรังขนาดร้อยคนโอบที่ป่าหิมพานต์ สุครีพจึงรับคำท้าและไปถอนต้นรังจนเรี่ยวแรงอ่อนเพลีย กุมภกรรณเห็นดังนั้นจึงสบโอกาสเอาสุครีพหนีบรักแร้และเลิกทัพกลับลงกา ภายหลังองคตและหนุมานสามารถช่วยสุครีพกลับมาได้ บทโขนชุดดังกล่าวมีจุดเด่นอยู่ที่บทเจรจาหน้าทัพและบทบรรยายกระบวนรบระหว่างสุครีพและกุมภกรรณ ดังตัวอย่างบทบรรยายกระบวนรบระหว่างสุครีพและกุมภกรรณ ดังนี้

> ๏ กุมภกรรฐอสุรา เห็นสมหวังดังจินดาก็ดีใจ หมายชนะกะได้ไม่มีผิด (...) ว่าพลางทางโผนลงจากรถเข้ารบรับ กระทืบโถมโจมจับด้วยกำลัง พระยาสุครีพก็เพลี่ยงพลั้งด้วยแรงน้อยต้องถอยรับ ฯ
>
> ๏ กุมภกรรฐแม่ทัพเห็นได้ที อสุรีรีบบุกบั่นกระชั้นชิด เข้าโหมหักเอาด้วยฤทธิไม่ละวางให้ห่างไกล กระโจมจับสุครีพหนีบรักแร้ได้ดิ้นไม่หลุด ก็ให้เลิกพหลพลยุทธคืนนคร เสียงโห่สนั่นพนาดร บัดนี้ ฯ เชิด ฯ

(พระยาศรีภูริปรีชา, 2463: 112)

ส่วนบทโขนชุดถวายลิงแบ่งเนื้อหาออกเป็น 2 ตอน คือตอนถวายลิงและตอนในป่า ตอนถวายลิง มีเนื้อหาเริ่มจากเมื่อทศกัณฐ์นั่งปรึกษาการสงครามกับเหล่าเสนาในท้องพระโรง พระฤาษีโคบุตรผู้เป็นอาจารย์ของทศกัณฐ์นำหนุมานมาถวายตัวเป็นทหารของทศกัณฐ์ ทศกัณฐ์ไม่รู้เท่าทันกลของหนุมานจึงยอมรับและแต่งตั้งเป็นบุตรบุญธรรม หนุมานออกอุบายว่าจะอาสายกทัพไปตีทัพพระราม โดยให้ทศกัณฐ์เสด็จยกทัพไปพร้อมกันจะได้เห็นฝีมือของตนได้ถนัดตา และตอนที่ 2 คือตอนในป่า กล่าวถึงเมื่อทศกัณฐ์ไปถึงสนามรบ หนุมานจึงออกอุบายว่าจะไปจับพระลักษมณ์และพระราม

มาถวายทศกัณฐ์ ทศกัณฐ์ชื่นชมในความฉลาดของหนุมาน แต่สุดท้ายหนุมานเหาะขึ้นไปแล้วชูกล่องดวงใจของทศกัณฐ์ ทศกัณฐ์จึงคร่ำครวญและขอหย่าทัพไว้ก่อน และล่าทัพกลับลงกาในที่สุด

2.2.2.2 ลักษณะของบทโขน

บทโขนนิพนธ์พระยาศรีภูริปรีชาประกอบด้วยบทพากย์ บทเจรจา และบทร้องแบบบทละคร แต่ส่วนใหญ่ดำเนินเรื่องด้วยบทเจรจาเป็นหลัก มีการแทรกรายละเอียดที่จำเป็นต่อการแสดงไว้ด้วย บทโขนนิพนธ์พระยาศรีภูริปรีชามีรายละเอียดดังนี้

2.2.2.2.1 รูปแบบคำประพันธ์

บทโขนนิพนธ์พระยาศรีภูริปรีชาทั้ง 2 ชุดดำเนินเรื่องด้วยบทเจรจาเป็นหลักโดยแต่งเป็นร่ายยาวและร้อยแก้ว บางชุดมีบทพากย์หรือบทร้องแทรกอยู่ด้วย กล่าวคือ ในชุดสุครีพถอนพระยารังมีบทพากย์รถ ซึ่งแต่งเป็นกาพย์ฉบัง 16 และบทพากย์พลับพลาซึ่งแต่งเป็นกาพย์ยานี 11 ส่วนชุดถวายลิงไม่ปรากฏบทพากย์ แต่มีบทร้องที่แต่งเป็นกลอนบทละครแทรกไว้อยู่ 2 แห่ง

บทเจรจาในบทโขนนิพนธ์พระยาศรีภูริปรีชาแต่งเป็นร่ายยาวและร้อยแก้ว กวีใช้ร่ายยาวกับบทเจรจาบรรยายเรื่องและบทเจรจาตอบโต้กันของตัวละคร ดังตัวอย่างบทเจรจาของทศกัณฐ์ในตอนถวายลิง ทศกัณฐ์กล่าวโต้ตอบกับพระฤษีโคบุตรที่นำหนุมานมาถวายตัว ดังนี้

> ๏ เปนไรมันจะมิใช่ข้าศึก ดีฉันยังรู้สำนึกจำได้มิลืมความ นีคืออ้ายหนุมานทหารรามมันเหลือแสน อ้ายตัวหยาบหยามทำความแค้นมาหนักหนา ครั้งหนึ่งเข้าเผาลงกาฆ่าสหัศกุมาร เมื่อตั้งพิธีใหญ่ในอุโมงค์ลงไปจังทานทำหาญหัก พระอาจารย์ก็แจ้งประจักษ์อยู่แก่ใจ จะว่ามิใช่ข้าศึกอย่างไรนี่พระอาจารย์ จะเข่นฆ่าให้มันวายปราณเสียบัดนี้ ฯ
>
> (พระยาศรีภูริปรีชา, 2463: 116)

ส่วนบทเจรจาที่เป็นร้อยแก้ว ใช้กับบทเจรจาตอบโต้กันของตัวละครเท่านั้น มักแต่งเป็นประโยคสั้น ๆ ปรากฏเฉพาะในชุดถวายลิงเท่านั้น ดังนี้

> ฤๅษี ๏ ช้า อย่าทำวู่วาม ฟังกูว่าก่อน
>
> ทศกรรฐ์ ๏ ว่ากระไร ชักน้ำเข้าลึก ชักศึกเข้าบ้านแล้วพระอาจารย์จะว่าอย่างไรต่อไปให้ยิ่งขึ้นกว่านั้นอิกหรือ
>
> ฤๅษี ๏ มันไม่ใช่ข้าศึกดอก (...)

(พระยาศรีภูริปรีชา, 2463: 115)

ส่วนบทพากย์ปรากฏเฉพาะในชุดสุครีพถอนพระยารังเท่านั้น กวีใช้กาพย์ฉบัง 16 สำหรับบทพากย์รถ ในตอนพรรณนาความงามของรถและกระบวนทัพของกุมภกรรณ และใช้กาพย์ยานี 11 สำหรับบทพากย์พลับพลา ในตอนที่กล่าวถึงฝ่ายพระราม ดังนี้

<u>ตัวอย่างบทพากย์รถของกุมภกรรณในชุดสุครีพถอนพระยารัง กวีแต่งเป็นกาพย์ฉบัง 16</u>

๏ รถเอยรถทรง สำหรับรณรงค์ สำหรับอสุรินทร์ฤทธิไกร ๏ งามแปรกแอกอ่อนอำไพ เรือนรถวิไลย วิลาศล้ำกำกง ๏ เหล็กหล่อห่อหุ้มดุมวง ควงขันมั่นคงแลขัดจนขึ้นเงางาม

(พระยาศรีภูริปรีชา, 2463: 108)

<u>ตัวอย่างบทพากย์พลับพลาในชุดสุครีพถอนพระยารัง กวีแต่งเป็นกาพย์ยานี 11</u>

๏ ปางนั้นพระจักรกฤษณ์ ฤทธิล้ำพระสุริยา กับองค์พระอนุชา อันร่วมราชหฤทัย ๏ ประทับแท่นทิพยอาสน์ สุวรรณราชพลับพลาชัย งามเงื่อนสหัสนัย อันออกหมู่อมรแมน ๏ ท้าวพระยาพานรินทร์ ทั้งขีดขินชมพูแดน ดาษดื่นนับหมื่นแสนเสนอเฝ้าพระภูธร

(พระยาศรีภูริปรีชา, 2463: 108)

นอกจากนี้บทโขนนิพนธ์พระยาศรีภูริปรีชาชุดถวายลิงมีการแทรกบทร้องแบบบทละคร ซึ่งปรากฏ 2 แห่ง เช่น บทร้องตอนที่หนุมานกล่าวเยาะเย้ยถากถางทศกัณฐ์ที่เสียรู้ให้แก่อุบายของตน ดังนี้

(กิริยาหลอก ร้องเย้ย) [นี่กล่องของใครเราได้มา อสุรารู้จักมั่งฤาไม่ เขม้นมองป้องหน้าอยู่ว่าไร ไม่แผลงอิทธิ์ฤทธิไกรให้คึกคัก เสียแรงมีมือปากมากเสียเปล่า หัวโตโง่เง่าอัปรลักษณ์ น่าอายขายหน้าหนักหนานัก ไม่รู้จักกลศึกภุกซึ้ง แต่เราเปนกระบี่ก็ดีกว่า ฬ่อลวงอสุราไม่รู้ถึง อย่าพักโกรธโกรธาทำหน้าตึง สักครู่หนึ่งสิบเศียรจะปลิวไป]

(พระยาศรีภูริปรีชา, 2463: 110)

2.2.2.2.2 การให้ความสำคัญกับลำดับศักดิ์ของตัวละคร

บทโขนนิพนธ์พระยาศรีภูริปรีชาให้ความสำคัญกับลำดับศักดิ์ของตัวละคร กล่าวคือเมื่อให้ตัวโขนออกโรงแสดง กวีได้กำหนดให้ตัวละครออกโรงตามลำดับศักดิ์ของตัวละครที่เรียกว่าตั้งยักษ์เมื่อเปิดเรื่องด้วยฉากนาฏการฝ่ายลงกา และตั้งพระเมื่อเปิดเรื่องด้วยฉากนาฏการฝ่ายพลับพลาพระราม ในบทโขนของพระยาศรีภูริปรีชา ได้กำหนดให้ตัวละครออกโรงจากลำดับศักดิ์ต่ำสุดไปสูงสุด กล่าวคือ ให้เสนายักษ์ออก พญายักษ์ตนอื่นออก และท้าวทศกัณฐ์ออก ดังเช่นในชุดสุครีพถอนพระยารังได้กำหนดให้ “เสนา กุมภกรรฐ ทศกรรฐออก” (พระยาศรีภูริปรีชา, 2463: 102)

2.2.2.2.3 การนำบทเดิมมาปรับใช้

บทโขนนิพนธ์พระยาศรีภูริปรีชาชุดถวายลิงมีการนำบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยมาปรับใช้เป็นบทร้อง 2 แห่ง กวีระบุไว้ว่าผู้ปรับบทร้องดังกล่าวคือสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ดังที่ได้ระบุไว้ในเชิงอรรถตอนท้ายของบทโขนชุดถวายลิง (พระยาศรีภูริปรีชา, 2463: 115) ว่า “คำเจรจาโขนชุดถวายลิงนี้นำบทละครรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 มาใช้สองตำแหน่ง โดยตำแหน่งแรกในบทแรกคำที่ 1 สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงแปลง นอกนั้นเป็นพระราชนิพนธ์ล้วน”

2.2.2.2.4 การดำเนินเรื่องด้วยบทเจรจาเป็นหลัก

ดังที่ได้กล่าวมาแล้วว่าบทโขนนิพนธ์พระยาศรีภูริปรีชาทั้ง 2 ชุดดำเนินเรื่องด้วยบทเจรจาเป็นหลัก มีบทพากย์และบทร้องแทรกอยู่เล็กน้อย แตกต่างจากบทพากย์โขนพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยที่ดำเนินเรื่องด้วยบทพากย์เป็นหลัก

บทโขนนิพนธ์พระยาศรีภูริปรีชามีบทพากย์แทรกเฉพาะตอนพากย์รถ และพากย์พลับพลา มีบทร้องแทรกเฉพาะตอนพรรณนาอารมณ์ ได้แก่ อารมณ์โศกของทศกัณฐ์ที่สูญเสียญาติวงศ์ และอารมณ์เยาะเย้ยถากถางของหนุมาน แต่เนื้อหาส่วนอื่น ๆ ทั้งบทพรรณนากระบวนรบ บทโต้ตอบปะทะคารมของตัวละคร หรือบทที่ใช้กล่าวถึงเรื่องราวในอดีต เช่นตอนทศกัณฐ์รำพึงถึงเมื่อตอนที่หนุมานเผาลงกา ล้วนดำเนินเรื่องด้วยบทเจรจาทั้งสิ้น

2.2.2.2.5 การแทรกบทร้องแบบกลอนบทละครและเพลงร้อง

บทโขนนิพนธ์พระยาศรีภูริปรีชาชุดถวายลิงมีบทร้องที่ปรับมาจากบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย 2 แห่ง ดังตัวอย่างบทที่

ทศกัณฐ์ครั่นครวญถึงญาติวงศ์ที่สูญเสียไป บทร้องดังกล่าวปรับจากบทเดิม 6 คำกลอนเหลือเพียง 4 คำกลอน และมีการปรับเพลงร้องให้แตกต่างไปจากฉบับบทละครด้วย กล่าวคือ ในบทละครกำหนดให้ร้องช้า แต่ในบทโขนนิพนธ์พระยาศรีภูริปรีชากำหนดให้เพลงร้องโอ้ ดังตัวอย่าง

ตารางที่ 1 เปรียบเทียบบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยกับบทร้องแบบกลอนบทละครในบทโขนนิพนธ์พระยาศรีภูริปรีชาชุดถวายลิง

บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 2	บทโขนนิพนธ์พระยาศรีภูริปรีชา ชุดถวายลิง
ช้า เมื่อนั้น ท้าวราพนาสูรยักษี เสด็จออกหมู่มุขมนตรี สถิตย์ที่แท่นแก้วแพรวพรรณ คิดถึงสงครามกับรามลักษณ์ พระยายักษ์ยังวิโยคโศกศัลย์ **ด้วยสิ้นสุริวงษ์พงษ์พันธุ์ ไม่มีใครไปประจันปัจจามิตร** **ทั้งเสนาข้าเฝ้าก็เบาบาง ให้อ้างว้างแลเหลียวเปลี่ยวจิตร** **ครั้งนี้สุดรู้สุดฤทธิ์** ตลึงคิดอัดอั้นตันอุรา (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2544: 465)	๏ นั่งครวญบนแท่น ร้องโอ้ [โอ้เคราะห์เฉพาะเป็นเห็นประจักษ์ รับสงครามรามลักษมณ์หนักอกอั้น **ด้วย**สุด**สิ้นสุริวงษ์พงษ์พันธุ์ ไม่มีใครไปประจันปัจจามิตร ทั้งเสนาข้าเฝ้าก็เบาบางให้อ้างว้างแลเหลียวเปลี่ยวจิตร ครั้งนี้สุดรู้สุดฤทธิ์** สุดคิดเอาชัยแก่ไพรี] (พระยาศรีภูริปรีชา, 2463: 113)

2.2.2.2.6 การระบุข้อความกำกับการแสดง

บทโขนนิพนธ์พระยาศรีภูริปรีชา มีการระบุข้อความกำกับการแสดง ทั้งคำกำกับกิริยาอาการของตัวละคร คำกำหนดการเข้าโรง คำระบุนาฏการ คำระบุเทคนิคพิเศษที่ใช้แสดงโขน และการระบุให้มีการแทรกบทตลก ดังนี้

บทโขนนิพนธ์พระยาศรีภูริปรีชา มีคำกำกับกิริยาอาการของตัวละครประกอบการรำตีบท เพื่อเสริมให้ผู้แสดงสามารถเข้าใจอารมณ์ของเนื้อหาและถ่ายทอดท่ารำออกมาได้เหมาะสมกับบท เช่น กำหนดให้ฤๅษีโคบุตรทำกิริยา “กรุ้มกริ่ม” ในชุดถวายลิง (พระยาศรีภูริปรีชา, 2463: 119)

นอกจากนี้ในบทโขนนิพนธ์พระยาศรีภูริปรีชายังได้มีการกำหนดการเข้าออกโรง เพื่อให้การแสดงเป็นไปอย่างเรียบร้อยและไม่ติดขัด มีทั้งคำกำหนดการเข้าโรงตามปกติ และคำกำหนดกิริยาแทรกขณะเข้าโรง เช่น กำหนดให้ “ถวายบังคมเข้าโรง” (พระยาศรีภูริปรีชา, 2463: 119)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ลักษณะที่สำคัญอีกประการหนึ่งในบทโขนนิพนธ์พระยาศรีภูริปรีชา คือมีการแทรกคำระบุนาฏการ บทโขนดังกล่าวมีการแทรกการแสดงเข้ามาประกอบ 2 แห่ง คือการรำตรวจพลยักษ์ และรำอาวุธ การรำตรวจพลยักษ์แทรกอยู่ในชุดสุครีพถอนพระยารัง ส่วนการรำอาวุธปรากฏอยู่ในบทโขนชุดถวายลิง ตอนที่ 2 ดังนี้

<u>ตัวอย่างคำระบุนาฏการรำตรวจพลยักษ์ในบทโขนชุดสุครีพถอนพระยารัง</u>

ฯ กราว ฯ

(เขนเต้นออกมาถวายบังคมแล้วหยุด เสนายักษ์เต้นออกมาถวายบังคมแล้วหยุดกุมภกรรฐออกฉากเดียวถวายบังคมแล้วหยุด)

(พระยาศรีภูริปรีชา, 2463: 107)

<u>ตัวอย่างคำระบุนาฏการแสดงรำอาวุธในบทโขนชุดถวายลิง</u>

ทศกรรฐ ๏ เฮ้ย มโหทร จงตั้งทัพยับยั้งอยู่ที่นี่ แล้วให้พวกโยธีเล่นเริงหน้าทัพไป ฯ (รำอาวุธ จนชักรูปหนุมานขึ้น)

(พระยาศรีภูริปรีชา, 2463: 121)

การแสดงรำอาวุธดังกล่าว กวีระบุให้ “พวกโยธีเล่นเริงหน้าทัพ” โดยการรำอาวุธ เมื่อพิจารณาในทางกระบวนการแสดง อาจกล่าวได้ว่าเป็นระบำทหารแสดงหน้าทัพ ซึ่งอาจเป็นต้นทางของการแทรกระบำหรือนาฏการอื่น ๆ ในบทโขนยุคถัดมา เมื่อพิจารณาต่อไปพบว่าแต่เดิมการแทรกระบำเป็นลักษณะที่มักปรากฏเฉพาะในบทละครโดยเฉพาะละครดึกดำบรรพ์ที่สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงเป็นผู้จัดทำบทและออกแบบการแสดง ดังนั้นจากการที่สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงมีส่วนร่วมในการจัดทำบทโขนชุดถวายลิงดังกล่าวนี้ ทำให้สันนิษฐานได้ว่าระบำทหารหรือรำอาวุธที่ปรากฏบทโขนชุดนี้อาจมีส่วนที่ได้รับอิทธิพลมาจากการแทรกระบำในละครดึกดำบรรพ์ด้วย

นอกจากนี้ในบทโขนนิพนธ์พระยาศรีภูริปรีชายังได้มีการระบุเทคนิคพิเศษที่ใช้แสดงโขนด้วย กล่าวคือ ในชุดถวายลิง มีการกำหนดให้ชักรูปวาดหนุมาน(พระยาศรีภูริปรีชา, 2463: 121) ซึ่งจักรกฤษณ์ ดวงพัตรา (2554: 102) สันนิษฐานว่ารูปวาดดังกล่าวอาจมีลักษณะและสัณฐานคล้ายกับตัวหนังใหญ่

นอกจากรายละเอียดในการแสดงต่าง ๆ แล้ว บทโขนนิพนธ์พระยาศรีภูริปรีชายังได้มีการกำหนดให้มีการแทรกบทตลก เช่น ในชุดถวายลิง มีการแทรกการเล่นตลกในตอนที่ฤาษีมาเข้าเฝ้าทศกัณฐ์ ทศกัณฐ์จึงสั่งให้เหล่าเสนาไปหาของมาต้อนรับพระฤาษี ดังนี้

> **ทศกรรฐ** ๏ เฮ้ย เอาน้ำชาหมากพลูบุหรี่มาถวายพระอาจารย์สิหวา ดูหรืออ้ายพวกนี้หละมันมีแต่ชาชาพากันนิ่งได้ ไม่สั่งละก็ไม่ทำ ฯ (เล่นตลก)

(พระยาศรีภูริปรีชา, 2463: 115)

กล่าวโดยสรุปบทโขนนิพนธ์พระยาศรีภูริปรีชาแสดงให้เห็นมิติใหม่ของการแสดงโขน ทั้งการแทรกองค์ประกอบอื่น ๆ ที่สัมพันธ์กับการแสดง เช่น การเข้าโรง การแทรกการเล่นตลก การแทรกเพลงหน้าพาทย์ ฯลฯ และการผสมผสานกระบวนแสดงแบบละครในโดยการแทรกบทร้องและกำหนดเพลงร้องในบทโขนชุดถวายลิง ทำให้เกิดลักษณะโขนปนละครขึ้นและอาจกล่าวได้ว่าเป็นยุคแรกของโขนโรงในซึ่งได้รับพระกรุณาจากสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ผู้ทรงชำนาญในทางละครมาเป็นผู้มีส่วนร่วมในการจัดทำบทโขน การแสดงโขนจึงมีการร้อง การรำประกอบบทร้อง รวมถึงมีระบำแทรกอยู่ในบทโขน

2.2.3 บทโขนเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว

พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงสนพระราชหฤทัยด้านศิลปะการแสดงโขนละครมาแต่ครั้งทรงดำรงพระราชอิศริยยศเป็นสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช กล่าวเฉพาะศิลปะการแสดงโขนพระองค์โปรดเกล้าฯ ให้มีการฝึกฝนการแสดงโขนและทรงพระราชนิพนธ์บทโขนขึ้นเรียกว่า “บทร้องและพากย์เจรจาของโขนสมัครเล่น” (จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา, 2556: 96)

ต่อมาเมื่อทรงขึ้นครองราชย์ ศิลปะการแสดงโขนในรัชสมัยของพระองค์เจริญรุดหน้าถึงขีดสุด เนื่องจากทรงอุปถัมภ์และพระราชทานยศศักดิ์และราชทินนามให้ศิลปินโขน ทำให้มีผู้เรียกโขนหลวงหรือโขนของทางราชการว่าเป็น “โขนบรรดาศักดิ์” (ธีรภัทร์ ทองนิ่ม, 2556: 39) อีกทั้งยังโปรดเกล้าฯ ให้มีการตั้งโรงโขนหลวงและโรงละครหลายแห่ง เช่น พระราชวังสนามจันทร์ สวนมิสกวัน ตลอดจนในพระราชอุทยานสราญรมย์ พระราชวังดุสิต นอกจากนี้พระองค์ยังได้ทรงพระราชนิพนธ์บทโขน[9]เรื่องรามเกียรติ์ไว้หลายชุด ได้แก่ ชุดอรชุนกับทศกรรฐ์ ชุดกลสุขาจาร ชุดจองถนน ชุดนาคบาศ

[9] พระราชนิพนธ์บทโขนบางชุด กวีทรงพระราชทานพระบรมราชานุญาตให้จัดพิมพ์เรียกว่า “บทร้องและบทพากย์” แต่ในการศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยจะใช้คำว่าบทโขน เพื่อให้สอดคล้องกับฉบับอื่น ๆ ที่ได้นำมาวิเคราะห์

ชุดนางลอย ชุดอภิเษกสมรส (ตอนปราบตาฑะกาและตอนอภิเษกสมรส) ชุดเผาลงกา (ตอนลงสวนและถวายแหวน) ชุดพรหมาสตร์ ชุดสีดาหาย (ตอนสูรปะนขาหึงและตอนตามกวาง) ชุดพิธีกุมภนิยา ชุดพิเภษณ์[10]ถูกขับ ชุดประเดิมศึกลงกา (ตอนศุกะสารัณปลอมพล ตอนสุครีพหักฉัตร และตอนองคทสื่อสาร)

2.2.3.1 เนื้อหาของบทโขน

บทโขนพระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวบางชุดมีเนื้อหาตรงตามรามเกียรติ์ของไทย ขณะที่บางชุดมีเนื้อหาตรงตามรามายณะฉบับอื่น ดังที่ธวัชชัย ดุสิตกุล (2547: 98) ได้ศึกษาไว้ พบว่าบทโขนชุดที่มีเนื้อหาตรงตามรามเกียรติ์ของไทย มีทั้งสิ้น 4 ชุด ได้แก่ ชุดพรหมาสตร์ ชุดนางลอย ชุดกลสุขาจาร และชุดพิธีกุมภนิยา ส่วนบทโขนชุดที่กวีทรงนำเนื้อหามาจากรามายณะฉบับต่างชาติ มีทั้งสิ้น 8 ชุด ได้แก่ ชุดอรชุนกับทศกรรฐ์ ชุดอภิเษกสมรส ชุดสีดาหาย ชุดเผาลงกา ชุดจองถนน ชุดประเดิมศึกลงกา ชุดนาคบาศ และชุดพิเภษณ์ถูกขับ

บทโขนชุดที่มีที่มาจากรามายณะฉบับต่างชาติ กวีทรงระบุไว้ว่านำมาจากรามายณะวาลมีกิ โดยทรงใช้ฉบับภาษาอังกฤษในการแปลและดัดแปลง ดังที่ปรากฏในพระราชนิพนธ์ชุดสีดาหาย มีพระราชบันทึกไว้ว่า ทรงใช้ฉบับแปลเป็นภาษาอังกฤษของนายโรเมษจันทรทัตต์ (Romesh C. Dutt) เป็นต้นฉบับ ส่วนอีก 7 ตอน ธวัชชัย ดุสิตกุล (2547: 98) สันนิษฐานว่าทรงใช้ฉบับแปลเป็นภาษาอังกฤษของกรีฟฟิธ (Ralph T.H Griffith) เป็นต้นฉบับ ดังที่ทรงเล่าในพระราชหัตถเลขาตอบสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์เกี่ยวกับที่มาของเรื่องรามายณะ ฉบับที่พระองค์ทรงใช้เป็นหลักในการแต่งบทโขนว่า “ได้หนังสือรามายณะอีกเล่มหนึ่ง เรียกว่า รามายนะของวาลมีกิ ซึ่งถือกันว่าเป็นฉบับดึกดำบรรพ์แท้ คนอังกฤษชื่อ Griffiths เป็นผู้แปลและแต่งเป็นกลอนอย่างอังกฤษ” (สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, 2506: 46)

พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงนำเนื้อหาจากรามายณะฉบับต่างชาติมาทรงพระราชนิพนธ์เป็นบทโขน เพราะทรงมีพระราชประสงค์ให้เนื้อหาบทโขนมีความแปลกใหม่ ดังที่ทรงปรารภไว้ในคำนำ (พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2554: ข) ความว่า “ข้อความดำเนินเรื่องมีที่ผิดกันกับพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1 และที่ 2 อยู่หลายแห่ง ข้าพเจ้าขอออก

[10] ผู้วิจัยเรียกชื่อตัวละครตามบทพระราชนิพนธ์

ตัวว่า ข้าพเจ้ามิได้ตั้งใจเลยที่จะแต่งบทเหล่านี้ขึ้นใหม่เพื่อแข่งขันกับพระราชนิพนธ์เก่า เป็นแต่มีความตั้งใจที่จะดำเนินเรื่องโดยทางที่แปลกกว่าที่เคยมีมาแล้ว”

นอกจากนี้บทโขนพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวบางชุด เช่น ชุดอรชุนกับทศกรรฐ์ ชุดสีดาหาย ชุดพิเภษณ์ถูกขับ ยังมีความแปลกใหม่อยู่ที่การเรียกและการสะกดชื่อตัวละครให้แปลกไปจากรามเกียรติ์ของไทย เช่น พิเภษณ์ (พิเภก) สูรปะนขา (สำมนักขา) ทั้งนี้ทรงมีพระราชประสงค์ให้ “คนดูนึกแปลกหน่อยเท่านั้น” (พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2554: ข)

บทโขนพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวชุดที่มีเนื้อหาตรงตามรามเกียรติ์ของไทย มี 4 ชุด ได้แก่ ชุดนางลอย ชุดพิธีกุมภนิยา ชุดพรหมาสตร์และชุดกลสุขาจาร ในที่นี้ผู้วิจัยจะเล่าเรื่องย่อเฉพาะชุดที่กวีทรงนำเนื้อหามาจากรามายณะของวาลมีกิเท่านั้น เพราะเนื้อหาบางส่วนในบทโขนกลุ่มนี้มีความแตกต่างจากรามเกียรติ์ของไทย บทโขนกลุ่มที่กวีทรงนำเนื้อหามาจากรามายณะของวาลมีกิมี 8 ชุด ได้แก่ ชุดอรชุนกับทศกรรฐ์ ชุดอภิเษกสมรส ชุดสีดาหาย ชุดเผาลงกา ชุดจองถนน ชุดประเดิมศึกลงกา ชุดนาคบาศ และชุดพิเภษณ์ถูกขับ มีรายละเอียดเรื่องย่อดังนี้

ชุดอรชุนกับทศกรรฐ์ รามเกียรติ์ของไทยกล่าวถึงตอนนี้ว่าทศกัณฐ์[11]ไปเรียนวิชากับฤๅษีโคบุตร เมื่อสำเร็จวิชาแล้วรู้สึกกำเริบใจ จึงเข้าไปหักไม้ในสวนของพระอรชุน แต่ในบทโขนพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว กล่าวว่าอรชุนมีฤทธิ์เดชมาก มีถึง 1,000 กร ทศกรรฐ์ทราบจึงเกิดความอิจฉา ใคร่จะประลองฤทธ์กับพระอรชุน จึงยกทัพใหญ่ไปยังกรุงมหิษบดีซึ่งเป็นเมืองของพระอรชุน แต่ขณะนั้นพระอรุชนไม่อยู่เนื่องจากไปป่าแถบแม่น้ำนรรมทา ทศกรรฐ์ทราบดังนั้นจึงตามไปและตั้งไพร่พลอยู่บริเวณทิศเหนือของแม่น้ำ และสวดบูชาพระอิศวรขอพรให้มีฤทธิ์เอาชนะศัตรูได้ ขณะนั้นพระอรชุนลงเล่นน้ำในแม่น้ำนรรมทา เอามือทั้ง 1,000 กั้นน้ำจนน้ำสูงขึ้นไหลท่วมบริเวณที่ทศกรรฐ์ทำพิธี ทศกรรฐ์โกรธมากจึงเข้ารบพระอรชุน พระอรชุนจับทศกรรฐ์ได้จึงจับมัดและผูกประจานที่กลางเมือง จนเปาลัสตย์บิดาของทศกรรฐ์ต้องมาขอชีวิต พระอรชุนจึงปล่อยตัวทศกรรฐ์ไป

ชุดอภิเษกสมรส แบ่งเนื้อหาเป็น 2 ตอน ได้แก่ ตอนปราบตาฑะกา และตอนอภิเษกสมรส ตอนปราบตาฑะกาหรือที่รามเกียรติ์ของไทยเรียกว่ากากนาสูร เป็นตอนที่พระวิศวามิตร

[11] สะกดตามรามเกียรติ์ของไทย

มาทูลขอท้าวทศรถเพื่อให้พระรามออกไปปราบอสูรตาฑะกาที่กำลังทำลายเมืองมลัชและกรูษ แม้ท้าวทศรถทูลทัดทานเนื่องจากพระรามยังทรงพระเยาว์อยู่ แต่ในที่สุดพระรามก็ออกศึกปราบตาฑะกาและสวาหุได้สำเร็จ ส่วนมารีจปลิวไปตกยังฝั่งน้ำ ส่วนตอนอภิเษกสมรส เป็นตอนที่พระวิศวามิตรเชิญพระรามและพระลักษมณ์ไปร่วมพิธีพลีกรรมที่เมืองมิถิลาของท้าวชนก พระวิศวามิตรเล่าให้พระชนกฟังว่าระหว่างทางที่พระรามเดินทางมายังเมืองมิถิลา ได้ช่วยสตรีนามว่านางอหลยาให้พ้นจากคำสาป จากนั้นท้าวชนกนำธนูของพระอิศวรที่ใช้สังหารพระทักษะออกมาแสดงแก่พระรามและพระลักษมณ์ พร้อมกล่าวว่าผู้ใดยกธนูขึ้นได้จะให้อภิเษกกับนางสีดา พระรามยกธนูขึ้นจึงได้อภิเษกกับนางสีดา พระลักษมณ์อภิเษกกับนางอูรมิลา พระภรตอภิเษกกับนางมาณฑวี ส่วนพระศตรุฆนะอภิเษกกับนางศรุตะเกียรติ์

ชุดสีดาหาย แบ่งเนื้อหาเป็น 2 ตอน ได้แก่ ตอนสูรปะนขาหึงและตอนตามกวาง ตอนสูรปะนขาหึง กล่าวว่านางสูรปะนขาหลงรักพระรามและพระลักษมณ์ พระลักษมณ์ลงโทษนางสูรปนขาและด่าทออย่างรุนแรง นางจึงไปเฝ้าพญาขรผู้เป็นพี่ชายและฟ้องว่าถูกมนุษย์รังแก พญาขรและพญาทูษณ์ที่อยู่ด้วยกันเห็นดังนั้นจึงยกทัพมารบพระรามพระลักษมณ์ ในที่สุดพญาขรและพญาทูตเพลี่ยงพล้ำและสิ้นชีวิต ส่วนตอนตามกวาง กล่าวถึงตอนที่สูรปะนขาเข้าเฝ้าทศกัณฐ์ กล่าวว่าพระรามพระลักษมณ์สังหารพญาขรและพญาทูษณ์ และกล่าวชมความงามของนางสีดาถึงสองครั้ง ทำให้ทศกัณฐ์หลงรักนางสีดา จึงทำอุบายให้มารีจซึ่งขณะนั้นถือเพศเป็นฤๅษีแปลงเป็นกวางทองไปลวงพระรามและนางสีดา พระรามตามกวางไปและแผลงศรต้องกวางทองกลายเป็นยักษ์ มารีจขอโทษพระรามและได้ไปเกิดเป็นเทพบุตรบนสวรรค์ ส่วนทศกัณฐ์ได้อุ้มนางสีดากลับไปยังกรุงลงกา

ชุดเผาลงกา แบ่งเนื้อหาเป็น 2 ตอน ได้แก่ตอนลงสวนและตอนถวายแหวน กล่าวถึงเหตุการณ์หลังจากหนุมานถวายแหวนแก่นางสีดา และนางสีดาฝากศิราภรณ์ไปถวายพระรามแล้ว หนุมานหักสวนกรุงลงกา หนุมานรบชมพูมาลี หนุมานเพลี่ยงพล้ำถูกศรปักที่หน้าผากจึงโกธแค้นกระโดดไปถอนต้นไม้ใหญ่ไล่ตีพลยักษ์และชมพูมาลีจนตาย ขุนพลมารจึงรับสั่งให้เสนาทั้ง 5 มาจับหนุมานและไปรายงานให้ทศกรรฐ์ทราบว่ามีลิงมาหักทำลายสวน ทศกรรฐ์จึงให้อินทรชิตไปจับ อินทรชิตแผลงศรนาคบาศไปรัดหนุมาน หนุมานดิ้นไม่หลุดจึงออกอุบายแสร้งทำหมดกำลัง อินทรชิตจึงให้เสนาแก้ศรนาคบาศและหาเชือกมาผูกแทนแล้วนำมาถวายทศกรรฐ์ ขุนพลมารสอบถามจนรู้ว่าหนุมานเป็นข้าพระราม ทศกรรฐ์จึงโกรธสั่งให้นำหนุมานไปประหาร พิเภษณ์ทูลทัดทานไว้ว่าให้ไว้ชีวิตหนุมานเพื่อนำสารจากทศกรรฐ์กลับไปแจ้งพระราม ทศกรรฐ์จึงลงโทษหนุมานด้วยการโบย ตี และคิดว่าธรรมชาติของลิงจะรักหางยิ่งกว่าสิ่งใด จึงให้ขุนพลมารจุดไฟเผาหางหนุมานให้ด้วนกุด หนุมานจึง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

แผลงฤทธิ์เผากรุงลงกาและเยาะเย้ยทศกรรฐ์ หนุมานเอาหางอมไว้ในปากเพื่อดับไฟและเหาะกลับมาหาองคทกับชมพูพาน แล้วพากันกลับไปเฝ้าพระราม หนุมานเล่าเหตุการณ์ให้พระรามฟังพร้อมถวายศิราภรณ์ของนางสีดา พระรามโศกเศร้าและรำพึงถึงนางสีดาและหมายจะยกพลไปยังกรุงลงกาให้เร็วที่สุด

ชุดจองถนน แบ่งเป็น 2 ตอน ได้แก่ ตอนศุกะสื่อสาร กล่าวถึงเมื่อพระรามปรารภว่ากรุงลงกามีภูมิประเทศเป็นเกาะ ยากที่จะข้ามน้ำไปทำสงครามได้ พิเภษณ์ทูลแนะนำให้พระรามตั้งพิธีอ้อนวอนพระสมุทรให้มาช่วย พระรามจึงเข้าทำพิธีโดยให้พระลักษมณ์ พิเภษณ์ และสุครีพคอยระวังเหตุการณ์ ฝ่ายสรรทูล[12]ซึ่งมาคอยสอดแนมเหตุการณ์อยู่ จึงกลับไปทูลทศกรรฐ์ว่าพระรามตั้งโรงพิธี ทศกรรฐ์จึงหารือกับเสนามุขมนตรี และหมายจะทำกลตัดศึกโดยใช้ให้ศุกะแปลงเป็นอสุรปักษาบินไปพบสุครีพ เกลี้ยกล่อมให้สุครีพถอยทัพวานรกลับไป สุครีพไม่ยอม หนุมานและองคทเห็นดังนั้นจึงโกรธและเข้าทุบตีศุกะ พระลักษมณ์เห็นว่าศุกะเป็นทูต ไม่สมควรถูกทำร้าย พระรามจึงสั่งให้กักตัวไว้ก่อน ส่วนตอนที่ 2 เป็นตอนที่พระรามจองถนนข้ามไปยังลงกา กล่าวว่าหลังจากที่พระรามทำพิธีอยู่ถึง 3 วัน ไม่เกิดผลจึงคิดว่าพระสมุทรคงไม่ช่วยเหลือ จึงแผลงศรลงไปในทะเลทำลายสัตว์น้ำ แล้วกวัดแกว่งศรพรหมาสตร์ทำให้เกิดพายุและคลื่น พระสมุทรจึงยอมมาพบพระรามและแนะนำให้ใช้นล บุตรพระวิศุกรรมดำเนินการจองถนนข้ามสมุทร นลดำเนินการจองถนนครบ 5 วันจึงถึงกรุงลงกา พระอินทร์และเหล่าเทวดานางฟ้าลงมาอวยชัยขณะที่พระรามเคลื่อนพลไปยังลงกา พิเภษณ์อาสาเป็นทัพหน้านำไป พระรามทรงบ่าหนุมาน ส่วนพระลักษมณ์ทรงบ่าองคท ข้ามไปยังกรุงลงกา

ชุดประเดิมศึกลงกา แบ่งเนื้อหาเป็น 3 ตอนได้แก่ ตอนศุกะสารัณปลอมพล ตอนสุครีพหักฉัตร และตอนองคทสื่อสาร ในตอนศุกะสารัณปลอมพล กล่าวถึงยักษ์ศุกะและสารัณสองตนปลอมพลเป็นลิงขาวและลิงดำไปสืบข่าวยังพลับพลาพระราม พิเภษณ์รู้ทันกลอุบายจึงบอกให้เสนาเข้าจับกุมตัวไปถวายพระราม พระรามประทานอภัยโทษให้และส่งกลับกรุงลงกา มาลีวัน[13]ซึ่งเป็นพระอัยกาของทศกรรฐ์ทราบเรื่องจึงบอกให้ทศกรรฐ์ส่งนางสีดาคืนให้พระราม ทศกรรฐ์ไม่ทำตาม มาลีวันจึงลุกออกจากท้องพระโรงไป ทศกรรฐ์ให้ทหารป้องกันพระนครให้แข็งแรงทั้ง 4 ทิศ ตอนที่ 2 สุครีพหักฉัตร กล่าวว่าทศกรรฐ์สำนึกได้ว่าท้าวมาลีวันพูดถูก แต่ก็ยังไม่อยากส่งนางสีดาคืนพระราม จึงสั่งให้ยกฉัตรขึ้นบนป้อมทางทิศเหนือ แล้วชวนนางมณโฑ นางกาลอัคคีและสนามกำนัลไปดูกองทัพพระราม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

---

[12] น่าจะตรงกับสารัณทูต ในรามเกียรติ์ของไทย

[13] น่าจะตรงกับท้าวมาลีวราชในรามเกียรติ์ของไทย

จากใต้ฉัตร ฝ่ายพระรามสอบถามจากพิเภษณ์จึงรู้ว่าทศกรรฐ์สั่งให้รักษาเมืองทั้ง 4 ทิศ พระรามจึงคิดจะตีกรุงลงกาพร้อมกันทั้ง 4 ด้าน จากนั้นจึงขึ้นไปยังสุเวลบรรพตเพื่อดูกรุงลงกาจากบริเวณนั้น พระรามเห็นฉัตรที่ทศกรรฐ์ยกตั้งขึ้นจึงถามพิเภษณ์ สุครีพอาสาไปหักฉัตรและเอาเท้าคีบมงกุฎของทศกรรฐ์มาถวายพระราม และรายงานพระรามว่าทศกรรฐ์เตรียมป้องกันเมืองไว้อย่างแน่นหนา พระรามจึงปรึกษากลศึกต่อไป ตอนที่ 3 องคทสื่อสาร กล่าวว่าพิเภษณ์ทูลให้พระรามหาทางเจรจาด้วยดีก่อน พระรามจึงให้องคทเป็นทูตไปสื่อสาร เมื่อองคทไปถึง เสนายักษ์ไม่ยอมเปิดประตูเมือง ทำให้องคทถีบทำลายประตูเมืองเข้าไปยังท้องพระโรง เมื่อพบทศกรรฐ์องคทขอตั่งสำหรับนั่งแต่ทศกรรฐ์ไม่ให้ องคทจึงขดหางเป็นตั่งเสมอที่นั่งของทศกรรฐ์แล้วอ่านสารของพระราม ความว่า ให้ทศกรรฐ์จัดบุษบกเชิญนางสีดา ทูนขึ้นเหนือเกศีไปส่งยังพลับพลา พร้อมด้วยเครื่องราชบรรณาการดอกไม้เงินทอง ไม่เช่นนั้นจะบุกตีกรุงลงกา ทศกรรฐ์โกรธจึงให้เสนามารมาจับองคท แต่องคทใช้รักแร้หนีบเสนามารไว้ได้ จึงท้าทายทศกรรฐ์ว่าเมื่อยังเล็กองคทเคยโขกหัวทศกรรฐ์แล้ว บัดนี้จึงขึ้นไปโขกหัวทศกรรฐ์อีก 3 ที

ชุดนาคบาศ กล่าวถึงตอนที่อินทรชิตอาสาออกรบ เมื่อพระราม พระลักษมณ์ออกรบ พิเภษณ์อาสารับหน้าก่อนจนจะปะทะกับอินทรชิต[14] สุครีพไม่อยากให้อาหลานสู้กันจึงสั่งให้สี่ขุนกระบี่ออกรบ อินทรชิตกับพระรามสู้กัน อินทรชิตแผลงศรเป็นไฟ พระรามแผลงศรเป็นฝนดับไฟ องคทเข้ากระโดดหักรถอินทรชิต อินทรชิตจึงร่ายมนต์เป็นเมฆเหาะหนีไป เมื่อพลวานรออกตามหาก็พบแต่รูปนิมิต อินทรชิตได้ทีจึงแผลงศรนาคบาศเป็นนาคมารัดพระรามและพระลักษมณ์จนสลบไป พิเภษณ์ต้องออกต้อนพลลิงที่หนีกระจัดกระจายไปในป่าและหายามาแก้ศรนาคบาศ ทศกรรฐ์เมื่อทราบว่าอินทรชิตชนะก็ดีใจมาก ตั้งใจจะให้นางสีดาได้เห็นด้วยตาว่าพระรามสิ้นชีวิตแล้ว จึงให้นางสีดาขึ้นบุษบกไปยังสนามรบพร้อมด้วยนางตรีชฎา นางสีดาเสียใจมากแต่นางตรีชฎาทูลว่าหากหญิงใดที่เป็นหม้ายสามีตาย เมื่อขึ้นนั่งบุษบกแล้วบุษบกจะไม่ลอย ภายหลังพิเภษณ์จุดไฟบูชาเทวดาให้เชิญพญาครุฑมาช่วยพระราม พญาครุฑมาช่วยปราบนาค ทำให้พระรามพระลักษมณ์ฟื้นคืนดังเดิม

ชุดพิเภษณ์ถูกขับ กล่าวถึงเหตุการณ์ที่พิเภษณ์ทูลทศกัณฐ์ถึงลางร้ายในลงกาตั้งแต่นางสีดามาอยู่ เช่นกองกูณฑ์สำหรับพิธีบูชาไฟกลับไปเปล่างแสงเจิดจ้า มดปลวกและงูร้ายขึ้นที่โบสถ์หอพราหมณ์ เหล่าสัตว์ทั้งม้า หมา ช้าง ต่างมีอาการแปลกไปจากเดิม ทศกัณฐ์ได้ยินดังนั้นจึงปรึกษากับเหล่าเสนามุขมนตรี จากนั้นจึงประจาน ด่าทอ เตะพิเภษณ์ และไล่ออกจากท้องพระโรง ทำให้พิเภษณ์ต้องออกจากกรุงลงกาเนื่องจากได้รับความอับอายที่ถูกประจานกลางท้องพระโรง จึงลาลูก

---

[14] พิเภษณ์ในบทโขนพระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นยักษ์ที่มีฤทธิ์ มีความสามารถในการต่อสู้อยู่บ้างต่างจากรามเกียรติ์ของไทย

เมีย ถอดเครื่องยศคืนและชวน 4 เสนายักษ์ไปเข้าเฝ้าสวามิภักดิ์ต่อพระราม หนุมานเชื่อใจพิเภษณ์และพูดชักจูงให้สุครีพและลิงตนอื่น ๆ เชื่อใจพิเภษณ์ด้วย พระรามจึงตัดสินพระทัยถือธรรมเนียมที่ว่าขัดคนที่มาพึ่งบารมีไม่ได้ จึงรับพิเภษณ์ไว้และได้อภิเษกขึ้นเป็นพญายักษ์กษัตริย์แห่งกรุงลงกา

บทโขนพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทั้ง 8 ชุดข้างต้น เป็นชุดที่มีเนื้อหาแตกต่างไปจากรามเกียรติ์ของไทย ทั้งด้านตัวละครและการดำเนินเรื่อง รวมถึงรายละเอียดปลีกย่อยต่าง ๆ เช่น ในพระราชนิพนธ์ชุดนาคบาศ กล่าวว่าพระรามต้องศรนาคบาศพร้อมกับพระลักษมณ์ ซึ่งต่างไปจากรามเกียรติ์ของไทย เนื่องจากกวีทรงดำเนินความตามรามายณะของวาลมีกิเป็นพื้นดังที่ได้กล่าวไปแล้วข้างต้น

เมื่อพิจารณาบทโขนพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวบางชุด กวีทรงแบ่งเนื้อหาเป็นตอนย่อย ๆ อย่างชัดเจน ตอนย่อยที่กวีทรงแบ่งเป็นตอนใหญ่ที่มีความสมบูรณ์ จบเนื้อหาและนาฏการในตอน[15] เช่น ชุดอภิเษกสมรสทรงแบ่งเนื้อหาออกเป็นตอนปราบตาฑะกาและตอนอภิเษกสมรส ชุดเผาลงกาทรงแบ่งเนื้อหาออกเป็นตอนลงสวนและตอนถวายแหวน ชุดสีดาหายทรงแบ่งเนื้อหาออกเป็นตอนสูรปะนขาหึงและตอนตามกวาง ชุดประเดิมศึกลงกาทรงแบ่งเนื้อหาออกเป็นตอนศุกะสารัณปลอมพล ตอนสุครีพหักฉัตร และตอนองคทสื่อสาร

การแบ่งเนื้อหาเป็นตอนย่อย ๆ ดังกล่าวนี้ กวีไม่ได้ทรงร้อยเรียงเนื้อหาตอนต่าง ๆ ให้ต่อเนื่องกันสนิทเมื่อเทียบกับบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ดังเช่น ในชุดประเดิมศึกลงกา ที่กวีได้ทรงแบ่งเป็นตอนศุกะสารัณปลอมพล ตอนสุครีพหักฉัตร และตอนองคทสื่อสาร หากพิจารณาการลำดับเนื้อเรื่องตามบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช พบว่าหลังจากตอนสุกรสาร(ศุกะสารัณ)สื่อข่าวนี้แล้ว ในบทละครมีเนื้อหาต่อมาอีกหลายตอนก่อนจะถึงตอนสุครีพหักฉัตรและองคทสื่อสาร โดยเฉพาะตอนนางลอยและตอนจองถนน ในบทโขนชุดประเดิมศึกลงกากวีไม่ได้ทรงกล่าวถึงเนื้อหาดังกล่าวต่อเนื่องกัน ซึ่งอาจเป็นเพราะตอนหลักทั้งสองตอนคือนางลอย และตอนจองถนน กวีได้ทรงพระราชนิพนธ์เป็นบทโขนแยกไว้เป็นชุดต่างหากแล้ว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

[15] ต่างจากการแบ่งตอนในบทโขนสมัยหลัง ที่แต่ละตอนมีเนื้อหาสัมพันธ์ต่อเนื่องกัน ไม่สามารถแสดงแยกเป็นฉากนาฏการเดี่ยวได้

2.2.3.2 ลักษณะของบทโขน

บทโขนพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ประกอบด้วยบทพากย์และบทเจรจาแบบโขน และบทร้องแบบบทละคร มีการแทรกเพลงหน้าพาทย์และกำหนดเพลงร้อง ตลอดจนรายละเอียดต่าง ๆ ที่จำเป็นต่อการแสดงไว้พร้อม บทโขนพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวมีรายละเอียดดังนี้

2.2.3.2.1.รูปแบบคำประพันธ์

บทโขนพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวสามารถจำแนกด้วยรูปแบบคำประพันธ์ได้ 2 กลุ่ม กลุ่มแรกเป็นชุดที่กวีทรงพระราชนิพนธ์ด้วยบทพากย์และบทเจรจาเท่านั้น ได้แก่ ชุดเผาลงกาและชุดพิธีกุมภนิยา ส่วนกลุ่มที่ 2 เป็นชุดที่กวีทรงพระราชนิพนธ์ให้มีทั้งบทพากย์ บทร้อง และบทเจรจา ได้แก่ ชุดอรชุนกับทศกรรฐ์ ชุดกลสุขาจาร ชุดจองถนน ชุดนาคบาศ ชุดนางลอย ชุดอภิเษกสมรส ชุดพรหมาสตร์ ชุดสีดาหาย ชุดพิเภษณ์ถูกขับ ชุดประเดิมศึกลงกา กวีทรงเลือกใช้คำประพันธ์ชนิดต่าง ๆ ดังนี้

คำประพันธ์ที่เป็นบทพากย์ กวีทรงเลือกใช้กาพย์ฉบัง 16 กับบทพากย์ชมรถ บทพากย์บรรยาย และบทพากย์โอ้ และทรงใช้คำประพันธ์ประเภทกาพย์ยานี 11 กับบทพากย์พลับพลาและบทพากย์บรรยาย ดังตัวอย่างบทพากย์ชมรถอินทรชิตในชุดนาคบาศ กวีได้พรรณนาโดยใช้กาพย์ฉบัง 16 ดังนี้

๏ งามอินทรชิตฤทธิรณ ทรงรถถกล อยู่กลางระหว่างพลมาร
๏ รถสุวรรณอันเอกแลลาน กอบแก้วแกมกาญจน์ กนกผจงเลขา
๏ งามกงดังวงสุริยา งอนงามอร่ามตา เหมือนแขนดรุณนารี
๏ ราชธวัธพื้นแดงแสงดี มีลายราชสีห์ ผงาดประกาศฤทธา
๏ งามพลอสุรศักดิ์ยักษา กุมถนัดศัตรา อาวุธพร้อมผลาญณรงค์
๏ ได้ฤกษ์บรมพรหมพงศ์ ให้เคลื่อนทัพตรง ไปแทบทวารด้านอุดร
ฯ เชิด ฯ

(พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2554: 138)

ส่วนคำประพันธ์ที่เป็นบทเจรจา กวีทรงใช้ร่ายยาวทั้งบทเจรจาบรรยายเรื่องและบทเจรจาที่เป็นบทสนทนาโต้ตอบกันระหว่างตัวละคร ดังตัวอย่างบทเจรจาที่เป็นบทบรรยายเหตุการณ์ตอนหนุมานรบชมพูมาลีในชุดเผาลงกา ดังนี้

๏ ฝ่ายกำแหงหนุมานฤทธิรอญ มือเท้ารับลูกศรไว้ได้บ้าง แต่เล่มหนึ่งไปปักอยู่กลางหน้าผากแน่น ขุนกระบี่เคืองแค้นเปนพ้นไป กว่าจะถอนหลุดออกได้ลำบากนักหนา โลหิตไหลลงอาบหน้ายิ่งแค้นคั่ง จึ่งโดดไปรั้งถอนเอาต้นไม้ใหญ่ถนัด ไล่ตีทหารยักษ์กระจัดกระจายไป แล้วโผนวิ่งไปชิงชัยรุกราวี ฆ่าชมพูมาลีม้วยชีวัน ฯ เชิด ฯ

(พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2554: 7)

นอกจากนี้ในบทโขนพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ยังมีบทร้องแบบบทละครด้วย กวีใช้บทร้องแบบบทละครเป็นหลักในการดำเนินเรื่อง ทรงใช้กลอนบทละครในตอนบรรยายเหตุการณ์ต่าง ๆ รวมถึงบทพรรณนาอารมณ์ตัวละคร บทพรรณนาธรรมชาติ บทชมความงามของตัวละคร บทสระสรงทรงเครื่อง และยังใช้สำหรับเป็นบทสนทนาของตัวละครแทนบทเจรจาด้วยเช่นกัน ดังตัวอย่างบทร้องที่เป็นบทสระสรงทรงเครื่องของพระรามพระลักษมณ์ในชุดจองถนน ดังนี้

๏ ไขท่อประทุมทั้งสอง น้ำโปรยเปนลอองดังฝอยฝน
เย็นฉ่ำช่ำชื่นรื่นกมล ขัดสีสกนธ์หมดมลทิน
เสร็จสรงทรงน้ำมันคันธรส แต่งเกศาสรวยสดสมถวิล
แล้วจึ่งสององค์ผจงริน น้ำสุคนธ์ชื่นกลิ่นโชลมทา
สอดทรงสนับเพลงเชิงมาศ ภูษาสีชาดสุดสง่า
ฉลององค์สีสลับระยับตา ผ้าทิพย์คาดอ่าอร่ามลาย

(พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2554:102)

นอกจากบทร้องแบบกลอนบทละครแล้ว กวียังทรงแทรกบทร้องอีกรูปแบบหนึ่งได้แก่ บทรำฉุยฉายและแม่ศรีเพื่อให้ตัวละครได้รำอวดฝีมือ เช่น บทรำฉุยฉายอินทรชิตแปลงเป็นพระอินทร์ในชุดพรหมาสตร์

2.2.3.2.2 การให้ความสำคัญกับลำดับศักดิ์ของตัวละคร

บทโขนพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวให้ความสำคัญกับลำดับศักดิ์ของตัวละครโดยเฉพาะการตั้งยักษ์เมื่อกล่าวถึงฉากนาฏการฝ่ายลงกา ดังเช่นในชุดพรหมาสตร์ กวีทรงกำหนดให้ “อินทรชิตนั่งเตียง เสนานั่งเฝ้าตามที่” (พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2504: 305)

2.2.3.2.3 การให้ความสำคัญกับบทร้องและบทเจรจามากกว่าบทพากย์

บทโขนพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวให้ความสำคัญกับบทร้องที่เป็นกลอนบทละครเป็นส่วนใหญ่ เห็นได้จากในบางชุดที่กวีทรงพระราชนิพนธ์ให้ดำเนินเรื่องด้วยบทร้องเป็นหลักแทบทุกชุด บทโขนบางชุดปรากฏสัดส่วนของบทร้องมากกว่าบทพากย์ เช่น ชุดสีดาหาย ชุดอภิเษกสมรส มีเพียงชุดเผาลงกาและชุดพิธีกุมภนิยาเท่านั้นที่กวีพระราชนิพนธ์ด้วยบทพากย์และบทเจรจาเท่านั้น

การให้ความสำคัญกับบทร้องและบทเจรจามากกว่าบทพากย์ จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา (2554: 108-110) ได้ศึกษาบทโขนชุดสีดาหายพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว พบว่าบทโขนชุดนี้ให้ความสำคัญกับบทร้องเป็นหลัก ตอนที่ 1 กวีเริ่มเรื่องด้วยกลอนบทละคร 126 คำกลอนติดต่อกัน จากนั้นเป็นคำเจรจา 10 บท บทพากย์(กาพย์ฉบัง 16) 4 บท และต่อด้วยกลอนบทละครอีก 120 คำกลอน และตอนที่ 2 เริ่มต้นด้วยกลอนบทละคร 28 คำกลอน สลับด้วยคำเจรจา 22บท และบทพากย์ (กาพย์ฉบัง 16) 4 บท จากนั้นเป็นบทละครไปจนจบจำนวน 204 คำกลอน

2.2.3.2.4 การกำหนดเพลงร้องและเพลงหน้าพาทย์

ในบทพระราชนิพนธ์ดังกล่าว กวีทรงกำหนดเพลงร้องและเพลงหน้าพาทย์ไว้อย่างครบถ้วน โดยเฉพาะเพลงร้อง กวีทรงแทรกเพลงร้องที่หลากหลาย เช่น ลีลากระทุ่ม กบเต้น สารถี คำหวาน ปี่แก้วน้อย เป็นต้น ในการกำหนดเพลงบางครั้งกวีทรงเลือกเพลงให้เข้ากับเนื้อหา เช่น ตอนนางตรีชดาครวญกับพิเภกณ์ทรงใช้เพลงโอ้ ตอนพระรามพระลักษมณ์ลงสรงทรงใช้เพลงลงสรงโทนและลงสรงมอญ เป็นต้น ดังที่ธวัชชัย ดุสิตกุล (2547: 179) ได้กล่าวไว้ว่าบทโขนพระราชนิพนธ์นี้ทรงกำหนดเพลงร้องที่หลากหลายตามเหตุการณ์และบรรยากาศในท้องเรื่อง อาทิเช่น บทร้องที่มีเนื้อหาชมธรรมชาติใช้เพลงชมดงใน ชมดงนอก เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีข้อสังเกตว่าเพลงร้องที่ทรงบรรจุบางเพลงเป็นเพลงเลียนสำเนียงภาษา เช่น ทรงกำหนดเพลงพันธุ์ฝรั่งในบทร้องบรรยายเหตุการณ์ที่พญาครุฑลงมาช่วยทำลายฤทธิ์ศรนาคบาศ

ส่วนเพลงหน้าพาทย์ กวีทรงใช้เพลงหน้าพาทย์ตามขนบ กล่าวคือใช้เพลงหน้าพาทย์ได้เหมาะกับกิริยาอาการของตัวละครและเนื้อหาในตอนนั้น ๆ เช่น เพลงประกอบการเดินทางของตัวละครนอกจากใช้เพลงเชิดและเสมอซึ่งเป็นหน้าพาทย์ปกติแล้ว กวียังใช้เพลงเสมอตามฐานะของตัวละครด้วย เช่น ทศกรรฐ์ซึ่งถือเป็นยักษ์ชั้นผู้ใหญ่ใช้เพลงเสมอมาร พระฤาษีใช้เพลงเสมอ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เถร ตัวพระที่สำคัญเช่นพระรามพระลักษมณ์ใช้เพลงบาทสกุณีและพญาเดิน เทวดาชั้นผู้ใหญ่ใช้เพลงกลม ครุฑใช้เพลงแผละ เป็นต้น (ธวัชชัย ดุสิตกุล, 2547: 179)

2.2.3.2.5 การระบุข้อความกำกับการแสดง

บทโขนพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวเป็นบทโขนที่ใช้สำหรับแสดงจริง กวีได้ทรงแทรกรายละเอียดที่จำเป็นต่อการแสดง ทั้งการแทรกการเล่นตลกและการระบุการเข้าออกโรง ดังนี้

ในตอนที่มีการแทรกการเล่นตลก ในบทโขนพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวระบุไว้เพียงว่าให้มี “ตลกติดจำอวด” กวีไม่ได้ทรงพระราชนิพนธ์บทเจรจาตลกแทรกไว้ ดังตัวอย่างเช่น การแทรกการเล่นตลกตอนที่อินทรชิตจับหนุมาน ในชุดเผาลงกา นอกจากนี้การแสดงตลกที่ทรงแทรกไว้บางตำแหน่งทรงมีวัตถุประสงค์เพื่อให้ผู้แสดงได้พัก เช่น กวีทรงกำกับไว้อย่างชัดเจนในชุดจองถนนว่า “ต่อนี้เลยติดจำอวด, คือมีสัตว์น้ำต่าง ๆ ขึ้นมา, พวกลิงไปจับตัวมาขู่และล้อเล่น, ทำทีจะฆ่าแกงกินบ้าง ฯลฯ ให้เป็นการสนุกเฮฮาพอสมควร, เพื่อให้ตัวลครได้พักเล็กน้อย.” (พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2554: 93)

นอกจากนี้กวียังได้ทรงระบุคำกำกับการแสดงและกำหนดการเข้าออกโรง ซึ่งปรากฏเพียงไม่กี่แห่ง เช่น คำกำกับการเข้าออกโรงของพระลักษมณ์ที่กวีเรียกว่า “พระน้อย” ในชุดจองถนน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

2.2.3.2.6 การนำเสนอบทบาทที่แปลกใหม่ของตัวละคร

บทโขนพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวบางชุดมีการตีความบทบาทตัวละครใหม่ ดังที่จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา (2554: 113-115) ได้ศึกษา พบว่ามีบทโขน 3 ชุด ได้แก่ ชุดพิธีกุมภนิยา ชุดพิเภษณ์ถูกขับและชุดนาคบาศ ที่กวีทรงตีความบทบาทของตัวละครใหม่ ดังตัวอย่างในชุดพิเภษณ์ถูกขับ กวีทรงปรับปรุงให้บทบาทของพิเภษณ์มีความกล้าหาญมากขึ้น ในฉากนาฏการที่ทศกัณฐ์ไล่ตีพิเภษณ์ กล่าวคือแต่เดิมพิเภษณ์จะหวาดกลัวและลนลานไม่กล้าต่อสู้กับทศกัณฐ์ แต่ในบทพระราชนิพนธ์ดังกล่าวทรงกำหนดให้พิเภษณ์หยิบอาวุธขึ้นมาจะต่อกรกับทศกัณฐ์ แต่มีสติยั้งลงได้ทันการ ดังนี้

> ๏ พญาพิเภษณ์อสุรีแสนขุ่นข้อง ลุกขึ้นได้จึ่งชักตะบองและเงื้อง่า แต่ได้สติกรก็ล้าลงทันที (...)

(พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2554: 62)

2.2.3.2.7 การแทรกบทรำเดี่ยวเพื่ออวดฝีมือและการรำตรวจพล

บทโขนพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวมีการแทรกกระบวนรำเดี่ยวและกระบวนรำคู่ไว้หลากหลายตอน กระบวนรำเดี่ยวอวดฝีมือ เช่น ทรงกำหนดให้มีการรำฉุยฉายและแม่ศรีในชุดพรหมาสตร์เพื่อรำอวดฝีมือของตัวละคร ส่วนกระบวนรำคู่ เช่น บทลงสรงของพระรามและพระลักษมณ์ในชุดจองถนน และบทครวญตอนพิเภษณ์ลานางตรีชดาในชุดพิเภษณ์ถูกขับ กวีทรงกำหนดกระบวนรำคู่ให้พิเภษณ์และนางตรีชดารำใช้บทจำนวน 8 คำกลอน และรำหน้าพาทย์เพลงโอดสลับกันถึงสองครั้ง

นอกจากนี้กวีทรงกำหนดให้มีการรำตรวจพลแทรกในชุดที่มีการยกรบ คือ ชุดนาคบาศ โดยมีแบบแผนการพรรณนาคือให้พระลักษมณ์รำกระบวนลงสรงทรงเครื่อง แล้วรำเพลงเสมอมายังที่ตั้งพล จากนั้นจึงกำหนดให้มีการรำตรวจพล ออกกราว (พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2554: 137)

2.2.3.2.8 การกำหนดให้แทรกการแสดงอื่น ๆ

ในบทโขนพระราชนิพนธ์ดังกล่าวนี้ มีเพียงชุดเดียวที่กวีทรงแทรกการแสดงไว้คือชุดพิธีกุมภนิยา ดังที่จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา (2554: 121) ได้ศึกษาไว้พบว่า ในชุดพิธีกุมภนิยา กวีได้ทรงแทรกการละเล่นหุ่นยนต์ศรพรหมาสตร์ พร้อมทั้งมีสะระหม่าปี่กลองชวา ให้มีหุ่นรำง้าวสู้กัน หุ่นดังกล่าวนี้ใช้ผู้แสดงเป็นคนจริง ๆ การแสดงสะระหม่าปี่กลองชวานี้ เป็นสิ่งที่แปลกใหม่ในการแสดงโขน สันนิษฐานว่าหยิบยืมมาจากการแสดงหนังใหญ่ และสันนิษฐานว่าอาจมีการแสดงแบบอื่นแทรกอยู่อีกแต่ไม่ได้มีการบันทึกไว้

กล่าวโดยสรุป บทโขนพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว กวีทรงปรุงบทไว้สำหรับเล่นโขนหลายชุด บทพระราชนิพนธ์บางชุดเรียกว่า “บทร้องและบทพากย์” บทร้องบางบทเป็นกระบวนพรรณนาแบบละครในที่ไม่เคยปรากฏในบทโขนมาก่อน เช่น บทสระสรงทรงเครื่อง บทชมธรรมชาติ บทชมโฉม แต่อย่างไรก็ดีกวีทรงให้ความสำคัญกับกระบวนแบบโขนเป็นหลัก ทั้งยกทัพ ตรวจพล การพรรณนาความงามของกระบวนทัพ รวมถึงบทพากย์และบทเจรจาอันเป็นเอกลักษณ์ที่ปรากฏในบทโขน

2.2.4 บทโขนเรื่องรามเกียรติ์พระนิพนธ์ในสมเด็จฯ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา

บทโขนเรื่องรามเกียรติ์พระนิพนธ์สมเด็จฯ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา หรือบทโขนผู้หญิงวังสวนกุหลาบ กวีทรงพระนิพนธ์ขึ้นใหม่ 2 ชุด ได้แก่ชุดสื่อสารหักฉัตร์ และชุดศึกไวยราพ ตามที่กวีทรงปรารภไว้ว่า “บทที่ท่านแต่งแต่ก่อนไว้ ละครคณะวังสวนกุหลาบไม่เคยมี ตกลงข้าพเจ้าจึงได้กล้าลองแต่งเสียเองให้ตลอดเรื่อง” (สมเด็จฯ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา, 2543: 69) บทโขนสำนวนพระนิพนธ์นี้แต่งขึ้นสำหรับเล่นออกโรงในพิธียกช่อฟ้าฉลองพระอุโบสถและฉลองพระประธานวัดสุคัธศิลาราม (วัดหอมสินธุ) เมื่อวันที่ 29-30 พฤศจิกายน พ.ศ. 2462 สันนิษฐานว่ากวีทรงแต่งเพื่อทดลองให้โขนผู้หญิงได้เล่นออกโรง เนื่องจากหลังการแสดงโขน 2 ชุดดังกล่าวนี้ในงานพิธียกช่อฟ้าวัดสุคันธศิลาราม(วัดหอมสินธุ)แล้ว ไม่ปรากฏหลักฐานว่าทรงนำโขนเล่นออกโรงอีกเลย

2.2.4.1 เนื้อหาของบทโขน

บทโขนพระนิพนธ์ในสมเด็จฯ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมามีเนื้อหาตรงตามบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เห็นได้จากในบทโขนพระนิพนธ์ชุดศึกไวยราพมีรายละเอียดบางประการที่ตรงกันกับบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เช่น การเรียกชื่อตัวละครว่าไวยราพ และเหตุการณ์การสังหารไวยราพ กล่าวคือเหตุการณ์ตอนที่หนุมานสังหารไมยราพในบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ทรงกล่าวว่าให้ไมยราพถอดดวงใจเป็นภุมรี แต่ในพระนิพนธ์ชุดศึกไวยราพดังกล่าวนี้ กวีทรงกล่าวว่าหนุมานใช้ตะบองตาลตีไวยราพจนถึงแก่ชีวิต ตรงกับในบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย บทโขนพระนิพนธ์ในสมเด็จฯ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมาทั้ง 2 ชุด ได้แก่ ชุดสื่อสารหักฉัตร์ และชุดศึกไวยราพ มีเนื้อหาดังนี้

ชุดสื่อสารหักฉัตร์ มีเนื้อหาเล่าว่าพระรามส่งองคตเป็นทูตนำสารไปส่งให้ทศกัณฐ์ถึงกรุงลงกาเพื่อเจรจาให้ทศกัณฐ์นำนางสีดากลับมาส่งคืนให้แก่พระราม ทศกัณฐ์ไม่ยินยอมจึงออกอุบายทำพิธียกฉัตรแก้วสุรกานต์เพื่อบังแสงอาทิตย์ไม่ให้ส่องไปยังพลับพลาพระราม พระรามปรึกษาพิเภกและส่งสุครีพมาทำลายฉัตร สุครีพทำลายฉัตรและเข้ารบกับทศกัณฐ์ สุครีพเมื่อหักฉัตรแล้วจึงเยาะเย้ยทศกัณฐ์และนำเท้าคีบมงกุฎของทศกัณฐ์นำกลับไปถวายพระราม บทโขนชุดดังกล่าวมีจุดเด่นอยู่ที่บท

บรรยายกระบวนรบ ซึ่งปรากฏถึง 2 ครั้ง ได้แก่ตอนองคตรบ 4 เสนี และตอนสุครีพรบทศกัณฐ์ ดังตัวอย่างตอนสุครีพรบทศกัณฐ์ ดังนี้

๏ สุครีพก็ไล่รบราวีกระชั้นเข้ามา ตีถูกองค์เจ้าลงกาแสนบอบช้ำ
ได้ทีเลยถีบซ้ำพลัดตกคีรี แล้วเลยไล่ถีบมะเหษีกับสนมกำนัล อันไม่มีใคร
ป้องกันให้พลัดตกจากสิงขร ต่างล้มกลิ้งนิ่งนอนด้วยเจ็บหนัก

(กรมศิลปากร, 2543: 75)

ส่วนชุดศึกไวยราพ มีเนื้อหากล่าวถึงเมื่อไวยราพได้รับคำขอจากทศกัณฐ์ให้ช่วยทำลายพระราม ไวยราพจึงเข้าพิธีทำสรรพยาและทำอุบายลักพระรามมาไว้ยังนครปางตาลได้สำเร็จ หนุมานตามมาช่วยเหลือและได้พบกับมัจฉานุที่เฝ้าด่านสระบัวก่อนถึงเมืองไวยราพจึงเข้าต่อสู้กัน ภายหลังรู้ว่าเป็นพ่อลูกกัน หนุมานเข้าไปยังนครปางตาลได้สำเร็จด้วยความช่วยเหลือจากนางพิรากวน พี่สาวของไวยราพ หนุมานสังหารไวยราพและช่วยเหลือพระรามได้สำเร็จ บทโขนชุดดังกล่าว มีจุดเด่นอยู่ที่บทบรรยายกระบวนรบซึ่งเป็นการรบแบบตัวต่อตัว ซึ่งปรากฏอยู่ 2 ตอน ได้แก่ ตอนหนุมานรบมัจฉานุ และหนุมานรบไวยราพ และบทพรรณนาอารมณ์โดยเฉพาะอารมณ์โศกของพระลักษมณ์ที่รู้ว่าพระรามถูกลักพาตัวไปและอารมณ์ปิติยินดีของหนุมานที่ได้พบมัจฉานุ ดังตัวอย่างบทพากย์โอ้พรรณนาอารมณ์โศกของพระลักษมณ์เมื่อรู้ว่าพระรามถูกไวยราพลักพาตัวไป ดังนี้

พากย์โอ้ ๏ โอ้ว่านิจจาเอ๋ย พระไม่เคยจะโศกศัลย์
ครั้งนี้พระทรงธรรม์ จะมอดม้วยด้วยมือมาร
เสียแรงน้องนั่งอยู่ด้วย มิได้ช่วยพระภูบาล
เสียแรงเลี้ยงเหล่าทหาร บ่ห่อนช่วยพระทรงไชย
ไม่ขออยู่จะสู้ม้วย ชีวิตร์ด้วยพระภูวไนย
พระเชษฐาข้าบรรไลย จะครองชีพไปใยมี

(กรมศิลปากร, 2543: 81)

เมื่อพิจารณาบทโขนพระนิพนธ์ในสมเด็จฯ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมาทั้ง 2 ชุด จะเห็นได้ว่าเป็นบทโขนที่เป็นตอนเกี่ยวกับการรบการศึก แต่เมื่อพิจารณาต่อไปพบว่าในการรบการศึกที่ปรากฏล้วนแต่เป็นการรบแบบตัวต่อตัว ทั้งกระบวนรบระหว่างองคตกับเสนาและสุครีพกับทศกัณฐ์ในชุดสื่อสารหักฉัตร์ กระบวนรบระหว่างหนุมานกับมัจฉานุและกระบวนนรบระหว่างหนุมานกับไวยราพในชุดศึกไวยราพ ทั้งนี้อาจเป็นเพราะโขนวังสวนกุหลาบใช้ผู้หญิงแสดง ทำ

ให้ไม่สามารถแสดงกระบวนรบพุ่งยกทัพแบบได้กวีจึงทรงปรุงบทให้มีกระบวนรบพุ่งแบบตัวต่อตัว ลักษณะดังกล่าวนี้ทำให้ในบทโขนขาดบทพรรณนาชมกระบวนทัพและบทพากย์ชมรถซึ่งกระบวนดังกล่าวมักแทรกอยู่ในตอนรบแบบยกทัพ แต่ด้วยพระปรีชาสามารถของกวีจึงได้ทรงแทรกบทชมรถไว้ในตอนต้นได้อย่างแยบยล บทชมรถดังกล่าวกล่าวถึงรถทรงของไวยราพที่มุ่งไปทำพิธีที่เขาสุรกานต์ ดังนี้

๏ เสด็จนั่งรถสุวรรณบรรจง เสียงกำเสียงกง
ก้องกึกพิลึกมหิมา
สี่พันไกรษรศักดา เทียมราชรัฐถา
โลหันขับเผ่นโผนทยาน
หน้าหลังเหล่าอสุระทวยหาญ แห่ห้อมพระยามาร
เป็นหมู่เป็นหหมวดมากหลาย

(กรมศิลปากร, 2543: 78)

2.2.4.2 ลักษณะของบทโขน

บทโขนพระนิพนธ์ในสมเด็จฯ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา เป็นบทโขนที่ประกอบด้วยบทพากย์ บทเจรจา และบทร้อง กวีทรงดำเนินเรื่องด้วยบทเจรจาและบทร้องเป็นหลัก มีการแทรกบทพากย์ไว้บางแห่ง บทโขนดังกล่าวมีรายละเอียดและลักษณะโดยรวมดังนี้

2.2.4.2.1 รูปแบบคำประพันธ์

บทโขนพระนิพนธ์ในสมเด็จฯ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมาทั้ง2 ชุด ประกอบด้วยบทพากย์ บทเจรจา และบทร้อง กวีทรงใช้กาพย์ฉบัง 16 สำหรับบทพากย์บรรยายในชุดสื่อสารหักฉัตร์ และใช้สำหรับบทพากย์รถในชุดศึกไวยราพ และทรงใช้กาพย์ยานี 11 ในบทพากย์พลับพลาฝ่ายพระรามในชุดสื่อสารหักฉัตร์ และใช้ในบทพากย์โอ้ในชุดศึกไวยราพ

ส่วนบทเจรจากวีทรงใช้ร่ายยาวทั้งบทเจรจาบรรยายเรื่องและเจรจาที่เป็นบทสนทนาโต้ตอบระหว่างตัวละคร ส่วนบทร้องแบบบทละครที่กวีแทรกไว้หลายแห่ง กวีทรงใช้สำหรับตอนบรรยายเหตุการณ์ต่าง ๆ และใช้สำหรับเป็นบทสนทนาของตัวละครด้วย

2.2.4.2.2 การนำบทเดิมมาปรับใช้

บทโขนพระนิพนธ์ในสมเด็จฯ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมาทั้ง 2 ชุด มีการนำบทเดิมคือบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จ

พระพุทธเลิศหล้านภาลัยมาปรับใช้ กวีทรงนำบทเดิมมาปรับใช้ 2 ลักษณะ ลักษณะแรก คือ การนำบทละครมาใช้ประกอบโดยตรง ไม่มีพระนิพนธ์แก้ ดังที่ทรงกล่าวไว้ว่า “ที่แต่งนี้แท้จริงข้าพเจ้าไม่ได้แต่งอะไรมากนัก คือเนื้อความและถ้อยคำที่ว่าในนี้โดยมากก็ไม่ใช่ข้าพเจ้าคิดเอง เปนเนื้อความที่ท่านทรงไว้ในพระราชนิพนธ์ที่กล่าวมาแล้วข้างต้นเป็นพื้น” (สมเด็จฯ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา, 2543: 69) ส่วนลักษณะที่สองคือการปรับบทละครเป็นบทพากย์และบทเจรจา ดังที่ทรงกล่าวไว้ว่า “ข้าพเจ้ามาตัดและถอดเนื้อความเหล่านั้นลงเป็นคำเจรจาและคำพากย์อย่างโขนเสียแต่บางตอนเท่านั้น”(สมเด็จฯ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา, 2543: 69) ตัวอย่างการนำบทเดิมมาใช้โดยตรงในตอนที่กล่าวถึงพลับพลาพระรามในชุดศึกไวราพ ดังนี้

ตารางที่ 2 เปรียบเทียบบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย กับบทร้องในบทโขนพระนิพนธ์สมเด็จฯ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา

บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย	บทโขนพระนิพนธ์สมเด็จฯ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา ชุดศึกไวยราพ
ข้า ๏ **เมื่อนั้น** **พระตรีภพลบโลกทุกสถาน** **เสด็จออกพลับพลาว่าราชการ** **เหล่าทหารนอบน้อมอยู่พร้อมพรัก** แขกมอญ ๏ **เมื่อเวลาราตรีจะมีเหตุ** **จึ่งอาเภทลางใหญ่ให้ประจักษ์** **ลมกระพือพาผงมาตรงภักตร์** **เวียนเปนทักขิณวัฏพัดขึ้นไป** (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2544: 150)	ข้า ๏ **เมื่อนั้น** **พระตรีภพลบโลกย์ทุกสถาน** **เสด็จออกพลับพลาว่าราชการ** **เหล่าทหารนอบน้อมอยู่พร้อมพรัก** **เมื่อเวลาราตรีจะมีเหตุ** **จึงอาเภทลางใหญ่ให้ประจักษ์** **ลมกระพือพาผงมาตรงภักตร** **เวียนเปนทักขิณวัฏพัดขึ้นไป** (สมเด็จฯ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา, 2543: 79)

2.2.4.2.3 การให้ความสำคัญกับบทร้องและบทเจรจามากกว่าบทพากย์

บทโขนพระนิพนธ์ในสมเด็จฯ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมามีการให้ความสำคัญกับบทร้องและบทเจรจามากกว่าบทพากย์ เห็นได้จากในบทพระนิพนธ์ดังกล่าวดำเนินเรื่องด้วยบทร้องและบทเจรจาเป็นหลัก มีบทพากย์แทรกอยู่เพียงไม่กี่แห่ง นอกจากนี้กวียังทรงใช้บทร้องเป็นบทสำหรับให้ตัวละครเจรจาโต้ตอบกันแทนการใช้บทเจรจา รวมถึง

ทรงใช้บทร้องแทนบทพากย์ในบางตำแหน่ง และทรงให้ความสำคัญกับบทร้องโดยทรงใช้บทร้องเปิดเรื่องในชุดสื่อสารหักฉัตร์

2.2.4.2.4 การกำหนดเพลงร้องและเพลงหน้าพาทย์

บทโขนพระนิพนธ์ในสมเด็จฯ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมามีการกำหนดเพลงร้องที่หลากหลาย เช่น ช้าปี่ แขกมอญ ร่าย สิงห์โต รื้อ ปีนตลิ่งนอก โญนดาบ กระบอก จระเข้หางยาวสุริโยทัย

ส่วนเพลงหน้าพาทย์ กวีทรงกำหนดเพลงหน้าพาทย์ที่หลากหลายเหมาะสมกับเนื้อหาและกิริยาอาการของตัวละคร ซึ่งมีทั้งกำหนดตำแหน่งละ 1 เพลง เช่น เชิด เสมอ รัว โอด และมีบางตำแหน่งที่กวีทรงกำหนดเพลงหน้าพาทย์ 2 เพลงติดต่อกัน

2.2.4.2.5 การระบุข้อความกำกับการแสดง

บทโขนพระนิพนธ์สมเด็จฯ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมามีการระบุข้อความกำกับการแสดง ทั้งการแทรกการเล่นตลก การกำหนดการเข้าออกโรง ดังนี้

บทโขนพระนิพนธ์ในสมเด็จฯ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมามีการแทรกการเล่นตลก กวีทรงกำหนดให้มีการแทรกการเล่นตลกอยู่ในบทโขนแต่ละชุดเป็นระยะ ๆ หลายตำแหน่ง จนอาจกล่าวได้ว่าบทพระนิพนธ์ดังกล่าวเน้นความสำคัญกับคำกำกับการเล่นตลก (จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา, 2554:131) ในชุดสื่อสารหักฉัตร์มีการแทรกการเล่นตลก 5 ครั้ง และในชุดศึกไวยราพมีการแทรกการเล่นตลกถึง 12 ครั้ง การแทรกการเล่นตลกไว้หลายตำแหน่งนี้นอกจากเพื่อความสนุกในการรับชมแล้วบทตลกดังกล่าวนี้มีหน้าที่สำคัญคือช่วยบรรเทาความเหน็ดเหนื่อยของตัวโขนให้ได้พักจากการรำเต้นด้วย นอกจากนี้ในการแทรกการเล่นตลกบางตำแหน่งกวีทรงกำกับรายละเอียดและแนวทางการแสดงไว้ชัดเจน ดังตัวอย่างในชุดสื่อสารหักฉัตร์ กวีทรงกำหนดให้องคตเล่นบทตลกร่วมกับเสนายักษ์ที่เป็นนายประตู กวีทรงระบุให้เหล่าเสนายักษ์ขับเสภาร้องรำทำเพลง สานกระเช้าเหลาไม้คาน และให้องคตเข้าไปเรียกและยั่วเย้า ดังนี้

(เล่นกับตลกที่เป็นนายประตู ซึ่งกำลังขับเสภา ร้องรำทำเพลงต่าง ๆ สานกระเช้าเหลาไม้คานบ้าง องคตเข้าไปเรียกแลยั่วเย้าต่าง ๆ)

(สมเด็จฯ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา, 2543: 71)

ส่วนการกำหนดการเข้าออกโรง ในบทโขนพระนิพนธ์ในสมเด็จฯ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมาทั้ง 2 ชุดมีการกำหนดการเข้าออกโรงของตัวละคร เพื่อให้การแสดงเป็นไปอย่างเรียบร้อย ดังตัวอย่าง

> ๏ เมื่อนั้น ทศเศียรยิ้มย่องสนองไข สาวสวรรค์ขวัญตายาใจ เจ้าจะกลัวมันไยกับไพริน (...) ต่างสำราญรื่นเริงบรรเทิงใจ ฯ ๖ คำ พญาเดิน (ยักษเข้า ลิงออก)

(สมเด็จฯ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา, 2543: 74)

2.2.4.2.6 การแทรกบทรำเดี่ยวเพื่ออวดฝีมือและการรำตรวจพล

บทโขนพระนิพนธ์ในสมเด็จฯ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมามีการแทรกบทรำเดี่ยวอวดฝีมือและบทรำหมู่โดยการกำหนดให้มีการรำตรวจพล ดังนี้

การแทรกบทรำเดี่ยวอวดฝีมือ ด้วยเหตุที่สำนักละครวังสวนกุหลาบมีความเป็นเลิศด้านกระบวนรำและศิลปะการแสดงละครรำเป็นอย่างยิ่ง ทั้งละครใน ละครนอก และละครดึกดำบรรพ์ เนื่องจากได้รับแม่แบบและแนวทางการฝึกมาจากละครหลวงครั้งสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยเป็นพื้น (ประเมษฐ์ บุณยะชัย, 2543: 44) ผู้แสดงโขนของวังสวนกุหลาบจึงย่อมได้รับการถ่ายทอดศิลปะกระบวนรำในสำนักวังสวนกุหลาบมาด้วย ดังนั้นเมื่อกวีทรงพระนิพนธ์บทโขนขึ้น จึงย่อมทรงพระนิพนธ์ให้เอื้อต่อการรำเดี่ยวอวดฝีมือของตัวละครด้วย ดังตัวอย่างตอนที่องคตอ่านสาร กวีทรงกำหนดให้มีบทรำเดี่ยวของตัวละครในเพลงเอกบทถึง 8 คำกลอน ดังตัวอย่าง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

> เอกบท ๏ ในสารพระหริวงษ์ทรงสังข์ สถิตย์ยังฝั่งกระเษียรสมุทใหญ่ ฤๅษีเทวาสุราไลย เชิญให้อวตารมาผลาญยักษ์ ทรงพระนามราเมศมิ่งโมฬี ผ่านศรีอยุทธยาอาณาจักร เสด็จออกสร้างพรตทศภักตร์ ไปลักอรรคชายามาธานี พระจึ่งยกพลตามข้ามสมุท มายั้งหยุดเหยียบนครของยักษี แม้นจะลุยลงกาสักนาที ก็จะเปนภัศม์ธุลีแหลกลาญ แต่องค์พระทรงฤทธิ์คิดอนุกูล จึ่งให้ทูตจำทูลราชสาส์นแม้นไม่ส่งองค์สีดาเยาวมาลย์ จะสังหารชีวันให้บัลลัย ฯ ๘ คำ

(สมเด็จฯ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา, 2543: 72-73)

ส่วนการแทรกกระบวนรำหมู่โดยการกำหนดให้มีการรำตรวจพล แม้เนื้อหาตอนที่กวีทรงเลือกมาไม่เอื้อต่อการแสดงรำตรวจพลเนื่องจากเป็นการรบแบบตัวต่อตัวเป็นหลัก แต่ใน

ชุดศึกไวยราพ กวีทรงกำหนดให้มีการรำตรวจพลในตอนที่ไวยราพเดินทางไปทำพิธีปรุงยา กระบวนแสดงรำตรวจพลดังกล่าวนี้เป็นกระบวนรำหมู่ที่มุ่งแสดงให้เห็นความงดงามในกระบวนทัพและความพร้อมเพรียงในการแสดงโขน ในตอนไวยราพเดินทางไปทำพิธีปรุงยา กวีทรงกำหนดให้มีการรำตรวจพลไว้ ดังนี้

> ๏ ไวยราพเรืองศักดา ครั้นผองพลโยธามาพร้อมเสร็จ พระยายักษ์จึงเสด็จเข้าที่สรง สำอางค์องค์ทรงเครื่องสำหรับกระษัตริย์ ล้วนแก้วเก้าเนาวะรัตนลออตา ประกอบเกราะกันสาตราสรรพาวุธ สรวมทรงมงกุฎกรรเจียกเพ็ชร จับกล้องแก้วกัลเม็ดแล้วไคลคลา ออกไปยังเกยชะลาบัดนี้ ฯ เสมอ กราวใน (ตรวจพล)
>
> (สมเด็จฯ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา, 2543: 78)

กล่าวโดยสรุป บทโขนพระนิพนธ์สมเด็จฯ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมาหรือบทโขนผู้หญิงวังสวนกุหลาบ เป็นบทที่กวีทรงปรุงขึ้นใหม่เพื่อเป็นบทสำหรับให้ตัวละครผู้หญิงเล่น บทที่ทรงพระนิพนธ์ขึ้นใหม่นี้มีทั้งการตัดต่อบทร้องจากบทละครพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยและดัดแปลงบทละครฉบับดังกล่าวเป็นบทพากย์และบทเจรจา บทโขนให้ความสำคัญกับบทร้องเป็นหลักซึ่งเป็นแบบแผนพระราชนิยมที่มีมาก่อนดังที่ปรากฏในบทโขนพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว

บทโขนในสมัยรัตนโกสินทร์ยุคก่อนที่จะมีการจัดตั้งกรมศิลปากร มักเป็นผลงานของกวีในราชสำนักทั้งพระมหากษัตริย์ เจ้านาย และขุนนางในราชสำนัก บทโขนดังกล่าวนี้มีขนบที่มีร่วมกัน คือมีบทพากย์ซึ่งแต่งเป็นกาพย์ฉบัง 16 และกาพย์ยานี 11 มีบทเจรจาที่เป็นร่ายยาว โดยในระยะแรกมักระบุไว้เฉพาะคำว่าเจรจาเท่านั้น ภายหลังจึงมีการแต่งบทเจรจารวมอยู่ด้วย บทโขนในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเริ่มมีการผสมผสานบทร้องแบบบทละครเข้ากับบทพากย์และบทเจรจาแบบโขน เป็นพัฒนาการอีกรูปแบบหนึ่งของบทโขนและการแสดงโขน เรียกโขนรูปแบบนี้ว่าโขนโรงในหรือโขนทางละคร ซึ่งส่งอิทธิพลอย่างยิ่งต่อการแสดงโขนของกรมศิลปากรตั้งแต่ระยะแรกกระทั่งถึงปัจจุบัน นอกจากนี้บทโขนบางชุดยังเป็นต้นแบบให้บทโขนระยะหลังนำไปเป็นหลักในการเรียบเรียงบทด้วย เช่นบทโขนชุดศึกไวยราพ พระนิพนธ์สมเด็จฯ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา เป็นต้นแบบในการเรียบเรียงบทชุดมัยราพณ์สะกดทัพของกรมศิลปากรในยุคถัดมาด้วย บทโขนในสมัยรัตนโกสินทร์ดังกล่าวนี้จึงเป็นขนบการประพันธ์บทโขนที่มีคุณค่าและสืบทอดเรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน

2.3 บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ของกรมศิลปากร

โขนแต่เดิมเป็นมหรสพที่อยู่ภายใต้พระบรมราชูปถัมภ์เป็นหลัก ในอดีตพระมหากษัตริย์และเจ้านายบางพระองค์ได้ทรงทำนุฟื้นฟูและปรับปรุงให้การแสดงโขนมีความรุ่งเรืองและดำรงอยู่ได้มาจนถึงปัจจุบัน อย่างไรก็ดีโขนย่อมมีคราวเจริญและคราวเสื่อมคลายความนิยมเป็นครั้งคราว ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ถือได้ว่าโขนเจริญรุ่งเรืองถึงขั้นสุด ดังเห็นได้จากมีการตั้งกรมมหรสพ การอุปถัมภ์บำรุงศิลปินโขนในราชสำนัก และพระราชทานบรรดาศักดิ์ราชทินนามแก่ศิลปินโขน (เกษม ทองอร่าม, 2556:60) อีกทั้งยังได้พระราชนิพนธ์บทสำหรับใช้เล่นโขนดังที่กล่าวไปแล้วข้างต้น

หลังสิ้นรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัฐบาลได้ตัดทอนงบประมาณและยกเลิกหน่วยงานทางด้านการทำนุบำรุงศิลปะวัฒนธรรมไปบางส่วน ทำให้มีศิลปินส่วนใหญ่ต้องพ้นจากราชการไป คงไว้เพียงแต่ศิลปินบางคนให้พอแต่ปฏิบัติราชการได้ กระทั่งภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองพ.ศ.2475 รัฐบาลได้ตั้งกรมศิลปากรขึ้นแทนกรมมหรสพ โดยระยะแรกของกรมศิลปากรมีภารกิจเฉพาะการรับช่วงงานจากราชบัณฑิตยสภาเท่านั้น ต่อมาจึงได้มีการรับโอนงานศิลปะทางโขน ละคร ดนตรี งานช่างจากสำนักพระราชวังมาอยู่ในการดูแลของกรมศิลปากรในพ.ศ.2478 (เกษม ทองอร่าม, 2556: 60) โขนของราชการจึงสังกัดกรมศิลปากรนับแต่นั้นเป็นต้นมา

ในช่วงใกล้สิ้นสุดสงครามโลกครั้งที่ 2 ซึ่งเป็นช่วงก่อตั้งกรมศิลปากรยุคแรก ๆ มีศิลปินโขนอยู่เพียงไม่กี่คนเท่านั้น เช่น หลวงวิลาศวงงาม (หร่ำ อินทรนัฏ) หมื่นพากย์ฉันทวัจน์ (เปียก อุยยานงาม) ภายหลังรัฐบาลซึ่งนำโดยนายควง อภัยวงศ์ผู้เป็นนายกรัฐมนตรี (พ.ศ.2487-พ.ศ.2488) เกรงว่าศิลปะโขนจะเสื่อมสูญไป จึงทูลให้พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าภาณุพันธุ์ยุคล ทรงมาช่วยฟื้นฟูงานโขนละครและดนตรีของกรมศิลปากร ขณะนั้นผู้ดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากรคือพระยาอนุมานราชธน ได้มีนโยบายฟื้นฟูศิลปะโขนละครดังกล่าวนี้โดยการชักจูงให้เด็กเข้ามาฝึกหัดการแสดงโขนละคร โดยมีหลวงวิลาศวงงาม ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ถนอม โหมดเทศน์เข้ามาเป็นผู้ฝึกสอนและถ่ายทอดศิลปะการแสดงดังกล่าว และชักจูงให้ประชาชนส่งบุตรหลานเข้ามาฝึกหัดศิลปะดังกล่าวนี้ด้วย

เมื่อมีนักเรียนเข้ามาฝึกหัดการแสดงโขนแล้ว กรมศิลปากรจึงมีนโยบายให้นักเรียนเหล่านั้นแสดงออกโรงจริง เพื่อฝึกให้เกิดความชำนาญ กรมศิลปากรจึงได้ปรับปรุงบทโขนขึ้นใหม่หลายชุด เพื่อแสดง ณ โรงละครศิลปากรเรียกกันว่า “บทปู่” ดังที่ปรากฏอยู่ในหนังสืออนุสรณ์งานพระราชทาน

เพลิงศพจมื่นสมุหพิมานหรือหลวงวิลาศวงงาม นับเป็นบทโขนยุคแรกของกรมศิลปากรที่ใช้แสดงตั้งแต่พ.ศ.2489-พ.ศ.2503 (จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา, 2554: 134)

บทโขนของกรมศิลปากรมีผู้แต่งหลายคนด้วยกัน ลักษณะของบทโขนจึงมีแนวทางที่แตกต่างกันไปตามผู้จัดทำบทแต่ละคน เกษม ทองอร่าม (2556: 61-70) กล่าวว่าบทโขนของกรมศิลปากรตั้งแต่พ.ศ.2489-พ.ศ.2541 มีผู้จัดทำบทหลายคน สามารถแบ่งได้เป็น 3 ระยะดังนี้

ระยะแรกเป็นยุคที่กรมศิลปากรปรับปรุงบทโขนเพื่อแสดง ณ โรงละครศิลปากร ตั้งแต่ พ.ศ. 2489 ถึง พ.ศ. 2516 ผู้ประพันธ์บทโขนได้แก่ หมื่นพากย์ฉันทวัจน์ ถนอม โหมดเทศน์ ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี มนตรี ตราโมท เสรี หวังในธรรม และประพันธ์ สุคนธชาติ

ระยะที่ 2 ตั้งแต่ พ.ศ. 2517 ถึง พ.ศ. 2535 เป็นยุคที่กรมศิลปากรจัดแสดงโขน ณ โรงละครแห่งชาติ ผู้ประพันธ์บทคือ เสรี หวังในธรรม

ส่วนระยะที่ 3 ตั้งแต่ พ.ศ. 2536 ถึง พ.ศ.2541 เป็นยุคถัดมาที่กรมศิลปากรจัดแสดงโขน ณ โรงละครแห่งชาติ ผู้ประพันธ์บทคือ ปัญญา นิตยสุวรรณ

บทโขนของกรมศิลปากรแต่ละยุคที่กล่าวไป มีทั้งลักษณะการประพันธ์บทตามที่ผู้จัดทำบทแต่ละคนเห็นว่าสอดคล้องกับขนบและเหมาะสมกับบริบทในการแสดง เช่น ในระยะที่ 2 บทโขนบางชุดของเสรี หวังในธรรม เช่น ชุดพาลีสอนน้อง ชุดรามาวตาร มีการเรียบเรียงเนื้อหาในบทโขนแบบใหม่โดยเลือกตอนที่สัมพันธ์กับประวัติและเรื่องราวของตัวละครนั้น ๆ มานำเสนอ ในระยะที่ 3 บทโขนบางชุดของปัญญา นิตยสุวรรณมีการทดลองเรียบเรียงบทแบบใหม่ เช่น ชุดอภิเษกสมรสพระรามกับสีดา มีการดำเนินเรื่องตามจิตรกรรมฝาผนังเรื่องรามเกียรติ์ ที่ระเบียงวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ตั้งแต่ห้องที่ 1 ฤาษีชนกพบสีดา จนถึงห้องที่ 13 สุครีพถูกขับ (เกษม ทองอร่าม, 2556: 139) และบทโขนชุดปราบโอรสทศกัณฐ์ของปัญญา นิตยสุวรรณที่มีการนำศึกต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับโอรสทั้งหลายของทศกัณฐ์ ทั้งศึกอินทรชิต ศึกสหัสกุมาร ศึกสิบรถ และศึกบรรลัยกัลป์ มาร้อยเรียงให้อยู่ในบทโขนชุดนี้

ปัจจุบันพ.ศ.2564 กรมศิลปากรยังคงจัดแสดงโขนอย่างต่อเนื่อง มีการจัดทำบทโขนชุดใหม่ ๆ ออกมาจัดแสดงอยู่เป็นนิจ ผู้จัดทำบทโขนของกรมศิลปากรในปัจจุบันมีหลายคน เช่น จรัล พูนลาภ ประสาท ทองอร่าม เกษม ทองอร่าม และทรงพล ตาดเงิน บทโขนของกรมศิลปากรในปัจจุบันมีแนวทางการเรียบเรียงบทที่หลากหลาย ทั้งชุดที่นำเสนอเนื้อหาเกี่ยวกับประวัติและเรื่องราวของตัวละครตัวใดตัวหนึ่งเหมือนบทโขนของเสรี หวังในธรรม เช่น ชุดหนุมานชาญเดช ชุดองคตยศยง ชุดอินทรชิตฤทธี ขุดเอกบินทร์นิลพัท ชุดกรรมบถทศกัณฐ์ และชุดที่มีการเรียบเรียงบทโดยนำเนื้อหามาจากบทโขนฉบับก่อนหน้า เช่น ชุดขุนยักษ์ผู้ภักดี ที่นำเนื้อหาบางส่วนมาจากชุดมารชื่อชื่อพิเภก

และชุดอสูรผัดตามพ่อของเสรี หวังในธรรม บทโขนของกรมศิลปากรในปัจจุบันนี้จึงมีลักษณะเด่นอยู่ที่การสืบทอดขนบการประพันธ์บทโขนตามแนวทางของกรมศิลปากรยุคก่อนหน้า

บทโขนของกรมศิลปากรที่ส่งอิทธิพลต่อการเรียบเรียงบทโขนของเสรี หวังในธรรม คือ บทโขนของกรมศิลปากรในระยะแรก คือ บทโขนกรมศิลปากรสมัยปรับปรุงการแสดง ณ โรงละครศิลปากร เพราะนอกจากเป็นชุดที่แต่งขึ้นก่อนหน้าโดยครูผู้ใหญ่หลายคนแล้ว เสรี หวังในธรรมยังได้มีส่วนร่วมในการจัดทำบทโขนของกรมศิลปากรในระยะนี้ด้วย ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยจึงมุ่งอธิบายบทโขนของกรมศิลปากรในระยะแรกสมัยปรับปรุงการแสดง ณ โรงละครศิลปากร เพื่อชี้ให้เห็นลักษณะของบทโขนกรมศิลปากรในยุคนี้ และจะอธิบายภูมิหลังของบทโขนของเสรี หวังในธรรมชุดต่าง ๆ ในภาพรวมเพื่อแสดงให้เห็นภูมิหลังของบทโขนที่เสรี หวังในธรรมจัดทำขึ้น ดังนี้

2.3.1 บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ของกรมศิลปากรสมัยปรับปรุงการแสดง ณ โรงละครศิลปากร

นับแต่พ.ศ.2489 เป็นต้นมา กรมศิลปากรได้ปรับปรุงบทโขนเพื่อจัดแสดงเป็นประจำเกือบทุกปี ดังที่ธนิต อยู่โพธิ์ (2507: 27) ได้กล่าวว่า “ดูเหมือนจะเป็นประเพณีไปแล้ว ว่าหลังจากหมดฤดูฝนทุกปีกรมศิลปากรจะต้องจัดให้มีการแสดงขึ้นเป็นประจำฤดูกาล เพื่อให้ความบันเทิงตามความต้องการของประชาชน พอใกล้จะสิ้นฤดูฝนก็มักจะมีผู้ถามว่าปีนี้กรมศิลปากรจะจัดแสดงโขนชุดไหน” กรมศิลปากรจึงได้ปรับปรุงทั้งบทและวิธีการแสดงขึ้นใหม่บางส่วน เพื่อให้เหมาะกับการแสดงที่โรงละครศิลปากร บทโขนที่ปรับปรุงขึ้นเป็นบทโขนที่มีฉากประกอบการแสดงหรือเรียกว่าโขนฉาก (เกษม ทองอร่าม, 2556: 62) ในระยะนี้กรมศิลปากรได้แต่งตั้งคณะผู้ดำเนินงานเพื่อปรึกษาแนวทางในการจัดทำบทโขน อันได้แก่ หลวงวิลาศวงงาม ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี มนตรี ตราโมท และหมื่นพากย์ฉันทวัจน์ ให้เป็นผู้ปรับปรุงบทโขนขึ้นเพื่อแสดงในวาระต่าง ๆ ของกรมศิลปากร บทโขนของกรมศิลปากรที่ปรับปรุงขึ้นใหม่ตั้งแต่พ.ศ.2489-พ.ศ.2503 เพื่อแสดง ณ โรงละครศิลปากร มีดังนี้

ตารางที่ 3 บทโขนกรมศิลปากรปรับปรุงแสดง ณ โรงละครศิลปากร

ปีพ.ศ.	บทโขนชุดที่ปรับปรุงขึ้น	ผู้จัดทำบท
2489	ชุดนาคบาศ	หมื่นพากย์ฉันทวัจน์
2490	ชุดทำลายพิธีหุงน้ำทิพย์	หมื่นพากย์ฉันทวัจน์
	ชุดนางลอย	หมื่นพากย์ฉันทวัจน์
2492	ชุดศึกวิรุญจำบัง	หมื่นพากย์ฉันทวัจน์

2494	ชุดปราบกากนาสูร	หมื่นพากย์ฉันทวัจน์[16]
2495	ชุดหนุมานอาสา	ถนอม โหมดเทศน์
2496	ชุดสีดาลุยไฟและปราบบรรลัยกัลป์	ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี
2500	ชุดพระรามเดินดง	มนตรี ตราโมท,ถนอม โหมดเทศน์ ประพันธ์ สุคนธชาติ และเสรี หวังในธรรม
2501	ชุดพระรามครองเมือง	ถนอม โหมดเทศน์,ประพันธ์ สุคนธชาติ และเสรี หวังในธรรม
2502	ชุดมัยราพณ์สะกดทัพ	ถนอม โหมดเทศน์,ประพันธ์ สุคนธชาติ และเสรี หวังในธรรม
2503	ชุดพรหมาสตร์	ถนอม โหมดเทศน์,ประพันธ์ สุคนธชาติ และเสรี หวังในธรรม

เห็นได้ว่าในระยะแรกตั้งแต่พ.ศ.2489 ถึง พ.ศ.2496 บทโขนกรมศิลปากรแต่ละชุดมีผู้แต่งคนเดียว แต่ระยะหลังตั้งแต่พ.ศ.2500 เป็นต้นมา กรมศิลปากรในขณะนั้นได้เปิดโอกาสให้ข้าราชการรุ่นใหม่ได้เข้ามามีส่วนร่วมในการจัดทำบทโขน 4 ชุด ได้แก่ ชุดพระรามเดินดง ชุดพระรามครองเมือง ชุดมัยราพณ์สะกดทัพ และชุดพรหมาสตร์ บทโขนที่จัดทำขึ้นหลังพ.ศ.2500 นี้จึงเป็นการแบ่งเนื้อหาออกเป็นตอนต่าง ๆ แล้วให้ผู้จัดทำบทแต่ละคนรับผิดชอบแต่งเนื้อหาในตอนนั้น ๆ จากนั้นจึงนำมาร้อยเรียงกันตามลำดับฉากนาฏการในบทโขนแต่ละชุด

ต่อมาพ.ศ.2503 เกิดเหตุการณ์เพลิงไหม้โรงละครศิลปากร ทำให้หลังจากนั้นมีการจัดสร้างโรงละครแห่งชาติขึ้นใหม่บริเวณที่ตั้งอยู่ในปัจจุบันแทนโรงละครศิลปากรแห่งเก่าที่ตั้งอยู่บริเวณพระที่นั่งศิวโมกขพิมานในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ โขนของกรมศิลปากรเริ่มกลับมาเฟื่องฟูอย่างเห็นได้ชัดเมื่อพ.ศ.2517 ซึ่งเป็นปีที่มีการจัดทำบทโขนชุดพาลีสอนน้องออกแสดง ต่อจากบทโขนชุดปล่อยม้าอุปการที่เคยจัดแสดงก่อนหน้านั้นหลายปี ผู้ที่มีบทบาทสำคัญต่อการแสดงโขนของกรมศิลปากรในช่วงนี้คือเสรี หวังในธรรม ซึ่งเป็นทั้งผู้แต่งบทและผู้กำกับการแสดง เสรี หวังในธรรมได้พัฒนาให้ศิลปะการแสดงโขนมีความน่าสนใจมากขึ้นกว่าสมัยของธนิต อยู่โพธิ์ (ธีรภัทร์ ทองนิ่ม,

[16] บทโขนทั้ง 5 ชุดไม่ระบุนามผู้จัดทำบทโขน เกษม ทองอร่าม (2556: 64) สันนิษฐานว่าหมื่นพากย์ฉันทวัจน์เป็นผู้ปรับปรุงบทขึ้นเนื่องจากบทโขนทั้งห้าชุดดังกล่าวนำรูปแบบของบทโขนที่มีมาตั้งแต่ครั้งกรมมหรสพมาเป็นแนวทาง หมื่นพากย์ฉันทวัจน์เป็นผู้ที่เคยรับราชการอยู่กรมมหรสพ เคยเป็นผู้พากย์และเจรจาโขน จึงมีความเป็นไปได้ที่หมื่นพากย์ฉันทวัจน์จะนำบทจากกรมมหรสพมาปรับปรุงขึ้น

2556: 50) อีกทั้งแนวทางการทำบทโขนของเสรี หวังในธรรมยังคงได้รับความนิยมและส่งอิทธิพลมายังการทำบทโขนของกรมศิลปากรจนถึงปัจจุบันด้วย

2.3.1.1 เนื้อหาของบทโขน

บทโขนกรมศิลปากรสมัยปรับปรุงการแสดง ณ โรงละครศิลปากรดำเนินเนื้อหาตามบทละครพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชเป็นหลัก ดังที่ธนิต อยู่โพธิ์ (กรมศิลปากร, 2507: 152) ได้กล่าวว่า

> บทที่ใช้เป็นหลักในการเล่นการแสดงกันอยู่แพร่หลายตลอดมาก็คือบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 และรัชกาลที่ 2 ถึงกระนั้นในการแสดงก็มักจะปรุงกันขึ้นใหม่เพื่อให้เหมาะแก่โอกาสและความสามารถในวิธีเล่นของผู้แสดง แต่ก็คงดำเนินความไปตามบทและท้องเรื่องในพระราชนิพนธ์

บทโขนที่กรมศิลปากรปรับปรุงแสดง ณ โรงละครศิลปากรมีการรวบรวมและจัดพิมพ์เผยแพร่ในงานพระราชทานเพลิงศพจมื่นสมุหพิมานหรือหลวงวิลาศวงงามทั้งสิ้น 11 ชุด ได้แก่ ชุดนาคบาศ ชุดทำลายพิธีหุงน้ำทิพย์ ชุดนางลอย ชุดศึกวิรุญจำบัง ชุดปราบกากนาสูร ชุดหนุมานอาสา ชุดสีดาลุยไฟและปราบบรรลัยกัลป์ ชุดพระรามเดินดง ชุดพระรามครองเมือง ชุดมัยราพณ์สะกดทัพ และชุดพรหมาสตร์ แต่ละชุดมีเนื้อหาโดยสังเขปดังต่อไปนี้

ชุดนาคบาศ เป็นตอนที่อินทรชิตรบพระลักษมณ์โดยใช้อาวุธเป็นศรนาคบาศที่เคยได้รับจากพระพรหม มีจุดเด่นอยู่ที่บทพรรณนากระบวนทัพพระลักษมร์และบทบรรยายกระบวนรบระหว่างอินทรชิตและพระลักษมณ์

ชุดพรหมาสตร์ เป็นการแสดงโขนชุดใหญ่ชุดหนึ่งของกรมศิลปากร เนื่องจากมีฉากนาฏการรบ 3 ศึกย่อยในบทโขนชุดนี้ ได้แก่ ศึกขัดตาทัพของมังกรกัณฐ์และแสงอาทิตย์ และศึกพรหมาสตร์ชองอินทรชิต บทโขนชุดนี้นอกจากมีความสนุกสนานที่ฉากนาฏการรบทั้ง 3 ฉากแล้ว ยังมีความวิจิตรงดงามในตอนเสียพิธีที่กำหนดให้อินทรชิตแปลงกายเป็นพระอินทร์ทรงช้างเอราวัณ แวดล้อมด้วยเหล่าไพร่พลที่แปลงกายเป็นเทวดานางฟ้าจับระบำประกอบขบวน

ชุดปราบกากนาสูร เป็นตอนที่มีเนื้อหากล่าวถึงพระรามเมื่อครั้งที่ยังเป็นพระกุมาร สำแดงฤทธิ์เดชปราบนางกากนาสูร บุตรของนางกากนาสูรได้แก่มารีศและสวาหุคิดแค้น จึงออกทำศึกกับพระรามอีกครั้ง ภายหลังพระรามสังหารสวาหุ ส่วนมารีศได้หลบหนีไป บทโขนชุด

ดังกล่าวมีความโดดเด่นอยู่ที่การแทรกฉากนาฏการรบ 2 ครั้ง ซึ่งมีทั้งการรบแบบตัวต่อตัว ได้แก่ ตอนพระรามรบนางกากนาสูร และการรบแบบยกทัพ ได้แก่ ตอนที่สวาหุและมารีศยกทัพไปรบพระราม นอกจากนี้ยังมีการเพิ่มความงดงามตระการตาอยู่ที่ระบำเทวดานางฟ้า ที่อวยชัยให้พรแก่พระรามในตอนท้าย ซึ่งอยู่ในรูปแบบของระบำปิดเรื่อง

ชุดศึกวิรุญจำบัง เป็นการทำศึกระหว่างพระรามกับพระยาวิรุญจำบัง ต่อเมื่อพระยาวิรุญจำบังเพลี่ยงพล้ำจึงหนีไปซ่อนในนทีสีทันดร หนุมานตามมาพบนางวานรินทร์จึงถามหาวิรุญจำบังและได้นางวานรินทร์เป็นเมีย หนุมานลานางวานรินทร์แล้วไปสังหารพระยาวิรุญจำบัง ชุดดังกล่าวนอกจากมีความสนุกสนานที่ฉากนาฏการรบซึ่งปรากฏ 2 ครั้ง คือตอนพระรามรบพระยาวิรุญจำบัง และตอนหนุมานรบพระยาวิรุญจำบังแล้ว ยังมีการเพิ่มสีสันในการแทรกบทรำฉุยฉายหนุมานในตอนหนุมานพบนางวานรินทร์ด้วย

ชุดสีดาลุยไฟและปราบบรรลัยกัลป์ เป็นตอนที่กล่าวถึงเมื่อเสร็จศึกทศกัณฐ์ พระรามจึงรับนางสีดากลับมายังพลับพลา นางสีดาจึงลุยไฟพิสูจน์ความสัตย์ เนื้อหาหลังจากนั้นกล่าวถึงบรรลัยกัลป์บุตรอีกตนหนึ่งของทศกัณฐ์กับนางกาลอัคคีที่อาศัยอยู่ ณ เมืองบาดาล เมื่อบรรลัยกัลป์ทราบข่าวการตายของบิดาจึงอาสาออกรบกับพระราม หนุมานทราบดังนั้นจึงออกอุบายแปลงเป็นควายนอนติดปลักโคลน บรรลัยกัลป์ไม่รู้ทันเล่ห์กลของหนุมานจึงออกแรงช่วยฉุดกระชากควายหนุมานให้หลุดจากปลักจนอ่อนกำลัง จากนั้นหนุมานจึงแปลงเป็นสังขวานรเพื่อเตือนให้บรรลัยกัลป์กลับไป เพราะไม่อาจสู้ฤทธิ์พระรามได้ บรรลัยกัลป์จึงโกรธที่ถูกดูหมิ่น หนุมานกลายร่างดังเดิมแล้วเข้าสู้กับบรรลัยกัลป์ แต่บรรลัยกัลป์ตัวลื่นทำให้หนุมานจับไม่ถนัด จึงทำอุบายซัดฝุ่นทรายให้ติดตัวบรรลัยกัลป์จนสามารถจับตัวไว้ได้ หนุมานเข้ารบบรรลัยกัลป์และตัดศีรษะไปถวายพระราม บทโขนชุดนี้มีจุดเด่นอยู่ที่บทเกี้ยวพาราสีและโลมของพระรามและนางสีดา และฉากนาฏการรบระหว่างหนุมานและบรรลัยกัลป์

นอกจากชุดที่เกี่ยวกับการรบการศึกแล้ว ยังมีชุดที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับกลศึกและการแก้กลศึก ได้แก่ ชุดทำลายพิธีหุงน้ำทิพย์ เป็นตอนที่หนุมาน ชมพูพาน และนิลนนท์ ทำลายพิธีหุงน้ำทิพย์ซึ่งเป็นการแก้กลศึกของทศกัณฐ์ บทโขนชุดนี้มีจุดเด่นอยู่ที่บทรำฉุยฉายทศกัณฐ์ ในตอนที่หนุมานแปลงเป็นทศกัณฐ์เข้าโลมนางมณโฑ และบทเกี้ยวพาราสีและโลมระหว่างทศกัณฐ์แปลงและนางมณโฑ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ชุดมัยราพณ์สะกดทัพ เป็นตอนที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับมัยราพณ์ที่ทำอุบายลักพาตัวพระรามไปไว้ยังเมืองบาดาล ภายหลังหนุมานไปช่วยพระรามกลับมาและสังหารมัยราพณ์ได้สำเร็จ บทโขนชุดนี้มีจุดเด่นอยู่ที่ตอนมัยราพณ์ลักพระรามเพราะนอกจากเป็นตอนที่มีการใช้กลศึกแล้วยังเอื้อต่อการสร้างความตื่นตาตื่นใจด้วยฉากศิลปกรรมหนุมานอมพลับพลา ตอนหนุมานเข้าเมืองบาดาลซึ่งมีบทเจรจาตลกระหว่างนางพิรากวนและนายประตู และฉากนาฏการรบระหว่างหนุมานและมัยราพณ์

ชุดนางลอย เป็นตอนที่ทศกัณฐ์ทำอุบายให้นางเบญกายบุตรพิเภกแปลงกายเป็นนางสีดา แสร้งว่าตายและลอยน้ำมายังท่าน้ำที่ตั้งพลับพลาพระรามหวังตัดศึก บทโขนชุดนี้มีจุดเด่นอยู่ที่ตอนทศกัณฐ์เกี้ยวนางเบญกายที่แปลงเป็นนางสีดา และบทพรรณนาอารมณ์โศกของพระราม

ชุดหนุมานอาสา เป็นตอนที่หนุมานทำกลศึกโดยการอาสาลวงเอากล่องดวงใจของทศกัณฐ์ บทโขนชุดนี้มีจุดเด่นอยู่ที่ฉากนาฏการถวายลิง เพราะมีบทเจรจาตลกระหว่างฤาษีโคบุตร ทศกัณฐ์ หนุมาน และองคตซึ่งแต่งเป็นร้อยแก้วไว้สำเร็จ และฉากนาฏการรบที่ผู้จัดทำบทแทรกไว้ 2 ครั้ง ได้แก่ฉากทศกัณฐ์รบพระรามในตอนต้นเรื่อง และฉากหนุมานรบพระลักษมณ์ในตอนท้าย ซึ่งในฉากนี้เป็นตอนที่มีความแปลกตาเนื่องจากเป็นตอนที่หนุมานแต่งกายทรงเครื่องของอินทรชิตและมีการยกทัพตรวจพลยักษ์ นอกจากนี้ยังมีจุดเด่นอยู่ที่ตอนหนุมานโลมนางสุวรรณกันยุมาและการแทรกระบำของนางสนมกำนัลในตอนดังกล่าว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

นอกจากตอนที่เกี่ยวกับการรบการศึกและกลศึกแล้ว ยังมีบทโขนบางชุดที่กรมศิลปากรเรียบเรียงขึ้นใหม่ โดยนำเนื้อหาหลาย ๆ ตอนจากเรื่องรามเกียรติ์มาร้อยเรียงกันในบทโขนชุดเดียว ได้แก่ ชุดพระรามเดินดง ซึ่งเป็นการทดลองทำบทตามแนวทางที่ธนิต อยู่โพธิ์ได้กำหนดขึ้น โดยเลือกตอนต่าง ๆ มานำเสนอเพื่อให้สามารถแสดงเรื่องรามเกียรติ์ได้จบในคราวเดียว ชุดพระรามเดินดงมีเนื้อหาเริ่มตั้งแต่ตอนนารายณ์ปราบนนทุก ตอนลักสีดา ตอนสีดาผูกคอตาย ตอนจองถนน ตอนสงคราม และตอนพระรามคืนนคร ตอนสงครามมีฉากนาฏการรบ 2 ครั้ง ได้แก่พระลักษมณ์รบอินทรชิตและพระรามรบทศกัณฐ์ บทโขนชุดนี้มีความโดดเด่นที่การเลือกเนื้อหาที่สัมพันธ์กับตัวละครหลักในเรื่องที่ธนิต อยู่โพธิ์เรียกว่าภาคประธาน (Principals) คือ พระราม สีดาและทศกัณฐ์ มานำเสนอเพื่อให้สามารถแสดงเรื่องรามเกียรติ์ให้จบได้ในการแสดงโขนชุดเดียว

ชุดพระรามครองเมือง เป็นการดำเนินเรื่องหลายตอนต่อกัน ทั้งตอนพระมงกุฎพระลบประลองศร ตอนจับม้าอุปการ ตอนพระมงกุฎพ้นโทษ ตอนพระรามพบโอรส ตอนพระรามพบสีดา และตอนพระรามเข้าโกศ บทโขนชุดนี้มีตอนที่เอื้อต่อการแสดงฉากนาฏการรบหลายตอน ทั้งตอนพระมงกุฎพระลบประลองศร ตอนจับม้าอุปการซึ่งเป็นการรบระหว่างหนุมานและพระมงกุฎพระลบ มีบทพรรณนาอารมณ์ตัดพ้อเสียดสีประชดประชันตอนพระรามพบสีดา

บทโขนของกรมศิลปากรมีเนื้อหาที่หลากหลาย ทั้งตอนที่นิยมแสดงมาแต่เดิม เช่น ชุดนาคบาศ ชุดพรหมาสตร์ ชุดนางลอย ชุดมัยราพณ์สะกดทัพ และชุดที่เรียบเรียงเนื้อหาขึ้นใหม่ เช่น ชุดพระรามเดินดง ชุดพระรามครองเมือง บทโขนของกรมศิลปากรในระยะนี้จึงมีทั้งตอนที่มีเนื้อหาตามขนบและตอนที่มีเนื้อหาใหม่ ๆ จัดแสดงให้ประชาชนทั่วไปได้รับชม

2.3.1.2 ลักษณะของบทโขน

บทโขนกรมศิลปากรสมัยปรับปรุงการแสดง ณ โรงละครศิลปากร มีลักษณะเป็นบทโขนโรงใน ประกอบด้วยบทพากย์และบทเจรจาแบบโขนและบทร้องแบบบทละคร มีการปรุงบทเพื่อเอื้อต่อการแสดง ณ โรงละครศิลปากร บทโขนกรมศิลปากรสมัยปรับปรุงการแสดง ณ โรงละครศิลปากรมีรายละเอียดต่าง ๆ ดังนี้

2.3.1.2.1 รูปแบบคำประพันธ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทโขนกรมศิลปากรสมัยปรับปรุงการแสดง ณ โรงละครศิลปากร ประกอบด้วยบทพากย์ บทเจรจา และบทร้อง ผู้จัดทำบทได้เลือกใช้คำประพันธ์ชนิดต่าง ๆ ดังนี้

ส่วนที่เป็นบทพากย์ ผู้จัดทำบทเลือกใช้กาพย์ฉบัง 16 กับบทพากย์รถ บทพากย์ชมทัพ บทพากย์บรรยายและบทพากย์ชมดง และเลือกใช้กาพย์ยานี 11 กับบทพากย์บรรยายและบทพากย์โอ้

ในส่วนที่เป็นบทเจรจา ผู้จัดทำบทเลือกใช้คำประพันธ์ชนิดร่ายยาว ทั้งบทเจรจาบรรยายเรื่องและบทสนทนาโต้ตอบกันของตัวละคร และมีการใช้ร้อยแก้วกับบทเจรจาด้วย การใช้ร้อยแก้วเป็นบทเจรจาปรากฏในชุดหนุมานอาสาซึ่งเป็นบทเจรจาระหว่างฤาษีโคบุตรหนุมาน ทศกัณฐ์และองคต และชุดพระรามคืนนครซึ่งเป็นบทเจรจาระหว่างนางรัมภาและพระลบ

ส่วนที่เป็นบทร้องที่เป็นบทละคร ผู้จัดทำบทใช้บทร้องแบบกลอนบทละครเป็นหลักในการดำเนินเรื่องเกือบทุกชุด มีการใช้กลอนบทละครในตอนบรรยายเหตุการณ์ต่าง ๆ รวมถึงบรรยายกระบวนรบ บทพรรณนาอารมณ์ตัวละคร บทเกี้ยวพาราสีและโลม บทพรรณนาธรรมชาติ และบทสระสรงทรงเครื่อง ทั้งยังใช้สำหรับเป็นบทสนทนาของตัวละครแทนบทเจรจาด้วย

นอกจากนี้ยังมีบทร้องอีกลักษณะหนึ่งคือบทรำฉุยฉายและแม่ศรีที่ผู้ประพันธ์บทแทรกไว้เพื่อเป็นการรำอวดฝีมือของตัวละคร เช่น ฉุยฉายทศกัณฐ์ในตอนที่หนุมานแปลงกายเป็นทศกัณฐ์เพื่อทำอุบายทำลายพิธีหุงน้ำทิพย์ ในชุดทำลายพิธีหุงน้ำทิพย์

2.3.1.2.2 การให้ความสำคัญกับลำดับศักดิ์ตัวละคร

บทโขนกรมศิลปากรสมัยปรับปรุงการแสดง ณ โรงละครศิลปากร มีการให้ความสำคัญกับลำดับศักดิ์ของตัวละครโดยการกำหนดให้ตัวละครนั่งเฝ้าตามที่ตามยศศักดิ์ของตัวละคร แต่ไม่มีการรำออกโรงตามลำดับศักดิ์ของตัวละคร เนื่องจากการแสดงโขนของกรมศิลปากรมีรูปแบบเป็นโขนฉากที่มีฉากประกอบการแสดงและมีม่านเพื่อเปิดปิดเวที ทำให้ตัวละครไม่ต้องรำเข้าออกโรง แต่มีการใช้วิธีเปิดม่านในแต่ละฉาก เมื่อเปิดม่านมาแล้วผู้ชมจะพบกับตัวละครนั่งอยู่ตามตำแหน่งตามลำดับยศศักดิ์ของตัวละคร เช่น การเปิดฉากนาฏการฝ่ายลงกาในชุดปราบกากนาสูร (กรมศิลปากร, 2507: 7) มีทศกัณฐ์นั่งอยู่บนแท่น ตามด้วยกุมภกรรณ พิเภก อินทรชิต และเสนายักษ์เฝ้าอยู่ตามลำดับ

2.3.1.2.3 การปรับบทเดิม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทโขนกรมศิลปากรสมัยปรับปรุงการแสดง ณ โรงละครศิลปากร มีการนำบทเดิมมาปรับใช้เป็นส่วนหนึ่งของบทโขน โดยเฉพาะส่วนที่เป็นบทร้อง มีการนำบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช และพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยมาปรับใช้ ดังตัวอย่างเช่น ในชุดปราบกากนาสูร ผู้จัดทำบทได้กล่าวไว้ในตอนต้นว่า “ปรับปรุงจากบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1” (กรมศิลปากร, 2507: 7) นอกจากบทพระราชนิพนธ์ทั้งสองสำนวนแล้ว บทร้องในบทโขนของกรมศิลปากรยังปรับปรุงขึ้นจากบทการแสดงรามเกียรติ์ฉบับอื่น เช่น บทคอนเสิต พระนิพนธ์ในสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ กรมศิลปากรได้นำบทพระนิพนธ์ดังกล่าว 3 ตอน ได้แก่ นางลอย (ปั้นต้น) อินทรชิตแผลงศรนาคบาศ และอินทรชิตแผลงศรพรหมาสตร์ มาเป็นหลักในการปรับปรุงในชุดนางลอย และชุดพรหมาสตร์ ส่วนบทเจรจามีบางส่วนที่ปรับปรุงขึ้นจากบทโขนพระราชนิพนธ์ใน

พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว (จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา, 2554: 135) และบทโขนสมัยกรมมหรสพ[17] (เกษม ทองอร่าม, 2556: 64) นอกจากนี้มีบทโขนอีกชุดหนึ่งที่ปรับปรุงมาจากบทโขนพระราชนิพนธ์ในสมเด็จฯ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา คือ ชุดมัยราพณ์สะกดทัพ

2.3.1.2.4 การดำเนินเรื่องด้วยบทร้องเป็นหลัก

บทโขนกรมศิลปากรสมัยปรับปรุงการแสดง ณ โรงละครศิลปากร มีเพียงชุดหนุมานอาสาชุดเดียวที่ใช้บทพากย์และบทเจรจาเป็นหลัก นอกจากนี้บทโขนทุกชุดดำเนินเรื่องด้วยบทร้องเป็นหลัก มีบทเจรจาประกอบ และมีบทพากย์แทรกอยู่เพียงเล็กน้อย ในคำนำของบทโขนแต่ละชุดมักมีข้อความที่อธิบายถึงการจัดทำบทโขนด้วย เช่น ชุดปราบกากนาสูรมีคำนำว่า “ปรับปรุงขึ้นจากบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 (...) โดยแทรกคำพากย์ชมรถเข้าไว้ด้วย เพื่อให้การแสดงเป็นไปตามวิธีเล่นโขน” (กรมศิลปากร, 2507: 3) จากบทโขนชุดดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าผู้ประพันธ์บทให้ความสำคัญกับบทร้อง บทร้องที่ใช้นำมาจากบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชเป็นส่วนใหญ่ และมีการแต่งบทพากย์ชมรถแทรกไว้เพื่อให้การแสดงเป็นไปตามวิธีเล่นโขน

บทร้องที่ปรากฏในบทโขนของกรมศิลปากร ไม่เพียงแต่เป็นบทร้องแบบบทละครเท่านั้น ยังมีบทร้องฉุยฉายและแม่ศรีด้วยซึ่งเป็นกระบวนแสดงที่ได้รับความนิยมมาตั้งแต่รามเกียรติ์บทร้องและบทพากย์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยเฉพาะบทร้องฉุยฉายและแม่ศรีในชุดพรหมาสตร์ ซึ่งนำมาจากบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว บทร้องฉุยฉายดังกล่าวเป็นตอนที่อินทรชิตแปลงเป็นพระอินทร์เพื่อจัดกระบวนทัพไปลวงพระลักษมณ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

2.3.1.2.5 การแบ่งเนื้อหาเป็นฉากและเป็นองก์

บทโขนกรมศิลปากรสมัยปรับปรุงการแสดง ณ โรงละครศิลปากร มีการแบ่งเนื้อหาเป็นตอนต่าง ๆ โดยในยุคแรกเรียกว่าฉาก ฉากในที่นี้เป็นการเรียกตามฉากสถานที่ไม่ใช่ฉากนาฏการ เช่น ชุดหนุมานอาสา แบ่งเป็น 8 ฉาก ได้แก่ ฉากท้องพระโรงในกรุงลงกา ฉากพลับพลาพราม ฉากสนามรบ ฉากอาศรมพระโคบุตรฤษี ฉากพระตำหนักในพระราชอุทยาน ฉาก

[17] กรมมหรสพเป็นหน่วยงานที่ดูแลทางด้านนาฏศิลป์โขนละครมาแต่เดิม ก่อนที่จะมีการจัดตั้งกรมศิลปากร บทโขนบางชุดที่กรมศิลปากรปรับปรุงแสดง ณ โรงละครศิลปากร โดยเฉพาะชุดที่หมื่นพากย์ฉันทวัจน์เป็นผู้จัดทำบท สันนิษฐานว่าหมื่นพากย์ฉันทวัจน์คงได้บทเจรจากระทู้ของเก่าสมัยกรมมหรสพมาเป็นต้นแบบและมาปรับใช้เป็นส่วนหนึ่งของบทโขน

สนามรบ (แห่งเดียวกับฉากที่ 3) ฉากท้องพระโรงในกรุงลงกา (แห่งเดียวกับฉากที่ 1) และฉากภายในปราสาทอินทรชิต

ภายหลังจากพ.ศ.2500 กรมศิลปากรได้แบ่งเนื้อหาออกเป็นตอน ๆ เช่นเดิม แต่เรียกการแบ่งตอนแบบใหม่ว่าองก์ บทโขนบางองก์มีตอนย่อยปรากฏแทรกอยู่ การแบ่งเนื้อหาเป็นองก์ในที่นี้ใช้ตามเหตุการณ์และฉากนาฏการที่เกิดขึ้น เช่น ในชุดพระรามเดินดง แบ่งออกเป็นภาคนำและเนื้อหา 5 องก์ ได้แก่ ลักสีดา สีดาผูกคอตาย จองถนน สงคราม และพระรามคืนนคร

2.3.1.2.6 การกำหนดเพลงร้องและเพลงหน้าพาทย์

บทโขนที่กรมศิลปากรปรับปรุงขึ้นใหม่นี้มีการกำหนดเพลงร้องและเพลงหน้าพาทย์ที่หลากหลาย เพลงหน้าพาทย์ที่กำหนดไว้ในบทโขนเหมาะกับเนื้อหาตามท้องเรื่องและกิริยาอาการของตัวละคร เช่น ในตอนตัวละครแผลงฤทธิ์ใช้เพลงที่มีจังหวะรัว หมุนตัว กระทืบเท้า ได้แก่เพลงรัวสามลาและคุกพากย์ เป็นต้น

ส่วนเพลงร้องที่กำหนดในบทโขนส่วนใหญ่เป็นเพลงอัตราจังหวะสองชั้น มีการกำหนดเพลงที่หลากหลาย เพลงร้องที่กำหนดไว้เหมาะกับอารมณ์และเหตุการณ์ในท้องเรื่อง เช่น บทที่พรรณนาอารมณ์รัก เกี้ยวพาราสีและโลม จะใช้เพลงลีลากระทุ่ม โอ้โลม โอ้ชาตรี ซึ่งเป็นเพลงที่มีความไพเราะอ่อนหวานเหมาะสำหรับอารมณ์และเนื้อหาในตอนนั้น ๆ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.3.1.2.7 การกำหนดรายละเอียดที่จำเป็นต่อการแสดง

บทโขนกรมศิลปากรสมัยปรับปรุงการแสดง ณ โรงละครศิลปากร มีการกำหนดรายละเอียดสำคัญที่จำเป็นต่อการแสดงหลายประการ ทั้งการแทรกการเล่นตลกและบทตลก การแทรกการรำตรวจพลและระบำ การแทรกคำกำกับการเล่น การให้ความสำคัญกับฉาก และการใช้เทคนิคพิเศษ ดังนี้

บทโขนกรมศิลปากรสมัยปรับปรุงการแสดง ณ โรงละครศิลปากร มีการแทรกการเล่นตลกอยู่ในหลากหลายชุด บางชุดกำหนดตำแหน่งที่จะให้แสดงตลก ส่วนบางชุดเป็นบทเจรจาตลกที่เขียนไว้สำเร็จแล้ว เช่น ชุดหนุมานอาสา ตอนถวายลิง เป็นบทเจรจาตลกระหว่างหนุมาน องคต และพระฤาษีโคบุตร ชุดพระรามครองเมือง เป็นบทเจรจาตลกระหว่างนางรัมภากับผู้คุมที่จองจำพระมงกุฎ

บทโขนกรมศิลปากรสมัยปรับปรุงการแสดง ณ โรงละครศิลปากร บางชุดมีการแทรกการรำตรวจพล เช่น ชุดพระรามเดินดง (กรมศิลปากร, 2507: 220) ในองก์ที่ 4 สงคราม มีการกำหนดให้ทศกัณฐ์และเหล่าเสนายักษ์ออกรำตรวจพลก่อนยกทัพไปรบกับพระราม

นอกจากนี้บทโขนกรมศิลปากรสมัยปรับปรุงการแสดง ณ โรงละครศิลปากรทุกชุดมีการแทรกระบำ ซึ่งเป็นทั้งระบำที่มีบทร้องและระบำที่ไม่มีบทร้อง จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา (2554: 144) สันนิษฐานว่าการแทรกระบำเพื่อเปิดโอกาสให้ผู้ที่ฝึกหัดละครได้มีส่วนในการแสดงโขนด้วย ระบำที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ในแต่ละเรื่องจึงเป็นเอกลักษณ์ของโขนที่ผู้ชมคาดหวังรับชมเสมอ ระบำที่แทรกในชุดต่าง ๆ เช่น ระบำนาคในชุดสีดาลุยไฟและปราบบรรลัยกัลป์ ระบำหน้าช้างในชุดพรหมาสตร์ ระบำเทวดานางฟ้าในชุดปราบกากนาสูร และระบำอู่ทองในชุดพระรามเดินดง

บทโขนกรมศิลปากรสมัยปรับปรุงการแสดง ณ โรงละครศิลปากรมีการแสดงโดยใช้เวทีที่มีม่านประกอบ ไม่ต้องอาศัยการรำเข้าออกโรงเหมือนรูปแบบการแสดงโขนที่แสดงกลางแจ้ง ในการแสดงจึงมีคำกำกับการเปิดปิดม่านเปิดเมื่อเริ่มนาฏการตอนต่าง ๆ และปิดม่านเมื่อจบนาฏการตอนนั้น ๆ นอกจากคำกำกับการเปิดปิดม่านแล้ว ยังมีการกำหนดฉากและตัวละครการกำหนดสมมติเวลา และการกำหนดการเข้าออกโรง รวมถึงกิริยาอาการต่าง ๆ ของตัวละครประกอบการใช้บท เพื่อให้การแสดงดำเนินไปได้อย่างราบรื่นเรียบร้อย

นอกจากนี้บทโขนกรมศิลปากรสมัยปรับปรุงการแสดง ณ โรงละครศิลปากรยังให้ความสำคัญกับฉากที่เป็นศิลปกรรมประกอบการแสดง เนื่องจากบทโขนที่กรมศิลปากรปรับปรุงขึ้นใหม่นี้เป็นโขนฉาก ผู้จัดทำบทจึงได้ให้ความสำคัญกับฉากสถานที่เป็นอย่างยิ่ง เห็นได้จากบทโขนชุดที่ปรับปรุงขึ้นก่อนพ.ศ.2500 มีการแบ่งเนื้อหาออกเป็นตอนต่าง ๆ ตามฉากสถานที่ ดังตัวอย่างในบทโขนชุดปราบกากนาสูร มีการแบ่งเนื้อหาออกเป็น 7 ตอน แต่ละตอนมีชื่อเรียกตามฉากสถานที่ในฉากนาฏการนั้น ๆ บางตอนมีชื่อซ้ำกันเนื่องจากใช้ฉากเดียวกัน บทโขนชุดปราบกากนาสูรฉาก 1 ได้แก่ ท้องพระโรงกรุงลงกา ฉาก 2 ได้แก่ หน้าพระลานในกรุงลงกา ฉาก 3 ได้แก่ ป่าทัณฑกะ ฉาก 4 ได้แก่ กรุงอยุธยา ฉาก 5 ได้แก่ ป่าทัณฑกะ (แห่งเดียวกับฉากที่ 3) ฉาก 6 ได้แก่ อุทยานแห่งหนึ่งในกรุงลงกา และฉากที่ 7 ได้แก่ ป่าทัณฑกะ (แห่งเดียวกับฉาก 3 และ 5)

บทโขนกรมศิลปากรสมัยปรับปรุงการแสดง ณ โรงละครศิลปากรมีการสร้างฉากที่วิจิตรตระการตา เช่น ฉากหนุมานอมพลับพลาในชุดมัยราพณ์สะกดทัพ ฉากในชุดสีดาลุยไฟและปราบบรรลัยกัลป์ ฉากพระเมรุจำลองในชุดพระรามครองเมือง ดังตัวอย่าง เช่น ใน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

การแสดงโขนชุดมัยราพณ์สะกดทัพของกรมศิลปากร พ.ศ.2502 มีการสร้างฉากตระการตา ได้แก่ ฉากหนุมานอมพลับพลา ดังภาพประกอบ

ภาพที่ 1 ฉากหนุมานอมพลับพลาในการแสดงโขนชุดมัยราพณ์สะกดทัพของกรมศิลปากร พ.ศ.2502
ที่มา: กรมศิลปากร (2507: 25)

การแสดงโขนของกรมศิลปากรบางชุดในระยี้ มีการใช้ฉากธรรมชาติประกอบการแสดง เช่น ในชุดพระรามครองเมือง ในฉากป่ากาลวาต ผู้จัดทำบทกำหนดให้ฉาก “มีต้นรังและต้นไม้ใหญ่นานาพรรณ มีสัตว์ป่า เช่น ชะนี ลิง กวาง กระต่าย เสือ กระบือป่า” (กรมศิลปากร, 2507: 247) การที่กำหนดฉากดังนี้ ทำให้ในตอนดังกล่าวนี้มีการตัดบทพรรณนาธรรมชาติหรือพากย์ชมดงให้เหลือเพียงสองบทเท่านั้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

นอกจากการกำหนดฉากแล้ว บทโขนกรมศิลปากรสมัยปรับปรุงการแสดง ณ โรงละครศิลปากรยังมีการกำหนดสมมติเวลาด้วยทั้งสมมติเวลากลางวันและสมมติเวลากลางคืนเพื่อให้มีการใช้แสงไฟบนเวทีที่มีทั้งความสว่างและความมืดได้อย่างสมจริง เช่น ในบทโขนชุดมัยราพณ์สะกดทัพ ในองก์ที่ 3 หนุมานผ่านด่านเมืองบาดาล กำหนดฉากสระโบกขรณี และมีการสมมติเวลาเป็นเวลากลางคืน ดังนี้

องก์ที่ 3 หนุมานผ่านด่านเมืองบาดาล
ฉาก: สระโบกขรณี
ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด
สมมติเป็นเวลากลางคืน
หนุมานออกในท่าเชิดเวทีล่างแล้วป้องหน้า

(กรมศิลปากร, 2507: 39)

นอกจากนี้แล้วบทโขนกรมศิลปากรสมัยปรับปรุงการแสดง ณ โรงละครศิลปากรบางขุด มีการใช้เทคนิคพิเศษเพื่อสร้างความตื่นตาตื่นใจทั้งการใช้แสงสีเสียงประกอบเพื่อให้สมจริงและได้รับความสนุกสนานในการรับชม และมีการชักรอกเพื่อเป็นการสมมติให้ตัวละครลอยอยู่บนท้องฟ้า เช่น การใช้รอกตอนหนุมานจับนางเบญกายในชุดนางลอย

2.3.1.2.8 การแทรกบทรำอวดฝีมือ

บทโขนกรมศิลปากรสมัยปรับปรุงการแสดง ณ โรงละครศิลปากรได้มีการปรุงบทให้เอื้อต่อการแสดงกระบวนรำอวดฝีมือ กระบวนรำคู่ และกระบวนรำหมู่ของตัวละครดังนี้

กระบวนรำเดี่ยวอวดฝีมือของตัวละคร เช่น บทรำฉุยฉายที่หนุมานแปลงกายเป็นมานพในชุดศึกวิรุญจำบัง บทรำฉุยฉายที่นางเบญกายแปลงเป็นนางสีดาในชุดนางลอย และบทรำเพลงโอดของนางสีดา ตอนพระรามเข้าโกศในชุดพระรามครองเมือง

ส่วนมีกระบวนรำคู่ เช่น กระบวนโลมระหว่างพระรามและนางสีดาในชุดสีดาลุยไฟและปราบบรรลัยกัลป์ กระบวนพระมงกุฎพระลบรำอาวุธในชุดพระรามครองเมือง และกระบวนรำพระมงกุฎพระลบจับม้าอุปการ ในชุดพระรามครองเมือง

ส่วนกระบวนรำหมู่ เช่น บทร้องเต่าเห่ ตอนพระรามพระลักษมณ์และพลลิงเดินทางไปอาบน้ำในชุดนางลอย และกระบวนรำของเทวดานางฟ้าประกอบขบวนอินทรชิตแปลงเป็นพระอินทร์ในชุดพรหมาสตร์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.3.1.2.9 การมุ่งเล่าเรื่องแบบใหม่

บทโขนชุดพระรามเดินดงที่กรมศิลปากรปรับปรุงขึ้นใหม่ มีหลักคิดในการเล่าเรื่องแบบใหม่ กล่าวคือ ธนิต อยู่โพธิ์ (กรมศิลปากร, 2507: 198) ได้ทดลองจัดทำบทโขนชุดนี้ขึ้นโดยใช้หลักคิดว่าเนื้อเรื่องรามเกียรติ์ส่วนใหญ่เกี่ยวกับพระราม นางสีดาและทศกัณฐ์ ซึ่งเป็นผู้มีบทบาทสำคัญในเรื่องหรือเรียกว่าภาคส่วนประธาน (Principals) ตัวละครอื่น ๆ เป็นเพียงภาคส่วนรอง (Subordinates) หรือตัวประกอบ จึงมีแนวคิดที่จะเล่าเรื่องรามเกียรติ์ให้จบภายในบทโขนชุดเดียวโดยเลือกตอนต่าง ๆ ที่เป็นเหตุการณ์สำคัญภายในเรื่องมาให้ข้าราชการกรมศิลปากรหลายคนช่วยกันแต่งแล้วนำมาเรียงต่อกันตามลำดับเหตุการณ์ในเรื่อง จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา (2554: 141) เห็น

ว่าแนวคิดดังกล่าวนี้มีความน่าสนใจ แต่ไม่ได้ส่งผลต่อการเล่าเรื่องแบบใหม่ชัดเจนนัก เพราะเป็นเพียงการนำบทโขนชุดต่าง ๆ หรือฉากต่าง ๆ มาเรียงร้อยกันตามลำดับฉากนาฏการ

ในชุดพระรามเดินดงมีการตัดฉากนาฏการย่อย ๆ ออกไป จึงอาจส่งผลให้กระบวนเล่นที่อยู่ในฉากนาฏการย่อย ๆ ทั้งหลายขาดหายไปบ้าง แต่อาจกล่าวได้ว่าในบทโขนชุดดังกล่าวนี้มีข้อดีคือทำให้การแสดงโขนกระชับขึ้น เป็นบทโขนแนวทดลองที่ถือได้ว่าประสบความสำเร็จเนื่องจากมีการจัดแสดงถึง 84 รอบ และแนวทางดังกล่าวนี้เองที่ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าอาจเป็นต้นเค้าในการจัดทำบทโขนบางชุดของเสรี หวังในธรรมในยุคถัดมา

กล่าวโดยสรุป บทโขนกรมศิลปากรสมัยปรับปรุงการแสดง ณ โรงละครศิลปากร เป็นการนำบทประกอบการแสดงเรื่องรามเกียรติ์ที่มีมาแต่เดิมมาปรับปรุงใหม่ ทั้งบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช บทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย บทคอนเสิตเรื่องรามเกียรติ์พระนิพนธ์ในสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ และบทเจรจาโขนสมัยกรมมหรสพมาปรับปรุงขึ้นใหม่ ขณะเดียวกันมีการแต่งบทพากย์และบทเจรจาขึ้นใหม่บางแห่งเพื่อคงกระบวนแสดงแบบโขน บทโขนของกรมศิลปากรยุคนี้มีลักษณะเป็นโขนผสมละครชัดเจนมากขึ้นลักษณะดังกล่าวอาจกล่าวได้ว่าโขนของกรมศิลปากรในยุคนี้เป็น “โขนทางละคร” โดยปัจจัยสำคัญเนื่องมาจากการได้ครูทางละครคือท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนีเข้ามามีบทบาทในการคัดเลือกตอนและปรุงบท ทำให้บทโขนของกรมศิลปากรในยุคนี้ได้รับอิทธิพลจากทางละครรำมากขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

2.3.2 บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ของเสรี หวังในธรรม

เสรี หวังในธรรมเคยดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการกองการสังคีต กรมศิลปากร พ.ศ. 2523 - พ.ศ.2533 และได้รับยกย่องเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการละครเมื่อพ.ศ.2531 เสรี หวังในธรรมมีความสนใจด้านศิลปะการแสดงของไทยหลายประเภททั้งโขน ละครรำ ลิเก ตลอดจนดุริยางค์ไทย และสากลมาตั้งแต่สมัยเรียนอยู่ที่โรงเรียนนาฏศิลป์ กรมศิลปากร ตลอดระยะเวลาที่ได้ปฏิบัติหน้าที่เป็นข้าราชการกรมศิลปากร เสรี หวังในธรรมได้สร้างผลงานที่มีคุณค่ามากมายให้กับกรมศิลปากร โดยเฉพาะในด้านศิลปะการแสดงโขน เสรี หวังในธรรมเป็นผู้ที่พัฒนาให้โขนกลับมาเป็นที่นิยมอีกครั้ง

กล่าวเฉพาะโขนเสรี หวังในธรรมสนใจในศิลปะการแสดงโขน เคยร่วมจัดทำบทโขนกับครูผู้ใหญ่ในกรมศิลปากรมาตั้งแต่พ.ศ.2489 ตลอดจนได้รับการฝึกหัดและถ่ายทอดองค์ความรู้ในการจัดทำบทโขนที่ครูในอดีตได้สั่งสมมา อีกทั้งยังได้รับการฝึกหัดในด้านกระบวนการแสดงโขนจากครูผู้ที่

มีความเข้าใจในศิลปะการแสดงโขนอย่างละเอียดลึกซึ้ง เช่น ได้รับการฝึกหัดด้านการแสดงโขนจาก เจริญ เวชเกษม แสวง อัฏฏะวัชระ และยอแสง ภักดีเทวา ตลอดจนด้านการพากย์ - เจรจาโขนจาก ถนอม โหมดเทศน์ ด้วยความรู้และประสบการณ์ดังกล่าวนี้ย่อมทำให้เสรี หวังในธรรมเป็นหนึ่งในผู้จัดทำบทโขนที่มีความรู้ความเข้าใจในหลักของการจัดทำบทโขนที่เรียกว่า “ขนบ” โดยเฉพาะอย่างยิ่งขนบการประพันธ์บทโขนของกรมศิลปากรสมัยปรับปรุงการแสดง ณ โรงละครศิลปากรได้อย่างถ่องแท้

เสรี หวังในธรรมนอกจากมีความรู้และเข้าใจในขนบการประพันธ์บทโขนอย่างถ่องแท้แล้ว ยังมีความรู้เรื่องรามเกียรติ์และตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์เป็นอย่างดี ขณะรับราชการอยู่กรมศิลปากรได้เป็นผู้มีบทบาทสำคัญต่อการจัดทำบทและการแสดงโขนของกรมศิลปากร ทั้งเป็นผู้แต่งบท ผู้พากย์และเจรจา ผู้แสดง ผู้กำกับการแสดง ผู้ตรวจแก้ไขบท ตลอดจนผู้บรรจุเพลงร้องและเพลงหน้าพาทย์ นอกจากนี้บทโขนของกรมศิลปากรที่เรียบเรียงขึ้นใหม่ในปัจจุบันยังมีส่วนที่ได้รับอิทธิพลทั้งด้านเนื้อหาและแนวทางการเรียบเรียงบทจากบทโขนของเสรี หวังในธรรมอีกด้วย

บทโขนที่เสรี หวังในธรรมจัดทำขึ้นเพื่อให้กรมศิลปากรนำมาแสดงตั้งแต่พ.ศ.2489-พ.ศ.2550 เท่าที่ผู้วิจัยสำรวจพบมีประมาณ 159 ชุด เป็นเรื่องรามเกียรติ์หรือเรื่องที่มาจากนิทานพระรามฉบับอื่น ๆ 158 ชุด มีบทโขนชุดสมบัติอมรินทร์เพียงชุดเดียวเท่านั้นที่ไม่ได้มีที่มาจากเรื่องรามเกียรติ์หรือนิทานพระราม

บทโขนที่เสรี หวังในธรรมจัดทำขึ้นและได้ออกโรงแสดงเป็นครั้งแรกคือชุดรณพักตร์ได้ศรกรมศิลปากรนำมาแสดงเป็นฉากนำของชุดนาคบาศของกรมศิลปากรพ.ศ.2489 หลังจากนั้นเสรี หวังในธรรมได้เริ่มฝึกหัดการทำบทโขนร่วมกับครูผู้ใหญ่เพื่อเพื่อแสดง ณ โรงละครศิลปากรมาตั้งแต่พ.ศ.2500 ดังที่ได้กล่าวไปแล้วข้างต้น

กระทั่งเมื่อพ.ศ.2517 เสรี หวังในธรรมได้จัดทำบทโขนชุดพาลีสอนน้อง จัดแสดง ณ โรงละครแห่งชาติ บทโขนชุดดังกล่าวมีผู้ให้ความสนใจรับชมเป็นจำนวนมาก มีการจัดแสดงหลายรอบด้วยกัน ภายหลังเสรี หวังในธรรมได้จัดทำบทโขนชุดใหม่ ๆ ออกมาแสดงอย่างต่อเนื่อง มีการนำมาแสดงเฉพาะพระพักตร์พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราชและพระบรมวงศานุวงศ์ตลอดจนมีการนำไปแสดงในโอกาสสำคัญทั้งในประเทศและต่างประเทศหลายครั้ง

บทโขนของกรมศิลปากรที่เสรี หวังในธรรมเป็นผู้ประพันธ์บทบางชุดเมื่อแรกจัดทำบทไม่ได้จัดทำขึ้นสำหรับให้กรมศิลปากรเล่นออกโรง เสรี หวังในธรรมมีการใช้เวทีข้างนอกเพื่อเป็นที่ทดลอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เล่นออกโรงก่อนที่จะให้กรมศิลปากรนำมาจัดแสดง เช่น ชุดท้าวมหาชมพูผู้ทระนง ซึ่งจัดทำบทขึ้นสำหรับให้โขนพณิชยการราชดำเนินเล่นก่อน จากนั้นกรมศิลปากรจึงนำมาเล่นออกโรงในปีถัดมา (จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา, 2554: 149) ชุดหนุมานชาญสมร ซึ่งจัดทำบทสำหรับแสดง ณ ศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพเป็นครั้งแรก ก่อนที่จะให้กรมศิลปากรนำมาจัดแสดงเมื่อพ.ศ.2528 และชุดนารีศรีไส ซึ่งจัดทำบทสำหรับแสดง ณ ศูนย์สังคีตศิลป์ เมื่อพ.ศ.2532 ก่อนที่จะให้กรมศิลปากรนำมาจัดแสดงอีกครั้งในชื่อชุดว่า ชุดสีดามารศรี

บทโขนของเสรี หวังในธรรมจำแนกได้ 3 กลุ่มตามสัดส่วนในบทโขนที่เสรี หวังในธรรมเป็นผู้ประพันธ์ ได้แก่ บทโขนที่เสรี หวังในธรรมเป็นผู้แต่งบางองก์หรือบางตอนเพื่อแสดงในนามกรมศิลปากร บทโขนที่เสรี หวังในธรรมเป็นผู้แต่งโดยมีท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนีเป็นที่ปรึกษา และบทโขนที่เสรี หวังในธรรมเป็นผู้แต่งทั้งหมด

บทโขนที่เสรี หวังในธรรมเป็นผู้แต่งบางองก์หรือบางตอน เป็นบทโขนกรมศิลปากรสมัยปรับปรุงการแสดง ณ โรงละครศิลปากรตั้งแต่พ.ศ.2489-พ.ศ.2503 บทโขนในระยะนี้มีการแบ่งเนื้อหาเป็นองก์และเป็นตอนต่าง ๆ และกำหนดให้มีผู้รับผิดชอบจัดทำบทในแต่ละองก์และแต่ละตอน เสรี หวังในธรรมจึงได้มีส่วนร่วมในการแต่งบทโขนร่วมกับครูผู้ใหญ่และข้าราชการรุ่นใหม่ของกรมศิลปากร บทโขนในระยะนี้ เช่น ชุดพรหมาสตร์ ที่เสรี หวังในธรรมเป็นผู้แต่งองก์ที่ 1 ขัดตาทัพ และองก์ที่ 3 เสียพิธี

ส่วนบทโขนที่เสรี หวังในธรรมเป็นผู้แต่งโดยมีท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนีเป็นที่ปรึกษา ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี เป็นที่ปรึกษาในการจัดทำบทโขนของกรมศิลปากรมาตั้งแต่สมัยปรับปรุงการแสดง ณ โรงละครศิลปากร แต่หลังจากที่เสรี หวังในธรรมเป็นผู้มีบทบาทหลักในการจัดทำบทโขนของกรมศิลปากร โดยเฉพาะในช่วงพ.ศ.2520 เป็นต้นมา การจัดทำบทโขนของกรมศิลปากรในระยะนี้ก็ยังคงได้รับความอนุเคราะห์จากท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนีมาเป็นที่ปรึกษา บทโขนกลุ่มนี้ เช่น ชุดนางลอย

บทโขนกลุ่มที่ 3 เป็นบทโขนที่เสรี หวังในธรรมเป็นผู้แต่งทั้งชุด บทโขนที่เสรี หวังในธรรมเป็นผู้แต่งทั้งชุดและมีการจัดแสดงเป็นชุดแรกคือ ชุดพาลีสอนน้อง พ.ศ.2517 หลังจากนั้นเสรี หวังในธรรมได้มีบทบาทหลักในการจัดทำบทโขนของกรมศิลปากรเรื่อยมาจนกระทั่งถึงพ.ศ.2550 บทโขนที่เสรี หวังในธรรมเป็นผู้แต่งทั้งชุดที่มีเนื้อหาตามรามเกียรติ์ของไทยและชุดที่มีเนื้อหาแปลกใหม่ ชุดที่มีเนื้อหาตามรามเกียรติ์ของไทย เช่น ชุดกไลโกฏหลงรส ชุดพระลักษมณ์รบกุมภกาศ ชุดไกยเกษี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สละกร ชุดกุเปรันรบทศกัณฐ์ ชุดหนุมานชาญสมร ส่วนชุดที่มีเนื้อหาแปลกใหม่ เช่น ชุดเกสรทมาลา อาสา ชุดตำนานเขาวงพระจันทร์ และชุดราพณ์บำเพ็ญตบะ

บทโขนเรื่องรามเกียรติ์รวมถึงเรื่องที่มาจากรามายณะและนิทานพระรามสำนวนอื่น ๆ ที่เสรี หวังในธรรมเป็นผู้แต่ง ผู้วิจัยได้สำรวจโดยอาศัยข้อมูลจากหนังสืออนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพของเสรี หวังในธรรม พบว่ามีจำนวนทั้งสิ้น 158 ชุด[18] เรียงตามปีพ.ศ.ที่นำมาจัดแสดงได้ดังนี้

ตารางที่ 4 บทโขนของเสรี หวังในธรรมชุดต่าง ๆ เรียงลำดับตามปีที่นำมาแสดง

ปี	บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ของเสรี หวังในธรรม
พ.ศ.2489	ชุดรณพักตร์ได้ศร
พ.ศ.2510	ชุดไกยเกษีได้พร ชุดสุครีพถูกขับ
พ.ศ.2511	ชุดเข้าสวนพิราพ ชุดทศกัณฐ์ลงสวน ชุดนางลอย ชุดสะกดท้าวมหาชมพู ชุดสุกรสารปลอมพล
พ.ศ.2512	ชุดศึกแสงอาทิตย์
พ.ศ.2513	ชุดถวายลิง
พ.ศ.2516	ชุดนารายณ์ปราบนนทุก
พ.ศ.2517	ชุดพาลีสอนน้อง
พ.ศ.2522	ชุดนารายณ์ปราบนนทุกและยกรบ ชุดพระรามข้ามสมุทร ชุดมัยราพณ์สะกดทัพ ชุดหนุมานอาสาตีทัพพระลักษมณ์ และชูกล่องดวงใจ
พ.ศ.2523	ชุดพระรามข้ามสมุทร ชุดกไลโกฏหลงรส ชุดนางกาลอัคคี
พ.ศ.2524	ชุดพาลีสอนน้อง (อย่างสั้น)
พ.ศ.2525	ชุดพรของนิทราเทพี ชุดอัญเชิญพระนารายณ์อวตาร ชุดสร้างกรุงทวาราวดีศรีอยุธยา
พ.ศ.2526	ชุดมารซื่อชื่อพิเภก ชุดหนุมานออกบวช ชุดอดูลปีศาจสิงรูป
พ.ศ.2527	ชุดพาลีเป็นมิตรกับท้าวมหาชมพู
พ.ศ.2528	ชุดหนุมานชาญสมร ชุดทศกัณฐ์ฉลองเมือง ถึง ปูนบำเหน็จหนุมาน ชุดท้าวมหาชมพูผู้ทระนง ชุดมัจฉานุกุมารา
พ.ศ.2530	ชุดท้าวมาลีวราชว่าความ ชุดรามาวตาร
พ.ศ.2532	ชุดหอกกบิลพัสดุ์

[18] บทโขนทั้งหมดนี้ผู้วิจัยไม่ได้พบเจอต้นฉบับทั้ง 158 ชุด มีบางชุดที่ผู้วิจัยรวบรวมเฉพาะ “ชื่อ” ชุดจาก **อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพนายเสรี หวังในธรรม น.ว.ม., ป.ช. ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ศิลปะการละคร). ณ วัดตรีทศเทพวรวิหาร วันอาทิตย์ที่ 8 กรกฎาคม 2550. กรุงเทพฯ: ม.ป.พ., 2550.**

พ.ศ.2535	ชุดลักษมีอวตาร
พ.ศ.2538	ชุดรามลีลา
พ.ศ.2539	ชุดพระสมุทรเทวี ชุดสมโภชพระรามราชจักรี
พ.ศ.2541	ชุดช้างสารหาญกล้าบ้าบ่มมันร่วมตลุงเดียวกันย่อมประงา ชุดรามสมภพ
พ.ศ.2542	ชุดสีดาลุยไฟและพระรามคืนนคร ชุดตามกวาง, ลักสีดา, รบสดายุ, หนุมานถวายพล
พ.ศ.2543	ชุดนิ้วเพชร ชุดท้าวมาลีวราชว่าความ (ฉบับกลางแจ้ง)
พ.ศ.2544	ชุดสารศึกถึงท้าวมหาชมพู ชุดศรนาคบาศ ชุดปักหลั่นและนกสัมพาทีพ้นคำสาป
พ.ศ.2545	ชุดอสุรผัดตามพ่อ ชุดมณโฑเทวี ชุดกำเนิดทรพา – ทรพีฆ่าทรพา ชุดทศกัณฐ์เกี้ยวนางมณโท ชุดเกสรทมาลาอาสา ชุดพุ่งหอกกบิลพัท
พ.ศ.2546	ชุดราพณ์บำเพ็ญตบะ ชุดกุเปรันรบทศกัณฐ์ ชุดถวายแหวน ชุดกำเนิดหนุมาน ชุดพระรามราชสุริยวงศ์
พ.ศ.2547	ชุดศึกสิบขุนสิบรถ ชุดพระรามพบสีดา (ภาคหลัง) ชุดจองถนน ชุดไกยเกษีสละกร ชุดสุครีพถอนต้นรัง และศึกทศกัณฐ์ครั้งแรก ทัพสิบขุนสิบรถ
พ.ศ.2548	ชุดศึกทศคิรีวันทศคิรีธร ชุดนางลอย ชุดปราบนนทุก ลักสีดา และยกรบ ชุดพระลักษมณ์รบกุมภกาศ ชุดพาลีเกี้ยวนางดารา ชุดสุครีพถอนต้นรังและศึกทศกัณฐ์ครั้งแรกทัพสิบขุนสิบรถ
พ.ศ.2549	ชุดสำมนักขายุยงทศกัณฐ์ ชุดองคตสื่อสาร ชุดพิเภกสามิภักดิ์ ชุดนางสุพรรณมัจฉาจากมัจฉานุ ชุดพระรามตามกวาง ชุดพระฤษีอังคตขอนางคืน ชุดเสร็จศึกลงกาและสีดาออกศึก ชุดเกสรทมาลาลิงตัวหอม ชุดศึกพรหมาสตร์
พ.ศ.2550	ชุดนางมณโฑหุงน้ำทิพย์ ชุดฉลองพระบาทพระรามราชสุริยวงศ์ ชุดพระมิ่งแม่เกาสุริยา ชุดมัยราพณ์สะกดทัพ
พ.ศ.2553	ชุดทรพีรบทรพา
พ.ศ.2554	ชุดทำการเกินเจ้าสั่ง ชุดรณพักตร์ได้ศร-นาคบาศ
พ.ศ.2558	ชุดท้าวมาลีวราชว่าความ (อย่างสั้น)
ไม่ปรากฏปี	ชุดเกสรทมาลาสละชีพ ชุดชลอเขา ชุดอาวุธของสัทธาสูรและศึกวิรุญจำบัง ชุดศึกวิรุญจำบัง(โขนหน้าจอ) ชุดขาดเศียรขาดกรและพระรามสอนหนุมาน ชุดตีทัพพระลักษมณ์ ชุดปริศนาของกุมภกรรณ ชุดพาลีสอนน้อง (โขนหน้าจอ) ชุดสำมนักขาก่อศึก ชุดสำมนักขาหึง – ลักสีดา– ถวายพล ชุดสำมนักขาหึง – ลักสีดา ชุดหนุมานชาญสมร (อย่างสั้น) ชุดหนุมานรบมัจฉานุ ชุดอัญเชิญจักรีอวตาร ชุดหนุมานเข้าห้องนางวานรินทร์ ชุดหุงข้าวทิพย์ ชุดหัวอกพระมิ่งแม่สีดา ชุดเบญกายงอนหนุมาน(เบญกาย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

	หึง) ชุดทศกัณฐ์เกี้ยวนางเบญกาย ชุดกุมภกรรณทดน้ำ ชุดเข้าห้องสุวรรณกันยุมา ชุดตำนานเขาวงพระจันทร์ (ท้าวกกขนาก) ชุดตัดหัวสุขาจาร ชุดทศกัณฐ์ลักสีดา - ขับพิเภก ชุดทศเศียรสุริยวงศ์ ชุดทศกัณฐ์ยุยงพระราม ชุดท้าวอัชบาลสละเลือด ชุดทำลายพิธีกุมภนิยา ชุดทศกัณฐ์เรียนวิชากับฤษีโคบุตร - ฤษีเสียงลูก ชุดทศกัณฐ์ถอดดวงใจ ชุดทศกัณฐ์สร้างเมืองใหม่ ชุดทศกัณฐ์สั่งเมือง ชุดนางมณโฑขึ้นพ้อ ชุดนิ้วเพชร ถึง รบสดายุ ชุดนิ้วเพชร ถึง อภิเษกสมรสพระรามสีดา ชุดนิ้วเพชร ถึง ทศกัณฐ์รบพระราม ชุดประหารสีดา ชุดปล่อยม้าอุปการ ชุดพิเภกสวามิภักดิ์ - นางลอย ชุดพระรามปูนบำเหน็จ ถึง สร้างเมืองให้หนุมาน ชุดพระชนกฤษีพบนางสีดา ชุดพระฤษีโคดมสร้างนางกาลอัจนา ชุดพระรามลงสรง ชุดพิเภกพิพากษาโทษเบญกาย ชุดพิเภกห้ามทัพ ชุดพระรามได้พล ชุดพิธีอุโมงค์ ชุดภาณุราชพลิกแผ่นดิน ชุดมณโฑโสภา ชุดมนต์อาถรรพ์ของหนุมานหรือผูกผมทศกัณฐ์ ชุดมัจฉานุลาแม่ ชุดมัจฉานุพบพ่อ ชุดมัยราพณ์เข้าพิธีดำทำสรรพยา ชุดยอดกตัญญูชื่ออสูรผัด ชุดยืดรถพระอาทิตย์ ชุดรณพักตร์รบพระอินทร์ ชุดฤษีเลี้ยงลูก, สาป - หนุมานถวายพล ชุดโลหะมหาธนูโมลี (ตำนานรัตนธนู) ชุดศึกกุมภกรรณ ชุดศูรปนขาตีสีดา ชุดศูรปนขาชมป่า ชุดศึกสัตลุงและตรีเมฆ ชุดศึกมังกรกัณฐ์ ชุดศึกสามทัพ ชุดศึกทัพนาสูร ชุดสีดามารศรี ชุดสัจจาธิษฐานของนางสีดา ชุดสหัสเดชะหยิ่งยศ ชุดสหัสเดชะผู้ยะโส ชุดสุครีพหักฉัตร ชุดหนุมานครองเมืองนพบุรี ชุดอสุรินทร์อินทรชิต

บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ของเสรี หวังในธรรมที่ผู้วิจัยรวบรวมได้จำนวน 158 ชุดดังที่กล่าวไปแล้วข้างต้น เสรี หวังในธรรมจัดทำขึ้นเพื่อให้กรมศิลปากรนำมาแสดงในโอกาสต่าง ๆ ทั้งในและต่างประเทศ บทโขนบางชุดเคยนำมาแสดงเฉพาะพระพักตร์พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราชและพระบรมวงศานุวงศ์ เช่น บทโขนชุดยกรบ (บทโขนหน้าจอ) จัดแสดงเนื่องในวโรกาสที่สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี[19] เสด็จทรงระนาดเอกวงปี่พาทย์พิเศษบ้านปลายเนิน บทโขนชุดถวายแหวน จัดแสดงเฉพาะพระพักตร์สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ในโอกาสเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ณ อุทยานพระบรมราชานุสรณ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย จังหวัดสมุทรสงคราม บางชุดมีการนำมาจัดแสดงรับพระราชอาคันตุกะ เช่น บทโขนชุดพระรามตามกวาง หรือ ลักสีดา เสรี หวังในธรรมเรียบเรียงบทเพื่อจัดแสดงเนื่องในโอกาสพระราชทานเลี้ยงอาหารค่ำแด่ ฯพณฯ เจียง เจอ หมิน

[19] พระอิสริยยศในขณะนั้น

ประธานาธิบดีสาธารณรัฐประชาชนจีนและคณะ ในฐานะพระราชอาคันตุกะผู้มาเยือนประเทศไทย ณ พระที่นั่งจักรีมหาปราสาท ในพระบรมมหาราชวัง เมื่อวันที่ 2 กันยายน พ.ศ.2542

บทโขนของเสรี หวังในธรรมนอกจากจัดแสดงเนื่องในวาระและโอกาสสำคัญแล้ว ยังมีการจัดแสดงให้ประชาชนทั่วไปได้รับชม ณ โรงละครแห่งชาติและเวทีสังคีตศาลาอยู่เสมอ นอกจากนี้บทโขนที่เสรี หวังในธรรมจัดทำขึ้นนี้ใช้แสดงทั้งในโรงละคร แสดงกลางแจ้ง รวมถึงแสดงทางโทรทัศน์ อีกทั้งยังนำเสนอเนื้อหาครอบคลุมเรื่องรามเกียรติ์เกือบทั้งเรื่อง รวมถึงมีการสร้างบทอย่างต่อเนื่อง บทโขนที่เสรี หวังในธรรมจัดทำขึ้นนี้กรมศิลปากรยังคงมีการนำมาแสดงมาจนถึงปัจจุบันเนื่องในรายการต่างๆ เช่น รายการศรีสุขนาฏกรรมและงานรำลึกถึงเสรี หวังในธรรมที่จัดขึ้นเป็นประจำทุกปี

เมื่อพิจารณาลักษณะทั่วไปของบทโขนที่เสรี หวังในธรรมจัดทำขึ้น บทโขนดังกล่าวนี้มีลักษณะทั่วไปเป็นบทโขนผสมละครในหรือที่เรียกว่าบทโขนโรงใน มีการสืบทอดลักษณะการประพันธ์บทโขนตามขนบ บทโขนประกอบด้วยบทพากย์และบทเจรจาตามกระบวนแสดงโขน และมีบทร้องแบบบทละครตามกระบวนแสดงละครใน มีการกำหนดเพลงหน้าพาทย์และเพลงร้องไว้สำเร็จ มีการกำหนดรายละเอียดสำคัญที่จำเป็นต่อการแสดง เช่น ฉาก ตัวละคร การเข้าออกโรง คำระบุนาฏการ การแทรกตลก การแทรกระบำประกอบ และการกำหนดเทคนิคพิเศษเพื่อสร้างความน่าตื่นตาตื่นใจให้แก่ผู้ชม

บทโขนของเสรี หวังในธรรมมีความหลากหลายด้านเนื้อหา มีทั้งตอนที่มีเนื้อหาตามขนบ โดยเฉพาะตอนสู้รบทำศึก ที่มีเนื้อหาตรงตามบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เช่น ชุดพรหมาสตร์ ชุดมัยราพณ์สะกดทัพ ชุดสุครีพหักฉัตร และมีตอนใหม่ ๆ ที่เสรี หวังในธรรมเรียบเรียงขึ้น เช่น ชุดสร้างกรุงทวาราวดีศรีอยุธยา ชุดฤๅษีอังคตขอนางคืน และชุดมัจฉานุลาแม่

นอกจากนี้บทโขนบางชุดเสรี หวังในธรรมยังได้นำเนื้อหามาจากรามายณะฉบับอื่นด้วย เช่น ชุดพรของนิทราเทพีที่นำเนื้อหามาจากรามายณะฉบับเขมร ชุดราพณ์บำเพ็ญตบะที่นำเนื้อหามาจากรามายณะของกวีเหมจันทร์ และชุดตำนานเขาวงพระจันทร์ ที่นำเนื้อหามาจากนิทานพระรามที่กล่าวถึงตำนานท้าวกกขนากซึ่งแพร่หลายอยู่ในจังหวัดลพบุรี

ในด้านการเรียบเรียงบท บทโขนของเสรี หวังในธรรมมีบางชุดที่นำเสนอเนื้อหาเฉพาะตอนตามขนบ เช่น ชุดถวายลิง ที่นำเสนอเนื้อหาตอนพระฤๅษีโคบุตรนำตัวหนุมานไปฝากเป็นข้าในทศกัณฐ์ ชุดนางลอยที่นำเสนอเนื้อหาตอนนางเบญกายแปลงเป็นนางสีดาลอยมายังแม่น้ำที่ตั้งค่ายของพระราม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ขณะที่บางชุดมีการเรียบเรียงบทแบบใหม่โดยการนำประวัติและเรื่องราวของตัวละครตัวใดตัวหนึ่งมาร้อยเรียง เช่น ชุดรามาวตาร ชุดหนุมานชาญสมร และชุดมารซื่อชื่อพิเภก

บทโขนของเสรี หวังในธรรมที่กรมศิลปากรนำมาจัดแสดง ถือได้ว่าประสบความสำเร็จอย่างยิ่ง บางชุดมีการนำมาจัดแสดงหลายรอบ ผู้ชมต้องจองตั๋วล่วงหน้าจึงจะได้รับชม บางชุดมีลักษณะที่แปลกใหม่ตอบสนองความบันเทิงแก่ผู้ชมกลุ่มใหม่ ๆ ในยุคนั้น ทำให้มีผู้สนใจติดตามรับชมการแสดงโขนมากขึ้น โขนของกรมศิลปากรในระยะนี้จึงประสบความสำเร็จอย่างยิ่งใหญ่จนขึ้นชื่อว่าเป็น “โขนเงินล้าน”

จากการศึกษาผู้วิจัยพบว่าบทโขนของเสรี หวังในธรรมมีส่วนที่สืบทอดขนบการประพันธ์บทโขนจากในอดีตและมีส่วนที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ ในบทต่อไปผู้วิจัยจะศึกษาให้เห็นว่าบทโขนของเสรี หวังในธรรม มีส่วนใดบ้างที่สืบทอดขนบการประพันธ์บทโขนแต่โบราณ และมีส่วนใดบ้างที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ ซึ่งจะชี้ให้เห็นลักษณะเด่นของบทโขนและการเรียบเรียงบทในแนวทางต่าง ๆ ได้เป็นอย่างดี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 3
ลักษณะบทโขนของเสรี หวังในธรรม

การศึกษาในบทก่อนหน้านี้ ผู้วิจัยได้แสดงให้เห็นถึงลักษณะภาพรวมของบทโขนในสังคมไทยตั้งแต่อดีตจนถึงยุคกรมศิลปากร บทโขนที่มีมายาวนานแม้จะมีพัฒนาการให้มีความแปลกใหม่ขึ้นมาตามแต่ละยุคสมัย แต่ก็มีลักษณะบางประการที่เป็นจุดร่วมหรือ “ขนบ” ของบทโขนและการแสดงโขนที่ผู้ประพันธ์บทยังคงยึดถือเรื่อยมากระทั่งถึงปัจจุบัน

เมื่อศึกษาบทโขนของเสรี หวังในธรรมพบว่ามีส่วนที่เป็นการสืบทอดขนบการประพันธ์บทโขนอย่างชัดเจน ขณะเดียวกันก็มีการสร้างสรรค์หลายประการที่ทำให้บทโขนมีลักษณะที่แตกต่างไปจากบทโขนอดีต แสดงให้เห็นพัฒนาการอีกรูปแบบหนึ่งของบทโขนที่เสรี หวังในธรรมได้สร้างสรรค์ให้เหมาะแก่การแสดงโขนในปัจจุบัน

ในบทที่ 3 นี้ผู้วิจัยจะศึกษาบทโขนของเสรี หวังในธรรมโดยแบ่งผลการศึกษาบทโขนออกเป็น 3กลุ่ม ได้แก่ บทโขนที่เสรี หวังในธรรมแต่งร่วมกับผู้อื่น บทโขนที่เสรี หวังในธรรมเป็นผู้แต่งโดยมีท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนีเป็นที่ปรึกษา และบทโขนที่เสรี หวังในธรรมเป็นผู้แต่งทั้งหมด โดยพิจารณาในประเด็นการสืบทอดขนบการประพันธ์บทโขนและการสร้างสรรค์บทโขนด้านเนื้อหาและด้านการปรุงและเรียบเรียงบท ดังนี้

3.1 บทโขนที่เสรี หวังในธรรมแต่งร่วมกับผู้อื่น

เสรี หวังในธรรมเข้ามามีบทบาทในการแต่งบทโขนของกรมศิลปากรตั้งแต่พ.ศ. 2489 โดยในระยะแรกเป็นการแต่งบทโขนร่วมกับผู้อื่นเพื่อจัดแสดงในนามกรมศิลปากร บทโขนชุดแรกที่เสรี หวังในธรรมแต่งร่วมกับผู้อื่นคือชุดรณพักตร์ได้ศร-นาคบาศ ซึ่งส่วนที่เสรี หวังในธรรมแต่ง คือ ตอนรณพักตร์ได้ศร แต่งขึ้นเพื่อใช้เป็นฉากนำในการแสดงโขนชุดนาคบาศของกรมศิลปากรเมื่อพ.ศ. 2489 ที่หมื่นพากย์ฉันทวัจน์เป็นผู้จัดทำบท บทโขนชุดนาคบาศดังกล่าวนี้เป็นบทโขนชุดแรกที่มีการบันทึกไว้ในหนังสือบทโขนกรมศิลปากรสมัยปรับปรุงการแสดง ณ โรงละครศิลปากร แสดงให้เห็นว่าเสรี หวังในธรรมได้เข้ามามีบทบาทในการจัดทำบทโขนชุดแรกของกรมศิลปากรตั้งแต่ชุดแรก

นอกจากชุดรณพักตร์ได้ศร-นาคบาศที่ได้กล่าวไปยังมีบทโขนอีกหลายชุดที่เสรี หวังในธรรมแต่งร่วมกับผู้อื่น เช่น ชุดพระรามเดินดง ชุดพระรามครองเมือง ชุดมัยราพณ์สะกดทัพ และชุดพรหมาสตร์ ในที่นี้ผู้วิจัยยกชุดรณพักตร์ได้ศร-นาคบาศ ชุดพระรามเดินดง และชุดพรหมาสตร์มาศึกษาเป็นตัวอย่างเพื่อให้เห็นลักษณะบทโขนที่เสรี หวังในธรรมเป็นผู้ประพันธ์ขึ้นในยุคนี้ ดังนี้

3.1.1 ชุดรณพักตร์ได้ศร-นาคบาศ

บทโขนชุดรณพักตร์ได้ศร-นาคบาศจัดแสดงตั้งแต่วันที่ 2 พฤศจิกายน – 1 ธันวาคม พ.ศ.2489 รวม 19 รอบ ณ โรงละครศิลปากร เมื่อคราวตีพิมพ์บทโขนครั้งแรกในหนังสือบทโขนกรมศิลปากรสมัยปรับปรุงการแสดง ณ โรงละครศิลปากรใช้ชื่อว่าชุดนาคบาศ บทที่ตีพิมพ์มีเพียง 2 องก์ สันนิษฐานว่าหมื่นพากย์ฉันทวัจน์เป็นผู้เรียบเรียงบททั้ง 2 องก์ดังกล่าว แต่ในการแสดงจริง มีบทโขนอีกตอนหนึ่งที่ไม่ได้ตีพิมพ์รวมไว้ คือตอนรณพักตร์ได้ศร ซึ่งเสรี หวังในธรรมเป็นผู้จัดทำบท

ต่อมามีการนำบทโขนชุดนี้มาแสดงอีกครั้ง ในสูจิบัตรการแสดงซึ่งจัดพิมพ์โดยสถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร เมื่อพ.ศ.2544 เรียกบทโขนชุดนี้ว่าชุดรณพักตร์ได้ศร-นาคบาศ ในการพิมพ์ครั้งนี้ได้นำตอนรณพักตร์ได้ศรมาพิมพ์รวมไว้ด้วย บทโขนชุดนี้จึงแบ่งเนื้อหาออกเป็น 2 องก์ และมีตอนรณพักตร์ได้ศรเป็นฉากนำ ในที่นี้ผู้วิจัยเรียกบทโขนชุดนี้ตามชื่อที่มีการพิมพ์เผยแพร่ในภายหลังว่าชุดรณพักตร์ได้ศร-นาคบาศ บทโขนชุดรณพักตร์ได้ศร-นาคบาศประกอบด้วยตอนต่าง ๆ ดังนี้

ฉากนำ รณพักตร์ได้ศร แบ่งเป็น 2 ตอนย่อย คือ ตอนที่ 1 รณพักตร์เรียนพระเวท และตอนที่ 2 รณพักตร์ขอพร ผู้จัดทำบทคือเสรี หวังในธรรม

องก์ที่ 1 แบ่งเป็น 2 ตอน ได้แก่ ตอนที่ 1 สัญญาณศึก และตอนที่ 2 จัดทัพ ผู้จัดทำบทคือ หมื่นพากย์ฉันทวัจน์

องก์ที่ 2 แผลงศรนาคบาศ ผู้จัดทำบทคือ หมื่นพากย์ฉันทวัจน์

บทโขนตอนรณพักตร์ได้ศรในบทโขนชุดนี้มีความสำคัญยิ่ง เนื่องจากเป็นบทโขนชุดแรกที่เสรี หวังในธรรมได้มีส่วนร่วมจัดทำบทและมีการนำออกมาแสดงจริง แสดงให้เห็นว่าเสรี หวังในธรรมได้เข้ามามีบทบาทในการจัดทำบทโขนของกรมศิลปากรตั้งแต่ชุดแรกซึ่งขณะนั้นเป็นยุคที่หมื่นพากย์ฉันทวัจน์เป็นผู้จัดทำบท ในที่นี้ผู้วิจัยจะนำเฉพาะตอนรณพักตร์ได้ศรที่ปรากฏอยู่ในบทโขนชุดนี้มาศึกษาเพื่อแสดงให้เห็นแนวทางการเรียบเรียงบทโขนของเสรี หวังในธรรม

บทโขนตอนรณพักตร์ได้ศรในบทโขนชุดนี้ มีเนื้อหาแบ่งเป็น 2 ตอน ได้แก่ ตอนรณพักตร์เรียนพระเวท และตอนรณพักตร์ขอพร แต่ละตอนมีเนื้อหาดังนี้

ตอนที่ 1 รณพักตร์เรียนพระเวท มีเนื้อหาเริ่มตั้งแต่รณพักตร์บุตรของทศกัณฐ์กับนางมณโฑเรียนพระเวทย์กับพระฤาษีโคบุตรจนสำเร็จการศึกษา พระฤาษีโคบุตรจึงสอนพระเวทที่เรียกว่า “มหากาฬอัคคี” ไว้สำหรับบูชาพระเป็นเจ้าทั้งสามคือ พระพรหม พระอิศวร พระนารายณ์

และแนะนำให้รณพักตร์ไปทำพิธีบำเพ็ญเพียรบูชาเทพเจ้าทั้งสาม ณ เขาโพกาศจน ครบ 7 ปี หากสำเร็จพิธีนี้รณพักตร์จะเป็นยักษ์ที่มีฤทธิ์มากและได้รับพรจากเทพเจ้าทั้ง 3 พระองค์ รณพักตร์จึงเรียนพระเวทมหากาฬอัคคีแล้วลาพระฤาษีไปยังเขาโพกาศเพื่อบำเพ็ญเพียร

ตอนที่ 2 รณพักตร์ขอพร เริ่มต้นตั้งแต่รณพักตร์ทำพิธีท่องมนต์มหากาฬอัคคี ณ เขาโพกาศครบ 7 ปีตามกำหนด เทพทั้ง 3 พระองค์จึงเสด็จลงมาหารณพักตร์ และถามถึงพรที่รณพักตร์ปรารถนา รณพักตร์จึงขอเทพอาวุธไว้สำหรับคุ้มครองตนเอง พระอิศวรประทานศรพรหมาสตร์และบอกเวทสำหรับแปลงกายเป็นพระอินทร์ได้ พระพรหมประทานศรนาคบาศพร้อมให้พรว่าถ้าจะตายให้ตายบนอากาศ ถ้าหัวขาดจากตัวแล้วตกลงพื้นดิน พื้นดินจะกลายเป็นไฟบรรลัยกัลป์ต้องใช้พานของพระพรหมมารองไว้จึงจะไม่เกิดไฟไหม้ ส่วนพระนารายณ์ประทานศรวิษณุปาณัม เมื่อรณพักตร์ได้เทพอาวุธและพรดังกล่าวจึงกำเริบเสิบสานยกทัพไปท้ารบพระอินทร์ พระอินทร์โกรธจึงไล่รณพักตร์กลับไป รณพักตร์เข้ารบพระอินทร์และชักศรพรหมาสตร์หมายจะสังหารพระอินทร์ พระอินทร์เมื่อเห็นเทพศาสตราของพระอิศวรจึงไม่กล้าต่อกรและได้หลบหนีไป รณพักตร์จึงได้นามใหม่ว่า อินทรชิต หมายถึงผู้รบชนะพระอินทร์นับแต่นั้นมา

บทโขนตอนรณพักตร์ได้ศรที่ปรากฏในบทโขนชุดนี้มีการสืบทอดขนบการประพันธ์บทโขนหลายประการ ทั้งด้านที่มาของเนื้อหา ด้านเนื้อหา ด้านรูปแบบ ด้านการเรียบเรียงบทโดยให้ความสำคัญกับฉากนาฏการรบ ดังนี้

ด้านเนื้อหา บทโขนตอนรณพักตร์ได้ศรที่ปรากฏในบทโขนชุดรณพักตร์ได้ศร-นาคบาศ มีที่มาของเนื้อหาตามขนบ กล่าวคือ มีเนื้อหาตรงตามบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช มีรายละเอียดหลายอย่างตรงกัน เช่น ชื่อมนต์มหากาฬอัคคี[20]และชื่อเขาโพกาศ แต่ในบทโขนชุดนี้มีการตัดเนื้อหาบางส่วนออกเช่น ตอนที่ทศกัณฐ์รำพึงว่าจะให้รณพักตร์ไปรบพระอินทร์เนื่องจากพระอินทร์สำคัญว่าตนมีจักรแก้วจึงไม่ให้ความเคารพต่อทศกัณฐ์ และตอนรณพักตร์นำจักรแก้วของพระอินทร์มาถวายทศกัณฐ์จนได้นามใหม่ว่าอินทรชิต ซึ่งการตัดเนื้อหาบางส่วนออกดังกล่าวนี้มีผลทำให้การดำเนินเรื่องกระชับขึ้น

ด้านรูปแบบ บทโขนตอนรณพักตร์ได้ศรในชุดรณพักตร์ได้ศร-นาคบาศมีลักษณะทั่วไปเป็นบทโขนโรงใน ประกอบด้วยบทพากย์และบทเจรจาตามกระบวนแบบโขน และบทร้องตาม

[20] ฉบับบทละครสะกดว่ามหากาลอัคคี

แบบกระบวนละครใน มีการกำหนดรายละเอียดไว้พร้อมสำหรับแสดงทั้งฉากประกอบการแสดง คำระบุนาฏการ การเข้าออกโรง และการเปิดปิดม่าน ตามแนวทางการประพันธ์บทโขนของกรมศิลปากรในยุคนี้

ส่วนที่เป็นบทพากย์ปรากฏ 1 แห่ง แต่งเป็นกาพย์ฉบัง 16 เป็นบทพากย์ที่แต่งขึ้นใหม่ มีเนื้อหากล่าวชมอินทรชิตว่างามเหมือนพระอินทร์และพระพรหม ชมเครื่องทรง ชมรถ และชมทัพของอินทรชิตที่ยกทัพไปรบพระราม เพื่อเชื่อมโยงไปสู่เหตุการณ์ในองก์ที่ 1 ชุดนาคบาศ ตอนสัญญาณศึก ที่เรียบเรียงขึ้นโดยหมื่นพากย์ฉันทวัจน์ บทพากย์กล่าวชมอินทรชิตไว้ ดังนี้

-พากย์-

งามองค์อินทรชิตฤทธี ทรงราชรถมณี สง่าแม้นจอมเทวัญ
หัตถ์สดัมกำศรเหิมหรรษ์ ทรงเครื่องปิลันธ์ พัสตราไพจิตรยิ่งยง
งามทั่วสรรพางค์วรองค์ งามดั่งขุนหงส์ เมื่อยามจะร่อนเวหน
ครั้นได้ศุภฤกษ์เบิกบน ให้เคลื่อนคลาพล ไปสู่สนามราวี

-ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด-

(กรมศิลปากร, 2544: 7)

ส่วนที่เป็นบทเจรจาในบทโขนชุดนี้ใช้คำประพันธ์ประเภทร่ายยาวตามขนบ บทเจรจามักใช้เป็นบทสนทนาหรือคำพูดของตัวละครเท่านั้น มักไม่ใช้บรรยายเรื่อง เช่น ตอนรบพระอินทร์ มีการใช้บทเจรจาในตอนที่เป็นคำพูดของรณพักตร์ ดังนี้

รณพักตร์ – เหม่ เหม่ น้อยรีเจ้าเฒ่าเทวา วันนี้ข้ารณพักตร์ยักษ์พันธุ์ใหม่ จะสังหารเจ้าท้าวสหัสนัยน์ไตรตรึงษา ให้ขึ้นชื่อลือชาทั่วสารทิศ ว่ากูคือผู้พิชิตปลิดชีวาตม์ ผลาญอินทราจนพินาศขาดชีวิต (...)

(กรมศิลปากร, 2544: 7)

ส่วนที่เป็นบทร้องในบทโขนตอนรณพักตร์ได้ศรดังกล่าวนี้ ส่วนใหญ่ปรับบทมาจากบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เช่น บทร้องตอนฤาษีโคบุตรแนะให้อินทรชิตไปทำพิธีบำเพ็ญพระเวทกาหอัคคี มีการนำบทร้องจากบทละครมาปรับเล็กน้อย ดังนี้

ตารางที่ 5 เปรียบเทียบบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชกับบทโขนชุดรณพักตร์ได้ศร-นาคบาศของเสรี หวังในธรรม

บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1	บทโขนตอนรณพักตร์ได้ศร ในชุดรณพักตร์ได้ศร-นาคบาศ
๏ เมื่อนั้น พระโคบุตรอาจารย์ฌานกล้า **เห็นรณพักตร์ไวปัญญา เล่าเรียนวิชาได้ชำนาญ** **จึ่งมีวาจาอันสุนทร ดูก่อนเจ้าผู้เป็นหลาน** **พระเวทอันหนึ่งเชี่ยวชาญ ชื่อว่ามหากาลอัคคี** **บูชาพระเป็นเจ้าทั้งสาม พยายาม**ตามเวทพระฤๅษี **ถ้าครบกำหนดเจ็ดปี** ก็**จะเรืองฤทธิ์ด้วย**ศิลป์**ชัย** เจ้าจงไปนั่งบัลลังก์สมาธิ ในที่**โพกาศเนินไศล** **ทรมานอินทรีย์สำรวมใจ** ก็**จะได้สำเร็จ**ดั่งจินดา ฯ ฯ ๘ คำ ฯ (พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, 2557 (ก): 163)	ร้องเพลงตวงพระธาตุ **๏ เมื่อนั้น พระโคบุตรอาจารย์ฌานกล้า** **เห็น**ว่า**รณพักตร์ไวปัญญา เล่าเรียนวิชาได้ชำนาญ** ร้องร่าย **จึ่งมีวาจาอันสุนทร ดูก่อนเจ้าผู้เป็นหลาน** อัน**พระเวท**หนึ่งเดียว**เชี่ยวชาญ ชื่อว่ามหากาฬอัคคี** **บูชาพระเป็นเจ้าทั้งสาม พยายาม**แน่วแน่ไม่ถอยหนี **ถ้าครบกำหนดเจ็ดปี** จะ**รุ่งเรืองฤทธิ์ด้วย**ศร**ชัย** จงไปนั่งท่องบ่นมนตรา ที่มหา**โพกาศเนินไศล** **ทรมานอินทรีย์สำรวมใจ จักได้สำเร็จ**เจตนา ฯ (กรมศิลปากร, 2544: 5)

จากตารางจะเห็นได้ว่าในบทโขนตอนรณพักตร์ได้ศรที่ปรากฏในบทโขนชุดนี้ นำบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชมาปรับ โดยมีการปรับเปลี่ยนบางถ้อยคำหรือบางวรรค เช่น ปรับเปลี่ยนให้มีสัมผัสในมากขึ้น จากเดิมใช้ว่า “พระเวทอันหนึ่งเชี่ยวชาญ” เปลี่ยนเป็น “พระเวทหนึ่งเดียวเชี่ยวชาญ” เปลี่ยนคำศัพท์ให้เข้าใจง่ายขึ้น เช่น จากเดิมใช้ว่า “ศิลป์ชัย” เปลี่ยนเป็น “ศรชัย” เป็นต้น

นอกจากในด้านรูปแบบแล้ว บทโขนตอนรณพักตร์ได้ศรในบทโขนชุดรณพักตร์ได้ศร-นาคบาศยังสืบทอดขนบการแต่งบทอีกประการหนึ่งโดยการให้ความสำคัญกับฉากนาฏการรบ กล่าวคือในฉากนำตอนรณพักตร์ขอพรมีการนำเสนอเนื้อหาตอนรณพักตร์รบพระอินทร์ แม้กระบวนรบที่เป็นศึกหลักของบทโขนชุดนี้อยู่ที่ตอนนาคบาศซึ่งเป็นตอนต่อจากนี้ แต่การนำเสนอตอนที่มีเนื้อหารบพุ่งในตอนที่เป็นฉากนำด้วยถือว่ามีความน่าสนใจ เพราะเป็นการรบแบบตัวต่อตัวต่างจากศึกนาคบาศในตอนต่อไปที่เป็นการรบแบบปะทะทัพ นอกจากนี้ยังมีความน่าสนใจอยู่ที่การกำหนดให้พระอินทร์รบบนราชรถ ส่วนรณพักตร์ออกรบโดยการยืนขวางหน้ารถพระอินทร์ ในตอนดังกล่าวนี้ไม่มีการแสดงยกทัพตรวจพลตามขนบ ทั้งนี้เพราะเป็นการรบแบบตัวต่อตัว ตอนรณพักตร์รบพระอินทร์มีการแสดงกระบวนรบแบบตัวต่อตัว ดังนี้

-การแสดงเวทีล่าง-

(รณพักตร์ตัวรบเต้นออกเวทีล่าง พระอินทร์ทรงราชรถออกประจัญหน้ากัน พระอินทร์ป้องหน้า)

(กรมศิลปากร, 2544: 6)

ส่วนที่เป็นกระบวนรบ มีเพียงตอนรณพักตร์ฉุดกระชากรถพระอินทร์และพระอินทร์ตีรณพักตร์เท่านั้น ไม่มีตอนรณพักตร์แผลงศรสู้กับพระอินทร์เหมือนในฉบับบทละคร กล่าวคือในฉบับบทละครกล่าวว่า รณพักตร์ใช้ศรวิษณุปาณัมและศรนาคบาศสู้กับพระอินทร์ แต่ในบทโขนกล่าวเพียงว่าเมื่อพระอินทร์เห็นศรพรหมาสตร์ก็ตกใจแล้วหนีไป ส่วนที่เป็นกระบวนรบดำเนินเรื่องด้วยบทเจรจาและนาฏการสั้น ๆ ประกอบเพลงหน้าพาทย์เชิด ดังนี้

รณพักตร์ - เหม่....เหม่ น้อยรึเจ้า เฒ่าเทวา วันนี้ข้ารณพักตร์ยักษ์พันธุ์ใหม่ จะสังหารเจ้าท้าวสหัสนัยน์ไตรตรึงษา ให้ขื้นชื่อลือชาทั่วสารทิศ ว่ากูคือผู้พิชิตปลิดชีวาตม์ ผลาญอินทราจนพินาศขาดชีวิต จึงได้มีสมัญญาว่าอินทรชิตสืบต่อไป **ว่าพลางแกว่งศรชัยไล่โรมรัน ฉุดกระชากรถทรงองค์เทวัญด้วยทันใด**

ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด

รณพักตร์เข้าฉุดกระชากรถพระอินทร์

พระอินทร์ตีด้วยศร รณพักตร์กระเด็นไป

(กรมศิลปากร, 2544: 7)

ในตอนรณพักตร์รบพระอินทร์ นอกจากสืบทอดขนบด้านการให้ความสำคัญกับกระบวนรบแล้ว ยังมีการสืบทอดขนบโดยมีการแทรกบทเจรจาอวดโวหารฝีปากเพื่อปะทะคารมของตัวละคร คล้ายกับบทเจรจาหน้าทัพตามขนบของฉากนาฏการรบ กล่าวคือก่อนจะแสดงฝีมือการรบแม่ทัพแต่ละฝ่ายจะต้องปะทะคารมเพื่อข่มขวัญคู่ต่อสู้เสียก่อน ในบทโขนชุดนี้มีบทเจรจาลักษณะดังกล่าวระหว่างพระอินทร์และอินทรชิต อินทรชิตท้าทายว่าพระอินทร์ไม่ยิ่งใหญ่เท่าทศกัณฐ์เจ้ากรุงลงกาผู้เป็นบิดารณพักตร์ พระอินทร์ควรไปสวามิภักดิ์ต่อทศกัณฐ์ พระอินทร์ได้ยินดังนั้นจึงโกรธและกล่าวว่ารณพักตร์เป็นยักษ์จองหอง บังอาจมาลบหลู่ตน ทศกัณฐ์เป็นยักษ์พาล ตนไม่คิดจะคบค้าด้วย อินทรชิตเองก็เปรียบเหมือนสุนัขจิ้งจอกที่มาท้าทายราชสีห์อย่างตน ถ้ารณพักตร์จะรบกับตนเกรงว่าจะมาสิ้นชีวิตไปตั้งแต่เยาว์ ดังนี้

รณพักตร์ - ชะ สหัสนัยน์ยิ่งใหญ่นักขนาดไหน พระบิดาเราเจ้ากรุงไกรลงกาเกาะ โลกยำเยงเกรงก็เพราะต่างยอมแพ้ ทั่วทั้งธาตรีล้วนมีแต่เคารพนบ ทวยเทวาพากันสยบไม่สบตา มัฆวานท่าน ควรไปหาสามิภักดิ์

พระอินทร์ - เหม่.....ไอ้ทรลักษณ์ยักษ์จองหอง ถึงจะเก่งจริงจง
หยิ่งลำพองแต่ในหมู่ อย่าบังอาจมาลบหลู่หมู่เทวา อันทศกัณฐ์นั้นชั่วช้าแสน
สามานย์ กูไม่เกี่ยวข้องพ้องพานคิดคบค้า อันตัวเจ้าเล่าอุปมาหมาจิ้งจอก อย่ามา
ยวนยั่วเย้าหยอกราชสีห์ จะมาตายวายชีวีเสียแต่ยังเยาว์

(กรมศิลปากร, 2544: 6-7)

เมื่อพิจารณาต่อไปพบว่าตอนรณพักตร์ได้ศรที่ปรากฏในบทโขนชุดรณพักตร์ได้ศร-นาคบาศ ไม่ได้มีเฉพาะการสืบทอดขนบการประพันธ์บทโขนเพียงเท่านั้น แต่ยังมีส่วนที่แปลกใหม่ซึ่งเกิดจากการสร้างสรรค์หลายประการ ได้แก่ การสร้างสรรค์ด้านเนื้อหาโดยการนำเสนอเนื้อหาตอนใหม่ ๆ และการสร้างสรรค์ด้านการเรียบเรียงบท ได้แก่ การเรียบเรียงบทให้กระชับ และการใช้การยกทัพตรวจพลในการปิดฉากนาฏการ ดังนี้

ส่วนที่เป็นการสร้างสรรค์ด้านเนื้อหา จะเห็นได้ว่าแม้บทโขนตอนรณพักตร์ได้ศรมีเนื้อหาตรงตามบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชเช่นเดียวกับบทโขนสำนวนอื่น ๆ ที่มีมาก่อนหน้า แต่เมื่อพิจารณาต่อไปพบว่าเนื้อหาที่นำมาแสดงตอนดังกล่าวนี้เป็นตอนใหม่ที่ไม่เคยนำมาแสดงโขนมาก่อน ทั้งนี้อาจเป็นเพราะตอนดังกล่าวเป็นเพียงตอนที่แนะนำที่มาและประวัติโดยสังเขปของตัวละครเท่านั้น ตามที่เลือกเนื้อหาตอนนี้มานำเสนอในฉากนำนับว่ามีความเหมาะสม เพราะต้องการให้ผู้ชมเข้าใจที่มาของชื่ออินทรชิตและที่มาของศรนาคบาศที่ได้รับมาจากพระพรหม

เนื้อหาในบทโขนตอนรณพักตร์ได้ศรที่ปรากฏในบทโขนชุดนี้มีความแปลกใหม่คือตอนดังกล่าวนำเสนอเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับอินทรชิตโดยตรง กล่าวที่มาที่ไปโดยสังเขปว่าอินทรชิตเดิมชื่อรณพักตร์ เป็นบุตรของทศกัณฐ์ เมื่ออายุได้ 15 ปีได้เรียนวิชากับพระฤาษีโคบุตร และยังกล่าวว่ารณพักตร์มีความเก่งกล้ารอบรู้สามารถเรียนพระเวทไตรเวทได้จบใน 1 ปี นอกจากนี้ได้ทำพิธีบำเพ็ญพระเวทชื่อมหากาฬอัคคีจนได้รับพรและอาวุธจากเทพเจ้าทั้งสาม โดยเฉพาะศรนาคบาศซึ่งมีบทบาทสำคัญในตอนต่อไป เป็นศรที่รณพักตร์ได้รับจากพระพรหม ภายหลังรณพักตร์รบชนะพระอินทร์จึงเปลี่ยนชื่อเป็นอินทรชิต ดังตัวอย่างในบทโขนชุดนี้มีการเปิดเรื่องที่ตัวละครรณพักตร์ กล่าวประวัติโดยสังเขป ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- ปี่พาทย์ทำเพลงวา -

- เปิดม่าน -

(พระฤาษีโคบุตรนั่งบริกรรมอยู่หน้ากองไฟ รณพักตร์เดินออกมาเวทีล่าง)

- ร้องเพลงโยนดาบ -

มาจะกล่าวบทไป ถึงอสูรรณพักตร์ยักษา
เอกโอรสทศกัณฐ์เจ้าลงกา จำเริญชันษาสิบห้าปี
มาเรียนไตรเพทเวทคาถา กับองค์พระมหาฤาษี
นับเพลาประจวบกว่าขวบปี อสุรีรู้จบครบตำรา

- ปี่พาทย์รับ –

(กรมศิลปากร, 2544: 4)

นอกจากการสร้างสรรค์ด้านเนื้อหาแล้ว ยังมีการสร้างสรรค์ด้านการเรียบเรียงบทด้วย กล่าวคือ ในตอนรณพักตร์ได้ศรดังกล่าวนี้มีการปรับการดำเนินเรื่องให้กระชับมากขึ้น การดำเนินเรื่องที่กระชับนี้เหมาะสมกับการแสดงเป็นฉากนำ เพราะเป็นเพียงช่วงที่เกริ่นถึงประวัติของอินทรชิตเท่านั้น ในตอนดังกล่าวมีการเรียบเรียงบทให้กระชับโดยมีการบอกไว้ชัดเจนว่ารณพักตร์จะรบพระอินทร์ให้ชนะเพื่อจะได้ชื่อใหม่ว่าอินทรชิต ต่างจากการดำเนินเรื่องในบทละครที่รณพักตร์ออกรบพระอินทร์ก่อน เมื่อชิงจักรแก้วมาได้แล้วนำมาถวายทศกัณฐ์ ทศกัณฐ์จึงตั้งชื่อให้ว่าอินทรชิตในภายหลัง ในบทเจรจาตอนรณพักตร์รบพระอินทร์มีการระบุไว้ว่ารณพักตร์ต้องการรบชนะพระอินทร์เพื่อจะได้ชื่อใหม่ว่าอินทรชิต ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

> รณพักตร์ - เหม่....เหม่ น้อยรึเจ้า เฒ่าเทวา วันนี้ข้ารณพักตร์ยักษ์พันธุ์ใหม่ **จะสังหารเจ้าท้าวสหัสนัยน์ไตรตรึงษา ให้ขื้นชื่อลือชาทั่วสารทิศ ว่ากูคือผู้พิชิตปลิดชีวาตม์ ผลาญอินทราจนพินาศขาดชีวิต จึงได้มีสมัญญาว่าอินทรชิตสืบต่อไป** ว่าพลางแกว่งศรชัยไล่โรมรัน ฉุดกระชากรถทรงองค์เทวัญด้วยทันใด
>
> (กรมศิลปากร, 2544: 7)

ส่วนที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ด้านการปรุงและเรียบเรียงบทอีกประการหนึ่งคือการใช้การแสดงยกทัพตรวจพลเป็นการปิดฉากนาฏการ แม้การแสดงยกทัพตรวจพลเป็นขนบของการแสดงโขนที่สืบทอดมานาน แต่โดยทั่วไปแล้วการแสดงยกทัพตรวจพลดังกล่าวนี้มักใช้เป็นการแสดงเปิดฉากนาฏการรบ เนื่องจากต้องการแสดงความวิจิตรตระการตาและความพร้อมเพรียงงดงามของกระบวน

ทัพ แต่เมื่อพิจารณาบทโขนตอนรณพักตร์ได้ศรในบทโขนชุดนี้ พบว่ามีการใช้การแสดงยกทัพตรวจพล เพื่อเป็นการปิดฉากนาฏการตอนรณพักตร์ได้ศรในเหตุการณ์รณพักตร์รบพระอินทร์ เพื่อเชื่อมโยงไปยังการยกทัพที่ปรากฏในองก์ต่อไป คือ ตอนสัญญาณศึกที่หมื่นพากย์ฉันทวัจน์เป็นผู้จัดทำบท ฉากนำตอนรณพักตร์ได้ศร มีการแสดงยกทัพตรวจพล มีการออกกราว ดังนี้

- ปี่พาทย์ทำเพลงกราวใน -

(การแสดงอินทรชิตตรวจพลตามลำดับเวทีล่าง แล้วขึ้นทรงราชรถ)

- พากย์ -

งามองค์อินทรชิตฤทธี ทรงราชรถมณี สง่าแม้นจอมเทวัญ
หัตถ์สดัมกำศรเหิมหรรษ์ ทรงเครื่องปิลันธ์ พัสตราไพจิตรยิ่งยง
งามทั่วสรรพางค์วรองค์ งามดั่งขุนหงส์ เมื่อยามจะร่อนเวหน
ครั้นได้ศุภฤกษ์เบิกบน ให้เคลื่อนคลาพล ไปสู่สนามราวี

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด -

(อินทรชิตสั่งยกพลเข้าโรง)

(กรมศิลปากร, 2544: 7)

กล่าวโดยสรุป บทโขนชุดรณพักตร์ได้ศร-นาคบาศ เฉพาะตอนรณพักตร์ได้ศรเป็นบทโขนชุดแรกที่เสรี หวังในธรรมเรียบเรียงขึ้นเพื่อใช้เป็นฉากนำในการแสดงชุดนาคบาศของกรมศิลปากร เมื่อพ.ศ.2489 บทโขนตอนรณพักตร์ได้ศรที่ปรากฏในบทโขนชุดรณพักตร์ได้ศร-นาคบาศมีการสืบทอดขนบการประพันธ์ในด้านที่มาของเนื้อหาที่ทำเนื้อหามาจากรามเกียรติ์ของไทย ด้านรูปแบบที่ประกอบด้วยบทพากย์ บทเจรจาและบทร้องตามรูปแบบบทโขนโรงใน มีการนำบทเดิมมาปรับใช้และให้ความสำคัญกับเนื้อหาตอนรบพุ่ง ขณะเดียวกันมีส่วนที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่คือการนำเสนอตอนที่แปลกใหม่ที่ไม่เคยนำมาทำเป็นบทโขน คือตอนที่กล่าวถึงประวัติของรณพักตร์และที่มาของชื่ออินทรชิต นอกจากนี้ยังมีการสร้างสรรค์ในด้านการปรุงบทให้กระชับเพื่อเหมาะกับการแสดงเป็นฉากนำ อีกทั้งยังมีการสร้างสรรค์โดยการใช้การแสดงยกทัพตรวจพลปิดฉากนาฏการรบเพื่อเอื้อต่อการเชื่อมโยงเข้าสู่เนื้อหาในตอนถัดไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.1.2 ชุดพระรามเดินดง

บทโขนชุดพระรามเดินดง เป็นบทโขนที่กรมศิลปากรปรับปรุงขึ้นเพื่อจัดแสดง ณ โรงละครศิลปากร มีการแสดงรวม 84 รอบ ตั้งแต่วันที่ 29 พฤศจิกายน พ.ศ.2500 – 16 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2501 ลักษณะเด่นของบทโขนชุดนี้คือมีการทดลองปรับการดำเนินเรื่องแบบใหม่เพื่อให้

กรมศิลปากรจัดแสดงโขนให้จบในคราวเดียว กล่าวคือบทโขนของกรมศิลปากรชุดที่เคยนำมาแสดงก่อนหน้า มักเลือกเฉพาะตอนที่ได้รับยกย่องว่ามีชั้นเชิงทางนาฏศิลป์หรือตอนที่สนุกสนานมาแสดง แต่ในบทโขนชุดพระรามเดินดงดังกล่าวนี้ให้ความสำคัญกับการนำเสนอเนื้อหาเป็นหลักโดยมุ่งเน้นการดำเนินเรื่องรามเกียรติ์ตั้งแต่ต้นเรื่องถึงท้ายเรื่องโดยนำเฉพาะตอนที่สำคัญที่ส่งผลต่อการดำเนินเรื่องมานำเสนอ ได้แก่ ตอนนารายณ์ปราบนนทุก ลักสีดา สีดาผูกคอตาย จองถนน สงคราม และพระรามคืนนคร เมื่อพิจารณาต่อไปพบว่าตอนดังกล่าวเหล่านี้ล้วนเป็นตอนที่มีความสำคัญต่อเรื่อง เพราะนอกจากจะปรากฏบทบาทของตัวละครหลักอย่างพระราม พระลักษมณ์ นางสีดาและทศกัณฐ์แล้ว ตอนทั้งหลายดังกล่าวยังมีผลต่อการดำเนินเรื่องด้วย เช่น ตอนนารายณ์ปราบนนทุก เป็นตอนที่กล่าวถึงที่มาของพระรามและทศกัณฐ์ ตอนลักสีดา เป็นตอนที่กล่าวถึงสาเหตุและความขัดแย้งระหว่างพระรามและทศกัณฐ์ ตอนสงคราม เป็นตอนคลี่คลายความขัดแย้งระหว่างพระรามและทศกัณฐ์ และตอนพระรามคืนนคร เป็นบทสรุปทั้งหมดของเรื่อง ทำให้บทโขนชุดนี้สามารถนำเสนอเรื่องรามเกียรติ์ได้จนจบเรื่อง

บทโขนชุดพระรามเดินดงดังกล่าวนี้แบ่งเนื้อหาออกเป็น 5 องก์ใหญ่ และ 1 ฉากนำ แต่ละองก์มีเพียงตอนเดียวเว้นแต่องก์ที่ 4 ที่ประกอบด้วยตอนย่อยสองตอน บทโขนชุดนี้มีผู้แต่งหลายคน แต่ละคนรับผิดชอบทำบทในองก์ต่าง ๆ ดังนี้

ภาคนำ นารายณ์ปราบนนทุก ผู้ทำบทคือ เสรี หวังในธรรม

องก์ที่ 1 ลักสีดา ผู้ทำบทคือ เสรี หวังในธรรม

องก์ที่ 2 สีดาผูกคอตาย ผู้ทำบทคือ ประพันธ์ สุคนธชาติ

องก์ที่ 3 จองถนน ผู้ทำบทคือ ประพันธ์ สุคนธชาติ

องก์ที่ 4 สงคราม ประกอบด้วย 2 ตอน คือ ตอนที่ 1 อินทรชิตรบพระลักษมณ์ ผู้ทำบทคือ ถนอม โหมดเทศน์ ตอนที่ 2 ทศกัณฐ์รบพระราม ผู้ทำบทคือ เสรี หวังในธรรม

องก์ที่ 5 พระรามคืนนคร ผู้ทำบทคือ มนตรี ตราโมท

(กรมศิลปากร, 2507: 201)

จากรายชื่อองก์ต่าง ๆ และผู้จัดทำบทแต่ละองก์ดังที่กล่าวไป พบว่าเสรี หวังในธรรม เป็นผู้จัดทำบท 3 ตอน ได้แก่ ตอนนารายณ์ปราบนนทุก ตอนลักสีดา และตอนทศกัณฐ์รบพระราม ผู้วิจัยจึงมุ่งศึกษาเฉพาะ 3 ตอนดังกล่าวนี้โดยละเอียดเพื่อเป็นตัวอย่างให้เห็นแนวทางการทำบทของเสรี หวังในธรรม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในภาคนำ นารายณ์ปราบนนทุก เนื้อหาเริ่มตั้งแต่พระนารายณ์ยืนเหยียบอกนนทุก พระนารายณ์สังหารนนทุกและสาปให้ลงมาเกิดเป็นทศกัณฐ์ จากนั้นในองก์ที่ 1 ลักสีดา มีเนื้อหาเริ่มตั้งแต่นางสีดาอยากได้กวางทอง พระรามตามกวาง นางสีดาขอให้พระลักษมณ์ไปช่วยพระราม ฤาษีทศกัณฐ์แปลงลอบพบนางสีดา ทศกัณฐ์ลักสีดา และรบสดายุ ส่วนตอนทศกัณฐ์รบพระรามซึ่งเป็นตอนย่อยที่ 2 ขององก์ที่ 4 มีเนื้อหาเริ่มตั้งแต่ทศกัณฐ์ยกทัพรบพระราม พระรามแผลงศรถูกทศกัณฐ์ขาดเศียรขาดกร หนุมานชูกล่องดวงใจ ทศกัณฐ์ครวญแล้วยกทัพกลับลงกา

เมื่อพิจารณาแล้วพบว่าบทโขนชุดนี้เฉพาะส่วนที่เสรี หวังในธรรมเป็นผู้แต่ง มีการสืบทอดขนบการประพันธ์หลายด้าน ทั้งด้านเนื้อหา ด้านรูปแบบ และการให้ความสำคัญกับกระบวนแบบโขน ดังนี้

ในด้านเนื้อหา แม้เนื้อหาส่วนใหญ่ในส่วนที่เสรี หวังในธรรมเป็นผู้แต่งตรงตามบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชเป็นหลัก แต่มีรายละเอียดต่างกันเล็กน้อย เช่น เหตุการณ์หนุมานชูกล่องดวงใจในตอนทศกัณฐ์รบพระราม ในบทโขนกล่าวว่าหนุมานชูกล่องดวงใจตอนพระรามปะทะทัพกับทศกัณฐ์แล้วแผลงศรให้ทศกัณฐ์ขาดเศียรขาดกร แต่ในบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชกล่าวว่าตอนหนุมานชูกล่องดวงใจอยู่ก่อนในตอนรบ กล่าวคืออยู่ในตอนที่หนุมานลวงทศกัณฐ์ว่าจะไปจับพระรามพระลักษมณ์มาถวาย แล้วจึงเหาะมายืนขวางหน้ารถเพื่อชูกล่องดวงใจในภายหลัง ซึ่งในบทโขนไม่ปรากฏเนื้อความตอนหนุมานลวงทศกัณฐ์ว่าจะไปจับพระรามพระลักษมณ์ การลำดับเรื่องดังกล่าวทำให้การแสดงมีความกระชับขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทโขนส่วนที่เสรี หวังในธรรมเป็นผู้จัดทำขึ้น ในด้านรูปแบบบทโขนทั้ง 3 ตอนดังกล่าวนี้เป็นบทโขนโรงใน ประกอบด้วยบทพากย์ และบทเจรจาตามกระบวนโขน และบทร้องแบบบทละครตามกระบวนละครใน มีการกำหนดรายละเอียดไว้พร้อมสำหรับแสดงทั้งฉาก คำระบุนาฏการ การเข้าออกโรง และการเปิดปิดม่านเพื่อให้เหมาะสมกับแสดง ณ โรงละครศิลปากร ตามขนบการประพันธ์บทโขนของกรมศิลปากรในยุคนี้

ส่วนที่เป็นบทพากย์ ปรากฏเพียง 1 แห่ง แต่งเป็นกาพย์ยานี 11 เป็นบทพากย์ชมทัพทศกัณฐ์ บทพากย์ดังกล่าวปรับมาจากบทพากย์กระบวนทัพม้าในประชุมคำพากย์รามเกียรติ์ ซึ่งตัดทอนจากเดิม 7 บท ให้เหลือเพียง 2 บท ตัดเนื้อหาส่วนที่เป็นบทชมทัพม้าออก คงเหลือเพียงส่วนที่เป็นบทชมทัพของพลยักษ์ ดังนี้

ตารางที่ 6 เปรียบเทียบบทพากย์กระบวนทัพม้าในประชุมคำพากย์รามเกียรติ์กับบทพากย์ในบทโขนชุดพระรามเดินดงของกรมศิลปากรตอนทศกัณฐ์รบพระราม

ประชุมคำพากย์รามเกียรติ์	บทโขนชุดพระรามเดินดง
๏ พร้อมพรั่งคั่งคับพลมาร เพียบพื้นดินดาน ได้ฤกษ์ให้เลิกทัพไชย **๏ เสียงโห่โกลาเกรียงไกร** เถือกแถวธงไชย เปนคู่ขนัดนำพล ๏ ทรงสินธพชาติชาญสกล เริงร้องร่านรณ กำเริบพิโรธราวี (...) ๏ เร่งพลเร่งอาชาไนย **รีบเร่งคลาไคล ไปยังสนามยุทธนา ฯ** (กรมศิลปากร, 2546(ก): 74)	**๏ พร้อมพรั่งคั่งคับพลมาร เพียบพื้นดินดาน ได้ฤกษ์ให้เลิกทัพไชย** **๏ เสียงโห่โกลาเกรียงไกร รีบเร่งคลาไคล ไปยังสนามยุทธนา ฯ** -ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด- (กรมศิลปากร, 2507: 220)

ส่วนที่เป็นบทเจรจา เป็นส่วนที่แต่งขึ้นใหม่ทั้งหมดโดยใช้คำประพันธ์ประเภทร่ายยาวตามขนบ บทเจรจาส่วนที่เสรี หวังในธรรมเรียบเรียงขึ้นมักใช้บทเจรจาเป็นบทสนทนาของตัวละครเป็นส่วนใหญ่ มักไม่ใช้สำหรับบรรยายเรื่องหรือบรรยายเหตุการณ์ บทเจรจาบางแห่งมีขนาดยาวเหมือนบทเจรจาในบทโขนฉบับอื่น ๆ ทั่วไป เช่น บทเจรจาตอนทศกัณฐ์รบพระราม แต่บทเจรจาที่เป็นบทสนทนาของตัวละครบางแห่งมีขนาดสั้น ปรากฏเพียงใจความสำคัญเท่านั้น ส่งผลให้มีการดำเนินเรื่องกระชับด้วย ตัวอย่างบทเจรจาขนาดสั้นเช่น ตอนนางสีดาให้พระลักษมณ์ไปตามพระรามดังนี้

พระลักษมณ์ – นั่นคงเป็นเสียงมารมิใช่องค์พระเชษฐา

สีดา – เอ๊ะ เจ้าลักษมณ์ใยเจรจาเช่นนั้นเล่า

พระลักษมณ์ – ได้โปรดเกล้า พระเจ้าพี่นั้นมีฤทธิ์ จะเสียท่าปัจจามิตรเห็นผิดไป

(กรมศิลปากร, 2507: 206)

ส่วนที่เป็นบทร้องซึ่งแต่งเป็นบทละคร มักใช้สำหรับบรรยายเรื่องและเป็นคำพูดสนทนาของตัวละครด้วย บทร้องที่ปรากฏโดยส่วนใหญ่เป็นบทร้องที่แต่งขึ้นใหม่ มีเนื้อหาใกล้เคียงกับบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เช่น บทร้องตอนทศกัณฐ์ครวญเมื่อเห็นหนุมานชูกล่องดวงใจ เป็นบทที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ตามเค้าความในบทพระราชนิพนธ์ มีความไพเราะอย่างยิ่งและแสดงอารมณ์อ้อนวอนขอชีวิตของทศกัณฐ์รวมถึงอารมณ์

โศกเศร้าผิดหวังที่หลงไว้ใจหนุมานได้อย่างลึกซึ้งกินใจ บทร้องบทนี้กล่าวถึงทศกัณฐ์ที่ตัดพ้อหนุมานว่าอุตส่าห์ชุบเลี้ยงให้สิ่งของต่าง ๆ จนทำให้หนุมานได้ดี มีเนื้อความคล้ายกับบทพระราชนิพนธ์ และยังใช้คำแทนตัวทศกัณฐ์ว่า “พ่อ” เช่นเดียวกันด้วย ดังนี้

ตารางที่ 7 เปรียบเทียบเนื้อความในบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยกับบทร้องในบทโขนชุดพระรามเดินดงของกรมศิลปากรตอนทศกัณฐ์รบพระราม

บทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2	บทโขนชุดพระรามเดินดง ตอนทศกัณฐ์รบพระราม
เสียแรง**พ่อ**รักใครให้ปัน สาวสรรค์ปราสาทราชฐาน ความรักใครไม่มีที่เปรียบปาน จนไพร่บ้านพลเมืองเลื่องฦๅ เจ้าก็รู้อยู่แล้วที่บาปบุญ ไม่รำพึงถึงคุณของพ่อฤๅ มากลับทำอันตรายเมื่อปลายมือ เหมือนไม่ถือความสัตย์ปัฏิญาณ ถึงเราตายฝ่ายเจ้าก็ไม่ดี คงเปนที่นินทาว่าขาน อย่าหัวร่อพ่อเลยหณุมาน จงให้ทานดวงจิตรของบิดา (กรมศิลปากร, 2544: 498)	ร้องเพลงเขมรโพธิสัตว์ โอ้ว่าหนุมานชาญกำแหง เสียแรง**พ่อ**รักลูกคิดปลูกฝัง สู้อุตส่าห์ชุบเลี้ยงให้เวียงวัง ด้วยหวังว่าจิตคิดไมตรี ไหนเจ้าว่าหนีร้อนมาพึ่งเย็น มาหลอกล้อพ่อเล่นดอกหรือนี่ จงยับยั้งชั่งจิตคิดให้ดี ชอชีวีพ่อเถิดหนุมาน (กรมศิลปากร, 2507: 222)

นอกจากรูปแบบคำประพันธ์ที่ประกอบด้วยบทพากย์ บทเจรจา และบทร้องตามขนบบทโขนโรงในแล้ว บทโขนชุดพระรามเดินดงส่วนที่เสรี หวังในธรรมเป็นผู้เรียบเรียงขึ้นนี้ยังสืบทอดขนบการประพันธ์บทโขนอีกประการหนึ่ง คือ การให้ความสำคัญกับกระบวนโขนมากกว่ากระบวนละคร เห็นได้จากการเปิดเรื่องในฉากนำ ตอนนารายณ์ปราบนนทุก มีการเปิดเรื่องโดยการใช้บทเจรจาแบบโขน เป็นบทเจรจาระหว่างนนทุกกับพระนารายณ์ นอกจากนี้บทโขนทั้ง 3 ตอนที่เสรี หวังในธรรมเป็นผู้แต่งมีบทร้องและการกำหนดเพลงร้องเพียง 10 แห่งเท่านั้น นอกนั้นดำเนินเรื่องด้วยบทเจรจาเป็นหลักแทบทั้งหมด

บทโขนทั้ง 3 ตอนที่เสรี หวังในธรรมเป็นผู้แต่งในชุดพระรามเดินดงนอกจากมีการสืบทอดขนบการประพันธ์บทตามที่ได้กล่าวมาแล้ว ยังมีการสร้างสรรค์ขึ้นใหม่อีกหลายด้าน ได้แก่ การสร้างสรรค์ด้านการเรียบเรียงบท ทั้งการออกแบบกระบวนรบให้ต่างกัน และการเรียบเรียงบทให้มีสัมพันธภาพ ดังนี้

บทโขนทั้ง 3 ตอนที่เสรี หวังในธรรมเป็นผู้แต่งในชุดพระรามเดินดงมีกระบวนรบที่เสรี หวังในธรรมเป็นผู้แต่ง 2 ครั้ง ได้แก่ ตอนทศกัณฐ์รบสดายุซึ่งอยู่ในองก์ที่ 1 ลักสีดา และตอนทศกัณฐ์รบพระรามดังจะอธิบายไปที่ละตอน ดังนี้

เหตุการณ์ตอนทศกัณฐ์รบสดายุเป็นการรบแบบตัวต่อตัว ตอนดังกล่าวไม่มีการรบโดยใช้อาวุธเนื่องจากทศกัณฐ์ใช้แหวนที่สวมนิ้วนางสีดาขว้างไปถูกสดายุ ขณะเดียวกันยังคงมีการแต่งบทให้ตัวละครอวดฝีปากเพื่อข่มขวัญคู่ต่อสู้ ส่วนในตอนรบมีบทบรรยายว่าทศกัณฐ์ถอดแหวนจากนิ้วนางสีดาเพื่อสังหารสดายุ ดังนี้

สดายุ – ดู ดู๋ ทศศีร์อหังการ์ อันตัวเรานี้คือพญาราชปักษีนามสดายุดุมหันต์ แม้แต่พระอิศวรผู้ทรงธรรม์และองค์พระนารายณ์ราช ก็ไม่มีฤทธิ์คิดพิฆาตตัวเราได้ เว้นแต่แหวนที่สวมใส่พระหัตถ์พระเจ้าแม่สีดาอย่างเดียวเท่านั้น จึงจะสังหารผลาญชีวันของเราได้ใช่คุยโต เพราะรู้เท่าเจ้าน่ะมันโง่จึงบอกให้ แม้นรู้แล้วจงพาสีดากลับคืนไปแต่โดยดี ข้าตักเตือนเจ้าด้วยมีจิตคิดปรานีหวังเอาบุญ อย่าหัวรั้นทำหันหุนให้ป่วยการ

- ร้องเพลงบรเทศ -

เมื่อนั้น ทศพักตร์ปรีดิ์เปรมเกษมศานติ์
ถอดแหวนจากนิ้วนงคราญ ขว้างประหารปักษาถลาไป

- ปี่พาทย์ทำเพลงรัว - เชิด -

(สดายุถูกแหวนแสดงท่าปีกหัก แล้วเข้าโรง ทศกัณฐ์ขับรถเข้าโรง)

(กรมศิลปากร, 2507: 208)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ส่วนเหตุการณ์ตอนทศกัณฐ์รบพระรามต่างจากเหตุการณ์ตอนทศกัณฐ์รบสดายุเนื่องจากเป็นกระบวนรบแบบปะทะทัพเพื่อเอื้อต่อการแสดงยกทัพตรวจพล มีการปรุงบทให้มีการยกทัพตรวจพลตามกระบวนแสดงโขน การแสดงยกทัพตรวจพลในบทโขนชุดนี้ เป็นการแสดงของฝ่ายยักษ์ มีการออกกราวในและตรวจพลยักษ์ตามขนบ ดังนี้

ตอนที่ 2 ทศกัณฐ์รบพระราม

ปี่พาทย์ทำเพลงกราวใน

พลยักษ์และทศกัณฐ์ออกตรวจพล ณ เวทีล่าง

พากย์

พร้อมพรั่งคั่งคับพลมาร เพียบพื้นดินดาล ได้ฤกษ์ให้เลิกทัพชัย

เสียงโห่โยธาเกรียงไกร เร่งพลคลาไคล ไปยังสนามยุทธนา

-ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด-

(กรมศิลปากร, 2507: 220)

กระบวนรบในเหตุการณ์ทศกัณฐ์รบพระรามดำเนินเรื่องด้วยนาฏการและเพลงหน้าพาทย์เพียงเท่านั้น ไม่มีบทประกอบ ลักษณะดังกล่าวนี้ทำให้การแสดงโขนมีความกระชับขึ้นเพราะไม่ต้องมีบทบรรยาย ดำเนินเรื่องด้วยนาฏการเท่านั้น ดังนี้

ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด

ทัพพระรามและทัพทศกัณฐ์ปะทะกัน ณ เวทีบน

ทศกัณฐ์รบพระราม

ปี่พาทย์ทำเพลงศรทะนง โอด

พระรามแผลงศรถูกทศกัณฐ์เศียรและกรขาด

ปี่พาทย์ทำเพลงรัว ทศกัณฐ์ฟื้น

(กรมศิลปากร, 2507: 221)

จากการเรียบเรียงฉากนาฏการรบทั้งสองตอน จะเห็นได้ว่ามีความคิดสร้างสรรค์ในการออกแบบกระบวนรบเป็นอย่างดีโดยเฉพาะการออกแบบให้มีกระบวนรบแบบปะทะทัพและกระบวนรบแบบตัวต่อตัวในบทโขนชุดเดียวกัน เน้นทั้งตอนที่แสดงกระบวนยกทัพตรวจพลตามขนบและตอนที่ปะทะคารมกันของตัวละคร ทำให้ผู้ชมได้รับความสนุกสนานในการรับชมเป็นอย่างดี

การปรุงบทอย่างสร้างสรรค์อีกประการหนึ่งที่ปรากฏในบทโขนชุดนี้ส่วนที่เสรี หวังในธรรมเป็นผู้แต่ง คือ การร้อยเรียงเนื้อหาให้มีสัมพันธภาพกัน ดังจะเห็นได้ว่าในองก์ที่ 1 ลักสีดามีการแต่งบทไปจนถึงเหตุการณ์ทศกัณฐ์รบสดายุ การร้อยเรียงเรื่องดังกล่าวนอกจากเพื่อต้องการแสดงกระบวนรบแบบเดี่ยวแล้ว ยังเป็นการสร้างสัมพันธภาพด้านเนื้อหาด้วย เนื่องจากเนื้อหาตอนสดายุได้แหวนนางสีดาจะไปสัมพันธ์กับเหตุการณ์ตอนหนุมานถวายแหวนในองก์ที่ 2 ที่ประพันธ์สุคนธชาติเป็นผู้แต่ง การเรียบเรียงบทอย่างมีสัมพันธภาพดังกล่าวนี้ทำให้ผู้ชมเข้าใจที่มาของเหตุการณ์ในเรื่องได้อย่างชัดเจนและถ่องแท้มากขึ้น

กล่าวโดยสรุป บทโขนชุดพระรามเดินดง เป็นชุดที่มีความโดดเด่นในด้านการเล่าเรื่องรามเกียรติ์ได้จบในบทโขนชุดเดียวโดยการเลือกเนื้อหาที่สัมพันธ์กับตัวละครหลักภายในเรื่องอย่างพระราม พระลักษมณ์ สีดา และทศกัณฐ์ ซึ่งแนวทางดังกล่าวนี้ส่งอิทธิพลต่อการทำบทโขนของเสรี หวังในธรรมในยุคหลังดังที่ผู้วิจัยจะได้กล่าวต่อไป บทโขนชุดนี้ส่วนที่เสรี หวังในธรรมเป็นผู้แต่งมี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การสืบทอดขนบการประพันธ์บทโขนหลายประการ ทั้งการเรียบเรียงบทตามรูปแบบบทโขนโรงในการนำบทเดิมมาใช้ การให้ความสำคัญกับกระบวนแบบโขน และมีส่วนที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ด้วย ทั้งการออกแบบกระบวนรบที่หลากหลายและ และการปรุงบทให้มีสัมพันธภาพกัน การปรุงบทอย่างสร้างสรรค์ดังกล่าวช่วยให้ผู้ชมเห็นกระบวนแสดงที่หลากหลาย และช่วยให้เข้าใจเนื้อหาตอนต่าง ๆ ได้อย่างสัมพันธ์กันด้วย

3.1.3 ชุดพรหมาสตร์

บทโขนชุดพรหมาสตร์เป็นบทโขนที่กรมศิลปากรปรับปรุงขึ้นใหม่ แต่เดิมมีการฝึกซ้อมเพื่อจะแสดง ณ โรงละครศิลปากรเช่นเดียวกับการแสดงโขนชุดอื่น ๆ แต่เมื่อพ.ศ.2503 เกิดเหตุการณ์ไฟไหม้โรงละคร ทำให้ต้องเปลี่ยนไปแสดง ณ หอประชุมวัฒนธรรมบริเวณสนามเสือป่า มีการจัดแสดงตั้งแต่วันที่ 30 ธันวาคม พ.ศ.2503 – 29 มกราคม พ.ศ.2504 รวม 35 รอบ บทโขนชุดนี้เป็นชุดที่มีกระบวนที่งดงามหลายแห่ง มีกระบวนหลายอย่างที่สืบทอดมาแต่โบราณ ดังที่ปรากฏในคำนำ (กรมศิลปากร, 2507: 79) ว่า “เจ้าหน้าที่ของกรมศิลปากรพยายามปรับปรุงบทขึ้นโดยเลือกเฟ้นนำเอาตอนที่มีศิลป์ของเดิมมาสอดแทรกไว้ เพื่อให้เห็นการแสดงของแต่ละฉากแต่ละองก์ อันมีชั้นเชิงและลีลาทางศิลปะที่แตกต่างกัน” จากคำนำดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าบทโขนชุดพรหมาสตร์ชุดนี้ แต่ละฉากหรือแต่ละองก์ มีกระบวนทางนาฏศิลป์ที่งดงามแตกต่างกันไป บทโขนชุดนี้ แบ่งเนื้อหาออกเป็น 4 องก์ รายชื่อองก์แต่ละองก์ และผู้เรียบเรียงบทแต่ละองก์ในชุดพรหมาสตร์ มีดังนี้

องก์ที่ 1 ขัดตาทัพ แบ่งเป็น 2 ตอน คือ ตอนที่ 1 ศึกมังกรกัณฐ์ และตอนที่ 2 ศึกแสงอาทิตย์ ผู้เรียบเรียงบทคือ เสรี หวังในธรรม

องก์ที่ 2 คือข่าวศึก ผู้เรียบเรียงบทคือถนอม โหมดเทศน์

องก์ที่ 3 เสียพิธี ผู้เรียบเรียงบทคือเสรี หวังในธรรม

องก์ที่ 4 ศรพรหมาสตร์ ผู้เรียบเรียงบทคือประพันธ์ สุคนธชาติ

ในที่นี้ผู้วิจัยจะวิเคราะห์เฉพาะส่วนที่เสรี หวังในธรรมเป็นผู้แต่งซึ่งมี 2 องก์ คือองก์ที่ 1 ขัดตาทัพ และองก์ที่ 3 เสียพิธีเท่านั้น ดังนี้

ในองก์ที่ 1 ขัดตาทัพ ตอนศึกมังกรกัณฐ์ เริ่มต้นจากพระรามรบมังกรกัณฐ์ มังกรกัณฐ์ทำอุบายแปลง กายเป็นหลายตนลอยเต็มท้องฟ้า พระรามถามพิเภกแล้วสั่งศรพรหมาสตร์ให้ไปสังหารมังกรกัณฐ์ตัวจริง ส่วนตอนศึกแสงอาทิตย์ เริ่มต้นจากแสงอาทิตย์ยกทัพไปรบพระราม จากนั้นองคตเข้าเฝ้าพระรามทูลว่าทำอุบายลวงเอาแว่นแก้วของแสงอาทิตย์ได้สำเร็จ พระรามจึงทำลายแว่นแก้วของแสงอาทิตย์ เมื่อถึงตอนที่แสงอาทิตย์รบกับพระราม แสงอาทิตย์ยังไม่รู้ว่าแว่นแก้ว

ของตน ถูกองคตลวงนำมาถวายพระรามแล้ว เมื่อแสงอาทิตย์เพลี่ยงพล้ำจึงสั่งให้พิจิตรไพรีพี่เลี้ยงของตนไปขอแว่นแก้วมาจากพระพรหม เมื่อพิจิตรไพรีกลับมาบอกข่าวและแนะนำให้แสงอาทิตย์ยกทัพกลับ แสงอาทิตย์แข็งใจรบต่อจนถูกศรของพระรามถึงแก่ชีวิต

องก์ที่ 3 เสียพิธี เริ่มต้นตั้งแต่กาลสูรบอกข่าวอินทรชิตว่ามังกรกัณฐ์และแสงอาทิตย์ถูกพระรามสังหาร ทำให้อินทรชิตเสียพิธีพรหมาสตร์ เนื่องจากในการตั้งพิธีชุบศรพรหมาสตร์มีข้อห้ามกล่าวถึงความตายซึ่งเป็นสิ่งอัปมงคลในพิธี อินทรชิตโกรธมากแต่คิดได้ว่าเป็นรับสั่งของทศกัณฐ์จึงคลายความโกรธ จับศรพรหมาสตร์ออกจากโรงพิธีแล้วแปลงเป็นพระอินทร์ ให้การุณราชแปลงเป็นช้างเอราวัณ เหล่าพลยักษ์ให้กลายเป็นนางอัปสรและเทวดา เพื่อยกทัพไปรบกับพระราม

บทโขนทั้ง 2 องก์ดังกล่าวที่เสรี หวังในธรรมเป็นผู้แต่ง มีการสืบทอดขนบการประพันธ์บทหลายประการ ทั้งด้านเนื้อหา ด้านรูปแบบแบบบทโขนโรงในและด้านการนำบทเดิมมาใช้ดังนี้

ในด้านเนื้อหา บทโขนชุดพรหมาสตร์ทั้ง 2 องก์ที่เสรี หวังในธรรมเป็นผู้แต่งมีเนื้อหาตามขนบ องก์ที่ 3 มีเนื้อหาตรงตามบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช แต่องก์ที่ 1 ขัดตาทัพมีการลำดับเนื้อหาตรงตามบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ดังจะเห็นได้จากในบทโขนที่กำหนดให้มังกรกัณฐ์ออกทำศึกขัดตาทัพในตอนพรหมาสตร์ ต่างจากในบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชที่กล่าวว่ามังกรกัณฐ์ออกทำศึกขัดตาทัพในตอนศึกนาคบาศ นอกจากนี้เนื้อหาทั้งหมดในองก์ที่ 1 ขัดตาทัพ ยังดำเนินความตามบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย กล่าวคือ เริ่มด้วยศึกมังกรกัณฐ์ก่อนและตามด้วยศึกแสงอาทิตย์

ในด้านรูปแบบ บทโขนทั้ง 2 องก์ที่เสรี หวังในธรรมเป็นผู้แต่งในชุดพรหมาสตร์ มีรูปแบบเป็นบทโขนโรงในตามขนบ ประกอบด้วยบทพากย์และบทเจรจาตามกระบวนแสดงโขน และบทร้องตามกระบวนแสดงละครใน บทโขนชุดนี้มีการกำหนดรายละเอียดไว้พร้อมสำหรับแสดงทั้งฉากคำระบุนาฏการ การเข้าออกโรง และการเปิดปิดม่าน ตามขนบการประพันธ์บทโขนของกรมศิลปากร และยังมีการกำหนดการเปิดปิดไฟในการแสดง เช่น ตอนมังกรกัณฐ์ทำรูปนิมิต มีการกำหนดให้ปิดไฟเพื่อให้เวทีมืด จากนั้นจึงให้ผู้แสดงเป็นมังกรกัณฐ์ร่างจำแลงออกมาแสดง แล้วจึงเปิดไฟให้ผู้ชมเห็นว่ามีมังกรกัณฐ์ร่างนิมิตหลายตน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทในองก์ที่ 1 ขัดตาทัพ เป็นบทพากย์และบทเจรจาล้วน ส่วนบทในองก์ที่ 3 เสียพิธี เป็นบทร้องเกือบทั้งหมด ในองก์ที่ 1 มีบทพากย์ 1 แห่ง แต่งเป็นกาพย์ฉบัง 16 ปรากฏในตอนต้นของตอนศึกแสงอาทิตย์ เป็นบทที่แต่งขึ้นใหม่ มีเนื้อหากล่าวกล่าวถึงทัพแสงอาทิตย์ยกทัพไปรบพระราม ดังนี้

- พากย์ -

ฝ่ายแสงอาทิตย์ฤทธา ทรงราชรถา
ท่ามกลางพหลพลมาร
พลหมู่อสุรากล้าหาญ กาจเหี้ยมเหิมทยาน
ห่อนระย่อท้อศึกคึกคะนอง
แค้นในสองมนุษย์สุดผยอง เผยอหยิ่งลำพอง
แผลงผลาญเชษฐาอาสัญ
อสุรินทร์เร่งพลกุมภัณฑ์ ดั้นพงพนารัญ
โห่ร้องก้องแคว้นแดนดิน
ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด

(กรมศิลปากร, 2507: 85)

ส่วนที่เป็นบทเจรจาในบทโขนทั้ง 2 องก์ดังกล่าว เป็นส่วนที่แต่งขึ้นใหม่ ใช้คำประพันธ์ร่ายยาว บทเจรจาส่วนใหญ่ใช้สำหรับเป็นคำพูดสนทนาของตัวละคร เช่น บทเจรจาตอนศึกมังกรกัณฐ์ ในองก์ที่ 1 ขัดตาทัพ เหตุการณ์ที่พระรามถามพิเภกว่ารูปใดคือมังกรกัณฐ์ตัวจริง พิเภกจึงทูลให้พระรามเสี่ยงศรไปสังหารมังกรกัณฐ์ ดังนี้

พระราม - สมเด็จพระรามราชา ทอดพระเนตรเห็นอสุราดูกลาดเกลื่อน จะพิศตนไหนก็ให้เหมือนมังกรกัณฐ์ สุดที่องค์พระทรงธรรม์จะวินิจฉัย จึงมีพระราชวาจาตรัสปราศรัยว่าดูกรพิเภก ตัวท่านเป็นโหรเอกย่อมจะรู้ว่ารูปอสุรีที่ปรากฏบนเวหา ตนใดเป็นกายาของมังกรกัณฐ์ ขอให้กุมภัณฑ์จงช่วยแจ้งแห่งตัวจริง เราจะได้ใช้ศรยิงเสียให้วายชีวี

พิเภก - ขอเดชะพระอาญาฝ่าธุลีปกเกศา อันร่างมังกรกัณฐ์บนเวหามากเหลือหลาย ข้าพระบาทนี้จะชี้ถวายเห็นยากยิ่ง ด้วยร่างนิมิตและร่างจริงวิ่งสับสน ขอพระองค์ผู้ทรงพลเสี่ยงศรแผลง หมายตรงหมู่รูป

จำแลงของกุมภัณฑ์ ก็จะต้องมังกรกัณฐ์ถึงบรรลัย ด้วยฤทธิรอนแห่งศรชัย
ของพระองค์ เจียวละพระเจ้าค่ะ

(กรมศิลปากร, 2507: 84)

ส่วนบทร้องที่เป็นบทละครปรากฏอยู่เฉพาะในองก์ที่ 3 เสียพิธี บทร้องทั้งหมดนำมาจากบทพระนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ในสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ และมีบทร้องอีกประเภทหนึ่งคือบทร้องฉุยฉายและแม่ศรี ที่ตัดมาจากบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว

บทร้องที่นำมาจากบทพระนิพนธ์ในสมเด็จฯ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ มีทั้งส่วนที่นำมาใช้ตรง ๆ และส่วนที่นำมาปรับเปลี่ยนบางวรรค แต่โดยส่วนใหญ่แล้วมักจะนำมาใช้ตรง ๆ เช่น บทชมช้างเอราวัณ มีการออกกราวนอกซึ่งปกติใช้สำหรับตัวละครพระและตัวละครลิง บทมีเนื้อหากล่าวพรรณนาความงดงามของช้างเอราวัณ และขบวนเทวดาและนางฟ้า ประกอบขบวนพระอินทร์แปลง ในตอนท้ายมีการกำหนดให้ขบวนแห่ร่ายรำพอสมควร มีลักษณะเหมือนการจับระบำ ดังนี้

- ปี่พาทย์ทำเพลงกราวนอก -

- ร้องเพลงกราวนอก -

ขึ้นทรง คอคชา เอราวัณ ทหารแห่ โห่สนั่น หวั่นไหว
ขยายยา โยธา คลาไคล ลอยคว้าง มาใน โพยมมาน

- ร้องเพลงทะแยกลองโยน -

ช้างนิมิต เหมือนไม่ผิดช้างมัฆวาน
เริงแรงกำแหงหาญ ชาญศึกสู้รู้ท่วงที
ผูกเครื่องเรืองทองทอ กระวินทองหล่อทอแสงศรี
ห้อยหูพู่จามรี ปกกระพองทองพรรณราย
เครื่องสูงเรียงสามแถว ลายกาบแก้วแสงแพรวพราย
อภิรุมสับชุมสาย บังแทรกอยู่เป็นคู่เคียง
กลองชนะประโคมครึก มโหรทึกกึกก้องเสียง
แตรสังข์ส่งสำเนียง นางจำเรียงเคียงช้างทรง
สาวสุรางค์นางรำฟ้อน ดังกินนรแน่งนวลหงส์
นักสิทธิ์ฤทธิรงค์ ถือทวนธงลิ่วลอยมา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- ปี่พาทย์รับแล้วทำเพลงเชิด –

(ขบวนแห่ร่ายรำพอสมควร)

(กรมศิลปากร, 2507; 94)

นอกจากนี้ยังมีบทร้องฉุยฉายและแม่ศรีที่ตัดมาจากบทพระราชนิพนธ์ชุดพรหมาสตร์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นบทร้องฉุยฉายพระอินทร์แปลง ตอนที่อินทรชิตแปลงกายเป็นพระอินทร์ บทร้องดังกล่าวตัดจากบทเดิมให้เหลือเพียงฉุยฉายและแม่ศรีอย่างละ 1 บท ดังนี้

<u>ตารางที่ 8 เปรียบเทียบบทร้องฉุยฉายพระอินทร์แปลงพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวกับบทโขนชุดพรหมาสตร์ของกรมศิลปากรในองก์ที่ 3 เสียพิธี</u>

บทร้องฉุยฉายอินทรชิต พระราชนิพนธ์ใน พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว	บทโขนชุดพรหมาสตร์ของกรมศิลปากร องก์ที่ 3 เสียพิธี
- ร้องฉุยฉาย – ฉุยฉายเอย ช่างเบือนบิดนิมิตหมาย เยื้องยาตรนาฏกรกราย งามเฉิดฉายเป็นหนักหนา เหมือนราวกับรูปที่ช่างแกะ งามจริงเจียวแหละเหมือนเจ้าเทวา ฉุยฉายเอย ช่างบิดเบือนได้เหมือนหมาย โฉมเฉิดเลิศโฉมฉาย รูปยักษ์หายไปจนหมด อรชรอ้อนแอ้นเอวกลม ดูช่างน่าชมสมเกียรติยศ - ร้องแม่ศรี – ยักษีเอย ยักษ์จำแลง รูปร่างกล้องแกล้ง ดูขำดูคม ใครเห็นผูกจิต ต้องติดอารมณ์ งวยงงหลงงม ยักษีเอย ยักษีเอย ยักษีแสนสวย เอวอ่อนระทวย สำรวยทั่วตน ช่างเหมือนอัมรินทร์ ปิ่นฟ้าเวหน ชะช่างทำกล จริงยักษีเอย (พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2504)	ปี่พาทย์ทำเพลงตระนิมิต รัว พระอินทร์แปลงออก - ร้องฉุยฉาย – ฉุยฉายเอย ช่างบิดเบือนได้เหมือนหมาย โฉมเฉิดเลิศโฉมฉาย รูปยักษ์หายไปจนหมด อรชรอ้อนแอ้นเอวกลม ดูช่างน่าชมสมเกียรติยศ - ร้องแม่ศรี – ยักษีเอย ยักษีแสนสวย เอวอ่อนระทวย สำรวยทั่วตน ช่างเหมือนอัมรินทร์ ปิ่นฟ้าเวหน ชะช่างทำกล จริงยักษีเอย ปี่พาทย์ทำเพลงเร็ว พระอินทร์แปลงรำเข้าโรง (กรมศิลปากร, 2507: 93)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กระบวนรำฉุยฉายที่สืบทอดอยู่ในบทโขนองก์ดังกล่าวนี้ ถือได้ว่าเป็นกระบวนของเก่าที่มีความวิจิตรงดงาม กระบวนแสดงเป็นไปตามขนบการรำฉุยฉายคือเปิดด้วยเพลงรัว และรับด้วยเพลงเร็ว คำปรารภในคำนำของบทโขนชุดนี้กล่าวว่ารำฉุยฉายพระอินทร์แปลงดังกล่าวนี้ “เป็นลีลาท่าทีอันเพรียบพร้อมด้วยศิลป์ของอินทรชิต อันถือว่าเป็นชั้นยอดแห่งศิลป์ของยักษ์ในบทโขนชุดนี้” (กรมศิลปากร, 2507: 79) รวมถึงมีการรักษากระบวนรำของเหล่าเทวดานางฟ้าและขบวนพระอินทร์แปลงทรงช้างเอราวัณ บทโขนองก์นี้ที่เสรี หวังในธรรมเป็นผู้แต่งจึงมีความโดดเด่นอยู่ที่การสืบทอดขนบด้านการประพันธ์บทที่มุ่งเน้นนำกระบวนที่ดีมีศิลปะของเดิมมานำเสนอได้ครบถ้วน

บทโขนชุดพรหมาสตร์องก์ที่ 1 และองก์ที่ 3ที่เสรี หวังในธรรมเป็นผู้แต่ง มีลักษณะสร้างสรรค์ที่สอดแทรกและผสมผสานกับขนบในบทโขนชุดนี้ได้อย่างลงตัว โดยเฉพาะด้านการเรียบเรียงบท ที่มีการสร้างสรรค์ในการเรียบเรียงบทให้มีฉากนาฏการรบ 2 ตอนติดต่อกัน การเรียบเรียงบทให้มีสัมพันธภาพ และการเรียบบทให้มีความกระชับ ดังนี้

บทโขนองก์ที่ 1 ขัดตาทัพ มีการเรียบเรียงบทให้มีฉากนาฏการรบ 2 ตอนต่อกัน ฉากนาฏการรบเป็นขนบด้านเนื้อหาประการหนึ่งของโขนอยู่แล้ว แต่ฉากนาฏการรบในองก์ที่ 1 ดังกล่าวนี้ได้มีการสร้างสรรค์เพื่อให้มีกระบวนแสดงที่แตกต่างกัน กระบวนแสดงฉากนาฏการรบทั้ง 2 ตอนในบทโขนองก์ที่ 1 ดังกล่าวนี้มีความแตกต่างกันดังนี้

ฉากนาฏการรบในตอนศึกมังกรกัณฐ์ ดำเนินเรื่องกระชับรวบรัด ปรากฏเฉพาะคำระบุนาฏการและเพลงหน้าพาทย์ มีบทอยู่เพียงส่วนที่เป็นบทเจรจาระหว่างพระรามกับพิเภกเท่านั้น ส่วนที่เป็นคำระบุนาฏการระบุไว้ชัดเจนว่าเปิดฉากด้วยการปะทะทัพ ไม่มีการออกกราวและตรวจพลนาฏการรบกำหนดให้เสนารบเสนา จากนั้นเมื่อเสนาลิงฆ่าเสนายักษ์ตายมังกรกัณฐ์ผู้เป็นแม่ทัพจึงเข้ารบกับเสนาลิง ส่วนที่เป็นเพลงหน้าพาทย์ได้แก่เพลงรัวสามลา เพลงรัวสามลาดังกล่าวนี้ใช้ประกอบกิริยาและอารมณ์ของตัวละครขณะที่สำแดงเดชหรือแสดงอารมณ์โกรธ มีความดุดันน่าเกรงขาม แสดงถึงฤทธิ์เดชของมังกรกัณฐ์ที่สามารถแผลงศรต้องพระรามจนทำให้เสื้อเกราะพระรามขาดได้ การบรรจุเพลงหน้าพาทย์รัวสามลาใช้กลวิธีแยกเป็น 3 ช่วง ช่วงละ 1 ลา แต่ละช่วงมีคำระบุนาฏการแทรก สันนิษฐานว่าได้รับอิทธิพลมาจากบทโขนชุดมัยราพณ์สะกดทัพของกรมศิลปากร ในชุดมัยราพณ์สะกดทัพดังกล่าวมีการแทรกระหว่างเพลงรัวแต่ละลาด้วยบทร้อง ต่างกับบทโขนชุดนี้เล็กน้อยที่มีการแทรกระหว่างเพลงรัวแต่ละลาด้วยคำระบุนาฏการ นอกจากนี้ท้ายเพลงรัวลาที่ 3 ของบทโขนในองก์นี้กำหนดให้มังกรกัณฐ์ยังได้สำแดงฤทธิ์เดชแปลงกายเป็นรูปนิมิตหลายตนเพื่อลวงพระราม ดังตัวอย่าง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด -

- เปิดม่าน -

(ทัพพระราม กับทัพมังกรกัณฐ์ ยกออกปะทะกัน เสนาต่อเสนาเข้ารบกันก่อน เสนาลิงฆ่าเสนายักษ์ตาย มังกรกัณฐ์โกรธเข้ารบกับลิงสิบแปดมงกุฎ และกับพระราม พระลักษมณ์)

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิดฉิ่ง แล้วรัวลา 1 -

(พระรามกับมังกรกัณฐ์แผลงศรพร้อมกัน ศรมังกรกัณฐ์วิ่งไปตัดเกราะพระรามขาด)

- ปี่พาทย์ทำเพลงรัวลา 2 -

(พระรามแผลงศรทำลายศรของมังกรกัณฐ์)

- ปี่พาทย์ทำเพลงรัวลา 3 -

(มังกรกัณฐ์ตกใจ เหาะขึ้นฟ้า แปลงกายเห็นเป็นหลายตน)

- ดับไฟ เปิดฉากทิ้ง –

(กรมศิลปากร, 2507: 83)

ต่อจากนั้นเมื่อถึงเหตุการณ์ที่พระรามแผลงศรสังหารมังกรกัณฐ์ก็ดำเนินเรื่องด้วยนาฏการและเพลงหน้าพาทย์เช่นเดียวกับกระบวนรบในตอนแรก มีคำระบุนาฏการ มีเพลงหน้าพาทย์ศรทะนง รัว แล้วโอด ดังนี้

- ปี่พาทย์ทำเพลงศรทะนง รัว -

(พระรามแผลงศร)

- ดับไฟบนเวที ทำไฟแวบวาบเหมือนฟ้าแลบ -

(บรรดารูปนิมิตหายเข้าโรง เห็นมังกรกัณฐ์ถูกศรล้มลงถึงแก่ความตาย)

- ปี่พาทย์ทำเพลงโอด –

(กรมศิลปากร, 2507: 84)

ส่วนฉากนาฏการรบในตอนศึกแสงอาทิตย์ซึ่งอยู่ในองก์ที่ 1 เช่นเดียวกันนั้นดำเนินด้วยบทเจรจาเป็นหลัก มีบทพากย์ในตอนแรกเป็นบทพากย์ชมทัพแสงอาทิตย์ กระบวนแสดงมีบทพากย์ประกอบ มีการออกกราวยกทัพตรวจพลตามขนบต่างจากตอนศึกมังกรกัณฐ์ซึ่งไม่มีบทประกอบมีปรากฏเฉพาะคำระบุนาฏการและเพลงหน้าพาทย์ ในตอนศึกแสงอาทิตย์ภายหลังออกกราวยกทัพแล้วต่อด้วยบทพากย์ ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

เปิดม่าน

(เขนยักษ์ เสนา พิจิตรไพรี ออกหน้าม่านชั้น 2)

(แสงอาทิตย์ ออกกราวตามลำดับพอสมควร แล้วแสงอาทิตย์ขึ้นทรงรถ)

- พากย์ -

ฝ่ายแสงอาทิตย์ฤทธา ทรงราชรถา
ท่ามกลางพหลพลมาร
พลหมู่อสุรากล้าหาญ กาจเหี้ยมเหิมทยาน
ห่อนระย่อท้อศึกคึกคะนอง
แค้นในสองมนุษย์สุดผยอง เผยอหยิ่งลำพอง
แผลงผลาญเชษฐาอาสัญ
อสุรินทร์เร่งพลกุมภัณฑ์ ดั้นพงพนารัญ
โห่ร้องก้องแคว้นแดนดิน

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด -

(แสงอาทิตย์เคลื่อนทัพเข้าโรง)

(กรมศิลปากร, 2507: 85)

แม้ส่วนที่เป็นฉากนาฏการรบในตอนศึกแสงอาทิตย์ดำเนินเรื่องด้วยนาฏการและเพลงหน้าพาทย์เช่นเดียวกับตอนศึกมังกรกัณฐ์ แต่เมื่อพิจารณาในเชิงกระบวนแสดง พบว่าแตกต่างจากในตอนศึกมังกรกัณฐ์ กล่าวคือ ในตอนศึกมังกรกัณฐ์ ดำเนินฉากนาฏการรบด้วยประกอบเพลงหน้าพาทย์รัวสามลา ท้ายเพลงรัวแต่ละลาระบุให้มีนาฏการทั้งพระรามและมังกรกัณฐ์แผลงศรรบกัน พระรามแผลงศรทำลายศรของมังกรกัณฐ์ และมังกรกัณฐ์หนีพระรามไปบนท้องฟ้า ต่อเมื่อภายหลังพระรามจึงสังหารมังกรกัณฐ์ลงได้ ส่วนตอนศึกแสงอาทิตย์มีการใช้เพลงหน้าพาทย์เพลงเชิดสลับเพลงโอดถึงสามครั้ง แต่ในครั้งที่สามมีเพลงรัวคั่นระหว่างเพลงเชิดและเพลงโอด การรบแต่ละครั้งมีคำระบุนาฏการประกอบ ครั้งแรกเป็นตอนแสงอาทิตย์เสียแว่นแก้ว ครั้งที่ 2 เป็นตอนแสงอาทิตย์เสียเสนา และครั้งที่ 3 เป็นตอนสังหารแสงอาทิตย์ ดังนี้

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด -

(พิจิตรไพรีหายเข้าโรง แสงอาทิตย์เข้ารบต่อไป)

- ปี่พาทย์ทำเพลงโอด -

(พิจิตรไพรีกลับมาหาแสงอาทิตย์)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

(...บทเจรจา...)

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด -

(เสนายักษ์กับเสนาลิงเข้ารบกัน เสนายักษ์ถูกฆ่าตาย)

- ปี่พาทย์ทำเพลงโอด แล้วเชิดต่อไป -

(แสงอาทิตย์ออกรบ พระรามแผลงศรฆ่าแสงอาทิตย์ตาย)

- ปี่พาทย์ทำเพลงรัว โอด -

(กรมศิลปากร, 2507: 87-88)

ลักษณะสร้างสรรค์อีกประการหนึ่งในการเรียบเรียงบท คือ การเรียบเรียงบทให้มีสัมพันธภาพ กล่าวคือ ตอนศึกมังกรกัณฐ์และศึกแสงอาทิตย์เมื่อพิจารณาตามท้องเรื่องรามเกียรติ์ พบว่าไม่ได้มีเนื้อหาเชื่อมโยงกัน ส่วนที่สัมพันธ์กันมีเพียงตัวละครที่เป็นพี่น้องกัน กล่าวคือ แสงอาทิตย์เป็นน้องของมังกรกัณฐ์ พญายักษ์ทั้ง 2 ตนเป็นโอรสพญาขรแห่งเมืองโรมคัล เมื่อเสรี หวังในธรรมแต่งบทในองก์ที่ 1 ให้มีทั้งตอนศึกมังกรกัณฐ์และศึกแสงอาทิตย์ ได้มีการเชื่อมโยงศึกทั้ง 2 ครั้งเข้าด้วยกัน โดยการระบุในตอนศึกแสงอาทิตย์ว่าแสงอาทิตย์แค้นที่พระรามสังหารพี่ชายของตน ดังนี้

- พากย์ -

(...) **แค้นในสองมนุษย์สุดผยอง เผยอหยิ่งลำพอง แผลงผลาญเชษฐาอาสัญ** (...)

(กรมศิลปากร, 2507: 85)

นอกจากการเรียบเรียงบทให้มีสัมพันธภาพกันเป็นอย่างดีแล้ว ลักษณะสร้างสรรค์อีกประการหนึ่งคือการเรียบเรียงบทให้กระชับ โดยลดเนื้อหาบางตอนหรือปรับบางฉากนาฏการเพื่อให้การแสดงเป็นไปได้อย่างกระชับรวดเร็ว ดังจะเห็นได้จากตอนศึกแสงอาทิตย์ ได้มีการตัดเนื้อหาตอนพระรามสั่งให้องคตแปลงกายเป็นพิจิตรไพรีไปลวงขอแว่นแก้วจากพระพรหม ตอนพิเภกเนรมิตตนเป็นพิจิตรไพรี และตอนพิจิตรไพรีแปลงเฝ้าพระพรหม แต่นำเนื้อหาดังกล่าวมาอยู่ในบทเจรจาขององคตตอนที่เล่าพระรามว่าตนได้กระทำตามอุบายที่พระรามสั่งสำเร็จเรียบร้อยแล้ว บทเจรจาดังกล่าวช่วยให้บทมีความกระชับขึ้นแต่ไม่ได้ทำให้เนื้อความขาดหายไป ดังนี้

(ฉากพลับพลา พระราม พระลักษมณ์ ประทับบนพระแท่น เมื่อเปิดฉาก องคตถือแว่นเข้าเฝ้า)

- เจรจา -

องคต - องคตขุนกระบินทร์ จึงกราบทูลพระรามินทร์ว่าโปรดเกล้า ซึ่งมีพระราชโองการให้ข้าพระพุทธเจ้าคิดอุบาย ไปล่อลวงเอาแว่น

ของอสูรร้ายแสงอาทิตย์ ข้าพระบาทนี้ก็ได้แปลงเป็นเช่นพิจิตรไพรี ซึ่งเป็นพี่เลี้ยงคู่ฤดีของอสุรา ขึ้นไปขอประทานแว่นจากองค์บรมพรหมาบนสรวงสวรรค์ บรมพงศ์ผู้ทรงธรรม์มิได้ระแวงจิตคิดสงสัย ข้าพระบาทจึงได้แว่นมาสมดังพระราชหฤทัยปรารถนา ว่าพลางขุนสวาถวายแว่นแก่พระทรงธรรม์

พระราม - องค์พระรามจันทร์ก็รับแว่นจากขุนกระบี่ พระหริวงศ์องค์จักรี ตรัสชมเชยด้วยสมพระราชหฤทัย แล้วภูวไนยทรงขว้างแว่นของอสุรา แตกทำลายลงกับพื้นพสุธา

- ปี่พาทย์ทำเพลงรัว –

(กรมศิลปากร, 2507: 85-86)

กล่าวโดยสรุป บทโขนชุดพรหมาสตร์ส่วนที่เสรี หวังในธรรมเรียบเรียงขึ้นมี 2 องก์ คือองก์ที่ 1 ขัดตาทัพ และองก์ที่ 3 เสียพิธี บทโขนทั้ง 2 องก์สืบทอดขนบทั้งในด้านเนื้อหาและด้านการเรียบเรียงบทตามขนบการประพันธ์บทโขนโรงใน นอกจากนี้ยังมีการสืบทอดกระบวนแสดงอันได้รับยกย่องทางนาฏศิลป์ว่าเป็นกระบวนที่มีความงดงามโดยการนำบทฉุยฉายพระอินทร์แปลงซึ่งเป็นบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว มารวมกับบทพรรณนากระบวนทัพของพระอินทร์ซึ่งเป็นบทพระนิพนธ์ในสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ เสรี หวังในธรรมมีความสามารถในการเรียบเรียงบทให้นำเสนอกระบวนดังกล่าวได้อย่างเหมาะสม นอกจากมีการสืบทอดขนบการประพันธ์แล้วยังมีการสร้างสรรค์ขึ้นใหม่หลายประการ ทั้งการเรียบเรียงบทให้มีฉากนาฏการรบ 2 ตอนที่อยู่ต่อกันให้มีความแตกต่างกัน การเรียบเรียงบทให้มีสัมพันธภาพ และการเรียบเรียงบทให้มีความกระชับ ทำให้บทโขนชุดนี้ผสมผสานขนบและความคิดสร้างสรรค์ได้อย่างลงตัวเหมาะสม

กล่าวโดยสรุปเกี่ยวกับบทโขนที่เสรี หวังในธรรมร่วมเป็นผู้แต่งในบางองก์หรือบางตอนเพื่อแสดงในนามกรมศิลปากรได้ว่า บทโขนกลุ่มนี้เป็นบทโขนที่แต่งร่วมกับผู้อื่นทั้งครูผู้ใหญ่ ได้แก่ หมื่นพากย์ฉันทวัจน์ มนตรี ตราโมท และถนอม โหมดเทศ และข้าราชการรุ่นใหม่ของกรมศิลปากรในขณะนั้น คือประพันธ์ สุคนธชาติ บทโขนดังกล่าวนี้มีแนวทางการจัดทำบทที่สืบทอดขนบตามการจัดทำบทโขนของกรมศิลปากรเป็นหลัก

บทโขนส่วนที่เสรี หวังในธรรมเป็นผู้แต่งในระยะนี้มีการสืบทอดขนบการประพันธ์ด้านเนื้อหาโดยบทโขนมีเนื้อหาตรงตามรามเกียรติ์ของไทยฉบับที่เป็นที่รับรู้กันดีอยู่แล้ว ในที่นี้คือบทละครเรื่อง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช แม้บทโขนบางชุดมีเนื้อหาตรงตามบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยบ้าง แต่ก็ถือได้ว่าเนื้อหาดังกล่าวไม่ได้แตกต่างกันมากนัก มีรายละเอียดด้านตัวละครและเนื้อเรื่องหลายส่วนตรงตามบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช

ส่วนด้านรูปแบบพบว่าเป็นบทโขนโรงใน ประกอบด้วยบทพากย์และเจรจาตามกระบวนแสดงโขน และบทร้องตามกระบวนแสดงละคร แต่เห็นได้ชัดเจนว่ามีการให้ความสำคัญกับกระบวนโขนเป็นหลัก เช่น มีการเปิดเรื่องด้วยบทเจรจา และบทโขนบางตอนดังกล่าวดำเนินเรื่องด้วยบทเจรจามากกว่าบทร้อง บทเจรจาในบทโขนส่วนที่เสรี หวังในธรรมเป็นผู้แต่งมักเป็นบทสนทนาของตัวละครเป็นหลัก มักไม่ใช้บทเจรจาสำหรับบรรยายเรื่องหรือเหตุการณ์

นอกจากบทพากย์ บทเจรจาและบทร้องแล้ว บทโขนที่เสรี หวังในธรรมจัดทำขึ้นในยุคนี้ยังมีการสร้างฉากประกอบการแสดงตามตามแนวทางของบทโขนกรมศิลปากรด้วย ฉากที่กำหนดขึ้นตามแนวทางบทโขนของกรมศิลปากรช่วยให้รู้ว่าขณะนั้นเป็นเวลาหรือสถานที่ใด บทโขนในระยะนี้จึงมีลักษณะเป็นโขนฉากที่เน้นความสำคัญของฉากศิลปกรรมเพื่อช่วยสร้างความสมจริงในการแสดง ทำให้ฉากเป็นส่วนสำคัญส่วนหนึ่งของการแสดงโขนเช่นเดียวกับฉากในการแสดงละครดึกดำบรรพ์ มีการจัดแสง จัดไฟ และการสร้างสีสันต่าง ๆ โดยใช้เทคนิคตะวันตกเพื่อเพิ่มความน่าสนใจในการแสดง

บทโขนส่วนที่เสรี หวังในธรรมเป็นผู้แต่งมีการสืบทอดขนบในการปรุงและเรียบเรียงบท มีการเลือกตอนที่มีเนื้อหารบพุ่ง ให้ความสำคัญกับกระบวนรบ บางองก์มีกระบวนรบ 2 แห่ง กระบวนรบมีทั้งกระบวนรบแบบตัวต่อตัวและกระบวนรบแบบยกทัพ กระบวนรบแบบยกทัพมีการยกทัพตรวจพลออกกราวตามขนบโดยส่วนมากจะเป็นการออกกราวใน และการตรวจพลของฝ่ายยักษ์ นอกจากนี้ยังมีการเรียบเรียงบทโดยการรักษาขนบเดิมอีกประการหนึ่งคือการนำบทเดิมมาปรับใช้ นอกจากเป็นการสืบทอดแนวทางการประพันธ์บทตามบทโขนฉบับอื่น ๆ ก่อนหน้าแล้ว ยังเป็นการรักษากระบวนของเก่าที่ได้ชื่อว่ามีความงดงามและมีชั้นเชิงทางนาฏศิลป์อีกด้วย เช่น บทรำฉุยฉายอินทรชิต ที่นำมาจากบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว

นอกจากการสืบทอดขนบการแต่งบทโขนจากแนวทางการจัดทำบทโขนของกรมศิลปากรและจากบทโขนฉบับอื่น ๆ ก่อนหน้าแล้ว ส่วนที่เสรี หวังในธรรมเรียบเรียงขึ้นยังเห็นได้ชัดว่ามีส่วนที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่หลายประการ โดยเฉพาะการปรับการดำเนินเรื่องให้กระชับ ทั้งการดำเนินเรื่องด้วย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

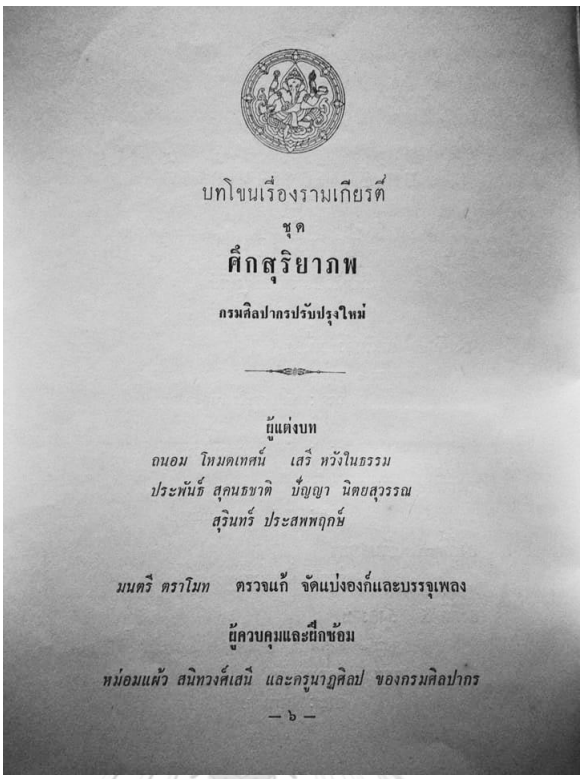
คำระบุนาฏการเท่านั้นไม่มีบทประกอบ และการตัดบางฉากนาฏการออกแล้วไปพูดในบทเจรจา นอกจากนี้ยังมีการเรียบเรียงบทอย่างมีสัมพันธภาพเพื่อให้บทที่แต่งขึ้นในแต่ละองค์มีความสอดคล้องกันเป็นอย่างดี ตลอดจนสามารถเชื่อมโยงไปยังองก์อื่น ๆ ที่ผู้อื่นเรียบเรียงบทด้วย ส่วนที่สร้างสรรค์ขึ้นดังกล่าวนี้ช่วยทำให้บทโขนมีความน่าสนใจ สนุกสนานและน่าติดตามรับชมมากยิ่งขึ้น แนวทางการจัดทำบทดังกล่าวจึงแสดงให้เห็นการผสมผสานระหว่างขนบและการสร้างสรรค์เป็นอย่างดี

3.2 บทโขนที่เสรี หวังในธรรมเป็นผู้แต่งโดยมีท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนีเป็นที่ปรึกษา

ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี เป็นครูทางละครที่มีบทบาทต่อการทำโขนของกรมศิลปากรมาตั้งแต่ระยะแรก นอกจากเป็นผู้จัดทำบทโขนชุดสีดาลุยไฟและปราบบรรลัยกัลป์ให้กรมศิลปากรนำมาจัดแสดงเมื่อพ.ศ.2496 แล้ว ยังเป็นที่ปรึกษาและตรวจแก้บทโขนหลาย ๆ ชุดให้กับกรมศิลปากรด้วย เช่น ชุดพระรามเดินดง ดังที่เกษม ทองอร่าม (2556: 109) กล่าวว่า “บทโขนชุดพระรามเดินดงเมื่อจัดทำบทเสร็จแล้ว ผู้บริหารหรือครูผู้มีหน้าที่กำกับดูแลการทำงาน อาทิ ธนิต อยู่โพธิ์ มนตรี ตราโมท ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี จะร่วมกันพิจารณาบทโขนอีกครั้ง เพื่อแก้ไข ปรับปรุงและตรวจสอบว่าบทโขนที่จัดทำขึ้นเหมาะสมที่จะนำไปแสดงออกโรงเผยแพร่ให้ประชาชนได้ชมแล้วหรือยัง”

บทโขนในระยะต่อมาของกรมศิลปากรก็ยังคงได้รับความอนุเคราะห์จากท่านผู้หญิงแผ้วเป็นที่ปรึกษาด้วย เช่น บทโขนชุดศึกสุริยาภพของกรมศิลปากร ที่จัดแสดงเมื่อพ.ศ.2509 บทโขนชุดนี้มีเสรี หวังในธรรมเป็นผู้ร่วมแต่งบทด้วย ในสูจิบัตรการแสดงระบุไว้ชัดเจนว่าท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนีเป็นผู้ควบคุมและฝึกซ้อม ดังภาพประกอบ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University


บทโขนเรื่องรามเกียรติ์
ชุด
ศึกสุริยาภพ
กรมศิลปากรปรับปรุงใหม่

ผู้แต่งบท
ถนอม ไหมตเทศน์ เสรี หวังในธรรม
ประพันธ์ สุคนธชาติ บุญญา นิตยสุวรรณ
สุรินทร์ ประสพพฤกษ์

มนตรี ตราโมท ตรวจแก้ จัดแบ่งองก์และบรรจุเพลง

ผู้ควบคุมและฝึกซ้อม
หม่อมแผ้ว สนิทวงศ์เสนี และครูนาฏศิลป์ ของกรมศิลปากร

— ๖ —

ภาพที่ 2 บทโขนชุดศึกสุริยาภพของกรมศิลปากรที่ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนีเป็นที่ปรึกษา
ที่มา สูจิบัตรการแสดงโขนชุดศึกสุริยาภพ (กรมศิลปากร, 2509: 6)

หลังจากพ.ศ.2520 เป็นต้นมา ผู้มีบทบาทหลักในการจัดทำบทโขนของกรมศิลปากรคือเสรี หวังในธรรม ในการเรียบเรียงบทโขนบางชุดในระยะนี้ เช่น ชุดนางลอย ในสูจิบัตรประกอบการแสดงระบุไว้ว่าเสรี หวังในธรรมได้รับความอนุเคราะห์จากท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนีเป็นที่ปรึกษาในการทำบทด้วย[21]

บทโขนชุดนางลอยดังกล่าวนี้ เป็นบทโขนชุดที่มีการพิมพ์เผยแพร่และระบุว่าเป็นผลงานของเสรี หวังในธรรมโดยมีท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี เป็นที่ปรึกษา ในที่นี้ผู้วิจัยจึงขอยกบทโขนชุดนางลอยฉบับดังกล่าวมาเป็นตัวอย่างเพื่อแสดงให้เห็นแนวทางการเรียบเรียงบทโขนกลุ่มนี้ที่เสรี หวังในธรรมเป็นผู้แต่งทั้งหมดโดยมีท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี เป็นที่ปรึกษา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

[21] บทโขนบางชุดของเสรี หวังในธรรมที่จัดทำขึ้นก่อนพ.ศ.2520 แม้ไม่ได้ระบุว่าท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนีเป็นที่ปรึกษา แต่ภายหลังมักมีการนำบทโขนชุดดังกล่าวไปแสดงอีกหลายครั้งโดยเฉพาะแสดงเนื่องในโอกาสที่เกี่ยวข้องกับท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี เช่น ชุดพาลีสอนน้องที่เคยจัดทำขึ้นเมื่อพ.ศ.2517 นำไปแสดงอีกครั้งในโอกาสรำลึก 96ปี หม่อมอาจารย์ (ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี) เมื่อพ.ศ.2542 และชุดทรพีรบทรพาซึ่งนำเนื้อหามาจากส่วนหนึ่งของชุดพาลีสอนน้องที่เคยจัดทำขึ้นเมื่อพ.ศ.2517 นำไปแสดงอีกครั้งในโอกาสรำลึก “ครุปูชนีย์ 104 ปี หม่อมอาจารย์” เมื่อพ.ศ.2549 การนำบทโขนชุดดังกล่าวมาแสดงอีกครั้งทำให้สันนิษฐานได้ว่าบทโขนบางชุดดังกล่าวนี้อาจเคยได้รับความอนุเคราะห์จากท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนีเป็นที่ปรึกษาเมื่อครั้งเรียบเรียงบทครั้งแรกด้วย

บทโขนชุดนางลอย เป็นบทโขนที่เสรี หวังในธรรมเรียบเรียงขึ้นเพื่อให้กรมศิลปากรจัดแสดงเมื่อพ.ศ.2522 บทโขนชุดนี้ได้รับความอนุเคราะห์จากท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนีเป็นที่ปรึกษาทางด้านนาฏศิลป์ เนื้อหาในบทโขนชุดนี้เริ่มจากตอนที่ทศกัณฐ์คิดจะตัดสงครามกับพระรามพระลักษมณ์จึงคิดหาทางให้เบญกายผู้เป็นหลานทำอุบายแปลงเป็นนางสีดา แสร้งทำว่าตายแล้วลอยน้ำมายังท่าน้ำที่พลับพลาพระราม เบญกายจึงทูลทศกัณฐ์เพื่อขอไปยลโฉมนางสีดา นางเบญกายเมื่อได้เข้าเฝ้านางสีดาจึงได้ถวายตัวและแสร้งทำฟูมฟาย เมื่อจดจำรูปลักษณ์ของนางสีดาได้ขึ้นใจ นางเบญกายจึงแปลงกายเป็นนางสีดาและเข้าเฝ้าทศกัณฐ์ในท้องพระโรง ทศกัณฐ์เห็นความงามของนางจึงสำคัญว่าเป็นนางสีดาตัวจริงจึงเข้าเกี้ยวพาราสี นางเบญกายอับอายเหล่านางสนมกำนัลจึงกลายร่างเป็นนางเบญกายดังเดิม ทศกัณฐ์รู้สึกอดสูใจจึงกลบเกลื่อนโดยให้นางไปทำตามอุบายโดยเร็ว

เมื่อนางเบญกายมาถึงภูเขาเหมติรัน จึงทำอุบายแปลงเป็นนางสีดาทำทีว่าตายลอยมายังท่าน้ำบริเวณพลับพลาพระราม ในตอนเช้าของวันรุ่งขึ้นเมื่อพระรามตื่นบรรทมจึงตรัสชวนพระลักษมณ์เสด็จจากพลับพลาไปสรงน้ำพร้อมด้วยเหล่าวานร ขณะสรงน้ำพระรามทอดพระเนตรเห็นนางสีดาแปลงจึงตกพระทัยและเศร้าใจยิ่งนักเนื่องจากสำคัญว่าเป็นนางสีดาตัวจริง พระรามกริ้วหนุมานเพราะคิดว่าการที่หนุมานไปเผากรุงลงกาทำให้ทศกัณฐ์แค้นและสั่งประหารนางสีดา หนุมานจึงขอพิสูจน์ความจริง เกณฑ์พลลิงให้ช่วยกันหาไม้มาทำเชิงตะกอน แล้วยกศพนางสีดาแปลงวางเหนือเชิงตะกอนแล้วจุดไฟเผา นางเบญกายทนความร้อนไม่ได้จึงเหาะหนีไป หนุมานที่เฝ้าดูอยู่ก็เหาะขึ้นไล่จับนางเบญกายไว้ได้

ในอดีตมีบทโขนชุดนางลอยหลายสำนวนด้วยกัน เช่น บทพากย์โขนชุดนางลอยพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย บทโขนชุดนางลอยพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว และบทโขนชุดนางลอยฉบับที่กรมศิลปากรปรับปรุงใหม่โดยปรับปรุงขึ้นจากบทพระนิพนธ์ในสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ บทโขนชุดนางลอยที่เสรี หวังในธรรมเรียบเรียงขึ้นใหม่นี้จึงเป็นชุดที่มีเนื้อหาตามขนบเนื่องจากเป็นเนื้อหาตอนเดียวกับบทโขนหลาย ๆ สำนวนก่อนหน้า และมีเนื้อหาตรงตามบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช

บทโขนชุดนางลอยฉบับนี้มีลักษณะเป็นบทโขนโรงใน ประกอบด้วยบทพากย์ บทเจรจาและบทร้อง มีคำระบุนาฏการ ตลอดจนมีการบรรจุเพลงร้องและเพลงหน้าพาทย์ไว้สำเร็จ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ส่วนที่เป็นบทพากย์ปรากฏเพียง 1 แห่ง เป็นบทพากย์ตอนที่พระรามเห็นศพนางสีดาแปลง บทพากย์ตอนนี้นำมาจากบทพากย์ชุดนางลอยพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย มีการกำหนดทำนองพากย์โอ้เพิ่มเติมไว้ในบทพากย์บทที่ 2 ดังนี้

ตารางที่ 9 เปรียบเทียบบทพากย์ในบทโขนชุดนางลอยพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย กับบทพากย์ในบทโขนชุดนางลอยของเสรี หวังในธรรม

บทพากย์โขนชุดนางลอย พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2	บทโขนชุดนางลอย
๏ พระเหลือบเล็งชลาสินธุ์ ในวารินทะเลวน จึงเห็นรูปอสุรกล อันกลายแกล้งเปนสีดา ๏ ผวาวิ่งประหวั่นจิต ไม่ทันคิดก็โศกา กอดแก้วกนิษฐา ฤดีดิ้นอยู่แดยัน ฯ (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2546: 27)	พระเหลือบเล็งชลาสินธุ์ ในวารินทะเลวน เห็นรูปอสุรกล อันกลายแกล้งเป็นสีดา (พากย์โอ้) ผวาวิ่งประหวั่นจิต ไม่ทันคิดก็โศกา กอดแก้วขนิษฐา ฤดีดิ้นอยู่แดยัน ปี่พาทย์ทำเพลงโอด (เสรี หวังในธรรม, 2522: 13)

ส่วนที่เป็นบทเจรจาปรากฏเพียงตอนเดียวคือ บทเจรจาที่เป็นร่ายยาวตอนนางเบญกายสนทนากับทศกัณฐ์ มีการร้อยสัมผัสระหว่างบทเจรจาตามขนบ ความว่า

เบญกาย – ข้าแต่พระปิตุลาโปรดปรานี ซึ่งมีพระราชบัญชาข้าพระบาทนี้
ขออาสา แต่จะจำแลงแปลงเป็นสีดายังจนใจ ด้วยรูปทองอรไทมิได้เคยเห็นแต่เดิมที

ทศกัณฐ์ – เจ้าหลานแก้วแววตามารศรีอย่าอนาทรร้อนฤทัย จงไปดูรูปทรง
แม่สีดาทรามวัยในอุทยาน แล้วรีบแปลงกายาอย่าเนิ่นนานเลยกานดา

(เสรี หวังในธรรม, 2522: 13)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทโขนชุดนี้มีบทพากย์และบทเจรจาเพียงอย่างละ 1 แห่ง นอกจากนั้นแล้วเป็นบทร้อง แสดงให้เห็นว่าดำเนินเรื่องด้วยบทร้องเป็นหลัก มีทั้งบทร้องบรรยายเรื่อง บทร้องบรรยายกิริยาท่าทาง ความคิดคำนึงและอารมณ์ความรู้สึก ตลอดจนเป็นบทสนทนาของตัวละครด้วย ดังตัวอย่างบทบรรยายเรื่อง ในตอนเปิดฉากท้องพระโรงกรุงลงกา มีการใช้บทร้องบรรยายเรื่องในการเปิดฉากดังกล่าว ความว่า

-เปิดม่าน-

ร้องเพลงสร้อยเพลง

เมื่อนั้น ทศเศียรอสุรีมีศักดิ์
คิดกำจัดตัดสงครามรามลักษมณ์ ให้เลิกไปไม่พักต้องต่อตี

(เสรี หวังในธรรม, 2522: 13)

อีกตัวอย่างหนึ่งคือการใช้บทร้องเป็นบทสนทนาของตัวละคร ตอนที่นางเบญกายเข้าเฝ้านางสีดา นางสีดาได้ถามว่าเหตุใดนางเบญกายจึงร้องไห้คร่ำครวญ นางเบญกายจึงทูลว่าตนเป็นธิดาของพิเภกมาถวายตัวด้วยความภักดี ดังนี้

-ร้องเพลงต้นเพลงฉิ่ง-

เมื่อนั้น องค์ภัควดีศรีใส
จึงเอื้อนอรรถตรัสถามอรไท เป็นไฉนมาครวญคร่ำร่ำโศกี

-ร้องร่าย-

ข้าชื่อเบญกายกัลยา เป็นธิดาพิเภกยักษี
มาถวายตัวไว้ด้วยภักดี ขอพระเทวีมีเมตตา

(เสรี หวังในธรรม, 2522: 14)

เมื่อพิจารณาบทร้องในบทโขนชุดนี้พบว่าบทร้องส่วนใหญ่เป็นส่วนที่ปรับมาจากบทของเดิม ได้แก่บทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว และบทพระนิพนธ์ในสมเด็จฯ เจ้าฟ้า กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์

ตัวอย่างบทร้องส่วนที่นำมาจากบทพระนิพนธ์ในสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ นำมาจากบทพระนิพนธ์ตอนนางลอยทั้งบั้นต้นและบั้นปลาย และมีการบรรจุเพลงร้องตามพระนิพนธ์ดังกล่าวด้วย ดังตัวอย่างการปรับบทร้องจากบทพระนิพนธ์ บทโขนชุดนางลอยคงสำนวนพระนิพนธ์ไว้ 3 วรรค และมีการแต่งเพิ่มเติม 1 วรรค และมีการบรรจุเพลงร้องทองย่อนตามพระนิพนธ์ด้วย ดังนี้

<u>ตารางที่ 10 การนำบทร้องจากตับนางลอย(บั้นต้น) พระนิพนธ์สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์มาปรับใช้ในบทโขนชุดนางลอยของเสรี หวังในธรรม</u>

ตับนางลอย(บั้นต้น)	บทโขนชุดนางลอย
-ร้องเพลงทองย่อน- **จึงตรัสสั่งเบญกายกัญญา จงแปลงเป็นสีดามารศรี** **ทำตายลอยไปในวารี** อยู่ที่ฉนวนท่าพลับพลาชัย (สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, 2507: 223)	**ร้องเพลงทองย่อน (รวบ 2 คำ)** **จึงตรัสสั่งเบญกายกัลยา จงแปลงเป็นสีดามารศรี** **ทำตายลอยในวารี** จนถึงที่พระรามสรงคงคา (เสรี หวังในธรรม, 2522: 13)

นอกจากบทร้องแบบบทละครที่ปรับมาจากบทพระนิพนธ์ในสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์แล้ว ยังมีการนำบทร้องฉุยฉายและแม่ศรีพระนิพนธ์ในสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ที่ปรากฏอยู่ในตับนางลอยมาใช้ด้วย การปรุงบทโขนให้มีกระบวนรำฉุยฉายดังกล่าวนี้ปรากฏในบทโขนหลายสำนวนก่อนหน้าแล้ว เช่น ฉุยฉายพระอินทร์แปลงในชุดพรหมาสตร์

พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ฉุยฉายทศกัณฐ์ในชุดทำลายพิธีหุงน้ำทิพย์ของกรมศิลปากร และฉุยฉายมานพในบทโขนชุดศึกวิรุญจำบังของกรมศิลปากร การรำฉุยฉายเป็นการแสดงกระบวนรำเดี่ยวของตัวละคร ซึ่งในชุดนางลอยของเสรี หวังในธรรม บทร้องฉุยฉายและแม่ศรีดังกล่าวนี้คือกระบวนรำเดี่ยวของนางสีดาแปลง เป็นการชื่นชมนางเบญกายที่แปลงกายได้เหมือนนางสีดา และเพื่อเป็นการรำอวดฝีมือของผู้แสดงเป็นนางสีดา บทร้องฉุยฉายและแม่ศรีในตอนนี้ตัดทอนมาจากพระนิพนธ์ในสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ จากเดิม 4 บท นำมาปรับให้กระชับขึ้นเหลือเพียง 2 บท โดยนำมาใช้เฉพาะบทฉุยฉายบทแรกและบทแม่ศรีบทหลัง ดังนี้

-นางเบญกายรำเข้าโรง นางสีดาออก-

-ร้องเพลงฉุยฉาย-

ฉุยฉายเอย จะขึ้นไปเฝ้าเจ้าก็กรีดกราย
เยื้องย่างเจ้าช่างแปลงกาย ให้ละเมียดละม้ายสีดานงลักษณ์
ถึงพระรามเห็นทรามวัย จะฉงนพระทัยให้อะเหลื่ออะหลัก

-ร้องเพลงแม่ศรี-

อรชนอ้อนแอ้น เอาขาแขนแมนแม้นเหมือนกินรี
ระทวยนวยนาดวิลาศจรลี ขึ้นปราสาทมณีเฝ้าพระปิตุลาเอย[22]

-ปี่พาทย์ทำเพลงเร็ว-

(เสรี หวังในธรรม, 2522: 14)

นอกจากบทร้องฉุยฉายแล้ว ยังมีบทร้องอีกตอนที่นำมาจากบทพระนิพนธ์ในสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ คือบทร้องตอนพระรามพระลักษมณ์พร้อมด้วยพลลิงไปสรงยังท่าน้ำ บทร้องดังกล่าวบรรจุเพลงร้องเต่าเห่ พรรณนากระบวนแถวของเหล่าพลลิงที่มีความพร้อมพรั่งงดงามเป็นหมวดหมู่ บทร้องดังกล่าวนอกจากมีการพรรณนาขบวนแถวที่งดงามแล้ว ยังมีกระบวนที่สำคัญคือ ท่าจับหมัด ดมหมัดและเล่นหมัด ซึ่งเป็นอากัปกิริยาของลิง เอื้อให้ผู้แสดงเป็นลิงสามารถแสดงท่าทางอันเป็นธรรมชาติของลิงที่หลุกหลิก เกาตลอดเวลา ตลอดจนยังสะท้อนอุปนิสัยการรักความสะอาด และการอยู่เป็นฝูงเป็นกลุ่มที่มีการถ้อยทีถ้อยอาศัยช่วยกันหาและกำจัดเห็บหมัดด้วย บทร้องตอนนี้ในบทโขนชุดนางลอยกำหนดให้ร้องเคล้าเสียงชายหญิง และกำหนดให้มีทำนองเห่ 3 ช่วง ดังนี้

-ร้องเพลงเต่าเห่ เคล้าเสียงชายหญิง-

เห่.....

[22] จัดรูปแบบบทตามต้นฉบับ

งามเอยงามสรรพ งามกระบวนคั่งคับแถววิถี
สองกษัตริย์เสด็จจรลี ไปสรงวารีเล่นเย็นเย็น
ลิงหลามตามเสด็จเห็น เป็นหมวดเป็นหมู่ดูน่าชม

เห่.....

บ้างหาเหาบางเกาหู บ้างจับเลนดูแล้วเด็ดดม
บ้างแล่นไล่ขึ้นไม้ห่ม บ้างโลดล้มละเลิงใจ
นายหมวดคนหนึ่งจึงร้องห้าม ว่าอย่าซุ่มซ่ามซุกซนไป
ว่าแล้วพากันคลาไคล ตามเสด็จไปยังฝั่งนที

เห่.....

-ปี่พาทย์ทำเพลงเร็ว ลา-

(เสรี หวังในธรรม, 2522: 16)

นอกจากบทพากย์ บทเจรจา และบทร้องแล้ว บทโขนชุดนี้มีการกำหนดรายละเอียดไว้พร้อมสำหรับแสดงทั้งฉาก คำระบุนาฏการ การเข้าออกโรง และการเปิดปิดม่าน เมื่อพิจารณาด้านฉากประกอบการแสดง พบว่าในบทโขนชุดนี้ไม่ได้ให้ความสำคัญกับรายละเอียดประกอบฉากมากนักต่างจากบทโขนกรมศิลปากรสมัยปรับปรุงการแสดง ณ โรงละครศิลปากร ในบทโขนชุดนางลอยดังกล่าวนี้มีเพียงการกำหนดฉากซึ่งเป็นศิลปกรรมไว้อย่างคร่าว ๆ และกำหนดแท่นซึ่งเป็นอุปกรณ์การแสดงเพียงเท่านั้น ไม่มีการกำหนดสมมติเวลาเหมือนบทโขนหลาย ๆ ชุดที่กรมศิลปากรปรับปรุงขึ้นก่อนหน้า ดังตัวอย่างตอนพระรามพบศพนางสีดาแปลง มีการกำหนดเพียงฉากริมฝั่งน้ำเท่านั้น ดังนี้

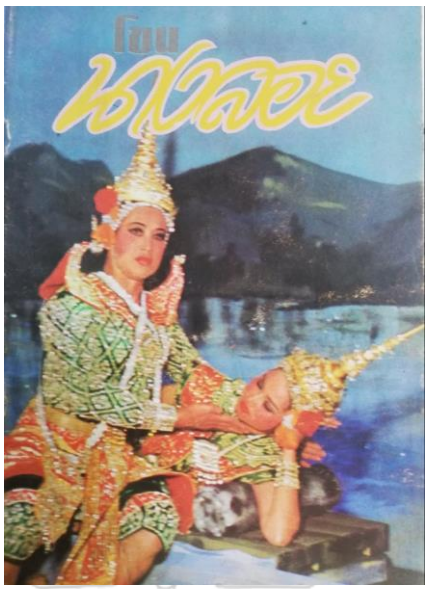
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

เปิดม่าน

ฉาก ริมฝั่งน้ำ

นางสีดานอนอยู่ริมฝั่งน้ำ

(เสรี หวังในธรรม, 2522: 16)



ภาพที่ 3 ฉากและแท่นประกอบการแสดงโขนชุดนางลอย พ.ศ.2522

ที่มา: สูจิบัตรการแสดงโขนชุดนางลอย พ.ศ.2522

เมื่อพิจารณาต่อไปพบว่าบทโขนชุดนางลอยฉบับนี้น่าจะสืบทอดขนบการใช้ฉากตามโขนโรงในในระยะแรกซึ่งไม่ได้ให้ความสำคัญกับฉากและอุปกรณ์ประกอบฉากมากนัก ต่างจากบทโขนของกรมศิลปากรบางชุดก่อนหน้านี้ที่เน้นความวิจิตรตระการตาของฉาก

บทโขนชุดนางลอยชุดนี้ไม่ได้ให้ความสำคัญกับฉาก เป็นการสืบทอดขนบการแสดงโขนโรงในตั้งแต่สมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เพราะบทโขนโรงในในระยะแรกเน้นบทพรรณนาฉากและการกำหนดการเข้าออกโรงของตัวละครเท่านั้น ไม่เน้นฉากประกอบ ดังที่เสาวณิต วิงวอน (2555: 168) กล่าวว่าโขนโรงในนั้นไม่มีการสร้างฉาก การเปลี่ยนฉากอยู่ที่การเข้าออกของตัวละคร ดังนั้นในตัวบทจึงมีการพรรณนาฉากสถานที่ เวลา และบรรยากาศตามแบบบทการแสดงดั้งเดิม บทโขนชุดนางลอยฉบับนี้มีกระบวนการแสดงเป็นไปตามรูปแบบโขนโรงในแบบเดิม เพียงแต่มีการเพิ่มเติมฉากที่เป็นศิลปกรรมเพิ่มขึ้น เห็นได้ตอนที่กล่าวถึงพลับพลาพระรามในบทโขนชุดนี้มีเพียงการกำหนดฉากพลับพลาและแท่นประทับเท่านั้น มีบทบรรยายฉากและบรรยากาศในตอนเช้าเป็นเวลาตื่นบรรทมของพระราม ตัวบทมีการปรับมาจากพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวจากเดิม 4 คำกลอน ให้เหลือเพียง 2 คำกลอนโดยตัดบทที่กล่าวพรรณนาเสียงนกการเวกและเสียงไก่ขัน แล้วกำหนดเสียงร้องของสัตว์เหล่านี้ให้อยู่ในการบรรเลงคลอเพลงช้าปี่ ดังนี้

-ฉากพลับพลาพระราม-

-พระรามประทับบนพระแท่นที่-

-พระลักษมณ์ประทับบนเตียงเล็ก-

ปี่พาทย์ทำเพลงท้ายช้าปี่(ระฆัง) เคล้าเสียงนกดุเหว่าร้อง ไก่ขัน

เปิดม่าน

ร้องเพลงหรุ่ม

เผยพระแกลแลดูดาวเดือน เห็นคล้อยเคลื่อนเลื่อนลับเหลี่ยมไศล

แสงทองส่องฟ้านภาลัย จวนจะใกล้ไขสีระวีวรรณ

(เสรี หวังในธรรม, 2522: 16)

บทโขนชุดนางลอยดังกล่าวนี้นอกจากมีการสืบทอดขนบด้านต่าง ๆ ดังที่ได้กล่าวมา แต่มีลักษณะที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ด้วย ได้แก่ การเรียบเรียงบทให้มีความกระชับ และการปรับการดำเนินเรื่องเพื่อเน้นกระบวนแสดงแบบละครใน ดังนี้

ในด้านการเรียบเรียงบทให้มีความกระชับ ในบทโขนชุดนี้มีการปรุงบทให้กระชับอาศัยกลวิธี 2 ประการ คือการลดการพากย์เดินทำนอง และการดำเนินเรื่องด้วยนาฏการเป็นหลัก

ประการแรกคือ การปรับบทให้กระชับโดยการลดการพากย์เดินทำนอง กล่าวคือเมื่อพิจารณาการนำบทพากย์ของเดิมมาใช้ในบทโขนชุดนี้ เห็นได้ชัดว่าต่างไปจากบทโขนชุดนางลอยฉบับที่กรมศิลปากรปรับปรุงขึ้นเมื่อ พ.ศ.2490 เนื่องจากฉบับของกรมศิลปากรดังกล่าวนำบทพากย์ชุดนางลอยพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยมาใช้ถึง 4 บท กล่าวคือเริ่มตั้งแต่บทพากย์บรรยายตอนที่กล่าวถึงพระราม พระลักษมณ์ และพลลิงเดินทางมายังท่าสรงน้ำ 2 บท บทพากย์บรรยายตอนพระรามเห็นนางสีดา 2 บท แต่บทโขนชุดนางลอยที่เสรี หวังในธรรมจัดทำขึ้นใหม่นี้มีการลดการพากย์เดินทำนองให้เหลือเพียง 2 บท โดยไม่ได้นำบทพากย์บรรยายตอนพระรามและพลลิงเดินทางมายังท่าสรงน้ำมาใช้ ทำให้บทมีความกระชับขึ้นอย่างเห็นได้ชัด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

อีกประการหนึ่งในการเรียบเรียงบทให้มีความกระชับ คือ การดำเนินเรื่องด้วยนาฏการเป็นหลักประกอบกับเพลงหน้าพาทย์ ดังตัวอย่างตอนพระรามกอดศพนางสีดาไปจนถึงเชิญศพนางสีดาใส่กองไฟ มีการดำเนินเรื่องด้วยนาฏการประกอบเพลงหน้าพาทย์เท่านั้น ไม่มีบทสำหรับสนทนาหรือบรรยายเหตุการณ์ตอนดังกล่าว ดังนี้

-ปี่พาทย์ทำเพลงโอด-

พระรามกอดศพนางสีดา ทรงกันแสง

ปี่พาทย์ทำเพลงมอญร้องไห้

พระรามเหลือบเห็นหนุมานก็กริ้ว

ปี่พาทย์ทำเพลงคุกพาทย์ ขวัญอ่อน

หนุมานทูลเรื่องราวให้ทรงทราบ พระรามก็ทรงเข้าพระทัย

ตรัสสั่งสุครีพทำเชิงตะกิน

- ปี่พาทย์ทำเพลงเข้าม่าน –

พระราม พระลักษมณ์ พิเภก รำเข้าโรง

-ปี่พาทย์ทำเพลงแทงวิสัย-

สุครีพสั่งพลลิงทำเชิงตะกอน

พลลิงยกเชิงตะกอนออกมา

แล้วพากันยกศพนางสีดาแปลงใส่กองไฟ

(เสรี หวังในธรรม, 2522: 17)

ตอนหนุมานจับนางเบญกายในบทโขนชุดดังกล่าวนี้ก็มีการดำเนินเรื่องด้วยนาฏการประกอบเพลงหน้าพาทย์เช่นเดียวกัน มีการกำหนดให้หนุมานรำจับนางเบญกายหน้าม่าน นอกจากนี้ตอนดังกล่าวมีการเพิ่มสีสันในการแสดงด้วยการเดี่ยวเครื่องดนตรีระนาดเพลงเชิดนอก ที่มักใช้ประกอบกิริยาต่อสู้การไล่จับกันของตัวละคร เนื่องจากเพลงดังกล่าวมีสำเนียงที่แสดงให้เห็นการเร่งเร้า รุกร้นไล่ตาม ในตอนจับนางเบญกายมีการกำหนดให้รำหน้าพาทย์เพลงเชิดนอก ดังนี้

- เดี่ยวระนาดเพลงเชิดนอก -

ปิดม่าน

นางเบญกายออกรำหน้าม่าน

หนุมานออกค้นหา ไล่จับได้

- ปี่พาทย์ทำเพลงเตียว เชิด -

หนุมานจับนางเบญกายเข้าโรง

(เสรี หวังในธรรม, 2522: 18)

การสร้างสรรค์อีกประการคือการปรับการดำเนินเรื่องเพื่อรักษากระบวนแสดงแบบละครใน แม้บางช่วงของบทโขนชุดดังกล่าวนี้ให้ความสำคัญกับการเรียบเรียงบทให้มีความกระชับดังที่กล่าวไปข้างต้น แต่เมื่อพิจารณาการดำเนินเรื่องในบางฉากนาฏการพบว่าไม่ได้ปรับให้มีความกระชับเหมือนบทโขนบางฉบับก่อนหน้า ดังจะเห็นได้จากตอนเปิดเรื่อง บทโขนชุดนางลอยของเสรี หวังในธรรมเริ่มจับเรื่องตั้งแต่ทศกัณฐ์ครวญและคิดออกอุบาย จากนั้นจึงค่อยสั่งให้นางเบญกายไปเฝ้านางสีดา ต่างจากบทโขนชุดนางลอยที่กรมศิลปากรปรับปรุงใหม่พ.ศ.2490 ที่เริ่มจับเรื่องด้วยบทพากย์ตอนที่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

กล่าวถึงทศกัณฐ์ซึ่งกำลังรอนางเบญกายกลับจากเฝ้านางสีดา ซึ่งเป็นการดำเนินเรื่องตอนต้นที่มีความกระชับมากกว่า

แม้การดำเนินเรื่องในบทโขนชุดนางลอยฉบับที่เสรี หวังในธรรมเรียบเรียงขึ้นไม่ได้กระชับเหมือนฉบับของกรมศิลปากรปรับปรุงใหม่ แต่มีข้อดีกล่าวคือเป็นการเปิดฉากโดยให้ผู้ชมเห็นนางเบญกายซึ่งเป็นตัวละครที่มีความสำคัญในบทโขนชุดนี้ตั้งแต่ฉากแรก และยังเปิดช่องให้มีการแทรกกระบวนการรำของตัวนางด้วย เนื่องจากตอนดังกล่าวระบุให้นางเบญกายและขบวนนางกำนัลรำหน้าพาทย์ต่อกัน 3 เพลง ได้แก่ เพลงเสมอ เพลงกลองโยน และเพลงเชิด ดังนี้

ร้องเพลงลมพัดชายเขา

เมื่อนั้น นวลนางเบญกายเสน่หา

นบนิ้วประนมบังคมลา ออกมาจากที่มณเฑียรชัย

-ปี่พาทย์ทำเพลงเสมอ กลองโยน เชิด-

นางเบญกายรำออกไปหน้าม่าน

เปิดม่าน

ขบวนเดินออกหน้าม่าน

นางเบญกายรำตามขบวนที่หน้าม่าน

ขบวนทั้งหมดเคลื่อนเข้าโรง

(เสรี หวังในธรรม, 2522: 13)

การแทรกกระบวนรำของขบวนนางในการแสดงโขน เมื่อพิจารณาต่อไปพบว่าเคยปรากฏมาแล้วในบทโขนชุดสีดาลุยไฟและปราบบรรลัยกัลป์ที่กรมศิลปากรปรับปรุงขึ้นใหม่เมื่อพ.ศ. 2496 โดยท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนีเป็นผู้ปรับปรุงบทขึ้น ในตอนสีดาลุยไฟ ปรากฏขบวนของนางสีดา นางมณโฑ นางกาลอัคคี นางตรีชฎา นางเบญกาย นางสุวรรณกันยุมาและนางสนมกำนัล ดังนี้

-ปี่พาทย์ทำเพลงเร็ว-

-พิเภกนำหน้าขบวนเสด็จนางสีดาออกเวทีล่าง-

-นางสีดา นางมณโฑ และนางกาลอัคคี ออก-

-มีนางตรีชฎา เบญกาย สุวรรณกันยุมา และนางกำนัลตามขบวนเสด็จ-

(กรมศิลปากร, 2507: 126)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 4 ขบวนนางในการแสดงโขน ในบทโขนชุดสีดาลุยไฟและปราบบรรลัยกัลป์ พ.ศ.2498
ที่มา: กรมศิลปากร (2507: 121)

การที่บทโขนชุดนางลอยของเสรี หวังในธรรมปรับบทให้เอื้อต่อการแทรกกระบวนรำของตัวนางและขบวนของนางใน ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าปรับปรุงมาจากแนวทางของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี เนื่องจากในบทโขนชุดนี้ได้รับความอนุเคราะห์จากท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนีเป็นที่ปรึกษาด้านนาฏศิลป์

นอกจากนี้ในตอนเบญกายยลโฉมนางสีดา บทโขนชุดนี้กล่าวว่านางเบญกายเข้าเฝ้านางสีดาตามเนื้อความในบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ปี่พาทย์ทำเพลงเชิดฉิ่ง

เปิดม่าน

เบญกายเข้าเฝ้านางสีดา

ปี่พาทย์ทำเพลงโอด

(...)

ปี่พาทย์ทำเพลงตระนิมิต

นางเบญกายรำหน้าม่าน

ปิดม่าน

(เสรี หวังในธรรม, 2522: 14)

จากตัวอย่างดังกล่าวเห็นได้ชัดว่าบทโขนฉบับดังกล่าวให้ความสำคัญกับการเข้าเฝ้า ไม่ได้ปรับให้กระชับตามรามเกียรติ์บทร้องและบทพากย์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวที่ทรงปรับบทตอนดังกล่าวให้นางเบญกายแอบดูที่ในสวนแทนการเข้าเฝ้าแบบเดิม บทโขนชุดนางลอยของเสรี หวังในธรรมได้คงเนื้อหาตอนเข้าเฝ้าไว้ทั้งนี้เพื่อเอื้อต่อกระบวนรำเดี่ยวของนางเบญกายในเพลงหน้าพาทย์โอดและตระเพิ่มเติมไปจากกระบวนรำหมู่พร้อมกับเหล่าสนมกำนัลที่ได้กล่าวไปแล้วข้างต้น

กล่าวโดยสรุป บทโขนชุดนางลอยที่เสรี หวังในธรรมประพันธ์ขึ้นโดยมีท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนีเป็นที่ปรึกษา บทโขนชุดนี้มีเนื้อหาตามขนบ กล่าวคือ มีเนื้อหาตรงตามบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช บทประกอบด้วยบทพากย์และบทเจรจาตามกระบวนแสดงโขน และมีบทร้องตามกระบวนแสดงละครใน การเรียบเรียงบทใช้บทเดิมเป็นหลัก โดยเฉพาะบทพากย์ที่ปรับมาจากบทพากย์ชุดนางลอยพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย และบทร้องที่ปรับปรุงมาจากบทโขนพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว และตับนางลอยพระนิพนธ์ในสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ นอกจากนี้ยังมีการรักษากระบวนแสดงต่าง ๆ ที่สืบทอดมาจากบทโขนในยุคก่อนหน้าด้วย เช่น กระบวนรำฉุยฉายและแม่ศรีในตอนเบญกายแปลงแปลงเป็นนางสีดา กระบวนพระรามพระลักษมณ์ลงสรงพร้อมด้วยเหล่าพลลิงในเพลงเต่าเห่

บทโขนชุดนี้นอกจากสืบทอดขนบด้วยการนำบทเดิมมาปรับใช้แล้ว ยังมีการกำหนดเปลี่ยนฉากตามรูปแบบโขนโรงในแบบเดิมที่เปลี่ยนฉากด้วยการเข้าออกโรงของตัวละครและอาศัยบทพรรณนาฉากประกอบเพื่อช่วยสร้างจินตภาพให้แก่ผู้ชมแตกต่างจากการแสดงโขนฉากของกรมศิลปากรสมัยก่อนหน้า

นอกจากการสืบทอดขนบการประพันธ์บทแล้ว บทโขนชุดนี้ยังมีส่วนที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ด้วยทั้งการปรับบทและการดำเนินเรื่องให้กระชับ ตลอดจนการปรับการดำเนินเรื่องเพื่อเอื้อต่อกระบวนแสดงแบบละครใน ทำให้บทโขนชุดดังกล่าวนี้มีแบบแผนและศิลปะของละครในปรากฏอยู่หลายแห่ง ทั้งกระบวนรำหมู่ของตัวนางและการเข้าเฝ้าของตัวนาง ซึ่งน่าจะสัมพันธ์กับการที่มีครูละคร คือ ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนีเข้ามาเป็นที่ปรึกษาในการทำบทโขนชุดนี้

บทโขนที่เสรี หวังในธรรมเรียบเรียงขึ้นโดยมีท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนีเป็นที่ปรึกษามีลักษณะต่างไปจากบทโขนของกรมศิลปากรในระยะแรกอย่างเห็นได้ชัด กล่าวคือบทโขนชุดนางลอยฉบับนี้ให้ความสำคัญกับกระบวนละครในมากกว่ากระบวนโขน ทั้งการดำเนินเรื่องด้วยบทร้องเป็น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หลัก ปรากฏบทพากย์และบทเจรจาอยู่เพียงอย่างละ 1 แห่งเท่านั้น ตลอดจนการเน้นนาฏการตามกระบวนละครในหลายแห่ง การเรียบเรียงบทโดยการให้ความสำคัญกับกระบวนละครเหมาะกับบทโขนชุดนี้ที่ต้องการเน้นบทบาทของตัวละครนางเป็นหลัก ไม่เน้นบทบาทของตัวละครพระ ยักษ์หรือลิงเป็นหลักเหมือนตอนรบพุ่ง บทโขนชุดดังกล่าวจึงเป็นตัวอย่างหนึ่งที่แสดงให้เห็นกระบวนโขนโรงในอีกรูปแบบหนึ่งที่ต่างไปจากของกรมศิลปากรสมัยก่อนหน้า

3.3 บทโขนที่เสรี หวังในธรรมเป็นผู้แต่งทั้งหมด

หลังจากเกิดเหตุการณ์ไฟไหม้โรงละครเมื่อพ.ศ.2503 ทำให้ต้องมีการสร้างโรงละครแห่งใหม่ขึ้นคือโรงละครแห่งชาติ เมื่อโรงละครแห่งชาติสร้างขึ้นแล้วเสร็จเมื่อพ.ศ.2508 ในระยะนี้ธนิต อยู่โพธิ์ยังคงดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากร มีการจัดทำบทโขนเล่นออกโรงประจำทุกปีโดยเฉพาะช่วง 4 ปีแรก คือ พ.ศ.2508-พ.ศ.2511 แต่หลังจากการแสดงโขนชุดปล่อยม้าอุปการของกรมศิลปากรเมื่อพ.ศ.2511 กรมศิลปากรไม่ได้จัดทำบทโขนชุดใหม่ ๆ ขึ้นอีกเลย (จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา, 2554: 147)

กระทั่งเมื่อพ.ศ.2517 กรมศิลปากรได้มีการจัดทำบทโขนขึ้นใหม่เพื่อจัดแสดง ณ โรงละครแห่งชาติ ชื่อว่าชุดพาลีสอนน้อง ผู้จัดทำบทชุดนี้คือเสรี หวังในธรรม หลังจากนั้นเสรี หวังในธรรมก็มีบทบาทในการจัดทำบทโขนของกรมศิลปากรเรื่อยมาทั้งเป็นผู้จัดทำบทโขนและเป็นผู้ตรวจแก้บทโขนที่ผู้อื่นจัดทำขึ้น จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา (2544: 148) กล่าวว่าการศึกษาการจัดทำบทโขนของกรมศิลปากรในช่วงเวลานี้ ก็คือ การศึกษาผลงานการจัดทำบทโขนของเสรี หวังในธรรมนั่นเอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในช่วงที่เสรี หวังในธรรมมีบทบาทหลักในการจัดทำบทโขนนั้น ได้ประพันธ์บทโขนชุดใหม่ ๆ ขึ้นหลายชุด ชุดที่มีชื่อเสียง เช่น ชุดพาลีสอนน้อง ชุดท้าวมหาชมพูผู้ทระนง ชุดหนุมานชาญสมร และชุดมารชื่อชื่อพิเภก บทโขนชุดต่าง ๆ ที่จัดทำขึ้นนี้มีทั้งลักษณะที่สืบทอดขนบการประพันธ์บทโขนจากในอดีต และมีส่วนที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่หลายประการ หากพิจารณาบทโขนที่เสรี หวังในธรรมเป็นผู้แต่งทั้งหมดนี้ จำแนกตามเนื้อหาได้ 2 กลุ่ม ได้แก่บทโขนชุดที่มีเนื้อหาตามรามเกียรติ์ของไทย และบทโขนชุดที่มีเนื้อหาตรงกับนิทานพระรามฉบับแปลกใหม่ ดังนี้

3.3.1 บทโขนชุดที่มีเนื้อหาตามรามเกียรติ์ของไทย

นับแต่โบราณมาการแสดงโขนนิยมแสดงเรื่องรามเกียรติ์เป็นหลัก เนื้อหาเรื่องรามเกียรติ์ตอนต่าง ๆ ในบทโขนแต่ละชุดในอดีตมักตรงตามรามเกียรติ์ฉบับของไทย โดยมีเนื้อหาตรงตามฉบับบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช

ซึ่งเป็นฉบับที่ได้รับยกย่องว่าเป็นรามเกียรติ์ฉบับของไทยที่มีเนื้อหาสมบูรณ์ที่สุด เพราะมีเนื้อหาอย่างละเอียดตั้งแต่ต้นจนจบเรื่อง รามเกียรติ์ฉบับดังกล่าวจึงมีความสมบูรณ์พร้อมทั้งในด้านเนื้อหาและตัวละคร ตลอดจนการเชื่อมโยงของเหตุการณ์อย่างมีลำดับ บทโขนสำนวนต่าง ๆ ของไทยจึงยึดเนื้อหาและรายละเอียดต่าง ๆ ตามบทพระราชนิพนธ์ดังกล่าวเป็นหลักแทบทั้งสิ้น

บทโขนของเสรี หวังในธรรมส่วนใหญ่มีเนื้อหา เรื่องราว เหตุการณ์ และตัวละครที่ตรงตามรายละเอียดที่ปรากฏในบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เมื่อพิจารณาด้านการดำเนินเรื่องพบว่า จำแนกได้เป็น 2 กลุ่ม ได้แก่ บทโขนชุดที่ดำเนินเรื่องตามขนบ และบทโขนชุดที่ปรับการดำเนินเรื่องใหม่ ดังนี้

3.3.1.1 บทโขนชุดที่ดำเนินเรื่องตามขนบ

การแสดงโขนมีการแบ่งเนื้อหาจากเรื่องรามเกียรติ์ออกเป็นตอนต่าง ๆ เรียกว่าชุด บทโขนในสมัยรัตนโกสินทร์ในยุคแรก ๆ มีการแบ่งเนื้อหาเป็นชุด ๆ แต่ละชุดมีเนื้อหาเฉพาะตอน เช่น บทพากย์ชุดนางลอย ชุดนาคบาศ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย

บทโขนที่ตัดเนื้อหาออกมาแสดงเป็นชุดต่างๆ นอกจากมีเนื้อหาต่างกันแล้ว แต่ละชุดยังมีกระบวนแสดงที่ต่างกันด้วย บทโขนในอดีตจึงมักเป็นการดำเนินเรื่องเฉพาะตอน และแสดงตอนดังกล่าวโดยละเอียด เน้นแสดงกระบวนที่อยู่ในตอนนั้น ๆ อย่างครบถ้วนงดงาม

ต่อมาในภายหลังพบว่ามีบทโขนบางชุดที่มีการนำเสนอเนื้อหามากกว่า 1 ตอน เช่น ในบทโขนเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวบางชุดมีเนื้อหาแยกเป็นตอน ๆ ได้แก่ ชุดสีดาหาย แบ่งเนื้อหาออกเป็นตอนสูรปะนขาหึงและตอนตามกวาง และชุดประเดิมศึกลงกา แบ่งเนื้อหาออกเป็นตอนศุกะสารัณปลอมพล ตอนสุครีพหักฉัตร และตอนองคทสื่อสาร จะเห็นได้ว่าบทพระราชนิพนธ์ดังกล่าวโดยเฉพาะชุดประเดิมศึกลงกาถือเป็นบทโขนชุดใหญ่ที่ครอบคลุมเนื้อหาหลักถึง 3 ตอนไว้ด้วยกัน

อาจกล่าวได้ว่าการดำเนินเรื่องของบทโขนตามขนบ มี 2 ลักษณะด้วยกัน คือ บทโขนชุดที่ดำเนินเรื่องเฉพาะตอน มีเนื้อหากล่าวถึงตอนใดตอนหนึ่งโดยละเอียด และบทโขนชุดที่ดำเนินเรื่องหลายตอนต่อกัน ดังจะอธิบายต่อไปนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ก. บทโขนชุดที่ดำเนินเรื่องเฉพาะตอน

บทโขนที่เสรี หวังในธรรมเป็นผู้แต่งขึ้นใหม่ทั้งหมดมี 101 ชุดที่มีการเรียบเรียงเนื้อหาเฉพาะตอน เรียงลำดับความตามรามเกียรติ์ของไทยได้ดังนี้ ชุดสร้างกรุงทวาราวดีศรีอยุธยา ชุดนารายณ์ปราบนนทุก ชุดพระฤษีโคดมสร้างนางกาลอัจนา ชุดพาลีเป็นมิตรกับท้าวมหาชมพู ชุดกำเนิดหนุมาน ชุดชลอเขา ชุดพาลีเกี้ยวนางดารา ชุดกำเนิดนางมณโฑ ชุดนางกาลอัคคี ชุดทศกัณฐ์เกี้ยวนางมณโฑ ชุดทศกัณฐ์ถอดดวงใจ ชุดกุเปรันรบทศกัณฐ์ ชุดรณพักตร์ได้ศร ชุดรณพักตร์รบพระอินทร์ ชุดพาลีสอนน้อง ชุดทรพีรบทรพา ชุดสุครีพถูกขับ ชุดกำเนิดทรพา ชุดท้าวอัชบาลสละเลือด ชุดไกยเกษีสละกร ชุดไกยเกษีได้พร ชุดกไลโกฏหลงรส ชุดอัญเชิญพระนารายณ์อวตาร ชุดรามสมภพ ชุดหุงข้าวทิพย์ ชุดพระชนกฤษีพบนางสีดา ชุดโลหะมหาธนูโมลี (ตำนานรัตนธนู) ชุดพระมิ่งแม่เกาสุริยา ชุดพระพิราพ ชุดเข้าสวนพิราพ ชุดพระลักษมณ์รบกุมภกาศ ชุดสำมนักขาก่อศึก ชุดสำมนักขายุยงทศกัณฐ์ ชุดสะกดท้าวมหาชมพู ชุดพระรามได้พล ชุดปักหลั่นและนกสัมพาทีพ้นคำสาป ชุดยักษ์ปักหลั่นพ้นสาปจากหิมพานต์ ชุดพญานกสัมพาที ชุดทศกัณฐ์ลงสวน ชุดถวายแหวน ชุดทศกัณฐ์สร้างเมืองใหม่ ชุดสุกรสารปลอมพล ชุดทศกัณฐ์เกี้ยวนางเบญกายแปลง ชุดนางลอย ชุดพิเภกพิพากษาโทษเบญกาย ชุดนางสุพรรณมัจฉาลามัจฉานุ ชุดมัจฉานุลาแม่ชุดช้างสารหาญกล้าบ้าบ่มมันร่วมตลุงเดียวกันย่อมประงา ชุดพระรามข้ามสมุทร ชุดภาณุราชพลิกแผ่นดิน ชุดองคตสื่อสาร ชุดสุครีพหักฉัตร ชุดมัยราพณ์สะกดทัพ ชุดหนุมานรบมัจฉานุ ชุดมัจฉานุพบพ่อ ชุดศึกกุมภกรรณ ชุดพิเภกห้ามทัพ ชุดปริศนาของกุมภกรรณ ชุดยืดรถพระอาทิตย์ ชุดกุมภกรรณทดน้ำ ชุดศึกอินทรชิต ชุดนาคบาศ ชุดศรนาคบาศ ชุดศึกมังกรกัณฐ์ ชุดศึกพรหมาสตร์ ชุดแก้พิษศรพรหมาสตร์ ชุดตัดหัวสุขาจาร ชุดทำลายพิธีกุมภนิยา ชุดศึกสิบขุนสิบรถ ชุดสหัสเดชะผู้ยะโส ชุดศึกแสงอาทิตย์ ชุดพิธีอุโมงค์ ชุดอาวุธของสัทธาสูร ชุดเข้าห้องวานริน ชุดท้าวมาลีวราชว่าความ ชุดทศกัณฐ์เผารูปเทวดาและชุบหอกกบิลพัท ชุดพุ่งหอกกบิลพัสดุ์ ชุดมนต์อาถรรพ์ของหนุมาน หรือผูกผมทศกัณฐ์ ชุดศึกทัพนาสูรชุดมณโฑหุงน้ำทิพย์ ชุดศึกทศคีรีวันกับทศคีรีธร ชุดถวายลิง ชุดเข้าห้องสุวรรณกันยุมา ชุดตีทัพพระลักษมณ์ ชุดหนุมานชูกล่องดวงใจ ชุดทศกัณฐ์สั่งเมือง ชุดสัจจาธิษฐานของนางสีดา ชุดสีดาลุยไฟและพระรามคืนนคร ชุดพระรามคืนนคร ชุดสมโภชพระรามราชจักรี ชุดพระรามปูนบำเหน็จ ถึง สร้างเมืองให้หนุมาน ชุดหนุมานครองเมืองนพบุรี ชุดวรณีสูรสอนทศพิน ชุดอสูรผัดตามพ่อ ชุดอดูลปีศาจสิงรูป ชุดประหารสีดา ชุดปล่อยม้าอุปการ ชุดจับม้าอุปการ ชุดพระมิ่งแม่สีดา ชุดหัวอกพระมิ่งแม่สีดา และชุดหนุมานออกบวช

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทโขนของเสรี หวังในธรรมชุดที่ดำเนินเรื่องเฉพาะตอนแต่ละชุดมีลักษณะเด่นด้านเนื้อหาที่แตกต่างกัน บางชุดเป็นชุดที่เน้นกระบวนสู้รบ มีทั้งกระบวนรบแบบยกทัพ เช่น ชุดศึกกุมภกรรณ ชุดศึกสิบขุนสิบรถ และกระบวนรบแบบเดี่ยว เช่น ชุดสุครีพหักฉัตร ชุดพระลักษมณ์รบกุมภกาศ ชุดกุเปรันรบทศกัณฐ์ ชุดช้างสารหาญกล้าบ้าบ่มมันร่วมตลุงเดียวกันย่อมประงา บทโขนบางชุดมีเนื้อหากล่าวถึงตัวละครใหม่ ๆ เช่น ชุดไกยเกษีได้พร ชุดพระมิ่งแม่เกาสุริยา ชุดกไลโกฏหลงรส ตลอดจนบางชุดกล่าวถึงตำนานสิ่งของและสถานที่ เช่น ชุดตำนานรัตนธนู และชุดสร้างกรุงทวาราวดีศรีอยุธยา

ในที่นี้ผู้วิจัยจะยกบทโขน 4 ชุดที่มีลักษณะของเนื้อหาที่แตกต่างกันมาเป็นตัวอย่าง ได้แก่ ชุดช้างสารหาญกล้าบ้าบ่มมันร่วมตลุงเดียวกันย่อมประงาซึ่งเป็นชุดที่เป็นตอนตามขนบแต่มีการตั้งชื่อใหม่ให้มีความน่าสนใจ ชุดพระลักษมณ์รบกุมภกาศซึ่งเป็นบทโขนชุดที่มีกระบวนรบแบบเดี่ยวและไม่เคยมีการนำเนื้อหาตอนนี้มาจัดทำเป็นบทโขนมาก่อน ชุดกไลโกฏหลงรสซึ่งเป็นชุดที่กล่าวถึงตัวละครที่ไม่เป็นที่รู้จักแพร่หลาย และชุดสร้างกรุงทวาราวดีศรีอยุธยาซึ่งเป็นชุดที่กล่าวถึงตำนานสถานที่ในเรื่องรามเกียรติ์ ผู้วิจัยมุ่งศึกษาบทโขนทั้ง 4 ชุดโดยละเอียด เพื่อให้เห็นลักษณะการสืบทอดและสร้างสรรค์บทโขนกลุ่มนี้โดยภาพรวม ดังนี้

1) ชุดช้างสารหาญกล้าบ้าบ่มมันร่วมตลุงเดียวกันย่อมประงา

บทโขนชุดช้างสารหาญกล้าบ้าบ่มมันร่วมตลุงเดียวกันย่อมประงา เป็นบทโขนที่เรียบเรียงขึ้นเพื่อจัดแสดงเนื่องในวันข้าราชการพลเรือน ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย วันที่ 21 มีนาคม พ.ศ.2541 มีเชิงอรรถระบุว่าเรียบเรียงขึ้นใหม่เพื่อใช้แสดงในเวลา 90 นาที (1 ชั่วโมง 30 นาที)

บทโขนชุดนี้นำเสนอเนื้อหาตอนจองถนน มีเนื้อหาตรงตามบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชและตรงตามบทโขนบางชุดในอดีต แต่เมื่อพิจารณาด้านการใช้ชื่อพบว่าบทโขนชุดนี้ให้ความสำคัญกับการตั้งชื่อโดยเน้นตอนที่เป็นฉากนาฏการรบมากกว่าฉากนาฏการจองถนน กล่าวคือเป็นการใช้ชื่อตามฉากนาฏการหนุมานวิวาทนิลพัท ในฉากนาฏการดังกล่าวสุครีพกล่าวเปรียบนิลพัทและหนุมานว่าช้างสารที่บ้ามัน เมื่ออยู่ด้วยกันย่อมเกิดการทะเลาะวิวาทขึ้นได้ ซึ่งตอนดังกล่าวเป็นฉากนาฏการรบเพียงตอนเดียวที่ปรากฏในบทโขนชุดนี้ บทโขนชุดนี้จึงมีการตั้งชื่อที่น่าสนใจเป็นอย่างดี

บทโขนชุดนี้มีการสืบทอดขนบหลายประการ ทั้งด้านเนื้อหา ด้านรูปแบบ ด้านการแทรกฉากนาฏการรบ และด้านการแทรกการแสดงตลก ดังนี้

ในด้านเนื้อหาบทโขนชุดนี้นำเสนอเนื้อหาเฉพาะตอนกล่าวคือนำเสนอตอนจองถนน เริ่มจับเรื่องตั้งแต่หนุมานและสุครีพนำท้าวมหาชมพูมาเฝ้าพระราม ท้าวมหาชมพู[23]เห็นพระรามเป็นพระนารายณ์อวตารจึงตกใจกลัวจนสลบไป พระรามให้พระลักษมณ์นำน้ำชุบพระแสงศรประพรมไปทั่วร่างกาย ท้าวมหาชมพูจึงฟื้นขึ้น และเข้าสวามิภักดิ์ต่อพระราม นิลพัทผู้เป็นบุตร[24] เห็นบิดายกมือไหว้มนุษย์จึงเข้าห้าม ท้าวมหาชมพูจึงแนะนำให้นิลพัทถวายตัวเป็นข้าพระราม ขณะเดียวกันนิลพัทก็รู้สึกผูกใจเจ็บหนุมานที่ไปลักพาตัวท้าวมหาชมพู หลังจากนั้นท้าวมหาชมพูให้นิลพัทควบคุมไพร่พลเมืองชมพูมาถวายพระราม

หลังจากที่พระรามได้พลแล้วจึงรับสั่งให้มีการจองถนนเพื่อข้ามไปยังกรุงลงกา ให้หนุมานคุมพลลิงเมืองขีดขิน และนิลพัทคุมพลลิงเมืองชมพูนำหินไปถมลงทะเลเพื่อสร้างถนนไปยังลงกา ฝ่ายทศกัณฐ์ทราบจากสุกรสารเสนายักษ์ว่าพระรามจะสร้างถนน จึงให้หานางสุพรรณมัจฉาธิดาที่เกิดจากนางปลามาช่วยทำลายถนนของพระราม

ขณะจองถนน ฝ่ายนิลพัทที่ผูกใจเจ็บหนุมานอยู่แล้วจึงตั้งใจแก้แค้นหนุมานโดยแกล้งนำหินหลายก้อนโยนใส่ แต่หนุมานรับไว้ได้ทั้งหมด เมื่อถึงคราวหนุมานจึงทำแบบเดียวกับนิลพัท แต่นิลพัทใช้เท้ารับก้อนหินไว้ทำให้หนุมานโกรธและด่านิลพัทว่าเป็นลูกเชลย ทั้งสองจึงวิวาทกัน พระลักษมณ์และสุครีพเข้าห้าม นำความไปทูลพระราม พระรามโกรธมากจึงปรึกษาโทษกับสุครีพ ท้ายที่สุดพระรามรับสั่งให้นิลพัทไปรั้งเมืองขีดขิน คอยส่งข้าวน้ำมาเป็นเสบียงทุก ๆ เดือน ส่วนหนุมานให้ไปคุมไพร่พลสร้างถนนให้สำเร็จ ขณะนั้นสุครีพและพลลิงเห็นความผิดปกติว่ามีเสียงประหลาดดังใต้น้ำ ทั้งก้อนหินก็จมหายลงไปโดยไม่ทราบสาเหตุ หนุมานจึงดำน้ำลงไปดู พบนางสุพรรณมัจฉาพาเหล่าบริวารปลาคาบก้อนหินไปทิ้ง หนุมานจึงตรงเข้าจับนาง เมื่อจับนางสุพรรณมัจฉาได้ หนุมานจึงเกี้ยวและได้นางเป็นเมีย พร้อมขอให้บริวารของนางนำก้อนหินไปคืนดังเดิม ตอนท้ายทัพของพระรามข้ามไปยังกรุงลงกาได้สำเร็จ

---

[23] เรื่องราวของท้าวมหาชมพูที่ไม่ปรากฏในบทโขนชุดนี้ คือ ภูมิหลังของท้าวมหาชมพูที่กล่าวว่าท้าวมหาชมพูเป็นผู้หยิ่งทระนงในศักดิ์ศรี ไม่ยอมไหว้ใครนอกจากพระอิศวรและพระนารายณ์ ตอนแรกท้าวมหาชมพูไม่เชื่อว่าพระรามคือพระนารายณ์อวตาร จึงไม่ยอมเคารพนบนอบ แต่เมื่อได้เห็นร่างเนรมิตของพระนารายณ์จึงยอมอ่อนน้อมต่อพระรามและมอบพลลิงเมืองชมพูถวาย

[24] บางฉบับบอกว่านิลพัทเป็นบุตรพระกาล

บทโขนชุดนี้เป็นบทโขนโรงในประกอบด้วยบทพากย์และบทเจรจาตามกระบวนโขน และบทร้องแบบบทละคร ส่วนที่เป็นบทพากย์ ปรากฏ 2 แห่ง แห่งแรกคือบทพากย์ชมดงใช้คำประพันธ์ประเภทกาพย์ฉบัง 16 ตามขนบ เป็นบทที่แต่งขึ้นใหม่ มีเนื้อหากล่าวถึงตอนที่ทศกัณฐ์ชมสวนและครวญถึงนางสีดา กล่าวชมต้นไม้ในสวน โดยเฉพาะต้นโศกที่มีชื่อของต้นไม้พ้องกับความโศกของทศกัณฐ์ ดังนี้

– ปี่พาทย์ทำเพลงกลองโยน –

(ทศกัณฐ์แต่งตัวลงสวนนั่งรถออก)

– พากย์ชมดง –

กรุ้มกริ่มยิ้มย่องครองคนึง ครวญคร่ำรำพึง ถึงแต่สีดานารีฯ
เห็นโศกเพียงโศกโศกี แสนโศกพฤกษี ห่อนเท่าโศกพี่คนึงนางฯ
เสียงพิไลพิลาปร่ำครวญคราง พิลาปร่ำพลาง เหมือนอย่างพี่ร่ำรำพันฯ
งามสิ้นรุกขชาติดาดพันธ์ บ่มีงามอัน เทียมเทียบเปรียบด้วยสีดาฯ

– ปี่พาทย์ทำเพลงโอด –

(เสรี หวังในธรรม, 2541: 3)

บทพากย์อีกแห่งหนึ่งเป็นบทพากย์ตอนพระรามข้ามสมุทร ใช้คำประพันธ์ประเภทกาพย์ยานี 11 บทพากย์ดังกล่าวนำมาจากบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยตัดจากของเดิม 8 บทให้เหลือเพียง 4 บท โดยตัดบทพากย์พิเภกและชามพูราชออก บทพากย์ตอนนี้มีเนื้อหากล่าวถึงกระบวนทัพพระรามที่ข้ามสมุทรไปยังลงกา กล่าวว่าพระรามทรงบ่าหนุมาน พระลักษมณ์ทรงบ่าองคต พร้อมด้วยพลลิงข้ามถนนไปยังลงกา ดังนี้

<u>ตารางที่ 11 เปรียบเทียบบทพากย์ในชุดจองถนน พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว กับบทพากย์ตอนพระรามข้ามสมุทรที่ปรากฏในบทโขนชุดช้างสารหาญกล้าบ้าบ่มมันร่วมตลุงเดียวกันย่อมประงา</u>

บทโขนชุดจองถนน พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 6	บทโขนชุดช้างสารหาญกล้าบ้าบ่มมันร่วมตลุงเดียวกันย่อมประงา
	– พากย์ –
◎ งามองค์พระทรงครุฑ เจ้าอยุธยาภา **ทรงรัตนวรา ภรณิศร์พิสิฐสรรค์** **◎ ทรงบ่าวายุบุตร ฤทธิรุทรดังไฟกัลป์**	**งามองค์พระทรงครุฑ เจ้าอยุธยาพาร์** **ทรงรัตนะวรา- ภรณิศร์พิสิษฏ์สรรค์** **ทรงบ่าวายุบุตร ฤทธิรุทธ์ดั่งไฟกัลป์**

ลอยล่องเหนือฟองอรร ณพะลิ่วเหมือนทิวลม **๏ งามองค์พระลักษมัณ ผู้มหันต์มโหดม** **ศักดิเลิศประเสริฐสม วรเกียรติพระจักริน** **๏ ทรงพาหะองคต กปิยศโยธิน** **พาข้ามกระแสสินธุ ประหนึ่งพระพายผัน** ๏ พิเภษณาสูร บริบูรณภักดีครัน พร้อมสี่เสนีขยัน ก็อุเทศกระบวนจร (...) (พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2546: 77)	**ลอยล่องเหนือฟองอรร- ณพลิ่วดั่งทิวลม** **งามองค์พระลักษมัณ ผู้มหันต์มโหดม** **ศักดิ์เลิศประเสริฐสม วรเกียรติพระจักรินทร์** **ทรงพาหะองคต กปิยศโยธิน** **พาข้ามกระแสสิน- ธุประหนึ่งพระพายผัน** – ปี่พาทย์ทำเพลงเสมอข้ามสมุทร – (เสรี หวังในธรรม, 2541: 10-11)

ส่วนที่เป็นบทเจรจาเป็นส่วนที่แต่งขึ้นใหม่ ใช้สำหรับเป็นบทสนทนาของตัวละครเท่านั้น บทเจรจาบางช่วงมีขนาดสั้น มีใจความสำคัญไม่มาก ดังเช่นบทเจรจาระหว่างท้าวมหาชมพูกับนิลพัท ดังนี้

– เจรจา –

นิลพัท – ข้าแต่พระราชบิดาผู้ทรงยศ นี่อะไรมาน้อมประณตแก่มนุษย์ ดูผิดลิงมิ่งมงกุฎเมืองชมพู

มหาชมพู – ช้าก่อนนิลพัทเจ้าอย่าสู่รู้ทำเหลวไหล จะพากันบรรลัยวายชีวา พระองค์นี้คือพระจักรารามาวตาร จงเข้าศิโรราบกราบกรานเถิดนะลูกรัก

(เสรี หวังในธรรม, 2541: 2)

บทเจรจาบางแห่ง มีการใช้ภาษาร่วมสมัย เช่น บทเจรจาตอนพระรามสั่งให้จองถนน มีการใช้คำว่า “ถนนประชาธิปไตย” และมีการเรียกเพลงหน้าพาทย์ในตอนท้ายของบทเจรจาตอนดังกล่าวด้วย ดังตัวอย่างว่า

– เจรจา –

พระราม – ดูกรขุนพานรสิ้นทั้งหลาย บัดนี้ทศกัณฐ์ราพณ์ร้ายลักเมียเราเอาไปไว้ ยังกรุงไกรเกาะลงกากลางวารี เราจะยกไปให้ถึงที่ก็ขัดขวาง ด้วยยังไม่มีถนนฤาหนทางต่างสะพานข้าม ซึ่งจะไปทำสงครามนั้นเห็นยาก ปวงพวกท่านนั้นก็ฤทธิ์มากหาน้อยไม่ เราจะขอให้ทุกท่านร่วมใจร่วมไมตรี ขนคีรีทิ้งถมชลเป็นถนนข้าม เพื่อจะได้ไปสงครามปราบปรามมาร นิลพัทจงคุมทวยหาญเมืองชมพู หนุมานจงคุมหมู่เมืองขีดขิน ไปช่วยกันขน ก้อนหินถมสายชล **ให้บังเกิดเป็นถนนประชาธิปไตย** เพื่อพวกเราจะได้ยกครรไลไปปราบมาร ขอทุกท่านจงเร่งไปกระทำการอย่าได้รอรี

สั่งเสร็จตรัสชวนพระศรีอนุชา เข้าผ่อนพักในพลับพลาพนาลี เหล่าดุริยางคดนตรีก็บรรเลง เป็นลำนำทำนองเพลง หน้าพาทย์บาทสกุณี

– ปี่พาทย์ทำเพลงบาทสกุณี –

(เสรี หวังในธรรม, 2541: 3)

ส่วนที่เป็นบทร้อง ใช้สำหรับบรรยายเรื่องและเป็นบทสนทนาของตัวละคร บทร้องมีทั้งส่วนที่นำมาจากบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชและส่วนที่แต่งขึ้นใหม่ ส่วนที่นำมาจากบทพระราชนิพนธ์ของเดิมมีการตัดทอนบางส่วน ส่วนที่แต่งขึ้นใหม่มักเป็นส่วนที่แต่งขึ้นเพื่อเชื่อมเนื้อความที่ตัดไปจากบทพระราชนิพนธ์ของเดิม ดังตัวอย่างตอนนิลพัทท้าทายให้หนุมานรับก้อนศิลา มีการนำบทเดิมมาใช้และแก้ไขบางส่วนเพื่อให้เข้ากับคำประพันธ์บทต่อไปในบทโขน โดยแก้ไขจากเดิมว่า “อย่าพร้อมกัน” เป็น “ผ่อนมา” เพื่อให้รับสัมผัสกับบทร้องบทต่อไปในบทโขน ดังนี้

ตารางที่ 12 เปรียบเทียบบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชกับบทร้องในบทโขนชุดช้างสารหาญกล้าบ้าบ่มมันร่วมตลุงเดียวกันย่อมประงา

บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1	บทโขนชุดช้างสารหาญกล้าบ้าบ่มมันร่วมตลุงเดียวกันย่อมประงา
๏ บัดนั้น คำแหงหนุมานชาญสมร **เห็นนิลพัทพานร ขนก้อนมหาศิรี** **มาทั้งสองมือสองเท้า ใหญ่เท่าคันธมาทน์ศิรีศรี** **จึงว่าท่านทิ้งให้จงดี แต่ทีละก้อน**อย่าพร้อมกัน ฯ ฯ ๔ คำ ฯ เจรจา (พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, 2557 (ข): 238-239)	– ร้องเพลงฝรั่งควง – **บัดนั้น คำแหงหนุมานชาญสมร** **แลเห็นนิลพัทพานร ขนก้อนมหาศิรี** **มาทั้งสองมือสองเท้า ใหญ่เท่าคันธมาทน์ศิรีศรี** **จึงว่าท่านทิ้งให้จงดี แต่ทีละก้อน**ผ่อนมา – ร้องเพลงเย้ย – หนุมานท่านอย่ามัวพาที เรานี้แสนหนักนักหนา ไหนเขาว่ากล้าแก่นแสนศักดา แม้นไม่มีฤทธาก็น่าอาย – ปี่พาทย์ทำเพลงรัว – เชิด – (เสรี หวังในธรรม, 2541: 4-5)

บทโขนชุดนี้มีกระบวนรบอยู่ 1 แห่ง เป็นตอนที่หนุมานรบนิลพัท เป็นกระบวนรบแบบตัวต่อตัวระหว่างลิงกับลิง มีการปะทะคารมกันก่อนรบ โดยหนุมานกล่าวว่านิลพัทเป็นลิงเชลย ทำให้นิลพัทโกรธและเข้ามารบกับหนุมาน ส่วนที่เป็นกระบวนรบเป็นเพียงคำระบุนาฏการ กำหนดให้หนุมานถีบนิลพัท ดังนี้

นิลพัท – มะมะ ไอ้หนุมานเมื่อมึงดึงดื้อก็ลองดู อีกสิบเท่านี้ตัวกูก็ไม่กลัว เก็บสองมือไว้กับตัว ไม่ต้องจับ ใช้เพียงเท้าเข้ารองรับยืนหลับตา

หนุมาน –ลองซิวะ ไอ้อหังการ์มาลองดู ถ้าเอ็งใช้เท้ารับของกูเป็นได้ดี มะไอ้ลิงเชลยมึงกล้าดีมาลองดู

– ปี่พาทย์ทำเพลงรัว – เชิด –

(หนุมานโยนก้อนหินทั้งหมด นิลพัทใช้เท้ารับ หนุมานตรงเข้าถีบนิลพัท แล้วรบกัน สุครีพออกห้าม ครู่หนึ่งพระลักษมณ์ออกมา ทั้งสามลิงจึงหยุดวิวาท)

(เสรี หวังในธรรม, 2541: 5)

นอกจากกระบวนรบในตอนดังกล่าวยังมีกระบวนแสดงตอนหนุมานจับนางสุพรรณมัจฉาด้วย เมื่อหนุมานจับนางได้จึงเข้าเกี้ยวพาราสีและโลม หลังจากนั้นมีการกำหนดให้แสดงความอาลัยรักต่อกัน ส่วนที่เป็นตอนจับ ใช้เพลงหน้าพาทย์เชิดนอกและเพลงเตียวเหมือนตอนจับนางเบญกายในชุดนางลอยที่เคยกล่าวไปก่อนหน้า ส่วนที่เป็นตอนโลมมีโวหารเกี้ยวพาราสีและบทโลม ประกอบเพลงหน้าพาทย์โลมและตระนอนตามขนบ ดังนี้

– ปี่พาทย์ทำเพลงรัว, เชิด –

(หนุมานลงฉากใต้น้ำพบฝูงปลาเข้ารุกไล่จนพบสุพรรณมัจฉา)

– ปี่เดี่ยวเพลงเชิดนอก –

(หนุมานจับสุพรรณมัจฉา)

– ปี่พาทย์ทำเพลงเตียว –

(หนุมานจับสุพรรณมัจฉาได้)

– ร้องเพลงตะนาวแปลง –

ตัวข้า ธิดา ทศกัณฐ์ ชื่อว่า สุพรรณ มัจฉา
ปิตุเรศ รับสั่ง บังคับมา จงไว้ ชีวา อย่าฆ่าตี

– ร้องเพลงโอ้โลมชาตรี –

สุดเอย สุดสวาท นุชนาถ ผู้มิ่ง มารศรี
ช่างฉลาด งอนง้อ ขอชีวี จะฆ่าตี พี่อาลัย เสียดายนัก
ตัวพี่นี้ สิจะ ต้องตาย ด้วยโทษา พระนารายณ์ ทรงจักร์
ทูนหัว ตัวจะรอด ก็เพราะรัก ได้พลพรรค นฤมล ขนศิลา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

– ร้องเพลงมุล่ง –

ว่าพลาง อิงแอบ แนบชิด จุมพิต ปรางเปรม นาสา

ค่อยประคอง เนื้อแนบ แอบอุรา ต่างสุขสันต์ หรรษา ในวารี

– ปี่พาทย์ทำเพลงโลม, ตระนอน –

(หนุมาน สุพรรณมัจฉา รำ)

– ดิมไฟปิดม่าน –

– ปี่พาทย์ทำเพลงเชิดฉิ่ง –

(นางสุพรรณมัจฉากับหนุมานลุกมาหน้าม่าน สั่งบริวาร ขณะฝูงปลาคาบ ก้อนหินมา หนุมานกับสุพรรณมัจฉาอาลัยรักต่อกัน แล้วหนุมานขึ้นจากฉากใต้น้ำ)

(เสรี หวังในธรรม, 2541: 9)

บทโขนชุดนี้ยังมีการสืบทอดขนบการประพันธ์บทโขนอีกประการหนึ่งคือ การแทรกการเล่นตลก การเล่นตลกในบทโขนชุดนี้เป็นการเล่นตลกโขนตามขนบเดิม คือไม่เล่นกับตัวละครสำคัญและไม่เล่นออกนอกเรื่อง บทตลกไม่บันทึกรวมไว้ในบทโขน ธนิต อยู่โพธิ์ (2500: 116-117) ได้กล่าวถึงจารีตในการเล่นตลกโขนไว้ว่า

> ศิลปะของตลกโขนละคร ไม่เล่นลอยดอกอย่างจำอวด แต่ตลกโขนจะต้องรู้เรื่องดี โดยเป็นการเล่นแทรกในระหว่างตัวพล ๆ ให้ตัวเอกพักเหนื่อย มิใช่เล่นกับโขนตัวสำคัญ และมีแบบแผนวางไว้ให้เล่น เช่น ตลกโขนตอนเกณฑ์พลทั้งยักษ์และลิง ตลกต้องรู้ว่าการเกณฑ์พลต้องไปที่สัสดี แล้วมีอะไรขบขันที่เป็นเรื่องชวนหัวของสัสดีก็นำมาล้อ (...) หรือตอนตีลิงคือถวายลิง จำอวดหรือตลกที่เป็นฤาษีจะต้องรู้ไม้เล่นของทศกัณฐ์และหนุมาน ตลกจึงต้องมีความรู้กว้างขวาง มีปฏิภาณเฉียบแหลม มีความรู้รอบตัวและมีวาทศิลป์แตกฉาน

บทโขนชุดนี้มีการเล่นตลกตามขนบ คือเล่นตลกกับตัวพลลิง ซึ่งไม่ใช่ตัวละครสำคัญ รูปแบบการเล่นตลกไม่มีบทระบุไว้ชัดเจน บทโขนชุดนี้มีการแทรกการแสดงตลก 2 แห่ง คือตอนนิลพัทปรึกษาไพร่พลเมืองชมพูว่าจะแก้แค้นหนุมาน และตอนหนุมานปรึกษาไพร่พลเมืองขีดขินว่าจะแก้แค้นนิลพัท ดังตัวอย่างตอนหนุมานปรึกษาไพร่พลจะแก้แค้นนิลพัท มีการแทรกการแสดงตลกหรือเจรจาติดตลก ดังนี้

– ปี่พาทย์ทำเพลงรัว – เชิด –

(นิลพัทโยนก้อนหินทั้ง 4 ก้อน หนุมานรับนำไปทิ้ง แล้วนิลพัทยกพวกหายไป)

(หนุมานทำท่าโกรธเคืองป้องหน้า **เจรจาติดตลกปรึกษาเรื่องจะแกล้งฝ่ายนิลพัทบ้าง**)

(เสรี หวังในธรรม, 2541: 5)

นอกจากการสืบทอดขนบหลายประการที่ได้กล่าวไปแล้ว บทโขนชุดนี้ยังมีการสืบทอดขนบการประพันธ์บทโขนอีกประการคือการแทรกระบำแบบไม่มีเนื้อร้อง การแทรกระบำสัตว์แบบไม่มีเนื้อร้องดังกล่าวนี้เคยปรากฏมาแล้วในบทโขนบางชุด เช่น ชุดสีดาลุยไฟ และปราบบรรลัยกัลป์ของกรมศิลปากรยุคก่อนหน้าที่มีการแทรกระบำนาคในตอนที่กล่าวถึงเมืองนาคของบรรลัยกัลป์ บทโขนชุดช้างสารหาญกล้าบ้าบ่มมันร่วมตลุงเดียวกันย่อมประงามีการแทรกระบำปลาในตอนนางสุพรรณมัจฉาและบริวารนำก้อนหินไปทิ้ง ระบำปลาดังกล่าวเป็นระบำขนาดสั้น กำหนดให้นางสุพรรณมัจฉาและเหล่าบริวารออกรำ ดังนี้

– เปลี่ยนเป็นฉากริมฝั่งน้ำ –

– ฉาก จัดเป็นฉากครึ่งบกครึ่งใต้น้ำ ตอนบนหลังสุดเป็นถนน ตอนล่างขึงฉากบางกั้นเป็นใต้น้ำ –

– ปี่พาทย์ทำเพลงโล้ –

(นางสุพรรณมัจฉากับบริวารออกหน้าม่าน รำวนรอเวลาไว้ต่อเมื่อฉากเสร็จเปิดฉาก จึงขึ้นบนเวที)

(เสรี หวังในธรรม, 2541: 8)

นอกจากการสืบทอดขนบหลายประการดังที่ได้กล่าวไปแล้ว บทโขนชุดนี้มีส่วนที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่หลายประการด้วย ได้แก่การสร้างสรรค์ด้านเนื้อหาที่มีการเลือกเนื้อหาให้เหมาะกับโอกาสในการแสดง และด้านการเรียบเรียงบทที่มีการเรียบเรียงบทให้กระชับ การให้ความสำคัญกับกระบวนรำของตัวละครทุกประเภท และด้านการตั้งชื่อชุดให้มีความน่าสนใจ ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในด้านเนื้อหา บทโขนชุดนี้มีการเลือกเนื้อหาได้เหมาะสมกับโอกาสในการแสดง กล่าวคือบทโขนชุดนี้จัดแสดงในโอกาสวันข้าราชการพลเรือน การนำเสนอตอนดังกล่าวมีความสร้างสรรค์คือเป็นการนำเสนอตอนที่นิลพัทและหนุมานซึ่งถือเป็นข้าราชการในพระรามวิวาทกัน นับว่าเหมาะสมกับโอกาสในการแสดงเพราะตอนดังกล่าวมีเนื้อหาที่ให้คติกับผู้ชมที่เป็นข้าราชการให้เห็นผลของการทะเลาะวิวาทกัน และแสดงให้เห็นถึงความมีเมตตาของพระรามผู้เปรียบเสมือนเจ้านายที่ให้อภัยนิลพัทและหนุมานผู้เป็นข้าราชการภายใต้บังคับบัญชา

ส่วนลักษณะสร้างสรรค์ด้านการเรียบเรียงบท ประการแรกคือการเรียบเรียงบทให้มีความกระชับโดยการตัดเนื้อหาออกหลายตอน ทั้งตอนให้นิลพัทแปลงเป็นแมลงวัน ตอนที่พระรามปรึกษาหนทางไปยังลงกาก่อนที่ชามพูราชจะเสนอให้มีการจองถนน

ตลอดจนกำหนดให้นิลพัทผูกใจแค้นหนุมานตั้งแต่ต้นเรื่อง ตัวอย่างการเรียบเรียงบทให้มีความกระชับ เช่น การตัดตอนนิลพัทแปลงเป็นแมลงวันมาตามท้าวมหาชมพูตามบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชออก แล้วเปลี่ยนให้นิลพัทแอบดูอยู่ก่อนแล้วจึงเข้ามารั้งมือท้าวมหาชมพูไว้ตอนที่กำลังไหว้พระราม ดังนี้

(นิลพัทออกแอบดู)

– ร้องเพลงนาคบริพัท –

ทูลว่าตัวข้าบทมาลย์ ขืนขัดพระโองการนั้นโทษผิด
ใหญ่หลวงถึงสิ้นชีวิต พระจักรกฤษณ์จงได้ปรานี
ขอประทานอินทรีย์ชีวีไว้ จะได้รองเบื้องบทศรี
ทั้งพลชมพูพระบูรี ข้านี้ถวายแทบพระบาทา

(ท้าวมหาชมพูเข้าไปกราบพระบาทพระราม – นิลพัทตรงเข้าจับมือมหาชมพูไว้)

(เสรี หวังในธรรม, 2541: 2)

นอกจากการเรียบเรียงบทให้กระชับแล้ว บทโขนชุดนี้ยังมีความคิดสร้างสรรค์ในการให้ความสำคัญกับตัวละครทุกประเภท กล่าวคือตอนดังกล่าวนี้เป็นตอนที่ปรากฏตัวละครทุกประเภท ตัวพระ ได้แก่พระราม พระลักษมณ์ ตัวนาง ได้แก่นางสุพรรณมัจฉา ตัวลิง ได้แก่ ท้าวมหาชมพู สุครีพ หนุมาน นิลพัทและพลลิง และตัวยักษ์ได้แก่ทศกัณฐ์และสุกรสาร การปรากฏตัวละครทุกประเภทในบทโขนชุดเดียวกันทำให้ผู้ชมได้เห็นกระบวนรำของตัวละครครบทุกประเภทด้วย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างเช่นการแทรกกระบวนยักษ์ในบทโขนชุดนี้ จะเห็นได้ว่าแม้บทโขนชุดนี้เน้นกระบวนพระและลิงเป็นหลัก ไม่ได้เน้นกระบวนยักษ์เหมือนบทโขนชุดที่เกี่ยวกับการรบการศึก แต่ในเนื้อหาตอนหนึ่ง คือ ตอนทศกัณฐ์ชมสวน เป็นตอนที่เอื้อต่อการแทรกกระบวนของยักษ์ไว้ คือกำหนดให้ทศกัณฐ์รำหน้าพาทย์เพลงกลองโยนและเพลงโอด และรำใช้บทเจรจาร่วมกับสุกรสาร การแทรกเนื้อหาตอนดังกล่าวนี้เป็นการเอื้อต่อการแทรกกระบวนยักษ์ในบทโขนชุดนี้ได้เป็นอย่างดี

ลักษณะสร้างสรรค์อีกประการหนึ่งในบทโขนชุดนี้คือการตั้งชื่อชุดให้มีความน่าสนใจ กล่าวคือบทโขนชุดช้างสารหาญกล้าบ้าบ่มมันร่วมตลุงเดียวกันย่อมประงา มีการตั้งชื่อชุดโดยการรักษาสำนวนโวหารแบบโบราณ โวหารดังกล่าวเป็นโวหารความเปรียบที่เปรียบหนุมานและนิลพัทเป็นช้างสารที่บ้ามัน หากอยู่ด้วยกันย่อมเกิดการทะเลาะวิวาทขึ้นได้ง่าย โวหาร

ความเปรียบดังกล่าวนี้เป็นความเปรียบแต่โบราณที่มีความไพเราะคมคาย ปรากฏทั้งในบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช (2557: 245) ว่า “ดั่งช้างสารกล้าบ้ามัน จะไว้โรงเดียวกันนั้นไม่ได้” และในบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย (2544: 99) ว่า “ประมาณเหมือนช้างงาบ้ามัน จะผูกโรงเดียวกันนั้นไม่ได้” การนำสำนวนโวหารดังกล่าวมาตั้งชื่อชุด ทำให้บทโขนชุดนี้มีการตั้งชื่อชุดที่น่าสนใจอย่างยิ่ง

นอกจากการตั้งชื่อชุดโดยการรักษาสำนวนโวหารแบบโบราณแล้ว ในบทโขนชุดนี้ยังได้มีการนำสำนวนโวหารดังกล่าวมากล่าวซ้ำในบทเจรจาของสุครีพ และได้มีการอธิบายความหมายของสำนวนโวหารดังกล่าวให้ผู้ชมเข้าใจมากขึ้นด้วย ดังปรากฏในบทเจรจาของสุครีพความว่า

> “อันสองวานรนี้ไชร้เปรียบเหมือนคชสารแสนหาญกล้า ต่างมุทะลุและดุบ้าเพราะบ่มมัน เมื่อร่วมตะลุงเดียวกันนั้นเป็นธรรมชาติ จะต้องเกิดการวิวาทถึงประงา ผู้พิทักษ์อารักขาต้องอาทร ต้องแยกกุญชรอยู่ต่างโรงจึงจะโล่งอก”
>
> (เสรี หวังในธรรม, 2541: 7)

ในบทเจรจาตอนดังกล่าวมีการอธิบายขยายความความเปรียบดังกล่าวให้เข้าใจชัดเจนมากยิ่งขึ้นด้วย บทเจรจาตอนนี้อธิบายขยายความเปรียบดังกล่าวโดยแสดงให้เห็นว่าความเปรียบดังกล่าวใช้ธรรมชาติของสัตว์ กล่าวคือเมื่อช้างพลายหรือช้างสารซึ่งเป็นช้างตัวผู้อยู่โรงเดียวกันหรืออยู่ใกล้กันมักเกิดการต่อสู้กันโดยใช้งาช้างซึ่งเป็นส่วนที่มีความคมในการปะทะชนหรือเสยช้างคู่ต่อสู้ ผู้ดูแลช้างจะต้องแยกทั้งสองฝ่ายไม่ให้อยู่โรงเดียวกันเพื่อป้องกันเหตุดังกล่าว

บทโขนชุดนี้เป็นตัวอย่างหนึ่งของบทโขนชุดที่มีเนื้อหาตามขนบและนำเสนอเนื้อหาเฉพาะตอน แต่มีการตั้งชื่อชุดให้มีความแปลกใหม่และน่าสนใจ บทโขนในกลุ่มนี้ของเสรี หวังในธรรม เช่น ชุดหัวอกพระมิ่งแม่สีดา ชุดสัจจาธิษฐานของนางสีดา ชุดปริศนาของกุมภกรรณ และชุดมนต์อาถรรพ์ของหนุมาน

กล่าวโดยสรุป บทโขนชุดช้างสารหาญกล้าบ้าบ่มมันร่วมตลุงเดียวกันย่อมประงา เป็นตอนที่นำเสนอเนื้อหาเฉพาะตอน คือตอนจองถนนซึ่งมีเนื้อหาตามขนบ แต่มีการตั้งชื่อตอนให้มีความน่าสนใจคือนำสำนวนโวหารแบบโบราณมาตั้งเป็นชื่อชุดแทนการตั้งชื่อชุดด้วยฉากนาฏการจองถนนแบบบทโขนฉบับก่อนหน้าเพื่อเป็นการดึงดูดความสนใจผู้ชม บทโขนชุด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

นี้มีการสืบทอดขนบหลายประการทั้งการนำบทเดิมมาใช้ การแทรกการเล่นตลก การแทรกระบำสัตว์แบบไม่มีเนื้อร้อง นอกจากนี้ยังมีการสร้างสรรค์ขึ้นใหม่หลายด้านโดยเฉพาะด้านการเรียบเรียงบท ทั้งการเรียบเรียงบทให้กระชับ การให้ความสำคัญกับกระบวนรำของตัวละครทุกประเภททั้งพระ นาง ยักษ์และลิง ตลอดจนมีการตั้งชื่อชุดให้มีความน่าสนใจด้วยการนำสำนวนโวหารของเดิมมาตั้งชื่อชุด

2) ชุดพระลักษมณ์รบกุมภกาศ

บทโขนชุดพระลักษมณ์รบกุมภกาศเป็นบทโขนที่มีการนำมาแสดงหลายครั้ง ตามที่บันทึกไว้มีการจัดแสดงครั้งแรกแสดงเนื่องในสัปดาห์อนุรักษ์มรดกไทย ประจำปี 2546 ณ เวทีสังคีตศาลา บริเวณพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระนคร เมื่อวันที่ 8 เมษายน พ.ศ.2546 ครั้งที่ 2 จัดแสดงเนื่องในงานฤดูกาลดนตรีสำหรับประชาชน ปีที่ 51 ครั้งที่ 8 ณ เวทีสังคีตศาลา บริเวณพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระนคร วันที่ 28 ธันวาคม พ.ศ.2546 และครั้งหลังสุดคือจัดแสดงเนื่องในรายการศรีสุขนาฏกรรม ณ โรงละครแห่งชาติ เมื่อวันที่ 28 ตุลาคม พ.ศ.2548

บทโขนชุดนี้มีการสืบทอดขนบด้านที่มาของเนื้อหา การนำบทเดิมมาใช้ และการให้ความสำคัญกับฉากนาฏการรบ ดังนี้

ในด้านเนื้อหา บทโขนชุดนี้มีเนื้อหาตรงตามบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เป็นบทโขนที่มีเนื้อหาเฉพาะตอน เป็นตอนที่กล่าวถึงกุมภกาศซึ่งเป็นยักษ์ที่มีฤทธิ์ตนหนึ่งทพิธีบูชาพระพรหมเพื่อขอพรพระพรหมทิ้งพระขรรค์ลงมาบริเวณที่กุมภกาศทำพิธี ทำให้กุมภกาศไม่พอใจที่พระพรหมไม่นำอาวุธมาประทานให้ด้วยตนเองจึงทำพิธีต่อไปเพื่อท้าทายพระพรหม ฝ่ายพระลักษมณ์ขณะเที่ยวเก็บผลไม้ได้ผ่านมาเห็นจึงหยิบพระขรรค์กวัดแกว่งจนแสงจากพระขรรค์ไปกระทบตากุมภกาศ กุมภกาศจึงใช้ตะบองเข้าต่อสู้กับพระลักษมณ์ พระลักษมณ์ใช้พระขรรค์สังหารกุมภกาศจนถึงแก่ความตาย

ในด้านรูปแบบบทโขนฉบับนี้ดำเนินเรื่องด้วยบทร้องทั้งสิ้น ไม่ปรากฏบทพากย์และบทเจรจา เห็นได้ชัดว่าให้ความสำคัญกับกระบวนละครเป็นหลัก บทร้องในบทโขนชุดนี้นำมาจากบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชเป็นส่วนใหญ่ ดังตัวอย่างตอนกุมภกาศทำพิธี มีการนำบทพระราชนิพนธ์มาใช้โดยเปลี่ยนบทแรกจากบทบรรยายเครื่องแต่งกายของกุมภกาศเป็นการกล่าวถึงตัวละครว่า “มาจะกล่าวบทไป ถึงกุมภกาศยักษา” เปลี่ยนวรรคที่กุมภกาศเดินไปยังแท่นพิธีจากเดิมว่า “อสุรีก็เดินเข้า

ไป” เป็น “เข้าสู่ที่แผ่นผาศิลาลัย” และในตอนท้ายมีการเปลี่ยนจากเดิมที่กล่าวว่าเกิดเสียงสนั่นไปถึงชั้นพรหม เป็น “ร้อนถึงพรหมาเทวัญ มอบพระขรรค์ทิ้งส่งลงมา” เพื่อเป็นการตัดทอนบทให้มีความกระชับ ดังนี้

ตารางที่ 13 เปรียบเทียบบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชกับบทร้องในบทโขนชุดพระลักษมณ์รบกุมภกาศ

บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1	บทโขนชุดพระลักษมณ์รบกุมภกาศ
ทรงผ้าโขมพัสตร์ขาวสะอาด ระบายลาดพาดเหนืออังสา **จุณเจิมเฉลิมพักตรา มุ่นชฎาห่อเกล้าเป็นโยคี** **ประดับองค์บงเฉียงสายธุหร่ำ สวมใส่ประคำมณีศรี** **มือถือธูปเทียนมาลี** อสุรีก็เดินเข้าไป ฯ ฯ ๔ คำ ฯ เสมอ **นั่งพับแพนงเชิงตามตำรา หลับตาอ่านเวทโดยไสย** **ผ่อนลมเข้าออกหายใจ มิได้ไหวกายกุมภัณฑ์ ฯ** ฯ ๒ คำ ฯ ตระ **เดชะพระมนต์อันชัยชาญ พสุธาสะท้านสะเทือนลั่น** กึกก้องทั้งท้องพนาวัน สนั่นถึงชั้นพรหมมา ฯ (พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, 2557(ก): 516)	- ร้องเพลงมอญรำดาบ – มาจะกล่าวบทไป ถึงกุมภกาศยักษา **จุณเจิมเฉลิมพักตรา มุ่นชฎาห่อเกล้าเป็นโยคี** **ประดับองค์บงเฉียงสายธุหร่ำ สอดใส่ประคำมณีศรี** **มือถือธูปเทียนมาลี** เข้าสู่ที่แท่นผาศิลาลัย - ปี่พาทย์ทำเพลงพราหมณ์เข้า – (กุมภกาศขึ้นนั่งเตียง) - ร้องเพลงตระนิมิต – **นั่งพับแพนงเชิงตามตำรา หลับตาอ่านเวทโดยไสย** **ผ่อนลมเข้าออกหายใจ มิได้ไหวกายกุมภัณฑ์** **เดชะพระมนต์อันชัยชาญ พสุธาสะท้านเลื่อนลั่น** ร้อนถึงพรหมาเทวัญ มอบพระขรรค์ทิ้งส่งลงมา - ปี่พาทย์ทำเพลงรัว – (ท้ายรัวเทวดาตลกเอาพระขรรค์มาโยนให้) (เสรี หวังในธรรม, 2546: 1)

นอกจากนี้บทโขนชุดนี้ยังมีการสืบทอดขนบอีกประการหนึ่งคือการเลือกตอนที่เอื้อต่อการแสดงฉากนาฏการรบ ซึ่งเป็นกระบวนรบแบบเดี่ยว กระบวนรบแบบเดี่ยวเคยมีปรากฏมาแล้วในการแสดงโขนหลายตอน เช่น ตอนองคตสื่อสาร ตอนสุครีพหักฉัตร ตอนหนุมานรบไมยราพณ์ กระบวนรบในบทโขนชุดพระลักษมณ์รบกุมภกาศเป็นกระบวนรบแบบตัวต่อตัวระหว่างพระลักษมณ์และกุมภกาศ โดยใช้อาวุธพระขรรค์สู้กับตะบองของยักษ์ มีบทร้องบรรยายกระบวนรบดังกล่าว ว่าพระลักษมณ์ขึ้นเหยียบบ่ายักษ์ เอามือคว้ากระบองและแกว่งพระขรรค์ตัดเศียรยักษ์จนขาดกระเด็นไป ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด -

(พระลักษมณ์เข้ารบกุมภกาศ)

- ร้องเพลงเห่เชิดฉิ่ง -

เท้าซ้าย นั้นเหยียบ บ่าขวา มือคว้า ชิงกระบอง ยักษี
เคล่าคล่อง ว่องไว ในที่ แกว่งพระขรรค์ อันมี ฤทธิไกร
หวดด้วย กำลัง สามารถ ต้องกาย กุมภกาศ ไม่ทนได้
เศียรนั้น ก็ขาด กระเด็นไป สิ้นชี วาลัย ในพริบตา

- ปี่พาทย์ทำเพลงรัว, โอด เชิด -

(กุมภกาศซวนเซเข้าโรง พระลักษมณ์ตามไป)

(เสรี หวังในธรรม, 2546: 2)

บทโขนชุดนี้นอกจากสืบทอดขนบการประพันธ์หลายด้านดังที่กล่าวไปแล้วข้างต้น เมื่อพิจารณาในด้านเนื้อหาพบว่ามีลักษณะสร้างสรรค์ประการหนึ่งคือการนำเสนอเหตุการณ์รบที่ไม่เคยนำมาจัดทำเป็นบทโขนมาก่อน กล่าวคือเหตุการณ์พระลักษมณ์รบกุมภกาศ เป็นตอนที่ไม่เคยนำมาทำเป็นบทโขนมาก่อน บทโขนชุดนี้นอกจากมีความแปลกใหม่แล้วยังแสดงให้เห็นกระบวนรบที่แปลกใหม่ของพระลักษมณ์อีกด้วย เนื่องจากบทโขนชุดอื่น ๆ ที่เคยนำเสนอกระบวนรบของพระลักษมณ์มักปรากฏว่าพระลักษมณ์ใช้ศรในการรบ แต่ในบทโขนชุดนี้กล่าวว่าพระลักษมณ์ใช้พระขรรค์ในกระบวนรบ

บทโขนของเสรี หวังในธรรมกลุ่มที่นำเสนอเนื้อหาตอนรบและยังไม่เคยนำมาจัดทำเป็นบทโขนมาก่อนยังมีอีกชุดหนึ่งคือชุดกุเปรันรบทศกัณฐ์ เป็นเนื้อหาที่ไม่เคยนำมาแสดงโขนมาก่อน กล่าวถึงตอนทศกัณฐ์ชิงบุษบกของกุเปรันและถูกพระอิศวรสาปในที่สุด บทโขนกลุ่มนี้มีความสนุกสนานและแปลกใหม่ ตลอดจนเหมาะสำหรับนำมาแสดงโขนเนื่องจากเน้นฉากนาฏการรบ

กล่าวโดยสรุป บทโขนชุดพระลักษมณ์รบกุมภกาศเป็นบทโขนขนาดสั้น ใช้ผู้แสดงเพียง 2 คน คือพระลักษมณ์และกุมภกาศจึงเหมาะในการนำมาแสดงบ่อยครั้ง บทโขนชุดนี้ดำเนินเรื่องด้วยบทร้องทั้งหมด มีกระบวนรบแบบเดี่ยวระหว่างพระลักษมณ์และกุมภกาศ แต่มีการสร้างสรรค์โดยการนำเสนอตอนสู้รบที่ไม่เคยนำมาจัดทำเป็นบทโขนมาก่อนมานำเสนอ ทำให้ผู้ชมได้รู้จักตอนใหม่ ๆ และได้ชมกระบวนรบที่ใช้อาวุธต่างไปจากเดิม

3) ชุดกไลโกฏหลงรส

บทโขนชุดกไลโกฏหลงรส ไม่ปรากฏว่าจัดแสดงครั้งแรกเมื่อใด แต่สันนิษฐานว่าน่าจะใช้แสดง ณ โรงละครแห่งชาติ เนื่องจากมีการกำหนดรายละเอียดการใช้เวทีล่างและเวทีบน ซึ่งมักเป็นรายละเอียดที่ใช้ประกอบบทโขนที่จัดแสดง ณ โรงละครแห่งชาติ

บทโขนชุดนี้ตั้งชื่อชุดโดยเน้นที่ตัวละครเป็นสำคัญ ในที่นี้คือพระฤๅษีกไลโกฏ มีการตั้งชื่อให้ผู้ชมเกิดความพิศวงโดยการใช้คำว่าหลงรส ชื่อชุดนี้สอดคล้องกับการนำเสนอเนื้อหาในบทโขน กล่าวคือเป็นการนำเสนอเนื้อหาตอนที่ฤๅษีกไลโกฏถูกนางอรุณวดีทำลายตบะ พระฤๅษีผู้ไม่เคยมีความรู้สึกหลงใหลในอิสตรีและกามารมณ์จึงหลงใหลในรสของกามารมณ์ดังกล่าว การตั้งชื่อชุดดังกล่าวนี้สัมพันธ์กับการสร้างสรรค์ด้านเนื้อหาที่มีการเลือกตอนใหม่ ๆ มาแสดงดังที่ผู้วิจัยจะได้กล่าวต่อไป

บทโขนชุดนี้มีการสืบทอดขนบด้านที่มาของเนื้อหาและด้านลักษณะคำประพันธ์เป็นหลัก ดังนี้

ชุดกไลโกฏหลงรสนำเนื้อหามาจากรามเกียรติ์ของไทย กล่าวคือนำเนื้อหามาจากบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช มีเนื้อหาเฉพาะตอน กล่าวคือเป็นตอนทำลายตบะพระฤๅษีกไลโกฏ เนื้อหาเริ่มต้นตั้งแต่ท้าวโรมพัตแห่งเมืองพัทวิสัยทำพิธีบวงสรวงเทวดาเพื่อขอฝนให้ตกต้องตามฤดูกาล ขณะทำพิธีนายพรานได้มาแจ้งว่ามีพระฤๅษีตนหนึ่งนามว่ากไลโกฏ มีหน้าเป็นกวาง มีฤทธิ์เดชแก่กล้าบำเพ็ญตบะอยู่ในป่าสาลวันทำให้เมืองพัทธวิสัยเกิดอาเภทฝนแล้ง แม้บวงสรวงเทวดาก็ไม่เป็นผล หนทางแก้ต้องหาวิธีทำลายตบะพระฤๅษีและอัญเชิญพระฤๅษีมาที่เมืองพัทธวิสัย พระเจ้าโรมพัตทราบดังนั้นจึงส่งให้ธิดาของตนนามว่านางอรุณวดีไปทำลายตบะ นางอรุณวดีใช้มารยายั่วยวนฤๅษีกไลโกฏฝ่ายฤๅษีกไลโกฏไม่เคยพบสตรีมาก่อน จึงเกิดความหลงใหลและเข้าเสพสมกับนางอรุณวดีในที่สุด

บทโขนชุดนี้ประกอบด้วยบทเจรจาที่แต่งเป็นร่ายยาวและบทร้องเท่านั้น ไม่ปรากฏบทพากย์ บทโขนมีการกำหนดรายละเอียดระบุฉาก เช่น ตอนเปลี่ยนจากฉากเมืองพัทธวิสัยเป็นฉากป่าสาลวัน ระบุนาฏการและการเปิดปิดม่านเหมือนบทโขนฉบับอื่น ๆ ที่ใช้แสดง ณ โรงละครแห่งชาติ

บทโขนชุดนี้เน้นกระบวนละครเป็นหลัก เนื่องจากมีการดำเนินเรื่องส่วนใหญ่ด้วยบทร้อง มีการใช้บทร้องกับเนื้อหาตอนบรรยายเรื่องและเนื้อหาที่เป็นบท

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สนทนาของตัวละคร บทร้องส่วนใหญ่นำมาจากบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ดังตัวอย่างตอนท้าวโรมพัตทำพิธีขอฝน มีการอัญเชิญเทพเทวดาพระเสื้อเมืองพระทรงเมือง แต่มีการบรรจุเพลงร้องและเพลงหน้าพาทย์ต่างกัน เช่น ตอนเชิญเทวดาในบทพระราชนิพนธ์บรรจุเพลงเช่นเหล้า แต่ในบทโขนบรรจุเพลงสาธุการ ตอนท้ายในบทพระราชนิพนธ์บรรจุเพลงสาธุการ แต่ในบทโขนบรรจุเพลงตระเชิญ รัว มีการปรับเปลี่ยนคำในบางวรรค เช่น ในวรรคสุดท้าย มีการเปลี่ยนจากคำว่า “ให้ทุกวัน” เป็นคำว่า “ถวายชัย” เพื่อให้มีการรับส่งสัมผัสกับวรรคต่อไป ดังนี้

ตารางที่ 14 เปรียบเทียบบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชกับบทโขนชุดกไลโกฏหลงรส

บทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ ในรัชกาลที่ 1	บทโขนชุดกไลโกฏหลงรส
ครั้นถึงก็ทรงสุคนธ์เจิม เฉลิมรูปเทวาน้อยใหญ่ **จุดเทียนบูชาโปรยมาลัย ภูวไนยสังเวยเทวัญ ฯ** ฯ ๒ คำ ฯ เช่นเหล้า **ขอเชิญเทวราชผู้ศักดา ซึ่งรักษาพระนิเวศน์เขตขัณฑ์** **จงรับสั่งเวยพลีกรรม์ อันข้าบูชาด้วยภักดี** **ทั้งพระเสื้อเมืองทรงเมือง อุดมเดชรุ่งเรืองรัศมี** **จงคิด**กรุณาปรานี แก่โยธีไพร่ฟ้าประชาชน **ยังวัสสวลาหกตกมา ให้จำเริญธัญญาพืชผล** **ช่วยชีวิตสัตว์ไว้ไม่อับจน จะได้แผ่กุศล**ให้ทุกวัน ฯ ฯ ๖ คำ ฯ สาธุการ (พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช: 2557 (ก): 220-221)	- ร้องเพลงมหาฤกษ์ – **ครั้นถึงก็ทรงสุคนธ์เจิม เฉลิมรูปเทวาน้อยใหญ่** **จุดธูปเทียนบูชาโปรยมาลัย ภูวไนยสังเวยเทวัญ** - ปี่พาทย์ทำเพลงสาธุการ – (ท้าวโรมพัตรำบูชาเทวดาในโรงพิธี) - ร้องเพลงเชื้อ 2 ชั้น – **ขอเชิญเทวราชผู้ศักดา ซึ่งรักษาพระนิเวศ** **เขตขัณฑ์จงรับสังเวยพลีกรรม์ อัน**น้อม**บูชาด้วยภักดี** - ร้องเพลงเชื้อชั้นเดียว – **ทั้งพระเสื้อเมืองทรงเมือง อุดมเดชรุ่งเรืองรัศมี** **จง**โปรด**กรุณาปรานี แก่โยธีไพร่ฟ้าประชาชน** **ยังวัสสะวลาหกตกมา ให้จำเริญธัญญาพืชผล** **ช่วยชีวิตสัตว์ไว้ไม่อับจน จะได้แผ่กุศล**ถวายชัย - ปี่พาทย์ทำเพลงตระเชิญ, รัว – (เสรี หวังในธรรม, ม.ป.ป: 1)

ในบทโขนชุดนี้ไม่ปรากฏบทพากย์ มีบทเจรจาแทรกอยู่เพียง 2 แห่ง คือ ตอนพรานทูลเรื่องฤๅษีกไลโกฏ และตอนเสนารับสนองพระราชโองการให้จัดไพร่พล ใช้คำประพันธ์ประเภทร่ายยาว ดังตัวอย่างบทเจรจาของพรานที่มาทูลข่าวเรื่องฤๅษีกไลโกฏแก่ท้าวโรมพัต ความว่า

- เจรจา –

อันพระดาบสชื่อกไลโกฏมหาฤษี ร่างอินทรีย์นั้นเป็นเช่นมนุษย์ชาติ แต่พักตราน่าประหลาดเป็นหน้าเนื้อ ทรงตะบะฌานชำนาญเหลือแสนอาถรรพ์ มาบำเพ็ญภาวนาอยู่ในป่าสาลวันนั้นหลายปี ฝนก็แห้งแล้งธรณีนับแต่วันมา ซึ่งพระองค์จะเฝ้าบำบวงปวงเทวดาหาเป็นผลไม่ ถ้ากระไรโปรดทรงดำริตริตรองการหาวิธีให้พระสิทธาจารย์เธอละพรต แล้วอัญเชิญพระมหาดาบสเข้ามาวัง ทั้งฟ้าทั้งฝนก็จะหล่นจะหลั่งถะถั่งนอง ขอให้ทรงทราบใต้ฝ่าละอองพระบาทา

(เสรี หวังในธรรม, ม.ป.ป: 2)

บทโขนชุดนี้มีกระบวนที่โดดเด่นประการหนึ่งคือบทโลม บทโลมดังกล่าวนี้เคยปรากฏแล้วในบทโขนชุดสีดาลุยไฟและปราบบรรลัยกัลป์ของกรมศิลปากรซึ่งเป็นบทโลมระหว่างพระรามและนางสีดา เป็นกระบวนโลมระหว่างพระนาง แต่ในตอนฤๅษีกไลโกฏโลมนางอรุณวดีในบทโขนชุดนี้มีความแตกต่างไปเล็กน้อยกล่าวคือ เป็นตอนที่ตัวละครนางใช้มารยายั่วยวน เพื่อให้ฤๅษีเกิดความกำหนัด มีการกำหนดให้รำเพลงหน้าพาทย์โลมตามขนบ แต่มีการเพิ่มเติมเสียงฟ้าร้องฝนตกเข้าไปในตอนท้ายเพื่อสร้างบรรยากาศให้สมกับตอนที่เป็นบทอัศจรรย์ ดังนี้

- ร้องเพลงพราหมณ์ดีดน้ำเต้า –

ว่าพลาง ทางเข้า ปรนนิบัติ สัมผัส บีบคั้น นวดฟั้นให้
ด้วยกล มารยา พิราไน แกล้งยั่ว ยวนใจ พระมุนี

- ร้องร่าย –

เมื่อนั้น พระมหา กไลโกฏ ฤาษี
ไม่รู้ ในกล อิสตรี ลืมที่ คำสั่ง พระบิดร

- ร้องเพลงโอ้โลม –

เข้าประคอง ต้องเต้า สุมณฑา กายา แนบเนื้อ นวลสมร
ให้เกิด ประดิพัทธ์ อาวรณ์ ถึงไม่มี ผู้สอน ก็เป็นไป

- ปี่พาทย์ทำเพลงโลม, รัว –

(พระกไลโกฏเข้าโลมนาง)

- ท้ายเพลงรัวหรี่ไฟทำเสียงฟ้าร้อง – ฝนตก –

(เสรี หวังในธรรม, ม.ป.ป: 4)

บทโขนชุดนี้นอกจากมีการสืบทอดขนบดังที่กล่าวไปแล้ว ยังมีลักษณะที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่หลายประการโดยเฉพาะในด้านเนื้อหาที่เป็นการการนำเสนอเนื้อหาเกี่ยวกับตัวละครที่ไม่เป็นที่รู้จักแพร่หลาย และการนำเสนอเนื้อหาที่เอื้อต่อการสร้างความขบขันให้แก่ผู้ชม ดังนี้

ฤๅษีกไลโกฏในบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชไม่ได้ปรากฏบทบาทสำคัญมากนัก จึงอาจไม่เป็นที่รู้จักแพร่หลาย อีกทั้งบทบาทและเรื่องราวของตัวละครดังกล่าวก็ไม่เคยถูกนำเสนอเป็นบทโขนมาก่อน การที่บทโขนนำตัวละครฤๅษีกไลโกฏมานำเสนอโดดเด่นเฉพาะตอน เป็นการเลือกเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับตัวละครที่ไม่เป็นที่รู้จักแพร่หลาย บทโขนชุดนี้จึงเป็นการแนะนำให้ผู้ชมได้รู้จักตัวละครใหม่ ๆ ในเรื่องรามเกียรติ์ ตลอดจนเป็นการเผยแพร่เรื่องเรื่องรามเกียรติ์ตอนใหม่ ๆ ให้ผู้ชมได้รู้จักมากขึ้นด้วย

ผู้วิจัยเห็นว่าการที่บทโขนชุดนี้มุ่งนำเสนอเนื้อหาเกี่ยวกับฤๅษีกไลโกฏเพราะต้องการให้ตัวละครฤๅษีกไลโกฏเป็นที่รู้จักมากขึ้น เนื่องจากฤๅษีกไลโกฏมีลักษณะเด่นเฉพาะตัวคือมีหน้าเป็นกวาง ผู้ชมย่อมรู้สึกแปลกใหม่และไม่คุ้นตาเมื่อได้เห็นศีรษะโขนของตัวละครตัวนี้ การเลือกตอนดังกล่าวนี้มานำเสนอจึงมีนัยหนึ่งเพื่อให้ความรู้และสร้างความแปลกใหม่ให้แก่ผู้ชมได้เป็นอย่างดี

บทโขนของเสรี หวังในธรรมที่นำเสนอเรื่องราวเกี่ยวกับตัวละครที่ไม่เป็นที่รู้จักแพร่หลายยังมีอีกหลายชุด เช่น ชุดไกยเกษีได้พร ชุดเข้าสวนพิราพ ชุดสะกดท้าวมหาชมพู ชุดนางกาลอัคคี ชุดพาลีเป็นมิตรกับท้าวมหาชมพู ชุดพระสมุทรเทวี ชุดอสูรผัดตามพ่อ ชุดอดุลปีศาจสิงรูป ชุดไกยเกษีสละกร ชุดพระฤๅษีอังคตขอนางคืน ชุดพระมิ่งแม่เกาสุริยา ชุดท้าวอัชบาลสละเลือด และชุดฤๅษีโคดมสร้างนางกาลอัจนา

เนื้อหาของบทโขนแต่ละชุดในกลุ่มดังกล่าว เป็นตอนที่ปรากฏบทบาทสำคัญของตัวละครนั้น ๆ เช่น ชุดไกยเกษีได้พร นำเสนอเนื้อหาตอนที่นางไกยเกษีสละกรเพื่อช่วยท้าวทศรถครั้งทำศึกกับปทูตทันต์ จนท้าวทศรถมอบพรให้นาง เป็นเหตุให้นางขอให้พระรามออกเดินป่า ชุดยักษ์ปักหลั่นและสัมพาทีพ้นสาป นำเสนอเนื้อหาตอนที่หนุมาน องคต ชมพูพานและพลลิงช่วยให้ยักษ์ปักหลั่นและนกสัมพาทีพ้นคำสาป เพื่อเป็นการแสดงถึงความสามารถและความเก่งกาจของเหล่าพลลิงฝ่ายพระราม และอาจสะท้อนถึงบุญญาธิการของพระรามได้อีกนัยหนึ่ง

นอกจากนี้บทโขนชุดนี้ยังมีการสร้างสรรค์อีกประการหนึ่งในการเลือกเนื้อหา คือ การเลือกเนื้อหาที่เอื้อต่อการสร้างความขบขันให้แก่ผู้ชม โดยเฉพาะตอนที่พระ

ฤาษีพบนางอรุณวดี กล่าวว่าพระฤาษีกไลโกฏไม่รู้จักผู้หญิงมาก่อน จึงเกิดความสงสัยขณะเห็นหน้าอกของนางจึงคิดว่าเป็นเขาสัตว์ที่งอกยื่นออกมา จึงคิดว่านางเป็นสัตว์เดรัจฉาน บทร้องในตอนดังกล่าวเอื้อต่อการสร้างความสนุกสนานให้แก่ผู้ชมจากการที่ได้เห็นฤาษีกไลโกฏผู้ไม่ประสีประสาเรื่องสตรีเนื่องจากไม่เคยพบสตรีมากก่อน และยังกล่าวเปรียบเทียบหน้าอกของนางอรุณวดีว่าเหมือนเขาสัตว์ดังนี้

- ร้องเพลงช้าลูกคู่ –

เมื่อนั้น พระมหา กไลโกฏ ฤาษี
ไม่เคยเห็น รูปทรง องค์สตรี มีความ สงสัย ก็พิศดู

- ร้องเพลงพราหมณ์เข้าโบสถ์ –

เห็นเขา ติดอก ครัดเคร่ง ดั่งประทุม ตูมเต่ง ทั้งคู่
สัตว์นี้ เป็นไฉน จึงไม่รู้ จะเป็นหมู่ เดรัจฉาน พันธุ์ใด

(เสรี หวังในธรรม, ม.ป.ป.: 3-4)

กล่าวโดยสรุป บทโขนชุดกไลโกฏหลงรสเป็นตัวอย่างของบทโขนกลุ่มที่นำเสนอเนื้อหาเกี่ยวกับตัวละครที่ไม่เป็นที่รู้จักแพร่หลาย ให้ความสำคัญกับกระบวนละครมากกว่ากระบวนแบบโขน มีบทโลมระหว่างพระฤาษีกไลโกฏกับนางอรุณวดีเหมือนบทโลมในบทโขนบางฉบับก่อนหน้า มีการสร้างสรรค์ด้านเนื้อหา 2 ลักษณะ ได้แก่ การนำเสนอเนื้อหาเกี่ยวกับตัวละครที่ไม่เป็นที่รู้จักแพร่หลายและการนำเสนอตอนที่เอื้อต่อการสร้างความขบขันให้แก่ผู้ชม

4) ชุดสร้างกรุงทวาราวดีศรีอยุธยา

บทโขนชุดสร้างกรุงทวาราวดีศรีอยุธยา เป็นบทโขนที่เสรี หวังในธรรมเรียบเรียงขึ้นเพื่อจัดแสดงครั้งแรกในรายการศรีสุขนาฏกรรม ณ โรงละครแห่งชาติ เมื่อวันที่ 26 มีนาคม พ.ศ.2525 ในรายการการแสดงว่าด้วย “เทพชุมนุมในวาระฉลองกรุง ฯ” ตรงกับโอกาสสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี ภายหลังมีการนำมาแสดงอีกครั้งในงานฤดูกาลดนตรีสำหรับประชาชนปีที่ 50 ครั้งที่ 39 ณ เวทีสังคีตศาลา บริเวณพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระนคร เมื่อวันที่ 20 เมษายน พ.ศ.2546 บทโขนชุดนี้มีการสืบทอดขนบการประพันธ์บทโขนด้านที่มาของเนื้อหาและด้านรูปแบบ ดังนี้

บทโขนชุดนี้มีเนื้อหาตรงตามบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เนื้อหาของบทโขนชุดนี้กล่าวถึงการสร้างกรุงทวาราวดีศรีอยุธยา กล่าวคือ หลังพระนารายณ์อวตารสังหารหิรันตยักษ์แล้วกลับไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บรรทมยังเกษียรสมุทร ได้บังเกิดดอกบัวผุดขึ้นกลางพระนาภี ภายในดอกบัวเป็นกุมารผู้หนึ่ง พระอิศวรทรงทำนายว่าภายภาคหน้ากุมารผู้นี้จะเป็นต้นวงศ์ของพระนารายณ์ที่จะอวตารไปเกิดยังโลกมนุษย์ พระอิศวรจึงดำริให้พระอินทร์ไปสร้างเมืองให้พร้อมตั้งชื่อกุมารผู้นี้ว่าอโนมาตัน พระอินทร์เดินทางพร้อมเหล่าเทวดานางฟ้าจนมาพบกับพระฤาษี 4 ตนผู้มีตบะกล้าแกร่ง นามว่าอจนคาวี ยุคอัคระ ทหะ และยาคะมุนี พระอินทร์จึงขอให้พระฤาษีทั้ง 4 ช่วยชี้ตำแหน่งเพื่อสร้างเมือง พระฤาษีจึงแนะนำป่าที่ชื่อว่าทวาราวดี พระอินทร์สั่งให้พระวิษณุกรรมสร้างเมืองขึ้น พระอินทร์จึงตั้งชื่อเมืองแห่งนี้โดยนำพยางค์หน้าของชื่อพระฤาษีทั้ง 4 รวมกับชื่อป่าแห่งนี้ว่ากรุงทวาราวดีศรีอยุธยา

เมื่อพิจารณาด้านรูปแบบพบว่าบทโขนชุดนี้มีลักษณะเป็นบทโขนโรงใน แต่ไม่ปรากฏบทพากย์ ปรากฏเฉพาะบทเจรจาซึ่งแต่งเป็นร่ายยาว และบทร้องแบบบทละคร ส่วนที่เป็นบทเจรจาใช้สำหรับบทสนทนาของตัวละครเท่านั้น ดังตัวอย่างตอนพระฤาษีทั้ง 4 สนทนาและแนะนำตัวกับพระอินทร์ ดังนี้

> ฤษี - ขอถวายพระพร บวรเทวาอินทราธิราช ทั้งสี่อาตมาภาพเนานิวาสสถานนี้ จะนับกาลเนื่องนานปี ได้แสนเศษ อันถิ่นที่ศรีวิเศษมงคลล้น ประกอบด้วยพฤกษผลน้ำท่าธัญญาหาร บริบูรณ์ พูนพิศาลพิเศษสิ้น อันอาตมาผู้ทรงศีลนี้มีสมัญญาอจนคาวี องค์นี้ชื่อพระยุคอัคระ องค์นั้นพระทหะตบะกล้า องค์โน้นชื่อมหายาคะมุนี เทวะพระโกสีย์มีประสงค์จำนงใด จึงนำทวยเทพ ทั้งน้อยใหญ่เสด็จมา
>
> (เสรี หวังในธรรม, 2546: 1)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทร้องในบทโขนชุดนี้นำมาจากบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ดังตัวอย่างตอนพระฤาษีบอกที่ตั้งเมือง มีการนำบทร้องมาจากบทพระราชนิพนธ์ 8 คำกลอน และกำหนดเพลงร้องร่ายตามบทพระราชนิพนธ์ ดังนี้

ตารางที่ 15 เปรียบเทียบบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชและบทโขนชุดสร้างกรุงทวาราวดีศรีอยุธยา

บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1	บทโขนชุดสร้างกรุงทวาราวดีศรีอยุธยา
ร่าย๏ เมื่อนั้น ทั้งสี่พระดาบสพรตกล้า ได้ฟังโกสีย์ก็ปรีดา จึ่งว่าป่านี้ประเสริฐนัก ชื่อทวารวดีพนาสณฑ์ ต้นฉัตรพระศุลีเป็นหลัก อยู่บูรพาหน้าศาลเทพารักษ์ ต้องด้วยลักขณาธานี รูปจะบอกนามเมืองไว้ ให้เป็นมงคลเฉลิมศรี จงเอาสมญาป่านี้ กับนามเราทั้งสี่ประสมกัน เรียกว่ากรุงศรีอยุธยา ทวาราวดีเขตขัณฑ์ จะเป็นที่สามโลกอภิวันท์ พระเกียรตินั้นจะทั่วแดนไตร (พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, 2557(ก): 8)	- ร้องร่าย - เมื่อนั้น ทั้งสี่ดาบสพรตกล้า ได้ฟังโกสีย์ก็ปรีดา จึงว่าป่านี้ประเสริฐนัก ชื่อทวารวดีพนาสณฑ์ ต้นฉัตรพระศุลีเป็นหลัก อยู่บูรพาหน้าศาลเทพารักษ์ ต้องด้วยลักษณาธานี รูปจะบอกนามเมืองไว้ ให้เป็นมงคลเฉลิมศรี จงเอาสมญาป่านี้ กับนามเราทั้งสี่ผสมกัน เรียกว่ากรุงศรีอยุธยา ทวารวดีเขตขันธ์ จะเป็นที่สามโลกอภิวันทน์ พระเกียรตินั้นจะทวีแดนไตร (เสรี หวังในธรรม, 2546: 2)

เมื่อพิจารณาด้านการสร้างสรรค์ พบว่าบทโขนชุดนี้มีการสร้างสรรค์ด้านเนื้อหา คือ มีการนำเนื้อหาที่ไม่เคยนำมาจัดทำเป็นบทโขนมาก่อนมาจัดทำเป็นบทโขน และการเลือกเนื้อหาได้เหมาะสมกับโอกาสในการแสดง นอกจากนี้ยังมีการสร้างสรรค์โดยการเรียบเรียงบทให้มีความกระชับ ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทโขนชุดสร้างกรุงทวาราวดีศรีอยุธยามีการสร้างสรรค์ด้านเนื้อหา โดยการเลือกเนื้อหาที่ต่างไปจากขนบมานำเสนอ เนื้อหาที่ต่างจากขนบในที่นี้คือเนื้อหาตอนใหม่ ๆ จากรามเกียรติ์ของไทยที่ไม่เคยนำมาจัดทำเป็นบทโขนมาก่อน กล่าวคือเลือกเนื้อหาที่สัมพันธ์กับตำนานเมืองหรือตำนานสถานที่ในรามเกียรติ์มาจัดทำเป็นบทโขน บทโขนชุดนี้ไม่ได้เน้นกระบวนแสดงเป็นหลักเหมือนบทโขนชุดอื่น ๆ แต่เน้นการนำเสนอเนื้อหาที่แปลกใหม่และให้ความรู้เกี่ยวกับเรื่องรามเกียรติ์แก่ผู้ชม และเป็นการนำเสนอเนื้อหาตอนใหม่ ๆ จากรามเกียรติ์ของไทยให้ผู้ชมได้รู้จักมากขึ้น

บทโขนของเสรี หวังในธรรมชุดที่นำเสนอเนื้อหาตอนที่ไม่เคยนำมาจัดทำเป็นบทโขนยังมีอีกหลายชุด ทั้งที่เล่าเกี่ยวกับตำนานการสร้างเมืองหรือสถานที่ในเรื่องรามเกียรติ์และเล่าเกี่ยวกับวัตถุสิ่งของสำคัญในเรื่องรามเกียรติ์ ชุดที่เล่าเนื้อหาเกี่ยวกับตำนานการสร้างเมืองได้แก่ ชุดทศกัณฐ์ฉลองเมืองถึงปูนบำเหน็จให้หนุมาน ชุดพระรามปูนบำเหน็จ-สร้างเมืองให้

หนุมาน ส่วนชุดที่มีเนื้อหาเล่าเกี่ยวกับตำนานของวัตถุสิ่งของสำคัญในเรื่องรามเกียรติ์ ได้แก่ ชุดโลหะมหาธนูโมลี (ตำนานรัตนธนู) ซึ่งเป็นวัตถุสิ่งของสำคัญในพิธียกศรและอภิเษกของพระรามและนางสีดา

บทโขนชุดสร้างกรุงทวาราวดีศรีอยุธยามีการสร้างสรรค์ด้านเนื้อหาอีกประการหนึ่งคือการเลือกเนื้อหาได้เหมาะสมกับโอกาสในการแสดง โดยเฉพาะการแสดงครั้งแรกของบทโขนชุดนี้ซึ่งจัดแสดงเนื่องในโอกาสสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี จึงได้มีการเลือกตอนที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการสร้างเมือง เนื่องจากเป็นตอนที่มีเนื้อหามงคลเหมาะสมกับโอกาสในการแสดง ทั้งยังเหมาะสมกับความเชื่อที่ว่าพระมหากษัตริย์เป็นพระนารายณ์อวตารด้วย เนื่องจากกรุงทวาราวดีศรีอยุธยาดังกล่าวนี้เป็นเมืองของท้าวอโนมาตันผู้เกิดจากดอกบัวที่ผุดจากพระนาภีของพระราม และท้าวอโนมาตันยังเป็นต้นวงศ์ของพระนารายณ์อวตารด้วย ดังนั้นแล้วจึงสอดคล้องกับความเชื่อที่ว่าพระมหากษัตริย์ของไทยซึ่งในขณะนั้นคือพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราชมีสถานะเป็นพระนารายณ์อวตารด้วย

นอกจากการสร้างสรรค์ด้านเนื้อหาแล้ว บทโขนชุดนี้ยังมีการสร้างสรรค์โดยการเรียบเรียงบทให้มีความกระชับ กล่าวคือบทโขนชุดนี้เริ่มจับเรื่องตั้งแต่พระอินทร์นำขบวนเทวดานางฟ้ามาพบกับพระฤาษี แต่เนื้อหาส่วนที่อยู่ก่อนหน้าเรื่องกำเนิดท้าวอโนมาตันและเทวะทำนายของพระอิศวร เสรี หวังในธรรมได้นำมาเล่าอยู่ในตอนเจรจาเท้าความตอนที่พระอินทร์สนทนากับพระฤาษีทั้ง 4 ทำให้บทโขนชุดนี้ดำเนินเรื่องได้กระชับโดยไม่ต้องมีฉากนาฏการเฝ้าพระอิศวร ดังนี้

> พระอินทร์ - ข้าแต่พระสิทธาข้าขอนมัสการ ด้วยบัดนี้เกิดเหตุการณ์อันมงคลบนสรวงสวรรค์ องค์นารายณ์ผู้ทรงธรรม์เสด็จอวตาร มาล้างหิรันต์ยักษ์ผู้อหังการม้วนแผ่นดิน **ครั้นเสด็จกลับไปบรรทมสินธุ์ ณ เกษียรสมุทร บังเกิดดอกบัวพุ่งผุดกลางพระนาภี มีกุมารชาญฤทธีที่เกสร องค์อิศวรเทพบิดรทรงเทวะทำนาย ว่าจะเป็นต้นพงษ์วงศ์นารายณ์อวตาร ผู้บำราบปราบปวงพาลประหารยุค ขจัดเสียซึ่งความทุกข์ให้สุขสันต์ จึงให้ข้านำเทวัญจรัลหา ถิ่นที่สร้างพระพาราเพื่อพระราชทาน ให้เป็นที่ราชฐานแก่กุมารนั้น ผู้จะมีชื่อว่าท้าวอโนมาตันชาญฤทธี** ได้มาประสบพบสี่พระมุนีดีหนักหนา ทุกพระองค์ทรงตบะกล้าอยู่มานาน ช่วยชี้ตำแหน่งแต่งราชฐานด้วยเถิดพระสิทธา
>
> (เสรี หวังในธรรม, 2546: 1)

กล่าวโดยสรุป บทโขนชุดสร้างกรุงทวาราวดีศรีอโยธยามีเนื้อหาตรงตามบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก

มหาราช มีรูปแบบเป็นบทโขนโรงในที่ให้ความสำคัญกับกระบวนละคร บทโขนชุดนี้มีนำเสนอเนื้อหาตอนใหม่ ๆ โดยเป็นตอนที่กล่าวถึงตำนานการสร้างกรุงทวาราวดีศรีอยุธยาซึ่งเป็นเมืองของพระราม ทั้งยังเป็นการเลือกตอนที่เหมาะสมกับโอกาสในการแสดงสมโภชพระนครอีกด้วย บทโขนชุดนี้เป็นตัวอย่างของบทโขนกลุ่มที่นำเสนอเนื้อหาเกี่ยวกับตำนานสถานที่และสิ่งของในเรื่องรามเกียรติ์ เพื่อให้ผู้ชมได้รู้ที่มาและตำนานของสิ่งของและสถานที่ในเรื่องรามเกียรติ์ที่ผู้ชมอาจไม่เคยรู้จักมาก่อน

ข. บทโขนชุดที่ดำเนินเรื่องหลายตอนต่อกัน

บทโขนของเสรี หวังในธรรมที่มีลักษณะการดำเนินเรื่องตามขนบอีกรูปแบบหนึ่ง คือบทโขนชุดที่ดำเนินเรื่องหลายตอนต่อกัน มีลำดับเนื้อหาเป็นไปตามบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช บทโขนกลุ่มนี้ของเสรี หวังในธรรมมี 12 ชุด ได้แก่ ชุดขาดเศียรขาดกรและพระรามสอนหนุมาน ชุดสุครีพถอนต้นรังและศึกทศกัณฐ์ครั้งแรกทัพสิบขุนสิบรถ ชุดนารายณ์ปราบนนทุกและยกรบ ชุดทศกัณฐ์เรียนวิชากับฤษีโคบุตร – ฤษีเสียงลูก ชุดนิ้วเพชร-หุงข้าวทิพย์-กำเนิดสีดา-ปราบกากนาสูร ชุดสำมนักขาหึง – ลักสีดา ชุดสำมนักขาหึง – ลักสีดา– ถวายพล ชุดพิเภกสวามิภักดิ์ – นางลอย ชุดจองถนนถึงศึกทศกัณฐ์ ชุดลักสีดา – ยกรบ ชุดยกรบ – สีดาลุยไฟ – พระรามคืนนคร และชุดถวายพล – ยกรบ

ในที่นี้ผู้วิจัยจะยกตัวอย่างบทโขน 2 ชุดที่มีความโดดเด่นมาอภิปรายโดยละเอียดเพื่อเป็นตัวอย่างให้เห็นลักษณะของบทโขนกลุ่มนี้ ได้แก่ ชุดสำมนักขาหึง-ลักสีดา-ถวายพล และชุดสุครีพถอนต้นรังศึกทศกัณฐ์ครั้งแรกทัพสิบขุนสิบรถ ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1) ชุดสำมนักขาหึง-ลักสีดา-ถวายพล

บทโขนชุดสำมนักขาหึง-ลักสีดา-ถวายพล ไม่ปรากฏปีที่จัดทำบทและสถานที่แสดง แต่จากการกำหนดรายละเอียดให้มีการใช้เวทีล่างและเวทีบนอันเป็นลักษณะเฉพาะของโรงละครแห่งชาติ ทำให้สันนิษฐานได้ว่าใช้แสดง ณ โรงละครแห่งชาติ บทโขนชุดนี้มีเนื้อหากล่าวถึงตอนสำมนักขาหึง ตอนลักสีดา และตอนถวายพล ดำเนินเรื่องตามบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช บทโขนมีเนื้อหาโดยย่อดังนี้

ตอนสำมนักขาหึง กล่าวว่านางสำมนักขาเดินทางเพื่อหาคู่จนมาถึงยังป่าซึ่งเป็นที่ตั้งอาศรมของพระราม ครั้นเวลาค่ำ พระรามเสด็จลงสรงน้ำ นางสำมนักขาเห็น

จึงหลงรักและแปลงกายเป็นอิสตรีเพื่อขอถวายตัวเป็นเมียของพระราม พระรามไม่ยอมรับและไล่ให้นางกลับไป พระรามจึงเดินกลับไปยังบรรณศาลา นางสำมนักขาแปลงเห็นนางสีดาจึงโกรธ เข้าทุบตีนางสีดาและกลายร่างเป็นยักษ์ พระลักษมณ์เห็นจึงทำร้ายนางสำมนักขา ตัดมือ เท้า หู จมูก แล้วไล่ตีไปให้พ้นบริเวณอาศรม นางสำมนักขาจึงผูกจิตอาฆาตนางสีดาตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา

ตอนลักสีดา เริ่มต้นจากทศกัณฐ์ขอให้มารีศแปลงเป็นกวางทองทำอุบายไปล่อลวงนางสีดา พระรามตามกวาง ทศกัณฐ์ลักนางสีดา และรบสดายุ ส่วนตอนถวายพล เริ่มต้นตั้งแต่พระรามพบหนุมาน พระรามถอนคำสาปหนุมาน หนุมานรวบรวมพลเมืองขีดขินมาถวายพระราม

บทโขนชุดนี้มีการสืบทอดขนบในด้านเนื้อหา ด้านการนำเสนอเนื้อหาหลายตอนต่อเนื่องกัน และด้านรูปแบบ ดังนี้

บทโขนชุดดังกล่าวนี้แม้ไม่ได้แบ่งเนื้อหาเป็นตอนชัดเจน มีเนื้อหาต่อเนื่องกันไปตามลำดับ แต่เมื่อพิจารณาเนื้อหาย่อมรู้ได้ว่าปรากฏเนื้อหาหลายตอนต่อเนื่องกัน เนื้อหาและลำดับเนื้อหาในบทโขนชุดนี้ตรงตามบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ตอนที่เลือกนำเสนอบางส่วนพ้องกับเนื้อหาของบทโขนในอดีตบางชุดด้วยเช่นกัน เช่น พ้องกับชุดสีดาหายพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ที่มีเนื้อหากล่าวถึง 2 ตอนคือ สูรปะนขาหึงและตามกวาง แต่ในบทโขนมีเนื้อหาบางส่วนที่ตัดออก เช่น ตอนศึกพญาทูษณ์พญาขร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รูปแบบบทโขนชุดนี้มีลักษณะเป็นบทโขนโรงใน แต่ไม่ปรากฏบทพากย์ปรากฏเฉพาะบทเจรจาตามกระบวนแสดงโขน และบทร้องตามกระบวนแสดงละครใน มีส่วนที่เปิดเรื่องใช้คำประพันธ์ประเภทโคลงสี่สุภาพ 1 บท ซึ่งผู้วิจัยจะได้กล่าวถึงต่อไปในประเด็นการสร้างสรรค์ นอกจากนี้บทโขนชุดนี้มีคำระบุนาฏการ การระบุฉาก การใช้แสงไฟเพื่อกำหนดเวลา การระบุการเปิดปิดม่าน และการเข้าออกของตัวละครไว้พร้อมตามขนบการเรียบเรียงบทโขนของกรมศิลปากร ส่วนที่เป็นบทเจรจาใช้สำหรับบทสนทนาของตัวละครเท่านั้น บทเจรจาบางแห่งมีการกำกับกิริยาของตัวละคร เพื่อให้ผู้แสดงสามารถแสดงได้อย่างสมจริงมากขึ้นด้วย มีทั้งบทเจรจาที่แต่งขึ้นใหม่ และบทเจรจาที่คัดมาจากบทโขนชุดอื่นที่เสรี หวังในธรรมเป็นผู้ประพันธ์ ส่วนที่แต่งขึ้นใหม่ดังตัวอย่างตอนนางสำมนักขาแปลงพูดคุยเพื่ออยากเป็นชายาของพระราม ในบทเจรจาตอนดังกล่าวมี

การกำหนดกิริยาของตัวละครด้วย ได้แก่ กำหนดให้พระรามมองนางสำมนักขาแปลงด้วยความสงสัย และกำหนดให้นางสำมนักขาทำท่าร้องไห้ ดังนี้

- เจรจา -

สำมนักขาแปลง - โปรดก่อนพูคะโฉมธชี จะด่วนเสด็จจรลีไปข้างไหน หม่อมฉันมาเฝ้าหวังจะรับใช้อยู่ใกล้ชิด โปรดเมตตาข้าเจ้าสักนิดเถิดพูคะ

พระราม - (มองอย่างสงสัย) ดูกร สีกามารศรี เหตุไฉนไยมาอยู่ที่นี่แต่โดดเดี่ยว ถิ่นมรรคาแดนป่าเปลี่ยวเที่ยวมาลำพัง รูปร่างอย่างโฉมตรูน่าจะอยู่แต่ในเวียงวังจึงบังควร กลับมาอยู่ในพนาลีมีแต่ชวนให้สงสัย ขอโทษเถิดเจ้าเป็นใครนะสีกา

สำมนักขาแปลง - อุ๊ยต๊ายตาย ดูรีน้ำพระโอษฐ์พจนาน่ารักหนอ คมรึก็คมขำน้ำคำรึก็พอเพียงพิณเอกช่างเจื้อยจะแจ้วแว่ววิเวกจับจิตวาบ ขอพระองค์ได้ทรงทราบเบื้องพระบาทา หม่อมฉันชื่อสำมนักขาเป็นน้องสาวท้าวทศกัณฐ์ จอมกุมภัณฑ์รักข้าเจ้าเท่ากับดวงเนตร แต่มาเกิดเหตุเพราะพระจอมพงษ์ทรงบังคับ จะให้หม่อมฉันอภิเษกกับยักษ์มาร (ทำร้องไห้) ได้โปรดเถิดพูคะ ก็น้องนี้เป็นมนุษย์สุดจะทนทานจึงต้องหนีมา เจ้าประคุณบุญหนักหนามาพบเจ้าพี่ จะขอมอบกายถวายชีวีพลีเรือนร่าง น้องจะอยู่รับใช้จนวายวางข้างเคียงองค์ จะขอยอมตายอยู่ในแดนดงไม่กลับไปลงกา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

(เสรี หวังในธรรม, ม.ป.ป.: 2)

บทเจรจาบางส่วนคัดมาจากบทโขนที่เสรี หวังในธรรมเคยแต่งไว้ก่อนหน้า โดยคัดมาจากชุดพระรามเดินดง ตอนลักสีดา มีเนื้อหาตอนเดียวกันและจบลงที่เหตุการณ์ตอนรบสดายุเหมือนกัน บทที่คัดมาดังตัวอย่างตอนฤๅษีแปลงพูดคุยกับนางสีดา มีการนำบทเจรจาในชุดพระรามเดินดงมาใช้ ดังนี้

ฤษีทศกัณฐ์ - อันเจ้ารามไม่สมกันกับสีดา ถูกขับไล่จากพาราน่าอับอาย นี่แน่ะ, โฉมฉายฟังอาตมาว่า ทศกัณฐ์เจ้าลงกานั่นสิเจ้า คู่ควรกับโฉมเฉลาเป็นยิ่งนัก ไปเป็นมเหสีของทศพักตร์จะดีกว่า เราจะช่วยนำกัญญาไปฝากตัว

สีดา - เอ๊ะ ! พระคุณเจ้าไยคิดชั่วเช่นนั้นเล่า อันพระรามผู้เป็นเจ้าสามีข้า เกียรติกระเดื่องเรืองศักดาทั่วธาตรี จะพาข้าไปหาอสุรีช่างชั่วช้า พระคุณเจ้าก็ถือพรตจริยารักษาศีล ไม่ควรที่จะมาประมาทหมิ่นองค์พระอวตาร อย่าให้เสียแรงข้าถวายนมัสการเลยพระคุณเจ้า

(เสรี หวังในธรรม, ม.ป.ป: 6)

ส่วนที่เป็นบทร้องในบทโขนชุดนี้ส่วนใหญ่นำมาจากบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช บทโขนชุดนี้มีบทพรรณนาแบบละครในแทรกอยู่ด้วย เช่น บทชมโฉมพระราม มีการตัดมาจากบทพระราชนิพนธ์ ดังนี้

ตารางที่ 16 เปรียบเทียบบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชกับบทร้องในบทโขนชุดสำมนักขาหึง-ลักสีดา-ถวายพล

บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1	บทโขนชุดสำมนักขาหึง-ลักสีดา-ถวายพล
๏ เมื่อนั้น ฝ่ายนวลนางสำมนักขา แลไปเห็นพระจักรา รูปทรงโสภาอำไพ **พินิจพิศทั่วทั้งองค์ มีความพิศวงสงสัย** **จะว่าพระอิศวร**เรือง**ชัย ก็ไม่มีสังวาลนาคี** **จะว่าพระนารายณ์ฤทธิรอน ก็ไม่เห็นพระกรเป็นสี่** **จะว่าท้าวธาดาธิบดี เหตุใดไม่มีเป็นสี่พักตร์** **แม้นจะว่าท้าวหัสนัยน์ ไยจึ่งไม่ทรงวิเชียรจักร** **จะว่าพระสุริยาวรารักษ์** ก็ชักรถอยู่ในเมฆา **ครั้นจะว่าองค์พระจันทร** ก็ผิดที่จะจรจากเวหา **ชะรอยจักรพรรดิกษัตรา** มละสมบัติมาเป็นโยคี (พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, 2557 (ก): 532)	ร้องเพลงต้นวรเชษฐ์ **พินิจพิศทั่วทั้งองค์ มีความพิศวงสงสัย** **จะว่าพระอิศวร**ทรง**ชัย ก็ไม่มีสังวาลย์นาคี** **จะว่าพระนารายณ์ฤทธิรอน ก็ไม่เห็นพระกรเป็นสี่** **จะว่าท้าวธาดาธิบดี เหตุใดไม่มีเป็นสี่พักตร์** **แม้นจะว่า**องค์**ท้าวหัสนัยน์ ไยจึ่งไม่ทรง**มี**วิเชียรจักร** **จะว่าพระสุริยาวรารักษ์** ไยไม่ชักรถจากฟากเมฆา **ครั้นจะว่าองค์พระจันทร** ก็ผิดที่ไม่จรอยู่เวหา **ชะรอยจักรพรรดิกษัตรา** ทิ้งสมบัติพลัดมาเป็นชีไพร (เสรี หวังในธรรม, ม.ป.ป.: 2)

ส่วนที่เป็นบทชมโฉมพระรามดังกล่าว นำสำนวนโวหารมาจากบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช แต่มีการปรับเปลี่ยนบางวรรคบางตอน เช่น ปรับให้มีสัมผัสในมากขึ้น จากเดิมใช้ว่า “ก็ชักรถอยู่ในเมฆา” เปลี่ยนใหม่เป็น “ไยไม่ชักรถจากฟากเมฆา” ปรับภาษาให้เข้าใจง่ายยิ่งขึ้น เช่น จากเดิมใช้ว่า “มละสมบัติ” เปลี่ยนใหม่เป็น “ทิ้งสมบัติ”

บทโขนชุดนี้ให้ความสำคัญกับบทเจรจาและบทร้องเท่า ๆ กัน แต่เน้นกระบวนพรรณนาแบบบทละครด้วย นั่นคือบทชมโฉมซึ่งปรากฏอยู่ 2 แห่ง คือ บทชมโฉมพระรามดังที่ได้กล่าวไปข้างต้น และบทชมโฉมนางสำมนักขาแปลง

บทโขนชุดนี้มีการแทรกฉากนาฏการรบไว้ 1 แห่ง คือตอนรบสดายุ เป็นกระบวนรบแบบเดี่ยว มีบทเจรจาปะทะคารมของทศกัณฐ์และสดายุ แล้วตามด้วยนาฏการรบ บทมีลักษณะเหมือนฉากรบสดายุในชุดพระรามเดินดงที่เสรี หวังในธรรมเป็นผู้แต่ง

แม้กระบวนรบในบทโขนชุดนี้จะเป็นการรบแบบตัวต่อตัว แต่ในตอนถวายพลมีการกำหนดให้มีการออกกราวนอก เป็นการแสดงยกทัพของตัวละครลิงในฉากนาฏการถวายพล ดังนี้

ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด
หนุมานเข้าโรง พระรามพระลักษมณ์ขึ้นนั่งเตียง
หนุมานพาสุครีพ องคต และพลวานรเข้าเฝ้า
ปี่พาทย์ทำเพลงปฐม กราวนอก เชิด
พระรามยกกองทัพเข้าโรง
ปิดม่าน

(เสรี หวังในธรรม, ม.ป.ป: 8)

บทโขนชุดนี้นอกจากมีส่วนที่สืบทอดขนบการประพันธ์ตามขนบบทโขนโรงในแล้ว ยังมีส่วนที่สร้างสรรค์ขึ้นหลายประการ ทั้งการใช้การเล่นภาพนิ่งประกอบโคลงสี่สุภาพเปิดเรื่อง และการปรุงบทให้มีความกระชับ ดังนี้

ในการสร้างสรรค์ด้านรูปแบบ จะเห็นได้ว่าบทโขนชุดนี้มีส่วนต้นที่ใช้คำประพันธ์ประเภทโคลงสี่สุภาพ นำมาใช้อ่านทำนองเสนาะแทนการร้อง โคลงสี่สุภาพที่นำมาประกอบ เป็นโคลงประจำภาพของตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์เมื่อครั้งที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ทรงพระราชนิพนธ์ไว้ร่วมกับกวีในสมัยนั้น[25] ขณะอ่านโคลงประจำภาพ

[25] ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้มีการซ่อมภาพจิตรกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ณ วัดพระศรีรัตนศาสดาราม ขึ้นในโอกาสสมโภชพระนครครบ 100 ปี ในการนี้พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โปรดเกล้าฯให้มีการประชุมกวีแต่งโคลงอธิบายภาพจิตรกรรมดังกล่าว โดยพระองค์ได้ร่วมทรงพระราชนิพนธ์ด้วย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

กำหนดให้ตัวละคร“ออกยืนหน้าม่าน” คล้ายกับการแสดงตาโบล วิวังต์ (Tableau vivant)[26] ซึ่งเป็นการแสดงที่ตัวละครในประวัติศาสตร์หรือวรรณคดี แต่งตัวออกมายืนบนเวทีเป็นหุ่นนิ่ง ไม่เคลื่อนไหวและไม่แสดงบทบาท มีเพียงคำบรรยายหรือเพลงประกอบให้ผู้ชมรู้ว่าเป็นตัวละครใดหรือเป็นเรื่องเกี่ยวกับอะไร ดังนี้

- ปี่พาทย์ทำเพลงต้นเข้าม่าน -
(นางสำมนักขาตัวยักษ์ออกยืนหน้าม่าน)
- อ่านทำนองโคลง -
(สำมนักขายืนนิ่ง)

สำมนักขาชื่ออ้าง อสุรพันธุ์
นางขนิษฐ์ทศกัณฐ์ แก่นไท้
ฉวีกายสกลวรรณเขียวสด สะอาดนอ
เป็นเอกชาเยศได้ อยู่ด้วยชิวหา

(เสรี หวังในธรรม, ม.ป.ป.: 1)

การนำโคลงประจำภาพรามเกียรติ์ของตัวละครนางสำมนักขามาอ่านประกอบทำนองเสนาะเพื่อเปิดเรื่อง เป็นการแนะนำให้ผู้ชมรู้และเข้าใจถึงประวัติและที่มาของตัวละครดังกล่าวได้อย่างกระชับว่านางสำมนักขาเป็นน้องทศกัณฐ์ มีสีกายเขียวสด เป็นชายาของชิวหา โดยที่ไม่ต้องแสดงประวัติและรายละเอียดที่มาของตัวละครในตอนดังกล่าว ในทางหนึ่งถือว่าเป็นการกระชับเรื่องเพื่อลดทอนเนื้อหาส่วนที่ต้องกล่าวถึงที่มาที่ไปของนางสำมนักขา นอกจากนี้ยังสร้างความแปลกใหม่ให้กับผู้ชมได้เป็นอย่างดี

นอกจากนี้ยังมีการสร้างสรรค์ด้านการเรียบเรียงบทให้สามารถดำเนินเรื่องได้กระชับโดยการตัดเนื้อหาบางส่วนออก จะเห็นได้ว่าตอนสำมนักขาหึงจบลงด้วยนางสำมนักขาเคียดแค้นนางสีดา แต่ตอนลักสีดา เปิดเรื่องด้วยฉากที่ทศกัณฐ์สั่งให้มารีศแปลงเป็นกวางทอง ตอนดังกล่าวได้มีการตัดเนื้อหาออกหลายตอน ได้แก่ ตอนสำมนักขาเข้าเฝ้าทศกัณฐ์ ตอนศึกพญาทูษณ์พญาขร การตัดตอนดังกล่าวออกทำให้บทโขนชุดนี้ดำเนินเรื่องได้กระชับขึ้น แต่มีข้อจำกัดคือไม่มีส่วนที่เชื่อมระหว่างตอนสำมนักขาหึงและลักสีดา

---

[26] ตาโบล วิวังต์ เป็นคำทับศัพท์ภาษาฝรั่งเศสว่า Tableau vivant ซึ่งหมายถึงภาพที่มีชีวิต วินิตา (วินิจฉัยกุล) ดิถียนต์ (2555) กล่าวว่า ตาโบล วิวังต์เป็นการแสดงรูปแบบหนึ่งที่กำหนดให้ตัวแสดงในประวัติศาสตร์หรือวรรณคดี แต่งตัวออกมายืนบนเวทีเป็นหุ่นนิ่ง ไม่เคลื่อนไหวแสดงบทบาท แล้วมีคำบรรยายหรือเพลงประกอบให้คนดูรู้ว่าเป็นเรื่องเกี่ยวกับอะไร ศัพท์นี้ เดิมเรียกว่า "รูปภาพ" การแสดงตาโบล วิวังต์ในประเทศไทยมีมาตั้งแต่รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ดังปรากฏเพลงตับตาโบว์ วิวังต์ พระนิพนธ์ในสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ 8 เรื่อง

หากพิจารณาต่อไป พบว่าแม้เนื้อหาส่วนที่ตัดออกทำให้บทโขนชุดดังกล่าวนี้ไม่มีส่วนที่เชื่อมตอนสำมนักขาหึงและลักสีดา แต่ทั้งสองตอนดังกล่าวใช้ตัวละครเป็นตัวเชื่อม กล่าวคือใช้ความสัมพันธ์ของตัวละครเป็นตัวเชื่อม ดังปรากฏในโคลงประจำภาพว่าสำมนักขาเป็น “นางขนิษฐ์ทศกัณฐ์” และในบทเจรจาตอนสำมนักขาพบพระราม นางยังได้บอกพระรามว่านางเป็นน้องสาวที่ทศกัณฐ์รักดั่งแก้วตา ดังนี้

สำมนักขาแปลง – (...)ขอพระองค์ได้ทรงทราบเบื้องพระบาทา หม่อมฉันชื่อ
สำมนักขาเป็นน้องสาวท้าวทศกัณฐ์ จอมกุมภัณฑ์รักข้าเจ้าเท่ากับดวงเนตร (...)

(เสรี หวังในธรรม, ม.ป.ป: 3)

นอกจากนี้ยังมีการเรียบเรียงบทให้กระชับโดยการดำเนินเรื่องด้วยคำระบุนาฏการเป็นหลัก ดังเช่น ตอนพระรามพบหนุมาน ใช้การดำเนินเรื่องด้วยนาฏการเป็นหลัก ดังนี้

ปี่พาทย์ทำเพลงตระบรรทรมไพร เพลงฉิ่ง
พระรามบรรทม พระลักษมณ์ถวายงานอยู่
หนุมานออกที่ต้นไม้
หนุมานหยอกล้อพระลักษมณ์
พระลักษมณ์ไล่หนุมาน
หนุมานลงมาแย่งคันศรของพระลักษมณ์
ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด
พระลักษมณ์ปลุกพระราม พระรามเห็นหนุมาน

(เสรี หวังในธรรม, ม.ป.ป: 7)

กล่าวโดยสรุป บทโขนชุดสำมนักขาหึง-ลักสีดา-ถวายพล มีการสืบทอดขนบการประพันธ์ตามแนวทางบทโขนโรงใน ประกอบด้วยบทเจรจาตามกระบวนแสดงโขนและบทร้องตามกระบวนละครใน มีการกำหนดรายละเอียดต่าง ๆ ไว้ชัดเจนเหมือนบทโขนของกรมศิลปากรสมัยก่อนหน้า บทเจรจามีทั้งส่วนที่แต่งขึ้นใหม่และนำมาจากบทเดิมที่เสรี หวังในธรรมเคยแต่งไว้ ส่วนบทร้องนำมาจากบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช มีการแทรกกระบวนรบแบบเดี่ยวในตอนรบสดายุ และมีการแสดงยกทัพออกกราวนอกของฝ่ายลิงในตอนถวายพล นอกจากมีการสืบทอดขนบการประพันธ์ดังที่ได้กล่าวไป

แล้ว ยังมีการสร้างสรรค์ขึ้นอีกหลายประการ โดยเฉพาะการเปิดเรื่องโดยใช้การอ่านโคลงสี่สุภาพประกอบภาพนิ่ง และการเรียบเรียงบทให้มีความกระชับ บทโขนชุดนี้จึงมีความน่าสนใจในการนำเสนอลักษณะเก่าที่เกิดจากการสืบทอดขนบผสมลักษณะแปลกใหม่ที่เกิดจากการสร้างสรรค์ขึ้นได้เป็นอย่างดี

2) ชุดสุครีพถอนต้นรัง และศึกทศกัณฐ์ครั้งแรกทัพสิบขุนสิบรถ

บทโขนชุดสุครีพถอนต้นรังและศึกทศกัณฐ์ครั้งแรกทัพสิบขุนสิบรถ เป็นบทโขนที่จัดแสดง ณ อุทยานพระบรมราชานุสรณ์ พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย จังหวัดสมุทรสงคราม จัดแสดงเมื่อวันเสาร์ ที่ 12 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2548 บทโขนชุดนี้ไม่ได้แบ่งเป็นตอนชัดเจน แต่เมื่อพิจารณาพบว่ามีเนื้อหา 2 ตอนย่อยต่อเนื่องกันที่ปรากฏในบทโขนชุดนี้ คือ ตอนกุมภกรรณออกศึกครั้งแรกสุครีพถอนต้นรัง และตอนศึกทศกัณฐ์ครั้งแรกทัพสิบขุนสิบรถ ดังนี้

ตอนแรกกล่าวถึงตอนกุมภกรรณออกศึกครั้งแรก กุมภกรรณรบกับผู้นำทัพฝ่ายพระรามคือสุครีพ กุมภกรรณเคยได้ยินฤทธิ์เดชของสุครีพเมื่อคราวหักฉัตรกรุงลงกา จึงทำอุบายหมายกำจัดสุครีพด้วยการพูดล่อลวงให้สุครีพไปถอนต้นรัง จากนั้นเมื่อสุครีพเหน็ดเหนื่อยจากการเดินทางไปถอนและแบกต้นรังกลับมา กุมภกรรณจึงฉวยโอกาสทำร้ายสุครีพ หนุมานและองคตเห็นดังนั้นจึงเข้าช่วยจนทำให้กุมภกรรณล่าถอยไป

ตอนที่ 2 กล่าวถึงทศกัณฐ์ยกทัพรบพระราม เป็นตอนที่ทศกัณฐ์ออกศึกครั้งแรกพร้อมด้วยสิบขุนและสิบรถ ตลอดจนเสนา มโหทร เปาวนาสูร พลลิงและพลยักษ์เข้าปะทะทัพต่อสู้กัน จนเขนยักษ์ เสนายักษ์ สิบขุน และสิบรถตายหมด เหลือแต่เปาวนาสูรและมโหทร ทศกัณฐ์จึงเข้ารบกับพระราม พระลักษมณ์ ทศกัณฐ์ต้องศรพระรามแล้วสำรวมใจร่ายมนต์จนศรหลุดออก ทศกัณฐ์เห็นว่าไพร่พลยักษ์ล้มตายลงมากจึงขอหย่าทัพกลับกรุงลงกา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทโขนชุดนี้มีการสืบทอดขนบการประพันธ์บทโขนในด้านเนื้อหา ด้านรูปแบบ และด้านการให้ความสำคัญกับฉากนาฏการรบ ดังนี้

บทโขนชุดนี้มีเนื้อหาตรงตามบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เป็นตอนที่เน้นกระบวนสู้รบเช่นเดียวกับบทโขนหลาย ๆ ชุดในอดีต ตอนสุครีพถอนต้นรังดังกล่าวนี้ในอดีตถือว่าเป็นตอนที่ได้รับความนิยมนำมาแสดงหลายครั้งกระทั่งเกิดสำนวนว่า “โขนถอน ละครดึง” กรินทร์ กรินทสุทธิ์ (2558:

42) อธิบายสำนวนดังกล่าวว่าหมายถึงโขนนิยมแสดงตอนถอนต้นรัง ส่วนละครนิยมแสดงตอนระบำดาวดึงส์

บทโขนชุดนี้มีลักษณะทั่วไปเป็นโขนโรงใน ประกอบด้วยบทพากย์ บทเจรจาตามกระบวนแสดงโขน และบทร้องตามกระบวนแสดงละครใน แต่เมื่อพิจารณารายละเอียดอื่น ๆ จะเห็นได้ว่าไม่ปรากฏคำระบุฉากและการเข้าออกโรง ปรากฏเฉพาะคำระบุนาฏการเท่านั้น ทั้งนี้เนื่องจากบทโขนชุดนี้ใช้แสดงกลางแจ้งหรือเรียกอีกอย่างว่าโขนกลางแปลง ไม่มีการปลูกโรง ใช้ธรรมชาติเป็นฉาก จึงไม่ปรากฏคำระบุฉากและการเข้าออกโรงเหมือนบทโขนที่จัดแสดง ณ โรงละครแห่งชาติ

ส่วนที่เป็นบทพากย์ในบทโขนชุดนี้ ปรากฏ 1 แห่ง เป็นบทพากย์รถยักษ์ แต่งด้วยกาพย์ฉบัง 16 ตามขนบ บทมีเนื้อหากล่าวชมรถของทศกัณฐ์ ชมทัพสิบขุนสิบรถและไพร่พลยักษ์ ดังนี้

-พากย์ -

รถทรงองค์ท้าวทศกัณฐ์ เทียมเทพเวชยันต์ ระเหิดระหงทรงชัยฯ
สิบขุนเรืองอิทธิ์ฤทธิไกร ทัพหน้าคราไคล ขนาบขนานเบื้องขวาฯ
สิบรถเรืองอิทธิ์ฤทธา เคียงราชรถา เบื้องซ้ายหมายปองป้องกันฯ
จตุรงคเสนากุมภัณฑ์ แต่ล้วนกล้ากั่น เพียงพื้นพิภพพังทลายฯ

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด –

(เสรี หวังในธรรม, 2548: 2)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ส่วนที่เป็นบทเจรจา ปรากฏเฉพาะบทเจรจาที่เป็นบทสนทนาของตัวละคร ไม่มีบทเจรจาบรรยายเรื่อง มีลักษณะต่างไปจากเดิมคือแทนที่จะใช้คำประพันธ์ประเภทร่ายยาว กลับใช้คำประพันธ์ที่มีลักษณะเหมือนกลอน บทเจรจาในบทโขนชุดนี้เป็นบทเจรจาหน้าทัพของแม่ทัพแต่ละฝ่าย ทั้งตอนกุมภกรรณรบสุครีพและทศกัณฐ์รบพระราม ดังตัวอย่างตอนกุมภกรรณรบสุครีพ บทเจรจานำบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยมาปรับใช้ โดยเพิ่มการกล่าวตัวโขนในส่วนที่เป็นบทเจรจาของสุครีพ บทเจรจาตอนนี้มีใจความคือ กุมภกรรณกล่าวว่าสุครีพคิดฆ่าพาลีเพื่อหวังครองเมืองขีดขิน มาเป็นขี้ข้ามนุษย์เป็นที่น่าอับอายแก่เทวดา นาค ครุฑ จบเลิกทัพกลับไปแจ้งให้พระรามพระลักษมณ์ออกมารบสุครีพจึงโกรธกล่าวว่ากุมภกรรณพูดจาโอหัง อย่าอวดฤทธิ์เดชไปเลย ที่พาลีตายเพราะคำสาบานที่เคยให้ไว้ พระรามมีศักดิ์เป็นถึงพระนารายณ์อวตารไม่สมควรสู้กับกุมภกรรณ จึงได้บัญชาให้สุครีพนำทัพ

มารบ กุมภกรรณเป็นน้องทศกัณฐ์ สุครีพเองก็เป็นน้องพาลี ไม่นานกุมภกรรณจะต้องสิ้นชีวิต บทเจรจาดังกล่าวนำมาจากบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย แต่มีการปรับเปลี่ยนจากบทร้องบางวรรคเพื่อให้เข้ากับรูปแบบที่เป็นบทเจรจา ดังนี้

ตารางที่ 17 เปรียบเทียบบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยกับบทเจรจาในบทโขนชุดสุครีพถอนต้นรัง และศึกทศกัณฐ์ครั้งแรกทัพสิบขุนสิบรถ

บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2	บทโขนชุดสุครีพถอนต้นรัง และศึกทศกัณฐ์ครั้งแรกทัพสิบขุนสิบรถ
เองคิดฆ่าพี่ชายวายปราณ หมายใจจะได้ผ่านกรุงศรี **มาให้เขาใช้เล่นอยู่เช่นนี้ ไม่พอที่จะเปนข้ามนุษย์** **เมื่อเองเปนลิงค่างต่างชาติ องอาจยกทัพมาสัปรยุทธ** **กูอายแก่เทวานาคาครุธ จะณรงค์ยงยุทธกันอย่างไร** **จงเลิกทัพกลับคืนไปแจ้งความ ให้ลักษณ์รามออกมาอย่าช้าได้** **กูจะผลาญชีวันให้บรรไลย มิให้ช้าได้ถึงกึ่งวัน**	- เจรจา – กุมภกรรณ - **เอ็งคิดฆ่าพี่ชายวายปราณ หมายใจจะได้ผ่านกรุงศรี มาให้เขาใช้เล่นอยู่เช่นนี้ ไม่พอที่จะเป็นข้ามนุษย์ เมื่อเอ็งเป็นลิงค่างต่างชาติ องอาจยกทัพมาสัประยุทธ์ กูอายแก่เทวานาคาครุฑ จะณรงค์ยงยุทธ์กันอย่างไร จงเลิกทัพกลับคืนไปแจ้งความ ให้ลักษมณ์รามออกมาอย่าช้าได้ กูจะผลาญชีวันให้บรรลัย มิให้ช้าได้ถึงกึ่งวัน**
เมื่อนั้น สุครีพฤทธิแรงแขงขัน โกรธาว่าเหวยกุมภกรรฐ์ หยาบช้าสารพันพูดจา ท่าน**อย่าอวดฤทธิไกรไปนัก ทนงศักดิหยาบใหญ่ให้เกินหน้า** **อันพาลีพี่เรามรณา เพราะว่าสาบาลตัวไว้** **อันองค์พระอวตารผ่านภพ หาควรคู่สู้รบกับมึงไม่** **จึ่งใช้กูผู้เรืองฤทธิไกร คุมไพร่มาสังหารผลาญยักษ์** **ท่านเปนน้องเจ้าลงกาธานี เราก็น้องพาลีมีศักดิ** **อย่าเพ่อพูดทนงนึกฮึกฮัก ไม่ช้านักชีวันจะบรรไลย** (กรมศิลปากร, 2544: 177)	สุครีพ - เหม่...ไอ้กุมภกรรณ สารพันโอหังพูดจา **อย่าอวดฤทธิไกรไปนัก ทะนงศักดิ์หยาบใหญ่ให้เกินหน้า อันพาลีพี่เรามรณา เพราะว่าสาบานตัวไว้ อันองค์พระอวตารผ่านภพ หาควรคู่สู้รบกับมึงไม่ จึงใช้กูผู้เรืองฤทธิไกร คุมไพร่มาสังหารผลาญยักษ์ ท่านเป็นน้องเจ้าลงกาธานี เราก็น้องพาลีมีศักดิ์ อย่ามาพูดทะนงนึกฮึกฮัก ไม่ช้านักชีวันจะบรรลัย** (เสรี หวังในธรรม, 2548: 1)

ส่วนที่เป็นบทร้องมีทั้งส่วนที่บรรยายกระบวนรบ เช่น ตอนสามวานรรบกุมภกรรณ และส่วนที่เป็นบทพรรณนา เช่นบทชมรถพระ บทร้องในบทโขนชุดนี้มีทั้งการนำบทเดิมมาใช้และส่วนที่แต่งขึ้นใหม่ ส่วนที่นำของเดิมมาใช้ นำมาจากบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เช่น ตอนกุมภกรรณพบสุครีพ

ครั้งแรก และมีทั้งส่วนที่แต่งขึ้นใหม่ คือบทชมรถพระราม และบทร้องตอนทศกัณฐ์ขอหย่าทัพ ดังตัวอย่างตอนทศกัณฐ์ขอหย่าทัพ มีบทร้องและกำหนดให้เปิดเสียงแตรสังข์ประกอบ ดังนี้

- ร้องเพลงตุ้งติ้ง -

รถเอยรถทรง ขององค์ อินทรา มาถวาย
เวชยันต์ บัลลังก์ ที่นั่งราย เคยขี่ปราบ ราพณ์ร้าย พ่ายแพ้
เทียมสินธพ ทะยาน ร่านเริงร่า สารถี เทวา ง่าเง้อแส้

(เปิดเสียงแตรสังข์)

ประโคมฆ้อง กลองดัง สังข์แตร ทหารแห่ ตามกระบวน แต่ล้วนลิง

(เสรี หวังในธรรม, 2548: 4)

บทโขนชุดนี้มีการให้ความสำคัญกับฉากนาฏการรบโดยเลือกตอนที่เน้นฉากนาฏการรบถึง 2 ครั้ง คือตอนกุมภกรรณรบสุครีพและทศกัณฐ์รบพระราม ทั้งสองตอนมีกระบวนแสดงที่ต่างกันดังที่จะได้กล่าวต่อไปในหัวข้อการสร้างสรรค์ ตอนที่เอื้อต่อฉากนาฏการรบเป็นตอนที่นิยมในการแสดงโขนกลางแปลง ดังที่เสาวณิต วิงวอน (2555: 66) กล่าวว่าการแสดงโขนกลางแปลงมีการยกทัพและสู้รบกันเป็นพื้น บทโขนชุดนี้มีการแสดงยกทัพ ตรวจพล ออกกราวตามขนบของฉากนาฏการรบ ส่วนที่เป็นตอนรบดำเนินเรื่องด้วยนาฏการ ดังตัวอย่างตอนทศกัณฐ์รบพระราม ดำเนินเรื่องด้วยด้วยนาฏการประกอบเพลงรัวสามลา ซึ่งเป็นกลวิธีเดียวกันกับที่เสรี หวังในธรรมเคยใช้ในตอนรบมังกรกัณฐ์ ในบทโขนชุดพรหมาสตร์ของกรมศิลปากร ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด -

(ทั้งสองทัพสั่งพลเข้ารบกัน เขนยักษ์-ลิงเข้ารบ เขนยักษ์ตาย เสนาลิง-ยักษ์เข้ารบเสนายักษ์ตาย สิบขุนเข้ารบสิบขุนตาย สิบรถเข้ารบสิบรถตาย เหลือแต่เปาวนาสูร มโหทร ทศกัณฐ์เข้ารบกับพระราม พระลักษมณ์ ทศกัณฐ์แผลงศร)

- ปี่พาทย์ทำรัวลา 1 -

(พระรามแผลงศรถูกทศกัณฐ์ล้มลง)

- ปี่พาทย์ทำรัวลา 2 -

(ทศกัณฐ์ร่ายเวท ศรของพระรามสิ้นฤทธิ์)

- ปี่พาทย์ทำรัวลา 3 –

(เสรี หวังในธรรม, 2548: 3)

บทโขนชุดนี้นอกจากมีส่วนที่สืบทอดขนบการประพันธ์ตามแนวทางบทโขนโรงในแล้ว ยังมีส่วนที่สร้างสรรค์ขึ้นหลายแห่ง ทั้งการออกแบบกระบวนรบที่หลากหลาย การดำเนินเรื่องให้กระชับ และการนำบทเดิมมาใช้ได้เหมาะสมกับโอกาสแสดง ดังนี้

ส่วนที่สร้างสรรค์ขึ้นประการแรกคือการออกแบบกระบวนรบที่หลากหลาย ดังจะเห็นได้ว่าบทโขนชุดนี้ให้ความสำคัญกับเนื้อหาที่เป็นฉากนาฏการรบ มีการกำหนดให้มีฉากนาฏการรบถึง 2 ครั้งคือตอนกุมภกรรณรบสุครีพและตอนทศกัณฐ์รบพระราม เมื่อพิจารณาฉากนาฏการรบทั้งสองตอนพบว่ามีกระบวนที่ต่างกัน กล่าวคือ ในตอนกุมภกรรณรบ 3 วานร เป็นกระบวนรบแบบยักษ์กับลิง แต่ตอนทศกัณฐ์รบพระราม เป็นกระบวนรบแบบยักษ์กับพระ ทั้ง 2 ตอนมีกระบวนแสดงที่ต่างกัน กล่าวคือ กระบวนรบแบบลิงจะมีความเป็นธรรมชาติของลิงปรากฏอยู่ ไม่รบด้วยอาวุธเหมือนกระบวนรบยักษ์และพระ กล่าวคือตอนลิงทั้ง 3 รบกุมภกรรณ โดยการรุมกัดหู จมูก และถีบ ดังนี้

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิดนอก เดี่ยวปี่ ระนาดเอก และหมู่ -

(สามลิงกับกุมภกรรณรบกัน)

- ร้องเพลงลิงลาน -

หนุมาน รวบรัด กัดหูขวา องคตขบ นาสา ยักษี
สุครีพ ถีบซ้ำ อีกสองที อสุรี รี้หลบ เข้าลงกา

- ปี่พาทย์ทำเพลงรัวท้ายปลูกต้นไม้, เชิด -

(กุมภกรรณหนี สามลิงชวนกันกลับ)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

(เสรี หวังในธรรม, 2548: 2)

ตอนทศกัณฐ์รบพระราม มีกระบวนแสดงต่างไปจากตอนกุมภกรรณรบสุครีพ กล่าวคือรบด้วยอาวุธ ในที่นี้คือศร ดังนี้

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด -

(ทั้งสองทัพสั่งพลเข้ารบกัน เขนยักษ์-ลิงเข้ารบ เขนยักษ์ตาย เสนาลิง-ยักษ์เข้ารบเสนายักษ์ตาย สิบขุนเข้ารบสิบขุนตาย สิบรถเข้ารบสิบรถตาย เหลือแต่เปาวนาสูร มโหทร ทศกัณฐ์เข้ารบกับพระราม พระลักษมณ์ ทศกัณฐ์แผลงศร)

- ปี่พาทย์ทำรัวลา 1 -

(พระรามแผลงศรถูกทศกัณฐ์ล้มลง)

- ปี่พาทย์ทำรัวลา 2 -

(ทศกัณฐ์ร่ายเวท ศรของพระรามสิ้นฤทธิ์)

- ปี่พาทย์ทำรัวลา 3 -

(เสรี หวังในธรรม, 2548: 2)

นอกจากความแตกต่างระหว่างกระบวนรบระหว่างยักษ์กับลิง และยักษ์กับพระแล้ว ในการดำเนินเรื่องในฉากนาฏการรบก็ต่างกัน กล่าวคือในตอนกุมภกรรณรบสุครีพ กำหนดให้มีการออกปะทะทัพกันทันทีไม่มีการแสดงยกทัพตรวจพล แต่ตอนทศกัณฐ์รบพระรามกำหนดให้มีการแสดงยกทัพตรวจพลยักษ์ มีการออกกราวในตามกระบวนยักษ์ และยกทัพตรวจพลพระราม มีการออกกราวนอกตามกระบวนพระและลิง ก่อนที่จะปะทะทัพและรบกันในตอนหลัง กระบวนแสดงตอนนี้เหมาะกับการแสดงยกทัพตรวจพลเป็นอย่างดี โดยเฉพาะพลฝ่ายยักษ์ซึ่งประกอบไปด้วยทศกัณฐ์ที่เป็นแม่ทัพ เสนา สิบขุน และสิบรถ แสดงถึงความยิ่งใหญ่เกรียงไกรของกองทัพทศกัณฐ์ ในตอนดังกล่าวนี้มีทั้งกระบวนยกทัพตรวจพลทั้งของฝ่ายยักษ์และฝ่ายพระ ดังนี้

- ปี่พาทย์ทำเพลงกราวใน -

(การแสดงยกพลฝ่ายยักษ์ ยักษ์ธง เขนยักษ์ 10 คู่ เสนายักษ์ 5 คู่ มโหทร เปาวนาสูร สิบขุน 5 คู่ สิบรถ 5 คู่ ทศกัณฐ์ออกตรวจพล แล้วขึ้นทรงราชรถ)

-พากย์ -

รถทรงองค์ท้าวทศกัณฐ์ เทียมเทพเวชยันต์ ระเหิดระหงทรงชัยฯ
สิบขุนเรืองอิทธิ์ฤทธิไกร ทัพหน้าคราไคล ขนาบขนานเบื้องขวาฯ
สิบรถเรืองอิทธิ์ฤทธา เคียงราชรถา เบื้องซ้ายหมายปองป้องกันฯ
จตุรงคเสนากุมภัณฑ์ แต่ล้วนกล้ากั่น เพียงพื้นพิภพพังทลายฯ

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด -

(ทศกัณฐ์สั่งยกพลเข้าโรง)

- ปี่พาทย์ทำเพลงกราวนอก -

- การแสดงยกพลฝ่ายลิง -

(ลิงธง, เขนลิง 10 คู่ สิบแปดมงกุฎ 18 ตัว สุครีพ หนุมาน องคต นิลนนท์ ชมพูพาน ออกพร้อมกัน พิเภก ชามภูวราช ออกหลังพระรามพระลักษมณ์ พระราม พระลักษมณ์ออกตรวจพลแล้วขึ้นทรงราชรถ)

- ร้องเพลงตุ้งติ้ง -

รถเอยรถทรง ขององค์ อินทรา มาถวาย
เวชยันต์ บัลลังก์ ที่นั่งราย เคยขี่ปราบ ราพณ์ร้าย พ่ายแพ้
เทียมสินธพ ทะยาน ร่านเริงร่า สารถี เทวา ง่าเงื้อแส้

(เปิดเสียงแตรสังข์)

ประโคมฆ้อง กลองดัง สังข์แตร ทหารแห่ ตามกระบวน แต่ล้วนลิง

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด -

(พระรามสั่งยกพลวนรอบสนาม ทศกัณฐ์ยกกองทัพออกปะทะกันกลางเวที)

(เสรี หวังในธรรม, 2548: 2-3)

การออกแบบกระบวนแสดงในฉากนาฏการรบที่หลากหลายดังกล่าวนี้ มีข้อดีคือทำให้ผู้ชมไม่รู้สึกเบื่อหน่ายจากกระบวนแสดงที่ซ้ำกัน ทั้งยังช่วยประหยัดเวลาในการแสดงด้วยเพราะมีการแสดงยกทัพตรวจพลและออกกราวเพียงแค่ในฉากนาฏการรบเพียงตอนเดียว ทำให้ช่วยกระชับเวลาในการแสดงได้เป็นอย่างดี

ลักษณะสร้างสรรค์อีกประการหนึ่งคือการเรียบเรียงบทให้มีความกระชับ กล่าวคือในตอนกุมภกรรณรบสุครีพ หากดำเนินเนื้อความตามรามเกียรติ์ฉบับบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชจะต้องปรากฏตอนพิเภกห้ามทัพพี่ก่อนที่สุครีพจะออกรบในภายหลัง แต่บทโขนชุดนี้ตัดตอนดังกล่าวออก มีการใช้ฉากนาฏการรบในการเปิดเรื่อง ทำให้บทโขนชุดนี้ดำเนินเรื่องอย่างกระชับ นอกจากนี้จะเห็นได้ว่าตอนกุมภกรรณรบสุครีพและตอนทศกัณฐ์รบพระรามเป็นเนื้อหาตอนที่ไม่ต่อเนื่องกัน เมื่อพิจารณาตามฉบับบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช พบว่าตอนกุมภกรรณรบสุครีพเป็นตอนที่กุมภกรรณออกศึกครั้งแรก ส่วนตอนทศกัณฐ์ออกศึกครั้งแรกอยู่หลังจากศึกอินทรชิตเนื่องจากแค้นและเสียใจที่สูญเสียลูกชาย แต่ในบทโขนชุดนี้ดำเนินเรื่องต่อกันและไม่ปรากฏเนื้อหาส่วนที่เชื่อมฉากนาฏการทั้ง 2 ตอน แต่เมื่อพิจารณาต่อไป พบว่าส่วนที่เป็นจุดเชื่อมระหว่างฉากนาฏการทั้ง 2 ตอน คือ เหตุการณ์การออกศึกครั้งแรกของตัวละคร บทโขนชุดนี้จึงมีความสร้างสรรค์อยู่ที่การนำเนื้อหาเหตุการณ์ตอนที่ตัวละครทั้งสองออกศึกครั้งแรกมาร้อยเรียงต่อเนื่องกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ลักษณะสร้างสรรค์อีกประการหนึ่งในบทโขนชุดนี้ คือการนำบทเดิมมาใช้ได้เหมาะสมกับโอกาสในการแสดง กล่าวคือบทโขนชุดสุครีพถอนต้นรัง ศึกทศกัณฐ์ครั้งแรกทัพสิบขุนสิบรถ จัดแสดง ณ อุทยานพระบรมราชานุสาวรีย์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย และยังมีการแสดงในเดือนกุมภาพันธ์ ซึ่งตรงกับการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ผู้วิจัยเห็นว่าการที่บทโขนชุดนี้นำบทเดิมซึ่งเป็นบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยมาใช้ประกอบ แสดงให้เห็นความคิดสร้างสรรค์ในการเรียบเรียงบทของเสรี หวังในธรรม ที่นำบทเดิมดังกล่าวมาใช้ได้อย่างเหมาะสมกับโอกาสการแสดง ทั้งนี้เพื่อเผยแพร่พระเกียรติคุณและพระอัจฉริยภาพด้านวรรณคดีของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยให้เป็นที่ประจักษ์

กล่าวโดยสรุป บทโขนชุดสุครีพถอนต้นรัง และทศกัณฐ์ออกศึกครั้งแรกทัพสิบขุนสิบรถ เป็นบทโขนที่เสรี หวังในธรรมเรียบเรียงขึ้นเพื่อแสดงกลางแจ้ง ณ อุทยานพระบรมราชานุสาวรีย์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย บทโขนชุดนี้มีเนื้อหาตามขนบมีลักษณะทั่วไปเป็นบทโขนโรงในประกอบด้วยบทพากย์ บทเจรจาและบทร้อง แต่มีความแปลกใหม่อยู่ที่การใช้คำประพันธ์แบบกลอนในบทเจรจา มีการให้ความสำคัญกับกระบวนรบซึ่งเป็นตอนที่นิยมในการแสดงโขนกลางแปลง ส่วนที่เป็นกระบวนรบมีทั้งบทเจรจาหน้าทัพและบทบรรยายกระบวนรบตามขนบ ส่วนที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ได้แก่การออกแบบกระบวนรบที่หลากหลาย การดำเนินเรื่องให้กระชับ และการนำบทเดิมซึ่งเป็นบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยมาใช้ได้เหมาะสมกับโอกาสในการเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ทั้งนี้เพื่อเป็นการเผยแพร่พระอัจฉริยภาพด้านกวีของพระองค์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทโขนของเสรี หวังในธรรมชุดที่มีการดำเนินเรื่องหลายตอนต่อเนื่องกันดังที่ได้อธิบายยกตัวอย่างมาทั้ง 2 ชุดข้างต้น แม้ไม่ได้มีการแบ่งเป็นตอนชัดเจน แต่เมื่อชมหรืออ่านแล้วย่อมรู้ได้ว่าเนื้อหามีตอนใดบ้าง แต่ละตอนเริ่มต้นที่เหตุการณ์ใด บทโขนกลุ่มนี้สืบทอดขนบการประพันธ์บทโขนโรงในทั้งด้านรูปแบบและเนื้อหา มีการให้ความสำคัญกับกระบวนรบ มีทั้งชุดที่นำเสนอกระบวนรบแบบตัวต่อตัวและกระบวนรบแบบปะทะทัพ ส่วนที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่มักจะเป็นการเรียบเรียงบทให้กระชับเนื่องจากต้องการนำเสนอเนื้อหาหลายตอนต่อกัน นอกจากนี้ในการเชื่อมโยงเนื้อหาแต่ละตอน แม้ไม่ปรากฏชัดเจน แต่เมื่อพิจารณาโดยละเอียดแล้วพบว่ามีความซับซ้อนในการเลือกตอนมาร้อยเรียงกัน เช่น การใช้ความสัมพันธ์ของตัวละคร การใช้เหตุการณ์ศึกครั้งแรก

ของตัวละคร มาร้อยเรียงกัน ลักษณะสร้างสรรค์ดังกล่าวนี้ทำให้บทโขนกลุ่มนี้มีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น

บทโขนของเสรี หวังในธรรมกลุ่มที่มีเนื้อหาตามขนบและมีการเรียบเรียงเนื้อหาตามขนบ มีทั้งชุดที่นำเสนอเนื้อหาเฉพาะตอน และชุดที่นำเสนอเนื้อหาหลายตอนต่อเนื่องกัน บทโขนทั้ง 6 ชุดที่ได้กล่าวไป ได้แก่ ชุดช้างสารหาญกล้าบ้าบ่มมันร่วมตลุงเดียวกันย่อมประงา ชุดพระลักษมณ์รบกุมภกาศ ชุดกไลโกฏหลงรส ชุดสร้างกรุงทวาราวดีศรีอยุธยา ชุดสำมนักขาหึง-ลักสีดา-ถวายพล และชุดสุครีพถอนต้นรัง ศึกทศกัณฐ์ครั้งแรกทัพสิบขุนสิบรถ เป็นตัวอย่างที่แสดงให้เห็นการสืบทอดขนบและการสร้างสรรค์บทโขนกลุ่มนี้ที่เสรี หวังในธรรมเรียบเรียงขึ้น แต่ละชุดมีการสืบทอดขนบในประเด็นที่คล้ายกันคือในด้านรูปแบบและเนื้อหา แต่มีกลวิธีในการสร้างสรรค์ที่แตกต่างกัน เช่น มีการนำเสนอเนื้อหาตอนใหม่ ๆ จากรามเกียรติ์ของไทย มีการใช้คำประพันธ์ประเภทโคลงสี่สุภาพ มีการออกแบบกระบวนรบที่หลากหลายให้อยู่ในชุดเดียวกัน การสร้างสรรค์กลวิธีที่หลากหลายดังกล่าวนี้ทำให้บทโขนกลุ่มนี้มีความน่าสนใจและมีจุดเด่นที่แตกต่างกันไปในแต่ละชุด

3.3.1.2 บทโขนชุดที่ปรับการดำเนินเรื่องแบบใหม่

บทโขนของเสรี หวังในธรรมอีกกลุ่มหนึ่ง เป็นกลุ่มที่นำเนื้อหามาจากบทละครเรื่องรามเกียรติ์ของไทยตามขนบที่รู้จักกันมาแต่เดิม แต่มีการเรียบเรียงตอนและการดำเนินเรื่องในลักษณะใหม่ที่ต่างไปจากเดิม กล่าวคือบทโขนกลุ่มนี้เลือกนำเสนอเนื้อหาที่สัมพันธ์กับตัวละครตัวใดตัวหนึ่งโดยเฉพาะมาร้อยเรียงใหม่เพื่อนำเสนอประวัติและเรื่องราวของตัวละครนั้น ๆ บทโขนกลุ่มนี้จึงมีตัวละครตัวใดตัวหนึ่งในเรื่องรามเกียรติ์เป็นแกนร้อยเพื่อเชื่อมเหตุการณ์ตอนต่าง ๆ ไม่ได้ใช้ความสัมพันธ์ของเหตุการณ์หรือตัวละครเป็นตัวเชื่อมเหมือนบทโขนชุดที่นำเสนอเนื้อหาหลายตอนที่เคยกล่าวไปข้างต้น ผู้วิจัยเรียกบทโขนที่มีการดำเนินเรื่องแบบใหม่นี้ว่า บทโขนชุดที่มีเนื้อหาที่สัมพันธ์กับเรื่องราวและบทบาทของตัวละครตัวใดตัวหนึ่ง

เสรี หวังในธรรมได้กล่าวถึงจุดประสงค์ของการเรียบเรียงบทลักษณะนี้ว่า บทโขนชุดที่นำประวัติและเรื่องราวของตัวละครใดตัวละครหนึ่งมาเรียบเรียง “เพื่อต้องการนำเสนอให้ผู้ชมเข้าใจว่า ตัวละครนี้มีประวัติอย่างไร เกิดอย่างไร ลูกใคร ทำอะไรไว้บ้าง และตายอย่างไร” (มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2533: 572) ซึ่งเป็นการนำเสนอบทโขนในรูปแบบที่ไม่เคยมีมาก่อน

บทโขนของเสรี หวังในธรรมที่มีการปรับการดำเนินเรื่องใหม่ดังกล่าวมีหลายชุด แต่ละชุดมุ่งนำเสนอเนื้อหาที่สัมพันธ์กับตัวละครตัวใดตัวหนึ่งเป็นหลัก โดยนำเรื่องราวและบทบาทของตัวละครนั้น ๆ มาร้อยเรียงในบทโขนหนึ่งชุด บทโขนของเสรี หวังในธรรมชุดที่มีลักษณะ

ดังกล่าวนี้ส่วนใหญ่เป็นตัวละครฝ่ายพระราม เช่น ชุดรามาวตาร ชุดพระรามราชสุริยวงศ์ ชุดรามลีลา ชุดลักษมีอวตาร ชุดหนุมานชาญสมร ชุดมารซื่อชื่อพิเภก ชุดพาลีสอนน้อง ชุดท้าวมหาชมพูผู้ทระนง ชุดมัจฉานุกุมารา ชุดเกสรทมาลาสละชีพ ชุดเกสรทมาลาอาสาและชุดเกสรทมาลาลิงตัวหอม มีเพียงชุดมณโฑเทวีชุดเดียวที่นำเสนอตัวละครนางมณโฑซึ่งเป็นฝ่ายทศกัณฐ์

บทโขนชุดที่มีการดำเนินเรื่องแบบใหม่สามารถจำแนกได้ 2 กลุ่ม คือ บทโขนชุดที่กล่าวถึงประวัติชีวิตของตัวละคร และชุดที่นำเสนอวีรกรรมหรือบทบาทเด่นของตัวละครใดตัวละครหนึ่งเป็นหลัก

บทโขนชุดที่กล่าวถึงประวัติชีวิตของตัวละคร มีเนื้อหาหลักกล่าวถึงประวัติและเรื่องราวชีวิตในแต่ละช่วงของตัวละครมีทั้งสิ้น 12 ชุด ชุดที่นำเสนอประวัติชีวิตของพระราม ได้แก่ ชุดรามาวตารและชุดพระรามราชสุริยวงศ์ ชุดที่นำเสนอประวัติชีวิตของนางสีดา ได้แก่ ชุดลักษมีอวตาร ชุดนารีศรีไส และชุดสีดามารศรี ชุดที่นำเสนอประวัติชีวิตของหนุมาน ได้แก่ ชุดหนุมานชาญสมร ชุดที่นำเสนอประวัติชีวิตของพิเภก ได้แก่ ชุดมารซื่อชื่อพิเภก ชุดที่นำเสนอประวัติชีวิตของเกสรทมาลา ได้แก่ ชุดเกสรทมาลาสละชีพ ชุดเกสรทมาลาอาสาและชุดเกสรทมาลาลิงตัวหอม ชุดที่นำเสนอประวัติชีวิตมัจฉานุ ได้แก่ ชุดมัจฉานุกุมารา และชุดที่นำเสนอประวัติชีวิตของนางมณโฑ ได้แก่ ชุดมณโฑเทวี

ส่วนบทโขนอีกกลุ่มหนึ่ง คือ ชุดที่นำเสนอวีรกรรมหรือบทบาทเด่นของตัวละครตัวใดตัวหนึ่งเป็นหลัก บทโขนชุดนี้ให้ความสำคัญกับการนำเสนอวีรกรรมหรือบทบาทที่โดดเด่นของตัวละครมากกว่าจะเสนอประวัติของตัวละคร กล่าวคือบทโขนกลุ่มนี้ไม่ได้มุ่งเน้นนำเสนอที่มาที่ไปของตัวละครและไม่ได้มุ่งนำเสนอว่าตัวละครมีกำเนิดหรือมีเรื่องราวอย่างไร เพียงแต่เป็นการนำเสนอเนื้อหาตอนที่ปรากฏบทบาทสำคัญ ๆ ของตัวละครตัวนั้น ๆ ตอนที่เลือกมานำเสนอมักเป็นตอนที่กล่าวถึงวีรกรรมหรือบทบาทสำคัญในเรื่องรามเกียรติ์ที่สัมพันธ์กับตัวละครตัวนั้น บทโขนของเสรี หวังในธรรมกลุ่มนี้ มี 3 ชุด ได้แก่ ชุดรามลีลา ชุดท้าวมหาชมพูผู้ทระนง และชุดพาลีสอนน้อง

แนวคิดในการเรียบเรียงบทที่นำเสนอเนื้อหาสัมพันธ์กับประวัติและเรื่องราวของตัวละครตัวใดตัวหนึ่งดังกล่าวนี้สันนิษฐานว่าพัฒนาขึ้นจากบทโขนของกรมศิลปากร ชุดพระรามเดินดงที่ ธนิต อยู่โพธิ์เป็นผู้เรียบเรียงขึ้น ในการเรียบเรียงบทโขนชุดดังกล่าว เกิดจากแนวคิดของธนิต อยู่โพธิ์ที่ต้องการเรียบเรียงบทให้จบทั้งเรื่องในบทโขนชุดเดียว ดังที่ได้กล่าวไว้ในคำนำชุดพระรามเดินดงว่า

> เมื่อพิจารณาด้วยเหตุผลและหลักวิชา ก็เห็นว่าเรื่องรามเกียรติ์ส่วนใหญ่ ก็เกี่ยวกับพระราม นางสีดาและทศกัณฐ์ เป็นผู้มีบทบาทสำคัญในเรื่อง อย่างที่เรียกในภาษาศิลปะว่า ภาคส่วนประธาน (Principals) ตัวละครนอกนั้นก็เป็นแต่เพียงภาคส่วนรอง (Subordinates) หรือตัวประกอบ ถ้าปรับปรุงบทโดยยึดหลัก

> ดังกล่าวนี้ไว้ก็ดูมีทางจะทำได้และควรลองทำดู ด้วยเหตุนี้ กรมศิลปากรจึงคิดปรับปรุงบทสำหรับแสดงโขนขึ้นใหม่ ให้สามารถจัดแสดงได้จนจบเรื่องในคราวเดียว
>
> (กรมศิลปากร, 2507: 200)

บทโขนชุดพระรามเดินดงดังกล่าว หากมองในแง่หนึ่งคือการเรียบเรียงเนื้อหาที่สัมพันธ์กับประวัติและเรื่องราวของตัวละครตัวหนึ่ง คือ พระราม เพราะเป็นการรวบรวมเนื้อหาที่ปรากฏบทบาทของพระรามทั้งตอนนารายณ์ปราบนนทุก ลักสีดา จองถนน สงครามและพระรามคืนนคร (กรมศิลปากร, 2507: 200) มาร้อยเรียงเป็นบทโขนชุดพระรามเดินดง ขณะเดียวกันเมื่อพิจารณาบทโขนชุดดังกล่าวพบว่า เสรี หวังในธรรมได้มีบทบาทร่วมเป็นผู้แต่งบทในภาคนำนารายณ์ปราบนนทุก องก์ที่ 1 ลักสีดา และองก์ที่ 4 ตอนที่ 2 ทศกัณฐ์รบพระราม (กรมศิลปากร, 2507: 201) ดังนั้นผู้วิจัยสันนิษฐานว่าเสรี หวังในธรรมน่าจะได้รับอิทธิพลจากแนวทางดังกล่าวของธนิต อยู่โพธิ์มาพัฒนาโดยใช้ความคิดสร้างสรรค์ของตนเพื่อนำเสนอเนื้อหาเกี่ยวกับตัวละครอื่น ๆ ในทำนองเดียวกับบทโขนชุดข้างต้นที่นำเสนอเนื้อหาของพระรามเป็นหลัก

ในที่นี้ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างบทโขน 3 ชุดมาอภิปรายโดยละเอียด เพื่อเป็นตัวอย่างให้เห็นแนวทางในการเรียบเรียงบทโขนกลุ่มนี้ ได้แก่ ชุดพาลีสอนน้องซึ่งเป็นชุดที่นำเสนอวีรกรรมหรือบทบาทเด่นของตัวละครตัวใดตัวหนึ่งเป็นหลัก และ ชุดมารชื่อชื่อพิเภกและชุดหนุมานชาญสมรซึ่งเป็นชุดที่นำเสนอประวัติชีวิตของตัวละคร ดังนี้

ก. ชุดพาลีสอนน้อง

บทโขนชุดพาลีสอนน้องเป็นบทโขนที่เสรี หวังในธรรมเป็นผู้แต่งทั้งหมดเพื่อแสดง ณ โรงละครแห่งชาติ เมื่อพ.ศ.2517 บทโขนชุดนี้เป็นบทโขนชุดที่มีการนำออกมาแสดงบ่อยครั้งเพราะหลังจากที่แสดง ณ โรงละครแห่งชาติในครั้งนั้น ได้มีการนำมาแสดงอีกหลายครั้งทั้งรายการศรีสุขนาฏกรรม เวทีสังคีตศาลา ตลอดจนโอกาสต่าง ๆ เช่น วันข้าราชกาลพลเรือน โอกาสจัดแสดงเพื่อรำลึกถึงเสรี หวังในธรรม บทโขนชุดนี้มีการใช้ชื่อชุดเหมือนโคลงพาลีสอนน้องซึ่งเป็นวรรณคดีในสมัยอยุธยา

บทโขนชุดนี้เป็นบทโขนที่มีเนื้อหาตามขนบ มีเนื้อหาตามฉบับบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช มีการนำเสนอเนื้อหาหลายตอน แต่หากพิจารณาในด้านการเรียบเรียงบทและการลำดับเนื้อหาพบว่าแตกต่างจากบทโขนชุดที่นำเสนอเนื้อหาหลายตอนดังที่กล่าวไปข้างต้น เนื่องจากตอนต่าง ๆ ในบทโขนชุดนี้ไม่ได้ต่อเนื่องกันสนิท แต่มีการเลือกเนื้อหาตอนต่าง ๆ ที่ปรากฏวีรกรรมของพาลีเป็นหลักมาร้อยเรียงเข้าด้วยกัน บทโขนชุดนี้จึงมีตัวละครพาลีเป็นแกนร้อยในการเรียบเรียงบท

บทโขนชุดนี้มีการแบ่งเนื้อหาออกเป็นองก์ และเป็นตอนย่อยในแต่ละองก์ ลักษณะเดียวกับบทโขนของกรมศิลปากรที่ปรับปรุงการแสดง ณ โรงละครศิลปากร นอกจากนี้ยังมีการสืบทอดขนบการประพันธ์บทโขนในด้านเนื้อหา ด้านรูปแบบ และด้านการให้ความสำคัญกับฉากนาฏการรบ ดังนี้

ชุดพาลีสอนน้องแม้มีเนื้อหาตามฉบับบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช แต่มีการตัดทอนเนื้อหาบางส่วน เช่น ตอนพระรามให้สุครีพไปรบพาลี ในฉบับบทละครปรากฏ 2 ครั้ง แต่ในบทโขนปรากฏเพียง 1 ครั้ง บทโขนชุดพาลีสอนน้องประกอบด้วยเนื้อหา 3 องก์ ดังนี้

องก์ที่ 1 พาลีเสียสัตย์ แบ่งเป็นตอนที่ 1 สัตย์สาบาน กล่าวถึงพาลีได้รับบำเหน็จและพรจากพระอิศวรว่าเมื่อพาลีรบกับศัตรูพาลีจะได้รับพลังของศัตรูกึ่งหนึ่ง และได้รับชื่อใหม่ว่าพญากากาศ พระอิศวรฝากนางดาราไปให้กับสุครีพ พระนารายณ์ทูลทัดทานว่าไม่ควรฝากสตรีไปกับพาลี พาลีจึงให้สัตย์สาบานว่าหากตนล่วงเกินนางดาราขอให้ตายด้วยศรพระนารายณ์ และตอนที่ 2 ได้นางเทพดารา กล่าวถึงตอนที่พาลีโลมนางดาราและได้นางดาราเป็นเมีย

องก์ที่ 2 พิธีสรงองคต แบ่งเป็นตอนที่ 1 ทศกัณฐ์อาฆาต กล่าวถึงทศกัณฐ์เมื่อได้นางมณโฑคืนมาจากพาลี ก็รู้สึกกระดากใจเพราะนางมณโฑเคยตกเป็นเมียพาลีและมีลูกด้วยกันชื่อว่าองคต ทศกัณฐ์จึงคิดแค้นอาฆาตองคต เมื่อมโหทรมาแจ้งว่าอีกไม่กี่วันจะมีพิธีลงสรงองคต ทศกัณฐ์จึงคิดอาฆาตจะสังหารองคตในงานพิธีดังกล่าว จึงกลายร่างเป็นปูไปอยู่ยังท่าน้ำสำหรับสรงองคต และตอนที่ 2 พาลีรบปู กล่าวถึงพาลีให้พลลิงไปตระเวนดูบนบกและใต้น้ำให้ละเอียด พลลิงพบปูยักษ์ที่เป็นทศกัณฐ์แปลงจึงมาแจ้งแก่พาลี พาลีรบกับปูยักษ์ ปูยักษ์แพ้และกลายร่างกลับเป็นทศกัณฐ์ พาลีจับทศกัณฐ์ล่ามโซ่ให้อดน้ำอดอาหารและให้องคตลากเล่น

ส่วนองก์ที่ 3 พาลีสอนน้อง แบ่งเป็น ตอนที่ 1 ทรพีฆ่าพ่อ กล่าวถึงทรพีควายหนุ่มที่เฝ้าวัดรอยเท้าทรพาผู้เป็นพ่อ กระทั่งรอยเท้าเทียบกันได้แล้ว จึงไปท้าทายทรพาผู้เป็นพ่อรบ ทรพีฆ่าทรพาตายแล้วเกิดความคึกคะนองไปท้าพระอิศวรรบ พระอิศวรโกรธจึงให้ทรพีไปท้าพาลีรบ ตอนที่ 2 สุครีพต้องโทษ กล่าวถึงเมื่อทรพีมาท้าพาลีรบ พาลีให้ทรพีไปรบกันที่ถ้ำสุรกานต์ พร้อมกำชับสุครีพผู้เป็นน้องว่าเมื่อเห็นเลือดไหลออกมาหน้าถ้ำ ถ้าเป็นเลือดข้นแสดงว่าเป็นเลือดของทรพีหมายความว่าพาลีชนะ แต่ถ้าเลือดจางนั่นคือเลือดของพาลี ขอให้สุครีพนำหินมาปิดปากถ้ำไว้ พาลีกับทรพีรบกันจนพาลีฆ่าทรพีตาย เมื่อเลือดควายไหลออกมานอกถ้ำประจวบกับเวลานั้นเกิดฝนตก เลือดจึงกลายเป็นเลือดใส สุครีพจึงเสียใจคิดว่าเป็นเลือดพาลี จึงนำก้อนหินมาปิดปากถ้ำไว้ ฝ่ายพาลีเมื่อเห็นก้อนหินปิดปากถ้ำอยู่ จึงโกรธและขว้างหัวควายมาทำลายก้อนหินปากถ้ำ พร้อมด่าทอสุครีพและขับไล่ไปจากเมืองขีดขิน สุครีพเดินทางไปจนพบหนุมานและได้ถวายตัวต่อพระราม และตอนที่ 3 พาลีรับสัตย์ กล่าวถึงสุครีพขอให้พระรามสังหารพาลีเนื่องจากพาลีเคยเสียสัตย์เรื่องนางดารา

พระรามให้สุครีพไปลวงพาลีและต่อสู้กัน ส่วนหนุมานไม่อาจทนดูน้าทั้งสองทะเลาะกันได้จึงหลบหนีไป พระรามเมื่อเห็นพาลีรบสุครีพจึงแผลงศรไปหาพาลี พาลีจับลูกศรไว้ได้จึงต่อว่าพระราม พระรามแผลงฤทธิ์กลายเป็นพระนารายณ์ พาลีสำนึกผิดแต่พระรามขอเพียงเลือดมาเซ่นศรพรหมาสตร์และมีแผลติดกายเพียงเล็กน้อย พาลีไม่ยอมเนื่องจากเห็นว่าเสียชีพแต่ไม่ยอมเสียสัตย์ พาลีจึงเรียกสุครีพและหนุมานเข้ามาสั่งสอนให้เป็นข้าราชการที่ดีในพระราม เมื่อสอนเสร็จแล้วจึงปล่อยให้ลูกศรวิ่งตรงเข้าปักอกตัวเองและไปเกิดยังวิมาน

บทโขนชุดนี้สืบทอดขนบด้านรูปแบบตามแบบบทโขนโรงใน แต่ไม่ปรากฏบทพากย์ ดำเนินเรื่องด้วยบทร้องและบทเจรจาเท่านั้น บทเจรจาแต่งด้วยคำประพันธ์ร่ายยาวตามขนบ ใช้สำหรับทั้งบทสนทนาของตัวละครและบทบรรยายเหตุการณ์ และความนึกคิดของตัวละคร ดังตัวอย่างบทความคิดของตัวละครตอนพาลีเหาะจากไกรลาสมายังเมืองขีดขิน พร้อมรำพึงว่านางที่อยู่ในผอบน่าจะงดงามยิ่งนัก พระนารายณ์จึงได้ทักท้วงว่าไม่ควรฝากมากับพาลี ดังนี้

- เจรจา -

พาลี - แผลงฤทธีเหาะระเห็จมาโดยอัมพร พระยาวานรครุ่นคำนึงรำพึงคิด อันโฉมเฉลาเยาวมิตรในผอบมาศ ชะรอยศิริจะวิลาศวิไลลักษณ์ เทพไทจึงได้ท้วงทักระแวงเรา ยุพเยาว์เจ้าจะงามนักสักเพียงใด ยิ่งคิดคิดก็ยิ่งใคร่จะเปิดชม แต่ค่อยระงับดับอารมณ์ข่มฤดี จนมาถึงขีดขินราชธานี

- ปี่พาทย์ทำเพลงเสมอ –

(เสรี หวังในธรรม, 2517: 2)

ส่วนที่เป็นบทร้องแบบบทละคร ส่วนใหญ่ตัดมาจากบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช บทร้องใช้สำหรับบทสนทนาของตัวละคร บทบรรยายเหตุการณ์ และบทชมความงามของตัวละคร ดังตัวอย่างบทชมโฉมนางดารา ตอนพาลีเกี้ยวนางดารา มีการพรรณนาชมโฉมทีละส่วนตามแบบแผนการพรรณนาบทชมโฉม บทดังกล่าวนำมาจากบทพระราชนิพนธ์ แต่มีการปรับจาก 4 บทให้เหลือ 3 บท โดยตัดบทพรรณนาบางส่วนออก มีการซ้ำคำว่า “นาสิก” เพื่อให้เหมือนกับวรรคก่อนหน้าที่มีการซ้ำคำว่า “โอษฐ์” นอกจากนี้ยังมีการเปลี่ยนจากคำว่า “แฉล้ม” เป็น “แสล้ม” เพื่อให้มีสัมผัสพยัญชนะกับคำว่า “(นา)สิก”และเปลี่ยนจากคำว่า “บุษบง” เป็น “บุษบา”เพื่อให้รับสัมผัสกับบทต่อไป ดังนี้

ตารางที่ 18 เปรียบเทียบบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชกับบทร้องในบทโขนชุดพาลีสอนน้อง

บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1	บทโขนชุดพาลีสอนน้อง
พิศพักตร์พักตร์ผ่องดั่งดวงจันทร์ พิศขนงดั่งคันธนูศิลป์ **พิศเนตรดั่งเนตรมฤคิน พิศทนต์ดั่งนิลเรียบราย** **พิศโอษฐ์โอษฐ์เอี่ยมดั่งจะแย้ม พิศนาสิกแฉล้มเฉิดฉาย** **พิศปรางดั่งปรางทองพราย พิศกรรณกรรณคล้าย**บุษบง พิศถันดั่งดวงปทุมมาศ พิศคอวิลาสดั่งคอหงส์ พิศกรดั่งงวงคชาพงศ์ พิศทรงงามทรงจำเริญตา **ยิ่งพิศยิ่งพิศวาสกลุ้ม ให้คลั่งคลุ้มคลุ้มความเสน่หา** **ลืมคิดคิดถึงอนุชา ลืมสัตย์สัจจาที่สาบาน ฯ** ฯ ๘ คำ ฯ (พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, 2557 (ก): 91)	- ร้องเพลงต้นเพลงยาว - **พิศพักตร์พักตร์ผ่องดังดวงจันทร์ พิศขนงดั่งคัน ธนูศิลป์** **พิศเนตรดังเนตรมฤคิน พิศทนต์ดั่งนิลเรียบราย** **พิศโอษฐ์โอษฐ์เอี่ยมดังจะแย้ม พิศนาสิก**นาสิกแสล้ม**เฉิดฉาย** **พิศปรางดั่งปรางทองพราย พิศกรรณกรรณคล้าย**บุษบา - ร้องเพลงลีลากระทุ่ม - **ยิ่งพิศยิ่งพิศวาสกลุ้ม คลั่งคลุ้มความเสน่หา** **ลืมคิดคิดถึงอนุชา ลืมสัตย์สัจจาที่สาบาน** (เสรี หวังในธรรม, 2517: 3)

นอกจากด้านบทประกอบแล้ว บทโขนชุดนี้ยังมีการใช้ฉากเช่นเดียวกับบทโขนของกรมศิลปากรในยุคก่อนหน้า กล่าวคือ มีการใช้ฉากที่สมจริง ผสานเทคนิคตะวันตก มีการใช้ไฟ แสง สี ประกอบเพื่อเพิ่มความน่าสนใจในการแสดง ลักษณะการใช้ฉากดังกล่าวเหมือนกับการใช้ฉากในบทละครดึกดำบรรพ์ที่มุ่งเน้นฉากที่ตระการตาตื่นตาตื่นใจ ในบทโขนชุดนี้มีฉากที่น่าตื่นตาตื่นใจหลายตอน โดยเฉพาะฉากถ้ำสุรกานต์ มีการกำหนดให้ดับไฟเพื่อสร้างบรรยากาศความมืดให้สมจริง นอกจากนี้ตอนพาลีรบทรพี มีการกำหนดในฉากให้เปิดไฟเห็นเลือดข้นไหลออกมาจากถ้ำ เมื่อเลือดไหลมาที่ปากถ้ำมีการทำฝนตกจนเลือดข้นกลายเป็นเลือดใส ในตอนดังกล่าวมีการใช้เทคนิคเพื่อสร้างความน่าตื่นตาตื่นใจ ดังนี้

- ปี่พาทย์ทำเพลงรัว - โอด -

(พาลีฆ่าทรพีตาย)

(ดับไฟฉากในถ้ำ)

(เปิดไฟเห็นเลือดข้นไหลออกมาปากถ้ำ)

(ทำฝนตกที่ปากถ้ำ เลือดข้นกลายเป็นเลือดใส เปิดไฟเวที)

(สุครีพพาไพร่พลลิงออก สุครีพเห็นเลือดใสที่ปากถ้ำ ตกใจ)

(เสรี หวังในธรรม, 2517: 11)

การสืบทอดขนบอีกประการหนึ่งคือการให้ความสำคัญกับฉากนาฏการรบ กล่าวคือในบทโขนชุดนี้ปรากฏฉากนาฏการรบถึง 3 แห่ง ได้แก่ เหตุการณ์ตอนพาลีรบปู ตอนพาลีรบทรพา และตอนพาลีรบสุครีพ ฉากนาฏการรบทั้ง 3 แห่งเป็นกระบวนรบแบบตัวต่อตัว แต่มีกระบวนแสดงต่างกัน ตอนพาลีรบปูและตอนพาลีรบสุครีพดำเนินฉากนาฏการรบด้วยคำระบุนาฏการสั้น ๆ เท่านั้น แต่ตอนพาลีรบทรพีดำเนินเรื่องด้วยบทร้องบรรยายกระบวนรบ ดังตัวอย่างในตอนพาลีรบทรพี มีบทบรรยายกระบวนรบดังนี้

- ร้องเพลงร่าย -

มือซ้ายจับเข้ายืนยัน มือขวาแกว่งพระขรรค์ชัยศรี
ฟาดลงด้วยกำลังทั้งอินทรีย์ ทรพีก็ม้วยบรรลัย

- ปี่พาทย์ทำเพลงรัว - โอด -

(พาลีฆ่าทรพีตาย)

(เสรี หวังในธรรม, 2517: 11)

นอกจากฉากนาฏการรบแล้ว ยังมีฉากเกี้ยวพาราสีและโลมของพาลีกับนางดาราด้วย ในฉากนาฏการดังกล่าวมีกระบวนแสดงเป็นไปตามขนบ มีการรำใช้บทและรำเพลงหน้าพาทย์โลมและตระนอน ส่วนที่เป็นบทเจรจามีทั้งส่วนที่พูดเกี้ยวพาราสีและบรรยายนาฏการโลม ดังนี้

- เจรจา -

พาลี - แม่ยอดชีวันขวัญชีวีศรีชีวิต แม่อย่าอิดเอื้อนเบือนบิดคิดหลีกหลบ อันผอบพี่นี้รับมากับมือ ถึงหนักหนอพี่ก็สู้ถือประคองอุ้ม ลำบากเหลือจนเหงื่อชุ่มเพราะอุ้มน้อง ได้พาเจ้าเข้ามาถึงห้องเห็นฉนี้ โฉมเฉลาเจ้าจะให้พี่สละลา โอ้น้ำใจช่างไม่เมตตาปรานีหนอ มาเถิดมะแม่อย่ารั้งรอให้นานเนิ่น เชิญแม่ร้อยชั่งไปนั่งให้เพลินเพลินบนแท่นทอง กล่าวฉอ้อนกรตระกองแสนพิศวาส ประคององค์อนงค์นาฏขึ้นเชยชม ต่างแนบชิดสนิทสมภิรมยา

- ปี่พาทย์ทำเพลงโลม - ตระนอน -

- ท้ายเพลงหรี่ไฟให้มืดลง -

- ปิดม่านแดง –

(เสรี หวังในธรรม, 2517: 4)

ในการเรียบเรียงบท มีการสืบทอดขนบอีกประการหนึ่ง คือการแทรกระบำสัตว์เหมือนกับบทโขนบางชุดของกรมศิลปากรสมัยก่อนหน้า เช่น การแทรกระบำนาคใน

ชุดสีดาลุยไฟและปราบบรรลัยกัลป์ ในบทโขนชุดพาลีสอนน้องดังกล่าวนี้มีการแทรกระบำควายในตอนทรพารบทรพี ระบำดังกล่าวเสรี หวังในธรรมประดิษฐ์ขึ้นใหม่ โดยใช้เพลงบันเทิงกาสรที่มนตรี ตราโมทเป็นผู้ประพันธ์ทำนอง กำหนดให้ทรพาพานางบริวารกาสรจับระบำ ดังนี้

(ทรพากับนางบริวารออกเวทีล่าง)

- ร้องเพลงร่าย -

เมื่อนั้น มหิงสาทรพาชัยศรี
ครั้นเพลารุ่งแจ้งแสงสุรีย์ ออกจากที่นำนางบริวาร
ท่องเที่ยวและเล็มตฤณชาติ อันอุดมดื่นดาษทั้งไพรสาณฑ์
เป็นที่ผาสุกสำราญ พ้นผ่านเข้าเขตบรรพตา

- ปี่พาทย์ทำเพลงบันเทิงกาสร –

(เสรี หวังในธรรม, 2517: 8-9)

นอกจากการสืบทอดขนบประการต่าง ๆ ดังที่ได้กล่าวไป บทโขนชุดนี้มีส่วนที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่หลายประการ ทั้งการเลือกตอนที่นำเสนอวีรกรรมและบทบาทที่โดดเด่นของพาลีเป็นหลัก การปรุงบทให้เอื้อต่อกระบวนรำของตัวละครทุกประเภท การใช้ตลกเชื่อมเรื่อง และการตีความลักษณะนิสัยของตัวละคร ดังนี้

การสร้างสรรค์ประการแรก คือการเลือกตอนที่นำเสนอวีรกรรมและบทบาทที่โดดเด่นของพาลี กล่าวคือตอนต่าง ๆ ในบทโขนชุดนี้เกือบทั้งหมดล้วนมีความสัมพันธ์กับตัวละครพาลี และยังแสดงให้เห็นวีรกรรมและบทบาทที่สำคัญของพาลีอีกด้วย บทโขนชุดนี้นำวีกรรมที่โดดเด่นของพาลีมาร้อยเรียงไปตามลำดับแต่ละองก์ ซึ่งมีทั้งวีรกรรมของพาลีในเหตุการณ์ชลอเขาพระสุเมรุ บทบาทการรบซึ่งปรากฏในเหตุการณ์พาลีรบทศกัณฐ์ที่อยู่ในรูปปูและเหตุการณ์พาลีรบทรพี และบทบาทด้านการแสดงคุณธรรมโดยการรักษาความสัตย์ยิ่งชีพในเหตุการณ์พาลีรับสัตย์ การเรียบเรียงบทโดยการนำวีรกรรมและบทบาทที่โดดเด่นของพาลีมาจัดทำเป็นบทโขนชุดนี้ มีผลดีคือทำให้มีการชูบทบาทและวีรกรรมที่โดดเด่นของพาลีแทรกอยู่ในเนื้อหาทุกองก์ ผู้ชมได้ทราบบทบาททั้งหมดของพาลีที่ปรากฏในเรื่องรามเกียรติ์และตระหนักถึงวีรกรรม อิทธิฤทธิ์ และความเก่งกาจของพาลีผ่านเหตุการณ์ตอนต่าง ๆ ที่เสรี หวังในธรรมเลือกมานำเสนอได้เป็นอย่างดี

การสร้างสรรค์ประการถัดมา คือ การเรียบเรียงบทให้เอื้อต่อกระบวนรำของตัวละครทุกประเภท กล่าวคือในบทโขนชุดนี้ ปรากฏตัวละครครบทุกประเภท ทั้งตัวละครพระ นาง ยักษ์ ลิง ตัวละครพระ ได้แก่ พระอิศวร พระราม พระลักษมณ์ ตัวละครนาง ได้แก่ นางเทพดารา นางมณโฑ ตัวละครยักษ์ ได้แก่ ทศกัณฐ์ และตัวละครลิง ได้ พาลี สุครีพ และหนุมาน ทั้งยังปรากฏตัวละครประเภทอื่นด้วย ได้แก่ ปูและทรพี ในที่นี้ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างการปรุงบทเพื่อให้ต่อกระบวนรำของตัวละครยักษ์ กล่าวคือ ตอนทศกัณฐ์อาฆาตในบทโขนชุดนี้ เป็นตอนที่ไม่เกี่ยวข้อง

กับพาลีโดยตรง การแทรกตอนดังกล่าวเข้ามานี้ เกษม ทองอร่าม (2556:125) เห็นว่าเพื่อเป็นบทเชื่อมเรื่อง เพื่อทำให้เหตุการณ์ทั้งหมดมีความสอดคล้องกัน แต่เมื่อพิจารณาจากบทโขนชุดนี้แล้ว ผู้วิจัยเห็นว่าในตอนทศกัณฐ์อาฆาต มีการบรรจุเพลงหน้าพาทย์ถึง 4 เพลง คือเพลงคุกพาทย์ เชิด ตระนิมิตและรัว ดังนี้

- ปี่พาทย์ทำเพลง**คุกพาทย์ - เชิด -**

(ทสกัณฐ์แผลงฤทธิ์ออกทางบัญชร นางมณโฑ และนางกำนัลตกใจ)

- ปิดม่านแดง -

(ทสกัณฐ์ลงไปรำเวทีล่าง)

- การแสดงเวทีล่าง -

- ร้องเพลงตระนิมิต -

มาถึงซึ่งที่ท่าสรง ก็ลงยังฝั่งนทีศรี

ยอกรเหนือเกล้าเมาลี อสุรีร่ายเวทแปลงไป

- ปี่พาทย์ทำเพลง**ตระนิมิต รัว -**

(ทศกัณฐ์รำแปลงเวทีล่าง)

(เสรี หวังในธรรม, 2517: 5-6)

การบรรจุเพลงดังกล่าวเป็นการเปิดโอกาสให้ผู้แสดงเป็นทศกัณฐ์ได้แสดงรำอวดฝีมือ เนื่องจากในตอนพาลีรบปูไม่ได้ปรากฏบทบาทของการต่อสู้ทศกัณฐ์ในรูปยักษ์ อีกทั้งในบทโขนชุดนี้ไม่ได้ปรากฏบทบาทของทศกัณฐ์อีกเลย การแทรกกระบวนรำเดี่ยวของทศกัณฐ์ดังกล่าวนี้เกิดจากความคิดสร้างสรรค์ในการเลือกตอนเพื่อเอื้อต่อกระบวนรำของตัวละครประเภทต่าง ๆ ได้เป็นอย่างดี

การสร้างสรรค์อีกประการในบทโขนชุดนี้คือการใช้ตลกเชื่อมเรื่องกล่าวคือเนื้อหาตอนต่าง ๆ ในบทโขนชุดนี้เป็นการเลือกสรรตอนที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับพาลีมารวมไว้ด้วยกัน ซึ่งในฉบับบทละครแต่เดิมไม่ได้ต่อเนื่องกัน เพราะฉะนั้นในการเรียบเรียงบทจึงต้องมีการเชื่อมเนื้อหาแต่ละตอนให้สัมพันธ์และต่อเนื่องกัน ในบทโขนชุดนี้มีการใช้กลวิธีตลกเชื่อมเรื่อง โดยการใช้ตลกออกมาสรุปเหตุการณ์ที่ผ่านไปในตอนที่แล้ว เล่าเนื้อหาที่มาที่ไปที่ถูกตัดทอนออก ตลอดจนเล่าปูพื้นเหตุการณ์ที่กำลังจะเกิดขึ้นเพื่อให้สามารถเดินเรื่องได้กระชับ มักใช้ตัวละครตลกซึ่งมักจะเป็นเสนายักษ์หรือเสนาลิงเป็นผู้เล่นตลกเล่าเรื่องเพื่อเชื่อมโยงเรื่องราวและเหตุการณ์ให้ต่อเนื่องกันและเพื่อตัดทอนเนื้อหาบางตอนที่ยืดเยื้อ ในบทโขนชุดนี้มีตลกเล่าเรื่องหน้าม่านท้ายองก์ที่ 1 หลังจบเหตุการณ์ที่พาลีได้นางดารา เพื่อเชื่อมโยงไปยังตอนต่อไปที่มโหทรมาแจ้งทศกัณฐ์ว่ามีพิธีสรงองคตทำให้ทศกัณฐ์อาฆาต ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- ปิดม่านแดง –

(**ลิงตลกออกมาเจรจาเวทีล่าง** ในหัวเรื่องว่าบัดนีพาลีได้จัดการสร้างโรงพิธีที่ท่าสรงริมแม่น้ำยมนา จะประกอบพิธีสรงองคต ให้จัดนิมนต์พระฤษีมาในวันรุ่งขึ้น **พยายามชักถามกันโยงเรื่องไปถึงนางมณโฑด้วย** สอดแทรกตลกได้ตามสมควร)

(พาลีสอนน้อง, 2517: 4)

จากตัวอย่างดังกล่าวที่มีการใช้ตลกเชื่อมเรื่อง เป็นการเล่าเนื้อหาบางส่วนที่ไม่ได้ปรากฏในบทโขนชุดนี้ คือ ตอนพาลีรบทศกัณฐ์เพื่อชิงนางมณโฑ พาลีได้นางมณโฑและกำเนิดองคตโดยให้ลิงตลกเล่าถึงเนื้อหาส่วนนี้โดยพยายามโยงไปถึงนางมณโฑด้วย เพื่อเชื่อมไปสู่เนื้อหาตอนต่อไปที่ทศกัณฐ์คิดอาฆาตองคตเนื่องจากองคตเป็นลูกของพาลีกับนางมณโฑ การใช้เจรจาตลกเล่าเรื่องในตอนนี้จึงมีวัตถุประสงค์เพื่อให้ผู้ชมสามารถปะติดปะต่อเนื้อหาได้อย่างไม่ขาดตอน และเพื่อเป็นการกระชับเรื่องให้สามารถนำเสนอตอนอื่น ๆ ได้มากขึ้นในบทโขนชุดนี้

ตลกเชื่อมเรื่องเป็นกลวิธีที่เสรี หวังในธรรมได้สร้างสรรค์ขึ้นและเป็นเอกลักษณ์ประการหนึ่งที่ปรากฏในบทโขนของเสรี หวังในธรรม ดังที่ธีรภัทร ทองนิ่ม (2556: 51) ได้กล่าวถึงกลวิธีดังกล่าวของเสรี หวังในธรรมว่า “เป็นลักษณะเฉพาะที่ทำให้การแสดงโขนของเสรี หวังในธรรมที่มีความน่าสนใจและได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก เพราะการใช้ตลกเชื่อมเรื่องทำให้ผู้ชมเกิดอารมณ์ขัน ทำให้ผู้ชมไม่เกิดความเบื่อหน่ายในการชมฉากนาฏการที่เป็นนาฏยศิลป์เพียงอย่างเดียว” การใช้ตลกเชื่อมเรื่องดังกล่าวนี้ ยังพบได้ในบทโขนชุดอื่นของเสรี หวังในธรรมด้วย เช่น ชุดลักษมีอวตาร

บทโขนชุดนี้มีการสร้างสรรค์อีกประการหนึ่งคือการตีความลักษณะนิสัยของตัวละคร ดังจะเห็นได้จากตอนทศกัณฐ์อาฆาต มีเนื้อหาบางส่วนที่เพิ่มเติมไปจากบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช คือตอนที่ทศกัณฐ์กระแนะกระแหนนางมณโฑ ว่าเคยตกเป็นเมียของพาลีและมีลูกด้วยกันชื่อว่าองคต แสดงให้เห็นลักษณะนิสัยจองทศกัณฐ์ว่าเป็นยักษ์ปากร้ายใจพาล ชอบกระแนะกระแหนค่อนแคะนางมณโฑผู้เป็นเมีย เหมาะกับบริบทและท้องเรื่องตอนดังกล่าวที่ทศกัณฐ์โกรธพาลีและคลางแคลงใจในตัวนางมณโฑ ดังนี้

ทศกัณฐ์ - ได้ทรงฟังดังเพลิงกาลผลาญอุรา ชิชะไอ้พาลีนี้โอหัง ชะรอยจิตจะคิดหวังประจานกู แล้วเหลียวดูนางมณโฑเห็นยิ้มแต้ **จึงกล่าวค่อนแคะกระแหนะกระแหนว่าแน่ะคุณแม่เจ้า พรุ่งนี้แล้วลูกผัวเก่าเขาจะโสรจสรง ไยเจ้าโฉมยงจะมามัวนั่งตั้งปั้นปึ่ง ไฉนไม่คิดไปรับขวัญกันให้ถึงโรงพิธี จะ**

ได้เกล้าจุกผูกเกศีกันเสียให้สม ทั้งจะได้เชยได้ชมลูกเดรัจฉาน ให้สมกับที่พลัดพรากจากกันมานานเจียวนะเทวี

(เสรี หวังในธรรม, 2517: 5)

กล่าวโดยสรุป บทโขนชุดพาลีสอนน้องเป็นบทโขนชุดหนึ่งที่มีชื่อเสียงมากที่สุดของเสรี หวังในธรรม มีการสืบทอดขนบด้านเนื้อหา ด้านรูปแบบ และด้านการเรียบเรียงบท ขณะเดียวกันมีส่วนที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่คือการเลือกเนื้อหาที่มุ่งนำเสนอวีกรรมหรือบทบาทที่โดดเด่นของพาลีเป็นหลัก โดยการเลือกตอนที่ปรากฏวีรกรรมและบทบาทของพาลีมานำเสนอ มีการปรุงบทให้เอื้อต่อกระบวนรำของตัวละครทุกประเภท และมีการตีความตัวละครบางตัวใหม่ให้เหมาะกับเหตุการณ์และบริบทท้องเรื่อง

ข. ชุดมารซื่อชื่อพิเภก

บทโขนชุดมารซื่อชื่อพิเภกจัดทำขึ้นเพื่อแสดง ณ โรงละครแห่งชาติ เมื่อ พ.ศ.2526 เป็นบทโขนชุดที่ 3 ของเสรี หวังในธรรมที่มีการเรียบเรียงเนื้อหาแบบใหม่ในลักษณะนี้ ถัดจากชุดพาลีสอนน้องและชุดรามาวตาร บทโขนชุดมารซื่อชื่อพิเภกมีการตั้งชื่อที่แปลกใหม่และน่าสนใจ นอกจากชื่อชุดมีความคล้องจองกันแล้วยังเป็นการนำคุณลักษณะเด่นของพิเภก คือ ความซื่อสัตย์ มาใช้ประกอบในชื่อชุดได้อย่างลงตัว

บทโขนชุดนี้แบ่งเป็น 3 องก์ และ 1 ฉากนำ แต่ละองก์แบ่งเป็นตอนย่อยต่าง ๆ ลักษณะการแบ่งองก์และแบ่งตอนเหมือนกับบทโขนของกรมศิลปากรในยุคก่อนหน้า ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ฉากนำเริ่มด้วยตอนเทพบุตรเวสสุญาณรับบัญชาจากพระอิศวรจุติลงมาเป็นพิเภกน้องชายทศกัณฐ์ ต่อด้วยองก์ที่ 1 คือลางร้ายในลงกา ตอนที่ 1 พิเภกถูกขับเป็นตอนที่พิเภกถูกขับออกจากกรุงลงกา เนื่องจากทำนายฝันร้ายให้ทศกัณฐ์ ตอนที่ 2 พิเภกสวามิภักดิ์ เป็นตอนที่พิเภกหนีมาพึ่งบารมีพระรามและถวายสัตย์สวามิภักดิ์เป็นข้าในพระราม ตอนที่ 3 ห้ามทัพพี่ เป็นตอนที่พิเภกออกห้ามทัพของกุมภกรรณ และขอให้ยกทัพกลับไป แต่กุมภกรรณกลับไม่เชื่อฟัง

จากนั้นในองก์ที่ 2 คือ ปองสังหาร ตอนที่ 1 ชุบหอกกบิลพัท เป็นตอนที่ทศกัณฐ์คิดจะสังหารพิเภกด้วยหอกกบิลพัท จึงทำพิธีชุบหอกกบิลพัท เหล่าเทวดาได้รับความทุกข์ทรมานจึงไปเฝ้าพระอิศวร พระอิศวรให้เทพบุตรพาลีมาทำลายพิธีดังกล่าว พาลีทำลายพิธีชุบหอกกบิลพัทและกลับไปยังสวรรค์ดังเดิม และตอนที่ 2 พุ่งหอกกบิลพัท เป็นตอนที่ทศกัณฐ์มุ่งสังหาร

พิเภกด้วยหอกกบิลพัท แต่พระลักษมณ์รับหอกไว้แทน พิเภกบอกให้หนุมานไปหายามาแก้หอกกบิลพัทจนพระลักษมณ์ฟื้นคืนดังเดิม

องก์ที่ 3 คือสิ้นสงคราม ตอนที่ 1 ดวงใจทศกัณฐ์ เริ่มตั้งแต่หนุมานลวงเอากล่องดวงใจจนถึงศึกทศกัณฐ์ล่าทัพกลับไปยังลงกา เมื่อสิ้นทศกัณฐ์พิเภกได้ครองกรุงลงกา ตอนที่ 2 เวสสุญาณคืนสวรรค์ กล่าวถึงเมื่อพระรามคิดจะฆ่ายักษ์ทุกตนให้หมดไปจึงอธิษฐานขอให้ศรของพระองค์ไปฆ่ายักษ์ทุกตนโดยไม่ได้ตริตรองว่าจะเป็นการฆ่าพิเภกด้วย ทำให้พิเภกถูกศรพระรามและกลับไปเกิดเป็นเทพบุตรบนสวรรค์ดังเดิม

ภาพที่ 5 การแสดงโขนชุดมารซื่อชื่อพิเภกตอนเวสสุญาณจุติและขับพิเภก
ที่มา: สูจิบัตรการแสดงโขนชุดมารซื่อชื่อพิเภกของกรมศิลปากร พ.ศ.2526

เนื้อหาบางส่วนของบทโขนชุดนี้ตรงตามบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ตั้งแต่ตอนเวสสุญาณจุติจนถึงตอนที่พิเภกได้ครองลงกา แต่เนื้อหาในตอนท้ายได้มีการดัดแปลงเพื่อให้เกิดความแปลกใหม่ซึ่งผู้วิจัยจะได้กล่าวต่อไป นอกจากจากการสืบทอดขนบด้านเนื้อหาแล้ว ยังมีการสืบทอดขนบด้านรูปแบบและด้านการเรียบเรียงบทโดยการให้ความสำคัญกับฉากนาฏการรบด้วย ดังนี้

การสืบทอดขนบด้านรูปแบบ กล่าวคือบทโขนชุดนี้มีรูปแบบเป็นบทโขนโรงในแต่ไม่ปรากฏบทพากย์ ดำเนินเรื่องด้วยบทเจรจาและบทร้องเท่านั้น มีการระบุฉากนาฏการ เช่นเดียวกับบทโขนของกรมศิลปากรสมัยก่อนหน้า ส่วนที่เป็นบทเจรจาเป็นส่วนที่แต่งขึ้นใหม่ มีทั้งบทเจรจาที่เป็นร่ายยาวตามขนบ และบทเจรจาที่เป็นร้อยแก้วที่เป็นบทพูดของตัวละคร การแต่งบทเจรจาที่เป็นร้อยแก้วเคยมีปรากฏมาแล้วในบทโขนของกรมศิลปากรชุดหนุมานอาสา ซึ่งถนอม โหมดเทศน์เป็นผู้จัดทำบท

บทเจรจาส่วนที่เป็นร่ายยาว ใช้สำหรับบทสนทนาของตัวละคร บทบรรยายเรื่องและเหตุการณ์ ตลอดจนบทบรรยายความรู้สึกนึกคิดของตัวละคร ดังตัวอย่างบทบรรยายความคิดตอนทศกัณฐ์พ่ายพาลี ในตอนชุบหอกกบิลพัท ทศกัณฐ์คิดว่าเป็นอุบายของฝ่ายพระราม และคิดว่าพิเภกเป็นผู้บอกวิธีแก้ ดังนี้

- เจรจา -

ทศกัณฐ์ - ทศเศียรสุริยวงศ์ทรงสังขารลุกขึ้นได้ ให้ปวดร้าวราวจะขาดใจวายชีวี แสนสงสัยในจิตว่าพาลีนี้บรรลัยลาญไปนานแล้ว ไฉนหนอมันจึงรู้แกวมาก่อการรังควานเรา นี่ชรอยไอ้พิเภกบอกข้อเค้าข่าวทำนาย แม้นที่ไหนศัตรูจะรู้แยบคายอุบายศึก ยิ่งนึกนึกระทึกแค้นแน่นอัดอก กระทืบบาทสั่งประกาศยกพลโยธา จองสังหารผลาญพิเภกเอกโหรา

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด -

(เสรี หวังในธรรม, 2526: 10)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทเจรจาส่วนที่เป็นร้อยแก้ว เป็นบทพูดของตัวละคร เป็นบทเจรจาตลกในตอนถวายลิง ที่พระฤษีโคบุตรพาหนุมานไปฝากกับทศกัณฐ์ บทเจรจาบางช่วงมีการวงเล็บกิริยาประกอบด้วย ดังตัวอย่าง

หนุมาน - แหม หม่อมฉันลืมไปเสียสนิท คือเมื่อก่อนที่จะมาหาพระอาจารย์นี่ ได้ยินเขาลือว่าทศกัณฐ์น่ะถอดดวงใจได้ จริงหรือเจ้าคะพระอาจารย์

พระฤษี - (สะดุ้ง) หา นี่เอ็งรู้ด้วยหรือ

หนุมาน - เจ้าค่ะ ได้ยินเขาลือกัน

พระฤษี - ทุด กูนึกว่าจะเป็นความลับสุดยอด เออ ลิงยังรู้ว่ะ เฮ้ยไอ้จ่อใครบอกเอ็งวะ

หนุมาน - พิเภกเจ้าค่ะ พิเภกเขาทูลพระราม

พระฤษี - แหม ไอ้พิเภกนี่ปากเสียจริง เรื่องแค่นี้มันก็เอาไปโพนทนา

(เสรี หวังในธรรม, 2526: 13-14)

ส่วนที่เป็นบทร้องในบทโขนชุดนี้ใช้สำหรับบทบรรยายเรื่องและเหตุการณ์ และใช้สำหรับบทสนทนาของตัวละคร ไม่ปรากฏว่าใช้สำหรับกระบวนพรรณนาต่าง ๆ บทร้องส่วนใหญ่ปรับมาจากบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช และมีบางส่วนที่นำมาจากบทโขนที่เสรี หวังในธรรมเคยจัดทำไว้ก่อนหน้า ส่วนที่ปรับมาจากบทพระราชนิพนธ์ เช่น ตอนพิเภกถวายสัตย์ นำบทพระราชนิพนธ์มาปรับโดยในบทแรกมีการปรับบางคำเพื่อให้รับสัมผัสกับบทก่อนหน้า เปลี่ยนจากคำว่า “รับพระพิพัฒน์สัตยา” เป็น “ถวายพระพิพัฒน์สัตยา” และเปลี่ยนคำสุดท้ายเป็นคำว่าวารี เพื่อส่งสัมผัสไปยังบทต่อไป ดังนี้

ตารางที่ 19 เปรียบเทียบบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชกับบทร้องในบทโขนชุดมารซื่อชื่อพิเภก

บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1	บทโขนชุดมารซื่อชื่อพิเภก
แม้นข้ามิตรงต่อเบื้องบาท พระนารายณ์ธิราชเรืองศรี **เข้าด้วยพวก**พาลไพรี มีจิต**คิดคดเป็นกลมา** **ขอให้พระแสงศรสิทธิ์ สังหารชีวิตของข้า** **แล้ว**รับ**พระพิพัฒน์สัตยา จบเหนือเกศาดื่ม**กิน ฯ (พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, 2557(ข): 193)	**แม้นข้ามิตรงต่อเบื้องบาท พระนารายณ์ธิราช**ฤทธิ์พิศาล **เข้าด้วยพวก**พ้องผองพาล ก่อการ**คิดคดเป็นกลมา** **ขอให้พระแสงศรสิทธิ์** จง**สังหารชีวิตของข้า** **แล้ว**ถวาย**พระพิพัฒน์สัตยา จบเหนือเกศาดื่ม**วารี (เสรี หวังในธรรม, 2526: 7)

ส่วนที่นำมาจากบทโขนที่เสรี หวังในธรรมเคยจัดทำไว้ก่อนหน้าคือบทร้องตอนหนุมานชูกล่องดวงใจ บทร้องในตอนนี้นำมาจากบทโขนชุดพระรามเดินดงพ.ศ.2500 ที่เสรี หวังในธรรมเคยจัดทำบทร่วมกับผู้อื่น ตัวอย่างบทที่ทศกัณฐ์ครำ่ครวญขอกล่องดวงใจคืนจากหนุมาน ความว่า

- ร้องเพลงเขมรโพธิสัตว์ -

โอ้ว่าหนุมานชาญกำแหง เสียแรงพ่อรักลูกคิดปลูกฝัง
สู้อุส่าห์ชุบเลี้ยงให้เวียงวัง เพราะหวังว่าจิตคิดไมตรี
ไหนว่าเจ้าหนีร้อนมาพึ่งเย็น มาหรอกล้อพ่อเล่นดอกหรือนี่
จงยับยั้งชั่งจิตคิดให้ดี ขอชีวีพ่อเถิดหนุมาน

(เสรี หวังในธรรม, 2526: 16)

บทโขนชุดนี้มีการสืบทอดขนบอีกประการหนึ่งคือการให้ความสำคัญกับฉากนาฏการรบ บทโขนชุดนี้ปรากฏฉากนาฏการรบถึง 3 แห่ง มีทั้งกระบวนรบแบบตัวต่อตัว ได้แก่ พาลีรบทศกัณฐ์ในตอนทำลายพิธีชุบหอกกบิลพัท และกระบวนรบแบบยกทัพ ได้แก่ ทศกัณฐ์รบพระลักษมณ์ในตอนพุ่งหอกกบิลพัท และทศกัณฐ์รบพระรามซึ่งเป็นศึกใหญ่ในตอนท้าย ฉากนาฏการรบทั้ง 3 แห่งมีการออกแบบกระบวนแสดงที่แตกต่างกัน กล่าวคือตอนพาลีรบทศกัณฐ์มีบทบรรยายกระบวนรบแบบตัวต่อตัวที่เป็นบทร้องและเพลงหน้าพาทย์ ดังนี้

- ร้องเพลงนาคราช -

เท้าซ้ายเหยียบเข่าอสุรา กรขวาเงือดเงื้อพระขรรค์
ปัดหอกกบิลพัทพัลวัน ฟันถูกทศกัณฐ์ขุนมาร

- ปี่พาทย์ทำเพลงรัว - เชิด -

(พาลีฟันทศกัณฐ์ล้มลง แล้วพาพวกพลวานรยกกลับเข้าโรงไป)

(เสรี หวังในธรรม, 2526: 10)

ส่วนฉากนาฏการรบในตอนพุ่งหอกกบิลพัทและตอนทศกัณฐ์รบพระรามในตอนท้ายเป็นกระบวนรบแบบยกทัพ ดำเนินเรื่องด้วยคำระบุนาฏการเพียงเท่านั้น ดังตัวอย่างตอนหอกกบิลพัท กำหนดให้ปะทะทัพและทศกัณฐ์พุ่งหอกกบิลพัท ไม่มีบทประกอบ มีเพียงคำระบุนาฏการและเพลงหน้าพาทย์ ดังนี้

(พระราม พระลักษมณ์ ยกองทัพลิงออกปะทะทัพทศกัณฐ์เวทีล่าง ทศกัณฐ์สั่งพลยักษ์เข้ารบกับพลลิง ทศกัณฐ์ลงจากรถกวักมือเรียกให้พิเภกเข้ามาหา และขยับหอกจะพุ่ง พระลักษมณ์รู้ทันคอยกันพิเภกไว้)

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด - รัว -

(ทศกัณฐ์พุ่งหอกหมายให้ถูกพิเภก แต่พระลักษมณ์เข้ากันจึงถูกหอกกบิลพัทล้มลง พระรามและพลลิงตกใจ เข้ารบไล่ทัพยักษ์และทศกัณฐ์ถอยทัพเข้าโรง)

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด -

(เสรี หวังในธรรม, 2526: 11)

การแทรกฉากนาฏการรบหลายแห่งในบทโขนชุดนี้ช่วยสร้างความสนุกสนานในการรับชม เนื่องจากในบทโขนชุดนี้นำเสนอเนื้อหาที่สัมพันธ์กับตัวละครพิเภกซึ่งเป็นยักษ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ที่ไม่มีฤทธิ์และไม่ชำนาญในการรบ ดังนั้นการแทรกฉากนาฏการรบถึง 3 ครั้งในบทโขนชุดนี้จึงมีส่วนช่วยในการสร้างความสนุกสนานให้แก่ผู้ชมได้เป็นอย่างดี

บทโขนชุดนี้นอกจากมีการสืบทอดขนบดังที่ได้กล่าวไปข้างต้นแล้ว ยังมีการสร้างสรรค์ขึ้นใหม่หลายลักษณะ ทั้งในด้านเนื้อหาที่มีการเลือกเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับประวัติชีวิตและเรื่องราวของตัวละครตัวใดตัวหนึ่งมานำเสนอและการดัดแปลงเนื้อหาตอนท้ายให้มีความแปลกใหม่ และด้านการเรียบเรียงบทโดยการใช้การอ่านโคลงสี่สุภาพประกอบภาพนิ่งและการแทรกบทตลกที่กล่าวถึงสังคมร่วมสมัย ดังนี้

การสร้างสรรค์ด้านเนื้อหาประการแรก คือการเลือกเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับประวัติชีวิตและเรื่องราวของพิเภกมานำเสนอ บทโขนชุดนี้มุ่งนำเสนอประวัติของพิเภกโดยการเลือกเนื้อหาที่เกี่ยวข้องตั้งแต่อดีตชาติของพิเภก ในฉากนำตอนเวสสุญาณจุติ ส่วนในองก์ที่ 1 ลางร้ายในลงกา กล่าวถึงเรื่องราวของพิเภกที่ถูกทศกัณฐ์ขับออกจากลงกา จนต้องไปพึ่งบารมีพระราม แสดงให้เห็นว่าพิเภกเป็นยักษ์ที่มีคุณธรรมและมีความสามารถในเชิงโหร และกล่าวถึงตอนที่พิเภกออกห้ามทัพกุมภกรรณที่ยกทัพมารบพระราม แสดงให้เห็นความกล้าหาญของพิเภกที่แม้ไม่ได้เป็นยักษ์ที่มีฤทธิ์หรือมีอาวุธ แต่ก็กล้าหาญมาเผชิญหน้ากับกุมภกรรณผู้เป็นพี่ ดังที่ในบทโขนชุดนี้ได้กล่าวไว้ว่า

ความกลัวเพียงสิ้นชีวิต ค่อยข่มจิตด้อมเดินเข้าไปใกล้
นั่งลงตรงหน้ารถชัย ยอกรกราบไหว้พระพี่ยา

(เสรี หวังในธรรม, 2526: 8)

จากนั้นในองก์ที่ 2 ปองสังหาร กล่าวถึงเหตุการณ์ทศกัณฐ์มุ่งสังหารพิเภกด้วยหอกกบิลพัท แต่พระลักษมณ์ต้องหอกดังกล่าวแทนพิเภก พิเภกจึงบอกวิธีแก้และให้หนุมานไปนำยามาแก้หอกกบิลพัท เหตุการณ์ดังกล่าวยังสะท้อนให้เห็นความรอบรู้ในด้านยาและวิธีรักษาของพิเภกอีกด้วย และกล่าวถึงบทสรุปของพิเภกในองก์ที่ 3 สิ้นสงครามซึ่งดัดแปลงให้ต่างไปจากรามเกียรติ์ของไทยดังที่ผู้วิจัยจะได้กล่าวต่อไป

บทโขนชุดนี้เป็นการเล่าเรื่องรามเกียรติ์แบบใหม่ ดำเนินเรื่องตามเรื่องราวและประวัติชีวิตของตัวละครพิเภก พิเภกถือเป็นตัวละครตัวหนึ่งที่มีความสำคัญเพราะปรากฏบทบาทมาตั้งแต่ต้นเรื่อง พิเภกมีสถานะเป็นเทพบุตรเวสสุญาณที่ได้รับบัญชาจากพระอิศวรให้ลงมาช่วยพระราม เรื่องราวของพิเภกแทรกอยู่ในตอนสำคัญ ต่าง ๆ ในเรื่องรามเกียรติ์ การเรียบเรียงบทโดยการปรับให้มีการดำเนินเรื่องในลักษณะนี้มีผลดีคือทำให้ผู้ชมสามารถเข้าใจที่มาที่ไปของตัวละคร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

นั้น ๆ ได้อย่างเด่นชัด เป็นการเล่าเรื่องตามช่วงวัยของตัวละครและเป็นการเล่าตามลำดับเวลา ทำให้ผู้ชมรู้จักบทบาทในแต่ละช่วงของตัวละครตัวนั้นได้ละเอียดลึกซึ้งมากขึ้น

การสร้างสรรค์ด้านเนื้อหาประการถัดมาคือการดัดแปลงเนื้อหาตอนท้ายให้มีความแปลกใหม่ กล่าวคือในตอนต้นบทโขนชุดนี้ดำเนินเรื่องตามบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เริ่มด้วยฉากนำคือตอนเวสสุญาณจุติ ต่อด้วยองก์ที่ 1 คือลางร้ายในลงกา เป็นตอนที่พิเภกถูกขับออกจากกรุงลงกาและถวายสัตย์สวามิภักดิ์กับพระราม จากนั้นในองก์ที่ 2 คือ ปองสังหาร เป็นตอนที่ทศกัณฐ์คิดจะสังหารพิเภกด้วยหอกกบิลพัท และต่อด้วยองก์ที่ 3 คือสิ้นสงคราม เริ่มตั้งแต่หนุมานลวงเอากล่องดวงใจจนถึงทศกัณฐ์แพ้พระรามและถอยทัพกลับลงกา จนถึงพิเภกได้ครองกรุงลงกา

หลังจากนั้นในตอนท้ายมีเนื้อหาแปลกไปจากบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช กล่าวคือ องก์ที่ 4 เวสสุญาณคืนสวรรค์ เป็นตอนที่พระรามดำริที่จะฆ่ายักษ์ทุกตัว ซึ่งในขณะนั้นยักษ์บนโลกนี้มีเพียงพิเภกตนเดียว พระรามจึงอธิษฐานขอให้ศรของพระองค์ไปฆ่ายักษ์ทุกตัวโดยไม่ได้ตริตรองว่าจะเป็นการฆ่าพิเภก ทำให้พิเภกถูกศรและกลับไปเกิดเป็นเทพบุตรบนสวรรค์ดังเดิม

เนื้อหาตอนท้ายของบทโขนชุดนี้มีความแปลกใหม่ไม่ตรงตามบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เนื้อหาที่แปลกใหม่ดังกล่าวมีที่มาจากนิทานพื้นบ้านของจังหวัดลพบุรีที่สัมพันธ์กับเรื่องรามเกียรติ์ซึ่งกล่าวถึงว่าเมื่อพระรามสังหารทศกัณฐ์เรียบร้อยจึงตรัสถามพิเภกว่ามียักษ์ตนใดหลงเหลืออีกบ้างจะปราบให้หมด พิเภกทูลให้พระรามแผลงศรแล้วศรนั้นจะสังหารยักษ์จนสิ้นซาก พระรามจึงแผลงศรไปและศรก็ได้ย้อนกลับมาสังหารพิเภกซึ่งเป็นยักษ์ตนสุดท้ายในจักรวาล (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2561) ตอนท้ายของบทโขนชุดมารชื่อชื่อพิเภก ฉากเวสสุญาณคืนสวรรค์ กล่าวว่าพิเภกต้องศรของพระรามเสียชีวิตและกลับไปยังสวรรค์เป็นเทพบุตรเวสสุญาณดังเดิม เหมือนนิทานพระรามฉบับที่ได้กล่าวไปข้างต้น

เมื่อพิจารณาต่อไป พบว่ามีรามายณะบางสำนวนที่มีคติสอดคล้องกับนิทานสำนวนดังกล่าวนี้ กล่าวคือในรามายณะฉบับของเบงคาลี (เสฐียรโกเศศ, 2550: 76-78) มีเรื่องคล้ายกับนิทานสำนวนดังกล่าว คือหลังจากที่พระรามสังหารอติกายและวีรหาหุ รากษสสองตนที่ต้องออกรบตามคำสั่งของพระเจ้ากรุงลงกา หากแต่ในใจของรากษสทั้งสองตนต่างเคารพบูชาพระรามอยู่เสมอ ขณะอติกายออกรบได้ขอพรต่อพระรามให้ประทานสถานที่ให้อติกายได้อยู่ใต้บัวบาทของพระราม วิภีษณะ(พิเภก) ทราบดังนั้นจึงเสียใจและกราบทูลเป็นเชิงพ้อพระรามว่า กุมภกรรณ อติกาย และนายทัพอื่น ๆ โดยเฉพาะยักษ์ที่มีคุณธรรม พระรามทรงสังหารให้ขึ้นสวรรค์แล้ว ส่วนพิภีษณะ (พิเภก) ซึ่งได้ถวายรับใช้พระองค์ด้วยความภักดียังไม่ได้รับผลแต่อย่างไร คติดังกล่าวนี้อาจสัมพันธ์กับ

ความเชื่อในศาสนาพราหมณ์-ฮินดูที่เชื่อว่าพระเป็นเจ้าเป็นผู้ปลดปล่อยและการได้กลับไปอยู่รวมกับพระเป็นเจ้าถือเป็นการหลุดพ้นทั้งปวง หากแต่ในไทยไม่ได้มีความเชื่อตามคติดังกล่าวอย่างเข้มข้น จึงมีเรื่องเล่าเพียงแต่ให้พิเภกกลับไปอยู่ยังสวรรค์เป็นเทพบุตรเวสสุญาณดังเดิม

นอกจากการสร้างสรรค์ด้านเนื้อหาแล้ว บทโขนชุดนี้ยังได้มีการสร้างสรรค์โดยการเล่าประวัติของพิเภกโดยใช้การแสดงภาพนิ่งประกอบการอ่านโคลงสี่สุภาพ ซึ่งเป็นกลวิธีเดียวกับที่ในบทโขนชุดสำมนักขาหึง-ลักสีดา-ถวายพล บทโขนชุดมารซื่อชื่อพิเภกนำโคลงประจำภาพของตัวละครพิเภกมาใช้ประกอบเพื่อเป็นการปิดฉากนำคือเวสสุญาณจุติ และเพื่อนำเข้าสู่ฉากต่อไปคือ ลางร้ายในลงกา ทำให้สามารถตัดทอนเนื้อหาตอนกำเนิดพิเภกออกเพื่อให้ดำเนินเรื่องได้กระชับ ในตอนดังกล่าวมีการกำหนดให้เห็นพิเภกยืนเป็นภาพนิ่งและอ่านโคลงประกอบเพื่อให้รายละเอียดว่าพิเภกเป็นยักษ์ผู้น้องของทศกัณฐ์ ทรงมงกุฎทรงน้ำเต้าและมีกายสีเขียว ดังนี้

(ดับไฟ พิเภกออกยืนเป็นภาพนิ่งหน้าม่านแดง)

- อ่านทำนองเสนาะ -

- โคลงสี่สุภาพ -

พิเภกน้องแทตย์ท้าว ทศกัณฐ์

คืนแว่นเวสสุญาณสรร สืบสร้าง

เพทางคศาสตร์ขยัน ยลยวด ยิ่งเฮย

ทรงมงกุฎน้ำเต้าอ้าง อาตม์พื้นขจีพรรณ

- ปี่พาทย์ทำเพลงเสมอมาร –

(เสรี หวังในธรรม, 2526: 1)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

นอกจากนี้การเรียบเรียงบทอย่างสร้างสรรค์อีกประการหนึ่ง คือ การแต่งบทเจรจาตลกโดยการนำเหตุการณ์หรือสถานการณ์ร่วมสมัยมาล้อเลียนเสียดสีประกอบเป็นมุกตลกในการแสดงโขน ดังตัวอย่างบทเจรจาตอนถวายลิง ซึ่งเป็นบทเจรจาระหว่างพระฤาษีโคบุตรและหนุมาน บทเจรจาตลกตอนนี้มีเนื้อหาล้อเลียนเสียดสีเรื่องประชาธิปไตย โดยหนุมานได้กล่าวกับฤาษีโคบุตรว่าตนถูกพระรามลงโทษ จึงไม่อาจทนอยู่ได้จะขอให้ฤาษีโคบุตรพาไปฝากตัวกับทศกัณฐ์ ในบทเจรจาตอนดังกล่าวมีการแทรกเรื่องล้อเลียนการเมืองการปกครองด้วยการใช้คำว่า “เผด็จการ” และ “ประชาธิปไตย” ดังนี้

หนุมาน - เจ้าค่ะ ๆ หม่อมฉันทั้งสองนี่น่ะ ตัดสวาทขาดสัมพันธ์กับพระรามแน่นอนแล้ว เมื่อทำดีแล้วไม่ได้ดีใครเลยมันจะทนอยู่ได้ สมัยนี้น่ะมัน**ประชาธิปไตย**นะพระอาจารย์

พระฤษี - นั่นแน่ นี่**ประชาธิปไตย**น่ะ มันเผยแพร่เข้าไปถึงลิงแล้วหรือวะ

องคต - โอ๊ย เข้าไปนานแล้วละพระอาจารย์ พวกหม่อมฉันน่ะรอดูทีท่ามนุษย์อยู่เท่านั้นแหละ ก็พระรามท่าน**เผด็จการ**มาตลอดเวลา เมื่อ**ประชาธิปไตย**มันเร่งเร้า ใครเลยเขาจะทนได้หม่อมฉันพี่น้องจึงได้หนีมาหาพระอาจารย์นี่แหละเจ้าขา หมายใจว่าจะขอให้ช่วยฝากตัวเข้าข้างฝ่ายทศกัณฐ์ จะหันไปทำสงครามกับพระรามดูบ้างละ

(เสรี หวังในธรรม, 2526: 13)

บทเจรจาตลกที่มีเนื้อหาล้อเลียนเสียดสีสังคมร่วมสมัยยังปรากฏในบทโขนชุดอื่นของเสรี หวังในธรรมด้วย เช่น ชุดหนุมานชาญสมรที่มีการนำบทเจรจาตลกที่มีเนื้อความเดียวกันนี้ไปใช้ บทเจรจาตลกในบทโขนชุดอื่น ๆ มักไม่มีบทบันทึกไว้เพราะการเจรจาตลกสามารถปรับเปลี่ยนให้เข้ากับสถานการณ์ร่วมสมัยได้ บทเจรจาตลกของเสรี หวังในธรรมที่มีเนื้อหาเสียดสีล้อเลียนสังคมร่วมสมัยบางส่วนที่มีบันทึกไว้ เช่นบทเจรจาตลกในชุดกษิรธารา ที่ทรงวิทย์ ดลประสิทธิ์ (2541) รวบรวมไว้ กล่าวถึง “ป๋า” และ “สภา” ความว่า

เจรจา - เอ๊ะ นางมณโฑโฉมงาม พี่ถามดีดี เป็นไฉนไยพาทีทำกระฟัดกระเฟียด ดูแม่จะเบ่งเคร่งเครียดกระเดียดด่า ลูกหรือก็อยู่ คนดูหรือก็ออกมาตั้งเยอะ นี่เอออะไรดูเลอะเทอะยุ่ง หรือจะขัดเคืองเรื่องในมุ้งเจ้าคิดมั่ง จะมาโพนทะนาให้เขาฟังได้อย่างไร **ประเดี๋ยวก็จะอื้ออึงตะบึงไปถึงในสภา เขาจะยักย้ายอภิปรายด่าว่าป๋าน่ะไม่ดี**

(ทรงวิทย์ ดลประสิทธิ์, 2541: 83-84)

ในบทตลกดังกล่าวกล่าวถึง “ป๋า” ในสภา สันนิษฐานว่าน่าจะหมายถึงนายกรัฐมนตรีในขณะนั้นคือป๋าเปรม หรือ พ.อ.เปรม ติณสูลานนท์ ในการแสดงครั้งนั้น ทรงวิทย์ ดลประสิทธิ์(2541: 84) ได้กล่าวว่าเมื่อมีการเล่นบทตลกตอนนี้ ทำให้ “เสียงฮาดังออกมาอีกครั้งหนึ่ง คงจะเข้าใจว่าหมายถึงป๋า ผู้เป็นนายกรัฐมนตรี”

กล่าวโดยสรุป บทโขนชุดมารซื่อชื่อพิเภกเป็นบทโขนที่มีเนื้อหาบางส่วนตามขนบแต่มีการปรับการดำเนินเรื่องแบบใหม่โดยใช้ตัวละครพิเภกเป็นแกนร้อย มีการเลือกเนื้อหาที่สัมพันธ์กับประวัติและเรื่องราวของพิเภกตั้งแต่ต้นจนถึงบทสรุปในตอนท้าย มีการดัดแปลงเนื้อหาตอนท้ายให้มีความแปลกใหม่โดยนำมาจากเรื่องพิเภกที่แพร่หลายอยู่ในจังหวัดลพบุรี ในด้านการเรียบเรียงบทมีการใช้การแสดงภาพนิ่งประกอบโคลงสี่สุภาพเพื่อเป็นการกระชับบท ตลอดจนมี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การสอดแทรกบทเจรจาตลกที่มีเนื้อหากล่าวถึงเหตุการณ์ร่วมสมัย ทำให้บทโขนชุดนี้นำเสนอลักษณะที่แปลกใหม่หลายประการผสมผสานกับขนบในการจัดทำบทโขนได้เป็นอย่างดี

ค. ชุดหนุมานชาญสมร

บทโขนชุดหนุมานชาญสมร เป็นบทโขนชุดที่มีเนื้อหาที่สัมพันธ์กับเรื่องราวและบทบาทของหนุมาน กล่าวถึงประวัติชีวิตของหนุมานเป็นหลัก บทโขนชุดนี้เป็นชุดที่เสรี หวังในธรรมเรียบเรียงขึ้นใหม่เพื่อจัดแสดง ณ โรงละครแห่งชาติ มีการแสดงวันละ 2 รอบทุกวันเสาร์และอาทิตย์ ระหว่างวันที่ 19 ตุลาคม ถึง 1 ธันวาคม พ.ศ.2528 ใช้เวลาแสดง 2 ชั่วโมง 40 นาที เดิมการแสดงชุดหนุมานชาญสมรดังกล่าวนี้ เสรี หวังในธรรมเคยจัดแสดงเป็นชุดสั้น ๆ ณ ศูนย์สังคีตศิลป์ธนาคารกรุงเทพ สาขาผ่านฟ้า และได้ปรึกษากับเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ซึ่งเป็นหัวหน้าศูนย์สังคีตศิลป์ขณะนั้น ว่าจะเสนอเรื่องราวเกี่ยวกับประวัติชีวิตส่วนตัวและส่วนราชการของหนุมาน เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์เสนอว่าหนุมานน่าจะมีนามสกุลว่าชาญสมร เสรี หวังในธรรมจึงเห็นชอบที่จะใช้ชื่อชุดการแสดงดังกล่าวว่า “ชุดหนุมานชาญสมร” (จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา, 2554: 149)

การตั้งชื่อชุดหนุมานชาญสมรแตกต่างไปจากขนบการตั้งชื่อชุดการแสดงโขนแบบเดิม กล่าวคือเป็นการตั้งชื่อชุดที่ตามตัวละครที่มีบทบาทโดดเด่นที่สุดในบทโขนชุดนี้ เช่นเดียวกับชุดมารชื่อชื่อพิเภกที่ได้กล่าวไปแล้วข้างต้น การตั้งชื่อชุดรูปแบบดังกล่าวนี้นอกจากจะมีความแปลกใหม่แล้ว ยังเป็นการสื่อสารกับผู้ชมด้วยว่าบทโขนชุดนี้มุ่งนำเสนอเนื้อหาของตัวละครหนุมานเป็นหลัก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เมื่อพิจารณาด้านเนื้อหาในบทโขนชุดดังกล่าวนี้ พบว่าตรงตามบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชเช่นเดียวกับบทโขนหลายฉบับก่อนหน้า จับเรื่องตั้งแต่กำเนิดหนุมานถึงหนุมานออกบวช มีการแบ่งเนื้อหาออกเป็น 4 องก์ เหมือนกับบทโขนของกรมศิลปากร สมัยที่ปรับปรุงการแสดง ณ โรงละครศิลปากร แต่ละองก์มีเนื้อหาโดยสังเขปดังนี้

องก์ที่ 1 กำเนิดหนุมาน แบ่งเป็น 2 ตอน ได้แก่ ตอนที่ 1 กล่าวถึงตอนพระพายรับเทวโองการ กำเนิดหนุมาน และหนุมานลาพ่อและแม่ และตอนที่ 2 กล่าวถึงตอนหนุมานหักสวนพระอุมา และหนุมานต้องสาป ส่วนองก์ที่ 2 ถวายพล กล่าวถึงตอนทศกัณฐ์รบสดายุ สดายุพบพระรามและถวายแหวน ลิงป่าถวายสไบ พระรามพบหนุมาน พระรามได้พล และพระรามรับสั่งให้หนุมาน องคต ชมพูพานไปลงกา

องก์ที่ 3 สงคราม กล่าวถึงตอนถวายลิง หนุมานอาสาทศกัณฐ์ตีทัพพระลักษมณ์ ทศกัณฐ์ออกศึก และหนุมานชูกล่องดวงใจ และองก์ที่ 4 หนุมานครองเมือง กล่าวถึงตอนพระรามปูนบำเหน็จ พระรามสร้างเมืองให้หนุมาน หนุมานครองเมือง และหนุมานออกบวช

บทโขนชุดนี้นอกจากมีการสืบทอดขนบด้านเนื้อหาแล้ว ยังมีการสืบทอดขนบด้านรูปแบบที่เป็นบทโขนโรงใน และด้านการเรียบเรียงบทโดยการเปิดเรื่องด้วยบทละครและการให้ความสำคัญกับฉากนาฏการรบ ดังนี้

ในด้านรูปแบบจะเห็นได้ว่าบทโขนชุดหนุมานชาญสมร มีรูปแบบเป็นบทโขนโรงในแต่ไม่ปรากฏบทพากย์ บทโขนชุดนี้ดำเนินเรื่องด้วยบทเจรจาตามกระบวนแสดงโขนและบทร้องแบบบทละคร และยังมีข้อความอธิบายฉากและอากัปกิริยาของตัวละครเหมือนเป็นการกำกับการแสดงเหมือนบทโขนโรงในฉบับอื่น ๆ ก่อนหน้าด้วย

ส่วนที่เป็นบทเจรจาในบทโขนชุดนี้ มีทั้งบทเจรจาที่เป็นร่ายยาวและบทเจรจาที่เป็นร้อยแก้ว บทเจรจาร้อยแก้วพบในบทเจรจาตลกระหว่างหนุมานและฤษีโคบุตรในตอนถวายลิง เป็นบทเจราที่ตัดมาจากชุดมารซื่อชื่อพิเภกดังที่ได้ยกตัวอย่างไปแล้วข้างต้น

บทเจรจาที่เป็นร่ายยาว ใช้สำหรับเป็นบทสนทนาของตัวละครและบทบรรยายเหตุการณ์ มีการร้อยสัมผัสบทเจรจา ดังตัวอย่างบทเจรจาที่เป็นบทสนทนาของหนุมานกับทศกัณฐ์ ตอนทศกัณฐ์ออกศึก มีการร้อยสัมผัสตามขนบ ดังนี้

> หนุมาน- ชิชะ ช่างแหลมหลักปากหวานนักนะเจ้า ที่เราวางอุบายย้ายไปเข้าก็เพราะคิดเข่นฆ่า ใช่จะต้องการสมบัติหรือยศฐาน์ราชธานี เฮ้ย แม้นพรั่นตัวกลัวชีวีจะมรณา จงกลับไปเชิญพระมิ่งแม่สีดาทูนเกศเกล้า มาถวายพระผู้เป็นเจ้าองค์อวตาร แล้วขอพระราชทานอภัยโทษโปรดปรานี
>
> ทศกัณฐ์- เหม่ เหม่ ไอ้หนุมานไอ้กระบี่อกตัญญู มาปลิ้นปล้อนสอนกูไอ้กาลีเฮ้ย กูก็ชาติชายชาตรีหน่อเนื้อเชื้อพรหมพงษ์ แม้ชีวิตจะปลิดปลงไม่หวั่นหวาด ขอยอมตายไม่เขาขลาดขมาใคร (...)
>
> (เสรี หวังในธรรม, 2528: 19)

บทเจรจาบางแห่งแต่งขึ้นใหม่โดยอาศัยเค้าความตามบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชเป็นหลัก เนื่องจากมีการดำเนินความและรายละเอียดบางประการใกล้เคียงกัน ดังตัวอย่างตอนหนุมานอาสาตีทัพพระลักษมณ์ ดังนี้

ตารางที่ 20 เปรียบเทียบเนื้อหาระหว่างบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชกับบทเจรจาในบทโขนชุดหนุมานชาญสมร

บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1	บทโขนชุดหนุมานชาญสมร
ตัวเราซึ่งออกมาโหมหัก ยังรู้จักบ้างหรือหาไม่ ท่านกับพระรามแต่ก่อนใช้ ให้ทำการศึกแต่ต้นมา ครั้งใดก็ได้ถ้อยคำ เราอาบเหื่อต่างน้ำมา หนักหนา อันบำเหน็จบำนาญนานา แต่เสื้อผ้าจะให้ก็ไม่มี เรามาอยู่ด้วยทศพักตร์ อาสาพญายักษี ไม่ช้าสักสามราตรี มิทันที่จะออกมาตีทัพ เราได้มงกุฎกุณฑล สร้อยสนสังวาลพลอยประดับ เสื้อผ้าเงินทองราชทรัพย์ พ้นที่จะนับประมาณไป ทั้งฝูงอนงค์นารี ปราสาทตรีมุขสูงใหญ่ เป็นสุขสนุกสำราญใจ ดั่งได้สมบัติในเมืองฟ้า ฯ (พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, 2557 (ค): 391)	หนุมาน - ชะ น้อยหรือพระลักษมณ์ช่างพาทีถามมาได้ไม่อายปาก ก็ใครเล่าเขาจะอยากทรหดอดเหนียวเคี่ยวปล้ำทำการรับอาสา ชาวโลกในภายภาคหน้าจะตำหนิติประจาร ว่าทำดีเยี่ยงหนุมานแล้วไม่ได้ดี รับราชการขันอาสามาด้วยภักดี บำเหน็จก็ไม่มีดีแต่หลอกใช้ (...) เราได้บากบั่นมาเข้าด้วยเจ้าลงกา ออกศึกรับอาสาทำราชการ ท่านโปรดประทานเราสารพัดทั้งเศวตฉัตรละพัดวาลวิชนี ได้ทั้งพานพระศรีขี่รถมณีนพรัตน์ มีเครื่องทรงสำหรับกษัตริย์ทุกสิ่งพร้อมเป็นจอมจตุรงค์ เครื่องต้นเครื่องทรงมงกุฎทองฉลองพระบาท (...) (เสรี หวังในธรรม, 2528: 17)

จากตารางดังกล่าวเห็นได้ว่าเนื้อหาในบทเจรจาตอนหนุมานตีทัพพระลักษมณ์หลายส่วนคล้ายกับฉบับบทละคร เช่น ตอนที่หนุมานแสร้งตัดพ้อพระรามพระลักษมณ์ ในบทละครกล่าวว่า “อันบำเหน็จบำนาญนานา แต่เสื้อผ้าจะให้ก็ไม่มี” ในบทเจรจากล่าวว่า “บำเหน็จก็ไม่มีดีแต่หลอกใช้” นอกจากนี้ยังมีบางส่วนที่เนื้อหาเหมือนกันแต่มีความแตกต่างที่รายละเอียดบางส่วน เช่น ตอนที่หนุมานแสร้งอวดพระลักษมณ์ว่าตนได้รับของประทานจากทศกัณฐ์ ในบทละครระบุว่า ได้รับ “มงกุฎ กุณฑล สร้อย สังวาล เสื้อผ้า เงินทอง เหล่าสนมกำนัล ปราสาทราชฐาน” ในบทเจรจากล่าวว่า หนุมานได้รับ “เศวตฉัตร เครื่องสูง รถทรง เครื่องทรง เครื่องต้น มีเครื่องทรงและเครื่องประกอบยศเหมือนกษัตริย์” ส่วนที่บทเจรจาเพิ่มเติมมากขึ้นทั้งนี้เพื่อให้เหมาะกับบริบทท้องเรื่องที่ต้องการนำเสนอว่าหนุมานกำลังแสร้งโอ้อวดพระลักษมณ์เพื่อให้เหล่าไพร่พลยักษ์ตายใจ

ส่วนที่เป็นบทร้อง มีทั้งบทร้องบรรยายเรื่อง บทร้องบรรยายกิริยาท่าทาง ความคิดคำนึงและอารมณ์ความรู้สึก บทชมธรรมชาติ ตลอดจนเป็นบทสนทนาของตัวละครด้วย บทร้องส่วนใหญ่ตัดมาจากบทเดิม ทั้งบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช และบทโขนชุดที่เสรี หวังในธรรมเคยจัดทำไว้ก่อนหน้า ดังตัวอย่างบทชมธรรมชาติตอนพระยาอนุชิตชมสวน ตัดมาจากบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระ

พุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช บทดังกล่าวมีความไพเราะเนื่องจากมีการนำชื่อดอกไม้มาร้อยเรียงเป็นกลอน บทโขนชุดหนุมานชาญสมรนำมาใช้โดยตัดทอนให้สั้นลงจากเดิม 10 คำกลอน เหลือเพียง 6 คำกลอน ดังนี้

ตารางที่ 21 เปรียบเทียบบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชกับบทร้องในบทโขนชุดหนุมานชาญสมร

บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1	บทโขนชุดหนุมานชาญสมร
เที่ยวชายท่องชมบุปผชาติ เบิกกลีบบานกลาดอยู่ไสว **บ้างทรงผลสุกพิศอำไพ ใบสดบังแสงพระสุริยา** **แก้วกุหลาบกาหลงประยงค์แย้ม พิกุลแกมพิกันเกดกฤษณา** **มหาหงส์มะหาดเหียงกระดังงา จันทน์ปีปจำปา**สารภี รักลาร้อยลิ้นปริงปราง ซางโศกไทรสนสาลี่ ซ่อนกลิ่นส่งกลั้วจำปี ลิ้นจี่ลำเจียกมะลิวัลย์ ช่อตระแบกชาตบุษย์พุดลา การะเกดกรรณิการ์นมสวรรค์ มะลุลีมะลิลาแสลงพัน อัญชันแอบช่อ**ชบาบาน** **ชมพลางชื่นเพลินฤทัยนัก พระหัตถ์เด็ดหักได้ผกาก้าน** **ยื่นให้ยอดยิ่งเยาวมาลย์ แสนสำราญสุขสำเริงด้วยนางใน** (พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, 2557 (ค): 600)	ร้องเพลงชมดงนอก **เที่ยวชายท่องชมบุปผชาติ เบิกกลีบบานกลาดอยู่ไสว** **บ้างทรงผลสุกพิศอำไพ ใบสดบังแสงพระสุริยา** **แก้วกุหลาบกาหลงประยงค์แย้ม พิกุลแกมพิกันเกดกฤษณา** **มหาหงส์มะหาดเหียงกระดังงา จันทน์ปีปจำปา** **ชบาบาน** ร้องร่าย **ชมพลางชื่นเพลินฤทัยนัก พระหัตถ์เด็ดหักได้ผกาก้าน** **ยื่นให้ยอดยิ่งเยาวมาลย์ แสนสำราญสุขสำเริงด้วยนางใน** (เสรี หวังในธรรม, 2528: 26)

นอกจากการสืบทอดขนบโขนโรงในด้านลักษณะคำประพันธ์โดยให้ความสำคัญกับกระบวนโขนผ่านบทเจรจา และกระบวนละครในผ่านบทร้องแล้ว ในส่วนของการปรุงและเรียบเรียงบท พบว่าบทโขนชุดนี้ดำเนินตามขนบของบทโขนโรงในหลายประการ โดยเฉพาะการเปิดเรื่องบทโขนชุดดังกล่าวเริ่มต้นเปิดด้วยกลอนบทละครขึ้นต้นด้วยเพลงช้า[27]ซึ่งในที่นี้คือเพลงยานี ซึ่งเป็นการเปิด

[27] สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2508: 47) ทรงอธิบายว่าเพลงร้องละครที่เรียกว่าร้องช้ามีหลายเพลงเช่น ช้าอ่านสาร ยานี ชมตลาด

ฉากโดยใช้กระบวนแบบละคร เป็นขนบที่ได้รับความนิยมมาตั้งแต่รามเกียรติ์บทร้องและบทพากย์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ดังนี้

ตารางที่ 22 เปรียบเทียบการเปิดการแสดงด้วยบทร้องในรามเกียรติ์บทร้องและบทพากย์ กับบทโขนชุดหนุมานชาญสมร

บทโขนพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวชุดสูรปะนขาหึง	บทโขนชุดหนุมานชาญสมร
ช้า เมื่อนั้น องค์พระหริวงศ์ทรงศร ตั้งแต่พลัดพรากจากนคร พเนจรยังฝั่งนที มาสถิตย์อาศรมภิรมยา แทบฝั่งโคทาวารีศรี กับพระลักษมณ์และสีดานารี เอาเพศอย่างชีบำเพ็ญพรต (พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2554: 1)	ร้องเพลงยานี มาจะกล่าวบทไป ถึงเทพไทอิศวรนาถา แจ้งว่านวลนางอัจนา สาปธิดาสวาหะอรไท (เสรี หวังในธรรม, 2528: 1)

ในด้านการเรียบเรียงบทนอกจากที่กล่าวไป ยังมีการสืบทอดขนบการประพันธ์บทโขนโดยการเลือกตอนที่นิยมแสดงได้แก่ตอนที่เอื้อต่อฉากนาฏการรบ ในบทโขนชุดนี้มีการแทรกฉากนาฏการรบไว้ถึง 3 ครั้ง ได้แก่ ทศกัณฐ์รบสดายุ หนุมานตีทัพพระลักษมณ์ และพระรามรบทศกัณฐ์ ซึ่งมีทั้งตอนที่แสดงกระบวนรบแบบตัวต่อตัว คือตอนทศกัณฐ์รบสดายุ และตอนที่แสดงกระบวนรบแบบยกทัพ คือตอนหนุมานตีทัพพระลักษมณ์และพระรามรบทศกัณฐ์ ดังตัวอย่างตอนพระรามรบทศกัณฐ์ มีคำบรรยายนาฏการรบระหว่างทศกัณฐ์และพระราม จบลงด้วยตอนทศกัณฐ์ขาดเศียรขาดกรและหนุมานขูกล่องดวงใจซึ่งเป็นไปตามขนบการประพันธ์บทโขนที่ไม่นิยมแต่งตอนทศกัณฐ์ล้ม ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ฉากสนามรบ

พระรามกับทศกัณฐ์ยกกองทัพออกปะทะกันกลางเวทีบน

พระราม พระลักษมณ์เข้ารบทศกัณฐ์

ปี่พาทย์ทำเพลงเชิดฉิ่ง ศรทะนง

พระรามแผลงศร ตัดกายกรทศกัณฐ์ขาด

ทศกัณฐ์ร่ายมนต์ต่อร่างกาย

ปี่พาทย์ทำเพลงรัว กราวรำ

ทศกัณฐ์รำเยาะเย้ยพระราม

หนุมานออกยืนบนโขดหิน

(เสรี หวังในธรรม, 2528: 18)

เมื่อพิจารณาตอนรบทั้ง 3 ตอน มี 2 ตอนที่ดำเนินเรื่องด้วยบทบรรยายนาฏการและเพลงหน้าพาทย์เท่านั้น คือตอนพระรามรบทศกัณฐ์และตอนทศกัณฐ์รบสดายุ ซึ่งมีเพียงบทบรรยายนาฏการคล้ายกับตอนขัดตาทัพในชุดพรหมาสตร์ของกรมศิลปากรที่เสรี หวังในธรรมเป็นผู้แต่งเมื่อพ.ศ.2503 ส่วนตอนตีทัพพระลักษมณ์ เป็นฉากนาฏการรบตอนเดียวที่มีบทบรรยายกระบวนรบและมีบทเจรจาหน้าทัพตามขนบ ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าที่ตอนดังกล่าวมีบทบรรยายกระบวนรบเพราะผู้แต่งต้องการแสดงให้เห็นกลอุบายของหนุมานที่ต้องการตบตาพวกยักษ์แต่ไม่ต้องการทำร้ายเหล่าวานรด้วยกัน จึงต้องมีบทกำกับกระบวนรบของหนุมานว่าแสร้งทำเป็นไล่ตีเหล่าวานร ทำท่าทางบอกให้เหล่าวานรหลบหนีไป ดังนี้

> หนุมาน – (...) ว่าพลางขุนสวาจับพระแสงธนูคู่พระกร โจนจากรถเข้าตีวานรด้วยศักดา แล้วทำบุ้ยใบ้ให้หน้าเหล่ากระบี่ ให้พากันหลบหนีอย่าต่อสู้ พวกที่ไม่รู้ก็เข้าชิงชัย พวกที่รู้ทีก็หนีไปไม่รานรอน หนุมานชาญสมรถือศรประจัญจรด ล่วงเข้ามาถึงหน้ารถองค์พระลักษมณ์ (...)

(เสรี หวังในธรรม, 2528: 18)

บทโขนชุดหนุมานชาญสมรดังกล่าวนี้มีส่วนที่สืบทอดขนบการประพันธ์บทโขนหลายประการดังที่ได้กล่าวไป ขณะเดียวกันก็มีการเรียบเรียงบทอย่างสร้างสรรค์หลายประการด้วย ได้แก่ การเลือกเนื้อหาที่สัมพันธ์กับประวัติและเรื่องราวของตัวละครตัวใดตัวหนึ่งมานำเสนอ การเรียบเรียงบทให้เอื้อต่อตัวละครในรูปลักษณ์ต่าง ๆ การเรียบเรียงบทให้มีความกระชับ และการใช้ระบำเป็นสัญลักษณ์ ดังนี้

ในด้านการสร้างสรรค์ด้วยการเลือกเนื้อหาที่สัมพันธ์กับประวัติและเรื่องราวของตัวละครตัวใดตัวหนึ่ง กล่าวคือแม้บทโขนชุดนี้มีเนื้อหาตามขนบ ตรงตามรามเกียรติ์ของไทยและมีการนำเสนอเนื้อหามากกว่า 1 ตอน แต่เมื่อพิจารณาในด้านการเรียบเรียงบทและลำดับเรื่องพบว่าการนำเสนอตอนในบทโขนชุดนี้ไม่ได้มีลักษณะเหมือนบทโขนชุดที่ดำเนินเรื่องหลายตอนต่อกันที่ผู้วิจัยเคยกล่าวไว้ข้างต้น บทโขนชุดนี้ชุดนี้มีการปรับการดำเนินเรื่องแบบใหม่ โดยเลือกเนื้อหาที่สัมพันธ์กับประวัติชีวิตของหนุมานมาร้อยเรียงเป็นบทโขนหนึ่งชุด เนื้อหาแต่ละตอนไม่ได้ต่อเนื่องกันสนิทเมื่อเทียบกับรามเกียรติ์ของไทย แต่มีจุดร้อยคือเป็นตอนที่เกี่ยวข้องกับประวัติชีวิตและเรื่องราวของหนุมานทั้งสิ้น กล่าวคือเริ่มต้นด้วยการกำเนิดของหนุมานในองก์ที่ 1 ส่วนตอนถัดมากล่าวถึงตอนที่หนุมานต้องคำสาปจากพระอุมา ซึ่งเป็นเหตุการณ์เชื่อมที่ทำให้หนุมานได้พบกับพระรามเพื่อถอนคำสาปในตอนถัดไปคือองก์ที่ 2 ถวายพล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ส่วนองก์ที่ 3 สงคราม เป็นตอนที่กล่าวถึงวีกรรมที่โดดเด่นของหนุมานในการทำศึกและทำอุบายลวงเอาหัวใจทศกัณฐ์มาถวายพระรามทำให้พระรามมีชัยชนะต่อทศกัณฐ์ และในองก์ที่ 4 มีเนื้อหากล่าวถึงบทสรุปของหนุมาน เป็นตอนที่หนุมานได้รับปูนบำเหน็จความดีความชอบโดยการได้รับแต่งตั้งเป็นพระยาอนุชิตครองเมืองนพบุรี ในตอนท้ายกล่าวว่าหนุมานครองเมืองได้ไม่นานก็ปรารถนาจะออกบวชเนื่องจากเกิดความอับอายเหล่านางสนมกำนัล การลำดับเรื่องและเรียบเรียงบทดังกล่าวจึงเป็นการนำเรื่องราวของหนุมานตั้งแต่ต้นจนจบมาร้อยเรียงกันในบทโขนหนึ่งชุด และเมื่อพิจารณาต่อไปจะเห็นได้ว่ามีการนำเสนอตอนสำคัญ ๆ ในเรื่องรามเกียรติ์ควบคู่กันไปผ่านตอนที่เกี่ยวข้องกับหนุมาน เช่น ตอนถวายพล และตอนทศกัณฐ์รบพระราม ทำให้ในทางหนึ่งบทโขนชุดนี้สามารถนำเสนอเรื่องรามเกียรติ์ตั้งแต่ต้นจนถึงตอนท้ายผ่านเส้นเรื่องของหนุมานได้อีกด้วย

ลักษณะสร้างสรรค์ประการถัดมา คือการเรียบเรียงบทให้เอื้อต่อตัวละครในรูปลักษณ์ต่าง ๆ ลักษณะดังกล่าวเป็นผลมาจากการเลือกตอนที่เกี่ยวข้องกับตัวละครตัวใดตัวหนึ่งมานำเสนอ ทำให้ผู้ชมรู้จักบทบาทในแต่ละตอนและแต่ละช่วงของตัวละครตัวนั้นได้ละเอียดลึกซึ้งมากขึ้น จะเห็นได้ว่าในบทโขนชุดนี้นำเสนอเนื้อหาตั้งแต่หนุมานเกิดจนถึงบทสรุปของหนุมาน ทำให้เอื้อต่อการนำเสนอตัวละครหนุมานในรูปลักษณ์ต่าง ๆ ให้ผู้ชมได้รู้จัก ได้แก่ หนุมานตัวเด็ก ดังที่ระบุไว้ในองก์ที่ 1 ว่า “หนุมานตัวเด็กออกรำ” (เสรี หวังในธรรม, 2528: 3) หนุมานตอนหนุ่ม ในตอนถวายพล หนุมานทรงเครื่องอินทรชิตในตอนถวายลิงและตีทัพพระลักษมณ์ หนุมานยอดมงกุฎตอนได้รับปูนบำเหน็จให้ครองกรุงอโยธยา และหนุมานยอดบวชในตอนท้ายที่หนุมานออกบวช ลักษณะดังกล่าวนี้ทำให้ผู้ชมรับรู้บทบาทและรูปลักษณ์ในแต่ละช่วงวัยของหนุมาน ผ่านการเลือกตอนต่าง ๆ ที่ปรากฏบทบาทสำคัญของหนุมานมานำเสนอได้เป็นอย่างดี

การสร้างสรรค์อีกประการหนึ่งคือการเรียบเรียงบทให้กระชับ ดังจะเห็นได้จากบทร้องที่แต่งขึ้นใหม่บางแห่งที่มีความกระชับ มีการตัดทอนเนื้อความบางส่วนออกเพื่อให้สามารถดำเนินเรื่องได้อย่างรวดเร็วยิ่งขึ้น เช่น ตอนหนุมานต้องคำสาปพระอุมา เหตุการณ์นี้ในฉบับบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชกล่าวว่าหนุมานต้องกราบขออภัยโทษจากพระอุมาก่อน พระอุมาจึงจะผ่อนผันคำสาปให้ แต่ในส่วนบทร้องที่แต่งขึ้นใหม่ กล่าวว่าพระอุมาทรงสาปหนุมานพร้อมด้วยทรงผ่อนผันโทษให้ในคราวเดียวกัน ไม่ปรากฏตอนที่หนุมานขออภัยโทษ ลักษณะดังกล่าวทำให้การแสดงมีความกระชับยิ่งขึ้น ดังนี้

ร้องเพลงลิงโลด

เหม่เหม่ดูดู๋ไอ้จัญไร บังอาจใจมาโค่นต้นพฤกษา

ของกูผู้องค์พระอุมา กูขอสาปไอ้สวาชาติสาธารณ์
กำลังมึงจงน้อยถอยเหลือกึ่ง ให้สาสมที่มึงทำอวดหาญ
ให้ไปเป็นลิงป่าอยู่พนานต์ จนกว่าพระอวตารภูวดล
เกิดเป็นพระรามตามสีดา พระเมตตาลูบหลังมึงสามหน
จึงพ้นคำสาปสั่งสิ้นกังวล ได้กำลังฤทธิรณคืนมา

ปี่พาทย์ทำเพลงรัว

(เสรี หวังในธรรม, 2528: 5)

ลักษณะสร้างสรรค์ในด้านการเรียบเรียงบทอีกประการหนึ่งซึ่งเป็นลักษณะเด่นที่พบได้ในบทโขนชุดนี้เท่านั้น คือการใช้ระบำเป็นสัญลักษณ์ บทโขนชุดนี้มีระบำที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ ได้แก่ ระบำวานรพงศ์และระบำอสุรพงศ์ ระบำเหล่านี้นอกจากจะเป็นระบำที่ประดิษฐ์ใหม่สำหรับประกอบการแสดงโขนแล้ว ยังเป็นระบำที่กล่าวถึงตัวละครแต่ละตัวทั้งฝ่ายยักษ์ในระบำอสุรพงศ์ และฝ่ายลิงในระบำวานรพงศ์โดยสังเขปด้วย ระบำทั้งสองชุดดังกล่าวใช้แทนฉากนาฏการที่สำคัญในบทโขนชุดนี้ ซึ่งผู้วิจัยจะอธิบายไปทีละชุด

ระบำอสุรพงศ์ เป็นระบำที่เสรี หวังในธรรมประดิษฐ์ขึ้น ปรากฏในชุดหนุมานชาญสมร พ.ศ.2528[28] ประกอบการแสดงโขนก่อนการแสดงในองก์สงคราม ก่อนที่หนุมานจะให้ฤๅษีโคบุตรพาไปถวายตัวกับทศกัณฐ์ ระบำดังกล่าวเป็นระบำที่กล่าวถึงพญายักษ์ 10 ตน ดังนี้

- ร้องเพลงตุ้งติ้ง –

ท้าวสหัสเดชะเจ้าปางตาล มัยราพณ์เจ้าบาดาลชาญชัยศรี
มังกรกัณฐ์แสงอาทิตย์ฤทธี เป็นน้องพี่อยู่เมืองโรมคัล
ตนนี้ชื่อวิรุญจำบัง อยู่ยังจารึกเขตขันธ์
ตนนี้สัทธาสูรกุมภัณฑ์ เมืองนั้นชื่อชัดอัษดงค์
กุมภกรรณมหาอุปราช อำนาจฤทธิ์จรุงสูงส่ง
ทั้งอินทรชิตฤทธิรงค์ เอกองค์โอรสทศกัณฐ์
องค์ท้าวสัตลุงชัยชาญ มาจากจักรวาลเขตขันธ์
ตรีเมฆฤทธิไกรดังไฟกัลป์ แต่ล้วนพงศ์พันธุ์อสุรพงศ์

- ร้องเพลงกระบองกัน –

ทุกตนศักดาอาคมขลัง เรืองพลังเทพศาสตร์สูงส่ง
มาสิ้นชีวิตปลิดปลง เพราะองค์ทศกัณฐ์เจ้าลงกา

- ปี่พาทย์ทำเพลงกราวใน เชิด -

[28] สมรัตน์ ทองแท้ (2538: 160) กล่าวว่าระบำชุดนี้จัดแสดงครั้งแรกในรายการศรีสุขนาฏกรรม วันที่ 21-22 กันยายน พ.ศ.2528

(หนุมานชาญสมร, 2528: 15)

ระบำอสุรพงศ์กล่าวถึงพญายักษ์ที่เป็นญาติวงศ์และสหายของทศกัณฐ์ทั้ง 10 ตน ตลอดจนกล่าวถึงข้อมูลโดยสังเขปของพญายักษ์แต่ละตน กล่าวว่าเป็นเจ้าเมืองเมืองใด เช่น “ท้าวสหัสเดชะเจ้าปางตาล ไมยราพณ์เจ้าบาดาลชาญชัยศรี” กล่าวว่าพญายักษ์แต่ละตนมีความสัมพันธ์กันอย่างไร เช่น “มังกรกัณฐ์แสงอาทิตย์ฤทธี เป็นน้องพี่อยู่เมืองโรมคัล” และกล่าวว่าตัวละครบางตัวมีความสัมพันธ์อย่างไรกับทศกัณฐ์ เช่น “ทั้งอินทรชิตฤทธิรงค์ เอกองค์โอรสทศกัณฐ์” และในบทสุดท้ายได้กล่าวถึงพญายักษ์แต่ละตนว่ามาสิ้นชีวิตเพราะต้นเหตุมาจากทศกัณฐ์

เสรี หวังในธรรม ได้กล่าวถึงระบำชุดนี้ว่า ต้องการให้คนดูเข้าใจและทราบชื่อและลักษณะของตัวละครฝ่ายยักษ์ เนื่องจากในบางครั้งผู้แสดงโขนเองก็ไม่ทราบชื่อและประวัติของยักษ์แต่ละตน คนที่ทราบอาจมีเพียงผู้ที่จะสนใจอย่างแท้จริง จึงอยากลองทำระบำชุดนี้ขึ้นมาโดยนำพญายักษ์ทั้งหลายมาผูกเป็นระบำ อาทิเช่น อินทรชิต สหัสเดชะ (สมรัตน์ ทองแท้, 2538: 160)

ระบำอสุรพงศ์ดังกล่าวนี้ปรากฏอยู่ในตอนก่อนที่พระรามรบทศกัณฐ์ ในองก์สงครามก่อนหน้าตอนถวายลิง ในตอนท้ายของระบำชุดนี้ กล่าวถึงว่าพญายักษ์ทุกตนต้องมาสิ้นชีพด้วยทศกัณฐ์เป็นเหตุทั้งสิ้น ดังนั้นจึงวิเคราะห์ได้ว่าระบำชุดดังกล่าวเป็นสัญลักษณ์ของฉากนาฏการศึกแต่ละครั้งที่มีพญายักษ์เหล่านี้เป็นแม่ทัพ และท้ายที่สุดต้องมาตายตกตามกันไป

ส่วนระบำวานรพงศ์ มีครั้งแรกในการแสดงชุดหนุมานชาญสมร พ.ศ.2528 ใช้ประกอบการแสดงโขนตอนพระรามได้พล เป็นระบำที่กล่าวถึงพญาวานรและวานรสิบแปดมงกุฎรวม 25 ตัว และกล่าวถึงประวัติที่มาและฤทธิ์เดชความสามารถของพญาวานรแต่ละตัวดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

-ร้องเพลงเรื่อง แขกโหม่งชั้นเดียว -

นำด้วยไชยามพวามทหารหน้า เกสรทมาลากล้ากลั่น
ถัดมานิลราชฉกาจฉกรรจ์ เคียงคู่นิลขันชาญชัย
นิลเอกฤทธิไกรดังไฟกัลป์ คู่นิลปานันทหารใหญ่
วิมลรณรบว่องไว ถัดไปชื่อวิสันตราวี
มาลุนท์เริงแรงกำแหงหาญ เคียงขนานเกยูรกระบี่ศรี
ทั้งมายูรพูนพลังแข็งขลังดี คู่กับสัตพลีมีเดชา
สุรเสนเจนจบรบรอนราน คู่กับสุรกานต์หาญกล้า
โกมุทวุฒิไกรไวปัญญา เคียงมากับกระบี่กุมิตัน
ไวบุตรรำบาญรานแรง เคียงแข็งกับนิลปาสัน
ครบสิบแปดมงกุฎสุดฉกรรจ์ ทหารองค์ทรงธรรม์รามราชา

- ปี่พาทย์ทำเพลงรัวสามลา –

- ร้องเพลงกราวกลาง –

สุครีพโอรสพระสุริย์ฉาน คำแหงหนุมานทหารหน้า
นิลพัทฝ่ายชมพูนัครา องคตบุตรพญาพาลี
ชมพูพานศิวะโปรดประสาท ชามภูวราชชาติเชื้อพญาหมี
นิลนนท์ลูกพระอัคนี ล้วนกระบี่พงศ์พญาวานร

(หนุมานชาญสมร, 2528: 12-13)

ระบำวานรพงศ์ชุดดังกล่าวนี้ได้รับแบบอย่างมาจากระบำวีรชัยสิบแปดมงกุฎ เป็นการกล่าวถึงชื่อและข้อมูลโดยสังเขปของพญาลิงแต่ละตัว เสรี หวังในธรรม ให้สัมภาษณ์ถึงระบำชุดนี้ว่า

> การแสดงระบำชุดนี้มีโอกาสเหมาะในการแสดงโขนชุดหนุมานชาญสมร คือ ต้องการให้ผู้ชมทราบประวัติโดยสังเขปของตัวโขนเหล่านี้ ถึงแม้ไม่ละเอียดนักแต่ก็สามารถทำให้ท่องจำชื่อวานรสิบแปดมงกุฎได้ครบและทราบประวัติของตัวละครได้อย่างย่อที่สุด เช่น สุครีพโอรสพระสุริย์ฉาน เป็นต้น ที่สำคัญ ผู้ชมสามารถเห็นได้ด้วยตา ได้ยินด้วยหู เท่ากับเป็นการเพิ่มความรอบรู้เข้าไปอีกโสตหนึ่ง ด้วยความเพลิดเพลินแทนการเคร่งเครียด
>
> (สมรัตน์ ทองแท้, 2538: 249)

ระบำวานรพงศ์ดังกล่าว เป็นระบำที่แทรกอยู่ในตอนที่พระรามได้พล ระบำชุดนี้จึงเป็นสัญลักษณ์แทนฉากนาฏการถวายพล เพราะเป็นการกล่าวถึงพลฝ่ายพระรามโดยสังเขปทั้งพญาวานรทั้งฝ่ายขีดขินและฝ่ายชมพู ตลอดจนวานรสิบแปดมงกุฎ และยังได้กล่าวถึงฤทธิ์เดชของพญาวานรแต่ละตัว

การใช้ระบำเป็นสัญลักษณ์เป็นลักษณะเฉพาะของบทโขนชุดนี้ นอกจากระบำเป็นสัญลักษณ์ของฉากนาฏการดังที่ได้กล่าวไปแล้ว ระบำทั้งสองชุดยังให้ความรู้แก่ผู้ชมเกี่ยวกับประวัติของวานรสิบแปดมงกุฎ พญาวารนร และพญายักษ์ตนต่าง ๆ ว่ามีลักษณะเด่นหรือที่มาอย่างไรและมีบทบาทอย่างไรในเรื่องรามเกียรติ์ ระบำทั้งสองชุดจึงเป็นการสังเขปหรือย่อเรื่องราวของตัวละครฝ่ายลิงและฝ่ายยักษ์ให้ผู้ชมได้รู้จักมากขึ้น

กล่าวโดยสรุปคือบทโขนชุดหนุมานชาญสมร เรียบเรียงขึ้นเพื่อจัดแสดง ณ โรงละครแห่งชาติ มีการแสดงรวมหลายรอบเป็นระยะเวลากว่า 2 เดือน บทโขนชุดนี้มีการสืบทอดขนบหลายประการโดยเฉพาะด้านที่มาของเนื้อหา ด้านรูปแบบ ด้านการเรียบเรียงบทด้วยการเปิดเรื่องด้วยกระบวนละครและการให้ความสำคัญกับฉากนาฏการรบ ขณะเดียวกันมีการสร้างสรรค์

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

หลายลักษณะทั้งการนำเสนอเนื้อหาที่สัมพันธ์กับประวัติและเรื่องราวของหนุมาน การเรียบเรียงบทเพื่อเอื้อให้เห็นตัวละครหลายรูปลักษณ์ การเรียบเรียงบทให้กระชับ และการใช้ระบำเป็นสัญลักษณ์ บทโขนชุดนี้จึงแสดงให้เห็นการผสมผสานระหว่างขนบและการสร้างสรรค์ได้เป็นอย่างดี

กล่าวโดยสรุปคือบทโขนชุดที่มีการดำเนินเรื่องแบบใหม่ แม้เป็นการนำเสนอเนื้อหาหลายตอน แต่เนื้อหาที่เลือกมานำเสนอล้วนสัมพันธ์กับเรื่องราวและบทบาทตัวละครตัวใดตัวหนึ่ง มีการใช้ตัวละครดังกล่าวเป็นแกนร้อยเพื่อเล่าเรื่องรามเกียรติ์ในมุมมองใหม่ให้ขนานไปกับเรื่องราวและบทบาทของตัวละครตัวนั้น ๆ บทโขนกลุ่มนี้มีทั้งชุดที่นำเสนอวีรกรรมและบทบาทของตัวละคร และชุดที่นำเสนอประวัติและเรื่องราวของตัวละคร มีการสืบทอดขนบด้านเนื้อหา ด้านรูปแบบ มีการระบุฉากและนาฏการเหมือนกับบทโขนของกรมศิลปากรสมัยก่อนหน้า มีการให้ความสำคัญกับกระบวนรบ ทั้งกระบวนรบแบบเดี่ยวและปะทะทัพ แต่ส่วนใหญ่ไม่ปรากฏการแสดงยกทัพตรวจพลและออกกราวตามขนบเหมือนบทโขนที่เสรี หวังในธรรมเคยจัดทำขึ้นในอดีตทั้งนี้เพราะมุ่งนำเสนอเนื้อหาหลายตอนมากกว่ามุ่งแสดงกระบวน จึงมีการตัดกระบวนส่วนดังกล่าวออกเพื่อให้ดำเนินเรื่องได้กระชับ ในด้านการสร้างสรรค์ มีการใช้กลวิธีต่าง ๆ ทั้งการอ่านโคลงสี่สุภาพประกอบภาพนิ่ง การใช้ระบำเป็นสัญลักษณ์ และการสอดแทรกบทตลกที่มีเนื้อหาล้อเลียนสังคมร่วมสมัย การสร้างสรรค์ดังกล่าวมีส่วนทำให้บทโขนกลุ่มนี้มีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น

บทโขนของเสรี หวังในธรรมชุดที่มีเนื้อหาตามขนบ มีเนื้อหาตรงตามบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชเป็นหลัก บทโขนกลุ่มนี้มีทั้งชุดที่ดำเนินเรื่องตามขนบและชุดที่มีการปรับการดำเนินเรื่องแบบใหม่ ชุดที่ดำเนินเรื่องตามขนบมีทั้งชุดที่นำเสนอเนื้อหาเฉพาะตอนและชุดที่นำเสนอเนื้อหาหลายตอนต่อกัน ชุดที่นำเสนอเนื้อหาเฉพาะตอนมีทั้งตอนใหม่ ๆ ที่ไม่เคยนำมาจัดทำเป็นบทโขน ตอนที่มีการใช้ชื่อที่แปลกใหม่ ตอนที่นำเสนอเนื้อหาเกี่ยวกับตัวละครที่ไม่รู้จักแพร่หลาย และตอนที่นำเสนอเกี่ยวกับตำนานสิ่งของหรือสถานที่ ส่วนชุดที่นำเสนอเนื้อหาหลายตอนต่อกัน เป็นชุดที่ดำเนินเรื่องตามลำดับความในรามเกียรติ์ของไทย มักมีเหตุการณ์หรือตัวละครเป็นตัวเชื่อมตอนดังกล่าว

นอกจากบทโขนที่ดำเนินเรื่องตามขนบแล้วยังมีบทโขนอีกกลุ่มหนึ่งที่มีการดำเนินเรื่องแบบใหม่ โดยการเลือกตอนที่สัมพันธ์กับเรื่องราวและบทบาทของตัวละครตัวใดตัวหนึ่งมานำเสนอ ส่งผลให้การดำเนินเรื่องเปลี่ยนไปเนื่องจากมีตัวละครตัวใดตั้วหนึ่งเป็นแกนร้อย แนวทางการเรียบเรียงบทโดยปรับการดำเนินเรื่องเป็นแนวทางที่เสรี หวังในธรรมพัฒนาขึ้นใหม่ และถือได้ว่าประสบความสำเร็จอย่างยิ่ง เพราะนอกจากบทโขนกลุ่มนี้มีหลายชุดแล้ว บางชุดยังมีการนำมาแสดง

หลายครั้งตามโอกาสต่าง ๆ และส่งอิทธิพลต่อการเรียบเรียงบทโขนบางชุดของกรมศิลปากรในปัจจุบันด้วย

3.3.2 บทโขนชุดที่มีเนื้อหาแปลกใหม่

บทโขนที่เสรี หวังในธรรมเรียบเรียงขึ้นบางชุดไม่ได้มีเนื้อหาตรงตามบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ทำให้บทโขนกลุ่มนี้มีเนื้อหาต่างไปจากรามเกียรติ์ของไทยที่ผู้ชมเคยรับรู้ บทโขนกลุ่มนี้นำเนื้อหาที่แปลกใหม่มาจากนิทานพระรามสำนวนอื่น ทั้งบทโขนชุดที่นำเนื้อหาที่มาจากนิทานพระรามฉบับต่างชาติ และบทโขนชุดที่นำเนื้อหาที่มาจากนิทานพระรามฉบับอื่นในประเทศไทย ดังนี้

3.3.2.1 บทโขนชุดที่นำเนื้อหามาจากนิทานพระรามฉบับต่างชาติ

บทโขนของเสรี หวังในธรรมบางชุดเลือกนำเนื้อหาจากนิทานพระรามฉบับต่างชาติมาจัดทำเป็นบทโขน ได้แก่ ชุดเสร็จศึกลงกา-สีดาออกศึกนำเนื้อหามาจากอัทภุตรามายณะ ชุดพรของนิทราเทพีนำเนื้อหามาจากรามายณะฉบับเขมร และชุดราพณ์บำเพ็ญตบะนำเนื้อหามาจากรามายณะฉบับเหมจันทรกวี ดังนี้

ก.ชุดเสร็จศึกลงกา-สีดาออกศึก

บทโขนชุดเสร็จศึกลงกา-สีดาออกศึกเคยแสดงครั้งแรกเฉพาะตอนสีดาออกศึก เมื่อ พ.ศ.2536 ณ ศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ และนำมาปรับปรุงเป็นชุดเสร็จศึกลงกา-สีดาออกศึกเพื่อจัดแสดงอีกครั้ง วันที่ 2,9 เมษายน 7,14 พฤษภาคม และ 4,11 มิถุนายน พ.ศ.2549 ณ โรงละครแห่งชาติ (โรงเล็ก) และ จัดแสดงอีกครั้ง วันที่ 2 เมษายน พ.ศ.2561 ณ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระนคร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทโขนชุดเสร็จศึกลงกา-สีดาออกศึก มีเนื้อหาตอนต้นตรงกับรามเกียรติ์ของไทย และมีเนื้อหาตอนท้ายตรงกับอัทภุตรามายณะซึ่งเป็นนิทานพระรามอีกฉบับหนึ่งของอินเดีย เนื้อหาส่วนที่ตรงกับรามเกียรติ์ฉบับของไทยกล่าวถึงตอนพระนารายณ์ปราบนนทุก พระนารายณ์และพระลักษมีอวตารเป็นพระรามและนางสีดา พระรามตามกวาง ถวายพล และยกรบดำเนินเรื่องตามบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ส่วนเนื้อหาในตอนท้ายที่นำมาจากรามายณะ กล่าวว่านางสีดาทูลพระรามว่าทศกัณฐ์ยังมีพี่ชายอีกตนนามว่าพญาราพณ์ ขอให้พระรามออกไปสังหาร พระรามออกรบพญาราพณ์แล้วเกิดเพลี่ยงพล้ำ นางสีดาจึงช่วยออกรบหยิบศรของพระรามสังหารพญาราพณ์จนถึงแก่ความตาย

บทโขนชุดนี้มีรูปแบบเป็นบทโขนโรงในแต่ไม่ปรากฏบทพากย์ ประกอบด้วยบทร้องและบทเจรจาเท่านั้น ส่วนที่เป็นบทเจรจาเป็นบทที่แต่งขึ้นใหม่ ใช้สำหรับเป็นบทสนทนาของตัวละครเท่านั้น บทร้องในตอนต้นเรื่องที่มีเนื้อหาตรงตามบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ได้มีการนำสำนวนโวหารมาจากฉบับพระราชนิพนธ์ดังกล่าว แต่บทร้องส่วนที่มีเนื้อหาตรงกับอัทภุตรามายณะ เป็นส่วนที่เสรี หวังในธรรมได้แต่งขึ้นใหม่ บทร้องที่เป็นบทละครใช้สำหรับเป็นบทสนทนาของตัวละครเป็นหลัก มีเพียงส่วนน้อยที่ใช้บรรยายเรื่องหรือบรรยายเหตุการณ์ บทร้องส่วนที่ปรับมาจากบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เช่น ตอนพระอิศวรมีบัญชาให้พระนารายณ์และพระลักษมี อวตารไปเป็นพระรามและนางสีดา พร้อมด้วยคทา จักร สังข์ บัลลังก์นาค และเทวดาทั้งหลาย มีการปรับเปลี่ยนคำเล็กน้อย เช่น ตอนที่ให้พระลักษมีไปเกิดเป็นลูกทศกัณฐ์ เปลี่ยนจากคำว่า “บุตร”เป็น “บุตรี” ส่วนในบาทสุดท้าย เปลี่ยนเนื้อความจากเดิมที่เป็นการอวยพรพระนารายณ์และเทพองค์อื่น ๆ เป็นการกำหนดให้เทพองค์ต่าง ๆ ลงไปเกิดเป็นพลลิงของพระราม ทั้งนี้เพื่อเป็นการกระชับบท ดังนี้

ตารางที่ 23 เปรียบเทียบบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชกับโขนชุดเสร็จศึกลงกา-สีดาออกศึก

บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1	บทโขนชุดเสร็จศึกลงกา-สีดาออกศึก
เจ้าไปเกิดเถิดเป็นกษัตริย์ สุริย์วงศ์จักรพรรดิมหาศาล **ทรงนามพระรามอวตาร ในสถานกรุงศรีอยุธยา** **จักรเป็นพระพรตยศยง ถัดองค์พระนารายณ์** **เชษฐา** **ฝ่ายสังข์บัลลังก์นาคา เป็นพระลักษมณ์อนุชาฤทธิ** **รอน** **อันซึ่งคทาวราวุธ เป็นพระสัตรุดชาญสมร** **องค์พระลักษมีบังอร ไปเกิดในนครลงกา** **ชื่อว่าสีดานงลักษณ์ เป็นบุตรทศพักตร์ยักษา** จงไปศรีสวัสดิ์วัฒนา อย่ามีโรคาเภทภัย ฯ (พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, 2557 (ก): 248)	- ร้องเพลงทองย่อน (รวบ 2 คำ) - เราจะให้นารายณ์ไปกำเนิด เกิดเป็นจักรพงศ์มหาศาล **ทรงนามพระรามอวตาร ในสถานกรุงศรีอโยธยา** **จักรเป็นพระพรตยศยง ถัดองค์พระนารายณ์** **เชษฐา** **ฝ่ายสังข์บัลลังก์นาคา เป็นพระลักษมณ์อนุชา** **ฤทธิรอน** **อันซึ่งคทาวราวุธ เป็นพระสัตรุดชาญสมร** **องค์พระลักษมีบังอร ไปเกิดในนครลงกา** **ชื่อว่าสีดานงลักษณ์ เป็น**บุตรี**ทศพักตร์ยักษา** บรรดาฝูงเทพเทวา ไปเป็นพลสวาพระจักรี (เสร็จศึกลงกา-สีดาออกศึก, 2549: 3)

บทร้องในส่วนที่มีเนื้อหาตรงตามอัทภุตรามายณะเป็นบทร้องที่เสรี หวังในธรรมแต่งขึ้นใหม่ เช่น บทร้องตอนพญาราพณ์ผู้พี่แผลงศรต้องพระรามและพระลักษมณ์ มีการแต่งบทขึ้นใหม่ ดังนี้

- ร้องเพลงสุดใจชั้นเดียว -

เมื่อนั้น ท้าวราพณาสูรเป็นใหญ่
พลาดพลั้งคั่งแค้นแน่นใจ พลางจับศรชัยขึ้นบูชา

- ปี่พาทย์ทำเพลงรัว -

- ร้องร่ายรุด -

สำแดงแผลงไปด้วยฤทธิ์ มืดมัวทั่วทิศทศา
ต้องรามกับพระอนุชา เซถลาไม่ต้านฤทธี

- ปี่พาทย์ทำเพลงโอด -

(เสรี หวังในธรรมม , 2549: 10)

บทโขนชุดนี้สืบทอดขนบการประพันธ์บทโขนโดยกำหนดให้มีฉากนาฏการรบ ถึง 2 ครั้ง คือตอนพระรามรบทศกัณฐ์ และพระรามรบพญาราพณ์ ส่วนที่เป็นกระบวนรบมีเพียงคำระบุนาฏการสั้น ๆ เท่านั้น ไม่มีการแสดงยกทัพตรวจพลหรือบทบรรยายกระบวนรบ ดังตัวอย่างตอนพระรามรบทศกัณฐ์ กำหนดให้มีการรบประกอบเพลงรัวสามลา แต่ไม่ได้แยกออกเป็น 3 ลาเหมือนกระบวนรบในบทโขนชุดอื่น ๆ ที่เสรี หวังในธรรมเคยแต่งก่อนหน้า กระบวนรบในตอนนี้กำหนดให้ทศกัณฐ์ เปาวนาสูร มโหทร รำหน้าพาทย์รบกับพระราม พระลักษมณ์และหนุมาน ดังนี้

- ปี่พาทย์ทำเพลงรัวสามลา - เชิด -

- เปิดม่าน -

(เปาวนาสูร มโหทร ทศกัณฐ์รำแผลงฤทธิ์ แล้วยกไปพบกับพระราม พระลักษมณ์ หนุมาน แล้วรบกัน ทศกัณฐ์ล่าทัพกลับเข้าโรง)

(เสรี หวังในธรรม, 2549: 9)

นอกจากมีการสืบทอดขนบบางประการตามขนบการประพันธ์บทโขนโรงในแล้ว บทโขนชุดนี้ยังมีการสร้างสรรค์หลายประการ ทั้งด้านเนื้อหาที่มีการนำเนื้อหาจากนิทานพระรามฉบับต่างชาติมาปรับให้เข้ากับขนบการแสดงโขนของไทย และด้านการเรียบเรียงบทที่มีการให้ความสำคัญกับกระบวนยักษ์ ดังนี้

ดังที่กล่าวไปแล้วบทโขนชุดนี้นำเนื้อหาบางส่วนมาจากอัทภุตรามายณะซึ่งเป็นนิทานพระรามอีกฉบับหนึ่งของอินเดีย ในอัทภุตรามายณะกล่าวถึงการอวตารของพระวิษณุมาเป็นมนุษย์และออกตามหานางศรีมดี ทั้งพระวิษณุและนางศรีมดีถูกฤๅษีนารทและฤๅษีบรรพตสาปให้เกิดเป็นมนุษย์และต้องพลัดพรากกันเนื่องจากพระวิษณุเคยทำอุบายชิงนางศรีมดีที่ฤๅษีทั้งสองหมายปองไว้ พระวิษณุอวตารลงมาเป็นพระรามเชื้อสายท้าวทศรถร่วมกับพระอนุชาอีกสามคน ส่วนนางศรีมดีเกิดเป็นนางสีดาอยู่ในดินและท้าวชนกไปพบ ภายหลังถูกรากษสลักตัวไป หลังจากที่พระรามออกติดตามหานางสีดาจนพบและสังหารรากษสตนแรกได้สำเร็จ นางสีดาเล่าว่ารากษสตนนั้นมีพี่ชายอีกตนนามว่าพญาราพณ์มีถึงพันศีรษะ มีฤทธิ์เดชและความอหังการเหนือกว่ารากษสทุกตน พระรามจึงยกทัพไปปราบแต่พลาดท่าถูกศรของพญาราพณ์สังหารจนสิ้นพระชนม์ ส่วนกองทัพพระรามถูกพายุที่เกิดจากธนูของพญาราพณ์พัดกระจัดกระจายออกไป นางสีดาเห็นพระรามสิ้นพระชนม์จึงคว้าศรพระรามและกลายร่างเป็นร่างที่ดุร้าย มีสี่กร กระบอกตากลวงโบ๋ ลูกตากลอกไปมา แลบลิ้นปลิ้นตาน่าเกลียดน่ากลัวตรงเข้าสู้รบกับพญาราพณ์และตัดเศียรพญาราพณ์ขาดกระเด็น ภายหลังพระพรหมช่วยชุบชีวิตให้พระรามฟื้นคืนดังเดิม (เสฐียรโกเศศ, 2550: 57-58)

เนื้อหาส่วนท้ายในบทโขนชุดเสร็จศึกลงกา-สีดาออกศึกตรงตามอัทภุตรามายณะ ทั้งเรื่องราวของพญาราพณ์สองตนพี่น้องและเหตุการณ์ที่นางสีดาออกทำศึก ดังตัวอย่างเรื่องราวของพญายักษ์ซึ่งปรากฏอยู่ถึงสองตนคือทศกัณฐ์ และพญาราพณ์ผู้พี่อีกตนนามว่าราพณาสูร ราพณาสูรเป็นพญายักษ์ที่มีฤทธิ์เดชมากกว่าทศกัณฐ์และยังมีเศียรอีกพันเศียร ดังที่ปรากฏในบทโขนว่า

> สีดา - พญาราพณ์เจ้ากรุงไกรที่วายปราณ มีเชษฐาร่วมชีวานต์อันลือชา สมัญญาว่า พญาราพณ์เหมือนกับน้อง **แต่เรืองมหิทธิ์ฤทธิ์ลำพองคะนองกว่า ทรงเดชะมหึมามีเศียรเกล้าถึงหนึ่งพัน** เมื่อพญาราพณ์ทศกัณฐ์นั้นมลาย พญาราพณ์ผู้พี่ชายยังไม่ล่วงรู้ หากข่าวระบือเล่าลือไปสู่ในไม่ช้า ก็จะรีบยกพหลพลโยธามาชิงชัย
>
> (เสร็จศึกลงกา-สีดาออกศึก, 2549: 9)

การนำเนื้อหาจากอัทภุตรามายณะมานี้ บทโขนชุดนี้ได้มีการปรับเปลี่ยนเนื้อหาบางส่วนโดยการปรับและตัดทอนเนื้อหาส่วนที่ไม่เข้ากับขนบการแสดงโขนของไทยของไทย 2 ประการ ประการแรกคือในตอนนางสีดาออกรบ กำหนดให้นางสีดาทรงเครื่องแบบไทย ไม่ทรงเครื่องแบบเทวีมหากาลีตามที่ปรากฏในอัทภุตรามายณะ เนื่องจากอาจเห็นว่าผิดแปลกไปจากความรับรู้ของผู้ชมมากเกินไปอีกทั้งยังอาจมีผลต่อภาพลักษณ์ของนางสีดาที่อาจจะผิดแปลกไปจากขนบการแสดงแต่โบราณ จึงได้ปรับให้นางสีดาออกรบขณะทรงเครื่องอย่างตัวนางตามปกติ

ส่วนประการที่ 2 คือตอนพระรามต้องอาวุธพญาราพณ์ผู้พี่ ในอัทภุตรามายณะกล่าวว่าพระรามต้องศรจนสิ้นชีวิต ภายหลังจากนางสีดาสังหารพญาราพณ์แล้ว พระพรหมได้ชุบชีวิตให้พระรามฟื้นคืนได้ใหม่ แต่ในบทโขนชุดเสร็จศึกลงกา-สีดาออกศึกกล่าวว่าพระรามเพียงแค่เซถลาไปเท่านั้น เนื่องจากพระรามของไทยมีสถานะเป็นกษัตริย์ในอุดมคติ ขนบการแสดงโขนของไทยจึงไม่เคยมีตอนที่พระรามต้องศาสตราวุธหรือสิ้นชีวิตในการรบ ในบทโขนชุดนี้จึงตัดทอนให้เหลือเพียงพระรามเซถลาไปเท่านั้น ดังตัวอย่าง

- ปี่พาทย์ทำเพลงรัว -

- ร้องร่ายรุด -

สำแดงแผลงไปด้วยฤทธิ์ มืดมัวทั่วทิศทศา
ต้องรามกับพระอนุชา เซถลาไม่ต้านฤทธี

- ปี่พาทย์ทำเพลงโอด -

(พระราม, พระลักษมณ์และหนุมานเซถลาไป)

(เสรี หวังในธรรม, 2549: 10)

ลักษณะสร้างสรค์ในบทโขนชุดนี้อีกประการหนึ่ง คือการให้ความสำคัญกับกระบวนยักษ์ กล่าวคือบทโขนชุดนี้นอกจากมีการให้ความสำคัญกับกระบวนยักษ์ในฉากนาฏการรบทั้ง 2 ครั้งแล้ว ยังมีกระบวนยักษ์ปรากฏอีก 2 แห่ง คือตอนทศกัณฐ์ขอให้มารีศแปลงเป็นกวางทองและตอนพระรามรบมารีศซึ่งทั้งสองตอนเป็นตอนย่อยของตอนตามกวาง

กระบวนแสดงตอนตามกวางดังกล่าวนี้ต่างไปจากตอนตามกวางในบทโขนทุกชุดของเสรี หวังในธรรม เนื่องจากมีการให้ความสำคัญที่กระบวนยักษ์อย่างเห็นได้ชัด จับเรื่องตั้งแต่ตอนทศกัณฐ์ขอให้มารีศแปลงเป็นกวางทองมีบทเจรจาขนาดยาวระหว่างทศกัณฐ์และมารีศ สุดท้ายมารีศเกรงกลัวทศกัณฐ์จึงต้องทำตามคำสั่ง ตอนดังกล่าวนอกจากมีบทเจรจาขนาดยาวแล้ว ยังมีกระบวนรำหน้าพาทย์เพลงเชิดของทศกัณฐ์และมารีศด้วย

ตอนตามกวางดังกล่าวนี้หลังจากพระรามออกไปตามกวางทองไม่ปรากฏตอนที่สีดาขอให้พระลักษมณ์ไปช่วยพระราม แต่เน้นกระบวนระหว่างพระรามและมารีศ เป็นตอนที่มารีศโศกเศร้าและขอโทษต่อพระราม พระรามไม่ถือโทษและให้มารีศไปเกิดบทสวรรค์ ดังนี้

- ร้องคลื่นกระทบฝั่ง -

ดูรามารีศอสุรี เรานี้ไม่ถือโทษา
เมื่อท่านนั้นสิ้นชีวา จงไปสู่ชั้นฟ้าดุษฎี
อุบัติในอมฤตทิพย์พิมาน ณ สถานนิรทุกข์เป็นสุขศรี
สิ้นเวรผูกพันกันเพียงนี้ ขอให้มีแต่สิ่งสถาวร

- ร้องร่าย -

สุดสิ้นวาจาปกาศิต มารีศสิ้นชีวิตด้วยพิษศร
อุบัติเป็นเทพก้มพนมกร จรไปสู่สถานชั้นฟ้า

- ปี่พาทย์ทำเพลงรัว –

(เสรี หวังในธรรม, 2549: 7-8)

กล่าวโดยสรุป บทโขนชุดเสร็จศึกลงกา-สีดาออกศึก เป็นบทโขนที่เรียบเรียงขึ้นโดยนำเนื้อหาจากรามเกียรติ์ของไทยมาผสมกับเนื้อหาจากอัทภุตรามายณะซึ่งเป็นนิทานพระรามฉบับต่างชาติ บทโขนชุดนี้ประกอบด้วยบทเจรจาและบทร้องเท่านั้น มีการให้ความสำคัญกับกระบวนรบถึง 2 ครั้ง บทโขนชุดนี้มีการสร้างสรรค์ด้านเนื้อหาที่ชัดเจนคือการนำเนื้อหาบางส่วนจากนิทานพระรามฉบับต่างชาติมาเรียบเรียงใหม่ให้เข้ากับขนบการแสดงโขนของไทย นอกจากนี้ยังมีการเรียบเรียงบทโดยให้ความสำคัญกับกระบวนยักษ์ซึ่งมีความแปลกใหม่ไปจากเนื้อหาตอนเดียวกันในบทโขนชุดอื่น บทโขนชุดนี้แสดงให้เห็นการผสานขนบและการสร้างสรรค์ในการเรียบเรียงบทโขนได้เป็นอย่างดี

ข. ชุดพรของนิทราเทพี

บทโขนชุดพรของนิทราเทพี จัดแสดง ณ โรงละครแห่งชาติเนื่องในรายการศรีสุขนาฏกรรม เมื่อวันที่ 28 พฤษภาคม พ.ศ.2525 ตามรายการการแสดงว่าด้วย “พร” และมีการนำมาจัดแสดงอีกครั้ง ณ โรงละครแห่งชาติเนื่องในรายการศรีสุขนาฏกรรม เมื่อวันที่ 25 พฤษภาคม พ.ศ.2544

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทโขนชุดนี้นำเสนอเนื้อหาตอนที่พระลักษมณ์เฝ้าอารักขาพระรามและนางสีดาขณะเดินป่า นางนิทราเทพีเห็นพระลักษมณ์เหน็ดเหนื่อยจึงบันดาลให้พระลักษมณ์ง่วงนอน พระลักษมณ์จึงขอนางนิทราเทพีว่าจะขอทำหน้าที่อารักขาพระรามและนางสีดาให้ดีที่สุด นางนิทราเทพีจึงให้พรพระลักษมณ์ว่าไม่ให้หิว ไม่ให้รู้สึกง่วงนอน ไม่มีโรค มีแต่ความสุขสำราญตลอดระยะเวลาที่ออกเดินป่ากับพระราม

บทโขนชุดนี้เป็นบทโขนโรงใน ประกอบด้วยบทเจรจาแบบโขนและบทร้องแบบบทละคร ทั้งบทเจรจาและบทร้องเป็นส่วนที่แต่งขึ้นใหม่ทั้งหมด นอกจากนี้มีการกำหนดฉากตามบทโขนของกรมศิลปากรในอดีต ที่มีการให้ความสำคัญกับฉากโดยการกำหนดให้สมมติเวลา ในบทโขนชุดนี้ตอนนางนิทราเทพีออกกำหนดให้มีการใช้แสงไฟทำเป็นดวงจันทร์และหรี่ไฟเพื่อให้ดูเสมือนเป็นเวลาดึก ดังนี้

- ไฟค่อยหรี่ลงให้เห็นเป็นเวลาดึก -

- เปิดไฟดวงจันทร์หลังม่านโปร่ง –

(เสรี หวังในธรรม, 2544: 1)

บทโขนชุดพรของนิทราเทพีมีการสร้างสรรค์ 2 ประการ ได้แก่การสร้างสรรค์ด้านเนื้อหาโดยการนำเนื้อหาจากนิทานพระรามฉบับต่างชาติในที่นี้คือรามายณะฉบับเขมรมาจัดทำเป็นบทโขน และการสร้างสรรค์ด้านการเรียบเรียงบทโดยการดำเนินเรื่องให้กระชับ ดังนี้

ลักษณะสร้างสรรค์ด้านเนื้อหาโดยการนำเนื้อหาจากนิทานพระรามฉบับต่างชาติมาทำเป็นบทโขน กล่าวคือบทโขนชุดพรของนิทราเทพีมีเนื้อหาตรงตามรามายณะฉบับเขมร ตอนพระลักษมณ์พบนางนิทราเทพี เสฐียรโกเศศ (2550: 117) เล่าเรื่องรามายณะฉบับเขมร ตอนพระลักษมณ์พบนางนิทราเทพีไว้ว่าเมื่อพระรามออกไปอยู่ป่า ครั้นถึงเวลาบรรทมพระลักษมณ์กับพระรุกขราชาเฝ้าพระรามอยู่จนไม่ได้หลับไม่ได้นอน ฝ่ายนางนิทราเทพีเห็นดังนั้นจึงบันดาลให้พระลักษมณ์อยากบรรทม แต่พระลักษมณ์ทรงขืนพระทัยไว้แล้วตรัสเรียกให้นางนิทราออกมา นางนิทราเทพีทูลว่านางสงสารพระลักษมณ์ เกรงว่าพระลักษมณ์จะไม่ได้รับสุขสบาย จึงเนรมิตให้พระองค์อยากบรรทมหลับพักผ่อน แต่พระลักษมณ์ทรงตั้งปฏิญาณต่อนางว่าตั้งแต่วันนี้จนครบสิบสี่ปีพระองค์จะไม่หลับไม่นอนและไม่เสวยอาหารใด ๆ และตั้งใจปรารถนาว่าอย่าให้มีความหิว ให้มีแต่ความสำราญ เจริญด้วยกำลังฤทธิ์ ปราศจากโรค นางนิทราเทพีจึงถวายพรแด่พระลักษมณ์ พระลักษมณ์จึงไม่เสวยไม่บรรทม มีแต่ความสบายไม่รู้จักความหิว อิ่มดุจพรหมในชั้นสุทธาวาส

บทโขนชุดนิทราเทพีดังกล่าวนี้นำเสนอเนื้อหาตอนที่พระลักษมณ์ได้พรจากนางนิทราเทพีไม่ให้หิวและง่วงนอนตลอดระยะเวลาที่ออกเดินป่ากับพระรามตามรามายณะฉบับเขมร เพื่อแสดงให้เห็นถึงความตั้งใจของพระลักษมณ์ที่จะถวายความจงรักภักดีและถวายอารักขาพระรามได้อย่างเต็มที่ ดังนี้

> เจรจา –องค์นิทราเทพีจึงมีเทพบัญชาประกาสิต เราขอนิมิตประสิทธิ์อำนาจประสาทพระพร แก่อนุชาพระสี่กรผู้ดำรงคงภักดี จงอย่าต้องนิทราทั้งในราตรีและทิวา มิต้องเสวยเอมโอษฐ์โภชนาและชลาลัย ให้เจริญพละกำลังทั้งกายใจใสสะอาด ให้เรืองฤทธิ์และอำนาจปราศจากโรค จงลุล่วงปวงทุกข์โศกสารพันจนกว่าพระหริวงศ์ผู้ทรงธรรม์และนิ่มอนงค์องค์สีดา จะเสด็จนิวัตรกรุงอโยธยากาลบรรจบครบสิบสี่ปี ขอให้สมหวังวาทีเรานี้อำนวยพร
>
> - ร้องเพลงตระนอน -
>
> ประกาสิตนิทราเทพี พระลักษมณ์ภูมีสโมสร
> ก็ทรงตื่นนิทราสถาวร สมพรพลเสพย์เทพประทาน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

(เสรี หวังในธรรม, 2544:3)

ส่วนลักษณะสร้างสรรค์ด้านการเรียบเรียงบท คือการเรียบเรียงบทให้มีความกระชับ กล่าวคือ ในบทโขนชุดนี้ปรากฏตัวละครเพียง 2 ตัวเท่านั้นได้แก่พระลักษมณ์และนางนิทราเทพี เริ่มจับเรื่องตั้งแต่พระลักษมณ์นั่งอารักขาพระรามอยู่หน้าบรรณศาลาในยามราตรี ทำให้ผู้ชมที่ไม่เคยรู้เรื่องราวรามายณะฉบับนี้มาก่อนอาจสงสัยได้ว่าเป็นเหตุการณ์ตอนใด แต่ในตอนที่พระลักษมณ์พบนางนิทราเทพีมีการเจรจาเท้าความว่าพระลักษมณ์อารักขาพระรามและนางสีดาที่พลัดพรากจากเมืองมาอยู่ป่า การเจรจาเท้าความเป็นการกระชับเรื่องได้ในทางหนึ่งเพราะทำให้ไม่ต้องมีการแสดงเนื้อหาตอนดังกล่าว และทำให้ผู้ชมรู้ว่าเหตุการณ์ตอนนี้อยู่ก่อนตอนทศกัณฐ์ลักสีดา เพราะตอนดังกล่าวกล่าวว่าพระรามกับนางสีดายังประทับอยู่ด้วยกัน ในตอนพบนางนิทราเทพีพระลักษมณ์ได้กล่าวเรื่องราวในอดีต ดังนี้

> เจรจา - ข้าแต่พระแม่ผู้เป็นศรีนิทรารมณ์ ตัวข้านี้สู้เงือดงดอดบรรทมบรมสุข เพื่อถวายอารักขาพระเจ้าพี่รามเมื่อยามทุกขเวทนา กับองค์พระภควดีสีดาซึ่งมาตกยาก เพราะทรงเป็นกษัตริย์ทรงพลัดพรากจากวังเวียง จะมีผู้ดูแลก็แต่เพียงข้าผู้น้อง ขอพระแม่เจ้าโปรดช่วยปกป้องความภักดี ให้ข้าได้ถวายกายวจีและชีวา เพื่อทูนสนองรองพระบาทาพระเชษฐาธิราช อย่าให้ต้องเสียปณิธานอันมุ่งมาดด้วยเถิดพระเจ้าข้า

(เสรี หวังในธรรม, 2544: 2)

กล่าวโดยสรุป บทโขนชุดนิทราเทพีเป็นบทโขนชุดสั้นที่ใช้ผู้แสดงเพียง 2 คน บทโขนชุดนี้เป็นบทโขนโรงใน ที่มีการสร้างสรรค์ทั้งด้านเนื้อหาและการเรียบเรียงบท โดยเฉพาะการนำเสนอเนื้อหาที่แปลกใหม่จากรามายณะฉบับต่างชาติ และการเรียบเรียงบทให้มีความกระชับ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ค.ชุดราพณ์บำเพ็ญตบะ

บทโขนชุดราพณ์บำเพ็ญตบะ จัดแสดง ณ โรงละครแห่งชาติ เนื่องในรายการศรีสุขนาฏกรรม วันศุกร์ที่ 30 ธันวาคม พ.ศ.2548 บทโขนชุดนี้มีเนื้อหาตรงตามรามายณะฉบับกวีเหมจันทร ซึ่งเป็นรามายณะอีกฉบับหนึ่งของอินเดีย ดังที่คำนำระบุไว้ว่า “โขนตอนนี้ไม่มีปรากฏในบทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ แต่เป็นบทซึ่งพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงรวบรวมไว้จากบทรามายณะเดิมของอินเดีย นายเสรี หวังในธรรม ศิลปินแห่งชาติ ได้ค้นคว้าศึกษาเห็นว่าควรนำมาทำเป็นการแสดงเพื่อเปรียบเทียบกับของไทย”

บทโขนชุดนี้มีเนื้อหากล่าวถึงราพณ์ 3 พี่น้อง คือ ราพณ์ กุมภกรรณ และพิภีษณะ ทำพิธีบำเพ็ญตบะเพื่อให้มีวิชาแก่กล้าขึ้นและหวังจะเข้ายึดกรุงลงกา ซึ่งขณะนั้นกรุงลงกามีท้าวกุเวรครอบครองอยู่ ขณะที่ราพณ์ 3 พี่น้องทำพิธีอยู่ ท้าวกุเวรส่งบริวารมาทำลายพิธีบำเพ็ญตบะของพญาราพณ์ทั้ง 3 บริวารท้าวกุเวรเข้ามาก่อกวนหวังจะให้ราพณ์ทั้ง 3 เสียพิธี ทั้งแปลงเป็นสตรีมายั่วยวน แปลงเป็นพ่อแม่และน้องสาวแล้วแสร้งให้ถูกเสือสิงห์กัดกิน ตลอดจนเข้ารุมทำร้ายราพณ์ทั้ง 3 แต่ก็ไม่สำเร็จ จึงได้หนีกลับไปเฝ้าท้าวกุเวร

บทโขนชุดนี้มีลักษณะเป็นบทโขนโรงในประกอบด้วยบทพากย์และบทเจรจาตามกระบวนโขนและประกอบด้วยบทร้องแบบบทละคร มีการแต่งบทขึ้นใหม่ทั้งหมด ส่วนที่เป็นบทพากย์ปรากฏ 1 แห่ง คือบทพากย์โอดตอนที่บริวารของท้าวกุเวรแปลงเป็นบิดา มารดาและน้องสาวของพญาราพณ์ทั้งสาม แล้วแสร้งทำเป็นถูกเสือกัดกิน ใช้คำประพันธ์ประเภทกาพย์ฉบัง 16 ดังนี้

- ปี่พาทย์ทำเพลงรัว -

(สามนางเข้าโรง ท้าวรัตนศร นางไกกสาและนางจันทรขาออก เสือโคร่งและราชสีห์ออกไล่ทำร้าย)

- พากย์โอ้ -

รัตนศรเรียกลูกชาย พ่อราพณ์ทั้งหลาย ช่วยพ่อให้พ้นภัยพาล
ไกกสาดิ้นรนทรมาน พ่อไม่สงสาร มารดาแล้วหรือฉันใด
จันทรนขาร้องไป เสือสิงห์จัญไร จักฆ่าน้องแล้วแก้วตา
บัดดลสีหราชพยัคฆา โลดโผนโจนคร่า สังหารผลาญยับดับลง

(เสรี หวังในธรรม, 2548: 3)

ส่วนที่เป็นบทเจรจา ใช้คำประพันธ์ประเภทร่ายยาว ใช้สำหรับบทสนทนาของตัวละครเท่านั้น ดังตัวอย่างตอนราพณ์ชวนน้องทั้งสองทำพิธีตามปณิธานมารดา เพื่อมุ่งหวังจะเข้ายึดครองกรุงลงกาสืบไป ดังนี้

- เจรจา - ดูกร พระน้องรัก เจ้าผู้มีนามกุมภ กรรณและพิภีษณะ ซึ่งเราทั้งสามมาบำเพ็ญตบะมหาฌาน ก็โดยดำริปณิธานองค์พระมารดา จะให้เข้ายึดกรุงลงกามหาสถาน จากท้าวกุเวรผู้เป็นประธานแห่งปวงอสูร อันท้าวกุเวรเป็นต้นตระกูลประยูรยักษ์ เรืองมหิทธิฤทธิ์สิทธิศักดิ์แสนมหาศาล เราทั้งสามจะต้องทำฌานอันมั่นคง ให้สำเร็จเสร็จตามประสงค์ให้จงได้ ในระหว่างพิธีอย่าได้หวั่นไหวเรื่องภัยพาล แม้จะอุบัติเป็นเหตุการณ์แสน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เลวร้าย จงอุตส่าห์สำรวมทั้งใจกายไว้ให้มั่น อย่าให้วอกแวกแตกตบะอันมั่นปณิธาน มาเถิดน้องรักเรามาสมัครสมานสามัคคี เข้าสู่มงคลพิธีนับแต่นี้จนสำเร็จตามเจตนา

(เสรี หวังในธรรม, 2548: 2)

ส่วนที่เป็นบทร้องก็เป็นบทที่แต่งขึ้นใหม่ ใช้สำหรับบรรยายเรื่องหรือบรรยายเหตุการณ์เท่านั้น ดังตัวอย่างตอนบริวารของท้าวกุเวรเดินทางมายังที่พญาราพณ์บำเพ็ญตบะ กำหนดให้บริวารท้าวกุเวรแปลงเป็นอิสตรีเพื่อยั่วยวนทำลายตบะพญาราพณ์ทั้ง 3 ดังนี้

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิดฉิ่ง -

(หรี่ไฟบนเวที ใช้ไฟฉายอำมาตย์ท้าวกุเวรออกเวทีล่าง)

- ร้องเพลงต่อยหม้อ -

บัดนั้น ฝ่ายอำมาตย์ท้าวกุเวรแข็งขัน
ติดตาม ทั้งสาม กุมภัณฑ์ มาถึง แดนอรัญ ราวไพร
ครั้นเห็น บำเพ็ญ ตบะกิจ สำรวมจิต มิได้ หวั่นไหว
ทั้งสาม จำแลง แปลงไป เป็นเทพ อรไท งามงอน

- ปี่พาทย์ทำเพลงตระนิมิต, รัว -

(เสรี หวังในธรรม, 2548: 2)

แม้ในบทโขนชุดนี้ไม่ได้มีกระบวนรบปรากฏอย่างชัดเจน แต่มีตอนที่เอื้อต่อกระบวนรำอาวุธ คือตอนที่บริวารท้าวกุเวรทำร้ายพญาราพณ์ ในตอนดังกล่าวกำหนดให้บริวารท้าวกุเวรรำอาวุธดาบ เพื่อฟันแทงพญาราพณ์ ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- เจรจา -

เหม่ ไอ้สามราพณ์ร้ายมึงช่างมั่นคงดำรงตบะ เออดีละจะได้เล่นให้เห็นดี กูจะผลาญชีวิให้ตายตามทั้งสามพี่น้อง ถ้ากล้าจริงจงมาประลองฤทธิศักดา ว่าแล้วต่างชักดาบเงื้อง่าร่าเข้าไป

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด -

(อำมาตย์ท้าวกุเวรเข้าแทงฟันราพณ์ทั้งสามแต่ไม่อาจทำอันตรายได้)

(ท้าวราพณ์ทั้งสามยังคงนั่งนิ่งภาวนาด้วยความมั่นคง)

- ร้องร่าย -

แต่โถม แทงฟัน บั่นรอน จะเดือดร้อน สามราพณ์ นั้นหาไม่

ต่างตน เมื่อยล้า ระอาใจ ก็กลับไป ลงกา ธานี

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด –

(เสรี หวังในธรรม, 2548: 3)

บทโขนชุดนี้มีการสืบทอดขนบตามรูปแบบบทโขนโรงใน แต่มีการสร้างสรรค์หลายลักษณะ โดยเฉพาะด้านเนื้อหาที่มีการนำเนื้อหามาจากนิทานพระรามฉบับต่างชาติและการปรับเนื้อหาการแสดงให้เข้ากับขนบการแสดงโขนของไทย ดังนี้

การสร้างสรรค์ด้านเนื้อหาประการแรก คือการนำเนื้อหาจากนิทานพระรามฉบับต่างชาติมาจัดทำเป็นบทโขน ในบทโขนชุดนี้ระบุว่าเป็นรามายณะฉบับเหมจันทรมหากวี ซึ่งผู้วิจัยสันนิษฐานว่าเป็นรามายณะฉบับเบงคลีหรือเบงคาลี ชื่อว่ารามายณะตริษัษฐีศลากาบุรุษจริตของกวีเหมจันทร เสฐียรโกเศศ (2550: 31-32) กล่าวถึงรามายณะฉบับของกวีเหมจันทรว่าเป็นรามายณะฝ่ายอินเดียใต้ ซึ่งปรากฏเรื่องพระรามเพียงเล็กน้อยเท่านั้น แต่รามายณะฉบับนี้เน้นกล่าวถึงเรื่องราวของยักษ์ รากษสและลิง โดยเฉพาะเรื่องของราพณ์ซึ่งเป็นยักษ์มีลักษณะความประพฤติสูงและดีกว่าราพณ์ในรามายณะของวาลมีกิ กล่าวคือราพณ์ กุมภกรรณ และพิภีษณ์ในรามายณะฉบับนี้เป็นผู้บำเพ็ญตบะ มีความอดทนสูง ข่มใจของตนได้เป็นอย่างดี

การสร้างสรรค์ด้านเนื้อหาอีกประการหนึ่งคือการปรับเนื้อหาให้เข้ากับขนบการแสดงโขนของไทย กล่าวคือในรามายณะฉบับตริษัษฐีศลากาบุรุษจริตของกวีเหมจันทรของเดิมกล่าวไว้ว่าบริวารของท้าวกุเวรทำลายการบำเพ็ญตบะของพญาราพณ์ กุมภกรรณ และพิภีษณ์หลายวิธี รวมถึงตัดเศียรพญาราพณ์ทั้งสามพี่น้องด้วย แต่ก็ไม่สามารถทำลายพิธีลงได้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เสฐียรโกเศศ (2550: 32-33) ได้อธิบายถึงตอนตัดเศียรพญาราพณ์ทั้งสามว่า “ทันใดนั้นปรากฏเหมือนมีผู้มาตัดศีรษะราพณ์และพิภีษณ์ขาดกระเด็นตกกลิ้งไปอยู่เฉพาะหน้ากุมภกรรณ ครั้นแล้วค่อยข่มสติเป็นปรกติ ส่วนพิภีษณ์ก็ประสบเหตุการณ์และสะดุ้งตกใจในอาการคล้ายคลึงกัน คือได้เห็นศีรษะพญาราพณ์และกุมภกรรณ แต่ราพณ์นั้นเมื่อประสบเหตุดังกล่าวแสดงกิริยาสงบเป็นปรกติอยู่” ในตอนดังกล่าวนี้ บริวารของท้าวกุเวรสร้างนิมิตให้พญาราพณ์เห็นว่าศีรษะของกุมภกรรณและพิภีษณ์ขาดกระเด็น เช่นเดียวกับกุมภกรรณที่เห็นศีรษะของพี่และน้องขาดกระเด็น และพิภีษณ์ที่เห็นศีรษะของพี่ชายทั้งสองขาดกระเด็น

ในบทโขนชุดราพณ์บำเพ็ญตบะ ตอนทำร้ายพญาราพณ์ทั้ง 3 มีการปรับเนื้อหาให้เหลือเพียงการทำร้ายร่างกายโดยการฟันแทงเท่านั้น มีการตัดทอนเนื้อหาตอนตัดเศียรพญาราพณ์ พิภีษณ์และกุมกรรณให้ขาดกระเด็นออก ทั้งนี้อาจเป็นได้ว่าผิดจากขนบและความเชื่อการแสดงโขนของไทย กล่าวคือในขนบและความเชื่อในการแสดงโขน ถือกันว่าศีรษะโขนเป็นของ

สูง เป็นของศักดิ์สิทธิ์ เป็นตัวแทนของเทพเจ้าและครูบูรพาจารย์ ไม่อาจทำให้ตกหล่นพื้นหรือทำลายได้ การตัดเนื้อหาตอนทำลายศีรษะโขนดังกล่าวจึงเป็นการปรับเนื้อหาให้เข้ากับขนบและความเชื่อในการแสดงโขนได้เป็นอย่างดี

กล่าวโดยสรุป บทโขนชุดราพณ์บำเพ็ญตบะเป็นบทโขนโรงใน ที่นำเสนอเนื้อหาแปลกใหม่ โดยนำมาจากนิทานพระรามฉบับต่างชาติ คือฉบับตริษัษฐีศลากาบุรุษจริตของกวีเหมจันทร และได้มีการปรับเปลี่ยนเนื้อหาบางส่วนให้เข้ากับขนบการแสดงโขนของไทยด้วย

กล่าวได้ว่าบทโขนชุดที่นำเนื้อหามาจากนิทานพระรามฉบับต่างชาติ มุ่งเน้นการนำเสนอเนื้อหาที่แปลกใหม่และบทบาทใหม่ ๆ ของตัวละครบางตัว เช่น บทบาทในการเป็นยักษ์ที่มีขันติอดทนและกตัญญูต่อมารดาของพญาราพณ์ บทบาทความกล้าหาญของนางสีดาในตอนทำศึกกับพญาราพณ์ บทโขนกลุ่มนี้ไม่เน้นกระบวนแสดงเหมือนบทโขนชุดที่มีเนื้อหาตามรามเกียรติ์ของไทย และนอกจากนี้ในชุดพรของนิทราเทพี ยังเป็นการมุ่งเน้นการอธิบายเหตุและให้ความรู้แก่ผู้ชมว่าเหตุใดพระลักษมณ์ถึงไม่บรรทมหลับและไม่เสวยอาหารตลอดเวลาที่ออกเดินดงกับพระราม ซึ่งเนื้อหาตอนดังกล่าวไม่มีปรากฏในรามเกียรติ์ของไทย

3.3.2.2 บทโขนชุดที่นำเนื้อหามาจากนิทานพระรามสำนวนอื่นในประเทศไทย

บทโขนกลุ่มที่มีเนื้อหาแปลกใหม่นอกจากมีการนำเนื้อหามาจากนิทานพระรามฉบับต่างชาติดังที่ได้กล่าวไปแล้วข้างต้น ยังมีการนำเนื้อหามาจากนิทานพระรามฉบับอื่นในประเทศไทยด้วย กล่าวคือเรื่องรามเกียรติ์ของไทยไม่ได้จำกัดอยู่เพียงแวดวงราชสำนักเท่านั้น ยังมีเรื่องรามเกียรติ์บางสำนวนที่แพร่หลายและได้รับความนิยมอยู่ในความรับรู้ของชาวบ้าน ในที่นี้ผู้วิจัยเรียกว่านิทานพระรามสำนวนอื่นในประเทศไทยซึ่งมักมีเนื้อหาส่วนใหญ่ใกล้เคียงกันคือกล่าวถึงเรื่องราวและวีรกรรมของพระรามเป็นหลัก หากแต่บางสำนวนอาจมีรายละเอียดปลีกย่อยที่แตกต่างกันไปตามวัฒนธรรม ท้องถิ่น และสังคม

บทโขนของเสรี หวังในธรรมบางชุดมีการเลือกนำเนื้อหาที่มาจากนิทานพระรามสำนวนอื่นในประเทศไทย ซึ่งไม่ปรากฏในบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ได้แก่ ชุดเกสรทมาลาอาสา ชุดเกสรทมาลาลิงตัวหอม ชุดเกสรทมาลาสละชีพ ชุดกษิรธารา(ถูกศรกินนม) และชุดตำนานเขาวงพระจันทร์

บทโขนกลุ่มดังกล่าวนำเนื้อหานิทานพระรามฉบับอื่นในประเทศไทยมาจาก 2 ทาง ได้แก่ เนื้อหาที่โบราณาจารย์เรียบเรียงขึ้นใหม่ และเนื้อหาที่มาจากตำนานพื้นบ้านที่สัมพันธ์กับเรื่องรามเกียรติ์ ชุดที่มีเนื้อหาตามที่โบราณาจารย์ผูกขึ้นใหม่ ได้แก่ ชุดเกสรทมาลาลิงตัว

หอม ชุดเกสรทมาลาอาสา ชุดเกสรมาลาสละชีพ และชุดกษิรธารา(ถูกศรกินนม) ส่วนชุดที่มีเนื้อหามาจากตำนานพื้นบ้านที่สัมพันธ์กับเรื่องรามเกียรติ์ ได้แก่ ชุดตำนานเขาวงพระจันทร์ (ท้าวกกขนาก)

เนื้อหากลุ่มแรกเป็นเนื้อหาตอนที่โบราณาจารย์เรียบเรียงขึ้นใหม่โดยการนำไปเชื่อมโยงกับเนื้อหาตอนใดตอนหนึ่งในรามเกียรติ์ของไทยที่เป็นที่รับรู้กันดีอยู่แล้ว เช่น ชุดกษิรธารา นำไปเชื่อมโยงกับตอนอินทรชิตรบพระลักษมณ์ในศึกอินทรชิตครั้งแรก บทโขนชุดนี้เล่าว่าเมื่ออินทรชิตถูกศรพระลักษมณ์แล้วกลับมายังกรุงลงกา ได้ดื่มนมจากถันของนางมณโฑแล้วศรก็หลุดออก ชุดเกี่ยวกับเกสรทมาลา เช่น ชุดเกสรทมาลาลิงตัวหอม นำไปเชื่อมโยงกับตอนศึกมังกรกัณฐ์ บทโขนชุดเกสรทมาลาลิงตัวหอมกล่าวว่าเกสรทมาลาเป็นเพื่อนรักกับมังกรกัณฐ์ เมื่อครั้งมังกรกัณฐ์ออกศึกและทำกลเป็นรูปนิมิตลอยอยู่เกลื่อนท้องฟ้า เกสรทมาลาอาสาไปล่อมังกรกัณฐ์ตัวจริง และยอมถูกศรพระรามตายไปพร้อมกับมังกรกัณฐ์ผู้เป็นเพื่อนรัก

บทโขนที่มีเนื้อหาอยู่ในกลุ่มแรกดังกล่าวนี้ไม่ได้มีเนื้อหาตรงตามบทละครเรื่องรามเกียรติ์ฉบับพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชและฉบับพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ปัญญา นิตยสุวรรณ (2530: 1) กล่าวว่าเป็นตอนที่ครูทางด้านการแสดงโขนคิดประดิษฐ์เนื้อเรื่องขึ้นใหม่และจัดแสดงสืบต่อกันมาตั้งแต่สมัยโบราณ แต่ตามหลักฐานแล้วไม่ปรากฏว่ากรมศิลปากรเคยนำมาจัดแสดง เรียกโขนในกลุ่มดังกล่าวนี้ว่า “โขนนอกเรื่องรามเกียรติ์” สันนิษฐานได้ว่าใช้สำหรับแสดงหนังใหญ่มาก่อนที่จะใช้แสดงโขน เนื่องจากเนื้อหาตอนดังกล่าวมักแพร่หลายและสืบทอดอยู่ในศิลปินเอกชนหรือทางราษฎร์ที่แสดงหนังใหญ่หรือโขนทางหนังเป็นหลัก เช่น บทโขนและหนังใหญ่ชุดเกสรมาลา และชุดถูกศรกินนม ของวีระ มีเหมือน (รัตนพล ชื่นค้า, 2554: 14)

ส่วนเนื้อหาอีกกลุ่มหนึ่งนำมาจากตำนานพื้นบ้านที่สัมพันธ์กับเรื่องรามเกียรติ์ ได้แก่ ชุดตำนานเขาวงพระจันทร์ (ท้าวกกขนาก) กล่าวถึงท้าวกกขนากหรือเรียกว่าท้าวอุณาราชตามรามเกียรติ์ของไทย ซึ่งเป็นยักษ์ตนสุดท้ายที่ได้รบกับพระราม และถูกพระรามแผลงศรตรึงไว้ กลายมาเป็นตำนานพื้นบ้านของเขาวงพระจันทร์ จังหวัดลพบุรี ในบทโขนชุดตำนานเขาวงพระจันทร์นำเสนอเนื้อหาตอนพระรามรบท้าวอุณาราช แต่เมื่อพระรามแผลงศรต้องท้าวอุณาราช แต่ท้าวอุณาราชกลับไม่ตายเนื่องจากได้พรจากพระอิศวรว่าไม่สามารถมีอาวุธใดสังหารได้ ฤาษีโคศภรู้ด้วยญาณ จึงทูลพระรามให้พระรามถอนต้นกกแผลงไปเป็นศรปักอกและตรึงไว้กับหินให้ท้าวอุณาราชได้รับความทรมาน และให้ไก่แก้วกับนนทรีเป็นผู้เฝ้าไว้ หากลูกศรต้นกกขยับ ไก่แก้วจะร้องเตือนให้นนทรีเอาค้อนเหล็กตอกศรดังกล่าวลงไปอีกครั้งเพื่อให้ท้าวกกขนากได้รับความทรมานจนกว่าจะครบแสนโกฏปี

ในที่นี้ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างบทโขนชุดกษิรธาราหรือที่รู้จักในชื่อตอนว่าอินทรชิตถูกศรกินนมมาอธิบายโดยละเอียด เพื่อให้เห็นแนวทางในการเรียบเรียงบทโขนกลุ่มที่นำเนื้อหามาจากนิทานพระรามสำนวนอื่นในประเทศไทย

บทโขนชุดกษิรธาราระบุไว้ในบทว่าเป็นบทโขนเฉพาะกิจ สันนิษฐานว่าน่าจะใช้จัดแสดงเนื่องในโอกาสวันแม่แห่งชาติเพราะตอนท้ายมีบทที่กล่าวสรรเสริญพระคุณแม่แทรกอยู่ด้วย บทโขนชุดนี้ไม่ได้มีเนื้อหาตรงตามบทละครเรื่องรามเกียรติ์ฉบับพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชและฉบับพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย แต่พบอยู่ในการแสดงหนังใหญ่หรือโขนทางหนังของศิลปินทางราษฎร์

เนื้อหาในบทโขนชุดนี้กล่าวถึงตอนอินทรชิตออกศึกรบกับพระลักษมณ์ เมื่ออินทรชิตต้องศรพระลักษมณ์และบอบช้ำไปทั่วร่างกาย จึงหนีกลับกรุงลงกามาลาพ่อแม่และเมีย นางมณโฑผู้เป็นแม่เห็นลูกร่างกายกายบอบช้ำและเลือดไหลโทรมกายก็เศร้าโศกเสียใจ และนึกขึ้นได้ว่าเมื่อครั้งที่นางรับใช้พระอุมา ณ เขาไกรลาส พระอุมาเคยให้พรว่าให้น้ำนมในถันของนางมณโฑเป็นน้ำทิพย์ ผู้ที่ต้องอาวุธและยังไม่สิ้นชีวิตเมื่อได้ดื่มนมจากถันนางมณโฑจะมีกำลังฟื้นคืนดังเดิม นางจึงให้อินทรชิตดื่มนมจากถันของนาง อินทรชิตก็ฟื้นกายหายเป็นปกติดังเดิม

แม้เนื้อหาในบทโขนชุดนี้ไม่ตรงกับบทละครเรื่องรามเกียรติ์ฉบับใด แต่เรื่องราวตอนอินทรชิตถูกศรพระลักษมณ์และกินนมนางมณโฑดังกล่าวนี้น่าจะรู้จักแพร่หลายกันมานานแล้วในสังคมไทย ดังปรากฏจิตรกรรมตอนดังกล่าวที่ระเบียงวัดพระศรีรัตนศาสดาราม อยู่ติดกับตอนที่อินทรชิตทำพิธีกุมภนิยาและพ่ายแพ้แก่พระลักษมณ์ ดังนี้

ภาพที่ 6 จิตรกรรมรูปอินทรชิตถูกศรพระลักษมณ์และกินนมนางมณโฑ
ณ ระเบียงวัดพระศรีรัตนศาสดาราม

ที่มา: Facebook fanpage รามเกียรติ์

บทโขนชุดนี้นำเนื้อหาไปเชื่อมโยงกับตอนอินทรชิตต้องศรพระลักษมณ์ ซึ่งอยู่หลังตอนทำพิธีกุมภนิยา เนื้อหาในบทโขนชุดนี้แตกต่างจากบทละครรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช กล่าวคือ ฉบับพระราชนิพนธ์กล่าวว่าอินทรชิตสำรวมใจร่ายมนต์แล้วศรก็หลุดออก แต่ในบทโขนชุดกษิรธารากล่าวว่าเมื่ออินทรชิตถูกศรพระลักษมณ์จึงเลิกทัพกลับกรุงลงกา ได้ดื่มนมจากถันนางมณโฑด้วยความกระดากอาย ภายหลังศรจึงหลุดออก

ในด้านรูปแบบบทโขนชุดนี้มีรูปแบบเป็นบทโขนโรงใน แต่ไม่ปรากฏบทพากย์ ประกอบด้วยบทเจรจาตามกระบวนแสดงโขนและบทร้องแบบบทละคร ไม่มีการกำหนดฉากสันนิษฐานว่าเป็นเพราะใช้แสดง ณ เวทีเฉพาะกิจ ส่วนที่เป็นบทเจรจาแต่งขึ้นใหม่ทั้งหมด ใช้คำประพันธ์ประเภทร่ายยาวตามขนบ บทเจรจาใช้สำหรับบทสนทนาของตัวละครเท่านั้น ดังตัวอย่างตอนนางมณโฑนึกถึงตอนที่นางได้พรจากพระอุมา ดังนี้

- เจรจา -

มณโฑ - เมื่อครั้งแม่อยู่รับใช้องค์พระอุมา เป็นข้าบาทบริจาค์อยู่ไกรลาส เทพมารดาเคยประสาทประทานพร ให้ดวงถันของมารดรเป็นมงคล บังเกิดมีกษิรชลอมฤต แม้นผู้ใดจะวายชีวิตด้วยอาวุธ ได้ดื่มกินแล้วมิสิ้นสุดชีวาลัย กลับจะปลดปลอดรอดชีวันพ้นอันตราย ซึ่งลูกต้องศรพระลักษมณ์ปักติดกายมาครั้งนี้ เชิญพ่อดูดดื่มน้ำนมของชนนีอย่าได้กังวล ว่าพลางนางมณโฑเปิด สไบเบียงเฉียงพาทา

(เสรี หวังในธรรม, ม.ป.ป: 1)

ส่วนบทร้องในบทโขนชุดนี้ มีทั้งบทที่พรรณนาอารมณ์โศกเศร้าคร่ำครวญและบทร้องบรรยายเรื่อง ดังตัวอย่างบทพรรณานาคร่ำครวญอารมณ์โศกตอนอินทรชิตพ่ายพระลักษมณ์ ดังนี้

- ร้องเพลงบ้าบ่น -

โอ้กรรม ช้ำจิต อนิจจา มาเสียท่า แก่มนุษย์ สุดบัดสี
แต่ไร ไม่เคยเป็น เหมือนเช่นนี้ เห็นที จะต้องตาย วายชีวา

(เสรี หวังในธรรม, ม.ป.ป: 1)

บทโขนชุดนี้เน้นบทบาทของตัวนางด้วย เนื่องจากการดำเนินเรื่องหลัก ๆ อยู่ในฉากนาฏการที่นางมณโฑอยู่พร้อมด้วยเหล่าสนมกำนัล และมีกระบวนรำของนางมณโฑเพลงทยอยและเพลงโอด ดังนี้

- ปี่พาทย์ทำเพลงทยอย -

(นางมณโฑออกนั่งเตียง มีนางกำนัลหมอบเฝ้า)

(อินทรชิตเข้าไปหานางมณโฑแล้วร้องไห้)

- ปี่พาทย์ทำเพลงโอด –

(เสรี หวังในธรรม, ม.ป.ป: 1)

ในตอนที่อินทรชิตดื่มนมนางมณโฑ มีจารีตการแสดงประการหนึ่งคือต้องปรากฏเฉพาะนางมณโฑและอินทรชิตในฉากเท่านั้น เนื่องจากเป็นตอนที่นางมณโฑเปิดถันให้อินทรชิตดื่มนม ลักษณะดังกล่าวคล้ายกับการแสดงตอนโลมที่มักปรากฏเฉพาะตัวละครสองตัวเท่านั้น ไม่มีสนมกำนัลนั่งเฝ้าหรือตัวละครตัวอื่นอยู่ในฉาก ในบทโขนชุดนี้กล่าวว่าอินทรชิตรู้สึกอายที่ต้องดื่มนมแม่ต่อหน้าสนมกำนัล จึงสั่งให้เหล่าสนมกำนัลออกไปจากฉาก ดังนี้

อินทรชิต – อินทรชิตก็น้อมวันทาพระแม่เจ้า กรประนมค่อยก้ม

เกล้าเข้าใกล้กาย แล้วนึกอายฝูงกำนัลกัลยากระทืบบาทประกาศไล่ไปให้ไกลตา

- ปี่พาทย์ทำเพลงมโหรี แล้วมีรัว -

(อินทรชิตกระทืบเท้าไล่ฝูงนางกำนัลออกไป แล้วเข้าดื่มนมแม่ ลูกศรหลุด)

(เสรี หวังในธรรม, ม.ป.ป: 2)

นอกจากการสืบทอดขนบประการต่าง ๆ ดังที่ได้กล่าวไปแล้ว บทโขนชุดนี้ยังมีการสร้างสรรค์โดยการนำเสนอเนื้อหาตอนใหม่ ๆ และการแทรกบทสรรเสริญพระคุณเป็นส่วนหนึ่งของบทโขน ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การสร้างสรรค์ประการแรกคือ การนำเสนอเนื้อหาตอนใหม่ ๆ ให้ผู้ชมรู้จัก แม้กล่าวไปข้างต้นแล้วว่าเนื้อหาตอนดังกล่าวนี้อาจเคยเป็นที่รู้จักแพร่หลาย เนื่องจากปรากฏในจิตรกรรมวัดพระศรีรัตนศาสดารามมาแต่เดิม แต่ในด้านการแสดงโขนพบว่าตั้งแต่สมัยก่อตั้งกรมศิลปากรมาไม่ปรากฏหลักฐานว่าเคยมีการแสดงโขนตอนดังกล่าวนี้ การนำเนื้อหาตอนดังกล่าวนี้มาแสดงจึงเป็นการนำเสนอเนื้อหาตอนใหม่ ๆ และเผยแพร่เนื้อหาจากเรื่องรามเกียรติ์ฉบับอื่น ๆ ที่อยู่ในสังคมไทยให้ผู้ชมได้รับรู้

เนื้อหาในบทโขนชุดนี้แม้จะมีปรากฏมานานแล้วหรืออาจเคยมีการนำมาแสดงแล้วในอดีต แต่เห็นได้ชัดการว่าการแสดงมีการขาดหายไประยะหนึ่งโดยเฉพาะในสมัยฟื้นฟูกรมศิลปากรยุคแรก ๆ เนื่องจากขณะนั้นการแสดงโขนของกรมศิลปากรมุ่งนำเสนอเนื้อหาที่ปรากฏในรามเกียรติ์ของไทยเป็นหลัก ทำให้บทโขนในกลุ่มดังกล่าวนี้ไม่ได้นำออกมาแสดง ผู้ชมจึงไม่ได้รู้เนื้อหาและชมกระบวนแสดงของบทโขนในกลุ่มนี้ เมื่อเสรี หวังในธรรมได้นำเนื้อหาตอนใหม่ ๆ ดังกล่าวนี้มา

จัดทำเป็นบทการแสดงโขน ทำให้ผู้ชมรู้สึกแปลกใหม่ดังที่ปัญญา นิตยสุวรรณ(2530: 1) กล่าวว่า ผู้ชม “เกิดความสงสัยว่าเนื้อหาในบทโขนชุดต่าง ๆ ในกลุ่มนี้เป็นเรื่องแปลก” การนำเนื้อหาตอนนี้มาแสดงจึงเป็นการเผยแพร่นิทานพระรามสำนวนอื่นในสังคมไทยให้ผู้ชมรับรู้ได้เป็นอย่างดี

การสร้างสรรค์อีกประการหนึ่งคือการแต่งบทสรรเสริญพระคุณแม่แทรกรวมไว้ในบทโขนเพราะบทโขนชุดนี้ใช้แสดงเนื่องในโอกาสวันแม่แห่งชาติ กลวิธีการแทรกบทสรรเสริญและสดุดีดังกล่าวนี้มีปรากฏในบทโขนชุดอื่น ๆ ของเสรี หวังในธรรมด้วย เช่น บทสรรเสริญวีรกรรมของพิเภกในชุดมารซื่อชื่อพิเภก บทสรรเสริญวีรกรรมของนางสีดาในชุดเสร็จศึกลงกา-สีดาออกศึก และบทสรรเสริญวีรกรรมของเกสรทมาลาในชุดเกสรทมาลาอาสา บทโขนชุดกษิรธารามีบทที่กล่าวสรรเสริญพระคุณแม่ไว้ดังนี้

- ร้องเพลงเขมรโพธิสัตว์ -

อันความรักใดใดในแหล่งหล้า เท่าความรักของมารดานั้นหาไม่
ที่หยั่งลึกสุดรู้อยู่แก่ใจ รักอื่นใดไหนจะเทียบเปรียบประมาณ
ยามลูกทุกข์ทุกข์ด้วยช่วยแก้ทุกข์ เมื่อลูกสุขแม่ปรีเปรมเกษมสานต์
ทั้งพิภพถึงสวรรค์ชั้นบาดาล หรือจะปานรักแท้ดุจแม่เรา

- ปี่พาทย์ทำเพลงเขมรโพธิสัตว์ -

- อินทรชิตเข้าเวที

(เสรี หวังในธรรม, ม.ป.ป: 2)

กล่าวโดยสรุป บทโขนชุดกษิรธาราหรืออินทรชิตถูกศรกินนม เป็นบทโขนที่ไม่ได้มีเนื้อหาตรงกับบทละครเรื่องรามเกียรติ์ของไทย แต่เป็นตอนที่น่าจะรู้จักแพร่หลายกันดีอยู่แล้ว เนื่องจากปรากฏจิตรกรรมตอนดังกล่าว ณ ระเบียงวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ตอนดังกล่าวไม่เคยปรากฏในการแสดงโขนของกรมศิลปากรมาก่อน แต่อาจเคยปรากฏในการแสดงของศิลปินทางราษฎร์ มีการสร้างสรรค์ในการแทรกบทสรรเสริญหรือสดุดีซึ่งเป็นกลวิธีที่พบได้ในบทโขนของเสรี หวังในธรรมชุดอื่นด้วย

บทโขนชุดกษิรธาราเป็นเพียงตัวอย่างหนึ่งที่แสดงให้เห็นถึงการสร้างสรรค์ในด้านเนื้อหา โดยการนำเสนอเนื้อหาที่มาจากนิทานพระรามสำนวนอื่นในประเทศไทยมาให้ผู้ชมได้รู้จัก บทโขนที่นำเสนอเนื้อหาใหม่ ๆ ดังกล่าวนี้เรียกว่าโขนนอกเรื่องรามเกียรติ์เพราะเนื้อหาในบทโขนกลุ่มนี้ไม่ตรงกับบทละครเรื่องรามเกียรติ์ของไทย การนำเนื้อหาตอนดังกล่าวนี้มานำเสนอจึงเป็นการเผยแพร่เนื้อหาในรามเกียรติ์ฉบับอื่น ๆ ให้ผู้ชมรู้สึกแปลกใหม่มากยิ่งขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทโขนชุดที่มีเนื้อหาแปลกใหม่ ไม่ได้นำเสนอเนื้อหาตามที่ปรากฏในรามเกียรติ์ของไทย มีการนำเนื้อหาจากนิทานพระรามฉบับอื่น ๆ ทั้งนิทานพระรามฉบับต่างชาติและนิทานพระรามสำนวนอื่นในประเทศไทยมาจัดทำเป็นบทโขน มีการสืบทอดขนบด้านรูปแบบคำประพันธ์ บางชุดมีการให้ความสำคัญกับกระบวนรบตามขนบ แต่โดยรวมแล้วมักจะเป็นตอนที่มีเนื้อหาแปลกใหม่ กระบวนแสดงในบทโขนบางชุดจึงแตกต่างไปจากขนบด้วย ในด้านการเรียบเรียงบทมีกลวิธีที่สร้างสรรค์ขึ้นหลายประการเพื่อให้เกิดความน่าสนใจโดยเฉพาะการปรับให้เข้ากับขนบการแสดงโขนของไทย บทโขนกลุ่มนี้จึงแสดงให้เห็นลักษณะที่ผสมผสานระหว่างขนบและการสร้างสรรค์บทโขนได้เป็นอย่างดี

การศึกษาในบทที่ 3 นี้กล่าวโดยสรุป บทโขนของเสรี หวังในธรรมแบ่งออกได้เป็น 3 กลุ่ม คือ กลุ่มที่เสรี หวังในธรรมแต่งร่วมกับผู้อื่นเพื่อจัดแสดงในนามของกรมศิลปากร กลุ่มที่เสรี หวังในธรรมแต่งขึ้นโดยมีท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนีเป็นที่ปรึกษา และกลุ่มที่เสรี หวังในธรรมเป็นผู้แต่งทั้งหมด

บทโขนกลุ่มแรกที่เสรี หวังในธรรมแต่งร่วมกับผู้อื่น เสรี หวังในธรรมร่วมแต่งในบางองก์บางตอน บทโขนในกลุ่มนี้มีการสืบทอดขนบด้านเนื้อหาที่นำเนื้อหามาจากรามเกียรติ์ของไทยและมักเป็นตอนที่นิยมนำมาแสดงโขน มีการระบุนาฏการ เพลงร้องและเพลงหน้าพาทย์ ตลอดจนคำกำกับเวทีเพื่อให้เหมาะกับการแสดง ณ โรงละครแห่งชาติ กระบวนแสดงเน้นกระบวนแบบโขน รูปแบบการแสดงมีลักษณะเป็นโขนฉากเช่นเดียวกับบทโขนฉบับอื่น ๆ ของกรมศิลปากร มีการให้ความสำคัญกับฉากนาฏการรบ กระบวนแสดงมีการรำตรวจพลยกทัพและออกกราวตามขนบ มีการนำบทเดิมที่มีกระบวนแสดงอันงดงามมาใช้ เช่น บทรำฉุยฉายพระอินทร์แปลงที่นำมาจากพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ส่วนที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่คือการดำเนินเรื่องให้กระชับ ทั้งการดำเนินเรื่องด้วยคำระบุนาฏการเป็นหลักและการตัดทอนปรับปรุงเนื้อหาบางส่วนให้มีความกระชับมากยิ่งขึ้น บทโขนในยุคนี้จึงให้ความสำคัญกับการสืบทอดขนบเป็นหลัก มีการสร้างสรรค์บางส่วนเพื่อให้สามารถดำเนินเรื่องได้อย่างกระชับ

บทโขนกลุ่มที่ 2 ที่เสรี หวังในธรรมจัดทำขึ้น ได้รับความอนุเคราะห์จากท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนีเป็นที่ปรึกษา บทโขนในระยะนี้ให้ความสำคัญกับการสืบทอดขนบ บทโขนมีรูปแบบเป็นบทโขนโรงใน แต่มีการให้ความสำคัญกับกระบวนแบบละครในมากกว่ากระบวนแบบโขน มีการนำบทเดิมที่มีความไพเราะและมีกระบวนแสดงที่งดงามมาใช้ ได้แก่บทรำฉุยฉายเบญกายแปลง และบทร้องเต่าเห่ตอนพระราม พระลักษมณ์และพลลิงอาบน้ำที่ท่าน้ำ รูปแบบการแสดงเป็นแบบโขนโรงในแบบเดิม ไม่เน้นฉากประกอบ การเปลี่ยนฉากอยู่ที่การเข้าออกโรงของตัวละคร อาศัยบทพรรณนาฉากและเวลาเพื่อให้ผู้ชมรู้ว่าขณะนั้นเป็นฉากใดและเวลาใด บทโขนชุดนี้จึงเป็นกระบวนโขนโรงในอีกรูปแบบหนึ่งที่สืบทอดมาจากของเดิม

ส่วนบทโขนในกลุ่มที่ 3 ที่เสรี หวังในธรรมเป็นผู้แต่งทั้งหมด บทโขนในระยะนี้ให้ความสำคัญกับการสร้างสรรค์บนพื้นฐานของขนบดั้งเดิมเป็นหลัก การสืบทอดขนบมีเพียงด้านเนื้อหาที่บทโขนบางชุดนำมาจากรามเกียรติ์ของไทย และด้านรูปแบบที่มีรูปแบบแบบโขนโรงใน มีข้อสังเกตประการหนึ่งคือ บทโขนของเสรี หวังในธรรมกลุ่มนี้มักไม่ค่อยปรากฏบทพากย์ ส่วนใหญ่ประกอบด้วยบทเจรจาที่แต่งขึ้นใหม่ และบทร้องที่ส่วนใหญ่ปรับมาจากบทเดิมเป็นหลัก บทโขนของเสรี หวังในธรรมในระยะนี้ดำเนินเรื่องด้วยบทร้องเป็นหลัก ดังที่หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมท (2551: 47) ตั้งข้อสังเกตว่าการแสดงโขนในปัจจุบันมีส่วนที่เป็นการแสดงแบบละครในมากกว่าการแสดงโขนอย่างแท้จริง เพราะการดำเนินเรื่องนั้นใช้ร้องโดยต้นเสียงและมีตัวรำโดยตลอด คงมีการพากย์และการเจรจาเป็นครั้งคราวเพื่อรักษาเอกลักษณ์ไว้ให้รู้ว่าเป็นโขน

อีกประการหนึ่งแม้บทโขนหลายชุดให้ความสำคัญกับฉากนาฏการรบตามขนบ แต่เห็นได้ชัดว่าฉากนาฏการรบในบทโขนระยะนี้มักเป็นฉากนาฏการรบแบบเดี่ยวที่ดำเนินเรื่องกระชับ หากเป็นการรบแบบปะทะทัพมักไม่ค่อยปรากฏกระบวนรำยกทัพตรวจพลออกกราวตามขนบ ลักษณะดังกล่าวเป็นการคลี่คลายกระบวนแสดงจากของเดิมเพื่อให้ดำเนินเรื่องได้อย่างกระชับและรวดเร็วมากยิ่งขึ้น โดยการลดทอนบทพากย์และกระบวนรำบางส่วนออก

บทโขนในระยะนี้ให้ความสำคัญกับการสร้างสรรค์ทั้งด้านเนื้อหาและการเรียบเรียงบท โดยเฉพาะด้านเนื้อหา มีทั้งการนำเสนอเนื้อหาตอนใหม่ ๆ ที่ไม่เคยนำมาจัดทำเป็นบทโขนมาก่อน การนำเสนอเนื้อหาใหม่ ๆ จากนิทานพระรามฉบับอื่น ทั้งฉบับต่างชาติและฉบับอื่น ๆ ของไทย ตลอดจนการดัดแปลงเนื้อหาที่แปลกใหม่เหล่านี้ให้เข้ากับขนบการแสดงโขนของไทยที่มีความเชื่อและเคล็ดลางบางประการที่สืบทอดกันมาแต่เดิม ส่วนในด้านการเรียบเรียงบท บทโขนบางชุดมีการใช้กลวิธีใหม่ ๆ เพื่อเพิ่มความน่าสนใจในการแสดงทั้งการใช้ระบำเป็นสัญลักษณ์ การแทรกบทตลกที่มีเนื้อหาเสียดสีล้อเลียนสังคมร่วมสมัย การอ่านโคลงสี่สุภาพประกอบการเล่นภาพนิ่ง ทั้งนี้เพื่อสร้างสีสันและความแปลกใหม่ให้ผู้ชม บทโขนในระยะหลังนี้จึงมีลักษณะ “เก่า” ผสม “ใหม่” อันแสดงให้เห็นถึงการสืบทอดขนบและการสร้างสรรค์ในการประพันธ์บทโขนได้เป็นอย่างดี

กล่าวโดยสรุปผลการศึกษาในบทที่ 3 ดังได้อธิบายมาทั้งหมดนี้แสดงให้เห็นว่าบทโขนของเสรี หวังในธรรมมีลักษณะหลายประการที่สืบทอดมาจากขนบการประพันธ์บทโขนในอดีต และมีลักษณะอีกหลายประการที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นทั้งในด้านเนื้อหา การปรุงและเรียบเรียงบท ตลอดจนการสร้างสรรค์ด้านอื่น ๆ ที่ผสมผสานให้เข้ากับขนบในการประพันธ์บทโขนและการแสดงโขนได้อย่างลงตัว ความสร้างสรรค์ที่ปรากฏในบทโขนชุดต่าง ๆ ไม่ได้ขัดแย้งกับสิ่งที่โบราณาจารย์ได้ประดิษฐ์ไว้ตั้งแต่อดีต รวมถึงมีการนำขนบซึ่งถือเป็น “ภูมิปัญญา” อันทรงคุณค่าของกวีผู้แต่งบทโขนในอดีตมาเผยแพร่ในบทโขนที่เรียบเรียงขึ้นอย่างงดงาม มีการคงเอกลักษณ์ของศิลปะการแสดงโขนให้ดำรงอยู่โดยมีการปรับเปลี่ยนให้เข้ากับบริบทสังคมปัจจุบันโดยไม่ลืมขนบที่มีมาแต่ดั้งเดิม และ

ตระหนักในการนำบริบทสังคมปัจจุบันมาใช้ในปริมาณที่เหมาะสมเพื่อให้การแสดงโขนงดงามมากที่สุด และยังคงเอกลักษณ์ของความเป็นโขนไว้ได้ ลักษณะดังกล่าวนี้จึงมีส่วนทำให้บทโขนของเสรี หวังในธรรมมีคุณค่าในฐานะบทโขนที่มีลักษณะ “เก่า” ผสม “ใหม่” และเป็นบทโขนร่วมสมัยที่สืบทอดขนบการประพันธ์บทโขนที่มีมาแต่เดิม ดังที่ผู้วิจัยจะได้กล่าวอย่างละเอียดในบทต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 4
คุณค่าของบทโขนเรื่องรามเกียรติ์ของเสรี หวังในธรรมในฐานะวรรณคดีการแสดง

จากผลการศึกษาในบทที่ผ่านมา ผู้วิจัยได้แสดงให้เห็นว่าบทโขนเรื่องรามเกียรติ์ของเสรี หวังในธรรมมีการสืบทอดขนบการประพันธ์จากบทโขนที่มีมาแต่เดิมและมีการสร้างสรรค์ลักษณะใหม่ ๆ การสืบทอดขนบและการสร้างสรรค์ดังกล่าวนี้ทำให้บทโขนของเสรี หวังในธรรมมีคุณค่าหลายประการในฐานะวรรณคดีการแสดง

เสาวณิต วิงวอน (2555: 1) ให้ความหมายของวรรณคดีการแสดงว่า เป็นวรรณคดีที่แต่งขึ้นโดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อใช้เป็นบทสำหรับการแสดงละคร โขน หนังหรือการแสดงประเภทอื่น ๆ

บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ที่เสรี หวังในธรรมได้จัดทำและเรียบเรียงขึ้น ถือเป็นวรรณคดีการแสดงเนื่องจากผู้ประพันธ์บทมีจุดประสงค์หลักในการใช้บทดังกล่าวเพื่อประกอบการแสดงโขน โดยเฉพาะการแสดงโขนของกรมศิลปากรในโอกาสและวาระต่าง ๆ เป็นสำคัญ บทโขนที่เรียบเรียงขึ้นจึงมีคุณค่าด้านการแสดงเนื่องจากกวีได้กำหนดรายละเอียดต่าง ๆ ที่จำเป็นต่อการแสดงไว้พร้อมสรรพทั้งบทสำหรับประกอบการรำใช้บท เพลงหน้าพาทย์ เพลงร้อง ตลอดจนรายละเอียดอื่น ๆ ที่เอื้อให้การแสดงเป็นไปอย่างราบรื่นไม่ติดขัด

การวิเคราะห์คุณค่าของวรรณคดีการแสดง นอกจากเป็นการวิเคราะห์คุณค่าด้านการแสดงตามวัตถุประสงค์หลักของวรรณคดีประเภทนี้แล้ว ยังจำเป็นจะต้องพินิจคุณค่าด้านวรรณศิลป์และด้านเนื้อหาควบคู่ไปด้วย เพราะในการเรียบเรียงวรรณคดีการแสดงแต่ละฉบับ ผู้จัดทำบทย่อมต้องมีความรู้ด้านวรรณคดีและวรรณศิลป์อย่างแตกฉาน ทั้งในด้านเนื้อหา การใช้ศัพท์ การใช้ภาษาสำนวนโวหาร ตลอดจนการร้อยเรียงเนื้อหาให้สอดประสานกันอย่างดีตั้งแต่ต้นเรื่องจนจบเรื่อง วรรณคดีการแสดงจึงมีคุณค่าในด้านวรรณคดีด้วย ทั้งนี้อาจกล่าวได้ว่าศิลปะการแสดงเป็นศิลปะร่วม เพราะมีการรวมวรรณศิลป์ นาฏศิลป์ คีตศิลป์และทัศนศิลป์เข้าไว้ด้วยกัน ดังที่จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา (2546: 1) กล่าวว่า “ละครกับอักษรศาสตร์แยกกันไม่ออก” สมัยก่อนถือว่าช่วงเวลาที่การละครและวรรณคดีมีความเจริญเป็นที่นิยมแพร่หลายคือสัญลักษณ์ซึ่งแสดงความรุ่งเรืองของบ้านเมือง

การศึกษาคุณค่าของบทโขนเรื่องรามเกียรติ์ที่เสรี หวังในธรรมเรียบเรียงขึ้นในบทนี้ ผู้วิจัยจะศึกษาและวิเคราะห์คุณค่าของบทโขนเรื่องรามเกียรติ์ของเสรี หวังในธรรม โดยแบ่งประเด็นอภิปรายเป็น 3 หัวข้อ ได้แก่ คุณค่าด้านวรรณศิลป์ คุณค่าด้านเนื้อหา และคุณค่าด้านการแสดง ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.1 คุณค่าด้านวรรณศิลป์

การวิเคราะห์วรรณศิลป์ในวรรณคดีการแสดงเป็นการศึกษาศิลปะการประพันธ์ของกวีในการเรียบเรียงบทการแสดง เพื่อสะท้อนความรู้ความสามารถของกวีที่สามารถประพันธ์วรรณคดีเรื่องนั้น ๆ ได้อย่างไพเราะและวิจิตรงดงาม การศึกษาคุณค่าทางวรรณศิลป์ในบทโขนของเสรี หวังในธรรม ในที่นี้ผู้วิจัยมุ่งศึกษาเฉพาะส่วนที่เสรี หวังในธรรมประพันธ์ขึ้นใหม่เท่านั้น แบ่งออกเป็น 4 หัวข้อ ได้แก่ วรรณศิลป์ด้านการใช้ภาษาที่มีความไพเราะสละสลวย วรรณศิลป์ด้านการใช้ความเปรียบ วรรณศิลป์ด้านการใช้ภาษาจินตภาพ และวรรณศิลป์ด้านการใช้โวหารที่สื่ออารมณ์ของตัวละครได้อย่างลึกซึ้งคมคาย ดังนี้

4.1.1 วรรณศิลป์ด้านการใช้ภาษาที่มีความไพเราะสละสลวย

ผลการศึกษาพบว่าบทโขนที่เสรี หวังในธรรมเรียบเรียงขึ้นมีการใช้ภาษาที่ไพเราะสละสลวย 2 ประการ ได้แก่ ความไพเราะด้านเสียง และความไพเราะด้านการใช้คำ ดังนี้

4.1.1.1 ความไพเราะด้านเสียง

บทโขนที่เสรี หวังในธรรมเรียบเรียงขึ้นมีการให้ความสำคัญกับสัมผัสใน ทั้งสัมผัสสระและสัมผัสพยัญชนะในเกือบทุกวรรค บางวรรคมีสัมผัสในมากกว่า 1 แห่ง ทำให้บทมีความไพเราะมากยิ่งขึ้น ดังตัวอย่างบทเจรจาในชุดเสร็จศึกลงกา-สีดาออกศึกมีการเล่นสัมผัสในที่แพรวพราวทุกวรรค ดังนี้

> **พระราม** - พระภุชพงศ์องค์รามาจึงมีมธุรสวาที ว่าตัวพี่กับสามพระศรีอนุชา อีกจัตุรงคเสนาพานรินทร์ ขอต้อนรับองค์สีดายุพาพินนรินทร์นาถ ซึ่งนิราศคืนนิวัติสวัสดี นับแต่นี้ขอให้สิ้นทุกข์เป็นสุขสราญ ด้วยสิ้นพวกอสูรพาลรุกรานโลก ทั่วฟ้าดินจะสิ้นโศกแสนเกษมสันต์ เราขอขอบใจที่ได้ร่วมกันอย่างมั่นคง จึงเสร็จสงครามตามประสงค์จำนงหมาย เมื่อบำราบปราบราพณ์ร้ายวอดวายหมด ก็เป็นอันสิ้นกำหนดหมดหน้าที่ วันพรุ่งนี้จะคืนกลับศรีอโยธยา
>
> (เสรี หวังในธรรม, 2549: 2)

จากตัวอย่างดังกล่าวจะเห็นได้ว่าเสรี หวังในธรรม ใช้สัมผัสในในบทเจรจาทุกวรรค ซึ่งมีทั้งสัมผัสพยัญชนะและสัมผัสสระ สัมผัสพยัญชนะได้แก่คำว่า ภุช-พงศ์ (ยุ)พา-พิน พวก-พาล มา-มี-ม(ธุรส) สาม-ศรี สิ้น-สุข-ส(ราญ) สิ้น-(อ)สูร สิ้น-โศก-แสน-เกษม-สันต์ เสร็จ-สง(คราม)-(ประ)สงค์ (เส)นา-น(รินทร์) น(รินทร์)–นาถ นับ-นี้ รุก-ราน ราพณ์-ร้าย ขอ-ขอบ วอด-วาย และก็-กำ(หนด)

สัมผัสสระ ได้แก่ พงศ์-องค์ พี่-ศรี เสนา-พานรินทร์ นิวัติ-สวัสดี ทุกข์-สุข พาล-ราน ดิน-สิ้น ใจ-ได้ กัน-มั่น สงคราม-ตาม ประสงค์-จำนง บำราบ-ปราบ ร้าย-วาย กำหนด-หมด นี้-ศรี

การใช้สัมผัสในในบทเจรจาดังกล่าว สังเกตได้ว่าเสรี หวังในธรรมให้ความสำคัญกับสัมผัสในเกือบทุกวรรค โดยมีทั้งสัมผัสสระและสัมผัสพยัญชนะที่แพรวพราว สัมผัสในดังกล่าวช่วยทำให้เสียงในแต่ละวรรคส่งสัมผัสกันอย่างไพเราะ

ไม่เพียงแต่บทเจรจาเท่านั้นที่มีสัมผัสในที่แพรวพราว ในบทร้องส่วนที่แต่งขึ้นใหม่บางบทก็มีการเล่นสัมผัสในที่แพรวแพรวทุกวรรคด้วย ดังตัวอย่างบทร้องที่แต่งขึ้นใหม่ในชุดพรของนิทราเทพี บทร้องดังกล่าวมีการเล่นสัมผัสในที่แพรวพราว ดังนี้

- ร้องเพลงเขมรปี่แก้ว -

ดึกสงัดรัตติกาล ณ วารเพ็ญ ศศิธรจรเด่นเย็นรื่นร่ม
เทพนิทราสิงหทัยให้บรรทม พระชื่นชมหลงใหลสู่ไสยา

(เสรี หวังในธรรม, 2544: 1)

จากตัวอย่างดังกล่าวมีทั้งการเล่นสัมผัสในที่เป็นสัมผัสพยัญชนะ ได้แก่ คำว่า รื่น-ร่ม ห(ทัย)-ให้ (ห)ทัย-ทม ชื่น-ชม หลง-ใหล สู่-ไส(ยา) และมีการเล่นสัมผัสในที่เป็นสัมผัสสระ ได้แก่ (ส)งัด-รัต(ติกาล) (รัตติ)กาล-วาร (ศศิ)ธร-จร เด่น-เย็น (ห)ทัย-ให้ ใหล-ไส(ยา) การใช้สัมผัสในที่แพรวพราวในบทร้องดังกล่าวนี้ ทำให้บทมีความไพเราะ มีเสียงสัมผัสที่รื่นหูเป็นอย่างดี

นอกจากการใช้สัมผัสที่แพรวพราวแล้ว ในบทโขนของ เสรี หวังในธรรมมีความไพเราะด้านเสียงโดยการใช้คำอัพภาสและการซ้ำเสียงพยัญชนะแทรกระหว่างการซ้ำคำ ดังตัวอย่าง

เจรจา – (...) ถ้ากระไรโปรดทรงดำริตริตรองการ หาวิธีให้พระสิทธาจารย์เธอละพรต แล้วอัญเชิญพระมหาดาบสเข้ามาวัง **ทั้งฟ้าทั้งฝน**ก็**จะหล่นจะหลั่งถะถั่ง**นอง ขอให้ทรงทราบใต้ฝ่าละอองพระบาทา

(เสรี หวังในธรรม, ม.ป.ป.: 2)

ในตัวอย่างดังกล่าว มีการใช้คำอัพภาส คือคำว่า “ถะถั่ง” และมีการใช้การซ้ำคำเดียวกัน โดยมีการแทรกสัมผัสเสียงพยัญชนะด้วย ได้แก่คำว่า “ทั้งฟ้าทั้งฝน” ที่มีการซ้ำคำว่า “ทั้ง” และมีการแทรกสัมผัสเสียงพยัญชนะ /ฟ/ ในคำว่าฟ้าและฝน และ คำว่า“จะหล่นจะหลั่ง” ที่มี

การซ้ำคำว่าจะ และมีการแทรกสัมผัสพยัญชนะเสียง /ล/ ในคำว่าหล่นและหลั่ง ทำให้เกิดความไพเราะด้านเสียงเป็นอย่างดี

ความไพเราะด้านเสียงอีกประการหนึ่ง คือการใช้คำคู่ที่มีเสียงพยัญชนะต้นเดียวกัน ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต (2558: 197) ให้ความหมายของคำคู่ไว้ว่าเป็นคำสองพยางค์ที่มีคำลหุอยู่ข้างหน้า เช่นคำว่า กระทะ ประการ ดังตัวอย่างบทพากย์รถทศกัณฐ์และทัพสิบขุนสิบรถ ที่ปรากฏในชุดสุครีพถอนต้นรังและศึกทศกัณฐ์ครั้งแรกทัพสิบขุนสิบรถ มีการใช้คำคู่ที่มีเสียงพยัญชนะต้นเดียวกัน ได้แก่ คำว่า “ระเหิดระหง” และ “ขนาบขนาน” ดังนี้

-พากย์ -

รถทรงองค์ท้าวทศกัณฐ์ เทียมเทพเวชยันต์ **ระเหิดระหง**ทรงชัยฯ
สิบขุนเรืองอิทธิ์ฤทธิไกร ทัพหน้าคลาไคล **ขนาบขนาน**เบื้องขวาฯ

(เสรี หวังในธรรม, 2548: 2)

4.1.1.2 ความไพเราะด้านการใช้คำ

บทโขนของเสรี หวังในธรรมมีความไพเราะด้านการใช้คำด้วยการซ้ำคำและซ้ำกลุ่มคำ ซึ่งมีทั้งการซ้ำคำที่ความหมายต่างกันหรือคำพ้องเสียง และการซ้ำคำที่มีความหมายเหมือนกัน ดังตัวอย่าง บทพากย์ชมดงในชุดช้างสารหาญกล้าบ้าบ่มมันร่วมตลุงเดียวกันย่อมประงา

– พากย์ชมดง –

กรุ้มกริ่มยิ้มย่องครองคนึง ครวญครำรำพึง ถึงแต่สีดานารีฯ
เห็นโศกเพียงโศกโศกี แสนโศกพฤกษี ห่อนเท่าโศกพี่คนึงนางฯ
เสียงพิไลพิลาปร่ำคร่ำคราง พิลาปร่ำพลาง เหมือนอย่างพี่ร่ำรำพันฯ
งามสิ้นรุกขชาติดาดพันธ์ บ่มีงามอัน เทียมเทียบเปรียบด้วยสีดาฯ

– ปี่พาทย์ทำเพลงโอด –

(เสรี หวังในธรรม, 2541: 3)

ในบทดังกล่าวเป็นบทพากย์ชมดงในตอนทศกัณฐ์ชมสวนและคิดถึงแต่นางสีดา ในบทพากย์ดังกล่าว เสรี หวังในธรรมมีการซ้ำกลุ่มคำ “พิลาปร่ำ” และมีการซ้ำคำว่า “ร่ำ” “งาม” ซึ่งเป็นการซ้ำกลุ่มคำและซ้ำคำที่มีความหมายเหมือนกัน และมีการซ้ำคำว่า “โศก” ซึ่งเป็นการซ้ำคำที่มีความหมายต่างกัน กล่าวคือคำว่า “(เห็น)โศก”และ “(แสน)โศก” เป็นการเล่นคำพ้องโดยคำว่าโศกดังกล่าวเป็นชื่อต้นไม้ แต่คำว่า “โศก(โศกี)” และ “โศก(พี่)” ดังกล่าวหมายถึงความโศกเศร้าของทศกัณฐ์ที่เกิดจากการรำพึงหานางสีดา การซ้ำคำดังกล่าวนอกจากจะมีความไพเราะแล้วยังช่วยเน้นทั้ง

ความหมายและอารมณ์ของตัวละคร เช่น การนำคำว่า “โศก” ซึ่งเป็นชื่อต้นไม้มาพ้องกับอารมณ์ “โศก”ของทศกัณฐ์ และซ้ำคำว่า “พิลาปร่ำ” เพื่อเน้นอารมณ์ความรู้สึกโศกเศร้าของทศกัณฐ์

นอกจากนี้บทโขนของเสรี หวังในธรรมมีการประพันธ์บทให้มีความไพเราะด้านการใช้คำ โดยการซ้ำคำด้านหน้าวรรคแรกในแต่ละบท มีลักษณะแบบกลบท ดังตัวอย่างบทพากย์รถทศกัณฐ์ ทศคีรีวันและทศคีรีธร ในชุดมณโฑเทวี (ตอนที่3) และชุดศึกทศคีรีวัน ทศคีรีธร ดังนี้

ตัวอย่างในชุดมณโฑเทวี

งามท้าวทศกัณฐ์ขุนมาร ขึ้นทรงช้างสาร ท่ามกลางขนัดจัตุรงค์ฯ
งามทศคีรีวันยิ่งยง ทรงยอดดุรงค์ สง่าดังเทพเดินหนฯ
งามทศคีรีธรฤทธิรณ ทรงยอดม้าต้น คำรณก้องหล้าธาตรีฯ
งามถ้วนมวลทศโยธี ออกจากธานี ตรงไปสนามยุทธนาฯ
- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด –

(เสรี หวังในธรรม, 2545: 3)

ตัวอย่างในชุดศึกทศคีรีวัน ทศคีรีธร

งามองค์ทศกัณฐ์อสุรี ทรงคชสารศรี ท่ามกลางมวลหมู่อสุรา
งามสองโอรสยศโอฬาร์ ควบขับอาชา กองหน้านำพลรณรงค์
งามเหล่าโยธากล้าทะนง ถือหอกทวนธง ล้วนเรืองฤทธิรุทธ์ยุทธนา
งามฤกษ์พิชัยเพลา ให้เคลื่อนโยธา แต่ล้วนเก่งกล้าพร้อมพรัก
- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด –

(เสรี หวังในธรรม, 2548: 4)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทโขนบางชุดมีการซ้ำกลุ่มคำด้านหน้าวรรคด้วย ดังตัวอย่างบทพากย์ทัพสิบขุนสิบรถในบทโขนชุดสุครีพถอนต้นรังครั้งแรก ทัพสิบขุนสิบรถ มีการซ้ำกลุ่มคำว่า สิบ...เรืองอิทธิ์ฤทธิ์ ดังนี้

สิบขุนเรืองอิทธิ์ฤทธิไกร ทัพหน้าคลาไคล ขนาบขนานเบื้องขวาฯ
สิบรถเรืองอิทธิ์ฤทธา เคียงราชรถา เบื้องซ้ายหมายปองป้องกันฯ

(เสรี หวังในธรรม, 2548: 2)

มีข้อสังเกตประการหนึ่งว่าในการซ้ำคำเพื่อสร้างความไพเราะดังกล่าวนี้มักปรากฏเฉพาะในบทพากย์เท่านั้น ทั้งนี้ประการแรกอาจเป็นไปได้ว่าในส่วนของบทร้อง เสรี หวังในธรรมต้องการรักษาวรรณศิลป์ในสำนวนพระราชนิพนธ์ที่นำมาปรับใช้เป็นหลัก ซึ่งบท

พระราชนิพนธ์ดั้งเดิมที่ได้คัดมาล้วนแล้วแต่มีความไพเราะและวรรณศิลป์ที่งดงามอยู่แล้ว จึงอาจไม่ได้มีการดัดแปลงถ้อยคำหรือข้อความให้มีวรรณศิลป์มากขึ้น ส่วนประการที่สองอาจเป็นไปได้ว่าบทพากย์เป็นคำประพันธ์ที่ปรากฏอยู่จำนวนน้อยเมื่อเทียบกับบทเจรจาและบทร้อง ดังนั้นแล้วการแต่งบทพากย์ให้มีความไพเราะจึงมีความสำคัญอย่างยิ่ง กวีจะต้องปรุงบทพากย์ให้มีความละเมียดละไมด้านการใช้คำให้มีความเพราะกว่าบทเจรจาเพื่ออวดฝีมือทางวรรณศิลป์ของกวี

นอกจากนี้ในบทโขนบางแห่งมีการสร้างความไพเราะด้านการใช้คำโดยการใช้คำที่มีความหมายใกล้เคียงกันในตำแหน่งติดกันหรือในวรรคเดียวกันด้วย เช่น บทพากย์ตอนศึกแสงอาทิตย์ในบทโขนชุดพรหมาสตร์ ดังนี้

พากย์

แค้นในมนุษย์สุดผยอง เผยอหยิ่งลำพอง แผลงผลาญเชษฐาอาสัญ
อสุรินทร์เร่งพลกุมภัณฑ์ ดั้นพงพนารัญ โห่ร้องก้องแคว้นแดนดิน

(กรมศิลปากร, 2507; 85)

ในบทพากย์ดังกล่าว มีการใช้คำที่มีความหมายใกล้เคียงกันในตำแหน่งที่ติดกัน ได้แก่คำว่า ผยอง-เผยอ-หยิ่ง-ลำพอง ซึ่งมีความหมายไปในทิศทางว่า จองหอง เย่อหยิ่ง คำว่า พง-พนารัญ ซึ่งมีความหมายว่าป่าหรือดง และคำว่าโห่-ร้อง ซึ่งมีความหมายใกล้เคียงกันว่าเสียงที่เปล่งออกมาเพื่อแสดงอารมณ์ การใช้คำที่มีความหมายใกล้เคียงกันในตำแหน่งที่ติดกันดังกล่าวนี้ ทำให้คำต่าง ๆ ช่วยเสริมความหมายของวรรคนั้น ๆ ให้เด่นชัดมากยิ่งขึ้น และมีความไพเราะมากยิ่งขึ้นด้วย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ความไพเราะด้านการใช้คำอีกประการหนึ่งในบทโขนของเสรี หวังในธรรม คือการหลากคำ การหลากคำเป็นการใช้คำที่ต่างกันเมื่อกวีต้องการกล่าวถึงหรือหมายถึงสิ่งเดียวกันที่ปรากฏซ้ำ ๆ เพื่อไม่ให้ผู้อ่านหรือผู้ฟังเกิดความเบื่อ การหลากคำจึงเป็นกลวิธีทางวรรณศิลป์ประการหนึ่งที่แสดงภูมิรู้ด้านคำศัพท์ของกวีได้อย่างเด่นชัด

การหลากคำในบทโขนมีความสำคัญอย่างยิ่ง กล่าวคือเมื่อมีการแสดงโดยการร้อง การเจรจาหรือการพากย์ การหลากคำช่วยให้ในบทโขนแต่ละชุดมีการใช้คำที่หลากหลายและน่าสนใจเมื่อกล่าวถึงสิ่งเดียวกัน โดยเฉพาะเมื่อกล่าวถึงตัวละคร ซึ่งย่อมต้องปรากฏซ้ำ ๆ อยู่แล้วในบทโขนแต่ละชุด หากกล่าวถึงชื่อตัวละครซ้ำไปซ้ำมาอาจทำให้ผู้ชมเกิดความเบื่อหน่ายได้ กลวิธีการหลากคำจึงช่วยให้ผู้ชมเห็นถึงความหลากหลายของศัพท์ที่ผู้ประพันธ์บทบรรจงเลือกสรรมาใช้และ

แสดงให้เห็นถึงกลวิธีการประกอบศัพท์ที่กวีใช้อีกด้วย นอกจากนี้ยังทำให้ผู้ชมได้รับข้อมูลเชิงลึกบางประการเกี่ยวกับตัวละครนั้นหรือสิ่งของสิ่งนั้น

ข้อมูลเชิงลึกดังกล่าวนี้ ผู้วิจัยหมายถึงเมื่อมีการใช้การหลากคำ กวีมักจะนำ “ลักษณะเด่น” หรือคำที่มีความหมายเฉพาะที่สื่อถึงตัวละครหรือสิ่งของสิ่งนั้นมาประกอบเป็นศัพท์เพื่อให้เกิดเป็นศัพท์ใหม่ที่มีความหมายเฉพาะถึงตัวละครหรือสิ่งของสิ่งนั้น เช่น คำว่ารฆุวงศ์ หมายถึงผู้มีเชื้อสายรฆุ คือพระราม เพราะพระรามเป็นกษัตริย์ในวงศ์รฆุ

บทโขนของเสรี หวังในธรรมปรากฏการหลากคำจำนวนมาก โดยเฉพาะคำเรียกพระรามและนางสีดาซึ่งปรากฏมากที่สุด ในที่นี้ผู้วิจัยจึงรวบรวมการหลากคำที่ใช้เรียกตัวละครหรือเมื่อกล่าวถึงพระรามและนางสีดา โดยศึกษาการหลากคำเรียกพระรามในชุดพระรามราชสุริยวงศ์และการหลากคำเรียกนางสีดาในชุดเสร็จศึกลงกา-สีดาออกศึก เพื่อเป็นตัวอย่างแสดงให้เห็นการหลากคำที่ปรากฏในบทโขนของเสรี หวังในธรรม

ในบทโขนชุดพระรามราชสุริยวงศ์ มีการใช้คำที่หมายถึงพระรามที่หลากหลาย คำที่ระบุว่าพระรามเป็นพระนารายณ์อวตาร ได้แก่ คำว่า พระทรงสังข์ พระจักรี (ผู้มีจักร) พระจักรรัตน์ราชจักรี (ผู้มีจักรแก้ว) พระหริวงศ์ (ผู้เป็นวงศ์แห่งพระหริหรือพระนารายณ์) พระจักรกฤษณ์ (ชื่อหนึ่งของพระนารายณ์) พระหริรักษ์ พระหริรักษ์จักรี พระหริวงศ์องค์จักรี พระอวตาร พระรามหริราช รามาวตาร รามจักรี ซึ่งแสดงให้เห็นสถานะที่แท้จริงของพระรามว่าเป็นพระนารายณ์อวตาร

นอกจากนี้ยังมีการใช้คำที่ระบุว่าพระรามเป็นกษัตริย์ ได้แก่ คำว่า พระรามภูบดินทร์ พระอวตารเจ้ากรุงอโยธยา พระรามาธิบดี (พระรามผู้เป็นใหญ่) และพระรามภูธร ซึ่งแสดงให้เห็นสถานะหนึ่งของพระรามว่าเป็นกษัตริย์ผู้ยิ่งใหญ่

ในชุดเดียวกันนี้มีการใช้คำที่ระบุถึงเชื้อสายและวงศ์ของพระรามว่า สมเด็จพระรฆุวงศ์องค์รามา พระรฆุวงศ์ทรงชัย ซึ่งหมายถึงตัวพระรามผู้เป็นเชื้อสายของรฆุกุลหรือรฆุวงศ์ (ราฆพ) และ ใช้คำที่สื่อถึงความงามของพระรามว่า รามจันทร์[29] ซึ่งเป็นคำที่มาจากภาษาสันสกฤตว่า (รามจนฺทฺร rāmachandra) หมายถึงพระรามผู้มีความงดงามดั่งดวงจันทร์

[29] ในที่นี้ไม่ได้หมายความว่าพระรามเป็นจันทรวงศ์ตามคติสันสกฤต เพราะพระรามเป็นสุริยวงศ์

ส่วนการหลากคำเรียกนางสีดาในชุดเสร็จศึกลงกา-สีดาออกศึก ปรากฏอยู่หลายคำ เช่น คำที่บอกสถานภาพของนางสีดาว่าเป็นที่พึ่ง[30] ได้แก่คำว่า สีดานารีนาถ สีดานาถ สีดานุชนาถ หมายถึง นางสีดาผู้เป็นที่พึ่ง และมีการใช้คำระบุถึงลักษณะของนางสีดาว่าเป็นผู้ประเสริฐ ได้แก่คำว่า ภควดีสีดา สีดาเทวีศรีสวัสดิ์ หมายถึง นางสีดาผู้เป็นที่เคารพ ผู้เจริญ และผู้โชคดี

นอกจากนี้ยังมีการใช้คำที่สื่อถึงความงดงามของนางสีดา ได้แก่ คำว่า สีดานงลักษณ์ หมายถึง นางสีดาผู้มีลักษณะดี คำว่า สีดามารศรี สีดานงคราญ สีดาวิลาวัณย์ สีดายุพาพักตร์ หมายถึงนางสีดาผู้มีความงดงาม

กล่าวโดยสรุปคือ บทโขนที่เสรี หวังในธรรมเรียบเรียงขึ้นมีวรรณศิลป์ด้านการใช้ภาษาที่มีความไพเราะสละสลวยงดงาม มีการใช้สัมผัสในที่แพรวพราว ใช้การซ้ำคำหรือซ้ำกลุ่มคำตลอดจนการใช้คำที่มีความหมายใกล้เคียงกันเพื่อช่วยเสริมความหมายให้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น มีการหลากคำโดยเฉพาะการเรียกตัวละครให้มีความหลากหลาย เพื่อให้ผู้ฟังและผู้ชมไม่รู้สึกเบื่อหน่าย บทโขนดังกล่าวจึงมีวรรณศิลป์ที่ไพเราะอันเกิดจากการเลือกสรรเสียงและคำมาใช้อย่างวิจิตรบรรจง

4.1.2 วรรณศิลป์ด้านการใช้ความเปรียบ

คุณค่าด้านวรรณศิลป์อีกประการหนึ่งในบทโขนของเสรี หวังในธรรม คือวรรณศิลป์ด้านการใช้ความเปรียบ การใช้ความเปรียบเป็นการใช้ภาพพจน์เพื่อบรรยายอารมณ์ความรู้สึกหรือภาพที่กวีต้องการจะกล่าวถึงให้เด่นชัดมากยิ่งขึ้นโดยใช้กลวิธีการกล่าวเปรียบเทียบกับอีกสิ่ง เพื่อให้ผู้ฟังเกิดความเข้าใจสิ่งที่กวีต้องการจะสื่ออย่างละเอียดลึกซึ้ง บทโขนของเสรี หวังในธรรมมีการใช้ความเปรียบที่น่าสนใจหลายความเปรียบ ดังตัวอย่างในชุดเกสรทมาลาอาสา ตอนมังกรกัณฐ์รบพระราม ได้มีการกล่าวเปรียบมังกรกัณฐ์กับพระรามดังนี้

> มังกรกัณฐ์ - พระยามังกรกัณฐ์ผู้ชาญชัยทนงฤทธิ์ จึงให้เคลื่อนราชรถอันวิจิตรจัดบรรจง แล่นออกมาหน้าจตุรงค์ด้วยองอาจ พอแลประสบพบพระหริราชรามาวตาร ทรงพระมหาบุญญาธิการตระหง่านงาม ให้นึกพรั่นขยั้นคร้ามคิดขามฤทธิ์ **ดังหิ่งห้อยต้องพระอาทิตย์ปลิดรัศมี ดังสุกรชั่วกลัวราชสีห์หนีกระเจิง ดังกาเบิ่งเห็นธนูพรานก็รานกลัว** แต่พอรู้สึกสำนึกตัวคลายคะนึง ความโอหังกลับตั้งปึ่งประหนึ่งกล้า แล้วกล่าวกระทู้ตีขู่ว่านี่แน่พระราม อันการสงครามคราวนี้ทีจะ

[30] การหลากคำเรียกนางสีดาในชุดเสร็จศึกลงกา-สีดาออกศึกนี้มีความโดดเด่น โดยเฉพาะคำที่สื่อถึงนางสีดาว่าผู้เป็นที่พึ่งของโลก สัมพันธ์กับเนื้อหาในบทโขนเสร็จศึกลงกา-สีดาออกศึกที่ต้องการชูบทบาทของตัวละครนางในการทำศึกเป็นหลัก

หนักอย่าประมาทจะพลาดยักษ์ถึงตักษัย จงเลิกพลลิงกระจ้อยร่อยถอยกลับไปเสีย เถิดเจ้า

(เสรี หวังในธรรม, 2547: 4)

ในบทเจรจาดังกล่าว เสรี หวังในธรรมได้เปรียบอาการของมังกรกัณฐ์เมื่อเห็นพระรามแล้วมีความตระหนกตกใจกลัว มีการกล่าวเปรียบว่าว่ามังกรกัณฐ์เหมือนหิ่งห้อยที่มีแสงเพียงน้อยเมื่อเทียบกับพระรามที่มีแสงและรัศมีดุจดวงอาทิตย์ มังกรกัณฐ์เป็นเพียงหมูที่หวาดกลัวพระรามผู้เปรียบดังราชสีห์จนหมูต้องหนีกระเจิง มังกรกัณฐ์เป็นดั่งกาที่เห็นพระรามเป็นดั่งธนูที่จะมาเอาชีวิตของตนก็พาให้หวาดกลัว ซึ่งความเปรียบดังกล่าวเป็นการแสดงคู่เปรียบระหว่างตัวละครพระรามและมังกรกัณฐ์ได้เป็นอย่างดี

ในชุดหนุมานพบมัจฉานุ ตอนมัจฉานุรบหนุมาน ร่างกายของมัจฉานุกลับไม่กระทบกระเทือนจากการต่อสู้ มีการใช้ความเปรียบตอนดังกล่าวว่ามัจฉานุทนทาน “ราวกับเหล็ก” ดังนี้

หนุมาน - หนุมานชาญศักดาต่อยุทธกับลิงเล็ก เจ้านี่ฤทธิ์ใช่ชั่ว**ราวกับตัวเป็นเหล็ก**แสนคงทน แต่ฟาดฟันเป็นหลายหนหาตายไม่ (...)

(เสรี หวังในธรรม, 2545: 2)

บทพากย์รถอินทริชิตในชุดรณพักตร์ได้ศร-นาคบาศ มีการกล่าวเปรียบอินทรชิตเมื่อยามทรงเครื่องว่ามีความงดงามเหมือนขุนหงส์หรือพระพรหม ความเปรียบดังกล่าวมีความน่าสนใจเนื่องจากอินทรชิตเป็นโอรสของทศกัณฐ์ ผู้มีเชื้อสายพรหมหรือพรหมพงศ์ อินทรชิตจึงมีเชื้อสายของพรหมพงศ์ด้วยเช่นกัน ในบทพากย์ตอนนี้มีการกล่าวเปรียบอินทรชิตว่างามดั่งพระพรหม ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- พากย์ -

งามองค์อินทรชิตฤทธี ทรงราชรถมณี สง่าแม้นจอมเทวัญ ฯ
หัตสดัมกำศรเหิมหรรษ์ ทรงเครื่องปิลันธ์ พัสตราไพจิตยิ่งยงฯ
งามทั่วสรรพางค์วรองค์ **งามดั่งขุนหงส์** เมื่อยามจะร่อนเวหนฯ
ครั้นได้ศุภฤกษ์เบิกบน ให้เคลื่อนคลาพล ไปสู่สนามราวี ฯ

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด –

(เสรี หวังในธรรม, 2544: 7)

ในชุดช้างสารหาญกล้าบ้าบ่มมัน ร่วมตลุงเดียวกันย่อมประงา ตอนหนุมานรบนิลพัท เมื่อพระรามถามสุครีพเพื่อจะตัดสินความ สุครีพได้ทูลว่าหนุมานเปรียบดั่งพระกรซ้าย นิลพัทเปรียบดังพระกรขวา ความเปรียบดังกล่าวเมื่อพิจารณาอย่างละเอียดลึกซึ้ง พบว่ากวีไม่ได้จงใจ

หมายถึงเพียงตัวนิลพัทและหนุมานเท่านั้น หากแต่ยังหมายรวมไปถึงพลเมืองขีดขินที่หนุมานเป็นผู้ดูแลและพลเมืองชมพูที่นิลพัทเป็นผู้ดูแล ว่าเปรียบดังพระกรซ้ายขวาของพระราม แสดงให้เห็นว่าทั้งสองฝ่ายมีความสำคัญต่อพระรามเท่า ๆ กัน ดังนี้

> สุครีพ – ข้าแต่พระอวตารผู้ผ่านภพ พระราชปรารภที่พระองค์ทรงดำรัสถาม ข้าพระบาทจะทูลความแสนข้องขัด ด้วยนิลพัทกับหนุมานนั้น อุปมา **เปรียบด้วยพระกรซ้ายและพระกรขวา**แห่งภูบดี (...)
>
> (เสรี หวังในธรรม, 2541: 58)

นอกจากนี้ในบทโขนบางชุดมีการนำสำนวนสุภาษิตหรือคำพังเพยมาใช้เป็นความเปรียบ ดังตัวอย่าง ในชุดนางลอย เช่น บทเจรจาตอนหนุมานอุ้มนางเบญกายมาส่ง มีการใช้สำนวนเปรียบว่าเหมือน “ฝากปลาไว้กับแมว” และ “น้ำตาลใกล้มด” ดังนี้

> อุ้มบังอรร่อนมาโดยคัคนานต์ คำแหงหนุมานประคองนางพลางตรึกตรา ว่าครั้งนี้**เหมือนเขาฝากปลามากับแมว** ควรละหรือปลาจะแคล้วเป็นภักษาหาร **เหมือนน้ำตาลใกล้มด**หรือจะอดได้ อันความจริงนางนี้ไซร้เลิศลักขนณา ทั้งพักตราก็เอี่ยมอิ่มดูยิ้มแย้ม (...)
>
> (เสรี หวังในธรรม, 2511: 4)

จากตัวอย่างดังกล่าวมีการใช้ความเปรียบว่าเหมือนเขาฝากปลามากับแมวและเหมือนน้ำตาลใกล้มด ความเปรียบที่ว่า “เหมือนเขาฝากปลามากับแมว” ตรงกับสำนวนที่ว่า “ฝากปลาไว้กับแมว” ซึ่งหมายความว่า ฝากสิ่งใดสิ่งหนึ่งไว้กับคนที่ชอบสิ่งนั้น ย่อมสูญหายได้ง่าย หรือไว้วางใจคนที่ไม่ควรไว้วางใจ ในตัวอย่างดังกล่าวเปรียบหนุมานเป็นแมวและนางเบญกายเป็นปลา จึงมีความหมายว่าปล่อยให้หนุมานผู้ที่ไม่น่าไว้ใจเรื่องชู้สาวอุ้มนางเบญกายมาส่ง

ส่วนความเปรียบที่ว่า “เหมือนน้ำตาลใกล้มด” ตรงกับสำนวนที่ว่า “น้ำตาลใกล้มด”หมายถึง ชายหญิงที่อยู่ใกล้กันย่อมห้ามใจให้รักกันได้ยาก ในที่นี้กล่าวเปรียบหนุมานและนางเบญกายว่าทั้งสองฝ่ายซึ่งเป็นหญิงและชายเมื่ออยู่ใกล้กัน โดยธรรมชาติของชายหญิงย่อมเกิดความรักกันได้ง่าย

บทเจรจาในชุดหนุมานชาญสมร ตอนหนุมานตีทัพพระลักษมณ์ พระลักษมณ์ได้กล่าวเปรียบกิริยาของหนุมานที่ทำจองหองเมื่อได้เป็นแม่ทัพฝ่ายทศกัณฐ์ ว่าเหมือน “มะพร้าวตื่นดก(กระ)ยาจกตื่นมี” ซึ่งมีความหมายว่าเห่อหรือตื่นเต้นในสิ่งที่ตนไม่เคยมีไม่เคยได้จนเกินพอดี ดังนี้

พระลักษมณ์ – เหม่ อ้ายหนุมาน เขารู้เช่นเห็นสันดานเอ็งแต่เดิม อวดฮึกเหิมทำจองหอง หยิ่งผยองว่ายิ่งใหญ่ ถ้าพระเชษฐาไม่เอามาเลี้ยงไว้เจ้าก็คือลิงป่า อวดโอหังเจรจาประหนึ่งเราไม่รู้เท่า อันตัวของเจ้าเป็นดั่งทารก **เหมือนมะพร้าวตื่นดกกระยาจกตื่นมี** ใครล่ะค้ำจุนให้มึงได้ดีจนลืมนาม (...)

(เสรี หวังในธรรม, 2528: 18)

ในบทเจรจาชุดสุกรสารปลอมพล ตอนทศกัณฐ์แปลงเป็นฤาษีเพื่อหวังตัดศึกได้มีการว่ากระทบพิเภกซึ่งมาสวามิภักดิ์ต่อพระราม เพื่อยุยงให้พระรามระแวงพิเภก โดยฤาษีที่เป็นรูปแปลงของทศกัณฐ์กล่าวเปรียบว่า “คบคนให้ดูหน้า ซื้อผ้าให้ดูเนื้อ” ซึ่งมีความหมายว่าจะพิจารณาคนหรือสิ่งใดสิ่งหนึ่งให้พิจารณาอย่างละเอียดรอบคอบ ดังนี้

อีกประการหนึ่งเห็นว่าเหล่าจตุรงค์ของพระองค์นี้ ล้วนแต่พวกกาลีเหล่าสตรู มาพำนักอยู่เป็นไส้ศึก ขอพระองค์ทรงพินิจนึกระแวงระวัง ด้วยโบราณท่านก็ตั้งเป็นตำรา ว่า**คบคนให้ดูหน้าแม้นซื้อผ้าให้เร่งดูเนื้อ**

(เสรี หวังในธรรม, 2511: 8)

การใช้สำนวนหรือคำพังเพยเป็นความเปรียบ แสดงให้เห็นว่ากวีต้องการให้ผู้ชมเข้าใจความหมายของความเปรียบดังกล่าวอย่างลึกซึ้ง เนื่องจากสุภาษิตหรือคำพังเพยที่นำมาใช้ล้วนแต่เป็นสำนวนหรือคำพังเพยที่ใช้ภาษาเรียบง่ายและผู้ชมรู้ความหมายของสำนวนและคำพังเพยดังกล่าวดีอยู่แล้ว เมื่อนำเหตุการณ์ในเรื่องมาเปรียบกับสำนวนคำพังเพยที่ผู้ชมรู้จักและเข้าใจดี ทำให้ผู้ชมเข้าใจเรื่องราวได้ถ่องแท้มากขึ้น นอกจากนี้การใช้ความเปรียบในลักษณะนี้ยังสะท้อนให้เห็นความสามารถและชั้นเชิงทางภาษาของกวีที่เลือกสรรสำนวนคำพังเพยมาเปรียบได้อย่างแยบยล

นอกจากการใช้ความเปรียบแล้ว ในบทโขนของเสรี หวังในธรรมมีการเรียบเรียงบทโดยการใช้โวหารเชิงสัญลักษณ์ด้วย โวหารเชิงสัญลักษณ์นี้เป็นความเปรียบอย่างหนึ่งหากแต่ต่างกันตรงที่โวหารเชิงสัญลักษณ์ ผู้ชมต้องอาศัยการตีความเพื่อที่จะเข้าใจนัยที่ตัวละครต้องการสื่อไม่ได้เห็นภาพหรือเข้าใจชัดเจนทันทีเหมือนการใช้ความเปรียบโดยตรงในลักษณะที่ผู้วิจัยได้ยกมาอธิบายก่อนหน้า หากแต่เสรี หวังในธรรมก็ได้มีการเปิดช่องให้ตัวละครตีความโวหารสัญลักษณ์เพื่อให้ผู้ชมเข้าใจด้วยเช่นกันผ่านบทเจรจา ดังเช่นในชุดช้างสารหาญกล้าบ้าบ่มมันร่วมตลุงเดียวกันย่อมประงา ตอนที่พระรามปรึกษาโทษหนุมานและนิลพัท และตรัสบริภาษหนุมาน ได้ถามคำถามโดยใช้สัญลักษณ์เพื่อทดลองปัญญาหนุมานว่าสมควรที่จะให้โอกาสแก้ตัวหรือไม่ ซึ่งหนุมานก็ตอบได้ดีจนพระรามตรัสชม ดังนี้

พระราม – เหวยหนุมานไอ้ตัวร้ายวุ่นวายนัก สร้างร้าวฉานพานแตกพรรคแตกไพร่พล โทษของมึงถึงวายชนม์ไม่พ้นได้ กูขอถามไถ่มึงอย่ามัวหมอบจงตอบความ ว่า**อันหาบนั้นจะงามหรือว่าหามจึงจะดี**มึงเห็นอย่างไรไอ้กระบี่จงบอกมา

หนุมาน – ข้าแต่พระผ่านฟ้ารามาวตาร ข้าพระบาทหนุมานเห็นว่า**หาบงามหามนั้นลำบาก** เพราะยามหาบแม้จะเหนื่อยยากก็ลำพัง เมื่อล้าเลื่อยเมื่อยหลังพอผลัดบ่า ส่วนหามนั้นท่านว่าต้องหลายแรง เกิดขัดแย้งเหนื่อยทั้งกายหน่ายทั้งใจ ควรมิควรขอพระภูวไนยโปรดปรานี

พระราม – ชะ ไอ้สวาปัญญาดีตีคารม จงคุมพลไกรไปถมท้องชลธาร เพียงผู้เดียวให้สำเร็จงานในเจ็ดวัน แม้ไม่สำเร็จเสร็จไม่ทันมึงจะบรรลัย สุครีพท่านจงไปคอยตรวจการ

(เสรี หวังในธรรม, 2541: 8)

จากตัวอย่างดังกล่าวมีการใช้โวหารเชิงสัญลักษณ์ตอนที่พระรามถามว่า “อันหาบนั้นจะงามหรือว่าหามจึงจะดี” คำว่าหาบมีนัยว่าการทำงานสิ่งใดสิ่งหนึ่งให้สำเร็จด้วยตัวเองเพียงผู้เดียว ส่วนคำว่าหามมีนัยว่าทำร่วมกับผู้อื่นจนสำเร็จ ระหว่างหาบกับหามสิ่งใดดีกว่ากัน ในตอนดังกล่าวกวีได้ใช้ภาษาสัญลักษณ์ “หาบ” และ “หาม” แทนภาระหน้าที่ที่หนุมานและนิลพัทต้องร่วมกันทำให้สำเร็จ นั่นคือการคุมไพร่พลลิงจองถนนข้ามไปยังลงกา ในตอนดังกล่าวหนุมานตอบด้วยปัญญาว่าเลือกหาบ ซึ่งมีนัยว่าขอทำแต่เพียงผู้เดียวให้สำเร็จ โดยให้เหตุผลว่าการทำภาระหน้าที่โดยลำพัง หากเหนื่อยเมื่อยล้าก็สามารถพักผ่อนได้ แต่ถ้าหามต้องใช้แรงหลายคนในการร่วมกันทำ อาจจะนำพามาซึ่งความขัดแย้งทั้งกายและใจในอนาคตได้ พระรามเห็นดีดังนั้นจึงตรัสชมแก่หนุมานว่ามีปัญญาดีและตรัสให้ไปคุมไพร่พลไปจองถนนให้แล้วเสร็จ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.1.3 วรรณศิลป์ด้านการใช้โวหารจินตภาพ

โวหารจินตภาพคือภาษาที่สร้างให้เกิดภาพในใจของผู้ฟังผู้อ่าน ด้วยการใช้คำกริยาคำแสดงอาการเคลื่อนไหว หรือคำแสดงสภาพที่สื่อความอย่างเด่นชัด (ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, 2553: 247) ในบทโขนของเสรี หวังในธรรมมีการใช้โวหารจินตภาพหลายตอน เป็นการพรรณนาให้ผู้ชมเห็นภาพและเข้าใจเหตุการณ์อย่างลึกซึ้ง ดังตัวอย่างเช่น ในชุดทำการเกินเจ้าสั่ง ตอนที่พระรามกริ้วที่

หนุมานไปเผาเมืองลงกา กวีได้พรรณนาอาการของหนุมานในบทเจรจาว่ามีความตกใจกลัว หูชัน ตัวสั่นและมีเหงื่อท่วมตรงหน้าอก ดังนี้

หนุมาน - วายุบุตรฟังพระราชโองการทรงกริ้วกราด **ให้ตกใจไหว หวาดแสนประหวั่น ต้องกระทู้ทำหูชันตัวสั่นงก เหงื่อซึมซาบลงอาบอกตกประหม่า** เฝ้านิ่งนึกตรึกตราทูลสารภาพ ว่าข้าพระบาทปัญญาหยาบจึงจาบจ้วง ซึ่งอาจหาญการทั้งปวงเพราะภักดี เมื่อผิดแล้วโทษก็ควรมีถึงชีวาตม์

(เสรี หวังในธรรม, 2544: 8)

ในชุดหนุมานชาญสมร ตอนหนุมานครองเมืองนพบุรี ขณะหนุมานออกเที่ยวสวนได้เหลือบไปเห็นผลมะม่วงสุกปลั่ง หนุมานจึงปีนขึ้นไปหักต้นมะม่วง เมื่อตัวหนุมานโดนยางมะม่วงก็รู้สึกคัน กวีได้กล่าวว่าหนุมานทำท่าทางเอามือเกาเอาเท้าปัดตามวิสัยของลิง ดังนี้

หนุมาน – แล้วแลไปเห็นมะม่วงเป็นพวงย้อย ระย้าย้อยสุกปลั่งดั่งสีทอง วิสัยลิงยิ่งคะนองลำพองใจ มิเคยหวังระวังไวในยศศักดิ์ ลงจากราชรถโดดขึ้นปีนหักผลพวา พอยางมะม่วงร่วงหยดมาต้องกาย **เอามือเกาเป็นหลายทีมิถนัด ก็เอาเท้าขึ้นช่วยปัดเกากวัดไกว** ดูเป็นที่ขบขันแก่บรรดาสาวสุรางค์นางใน

(เสรี หวังในธรรม, 2528: 29)

ชุดเสร็จศึกลงกา-สีดาออกศึก ตอนที่กล่าวถึงพญาราพณ์ผู้พี่ กวีได้กล่าวพรรณนาลักษณะของพญาราพณ์ผู้พี่ว่ามีเศียรหนึ่งพัน ทำหน้านิ่วย่นขมวดคิ้วแสยะปาก ซึ่งเป็นภาพที่น่าเกลียดน่ากลัว ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- เจรจา -

ราพณาสูร -ราพณาสูรฤทธีผู้ยิ่งใหญ่ เห็นมนุษย์ชายหญิงมาประจัญหน้า ก็ล่วงรู้ว่าเป็นรามและสีดาผู้ที่ฆ่าฟัน ผลาญราพณ์น้องต้องอาสัญ**หุนหันกริ้ว ทั้งพันพักตร์ขุนยักษ์นิ่วแสยะโอษฐ์ รุกไล่โลดไวว่องเข้าชิงชัย**

(เสรี หวังในธรรม, 2549: 10)

4.1.4 วรรณศิลป์ด้านการใช้โวหารที่สื่ออารมณ์ตัวละครได้อย่างลึกซึ้งคมคาย

บทโขนที่เสรี หวังในธรรมเรียบเรียงขึ้น มีการใช้โวหารที่สื่ออารมณ์ของตัวละครได้อย่างลึกซึ้ง และมีการใช้ภาษาเพื่อสื่ออารมณ์ขณะนั้นของตัวละครได้อย่างชัดเจนและถึงอกถึงใจ มี

การโต้ตอบกันด้วยปฏิภาณไหวพริบของตัวละคร โดยเฉพาะอารมณ์โกรธซึ่งมักปรากฏในโวหารเจรจาหน้าทัพระหว่างตัวละครที่เป็นแม่ทัพของแต่ละฝ่ายปะทะคารมและอวดชั้นเชิงโวหารกันอย่างลึกซึ้งและคมคายหรือบทเจรจาตอนสู้รบเดี่ยวของตัวละคร ดังตัวอย่าง

<u>ตัวอย่างบทเจรจาหน้าทัพระหว่างสุครีพกับกุมภกรรณในชุดสุครีพถอนต้นรัง</u>

> กุมภกรรณ – (...) ให้เลื่อนรัถาฝ่าโยธีออกมาหน้าทัพชัย แล้วจึงมีวาจาปราศรัยว่าเหวยเฮ้ยอ้ายสุครีพ มึงนี้เห็นทีจะมาสิ้นชีพเพราะมือยักษ์ ด้วยมึงนั้นมันทรามและต่ำศักดิ์ไม่แกล้วกล้า ไปมุดเกศีเป็นขี้ข้าอ้ายมนุษย์ แล้วจะรุ่งเรืองฤทธิรุทธ์ได้ฉันใด กูคือกุมภกรรณชาญ ฤทธิไกรอุปราชเมืองลงกา จะสังหารผลาญชีวามึงนั้นให้บรรลัย
>
> สุครีพ - ชะ..เจ้ากุมภกรรณช่างอวดฤทธิไกรว่าแกล้วกล้า กูก็เป็นอุปราชาเมืองขีดขิน อันยศถาสองธานินทร์ก็เท่ากัน เมื่อกี้มึงอ้างว่าฤทธิ์กูนั้นไม่เกรียงไกร เฮ้ยมึงกูแต่ฉัตรชัยในลงกา กูยังหักยับทับพสุธาเสียป่นปี้ มาดแม้นอสุรีเกรงวายปราณ จงมาสารภาพก้มกราบกรานที่บาทา กูจะยกโทษโปรดอภัยไว้ชีวาไม่ฆ่าตี
>
> (เสรี หวังในธรรม, 2549: 9)

จากตัวอย่างดังกล่าวเป็นสำนวนโวหารที่สื่ออารมณ์ของตัวละครได้อย่างคมคาย นอกจากมีคำอุทานแสดงอารมณ์ของตัวละคร เช่นคำว่า “เหวย” “เฮ้ย” “ชะ” แล้ว เมื่อพิจารณาต่อไป พบว่าบทเจรจาของตัวละครทั้งสองให้อารมณ์ที่ต่างกัน บทเจรจาของกุมภกรรณมีเนื้อความที่ต้องการท้าทายสุครีพเพื่อเชื่อมโยงไปสู่อุบายของตนที่ต้องการให้สุครีพไปถอนต้นรัง กุมภกรรณจึงพูดด้วยอารมณ์เย้ยหยันเหยียดหยาม ดังที่ได้หยามว่าสุครีพเป็น “ขี้ข้ามนุษย์ ทั้งทราม ต่ำศักดิ์และไม่เก่งกาจ” ผิดกับตนที่เป็นถึง “อุปราชเมืองลงกา” ส่วนสุครีพเมื่อถูกกุมภกรรณเหยียดหยามดังนั้นจึงโกรธและตอบโต้ด้วยการอวดอ้างวีรกรรมของตนที่เคยเอาชนะทศกัณฐ์โดยการหักฉัตรกรุงลงกา เห็นได้ว่าบทเจรจาของตัวละครทั้งสองดังกล่าว เป็นการสื่ออารมณ์อย่างลึกซึ้งทั้งอารมณ์เย้ยหยันของกุมภกรรณและอารมณ์โกรธของสุครีพ

อีกตัวอย่างหนึ่งคือโวหารที่สื่ออารมณ์ของตัวละครได้อย่างคมคายในบทเจรจาตอนสู้รบแบบตัวต่อตัวของตัวละคร ตอนพาลีรบสุครีพ พาลีใช้โวหารที่สื่ออารมณ์โกรธ ส่วนสุครีพใช้โวหารที่สื่ออารมณ์โศกเศร้าและหวาดกลัว ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างบทเจรจาตอนสู้รบเดี่ยวของตัวละคร ตอนพาลีรบสุครีพในบทโขนชุดพาลีสอนน้อง

พาลี - เหม่ ไอ้สุครีพ ไอ้จัญไร มึงจะฆ่าพี่ ช่างเสียทีกูเลี้ยงกูรัก เป็นหนักหนา มึงแกล้งสั่งปิดคูหาเพราะใจคด ไอ้ทรยศกบฏลิงจะชิงเมือง นี่มึงคงผูกจิตคิดแค้นเคืองเรื่องนางดารา ลืมญาติวงศ์เผ่าพงศาคิดฆ่าพี่ ไป ไอ้สุครีพ ไอ้กาลีมึงกับกูเป็นขาดกัน แม้ว่ากูตายวายชีวัน มึงอย่าเข้าไปเผาผี

สุครีพ - ข้าแต่พระเจ้าพี่ โปรดยับยั้งฟังน้องก่อน น้องจงรักต่อพระภูธรดั่งพระบิดา มิเคยเสื่อมซึ่งศรัทธาในพระเจ้าพี่ ที่สั่งพลขนคีรีปิดปากทาง ก็เพราะเห็นโลหิตจางไหลหลั่งมา จึงก่นแต่จะโศกาอาลัยพระพี่

พาลี - ชะ น้อยรีไอ้ตัวดี อย่ามาเจรจามุสาเล่า กูน่ะรู้ทันรู้เท่าเจ้าทุกสิ่ง สัญชาติลิงทรยศหมดยางอาย ไอ้อุบาทว์ขาดเชื้อสายกันแต่วันนี้ มึงจงออกนอกธานีอย่าคิดกลับ ถ้าหาไม่กูจะสับให้อาสัญ กริ้วพลางฉวยพระขรรค์สุรกานต์โถมทะยานเข้าไล่รอนดังฟอนไฟ

(เสรี หวังในธรรม, 2517: 12)

จากตัวอย่างดังกล่าว นอกจากมีคำอุทานแสดงอารมณ์ของตัวละคร เช่น “เหม่” “ชะ” ยังแสดงให้เห็นอารมณ์โกรธของพาลี ดังที่กล่าวว่า “ไอ้สุครีพ ไอ้จัญไร” “ไอ้ทรยศกบฏลิง” “แม้ว่ากูตายวายชีวันมึงอย่าเข้าไปเผาผี” “สัญชาติลิงทรยศหมดยางอาย” “ไอ้อุบาทว์” ซึ่งล้วนแสดงให้เห็นอารมณ์โกรธของพาลีอย่างลึกซึ้ง แสดงให้เห็นว่าพาลีรู้สึกโกรธและแค้นใจเนื่องจากคิดว่าสุครีพผู้เป็นน้องคิดกบฏทรยศ ส่วนบทเจรจาของสุครีพ ทั้งแสดงให้เห็นอารมณ์หวาดกลัวพาลีว่า “โปรดยับยั้งฟังน้องก่อน” และอารมณ์โศกว่า “ก่นแต่จะโศกาอาลัยพระพี่”

การใช้โวหารที่สื่ออารมณ์ตัวละครได้อย่างลึกซึ้งคมคายดังกล่าวนี้ไม่ใช่เพียงการอวดฝีปากของตัวละครเพียงเท่านั้น โวหารบางแห่งโดยเฉพาะโวหารเจรจาหน้าทัพยังสะท้อนถึงสติปัญญาการรู้เท่าทันเล่ห์กลและการชิงไหวชิงพริบของตัวละครที่มีศักดิ์เป็นแม่ทัพของแต่ละฝ่ายอีกด้วย ดังนั้นแล้วการตอบโต้ด้วยโวหารที่สื่ออารมณ์ได้อย่างลึกซึ้งคมคายจึงต้องเรียบเรียงบทเจรจาให้มีวรรณศิลป์เป็นอย่างดี

บทที่สื่ออารมณ์ของตัวละครได้อย่างลึกซึ้งคมคายนั้นไม่ได้มีเพียงโวหารขณะสู้รบของตัวละครเท่านั้น ยังปรากฏอีกหลายตอน เช่น ตอนที่มีโวหารบทตัดพ้อต่อว่า เสียดสีประชดประชัน ดังตัวอย่าง บทเจรจาของนางสีดาที่รู้สึกน้อยใจที่ถูกพระรามขับออกจากเมือง ในชุดหัวอกพระมิ่งแม่สีดา ดังนี้

สีดา - พระคุณเจ้า พระรามนั้นเล่าทำกับข้าสารพัดสุดบรรยาย ถึงตายแล้วเกิดเกิดแล้วตายไม่หายโกรธ ทรงลงโทษถึงกับสั่งให้สังหาร ความผิดหลานเพียงเขียนรูปอสุรี ส่วนใจจะรักยักษีก็หาไม่ ดีแต่พระลักษณ์เห็นใจจึงปล่อยรอดตัวมา ถ้าหาไม่หลานคงมรณาพร้อมทั้งมงกุฎบุตรในครรภ์ จะพูดไปก็เหมือนแกล้งกลั่นประจานพระภรรดา เมื่อยามรักก็โปรดโกรธก็สั่งฆ่าไม่ปรานี พอหายโกรธก็กลับจะมาคืนดีขอรับผิด หากหลานมลายวายชีวิตเพราะถูกฆ่า พระรามจะมาวอนง้อขอขมาได้หรือไฉน คงจะหาชายาใหม่ตระกองกกเสียอีกด้วยซ้ำ น้ำพระทัยเช่นนี้หรือใครจะอยู่ร่วมด้วยได้ จริงไหมเจ้าคะพระอาจารย์เจ้าขา

(เสรี หวังในธรรม, ม.ป.ป.: 5)

จากตัวอย่างดังกล่าว แสดงให้เห็นความอารมณ์ความรู้สึกน้อยใจและคับแค้นใจของนางสีดา ดังที่นางได้กล่าวว่า “ถึงตายแล้วเกิดเกิดแล้วตายไม่หายโกรธ” “เมื่อยามรักก็โปรดโกรธก็สั่งฆ่าไม่ปรานี” และอารมณ์เสียดสีประชดประชัน ดังที่ได้กล่าวว่า “คงจะหาชายาใหม่ตระกองกกเสียอีกด้วยซ้ำ น้ำพระทัยเช่นนี้หรือใครจะอยู่ร่วมด้วยได้”

นอกจากโวหารตัดพ้อต่อว่า เสียดสีประชดประชันจะมีความลึกซึ้งคมคายแล้ว บทพรรณานาอารมณ์ที่แต่งขึ้นใหม่บางแห่งก็มีความลึกซึ้งกินใจอย่างยิ่ง เช่น บทร้องตอนทศกัณฐ์ขอกล่องดวงใจคืนจากหนุมาน ทศกัณฐ์ใช้โวหารตัดพ้อ แสดงอารมณ์โศกเศร้าและผิดหวังได้อย่างลึกซึ้ง ดังนี้

ร้องเพลงเขมรโพธิสัตว์

โอ้ว่าหนุมานชาญกำแหง เสียแรงพ่อรักลูกคิดปลูกฝัง
สู้อุตส่าห์ชุบเลี้ยงให้เวียงวัง ด้วยหวังว่าจิตคิดไมตรี
ไหนเจ้าว่าหนีร้อนมาพึ่งเย็น มาหลอกล้อพ่อเล่นดอกหรือนี่
จงยับยั้งชั่งจิตคิดให้ดี ขอชีวีพ่อเถิดหนุมาน

(กรมศิลปากร, 2507: 222)

จากบทดังกล่าวมีโวหารที่แสดงให้เห็นอารมณ์ตัดพ้อต่อว่าของทศกัณฐ์ต่อหนุมาน เช่น “ไหนเจ้าว่าหนีร้อนมาพึ่งเย็น” และ “สู้อุตส่าห์ชุบเลี้ยงให้เวียงวัง” อารมณ์ผิดหวัง เช่น “เสียแรงพ่อรักลูกคิดปลูกฝัง” และ “มาหลอกล้อพ่อเล่นดอกหรือนี่” และอารมณ์โศกเศร้าอ้อนวอนตอนที่ร้องขอกล่องดวงใจว่า “จงยับยั้งชั่งจิตคิดให้ดี ขอชีวีพ่อเถิดหนุมาน”

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ความงดงามทางวรรณศิลป์ในวรรณคดีการแสดงเป็นสิ่งสำคัญประการหนึ่งในการเรียบเรียงบทการแสดง เพราะนอกจากเป็นการอวดฝีมือกวีแล้ว วรรณศิลป์ในบทโขนที่มีความไพเราะดังกล่าวนี้ช่วยเสริมสร้างความไพเราะทั้งในการพากย์ การเจรจาและการร้อง ให้มีความแพรวพราว มีการใช้ความเปรียบและโวหารที่ลึกซึ้งประทับใจผู้ชม ตลอดจนเป็นที่จดจำได้ขึ้นใจ เช่น เมื่อได้ยินความเปรียบว่า “ช้างสารหาญกล้าบ้าบ่มมันร่วมตลุงเดียวกันย่อมประงา” ผู้ชมย่อมนึกถึงเหตุการณ์ตอนหนุมานวิวาทนิลพัท

วรรณศิลป์ด้านต่าง ๆ ในบทโขนของเสรี หวังในธรรมทั้งด้านการใช้ภาษาที่มีความไพเราะสละสลวย ด้านการใช้ความเปรียบ ด้านการใช้ภาษาจินตภาพ และด้านการใช้โวหารที่สื่ออารมณ์ของตัวละครได้อย่างลึกซึ้งคมคาย ที่ผู้วิจัยได้กล่าวมานี้ เป็นเพียงตัวอย่างเพียงส่วนหนึ่งที่ได้เลือกสรรมาเป็นตัวอย่างเพื่อแสดงให้เห็นว่าบทโขนของเสรี หวังในธรรมมีวรรณศิลป์ที่ไพเราะคมคายทั้งด้านเสียงคำศัพท์และโวหารที่มีความไพเราะ ทำให้บทโขนที่เสรี หวังในธรรมเรียบเรียงขึ้นมีคุณค่าทางวรรณศิลป์ไม่น้อยในฐานะวรรณคดีการแสดง

4.2 คุณค่าด้านเนื้อหา

บทโขนของเสรี หวังในธรรมมีเนื้อหาหลากหลาย มีทั้งชุดที่มีเนื้อหาตามรามเกียรติ์ที่รู้จักกันดีอยู่แล้ว และชุดที่มีเนื้อหาตามนิทานพระรามฉบับอื่น บทโขนของเสรี หวังในธรรมมีคุณค่าด้านเนื้อหา 4 ด้าน ได้แก่ บทโขนนำเสนอเนื้อหาให้ผู้ชมเข้าใจง่าย บทโขนมีเนื้อหาหลากหลายมีส่วนในการสืบทอดเรื่องรามเกียรติ์ให้เป็นที่รู้จักในสังคมไทย บทโขนให้ความรู้แก่ผู้ชม และบทโขนให้ข้อคิดแก่ผู้ชม ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.2.1 บทโขนนำเสนอเนื้อหาให้ผู้ชมเข้าใจง่าย

เรื่องรามเกียรติ์เป็นวรรณคดีเรื่องเอกเรื่องหนึ่งของไทย รามเกียรติ์ฉบับที่สมบูรณ์ที่สุดของไทยคือฉบับบทละครพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เป็นวรรณคดีเรื่องยาวที่มีความยาวมากถึง 117 เล่มสมุดไทย มีความสมบูรณ์พร้อมด้วยเนื้อหาและการเรียบเรียงเนื้อหาให้มีความสอดคล้องและประสานกันเป็นอย่างดี ทำให้รามเกียรติ์ของไทยเป็นเรื่องที่มีรายละเอียดและความซับซ้อนมาก ทั้งเรื่องราวของตัวละครฝ่ายต่าง ๆ ตลอดจนเต็มไปด้วยเรื่องราวการรบการศึกและการแก้กลศึกมากมาย

บทโขนของเสรี หวังในธรรมชุดมีการปรับการดำเนินเรื่องแบบใหม่โดยการนำประวัติและเรื่องราวของตัวละครตัวใดตัวหนึ่งในเรื่องรามเกียรติ์มาร้อยเรียงกัน ทำให้ผู้ชมรู้จักและเข้าใจเนื้อหาในเรื่องรามเกียรติ์ได้ง่ายขึ้น บทโขนที่มีการดำเนินเรื่องลักษณะนี้ เช่น ชุดรามาวตาร ชุดลักษมีอวตาร ชุดหนุมานชาญสมร ชุดมัจฉานุกุมารา และชุดมารซื่อชื่อพิเภก บทโขนชุดดังกล่าวนิยมเลือกตอนที่เกี่ยวข้องกับตัวละครสำคัญในบทโขนชุดนั้น ๆ มานำเสนอ ทำให้ผู้ชมรับรู้เรื่องราวของตัวละครนั้น ๆ อย่างละเอียดตามลำดับเหตุการณ์ในเรื่องรามเกียรติ์ได้อย่างไม่สลับซับซ้อน เพราะการเรียบเรียงเนื้อหาในบทโขนกลุ่มนี้มีจุดเน้นอยู่ที่เรื่องราวของตัวละครเพียงตัวใดตัวหนึ่งแล้วเล่าเหตุการณ์ต่าง ๆ ให้ขนานไปกับเส้นเรื่องหลักของรามเกียรติ์โดยมีตัวละครตัวนั้นเป็นแกนร้อย

ตัวอย่างเช่น บทโขนชุดที่นำเสนอประวัติและเรื่องราวของมัจฉานุ เรื่องราวของมัจฉานุในรามเกียรติ์ของไทย มีรายละเอียดแทรกอยู่ในตอนใหญ่หลายตอน เช่น เหตุการณ์หนุมานได้นางสุพรรณมัจฉาแทรกอยู่ในตอนจองถนน เหตุการณ์กำเนิดมัจฉานุ เหตุการณ์มัยราพณ์พบมัจฉานุ และเหตุการณ์หนุมานรบมัจฉานุแทรกอยู่ในตอนศึกมัยราพณ์ และเหตุการณ์ตัดหางมัจฉานุแทรกอยู่ในตอนที่พระรามปูนบำเหน็จไวยวิก เนื้อหาทั้งหมดกล่าวเป็นตอนที่ไม่ได้ต่อเนื่องกันเมื่อเทียบกับฉบับบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช

เนื้อหาตอนต่าง ๆ ในบทโขนชุดมัจฉานุกุมาราล้วนสัมพันธ์กับตัวละครมัจฉานุทั้งสิ้น ทั้งตอนหนุมานได้นางสุพรรณมัจฉาซึ่งกล่าวถึงพ่อและแม่ของมัจฉานุ ตอนกำเนิดมัจฉานุ ตอนนางสุพรรณมัจฉาลามัจฉานุ ตอนมัยราพณ์พบมัจฉานุซึ่งกล่าวถึงประวัติและที่มาที่ไปของมัจฉานุกระทั่งได้มาอยู่กับมัยราพณ์ ตอนหนุมานรบมัจฉานุซึ่งเป็นตอนที่มัจฉานุได้พบหนุมานผู้เป็นพ่อครั้งแรกและยังเป็นตอนที่แสดงให้เห็นความกตัญญูของมัจฉานุด้วย ตอนศึกมัยราพณ์ซึ่งเป็นเหตุการณ์เชื่อมไปสู่บทสรุป ตอนไวยวิกและมัจฉานุเฝ้าพระรามและตอนตัดหางมัจฉานุเป็นตอนที่กล่าวถึงบทสรุปของมัจฉานุในตอนท้าย บทโขนชุดนี้จึงเป็นการเล่าเรื่องราวของมัจฉานุตั้งแต่เกิด ชีวประวัติ วีรกรรม และบทสรุปของมัจฉานุ ทำให้ผู้ชมเข้าใจเรื่องราวของมัจฉานุได้ละเอียดผ่านการชมโขนชุดมัจฉานุกุมาราชุดนี้

บทโขนกลุ่มดังกล่าวนี้จึงมีคุณค่าด้านเนื้อหาอยู่ที่มุ่งนำเสนอเรื่องราวให้ผู้ชมเข้าใจง่าย เข้าใจลำดับเหตุการณ์ในเรื่องโดยมีตัวละครตัวใดตัวหนึ่งเป็นแกนร้อย เป็นการนำเสนอเรื่องรามเกียรติ์ในมิติใหม่ผ่านประวัติและเรื่องราวของตัวละครตัวใดตัวหนึ่งให้ผู้ชมเข้าใจที่มาที่ไปของตัวละคร การนำเสนอเนื้อหาในบทโขนให้ผู้ชมเข้าใจง่ายมีความสำคัญอย่างยิ่งต่อการสร้างความเข้าใจ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

พื้นฐานของผู้ชมเกี่ยวกับเรื่องรามเกียรติ์ ดังที่กรินทร์ กรินทสุทธิ์ (2558: 72) ได้กล่าวไว้ว่า “ยุคที่เสรี หวังในธรรมเป็นผู้มีบทบาทหลักในการจัดทำบทโขน เป็นยุคที่มุ่งเน้นความต้องการของผู้ชมซึ่งเป็นกลุ่มประชาชนทั่วไปในระดับมวลชน อันเป็นปัจจัยสำคัญส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงหลายด้าน เช่น การทำให้โขนเป็นสิ่งที่คนทั่วไปเข้าใจได้ง่ายขึ้น” จากข้อความดังกล่าวหากพิจารณาต่อไปจะพบว่าสอดคล้องกับบริบทของผู้ชมด้วย เนื่องจากผู้ชมโขนในยุคของเสรี หวังในธรรมมีทั้งผู้ที่ติดตามโขนของกรมศิลปากรมาตั้งแต่เดิม รวมถึงผู้ที่ไม่ได้ติดตามโขนมาตั้งแต่เดิม เช่นกลุ่มผู้ชมบางกลุ่มที่หันมานิยมชมการแสดงโขนเนื่องจากกระแส“ดารากรมศิลป์”ที่เกิดจากละครพันทาง[31] ซึ่งผู้ชมบางส่วนในกลุ่มนี้อาจไม่ได้มีความรู้ถ่องแท้ในเรื่องรามเกียรติ์ ดังนี้แล้วการนำเสนอเนื้อหาในบทโขนให้เข้าใจง่ายและพยายามเชื่อมโยงให้เห็นที่มาที่ไป ประวัติ เรื่องราวสำคัญของตัวละคร จึงช่วยสร้างความเข้าใจด้านเนื้อหาให้กับผู้ชมได้เป็นอย่างดี

นอกจากนี้การเรียบเรียงเนื้อหาในบทโขนบางชุด โดยเฉพาะชุดที่นำเนื้อหาจากรามายณะฉบับต่างชาติมาเรียบเรียงเป็นบทโขน เช่น ชุดราพณ์บำเพ็ญตบะ ชุดเสร็จศึกลงกา-สีดาออกศึก มีการดัดแปลงเนื้อหาบางส่วนให้เข้ากับความคุ้นเคยของผู้ชมด้วย ดังตัวอย่างเช่น ในชุดเสร็จศึกลงกา-สีดาออกศึก มีการปรับเนื้อหาตอนต้นให้เหมือนกับรามเกียรติ์ของไทย เริ่มตั้งแต่ตอนนารายณ์ปราบนนทุกจนถึงพระรามรบทศกัณฐ์ และมีการดัดแปลงด้านตัวละครโดยกำหนดให้นางสีดาทรงเครื่องแบบตัวนางในตอนทำศึก ไม่ได้ทรงเครื่องแบบเทวีมหากาลีตามที่ปรากฏในอัทภุตรามายณะ การดัดแปลงด้านเนื้อหาและด้านตัวละครดังกล่าว ทำให้ผู้ชมเข้าใจเนื้อหาและเรื่องราวได้ง่ายขึ้น เนื่องจากบทโขนชุดนี้มีการผสมผสานเนื้อหาที่แปลกใหม่ให้เข้ากับเรื่องรามเกียรติ์ในความรับรู้เดิมของผู้ชมและขนบในการแสดงโขนได้อย่างลงตัว

Chulalongkorn University

4.2.2 บทโขนมีเนื้อหาหลากหลาย มีส่วนในการสืบทอดเนื้อหาเรื่องรามเกียรติ์ให้เป็นที่รู้จักในสังคมไทย

บทโขนของเสรี หวังในธรรมมีคุณค่าด้านเนื้อหาที่สำคัญอีกประการหนึ่งคือการสืบทอดเนื้อหาเรื่องรามเกียรติ์ให้เป็นที่รู้จักในสังคมไทย ทั้งนี้เป็นเพราะบทโขนของเสรี หวังในธรรมมีเนื้อหาหลากหลาย กล่าวคือบทโขนของเสรี หวังในธรรมไม่ได้มีเพียงเนื้อหาเฉพาะที่ตรงตามรามเกียรติ์ของไทยเท่านั้น แต่ยังมีส่วนที่เสรี หวังในธรรมได้นำเนื้อหาที่แปลกใหม่มาจากเรื่องพระราม

---

[31] กระแสดารากรมศิลป์เกิดจากผู้ชมให้ความนิยมผู้แสดงละครพันทางของกรมศิลปากร โดยเฉพาะเรื่องผู้ชนะสิบทิศ ผู้แสดงละครพันทางในยุคนั้นร่วมแสดงโขนด้วย เช่น ปกรณ์ พรพิสุทธิ์ ศุภชัย จันทร์สุวรรณ และจุลชาติ อรัญนาค ทำให้ผู้ชมที่ติดตามผู้แสดงจากละครพันทางหันมาสนใจรับชมการแสดงโขนร่วมด้วย

ฉบับอื่น ๆ ด้วย ทั้งรามายณะของต่างชาติ ได้แก่ อัทภุตรามายณะของอินเดีย รามายณะฉบับเขมร รามายณะฉบับของเบงคลี รวมถึงเรื่องพระรามสำนวนท้องถิ่นของไทย เช่น ตำนานท้าวกกขนาก และตำนานพิเภกเมืองลพบุรี มาเรียบเรียงเป็นบทโขนและปรับให้เข้ากับขนบการแสดงของไทยได้อย่างเหมาะสมลงตัว ลักษณะดังกล่าวทำให้บทโขนของเสรี หวังในธรรมมีลักษณะเด่นอยู่ที่การนำเสนอเนื้อหาที่หลากหลาย ตลอดจนเป็นการเผยแพร่นิทานพระรามฉบับใหม่ ๆ ที่มีเนื้อหาต่างไปจากของไทยให้ผู้ชมได้รับรู้ ทำให้ผู้ชมไม่รู้สึกจำเจ

ลักษณะอีกประการหนึ่งที่แสดงให้เห็นว่าบทโขนของเสรี หวังในธรรมมีความหลากหลายในด้านเนื้อหา คือการที่บทโขนของเสรี หวังในธรรมนำเสนอเนื้อหาหลากหลายตอนและครอบคลุมเรื่องรามเกียรติ์ของไทยเกือบทั้งเรื่อง เนื้อหาในบทโขนชุดต่าง ๆ เมื่อนำมาเรียงลำดับความตามรามเกียรติ์ของไทย พบว่ามีทั้งเนื้อหาที่อยู่ตั้งแต่ตอนต้นเรื่องรามเกียรติ์จนถึงตอนท้ายเรื่อง[32] ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 24 บทโขนของเสรี หวังในธรรมชุดที่นำเนื้อหามาจากรามเกียรติ์ของไทย

ตอนต้น	ชุดสร้างกรุงทวาราวดีศรีอยุธยา ชุดนารายณ์ปราบนนทุก ชุดทศกัณฐ์เรียนวิชากับฤษีโคบุตร–ฤษีเสียงลูก ชุดพระฤษีโคดมสร้างนางกาลอัจนา ชุดพาลีเป็นมิตรกับท้าวมหาชมพู ชุดกำเนิดหนุมาน ชุดชลอเขา ชุดพาลีเกี้ยวนางดารา ชุดกำเนิดนางมณโฑ ชุดนางกาลอัคคี ชุดทศกัณฐ์เกี้ยวนางมณโฑ ชุดทศกัณฐ์ถอดดวงใจ ชุดกุเปรันรบทศกัณฐ์ ชุดรณพักตร์ได้ศร ชุดรณพักตร์รบพระอินทร์ ชุดทรพีรบทรพา ชุดสุครีพถูกขับ ชุดกำเนิดทรพา ชุดท้าวอัชบาลสละเลือด ชุดไกยเกษีสละกร ชุดไกยเกษีได้พร ชุดกไลโกฏหลงรส ชุดอัญเชิญพระนารายณ์อวตาร ชุดรามสมภพ ชุดหุงข้าวทิพย์ ชุดนิ้วเพชร-หุงข้าวทิพย์-กำเนิดสีดา-ปราบกากนาสูร ชุดพระชนกฤษีพบนางสีดา ชุดโลหะมหาธนูโมลี (ตำนานรัตนธนู) ชุดพระมิ่งแม่เกาสุริยา ชุดพระพิราพ ชุดเข้าสวนพิราพ ชุดพระลักษมณ์รบกุมภากาศ ชุดสำมนักขาก่อศึก ชุดสำมนักขายุยงทศกัณฐ์ ชุดสำมนักขาหึง – ลักสีดา ชุดสำมนักขาหึง – ลักสีดา– ถวายพล
ตอนกลาง	ชุดสะกดท้าวมหาชมพู ชุดท้าวมหาชมพูผู้ทรนง ชุดพระรามได้พล ชุดปักหลั่นและนกสัมพาทีพ้นคำสาป ชุดยักษ์ปักหลั่นพ้นสาปจากหิมพานต์ ชุดพญานกสัมพาที ชุดทศกัณฐ์ลงสวน ชุดถวายแหวน ชุดทศกัณฐ์สร้างเมืองใหม่ ชุดทศกัณฐ์ฉลองเมือง ถึง ปูนบำเหน็จหนุมาน ชุดพิเภกสวามิภักดิ์ – นางลอย ชุดสุกรสารปลอมพล ชุดทศกัณฐ์เกี้ยวนางเบญกายแปลง ชุดนางลอย ชุดพิเภกพิพากษาโทษเบญกาย ชุดจองถนนถึงศึกทศกัณฐ์ ชุดนางสุพรรณมัจฉาลามัจฉานุ ชุดมัจฉานุลาแม่ ชุดช้างสารหาญกล้าบ้าบ่มมันร่วมตลุง

[32] ผู้วิจัยนำเหตุการณ์ที่สำคัญในเรื่องรามเกียรติ์ 2 เหตุการณ์ ได้แก่ สีดาหาย และพระรามสังหารทศกัณฐ์ มาใช้ในการแบ่งเรื่องเนื้อหารามเกียรติ์ออกเป็นสามช่วง โดยช่วงต้น เป็นเนื้อหาทั้งหมดก่อนสีดาหาย ช่วงกลางเป็นช่วงตั้งแต่พระรามออกติดตามหานางสีดาจนถึงสังหารทศกัณฐ์ และช่วงท้ายคือเหตุการณ์หลังสังหารทศกัณฐ์ไปจนถึงจบเรื่อง

	เดียวกันย่อมประงา ชุดพระรามข้ามสมุทร ชุดภาณุราชพลิกแผ่นดิน ชุดองคตสื่อสาร ชุดสุครีพหักฉัตร ชุดมัยราพณ์สะกดทัพ ชุดหนุมานรบมัจฉานุ ชุดมัจฉานุพบพ่อ ชุดศึกกุมภกรรณ ชุดพิเภกห้ามทัพ ชุดปริศนาของกุมภกรรณ ชุดสุครีพถอนต้นรังและศึกทศกัณฐ์ครั้งแรกทัพสิบขุนสิบรถ ชุดยึดรถพระอาทิตย์ ชุดกุมภกรรณทดน้ำ ชุดศึกอินทรชิต ชุดนาคบาศ ชุดศรนาคบาศ ชุดศึกมังกรกัณฐ์ ชุดศึกพรหมาสตร์ ชุดแก้พิษศรพรหมาสตร์ ชุดตัดหัวสุขาจาร ชุดทำลายพิธีกุมภนิยา ชุดศึกสิบขุนสิบรถ ชุดขาดเศียรขาดกร และพระรามสอนหนุมาน ชุดสหัสเดชะหยิ่งยศ ชุดสหัสเดชะผู้ยะโส ชุดศึกแสงอาทิตย์ ชุดศึกสัตลุงและตรีเมฆ ชุดพิธีอุโมงค์ ชุดศึกสัทธาสูร – วิรุญจำบัง ชุดอาวุธของสัทธาสูร ชุดเข้าห้องวานริน ชุดท้าวมาลีวราชว่าความ ชุดทศกัณฐ์เผารูปเทวดาและชุบหอกกบิลพัท ชุดพุ่งหอกกบิลพัท ชุดมนต์อาถรรพ์ของหนุมาน หรือ ผูกผมทศกัณฐ์ ชุดศึกทัพนาสูร ชุดมณโฑหุงน้ำทิพย์ ชุดศึกทศคีรีวันกับทศคีรีธร ชุดถวายลิง ชุดเข้าห้องสุวรรณกันยุมา ชุดหนุมานอาสาตีทัพพระลักษมณ์ และชูกล่องดวงใจ ชุดตีทัพพระลักษมณ์ ชุดหนุมานชูกล่องดวงใจ ชุดทศกัณฐ์สั่งเมือง
ตอนท้าย	ชุดสัจจาธิษฐานของนางสีดา ชุดสีดาลุยไฟและพระรามคืนนคร ชุดพระรามคืนนคร ชุดสมโภชพระรามราชจักรี ชุดพระรามปูนบำเหน็จ ถึง สร้างเมืองให้หนุมาน ชุดหนุมานครองเมืองนพบุรี ชุดวรณีสูรสอนทศพิน ชุดอสุรผัดตามพ่อ ชุดอดูลปีศาจสิงรูป ชุดประหารสีดา ชุดปล่อยม้าอุปการ ชุดจับม้าอุปการ ชุดพระมิ่งแม่สีดา ชุดหัวอกพระมิ่งแม่สีดา ชุดหนุมานออกบวช

บทโขนบางชุดในตารางดังกล่าวเป็นตอนใหม่ที่ไม่เคยนำมาแสดงโขนมาก่อน เช่น ชุดประหารสีดา ชุดเข้าห้องสุวรรณกันยุมา ชุดพระชนกฤษีพบนางสีดา ชุดโลหะมหาธนูโมลี (ตำนานรัตนธนู) และชุดนางสุพรรณมัจฉาลามัจฉานุ การนำเสนอเนื้อหาตอนใหม่ ๆ ดังกล่าวนี้มีผลดีคือทำให้โขนมีตอนที่แสดงจริงได้หลากหลายมากขึ้น ซึ่งอาจสัมพันธ์กับกลุ่มผู้ชมบางส่วนในขณะนั้น โดยเฉพาะกลุ่มผู้ชมที่ติดตามละครพันทางของกรมศิลปากรมาก่อนแล้วหันมาดูโขนเนื่องด้วยกระแสนิยมดาราการมศิลป์ การแสดงละครพันทางสมัยนั้นโดยเฉพาะเรื่องผู้ชนะสิบทิศที่เสรี หวังในธรรมเป็นผู้จัดทำบทมีการแสดงตั้งแต่ต้นจนจบเรื่องโดยแบ่งการแสดงออกเป็นตอนต่าง ๆ ผู้ชมกลุ่มดังกล่าวย่อมมีรสนิยมการรับชมการแสดงที่แตกต่างไปจากกลุ่มผู้ชมโขนที่ติดตามโขนมาแต่เดิม ผู้ชมกลุ่มใหม่นี้นิยมดูเพื่อ “เอาเรื่อง” มากกว่าดู “กระบวน” กล่าวคือ ผู้ชมกลุ่มใหม่มีรสนิยมที่เน้นดูเรื่องราวมากกว่าเน้นชมกระบวนทางนาฏศิลป์แบบโขน การที่โขนมีตอนที่แสดงได้หลากหลายมากขึ้น ทำให้ผู้ชมไม่รู้สึกซ้ำซากเนื่องจากได้ชมโขนตอนใหม่ ๆ อยู่บ่อยครั้ง ลักษณะดังกล่าวนี้จึงนับเป็นปัจจัยหนึ่งที่สำคัญที่ทำให้คนหันมาชมการแสดงโขนมากขึ้นด้วย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การที่บทโขนของเสรี หวังในธรรมมีเนื้อหาหลากหลาย นอกจากจะเป็นการสืบทอดเรื่องรามเกียรติ์ให้เป็นที่รู้จักมากขึ้นแล้ว บทโขนบางชุดยังมุ่งเน้นนำเสนอบทบาทใหม่ ๆ ของตัวละครที่ผู้ชมรู้จักอยู่แล้วด้วย ทั้งนี้เพื่อให้ผู้ชมสามารถรับรู้เรื่องราวบทบาทใหม่ ๆ ของตัวละครนั้น ๆ ได้อย่างลึกซึ้งมากขึ้น บทบาทใหม่ ๆ ของตัวละครที่ปรากฏในบทโขนมีทั้งบทบาทนางสีดา บทบาทพระลักษมณ์ บทบาททศกัณฐ์ และบทบาทตัวละครอื่น ๆ ด้วย ดังนี้

การนำเสนอบทบาทใหม่ ๆ ของนางสีดา แม้บทโขนในอดีตบางชุด มีจุดมุ่งเน้นไปที่บทบาทของนางสีดา เช่น บทพากย์สีดามาสนามรบ ในชุดพรหมาสตร์ ซึ่งนำเสนอบทบาทนางสีดาในฐานะมเหสีผู้ภักดีต่อพระราม เนื่องจากมีบทที่เอื้อให้นางสีดาแสดงอารมณ์โศกเศร้าเมื่อเห็นพระรามและเหล่าพลลิงในสนามรบ แต่บทบาทของนางสีดาที่ปรากฏในบทโขนของเสรี หวังในธรรมพบว่ามีบางชุดที่ปรากฏบทบาทของนางสีดาต่างไปจากเดิม

เมื่อพิจารณาบทโขนของเสรี หวังในธรรมที่มีการนำเสนอบทบาทนางสีดาเป็นหลัก ได้แก่ ชุดเสร็จศึกลงกา-สีดาออกศึก ชุดลักษมีอวตาร ชุดหัวอกพระมิ่งแม่สีดา พบว่าบทบาทของนางสีดามีความแตกต่างไปจากในอดีต บทบาทนางสีดาในบทโขนดังกล่าวมีความแปลกใหม่และโดดเด่นในหลากหลายมิติ ได้แก่ ชุดเสร็จศึกลงกา-สีดาออกศึก มุ่งชูบทบาทของสีดาในฐานะนักรบผู้กล้าหาญและสตรีผู้เป็นที่พึ่งแห่งโลกจากเหตุการณ์ที่นางสีดาออกรบพญาราพณ์ ชุดลักษมีอวตารมุ่งชูบทบาทนางสีดาในฐานะนางผู้มีบุญญาธิการจากเหตุการณ์พระลักษมีอวตาร และบทบาทในฐานะพระมเหสีผู้ซื่อสัตย์และภักดีจากเหตุการณ์นางสีดาลุยไฟ ชุดหัวอกพระมิ่งแม่สีดาและชุดพระรามพบสีดา(ภาคหลัง) มุ่งนำเสนอบทบาทนางสีดาในฐานะแม่ผู้ประเสริฐจากเหตุการณ์ที่นางสีดายอมให้พระมงกุฎและพระลบไปอยู่กับพระรามในวังเพื่อความสุขสบายของลูกในภายภาคหน้า

ส่วนการนำเสนอบทบาทใหม่ ๆ ของพระลักษมณ์ แม้บทโขนบางชุดในอดีต ที่มุ่งนำเสนอให้เห็นบทบาทในการรบของพระลักษมณ์ ดังเช่น ชุดพรหมาสตร์ ชุดนาคบาศ หากแต่เมื่อพิจารณาโดยละเอียด พบว่าเป็นตอนที่ล้วนแสดงให้เห็นความเพลี่ยงพล้ำของพระลักษมณ์ต่ออาวุธของฝ่ายยักษ์ทั้งสิ้นทั้งศรนาคบาศและศรพรหมาสตร์ของอินทรชิต แต่บทบาทพระลักษมณ์ในบทโขนชุดพระลักษมณ์รบกุมภกาศซึ่งเป็นตอนที่ไม่เคยจัดทำเป็นบทโขนมาก่อน ตอนดังกล่าวมุ่งแสดงให้เห็นบทบาทในการรบของพระลักษมณ์ที่แปลกไปจากเดิม ให้เห็นบทบาทและฝีมือในการรบชนะยักษ์กุมภกาศซึ่งเป็นยักษ์ที่มีฤทธิ์มาก ในบทโขนชุดนี้จึงแสดงให้เห็นบทบาทใหม่ที่พระลักษมณ์สามารถปราบยักษ์ได้สำเร็จ

การนำเสนอบทบาทใหม่ ๆ ของทศกัณฐ์ กล่าวคือ ทศกัณฐ์ในรามเกียรติ์ของไทยเป็นยักษ์พาล เป็นยักษ์ที่มีความเจ้าเล่ห์และความหยิ่งทะนงองอาจอย่างเห็นได้ชัด แต่ในบทโขนชุดราพณ์บำเพ็ญตบะได้มุ่งนำเสนอบทบาทของใหม่ทศกัณฐ์ เป็นการนำเสนอบทบาทในด้านดีร่วมกับน้องทั้งสองคือกุมภกรรณและพิภีษณ์(พิเภก) ในฐานะพญายักษ์ที่มีคุณธรรม เชื่อฟังมารดาของตน ดังในตอนที่ทศกัณฐ์คิดจะบำเพ็ญตบะ ได้กล่าวว่าที่ราพณ์ทั้งสามออกมาบำเพ็ญตบะนี้เพื่อให้ล่วงตามปณิธานของมารดา ดังนี้

- เจรจา -

ดูกร พระน้องรัก เจ้าผู้มีนามกุมภกรรณและพิภีษณะ ซึ่งเราทั้งสามมาบำเพ็ญตบะมหาฌาน **ก็โดยดำริปณิธานองค์พระมารดา** จะให้เข้ายึดกรุงลงกามหาสถาน จากท้าวกุเวรผู้เป็นประธานแห่งปวงอสูร อันท้าวกุเวรเป็นต้นตระกูลประยูรยักษ์ เรืองมหิทธิฤทธิ์สิทธิศักดิ์แสนมหาศาล เราทั้งสามจะต้องทำฌานอันมั่นคง (...)

(เสรี หวังในธรรม, 2548: 2)

นอกจากนี้ยังมุ่งแสงให้เห็นบทบาทของทศกัณฐ์ในฐานะของยักษ์ที่มีขันติธรรมหรือมีความอดทน มีความเพียรที่บำเพ็ญตบะให้ลุล่วงโดยไม่สนสิ่งยั่วยุใด ๆ ที่บริวารของท้าวกุเวรได้แสร้งทำขึ้น เช่น เหตุการณ์ที่บริวารของท้าวกุเวรมุ่งทำร้ายโดยการแทงฟันราพณ์ทั้ง 3 ราพณ์ทั้ง 3 ได้แสดงความเพียรและความอดทนอดกลั้นมั่นอยู่ในตบะ จนบริวารของท้าวกุเวรล่าถอยกลับไป ราพณ์ทั้ง 3 จึงสามารถบำเพ็ญตบะลุล่วงได้

นอกจากการนำเสนอบทบาทใหม่ ๆ ของตัวละครหลักในบทโขนชุดนั้นแล้ว การที่ตัวละครหลักมีบทบาทเปลี่ยนไป ส่งผลให้ตัวละครบางตัวมีบทบาทที่เปลี่ยนไปจากเดิมด้วย บทโขนบางชุดนำเสนอภาพตัวละครบางตัวต่างไปจากความรับรู้ทั่วไป เช่น ตัวละครพระราม ดังในชุดเสร็จศึกลงกา-สีดาออกศึก มีบทให้พระรามต้องอาวุธของพญาราพณ์ ดังนี้

- ร้องร่ายรุด -

สำแดงแผลงไปด้วยฤทธิ์ มืดมัวทั่วทิศทศา
ต้องรามกับพระอนุชา เซถลาไม่ต้านฤทธี

(เสรี หวังในธรรม, 2549: 10)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตามรามเกียรติ์ของไทย บทบาทของพระรามไม่เคยต้องอาวุธใด ๆ[33] แต่ในบทโขนชุดนี้มีเนื้อหากล่าวถึงตอนที่พระรามต้องอาวุธของพญาราพณ์จน “เซถลาไม่ต้านฤทธี” แต่ไม่ถึงกับสิ้นชีวิต เหตุการณ์ดังกล่าวจึงเน้นให้นางสีดา “พิโรธโกรธแค้นแสนทวี” และตัดสินใจออกรบกับพญาราพณ์ในที่สุด เป็นการเชิดชูและขับเน้นบทบาทของนางสีดาให้เด่นชัดขึ้น

อีกตัวอย่างหนึ่งในชุดราพณ์บำเพ็ญตบะ นำเสนอบทบาทที่แปลกใหม่ของพี่ชายทศกัณฐ์ที่ชื่อว่าท้าวกุเวรหรือกุเปรัน ท้าวกุเวรมุ่งทำลายตบะของพญาราพณ์ 3 พี่น้อง เพราะเกรงว่าเมื่อทั้ง 3 ราพณ์บำเพ็ญตบะสำเร็จจะมีฤทธิ์มากจนยึดกรุงลงกาได้ บทบาทของท้าวกุเวรหรือท้าวกุเปรันในชุดราพณ์บำเพ็ญตบะซึ่งตรงกับรามายณะฉบับกวีเหมจันทร์ แตกต่างจากบทบาทของกุเปรันในรามเกียรติ์ของไทย กล่าวคือในรามเกียรติ์ของไทยกล่าวว่าท้าวกุเปรันเป็นพี่ชายที่ไม่อาจต่อกรกับทศกัณฐ์ได้จึงถูกทศกัณฐ์ชิงบุษบกไปจนต้องไปร้องขอให้พระอิศวรช่วย แต่บทบาทของท้าวกุเวรในชุดราพณ์บำเพ็ญตบะ ถือเป็นยักษ์พาล ที่มุ่งหมายทำลายตบะของผู้อื่น ทั้งนี้เพื่อเอื้อให้เห็นบทบาทในด้านดีของทศกัณฐ์ที่มีขันติธรรมที่อดทนต่อสิ่งยั่วยุได้อย่างเด่นชัดมากขึ้น

การนำเสนอบทบาทใหม่ ๆ ของตัวละครดังที่ได้กล่าวไป บทบาทใหม่ ๆ ของตัวละครในบทโขนบางชุดเกิดจากการที่เสรี หวังในธรรมนำเนื้อหามาจากรามายณะฉบับต่างชาติเป็นต้นเค้า ทำให้บทบาทของตัวละครในบทโขนชุดนั้น ๆ แตกต่างไปจากเดิมที่ผู้ชมเคยรับรู้ ดังนั้นจึงอาจกล่าวได้ว่าบทโขนของเสรี หวังในธรรมชุดที่มีเนื้อหาตามรามายณะฉบับต่างชาติ ไม่ได้มีคุณค่าเพียงการนำเสนอเนื้อหาที่มีความแปลกใหม่ให้ผู้ชมได้รับชมเท่านั้น แต่ยังเป็นการมุ่งนำเสนอบทบาทที่แปลกใหม่ของตัวละครที่ต่างไปจากรามเกียรติ์ของไทยให้ผู้ชมได้รู้จักเพิ่มเติมมากขึ้นอีกด้วย

นอกจากนี้แม้บทโขนดังกล่าวมีส่วนในการเผยแพร่เรื่องรามเกียรติ์ผ่านการชมการแสดงเป็นหลักตามวัตถุประสงค์ของวรรณคดีการแสดง คนทั่วไปจึงเข้าถึงเนื้อหาเรื่องรามเกียรติ์ผ่านการชมการแสดงด้วยเช่นกัน แต่เมื่อพิจารณาต่อไปพบว่าบทโขนที่เสรี หวังในธรรมจัดทำขึ้นในบางครั้งมีการพิมพ์บทประกอบในสูจิบัตรเพื่อแจกให้กับผู้ชมด้วย โดยเฉพาะรายการศรีสุขนาฏกรรมที่มักมีการพิมพ์บทประกอบการแสดงแจกแก่ผู้ชมทุกครั้ง ขณะเดียวกันเมื่อพิจารณารายการศรีสุขนาฏกรรมพบว่าการแสดงโขนในรายการศรีสุขนาฏกรรมดังกล่าวนี้มักเป็นบทโขนตอนใหม่ ๆ ที่ไม่เคยแสดงมาก่อนทั้งที่มาจากรามเกียรติ์ของไทย เช่น ชุดอดูลปีศาจสิงรูป แสดงในรายการศรีสุขนาฏกรรมครั้งที่ 84 ชุดหนุมานออกบวช แสดงในรายการศรีสุขนาฏกรรมครั้งที่ 86 และตอน

---

[33] มีเพียงบทโขนชุดนาคบาศ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวเท่านั้นที่กล่าวว่าพระรามเคยต้องศรนาคบาศของอินทรชิต

ใหม่ ๆ ที่มาจากนิทานพระรามฉบับอื่น เช่น ชุดพรของนิทราเทพีซึ่งนำเนื้อหามาจากรามายณะฉบับเขมร แสดงในรายการศรีสุขนาฏกรรมครั้งที่ 72

บทโขนชุดที่นำเสนอเนื้อหาตอนใหม่ ๆ ดังกล่าวมีการจัดแสดงในรายการศรีสุขนาฏกรรมและมีการพิมพ์บทประกอบให้แก่ผู้ชมทุกครั้ง นอกจากช่วยให้ผู้ชมเข้าใจเนื้อหาและรายละเอียดต่าง ๆ ได้อย่างลึกซึ้งมากยิ่งขึ้นแล้ว การพิมพ์บทประกอบดังกล่าวยังมีส่วนในการสืบทอดเรื่องรามเกียรติ์ในสังคมไทยปัจจุบันด้วย เพราะทำให้ “บทโขน”เป็นวรรณกรรมประเภทหนึ่งที่สามารถเผยแพร่ผ่านการอ่านได้ หลังจากชมการแสดงเสร็จผู้ที่สนใจหรือข้องใจในเนื้อหาตอนดังกล่าวสามารถเปิดบทเพื่ออ่าน ตลอดจนทำความเข้าใจการแสดงโขนและเรื่องรามเกียรติ์ได้ อีกทั้งบทที่พิมพ์ออกมายังเป็นแหล่งค้นคว้าที่มีคุณค่าทางวรรณคดีและนาฏศิลป์อีกด้วย ดังนั้นแล้วบทโขนที่เสรี หวังในธรรมเรียบเรียงขึ้นซึ่งมีเนื้อหาหลากหลาย ประกอบกับการตีพิมพ์บทเพื่อเผยแพร่ให้กับผู้ชม นอกจากเพื่อประโยชน์ด้านการรับชมการแสดงโขนแล้ว ลักษณะดังกล่าวนี้ยังมีส่วนในการสืบทอดและเผยแพร่เรื่องรามเกียรติ์ในสังคมไทยได้เป็นอย่างดี

ดังที่ได้กล่าวมาแสดงให้เห็นว่าบทโขนของเสรี หวังในธรรมมีความสำคัญยิ่ง ในการสืบทอดเรื่องรามเกียรติ์ในสังคมไทย รามเกียรติ์เป็นวรรณคดีเรื่องหนึ่งที่สำคัญของไทย เรื่องรามเกียรติ์ของไทยมีหลายฉบับด้วยกัน ทั้งฉบับที่เป็นวรรณคดีการแสดง เช่น บทละครและบทโขนฉบับต่าง ๆ และฉบับที่เป็นวรรณคดีสำหรับอ่านเช่นโคลงภาพรามเกียรติ์ในวัดพระศรีรัตนศาสดาราม รามเกียรติ์จึงเป็นวรรณคดีเอกเรื่องหนึ่งของไทยที่มีความสำคัญและแพร่หลายในทุกยุคสมัย บทโขนของเสรี หวังในธรรมในฐานะวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์อีกรูปแบบหนึ่งซึ่งมีความหลากหลายในด้านเนื้อหาจึงมีส่วนสำคัญยิ่งในการสืบทอดเนื้อหาเรื่องรามเกียรติ์ให้ดำรงอยู่ได้ในสังคมไทยปัจจุบันทั้งรามเกียรติ์ของไทยและเรื่องพระรามฉบับแปลกใหม่ที่มาจากรามายณะฉบับต่างชาติและฉบับที่แพร่หลายอยู่ในท้องถิ่นของไทย ลักษณะดังกล่าวนี้จึงเป็นการสืบสายธารเรื่องรามเกียรติ์ให้ยังคงอยู่ในความรับรู้ของผู้คนในปัจจุบันผ่านศิลปะการแสดงโขน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.2.3 บทโขนให้ความรู้แก่ผู้ชม

คุณค่าด้านเนื้อหาอีกประการหนึ่งของบทโขนของเสรี หวังในธรรม คือเป็นบทโขนที่มีการให้ความรู้แก่ผู้ชม โดยเฉพาะความรู้เรื่องตัวละครต่าง ๆ ในเรื่องรามเกียรติ์ บทโขนมุ่งนำเสนอให้ผู้ชมทราบถึงประวัติของตัวละครนั้น ๆ ตลอดจนคุณสมบัติของตัวละครนั้น ๆ เช่น ลักษณะพิเศษของ

ตัวละครนั้น ๆ พรที่ตัวละครนั้นได้รับ อาวุธประจำกายของตัวละคร ตัวอย่างเช่น ในชุดที่กล่าวถึงลิงเกสรทมาลา เสรี หวังในธรรมได้กล่าวไว้ว่าเกสรทมาลาเป็นลิงที่มีคุณสมบัติพิเศษ มีกลิ่นกายหอม เนื่องจากเป็นอวตารของพระไพศรพณ์ จึงมีหน้าที่สำคัญอีกประการหนึ่งคือส่งกลิ่นหอมให้พระรามรู้สึกสำราญยามบรรทม ดังนี้

> อิศวร - (...)โดยไพศรพณ์ท่านอาจผ่อนปรนพ้นหมองมัว จงเอาพลังมีในตัวผสมผสานด้วยเกสรสุมามาลย์อันมากมี บรรจุในกายกระบี่ไปอยู่ใกล้อันกระบี่ตนนี้ไซร้ให้ชื่อเกสรทมาลา กลิ่นสุคนธ์ทิพย์ในกายาหอมตลบ ยามพระรามออกรณรบหรือบรรทม ให้เกสรทมาลาอยู่เหนือลมชิดพระบาท เพื่อพระรามหริราชทรงทิพย์รส ตลอดกาลอันจรบททุกวิถี ขอไพศรพณ์ท่านนี้ช่วยอำนวยผล ให้เกิดเป็นเช่นอนุสนธิ์เราแจ้งการ
>
> (เสรี หวังในธรรม, 2549: 1)

นอกจากนี้ บทโขนของเสรี หวังในธรรมบางชุดยังมีเนื้อหาเพื่ออธิบายตำนานหรือที่มาเกี่ยวกับสถานที่หรือสิ่งของที่สำคัญบางสิ่งในเรื่องรามเกียรติ์ทำให้ผู้ชมได้รับความรู้เพิ่มเติม เช่น ชุดสร้างกรุงเทพทวาราวดีศรีอยุธยา เป็นการเล่าตำนานของเมืองอยุธยาของพระราม หรือชุดตำนานรัตนธนู เป็นการเล่าถึงตำนานของรัตนธนูที่ปรากฏในพิธียกศรอภิเษกพระรามและนางสีดา ดังตัวอย่างในชุดสร้างกรุงเทพทวาราวดีศรีอยุธยา มีการกล่าวถึงตำนานการตั้งชื่อเมืองว่ามีที่มาจากชื่อพระฤาษีทั้งสี่ ได้แก่ อจนคาวี ยุคอัคระ ทหะและยาคะมุนี ร่วมกับป่าที่ชื่อว่าทวาราวดี จึงตั้งชื่อเมืองนี้ว่ากรุงทวาราวดีศรีอยุธยา ดังนี้

> พระอินทร์ - ฝ่ายอมรินทร์ปิ่นเทวามหายศ ครั้นปรากฏเป็นราชฐานตระหง่านงาม จึง**ทรงสถาปนานามราชธานี ว่าขอเอาชื่อพยางค์ต้นแห่งพระโยคีทั้งสี่องค์ ผูกเป็นนามให้ดำรงมงคลชัย อันประมวลได้ว่า อ-ยุ-ธ-ยา** อนึ่งนามพื้นพนามีชื่อว่าทวารวดี จึงขอเอาร่วมรวมเป็นที่แห่งราชพารา เรียกกรุงทวารวดีศรีอยุธยาสืบต่อไป ขอเทพทั้งน้อยใหญ่ช่วยรักษา ให้เป็นเมืองแห่งความสุขสนุกดั่งเมืองฟ้าอย่ารู้จาง ตรัสพลางทางชวนทวยเทพนิกร นมัสการพระสิทธาไคลคลากลับอัมพรในทันที บัดนี้เชิด
>
> - ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด –
>
> (เสรี หวังในธรรม, 2546 : 1)

มีข้อสังเกตว่าบทโขนของเสรี หวังในธรรมไม่เพียงแต่มีคุณค่าในด้านการให้ความรู้เรื่องรามเกียรติ์แก่ผู้ชมเท่านั้น ตัวเสรี หวังในธรรมเองก็เป็นผู้มีบทบาทสำคัญในการให้ความรู้ในด้านขนบการแสดงโขนและเรื่องราวต่าง ๆ เกี่ยวกับเรื่องรามเกียรติ์ ดังที่มีการบรรยายให้ความรู้ทางด้านนาฏศิลป์ไทยโดยเฉพาะโขนอยู่เป็นนิจ โดยเฉพาะการบรรยายแก่ผู้ชมผ่านรายการ “เกร็ดความรู้ก่อนดูโขน” ซึ่งเป็นการบรรยายทั้งเรื่องประวัติ ลักษณะนิสัยของตัวละคร บทบาทของตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ พงศ์ต่าง ๆ ในเรื่องรามเกียรติ์ ตลอดจนความรู้เกี่ยวกับบทโขน เพลงหน้าพาทย์ รวมถึงสาธิตกระบวนรำของตัวละครให้ผู้ชมได้ชมในเบื้องต้น ดังภาพประกอบ

ภาพที่ 7 และ ภาพที่ 8การบรรยายรายการเกร็ดความรู้ก่อนดูโขน ชุดรามาวตาร

ที่มา: https://www.youtube.com/watch?v=73BzLOxjneU

บทโขนของเสรี หวังในธรรมมีคุณค่าด้านเนื้อหาหลากหลายประการดังที่ได้กล่าวมาแล้ว ทั้งนี้ล้วนเกิดจากการผสมผสานจารีตแบบดั้งเดิมของการปรุงบทโขนเข้ากับความคิดสร้างสรรค์ในด้านเนื้อหา ตลอดจนผสานกับแนวคิดในการมุ่งนำเสนอเนื้อหาให้ผู้ชมเข้าใจง่าย ประกอบกับการให้ความรู้เกี่ยวกับเรื่องรามเกียรติ์ที่แทรกอยู่ในบทโขนอย่างแยบยลผนวกกับการที่ตัวเสรี หวังในธรรมออกมาบรรยายให้ความรู้ผู้ชมโดยตรง ล้วนแล้วแต่มีวัตถุประสงค์หลักเพื่อเอื้อให้ผู้ชมเข้าใจการแสดงโขนเรื่องได้อย่างลึกซึ้งมากยิ่งขึ้น

4.2.4 บทโขนให้ข้อคิดแก่ผู้ชม

บทโขนของเสรี หวังในธรรมมีคุณค่าด้านเนื้อหาที่สำคัญอีกประการหนึ่ง คือ เป็นบทโขนที่มีเนื้อหาให้ข้อคิดแก่ผู้ชม ทั้งการให้คติสอนใจแก่ผู้ชมและการนำเสนอตัวละครให้เป็นแบบอย่างแก่ผู้ชม

บทโขนบางชุดไม่ได้นำเสนอเพียงเนื้อหาที่มีเฉพาะความสนุกสนานและการรบการศึกเท่านั้น หากแต่ยังมีการสอดแทรกข้อคิดสอนใจด้านต่าง ๆ ให้แก่ผู้ชม ดังตัวอย่างในบทโขน

ชุดเกสรทมาลาลิงตัวหอม ตอนพระรามสังหารเกสรทมาลาและมังกรกัณฐ์ และชุดมารชื่อชื่อพิเภก ตอนพระรามสังหารพิเภก ปรากฏบทเชิดชูคุณธรรมของตัวละคร ดังนี้

<u>ตัวอย่างบทเชิดชูคุณธรรมของตัวละครในชุดเกสารทมาลาลิงตัวหอม</u>

โอ้ว่า เกสร - ทมาลา ดูเอาเถิด ช่างกล้า อาสาได้
ยอมอุทิศ เสี่ยงตัว ไม่กลัวภัย คำน้อย มิได้ ให้ระแวง
โอ้ประมาท พลาดผิด อนิจจา มาจำฆ่า ยอดทหาร เหมือนกลั่นแกล้ง
ขออำนาจ วีรกรรม เจ้าสำแดง ประจักษ์แจ้ง เลื่องชื่อ ระบือไกล

(เสรี หวังในธรรม, 2549: 7)

<u>ตัวอย่างบทเชิดชูคุณธรรมของตัวละครในชุดมารชื่อชื่อพิเภก</u>

- ร้องเพลงโอ้ปี่ -

อนิจจาพิเภกผู้ภักดี ไยมาเป็นเช่นนี้ไปได้
ช่างสัตย์ซื่อถือธรรมประจำใจ สิ่งใดไม่ถามไม่พาที
เรานี้มีโทษแสนโฉดเขลา มิทันถามความเจ้าให้ถ้วนถี่
เสียแรงร่วมรักสามัคคี ครั้งนี้เกินสยายเสียดายนัก

(เสรี หวังในธรรม, 2526: 18-19)

ทั้ง 2 ตัวอย่างดังกล่าวเป็นตอนที่พระรามกล่าวเชิดชูคุณธรรมของเกสรทมาลาที่มีความกล้าหาญ ยอมอุทิศตน ไม่กลัวภัย และกล่าวเชิดชูคุณธรรมของพิเภก ที่มีความซื่อสัตย์ มีคุณธรรมประจำใจ ทั้งนี้เพื่อเป็นข้อคิดคำสอนและแบบอย่างในการดำเนินชีวิตให้กับผู้ชม

บทดังกล่าวนี้ยังเป็นการให้ข้อคิดแก่ผู้ชมผ่านตัวพระรามอย่างแยบยล คือ ข้อคิดว่าแม้คนที่ยิ่งใหญ่อย่างพระรามก็อาจผิดพลาดได้หากประมาทและไม่รอบคอบ แม้ตัวละครทั้งสองจะยินดีสละชีพของตน ยอมตายด้วยศรของพระราม แต่เมื่อพิจารณาต่อไปจะพบว่าพระรามรำพังรำพันว่าเป็นความผิดของพระองค์ กล่าวคือ ในกรณีของเกสรทมาลาเป็นเพราะ “คำน้อยมิได้ระแวง” เนื่องจากเกสรทมาลาไม่ได้ทูลเรื่องราวที่ตนจะยอมสละชีพแก่พระราม ทำให้พระรามไม่ทันได้เฉลียวใจ จน “โอ้ประมาทพลาดผิดอนิจจา มาจำฆ่ายอดทหารเหมือนกลั่นแกล้ง” คือพระรามทรงกล่าวโทษว่าเป็นเพราะความประมาทพลาดผิดของพระองค์ที่ทำให้เกสรทมาลาต้องตาย ส่วนในกรณีของพิเภก พระรามทรงกล่าวว่าเป็นเพราะความโฉดความเขลาของพระองค์ที่ทำให้พิเภกต้องตาย ทั้งนี้จะเห็นได้ว่าในบทเชิดชูคุณธรรมของตัวละครทั้งสอง ไม่ได้ให้ข้อคิดเพียงแต่ความดีและคุณธรรมของตัวละคร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เท่านั้น ยังเป็นเครื่องสะท้อนให้เห็นว่าแม้แต่พระรามผู้ยิ่งใหญ่เองก็ยังรู้สึกผิดกับความผิดพลาดที่เกิดจากการทำสิ่งใดโดยไม่รอบคอบหรือไม่ระวังให้ดีด้วยเช่นกัน

นอกจากการให้ข้อคิดผ่านบทเชิดชูคุณธรรมของตัวละครแล้ว ในบางชุดยังมีการสอดแทรกข้อคิดให้ตัวละครสำนึกได้ถึงความผิดพลาดบกพร่อง เช่น ในตอนที่ทศกัณฐ์ถูกศรพระรามหนุมานชูกล่องดวงใจในบทโขนชุดมารชื่อชื่อพิเภก มีการให้ข้อคิดผ่านคำพูดของทศกัณฐ์ที่กล่าวว่าเป็นเพราะตนประมาทหลงเชื่อหนุมาน จึงเสียรู้ให้หนุมานขโมยกล่องดวงใจมาได้ ดังตัวอย่าง

- ร้องเพลงโอ้ลาว -

อกเอ๋ยอนิจจาตัวกู เสียแรงเรียนรู้สิ้นทุกสิ่ง
มาสิ้นยศอดสูแพ้รู้ลิง เพราะทอดทิ้งดวงหทัยไว้ไกลกาย
โอ้ประมาทพลาดผิดนิจาเอ๋ย เขาจึงเย้ยทับถมด้วยสมหมาย
ถึงร่างแหลกแตกไปไม่เสียดาย ห่วงแต่อายจะประจานไปนานนม

- ปี่พาทย์ทำเพลงทยอย -

(ทศกัณฐ์ชวนเซกลับเข้าโรง)

(เสรี หวังในธรรม, 2526: 17)

นอกจากนี้บทโขนของเสรี หวังในธรรมที่นำมาแสดงในวันสำคัญต่าง ๆ โดยเฉพาะวันข้าราชการพลเรือน นอกจากมีการเลือกตอนที่เหมาะสมกับโอกาสในการแสดง เช่น ชุดพาลีสอนน้อง ที่มุ่งนำเสนอคำสอนของพาลีให้สุครีพและหนุมานเป็นข้าราชการที่ดีในพระราม ชุดช้างสารหาญกล้าบ้าบ่มมันร่วมตลุงเดียวกันย่อมประงา ที่มุ่งนำเสนอผลของการทะเลาะวิวาทระหว่างหนุมานและนิลพัท ยังได้มีการให้คติสอนใจแก่ผู้ชมด้วย ดังตัวอย่างในชุดพาลีสอนน้อง ตอนพาลีรับสัตย์ มีการชี้ให้เห็นถึงคุณธรรมของพาลีที่ยอมตายแต่ไม่ยอมเสียสัตย์ที่เคยให้ไว้กับพระนารายณ์ เพื่อเป็นข้อคิดให้กับผู้ชม ดังนี้

พระราม - ดูกร พระยาพาลีธิราช ซึ่งท่านประมาทจาบจ้วงล่วงสาบาน จนเสียสัตย์ที่ปฏิญาณก็เพราะหลงใหลในอิสตรี หากท่านนี้ได้สำนึกรู้สึกตน เราก็เห็นว่าเป็นผลควรให้อภัย แต่สัญญาเคยว่าไว้เหมือนรอยลิขิต อันเอาเหล็กเพชรจารติดกับภูผา ต้องเป็นไปตามสัตยาที่ว่าวอน เอาเถิดเราจะผันผ่อนไว้ชีวิต ขอโลหิตเช่นพรหมาสตร์เพียงหยาดหยด พอมีแผลปรากฏประจำกาย มิต้องถึงซึ่งวอดวายดังสัญญา

พาลี - ข้าแต่พระองค์ทรงพระกรุณาเป็นมหาศาล แต่ข้าพระบาทบุตรมัฆวานเป็นชาติชาย เมื่อเสียสัตย์นั้นก็หมายชีวิตสิ้น จะอยู่ให้ใครดูหมิ่นหาควรไม่ โลหิตหยดก็เหมือนหมดไปทั้งใจกาย แผลติดตัวข้าก็กลัวอายเสียดายตัว ถึงคราวกรรมเคยได้ทำชั่วขอถวายชีวัน ต่อพระทรงสังข์ดังจำนรรจ์ไม่อาลัย แม้นพระตรีภูวไนยจะโปรดปราน ข้าพระบาทขอพระราชทานฝากสุครีพอนุชา อีกองคตโอรสาและโยธาเมืองขีดขิน ขอทูลลาพระจักรินทร์สิ้นชีวา

(เสรี หวังในธรรม, 2517: 3)

บทโขนของเสรี หวังในธรรมหลาย ๆ ชุดมีเนื้อหาที่เอื้อต่อการแทรกข้อคิดเตือนใจให้แก่ผู้ชมผ่านเหตุการณ์และตัวละคร โดยนำทั้งวีรกรรมและความผิดพลาดของตัวละคร มาให้ข้อคิดแก่ผู้ชม การชมโขนดังกล่าวจึงไม่ได้มีเพียงความสนุกสนานและความบันเทิงเท่านั้น หากแต่ยังมีการเตือนใจ ให้ข้อคิดในการดำเนินชีวิตแก่ผู้ชม นับเป็นคุณค่าที่สำคัญอีกประการหนึ่งของบทโขนของเสรี หวังในธรรม

บทโขนของเสรี หวังในธรรมนอกจากเป็นบทโขนที่มีการให้ข้อคิดแก่ผู้ชมแล้ว คุณค่าที่สำคัญอีกประการหนึ่งของบทโขนของเสรี หวังในธรรม คือมีการนำเสนอตัวละครเพื่อให้เป็นแบบอย่างแก่ผู้ชม กล่าวคือเสรี หวังในธรรมมุ่งนำเสนอตัวละครหนุมาน ดังปรากฏในชุดหนุมานชาญสมรให้เป็นแบบอย่างแก่ผู้ชมในด้านความซื่อสัตย์จงรักภักดี ความกล้าหาญ และความเก่งกาจในการรบ การที่เสรี หวังในธรรมเลือกตัวละครดังกล่าวนี้มานำเสนอ อาจเป็นได้ว่าตัวละครหนุมานดังกล่าวนี้เป็นทหารเอกของพระรามที่มีคุณธรรม มีความกล้าหาญ มีความจงรักภักดีและมีทักษะในการรบการศึกที่เป็นเลิศ ทั้งหนุมานยังเป็นตัวละครที่ผู้ชมชื่นชอบและรู้จักอย่างแพร่หลาย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทโขนชุดหนุมานชาญสมรของเสรี หวังในธรรมนี้มีการสร้างตัวละครให้เป็นต้นแบบแก่ผู้ชมตั้งแต่การเลือกเนื้อหา กล่าวคือ ประการแรกมีการเลือกเนื้อหาทั้งตอนที่ดีและตอนที่ไม่ดีเกี่ยวกับหนุมาน ตอนที่ดีได้แก่ ตอนกำเนิดที่แสดงให้เห็นว่าหนุมานมีกำเนิดอย่างยิ่งใหญ่จากศาสตราวุธของพระอิศวร ตอนถวายพลที่มุ่งแสดงความจงรักภักดีของหนุมาน ตอนสงครามที่แสดงความฉลาดและความกล้าหาญในการลวงเอากล่องดวงใจ และตอนหนุมานครองเมืองที่มุ่งแสดงการหลุดพ้นเพื่อเข้าสู่เพศบรรพชิต ส่วนตอนที่ไม่ดีของหนุมาน ได้แก่ ตอนหนุมานต้องสาปพระอุมาจากการเข้าไปหักสวนจนทำให้พระนางกริ้วและลงโทษหนุมาน

การเลือกเนื้อหาต่าง ๆ ดังกล่าวนับว่าสอดแทรกกุศโลบายในการสอนผู้ชมเอาไว้อย่างแยบยล เพื่อให้ผู้ชมตระหนักถึงวีรกรรมที่ดีที่ควรยึดถือเป็นแบบอย่างโดยเฉพาะความ

ฉลาดหลักแหลม ความกล้าหาญ ที่ปรากฏอยู่ในตอนสำคัญของเรื่องคือตอนอาสาเอากล่องดวงใจ และตัวอย่างที่ไม่ดีของหนุมาน ที่แสดงให้เห็นว่าแม้หนุมานจะมีกำเนิดยิ่งใหญ่ มีฤทธิ์เดชหรือกำลังมาก แต่เมื่อทำความผิดย่อมต้องได้รับโทษ การนำเสนอเนื้อหาในบทโขนชุดนี้จึงมุ่งเน้นให้ผู้ชมรู้จักหนุมานมากกว่าที่จะเน้นกระบวนรำของหนุมาน กล่าวคือเน้นให้รู้ประวัติและบทบาทของหนุมาน มากกว่าที่จะแสดงกระบวนรำของหนุมานในการแสดงโขนชุดนี้ ดังที่จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา (2554: 154) ได้กล่าวไว้ว่าบทโขนชุดนี้ไม่เปิดโอกาสให้หนุมานได้แสดงกระบวนรำอวดฝีมือในฉากนาฏการต่าง ๆ หลายชุด ทั้งกระบวนรำเดี่ยว รำคู่และกลเม็ดในกระบวนรบกับตัวละครตัวอื่นที่มีรูปลักษณ์แปลกตา

บทโขนชุดนี้แม้ไม่ได้เน้นกระบวนรำและกระบวนทางนาฏศิลป์ของหนุมานเป็นสำคัญ หากแต่ผู้วิจัยเห็นว่าเสรี หวังในธรรมมุ่งเน้นนำเสนอตัวละครหนุมานนี้ให้เป็นที่น่าจดจำ โดยทำให้ตัวละครนี้มีชีวิตชีวา มีความสดใส ร่าเริง มีความทะเล้น น่ารัก อยู่ในขณะเดียวกัน โดยเฉพาะการแทรกบทเจรจาตลกระหว่างพระฤาษีโคบุตร หนุมานและองคตในตอนถวายลิงในองก์สงครามซึ่งถือว่าเป็นตอนสำคัญที่สุดตอนหนึ่งของเรื่อง เพื่อให้ผู้ชมสนุกสนานและจดจำหนุมานได้ดี

มีข้อสังเกตว่าการนำเสนอตัวละครหนุมาน ให้เป็นตัวละครที่มีคุณธรรมเป็นแบบอย่าง ที่เสรี หวังในธรรมได้นำเสนอ ไม่ได้มีเพียงในบทโขนชุดหนุมานเพียงเท่านั้น หากแต่ยังมีการนำเสนอในการ์ตูน แอนิเมชั่น ชุดหนุมานชาญสมร ของบริษัทสามเศียร จำกัด ดังปรากฏในเพลงในตอนเปิดเรื่องที่เสรี หวังในธรรมเป็นผู้ประพันธ์ไว้ว่า

(เพ้ย)บัดเอย บัดนั้น กำแหงหนุมาน ชาญสมร
สัญลักษณ์ภักดีพระสี่กร รุ่งเรืองฤทธิรอนขจรขจาย(เพ้ย)
กำหนดจดจำคำพ่อแม่ มุ่งแต่สุจริตคิดมุ่งหมาย
อาสาเจ้าตนจนตัวตาย ไว้ลายฝีมือให้ลือชา

เชิด

(เพ้ย)หนุมานชาญสมรจรมาแล้ว ขอเชิญเพื่อนแกล้วและก็ผู้กล้า
ปราบยักษ์ทุจริตยักษ์ติดยา อย่าให้รกถิ่นแผ่นดินเรา (เพ้ย)
อนุรักษ์สิ่งงามความเป็นชาติ ตามรอยพระบาทไม่ขลาดเขลา
กำจัดสิ่งชั่วพามัวเมา พวกเราหนุมานชาญสมร เอย (เพ้ย)[34]

[34] บทร้องดังกล่าว ผู้วิจัยถ่ายถอดมาจาก https://www.youtube.com/watch?v=Fn50bGT5p8ฐ (ลิขสิทธิ์บริษัทสามเศียรจำกัด) ซึ่งเสรี หวังในธรรมเป็นผู้ประพันธ์คำร้องและบรรจุทำนองเพลง

(เสรี หวังในธรรม)

ในเพลงดังกล่าวที่เสรี หวังในธรรมประพันธ์ขึ้นเพื่อประกอบแอนิเมชั่นเรื่อง หนุมานชาญสมร ของบริษัทสามเศียร กล่าวถึงวีรกรรมของหนุมานหลายด้าน ทั้งเชื่อฟังเคารพบิดามารดา มีความซื่อสัตย์สุจริต และมีความกล้าหาญเป็นที่ลือเลื่อง หนุมานจึงเชิญชวนเพื่อนมาร่วมกันปราบยักษ์ร้ายให้สิ้นไปจากแผ่นดิน ร่วมอนุรักษ์สิ่งดีงามความเป็นไทย ตามรอยพระยุคลบาท และไม่ยุ่งเกี่ยวกับสิ่งชั่วร้ายอบายมุขทั้งปวง เพียงเท่านี้ผู้ชมที่เป็นเยาวชน ก็จะเป็นหนุมานได้

การที่เสรี หวังในธรรมสร้างตัวละครหนุมานให้เป็นต้นแบบ (Role model) แก่ผู้ชมโดยการเลือกตัวละครและเนื้อหาให้ทำหน้าที่สื่อความหมายกับผู้ชม ให้ผู้ชมได้เห็นและรับรู้เรื่องราวของหนุมานตั้งแต่เกิดกระทั่งสำเร็จภารกิจ ได้รับการปูนบำเหน็จและออกบวช ไม่ใช่เพียงเพื่อให้ผู้ชมได้รู้จักหนุมานโดยสังเขปเท่านั้น หากแต่ยังมุ่งนำเสนอตัวละครหนุมานนี้ให้มีชีวิตชีวา มีหน้าที่ ภาระ ความรับผิดชอบเหมือนมนุษย์คนหนึ่ง และสามารถกระทำภารกิจนั้น ๆ ได้อย่างลุล่วง สมควรนำมาถือเป็นแบบอย่าง ลักษณะดังกล่าวนี้จึงทำให้บทโขนของเสรี หวังในธรรมมีคุณค่าในฐานะการนำเสนอตัวละครให้เป็นแบบอย่างแก่ผู้ชมด้วยเช่นกัน

บทโขนของเสรี หวังในธรรมคุณค่าด้านเนื้อหาหลายประการ คุณค่าด้านเนื้อหาประการต่าง ๆ กล่าวโดยภาพรวมได้ว่าบทโขนของเสรี หวังในธรรมซึ่งเป็นวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์รูปแบบหนึ่งมีส่วนในการสืบทอดเรื่องรามเกียรติ์ให้ดำรงอยู่ในสังคมไทยผ่านบทประกอบการแสดงโขน เพราะบทโขนของเสรี หวังในธรรมทั้งเป็นการเผยแพร่เนื้อหาในเรื่องรามเกียรติ์หลากหลายตอน ในที่นี้รวมถึงนิทานพระรามฉบับอื่นด้วย ทั้งยังมีการนำเสนอเนื้อหาให้เข้าใจง่ายเพราะเรื่องรามเกียรติ์เป็นเรื่องที่มีความสลับซับซ้อน มีเหตุการณ์ที่เชื่อมโยงกันไปมาอย่างมีลำดับ มีการสอดแทรกความรู้และข้อคิดผ่านบทและการแสดง ทั้งนี้เพื่อเป็นการเผยแพร่การแสดงโขนและเรื่องรามเกียรติ์ให้ขยายไปสู่ผู้ชมกลุ่มที่หลากหลายโดยเฉพาะกลุ่มผู้ชมที่ไม่ได้ติดตามการแสดงโขนมาแต่เดิม หรือแม้ผู้ชมที่เคยติดตามโขนมาแต่เดิมก็ได้รับชมรับรู้เรื่องราวรามเกียรติ์ตอนใหม่ ๆ ที่ไม่เคยนำมาแสดงโขนมาก่อน ได้เห็นบทบาทใหม่ ๆ ของตัวละครที่ปรากฏทั้งในรามเกียรติ์ของไทยและรามายณะต่างชาติ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

4.3 คุณค่าด้านการแสดง

ดังที่ได้กล่าวมาแล้วว่าวรรณคดีการแสดงมีวัตถุประสงค์เพื่อใช้สำหรับประกอบการแสดงเป็นหลัก วรรณคดีการแสดงหรือในที่นี้คือบทประกอบการแสดง มีความสำคัญในฐานะที่เป็นตัวกำหนดทิศทางของเรื่องและกำหนดรายละเอียดต่าง ๆ ที่เกี่ยวเนื่องกับการแสดงให้เป็นไปอย่างเรียบร้อยและสอดประสานกันเป็นอย่างดี ตลอดจนมีความเหมาะสมกับกระบวนรำที่งดงาม ตัวอย่างเช่น ในการปรุง

และเรียบเรียงบทละครเรื่องอิเหนาพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย กวีทรงปรุงและเรียบเรียงบทอย่างเรียบร้อยโดยผ่านการปรุงให้เหมาะกับกระบวนรำอย่างวิจิตรงดงาม ดังที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงได้ทรงกล่าวไว้ว่า “บทละครที่ทรงพระราชนิพนธ์ เมื่อแต่งแล้ว ยังส่งประทานเจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษ์มนตรีไปลองซ้อมกระบวนรำอีกชั้นหนึ่ง (...) บางที่ถึงกราบทูลขอให้แก้บทก็มี” (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2508: 149-150) การพิจารณาคุณค่าด้านการแสดงจึงกระทำได้ทางหนึ่งผ่านการพินิจบทการแสดง เนื่องจากบทและการแสดงตลอดจนรายละเอียดต่าง ๆ ย่อมมีการเรียบเรียงให้สอดประสานกันและผ่านการพิจารณาแล้วว่าบทที่ใช้ประกอบจะเหมาะสมกับกระบวนรำแบบใด จึงจะออกมางามที่สุด

บทโขนของเสรี หวังในธรรม ซึ่งเป็นบทโขนที่เรียบเรียงขึ้นเพื่อวัตถุประสงค์ในการแสดงออกโรงอย่างแท้จริง มีการกำหนดรายละเอียดต่าง ๆ ที่เอื้อให้สามารถนำไปแสดงได้อย่างครบถ้วนงดงามราบรื่นและไม่ติดขัด บทโขนมีการแบ่งเป็นเนื้อหาเป็นองก์และเป็นตอนตามขนบบทโขนกรมศิลปากรสมัยปรับปรุงการแสดง ณ โรงละครศิลปากร เพื่อให้ผู้กำกับและผู้แสดงนำเสนอเนื้อหาเหล่านั้นได้อย่างเรียบร้อย การแบ่งเนื้อหาในบทโขนเป็นองก์และเป็นตอนช่วยให้ผู้กำกับเวทีและผู้แสดงเข้าใจลำดับเนื้อหาที่เสรี หวังในธรรมต้องการนำเสนอได้โดยง่าย ไม่สลับไปสลับมา เช่น ชุดมารชื่อชื่อพิเภก มีการแบ่งเนื้อหาเป็น 3 องก์ 1 ฉากนำ และแต่ละองก์แบ่งย่อยออกเป็น 7 ตอน ดังนี้

ฉากนำเวสสุญาณจุติ

องก์ที่ 1 ลางร้ายในลงกา (ตอนที่ 1พิเภกถูกขับ ตอนที่ 2 พิเภกถวายสัตย์ ตอนที่ 3 ห้ามทัพพี่)

องก์ที่ 2 ปองสังหาร (ตอนที่ 1 ชุบหอกกบิลพัท ตอนที่ 2 พุ่งหอกกบิลพัท)

องก์ที่ 3 สิ้นสงคราม (ตอนที่ 1 ดวงใจทศกัณฐ์ ตอนที่ 2 เวสสุญาณคืนสวรรค์)

การแบ่งองก์และตอนดังกล่าวมีประโยชน์และจำเป็นอย่างยิ่งสำหรับการแสดง เพราะช่วยให้การแสดงเป็นไปตามลำดับเนื้อหาที่เรียบเรียงไว้ บทมีการระบุการเปิดฉากและปิดฉากของแต่ละองก์และแต่ละตอนไว้อย่างละเอียด เช่น ระบุให้มีการเปิดปิดม่าน ระบุให้ตัวละครเข้าออกโรง รวมถึงระบุให้มีการใช้ไฟส่องหรือดับไฟ ลักษณะดังกล่าวช่วยให้ผู้กำกับเวทีและผู้แสดงเข้าใจลำดับและบทบาทของตนได้อย่างง่ายดาย ทำให้การแสดงเป็นไปอย่างต่อเนื่องและไม่ติดขัด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

นอกจากการแบ่งเนื้อหาเป็นองก์และเป็นตอนแล้ว ในบทโขนดังกล่าวยังมีการกำหนดรายละเอียดประกอบการแสดงไว้ชัดเจนก่อนเริ่มการแสดงทุกตอน ทั้งการเตรียมฉาก อุปกรณ์ประกอบฉาก ตัวละครที่จำเป็นสำหรับฉากนั้น ๆ รวมถึงบทโขนบางชุดที่ใช้แสดงทางโทรทัศน์ก็ได้มีการกำกับกล้องและมุมกล้องไว้พร้อมสรรพ อาจกล่าวได้ว่าบทโขนที่เรียบเรียงขึ้นให้ความสำคัญตั้งแต่ก่อนเปิดม่านทำการแสดงจนกระทั่งถึงปิดม่านจบการแสดง ช่วยให้ผู้กำกับสามารถออกแบบการแสดงโขนแต่ละชุดได้อย่างราบรื่น และช่วยให้ผู้แสดงเข้าใจตำแหน่งของตนและลำดับการแสดงได้อย่างครบถ้วน

นอกเหนือจากรายละเอียดที่จำเป็นสำหรับเวทีการแสดงแล้ว บทโขนมีการกำหนดเพลงหน้าพาทย์และเพลงร้องไว้พร้อมสรรพ ซึ่งไม่เพียงเอื้อต่อการแสดงเท่านั้น แต่ยังเอื้อต่อวงปี่พาทย์ที่บรรเลงเพลงประกอบการแสดงและนักร้อง ผู้พากย์ ผู้เจรจา ให้สามารถรู้และเข้าใจบทบาทของตนได้อย่างเด่นชัด

ลักษณะสำคัญอีกประการหนึ่งที่ทำให้บทโขนของเสรี หวังในธรรมสามารถนำไปแสดงได้อย่างสะดวกราบรื่น คือมีการจัดวางรูปแบบบทโขนคล้ายกับบทละครเวที กล่าวคือในบทละครทั่วไปประกอบด้วยรายชื่อตัวละคร การบรรยายบุคลิกลักษณะ การบรรยายฉากและภาพบนเวที การแบ่งองก์หรือฉาก แต่โดยหลัก ๆ แล้ว บทละครส่วนใหญ่จะมีชื่อและคำพูดหรือบทสนทนาเป็นสาระสำคัญ (นพมาส แววหงส์, 2558: 1) ในบทโขนของเสรี หวังในธรรม มีการจัดรูปแบบของตัวบทโดยอาศัยหลักของบทละครเวทีเป็นหลัก ทั้งมีการจัดวางรูปแบบคำเจรจาแบบบทสนทนาโดยมีชื่อและบทสนทนาเป็นสำคัญ มีการกำหนดฉาก ตัวละคร การแบ่งองก์หรือฉาก และรายละเอียดอื่น ๆ อย่างครบถ้วนและนำไปแสดงได้อย่างไม่ติดขัด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รายละเอียดสำคัญที่ปรากฏในบทโขน ล้วนมีความจำเป็นและมีความสำคัญอย่างยิ่ง เพราะล้วนเป็นรายละเอียดที่เอื้อประโยชน์แก่ทุกฝ่ายทั้งผู้กำกับเวที ผู้กำกับกล้อง ผู้แสดง และนักดนตรี ให้ทุกฝ่ายสามารถเข้าใจบทและภาพรวมของการแสดง จะเห็นได้ว่าในปัจจุบันแม้เสรี หวังในธรรมล่วงลับไปแล้ว การนำบทโขนของเสรี หวังในธรรมออกมาจัดแสดงอีกหลาย ๆ ครั้ง ก็สามารถนำมาแสดงได้โดยราบรื่นไม่บกพร่อง

เมื่อพิจารณาบทโขนของเสรี หวังในธรรมอย่างละเอียดแล้วพบว่าเป็นบทโขนที่มีคุณค่าด้านการแสดงที่สำคัญ 2 ประการ ได้แก่ บทโขนมีการรักษากระบวนแสดงแบบขนบและผสานความแปลกใหม่ได้อย่างกลมกลืน และบทโขนตอบสนองความบันเทิงแก่คนดูยุคใหม่ ดังนี้

4.3.1 บทโขนมีการรักษากระบวนแสดงแบบขนบและผสานลักษณะที่แปลกใหม่ได้อย่างกลมกลืน

บทโขนที่เสรี หวังในธรรมจัดทำขึ้นมีทั้งส่วนที่รักษากระบวนแสดงแบบขนบและการผสมผสานลักษณะที่แปลกใหม่ กระบวนแสดงแบบขนบและกระบวนแสดงแบบใหม่ในบทโขนของเสรี หวังในธรรมผสมผสานกันอย่างกลมกลืน ทำให้ผู้ชมที่เน้นชมกระบวนแสดงแบบขนบก็สามารถรับชมได้ ตลอดจนผู้ชมกลุ่มใหม่ที่มุ่งเน้นความกระชับ ความสนุกสนานและความแปลกใหม่ก็สามารถรับชมได้อย่างเพลิดเพลินไม่ติดขัด การรักษากระบวนแสดงแบบขนบและลักษณะที่สร้างสรรค์ขึ้นให้มีความแปลกใหม่ มีดังนี้

การรักษากระบวนแสดงแบบขนบที่ปรากฏในบทโขนของเสรี หวังในธรรม มี 5 ประการ ได้แก่ การให้ความสำคัญกับฉากนาฏการรบ การสืบทอดกระบวนแสดงของเดิมที่มีความงดงาม การเปิดฉากด้วยนาฏการฝ่ายพลับพลาหรือฝ่ายลงกา การเปิดเรื่องด้วยกระบวนแบบละครในและการสืบทอดขนบในการแสดงออกโรง ดังนี้

ประการแรกการให้ความสำคัญกับฉากนาฏการรบ กล่าวคือบทโขนของเสรี หวังในธรรมมีการให้ความสำคัญกับฉากนาฏการรบอย่างเห็นได้ชัด ทั้งการเลือกตอนที่เอื้อต่อการแสดงกระบวนรบมานำเสนอ และการแต่งบทให้มีกระบวนรบหลายครั้งในบทโขนหนึ่งชุด

การเลือกตอนที่เอื้อต่อการแสดงกระบวนรบมานำเสนอเป็นไปตามขนบเหมือนบทโขนในอดีต ที่กวีมักเลือกตอนที่เกี่ยวกับการทำศึกและการรบพุ่งมานำเสนอ เพราะนอกจากเนื้อหาตอนรบพุ่งนี้ปรากฏอยู่หลายตอนในรามเกียรติ์แล้ว เนื้อหาตอนกล่าวนี้ยังเอื้อต่อกระบวนพรรณนาที่มุ่งแสดงศิลปะของการแสดงโขนได้อย่างชัดเจน เมื่อพิจารณาถึงเนื้อหาตอนทำศึกโดยหลักแล้วมีกระบวนพรรณนาที่สำคัญสองลักษณะ ได้แก่ บทพรรณนากระบวนทัพ และบทพรรณนากระบวนรบ

บทพรรณนากระบวนทัพของฝ่ายต่าง ๆ เป็นตอนที่มีความงดงามทางนาฏศิลป์และวรรณศิลป์หลายประการ ทั้งการแทรกการรำตรวจพล การแทรกบทพากย์ชมรถ บทพากย์ชมทัพ เพื่อแสดงให้เห็นความงดงามและยิ่งใหญ่ของกระบวนทัพแต่ละฝ่าย ลักษณะของบทพรรณนาความงดงามกระบวนทัพ มักกล่าวพรรณนาความงดงามของรถ พรรณนาความเกรียงไกรของกองทัพเพื่อแสดงแสนยานุภาพให้เกิดความน่าสะพรึงขามและสร้างขวัญกำลังใจให้กับแม่ทัพนายกองและเหล่าพลทหารก่อนที่ทัพของแต่ละฝ่ายจะเข้ารบกันและต่อสู้แสดงกระบวนรบกันอย่างวิจิตรงดงาม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ส่วนบทพรรณนากระบวนรบ เป็นบทที่เอื้อต่อฉากนาฏการรบระหว่างแม่ทัพทั้งสองฝ่าย ที่มุ่งแสดงทั้งศิลปะการรำอาวุธและการสู้รบของตัวละคร ตลอดจนรำเพลงหน้าพาทย์ประกอบการรบและสามารถแทรกกระบวนท่ารบอันเป็นลักษณะเฉพาะของการแสดงโขน นั่นคือการขึ้นลอย[35]เพื่อเป็นการอวดชั้นเชิงในการแสดง โดยการแสดงกระบวนรบแบบขึ้นลอยนี้ แสดงถึงการเป็นผู้ที่ได้เปรียบในการต่อสู้ โดยฝ่ายที่ได้เปรียบมักต่อตัวเหนือฝ่ายที่เสียเปรียบ ในการแสดงโขนจึงมักเห็นการขึ้นลอยระหว่างตัวพระและยักษ์ หรือตัวลิงและยักษ์ กระบวนรบแบบขึ้นลอยนี้เป็นกระบวนที่มีความสวยงาม ทำให้กระบวนรบดูสมจริง สร้างความตื่นตาตื่นใจให้กับผู้ชม เพราะภาพที่ปรากฏต้องมีความสมดุลระหว่างสัดส่วนเป็นอย่างดี การขึ้นลอยจึงถือเป็นเอกลักษณ์ของกระบวนรบแบบโขน ดังภาพประกอบ

ภาพที่ 9 ขึ้นลอยพระและยักษ์ และ ภาพที่ 10 ขึ้นลอยลิงและยักษ์ ในการแสดงโขน

ที่มา: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

กระบวนที่สำคัญอีกประการของบทโขนที่มีเนื้อหาตอนทำศึกคือกระบวนรำตรวจพล เพราะถือว่าเป็นศิลปะที่แสดงเอกลักษณ์ของโขนโดยแท้ เนื่องจากมีการใช้ผู้แสดงจำนวนมาก มีการแต่งกายและอาวุธที่หลากหลายตามยศตามศักดิ์ของตัวละคร และเป็นการแสดงศิลปะของท่าเต้นท่ารำที่ต้องอาศัยความพร้อมเพรียงและฝึกซ้อมมาเป็นอย่างดี (สมศักดิ์ ทัดติ, 2540: 186) การรำตรวจพลจึงแสดงให้เห็นถึงความพร้อมเพรียงของกองทัพที่พร้อมจะออกไปทำศึกด้วยเช่นกัน

บทโขนของเสรี หวังในธรรมชุดที่เอื้อต่อการแสดงกระบวนรบปรากฏบทพรรณนาทั้งสองอย่างไปเป็นลำดับกันเหมือนบทโขนในอดีต กล่าวคือเป็นบทชมทัพก่อนและตามด้วยบทพรรณนากระบวนรบ บทโขนของเสรี หวังในธรรมชุดที่มีเนื้อหาในลักษณะดังกล่าวนี้ เช่น ชุดพุ่งหอกกบิลพัท ชุดพระรามราชสุริยวงศ์ ชุดฉลองพระบาทพระรามราชสุริยวงศ์ ชุดสุครีพถอนต้นรังและศึกทศกัณฐ์

[35] การขึ้นลอยในการแสดงโขน คือ ลักษณะการต่อตัวของผู้แสดงที่ขึ้นเหยียบตามบริเวณส่วนต่าง ๆ ของลำตัวของคู่ต่อสู้อีกฝ่ายหนึ่ง เช่น เข่า แข้ง และไหล่ จากนั้นจึงยกลำตัวให้ลอยขึ้นและแสดงท่าทางจับอาวุธในลักษณะต่างๆ

ครั้งแรกทัพสิบขุนสิบรถ ชุดยกรบ ชุดรณพักตร์ได้ศร-นาคบาศ ชุดศึกทศคิรีวันทศคิรีธร และชุดศึกวิรุญจำบัง

นอกจากนี้บทโขนของเสรี หวังในธรรมบางชุดที่มีการเลือกตอนใหม่ ๆ จากรามเกียรติ์ของไทยมานำเสนอ เนื้อหาตอนใหม่ ๆ บางตอนเป็นตอนที่เอื้อต่อกระบวนรบด้วย ทำให้บทโขนบางชุดมีการแสดงกระบวนรำอาวุธที่หลากหลายและแปลกไปจากเดิม กระบวนรำอาวุธถือเป็นกระบวนหนึ่งที่สำคัญอย่างยิ่ง เพราะนอกจากอาวุธจะเป็นสิ่งสำคัญที่ใช้ในการสู้รบและพกติดตัวเพื่อแสดงถึงเอกลักษณ์ของตัวละครแต่ละตัวแล้ว กระบวนรำอาวุธยังเป็นการอวดฝีมือการร่ายรำของผู้แสดงอีกด้วย อาวุธของฝ่ายพระส่วนใหญ่มักจะเป็นศรเป็นหลัก ส่วนอาวุธของฝ่ายยักษ์จากการศึกษาของปิยชาติ แก้วมณี (2559: 34) พบว่าในพระราชนิพนธ์บทละครเรื่องรามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1 ปรากฏอาวุธฝ่ายยักษ์ถึง 16 ประเภท ได้แก่ จักร ตรี แว่นแก้ว กระบองบิด ตะบองเพชร คทาเพชร คทาธร พระขรรค์ ตรีศูล คันศร เกาทัณฑ์ หอก ง้าว ขอ โตมร และพะเนินขร หากแต่เมื่อพิจารณาอาวุธของยักษ์ที่ใช้ในการแสดงโขนของกรมศิลปากร (พ.ศ.2489-พ.ศ.2556) จะปรากฏเพียง จักร กระบองบิด พระขรรค์ คันศร และหอก

บทโขนของเสรี หวังในธรรมซึ่งเป็นบทโขนของกรมศิลปากรบางชุดมีการใช้อาวุธอื่นของฝ่ายยักษ์ นอกเหนือจาก 5 ประเภทที่ปิยชาติ แก้วมณี (2559) ได้ศึกษาไว้ด้วย เช่น ชุดกุเปรันรบทศกัณฐ์ มีการใช้อาวุธตระบองในการรบระหว่างทศกัณฐ์และกุเปรัน ดังนี้

- ร้องเพลงทะเลบ้า -

เมื่อนั้น ทศเศียรฤทธิแรงแข็งขัน
ต้องศาสตราวุธกุเปรัน กุมภัณฑ์เดือดดาลทะยานใจ
เผ่นโผนโจนจับรับรอง ชิงเอา**ตะบอง**มาได้
ตีต้องกุเปรันหันไป เลือดไหลลงโทรมกายา

(เสรี หวังในธรรม, 2545: 2)

ส่วนอาวุธในการแสดงโขนแต่เดิมของตัวพระมักใช้ศรเป็นหลัก หากแต่มีบทโขนบางชุดของเสรี หวังในธรรมมุ่งแสดงกระบวนรำอาวุธประเภทอื่นของตัวพระด้วย ดังในชุดพระลักษมณ์รบกุมภกาศ มุ่งนำเสนอกระบวนรำอาวุธพระขรรค์ของพระลักษมณ์ ดังนี้

- ร้องเพลงเห่เชิดฉิ่ง –

เท้าซ้าย นั้นเหยียบ บ่าขวา มือคว้า ชิงกระบอง ยักษี

เคล่าคล่อง ว่องไว ในที แกว่ง**พระขรรค์** อันมี ฤทธิไกร
หวดด้วย กำลัง สามารถ ต้องกาย กุมภกาศ ไม่ทนได้
เศียรนั้น ก็ขาด กระเด็นไป สิ้นชี วาลัย ในพริบตา

- ปี่พาทย์ทำเพลงรัว, โอด เชิด –

(เสรี หวังในธรรม, 2546: 2)

บทโขนของเสรี หวังในธรรมบางชุดยังปรากฏฉากนาฏการรบหลายครั้ง เช่น ชุดพรหมาสตร์ กล่าวเฉพาะในตอนขัดตาทัพที่เสรี หวังในธรรมเป็นผู้แต่ง ปรากฏฉากนาฏการรบถึง 2 ครั้งคือศึกแสงอาทิตย์และศึกมังกรกัณฐ์ ชุดมารชื่อชื่อพิเภกปรากฏฉากนาฏการรบ 3 ครั้ง ได้แก่ ตอนพาลีรบทศกัณฐ์ ตอนพุ่งหอกกบิลพัท และตอนทศกัณฐ์รบพระราม การแทรกฉากนาฏการรบหลายแห่งดังกล่าวนี้ นอกจากมีไว้เพื่อความสนุกสนานในการรับชมแล้ว ยังเพื่อมุ่งนำเสนอกระบวนแสดงด้วย เพราะในบทโขนบางชุดอาจมีทั้งกระบวนรบแบบเดี่ยวและกระบวนรบแบบปะทะทัพซึ่งมีกระบวนแสดงที่ต่างกัน หรือแม้บทโขนบางชุดที่มีกระบวนรบแบบปะทะทัพถึง 2 ตอน บทโขนดังกล่าวก็ปรากฏนาฏการรบที่มีกระบวนแสดงที่ต่างกัน เช่น ตอนศึกแสงอาทิตย์และศึกมังกรกัณฐ์ในตอนขัดตาทัพ ชุดพรหมาสตร์ มีกระบวนแสดงที่ต่างกัน ตอนศึกมังกรกัณฐ์ดำเนินฉากนาฏการรบด้วยเพลงหน้าพาทย์และคำระบุนาฏการเป็นหลัก ส่วนในตอนศึกแสงอาทิตย์เป็นฉากนาฏการรบที่มีบทประกอบ ลักษณะดังกล่าวทำให้ผู้ชมได้รับความหลากหลายในการรับชมเป็นอย่างดี

การรักษากระบวนแสดงประการที่สอง คือ การสืบทอดกระบวนแสดงของเดิมที่มีความงดงาม กล่าวคือ บทโขนบางชุดของเสรี หวังในธรรมโดยเฉพาะช่วงที่แต่งร่วมกับผู้อื่นและมีครูผู้ใหญ่คอยให้คำปรึกษามีการนำบทเดิมที่มีความไพเราะและมีกระบวนแสดงที่มีความงดงามมาแทรกไว้ด้วย ทั้งนี้นอกจากเป็นการรักษากระบวนที่มีศิลปะงดงามตามของเดิมแล้วยังเอื้อต่อการรำอวดฝีมือของผู้แสดงด้วย ตัวอย่างเช่น การแทรกกระบวนแสดงรำฉุยฉายเบญกายแปลงในบทโขนชุดนางลอยที่นำมาจากบทพระนิพนธ์ในสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ เป็นการสืบทอดกระบวนของเก่าให้อยู่ในการแสดงโขนปัจจุบัน และเป็นการแทรกการรำเดี่ยวอวดฝีมือของผู้แสดงที่แสดงเป็นนางสีดาแปลงได้เป็นอย่างดี

การสืบทอดกระบวนแสดงแต่เดิมไม่ได้มีเฉพาะกระบวนที่มาจากบทเดิมเท่านั้น กระบวนแสดงบางตอนที่แต่งขึ้นใหม่ก็มีการสืบทอดจากขนบอย่างเห็นได้ชัด เช่น กระบวนเกี้ยวและโลมที่ปรากฏในบทโขนของเสรี หวังในธรรมหลายชุด เช่น ตอนพาลีเกี้ยวและโลมนางดาราในบทโขนชุดพาลีสอนน้อง ตอนหนุมานเกี้ยวนางสุพรรณมัจฉาในบทโขนชุดช้างสารหาญกล้าบ้าบ่มมันร่วมตลุง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เดียวกันย่อมประงา กระบวนดังกล่าวมีรูปแบบการแสดงเป็นไปตามขนบ กล่าวคือมีกระบวนรำใช้บทเกี้ยวพาราสี บทโลม และกระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์โลมและตระนอนตามขนบการแสดงของกระบวนดังกล่าว

การรักษากระบวนแสดงของเดิมประการถัดมาคือการเปิดฉากด้วยนาฏการฝ่ายพลับพลาที่เรียกว่าตั้งพระหรือฉากนาฏการฝ่ายลงกาที่เรียกว่าตั้งยักษ์เหมือนบทโขนแต่เดิม บทโขนของเสรี หวังในธรรมบางชุดมีการรักษากระบวนแสดงแบบดังกล่าวโดยการเปิดเรื่องที่ฉากนาฏการการตั้งพระหรือตั้งยักษ์ และให้ตัวละครออกโรงตามลำดับศักดิ์และออกเฝ้าตามที่ ดังตัวอย่างในชุดท้าวมหาชมพูผู้ทรนง มีการเปิดฉากแรกเป็นฉากนาฏการฝ่ายพลับพลา กำหนดให้พระรามพระลักษมณ์ออกนั่งเตียง จากนั้นจึงต่อด้วยบทพากย์พลับพลา แล้วจึงให้เหล่าเสนาลิงออกโรงเฝ้าตามที่ ดังนี้

- ปี่พาทย์ทำเพลงวา -

(พระราม พระลักษมณ์ นั่งเตียง)

- พากย์ -

แถลงเรื่องจักรพงศ์องค์ราม ปางเสด็จด่วนตาม

ลักษมีสีดาวายุกูณฑ์

ถึงเขาคันธมาทน์บริบูรณ์ เทพช่วยอนุกูล

รังสรรค์พลับพลามาประทาน

(ท้ายคำพากย์ สุครีพ หนุมาน พาพลลิงออกเฝ้า)

(เสรี หวังในธรรม, 2550: 1)

ประการถัดมาคือการรักษากระบวนแสดงด้วยการเปิดเรื่องด้วยกระบวนแบบละครใน บทโขนของเสรี หวังในธรรมบางชุดมีการเปิดเรื่องด้วยกระบวนแบบโขน กล่าวคือเปิดเรื่องด้วยบทพากย์เมืองในฉากนาฏการฝ่ายลงกาหรือบทพากย์พลับพลาในฉากนาฏการฝ่ายพลับพลาดังที่กล่าวไปข้างต้น แต่บางชุดมีการเปิดเรื่องด้วยกระบวนแบบละครใน ซึ่งเป็นแนวทางที่นิยมมาตั้งแต่รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ดังที่ปรากฏในบทโขนพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว การเปิดเรื่องด้วยกระบวนละครนอกจากจะมีการใช้บทร้องแบบบทละครเปิดเรื่องแล้วยังมีการกำหนดเพลงช้า ตามกระบวนละครในที่มักใช้เพลงช้าในบทร้องขณะเรื่อง เช่น ใช้กับบทที่ขึ้นต้นว่า มาจะกล่าวบทไป เมื่อนั้น และบัดนั้น บทโขนของเสรี หวังในธรรมมีการรักษากระบวน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

แสดงดังกล่าวโดยการเปิดเรื่องด้วยบทร้องแบบบทละครและกำหนดเพลงช้า เช่น ช้า อ่านสาร ยานี ดังตัวอย่างในชุดกาลอัคคี มีการเปิดเรื่องด้วยบทละครและกำหนดเพลงยานีซึ่งเป็นเพลงช้า ดังนี้

- เปิดม่าน -

- ร้องเพลงยานี -

จะกล่าวกลับจับเรื่องเมืองบาดาล ถึงขุนมารฤทธิแรงแข็งขัน

ชื่อว่าท้าวสหมลิวัน กุมภัณฑ์เป็นใหญ่ในบาดาล

(เสรี หวังในธรรม, ม.ป.ป: 1)

ประการสุดท้ายในการรักษากระบวนแสดงแบบเดิม คือการสืบทอดขนบในการแสดงออกโรง บทโขนของเสรี หวังในธรรมส่วนใหญ่ ใช้แสดงออกโรง ณ โรงละครแห่งชาติ มีการรักษาขนบในการแสดงหลายประการ ทั้งการไม่ให้ผู้แสดงพากย์เจรจาเอง ต้องมีผู้พากย์และเจรจาอยู่ข้างเวที การพากย์-เจรจาสุภาพ การนั่งเตียงที่จะต้องหันหน้าเข้าสู่ผู้ชม มีการไล่เรียงตำแหน่งที่นั่งตามยศศักดิ์ของตัวละคร การปะทะทัพในฉากนาฏการรบที่ฝ่ายทัพพระรามต้องอยู่ด้านซ้ายของผู้ชมหรือฝั่งขวาของเวที ส่วนฝ่ายยักษ์จะอยู่ฝั่งขวาของผู้ชมหรือฝั่งซ้ายของเวที ส่วนตัวเอกจะต้องอยู่ตรงกลางเวที ทั้งนี้เพื่อให้ตัวแสดงที่ออกมารบไม่ว่าจะเป็นพญาลิง เสนายักษ์ เมื่อรบจบกระบวนแล้วสามารถกลับไปยังตำแหน่งเดิมของตนได้ถนัด ตลอดจนการใช้ฉากประกอบรวมถึงอุปกรณ์ประกอบฉาก ที่ต้องจัดหาประดับไว้ให้มีความถูกต้องเหมาะสมตามขนบการแสดงโขนของกรมศิลปากร

นอกจากการรักษากระบวนแสดงแบบเดิมดังที่ได้กล่าวไปแล้ว บทโขนของเสรี หวังในธรรมยังมีการผสมผสานลักษณะที่แปลกใหม่ด้วย ลักษณะแปลกใหม่ดังกล่าวมี 3 ประการ ได้แก่ การเปิดเรื่องโดยเน้นที่เหตุการณ์ การกระชับบท และการกระชับกระบวนรำ ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

การผสมผสานลักษณะที่แปลกใหม่ประการแรกคือการเปิดเรื่องโดยเน้นที่เหตุการณ์เป็นหลัก กล่าวคือหากพิจารณาในด้านเปิดเรื่องตามขนบการแสดงโขน จะได้เห็นว่าการดำเนินเรื่องของการแสดงโขนแต่เดิม โดยเฉพาะชุดที่เกี่ยวกับการรบการศึกนั้น มักเริ่มจับตั้งแต่ฉากนาฏการฝ่ายลงกาเป็นหลัก นั่นคือแจ้งข่าวศึก จากนั้นทศกัณฐ์จึงรับสั่งให้หาแม่ทัพมาทำการศึกหรือกลศึกซึ่งจะมีรายละเอียดย่อยแตกต่างออกไปตามศึกแต่ละครั้ง จากนั้นจึงจับเรื่องที่ฉากนาฏการฝ่ายพลับพลา เมื่อพระรามรู้ข่าวศึกก็จะปรึกษาพิเภกและแต่งตั้งแม่ทัพที่มีความเหมาะสมออกไปรบ จากนั้นจึงเข้าสู่ฉากนาฏการรบระหว่างทั้งสองฝ่าย

บทโขนหลายชุดของเสรี หวังในธรรม มีการเปิดเรื่องที่ต่างไปจากบทโขนในอดีต โดยเฉพาะชุดที่นำเสนอประวัติและเรื่องราวของตัวละคร มักเปิดเรื่องด้วยเหตุการณ์ที่ตัวละครจุติลง

มา เช่นชุดมารชื่อชื่อพิเภก มีการจับเรื่องตั้งแต่เทพบุตรเวสสุญาณจุติลงมาเกิดเป็นพิเภก และในชุดรามาวตาร มีการจับเรื่องตั้งแต่พระอิศวรมีบัญชาให้พระนารายณ์อวตารเป็นพระราม

นอกจากนี้บทโขนบางชุดที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการรบ มักเปิดเรื่องตั้งแต่เหตุการณ์สำคัญ ๆ ที่อยู่ในบทโขนชุดนั้น เช่น ชุดกุเปรันรบทศกัณฐ์ เริ่มจับเรื่องตั้งแต่ทศกัณฐ์อยากได้บุษบกของกุเปรัน เป็นรูปแบบการเปิดเรื่องที่ต่างไปจากเดิม เพราะหากเป็นการเปิดเรื่องแบบเดิมจะต้องจับเรื่องตั้งแต่ฉากนาฏการตั้งยักษ์ที่เมืองกาลจักรของกุเปรันตามขนบที่ต้องมีการเกริ่นถึงตัวโขนก่อนว่ามีที่มาที่ไปอย่างไร และกำลังจะไปเฝ้าพระอิศวร ณ เขาไกรลาส แต่บทโขนชุดกุเปรันรบทศกัณฐ์มีการเปิดเรื่องที่เหตุการณ์สำคัญคือตอนทศกัณฐ์อยากชิงบุษบก ทำให้บทโขนดังกล่าวมีความกระชับขึ้น แต่มีข้อจำกัดคือเป็นการลดทอนกระบวนแสดงบางประการออก ทำให้กระบวนแสดงและกระบวนรำมีความกระชับขึ้นด้วย ดังที่ผู้วิจัยจะกล่าวต่อไป

การผสมผสานความแปลกใหม่ประการถัดมา คือการกระชับบท การกระชับบทดังกล่าวทำให้บทโขนของเสรี หวังในธรรมสามารถแสดงในเวลาที่จำกัดได้ กล่าวคือเมื่อออกโรงมักใช้เวลาจำกัดเพียงสองชั่วโมงถึงสองชั่วโมงครึ่ง ดังที่ปัญญา นิตยสุวรรณ (2536: 96) ได้กล่าวว่า

> อาจารย์เสรี ท่านมีความคิดว่าการที่เราแสดงโขนแต่ละครั้ง ถ้าแสดงตอนใดตอนหนึ่งติดต่อกันไป คนดูจะได้อรรถรสหรือทราบเรื่องราวน้อยมากท่านก็เลยไปหยิบเอาเรื่องสำคัญ ๆ ที่เกี่ยวกับประวัติของตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์มาตัดทอนทำให้เป็นบทโขนชั่วเวลาแสดงสองชั่วโมงหรือสองชั่วโมงครึ่ง แล้วก็ประสบความสำเร็จ

ลักษณะสำคัญที่ทำให้บทโขนของเสรี หวังในธรรมมีความกระชับต่างไปจากบทโขนสำนวนอื่น ๆ ในอดีต เกิดจากกลวิธีที่เสรี หวังในธรรมได้สร้างสรรค์ขึ้นหลายประการ เช่น การปรับบทร้องให้กระชับ การใช้ระบำเป็นสัญลักษณ์ การใช้ตลกเชื่อมเรื่อง การตัดบทพรรณนาที่มีความยืดเยื้อบางส่วนออก ทำให้บทโขนและการแสดงโขนมีความกระชับ ดังที่เสรี หวังในธรรมได้กล่าวไว้ว่า “ตรงไหนที่มันเยิ่นเย้อยืดยาดเกินกว่าเหตุ ผมแก้” (เสรี หวังในธรรม, 2536: 84) กลวิธีต่าง ๆ ดังกล่าวที่ใช้ในการเรียบเรียงบท มีส่วนทำให้การแสดงมีความกระชับ ช่วยให้ผู้ชมเข้าใจเนื้อหาที่อาจมีความสลับไปสลับมาได้ง่าย ซึ่งถือว่าเป็นสิ่งที่แปลกใหม่สำหรับการแสดงโขนที่เสรี หวังในธรรมได้พัฒนาขึ้นโดยเฉพาะการใช้ตลกเชื่อมเรื่องซึ่งเป็นกลวิธีใหม่ที่เริ่มปรากฏตั้งแต่ในบทโขนของเสรี หวังในธรรมเป็นต้นมา ดังที่ปัญญา นิตยสุวรรณ (2536: 96) ได้กล่าวว่า “ที่ผมชื่นชมอีกอย่างหนึ่งก็คือว่าบางตอนนั้น

มันไม่สามารถจะแสดงติดต่อกันให้คนชมชมได้ ท่าน(เสรี หวังในธรรม) ก็ให้ตัวตลกออกมาเล่าเรื่อง พอจบการเล่าเรื่องคนดูก็จะรู้ว่าเรื่องรามเกียรติ์มันต่อกันยังไง”

บทโขนมีลักษณะการเรียบเรียงบทให้มีความกระชับอีกรูปแบบหนึ่ง คือการลดการพากย์เดินทำนอง บทโขนของเสรี หวังในธรรมมักดำเนินเรื่องด้วยบทเจรจาและบทร้องเป็นหลัก มีบทพากย์แทรกอยู่เพียงไม่มาก ลักษณะดังกล่าวเป็นการลดการพากย์เดินทำนองโดยการตัดทอนบทพากย์ที่เป็นกระบวนพรรณนาต่าง ๆ เช่น บทพากย์โอ้ บทพากย์ชมดงออก ส่วนที่มีการคงไว้เช่นบทพากย์รถ หรือบทพากย์ชมทัพเพื่อรักษาเอกลักษณ์เฉพาะของโขน บทพากย์ที่คงไว้ก็ได้มีการปรับให้กระชับมากยิ่งขึ้น เช่น แต่งบทพากย์ที่เป็นกาพย์ฉบัง 16 เพียง 4 บท ซึ่งน้อยกว่าของกรมศิลปากรยุคก่อนหน้าที่มักปรากฏบทพากย์ที่เป็นกาพย์ฉบัง 16 ที่มีความยาว 6 บท ดังตัวอย่างบทพากย์บรรยายในชุดชลอเขา มีการปรับการพากย์เดินทำนองให้เหลือ 4 บท ดังนี้

<u>ตัวอย่างบทพากย์บรรยาย ตอนวิรุฬหกขึ้นเฝ้าพระอิศวร ในชุดชลอเขา</u>

ปางนั้นวิรุฬหกอสุรา เรืองฤทธิ์วิทยา อยู่ยังพาราบาดาล
นับแต่พระสยมภูวญาณ โปรดเกล้าพระราชทาน สังวาลสุรศักดิ์รูจี
มั่นจิตจงรักภักดี ในเทพศุลี เป็นที่เคารพบูชา
ปีหนึ่งเจ็ดครั้งอัตรา ขึ้นเฝ้าเทวา ยังเทพสภาศีขรินทร์

(เสรี หวังในธรรม, ม.ป.ป.: 3)

ลักษณะที่มีการผสมผสานความแปลกใหม่ประการถัดมาคือกระบวนรำมีความกระชับ กล่าวคือบทโขนของเสรี หวังในธรรมมีการปรับกระบวนรำและกระบวนการแสดงให้มีความกระชับมากขึ้น โดยเฉพาะในฉากนาฏการรบ มีการปรับกระบวนแสดงออกแม่ท่ายักษ์ของผู้แสดงที่เป็นเสนายักษ์ และแม่ท่าลิงของผู้แสดงที่เป็นเสนาลิงให้มีความกระชับมากขึ้น มีการลดทอนกระบวนรำให้เหลือรอบละท่า ดังที่เสรี หวังในธรรมได้กล่าวไว้ว่า

> ผมทำน่ะผมรู้ อย่างออกโขนเสนายักษ์นี่ 5 ท่า เสนาลิง 7 ท่า ออกกราวนั้นโบราณสอนต้องออกครบ 7 ท่า กินเวลา 40 นาที สมัยใหม่นี้มันรับไม่ได้หรอก เรื่องมันต้องย่อเข้าไว้ อย่างนี้ผมว่าไม่เห็นแปลก เล่นที่โรงละครแห่งชาตินี่อาทิตย์หนึ่งแปดรอบ ศุกร์สองรอบ บ่าย ค่ำ เสาร์อาทิตย์สามรอบ เช้า บ่าย ค่ำ เป็น 8 รอบ ก็เหลือรอบละท่า ผมก็ไม่เห็นว่ามันขาดไปตรงไหน
>
> (เสรี หวังในธรรม, 2536: 84)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

การปรับลดกระบวนรำของตัวเสนาเขนในการแสดงโขนของเสรี หวังในธรรมให้มีความกระชับ สอดคล้องกับที่ปัญญา นิตยสุวรรณ (2536: 96) กล่าวไว้ว่า

> ในการแสดงโขนตอนใดตอนหนึ่งแต่เดิม จะแสดงดำเนินเรื่องต่อไปเรื่อย ๆ โดยไม่มีการตัดตอน เมื่อเสนาเขนออกมาเต้นก็จะเต้นครบท่า เสนายักษ์ 7 ท่า เสนาลิง 5 ท่า เขน 3 ท่า (ที่เรียกกันว่าสามท่าสลึง หมายถึงพอออกกราวสาวท่าเสร็จเรียบร้อยก็จะได้รับค่าตัว 1 สลึง) ในสมัยโบราณนั้นไม่มีการตัดทอน เล่นกี่ครั้งก็จะออกครบบริบูรณ์หมด แต่ในปัจจุบันออกท่าตัดอย่างที่อาจารย์เสรีท่านว่า

การตัดกระบวนรำให้มีความกระชับไม่ได้มีเพียงการปรับลดกระบวนแสดงในการออกแม่ท่ายักษ์ แม่ท่าลิงเพียงเท่านั้น แต่รูปแบบกระบวนเล่นและกระบวนรำในการแสดงโขนก็ได้มีการลดทอนกระบวนแสดงบางช่วงด้วยเช่นกัน ดังเช่นในตอนพระรามรบทศกัณฐ์ เดิมจะมีกระบวนแสดงที่ซับซ้อนมาก ดังที่กรินทร์ กรินทสุทธิ์ (2558: 80) ได้สัมภาษณ์จตุพร รัตนวราหะ ความว่า

> ตอนยกรบกับทศกัณฐ์กับพระราม แบบดั้งเดิมนั้นกระบวนรำซับซ้อนกว่าปัจจุบันมาก กล่าวคือก่อนรบกัน ทศกัณฐ์เสียท่าโดนตีเซ หนีฉาก พระรามตาม ส่งพลลิงตาม ทศกัณฐ์หนีวนในเวที (วนกัน) สุดท้ายเจอกัน ทศกัณฐ์ทำท่าโกรธที่พระรามตามมาพบ เตะตูม (ทำท่าจะเตะพระราม) หนุมานเข้ามารับแทน รับขาหนุมานรับแล้วรามยกลอยขึ้นสูง ซึ่งมีกระบวนการเล่นหลายขั้นตอน แต่สมัยนายเสรี มีการรวบรัด ไม่มีการหนีฉาก แต่มาถึงขึ้นลอยเลย

การปรับเปลี่ยนกระบวนรำกระบวนแสดงบางประการดังกล่าวทำให้การแสดงมีความรวบรัดและกระชับมากขึ้นด้วยเช่นกัน ทั้งนี้เพื่อต้องการนำเสนอให้ตรงกับความต้องการของผู้ชมที่เน้นการดูเอาเรื่องมากกว่าดูกระบวน และนำเสนอให้สอดคล้องกับเวลาแสดงที่มีอยู่จำกัดเป็นหลัก เพราะผู้ชมโขนในยุคนี้ส่วนหนึ่งอาจไม่ได้เข้าใจในกระบวนแสดงอย่างถ่องแท้ จึงต้องค่อย ๆ นำเสนอให้ผู้ชมค่อย ๆ รับชมและเข้าใจทีละน้อยในระยะเวลาอันจำกัด ดังที่เสรี หวังในธรรมได้กล่าวไว้ว่า “เมื่อเวลาจำกัดจริง ๆ ก็ไม่แปลกนี่ครับ อย่าเพิ่งเอาไปใส่ให้ท่านดู เอาไอ้ที่ท่านพอจะสัมผัสได้แล้ววันหนึ่งก็คงจะไปถึงของเก่านั้นเอง” (เสรี หวังในธรรม, 2536: 84) ดังตัวอย่างในบทโขนชุดปราบนนทุก ลักสีดา และยกรบ ตอนทศกัณฐ์รบพระราม หลังจากพากย์ทัพยักษ์ และทัพทศกัณฐ์พบทัพพระราม เสรี หวังในธรรมกำหนดให้มีการปะทะทัพและขึ้นลอยสูงประกอบเพลงเชิด ไม่มีกระบวนรบเต็มรูปแบบเหมือนในอดีต ดังนี้

ปี่พาทย์ทำเพลงกราวใน

(พลยักษ์ เปาวนาสูร มโหทร และทศกัณฐ์ ยกพล)

พากย์

พร้อมพรั่งคั่งคับพลมาร เพียบพื้นดินดาน

ได้ฤกษ์ให้เลิกทัพชัย

เสียงโห่โยธาเกรียงไกร รีบเร่งคลาไคล

ไปยังสนามยุทธนา

ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด

(ปะทะทัพ ลอยสูง ดนตรีหยุด)

(เสรี หวังในธรรม, 2548: 5)

นอกจากนี้ในบทโขนเสรี หวังในธรรมมีการปรับกระบวนรำให้มีความกระชับอีกรูปแบบหนึ่งคือลดทอนเพลงหน้าพาทย์ที่เห็นว่าอาจไม่ได้มีความสำคัญกับเหตุการณ์ตอนนั้น ๆ ออก เช่น ไม่บรรจุเพลงหน้าพาทย์ประกอบกิริยาของตัวละครที่ไม่มีบทบาทสำคัญในตอนนั้น (ตัวอย่างที่ 1) และไม่บรรจุเพลงหน้าพาทย์แต่กำหนดให้ตัวละครทำท่าทางประกอบเพื่อบ่งบอกอารมณ์ในตอนนั้น (ตัวอย่างที่ 2) ดังนี้

ตัวอย่างที่ 1

ท้าวมาลีวราช -ดูรา พระวิษณุกรรมเทวฤทธิ์ โปรดเสด็จไปยังที่สถิตองค์พระราม เชิญเสด็จมาแก้ความตามกล่าวหา ให้ถูกต้องตามพระตำราเนติศาสตร์ ขอได้โปรดเสด็จยุรยาตรเถิดนะเทวา (พระวิษณุกรรมถวายบังคมแล้วออกไป) **(ไม่ต้องมีหน้าพาทย์)**

(เสรี หวังในธรรม, 2543: 3)

ตัวอย่างที่ 2

- ปี่พาทย์ทำเพลงฉิ่ง -

- นางสีดาวิงวอนให้พระรามไปตามจับกวางทองมาให้ พระลักษมณ์คัดค้าน นางสีดาเสียใจร้องไห้ **(แสดงแต่ท่าร้องไห้ไม่ต้องมีเพลงโอด)** พระรามปลอบสีดา สั่งพระลักษมณ์อยู่เฝ้าแล้วออกติดตามกวางทองไป -

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิดฉิ่ง –

(เสรี หวังในธรรม, 2542: 1)

จากตัวอย่างทั้งสองที่ได้ยกมาแสดง เห็นได้ว่าในบทโขนไม่ได้บรรจุหน้าพาทย์และกระบวนรำหน้าพาทย์ประกอบอาการของตัวละคร ทั้งไม่บรรจุเพลงหน้าพาทย์ประกอบกิริยาของตัวละครที่ไม่มีบทบาทสำคัญในตอนนั้น กล่าวคือไม่บรรจุเพลงประกอบกิริยาเดินของพระวิษณุกรรม และไม่ได้บรรจุเพลงหน้าพาทย์แต่กำหนดให้ตัวละครทำท่าทางประกอบเพื่อบ่งบอกอารมณ์ในตอนนั้นแล้ว กล่าวคือตอนที่นางสีดาคร่ำครวญอยากได้กวางทอง ให้แสดงเฉพาะท่าทางร้องไห้ ไม่ต้องมีกระบวนรำเพลงโอด ทั้งนี้การไม่บรรจุเพลงหน้าพาทย์ดังกล่าวเป็นการลดทอนกระบวนรำเพื่อช่วยกระชับเวลาในการแสดงด้วย

อย่างไรก็ตาม แม้บทโขนดังกล่าวมีการปรับลดกระบวนรำบางประการที่อาจเห็นว่าไม่มีความกระชับออกไปบางส่วน แต่กระบวนรำส่วนที่เป็นหัวใจสำคัญในด้านกระบวนรำกระบวนการแสดง ในบทโขนก็ยังคงไว้ ตัวอย่างเช่น การรำเพลงหน้าพาทย์จะต้องรำเต็มเพลง ไม่สามารถตัดทอนเพลงหรือกระบวนรำบางส่วนทิ้งได้ ดังที่เสรี หวังในธรรม(2536: 84) ได้กล่าวไว้ว่า “ถ้ามีหน้าพาทย์ซึ่งจะต้องรำเต็ม ตัดไม่ได้ ผมดื้อเหมือนกัน” ขณะเดียวกันหากมีเพลงหน้าพาทย์บางเพลง ที่ต้องอาศัยรำสองเที่ยวจึงจะครบกระบวน เสรี หวังในธรรมก็ให้คงไว้เช่นเดิม ไม่ได้ตัดทิ้ง ดังที่ปัญญา นิตยสุวรรณ (2536: 97) ได้กล่าวว่า “โขนในความควบคุมของอาจารย์เสรี เพลงหน้าพาทย์บางเพลงท่านคิดท่ารำสองเที่ยวแล้วจะสมบูรณ์ ท่านก็ให้ดำรงไว้” ทั้งนี้แสดงให้เห็นว่าแม้บทโขนจะให้ความสำคัญกับกระบวนรำที่มีความกระชับ หากแต่สิ่งที่เป็นขนบหรือคุณค่าแบบดั้งเดิมอันเป็น “หัวใจ” ของการแสดงอย่างแท้จริงไม่สามารถตัดทอนออกได้ ต้องคงรักษาไว้เพื่อให้การแสดงมีความสมบูรณ์มากที่สุด

กระบวนแสดงแบบขนบและลักษณะแปลกใหม่ที่ปรากฏในบทโขนของเสรี หวังในธรรมมีการผสมผสานกันอย่างกลมกลืน ทำให้บทโขนของเสรี หวังในธรรมดังกล่าวนี้มีคุณค่าอย่างยิ่งในด้านการแสดง กล่าวคือลักษณะแปลกใหม่ที่เกิดจากความคิดสร้างสรรค์ในการเรียบเรียงบทโขนของเสรี หวังในธรรมไม่ได้ทำลายคุณค่าของศิลปะการแสดงโขนที่มีมาแต่เดิม ขณะเดียวกันลักษณะที่สร้างสรรค์ขึ้นล้วนมีส่วนช่วยและเสริมความสนุกสนาน เสริมให้การแสดงโขนมีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น ตลอดจนช่วยเสริมให้การแสดงมีความกระชับสามารถแสดงในเวลาอันจำกัดได้ รวมถึงมุ่งปูพื้นความรู้ให้กับผู้ชมโดยเฉพาะผู้ชมกลุ่มใหม่ให้ค่อย ๆ ทำความเข้าใจกับธรรมชาติของการแสดงโขนโดยนำความแปลกใหม่เข้าไปผสมผสาน ไม่ได้มุ่งนำเสนอการแสดงโขนแบบขนบเต็มรูปแบบเหมือนในอดีต แต่หากสิ่งใดที่เป็นขนบที่สำคัญ เป็นข้อห้ามโดยเด็ดขาดหรือสิ่งใดที่ขัดกับขนบในการ

แสดงก็ต้องปรับให้สอดคล้องเหมาะสมกับขนบดังกล่าว เช่น ข้อห้ามในการแต่งบทไม่ให้ตัวละครสำคัญตายกลางโรง โดยเฉพาะบทโขนบางชุดที่มุ่งนำเสนอประวัติและเรื่องราวของตัวละครที่มีการนำเล่าไปถึงตอนที่ตัวละครสิ้นสุดบทบาท จะต้องมีการกล่าวต่อไปว่าตัวละครตัวนั้นได้กลับไปยังวิมานหรือไปเกิดยังสวรรค์เพื่อไม่ให้ขัดกับข้อห้ามดังกล่าว ส่วนสิ่งใดที่มีความแปลกใหม่ เป็นกลวิธีที่ช่วยให้การแสดงโขนน่าสนใจก็มีการนำมาใช้ เพราะลักษณะที่แปลกใหม่นี้ช่วยสร้างประสบการณ์ใหม่ ๆ ในการรับชมโขนให้แก่ผู้ชม เนื่องจากการเรียบเรียงบทโขนแต่ละชุดย่อมต้องคำนึงถึงผู้ชมด้วย กล่าวคือ ผู้ชมโขนของกรมศิลปากรในยุคนี้มีทั้งผู้ชมที่เคยติดตามโขนมาแต่เดิมตั้งแต่สมัยปรับปรุงการแสดง ณ โรงละครศิลปากร และผู้ชมกลุ่มใหม่ ๆ ที่หันมาสนใจรับชมโขน หากบทโขนมุ่งนำเสนอเฉพาะกระบวนแสดงเหมือนการแสดงโขนแบบเก่า อาจทำให้ผู้ชมกลุ่มใหม่รับชมแล้วไม่เข้าใจ จึงต้องมีการผสมผสานรูปแบบกระบวนแสดง ทั้งให้มีความกระชับ มีกลวิธีการเรียบเรียงบทที่น่าสนใจ แต่อยู่บนพื้นฐานของขนบการแสดงโขนอันดีงามที่มีมาแต่เดิม มีการผสมลักษณะ “เก่า” และ “ใหม่”ให้ผสานกลมกลืนกัน ทั้งนี้เพื่อตอบสนองผู้ชมหลายกลุ่มในคราวเดียวกัน ดังที่เสรี หวังในธรรม(2536: 84) เคยให้สัมภาษณ์ว่า “เหตุหนึ่งที่ผมทำเสมอมาคือผมจัดโขนจัดอะไรทุกอย่างนี่ ผมลบทิฐิลบศักดิ์ศรีของตัวผม ผมจะอยู่ตรงกลางเสมอ คือมองไปบนเวที ผมเป็นประชาชน” ทั้งนี้เพื่อให้ผู้ชมหลากหลายกลุ่มที่สามารถรับชมโขนแต่ละชุดได้อย่างสนุกสนาน

4.3.2 บทโขนตอบสนองความบันเทิงคนดูยุคใหม่

ผู้ชมโขนของกรมศิลปากรในระยะแรก ๆ ที่เสรี หวังในธรรมมีบทบาทในการจัดทำบทโขนมีแนวโน้มน้อยลงจากเดิม เนื่องมาจากอิทธิพลของภาพยนตร์และสื่อสมัยใหม่ ดังที่เสรี หวังในธรรม (2536: 83) ได้กล่าวไว้ว่า

> ผมหวงแหนศิลปะในลักษณะที่ผมเคยตีปี่พาทย์อยู่ต่อหน้าคนซึ่งเดินผ่านมาดูนิดหนึ่ง แล้วเขาก็เลยไปยืนดูประจำหน้าวงดนตรีสากล ผมเคยเต้นอยู่บนโรงโขนตั้งแต่สองทุ่ม พอสามทุ่มคนหายไปหมด เพราะว่าสามทุ่มภาพยนตร์เริ่มฉาย เขาไปดูภาพยนตร์กัน ผมเป็นคนร่วมสมัยครับก็เลยลองศึกษาดูว่าทำไมเป็นอย่างนั้น เด็กเขาเล่นดนตรีชาโดว์กันผมก็เข้าไปสัมผัสกับเขาด้วยไปพบจริง ๆ ว่ามันสนุก สนุกอย่างไม่ต้องระมัดระวังอะไรทั้งสิ้น ก็มานึกถึงโขนละครดนตรี ปี่พาทย์ซึ่งผมก็เล่นก็บรรเลงอยู่ เอ๊ะ มันมีของในนั้น ในองค์รวมที่สนุกกว่าที่เขาสนุกนั้นมากทีเดียว ผมมานึกว่าทำไมเราไม่หยิบเอาตรงจุดที่สนุก ๆ นั้นขึ้นมาเล่นก่อน ให้คนเขารู้จักกันก่อน

จากที่เสรี หวังในธรรมได้กล่าวไว้ข้างต้นนี้แสดงให้เห็นว่าโขนรวมถึงการแสดงอื่น ๆ ที่เป็นศิลปะแบบโบราณต้องมีการปรับตัวให้สอดคล้องกับความบันเทิงของผู้ชมในยุคใหม่ นอกจากจะต้องออกแบบการแสดงให้มีความกระชับเหมาะสมแก่เวลาไม่มากหรือน้อยเกินไปดังที่ผู้วิจัยได้กล่าวไปแล้ว บทโขนก็เป็นปัจจัยหลักประการหนึ่งที่มีส่วนในการตอบสนองความบันเทิงผู้ชมยุคใหม่ด้วย

แต่เดิมกลุ่มผู้ชมโขนกับละครจะแยกจากกัน ดังที่กรินทร์ กรินทสุทธิ์(2558: 72) กล่าวว่า “แต่เดิมการรับชมโขนยังมีอยู่ในกลุ่มผู้ชมที่ต้องการชมงานศิลปะชั้นสูงในรูปแบบของราชสำนัก เป็นคนละกลุ่มกับผู้ชมที่นิยมการแสดงในระดับชาวบ้านซึ่งมีจำนวนมากกว่า นอกจากนั้นกลุ่มคนที่เคยนิยมดูโขนเริ่มมีอายุมากขึ้น อีกทั้งการแสดงในยุคใหม่ก็ได้รับความนิยมมากกว่าการชมการแสดงโขน ทำให้การแสดงแต่ละตอนมีจำนวนรอบลดลง” จะเห็นได้ว่าปัจจัยทางด้านผู้ชมที่กรินทร์ กรินทสุทธิ์ได้วิเคราะห์ไว้ถือเป็นปัจจัยสำคัญที่แสดงให้เห็นบริบทและความนิยมศิลปะการแสดงโขนในยุคนั้นว่าการแสดงโขนเริ่มคลายความนิยมอย่างเห็นได้ชัด กล่าวคือผู้ชมโขนแต่เดิมจำกัดอยู่เฉพาะผู้นิยมศิลปะการแสดงชั้นสูงซึ่งน้อยกว่าผู้ที่นิยมการแสดงแบบชาวบ้านอยู่แล้ว ขณะเดียวกันผู้ชมยุคใหม่เริ่มหันมาให้ความสนใจกับมหรสพแบบอื่นแทน ทำให้ผู้ชมโขนในระยะนี้เริ่มมีน้อยลงอย่างเห็นได้ชัด

การพัฒนาให้โขนกลับมาเป็นที่นิยมอีกครั้ง มีปัจจัยหลักคือด้านผู้ชม บทโขนจะต้องมีการตอบสนองความบันเทิงให้แก่ผู้ชมยุคใหม่และกลุ่มใหม่ การแสดงโขนมีการปรับตัวเพื่อการตอบสนองต่อกลุ่มผู้ชมยุคใหม่ดังกล่าว 3 ประการนอกเหนือจากความกระชับที่ได้กล่าวไปแล้วข้างต้น ทั้งปัจจัยภายนอกตัวบท ได้แก่ การอิงกระแสนิยมดารากรมศิลป์ การจัดแสดงโขนเพื่อเผยแพร่ผ่านทางโทรทัศน์ และปัจจัยภายในอันเกิดจากตัวบท ได้แก่ การทำให้โขนเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมประชานิยม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ประการแรกในการทำให้โขนตอบสนองต่อผู้ชมยุคใหม่ คือ การอิงกระแสนิยมดารากรมศิลป์ กล่าวคือในยุคนั้นกลุ่มผู้ชมที่เป็นผู้ชมละครให้การสนับสนุนผู้แสดงจนได้รับความนิยมอย่างยิ่ง จนเกิดปรากฏการณ์ที่เรียกว่าความนิยมดารากรมศิลป์ โดยเฉพาะความนิยมผู้แสดงจากละครพันทางเรื่องผู้ชนะสิบทิศที่เสรี หวังในธรรมเป็นผู้จัดทำบทและออกแบบรายการการแสดงละครพันทางผู้ชนะสิบทิศแต่เดิมเป็นการแสดงลิเก ที่ไม่ได้แสดงในกรมศิลปากร แต่เมื่อเสรี หวังในธรรมนำมาแสดงที่กรมศิลปากรครั้งแรกเมื่อพ.ศ.2529 ทำให้กลุ่มผู้ชมที่ติดตามลิเกแต่เดิมหันมาให้ความนิยมรับชมละครพันทางเรื่องนี้ด้วย กรินทร์ กรินทสุทธิ์(2558: 73) กล่าวว่า “กลุ่มผู้ชมละครพันทางกลุ่มนี้มีจำนวนมากโดยเฉพาะสตรีสูงวัยที่เป็นแม่ยก ผู้แสดงที่ได้รับความนิยมกลุ่มนี้ที่

เรียกว่าดารากรมศิลป์ไม่ได้แสดงเพียงละครพันทางเท่านั้น แต่ยังแสดงโขนด้วย” ทำให้กลุ่มผู้ชมที่นิยมผู้แสดงเหล่านี้หันมาสนใจรับชมโขนเนื่องจากความนิยมในศิลปินที่ตนชื่นชอบจากการแสดงลิเกหรือละครพันทาง มีผลให้กลุ่มผู้ชมพันทางจากเดิมกลายมาเป็นส่วนหนึ่งของกลุ่มผู้ชมโขนในยุคนี้

ประการถัดมาคือการจัดแสดงโขนเผยแพร่ผ่านทางโทรทัศน์ จะเห็นได้ว่าในยุคนั้นเกิดความแพร่หลายของมหรสพและสื่อบันเทิงอื่น ๆ ดังที่ได้กล่าวไปแล้วโดยเฉพาะภาพยนตร์และโทรทัศน์ ซึ่งมาแทนที่การชมมหรสพแบบเดิม ในช่วงนี้มีการเกิดขึ้นของสถานีโทรทัศน์หลายช่อง คือ สถานีโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 9 อสมท. (พ.ศ.2498) สถานีวิทยุโทรทัศน์กองทัพบก ช่อง 5 (พ.ศ.2501) สถานีโทรทัศน์สีกองทัพบก ช่อง 7 (พ.ศ.2510) และสถานีวิทยุโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 3 อ.ส.ม.ท. (พ.ศ.2513) ซึ่งจากความเฟื่องฟูของอุตสาหกรรมโทรทัศน์ในยุคดังกล่าว การที่เสรี หวังในธรรมนำโขนออกจัดแสดงผ่านโทรทัศน์หลายชุด ทำให้มีส่วนในการเผยแพร่ศิลปะการแสดงโขนผ่านทางสื่อบันเทิงสมัยใหม่ ส่งผลให้ผู้ชมได้รับชมโขนอย่างแพร่หลายด้วยเช่นกัน เนื่องจากเมื่อโขนแสดงผ่านโทรทัศน์ สามารถเข้าถึงผู้ชมได้หลากหลายมากกว่าการเผยแพร่ผ่านทางการจัดแสดง ณ เวทีโรงละครแห่งชาติเพียงเท่านั้น ซึ่งช่องทางโทรทัศน์ถือได้ว่าเป็นช่องทางในการเผยแพร่ที่สะดวกในการรับชมของประชาชนทั่วไปที่สามารถเข้าถึงได้ง่ายกว่าการแสดง ณ เวทีโรงละครแห่งชาติ

ทั้งสองประการที่กล่าวมาเป็นประเด็นอันเนื่องมาจากบริบทภายนอก แต่สิ่งที่สำคัญที่สุดคือปัจจัยภายในที่เกิดจากตัวบทและวิธีคิดของผู้จัดทำบทที่ทำให้โขนกลายเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมประชานิยม ซึ่งมีผลมาจากการเรียบเรียงบทเป็นสำคัญ กล่าวคือ บทโขนของเสรี หวังในธรรมมีวิธีการเรียบเรียงเพื่อให้ตรงตามความต้องการของผู้ชมในระดับมวลชน เข้าถึงผู้ชมที่มีรสนิยมทุกระดับ 4 แนวทาง ได้แก่ การเน้นความอลังการและความสนุกสนานไปพร้อมกัน การนำเนื้อหามาปรับให้เข้ากับชีวิตประจำวันของผู้ชม การแทรกตลกที่สัมพันธ์กับบริบทสังคมร่วมสมัย และการเพิ่มสีสันในการแสดง ดังนี้

ประการแรกคือการเน้นทั้งความอลังการและความสนุกสนาน การแสดงโขนแต่เดิมกวีมักเลือกตอนซ้ำ ๆ มาจัดทำเป็นบทโขน ทั้งนี้ไม่ใช่เพราะว่ากวีขาดความสามารถจึงเลือกเฉพาะตอนซ้ำ ๆ มานำเสนอ แต่เป็นเพราะในการแสดงโขนในอดีต ไม่ได้เน้นเนื้อหาเป็นหลัก แต่มุ่งเน้นที่จะแสดงกระบวนรำ กระบวนรบและนาฏการอันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะและ “หัวใจ” ของการแสดงโขนเป็นสำคัญ การแสดงโขนในอดีตจึงมักเลือกตอนที่มุ่งแสดงกระบวนแสดงอันเป็นศิลปะแห่งโขนอย่างแท้จริง เนื้อหาที่ตัดมาแสดงแต่ละตอนมาแสดงย่อมมีกลเม็ดและกระบวนแสดงที่เป็นกระบวนเฉพาะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ของตอนนั้น ๆ เช่น กระบวนรำฉุยฉายพระอินทร์แปลงและกระบวนชมช้างเอราวัณ มีปรากฏเฉพาะในชุดพรหมาสตร์เท่านั้น ผู้ชมโขนแต่เดิมจึงมุ่งเน้นดูกระบวนรำมากกว่าดูเอาเรื่องเพราะเนื้อหาส่วนใหญ่เป็นตอนที่ผู้ชมรู้ดีอยู่แล้ว สิ่งที่ผู้ชมโขนแต่เดิมสนใจคือลีลาและกระบวนรำของผู้แสดง ตลอดจนความอลังการตื่นตาอันเกิดจากฉากและอุปกรณ์ประกอบ เช่น การใช้ฉากหนุมานอมพลับพลา ซึ่งจะมีปรากฏเฉพาะในชุดมัยราพณ์สะกดทัพเท่านั้น

กระบวนแสดงที่มีความอลังการตื่นตาดังกล่าวมีปรากฏในบทโขนของเสรี หวังในธรรมบางชุดด้วย โดยเฉพาะกระบวนยกทัพตรวจพลและออกกราวตามขนบ ที่มุ่งแสดงความงดงามวิจิตรตระการตาของกองทัพ ความพร้อมเพรียง ความยิ่งใหญ่ของเหล่าแม่ทัพนายกองและไพร่พล ตลอดจนกระบวนรบที่ปรากฏในบทโขน ล้วนมีส่วนในการสร้างความอลังการในการแสดง เพราะตอนดังกล่าวมีการใช้ผู้แสดงจำนวนมาก ทั้งฝ่ายพระและฝ่ายยักษ์ ตลอดจนมีตำแหน่งต่าง ๆ ในกองทัพ ทั้งแม่ทัพ เสนา ไพร่พล โดยเฉพาะฝ่ายพระที่มีเสนาลิงจำนวนมาก ความงดงามอันเกิดจากกระบวนรำที่ความพร้อมเพรียงและการออกแม่ท่าต่าง ๆ เหล่านี้เอง ที่ช่วยให้การแสดงโขนยังคงมีรูปแบบการแสดงที่เน้นความอลังการและตื่นตาตื่นใจ ตรงกับความต้องการของผู้ชมที่มุ่งเน้นชมกระบวนแสดงเป็นหลัก

ขณะเดียวกันผู้ชมกลุ่มใหม่บางส่วนเน้นความสำคัญกับเนื้อหาเป็นหลัก ทั้งความนิยมเนื้อหาที่มีความสนุกสนาน และการดำเนินเรื่องที่แปลกใหม่ ล้วนเป็นการสร้างประสบการณ์การรับชมโขนแบบใหม่ที่เน้นเนื้อหามากกว่ากระบวนแสดง บทโขนของเสรี หวังในธรรมจึงได้ให้ความสำคัญกับส่วนนี้ด้วย ดังที่เสรี หวังในธรรม(2536: 83) ได้กล่าวไว้ว่า “กระผมอยากทดลองสิ่งต่าง ๆ เมื่อคนชอบสนุก อะไรมันจะดีเท่าเรื่องสนุกเล่นตลกขบขัน ผมมองเห็นว่าเรื่องสนุกสนานนี้เป็นตัวดึงดูดความสนใจ”

บทโขนของเสรี หวังในธรรมมีการเน้นความสนุกสนานและการดำเนินเรื่องที่แปลกใหม่ ทั้งการนำเสนอตอนที่มีเนื้อหาแปลกใหม่มานำเสนอ ทำให้ผู้ชมสนุกสนานไม่รู้สึกซ้ำซากจำเจ รวมถึงการเรียบเรียงบทโดยการดำเนินเรื่องแบบใหม่ โดยเฉพาะชุดที่นำเสนอเนื้อหาเกี่ยวกับประวัติและเรื่องราวของตัวละคร ที่เป็นการเลือกเนื้อหาที่มีตัวละครตัวใดตัวหนึ่งเป็นแกนร้อย ลักษณะดังกล่าวทำให้ผู้ชมไม่สามารถคาดเดาเนื้อหาตอนต่อ ๆ ไปได้ เพราะตอนที่นำเสนออาจต่อเนื่องหรือไม่ต่อเนื่องกัน ต่างจากบทโขนที่นำเสนอเนื้อหาเฉพาะตอนที่ผู้ชมรู้เรื่องรู้เนื้อหาตอนนั้น ๆ ดีอยู่แล้ว

ตอนที่มีความสนุกสนานอีกรูปแบบหนึ่งคือตอนที่ได้รับอิทธิพลของละครรำ ทั้งตอนที่มีโวหารตัดพ้อต่อว่า งอนง้อแก้ต่าง เสียดสีประชดประชัน ซึ่งเป็นตอนที่ได้รับความนิยมในการแสดง

ละครรำ การที่บทโขนของเสรี หวังในธรรมได้เลือกตอนลักษณะดังกล่าวมานำเสนอจึงมีส่วนในการทำให้เนื้อหาในการแสดงโขนตรงกับความต้องการรับชมของผู้ชมกลุ่มที่ชื่นชอบละครรำ และขณะเดียวกันก็มีความแปลกใหม่สำหรับผู้ชมที่ติดตามรับชมโขนมาตั้งแต่เดิมด้วย ตอนที่ได้รับอิทธิพลของละครรำดังกล่าวนี้ เป็นตอนที่มักถูกอกถูกใจผู้ชม เพราะนอกจากเป็นตอนที่แปลกใหม่แล้วยังเป็นตอนที่เน้นโวหารเสียดสีประชดประชันด้วยตัดพ้อต่อว่า ซึ่งอาจกล่าวได้ว่าเป็นการแสดงออกทางอารมณ์ที่สัมพันธ์กับวิถีชีวิตของคนในสังคม ตอนที่มีเนื้อหาลักษณะดังกล่าวจึงมักเป็นที่ถูกอกถูกใจผู้ชมส่วนมาก ทำให้การเลือกตอนในลักษณะนี้เป็นการมุ่งนำเสนอให้โขนเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมประชานิยมได้อย่างเด่นชัด

บทโขนที่มีลักษณะการผสมผสานทั้งความวิจิตรตระการตาอลังการแบบเก่าและความสนุกสนานแบบใหม่ทำให้ไม่ว่าผู้ชมในระดับใด มีรสนิยมแบบใดก็สามารถรับชมโขนได้ เพราะการแสดงโขนในระยะนี้เน้นทั้งความวิจิตรงดงามอลังการ มีคุณค่าทางศิลปกรรม นาฏกรรม และเน้นทั้งเนื้อหาที่หลากหลาย ตลอดจนการเรียบเรียงเนื้อหาที่ทำให้บทโขนมีความสนุกสนานและความแปลกใหม่ โขนจึงไม่จำกัดอยู่ในแวดวงผู้ที่มีความสนใจเฉพาะเท่านั้น และขยายไปยังกลุ่มผู้ชมใหม่ ๆ ที่เน้นความสนุกสนานและความแปลกใหม่เป็นสำคัญด้วย ลักษณะดังกล่าวทำให้โขนกลายเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมประชานิยมที่ไม่ได้จำกัดอยู่ในแวดวงของผู้ชมชั้นสูง แต่เน้นการนำเสนอโขนให้ตรงกับความชอบของผู้ชมหมู่มากและต้องการของผู้ชมยุคใหม่ซึ่งมีรสนิยมการชมที่หลากหลายและเน้นความแปลกใหม่

ประการถัดมาคือที่ทำให้โขนกลายเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมประชานิยม คือ การนำเนื้อหามาปรับให้เข้ากับสิ่งที่อยู่ในชีวิตประจำวันของผู้ชม ลักษณะดังกล่าวประกฏอย่างเด่นชัดในการออกแบบการแสดงศรีสุขนาฏกรรมที่เสรี หวังในธรรมเป็นผู้ออกแบบรายการและทำบทการแสดงมาตั้งแต่ พ.ศ. 2519 และยังคงได้รับความนิยมจัดแสดงเรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน ในการออกแบบรายการศรีสุขนาฏกรรมแต่ละครั้งมักมีการนำโขนมาแสดงร่วมกับการแสดงประเภทอื่น ๆ ทั้งการแสดงละคร ได้แก่ ละครใน ละครนอก ละครพันทาง ละครชาตรี และการแสดงระบำ รำ ฟ้อน แทรกอยู่ด้วย ในรายการศรีสุขนาฏกรรม โขนใช้เวลาแสดงนานที่สุดและมีการพิมพ์บทประกอบการแสดงแจกในสูจิบัตรให้แก่ผู้ชมด้วย รายการศรีสุขนาฏกรรมเป็นรายการที่ผู้ชมยุคนั้นให้ความสนใจอย่างล้นหลาม ดังที่เสรี หวังในธรรม (2536: 84) เคยกล่าวไว้ว่า “รายการศรีสุขนาฏกรรมทุกวันศุกร์สุดท้ายของเดือน มีพิมพ์บทแจกด้วย ผมเอาโขนเป็นหลัก และเป็นรายการเดียวที่ตีตั๋วกันเป็นปี เพราะมาแย่งกันดูเหลือเกิน” การออกแบบการแสดงโขนให้แสดงร่วมกับรายการการแสดงอื่น ๆ ทำให้ผู้ชมที่มารับชม

รายการศรีสุขนาฏกรรมในครั้งเดียวสามารถรับชมการแสดงได้อย่างหลากหลายและสนุกสนานเพลิดเพลิน

ในการออกแบบรายการแสดงศรีสุขนาฏกรรม เสรี หวังในธรรมมักมีแนวคิดหลัก (Theme) ในการออกแบบรายการ เช่น รายการศรีสุขนาฏกรรมครั้งที่ 84 เดือนพฤษภาคม พ.ศ.2526 มีแนวคิดหลักคือการแสดงว่าด้วย “ความรักความสามัคคี” รายการการแสดงศรีสุขนาฏกรรมครั้งที่ 86 เดือนกรกฎาคม พ.ศ.2526 มีแนวคิดหลักคือการแสดงว่าด้วย “บวชในวรรณคดี” เป็นต้น

นอกจากนี้หากการแสดงในเดือนใดที่ตรงกับโอกาสสำคัญต่าง ๆ เสรี หวังในธรรมก็มักออกแบบรายการให้สอดคล้องกับโอกาสนั้นด้วย เช่น ในเดือนสิงหาคม ซึ่งเป็นเดือนที่มีวันสำคัญคือวันเฉลิมพระชนมพรรษา สมเด็จพระนางเจ้า พระบรมราชินีนาถและวันแม่แห่งชาติ การออกแบบรายการศรีสุขนาฏกรรมครั้งที่ 87 เดือนสิงหาคม พ.ศ.2526 มีแนวคิดหลักคือ “ถวายพระพรสมโภชสมเด็จพระมิ่งแม่และการแสดงนาฏกรรมเกี่ยวกับแม่ในวรรณคดี” เป็นต้น

การออกแบบการแสดงมีทั้งการแสดงระบำรำฟ้อนโขนและละครประเภทต่าง ๆ สลับกันไปตามแต่รายการ เสรี หวังในธรรมได้เลือกตอนและประพันธ์บทตอนที่มีเนื้อหาเข้ากับแนวคิดหลัก (Theme) ของการแสดง โดยเฉพาะบทโขน เสรี หวังในธรรมได้เลือกนำเสนอตอนต่าง ๆ ให้เข้ากับแนวคิดหลักและสัมพันธ์กับเนื้อหาในการแสดงลำดับอื่น ๆ มานำเสนอ ดังตัวอย่างแนวคิดหลัก ว่าด้วยถวายพระพรสมโภชสมเด็จพระมิ่งแม่และแม่ในวรรณคดี ว่าด้วยบวชในวรรณคดี ว่าด้วยสำนึกผิดและมิตรสัมพันธ์ และว่าด้วยรูป รส กลิ่น เสียง

รายการการแสดงที่มีแนวคิดหลักว่าด้วย“ถวายพระพรสมโภชสมเด็จพระมิ่งแม่และการแสดงนาฏกรรมเกี่ยวกับแม่ในวรรณคดี” เสรี หวังในธรรมได้เลือกเนื้อหาบทโขนชุดพระมิ่งแม่สีดามานำเสนอ ให้เข้ากับแนวคิดหลัก ควบคู่กับการแสดงลำดับอื่น ๆ ได้แก่ รำถวายพระพร การแสดงจินตลีลาประกอบเพลง “สมเด็จพระมิ่งแม่” การแสดงละครพันทาง ตอนพระลอลาแม่และเสี่ยงน้ำ และการแสดงละครชาตรีเรื่องรถเสน ตอนรถเสนชนไก่[36]

รายการแสดงที่มีแนวคิดหลักว่าด้วย “บวชในวรรณคดี” เสรี หวังในธรรมได้นำเสนอโขนชุดหนุมานออกบวช ให้เข้ากับแนวคิดหลัก ควบคู่กับการแสดงธรรมนิยายเบิกโรงเรื่องนาคบรรพชา การแสดงละครนอกเรื่องพระอภัยมณี ตอน สุวรรณมาลีบวชชี การแสดงละครใน เรื่องอิเหนา ตอน อุณากรรณออกบวช และการแสดงละครพื้นบ้านแนวตลก ว่าด้วย ขบวนแห่บวชนาค

รายการการแสดงที่มีแนวคิดหลักว่าด้วย “สำนึกผิดและมิตรสัมพันธ์” เสรี หวังในธรรมได้นำเสนอบทโขนชุดพาลีเป็นมิตรกับท้าวมหาชมพู ควบคู่กับการแสดงละครเทพนิยาย

---

[36] เป็นตอนที่มีเนื้อหากล่าวถึงรถเสนชนไก่เพื่อหาแลกข้าวไปให้แม่และป้า

ชุดนางปาปาหรือพระอินทร์สำนึกผิด การแสดงละครเสภา เรื่อง ขุนช้างขุนแผน ตอน สร้อยฟ้าสำนึกผิดและผูกมิตรศรีมาลา และการแสดงละครแนวตลกเรื่อง พระมะเหลเถไถ ตอน อสุรามะราก่อยชิงนางตะแลงแกงจากพระมะเหล ฯ

ส่วนรายการแสดงที่มีแนวคิดหลักว่าด้วย “รูป รส กลิ่น เสียง” เสรี หวังในธรรมได้มีการนำเสนอบทโขนชุดกไลโกฏหลงรสและชุดหุงข้าวทิพย์ ควบคู่กับการขับร้องและบรรเลงเพลง ว่าด้วย “รูป รส กลิ่น เสียง” การแสดงละครในเรื่ออุณรุท ตอน ศุภลักษณ์วาดรูป และกลอนยาวทรงเครื่องแนวตลกเรื่องพระมเหลเถไถ

การออกแบบรายการให้มีแนวคิดหลักเดียวกันนอกจากจะสร้างความเป็นเอกภาพให้กับการแสดง สร้างอรรถรสให้กับผู้ชมแล้วยังทำให้ผู้ชมได้รับความรู้ในวรรณคดีด้วย เนื่องจากโขนชุดที่เสรี หวังในธรรมเลือกมานำเสนอ ล้วนแล้วแต่เป็นตอนที่ไม่ค่อยทำการแสดงบ่อยนัก[37] ทำให้ผู้ชมได้รู้จักวรรณคดีรามเกียรติ์ในตอนต่าง ๆ ได้หลากหลายมากขึ้น

เมื่อพิจารณาต่อไป การออกแบบรายการการแสดงที่มีแนวคิดหลักดังกล่าวนี้ นอกจากจะนำเสนอโขนตอนใหม่ ๆ ที่มีจุดประสงค์หลักเพื่อเน้นความแปลกใหม่และหลากหลายให้แก่ผู้ชมแล้ว เนื้อหาตอนที่เลือกมานำเสนอยังมีความสัมพันธ์กับวิถีชีวิตของคนในสังคมอีกด้วย เช่น แนวคิดหลักว่าด้วยการบวชในวรรณคดี มีการแสดงโขนชุดหนุมานออกบวช แนวคิดหลักว่าด้วยสำนึกผิดและมิตรสัมพันธ์ มีการแสดงโขนชุดพาลีเป็นมิตรกับท้าวมหาชมพู ทั้ง 2 ชุดที่ได้ยกตัวอย่างมา นอกจากเป็นตอนใหม่ ๆ ที่ไม่เคยนำมาแสดงโขนแล้ว ยังเป็นตอนที่สัมพันธ์กับวิถีชีวิตของคนในสังคมด้วย ทั้งการบวชที่เป็นประเพณีที่สำคัญของคนในวัฒนธรรมไทย และเรื่องการสำนึกผิดและมิตรสัมพันธ์ซึ่งเป็นเรื่องที่พบเจอได้ในชีวิตประจำวันของมนุษย์แต่ละคน การนำเสนอโขนให้ตรงกับเรื่องธรรมดาในชีวิตมนุษย์ทำให้โขนไม่ใช่เรื่องไกลตัว เพราะการนำเสนอโขนในลักษณะนี้ ทำให้ผู้ชมเห็นว่าเรื่องรามเกียรติ์ไม่ได้มีเฉพาะเรื่องราวของเทพและการศึกสงคราม แต่ตัวละครหลาย ๆ ตัวในเรื่องมีภาระหน้าที่ ความรับผิดชอบ มีการแสดงออกทางอารมณ์ที่เหมือนกับมนุษย์คนหนึ่ง ตลอดจนมีเรื่องราวที่สัมพันธ์กับวิถีชีวิตของคนในปัจจุบันด้วย การนำเสนอโขนดังกล่าวจึงเป็นการให้ข้อคิดที่ผู้ชมสามารถย้อนกลับมาพิจารณาตัวเองในการทำหน้าที่ของตนตามวิถีชีวิตประจำวัน และจุดประกายความรู้เพื่อหาทางออกบางประการให้กับปัญหาในชีวิต เช่น ชุดหนุมานออกบวช กล่าวถึงหนุมานที่ไม่มีความสุขในการครองเมืองที่พระรามสร้างขึ้นใหม่ จึงทูลลาขอบวชเพื่อออกหาความสงบ เป็นการใช้หลักทางศาสนาเพื่อแก้ปัญหาบางประการให้กับชีวิต

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

---

[37] ส่วนใหญ่มักเป็นตอนใหม่ที่ไม่เคยนำมาทำเป็นบทโขนมาก่อน

ประการถัดมาที่ทำให้โขนของเสรี หวังในธรรมเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมประชานิยมที่ตอบสนองความบันเทิงกลุ่มผู้ชมยุคใหม่ คือการแทรกตลกโขนที่สัมพันธ์กับบริบทสังคมร่วมสมัย ลักษณะดังกล่าวเป็นการนำเหตุการณ์ต่าง ๆ และบุคคลที่มีชื่อเสียงหรือมีข่าวโด่งดังและเป็นที่รู้จักแพร่หลายในสังคมขณะนั้นมาล้อเลียนเสียดสีให้เกิดความตลกขบขัน บทตลกในบทโขนของเสรี หวังในธรรมจึงมักไม่ค่อยมีบันทึกไว้ เนื่องจากเป็นการหยิบยกเหตุการณ์สำคัญหรือบุคคลที่โด่งดังในขณะนั้นมาล้อเลียนเสียดสี บทตลกจึงสามารถปรับเปลี่ยนให้เข้ากับบริบทสังคมแต่ละยุคสมัยได้อย่างหลากหลาย

ตัวอย่างบทเจรจาตลกในบทโขนของเสรี หวังในธรรมที่มีการนำเหตุการณ์หรือสถานการณ์ร่วมสมัยมาประกอบเป็นมุกตลกในการแสดงโขน ดังตัวอย่างในชุดกษิรธารา เป็นบทเจรจาระหว่างทศกัณฐ์และนางมณโฑ ได้มีการสอดแทรกสถานการณ์เกี่ยวกับโรคเอดส์ไว้ ซึ่งเป็นโรคที่แพร่ระบาดอยู่ในขณะนั้น บทตลกดังกล่าวนี้ ทรงวิทย์ ดลประสิทธิ์ ได้บันทึกไว้จากการบรรยายของเสรี หวังในธรรม ดังนี้

> เจรจา – (..) พระองค์ไปก่อกรรมทำวุ่นไว้แต่ลำพัง พาให้เดือดร้อนทั้งเวียงวังไม่ยั้งคิด ทั้งเผ่าพงศ์ไพร่นายวายชีวิตจนจะหมดเมือง (...) ลืมพระโอรสลืมยศถาลืมมหานิเวศน์ จนทั้งเมืองมีเรื่องลักเพศ**โรคเอดส์ก็ระบาด**

(ทรงวิทย์ ดลประสิทธิ์, 2541: 83)

อีกตัวอย่างในชุดกษิรธารา กล่าวถึง “เต็กกอ” เป็นตอนที่นางมณโฑกล่าวว่าทศกัณฐ์หลงใหลแต่นางสีดาจนลืมลูกลืมเมืองและทำให้ลูกได้รับบาดเจ็บ ทศกัณฐ์จึงตัดพ้อนางมณโฑว่าตนจะออกไปรบเอง ถ้าแม้นตายจะได้ตายเพียงผู้เดียว อินทรชิตผู้เป็นโอรสจะได้ครองเมืองต่อจากตนและนางมณโฑจะได้หาสามีใหม่ ดังนี้

> เจรจา - (...) กล่าวกูผู้เดี่ยวจะไปเคี่ยวฆ่าปัจจามิตร ให้ไอ้แก่นี่มันไปตายวายชีวิตแต่ลำพัง ลูกของเจ้าจะได้ครองวังสมดังใจ ส่วนเจ้าจะได้ยักย้ายส่ายหน้าหาผัวใหม่ให้เหลาหล่อ โน่นแนะ เฮ้ย! **เสี่ยเต็กกอ** เขายังพอไหว ถึงกูนี้จะตายไปกูไม่ว่าขออย่างเดียวเรื่องนางสีดาอย่าได้พาที ถ้ายังพูดถึงสีดาหย่ากันวันนี้นะอีแม่มณโฑ (...)

(ทรงวิทย์ ดลประสิทธิ์, 2541: 84-85)

ในตอนดังกล่าวได้มีการกล่าวถึงเสี่ยเต็กกอ หรือ เต็กกอ ตามประวัติเต็กกอเป็นคนไทยเชื้อสายจีน อาศัยอยู่ที่นครปฐม เป็นที่เลื่องลือและรู้กันว่ามีภรรยามากถึง 7 คน ในตอนดังกล่าว

ทศกัณฐ์ได้กล่าวพ้อนางมณโฑว่าให้ไปมีสามีใหม่เป็นเต็กกอ ทำให้ผู้ชมเกิดความขบขันและสนุกสนานอย่างมาก

การเจรจาตลกโดยนำเหตุการณ์ร่วมสมัยมาล้อเลียนเสียดสีทำให้ผู้ชมรู้สึกขบขันและสนุกสนานได้โดยไม่ต้องใช้การเจรจาหยาบโลนเหมือนเจรจาลอยดอก เพียงแต่นำประเด็นที่รู้จักแพร่หลายอยู่ในสังคมขณะนั้นอยู่แล้วมาใช้ให้กระทบกับความรู้สึกของผู้ชมและเกิดเป็นความขบขันนั่นเอง

บทเจรจาบางชุดในบทโขนของเสรี หวังในธรรมก็ได้ผสมผสานลักษณะความเป็นสมัยใหม่แทรกอยู่ด้วย เพื่อให้สอดคล้องกับบริบทด้วย ดังเช่นมีการใช้คำศัพท์โลกาภิวัตน์ ปฏิรูปปฏิวัติ รวมถึงการใช้บทตลกปนภาษาอังกฤษ เช่น The cow son one man show (หมายถึง ฤาษีโคบุตร) Suddenly let's go หรือคำว่า ลงกาซิตี้ และปี่พาทย์แบนด์ ซึ่งจะไม่มีปรากฏในตลกโขนแบบเดิม (กรินทร์ กรินทสุทธิ์, 2558: 76)

บทตลกดังกล่าวทำให้โขนกลายเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมประชานิยม เนื่องจากเป็นสิ่งที่แปลกใหม่ในการแสดงโขนและผู้ชมส่วนใหญ่นิยมชมชอบการแสดงตลกโขนในลักษณะนี้ นอกจากนี้โขนซึ่งเป็นการแสดงของราชสำนักมาแต่เดิม แต่ในสมัยนี้ได้พัฒนาให้บทตลกโขนเป็นเครื่องมือในการล้อเลียนเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในสังคมขณะนั้น ลักษณะดังกล่าวนี้ไม่ได้ทำลายคุณค่าทางศิลปกรรมของการแสดงโขน แต่กลับมีส่วนช่วยให้โขนเป็นสิ่งที่ตรงกับความต้องการของผู้ชมมากขึ้น โดยเฉพาะตลกโขนลักษณะดังกล่าวที่ถือเป็นเสน่ห์เฉพาะตัวของการแสดงโขนในยุคนี้ที่ผู้ชมมักคาดหวังและตั้งตารอชม

ประการสุดท้ายที่ทำให้โขนเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมประชานิยม คือ การเพิ่มสีสันในการแสดง สีสันในที่นี้ผู้วิจัยหมายรวมถึงเทคนิคพิเศษสมัยใหม่ ตลอดจนการจัดการเสียงและดนตรีเพื่อเพิ่มสีสันให้กับการแสดงให้มีความสนุก เร้าอารมณ์และมีความน่าติดตามมากยิ่งขึ้น บทโขนของเสรี หวังในธรรมมีการเพิ่มสีสันในการแสดงหลายลักษณะ เช่น การปล่อยกลิ่นหอมผ่านเครื่องปรับอากาศในตอนที่กล่าวถึงตัวละครที่มีกลิ่นกายหอม เช่น ลิงเกสรทมาลา การใช้แสงไฟกะพริบและเปิดเสียงดังสนั่นประกอบตอนที่มีเนื้อหาตื่นเต้นเร้าใจ เช่น ในบทโขนชุดปักหลั่นและสัมพาทีพ้นสาป ตอนที่สัมพาทีพ้นคำสาป มีการจัดไฟกะพริบและเปิดเสียงกัมปนาท เพื่อให้เกิดความตื่นเต้นเร้าใจเหมาะกับการแสดงในตอนนั้น ดังตัวอย่าง

- ร้องเพลงตะลุ่มโปงชั้นเดียว -

เมื่อนั้น สามกระบินทร์ยินดีเป็นหนักหนา

จึงเรียกพวกพหลพลโยธา มาพร้อมหน้าแล้วโห่ขึ้นทันใด

- ปี่พาทย์ทำเพลงรัวผสมโห่สามลา -

- เปิดเสียงกัมปนาท กะพริบไฟ -

- สัมพาทีตัวไม่มีขนเข้าโรง สัมพาทีตัวมีขนออก –

(เสรี หวังในธรรม, 2544: 6)

นอกจากด้านแสงและเสียงที่เป็นเทคนิคสมัยใหม่แล้ว ในด้านดนตรีประกอบก็ได้มีการออกแบบด้านดนตรีประกอบการแสดงเพื่อเพิ่มสีสันให้กับการแสดงด้วย[38] นอกจากจะมีการบรรจุเพลงร้องให้สอดคล้องกับอารมณ์และเนื้อหาในตอนนั้น ๆ แล้ว เช่น ตอนชูกล่องดวงใจจะใช้เพลงเขมรโพธิสัตว์ ที่ให้อารมณ์รันทด ชวนสงสาร ให้คนดูน้ำตาซึม ส่วนตอนต่อสู้อาจใช้การร้องเพลง เช่น สมิงทองมอญ ลิงโลด ลิงลาน จะได้ให้อารมณ์ดุดัน (กรินทร์ กรินทสุทธิ์, 2558: 79) ยังได้มีการเพิ่มสีสันด้านดนตรีอีกหลาย ๆ รูปแบบ ทั้งการบรรจุเพลงเลียนสำเนียงภาษาในชุดที่นำเนื้อหามาจากรามายณะฉบับต่างชาติ และการบรรเลงดนตรีโดยใช้วิธีการเดี่ยว

การบรรจุเพลงเลียนสำเนียงภาษาในชุดที่นำเนื้อหามาจากรามายณะฉบับต่างชาติพบในบทโขนชุดพรของนิทราเทพีซึ่งมีที่มาจากรามายณะฉบับเขมร ในชุดดังล่าวได้มีการบรรจุเพลงเลียนสำเนียงเขมรหลายเพลงเพื่อเพิ่มสีสันให้เข้ากับบรรยากาศของเนื้อหาและเหมาะสมกับการแสดง ได้แก่เพลงเขมรพวง เพลงเขมรโพธิสัตว์ เพลงเขมรปี่แก้ว และเพลงขอมสุวรรณ ซึ่งช่วยเพิ่มความกลมกลืนกับเนื้อหาและสร้างความเพลิดเพลินให้กับผู้ชม

ส่วนการนำเทคนิคพิเศษด้านดนตรีมาเพิ่มสีสันให้กับการแสดง เช่น การบรรเลงคลอหรือเดี่ยวเครื่องดนตรี เช่น ในชุดมารซื่อชื่อพิเภก ในตอนที่พิเภกเดินทางไปสวามิภักดิ์ต่อพระราม เมื่อพิเภกคร่ำครวญถึงตอนที่ถูกทศกัณฐ์ขับออกจากเมือง ได้กำหนดให้มีการเดี่ยวปี่ในเพลงพญาโศกเพื่อเร้าอารมณ์ผู้ชม และเมื่อพิเภกเดินทางไปในป่า ผู้ประพันธ์บทได้กำหนดให้มีการเดี่ยวซออู้เพลงกราวใน ซึ่งเพลงกราวในนี้โดยปกติแล้วเป็นเพลงที่ใช้ประกอบกิริยาเคลื่อนพลฝ่ายยักษ์ที่จะไปรบ มีท่วงทำนองคึกคักห้าวหาญ แต่ในบทโขนของเสรี หวังในธรรมได้นำมาใช้ในตอนที่พิเภกเดินทางไปในป่า เพื่อไปยังที่ตั้งทัพของพระราม โดยใช้การเดี่ยวซออู้ ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงทุ้มต่ำ ทำให้ลดความห้าวหาญดุดันของเพลงลงไปได้ระดับหนึ่ง เพื่อให้เหมาะสำหรับการบรรเลงเพื่อประกอบ

[38] แม้การออกแบบด้านดนตรีส่วนใหญ่มิใช่ผลงานของเสรี หวังในธรรมโดยตรง แต่ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยมุ่งศึกษาให้เห็นคุณค่าด้านการแสดงโดยรวมของบทโขนของเสรี หวังในธรรม จึงได้นำคุณค่าดังกล่าวมากล่าวรวมถึงในที่นี้

อารมณ์โศกเศร้าของตัวละคร นอกจากเพลงที่กำหนดขึ้นจะเหมาะกับอารมณ์แล้ว ยังเหมาะกับบรรยากาศภายในเรื่องด้วย เช่นในชุดพรของนิทราเทพี ซึ่งเป็นบทที่เรียบเรียงขึ้นจากรามายณะฉบับเขมร ได้กำหนดให้มีการเดี่ยวเพลงเขมรปี่แก้ว ซึ่งเป็นเพลงเลียนสำเนียงเขมรที่ไพเราะและเข้ากับการบรรยายฉากในตอนกลางคืนอีกด้วย การบรรเลงเดี่ยวเครื่องดนตรีในการแสดงโขนดังกล่าวนี้ ปัญญา นิตยสุวรรณ (2536: 97) กล่าวว่า “ได้รับอิทธิพลมาจากการบรรจุเพลงในบทโขนชุดพิเภกสวามิภักดิ์ของหม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช หลังจากนั้นไม่ว่าตน (ปัญญา นิตยสุวรรณ) หรือเสรี หวังในธรรมจะบรรจุเพลงในการแสดงโขน ก็มักจะบรรจุให้มีการเดี่ยวเครื่องดนตรี ทั้งเดี่ยวระนาดเอก เดี่ยวฆ้องวงใหญ่บ้าง ระนาดทุ้มบ้าง ซึ่งก็ยังคงได้รับอิทธิพลมาจนถึงปัจจุบัน”

ในการแสดงโขน การเพิ่มสีสันในการแสดงแม้จะไม่ใช่สิ่งที่จำเป็นหรือเป็นหัวใจของการแสดงมากนัก แต่เป็นสิ่งที่ควรจะมีกำหนดไว้ เพราะนอกจากจะเป็นการสร้างสีสันในการแสดงทำให้การแสดงไม่น่าเบื่อ ชวนติดตาม และเพิ่มความสมจริง รวมถึงความตื่นตาอลังการในการแสดงแล้ว ยังทำให้ผู้ชมได้รับอรรถรสอย่างเต็มที่ รู้สึกเพลิดเพลินกับการแสดงโดยไม่ติดขัด ทั้งยังได้เห็นแนวคิดใหม่ ๆ ที่นำมาทดลองใช้ เช่น การเดี่ยวเครื่องดนตรี

การเพิ่มสีสันในการแสดงดังกล่าวมีผลทำให้การแสดงโขนเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมประชานิยม ที่ตรงกับความต้องการของผู้ชม โดยเฉพาะการใช้เทคนิคสมัยใหม่ต่าง ๆ ที่ช่วยสร้างความตื่นตาตื่นใจ เป็นสิ่งที่แปลกใหม่ในการแสดงโขน การสร้างสีสันเหล่านี้ทำให้โขนมีความสมจริงมากยิ่งขึ้น ผู้ชมนอกจากได้ชมเนื้อเรื่อง ได้ดูกระบวนแสดงแล้ว ยังได้สัมผัสประสบการณ์ใหม่ ๆ คล้ายกับดูมหรสพประเภทอื่น ๆ เช่นภาพยนตร์หรือละครเวที ที่มีความสมจริงเช่นเดียวกัน

บทโขนของเสรี หวังในธรรมให้ความสำคัญกับผู้ชมเป็นหลัก โดยเฉพาะผู้ชมบางกลุ่มที่อาจไม่ได้ติดตามการแสดงโขนมาแต่เดิม ทำให้ไม่ได้มีความเข้าใจในกระบวนการแสดงโขนแบบดั้งเดิมด้วย ทั้งนี้จึงได้มีการปรับกระบวนการแสดง กระบวนรำบางประการให้มีความกระชับมากยิ่งขึ้น เพื่อให้ผู้ที่ได้รับชมสามารถเข้าใจการแสดงได้อย่างไม่ซับซ้อน เข้าใจการแสดงโขนได้ทั้งในด้านเนื้อหาและกระบวนแสดง หากแต่ยังคงให้ความสำคัญกับกระบวนการแสดงที่เป็นขนบโดยการคงไว้ให้อยู่ในการแสดง แสดงให้เห็นการผสมผสานระหว่างการแสดงแบบเก่าและรูปแบบการแสดงแบบใหม่ บทโขนเน้นให้ความสำคัญกับผู้ชมหลากหลายกลุ่ม ทำให้โขนมีผู้สนใจรับชมมากยิ่งขึ้นตามไปด้วย

กล่าวโดยสรุปเกี่ยวกับคุณค่าด้านการแสดง คือ บทโขนของเสรี หวังในธรรมมีคุณค่าด้านการแสดงทั้งการรักษากระบวนแสดงแบบเดิมผสมผสานกับลักษณะที่แปลกใหม่ได้อย่างกลมกลืน และการตอบสนองความบันเทิงแก่ผู้ชมยุคใหม่ คุณค่าดังกล่าวเกิดจากการปรับตัวด้านบทโขนและการแสดงโขนหลายประการดังที่ได้กล่าวไป การปรับตัวดังกล่าวมีผลทำให้โขนกลับมาเป็นที่นิยมอีกครั้ง และ

ขยายไปสู่กลุ่มผู้ชมใหม่ ๆ ที่มากขึ้นกว่าเดิมด้วย ทำให้บทโขนของเสรี หวังในธรรมมีคุณค่าที่สำคัญอีกประการหนึ่งคือการสืบทอดศิลปะการแสดงโขนให้ดำรงอยู่ได้ในสังคมร่วมสมัย

จากการศึกษาในบทนี้ แสดงให้เห็นแล้วว่าบทโขนของเสรี หวังในธรรมเป็นบทโขนที่มีคุณค่าทางวรรณคดีอย่างยิ่ง โดยเฉพาะด้านวรรณศิลป์ บทที่เสรี หวังในธรรมแต่งขึ้นใหม่มีความไพเราะทั้งเสียง คำศัพท์ และสื่อความหมายให้ผู้ชมเข้าใจได้ชัด มีการใช้ความเปรียบที่ไพเราะคมคาย สำนวนโวหารมีความงดงามลึกซึ้งกินใจรวมถึงปะทะคารมและอารมณ์ของตัวละครได้อย่างเหมาะสมกับเหตุการณ์ ในด้านเนื้อหามีทั้งความหลากหลายและแปลกใหม่ มีส่วนในการสืบทอดเนื้อหาเรื่องรามเกียรติ์ให้แพร่หลายในสังคมไทย ตลอดจนบทโขนมีเนื้อหาที่สนุกสนาน ให้ความรู้รวมถึงให้ข้อคิดคติสอนใจแก่ผู้ชมเป็นอย่างดี

ส่วนคุณค่าด้านการแสดง จะเห็นได้ว่าเสรี หวังในธรรมเรียบเรียงบทอย่างพินิจพิเคราะห์เพื่อให้เหมาะสมแก่การแสดงในเวลาอันจำกัด ทั้งยังเป็นการตอบสนองต่อผู้ชมหลาย ๆ กลุ่มทั้งผู้ชมที่เคยชมโขนมาแต่เดิมและผู้ชมกลุ่มใหม่ที่อาจไม่เคยชมโขนมาก่อนโดยการผสมผสานรูปแบบการแสดงทั้งแบบขนบและแบบแปลกใหม่ให้กลมกลืนกัน เพื่อปรับการแสดงให้ตรงกับความต้องการของผู้ชมหลากหลายกลุ่มโดยไม่ได้ทำลายคุณค่าดั้งเดิมของศิลปะการแสดงโขน แม้ภายหลังที่เสรี หวังในธรรมล่วงลับไปแล้ว การนำผลงานของเสรี หวังในธรรมมาจัดแสดงประจำ ๆ ก็สามารถกระทำได้ เพราะบทที่เรียบเรียงไว้ล้วนเอื้อประโยชน์ให้แก่ผู้แสดงทุกฝ่าย ด้วยเหตุผลประการต่าง ๆ ดังที่ได้กล่าวไปแล้วในข้างต้นนี้เองจึงทำให้การแสดงโขนจากบทโขนที่เสรี หวังในธรรมเรียบเรียงไว้มีคุณค่าอย่างยิ่ง บทโขนของเสรี หวังในธรรมจึงมีคุณค่าอันไม่สามารถประมาณได้ในฐานะวรรณคดีการแสดง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทของเสรี หวังในธรรมเป็นบทโขนที่มีคุณค่าและประสบความสำเร็จอย่างยิ่ง สมกับที่เสรี หวังในธรรมมีเจตนารมณ์ให้การแสดงโขนกลับมาเป็นที่นิยมอีกครั้งและทำให้ผู้ที่ไม่เคยชมโขนมาก่อนสามารถรับชมการแสดงโขนได้และเข้าใจโขนและเรื่องรามเกียรติ์ได้อย่างไม่ซับซ้อน ผู้วิจัยได้แสดงให้เห็นคุณค่าของบทโขนของเสรี หวังในธรรมซึ่งมีทั้งการสืบทอดรูปแบบการประพันธ์โขนโรงในเป็นพื้นและมีการนำเสนอลักษณะที่แปลกใหม่ผสมผสานกันได้อย่างลงตัว ลักษณะดังกล่าวทำให้บทโขนของเสรี หวังในธรรมมีคุณค่าสำคัญอยู่ที่การเป็นบทโขนที่มี “ลักษณะเก่าผสมใหม่” ซึ่งยังคงส่งอิทธิพลมาถึงการแสดงโขนในปัจจุบัน ทำให้บทโขนของเสรี หวังในธรรมมีคุณค่าที่สำคัญยิ่งคือเป็นการสืบทอดเรื่องรามเกียรติ์รูปแบบหนึ่งในสังคไทย และมีส่วนสำคัญในการอนุรักษ์ศิลปะการแสดงโขนให้ยังคงดำรงอยู่ในสังคมไทยร่วมสมัย

บทที่ 5
สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

วิทยานิพนธ์เรื่องขนบและการสร้างสรรค์บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ของเสรี หวังในธรรมฉบับนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์การสืบทอดขนบและการสร้างสรรค์บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ของเสรี หวังในธรรม และเพื่อศึกษาคุณค่าของบทโขนเรื่องรามเกียรติ์ของเสรี หวังในธรรมในฐานะวรรณคดีการแสดง วิทยานิพนธ์ฉบับนี้มุ่งพิสูจน์ข้อสมมุติฐานที่ว่า บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ของเสรี หวังในธรรมดังกล่าวมีการสืบทอดขนบการประพันธ์ตามแนวทางบทโขนโรงในซึ่งเป็นมีลักษณะเป็นโขนผสมละครใน และมีการสร้างสรรค์เนื้อหาและกลวิธีหลากหลายประการ ผลจากการรักษาขนบการประพันธ์ตามแนวทางดั้งเดิมและความคิดสร้างสรรค์ของเสรี หวังในธรรม ทำให้บทโขนของเสรี หวังในธรรมมีคุณค่าในการสืบทอดศิลปะการแสดงโขนให้ดำรงอยู่ในสังคมไทยปัจจุบัน

การแสดงโขนมีหลักฐานปรากฏตั้งแต่สมัยอยุธยา โขนจึงเป็นศิลปะการแสดงที่มีการสั่งสมภูมิปัญญาองค์ความรู้มาอย่างช้านาน โดยเฉพาะบทโขนในอดีตหลายฉบับ ได้แก่ รามเกียรติ์คำพากย์ บทพากย์โขนพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย บทโขน นิพนธ์พระยาศรีภูริปรีชา บทโขนพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว บทโขนพระนิพนธ์ในสมเด็จฯ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา และบทโขนกรมศิลปากรสมัยที่มีการปรับปรุงการแสดง ณ โรงละครศิลปากร บทโขนแต่ละฉบับล้วนผ่านการปรุงคิดประดิษฐ์ขึ้นให้เหมาะแก่การแสดงโขน ทั้งนี้บทโขนแต่ละฉบับย่อมมีพัฒนาการที่สั่งสมเรื่อยมาตามแต่ละยุคสมัย เช่น จากเดิมบทโขนที่มีเพียงบทพากย์และบทเจรจา แล้วพัฒนาเป็นบทโขนที่มีการแทรกบทร้องแบบบทละครภายหลังมีการแทรกระบำหรือองค์ประกอบต่าง ๆ ที่ทำให้รูปแบบการแสดงโขนแปลกเปลี่ยนบ้าง ซึ่งล้วนแล้วแต่เป็นพัฒนาการการทำบทโขนที่สืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน จนหล่อหลอมกลายเป็นขนบในการประพันธ์บทโขน

จากการศึกษาบทโขนเรื่องรามเกียรติ์ของเสรี หวังในธรรมโดยละเอียด ผลการศึกษาพบว่าบทโขนดังกล่าวแบ่งออกได้เป็น 3 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มที่ 1 คือ บทโขนที่เสรี หวังในธรรมแต่งร่วมกับผู้อื่น กลุ่มที่ 2 คือ บทโขนที่เสรี หวังในธรรมเป็นผู้แต่งโดยมีท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนีเป็นที่ปรึกษา และกลุ่มที่ 3 คือ บทโขนที่เสรี หวังในธรรมเป็นผู้แต่งทั้งหมด บทโขนทั้ง 3 กลุ่มมีการสืบทอดขนบการประพันธ์ตามแนวทางการปรุงบทโขนจากกวีในอดีตที่ได้มีการพัฒนาสั่งสมแนวทางการประพันธ์บทโขนเรื่อยมากระทั่งถึงบทโขนของกรมศิลปากรในยุคแรก ขณะเดียวกันบทโขนที่เสรี หวังในธรรมเรียบ

เรียงขึ้นก็มีบางส่วนที่เสรี หวังในธรรมได้สร้างสรรค์ขึ้นใหม่โดยเฉพาะด้านเนื้อหาและกลวิธีการปรุงบท เพื่อให้สอดคล้องกับบริบทการรับชมโขนในสมัยนั้นและเพื่อให้เกิดความแปลกใหม่ โดยที่ไม่ขัดต่อขนบดั้งเดิมของการแต่งบทโขนและการแสดงโขน บทโขนที่เสรี หวังในธรรมเรียบเรียงขึ้นดังกล่าวนี้จึงนับได้ว่าเป็นบทประกอบการแสดงหรือวรรณคดีการแสดงที่มีคุณค่าอย่างยิ่ง

เสรี หวังในธรรมศึกษาศิลปะการแสดงโขนและศาสตร์ที่เกี่ยวข้องอย่างหลากหลายและเข้าใจอย่างถ่องแท้ ทั้งด้านวรรณคดี โดยเฉพาะเรื่องรามเกียรติ์ รวมถึงการพากย์-เจรจาโขน การเล่นตลกโขน ตลอดจนด้านดนตรีปี่พาทย์ซึ่งถือได้ว่าเสรี หวังในธรรมมีความเชี่ยวชาญ สามารถบรรจุเพลงประกอบการแสดงได้อย่างถูกต้องเหมาะสม ไม่เพียงแต่ความรู้ที่ได้ศึกษามาเท่านั้นแต่ด้วยประสบการณ์ ทั้งประสบการณ์ในด้านการแสดงและประสบการณ์ที่ได้รับจากครูผู้ใหญ่ที่ได้ให้โอกาสเสรี หวังในธรรมเข้าไปมีส่วนร่วมในการประพันธ์บทโขนบางองก์บางตอนเมื่อครั้งการจัดทำบทโขนกรมศิลปากรในระยะแรก รวมถึงประสบการณ์ด้านการแสดง โดยเฉพาะการแสดงตลกโขน ทำให้เสรี หวังในธรรมย่อมตระหนักดีถึงขนบการประพันธ์บทโขนและขนบในการแสดงโขน เข้าใจสิ่งที่ยึดถือปฏิบัติและเป็นข้อห้ามข้อสงวนสำหรับการแสดงโขน ทั้งนี้ความรู้ประการต่าง ๆ เหล่านี้ที่เกิดจากการศึกษาสั่งสมมา ทำให้เกิดองค์ความรู้ที่ตกผลึก เกิดเป็นความเข้าใจในศิลปะการแสดงโขนอย่างถ่องแท้ องค์ความรู้ดังกล่าวนี้เองที่เป็นพื้นฐานในการปรุงและเรียบเรียงบทโขนให้เป็นไปตามแนวทางอย่างโบราณ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ได้แสดงให้เห็นแล้วว่าบทโขนของเสรี หวังในธรรมทั้ง 3 กลุ่มข้างต้น มีการสืบทอดขนบการประพันธ์บทโขนและการสร้างสรรค์หลายประการ ในที่นี้ผู้วิจัยจะอภิปรายไปทีละกลุ่ม ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กลุ่มที่ 1 เป็นบทโขนที่เสรี หวังในธรรมแต่งร่วมกับผู้อื่นเพื่อจัดแสดงในนามกรมศิลปากร ผู้วิจัยศึกษาชุดรณพักตร์ได้ศร-นาคบาศ ชุดพรหมาสตร์ และชุดพระรามเดินดงเฉพาะส่วนที่เสรี หวังในธรรมเป็นผู้เรียบเรียง การเรียบเรียงบทโขนในระยะนี้ให้ความสำคัญกับการสืบทอดขนบมากกว่าการสร้างสรรค์ การเรียบเรียงบทยึดตามขนบการประพันธ์บทโขนของกรมศิลปากรในระยะแรก มีการสืบทอดขนบด้านเนื้อหามีเนื้อหาตรงตามรามเกียรติ์ของไทยโดยเฉพาะฉบับบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช และฉบับพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ในด้านการเรียบเรียงบท บทโขนประกอบด้วยบทพากย์ บทเจรจา และบทร้อง มีทั้งส่วนที่แต่งขึ้นใหม่และส่วนที่ปรับมาจากบทเดิม

บทเดิมที่นำมาใช้นอกจากมีถ้อยคำสำนวนโวหารที่ไพเราะเหมาะสมกับเนื้อเรื่องแล้ว ยังมีกระบวนแสดงที่ได้รับยกย่องว่ามีศิลปะงดงามอีกด้วย ดังนั้นนอกจากการนำบทเดิมมาใช้แล้ว ยังเป็นการรักษากระบวนแสดงของเก่าที่มีค่าและมีชั้นเชิงลีลาทางนาฏศิลป์ให้ดำรงอยู่ในการแสดงโขนของกรมศิลปากรในยุคนั้นด้วย นอกจากนี้ในการเรียบเรียงบทมีการสืบทอดขนบที่สำคัญอีกประการหนึ่งคือการให้ความสำคัญกับฉากนาฏการรบ มีกระบวนแสดงยกทัพ ตรวจพลและออกกราวตามขนบ บทโขนบางชุดมีกระบวนรบหลายแห่ง ทั้งนี้ฉากนาฏการรบเป็นตอนที่นิยมในการแสดงโขนมาแต่เดิม

บทโขนที่เรียบเรียงขึ้นในยุคนี้มีส่วนที่สร้างสรรค์น้อยกว่าส่วนที่สืบทอดจากขนบ กล่าวคือมีการสร้างสรรค์ในด้านการเรียบเรียงบทให้มีความกระชับและการเรียบเรียงบทให้มีสัมพันธภาพ การเรียบเรียงบทให้มีความกระชับ มีทั้งการดำเนินเรื่องด้วยคำระบุนาฏการประกอบเพลงหน้าพาทย์เป็นหลัก ไม่มีบทประกอบ และการตัดทอนเนื้อหาบางส่วนให้อยู่ในเจรจาเท้าความ ทำให้บทโขนมีความกระชับมากขึ้น นอกจากนี้ยังมีการสร้างสรรค์ในด้านการเรียบเรียงบทให้มีสัมพันธภาพด้วย เนื่องจากบทโขนของกรมศิลปากรในระยะนี้มีการแบ่งเนื้อหาเป็นหลายองก์หลายตอน แต่ละตอนมีผู้รับผิดชอบแต่งบทแตกต่างกันไป การเรียบเรียงบทอย่างมีสัมพันธภาพช่วยให้ผู้ชมเข้าใจเนื้อหาของบทโขนได้อย่างสัมพันธ์กันและชัดเจนลึกซึ้งมากยิ่งขึ้น

กลุ่มที่ 2 ซึ่งเป็นบทโขนที่เสรี หวังในธรรมเป็นผู้แต่งโดยมีท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนีเป็นที่ปรึกษา ในที่นี้ผู้วิจัยมุ่งศึกษาเฉพาะชุดนางลอย บทโขนชุดนี้ให้ความสำคัญกับการสืบทอดขนบมากกว่าการสร้างสรรค์ ส่วนที่เป็นการสืบทอดขนบนอกจากด้านเนื้อหาและรูปแบบที่เป็นบทโขนโรงในแล้ว ยังมีการสืบทอดขนบด้านการนำบทเดิมมาใช้ ทำให้ในบทโขนปรากฏกระบวนแสดงของเก่าที่มีความวิจิตรงดงามและมีลีลาชั้นเชิงทางนาฏศิลป์จากการนำบทเดิมมาใช้ นอกจากนี้ยังมุ่งเน้นการนำเสนอกระบวนแบบละครในด้วย สันนิษฐานว่าน่าจะได้รับอิทธิพลจากท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ซึ่งเป็นครูทางละคร นอกจากนี้บทโขนในกลุ่มนี้ยังมีกระบวนแสดงเหมือนโขนโรงในสมัยก่อนด้วยที่มีเพียงตั้งประกอบ มักไม่ค่อยให้ความสำคัญกับฉากที่เป็นศิลปกรรม การเปลี่ยนฉากอยู่ที่การเข้าออกโรงของตัวละคร มีบทพรรณนาฉากเพื่อให้รู้ว่าเป็นเวลาและสถานที่ใด ซึ่งเป็นกระบวนโขนโรงในอีกรูปแบบหนึ่งที่แตกต่างจากการแสดงโขนของกรมศิลปากรที่มีรูปแบบการแสดงเป็นโขนฉาก บทโขนดังกล่าวมีส่วนที่สร้างสรรค์ คือ การปรับการดำเนินเรื่องให้มีความกระชับ และการปรับการดำเนินเรื่องเพื่อเอื้อต่อกระบวนแสดงแบบละครใน บทโขนชุดนี้จึงแสดงให้เห็นการผสมผสานระหว่างกระบวนแบบโขนและกระบวนแบบละครในได้เป็นอย่างดี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กลุ่มที่ 3 เป็นบทโขนที่เสรี หวังในธรรมเป็นผู้แต่งทั้งหมด สามารถแบ่งย่อยออกได้เป็น 2 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มที่มีเนื้อหาตามรามเกียรติ์ของไทยและกลุ่มที่มีเนื้อหาแปลกใหม่ ดังนี้

กลุ่มที่มีเนื้อหาตามรามเกียรติ์ของไทย มีทั้งชุดที่ดำเนินเรื่องตามขนบ และชุดที่มีการปรับการดำเนินเรื่องแบบใหม่ ชุดที่ดำเนินเรื่องตามขนบ ได้แก่ ชุดที่นำเสนอเนื้อหาเฉพาะตอน และชุดที่นำเสนอเนื้อหาหลายตอนต่อเนื่องกัน ชุดที่นำเสนอเนื้อหาเฉพาะตอนมีหลายลักษณะ ได้แก่ ชุดที่นำเสนอเนื้อหาตามขนบแต่มีการตั้งชื่อให้มีความน่าสนใจ ชุดที่นำเสนอเนื้อหาตอนใหม่ที่เน้นกระบวนรบและไม่เคยนำมาทำเป็นบทโขนมาก่อน ชุดที่นำเสนอเนื้อหาตอนใหม่ที่มุ่งนำเสนอเรื่องราวเกี่ยวกับตัวละครที่ไม่เป็นที่รู้จักแพร่หลาย และชุดที่นำเสนอตอนใหม่ที่เล่าตำนานสถานที่และวัตถุสิ่งของในเรื่องรามเกียรติ์ บทโขนชุดที่นำเสนอเนื้อหาเฉพาะตอนเหล่านี้มีการสืบทอดขนบด้านเนื้อหาที่มีเนื้อหาตรงตามรามเกียรติ์ของไทย และด้านรูปแบบที่มีรูปแบบเป็นบทโขนโรงใน ประกอบด้วยบทพากย์และเจรจาแบบโขน และบทร้องแบบบทละคร บางชุดเป็นตอนที่เน้นสู้รบ เช่น ชุดช้างสารหาญกล้าบ้าบ่มมันร่วมตลุงเดียวกันย่อมประงา มีกระบวนแสดงตามขนบ แต่บทโขนบางชุดนำเสนอเนื้อหาตอนใหม่ ๆ ที่ไม่เคยนำมาจัดทำเป็นบทโขนมาก่อน เช่น ชุดกไลโกฏหลงรส ชุดสร้างกรุงทวาราวดีศรีอยุธยา ทั้งนี้เป็นการสร้างสรรค์ในการเลือกตอนที่แปลกใหม่มานำเสนอ ทำให้โขนมีตอนที่แสดงจริงได้หลากหลายมากขึ้นและเป็นการเผยแพร่เรื่องรามเกียรติ์ตอนใหม่ ๆ ให้ผู้ชมได้รู้จัก

ส่วนบทโขนที่มีการดำเนินเรื่องหลายตอนต่อเนื่องกัน ในที่นี้ผู้วิจัยได้ศึกษา ชุดสำมนักขาหึง-ลักสีดา-ถวายพล และชุดสุครีพถอนต้นรังและศึกทศกัณฐ์ครั้งแรกทัพสิบขุนสิบรถ บทโขนกลุ่มนี้มีการสืบทอดขนบด้านเนื้อหาที่นำมาจากรามเกียรติ์ของไทย ด้านรูปแบบบทที่เป็นบทโขนโรงใน และด้านการเรียบเรียงบท โดยเฉพาะชุดที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการรบ มีการให้ความสำคัญกับฉากนาฏการรบตามขนบ บทโขนในกลุ่มนี้มีเนื้อหาหลายตอน แต่ละตอนมีการเชื่อมโยงกันด้วยเหตุการณ์หรือตัวละคร ส่วนที่บทโขนกลุ่มนี้มีการสร้างสรรค์ใหม่คือการดำเนินเรื่องให้กระชับเพื่อสามารถนำเสนอเนื้อหาได้หลายตอน มีการใช้กลวิธีการกระชับเรื่อง เช่น การเล่าประวัติของตัวละครโดยย่อผ่านการอ่านโคลงสี่สุภาพประกอบการเล่นภาพนิ่ง ทำให้ช่วยกระชับเวลาในการแสดงได้เป็นอย่างดี

อีกกลุ่มหนึ่งเป็นบทโขนชุดที่มีเนื้อหาตามขนบ แต่ไม่ได้ดำเนินเรื่องตามขนบ กล่าวคือเป็นการปรับการดำเนินเรื่องแบบใหม่โดยการเลือกเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับประวัติชีวิตและเรื่องราวของตัวละคร เป็นการดำเนินเรื่องโดยมีตัวละครตัวใดตัวหนึ่งเป็นแกนร้อย จำแนกได้เป็น 2 ลักษณะ คือ ชุดที่นำเสนอวีรกรรมและบทบาทของตัวละคร เช่น ชุดพาลีสอนน้อง และชุดที่นำเสนอประวัติและ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เรื่องราวของตัวละคร เช่น ชุดมารชื่อชื่อพิเภก ชุดหนุมานชาญสมร บทโขนกลุ่มนี้มีเนื้อหาตรงตามบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชเป็นหลัก มีเพียงตอนท้ายบทโขนชุดมารชื่อชื่อพิเภกเพียงชุดเดียวที่มีการนำเนื้อหามาจากนิทานพระรามฉบับอื่น รูปแบบบทโขนเป็นบทโขนโรงใน แต่มักไม่ปรากฏบทพากย์ ดำเนินเรื่องด้วยบทเจรจาและบทร้องเท่านั้น ส่วนที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ คือ การปรับดำเนินเรื่องแบบใหม่ บทโขนกลุ่มดังกล่าวมีลักษณะเด่นอยู่ที่การเล่าเรื่องให้มีความแปลกใหม่ด้วยการนำตอนต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับตัวละครหลักในบทโขนชุดนั้น ๆ มาร้อยเรียงเป็นบทโขน โดยไม่ลืม “หัวใจ” ที่เป็นฉากนาฏการรบซึ่งมีส่วนทำให้บทโขนกลุ่มนี้มีความสนุกสนานไปพร้อมกับการมุ่งทำให้ผู้ชมรู้จักเรื่องราวและรายละเอียด ตลอดจนบทบาทของตัวละครนั้น ๆ ได้ครบถ้วน

บทโขนอีกกลุ่มหนึ่งของเสรี หวังในธรรมเป็นบทโขนที่ไม่ได้มีเนื้อหาตามขนบ เป็นบทโขนกลุ่มที่นำเนื้อหามาจากนิทานพระรามฉบับอื่น ได้แก่ รามายณะฉบับต่างชาติและนิทานพระรามสำนวนอื่นในประเทศไทย

บทโขนชุดมีเนื้อหาตามรามายณะฉบับต่างชาติ ได้แก่ ชุดพรของนิทราเทพีที่นำมาจากฉบับเขมร ชุดราพณ์บำเพ็ญตบะที่นำมาจากฉบับกวีเหมจันทร์ ชุดเสร็จศึกลงกา-สีดาออกศึกที่นำเนื้อหาบางส่วนมาจากอัทภุตรามายณะ ส่วนชุดที่นำเนื้อหามาจากนิทานพระรามสำนวนอื่นในประเทศไทย เช่น ชุดกษิรธาราหรือถูกศรกินนม ที่น่าจะนำเนื้อเรื่องมาจากการแสดงโขนหน้าจอหรือโขนทางหนัง

บทโขนกลุ่มที่นำเนื้อหามาจากรามายณะฉบับต่างชาติและนิทานพระรามฉบับอื่นของไทย มีการสืบทอดขนบในด้านรูปแบบที่เป็นบทโขนโรงใน แต่ส่วนที่สร้างสรรค์ใหม่ คือ ด้านเนื้อหาที่มีความแปลกใหม่ และการดัดแปลงเนื้อหาดังกล่าวให้เข้ากับขนบการแสดงโขนของไทย เนื่องจากรามายณะบางฉบับเป็นวรรณคดีที่ข้ามชาติข้ามวัฒนธรรม จึงมีเนื้อหาที่แปลกไปจากความรับรู้ของผู้ชม รวมถึงมีความเชื่อและบริบทบางประการที่ไม่พ้องกับรามเกียรติ์ของไทย บทโขนจึงมีการการดัดแปลงเนื้อหาบางส่วนให้อิงกับรามเกียรติ์ของไทยที่ผู้ชมรับรู้เรื่องดีอยู่แล้ว และตัดทอนเนื้อหาส่วนที่ขัดกับความเชื่อและความเข้าใจของผู้ชม เพื่อให้สามารถนำเสนอโขนชุดที่นำเนื้อหามาจากรามายณะฉบับอื่นได้สอดคล้องกับความรู้ความเข้าใจของผู้ชมและขนบการแสดงของไทย

บทโขนกลุ่มที่ 3 ที่เสรี หวังในธรรมเป็นผู้แต่งทั้งหมดดังกล่าวนี้ ให้ความสำคัญกับการสร้างสรรค์เป็นหลัก คงมีการสืบทอดขนบด้านเนื้อหาในบทโขนบางชุดและด้านรูปแบบที่เป็นบทโขนโรงใน แม้บางชุดฉากนาฏการรบพุ่ง แต่มีการลดทอนกระบวนแสดงบางประการ เช่น ในกระบวนรบ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

มักไม่มียกทัพตรวจพลและออกกราวตามขนบ ทั้งนี้เพื่อให้การดำเนินเรื่องกระชับโดยเน้นการนำเสนอเนื้อหามากกว่ากระบวนแสดง ส่วนที่สร้างสรรค์ขึ้นส่วนใหญ่มักเป็นด้านการเลือกเนื้อหาและการเลือกตอนที่มีความแปลกใหม่ไปจากบทโขนในอดีต การเรียบเรียงบทให้มีความกระชับโดยการใช้กลวิธีต่างๆ เช่น การใช้ตลกเชื่อมเรื่อง การใช้ระบำเป็นสัญลักษณ์ และมีการสร้างความน่าสนใจให้กับการแสดงโขนหลายประการ โดยเฉพาะการแทรกบทตลกที่สัมพันธ์กับเหตุการณ์และบุคคลร่วมสมัย มีการนำเรื่องราวหรือบุคคลที่เป็นที่รู้จักกันดีในขณะนั้นมาล้อเลียนเพื่อสร้างความขบขันและสนุกสนานให้แก่ผู้ชม ทำให้แนวทางการปรุงและเรียบเรียงบทโขนอย่างสร้างสรรค์ของเสรี หวังในธรรมซึ่งมีความน่าสนใจเป็นอย่างยิ่ง

บทโขนของเสรี หวังในธรรมมีการสร้างสรรค์โดยไม่ทิ้งสิ่งที่มีค่าแบบเก่า กล่าวคือสิ่งที่สร้างสรรค์ขึ้นไม่ได้ขัดต่อสิ่งที่เรียกว่า “ขนบ” หากสิ่งใดที่ขัดกับขนบเดิมก็ตัดทอนออก สิ่งที่เป็นหัวใจของการแสดงโขนก็ยังคงรักษาสืบทอดไว้ เช่น ความนิยมเนื้อหาเกี่ยวกับการรบการศึก การรำหน้าพาทย์เต็มเพลงก็ยังคงรักษาไว้ สิ่งที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่เป็นเพียงการปรับตัวเพื่อให้ศิลปะอันทรงคุณค่าของเก่าสามารถดำรงอยู่ได้ในสังคมปัจจุบัน โดยมีการปรับเปลี่ยนตามกลุ่มผู้ชม โดยเฉพาะกลุ่มผู้ชมกลุ่มใหม่ ๆ รวมถึงบริบทของสื่อและมหรสพสมัยใหม่ โดยมุ่งเน้นปรับปรุงให้ศิลปะการแสดงโขนเป็นมหรสพเพื่อความบันเทิง ผู้ชมที่ไม่มีพื้นความรู้ทางนาฏศิลป์หรือวรรณคดีเรื่องรามเกียรติ์ก็สามารถรับชมได้อย่างเข้าใจและสนุกสนาน

ผลจากการที่บทโขนของเสรี หวังในธรรมมีการสืบทอดขนบการประพันธ์จากบทโขนในอดีตและมีการสร้างสรรค์ลักษณะบางประการให้มีความแปลกใหม่ ทำให้บทโขนดังกล่าวนี้มีคุณค่าอย่างยิ่งในฐานะวรรณคดีการแสดง โดยเฉพาะด้านวรรณศิลป์ ดังที่ผู้วิจัยได้ยกตัวอย่างประกอบให้เห็นแล้วว่าบทโขนของเสรี หวังในธรรมมีคุณค่าด้านวรรณศิลป์อย่างยิ่ง มีศิลปะในการใช้คำศัพท์และเสียงที่ไพเราะ ภาษาที่ใช้มีความไพเราะสละสลวย มีการใช้โวหารภาพพจน์ ภาษาจินตภาพ และโวหารความเปรียบที่ไพเราะคมคาย

ส่วนคุณค่าด้านเนื้อหาของบทโขนดังกล่าวมีคุณค่าในฐานะที่เป็นบทโขนที่นำเสนอเนื้อหาที่หลากหลายมีส่วนในการสืบทอดเรื่องรามเกียรติ์ในปัจจุบัน นำเสนอเนื้อหาให้เข้าใจง่ายไม่ซับซ้อน มีการนำเสนอตัวละอื่น ๆ ให้ผู้ชมได้รู้จัก เป็นบทโขนที่ให้ความรู้และให้ข้อคิดแก่ผู้ชม คุณค่าด้านเนื้อหาดังกล่าวนี้ทำให้บทโขนของเสรี หวังในธรรมมีความสำคัญยิ่งคือเป็นการเผยแพร่เรื่องรามเกียรติ์รูปแบบหนึ่งให้คงอยู่ในสังคมไทยปัจจุบัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ส่วนคุณค่าด้านการแสดง การแสดงโขนจากบทโขนที่เสรี หวังในธรรมได้เรียบเรียงไว้ ถือได้ว่ามีคุณค่าอย่างยิ่งในฐานะที่บทโขนของเสรี หวังในธรรมเป็นบทโขนที่รักษาขนบการแสดงดั้งเดิม ผสมผสานลักษณะที่มีความแปลกใหม่ได้อย่างลงตัว และเป็นบทโขนที่ตอบสนองความบันเทิงของผู้ชมยุคใหม่ โดยเฉพาะการทำให้โขนเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมประชานิยม เข้าถึงผู้ชมได้หลากหลายกว่าเดิม การเรียบเรียงบทของเสรี หวังในธรรมถือว่าเหมาะสมทั้งเนื้อหา การแสดง เวลาการแสดง โอกาสการแสดง และเหมาะกับผู้ชมโขนซึ่งมีหลากหลายกลุ่มในขณะนั้นด้วย

เสรี หวังในธรรมเองมีเจตนารมณ์ที่มุ่งจะฟื้นฟูของเก่าให้กลับมาเป็นที่นิยมอีกครั้ง ด้วยความที่เป็นคนที่เห็นคุณค่าของศิลปะแบบเก่าหรือดั้งเดิม จึงมีความเข้าใจในเรื่องราวดังกล่าวอย่างชัดเจน กล่าวเฉพาะโขนเสรี หวังในธรรมเข้าใจในแบบแผนการแสดงของโขนอย่างถ่องแท้ ดังนั้นการสร้างสรรค์ประการต่าง ๆ ของเสรี หวังในธรรมในการแสดงโขนจึงตั้งอยู่บนพื้นฐานของความรู้กล่าวคือรู้ขนบของเก่า แล้วนำบริบท ความต้องการของผู้ชมเข้ามาปรับ เพราะเสรี หวังในธรรไม่ได้ทำเฉพาะบทโขน กล่าวคือยังทำบทละคร บทการแสดงอื่น ๆ ด้วยโดยเฉพาะบทละครพันทาง เรื่องผู้ชนะสิบทิศ ดังนั้นแล้วเสรี หวังในธรรมย่อมรู้แจ้งถึงสิ่งที่ผู้ชมต้องการชม ดังนี้แล้วการที่จะชักจูงผู้ชมกลุ่มใหม่ ๆ ให้หันมาชมโขน การแสดงโขนจำเป็นจะต้องมีการปรับเปลี่ยนบางประการเพื่อให้เข้ากับรสนิยมของผู้ชม โดยเริ่มต้นจากสิ่งที่สำคัญที่สุดคือ “บทโขน”

บทโขนที่เสรี หวังในธรรมเรียบเรียงขึ้นในระยะแรกมักให้ความสำคัญกับการสืบทอดขนบเป็นหลัก บทโขนมีลักษณะแนวทางการเรียบเรียงบทเหมือนบทโขนของกรมศิลปากรในยุคแรก มีการเน้นกระบวนที่มีความงดงาม มีลีลาชั้นเชิงทางนาฏศิลป์เป็นหลัก เพราะในระยะนั้นผู้ชมโขนกับละครเป็นผู้ชมคนละกลุ่มกัน ผู้ชมโขนมุ่งเน้นการชมกระบวนที่มีความวิจิตรงดงาม ความอลังการ ตลอดจนลีลากระบวนรำที่มีความงดงามตามรูปแบบกระบวนแสดงโขน

ส่วนบทโขนในระยะหลังเห็นได้ชัดว่ามีการสร้างสรรค์ทั้งด้านเนื้อหาและกลวิธีการเรียบเรียงบท ให้มีความแปลกใหม่ กระชับ และตรงตามความต้องการของผู้ชม แต่ต้องไม่ทำลายขนบดั้งเดิม มีการทำให้ตรงกับรสนิยมของผู้ชมด้วยการผสมผสานขนบเข้ากับความคิดสร้างสรรค์ ลักษณะดังกล่าวทำให้บทโขนของเสรี หวังในธรรมมีลักษณะเด่นอยู่ที่เป็นบทโขนที่มีลักษณะ “เก่า” ผสม “ใหม่” สอดคล้องกับบริบทผู้ชมโขนในสมัยใหม่ ที่มีทั้งผู้ชมกลุ่มที่รับชมโขนมาแต่เดิมซึ่งย่อมรู้ถึงขนบการแสดงของเก่าเป็นอย่างดี และผู้ชมกลุ่มใหม่ที่เพิ่งหันมาสนใจรับชมโขน อันเนื่องมาจากปัจจัยต่าง ๆ เช่น การอิงกระแสดารากรมศิลป์ ผู้ชมกลุ่มนี้เน้นความเรียบง่าย กระชับ เน้นดูเอาเรื่องมากกว่าดู

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กระบวนแสดง แตกต่างจากผู้ชมกลุ่มแรกที่เน้นดูกระบวนแสดงมากกว่าดูเอาเรื่อง บทโขนของเสรี หวังในธรรมจึงต้องมีส่วนที่เป็นการสืบทอดขนบและส่วนที่สร้างสรรค์เพื่อตอบสนองผู้ชมได้ครบถ้วนและหลากหลาย

บทโขนของเสรี หวังในธรรมถือได้ว่าเป็นบทโขนที่ประสบความสำเร็จอย่างยิ่ง ความสำเร็จของบทโขนของเสรี หวังในธรรมทำให้โขนของกรมศิลปากรยุคนั้นได้รับขนานนามว่าเป็น “โขนเงินล้าน” ผู้ชมต้องติดต่อจองบัตรรับชมล่วงหน้าถึงจะได้มีโอกาสเข้าชม ทำให้โขนไม่เพียงแต่อยู่ได้ในสังคมร่วมสมัย แต่กลับมาเฟื่องฟูได้รับความนิยมในฐานะมหรสพเพื่อความบันเทิงที่ตอบสนองต่อผู้ชมในหลากหลายกลุ่ม นอกจากนี้สิ่งที่เสรี หวังในธรรมได้ก่อร่างไว้ยังคงสืบอิทธิพลเรื่อยมาจนถึงการแสดงโขนของกรมศิลปากรในปัจจุบันด้วย

ความสำเร็จที่กล่าวมาทั้งหมดนี้ ส่วนหนึ่งเกิดขึ้นได้ด้วยบทโขน เพราะบทคือหัวใจของการแสดง การจะพัฒนาศิลปะการแสดงใดก็ตาม ผู้วิจัยเห็นว่าควรจะเริ่มจากการพัฒนาบทให้มีความโดดเด่น ลุ่มลึก และน่าสนใจเสียก่อน การแสดงหรือนาฏกรรมนั้น ๆ จึงจะออกมาน่าสนใจตามเจตนารมณ์ที่ผู้เรียบเรียงบทได้ตั้งไว้ ดังที่ปัญญา นิตยสุวรรณ (2534: 96) ได้กล่าวว่า “การพัฒนาโขน ต้องเริ่มตั้งแต่บทเสียก่อน”

การสืบทอดขนบและการสร้างสรรค์บทโขนไม่ใช่เพียงแต่ทำให้โขนสามารถดำรงอยู่ได้ แต่อาจกล่าวได้ว่าดำรงอยู่อย่างเฟื่องฟู เพราะการแสดงโขนที่มีการผสมผสานความคิดสร้างสรรค์ดังกล่าวทำให้ผู้ชมรู้สึกถึงความแปลกใหม่ เปลี่ยนประสบการณ์การชมจากแบบเดิม รวมถึงใช้เทคนิคสมัยใหม่ต่าง ๆ เข้ามาผสม การเพิ่มตลกที่ทำให้ผู้ชมขบขัน ล้วนแล้วแต่มีส่วนทำให้ผู้ชมนิยมที่จะหันกลับมารับชมโขนในยุคนั้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทโขนของเสรี หวังในธรรมมีความสำคัญยิ่งต่อสายธารวรรณคดีการแสดงโดยเฉพาะศิลปะการแสดงโขนเพราะเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นว่าโขนของไทยมีพัฒนาการ มีรูปแบบและเนื้อหาที่ได้รับการพัฒนาเรื่อยมาโดยตลอดอย่างไม่ขาดสายโดยที่สามารถดำรง “หัวใจ”ของศิลปะการแสดงโขนให้คงอยู่จนถึงปัจจุบัน บทโขนของเสรี หวังในธรรมเป็นวิวัฒนาการอีกรูปแบบหนึ่งอันเกิดจากความคิดสร้างสรรค์โดยรวมของเสรี หวังในธรรม ที่สร้างปรากฏการณ์สำคัญต่อศิลปะการแสดงโขนโดยมีเสน่ห์อยู่ที่เนื้อหาที่มีความหลากหลายของเนื้อหา และกลวิธีที่ใช้ปรุงบทเพื่อทำให้โขนตรงใจผู้ชมและเป็นที่ชื่นชอบในกลุ่มผู้ชมที่หลากหลาย บทโขนของเสรี หวังในธรรมสร้างความเปลี่ยนแปลงที่สำคัญคือทำให้โขนไม่ใช่เป็นเพียงมหรสพที่จำกัดอยู่เฉพาะในหมู่ผู้สนใจนาฏกรรมชั้นสูงเพียงเท่านั้น

แต่ยังทำให้โขนกลายเป็นศิลปะการแสดงที่ผู้ชมทั่วไปสามารถเข้าถึงและรับชมได้ด้วยการใช้เทคนิคต่าง ๆ เพื่อให้ความรู้และเปิดประสบการณ์ใหม่ ๆ ให้แก่ผู้ชมโขนโดยตั้งอยู่บน “ขนบ” อันดีงามที่มีมาแต่เดิม

ในยุคที่โขนทำหน้าที่ตอบสนองความบันเทิงของคนยุคใหม่เพื่อดึงดูดผู้ชมจำนวนมากให้หันมาดูโขน และขณะเดียวกันโขนก็ต้องทำหน้าที่ทำนุรักษาศิลปะของชาติที่มีขนบสืบทอดมายาวนานไม่ให้ขาดสาย บทโขนซึ่งเป็นองค์ประกอบสำคัญยิ่งในการแสดงโขน จำเป็นต้องมีการปรับตัวเพื่อทำหน้าที่ทั้งสองอย่างดังกล่าวให้ขับเคลื่อนไปพร้อม ๆ กัน บทโขนของเสรี หวังในธรรมเป็นตัวอย่างบทโขนในยุคปัจจุบันที่แสดงให้เห็นว่าโขนได้ทำหน้าที่ทั้งสองอย่างได้อย่างครบถ้วนสมบูรณ์

นอกจากนี้บทโขนของเสรี หวังในธรรมยังมีอีกบทบาทที่สำคัญ คือการให้ความรู้แก่ผู้ชมผ่านการอนุรักษ์ขนบโบราณของโขนให้คงดำรงอยู่ มีบทบาทในการถ่ายทอดความวิจิตรงดงามในการแสดงซึ่งมีมาแต่อดีตให้ผู้ชมในยุคสมัยใหม่ได้ประจักษ์และตระหนักถึงคุณค่าของศิลปะการแสดงโขนที่เป็นภูมิปัญญาสั่งสมสืบทอดกันมาเป็นเวลานาน ด้วยบทบาทดังกล่าว ทำให้บทโขนของเสรี หวังในธรรมถือเป็นโขนในตำนานที่ประสบความสำเร็จในระดับมวลชน กล่าวคือผู้ชมกลุ่มใหม่ ๆ ในปัจจุบันก็ยังคงได้เห็นโขนในฐานะศิลปกรรมแบบขนบที่มีคุณค่า ดังนี้แล้วบทโขนและแนวทางการประพันธ์บทโขนที่เสรี หวังในธรรมได้ “สืบทอด” และ “สร้างสรรค์” ไว้ จะยังคงอยู่เป็นมรดกสำคัญของชาติที่มีคุณค่าสืบไป

ดังที่กล่าวไปทั้งหมด ผู้วิจัยได้แสดงให้ประจักษ์ชัดแล้วว่าการทำบทของเสรี หวังในธรรมเป็นการปรับตัวของศิลปะโบราณให้ดำรงอยู่ได้ในสังคมปัจจุบัน ไม่ใช่เพียงแค่ปรับตัวเพื่อให้การแสดงโขนอยู่รอดเท่านั้นหากแต่ยังเป็นการปรับตัวที่พัฒนามากขึ้นไป ขยายไปสู่ผู้ชมกลุ่มใหม่ ๆ ทำให้โขนได้รับความนิยม เฟื่องฟูมากยิ่งขึ้นในสังคมร่วมสมัย และยังคงมีให้เห็นในปัจจุบันตามวาระต่าง ๆ ที่กรมศิลปากรนำออกจัดแสดงอยู่เรื่อยมา

ความสำเร็จของบทโขนของเสรี หวังในธรรมไม่ได้อยู่ที่ตัวบทที่เรียบเรียงขึ้นเท่านั้น แต่อยู่ที่แนวคิดของเสรี หวังในธรรมด้วย เสรี หวังในธรรมมองเห็นปัจจัยสำคัญประการต่าง ๆ ทั้งปัจจัยด้านการแสดง ปัจจัยด้านผู้ชม ปัจจัยด้านบริบทสังคมโดยเฉพาะสื่อสมัยใหม่ที่ขยายตัวอย่างรวดเร็วในสังคมขณะนั้น ความท้าทายต่าง ๆ เหล่านี้เปรียบเสมือนโจทย์ที่เสรี หวังในธรรมมุ่งทำความเข้าใจเพื่อพัฒนาบทโขนและการแสดงโขนให้ตรงกับความต้องการของผู้ชมและตรงกับบริบทสังคมขณะนั้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ความเข้าใจและตระหนักถึงปัจจัยต่าง ๆ เหล่านี้เองจึงช่วยตอบโจทย์ดังกล่าวและทำให้บทโขนที่เสรี หวังในธรรมเรียบเรียงขึ้นประสบความสำเร็จอย่างยิ่งในสังคมไทยปัจจุบัน

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาบทโขนเรื่องรามเกียรติ์ของเสรี หวังในธรรม ผู้วิจัยเห็นว่ามีบทโขนของกรมศิลปากรในยุคหลังที่เรียบเรียงขึ้นโดยผู้แต่งอีกหลายคน เช่น เกษม ทองอร่าม ประสาท ทองอร่าม และจรัล พูนลาภ เป็นต้น รวมถึงกรมศิลปากรในยุคหลัง ยังได้มีการทำบทโขนเรื่องอื่น ๆ ออกมาแสดงด้วย เช่น โขนเรื่องเทวะอสุรสงคราม ชุดอำมฤตธาราอินทราธิราช (พ.ศ.2563) ที่น่าจะนำมาศึกษาวิจัยต่อในประเด็นวรรณคดีการแสดงและความสัมพันธ์กับบริบททางสังคม การศึกษาวิจัยดังกล่าวน่าจะช่วยขยายขอบเขตความรู้ของการศึกษาบทโขนให้เพิ่มเติมมากขึ้นและจะเป็นการเติมเต็มองค์ความรู้ที่จะช่วยให้เห็นภาพรวมของการศึกษาวรรณคดีการแสดงของไทยได้อย่างชัดเจนมากยิ่งขึ้นด้วย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บรรณานุกรม

ภาษาไทย

กรมศิลปากร. **บทโขนกรมศิลปากรปรับปรุงแสดง ณ โรงละคอนศิลปากร รวบรวมและจัดพิมพ์ในงานพระราชทานเพลิงศพจมื่นสมุหพิมาน หรือ หลวงวิลาศวงงาม (หร่ำ อินทรนัฏ) ณ เมรุวัดมกุฏกษัตริยาราม วันที่ 11 มกราคม พ.ศ.2507.** กรุงเทพฯ: ม.ป.พ., 2507.

กรมศิลปากร. **บทโขนชุดศึกสุริยาภพ.** กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2509

กรมศิลปากร. **คำฉันท์สรรเสริญพระเกียรติพระพุทธเจ้าหลวงปราสาททอง.** กรุงเทพฯ: กองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2543.

กรมศิลปากร. **ละครวังสวนกุหลาบ.** กรุงเทพฯ: ฝ่ายเผยแพร่และประชาสัมพันธ์ สำนักเลขานุการกรม กรมศิลปากร, 2543.

กรมศิลปากร. **บทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย และบ่อเกิดรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว.** กรุงเทพฯ: ศิลปาบรรณาคาร, 2544.

กรมศิลปากร. **วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม 3**. กรุงเทพฯ: กองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2545.

กรมศิลปากร. **ประชุมคำพากย์รามเกียรติ์ เล่ม 1.** กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2546(ก).

กรมศิลปากร. **ประชุมคำพากย์รามเกียรติ์ เล่ม 2.** กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2546(ข).

กรมศิลปากร. **รามเกียรติ์บทร้องและบทพากย์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระรามาธิบดีศรีสินทร มหาวชิราวุธ พระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว.** กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2554.

กรินทร์ กรินทสุทธิ์. **ปัจจัยต่อการเปลี่ยนแปลง พัฒนาการ และความหลากหลายของโขน (ทศวรรษที่ 2480 ถึงปัจจุบัน).** วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาสหวิทยาการวิทยาลัยสหวิทยาการมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2558.

เกษม ทองอร่าม. **การจัดทำบทโขนของกรมศิลปากร.** วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น. 7, 2 (กรกฎาคม - ธันวาคม 2558), 107-130.

เกษม ทองอร่าม. **การจัดทำบทโขนของกรมศิลปากร.** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต. สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย. บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, 2556.

คึกฤทธิ์ ปราโมช, หม่อมราชวงศ์. “นาฏศิลป์ไทย.” **ลักษณะไทย ศิลปะการแสดง.** กรุงเทพฯ: ธนาคารกรุงเทพจำกัด (มหาชน), 2551.

จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา. **กระบวนเล่นโขนจากบทโขนสมัยรัตนโกสินทร์.** วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต. มหาวิทยาลัยขอนแก่น, บัณฑิตวิทยาลัย สาขาวิชาวิจัยศิลปะและวัฒนธรรม. 2554.

จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา. **บทโขนสมัยรัตนโกสินทร์: นาฏยกระบวนทัศน์.** วารสารอักษรศาสตร์. 34, 2 (กรกฎาคม-ธันวาคม 2548), 107-106.

จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา. **วรรณคดีการแสดง.** กรุงเทพฯ: องค์การค้าของคุรุสภา, 2546.

CHULALONGKORN UNIVERSITY

เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์. **โขนสดคณะสังวาลย์ เจริญยิ่ง.** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545.

ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต. **อ่านนิราศนรินทร์ ฉบับวิเคราะห์และถอดความ.** กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2558.

ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต. **อ่านโองการแช่งน้ำ ฉบับวิเคราะห์และถอดความ.** กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2560.

ชลาลัย วงศ์อารีย์. **โขนขุขันธ์.** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2549.

ชวพันธุ์ เพชรไกร. **โขนสดคณะประยุทธ ดาวใต้: การสืบทอดและการสร้างสรรค์เรื่องรามเกียรติ์ในสังคมไทยร่วมสมัย.** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559.

ณัฐกานต์ พลพิทักษ์. **โขนพระราชทาน: การสืบทอดและการสร้างสรรค์บทโขนแก่ผู้ชมร่วมสมัย.** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559.

ทรงวิทย์ ดลประสิทธิ์. **โคตรวงศ์ทศกัณฐ์ ทรงวิทย์ ดลประสิทธิ์เรียบเรียงจากการแสดงบรรยายของเสรี หวังในธรรม ศิลปินแห่งชาติ.** กรุงเทพฯ: ศิลปวัฒนธรรม, 2541.

ทรงวิทย์ ดลประสิทธิ์. **หนุมานชาญสมร ทรงวิทย์ ดลประสิทธิ์เรียบเรียงจากการแสดงบรรยายของ เสรี หวังในธรรม ศิลปินแห่งชาติ.** กรุงเทพฯ: ศิลปวัฒนธรรม, 2543.

ธนิต อยู่โพธิ์. **โขน พิมพ์ในงานพระราชทานเพลิงพระศพ พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าเฉลิมเขตรมงคล ณ เมรุวัดเทพศิรินทราวาส วันที่ 26 มิถุนายน พ.ศ.2500.** พระนคร: กรมศิลปากร, 2500.

ธนิต อยู่โพธิ์. **โขน ภาคต้น ว่าด้วยตำนานและทฤษฎี.** พระนคร: กรมศิลปากร, 2496.

ธนิต อยู่โพธิ์. **โขน.** พระนคร : คุรุสภา, 2508.

ธนิต อยู่โพธิ์. **ตำนานโขนหลวงและนามบรรดาศักดิ์โขนหลวงในรัชกาลที่ 6**. พระนคร: โรงพิมพ์พระจันทร์, 2495.

ธวัชชัย ดุสิตกุล. **บทโขนละครพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว.** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

ธีรภัทร์ ทองนิ่ม. **แบบแผนและกลวิธีในการพากย์-เจรจาโขนของกรมศิลปากร.** วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2556.

นพมาส แววหงส์. องค์ประกอบของละคร. หน้า 1-14. ใน **ปริทัศน์ศิลปการละคร.** กรุงเทพฯ: ภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2558.

นาคะประทีป. **สมญาภิธานรามเกียรติ์ และ ชีวิตและงานของนาคะประทีป.** พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: ศยาม, 2551.

บุญเตือน ศรีวรพจน์. **โขน : อัจฉริยลักษณ์แห่งนาฏศิลป์ไทย.** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2553.

ปัญญา นิตยสุวรรณ. **“โขนนอกเรื่องรามเกียรติ์”.** สยามรัฐ. (8 สิงหาคม 2530)

ปัญญา นิตยสุวรรณ. “นานาทัศนะของการพัฒนารูปแบบนาฏศิลป์.” ใน ม.ล.วัลย์วิภา บุรุษรัตนพันธุ์ บรรณาธิการ. **นาฏศิลป์ไทย,** หน้า. กรุงเทพฯ : สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2536.

ปิยชาติ แก้วมณี. “อาวุธของยักษ์พรหมพงศ์ในการแสดงโขนตามบทโขนกรมศิลปากร.” ใน **วารสารศึกษาศาสตร์ปริทัศน์**, 2(พฤษภาคม-สิงหาคม): 31-40.

ฝ่ายวิชาการและสื่อสารองค์กร, คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ และกองทุนพระมหาชนก มหาวิทยาลัยขอนแก่น. **รามเกียรติยศ: คำเจรจาและวิธีจัดโรงให้ตัวโขนเล่น.** ขอนแก่น: หจก.ขอนแก่นการพิมพ์, 2560.

พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. **รามเกียรติ์ เล่ม 1.** กรุงเทพฯ: เพชรกะรัต, 2557.

พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. **รามเกียรติ์ เล่ม 2.** กรุงเทพฯ: เพชรกะรัต, 2557.

พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. **รามเกียรติ์ เล่ม 3.** กรุงเทพฯ: เพชรกะรัต, 2557.

พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. **รามเกียรติ์ เล่ม 4.** กรุงเทพฯ: เพชรกะรัต, 2557.

พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว. **รามเกียรติ์ชุดเบิกโรง, อรชุนกับทศกรรฐ์, อภิเษกสมรส, สีดาหาย, เผาลงกา, พิเภษณ์ถูกขับ, นางลอย, จองถนน, ประเดิมศึกลงกา, พิธีกุมภนิยา, นาคบาศ, พรหมาสตร์.** กรุงเทพฯ: องค์การค้าของคุรุสภา, 2504.

พระยาศรีภูริปรีชา (กมล สาลักษณ์). **นิพนธ์ของพระยาศรีภูริปรีชา.** พระนคร: โรงพิมพ์ไท, 2463.

ไพโรจน์ ทองคำสุก. **ครูเสรี หวังในธรรม ศิลปินแห่งชาติ รูปแบบความเป็นครูผู้ถ่ายทอดและสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทย**. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2548.

มนตรี ตราโมท. “วิธีพากย์ ขับร้อง และเจรจาในการแสดงโขน.” ใน **วารสารศิลปากร**, 1(พฤษภาคม 2500): 70-78.

มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช. **เอกสารการสอนชุดวิชา 11113 ประสบการณ์วัฒนธรรมศึกษา หน่วยที่ 7-15.** นนทบุรี: มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2533.

มองซิเอร์ เดอ ลาลูแบร์. **ว่าด้วยการแสดงและการละเล่นอย่างอื่นของชาวสยาม, มหรสพสามอย่างของชาวสยาม, จดหมายเหตุ ลา ลู แบร์ ราชอาณาจักรสยาม**. ผู้แปล สันต์ ท. โกมลบุตร. นนทบุรี: สำนักพิมพ์ศรีปัญญา, 2552.

รัตนพล ชื่นค้า. **การสืบทอดการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนเรื่องรามเกียรติ์ของครูวีระ มีเหมือน.** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2554.

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ. **ตำนานละครอิเหนา.** พระนคร: คลังวิทยา, 2508.

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์. **ชุมนุมบทละคอนและบทคอนเสิตพระนิพนธ์สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์.** พระนคร: ศิวพร, 2506.

สมพิศ สุขวิพัฒน์. **ผู้ชนะสิบทิศ : ละครพันทางของเสรี หวังในธรรม.** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539.

สมรัตน์ ทองแท้. **ระบำในการแสดงโขนของกรมศิลปากร.** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2538.

สมศักดิ์ ทัดติ. **จารีตการฝึกหัด และการแสดงโขนของตัวทศกัณฐ์.** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต. สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540.

สุพิชฌาย์ นพวงศ์ ณ อยุธยา. **การวิเคราะห์บทละครพันทาง เรื่อง ผู้ชนะสิบทิศ ของ เสรี หวังในธรรม.** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2546.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เสฐียรโกเศศ. **อุปกรณ์รามเกียรติ์.** พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: ศยาม, 2550.

เสรี หวังในธรรม. **บทโขนชุดนางลอย.** กรุงเทพฯ: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 2511.

เสรี หวังในธรรม. **บทโขนชุดสุกรสารปลอมพล.** กรุงเทพฯ: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 2511.

เสรี หวังในธรรม. **บทโขนชุดพาลีสอนน้อง.** กรุงเทพฯ: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 2517

เสรี หวังในธรรม. **บทโขนชุดนางลอย.** กรุงเทพฯ: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 2522

เสรี หวังในธรรม. **บทโขนชุดสร้างกรุงทวาราวดีศรีอยุธยา.** กรุงเทพฯ: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 2525.

เสรี หวังในธรรม. **บทโขนชุดมารชื่อชื่อพิเภก.** กรุงเทพฯ: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 2526.

เสรี หวังในธรรม. **บทโขนชุดหนุมานออกบวช.** กรุงเทพฯ: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 2526.

เสรี หวังในธรรม. **บทโขนชุดพาลีเป็นมิตรกับท้าวมหาชมพู.** กรุงเทพฯ: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 2527.

เสรี หวังในธรรม. **บทโขนชุดหนุมานชาญสมร.** กรุงเทพฯ: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 2528.

เสรี หวังในธรรม. “นานาทัศนะของการพัฒนารูปแบบนาฏศิลป์.” ใน ม.ล.วัลย์วิภา บุรุษรัตนพันธุ์ บรรณาธิการ. **นาฏศิลป์ไทย,** หน้า. กรุงเทพฯ : สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2536.

เสรี หวังในธรรม. **บทโขนชุดช้างสารหาญกล้าบ้าบ่มมัน ร่วมตลุงเดียวกันย่อมประงา.** กรุงเทพฯ: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 2541.

เสรี หวังในธรรม. **บทโขนชุดลักสีดา.** กรุงเทพฯ: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 2542.

เสรี หวังในธรรม. **บทโขนชุดท้าวมาลีวราชว่าความ.** กรุงเทพฯ: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 2543.

เสรี หวังในธรรม. **บทโขนชุดรณพักตร์ไต้ศร-นาคบาศ.** กรุงเทพฯ: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 2544.

เสรี หวังในธรรม. **บทโขนชุดทำการเกินเจ้าสั่ง.** กรุงเทพฯ: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 2544.

เสรี หวังในธรรม. **บทโขนชุดปักหลั่นและสัมพาทีพ้นสาป.** กรุงเทพฯ: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 2544.

เสรี หวังในธรรม. **บทโขนชุดพรของนิทราเทพี.** กรุงเทพฯ: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 2544.

เสรี หวังในธรรม. **บทโขนชุดกุเปรันรบทศกัณฐ์.** กรุงเทพฯ: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 2545.

เสรี หวังในธรรม. **บทโขนชุดมณโฑเทวี(ตอนที่3) .** กรุงเทพฯ: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 2545.

เสรี หวังในธรรม. **บทโขนชุดหนุมานพบมัจฉานุ.** กรุงเทพฯ: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 2545.

เสรี หวังในธรรม. **บทโขนชุดพระลักษมณ์รบกุมภกาศ.** กรุงเทพฯ: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 2546.

เสรี หวังในธรรม. **บทโขนชุดเกสรทมาลาอาสา.** กรุงเทพฯ: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 2547.

เสรี หวังในธรรม. **บทโขนชุดปราบนนทุก-ลักสีดา-ยกรบ.** กรุงเทพฯ: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 2548.

เสรี หวังในธรรม. **บทโขนชุดราพณ์บำเพ็ญตบะ.** กรุงเทพฯ: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 2548.

เสรี หวังในธรรม. **บทโขนชุดศึกทศคีรีวัน-ทศคีรีธร.** กรุงเทพฯ: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 2548.

เสรี หวังในธรรม. **บทโขนชุดเกสรทมาลาลิงตัวหอม.** กรุงเทพฯ: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 2549.

เสรี หวังในธรรม. **บทโขนชุดเสร็จศึกลงกา-สีดาออกศึก.** กรุงเทพฯ: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 2549.

เสรี หวังในธรรม. **บทโขนชุดสุครีพถอนต้นรัง ศึกทศกัณฐ์ครั้งแรกทัพสิบขุนสิบรถ.** กรุงเทพฯ: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 2549.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เสรี หวังในธรรม. **บทโขนชุดท้าวมหาชมพูผู้ทรนง.** กรุงเทพฯ: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 2550.

เสรี หวังในธรรม. **บทโขนชุดกไลโกฏหลงรส.** กรุงเทพฯ: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, ม.ป.ป.

เสรี หวังในธรรม. **บทโขนชุดกษิรธารา.** กรุงเทพฯ: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, ม.ป.ป.

เสรี หวังในธรรม. **บทโขนชุดชะลอเขา.** กรุงเทพฯ: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, ม.ป.ป.

เสรี หวังในธรรม. **บทโขนชุดพระรามราชสุริยวงศ์**. กรุงเทพฯ: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, ม ป ป.

เสรี หวังในธรรม. **บทโขนชุดหัวอกพระมิ่งแม่สีดา** . กรุงเทพฯ: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, ม.ป.ป.

เสรี หวังในธรรม. **บทโขนชุดกาลอัคคี.** กรุงเทพฯ: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, ม.ป.ป.

เสรี หวังในธรรม. **บทโขนชุดสำมนักขาหึง-ลักสีดา-ถวายพล.** กรุงเทพฯ: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, ม.ป.ป.

เสาวณิต วิงวอน. **การศึกษาวิเคราะห์บทโขนเรื่องรามเกียรติ์.** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2519.

เสาวณิต วิงวอน. **วรรณคดีการแสดง.** กรุงเทพฯ: ภาควิชาวรรณคดีและคณะกรรมการฝ่ายวิจัย คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, 2555.

หม่อมหลวงปิ่น มาลากุล. **งานละครของพระบาทสมเด็จพระรามาธิบดีศรีสินทร มหาวชิราวุธ พระมงกุฎเกล้าเจ้าแผ่นดินสยาม และประชาธิปไตยแบบต่าง ๆ.** กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช, 2539.

อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพนายเสรี หวังในธรรม ม.ว.ม., ป.ช. ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง. (ศิลปะการละคร) ณ วัดตรีทศเทพวรวิหาร วันอาทิตย์ที่ 8 กรกฎาคม 2550. กรุงเทพฯ: ม.ป.พ., 2550.

อัมพร สโมสร. “อาจารย์เสรี หวังในธรรม ผู้นำศิลปการแสดงของไทยมาให้ชาวบ้านได้ชื่นชม.” ใน **กินรี**, 8 (มิถุนายน 2534): 33-36.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาษาต่างประเทศ

Sri Ajai Kuma Chhawchharia. **Adbhuta Ramayana.** Varanasi: Chaukhamba Surbharati Prakashan, 2010.

ออนไลน์

บริษัท สามเศียร จำกัด. **โปรโมทหนุมานชาญสมร** [ออนไลน์]. กรุงเทพฯ: บริษัท สามเศียร จำกัด , บริษัท ดีด้า วิดีโอ โปรดักชั่น จำกัด. 2561. แหล่งที่มา: https://www.youtube.com/watch?v=Fn50bGT5p8g [3 มกราคม 2564]

วินิตา (วินิจฉัยกุล) ดิถียนต์. **พระนิพนธ์บทตาโบลวิวังต์ ในสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์** [ออนไลน์]. กรุงเทพฯ: เรือนไทยวิชาการ. 2555. แหล่งที่มา: http://www.reurnthai.com/index.php?topic=4926.0 [24 สิงหาคม 2564]

สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. **การแสดงโขน เรื่อง อัทภุตรามายณะ ตอน สีดาออกศึก** [ออนไลน์]. กรุงเทพฯ: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. 2561. แหล่งที่มา:

https://www.youtube.com/watch?v=5zJDgaxrBUE [5 พฤศจิกายน 2563]

สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. **เกร็ดความรู้ก่อนดูโขน อ.เสรี หวังในธรรม** [ออนไลน์]. กรุงเทพฯ: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. 2562. แหล่งที่มา: https://www.youtube.com/watch?v=73BzLOxjneU [5 พฤศจิกายน 2563]

สุจิตต์ วงษ์เทศ. **พิเภก ของชาวบ้าน จ.ลพบุรี** [ออนไลน์]. กรุงเทพฯ: มติชนออนไลน์. 2561. แหล่งที่มา: https://www.matichon.co.th/prachachuen/news_1228741 [5 พฤศจิกายน 2563]

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาคผนวก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประวัติและผลงานของเสรี หวังในธรรม[39]

เสรี หวังในธรรม เกิดเมื่อวันที่ 3 มกราคม พ.ศ.2480 เป็นบุตรของ ขุนสาธกธนสาร (เหลือ หวังในธรรม) และนางสงา หวังในธรรม สำเร็จการศึกษาในระดับประถมศึกษาที่โรงเรียนปิยะวิทยา และระดับมัธยมศึกษาตอนต้นที่โรงเรียนวัดชิโนรส ต่อจากนั้นได้ศึกษาต่อที่วิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากร

ขณะศึกษาที่วิทยาลัยนาฏศิลป์ เสรี หวังในธรรมศึกษาวิชาดุริยางค์สากล กระทั่งมีเหตุประท้วงของนักเรียนในพ.ศ.2495 ทำให้เสรี หวังในธรรมถูกไล่ออกจากโรงเรียน แต่ด้วยความเมตตาของธนิต อยู่โพธิ์ ที่อาสาเป็นผู้อบรมฝึกสอนเสรี หวังในธรรมด้วยตนเอง เสรี หวังในธรรมจึงได้ศึกษาต่อที่โรงเรียนนาฏศิลป์เช่นเดิม นับว่าเสรี หวังในธรรมได้รับความเมตตาจากธนิต อยู่โพธิ์เป็นผู้ถ่ายทอดความรู้ทางด้านดนตรีและนาฏศิลป์แบบตัวต่อตัว

ความรู้ด้านดุริยางค์สากล เสรี หวังในธรรมได้รับความเมตตาจากพระเจนดุริยางค์เป็นผู้ควบคุมดูแล และได้เริ่มเรียนกลองฝรั่งกับครูเชื้อ อัมพลิน และระนาดฝรั่งกับขุนสำเนียงชั้นเชิง (มน โกมลรัตนะ) และได้รวมกลุ่มกับเพื่อนฝึกหัดเครื่องเป่า(คารีแนท) เสรี หวังในธรรมจึงได้มีโอกาสฝึกฝนทั้งเครื่องตีและเครื่องเป่ามาแต่บัดนั้น นอกจากนี้เสรี หวังในธรรมยังได้มีโอกาสเรียนดุริยางค์ไทยเพิ่มเติมอีกหลายหลายแขนง เช่น เรียนเป่าปี่กับครูเทียบ คงลายทอง เรียนฆ้องวงกับครูสอน วงฆ้อง และครูพริ้ง กาญจนผลิน

ขณะที่กรมศิลปากรจัดการแสดงโขนหน้าจอ เสรี หวังในธรรมได้สมัครแสดงเป็นตัวเขนยักษ์ เสรี หวังในธรรมจึงได้มีโอกาสฝึกหัดโขนยักษ์กับครูเจริญ เวชเกษม และโขนลิงกับครูแสวง อัฏฏะวัชระ นอกจากนี้เสรี หวังในธรรมชื่นชอบการเล่นตลกมาก จึงได้รับถ่ายทอดวิธีการเล่นตลกในการแสดงโขนจากครูยอแสง ภักดีเทวาอีกด้วย

เสรี หวังในธรรมฝึกฝนการขับเสภาและขับร้องจากครูเหนี่ยว ดุริยพันธุ์ เป็นท่านแรก และยังได้รับการฝึกสอนจากครูท่านอื่นอีกหลายท่าน เช่น ครูโชติ ดุริยประณีต ครูแช่มช้อย ดุริยพันธุ์ และครูประเวท โกมุท จนสามารถขับร้องประกอบการแสดงโขนละครได้หลายเรื่องหลายตอน นอกจากการ

---

[39] เก็บความจาก ไพโรจน์ ทองคำสุก, ครูเสรี หวังในธรรม ศิลปินแห่งชาติ รูปแบบความเป็นครูผู้ถ่ายทอดและสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทย, กรุงเทพฯ: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 2548 หน้า 15-238

ร้องและเสภาแล้ว เสรี หวังในธรรมยังได้รับการถ่ายทอดการพากย์และเจรจาโขนจากครูถนอม โหมดเทศน์อีกด้วย

เสรี หวังในธรรมยังมีความสนใจเฉพาะในด้านการแต่งบทโขน ละครและบทประกอบการแสดงอื่น ๆ การประพันธ์บทประกอบการแสดงนี้ เสรี หวังในธรรมได้รับการถ่ายทอดจากครูมนตรี ตราโมท กระทั่งเป็นผู้มีความชำนาญในการจัดทำบทประกอบการแสดงหลากหลายประเภท

เสรี หวังในธรรมได้ศึกษาศิลปะการแสดงแขนงต่างๆ ทั้งดุริยางค์ไทยและสากล คีตศิลป์ไทย ศิลปะการแสดงโขนและละคร หลังจากจบการศึกษาในระดับนาฏศิลป์ชั้นสูงปีที่ 2 เมื่อ พ.ศ. 2498 พร้อมกับเข้ารับราชการตำแหน่งเจ้าหน้าที่ยามกรมศิลปากร ต่อมาได้รับการบรรจุเป็นข้าราชการในแผนกดุริยางค์ไทย ขณะนั้นกรมศิลปากรจัดการแสดงดนตรีมหกรรมที่สังคีตศาลา เสรี หวังในธรรมได้อาสาจัดการแสดงชุดตลกแทรกในรายการต่าง ๆ อยู่เสมอ

กระทั่งเสรี หวังในธรรมได้รับพระกรุณาธิคุณจากพระวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าเฉลิมพลฑิฆัมพร พระองค์ทรงอุปการะศิลปินและประทานทุนการศึกษาให้เสรี หวังในธรรมเป็นผู้ดูแลศิลปินเด็ก ๆ ของโรงเรียนนาฏศิลป์จำนวน 36 คน อาทิ ประสาท ทองอร่าม ไพฑูรย์ เข้มแข็ง ปกรณ์ รอดช้างเผือก เป็นต้น ศิลปินเด็ก ๆ ที่อยู่ภายใต้การดูแลเหล่านี้ล้วนผูกพันและเคารพเสรี หวังในธรรมอย่างยิ่ง กระทั่งเรียกชื่อลำลองว่า “พ่อเส”

เสรี หวังในธรรมรับราชการในกรมศิลปากร จนเมื่อพ.ศ.2503 เกิดเหตุการณ์ไฟไหม้โรงละครศิลปากร ภายหลังจากมีการสร้างโรงละครแห่งใหม่ขึ้น ธนิต อยู่โพธิ์ ได้ตระหนักว่าควรมีผู้ทรงความรู้ประจำโรงละครแห่งชาติ จึงได้จัดสรรทุนให้เสรี หวังในธรรมไปศึกษาต่อที่ มหาวิทยาลัยอีสต์เวสต์เซ็นเตอร์ (East West Center) รัฐฮาวาย ประเทศสหรัฐอเมริกาเป็นเวลา 3 ปีคือตั้งแต่พ.ศ.2505 ถึง พ.ศ.2508

หลังจากสำเร็จการศึกษา เสรี หวังในธรรมได้กลับเข้ามารับราชการในแผนดุริยางค์ไทย กองการสังคีต กรมศิลปากร ในเวลาต่อมาได้เลื่อนขั้นเปนหัวหน้าวงบรรเลง หัวหน้าแผนกดุริยางค์ไทย หัวหน้าฝ่ายวิชาการ หัวหน้าฝ่ายศิลปะการแสดงตามลำดับ เสรี หวังในธรรมรับราชการด้วยความอุตสาหะจนมีผลงานเป็นที่ประจักษ์ จึงได้รับพิจารณาให้ดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการกองการสังคีตเมื่อ พ.ศ.2523

ขณะที่เสรี หวังในธรรมดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการกองการสังคีตกว่า 10 ปี ได้ปฏิบัติหน้าที่พัฒนางานด้านดนตรีและนาฏศิลป์เรื่อยมา และยังเป็นผู้ถ่ายทอดความรู้ให้กับข้าราชการกรมศิลปากรอีกหลายคน ทั้งในด้านหลักและวิธีการแสดงโขนละคร การแสดงตลกในโขนละคร การแสดงฤาษีในโขนละคร การแสดงชูชกในเรื่อเวสสันดร การพากย์และการเจรจาโขน การกำกับการแสดงโขนละคร รวมถึงการจัดทำบทโขนละครด้วยเช่นกัน

เสรี หวังในธรรมเปนผูมีความสามารถในการจัดทำบทโขนและละครเป็นที่ประจักษ์ มีความรู้วรรณคดีเรื่องต่าง ๆ อย่างถ่องแท้ เห็นได้จากการเผยแพรวรรณคดีให้แพรหลายในรูปของการแสดงโขนละคร ประกอบการแสดงในรายการต่าง ๆ ของกรมศิลปากรอยู่เป็นนิจ บทประกอบการแสดงและการออกแบรายการที่เสรี หวังในธรรมจัดทำขึ้นมีเป็นจำนวนมาก ดังจะยกตัวอย่างบางส่วนต่อไปนี้

1.บทแสดงเฉพาะกิจ ได้แก่ บทประพันธ์เนื่องในมงคลวโรกาสต่าง ๆ ที่สัมพันธ์กับพระมหากษัตริย์และพระบรมวงศานุวงศ์ เช่น บทรำถวายพระพร สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี[40] เนื่องในวันคล้ายวันพระราชสมภพในพ.ศ.2523 รวมถึงบทประพันธ์เนื่องในโอกาสสำคัญต่าง ๆ เช่น งานครบรอบขององค์กรหรือสถาบัน งานเลี้ยงตอนรับ เป็นต้น ตลอดจนบทประพันธ์ในวันสำคัญต่าง ๆ เช่น วันปีใหม่ วันฉัตรมงคล เป็นต้น และรวมถึงวันรำลึกบุคคลสำคัญต่าง ๆ เช่น บทรำสดุดีสมณัตกวี ในโอกาสฉลองครบรอบ 200 ปีประสูติกาล สมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระปรมานุชิตชิโนรส เป็นต้น

2.บทระบำและรำ มีทั้งระบำที่มีบทร้อง เช่น ระบำรัตนมาลี ระบำวานรพงศ์ ระบำอสุรพงศ์ ระบำท่ารำไทย รำแม่โพสพ ระบำกุญชรเกษม รำบวงสรวงตรีมูรติ ระบำโลหะปราสาท และระบำที่ไม่มีบทร้อง เช่น ระบำสี่ภาค ระบำศิลปาชีพ ระบำอยุธยา ระบำไดโนเสาร์ เป็นต้น

3.บทโขน เช่น ชุดพาลีสอนน้อง ชุดรามาวตาร ชุดหนุมานชาญสมร ชุดมารชื่อชื่อพิเภก ชุดท้าวมหาชมพูผู้ทระนงและชุดลักษมีอวตาร เป็นต้น

3.บทละคร มีหลากหลายประเภท ได้แก่

[40] พระอิศริยยศในขณะนั้น

- บทละครนอก เช่น สังข์ทอง คาวี สุวรรณหงส์ โกมินทร์ แก้วหน้าม้า ไกรทอง เงาะป่า ไชยเชษฐ์ ท้าวแสนปม พระนล พระมเหลเถไถ พระอภัยมณี มณีพิชัย ระเด่นลันได ศกุนตลา สาวิตรี โสนน้อยเรือนงาม สังข์ศิลป์ชัยและจันทโครพ เป็นต้น

- บทละครพันทาง เช่น ผู้ชนะสิบทิศ ราชาธิราช พญาผานอง อาบูหะซัน เอียฮู เกษตรกรผู้กตัญญู สามก๊ก พม่าเสียเมือง และกั้นหยั่นคู่ เป็นต้น

- บทละครเสภา เช่น ขุนช้างขุนแผนและไกรทอง เป็นต้น

- บทละครชาดก เช่น พระมหาชนก พระเวสสันดร สุวรรณสามและนาคบรรพชา เป็นต้น

- บทละครชาตรี เช่น พระสุธน-มโนห์ราและรถเสน เป็นต้น

- บทละครพื้นบ้าน เช่น พานทองรองบาป ตามองล่าย ท้าวคูลูกับนางอั้ว เจ้าแม่สร้อยดอกหมาก เจ้าแม่ลิ่มโกเหนี่ยว เจ้าจันทร์ผมหอม นางอรพินท์ ผาแดง-นางไอ่และศรีสองรัก เป็นต้น

4.บทเบิกโรง เช่น กำเนิดสุริยะและโสมเทพ ฉุยฉายเพลงปี่ วัสสันตนิยายและเทพสถิต เป็นต้น

5.บทลิเก เช่น แม่ให้ข้าฯมาตามพ่อ จันทโครพ และพระหันอากาศ เป็นต้น

6.บทเพลงไทยสากล มีหลากหลายประเภท ได้แก่

- เพลงเทิดพระเกียรติ เช่น เพลงรอยเบื้องพระยุคลบาท เพลงราชชนนีศรีนครินทร์ เพลงสมเด็จพระปิยะชาติ เพลงพระนาถมาตา เพลงมาร์ชวชิราลงกรณ์ และเพลงกล่อมพระขวัญ เป็นต้น

- เพลงปลุกใจ เช่น เพลงอิฐเก่าก้อนเดียว เพลงวิญญาณนาคร เพลงอย่าร้องไห้และเพลงเราคือคนไทย

- เพลงประจำจังหวัด หน่วยงานและองค์กร เช่น เพลงประจำจังหวัดชุมพร เพลงข้าราชการพลเรือน และเพลงกรมศิลปากร เป็นต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- เพลงประกอบโอกาสสำคัญต่าง ๆ เช่น เพลง 700 ปีลายสือไทย เพลงลายลักษณ์อักษร เพลงรัตนโกสินทร์จินตนา เป็นต้น

7.การออกแบบรายการ เช่น รายการดนตรีไทยพรรณนา รายการขับขานวรรณคดี รายการศรีสุขนาฏกรรม รายการเราคือคนไทย รายการคู่ขวัญวรรณคดี รายการสิ่งควรรู้ก่อนดูโขน รายการสีสันวรรณกรรม รายการสุนทรภู่ครูของฉัน และรายการฉัตรแก้วร่มเกล้า เป็นต้น

จากตัวอย่างผลงานการประพันธ์บทและออกแบบรายการข้างต้น แสดงให้เห็นว่าเสรี หวังในธรรมมีความเชี่ยวชาญในการประพันธ์บทประกอบการแสดงต่าง ๆ ทั้งโขน ระบำ ละคร ด้วยผลงานและความเชี่ยวชาญดังกล่าว เสรีหวังในธรรมจึงได้รับการยกย่องให้เป็นศิลปินแห่งชาติ(สาขาศิลปะการละคร) เมื่อพ.ศ. 2531 (ไพโรจน์ ทองคำสุก, 2548: 7) และได้รับรางวัล EWC Distinguished alumni Award 1989 จากมหาวิทยาลัยฮาวาย และได้รับปริญญาอักษรศาสตรดุษฎีบัณฑิตกิตติมศักดิ์ (สาขาวรรณคดีไทย) ประจำปีการศึกษา 2532 จากมหาวิทยาลัยศิลปากร (สุพิชฌาย์ นพวงศ์ ณ อยุธยา, 2546: 40)

เสรี หวังในธรรม ปฏิบัติราชการจนกระทั่งเกษียณอายุราชการเมื่อพ.ศ.2540 แต่ด้วยความรู้ความสามารถของเสรี หวังในธรรม กรมศิลปากรได้แต่งตั้งให้ดำรงตำแหน่งเป็นผู้เชี่ยวชาญด้านสังคีตศิลป์ของกรมศิลปากร เป็นผู้ทรงคุณวุฒิที่ให้การดูแลและช่วยเหลืองานของกรมศิลปากรสืบมา กระทั่งขณะอายุ 70 ปีเสรี หวังในธรรมเสียชีวิตด้วยโรคหัวใจล้มเหลว เมื่อวันที่ 1 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2550

ปัจจุบันแม้เสรี หวังในธรรมเสียชีวิตไปกว่า 10 ปีแล้ว แต่คุณูปการและผลงานของเสรี หวังในธรรมยังคงเป็นที่ประจักษ์ สำนักการสังคีตมีการจัดงานรำลึกนาฏยกวีเสรี หวังในธรรมเรื่อยมา อีกทั้งบทประกอบการแสดงที่เสรี หวังในธรรมจัดทำขึ้น ก็ยังคงมีการนำมาจัดแสดงในวาระต่าง ๆ เป็นนิจ

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	นายกรกฎ คำแหง
วัน เดือน ปี เกิด	วันที่ 7 พฤศจิกายน พ.ศ.2537
สถานที่เกิด	อำเภอทุ่งสง จังหวัดนครศรีธรรมราช
วุฒิการศึกษา	สำเร็จการศึกษาระดับมัธยมศึกษาตอนปลายจากโรงเรียนสตรีทุ่งสง สำเร็จการศึกษาหลักสูตรศิลปศาสตรบัณฑิต (วรรณคดี) เกียรตินิยมอันดับหนึ่ง จากภาควิชาวรรณคดี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์เมื่อปีการศึกษา2559 และเข้าศึกษาต่อในหลักสูตรอักษรศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปีการศึกษา 2560
รางวัลที่ได้รับ	ขณะศึกษาได้รับทุนอุดหนุนการศึกษาจากโครงการสู่ความเป็นเลิศด้านภาษาและวรรณคดีไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University