ความเป็นตลาดในละครรำ

นายเฉลิมศักดิ์ เย็นสำราญ

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2561
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

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

CHARACTERISTICS OF TALAD IN THAI DANCE DRAMA

MR. Charlermsak Yensamran

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Doctor of Philosophy Program in Thai Theater Dance
Department of Dance
Faculty of Fine and Applied Arts
Chulalongkorn University
Academic Year 2018
Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	ความเป็นตลาดในละครรำ
โดย	นายเฉลิมศักดิ์ เย็นสำราญ
สาขาวิชา	นาฏยศิลป์ไทย
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	รองศาสตราจารย์ ดร.สวภา เวชสุรักษ์

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต

..... คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์

(ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ

(รองศาสตราจารย์ ดร.เสาวณิต วิงวอน)

..... อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

(รองศาสตราจารย์ ดร.สวภา เวชสุรักษ์)

..... กรรมการ

(ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์)

..... กรรมการ

(รองศาสตราจารย์ ดร.อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์)

..... กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย

(รองศาสตราจารย์อมรา กล่ำเจริญ)

เฉลิมศักดิ์ เย็นสำราญ : ความเป็นตลาดในละครรำ (CHARACTERISTICS OF TALAD IN THAI DANCE DRAMA) อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก : รศ.ดร. สวภา เวชสุรักษ์.

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาองค์ประกอบของตัวละครที่แสดงความเป็นตลาดในการแสดงละครรำ และกลวิธีการแสดงความเป็นตลาดในการแสดงละครรำ ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงผสมผสาน (Mixed Method Research) (มุ่งเน้นการวิเคราะห์ข้อมูลเอกสารทางวิชาการ ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ ภาพถ่ายและสื่ออิเล็กทรอนิกส์ การสังเกตการณ์ การฝึกปฏิบัติ การสนทนากลุ่มย่อย ประกอบประสบการณ์ของผู้วิจัย) สรุปผลการวิจัยด้วยรูปแบบพรรณนาวิเคราะห์ โดยศึกษาเฉพาะตัวละครที่มีบทบาทความเป็นตลาดในการแสดงละครรำในรายการศรีสุขนาฏกรรมของกรมศิลปากร ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2518 – พ.ศ. 2559 (30 กันยายน 2559)

ผลการวิจัย พบว่า ความเป็นตลาดเป็นการแสดงพฤติกรรมไม่สำรวมด้วยอารมณ์ความรู้สึกนึกคิด คำพูดและกิริยาท่าทางของตัวละครที่เป็นตัวแทนมนุษย์ซึ่งเป็นพฤติกรรมที่มีอยู่ในทุกตัวละคร องค์ประกอบของตัวละครที่แสดงความเป็นตลาดประกอบด้วย 4 ปัจจัย ได้แก่ 1) ความขัดแย้งของตัวละคร 2) พื้นฐานของตัวละคร 3) สถานการณ์ของตัวละคร และ 4) เพลงที่แสดงความเป็นตลาดของตัวละคร

กลวิธีการแสดงความเป็นตลาด มี 2 กลวิธี ได้แก่ 1) การสวมวิญญาณความเป็นตลาดในการแสดงละครรำ 2 ขั้นตอน คือ ขั้นตีความบทบาทและอารมณ์ของตัวละคร และขั้นตีบทประกอบลีลาท่ารำและอารมณ์ความรู้สึกของตัวละคร 2) กลวิธีการแสดงความเป็นตลาดในการแสดงละครรำ มี 2 กลวิธี ได้แก่ กลวิธีการแสดงความเป็นตลาดตามขนบละครรำของกรมศิลปากร (จารีตละครหลวง) 2 รูปแบบ คือ รูปแบบละครจารีตและรูปแบบละครตลาด และกลวิธีการแสดงความเป็นตลาดนอกขนบละครรำของกรมศิลปากร (นอกจารีตละครหลวง) ที่ปรากฏเฉพาะในการแสดงละครนอก 2 ประเภท คือ การเพิ่มเติมและการเปลี่ยนแปลงกระบวนการแสดงความเป็นตลาด

ความเป็นตลาดเป็นสิ่งที่มีอยู่ในอุปนิสัยของมนุษย์ทุกระดับชั้น โดยมีกรอบมารยาททางสังคมเป็นแบบแผนให้ยึดถือปฏิบัติหรือเป็นเครื่องกลั่นกรอง หากมีสถานการณ์มากดดันอารมณ์ให้เกิดความรู้สึกรัก โลภ โกรธ หลง ก็จะส่งผลให้มนุษย์มีปฏิกิริยาทางอารมณ์และแสดงพฤติกรรมโต้ตอบอย่างหนึ่งอย่างใด แต่เมื่อความเป็นตลาดปรากฏเป็นบุคลิกลักษณะ อารมณ์และความรู้สึกนึกคิดของตัวละคร ตัวละครก็ย่อมแสดงพฤติกรรมเช่นเดียวกับมนุษย์ หากแต่แสดงให้เป็นไปตามระเบียบแบบแผนทางการแสดงละครแต่ละประเภทอย่างเคร่งครัด ความเป็นตลาดในละครรำเป็นงานวิจัยที่ค้นพบองค์ความรู้ใหม่หรืองานวิจัยเริ่มแรก (Original research) ที่ยังไม่มีผู้ใดได้ทำการศึกษาไว้ก่อนแล้ว (Knowledge gaps) ซึ่งเป็นประโยชน์ต่อวงวิชาการและวิชาชีพนาฏยศิลป์ไทย โดยเฉพาะการ แสดงละครรำและประยุกต์ใช้กับละครประเภทอื่นๆ ด้วย

ภาควิชา	นาฏยศิลป์
สาขาวิชา	นาฏยศิลป์ไทย
ปีการศึกษา	2561

ลายมือชื่อนิสิต .....

ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

5986807635: MAJOR THAI THEATER AND DANCE
KEYWORD: CHARACTERISTICS OF TALAD / THAI DANCE DRAMA
MR. CHARLERMSAK YENSAMRAN : CHARACTERISTICS OF TALAD IN THAI DANCE DRAMA.
ADVISOR: ASSOCIATE PROF. SAVAPARR VECHSURUCK, PH.D.

This thesis aimed to study elements and presentation strategies of *Talad* characters in Thai dance drama. It is a mixed method research (focused on the analysis of academic documentation, information from interview, photos and electronic media, observation, practice, focus group discussion, and the experience of the researcher). Summary was done with descriptive analysis, studying only the role of *Talad* characters in *Srisukh Natakam* Variety Show by the Fine Arts Department from 1975 - 2016 (30 September 2016).

The results showed that *Talad* is an unrestrained behavior expressed through emotional, verbal, and non-verbal expression, which can be found in every character. The elements of *Talad* characteristics consisted of 4 factors: 1) Character's conflicts, 2) Character's basis, 3) Character's situation, and 4) Song that represents the *Talad* character.

Talad characteristics were presented using 2 strategies as follows. 1) Impersonation of the *Talad* character in 2 steps: the interpretation of the role and emotion and the application of the interpretation into dance. 2) The performing techniques of *Talad* character can be divided into 2 styles. The first one is the conservative dance tradition of the Fine Arts Department (royal dance drama tradition), which can categorized into traditional dance drama and *Talad* dance drama. The second style is the non-conservative tradition other than that of the Fine Arts Department (non-royal dance drama tradition), found only in *Lakhon Nok* performance in 2 methods, namely, the addition and the alteration of the presentation of *Talad* characteristics.

Talad characteristics exist in human being in all classes, confined by social etiquettes that moderate social behaviors. If a circumstance incites the emotion, namely, passion, greed, anger, and delusion, it will result in emotional reactions and behavioral responses of the individuals. Therefore, when *Talad* characteristics is integrated into the personality, emotion, and feeling of the character, it will certainly make that character behave like human being, although they need to follow the performing tradition of each type of drama strictly. Characteristics of *Talad* in Thai Dance Drama is an innovative research or an original research that no similar research can be found (knowledge gaps) which might be useful for academic and professional dimensions of Thai traditional dance field, especially the dance drama as well as other types of drama.

Department:	Dance		
Field of Study:	Thai Theater and Dance	Student's Signature	C. Yensamran.
Academic Year:	2018	Advisor's Signature	S. Vechsuruck.

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ สำเร็จลุล่วงได้ด้วยดีจากความเมตตาของคณาจารย์และผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้วิจัยขอขอบพระคุณคณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์ (ศาสตราจารย์ ดร. บุษกร บิณฑสันต์) รองศาสตราจารย์ ดร. เสาวณิต วิงวอน รองศาสตราจารย์ ดร. สวภา เวชสุรักษ์ ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร. สุรพล วิรุฬห์รักษ์ รองศาสตราจารย์ ดร. อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์ และรองศาสตราจารย์อมรา กล่ำเจริญ ที่กรุณาให้ความรู้คำแนะนำในการจัดทำวิทยานิพนธ์ รวมทั้งตรวจแก้ไขจนเป็นรูปเล่มสมบูรณ์

กราบขอบพระคุณศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย) ประกอบด้วยอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ รองศาสตราจารย์ ดร. ศุภชัย จันทร์สุวรรณ อาจารย์รัจนา พวงประยงค์ และอาจารย์เวณิกา บุนนาค พร้อมทั้งผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ได้แก่ อาจารย์นพรัตน์ศุภาการ หวังในธรรมและอาจารย์ไพฑูรย์ เข้มแข็ง ที่ได้กรุณาถ่ายทอดความรู้และประสบการณ์ทางการแสดง ตลอดจนให้คำแนะนำอันเป็นประโยชน์อย่างยิ่งสำหรับการเรียบเรียงเนื้อหาสาระทางวิชาการด้านศิลปะการแสดงละครรำ

กราบขอบพระคุณอาจารย์วรพรรณ เสตะกลัมพ์ อาจารย์บัญญัติ น้อยอำไพและอาจารย์สุทิน ทับทิมทอง ที่ได้ร่วมถ่ายทอดประสบการณ์ทางการแสดงละครรำในเชิงประวัติศาสตร์บอกเล่าอันมีคุณค่ายิ่ง

ขอขอบพระคุณอาจารย์ชวลิต สุนทรานนท์ นักวิชาการดนตรีและละครทรงคุณวุฒิ อาจารย์ ดร. ไพโรจน์ ทองคำสุก ราชบัณฑิต และนาฏศิลปินอาวุโส ประกอบด้วย อาจารย์พัชรา บัวทอง อาจารย์วรวรรณ พลับประสิทธิ์ อาจารย์วรรณพินี สุขสม อาจารย์สุรเดช เผ่าช่างทอง อาจารย์ ดร. ธีรเดช กลิ่นจันทร์ และกัลยาณมิตรแห่งสำนักการสังคีต กรมศิลปากรทุกท่าน รวมทั้ง อาจารย์ ดร. ชุติมา เจริญวงศ์และบุคลากรสายสนับสนุนคณะศิลปกรรมศาสตร์ทุกท่านที่ได้ให้ความช่วยเหลือและอนุเคราะห์ข้อมูลต่างๆ จนวิทยานิพนธ์สำเร็จสมบูรณ์

ขอขอบพระคุณศาสตราจารย์ ดร. ชัยยงศ์ พรหมวงศ์ ศาสตราจารย์ ดร. สิริวรรณ ศรีพหล ศาสตราจารย์ ดร. ตะวัน สุขน้อย รองศาสตราจารย์ ดร. สมจินต์ สันถวรักษ์ รองศาสตราจารย์ ดร. ปราณี สังขะตะวรรธน์ รองศาสตราจารย์ ดร. ศริศักดิ์ สุนทรไชย รองศาสตราจารย์ ดร. สมโภช รติโอฬาร รองศาสตราจารย์ณัฏฐพร พิมพายน พี่ เพื่อน และน้องๆ จากมหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช เพื่อนร่วมรุ่นปริญญาเอก น้องปริญญาโท ครอบครัวเย็นสำราญ ครอบครัวเปลี่ยนสมาน ครอบครัวมงคลศิริโรจน์และกัลยาณมิตรที่มิได้กล่าวนาม ณ ที่นี้ที่ได้ร่วมเป็นกำลังใจเสมอมา

คุณค่าและคุณประโยชน์อันพึงเกิดจากวิทยานิพนธ์เล่มนี้ ผู้วิจัยขอน้อมอุทิศบูชาพระคุณแห่งบูรพคณาจารย์ทางด้านนาฏดุริยางคศิลป์ไทย และน้อมบูชาคุณบิดามารดาผู้ให้กำเนิดและเป็นแรงบันดาลใจให้ประสบความสำเร็จในวันนี้

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ค
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ง
กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ
สารบัญ ..... ช
สารบัญตาราง ..... ฎ
สารบัญภาพ ..... ด

บทที่ 1 บทนำ 1
1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1
1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย 14
1.3 ขอบเขตของการวิจัย 15
1.4 กรอบแนวคิดในการวิจัย 21
1.5 วิธีดำเนินการวิจัย 22
1.6 ประโยชน์ที่ได้รับ 27
1.7 นิยามศัพท์เฉพาะ 28
บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 29
2.1 แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง 29
2.1.1 แนวคิดเกี่ยวกับความเป็นตลาด 29
2.1.2 แนวคิดเกี่ยวกับความเป็นตลาดในวรรณกรรมการละครของไทย 38
2.1.3 ทฤษฎีมารยาททางสังคมไทย 39
2.1.4 ทฤษฎีนาฏยศาสตร์ตำรารำ 42
2.2 สารัตถะที่เกี่ยวข้อง 44
2.2.1 ภาพถ่าย 44
2.2.2 สื่ออิเล็กทรอนิกส์ 55
2.3 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 61
บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย 66
3.1 รูปแบบการวิจัย 66
3.2 แหล่งข้อมูลที่ใช้ในการวิจัย 66

3.3 ขอบเขตการวิจัย 69
3.4 การเก็บรวบรวมข้อมูล 71
3.5 เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล 74
3.6 การสร้างเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย 74
3.7 การตรวจสอบข้อมูล 75
3.8 การวิเคราะห์ข้อมูล 76
3.9 การนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูล 76
บทที่ 4 ผลการวิเคราะห์ข้อมูล 78
4.1 ความเป็นตลาด 78
4.1.1 ความเป็นมาของตลาด 78
4.1.2 พัฒนาการของตลาด 89
4.1.3 องค์ประกอบของตลาด 109
4.2 ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง 137
4.2.1 เสขิยกัณฑ์หรือเสขิยวัตร 138
4.2.2 วรรณกรรมคำสอนสตรี 146
4.2.3 สมบัติผู้ดี 171
4.2.4 นาฏยศาสตร์ตำรารำ 175
4.3 ความเป็นตลาดในวรรณกรรมการละคร 182
4.3.1 ความเป็นตลาดในบทละครสมัยกรุงศรีอยุธยา 183
4.3.2 ความเป็นตลาดในบทละครสมัยกรุงธนบุรี 205
4.3.3 ความเป็นตลาดในบทละครสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ 212
4.4 ความเป็นตลาดในบทประกอบการแสดงละครรำของกรมศิลปากร 261
4.4.1 ความเป็นตลาดในบทประกอบการแสดงโขน 262
4.4.2 ความเป็นตลาดในบทประกอบการแสดงละครใน 277
4.4.3 ความเป็นตลาดในบทประกอบการแสดงละครชาตรี 282
4.4.4 ความเป็นตลาดในบทประกอบการแสดงละครนอก 285
4.5 การเปรียบเทียบเนื้อหาบทบาทความเป็นตลาดของตัวละคร 292
4.5.1 การเปรียบเทียบเนื้อหาบทบาทความเป็นตลาดในบทละครใน 293
4.5.2 การเปรียบเทียบเนื้อหาบทบาทความเป็นตลาดในบทละครนอก 317
4.6 องค์ประกอบของตัวละครที่แสดงความเป็นตลาดในการแสดงละครรำ 331
4.6.1 ปัจจัยด้านความขัดแย้งของตัวละคร 331

4.6.1.1 ความขัดแย้งระหว่างตัวละครกับตัวละคร 332
4.6.1.2 ความขัดแย้งระหว่างตัวละครกับความคิดของตนเอง 336
4.6.1.3 ความขัดแย้งระหว่างตัวละครกับกฎระเบียบทางสังคม 337
4.6.1.4 ความขัดแย้งระหว่างตัวละครกับธรรมชาติ 338
4.6.1.5 ความขัดแย้งระหว่างตัวละครกับสิ่งเหนือธรรมชาติ 338
4.6.2 ปัจจัยด้านพื้นฐานของตัวละคร 342
4.6.2.1 สถานภาพของตัวละคร 342
4.6.2.2 เพศสถานะของตัวละคร 347
4.6.2.3 บุคลิกลักษณะของตัวละคร 350
4.6.3 ปัจจัยด้านสถานการณ์ของตัวละคร 354
4.6.4 ปัจจัยด้านเพลงที่แสดงความเป็นตลาดของตัวละคร 357
4.6.4.1 อัตราจังหวะของเพลง 358
4.6.4.2 หน้าทับของเพลง 360
4.6.4.3 การขับร้องและบรรเลงเพลงประกอบการแสดงละครรำ 363
4.6.4.4 การขับร้องและบรรเลงเพลงประกอบการแสดงความเป็นตลาด ในการแสดงละครรำ 368
4.7 กลวิธีการแสดงความเป็นตลาดในการแสดงละครรำ 375
4.7.1 การสวมวิญญาณความเป็นตลาดในการแสดงละครรำ 379
4.7.1.1 การตีความบทบาทและอารมณ์ของตัวละครในการแสดงละครรำ 379
4.7.1.2 การตีบทประกอบลีลาท่ารำและอารมณ์ความรู้สึกในการแสดง ละครรำ 402
4.7.2 กลวิธีการแสดงบทบาทความเป็นตลาดในการแสดงละครรำ 430
บทที่ 5 สรุปผล อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ 440
สรุปผล 444
อภิปรายผล 452
ข้อเสนอแนะ 458
บรรณานุกรม 459
ภาคผนวก 486
ก รายนามผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบเครื่องมือการวิจัย 487
ข ตัวอย่างเครื่องมือการวิจัย 489
ค รายละเอียดการประชุมกลุ่มย่อย 499

ง ใบรับรองการนำเสนอข้อมูลผลงานวิทยานิพนธ์โดยผู้เชี่ยวชาญ 502
จ แบบประเมินผลการวิจัยวิทยานิพนธ์ 504
ฉ รายนามผู้เข้าร่วมประชุมกลุ่มย่อย 514
ประวัติผู้เขียน 516

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 1 ตารางแสดงรายนามผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้เชี่ยวชาญ นาฏศิลปิน ดุริยางคศิลปิน และคีตศิลปินของกรมศิลปากร 61

ตารางที่ 2 ตารางแสดงจำนวนครั้งของการแสดงละครรำในรายการศรีสุขนาฏกรรม ของกรมศิลปากร ณ โรงละครแห่งชาติ ตั้งแต่ พ.ศ. 2518 – พ.ศ. 2559 70

ตารางที่ 3 ตารางสรุปวิธีการเก็บรวมรวมข้อมูล เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล กลุ่มเป้าหมายในการเก็บรวบรวมข้อมูล และผลที่คาดว่าจะได้รับ จากการเก็บรวมรวมข้อมูล 76

ตารางที่ 4 ตารางแสดงตัวอย่างคำศัพท์ที่ใช้สื่อสารภายในตลาด 121

ตารางที่ 5 ตารางแสดงตัวอย่างคำพิพากษาศาลฎีกาความผิดฐานดูหมิ่นซึ่งหน้า (การด่าทอ) 121

ตารางที่ 6 ตารางแสดงมารยาทของพระสงฆ์ที่พึงประพฤติปฏิบัติ 145

ตารางที่ 7 ตารางสรุปเนื้อหาคำสอนที่ปรากฏในวรรณกรรมคำสอนสตรี 12 เรื่อง 169

ตารางที่ 8 ตารางแสดงมารยาทไทยที่พึงประสงค์ 173

ตารางที่ 9 ตารางแสดงความสัมพันธ์ระหว่างรสและภาวะตามหลักนาฏยศาสตร์ ตำรารำ 178

ตารางที่ 10 ตารางแสดงตัวอย่างบทบาทความเป็นตลาดของตัวละคร ในบทละครเรื่องรามเกียรติ์ ความครั้งกรุงเก่า 180

ตารางที่ 11 ตารางแสดงตัวอย่างบทบาทความเป็นตลาดของตัวละคร ในบทละครนอก เรื่องสังข์ทอง ความครั้งกรุงเก่า 190

ตารางที่ 12 ตารางแสดงตัวอย่างบทบาทความเป็นตลาดของตัวละคร ในบทละครนอก เรื่องมโนห์รา ความครั้งกรุงเก่า 196

ตารางที่ 13 ตารางแสดงตัวอย่างบทบาทความเป็นตลาดของตัวละคร ในบทละครนอก ความครั้งกรุงเก่าอีก 15 เรื่อง 200

ตารางที่ 14 ตารางแสดงตัวอย่างบทบาทความเป็นตลาดของตัวละคร ในบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช 211

ตารางที่ 15 ตารางแสดงตัวอย่างบทบาทความเป็นตลาดของตัวละคร ในบทละครเรื่องอุณรุท พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช 216

ตารางที่ 16 ตารางแสดงตัวอย่างบทบาทความเป็นตลาดของตัวละคร ในบทละครอิเหนา พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช 220
ตารางที่ 17 ตารางแสดงตัวอย่างบทบาทความเป็นตลาดของตัวละคร ในบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช 223
ตารางที่ 18 ตารางแสดงตัวอย่างบทบาทความเป็นตลาดของตัวละคร ในบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย 228
ตารางที่ 19 ตารางแสดงตัวอย่างบทบาทความเป็นตลาดของตัวละคร ในบทละครเรื่องอิเหนา พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย 231
ตารางที่ 20 ตารางแสดงตัวอย่างบทบาทความเป็นตลาดของตัวละคร ในบทละครเรื่องสังข์ทอง พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย 237
ตารางที่ 21 ตารางแสดงตัวอย่างบทบาทความเป็นตลาดของตัวละคร ในบทละครเรื่องไชยเชษฐ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย 240
ตารางที่ 22 ตารางแสดงตัวอย่างบทบาทความเป็นตลาดของตัวละคร ในบทละครเรื่องไกรทอง พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย 243
ตารางที่ 23 ตารางแสดงตัวอย่างบทบาทความเป็นตลาดของตัวละคร ในบทละครเรื่องมณีพิชัย พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย นภาลัย 245
ตารางที่ 24 ตารางแสดงตัวอย่างบทบาทความเป็นตลาดของตัวละคร ในบทละครเรื่องคาวี พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย 247
ตารางที่ 25 ตารางแสดงตัวอย่างบทบาทความเป็นตลาดของตัวละคร ในบทละครเรื่อง สังข์ศิลป์ชัย พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว 250

ตารางที่ 26 ตารางแสดงตัวอย่างบทบาทความเป็นตลาดของตัวละคร ในบทละครเรื่องแก้วหน้าม้า พระนิพนธ์ของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหลวงภูวเนตรนรินทร์ฤทธิ์ 252
ตารางที่ 27 ตารางแสดงตัวอย่างบทบาทความเป็นตลาดของตัวละคร ในบทละครเรื่องสุวรรณหงส์ พระนิพนธ์ของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหลวงภูวเนตรนรินทร์ฤทธิ์ 245
ตารางที่ 28 ตารางแสดงตัวอย่างบทบาทความเป็นตลาดของตัวละคร ในบทบทละครสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ จำนวน 13 เรื่อง 255
ตารางที่ 29 ตารางแสดงตัวอย่างการใช้ซ้ำสำนวนกลอน 296
ตารางที่ 30 ตารางเปรียบเทียบลำดับเนื้อเรื่อง บทละครเรื่องรามเกียรติ์ สมัยกรุงศรีอยุธยา กับบทละครใน เรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ตอน องคตสื่อสาร 298
ตารางที่ 31 ตารางเปรียบเทียบความแตกต่างของการลำดับเนื้อเรื่องในบทละครเรื่องรามเกียรติ์ สมัยกรุงศรีอยุธยา กับบทละครใน เรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ตอน องคตสื่อสาร 301
ตารางที่ 32 ตารางเปรียบเทียบความแตกต่างของเนื้อเรื่องในบทละครเรื่องรามเกียรติ์ สมัยกรุงศรีอยุธยา กับบทละครใน เรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ตอน องคตสื่อสาร 301
ตารางที่ 33 ตารางเปรียบเทียบบทบาทความเป็นตลาดของตัวละครในบทละครเรื่องรามเกียรติ์ สมัยกรุงศรีอยุธยา กับบทละครใน เรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ตอน องคตสื่อสาร 302
ตารางที่ 34 ตารางแสดงบทบาทความเป็นตลาดของตัวละครในบทละครใน เรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ตอนองคตสื่อสาร 303
ตารางที่ 35 ตารางเปรียบเทียบลำดับเนื้อเรื่องในบทละครใน เรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ตอนองคตสื่อสาร กับบทละครใน เรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ตอนองคตสื่อสาร 304

ตารางที่ 36 ตารางเปรียบเทียบจำนวนคำกลอนในบทละครใน เรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ตอนองคตสื่อสาร กับบทละครในเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ตอนองคตสื่อสาร 307
ตารางที่ 37 ตารางเปรียบเทียบธรรมเนียมปฏิบัติของตัวละครในบทละครใน เรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ตอนองคตสื่อสาร กับบทละครในเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ตอนองคตสื่อสาร 308
ตารางที่ 38 ตารางเปรียบเทียบบทบาทความเป็นตลาดของตัวละครในบทละครใน เรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ตอน องคตสื่อสาร กับบทละครในเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ตอนองคตสื่อสาร 308
ตารางที่ 39 ตารางเปรียบเทียบลำดับเนื้อเรื่องในบทละครใน เรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ตอนองคตสื่อสาร กับบทประกอบการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอนองคตสื่อสาร ของกรมศิลปากร แสดงในรายการศรีสุขนาฏกรรม วันศุกร์ที่ 30 ธันวาคม พ.ศ. 2520 310
ตารางที่ 40 ตารางเปรียบเทียบเนื้อหาระหว่างบทละครนอกเรื่องสังข์ทอง ตอนพระสังข์ตีคลีสมัยกรุงศรีอยุธยากับบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย 319
ตารางที่ 41 ตารางเปรียบเทียบเนื้อหาระหว่างบทละครนอกเรื่องสังข์ทอง ตอนตีคลีพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยกับบทประกอบการแสดงละครนอก เรื่อง สังข์ทอง ตอนตีคลี ปรับปรุงโดยกรมศิลปากร 320
ตารางที่ 42 การตีความบทบาทและอารมณ์พระรามในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน นางอดูลปีศาจสิงรูป ในรายการศรีสุขนาฏกรรม ณ โรงละครแห่งชาติ 380
ตารางที่ 43 การตีความบทบาทและอารมณ์นางสีดาในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน สัจจาธิษฐานของนางสีดา ในรายการศรีสุขนาฏกรรม ณ โรงละครแห่งชาติ 382
ตารางที่ 44 การตีความบทบาทและอารมณ์อิเหนาในการแสดงละครในเรื่อง อิเหนา ตอนตัดดอกไม้ ฉายกริช บวงสรวง ในรายการศรีสุขนาฏกรรม ณ โรงละครแห่งชาติ 385

ตารางที่ 45 การตีความบทบาทและอารมณ์นางบุษบาในการแสดงละครในเรื่อง อิเหนา ตอนตัดดอกไม้ ฉายกริช บวงสรวง ในรายการศรีสุขนาฏกรรม ณ โรงละครแห่งชาติ 387
ตารางที่ 46 การตีความบทบาทและอารมณ์พระรถเสนในการแสดงละครชาตรี เรื่องรถเสน ตอน แต่งงานเมรี ในรายการศรีสุขนาฏกรรม ณ โรงละครแห่งชาติ 390
ตารางที่ 47 การตีความบทบาทและอารมณ์นางเมรีในการแสดงละครชาตรี เรื่องรถเสน ตอน แต่งงานเมรี ในรายการศรีสุขนาฏกรรม ณ โรงละครแห่งชาติ 392
ตารางที่ 48 การตีความบทบาทและอารมณ์พระสุวรรณหงส์ในการแสดงละครนอก เรื่อง สุวรรณหงส์ ตอน กุมภณฑ์ถวายม้า ในรายการศรีสุขนาฏกรรม ณ โรงละครแห่งชาติ 394
ตารางที่ 49 การตีความบทบาทและอารมณ์นางเกศสุริยงในการแสดงละครนอก เรื่อง สุวรรณหงส์ ตอน กุมภณฑ์ถวายม้า ในรายการศรีสุขนาฏกรรม ณ โรงละครแห่งชาติ 398
ตารางที่ 50 การตีบทประกอบลีลาท่ารำและอารมณ์ความรู้สึกตามบทขับร้องเพลงทะเลบ้า ของพระรามในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน นางอดูลปีศาจสิงรูป ในรายการศรีสุขนาฏกรรม ณ โรงละครแห่งชาติ 403
ตารางที่ 51 ตารางแสดงบทบาทความเป็นตลาดบทพระรามกับรสที่แสดงออก ตามหลักนาฏยศาสตร์ตำรารำในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน นางอดูลปีศาจสิงรูป ในรายการศรีสุขนาฏกรรม ณ โรงละครแห่งชาติ 406
ตารางที่ 52 การตีบทประกอบลีลาท่ารำและอารมณ์ความรู้สึกในการขับร้องเพลงร่าย ของนางสีดาในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน สัจจาธิษฐานของนางสีดา ในรายการศรีสุขนาฏกรรม ณ โรงละครแห่งชาติ 407
ตารางที่ 53 ตารางแสดงบทบาทความเป็นตลาดบทนางสีดากับรสที่แสดงออก ตามหลักนาฏยศาสตร์ตำรารำในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน สัจจาธิษฐาน ของนางสีดา ในรายการศรีสุขนาฏกรรม ณ โรงละครแห่งชาติ 410
ตารางที่ 54 การตีบทประกอบลีลาท่ารำและอารมณ์ความรู้สึกตามบทขับร้องเพลงศัพทัย ของพระสุวรรณหงส์ในการแสดงละครนอก เรื่อง สุวรรณหงส์ ตอน กุมภณฑ์ถวายม้า ในรายการศรีสุขนาฏกรรม ณ โรงละครแห่งชาติ 413

ตารางที่ 55 ตารางแสดงบทบาทความเป็นตลาดบทพระสุวรรณหงส์กับรสที่แสดงออกตามหลักนาฏยศาสตร์ตำรารำในการแสดงละครนอก เรื่อง สุวรรณหงส์ ตอน กุมภณฑ์ถวายม้า ในรายการศรีสุขนาฏกรรม ณ โรงละครแห่งชาติ 416
ตารางที่ 56 การตีบทประกอบลีลาท่ารำและอารมณ์ความรู้สึกตามบทขับร้องเพลงแขกอะหวังของนางเกศสุริยงในการแสดงละครนอก เรื่อง สุวรรณหงส์ ตอน กุมภณฑ์ถวายม้า ในรายการศรีสุขนาฏกรรม ณ โรงละครแห่งชาติ 416
ตารางที่ 57 ตารางแสดงบทบาทความเป็นตลาดบทนางเกศสุริยงกับรสที่แสดงออกตามหลักนาฏยศาสตร์ตำรารำในการแสดงละครนอก เรื่อง สุวรรณหงส์ ตอน กุมภณฑ์ถวายม้า ในรายการศรีสุขนาฏกรรม ณ โรงละครแห่งชาติ 420

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 1 แสดงบทบาทนางตลาด 44
ภาพที่ 2 แสดงท่าทางตามธรรมชาติของตัวละคร 45
ภาพที่ 3 แสดงบทบาทความเป็นตลาดของตัวละคร 46
ภาพที่ 4 แสดงบทบาทความเป็นตลาดของเจ้าเงาะ 47
ภาพที่ 5 แสดงกิริยาท่าทางตามธรรมชาติของตัวละคร 48
ภาพที่ 6 แสดงกิริยาท่าทางเกินจริง 49
ภาพที่ 7 แสดงกิริยาท่าทางตลกขบขัน 50
ภาพที่ 8 แสดงกิริยาท่าทางตามธรรมชาติ 51
ภาพที่ 9 แสดงกิริยาล้อเลียนเสียดสี ตลกขบขัน 52
ภาพที่ 10 แสดงกิริยานั่งของตัวพระ (อิศวร) ในการแสดงโขน 53
ภาพที่ 11 แสดงกิริยาท่าทาง (ปวดศีรษะ) ตามธรรมชาติ 54
ภาพที่ 12 แสดงบทบาทความเป็นตลาดของนางสำมนักขาแปลง 55
ภาพที่ 13 แสดงบทบาทความเป็นตลาดของนางคันธมาลี 56
ภาพที่ 14 แสดงบทบาทความเป็นตลาดของพระไวย นางสร้อยฟ้า นางทองประศรี 57
ภาพที่ 15 แสดงบทบาทความเป็นตลาดของนางยุบลค่อม 58
ภาพที่ 16 แสดงบทบาทความเป็นตลาดของนางเมรี 59
ภาพที่ 17 แสดงบทบาทความเป็นตลาดของนางวิฬาร์ 60
ภาพที่ 18 ตลาดพื้นบ้านล้านนา พ.ศ. 2450 80
ภาพที่ 19 บรรยากาศตลาดในอดีต 80
ภาพที่ 20 ตลาด Mercat De La Boqueria, Barcelona ประเทศสเปน 81
ภาพที่ 21 ตลาดพื้นบ้านในสาธารณรัฐประชาชนจีน 82
ภาพที่ 22 บรรยากาศตลาดน้ำในอดีต 84
ภาพที่ 23 ตลาดริมถนนเจริญกรุง พ.ศ. 2433 86
ภาพที่ 24 เรือสำเภาค้าขาย พ.ศ. 2465 (ปากน้ำสมุทรปราการ) 87
ภาพที่ 25 หาบเร่ (อาชีพอิสระ/Thai Delivery) 88
ภาพที่ 26 ตลาดนัดกลางคืน (JJ Green Market) 89
ภาพที่ 27 กองเกวียนทางบกกับกองเรือทางน้ำ 99
ภาพที่ 28 ร้านขายเครื่องสังฆภัณฑ์ในตลาดย่านปากน้ำ ตลาดเก่าชานพระนคร 100

ภาพที่ 29 ภาพมุมกว้างตลาดนัดสนามหลวงในอดีต 101
ภาพที่ 30 ตลาดนัดสนามหลวงก่อน พ.ศ. 2525 102
ภาพที่ 31 ตลาดนัดภายในบริเวณมหาวิทยาลัย 105
ภาพที่ 32 การแสดงทางศิลปวัฒนธรรมในตลาด 106
ภาพที่ 33 ตลาดท่าพระ ๑๐๐ ปี จังหวัดขอนแก่น 106
ภาพที่ 34 ตลาดนัดรถไฟ รัชดา 107
ภาพที่ 35 ถนนคนเดินหลาดใหญ่ 108
ภาพที่ 36 ศาลเจ้าเซี้ยอี้กงในย่านสำเพ็ง 112
ภาพที่ 37 โรงงิ้วบริเวณตลาดเยาวราช 113
ภาพที่ 38 ต้นฉบับกฎหมายตราสามดวงลักษณะวิวาทด่าตี 128
ภาพที่ 39 พระธรรมศาสตร์ ฉบับวัดท่าพูด จังหวัดนครปฐม 129
ภาพที่ 40 แสดงบรรยากาศค้าขายในตลาด 134
ภาพที่ 41 ภาพพฤติกรรมความเป็นตลาด 136
ภาพที่ 42 พฤติกรรมทะเลาะกันของตัวละครในละครเรื่องไกรทอง 137
ภาพที่ 43 ตัวละครแสดงพฤติกรรมแตกตื่นวุ่นวาย ชวนขัน 356
ภาพที่ 44 ภาพกลวิธีกระจกสามบานประสานสี่ใจ 428
ภาพที่ 45 ภาพแสดงองค์ประกอบของตัวละครที่แสดงความเป็นตลาด
ในการแสดงละครรำ 446
ภาพที่ 46 ภาพการแสดงท่ารำ อารมณ์ความรู้สึกเป็นไปตามจังหวะและน้ำเสียงในการขับร้อง
พากย์ เจรจา พูด และการบรรเลง 447
ภาพที่ 47 ภาพกลวิธีการแสดงความเป็นตลาดตามขนบละครรำของกรมศิลปากร 449
ภาพที่ 48 ภาพแสดงพิกัดความเป็นตลาดระหว่างสถานภาพและเพศสถานะของตัวละคร 451
ภาพที่ 49 ภาพแสดงพิกัดความเป็นตลาดระหว่างสถานภาพทางครอบครัวของตัวละคร 452

บทที่ 1

บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

เมื่อกล่าวถึงคำว่า “ตลาด” คนส่วนใหญ่มักนึกถึงการไปจับจ่ายหาซื้อของกินของใช้ ตลาดในความหมาย “สถานที่” จะเกิดขึ้นอย่างมีเวลาจำกัด มีขอบเขตพื้นที่ที่ชัดเจน สถานที่ที่เป็นตลาดจะใช้สำหรับการติดต่อซื้อขายสินค้าของคนกลุ่มต่างๆ (นฤพนธ์ ด้วงวิเศษ, 2551) อันเป็นปัจจัยพื้นฐานของการดำรงชีวิตในสังคม นอกจากตลาดผักและอาหารสดเป็นพื้นฐานแล้ว ที่พบจากหลักฐานโบราณคดีมักเป็นตลาดเฉพาะทาง อาทิ ตลาดเสบียงตามหัวเมืองเพื่อใช้ในการรอนแรมเดินทางและไปทำสงคราม ตลาดฝ้ายเพื่อเอาไปใช้ทำเครื่องนุ่งห่ม ตลาดเหล็กกล้า แหล่งค้าสรรพาวุธ จำพวก มีด ดาบ หอก เพื่อใช้ในการสงคราม และตลาดเกลือเพื่อใช้ในการถนอมอาหาร ตลอดจนตลาดเครื่องเคลือบที่ใช้บรรจุอาหาร (สมรักษ์ ชัยสิงห์กานานนท์, 2549: 2) จะเห็นได้ว่านอกจากที่อยู่อาศัยแล้วตลาดยังเป็นอีกสถานที่หนึ่งที่ดำรงอยู่คู่กับสังคมมนุษย์มาช้านานแล้ว

บันทึกของมาร์โคโปโลกล่าวถึงความสัมพันธ์ระหว่างตลาดกับชีวิตความเป็นอยู่ของชาวจีนว่ามีความครึกครื้นมาก ส่งผลให้เกิดระบบเงินตรา มาตราชั่ง ตวง วัด อันเป็นภูมิปัญญาพื้นถิ่นตามมามากมาย รวมทั้งใช้ตลาดเป็นแหล่งสื่อสาร เผยแพร่ข่าวสารในชุมชน เป็นแหล่งมหรสพและวรรณกรรมมุขปาฐะ เป็นแหล่งเสวนาพูดคุยเกิดมีการละเล่นผ่อนคลาย อาทิ หมากรุก ทอดเต๋า ฯ ทั้งเด็กและผู้หญิงชอบมาตลาดเลือกซื้อสินค้า ของเล่น ข้าวปลาอาหารที่จะใช้เป็นเสบียงในครัวเรือน (ธนิต ธนะกุลมาส อ้างถึงใน สมรักษ์ ชัยสิงห์กานานนท์, 2549: 3) นอกจากนี้ อัลเฟรด เกล ได้ศึกษาตลาด Dhorai ในรัฐมัธยประเทศ พบว่า วันที่ไม่มีตลาด พื้นที่นั้นแทบไม่มีอะไรเลย จะเงียบเหงาต่างจากวันศุกร์ที่มีชาวสิกข์ ชนเผ่าต่างๆ นำของป่า ของที่ปลูกในท้องถิ่น รวมทั้งของที่ผลิตเองเดินทางมาค้าขาย ชาวฮินดูนำผักมาขาย มีทั้งช่างฝีมือ ช่างปั้นหม้อ ช่างทอผ้า ช่างตีเหล็ก มีการประกอบพิธีกรรมทางศาสนา โลกทั้งโลกและเทพเจ้ามารวมกันอยู่ในตลาด ผู้คนจะแต่งตัวสวยงามเหมือนมีงานพิธีอย่างหนึ่ง นอกจากการค้าขายแล้ว ตลาด Dhorai ยังเป็นสถานที่สร้างความสัมพันธ์ระหว่างชาติพันธุ์ เช่นเดียวกับตลาดชายขอบของมอญพลัดถิ่น จังหวัดกาญจนบุรี เพราะนอกจากจะใช้เป็นสถานที่ค้าขายแล้วยังใช้เป็นสถานที่ประกอบกิจกรรมประเพณีต่างๆ เช่น งานแต่งงาน งานพิธีทำบุญ ไปหาคู่ครอง ต่อรองราคาสินสอด ตลอดจนคืนของหมั้นเมื่อหย่ากัน เป็นโรงมหรสพกลางแจ้ง ศาลาประชาคมและท่ารถ (ดำรงพล อินทร์จันทร์, 2549: 233) ประการสำคัญตลาด Dhorai ยังเป็นตลาดเทียม (pseudo) สำหรับผู้หญิงใช้เป็นสาเหตุออกจากบ้านเพื่อไปพบปะสังสรรค์และไม่ต้องอยู่บ้าน (วิลาวัณย์ ฤดีศานต์ อ้างถึงใน สมรักษ์ ชัยสิงห์กานานนท์, 2549: 5) นอกจากนี้ ตลาดยังเชื่อมโยงความสัมพันธ์ระหว่างคนต่างเผ่าพันธุ์ ต่างความคิด ความเชื่อ และวิถีชีวิตประจำวันด้วย ความ

หลากหลายเชื้อชาติจึงมีความหลากหลายทางวัฒนธรรม แต่อยู่อาศัยกันอย่างกลมกลืน (เกษศิรินทร์ สาริคาร, 2558: 53) เราจะเห็นการถ่ายทอด ส่งต่อทางวัฒนธรรมของชนชาติหนึ่งไปสู่ชนชาติหนึ่งจนผสานกลมกลืนเป็นผู้สืบทอดประเพณีเดียวกันได้ เช่น ประเพณีตรุษจีนที่มีผู้คนที่มิใช่เฉพาะคนที่มีเชื้อชาติจีนไปตลาดเพื่อจับจ่ายซื้อหาสินค้าไปใช้ประกอบพิธีกรรมตามประเพณี ในขณะเดียวกันยังคงรักษาวิถีชุมชนในอดีตโดยการสร้างหรือรื้อฟื้นกิจกรรมและวิถีชีวิตดั้งเดิม เพื่อทำให้ตลาดเก่าบางแห่งกลายเป็นตลาดวัฒนธรรมท้องถิ่นที่เน้นการขายสินค้า อาหาร ขนม และวัฒนธรรมที่เคยมีชื่อเสียงในแถบนั้น (เกรียงศักดิ์ เจริญวงศ์ศักดิ์, 2551) ตลาดเป็นสถานที่แลกเปลี่ยนค้าขายสิ่งของ และพบปะสังสรรค์เพื่อแลกเปลี่ยนข่าวสาร ความรู้ ความคิดและสานสัมพันธ์ของคน เป็นพื้นที่สะท้อนให้เห็นสภาพทางเศรษฐกิจ สังคมและวัฒนธรรมของชุมชนและเป็นพื้นที่สาธารณะที่เชื่อมโยงสังคมชนบทเข้าด้วยกัน (กิตติพร ใจบุญ, 2541: 23) ตลาดจึงมิใช่เป็นเพียงสถานที่ซื้อขายแลกเปลี่ยนสินค้าเท่านั้น แต่ตลาดยังเป็นพื้นที่ที่ถ่ายทอดชีวิตผู้คนในแง่มุมต่างๆ ได้อย่างน่าสนใจ

นอกจากนี้ มิคาอิล บัคติน ยังได้เสนอว่า ตลาดเป็นสถานที่อภิสิทธิ์เป็นสถานที่ที่เผชิญหน้ากับแรงกดดันระหว่าง 1) ระบบชนชั้นและโครงสร้างทางสังคม กับ 2) การจัดระเบียบของรัฐ ตลาดจึงเป็นพื้นที่กลางที่มีอำนาจทางการเมืองส่งผ่านค่านิยมของรัฐไปยังประชาชนในรูปของการจัดระเบียบพื้นที่การวางสินค้า การตรวจสอบคุณภาพและเก็บภาษี ในขณะเดียวกัน ตลาดก็เป็นพื้นที่เปิดกว้างให้มีการต่อรองและต่อต้านอำนาจต่างๆ ในสังคมผ่านการนินทา พูดคุยแลกเปลี่ยนข้อมูลข่าวสาร และการแสดงออกอย่างอิสระของคนที่มาตลาด เพื่อหลบเลี่ยงจากความเป็นจริงของชีวิตที่ถูกจัดระเบียบไว้ (สมรักษ์ ชัยสิงห์กานานนท์, 2549: 5) สภาพและบรรยากาศของตลาดที่ปรากฏจึงมีแต่ความจอแจ วุ่นวาย สับสน แต่ก็สามารถดึงดูดให้ผู้คนรอการมาเดินตลาดได้อย่างใจจดใจจ่อ ความไร้ระเบียบดังกล่าวเป็นปรากฏการณ์ชายขอบ (อธิตา สุนทโรทก, 2549: 118) ตามแนวคิดของบัคตินในเรื่องการวิเคราะห์พื้นที่ตลาดซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของวิคเตอร์ เทอร์เนอร์ที่ได้วิเคราะห์ศาลเจ้าช่วงที่มีเทศกาลเฉลิมฉลองว่ามีความวุ่นวาย สับสนในลักษณะเดียวกัน ซึ่งไม่แตกต่างจากช่วงเวลาที่มีตลาดนัดที่เกิดจากการเปลี่ยนพื้นที่ในสถานที่ราชการซึ่งมีกฎ ระเบียบควบคุมอย่างชัดเจน ให้กลายมาเป็นพื้นที่เปิดให้คนจากภายนอกสามารถเข้ามาจับจ่ายใช้สอยได้อย่างอิสระ สภาพความจอแจ แออัดที่เกิดขึ้นก็ไม่สามารถกลบบรรยากาศแห่งการผ่อนคลาย เราจะเห็นการเจรจาต่อรอง รอยยิ้มความพึงพอใจ สีหน้าแสดงอารมณ์โกรธปนบ่นที่ไม่สบอารมณ์ การแบ่งปันพื้นที่วางสินค้า การโฆษณาสินค้าที่เข้าถึงผู้บริโภค สภาพดังกล่าวเกิดขึ้นได้จริงทั้งระหว่างผู้ซื้อกับผู้ขาย ระหว่างผู้ขายกับผู้ขาย หรือแม้แต่ระหว่างผู้ซื้อด้วยกันเองก็ตาม ฯลฯ เป็นเพราะตลาดเป็นพื้นที่บ่มเพาะอารมณ์ของคนจริงๆ

เมื่อตลาดเป็นพื้นที่แห่งกิจกรรมซื้อขายแลกเปลี่ยนสินค้า เป็นพื้นที่ที่มีการสร้างปฏิสัมพันธ์ของผู้คนหลากหลายเชื้อชาติและวัฒนธรรมจำนวนมาก เป็นพื้นที่สาธารณะที่มีความสำคัญต่อวิถีชีวิตชุมชนและสังคม ในทางการค้ามีสภาพทั้งเร่งรีบ แข่งขัน ต่อรอง ดิ้นรนต่อสู้และฉกฉวย ใน

ขณะเดียวกันตลาดก็มีความค่อยเป็นค่อยไปค่อยๆ แสดงพัฒนาการวิถีชีวิต วัฒนธรรม ประเพณี คติความเชื่อของแต่ละคน เพราะตลาดมีชีวิต ชีวิตในตลาดหรือชีวิตที่เกี่ยวข้องกับตลาดจึงต้องมองโอกาสในตลาดอย่างรอบคอบเพื่อสร้างสรรค์การมีชีวิตอยู่ โดยเฉพาะผู้หญิงที่ทำหน้าที่หลักในการครอบครองพื้นที่และการจัดจำหน่ายสินค้า (กิตติพร ใจบุญ, 2538: 56) หรือแม้แต่ภาพลักษณ์ของแม่ค้าที่มีภาพเหมารวมว่าเป็นพวก “ปากตลาด” (นวรัตน์ นพหิรัญ, 2540: 74) เพราะต้องต่อปากต่อคำกับคนหลายๆ กลุ่ม นอกจากสภาพตลาดดังกล่าวแล้ว ภายใต้กระแสโลกาภิวัฒน์ในปัจจุบัน ส่งผลให้เกิดการรุกคืบของตลาดประเภทใหม่ เรียกว่า ตลาดออนไลน์ที่อาศัยระบบอินเทอร์เน็ตเชื่อมต่อเครือข่ายการค้าเพื่อเคลื่อนย้ายข่าวสารข้อมูลสินค้าจากผู้ขายไปยังผู้ซื้อ ประหยัดทั้งระยะทาง เวลาและค่าใช้จ่าย ผู้ซื้อและผู้ขายทุกชาติทุกภาษาสามารถติดต่อสื่อสารกันได้ตลอด 24 ชั่วโมง โดยไม่ต้องเดินทาง แต่ต้องระมัดระวังเรื่องความปลอดภัยเมื่อต้องให้ข้อมูลเกี่ยวกับบัญชี หรือหมายเลขบัตรเครดิตของผู้ซื้อ และผู้ซื้อไม่สามารถจับต้องตัวสินค้าได้ รวมทั้งผู้ซื้อสินค้าออนไลน์ส่วนใหญ่ก็เป็นผู้หญิงถึงร้อยละ 78 (ผู้จัดการ Online, 7 ตุลาคม 2551) สิ่งเหล่านี้ล้วนเป็นสภาพที่เกิดขึ้นจริงในตลาดและผู้ที่มีบทบาทดังกล่าวส่วนใหญ่ก็เป็นผู้หญิงเช่นกัน

ถ้าจะพูดว่าผู้หญิงเป็นใหญ่ในตลาดก็คงไม่ผิดไปจากความเป็นจริงเท่าไรนัก ดังที่ ฆัสรา ขมะวรรณ มุกดาวิจิตร ได้สะท้อนภาพตลาดสดแบ๊คควา-ฮานอยในฐานะพื้นที่ของผู้หญิงทั้งแม่ค้าและลูกค้าที่มาเพื่อจุดประสงค์เดียวกันคือหาเลี้ยงครอบครัว ปฏิสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นเป็นไปเพื่อเชื่อมความสัมพันธ์ระหว่างคนทุกระดับในสังคมเข้าด้วยกัน เช่น การต่อรองราคาสินค้า การไถ่ถามสารทุกข์สุขดิบ อันเป็นการแสดงความเอื้ออาทรต่อกันหรือที่เรียกว่า “ติ่ง ก่าม (tinh cam)” (ฆัสรา ขมะวรรณ มุกดาวิจิตร, 2549: 201) ที่สามารถลดกลบระบบทุนนิยมลงไป แต่กลับชูคุณค่าในด้านค่านิยมทางสังคมได้อย่างน่าสนใจมีชีวิตชีวาและเปี่ยมไปด้วยความหวัง นอกจากนี้ ตลาดในชุมชนมอญพลัดถิ่นที่เกิดจากการสนับสนุนของหลวงพ่ออุตตมะนั้น ยังเป็นศูนย์กลางทางสังคมและวัฒนธรรมของชุมชนที่ช่วยธำรงอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของคนมอญในชุมชนนี้ไว้ในฐานะพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์และการแสวงบุญที่ส่งผลให้ตลาดแห่งนี้เจริญเติบโตอย่างรวดเร็ว จนกลายเป็นแหล่งท่องเที่ยวที่ถือเป็นจุดขายสำคัญนอกจากสินค้าที่มีจำหน่ายอยู่ในตลาด แม้ในอินเดียเองก็ตามสถานที่ศักดิ์สิทธิ์หลายแห่งก็มีบทบาทสำคัญต่อการเจริญเติบโตของเมือง มีถนนหนทาง มีที่พัก และมีตลาดจับจ่ายใช้สอยได้สะดวกสบายขึ้น

ในประเทศไทย หากมองย้อนหลังไปในอดีตถึงสมัยอยุธยา ปรากฏมีหลักฐานที่แสดงบทบาทของผู้หญิงเกี่ยวกับการค้าขาย (วารุณี ภูริสินสิทธิ์, 2543: 134-160) ว่า ผู้หญิงไทยมีสันดานแม่ค้ามาในวัฒนธรรมอย่างเหนียวแน่น บทบาทของผู้หญิงในวัฒนธรรมไทยมีหลายอย่าง ตั้งแต่มีส่วนร่วมในการผลิต เป็นผู้จัดการทรัพยากรในครัวเรือนเพื่อการบริโภค เมื่อมีส่วนที่เหลือก็นำไปแลกเปลี่ยนกันในตลาด (วารุณี ภูริสินสิทธิ์, 2543: 23) เป็นทั้งผู้ซื้อและผู้ขาย (แม่ค้า) เพราะแม่ค้าเป็นอาชีพที่ไม่ต้อง

รับจ้างใคร มีความเป็นอิสระ สามารถสร้างรายได้จุนเจือครอบครัวและอาชีพแม่ค้ายังเกิดจากการสืบทอดการค้าจากรุ่นสู่รุ่นประเภทแม่มาลูกอีกด้วย นอกจากนี้ ในฐานะที่ผู้หญิงมีบทบาททางการค้าในตลาด การต่อรองซื้อขายสินค้าจึงเป็นภารกิจอันดับต้นๆ ที่แม่ค้าต้องแสดงบทบาทในตลาดเพื่อตอบสนองความต้องการ (พึงพอใจ) ของลูกค้าให้จงได้ ฉะนั้นภาพลักษณ์ของแม่ค้าจึงมีความสำคัญยิ่งต่อการบรรลุเป้าหมายทางการค้า แต่ทำไมเมื่อมีคนพูดถึงแม่ค้า โดยเฉพาะการพูดจาจึงทำให้คนนึกถึงสำนวนไทยเชิงลบที่แสดงภาพลักษณ์ของแม่ค้าไปแล้ว เช่น ปากตลาด ปากปลาร้า ฯลฯ เมื่อพิจารณาตามสำนวนดังกล่าวมุมมองที่มีต่อแม่ค้าจึงเป็นภาพที่ไม่สามารถสร้างความประทับใจให้แก่ผู้คนที่อาจพบเห็น มีปฏิสัมพันธ์ด้วย ภาพความก้าวร้าว ดุร้าย ปากไว คารมเชือดเฉือน ดูเหมือนจะพรั่งพรูออกมาในจินตนาการทันที และภาพเหล่านี้ก็ถูกนำไปประยุกต์ผลิตผ่านหนังสือพิมพ์ ละครโทรทัศน์หรือสื่ออื่นๆ ซ้ำแล้วซ้ำเล่า แต่หากมองอย่างเป็นธรรมภาพต่างๆ ดังกล่าวล้วนแสดงพฤติกรรมผู้คนในสังคมทั้งสิ้น ไม่ว่าจะเป็นใครก็ตาม ต่างมีโอกาสแสดงภาพดังกล่าวออกมา

นอกจากนี้ แม่ค้าต่างก็มีความศรัทธาต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ โชคลางบนพื้นฐานความเชื่อที่ว่าอาจจะส่งผลต่อการค้าได้ทางใดทางหนึ่ง เช่น 1) ความเชื่อเกี่ยวกับการประเดิม หมายถึง การที่มีผู้ซื้อมาซื้อสินค้าเมื่อแรกเปิดร้านค้า แม่ค้าจะเชื่อว่า หากประเดิมดีคือไม่มีต่อรองหรือถ้าต่อรองก็สามารถตกลงซื้อขายกันได้ ลักษณะนี้ถือว่าเป็นการประเดิมดีจะทำให้การค้าในวันดังกล่าวลื่นไหลไปตลอดทั้งวัน แต่ถ้าผู้ซื้อจู้จี้จุกจิกหรือต่อรองราคาจนแม่ค้าไม่สามารถจะยอมรับได้ หรือต่อได้แต่ไม่ซื้อ ลักษณะนี้ถือว่าประเดิมร้าย แม่ค้าทั้งหลายเชื่อว่าวันนั้นจะทำมาค้าขายไม่คล่องเพราะประเดิมไม่ดี เราจะเห็นได้ว่าหากตกลงซื้อขายกันได้เมื่อแรกเปิดร้านเป็นการประเดิมเจ้าแรก แม่ค้ามักเอาเงินที่ซื้อสินค้านั้นตีลงบนสินค้าต่างๆ ภายในร้าน ลักษณะให้ขายดิบขายดี เงินทองไหลมาเทมาตลอดไป ความมีอัธยาศัยไมตรีระหว่างแม่ค้ากับผู้ซื้อก็จะเชื่อมโยงใกล้ชิดกันทันที ในทางกลับกันถ้าตกลงกันไม่ได้ไม่มีการประเดิมนอกจากจะไม่สร้างรอยยิ้มแห่งความเป็นมิตรแล้ว ผู้ซื้อคนนั้นยังจะถูกเก็บเข้าระบบความจำของแม่ค้าเป็นประเภท Blacklist ทันที บางครั้งอาจจะถูกตำหนิ ท่าทอตามหลังมาด้วย 2) ความเชื่อเกี่ยวกับเครื่องรางของขลัง เราจะเห็นได้จากร้านค้าโดยทั่วไป มักจะมีหิ้งบูชารูปเคารพ เช่น นางกวัก กุมารทอง รักยม ปลัดขิก หรือรูปเคารพอื่นๆ ตามความเชื่อของแต่ละบุคคล รวมทั้งผ้ายันต์ที่บรรดาแหล่งผลิตต่างๆ สร้างขึ้นมา ซึ่งต่างก็เชื่อว่าสิ่งเหล่านี้จะสามารถบันดาลให้กิจการค้าเจริญรุ่งเรืองได้ และ 3) ความเชื่ออื่นๆ เช่น การไม่ชอบให้มีคน (ที่ไม่ได้มาซื้อสินค้า) ยืนบังหน้าร้าน เป็นต้น ความเชื่อเหล่านี้เป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจ สร้างขวัญกำลังใจ ทำให้รู้สึกอุ่นใจ ปลอดภัยจากภยันอันตรายรอบตัวที่อาจจะเกิดขึ้น เพราะความเชื่อต่อเครื่องรางของขลังที่ว่าสามารถปกป้องคุ้มครองได้ และยังให้โชคลาภ โดยเฉพาะในด้านพาณิชย์ (โรสิตา แสงสกุล, 2545: 32)

กล่าวโดยสรุป นับแต่อดีตจนปัจจุบันผู้หญิงก็ยังคงบทบาทความสำคัญในฐานะผู้นำทางการค้าในตลาด มีอำนาจในการตัดสินใจเรื่องต่างๆ นับตั้งแต่การเลือกคู่ครองเพื่อให้เข้ามามีส่วนร่วม

ทางการค้าในลักษณะแบ่งงานกันทำ บริหารจัดการกิจการค้าผ่านเครือข่ายและความสัมพันธ์ทางสังคม ทำให้มีอำนาจต่อรองทางเศรษฐกิจมากขึ้น สามารถรองรับปัญหาต่างๆ ทั้งในด้านการค้าขาย การดำรงชีวิต รวมไปถึงการเป็นที่พึ่งทางใจในยามมีปัญหาทั้งในระดับครัวเรือน ชุมชนและพื้นที่สาธารณะ ดังนั้น หากเปรียบตลาดเป็นเวทีละคร ผู้หญิงก็เป็นตัวละครหลักที่อยู่หน้าฉากตลอดเวลา เป็นด่านหน้าในการทำมาหากิน โดยเฉพาะผู้หญิงไทยมีภาระรับผิดชอบในครอบครัวมากกว่าผู้ชาย จึงมีอำนาจในการตัดสินใจเรื่องภายในครอบครัวและสร้างฐานะทางเศรษฐกิจของครอบครัวมากกว่าผู้หญิงชาติอื่นๆ (ปิยะฉัตร ปิตะวรรณ, 2524: 25) ที่เริ่มต้นจากการค้าขายในตลาดดังปรากฏเป็นหลักฐานในศิลาจารึกสมัยสุโขทัย ความว่า *"... เมื่อชั่วพ่อขุนรามคำแหง เมืองสุโขทัยนี้ดี ในน้ำมีปลา ในนามีข้าว เจ้าเมืองบ่เอาจกอบ ในไพร่ ลูท่าง เพื่อนจูงวัวไปค้า ขี่ม้าไปขาย ใครจักใคร่ค้าช้างค้า ใครจักใคร่ค้าม้าค้า ใครจักใคร่ค้าเงือนค้าทองค้า ไพร่ฟ้าหน้าใส..."* (คณะกรรมการพิจารณาและจัดพิมพ์เอกสารทางประวัติศาสตร์ สำนักนายกรัฐมนตรี, 2521: 18) จากหลักฐานดังกล่าว แสดงว่าอาชีพค้าขายแบบการค้าเสรีมีมาตั้งแต่สมัยสุโขทัยเป็นอาชีพของไพร่ ซึ่งหมายถึงสามัญชนที่มีสิทธิในทรัพย์สิน มรดก การประกอบอาชีพ และเรียกร้องความเป็นธรรม (นคร พันธุ์ณรงค์, 2528: 26) ซึ่งเป็นประชาชนส่วนใหญ่ของประเทศ (ธิดา สาระยา, 2519: 31) เช่น พ่อค้า ช่างฝีมือ ทหาร ชาวไร่ชาวนา และเกษตรกรที่น่าจะมีมากที่สุดและเป็นแรงงานสำคัญของแต่ละอาณาจักร (อัญชลี สุสายัณห์, 2545: 8)

"ไพร่" เป็นคำที่ใช้เรียกประชาชนของสังคมไทยมาแต่อดีต ซึ่งหมายถึง *"คนราษฎรที่เป็นเชาเมือง, มิใช่ขุนนาง, เป็นแต่พลเรือน"* ความหมายคือ *"สามัญชน แต่รวมทั้งข้ากับทาสด้วย"* (อัญชลี สุสายัณห์, 2545: 44) ที่เป็นสามัญชนโดยทั่วไปไม่ได้เป็นมูลนายและไม่ได้เป็นทาส คำว่า "ไพร่" จึงเป็นคำกลางๆ ใช้เรียกประชาชนโดยทั่วไปไม่จำกัดเพศและเป็นมาแต่กำเนิด ดังที่พระไอยการบานผแนกระบุว่ามีผู้หญิงอยู่ในฐานะไพร่มาแต่กำเนิด (กฎหมายตราสามดวง ๕ เล่ม, 2505: 7-19) และไพร่ผู้หญิงต้องทำงานและมีศักดินาระบุไว้ในพระไอยการตำแหน่งนาพลเรือน ความว่า *"หญิงตักน้ำ หญิงตีนคลัง กับหญิงหามวอ ถือศักดินา ๒๐ และหญิงไพร่ราบ ถือศักดินา ๑๕"* (กฎหมายตราสามดวง ๕ เล่ม, 2505: 222-223) ไพร่หญิงทำงานในเขตพระราชฐานชั้นใน สังกัดกรมกองที่ขึ้นต่อพระบรมมหาราชวัง โดยเฉพาะกรมช่างฝีมือที่ต้องการความประณีตในการทำงาน เช่น ห้องเครื่องโขลน วิเสศนอก วิเสศใน พิณพาทย์ [1] ช่างเย็บ ช่างย้อม ช่างบาตร ช่างเขียน โรงไหม โรงทาน โรงสดึง (อัญชลี สุสายัณห์, 2545: 46) ไพร่หญิงที่ทำหน้าที่ดังกล่าวล้วนขึ้นต่อกรมวังทั้งสิ้น นอกจากนี้ยังมีลักษณะงานที่ทำร่วมกันทั้งไพร่ชายและไพร่หญิง อาทิ งานโรงสี ประการสำคัญไพร่ต้องมีสังกัดเพื่อแลกกับสิทธิประโยชน์ทางสังคม ดังที่ มังรายศาสตร์ ระบุไว้ว่า สังคมลานนามีการบังคับบัญชา

[1] ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าอาจรวมละครผู้หญิงด้วย

ตามลำดับชั้น จากแต่ละคนที่เรียกว่าไพร่ ต้องมีนายขึ้นไปเป็นลำดับจนถึงพระมหากษัตริย์ (ประเสริฐ ณ นคร, 2521: 2) หากไพร่คนใดไม่มีสังกัด ห้ามศาลรับฟ้องเมื่อเกิดคดีความ (กฎหมายตราสามดวง ๕ เล่ม, 2505: 32) ความสามารถในการอ่านออกเขียนได้จึงน่าจะเป็นสิ่งที่เกินความจำเป็นในชีวิตไพร่ เพราะการศึกษาตำรับตำราต่างๆ เป็นเรื่องของชนชั้นปกครองเท่านั้นที่จะมีโอกาสเข้าถึงแหล่งความรู้ทั้งภายในและต่างประเทศ ฉะนั้น เมื่อเกิดคดีความขึ้นแม้ไพร่จะมีสิทธิฟ้องร้องก็ไม่สามารถบรรยายฟ้องได้เอง ต้องอาศัยชนชั้นปกครองช่วยดำเนินการให้ สภาพการไม่รู้หนังสืออ่านไม่ออกเขียนไม่ได้ของไพร่ดังกล่าวจึงต้องหาวิธีการอื่นทดแทน เช่น การหยิกเล็บแทนการลงนาม การซักคำให้การแทนการเขียนคำให้การ (อาคม พัฒิยะและคณะ, 2522: 57)

สภาพเช่นนี้จึงก่อให้เกิดการเล่าและบอกต่อเรื่องราวต่างๆ ที่เกี่ยวพันกับชีวิตที่เกิดขึ้น เป็นเรื่องราวในชีวิตจริง เช่น การถ่ายทอดคติความเชื่อ ค่านิยมที่สืบทอดกันมา การเกี้ยวพาราสี การตลกคะนองจนถึงขั้นหยาบโลน รวมไปจนถึงการด่าทอกันด้วยความเปรียบเชิงเพศสัมพันธ์ การใช้ภาษาที่กำกวมส่อไปทางเพศสัมพันธ์ เป็นต้น เหล่านี้ล้วนเป็นมุขปาฐะที่สะสมประสบการณ์ก่อให้เกิดปฏิภาณในการเจรจา จากการสื่อสารด้วยคำพูดปกติจนเกิดมีการใช้คำพูดคล้องจองที่หลั่งไหลมาจากอารมณ์โดยไม่ได้คิดตกแต่งให้มีความประณีตแต่อย่างใด และเมื่อพูดจนเคยชินก็มีการผูกทำนองเข้าไว้จนกลายเป็นการผูกกลอนตอบโต้และการร้องเพลง เช่น เพลงเรือ เพลงพวงมาลัย เพลงเกี่ยวข้าว เพลงปรบไก่ เพลงเทพทอง เพลงโคราช หรือแม้แต่ทำนองสวดโอ้เอ้วิหารที่เกิดขึ้นเมื่อครั้งสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถก็น่าจะมาจากการผูกภาษาให้คล้องจองกัน การขยายตัวของกลอนเหล่านี้มีพัฒนาการโดยลำดับและแผ่กว้างจนกลายเป็นการแสดงที่เรียกว่า ละคร มีลักษณะเป็นบทกวีนิพนธ์สดุดีความกล้าหาญแกมนาฏศิลป์ (สันต์ ท. โกมลบุตร, 2548: 214) เหมือนอย่างเมื่อแรกมีละครในไอยคุปต์โบราณ (ประเทศอียิปต์โบราณ) เริ่มจากการสวดบูชาในพิธีกรรมทางศาสนา ผู้แสดงส่วนใหญ่เป็นพระ จะมีฆราวาสร่วมแสดงบ้างกรณีที่ต้องใช้ผู้แสดงจำนวนมาก การละครจึงอยู่ในการควบคุมดูแลของพระ วัฒนธรรมการละครดังกล่าวสืบทอดส่งต่อมายังละครสมัยกรีกจะไม่มีผู้แสดงที่เป็นเพศหญิงเลย เช่นเดียวกับละครอังกฤษสมัยอลิซบีธัน (Elizabathon) หรือละครโน (Noh) และคาบูกิ (Kabuki) ของญี่ปุ่น แม้แต่งิ้วของจีนก็ใช้นักแสดงชาย อาจเป็นเพราะสังคมไม่ยินยอมให้ผู้หญิงเข้ามามีบทบาททางศาสนาเหมือนพิธีกรรมทางศาสนาพุทธ หรือพราหมณ์ในประเทศไทยก็ต้องปฏิบัติโดยผู้ชาย แม้แต่ละครศาสนาของอังกฤษผู้แสดงก็ยังคงเป็นชายล้วน (วารสารศิลปกรรมศาสตร์, 2540: 67)

นอกจากนี้ ผู้แสดงละครกรีกแต่ละคนจะได้รับการคัดเลือกอย่างพิถีพิถันรอบคอบและต้องฝึกฝนอย่างจริงจังโดยเฉพาะฝึกการใช้เสียง ในสมัยโบราณถือว่าเป็นอาชีพที่มีเกียรติ นักแสดงตัวเอกจะได้รับค่าตัวสูง (เฉลิมศรี จันทร์อ่อน, 2530: 22) แต่เมื่อโรมันแผ่อำนาจเข้าครอบครอง นักแสดงละครก็ตกต่ำลงอาชีพที่เคยมีเกียรติอยู่ในสังคมก็ถูกหยามเหยียดว่าเป็นอาชีพของทาส แม้ละครจะเข้ามามีบทบาทในฐานะกิจกรรมบันเทิงของชาวโรมัน นักแสดงบางคนได้รับการยกย่อง แต่โดยส่วนรวม

แล้วถือว่าเป็นชนชั้นต่ำ เป็นอาชีพสำหรับพวกทาสและน่ารังเกียจ (เฉลิมศรี จันทร์อ่อน, 2530: 26) เพราะวิชาร้องรำนั้น เป็นวิชาของทาสสำหรับบำเรอความสุขให้แก่นาย (สมเด็จเจ้าฟ้า กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ และพระยาอนุมานราชธน, 2506: 239)

นอกจากนี้ นักแสดงละครโรมันส่วนใหญ่เป็นพวกทาส (ปิยะนาถ มณฑา, 2541: 20) เป็นผู้ชาย (วารสารศิลปกรรมศาสตร์, 2541: 45) จะมีผู้หญิงปะปนบ้างในกลุ่มละครใบ้ เหตุเพราะชาวกรีกเชื่อว่าการละครไม่ใช่กิจกรรมของสตรีเพศ สตรีใดเข้าร่วมการแสดงจะถูกประณามหยามเหยียดจากคนในสังคมว่าเป็นผู้หญิงเสเพลไร้ศีลธรรม แม้แต่สังคมไทยโบราณก็ดูถูกละครว่าเป็นอาชีพเต้นกินรำกิน (วารสารศิลปกรรมศาสตร์, 2539: 31) การใช้ผู้ชายแสดงละครยังคงเป็นแบบแผนต่อเนื่องมาในยุคกลาง ดังเช่น ละครเรื่อง The Flood ซึ่งมีเรื่องราวเกี่ยวกับคัมภีร์ไบเบิล เป็นละครที่ได้รับความนิยมสูงในสมัยนั้น แสดงโดยนักประมงและนักเดินเรือชายทั้งหมด มีตัวละครผู้หญิงที่แสดงอารมณ์เอาแต่ใจตัวเอง ดื้อรั้น ชอบข่มขู่สามี โวยวาย และชอบลงไม้ลงมือกับสามี เป็นเรื่องขำขันที่แทรกอยู่ในละครเป็นที่ชื่นชอบของผู้ชม ทำให้ละครมีชีวิตชีวาสนุกสนานขึ้น (ปิยะนาถ มณฑา, 2541: 45) หรือแม้แต่เรื่อง ROMEO AND JULIET บทละครอมตะของ Shakespeare นักแต่งบทละครที่ยิ่งใหญ่ในยุคอลิซบิธันก็ใช้นักแสดงชายแสดงเป็นผู้หญิง ต่อมาฝรั่งเศสเริ่มมีการใช้นักแสดงหญิงเข้ามาแสดงเป็นชาติแรกในยุคกลางด้วยเช่นกัน เริ่มมีการคัดเลือกนักแสดงที่มีบุคลิกตรงกับลักษณะของตัวละครที่จะแสดงมากขึ้น เกิดการฟื้นฟูศิลปะวิทยาการกรีก-โรมันเรียกว่า ยุคคลาสสิคใหม่ หรือ สมัยฟื้นฟูศิลปะวิทยาเรียกว่า ยุคเรอเนซองค์ (Renaissance) โดยการย้ายอำนาจจากศาสนจักรมาสู่อำนาจบ้านเมือง มีการพัฒนาศิลปะแขนงต่างๆ เกิดกิจกรรมทางการละครมากมายจนเป็นแม่แบบที่วิวัฒนาการไปสู่การละครสมัยใหม่ เช่น ละครสุขนาฏกรรมที่สันนิษฐานว่าสืบเชื้อสายมาจากคณะละครใบ้ของกรีกและโรมันก็คือ คอมเมอเดีย เดอ ลาเต้ ที่มีลักษณะคล้ายกลอนสด อาศัยบทที่มีแต่โครงเรื่องเป็นแนวแสดง นักแสดงต้องคิดบทพูดพร้อมทั้งแสดงท่าทางประกอบในขณะที่แสดง เป็นการคิดขึ้นแบบสดๆ โดยปัจจุบันทันด่วน (วารสารศิลปกรรมศาสตร์, 2539: 100)

นักแสดงคอมเมอเดีย เดอ ลาเต้จะแสดงบทตัวละครใดตัวละครหนึ่งเป็นประจำ ซ้ำไปซ้ำมา ซึ่งมีบุคลิกลักษณะตายตัวคงที่ เช่น แพนทาโลน เป็นชายแก่ ขี้เหนียว โลภและเต็มไปด้วยราคะ ด็อกทอร์ เป็นนักวิชาการที่โง่เขลา คาพิโท เป็นทหารขี้ขลาด แซนนิ เป็นคนใช้ที่โง่เขลา ขี้โกง และอาเล็กซิโน เป็นคนรับใช้ที่ตลกเป็นที่รู้จักของผู้ชมเป็นอย่างดี นักแสดงจะผสมผสานบุคลิกลักษณะของตนเองเข้ากับลักษณะของตัวละครที่สวมบทบาท แต่ละคนจะมีประสบการณ์เฉพาะตัวละครสูง และเมื่อแสดงร่วมกันมานานก็จะยิ่งคุ้นเคยทำให้การคิดบทโต้ตอบเจรจาเป็นไปได้อย่างฉับพลันทันทีชนิดที่เรียกว่า รู้ทางกันดี ยิ่งทำให้ประสบความสำเร็จได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก เช่นคณะละคร I Gelosi หมายถึงความสนุกสนานที่น่าคลั่งไคล้ คณะละคร I Fide หมายถึงน่าไว้วางใจ คณะ I Confidenti หมายถึงคู่คิด เพื่อนที่ไว้ใจ และคณะ I Sccesl หมายถึงดีเลิศ (วารสารศิลปกรรมศาสตร์, 2541: 102)

ด้วยเหตุนี้นักแสดงจึงมีความชำนาญในการสร้างมุขตลกต่างๆ ในระหว่างที่ร่วมกันแสดงอย่างดียิ่ง ศิลปะการละครยุคเรอเนซองค์มุ่งความเหมือนจริง 3 ประการ ได้แก่ ความสมจริง (reality) ความถูกต้องทางศีลธรรม (morality) และ ลักษณะทั่วไป (generality) นี้ทำให้ผู้สร้างงานละครต้องคิดให้รอบคอบรอบด้าน เพราะละครทุกเรื่องมีหน้าที่หลักคือเพื่อสอนและให้ความพึงพอใจแก่คนดู

ช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 19 ละครโรแมนติก (romanticism) ได้รับความนิยมและมีบทบาทอย่างเด่นชัดเพราะเชื่อว่าศิลปะสร้างสรรค์ตัวเองได้ต้องมีคุณค่าของอารมณ์มากกว่าเหตุผล พระเอกของละครแนวนี้มักเป็นวีรบุรุษ ส่วนละครเมโลดรามา (melodrama) เป็นละครที่มุ่งกระตุ้นอารมณ์ของคนดู พระเอกนางเอกของละครแนวนี้จะเป็นคนดีตามอุดมคติ ส่วนฝ่ายร้ายทั้งชายและหญิงก็จะร้ายแบบไม่มีที่ติเช่นกัน บุคลิกตัวละครเป็นแบบคงที่ตลอดทั้งเรื่อง และละครสูตรสำเร็จ (well-made play) ลักษณะละครเป็นแบบการเน้นเหตุและผล ทุกสิ่งสามารถอธิบายได้ สำหรับนักแสดงละครแนวโรแมนติคและเมโลดรามาที่มีชื่อเสียงมากที่สุดในฐานะดารานักแสดงแนวคลาสสิค ได้แก่ เคมเบิล (John Philip Kemble) และน้องสาวชื่อ ซิดดอนส์ (Sarah Siddons) ทั้งคู่ได้รับการกล่าวขานในด้านความสง่างามและความละเอียดประณีตในการแสดง รวมทั้งนักแสดงชาวอเมริกันชื่อ คูเปอร์ (Thomas A. Cooper) และ Emil Devrient ซึ่งเป็นนักแสดงชาวเยอรมัน เป็นต้น ส่วนนักแสดงกลุ่มที่เน้นการแสดงออกทางอารมณ์ ได้แก่ นักแสดงชาวอังกฤษ ชื่อ คีน (Edmund Kean) และชาวอเมริกันชื่อ ฟอร์เรส (Edwin Forrest) ทั้งคู่จะเน้นการแสดงท่าทางและอารมณ์ รวมถึงนักแสดงชาวฝรั่งเศส เช่น Francois Joseph Talma, Sarah Bernhardt, Constant-Benoit Coguelin, James H. Hackett และ George Handel Hill เป็นต้น ดาราเหล่านี้จะไม่เปลี่ยนภาพพจน์และบทบาทการแสดงของตนเองตลอดอายุการทำงานการแสดง นอกจากนี้ ยังมีดาราหญิงในกลุ่มการแสดงที่เน้นอารมณ์ (Emotionalistic acting) ด้วยเหตุผลที่ว่าบทบาทที่แสดงออกถึงอารมณ์มักจะเป็นบทของตัวนางมากกว่า ได้แก่ โมวัตต์ (Anna Cora Mowatt) คีน (Laura Keene) และเฮรอน (Matidla Heron) นักแสดงกลุ่มนี้จะฝึกการสร้างแบบของอารมณ์นานาชนิด เช่น การร้องไห้ สะอึกสะอื้น กรีดร้อง ตัวสั่นจากความกลัว ความขยะแขยง การคราง การหอบสั่นเทา การขู่ การตะโกน กิริยาอาการต่างๆ ที่ต้องอาศัยร่างกายและการแสดงออกทางอารมณ์ กล่าวได้ว่า นักแสดงหญิงในกลุ่มดังกล่าวมุ่งแสดงออกด้วยกิริยาท่าทางประกอบกับการแสดงออกทางอารมณ์ของตัวละครอย่างสมจริง เป็นการสะท้อนพฤติกรรมของมนุษย์ที่มีปรากฏอยู่ในโลกแห่งการละครตะวันออกด้วย

ตัวละครในวรรณกรรมจีนที่มีชื่อเสียงเรื่องความฝันในหอแดงก็มีตัวละครหญิงที่แสดงออกทางอารมณ์มากและเป็นนางร้ายของเรื่อง เป็นสตรีที่อยู่นอกกรอบจารีตของสังคมศักดินา คือ หวังซีเฟิ่ง เป็นสาวรูปงาม ฉลาดล้ำเก่งกาจ สามารถจัดการกิจการภายในบ้านได้อย่างดีเยี่ยม แต่เป็นคนจิตใจโหดอำมหิต ละโมบโลภมาก ในที่สุดนางก็หย่าร้างสามี ครอบครัวมีอันล้มเหลว บุคลิกลักษณะของนางดูเป็นแบบอย่างเดียวกับสตรีผู้มีชื่อเสียงในประวัติศาสตร์จีนหลายคน เช่น บูเช็กเทียน (武则天) ซูสี

ไทเฮา (慈禧太后) และเจียงชิง (江青) หรือตัวละครหญิงในการแสดงอุปรากรจีนที่เรียกว่า ตั้น/ตั่ว （旦） แบ่งเป็น 6 บทบาท ได้แก่ 1) ปู่ตั่ว/หวู่ตั้น （武旦） หมายถึงบทนางเอกนักรบ หรือมีวิทยายุทธ์เก่งกล้าถือเป็นนางเอกฝ่ายบู๊ เช่น มู่กุ้ยอิงในตระกูลหยาง 2) บุ่งตั่ว/เหวินตั้น (花旦) หมายถึงนางเอกฝ่ายบุ๋นมีความสามารถในการขับร้องฟ้อนรำ 3) เหล่าตั่ว/เหล่าตั้น (老旦) เป็นผู้หญิงสูงอายุ เช่น แม่ใจดี หรือบทภรรยาขุนนางหรือหญิงชราสูงศักดิ์ 4) โอวซา/อูซัน บทนางเอกบทโศก บทนี้สื่อถึงอารมณ์มาก (ศยามล เจริญรัตน์ 2544: 88) 5) กุยหมิ่งตั่วหรือชิงอี้ （青衣) คือนางเอกที่มีกิริยามารยาทเรียบร้อยเป็นกุลสตรี 6) กุ้ยเหมินตั้น （闺门旦） เป็นเด็กสาวในสังคมชั้นสูงที่จะเป็นชิงอี้ รวมถึง ไฉ่ตั้น （彩旦） บทสาวใช้ซึ่งหมายถึงตัวตลกที่เป็นผู้หญิง และโฉ่ว/ทิ้ว (丑) คือบทตัวตลกที่แสดงด้วยคำพูด (Wutthichai Mongpra, 2017) นอกจากนี้ ในการแสดงคาบูกิก็มีตัวละครหญิงที่เรียกว่า อนนะงาตะ ซึ่งเป็นตัวละครที่มีการแสดงออกทางอารมณ์ แสดงออกด้วยท่าทางที่มีความหมาย เช่น ร้องไห้ เสียใจ ดีใจ โกรธ บ้าคลั่ง ฯลฯ รวมทั้งมีการเคลื่อนไหวร่างกายอย่างกระฉับกระเฉง (https://www.wonderfulpackage.com/article/v/122/, 2017) หรือแม้แต่ในวรรณคดีชาดกบาลีก็มีกล่าวถึงตัวละครที่แสดงออกทางอารมณ์ประเภทนางร้ายหรือหญิงทราม มักมากในกามโลกียวิสัย เป็นหญิงใจชั่วแพศยากาลี ชื่อนางเทราปที เป็นธิดาเลี้ยงของพระเจ้าพรหมทัตแห่งแคว้นกาสี (ชานป์วิชช์ ทัดแก้ว, 2559: 5)

สำหรับละครโทรทัศน์ของไทย เราคงปฏิเสธไม่ได้ว่าบทบาทของตัวละครนางเอกและนางร้ายต่างเป็นตัวละครหญิงแห่งโลกสัญลักษณ์ เพราะเป็นหัวใจสำคัญที่ทำให้ละครโทรทัศน์มีความน่าสนใจ โดยเฉพาะบทบาทนางร้ายที่มีพันธกิจสำคัญในการยื้อยุดฉุดความสุขไปจากนางเอกนั้น ถือได้ว่าเป็นตัวละครที่ช่วยสร้างสีสันและชูรสอย่างที่จะขาดเสียมิได้ ถ้าจะเปรียบละครโทรทัศน์เป็นอาหารจานหนึ่งที่วางอยู่ตรงหน้าผู้ชม ตัวละครนางร้ายก็จะเปรียบเสมือน “น้ำจิ้ม” ที่มีรสชาติเปรี้ยวหวานมันเค็มเผ็ดจัดจ้านชูรสอาหารให้กลมกล่อมถูกปากถูกคอผู้บริโภคมากยิ่งขึ้น ละครโทรทัศน์ทุกประเภทจะต้องมีการประกอบสร้างนางร้ายขึ้นมาสร้างสีสันให้กับเรื่องราว เช่น ละครแนวชีวิต ละครแนวสนุกสนาน ละครแนวต่อสู้และชีวิต หรือแม้แต่ละครแนวลึกลับเกี่ยวกับภูตผีวิญญาณก็ตามนางร้ายจะถูกสร้างขึ้นเพื่อสร้างอรรถรสความเร้าใจ (อภิรัตน์ รัทยานนท์, 2547: 78) นางร้ายจึงมิได้จำกัดอยู่เฉพาะละครประเภทใดประเภทหนึ่ง แต่ในทางตรงกันข้ามละครโทรทัศน์ทุกประเภทไม่อาจปฏิเสธสีสันที่ตัวละครนางร้ายสร้างขึ้นได้เลย เพราะการแสดงบทบาทนางร้ายเพื่อทำหน้าที่ต่างๆ เช่น เป็นตัวสร้างปมปัญหา เป็นตัวสร้างความแตกแยก เป็นตัวสร้างความตื่นเต้นสนุกสนาน เป็นตัวสร้างสีสันและรอยยิ้มให้กับผู้ชม และเป็นตัวสร้างความเข้าใจ นางร้ายจึงเป็นตัวละครที่ช่วยเพิ่มอรรถรสความสนุกสนานให้กับผู้ชมชนิดที่ขาดไม่ได้ในละครโทรทัศน์

นอกจากตัวละครนางร้ายในละครโทรทัศน์ของไทยที่มีบทบาทหน้าที่สร้างสีสันชูรสให้ละครน่าสนใจ ชวนติดตามอย่างยิ่งแล้ว ยังมีกรณีศึกษาที่น่าสนใจของนาฏยศิลป์พื้นบ้านก็คือ *“ยี่เก”* หรือ *“ลิเก”* เพราะ *“ยี่เกเป็นการแสดงที่สามารถเข้าถึงชาวบ้านได้มากกว่า เพราะมีความขบขันคล้ายกับละครนอก เรื่องที่นำมาแสดง ... มีความสนุก เข้าใจง่าย ไม่ซับซ้อน นอกจากนั้นการดูยี่เกก็ไม่แพง ชาวบ้านสามารถจ่ายเงินเข้าไปดูได้”* (นฤพนธ์ ด้วงวิเศษ, 2554: 6) และ*“... สิ่งที่ยังถือเป็นหัวใจของการแสดงลิเกที่ขาดไม่ได้ เหมือนการแสดงมหรสพที่เล่นเป็นเรื่องราวประเภทอื่นๆก็คือ ตลก ซึ่งแต่เดิมจะเรียกขานกันว่า ผู้ช่วย (ตามพระเอก) เป็นตัวตลกฝ่ายชาย และเรียกตัวตลกฝ่ายหญิงว่า ตัวกระแต”* (ศิวัช นนทะวงษ์, 2554: 10) เหตุที่เรียกขานตลกว่า ผู้ช่วย ก็เพราะว่าผู้แสดงตลกลิเกในสมัยก่อนจะต้องมีความสามารถมาก คือ ร้องเพลงไทยสองชั้นและชั้นเดียวได้ เช่น ถ้าพระเอกนางเอกร้องเพลงอะไร ผู้ช่วยหรือตัวตลกก็จะต้องร้องต่อเพลงนั้นได้เพื่อดำเนินเรื่องต่อไป

ที่ผ่านมาเรามักเห็นตัวตลกที่แสดงโดยนักแสดงชายเป็นส่วนใหญ่ อาจเป็นเพราะการใช้ผู้ชายแสดงทำให้เกิดมิติความสมจริง เช่น เพศชายสามารถแสดงออกเรื่องเพศได้อย่างโจ่งแจ้งมากกว่าเพศหญิง การแสดงบทบาทในการแสดงบางช่วงตอนไม่เหมาะสม เป็นต้นว่า บทตบตี บทสู้รบที่ต้องใช้ความเข้มแข็งและสมจริง บทเกี้ยวพาราสี บทตลกขบขัน บทตลกโปกฮา จะเห็นได้ว่ากริยาอาการดังกล่าวล้วนแต่ขัดกับคติการวางตัวของเพศหญิงในวัฒนธรรมไทยทั้งสิ้น ประการสำคัญการที่ใช้ผู้ชายแสดงกิริยาอาการให้เกินจริตหญิง ก็เพื่อให้เกิดความสนุกสนานตามความมุ่งหมายที่เน้น *“ตลกขบขันเป็นส่วนสำคัญ”* (มนตรี ตราโมท, 2518: 18) จะเห็นได้ว่า บทบาทตลกลิเกยังคงเป็นหน้าที่ของนักแสดงชาย แต่ในขณะเดียวกันก็ยังพบว่าตลกลิเกฝ่ายหญิง หรือที่เรียกว่า ตัวกระแต หรือ นางโจ๊กนั้น ยังมีการกล่าวถึงน้อยกว่าตัวตลกฝ่ายชาย อาจด้วยเพราะนางลิเกที่มีบุคลิกและคุณสมบัติพร้อมแสดงตลกนั้นมีน้อยและหายาก หากเทียบกับบทบาทนางร้ายหรือนางโกงซึ่งน่าจะมีหลายคนในคณะลิเกผลัดเปลี่ยนหมุนเวียนกันแสดงได้ อีกทั้ง ศิลปะการแสดงออกด้านลีลา ท่าทาง อารมณ์ ตลอดจนน้ำเสียงก็ไม่แตกต่างจากนางร้ายในละครโทรทัศน์ หากแต่ต้องมีฝีมือในการร่ายรำและต้องมีปฏิภาณไหวพริบในการด้นกลอนสดบนเวทีระหว่างทำการแสดง

จากการสืบค้นข้อมูลทางเอกสารเกี่ยวกับตลกเพศหญิงในการแสดงของไทย สามารถสืบค้นได้ 2 ท่าน ดังนี้ 1) แม่ทองสุข เยาวณิช เป็นศิลปินตลกหญิงที่มีชื่อเสียงในสมัยรัชกาลที่ 5-6 แม่ทองสุขหัดละครและมีมือทางการแสดงเป็นอย่างมากโดยเฉพาะบทตลก ซึ่งครั้งหนึ่งรัชกาลที่ 5 ทรงปรารภถึงแม่ทองสุขว่า *“ต้องให้มัน มันเป็นจอมตลกเอกในประเทศสยาม ไม่มีใครสู้ ให้มัน ให้มัน แม้ผู้หญิงฝรั่งก็สู้มันไม่ได้”* (เอนก นาวิกมูล, 2546: 42) 2) แม่ชูศรี มีสมมนต์ นับเป็นศิลปินตลกหญิงอีกคนหนึ่งของไทยที่มีชื่อเสียงมากอีกคนหนึ่ง ดังที่ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้เล่าไว้ใน “บันทึกจากซอยสวนพลู” ความว่า *“...ในการแสดงครั้งนั้น แม่ชูศรีก็แสดงตามบทที่เธอถนัด คือ แสดงตลกตลอดเรื่อง แต่มีอยู่ตอนหนึ่งที่แม่ชูศรีแสดงความสามารถร้องเพลงของมาดามบัตเตอร์ฟลายในมหาอุปรากรได้อย่างแจ่ม*

แจ้งและชัดเจนที่สุดผมแอบดูอยู่ข้างเวทีมองขึ้นไปข้างบนอันเป็นที่ประทับ รู้สึกว่า พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว และสมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ พอพระราชหฤทัยมาก ทั้งสองพระองค์ทรงแย้มพระสรวลในการแสดงของแม่ชูศรีตอนร้องเพลงเอกของเรื่อง คือ มาดามบัตเตอร์ฟลาย และหันไปพยักพระพักตร์ให้แก่อีกพระองค์หนึ่งอย่างพอพระราชหฤทัยเป็นอย่างยิ่ง ...” จากข้อมูลนักแสดงหญิงทั้ง 2 ท่านถือได้ว่าเป็นตำนานตลกหญิงเมืองไทย กล่าวสำหรับปัจจุบันนางโจ๊กหรือตลกหญิงในการแสดงลิเกนั้นมีความสำคัญอย่างมาก *“นางโจ๊กมีความสำคัญมาก ในฐานะที่ตัวเองอยู่ในตำแหน่งตัวโจ๊กมาตลอด สามารถพูดได้เต็มปากเลยว่า นางโจ๊กสำคัญมาก สร้างสีสันให้การแสดงลิเกน่าชมมากขึ้น คนเป็นตลกลิเกไม่ว่าจะ ตัวผู้ชายหรือผู้หญิงถือว่าเป็นคนเก่งมาก เพราะว่ามีคนเดียวแต่ต้องเล่นมุขทั้งคืน หรือบางฉากเจอกันชายหญิงก็ต้องส่งมุกกันให้ดี ต้องมีไหวพริบ ใจกล้า รู้จังหวะ ต้องรู้จักล็อคในการแสดงไม่ให้มากหรือน้อยเกินไป”* (มงคลสะอาด บุญภัทร อ้างถึงใน สุขสันติ แวงวรรณ. สัมภาษณ์, 6 ตุลาคม 2559) กล่าวได้ว่า นางโจ๊กมีความสำคัญไม่ต่างกับตัวแสดงอื่นๆ สิ่งที่จะบ่งบอกได้ว่าตัวแสดงตัวนี้คือตัวโจ๊ก คือจะต้องมีเอกลักษณ์ของตัวเองให้ชัดเจน จะต้องเป็นนักแสดงที่มีไหวพริบดี รู้จักจังหวะการเล่น และบูรณาการการแสดงให้ทันสมัยอยู่เสมอ (สุขสันติ แวงวรรณ. สัมภาษณ์, 31 สิงหาคม 2559) มีความสามารถในการแสดงที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวเพื่อเรียกเสียงหัวเราะจากผู้ชม ทำให้ผู้ชมมีอรรถรสในการชมการแสดงลิเกมากขึ้น นางโจ๊กจึงถือได้ว่าเป็นตัวเอกตัวหนึ่งที่ทำหน้าที่ขับเคลื่อนการแสดงลิเกให้เกิดความสนุกสนานได้เป็นอย่างดี ด้วยมีท่วงทีลีลาการแสดงใกล้เคียงกับนางตลาดในการแสดงละครรำ เช่น นางแก้วหน้าม้า เป็นต้น

การแสดงละครรำของไทยปรากฏเป็นหลักฐานชัดเจนในจดหมายเหตุบันทึกเรื่องราวต่างๆ ของไทยไว้อย่างละเอียดว่าชาวสยามมีมหรสพที่เล่นในโรง 3 อย่างคือ โขน ละคร และระบำ ความว่า *“โขนนั้นผู้แสดงสวมหน้ากาก (หัวโขน) และถืออาวุธ แสดงบทหนักไปในทางสู้รบกันมากกว่าจะเป็นการร่ายรำ ละครนั้นเป็นกวีนิพนธ์สดุดีความกล้าหาญแกมนาฏศิลป์ ใช้เวลาแสดงถึง ๓ วัน ส่วนระบำนั้นเป็นการฟ้อนรำร่วมกันทั้งชายและหญิง ไม่มีบทรบราฆ่าฟัน มีแต่เชิงโอ้โลมปฏิโลมกันเท่านั้น”* (สันต์ ท. โกมลบุตร, 2548: 157) และยังยืนยันวิธีการแสดงละคร ความว่า *“การละเล่นที่ชาวสยามเรียกว่าละครนั้น เป็นกลอนแกมกับคำเจรจา เรื่องหนึ่งเล่นตั้งแต่เช้า ๒ โมงจนถึง ๑ ทุ่ม ตลอด ๓ วัน ๓ คืน จึงจะจบเป็นทำนองพงศาวดารอย่างขลัง มีตัวละครร้องเป็นหลายคน บรรดาที่ออกฉากมาอยู่กลางโรง แล้วเมื่อถึงบทใครคนนั้นก็ร้อง คือ ตัวละครตัวหนึ่งร้องเล่าเรื่องพงศาวดาร และตัวละครนอกนั้นใครเป็นตัวบทไหน ถึงบทตัวนั้นพูดจึงร้อง ตัวละครที่ร้องนั้นล้วนเป็นชายทั้งนั้น ไม่มีหญิงเลย”* (เสาวลักษณ์ อนันตศานต์, 2515: 121) นอกจากนี้ ลาลูแบร์ยังบันทึกลักษณะความเป็นกวีของคนไทยว่ามีมาแต่กำเนิด ความว่า *“ชาวสยามนั้นมีสันดานเป็นกวีมาโดยกำเนิดทีเดียว...ชาวสยามนั้นพูดล้อเลียนกันออกบ่อยไประหว่างบุคคลที่มีฐานะเสมอบ่าเสมอไหล่กัน ลางทีก็ว่าเป็นกาพย์กลอนเสียด้วยซ้ำไป ทั้งผู้หญิงและผู้ชายต่างฝีกว่าโต้ตอบกันทันควันเป็นกลอนสด...ซึ่งเนื้อหาสามัญก็คือสัพยอก*

ล้อเลียนโต้ตอบกันไปมา เป็นการแข่งขันฝีปากอันคมคายระหว่างผู้โต้และผู้ตอบ” (สันต์ ท. โกมลบุตร, 2548: 125) จะเห็นได้ว่า การด้นโต้ตอบระหว่างชายและหญิงด้วยสำนวนโวหารเชิงขบขันและสองแง่สองง่ามจนอาจถึงขั้นหยาบโลน ที่เรียกกันว่า กลอนแดง จะถูกอกถูกใจทั้งผู้แสดงและผู้ชมให้สนุกสนานครื้นเครงอยู่ตลอดเวลา โดยเฉพาะการละเล่นเพลงพื้นบ้านบทชิงช้าในลักษณะหนึ่งหญิงสองชายและตีหมากผัวซึ่งเป็นเรื่องเกี่ยวกับเมียหลวงเมียน้อย จะมีลีลาโต้เถียงร้อนแรง ต่างคนต่างมุ่งปฏิภาณไหวพริบในการสรรถ้อยคำมาด้น การร้องด้นแต่ละคนจึงมีลีลาที่แตกต่างกันออกไป รวมทั้งการแทรกคำเติมความไม่มีแบบแผนตายตัวขึ้นกับประสบการณ์และกลเม็ดเด็ดพรายของคนด้น อาจเรียกว่า การร้องแบบเสรีหรือการด้นสดที่ปรากฏอยู่ในการแสดงละครชาตรีหรือละครนอกที่ผู้แสดงต้องมีไหวพริบในการโต้ตอบทันทีทันใดเพื่อสร้างสีสันและเพิ่มอรรถรสให้แก่ผู้ชม

กล่าวสำหรับการแสดงละครอาจจะมีพัฒนาการมาจากการร้องรำทำเพลงก่อนจับเป็นเรื่อง เพราะมีหลักฐานปรากฏว่าการเล่นเพลงเทพทองในสมัยกรุงศรีอยุธยาน่าจะเป็นการแสดงที่ได้รับความนิยมอย่างมาก ลักษณะสำคัญของเพลงคือการโต้ตอบและส่วนใหญ่มักจำลองการทะเลาะวิวาทนำไปสู่การด่าว่าถากถางอย่างถึงพริกถึงขิง และเมื่อพัฒนาไปเป็นละคร การใช้ถ้อยคำด่าทอก็ย่อมติดตามเข้าไปด้วย ดังปรากฏในบทละครครั้งกรุงเก่าที่ตกทอดมาถึงปัจจุบัน สันนิษฐานว่าแต่งสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย ไม่ทราบนามผู้แต่ง เรื่องนางมโนห์รา ตอนนางมโนห์ราด่าทอโหรที่ทำนายดวงชะตาไม่ดี ความว่า *“ได้ฟัง นางแม่ซิ้งโกรธโกรธา อ้ายเฒ่ากระยาจก มาทายโกหกเสมือนหมา อ้ายเฒ่าจมูกโด่ง กูแลเสมือนโพงเขาวิดปลา อ้ายเฒ่าหัวหงอก กูแลเหมือนดอกหญ้าคา อ้ายเฒ่าปากหวำ กูแลเสมือนถ้ำคูหา จะทายมิทายก็อย่าราไม้ง่ามกรานคอมันลงไป แกอย่ามาอยู่ที่วังใน ลงไปให้พ้นจากปรางค์ปรา”* หรือ ตอนนางมโนห์ราทะเลาะกับนางแม่ ความว่า *“เลี้ยงลูกชาวบ้านเอย อีนี่ใจแข็งใจกล้า กูจะพลิ้วหิ้วขา หน้าตากูจะตบให้ยับไป ไว้กูจะหยิกเอาหัวตับ ไว้กูจะยับเอาหัวใจ ปากร้ายมาได้ใคร พวกอีชี้ร้ายชะลากา ขวัญข้าวเจ้าแม่อา ตัวแม่ก็ทำเป็นไม่สู้ รู้มากอีปากกล้า มึงไปได้มาแต่ไหน พระพายพัดไป สมเพชลมพัดอีดอกทอง นางแม่ของลูกอา แม่มาด่าลูกไม่ถูกต้อง ทั้งพี่ทั้งน้อง เหล่าเราดอกทองเหมือนกัน ดอกทองสิ้นทั้งเผ่า เหล่าเราดอกทองสิ้นทั้งพันธุ์ ดอกทองเสมือนกัน ทั้งองค์พระราชมารดา”* (กองพลที่ ๓ ของผู้บัญชาการกองพลทหารบกที่ ๓ พระนครศรีอยุธยา, 2462: 18) จะเห็นได้ว่า สำนวนโวหารในบทละครดังกล่าวแสดงว่าผู้แสดงผู้แต่งเป็นชาวบ้านจึงใช้ภาษาง่าย ไม่ไพเราะ เพราะผู้แสดงต้องร้องเอง รำเอง คิดด้นกลอน เจรจาเอง บางครั้งผู้แสดงอาจต้องคิดด้นกลอนขึ้นทันทีทันใดระหว่างแสดง ดังนั้น การใช้คำหยาบโลน การกล่าวถึงกามารมณ์อย่างโจ่งแจ้ง เป็นลักษณะธรรมดาของกลอนบทละครนอก เพราะชาวบ้านเป็นผู้เล่นเป็นผู้ดู จึงต้องใช้สำนวนภาษาที่ถูกใจผู้ชม

บททะเลาะวิวาทเช่นนี้มิได้จำกัดอยู่แต่ในบทละครที่ชาวบ้านแสดงและแสดงเป็นตัวละครเพศหญิงเท่านั้น แม้เมื่อเป็นละครในแล้วก็ยังคงรักษาแบบแผนทะเลาะวิวาทไว้ ไม่เว้นแม้แต่ตัวละครเพศ

ชาย หากแต่ลดความเข้มข้นลงไม่ใช้ถ้อยคำด่าทอหยาบคายแบบเพศหญิง เหลือเพียงกิริยาเอะอะ เช่น บทวิวาทตึงตังตอน อุณรุทไล่ฟาดฟันธิดากษัตริย์ทั้ง 101 พระนคร หรืออุณรุทพิโรธหมอผียายมด พระราชนิพนธ์บทละครอุณรุทของรัชกาลที่ 1 ความว่า *“อีเอยอีเฒ่า เจ้าเล่ห์มากล่าวมุสา พกลมเจรจามายาพาที อีชาติจังไร ช่างไม่บัดสี อวดว่าตัวดี วิ่งหนีไปไย”* (กรมศิลปากร, 2545: 180) หรือตอนทศกัณฐ์กริ้วนางสนมกำนัล ในพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ของรัชกาลที่ 1 ความว่า *“อี่เอยอี่ทรลักษณ์ กูจักตัดเกล้าเกศี พาอี่กาลี วิ่งหนีไปไย มึงมาชวนกัน เย้ยหยันกูได้ ว่าพลางภูวไนย เลี้ยวไล่อลวน”* (พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, 2557: 125) จะเห็นได้ว่า การรักษาแบบแผนทะเลาะวิวาทในบทละครก็คือการสื่อสารอารมณ์ของตัวละครในขณะนั้นให้คงอยู่ หากแต่ปรับภาษาที่ใช้ให้มีลักษณะเป็นทางการ ไม่ใช่ภาษาชาวบ้าน เช่น ใช้คำ “อี่” แทนคำ “อี” ซึ่งสามารถลดทอนความหยาบทางการสื่อสารลงได้ เมื่อมีการปรับและปรุงภาษาให้มีความสุภาพมากขึ้น กระบวนการแสดงก็พึงอยู่ในกรอบที่ผู้ชมโดยทั่วไปสามารถเข้าถึงอรรถรสทางการแสดงได้อย่างมีสุนทรีย์ ศิลปะการแสดงของตัวละครจึงมีความแตกต่างกัน ดังเช่นตัวนางตลาดในการแสดงละครรำ 4 ประเภท ได้แก่ โขน ละครใน ละครนอก และละครชาตรี

นางตลาดเป็นตัวละครที่มีกิริยาท่าทางกระฉับกระเฉง ว่องไว ผู้ที่จะรับบทนางตลาดได้จะต้องมีความสามารถด้านนาฏยศิลป์ไทยตัวนางที่มีลักษณะความเป็นผู้หญิง (จิรพรรณ เอี่ยมแก้ว, 2550: บทคัดย่อ) มีทักษะทางการแสดงที่แคล่วคล่องว่องไว เคลื่อนไหวอวัยวะทุกส่วน เมื่อแสดงกระบวนท่ารำประกอบการขับร้องและบรรเลงจะรำกระทบจังหวะอย่างชัดเจน มีความสามารถในการตีบทตามคำร้องชนิดที่เรียกว่ามือต้องไวเท้าต้องคล่อง (เฉลิมศักดิ์ เย็นสำราญ อ้างถึงใน จิรพรรณ เอี่ยมแก้ว, 2550: 313) รวมทั้งสามารถถ่ายทอดอารมณ์ออกมาในกระบวนท่ารำประกอบการแสดงออกทางใบหน้าและแววตาที่สามารถถ่ายทอดบุคลิกตัวละครสู่ผู้ชมให้เกิดอารมณ์คล้อยตามได้อย่างสุนทรีย์ อาจกล่าวได้ว่า ผู้ที่จะแสดงบทบาทนางตลาดได้ดีนั้นจะต้องเป็นผู้ที่มีบุคลิกลักษณะสอดคล้องเหมาะสมกับตัวละครนางตลาด นอกจากนี้ ยังควรมีความสามารถสอดแทรกท่าทีตลกขบขันเป็นระยะๆ เพื่อสร้างความครื้นเครงให้แก่ผู้ชมให้เหมาะสมกับบทบาทของนางตลาด (พัชรวรรณ ทับเกตุ, 2544: บทคัดย่อ) ที่จะต้องถ่ายทอดความรู้สึกและอุปนิสัยของตัวละครในขณะนั้นได้อย่างครบถ้วน (พาณี สีสวย, 2539: 27) ประการสำคัญบทบาท ลีลา อารมณ์ และเสน่ห์ในการแสดงจะสามารถสะกดอารมณ์ตรึงความรู้สึกผู้ชมไว้ได้น่าประทับใจเพียงใด สิ่งเหล่านี้เกิดจากการสื่อสารทางการแสดงระหว่างผู้แสดงและผู้ชม (ธีรเดช กลิ่นจันทร์, 2559: 196) ตัวละครนางตลาดจึงเป็นตัวละครที่มีบทบาทและมีความสำคัญยิ่งในการแสดงละครรำ เช่น นางสำมนักขา นางเบญกาย นางมณฑา นางเกศสุริยง (แปลง) นางแก้วหน้าม้า เป็นต้น กล่าวได้ว่า นางตลาดเป็นหัวใจของการดำเนินเรื่องในการแสดงละครรำ เป็นตัวละครที่มักจะได้รับการกล่าวขาน เพราะคุณลักษณะของตัวละครมีความโดดเด่นเมื่อผนวกเข้ากับทักษะความสามารถเฉพาะตัวของผู้แสดง ก็จะยิ่งส่งผลให้ประสบความสำเร็จมี

ชื่อเสียงในวิชาชีพ โดยเฉพาะผู้แสดงบทบาทนางตลาดที่มีฝีมือเป็นที่ยอมรับ ดังหลักฐานปรากฏมาในอดีต อาทิ เจ้าจอมมารดาทับทิม แสดงเป็นตัวนางวิฬาร์ และได้สืบทอดท่ารำมายังวิทยาลัยนาฏศิลปจนทุกวันนี้ คุณหญิงณัฐกานุรักษ์ (เทศ สุวรรณภารต) แสดงเป็นตัวนางศูรปนขา นายตรอง (ไม่ทราบนามสกุล) เป็นตัวนางเบญกาย โขนหลวงรัชกาลที่ 7 (สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ. สัมภาษณ์, 12 มิถุนายน 2555) เป็นต้น จะเห็นได้ว่า การยอมรับความสามารถในบทบาททางการแสดงเป็นสิ่งบ่งชี้เกี่ยวกับคุณลักษณะสำคัญของผู้แสดงที่สามารถแสดงบทบาทตัวละครนั้นๆหรือเข้าถึงบทได้ชนิดที่เรียกว่า มุตโตแตก และประสบความสำเร็จในวิชาชีพนาฏยศิลป์ไทย

ผู้วิจัยในฐานะที่มีประสบการณ์ทางการแสดงบทบาทตัวนางตลาดในการแสดงละครรำ เห็นว่า ในการแสดงละครรำแต่ละเรื่อง นอกจากบทบาทตัวนางตลาดที่มีความสำคัญและชูเรื่องให้มีรสมากยิ่งขึ้นนั้น ตัวละครอื่นๆ ที่มีส่วนร่วมในการแสดงให้เรื่องดำเนินไปสู่จุดหมายได้ต่างก็มีความสำคัญไม่ยิ่งหย่อนไปกว่ากัน ทั้งยังมีหน้าที่ทำให้ผู้ชมได้อรรถรสในการแสดงอย่างครบถ้วน นอกจากนี้ ยังมีสถานการณ์ในเรื่องที่ส่งเสริมให้บรรยากาศในการแสดงมีทั้งความสุขสนุกสนาน ความชุลมุน สับสนวุ่นวาย ตึงเครียด มีการใช้ภาษาที่ไม่สุภาพดังเช่นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในตลาดจริงๆ สิ่งเหล่านี้ล้วนสนับสนุนให้การแสดงละครรำมีสภาพความเป็นตลาดเด่นชัดมากกว่าตัวละครนางตลาดเพียงตัวละครเดียว สิ่งดังกล่าวล้วนเป็นประเด็นสำคัญที่ยังไม่ปรากฏว่าที่ผ่านมามีงานวิจัยเกี่ยวกับนางตลาดในการแสดงละครรำเรื่องใดได้กล่าวถึง เพราะผลการวิจัยนางตลาดทุกเรื่องมุ่งนำเสนอความสอดคล้องกันในด้านวิธีการแสดงของตัวนางตลาด จึงมีการบันทึกอย่างเป็นลายลักษณ์อักษรเฉพาะกระบวนการแสดงเท่านั้น หากแต่สิ่งที่เป็นบริบทต่างๆ ในการแสดงละครยังไม่มีผู้ใดศึกษาค้นคว้า ซึ่งเป็นประเด็นสำคัญที่น่าจะแสดงให้เห็นความเป็นตลาดในการแสดงละครรำได้อย่างชัดเจนสมบูรณ์ยิ่งขึ้น หากได้นำมาศึกษาวิจัยเพื่อแสวงหาคำตอบอย่างเป็นระบบเชื่อได้ว่าจะก่อให้เกิดองค์ความรู้ใหม่อย่างลุ่มลึกในการแสดงละครรำ

ด้วยเหตุผลที่กล่าวมา ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะศึกษา เรื่อง ความเป็นตลาดในละครรำ โดยศึกษาองค์ประกอบของตัวละครที่แสดงความเป็นตลาดและกลวิธีการแสดงความเป็นตลาดเพื่อสังเคราะห์สรุปและบันทึกเป็นองค์ความรู้ที่สำคัญสำหรับการแสดงความเป็นตลาดในการแสดงละครรำต่อไป

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาองค์ประกอบของตัวละครที่แสดงความเป็นตลาดในการแสดงละครรำ
2. เพื่อศึกษากลวิธีการแสดงความเป็นตลาดในการแสดงละครรำ

1.3 ขอบเขตของการวิจัย

การศึกษาเรื่อง ความเป็นตลาดในละครรำ ผู้ศึกษาได้กำหนดขอบเขตการศึกษาเฉพาะการแสดงละครรำของกรมศิลปากร ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2490 – พ.ศ. 2559 (กันยายน 2559) ไว้ดังนี้

ขอบเขตด้านข้อมูล

ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตด้านข้อมูล โดยแบ่งออกเป็น 2 ประเด็น คือ ข้อมูลด้านเอกสารวิชาการและข้อมูลด้านบุคคล สำหรับข้อมูลด้านวิชาการผู้วิจัยได้กำหนด ดังนี้

ข้อมูลด้านวิชาการ

1. บทละครสมัยกรุงศรีอยุธยา (บทละครครั้งกรุงเก่า) ได้แก่
    - 1.1 บทละครเรื่องรามเกียรติ์
    - 1.2 บทละครเรื่องสังข์ทอง
    - 1.3 บทละครเรื่องมโนห์รา
    - 1.4 บทละครเรื่องการเกด
    - 1.5 บทละครเรื่องคาวี
    - 1.6 บทละครเรื่องไชยทัต
    - 1.7 บทละครเรื่องพิกุลทอง
    - 1.8 บทละครเรื่องพิมพ์สวรรค์
    - 1.9 บทละครเรื่องพิณสุริวงศ์
    - 1.10 บทละครเรื่องโม่งป่า
    - 1.11 บทละครเรื่องมณีพิชัย
    - 1.12 บทละครเรื่องสังข์ศิลป์ไชย
    - 1.13 บทละครเรื่องสุวรรณศิลป์
    - 1.14 บทละครเรื่องสุวรรณหงส์
    - 1.15 บทละครเรื่องโสวัตร
    - 1.16 บทละครเรื่องไกรทอง
    - 1.17 บทละครเรื่องโคบุตร
    - 1.18 บทละครเรื่องไชยเชษฐ์
    - 1.19 บทละครเรื่องพระรถเมรี
    - 1.20 บทละครเรื่องศิลป์สุริวงศ์

2. บทละครสมัยกรุงธนบุรี ได้แก่ บทละครเรื่องรามเกียรติ์ 5 ตอน ประกอบด้วย

2.1 ตอนหนุมานเข้าห้องนางวานริน * [2]

2.2 ตอนท้าวมาลีวราชว่าความ

2.3 ตอนทศกัณฐ์ตั้งพิธีเผารูปเทวดา

2.4 ตอนพระลักษมณ์ถูกหอกกบิลพัท

2.5 ตอนปล่อยม้าอุปการ

3. บทละครสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ได้แก่

3.1 บทละครเรื่องอุณรุท พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช

3.2 บทละครเรื่องอิเหนา พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช

3.3 บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช

3.4 บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย

3.5 บทละครเรื่องอิเหนา พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย

3.6 บทละครเรื่องสังข์ทอง พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย

3.7 บทละครเรื่องไชยเชษฐ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย

3.8 บทละครเรื่องไกรทอง พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย

3.9 บทละครเรื่องมณีพิชัย พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย

---

[2] ***** *พุทธศักราช 2557 สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ได้รับมอบสำเนาสมุดไทยดำ ชุบเส้นทอง ปกหน้า ปกหลังและด้านข้างปิดทองทึบ บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช ตอนศึกสัทธาสูร วิรุญจำบัง จับความตอนต้นก่อนหนุมานตามฆ่าวิรุญจำบังและพบกับนางวานริน เป็นฉบับหลวงที่สร้างขึ้นด้วยความประณีตยิ่ง และได้เก็บรักษาไว้ที่ หอสมุดประจำรัฐแห่งกรุงเบอร์ลิน (Staatsbibliothek zu Berlin) จาก Mr. Jan Richard Dressler นักศึกษาปริญญาเอก สาขาSoutheast Asian Studies มหาวิทยาลัยฮัมบูร์ก สหพันธ์สาธารณรัฐเยอรมนี*

3.10 บทละครเรื่องคาวี พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย

3.11 บทละครเรื่องสังข์ศิลป์ไชย พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว

3.12 บทละครเรื่องแก้วหน้าม้า พระนิพนธ์ของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหลวงภูวเนตรนรินทรฤทธิ์

3.13 บทละครนอกเรื่องสุวรรณหงส์ พระนิพนธ์ของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหลวงภูวเนตรนรินทรฤทธิ์

4. บทประกอบการแสดงละครรำของกรมศิลปากรตั้งแต่ปี พ.ศ. 2489-ปัจจุบัน (กันยายน 2559) ได้แก่

4.1 บทประกอบการแสดงโขนในโรงละคอนศิลปากร

4.1.1 ชุดนาคบาศ พ.ศ. 2489

4.1.2 ชุดทำลายพิธีหุงน้ำทิพย์ พ.ศ. 2490 (มีนาคม)

4.1.3 ชุดนางลอย พ.ศ. 2490 (พฤศจิกายน)

4.1.4 ชุดศึกวิรุญจำบัง พ.ศ. 2492

4.1.5 ชุดปราบกากนาสูร พ.ศ. 2494

4.1.6 ชุดหนุมานอาสา พ.ศ. 2495

4.1.7 ชุดสีดาลุยไฟปราบบรรลัยกัลป์ พ.ศ. 2496

4.1.8 ชุดพระรามเดินดง พ.ศ. 2500

4.1.9 ชุดพระรามครองเมือง พ.ศ. 2501

4.1.10 ชุดมัยราพณ์สะกดทัพ พ.ศ. 2502

4.1.11 ชุดพรหมาสตร์ พ.ศ. 2503

4.2 บทประกอบการแสดงละครใน เรื่องอิเหนา ในโรงละคอนศิลปากร

4.2.1 ตอนประสันตาต่อนก พ.ศ. 2493

4.2.2 ตอนลมหอบ พ.ศ. 2499

4.3 บทประกอบการแสดงละครชาตรี ในโรงละคอนศิลปากร

4.3.1 เรื่อง มโนห์รา พ.ศ. 2498

4.3.2 เรื่อง รถเสน พ.ศ. 2500

4.4 บทประกอบการแสดงละครนอก ในโรงละคอนศิลปากร

4.4.1 เรื่อง สุวรรณหงส์ ตอนพราหมณ์เล็กพราหมณ์โต พ.ศ. 2494 และตอนกุมภณฑ์ถวายม้า พ.ศ. 2502

4.4.2 เรื่อง สังข์ทอง ตอนเลือกคู่และหาปลา พ.ศ. 2497 และตอนตีคลี พ.ศ. 2503

4.4.3 เรื่อง แก้วหน้าม้า ตอนถวายลูก พ.ศ. 2505

4.5 บทประกอบการแสดงละครรำในรายการศรีสุขนาฏกรรม ณ โรงละคอนแห่งชาติ 4 ประเภท ดังนี้

4.5.1 บทประกอบการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ 2 ตอน ได้แก่

4.5.1.1 บทประกอบการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน นางอดูลปีศาจสิงรูป ในรายการศรีสุขนาฏกรรม ครั้งที่ 84 ณ โรงละคอนแห่งชาติ วันศุกร์ที่ 27 พฤษภาคม และวันเสาร์ที่ 28 พฤษภาคม พ.ศ. 2526

4.5.1.2 บทประกอบการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน สัจจาธิษฐานของนางสีดา ในรายการศรีสุขนาฏกรรม ครั้งที่ 24 ณ โรงละคอนแห่งชาติ วันศุกร์ที่ 26 พฤษภาคม พ.ศ. 2521

4.5.2 บทประกอบการแสดงละครใน จำนวน 1 เรื่อง ได้แก่ บทประกอบการแสดงละครใน เรื่อง อิเหนา ตอน ตัดดอกไม้ฉายกริช ในรายการศรีสุขนาฏกรรม ปีที่ 14 ครั้งที่ 8 วันศุกร์ที่ 25 และวันเสาร์ที่ 26 สิงหาคม พ.ศ. 2532

4.5.3 บทประกอบการแสดงละครชาตรี จำนวน 1 เรื่อง ได้แก่ บทประกอบการแสดงละครชาตรี เรื่อง รถเสน ตอน แต่งงานเมรี ในรายการศรีสุขนาฏกรรม ครั้งที่ 11 ณ โรงละคอนแห่งชาติ วันศุกร์ที่ 26 มีนาคม พ.ศ. 2519

4.5.4 บทประกอบการแสดงละครนอก จำนวน 1 เรื่อง ได้แก่ บทประกอบการแสดงละครนอก เรื่อง สุวรรณหงส์ ตอน กุมภณฑ์ถวายม้า ในรายการศรีสุขนาฏกรรม ปีที่ 24 ครั้งที่ 1 วันศุกร์ที่ 29 มีนาคม พ.ศ. 2545

ข้อมูลด้านบุคคล

ผู้วิจัยได้กำหนดกลุ่มบุคคลที่มีความเชี่ยวชาญและเกี่ยวข้องกับการแสดงละครรำที่ได้รับการยอมรับจากสังคมในประเทศไทย ดังนี้

1. ศิลปินแห่งชาติ ได้แก่

1.1 นางสุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์-ละครรำ) พ.ศ. 2533 อายุ 94 ปี เป็นนาฏศิลปินที่มีความเชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทยทั้งแบบราชสำนักและแบบพื้นเมือง

1.2 นายศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) พ.ศ. 2548 อายุ 64 ปี เป็นนาฏศิลปินที่มีความเชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทยที่สามารถสร้างเอกลักษณ์การฟ้อนรำที่โดดเด่นเป็นแบบฉบับของตนเอง

1.3 นางรัจนา พวงประยงค์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย-ละคร) พ.ศ. 2554 อายุ 78 ปี เป็นนาฏศิลปินที่มีความเชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทยหลากหลายบทบาทเป็นแบบฉบับเฉพาะตนเอง

1.4 นางสาวเวณิกา บุนนาค ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) พ.ศ. 2558 อายุ 73 ปี เป็นนาฏศิลปินที่มีความเชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทยครอบคลุมทั้งด้านทฤษฎีและปฏิบัติ ตลอดจนการถ่ายทอดศิลปวิทยาการในบทบาทตัวพระเอกและตัวละครสำคัญๆ

2. ผู้เชี่ยวชาญ ได้แก่

2.1 นางนพรัตน์ศุภาการ หวังในธรรม ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม อายุ 82 ปี เป็นครูนาฏศิลป์ที่เชี่ยวชาญในการถ่ายทอดวิชาความรู้กระบวนท่ารำแนวอนุรักษ์และเป็นนักสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ที่รอบรู้

2.2 นายไพฑูรย์ เข้มแข็ง ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม อายุ 68 ปี เป็นครูนาฏศิลป์ที่เชี่ยวชาญในการถ่ายทอดกระบวนท่ารำที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว

2.3 นางสาววันทนีย์ ม่วงบุญ นักวิชาการละครและดนตรีทรงคุณวุฒิ กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม อายุ 65 ปี เป็นนักวิชาการที่เชี่ยวชาญในการแสดงละครรำและสร้างผลงานทางวิชาการด้านนาฏศิลป์ไทย

2.4 นางพัชรา บัวทอง ข้าราชการบำนาญ (นาฏศิลปินอาวุโส) สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม อายุ 64 ปี เป็นนาฏศิลปินที่เชี่ยวชาญในการถ่ายทอดกระบวนท่ารำที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว

2.5 นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ นักวิชาการละครและดนตรีเชี่ยวชาญ กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม อายุ 63 ปี เป็นนาฏศิลปินที่เชี่ยวชาญในการถ่ายทอดกระบวนท่ารำที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวและสร้างผลงานทางด้านนาฏศิลป์ไทย

2.6 นายชวลิต สุนทรานนท์ นักวิชาการละครและดนตรีทรงคุณวุฒิ กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม อายุ 62 ปี เป็นนักวิชาการที่เชี่ยวชาญในการแสดงละครรำและสร้างผลงานทางวิชาการด้านนาฏศิลป์ไทย

2.7 นางวรวรรณ พลับประสิทธิ์ นาฏศิลปินชำนาญการ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม อายุ 60 ปี เป็นนาฏศิลปินที่เชี่ยวชาญในการถ่ายทอดกระบวนท่ารำที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว

3. นาฏศิลปินอาวุโสและดุริยางคศิลปินอาวุโส ที่มีประสบการณ์ในการแสดงละครรำ ของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร

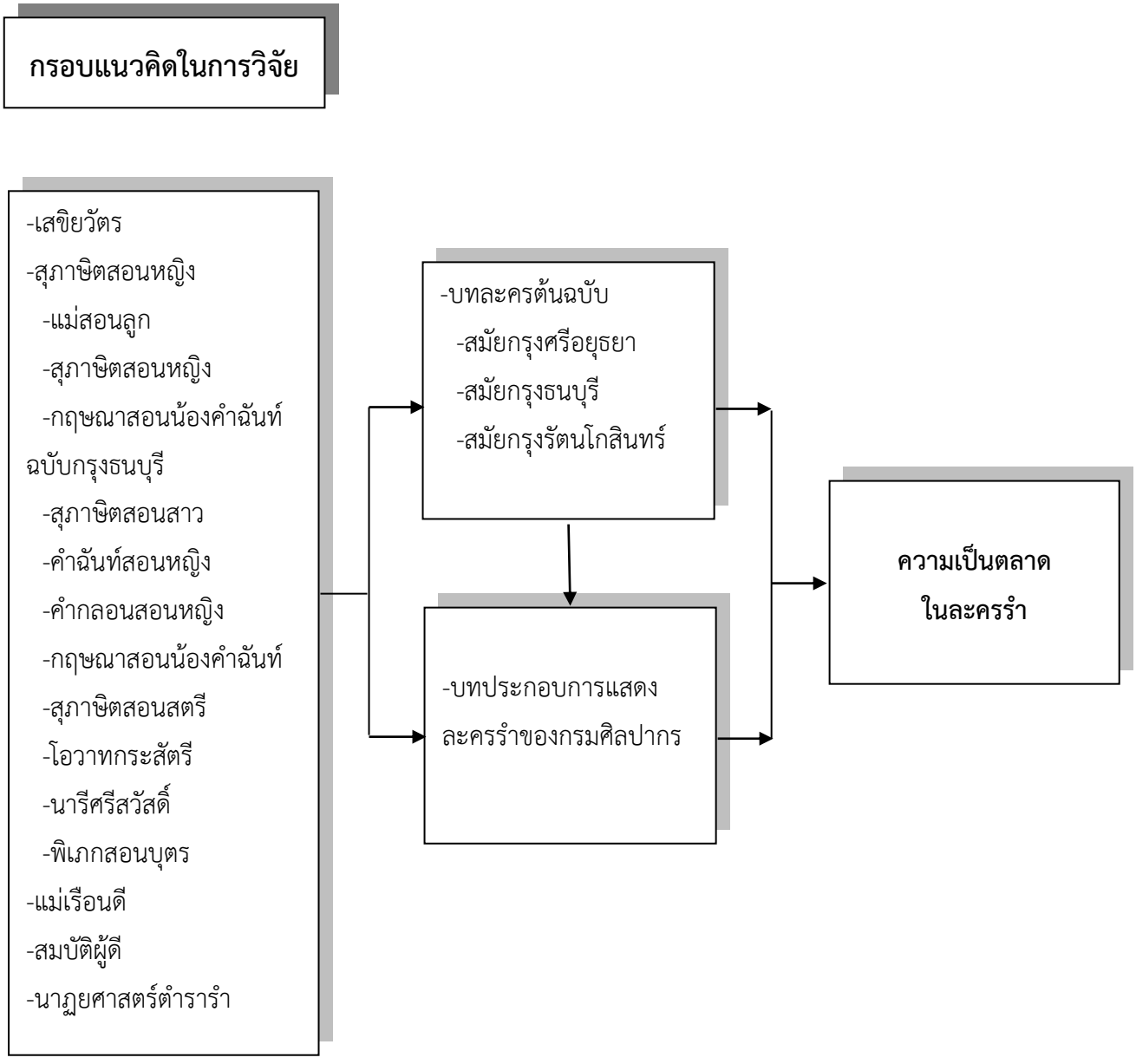
ขอบเขตด้านเนื้อหา

ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตการศึกษาเรื่องความเป็นตลาดในละครรำ ดังรายละเอียดการศึกษาดังนี้

1. ความเป็นตลาด โดยผู้วิจัยจะกำหนดเนื้อหาที่จะศึกษา ดังนี้
    1.1 ความเป็นมาของตลาด
    1.2 ความหมายและความสำคัญของตลาด
    1.3 องค์ประกอบของตลาด
2. สาระเกี่ยวกับองค์ประกอบของตัวละครที่แสดงความเป็นตลาดในการแสดงละครรำ
    2.1 ปัจจัยด้านความขัดแย้งของตัวละคร
    2.2 ปัจจัยด้านสถานภาพของตัวละคร เพศสถานะของตัวละคร และบุคลิกลักษณะของตัวละคร
    2.3 ปัจจัยด้านบรรยากาศที่ส่งเสริมความเป็นตลาดของตัวละคร
    2.4 ปัจจัยด้านเพลงที่แสดงความเป็นตลาดของตัวละคร
3. สาระเกี่ยวกับกลวิธีการแสดงความเป็นตลาดในการแสดงละครรำ
    3.1 วิธีการแสดงความเป็นตลาดในการแสดงละครรำ
    3.2 การสวมวิญญาณความเป็นตลาดในการแสดงละครรำ

1.4 กรอบแนวคิดในการวิจัย

การวิจัยเรื่อง ความเป็นตลาดในละครรำ มีกรอบแนวคิด ดังนี้



1.5 วิธีดำเนินการวิจัย

ผู้วิจัยได้ศึกษา ค้นคว้าความเป็นตลาดในละครรำ โดยแบ่งออกเป็น 6 ขั้นตอน ดังนี้

1. รวบรวมข้อมูล
2. ศึกษาและเรียบเรียงข้อมูล
3. วิเคราะห์ข้อมูล
4. วิพากย์ระดมความคิด
5. ปรับปรุงและสรุปข้อมูล
6. นำเสนอวิทยานิพนธ์

ขั้นรวบรวมข้อมูล

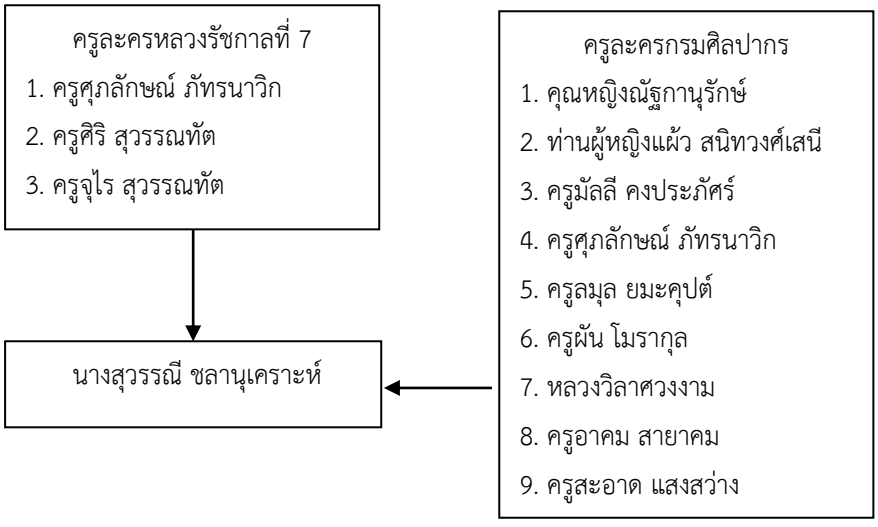
1. สำรวจและค้นคว้าจากเอกสารทางวิชาการ ได้แก่ หนังสือ ตำรา วิทยานิพนธ์ บทความวิชาการการ บทความวิจัยที่ใช้ประกอบการแสดงบทบาทนางตลาดในการแสดงละครรำ ซึ่งเป็นบทละครครั้งกรุงเก่า บทละครสมัยกรุงธนบุรี บทละครสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ และบทประกอบการแสดงละครรำในรายการศรีสุขนาฏกรรม กรมศิลปากร พ.ศ. 2490 – พ.ศ. 2559 (กันยายน 2559)

2. รวบรวมข้อมูลการถ่ายทอดการแสดง ปัจจัยในการถ่ายทอด และขั้นตอนการสวมบทบาทจากการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิด้านการแสดงละครรำ โดยมีเกณฑ์มาตรฐานและรายนาม ดังนี้

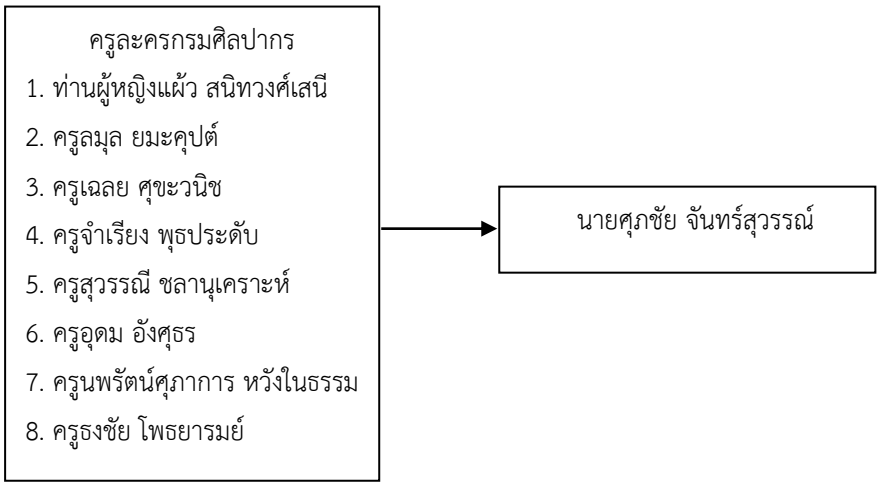
2.1 ผู้ทรงคุณวุฒิด้านการแสดงละครรำแบบหลวง

2.1.1 ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย)

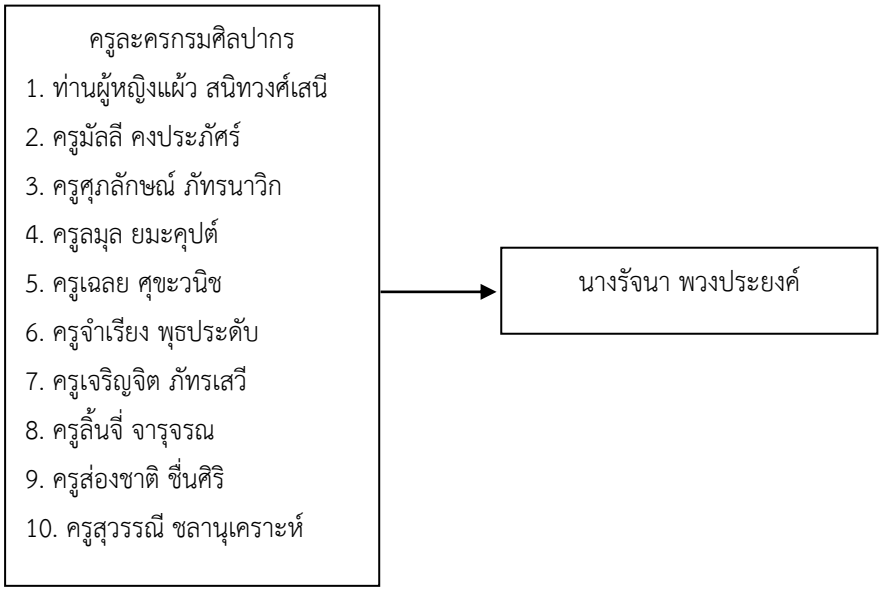
2.1.1.1 นางสุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์-ละครรำ) พ.ศ. 2533 อายุ 94 ปี เป็นละครหลวง สำนักพระราชวังรุ่นสุดท้ายปลายสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นนาฏศิลปินที่มีความเชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทยทั้งแบบราชสำนักและแบบพื้นเมือง เคยแสดงเป็นตัวเอกในละครแบบต่างๆให้กรมศิลปากรมาแล้วมากมายหลายเรื่องหลายตอน บทบาทที่ได้รับการยกย่องและนิยมชมชอบจากผู้ชมมากที่สุด “ตัวพระ” เช่น อิเหนา สังข์ทอง พระไวย ไกรทอง สัตยวาน บางครั้งก็แสดงเป็น “นางเอก” เช่น ละเวงวัลลา เป็นต้น เป็นผู้อนุรักษ์แบบแผนท่ารำนาฏศิลป์ไทยและละครรำไว้ได้มากที่สุด ตามโครงสร้างการถ่ายทอดศิลปะการแสดงละครรำ ดังนี้



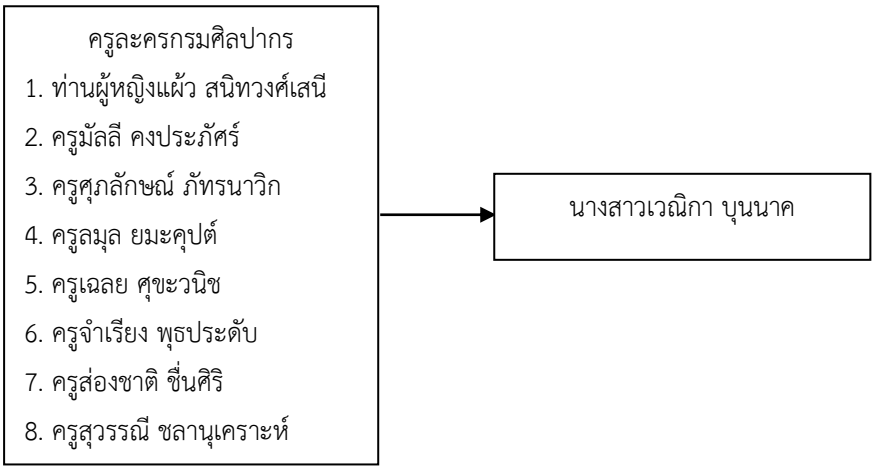
2.1.1.2 นายศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) พ.ศ. 2548 อายุ 62 ปี เป็นครูนาฏศิลป์ที่มีความเชี่ยวชาญ สามารถสร้างเอกลักษณ์การฟ้อนรำที่โดดเด่นเป็นแบบฉบับของตนเองทั้งการรำโขนพระ ละครนอก และละครพันทาง โดยรับบทบาทการแสดง เช่น พระราม พระอภัยมณี พระสังข์ กระหมังกุหนิง พลายชุมพล คาวี เป็นต้น ตามโครงสร้างการถ่ายทอดศิลปะการแสดงละครรำ ดังนี้



2.1.1.3 นางรัจนา พวงประยงค์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย-ละคร) พ.ศ. 2554 อายุ 78 ปี เป็นนาฏศิลปินที่มีความรู้เชี่ยวชาญทั้งการแสดงโขน และละคร โดยเฉพาะบทบาทตัวนางที่ต้องใช้ทักษะพิเศษ อาทิ แสดงอารมณ์โกรธเกรี้ยว หึงหวง ตลกขบขัน แม้บทนางพิการ ก็สามารถตีบท สื่ออารมณ์ได้สมจริง จนได้ชื่อว่ามีความสามารถโดดเด่น คือการแสดงบทบาทและอารมณ์อันสมจริงในบทนางเอกละครนอกแทบทุกเรื่อง ที่นับว่ายอดเยี่ยมคือบทนางเมรีขี้เมา บทนางยี่สุ่นในเรื่องลักษณวงศ์ บทนางคันธมาลีตอนท้าวสันนุราชชุบตัว บทนางยักษ์เจ้าอารมณ์ เช่น นางสำมนักขา นางแก้วอุดร นางอดุลปีศาจ เป็นต้น นับได้ว่าเป็นศิลปินตัวนางที่มีความสามารถสูง เป็นแบบอย่างที่ดียิ่งแก่ศิลปินรุ่นหลัง ตามโครงสร้างการถ่ายทอดศิลปะการแสดงละครรำ ดังนี้

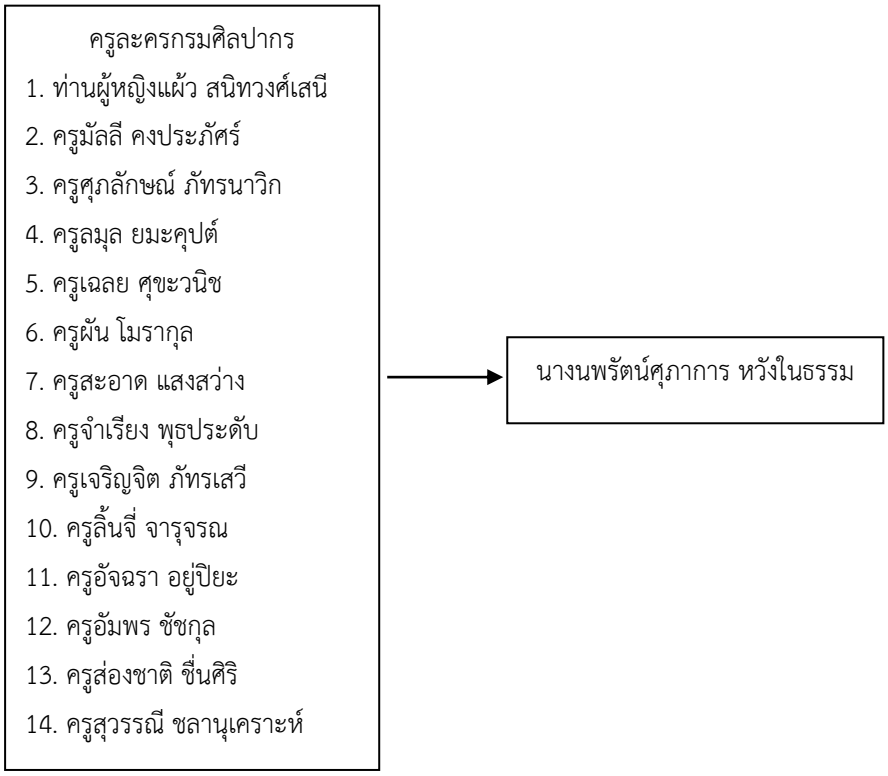


2.1.1.4 นางสาวเวณิกา บุนนาค ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) พ.ศ. 2558 อายุ 73 ปี เป็นครูนาฏศิลป์ที่มีความรู้ความเชี่ยวชาญ มีความสามารถอย่างสูงยิ่งในด้านการแสดงนาฏศิลป์ไทยครอบคลุมทั้งด้านปฏิบัติ ด้านทฤษฎีและการถ่ายทอดศิลปวิทยาการให้แก่ศิษย์ ความโดดเด่นปรากฏจากการแสดงในบทบาทตัวละครสำคัญๆ เช่น พระราม พระลักษมณ์ พระสังข์ อิเหนา ปันหยี ย่าหรัน พระลอ พระสุธน ฯลฯ นอกจากนี้ ยังมีผลงานทางวิชาการ เช่น ตำราเรื่องวิธีสอนและเทคนิคการสอนละคร (พระ) ตำราเรื่องรำกริชและการใช้อาวุธกริช รวมทั้งเป็นวิทยากรบรรยายทางวิชาการนาฏศิลป์ไทย ตามโครงสร้างการถ่ายทอดศิลปะการแสดงละครรำ ดังนี้

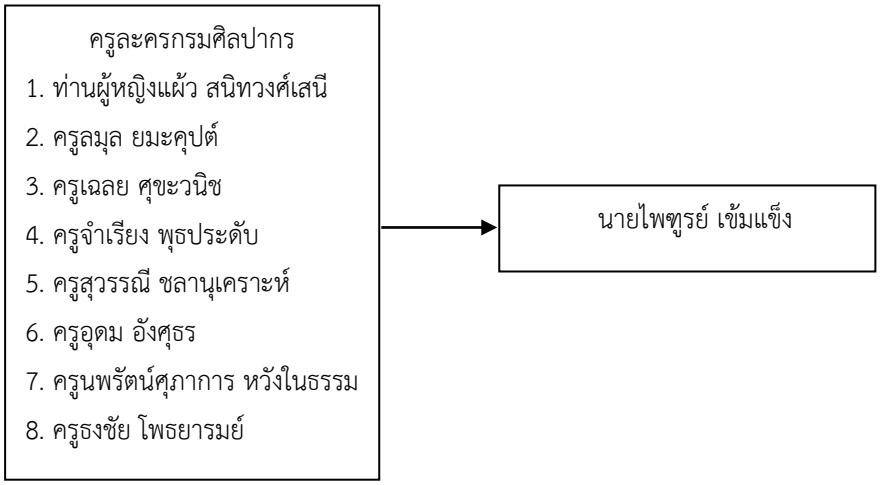


2.1.2 ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย

2.1.2.1 นางนพรัตน์ศุภาการ หวังในธรรม ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ อายุ 82 ปี เป็นครูนาฏศิลป์ที่มีความรู้ ความสามารถลึกซึ้งและเชี่ยวชาญอันเนื่องมาจากได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำต่าง ๆ จากปรมาจารย์ทางด้านนาฏศิลป์ไทยที่มีฝีมือเป็นเลิศ เป็นผู้ที่มีพรสวรรค์ทางการแสดงมาตั้งแต่เมื่อครั้งยังเป็นนักเรียน โดยเฉพาะการได้รับถ่ายทอดบทบาทการแสดงต่างๆ ทั้งตัวนางเอก ตัวเอกและตัวรองในการแสดงโขนและการแสดงละคร เช่น นางเบญกาย นางสีดา กวางทอง นางมณโฑ พระราม (ตอนปราบกากนาสูร) นางบุษมาลี นางสำมนักขา (แปลง) นางสุพรรณมัจฉา นางบุษบา นางดรสา นางศุภลักษณ์ นางวิฬาร์ นางรจนา นางมณฑา นางเกศสุริยง (แปลง) เป็นต้น จนเป็นที่ยอมรับกันในวงวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยว่าเป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถเป็นอย่างสูง ตามโครงสร้างการถ่ายทอดศิลปะการแสดงละครรำ ดังนี้

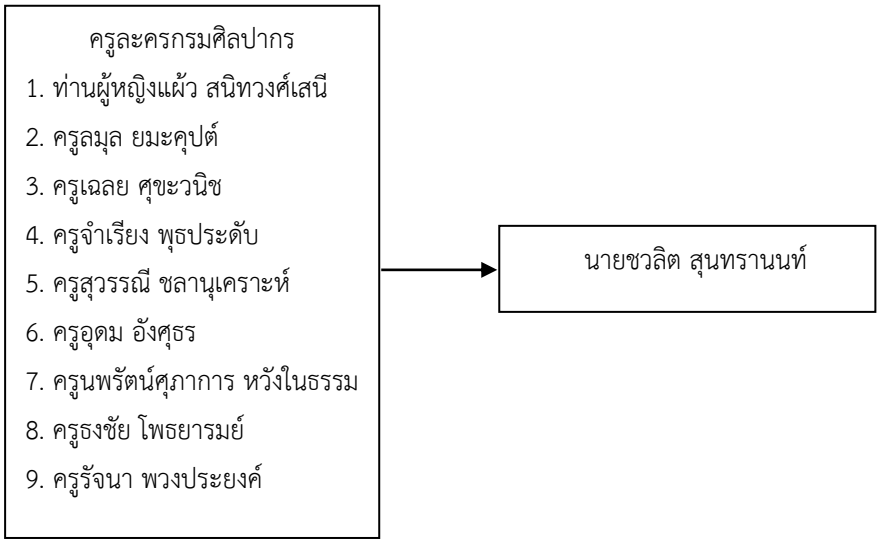


2.1.2.2 นายไพฑูรย์ เข้มแข็ง ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ อายุ 68 ปี เป็นครูนาฏศิลป์ที่มีความรู้ ความเชี่ยวชาญจากประสบการณ์ด้านการแสดงบนเวทีผสมผสานกับการเรียนรู้ในห้องเรียนไปพร้อมกัน จนได้พัฒนาทักษะและฝีมือที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว มีผลงานการแสดงที่ออกสู่สายตาประชาชนมากมายทั้งการแสดงโขน และละคร โดยเฉพาะบทบาทนายโรง หรือตัวละครเอกของเรื่องและสามารถแสดงได้ถึงบทบาทของตัวละครนั้นๆ เช่น พระราม พระอภัยมณี พระสังข์ พลายชุมพล คาวี เป็นต้น ตามโครงสร้างการถ่ายทอดศิลปะการแสดงละครรำ ดังนี้



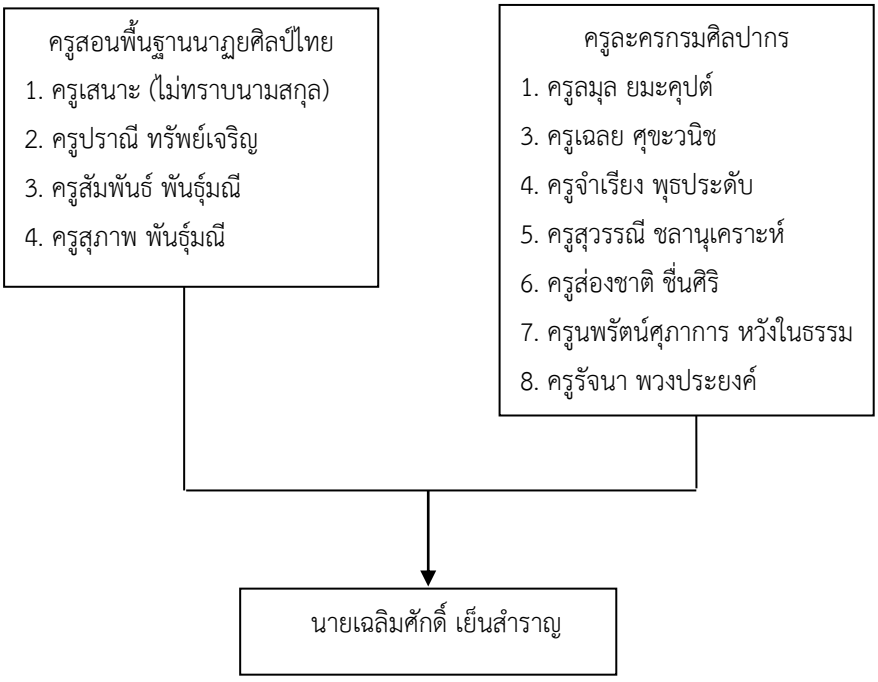
2.1.2.3 นายชวลิต สุนทรานนท์ นักวิชาการละครและดนตรี ทรงคุณวุฒิ (โขน ละคร และดนตรี) กรมศิลปากร อายุ 62 ปี เป็นนาฏศิลปินที่มีความรู้ ความสามารถทั้งบทบาทตัวพระและตัวนางในการแสดงโขนและละคร โดยเฉพาะบทบาทนางตลาดที่ได้รับการยอมรับในด้าน

ทักษะ ความสามารถและเทคนิคทางการแสดงที่มีลักษณะเฉพาะตัว ตามโครงสร้างการถ่ายทอดศิลปะการแสดงละครรำ ดังนี้



2.1.3 นาฏศิลปินอาวุโสที่มีประสบการณ์ในการแสดงละครรำ ของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร

2.1.4 ผู้ทำวิจัย ความรู้เชิงประจักษ์ของผู้ทำวิจัยที่สั่งสมมาจากประสบการณ์ ซึ่งผู้วิจัยได้ผ่านทักษะการแสดงบทบาทนางตลาด ตลอดจนการถ่ายทอดบทบาทนางตลาดให้แก่นิสิต นักศึกษาในสถาบันอุดมศึกษา ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2524 จนถึงปัจจุบัน ตามโครงสร้างการถ่ายทอดศิลปะการแสดงละครรำ ดังนี้



ขั้นศึกษาและเรียบเรียงข้อมูล

นำความรู้ที่ได้จากการค้นคว้าเอกสาร ตำรา หนังสือและแหล่งข้อมูลทางวิชาการประกอบการสัมภาษณ์ มารวบรวมและเรียบเรียงเพื่อดำเนินการในขั้นต่อไป

ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล

นำบทละครครั้งกรุงเก่า บทละครสมัยกรุงธนบุรี บทละครสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ และบทประกอบการแสดงละครรำของกรมศิลปากรตั้งแต่ปี พ.ศ. 2490-ปัจจุบัน ตลอดจนคำสัมภาษณ์จากผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏยศิลป์ไทย ด้านละครโทรทัศน์ และคำสัมภาษณ์ผู้ที่มีวิถีชีวิตเกี่ยวข้องกับตลาด รวมทั้งความรู้เชิงประจักษ์ของผู้ทำวิจัยด้านการแสดงบทบาทนางตลาดมาบูรณาการเชื่อมโยงเพื่อศึกษาอย่างละเอียด และจำแนกข้อมูลออกเป็นหมวดหมู่ตามขอบเขตด้านเนื้อหาที่กำหนดก่อนนำเนื้อหาข้อมูลเหล่านั้นมาวิเคราะห์

ขั้นวิพากษ์ระดมความคิด

นำข้อมูลที่ได้จากการวิเคราะห์มาจัดทำโครงการวิพากษ์เพื่อระดมความคิดเห็นจากผู้ทรงคุณวุฒิจากหน่วยงานทั้งภาครัฐและเอกชนซึ่งเป็นที่ยอมรับในศาสตร์การแสดงบทบาทความเป็นตลาดในการแสดงละครรำ โดยการประชุมร่วมกันเพื่อวิพากษ์ แลกเปลี่ยนความคิดเห็น ให้ข้อเสนอแนะ โดยหาทฤษฎีที่จะเป็นปัจจัยสนับสนุนให้งานด้านวิชาการและด้านการปฏิบัติบทบาทความเป็นตลาดในการแสดงละครรำเป็นที่ยอมรับอย่างกว้างขวางต่อไป

ขั้นปรับปรุงและสรุปผลการวิจัย

นำข้อคิดเห็นจากการวิพากษ์ ข้อเสนอแนะจากการแสดงความคิดเห็นของผู้ทรงคุณวุฒิและผู้เกี่ยวข้องมาปรับปรุงประเด็นต่างๆ ให้ถูกต้องสมบูรณ์เพื่อสรุปความเป็นตลาดในนาฏกรรมไทยต่อไป

ขั้นสรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

1. สรุปและอภิปรายผล
2. เสนอผลการวิเคราะห์โดยการพรรณนาวิเคราะห์ในรูปเล่มวิทยานิพนธ์

1.6 ประโยชน์ที่ได้รับ

ความเป็นตลาดในละครรำเป็นงานวิจัยที่ค้นพบองค์ความรู้ใหม่หรืองานวิจัยเริ่มแรก (Original research) ที่ยังไม่มีผู้ใดได้ทำการศึกษาไว้ก่อนแล้ว (Knowledge gaps) ซึ่งเป็นประโยชน์ต่อวงวิชาการและวิชาชีพนาฏยศิลป์ไทย สามารถนำไปใช้เป็นหลักในการแสดงบทบาทความเป็นตลาดของตัวละครประเภท

ต่างๆ ในการแสดงละครรำและประยุกต์ใช้กับละครประเภทอื่นๆ รวมทั้งนำไปสร้างสรรค์เป็นตำรา หนังสือ งานวิจัย สำหรับค้นคว้า อ้างอิง และประกอบการเรียนการสอนสาขาวิชานาฏยศิลป์ไทยในสถาบันอุดมศึกษา

1.7 นิยามศัพท์เฉพาะ

ละครรำ หมายถึง การแสดงนาฏยศิลป์ไทย 4 ประเภท ได้แก่ โขน ละครชาตรี ละครนอก และละครใน (ทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนากุล, 2526: 39) ที่สำนักการสังคีต กรมศิลปากร จัดแสดง ณ โรงละครแห่งชาติ เป็นการแสดงที่มีเนื้อเรื่องโดยดำเนินเรื่องตามบทละครพระราชนิพนธ์ บทพระนิพนธ์ หรือบทประพันธ์ที่กรมศิลปากรปรับปรุงใหม่และกรมศิลปากรสร้างบทเพื่อใช้ประกอบการแสดงกระบวนท่ารำ การบรรเลง การขับร้อง รวมทั้งการพากย์ การเจรจาและการพูดของตัวละครตามรูปแบบการแสดงนาฏยศิลป์ไทยของกรมศิลปากร

ความเป็นตลาด หมายถึง การแสดงพฤติกรรมไม่สำรวมของตัวละครอันเกิดจากความรู้สึกรัก โลภ โกรธ และหลงซึ่งเป็นอารมณ์ตามธรรมชาติของมนุษย์

ความเป็นตลาดในละครรำ หมายถึง การแสดงลีลาท่ารำ อารมณ์ความรู้สึก รวมทั้งกิริยาท่าทาง สีหน้า แววตา คำพูดและน้ำเสียงตามพิกัดความเข้มข้นทางอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครที่เกิดขึ้นในสถานการณ์ใดสถานการณ์หนึ่งตามรูปแบบการแสดงละครรำของกรมศิลปากร

บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในบทที่ 1 ผู้วิจัยได้กล่าวถึงความสำคัญของงานวิจัย เรื่อง ความเป็นตลาดในละครรำ ซึ่งมีเนื้อหาสาระครอบคลุมลักษณะ สภาพ กิจกรรม วัฒนธรรม ค่านิยม คติ ความเชื่อ พฤติกรรมทางกายและวาจา ตลอดจนบรรยากาศที่ปรากฏในตลาดตั้งแต่อดีตจนปัจจุบันทั้งในสังคมตะวันตกและตะวันออก โดยเฉพาะการให้ความสำคัญต่อบทบาทของผู้หญิงที่มีต่อตลาดในชีวิตจริงและถ่ายทอดเข้าไปอยู่ในตัวละครผู้หญิงที่ปรากฏอยู่ในละครรำ อันเป็นการสะท้อนให้เห็นภาพจำลองของชีวิตที่เกิดขึ้นในสังคม บทบาทตัวละครผู้หญิงในละครรำจึงมีความโดดเด่นทั้งในด้านพฤติกรรมการแสดงออกทั้งทางกาย วาจา กิริยา ท่าทาง ตลอดจนน้ำเสียงและอารมณ์ สิ่งเหล่านี้ถูกถ่ายทอดผ่านศิลปะการแสดงมาอย่างต่อเนื่อง ในขณะที่ความเป็นจริงแล้วตลาดไม่ได้มีเฉพาะผู้หญิง หากแต่ยังมีผู้ชาย มีองค์ประกอบอื่นๆ อีกหลายแง่มุมที่ควรแก่การศึกษา ในบทนี้ผู้วิจัยจะได้นำเสนอทฤษฎี แนวคิดสำหรับใช้เป็นแนวทางในการศึกษาเรื่องที่วิจัย ซึ่งผู้วิจัยจะนำเสนอเฉพาะทฤษฎีและแนวคิดที่สำคัญเท่านั้น โดยมีรายละเอียด ดังนี้

2.1 แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

2.2 สารัตถะที่เกี่ยวข้อง

2.3 เอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.1 แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

การวิจัยเรื่อง ความเป็นตลาดในละครรำนี้ เป็นการวิจัยเชิงผสมผสาน ผู้วิจัยจึงนำแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับตลาด มารยาทไทย วรรณกรรมการละครของไทย นาฏยศาสตร์ตำรา และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องมาเป็นแนวทางในการศึกษา ดังนี้

2.1.1 แนวคิดเกี่ยวกับความเป็นตลาด

นักวิชาการตะวันตก อาทิ Habermas (1989), Crawford (1999), Gehl (2001) และ Whyte (1976) ได้ชี้ให้เห็นว่า พื้นที่สาธารณะมีความหมายเชิงกายภาพว่า เป็นพื้นที่ที่คนใช้ร่วมกัน เป็นสมบัติร่วมของคนในสังคมนั้นและมีความหมายเชิงนามธรรมว่า เป็นพื้นที่ที่คนแสดงออกทางความคิดได้อย่างเสรีภายใต้ขอบเขตที่สังคมกำหนด เป็นเครื่องแสดงสิทธิ เสรีภาพ โอกาส ตลอดจนเป็นตัวบ่งชี้คุณภาพชีวิตที่สำคัญยิ่งของคน รวมทั้งทำหน้าที่เป็นตัวเชื่อมให้คนและกิจกรรมในพื้นที่ส่วนตัวได้พบปะกันเพื่อสร้างปฏิสัมพันธ์ต่อกัน เป็นสะพานที่รวบรวมพื้นที่ส่วนตัวจนเกิดเป็นย่านชุมชนและเมือง พื้นที่สาธารณะจึงมี

ลักษณะเป็นทั้งพื้นที่ที่เคลื่อนไหวแลกเปลี่ยนและรวบรวมความเป็นเมือง นอกจากนี้ ระวิวรรณ โอฬารรัตน์มณี (2555) ได้แสดงทัศนะที่สอดคล้องว่า การใช้พื้นที่สาธารณะเป็นพื้นที่แสดงออก พบปะสังสรรค์และมีปฏิสัมพันธ์ของคนต่างกลุ่มด้วยบรรยากาศสบาย ไม่มีพิธีรีตองมากแบบถนนคนเดินคล้ายกับถนนตลาดเป็นปรากฏการณ์ที่สะท้อนการใช้ตลาดเป็นพื้นที่สาธารณะของคนในสังคมที่มีกิจกรรมประจำวันหลากหลาย ไปจนถึงการใช้ตลาดเป็นพื้นที่ถ่ายทอดประวัติศาสตร์ต่างกลุ่มต่างชาติพันธุ์ ต่างวัฒนธรรมที่พื้นที่อื่นทำไม่ได้ (ระวิวรรณ โอฬารรัตน์มณี, 2555: 123) นอกจากพื้นที่ “ตลาด” ซึ่งเป็นพื้นที่สาธารณะทางเศรษฐกิจ สังคมและวัฒนธรรมที่เก่าแก่สำหรับใช้เป็นแหล่งซื้อขายแลกเปลี่ยนสินค้า ผลิตผลระหว่างครัวเรือน ชุมชน สังคม เมือง และพัฒนาไปสู่การค้าระหว่างประเทศ รวมทั้งเป็นแหล่งสื่อสารแลกเปลี่ยนข้อมูลข่าวสาร ความคิดเห็น ตลอดจนเป็นพื้นที่แพร่กระจายความหลากหลายทางวัฒนธรรมที่ประชาชนแทบทุกชนชั้นมีส่วนร่วมในการใช้สอย (เกียรติ จิวะกุลและคณะ, 2523: 1)

สำหรับประชุมศิลาจารึกภาคที่ ๑ ได้สะท้อนภาพตลาดในสมัยสุโขทัย ความว่า *...เบื้องตีนนอนเมืองสุโขทัยนี้ มีตลาดปสาน มีพระอจนะ มีปราสาทมีป่าหมากป่าพร้าวป่าหมากลาง มีไร่มีนา มีถิ่นถาน มีบ้านใหญ่บ้านเล็กเบื้องหัวนอน...”* และตลาดดังกล่าวก็เป็นลักษณะตลาดการค้าเสรีเนื่องจากกษัตริย์สุโขทัยทรงมีนโยบายส่งเสริมให้ประชาชนจากหัวเมืองต่างๆเข้ามาค้าขายที่สุโขทัยโดยไม่เก็บภาษีจังกอบ (ภาษีผ่านด่าน) สำหรับการนำผลิตผลและสินค้าเข้ามาจำหน่าย ดังความว่า *“...เมืองสุโขทัยนี้ดี ในน้ำมีปลา ในนามีข้าว เจ้าเมืองบ่เอาจกอบ ในไพร่ ลู่ท่าง เพื่อนจูงวัวไปค้า ขี่ม้าไปขาย ใครจักใคร่ค้าช้าง ค้าใครจักใคร่ค้าม้า ค้า ใครจักใคร่ค้าเงือนค้าทองค้า ไพร่ฟ้าหน้าใส...”* ตรงกับศิลาจารึกนครชุม จังหวัดกำแพงเพชร ที่ระบุไว้ว่ามีการค้าขายของประชาชนทั้งทางบกและทางน้ำ ความว่า *“...ไพร่ฟ้าข้าไทย ขี่เรือไปค้าขี่ม้าไปขาย...”* (คณะกรรมการพิจารณาและจัดพิมพ์เอกสารทางประวัติศาสตร์ สำนักนายกรัฐมนตรี, 2521: 18-23) นอกจากนี้ ยังได้สะท้อนให้เห็นตลาดในฐานะแหล่งค้าสัตว์ประเภทต่างๆ สำหรับผู้ใจบุญซื้อไปปล่อย แสดงให้เห็นความศรัทธาเลื่อมใสของประชาชนที่มีต่อพระพุทธศาสนา ดังความว่า *“...ลางแห่งเทตลาด ซื้อสัตว์ทั้งหลายโปรด อันเป็นต้นว่าคนอีกแพะแลหมูหมาเป็ดไก่ห่านนกปลาเนื้อ ฝูงสัตว์ทั้งหลายโปรดสัตว์ดีมีรูปโฉมงาม...”* (ธงชัย ดิษโส, 2544: 68) แสดงให้เห็นว่า ในสมัยกรุงสุโขทัยมีตลาดปสานที่เป็นทั้งตลาดประจำและตลาดนัดอยู่ทางเหนือของตัวเมือง (เกียรติ จิวะกุลและคณะ, 2523: 3) ซึ่งเป็นศูนย์กลางการแลกเปลี่ยนซื้อขายสินค้าและสิ่งของจำเป็นในการดำรงชีวิต รวมทั้งเป็นศูนย์กลางทางการค้าที่สำคัญในฐานะดัชนีชี้วัดความมั่งคั่งและมั่นคงทางเศรษฐกิจ สังคม และวัฒนธรรมของกรุงสุโขทัยเป็นอย่างดี ลักษณะตลาดดังกล่าวได้สืบทอดมาสมัยกรุงศรีอยุธยาที่มีย่านตลาดและทำเลการค้าขายแบบถาวร คือ มีการค้าขายทั้งวัน ตั้งแต่เช้าจรดเย็น และแบบชั่วคราว คือ ตลาดที่ขายเฉพาะช่วงเช้าหรือเย็นเท่านั้น เริ่มตั้งแต่ห้าโมงเย็นไปจนถึงสองหรือสามทุ่ม (สันต์ ท. โกมลบุตร, 2510: 317)

ประชุมพงศาวดารภาคที่ 76 ได้ชี้ให้เห็นสภาพการค้าขายในกรุงศรีอยุธยาว่า มีตลาดซื้อขายและหมู่บ้านจำนวนมาก เหตุเพราะกรุงศรีอยุธยาเป็นเมืองหลวงที่ตั้งอยู่บนเกาะเล็กๆ ในแม่น้ำเจ้าพระยา ภายในกำแพงเมืองมีถนนตัดตรงและยาวมากและมีคลองขุดจากแม่น้ำเจ้าพระยาเข้ามาในพระนคร จึงสะดวกในการสัญจรไปมาได้ทั่วถึงกัน (องค์การค้าคุรุสภา, 2513: 119-121) นอกจากนี้ยังมีคูเล็กๆ และตรอกซอกซอยอีกมาก มีการวางผังเมืองอย่างเป็นระเบียบ ตั้งอยู่ในทำเลที่เหมาะสมจึงมีประชากรหนาแน่นและเต็มไปด้วยสินค้าที่นำเข้ามาจากต่างประเทศ ในขณะที่ เพชรรุ่ง เทียนปิ่วโรจน์ ได้นำเสนอให้เห็นว่า ทั้งในและนอกกำแพงเมืองอยุธยามีตลาด ย่านการค้าและการผลิตกว่า 140 แห่ง แบ่งเป็น ตลาดน้ำ 4 แห่ง ตลาดในกำแพงเมือง 60 ตลาด และตลาดนอกกำแพงเมือง 30 ตลาด รวมทั้งมีแหล่งการค้าและแหล่งผลิตสินค้าริมสองฟากแม่น้ำ 52 ตำบล สินค้าหลากหลายถึง 373 ชนิด 24 ประเภทสินค้า (เพชรรุ่ง เทียนปิ่วโรจน์, 2550: 184-192) สอดคล้องกับคำให้การขุนหลวงวัดประดู่ทรงธรรม เอกสารจากหอหลวง พรรณนาไว้ว่ามีสินค้าประเภทเครื่องประดับ อาทิ กำไลมือ กำไลเท้า ปิ่นปักผม แหวน กระจับปิ้ง สายสะอิ้ง สังวาลย์ทองคำและขี้รัก รวมทั้ง มีเครื่องดนตรีไทยซึ่งเป็นสินค้าที่เกี่ยวข้องกับศิลปะการแสดงดนตรีและนาฏศิลป์วางขายด้วย (ธงชัย ลิขิตพรสวรรค์, 2553: 223) นอกจากสินค้าอันหลากหลายของไทยแล้ว นันทา วรเนติวงศ์ ยังได้บรรยายให้เห็นสินค้านานาชนิดที่มาจากต่างประเทศวางขายในตลาดกรุงศรีอยุธยา เช่น ผ้าจากโจฬะมณฑลและจากเมืองสุรัตที่มีการทำลวดลายและสีสันตามแบบของสยาม ของพวกมัวร์ (นันทา วรเนติวงศ์, 2548: 138-139) พวกนอกคริสต์ศาสนา พวกสยามและชาติอื่นๆ ที่ตะนาวศรีได้นำเข้าสินค้าเหล่านี้เป็นจำนวนมาก รวมทั้งมีการนำเข้าสินค้าประเภทเครื่องกระเบื้องทั้งมีคุณภาพดีและคุณภาพรองลงไปจากประเทศจีน มีนำเข้าทองแดงจากญี่ปุ่น มีดอกจันทร์เทศ พริกไทย ไม้จันทร์ รวมไปถึงผลิตภัณฑ์ต่างๆ ของชาติยุโรปด้วย โดยที่เพชรรุ่ง เทียนปิ่วโรจน์ ได้สรุปให้ทราบว่า นอกจากจะมีสินค้าที่ผลิตขึ้นภายในอยุธยาแล้ว ยังมีสินค้าที่มาจากเมืองใกล้เคียงและสินค้าที่นำเข้ามาจากต่างประเทศด้วย ส่งผลให้กรุงศรีอยุธยาเป็นศูนย์กลางความหลากหลายทางชาติพันธุ์ สินค้าตลอดจนการเช่าพื้นที่เพื่อเปิดร้านจำหน่ายสินค้าต่างๆ ตามเพศตามภาษาของพ่อค้าที่เดินทางเข้ามาค้าขาย (เพชรรุ่ง เทียนปิ่วโรจน์, 2550: 199) ส่งผลให้กรุงศรีอยุธยามิใช่รัฐโดดเดี่ยวและกลายเป็นศูนย์กลางทางการค้าขายในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ดังที่ กำพล จำปาพันธ์ (2559) แสดงทัศนะไว้ว่า กรุงศรีอยุธยาถือเป็นรัฐเมืองท่าที่เป็นทั้งศูนย์กลางการปกครองและค้าขาย เนื่องจาก 1) มีทำเลดี ไม่ห่างไกลจากทะเล เพราะมีแม่น้ำล้อมรอบเชื่อมโยงกัน 2) มีสปิริตเปิดใจรับชาวต่างชาติให้เข้ามาค้าขาย ได้เรียนรู้และปรับตัวกับสิ่งใหม่ๆ และ 3) เป็นแหล่งจำหน่ายสินค้านานาชนิดทั้งจากจีนและของป่าจากหัวเมืองซึ่งเป็นที่ต้องการของชาวตะวันตก (กำพล จำปาพันธ์, 2559: 70-71)

นอกจากนี้ อานนท์ จิตรประภาส ยังได้ชี้ให้เห็นว่ากรุงศรีอยุธยาเป็นศูนย์กลางทางการค้าที่เปิดประเทศเจริญสัมพันธไมตรีและทำการค้ากับต่างชาติอย่างกว้างขวางและจริงจังในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช จนกรุงศรีอยุธยาเป็นตลาดใหญ่ของสินค้าจากจีนและญี่ปุ่น (อานนท์ จิตรประภาส, 2552: 139) ต่อมาได้ขยายการค้ากับประเทศทางตะวันตก อาทิ โปรตุเกส ฮอลันดา อังกฤษ ฝรั่งเศส ตลอดจนชาวเปอร์เซียในตะวันออกกลางและชาวอินเดียตอนใต้ แสดงให้เห็นว่าตลาดกรุงศรีอยุธยาไม่มีเวลาหยุดพัก มีการเคลื่อนไหวถ่ายเททั้งคนและสินค้าอยู่ตลอดเวลา ตรงกับที่ นิโกลาส์ แชรแวส ได้กล่าวไว้ว่า เขตอื่นในเมืองแบ่งเป็นที่อยู่อาศัยของชาวต่างประเทศ มีคนชาติจีน แขกมัวร์ และชาวยุโรปเล็กน้อย มีตึกก่ออิฐถือปูนเหมือนกัน (สันต์ ท. โกมลบุตร, 2506: 40) โดยมีผู้คนอยู่หนาแน่นและเป็นสถานที่ทำการค้าขนาดใหญ่ ตามถนนสายใหญ่มีร้านค้าสองข้างทางและมีตลาดหลายแห่ง ตลาดเหล่านี้ติดทุกวันทั้งเย็นและเช้า

โดยที่ประมวลกฎหมายรัชกาลที่ 1 จุลศักราช 1166 พิมพ์ตามฉบับหลวงตรา 3 ดวง ได้กล่าวถึงการจัดระเบียบภายในตลาดโดยการออกกฎหมายกำกับ ควบคุมและลงโทษผู้กระทำความผิดทางการค้าไว้ว่า ๓๖ มาตราหนึ่ง พระเจ้าอยู่หัวธรงบัญหญัติให้ซื้อขายสิ่งของตามถนนตระหลาด แลผู้ซื้อขายทำเกินบัญหญัติไว้ มิได้ซื้อขายตามถนนตระหลาด มักซื้อของถูกขายแพงนอกพระราชบัญหญัติ ท่านว่าเลมิดพระราชอาญา ให้จำใส่ขื่อไว้สามวัน และเอาไปประจานจนรอบตระหลาด แล้วให้ทวนด้วยไม้หวาย ๒๕ ที ถ้ากำนันตระหลาดมิได้กำชับว่ากล่าว ละให้ลูกตลาดซื้อถูกขายแพงกว่าถนนตระหลาด อันพระเจ้าอยู่หัวธรงบัญหญัติไว้ ให้เอากำนันตระหลาดจำใส่ขื่อไว้สามวัน แล้วทวนด้วยไม้หวาย ๑๕ ที... (มหาวิทยาลัยวิชาธรรมศาสตร์และการเมือง, 2527: 395) และ นันทา วรเนติวงศ์ (2518) ได้อธิบายไว้ว่า ในอยุธยาใช้ถนนในตลาดเป็นสถานที่ค้าขาย มีเจ้าหน้าที่ดูแลไม่ให้เกิดการเอารัดเอาเปรียบในการค้าขายรวมทั้งทำหน้าที่เก็บภาษีในตลาดเรียกว่ากำนันตลาด ถ้าเก็บเกินกว่าอัตราที่กำหนดจะถูกลงโทษ (นันทา วรเนติวงศ์, 2518: 62) ตรงกับที่ เพชรรุ่ง เทียนปิ่วโรจน์ ชี้ให้เห็นว่า ในตลาดมีผู้ที่ทำหน้าที่ดูแลตรวจสอบเงินปลอมและดูแลความเรียบร้อยเรียกว่า เจ้าตลาดหรือนายตลาด (เพชรรุ่ง เทียนปิ่วโรจน์, 2550: 205) และ วินัย พงศ์ศรีเพียร (2551) เสนอให้เห็นว่า ตลาดหรือย่านการค้าในอยุธยามีสถานบริการทางเพศอยู่ด้วย ดังปรากฏใน ภูมิสัณฐานพระนครศรีอยุธยา ว่าด้วย เรือจ้างรอบกรุง (วินัย พงศ์ศรีเพียร, 2551: 58) ซึ่งเอกสารจากหอหลวง พรรณาไว้ว่า “ตลาดบ้านจีนปากคลองขุนละครไชยมีหญิงละครโสเภณีตั้งโรงอยู่ท้ายตลาด ๔ โรง รับจ้างทำชำเราแก่บุรุษ” (ธงชัย ลิขิตพรสวรรค์, 2553: 225-228) สันนิษฐานว่าตลาดดังกล่าวเป็นตลาดขนาดใหญ่ที่สามารถเดินทางได้ทั้งทางบกและทางน้ำ มีชุมชนร้านค้าชาวจีนรวมกันอยู่เป็นจำนวนมาก ส่วนใหญ่ขายสินค้าเครื่องใช้ชาวจีนมากกว่าสินค้าของไทย รวมทั้งมีศาลเจ้าจีนอยู่ท้ายตลาด ลักษณะตลาดในพระนครศรีอยุธยายังคงสืบทอดรูปแบบต่อมาถึงสมัยกรุงธนบุรี

ผู้วิจัยเห็นว่า เมื่อสถาปนากรุงรัตนโกสินทร์ขึ้นเป็นราชธานีแห่งใหม่ ได้มีการย้ายแหล่งค้าขายออกจากบริเวณภายในพระนครไปที่สำเพ็งซึ่งเป็นแหล่งรวมคนจีนที่มีอาชีพค้าขายเป็นหลักและกลายเป็นย่านตลาดใหญ่ ศูนย์กลางของสินค้านำเข้าจากประเทศจีน เป็นตลาดที่ขายสินค้าทั้งแบบขายปลีกและขายส่ง ตลาดที่สำคัญในย่านนี้คือ ตลาดเก่า ที่มีทั้งอาหารสดและอาหารแห้ง มีการขยายตัวทางการค้าอย่างกว้างขวางส่งผลให้มีแหล่งการค้าเพิ่มขึ้นหลายแห่ง เช่น บริเวณถนนเยาวราช ถนนพาหุรัด ถนนบางรักและถนนบางลำพู เกิดศูนย์รวมเครื่องใช้ของสงฆ์และของใช้ในกิจการทางศาสนาแหล่งใหญ่ของกรุงเทพฯ คือบริเวณเสาชิงช้า เกิดย่านผลิตสินค้าที่สำคัญ ได้แก่ ตลาดบ้านหม้อ บ้านพานถม บ้านบาตร บ้านดอกไม้ บ้านดินสอ บ้านนางเลิ้ง บ้านบุ บ้านช่างหล่อ บ้านขมิ้น บ้านตีทอง ตลาดพลู ตลาดดังกล่าวมานี้ล้วนเป็นตลาดที่ทำการค้าขายเป็นประจำทุกวัน ปัจจุบันมีตลาดที่เกิดขึ้นใหม่ เรียกว่า ตลาดนัดที่จัดให้มีขึ้นเฉพาะวันและสถานที่ที่กำหนด อาจเป็นเพียงวันใดวันหนึ่งในสัปดาห์ และจะเป็นเช่นนั้นไปเรื่อยๆ จนเป็นที่รู้จักของคนในชุมชน ตลาดลักษณะนี้มีอยู่ทั่วไป ทั้งในชนบท และตัวเมืองใหญ่ สำหรับสถานที่ที่ใช้เป็นตลาดนัด ส่วนใหญ่จะใช้บริเวณลานวัด ข้างสวนสาธารณะ หรือบนทางเท้าริมถนน ที่มีรถวิ่งผ่านไปมา เพื่อให้ผู้สัญจรไปมาและคนในละแวกนั้น ได้มาจับจ่ายซื้อของกันสะดวก ส่วนขนาดของตลาดนัดแต่ละแห่ง ก็ขึ้นอยู่กับความเจริญของแต่ละชุมชนเป็นสำคัญ สินค้าที่พ่อค้าแม่ค้านำมาวางขายจะมีสารพัดอย่างเช่นเดียวกับสินค้าที่วางขายในตลาดสด อาจมีสินค้าบางอย่างที่ในตลาดสด ไม่มีวางขาย แต่จะมีผู้นำมาขายเฉพาะในวันที่มีตลาดนัดเท่านั้น ตลาดนัดจึงเป็นตลาดประเภทหนึ่งซึ่งเป็นที่นิยมของคนไทย

นอกจากนี้ นักคิด นักวิชาการ ชาวเยอรมัน MAX WEBER ได้กล่าวถึงตลาดไว้ว่า เป็นสัญลักษณ์ของความเป็นเมือง วิถีชีวิตชุมชน มีการพัฒนาและแบ่งงานกันทำจนก่อให้เกิดเป็นอาชีพต่างๆ ส่งผลให้ชุมชนนั้นมีชีวิต มีความคึกคัก มีการเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลง (เกียรติ จิวะกุลและคณะ, 2525: 287) รวมทั้งมีการแลกเปลี่ยนหมุนเวียนทั้งสินค้าและเงินตราอย่างต่อเนื่อง และ เกียรติ จิวะกุลและคณะ ยังได้ให้ความเห็นที่สอดคล้องว่าตลาดเป็นแหล่งซื้อขายแลกเปลี่ยนสินค้ามีการเปลี่ยนแปลงและพัฒนาทั้งในด้านที่ตั้ง รูปแบบและประเภทของสินค้าที่เป็นไปตามสภาพเศรษฐกิจ สังคม การเมือง และความก้าวหน้าทางเทคโนโลยี (เกียรติ จิวะกุลและคณะ, 2525: 3)

พระราชบัญญัติการสาธารณสุข พ.ศ. 2535 (ราชกิจจานุเบกษา เล่ม 109 ตอนที่ 38 ลงวันที่ 5 เมษายน 2535: 28) ข้อบัญญัติกรุงเทพมหานคร เรื่อง ตลาด พ.ศ. 2546 (ราชกิจจานุเบกษา เล่ม 120 ตอนพิเศษ 139ง ลงวันที่ 4 ธันวาคม 2546: 24) และพจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 (www.royin.go.th/dictionary) ได้ให้ความหมาย คำว่า ตลาด หมายความว่า สถานที่ซึ่งปกติจัดไว้ให้ผู้ค้าใช้เป็นที่ชุมนุมเพื่อจำหน่ายสินค้าประเภทสัตว์ เนื้อสัตว์ ผัก ผลไม้ หรืออาหารอันมีสภาพเป็นของสดประกอบหรือปรุงแล้ว หรือของเสียง่าย ทั้งนี้ ไม่ว่าจะมีการจำหน่ายสินค้าประเภทอื่นด้วยหรือไม่ก็ตาม

และหมายความรวมถึงบริเวณซึ่งจัดไว้สำหรับให้ผู้ค้าใช้เป็นที่ชุมนุมเพื่อจำหน่ายสินค้าประเภทดังกล่าวเป็นประจำหรือเป็นครั้งคราวหรือตามวันที่กำหนด นอกจากนี้ พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 ยังได้ให้ความหมายที่ 2 ไว้ว่า ตลาด หมายความว่า ที่ชุมนุมเพื่อซื้อขายของต่าง ๆ

โดยที่สุปัญญา ไชยชาญ (2543) ได้ให้ความหมาย คำว่า ตลาด มีความหมายเป็น 4 นัย คือ 1) ตลาด หมายถึง สถานที่ที่ผู้ซื้อและผู้ขายใช้เป็นที่พบปะเพื่อทำการเจรจาตกลงซื้อขายแลกเปลี่ยนผลิตภัณฑ์กัน เช่น ตลาดนัดสวนจตุจักร ตลาดสดเทศบาล เป็นต้น 2) ตลาด ตามความหมายของนักเศรษฐศาสตร์ หมายถึง ผู้ผลิต ผู้ขาย และผู้บริโภค 3) ตลาด ตามความหมายของนักธุรกิจ หมายถึง ผู้ทำงานประจำเกี่ยวกับอาชีพค้าขายทั่วไป โดยอาศัยเกณฑ์ต่าง ๆ เช่น ตลาดรองเท้า ตลาดวัยรุ่น เป็นต้น และ 4) ตลาด ตามความหมายของนักการตลาด หมายถึง ผู้ซื้อหรือผู้มีศักยภาพว่าจะซื้อทุกคนที่มีความต้องการหรือความอยากได้เป็นอย่างเดียวกัน (สุปัญญา ไชยชาญ, 2543: 18-20) ดังนั้น เมื่อคำว่าตลาดมีความหมายถึงสี่นัยอย่างนี้ การจะตีความว่าตลาดมีความหมายตามนัยใด จึงต้องอาศัยบริบท (context) ซึ่งหมายถึง คำหรือข้อความห้อมล้อมเพื่อช่วยให้เข้าใจความหมายมาประกอบการตีความ

ขณะเดียวกันสุดาดวง เรืองรุจิระ ก็ได้อธิบายไว้ว่า เมื่อมีการกล่าวถึงตลาดกับบุคคลทั่วไปที่มิใช่นักการตลาดทุกคนจะนึกถึงสถานที่ที่เป็นศูนย์กลางในการแลกเปลี่ยน สถานที่ที่ผู้ซื้อผู้ขายจะไปตกลงซื้อขายสินค้ากัน ความหมายที่รู้จักกันมาแต่ยุคเก่าก่อนจนถึงปัจจุบัน ทุกคนเข้าใจตรงกันว่าตลาด คือสถานที่ แต่ตลาดในความหมายของนักธุรกิจ คือ กลุ่มบุคคลที่คิดว่าจะซื้อสินค้ากลุ่มหนึ่ง (สุดาดวง เรืองรุจิระ, 2543: 6-15) นอกจากนี้ ตลาดยังเป็นปัจจัยสำคัญที่ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในพฤติกรรมของผู้บริโภคทั้งด้านอาหารการกิน ที่อยู่อาศัย เครื่องแต่งกาย ความสัมพันธ์ในครอบครัว ตลาดทำให้เกิดการจ้างงานประชาชนมีรายได้ เกิดการกระจายรายได้

สุวิทย์ เปียผ่องและจรัสศรี นวกุลศิรินารถ (2530) ได้ชี้ให้เห็นว่า ตลาดอาจหมายถึง สิ่งที่มีตัวตนและไม่มีตัวตน ได้แก่ สถานที่ที่มีการซื้อขายหรืออำนาจซื้อขายของพลเมือง (สุวิทย์ เปียผ่องและจรัสศรี นวกุลศิรินารถ, 2530: 22) สำหรับสารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน เล่มที่ 28 ได้อธิบายความสำคัญของตลาดไว้ว่า เมื่อสังคมเจริญขึ้นเป็นเมืองใหญ่ มีสภาพและฐานะเป็นสังคมเมือง การใช้เงินตราเริ่มแพร่หลายและการค้าขายมีการขยายตัว ส่งผลให้ความต้องการสินค้าอุปโภค และบริโภคมีมากขึ้นตามไปด้วย (วราภรณ์ จิวชัยศักดิ์, 2547: 28) จึงเกิดความจำเป็นที่จะต้องมีแหล่งหรือสถานที่ สำหรับซื้อขายสินค้าเหล่านั้น นั่นคือตลาด ซึ่งมักจะเป็นที่ ที่คนในสังคม หรือชุมชนนั้น รู้จัก และสามารถเดินทางไปมาได้สะดวก รวมทั้งเป็นศูนย์กลาง ในการคมนาคม ทั้งทางบก และทางน้ำ ขนาดของตลาดจะใหญ่หรือเล็กเพียงใด ก็ขึ้นอยู่กับขนาดของชุมชนที่ตลาดนั้นตั้งอยู่ หรือจำนวนสินค้า ที่นำมาวางขายในตลาดแห่งนั้น และ ศรัณยพงศ์ โชติวรรณ์ ชี้ให้เห็นว่า ลักษณะของตลาดจะขึ้นอยู่กับสภาพแวดล้อมและการตั้งถิ่นฐานของชุมชนเป็นอย่าง

มาก (ศรัณยพงศ์ โชติวรรณ์, 2549: 8) เพราะตลาดเป็นทั้งที่ประกอบอาชีพทำการค้าและที่อยู่อาศัย ดังที่สำนักพิมพ์เมืองโบราณ ชี้ให้เห็นความสำคัญของตลาดในฐานะเป็นศูนย์กลางการพบปะของผู้คนที่มาจากทั้งสังคมเดียวกันและต่างสังคมถิ่นฐานกัน ตลาดจึงเป็นศูนย์กลางของข่าวสาร (สำนักพิมพ์เมืองโบราณ, 2535: คำนำ)

จากการศึกษาของเกียรติ จิวะกุลและคณะ ได้อธิบายให้เห็นสภาพของตลาดโดยทั่วไป ประกอบไปด้วยตึกแถว แผงลอย หาบเร่ ผู้ขาย ผู้ซื้อ และสินค้า (เกียรติ จิวะกุลและคณะ, 2525: 85-100) ตึกแถวเป็นสภาพทางกายภาพที่สำคัญมีลักษณะต่อเนื่องเป็นแนวยาวไปตลอด เป็นทั้งที่อยู่อาศัยที่ค้าขายในเวลาเดียวกัน นอกจากนี้ ตลาดยังมีแผงลอยทั้งที่อยู่ภายในหลังคาตลาดและแผงลอยด้านหน้าตึกแถวรอบ ๆ ตลาดด้วย หาบเร่ก็เป็นการค้าอีกรูปแบบหนึ่งมักปรากฏบนทางเดินทั้งในตลาดและหน้าตลาด สำหรับผู้ขายมักจะเป็นผู้ที่มีที่อยู่อาศัยตึกแถวในตลาด ส่วนแผงลอย หาบเร่มักเป็นผู้ที่มีภูมิลำเนาอยู่ไม่ห่างจากตลาดมากนัก และก็มีผู้ขายบางรายที่เป็นผู้ผลิตและนำผลผลิตมาขายเองที่ตลาดโดยตรง ส่วนผู้ซื้อจะมีทั้งผู้ที่ซื้อรายใหญ่ที่ซื้อสินค้าในตลาดไปขายต่ออีกทอดหนึ่งและผู้ซื้อรายย่อย เช่น แม่บ้าน หรือคนทั่วไป สำหรับสินค้าในตลาดโดยทั่วไปเป็นรายการเกี่ยวกับอาหาร ข้าวของเครื่องใช้ประจำวันเป็นส่วนใหญ่

สาริยา ศรีเชื้อ ได้อธิบายถึงองค์ประกอบสำคัญในย่านการค้าไว้ว่า ที่ปรากฏให้เห็นชัดมีอยู่ 4 ประเภท คือ 1) ร้านค้าอาคารพาณิชย์ที่กระจายตัวอยู่ตามแนวถนน เช่น ร้านขายยา ร้านเสริมสวย ร้านเครื่องไฟฟ้า เป็นต้น 2) ตลาดสด มีลักษณะการค้าแบบดั้งเดิมจำหน่ายสินค้าอุปโภค บริโภคเป็นหลัก 3) ห้างสรรพสินค้าเป็นร้านค้ารูปแบบใหม่ทันสมัย มีสิ่งอำนวยความสะดวก เป็นแหล่งรวมสินค้านานาชนิดที่หาซื้อไม่ได้ในตลาดตลาดสดหรือหาบเร่และแผงลอย 4) หาบเร่และแผงลอยเป็นรูปแบบการค้าขนาดเล็กไม่เป็นทางการ แต่จะสังเกตเห็นได้อย่างชัดเจน (สาริยา ศรีเชื้อ, 2540: 36-39) โดยที่ กำจัด บุญโกย ได้นำเสนอให้ทราบว่า ในตลาดนัดมีผู้ขายสินค้าอยู่ 3 ประเภท คือ 1) ผู้ขายตลาดนัดโดยเฉพาะมีอาชีพขายตามตลาดนัดเป็นหลัก โดยจะเร่ขายตามตลาดนัดแหล่งต่างๆ ทุกวัน สินค้าที่ขายอาจจะเหมือนเดิมหรือแตกต่างกันบ้างเป็นบางนัด 2) ผู้ขายเจ้าถิ่น เป็นพ่อค้าแม่ค้าที่ขายของประจำในบริเวณรัศมีไม่เกินห้ากิโลเมตรจากตลาดและมาขายเพิ่มในวันที่มีตลาดนัด และ 3) ผู้ขายมือสมัครเล่น (กำจัด บุญโกย, 2556: 19-20) เนื่องจากตลาดนัดส่วนใหญ่จะไม่มีการให้จับจองล่วงหน้าหรือกำหนดที่ตั้งร้านจำหน่ายสินค้าตายตัว มีลักษณะมาก่อนเลือกที่ตั้งก่อน เป็นการเปิดพื้นที่ให้ผู้ขายรายใหม่ตลอดเวลาถือเป็นเสน่ห์อย่างหนึ่งของตลาดนัด นอกจากนี้ อมราพร ลีลากุลธนิต (2523) ยังได้กล่าวสรุปไว้ว่า ตลาดเป็นสถาบันทางเศรษฐกิจที่สำคัญในชุมชนที่สนองความต้องการด้านวัตถุ เช่น อาหาร เครื่องนุ่งห่ม ยารักษาโรคให้แก่คนในชุมชน (อมราพร ลีลากุลธนิต (2523: 21) รวมทั้งทำหน้าที่เป็นแหล่งจัดหาและกระจายสินค้าไปยังผู้ซื้อ รวมทั้งเป็นศูนย์กลางการเผยแพร่ข้อมูลข่าวสาร เชื่อมโยงคนทั้งในชุมชนและนอกชุมชนให้มีปฏิสัมพันธ์กัน

แนวคิดดังกล่าวข้างต้นแสดงให้เห็นว่า ตลาดส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมในการดำรงชีวิต การที่มีสินค้าหลากหลายเข้าไปตอบสนองความต้องการของผู้บริโภคทำให้สภาพความเป็นอยู่สุขสบายขึ้นกว่าเดิมในขณะเดียวกันก็ทำให้ความสัมพันธ์ภายในครอบครัวลดลง เนื่องจากความสะดวกสบาย เช่น การเลือกหาอาหารบริโภคนอกบ้านส่งผลให้การพูดคุยไต่ถามทุกข์สุขของคนในครอบครัวน้อยลง เนื่องจากเวลาบริโภคไม่ตรงกัน รวมทั้ง ความสัมพันธ์กับคนในชุมชนดังในอดีตที่มีการแบ่งปันข้าว ปลาอาหาร การเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่ก็ลดน้อยลง ในขณะที่ตลาดปรับตัวขยายมากขึ้นก็ส่งผลให้เกิดการสร้างรายได้ ประชาชนมีงานทำมากขึ้น มีการหมุนเวียนของสินค้าอย่างต่อเนื่อง ทำให้ชุมชน สังคมเจริญก้าวหน้าขึ้น ตลาดจึงมีมิติที่ส่งผลต่อการดำรงชีวิตให้ชีวิตในตลาดมีดการเปลี่ยนแปลงตลอดเวลา ดังที่ สมรักษ์ ชัยสิงห์กานานนท์ ได้ชี้ให้เห็นว่า ตลาดมีความสำคัญต่อวิถีชีวิตคนกลุ่มต่างๆ ที่เข้าไปทำกิจกรรมในตลาด ชีวิตของคนในตลาดต้องดิ้นรนต่อสู้ ต่อรอง แสวงหาโอกาสและทางเลือกเพื่อการมีคุณภาพชีวิตที่ดีกว่า มีการนำเสนอรูปแบบตลาดที่สัมพันธ์กับวิถีชีวิตด้วยเงื่อนไขที่เปลี่ยนแปลงไปตั้งแต่เริ่มมีตลาดน้ำ ตลาดบก ตลาดสด รวมไปถึงย่านการค้า เปิดมุมมองทิศทางและแนวโน้มการเปลี่ยนตลาดในสังคมไทย รวมทั้งให้ความสำคัญกับผู้หญิงในฐานะผู้ที่มีอำนาจต่อรองในตลาด การเปลี่ยนแปลงสถานะพื้นที่ในมหาวิทยาลัยที่มีกฎ ระเบียบมากมายเป็นตลาดนัดเพื่อสร้างพื้นที่ผ่อนคลายของสถานที่ราชการ จากพื้นที่หวงห้ามกลายเป็นพื้นที่เปิดให้มีบรรยากาศเช่นเดียวกับตลาดโดยทั่วไป หากแต่ยังคงมีการจัดระเบียบภายในตลาด เช่น การจัดพื้นที่ การติดบัตรผู้ค้า การเปลี่ยนพื้นที่ดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า ตลาดเป็นพื้นที่ส่วนกลางที่สร้างความผูกพันให้แก่คนในมหาวิทยาลัยกับคนนอกมหาวิทยาลัยมากยิ่งขึ้น (สมรักษ์ ชัยสิงห์กานานนท์, 2549: 1-141) ตลาดจึงเป็นพื้นที่หลอมรวมผู้คนให้เข้ามาเรียนรู้ แลกเปลี่ยนวัฒนธรรมการดำรงชีวิตกันและกัน ประเด็นนี้สอดคล้องกับ เพชรรุ่ง เทียนปิ่วโรจน์ ที่เน้นให้เห็นความหลากหลายทางวัฒนธรรมในตลาดว่า สินค้าที่สำคัญในตลาดอยุธยาคือเครื่องอุปโภคบริโภค โดยเฉพาะอาหารที่มีความอุดมสมบูรณ์มากที่สุดและสามารถหาซื้อได้ในตลาดตั้งแต่เช้าจรดเย็นจำนวนถึง 61 ชนิด เครื่องนุ่งห่ม ผ้าแพรพรรณ 56 ชนิดที่สะท้อนรสนิยมของคนในด้านความสวยงาม สินค้าที่มีมากอีกประเภทคือ เครื่องสังฆภัณฑ์ เช่น พระพุทธรูป รูปเคารพบูชา เครื่องรางของขลังต่างๆ ซึ่งสะท้อนคติความเชื่อทางศาสนาและความเชื่อส่วนบุคคลว่าเป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจ นอกจากนี้ ยังมีสินค้าที่แสดงให้เห็นสุขนิยมของคนกรุงศรีอยุธยา เช่น อุปกรณ์ทอผ้า เครื่องนุ่งห่ม อุปกรณ์สร้างสรรค์งานศิลปะ เช่น ศีรษะโขน เครื่องดนตรี เครื่องประดับ และเครื่องประกอบการแสดง (เพชรรุ่ง เทียนปิ่วโรจน์ (2550: 205)

ผู้วิจัยเห็นว่า ตลาดในกรุงศรีอยุธยาเป็นพื้นที่แสดงวิถีชีวิตของผู้คนต่างเชื้อชาติ ต่างศาสนา ต่างความเชื่อและต่างวัฒนธรรมที่เข้ามาใช้ตลาดในฐานะพื้นที่ส่วนกลางของสังคมเป็นแหล่งถ่ายทอดทางวัฒนธรรมที่เกิดจากการปลูกฝัง ซึมซับด้วยกิจกรรมซื้อขายย่างกลมเกลียวและเกื้อกูลมาอย่างต่อเนื่อง

ยาวนาน นอกจากนี้ ตลาดยังเป็นพื้นที่ของการต่อสู้ระหว่างผู้ซื้อซึ่งมักจะจดจำราคาสินค้าที่เคยซื้อหรือเคยชินกับราคาแบบตายตัวที่ตนเองพอใจกับผู้ขายที่จะพยายามอธิบายราคาของสินค้าที่ขึ้นลงตามกลไกของตลาด ในขณะที่สินค้ามือสองก็มีวางขายและสามารถต่อรองได้มากกว่า ถ้าถูกใจถูกอัธยาศัยกันก็จะซื้อสินค้าได้ในราคาพิเศษ การที่ซื้อเป็นศูนย์กลางการซื้อขายแลกเปลี่ยนสินค้านานาชนิดแล้ว ตลาดยังเป็นศูนย์กลางของการแลกเปลี่ยนสื่อสารทางวัฒนธรรม เช่น การสื่อสารด้วยภาษามอญในตลาดที่ตลาดชายขอบของมอญพลัดถิ่น จังหวัดกาญจนบุรี ซึ่งเป็นพื้นที่ที่สามารถธำรงอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของมอญไว้อย่างน่าสนใจยิ่ง ตลาดลักษณะนี้จึงเป็นตัวกระตุ้นให้เกิดการปลุกกระแสฟื้นตัวของตลาดโบราณในชุมชนต่างๆ อย่างมากมาย นอกจากการธำรงวัฒนธรรมแล้วการดำเนินชีวิตของคนในตลาดยังก่อให้เกิดสถานที่ศักดิ์สิทธิ์สำหรับประกอบพิธี เป็นที่พึ่งทางใจ โดยเฉพาะการกราบไหว้ขอพรให้กิจการค้าขายเจริญรุ่งเรืองดังที่ สำนักพิมพ์เมืองโบราณ ได้บรรยายสภาพการค้าไว้ว่า การค้าขายในสังคมไทยนั้น อยู่ในมือชาวจีนเป็นส่วนใหญ่ ด้วยเหตุนี้ จึงมักเกิดศาลเจ้าจีนในย่านตลาดตามความเชื่อดั้งเดิม และได้ยินเรียกชื่อตลาดคู่กับศาลเจ้าเสมอ (สำนักพิมพ์เมืองโบราณ, 2535: 6) เช่น ตลาดเก่าศาลเจ้าที่เยาวราช ตลาดศาลเจ้าพ่อเสือ เป็นต้น เมื่อมีสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ประจำตลาดก็ย่อมมีผู้ค้าขายหรือผู้คนที่สัญจรไปมากราบไหว้บูชาขอพรตามที่ปรารถนา และเมื่อประสบผลตามที่ต้องการก็มีการเซ่นสรวงด้วยข้าว ปลา อาหาร ขนม ผลไม้ ตลอดจนผ้าแพรพรรณนานาชนิด รวมทั้ง มีการนำการละเล่น เช่น งิ้ว ลิเก ละครมาแสดงบูชา ตลาดบางแห่งจัดงานกราบไหว้บูชาศาลหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ประจำตลาดจนเป็นธรรมเนียมประเพณี ซึ่งตรงกับที่ เกียรติ จิวะกุล และคณะ ชี้ให้เห็นว่า ในเขตสามเพ็งมีศาลเจ้าจีนเป็นที่นับถือของชาวจีน เช่น ศาลเจ้าแม่ทับทิม ศาลเจ้าเซียวซือก๋ง ศาลเจ้าปูนเต้าก๋ง ศาลเจ้าต้นไทร และในตลาดสดปากคลองตลาดมีศาลเจ้าอยู่กลางตลาด (เกียรติ จิวะกุล และคณะ, 2525: 11-145) ส่วนย่านการค้าของชาวตะวันตกจะมีโบสถ์คริสต์ตั้งอยู่ เช่น โบสถ์อัสสัมชัญที่บางรัก โบสถ์คัลแวร์ที่สี่พระยา โบสถ์ซานตาครูสที่กะดีจีน เป็นต้น นอกจากนี้ ยังมีโรงลิเกอยู่ท้ายตลาดจอมมาลีอีกด้วย สภาพความเป็นอยู่ของผู้คนในตลาดที่ยึดโยงกับความเชื่อ ความศรัทธาต่อสิ่งศักดิ์ที่แต่ละคนเคารพชี้ให้เห็นอย่างชัดเจนว่า ตลาดก็คือพื้นที่ทางวัฒนธรรมสำหรับการดำรงชีวิตบนความหลากหลายของผู้คนทั้งในและนอกตลาดซึ่งมีปฏิสัมพันธ์กันทั้งทางการค้าและทางวัฒนธรรม เชื่อมโยงกันด้วยการสื่อสาร พูดคุย ตลอดจนแสดงออกทางพฤติกรรมต่างๆ อย่างมีอิสระเสรี และถูกถ่ายทอดไปสู่วรรณกรรมการแสดงของไทยที่มีตัวละครเป็นสื่อในการดำเนินเรื่องอันเกิดจากความขัดแย้งดังที่ปรากฏในตลาด

จากแนวคิดเกี่ยวกับตลาดนี้ สามารถนำไปวิเคราะห์เกี่ยวกับความเป็นมาของตลาด พัฒนาการของตลาด และองค์ประกอบของตลาดว่า ตลาดมีความหมายและความสำคัญอย่างไร พฤติกรรมที่ปรากฏในตลาดเป็นอย่างไร ผู้ที่เกี่ยวข้องกับตลาดเป็นอย่างไร

2.1.2 แนวคิดเกี่ยวกับความเป็นตลาดในวรรณกรรมการละครของไทย

บทละครสมัยกรุงศรีอยุธยา เรื่องรามเกียรติ์ (ดาวรัตน์ ชูทรัพย์, 2541) บทละครนอก เรื่องสังข์ทอง มโนห์รา (กรมศิลปากร, 2508) เรื่อง การเกด คาวี ไชยทัต พิกุลทอง พิมพ์สวรรค์ พิณสุริวงศ์ โม่งป่า มณีพิชัย สังข์ศิลป์ไชย สุวรรณศิลป์ สุวรรณหงส์ โสวัตร (เสาวลักษณ์ อนันตศานต์, 2515: 67) กับบทละครสำนวนเก่าก่อนรัชสมัย พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย แต่ยังไม่ปรากฏชัดว่าอยู่ในสมัยกรุงศรีอยุธยาหรือไม่อีก 5 เรื่อง คือ ไกรทอง โคบุตร ไชยเชษฐ์ พระรถเมรี ศิลป์สุริวงศ์ (สุธา ศาสตรี, 2526: 5) บทละครดังกล่าวล้วนมีโครงเรื่อง ความคิด และเหตุการณ์ที่เกิดจากปมขัดแย้งของตัวละครเป็นหลักคล้ายคลึงกัน ตัวละครสำคัญของเรื่องส่วนใหญ่เป็นกษัตริย์ มีบุญญาธิการมาก และเป็นผู้ที่มีอำนาจสูงสุด เวลาเกิดมักมีอาวุธหรือของศักดิ์สิทธิ์คู่กายมาด้วย บางเรื่องตัวละครดังกล่าวไม่มีสิ่งเหล่านี้ติดตัวมาด้วย แต่ก็ได้รับจากการสืบเชื้อสายกษัตริย์หรือพระอินทร์ประทาน กษัตริย์มักมีมเหสีหลายองค์ ส่วนใหญ่อิจฉาริษยากัน ท้ายที่สุดกลับดีต่อกันและจบเรื่องอย่างมีความสุข บางเรื่องตัวละครสำคัญเป็นสามัญชน เช่น ไกรทอง ตัวละครสำคัญฝ่ายหญิงคือตัวนาง ส่วนใหญ่เป็นราชธิดาของกษัตริย์ บางเรื่องเป็นสามัญชนแต่เป็นธิดาเศรษฐี เช่น นางตะเภาแก้วตะเภาทอง นอกจากนี้ ยังมีตัวละครประเภทยักษ์ ผีเสื้อน้ำ วิทยาธร พี่เลี้ยง ม้า นาค นก แมว ลิง ราชสีห์ กินนร จระเข้ เงือกน้ำ และผีดิบ

นอกจากนี้ ตัวละครมักมีวิธีการเลือกคู่ครอง เช่น พบกันระหว่างตัวพระซัดเซพเนจร พบกันเมื่อมีแม่สื่อชักนำ ชักพา เทวดาดลใจหรือการอุ้มสม ประกาศเลือกคู่ครอง หรือการเสี่ยงทาย รวมทั้งพบกันเมื่อเกิดเหตุบังเอิญ เป็นต้น สิ่งสำคัญของโครงเรื่องอีกประการคือเน้นความบริสุทธิ์ผุดผ่องของผู้หญิง ตัวละครจึงรักษาตัวหรือครองตนไปจนกว่าจะถึงเวลาที่เหมาะสมในการแต่งงาน ผู้หญิงต้องเคารพ ซื่อสัตย์และเชื่อฟังสามี อันเป็นค่านิยมทางสังคมที่มีมาทุกยุคทุกสมัย ตัวละครมักมีความเชื่อเกี่ยวกับเรื่องโชคลาง ความฝัน เวทย์มนต์คาถา อิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์ โหราศาสตร์ ผีสาง เทวดา และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ต่างๆ รวมทั้งสอดแทรกคติธรรมทางพุทธศาสนา เช่น ความเชื่อเรื่องเวรกรรม การเวียนว่ายตายเกิด สนับสนุนการทำความดีโดยเน้นให้เห็นผลของการทำความชั่ว รวมทั้งการพิสูจน์ความดีความชั่วของตัวละคร ซึ่งล้วนมีอิทธิพลต่อการดำเนินชีวิตของตัวละครอันเป็นการสะท้อนให้เห็นความเป็นไปของการดำเนินชีวิตของมนุษย์ในสังคมเช่นเดียวกัน

สำหรับบทละครสมัยกรุงธนบุรี เรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี ทรงสร้างตัวละครให้ใกล้ชิดความเป็นจริงตามที่ได้เห็นได้รู้มาเพื่อให้ซึมซาบบุคลิกลักษณะ ตลอดจนอุปนิสัยใจคอของตัวละครแต่ละตัว ซึ่งพบได้จากโวหารที่ทรงพระราชนิพนธ์ไว้ตามพระราชอัธยาศัยทั้ง 5 ตอน บางตอนก็แสดงถึงพระนิสัยที่ทรงเพลิดเพลินในทางธรรม บางตอนก็น่าจะทรงนำพระราชกิจวัตรส่วนพระองค์มาแทรกไว้ แต่โดยส่วนรวมทรงแสดงให้เห็นนิสัยห้าวหาญของตัวละครต่างๆ อันแสดงถึงพระนิสัยที่ทรง

กล้าได้กล้าเสีย ทรงยอมเสี่ยงภัยในคราวคับขัน บางตอนทรงฉับไวเปิดเผย (กี อยู่โพธิ์, 2506: 171-177) โดยเฉพาะทรงใช้สำนวนภาษาอย่างตรงไปตรงมา ไม่อ้อมค้อม รวมทั้งภาษาที่สร้างความสนุกสนานอันเกิดจากการใช้คำตลาดในการพระราชนิพนธ์

ลักษณะของบทละครสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ได้แก่ บทละครในเรื่องรามเกียรติ์ อุณรุท และอิเหนาพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช บทละครในเรื่องรามเกียรติ์ อิเหนาและบทละครนอกเรื่อง ไชยเชษฐ์ สังข์ทอง ไกรทอง คาวี มณีพิชัย พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย บทละครนอก เรื่องสังข์ศิลป์ชัย พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว (เมื่อครั้งทรงดำรงพระอิสริยศกรมหมื่นเจษฎาบดินทร์) และบทละครนอก เรื่องสุวรรณหงส์และแก้วหน้าม้า พระนิพนธ์ของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหลวงภูวเนตรนรินทรฤทธิ์ บทละครดังกล่าวส่วนใหญ่ได้รับอิทธิพลจากบทละครสมัยกรุงศรีอยุธยาและกรุงธนบุรีทั้งในด้านโครงเรื่อง บุคลิกลักษณะของตัวละคร การดำเนินเรื่อง การเปิดเรื่องปิดเรื่อง สำนวนโวหาร การใช้ภาษา ซึ่งส่งผลต่อบทประกอบการแสดงละครรำของกรมศิลปากร โดยเฉพาะความเป็นตลาดของตัวละครที่แสดงพฤติกรรมมนุษย์ทุกสถานะ ทั้งเพศชายเพศหญิง รวมทั้งบรรยากาศ สถานการณ์ที่เกิดขึ้นเช่นเดียวกับเหตุการณ์ที่เกิดในตลาดก็ถูกถ่ายทอดลงสู่บทประกอบการแสดงอย่างครบถ้วนสมบูรณ์

จากแนวคิดเกี่ยวกับวรรณกรรมการละครของไทยนี้ สามารถนำไปวิเคราะห์เกี่ยวกับองค์ประกอบของตัวละครที่แสดงบทบาทความเป็นตลาดในละครรำ ประเด็นที่ชี้วัดสถานภาพตัวละคร เพศสถานะตัวละคร บรรยากาศที่ส่งเสริมความเป็นตลาดของตัวละคร และเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงบทบาทความเป็นตลาดของตัวละครว่ามีลักษณะอย่างไร

2.1.3 ทฤษฎีมารยาททางสังคมไทย

มารยาทเป็นคุณลักษณะประจำตัวของบุคคล ได้แก่ ความสุภาพ อ่อนน้อม การมีสัมมาคารวะ ความมีวินัย รวมไปถึงการแสดงออกทุกอย่างของมนุษย์ เช่น กิริยาท่าทาง สีหน้า คำพูดและการแต่งกาย (ผอบ โปษะกฤษณะ, 2530: 2) ที่ปรากฏอย่างเป็นมิตรแก่ผู้พบเห็น และมารยาทดังกล่าวสามารถดัดแปลงแก้ไขให้สอดคล้องกับสิ่งแวดล้อมและกาลสมัยได้ โดยต้องรู้จักเลือกใช้ให้เหมาะและถ้าได้รับการศึกษาแลอบรมมาดีแล้ว ทั้งกาย วาจา แลใจ ย่อมได้ชื่อว่าสุภาพชน (พัว อนุรักษ์ราชมณเฑียร, 2530: 1) มารยาทจึงเป็นเรื่องที่ว่าด้วยความประพฤติหรือการกระทำของมนุษย์ที่เป็นกระจกเงาส่องให้เราเห็นอุปนิสัยใจคอของคน เราจึงตีค่าของคนได้จากการแสดงมารยาททางสังคม

กรมการศาสนา กระทรวงวัฒนธรรม ได้อธิบายพระไตรปิฎก ฉบับสำหรับประชาชน ตอนว่าด้วยพระวินัย ไว้ว่า เสขิยกัณฑ์ เป็นพระวินัยที่ว่าด้วยวัตรและจรรยา มารยาทที่ภิกษุจะต้องศึกษา สาเหตุที่

พระพุทธเจ้าทรงบัญญัติมารยาทสำหรับภิกษุขึ้นเนื่องจาก ภิกษุฉัพพัคคีย์ (ภิกษุพวก 6) ประพฤติตนไม่เหมาะสม ในแต่ละข้อมิได้ระบุข้อลงโทษที่เกิดจากการมีวัตรปฏิบัติไม่เหมาะสม แต่ได้ชี้แจงให้ภิกษุศึกษาสิ่งที่ควรปฏิบัติหรือไม่ควรปฏิบัติ ประกอบด้วย 4 หมวด คือ 1) สารูป หมวดว่าด้วยความเหมาะสมแก่สมณเพศ มี 26 ข้อ ว่าด้วยกิริยามารยาทที่ควรประพฤติในเวลาเข้าไปในหมู่บ้าน เริ่มตั้งแต่การนุ่งห่ม การสำรวม ระวังอิริยาบถ รวมทั้งการพูดคุยให้อยู่ในอาการที่เหมาะสม 2) โภชนปฏิสังยุต หมวดว่าด้วยการฉันอาหาร มี 30 ข้อ ว่าด้วยกิริยามารยาทที่ควรประพฤติในการรับบิณฑบาต และการฉันภัตตาหาร 3) ธัมมเทศนาปฏิสังยุต หมวดว่าด้วยการแสดงธรรม มี 16 ข้อ ว่าด้วยกิริยามารยาทในการแสดงธรรมแก่ผู้อื่น และ 4) ปกิณณกะ หมวดเบ็ดเตล็ด มี 3 ข้อ ว่าด้วยกิริยามารยาท ในการถ่ายอุจจาระ ปัสสาวะ (กรมการศาสนา กระทรวงวัฒนธรรม, 2550: 102-106)

พระราชภาวนาโกศล (2559) ได้ชี้ให้เห็นว่าเสขิยวัตรซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของวินัยสงฆ์นั้นเป็นต้นบัญญัติมารยาทไทย โดยอธิบายให้เห็นว่ามารยาทเป็นเรื่องสำคัญสำหรับคนที่จะอยู่ร่วมกันได้ในสังคมอย่างมีความสุข เพราะมารยาทเป็นเครื่องปกปิดพฤติกรรมที่ไม่ควรแสดงออกต่อผู้อื่น รวมทั้งใช้ป้องกันการกระทบกระทั่งกันภายในหมู่คณะ สำหรับประเทศไทยพุทธศาสนามีอิทธิพลเป็นอย่างมากต่อขนบธรรมเนียมประเพณีวัฒนธรรม โดยเฉพาะอย่างยิ่ง มารยาทไทย สามารถกล่าวได้ว่าพระวินัย ในหมวดนี้ เสขิยวัตร เป็นต้นบัญญัติของมารยาทไทย (พระราชภาวนาโกศล, 2559: คำนำ)

ผู้วิจัยเห็นว่า โดยทั่วไปมักเข้าใจว่ามารยาทเป็นเรื่องการปรับตัวให้เข้ากับสังคม เพื่อให้เกิดการยอมรับ ซึ่งอาจเป็นเพียงประเด็นเล็กน้อย หากแต่มีสิ่งที่ควรพิจารณามากกว่านั้น เมื่อเราสำรวจตัวเองต่างก็จะพบสิ่งที่ไม่น่าดูน่ามอง เช่น การขับของเสียออกจากร่างกาย เมื่อพิจารณาแล้วก็มีคำถามตามมาว่าแล้วจะทำอย่างไรเพื่อไม่ให้สิ่งดังกล่าวรบกวนผู้อื่นหรือแม้แต่ตัวเอง จะป้องกันสิ่งที่ไม่น่าพิสมัยนั้นอย่างไร เมื่อเกิดปัญหาหรือมีเหตุเช่นนี้ พระพุทธเจ้าจึงทรงบัญญัติมารยาทของพระสงฆ์ที่ควรประพฤติปฏิบัติเพื่อให้พุทธศาสนิกชนศรัทธาในวัตรปฏิบัติ เรียกว่า เสขิยวัตร ซึ่งเป็นหมวดหนึ่งของพระวินัยในพระพุทธศาสนาสำหรับใช้เป็นกฎเกณฑ์สืบต่อกันมา อันเป็นต้นบัญญัติของมารยาทต่าง ๆ ที่เก่าแก่และถือเป็นต้นแบบของมารยาทไทยในปัจจุบัน

วรรณกรรมคำสอนสตรี เรื่อง แม่สอนลูก เป็นคำสอนของมารดาเพื่อสั่งสอนบุตรสาว เนื้อหาของคำสอนเรื่องแม่สอนลูกเป็นการอบรมสั่งสอนให้บุตรสาวรู้จักหน้าที่ของการปฏิบัติตนในเรื่องของการแสดงกิริยามารยาท การครองตน การรู้จักปฏิบัติตนให้เหมาะสม รู้จักฝึกหัดการบ้านการเรือน เย็บปักถักร้อย การแต่งกาย เป็นต้น สอดคล้องกับ สุภาษิตสอนหญิง ซึ่งเป็นคำสอนสำหรับสตรีนำไปปฏิบัติในชีวิตประจำวัน มีคำสอนทั้งที่เกี่ยวข้องกับการปฏิบัติตนต่อครอบครัวและสังคม เป็นแบบแผนให้สตรีรู้จักหน้าที่ของการเป็นกุลสตรีและการประพฤติตนเป็นคนดี ส่วนกฤษณาสอนน้องคำฉันท์ สอนเกี่ยวกับข้อ

ควรประพฤติปฏิบัติของสตรีและหน้าที่ของการเป็นภรรยาที่ดีเป็นยอมรับและถือเป็นคุณสมบัติของผู้หญิงไทยสำหรับใช้เป็นแนวทางปฏิบัติตนในปัจจุบัน และสุภาษิตสอนสาว เป็นคำสอนเกี่ยวกับหลักประพฤติปฏิบัติอันดีงามของสตรี สอนให้สตรีรู้จักหน้าที่การเป็นแม่บ้านแม่เรือน รู้จักกิริยามารยาทตลอดจนการประพฤติปฏิบัติดีทั้งกาย วาจาและใจ

นอกจากวรรณกรรมดังกล่าวแล้ว ยังมีคำฉันท์สอนหญิงใช้สำหรับอบรมสั่งสอน อบรมสตรีเกี่ยวกับการแต่งกาย การรู้จักวางตัวในสังคม การดูแลครัวเรือน การปฏิบัติตนกับสามีและลูก ส่วนคำกลอนสอนหญิง มุ่งสอนหลักประพฤติปฏิบัติตนของสตรีในการครองเรือน สอนการปฏิบัติหน้าที่การเป็นภรรยาที่ดี สอนให้รู้จักรักษากิริยามารยาท รวมทั้งชี้ให้เห็นการปฏิบัติตนของภรรยา 2 ประเภท คือ ภรรยาหลวงและภรรยาน้อย สำหรับกฤษณาสอนน้องคำฉันท์ เป็นหนังสือที่ให้ข้อคิด คติธรรมที่ภรรยาพึงปฏิบัติต่อสามี รวมทั้งกิริยามารยาทที่สตรีทั่วไปควรปฏิบัติทั้งเรื่องส่วนตัวและเรื่องงาน สอนเรื่องกิริยามารยาทใน 4 อิริยาบถ ตลอดจนมารยาทการเข้าสังคม และสุภาษิตสอนสตรี ใช้เพื่ออบรมสั่งสอนกุลสตรี มีทั้งข้อห้ามและข้อปฏิบัติในชีวิตประจำวันที่เกี่ยวกับครอบครัวและสังคม รวมทั้งมีตัวอย่างผลกระทบทั้งเชิงบวกและเชิงลบ โดยเน้นย้ำถึงความสำคัญของการทำหน้าที่ภรรยาที่ดี

สำหรับเรื่องโอวาทกระสัตรี ใช้เป็นหลักปฏิบัติของผู้หญิงที่ต้องการผูกใจสามี คุณลักษณะภรรยาที่ดี รวมทั้งลักษณะของหญิงดีและหญิงไม่ดี ส่วนเรื่องนารีศรีสวัสดิ์ มีเนื้อหาเป็นคำสอนให้สตรีรู้หลักการประพฤติปฏิบัติตน มีทั้งข้อห้ามและข้อควรปฏิบัติ ผู้แต่งได้นำเรื่องราวจากพุทธประวัติที่เกี่ยวข้องกับนางวิสาขา โดยธนญชัยเศรษฐีสั่งสอนนางวิสาขาเกี่ยวกับการเป็นภรรยาที่ดี การเป็นกุลสตรีที่ดีงามพร้อมสมบูรณ์แบบแล้วยังให้โอวาทที่เป็นแนวทางปฏิบัติตนในการครองเรือน และพิเภกสอนบุตร เป็นเรื่องเกี่ยวกับหลักการประพฤติปฏิบัติตนทั้งต่อเจ้านาย สามี ข้าทาส บริวาร เช่น ความซื่อสัตย์ รู้จักปฏิบัติหน้าที่การงาน ความขยันอดทน การแต่งกายที่เหมาะสม การมีกิริยามารยาทเรียบร้อย และรู้จักเลือกใช้คำพูดที่ดีงาม

นอกจาก วรรณกรรมคำสอนสตรีทั้ง 11 เรื่อง ดังกล่าวข้างต้น คุณหญิงเขื่อนเพ็ชรเสนา (ส้มจีน อุณหะนันท์) ยังได้แต่งคำกลอนเรื่อง แม่เรือนดี ไว้ใช้อบรมสั่งสอนกุลธิดาตั้งแต่เด็กไปจนเติบโตเป็นสาวได้แต่งงานมีครอบครัว ให้รู้จักทั้งหน้าที่ของตนเองและหน้าที่ต่อผู้อื่น การประพฤติดีทั้งกาย วาจาและใจ

กล่าวสำหรับหนังสือสมบัติผู้ดี มีเนื้อหาที่แสดงให้เห็นคุณลักษณะแห่งความดีที่บุคคลควรปฏิบัติหรือแสดงออกทางพฤติกรรม 3 ทาง คือ กายจริยา วจีจริยา และมโนจริยา ประกอบด้วยหลักประพฤติปฏิบัติ 10 ประการ ที่สะท้อนให้เห็นแนวทางฝึกฝนกาย วาจา และใจของตนเอง โดยตระหนักในความสำคัญของการอยู่ร่วมกันในสังคม เพื่อให้เกิดความเป็นระเบียบเรียบร้อย เป็นมารยาทไทยที่ใช้สำหรับอบรมสั่งสอนกุลบุตร กุลธิดา เพื่อจะได้ซึมซับฝึกฝนบ่มเพาะตนเองให้สามารถถ่ายทอดพฤติกรรม

อันดีงามเป็นประชาชนที่มีคุณภาพต่อครอบครัว ต่อสังคมและประเทศชาติ ตลอดจนเป็นการสร้างรากฐานทางวัฒนธรรมอันดีงามของประเทศไทยในปัจจุบัน

ผู้วิจัยเห็นว่า แนวทางประพฤติปฏิบัติต่างๆ ที่ปรากฏในเสขิยวัตร วรรณกรรมคำสอนสตรี และหนังสือสมบัติผู้ดี นั้น แม้จะใช้อบรมสั่งสอนต่างกลุ่มเป้าหมายกัน แต่มีจุดมุ่งหมายที่เหมือนกันคือการส่งเสริมให้อยู่ร่วมกันได้ในสังคมอย่างมีความสุข เพราะความสงบสุขจะเกิดขึ้นได้ ต้องเริ่มจากการที่ครอบครัวซึ่งเป็นหน่วยเล็กที่สุดในสังคมร่วมกันปลูกฝังบ่มเพาะและขัดเกลาสมาชิกในครอบครัวให้เป็นคนที่มีมารยาทดีเป็นที่ยอมรับของคนในครอบครัวและชุมชน ทุกคนควรสร้างหลักประกันที่ทำให้ผู้คนรอบข้างพร้อมที่จะมีปฏิสัมพันธ์ด้วย โดยการฝึกฝนตนเองตามแบบฉบับสมบัติของผู้ดีหรือมารยาทไทย เพื่อให้ทุกคนเป็นประชาชนที่มีคุณภาพของประเทศไทยตามเจตนารมณ์ที่บรรพชนได้วางรากฐานไว้เป็นสมบัติทางวัฒนธรรม อันทรงคุณค่าที่แสดงความเป็นเอกลักษณ์ไทย

จากทฤษฎีเรื่องมารยาททางสังคมไทยนี้ สามารถนำไปวิเคราะห์เกี่ยวกับพฤติกรรมของตัวละครที่แสดงบทบาทความเป็นตลาดว่ามีลักษณะอย่างไร

2.1.4 ทฤษฎีนาฏยศาสตร์ตำรารำ

แสง มนวิทูร เปรียญ ได้อธิบายหลักของละครไว้ในนาฏยศาสตร์ ตำรารำ โดยละเอียด ความว่า ดูละครได้รสทางใจ..เมื่อดูละครนั้น ฟังเสียงเพลงร้อง ดูการแสดงกิริยาท่าทางและดูตัวเดิมในเรื่อง สิ่งที่ได้รับคือรส โดยเฉพาะในด้านการแสดงอารมณ์ของมนุษย์ที่ถ่ายทอดมาสู่การตีบทในการแสดงโขน-ละคร จากการที่ได้รับชมการแสดงจะทำให้เกิด รสในการชม อันเนื่องมาจากการสัมผัสด้วย ตาดู หูฟัง หรือ “ญาเณนทรีย์ คือ อินทรีย์รับรู้ได้แก่ ตา หู จมูก ลิ้น กาย” ซึ่งเป็นผลมาจากภาวะที่เกิดจากเหตุการณ์ที่ถูกกำหนดไว้ตามบทประพันธ์ โดยภาวะต่างๆ ที่ทำให้เกิดรสขึ้นได้ ก็เนื่องจากการแสดงที่พึงรู้ได้ด้วยการแสดงละครโดยทั่วไป แสดงถึงปรัชญาตามคติความเชื่อของพราหมณ์ฮินดูที่แฝงอยู่ในโศลกต่าง ๆ การแสดงละครจะต้องเป็นไปตามวิธีการของโลกและตำราที่เกิดจากบทประพันธ์ ผู้แสดงแต่ละคนจะต้องฟ้อนรำให้สมตามบทบาทและคุณลักษณะของตัวละคร โดยใช้มือและเท้าทำท่าทาง (คือการเคลื่อนไหวมือและเท้า) เรียกว่า กรณะของการฟ้อนรำ

เหตุเพราะนาฏยศาสตร์ ให้ความสำคัญต่อการแสดงออกของการเคลื่อนไหวร่างกายประกอบการแสดงออกซึ่งอารมณ์ความรู้สึกของตัวละคร ดังที่ มาลินี ดิลกวณิช อธิบายว่า ภาษาของการฟ้อนรำแสดงออกโดยการใช้มือและนิ้วแสดงท่าทางอาการต่างๆ ใช้สื่อความหมายแทนคำพูด ผู้แสดงต้องอาศัยการแสดงออกทางใบหน้าและอวัยวะส่วนอื่นๆ ของร่างกายประกอบกันพร้อมทั้งอาศัยองค์ประกอบอื่นๆ 4 ลักษณะ ได้แก่ 1) การแสดงอารมณ์และภาวะด้วยเพลง คำพูด บทร้อง และดนตรี 2) การแต่งหน้า

แต่งกาย บ่งบอกความแตกต่างของตัวละคร 3)การแสดงออกซึ่งอารมณ์ภายใน เช่น ความโศกเศร้า ความสุข ความดีใจ ความเสียใจ และ 4) การแสดงการเคลื่อนไหวด้วยท่าทางต่างๆ (มาลินี ดิลกวณิช, 2543: 14)

ดังนั้น ในการแสดงทางนาฏยศิลป์ไทย โดยเฉพาะการแสดงละครรำจะมีภาวะและรสเกิดขึ้นควบคู่ไปพร้อมๆ กันในระหว่างทำการแสดง ประการสำคัญผู้แสดงจะสามารถถ่ายทอดอรรถรสระหว่างผู้แสดงด้วยกัน เพื่อส่งอรรถรสนั้นไปสู่ผู้ชมให้เกิดความรู้สึกคล้อยตามได้อย่างไร ผู้แสดงจะมีความสามารถในการถ่ายทอดภาวะและรสต่างๆ ให้เห็นและนำไปใช้ได้อย่างเหมาะสมตามสถานการณ์อย่างไรซึ่งสำคัญมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งในการแสดงละครรำซึ่งมีเรื่องราว ผู้แสดงจะต้องใช้ความสามารถในการ ตีบทประกอบการแสดงให้สอดคล้องกับภาวะและรสของตัวละครก็จะยิ่งส่งเสริมให้รสทางการแสดงมีความสมจริงมากยิ่งขึ้น

ผู้วิจัยเห็นว่า ภาวะและรสมีความสัมพันธ์เชื่อมโยงซึ่งกันและกัน ไม่อาจแบ่งแยกออกจากกันได้ ดังนั้น ในการแสดงละครรำจึงมีทั้งภาวะและรสที่เกิดขึ้นอย่างต่อเนื่องมากมาย ซึ่งจะทำให้ผู้ชมได้รับอรรถรสในการชมการแสดงนั้น ส่วนนี้จึงจำเป็นอย่างยิ่งสำหรับผู้แสดงที่จะต้องศึกษาให้เข้าใจถึงภาวะของการแสดง โดยเมื่อศึกษาอย่างชัดเจนถ่องแท้แล้ว จะทำให้เกิดรสในการแสดงทั้ง 2 ส่วนต้องเกื้อกูลกันก็จะทำให้การแสดงสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

จากทฤษฎีเรื่องนาฏยศาสตร์ตำรารำนี้ สามารถนำไปวิเคราะห์เกี่ยวกับภาวะและรสของตัวละครที่แสดงบทบาทความเป็นตลาดในการแสดงละครรำว่ามีลักษณะอย่างไร

2.2 สารัตถะที่เกี่ยวข้อง

2.2.1 ภาพถ่าย

ภาพที่ 1 แสดงบทบาทนางตลาด
ที่มาภาพ : สำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ

จากภาพที่ 1 แสดงให้เห็นลักษณะของตัวละครนาง สันนิษฐานว่าเป็นการแสดงละครรำประเภทละครนอกที่แสดงโดยนักแสดงชายที่มีรูปร่างสมบูรณ์ค่อนข้างไปทางอ้วน ภาพดังกล่าวเป็นภาพที่นักแสดงยืนให้ช่างภาพบันทึกภาพ มิใช่ภาพระหว่างทำการแสดง แต่ท่าทางที่ยืนสามารถสื่อให้ผู้ที่เห็นภาพทราบได้ว่า นักแสดงชายคนดังกล่าวน่าจะเป็นผู้ที่มีความสามารถทางการแสดงทางนาฏยศิลป์ไทยประเภทนางตลาดในการแสดงละครรำท่านหนึ่งในอดีต ด้วยลีลาท่าทางที่จริงจังกับการบันทึกภาพ

ภาพที่ 2 แสดงท่าทางตามธรรมชาติของละคร
ที่มาภาพ : สำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ

จากภาพที่ 2 แสดงให้เห็นลักษณะบุคลิกลักษณะของตัวละคร สันนิษฐานว่าเป็นนักแสดงละครรำชายท่านหนึ่งที่ตั้งใจจัดท่าทางตามความรู้สึก (ประเภทปล่อยอารมณ์ตามจินตนาการ โดยสังเกตได้จากท่าทางการนั่ง เท้าแขน วางมือ และการทอดสายตา) ให้ช่างภาพบันทึกภาพ มิใช่ภาพแสดงลีลา ท่ารำของตัวละครพระ แต่นักแสดงชายคนดังกล่าวน่าจะเป็นผู้ที่มีความสามารถทางการแสดงทางนาฏยศิลป์ไทยในการแสดงละครรำท่านหนึ่งในอดีต

ภาพที่ 3 แสดงบทบาทความเป็นตลาดของตัวละคร
ที่มาภาพ : สำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ

จากภาพที่ 3 แสดงให้เห็นลักษณะของตัวละครพี่นางทั้งหกและนางรจนากับเจ้าเงาะ ในการแสดงละครนอกเรื่อง สังข์ทอง ตอน เลือกคู่และหาปลา ณ โรงละคอนศิลปากร เมื่อ พ.ศ. 2497 จะเห็นได้ว่า พี่นางทั้งหกใช้นิ้วชี้ตรงไปยังตัวละคร (ใบหน้านางรจนา) เป็นการแสดงความรู้สึกโกรธ เคียดแค้น หรือชิงชัง ต้องการเอาชนะ ในขณะที่นางรจนาก็แสดงท่าทางไม่เกรงกลัว แต่แสดงความพร้อมที่จะตอบโต้ทันทีทันใด โดยมีเจ้าเงาะจับแขนให้กำลังใจ ลีลาท่าทางที่ตัวละครแสดงออกเช่นนี้จะใช้ในการแสดงละครรำ ประเภทละครนอกเพื่อสื่อความอย่างตรงไปตรงมาตามอารมณ์ความรู้สึกของตัวละคร

ภาพที่ 4 แสดงบทบาทความเป็นตลาดของเจ้าเงาะ
ที่มาภาพ : สำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ

จากภาพที่ 4 แสดงให้เห็นลักษณะของตัวละครนางรจนากับเจ้าเงาะ ในการแสดงละครนอกเรื่อง สังข์ทอง ตอน ตีคลี ณ โรงละครศิลปากร เมื่อ พ.ศ. 2503 จะเห็นได้ว่า นางรจนาจะนั่งเรียบร้อยตามแบบแผนการแสดงนาฏยศิลป์ไทย ในขณะที่เจ้าเงาะกำลังแสดงท่าทางที่เป็นธรรมชาติประกอบบทขับร้อง กิริยาดังกล่าวเป็นท่าทางตามธรรมชาติที่พบเห็นได้ในการแสดงละครรำประเภทละครนอก เพื่อสื่อความหมายตามอารมณ์ของตัวละครอย่างตรงไปตรงมา ในขณะเดียวกันก็สามารถสร้างความขบขันให้แก่ผู้ชม

ภาพที่ 5 แสดงกิริยาท่าทางตามธรรมชาติของตัวละคร
ที่มาภาพ : สำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ

จากภาพที่ 5 แสดงให้เห็นบรรยากาศความชุลมุนของตัวละครท้าวสามล นางมณฑา นางรจนาและเจ้าเงาะ ในการแสดงละครนอกเรื่อง สังข์ทอง ตอน เลือกคู่และหาปลา ณ โรงละคอนศิลปากร เมื่อ พ.ศ. 2497 จะเห็นได้ว่า ท้าวสามลแสดงท่าทางโกรธนางรจนาก็แสดงท่าทางกลัว ในขณะที่นางมณฑาพยายามยื้อยุดท้าวสามลด้วยเกรงว่าจะทำโทษนางรจนา โดยที่เจ้าเงาะก็เข้าปกป้องนางรจนาด้วยการยื่นกระบองขวางท้าวสามลไว้ กิริยาท่าทางที่ตัวละครแสดงออกลักษณะดังกล่าวเป็นการแสดงออกของพฤติกรรมมนุษย์ตามสถานการณ์หรือเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริง

ภาพที่ 6 แสดงกิริยาท่าทางเกินจริง
ที่มาภาพ : สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

จากภาพที่ 6 แสดงให้เห็นลักษณะของตัวละครที่ต่างแสดงออกด้วยสีหน้า ท่าทางตามธรรมชาติ ในการแสดงละครนอกเรื่อง สังข์ทอง ตอน หาปลา ณ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา เมื่อ พ.ศ. 2560 จะเห็นได้ว่า พี่นางคนหนึ่งกระโดดตัวลอยขึ้นเสมือนการแสดงกายกรรม ซึ่งเป็นท่าทางที่ไม่ปรากฏในการแสดงทางนาฏยศิลป์ไทยแต่อย่างใด การใช้กิริยาท่าทางลักษณะนี้น่าจะเป็นความต้องการของผู้แสดงที่แหวกขนบละครรำประเภทละครนอก โดยสะท้อนด้วยท่าทางของกีฬาเพื่อให้เกิดความตลกขบขันเป็นหลัก สังเกตได้จากหน้าตาท่าทางแสดงความตกใจของตัวละครอื่น

ภาพที่ 7 แสดงกิริยาท่าทางตลก ขบขัน
ที่มาภาพ : สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

จากภาพที่ 7 แสดงให้เห็นลักษณะของตัวละครพระ (หกเขย) กับเสนาที่แสดงออกด้วยสีหน้า ท่าทางตลกขบขัน ในการแสดงละครนอกเรื่อง สังข์ทอง ตอน หาปลา ณ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา เมื่อ พ.ศ. 2560 จะเห็นได้ว่า ตัวละครพระ (หกเขย) แสดงท่าทางเหมือนคนกำลังเมาเหล้า ในขณะที่เสนาทำท่าทางล้อเลียนเพื่อส่งเสริมความตลกขบขัน การใช้กิริยาท่าทางตลกมักเป็นการแสดงของตัวละครพระที่ไม่ใช่พระเอกหรือพระนายโรงในการแสดงละครรำ ลีลาท่าทางดังกล่าวจะปรากฏในการแสดงละครนอกหรือละครตลาด เพื่อสร้างความครื้นเครงให้แก่ผู้ชมเป็นสำคัญ

ภาพที่ 8 แสดงกิริยาท่าทางตามธรรมชาติ
ที่มาภาพ : สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

จากภาพที่ 8 แสดงให้เห็นลักษณะของตัวละครพระ (หกเขย) กับเสนาที่แสดงออกด้วยสีหน้า ท่าทางตลกขบขัน ในการแสดงละครนอกเรื่อง สังข์ทอง ตอน หาปลา ณ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา เมื่อ พ.ศ. 2560 จะเห็นได้ว่า ตัวละครพระ (หกเขย) แสดงท่าทางประกอบการนั่งเรือหาปลา โดยมีเสนาและสวิงเป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดง ในขณะพายเรือมาพบธนบัตรที่ผู้ชมวางไว้แทนปลา เป็นบรรยากาศการแสดงที่เกิดจากการมีส่วนร่วมของผู้ชม ส่งเสริมให้เกิดปฏิสัมพันธ์ใกล้ชิดระหว่างผู้แสดงกับผู้ชมมากขึ้น บรรยากาศดังกล่าวมักปรากฏในการแสดงละครรำประเภทละครนอก

ภาพที่ 9 แสดงกิริยาล้อเลียนเสียดสี ตลกขบขัน
ที่มาภาพ : สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

จากภาพที่ 9 แสดงให้เห็นลักษณะของตัวละครพระ (หกเขย) กับเสนาที่แสดงออกด้วยสีหน้า ท่าทางตลกขบขัน ในการแสดงละครนอกเรื่อง สังข์ทอง ตอน หาปลา ณ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา เมื่อ พ.ศ. 2560 จะเห็นได้ว่า ตัวละครพระ (หกเขย) แสดงท่าทางประกอบการนั่งเรือหาปลา โดยมีจุดเด่นอยู่ที่เรือหาปลาเขียนคำว่า “เรือดำน้ำ” ลักษณะดังกล่าวเรียกว่าตลกทันสมัยทันเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในขณะนั้น ผู้แสดงสามารถนำประเด็นที่เกิดขึ้นและเป็นที่สนใจของสังคมมาใช้เป็นจุดสร้างความสนุกสนานได้ในการแสดงละครรำประเภทละครนอก

ภาพที่ 10 แสดงกิริยานั่งของตัวพระ (อิศวร) ในการแสดงโขน
ที่มาภาพ : สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

จากภาพที่ 10 แสดงให้เห็นลักษณะของตัวละครพระ (อิศวร) ในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ หน้าพระเมรุมาศพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร รัชกาลที่ 9 ณ บริเวณมณฑลพระราชพิธีท้องสนามหลวง เมื่อ พ.ศ. 2560 จะเห็นได้ว่า ตัวละครพระ (อิศวร) นั่งห้อยเท้าข้างขวา ไม่ปรากฏในการแสดงละครใน แต่เป็นลีลาท่าทางของตัวพระในการแสดงละครนอก

ภาพที่ 11 แสดงกิริยาท่าทาง (ปวดศีรษะ) ตามธรรมชาติ
ที่มาภาพ : ผู้วิจัย

จากภาพที่ 11 แสดงให้เห็นลักษณะของตัวละครนางเกศสุริยงแปลงที่มีลักษณะของตัวละคร 2 บุคลิก กล่าวคือ เมื่อแสดงบุคลิกนางกษัตริย์จะแสดงกิริยาท่าทางตลอดจนการใช้วาจาเรียบร้อยและนุ่มนวลแต่แฝงไว้ด้วยจริตมารยาและท่าทีสะบัดสะบิ้งอย่างนางตลาด เมื่อแสดงบุคลิกนางยักษ์แปลงก็จะแสดงกิริยาท่าทางไม่สุภาพ ลืมตัวปล่อยให้เป็นไปตามธรรมชาติที่เกิดมาเป็นยักษ์ป่า

2.2.2 สื่ออิเล็กทรอนิกส์

ภาพที่ 12 แสดงบทบาทความเป็นตลาดของนางสำมนักขาแปลง
ที่มาภาพ : ผู้วิจัย

จากการชมวีดิทัศน์ที่ 1 แสดงให้เห็นลักษณะของตัวละครนางสำมนักขาแปลง ในการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอน หึงนางสีดา ณ โรงละครแห่งชาติ พบว่า ตัวละครนางสำมนักขาแปลงแสดงบทบาทนางตลาดด้วยกระบวนท่ารำที่มีลีลาสะบัดสะบิ้ง แสดงจริตกิริยาเสแสร้ง บางครั้งออกอาการเล่นตัวของหญิงเจ้าเล่ห์ ใบหน้ายิ้มระรื่น ดวงตามีเลศนัยแบบเจ้าชู้แสดงออกทางอารมณ์และความรู้สึกอย่างสมจริง

ภาพที่ 13 แสดงบทบาทความเป็นตลาดของนางคันธมาลี
ที่มาภาพ : ผู้วิจัย

จากการชมวีดิทัศน์ที่ 2 แสดงให้เห็นลักษณะของตัวละครนางคันธมาลี ในการแสดงละครนอก เรื่องคาวี ตอน คันธมาลีขึ้นหึง ณ โรงละครแห่งชาติ พบว่า ตัวละครนางคันธมาลีแสดงบทบาทนางตลาดด้วยกระบวนท่ารำที่กระฉับกระเฉง ว่องไว มุ่งการดำเนินเรื่องที่รวดเร็วประกอบลีลา ท่าทางตลกขบขัน ภาษาพูดและภาษาท่าทางที่ใช้ในการเจรจาโต้ตอบกับพวกนางสนมกำนัลด้วยภาษาชาวบ้านไม่ใช้คำราชาศัพท์ตามฐานะตัวละคร ไม่เคร่งครัดระเบียบแบบแผนทางการแสดงบางครั้งใช้ถ้อยคำตลาด

ภาพที่ 14 แสดงบทบาทความเป็นตลาดของนางทองประศรีและนางสร้อยฟ้า
ที่มาภาพ : ผู้วิจัย

จากการชมวีดิทัศน์ที่ 3 แสดงให้เห็นบุคลิกลักษณะของตัวละครพระไวย นางสร้อยฟ้า นางทองประศรี ในการแสดงละครนอก เรื่องขุนช้างขุนแผน ตอน ละเลงขนมเบื้อง ณ โรงละครแห่งชาติ พบว่า ตัวละครพระไวย นางสร้อยฟ้า และนางทองประศรี ต่างแสดงบทบาทด้วยกิริยา ท่าทาง ประกอบอารมณ์ความรู้สึกโกรธของตัวละครอย่างจริงจัง ต่างเจรจาโต้เถียงชนิดคำต่อคำด้วยถ้อยคำสามัญทั่วไปอย่างไม่ลดราวาศอก ไม่เกรงใจนางทองประศรีผู้เป็นย่า การแสดงออกด้วยกิริยาท่าทางดังกล่าวเป็นพฤติกรรมของมนุษย์ทั่วไปเมื่อมีอารมณ์โกรธและถูกบีบคั้นด้วยสถานการณ์จ้องจับผิด ตัวละครใช้การเจรจาเป็นหลักมากกว่าการแสดงกระบวนท่ารำอย่างละครนอกประเภทยืนเครื่อง ทั้งนี้ อาจเป็นเพราะเป็นละครพื้นบ้านที่แสดงวิถีชีวิตคนธรรมดาทั่วไป จึงมุ่งแสดงออกทางอารมณ์และความรู้สึกอย่างสมจริงเป็นสำคัญ

ภาพที่ 15 แสดงบทบาทความเป็นตลาดของนางยุบลค่อม
ที่มาภาพ : ผู้วิจัย

จากการชมวีดิทัศน์ที่ 4 แสดงให้เห็นลักษณะของตัวละครนางยุบลค่อม ในการแสดงละครใน เรื่องอิเหนา ตอน ตัดดอกไม้ฉายกริช ณ โรงละครแห่งชาติ พบว่า ตัวละครนางยุบลค่อมเมื่อออกเก็บดอกไม้แล้วพลัดหลงกับหมู่นางกำนัลที่ไปด้วยกัน แสดงบทบาทนางตลาดด้วยกระบวนท่ารำที่กระฉับกระเฉง ว่องไว และยังคงเน้นความประณีตตามจารีตการแสดงละครใน ใช้ภาษาพูดด้วยภาษาสามัญ แสดงท่าทางประกอบตามธรรมชาติ รวมทั้งแสดงออกทางอารมณ์และความรู้สึกอย่างสมจริง

ภาพที่ 16 แสดงบทบาทความเป็นตลาดของนางเมรี
ที่มาภาพ : ผู้วิจัย

จากการชมวีดิทัศน์ที่ 5 แสดงให้เห็นลักษณะของตัวละครนางเมรี ในการแสดงละครชาตรี เรื่อง พระรถเสน ตอน เมรีเมา ณ โรงละครแห่งชาติ พบว่า ตัวละครนางเมรี แสดงบทบาทนางตลาดด้วยกระบวนท่ารำที่สง่างาม เจรจาด้วยถ้อยคำสุภาพตามสถานะนางกษัตริย์ แต่เมื่อออกอาการเมาเหล้าจะแสดงท่าทางที่ไม่สุภาพ เน้นกระบวนท่ารำที่ว่องไวประกอบจังหวะแรง พูดจาเสียงดังท่าทางกระฉับกระเฉง บางครั้งสอดแทรกท่าทางตลกขบขันเพื่อสร้างความสนุกสนานให้แก่ผู้ชม

ภาพที่ 17 แสดงบทบาทความเป็นตลาดของนางวิหาร์
ที่มาภาพ : ผู้วิจัย

จากการชมวีดิทัศน์ที่ 6 แสดงให้เห็นลักษณะของตัวละครนางวิหาร์ ในการแสดงละครนอก เรื่อง ไชยเชษฐ์ ตอน นางแมวเย้ยซุ้ม ณ เวที สังคีตศาลา พบว่า ตัวละครนางวิหาร์ แสดงบทบาทนางตลาดด้วยกระบวนท่ารำที่เน้นการรำตีบทประกอบอารมณ์ตัวละครที่ว่องไวประกอบจังหวะห่มเข่าแรง กิริยาท่าทางกระฉับกระเฉง สะบัดสะบิ้ง ลอยหน้า ลอยตัว รวมทั้งสอดแทรกเสียงร้องอย่างแมว

2.3 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

จากการศึกษางานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับความเป็นตลาดในนาฏกรรมไทย พบว่ามีงานวิจัยที่แสดงบทบาทตัวละครนางตลาดในการแสดงละครรำ ดังนี้

พัชรวรรณ ทับเกตุ ได้ศึกษาหลักการแสดงของนางเกศสุริยงแปลง ในละครนอกเรื่องสุวรณหงส์ ผลการศึกษาพบว่า นางเกศสุริยงแปลงเป็นนางผีเสื้อน้ำหรือนางยักษ์ชั้นต่ำที่มีลักษณะเป็นนางตลาด ซึ่งแปลงกายเป็นนางเกศสุริยงพระมเหสีของพระสุวรรณหงส์โดยเป็นตัวละครสำคัญตอนกุมภณฑ์ถวายม้าที่นิยมเล่นกันมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาจนถึงปัจจุบัน นางเกศสุริยงแปลงเป็นตัวละครที่มีสี่บุคลิก คือ ภายนอกเป็นนางกษัตริย์ที่เสแสร้งแสดงกิริยาวาจาให้เรียบร้อยและนุ่มนวลแต่แฝงไว้ด้วยจริตมารยาและท่าทีสะบัดสะบิ้งอย่างนางตลาดส่วนภายในเป็นนางยักษ์ที่บางครั้งเผยให้เห็นกิริยาแท้จริงที่แข็งกร้าวและดุดัน เมื่อลืมตัวมิได้ระมัดระวังตนเองก็แสดงกิริยาท่าทางไม่เรียบร้อยแบบนางตลาด นอกจากนี้ยังต้องแทรกท่าทีตลกขบขันเป็นระยะ ๆ เพื่อสร้างความครื้นเครงให้แก่ผู้ชมตามแบบละครนอก การรำแบบนางตลาดของนางเกศสุริยงแปลงต้องมีลักษณะสำคัญดังนี้คือ รำกระฉับกระเฉงว่องไว โดยเคลื่อนไหวอวัยวะทุกส่วน รวมทั้งแสดงสีหน้าและอารมณ์ได้อย่างเต็มที่และเปิดเผยเน้นการกระทบจังหวะด้วยข้อต่อของร่างกายอย่างเร็วและแรง อันได้แก่ หัวเข่า หัวไหล่ ข้อศอก ข้อมือ ข้อเท้า และคอ ให้สอดคล้องกับท่วงทำนองและจังหวะดนตรีที่รุกเร้า หนักแน่น และรวดเร็วประกอบกับการร้องที่เน้นการกระแทกเสียงเป็นคำๆ ให้เหมาะสมกับบทบาทของนางตลาดที่เป็นนางยักษ์ (พัชรวรรณ ทับเกตุ, 2544: บทคัดย่อ)

งานวิจัยนี้มีจุดเด่น คือ มีการวิเคราะห์บุคลิกของตัวละครเพื่อแสดงให้เห็นว่ากระบวนท่ารำของตัวละครจะเปลี่ยนแปลงไปตามบุคลิกที่แสดงออก แต่ยังคงเน้นความว่องไวกระฉับกระเฉงในการถ่ายทอดลีลา ท่าทาง อารมณ์ และความรู้สึกของตัวละครนางตลาดตามรูปแบบการแสดงละครนอก ที่มุ่งความรวดเร็วในการดำเนินเรื่อง ไม่เน้นความประณีตของกระบวนท่ารำ

ขณะที่ จิรพรรณ เอี่ยมแก้ว ได้ศึกษากลวิธีการแสดงเป็นนางวิฬาร์ ในละครนอกเรื่อง ไชยเชษฐ์ ผลการศึกษาพบว่า นางวิฬาร์เป็นตัวนางที่เป็นแมวหรือสัตว์เดียรัจฉาน มีความสามารถและความรู้สึกนึกคิดแบบมนุษย์ เป็นพี่เลี้ยงคอยรับใช้และช่วยเหลือนางสุวิญชาตลอดทั้งเรื่อง นางวิฬาร์มีบทบาทเด่น 3 ตอน คือตอนอุบายนางทั้งเจ็ด ตอนพบพระโอรส และตอนนางแมวเย้ยชุ้ม ละครนอกเรื่องไชยเชษฐ์นิยมแสดงมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาจนถึงปัจจุบัน โดยมีเนื้อเรื่องย่อคือ พระไชยเชษฐ์คิดว่านางสุวิญชาคลอดลูกเป็นท่อนไม้จึงขับไล่นางสุวิญชา โดยมีนางวิฬาร์ติดตามไปด้วย เมื่อพระไชยเชษฐ์ออกติดตามนางสุวิญชา ลักษณะท่ารำของนางวิฬาร์เลียนแบบธรรมชาติของแมว เน้นการรำตีบทสอดแทรกอารมณ์ด้วยท่าทางการแสดงท่ารำมักรำแบบร้อนรน สะบัดสะบิ้ง ลอยหน้า ห่มเข่าแรง โน้มลำตัวไปข้างหน้ามาก กระโดดลอยตัว การรำบางท่าสอดแทรกกิริยาการกระแอมกระไอ และส่งเสียงร้องอย่างแมว หลักอันเป็นกลวิธีการ

รำคือ นางแมวต้องแสดงออกทางสีหน้า สื่อออกมาด้วยดวงตา แต่การแสดงออกทางแววตานั้นต้องมีความสอดคล้องกับหน้าตาที่แสดงด้วย กลวิธีการแสดงที่ผู้แสดงที่เป็นมนุษย์ต้องแสดงความเป็นแมว คือการจินตนาการณ์ว่าตนเองเป็นแมวจริง ๆ ซึ่งมีพื้นฐานมาจากการเข้าใจในบทละครอย่างท่องแท้และการเรียนรู้พฤติกรรมของแมวตามธรรมชาติ จะเป็นส่วนเสริมบุคลิกของนางวิฬาร์ให้ชัดเจนมากกระทั่งผู้ชมเข้าใจว่าเป็นแมวจริงๆ (จิรพรรณ เอี่ยมแก้ว, 2550: บทคัดย่อ))

งานวิจัยนี้มีจุดเด่น คือ เน้นให้เห็นว่าการที่จะแสดงเป็นตัวนางวิฬาร์ (นางแมว) ได้ดีนั้น ผู้แสดงต้องสามารถสวมวิญญาณว่าเป็นแมวจริงๆ โดยการศึกษาและเข้าใจพฤติกรรมของแมว ในการแสดงยังคงเน้นการถ่ายทอดกระบวนท่ารำประกอบอารมณ์และความรู้สึกของตัวละครด้วยความรวดเร็ว ว่องไวตามรูปแบบการแสดงละครนอก

ขณะที่ภัทรพร โพธิ์อยู่ ได้ศึกษารูปแบบการรำของตัวนางตลาด : กรณีศึกษาเฉพาะตัวนางวิฬาร์ตอนนางแมวเย้ยซุ้ม จากการศึกษาพบว่า บทบาทนางตลาดของนางวิฬาร์ในบทละครนอกเรื่องไชยเชษฐ์ตอนนางแมวเย้ยซุ้ม ท่ารำเป็นแบบแผนดั้งเดิม การคัดเลือกผู้แสดงตัวนางวิฬาร์มีความสำคัญ ต้องคัดเลือกผู้แสดงให้เหมาะสมกับบุคลิกและลักษณะนิสัยของตัวละครที่กำหนดไว้ในบทละคร คำนึงถึงวิธีฝึกหัดและถ่ายทอดท่ารำเพื่อให้ผู้แสดงสวมบทบาทนางตลาดของตัวนางวิฬาร์ได้ชัดเจน บทเพลงและการขับร้องประกอบการแสดงก็มีความสำคัญยิ่งที่จะส่งผลให้ตัวละครแสดงบทบาทของนางวิฬาร์ได้อย่างชัดเจนและเป็นเอกลักษณ์ โดยรูปแบบท่ารำของนางวิฬาร์ในตอนนางแมวเย้ยซุ้มที่ได้ทำการศึกษานี้เป็นกระบวนท่ารำที่ได้รับการถ่ายทอดมาจากนางเฉลย ศุขะวณิช การบวนท่ารำและรูปแบบการแสดงมีเอกลักษณ์เฉพาะ ตลอดจนการแสดงออกทางสีหน้าและน้ำเสียงที่ใช้ในการแสดงที่จะช่วยสร้างอรรถรสให้แก่การแสดงมากยิ่งขึ้น (ภัทรพร โพธิ์อยู่, พ.ศ.2554: บทคัดย่อ))

งานวิจัยนี้มีจุดเด่น คือ มุ่งนำเสนอการคัดเลือกผู้แสดงที่มีคุณลักษณะสอดคล้องกับตัวละคร กระบวนการฝึกหัดและแสดงท่ารำต้องสัมพันธ์กับบทขับร้องและทำนองเพลงที่บรรเลงประกอบการแสดง

ขณะเดียวกัน จิรัชญา บุรวัฒน์ ได้ศึกษาหลักการแสดงของนางศูรปนขา ในละครดึกดำบรรพ์เรื่องรามเกียรติ์ซึ่งเป็นตัวละครเอกในละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน ศูรปนขาชมป่า ผลการศึกษาพบว่า แบบแผนการรำของนางศูรปนขามีลักษณะสำคัญ 2 รูปแบบ คือ 1. ตัวนางยักษ์ ใช้ท่ารำเฉพาะของนางยักษ์ มีการรำที่หนักแน่น สง่างามอย่างนางยักษ์ วงและเหลี่ยมกว้างกว่าตัวนางปกติ 2. ตัวนางยักษ์แปลงใช้ท่ารำที่ผสมระหว่างตัวนางยักษ์และตัวนางรำอย่างกระฉับกระเฉงว่องไว มีจริตมารยา เน้นการกระทบจังหวะแรงและหนักแน่นอันเป็นลักษณะแฝงของนางยักษ์ นอกจากนี้ ยังมีการแทรกบทบาทตลกแต่ไม่หยาบคาย เพื่อสร้างความบันเทิงให้กับผู้ชม การขับร้องต้องร้องตรงจังหวะ ร้องเต็มเสียงและเสียงไม่เพี้ยน มีการเน้นเสียงสูงและต่ำให้สอดคล้องกับอารมณ์ตามบทบาท รวมทั้งเน้นการแสดงอารมณ์ออกทาง

สีหน้าและแววตาให้ชัดเจนในระดับมากกว่าปกติ ส่วนเครื่องแต่งกายเครื่องทรงกษัตริย์ตามแบบละครหลวง ซึ่งเป็นองค์ประกอบที่ช่วยเสริมการแสดงให้ดูสมจริงมากขึ้น (จิรัชญา บุรวัฒน์ ,2551: บทคัดย่อ)

งานวิจัยนี้มีจุดเด่น คือ วิเคราะห์ให้เห็นความแตกต่างของแบบแผนการรำของนางศูรปนขาอย่างชัดเจน ผู้แสดงต้องแสดงความสามารถในการขับร้องเพลงด้วยตนเอง

สอดคล้องกับที่ จินตนา สายทองคำ ได้ศึกษากระบวนท่ารำนางแปลงในการแสดงเรื่องรามเกียรติ์ : ฉุยฉายศูรปนขา ผลการศึกษาพบว่า ฉุยฉายศูรปนขาจัดเป็นการรำชั้นสูงเชิงอวดฝีมือที่สืบทอดมาจากละครวังสวนกุหลาบ กระบวนท่ารำตามบทร้องเพลงฉุยฉายพบว่ามีท่ารำ ตามคำร้องจำนวน 31 ท่า ในลีลาที่มีลักษณะการนวยนาดผู้รำต้องใส่จริตกิริยาแสดงอาการความพึงพอใจทางใบหน้าและแววตา เพลงแม่ศรีมีท่ารำตามคำร้องจำนวน 25 ท่ารำในลีลาท่ารำสะบัดสะบิ้ง อาการเสแสร้ง อาการเล่นตัวของหญิงใบหน้ายิ้มระรื่น ดวงตามีเลศนัย การวิเคราะห์เปรียบเทียบกระบวนท่ารำตามรูปแบบการเรียนการสอนกับรูปแบบการแสดง พบว่าท่ารำในรูปแบบการเรียนการสอนมีลักษณะเป็นการตีบทตามคำร้องตรง ๆ ส่วนในการแสดงใช้การตีบทโดย มีปฏิสัมพันธ์กับผู้ชม (จินตนา สายทองคำ, 2558: บทคัดย่อ))

นอกจากนี้ พัชรินทร์ จันทรัดทัต ได้ศึกษาบทบาทและลีลาท่ารำนางเมรีในละครนอก เรื่องรถเสน ผลการวิจัยพบว่า นางเมรีเป็นนางเอกที่มีลักษณะเป็นนางกษัตริย์ปนความเป็นนางตลาด เป็นตัวละครที่มีบุคลิกเป็นนางที่มีความเรียบร้อยด้วยกิริยาวาจาที่นุ่มนวลรูปแบบการรำที่สง่างาม และพูดจาด้วยถ้อยคำสุภาพแต่ท่าทีในการแสดงออกในตอนเมาเหล้าก็จะแสดงท่าทางที่ไม่เรียบร้อย พูดจาเสียงดังท่าทางกระฉับกระเฉงเน้นจังหวะที่แรงว่องไวไม่เน้นท่ารำที่สวยงามมากเกินไปแต่ยังคงรักษาแบบแผนตามหลักทางนาฏศิลป์ไทย นอกจากนี้ยังแทรกท่าทีความตลกขบขันในช่วงที่เมาเหล้าเพื่อสร้างความสนุกสนานให้แก่ผู้ชมตามแบบละครนอก (พัชรินทร์ จันทรัดทัต, 2552: บทคัดย่อ))

พรพิมล พันธ์พืช ได้ศึกษาการแสดงละครนอกเรื่องแก้วหน้าม้า ตอนถวายลูก พบว่า การดำเนินเรื่องเป็นไปตามรูปแบบของละครนอก ผู้แสดงจะต้องรำตามแบบแผนของละครรำและต้องจำบทและจังหวะของการเจรจาตอบโต้กันให้ได้ โดยศึกษาและทำความเข้าใจเนื้อเรื่อง บทบาทที่ตนได้รับรวมทั้งอารมณ์และนิสัยของตัวละครแต่ละตัวให้เข้าใจ หมั่นท่องจำบทและฝึกซ้อมการตีบทตามบทร้องให้คล่องแคล่วและมีความชำนาญ กลวิธีในการตีบทเหล่านี้จะต้องได้รับการถ่ายทอดจากอาจารย์ผู้ถ่ายทอดท่ารำ รวมทั้งกลวิธีเคล็ดลับเฉพาะของผู้ถ่ายทอดเกี่ยวกับตัวละครนั้น ซึ่งผู้ศึกษาจะต้องบันทึกและจดจำให้ได้มากที่สุดและหมั่นฝึกฝนนำมาปรับใช้ในการแสดง (พรพิมล พันธ์พืช, 2555: รายงาน)

ในการแสดงละครนอกเรื่องแก้วหน้าม้า ตอนถวายลูกต้องมีการฝึกซ้อมเป็นอย่างดี เพราะเป็นการแสดงที่เน้นการเข้าออกของตัวละคร จังหวะการเจรจาของผู้แสดง รวมทั้งการร่ายรำก็เป็นสิ่งสำคัญซึ่งผู้แสดงต้องอาศัยการฝึกซ้อมจากอาจารย์ผู้ถ่ายทอดและฝึกซ้อมด้วยตนเองเพื่อความสมบูรณ์ของการแสดง

ทั้งนี้ในการแสดงต้องมีองค์ประกอบที่ครบถ้วน รวมทั้งต้องถูกต้องตามจารีตของนาฏศิลป์ไทย ซึ่งผู้แสดงจะต้องหมั่นศึกษา ทบทวนบท ฝึกซ้อมท่ารำของให้เกิดความชำนาญแก่ตนเองในการแสดง

เพ็ญแข ดวงใจและคณะ ได้ศึกษาการแสดงละครนอก เรื่องลักษณวงศ์ ตอนเล่ห์นางยี่สุ่น กรณีศึกษาบทบาทพระลักษณวงศ์และนางยี่สุ่น ในรูปแบบละครนอกทางหลวงของกรมศิลปากร โดยอาจารย์รัจนา พวงประยงค์ (ศิลปินแห่งชาติ) และอาจารย์สมรัตน์ ทองแท้ พบว่า รูปแบบการแสดงละครนอก เรื่องลักษณวงศ์ ตอน เล่ห์นางยี่สุ่น โดยอาจารย์รัจนา พวงประยงค์ (ศิลปินแห่งชาติ) ซึ่งท่านมีความเชี่ยวชาญในการแสดงละคร โดยเฉพาะอย่างยิ่งกระบวนรำของละครนอกบทบาทนางตลาดและมีกลวิธีในการแสดงที่มีความโดดเด่นเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว และบทบาทพระลักษณวงศ์ โดยอาจารย์สมรัตน์ ทองแท้ ซึ่งมีประสบการณ์และมีความเชี่ยวชาญในการแสดงโขนและละคร โดยเฉพาะบทบาทพระเอก หรือตัวนายโรงของกรมศิลปากร โดยเฉพาะอย่างยิ่งกระบวนท่ารำที่ต้องผสานกับการแสดงออกทางอารมณ์ภายในให้ได้อย่างลงตัวและแนบเนียน อันเป็นสิ่งที่บ่งบอกถึงเอกลักษณ์เฉพาะทาง ซึ่งการแสดงละครนอกชุดนี้มีก็ลีลาของกระบวนการแสดงที่แตกต่างจากการแสดงชุดอื่นอย่างชัดเจน (เพ็ญแข ดวงใจและคณะ, 2554: รายงาน)

วาสนา บุญสมและคณะ (2554 : รายงาน) ได้ศึกษาละครเรื่องรถเสน ตอนอุบายนางสันธี พบว่า ละครเรื่องรถเสน ตอนอุบายนางสันธี มีความสนุกสนานกระชับฉับไวและยังคงคุณค่าของนาฏศิลป์ไทยได้อย่างครบถ้วน ผู้แสดงจะต้องรำให้งดงามตามแบบแผนของละครรำหรือละครนอกและจำบทเจรจาต่อกันให้ได้ ผู้แสดงต้องสื่อให้ถึงอารมณ์ของตัวละครให้ได้ตามบทบาทที่ได้รับ โดยศึกษาและทำความเข้าใจเนื้อเรื่องที่จะต้องแสดง บทบาทที่ตนเองได้รับ รวมไปถึงอารมณ์และนิสัยของตัวละครแต่ละตัว จะต้องหมั่นฝึกซ้อมการตีบทตามบทร้องให้คล่องแคล่วและมีความชำนาญในการตีบท กลวิธีในการตีบทเหล่านี้จะต้องได้รับการถ่ายทอดจากครูผู้ถ่ายทอดท่ารำ รวมถึงเทคนิคเฉพาะตัวของครูผู้ถ่ายทอดเกี่ยวกับตัวละครตัวนั้นๆ (วาสนา บุญสมและคณะ, 2554: รายงาน)

ทัศนีย์ พันธุ์พานิชและคณะ ได้ศึกษาละครนอก เรื่องคาวี ตอนคันธมาลีขึ้นหึง พบว่า ละครนอกแต่เดิมคงมาจากการละเล่นพื้นเมืองของชาวบ้านที่รำและร้องแก้กันอย่างเช่น เพลงปรบไก่ เพลงพวงมาลัย แล้วภายหลังจึงจับเป็นเรื่องเกี่ยวข้องกับชีวิตประจำวันภายในครอบครัว ที่ทุกคนรู้เห็นและเข้าใจกันดีอยู่แล้ว เช่น ตอนชิงชู้ ลักพาหนี ตีหมากผัว (เป็นศัพท์ที่ใช้ในการว่าเพลงพื้นเมือง) การแสดงละครนอกมีความมุ่งหมายในการแสดงเรื่องมากกว่าความประณีตในการร่ายรำมุ่งเน้นการดำเนินเรื่องให้รวดเร็วตลกขบขันมาก บางครั้งติดหยาบโลนคือตัวแสดงที่เป็นท้าวพระยามหากษัตริย์อาจจะเล่นตลกคลุกคลีกับพวกเสนาข้าราชบริพารได้ ไม่เคร่งครัดต่อระเบียบแบบแผนและขนบธรรมเนียมประเพณีบางครั้งอาจใช้ถ้อยคำตลาด บทประพันธ์ที่แต่งขึ้นสำหรับเล่นละครนอกต้องแต่งให้รวบรัด ใช้ถ้อยคำตลาดเปิดช่อง

ไว้ให้เล่นตลกได้มากมาย แม้แต่อิริยาบถของตัวละครที่แสดงเป็นกษัตริย์ก็คล้ายกับ อิริยาบถของชาวบ้านธรรมดาสามัญไม่ใช้คำราชาศัพท์ตามฐานะตัวละคร แต่ใช้ถ้อยคำตลาดศิลปะในการร่ายรำต้องให้กระฉับกระเฉง ว่องไว เหมือนอิริยาบถของคนธรรมดาสามัญทั่วไป อิริยาบถต่างๆต้องเน้นให้เป็นละครที่ชาวบ้านเรียกกันเป็นภาษาธรรมดาว่า “ละครตลาด” ทั้งนี้เพื่อให้ทันใจผู้ชมละคร (ทัศนีย์ พันธุ์พานิชและคณะ, 2554: รายงาน))

จากการศึกษางานวิจัยข้างต้น จะเห็นได้ว่า ผลการวิจัยมุ่งนำเสนอการแสดงของตัวละครนางตลาดในการแสดงละครรำที่มีการสืบทอดศิลปะการแสดงมาอย่างต่อเนื่อง โดยเลือกตอนการแสดงที่ตัวละครนางตลาดเป็นตัวดำเนินเรื่องหรือเรียกว่าตัวเอก ในขณะเดียวกัน ตัวละครนางตลาดที่นำเสนอส่วนใหญ่ล้วนเป็นตัวละครที่ปรากฏอยู่ในการแสดงละครนอก

เมื่อประมวลการศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องดังกล่าวมานี้ ผู้วิจัยเห็นว่า ตลาดในการรับรู้และเข้าใจโดยทั่วไปเป็นพื้นที่ที่ผู้คนได้เข้ามาใช้ประโยชน์เบื้องต้นคือการเป็นพื้นที่แลกเปลี่ยนและซื้อขายสินค้าต่างๆ ในขณะเดียวกันการใช้พื้นที่ตลาดก็เป็นประโยชน์แฝง คือ การพบปะ พูดคุย เผยแพร่ข้อมูลข่าวสาร เป็นพื้นที่แห่งการดิ้นรน ต่อรองและแสวงหาทางเลือกเพื่อความอยู่รอดของคนในสังคม ตลาดจึงไม่ได้เป็นเพียงพื้นที่ที่มีมิติทางกายภาพอันมีรูปแบบ ขนาด รวมทั้งสิ่งอำนวยความสะดวกต่างๆ เป็นองค์ประกอบ แต่ตลาดยังเป็นพื้นที่ที่มีมิติทางวัฒนธรรมหลอมรวมผู้คนต่างเพศ ต่างสถานะ ต่างความคิดความเชื่อความศรัทธา การศึกษาและต่างปัจจัยการดำรงชีพอื่นๆ ให้มามีปฏิสัมพันธ์กันได้อย่างต่อเนื่องแนบแน่น ตลาดจึงเต็มไปด้วยสีสันราวกับนิยายคอมเมดี้ที่มีตัวละครเอกเป็นเพศหญิงเข้าไปเกี่ยวข้องอย่างมากมายดังปรากฏในวรรณกรรมการละครของไทย จึงเป็นที่มาของการสร้างสรรค์ตัวละครเพศหญิงที่เรียกว่า “นางตลาด” ในละครรำที่มีบทบาทหน้าที่ในการสร้างเรื่องราวต่างๆ ในการแสดง รวมทั้งส่งสุนทรียรมณ์ทางการแสดงไปยังผู้ชมด้วย ดังปรากฏในงานวิจัยตัวละครนางตลาดในการแสดงละครนอกหลายเรื่อง

แต่เมื่อศึกษาวรรณกรรมการละคร โดยพิจารณาจากบทบาท หน้าที่ของตัวละครต่างๆ ในการแสดงละครแล้ว พบว่า ตัวละครตลาดไม่ได้มีเฉพาะตัวละครที่เป็นเพศหญิงเท่านั้น หากมีตัวละครตลาดเพศชาย ทั้งยังมีสถานะที่หลากหลาย เช่น เทพเจ้า กษัตริย์ และสามัญชน รวมทั้ง ไม่ได้มีแต่เฉพาะในละครนอกเท่านั้น แต่มีในละครรำประเภทอื่นด้วย แม้ว่าขนบนิยมทางการแสดงละครรำมุ่งนำเสนอลีลาและอารมณ์ของตัวละครนางตลาดตามที่โบราณจารย์ได้สร้างแบบแผนไว้ก็ตาม แต่การมองและสะท้อนความเป็นตลาดผ่านบริบทอื่นๆ ก็เป็นประเด็นที่น่าสนใจ เป็นการเปิดมุมมองด้วยการตีความใหม่อย่างมีวิจารณญาณ ผู้วิจัยจึงเห็นควรที่จะต้องศึกษาเพื่อสรุปองค์ประกอบและกลวิธีการแสดงความเป็นตลาดในการแสดงละครรำให้มีความชัดเจนยิ่งขึ้นต่อไป

บทที่ 3

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่อง ความเป็นตลาดในละครรำ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาองค์ประกอบของตัวละครที่แสดงความเป็นตลาดในการแสดงละครรำ และเพื่อศึกษากลวิธีการแสดงความเป็นตลาดในการแสดงละครรำ มีขอบเขตและวิธีดำเนินการวิจัย ดังนี้

3.1 รูปแบบการวิจัย

การวิจัยเรื่อง ความเป็นตลาดในละครรำ เป็นการวิจัยเชิงเชิงผสมผสาน (Mixed Method Research) โดยศึกษาเฉพาะการแสดงละครรำในรายการศรีสุขนาฏกรรม ของกรมศิลปากร ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2518 – พ.ศ. 2559 (30 กันยายน 2559) เก็บรวบรวมข้อมูลจากการศึกษาเอกสาร การสัมภาษณ์เชิงลึก การฝึกปฏิบัติ การสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม และการประชุมกลุ่มย่อย วิเคราะห์ข้อมูลด้วยการวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis) การพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis) และการวิเคราะห์เชิงตีความ (Interpretative Analysis) โดยผู้วิจัยจะนำแนวคิดและทฤษฎีที่กล่าวไว้ในบทที่ 2 มาใช้เป็นเกณฑ์สำหรับดำเนินการวิจัย การดำเนินการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ระบุถึงแหล่งข้อมูลที่ใช้ในการวิจัย วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวมรวมข้อมูล การวิเคราะห์ข้อมูล และการนำเสนอข้อมูล โดยมีรายละเอียด ดังนี้

3.2 แหล่งข้อมูลที่ใช้ในการวิจัย

แหล่งข้อมูลที่ผู้วิจัยใช้ในการศึกษาครั้งนี้ แบ่งออกเป็น 2 แหล่งใหญ่ๆ คือ

3.2.1 แหล่งข้อมูลทางวิชาการ ได้แก่ บทละคร ตำรา หนังสือ บทความ วิทยานิพนธ์ รายงานการวิจัย และเอกสารทางวิชาการที่เกี่ยวข้อง ที่อยู่ตามแหล่งวิทยบริการต่างๆ ได้แก่

3.2.1.1 สำนักหอสมุดแห่งชาติ

3.2.1.2 สำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ

3.2.1.3 สำนักหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศิลปากร

3.2.1.4 สำนักหอสมุด มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

3.2.1.5 สำนักหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

3.2.1.6 สำนักบรรณสารสนเทศ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช

3.2.1.7 หอสมุดแห่งมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

3.2.1.8 สำนักงานวิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (หอสมุดกลาง)

3.2.1.9 หอวชิราวุธานุสรณ์

3.2.1.10 ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

3.2.1.11 ห้องสมุดคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

3.2.1.12 สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม ได้แก่ กลุ่มวิจัยและพัฒนาการสังคีต กลุ่มนาฏศิลป์ และกลุ่มดุริยางค์ไทย

3.2.2 แหล่งข้อมูลบุคคล ผู้วิจัยเก็บข้อมูลด้วยการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้เชี่ยวชาญ นาฏศิลปิน ดุริยางคศิลปิน และคีตศิลปินของกรมศิลปากรและสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ซึ่งผู้วิจัยใช้ทั้งการสัมภาษณ์อย่างเป็นทางการ (formal interview) คือการสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง และการสัมภาษณ์แบบไม่เป็นทางการ (informal interview) โดยผู้วิจัยได้บันทึกข้อมูลลงเครื่องบันทึกเสียงพร้อมทั้งจดบันทึกควบคู่กันไป ดังมีรายนามผู้ให้ข้อมูลการสัมภาษณ์ ดังตารางที่ 1

ตารางที่ 1 ตารางแสดงรายนามผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้เชี่ยวชาญ นาฏศิลปิน ดุริยางคศิลปินและคีตศิลปิน

ลำดับที่	ชื่อ-สกุลผู้ให้สัมภาษณ์	ตำแหน่ง
1	นางสุวรรณี ชลานุเคราะห์ (อายุ 94 ปี)	ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์-ละครรำ) พ.ศ. 2533
2	นายศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ (อายุ 64 ปี)	ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) พ.ศ. 2548
3	นางรัจนา พวงประยงค์ (อายุ 78 ปี)	ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย-ละคร) พ.ศ. 2554
4	นางสาวเวณิกา บุนนาค (อายุ 73 ปี)	ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) พ.ศ. 2558
5	นางนพรัตน์ศุภาการ หวังในธรรม (อายุ 82 ปี)	ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม
6	นายไพฑูรย์ เข้มแข็ง (อายุ 68 ปี)	ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม
7	นางสาววันทนีย์ ม่วงบุญ (อายุ 65 ปี)	ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม
8	นางพัชรา บัวทอง (อายุ 64 ปี)	ข้าราชการบำนาญ (นาฏศิลปินอาวุโส) สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม
9	นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ (อายุ 63 ปี)	ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม

ตารางที่ 1 (ต่อ)

ลำดับที่	ชื่อ-สกุลผู้ให้สัมภาษณ์	ตำแหน่ง
10	นายชวลิต สุนทรานนท์ (อายุ 62 ปี)	นักวิชาการละครและดนตรีทรงคุณวุฒิ กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม
11	นายคมสัณฐ หัวเมืองลาด (อายุ 60 ปี)	นาฏศิลปินอาวุโส (โขนพระ) สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม
12	นางวรวรรณ พลับประสิทธิ์ (อายุ 60 ปี)	นาฏศิลปินอาวุโส (ละครนาง) สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม
13	นางสาววรรณพินี สุขสม (อายุ 59 ปี)	นาฏศิลปินอาวุโส (ละครพระ) สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม
14	นายสมรัตน์ ทองแท้ (อายุ 57 ปี)	นาฏศิลปินอาวุโส (โขนพระ) สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม
15	นางสาววนิตา กรินชัย (อายุ 58 ปี)	นาฏศิลปินอาวุโส (ละครพระ) สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม
16	นางนพวรรณ จันทรักษา (อายุ 51 ปี)	นาฏศิลปินอาวุโส (ละครพระ) สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม
17	นายธีรเดช กลิ่นจันทร์ (อายุ 49 ปี)	นาฏศิลปินอาวุโส (โขนพระ) สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม
18	นางสาวเยาวลักษณ์ ปาลกะวงศ์ ณ อยุธยา (อายุ 49 ปี)	นาฏศิลปินอาวุโส (ละครพระ) สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม
19	นางสาวเสาวรักษ์ ยมะคุปต์ (อายุ 49 ปี)	นาฏศิลปินอาวุโส (ละครนาง) สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม
20	นางสาวพรทิพย์ ทองคำ (อายุ 49 ปี)	นาฏศิลปินอาวุโส (ละครนาง) สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม
21	นายสมเจตน์ ภู่นา (อายุ 49 ปี)	นาฏศิลปินอาวุโส (โขนพระ) สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม
22	นายฉันทวัฒน์ ชูแหวน (อายุ 48 ปี)	นาฏศิลปินอาวุโส (โขนพระ) สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม

ตารางที่ 1 (ต่อ)

ลำดับที่	ชื่อ-สกุลผู้ให้สัมภาษณ์	ตำแหน่ง
23	นางนาฏยา รัตนศึกษา (อายุ 48 ปี)	นาฏศิลปินอาวุโส (ละครนาง) สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม
24	นางสาวมณีรัตน์ มุ่งดี (อายุ 46 ปี)	นาฏศิลปินอาวุโส (ละครพระ) สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม
25	นางสาวสุชาดา ศรีสุระ (อายุ 45 ปี)	นาฏศิลปินอาวุโส (ละครพระ) สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม
26	นายอุทัย ปานประยูร (อายุ 73 ปี)	ข้าราชการบำนาญ (ดุริยางคศิลปินเชี่ยวชาญ) สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม
27	นายเอนก อาจมังกร (อายุ 60 ปี)	ดุริยางคศิลปินเชี่ยวชาญ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม
28	นายสุรพงษ์ โรหิตาจล (อายุ 48 ปี)	ดุริยางคศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม
29	นายสมชาย ทับพร (อายุ 71 ปี)	ผู้เชี่ยวชาญดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม
30	นางมัณฑนา อยู่ยั่งยืน (อายุ 71 ปี)	ข้าราชการบำนาญ (คีตศิลปินอาวุโส) สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม

นอกจากนี้ ผู้วิจัยยังศึกษาข้อมูลภาพถ่าย ภาพเคลื่อนไหวจากสื่อโสตทัศน์ ใช้การสังเกตทั้งแบบมีส่วนร่วมและแบบไม่มีส่วนร่วม และการฝึกปฏิบัติประกอบประสบการณ์ด้านการแสดงบทบาทความเป็นตลาดของผู้วิจัย

3.3 ขอบเขตการวิจัย

ผู้วิจัยทำการศึกษาความเป็นตลาดในละครรำ โดยมุ่งเน้นเฉพาะการแสดงความเป็นตลาดที่ปรากฏในการแสดงละครรำในรายการศรีสุขนาฏกรรม ของกรมศิลปากร ณ โรงละครแห่งชาติ ตั้งแต่ พ.ศ. 2518 – พ.ศ. 2559 (วันศุกร์ที่ 30 กันยายน 2559 เป็นการแสดงรายการศรีสุขนาฏกรรมประจำวันศุกร์สิ้นเดือนเป็นครั้งสุดท้าย โดยระงับการแสดงตั้งแต่วันที่ 13 ตุลาคม 2559 เนื่องจากพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร รัชกาลที่ 9 เสด็จสวรรคต) รวม 41 ปี 2 เดือน จำนวน 494 ครั้ง ปรากฏว่ามีการแสดงละครรำ ดังตารางที่ 2

ตารางที่ 2 ตารางแสดงจำนวนครั้งของการแสดงละครรำในรายการศรีสุขนาฏกรรม ของกรมศิลปากร ณ โรงละครแห่งชาติ ตั้งแต่ พ.ศ. 2518 – พ.ศ. 2559

ปี พ.ศ.	จำนวนครั้งของการแสดงละครรำในรายการศรีสุขนาฏกรรม			
	โขน	ละครนอก	ละครใน	ละครชาตรี
2518	4	2	1	2
2519	2	3	-	1
2520	8	4	-	1
2521	8	6	-	1
2522	10	8	3	-
2523	12	5	1	-
2524	12	9	3	2
2525	10	6	1	1
2526	9	11	2	1
2527	8	9	-	2
2528	3	2	-	-
2529	5	3	2	2
2530	6	4	-	-
2531	3	3	1	1
2532	5	4	1	1
2533	2	3	-	-
2534	4	5	2	1
2535	4	3	1	1
2536	5	-	1	-
2537	1	4	1	-
2538	2	3	-	-
2539	3	2	-	-
2540	1	1	-	-
2541	4	5	2	2
2542	5	6	2	1
2543	4	4	1	1
2544	5	7	-	-

ตารางที่ 2 (ต่อ)

ปี พ.ศ.	จำนวนครั้งของการแสดงละครรำในรายการศรีสุขนาฏกรรม			
	โขน	ละครนอก	ละครใน	ละครชาตรี
2545	9	4	-	2
2546	6	7	2	-
2547	11	6	4	1
2548	8	11	4	-
2549	11	12	3	-
2550	10	7	4	1
2551	8	6	4	3
2552	8	8	2	2
2553	7	7	1	-
2554	7	11	1	-
2555	8	10	2	2
2556	8	5	2	-
2557	7	4	2	2
2558	6	3	1	3
ก.ย. 2559	5	5	1	2
รวม	263	228	58	39

ที่มาข้อมูล : สูจิบัตรรายการศรีสุขนาฏกรรม พ.ศ. 2518 – พ.ศ. 2559
(เอกสารส่วนบุคคลของนายสุรเดช เผ่าช่างทอง นาฏศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร)

3.4 การเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยได้เก็บรวบรวมข้อมูลต่างๆที่เกี่ยวข้องเพื่อใช้สำหรับการศึกษาในครั้งนี้ โดยใช้วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล 4 วิธี คือ 1) การศึกษาเอกสาร ภาพถ่ายและสื่ออิเล็กทรอนิกส์ 2) การสัมภาษณ์ 3) การสังเกตการแสดง และ 4) การประชุมกลุ่มย่อย เพื่อให้ครอบคลุมประเด็นและเนื้อหาที่ทำการศึกษาโดยมีการตรวจสอบข้อมูลเป็นระยะเพื่อให้มั่นใจว่าข้อมูลที่ได้ศึกษามีความถูกต้องตรงตามวัตถุประสงค์การวิจัย โดยมีรายละเอียดดังนี้

3.4.1 การศึกษาเอกสาร ภาพถ่ายและสื่ออิเล็กทรอนิกส์

การศึกษาวิทยานิพนธ์ เรื่อง ความเป็นตลาดในละครรำ เป็นการศึกษาประเด็นใหม่ที่ไม่ปรากฏว่ามีผู้ใดศึกษามาก่อนหน้านี้ จึงจำเป็นต้องศึกษาเอกสารเป็นหลักเนื่องจากภาพของความเป็น

ตลาดในละครรำที่ปรากฏในงานวิจัยที่ผ่านมาเป็นการนำเสนอเฉพาะรูปแบบการแสดงของตัวละครนาง ผู้วิจัยจึงต้องสืบค้น วิเคราะห์จากวรรณกรรมการแสดงเป็นหลักเพื่อถอดบทเรียนและนิยามความหมายของคำว่า “ความเป็นตลาด” ในขณะเดียวกันก็ศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้องกับบริบทของความเป็นตลาด เช่น ประวัติความเป็นมาของตลาด ประเภทของตลาด องค์ประกอบของตลาด ตลาดกับชุมชน มารยาททางสังคมไทย เป็นต้น โดยผู้วิจัยได้ศึกษาจากเอกสารชั้นต้น เอกสารชั้นรอง เอกสารทางประวัติศาสตร์ สูจิบัตรการแสดงโขน ละคร บทประกอบการแสดงโขน ละคร ตำรา หนังสือ วิทยานิพนธ์ รายงานการวิจัย บทความ รวมทั้งเอกสารทางวิชาการที่เกี่ยวข้องและคัดแยกข้อมูลจากเอกสารตามวัตถุประสงค์การวิจัยที่กำหนดไว้ ตามประเด็นดังนี้

3.4.1.1 ความเป็นตลาด ประกอบด้วย ความหมาย รูปแบบ เนื้อหาและบทบาทหน้าที่ที่แสดงให้เห็นมิติทางสังคมและวัฒนธรรม โดยเฉพาะตลาดที่เข้าไปมีบทบาทในการแสดงละครรำ จนสามารถสังเคราะห์สรุปไปสู่การนิยามความหมายของคำว่า “ความเป็นตลาด” ได้อย่างชัดเจน

3.4.1.2 มารยาททางสังคมไทย ประกอบด้วย มารยาทของสงฆ์ มารยาทของสตรี และมารยาทที่พึงประสงค์ที่แสดงให้เห็นว่ามารยาทไทยหรือความสุภาพที่บุคคลพึงปฏิบัติในสังคมมีรากฐานมาจากพระธรรมวินัยโดยครอบคลุมพฤติกรรมทางกาย วาจา และใจ

3.4.1.3 ความเป็นตลาดในวรรณกรรมการละคร ประกอบด้วย ความเป็นตลาดในบทละครต้นฉบับ ความเป็นตลาดในบทประกอบการแสดงละครรำของกรมศิลปากร และการเปรียบเทียบเนื้อหาบทบาทความเป็นตลาดของตัวละครที่แสดงให้เห็นว่าความเป็นตลาดของตัวละครเป็นพฤติกรรมที่สะท้อนความเป็นจริงในสังคม

3.4.1.4 ความเป็นตลาดในละครรำ ประกอบด้วย องค์ประกอบของตัวละครที่แสดงความเป็นตลาด และกลวิธีการแสดงความเป็นตลาดที่แสดงให้เห็นว่าบทบาทความเป็นตลาดของตัวละครมีความสำคัญและมีความจำเป็นอย่างยิ่งต่อการดำเนินเรื่องและการสร้างสีสันในการแสดงละครรำ

3.4.2 การสังเกตการแสดง

ผู้วิจัยใช้การสังเกตทั้งแบบมีส่วนร่วมและไม่มีส่วนร่วม โดยแบ่งออกเป็นการฝึกปฏิบัติและทบทวนบทบาทความเป็นตลาดของตัวละครจากผู้เชี่ยวชาญ การเข้าร่วมประชุมทางวิชาการ การนำเสนอผลงาน การเข้าชมการแสดงละครรำทั้งจากการแสดงสดและจากสื่ออิเล็กทรอนิกส์ โดยเน้นการสังเกตวิธีการรำ การแสดงอารมณ์ความรู้สึก และการสื่อสารปฏิสัมพันธ์กับผู้ร่วมแสดงและผู้ชมเพื่อนำไปใช้ในการประมวลผล ตีความ และสร้างข้อสรุปการวิจัย

3.4.3 การสัมภาษณ์

การวิจัยในครั้งนี้ นอกจากผู้วิจัยจะเก็บรวบรวมข้อมูลจากตำรา หนังสือ และเอกสารทางวิชาที่เกี่ยวข้องแล้ว ผู้วิจัยยังได้เก็บรวบรวมข้อมูลจากแหล่งข้อมูลบุคคลที่ได้กล่าวไปแล้วในหัวข้อที่ 3.2.2 (ตารางที่ 1) โดยใช้การสัมภาษณ์อย่างเป็นทางการ (formal interview) คือการสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง และการสัมภาษณ์แบบไม่เป็นทางการ (informal interview) ในการสัมภาษณ์แต่ละครั้ง

ผู้วิจัยได้บันทึกข้อมูลลงเครื่องบันทึกเสียงพร้อมทั้งจดบันทึกควบคู่ไปด้วย โดยแบ่งประเด็นสัมภาษณ์ออกเป็น 4 ชุด ดังนี้

3.4.3.1 ชุดที่ 1 ความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับความเป็นตลาดในการแสดงละครรำ มีประเด็นสัมภาษณ์ ดังนี้

1) ความหมายของคำว่า ความเป็นตลาดในละครรำ

2) ประเภทของตัวละครที่แสดงบทบาทความเป็นตลาด ตามความเข้าใจ

3) องค์ประกอบของตัวละครที่แสดงบทบาทความเป็นตลาด

3.4.3.2 ชุดที่ 2 องค์ความรู้เกี่ยวกับวิธีการแสดงบทบาทความเป็นตลาด มีประเด็นสัมภาษณ์ ดังนี้

1) วิธีการทำสมาธิและการสร้างจินตนาการในการแสดง

2) การสร้างความเชื่อว่าเป็นตัวละครที่กำลังสวมบทบาท

3) การสร้างความทรงจำทางอารมณ์ (โกรธ รัก ดีใจ เสียใจ ฯลฯ) ในระหว่างแสดง

4) วิธีการสื่อสารปฏิสัมพันธ์กับผู้ร่วมแสดงและผู้ชม

3.4.3.3 ชุดที่ 3 องค์ความรู้เกี่ยวกับกลวิธีการแสดงบทบาทความเป็นตลาด มีประเด็นสัมภาษณ์ ดังนี้

1) กลวิธีในการแสดงลีลาท่ารำกับการขับร้องและบรรเลง

2) กลวิธีในการแสดงอารมณ์ความรู้สึก

3.4.3.4 ชุดที่ 4 ประวัติส่วนตัวของผู้ให้สัมภาษณ์ มีประเด็นสัมภาษณ์ ดังนี้

1) ประวัติส่วนตัวของผู้ให้สัมภาษณ์

2) ประวัติด้านการแสดงละครรำของผู้ให้สัมภาษณ์

3) ประสบการณ์การแสดงบทบาทความเป็นตลาดของผู้ให้สัมภาษณ์

3.4.4 การประชุมกลุ่มย่อย

ผู้วิจัยได้นำเสนอข้อมูลผลการวิจัยเพื่อยืนยันความถูกต้องของข้อมูลที่ได้ศึกษาและวิเคราะห์ พร้อมทั้งขอรับฟังความคิดเห็นและข้อเสนอแนะจากผู้ทรงคุณวุฒิด้านการแสดงละครรำ ซึ่งเป็นประโยชน์อย่างยิ่งต่อความสมบูรณ์ของวิทยานิพนธ์ โดยผู้ทรงคุณวุฒิแต่ละท่านต่างมีมุมมองที่กว้างและลุ่มลึกต่อประเด็นต่างๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในประเด็นกลวิธีการแสดงความเป็นตลาดในละครรำที่มีความสำคัญอย่างยิ่ง (รายละเอียดการประชุมกลุ่มย่อยปรากฏในภาคผนวก ค)

สำหรับการประชุมกลุ่มย่อย ผู้วิจัยจัดขึ้นในวันที่ 22 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2562 ระหว่างเวลา 09.00-12.00 น. ณ ห้องประชุม 3 ตึกอำนวยการ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ประกอบด้วยผู้ทรงคุณวุฒิจำนวน 3 ท่าน ดังนี้

3.4.4.1 อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์-ละครรำ) พ.ศ. 2533

3.4.4.2 รองศาสตราจารย์ ดร. ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) พ.ศ. 2548

3.4.4.3 นายชวลิต สุนทรานนท์ นักวิชาการละครและดนตรีทรงคุณวุฒิ กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม

3.5 เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยเลือกใช้เครื่องมือเก็บรวบรวมข้อมูล 5 ประเภท ประกอบด้วย

3.5.1 แบบบันทึกบรรณานุกรมใช้สำหรับรวบรวมแหล่งข้อมูลที่ผู้วิจัยใช้ในการดำเนินการวิจัย เพื่อเตือนความจำว่าได้สืบค้นข้อมูลต่างๆ ที่ใช้ในการวิจัยจากแหล่งข้อมูลใดบ้าง รวมทั้งสร้างความตระหนักในการอ้างอิงที่มาของข้อมูลที่นำไปใช้

3.5.2 แบบวิเคราะห์เนื้อหาใช้สำหรับรวบรวมและจำแนกความครบถ้วนสมบูรณ์ของข้อมูลจากแหล่งข้อมูลที่ผู้วิจัยใช้ในการดำเนินการวิจัย

3.5.3 แบบสัมภาษณ์ชนิดมีโครงสร้างใช้สัมภาษณ์กลุ่มบุคคลที่มีความเชี่ยวชาญและเกี่ยวข้องกับการแสดงละครรำในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับความเป็นตลาดในการแสดงละครรำ วิธีการแสดงบทบาทความเป็นตลาดในการแสดงละครรำ กลวิธีการแสดงบทบาทความเป็นตลาดในการแสดงละครรำ และประวัติส่วนตัวของผู้ให้สัมภาษณ์

3.5.4 แบบสังเกตการแสดงใช้เก็บรวบรวมข้อมูลจากการสังเกตการแสดงของนาฏยศิลปินที่แสดงบทบาทความเป็นตลาดและบรรยากาศในการแสดงละครรำ

3.5.5 แบบวิเคราะห์สรุปอุปนัยใช้ตีความข้อมูลจากการวิเคราะห์เนื้อหา การสัมภาษณ์ การสังเกตการแสดง และการระดมความคิดเพื่อสร้างข้อสรุปการวิจัย

3.6 การสร้างเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

ผู้วิจัยได้ศึกษา ค้นคว้า ตำรา หนังสือ รายงานการวิจัย วิทยานิพนธ์ บทความ และเอกสารที่เกี่ยวข้องกับเรื่องความเป็นมาของตลาด ความเป็นตลาดในวรรณกรรมการละคร ความเป็นตลาดในการแสดงละครรำ องค์ประกอบในการแสดงละครรำ และวิธีการแสดงละครรำ โดยดำเนินการ ดังนี้

3.6.1 รวบรวมและจัดจำแนกข้อมูลออกเป็นหมวดหมู่แล้วนำมาสร้างเป็นเครื่องมือสำหรับเก็บรวบรวมข้อมูลในหัวข้อ 3.5.3

3.6.2 นำเครื่องมือที่สร้างขึ้นไปเรียนปรึกษากับอาจารย์ที่ปรึกษา เพื่อตรวจสอบและขอคำแนะนำก่อนนำมาปรับปรุงแก้ไข

3.6.3 นำเครื่องมือที่สร้างขึ้นไปเรียนปรึกษากับผู้เชี่ยวชาญด้านการวิจัย ผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดงละครรำ เพื่อตรวจสอบความตรงตามเนื้อหา (Validity) และความครอบคลุมของปัญหาที่ต้องการศึกษา (รายนามผู้เชี่ยวชาญปรากฏในภาคผนวก ก)

3.6.4 นำเครื่องมือวิจัยที่ผู้เชี่ยวชาญให้ข้อเสนอแนะมาปรับปรุง แก้ไขร่วมกับอาจารย์ที่ปรึกษา แล้วจึงจัดพิมพ์เป็นเครื่องมือวิจัยฉบับสมบูรณ์ (ตัวอย่างเครื่องมือปรากฏในภาคผนวก ข)

3.7 การตรวจสอบข้อมูล

การวิจัยด้านนาฏยศิลป์ โดยเฉพาะการแสดงบทบาทความเป็นตลาดในการแสดงละครรำจำเป็นจะต้องใช้ทักษะในการแสดงอย่างสูง ประการสำคัญเป็นการวิจัยเริ่มแรกที่ยังไม่ปรากฏว่ามีผู้ใดเคยศึกษามาก่อน จึงจำเป็นต้องตรวจสอบข้อมูลอย่างละเอียดรอบคอบ เพื่อให้ได้ข้อมูลที่มีความถูกต้องแม่นยำและสามารถอ้างอิงได้ ดังนี้

3.7.1 ข้อมูลจากเอกสารทางวิชาการ การตรวจสอบข้อมูลได้กระทำตลอดระยะเวลาที่ดำเนินการวิจัยตั้งแต่เริ่มศึกษาข้อมูลจากแหล่งข้อมูลต่างๆ ว่าข้อมูลที่ได้มามีความถูกต้องและมีปริมาณเพียงพอสำหรับการวิเคราะห์หรือไม่ หากพบว่าข้อมูลที่ได้มายังไม่ครบถ้วนสมบูรณ์ ผู้วิจัยจะเก็บรวบรวมข้อมูลเพิ่มเติมเพื่อให้ครอบคลุมประเด็นที่ทำการศึกษาวิจัย จากนั้น ผู้วิจัยได้นำข้อมูลที่ได้เก็บรวบรวมมาจำแนกและจัดหมวดหมู่ตามประเภทที่กำหนดไว้ และมีการตรวจสอบทวนซ้ำโดยการอ่านและสรุปซ้ำเพื่อเปรียบเทียบชุดข้อมูลที่เหมือนกันจากแหล่งข้อมูลหลายๆ แหล่ง ก่อนสรุปเป็นประเด็นที่เหมือนกันและแตกต่างกัน โดยใช้ข้อมูลที่เกี่ยวข้องมาสนับสนุนและเชื่อมโยงสรุปเป็นข้อเท็จจริง

3.7.2 ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ หลังจากผู้วิจัยได้เก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนามแล้ว ผู้วิจัยได้ตรวจสอบความเที่ยงตรงและความเชื่อถือได้ของข้อมูลว่าสอดคล้องกับข้อมูลที่เกี่ยวข้องจากแหล่งอื่นๆ ที่มีอยู่เดิมหรือไม่ นอกจากนี้ ยังได้ให้เจ้าของข้อมูลตรวจสอบเพื่อยืนยันความถูกต้องของข้อมูลอีกครั้งหนึ่ง เพื่อให้ข้อมูลมีความแม่นยำ เชื่อถือได้และสามารถอ้างอิงได้

3.7.3 ข้อมูลจากการสังเกตการแสดงแบบไม่มีส่วนร่วม ผู้วิจัยได้ตรวจสอบข้อมูลกับเจ้าของข้อมูลและผู้เกี่ยวข้องด้วยการสอบถามซ้ำในประเด็นเดียวกันแล้วให้ความเห็นเกี่ยวกับการตีความของผู้วิจัยเพื่อเป็นการยืนยันความถูกต้องและเชื่อถือได้ของข้อมูล

การตรวจสอบข้อมูลทั้ง 3 ประเภทดังกล่าว ผู้วิจัยได้ทำการตรวจสอบซ้ำเพื่อยืนยันความถูกต้องของข้อมูล รวมทั้งตรวจสอบความเข้าใจของผู้วิจัยเองโดยการศึกษาเอกสารทางวิชาการประกอบการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิเพิ่มเติม หากพบข้อมูลที่ขัดแย้งหรือข้อมูลไม่เพียงพอ ผู้วิจัยได้เก็บข้อมูลซ้ำเพื่อยืนยันความถูกต้อง ก่อนนำข้อมูลตามประเด็นที่กำหนดทั้งหมดมาสร้างเป็นข้อสรุปการวิจัยนำเสนออาจารย์ที่ปรึกษาตรวจสอบเพื่อให้ได้ข้อค้นพบที่ตรงตามวัตถุประสงค์การวิจัยมากที่สุด

3.8 การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลที่ได้จากการศึกษาค้นคว้าเอกสารทางวิชาการที่เกี่ยวข้องและข้อมูลที่ได้จากเครื่องมือทุกประเภทที่ใช้ในการวิจัยมาจำแนกข้อมูลและจัดหมวดหมู่ข้อมูลตามประเภทที่กำหนดไว้ และทำการวิเคราะห์ข้อมูล ดังนี้

3.8.1 จัดกลุ่มเอกสารที่จะวิเคราะห์ออกเป็นกลุ่มข้อมูลต่างๆ ได้แก่ ความเป็นตลาด ความเป็นตลาดในวรรณกรรมการละคร ทฤษฎีนาฏยศาสตร์ตำรารำ และทฤษฎีมารยาททางสังคมไทย ภาพถ่ายและสื่ออิเล็กทรอนิกส์เกี่ยวกับบทบาทความเป็นตลาด รวมทั้งงานวิจัยและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยเรื่องนี้ เพื่อให้ได้มาซึ่งข้อมูลตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย

3.8.2 นำข้อมูลจากการจัดกลุ่มเอกสารมาทำการวิเคราะห์เนื้อหา สรุปประเด็นที่เกี่ยวข้องกับความเป็นตลาดในบริบททางสังคมและวัฒนธรรม ความเป็นตลาดในบทละครรำ องค์ประกอบของตัวละครที่แสดงความเป็นตลาดในการแสดงละครรำ และกลวิธีการแสดงความเป็นตลาดในการแสดงละครรำ

3.8.3 วิเคราะห์ข้อมูลจากแบบสัมภาษณ์ แบบสังเกตการแสดง โดยการประมวลผลและวิเคราะห์ข้อมูลเชิงตีความสร้างข้อสรุป โดยนำเสนอรูปแบบพรรณนาวิเคราะห์

3.9 การนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยนำเสนอข้อมูลที่ได้จากการวิเคราะห์และผลจากการวิจัยในรูปแบบพรรณนาวิเคราะห์และตีความตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยที่กำหนดไว้ โดยจะนำเสนอข้อมูลที่ได้จากการวิเคราะห์ในบทที่ 4 พร้อมภาพประกอบ พร้อมนำเสนอข้อมูลสรุปผลการวิจัย การอภิปรายผลการวิจัย และข้อเสนอแนะในการวิจัยในบทที่ 5

จากรูปแบบการดำเนินการวิจัย เรื่อง ความเป็นตลาดในละครรำ สามารถแสดงเป็นตารางสรุปวิธีการเก็บรวมรวมข้อมูล เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล กลุ่มเป้าหมายในการเก็บรวบรวมข้อมูลและผลที่คาดว่าจะได้รับจากการเก็บรวมรวมข้อมูล ดังตารางที่ 3

ตารางที่ 3 ตารางสรุปวิธีการเก็บรวมรวมข้อมูล เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูลกลุ่มเป้าหมายในการเก็บรวบรวมข้อมูลและผลที่คาดว่าจะได้รับจากการเก็บรวมรวมข้อมูล

ที่	วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล	เครื่องมือที่ใช้	แหล่งข้อมูล/เป้าหมาย	ผลที่คาดว่าจะได้รับ
1	บันทึกข้อมูล	แบบบันทึกบรรณานุกรม	หนังสือ ตำรา วิทยานิพนธ์ รายงานการวิจัย บทความ ฯลฯ	เป็นเครื่องมือช่วยจดจำข้อมูลบรรณานุกรมจากทรัพยากรต่างๆ ที่ใช้ในการวิจัย

ตารางที่ 3 (ต่อ)

ที่	วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล	เครื่องมือที่ใช้	แหล่งข้อมูล/เป้าหมาย	ผลที่คาดว่าจะได้รับ
2	วิเคราะห์พฤติกรรม	แบบวิเคราะห์เนื้อหา	บทละครรำ	ความครบถ้วนสมบูรณ์ของข้อมูลที่ใช้ในการวิจัย
3	สัมภาษณ์	แบบสัมภาษณ์อย่างมีโครงสร้าง	1. กลุ่มบุคคลที่มีความเชี่ยวชาญและเกี่ยวข้องกับการแสดงละครรำที่ได้รับการยอมรับจากสังคมในประเทศไทย ประกอบด้วย ผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้เชี่ยวชาญ นาฏศิลปิน ดุริยางคศิลปิน และคีตศิลปิน ของกระทรวงวัฒนธรรม ดังปรากฏรายชื่อในตารางที่ 1	ข้อมูลศิลปะการแสดงละครรำ ข้อมูลองค์ประกอบของความเป็นตลาดในการแสดงละครรำ ข้อมูลวิธีการแสดงความเป็นตลาดในการแสดงละครรำ ข้อมูลกลวิธีการแสดงความเป็นตลาดในการแสดงละครรำ
4	สังเกตการแสดง	แบบสังเกตการแสดง	2. กลุ่มนาฏศิลปินอาวุโส ดุริยางคศิลปินอาวุโสและคีตศิลปินอาวุโสของกรมศิลปากรที่มีประสบการณ์ในการแสดงและการถ่ายทอดการแสดงละครรำ	ข้อมูลการสังเกตการแสดงบทบาทความเป็นตลาดของนาฏยศิลปินในการแสดงละครรำของกรมศิลปากร (ลีลา ท่ารำ อารมณ์ ความรู้สึก และบรรยากาศ)
5	ตีความสร้างข้อสรุป	แบบวิเคราะห์สรุปอุปนัย	ข้อมูลจากการวิเคราะห์เนื้อหา การสัมภาษณ์ การสังเกตการแสดง และการประชุมกลุ่มย่อย	ข้อสรุปการวิจัย

บทที่ 4

ผลการวิเคราะห์ข้อมูล

การวิจัยเรื่อง ความเป็นตลาดในละครรำ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาองค์ประกอบของตัวละครที่แสดงความเป็นตลาดในการแสดงละครรำ และเพื่อศึกษากลวิธีการแสดงความเป็นตลาดในการแสดงละครรำ ผู้วิจัยได้เก็บรวบรวมข้อมูลจากการวิจัยเอกสารที่ได้นำเสนอในบทที่ 2 สำหรับบทที่ 4 นอกจากการนำเสนอผลการวิจัยเอกสารแล้ว ยังเป็นการนำเสนอผลการประชุมกลุ่มย่อย การสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม และการสัมภาษณ์เชิงลึกเพื่อยืนยันข้อมูล จากนั้นผู้วิจัยจะนำเสนอการสังเคราะห์ตีความอธิบายปรากฏการณ์ความเป็นตลาดในละครรำแต่ละประเด็นตามลำดับ ดังนี้

4.1 ความเป็นตลาด

พื้นที่สาธารณะมีความหมายเชิงกายภาพว่า เป็นพื้นที่ที่คนใช้ร่วมกันเป็นสมบัติร่วมของคนในสังคมนั้นและมีความหมายเชิงนามธรรมว่า เป็นพื้นที่ที่คนแสดงออกทางความคิดได้อย่างเสรีภายใต้ขอบเขตที่สังคมกำหนด ดังนั้น พื้นที่สาธารณะจึงเป็นเครื่องแสดงสิทธิ เสรีภาพ โอกาส ตลอดจนตัวบ่งชี้คุณภาพชีวิตของคนในเมืองที่สำคัญยิ่ง นอกจากนี้ พื้นที่สาธารณะยังทำหน้าที่เป็นตัวเชื่อมให้คนและกิจกรรมในพื้นที่ส่วนตัวได้พบปะกันเพื่อสร้างปฏิสัมพันธ์ต่อกัน เป็นสะพานที่รวบรวมพื้นที่ส่วนตัวจนเกิดเป็นย่านชุมชนและเมือง พื้นที่สาธารณะจึงมีลักษณะเป็นทั้งพื้นที่ที่เคลื่อนไหวแลกเปลี่ยนและรวบรวมความเป็นเมือง เป็นพื้นที่สาธารณะสำหรับแสดงออก พบปะสังสรรค์และมีปฏิสัมพันธ์ของคนต่างกลุ่มด้วยบรรยากาศสบาย ไม่มีพิธีรีตองมาก (ระวิวรรณ โอฬารรัตน์มณี, 2555: 123) แต่สามารถถ่ายทอดวิถีชีวิต สังคม และวัฒนธรรมอันเป็นการสะท้อนประวัติศาสตร์ต่างกลุ่มต่างชาติพันธุ์ ต่างวัฒนธรรมที่พื้นที่ประชาคมรูปแบบอื่นทำไม่ได้นอกจากพื้นที่ “ตลาด” ที่นับเป็นพื้นที่สาธารณะทางเศรษฐกิจและสังคมที่เก่าแก่มาจนปัจจุบัน

4.1.1 ความเป็นมาของตลาด

ในอดีตผู้คนมีวิถีชีวิตความเป็นอยู่เรียบง่าย แต่ละครอบครัวสามารถผลิตพืชผลไว้ใช้บริโภคในครัวเรือนของตน ข้าวของเครื่องใช้ในครัวเรือนก็ทำขึ้นโดยอาศัยวัสดุตามธรรมชาติที่มีในท้องถิ่น ระบบเศรษฐกิจจึงเป็นแบบพึ่งพาและเลี้ยงตนเองเป็นหลัก เมื่อเครื่องบริโภค อุปโภคมีมากเกินความจำเป็นในครัวเรือนก็มีการแบ่งปันระหว่างครอบครัว แสดงให้เห็นระบบการพึ่งพาในสังคม ต่อมาผลผลิตต่างๆ ในครอบครัวมีปริมาณมากเกินกว่าความต้องการจนเหลือเป็นส่วนเกินจึงนำผลผลิตดังกล่าวไปแลกเปลี่ยนกับสิ่งของหรืออาหารที่ครอบครัวไม่สามารถผลิตขึ้นได้ ด้วยเหตุนี้เมื่อมีชุมชนอยู่ ณ ที่ใด ก็มักจะมีตลาดอยู่ ณ ที่นั้น ตลาดจึงมีมาแต่ครั้งโบราณในทุกสังคม การแลกเปลี่ยนนี้อาจ

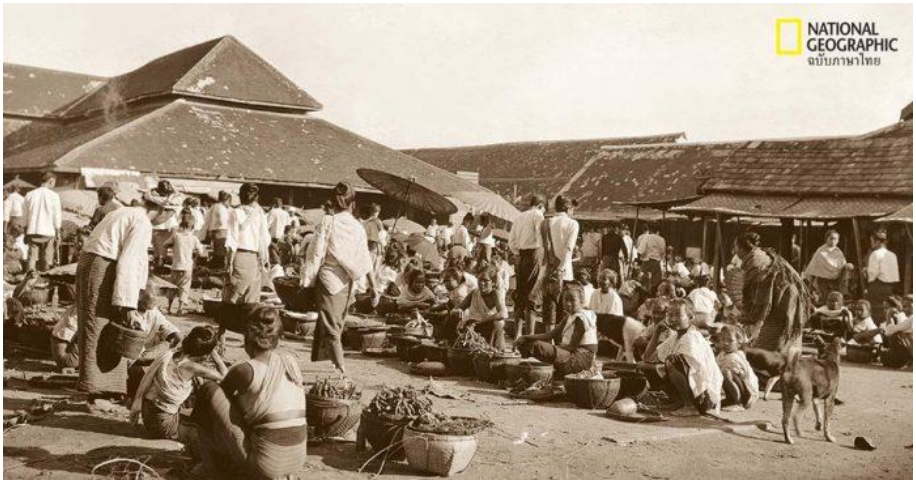
เป็นการแลกเปลี่ยนระหว่างหมู่บ้านหรือระหว่างเมืองที่อยู่ห่างไกลออกไป โดยอาศัยพ่อค้าต่างถิ่นหรือกองคาราวาน [1] หรืออาจจะนำผลผลิตนั้นไปแลกเปลี่ยนด้วยตนเอง แหล่งซื้อขายแลกเปลี่ยนสินค้าในยุคสมัยนั้นจึงยังไม่เป็นสถานที่ที่แน่นอน

ต่อมาเมื่อชุมชนเจริญขึ้น สังคมขยายตัวเป็นเมืองใหญ่ มีการแลกเปลี่ยนผลิตผลระหว่างกัน เช่น การนำขวานหินไปแลกข้าวหรือเนื้อสัตว์เริ่มเปลี่ยนไปใช้สิ่งมีค่าเป็นที่ต้องการทั้งสองฝ่ายเป็นสื่อกลางการแลกเปลี่ยน ได้แก่ เปลือกหอย เมล็ดพืช ปศุสัตว์ ลูกปัด ขวานทองแดง หัวธนู เครื่องมือการเกษตร เป็นต้น และในที่สุดได้นำโลหะทองแดง โลหะเงิน โลหะทอง ซึ่งหายาก มีความคงทน ตัดแบ่งได้ง่ายมาใช้เป็นสื่อกลางในการแลกเปลี่ยน เมื่อมีการรวมดินแดนต่างๆ เข้าด้วยกันเป็นประเทศในสมัยโบราณ ผู้มีอำนาจในการปกครองได้ใช้ตราเครื่องหมายของตนประทับลงบนเม็ดเงินที่ใช้ชำระหนี้ โลหะเงินประทับตราจึงเกิดเป็นเงินตราที่นำมาใช้ในการซื้อขายผลผลิตในตลาด ได้แก่ เงินตรายุคแรกของโลก เช่น เงินเครื่องมือสำริดรูปจอบและเงินมีดของจีนเงินกำไลทองแดงของประเทศไนจีเรีย เงินทองแดงรูปกากบาทของประเทศคองโก เงินห่วงทองคำของประเทศอียิปต์และซูดาน หัวขวานทองแดงของชาวเอสเท็กในประเทศเม็กซิโก (พิพิธภัณฑ์ธนาคารแห่งประเทศไทย สำนักงานภาคเหนือ , 2559) รวมทั้งการใช้หอยเบี้ยในทวีปเอเชียและแอฟริกาหรือเงินตราในสุวรรณภูมิ เช่น อาณาจักรฟูนัน อาณาจักรศรีเกษตร อาณาจักรทวารวดี และอาณาจักรศรีวิชัย หรือ เงินตราสมัยล้านนา เช่น เบี้ย เงินเจียง เงินกำไล เงินท้อก เงินใบไม้ เงินวงตีนม้า เงินหอยโข่ง เงินปากหมู เงินดอกไม้หรือเงินผักชี นอกจากนี้ยังมีเงินตราร่วมสมัย ได้แก่ อาณาจักรสุโขทัย อาณาจักรอยุธยาใช้เงินพดด้วง อาณาจักรจีนใช้เงินไซซี รวมทั้งเงินเหรียญรูปีของอาณาจักรอินเดีย เมื่อเงินตราเข้ามามีบทบาทในการแลกเปลี่ยนสินค้าทำให้เกิดการเคลื่อนไหวในชุมชนเสมือนไม่เคยพักผ่อนหลับนอน มีความคึกคักมีชีวิตชีวาสำหรับแหล่งชุมชนที่สำคัญในสังคม เป็นสถานที่ที่มีทำเลเหมาะสมเป็นศูนย์กลางในการนัดพบของผู้คนเพื่อซื้อและขายสินค้าหรือเป็นแหล่งแลกเปลี่ยนข้อมูลข่าวสารต่างๆ ของคนในชุมชนมาแต่ครั้งโบราณ จึงเรียกสถานที่ดังกล่าวว่า ตลาด โดยกำหนดการใช้เงินตราในตลาดในฐานะสื่อกลางแลกเปลี่ยน เงินตราช่วยให้ผู้ซื้อและผู้ขายสามารถตกลงกันได้ในการสั่งซื้อสินค้าและส่งสินค้า เงินตราจึงเป็นดัชนีชี้วัดความสำเร็จทางการตลาดในฐานะเป็นสิ่งที่สร้างความพึงพอใจให้แก่ผู้ซื้อและผู้ขายสินค้า ตลาดจึงมีบทบาทและความสำคัญต่อวิถีชีวิตของคนในสังคม

---

[1] เป็นคำที่มาจากภาษาเปอร์เซียว่า karwan (อ่านว่า การฺวาน) หมายถึง กองอูฐ หรือขบวนพ่อค้าที่เดินทางไปด้วยกันเพื่อความปลอดภัย คำเปอร์เซียคำนี้ได้แพร่ไปทางตะวันตก

ภาพที่ 18 ตลาดพื้นบ้านล้านนา พ.ศ. 2450
ที่มาภาพ : www.chicnews.net/history สืบค้นวันที่ 20 กุมภาพันธ์ 2560



ภาพที่ 19 บรรยากาศตลาดในอดีต
ที่มาภาพ : National Geographic สืบค้นวันที่ 24 กุมภาพันธ์ 2561

ลักษณะของตลาดในระยะแรกเป็นแบบตลาดนัด คือ มีการซื้อขายสินค้ากันเป็นครั้งคราว หรือตามวันที่กำหนด ณ สถานที่ใดสถานที่หนึ่ง สินค้าที่นำมาซื้อขายแลกเปลี่ยน มักเป็นสินค้าตามฤดูกาล เช่น หนังสัตว์ ฝ้าย เมล็ดพืช ซึ่งสินค้าเหล่านี้พ่อค้าอาจนำมาขายเพียงปีละครั้ง ไม่ได้วางขายอย่างถาวร ส่วนสินค้าที่ต้องใช้ในชีวิตประจำวัน เช่น อาหาร นม เนย ไข่ พวกพ่อค้าต้องนำมาขายกันเป็นประจำทุกสัปดาห์ ตลาดถือกำเนิดเป็นครั้งแรกในอาณาจักรกรีกซึ่งเป็นแหล่งอารยธรรมโบราณที่สำคัญของโลก เรียกตลาดว่า อะกอรา (agora) ส่วนโรมันเรียกตลาดว่า ฟอรัม (forum) ทั้งอะกอรา

และฟอรัมต่างก็มีความคล้ายคลึงกันในด้านสถานที่ตั้งและหน้าที่ใช้สอยของตลาด กล่าวคือ ตลาดมักตั้งอยู่กลางเมือง เป็นที่พบปะและทำกิจกรรมของคนในชุมชนนั้นและชุมชนใกล้เคียง นอกเหนือไปจากเป็นที่แลกเปลี่ยนและซื้อขายสินค้ากัน

ภาพที่ 20 ตลาด Mercat De La Boqueria, Barcelona ประเทศสเปน
ที่มาภาพ : yingpook.com สืบค้นวันที่ 20 กุมภาพันธ์ 2560

อาจกล่าวได้ว่า ตลาดเป็นพื้นที่ที่เกิดขึ้นจากการพบปะของคนในสังคม มีพัฒนาการจากการแบ่งปันเครื่องอุปโภคบริโภคที่แต่ละครอบครัวผลิตขึ้นใช้เอง จนเมื่อมีเพียงพอแก่ความต้องการใช้ภายในครอบครัวแล้วจึงนำมาตกลงแลกเปลี่ยนซื้อขายกันระหว่างครัวเรือน ต่อมากำหนดให้ใช้เงินตราเป็นเครื่องมือสำหรับซื้อขายสินค้าในตลาด ก่อให้เกิดเป็นอาชีพสร้างรายได้ให้แก่ครอบครัว ส่งผลต่อความเจริญทางเศรษฐกิจและความมั่นคงทางสังคมในชุมชน

ภาพที่ 21 ตลาดพื้นบ้านในสาธารณรัฐประชาชนจีน
ที่มาภาพ : kapook_world-612072 สืบค้นวันที่ 20 กุมภาพันธ์ 2560

ตลาดในสังคมไทยเริ่มมีขึ้นแห่งแรกเมื่อใดไม่ปรากฏบันทึกเป็นหลักฐานลายลักษณ์อักษรแน่ชัด แต่จากการศึกษาศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหง ทำให้ทราบว่า ในสมัยสุโขทัยได้มีการค้าเสรีและมีตลาดเกิดขึ้นแล้ว เรียกว่า “ตลาดปสาน” ดังความว่า *“...เมืองสุโขทัยนี้ดี ในน้ำมีปลา ในนามีข้าว เจ้าเมืองบ่เอาจกอบ ในไพร่ ลู่ท่าง เพื่อนจูงวัวไปค้า ขี่ม้าไปขาย ใครจักใคร่ค้าช้าง ค้า ใครจักใคร่ค้าม้า ค้า ใครจักใคร่ค้าเงือนค้าทองค้า ไพร่ฟ้าหน้าใส ...เบื้องตีนนอนเมืองสุโขทัยนี้ มีตลาดปสาน มีพระอจนะ มีปราสาทมีป่าหมากป่าพร้าวป่าหมากลาง มีไร่มีนา มีถิ่นถาน มีบ้านใหญ่บ้านเล็กเบื้องหัวนอน เมืองสุโขทัยนี้ มีกุฏิพิหาร ปู่ครูอยู่ มีสรีดภงส มีป่าพร้าวป่าลาง มีป่าม่วงป่าขาม...”* (คณะกรรมการพิจารณาและจัดพิมพ์เอกสารทางประวัติศาสตร์ สำนักนายกรัฐมนตรี, 2521: 18-23) สอดคล้องกับศิลาจารึกนครชุม จังหวัดกำแพงเพชร ที่ระบุว่ามีการค้าขายของประชาชนทั้งทางบกและทางน้ำ ความว่า *“...ไพร่ฟ้าข้าไทย ขี่เรือไปค้าขี่ม้าไปขาย...”* (คณะกรรมการพิจารณาและจัดพิมพ์เอกสารทางประวัติศาสตร์ สำนักนายกรัฐมนตรี, 2521: 69) จากข้อความดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า ในสมัยสุโขทัยมีการค้าขายกันอย่างเสรี ผู้ปกครองกรุงสุโขทัยทรงมีนโยบายไม่เก็บภาษีสำหรับผู้นำผลิตผลเข้ามาค้าขายในสุโขทัย ทรงส่งเสริมให้ตลาดปสานเป็นศูนย์กลางจำหน่ายสินค้าหลายประเภท ตั้งแต่ผลไม้ เครื่องอุปโภคบริโภคต่างๆ และสัตว์ที่ใช้เป็นแรงงานเป็นพาหนะ เช่น วัวและม้า ลักษณะของตลาดเป็นลานกว้างๆเหมาะสำหรับเป็นที่ชุมนุมกันของผู้ซื้อและผู้ขาย อาจจะเรียกได้ว่า ตลาดบกเพราะมีทำเลที่ตั้งค้าขายอยู่บนบก ตัวอย่างตลาดในสมัยสุโขทัยที่ปรากฏในหลักศิลาจารึก เช่น ตลาดป่าตองขายใบตอง ตลาดป่าพร้าวขายมะพร้าว ตลาดป่าตะกั่วขายโลหะตะกั่ว นอกจากนี้ ศิลาจารึกวัดศรีชุม

ยังได้สะท้อนให้เห็นตลาดในฐานะแหล่งค้าสัตว์ประเภทต่างๆ สำหรับผู้ใจบุญซื้อไปปล่อย ดังความว่า *"...ลางแห่งเทตลาด ซื้อสัตว์ทั้งหลายโปรด อันเป็นต้นว่าคนอีกแพะแลหมูหมาเป็ดไก่ห่านนกปลาเนื้อฝูงสัตว์ทั้งหลาย โปรดสัตว์ดีมีรูปโฉมงาม..."* (ธงชัย ดิษโส, 2544: 68) จะเห็นได้ว่า ตลาดมีลักษณะการขายสินค้าเป็นแหล่งๆ สืบเนื่องต่อมาในสมัยอยุธยา ตลาดยังคงอยู่ตามแหล่งชุมชนเช่นเดิม ตลาดการค้าที่สำคัญในสมัยกรุงศรีอยุธยาส่วนใหญ่เป็นตลาดน้ำอยู่ในแหล่งที่ตั้งชุมชนซึ่งใช้แม่น้ำลำคลองเป็นเส้นทางสัญจรโดยรอบเกาะกรุงศรีอยุธยาที่มีลักษณะคล้ายรูปสำเภานาวา (มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2547: 170) แต่รูปแบบของตลาดมีเพิ่มมากขึ้นคือ มีทั้งตลาดบก ตลาดน้ำ และตลาดนัด โดยเหตุที่อยุธยาตั้งอยู่บริเวณแม่น้ำสามสายมาบรรจบกันเรียกว่า บางกะจะ นอกจากนี้ยังมีเส้นทางน้ำเชื่อมแม่น้ำสายอื่นๆ ทั้งภายในและภายนอกตัวเมืองเพื่อการคมนาคมและการระบายน้ำ การสัญจรทางน้ำจึงเหมาะแก่การติดต่อค้าขายทั้งภายในและการค้ากับต่างประเทศ รวมทั้งยังมีย่านตลาดหรือทำเลที่มีการค้าขายแบบถาวร คือ *มีตึกแถวยาว ๑๖ ห้องสองชั้นๆ ล่างตั้งร้านขายของ ชั้นบนคนอยู่* (มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2555: 5) การปลูกสร้างตึกถาวรดังกล่าวส่งผลให้มีการค้าขายทั้งวันตั้งแต่เช้าจรดเย็นและแบบชั่วคราวเป็นตลาดที่ขายเฉพาะช่วงเช้าหรือเย็นเริ่มตั้งแต่ห้าโมงเย็นไปจนถึงสองหรือสามทุ่ม (สันต์ ท. โกมลบุตร, 2510: 317) ด้วยเหตุนี้ตลาดในอยุธยาจึงคึกคักจอแจตลอดทั้งวันเพราะ*ตั้งอยู่ในทำเลที่เหมาะสม มีประชากรหนาแน่นและเต็มไปด้วยสินค้า ของจำเป็นแก่ชีวิตนำเข้ามาขายจากนานาประเทศ"* (ประชุมพงศาวดารภาคที่ 76, 2513: 119-121) จากการศึกษาข้อมูลพบว่าในตัวเกาะเมืองอยุธยาทั้งในและนอกกำแพงรวมทั้งบริเวณโดยรอบ มีตลาด ย่านการค้าและการผลิตประมาณกว่า 140 แห่ง ได้แก่ 1) ตลาดท้องน้ำ 4 แห่ง 2) ตลาดในกำแพงพระนคร 60 ตลาด และ 3) ตลาดนอกกำแพงพระนคร 30 ตลาด รวมทั้งมีย่านการค้าและผลิตสินค้าริมสองฟากแม่น้ำอีก 52 ตำบล ส่งผลให้มีสินค้าที่หลากหลายจำนวนถึง 373 ชนิด 24 ประเภทสินค้า (เพชรรุ่ง เทียนปิ่วโรจน์, 2550: 184-192) โดยมีสินค้าที่เกี่ยวข้องกับศิลปะการแสดงดนตรีและนาฏศิลป์ไทย ได้แก่ 1) เครื่องประกอบการแสดง คือ ศีรษะโขน 2) เครื่องประดับ คือ กำไลมือ กำไลเท้า ปิ่นส้น ปิ่นเข็ม สอิ้ง สังวาลย์ทองคำ สังวาลย์ขี้รัก สังวาลย์สายลวด ปิ่นปักผม แหวนหัวมะกล่ำ แหวนลูกแก้ว ลูกปัด เครื่องประดับต่างๆ ที่ทำจากทองเหลืองและตะกั่ว พลอยแดง ทองพราย 3) เครื่องดนตรี คือ ทับ โทน เรไร ปี่แก้ว จ้องหน่อง เพลี้ย ขลุ่ย จิงโจ้ และ 4) วัสดุที่ใช้ในงานประณีตศิลป์ คือ น้ำรัก

ภาพที่ 22 บรรยากาศตลาดน้ำในอดีต
ที่มาภาพ : www.zthailand.com สืบค้นวันที่ 20 กุมภาพันธ์ 2560

นอกจากสินค้าที่ผลิตขึ้นภายในอยุธยาและบริเวณโดยรอบเกาะเมืองแล้ว ยังมีสินค้าที่มาจากเมืองใกล้เคียง เช่น อ้อย ยาสูบ น้ำผึ้ง สินค้าจากหัวเมืองเหนือนำมาจากพิษณุโลก ข้าวเปลือกนำมาจากสุพรรณบุรี อ่างทอง สิงห์บุรี ส่วนน้ำรัก ขี้ผึ้ง กำยาน ครั่ง ไหม นำมาจากนครราชสีมา เป็นต้น นอกจากนี้ ยังมีสินค้าที่นำเข้ามาจากต่างประเทศ เช่น สินค้าจากเมืองจีน อาทิ เครื่องเคลือบ ไหมดิบ ผ้าไหม ฯ สินค้าจากญี่ปุ่น เช่น ทองแดง เหล็ก ใบชา สาหร่าย ฯ สินค้าจากอินเดีย เช่น ผ้าชนิดต่างๆ หรือแม้แต่สินค้าจากยุโรป เช่น ผ้า เครื่องประดับ เหล้าองุ่นที่มาจากสเปน เปอร์เซีย ฝรั่งเศส ฯลฯ จะเห็นได้ว่า กรุงศรีอยุธยาเป็นศูนย์กลางรวมความหลากหลายทางชาติพันธุ์ที่คุมสำเภา ขนสินค้าขึ้นมาไว้บนตึกห้างในกำแพงพระนครศรีอยุธยาตามที่ตนซื้อ แลเช่าต่างๆ เปิดร้านห้างตึกขายของตามเพศตามภาษา (เพชรรุ่ง เทียนปิ่วโรจน์, 2550: 199) ส่งผลให้ตลาดพระนครศรีอยุธยาเป็นตลาดการค้าขายขนาดใหญ่ มีเครือข่ายการค้าทั้งภายในและภายนอกประเทศอย่างมากมาย โดยมีผู้ประกอบการค้าที่สำคัญตั้งแต่พระราชวงศ์ชั้นสูง เจ้านาย ขุนนาง รวมไปถึงกลุ่มไพร่และกลุ่มคนเชื้อสายต่างชาติ คนเหล่านี้ทำการค้าด้วยวิธีการรับสินค้ามาขายและรวมตัวกันผลิตสินค้าตามความถนัดของตนเอง สินค้าบางชนิดบ่งบอกความเป็นช่างฝีมือเฉพาะทาง เช่น ศีรษะโขน เครื่องประดับการแสดง ทั้งผู้คนและสินค้าที่หลากหลายจำนวนมากทำให้พระนครศรีอยุธยาเป็นเช่นศูนย์กลางการค้าและวัฒนธรรมนานาชาติ ทำให้ระบบเศรษฐกิจมีความเข้มแข็ง ส่งผลให้ราชสำนักเข้ามามีบทบาทในการจัดการดูแลความเป็นระเบียบเรียบร้อยภายในตลาด มีการออกกฎหมายกำกับ ควบคุมและลงโทษผู้กระทำความผิดทางการค้า ดังข้อกฎหมายในพระไอยการอาชญาหลวง ความว่า *“๓๖ มาตราหนึ่ง พระเจ้าอยู่หัวธรงบัญหญัติให้ซื้อขายสิ่งของตามถนนตระหลาด แลผู้ซื้อขายทำเกินบัญหญัติไว้ มิได้ซื้อขาย*

ตามถนนตระหลาด มักซื้อของถูกขายแพงนอกพระราชบัญหญัติ ท่านว่าเลมิดพระราชอาญาให้จำใส่ขื่อไว้สามวันและเอาไปประจานจนรอบตระหลาด แล้วให้ทวนด้วยไม้หวาย ๒๕ ที ถ้ากำนันตระหลาดมิได้กำชับว่ากล่าว ละให้ลูกตลาดซื้อถูกขายแพงกว่าถนนตระหลาด อันพระเจ้าอยู่หัวธรงบัญหญัติไว้ให้เอากำนันตระหลาดจำใส่ขื่อไว้สามวัน แล้วทวนด้วยไม้หวาย ๑๕ ที...” (มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์และการเมือง, 2527: 395) จากข้อความในกฎหมายจะพบว่า สถานที่ค้าขายคือถนนในตระหลาด มีกำนันตระหลาดหรือกำนันตลาดทำหน้าที่ดูแลไม่ให้เกิดการเอารัดเอาเปรียบในการค้าขาย รวมทั้งทำหน้าที่เก็บภาษีในตลาดตามอัตราที่กำหนดไว้ ถ้าเก็บเกินกว่าพิกัดจะถูกลงโทษ (นันทา วรเนติวงศ์, 2518: 62) นอกจากกำนันตลาดแล้ว ยังมี เจ้าตลาด และ นายตลาด ทำหน้าที่ดูแลตรวจสอบเงินปลอมและดูแลความเรียบร้อยในตลาด (เพชรรุ่ง เทียนปิ๋วโรจน์, 2550: 205) ที่มีการออกกฎหมายเพื่อให้เกิดความปลอดภัยในตลาด เป็นการสร้างความมั่นใจให้แก่ผู้ค้าขายโดยตรง นอกจากตลาดที่เป็นศูนย์กลางการค้าขายของพระนครศรีอยุธยาแล้ว ยังปรากฏมีสถานบริการทางเพศอยู่ในย่านการค้าด้วย น่าจะมีทั้งหญิงชาวต่างชาติและหญิงไทยรวมกันอยู่ย่านท้ายตลาด ดังความในคำให้การขุนหลวงหาวัด เล่ม 8 ว่าด้วยเรือจ้างรอบกรุง ความว่า *“ตลาดบ้านจีนปากคลองขุนละครชัยมีหญิงละครโสเพณีตั้งโรงอยู่ท้ายตลาด ๔ โรง รับจ้างทำชำเราแก่บุรุษ”* (มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2547: 175) รวมทั้งมีศาลเจ้าจีนใน*ตลาดปากคลองวัดเดิมใต้ศาลเจ้าปูนเฒ่าก๋ง ๑ และศาลเจ้าจีนศาลหนึ่งอยู่ท้ายตลาดบ้านจีน* (มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2555: 5) ลักษณะตลาดในพระนครศรีอยุธยายังคงสืบทอดรูปแบบต่อมาถึงสมัยกรุงธนบุรีหลังจากบ้านเมืองเข้าสู่ภาวะปกติ สมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราชโปรดเกล้าฯ ให้แต่งสำเภาออกไปค้าขายยังต่างประเทศ เช่น จีน ญี่ปุ่น เป็นต้น การค้าระหว่างประเทศ ในระยะแรกสมเด็จพระเจ้าตากสินทรงสละพระราชทรัพย์ส่วนพระองค์ในการซื้อข้าวสารแจกราษฎร ทรงให้ราคาสูง ชาวต่างชาติที่ทราบข่าวก็นำสินค้าเข้ามาขายเป็นจำนวนมาก ทำให้สินค้าที่ชาวต่างชาตินำเข้ามาขายมีราคาถูกลง สามารถบรรเทาความอดอยากและการขาดแคลนเครื่องอุปโภคบริโภค นอกจากนี้ ราษฎรที่หลบหนีภัยสงครามไปอยู่ตามป่าทราบข่าวการแจกอาหารแก่ราษฎรต่างก็พากันออกจากป่าเข้ามาอาศัยอยู่ในกรุงธนบุรีเพิ่มขึ้น จะได้เป็นกำลังของชาติในการรวบรวมอาณาจักรต่อไป เมื่อพ่อค้าแข่งขันกันนำสินค้าเข้ามาขายเพิ่มขึ้นเป็นจำนวนมาก เกินความต้องการของราษฎร ราคาสินค้าก็ถูกลงตามลำดับความเดือนร้อนของราษฎรก็หมดไป ในขณะเดียวกันรายได้ของรัฐก็ยังคงมาจากการเก็บภาษีทางการค้าเหมือนสมัยอยุธยาตอนปลาย

ภาพที่ 23 ตลาดริมถนนเจริญกรุง พ.ศ. 2433
ที่มาภาพ : www.zthailand.com สืบค้นวันที่ 26 กุมภาพันธ์ 2561

เมื่อพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ทรงสถาปนากรุงรัตนโกสินทร์ขึ้นเป็นราชธานี เมื่อ พ.ศ. 2325 และมีพระราชประสงค์ที่จะสร้างพระบรมมหาราชวัง จึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ชาวจีนที่เคยอาศัยอยู่ริมฝั่งแม่น้ำเจ้าพระยา บริเวณท่าเตียน และพื้นที่ใกล้เคียงมาแต่เดิม ย้ายไปอยู่นอกเขตกำแพงพระนครที่สำเพ็งและยังคงประกอบอาชีพค้าขาย สำเพ็งจึงเป็นแหล่งรวมคนจีนที่มีอาชีพค้าขายเป็นหลักและกลายเป็นย่านตลาดใหญ่ ศูนย์กลางของสินค้าที่นำเข้าจากประเทศจีน ความเจริญเติบโตทางด้านการค้าของสำเพ็งเห็นเด่นชัดขึ้นเมื่อมีการตัดถนนหลายสายผ่านบริเวณสำเพ็ง พื้นที่ของตลาดสำเพ็งจึงขยายไปอย่างรวดเร็ว ตามแนวถนนที่ตัดขึ้นใหม่ เกิดร้านค้าขึ้นมากมายทั้งสองฟากถนน ขายสินค้าหลากหลายชนิด ตั้งแต่ของเล็กๆ น้อยๆ ไปจนถึงเครื่องมือเครื่องใช้ขนาดใหญ่ สำเพ็ง จึงเป็นตลาดที่ขายสินค้า ทั้งแบบขายปลีก และขายส่ง ตลาดที่สำคัญในย่านนี้คือ ตลาดเก่า ที่มีทั้งอาหารสด และอาหารแห้งครบครัน สำเพ็งจึงเปรียบเป็นศูนย์กลางการค้าต้นแบบที่ส่งผลให้เกิดการขยายตัวทางการค้าตามมา มีแหล่งทำการค้าเพิ่มขึ้นอีกหลายแห่ง เช่น 1) บริเวณถนนเยาวราช เป็นแหล่งสรรพสินค้าชั้นนำในอดีต สินค้าส่วนใหญ่มาจากประเทศจีน เช่น ผลไม้ทั้งสดและแห้ง ผ้าแพรพรรณ ใบชา ยาจีน นอกจากนี้ยัง มีภัตตาคาร ห้างขายทองรูปพรรณ และสถานเริงรมย์ 2) บริเวณถนนพาหุรัด เป็นย่านขายผ้า และเครื่องแต่งกาย ส่วนใหญ่เป็นร้านของชาวอินเดียและปากีสถาน 3) บริเวณถนนบางรัก เป็นย่านการค้าขายของชาวตะวันตก มีตลาดบางรัก

เป็นตลาดใหญ่ของบริเวณนี้ 4) บริเวณถนนบางลำพู เป็นย่านขายสินค้าพื้นเมืองของไทย ตลาดที่สำคัญคือ ตลาดยอดพิมานหรือตลาดยอด

ภาพที่ 24 เรือสำเภาค้าขาย พ.ศ. 2465 (ปากน้ำสมุทรปราการ)
ที่มาภาพ : www.zthailand.com สืบค้นวันที่ 26 กุมภาพันธ์ 2561

นอกจากนี้ ยังมีแหล่งขายเครื่องสังฆภัณฑ์ ซึ่งอยู่บริเวณเสาชิงช้าบนถนนบำรุงเมือง ที่เป็นศูนย์รวมของเครื่องใช้ของสงฆ์ และของใช้ในกิจการทางศาสนาแหล่งใหญ่ของกรุงเทพฯ ตลาดบกอีกแห่งหนึ่งที่มีความสำคัญมาตั้งแต่ครั้งกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้นคือ ตลาดท่าเตียน นอกจากนี้ยังย่านตลาดที่เป็นแหล่งผลิตสินค้าที่สำคัญได้แก่ ตลาดบ้านหม้อ (ทำหม้อขาย) บ้านพานถม บ้านบาตร บ้านดอกไม้ (ทำดอกไม้ไฟ พลุ และตะไล) บ้านดินสอ (ทำดินสอพอง) บ้านนางเลิ้ง (ทำโอ่ง) บ้านทำกระดาษ บ้านบุ (ทำขันน้ำ) บ้านช่างหล่อ บ้านขมิ้น (ทำผงขมิ้น) บ้านตีทอง ตลาดพลู นอกจากนี้ ในอดีตยังมีตลาดขายอาหารเป็นประเภทๆ ไป เช่น ตลาดบนเชิงสะพานหันขายหมูและผัก ตลาดเจ้าสัวเนียม หรือตลาดพระยาไพบูลย์ ตลาดกรมภูธเรศ วัดเกาะ และตลาดน้อย ตลาดเหล่านี้ขายอาหารจำพวกเนื้อสัตว์ เช่น เป็ด ไก่ หมู ของสดต่างๆ ส่วนตลาดที่ขายพวกผักผลไม้ ได้แก่ ตลาดท้ายวัง ตลาดยอด ตลาดหัวลำโพง ตลาดบ้านทวาย ตลาดบ้านขมิ้น ตลาดคลองมอญ ตลาดดังกล่าวข้างต้นล้วนเป็นตลาดที่ทำการค้าขายเป็นประจำทุกวัน อาจมีบ้างที่หยุดวันเสาร์อาทิตย์แต่ก็เป็นส่วนน้อย

ภาพที่ 25 หาบเร่ (อาชีพอิสระ/Thai Delivery)
ที่มาภาพ : www.chicnews.net/history สืบค้นวันที่ 20 กุมภาพันธ์ 2560

นอกจากตลาดดังกล่าวมาแล้ว ปัจจุบันยังมีตลาดที่เกิดขึ้นใหม่ เรียกว่า ตลาดนัดที่จัดให้มีขึ้นเฉพาะวันและสถานที่ที่กำหนด อาจเป็นเพียงวันใดวันหนึ่งในสัปดาห์ และจะเป็นเช่นนั้นไปเรื่อยๆ จนเป็นที่รู้จักของคนในชุมชน ตลาดลักษณะนี้มีอยู่ทั่วไป ทั้งในชนบท และตัวเมืองใหญ่ สำหรับสถานที่ที่ใช้เป็นตลาดนัด ส่วนใหญ่จะใช้บริเวณลานวัด ข้างสวนสาธารณะ หรือบนทางเท้าริมถนน ที่มีรถวิ่งผ่านไปมา เพื่อให้ผู้สัญจรไปมาและคนในละแวกนั้น ได้มาจับจ่ายซื้อของกันสะดวก ส่วนขนาดของตลาดนัดแต่ละแห่ง ก็ขึ้นอยู่กับความเจริญของแต่ละชุมชนเป็นสำคัญ สินค้าที่พ่อค้าแม่ค้านำมาวางขายจะมีสารพัดอย่าง เช่นเดียวกับสินค้าที่วางขายในตลาดสด อาจมีสินค้าบางอย่างที่ในตลาดสดไม่มีวางขาย แต่จะมีผู้นำมาขายเฉพาะในวันที่มีตลาดนัดเท่านั้น นอกจากนี้ ตลาดนัดบางแห่งจะขายสินค้าเฉพาะอย่าง เช่น ตลาดนัดวัว ตลาดนัดควาย ก็จะขายเฉพาะวัวและควายเท่านั้น เวลาที่ขายอาจมีเฉพาะช่วงเช้าครั้งหนึ่งและช่วงเย็นอีกครั้งหนึ่ง หรืออาจจะขายทั้งวันก็ได้ ตลาดนัดจึงเป็นตลาดประเภทหนึ่งซึ่งเป็นที่นิยมของคนไทย กล่าวได้ว่า ลักษณะของตลาดจึงขึ้นอยู่กับสภาพแวดล้อมและการตั้งถิ่นฐานของชุมชนเป็นอย่างมาก (ศรันยพงศ์ โชติวรรณ์, 2549: 8)

ภาพที่ 26 ตลาดนัดกลางคืน (JJ Green Market)
ที่มาภาพ : : http://www.bangkok.com/magazine/jj-green-market.html
สืบค้นวันที่ 20 กุมภาพันธ์ 2560

4.1.2 พัฒนาการของตลาด

ตลาดในฐานะแหล่งบริการสินค้าที่จำเป็นต่อการดำรงชีวิตมีพัฒนาการไปตามการขยายตัวของการตั้งถิ่นฐาน แต่เดิมวิถีชีวิตคนผูกพันกับแม่น้ำลำคลอง การทำมากินในด้านการเกษตรต้องพึ่งพาแหล่งน้ำเป็นหลัก เมื่อมีผลผลิตทางการเกษตรเกิดขึ้นก็ได้ใช้แม่น้ำลำคลองเป็นเส้นทางคมนาคมขนส่งผลิตผลนั้นออกสู่ชุมชนเพื่อแบ่งปัน แลกเปลี่ยนและซื้อขายกันในพื้นที่ที่กำหนด เช่น บริเวณริมน้ำหน้าวัด จุดตัดของแม่น้ำลำคลอง ปากคลอง หรือแพริมน้ำที่มีเรือบรรทุกสินค้ามาขนถ่ายค้าขายในย่านที่มีการเดินเรือพลุกพล่าน พื้นที่ดังกล่าวจึงเป็นแหล่งชุมชนที่มีผู้คนสัญจรไปมามากมายเมื่อมีพื้นที่ประจำ มีเวลาขายที่กำหนดแน่นอน มีผู้ซื้อผู้ขายมารวมตัวกันเป็นจำนวนมากจึงส่งผลให้เกิดพื้นที่ทางการค้าที่เรียกว่า ตลาดน้ำ ดังปรากฏในวรรณกรรม เช่น โคลงนิราศนครสวรรค์ ของ พระศรีมโหสถ แต่งขึ้นสมัยกรุงศรีอยุธยา ได้กล่าวถึง บ้านริมน้ำคนไทยที่เปิดเป็นร้านค้าขายจำนวนมาก ความว่า

๏ ดลบ้านไทยใหญ่น้ำ นองชล เชี่ยวแฮ
ยลย่อมพานิชสน เสียดซ้อง
คิดครวญร่ำจวนจน ใจเดือด แดนา
กี่เมื่อเลยจะหล้อง ลาดเข้าคืนเวียง ฯ

(กรมศิลปากร, 2530: 784)

นิราศตามเสด็จทัพลำน้ำน้อย ของพระยาตรัง แต่งขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2330 สมัยรัชกาลที่ 1 ได้กล่าวถึงร้านค้าบนเรือนแพและเรือเร่ ความว่า

๏ ถึงปากคลองท่าข้าม ของขาย
เรือพ่วงเรือนแพราย เครื่องค้า
นั่งแพแฝโฉมถวาย สวาดิสว่าง ใจนา
ผัดผ่องพักตร์ผิวหน้า หนึ่งหน้านวลจันทร์ ฯ

(กรมศิลปากร, 2547: 58)

นิราศพระประธม ของสุนทรภู่ แต่งขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2385 สมัยรัชกาลที่ 3 ได้กล่าวถึงตลาดน้ำที่มีทั้งร้านค้าบนแพ และเรือเร่ ความว่า

๏ โอ้แลเหลียวเปลี่ยวใจกระไรเลย มาชวดเชยโฉมหอมถนอมนวล
จนนาวาคลาล่องเข้าคลองขวาง ตำบลบางกอกน้อยละห้อยหวน
ตลาดแพแลตลอดเขาทอดพรวน แต่แลล้วนเรือตลาดไม่ขาดคราว
ทุกเรือนแพแลลับระงับเงียบ ยิ่งเย็นเยียบยามดึกให้นึกหนาว

(กรมศิลปากร, 2545: 35)

นิราศพระบาท ของสุนทรภู่ กล่าวถึง ตลาดแพตั้งอยู่ทิศตะวันออกของศาลาริมน้ำ เรียกว่า ตลาดขวัญ ความว่า

๏ ถึงแขวงแควแพตลอดตลาดขวัญ เป็นเมืองจันตประเทศรโหฐาน
ตลิ่งเบื้องบูรพาศาลาลาน เรือขนานจอดโจษกันจอแจ
พินิจนางแม่ค้าก็น่าชม ท้าคารมเร็วเร่งอยู่เซ็งแซ่
ใส่เสื้อตึงรึงรัดดูอัดแอ พี่แลแลเครื่องเล่นเป็นเสียดาย

(พ.ณ. ประมวญมารค, 2519: 50-51)

นิราศพระปถวี ของหลวงจักรปาณี (ฤกษ์) เปรียญ กล่าวถึง บริเวณปลายคลองสามเสนมีตลาดบางซื่อ บางซ่อนจำหน่ายสินค้านานาชนิด ความว่า

๏ มาย่านท้ายปลายคลองสามเสนซื่อ จนบางซื่อบางซ่อนแดดร้อนสาย
มีเรือนบ้านร้านโถงปลูกโรงราย ต่างซื้อขายสินค้านานานอง
พวกแม่ค้าหน้าแปลกมาแลกเข้า จับเขม่าหมึกมอมินหม้อหมอง
ที่รุ่นเนื้อเจือขมิ้นดินสอพอง ไม่เหมือนน้องในเมืองเนื้อเหลืองเอง ฯ

(หลวงจักรปาณี (ฤกษ์), 2468: 5)

นิราศพระแท่นดงรัง ของสุนทรภู่ กล่าวถึงตลาดน้ำมีเรือขายสินค้า เช่น พลู ความว่า

๏ มาตะบึงถึงคลองบางกอกน้อย ยิ่งเศร้าสร้อยเสียใจเป็นใหญ่หลวง
โทรมนัสกลัดกลุ้มถึงพุ่มพวง จนเลยล่วงครรไลเข้าในคลอง
เห็นตลาดท้องน้ำประจำขาย บ้างแจวพายอึงอื้อมาซื้อของ
เห็นสาวสาวแม่ค้าน่าประคอง พี่มองมองประตาน่าเอ็นดู
ช่างงามเหมือนโฉมเฉลาเยาวยอด ยังไม่ถอดกำไลใส่ต่างหู

น่าสงสารคอนพายมาขายพลู ถ้าได้อยู่กับพี่จะดีครัน

(สุนทรภู่, 2500: 2-3)

นิราศถลาง ของหมื่นพรหมสมพัตรสร (นายมี) แต่งขึ้นระหว่าง พ.ศ. 2358-2359 สมัยรัชกาลที่ 2 ได้กล่าวถึง ตลาดน้ำที่มีเรือแม่ค้าขายสินค้ามากมาย ความว่า

ถึงตลาดท้องน้ำระกำหวน พี่ซมซานซูบพักตร์ลงอักโข
ด้วยเป็นห่วงบ่วงใยนั้นใหญ่โต หัวอกโอ้เจียนจะแยกออกแตกตาย
ยิ่งคิดไปใจคอให้หดหู่ ชำเลืองดูแถวตลาดไม่ขาดขาย
เห็นพวกแพแม่ค้านาวาพาย ออกเกียกกายเยียดยัดอยู่อัดแอ

(กรมศิลปากร, 2504: 23)

กล่าวถึง สำเพ็งมีร้านขายของที่ตลาดหน้าแพ โดยมีเรือสำเภาบรรทุกสินค้าประเภทของเด็กเล่นเข้ามาจำหน่ายปีละครั้ง ความว่า

๏ ถึงสำเพ็งเล็งแลแพตลาด ไม่เห็นยอดกัลยานิจจาเอ๋ย
เห็นคนอื่นก็ไม่ชื่นเหมือนคนเคย พี่เมินเฉยชมเหล่าสำเภาราย
โอ้สำเภาเหล่านี้ถึงปีเข้า บรรทุกเอาสินค้าเข้ามาขาย
พี่เคยซื้อของเล่นไม่เว้นวาย โอ้เสียดายที่จะไปกับสำเภา

(กรมศิลปากร, 2504: 615)

กล่าวถึง แม่ค้าเรือเร่ร้องขายสินค้าในคลองดาวคะนอง ความว่า

๏ กระทั่งถึงดาวคะนองริมคลองน้อย แม่ค้าลอยขายของร้องประสาน
บ้างก็หยุดจัดของที่ต้องการ น่าสงสารสาวสาวที่ชาวบาง
รู้ค้าขายพายล่องออกคล่องแคล่ว เสียงเจื้อยแจ้วฝีปากพูดถากถาง
พี่เมินเฉยเลยตรงถึงน้องนาง จนเรือห่างเหินมาในสาคร

(กรมศิลปากร, 2504: 615)

นิราศสุพรรณ ของหมื่นพรหมสมพัตรสร (นายมี) กล่าวถึง การเดินทางไปรับตำแหน่งที่จังหวัดสุพรรณบุรี วันเดินทางออกจากกรุงเทพฯ โดยทางเรือ ตลอดทางเต็มไปด้วยเรือแพที่อยู่ประจำแน่นตลาดน้ำ ความว่า

เมื่อวันออกนาวาลีลาจร ให้อาวรณ์หวั่นหวาดอนาถทรวง
เห็นเรือแพแลตลอดตลาดน้ำ อยู่ประจำแน่นเนื่องทั้งเมืองหลวง

(พินิจ หุตะจินดา, 2553: 654)

โคลงนิราศตลาดเกรียบ ของพระเทพโมลี (กลิ่น) แต่งขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 ได้กล่าวถึง ตลาดน้ำที่อยู่บนแพไม้พ่วงมีสินค้าจำหน่ายมากมาย ความว่า

๏ ถั่นถั่นถึงถิ่นท้าย ตลาดแล
พิศตลาดตลึงแพ พ่วงไม้
สินค้าสิ่งของแอ อัดอยู่
เปล่าแต่อกเรียมไร้ ราศร้างทางเกษม ฯ

(พ.ณ. ประมวญมารค, 2513: 25)

โคลงนิราศของท้าวสุภัติการภักดี (นาก) ไปตามเสด็จเมืองกาญจนบุรี พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงแต่งขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2416 ทรงกล่าวถึงร้านค้าริมน้ำที่มีลูกค้ามากมาย ความว่า

๏ บ้านชาวยุโรปล้วน ตึกราย เรียบแฮ
เปนระยะริมชาย ฝั่งน้ำ
บางแห่งก็ห้างขาย ของมาก มีนา
ชุมประชาชนกล้า กลุ่มซื้อสับสน ฯ

(พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2464: 121)

นอกจากนี้ บ้านเรือนที่ตั้งอยู่บริเวณริมแม่น้ำ ส่วนใหญ่จะประกอบอาชีพเกษตรกรรม ทำสวนผักและผลไม้ ซึ่งถือเป็นพื้นฐานของวิถีชีวิตในท้องถิ่น ผลิตผลที่ได้นอกจากจะใช้บริโภคภายในครัวเรือนแล้ว ยังนำมาจำหน่ายสร้างรายได้ให้แก่ครอบครัวและชุมชนด้วย เช่น นิราศพระแท่นดงรังของสามเณรกลั่น บุตรบุญธรรมของสุนทรภู่ แต่งขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2376 ครั้งติดตามพระภิกษุภู่ไปนมัสการพระแท่นดงรังพร้อมกับสามเณรตาบและสามเณรพัด ได้กล่าวถึง อาชีพเกษตรกรรมสองฝั่งคลอง ความว่า

จนล่วงทางบางยี่เรือฝั่งเหนือใต้ ล้วนไม้ไหล้ซ้อนซับสลับสลอน
เห็นคุ่มคุ่มคลุมเครือริมเรือจร หอมเกสรเสาวคนธ์ที่หล่นโรย
ประเดี๋ยวเดียวเลี้ยวล่องเข้าคลองด่าน เห็นแต่บ้านเรือกสวนให้หวนโหย
ระรื่นรินกลิ่นโศกมาโบกโบย บ้างร่วงโรยริมชลาที่อาราม

(พ.ณ. ประมวญมารค, 2519: 207-8)

กล่าวถึง การทำสวนผลไม้ริมคลอง การถนอมอาหาร (ปลาทูเค็ม) ความว่า

๏ แล้วถึงบางนางสะใภ้ผู้ใหญ่เล่า เป็นบ้านเก่าที่สังเกตพวกเศรษฐี
แต่หญ้ากกรกเรี้ยวประเดี๋ยวนี้ ยังเห็นมีแต่ทับทิมที่ริมคลอง
กับทั้งหัวถั่วพูมันหนูมันนก เจ้าของยกตั้งรายเรียกขายของ
ได้ปราสัยไถ่ถามตามทำนอง ถึงแม่กลองดูเกลื่อนบ้านเรือนโรง
ทำปลาทูปูเค็มไว้เต็มตุ่ม ดูควันกลุ้มกลิ่นฟุ้งเหม็นคลุ้งโขลง
ที่เรือหาปลากุ้งกระบุงโพง ใส่อ่างโอ่งอลหม่านทุกบ้านเรือน

(พ.ณ. ประมวญมารค, 2519: 211-212)

นิราศเมืองเพชร ของสุนทรภู่ กล่าวถึง ตลาดบางสะใภ้ขายผลไม้จากสวน เป็นทับทิมที่ปลูกในสวนริมคลอง ขายดีมาก ความว่า

๏ จนตกทางบางสะใภ้ครรไลล่อง มีบ้านช่องซ้ายขวาเขาค้าขาย
ปลูกทับทิมริมทางสองข้างราย ไม่เปล่าดายดกระย้าทั้งตาปี
มาตั้งขายฝ่ายเจ้าของไม่ต้องถือ เห็นเรือล่องร้องว่าซื้อทับทิมเหนอ
จะพูดจาคาระวะทั้งคะเออ เสียงเหน่อเหน่อหน้าตาน่าเอ็นดู

(พ.ณ. ประมวญมารค, 2519: 165)

นอกจากการจำหน่ายสินค้าทางการเกษตรในลักษณะผู้ผลิตพบผู้ซื้อโดยตรงแล้ว ผู้ที่อาศัยอยู่ริมน้ำยังใช้โอกาสดังกล่าวในการเปิดบ้านเป็นร้านจำหน่ายสินค้าอุปโภค บริโภคนานาชนิด ดังตัวอย่างโคลงนิราศนรินทร์ ของนายนรินทร์ธิเบศร์ (ทองอิน) แต่งเมื่อประมาณ พ.ศ. 2336 ในสมัยรัชกาลที่ 1 นายนรินทร์ธิเบศร์มีชื่อเสียงว่าเป็นนักรบที่กล้าหาญตามเสด็จสมเด็จพระบวรราชเจ้ามหาสุรสิงหนาทไปร่วมการศึกทุกครั้ง มีความดีความชอบได้รับเลื่อนบรรดาศักดิ์ครั้งสุดท้ายเป็นที่พระยากลาโหมราชเสนา ได้กล่าวถึง ร้านค้าบนแพจำหน่ายผ้าแพร ผ้าตาด และผ้าชนิดต่างๆ หลากสี ความว่า

๏ ชาวแพ แผ่แง่[2] ค้า ขายของ
แพรพัสตราตาดทอง เทศย้อม
ระลึกสีไสบกรอง เครือมาศ แม่เอย
ซัดสอดสองสีห้อม ห่อหุ้มบัวบัง ฯ

(กรมศิลปากร, 2515: 78)

นิราศพระแท่นดงรัง ของสามเณรกลั่น บุตรบุญธรรมของสุนทรภู่ แต่งขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2376 ครั้งติดตามพระภิกษุภู่ไปนมัสการพระแท่นดงรังพร้อมกับสามเณรตาบและสามเณรพัด ได้กล่าวถึงเรือขายเกลือขายโอ่งและอ่าง ความว่า

๏ ถึงเชิงเลนเห็นแต่เรือเกลือสล้าง เรือโอ่งอ่างแอบจอดตลอดหลาม
ทุกพ่วงแพแลไม่เห็นไฟตาม ถึงอารามวัดเลียบยิ่งเยียบเย็น

(พ.ณ. ประมวญมารค, 2519: 206)

กล่าวถึง เรือเร่ขายพืช ผัก ผลไม้ ร้านค้าหน้าแพขายผ้า ขายเครื่องทองเหลือง มีด ขวาน ความว่า

๏ ถึงคลองน้ำอัมพวาที่ค้าขาย เห็นเรือรายเรือนเรียงเคียงขนาน
มีศาลาท่าน้ำน่าสำราญ พวกชาวบ้านซื้อขายคอนท้ายเรือ
ริมชายสวนล้วนมะพร้าวหมูสีปลูก ทะลายลูกลากดินน่ากินเหลือ
กล้วยหักมุกสุกห่ามอร่ามเครือ พริกมะเขือหลายหลากหมากมะพร้าว
ริมวารีมีแพขายแพรผ้า ทั้งขวานพร้าพร้อมเครื่องทองเหลืองทองขาว
เจ้าของแพแลดูหางหนูยาว มีลูกสาวสิเป็นไทยถอนไรปลิว

(พ.ณ. ประมวญมารค, 2519: 211-212)

---

[2] แปลว่า แต่งตัวอวดโฉม อ่านรายละเอียดได้ในชลดา เรืองรักษ์ลิขิต. อ่านนิราศนรินทร์ฉบับวิเคราะห์และถอดความ (โครงการเผยแพร่ผลงานทางวิชาการลำดับที่ 160 คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย). โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย: กรุงเทพฯ. 2558, หน้า 49.

กล่าวถึง สินค้าของชาวจีน เช่น ใบชา ถ้วยชาม ฯ ของป่า เช่น ส้มมะขาม น้ำมันมะพร้าว นุ่น ฝ้าย ฯ ของทะเล เช่น ปลา รวมถึงปลาย่างและโรงทำน้ำตาลมะพร้าว ความว่า

๏ ตลิ่งลาดหาดทรายที่ขายของ เรือขึ้นล่องแวะจอดตลอดหลาม
พวกเจ๊กจีนสินค้าใบชาชาม ส้มมะขามเปรี้ยวปั้นน้ำมันพร้าว
ที่ของเหล่าชาวป่าเอามาขาย ทั้งนุ่นฝ้ายใส่กรุกระชุขาว
พวกประมงลงอวนไทยญวนลาว ทำร้านยาวย่างปลาริมวารี
มีโรงทำน้ำตาลทรายที่ท้ายบ้าน เป็นภูมิฐานรวมทางหว่างวิถี
พวกเกียนต่างกลางป่าพนาลี มาลงที่หน้าท่าโพธาราม

(พ.ณ. ประมวญมารค, 2519: 215)

นิราศเมืองแกลง ของสุนทรภู่ กล่าวถึง ตลาดบางปลาสร้อย ขายของนานาชนิด เช่น ของทะเลจากชาวประมง ส่วนชาวจีน ขายสินค้าจำพวกผักสดและผักดอง ความว่า

เป็นสองแถวแนวถนนคนสะพรั่ง บ้างยืนบ้างนั่งร้านประสานเสียง
ดูรูปร่างนางบรรดาแม่ค้าเคียง เห็นเกลี้ยงเกลี้ยงกล้องแกล้งเป็นอย่างกลาง
ขายหอยแครงแมงภู่กับปูม้า หมึกแมงดาหอยดองรองกระถาง
พวกเจ๊กจีนสินค้าเอามาวาง มะเขือคางแพะเผือกผักกาดดอง

(พ.ณ. ประมวญมารค, 2519: 32-34)

นิราศภูเขาทอง ของสุนทรภู่ กล่าวถึง ตลาดขวัญมีพ่อค้าแม่ค้านำผลผลิตในสวนมาขายโดยใช้เรือเป็นพาหนะ ความว่า

๏ ถึงแขวงนนท์ชลมารคตลาดขวัญ มีพ่วงแพแพรพรรณเขาค้าขาย
ทั้งของสวนล้วนแต่เรือเรียงราย พวกหญิงชายประชุมกันทุกวันคืน

(สุนันท์ จันทร์วิเมลือง, 2544: 43)

กล่าวถึง ตลาดแพริมน้ำหน้าวัดมีจำหน่ายสินค้าประเภทผ้าแพร และเครื่องใช้ต่างๆ

ไปพ้นวัดทัศนาริมท่าน้ำ แพประจำจอดรายเขาขายของ
มีแพรผ้าสารพัดสีม่วงตอง ทั้งสิ่งของขาวเหลืองเครื่องสำเภา ฯ

(พ.ณ. ประมวญมารค, 2519: 121)

นิราศเมืองเพชร ของสุนทรภู่ กล่าวถึง ตลาดแพแขกขายเครื่องเทศ ความว่า

๏ ได้เห็นแต่แพแขกที่แปลกเพศ ขายเครื่องเทศเครื่องไทยได้ใช้สอย
ถึงวัดหงส์เห็นแต่หงส์เสาธงลอย เป็นหงส์ห้อยห่วงธงใช่หงส์ทอง

(พ.ณ. ประมวญมารค, 2519: 159)

กล่าวถึง การขายสินค้าประเภทสัตว์น้ำนานาชนิดบริเวณริมแม่น้ำแม่กลอง รวมทั้งเป็ด ไก่ และไข่พอกที่ขายดีเป็นเทน้ำเทท่า ความว่า

๏ ถึงแม่กลองสองฝั่งเขาตั้งบ้าน น่าสำราญเรือนเรือดูเหลือหลาย
บ้างย่างปลาค่าเคียงเรียงเรียงราย ดูวุ่นวายวิ่งไขว่กันใหญ่น้อย
ขายสำเร็จเป็ดไก่ทั้งไข่พอก กระเบนกระบอกปลาทูทั้งปูหอย

ลูกค้ารับนับกันเป็นพันร้อย *ปลาเล็กน้อยขมงโกรยโกยกระบุง*

(พ.ณ. ประมวญมารค, 2519: 165)

นิราศเมืองสุพรรณบุรี ของสุนทรภู่ กล่าวถึง ตลาดเชิงเลนมีร้านขายโอ่ง อ่าง อิฐ และเกลือ ความว่า

๏ เชิงเลนเป็นตลาดสล้าง *หลักเรือ*
โอ่งอ่างบ้างอิฐเกลือ *เกลื่อนกลุ้ม*
หลีกร่องช่องเล็กเหลือ *ลำบาก ยากแฮ*
ออกแม่น้ำย่ำถุ้ม *ถี่ฆ้องสองยาม ฯ*

(พ.ณ. ประมวญมารค, 2519: 239)

นิราศสุพรรณ ของหมื่นพรหมสมพัตรสร (นายมี) กล่าวถึง ตลาดน้ำที่เต็มไปด้วยเรือแพขายสินค้านานาชนิด เช่น ผ้าแพร ผ้าโหมด ผ้าม่วง เครื่องแก้ว เครื่องทอง[3] นอกจากนี้ ยังมีเรือสำเภาที่จอดรอลำเลียงสินค้าจากเมืองไทยประเภทไม้ชนิดต่างๆ ส่งออกไปจำหน่ายที่เมืองจีน เช่น ไม้แดง ไม้ฝาง ฯ หนังสัตว์ เขาสัตว์ งาช้าง และ ลูกกระเบา ความว่า

สารพันสินค้าผ้าแพรดวง *ทั้งโหมดม่วง [4] เหลียน [5] หลิน [6] และจินเจา [7]*
มีเครื่องแก้วเครื่องทองของต่างๆ *มาตั้งวางเรียงรายจะขายเขา*
ที่หน้าแพแม่น้ำล้วนสำเภา *เห็นปลายเสาธงริ้วปลิวปลาบตา*
บรรทุกของเมืองไทยไปต่างๆ *ไม้แดงฝางสารพัดแกล้งจัดหา*
ทั้งเอ็นหนังลูกกระเบาเขานองา *เอาไปค้าเมืองจีนกินกำไร*

(พินิจ หุตะจินดา, 2553: 654)

กล่าวถึง ร้านขายผัก ประเภท ฟัก แฟง ผักดอง ข้าวเหนียวเหลือง [8] ความว่า

ดูแม่ค้ามาขายก็หลายเหลือ *ทั้งบกเรือเรียงรายล้วนขายของ*
น้ำเต้าแตงแฟงฟักแลผักดอง *เที่ยวเร่ร้องตามตลาดไม่ขาดคราว*
ข้าวเหนียวเหลืองเครื่องขนมดูถมฐาน *กินไม่หวานสักว่าหน้าขาวขาว*

---

[3] สันนิษฐานว่าเป็นเครื่องใช้ประเภททองเหลือง เพราะปรากฏอยู่ในกลุ่มสินค้าเครื่องใช้ประจำบ้าน

[4] ผ้าโหมด หมายถึงผ้าที่ใช้กระดาษทอง ตัดเป็นเส้นเหมือนทองแล่งแล้วทอกับไหม ส่วนผ้าม่วงเป็นผ้าที่สั่งทอมาจากโรงงานในเมือง "หม่วง" มณฑลเซี่ยงไฮ้ ประเทศจีน ถูกเรียกชื่อเพี้ยนเป็น “ม่วง” ผ้าชนิดนี้ใช้สำหรับเจ้านายและข้าราชการนุ่งห่มเต็มยศเวลาเข้าเฝ้าหรือออกรับแขกเมือง

[5] ชื่อมีดขนาดใหญ่ ดูรายละเอียดในพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542 หน้า 1307

[6] ชื่อแพรจีน ดูรายละเอียดในพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542 หน้า 1274

[7] ชื่อแพรจีนชนิดหนึ่ง ดูรายละเอียดในพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542 หน้า 313

[8] ข้าวเหนียวมูนใส่ขมิ้น รับประทานกับหน้ากุ้งโรยใบมะกรูดหั่นฝอยและใบผักชี มักขายเป็นเพียงส่วนหนึ่งเช่นเดียวกับข้าวเหนียวดำหน้ากระฉีก เพราะส่วนใหญ่ร้านค้าจะขายข้าวเหนียวขาวมูนเป็นหลัก เช่น หน้าสังขยา หน้ากลอย หน้าจาวตาลเชื่อม หน้าปลาแห้ง แกงบวดถั่วดำและน้ำกะทิทุเรียน (เฉพาะฤดูกาล)

ไม่เหมือนเทียบโต๊ะพานทั้งหวานคาว ของเจ้าสาวน้อยนางที่ช่างทำ

(พินิจ หุตะจินดา, 2553: 672)

นิราศลอนดอน ของหม่อมราโชทัย กล่าวถึงร้านจำหน่ายสินค้าในอุโมงค์ใต้น้ำซึ่งมีจำนวนมากเหมือนเดินตลาด ความว่า

ที่ในนั้นจุดไฟไสวสว่าง พื้นหนทางแผ้วกวาดดูลาดเลี่ยน
เขาขายของเหมือนตลาดดาษเดียร เที่ยวเดินเวียนซื้อหาสารพัด

(พินิจ หุตะจินดา, 2553: 707)

กล่าวโดยสรุป ลักษณะตลาดน้ำที่ปรากฏในวรรณกรรมประเภทนิราศตั้งแต่สมัยอยุธยาต่อเนื่องมาจนสมัยรัตนโกสินทร์ได้แสดงให้เห็นวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของคนส่วนใหญ่ที่อาศัยแม่น้ำ ลำคลองเป็นหลักในการดำเนินชีวิตอันเนื่องมาจากการตั้งถิ่นฐานบ้านเรือนริมน้ำทั้งที่มีอยู่เองโดยธรรมชาติและแม่น้ำลำคลองที่ขุดขึ้นตามนโยบายการขยายเส้นทางคมนาคมขนส่งและส่งเสริมการเพาะปลูกพืชผลทางการเกษตร โดยเฉพาะการปลูกผัก ผลไม้ในสวนตามฤดูกาลโดยการยกร่องและทำคันดินสูงกั้นโดยรอบขนัดแต่ละ “ขนัด” มีลักษณะเป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้ามักจะมีด้านใดด้านหนึ่งติดคลอง รอบสวนจะมีคันดินหรือถนนล้อมรอบเขตสวนของตนซึ่งถือว่าเป็นทางเดินสาธารณะสามารถเดินผ่านสวนทะลุไปยังสวนใกล้เคียงได้ตลอด คันดินดังกล่าวยังช่วยป้องกันน้ำท่วมได้ด้วย นอกจากนี้ชาวสวนยังขุดทางน้ำระหว่างร่องเรียกว่า “ท้องร่อง” สำหรับกักเก็บน้ำไว้ใช้รดผัก ผลไม้ ท้องร่องจะเชื่อมต่อกับลำประโดงหรือคลองซอยซึ่งมีการฝังท่อระบายน้ำออกจากร่องสวนเพื่อรักษาปริมาณน้ำไม่ให้มากเกินความจำเป็นหรือสูงจนถึงขอบตลิ่ง ชาวสวนจะเปิดท่อระบายน้ำออกช่วงเย็นหลังน้ำลงและเปิดรับน้ำใหม่จากคลองในเวลาน้ำขึ้นช่วงเช้า ท่อระบายน้ำดังกล่าวเป็นท่อหล่อด้วยปูนรูปแปดเหลี่ยมวงในเป็นวงกลมเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 8 นิ้ว ชาวสวนจะใช้ลูกมะพร้าวแห้งขนาดใหญ่มาเจียนให้เป็นทรงกลมคล้ายลูกฟุตบอลหรือใช้ไม้ทองหลางที่มีง่ามเหมือนหนังสติ๊กแต่มีขนาดใหญ่กว่ามากเป็นแกนกลางแล้วพันมัดด้วยทางหมากแห้งสำหรับอุดปากท่อกันน้ำจากคลองไหลเข้ามาหรือเปิดระบายน้ำจากท้องร่องออกไป ถึงฤดูแล้งจะมีการช่วยกันลอกท้องร่องไม่ให้ตื้นเขิน โดยการโกยเลนรวมทั้งเศษไม้ใบหญ้าขึ้นมาถมบนคันดินกิจกรรมนี้จะทำปีละหนึ่งครั้ง

กล่าวสำหรับผลิตผลที่ได้จากการทำสวนนอกจากใช้บริโภคภายในครัวเรือนแล้ว ยังนำไปแบ่งปัน ซื้อขายแลกเปลี่ยนในสถานที่ที่สะดวกแก่การนัดพบของคนในชุมชนโดยอาศัยเรือเป็นพาหนะในการเดินทาง เมื่อมีการตั้งถิ่นฐานบ้านช่องริมน้ำหนาแน่น ผู้ย้ายถิ่นตามมาก็จำเป็นต้องขุดคลองเชื่อมต่อจากคลองเดิมเป็นแหล่งน้ำใหม่ที่เรียกว่า “คลองซอย” หรือ “ลำประโดง” สำหรับใช้อุปโภค บริโภค ตลอดจนเป็นเส้นทางคมนาคม ย่านชุมชนจึงรวมตัวกันอยู่บริเวณแหล่งน้ำสำคัญๆ เมื่อมีการขยายชุมชนจึงมีการขุดคลองเพิ่มขึ้นเพื่อรองรับปริมาณการใช้ประโยชน์ทางการเกษตรและการค้า รวมทั้งเป็นยุทธศาสตร์สำหรับป้องกันประเทศ การสัญจรไปมาทางน้ำก็สะดวกรวดเร็วยิ่งขึ้น เมื่อชุมชนขยายตัวพื้นที่ทางการเกษตรก็ขยายตัวตามไปด้วย จึงทำให้เกิดตลาดน้ำสำคัญๆ คู่กับ

ชุมชนริมแม่น้ำลำคลอง เช่น ตลาดปากคลองตลาด ตลาดน้ำคลองบางหลวง ตลาดน้ำคลองมหานาค ตลาดน้ำคลองดาวคะนอง ตลาดน้ำคลองคูพระนครเดิม ตลาดน้ำคลองดาวคะนอง ตลาดน้ำวัดไทร ตลาดน้ำวัดทอง ตลาดน้ำท่าเตียน ตลาดน้ำคลองดำเนินสะดวก ตลาดน้ำคลองโพหัก ตลาดน้ำอัมพวา ตลาดท่าคา ตลาดน้ำบ้านกระแชง และตลาดน้ำตามคลองซอยทั่วไป เป็นต้น สำหรับสินค้าที่นำมาขายส่วนใหญ่ก็จะเป็นผลิตผลทางการเกษตร สินค้าหัตถกรรมในครัวเรือนที่ผลิตขึ้นไว้ใช้เอง เมื่อมีใช้เพียงพอแล้วส่วนที่เหลือจึงนำมาแบ่งปัน แลกเปลี่ยนหรือซื้อขายกัน เช่น เรือขายข้าวแกง ขนมจีน ปลาแห้ง ปลาสด น้ำมันมะพร้าว กะปิ ตับจาก ถ่านไม้ ตุ่มดินเผา อ่างดินเผา ปูน หมากพลู มังคุด ทุเรียน มะม่วง เป็นต้น

นอกจากนี้ ตลาดน้ำยังมีลักษณะเหมือนตลาดสดที่มีเวลาค้าขายแน่นอนหรือที่เรียกว่า ติดตลาดในช่วงเช้าเพราะใช้ประโยชน์จากปรากฏการณ์น้ำขึ้นน้ำลงเพื่อทุ่นแรงในการพายเรือ ขนส่งสินค้าไปยังแหล่งรับซื้อหรือจุดนัดพบ ระหว่างทางอาจมีการหยุดขายสินค้าไปด้วย เช่น เนื้อสด ปลา ผัก ผลไม้ หมาก พลู ยาสูบ อาหารแห้งต่างๆ เช่น พริกไทย หอม กระเทียม เครื่องเทศ กะปิ น้ำปลา น้ำตาลปึก รวมทั้งขนมหวานและเครื่องแห้ง [9] ต่างๆ ส่วนข้าวของเครื่องใช้ทางการเกษตร เครื่องจักสาน และอุปกรณ์เครื่องครัวมักเป็นสินค้าที่นำติดเรือมากับสินค้าอื่นเป็นครั้งคราวประเภทสินค้าฝากมาขาย หรือเป็นสินค้าที่มากับเรือเร่ นานเข้าก็จัดหามาวางขายในเรือนแพริมน้ำ เช่น มีด พร้า ขวาน จอม เสียม หม้อ กะทะ เตา ถ่าน ข้าวสาร ถาด ถ้วยชาม เครื่องจักสาน ดินสอพอง แป้งกระแจะ น้ำอบไทย ธูป เทียนไข เสื่อ รวมไปถึงผ้าแพรพรรณชนิดต่างๆ เมื่อความต้องการสินค้ามีมากขึ้น ร้านค้าในตลาดน้ำก็มีจำนวนจำกัด พื้นที่ทางการค้าจึงเริ่มลุกลามขยายขึ้นไปอยู่บนถนนห่างไกลแม่น้ำลำคลองออกไปเรื่อยๆ จนในที่สุดจึงทำให้เกิดแหล่งค้าขายใหม่เรียกว่า ตลาดบก

2) ตลาดบก เมื่อชุมชนริมน้ำขยายตัวความต้องการพื้นที่ใช้สอยบริเวณริมน้ำหรือใกล้เคียงก็ขยายตามไปด้วย แต่เมื่อพื้นที่ริมน้ำมีจำกัดจึงหันมาใช้พื้นที่ที่อยู่ห่างลำคลอง แม่น้ำออกไปสู่พื้นที่ราบที่สูงขึ้น ทางเดินเท้าที่คนในชุมชนใช้สัญจรไปมาบนบกจึงกลายเป็นแหล่งชุมนุมแหล่งใหม่ที่ใช้ทำกิจกรรมต่างๆ โดยเฉพาะการสร้างพื้นที่ค้าขายสินค้าในลักษณะเดิมเช่นเดียวกับตลาดน้ำ แต่หันมาใช้การขนถ่ายสินค้า การเดินทางด้วยเกวียนหรือพาหนะประเภทเครื่องยนต์มากขึ้น ระยะแรกคงจะเป็นการขนถ่ายสินค้าจากตลาดน้ำขึ้นมาขายบนพื้นที่ดังกล่าวเป็นการคลี่คลายความหนาแน่นแออัดบริเวณตลาดน้ำให้ผ่อนคลายลง ตลาดบกอาจจะมีขนาดไม่ใหญ่มาก สินค้าไม่หลากหลาย และติดตลาดเฉพาะช่วงเช้าถึงสายประเภท “ตลาดสายหยุด” เท่านั้น บรรดาร้านค้าก็อาจปลูกสร้างเป็นเพิงอย่างง่ายๆ ที่เรียกว่า “เพิงหมาแหงน” ใช้สำหรับขายสินค้าและกันแดดกันฝน ยังไม่มีการปลูกสร้างอาคารถาวรแต่อย่างใด ต่อมาเมื่อมีการตัดถนนหนทางเพื่อสนองความต้องการการขยายท้องถิ่นไปสู่

[9] บางพื้นที่ใช้เรียกประเภทขนมที่ทำจากไข่ ได้แก่ ฝอยทอง ทองหยอด ทองหยิบและเม็ดขนุน

ชุมชนเมืองมากขึ้น การสัญจรไปมาก็สะดวกและทั่วถึงกัน ส่งผลให้มีการสร้างตลาดถาวรในลักษณะอาคารก่ออิฐถือปูนหลังคาเดียวกันขนาดใหญ่ มีอาคารพาณิชย์ตั้งอยู่บนสองฝั่งถนนทางเข้าตลาดที่ใช้เป็นทั้งที่อยู่อาศัยและร้านค้าเป็นส่วนประกอบ ร้านค้าประเภทนี้จะมีประตูปิดเปิดที่มั่นคงแข็งแรงสำหรับป้องกันขโมย ลักษณะเป็นประตูไม้แผ่นเดี่ยวๆ วางเรียงต่อกันภายในรางไม้ มีเขียนหมายเลขกำกับลำดับตั้งแต่แผ่นที่ 1 ไปจนถึงแผ่นสุดท้ายตามขนาดความกว้างของประตูและแผ่นไม้ ซึ่งเรียกว่า “ฝาหน้าถัง” ภายในมีไม้ตีปะกบขวางสำหรับสอดไม้แทนกุญแจที่เรียกว่า “ลั่นดาน” ต่อมามีการนำบานพับทองเหลืองมาเชื่อมต่อระหว่างแผ่นไม้ดังกล่าว รวมทั้งมีการประดับตกแต่งแผ่นไม้ให้สวยงามโดยช่างชาวจีนเซี่ยงไฮ้ เรียกว่า “บานเฟี้ยม” ชนิดใบปรือและสายฝน เปลี่ยนรางไม้ออกไปใส่กลอนในวงกบแทนทำให้มีความสะดวกและแข็งแรงยิ่งขึ้น มีการจัดบริการสาธารณูปโภครองรับ เช่น น้ำประปา ไฟฟ้า โทรศัพท์ ตลอดจนกำหนดระบบบริหารจัดการเข้ามาดูแลพื้นที่ตลาดให้มีความเป็นระเบียบเรียบร้อย ผู้ซื้อสามารถเลือกหาเลือกซื้อสินค้าได้สะดวกทั้งจากแผงลอยในตลาด หน้าตลาด ร้านค้า รถเร่ ตลอดจนสินค้าแบกะดิน เพราะความสะดวกที่มีมากกว่าตลาดน้ำ ตลาดบกจึงเข้ามามีบทบาทหน้าที่แทนตลาดน้ำจนปัจจุบัน ดังปรากฏในวรรณกรรม เช่น นิราศชมตลาดสำเพ็ง ของหลวงบุรุษประชาภิรมย์เขียนขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2418 คราวเดินทางจากจันทบุรีและมีโอกาสได้เที่ยวตลาดสำเพ็ง กล่าวถึงสินค้านานาชนิดที่นำเข้าจากต่างประเทศ เช่น เครื่องเงิน เครื่องทอง เครื่องแก้ว และหีบเสียง ความว่า

๏ สินค้าขายก่ายกองล้วนของเทศ *งามวิเศษสลับศรีพื้นที่ขาว*
เครื่องเงินทองก่องแก้วดูแวววาว *ของระนาวผูกระโยงห้อยโตงเตง*
มีนานาสารพัดอนันต์เนื่อง *ทั้งรุ่งเรืองแลพิเคราะห์ทำเหมาะเหมง*
บ้างไขกลดนตรีให้ตีเพลง *เสียงวังเวงหวานวาบทราบสกล*

(เอนก นาวิกมูล, 2551: 13)

นิราศของนายบุศย์ กวีสมัยรัชกาลที่ 6 ก็ได้พรรณาถึงการไปเดินเที่ยวชมตลาดสำเพ็งว่ามีร้านจำหน่ายสินค้าตลอดสองข้างทางเดิน เช่น เครื่องแก้ว เครื่องครัว เครื่องจักสาน ตะเกียง นาฬิกา รวมทั้งเครื่องรูปพรรณประเภทแหวน ต่างหู และสร้อยคอทำจากเงินและทอง ความว่า

๏ ดูร้านรายขายของทั้งสองแถว *ล้วนเครื่องแก้วกะละมังทั้งหมวกสาน*
โคมญี่ปุ่นคนโทขวดโหลพาน *ตะเกียงลานนาฬิกามีตรางู*
รูปพรรณเงินทองของต่างต่าง *เขาจัดวางเอาไว้ที่ในตู้*
ทั้งเพชรนิลจินดาล้วนน่าดู *แหวนต่างหูสร้อยคอทั้งข้อมือ*

(เอนก นาวิกมูล, 2551: 14)

นอกจากนี้ยังมีร้านขายยา ร้านขายผลไม้ ร้านขายผ้า รวมถึงร้านขายพระ ความว่า

๏ ดูแถวย่านร้านรายขายลูกไม้ *ทั้งจีนไทยเหลือล้นผลพฤกษา*
มีส้มสุกลูกละมุดแลพุทรา *อีกน้อยหน่าลำใยมะไฟมะเฟือง*
กระท้อนห่อเงาะสละสับปะรด *ลูกพลับสดลิ้นจี่สาลี่เหลือง*

แม่ค้าสาวขาวขำตาชำเลือง *ทำยักเยื้องเล่ห์ลมดูคมคาย*
ถึงร้านขายพระดูไม่สู้ดี *เป็นราคีหาลาภด้วยหยาบคาย*
พุทธรูปสำหรับที่นับถือ *ควรแล้วหรือลบล้างมาวางขาย*
ทำเล่นเช่นตุ๊กตาดูน่าอาย *ให้เสื่อมคลายศาสนาในสามัญ ฯ*
๏ ถึงสะพานผันแปรแลดูแปลก *เมื่อแต่แรกนามขนานสะพานหัน*
สินค้าขายหลายอย่างต่างๆมี *เป็นถิ่นที่แม่ค้ามาประชุม*

(นายบุศย์, 2455)

นิราศสุโขทัย ของคุณหญิงเขื่อนเพ็ชรเสนา (ส้มจีน อุณหะนันท์) แต่งขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2473 ได้กล่าวถึงตลาดสองข้างทางระหว่างสถานีรถไฟบ้านภาชี จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ความว่า

๏ มาถึงบ้านภาชีที่ใหญ่กว้าง *รถหลีกทางรางไขว่น่าใคร่เห็น*
มีโรงใหญ่ปลูกขวางคร่อมทางเป็น *กั้นร่มเช่นฝนแดดระแวดระวัง*
รางรถค้อมอ้อมไปทั้งซ้ายขวา *ตัวสถานีวางอยู่กลางตั้ง*
มีตลาดสองฟากดุจฉากประดัง *ใต้ทางยังมีอุโมงค์เป็นโพรงยาว*
เดินได้ตลอดลอดทางกว้างวากว่า *คนไปมาทางนั้นกันอื้อฉาว*
ได้ปลอดภัยรถไขว่กันระนาว *ถ้าเดินก้าวข้ามข้างบนรถชนตาย*

(คุณหญิงเขื่อนเพ็ชร์เสนา, 2468: 25)

ภาพที่ 27 กองเกวียนทางบกกับกองเรือทางน้ำ
ที่มาภาพ : https://www.matichon.co.th สืบค้นวันที่23 กุมภาพันธ์ 2561

กล่าวโดยสรุป ตลาดบกเป็นตลาดที่เกิดจากการที่กลุ่มพ่อค้าแม่ค้านำสินค้าจากบริเวณตลาดน้ำหรือจากผู้ขนส่งสินค้าผ่านท่าริมน้ำที่มีความคับคั่งทั้งผู้ซื้อและผู้ขาย ในขณะเดียวกันพื้นที่ริมน้ำก็

อาจมีข้อจำกัด เช่น ปริมาณความต้องการใช้พื้นที่ ความเสี่ยงต่อการพังทลายของดินริมตลิ่งที่อาจเป็นอันตรายต่อชีวิตและทรัพย์สิน รวมทั้งความไม่สะดวกในการขนถ่ายสินค้า ด้วยเหตุดังกล่าวจึงมีการนำสินค้าขึ้นมาขายบนบกซึ่งอาจเป็นบริเวณที่ใช้สัญจรไปมาระหว่างที่อยู่อาศัยกับตลาดน้ำ รวมทั้งแหล่งชุมชนที่เป็นชุมทางสัญจรระหว่างหมู่บ้าน ระยะแรกอาจเป็นการค้าขายสินค้าเพียงไม่กี่ชนิดในลักษณะตลาดขนาดเล็ก มีช่วงเวลาจำกัดหรือติดตลาดเฉพาะช่วงเช้า ต่อมาเมื่อมีความต้องการใช้สินค้ามากขึ้น พ่อค้าแม่ค้าก็ต้องหาแหล่งขายประจำเพื่อสนองความต้องการของลูกค้าและใช้เป็นที่จัดเก็บสินค้าเพื่อจะได้ลดรอบการหมุนเวียนจัดหาสินค้าให้น้อยลง จึงมีการปลูกร้านค้าในลักษณะเป็นเพิงขึ้น การปลูกเพิงร้านค้าส่วนใหญ่เป็นการเช่าที่ดินสำหรับปลูกสร้าง พ่อค้าแม่ค้าไม่มีกรรมสิทธิ์ในที่ดิน เพิงร้านค้ายังมีลักษณะชั่วคราว จนเมื่อมีความสามารถหรือมีกำลังทรัพย์เพียงพอจึงคิดขยับขยายและซื้อหาที่ดินเพื่อปลูกสร้างร้านค้าที่ถาวรเป็นของตนเอง ในขณะเดียวกันเจ้าของที่ดินซึ่งส่วนใหญ่เป็นเจ้านาย ขุนนางหรือวัดต่างก็พัฒนาที่ดินโดยปลูกสร้างตลาดสำหรับให้พ่อค้าแม่ค้าเช่าพื้นที่ทำการค้าจนเกิดเป็นตลาดมากมาย เช่น ตลาดนางเลิ้ง ตลาดบ้านหม้อ ตลาดเสาชิงช้า ตลาดสะพานหัน ตลาดสำเพ็ง ตลาดประตูผี ตลาดบางลำพู ตลาดบางรัก ฯลฯ

นอกจากนี้ ยังมีย่านผลิตสินค้าที่เป็นอาชีพสืบทอดมาจากบรรพบุรุษ ส่วนใหญ่เป็นงานอุตสาหกรรมในครัวเรือนประเภทงานช่างฝีมือที่อยู่รวมกันเป็นชุมชนหรือกลุ่มบ้านใกล้เรือนเคียงและใช้ชื่อย่านผลิตในชื่อตำบลหรือชื่อถนน นอกจากนี้ งานช่างฝีมือแต่ละครอบครัวจะมีความชำนาญที่แตกต่างกันออกไปตามความถนัด เช่น บ้านบาตรแหล่งผลิตบาตรพระ บ้านดอกไม้แหล่งผลิตดอกไม้ไฟ บ้านดินสอแหล่งผลิตดินสอพอง บ้านปูนแหล่งผลิตปูนแดง บ้านช่างหล่อแหล่งผลิตพระพุทธรูป ถนนตีทองแหล่งผลิตแผ่นทองคำเปลว ตลาดพลูแหล่งจำหน่ายหมากพลูจากสวนบางขุนเทียน เป็นต้น

ภาพที่ 28 ร้านขายเครื่องสังฆภัณฑ์ในตลาดย่านปากน้ำ ตลาดเก่าชานพระนคร
ที่มาภาพ : www.ngthai.com สืบค้นวันที่ 23 กุมภาพันธ์ 2561

3) ตลาดนัด ดังได้กล่าวแล้วว่าตลาดเป็นพื้นที่สาธารณะที่ก่อร่างสร้างตัวและมีพัฒนาการมาจากกลุ่มเพื่อนบ้านใกล้เรือนเคียงมาพบปะกันเป็นครั้งคราว เพื่อแลกเปลี่ยนซื้อขายสินค้าระหว่างกัน เมื่อมีผู้คนมาเป็นจำนวนมาก มีสถานที่นัดพบแน่นอน มีวันเวลากำหนดชัดเจน รวมไปถึงมีชนิดสินค้าต่างๆ ที่จะขายจนเป็นที่รับรู้กันดีในสังคมชุมชน โดยเฉพาะผู้ซื้อและผู้ขายมีจุดมุ่งหมายที่สอดคล้องกันคือการประกอบกิจกรรมทางการค้า เป็นที่แลกเปลี่ยนข้อมูลข่าวสาร เป็นที่พักผ่อนหย่อนใจเลือกชมสินค้า เมื่อพื้นที่นั้นมีกิจกรรมหลากหลายอย่างต่อเนื่องจึงเกิดเป็นการนัดพบเพื่อทำการค้าขายตามวัน เวลาและสถานที่ที่กำหนดร่วมกัน ณ สถานที่ที่เรียกว่าตลาดนัด

ภาพที่ 29 ภาพมุมกว้างตลาดนัดสนามหลวงในอดีต
ที่มาภาพ : www.ngthai.com สืบค้นวันที่ 23 กุมภาพันธ์ 2561

ตลาดนัดเป็นสัญลักษณ์ของความเป็นเมืองและชีวิตชุมชน (ชวิตรา ตันติมาลา, 2559: 159) มาจากการจัดสรรพื้นที่แห่งใดแห่งหนึ่งในชุมชนเพื่อซื้อขายสินค้าต่างๆ ที่ใช้ในชีวิตประจำวันซึ่งมีความหมายต่อปากท้องของคนในครอบครัว บางพื้นที่จัดเป็นตลาดนัดประจำ บางแห่งไม่ได้จัดให้มีกิจกรรมค้าขายทุกวันแต่จะจัดขึ้นเป็นครั้งคราวในช่วงเวลาใดเวลาหนึ่งเฉพาะวันที่กำหนดเท่านั้น อาจจะไม่มีกฎเกณฑ์การจัดตายตัวแต่เป็นที่รับรู้กันสำหรับคนในพื้นที่เป็นอย่างดี อาจขึ้นอยู่กับพื้นที่ (ว่าง) ลักษณะชุมชน ความสะดวกในการเดินทาง ปริมาณของคนที่สัญจรผ่านไปมา เป็นต้น การจัดตลาดนัดอาจจัดตามกำหนดเวลา เช่น สัปดาห์ละ 1 วัน ทุกวันศุกร์สิ้นเดือน ทุกวันเสาร์อาทิตย์หรือวันหยุดนักขัตฤกษ์ ซึ่งอาจมีพื้นที่ประจำ เช่น ลานวัด พื้นที่ส่วนกลางของหมู่บ้านหรือชุมชน ริมทางเท้า (ถนนคนเดิน) หรือที่ใดก็ตามที่ผู้จัดเห็นว่าเหมาะสมแก่การจัดพบระหว่างผู้ซื้อและผู้ขาย รวมทั้งกระจายข้อมูลข่าวสารที่เป็นประโยชน์ต่อคนในพื้นที่และใกล้เคียง การจัดตลาดนัดมาจาก

ปัจจัยพื้นฐานที่ส่งผลให้เกิดขึ้นหรือเปลี่ยนแปลงไป เช่น 1) ปัจจัยด้านภูมิศาสตร์ ความเจริญของสังคมย่อมขึ้นอยู่กับสภาพภูมิศาสตร์ ความสมบูรณ์ทางธรรมชาติของพื้นที่ วิถีการดำรงชีวิต รวมทั้งความสะดวกในการติดต่อสื่อสารที่จะเอื้ออำนวยให้เกิดการสร้างสัมพันธภาพที่ดีระหว่างคนในชุมชนและคนต่างถิ่น รวมทั้งก่อให้เกิดการสร้างงาน จ้างงานและบริการอื่นๆ ที่เกี่ยวเนื่องกันอีกจำนวนมาก (พรชัย นาคสีทอง และอภิเชษฐ กาญจน, 2557: 90) 2) ปัจจัยด้านประชากร เมื่อจำนวนประชากรเพิ่มขึ้นย่อมส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงทางด้านเศรษฐกิจและความเป็นอยู่ การอพยพโยกย้ายถิ่นของประชาการจากที่ต่างๆ เมื่อมีจำนวนมาก ปริมาณความต้องการสิ่งอุปโภคบริโภคก็สูงขึ้นตามลำดับ จึงเกิดเป็นตลาดนัดหมุนเวียนหรือตลาดนัดประจำขึ้น 3) ปัจจัยด้านวัฒนธรรม การขยายและกระจายตัวทางวัฒนธรรมส่งผลให้เกิดการเลียนแบบและผสมผสาน ในที่สุดเกิดความกลมกลืนทางวัฒนธรรม การพัฒนาตามลำดับดังกล่าวส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงปัจจัยในการดำรงชีวิตจากภาคการเกษตรไปสู่ภาคอุตสาหกรรม และ 4) ปัจจัยด้านเศรษฐกิจ การสร้างงานสร้างรายได้เพื่อสร้างอาชีพบนพื้นฐานของความเป็นอยู่ในชุมชนที่มีทรัพยากรในการดำรงชีวิตอย่างพอเพียงและอาจเหลือแบ่งปันระหว่างครัวเรือน เมื่อเศรษฐกิจภายนอกส่งผลกระทบต่อความเป็นอยู่ของคนในชุมชน ทรัพยากรที่มีจึงเปลี่ยนจากระบบผลิตเพื่อใช้ไปสู่ระบบการผลิตเพื่อค้าขายในรูปของสินค้าทางการเกษตร โดยจัดขึ้นในบริเวณตลาดนัดชุมชน เพื่อส่งเสริมการสร้างรายได้ในครัวเรือน เป็นต้น

ภาพที่ 30 ตลาดนัดสนามหลวงก่อน พ.ศ. 2525
ที่มาภาพ : www.ngthai.com สืบค้นวันที่ 23 กุมภาพันธ์ 2561

นอกจากตลาดนัดจะเป็นพื้นที่ซื้อขายสินค้าอันหลากหลายแล้ว ตลาดนัดยังเป็นพื้นที่พบปะแลกเปลี่ยนข้อมูลข่าวสารทั้งในเรื่องส่วนตัว ครอบครัว สังคมและชุมชนด้วย การเลือกชมสินค้าเป็นการพักผ่อนหย่อนใจอย่างหนึ่งในขณะเดียวกันก็มีการพูดคุยเกี่ยวกับสินค้า รวมไปถึงเรื่องอื่นๆ ที่สามารถแลกเปลี่ยนความคิดเห็นกันได้ การแสดงทัศนคติหรือแลกเปลี่ยนความคิดเห็นต้องเกิดจากมีความเป็นกันเองถึงขั้นไว้เนื้อเชื่อใจกัน จึงจะพูดคุยกันได้อย่างสนิทใจ จะเห็นได้ว่าตลาดนัดมีทั้งให้และรับตามระดับความรู้สึกที่มีต่อกัน ตลาดนัดจึงเป็นพื้นที่สาธารณะอีกแห่งที่มีเสน่ห์และน่าสนใจค้นหา จะเห็นได้ว่ามีตลาดนัดเกิดขึ้นมากมาย แต่ละแห่งต่างมีการบริหารจัดการที่ไม่แตกต่างกันนัก ส่วนสินค้าก็เป็นเครื่องอุปโภคบริโภคเป็นหลัก ที่ผ่านมาตลาดนัดมักจะจัดให้มีขึ้นในช่วงเช้าถึงเย็นประมาณ 18.00 น. จึงเลิกนัด ปัจจุบันจะเห็นได้ว่าตลาดนัดแบ่งช่วงเวลาค้าขายกันชัดเจน คือตลาดนัดกลางวันกับตลาดนัดกลางคืน ตลาดนัดกลางวันเป็นตลาดที่มีความคึกคักอย่างยิ่ง แม้อุณหภูมิจะร้อนแต่ก็ไม่ได้ทำให้บรรยากาศการซื้อขายลดความคึกคักลงแต่อย่างใด พ่อค้าแม่ค้าต่างเตรียมการมาเป็นอย่างดีมีอุปกรณ์ครบครัน โดยเฉพาะร่มคันใหญ่ที่ใช้บดบังแสงแดด แต่หากหน้าฝนพายุมาก็เป็นปัญหากับการทำมาหากินทันที ส่วนลูกค้าต่างจะจับจ่ายซื้อหาสินค้าที่มีราคาไม่แพงเกินความเป็นสินค้าตลาดนัด ซึ่งขึ้นอยู่กับมุมมองของแต่ละคน ในขณะเดียวกันพ่อค้าแม่ค้าต่างก็เป็นกลไกร่วมในการควบคุมราคาสินค้าไม่ให้สูงและต่ำมากจนเกินไปมีกำไรพออยู่ได้ในลักษณะถ้อยทีถ้อยอาศัย เพราะต้องไม่ลืมว่าถ้าขายของแพงเกินไปก็จะมีเพียงครั้งเดียวที่ลูกค้าจะซื้อ และก็จะไม่ซื้อซ้ำอีก นอกจากนี้ ตลาดนัดกลางวันส่วนใหญ่มักจะอยู่ใกล้เคียงสถานที่ราชการ สำนักงาน บริษัท หรือโรงงานต่างๆ จึงทำให้กลุ่มลูกค้าส่วนใหญ่ที่เป็นคนทำงานจะใช้เวลาในตอนพักกลางวันออกมาหาอาหารรับประทาน รวมถึงเดินเลือกชมและเลือกซื้อสินค้าเล็กๆ น้อยๆ ติดไม้ติดมือก่อนกลับเข้าไปทำงาน สินค้าจำเป็นอันดับแรกก็คงหนีไม่พ้นอาหารไม่ว่าจะเป็นกับข้าว ก๋วยเตี๋ยว ขนมจีน หรืออาหารที่ทำไว้แบบสำเร็จรูปพร้อมขาย รวมไปถึงขนมขบเคี้ยว เบเกอร์รี่ ของทานเล่น ตลอดจนผลไม้และเครื่องดื่ม นอกจากนี้ ยังมีสินค้าประเภทเสื้อผ้า กระเป๋า รองเท้า เครื่องประดับ รวมไปถึงข้าวของเครื่องใช้ทั่วไปในชีวิตประจำวันที่ตรงกับความต้องการของกลุ่มลูกค้าอย่างคนทำงาน สินค้าอาจจะไม่ได้มีเอกลักษณ์โดดเด่นมากนัก แต่ง่ายต่อการเลือกซื้อและหยิบจับของลูกค้า ที่สำคัญเป็นสินค้าที่ราคาไม่แพงเกินไปชนิดสบายกระเป๋า ตลาดกลางวันจึงหนาแน่นและพลุกพล่านไปด้วยผู้คนเป็นจำนวนมาก เป็นช่วงนาทีทองของพ่อค้าแม่ค้าที่จะรีบขายสินค้าให้หมดโดยเร็ว

ส่วนตลาดนัดกลางคืนเป็นตลาดที่มีบรรยากาศเย็นสบาย เพราะจัดหลังจากแดดร่มหรือหมดแสงอาทิตย์แล้ว ความแตกต่างในด้านเวลาที่เห็นได้ชัดแล้วยังให้ความคึกคักในยามค่ำคืนอีกด้วย ไม่ว่าจะเป็นความคึกคักที่มาจากจำนวนผู้คนที่ออกมาจับจ่ายซื้อของหรือมาเดินเล่น เสียงจากพ่อค้าแม่ค้าหรือเสียงจากเพลงของวงดนตรีที่มาเปิดหมวกบรรเลงกันอย่างไพเราะ สินค้าที่ขาดไม่ได้ก็คืออาหารและเครื่องดื่มนานาชนิดที่บริโภคประจำวัน นอกจากสินค้าทั่วไปแล้วสินค้าที่วางขายส่วนใหญ่

จะมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว ไม่ซ้ำแบบมีทั้งสไตล์วินเทจและงานฝีมือประเภทแฮนด์เมดที่เกิดจากความคิดสร้างสรรค์ชิ้นงาน บางร้านขายสินค้ามือสองหรือของเก่าที่ยังมีสภาพดี สินค่าบางชิ้นคลาสสิคและคุณภาพดีบ่งบอกรสนิยมผู้บริโภค ผู้จัดตลาดนัดกลางคืนมีกฎเกณฑ์การค้าขายที่ค่อนข้างเข้มงวด โดยเฉพาะให้ความสำคัญกับสินค้าที่นำมาจำหน่ายเป็นพิเศษ เป็นสินค้าที่สอดคล้องหรือตรงกับความต้องการของตลาดแล้ว ยังควรเป็นสินค้าที่ไม่ซ้ำกันด้วย เราจะเห็นบรรยากาศการซื้อขายที่แตกต่างจากตลาดกลางวันที่เร่งรีบแข่งกับเวลาที่มีอยู่อย่างจำกัด แต่ตลาดกลางคืนเป็นตลาดที่การค้าขายที่เรียบง่าย เรามักเห็นลูกค้าเลือกซื้อสินค้านั่งล้อมวงคุยกับเจ้าของร้านหรือลูกค้าด้วยกันอย่างเป็นกันเอง นอกจากการจัดร้านค้าแบบตั้งโต๊ะปูผ้ารองสินค้าที่จะจำหน่ายแล้ว ยังมีร้านค้าประเภทเปิดท้ายขายของด้วย โดยพ่อค้าแม่ค้าจะนำเอารถประเภทคลาสสิคมาประยุกต์เปิดท้ายขายสินค้าต่างๆ ทั้งเสื้อผ้า ของเก่า ของกระจุกกระจิก แม้กระทั่งอาหารและเครื่องดื่ม ซึ่งทำให้ร้านดูน่าสนใจยิ่งขึ้น ร้านค้าลักษณะนี้เป็นที่ถูกอกถูกใจวัยรุ่นที่มีสไตล์และรสนิยมเป็นตัวของตัวเอง ตลาดกลางคืนจึงเป็นพื้นที่ผ่อนคลาย เป็นพื้นที่พักผ่อนพบปะสังสรรค์สำหรับผู้คนที่มีแนวคิดและรสนิยมใกล้เคียงกันหรือเหมือนกัน

ปัจจุบันตลาดนัดเข้าไปมีบทบาทในสถานที่ราชการหลายแห่ง เช่น 1) ตลาดนัดกระทรวงการคลังและตลาดนัดกระทรวงสาธารณสุขทั้ง 2 ตลาดเน้นจำหน่ายสินค้าอุปโภค บริโภค โดยเฉพาะอาหารสำเร็จรูปต่างๆ 2) ตลาดนัดสีเขียว มหาวิทยาลัยมหิดล ศาลายา เน้นสินค้าและผลิตภัณฑ์ปลอดสารพิษและเป็นมิตรกับสิ่งแวดล้อม พร้อมกับรณรงค์การใช้ถุงผ้าในการจ่ายตลาด 3) ตลาดนัดอินเตอร์โซน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ศูนย์รังสิต จำหน่ายเสื้อผ้าทั้งมือหนึ่งและมือสอง อาหาร เครื่องประดับและของเบ็ดเตล็ด มีทั้งพ่อค้าแม่ค้าและนักศึกษามาร่วมกันขายของ บางครั้งจะมีนักศึกษาจากชมรมต่างๆ มาจัดกิจกรรมเพื่อสาธารณประโยชน์ เช่น รับบริจาค ประชาสัมพันธ์ค่ายอาสาสมัคร รวมไปถึงการแสดงคอนเสิร์ตและการแสดงจากชมรมต่างๆ ในมหาวิทยาลัยหรือจากหน่วยงานภายนอกเข้ามาร่วมสร้างสีสัน 4) ตลาดนัดวันศุกร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เน้นขายอาหาร ผักสด ผลไม้ อาหารแห้ง อาหารสำเร็จรูป ขนม เสื้อผ้า เครื่องประดับ เครื่องสำอาง ไม้ดอกไม้ประดับ และของเบ็ดเตล็ด 5) ตลาดนัดหน้ากรมประมง ภายในมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ มีตลาดนัดเกือบทุกวันโดยแต่ละวันจะย้ายไปตามหน่วยงานต่างๆ ภายในมหาวิทยาลัย แบ่งเป็นโซนอาหาร และเสื้อผ้าเครื่องใช้ต่างๆ ส่วนอาหารหรือขนมเน้นการทำสดๆ 6) ตลาดนัดทับแก้ว มหาวิทยาลัยศิลปากร วิทยาเขตพระราชวังสนามจันทร์ สินค้าที่จำหน่ายส่วนใหญ่เป็นอาหารและของรับประทานเล่น รองลงมาเป็นเสื้อผ้าของใช้สำหรับวัยรุ่น 7) ตลาดนัด มศว. ประสานมิตร หรือตลาดนัดนานาชาติ มีความหลากหลายในเชื้อชาติทั้งชาวฝรั่ง อินเดียหรือญี่ปุ่น จนมีชื่อเรียกอีกชื่อหนึ่งว่า ตลาดแม่บ้านญี่ปุ่นเพราะเป็นตลาดที่กลุ่มแม่บ้านชาวญี่ปุ่นมักมาซื้อสินค้าจากประเทศญี่ปุ่น

ภาพที่ 31 ตลาดนัดภายในบริเวณมหาวิทยาลัย

ที่มาภาพ : https://teen.mthai.com/variety/113615.html สืบค้นวันที่ 20 มิถุนายน 2561 เวลา 10.01 น.

8) กาดโก้งโค้ง ตลาดนัดในมหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ลักษณะเป็นตลาดแบบโบราณจำหน่ายสินค้าพื้นเมืองทั้งอาหาร ขนมไทย พืชผักปลอดสารพิษ ผลไม้ตามฤดูกาล และไม่ดอกไม้ประดับ เอกลักษณ์ของตลาดนี้คือเน้นกิริยาของผู้ซื้อสินค้าที่ต้องโก้งโค้งลงเลือกดูสินค้าที่ตั้งวางอยู่บนแคร่หรือแบกะดินอันเป็นเอกลักษณ์ของกาดโก้งโค้ง 9) ตลาดนัดเปิดท้าย มหาวิทยาลัยขอนแก่น เป็นตลาดนัดตอนเย็นที่มีลักษณะผสมผสานระหว่างตลาดนัดกับการเปิดท้ายขายของ มีชื่อเรียกหลายชื่อ เช่น ตลาดมอดินแดง ตลาดโรงชาย และตลาดหลังคอมเพล็กส์ ขณะเดียวกันก็มีการเปิดพื้นที่ให้มีการแสดงทางศิลปวัฒนธรรมอีสาน มีการเปิดหมวกแสดงดนตรีหารายได้ทำค่ายอาสาสมัครเพื่อช่วยเหลือคนในโอกาสต่างๆ 10) ตลาดนัด Bu Market มหาวิทยาลัยกรุงเทพ ส่วนใหญ่เป็นสินค้าแฟชั่นเน้นไปที่กลุ่มวัยรุ่นทั้งผู้หญิงและผู้ชาย รวมทั้งสินค้า Hand made ที่นักศึกษาทำมาจำหน่ายเอง ก็เป็นที่นิยม สินค้าส่วนใหญ่จะเน้นไปที่ความต้องการของวัยรุ่นเป็นหลัก 10) ตลาดนัดร่มไผ่ มหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิตย์ เป็นตลาดที่มหาวิทยาลัยเปิดโอกาสให้พ่อค้าแม่ค้า รวมไปถึงนักศึกษาจากคณะบริหารธุรกิจของมหาวิทยาลัยได้มาเปิดร้านขายของ เพื่อเป็นการฝึกให้นักศึกษาเป็นผู้บริหารร้านค้าเล็กๆ ของตนเอง จำหน่ายสินค้าประเภทเสื้อผ้า เครื่องประดับ อาหารและของรับประทานเล่นที่หลากหลาย

ตลาดดังกล่าวแสดงให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงโดยเปิดพื้นที่ทางราชการที่ถือเป็นพื้นที่หวงห้ามที่มีระเบียบปฏิบัติเข้มงวดดังเช่นการเปลี่ยนพื้นที่ขาวแดงห้ามจอดรถให้ผ่อนคลายลงเป็นพื้นที่สาธารณะเป็นการผสมผสานระหว่างพื้นที่ทางราชการกับพื้นที่ตลาดในบางเวลาอย่างเหมาะสม แม้แต่พื้นที่ส่วนตัวอย่างมหาวิทยาลัยเอกชนก็ปรับเป็นตลาดแห่งการเรียนรู้ มีฝ่ายจัดการกำหนดให้

ร้านค้าต่างๆ ปฏิบัติตามระเบียบแบบแผน แบ่งโซนสินค้าอุปโภค บริโภคอย่างเป็นสัดส่วน หากนัดใดมีนักศึกษาเข้าไปจัดกิจกรรม เช่น คอนเสิร์ต หรือการแสดงทางวัฒนธรรมก็จะยิ่งทำให้ตลาดนัดนั้นคึกคักมากยิ่งขึ้น

ภาพที่ 32 การแสดงทางศิลปวัฒนธรรมในตลาด
ที่มาภาพ : www.ngthai.com สืบค้นวันที่ 23 กุมภาพันธ์ 2561

นอกจากนี้ ยังมีตลาดโบราณที่มีอายุเก่าแก่อยู่คู่ชุมชนมายาวนานโดยเน้นการท่องเที่ยวเชิงอนุรักษ์สถาปัตยกรรมของบ้านเรือนตามรูปแบบดั้งเดิมไว้ได้อย่างงดงาม รวมทั้งจำหน่ายสินค้าและผลิตภัณฑ์ที่เป็นฝีมือของชาวบ้านในท้องถิ่น เช่น ตลาดเก่าบางหลวง ร.ศ. 122 ตลาดสามชุก ตลาดเก้าห้อง จังหวัดสุพรรณบุรี ตลาดบ้านใหม่ จังหวัดฉะเชิงเทรา ตลาดคลองสวน จังหวัดสมุทรปราการ ตลาดท่าพระ ๑๐๐ ปี จังหวัดขอนแก่น เป็นต้น

ภาพที่ 33 ตลาดท่าพระ ๑๐๐ ปี จังหวัดขอนแก่น
ที่มาภาพ : http://www.komchadluek.net/news/edu-health/315611
สืบค้นวันที่ 7 มกราคม 2561 เวลา 10.39 น.

ตลาดนัดสร้างสรรค์แนวใหม่เพื่อเปิดพื้นที่ในการผ่อนคลาย พบปะ สังสรรค์อย่างไม่เป็นทางการ ทั้งยังส่งเสริมการสร้างรายได้ที่เรียกว่าตลาดนัดกลางคืนหรือไนท์มาร์เก็ตแหล่งท่องเที่ยวทางเลือกสำหรับการพักผ่อนของนักท่องเที่ยวไทยหรือนักท่องเที่ยวต่างชาติ เป็นแหล่งส่งเสริมการค้าที่มีความยุติธรรม มีสินค้าและบริการที่มีมาตรฐาน รวมถึงเปิดโอกาสให้บุคคลทั่วไปได้มีพื้นที่ในการแสดงในเชิงสร้างสรรค์โดยมุ่งเน้นการแสดงด้านศิลปะ ดนตรี และการแสดง เป็นต้น ช่วงเวลาเปิดทำการตลาดกลางคืน แต่เวลาสามารถปรับเปลี่ยนเพื่อความเหมาะสมไม่ให้กระทบและสร้างความเดือดร้อนให้กับประชาชนที่อยู่ในเขตนั้น (สิชล กุลอำภา, 2558: 18) เช่น 1) JJ Green หรือ เจ เจ กรีน จตุจักร จำหน่ายสินค้าแนววินเทจและแฮนด์เมด 2) ตลาดนัดรถไฟ รัชดา แหล่งรวมของคลาสสิค 3) ตลาดนัดรถไฟ ศรีนครินทร์ เน้นอาหารที่หลายหลาก เสื้อผ้าทั้งมือหนึ่งและมือสอง รวมทั้งมีร้านที่เน้นบรรยากาศนั่งสบายๆ 4) ตลาดนัดสะพานพุทธ มีร้านค้าจำนวนมากโดยเฉพาะร้านจำหน่ายกางเกงยีนส์ทั้งมือ 1 และมือ 2 ยี่ห้อดัง 5) ตลาดนัดเลียบด่วนรามอินทรา รวมทั้ง ตลาดอินดี้ หรือ Indy Market ช่างชุ่ย ตลาดนัดคนเดิน ตลาดฮิป บางซื่อ และตลาดข้าวสาร ตลาดนัดกลางคืนเหล่านี้ล้วนสร้างสรรค์ขึ้นเพื่อรองรับความต้องการอันหลากหลายของกลุ่มลูกค้าทุกประเภทและทกระดับ ทำให้เห็นว่าตลาดต้องปรับตัวให้เป็นที่น่าสนใจสามารถดึงดูดลูกค้าได้ตลอดเวลา อย่างเช่น ถนนคนเดินหลาดใหญ่ ซึ่งถือเป็นตลาดที่แสดงวัฒนธรรมอาหาร งานฝีมือ ตลอดจนศิลปะการแสดงอันเป็นเอกลักษณ์ของจังหวัดของภูเก็ตได้เป็นอย่างดี

ภาพที่ 34 ตลาดนัดรถไฟ รัชดา

ที่มาภาพ : travel.trueid.net/detail/9PyK73DmBoj สืบค้นวันที่ 20 มิถุนายน 2561 เวลา 10.07 น.

กล่าวโดยสรุป ตลาดมีการเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอตามกาลเวลาและปรากฏการณ์การพัฒนาเมือง โดยเฉพาะตลาดนัดที่เคยต่างคนต่างนำสินค้ามาขายต่างคนต่างจับจองพื้นที่ใช้สอยอย่างมีอิสระ

เมื่อมีการจัดระเบียบทางสังคมตลาดนัดก็ปรับเปลี่ยนเข้าสู่ระบบ มีกฎเกณฑ์แบบแผนปฏิบัติที่เป็นมาตรฐานเดียวกันมีการจัดสรรพื้นที่ค้าขาย ประเภทสินค้า ราคาจำหน่าย รวมไปถึงคุณภาพของสินค้าที่ต้องคำนึงถึงความปลอดภัยของผู้ซื้อเป็นสำคัญ สำหรับตลาดนัดในสถานที่ราชการเป็นการผ่อนคลายพื้นที่หวงห้าม เปิดโอกาสให้ประชาชนได้เข้ามาสัมผัสบรรยากาศภายในอย่างที่ไม่เคยมีมาก่อน ทำให้สถานที่นั้นมีความคึกคักใกล้ชิดประชาชนมากขึ้น ตลาดนัดจึงเปรียบเสมือนสะพานเชื่อมโยงความคิด ค่านิยม และทัศนคติของผู้คนที่ไม่เคยคิดจะเกี่ยวข้องกับความน่ายำเกรงของหน่วยงานราชการให้กลับมาเปิดมุมมองใหม่ซึ่งมีวิถีการดำเนินชีวิตไม่แตกต่างจากประชาชนทั่วไป หากแต่เป็นไปตามกฎ กติกาที่สังคมราชการกำหนดร่วมกัน

ภาพที่ 35 ถนนคนเดินหลาดใหญ่

ที่มาภาพ : www.thavornbeachvillage.com/news/walk-street-shopping-market-in-phuket สืบค้นวันที่ 20 มิถุนายน 2561 เวลา 10.25 น.

การมีตลาดนัดในหน่วยงานราชการ ดังเช่น ตลาดนัดในมหาวิทยาลัยช่วยผ่อนคลายกฎระเบียบการควบคุมคนเข้า-ออกพื้นที่ลง เห็นได้ชัดคือการแต่งกาย โดยปกติคนภายนอกที่มิใช่คนทำงานจะเข้ามาสถานที่ราชการมักแต่งกายภายใต้แนวคิด “สถานที่ราชการโปรดแต่งกายสุภาพ” ซึ่งถือเป็นมารยาททางสังคมที่พึงปฏิบัติ แต่วันใดมีตลาดนัดคนจะแต่งกายตามสบายตามสไตล์ที่เป็นตัวของตัวเอง จะปรากฏเสื้อยืด เสื้อเอวลอย กางเกงขาสั้น รองเท้าฟองน้ำ ฯลฯ ซึ่งเป็นปรากฏการณ์ที่ตรงกันข้ามกับสภาพปกติที่ไม่มีตลาด นอกจากนี้ เสียงโหวกเหวกโวยวายภายในตลาดก็ลดน้อยถอยลงไปด้วย เนื่องเพราะพื้นที่ราชการในฐานะพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ คนจึงเรียนรู้ที่จะแสดงออกแต่พองาม

ตามอัตลักษณ์ของตน ตลาดนัดในหน่วยงานราชการจึงเป็นเสมือนเวทีการแสดงออกของคนทำงานได้ละออกจากตารางการแสดงประจำวันชั่วขณะหนึ่งเพื่อไปร่วมสร้างสีสันให้ชุมชนและสังคมในพื้นที่ตลาดนัด ทั้งยังเป็นการประชาสัมพันธ์หน่วยงานให้เป็นที่รู้จักโดยไม่ต้องสิ้นเปลืองงบประมาณ

4.1.3 องค์ประกอบของตลาด

ตลาดเป็นพื้นที่สาธารณะหรือพื้นที่ส่วนกลางของชุมชนที่มีคนมาอยู่รวมกันเป็นจำนวนมาก ทั้งผู้ซื้อ ผู้ขายและผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการบริหารจัดการตลาด ในอดีตใช้แม่น้ำลำคลองเป็นเส้นทางสัญจรไปมา มีบ้านเรือนตั้งรายเรียงอยู่สองฟากฝั่งลักษณะของตลาดน้ำจึงมีพ่อค้าแม่ค้าที่เป็นชาวบ้านอยู่อาศัยในพื้นที่และบริเวณใกล้เคียงนำสินค้าที่เป็นผลผลิตจากสวนตนเองใส่เรือมาขาย เช่น ผัก ผลไม้ อาหาร เป็นต้น ในขณะเดียวกันก็มีเรือนแถวไม้เป็นทั้งร้านค้าและที่อยู่อาศัยด้านหน้าติดถนน ด้านหลังติดริมน้ำ ถัดต่อจากนั้นลงไปบริเวณริมตลิ่งอาจมีแพสำหรับขนถ่ายสินค้าอยู่ด้านหลังด้วย เรือนแถวไม้ริมน้ำจะสร้างด้วยไม้ทั้งหมด ผนังเป็นแบบซ้อนเกล็ด มีช่องระบายอากาศเป็นไม้แกะสลักลวดลายต่างๆ บานประตูมีทั้งแบบบานเฟี้ยมและฝาหน้าถัง ส่วนหลังคามีทั้งที่มุงด้วยกระเบื้องดินเผาและสังกะสี เรือนแถวไม้ส่วนใหญ่ทำการค้าขายเกือบทุกห้อง เช่น เปิดร้านตัดผม ร้านอาหาร ร้านขายของชำ เสื้อผ้า รวมถึงโรงมหรสพด้วย โดยโรงมหรสพนี้จะใช้แสดงลิเกและฉายภาพยนตร์ (ศศิธร คล้ายชม, 2553: 5) ชุมชนจึงมีความคึกคักทั้งคนในพื้นที่และคนที่มาจากต่างถิ่นเพื่อค้าขาย เลือกซื้อสินค้า รวมทั้งพักผ่อนหย่อนใจตามโอกาสด้วย

ต่อมาเมื่อมีการตัดถนนเข้าสู่ชุมชนตลาดน้ำ สภาพการขนส่งสินค้าทางน้ำก็ลดลง ผู้ค้าหันมาใช้รถยนต์ในการขนส่งสินค้า มีการสร้างตลาดบนบกเป็นอาคารใหญ่ลักษณะเรือนแถว 2 ชั้น ส่วนใหญ่ชั้นล่างใช้เป็นร้านค้าขาย ชั้นบนใช้เป็นที่อยู่อาศัย นอกจากร้านค้าขายแล้วบริเวณอาคารดังกล่าวมักเป็นจุดศูนย์กลางขนถ่ายสินค้าและท่ารถสำหรับต่อรถโดยสารเดินทาง นอกจากชุมชนค้าขายในตลาดแล้ว ยังมีศาลเจ้าหรือศาลสิ่งศักดิ์สิทธิ์ประจำชุมชนที่ชาวบ้านร้านตลาดต่างให้ความเคารพนับถือ ส่วนใหญ่ตั้งอยู่ในบริเวณตลาดและมีกิจกรรมตามประเพณี เช่น เทศกาลไหว้เจ้า งานงิ้ว การบูชาพระแม่นางกวัก การบูชาบรรพบุรุษ ฯลฯ พิธีกรรมเหล่านี้เป็นเรื่องเกี่ยวกับความเชื่อและศรัทธาด้านโชคลาง การค้าขายที่มีอยู่คู่ชุมชนมายาวนาน คนในชุมชนตลาดจึงให้ความสำคัญโดยจัดพิธีขึ้นเป็นประเพณีประจำปี โดยมีการไหว้สิ่งศักดิ์สิทธิ์และมีการแจกทาน บางแห่งมีประเพณีทิ้งกระจาดประจำปีด้วย ประเพณีเหล่านี้ทำให้บรรยากาศในชุมชนคึกคัก เศรษฐกิจในชุมชนมีการหมุนเวียนอย่างต่อเนื่อง เป็นการสร้างความเหนียวแน่นเข้มแข็งในชุมชนรวมถึงสร้างความสัมพันธ์เชื่อมโยงกับคนต่างถิ่นด้วย ปัจจุบันบางแห่งยังคงตลาดลักษณะดังกล่าวมานี้ หลายแห่งปิดตัวลงตามกาลเวลา หลายแห่งได้มีการรื้อฟื้นปรับปรุงเป็นตลาดเชิงอนุรักษ์ท่องเที่ยวที่เรียกว่า “ตลาดน้ำโบราณ” เป็นการส่งเสริมการท่องเที่ยวและสนับสนุนชุมชนให้ใช้ศักยภาพที่มีในการพึ่งพาตนเอง

อย่างยั่งยืน ทำให้เกิดการสื่อสารคมนาคมอย่างทั่วถึงเกิดสังคมที่มีลักษณะการอยู่ร่วมกันอย่างพึ่งพาอาศัยซึ่งกันและกันอย่างใกล้ชิด

ในปัจจุบันตลาดมีความเปลี่ยนแปลงทางด้านกายภาพเป็นอย่างมาก โดยทั่วไปที่เห็น มักประกอบด้วยอาคารที่มีโครงสร้างคอนกรีตขนาดใหญ่เป็นตัวตลาดมีลักษณะเป็นอาคารถาวร แข็งแรง สภาพโปร่งอากาศถ่ายเทได้สะดวก มีแท่นวางสินค้าและที่เก็บสินค้าใต้แท่น แต่ไม่มีลักษณะเป็นกึ่งที่อยู่อาศัย ภายในประกอบด้วยแผงค้าจำนวนมาก มีการแบ่งโซนจำหน่ายสินค้าชัดเจน กิจกรรมของตัวตลาดเน้นหนักไปที่ซื้อขายสินค้าเป็นหลัก โดยมีอาคารพาณิชย์และที่พักอาศัยในรูปแบบตึกแถวยาวต่อเนื่องมีสีสันแตกต่างกันไปตามรสนิยมของเจ้าของที่ตั้งเรียงรายหนาแน่นสองฟากถนนทำหน้าที่เชื่อมเส้นทางเข้าสู่ตลาด และตึกนี้ยังทำหน้าที่แสดงอาณาบริเวณของตลาดซึ่งจะสิ้นสุด ณ จุดใดขึ้นอยู่กับพื้นที่ที่ใช้สร้างเพื่อรองรับปริมาณคนจำนวนมากที่เข้ามาใช้ประกอบอาชีพค้าขายและเป็นที่อยู่อาศัยด้วย ตึกแถวเหล่านี้รองรับกิจกรรมหลักของตลาด เช่น ใช้เป็นที่เก็บสินค้า ใช้เป็นที่อยู่อาศัย รวมทั้งเป็นร้านค้าส่งและค้าปลีกที่เรียกว่าร้านชำหรือร้านโชว์ห่วยซึ่งเป็นร้านค้าที่ผู้หญิงสามารถแสดงบทบาทได้ทั้งบทบาททางเศรษฐกิจและบทบาทในครัวเรือน เนื่องจากปัจจัย 2 ประการ คือ 1) ผู้หญิงไม่ต้องแย่งชิงบทบาททางเศรษฐกิจกับผู้ชาย และ 2) ผู้หญิงสามารถพัฒนาบุคลิกภาพของตัวเองให้เหมาะสมกับภาระหน้าที่ที่ต้องกระทำได้ (วาสนา ปิยะสกุลชัย, 2548: บทคัดย่อ) เพราะผู้หญิงเรียนรู้ที่จะปรับตัวเพื่อทำงานร่วมกับผู้ชายและผู้หญิงก็มีบุคลิกภาพที่เข้มแข็งและมีความเป็นตัวของตัวเอง มีความอดทนและสามารถทุ่มเทกำลังกายกำลังใจกับงานได้อย่างเต็มที่

นอกจากตึกแถวดังกล่าว ในตลาดยังมีแผงลอยจำหน่ายสินค้าต่างๆ โดยเฉพาะอาหารสดทั้งประเภทเนื้อสัตว์และพืชผัก รวมถึงอาหารสำเร็จรูปที่เรามักเห็นเป็นประจำ แผงลอยในตลาดเป็นสิ่งปลูกสร้างถาวรที่ก่อสร้างขึ้นพร้อมกับการสร้างตลาด แผงลอยน่าจะเกิดขึ้นมาพร้อมกับตลาดบกที่เป็นการค้าข้างทางในอดีตและมีความสำคัญมากขึ้นเมื่อมีการสร้างถนนเปลี่ยนจากการคมนาคมทางน้ำมาเป็นการคมนาคมทางบก รัฐจึงมีบทบาทสำคัญต่อการสนับสนุนการค้าแผงลอยด้วยการส่งเสริมให้มีตลาดนัดเพื่อส่งเสริมอาชีพและรายได้ (นฤมล นิราทร, 2557: 52) นอกจากนี้ ตึกแถวหน้าตลาดยังมีแผงลอยค้าขาย (เคลื่อนที่) หาบเร่และรถเข็นขายของรวมทั้งมีลานโล่งสำหรับพักหรือขนถ่ายสินค้า ลานจอดรถ ซึ่งมีความจำเป็นอย่างยิ่งสำหรับการขนส่งสินค้าต่างๆ ปัจจุบันตลาดมีการแข่งขันค่อนข้างสูง โดยเฉพาะการจัดตลาดนัดตามหมู่บ้าน ชุมชนที่ถือเป็นทางเลือกหนึ่งที่มีความสะดวกมากยิ่งขึ้น ฉะนั้นตลาดจึงต้องปรับตัวใหม่ให้สอดคล้องกับยุคสมัยทั้งรูปแบบ การจัดระเบียบ ความสะอาด สุขอนามัย ตลอดจนบริการด้านสาธารณูปโภคที่จำเป็น รวมทั้งส่งเสริมการจัดกิจกรรมนันทนาการสร้างเสริมสุขภาวะเพื่อให้ผู้บริโภคหันมาใส่ใจดูแลสุขภาพมากขึ้น และโดยรอบตลาดหรือบริเวณใกล้เคียงมักมีโรงภาพยนตร์ ร้านขายยา คลีนิก สถานีตำรวจ ที่ทำการเขต (ที่ว่าการอำเภอ) สถานศึกษา โรงพยาบาล ศูนย์การค้า วัด และศาสนสถานต่างศาสนา เป็นต้น

การดำเนินชีวิตของผู้คนในตลาดมีความเกี่ยวข้องกับความเชื่อที่ว่ามีสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่มีอำนาจเหนือธรรมชาติ สามารถดลบันดาลให้ประสบความสำเร็จหรือให้เป็นไปได้ตามที่ปรารถนา เช่น การขอให้สิ่งศักดิ์สิทธิ์บันดาลให้มีโชคลาภ ทำมาค้าขายคล่อง เจริญรุ่งเรืองและร่ำรวย การขอให้หายจากโรคภัยไข้เจ็บ การขอให้มีบุตร เป็นต้น ความเชื่อดังกล่าวส่งผลต่อความรู้สึกนึกคิด ทัศนคติ และพฤติกรรมของมนุษย์ว่า สิ่งศักดิ์สิทธิ์หรือพลังอำนาจเหนือสัมผัสสามารถให้คุณให้โทษต่อผู้เชื่อถือ เพราะนอกจากเป็นที่พึ่งและสิ่งยึดเหนี่ยวจิตใจแล้ว ยังมีความสำคัญในแง่ของจริยธรรมกล่าวคือผู้ที่มีทัศนะว่าสิ่งศักดิ์สิทธิ์เป็นสิ่งมีจริงจะประพฤติปฏิบัติตนเป็นคนดี เพราะกลัวสิ่งศักดิ์สิทธิ์จะลงโทษ ทัศนะต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ว่าเป็นสิ่งมีจริงจึงไม่ใช่เรื่องเสียหายเพราะมนุษย์มีความต้องการทางศาสนาที่แตกต่างและต่างระดับกัน (เมินรัตน์ นวะบุศย์, 2544: 12-14) และคนที่มีความเชื่อดังกล่าวมักจะคาดหวังและขอประโยชน์จากสิ่งศักดิ์สิทธิ์มาสนองความต้องการหรือแก้ปัญหาชีวิตของตนให้ลุล่วงผ่านพ้นไปด้วยดี (กชภร ตุลารักษ์, 2546: 2) โดยเฉพาะเรื่องการค้าขายในตลาดซึ่งเป็นเรื่องที่เสี่ยงต่อความล้มเหลวและมีการแข่งขันสูง เราจึงเห็นร้านค้าต่างมีสิ่งศักดิ์สิทธิ์หรือวัตถุมงคลตามความเชื่อของแต่ละคนไว้บูชาในร้าน เช่น พระพุทธรูป พระบรมฉายาลักษณ์รัชกาลที่ 5 นางกวัก ผ้ายันต์ ปลัดขิก ปลาตะเพียนเงินตะเพียนทอง และป้ายร้านขายแล้วรวย หรือแม้แต่อุปกรณ์ประกอบอาชีพ เช่น ลอบ ไซ และแหก็ดัดแปลงแต่งประดับให้สวยงามจนเป็นวัตถุมงคลที่เชื่อว่าจะสามารถดัก กักเก็บเงินไว้ได้ นอกจากนี้ ยังมีการบูชาของขลังเรียกทรัพย์ มหาลาภ มหานิยม เช่น การบูชาพญาเต่าเรือนที่ถือเป็นยอดด้านโชคลาภ การบูชาชูชกและการลงนะหน้าทองเพื่อให้ทำมาค้าขึ้น การบูชาเจ้าเงาะเรียกทรัพย์เพิ่มโชคลาภ การบูชาสาริกาลิ้นทองเพื่อความสำเร็จในการเจรจาค้าขาย (เตียวกง, 2556: 97-98) การบูชาวัตถุมงคลเหล่านี้มีลักษณะเป็นที่พึ่งพิงทางจิตใจ รู้สึกมั่นคง ปลอดภัย เกิดความสบายใจว่ามีสิ่งที่เป็นมงคลอยู่เคียงข้างในการทำมาหากิน (กชภร ตุลารักษ์, 2546: บทคัดย่อ) นอกจากนี้ การค้าขายในสังคมไทยส่วนใหญ่อยู่ในความดูแลของชาวจีน จึงมักมีการสร้างศาลเจ้าจีนในย่านตลาดตามความเชื่อดั้งเดิม เพราะความเชื่อความศรัทธาในศาสนาของชาวจีนจะสะท้อนออกมาให้เห็นชัดเจนอย่างเป็นรูปธรรมในทุกหนทุกแห่งที่มีชาวจีนอาศัยอยู่คือ การสร้างศาลเจ้าจีนและการประกอบพิธีกรรมตามเทศกาลและประเพณีสำคัญทั้งภายในบ้านเรือนและภายในศาลเจ้าในตลาดชุมชน เราจึงพบเห็นศาลเจ้าจีนถูกสร้างขึ้นอยู่ในตลาดมากมาย เช่น ศาลเจ้าโจวซือกง (วัดซุนเล่งยี่) ของชาวจีนฮกเกี้ยนในประเทศไทยสร้างขึ้นประมาณปี พ.ศ. 2347 ตั้งอยู่ในย่านตลาดน้อย ซอยวานิช ๒ เป็นที่ประดิษฐานของพระเซ่งจุ๊ยจ้อซือ **清水祖師** และเทพเจ้าอื่นๆ เช่น พระไทจื่อเอี๋ย **太子爺** เจ้าพ่อกวนอู **關聖帝君** เจ้าแม่ทับทิม **天上聖母** เจ้าพ่อเสือ และที่สำคัญมีสามสิบหกเทพเจ้า **三十六天罡** รวมอยู่ด้วย (www.chinatownyaowarach.com, 2561) สำหรับในย่านตลาดเยาวราชก็มีสาลเจ้าหลายแห่ง เช่น ศาลเจ้ากวนอู บริเวณตลาดเก่า ศาลเจ้าแม่กวนอิม ศาลเจ้าอาม้าเก็ง (เจ้าแม่ทับทิม) ศาลเจ้าแม่กวนอิมฉื่อปุยเนี่ยเนี้ย (อาเนี้ยเก็ง) เป็น

ต้น สำหรับตลาดสำเพ็งจะมีศาลเจ้าเก่าแก่เป็นที่นับถือของชาวจีน คือ ศาลเจ้าเซี้ยอิ้งกงที่มีความสำคัญในฐานะเทพเจ้าหลักเมืองของชาวจีนในย่านสำเพ็ง (อภิญญา นนท์นาท, 2558)

ภาพที่ 36 ศาลเจ้าเซี้ยอิ้งกงในย่านสำเพ็ง
ที่มาภาพ : lek-prapai.org/home/view.php?id=5079
สืบค้นวันที่ 16 มิถุนายน 2561 เวลา 13.42 น.

หรือ ศาลเจ้าจีนที่เรียกว่า ศาลแป๊ะกงตั้งอยู่ในบริเวณใกล้เคียง 3 ตลาด คือ ตลาดเจริญรัถ ตลาดเงินวิจิตร และตลาดวงเวียนใหญ่ตอนใต้ หรือศาลเจ้าจีนในจังหวัดสมุทรสงคราม เช่น ศาลเจ้าพ่อแม่กลอง ซึ่งเป็นศาลเจ้าประจำตลาดแม่กลอง ตั้งอยู่กลางตลาดแม่กลองเป็นที่เคารพของชาวตลาด พ่อค้า แม่ค้าและผู้ที่อาศัยอยู่ในชุมชนชาวตลาดแม่กลอง แสดงให้เห็นว่ามีการสร้างศาลเจ้าจีนกันอย่างแพร่หลายเป็นจำนวนมากสามารถเห็นได้ตามตลาดและบริเวณใกล้เคียงแหล่งที่มีชาวจีนอาศัยอยู่หรือแหล่งค้าขาย ดังที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพรรณนาถึงย่านที่อยู่ของชาวจีนที่ปะปนกับชาวไทยในสมัยของพระองค์ว่า *“ย่านที่อยู่อาศัยของชาวจีน ตามสองข้างทางเดินมีศาลเจ้า ร้านเจ๊ก ช่างไม้ ต่อตู้ ต่อรถ ฯลฯ”* (เรือนแก้ว ภัทรานุประวัติ, 2551: 2) ชาวจีนเหล่านี้ล้วนมีอาชีพให้บริการจากการเป็นช่างฝีมือ เช่น ช่างทำเครื่องเงิน เครื่องทอง ช่างทำรองเท้า ช่างทอผ้า ช่างตัดเสื้อผ้า เป็นต้น รวมทั้งมีศาลเจ้าจีนเป็นศูนย์รวมศรัทธาของคนในตลาด เช่น ศาลเจ้าแม่ทับทิม ศาลเจ้าเซียนซือก๋ง ศาลเจ้าต้นไทร ฯลฯ

ศาลเจ้าจีนหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในตลาดหรือชุมชน นอกจากจะเป็นที่พึ่งทางใจแล้ว ยังเป็นแหล่งอนุรักษ์สืบทอดประเพณีและพิธีกรรมในเทศกาลต่างๆ เช่น เทศกาลกินเจ พิธีชิโกว (ทิ้งกระจาดวิญญาณ) เทศกาลโกวเช็งเม้ง (พิธีการไหว้ป้ายวิญญาณในเทศกาลเช็งเม้ง) เทศกาลสารทจีน วันเกิดเทพเจ้าภายในศาลเจ้า ไหว้ขอบคุณเทพเจ้าปลายปี (ไป่เผ่งอัง) งานกงเต๊กรวม นอกจากนี้ ยังมี

ประเพณีการไหว้ประจำปี เช่น การไหว้วันเกิดเทพยดาฟ้าดิน (ทีกงแซหรือที่ตี่แซ) การไหว้วันเกิดเทพเจ้าชั้นรองและเทพเจ้าองค์ต่างๆ ที่ประทับภายในศาลเจ้า การไหว้เทพเจ้าวันสำคัญ เช่น วันตรุษจีน เป็นต้น ศาลเจ้านอกจากจะเป็นแหล่งสืบทอดประเพณีพิธีกรรมแล้วยังเป็นแหล่งอนุรักษ์เผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม เช่น การใช้ภาษาจีน การแสดงอุปรากรจีน (งิ้ว) การแสดงดนตรีจีน การรำถวายเทพเจ้า การฉายภาพยนตร์ การฝึกมวยจีนและไท้เก๊ก มีการเผยแพร่วัฒนธรรมอาหาร เช่น อาหารไหว้เทพเจ้าในเทศกาลสำคัญ ได้แก่ โหงวก้วย (ผลไม้ 5 อย่าง) และเจฉ่าย (กับข้าวเจ 5 อย่าง) เช่น หู่กี (ฟองเต้าหู้) เห็ดหอม เห็ดหูหนู เจียมฉ่าย (ดอกไม้จีน) วุ้นเส้น (ที่ยังไม่ได้ปรุง) และซาลาเปา ส่วนอาหารที่เตรียมให้ผู้มาร่วมงานส่วนใหญ่จะเป็นอาหารจีน เช่น ข้าวต้ม กับข้าวข้าวต้มนานาชนิด จับฉ่าย ผัดผักปวยเล้ง ถั่วลิสงคั่ว ผัดคะน้า เผือกมันทอด จับฉ่าย ผัดผักกวางตุ้ง แกงจืดหน่อไม้ เป็นต้น การรักษาวัฒนธรรมการแต่งกายชาวจีนที่เข้าร่วมพิธีในเทศกาลสำคัญยังคงไว้ซึ่งการแต่งกายที่ถูกต้องตามขนบธรรมเนียมประเพณีดั้งเดิม (เรือนแก้ว ภัทรานุประวัติ, 2551: 165) จะเห็นได้ว่าชาวจีนไม่ว่าจะอยู่ที่ใดก็จะไม่สูญเสียค่านิยมความเชื่อดั้งเดิมไป แต่ยังยึดถือความเชื่อและปฏิบัติตามขนบธรรมเนียมประเพณีเก่าแก่ของตนอย่างเคร่งครัด

ภาพที่ 37 โรงงิ้วบริเวณตลาดเยาวราช
ที่มาภาพ : lek-prapai.org/home/view.php?id=5079
สืบค้นวันที่ 16 มิถุนายน 2561 เวลา 13.42 น.

นอกจากนี้ คนในตลาดโดยเฉพาะพ่อค้าแม่ค้าที่มีร้านค้าเป็นของตนเองยังมีความเชื่อเกี่ยวกับการตั้งชื่อร้านค้าให้มีความหมายเกี่ยวกับความดีงามและความเจริญรุ่งเรือง ความมั่งคั่ง และ

ธรรมชาติถือว่าเป็นสิริมงคลสูงสุด (สุวรรณา ตั้งทีฆะรักษ์, 2557: บทคัดย่อ) ที่สื่อถึงทรัพย์สมบัติ โชคลาภ ความเจริญก้าวหน้า สะท้อนให้เห็นถึงความเชื่อว่าการตั้งชื่อที่มีความหมายดี ความหมายเป็นสิริมงคลจะส่งผลให้กิจการประสบความสำเร็จและเป็นไปตามคำที่ได้ตั้งชื่อร้านค้าไว้ (นควัฒน์ สาเระ, 2550: 269) ดังตัวอย่างความหมายของชื่อร้านค้าทั้งภาษาไทยและภาษาจีน ดังนี้

ความหมาย	ภาษาไทย	ภาษาจีน
ความดีงามและความเจริญรุ่งเรือง	เจริญมงคล ทวีภัณฑ์ พรทวี เพิ่มพูน รุ่งเรือง ศรีเจริญ ศรีสุนทร ศิริสวัสดิ์ สิริ	吉祥 (Jí xiáng - ความเป็นสิริมงคล) 永盛 (Yǒng shèng - ความรุ่งเรืองตลอดไป) 福泉 (Fú qúan - บ่อเกิดแห่งความโชคดี) 瑞祥 (Ruì xiáng - ความเจริญและความเป็นสิริมงคล) 光明楼 (Guāng míng lóu - หอแสงสว่าง)
ความมั่งคั่ง	จักรเพชร จินดา จินดาทรัพย์ ธนพร ธนาทรัพย์ เพชร ทองธนา มาศกร สินพร สุวรรณ อักษรสิน อู่ทอง	大富豪 (Dà fù háo - มหาเศรษฐี) 臻冠 (Zhēn gūan - มงกุฎแห่งความสำเร็จ) 金手 (Jīn shǒu - มือทอง) 金金叶 (Jīn jīn yè - ใบไม้ทองคำ) 金煌 (Jīn huáng – ทองคำที่เหลืองอร่าม) 丰裕 (Fēng yù - ความมั่งคั่ง) 完美 (Wán měi - ความสมบูรณ์)
ธรรมชาติ	ข้าวฟ่าง ต้นไผ่ ใบไผ่ ปูทะเล ผีเสื้อ อาทิตย์ อัมพร	星星 (Xīng xīng - ดวงดาว) 阳光 (Yáng gūang - แสงอาทิตย์) 百合花 (Bǎi hé huā - ดอกลิลลี่) 美玫 (Měi méi - กุหลาบงาม) 菏芳 (Hé fāng - กลิ่นหอมของดอกบัว) 春天 (Chūn tian - ฤดูใบไม้ผลิ) 蝶恋花 (Dié liàn huā - ผีเสื้อรักดอกไม้)
คนและวงศ์ตระกูล	เจริญไทย พงษ์พิทยา เพื่อน นักเรียน มาศกร มิตร สยามอักษร	妈 咪 好 宝贝 (Mā mī hǎo bǎo bèi - แม่และลูกรัก) 丽人 (Lì rén - คนงาม)

ความหมาย	ภาษาไทย	ภาษาจีน
		女人 (Nǚ rén - ผู้หญิง)
		哥弟 (Gē dì - พี่ชายและน้องชาย)
		兄妹 (Xiōng mèi – พี่ชายและน้องสาว)
		姐妹 (Jiě mèi - พี่สาวและน้องสาว)
		小小童 (Xiǎo xiǎo tóng - เด็กเล็กๆ)
		你我他 (Ní wó tā - เธอ ฉันและเขา)
		皇子(Huáng zǐ - เจ้าชาย องค์ชาย)
		汉唐 (Hàn táng - ราชวงศ์ฮั่นและถัง)
เกียรติยศ ชื่อเสียงและอำนาจ	กิตติเจริญชัย เกียรติเจริญ ชาญชัย ชัยชนะ ชัยวิวัฒน์ ชัยสว่าง	知名 (Zhī míng - มีชื่อเสียง)
		名峰 (Míng fēng – มีชื่อเสียงสูงสุด)
		名秀 (Míng xiù - มีชื่อเสียง)
		尊龙 (Zūn lóng - เกียรติยศของมังกร)
		荣 丽 (Róng lì - เกียรติยศ)
		名洋 (Míng yáng - มีชื่อเสียงในต่างประเทศ)
		流行姑娘 (Liǔ xíng gū niáng - ผู้หญิงที่ได้รับความนิยม)
ความรู้ความสามารถ	นิธิวิทย์ ปัญญาภัณฑ์ พงษ์พิทยา พรพิทยา แพร่พิทยา เมธีวิทย์วัฒนา อักษรสิน อักษรเจริญ	博库 (Bó kù - คลังความรู้)
		新知 (Xīn zhī - ความรู้ใหม่)
		博雅 (Bó yǎ - ความรู้)
		弘文 (Hóng wén - ความรู้ที่ยิ่งใหญ่)
		育成才 (Yù chéng cái – ความรู้ความสามารถเป็นที่ยอมรับ)
		惠文 (Huì wén - ความรู้ที่เป็นประโยชน์)
		智源 (Zhì yuán - บ่อเกิดของความฉลาด)

นอกจากนี้ ยังมีร้านค้าที่ตั้งชื่อมีความหมายเกี่ยวกับศาสนาและความเชื่อ เช่น โชคทวี โชคดี เทพวิทยา วรเทพ ศุภโชค อมรินทร์ หรือร้านค้าที่ตั้งชื่อที่มีความหมายเกี่ยวกับกิริยาและคุณลักษณะ เช่น

哈客 (Hā kè - เสียงหัวเราะของลูกค้า) **永香** (Yǒng xiāng - หอมตลอดกาล) **椰香** (Yē xiāng - กลิ่นหอมของมะพร้าว) **稻香** (Dào xiāng - ข้าวที่หอมกรุ่น) **口口香** (K ǒ u kǒu xiāng -หอมอร่อยถูกปาก) **真美味** (Zhēn měi wèi - รสชาติอร่อยมาก) **香飘飘** (Xiāng piāo piāo - กลิ่นหอมตลบอบอวล) เป็นต้น (สุวรรณา ตั้งทีฆะรักษ์, 2557: 48)

นอกจากความเชื่อเกี่ยวกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่พ่อค้า แม่ค้าต่างจัดหารูปเคารพ วัตถุมงคล ตลอดจนเครื่องรางมาบูชาประจำร้านค้าและความเชื่อเกี่ยวกับการตั้งชื่อร้านแล้ว ยังมีความเชื่อเพื่อสร้างขวัญและกำลังใจในการค้าขายที่ปรากฏให้เห็นเสมอในตลาด ได้แก่ การประเดิมสินค้าซึ่งถือว่าเป็นการเอาฤกษ์เอาชัยทางการค้า หากเริ่มขายสินค้าเป็นรายแรกของวันแล้วไม่มีปัญหาอุปสรรคใดๆ เช่น ไม่ต่อรองราคา ไม่จุกจิกจู้จี้ ก็ถือว่าเป็นการประเดิมดีมีความหมายว่าจะซื้อง่ายขายคล่องหรือขายดีเป็นเทน้ำเทท่าตลอดทั้งวัน ลักษณะเช่นนี้พ่อค้า แม่ค้าก็จะเอาเงินที่ลูกค้าซื้อประเดิมเป็นรายแรกตบสินค้าโดยคาดหวังว่าจะขายดีเหมือนกับลูกค้าประเดิมไปตลอดทั้งวัน แต่ถ้าถามราคาแล้วเรื่องมากจุกจิกจู้จี้ เลือกแล้วเลือกอีก ตำหนิสินค้าแล้วควรจะซื้อแต่ก็ไม่ซื้อ ถือว่าเป็นการประเดิมร้าย วันนั้นทั้งวันจะรู้สึกติดขัด ขายไม่ดี ลักษณะนี้จะทำให้พ่อค้า แม่ค้ารู้สึกเป็นกังวล รู้สึกไม่ดีกับลูกค้า อาจมีกล่าวตำหนิลูกค้าทั้งต่อหน้าและลับหลัง บางครั้งถึงกับด่าทอ มีปากเสียงกันจนเป็นเรื่องใหญ่โต ก็เพราะความเชื่อทางการค้า ฉะนั้นการหาซื้อสินค้าในตลาดที่ค้าขายอย่างเสรี สินค้าบางชนิดไม่อาจควบคุมราคาได้ตามมาตรฐาน สินค้าบางชนิดสามารถต่อรองราคาได้ในระดับหนึ่ง ลูกค้าจึงควรรู้และเข้าใจบริบททางการค้าที่เป็นความเชื่อเกี่ยวกับการประเดิมสินค้าเพื่อป้องกันเหตุการณ์ที่ไม่พึงประสงค์ นอกจากนี้ จะสังเกตเห็นได้ว่าพ่อค้า แม่ค้ามักจะไม่ชอบให้มีคนมายืนหรือทักทายพูดคุยบังหน้าร้านค้าของตนหากไม่มาซื้อสินค้า อาจเป็นเพราะการยืนขวางหน้าร้านจะทำให้ลูกค้าที่ประสงค์จะซื้อสินค้าเข้าออกร้านไม่สะดวกและอาจไปซื้อสินค้าร้านอื่นแทน นอกจากนี้ พื้นที่ในตลาดมีความสำคัญทุกตารางนิ้ว เป็นพื้นที่ที่มีค่าใช้จ่าย เป็นพื้นที่ที่อาจต้องแย่งชิง จับจองเพราะทำเลดีและค่าเช่าสูง จึงต้องการใช้พื้นที่เพื่อประโยชน์ทางการค้ามากที่สุด พ่อค้า แม่ค้าส่วนใหญ่จึงมักจะเลือกพื้นที่ที่มีทำเลดีและถือฤกษ์ยามในการค้าขายโดยคำนึงถึงช่วงเวลาที่เป็นมงคลโดยมีเหตุผลเพื่อสร้างความมั่นใจ (พระครูใบฎีกาสุรพงษ์ สุรวโส, 2558: 65) ทางการค้า

อย่างไรก็ตาม ตลาดในฐานะแหล่งปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ซื้อและผู้ขาย เป็นแหล่งสร้างเครือข่ายความสัมพันธ์พื้นฐานของชุมชน การที่พ่อค้า แม่ค้ามีลูกค้าขาประจำกันเป็นการสร้างบรรยากาศของความเป็นญาติเป็นมิตรที่มีความสัมพันธ์ที่ดีต่อกัน เหตุเพราะความจริงใจที่มีต่อกัน ความไว้เนื้อเชื่อใจระหว่างผู้ซื้อและผู้ขายจึงเกิดขึ้นอย่างเป็นรูปธรรม แม้บางครั้งมิได้ซื้อสินค้าแต่ก็

ได้ทักทายปราศรัยไถ่ถามทุกข์สุขดิบ เป็นการสร้างสัมพันธภาพทั้งในแนวกว้างและลึก ตลาดจึงสะท้อนภาพของวิถีการดำรงชีวิตที่เป็นทั้งแหล่งข้อมูล ข่าวสารทั้งจริงทั้งเท็จ แหล่งสรรเสริญและนินทาที่มีทั้ง “สามแยกตอแหล” ที่ร้านเสริมสวยหรือแผงขายของสดในตลาด “สี่แยกปากหมา” พื้นที่วินมอเตอร์ไซต์รับจ้างคุมอยู่ และ “สภากาแฟ” แหล่งนัดพบของผู้อาวุโสในชุมชนที่สะท้อนความคิดจากประสบการณ์ชีวิตผ่านแววตาที่แสดงความเอื้ออาทรห่วงใยต่อลูกหลานและชุมชน วิพากย์วิจารณ์ข่าวสารบ้านเมือง แม้แต่พ่อค้า แม่ค้าก็สะท้อนถอนใจห่วงใยในเรื่องการทำมาค้าขาย ทุกคนต่างเป็นห่วง “ปากท้อง” เหมือนกันแต่ก็ไม่วายจะพูดคุยกันอย่างออกรสเรื่องละครโทรทัศน์ที่ติดกันงอมแงม นอกจากความเสี่ยงทางการค้าที่พ่อค้าแม่ค้าต้องเผชิญในการค้าขายในแต่ละวันแล้ว พ่อค้าแม่ค้ายังเป็นนักเสี่ยงที่ชื่นชอบต่อการแสวงโชคนิยมเล่นการพนัน เพราะรู้สึกว่าเป็นทางออกอีกหนทางหนึ่งนอกเหนือจากการหมุนเงินนอกระบบ ซึ่งมีทั้งการพนันที่ถูกกฎหมาย เช่น สลากกินแบ่งรัฐบาล หรือลอตเตอรี่ และหวยออมสินเป็นหวยที่ถูกกฎหมาย (นวรัตน์ นพหิรัญ, 2540: 94-95) ส่วนการพนันที่ผิดกฎหมายประเภทหวยเถื่อนมีหลายชนิด เช่น 1) หวยใต้ดินหรือหวยรายเดือนที่ออกเดือนละ 2 ครั้งเหมือนการซื้อสลากกินแบ่งรัฐบาลและมีศัพท์เฉพาะซึ่งสัมพันธ์กับเงินรางวัลที่จะได้รับเมื่อถูกรางวัล ได้แก่ บน-ล่าง เต็ง-โต๊ด และวิ่ง คนที่ทำหน้าที่รับส่งหวยระหว่างคนเล่นหวยกับเจ้ามือหวยเรียกว่า คนเดินโพย คนเก็บหวย คนเดินหวย หรือคนปล่อยหวย ซึ่งจะได้รับส่วนแบ่งการดำเนินการคิดเป็นสัดส่วนร้อยละของจำนวนเงินของคนเล่นหวยแต่ละราย นอกจากนี้ยังมีการซื้อเบอร์ทองรูปพรรณประเภท สร้อยคอ แหวน ต่างหู มีน้ำหนักไม่มาก เช่น 1 สลึง 2 สลึง ที่ผูกการออกเลขรางวัลกับสลากกินแบ่งรัฐบาลเช่นเดียวกับการเล่นหวยใต้ดิน 2) หวยปิงปอง เป็นหวยที่มีเล่นทุกวันและจับรางวัลทุกๆ 2 ชั่วโมง โดยเขียนเลขลงบนลูกปิงปองเฉพาะ 2 ตัว และ 3 ตัว แล้วให้เด็กเล็กๆ หรืออาจเป็นผู้ใหญ่ก็ได้เป็นผู้จับรางวัลขึ้นมา 3) จับหยี่กี (จั๊บยี่กี) เป็นหวยรายวันที่ออกทุกครึ่งชั่วโมงโดยใช้หมายเลข 1-12 แทนตัวอักษรจีน พ่อค้าแม่ค้าหาบเร่แผงลอยทั้งในตลาดและนอกตลาดนิยมเล่นมากที่สุด (นวรัตน์ นพหิรัญ, 2540: 96-97) นอกจากการพนันดังกล่าวแล้ว พ่อค้าแม่ค้ายังนิยมเล่นแชร์ เพราะถือว่าเป็นการยืมเงินหมุนเวียนกันใช้ มีการเสนอดอกเบี้ยสูง-ต่ำตามความจำเป็นของการใช้เงินซึ่งเรียกว่าเปียแชร์ คนที่รับผิดชอบวงแชร์เรียกว่าเท้าแชร์ซึ่งต้องมีต้นทุนและต้องมีความรับผิดชอบเพราะเท้าแชร์เก็บเงินจากทุกคนไปใช้ก่อนโดยไม่เสียดอกเบี้ยเรียกว่ามือต้น แต่ต้องบริหารจัดการไปตลอดจนกว่าวงแชร์จะสิ้นสุดซึ่งเรียกว่ามือบ๊วย โดยเฉพาะหากมีการเปียแชร์แล้วหนีไม่ส่งจึงถือเป็นความเสี่ยงอย่างหนึ่ง จะเห็นได้ว่า ข้อมูลต่างๆ จากทุกแง่มุมในตลาดเป็นข้อมูลความสัมพันธ์ระหว่างความคิด ความเชื่อและวิถีชีวิตประจำวันของคนที่เกี่ยวพันกับตลาดที่มีสินค้าเป็นสื่อเชื่อมโยงเข้าหากัน และทุกครั้งที่ลูกค้าซื้อสินค้าจากร้านค้าจะได้รับสินค้า 2 ประเภท

คือ สินค้าที่มีตัวตน เช่น อาหาร เครื่องดื่ม และสินค้าที่ไม่มีตัวตน เช่น รอยยิ้ม การต้อนรับ การรับคำสั่งสินค้า สินค้าที่ไม่มีตัวตนเหล่านี้ก็คือการบริการ (ธธีร์ธร ธีรขวัญโรจน์, 2546: 18) เพื่อสร้างความพึงพอใจหรือความประทับใจ แม้ในตลาดทั่วไปก็สามารถให้บริการได้เช่นเดียวกับร้านค้าหรูดูดีมีระดับอย่างโรงแรมห้าดาว เพราะเกิดจากความจริงและความจริงใจในการให้บริการของบรรดาพ่อค้าแม่ค้าที่มีต่อลูกค้าอย่างสม่ำเสมอ

ผู้คนที่เข้ามาเกี่ยวข้องกับตลาดทั้งในฐานะผู้ขายที่เป็นเจ้าของกิจการ ผู้ซื้อทั้งที่ซื้อไปบริโภคเองและซื้อไปขายต่อ (ในฐานะคนกลาง) รวมไปถึงกลุ่มคนที่ให้บริการภายในตลาด เช่น เด็กส่งของ คนรับจ้าง คนขับสามล้อ แท็กซี่ รถบรรทุก รถสองแถว มอเตอร์ไซต์รับจ้าง รวมทั้งคนรับจ้างแต่งผัก รับจ้างขูดมะพร้าว รับจ้างต้ม/นึ่งและจัดเรียงเข่งปลาทู (ฐิตินบ โกมลนิมิ, 2546: 7) รับจ้างทำและขายอาหารสำเร็จรูปไปจนถึงคนกวาด/เก็บขยะ คนดูแลพื้นที่จอดรถ ห้องสุขา และหน้าที่อื่นๆ คนเหล่านี้ล้วนเป็นกลไกขับเคลื่อนให้ตลาดมีชีวิตชีวาเดินหน้าไปอย่างเป็นระบบและมีวัฒนธรรมเฉพาะที่ที่มาจากการร่วมมือร่วมใจกันของคนที่มีความสัมพันธ์กับตลาดในรูปแบบต่างๆ การค้าขายเริ่มเกิดขึ้นที่ตลาดน้ำด้วยการติดต่อสื่อสารทางเรือ ในระยะแรกเจ้าของสินค้าอาจเป็นเจ้าของสวนที่มีผลิตผลทางการเกษตรภายในสวนนำมาแบ่งปันแลกเปลี่ยน ซื้อขาย ณ แหล่งนัดพบประจำอาจเป็นที่วัด ลานริมน้ำ ซึ่งเป็นพื้นที่จัดกิจกรรมชุมชนตามประเพณีหรือตามวันนัดที่กำหนดขึ้น การพบปะของคนเหล่านี้มีลักษณะผู้ซื้อพบกับผู้ผลิตโดยตรง ผู้ซื้อสามารถสอบถามคุณลักษณะของผลิตผล เช่น ผลไม้สุกปากตะกร้อ อันหมายถึง สุกอยู่ที่ต้นพร้อมจะถูกนกจิก กระรอกเจาะกินก่อนถ้าไม่เห็น ผลไม้ประเภทนี้แก่จัดเหมาะแก่การบริโภคถือเป็นเสน่ห์ของผลไม้ที่เป็นคุณลักษณะเด่นที่สุด หรือกำลังเพสลาดซึ่งหมายถึงผลไม้จวนแก่แต่ไม่ถึงกับปากตะกร้อ ถ้าใช้กับใบทองหลาง ใบชะพลูหรือใบยอก็ไม่แก่ไม่อ่อนเกินไป คุณลักษณะดังกล่าวเปรียบเสมือนใบรับรองคุณภาพสินค้าที่เจ้าของสวนมักกล่าวถึงเมื่อนำผลิตผลออกมาขายเอง ราคาจำหน่ายซึ่งสามารถต่อรองราคาได้สะดวกเพราะไม่ผ่านคนกลาง การกำหนดราคาขายจึงอาจไม่สูงมากนัก เพราะไม่มีค่าขนส่งสินค้าผู้ขายมักถือว่าเหลือจากการบริโภคแล้วปล่อยไว้ก็เสียหายเปล่า นำมาขายเพื่อเพิ่มพูนรายได้ในครอบครัวจะดีกว่า ความสัมพันธ์ระหว่างผู้ซื้อผู้ขายเป็นไปในลักษณะยืดหยุ่นถ้อยทีถ้อยอาศัย คล้ายกับการแบ่งปันกันบริโภค ความสัมพันธ์ลักษณะนี้ส่งผลให้เกิดความเป็นกันเอง ไว้เนื้อเชื่อใจจนสนิทแบบนับญาติได้

นอกจากเจ้าของสวนนำผลิตผลมาขายเองแล้วยังมีคนกลางที่ไปรับซื้อถึงสวนทั้งแบบเหมาสวนและเลือกเก็บ ผลิตผลแบบนี้จะมีราคาจำหน่ายที่สูงขึ้น เพราะมีค่าดำเนินการเข้ามาเกี่ยวข้อง ผู้ซื้อจะไม่ตัดสินใจซื้อทันทีทันใด เพราะสินค้าแบบนี้มีให้เลือกซื้อจากผู้ขายหลายรายมากกว่าเจ้าของสวนนำมาขายเอง การต่อรองราคาก็อาจเป็นไปได้ยากเพราะเป็นอาชีพของผู้ขายจริงๆ จึงต้องมีกำไรจากการขายสินค้า เว้นแต่ไม่มีสินค้าให้เลือกและถ้าคนซื้อสินค้าเท่าที่มีอยู่ ผู้ขายมีโอกาสกลับบ้านเร็วขึ้น ลักษณะนี้ผู้ขายอาจบอกราคาต้นทุนเพื่อยุติการต่อรองโดยหวังให้สินค้าหมดลงทันที

ความสัมพันธ์ระหว่างผู้ขายกับผู้ซื้อดังกล่าวมักพบในตลาดที่เปลี่ยนแปลงไปเพื่อรองรับการท่องเที่ยว ผู้คนที่เข้ามาเกี่ยวข้องก็เพิ่มขึ้น หลากหลายขึ้น เช่น นักท่องเที่ยวทั้งชาวไทยและต่างประเทศ เป็นต้น คนที่มีความสัมพันธ์กับตลาดอาจแบ่งออกเป็นกลุ่มต่างๆ ได้แก่ 1) ผู้ประกอบการค้า หรือ พ่อค้า แม่ค้า เป็นผู้ขายสินค้าที่ตลาด เรียกตามภาษาตลาดว่าคนขาย คนกลุ่มนี้มีทั้งที่เป็นเจ้าของกิจการ เป็นญาติและเป็นลูกจ้าง พื้นที่ที่ใช้ขายสินค้ามีทั้งแผงลอยในตลาด นอกตลาด อาคารพาณิชย์ รวมไปถึงหาบเร่ เช่น หาบขนม ถั่วต้ม มันนึ่ง เผือกนึ่ง ส่วนรถเข็น เช่น รถเข็นขายข้าวเหนียว-หมูปิ้ง ไก่ย่าง-ส้มตำ ขายผลไม้ รวมไปถึงแผงล้อตเตอร์รี่-เรียงเบอร์ ส่วนใหญ่เป็นเจ้าของกิจการและคนขายเป็นบุคคลเดียวกัน และคนขายเหล่านี้มักเป็นเครือญาติหรือเพื่อนในหมู่บ้านเดียวกัน นอกจากนี้ ยังมีพ่อค้า แม่ค้าประเภทที่เดินขายสินค้าให้แก่พ่อค้าแม่ค้าและลูกค้าในตลาดด้วย เช่น ขายผ้ากันเปื้อน สมุนไพร ล๊อตเตอร์รี่ เสื้อสำเร็จรูป รวมไปถึงกล้วยแขก ข้าวเม่าทอด

2) ผู้ซื้อหรือคนซื้อ คนซื้อสินค้าในตลาดมี 2 ประเภท คือ คนที่ซื้อไปบริโภคเอง คนซื้อกลุ่มนี้หรือที่เรียกว่า “ขาจร” ซึ่งส่วนหนึ่งอาจเป็น “ขาประจำ” มักซื้อสินค้าที่ร้านขายปลีกเพราะใช้สินค้าเพื่อปากท้องในชีวิตประจำวันในปริมาณไม่มาก แต่ราคาสินค้าอาจสูงกว่าร้านค้าส่ง บางครั้งอาจซื้อจากหาบเร่แผงลอยหน้าตลาดมากกว่าเดินเข้าไปซื้อในตลาด เช่น การเลือกซื้ออาหารมีทั้งวัตถุดิบที่ต้องไปปรุงเองและอาหารสำเร็จรูปประเภท “แกงถุง” เพราะสะดวก ประหยัด และง่ายที่สุดเฉพาะมื้อแล้วก็ผ่านไป ส่วนคนที่ซื้อไปขายต่อ (คนกลาง) จะมาซื้อสินค้าด้วยตนเองจนกระทั่งไว้เนื้อเชื่อใจจึงใช้การสั่งผ่านโทรศัพท์ให้ไปส่งที่ร้านขายปลีก คนกลุ่มนี้มุ่งซื้อสินค้าที่ร้านขายส่งในลักษณะเป็นขาประจำ เพราะนอกจากมีราคาถูกกว่าแล้วบางร้านยังขายสินค้าให้ในราคาพิเศษกว่าร้านอื่นๆ ที่ขายส่งสินค้าประเภทเดียวกันซึ่งเป็นเรื่องความสัมพันธ์ที่เป็นกันเองเฉพาะคน มีระบบการจัดส่งและระบบลดราคา รวมถึงระบบสินเชื่อเพื่อการหมุนเวียนทางการเงินระหว่างกันซึ่งร้านค้าประเภทแผงลอยหน้าตลาด หาบเร่ รถเข็นไม่สามารถทำการลักษณะนี้ได้ เพราะส่วนใหญ่ต้องการเงินสดเพื่อหมุนเวียนเป็นต้นทุนในวันถัดไป 3) ผู้ให้บริการในตลาด เป็นกลุ่มอาชีพอิสระขึ้นกับความพร้อมของแต่ละคนที่จะรับจ้าง คนกลุ่มนี้มีความหลากหลายและมีลักษณะแบ่งสัดส่วนงานที่ให้บริการที่ชัดเจน เช่น กลุ่มคนรับจ้างเกี่ยวกับอาหาร ได้แก่ คนรับจ้างแต่งผัก หั่นผัก หั่นพริก หั่นมะเขือ คนรับจ้างเด็ดก้านพริก ใบโหระพา ใบกระเพรา ใบมะกรูด คนรับจ้างแล่เนื้อหมู เนื้อไก่ คนรับจ้างเตรียม ปรุงและขายอาหารสำเร็จรูป เป็นต้น กลุ่มคนรับจ้างเกี่ยวกับอาหารดังกล่าวส่วนใหญ่พิจารณาจากการจ่ายค่าแรงงานในการจ้างและมักมีการหมุนเวียนคนกลุ่มนี้ไปรับจ้างตามร้านต่างๆ ภายในตลาดเป็นปกติ กลุ่มคนให้บริการแรงงาน ได้แก่ คนรับจ้างเข็นของ ลูกจ้างส่งของ กลุ่มคนให้บริการยานพาหนะ เช่น รถสามล้อ รถบรรทุก รถสองแถว รถมอเตอร์ไซต์ เป็นต้น 4) ฝ่ายบริหารจัดการตลาด ประกอบด้วยบุคคลหลายฝ่าย เช่น ผู้จัดการตลาดซึ่งอาจเป็นบุคคลเดียวกับเจ้าของตลาดก็จะทำหน้าที่ทุกอย่างเองทั้งหมด บางแห่งผู้จัดการตลาดเป็นบุคคลอื่นที่เจ้าของตลาดจ้างมาทำหน้าที่บริหารจัดการ

โดยเฉพาะการจัดระเบียบ อำนวยความสะดวกต่างๆ รวมไปถึงความสงบเรียบร้อยภายในตลาดตามนโยบายเจ้าของตลาด เช่น การดูแลสัญญาระหว่างผู้ซื้อผู้ขาย คือ ส่วนหนึ่งเจ้าของตลาดเป็นผู้เก็บผลประโยชน์เกี่ยวกับค่าเช่าอาคารตึกแถว ส่วนที่ 2 ผลประโยชน์ของแผงในตลาด ผู้จัดการเป็นผู้ดูแลเก็บค่าเช่าแผงเป็นรายเดือน (นวรัตน์ นพหิรัญ, 2540: 61) หัวหน้าคนงานในตลาดมีหน้าที่กำกับดูแลคนงาน ยาม คนกวาดตลาด คนเก็บขยะ รวมไปถึงทำหน้าที่อื่นๆ ตามที่ได้รับมอบหมายจากเจ้าของตลาดหรือผู้จัดการตลาด เช่น ดูแลสถานที่ จัดเก็บค่าเช่าที่จอดรถ ห้องสุขา ตลอดจนดูแลสิ่งอำนวยความสะดวกต่างๆ ภายในตลาดด้วย เช่น ประปา ไฟฟ้า โทรศัพท์ ถังดับเพลิง เป็นต้น

กล่าวโดยสรุป เมื่อสถานการณ์ในตลาดเปลี่ยนไปย่อมส่งผลให้บทบาทของกลุ่มคนที่เกี่ยวข้องเปลี่ยนแปลงไปอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ เช่น พ่อค้า แม่ค้า ซึ่งเคยทำหน้าที่เชื่อมต่อระหว่างผู้ผลิตกับผู้บริโภคในชุมชนและระหว่างชุมชนมาแต่เดิม ได้เปลี่ยนบทบาทไปเป็นคนกลางรับซื้อสินค้าจากผู้ผลิตมาขายอีกทอดหนึ่ง โดยชาวสวนพายเรือเอาพืชผักมาขายให้แก่แม่ค้าเหล่านี้แล้วก็กลับไปทำสวนต่อ (กิตติพร ใจบุญ, 2549: 75) ในขณะที่พ่อค้า แม่ค้ารับบทบาทเป็นตัวละครสำคัญในตลาดที่ยังคงทำหน้าที่รักษาเอกลักษณ์ของตลาด ส่วนชาวบ้านในพื้นที่ ซึ่งเคยเป็นทั้งผู้ผลิตและผู้ขายมาก่อนต่างปรับตัวเปลี่ยนบทบาทโดยแสดงศักยภาพในฐานความรู้ชุมชนซึ่งอาจมาจากภูมิปัญญาบรรพบุรุษหรือจากการศึกษาค้นคว้าเพิ่มเติมเพื่อทำหน้าที่แนะนำแหล่งผลิตสินค้าที่วางจำหน่ายในตลาด เช่น การนำนักท่องเที่ยวดูการผลิตน้ำตาลมะพร้าว สวนกล้วยไม้ ขนมไทย อาหารไทย เป็นต้น การปรับเปลี่ยนหน้าที่ดังกล่าวเป็นการเผยแพร่ชื่อเสียงตลาดพร้อมทั้งสร้างงานสร้างรายได้ไปในเวลาเดียวกัน เพราะการผลิตของชาวบ้านถือได้ว่าเป็นสินค้าให้นักท่องเที่ยวเข้ามาเที่ยวชมได้โดยตรง (กิตติพร ใจบุญ, 2549: 76) การปรับเปลี่ยนบทบาทดังกล่าวเป็นการสร้างปฏิสัมพันธ์ ลดช่องว่างระหว่างผู้ขายกับผู้ซื้อด้วยการสร้างความคุ้นเคยให้ความเป็นกันเองให้นักท่องเที่ยวรู้สึกว่าเป็นพวกเดียวกัน เพราะความเป็นกันเองเป็นกลไกหนึ่งที่ทำให้สถานการณ์ที่ตึงเครียดบรรเทาลง ทำให้ความเครียดได้ผ่อนคลาย สังคมไทยแบ่งความเป็นกันเองออกเป็น 4 แบบ ได้แก่ ความเป็นกันเองอย่างพี่น้อง เป็นกันเองอย่างเพื่อน เป็นกันเองอย่างผู้รู้จักกัน และเป็นกันเองอย่างผู้ที่มีความสัมพันธ์ด้วยอาชีพ สัญชาติ เชื้อชาติ (นวรัตน์ นพหิรัญ, 2540: 64) ดังเช่น พ่อค้าแม่ค้าเรียกลูกค้าให้ซื้อของว่าพี่-น้อง ทำให้ลูกค้ารู้สึกใกล้ชิดขึ้นคุ้นเคยขึ้น มีความเป็นกลุ่มหรือพวกเดียวกันซึ่งเอื้อต่อระบบอุปถัมภ์ทางการค้าในตลาด เช่น ลูกค้ามาซื้อของในตลาดตอนแรกหาที่จอดรถไม่ได้ เมื่อมาบ่อยขึ้นมีการพูดคุยกันในที่สุดยามรักษาความปลอดภัยก็อนุญาตให้จอดได้ อีกทั้งร้านค้าที่ซื้อยังแสดงความคุ้นเคยให้เห็น ยิ่งเป็นการยืนยันความสัมพันธ์ระหว่างคนขายกับคนซื้อในระบบอุปถัมภ์ที่เกิดขึ้นในตลาดอย่างชัดเจน ความเป็นกันเองจึงเกิดขึ้นได้เสมอในตลาดทั้งจากการพูดจาและการแสดงออกเพื่อประโยชน์ทางการค้าด้วยคาดหวังว่าจะสมประโยชน์ด้วยกันทั้งสองฝ่าย ซึ่งเกิดจากสื่อสารเป็นสำคัญ

ดังได้กล่าวแล้วว่า คำพูดและการแสดงออกเป็นการสร้างความเป็นกันเองในระบบค้าขายในตลาด ทั้งการพูดและการแสดงออกก็คือการสื่อสารให้คู่สนทนาเข้าใจเป็นการเจตนาให้บรรลุวัตถุประสงค์ในการสื่อสารเป็นสำคัญ ไม่ว่าจะเป็นคำพูดหรือการใช้สัญลักษณ์ก็ตามย่อมเป็นที่รับรู้กัน เพราะการสื่อสารใดๆ เป็นเรื่องของการกำหนดรู้ร่วมกันของคนในสังคม (ศิริขวัญ นครสวรรค์, 2556: 73) โดยเฉพาะตลาดเป็นพื้นที่สาธารณะที่มีลักษณะการสื่อสารเฉพาะเจาะจงเป็นที่รับรู้กันในกลุ่มผู้เกี่ยวข้อง ภาษาตลาดจึงเป็นสิ่งที่จำเป็นเพราะเป็นคำพูดที่ใช้สื่อสารเพื่อสร้างความเข้าใจอย่างตรงไปตรงมากันภายในตลาด เป็นภาษาที่ใช้เฉพาะการค้าขายระหว่างผู้เกี่ยวข้องกับตลาด เช่น พ่อค้า แม่ค้า ลูกค้า ดังตัวอย่างภาษาที่ใช้พูดในตลาด ดังตาราง (นวรัตน์ นพหิรัญ, 2540: 19-25)

ตารางที่ 4 ตารางแสดงตัวอย่างคำศัพท์ที่ใช้สื่อสารภายในตลาด

หมวด	คำศัพท์	ความหมาย
ตลาด	ตลาดติด	ตลาดเมื่อเริ่มตั้งหรือเริ่มมีการค้า ในสมัยก่อนเมื่อมีการค้าหลายๆ เจ้ามาค้าขายรวมตัวกัน เรียกว่า ตลาดเริ่มติดคนซื้อแล้ว เมื่อตลาดติดดี แล้วแสดงว่าตลาดมีคนซื้อมากมีความคึกคักไปด้วยพ่อค้าแม่ค้าและลูกค้า
	ติดตลาด	ความหมายคล้ายคลึงกับคำว่าตลาดติด แต่คำว่า ติดตลาด มีความหมายถึงตลาดในช่วงเวลาที่มีคนซื้อมากๆในแต่ละวัน อย่างเช่นที่ตลาดวงเวียนใหญ่ตอนใต้มีช่วงที่ติดตลาดประมาณเช้าถึงบ่าย เป็นต้น
	ตลาดวาย	ช่วงเวลาที่ใกล้ที่จะเลิกทำการค้า ถ้าเป็นตลาดที่ติดเฉพาะตอนเช้า ก็จะวายตอนสายและถ้าเป็นตลาดที่มีทั้งวัน มักจะวายตอนเช้า หรือหัวค่ำเป็นต้น
ผู้ขาย (พ่อค้าแม่ค้า)	เจ้า (อาจเรียกแบบชี้เฉพาะเป็นเจ้านี้ เจ้านั้น)	เป็นคำลักษณะนามที่ ใช้เรียกพ่อค้า แม่ค้าหรือลูกค้า เช่น เรียกว่า พ่อค้าเจ้านี้ เจ้านั้น แม่ค้าเจ้านี้ เจ้านั้น ลูกค้าเจ้านี้ เจ้านั้น เป็นต้น ซึ่ง เจ้าใหม่ เจ้าเก่า แสดงถึงอายุ ประสบการณ์ การค้าที่มีการค้าขายมานาน ส่วนคำว่า เจ้าใหม่ หมายถึงเพิ่งจะมาขายในสถานที่ที่ผู้เรียกหรือผู้ซื้อมองเห็น
	พ่อค้า หรือคนขาย	คำนี้มาจากคำว่า พ่อ ซึ่งหมายถึงชายผู้ยังบุตรให้เกิด เป็นคำใช้เรียกผู้ชายโดยอ่อนหวานว่า พ่อนั่น พ่อนี่ เป็นคำใช้คำนำหน้านาม แปลว่า เป็นเจ้าเป็นใหญ่ เช่น พ่อเมือง คือเจ้าเมือง พ่อบ้าน คือเจ้าบ้าน พ่อขุน คือกษัตริย์ผู้เป็นใหญ่ และแปลว่าผู้ชาย เช่นพ่อครัว คือผู้ชายทำครัว พ่อค้า คือผู้ชายค้าขาย พ่อเกลอ น.เพื่อนร่วมน้ำสบถของพ่อ-พ่อตา น. พ่อของเมีย–พ่อม่าย น.ชายผู้ที่มีเมียจากไป พ่อเลี้ยง น.ผัวของแม่ที่ไม่ใช่พ่อของตน คหบดีมั่งคั่ง แพทย์ พ่อท่าน เป็นคำเรียกภิกษุ เจ้าอาวาสผู้สูงอายุ (พจนะ-สาระนุกรม ฉบับทันสมัย เล่ม 1, 2522, น.314) ที่ตลาดผู้ซื้อเรียกพ่อค้าว่า “คนขาย” เป็นการเรียกแบบไม่ระบุเพศ
	แม่ค้า หรือคนขาย	คำนี้มาจากคำว่า แม่ หมายถึง หญิงผู้ให้กำเนิดบุตร เรียกหญิงทั่วไป เช่น แม่นั่น แม่นี่ เรียกหญิงที่ทำการต่างๆ เช่น ค้าขาย เรียกว่า “แม่ค้า” ทำครัวเรียกแม่ครัว ฯลฯ ที่ตลาดผู้ซื้อเรียกแม่ค้าว่า “คนขาย” เป็นการเรียกแบบไม่ระบุเพศ

ตารางที่ 4 (ต่อ)

หมวด	คำศัพท์	ความหมาย
ลูกค้า	ลูกค้า หรือคนซื้อ	พจนะสารานุกรม อธิบายคำว่า “ลูก” หมายถึง ผู้เกิดจากบิดามารดา ผลของต้นไม้ที่ออกจากดอก ส่วนน้อยรายน้อยที่มีคู่กับส่วนใหญ่ เช่น ลูกบ้าน ลูกศร ฯลฯ เรียกของที่มีรูปกลมๆ หรือกลมยาว เช่นลูกบอล ลูกตระกร้อ ลูกฟูก ส่วน ลูกค้า แปลว่า ผู้รับช่วง (พจนะสารานุกรม ฉบับทันสมัย เล่ม 1, 2522 น.410) ที่ตลาดเรียก ลูกค้า ว่า “คนซื้อ” ในความหมายเดียวกัน กล่าวคือ หมายถึงผู้ที่ทำการซื้อสินค้า
	ขาจร	ขาจร หมายถึงลูกค้าที่ไม่ได้ซื้อเป็นประจำสม่ำเสมอ
	ขาประจำ	ขาประจำ หมายถึงลูกค้าที่มีการติดต่อซื้อขายอยู่เป็นประจำสม่ำเสมอ
การซื้อสินค้า	ของ	คำนี้ใช้แทนคำว่า สินค้า แม่ค้า พ่อค้า เรียก การขาย ว่า “ขายของ” มากกว่าขายสินค้า ส่วนลูกค้าที่ซื้อสินค้าที่ตลาดสด ก็มักจะเรียกว่า “ซื้อของ”มากกว่าซื้อสินค้า
	ลงของ	การซื้อของในลักษณะการซื้อจำนวนมากและมีผู้มาส่งของให้กับแม่ค้า พ่อค้า เรียกว่า ลงของ เป็นการรับมอบสินค้าที่ได้ซื้อเพื่อนำมาขายต่อ
	ของขึ้น	สินค้าขึ้นราคา หรือสินค้ามีราคาสูงขึ้น
	ของลง	ความหมายตรงข้ามกับคำว่าของขึ้น คือ ของลง หมายถึงสินค้าลดราคาลงหรือมีราคาลดลงหรือมีราคาลดลง
	จองของ	การจองสินค้าที่ต้องการไว้เพื่อให้ได้สินค้านั้นๆอย่างแน่นอน
	จับของ	ความหมายคล้ายกับจองของ คือเป็นการสั่งสินค้าหรือซื้อสินค้าแบบหนึ่ง เพียงแต่ จับของมีความหมายในด้านของการซื้อแบบแย่งซื้อ เช่น ไปจับของก่อน หมายถึงไปจับ ไว้ว่าเข่งนี้ของฉันนะ เป็นต้น
	ซื้อง่าย ขายคล่อง	ขายดี ขายได้ง่ายโดยที่ไม่ประสบกับปัญหาใดๆไม่ว่าจะจากเหตุการณ์ใดๆ เช่น จากคนซื้อจู้จี้ การกวดขันจากเทศกิจ หรือสภาพดินฟ้าอากาศ
	ซื้อปลีก	การซื้อสินค้าเพียงจำนวนน้อย ซึ่งโดยปกติจะทำให้เสียค่าสินค้านั้นในราคาปลีก คือราคาที่แพงกว่าการซื้อสินค้าทีเดียวมากๆ
	ซื้อส่ง	การซื้อสินค้าครั้งเดียวเป็นจำนวนมาก ซึ่งจะทำให้สามารถได้ส่วนลดราคาลง ทำให้สินค้าที่ซื้อมีราคาถูกลงกว่าการซื้อปลีก
การขายสินค้า	ขายปลีก	การขายสินค้าจำนวนน้อย ขายทีละเล็กทีละน้อยในราคาที่ต้องแพงกว่าการขายสินค้าจำนวนมาก เนื่องจากต้องเสียเวลาและเสียแรงงานมากกว่า
	ขายส่ง	การขายสินค้าจำนวนมาก โดยสามารถขายได้ในราคาที่ถูกกว่าการขายทีละน้อยเช่นขายปลีก เนื่องจากประหยัดเวลาและประหยัดแรงงานกว่า ทำให้ผู้ขายมีโอกาสขายสินค้าได้มากในเวลาที่มีจำกัด
	ได้ราคา	ขายได้ในราคาที่แม่ค้าต้องการ คือมีราคาส่งผลทำให้ได้ผลกำไรมาก

ตารางที่ 4 (ต่อ)

หมวด	คำศัพท์	ความหมาย
	เรียกราคา	แม่ค้ากำหนดราคาสินค้าไว้สูง หรือในราคาแพงกว่าปกติ การเรียกราคาขึ้นอยู่กับเงื่อนไขประการสำคัญ ได้แก่ เทคนิคการขายของแม่ค้าที่จะตัดสินใจว่าจะเรียกราคากับลูกค้าอย่างไร ในสถานการณ์เช่นใด
	ตัดราคา	การที่ผู้ขายรายหนึ่งขายสินค้าให้ถูกลงกว่าผู้ค้าขายรายอื่น
	ตุนของ	การเก็บกักสินค้าเอาไว้ขาย หรือเอาไว้ใช้ ในยามที่คาดแคลน สินค้ามีน้อยหรือมีการขายสินค้าที่ตุนของไว้น้อย
	โต้รุ่ง	การขายตั้งแต่ช่วงเวลาใดก็ตามแต่จะเลิกขายเมื่อตอนเช้าตรู่ ส่วนใหญ่ตลาดโต้รุ่งเป็นตลาดอาหารบางครั้งการขายทั้งวันทั้งคืนก็เรียกว่าโต้รุ่ง
	เทน้ำเทท่า	คำนี้มักใช้พูดต่อท้ายกับคำว่าขายดีเป็น “ขายดีเป็นเทน้ำเทท่า” หมายความว่าขายดีจนหมดเกลี้ยง
	ทำมาค้าขาย	ความหมายในทำนองเดียวกันกับทำมาหากิน หมายถึง การประกอบอาชีพเพื่อหาเลี้ยงชีวิตตนเองโดยที่การทำมาค้าขายเป็นการประกอบอาชีพโดยการค้าขาย
	ทำเล	สถานที่ประกอบการค้า หรือสถานที่ที่แม่ค้าพ่อค้าขายสินค้าของตน ทำเลดี หมายถึง สถานที่ตั้งที่มีผลทำให้สินค้าที่ขายได้รับความนิยม หรือมีคนซื้อมาก เช่น ผู้ซื้อมองเห็นได้ง่าย หรือไม่มีคู่แข่งขันทางการค้า เป็นต้น ส่วนทำเลไม่ดี มีความหมายในทางตรงกันข้าม คือ สถานที่ตั้งขายสินค้าที่มีผลทำให้สินค้าที่ขายไม่ได้รับความนิยม เช่น อยู่ในทิศทางที่คนมองไม่เห็น หรือมีผู้ขายสินค้าประเภทเดียวกันกับตนมาก เป็นต้น
	ประเดิม	การซื้อครั้งแรกของแม่ค้าหรือพ่อค้ารายหนึ่งๆ ลูกค้าประเดิม หมายถึง ลูกค้าที่มาซื้อครั้งแรก คำว่า ประเดิมดี หมายความว่า ผู้ซื้อทำการซื้อได้อย่างถูกใจผู้ขาย ส่วนคำว่าประเดิมไม่ดี แสดงว่าผู้ซื้อซื้อได้อย่างไม่ถูกใจผู้ขาย
	ยาว	ความหมายที่เกี่ยวข้องกับเวลา เช่น ขายยาว หมายถึง ขายเป็นระยะเวลายาวนาน ส่วนคนซื้อยาว หมายถึงมีผู้ซื้อมากเป็นเวลานาน
	ลดราคา	การที่ผู้ขายต้องการขายให้ได้จึงทำการลดราคาให้กับผู้ซื้อ ซึ่งผู้ซื้อต่องการลดราคาลงให้มากที่สุด เพื่อประโยชน์ของผู้ซื้อเอง
	เล	พยายามขายสินค้าที่เหลือไว้นานให้หมด เนื่องจากยิ่งเก็บไว้ก็จะยิ่งเสื่อมราคาที่ตลาดสดมีผลไม้เลทุกวัน เช่น แอปเปิ้ลช้ำๆ ส้มเกือบเน่า กล้วยงอมๆ
	สั่งของ	การที่ผู้ซื้อสั่งสินค้าที่ต้องการไว้ก่อน เพื่อที่ผู้ขายจะได้เตรียมของให้ตามที่ได้สั่งไว้
	หยวน	คำจากภาษาจีนแต้จิ๋ว หมายถึง ยอมได้ ยอมให้ได้เพื่อไม่ให้เสียประโยชน์ ใช้สำหรับการค้าขายที่มีการต่อรองก็ได้ เรียกว่าหยวน
	หั่นราคา	การลดราคาอย่างหนึ่ง พูดเปรียบเปรยให้เห็นสภาพการลดราคาที่มากขึ้น

ตารางที่ 4 (ต่อ)

หมวด	คำศัพท์	ความหมาย
การจัดการการเงิน (กำไรและขาดทุน)	กำไร	แปลผลที่ได้เกินทุน (พจนะ-สารานุกรม ฉบับทันสมัย เล่ม 1 2522 น.53)
	กินทุน	ความหมายคล้ายขาดทุน แต่กินทุนยังไม่ขาดทุนคือ เสียทุนที่มีอยู่เดิมไปแต่ว่าไม่ได้ทั้งหมด
	ขาดทุน	ทุนไปหมด ได้ไม่ครบถ้วน (พจนะสารานุกรม ฉบับทันสมัย เล่ม 1 2522 น.75)
	เงินกู้	เงินที่ไม่ใช่ของตนเองแต่ไปยืมเค้ามาโดยเสียดอกเบี้ยเป็นผลประโยชน์ให้กับเจ้าของเงินกู้
	เงินหมุน	เงินที่ไม่ได้จัดการอย่างเป็นระบบ แต่มีการสร้างหนี้ใหม่เพื่อลบล้างหนี้เก่าอยู่ตลอดเวลา
	เจ๊ง	คำจากภาษาจีนแต้จิ๋ว หมายถึงการขาดทุนอย่างย่อยยับ ไม่สามารถดำเนินกิจการค้าต่อไปได้อีก
	หรือ เจ๊าโล่	
	ทุนหาย กำไรหด	ความหมายเช่นเดียวกับการขาดทุน หรือคล้ายคลึงกับคำว่ากินทุน
	สายป่านยาว	มีเงินทุนหมุนเวียนที่สามารถทำให้เกิดความมั่นคงทางการเงินมาก ซึ่งสามารถทำให้การค้ามีความมั่นคบงไม่ล้มเลิกกิจการหรือขาดทุนได้ง่าย
	สายป่านสั้น	มีความหมายตรงข้ามกับ คำว่า “สายป่านยาว” คือมีเงินทุนหมุนเวียนที่สามารถทำให้เกิดความมั่นคงทางการเงินน้อย ทำให้การค้าขายมีความไม่มั่นคงเมื่อเกิดวิกฤตการณ์อาจทำให้เข้าสู่ภาวะขาดทุนได้ง่าย

ที่มา : นวรัตน์ นพหิรัญ, 2540: 19-25

นอกจากนี้ ยังมีคำว่า “ขึ้นของ” มีความหมายว่า ร้านค้าขนสินค้าที่ลูกค้าซื้อแล้วใส่พาหนะ เช่น รถบรรทุกไปส่งให้ลูกค้ายังที่นัดหมาย จะเห็นได้ว่า คำภาษาตลาดดังกล่าวเป็นภาษาพูดของคนทั่วๆ ไปโดยไม่คำนึงถึงความถูกต้องเหมาะสม แต่สามารถสื่อความหมายกันได้เป็นอย่างดี (สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐาน, 2552: 120) คำบางคำอาจใช้เฉพาะกลุ่มเฉพาะพื้นที่ บางคำก็เป็นคำที่ใช้สื่อสารจนเป็นที่เข้าใจกันในตลาดทั่วไป นอกจากนี้ คนในตลาดโดยเฉพาะพ่อค้า แม่ค้ายังมีช่วงเวลาผ่อนคลายด้วยการพูดคุย วิจารณ์เรื่องต่างๆ ทั้งที่เกิดขึ้นในตลาดและนอกตลาดได้อย่างอิสระตลอดเวลา เพราะพื้นที่ตลาดเป็นแหล่งเผยแพร่ข้อมูลข่าวสารทั้งในแง่บวกและแง่ลบ ทั้งจริงและเท็จอันเป็นธรรมชาติของมนุษย์ เพราะมนุษย์ตั้งใจและแสดงเจตนาความต้องการออกมาพร้อมกิริยาท่าทางและคำพูด โดยเฉพาะคำพูดหรือกิริยาที่เกิดขึ้นในตลาดสามารถแสดงระดับความรู้สึกนึกคิด รสนิยม ความเชื่อ ทัศนคติ และอื่นๆ ของคนพูดที่มีต่อคนหรือสิ่งใดสิ่งหนึ่งทั้งในแง่บวกและลบ

เรื่องบางเรื่องตามปกติจะพูดคุยหรือแสดงความคิดเห็นกันเป็นการส่วนตัวเฉพาะกลุ่ม ตรงกันข้ามในตลาดสามารถพูดคุยแสดงความคิดเห็นได้ทุกเรื่องแม้เรื่องนั้นจะเป็นเรื่องส่วนตัวก็ตาม อย่างเช่น สถานการณ์พ่อค้า แม่ค้าคุยเล่นกัน

แม่ค้า 1 : เฮียขา เขารังแกหนู เขาชวนหนูมา เขาพาหนูไป เขาชวนหนูไป เขาชวนหนูมา พอหนูเผลอหน่อย เขาเอามือแตะหนู กรี๊ดๆ เฮียรู้รึเปล่าตัวอะไร

พ่อค้า 1 : ไม่รู้

แม่ค้า 1 : (ร้องทวน) เขาพาหนูไป เขาชวนหนูมา เขาชวนหนูไป เขาพาหนูมา พอหนูเผลอหน่อย เค้าเอามือแตะหนู หนูร้องกรี๊ดๆ เฮียรู้รึเปล่า

พ่อค้า 1 : ไม่รู้

แม่ค้า 1 : เฮียไม่รู้แล้วหนูจะรู้เหรอ ฮ่ะๆๆๆ

(ไม่ระบุนาม, 2539)

การแสดงอารมณ์ที่เกินจริงภายในตลาด ตัวอย่างเช่น พ่อค้ารายหนึ่งคุยกับแม่ค้ารายหนึ่งว่า

พ่อค้า 2 : เจ๊...คนร่อนถั่วงอกนั่นใครน่ะ

แม่ค้า 2 : ถามเค้าเองเส่ะ

พ่อค้า 2 : ผมรักแรกพบ เนี่ผมเห็นแล้วรู้สึกถูกชะตาเลย อยากได้มากเลย

แม่ค้า 2 : อ้าว มีเมียแล้วไม่ใช่เหรอ

พ่อค้า 2 : เมียผมไม่ว่าหรอก เมียผมเค้าเป็นมะเร็งมดลูก เค้าไม่ค่อยมีความสุขหรอก เวลาผมทำ แต่ผมก็ต้องการน่ะ ทำทุกวัน เค้าก็ยอม ถ้ามีเมียอีกคนเค้าก็ยอม (พูดเสียงดัง ไม่ต้องกระซิบ) (ไม่ระบุนาม, 2539)

หรือสถานการณ์พูดคำหยาบ หรือการด่ากัน มีหลายรูปแบบ มีทั้งพูดแบบด่า ด่าแบบพูด หรือด่าเป็นกลอน เช่น โธ่...อีดอกทองช้างเ_ด ด่าไม่เข็ดอีช้างเ_ดดอกทอง หรือ กรณีแม่ค้าคนหนึ่งพูดถึงแม่ค้าอีกคนหนึ่ง เมื่อมีคนมาถามว่าแม่ค้าอีกคนเลิกกับแฟนรึยัง “อ๋อ อี...กับไอ้..น่ะเหรอ มันเลิกกันมันเลิกกันแล้ว มันเลิกหมดเลย กางเกงใน ยกทรงมันถอดหมดเลย มันถอดหมด” หรือคำพูดธรรมดาที่ไม่ใช่คำหยาบก็อาจสร้างความไม่พอใจให้กับบุคคลที่สาม เช่น “ว้าย..สกปรก” แม้แต่ท่าทางการเดินก็สามารถทำให้บางคนเกิดอาการหมั่นไส้ได้ เช่น ...มีอยู่ครั้งนึงนะนก แม่งมาเดินเสือกถกขากระดิ่งอยู่นั่นแหละ เดินโหย่งๆ กูก็คิดว่ามันมาเดินซื้อห่าอะไร แล้วก็ร้อง ว้าย ว้าย อยู่อย่างเงี๊ย แม่งดัดจริตชิบหาย...(ไม่ระบุนาม, 2539) (นวรัตน์ นพหิรัญ, 2540: 65-66)

ตัวอย่างที่เกิดขึ้นดังกล่าวทั้งการพูดถึงบุคคลที่ 3 การนินทาว่าร้าย การพูดสองแง่สองง่าม การด่าทอ การติเตียนด้วยคำพูดปกติและคนได้ฟังรู้สึกแสดงความหมายเชิงลบ ฯลฯ ล้วนเป็นสิ่งที่

เกิดขึ้นได้ในตลาดตลอดเวลา เป็นเรื่องปกติ แม้แต่เรื่องที่ไม่เกี่ยวข้องกับการทำมาหากินของพ่อค้าแม่ค้าหรือการต่อรองสินค้าก็กลายเป็นเรื่องที่พ่อค้าแม่ค้าหยิบเอามาเป็นประเด็นวิพากย์วิจารณ์ได้ เพราะเพียงเป็นคนต่างกลุ่มแปลกแยกถูกมองว่าเสแสร้งแกล้งทำและแต่งจริตจนเกินงาม (รุ่งอรุณ ทีฆชุณหเถียร, 2529: 113) ฉะนั้น การใช้คำต่ำหรือคำหยาบ เช่น คำด่า คำสบถสาบาน และคำเสียดสีที่ส่อไปในทางหยาบคาย เช่น ไอ้ฉิบห...เหี้... แม่งมึงนะซี รวมไปถึงคำผวนบางคำที่มีความหมายไปในทางหยาบคาย เช่น กากินขี้หมู หมาตาย แขกดอย (สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐาน, 2552: 120) หรือแม้แต่การใช้คำหยาบในวงสนทนาเฉพาะกลุ่มหรือการสื่อสารทางอินเตอร์เน็ต เช่น “ผู้หญิงคนนี้สวยเหี้ยๆ เลย” “ซอสพริกเป็นเหตุ อีเหี้ย กูฮาจริงโคตรจี้เลยสัส” “อิเหี้ย!!!!!จิ้งจกสมัยนี้มึงจะแอดวานเป็นเหี้ยรึไงงงตัวใหญ่สัดดด” คำหยาบเหล่านี้ไม่ได้แสดงอารมณ์โกรธของคนพูด หรือมีเจตนาด่าทอแต่อย่างใด แต่ใช้ในการสนทนาปกติและแสดงอารมณ์ขัน ที่สำคัญอาจจะไม่ได้ทันคิดเสียด้วยว่าคำที่เลือกใช้เหล่านั้นเป็นคำหยาบ (สมชาย สำเนียงงาม, 2552: 47)

ในทางตรงกันข้าม ถ้าคำหยาบดังกล่าวถูกนำไปใช้ในสถานการณ์ที่กำลังเจรจาต่อรอง ชิงไหวชิงพริบเพื่อความได้เปรียบเสียเปรียบจนถึงขั้นเพลี่ยงพล้ำกลับอารมณ์ขันเป็นอารมณ์โกรธ คำเหล่านี้จะทำให้ตลาดมีรสชาติเผ็ดร้อน รุนแรงกลายเป็นคำด่าขึ้นทันทีทันใด ความเป็นกันเองความเป็นพวกพ้องกันในตลาดจะกลายเป็นคู่ขัดแย้ง เป็นคนละชนชั้นไปในพริบตา เพราะโครงสร้างทางสังคมไทยมักจัดลำดับชั้นสูงต่ำไว้เสมอ เมื่อใครถูกจัดให้ต่ำกว่าก็มักได้รับผลเป็นสิ่งต้องห้าม ดังเช่นใช้คำด่าเกี่ยวกับสัตว์เลื้อยคลานประเภทหมา ควาย และเหี้ยที่ถูกจัดให้เป็นสัตว์ชั้นต่ำ คำดังกล่าวก็สามารถสื่อความเชิงชนชั้นได้ชัดเจน การด่าจึงไม่เป็นเพียงการเปล่งเสียงแสดงการกระทำที่เรียกว่า “ปากตลาด” เท่านั้น แต่การด่ายังเป็นการจัดตำแหน่งแห่งที่ทางสังคมระหว่างผู้ด่าและผู้ถูกด่าอีกด้วย

คำว่า “ปากตลาด” จึงเกิดขึ้นและเป็นปรากฏการณ์ที่ไม่ได้เกิดขึ้นในที่สาธารณะทั่วไปแต่เกิดขึ้นได้เสมอในตลาดทั้งคำพูดและการกระทำโดยมิได้คำนึงถึงกฎเกณฑ์หรือมารยาททางสังคม ผู้พูดก็มิได้คำนึงถึงผลกระทบต่อตนเองแต่เป็นเพียงความสะใจที่ได้สบถคำพูดพร้อมกิริยาท่าทางออกมาในสถานการณ์ใดสถานหนึ่ง เป็นคำพูดเพียงคำเดียวหรือไม่กี่คำที่ทำให้ผู้ถูกด่ารู้สึกปวดร้าวชนิด *“เจ็บแสบแปลบใจดังไฟพิษ”* หรือผู้ที่บังเอิญได้ยินถึงกับกระเทือนความรู้สึกได้ทันที เพราะการด่าด้วยคำแบบใดก็ตามผู้ด่าย่อมมองว่าสิ่งนั้นต่ำกว่า น่ารังเกียจยิ่งกว่า หรือด่าเป็นสัตว์เลื้อยคลาน เช่น ควาย แรด หรือเหี้ย เพราะผู้ด่าล้วนให้ความหมายในทางลบจนลืมไปว่าแม้ผู้ด่าเองก็อาศัยประโยชน์จากสัตว์เหล่านี้ไม่มากก็น้อย แต่การใช้ถ้อยคำหยาบคาย การแสดงกิริยาท่าทางชิงชังอย่างตรงไปตรงมาก็แสดงให้เห็นความจริงใจของตลาดที่ไม่ต้องสร้างภาพลักษณ์ที่สวยหรู ดูดี อยู่ตลอดเวลา นอกจากภาษาตลาดที่ใช้สื่อสารกับคนทุกกลุ่มที่เกี่ยวข้องกับตลาดแล้ว ในตลาดยังมีภาษาของคนกลุ่มเพศที่สามใช้สื่อสารกันเป็นการเฉพาะ เป็นศัพท์ที่บัญญัติขึ้นภายในกลุ่ม มีคำศัพท์ที่

หลากหลายและมีการใช้คำเฉพาะกลุ่ม ซึ่งได้สร้างวัฒนธรรมของตนขึ้นมาให้แตกต่างกับวัฒนธรรมหลัก (นิธิ เอียวศรีวงศ์, 2550) ทั้งยังทำให้คนทั่วไปสามารถเข้าใจตัวตนของคนเพศที่สามมากยิ่งขึ้น คำส่วนใหญ่มักเป็นคำที่บ่งบอกกิริยาอาการ เป็นคำที่มีสีสัน แปลกๆ ใหม่ๆ อยู่เสมอ เช่น กระรอกกิ๊บเก๋ยูเรก้า เก๋ไก๋สไลเดอร์ เก๊กชงค์ เก๊กแมน กะเทยควาย ชิวหาพาเพลิน ชายใจสาว ตีฉิ่ง ชาวดอกไม้สีม่วง ดอกไม้พลาสติก ตลาดวาย ทอมบอย แถมทอง นังกอ บอร์นทูบี อีแอบ บรรเลงเพลง ผู้ชายอารมณ์ดอกไม้ เมาท์แตก แมนตั๊กกะต๋อย ล้างตู้เย็น เสือไบ สว่างจิต สลัวจิต สาวเสียบ สาวแตก หน้าเงือก เหงือกพะยูน อีแอบ แอบจิต ฮอลล์ เป็นต้น คำที่ใช้ในกลุ่มเพศที่สามดังกล่าวมีอิทธิพลต่อการใช้ภาษาของคนในสังคมเป็นอย่างมาก (บงกชกร ทองสุก, 2553: 13) สามารถสื่อความหมายเข้าใจได้ดีเฉพาะคนในวงการเดียวกัน คนอื่นๆ มักจะไม่เข้าใจ นอกจากตั้งใจศึกษาเป็นพิเศษเท่านั้น (ชำนาญ รอดเหตุภัย, 2523: 74-75) นอกจากคำตลาดและคำศัพท์เฉพาะกลุ่มที่ใช้ในการสื่อสารทำความเข้าใจกันแล้ว ยังมีคำสื่อสารประเภทคำไม่สุภาพ เช่น เอียนเต็มที ทำชุ่ยๆ บอกว่าไม่กินก็ไม่กิน ขืนกินเข้าไปอ้วกแน่ ฯลฯ หากพิจารณาคำเหล่านี้จะเห็นว่าเมื่อมองย้อนกลับไปจะมีเหตุผลอธิบายว่าทำไมจึงใช้คำไม่สุภาพสะท้อนอากัปกิริยาออกมาเช่นนั้น เป็นกลุ่มคำหรือวลีที่ไม่สุภาพไม่ถึงกับหยาบ แต่อาจจะถูกวิพากย์วิจารณ์เกี่ยวกับความเหมาะสมในการนำมาใช้ ในขณะที่คำหยาบเป็นเครื่องแสดงออกถึงความไม่สบอารมณ์ ความรู้สึกดูหมิ่นดูแคลน ดูถูกชิงชัง รวมไปถึงความโกรธของผู้พูดที่สามารถจะทะเลาะในตลาดสดได้ทุกตลาด ทำไมเวลาเรารู้สึกอึดอัด คับแค้นใจ บรรลุโทสะ เราถึงได้ร้องสบถสาบานออกมาด้วยคำหยาบ (แหย็ม โฆล่า, 2534: 15-16) เพราะคำหยาบแต่ละคำบ่งชี้เจตนาของผู้พูดที่ต้องการลดทอนคุณค่าสิ่งที่กำลังพูดถึง และกระบวนการลดทอนคุณค่านั้นยังลามไปถึงการลดคุณค่าทางสังคมของบุคคลหรือสิ่งที่เกี่ยวข้องด้วย เช่น คนหน้าหมา มันมีผัวไปแล้ว ไม่ต้องแดก อีหน้าเลือด ไม่ปรานีคนจน กูไม่ได้คร่อมมึงนี่ เป็นต้น จะเห็นได้ว่าคำไม่สุภาพกับคำหยาบมีพรมแดนลางๆ กั้นอยู่อย่างไม่ชัดเจนนัก ในขณะที่คำหยาบเป็นคำที่สะท้อนอารมณ์ความรู้สึกล้วนๆ ไม่ต้องการเหตุผลแต่เป็นการจงใจที่จะใช้คำหยาบเป็นเครื่องมือในการทำลายฝ่ายตรงข้ามหรือคู่กัดตามอารมณ์ความรู้สึก 3 ประการ คือ

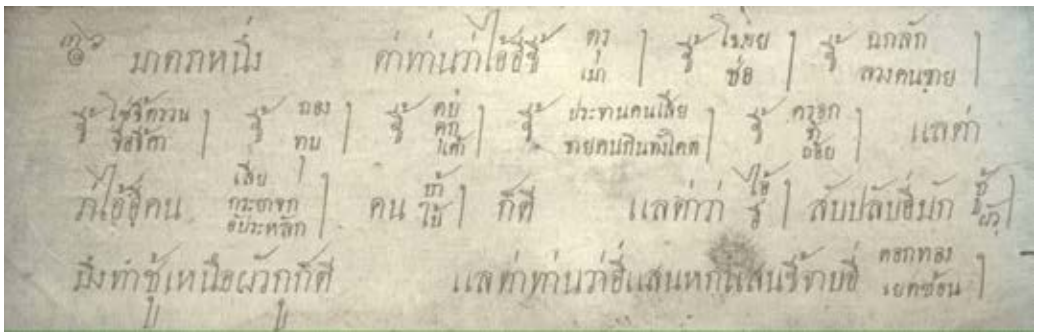
1. ความเกลียดชังหรือความขยะแขยง เพราะต้องการเหยียบย่ำหรือทำลายล้างให้จมธรณีไปต่อหน้าต่อตา ทำให้เกิดคำหยาบหยามเปรียบเทียบกับสิ่งที่ต่ำต้อยด้อยค่า เช่น ไอ้เหี้ย ไอ้สัตว์ อีเปรต อีไพร่ ไอ้ห่าลาก อีห่าจิก อีกะกรี่ อีดอกทอง

2. การดูถูก เย้ยหยัน เพราะต้องการลดทอนคุณค่าลงถึงไร้ค่า ไม่มีราคา ไม่ควรแยแสหรือไม่ดูดำดูดี ทำให้เกิดคำหยาบหยาม เช่น ไอ้หน้าหมา ไอ้หน้าหี ดูมันแดกสิ ไอ้ควาย ไอ้หน้าตัวเมีย ไปใส่กระโปรงซะ ไปเอาผ้าถุงมานุ่งไป!

3. ความเบื่อหน่าย ไม่พอใจ น่าจะอยู่ห่างๆ ไว้ดีกว่า ทำให้เกิดคำหยาบหยาม เช่น ไอ้สากกระเบือ ไอ้ส้นตีน

คำหยาบที่เกิดจากอารมณ์ความรู้สึกดังกล่าวดูเหมือนว่าจะไม่แตกต่างจากคำด่าที่มักวนเวียนซ้ำซากเกี่ยวกับเรื่องเพศ ความตาย ความทุพพลภาพ การขับถ่าย ศาสนา หรือสัตว์เลื้อยคลาน แม้แต่คำยืมจากภาษาอื่นมาเป็นคำด่าในภาษาไทย เช่น ดอกทอง ที่มีผู้สันนิษฐานว่ามาจากคำว่า หลกท่ง ในภาษาจีนฮกเกี้ยนแปลว่า หญิงโสเภณี ส่วนคำว่า ลก แปลว่า หญิงขายบริการทางเพศ เมื่อปะสมกับคำว่า เช้า เป็น เช้าลก แปลว่า หญิงโสเภณีที่เหม็นโฉ่ จึงเป็นคำด่าที่รุนแรงในภาษาจีน หรือภาษามลายูยืมคำว่า หลกท่ง ไปใช้เป็นคำว่า loktong ก็หมายถึงโสเภณีเช่นเดียวกัน คำด่าอีกคำที่ดูเหมือนจะเงียบหายไปนานได้แก่คำว่า ช็อกกะรี หรือ โฉกกฬี ในภาษาฮินดี ซึ่งแปลว่า เด็กผู้หญิง [คำด่าที่ว่า ช็อกกะรี อีสำเพ็ง น่าจะชี้วัดอายุของผู้พูดได้พอสมควร-ผู้วิจัย] มาจากคำว่า curry หมายถึง แกงกระหรี่ และก็ไม่ได้หมายถึงโสเภณีหรือหญิงขายบริการทางเพศแต่อย่างใด แต่พอภาษาไทยรับมาใช้ก็ชี้ชัดเฉพาะเจาะจงเพื่อหยามหยันศักดิ์ศรีลูกผู้หญิงให้ต่ำทราม ซึ่งเป็นการตีตราให้ความหมายอย่างดูหมิ่นดูแคลนและเหยียดหยามไปในทันที คำด่าจึงเป็นเสมือนเครื่องมือหรืออาวุธที่มีอานุภาพในการทำลายสูง

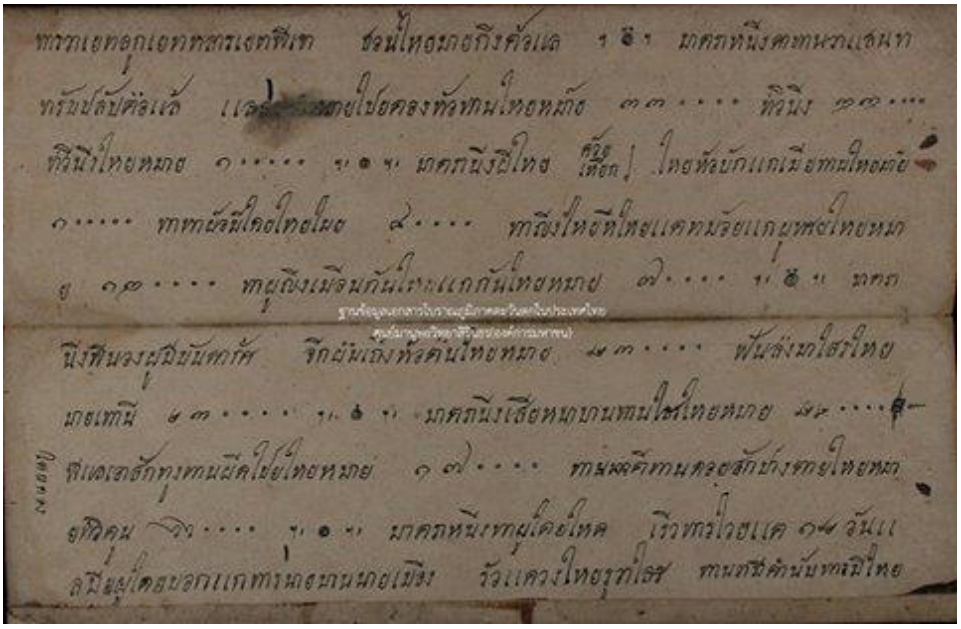
ในสมัยโบราณจึงนำคำด่าเหล่านั้นมาบันทึกเป็นกฎหมาย เพื่อเป็นแม่บทในการพิจารณาคดี ดังตัวอย่างคำด่าในเอกสารสมัยกรุงศรีอยุธยา ระบุไว้ใน พระไอยการลักษณะวิวาทด่าตีกัน มาตรา ๓๖ เช่น ไอ้ (อี) ขี้ตรุ ขี้เมา ขี้ฉ้อ ขี้ขโมย ขี้ข้า ขี้ครอก อีดอกทอง อีเย็ดซ้อน ฯลฯ ต่อมาในปี พ.ศ. 2416 ได้มีการจัดพิมพ์พจนานุกรมอักขราภิธานศรับท์ ของหมอบรัดเลย์ ซึ่งมีการบรรจุคำด่าไว้ในหมวด ไอ้ อ้าย และอี ที่ใช้เป็นคำเรียกทาส เช่น ไอ้บ้า ไอ้ชาติข้า อีขี้ข้า อีร้อยซ้อน อีแดกแห้ง อีผีทะเล อีทิ้มขึ้น อีชาติชั่ว อีเปรต ไอ้ถ่อย ไอ้ระยำ ไอ้จังไร เป็นต้น คำด่าบางคำดังกล่าวก็เลิกใช้ไปแล้ว บางคำก็ยังคงใช้อยู่ โดยเฉพาะคำว่าอีดอกทองที่มีปรากฏมาจนปัจจุบัน



ภาพที่ 38 ต้นฉบับกฎหมายตราสามดวงลักษณะวิวาทด่าตี
ที่มาภาพ : ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน)

พระธรรมศาสตร์ ฉบับวัดท่าพูด จังหวัดนครปฐม ว่าด้วยเรื่องบทลงโทษ ข้อตกลงการปรับสินไหมในคดีต่างๆ เป็นกรณีๆ แต่ละมาตรา เช่น การทะเลาะวิวาท การบุกรุกพื้นที่ การลักทรัพย์ การด่าทอด้วยคำหยาบคาย การกู้หนี้ยืมสิน การข่มขู่ การซื้อที่ดินไร่นา เป็นต้น ดังตัวอย่าง

๓ ๏ ๓ มาตราหนึ่ง ด่าท่านว่าเย็ดชีเย็ดพราหมณ์ สบประมาทท่านให้ไหม ๑๒๐๐๐๐ ถ้าด่าท่านว่าอีขี้ครอก อีขี้เค้า อีขี้พาโล อีขี้ตรวน อีกากปราขีสากเบี้ย ด่าท่านดังนี้ถือว่าอัปมงคลให้ไหม ๒๒๐๐๐ ผิด่าท่านว่า เย็ดลูกเย็ดหลาน เย็ดพี่เจ้าชวน ให้ไหมกึ่งตัวแล
๓ ๏ ๓ มาตราหนึ่ง ด่าท่านว่าแสนสับปรับตอแหล แล---หลายไปต้องหัวท่านให้ไหม ๓๓๐๐๐๐ ทวีหนึ่ง ๒๒๐๐๐๐ ทวีหนึ่งให้ไหม ๑๐๐๐๐๐
๓ ๏ ๓ มาตราหนึ่ง ผิให้ควย ให้เหียก ให้หัวปักแก่เมียท่าน ให้ไหม ๑๐๐๐๐๐ ถ้าหาผัวมิได้ให้ไหม ๘๐๐๐๐ ถ้าหญิงให้หี ให้แตดหมอยแก่ผู้ชาย ให้ไหม ๑๒๐๐๐๐ ถ้าผู้หญิงเหมือนกันให้แก่กันให้ไหม ๗๐๐๐๐ (ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน), 2562)



ภาพที่ 39 พระธรรมศาสตร์ ฉบับวัดท่าพูด จังหวัดนครปฐม
ที่มาภาพ : ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน)

จะเห็นได้ว่า การใช้คำหยาบด่าทอมีบทกำหนดลงโทษอย่างชัดเจน เพราะเป็นเรื่องที่สังคมไม่ยอมรับ ดังเช่นเมื่อครั้งพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จประพาสยุโรปครั้งแรก สมเด็จพระศรีพัชรินทราบรมราชินีนาถทรงเห็นว่าฝ่ายในมีทั้งงานและเจ้าพนักงานจำนวนมาก

จำเป็นต้องเข้มงวดกวดขันรักษาระเบียบแบบแผนการปฏิบัติราชการฝ่ายใน จึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ตั้งกรมโขลนขึ้นเพื่อทำหน้าที่ควบคุม กำกับ ดูแล รักษาความสงบเรียบร้อยภายในเขตพระราชฐานชั้นใน ซึ่งทำหน้าที่คล้ายกับตำรวจนครบาล (ม.ร.ว. เทวาธิราช ป. มาลากุล, 2510) ดังประกาศพระบรมราชโองการ...*ทรงพระกรุณาโปรดให้จัดโขลนเป็นธรรมเนียมคล้ายโปลิด...ให้โปลิดระวังอย่าให้เกิดการทะเลาะชกตีกันในวัง ห้าม ชาววังกล่าวคำหยาบ...*" (สำนักหอสมุดแห่งชาติ, หมู่จดหมายเหตุรัชกาลที่ 5) *โปลิด*

ปัจจุบัน การด่าทอยังคงถือเป็นความผิดตามประมวลกฎหมายอาญามาตรา 393 ฐานดูหมิ่นผู้อื่นซึ่งหน้า หมายถึง การดูถูกเหยียดหยาม สบประมาท หรือทำให้อับอาย ถือเป็นความผิดลหุโทษ จำคุกไม่เกิน 1 เดือน หรือปรับไม่เกิน 1,000 บาท หรือทั้งจำทั้งปรับ แม้การลงโทษจะไม่มากแต่ก็ทำให้ผู้ด่าหรือผู้ดูหมิ่นมีประวัติคดีความติดตัว ซึ่งคำพิพากษาศาลฎีกาได้วางหลักกฎหมายเกี่ยวกับความผิดฐานดูหมิ่นผู้อื่นไว้ซึ่งหน้า ได้แก่ คำหยาบคายต่างๆ เช่น อีดอก อีเหี้ย อีสัตว์ อีควาย อีตอแหล ไอ้ระยำ ไอ้เปื๊อก ไอ้ตัวแสบ เฮงซวย ผู้หญิงต่ำๆ พระหน้าผี พระหน้าเปรต มารศาสนา ไอ้หน้าโง่ อีร้อย...(ตามด้วยคำลามก) อีดอกทอง หากพูดคำเหล่านี้ใส่หน้าผู้ใด ผู้พูดจะมีความผิดฐานดูหมิ่นผู้อื่นซึ่งหน้าทันที ตัวอย่างคำพิพากษาศาลฎีกา ดังตาราง

ตารางที่ 5 ตารางแสดงตัวอย่างคำพิพากษาศาลฎีกาความผิดฐานดูหมิ่นซึ่งหน้า (การด่าทอ)

คำด่าทอ	คำพิพากษา
อีดอก	คำพิพากษาศาลฎีกาที่ 2102/2521 จำเลยถ่มน้ำลายไปทางผู้เสียหายและด่าผู้เสียหายว่าพวกอีดอกดำ คำว่าอีดอก เป็นถ้อยคำหยาบคาย สามัญชนฟังแล้วเข้าใจได้ชัดเจนอยู่ในตัวเองว่าผู้ถูกด่า เป็นหญิงไม่ดี จำเลยจึงมีความผิดฐานดูหมิ่นซึ่งหน้า ตามประมวลกฎหมายอาญามาตรา 393 พิพากษายืนตามศาลอุทธรณ์ ปรับ 500 บาท
อีเหี้ย อีสัตว์ อีควาย	คำพิพากษาศาลฎีกาที่ 5257/2548 จำเลยด่าว่าผู้เสียหายว่า อีเหี้ย อีสัตว์ อีควาย มึงคิดว่าเมียกูกินเงินไปหรือไง และชี้มือไปที่ผู้เสียหาย ถ้อยคำดังกล่าวนอกจากจะเป็นคำหยาบคายแล้ว ยังมีลักษณะเป็นการเปรียบเทียบผู้เสียหายเป็นสัตว์เลี้อยคลาน สัตว์สี่เท้า และกล่าวหาผู้เสียหายว่า ผู้เสียหายว่าภริยาจำเลยของจำเลยเอาเงินของกลุ่มแม่บ้านไปใช้เป็นการส่วนตัว ถ้อยคำดังกล่าวมีลักษณะเป็นการดูหมิ่นผู้เสียหาย จำเลยจึงมีความผิดฐานดูหมิ่นซึ่งหน้า ตามประมวลกฎหมายอาญา มาตรา 393 พิพากษายืนตามศาลอุทธรณ์ภาค 3 ลงโทษปรับ 1,000 บาท ไม่ชำระค่าปรับจัดการตาม ป.อ. มาตรา 29 (ยึดทรัพย์สินใช้ค่าปรับ), มาตรา 30 (กักขังแทนค่าปรับ)
อีตอแหล	คำพิพากษาศาลฎีกาที่ 8919/2552 ถ้อยคำที่จำเลยกล่าวต่อผู้เสียหายว่า "อีตอแหล มาดูผลงานของแก" เป็นการดูหมิ่นผู้เสียหายหรือไม่ เห็นว่า การดูหมิ่นผู้อื่น หมายถึง การดูถูกเหยียดหยาม สบประมาท หรือทำให้อับอาย การวินิจฉัยว่าการกล่าววาจาอย่างไรเป็นการดูหมิ่นผู้อื่นหรือไม่ จึงต้องพิจารณาว่า ถ้อยคำที่กล่าวเป็นการดูถูกเหยียดหยามสบประมาทผู้ที่ถูกกล่าวหรือเป็นการทำให้ผู้ที่ถูกกล่าวอับอายหรือไม่ หากเป็นเช่นนั้นก็ถือได้ว่าเป็นการดู

ตารางที่ 5 (ต่อ)

คำด่าทอ	คำพิพากษา
ไอ้ระยำ ไอ้เบื๊อก ไอ้ตัวแสบ	หมิ่นแล้ว เมื่อตามพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถานให้ความหมายคำว่า "ตอแหล" ว่าเป็นคำด่าคนที่พูดเท็จ ซึ่งมีความหมายในทางเสื่อมเสีย การที่จำเลยกล่าวถ้อยคำดังกล่าวต่อผู้เสียหายจึงเป็นการพูดด่าผู้เสียหาย เป็นการดูถูกเหยียดหยามและสบประมาทผู้เสียหายว่าเป็นคนพูดเท็จ จึงเป็นการดูหมิ่นผู้เสียหายอันเป็นความผิดตามประมวลกฎหมายอาญา มาตรา 393 ศาลอุทธรณ์พิพากษาชอบแล้ว ฎีกาของจำเลยข้อนี้ฟังไม่ขึ้น พิพากษายืนตามศาลอุทธรณ์ ปรับ 200 บาท ไม่ชำระค่าปรับให้จัดการตามประมวลกฎหมายอาญา มาตรา 29 (ยึดทรัพย์สินใช้ค่าปรับ) มาตรา 30 (กักขังแทนค่าปรับ) คำพิพากษาศาลฎีกาที่ 1631/2538 หลังจากประธานที่ประชุมกล่าวเปิดประชุมแล้ว จำเลยได้พูดในที่ประชุมซึ่งมีโจทก์และบุคคลอื่นรวมแล้วประมาณ 30 คน เข้าร่วมประชุมว่า "ผมข้องใจว่าไอ้ผู้อำนวยการกองอุทธรณ์มันมานั่งเป็นผู้ช่วยเลขานุการ อ.ก.พ.นี้ได้อย่างไร ผมไม่เคยเสนอชื่อมัน" เมื่อประธานในที่ประชุมได้ชี้แจงให้ทราบแล้ว จำเลยได้พูดขึ้นอีกว่า "ไอ้ระยำ มันไปล็อบบี้มาเพื่อจะมาเป็นผู้ช่วยเลขานุการเพื่อเอาเบี้ยประชุมไปกินเปล่า ๆ" และจำเลยยังพูดอีกว่า "ไอ้เบื๊อก ไอ้ตัวแสบ มันแส่เข้ามานั่งหาอาวุธด้ามยาวอะไรในที่นี้" เพราะไม่พอใจโจทก์ แม้จำเลยจะชี้หรือไม่ชี้หน้าโจทก์ก็ไม่ใช่ข้อสาระสำคัญ เมื่อผู้อำนวยการกองอุทธรณ์และร้องทุกข์มีเพียงตำแหน่งเดียวคือโจทก์ จำเลยย่อมมีความผิดฐานดูหมิ่นผู้อื่นซึ่งหน้า ตาม ป.อ.มาตรา 393 และฐานกระทำให้ผู้อื่นได้รับความอับอายต่อหน้าธารกำนัล ตาม ป.อ. มาตรา 397
เฮงซวย	คำพิพากษาศาลฎีกาที่ 1623/2551 การดูหมิ่นผู้อื่นอันเป็นความผิดตามประมวลกฎหมายอาญา มาตรา 393 หมายถึง การดูถูกเหยียดหยาม สบประมาท หรือทำให้อับอาย การวินิจฉัยว่าการกล่าววาจาอย่างไรเป็นการดูหมิ่นผู้อื่นหรือไม่ จึงต้องพิจารณาว่าถ้อยคำที่กล่าวเป็นการดูถูกเหยียดหยามสบประมาทผู้ที่ถูกกล่าวถึง หรือเป็นการทำให้ผู้ที่ถูกกล่าวถึงอับอายหรือไม่ หากเป็นเช่นนั้นก็ถือได้ว่าเป็นการดูหมิ่นแล้ว ไม่ต้องถึงกับเป็นการใส่ความให้ผู้อื่นเสียชื่อเสียง ถูกดูหมิ่น หรือถูกเกลียดชัง ซึ่งเป็นความผิดฐานหมิ่นประมาทตามมาตรา 326 ตามพจนานุกรมให้หมายความคำว่า "เฮงซวย" ว่า เอาแน่นอนอะไรไม่ได้ คุณภาพต่ำ ไม่ดี ซึ่งมีความหมายในทางเสื่อมเสีย การที่จำเลยพูดใส่ผู้เสียหายด้วยความไม่พอใจว่า "ไอ้ทนายเฮงซวย" จึงเป็นถ้อยคำที่จำเลยด่าผู้เสียหายเป็นการดูถูกเหยียดหยามและสบประมาทผู้เสียหายว่าเป็นทนายความเฮงซวย เป็นความผิด ฐานดูหมิ่นผู้อื่นซึ่งหน้าตามประมวลกฎหมายอาญา มาตรา 393 พิพากษายืนตามศาลอุทธรณ์ ปรับ 1,000 บาท ไม่ชำระค่าปรับให้จัดการตามประมวลกฎหมายอาญา มาตรา 29 (ยึดทรัพย์สินใช้ค่าปรับ), มาตรา 30 (กักขังแทนค่าปรับ)

ตารางที่ 5 (ต่อ)

คำด่าทอ	คำพิพากษา
ผู้หญิงต่ำๆ	คำพิพากษาศาลฎีกาที่ 2256/2537 จำเลยว่าผู้เสียหายที่ 1 ว่าเป็น ผู้หญิงต่ำ ๆ ต่อหน้าผู้อื่นซึ่งเป็นคำพูดที่เหยียดหยามผู้เสียหายที่ 1 ว่า เป็นผู้หญิงไม่ดี มีศักดิ์ศรีต่ำกว่าผู้หญิงทั่วไป เป็นการดูหมิ่นผู้เสียหายที่ 1 ซึ่งหน้า หาใช่เป็นคำพูดในเชิงปรารภปรับทุกข์ไม่ จำเลยมีความผิดตามประมวลกฎหมายอาญามาตรา 393 ปรับ1,000 บาท
พระหน้าผี พระหน้าเปรต	คำพิพากษาศาลฎีกาที่ 10/2527 จำเลยว่าโจทก์ว่า "พระหน้าผี พระหน้าเปรต ไปฟ้องกู กูไม่กลัว" โจทก์เป็นพระภิกษุซึ่งเป็นบุคคลที่ประชาชนทั่วไปถือว่าควรเคารพ การที่จำเลยว่าโจทก์ด้วยถ้อยคำดังกล่าว จึงเป็นการดูหมิ่นโจทก์ซึ่งหน้า ตามประมวลกฎหมายอาญามาตรา 393
มารศาสนา	คำพิพากษาศาลฎีกาที่ 3226/2525 คำว่า มารศาสนา ตามความหมายในพจนานุกรมหมายถึง บุคคลผู้มีใจบาปหยาบช้า คอยกีดกันไม่ให้ผู้อื่นทำบุญและกีดกันบุญกุศลที่จะมาถึงตน ซึ่งเป็นบุคคลประเภทที่สาธารณชนย่อมรังเกียจที่จะคบหาสมาคมด้วย จำเลยพูดว่าผู้เสียหายด้วยถ้อยคำดังกล่าวต่อหน้าผู้เสียหาย จึงต้องมีความผิดฐานดูหมิ่นซึ่งหน้าตามประมวลกฎหมายอาญา มาตรา 393 โดยโจทก์ไม่ต้องนำสืบอธิบายความหมายอีก เพราะเป็นข้อเท็จจริงที่รู้กันอยู่ทั่วไป พิพากษายืนตามศาลอุทธรณ์ลงโทษปรับ 1,000 บาท
ไอ้หน้าโง่	คำพิพากษาศาลฎีกาที่ 7572/2542 การที่จำเลยกล่าวถ้อยคำต่อโจทก์ร่วมว่า "มึงเข้าไปในที่ของกูได้อย่างไร กูจะแจ้งข้อหาบุกรุกมึง มึงเป็นผู้ใหญ่บ้านได้อย่างไร ไม่รู้กฎหมาย ไม่รู้หน้าที่ ไอ้หน้าโง่ มึงต้องเจอกับกูแน่ที่ศาล" นั้น เห็นได้ว่าสรรพนามที่จำเลยใช้แทนตัวจำเลยและโจทก์ร่วมว่ากูและมึงนั้นเป็นเพียงถ้อยคำไม่สุภาพ ส่วนถ้อยคำในทำนองว่าโจทก์ร่วมเป็นผู้ใหญ่บ้านไม่มีอำนาจหน้าที่ ไม่รู้กฎหมายและจะฟ้องร้องดำเนินคดีกับโจทก์ร่วมนั้น เป็นเพียงถ้อยคำต่อว่าโจทก์ร่วมที่เข้าไปในที่ดินของพ่อตาจำเลยโดยไม่ได้รับอนุญาตและแสดงเจตนาที่จะดำเนินคดีกับโจทก์ร่วมเท่านั้น ไม่ใช่ถ้อยคำที่ดูถูกเหยียดหยามโจทก์ร่วม แต่ที่จำเลยว่าโจทก์ร่วมว่าไอ้หน้าโง่ นั้น ถ้อยคำดังกล่าวแสดงอยู่ในตัวถึงการหมิ่นเหยียดหยามโจทก์ร่วม แม้จะเป็นการกล่าวถ้อยคำดูหมิ่นโจทก์ร่วมในขณะที่จำเลยและโจทก์ร่วมทะเลาะกันก็ต้องถือว่าจำเลยกล่าวโดยมีเจตนาดูหมิ่นโจทก์ร่วม พิพากษาปรับจำเลย 1,000 บาท
อีร้อย... (ตามด้วยคำลามก) อีดอกทอง	คำพิพากษาศาลฎีกาที่ 1442/2495 ด่าเขาว่า "อีร้อย.... อีดอกทอง" เป็นคำด่าด้วยถ้อยคำหยาบคาย จึงเป็นความผิดฐานหมิ่นประมาทซึ่งหน้าตาม กฎหมายลักษณะอาญามาตรา 339(2)

ที่มา : www.komchadluek.net/news/scoop/287099 สืบค้นวันที่ 20 มิถุนายน 2561

จะเห็นได้ว่า การใช้คำหยาบหรือการด่าทอด้วยคำหยาบเป็นพฤติกรรมที่สังคมไม่ยอมรับ ถือเป็นการกระทำผิดกฎหมาย แม้จะไม่มีเจตนาใช้เป็นคำด่าระหว่างคู่ขัดแย้ง แต่เป็นคำพูดที่สะท้อนอารมณ์ขันเป็นการเฉพาะกลุ่มก็ตาม หากมีคนอื่นที่ไม่ได้ร่วมวงสนทนาได้ยินได้ฟัง ผู้พูดก็ย่อมได้รับ

การดูถูกดูแคลน ตำหนิติเตียนไปจนถึงพื้นฐานทางครอบครัวประเภท “พ่อแม่ไม่สั่งสอน” หรือว่า “สอนแล้วแต่ไม่เคยจำ” จนกลายเป็นผู้ที่ขาดมารยาททางสังคม เพราะการพูดต้องผ่านกระบวนการคิดกลั่นกรองก่อนถ่ายทอดเป็นคำพูด โดยเหตุที่เรื่องซ้ำๆ เหล่านี้ล้วนเป็นสิ่งต้องห้ามเพราะเป็นภาพและทัศนคติเชิงลบที่กระทบต่อคู่กรณีโดยตรง หากจะแปลความว่าหยาบหรือไม่หยาบ หรือด่า ก็ต้องแปลจากอารมณ์และความหนักเบาของผู้พูดที่แสดงออกมา

กล่าวได้ว่า คำหยาบมีที่มาจากร่างกายและอาการแห่งร่างกายมนุษย์ที่ทำหน้าที่สร้างคำใหม่และช่วยชุบชีวิตคำเก่าๆ ขึ้นมาใหม่ คำเหล่านี้ล้วนเป็นคำธรรมดาที่ใช้ในชีวิตประจำวัน เป็นคำสามัญพื้นฐานโดยธรรมชาติของชาวบ้านร้านตลาดใช้พูดจาโต้ตอบกันอย่างชัดถ้อยชัดคำตรงไปตรงมา เพราะเน้นภาพด้วยความคมชัดของกิริยาท่าทาง เช่น กำลังเยี่ยวอยู่ จะแดกหรือไม่แดก อุ๊ย..หีหล่น เป็นต้น คำเหล่านี้ล้วนใช้อย่างแพร่หลายแต่กลับเป็นคำต้องห้ามในดงผู้ดีมีวัฒนธรรมในสังคมที่ผ่านการอบรมความงามแห่งกิริยามารยาทอันมีความสุภาพเป็นอุดมคติของการแสดงออกในสังคมไทย คำหยาบจึงกลายเป็นคำของชาวบ้านหรือไพร่ที่ดู “ด้อยค่าต่ำราคา” ไปในทันที ในขณะที่คำสุภาพเป็นคำที่ผู้ดีใช้ในวงสังคมชั้นสูงอัน “ทรงเกียรติ” ไปในทันทีเช่นเดียวกัน ไม่ว่าจะคำหยาบหรือคำสุภาพต่างก็มีบทบาทหน้าที่ของตน สิ่งสำคัญคือการนำไปใช้อย่างมีวิจารณญาณอย่านิยมใช้คำหยาบจนมีนิสัยฝังลึกชอบที่จะด่าทอ ผรุสวาทอย่างเดียวโดยไม่พิจารณาเหตุผลอย่างใด ในขณะเดียวกันก็ไม่ควรยึดติดอยู่ในกรอบคำสุภาพจนเหมือนถูกควบคุม เก็บกดความรู้สึกจนอาจเป็นโรคอารมณ์เรื้อรังได้ ในความเป็นจริงมนุษย์ทั้งไพร่และผู้ดีต่างอยู่ร่วมกันในสังคม การทะเลาะเบาะแว้งที่ไม่สมเหตุสมผลย่อมนำมาซึ่งความสั่นคลอนร้าวฉานในสัมพันธภาพ ควรใช้ความหยาบคายอย่างมีศิลปะเพื่อทำหน้าที่คลายความเครียดสร้างสีสันในชีวิต และใช้ความสุภาพตักเตือนให้คนระลึกถึงคุณค่าของการสร้างคุณงามความดี การใช้ทั้งความหยาบและความสุภาพเพื่อหวังผลอันดีงามเป็นเรื่องไม่ง่ายนักเพราะเป็นศิลปะขึ้นอยู่กับสถานะ เพศ สภาพแวดล้อม ความมีสติ และต้องรู้จักบันยะบันยังให้อยู่ในระดับที่ “พองาม” เพราะความหยาบความสุภาพต่างเป็นทางออกของอารมณ์ความรู้สึกที่ต้องมีอยู่คู่กันในสังคมตลอดไป

กล่าวโดยสรุป ความเป็นตลาดในบริบททางสังคม หมายถึงพื้นที่แสดงความต้องการหลัก 2 ประการ คือ 1) ความต้องการซื้อ เป็นพื้นที่ของผู้บริโภคที่มีความจำเป็นและต้องการสินค้าหรือบริการอย่างใดอย่างหนึ่งด้วยความพึงพอใจในคุณสมบัติหรือประโยชน์สูงสุดของสินค้าเมื่อแลกเปลี่ยนหรือซื้อขายแล้ว เพราะนอกจากการเลือกซื้อหาสินค้าพื้นฐานที่ใช้ในการดำรงชีวิตประจำวันแล้ว บางครั้งผู้บริโภคยังโหยหาและต้องการการบริโภคเพื่อชดเชยความทรงจำอันงดงามในอดีต เช่น ตลาดโบราณ อาหารและขนมโบราณ เป็นต้น 2) ความต้องการขาย เป็นพื้นที่ของผู้ขายในการนำเสนอสินค้าและบริการในรูปแบบต่างๆ ที่สอดคล้องหรือสามารถสนองความต้องการของผู้บริโภคได้ตรงตามเป้าหมายของการซื้อ หากผู้ขายเข้าใจพฤติกรรม อารมณ์ ความรู้สึกและทัศนคติ

ของผู้บริโภคก็จะสามารถกำหนดกลยุทธ์ทางการตลาดได้อย่างชัดเจน เพราะผู้ขายควรต้องเข้าใจว่ามนุษย์มีวิถีชีวิตที่ผูกโยงกับสังคมและวัฒนธรรม ความต้องการทั้ง 2 ประเภทหากมีความสมดุลกันก็จะสามารถสอดประสานเชื่อมโยงสัมพันธ์กันได้เป็นอย่างดีและยาวนาน นอกจากนี้ ตลาดยังเป็นพื้นที่สาธารณะหรือพื้นที่ที่สามที่ไม่ใช่บ้าน ไม่ใช่ที่ทำงาน ไม่ใช่ที่เรียน แต่เป็นพื้นที่เปิดสำหรับความต้องการอิสระโดยสามารถจัดการหรือสร้างความสัมพันธ์กับคนรอบข้างที่มาใช้พื้นที่ในตลาดได้ เป็นการสะท้อนความต้องการหลีกหนีจากความจำเจและความเป็นของโหล

ภาพที่ 40 แสดงบรรยากาศการค้าขายในตลาด
ที่มาภาพ : เพจสยามพหุรงค์

การไปตลาดนอกจากจะเป็นการไปทำกิจกรรมแลกเปลี่ยนหรือซื้อขายสินค้าของคนในเมืองหรือคนในชุมชนท้องถิ่นแล้ว การไปตลาดยังเป็นการไปรวมตัวกันเพื่อสนทนาแลกเปลี่ยนความรู้ความคิด เพราะการพูดคุยในตลาดมีความสำคัญและจำเป็นไม่น้อยไปกว่าการซื้อขายสินค้า และดูเหมือนว่าจะมีความสำคัญในลำดับแรกก่อนการซื้อขายเพราะต้องพูดคุยต่อรองก่อน ตลาดจึงเป็นพื้นที่รองรับสังคมมุขปาฐะเพื่อแสวงหาความรู้ความจริงผ่านการสนทนาถกเถียง และขบคิดถึงปัญหาที่ต่างคนต่างเผชิญและอาจเป็นปัญหาร่วมกันของผู้คนในสังคม ตลาดในฐานะพื้นที่ทางสังคมยิ่งมีความชัดเจนขึ้นในฐานะพื้นที่สาธารณะรองรับกิจกรรมทางสังคมนานาชนิดที่ทุกคนต้องมาพบปะกัน พื้นที่นี้จึงแออัดไปด้วยผู้คนและอาจจะมีเสียงดังมาจากทุกทิศทุกทาง ทั้งการเจรจาต่อรอง พูดคุยไถ่ถาม แลกเปลี่ยนความคิดมุมมองไปจนถึงการเผชิญสงครามน้ำลายที่อาจนำไปสู่การแสดงพฤติกรรมไม่สุภาพและความรุนแรงต่อชีวิตและทรัพย์สินเหตุเพราะเกิดความขัดแย้งกันในตลาด เมื่อต่างเผชิญหน้ากันก็ย่อมมีทั้งผู้ได้ประโยชน์และเสียประโยชน์ หากแต่ตลาดจะเป็นพื้นที่ที่เชื่อม

สัมพันธภาพอันดีได้ ***"คู่เผชิญหน้า"*** ต้อง ***"หยุดและคิด"*** เพื่อชักจูงใจและร่วมกันรักษาคุณค่าของพื้นที่โดยการเชื่อมโยงการกระทำและความคิดผ่านการพบปะพูดคุยอย่างมีเหตุผล เพื่อให้ทุกคนตระหนักรู้ในความสำคัญของตลาดในฐานะปริมณฑลสาธารณะทางสังคม

ส่วนความหมายความเป็นตลาดในบริบททางวัฒนธรรม หมายถึง พื้นที่ที่หลอมรวมความหลากหลายทางวัฒนธรรม สะท้อนวิถีชีวิตความเป็นอยู่ ตลอดจนการถ่ายทอดภูมิปัญญาของคนในชุมชน การใช้พื้นที่ตลาดจำเป็นต้องศึกษาเงื่อนไขทางวัฒนธรรมเพื่อเข้าใจพฤติกรรมที่เกิดขึ้นในตลาด วัฒนธรรมที่มาจากค่านิยม ความเชื่อและทัศนคติจะเป็นกลไกขับเคลื่อนให้พฤติกรรมในตลาดเป็นไปตามโครงสร้างที่พึงประสงค์ในลักษณะวัฒนธรรมเครือญาติที่ใช้ระบบการสื่อสารอธิบายปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในตลาด เพราะตลาดหล่อหลอมมาจากความร่วมมือของสังคมการอาศัยประเพณีวัฒนธรรมชุมชนกำกับ ดูแลพฤติกรรมในตลาดจะช่วยให้เกิดความสมดุลทางผลประโยชน์ที่เกิดขึ้นในตลาดและก็เป็นเรื่องที่ทุกคนยอมรับได้ เช่น การเปลี่ยนสถานภาพของพื้นที่หวงห้าม พื้นที่ที่มีกฎ ระเบียบควบคุมในช่วงระยะเวลาใดเวลาหนึ่งให้เป็นพื้นที่ผ่อนคลาย ไม่ตึงเครียดไปด้วยกฎระเบียบ แต่กลับมีความสับสนวุ่นวาย อึกทึก ครึกโครมเข้ามาแทนที่ เสียงการเจรจาต่อรองการซื้อขายสินค้าเพื่อสมประโยชน์ทั้งผู้ขายและผู้ซื้อ หรือแม้แต่การไถ่ถามสารทุกข์สุขดิบของผู้คนที่มีโอกาสมาพบกันในตลาด รวมทั้งพ่อค้าแม่ค้าได้พูดคุยสนุกสนานกันได้ทุกเรื่อง ตั้งแต่ข่าวสารบ้านเมือง ละครโทรทัศน์ ไปจนการวิพากย์วิจารณ์ทั้งเรื่องของตนเองและเพื่อนบ้าน เหล่านี้ล้วนสะท้อนความสัมพันธ์ของคนในตลาดและนอกตลาดให้มีชีวิตชีวา แสดงให้เห็นอัธยาศัยไมตรี ความไว้เนื้อเชื่อใจ ความซื่อสัตย์ที่มีต่อกัน ความสัมพันธ์ดังกล่าวสามารถผูกมัดให้คนเหล่านี้จริงใจต่อกันอย่างยาวนาน

ความมีอิสระ ขาดระบบจนถึงขั้นไร้ระเบียบ มีความสะดวกสบายแต่ไม่ถูกสุขลักษณะ ความอดทนต่อสภาพแออัดของพื้นที่ที่ต่างคนต่างใช้ทำมาหากิน แต่ปราศจากการดูแลเอาใจใส่ เสียงการเจรจาต่อรองสำเร็จบ้าง ไม่สำเร็จก็มีเสียงบ่น ต่อว่า ปะคารมกันพอหอมปากหอมคอ ก่นด่า หรือถึงขั้นทะเลาะตามมาแต่ก็ยังแวะเวียนมาซื้อหาจับจ่ายเพราะของเขาดี สด รสหวาน หรือ

เสียงเรียกลูกค้า..คุณ...คุณคะ...คุณขา...ขนมอร่อยๆ หวานมัน...ค่า...ทั้งฝอยทอง...เม็ดขนุน...วุ้นหวาน...ลูกตาลเชื่อม...จ้า

คุณผู้หญิงคะ..วันนี้อีชั้นเก็บมะม่วงอกร่องไว้ให้ค่ะ...ยังไม่ได้ขายให้ใครเลย...เลือกหน้าเข่งไว้ให้เฉพาะคุณ...ผิวสีกระดังงาลูกงามๆ บ่ายๆ ก็สุกกำลังดี...ทานกับข้าวเหนียวมูนได้ละค่า.....

อย่าต่อเลยค่ะ..กำไรนิดหน่อย..ไปจนถึง..ชั้นบอกว่าขายไม่ได้..ก็ขายไม่ได้...ต่อแม่ม..อยู่นั่นแหละ...อีห่า...อีดอก...อีเหี้ย...เอาแต่เช้าเลยกู...ยังไม่ได้ประเดิมก็ต่ออยู่นั่นแหละ...โอมมหาระรวย...สามสิบสอง...ควย...แห่ห้อมล้อมหี...ขายดิบขายดีแหก..หี..กลับบ้าน...โอมเพี้ยง...

กูว่าละ...อีปริก...มันต้องพึ่งของ...ตั้งแต่ไก่โห่เลย...ระยำจริงๆ...ต่อของเช้าๆ แบบนี้...เป็นกูคงต้องเจอหนามทุเรียนล่ะ...

แม้แต่เสียงตะโกนยามหิว แม่ค้าสั่งข้าวผัด ก๋วยเตี๋ยวข้ามหัวใครต่อใครที่เดินจับจ่ายในตลาดก็เป็นเช่นเสียงเพรียกเรียกขาน ทักทาย ปราศรัยและอาจเป็นเสียงสะกิดให้ใครหลายคนบอกว่า เออ ...เอาแบบที่มันสั่งก็ได้...เผ็ดๆ หน่อย... ฯลฯ

ภาพที่ 41 ภาพพฤติกรรมความเป็นตลาด
ที่มาภาพ : board.postjung.com

ภาพความเป็นตลาดก็คือพฤติกรรมไม่สุภาพที่มนุษย์จะแสดงออกในสถานการณ์ใดสถานการณ์หนึ่ง เมื่อมีแรงกระแทก (รู้สึกขัดแย้ง) กระทบ (รู้สึกคับข้องใจ) กระเทือน (รู้สึกไม่พอใจหรือโกรธ) และกระทำ (ระบายความรู้สึก) ด้วยการใช้อวัจนภาษา (กระทำกับคู่กรณีหรือสิ่งของ) การใช้วัจนภาษา (กล่าวบริภาษ) การใช้ความรุนแรง (ทำร้ายคู่กรณี) และการใช้อาวุธ (ทำลายชีวิตคู่กรณี) โดยมีสถานการณ์หรือบรรยากาศที่เอื้อให้มนุษย์แสดงพฤติกรรมไม่สุภาพทั้งทางกาย วาจา และใจ เช่น การเจรจาต่อรองที่ไม่อาจตกลงกันได้ จนเกิดเหตุการณ์ทะเลาะเบาะแว้งเหมือนเหตุที่เกิดขึ้นจริงในตลาด มนุษย์จึงต้องหาทางระบายความโกรธด้วยวิธีการต่างๆ ตามระดับความเข้มข้นทางอารมณ์ เช่น วางของกระแทกอย่างแรง เดินลงส้นเท้า ถ่มน้ำลายใส่ พูดตัดพ้อต่อว่า ประชดประชัน ด่าทอ ไปจนถึงขั้นใช้กำลังประทุษร้ายหมายเอาชีวิต เป็นต้น

สภาพในตลาดดังที่ว่านี้ ล้วนเป็นภาพชินตาที่เราได้เห็นเมื่อย่างเข้าตลาดซึ่งเป็นพื้นที่สำคัญและจำเป็นในชีวิตประจำวันเพราะเป็นแหล่งซื้อหาปัจจัยสี่ที่ไม่มีข้อยกเว้นแม้แต่บ้านที่อยู่อาศัยก็อยู่ในตลาดหรือใกล้ตลาดจะได้ทำมาค้าขาย รวมถึงปัจจัยที่ห้าคืออุปกรณ์ทางเทคโนโลยีที่ใช้เอื้ออำนวยความสะดวกแก่การดำรงชีวิต จะมีสักกี่แห่งในโลกที่แม่ค้าหาบเร่ไข่ปิ้ง ถั่วต้ม รถเข็นข้าวเหนียวหมูปิ้ง ผลไม้ ต่างปักหลักขายอยู่หน้าโรงแรมห้าดาวที่อยู่ใกล้ตลาด ในขณะเดียวกันพ่อครัวก็จดออเดอร์อาหารตามสั่งแบบละเอียดยิบของลูกค้าที่เป็นร้านริมทางหน้าตลาด พื้นที่ที่มีความชุลมุนจอแจ อากาศร้อนจากธรรมชาติและมลพิษจากเตาไฟที่ใช้ปรุงอาหาร แทนที่ผู้คนจะหนีให้ห่างไปให้ไกลแต่กลับเป็นพื้นที่บ่มเพาะความกลมกลืนของวิถีชีวิตกับความเชื่อและวัฒนธรรมของผู้คนหลากหลายเชื้อชาติ ศาสนาและวัฒนธรรมได้อย่างลงตัว จะด้วยความตั้งใจหรือไม่ก็ตาม ความเข้าอกเข้าใจในคนต่างถิ่นได้กลายเป็นเสน่ห์ของคนในตลาดโดยไม่ต้องเสแสร้ง ทั้งยังกลับกลายเป็นองค์ประกอบที่สร้างสรรค์ให้ตลาดช่างน่าค้นหา เป็นเสน่ห์อันทรงพลังที่ทำให้ตลาดเป็นจุดหมายปลายทางที่น่าหลงใหลและควรค่าแก่การสร้างประสบการณ์ร่วมกับผู้คนและพื้นที่ที่มากไปด้วยชีวิตชีวาแห่งนี้ และพฤติกรรมความเป็นตลาดดังว่ามานี้ก็ถูกถ่ายทอดไปสู่ตัวละครในบทละครรำ

ภาพที่ 42 ฉากพฤติกรรมทะเลาะกันของตัวละครในละครเรื่องไกรทอง
ที่มาภาพ : หนังสือ "ร้องรำทำเพลง : ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม"

4.2 ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

มารยาทเป็นคุณลักษณะประจำตัวของบุคคล ได้แก่ ความสุภาพ อ่อนน้อม การมีสัมมาคารวะ ความมีวินัย รวมไปถึง*การแสดงออกทุกอย่างของมนุษย์ เช่น กิริยาท่าทาง สีหน้า คำพูดและการแต่งกาย* (ผอบ โปษะกฤษณะ, 2530: 2) ที่ปรากฏอย่างเป็นมิตรแก่ผู้พบเห็น และมารยาท

ดังกล่าวสามารถ*ดัดแปลงแก้ไขให้สอดคล้องกับสิ่งแวดล้อมและกาลสมัยได้ โดยต้องรู้จักเลือกใช้ให้เหมาะและถ้าได้รับการศึกษาแลอบรมมาดีแล้ว ทั้งกาย วาจา แลใจ ย่อมได้ชื่อว่าสุภาพชน* (พัว อนุรักษ์ราชมณเทียร, 2530: 1) มารยาทจึงเป็นเรื่องที่ว่าด้วยความประพฤติหรือการกระทำของมนุษย์ที่เป็นกระจกเงาส่องให้เราเห็นอุปนิสัยใจคอของคน เราจึงตีค่าของคนได้จากการแสดงมารยาททางสังคมที่รู้ว่า *“อะไรควรเว้น อะไรควรทำ อะไรผิด อะไรถูก อะไรดี อะไรชั่ว”* (ชัยวัฒน์ อัตพัฒน์, 2523: 1) เพราะทุกอิริยาบทที่เราแสดงออกมาล้วนเป็น “มรรยาท” ทั้งสิ้น เช่น*พ่อแม่สอนให้ไหว้คนให้ของ ให้กราบผู้ใหญ่เมื่อพบปะกัน ฝรั่งสอนลูกให้จับมือหรือเช็คแฮนด์เมื่อพบคนอื่นและโบกมือลาเมื่อจากกัน แขกใช้วิธีซาลาม ญี่ปุ่นโค้งอย่างต่ำ แม้กระทั่งเอสกิโมก็ทักกันด้วยการยื่นหน้าเข้าไปเอาจมูกถูกันและกัน ไม่ว่าจะแสดงออกด้วยวิธีใด สิ่งเหล่านี้เรียกว่ามรรยาททั้งสิ้น* (ผกาวดี อุตตโมทย์, 2519: 1-2) *ความงามที่ไม่รู้จักเสื่อมสูญคืองามมารยาท การแสดงออกไม่ว่าจะด้วยกิริยาหรือถ้อยคำเป็นการประเมินคุณค่าของผู้นั้นได้เป็นอย่างดี* (สุนีย์ สินธุเดชะ, 2523: 3)

4.2.1 เสขิยกัณฑ์หรือเสขิยวัตร

เสขิยกัณฑ์เป็นพระวินัยหมวดที่ว่าด้วยวัตรและจรรยามารยาทอันงดงามที่ภิกษุสงฆ์พึงศึกษาปฏิบัติพระพุทธเจ้าทรงบัญญัติมารยาทสำหรับภิกษุขึ้นโดย*ทรงนำมารยาทกษัตริย์ที่ดีงามมารวมกับมารยาทของนักบวชที่ดีงามในยุคนั้น ซึ่งพระองค์ได้พิสูจน์มาแล้วว่าดีจริงๆ แล้วปรับปรุงเปลี่ยนแปลงแก้ไขเพิ่มเติมมาบัญญัติเป็นมารยาทของพระภิกษุ* (พระราชภาวนาจารย์, 2559: 4) เพื่อปกปิดความไม่งามของร่างกาย เช่น น้ำมูก น้ำลาย ปัสสาวะ อุจจาระล้วนเป็นสิ่งน่ารังเกียจ เมื่อร่างกายขับออกมาจึงต้องรีบล้างทำความสะอาดทันทีเพื่อจะไม่สร้างความรำคาญแก่ผู้พบเห็น หรือแม้แต่กลิ่นเหงื่อไคล กลิ่นอาหารที่รับประทานเข้าไปก็ล้วนเป็นสิ่งรบกวนทั้งตนเองและผู้อยู่ใกล้ด้วยเหตุเหล่านี้จึงทรงวางแนวทางปฏิบัติตนเมื่ออยู่ร่วมกันเพื่อป้องกันการกระทบกระทั่งกันในหมู่สงฆ์อันเป็นการเสริมสร้างบุคลิกภาพและสร้างศรัทธาให้น่าเคารพเลื่อมใสแก่ผู้พบเห็น ประกอบด้วย 4 หมวด คือ 1) สารูป หมวดว่าด้วยความเหมาะสมแก่สมณเพศ ว่าด้วยกิริยามารยาทอันควรประพฤติเมื่อเข้าไปในหมู่บ้าน เริ่มตั้งแต่การนุ่งห่ม การสำรวม ระวังอิริยาบถ รวมทั้งการพูดคุยให้อยู่ในอาการที่เหมาะสม 2) โภชนปฏิสังยุต หมวดว่าด้วยการฉันอาหาร ว่าด้วยกิริยามารยาทที่ควรประพฤติในการรับบิณฑบาตและการฉันภัตตาหาร 3) ธัมมเทศนาปฏิสังยุต หมวดว่าด้วยการแสดงธรรม ว่าด้วยกิริยามารยาทในการแสดงธรรมแก่ผู้อื่น และ 4) ปกิณณกะ หมวดเบ็ดเตล็ดว่าด้วยกิริยามารยาทในการถ่ายอุจจาระ ปัสสาวะ (กรมการศาสนา, 2550: 102-106) โดยมีรายละเอียด ดังนี้

4.2.1.1 หมวดที่ 1 สารูป เป็นหมวดที่ว่าด้วยธรรมเนียมหรือกิริยามารยาทอันควรประพฤติเมื่อจะเข้าบ้านประชาชน ซึ่งเป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องกับการแต่งตัวและกิริยามารยาทต่างๆ ดังนี้ 1) การแต่งตัว ควรนุ่งห่มให้เรียบร้อยเหมาะสมแก่สมณสารูป *ข้อ 1-2 “ภิกษุพึงทำความศึกษาว่า เราจักนุ่ง-ห่มให้เรียบร้อย”* หากภิกษุสงฆ์แต่งกายไม่เรียบร้อย เช่น ชายสบงไม่เสมอกัน ขอบที่ทับซ้อน

ย้วยหน้าย้วยหลังพ้นครึ่งหน้าแข้งขึ้นมา ภาษาพระท่านเรียกว่า นุ่งชั่วห่มชั่ว (พระราชภาวนาจารย์, 2559: 12) เมื่อนุ่งห่มมีสภาพดังนี้แล้วก็ไม่เหมาะไม่งาม แขกไปใครมาหรือไปมาหาสู่ใครก็จะถูกติฉินนินทา โลกติเตียนได้ ฉะนั้น จึงควรเอาใจใส่รักษาความสะอาดของเครื่องนุ่งห่ม ตลอดจนดูแลการแต่งกายให้เหมาะสมเรียบร้อยตามกาลเทศะ *ข้อ 3-4 "ภิกษุพึงทำความศึกษาว่า เราจักปิดกายด้วยดีไปในละแวกบ้าน-นั่งในละแวกบ้าน"* ตามปกติเมื่ออยู่บ้านมักถือว่าเป็นเรื่องส่วนตัว อาจไม่จำเป็นต้องสำรวมระมัดระวังการแต่งกายและกิริยามารยาทสักเท่าใด แต่เมื่อมีกิจนิมนต์หรือธุระต้องออกไปบ้านญาติโยม ก็ต้องดูแลนุ่งห่มให้เรียบร้อย สำรวมกิริยามารยาทให้เหมาะสมแก่ฐานะ 2) การแสดงกิริยามารยาท *ข้อ 5-6 "ภิกษุพึงทำความศึกษาว่า เราจักระวังมือระวังเท้าด้วยดีไปในบ้าน-นั่งในบ้าน"* ข้อนี้พึงประสงค์ให้ภิกษุสงฆ์อยู่ในอาการสำรวม สงบ ไม่แกว่งมือแกว่งเท้า เป็นต้น *ข้อ 7-8 "ภิกษุพึงทำความศึกษาว่า เราจะมีตามองทอดลงไปในบ้าน-นั่งในบ้าน"* ลักษณะของพระภิกษุต้องแสดงอาการสำรวม ไม่ใช้สายตาสอดส่ายไปทั่ว แต่สายตาต้องนิ่งมุ่งมั่นอย่างมีสมาธิ *ข้อ 9-10 "ภิกษุพึงทำความศึกษาว่า เราจักไม่เวิกผ้าไปในบ้าน-นั่งในบ้าน"* พระวินัยกำหนดให้พระภิกษุต้องนุ่งห่มอย่างสำรวมที่เรียกว่า ห่มคลุม แต่เมื่ออากาศร้อนแล้วเผลอถลกจีวรขึ้นพาดบ่าหรือถลกสบงรั้งขึ้นเหนือเข่าล้วนเป็นสิ่งไม่ควรกระทำ *ข้อ 11-12 "ภิกษุพึงทำความศึกษาว่า เราจักไม่หัวเราะไปในบ้าน-นั่งในบ้าน"* กิริยาดังว่าคือเมื่อเกิดความรู้สึกถูกใจแล้วหัวเราะแบบไม่ยั้ง มองเห็นฟันหมดปาก อาการดังว่านี้ไม่งามไม่เหมาะแก่ภิกษุที่จะปฏิบัติ ถูกใจอะไรอย่างไรก็ต้องสำรวม ใช้สติควบคุมอารมณ์ความรู้สึกไม่แสดงออกจนน่าติเตียน *ข้อ 13-14 "ภิกษุพึงทำความศึกษาว่า เราจักไม่พูดเสียงดังไปในบ้าน-นั่งในบ้าน"* ข้อนี้เป็นการเตือนสติพระภิกษุไม่ควรพูดเสียงดังจนเป็นที่รำคาญแก่คนทั่วไป *ข้อ 15-16 "ภิกษุพึงทำความศึกษาว่า เราจักไม่โคลงกายไปในบ้าน-นั่งในบ้าน"* ในชีวิตประจำวันการสนทนาพูดคุยระหว่างพระภิกษุด้วยกันหรือระหว่างพระภิกษุกับฆราวาส ไม่ควรแสดงกิริยาท่าทางประกอบจนเกินงามจนขาดความสำรวมเหมือนแสดงละคร *ข้อ 17-18 "ภิกษุพึงทำความศึกษาว่า เราจักไม่ไกวแขนไปในบ้าน-นั่งในบ้าน"* ข้อนี้มีลักษณะเดียวกับการแสดงท่าทางคือ การแกว่งแขนมากเกินกว่าปกติจนกลายเป็นไกวแขนเหมือนไกวเปล ดูอย่างไรก็ไม่งามเพราะทำเกินธรรมชาติ พระภิกษุจึงไม่ควรแกว่งแขนจนขาดความงามในอาการสำรวม

ข้อ 19-20 "ภิกษุพึงทำความศึกษาว่า เราจักไม่สั่นศีรษะไปในบ้าน-นั่งในบ้าน" กิริยาเช่นนี้ต้องฝึกให้คุ้นเคย จะเห็นว่าบางคนเมื่อถูกถามจะสั่นศีรษะทันทีจนกลายเป็นบุคลิกเฉพาะตัวที่ดูไม่สุภาพ ฉะนั้น เมื่อจะตอบรับหรือตอบปฏิเสธก็ใช้คำพูด ส่วนกิริยาอาจจะเป็นเพียงอาการประกอบเท่านั้น เช่น พูดปฏิเสธพร้อมส่ายหน้า *ข้อ 21-22 "ภิกษุพึงทำความศึกษาว่า เราจักไม่เอามือค้ำกายไปในบ้าน-นั่งในบ้าน"* การเอามือค้ำกายก็คือการเท้าสะเอว ซึ่งเป็นกิริยาที่ไม่สำรวม ไม่เหมาะไม่ควรแก่ฐานะพระภิกษุ แม้บางครั้งอาจเผลอทำแต่ก็ไม่ควรกระทำบ่อยๆ จนติดเป็นนิสัย *ข้อ 23-24 "ภิกษุพึงทำความศึกษาว่า เราจักไม่เอาผ้าคลุมศีรษะไปในบ้าน-นั่งในบ้าน"* ผ้าคลุมศีรษะ

ไม่ใช่เครื่องนุ่งห่มของพระภิกษุจึงไม่ควรนำมาใช้คลุมศีรษะจะทำให้ขาดความสำรวม หากแดดร้อนพระภิกษุก็ควรกางร่มกันแดดเพราะเป็นเครื่องอัฐบริขารสงฆ์ *ข้อ 25 "ภิกษุพึงทำความศึกษาว่า เราจักไม่เดินกระโหย่งเท้าไปในบ้าน"* หมายถึง การเดินเขย่งปลายเท้าซึ่งเป็นกิริยาที่ห้ามพระภิกษุกระทำโดยเด็ดขาด (พระราชภาวนาจารย์, 2559: 40) การเดินต้องเดินให้เต็มฝีเท้าอย่าเดินลงส้นเท้าจนมีเสียงดัง และ *ข้อ 26 "ภิกษุพึงทำความศึกษาว่า เราจักไม่นั่งรัดเข่าไปในบ้าน"* หมายถึง การนั่งชันเข่าขึ้นมาชิดอกแล้วเอาแขนรัดเข่าไว้อีกชั้นหนึ่งในลักษณะกอดเข่าเจ่าจุก แสดงอาการของคนเจ้าทุกข์ ซึ่งเป็นอาการที่ไม่พึงกระทำ แต่ต้องหมั่นฝึกสติ พิจารณาไตร่ตรองอย่างรอบคอบและพึงรักษาบุคลิกภาพอันงดงามไว้

4.2.1.2 หมวดที่ 2 โภชนปฏิสังยุต กิริยามารยาทอันควรประพฤติเมื่อรับบิณฑบาตรและฉันภัตตาหาร เมื่อพระภิกษุมีความพร้อมความสำรวมในการแต่งกาย การแสดงกิริยามารยาทก็สง่างามสมแก่ฐานะแล้ว ความสำรวมในการฉันภัตตาหารก็เป็นสิ่งสำคัญและจำเป็นไม่ยิ่งหย่อนไปกว่ากัน ดังที่ พระพุทธเจ้าทรงบัญญัติไว้ *ข้อ 1 "ภิกษุพึงทำความศึกษาว่า เราจักบิณฑบาตโดยเคารพ"* หมายความว่า เมื่อพระภิกษุออกรับบิณฑบาตก็ต้องรับอาหารทุกชนิดที่ญาติโยมนำมาใส่บาตร โดยไม่คำนึงว่าอาหารนั้นจะประณีตหรือไม่ก็ตาม และเมื่อรับไปแล้วต้องฉันอาหารนั้นห้ามนำไปทิ้ง เพื่อรักษาศรัทธาเลื่อมใสของญาติโยมไว้ ถือเป็นมารยาทอันงดงามของสงฆ์ *ข้อ 2 "ภิกษุพึงทำความศึกษาว่า เมื่อรับบิณฑบาตเราจักแลดูแต่ในบาตร"* เป็นการกำหนดให้พระภิกษุมีอาการสำรวมอยู่ตลอดเวลา ไม่เหม่อลอยว่อกแว่กหรือแม้แต่จะแลดูหน้าญาติโยมที่มาใส่บาตร โดยให้พึงระลึกเสมอว่าข้าวปลาอาหารในบาตรที่รับมาจะมากหรือน้อยก็ตาม พระภิกษุพึงอุทิศกำลังกาย กำลังใจในการศึกษาพระธรรมอย่างเต็มกำลังความสามารถ เพื่อจะได้นำพระธรรมนั้นมาเทศน์โปรดญาติโยมเป็นธรรมทาน อันเป็นทานสูงสุด *ข้อ 3 "ภิกษุพึงทำความศึกษาว่า เราจักรับแกงพอสมควรแก่ข้าวสุก"* ข้อนี้เป็นการเตือนไม่ให้พระภิกษุเลือกรับบาตรเฉพาะญาติโยมที่เตรียมพร้อมทั้งข้าวและกับข้าว แม้มีเพียงข้าวเปล่าก็ต้องรับบิณฑบาตรด้วย อย่ากักตุนอาหารเมื่อรับมาแล้วก็ควรนำมาเฉลี่ยฉันร่วมกันและอย่าฉันแต่กับข้าว ควรแบ่งปันให้รูปอื่นได้ฉันด้วย *ข้อ 4 "ภิกษุพึงทำความศึกษาว่า เราจักรับบิณฑบาตรแต่พอเสมอขอบปากบาตร" พระภิกษุควรรับบิณฑบาตแต่พอดี อย่ารับอาหารจนล้นปากบาตรขึ้นมา เพราะถือว่าเป็นการส่อความโลภได้ ดูไม่งาม เว้นเสียแต่อาหารนั้นด้วยห่อใบตองหรือใส่ถุงไว้ เมื่อใส่ลงบาตรแล้วปลายห่อใบตองหรือปากถุงสูงเลยพ้นขอบบาตรขึ้นมา อย่างนี้ไม่ถือว่าล้นบาตร หรือหากเต็มบาตรแล้วถ่ายของออกเพื่อรับอีกก็ทำได้ตามศรัทธาญาติโยม ข้อ 5 "ภิกษุพึงทำความศึกษาว่า เราจักฉันบิณฑบาตรโดยเคารพ"* เพราะอาหารที่รับบิณฑบาตรมาเป็นอาหารที่มาจากความศรัทธาของญาติโยม ไม่ว่าจะยากดีมีจน อาหารจะประณีตหรือไม่ประณีตก็ตามให้ฉันโดยไม่เลือก แต่ญาติโยมก็สามารถที่จะสอบถามได้ถ้าอาหารบางประเภทอาจมีผลเสียแก่สุขภาพ *ข้อ 6 "ภิกษุพึงทำความศึกษาว่า เราจักดูแลแต่ในบาตรเมื่อฉันบิณฑบาตร"* ข้อนี้เป็น

มารยาทในการฉันอาหารที่ห้ามไม่ให้ดูปากผู้อื่นที่กำลังทานอาหาร ถือเป็นการเสียมารยาท เห็นใครฉันอะไรก็อยากบ้าง เป็นการฝึกให้รู้จักพอใจในสิ่งที่มีอยู่ *ข้อ 7 "ภิกษุพึงทำความศึกษาว่า เราจักไม่ขุดข้าวสุกให้แหว่ง"* เป็นการฝึกมารยาทในการฉันอาหาร เมื่อตักข้าวฉันไม่ควรแหวกข้าวให้เว้าๆ แหว่งๆ ดูเลอะเทอะเต็มจานจนไม่น่าฉัน แต่ควรตะล่อมข้าวให้เป็นคำๆ แต่พอฉันแต่ละคำ เป็นการฝึกบุคลิกให้ดูดีเมื่อไปฉันที่อื่นหรือร่วมวงกับผู้อื่น

ข้อ 8 "ภิกษุพึงทำความศึกษาว่า เราจักรับแกงพอสมควรแก่ข้าวสุก" ข้อนี้สอดคล้องกับข้อ 3 เมื่อรับบิณฑบาตรมาแล้วก็ให้ฉันแต่พอประมาณ ควรแบ่งให้ผู้อื่นฉันด้วย *ข้อ 9 "ภิกษุพึงทำความศึกษาว่า เราจักไม่ขยุ้มข้าวสุกแต่ยอดลงไป"* จะสังเกตได้ว่า เมื่อญาติโยมจัดเตรียมสำรับถวายพระจะจัดเรียงด้วยความประณีต เช่นขนมทองหยอดจัดเรียงเป็นยอดสูงลดหลั่นลงมา หรือข้าวสุกก็จะตักกองพูนเป็นยอด พระภิกษุก็ไม่ควรตักเจาะตรงกลางลงไปแบบเจาะไข่แดงจะดูไม่งาม แต่ควรเกลี่ยลงมาให้เสมอกันแล้วจึงฉัน *ข้อ 10 "ภิกษุพึงทำความศึกษาว่า เราจักไม่กลบแกงหรือกับข้าวด้วยข้าวสุกเพราะอยากจะได้มาก"* ข้อนี้เป็นการฝึกการแบ่งปัน ความโปร่งใส อย่าซ่อนข้าวซ่อนขนมไว้ จนผู้อื่นต้องฉันข้าวเปล่า *ข้อ 11 "ภิกษุพึงทำความศึกษาว่า ถ้าเราไม่เจ็บไข้ จักไม่ขอแกงหรือข้าวสุกเพื่อประโยชน์แก่ตนมาฉัน"* เป็นการเตือนสติว่าควรทำตัวให้เลี้ยงง่ายอยู่ง่าย หากไม่เจ็บไข้ได้ป่วยจริงๆ จะไม่เอ่ยปากขอให้ญาติโยมช่วยจัดอาหารเฉพาะผู้ป่วยให้เลย *ข้อ 12 "ภิกษุพึงทำความศึกษาว่า เราจักไม่ดูบาตรของผู้อื่นด้วยคิดจะยกโทษ"* เป็นการฝึกความพอใจในสิ่งที่มี เพราะบางครั้งเมื่อดูแล้วก็อดที่จะเปรียบเทียบไม่ได้ว่าดีกว่าของเรา มากกว่าของเราหรือไม่ *ข้อ 13 "ภิกษุพึงทำความศึกษาว่า เราจักไม่ทำคำข้าวให้ใหญ่นัก" คือ อย่าตักข้าวคำโตจนล้นปากดูไม่สำรวม ให้รู้จักประมาณ ตักข้าวแต่พอคำเคี้ยวก็สะดวก กลืนก็คล่องคอ ข้อ 14 "ภิกษุพึงทำความศึกษาว่า เราจักทำคำข้าวให้กลมกล่อม"* ข้อนี้มีความหมายเดียวกับข้อ 13 ในอดีตจะใช้มือเปิบข้าว หากหยิบได้พอดีคำก็จะน่าดูมาก หากหยิบคำโตเกินข้าวเข้าปากบ้าง หลุดออกมานอกปากบ้าง ไม่น่าดู *ข้อ 15 "ภิกษุพึงทำความศึกษาว่า เมื่อคำข้าวยังไม่ถึงปาก เราจักไม่อ้าปากไว้ท่า"* การอ้าปากรออาหารเช่นนี้ เป็นกิริยาที่ไม่งามไม่ควรทำจะทำให้เสียบุคลิก

ข้อ 16 "ภิกษุพึงทำความศึกษาว่า เมื่อฉันอยู่เราจักไม่เอานิ้วมือสอดเข้าปาก" ห้ามไม่ให้เอานิ้วมือเข้าปากระหว่างมีข้าวอยู่ในปาก เป็นกิริยาที่ดูไม่งาม *ข้อ 17 "ภิกษุพึงทำความศึกษาว่า เมื่อข้าวอยู่ในปากเราจักไม่พูด"* เมื่อข้าวอยู่ในปากจะพูดก็ไม่ถนัด ไม่น่าฟัง ต้องรีบเคี้ยวรีบกลืนดูไม่สำรวม *ข้อ 18 "ภิกษุพึงทำความศึกษาว่า เราจักไม่โยนคำข้าวเข้าปาก"* การโยนอาหารเข้าปากเป็นกิริยาที่ไม่งามไม่ควรทำ *ข้อ 19 ภิกษุพึงทำความศึกษาว่า เราจักไม่ฉันกัดคำข้าว"* หมายความว่าปั้นข้าว (ข้าวเหนียว) เป็นแท่งแล้วกัดกินแทนที่จะปั้นเป็นก้อนพอดีคำ เป็นกิริยาที่ขาดความสำรวม *ข้อ 20 "ภิกษุพึงทำความศึกษาว่า เราจักไม่ฉันทำกระพุ้งแก้มให้ตุ่ย"* เป็นเพราะฉันข้าวคำโตเกินไปเวลาเคี้ยวจึงไม่น่าดู ทำให้เสียบุคลิก ควรฉันแต่พอดีคำ *ข้อ 21 "ภิกษุพึงทำความศึกษาว่า เราจักไม่*

ฉันพลางสะบัดมือพลาง” เกี่ยวเนื่องกับข้อ 20 น่าจะมาจากการปั้นข้าวแล้วติดมือก็สะบัดให้หลุดโดยไม่ระวังว่าจะกระเด็นไปถูกผู้อื่น *ข้อ 22 “ภิกษุพึงทำความศึกษาว่า เราจักไม่ฉันโปรยเมล็ดข้าวให้ตกลงในบาตรหรือในที่นั้น ๆ”* ข้อนี้เตือนให้ระมัดระวังการตักอาหารอย่าให้ล้นช้อน เช่น ข้าวจะร่วงลงมา ถ้าเป็นอาหารประเภทน้ำ เมื่อล้นร่วงก็จะกระเด็นไปทั่วไม่น่าดู

ข้อ 23 “ภิกษุพึงทำความศึกษาว่า เราจักไม่ฉันแลบลิ้น” ไม่ควรแลบลิ้นออกมารองคำข้าว หรือแลบลิ้นเลียปากเป็นกิริยาที่ไม่น่าดูอย่ากระทำ *ข้อ 24 “ภิกษุพึงทำความศึกษาว่า เราจักไม่ฉันดังจับๆ” ให้ระมัดระวังไม่ฉันอาหารเสียงดัง ข้อ 25 “ภิกษุพึงทำความศึกษาว่า เราจักไม่ฉันดังซู้ดๆ”* ไม่ฉันอาหารเสียงดังซู้ด แสดงอาการมูมมามไม่สำรวม เช่น อาหารประเภทก๋วยเตี๋ยว หรือแกงจืด *ข้อ 26 “ภิกษุพึงทำความศึกษาว่า เราจักไม่ฉันเลียมือ”* ถ้ามีข้าวหรืออาหารติดช้อนระหว่างฉันอย่าเลียช้อนเด็ดขาด ดูไม่สำรวม *ข้อ 27 “ภิกษุพึงทำความศึกษาว่า เราจักไม่ฉันขอดบาตร”* เมื่อข้าวหรืออาหารจะหมดจานอย่าใช้ช้อนขอดจานจนเสียงดังแกรกๆ *ข้อ 28 “ภิกษุพึงทำความศึกษาว่า เราจักไม่ฉันเลียริมฝีปาก”* ระหว่างฉันข้าวต้องเตรียมผ้าหรือกระดาษเช็ดปากไว้ให้พร้อมใช้เสมอ อย่าใช้ลิ้นเลียริมฝีมือหรือใช้มือเช็ดปาก เป็นกิริยาที่ไม่น่าดู *ข้อ 29 “ภิกษุพึงทำความศึกษาว่า เราจักไม่เอามือเปื้อนจับกาน้ำ”* ในอดีตมักมีป้านน้ำชาไว้รับรองผู้มาเยือน หากมือเปื้อนก็ต้องล้างให้สะอาดก่อนรินน้ำชารับแขก *ข้อ 30 “ภิกษุพึงทำความศึกษาว่า เราจักไม่เอาน้ำล้างบาตรมีเมล็ดข้าวเทในบ้าน”* เป็นการรักษาน้ำใจญาติโยมเมื่อเห็นข้าวเกลื่อน เกรงจะสะเทือนใจคิดว่าอาหารที่ทำถวายไม่ดี ไม่อร่อย อีกประการคือสอนเรื่องประหยัด ตักข้าวฉันแต่พออิ่ม ไม่ตักมากเกินไปฉันไม่หมดจนต้องทิ้งเรี่ยราด

4.2.1.3 หมวดที่ 3 ธัมมเทศนาปฏิสังยุต กิริยามารยาทในการแสดงธรรมแก่ผู้อื่น เป็นเรื่องการรู้จักกาละเทศะที่จะพูดจะแนะนำสั่งสอนตามโอกาสที่เหมาะสมเพื่อประโยชน์อย่างแท้จริง ดังที่ พระพุทธเจ้าทรงบัญญัติไว้ *ข้อ 1 “ภิกษุพึงทำความศึกษาว่า เราจักไม่แสดงธรรมแก่คนไม่เป็นไข้ มีร่มในมือ”* ข้อนี้ชี้ให้เห็นว่าหากคนเรายังรักความสุขสบาย ก็แสดงว่ายังไม่เห็นคุณค่าของธรรมะยังไม่พร้อมที่จะรับฟังธรรมะใดๆ *ข้อ 2 “ภิกษุพึงทำความศึกษาว่า เราจักไม่แสดงธรรมแก่คนไม่เป็นไข้ มีไม้พลองในมือ”* ไม่ควรสั่งสอน แนะนำธรรมะแก่คนพาลเพราะไม่พร้อมจะรับฟัง ไม่เกิดประโยชน์ใดๆ *ข้อ 3 “ภิกษุพึงทำความศึกษาว่า เราจักไม่แสดงธรรมแก่คนไม่เป็นไข้ มีศาตราในมือ”* และ *ข้อ 4 “ภิกษุพึงทำความศึกษาว่า เราจักไม่แสดงธรรมแก่คนไม่เป็นไข้ มีอาวุธในมือ”* ไม่ควรตักเตือน แนะนำผู้ที่ขาดสติ เช่น คนเมา เพราะแม้การเตือนจะเป็นความจริง มีประโยชน์ก็ตาม แต่ผู้เตือนอาจได้รับอันตราย *ข้อ 5 “ภิกษุพึงทำความศึกษาว่า เราจักไม่แสดงธรรมแก่คนไม่เป็นไข้ สวม*

เขียงเท้า” [10] และ *ข้อ 6 “ภิกษุพึงทำความศึกษาว่า เราจักไม่แสดงธรรมแก่คนไม่เป็นไข้ สวมรองเท้า”* ไม่สวมรองเท้าเข้าโบสถ์เพื่อฟังธรรม โบราณสอนให้เคารพพระธรรม เมื่อเข้าวัดฟังเทศนาธรรม จึงให้พระสงฆ์อยู่ในที่สูงกว่า อีกประการ หากสวมรองเท้าเดินเข้าไปบริเวณที่กำลังแสดงธรรมแล้วมีเสียงรองเท้ากระทบกับพื้นก็จะเป็นการทำลายสมาธิผู้อื่น ซึ่งเป็นการไม่สมควร *ข้อ 7 “ภิกษุพึงทำความศึกษาว่า เราจักไม่แสดงธรรมแก่คนไม่เป็นไข้ ไปในยาน”* ยาน หมายถึง คานหาม (พระราชภาวนาจารย์, 2559: 113) ในสมัยโบราณผู้มีบรรดาศักดิ์หรือผู้มีฐานะดีจะเดินทางด้วยคานหาม แม้จะฟังเทศน์ยังไม่ลงจากคานหาม ก็แสดงว่าไม่ให้ความเคารพไม่เลื่อมใสพระธรรม ก็เปล่าประโยชน์ที่จะแสดงธรรม *ข้อ 8 “ภิกษุพึงทำความศึกษาว่า เราจักไม่แสดงธรรมแก่คนไม่เป็นไข้ อยู่บนที่นอน”* ข้อนี้มีความหมายเช่นเดียวกับข้อ 7 คือรักความสะดวกสบาย ไม่ใส่ใจไม่เคารพในธรรมะอย่างจริงจัง ก็ไม่ควรแสดงธรรมแก่ผู้นั้น ทั้ง 2 ข้อนี้ให้ยกเว้นผู้ที่กำลังเจ็บไข้ได้ป่วยจำต้องนั่งนอนอยู่ในที่ดังกล่าว

ข้อ 9 “ภิกษุพึงทำความศึกษาว่า เราจักไม่แสดงธรรมแก่คนไม่เป็นไข้ นั่งรัดเข่า” คนนั่งรัดเข่ากอดเข่าแสดงความเป็นทุกข์ ยังคงคิดวนเวียนในเรื่องนั้น หากแสดงธรรมก็ยังคงไม่เปิดใจรับ *ข้อ 10 “ภิกษุพึงทำความศึกษาว่า เราจักไม่แสดงธรรมแก่คนไม่เป็นไข้ พันศีรษะ”* และ *ข้อ 11 “ภิกษุพึงทำความศึกษาว่า เราจักไม่แสดงธรรมแก่คนไม่เป็นไข้ คลุมศีรษะ”* คนสวมหมวกหรือคนนั่งคลุมโปงแสดงว่ายังไม่พร้อมที่จะรับฟังธรรมะ ป่วยการที่จะแสดงธรรม ต่อเมื่อพร้อมน้อมรับแล้วควรจะแสดงธรรมให้ฟัง *ข้อ 12 “ภิกษุพึงทำความศึกษาว่า เรานั่งอยู่บนแผ่นดิน จักไม่แสดงธรรมแก่คนไม่เป็นไข้ นั่งบนอาสนะ”* และ *ข้อ 13 “ภิกษุพึงทำความศึกษาว่า เรานั่งอยู่บนอาสนะต่ำ จักไม่แสดงธรรมแก่คนไม่เป็นไข้ นั่งบนอาสนะสูง”* ธรรมเนียมคนฟังเทศน์จะต้องนั่งต่ำกว่าพระ เพราะพระเป็นผู้ที่มีศีลสูงกว่า การแสดงธรรมก็เช่นเดียวกัน หากผู้ฟังธรรมยังยึดติดในยศถาบรรดาศักดิ์ก็ป่วยการที่จะเทศน์แสดงธรรมะใดๆ *ข้อ 14 “ภิกษุพึงทำความศึกษาว่า เรายืนอยู่ จักไม่แสดงธรรมแก่คนไม่เป็นไข้ ผู้นั่งอยู่”* ธรรมเนียมในอดีตจะไม่ให้พระยืนเทศน์แล้วให้คนนั่งฟังเพราะชอบสะดวกสบาย แต่ปัจจุบันธรรมเนียมนี้ก็ผ่อนคลายลง เช่น การแสดงปาฐกถาธรรมนิยมยืนเพื่อความคล่องตัวในการอธิบายหรือยกตัวอย่าง *ข้อ 15 “ภิกษุพึงทำความศึกษาว่า เราเดินไปข้างหลัง จักไม่แสดงธรรมแก่คนไม่เป็นไข้ ผู้เดินไปข้างหน้า”* แสดงให้เห็นว่าผู้ฟังยังไม่พร้อมที่จะรับฟังธรรมะใดๆ ฉะนั้น ก็ยังไม่ควรจะเทศน์จะสอนธรรมะต่างๆ และ *ข้อ 16 “ภิกษุพึงทำความศึกษาว่า เราเดินไปนอกทาง จักไม่แสดงธรรมแก่คนไม่เป็นไข้ ผู้ไปในทาง”* ทาง หมายถึง ทางเท้า (พระราชภาวนาจารย์, 2559: 119) ข้อนี้ชี้ให้เห็นว่าไม่ควรปล่อยให้พระเดินในที่รกแล้วคนเดินทางเท้า แสดงให้เห็นว่ายังไม่เคารพหรือไม่ให้ความสำคัญในพระธรรม เป็นการเปล่าประโยชน์ที่จะเทศน์จะสอน

---

[10] เขียงเท้า คือ เกี๊ยะ หมายถึงรองเท้าของชาวจีนทำจากไม้ ขณะเดินเมื่อกระทบกับพื้นจะมีเสียงดัง เกี๊ยะ 2 ข้างมีรูปร่างลักษณะเหมือนกัน ไม่แยกเป็นข้างซ้ายหรือข้างขวาเหมือนรองเท้าในปัจจุบัน

4.2.1.4 หมวดที่ 4 ปกิณณกะ กิริยามารยาทในการขับถ่ายสิ่งปฏิกูลในร่างกาย *ข้อ 1 "ภิกษุพึงทำความศึกษาว่า เราไม่เป็นไข้ จักไม่ยืนถ่ายอุจจาระ ถ่ายปัสสาวะ"* ข้อนี้เป็นเรื่องมารยาทส่วนตัวที่พึงระมัดระวังในการขับถ่ายให้เรียบร้อย รักษาความสะอาดเพื่อสุขอนามัยทั้งส่วนตนและส่วนรวม *ข้อ 2 "ภิกษุพึงทำความศึกษาว่า เราไม่เป็นไข้ จักไม่ถ่ายอุจจาระ ถ่ายปัสสาวะ บ้วนเขฬะลงในของเขียว"* ของเขียว หมายถึง สนามหญ้าหรือสวนผัก (พระราชภาวนาจารย์, 2559: 125) การขับถ่ายหรือบ้วนน้ำลายลงแปลงผัก สนามหญ้า หรือต้นไม้ใบหญ้าต่างๆ เป็นสิ่งที่น่ารังเกียจ ไม่น่าดู จึงไม่ควรกระทำอย่างยิ่ง เพราะปฏิกูลเหล่านั้นอาจมีเชื้อโรคปะปนเสี่ยงต่อการแพร่กระจายอย่างยิ่ง *ข้อ 3 "ภิกษุพึงทำความศึกษาว่า เราไม่เป็นไข้ จักไม่ถ่ายอุจจาระ ถ่ายปัสสาวะ บ้วนเขฬะลงในน้ำ"* เรื่องนี้เป็นสิ่งที่พึงระมัดระวังเช่นเดียวกับข้อ 2 และต้องระวังมากยิ่งขึ้นเพราะแหล่งน้ำเป็นแหล่งแพร่กระจายเชื้อโรคได้กว้างขวางกว่าเร็วกว่าพื้นดิน ประการสำคัญหากปรากฏจะเป็นภาพที่น่ารังเกียจ ผู้กระทำเป็นผู้ที่ไม่มีมารยาทในการใช้แหล่งน้ำสาธารณะ

กล่าวได้ว่า เสขิยกัณฑ์หรือเสขิยวัตรเป็นพระวินัยที่ใช้ในการกำกับมารยาทสงฆ์ ประกอบด้วย 4 หมวด คือ 1) สารูป หมวดว่าด้วยความเหมาะสมแก่สมณเพศ มี 26 ข้อ แบ่งออกเป็นมารยาทที่เหมาะสมแก่ภิกษุประพฤติในเวลาเข้าไปในหมู่บ้าน 8 ข้อ และไม่ควรประพฤติ 18 ข้อ เริ่มตั้งแต่การนุ่งห่ม การสำรวม ระวังอิริยาบถ รวมทั้งการพูดคุยให้อยู่ในอาการที่สำรวม 2) โภชนปฏิสังยุต หมวดว่าด้วยการฉันอาหาร มี 30 ข้อ แบ่งออกเป็นมารยาทที่เหมาะสมแก่ภิกษุประพฤติในขณะรับบิณฑบาตและฉันภัตตาหาร 10 ข้อ และไม่ควรประพฤติ 20 ข้อ 3) ธัมมเทศนาปฏิสังยุต หมวดว่าด้วยการแสดงธรรม มี 16 ข้อ ทุกข้อเป็นมารยาทที่ไม่ควรประพฤติในขณะแสดงธรรมแก่ผู้อื่น และ 4) ปกิณณกะ หมวดเบ็ดเตล็ด มี 3 ข้อซึ่งเป็นมารยาทที่ไม่ควรประพฤติระหว่างขับถ่ายอุจจาระและปัสสาวะ เสขิยวัตรทั้ง 4 หมวด นับได้ว่าเป็นแบบแผนมารยาทของสงฆ์ทางพระพุทธศาสนาที่เกิดจากความงามสง่าในศีลาจารวัตรของพระพุทธเจ้า เป็นมารยาทที่เกิดจากการปฏิบัติจนส่งผลให้ผู้พบเห็นเกิดความเคารพ เลื่อมใสศรัทธา จึงทรงนำมาบัญญัติขึ้นไว้เป็นธรรมเนียมปฏิบัติของสงฆ์ให้เกิดความเป็นระเบียบเรียบร้อยและคนไทยก็ได้ซึมซับกับวัตรปฏิบัติที่สำรวมของพระสงฆ์จนคุ้นเคยและเชื่อมั่นว่าเป็นสิ่งที่ดีงาม โดยนำไปประยุกต์ใช้อบรมสั่งสอนลูกหลานให้มีกิริยามารยาทที่เหมาะสมสืบต่อกันมาดังตาราง

ตารางที่ 6 ตารางแสดงมารยาทของสงฆ์ที่พึงประพฤติปฏิบัติ

มารยาททางกาย	มารยาททางวาจา	มารยาททางใจ
แนวทางให้พระภิกษุปฏิบัติตนเป็นการเสริมสร้างบุคลิกภาพและสร้างศรัทธาให้น่าเคารพเลื่อมใสแก่ผู้พบเห็น ควรนุ่งห่มร่างกายให้	การที่พระสงฆ์จะเปล่งวาจา ไม่ว่าจะเป็นการพูดคุย หรือการสนทนาธรรมกับญาติโยมในสถานที่ใดก็ตาม ทั้งที่บ้านญาติ	การปฏิบัติตนของพระสงฆ์ต้องมีความสำรวมทั้งกาย วาจา ใจ ฉะนั้นพระสงฆ์จะต้องปฏิบัติตามเสขิยวัตร และต้อง

ตารางที่ 6 ตารางแสดงมารยาทของสงฆ์ที่พึงประพฤติปฏิบัติ

มารยาททางกาย	มารยาททางวาจา	มารยาททางใจ
เรียบร้อยเหมาะสมแก่สมณสารูป อีกทั้งกิริยามารยาทที่แสดงออกต้องสำรวมในทุกที่ทั้งที่วัดหรือที่บ้านญาติโยมในชุมชน สำรวมในทุกอิริยาบถ การปฏิบัติกิจของสงฆ์จะต้องมีความสำรวม มุ่งมั่น มีสมาธิ	โยมหรือในสถานที่ส่วนตัว ก็จะต้องรู้กาลเทศะ สำรวม ปฏิบัติตนให้เป็นที่น่านับถือเป็นตัวอย่างที่ดีให้กับผู้คนที่อยู่รอบตัว อันจะส่งผลให้เป็นที่น่านับถือ ศรัทธา ไม่เอ่ยวาจาที่แสดงความเป็นกันเองเกินการที่ควรจะเป็นและการแสดงพระธรรมเทศนาแก่ญาติโยมก็ควรแสดงธรรมเพื่อประโยชน์อย่างแท้จริงในสถานที่ที่เหมาะสม	ปฏิบัติด้วยความสำนึกและทำด้วยความตั้งใจไม่มีจิตไปทางทุจริต

กล่าวโดยสรุป โดยรูปศัพท์ของคำว่า “มารยาท” หรือ “มรรยาท” ซึ่งนำมาจากศัพท์ในภาษาบาลีว่า “มริยาท” ส่วนในภาษาสันสกฤตใช้ว่า “มรฺยาทา” (รัศมี-สุทธิ ภิบาลแทน และอารมณ์ ฉนวนจิต, 2537: บทนำ) ที่แปลว่าขอบเขตหรือคันนา หรือแปลว่าระเบียบแบบแผน *ในพระพุทธศาสนาพระพุทธเจ้าทรงใช้ “มริยาท” ที่ดัดแปลงจากภาษาบาลีทั้งในความหมายว่า “คันนา” และความหมายว่า “ระเบียบแบบแผน” เพื่อส่งเสริมศีลธรรมและระเบียบแบบแผนอันดีงาม* (กระทรวงศึกษาธิการ, 2539: 1) ที่เป็นไปตามความนิยมยอมรับของแต่ละสังคม เพราะการมีมารยาทนั้นเป็นการควบคุมการแสดงออกทางกายและวาจาของตนให้เป็นที่ถูกใจผู้อื่น *แม้บางขณะต้องประกอบด้วยการเสียสละความพอใจส่วนตัวเพื่อทำความพอใจให้ผู้อื่น* (ดุษฎี มาลากุล ณ อยุธยา, 2511: 1) *มารยาทจึงเป็นมารยาอย่างอ่อนของสังคม มีไว้เพื่อประโยชน์ของตน* (สมศรี สุกุมลนันท์, 2533: 15) และ *มารยาทก็เป็นสิ่งดีงามที่เรามีไว้มอบให้แก่เพื่อนมนุษย์และเดรัจฉานใกล้ตัวเรา โดยที่เราสามารถให้เปล่า ให้กันได้ฟรีๆ เป็นสิ่งที่เรามีไว้เป็นของขวัญสำหรับเพื่อนร่วมโลก* (แดง ไบเล่, 2549: คำนำ) โดยเฉพาะมารยาทไทยที่มีการสืบทอดมาอย่างต่อเนื่อง เป็นการแสดงออกถึงเอกลักษณ์ของความเป็นไทยที่มีระเบียบแบบแผนในการปฏิบัติตามบริบทของสังคมไทยที่มีความทันสมัยอยู่ตลอดเวลา เชื่อกันว่าพัฒนามาจากเสขิยวัตร หรือพระวินัยที่พระพุทธเจ้าทรงบัญญัติขึ้นสำหรับพระภิกษุถือปฏิบัติซึ่งยึดความสำรวมกิริยาอาการเป็นที่ตั้ง (แหย็ม โฆล่า, 2533: 32) ดังจะเห็นได้จากมารยาทอันงดงามของพระภิกษุ นอกจากนี้ อาจมีธรรมเนียมชาววังที่ราชสำนักรับเอามาปรับปรุงใช้จนเป็นแบบแผน โดยที่ประชาชนส่วนใหญ่จะซึมซับรับเอามารยาทหรือความสุภาพจากวินัยสงฆ์มาเป็นแบบอย่างในการประพฤติปฏิบัติ เพราะเรามีพระพุทธศาสนาเป็นศาสนาประจำชาติ เราจึงคุ้นเคยกับพระวินัยในพระพุทธศาสนาซึ่งเป็นบ่อเกิดแห่งมารยาทไทยขึ้น ดังนั้น มารยาทจึง

หมายถึง กิริยาวาจาที่คนไทยเห็นว่าเรียบร้อย ถูกลักษณะนิสัยของคนไทยที่เป็นคนอ่อนโยน มีความสงบเสงี่ยมทั้งกาย วาจา เป็นการควบคุมกาย วาจาให้อยู่ในกรอบที่สังคมยอมรับและต้องการ (อิงอร รอดน้อย, 2551: 15)

4.2.2 วรรณกรรมคำสอนสตรี

วรรณกรรมโดยทั่วไปถูกสร้างสรรค์ขึ้นเพื่อสร้างความสำเริงอารมณ์ให้แก่ผู้อ่าน และเมื่อผู้อ่านรับรู้ถึงอารมณ์สะเทือนใจที่กวีนำเสนอก็อาจส่งผลให้ผู้อ่านเกิดอารมณ์ความรู้สึกคล้อยตามจินตนาการของตกวีได้ ในขณะเดียวกันวรรณกรรมก็สอดแทรกคำสอน แนวทางปฏิบัติอันมีคุณค่าต่อการดำเนินชีวิตผ่านการดำเนินเรื่องของตัวละคร แต่วรรณกรรมคำสอนมิได้มุ่งสร้างความบันเทิงแก่ผู้อ่าน *จึงไม่มีการดำเนินเรื่อง แต่อาจหยิบยืมสถานการณ์ ตัวละคร ตลอดจนคำสอนจากวรรณกรรมเรื่องอื่นมาสร้างสรรค์ใหม่ในรูปแบบเฉพาะกิจ* (อาทิตย์ ดรุนัยธร, 2558: 100) *เพียงอาศัยปากของตัวละครเพื่อแสดงสุภาษิตเท่านั้น* (กุสุมา รักษมณี, 2534: 190) ฉะนั้น วรรณกรรมคำสอนจึงมีวัตถุประสงค์เฉพาะเจาะจงที่ต้องการจะปลูกฝังความคิด ค่านิยม ความเชื่อในการประพฤติปฏิบัติตนตามกรอบที่สังคมกำหนด *ซึ่งเป็นประโยชน์สำหรับชีวิตให้แก่ผู้อ่านเป็นประการสำคัญ* (ปัญญา บริสุทธิ์, 2542: 7) โดยทำหน้าที่เป็นสื่ออบรมสั่งสอนคนในสังคมให้เป็นผู้ที่มีคุณลักษณะดีทั้งกาย วาจาและใจตามบรรทัดฐานทางสังคม วรรณกรรมคำสอนจึงเปรียบเสมือนกระจกเงาสะท้อนคตินิยมของคนไทยในแต่ละสมัยว่ามีแนวคิดอย่างไรต่อการปลูกฝังบ่มเพาะมารยาทอันดีงามให้เกิดขึ้นแก่ผู้คนในสังคมได้ใช้เป็นหลักปฏิบัติตนสำหรับการดำเนินชีวิตตามแบบที่สังคมต้องการ ผู้ที่ปฏิบัติตามคำสอนได้เป็นอย่างดีก็จะได้รับการชมเชยยกย่องชีวิตก็จะมีความสุข ในทางตรงกันข้ามหากปฏิบัติไม่ได้ตามที่สังคมมุ่งหวังก็จะได้รับการดูถูกเหยียดหยาม ขาดญาติไร้มิตร กลายเป็นบุคคลที่สังคมรังเกียจไปในทันที โดยเฉพาะสตรี*จะถูกมองว่าเป็นผู้ขาดการอบรม ไม่มีคุณสมบัติที่ดีซึ่งหมายถึงการถูกดูแคลนเหยียดหยามว่าเป็นผู้มีสกุลต่ำ การดูถูกเหยียดหยามเป็นความรู้สึกที่เกิดขึ้นในจิตใจ สตรีเพศจึงจำต้องสร้างคุณค่าให้กับตนเองด้วยการหมั่นฝึกฝนอบรมให้ตนมีคุณสมบัติที่ดีตามคตินิยมของสังคม* (พัชนี อัยราวงษ์, 2521: 60) วรรณกรรมคำสอนสตรีจึงเป็นกลไกหนึ่งที่ส่งเสริมการสร้างบุคลิกภาพสตรีในอุดมคติให้เกิดขึ้นในสังคม *การพิจารณาข้อควรประพฤติปฏิบัติจากคำสอนว่าข้อใดควรปฏิบัติและข้อใดไม่ควรปฏิบัติ โดยยึดคตินิยมตามความหมายของเสฐียรโกเศศ คือ ถ้าคำสอนใดปฏิบัติตามแล้ว ทำให้คนในสังคมนั้นเกิดความสุขความเจริญหรือก่อให้เกิดสวัสดิภาพแก่ส่วนรวมก็ถือว่า คำสอนนั้นดี* (พัชนี อัยราวงษ์, 2521: 113) ฉะนั้น ผู้ประพันธ์วรรณกรรมคำสอนจึงมุ่งแต่งเป็นคำสอนแก่สตรีทุกชนชั้น เนื้อหามีทั้งข้อห้ามและข้อควรปฏิบัติทั้งทางกาย วาจาและใจ สามารถสะท้อนค่านิยมของสตรีในสังคมไทยแต่ละสมัยได้เป็นอย่างดี คำสอนนี้จึงเป็นประโยชน์ต่อการดำเนินชีวิตที่ใช้เป็นแนวปฏิบัติสืบต่อกันมาและยังคงถือปฏิบัติอยู่ในปัจจุบัน ดังปรากฏในวรรณกรรมคำสอนสตรีตั้งแต่สมัยอยุธยา

ตอนต้นถึงสมัยรัชกาลที่ 5 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ จำนวน 12 เรื่อง โดยมีรายละเอียดเรียงตามระยะเวลา ดังนี้

4.2.2.1 สุภาษิตสอนหญิง

สุภาษิตสอนหญิงสำนวนนี้ยังไม่เคยพิมพ์เผยแพร่มาก่อนเป็นคำสอนที่ผู้แต่งบรรจุไว้ตอนปลายสมุดไทยเรื่องโคลงกำสรวลศรีปราชญ์วรรณกรรมสมัยอยุธยาตอนต้น ดังที่ ม.ร.ว.สุมนชาติ สวัสดิกุล ได้กล่าวไว้ในหนังสือวรรณคดี พ.ศ. 2490 ว่า *"กำสรวลโคลงดั้นนั้นอายุเก่ากว่าอนิรุทธคำฉันท์ถึง ๒๐๐ ปี กำสรวลโคลงดั้นเป็นหนังสือที่เห็นชัด ๆ ว่า อยู่ในสมัยอยุธยาสมัยแรก คือ สมัยสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ ทั้งถ้อยคำสำนวนไม่มีที่เถียงเลย เทียบได้กับยวนพ่าย พระลอ และมหาชาติคำหลวง"* (สุมนชาติ สวัสดิกุล, ม.ร.ว. 2490) สำหรับสุภาษิตสอนหญิงใช้เป็นคำสอนสำหรับสตรี หากสตรีปฏิบัติได้ก็เปรียบเสมือนมีอาภรณ์ไว้ประดับตน ชีวิตจะประสบแต่ความเจริญรุ่งเรือง ความว่า

การสอนเรื่องความประพฤติและกิริยามารยาท เช่น เก็บความลับความในอย่านำออกความนอกอย่านำเข้าโดยการปิดประสาทสัมผัสทั้งหก (ตา หู จมูก ลิ้น กาย ใจ) อันเป็นต้นเหตุของเรื่องราวต่างๆ ทั้งดีและไม่ดี ไม่หัวเราะเสียงดัง รู้จักใช้คำพูดที่เหมาะสม อย่าพูดจากลับกลอก อย่าคิดว่าตนเองดีกว่าผู้อื่น ระงับความโกรธ ละเว้นสิ่งมัวเมา เมื่อกระทำผิดให้รับผิดอย่าแก้ตัว ดังกลอนตัวอย่าง ความว่า

เป็นนารียิ่งยอด กอดกายตนให้มั่น กันความชั่วให้มิด
ปิดทวารทั้งหก เห็นยาจกอย่าซ่อน คนมาร้อนอย่ารับ
แขกมาขับแขกไป น้ำเย็นใสอย่ากวน สรวลอย่าดังสุดเสียง
อย่าท่อเถียงคนรู้ อย่าต่อสู้สวามี อย่าอวดดีกลางชน

(กรมศิลปากร, 2555: 16)

การสอนเรื่องการเรียนงานบ้านงานเรือน การแสดงน้ำใจกล่าวชมผู้ที่กระทำความดีให้รู้จักประมาณตน ทำผิดต้องยอมรับผิดอย่าแก้ตัว หากสามีโกรธภรรยาต้องระงับอารมณ์ไว้และพยายามหาทางคืนดี มีน้ำใจไมตรีกับเพื่อนบ้าน แสดงความเห็นใจผู้ที่ด้อยกว่า และให้รู้จักสะสมทรัพย์ไว้ใช้ในวันข้างหน้า ดังกลอนตัวอย่าง ความว่า

การสตรีเร่งเรียน เขียนอย่าลบด้วยเท้า กล่าวความลับที่แจ้ง
แต่งวาจาให้คม ชมข้าไทเมื่องาน อย่าฮึกหาญจงเสงี่ยม
ให้รู้เจียมอาตมา กล่าววาจาอย่ากลับ ทำผิดรับอย่าแก้
แพ้ผู้ใหญ่จึ่งควร ผัวโกรธชวนผัวดี เอาไมตรีล้อมรั้ว
กลั้วเกลือกเกลศบงาม ถ้อยความเร่งหนีไกล บุตรร้องไห้อย่าโกรธ
เห็นนักโทษสงสาร ของคนพาลอย่าหวัง แบ่งทรัพย์ฝังไว้หน้า
เจ็บสิบเจ็ดข้อข้า แต่งไว้เป็นเฉลิม ฯ

(กรมศิลปากร, 2555: 17)

กล่าวโดยสรุป คำสอนจากเรื่องสุภาษิตสอนหญิงที่ปรากฏในตอนปลายของโคลงกำสรวลศรีปราชญ์เป็นคำสอนที่แม่มุ่งสอนลูกสาวให้รู้จักปฏิบัติตนให้เป็นคนดีทั้งความประพฤติ การใช้กิริยาวาจา และการแสดงออกทางอารมณ์ แสดงให้เห็นหลักและแนวคิดของแม่ที่ใช้สั่งสอนลูกสาวเมื่อคราวจะแต่งงานไปเริ่มต้นการมีครอบครัว เป็นการปลูกฝังกระบวนการคิดควบคู่กับการปฏิบัติจริง เพื่อบ่มเพาะความดีงามทั้งกาย วาจา และใจซึ่งเชื่อมโยงแสดงออกทางพฤติกรรมของมนุษย์ มีทั้งข้อห้ามและข้อควรปฏิบัติหลายประการที่ยังคงใช้ได้กับการดำเนินชีวิตในสังคมปัจจุบัน

4.2.2.2 คำสอนเรื่องแม่สอนลูก

เรื่องแม่สอนลูกเป็นวรรณกรรมคำสอนที่ปรากฏอยู่ตอนท้ายของเรื่องโสวัตกลอนสวด นิทานไทยโบราณซึ่งเป็นที่รู้จักในสังคมไทยสมัยอยุธยาตอนปลายสืบมาจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น สำหรับคำสอนเรื่องแม่สอนลูก ผู้แต่งบอกจุดประสงค์ในการแต่งไว้เป็นคำสอนของแม่เพื่อสั่งสอนลูกสาว ความว่า

การอบรมสั่งสอนของแม่ให้ลูกสาวรู้จักหน้าที่ของการปฏิบัติตน การครองตนให้เหมาะสม รวมทั้งการแสดงออกด้านกิริยามารยาทที่ผู้หญิงควรปฏิบัติ เช่น ให้ระมัดระวังในการลุกนั่งอย่างสงบเสงี่ยม ระวังการพูดจาให้เหมาะสม อย่าพูดแทรกระหว่างคนอื่นกำลังพูด ให้นั่งฟังเงียบๆ อย่าเถียงและทะเลาะกับญาติพี่น้อง ดังกลอนตัวอย่าง ความว่า

๏ ทำเนียมมาดา เลี้ยงลูกสาวมา ลูกน้อยเอวกลม
ค่ำเช้าเข้านอน สั่งสอนทรามชม จะให้ทองสม รู้หลักเทียมคน
๏ ค่อยเล่นค่อยหัว ค่อยเสงี่ยมเจียมตัว อย่าทำสาละวน
แขกไปไทยมา ลุกนั่งเจียมตน อตส่าห์ขวายขวน ระวังฟังเสียง
๏ อย่าชิงพูดจา นั่งกลางขวางหน้า อย่ามานั่งเคียง
เร้นอยู่แต่ลับ ค่อยสดับฟังเสียง อย่าล้อต่อเถียง พี่น้องข้าไท

(กรมศิลปากร, 2555: 7-8)

การสอนเรื่องการรักษากิริยามารยาท เช่น ไม่หัวเราะเสียงดัง ไม่เล่นหัวเกินกว่าความเป็นผู้หญิง การดูแลเอาใจใส่บ้านเรือน การสอนให้รู้จักฝึกหัดงานฝีมือสำหรับผู้หญิง เช่น การเรียนวิชาทอผ้าไว้สำหรับประกอบเป็นอาชีพเลี้ยงตนเอง ตลอดจนไม่เป็นนักเล่นการพนัน ดังกลอนตัวอย่าง ความว่า

๏ อย่าหัวเสียงดัง ทองดีร้อยชั่ง แม่จะสอนเจ้าไว้
อย่าเล่นมี่ฉาว ผิดอย่างสาวไป ดูเอาใจใส่ การเหย้าเรือนตน
๏ ไม่เหมือนหนึ่งชาย การหูกการฝ้าย เจ้าเร่งขวายขวน
เรียนร่ำทำไว้ จะได้เลี้ยงตน นุ่งห่มเทียมคน เพราะสีมือเอง
๏ ครั้นรู้หูกฝ้าย เจ้าเรียนค้าขาย อย่าเป็นนักเลง
ขับรำเล่นเบี้ย เสียทรัพย์ไปเอง อย่าเป็นนักเลง ขับรำมี่ฉาว

(กรมศิลปากร, 2555: 8)

การสอนเรื่องมารยาทในการพูด ให้รู้จักเด็กรู้จักผู้ใหญ่ เช่น ไม่พูดคำหยาบคาย ไม่พูดจาก้าวร้าวล่วงเกินผู้อาวุโส ให้แสดงความอ่อนน้อมถ่อมตน และให้เคารพเชื่อฟังคำสอนของแม่ ดังกลอนตัวอย่าง ความว่า

๏ ลูกรักเจ้าแม่ หญิงอย่างนี้แล เนื้อแท้ว่าสาว
ละอายแก่ใจ บ่ได้สำหาว ให้ดูเรื่องราว อย่างสาวที่ดี
๏ ลางคนใจไร้ สอนคำเช้าหาย ให้เถิงโบยตี
เพราะใจแห่งเจ้า เป็นคนกระลี อาภัพอัปรีย์ เสียวงศ์พงศ์พันธุ์
๏ ฟังคำแม่ว่า หญิงอย่างนั้นหนา อย่าดูเยี่ยงมัน
อับอายขายหน้า พี่น้องพงศ์พันธุ์ หญิงร้ายฉกรรจ์ ไม่อายอดสู

(กรมศิลปากร, 2555: 8)

กล่าวโดยสรุป คำสอนเรื่องแม่สอนลูก เป็นกลไกที่ใช้ส่งเสริมกระบวนการปลูกฝัง ขัดเกลาและบ่มเพาะมารยาทของผู้หญิงไทยให้มีความเพียบพร้อมในการแสดงออกทางด้านกาย วาจา และใจ เป็นข้อบ่งชี้มาตรฐานการอยู่ร่วมกันและยอมรับกันในสังคมไทยที่ผ่านการอบรมเลี้ยงดูมาอย่างดี ประการสำคัญ แม้เวลาจะล่วงเลยมาเป็นร้อยปีแล้วก็ตาม คำสอนนี้ก็ยังสามารถใช้ได้ในยุคปัจจุบัน แสดงให้เห็นว่า สังคมไทยมีคติ ความเชื่อ ค่านิยมและทัศนคติเกี่ยวกับความเป็นกุลสตรีไทยมาอย่างต่อเนื่องไม่เปลี่ยนแปลงไปตามกระแสโลก

4.2.2.3 กฤษณาสอนน้องคำฉันท์ฉบับกรุงธนบุรี

กฤษณาสอนน้องคำฉันท์ฉบับกรุงธนบุรี มีเนื้อหาที่แสดงให้เห็นสภาพสังคมและวัฒนธรรมของไทยในอดีตที่สอนความประพฤติ ข้อควรปฏิบัติของสตรีและหน้าที่ของการเป็นภรรยาที่ดี ปัจจุบันคำสอนดังกล่าวยังคงเป็นแบบอย่างที่สังคมไทยยอมรับและถือเป็นคุณสมบัติที่ดีของผู้หญิงไทย เช่น คำสอนเรื่องความซื่อสัตย์ ความภักดีต่อสามี หญิงใดนำไปประพฤติปฏิบัติจะมีแต่ความเป็นสิริมงคลแก่ชีวิตผู้นั้น ดังกลอนตัวอย่าง ความว่า

๏ เราเป็นกษัตรี
ชอบแต่ภักดี โดยเลศลำเนา
กิริยาอัชฌาสัย กิจการแห่งเรา
ปรนนิบัติบรรเทา ทุกข์โศกสวามี
๏ เสน่หาอย่าย่ำ
แม้นประสิทธิ์ทำ ให้ดิ้นยินดี
รักกันพลันจาง ราคร้างหน่ายหนี
รักด้วยไมตรี ตราบเท่าวันตาย

(กรมศิลปากร, 2555: 35-36)

จะเห็นได้ว่า คำสอนที่ปรากฏในกฤษณาสอนน้อง คำฉันท์ เป็นการสอนให้ผู้หญิงที่แต่งงานแล้ว ประพฤติตนให้อยู่ในกรอบของศีลธรรมอันดี ซื่อสัตย์ภักดีต่อสามี ไม่ประพฤติตนนอกใจ

สามี ซึ่งสอดคล้องกับคำกล่าวของพระมหาโพธิวงศาจารย์ที่ว่า ครอบครัวใดที่รักษาศีลข้อ3 อย่างสม่ำเสมอจะเป็นครอบครัวที่อบอุ่น อยู่ร่วมกันอย่างมีความสุข ((ศีล5 รักษาโลกะ 124), 2552: 45-47) ทั้งเป็นลักษณะครอบครัวที่ทุกคนปรารถนาในโลกปัจจุบัน

นอกจากคำสอน เรื่อง ความภักดีต่อสามีของสตรีแล้ว กฤษณาสอนน้องคำฉันท์ยังกล่าวถึง การประพฤติตนโดยทั่วๆไปของสตรี ไม่ว่าจะเป็นเรื่องการมีกิริยา วาจา มารยาที่เรียบร้อย ล้วนเป็นสิ่งดี หากสตรีใดนำไปประพฤติปฏิบัติจะมีแต่ความเป็นสิริมงคลแก่ชีวิต ดังกลอนตัวอย่างความว่า

๏ พี่จักสอนนาถ
เป็นวรโอวาท *จำไว้เยาวมาลย์*
เจ้าจักรักชาย *ชมชื่นหึงนาน*
มิให้รำคาญ *วิโยคเจียนไกล*
๏ สุดแต่ความสัตย์
กับทางปรนนิบัติ *ให้ชอบน้ำใจ*
อีกทั้งถ้อยคำ *อัชฌาอาศัย*
สิ่งนี้ทรามวัย *จำไว้เจริญศรี*

(กรมศิลปากร, 2555: 37)

และ

๏ อย่าเยี่ยงหญิงชั่ว
ไม่รู้คุณผัว *ไม่สงวนน้ำใจ*
ลิ้มลมข่มเหง *ล้อเลียนไยไพ*
ต่อหน้าปราศรัย *ลับหลังนินทา*
๏ คอยข้อผัวผิด
เก็บไว้จำจิต *พูดเล่นเจรจา*
ประมาทไม่กลัว *หัวร่อระรา*
ไม่เป็นนำพา *การกินการนอน*
๏ ว่ากล่าวไม่ฟัง
เมิดเมินผินหลัง *บ ยินคำสอน*
ว่าใดว่าด้วย *ไม่ท้อง้องอน*
เป็นหญิงสาระวอน *ผิดจริตทำนอง*
๏ ไม่เกรงผู้ชาย
ปากกล้าท้าทาย *เจรจาจองหอง*
ผัวว่าคำหนึ่ง *ไปได้ถึงสอง*
มีควรคู่ครอง *ราศร้างห่างไกล*
๏ อย่าเยี่ยงหญิงโฉด

มักหึงขึ้งโกรธ *วิวาทครุ่นไป*
การเรือนการเหย้า *ไม่เอาใจใส่*
สะดึงรึงไหม *สำหรับกษัตรี*

(กรมศิลปากร, 2555: 38-39)

สรุปได้ว่า เรื่องกฤษณาสอนน้อง คำฉันท์ ได้กล่าวถึง สตรีต้องมีความประพฤติที่ดี วาจากิริยา มารยาทเรียบร้อย ประพฤติตนอยู่ในกรอบของศีลธรรมความดีงาม สตรีใดปฏิบัติได้ดังคำสอนก็คือว่าเป็นมงคลต่อชีวิต ถ้าจิตดีบริบูรณ์ด้วยคุณธรรม จะทำหรือพูดก็ล้วนตั้งอยู่ในความสุจริต นำบุคคลให้ประสบสุข ฉะนั้นบุคคลผู้ปรารถนาความสุขความเจริญให้บังเกิดแก่ตนจึงควรประพฤติตนให้อยู่ในกรอบแห่งความดี (พระพรหมมังคลาจารย์, 2552: 45-47)

การปฏิบัติตนอีกประการหนึ่งที่กล่าวถึงในเรื่องกฤษณาสอนน้องคำฉันท์ คือ การปฏิบัติตนด้วยความอ่อนน้อมถ่อมตน บุคคลใดที่ปฏิบัติเช่นนี้ ย่อมเป็นที่รัก ที่นับถือของบุคคลโดยทั่วไป ดังกลอนตัวอย่าง ความว่า

๏ พ่อผัวแม่ผัว
บ ได้เกรงกลัว *ถ้อยคำย่ำยี*
พี่น้องเพื่อนบ้าน *พาลด่าดาลตี*
ไม่มีไมตรี *ร่วมรักสักคน*

(กรมศิลปากร, 2555: 40)

และ

๏ แท่นผทมกฤษฎางค์อย่างขบวน *ที่สูงไม่ควร*
จะเอื้อมจะหยิบสิ่งใด
๏ มาตรว่ามีที่เสด็จไป *อย่าทะนงใจ*
เกลือกรู้จะรังเกียจกล
๏ หนึ่งเป็นโทษานิจผล *จะล่วงลามลน*
ใช่เชิงจริตกษัตรี
๏ เช้าค่ำยำเกรงสวามี *สงวนรักภักดี*
จงรู้ซึ่งสบายมิสบาย

(กรมศิลปากร, 2555: 46)

และ

๏ เมื่อเสด็จสถิตแท่นปฤษฎางค์ *เมินเนตรพิศนาง*
อย่าช้อยชำเลืองตาตาม
๏ มีโทษทุจริตไม่งาม *ยลแยบทางความ*
เป็นที่ประงอนหวงหึง

(กรมศิลปากร, 2555: 48)

จากคำสอนที่กล่าวมานี้ เป็นคำสอนที่สอนให้สตรีมีความอ่อนน้อมถ่อมตนมิใช่เฉพาะแต่บุคคลในครอบครัว คือ พ่อแม่พี่น้องของตนเองเท่านั้น ยังหมายรวมถึงบุคคลอื่นๆด้วย เช่น สามี พ่อแม่ ญาติพี่น้องของสามี รวมทั้งบุคคลอื่นๆรอบตัวด้วย ความอ่อนน้อมถ่อมตนเป็นคุณธรรมของใจ ลดความทะนงตัวไม่หยิ่งผยอง การประพฤติตนด้วยความอ่อนน้อมมิใช่ว่าจะมีคุณประโยชน์เฉพาะตัวผู้กระทำเท่านั้น ยังเป็นคุณประโยชน์ต่อหมู่คณะ ทำให้ผู้ประพฤติได้รับการยกย่อง เชิดชู ทำให้ชีวิตเจริญก้าวหน้า (พระพรหมมังคลาจารย์, 2552: 103)

ในเรื่องของความกตัญญูก็ปรากฏในเรื่อง กฤษณาสอนน้อง คำฉันท์เป็นคำสอนให้กตัญญูต่อบิดามารดา สามี ผู้มีพระคุณ ดังกลอนตัวอย่าง ความว่า

๏ หนึ่งโสดคุณบิตุมารดา เกิดเกล้าเรามา
ประเสริฐยิ่งภพไตร
๏ คุ้มครองป้องกันโพยภัย แต่เยาว์เท่าใหญ่
พระคุณก็สุดแสนทวี
๏ ครั้นเรามีคู่สมศรี พระคุณสวามี
เป็นมิ่งมงคลคุ้มตัว

(กรมศิลปากร, 2555: 60)

และ

๏ นามชื่อกษัตรีมีผัว ดุจแหวนมีหัว
เห็นงามแก่ตาโลกทั้งหลาย
๏ เป็นที่สงวนรักกับกาย อย่าทำให้สลาย
แสงแก้วจะอับเงางาม
๏ แม้ทองเนื้อแท้สุกอร่าม ปราศจากพลอยพลาม
สุวรรณจะเศร้าหมองมัว

(กรมศิลปากร, 2555: 60-61)

จากคำกลอนตัวอย่าง จะเห็นได้ว่า ความกตัญญูมิใช่จะปฏิบัติต่อบิดามารดาตนเองเท่านั้น สามี ญาติพี่น้องทั้งหลายก็ควรปฏิบัติเสมอกัน ความกตัญญูนี้เป็นพื้นฐานแห่งความดี ความกตัญญูกตเวทีเป็นธรรมที่คนดีนิยมสรรเสริญ ทำให้เป็นที่รักใคร่ เป็นผู้ที่มีคนให้ความนับถือ ความกตัญญูนั้นเป็นมงคลความเจริญอันสำคัญอีกประการหนึ่ง (พระพรหมมังคลาจารย์, 2552: 113)

กล่าวโดยสรุป คำสอนที่ปรากฏอยู่ในเรื่องกฤษณาสอนน้องคำฉันท์ฉบับกรุงธนบุรีล้วนเป็นคำสอนที่บ่งบอกถึงข้อควรปฏิบัติตนและหน้าที่ของสตรีที่มีคุณค่าในการที่จะดำรงตนอยู่ในสังคมอย่างมีความสุข เป็นคุณสมบัติที่ดีที่สังคมยอมรับ ไม่ว่าจะเป็นเรื่องความซื่อสัตย์ ความภักดีต่อสามี ความอ่อนน้อมถ่อมตน ความกตัญญูต่อบิดามารดา หากผู้ใดปฏิบัติได้ดังนี้ถือได้ว่าเป็นผู้มีประพฤติดี มีศีล ซึ่งทำให้เกิดสุขสอดคล้องกับคำกล่าวที่ว่า เมื่อไม่กระทำผิดต่างๆ ก็จะไม่มีสิ่งเลวร้าย

อะไรทีทำให้เกิดทุกข์ ความสุขก็จะเกิดมีตามมา ทั้งความสุขทางกาย ความสุขทางใจ อันเป็นลักษณะของสังคมที่คนต้องการในปัจจุบัน

4.2.2.4 สุภาษิตสอนสาว

สุภาษิตสอนสาวแต่งเป็นกลอนสุภาพสอนในเรื่องของหลักประพฤติปฏิบัติอันดีงาม เพื่อเป็นแบบอย่างให้สตรีนำไปปฏิบัติตน ซึ่งมีทั้งข้อห้ามและข้อที่ควรนำไปปฏิบัติ การสั่งสอนให้สตรีรู้ถึงหน้าที่และข้อพึงปฏิบัติตนในการเป็นแม่บ้านแม่เรือน กิริยามารยาทและอิริยาบถต่าง ๆ เช่น การเดิน การลุกนั่ง ตลอดจนการใช้คำพูด การเรียนรู้งานบ้านงานครัว หลักการประพฤติตนให้เป็นคนดี ไม่หัวเราะเสียงดัง ไม่ชม้ายชายตาให้ผู้ชาย ไม่เดินแกว่งแขนจนเกินงาม ไม่แสดงความอวดรู้ ไม่คบหาสมาคมกับคนไม่ดีหรือสิ่งไม่ดี ดังกลอนตัวอย่าง ความว่า

ที่ควรพูดแล้วจึงพูดแต่สุภาพ *ที่คำหยาบนั้นอย่าข้องสนองสาร*
อย่าทำโลนตลกเล่นเช่นหญิงพาล *อย่ากล่าวหาญอวดอ้างเหมือนอย่างชาย*
จะกินอยู่รู้มีมารยาท *ให้สมชาติกระสัตรีมณีฉาย*
ไม่ควรสรวลแล้วอย่าสรวลให้แพร่งพราย *อย่าชวนชายตาฉ่ำชำเลืองชม*
อย่าเดินชายกรายแขนให้เกินขนาด *อวดฉลาดพูดเล่นไม่เห็นสม*
ที่สิ่งชั่วอย่าได้กล่าวสมาคม *จะพลอยข่มศรีหน้าให้ตามอม*

(กรมศิลปากร, 2555: 86)

การสอนให้รู้จักรักนวลสงวนตัวทั้งญาติพี่น้องและคนรอบข้าง ให้ระมัดระวังในการใช้คำพูด ไม่พูดจาหยาบคาย รักษากิริยามารยาทให้สุภาพเรียบร้อย อย่าให้บกพร่องในงานบ้านงานเรือน รู้จักเก็บหอมรอบริบ และอย่าใช้จ่ายฟุ่มเฟือย ดังกลอนตัวอย่าง ความว่า

เป็นสตรีรู้มีอัชฌาสัย *จะอำไพเลื่องลือระบือหอม*
ถึงพี่น้องรอบข้างเป็นนางจอม *จะเฝ้าถนอมตัวได้เมื่อไรมี*
รู้ระบอบชอบผิดจิตสุภาพ *ให้ราบคาบแช่มช้อยเจริญศรี*
งานการสนใจสิ่งไรมี *ให้ถ้วนถี่รู้ประดิ่นทั้งกินนอน*
รู้เก็บหอมรอบริบไว้เป็นเรือน *อย่าเลื่อนเปื้อนจงจำที่คำสอน*

(กรมศิลปากร, 2555: 86)

การสอนให้รักษากิริยามารยาทในการเดินอย่างระมัดระวัง สงบเสงี่ยมไม่เดินไกวแขน ไม่ควรหัวเราะเสียงดังหรือด่าทอล้อเล่นกับเพื่อน ให้รู้จักรับผิดชอบหน้าที่ของตน ดังกลอนตัวอย่าง ความว่า

จะเดินก็ให้ดูมารยาท *ให้สมชาติลูกสกุลอันแจ่มใส*
อย่าโลดเต้นเช่นลิงหญิงจังไร *เขาไยไพเยาะเล่นไม่เป็นการ*
อย่าหัวเราะให้ดังถึงหลังเรือน *อย่าด่าเพื่อนทำคารมอยู่ฉาดฉาน*
มิใช่การแล้วอย่าเอามาเป็นการ *เขาไม่วานแล้วอย่าวิ่งเข้าชิงทำ*
ที่ควรเสียแล้วจึงเสียอย่าเสียดาย *อย่าฟูมฟายเจ้าหน้าพาให้ร่ำ*

เห็นได้กอบชอบแล้วจึงเสียกำ ของทำมาด้วยยากลำบากกาย

(กรมศิลปากร, 2555: 87)

การสอนให้รู้จักการวางตนอย่างสงบเสงี่ยม พูดจาพาทีด้วยคำสุภาพ รักษาใจกายให้บริสุทธิ์ ดังกลอนตัวอย่าง ความว่า

สงบเสงี่ยมเจียมตัวประสาหญิง อย่าเย่อหยิ่งคารมให้เสียงมี่
เป็นธิดามีหน้าลูกผู้ดี จะวาทีอย่าให้หยาบจงน้ำนวล
เมื่อบัวทองอยู่ในห้องชลาสินธุ์ ระรวยรินรื่นรสรำจวนหวน
รักษากายอย่าให้หมองละอองนวล จะหอมหวนยิ่งกว่ารสสุคนธา

(กรมศิลปากร, 2555: 88)

การสอนให้รู้จักประพฤติดีปฏิบัติชอบทั้งกาย วาจาและใจ หมั่นดูแลเอาใจใส่บ้านเรือนมิให้บกพร่อง ระวังรักษาตัวไม่เข้าใกล้คนไม่ดีและสิ่งไม่ดี โดยเปรียบเทียบการประพฤติปฏิบัติดีของสตรีว่า การมีกิริยาสุภาพ คำพูดที่สุภาพอ่อนหวานก็เปรียบเสมือนมงกุฎประดับศีรษะ กิริยามารยาทที่เรียบร้อยเสมือนมีบริวารสนับสนุนช่วยเหลือ ความซื่อสัตย์กตัญญูเป็นพละกำลังให้พ้นจากสิ่งไม่ดี การมีสติปัญญาจะเป็นเครื่องปกป้องคุ้มครองภัยซึ่งจะพบแต่ความสุขความเจริญ ดังกลอนตัวอย่าง ความว่า

อันนารีศรีสวัสดิ์เจริญโฉม งามประโลมลักขณาอันเลขา
ลูกผู้ดีมีสกุลสุนทรา เหมือนจินดาควรคู่กับบูริน
มีน้ำใจเลื่อมใสเป็นกุศล บำเพ็ญผลสุจริตเป็นนิจศิล
รักษากายมิให้สลายเป็นมลทิน ทั้งนั่งนอนก็ประคิ่นระวังองค์
งามสุภาพรู้จักรักษาศักดิ์ สงวนพักตร์มิให้ต้องละอองผง
ที่สิ่งชั่วมิให้กรายระคายองค์ ให้สมวงศ์เหมราชสะอาดตา
เอาจริตจิตเจียมเสงี่ยมงอน ต่างอาภรณ์เครื่องประดับแลภูษา
เอาถ้อยคำสำนวนสุนทรา ต่างมหามงกุฎกรรเจียกจอน
เอามารยาทกริยาอัชฌาสัย เป็นนางในบริวารสลับสลอน
เอาข้อวัตรประนิบัติสถาวร เป็นฉัตรกั้นทินกรไว้กับกาย
เอาความสัตย์กตัญญูเป็นหมู่ทหาร จะต่อต้านข้าศึกให้สูญหาย
เอาสติปัญญาอันเพริศพราย เป็นป้อมค่ายคันคูประตูเมือง
สำหรับได้ป้องกันอันตราย ให้กระจายขจรชื่อระบือเลื่อง
สมสกุลพูลสวัสดิ์เป็นศรีเมือง จะปราดเปรื่องเสาวภาคย์ภิญโญยล

(กรมศิลปากร, 2555: 88-89)

กล่าวโดยสรุป คำกลอนสุภาษิตสอนสาวเป็นการสอนให้ข้อคิดแก่สตรีเพื่อนำไปปฏิบัติในชีวิตประจำวัน โดยมุ่งหวังให้สตรีประพฤติตนอยู่ในกรอบของศีลธรรม รู้จักการประพฤติปฏิบัติตนให้เป็นคนดี รักนวลสงวนตัว ไม่ชิงสุกก่อนห่าม ไม่พูดจาหยาบคาย มีมารยาทสุภาพเรียบร้อย ดูแลบ้านเรือน รู้จักประหยัดและออม เคารพเชื่อฟังพ่อแม่ คุณสมบัติที่ดีเหล่านี้ จะทำให้

เป็นที่รักใคร่ของบุคคลในครอบครัว และมีคุณค่าต่อสังคม เพราะโดยแท้ที่จริงปัญหาของโลกเกือบจะทุกอย่างเบื้องต้น ล้วนเกิดจากการกระทำของมนุษย์ มนุษย์เราที่ก่อปัญหาให้โลกเพราะขาดความรู้สึกสำคัญ คือ ความมีคุณธรรม

4.2.2.5 คำฉันท์สอนหญิง

เรื่องคำฉันท์สอนหญิงนี้ เนื้อเรื่องเป็นสุภาษิตสำหรับสตรีทุกชนชั้น กล่าวถึงข้อควรประพฤติปฏิบัติของกุลสตรี การสอนกิริยามารยาท เช่น ให้ระมัดระวังในการลุกนั่ง ยืน เดินและอย่านอนเอามือก่ายหน้าผาก ให้ระมัดระวังการรับประทานอาหาร ไม่เคี้ยวเสียงดัง ให้ระวังการนอนกรน นอนน้ำลายไหล ไม่นอนหงาย ไม่นอนเอามือสอดไว้หว่างขา ควรนอนตะแคงทอดแขนไปตามลำตัว ดังกลอนตัวอย่าง ความว่า

๏ ลุกนั่งระวังตน *อย่าลุกลนทะลึ่งไป*
ภูษาแลผ้าสไบ *จงปกปิดให้มิดกาย*
๏ อย่าทำกระดางลาง *ตลกโลนเหมือนผู้ชาย*
สตรีให้มีอาย *เป็นที่ฟังจะบังควร*
๏ ยามเดินอย่าเมินประมาท *ให้พลั้งพลาดล้มเซซวน*
ยามยืนอย่ายืนยวน *กมลขึงตะลึงแล*
๏ ยามนอนอย่านอนหงาย *เอากรก่ายวิลาศแปร*
กอดอกอดูรแด *ฤดีดิ้นถวิลชาย*
๏ ยามกินอย่ากินเติบ *ค่อยป้อนเปิบให้สบาย*
ข้าวตกลงเรี่ยราย *ไม่สู้ดีอัปรีย์ตน*
๏ เคี้ยวข้าวดังจับจับ *จะอาภัพวิบัติคน*
ซดแกงเหมือนเสียงกรน *ดังโฮกโฮกกระโชกลม*
๏ นอนหลับละเมอฝัน *บ้างเคี้ยวฟันสยายผม*
คร่างครวญรัญจวนตรม *กลสะอื้นไม่ฟื้นตัว*
๏ บ้างนอนน้ำลายไหล *บ้างถอนใจดูน่ากลัว*
เสียงกรนเหมือนเสียงวัว *ดูอนาถประหลาดใจ*
๏ บ้างนอนเป็นท่ายักษ์ *ย่อมชั่วนักคนจัญไร*
มือสอดเข้าไว้ใน *ระหว่างขาท่าอัปรีย์*
๏ ระมัดระวังตัว *อย่านอนชั่วมักไม่ดี*
โรคาจักยายี *อายุน้อยจักถอยแรง*
๏ นอนดีจะมีทรัพย์ *กิติศัพท์เป็นศักดิ์แสง*
คำสอนให้นอนตะแคง *เอาแขนพาดไปตามสกนธ์*
๏ เหยียดเท้าลำดับบาท *เอากรพาดหนุนเคียรตน*
เป็นสวัสดิมงคล *ชื่อสีหไสยา*

(กรมศิลปากร, 2555: 108-109)

การสอนเกี่ยวกับการเดิน เช่น ให้เดินแอ่นอกอย่างเป็ดหรือเดินอย่างช้าง ให้นั่งหันหน้าไปทิศตะวันออกรับประทานอาหาร ระมัดระวังไม่พูดจาหยาบคายหรือพูดตลกโปกฮาแบบผู้ชาย ดังกลอนตัวอย่างความว่า

๏ ยามเดินอย่าเดินเหย่า ระเหยาะย่างเหมือนอย่างกา
อย่าเดินเอาศิรา ชะโงกเงื้อมไปก่อนกาย
๏ ให้เดินผจงบาท ด้วยลีลาศชำเลืองชาย
แอ่นอกให้ผึ่งผาย เหมือนดังเป็ดวิเศษดี
๏ เดินเหมือนคชาทรง มงคลราชหัสดี
จะเป็นเฉลิมศรี ศุภสุนทรานาน
๏ ยามกินอย่าผินพักตร์ บริโภคกระยาหาร
แสนทรัพย์ศฤงคาร จะเนืองนองดั่งน้ำไหล
๏ ประจิมจักมียศ เป็นยอดอย่างสุรางค์ใน
อุดรจักมีภัย อย่าผินพักตร์รับอาหาร
๏ เป็นหญิงอย่าใจบาป วาจาหยาบพูดสามานย์
กล่าวโลนตลกพาล เหมือนเช่นชายบ่อายใจ

(กรมศิลปากร, 2555: 94-96)

การสอนเกี่ยวกับการพูดจาด้วยถ้อยคำสุภาพ มีใบหน้ายิ้มแย้ม ไม่พูดโกหก ไม่นินทาว่าร้ายหรือยกตนเอง ไม่เก็บความไม่ดีของคนอื่นมาเล่า ให้ดูและทำตาม ตัวอย่างที่ดี ไม่ทำตัวเป็นแม่สื่อแม่ชัก ไม่นอนตื่นสาย ต้องขยันในเรื่องการบ้านการเรือน ดังกลอนตัวอย่าง ความว่า

๏ นารีอันมียศ มธุรสย่อมแจ่มใส
เยื้อนยิ้มพริ้มละไม พจนารถสวาทหวาน
๏ อย่ากล่าวยุบลบ่อน สบถล่อนให้เกินการ
อวดโอ้พูดโวหาร ยกตัวตั้งอวดมั่งมี
๏ อย่าค่อนนินทาท่าน มิใช่การกระสัตรี
ความชั่วแลความดี ย่อมมีทั่วทุกตัวคน
๏ เขาชั่วก็ชั่งเขา อย่าเก็บเอามาใส่ตน
ใครประเสริฐบังเกิดผล จงเอาอย่างในทางดี
๏ อย่าทำเป็นแม่สื่อ ให้เขาลือว่าอัปรีย์
ชักชายให้สมศรี ชักสตรีให้สมชาย
๏ เป็นหญิงอย่าง่วงเหงา นอนขี้เซาอยู่จนสาย
การเรือนเร่งขวนขวาย เอาใจใส่ในเคหา

(กรมศิลปากร, 2555: 109-110)

กล่าวโดยสรุป คำฉันท์สอนหญิงเป็นคำสอนที่มุ่งสอนให้สตรีรู้จักพิจารณาเลือกปฏิบัติตนและกระทำในสิ่งที่ดีเป็นบุญกุศลแก่ชีวิต เมื่อมีครอบครัวจะได้พบกับบุรุษที่ดีมีชาติ

ตระกูลและเมื่อนำคำสอนเหล่านี้ไปปฏิบัติในการครองชีวิต เพื่อทำหน้าที่ภรรยาที่ดี หมั่นคอยปรนนิบัติดูแลสามีจะทำให้สามีรักเกิดความเกรงใจ และผลจากการปฏิบัติดีจะเกิดความเป็นสิริมงคลเป็นที่กล่าวขานชื่นชม และชีวิตการครองคู่จะพบกับความสุขความเจริญแก่วงศ์ตระกูลสืบต่อไปได้

4.2.2.6 คำกลอนสอนหญิง

คำกลอนสอนหญิงแต่งเป็นกลอนสุภาพ ไม่ปรากฏนามผู้แต่ง และยังไม่เคยพิมพ์เผยแพร่ สันนิษฐานว่าแต่งในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น รูปแบบกลอนขึ้นต้นด้วยวรรครับและจบด้วย “เอย” เสมอ เนื้อหาของคำกลอนสอนหญิงเป็นคำสอนที่เป็นหลักประพฤติปฏิบัติของสตรีที่ในการดำเนินชีวิต การครองเรือน ตลอดจนหน้าที่ของการเป็นภรรยาที่ดี ดังกลอนตัวอย่าง ความว่า

๏ จะกล่าวกลอนสอนหญิงไว้สืบสาย
ซึ่งจะเป็นภรรยาบรรดาชาย *ถนอมกายให้ประกอบด้วยกิริยา*
กตัญญูให้รู้จักซึ่งคุณผัว *สงวนตัวไว้ให้สมกับวาสนา*
จงภักดีสามีของอาตมา *ทุกทิวาสุจริตอย่าคิดแคลง*
จงขวนขวายเป็นต้นคอยปรนนิบัติ *จงกำจัดเสียให้ดีอย่ามีแหนง*
อย่าเคียดขึ้งหึงหวงล่วงระแวง *อย่าเยาะแยงข้อความให้ลามไป*
เป็นภรรยาจงรักษาน้ำใจผัว *ไว้ตัวดูให้ชอบอัชฌาสัย*
จึ่งแท้ว่าสตรีที่อำไพ *รักษาใจอย่าให้เสื่อมสกุลตน*

(กรมศิลปากร, 2555: 129)

การสอนเรื่องคุณสมบัติของผู้เป็นภรรยาว่า อย่าคิดนอกใจหรือแบ่งปันใจไปให้ชายอื่น ต้องรักเดียวใจเดียวไปจนวันตาย อย่าทำเล่ห์กลใดๆ ให้สามีหลงใหลเพราะจะเป็นบาปติดตัวเมื่อตายจะไปสู่นรก นอกจากนี้ ให้ใช้สติในการพินิจพิจารณาเรื่องต่างๆ เช่น อย่าพูดจาหาเรื่องสามี หากสงสัยในพฤติกรรมก็ให้ดูจังหวะเวลาที่เหมาะสมแล้วจึงพูดจากันด้วยเหตุผล ประการสำคัญต้องซื่อสัตย์ให้เป็นที่ไว้วางใจของสามี ดังกลอนตัวอย่าง ความว่า

จงห้ามจิตอย่าได้คิดเป็นใจสอง *ประคองเคียงแต่ผู้เดียวอย่าหมายไหน*
จงกอดสัตย์ไว้ให้มั่นกว่าบรรลัย *อย่าทำยาแฝดมนต์ใส่มันไม่ดี*
จะเป็นกรรมติดกายไปภายหน้า *จะชั่วช้าอัปลักษณ์เสียศักดิ์ศรี*
ครั้นสิ้นชีพจะไปสู่อเวจี *ถ้าหญิงดีสติจงตรึกตรอง*
หนึ่งผัวมีที่ไปข้างไหนมา *อย่ากล่าวกิจจาให้ขุ่นหมอง*
ปฏิบัติอย่าให้ขัดค่อยประคอง *ชอบช่องจึ่งแถลงคดีมี*
จงตรองดูให้ชอบอัชฌาผัว *ที่สิ่งชั่วความร้ายจงหน่ายหนี*
ให้ซื่อตรงสัจจาต่อสามี *จึ่งเป็นที่ไว้เนื้อเชื่อน้ำใจ*

(กรมศิลปากร, 2555: 129-130)

การสอนเรื่องการทำหน้าที่ภรรยาที่ดีว่า ต้องหมั่นปรนนิบัติสามีทั้งยามกิน ยามนอน อย่าให้ขาดตกบกพร่องแม้เรื่องแต่ความต้องการทางเพศ ต้องร่วมทุกข์ร่วมสุขเป็นคู่ทุกข์คู่ยาก หากทำ

ได้เช่นนี้ก็จะมีชีวิตคู่ที่ยืนยาว จะมีแต่ความสุขแม้แต่เทวดาก็จะอวยชัยให้พร ดังกลอนตัวอย่าง ความว่า

เมื่อยามกินจงประคิ่นปรนนิบัติ *เมื่อยามนอนอย่าให้ขัดอัชฌาสัย*
จงคำรพนบนอบให้ชอบใจ *อย่าให้หมางทางในประเวณี*
เมื่อยามทุกข์ก็ให้ร่วมอารมณ์ทุกข์ *เมื่อยามสุขก็ให้ร่วมเกษมศรี*
จึ่งจัดเป็นแม่เรือนเพื่อนชีวี *จะเป็นที่สังรเสริญทั้งโลกา*
มิสิ้นทั้งในอนาคต *ปรากฏยืนยาวชันษา*
จะไพบูลย์พูนสุขทุกเวลา *เทพดาก็จะซ้องจำเริญใจ*

(กรมศิลปากร, 2555: 130)

กล่าวโดยสรุป คำกลอนสอนหญิงเป็นคำสอนที่ใช้สั่งสอนสตรีเพื่อนำไปปฏิบัติใช้ในชีวิตประจำวันในสองสถานะที่ปรากฏในสังคมคือ 1) การเป็นภรรยาหลวงที่ต้องรักเดียวใจเดียวไปจนวันตาย ต้องเป็นคนใจกว้าง เอื้อเฟื้อเผื่อแผ่ต่อทุกคน ต้องรักและเคารพสามี ทำตัวให้เป็นที่น่าศรัทธาไว้ใจและน่าเกรงใจของคนในครอบครัว 2) การเป็นภรรยาน้อยที่ต้องเป็นคนซื่อสัตย์สุจริตต่อสามี รู้จักสงบกาย วาจา ใจ อย่าทำสิ่งไม่ดี รักเคารพทั้งสามีและภรรยาหลวง รวมทั้งต้องประพฤติตนให้อยู่ในกรอบอันดีงามของสังคม ไม่ว่าจะอยู่ในสถานะใดก็ตาม ต่างมีคุณสมบัติที่เหมาะและควรแก่การปฏิบัติตนของสตรี หากนำไปประยุกต์ใช้ได้ตามแต่ละบริบทจะนำความสงบสุขมาสู่ตนและครอบครัวเสมอ

4.2.2.7 กฤษณาสอนน้องคำฉันท์

กฤษณาสอนน้องคำฉันท์ ลักษณะคำประพันธ์เป็นฉันท์ปนกาพย์ให้ความรู้ที่เป็นประโยชน์ต่อการครองตนของสตรี อนึ่ง มีข้อสังเกตว่า *วรรณกรรมคำสอนเรื่องนี้เหมาะที่จะใช้สอนหญิงซึ่งเป็นชนชั้นสูงมากกว่าหญิงชาวบ้านโดยทั่วไป* (พัชลินจ์ จีนนุ่น, 2556: 30) เริ่มบทประพันธ์ด้วยบทประณามพจน์ไหว้พระ เทพเจ้าและเทวดาทุกองค์ ขอเชิญปกปักรักษาให้พ้นจากเหตุร้ายต่างๆ ขอให้แต่งคำสอนนี้ได้สำเร็จไว้เป็นสมบัติคู่พระนคร สำหรับใช้เป็นโอวาทสอนสตรีทั้งหลาย ดังกลอนตัวอย่าง ความว่า

การสอนเรื่องการแสดงกิริยาวาจาใจของหญิงที่เห็นว่าเหมาะสมงดงาม ด้วยการแสดงความนอบน้อมถ่อมตนต่อสามีและผู้อาวุโส ดังกลอนตัวอย่าง ความว่า

๏ *อีกการภิบาลพิบุลวัตร* *ประฏิบัติแลวาจา*
หย่อนหยาบสุภาพพจนมา *รยาทพร้อมลม่อมกาย*
๏ *สิ่งนี้ที่เป็นภิรมเยศ* *บุรุษเจตนาหมาย*
เสน่ห์สนองบหมองจิตรรคาย *ฤๅข้องเคียดจักเกลียดไกล*

(กรมศิลปากร, 2555: 143-144)

การสอนเรื่องการทำหน้าที่ภรรยาที่ดีว่า ต้องประพฤติปฏิบัติตนอย่างดีงามตามกรอบการปฏิบัติหน้าที่ต่อสามี โดยไม่ขาดตกบกพร่อง ย่อมจะได้รับการยกย่องสรรเสริญ ดังกลอนตัวอย่าง ความว่า

๏ จงจำพร่ำพจนอย่าละวาง คุณวิบุลยทาง
วัตจริยาง คชัติยา
๏ จักเจริญเกียรติยศฦๅชา อิสริยยศวรา
ดิเรกบริวา ระไพบูลย์

(กรมศิลปากร, 2555: 147)

การสอนเรื่องบทบาทหน้าที่ของแม่บ้านแม่เรือนของภรรยาที่ดีต้องตื่นก่อนและนอนหลัง เมื่อสามีเจ็บไข้ได้ป่วยต้องดูแลพยาบาลอย่างใกล้ชิดและตลอดเวลาที่อยู่ด้วยกัน ดังกลอนตัวอย่าง ความว่า

๏ ตื่นก่อนเมื่อนอนหลัง พึงเฝ้าฟังบรรหารแสดง
ตรัสใช้รไวรแวง รวังศัพท์รับสั่งการ
๏ ยามไท้ธิเบศร์ทรง ประชวรองค์บลำราญ
อย่าคลาพยาบาล บำเรอรักษ์ภักดีตระโบม

(กรมศิลปากร, 2555: 148)

กล่าวโดยสรุป กฤษณาสอนน้องคำฉันท์เป็นคำสอนที่ให้ข้อคิดคติธรรม คุณธรรม จริยธรรมสำหรับภรรยาพึงปฏิบัติต่อสามี และสอนเรื่องกิริยามารยาทที่สตรีควรปฏิบัติ โดยเฉพาะความเป็นแม่บ้านแม่เรือนที่สตรีสามารถอำนวยความสะดวกให้แก่คนในครอบครัวได้กินอยู่อย่างมีความสุข รวมทั้ง การสร้างชื่อเสียงแก่วงศ์ตระกูลที่มาจากการครองตน ครองใจและครองกายอย่างมีคุณธรรมอันงดงาม

4.2.2.8 สุภาษิตสอนสตรี

สุภาษิตสอนสตรีเดิมเรียกว่า “สุภาษิตสอนหญิง”หรือ “สุภาษิตไทย” มีจุดมุ่งหมายในการแต่งเพื่อสอนสตรีสามัญทั่วไปเกี่ยวกับการทำหน้าที่แม่บ้านแม่เรือนไว้ว่า สตรีต้องหมั่นดูแลรักษาบ้านเรือน หมั่นจัดเตรียมข้าวของเครื่องใช้ไว้ให้พร้อมสำหรับใช้งาน ดังกลอนตัวอย่าง ความว่า

อยู่สถานบ้านช่องนั้นต้องคิด ให้รู้กิจการหญิงทุกสิ่งสา
เผื่อมีผัวพลเรือนเหมือนกันนา จะได้หาเลี้ยงกันจนวันตาย
รู้วิชาก็ให้รู้เป็นครูเขา จึงจะเบาแรงตนเร่งขวนขวาย
มีข้าไทใช้สอยค่อยสบาย ตัวเป็นนายโง่เง่าบ่าวไม่เกรง

(กรมศิลปากร, 2555: 171)

และ

ระวังดูเรือนเหย้าและข้าวของ จะบกพร่องอะไรที่ไหนนั่น
เห็นไม่มีแล้วอย่าอ้างว่าช่างมัน จงผ่อนผันเก็บเล็มให้เต็มลง

(กรมศิลปากร, 2555: 168)

กล่าวได้ว่า สตรีใดที่ทำหน้าที่แม่บ้านแม่เรือนต้องรู้จักการปฏิบัติตนอย่างละเอียดถี่ถ้วน ไม่ว่าจะดูแลบ้านเรือน ปรนนิบัติสามี รู้จักการใช้จ่าย และดูแลคนในบ้านให้อยู่อย่างมีความสุข นอกจากนี้ สุภาษิตสอนสตรี ยังได้กล่าวถึงการปฏิบัติตนที่ดีอีกประการหนึ่งคือการประหยัดและออม ดังกลอนตัวอย่าง ความว่า

มีสลึงพึงประจบให้ครบบาท *อย่าให้ขาดสิ่งของต้องประสงค์*
จงมักน้อยกินน้อยค่อยบรรจง *อย่าจ่ายลงให้มากจะยากนาน*
ไม่ควรซื้อก็อย่าไปพิไรซื้อ *ให้เป็นมื้อเป็นคราวทั้งคาวหวาน*

(กรมศิลปากร, 2555: 168)

การประหยัดและออมเป็นคุณธรรมอีกประการหนึ่ง เมื่อจิตไม่มีกิเลสแล้วเรื่องวัตถุเรามีเท่าที่จำเป็นใช้จ่ายแต่พอดี เมื่อเรามีความสุขแล้ววัตถุใดๆ ก็ไม่มีความสำคัญ การประหยัดแปลว่า ความพอดีอยู่ตรงกลาง มิได้เป็นการหาความสุขจากวัตถุ แต่เป็นความสุขจากจิตที่ไม่มีกิเลส มีพฤติกรรมที่ดีไม่เบียดเบียนตนเองและผู้อื่น ส่วนการออมคือการออมไว้ ไม่ใช้จ่ายฟุ่มเฟือย (วรศักดิ์ วรธัมโม, 2545: 953-956) นอกจากนี้ สุภาษิตสอนสตรี ยังได้กล่าวถึงความกตัญญูต่อบิดา มารดา และผู้มีพระคุณ ดังกลอนตัวอย่าง ความว่า

เมื่อพ่อแม่แก่เฒ่าชรากาล *จงเลี้ยงท่านอย่าให้อดระทดใจ*
ด้วยชนกชนนีนั้นมีคุณ *ได้การุญเลี้ยงรักษามาจนใหญ่*
อุ้มอุทรป้อนข้าวเป็นเท่าไร *หมายจะได้พึ่งพาธิดาดวง*
ถ้าเราดีมีจิตคิดอุปถัมภ์ *กุศลล้ำเลิศเท่าภูเขาหลวง*
จะปรากฏยศยิ่งสิ่งทั้งปวง *กว่าจะล่วงลุถึงซึ่งวิมาน*
เทพไทในห้องสิบหกชั้น *จะชวนกันสรรเสริญเจริญสาร*
ว่าสตรีนี้เป็นยอดยุพาพาล *ได้เลี้ยงท่านชนกชนนี ฯ*

(กรมศิลปากร, 2555: 168-169)

นอกจากนี้ สุภาษิตสอนสตรี ยังได้กล่าวถึง การมีวาจาสุภาพ ดังกลอนตัวอย่าง ความว่า

จะพูดจาปราศรัยกับใครนั้น *อย่าตะคั้นตะคอกให้เคืองหู*
ไม่ควรพูดอื้ออึงขึ้นมึงกู *คนจะหลู่ล่วงลามไม่ขามใจ*
แม้จะเรียนวิชาทางค้าขาย *อย่าปากร้ายพูดจาอัชฌาสัย*
จึงซื้อง่ายขายดีมีกำไร *ด้วยเขาไม่เคืองจิตระอิดระอา*
เป็นมนุษย์สุดนิยมเพียงลมปาก *จะได้ยากโหยหิวเพราะชิวหา*
แม้พูดดีมีคนเขาเมตตา *จะพูดจาจงพิเคราะห์ให้เหมาะความ*

(กรมศิลปากร, 2555: 170)

และ

จะพูดจาสารพัดประหยัดปาก *อย่าพูดมากเติมต่อซึ่งข้อขำ*
ความสิ่งไรในจิตจงปิดงำ *อย่าควรนำแนะออกไปนอกเรือน*
การสิ่งไรที่ชั่วผัวเขาห้าม *ประพฤติตามแบบแผนให้แม้นเหมือน*

อย่าดึงดื้อถือตนเป็นคนเซือน *จะเอ่ยเอื้อนโอภาให้น่าฟัง ฯ*

(กรมศิลปากร, 2555: 179)

และ

๏ บางนารีที่เป็นนางใจร้ายกาจ *หมิ่นประมาททุ่มเถียงส่งเสียงแข็ง*
สำรากก้องร้องแรกแหกกระแชง *ตะคอกแกล้งข่มขี่ให้ผัวกลัว*
ขู่คำรนบ่นว่าด่าประชด *ให้สามีอัปยศลงหดหัว*
ลุอำนาจไม่อาจขยาดตัว *มัดมือผัวผูกแขวนแค่นเฆี่ยนตี*
ทรมานภัสดาน่าสังเวช *ดูเหมือนเปรตเวทนาน่าบัดสี*
ยังมิหนำซ้ำป่าวเหล่านารี *ที่ไม่มีภัสดาให้มาดู*

(กรมศิลปากร, 2555: 180)

การมีวาจาสุภาพนั้น หมายถึง การพูดจาในกาลอันควร เป็นวาจาที่ชอบ เป็นคำพูดที่ดี มีประโยชน์ต่อผู้ฟัง ถูกต้องไม่มีโทษภัย วาจาที่ดี สุภาพเมื่อมีอยู่ในบุคคลใด ก็จะนำความเจริญมาสู่บุคคลนั้น

เมื่อพูดถูกกาล แสดงว่าผู้พูดเป็นผู้รู้จักกาล พูดจริง แสดงว่าผู้พูดเป็นผู้มั่นในคำสัตย์ พูดอ่อนหวาน แสดงว่า ผู้พูดเป็นสุภาพชน

เมื่อพูดประกอบด้วยประโยชน์ แสดงว่าผู้พูด ผู้ฟังไม่ไร้ผล พูดด้วยเมตตาจิต แสดงเจตนาดีของผู้พูด ด้วยเหตุนี้ พระพุทธองค์จึงทรงตรัสว่าวาจาเป็นสุภาษิต จัดเป็นมงคลอันอุดมประการหนึ่ง (พระพรหมมังคลาจารย์, 2552: 47)

กล่าวสรุปโดย สุภาษิตสอนสตรี สอนให้สตรีรู้จักการปฏิบัติตนเพื่อความสุขสงบในครอบครัวและสังคมในด้านต่างๆ เช่น การเป็นแม่บ้านแม่เรือน การประหยัดและออม ความกตัญญูต่อบิดามารดาและผู้มีพระคุณ สอนให้เป็นคนมีวาจาสุภาพอ่อนโยน รู้จักรักนวลสงวนตัว ไม่คบคนพาล รวมถึง มีความซื่อสัตย์ ซึ่งคุณสมบัติเหล่านี้เป็นคุณสมบัติที่ดีของคน คุณสมบัติที่กล่าวมาข้างต้นจะเป็นรากฐานให้สังคมเป็นสังคมที่แข็งแกร่ง เป็นสังคมที่ตั้งอยู่ในความไม่ประมาท สังคมสงบสุขและปลอดภัยซึ่งเป็นสังคมที่ทุกคนปรารถนา

4.2.2.9 โอวาทกระสัตรี

โอวาทกระสัตรีเป็นคำสอนและข้อควรประพฤติปฏิบัติของกุลสตรีให้รู้จักหน้าที่ของการเป็นภรรยาที่ดี รู้จักปรนนิบัติสามีทั้งในเรื่องการบ้านการเรือน การครองตน สอนในเรื่องของอิริยาบถต่างๆ ทั้งนั่ง นอน ยืน เดิน การรู้จักเลือกใช้แต่คำพูดที่ดี ซึ่งหากหญิงใดนำคำสอนเหล่านี้ไปปฏิบัติ ชีวิตครอบครัวจะพบแต่ความสุข เกิดสิริมงคลแก่ครอบครัว ดังกลอนตัวอย่าง ความว่า

การสอนหน้าที่ของภรรยาต้องรู้จักปรนนิบัติสามี มีความซื่อสัตย์ จงรักภักดี ดังกลอนตัวอย่าง ความว่า

จะปรนนิบัติสามีเป็นที่รัก *สามิภักดิ์โดยเที่ยงไม่เดียงสา*

มิให้เคืองขืนขัดเรื่องอัชฌา *ถึงเพลายามนอนผ่อนเอาใจ*
กราบบาทสามีเป็นที่ยิ่ง *สรรสิ่งที่ชอบประกอบให้*
ตื่นก่อนนอนหลังระวังระไว *ตักน้ำไว้คอยท่าซึ่งสามี*
จะได้ชำระพักตราเพลาเช้า *นวลเจ้าจำไว้เป็นศักดิ์ศรี*
หาหมากพันพลูบุหรี่ดี *มาตั้งที่ตามตำแหน่งที่แห่งเคย*
การกินการนอนนั้นเป็นใหญ่ *ระวังระไวอย่าได้ทำเมินเฉย*
ของคาวหวานเป็นการของทรามเชย *อย่าละเลยไว้ใจให้ใครทำ*
สตรีดีย่อมมีมารยาท *จะทำการก็สะอาดไม่ผลีผลำ*
สิ่งใดดีที่ไหนสนใจจำ *ปากคำไม่กระเดื่องให้เคืองใจ*
จัดแจงการเรือนดูรอบคอบ *ถึงทำชอบผัวว่าชั่วก็นิ่งได้*
รักษาตัวกลัวผิดระวังระไว *ตั้งจิตคิดไว้ให้คนชม*
จะหยิบยกข้อคำพระเทศนา *โปรดประชาหญิงดีก็มีถม*
พึงใส่ใจจำไว้เป็นอารมณ์ *อย่านิยมการบาปไม่ต้องการ*
บาลีว่าหญิงดีมีสี่อย่าง *ไม่อำพรางย่อมตรัสบริหาร*
ลำแดงไว้ให้เห็นเป็นประธาน *พึงพิจารณ์ตามพระพุทธาธิบาย ฯ*

(กรมศิลปากร, 2555: 192)

กล่าวได้ว่า ครอบครัวเป็นส่วนสำคัญของสังคมโลก มนุษย์ต้องอาศัยหลักมนุษยธรรม เพื่อให้อยู่สุขสงบ มีความซื่อสัตย์จริงใจต่อกัน และมีสติสัมปชัญญะในการดำรงตน หญิงใดที่ออกเรือนแล้วก็ควรดำรงตนอยู่ในหลักมนุษยธรรม นอกจากนี้ สตรีต้องเป็นแม่บ้านแม่เรือน ดูแลบ้านเรือนให้สะอาดเรียบร้อย อาหารการกิน รวมถึงความเป็นอยู่ของบุคคลในการปกครอง คุณลักษณะสตรีอีกประการหนึ่งที่ปรากฏในโอวาทกระสัตรีคือ ความอ่อนน้อมถ่อมตน หญิงใดมีความอ่อนน้อมถ่อมตนย่อมจะดำรงตนอยู่ในสังคมอย่างมีความสุข เป็นบุคคลที่มีวาจาละเอียดอ่อน ทำให้คนรอบข้างครหาไม่ได้ ดังกลอนตัวอย่าง ความว่า

แม้นหญิงดีก็จะมีน้ำใจเจ็บ *จำเก็บจำคำว่าวิสาสะ*
จะสอนใจในสัมมาคารวะ *ที่ไหนจะชั่วไปเห็นไม่เป็น*

(กรมศิลปากร, 2555: 200)

และ

๏ เหมือนหญิงชั่วผัวรักแล้วยกย่อง *ได้สมปองเป็นใหญ่ทำใจเปรอะ*
ไม่ตั้งตัวกลัวกรรมทำเจ๋อเจ๊อะ *เที่ยวสะเออะลอยหน้าว่าไม่ฟัง*

(กรมศิลปากร, 2555: 203)

และ

๏ หญิงดีจงมีจิตคิดรัก *อย่าตั้งพักตร์ฝ่าฝืนขืนข่มเหง*
ที่ควรกลัวถึงดีชั่วก็ต้องเกรง *จงยำเยงผู้เฒ่าอย่าเบาความ*
ถึงต่ำชาติวาสนาจะหาไม่ *อย่ามีใจข่มเหงจงเกรงขาม*

ถ้าหยาบช้าครหาจะลามปาม *สงวนงามใส่ตัวให้ผัวชม*
หนึ่งหูไวใจเบาเอาแต่โกรธ *คุมแต่โทษเก็บแต่ผิดคิดสะสม*
ความที่ดีมีมากไม่อยากนิยม *ถ้าใครชมป้อยอแล้วพอใจ*
ฝ่าแต่หวานไม่พานขมจะชมเชอะ *จะเลอะเทอะมัวหมองไม่ผ่องใส*
ชอบผิดมิได้คิดดื้อดึงไป *พูดจาสิ่งไรไม่ตรึกตรอง*
ใครจะรักใครจะชังก็ไม่รู้ *แม้นชอบหูขออะไรก็ให้คล่อง*
ใจไม่นึกปรึกษาปรองดอง *ลำพองแต่ลำพังใจตน*
หญิงดีจงมีมโนนำ *ถ้าขืนทำเช่นนี้จะปี้ป่น*
รักษาจริตจิตจำนงเป็นมงคล *จะเป็นผลสืบตระกูลประยูรเอย ฯ*

(กรมศิลปากร, 2555: 203)

กล่าวได้ว่า ความอ่อนน้อมถ่อมตนเป็นคุณธรรมของใจ ความถ่อมตนมีลักษณะกิริยาท่าทางที่อ่อนน้อม วาจาที่อ่อนหวานและใจอ่อนโยนนี้ เป็นเหตุทำให้ผู้ที่ได้ประพฤติมีคนยกย่องเชิดชู ทำให้ชีวิตดำเนินไปสู่ความเจริญก้าวหน้า

กล่าวโดยสรุป หนังสือโอวาทกระสัตรีได้ให้ความสำคัญในเรื่องการปฏิบัติตนของสตรีที่ดี เป็นแบบอย่างในการปฏิบัติตนที่ถูกทำนองคลองธรรม เพื่อสร้างความสงบสุขให้กับสังคม

4.2.2.10 นารีศรีสวัสดิ์

เรื่องนารีศรีสวัสดิ์ “ธนญไชยเศรษฐีสอนนางวิสาขา” เนื้อหาเป็นคำสอนให้สตรีรู้หลักการประพฤติปฏิบัติตน มีทั้งข้อห้ามและข้อควรปฏิบัติ เช่น สอนเรื่องการปฏิบัติตนในเรื่องความภักดีต่อสามี ดังกลอนตัวอย่าง ความว่า

๏ ลิขิตข้อก่อกลอนวอนแถลง
ยกลำนำคำบาลีขึ้นชี้แจง *ให้แจ่มแจ้งเห็นกระจ่างทางวาที*
สอนอนงค์กานดายุพาพักตร์ *เมื่อร่วมรักเชยชมภิรมย์ศรี*
อยู่เหย้าเรือนเคหากับสามี *รู้วิธีปฏิบัติภัสดา*
ธนญไชยเศรษฐีผู้มีศักดิ์ *สอนลูกรักโฉมศรีวิสาขา*
เชิญมานี่ร่วมจิตของบิดา *จำวาจาพ่อสอนสมรเมือง*
เจ้าจะไปมีคู่แม่หนูจำ *จงฟังคำพ่อว่าเถิดเนื้อเหลือง*
เป็นนารีนี้ยากวิบากเคือง *จะยาตรเยื้องเดินนั่งระวังกาย*
จำนรรจาพาทีมีจังหวะ *อย่าเอะอะอึกกระทึกตรองตรึกหมาย*
สามีสอนร้อยชั่งฟังภิปราย *อย่าวุ่นวายเง้างอดยอดยุพิน*

(กรมศิลปากร, 2555: 222-223)

ความภักดีต่อสามีเป็นคุณสมบัติที่ดีของสตรีที่แต่งงานออกเรือนไป เพราะต้องเป็นผู้ประพฤติดีทั้งกาย วาจา ใจโดยมีความซื่อสัตย์ต่อสามี

นอกจากนี้ การเป็นผู้มีวาจาสุภาพ อ่อนโยน เพราะการพูดเป็นเรื่องสำคัญเป็นการสื่อสารที่ทำให้คนรู้สึกรักหรือชังได้ หากพูดจาดอ่อนหวานก็จะมีแต่คนชื่นชมอยากเจรจาพาทีด้วย แต่ถ้าพูดไม่ไพเราะก็ไม่มีผู้ใดอยากคบหาสมาคมด้วย ดังกลอนตัวอย่าง ความว่า

มีผู้คนข้าไทเคยใช้สอย จะพลั้งนิดผิดหน่อยอย่าหุนหวน
เพ่งพินิจพิศดูให้คู่ควร ค่อยสอบสวนเสียให้แน่กระแสความ
จะเฆี่ยนด่าข้าไทอย่าให้เถียง บรรทัดเที่ยงวางกระทู้อย่าผลูผลาม
ถ้าจะอยู่หรือจะไปให้งดงาม คนผิดตามผิดทำให้หนำใจ
อย่าก้าวก่ายร้ายดีตีขนาบ จะเป็นบาปเป็นกรรมฟังคำไข
มันจะแกล้งกล่าวประจานทั่วบ้านไป เพราะนายไม่รู้บังคับจะอับอาย

(กรมศิลปากร, 2555: 224)

และ

๏ สามีเจ้าเล่าความลับสดับแล้ว แม่ดวงแก้วอย่าไปแจ้งแถลงไข
จงสงวนคำผัวของตัวไว้ อย่าให้ใครจาบจ้วงมาล้วงคอ
อันไฟนอกอย่านำเข้าเยาวเรศ จงสังเกตจดจำฟังคำพ่อ
พึงตั้งจิตยับยั้งคิดรั้งรอ แม้นโทษพ่อแม่ผัวของตัวมี
อย่าได้เล่ากล่าวขวัญครหา จงอุตส่าห์อดออมถนอมศรี
ถึงหนักหน่อยเบาหน่อยค่อยพาที อย่าจู้จี้สาระวอนจะร้อนใจ

(กรมศิลปากร, 2555: 224-225)

กล่าวสรุปโดย นารีสวัสดิ์ สอนให้สตรีรู้จักการปฏิบัติตนเพื่อความสุขสงบในครอบครัวและสังคมในด้านต่างๆ เช่น การเป็นแม่บ้านแม่เรือน การประหยัดและออม ความกตัญญูต่อบิดามารดาและผู้มีพระคุณ สอนให้เป็นคนมีวาจาสุภาพอ่อนโยน รู้จักรักนวลสงวนตัว ไม่คบคนพาล รวมถึง มีความซื่อสัตย์ ซึ่งคุณสมบัติเหล่านี้เป็นคุณสมบัติที่ดีของคน คุณสมบัติที่กล่าวมาข้างต้นจะเป็นรากฐานให้สังคมเป็นสังคมที่แข็งแกร่ง เป็นสังคมที่ตั้งอยู่ในความไม่ประมาท สังคมสงบสุขและปลอดภัยซึ่งเป็นสังคมที่ทุกคนปรารถนา

4.2.2.11 พิเภกสอนบุตร

พิเภกสอนบุตรแต่งเป็นคำกลอนสุภาษิต เป็นวรรณกรรมคำสอนสตรีเกี่ยวกับการครองตนให้อยู่ในสังคมได้อย่างถูกต้องตามแบบแผน เป็นการสั่งสอนข้อควรประพฤติและปฏิบัติตนของสตรีที่ดี เช่น ความอ่อนน้อมถ่อมตน ดังกลอนตัวอย่าง ความว่า

๏ โอ้สงสารมารซื่อชื่อพิเภ
โหรารู้ดูดีคัมภีร์เอก เลิศในเลขไตรเพทวิเศษยา
เมื่อทำนายทายสุบินทศพักตร์ พระยายักษ์เคืองคิดจะเข่นฆ่า
กุมภกรรณอินทรชิตคิดเมตตา ทูลขอโทษาพระยายักษ์
สั่งให้ไล่ขับเสียจากเมือง ได้แค้นเคืองวิตกเพียงอกหัก
มาปราสาทโศกสุดบุตรเมียรัก ซบพักตร์โศกาน้ำตานอง

สร้างสะอื้นกลืนกลั้นที่กันแสง *จึ่งชี้แจงสอนสั่งเจ้าทั้งสอง*
จงสงวนนวลนางอยู่ปรางค์ทอง *เป็นกรรมของพี่แล้วจะขอลา*
เจ้าอยู่หลังฟังคำแล้วจำไว้ *อย่าถือใจเลยว่าเจ้ามีวงศา*
ทุกเช้าเย็นเขาเห็นกับภรรดา *คราวชะตาตกอับนับจะอาย*
เคยสำอางอย่างแต่ก่อนจงผ่อนผัน *แป้งน้ำมันเขม่าขมิ้นสิ้นทั้งหลาย*
ให้รู้จักรักเจียมเสงี่ยมกาย *แม้นมิตายคงจะพบประสบกัน*

(กรมศิลปากร, 2555: 239)

และ

แม้นสตรีดีจริงไม่ทิ้งเลย *เราก็เคยรู้เช่นได้เห็นเชิง*
สอนสิ่งดีที่ชั่วไว้ผัวสอน *จงผันผ่อนเช้าค่ำอย่าทำเหลิง*
ตกลำบากยากจนจะปนเปิง *แตกกระเจิงจากผัวเพราะตัวทำ*
อย่าโทษชายลายชั่วอยู่ตัวหญิง *แม้นดีจริงชายคงชุบอุปถัมภ์*
คบชายชั่วพาตัวยับระยำ *ถ้าชอกช้ำบุบสลายไม่หายเลย*
เป็นนารีที่จำเริญบำรุงร่าง *จงสำอางเอี่ยมสะอาดฉลาดเฉลย*
ให้หอมหวนชวนชื่นรื่นรำเพย *ชอบชายเชยชมเชิงละเลิงโลม*
สัมผัสสี่มีรูปรสแลกลิ่นเสียง *นี้แท้เที่ยงเครื่องประดับสำหรับโฉม*
เป็นที่ชื่นหมื่นชายหมายประโลม *จะน้อมโน้มนำเสน่ห์สนิทนาน*
ถ้าทำดีมีอัชฌาสวามิภักดิ์ *ถึงมิรักก็คงจะสงสาร*
อย่ารู้มากปากกล้าทำสามานย์ *เหมือนผจานหน้าตัวให้มัวมอม*
แม้นทำดีมีชื่อบรรลือยศ *อยู่ปรากฏตัวตายไม่หายหอม*
ถ้าทำร้ายชายร้างต้องหมางตรอม *จะพาผอมเผือดซูบรูปทรง*

(กรมศิลปากร, 2555: 243-244)

ความจงรักภักดีต่อสามี ต้องรู้จักปรนนิบัติรับใช้และเชื่อฟังสามี ต้องรู้จักการฝึกหัดทำข้าวปลาอาหาร หรือดูแลกิจการในบ้านเรือนให้เรียบร้อย เพราะภรรยาที่ดีต้องคอยเอาอกเอาใจให้สามีมีความสุขกาย สบายใจ และรักนวลสงวนตัว ดังกลอนตัวอย่าง ความว่า

แม่ศรีวังฟังสอนบิดรสั่ง *เจ้าอยู่หลังลุงอาอัชฌาสัย*
อย่าประจบคบหามาไป *อยู่แต่ในปรางค์มาศราชวัง*
อย่ารู้เห็นเป็นใจได้อาสา *ตรีชฎาเบญกายอยู่ภายหลัง*
จงขอดคำจำไว้ให้ระวัง *เชิงเขาซังลุงป้าบิดาดู*
จำเจ็บอกตกยากลำบากแล้ว *โอ้ลูกแก้วรักตัวกลัวอดสู*
จงตรองเกรงตรึกตริ่งสิ่งศัตรู *เจ้าเร่งรู้ระวังองค์ให้จงควร*
เป็นสตรีมีศักดิ์ให้บริสุทธิ์ *แม่เป็นบุตรองค์เดียวบิดาสงวน*
อยู่ปรางค์มาศราชวังเปล่งปลั่งนวล *จะรัญจวนเจ็บจิตเพราะบิดา*

(กรมศิลปากร, 2555: 242)

กล่าวโดยสรุป เรื่องพิเภกสอนบุตรเป็นวรรณกรรมคำสอนที่อาศัยตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ตัวหนึ่งมาสั่งสอนอบรมตัวละครอีกตัวหนึ่ง โดยเน้นหลักจริยปฏิบัติต่างๆ สำหรับสตรีในการดำรงชีวิตให้สามารถครองตนอยู่ในสังคมได้อย่างถูกต้องตามแบบแผนและมีความสุข คำสอนของพิเภกที่มีแก่เบญกายมิได้เป็นเพียงแนวทางประพฤติปฏิบัติตนตามครรลองของสตรีเท่านั้น หากแต่ยังมีคุณค่าต่อจิตใจในฐานะความห่วงใยของพ่อที่มีต่อลูกสาวด้วย

4.2.2.12 แม่เรือนดี

เรื่องแม่เรือนดี เป็นหนังสือที่คุณหญิงส้มจีน เขื่อนเพ็ชรเสนา *ได้เรียบเรียงแลพิมพ์ขึ้นเพื่อแจกจ่ายแก่บรรดาญาติแลมิตร ครั้นมาบัดนี้ประจวบเหมาะกับเวลาที่หลานแลบุตร จะได้ทำการฌาปนกิจศพนางผิวแลนางผัน ผู้เป็นยายแลมารดา ข้าพเจ้าจึงเห็นว่าหนังสือเล่มนี้คงจะยังประโยชน์ให้แก่ท่านผู้อ่านอยู่บ้าง* (ส้มจีน เขื่อนเพ็ชรเสนา, 2468: คำนำ) โดยสอนเรื่องความกตัญญูต่อบิดามารดาและผู้มีพระคุณ ตลอดจนสอนกิริยามารยาทด้วย ดังกลอนตัวอย่าง ความว่า

๏ เมื่อเรียนจบครบประจักษ์หลักสูตรแล้ว ก็ผ่องแผ้วภิญโญสโมสร
อยู่บ้านเรือนเพื่อนบิดาและมารดร จงอาทรปฏิบัติสวัสดี
ถึงเหนื่อยยากอย่างใดอย่าได้คร้าน คิดถึงคุณค่าท่านซึ่งกำเนิดเกิดเกษี
ทั้งเสียทรัพย์ซื้อวิชาให้นารี พระคุณมีอยู่กับบุตรสุดรำพรรณ
มีงานการสิ่งใดตั้งใจช่วย อย่าสำรวยกรีดกรายเที่ยวผายผัน
ทำสิ่งใดอย่างให้ค้างทิ้งกลางคัน รีบบากบั่นให้เสร็จสำเร็จการ ฯ
๏ แม้ท่านจะโกรธาว่าสิ่งใด จงอย่าได้ตอบต่อข้อบรรหาร
ผิดก็นิ่งจริงก็จำคำวิจารณ์ จึงควรการบริสุทธิ์เรียกบุตรดี
จงตั้งใจเคารพอภิวาท เอาอำนาจกตัญญูกู้เกษี
จะเจริญวาสนาในธาตรี ก็เพราะกตเวทีสนองคุณ
การขึ้นเสียงเถียงบิดามาตุเรศ ใครแจ้งเหตุเขาจะเห็นเป็นสถุล
ไม่อวยพรค่อนว่าบุตรทารุณ เนรคุณไม่น่าสมาคม ฯ

(ส้มจีน เขื่อนเพ็ชรเสนา, 2500: 2-3)

และ

๏ จงโอบอ้อมอารีญาติพี่น้อง ทั้งพวกพ้องเพื่อนฝูงสูงต่ำสี
ควรช่วยเหลืออย่างใดในวิธี อย่าตระหนี่ไปเสียหมดไม่งดงาม
ผู้มีคุณจุนเจือต้องผื่อแผ่ อย่านิ่งแน่ดูดายไม่ไต่ถาม
มีสุขเสริมเติมสิ่งให้พริ้งงาม มีทุกข์หามหอบช่วยด้วยกำลัง
กตัญญูนอบนบไม่ลบหลู่ ทวยเทพรู้อวยชัยให้สมหวัง
จะเจริญลาภยศปรากฏดัง เป็นที่ตั้งสุขสวัสดิ์วัฒนา

(ส้มจีน เขื่อนเพ็ชรเสนา, 2500: 14)

การสอนให้รู้จักรักนวลสงวนตัว ดังกลอนตัวอย่าง ความว่า

๏ เข้าเขตสาวคราวควรสงวนโฉม งามประโลมชนนิยมว่าคมขำ

จะพูดจาสารพัดประหยัดคำ *อย่าพูดพร่ำเพรื่อนักมักไม่งาม*
จงรักษาวาจามารยาท *ให้สอาดสมสาวชาวสยาม*
อย่าให้ปนมลทินราคินทราม *จึงได้นามงามจริงเป็นหญิงดี*
จงรักษาตัวกลัวอายเสียดายชื่อ *อย่าให้ลือข่าวชั่วจะมัวศรี*
อย่าทำตัวหมดราคาแม่นารี *จะเสียทีเกิดเปล่า ๆ ไม่เข้าการ*
จงทำตนให้ดีมีมูลค่า *เราเกิดมาต้องให้เห็นเป็นแก่นสาร*
เป็นที่พึ่งเผ่าพงษ์เหล่าวงศ์วาร *จึงพ้นการครหาอนาทร ฯ*

(ส้มจีน เขื่อนเพ็ชรเสนา, 2500: 3)

การสอนให้รู้จักกิริยามารยาท ดังกลอนตัวอย่าง ความว่า

๏ การจะนั่งลุกคลานหรือกรานหมอบ *ควรน้อมนอบต่อผู้ใหญ่ให้หรรษา*
ดัดจริตบิดกายส่ายพักตรา *ไม่โสภาน่าชังอย่าบังควร*
อย่านั่งกลางขวางประตูโต๊ะตู้ต่าง *อย่าใกล้ห่างดูพอดีให้ถี่ถ้วน*
อย่าพรวดพลาดนั่งสะเทือนพื้นเรือนชวน *เขาจะสรวลเย้ยเยาะเป็นเงาะเลว*
ยามจะเดินเดินให้ดีอย่าพลีพลาม *อย่ากรายข้ามเหยียบชนป่าแหลกเหลว*
อย่าหน้าเป็นเล่นแขนอ้อนแอ้นเอว *เป็นเฉลวเครื่องหมายสายชะนวน*
อย่างก้าวยาวเร็วจริงดังวิ่งหนี *จรลีเฉยช้าอย่าร่าสรวล*
จงรักษามารยาทสอาดนวล *ต้องสงวนศักดิ์ให้สมพรหมจารี ฯ*

(ส้มจีน เขื่อนเพ็ชรเสนา, 2500: 7)

และ

๏ ยามกินจงพินิจพิศเสียก่อน *อย่ารีบร้อนฉวยคว้าสิ่งอาหาร*
ปะเป็นของเบื่อเมาของเหล่าพาล *ชีพไม่ลาญก็เวียนเจียนบรรลัย*
จงใช้ความระวังอย่าพลั้งพลาด *รักษาสะอาดหยิบต้องให้ผ่องใส*
อย่ามูมมามปามเปราะเลอะเทอะไป *ผู้ใดใครเห็นรังเกียจเฉียดไม่ดี*
อย่ากินเติบเปิบใหญ่ย้ายแก้มตุ่ย *พุงจะพลุ้ยอืดอัดน่าบัดสี*
โลภอาหารไม่ประมาณแต่พอดี *จะเกิดมีซึมเซาง่วงหาวนอน*
จะทำการสิ่งใดให้ท้อแท้ *ดูป้อแป้คอยแต่ลุกหัวซุกหมอน*
กินมากโลโตกระบือหรือโคจร *สำหรับต้อนแอกใส่ไถนาดี ฯ*

(ส้มจีน เขื่อนเพ็ชรเสนา, 2500: 7)

การสอนให้มีวาจาสุภาพ อ่อนโยน ดังกลอนตัวอย่าง ความว่า

๏ ยามจะจำนรรจาอย่างค้อนควัก *ทำประหลักประเหลือกตานาบัดสี*
จงยิ้มแย้มแช่มช้าค่อยพาที *เหมือนมาลีแย้มช่ออรชร*
ใครได้ผลมณฑาสุมามาส *หวังสวาทเชยประทินกลิ่นเกสร*
อันงามใดในหล้าหรืออาภรณ์ *ไม่งามงอนเหมือนผู้ดีมีอัชฌา ฯ*

(ส้มจีน เขื่อนเพ็ชรเสนา, 2500: 7)

และ

๏ อนึ่งผู้ใหญ่ในตระกูลประยูรญาติ อย่าอุกอาจวาจาอัชฌาสัย
จงเคารพนบน้อมละม่อมละไม รักษาไมตรีสมัครสามัคคี
อย่างหูไวใจเบาเจ้าทิฏฐิ จงตรองตริใคร่ครวญให้ถ้วนถี่
ถึงหนักเหลือเบาหลายร้ายเต็มที่ มารศรีดออมถนอมวงศ์

(ส้มจีน เขื่อนเพ็ชรเสนา, 2500: 14)

การสอนให้มีสัมมาคารวะ ดังกลอนตัวอย่าง ความว่า

๏ ถึงจะโกรธเคืองใครไว้ในจิต อย่าหงุดหงิดป่องปัดสบัดหน้า
ทั้งผูกคิ้วนิ่วพักตร์ลักษณา กล่าววาจาหยาบคายสลายนวล
อย่าหัวเราะเสียงดังฟังไม่เพราะ ถึงจะเหมาะขบขันจงกลั้นสรวล
ทำหลุกหลิกซิกซี้เชิงยียวน คนจะลวนลามหมิ่นกล่าวนินทา ฯ

(ส้มจีน เขื่อนเพ็ชรเสนา, 2500: 8)

กล่าวได้ว่า เรื่องแม่เรือนดีนี้เป็นหลักคำสอนสตรีที่เน้นให้มีกิริยามารยาทเป็นแม่บ้านแม่เรือน รู้จักปรนนิบัติสามี กตัญญูรู้คุณ รู้จักประหยัดอดออม ไม่ประมาทในการดำเนินชีวิต มีความสุภาพเรียบร้อย ขยันหมั่นเพียร ซื่อสัตย์สุจริต และอ่อนน้อมถ่อมตนซึ่งเป็นหลักคำสอนสำหรับสตรีทั่วไป

กล่าวโดยสรุป วรรณกรรมคำสอนสตรี 12 เรื่อง มีเนื้อหาเกี่ยวกับการอบรม สั่งสอน โดยนำข้อคิด คติ หรือหลักธรรมคำสอนทางพุทธศาสนา ตลอดจนการสืบทอดหล่อหลอมภูมิปัญญาและประสบการณ์ของผู้ใหญ่จากรุ่นหนึ่งสู่รุ่นหนึ่งมาแต่งเป็นคำประพันธ์ประเภทต่างๆ เพื่อใช้สั่งสอนอบรมผู้อ่านโดยตรง (เยาวลักษณ์ อยู่เจริญสุข, 2558: 79) เพราะ*วรรณกรรมชิ้นใดก็ตามที่เขียนขึ้นโดยมีจุดประสงค์ที่จะสั่งสอนหลักการของศาสตร์ใดก็ตาม เป็นต้นว่า จริยศาสตร์ หรือปรัชญา หรือศิลปะ ย่อมเรียกว่า วรรณกรรมคำสอน หรือ Didactic Literature* ซึ่งเป็นการบัญญัติให้ผู้อ่านได้ศึกษาและปฏิบัติตาม โดยเฉพาะวรรณกรรมคำสอนสตรีที่มุ่งใช้*สำหรับอบรมสั่งสอนทั้งกาย วาจาและใจ ให้ประพฤติปฏิบัติดีงามตามขนบธรรมเนียม ประเพณีของชาติ ชักนำให้มีสติปัญญาเฉลียวฉลาด ฝึกหัดตนให้มีความประพฤติดี เพื่อที่จะสามารถอยู่ในสังคมได้อย่างมีความสุข* (ประยูร ทรงศิลป์, 2553: 1) โดยผู้แต่งมีจุดมุ่งหมายที่จะชี้แนะแนวทางในการครองตน ครองงานและครองเรือนของสตรีให้เป็นไปตามที่สังคมคาดหวังในแต่ละช่วงเวลาของการแต่งคำสอนซึ่ง*เป็นวิถีของการจัดรูปความประพฤติที่บุคคลจะยึดถือเป็นแบบฉบับสำหรับปฏิบัติตนในสังคม* (ไพฑูรย์ เครือแก้ว, 2506: 6) เพราะการที่ผู้แต่งหยิบยกสิ่งที่ควรและไม่ควรประพฤติมาตักเตือนพร่ำสอน นับว่าเป็นประโยชน์อย่างมากที่ผู้อ่านจะมีโอกาสได้ศึกษาสภาพชีวิตความเป็นอยู่และบรรทัดฐานเกี่ยวกับผู้หญิงในสมัยที่แต่งวรรณกรรมนั้น *โดยผู้แต่งเป็นผู้ประมวลพฤติกรรมเหล่านั้นแล้วนำมาแจกแจงเป็นคำสอนตักเตือนให้เห็นชัดเจนว่า สิ่งใดควรทำ สิ่งใดไม่ควรทำ ทำให้ผู้ศึกษามีจินตนาการเกี่ยวกับชีวิตความเป็นอยู่ของบุคคลในอดีตได้ใกล้เคียงความเป็นจริงมากขึ้น* (พัชนี อัยราวงษ์, 2521: 62) นอกจากนี้ ผู้แต่งยังสอน

ให้ศรัทธาในพระพุทธศาสนาโดยการ*ปลูกฝังให้ปฏิบัติตามคำสอนที่เกี่ยวกับพุทธศาสนาอย่างจริงจัง* (พัชลินจ์ จีนนุ่น, 2556: 29) ดังตาราง

ตารางที่ 7 ตารางสรุปเนื้อหาคำสอนที่ปรากฏในวรรณกรรมคำสอนสตรี 12 เรื่อง

วรรณกรรม	คำสอน											
	การปฏิบัติตนต่อสามี	การประพฤติตน	การอ่อนน้อมถ่อมตน	ความซื่อสัตย์	ความมีเมตตา มี	ความประหยัดและ	การรู้จักกาละเทศะ	ความกตัญญู	การรักษา	การรักนวลสงวนตัว	การเลือกคู่ครอง	การไม่ดบคนพาล
สุภาษิตสอนหญิง	/	/	/	/	/	/			/		/	
แม่สอนลูก	/	/	/			/	/					/
กฤษณาสอนน้องคำฉันท์ฉบับกรุงธนบุรี	/	/	/	/			/	/	/	/		/
สุภาษิตสอนสาว	/	/	/		/	/			/		/	
คำฉันท์สอนหญิง	/	/		/	/		/		/	/		/
คำกลอนสอนหญิง	/		/	/	/			/			/	
กฤษณาสอนน้องคำฉันท์	/	/	/	/			/		/	/		/
สุภาษิตสอนสตรี	/	/	/	/		/				/	/	/
โอวาทกระสัตรี	/	/	/	/			/		/	/		/
นารีศรีสวัสดิ์	/	/	/	/		/	/		/	/		/
พิเภกสอนบุตร	/	/	/		/		/		/	/		/
แม่เรือนดี	/	/	/	/		/	/	/	/	/		/

กล่าวโดยสรุป วรรณกรรมคำสอนสตรี 12 เรื่องได้ฉายภาพลักษณ์ของสตรีในอุดมคติของไทยที่จะต้องเป็นผู้ที่งดงามทั้งกิริยาวาจา เป็นผู้ที่รู้จักประมาณตน เป็นผู้รู้จักการครองตน เป็นลูกที่ดีของบิดามารดา เป็นภรรยาที่ดีของสามี ตลอดจนเป็นแม่บ้านที่ดี ทั้งยังสะท้อน*ค่านิยมเกี่ยวกับสตรีในอุดมคติ 4 ประการ คือ ความเป็นช้างเท้าหลัง ความเป็นกุลสตรี ความรักเดียวใจเดียว และความเป็นแม่ศรีเรือน โดยมีความคาดหมายต่อสตรี กล่าวคือ สตรีต้องรักนวลสงวนตัว รักษาพรหมจรรย์จนถึงวันแต่งงานหลังจากแต่งงานแล้ว ต้องจงรักภักดีต่อสามีผู้เดียวและปรนนิบัติสามี รับผิดชอบงานบ้าน เลี้ยงและอบรมสั่งสอนบุตร กตัญญูกตเวทีต่อบิดามารดา และระมัดระวังกิริยามารยาท* (คิน เฮ ชิน, 2543: บทคัดย่อ) ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดสำคัญของวรรณกรรมคำสอนสตรีของไทยและของลาวคือ *สตรีสาวและสตรีผู้ครองเรือนมีภาพลักษณ์ที่เด่นชัดคือ ต้องเป็นสตรีที่มีความงาม ความสุภาพเรียบร้อยทั้งกาย วาจาและใจ มีคุณสมบัติของการเป็นแม่บ้านแม่เรือน และสตรีครองเรือนต้องมีคุณสมบัติในการผูกใจสามี* (บัวพร มาลัยคำ, 2544: บทคัดย่อ) เพราะสตรีจะมีคุณค่าได้โดยการครอบครองจากผู้ชายเท่านั้น และหากผู้หญิงไม่ประพฤติตัวให้อยู่ในกรอบที่ผู้ชายวางไว้ก็จะ

หมดคุณค่าไปทันที (ฟาริส โยธาสมุทร, 2558: บทคัดย่อ) นอกจากนี้ วรรณกรรมคำสอนสตรียังมุ่ง*ควบคุมเรือนร่างของสตรี ทั้งยังให้ความสำคัญกับการดูแลเรือนร่างเพื่อดึงดูดสามีอีกด้วย* (นัทธนัย ประสานนาม, 2553: 263) วรรณกรรมคำสอนสตรียังคงประยุกต์ใช้ได้เสมอแม้บริบททางสังคมและวัฒนธรรมจะเปลี่ยนแปลงไป*เป็นการจัดระเบียบชีวิตของสตรีตามมุมมองแบบตะวันตกมากขึ้น โดยเน้นบทบาทนอกบ้านของสตรีโดยเฉพาะการศึกษาหาความรู้และการประกอบอาชีพ* (กาญจนา วิชญาปกรณ์, 2554: 47) อย่างไรก็ตามวรรณกรรมคำสอนสตรีก็ยังคงสะท้อนบทบาทหน้าที่ที่มีต่อสังคมไทยทั้งเอกลักษณ์ความเป็นไทยและลักษณะความเป็นสากลโดยไม่มีกรอบเงื่อนไขของเวลามากำกับ รวมทั้ง *เป็นการถ่ายทอดบทเรียนชีวิตที่คนหนึ่งสอนให้แก่อีกหนึ่งด้วยความรักและความปรารถนาดีด้วย* (อาทิตย์ ดุนัยธร, 2558: บทคัดย่อ)

เนื้อหาของคำสอนจะให้ความสำคัญกับการมุ่งสอนสตรีเกี่ยวกับขนบธรรมเนียมที่เป็นกรอบกำหนดให้สตรีประพฤติและปฏิบัติตามอย่างเคร่งครัด (กาญจนา วิชญาปกรณ์, 2554: บทคัดย่อ) รวมทั้งแนวทางการดำเนินชีวิตในด้านต่างๆ ทั้งทางโลกและทางธรรม เช่น ความสำคัญของการประพฤติปฏิบัติตนตามหลักพุทธศาสนา การปฏิบัติตนต่อบิดา มารดา สามี ญาติ และผู้อื่นในสังคม ความสำคัญของความรู้และการแสวงหาความรู้ การทำงานบ้านงานเรือน การดูแลรักษาทรัพย์สิน การเข้าใจธรรมชาติของคน การรู้จักสมาคมวางตนให้เหมาะสมแก่บทบาทหน้าที่ ตลอดจนคุณลักษณะสตรีอื่นๆ ที่พึงประสงค์ โดยเน้นให้รู้จักการวางตนหรือปฏิบัติตนได้เหมาะสม รวมทั้งให้มีความเข้าใจชีวิตและโลกเพื่อการดำรงอยู่ในสังคมอย่างมีความสุข ซึ่งผู้แต่งพยายามชี้ให้ตระหนักในความสำคัญของการดำรงตนตามทำนองคลองธรรมที่ถูกต้องตามที่ครอบครัวและสังคมคาดหวัง เพราะ*ไม่มีทรัพย์สินหรือสิ่งอื่นใดมีค่ามากเกินกว่าแนวทางการดำเนินชีวิตที่ผู้แต่งจะสั่งสอน เพื่อให้ลูกหลานจดจำไว้เป็นแบบอย่างและนำไปประพฤติปฏิบัติให้เกิดประโยชน์ทั้งในชีวิตส่วนตัว ชีวิตครอบครัวและชีวิตการทำงาน* (เยาวลักษณ์ อยู่เจริญสุข, 2558: 82) หากสตรีสามารถประพฤติปฏิบัติได้จนเป็นนิสัยเป็นธรรมชาติ สตรีนั้นย่อมมี “คุณสมบัติ” อย่างที่สังคมต้องการ ซึ่งเป็นการแสดงให้เห็นว่าสตรีมี “ความสามารถ” และมี “สิทธิ” ในการตัดสินใจในเรื่องต่างๆ ภารกิจอันหลากหลายจึงสำเร็จลุล่วงได้อย่างเรียบร้อย สตรีที่ทรงคุณค่าหรือภาพหญิงในอุดมคติของชายจึงต้องเป็นผู้ที่มีคุณสมบัติ “เพียบพร้อม” ตามวรรณกรรมคำสอนสตรีที่ผู้แต่งเป็นผู้กำหนดกรอบหรือขอบเขตขึ้นตามที่ผู้ชายอยากให้ผู้หญิงเป็นเช่นนั้น ด้วยทัศนะของผู้แต่งที่ส่วนใหญ่เป็นชาย เพราะมีโอกาสได้รับการศึกษามากกว่าหญิงหรือมีเวลาว่างเหลือจาก “งานเมือง” มากกว่าหญิงที่ต้องดูแลงานบ้านลูกเต้าจุกจิก (สุมาลี วีระวงศ์, 2546: 158) แต่ในความเป็นจริงขอบเขตการยอมรับของสตรีย่อมเป็นอีกเรื่องหนึ่ง เพราะสตรี*มิได้ถูกบังคับให้ทำตามโดยหลีกเลี่ยงมิได้ทุกข้อไป จะรับไว้ปฏิบัติก็เฉพาะที่เห็นว่าเหมาะสมแก่กาละเทศะ เพื่อรักษาความมั่นคงของสถานภาพที่ครองอยู่* (สุมาลี วีระวงศ์, 2546: 163) และถนอมสันติสุขในครัวเรือน

วรรณกรรมคำสอนสตรีเปรียบเสมือนคัมภีร์บ่มเพาะ “เสน่ห์ปลายจวัก” ที่ทำให้ชายอาจจะ “ตายราบ” ได้จากการที่ตนหยิบยื่น “อาวุธ” ให้หญิงไปฝึกปรือจนกลายเป็น “ความนุ่มนวลละมุนละม่อม” ผูกเสน่ห์มัดใจชาย เพราะวรรณกรรมคำสอนสตรีที่ใช้อบรมสั่งสอนให้มีวาจาสุภาพอ่อนโยน มีกิริยามารยาทเรียบร้อย มีฝีมือในการปรุงอาหาร มีความสามารถในการบำรุงสุขในครัวเรือน มีทักษะในการปรับตนให้เหมาะสมแก่สถานการณ์ มีความสามารถในการ “เชิดชู” มากกว่า “ช่วงชิง” พื้นที่ของผู้นำของครอบครัวซึ่งไม่เป็นการ “หักหน้า” ให้ “เสียหน้า” *แต่สามารถแสดงออกด้วยความอ่อนหวาน อ่อนโยน ถ่อมตน และรู้จักปฏิบัติต่อผู้อื่นอย่างฉลาดจนเป็นบุคคลที่เป็นหลักของครอบครัว* (กาญจนา วิชญาปกรณ์, 2552: 56) ฯลฯ คุณลักษณะดังว่านี้คือความมั่นคงในคุณธรรมของสตรีที่ผ่านการขัดเกลา ปลูกฝัง บ่มเพาะและสร้างสมขึ้นด้วยความเฉียบคมแห่งสติปัญญาของสตรีที่ถือเป็น “แกนกลาง” ของครอบครัวที่ต้องเกี่ยวข้องกับคนในสังคม การสอนสตรีจึงมีทั้งข้อที่พึงปฏิบัติและข้อที่ห้ามปฏิบัติก็เพื่อการใช้ชีวิตอยู่ในสังคมได้อย่างมีความสุข โดยที่บุคคลทั่วไปในสังคมสามารถยึดเป็นหลักปฏิบัติในการดำเนินชีวิตประจำวันได้ (สาทิด แทนบุญ, 2550: บทคัดย่อ) และแก้ไขปัญหาต่างๆ ได้อย่างเหมาะสม (โสภา คชรัตน์, 2550: บทคัดย่อ) เพราะ*วรรณกรรมคำสอนของไทยนั้น นอกจากจะเต็มไปด้วยคำสอนที่มีประโยชน์ทรงคุณค่าแล้ว ยังมีเนื้อความที่สมบูรณ์ครอบคลุมถึงสถานภาพของทุกกลุ่ม คำสอนนั้นสอนทุกเพศทุกวัยไม่ว่าจะเป็นเพศหญิงหรือเพศชาย เด็ก วัยรุ่น วัยกลางคนหรือคนชรา หรือแม้แต่ผู้ที่มีบทบาทและหน้าที่เกี่ยวข้องกับสถาบันการปกครอง เช่น ผู้ครองนคร สถาบันครอบครัวมี พ่อแม่ ลูก และภรรยา เป็นต้น คำแนะนำหรือข้อความปฏิบัติเหล่านี้มีประโยชน์อย่างยิ่งต่อการดำรงชีวิตในสังคมอย่างมีความสุข* (นิยะดา เหล่าสุนทร, 2542: 21)

4.2.3 สมบัติผู้ดี

เรื่องสมบัติผู้ดีนี้เป็นงานเขียนร้อยแก้วที่มีรูปแบบตำราเรียนเช่นเดียวกับเรื่องพลเมืองดี แต่งโดยเจ้าพระยาพระเสด็จสุเรนทราธิบดี *ซึ่งเป็นงานเขียนที่ใช้เป็นแบบเรียนสำหรับนักเรียนฝึกหัดข้าราชการพลเรือน จุดประสงค์ของตำราเรียนทั้ง 2 เรื่องก็คือ มุ่งเน้นพัฒนาคุณลักษณะและความประพฤติให้เหมาะสมกับการประกอบอาชีพของตนเองในอนาคต โดยผสมผสานกันระหว่างแนวคิดทางพุทธศาสนากับแนวคิดแบบตะวันตก ได้แก่ แนวคิดการดำรงตนแบบผู้ดีอังกฤษ หรือ English gentleman* (สุทธินันท์ ศรีสมศักดิ์, 2558: 199-200) ที่ท่านได้รับมาเมื่อครั้งที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้เดินทางตามเสด็จสมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอ เจ้าฟ้ามหาวชิราวุธไปทรงศึกษาต่อ ณ ประเทศอังกฤษ โดยไปในฐานะพระอภิบาล (บัวบาน (นามแฝง), 2527: 52-57) และศึกษาแบบแผนการจัดการศึกษาในประเทศต่างๆ (ประพัฒน์ ตรีณรงค์, 2504: 199) เพื่อนำมาปรับใช้กับการจัดการศึกษาของสยามโดยเริ่มที่โรงเรียนมหาดเล็กหลวงในรัชกาลที่ 5 (ต่อมาเปลี่ยนเป็นโรงเรียนข้าราชการพลเรือน และจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยในปัจจุบัน) และได้ดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมศึกษาธิการ ปลัดทูลฉลอง และเสนาบดีกระทรวงธรรมการตามลำดับ (หม่อมหลวง

ปิ่น มาลากุล, 2525: 67) โดยหนังสือเรื่องสมบัติผู้ดีนี้เป็นผลงานการประพันธ์ชิ้นหนึ่งในจำนวนหลายเรื่องที่ท่านเขียนขึ้นในช่วงระยะเวลาที่รับราชการดังกล่าว *ซึ่งช่วยส่งเสริมการสื่อสารเพื่อถ่ายทอดหลักคำสอนของท่านไปสู่ผู้อ่านได้อย่างสัมฤทธิผล* (สุทธินันท์ ศรีสมศักดิ์, 2558: 199) ในรูปแบบของตำราสำหรับนักเรียนในโรงเรียนที่มุ่งเน้นปลูกฝังให้นักเรียนมีความประพฤติที่ดีและเหมาะสมแก่โอกาส อันเป็นการแสดงลักษณะของความเป็นผู้ดีที่ต้องมีความสุภาพเรียบร้อย ความเป็นผู้ดีนั้นเกิดจากหลักคำสอนที่ว่า ผู้ดีย่อมไม่ประพฤติชั่ว เป็นการสอนมิให้ประพฤติในสิ่งที่เสียหายหรือความชั่ว ด้วยการแสดงพฤติกรรม 3 ทาง คือ 1) ทางกาย (กายจริยา) เป็นการสอนไม่ให้ข่มเหงรังแกผู้ที่อ่อนแอกว่า เช่น เด็กหรือผู้หญิง ไม่มั่วสุมอบายมุขหรือสิ่งไม่ดี เช่น กัญชา ยาฝิ่น ไม่พึงพอใจในหญิงที่มีเจ้าของ ไม่ประพฤติพาลเกเร ระรานหรือทำร้ายผู้อื่น เป็นต้น 2) ทางวาจา (วจีจริยา) เป็นการสอนไม่ให้ทะเลาะวิวาท ไม่พูดส่อเสียด ยุยง หรือให้ร้ายผู้อื่น และ 3) ทางใจ (มโนจริยา) เป็นการสอนไม่ให้ปองร้ายผู้อื่น ไม่คิดทำลายผู้อื่นเพื่อประโยชน์แห่งตน และผู้ดีย่อมเป็นผู้มีความละอายเกรงกลัวต่อบาป เป็นต้น

หนังสือสมบัติผู้ดีจึงเป็นหลักคำสอนแนวทางประพฤติปฏิบัติตนให้เป็นที่ยอมรับของสังคม โดยผู้แต่งได้นำแนวคิดเรื่องสัปปุริสธรรมของพระพุทธศาสนาซึ่งเป็นธรรมของสัตบุรุษอันประกอบด้วย 1) รู้จักเหตุ 2) รู้จักผล 3) รู้จักตัวเอง 4) รู้จักประมาณตน 5) รู้จักจังหวะเวลาที่เหมาะสม 6) รู้จักสาธารณชน และ 7) รู้จักเลือกคนที่จะคบหา ผสมผสานกับความเป็นสุภาพบุรุษ (gentleman) หรือที่เรียกว่าผู้ดีอังกฤษ ซึ่งหมายถึงผู้มีมารยาทดี (English Manners) เช่น การเข้าแถวตามลำดับก่อน-หลัง ฝึกให้เป็นนิสัยสังคมของเราจะมีระเบียบวินัยน่าอยู่ยิ่งขึ้น การรู้จักกล่าวขอโทษ แม้เรื่องนั้นจะไม่ร้ายแรง แต่เป็นการแสดงความสุภาพ การกล่าวคำว่าได้โปรดเป็นคำร้องขอที่สุภาพที่สุด และกล่าวคำว่าขอบคุณเพื่อตอบรับไมตรี การบริการและความช่วยเหลือต่างๆ การปิดปากเมื่อหาวหรือไอในที่สาธารณะเพื่อปกปิดภาพที่ไม่น่ามอง การจับมือทักทาย (ใช้มือขวาเสมอ) เมื่อแนะนำตัวกับเพื่อนใหม่หรือบุคคลที่เรายังไม่เคยรู้จักมาก่อน หรือแม้แต่การเปิดประตูให้ผู้อื่น เพราะการผลักประตูหรือทิ้งประตูใส่คนข้างหลังถือเป็นสิ่งที่ไม่สุภาพ นอกจากนี้การเปิดประตูรอยังเป็นการแสดงความมีน้ำใจอีกด้วย ตัวอย่างมารยาทแบบผู้ดีอังกฤษดังกล่าวได้รับการยอมรับและถือเป็นมารยาทสากล ประการสำคัญรับมาปรับใช้ให้เข้ากับบริบททางวัฒนธรรมและฝึกให้เป็นนิสัยที่ดีของสังคม ดังปรากฏเป็นคุณสมบัติของผู้ดีในหนังสือสมบัติผู้ดีได้อธิบายไว้ 10 ภาค แต่ละภาคครอบคลุม 1) กายจริยา หมายถึง กระทำดี เช่น เดินดี ยืนดี นั่งดี นอนดี 2) วจีจริยา หมายถึง การพูดจาให้สุภาพเรียบร้อย และ 3) มโนจริยา หมายถึง การนึกคิดในสิ่งที่ดี ดังนี้

1. ผู้ดีย่อมรักษาความเรียบร้อย ไม่ใช้กิริยากล้ำกรายบุคคล ไม่แย่งชิงพูดและไม่ปล่อยใจให้ฟุ้งซ่าน

2. ผู้ดีย่อมไม่ทำอุจาดลามก ใช้เสื้อผ้าเครื่องแต่งกายสะอาดเรียบร้อย ไม่กล่าวถึงสิ่งพึงรังเกียจในที่สาธารณะ และพอใจที่จะรักษาความสะอาด

3. ผู้ดีย่อมมีสัมมาคารวะ ย่อมนั่งด้วยกิริยาสุภาพเรียบร้อย ไม่พูดจาล้อเลียนผู้ใหญ่ เคารพยำเกรงบิดามารดา ครูอาจารย์และอ่อนน้อมต่อผู้ใหญ่ มีความอ่อนหวานต่อผู้น้อย

4. ผู้ดีย่อมมีกิริยาเป็นที่รัก ไม่ทำกิริยารื่นเริงเมื่อผู้อื่นมีทุกข์ ไม่ตำหนิติเตียนสิ่งของภายในบ้านผู้อื่น ไม่พูดให้เพื่อนเก้อเขินกระดากอาย รู้จักเกรงใจคน

5. ผู้ดีย่อมเป็นผู้สง่า มีกิริยาผึ่งผายองอาจ ยืนนั่งอยู่ในลำดับอันสมควรแก่ฐานะ พูดจาชัดถ้อยชัดความ มีอัธยาศัยไมตรีดี

6. ผู้ดีย่อมปฏิบัติการงานดี ทำงานถูกต้องตามระเบียบแบบแผน ไม่ละเลยหน้าที่การงาน พูดในสิ่งที่น่าเชื่อถือ รักษาความสัตย์ และไม่เป็นผู้เกียจคร้าน

7. ผู้ดีย่อมเป็นผู้ใจดี เมื่อเห็นเหตุร้ายหรืออันตรายจะมีแก่ผู้ใดต้องรีบช่วยเหลือ ไม่เยาะเย้ยถากถางผู้กระทำความผิด ไม่ใช้วาจาข่มขู่คุกคาม ไม่มีใจเกรี้ยวกราดแก่ผู้น้อย และเป็นผู้มีใจโอบอ้อมอารีแก่ผู้อื่น

8. ผู้ดีย่อมไม่เห็นแก่ตัวฝ่ายเดียว เป็นผู้ใหญ่ที่เปิดโอกาสแก่ผู้น้อย ไม่แยกตัวออกมาพูดคุยความลับกันสองคน ไม่มีใจมักได้ทรัพย์สินหรือหยิบยืมข้าวของเงินทองผู้อื่น

9. ผู้ดีย่อมรักษาความสุจริตซื่อตรง ไม่ละลาบละล้วงเข้าห้องก่อนเจ้าของบ้านเชิญ ไม่ซักถามธุระส่วนตัวหรือเรื่องภายในบ้านผู้อื่น และเป็นผู้รักษาความไว้วางใจของผู้อื่น

10. ผู้ดีย่อมไม่ประพฤติชั่ว ไม่พาลเกะกะเกเร ไม่ทำให้ผู้อื่นเดือดร้อน ไม่เป็นหาเรื่องทะเลาะวิวาท ไม่ ประจบสอพลอ ไม่นินทาว่าร้ายผู้อื่น ไม่คิดร้ายผู้อื่น รู้จักยับยั้งชั่งใจตนเอง และเป็นผู้มีความละอายต่อบาป

ตารางที่ 8 ตารางแสดงมารยาทไทยที่พึงประสงค์

กาย	วาจา	ใจ
หนังสือเรื่องสมบัติผู้ดี มุ่งเน้นให้แสดงลักษณะความเป็นผู้ดีทางกาย การแต่งกายต้องสะอาดเหมาะสมกับวัยและกาลเทศะ กิริยามารยาทที่แสดงออกต้องสุภาพ รู้การอันควรไม่ควร กิริยาบางอย่างเป็นเรื่องลับ จะต้องไม่ปฏิบัติในที่แจ้ง ต้องระมัดระวังตนทั้งการเดิน ยืน นั่งและนอน การปฏิบัติตนในการดำเนินชีวิตประจำวันต้องเหมาะสม มี	หนังสือเรื่องสมบัติผู้ดี มุ่งเน้นให้แสดงลักษณะความเป็นผู้ดีทางวาจา การพูดนับเป็นส่วนสำคัญ เพราะโบราณได้กล่าวไว้ว่า ปากเป็นเอก ฉะนั้นในสมบัติผู้ดีจึงได้กล่าวถึงความสำคัญของการพูดจาไว้ว่า ผู้ดี ต้องมีวาจาสุภาพ ไม่พูดส่อเสียดทำให้เกิดความแตกแยก ไม่พูดจาสองแง่สองง่ามส่อไปในทางลามกอนาจาร ไม่พูดให้ผู้ใดผู้หนึ่งมีความอับอาย ไม่กล่าวซ้ำเติม	หนังสือเรื่องสมบัติผู้ดี มุ่งเน้นให้แสดงลักษณะความเป็นผู้ดีทางใจ ผู้ดีต้องรู้จักควบคุมอารมณ์อย่างสม่ำเสมอ ไม่แสดงกิริยาฉุนเฉียวพลุ่งพล่าน มีความเมตตากรุณาแก่ผู้ที่อ่อนอาวุโสกว่าตน รู้และเข้าใจในสิ่งที่ดีงามปลูกฝังจิตใจในความดี มีความซื่อสัตย์สุจริต มีน้ำใจ เป็นผู้มีคุณธรรม จริยธรรม ยึดมั่นในคำสอนตามหลักของพระพุทธศาสนา คือ

ตารางที่ 8 (ต่อ)

กาย	วาจา	ใจ
ความอ่อนน้อมถ่อมตนต่อผู้อาวุโส นอกจากนี้จะต้องมีความรับผิดชอบ ตรงต่อเวลา มีระเบียบ วางแผน จัดลำดับความสำคัญก่อนหลังในการทำงาน เปิดใจยอมรับในข้อผิดพลาดเพื่อแก้ไขปัญหา ไม่โยนความผิดให้ผู้อื่น การทำงานร่วมกัน ต้องมีความรักงาน เพื่อนร่วมงานรับฟังความคิดเห็นของผู้อื่น ให้เกียรติเพื่อนร่วมงาน ไม่ยกตนข่มท่าน ไม่ระรานใคร และละเว้นจากอบายมุขทั้งปวง คือการประพฤติดีทางกาย	ข้อด้อยของผู้อื่น มีสัจจะรักษาคำพูดของตัวเอง ไม่พูดแต่เรื่องของตัวเองในขณะที่สนทนากับผู้อื่น ไม่อยากรู้เรื่องส่วนตัวของผู้อื่น ไม่นำเอาความลับของผู้อื่นมากล่าวด้วยความสนุกสนานทำให้ผู้อื่นได้อาย ไม่ก่อการทะเลาะวิวาทและติเตียนผู้อื่นลับหลัง คือการประพฤติดีทางวาจา	การประพฤติดีทางใจ

กล่าวโดยสรุป คำว่า”ผู้ดี” มิใช่เรื่องการแบ่งชนชั้นทางสังคม มิใช่เรื่องพิธีรีตองเจ้ายศเจ้าอย่าง หรือการสร้างภาพเพื่อหวังผลประโยชน์อย่างใดอย่างหนึ่ง หากแต่เป็นหลักการประพฤติปฏิบัติตนดีทั้งไตรทวาร คือ กาย วาจา และใจ *ผู้ดีในความหมายนี้จึงไม่จำเป็นต้องเป็นผู้ที่เกิดมาในตระกูลผู้สูงศักดิ์เสมอไป ส่วนไพร่มิใช่ชื่อเรียกราษฎรต่ำศักดิ์อย่างแต่ก่อน แต่หมายถึงผู้ที่มีคุณสมบัติตรงกันข้ามกับผู้ดีที่กล่าวมา* (เอื้อ บุษปะเกศ หงสกุล, 2518: 1) ความเป็นผู้ดีหรือไพร่ไม่ใช่เรื่องแข่งบุญแข่งวาสนา แต่เป็นเรื่องของการอบรมสั่งสอนจรรยามารยาททางสังคม เป็นมาตรฐานที่สั่งสอนคาดหวังเพราะการมีกิริยามารยาทที่ดีงาม ย่อมแสดงว่าเป็นผู้ที่มีความเจริญทางวัฒนธรรม ซึ่งหมายถึง ความเป็นระเบียบเรียบร้อย ความสมัครสมานสามัคคี กลมเกลียวและมีศีลธรรมอันดีงามตามสภาพความเป็นอยู่ของแต่ละสังคมที่มีการเปลี่ยนแปลงเสมอ ดังที่เจ้าพระยาพระเสด็จสุเรนทราธิบดีได้เน้นย้ำหลักปฏิบัติเหล่านี้ไว้ในเรื่องสมบัติผู้ดี โดยการสอนกิริยามารยาทต่างๆ เช่น 1) การเดิน ควรเดินช้าๆ อย่างสุภาพให้เหมาะสมแก่กาละเทศะว่าเมื่อใดควรรีบหรือเมื่อใดควรเดินช้าๆ เพราะบางโอกาสการเดินช้าอาจทำให้ได้รับอันตราย เช่น การเดินข้ามถนนที่เชื่องช้าทำให้เสียเวลาอาจถูกตำหนิ ในขณะที่เดินเร็วเกินไปก็สุ่มเสี่ยงต่อการได้รับอันตรายจากยวดยานบนท้องถนนที่ขับมาด้วยความเร็ว นอกจากนี้ ยังไม่ควรเดินลงส้นเท้าหรือเดินเสียงดัง 2) การนั่ง ในสมัยก่อนคนไทยนิยมนั่งพับเพียบกับพื้นเก็บปลายเท้า รวบชายผ้าถุงให้เรียบร้อยมิดชิด พึงระมัดระวังส่วนที่ควรสงวนปิดบัง ปัจจุบันส่วน

ใหญ่นั่งเก้าอี้แทนการนั่งพื้น และก็สวมเสื้อผ้านุ่งกระโปรงหรือกางเกง สิ่งที่พึงระวังก็คือการนุ่งกระโปรงสั้น อาจเกิดภาพที่ไม่งามได้ นอกจากนี้ ยังไม่ควรขยับเสื้อผ้าในที่สาธารณะ แต่ควรแต่งกายให้เรียบร้อยก่อนที่จะปรากฏกายต่อสาธารณะ 3) การนอน ไม่ควรนอนตื่นสายเกินจนกลายเป็นคนเกียจคร้าน แต่ควรนอนหลับให้เพียงพอตามที่ร่างกายต้องการและพร้อมที่ตื่นขึ้นมาทำประโยชน์ต่อไป ประการสำคัญ เมื่อตื่นนอนแล้วควรเก็บเครื่องที่นอนให้เป็นระเบียบเรียบร้อย 4) การพูดจา เป็นเรื่องสำคัญที่จะสื่อสารทำความเข้าใจระหว่างกัน จึงต้องพูดด้วยคำสุภาพ ชวนฟัง ไม่ใช้คำหยาบหรือประเภทพูดคำด่าคำรวมทั้งไม่พูดด้วยเสียงอันดังราวกับตะโกน การพูดจาไพเราะและเหมาะสมแก่กาละเทศะจึงเป็นคุณสมบัติวิเศษที่ส่งเสริมคุณค่าในตนเอง 5) การมองเป็นเรื่องสำคัญ เพราะการมองจ้องผู้อื่นถือเป็นการเสียมารยาทอย่างมาก ซึ่งไม่ก่อให้เกิดผลดีอาจเป็นเหตุให้เกิดการกระทบกระทั่งกัน ฉะนั้น จึงควรมองในช่วงการสื่อสารระหว่างกัน เพราะดวงตาเป็นประสาทสัมผัสความรู้สึกได้เป็นอย่างดี และ 6) การยิ้ม ควรยิ้มน้อยๆ แต่พองาม ไม่ควรหัวเราะเสียงดังโดยเฉพาะในที่สาธารณะอาจกลายเป็นผู้เสียมารยาทได้ กิริยาต่างๆ ดังกล่าวเป็นมารยาททางสังคมที่ต้องเรียนรู้ ฝึกฝนจนเป็นนิสัยให้เป็นธรรมชาติ จึงจะดูไม่เก้อเขินหรือเป็นการเสแสร้งแกล้งทำ

หนังสือสมบัติผู้ดีจึงเป็นกลไกหนึ่งที่มุ่งเน้นให้ผู้เรียนมีกิริยามารยาทที่ดีเหมาะสมเป็นที่ยอมรับของสังคมที่เปลี่ยนแปลงไปตามกระแสวัฒนธรรมตะวันตก สามารถใช้เป็นเครื่องมือในการพัฒนาคนให้มีคุณภาพทั้งระดับปัจเจกและระดับมหภาค ซึ่งตั้งอยู่บนแนวคิดที่ว่าเมื่อคนมีคุณภาพแล้วย่อมส่งผลต่อความเจริญของครอบครัว สังคมและประเทศชาติ

4.2.4 นาฏยศาสตร์ตำรารำ

นาฏยศาสตร์ของภรตมุนีนับเป็นตำราฉบับแรกที่กล่าวถึงทฤษฎีการละคร นักวิชาการบางท่านเชื่อว่าน่าจะมีอายุมากกว่า 400 ปีก่อนคริสต์ศักราช แต่ส่วนใหญ่มีความเห็นว่าคงจะแต่งขึ้นในคริสต์ศตวรรษที่ 1 ฉบับที่ปรากฏอยู่ในปัจจุบันนี้น่าจะรวบรวมมาจากหลายแหล่งเข้าด้วยกัน ด้วยเชื่อว่าสืบทอดต่อมากันมาด้วยวิธีท่องจำในหมู่นักแสดงละคร จึงน่าจะป็นผลงานของนักปราชญ์หลายคนมากกว่าเป็นของผู้หนึ่งผู้ใดโดยเฉพาะ *แต่ชาวอินเดียยังคงเชื่อว่าผู้ประพันธ์นาฏยศาสตร์คือมุนีชื่อภรต* (กุสุมา รักษมณี, 2534: 42) ผู้ซึ่งศึกษานาฏยเวทที่พระพรหมสร้างขึ้นจากการสังเคราะห์คำพูดคำเจรจาจากฤคเวท การขับร้องจากสามเวท การแสดงกิริยาท่าทางจากยชุรเวท และการแสดงอารมณ์จากอรรพเวท โดย*พระพรหมขอให้ภรตมุนีศึกษาแล้วฝึกหัดบุตรให้แสดงนาฏยศิลป์ตามตำรานาฏยเวท ด้วยเหตุนี้ ภรตมุนีจึงเป็นผู้เรียนรู้และท่องจำนาฏยเวทได้เป็นคนแรก แล้วยังถ่ายทอดพระเวทนี้สู่มนุษย์ทั้งปวงด้วย จึงถือกันว่าภรตมุนีเป็นผู้ประพันธ์นาฏยศาสตร์* (กุสุมา รักษมณี, 2534: 43) ซึ่งมีลักษณะเป็นร้อยกรองสั้นๆ เรียกว่า สูตร กับมีการแทรกร้อยแก้วอยู่บ้าง โดยแบ่งออกเป็นบทเรียกว่า อัธยายะ จำนวน 37 บท โครงสร้างเนื้อหาที่สำคัญประกอบด้วยความรู้และหลักการแสดงละครโดยเฉพาะเรื่องรสที่เป็นส่วนสำคัญใน*การแสดงละครที่ถือกันว่า เนื้อหาของบทละครจะไม่มี*

ความหมายเลย หากบทละครเรื่องนั้นไม่ทำให้เกิดรสขึ้นในใจของผู้ดู ขั้นตอนการเกิดรสปรากฏเป็นสูตรสั้นๆ ว่า การเกิดรสเนื่องมาจากวิภาวะ อนุภาวะ และวยภิจาริภาวะประกอบกัน (กุสุมา รักษมณี, 2534: 43)

คัมภีร์นาฏยศาสตร์นำเสนอแนวคิดเชิงสุนทรีย์เกี่ยวกับ “รส” ที่มีความสอดคล้องสัมพันธ์กับ “ภาวะ” โดยเปรียบกับรสชาติของอาหารที่ดีเกิดขึ้นได้จากการตระเตรียมส่วนผสมต่างๆ อย่างเหมาะสมและมีคุณภาพ เพราะเมื่อรับรู้รสชาติแล้วความปิติก็บังเกิด เป็นไปได้ว่าเมื่อนำรสมาใช้กับผู้ที่ชมละคร ผู้ชมจึงต้องมีจิตพร้อมที่จะรับรู้อารมณ์ต่างๆ ของตัวละคร โดยวางตนเป็นกลางลบความคิดส่วนตัวออกไป *เหลือเพียงความมีความเป็นของตัวละครและสถานการณ์ในละครเท่านั้น ในที่สุดผู้ชมจึงจะบรรลุสัจธรรมสูงสุด* (กุสุมา รักษมณี, 2534: 104) นาฏยศาสตร์ได้อธิบายศัพท์ “ภาวะ” มาจาก ภู ธาตุ (แสง มนวิทูร, 2511: 325) แปลว่า การกระทำคือทำให้มี ทำให้เป็นโดยเหตุการณ์ที่ปรากฏ (วิภาวะ) ซึ่งจะเห็นได้จากกิริยาท่าทาง (อนุภาวะ) และรู้ได้ด้วยการแสดงของตัวละคร (อภินยะ) ให้ปรากฏออกมาด้วยคำพูด (วาค) ท่าทาง (องค) และปฏิกิริยา (สาตตวิกภาวะ) ซึ่งรวมเรียกว่า “ภาวะ” อันเป็นตัวที่ทำให้เกิด “รส” ขึ้นในใจของผู้ชมละคร ดังกล่าวไว้ในโศลกว่า *อันใดยังรสเหล่านี้ให้ปรากฏเนื่องด้วยการแสดงต่างๆ เพราะฉะนั้นอันนี้ผู้แสดงละคอนพึงทราบเถิดว่าเป็นภาวะ* (แสง มนวิทูร, 2511: 325) ซึ่งแบ่งออกเป็น 2 ประเภท ได้แก่

4.2.4.1 สถายีภาวะ หมายถึง พื้นอารมณ์ที่เกิดขึ้นตามปกติวิสัยมนุษย์ เช่น มีความรัก ความโกรธ ความสนุกสนาน ความสงสาร เป็นต้น หากเปรียบสถายีภาวะเป็นรสซึ่งหมายถึงคุณสมบัติพื้นฐานของเครื่องประกอบอาหาร เช่น รสเผ็ดของพริก รสเค็มของเกลือ รสหวานของอ้อย ฯลฯ เมื่อเรารับประทานแล้วรู้สึกพอใจ ก็เหมือนผู้ชมได้ชมการแสดงละครแล้วเกิดความเบิกบานสำราญใจต่อสิ่งที่ตัวละครถ่ายทอดออกมา เรียกสิ่งนั้นว่า นาฏยรส (รสเกิดจากการแสดงละคร) สถายีภาวะมี 8 ประเภท คือ 1) รติ หมายถึง ความยินดี2) หาสะ หมายถึง ความยิ้มหรือหัวเราะ 3) โศกะ หมายถึง ความโศก ความแห้งใจ 4) โกรธะ หมายถึง ความโกรธ 5) อุตสาหะ หมายถึง ความพยายาม ความขะมักเขม้น 6) ภยะ หมายถึง ความกลัว 7) ชุคุปสา หมายถึง ความชัง และ 8) วิสมะยะ หมายถึง ความอัศจรรย์ใจ

4.2.4.2 วยภิจาริภาวะ หมายถึง ภาวะเสริมหรือภาวะที่สนับสนุนให้สถายีภาวะเด่นขึ้นชัดขึ้น แต่บางครั้งก็ทำให้ผู้ชมได้รับรสแตกต่างไปจากตัวละคร วยภิจาริภาวะมีทั้งที่อยู่ในตนเอง ในผู้อื่นและระหว่างกัน อันมีกาลเทศะที่พอเหมาะพอควร ซึ่งผู้แสดงละครควรแสดงให้เหมาะสมตามแก่สถานะแห่งตัวละคร ซึ่งมี 33 ประเภท คือ 1) นิรเวทะ ความไม่มีศรัทธา หรือไม่แยแสต่อสิ่งอะไร 2) คลานิ ความเหนื่อย 3) ศังกา ความสงสัย 4) อสูยา ความให้ร้ายท่าน 5) มทะ ความเมา 6) ศระมะ ความอ่อนเพลีย 7) อาลัสยะ ความเกียจคร้าน 8) ไทนยะ ความยากจน 9) จินตา ความวิตกกังวล 10) โมหะ ความหลง 11) สมฤติ ความจำ 12) ธฤติ ความมั่นคง 13) วีรฑา ความอาย 14) จปลตา ความ

หวั่นไหว ไม่มั่นคง 15) หรรษะ ความยินดี 16) อาเวคะ เหตุสะเทือนใจ 17) ชฑะตา ความซึมเซอะ 18) ครรพะ ความหยิ่งจองหอง 19) วิษาทะ ความเศร้าโศกเสียใจ 20) อุตสุกยะ ความขวนขวาย 21) นิทรา ความง่วง หรือง่วงนอน 22) อปัสมาระ ความเป็นลมชักแน่นิ่ง 23) สุปตะ ความลับ 24) วิโพธะ ความตื่นจากหลับ 25) อมรรษะ ความโกรธเหลือกั้น 26) อวหิตถะ ความเสแสร้ง 27) อุคระตา ความดุร้าย 28) มติ ความรู้ 29) วยาธิ ความป่วยไข้ 30) อุนมาทะ ความบ้าคลั่ง 31) มรณะ ความตาย 32) ตราสะ ความสะดุ้งกลัว และ 33) วิตรรกะ ความพิจารณาซึ่งความสงสัยที่เกิดขึ้นเพื่อหาความรู้ให้แน่ใจ

จะเห็นได้ว่าสถายีภาวะเป็นพื้นอารมณ์ของมนุษย์ทุกคน ซึ่งมีระดับแตกต่างกันไป ส่วนวยภิจาริภาวะเป็นอารมณ์ที่อาจเกิดขึ้นเฉพาะบางคนเป็นบางครั้งบางคราวเท่านั้น สถายีภาวะซึ่งโดยปกติจะสงบนิ่งอยู่ในใจผู้ชม แต่เมื่อถูกปลุกเร้าโดยตัวละครก็จะทำให้เกิดรสต่างๆ 8 รส คือ 1) ศฤงคารรส ความรักทำให้เกิดความซาบซึ้ง 2) หาสยรส ความขบขันทำให้เกิดรสสนุกสนาน 3) กรุณารส ความทุกข์โศกทำให้เกิดรสสงสาร 4) เราทรรส ความโกรธทำให้เกิดรสแค้นเคือง 5) วีรรส ความมุ่งมั่นทำให้เกิดรสชื่นชม 6) ภยานกรส ความน่ากลัวทำให้เกิดรสเกรงกลัว 7) พิภัตสรส ความน่ารังเกียรจทำให้เกิดรสรำคาญขยะแขยง และ 8) อัทภุตรส ความน่าพิศวงทำให้เกิดรสอัศจรรย์ใจ ฉะนั้นการแสดงจะสมบูรณ์หรือประสบความสำเร็จได้หรือไม่ย่อมขึ้นอยู่กับภาวะและรสเป็นสำคัญ เพราะ *ความสำเร็จของรสและภาวะทั้ง ๒ นั้นอาศัยซึ่งกันและกัน พึงมีในการแสดง (ละคอน) ดังเช่น ข้าวคลุกด้วยกับข้าว อาหารมีรสอร่อยขึ้นฉันใด ภาวะและรสอาศัยซึ่งกันและกัน การแสดงก็สนุกขึ้นฉันนั้น* (แสง มนวิทูร, 2511: 291) สำหรับองค์ประกอบที่จะทำให้ภาวะต่างๆ เป็นที่ประจักษ์ 3 ประเภท คือ

1) วิภาวะ หรือเหตุของภาวะ หมายถึง เหตุการณ์ บุคคลหรือสิ่งต่างๆ ที่ได้กำหนดไว้ในโครงเรื่องอันเป็นสาเหตุให้เกิดภาวะต่างๆ ขึ้นแก่ตัวละครโดยอาศัยคำพูดหรือกิริยาท่าทาง เช่น แต่งตัวสวยงาม ประพรมร่างกายด้วยเครื่องหอม ฯลฯ เป็นวิภาวะของความรัก เป็นต้น

2) อนุภาวะ หรือผลของภาวะ หมายถึง การแสดงของตัวละครด้วยคำพูดหรืออากัปกิริยาเพื่อให้รู้ว่าเกิดภาวะใดภาวะหนึ่งแก่ตัวละคร เช่น พูดจาไพเราะอ่อนหวาน ยิ้มแย้มเอียงอาย ฯลฯ เป็นอนุภาวะของความรัก เป็นต้น ทั้งนี้ *ผู้ชมจะได้รับภาวะที่เกิดขึ้นแก่ตัวละครมากน้อยเพียงใดขึ้นอยู่กับการที่กวีกำหนดไว้ในเรื่องและขึ้นอยู่กับการแสดงออกของผู้แสดงด้วย* (กุสุมา รักษมณี, 2534: 108)

3) สาตตวิกภาวะ หรือปฏิกิริยา หมายถึงปฏิกิริยาที่ห้ามไม่ได้เพราะเกิดขึ้นเองตามธรรมชาติ เช่น เมื่อโกรธจัด ตัวจะสั่น มือสั่น เสียงสั่น หรือหน้าแดง เป็นอาการทางร่างกายที่สนองตอบอารมณ์โกรธตามธรรมชาติไม่สามารถห้ามหรือควบคุมไม่ให้เกิดได้ ซึ่งมี 8 ลักษณะ คือ 1) ตะลึงงัน 2) เหงื่อออก 3) ขนลุก 4) เสียงเปลี่ยน 5) ตัวสั่น 6) สีหน้าเปลี่ยน 7) น้ำตาไหล และ 8) เป็น

ลม ปฏิกิริยาทั้ง 8 ลักษณะดังกล่าวยังเป็นส่วนหนึ่งของอนุภาวะเพราะแสดงให้ผู้ชมเข้าใจผลของภาวะที่เกิดขึ้นแก่ตัวละครด้วย

ดังนั้น การแสดงละครจะสำเร็จรูปขึ้นเป็นรสได้เพราะ วิภาวะ อนุภาวะ สาตตวิกภาวะ ประกอบกัน เมื่อมีเหตุทำให้เกิดรสได้อย่างมากมาย จึงทำให้ศิลปะแห่งนาฏยศาสตร์นั้นไม่มีที่สิ้นสุด เพราะเรื่องในวรรณคดีมีเป็นจำนวนมาก จึงนำมาจัดการแสดงได้อย่างต่อเนื่อง ศิลปะแห่งนาฏยศิลป์จึงแตกกิ่งก้านสาขาออกไปอย่างกว้างขวางหลากหลาย

นอกจากภาวะแล้ว รสทั้ง 8 ดังกล่าวข้างต้นยังแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม คือ 1) กลุ่มสาเหตุหรือรสต้นเหตุที่ทำให้เกิดรสอื่นตามมามี 4 รส ได้แก่ ศฤงคารรส เราทรรส วีรรส และพีภัตสรส เพราะรสกลุ่มนี้เป็นอารมณ์ปกติของมนุษย์ เมื่อเกิดขึ้นย่อมส่งผลให้เกิดรสอื่นตามมา 2) กลุ่มผลหรือรสคล้อยตามมี 4 รส ได้แก่ หาสยรส กรุณารส อัทภุตรส และ ภยานกรส ดังตารางแสดงความสัมพันธ์ระหว่างรสและภาวะ

ตารางที่ 9 ตารางแสดงความสัมพันธ์ระหว่างรสและภาวะตามหลักนาฏยศาสตร์ตำรารำ

รส	ความหมาย	เหตุของภาวะ (วิภาวะ)	เหตุส่งเสริม (วยภิจารีภาวะ)	ผลของภาวะ (อนุภาวะ)
1. ศฤงคารรส	ความซาบซึ้งในความรัก แบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ คือ 1. ความรักของผู้ที่ได้อยู่ด้วยกัน (สัมโภคะ)	การอยู่กับผู้ที่ถูกตาต้องใจ การอยู่ในบ้านเรือนหรือสถานที่ที่สวยงาม การอยู่ในฤดูกาลที่เอื้อต่อการแสดงความรัก การแต่งตัวงดงาม การลูบทาด้วยของหอมและประดับด้วยมาลัย การเที่ยวชมสวนหรือเล่นสนุกสนาน การดูหรือฟังสิ่งที่เจริญหูเจริญตา เป็นต้น	เว้นจากความเกียจคร้าน ความดุร้าย เว้นจากการพูดครหานินทา	พูดจาอ่อนหวาน จริตกิริยาแช่มช้อย ชม้ายชายตา ยิ้มแย้มแจ่มใส เป็นต้น อาจมีอนุภาวะอื่น เช่น การทอดถอนใจ ทุ่มทอดตัว ตีอกชกหัว ฯลฯ หรือมีปฏิกิริยา (สาตตวิกภาวะ) เช่น นิ่งตะลึงงัน ตัวสั่น สีหน้าเปลี่ยน น้ำตาไหล เสียงเปลี่ยน เป็นต้น
	2. ความรักของผู้ที่อยู่ห่างจากกัน (วิประลัมภะ)	การพลัดพรากจากกัน	ความขวนขวาย ความวิตกกังวล	ท่าทางหมดอาลัยตายอยาก สงสัย กระสับกระส่าย พร่ำรำพัน เป็นต้น

ตารางที่ 9 (ต่อ)

รส	ความหมาย	เหตุของภาวะ (วิภาวะ)	เหตุส่งเสริม (วยภิจารีภาวะ)	ผลของภาวะ (อนุภาวะ)
2. หาสยรส	ความสนุกสนาน เป็นรสที่เกิดจากการได้รับรู้ความขบขัน แบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ คือ ความขบขันที่เกิดแก่ผู้อื่น หมายถึง การพูดหรือทำให้ผู้อื่นขบขันซึ่งส่วนมากมักจะเป็นไปโดยตนเองไม่รู้ตัว และความขบขันที่เกิดแก่ตนเอง รู้สึกขันตนเองหรือขันผู้อื่น	การแต่งตัวแปลก ๆ เช่น ชายแต่งตัวอย่างหญิง สวมเสื้อผ้ารุ่มร่ามรุงรัง แต่งตัวผิดกาลเทศะ หรือแต่งตัวมากเกินไป ฯลฯ การทำท่าแปลก ๆ เช่น เดินงก ๆ เง่ิน ๆ ล้มลุกคลุกคลาน หรือทำสิ่งใดสิ่งหนึ่งซ้ำๆ ซากๆ ฯลฯ การพูดแปลก ๆ เช่น พูดผิด ๆ ถูก ๆ พูดรัวจนฟังไม่ได้ศัพท์ พูดด้วยสำเนียงต่างไปจากคนส่วนใหญ่หรือพูดซ้ำซาก ฯลฯ	ความเสแสร้ง ความเกียจคร้าน ความง่วงงุน ความริษยา เป็นต้น	การยิ้มหรือหัวเราะ 6 ลักษณะ คือ ยิ้มน้อย ๆ ไม่เห็นไรฟันและแย้มปาก พอเห็นไรฟัน เป็นลักษณะของคนชั้นสูง หัวเราะเบา ๆ และหัวเราะเฮฮาเป็นลักษณะของคนชั้นกลาง หัวเราะงอหายและหัวเราะท้องคัดท้องแข็งเป็นลักษณะของสามัญชนทั่วไป
3. กรุณารส	ความสงสาร เป็นรสที่เกิดจากการได้รับรู้ความทุกข์โศก ซึ่งมี 3 อย่าง คือ ความทุกข์โศกที่เกิดจาก ความอยุติธรรม ความเสื่อมทรัพย์ ความวิบัติ	การพลัดพรากพรากจากคนรักโดยไม่มีโอกาสกลับมาพบกัน ทรัพย์สมบัติเสียหาย ถูกแช่งด่า ถูกฆ่า ถูกลงโทษกักขังจองจำ ถูกจองเวร ประสบเคราะห์กรรม ตกทุกข์ได้ยาก เป็นต้น	ความไม่แยแส ความเหนื่อยอ่อน ความวิตก ความโหยหา ความตื่นตระหนก ความหลง ความอ่อนเพลีย ความสิ้นหวัง ความอับจน ความป่วยไข้ ความเฉยชา ความบ้าคลั่ง ความสิ้นสติ ความพรั่นพรึง ความเกียจคร้าน ความตาย ฯลฯ	การร้องไห้คร่ำครวญ แต่การร้องไห้นั้นเป็นลักษณะของคนชั้นต่ำและสตรีเท่านั้น สำหรับคนชั้นสูงและชั้นกลางเมื่อประสบทุกข์โศกจะต้องกลั้นไว้ในใจไม่ร้องไห้คร่ำครวญ นอกจากนั้น
4. เราทรรส	ความแค้นเคือง เป็นรสที่เกิดจากการรับรู้ความโกรธ ตัวละครผู้มีความโกรธเป็นเจ้าเรือน ได้แก่	การพูดใส่ความ พูดให้เจ็บใจ ดูหมิ่น กล่าวเท็จ อาฆาตจองเวร กล่าวคำหยาบ ข่มขู่ อิจฉาริษยา ทะเลาะทุ่มเถียง ต่อสู้ฯลฯ	ความตื่นตระหนก ความแค้น ความหวั่นไหว ฯลฯ	การเม่ียน ตัด ตี ฉีก บีบ ขว้างทำให้เลือดตก ฯลฯและอาจมีปฏิกิริยา คือ เหงื่อออก ขนลุก ตัวสั่น

ตารางที่ 9 (ต่อ)

รส	ความหมาย	เหตุของภาวะ (วิภาวะ)	เหตุส่งเสริม (วยภิจารีภาวะ)	ผลของภาวะ (อนุภาวะ)
	รากษส ทานพ คนฉุนเฉียว เป็นต้น			เสียงเปลี่ยน เป็นต้น เนื่องจากความโกรธนั้นมีหลายอย่าง ได้แก่ ความโกรธที่เกิดจากศัตรู เกิดจากผู้ใหญ่ เกิดจากเพื่อนรัก เกิดจากคนรับใช้ และเกิดขึ้นเอง การแสดงความโกรธจึงมีต่างกันไปด้วย เช่น เมื่อผู้ใหญ่ทำให้โกรธ ผู้แสดงพึงก้มหน้าเล็กน้อย มีน้ำตาคลอเบ้า อัดอั้นตันใจ ฯลฯ แต่เมื่อคนรับใช้ทำให้โกรธ อาจชี้นิ้ว ตวาด ถลึงตา ฯลฯ
5. วีรรส	ความชื่นชม เป็นรสที่เกิดจากการรับรู้ความมุ่งมั่นในการแสดงความกล้าหาญ อันเป็นคุณลักษณ์ของคนชั้นสูง ความกล้าหาญมี 3 อย่าง คือ กล้าให้ (ทานวีระ) กล้าประพฤติธรรมหรือหน้าที่ (ธรรมวีระ) และกล้ารบ (รณวีระ)	การเอาชนะศัตรู การบังคับอินทรีย์ของตนได้ การแสดงพละกำลังฯลฯ	ความมั่นคง ความพินิจพิเคราะห์ ความจองหอง ความตื่นตระหนก ความรุนแรง ความแค้น ความระลึกได้ ฯลฯ	ท่าทีมั่นคง เฉลียวฉลาดในการงาน เข้มแข็ง ขะมักเขม้น พูดจาแข็งขัน เป็นต้น

ตารางที่ 9 (ต่อ)

รส	ความหมาย	เหตุของภาวะ (วิภาวะ)	เหตุส่งเสริม (วยภิจารีภาวะ)	ผลของภาวะ (อนุภาวะ)
6. ภยานกรส	ความเกรงกลัว เป็นรสที่เกิดจากการรับรู้ความน่ากลัว แบ่งเป็น 3 ประเภท คือ เกิดจากการหลอกลวง เกิดจากการลงโทษ และเกิดจากการข่มขู่	การได้ยินเสียงผิดปกติ การเห็นภูตผีปีศาจหรือสัตว์ร้าย การอยู่คนเดียว การไปในป่าเปลี่ยวรกร้าง การทำผิด ฯลฯ	ความสงสัย ความหลง ความอับจน ความตื่นตระหนก ความเฉยชา ความพรั่นพรึง ความสิ้นสติ ความตาย ฯลฯ	การวิ่งหนี การส่งเสียงร้อง เป็นต้น และอาจมีปฏิกิริยา เช่น อาการตะลึงงัน เหงื่อออก ขนลุก ตัวสั่น เสียงเปลี่ยน สีหน้าเปลี่ยน น้ำตาไหล หรือเป็นลม
7. พีภัตสรส	ความเบื่อ รำคาญ ขยะแขยง เป็นรสที่เกิดจากการรับรู้ความน่าเบื่อน่ารังเกียจ มี 2 ประเภท คือ เกิดจากสิ่งน่ารังเกียจที่ไม่สกปรก เช่น เลือด และสิ่งน่ารังเกียจที่สกปรก เช่น อุจจาระ หนอน	สิ่งที่ไม่สบอารมณ์หรือไม่ต้องประสงค์ สิ่งชวนสลดใจ สิ่งสกปรก เป็นต้น	ความสิ้นสติ ความตื่นตระหนก ความหลง ความป่วยไข้ ความตาย เป็นต้น	การทำท่าทาง ขยะแขยง นิ่วหน้า อาเจียน ถ่มน้ำลาย ตัวสั่น ฯลฯ
8. อัพภูตรส เกิดจากสิ่งที่น่ารื่นรมย์	ความอัศจรรย์ใจ เป็นรสที่เกิดจากการได้รับรู้ความน่าพิศวง มี 2 ประเภท คือ เกิดจากสิ่งที่เป็นทิพย์ หรืออภินิหาร และเกิดจากสิ่งที่น่ารื่นรมย์ เป็นต้น	การพบเห็นสิ่งที่เป็นทิพย์ การได้รับสิ่งที่ปรารถนา การไปเที่ยวในสถานที่ที่งดงาม น่ารื่นรมย์ เช่น อุทยาน วิหาร การเห็นสิ่งที่เป็นมายาหรือมีเวทมนตร์ ฯลฯ	ความตื่นตระหนก ความหวั่นไหว ความยินดี ความบ้าคลั่ง ความมั่นคง เป็นต้น	การทำท่าประหลาดใจ หรืออุทานด้วยความแปลงใจ เป็นต้น อาจมีปฏิกิริยา เช่น การนิ่งตะลึงงัน เหงื่อออก ขนลุก น้ำตาไหล ฯลฯ

จากตารางแสดงความสัมพันธ์ระหว่างรสและภาวะตามหลักนาฏยศาสตร์ตำรารำดังกล่าวข้างต้น จะเห็นได้ว่า องค์ประกอบย่อยของภาวะต่างๆ ล้วนเป็นพฤติกรรมของมนุษย์ซึ่งจะเกิดขึ้นต่อเมื่อมีเหตุและปัจจัยมาส่งเสริมให้เป็นไปตามสภาพธรรมชาติ เช่นเดียวกับการแสดงละครรำจะ

สำเร็จได้ด้วยการแสดงก็ต้องอาศัยปัจจัยต่างๆ ประกอบ ฉะนั้น เมื่อผู้แสดงจะทำการแสดงก็จะต้องศึกษาบทให้ลึกซึ้ง และต้องฝึกฝน ทักษะทางนาฏยศิลป์ให้เข้าใจอย่างถ่องแท้ เพื่อให้ภาวะในการแสดงมีความสมบูรณ์อย่างที่สุด อันจะส่งผลให้ผู้ชมได้รับรสด้วยความอิ่มเอมใจอย่างที่สุดเช่นเดียวกัน อย่างไรก็ตาม จะเห็นได้ว่าบทละครมักแสดงรสไว้หลากหลายรส เพราะเป็นเรื่องของศิลปะการแสดง แม้ว่าจะแสดงรสเอกเพียงรสเดียวแต่รสอื่นๆ ที่เป็นรสประกอบก็อาจผลัดกันขึ้นมามีบทบาทให้เด่นขึ้นเป็นการเฉพาะตอนก็เป็นได้ ดังเช่นบทบาทความเป็นตลาดที่แสดงรสจัดจ้านของตัวละครอย่างน่าสนใจ เพราะรสเป็นเรื่องของอารมณ์มนุษย์จึงมีความเป็นสากลเพราะมนุษย์ทุกชาติ ทุกวัยย่อมมีอารมณ์เป็นพื้นฐานเช่นเดียวกัน

กล่าวโดยสรุป นาฏยศาสตร์ตำรารำ ได้กล่าวให้เห็นความสัมพันธ์ที่สอดคล้องและเชื่อมโยงกันระหว่างภาวะและรสที่จะต้องเกิดขึ้นในการแสดงละคร ไม่สามารถแบ่งแยกออกจากกันได้ เพราะในการแสดงละครก็คือ บุคลิกลักษณะประกอบพฤติกรรมและการแสดงออกทางอารมณ์ความรู้สึกต่างๆ ของตัวละครที่เกิดขึ้นตามที่กำหนดไว้ในบทละคร ทั้งผู้แสดงและผู้ชมต่างต้องศึกษาให้เข้าใจในความหมายภาวะและรสในทิศทางเดียวกัน โดยเมื่อเข้าใจอย่างชัดเจนถ่องแท้แล้ว จะทำให้ผู้แสดงเข้าใจถึงภาวะของการแสดงซึ่งจะทำให้ผู้ชมได้รับอรรถรสในการชมการแสดงนั้นอย่างปิติยิ่ง

4.3 ความเป็นตลาดในวรรณกรรมการละคร

วรรณกรรมการละครเป็นงานประพันธ์ที่มีจุดมุ่งหมายใช้เป็นบทประกอบการแสดงนาฏกรรมประเภทต่างๆ เช่น โขน ละคร หนังและหุ่น เป็นต้น การแสดงแต่ละประเภทมีรูปแบบแตกต่างกันออกไปซึ่งขึ้นอยู่กับระเบียบวิธีการแสดงที่โบราณจารย์ได้กำหนดไว้เป็นต้นแบบ หากแต่องค์ประกอบหลักส่วนใหญ่มีความคล้ายคลึงกัน เช่น โครงเรื่อง แก่นเรื่อง ตัวละคร เหตุการณ์และฉาก เป็นต้น โดยเฉพาะการกำหนดโครงเรื่องให้มีความขัดแย้งซึ่งถือเป็นหัวใจสำคัญของการดำเนินเรื่อง เพราะโครงเรื่องที่ดีและเป็นที่นิยมนั้น คือ โครงเรื่องที่มีปัญหาหรือความขัดแย้ง (กุหลาบ มัลลิกะมาส, 2522: 101) โครงเรื่องลักษณะนี้ชวนให้ติดตามอย่างใจจดใจจ่อ ทั้งยังให้ความสนุกสนานและสร้างสีสันให้ตัวละครมีชีวิตชีวาน่าสนใจยิ่งขึ้น ลักษณะขัดแย้งจึงเป็นองค์ประกอบสำคัญที่ขาดไม่ได้ (จันทร์สุดา ไชยประเสริฐ, 2549: 1) และความขัดแย้งที่ปรากฏมากที่สุดได้แก่ความขัดแย้งระหว่างมนุษย์กับมนุษย์ (จันทร์สุดา ไชยประเสริฐ, 2549: บทคัดย่อ) อันเป็นต้นเหตุของการเผชิญปัญหาต่างๆ ของตัวละครที่มักจะมาพร้อมกับอารมณ์โกรธและนำไปสู่การระบายความโกรธด้วยวิธีการต่างๆ (กษมา สุรเดชา, 2556: 3) เช่น กระทืบเท้า ขว้างปาสิ่งของ ตัดพ้อต่อว่า ประชดประชัน พูดเสียดสีเยาะเย้ย ด่าทอ ใช้กำลังทุบตี ประทุษร้ายด้วยสิ่งของหรืออาวุธ ไปจนถึงมุ่งหมายเอาชีวิตถึงตาย การระบายความโกรธดังกล่าวเป็นการแสดงออกซึ่งอารมณ์และความรู้สึกที่ไม่ดี ไม่พอใจ ไร้เหตุผล พฤติกรรมที่แสดงออกมามักก้าวร้าว ขาดการไตร่ตรอง ไร้การควบคุมเช่นเดียวกับความขัดแย้งที่

ก่อให้เกิดปัญหาและการแก้ไขปัญหาที่เกิดขึ้นในตลาด หากแต่สิ่งที่แสดงออกมาไม่เป็นที่ยอมรับหรือกลายเป็นการขยายปัญหาอันนำไปสู่การแสดงพฤติกรรมไม่เหมาะสมของมนุษย์หรือการแสดงความเป็นตลาดของตัวละคร

4.3.1 ความเป็นตลาดในบทละครสมัยกรุงศรีอยุธยา

ดังได้กล่าวแล้วว่า การแสดงความเป็นตลาดเป็นการแสดงพฤติกรรมไม่สุภาพทางความรู้สึกนึกคิด การแสดงกิริยาท่าทางไม่เหมาะสม การใช้คำพูดเหน็บแนมด่าทอ รวมไปถึงการใช้กำลังทำร้ายร่างกายและการมุ่งทำลายชีวิตด้วยอาวุธ ฯลฯ พฤติกรรมเช่นนี้เป็นพฤติกรรมของมนุษย์โดยทั่วไปที่เกิดขึ้นทันทีทันใดที่มีความรู้สึกไม่พอใจหรือมีความรู้สึกโกรธ เป็นพฤติกรรมที่ตอบสนองสิ่งเร้าหรือสิ่งที่มากระตุ้นอารมณ์ความรู้สึกให้แสดงออกอย่างใดอย่างหนึ่งเพื่อตอบสนองอารมณ์นั้น ดังที่ปรากฏในบทละครครั้งกรุงเก่า ดังตัวอย่าง ดังนี้

4.3.1.1 บทละครเรื่องรามเกียรติ์ ความครั้งกรุงเก่า จับความตั้งแต่ตอนพระรามประชุมพลถึงองคตสื่อสาร บทละครต้นฉบับเป็นสมุดไทยขาวเขียนด้วยเส้นหมึก มีประวัติว่า *"พระครูศรีถวายที่อ่างศิลา พ.ศ. ๒๔๕๖"* ไม่ปรากฏนามผู้แต่งแต่มีคำเขียนบอกไว้ท้ายบทละครว่า *"นายฉายโศรฐเขียนจบในเดือนเจดไม่หมดเสดเรื่องราวรามมะเกรียร"* นอกจากนี้ *"สำนวนภาษาและคำพูดก็ดูต่ำทรามมาก"* แต่หลายบทกลอนก็มีลีลาโวหารที่งดงาม บางบทกลอนก็ให้ความประทับใจด้วยภาษาที่เรียบง่ายเช่นกัน สันนิษฐานว่าเป็นฉบับที่เจ้าของคณะละครในสมัยกรุงศรีอยุธยาเขียนขึ้นหรือให้กวีแต่งขึ้นสำหรับเล่นละครในคณะของตน ด้วยถ้อยคำ สำนวนภาษา อักขรวิธี ตลอดจนคติความเชื่อที่แฝงอยู่ในบทละครเข้าใจว่าเป็นบทละครสมัยกรุงศรีอยุธยาแน่นอน (ดาวรัตน์ ชูทรัพย์, 2541: 11-13) แม้บทละครจะแต่งด้วยกลอนบทละคร มีคำขึ้นต้นบทด้วย “เมื่อนั้น” “บัดนั้น” ตามขนบการแต่งกลอนบทละครก็ตาม แต่การขึ้นต้นบทด้วย “เมื่อนั้น” “บัดนั้น” ก็ยังมิได้มีการกำหนดใช้ตามฐานะตัวละครอย่างชัดเจนด้วยปรากฏว่ามีการใช้ผสมกันทุกตัวละครตามการดำเนินเรื่อง หากตัวละครมีฐานะสูงกว่าในเหตุการณ์ตอนนั้นก็ใช้ “เมื่อนั้น” และตัวละครมีฐานะรองลงมาหรือต่ำกว่าก็ใช้ “บัดนั้น” เช่น พระรามตรัสหารือข้อราชการกับสุครีพ หรือหนุมาน ความว่า

๏ เมื่อนั้น พระอวตารชาญฤทธิทุกทิศา
๏ บัดนั้น สุครีพประณมก้มเกศา
๏ เมื่อนั้น พระหริรักษ์จักริวงศ์เป็นใหญ่
๏ บัดนั้น คำแหงหนุมานหาญกล้า

(ดาวรัตน์ ชูทรัพย์, 2541: 3-5)

หรือ ใช้ “เมื่อนั้น” กับหนุมาน และใช้ “บัดนั้น” กับพลยักษ์ ความว่า

๏ เมื่อนั้น ลูกพระสุรีกานต์คำแหงหาญ
๏ บัดนั้น จึ่งพวกพลมารยักษา

(ดาวรัตน์ ชูทรัพย์, 2541: 12-13)

หรือใช้ “เมื่อนั้น” กับตัวละครที่มีฐานะเสมอกันในเหตุการณ์ ความว่า

๏ เมื่อนั้น *พญาชมพูราชกระบี่ศรี*
๏ เมื่อนั้น *สามกระบี่คิดแต่ในใจหวัง*
๏ เมื่อนั้น *พญานิลนนท์กระบี่ศรี*
๏ บัดนั้น *ชนนีธิราชเป็นใหญ่*

(ดาวรัตน์ ชูทรัพย์, 2541: 7-16)

นอกจากนี้ ยังมีการขึ้นต้นบทกลอนด้วยคำหรือข้อความที่แสดงความหมายตัวละครหรือเหตุการณ์ที่ตัวละครกำลังเผชิญตามเนื้อเรื่อง ซึ่งเป็นขนบนิยมการแต่งบทละครในสมัยกรุงศรีอยุธยา เช่น ฟังสาร ฟังวาจา มาจะกล่าวบทไป มาถึง มาเถิง ฟังวาที ฟังตรัส ฟังวาจา ฟังกระบี่ ฟังกล่าว ดังตัวอย่าง

๏ ฟังสาร *หนุมานกล่าวถ้อยมารษา*
๏ ฟังวาจา *พญาสุครีพกระบี่ศรี*
๏ มาจะกล่าวบทไป *ถึงฤทธิกันยักษา*
๏ มาถึง *ซึ่งราชนิเวศน์กรุงศรี*
๏ มาเถิง *ซึ่งราชนิเวศน์บุรีใหญ่*

(ดาวรัตน์ ชูทรัพย์, 2541: 7-14)

บทละครเรื่องรามเกียรติ์ ความครั้งกรุงเก่านับเป็นวรรณกรรมการละครอันล้ำค่าชิ้นหนึ่งที่รอดพ้นจากเหตุการณ์เสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่ 2 โดยเฉพาะการแสดงความเป็นตลาดของตัวละครที่ปรากฏ ดังตัวอย่าง ความว่า

๏ ฟังสาร *พญามารโกรธดั่งเพลิงไหม้*
เหวยไอ้พิเภกจังไร *มึงเอาใจไปเข้าด้วยรามา*
ทรงพระพิโรธโกรธกริ้ว *ดั่งเพลิงเปลวปลิวพระเวหา*
ตรัสสั่งนครบาลอสูรา *ให้เอาพิเภกไปฆ่าในบัดนี้ ฯ*

(ดาวรัตน์ ชูทรัพย์, 2541: 54)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า ทศกัณฐ์เป็นตัวละครที่มีสถานะเป็นกษัตริย์เพศชาย เมื่อเกิดอารมณ์โกรธ *“ดั่งเพลิงไหม้”* ก็ด่าว่าด้วยคำหยาบ *“ไอ้พิเภกจังไร”* และโกรธมากจนขาดสติสั่งให้ตำรวจจับ *“เอาพิเภกไปฆ่า”* แสดงให้เห็นบรรยากาศความตึงเครียด ณ สถานที่นั้น ซึ่งสามารถวิเคราะห์ได้ดังตาราง

ตัวละคร	สถานภาพ			เพศสถานะ		พฤติกรรมไม่สุภาพ			บรรยากาศ
	เทพเจ้า	กษัตริย์	สามัญชน	ชาย	หญิง	กาย	วาจา	ใจ	
ทศกัณฐ์		√		√			√		ตึงเครียด

จากตารางสรุปได้ว่า ทศกัณฐ์กษัตริย์เพศชาย เมื่อมีอารมณ์โกรธจะแสดงกิริยาท่าทางและอาการไม่สำรวม ขาดสติยั้งคิด มุ่งใช้ถ้อยคำไม่สุภาพและใช้อำนาจสั่งประหารพิเภก ทำให้บรรยากาศเกิดความตึงเครียดทันที

๏ ฟังสารา *พญาชมพูกระบี่ศรี*
พิโรธโกรธนักดั่งอัคคี *ดั่งจะไหม้บูรีให้บรรลัย*
ล้ำล้ำจะใคร่สังหาร *สุครีพหนุมานให้ตักษัย*
สองตานั้นแดงดั่งแสงไฟ *เป็นควันกลุ้มไปทั้งธานี*
กูหากคิดว่ามึงเป็นทูตมา *หาไม่กูจะฆ่าให้เป็นผี*
มึงไปบอกพระรามจักรี *ว่ากูอัญชุลีแต่นี้ไป*
มึงหากกล่าวโกหกยกยอ *จะให้กูงอนง้อฤาไฉน*
นารายณ์แบ่งภาคมาเมื่อคราไร *มึงจะให้กูไปอัญชุลี*
ไม่เคยประนมบังคมใคร *กูไม่ประณตบทศรี*
มึงไปบอกพระรามจักรี *บัดนี้เร่งไปอย่าได้ช้า ฯ*

(ดาวรัตน์ ชูทรัพย์, 2541: 10)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า พญาชมพูเป็นตัวละครที่มีสถานะเป็นกษัตริย์เพศชาย เมื่อเกิดอารมณ์โกรธรุนแรง *“พิโรธโกรธนักดั่งอัคคี”* ก็ใช้แสดงคำพูด *“กู-มึง”* ไม่สุภาพ พูดกับสุครีพและหนุมานที่มาในฐานะฑูต แสดงให้เห็นบรรยากาศความตึงเครียด ณ สถานที่นั้น ซึ่งสามารถวิเคราะห์ได้ดังตาราง

ตัวละคร	สถานภาพ			เพศสถานะ		พฤติกรรมไม่สุภาพ			บรรยากาศ
	เทพเจ้า	กษัตริย์	สามัญชน	ชาย	หญิง	กาย	วาจา	ใจ	
พญาชมพู		√		√			√		ตึงเครียด

จากตารางสรุปได้ว่า พญาชมพูกษัตริย์เพศชาย เมื่อมีอารมณ์โกรธจะแสดงกิริยาท่าทางและอาการไม่สำรวม ขาดสติยั้งคิด ใช้คำพูดโต้ตอบหยาบคาย ทำให้บรรยากาศเกิดความตึงเครียด

๏ ไฟกาฬลามไหม้อยู่ฉานฉ่า *วายุบุตรเผ่นทะยานขึ้นปราศรี*
จุดปราสาทปรางค์มารอสูรี *อัคคีไหม้กลุ้มทั้งปรางค์ปรา*
จุดทั้งปราสาทอุปราช *ทั้งปรางค์มาศอินทรชิตยักษา*
อัคคีรุ่งโรจน์โชตนา *ไฟฟ้าเผาเป็นกัสมธุลี ฯ*
๏ เมื่อนั้น *ท้าวทศกัณฐ์อันเป็นใหญ่*
พญามารกระหนกตกใจ *ไฟกาฬไหม้ปราค์รจนา*
สิ้นทั้งมณเทียรวิเชียรศรี *ทั้งปรางค์มณีโอรสา*
ทั้งปราสาทปรางค์มาศอนุชา *ไฟฟ้าไหม้กลุ้มเป็นจุลไป*
ฝูงราษฎรวิ่งแตกฉาน *พลมารประพรั่นหวั่นไหว*
บ้างลูบอกตกตะไลไป *ไม่มีใครจะดับอัคคี*
บ้างเบียดเสียดผลักรุนกันวุ่นวาย *ไพร่นายชิงกันวิ่งหนี*
บ้างดิ้นตายอยู่ในอัคคี *ที่หนีไปได้ไม่วางวาย*
บางคนอุ้มลูกจูงหลาน *คิดว่าเมืองมารคงฉิบหาย*
บ้างวิ่งไปอ้าเอาแม่ยาย *นิ่งตายอยู่นี่หรือว่าไร*

ทั้งบูรินทร์สิ้นสมประฤาดี *จะมีจิตอยู่กับตัวก็หาไม่*
อื้ออึงตึงตังทั้งวังใน *ร้องไห้ไม่เป็นสมประดี ฯ*

(ดาวรัตน์ ชูทรัพย์, 2541: 48)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า ทศกัณฐ์เป็นตัวละครที่มีสถานะเป็นกษัตริย์เพศชาย เมื่อเกิดเหตุเพลิงไหม้ปราสาทได้สร้างความตกใจเป็นอันมาก ส่งผลให้เกิดบรรยากาศโกลาหลวุ่นวาย ประชาชนต่าง *“วิ่งแตกฉาน”* ทหารและไพร่พลต่าง *“เบียดเสียดผลักรุนกันวุ่นวาย” “บ้างดิ้นตายอยู่ในอัคคี” “บางคนอุ้มลูกจูงหลาน” “จะมีจิตอยู่กับตัวก็หาไม่” “อื้ออึงตึงตังทั้งวังใน”* แสดงให้เห็นบรรยากาศความชุลมุนวุ่นวาย ตึงเครียด ณ สถานที่นั้น ซึ่งสามารถวิเคราะห์ได้ดังตาราง

ตัวละคร	สถานภาพ			เพศสถานะ		พฤติกรรมไม่สุภาพ			บรรยากาศ
	เทพเจ้า	กษัตริย์	สามัญชน	ชาย	หญิง	กาย	วาจา	ใจ	
ประชาชน ทหารและไพร่พล			√	√	√	√	√		สับสน ชุลมุน วุ่นวาย เสียงดัง อึกทึก ตึงเครียด

จากตารางสรุปได้ว่า ประชาชนทั้งชายและหญิง รวมทั้งทหารและไพร่พลเพศชาย เมื่อเกิดเหตุการณ์ไฟไหม้ ทุกคนจะขาดสติ ต่างแสดงกิริยา ท่าทาง และใช้เสียงดังผิดปกติเหมือนเหตุการณ์เกิดขึ้นจริงๆ ทำให้บรรยากาศไร้ระเบียบ ควบคุมไม่ได้ จนเกิดความวุ่นวาย โกลาหล ทั้งด้วยกิริยาท่าทางและน้ำเสียงอึกทึกครึกโครม

กล่าวโดยสรุป บทละครเรื่องรามเกียรติ์ ความครั้งกรุงเก่า ตอนพระรามประชุมพลถึงองคตสื่อสารดังกล่าว แสดงให้เห็นว่าเมื่อตัวละครมีอารมณ์โกรธต่างจะแสดงพฤติกรรมไม่สุภาพทั้งกาย วาจา และความรู้สึกนึกคิด หรือที่เรียกว่าความเป็นตลาดออกมาทันทีทันใดเมื่อเกิดความขัดแย้งขึ้น พฤติกรรมเช่นนี้มีลักษณะเช่นเดียวกันกับพฤติกรรมมนุษย์ที่ปราศจากการตริตรองอย่างรอบคอบก่อนแสดงออกมาจึงมีปรากฏให้เห็นโดยทั่วไปเมื่อมีเหตุการณ์กระทบกระทั่งจนกระเทือนอารมณ์ความรู้สึก ส่งผลให้มีการตอบโต้ด้วยพฤติกรรมไม่สุภาพหรือแสดงความเป็นตลาดออกมา ดังปรากฏตัวอย่างการแสดงบทบาทความเป็นตลาดของตัวละครในบทละครเรื่องรามเกียรติ์ ความครั้งกรุงเก่าดังตาราง

ตารางที่ 10 ตารางแสดงตัวอย่างบทบาทความเป็นตลาดของตัวละครในบทละครเรื่องรามเกียรติ์ ความครั้งกรุงเก่า

ตัวละคร	สถานภาพ	เพศสถานะ	พฤติกรรมไม่สุภาพ			ความหมาย
			กาย	วาจา	ใจ	
ทศกัณฐ์	กษัตริย์	ชาย		ด่า พูดข่มขู่ พูดเสียงดัง	เจตนาร้าย	ใช้ความรุนแรง ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย

ตารางที่ 10 (ต่อ)

ตัวละคร	สถานภาพ	เพศสถานะ	พฤติกรรมไม่สุภาพ			ความหมาย
			กาย	วาจา	ใจ	
พญาชมพู	กษัตริย์	ชาย		ด่า	เจตนาร้าย	ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย
ประชาชน	สามัญชน	ชายและหญิง	วิ่งเบียดเสียด	ตะโกนเสียงดัง		ตกใจ
ทหารและไพร่พล	สามัญชน	ชาย	วิ่งเบียดเสียด	ตะโกนเสียงดัง		ตกใจ

จากตารางสรุปได้ว่า ทศกัณฐ์และพญาชมพู เป็นตัวละครที่มีสถานะเป็นกษัตริย์ เพศชายเมื่อเกิดอารมณ์โกรธต่างก็ขาดสติยั้งคิด มุ่งแสดงกิริยาท่าทางรวมทั้งบริภาษและสื่อสารด้วยคำหยาบ ในขณะที่เกิดเหตุการณ์ไฟไหม้ปราสาททศกัณฐ์ก็มีกิริยาอาการตกใจจนปรากฏให้เห็นได้ซึ่งขัดแย้งกับสถานะกษัตริย์ที่ต้องสำรวมท่าทีกิริยาอาการให้เป็นที่น่าเชื่อถือ แม้ยามฉุกเฉินก็ควรมีสติเป็นแบบอย่างในการแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้าได้ โดยเฉพาะสามารถเป็นที่พึ่งพาของอาณาประชาราษฎร์ได้ เป็นอย่างดี แต่ทศกัณฐ์กลับมีกิริยาอาการไม่ต่างจากทหาร ไพร่พล และประชาชนที่ต่างวิ่งหนีเอาตัวรอด รวมทั้งส่งเสียงดังอึกทึกครึกโครมดังเช่นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในตลาดจริงๆ พฤติกรรมความเป็นตลาดดังกล่าวไม่สอดคล้องกับสถานะของทศกัณฐ์และพญาชมพูเพราะค่านิยมทางสังคมด้านกิริยามารยาท *นิยมคนที่มีท่าทีสุภาพ และใช้ท่าทีถ้อยคำเหมาะสมกับฐานะของผู้ที่พูดด้วย* (สมบูรณ์ ศรีระสันต์, 2542: 26) ซึ่งเป็นค่านิยมที่เห็นได้ชัดในความเป็นคนไทย *หรือผู้ที่มีเชื้อสายไทยจริงๆ ที่มักเป็นคนสุภาพอ่อนโยน มีมารยาทดี ไม่ชอบความก้าวร้าวมุทะลุ* (เพ็ญแข วัจนสุนทร, 2528: 30) แสดงให้เห็นว่าพฤติกรรมความเป็นตลาดดังกล่าวเป็นพฤติกรรมที่ไม่พึงประสงค์ สังคมไม่ยอมรับ อันเป็นการสะท้อนให้เห็นค่านิยมด้านกิริยามารยาทของคนในสังคมสมัยนั้น

4.3.1.2 บทละครนอก เรื่องสังข์ทอง ตอนพระสังข์ตีคลี

บทละครนอกเรื่องสังข์ทอง ความครั้งกรุงเก่าแต่งขึ้นในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย ไม่ปรากฏนามผู้แต่งและระยะเวลาที่แต่ง ต้นฉบับเป็นหนังสือสมุดไทยที่ค่อนข้างจะสมบูรณ์มีความแตกต่างจากบทละครสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ทั้งในด้านกระบวนกลอนและการใช้ภาษาชาวบ้านปะปนอยู่บ้างอันหมายถึงการแสดงความเป็นตลาดของตัวละคร ดังตัวอย่าง ความว่า

๏ อนิจจามาตกเข็ญใจ อยู่กระท่อมจังไรที่ปลายนา
สามศรีทั้งนั้นที่ตามมา ร่ำรักกัลยาอื้ออึงไป ฯ

(กรมศิลปากร, 2508: 75)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า สภาพของกระท่อมที่นางรจนาอาศัยอยู่กับเจ้าน่าจะชำรุดทรุดโทรมมาก “*กระท่อมจังไร*” และบรรดานางกำนัลที่ตามเสด็จนางสุมณฑาต่างคนต่าง

พูดถึงกระท่อมดังกล่าวด้วยเสียงดัง แสดงให้เห็นสภาพของกระท่อมที่เก่ามาก รวมทั้งเสียงดังจากการพูดคุยของเหล่านางกำนัล ณ สถานที่นั้น ซึ่งสามารถวิเคราะห์ได้ดังตาราง

ตัวละคร	สถานภาพ			เพศสถานะ		พฤติกรรม			บรรยากาศ
	เทพเจ้า	กษัตริย์	สามัญชน	ชาย	หญิง	กาย	วาจา	ใจ	
นางสุมณฑา		√			√		√		ตึงเครียด
นางกำนัล			√		√		√		ต่างคนต่างพูด
									เสียงดัง

จากตารางสรุปได้ว่า นางสุมณฑา กษัตริย์เพศหญิง และนางกำนัลเพศหญิง เมื่อมาเห็นสภาพกระท่อมที่ชำรุดทรุดโทรมที่นางรจนาอาศัยอยู่ ต่างคนต่างพูดถึงกระท่อมและสภาพแวดล้อมที่ทรุดโทรมด้วยเสียงอันดังแบบแย่งกันพูดไม่มีใครฟังใคร หรือที่เรียกว่า ฟังไม่ได้ศัพท์

๏ เมื่อนั้น *ท่านท้าวสามนต์ราชา*
ได้ฟังสาวศรีทูลมา *จัดหาเครื่องทรงทันที*
ล้วนแก้วมณีมีค่า *ให้อ้ายเงาะป่าน่าบัดสี*
เสียดายของกูล้วนดีดี *สาวศรีจงเร่งเอาไป ฯ*

(กรมศิลปากร, 2508: 78)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า ท้าวสามลเป็นตัวละครที่มีสถานะเป็นกษัตริย์เพศชาย เมื่อไม่พอใจเจ้าเงาะ ก็กล่าวตำหนิ *“อ้ายเงาะป่าน่าบัดสี”* รวมทั้งแสดงท่าทาง *“เสียดายของกูล้วนดีดี”* แสดงให้เห็นความรู้สึกไม่พึงพอใจ รวมทั้งแสดงพฤติกรรมเสียดายเครื่องแต่งกายที่ประทานให้เงาะใส่ออกตีคลี ซึ่งสามารถวิเคราะห์ได้ดังตาราง

ตัวละคร	สถานภาพ			เพศสถานะ		พฤติกรรม			บรรยากาศ
	เทพเจ้า	กษัตริย์	สามัญชน	ชาย	หญิง	กาย	วาจา	ใจ	
ท้าวสามล		√		√		√		√	ไม่เป็นมิตร

จากตารางสรุปได้ว่า ท้าวสามลกษัตริย์เพศชาย เมื่อมีความรู้สึกไม่พึงพอใจเจ้าเงาะมาแต่เดิม จึงสะสมแต่อารมณ์ขุ่นมัวชนิดอย่าเอ่ยชื่อถึง จะแสดงกิริยาท่าทางและอาการอึดอัดขัดใจอย่างเห็นได้ชัด แม้ว่าจะต้องพึ่งพาเจ้าเงาะออกตีคลีพนันเอาบ้านเอาเมืองเป็นเดิมพันก็ตาม

๏ เหวย ๆ ท้าวศวิมล *นอนกรนอยู่ไยเรียกไม่ขาน*
เป็นพระยาโง่เง่าไม่เอาการ *จะสังหารชีวิตให้มรณา*
จะตีเสียให้แหลกเป็นปุ่น *เพราะฟังคำคนเป็นนักหนา*
ถีบเอาแท่นทิพย์ไสยา *เปล่งวาจาร้องก้องอึง*
เหวยยศวิมลคนพาล *วันนี้พระกาลจะมาถึง*
เหตุไรไม่คิดรำพึง *นอนขึงกรนครอกหรือหลอกตาย*
ท้าวแกว่งตะบองร้องแรก *จะตีเสียให้แตกฉิบหาย*
คุกคามคำรามอยู่วุ่นวาย *มุ่งหมายว่าจะตีให้มรณา ฯ*

(กรมศิลปากร, 2508: 89)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า พระอินทร์เป็นตัวละครที่มีสถานะเป็นเทพเจ้าเพศชาย เมื่อเกิดความรู้สึกไม่พึงพอใจในพฤติกรรมของท้าวยศวิมลก็ใช้วาจาด่าว่า *“เป็นพระยาโง่เง่าไม่เอาการ”* ใช้กิริยาท่าทางไม่สุภาพ *“ถีบเอาแท่นทิพย์ไสยา”* และข่มขู่ด้วยอาวุธ *“ท้าวแกว่ง ตะบองร้องแรก จะตีเสียให้แตกฉิบหาย”* แสดงให้เห็นบรรยากาศความชุลมุนวุ่นวาย ตึงเครียด ณ สถานที่นั้น ซึ่งสามารถวิเคราะห์ได้ดังตาราง

ตัวละคร	สถานภาพ			เพศสถานะ		พฤติกรรม			บรรยากาศ
	เทพเจ้า	กษัตริย์	สามัญชน	ชาย	หญิง	กาย	วาจา	ใจ	
พระอินทร์	√			√		√	√	√	ตึงเครียด

จากตารางสรุปได้ว่า พระอินทร์เทพเจ้าเพศชาย เมื่อมีความรู้สึกไม่พึงพอใจจะแสดงกิริยาท่าทาง ใช้วาจา และอาวุธข่มขู่จะฆ่าท้าวยสวิมลให้ตาย ทำให้บรรยากาศเกิดความตึงเครียด

◎ *ได้ฟัง* *นางขัดแค้นใจดังไฟจี้*
ทูลไปด้วยแค้นแสนทวี *ผิดแผกทั้งนี้ก็เพราะใคร*
ตีด่าฆ่าฟันจนขับเสีย *เพราะเมียเพ็ดทูลฤๅไฉน*
โหราเขาว่าเป็นจัญไร *เอาไว้จะเป็นกาลีเมือง*
เสนาไพร่ฟ้าจะดูหมิ่น *ว่าพระองค์สองลิ้นเมียอายหน้า*
น้ำลายคายลงพสุธา *ไม่ควรจะมาคืนกิน*
ขับไปเสียแล้วจะรับมา *เห็นว่ามีผู้จะติฉิน*
เหมือนน้ำลายถ่มลงจมดิน *กลับกินได้หรือพระราชา ฯ*

(กรมศิลปากร, 2508: 102-103)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า นางจันทาเป็นตัวละครที่มีสถานะเป็นกษัตริย์เพศหญิง เมื่อเกิดอารมณ์โกรธ *“แค้นใจดังไฟจี้”* ก็ใช้คำพูดประชดประชันต่อว่าท้าวยศวิมล *“สองลิ้นเมียอายหน้า”* เปรียบเทียบ *“เหมือนน้ำลายถ่มลงจมดิน กลับกินได้หรือพระราชา ฯ”* แสดงกิริยาท่าทางไม่สุภาพ แสดงให้เห็นบรรยากาศความตึงเครียด ณ สถานที่นั้น ซึ่งสามารถวิเคราะห์ได้ดังตาราง

ตัวละคร	สถานภาพ			เพศสถานะ		พฤติกรรม			บรรยากาศ
	เทพเจ้า	กษัตริย์	สามัญชน	ชาย	หญิง	กาย	วาจา	ใจ	
นางจันทา		√			√		√	√	ตึงเครียด

จากตารางสรุปได้ว่า นางจันทากษัตริย์เพศหญิง เมื่อมีอารมณ์โกรธจะแสดงกิริยาท่าทางและอาการไม่สำรวม ขาดสติยั้งคิด ใช้คำหยาบต่อว่าโดยมุ่งประชดประชันท้าวยศวิมลให้ได้รับความอับอาย

◎ *เหม่เหม่จันทาอีสามานย์* *ขึ้นหน้าว่าขานเป็นนักหนา*
ใครจะอดนิ่งได้อีจันทา *ทุดอีชาติข้าไม่กลัวใคร*
สำบัดสำนวนก็ถ้วนถี่ *หรือกูโบยตีมึงไม่ได้*
กล้าดีอย่าหนีกูไป *ทุดอีจัญไรชาติข้า ฯ*

๏ พระจึงฉวยจับตัวได้ กูจะตีมึงให้หนักหนา
โบยซ้ายป่ายขวา ปากกล้าเหลือใจ
ว่าไรไม่ฟัง แต่งตั้งเป็นใหญ่
กลัวกูหรือไม่ รอยไม้ทั้งตัว ฯ
๏ เหวยเหวยอีจันทา ขึ้นหน้าเถียงผัว
อุบาทว์ชาติชั่ว ไสหัวมึงไป ฯ

(กรมศิลปากร, 2508: 104-105)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า ท้าวยศวิมลเป็นตัวละครที่มีสถานะเป็นกษัตริย์เพศชาย เมื่อเกิดอารมณ์โกรธก็ใช้คำพูดไม่สุภาพ *"เหม่เหม่จันทาอีสามานย์"* โดยด่าทอ *"ทุดอีชาติข้า" "ทุดอีจัญไรชาติข้า"* มุ่งใช้กำลัง *"กูจะตีมึง โบยซ้ายป่ายขวา"* พร้อมกับใช้วาจาหยาบคายอย่างต่อเนื่อง *"เหวยเหวยอีจันทา อุบาทว์ชาติชั่ว"* รวมทั้งขับไล่ด้วย *"ไสหัวมึงไป"* แสดงให้เห็นบรรยากาศความชุลมุนวุ่นวาย ตึงเครียด ณ สถานที่นั้น ซึ่งสามารถวิเคราะห์ได้ดังตาราง

ตัวละคร	สถานภาพ			เพศสถานะ		พฤติกรรม			บรรยากาศ
	เทพเจ้า	กษัตริย์	สามัญชน	ชาย	หญิง	กาย	วาจา	ใจ	
ท้าวยศวิมล		√		√		√	√		ตึงเครียด

จากตารางสรุปได้ว่า ท้าวยศวิมลกษัตริย์เพศชาย เมื่อมีอารมณ์โกรธจะแสดงกิริยาท่าทางและอาการไม่สำรวม ขาดสติยั้งคิด มุ่งใช้วาจาดุด่าด้วยคำหยาบคาย พร้อมทั้งใช้กำลังเข้าทุบตีขับไล่ ทำให้บรรยากาศเกิดความตึงเครียด

กล่าวโดยสรุป บทละครนอกเรื่องสังข์ทอง ตอนพระสังข์ตีคลี ความครั้งกรุงเก่า แสดงให้เห็นว่า ตัวละครประเภทเทพเจ้าและกษัตริย์ทั้งเพศชายและเพศหญิงต่างแสดงพฤติกรรมไม่สุภาพทั้งกาย วาจา และความรู้สึกนึกคิด หรือที่เรียกว่าแสดงความเป็นตลาดออกมาทันทีทันใดเมื่อเกิดความขัดแย้งขึ้น ตัวละครเพศชายมักพูดจาข่มขู่ ใช้กำลังและอาวุธมุ่งทำร้ายฝ่ายตรงข้าม ส่วนตัวละครเพศหญิงมุ่งพูดจากระทบกระเทียบเปรียบเปรยโดยหวังให้ฝ่ายตรงข้ามได้รับความอับอายและเจ็บใจ พฤติกรรมเช่นนี้มีลักษณะเช่นเดียวกันกับพฤติกรรมที่เกิดขึ้นในตลาด เป็นพฤติกรรมที่สะท้อนอารมณ์ความรู้สึกนึกคิดของคน ส่งผลให้มีการตอบโต้ด้วยพฤติกรรมไม่สุภาพหรือแสดงความเป็นตลาดออกมา ดังปรากฏตัวอย่างการแสดงบทบาทความเป็นตลาดของตัวละครในบทละครเรื่องสังข์ทอง ตอนพระสังข์ตีคลี ความครั้งกรุงเก่า ดังตาราง

ตารางที่ 11 ตารางแสดงตัวอย่างบทบาทความเป็นตลาดของตัวละครในบทละครนอก เรื่องสังข์ทอง ตอนพระสังข์ตีคลี ความครั้งกรุงเก่า

ตัวละคร	สถานภาพ	เพศสถานะ	พฤติกรรมไม่สุภาพ			ความหมาย
			กาย	วาจา	ใจ	
นางสุมณฑา	กษัตริย์	หญิง		พูดเสียดสี	เจตนาร้าย	ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ
นางกำนัล	สามัญชน	หญิง		พูดเสียดสี	เจตนาร้าย	ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ

ตารางที่ 11 (ต่อ)

ตัวละคร	สถานภาพ	เพศสถานะ	พฤติกรรมไม่สุภาพ			ความหมาย
			กาย	วาจา	ใจ	
ท้าวสามล	กษัตริย์	ชาย		พูดเสียดสี	เจตนาร้าย	ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ
พระอินทร์	เทพเจ้า	ชาย	ใช้อาวุธ ใช้กำลัง	พูดเสียดสี พูดข่มขู่	เจตนาร้าย	ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ ใช้ความรุนแรง
นางจันทา	กษัตริย์	หญิง		พูดเสียดสี พูดล้อเลียน	เจตนาร้าย	ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ ยั่วยุอารมณ์
ท้าวยศวิมล	กษัตริย์	ชาย	ใช้กำลัง	ด่า	เจตนาร้าย	ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย ใช้ความรุนแรง

จากตารางสรุปได้ว่า นางสุมณฑา ท้าวสามล และนางกำนัล ต่างใช้ความรู้สึกนึกคิดในการแสดงความคิดเห็นเป็นเชิงดูถูก เหยียดหยามเจ้าเงาะ และสภาพแวดล้อมกระท่อมที่อยู่อาศัย แสดงให้เห็นว่า สังคมไม่นิยมให้คนในครอบครัวเลือกคนที่มีฐานะต่ำกว่ามาเป็นคู่ครอง แต่นิยมยกย่องคนที่มีฐานะ ชื่อเสียงดี รวมทั้ง มียศถาบรรดาศักดิ์เหมาะสมกับฐานะของตนมาเป็นคู่ครอง อันเป็นการสะท้อนแนวคิดทางสังคมว่า *สังคมนิยมแบ่งชนชั้นวรรณะในการอยู่ร่วมกันในสังคม* (สมบูรณ์ ศรีระสันต์, 2542: 49) ในขณะที่พระอินทร์มุ่งแสดงกิริยาท่าทางข่มขู่ คุกคาม รวมทั้งบริภาษดูถูกว่าท้าวยศวิมลว่ามีแต่ความโง่เขลา และคาดโทษโดยข่มขู่ว่าจะฆ่าท้าวยศวิมลให้ตาย แสดงให้เห็นว่า สังคมไม่ยอมรับผู้ที่กระทำความผิดและนิยมลงโทษ*โดยการข่มขู่จะทำร้ายร่างกาย หรือแม้แต่การลงโทษด้วยการบริภาษ* (สมบูรณ์ ศรีระสันต์, 2542: 42) รวมทั้ง ใช้ความรุนแรงในการคุกคามทำร้ายร่างกายท้าวยศวิมลอีกด้วย

นอกจากนี้ นางจันทาได้แสดงกิริยาท่าทาง ตลอดจนใช้คำพูดกล่าวบริภาษท้าวยศวิมลเป็นเชิงเหน็บแนบ ซึ่งหมายถึง *กระทบกระเทียบเปรียบเปรย* (ราชบัณฑิตยสถาน, 2542: 1302) เป็นการพูดถึงปมด้อยเพื่อให้กระทบการเทือนใจโดยไม่พูดตรงๆ รวมทั้งพูดประชดประชันซึ่งเป็นการแกล้งพูดแดกดันเหตุเพราะไม่พอใจ ตลอดจนพูดจาเหยียดหยาม เพื่อลดคุณค่าความจริงให้กลายเป็นสิ่งต่ำต้อยถ้อยค่าหรือเป็นสิ่งผิดในสายตาคนทั่วไป ในขณะที่ ท้าวยศวิมลบริภาษกล่าวโทษนางจันทาว่ากระทำผิด ซึ่งก่อให้เกิดความเสียหายและกระทบกระเทือนใจ รวมทั้ง ด่าว่าด้วยถ้อยคำหยาบคายเพื่อกดลดให้ต่ำและหมดคุณค่าลงในที่สุด ดังเช่นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในตลาดจริงๆ พฤติกรรมความเป็นตลาดดังกล่าวไม่สอดคล้องกับสถานะของท้าวยศวิมลที่เป็นกษัตริย์แต่กลับบริภาษอาฆาต แสดงว่า *ผูกใจเจ็บและอยากแก้แค้น พยาบาท* (ราชบัณฑิตยสถาน, 2542: 1360) ซึ่งเป็นพฤติกรรมที่ไม่เหมาะสม ไม่เป็นที่พึงประสงค์ เพราะการอาฆาตไม่ว่าจะใช้วิธีการใดวิธีการหนึ่งในภายหลัง ย่อมทำให้ผู้ถูก

บริภาษเกิดความระแวงหวาดกลัว แสดงให้เห็นว่าพฤติกรรมความเป็นตลาดดังกล่าวเป็นพฤติกรรมที่เป็นอันตรายต่อสังคมอันเป็นการสะท้อนให้เห็นค่านิยมด้านคุณธรรมจริยธรรมของคนในสังคมสมัยนั้น

4.3.1.3 บทละครนอก เรื่องมโนห์รา ตอนนางมโนห์ราถูกจับไปถวายพระสุธน

๏ ได้ฟัง *นางแม่ขึ้งโกรธโกรธา*
อ้ายเฒ่ากระยาจก *มาทายโกหกเสมือนหมา*
อ้ายเฒ่าจมูกโด่ง *กูแลเสมือนโพงเขาวิดปลา*
อ้ายเฒ่าหัวหงอก *กูแลเหมือนดอกหญ้าคา*
อ้ายเฒ่าปากหว่ำ *กูแลเหมือนถ้ำคูหา*
จะทายมิทายก็อย่าราแกอย่ามาอยู่ที่วังใน *ไม้ง่ามกรานคอมันลงไป ลงไปให้พ้นจากปรางค์ปรา*
๏ แม่เคยไปกรานเอาคอหมู *แม่เคยไปกรานเอาคอหมา*
แม่กรานคออ้ายโหรา *ใช่ว่าเป็นข้าแม่เมื่อไร*
๏ โหรา *มึงข้าของพ่อกูมิใช่*
กูจะลากหัวมึงมาใช้ *ตัวอ้ายพราหมณ์เฒ่ากระยาจก*
มึงเอาเท็จมาปนจริง *จะให้ผู้หญิงรุมกันชก*
อ้ายเฒ่ากระยาจก *ชกให้หัวลั่น*

(กรมศิลปากร, 2508: 24-25)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า นางมโนห์ราเป็นตัวละครที่มีสถานะเป็นธิดากษัตริย์ เพศหญิง เมื่อมีความไม่พึงพอใจจนเกิดอารมณ์โกรธ *“นางแม่ขึ้งโกรธโกรธา”* ก็ใช้คำหยาบด่าว่า *“อ้ายเฒ่ากระยาจก อ้ายเฒ่าจมูกโด่ง อ้ายเฒ่าหัวหงอก อ้ายเฒ่าปากหว้า”* และข่มขู่จะใช้กำลังทุบตี *“กูจะลากหัวมึง”*แสดงให้เห็นบรรยากาศไม่เป็นมิตรและตึงเครียด ณ สถานที่นั้น ซึ่งสามารถวิเคราะห์ได้ดังตาราง

ตัวละคร	สถาพภาพ			เพศสถานะ		พฤติกรรม			บรรยากาศ
	เทพเจ้า	กษัตริย์	สามัญชน	ชาย	หญิง	กาย	วาจา	ใจ	
นางมโนห์รา		√			√	√	√	√	ตึงเครียด

จากตารางสรุปได้ว่า นางมโนห์ราธิดากษัตริย์เพศหญิง เมื่อเกิดอารมณ์โกรธจะแสดงกิริยาท่าทางและอาการไม่สุภาพ โดยเฉพาะใช้คำหยาบด่าทอโหรา ทำให้บรรยากาศเกิดความตึงเครียด

๏ อีเอยอีนี่ *มึงอย่าขยี้ขยัน*
จะชกหัวกูให้ลั่น *ใช่ว่ามึงนั้นเอาเงินไถ่*
สี่คนห้าคนใช่กู *จะกลัวสูเมื่อใด*
พวกสูเข้ามาจงเร็วไว *กลัวภัยผู้เจ้ามโนห์รา*
๏ ตัวเอยของกู *แกล้วเสมือนจะตายห่า*
อุตส่าห์มาทายเจ้ามโนห์รา *นางแม่มาด่าใส่ให้*

กูจะนั่งอยู่ก็มิได้ *เต็มทีเข้าแล้วนะตัวอา*

(กรมศิลปากร, 2508: 25)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า โหราเป็นตัวละครที่มีสถานะเป็นสามัญชน เพศชาย เมื่อถูกด่าด้วยคำหยาบก็โต้เถียงด้วยคำหยาบเช่นกัน *“อีเอยอีนี่”* โดยไม่เกรงกลัวต่ออำนาจใดๆ *“จะกลัวสูเมื่อใด”* แสดงให้เห็นพฤติกรรมความเป็น *“เจ้า”* และ *“ไพร่”* ที่ไม่แตกต่างกันอันเนื่องมาจากความไม่พึงพอใจต่อกันจนบรรยากาศตึงเครียด ณ สถานที่นั้น ซึ่งสามารถวิเคราะห์ได้ดังตาราง

ตัวละคร	สถาพภาพ			เพศสถานะ		พฤติกรรม			บรรยากาศ
	เทพเจ้า	กษัตริย์	สามัญชน	ชาย	หญิง	กาย	วาจา	ใจ	
โหรา			√	√			√		ตึงเครียด

จากตารางสรุปได้ว่า โหรา สามัญชนเพศชาย เมื่อเกิดอารมณ์โกรธก็สามารถแสดงพฤติกรรมโดยใช้คำหยาบโต้เถียงนางมโนห์ราได้ทันที

◎ *เป็นหญิงเจ้าแม่อา* *อย่าทำกะริงกะเรียด*
ตัวเจ้ายังน้อยสักเท่าเขียด *เจ้ามาวอนแม่จะมีผัว*
เมื่อจะทอหูกไม่ถูกก้น *มันจะเอาตะกรนมาโขกหัว*
เจ้ามาวอนแม่จะมีผัว *ลูกเอยจะยืนสักเท่าใด*
ลูกเอยจะเลี้ยงเอาผัวแขก *ลูกเอยจะเลี้ยงเอาผัวไทย*
เลี้ยงไว้ให้หนำใจ *ส่งให้อ้ายมอญมักกาสัน*
ส่งให้อ้ายจีนปากมอด *ให้มันกอดจนตายดั้น*
อ้ายมอญมักกาสัน *ส่งให้ญี่ปุ่นหัวโกน*
เลี้ยงลูกชาวบ้านเอย *อีนี่ใจยักษ์ใจโลน*
อ้ายญี่ปุ่นหัวโกน *หนำใจผู้เจ้ามโนห์รา*

(กรมศิลปากร, 2508: 32)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า นางเกษณีเป็นตัวละครที่มีสถานะเป็นกษัตริย์เพศหญิง ใช้คำไม่สุภาพในการพูดกับนางมโนราห์ (ธิดา) เป็นคำพูดประชดประชันเรื่องการเลือกคู่ครอง *“ผัวแขก ผัวไทย อ้ายมอญมักกาสัน อ้ายจีนปากมอด ญี่ปุ่นหัวโกน”* แสดงให้เห็นบรรยากาศไม่พึงประสงค์ของทั้งสองฝ่าย ซึ่งสามารถวิเคราะห์ได้ดังตาราง

ตัวละคร	สถาพภาพ			เพศสถานะ		พฤติกรรม			บรรยากาศ
	เทพเจ้า	กษัตริย์	สามัญชน	ชาย	หญิง	กาย	วาจา	ใจ	
นางเกษณี		√			√		√		ไม่พึงประสงค์

จากตารางสรุปได้ว่า นางเกษณี กษัตริย์เพศหญิง เมื่อเกิดความรู้สึกไม่พอใจในพฤติกรรมของนางมโนราห์ที่พยายามจะออกไปเล่นน้ำที่สระ ก็สามารถแสดงพฤติกรรมโดยใช้คำพูดกระทบกระเทียบเปรียบเปรยอย่างรุนแรง

๏ ลูกไทเจ้าแม่เอย *แม่ให้ผัวไทยแก่ลูกรา*
จีนจามพราหมณ์คุลา *ลูกยาจะเอามันทำไม*
เชิญแม่เอาเองเถิดนางไท *เป็นผัวพระราชมารดา*
๏ เลี้ยงลูกชาวบ้านเอย *อีนี่ใจแข็งใจกล้า*
กูจะพลิ้วหิ้วขา *หน้าตากูจะตบให้ยับไป*
ไว้กูจะหยิกเอาหัวตับ *ไว้กูจะยับเอาหัวใจ*
ปากร้ายมาได้ใคร *พวกอีขี้ร้ายชะลากา*
ขวัญข้าวเจ้าแม่อา *ตัวแม่ก็ทำเป็นไม่สู้*
รู้มากอีปากกล้า *มึงไปได้มาแต่ไหน*
พระพายพัดไป *สมเพชลมพัดอีดอกทอง*
๏ นางแม่ของลูกอา *แม่มาด่าลูกไม่ถูกต้อง*
ทั้งพี่ทั้งน้อง *เหล่าเราดอกทองเหมือนกัน*
ดอกทองสิ้นทั้งเผ่า *เหล่าเราดอกทองสิ้นทั้งพันธุ์*
ดอกทองเสมือนกัน *ทั้งองค์พระราชมารดา*

(กรมศิลปากร, 2508: 33)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า นางมโนห์ราเป็นตัวละครที่มีสถานะเป็นธิดากษัตริย์ เพศหญิง ได้กล่าวประชดนางเกษณีมารดาเกี่ยวกับการเลือกคู่ครอง โดย *“เชิญแม่เอาเองเถิดนางไท เป็นผัวพระราชมารดา”* ในขณะเดียวกันนางเกษณีก็ดุด่าด้วยถ้อยคำหยาบคาย *“อีนี่ใจแข็งใจกล้า”* พร้อมทั้งข่มขู่จะใช้กำลัง *“กูจะพลิ้วหิ้วขา หน้าตากูจะตบให้ยับไป ไว้กูจะหยิกเอาหัวตับ ไว้กูจะยับเอาหัวใจ”* สลับกับการด่าคำหยาบ *“ปากร้ายมาได้ใคร พวกอีขี้ร้ายชะลากา อีปากกล้า อีดอกทอง”* แม้นางมโนราห์จะถูกด่าและข่มขู่ก็ไม่ราถอย แต่ด่ากลับว่า *“แม่มาด่าลูกไม่ถูกต้อง ทั้งพี่ทั้งน้อง เหล่าเราดอกทองเหมือนกัน ดอกทองสิ้นทั้งเผ่า เหล่าเราดอกทองสิ้นทั้งพันธุ์ ดอกทองเสมือนกัน ทั้งองค์พระราชมารดา”* แสดงให้เห็นบรรยากาศตึงเครียด ซึ่งสามารถวิเคราะห์ได้ดังตาราง

ตัวละคร	สถาพภาพ			เพศสถานะ		พฤติกรรม			บรรยากาศ
	เทพเจ้า	กษัตริย์	สามัญชน	ชาย	หญิง	กาย	วาจา	ใจ	
นางเกษณี		√			√		√		ตึงเครียด
นางมโนห์รา		√			√		√		ตึงเครียด

จากตารางสรุปได้ว่า นางเกษณี กษัตริย์เพศหญิง และนางมโนห์รา ธิดากษัตริย์เพศหญิง เมื่อต่างคนเกิดความรู้สึกไม่พอใจในพฤติกรรมของอีกฝ่าย ต่างฝ่ายต่างแสดงพฤติกรรมไม่เหมาะสม โดยเฉพาะการใช้คำด่าหยาบคายชนิดต่างคนต่างไม่ลดราวาศอก แม้ว่าจะเป็นแม่ลูกกันก็ตาม

๏ โครมเอยโครมเอย *ไล่กันบนเกยชาลา*
นางแม่ก็วิ่งไป *มโนห์ราทรามวัยก็วิ่งมา*
สกัดซ้ายสกัดขวา *พระมารดาจะชิงเอาปีกไว้*

แกจึงมัดมือของนางไท *อีกทั้งข้างซ้ายทั้งข้างขวา*
พระแม่แกแย่งไป *มโนห์ราทรามวัยก็แย่งมา*
ที่ในเกยท้องชาลา *แต่ลากกันมาลากกันไป*
แม่แกของแม่น้อย *ลูกเอยมันลากจนหัวไถ*
ลูกสาวมาลากเอวแม่ไป *ใครเห็นเป็นน่าเวทนา*

(กรมศิลปากร, 2508: 34)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า นางเกษณี เป็นตัวละครที่มีสถานะเป็นกษัตริย์เพศหญิงวิ่งไล่จับนางมโนห์รา ตัวละครที่มีสถานะเป็นธิดากษัตริย์ เพศหญิง *“ไล่กันบนเกยชาลา นางแม่ก็วิ่งไป มโนห์ราทรามวัยก็วิ่งมา”* โดยแย่งชิงปีกไว้ไม่ต้องการให้นางมโนห์ราออกไปเล่นน้ำตามที่โหราทูลไว้ *“สกัดซ้ายสกัดขวา พระมารดาจะชิงเอาปีกไว้”* โดยการมัดมือทั้งสองข้างของนางมโนห์รา *“แกจึงมัดมือของนางไท อีกทั้งข้างซ้ายทั้งข้างขวา”* ต่างแย่งปีกกันไปมา *“พระแม่แกแย่งไป มโนห์ราทรามวัยก็แย่งมา”* ทั้งกอดรัดฟัดปล้ำเป็นที่น่าเวทนา *“แต่ลากกันมาลากกันไป ลูกสาวมาลากเอวแม่ไป ใครเห็นเป็นน่าเวทนา”* แสดงให้เห็นบรรยากาศความชุลมุนวุ่นวาย โกลาหล อึกทึกคึกโครม ณ สถานที่นั้น ซึ่งสามารถวิเคราะห์ได้ดังตาราง

ตัวละคร	สถาพภาพ			เพศสถานะ		พฤติกรรม			บรรยากาศ
	เทพเจ้า	กษัตริย์	สามัญชน	ชาย	หญิง	กาย	วาจา	ใจ	
นางเกษณี		√			√	√			อึกทึก ครึกโครม โกลาหล
นางมโนห์รา		√			√	√			อึกทึก ครึกโครม โกลาหล

จากตารางสรุปได้ว่า นางเกษณีกษัตริย์เพศหญิงและนางมโนห์รา ธิดากษัตริย์เพศหญิง เมื่อมีความรู้สึกไม่พึงใจและอารมณ์โกรธจะแสดงกิริยาท่าทางและอาการไม่สำรวม ขาดสติยั้งคิดมุ่งใช้กำลังแย่งชิงในลักษณะเหนี่ยวรั้งฝ่ายหนึ่ง ดิ้นรนฝ่ายหนึ่ง จนเห็นเป็นที่สงสาร ทำให้บรรยากาศเกิดความชุลมุนวุ่นวาย อึกทึกครึกโครม

กล่าวโดยสรุป บทละครนอก เรื่องมโนห์รา ตอนนางมโนห์ราถูกจับไปถวายพระสุธนความครั้งกรุงเก่าเป็นบทละครชั้นแรกในกรุงเก่า (สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2462: 30) มีลักษณะไม่เป็นกลอนบทละครทั่วไป เพราะแต่งปนกาพย์อย่างที่ละคร “โนรา” มณฑลนครศรีธรรมราชหรือที่เราเรียกกันว่าละครชาตรีร้องบทอย่างนี้ (สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2508: 3) โดยมีรูปแบบพิเศษคือ การมีคำนำบทตอนที่ว่า เมื่อนั้น บัดนั้น และมีชื่อเพลงกำกับไว้ตอนท้ายบท เช่น ฯเชิดฯ ฯโอดฯ ฯเพลงฯ และบอกเจรจาแทรกว่า ฯเจรจาฯ อันเป็นรูปแบบของบทละครโดยเฉพาะ (สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์, 2542: 20) ใช้ภาษาหยาบโลนเป็นพื้นทำให้ชาวบ้านเข้าใจง่าย

เช่น อ้ายพราหมณ์ อ้ายเฒ่ากระยาจก ที่ปรากฏอยู่ในตอนนางมโนห์ราด่าทอต่อปากต่อคำกับโหรา หรือตอนนางเกษณีด่านางมโนห์รา เช่น อีอัปรีย์ อีดอก อีศรีจุลา อีจังไร อีลูกจังไร ฯลฯ เป็นการสำแดงถึงปากตลาดหรือปากจัดซึ่งหมายถึงการแสดงความเป็นตลาดเพื่อมุขตลกมากกว่าความเป็นกุลสตรี ดังปรากฏตัวอย่างการแสดงบทบาทความเป็นตลาดของตัวละครในบทละครนอกเรื่องมโนห์รา ตอนนางมโนห์ราถูกจับไปถวายพระสุธน ความครั้งกรุงเก่า ดังตาราง

ตารางที่ 12 ตารางแสดงตัวอย่างบทบาทความเป็นตลาดของตัวละครในบทละครนอก เรื่องมโนห์รา ตอน นางมโนห์ราถูกจับไปถวายพระสุธน ความครั้งกรุงเก่า

ตัวละคร	สถานภาพ	เพศสถานะ	พฤติกรรมไม่สุภาพ			ความหมาย
			กาย	วาจา	ใจ	
นางมโนห์รา	กษัตริย์	หญิง	ใช้กำลัง ใช้อาวุธ	ด่า พูดเสียดสี พูดล้อเลียน	เจตนาร้าย	ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ ใช้ความรุนแรง ยั่วยุอารมณ์
นางเกษณี			ใช้กำลัง	ด่า พูดเสียดสี พูดล้อเลียน	เจตนาร้าย	ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ ใช้ความรุนแรง ยั่วยุอารมณ์
โหรา	สามัญชน	ชาย		ด่า พูดเสียดสี	เจตนาร้าย	ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ

จากตารางสรุปได้ว่า นางมโนห์รา และนางเกษณี กษัตริย์ เพศหญิง รวมทั้ง โหรา สามัญชน เพศชาย เมื่อมีความขัดแย้งเกิดขึ้น จึงโต้เถียงด่าทอแบบ*ไม่มีใครยอมใคร เจอกันเมื่อไรได้ทะเลาะวิวาทกันอยู่ร่ำไป* (วิไล ธรรมวาจา, 2549: 48) ภาษาที่ใช้เป็นภาษาปากกล่าวอย่างตรงไปตรงมา เป็นที่ถูกอกถูกใจผู้ชมละครซึ่งส่วนใหญ่เป็นชาวบ้าน หากพิจารณาอย่างลึกซึ้งแล้ว กลับสะท้อนค่านิยมที่*ขัดต่อศีลธรรมและวัฒนธรรมอันดีงามของคนในสังคมไทย* (ศิริขวัญ นครสวรรค์, 2556: 72) เพราะการใช้ถ้อยคำต่ำทรามย่อมไม่เป็นที่ยอมรับของสังคม โดยเฉพาะการใช้คำ *“ดอกทอง”* ด่ากันไปมาระหว่างแม่ลูก ซึ่งแสดงให้เห็นพฤติกรรมที่สังคมไม่ยอมรับผู้ที่ดื้อรั้น ไม่ฟังคำสั่งสอนของบิดามารดา เมื่อ*ไม่เชื่อฟังบุพการีจะนำมาซึ่งความเสื่อมในชีวิต* (วิไล ธรรมวาจา, 2549: 53) เช่นเดียวกับการโต้เถียงด่าทอผู้อาวุโส *“โหรา”* ที่ย่อมผ่านร้อนผ่านหนาวหรืออาบน้ำร้อนมาก่อน ย่อมเห็นผิดชอบชั่วดีมามาก ฉะนั้น หากแสดงพฤติกรรมความเป็นตลาดด้วยการใช้วาจาหยาบคาย จาบจ้วงล่วงเกินบิดามารดา หรือ คุกคามผู้อาวุโส ย่อมได้รับการประณามจากคนในสังคม เพราะ*คนไทยให้ความสำคัญกับ*

หน้าตา (อรทัย ชินอัครพงศ์, 2557: 57) *ต้องการหน้าเชิงบวก (positive face wants) หมายถึงความต้องการที่จะได้รับการยอมรับและความนิยมชมชอบจากผู้อื่น* (นุชนารถ เพ็งสุริยา, 2549: 14) ฉะนั้น การใช้ภาษาสุภาพในการสื่อสารจึงเป็นการรักษาหน้า (face-saving acts) อันเป็นการรักษาสัมพันธภาพหรือความเป็นมิตรต่อกัน แสดงให้เห็นว่าพฤติกรรมความเป็นตลาดดังกล่าวเป็นพฤติกรรมที่สังคมไม่ยอมรับ เพราะ *พ่อ แม่ ปู่ ย่า ตา ยาย เป็นผู้ที่ต้องเคารพนับถือเชื่อฟังเพราะมีบุญคุณโดยเฉพาะพ่อแม่ ต้องเอาใจใส่ดูแลเป็นพิเศษจึงจะได้ชื่อว่าเป็นลูกที่ดี* (ทิพวัลย์ เหมรา และสุวัฒนา เลี่ยมประวัติ, 2560: 1400) สะท้อนให้เห็นความสำคัญของพ่อแม่ที่เปรียบเสมือนเป็นพระในบ้าน ควรแก่การเคารพบูชาอย่างสูงสุด

นอกจากความเป็นตลาดของตัวละครที่ปรากฏในบทละครครั้งกรุงเก่าดังตัวอย่างในบทละครในเรื่องรามเกียรติ์ บทละครนอกเรื่องสังข์ทองและเรื่องมโนห์ราแล้ว ยังปรากฏในบทละครนอกอีก 12 เรื่อง ได้แก่ การเกด คาวี ไชยทัต พิกุลทอง พิมพ์สวรรค์ พิณสุริวงศ์ โม่งป่า มณีพิชัย สังข์ศิลป์ไชย สุวรรณศิลป์ สุวรรณหงส์ โสวัตร รวมเป็นบทละครนอกทั้งสิ้น 14 เรื่อง กับบทละครสำนวนเก่าก่อนรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย แต่ยังไม่ปรากฏชัดว่าอยู่ในสมัยกรุงศรีอยุธยาหรือไม่อีก 5 เรื่อง คือ ไกรทอง โคบุตร ไชยเชษฐ์ พระรถเมรี ศิลป์สุริวงศ์ สำหรับบทละครนอกที่กล่าวมาไม่ปรากฏนามผู้แต่งอยู่เลย (เสาวลักษณ์ อนันตศานต์, 2515: 67) สันนิษฐานว่าอาจเป็นตัวบทที่ผู้แสดงร้องหรือด้นกลอนขึ้นเองระหว่างแสดงเช่นเดียวกับการร้องเพลงโต้ตอบกันของชาวบ้าน ไม่มีคนบอกบทแล้วจึงมาจดบันทึกภายหลัง สำนวนกลอนและลักษณะการประพันธ์จึงแตกต่างกันแบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม ได้แก่ 1) กลุ่มสำนวนเก่าที่สุด คำกลอนมีกาพย์ปนมาก 2) กลุ่มสำนวนสมัยที่สอง ยังพบกาพย์ปนอยู่บ้าง ส่วนที่เป็นกลอนนั้นยังไม่แบ่งแยกคำเป็นกลอนหกหรือกลอนแปด เสียงวรรณยุกต์ยังไม่เป็นแบบแผน และ 3) กลุ่มสำนวนสมัยที่สาม ลักษณะกลอนชัดเจนขึ้นและมีลักษณะเป็นกลอนแปดมากขึ้น (สุธา ศาสตรี, 2526: 5) *ละครนอกที่เล่นกันในกรุงศรีอยุธยา บทร้องซึ่งเดิมตัวลครต้องร้องเป็นกลอนด้นโดยประดิษฐ์ของตนเอง ก็มีกวีช่วยกันคิดแต่งกลอนให้เรียบร้อยเพราะพริ้งยิ่งขึ้น บทลครครั้งกรุงเก่าที่เป็นบทรุ่นเก่ากลอนเป็นอย่างลครชาตรี ต่อบทรุ่นหลังมาจึงเป็นกลอนแปด* (พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระดำรงราชานุภาพ, 2464: 7-8) ถ้อยคำที่ใช้เป็นคำง่ายๆ ไม่ใช้ศัพท์สูงยากแก่การเข้าใจ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับปฏิภาณไหวพริบของตัวละครที่จะสามารถสรรหาถ้อยคำมาร้องได้ไพเราะกลมกลืนกันเพียงใด เพราะหากเป็นบทละครที่แต่งไว้ล่วงหน้าก็ย่อมจะสรรหาคำที่สละสลวยกลมกลืนได้มากกว่า

ในบทละครนอกทั้ง 19 เรื่อง แทบทุกเรื่องมีตัวละครสำคัญอย่างน้อยที่สุด 3 ตัวละคร ได้แก่ 1) ตัวพระเป็นกษัตริย์ เป็นผู้มีบุญญาธิการมาก มักมีอาวุธเป็นของศักดิ์สิทธิ์คู่กายติดตัวมาแต่แรกเกิด หรืออาจได้รับของศักดิ์สิทธิ์ในฐานะผู้สืบเชื้อสาย ยกเว้นเรื่องไกรทองเป็นตัวละครธรรมดาแต่ก็จัดว่าอยู่ในตระกูลสูง 2) ตัวนางส่วนใหญ่เป็นราชธิดาของกษัตริย์ แม้นางตะเภาแก้ว

ตะเภาทองก็เป็นลูกของเศรษฐี และ 3) ตัวตลก นอกจากนี้ยังมีตัวประกอบเพิ่มเข้ามาทำให้โครงเรื่องมีความซับซ้อน ตื่นเต้น โลดโผนขึ้น เช่น มีการแย่งชิงตัวนาง หรือมีการปลอมแปลงเป็นตัวละครสำคัญ ภาษาที่ใช้ส่วนใหญ่เป็นภาษาชาวบ้าน ใช้ถ้อยคำตรงไปตรงมา ลักษณะการแสดงความเป็นตลาดของตัวละครจึงใช้ภาษาไม่เคร่งครัด ใช้คำหยาบซึ่งเป็นภาษาชาวบ้านเพื่อให้ถึงอกถึงใจผู้ดู (เสาวลักษณ์ อนันตศานต์, 2515: 148) ดังตัวอย่าง

๏ ฯ ฟังภาที *โฉมษรีบอกแจ้งแถ่ลงไขย*
เม่นทราบกลิ่นแร้งไอ่ยจังไรย *เหมือนเมือไปสงพระคงคา*
เหตุไรมาเม่นยูในที *ไอยหูยานอับปีรไอต้ายห่า*

(พิกุลทอง เล่ม 1 เลขที่ 22 มัดที่ 39 หน้า 25)

เมื่อกษัตริย์เกิดความไม่พอใจ ก็ใช้อารมณ์โกรธในการตัดสินใจและด่าว่าด้วยคำหยาบ ดังตัวอย่าง

๏ ฟังลูกว่า *พระราชเคืองขัดอัชาไสย*
นี่บัดษรีฉะนีไพร *ไปเรียกว่าเป็นพระมารดา*
พระองค์กริ่วโกรธพี่โรดไจย *ลูกชัวจังไรยขายหน้า*
ให้ษีรภายวาดเรือจงเร่วรา *สงไอ่สองราห้าไจย*

(พิกุลทอง เล่ม 2 เลขที่ 4 มัดที่ 39 หน้า 18-19)

บางครั้งกษัตริย์ก็ประพฤติตัวเหมือนกับสามัญชน ดังเช่นพระสุวรรณหงส์แสดงกิริยาอาการยักคิ้วหลิ่วตาให้เหล่านางกำนัล ดังตัวอย่าง

๏ แล้วเห็นเช้าแมแกเท้า *คิถว่าตัวเจ้าก็ดีไจย*
สองพรหัดเธ่อตรัดเรยึกไป *ยักขิ่วหลิ่วใหเทวี*

(สุวรรณหงส์ เล่ม 1 ความเก่า เลขที่ 182 มัดที่ 144 หน้า 11-12)

หรือตอนพระสุวรรณหงส์ต้องการพิสูจน์ว่าพราหมณ์เกศสุริยงเป็นผู้หญิงหรือผู้ชาย ขาดความยับยั้งชั่งใจ จึงไล่จับถอดเสื้อผ้า ดังตัวอย่าง

๏ เลือบไปเห็นเจ้าพรามะนี *คิ่ตวาเทวีเขากอตไว*
สำขันวานางหาวางไม *ซอบไจเจาตามผัวมา*
แลขวาหาพรถันทังสองข้าง *ขวาๆ แลววางก็สงกา*
แล้วถอยพระองเจาออกมา *วิ่นยาไม่เป็นสมประดี*
เขาแวกดูเซือเหนเนือเปล้า *สำคันนันเลาก็ไม่มี*

(สุวรรณหงส์ เล่ม 2 ความเก่า เลขที่ 183 มัดที่ 144 หน้า 19)

หรือเมื่อกล่าวถึงเรื่องกามารมณ์และการร่วมประเวณี ตัวละครก็จะใช้ถ้อยคำหยาบโลนโจ่งแจ้ง ดังตัวอย่าง

๏ อมูเจามา *แก้วตาเอาอไรยมาตัมพี*
เป็นอไรยยูทีในหั่วอก *บวมฟกแตนองจ่เปนผี*
เอามีคยี้เลนถันกัลยา

(โม่งป่า เล่ม 1 เลขที่ 57 มัดที่ 53 ,หน้า 38)

๏ งามละไม้ไภยจีตพิศเพียน *ดั่งแก้วว่ิเจยีนไมมีสอง*
หยาเลยจะปลูกนางน้อง *ร้อมห้องเอาลูกชิ่นเทิดรา*

(สุวรรณหงส์ เล่ม 1 ความเก่า เลขที่ 182 มัดที่ 144 หน้า 19)

๏ เจาจะหยิ่กจะค้วนพี่ไมปรารัม *พีจะฆ่อบิดน่มเจ้าเสียแท้น*
ดูเอาวาจาเปนหน้าแค้น *สองแช้นเปนรวีปล้า*

(สุวรรณหงส์ เล่ม 1 ความเก่า เลขที่ 182 มัดที่ 144 หน้า 25)

๏ มีงเปรม่นุชสีชาดชัว *พีนองรวมผัวมาบัดษรี*
ผัวขาดสามวัน ไม่ทันทือ *จิ่งโกรฏกูลีทยานไจย*
เมียนเจานันคลาดออกไมรอด *เปรไรรมีกอดไวยไหยโดย*
เฝากอดยอด...ไหยมีไจย *ผลัดกันยาใหขาดศักเวลา*

(ไกรทอง เลขที่ 2 มัดที่ 1, หน้า 31)

๏ ว่าพลางทางเริ่กเบิ่กภูสา *เห็นน่มฉายาต่ลาบัน*
พี่นิ่ดพิ่ดส่ดูนางจอมขวัน *ปอนปันพรไทยจใครยส่ม*
รูปรางเจาก็งามอยู่สันทัด *เอ้วกล่มน่มตัดกำม่ดัดข่ม*

(การเกด เล่ม 2 เลขที่ 31 มัดที่ 4, หน้า 7)

๏ รูปร่างเจ้ายามเปนที่สุด *เปนมนุษยผุดผาดแจ่มไสย*
โฉมนางประลาดดั่งวาดไว้ *ไศรแสงเปลงปลังอยู่ทังองค์*
ไหล่ผายท้ายท้อดสอนเปลา *ทร้วดทรงนงเยาสูงส่ง*
นมเคร่งเต่งตั้งดั่งบุษบง *แล่หลงเพลิ่ดเพลิ่นในยะนา*

(พิมพ์สวรรค์ เล่ม 3 เลขที่ 39 มัดที่ 40, หน้า 28-29)

หรือการใช้ถ้อยคำที่ไม่เคร่งครัดสมควรแก่ฐานะของตัวละคร แม้จะเป็นกษัตริย์ก็ใช้คำหยาบที่เป็นภาษาชาวบ้านได้ ดังตัวอย่าง

๏ ฯ ฟังภาที *โฉมษรีบอกแจ้งแถ่ลงไขย*
เม่นทราบกลิ่นแร้งไอ่ยจังไรย *เหมือนเมือไปสงพระคงคา*
เหตุไรมาเม่นอยู่ในที *ไอยหูยานอับปีรไอต้ายห่า*

(พิกุลทอง เล่ม 1 เลขที่ 22 มัดที่ 39, หน้า 25)

กล่าวโดยสรุป บทละครนอกครั้งกรุงเก่ามีลักษณะเป็นกลอนด้นเหมือนโนราสันนิษฐานว่าเป็นกลอนที่แต่งขึ้นสดๆ ในขณะที่แสดง หากกระบวนกลอนมีแบบแผนถูกต้องมีความไพเราะก็อาจจะเป็นกลอนที่แต่งไว้ก่อนล่วงหน้า *เพราะตัวละคอนจะร้องและเล่นละคอนได้ก็ต่อเมื่อทราบเค้าโครงเรื่องที่จะเล่นเสียก่อน มิฉะนั้นการเล่นก็จะไม่ดำเนินต่อเนื่องกัน ทำให้เสียรส และผู้ดูก็จะไม่ได้รับความบันเทิงเท่าที่ควร โดยเฉพาะละคอนนอกมีการเล่นดำเนินเรื่องไปอย่างรวดเร็ว ตัวละคอนจะต้องทำบทบาทให้รัดกุม เพราะละคอนนอกมุ่งที่จะเล่นเนื้อเรื่องมากกว่าศิลปการรำ* (เสาวลักษณ์ อนัตศานต์, 2515: 99) เค้าโครงเรื่องของละครนอกสืบเนื่องมาจากนิทานชาวบ้านเล่าต่อๆ กันมา จึงไม่ปรากฏนามผู้แต่ง มีทั้งนิทานพื้นบ้าน นิทานชาดก หรืออาจอาศัยเค้าโครงเรื่องของ

ละครนอกที่แสดงในสมัยเดียวกันอยู่แล้วมาปรับเปลี่ยนดัดแปลงไปเป็นเรื่องใหม่ *แทบทุกเรื่องมีตัวละครสำคัญอย่างน้อย 3 ตัวละคร ได้แก่ ตัวพระ ตัวนาง และตัวจำอวดหรือตัวที่ทำบทบาทตลก* (เสาวลักษณ์ อนัตศานต์, 2515: 170) ตัวละครสำคัญฝ่ายชายคือตัวกษัตริย์ ฝ่ายหญิงส่วนใหญ่เป็นราชธิดาของกษัตริย์ สามัญชนที่เป็นตัวสำคัญคือไกรทอง นอกจากนี้ ยังมีการเพิ่มตัวประกอบเข้ามาในโครงเรื่อง เช่น พี่เลี้ยง ยักษ์ นก ลิง ฯลฯ ทำให้เนื้อเรื่องมีความซับซ้อน ตื่นเต้น สนุกสนานยิ่งขึ้น เพราะมีการแย่งชิงตัวนางหรือการปลอมตัว

นอกจากนี้ ในกระบวนการแสดงละครสมัยกรุงศรีอยุธยา เมื่อถึงบทของตัวละครตัวใด ตัวละครตัวนั้นก็ร้อง อาจเป็นไปได้ว่า *ตัวละคอนร้องเป็นกลอนและเจรจาเป็นร้อยแก้ว กลอนที่ตัวละคอนร้องอาจมีวิวัฒนาการมาจากกลอนของชาวบ้าน เช่น เพลงแม่ศรี หรือกลอนที่ชาวบ้านร้องโต้ตอบกันระหว่างชายหญิง เพลงเหล่านี้มีสัมผัสคล้องจองกันอยู่ในบท เช่น เพลงฉ่อย* (เสาวลักษณ์ อนัตศานต์, 2515: 178) ซึ่งเป็นภาษาที่เข้าใจง่าย ไม่มีศัพท์สูงยากแก่การเข้าใจ ผู้แต่งบทละครนอกทั้ง 19 เรื่องจึงพยายามใช้ถ้อยคำที่กะทัดรัด สื่อสารตรงๆ ไม่เคร่งครัดเรื่องคำราชาศัพท์ ตัวพระหรือตัวนางแม้จะเป็นกษัตริย์หรือมีเชื้อสายกษัตริย์ก็ใช้คำหยาบซึ่งเป็นภาษาชาวบ้านได้ เพื่อให้ถึงอกถึงใจผู้ดู เช่น ไอ้จังไร ไอ้ตายห่า อัปรีย์ ดอกทอง เป็นคำด่าที่ชาวบ้านใช้อยู่ตามปกติ แม้เรื่องเกี่ยวกับกามารมณ์หรือการร่วมประเวณีก็จะใช้ถ้อยคำอย่างโจ่งแจ้งแสดงความเป็นตลาดในละครนอกอย่างชัดเจน ดังปรากฏตัวอย่างการแสดงบทบาทความเป็นตลาดของตัวละครในบทละครนอก ความครั้งกรุงเก่าอีก 15 เรื่อง ได้แก่ การเกด คาวี ไชยทัต พิกุลทอง พิมพ์สวรรค์ พิณสุริวงศ์ โม่งป่า มณีพิชัย สังข์ศิลป์ไชย สุวรรณศิลป์ สุวรรณหงส์ โสวัตร ไกรทอง ไชยเชษฐ์ พระรถ ดังตาราง

ตารางที่ 13 ตารางแสดงตัวอย่างบทบาทความเป็นตลาดของตัวละครในบทละครนอก ความครั้งกรุงเก่าอีก 15 เรื่อง

ตัวละคร	สถานภาพ	เพศ	พฤติกรรมไม่สุภาพ			ความหมาย
			กาย	วาจา	ใจ	
การเกด						
พระการเกด	กษัตริย์	ชาย	ใช้อาวุธ	ด่า พูดเสียดสี	เจตนาร้าย	ใช้ความรุนแรง ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ
นางมะลิทอง	กษัตริย์	หญิง		ด่า	เจตนาร้าย	ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย
คาวี						
คาวี	กษัตริย์	ชาย		พูดล้อเลียน	เจตนาร้าย	ยั่วยุอารมณ์

ตารางที่ 13 (ต่อ)

ตัวละคร	สถานภาพ	เพศ	พฤติกรรมไม่สุภาพ			ความหมาย
			กาย	วาจา	ใจ	
หลวิชัย	กษัตริย์	ชาย		ด่า พูดเสียดสี	เจตนาร้าย	ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ
นางจันท์สุดา	กษัตริย์	หญิง	ตบตี	ด่า พูดเสียดสี	เจตนาร้าย	ใช้ความรุนแรง ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ
ท้าวสันนุราช	กษัตริย์	ชาย	ตบตี		เจตนาร้าย	ใช้ความรุนแรง
นางคันธมาลี	กษัตริย์	หญิง	ตบตี	พูดข่มขู่ พูดเสียดสี	เจตนาร้าย	ใช้ความรุนแรง ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ
ไชยทัต						
ไชยทัต	กษัตริย์	ชาย		พูดล้อเลียน	เจตนาร้าย	ยั่วยุอารมณ์
นางวรจันทร์	กษัตริย์	หญิง		พูดเสียดสี	เจตนาร้าย	ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ
นางตรีชฎา	กษัตริย์	หญิง		พูดเสียดสี	เจตนาร้าย	ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ
คนธรรพ์	เทพเจ้า	ชาย		พูดเสียดสี	เจตนาร้าย	ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ
นางสุพันทลิกา	กษัตริย์	หญิง		พูดเสียดสี	เจตนาร้าย	ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ
นางกำนัล	สามัญชน	หญิง		พูดเสียดสี	เจตนาร้าย	ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ
พิกุลทอง						
พิชัยมงกุฎ	กษัตริย์	ชาย	ตบตี	ด่า พูดเสียดสี	เจตนาร้าย	ใช้ความรุนแรง ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ
นางอรุณวดี	กษัตริย์	หญิง		พูดเสียดสี	เจตนาร้าย	ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ
พิมพ์สวรรค์						
พิมพ์สวรรค์	กษัตริย์	ชาย	ตบตี	ด่า พูดเสียดสี	เจตนาร้าย	ใช้ความรุนแรง ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ
นางแสงสุริยา	กษัตริย์	หญิง	ตบตี	ด่า พูดเสียดสี พูดโกหก	เจตนาร้าย	ใช้ความรุนแรง ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย กลบเกลื่อน

ตารางที่ 13 (ต่อ)

ตัวละคร	สถานภาพ	เพศ	พฤติกรรมไม่สุภาพ			ความหมาย
			กาย	วาจา	ใจ	
						ความผิด
นางศรีมาลา	กษัตริย์	หญิง		พูดเสียดสี	เจตนาร้าย	ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย
นางเกาวคันยา	กษัตริย์	หญิง		ด่า พูดเสียดสี พูดข่มขู่	เจตนาร้าย	ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย ใช้ความรุนแรง
ท้าววัณณุราช	กษัตริย์	ชาย		ด่า	เจตนาร้าย	ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย
กฤษณวงศ์	กษัตริย์	ชาย		พูดข่มขู่	เจตนาร้าย	ใช้ความรุนแรง
พิมพ์สุริยา	กษัตริย์	ชาย		พูดข่มขู่	เจตนาร้าย	ใช้ความรุนแรง
นางอุบลวรรณา	กษัตริย์	หญิง		พูดเสียดสี	เจตนาร้าย	ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย
สองเฒ่าเฝ้าสวน	สามัญชน	ชาย หญิง		พูดข่มขู่ ด่า	เจตนาร้าย	ใช้ความรุนแรง ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย
พิณสุริวงศ์						
ท้าวมหาวงศ์	กษัตริย์	ชาย	ตบตี		เจตนาร้าย	ใช้ความรุนแรง
มเหสี	กษัตริย์	หญิง		พูดเสียดสี	เจตนาร้าย	ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย
เสนานาค	สามัญชน	ชาย		พูดล้อเลียน	เจตนาร้าย	ยั่วยุอารมณ์
โม่งป่า						
พระอภัยทัต (โม่งป่า)	กษัตริย์	ชาย	ใช้อาวุธ ใช้กำลัง	พูดข่มขู่ พูดเสียดสี	เจตนาร้าย	ใช้ความรุนแรง ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ
นางนิลวดี	กษัตริย์	หญิง		พูดเสียดสี	เจตนาร้าย	ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ
มณีพิชัย						
พระมณีพิชัย	กษัตริย์	ชาย		พูดข่มขู่ พูดเสียดสี พูดโกหก	เจตนาร้าย	ใช้ความรุนแรง ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ กลบกลื่อนความจริง
พราหมณ์ยอพระกลิ่น	กษัตริย์	หญิง		พูดเสียดสี	เจตนาร้าย	ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ

ตารางที่ 13 (ต่อ)

ตัวละคร	สถานภาพ	เพศ	พฤติกรรมไม่สุภาพ			ความหมาย
			กาย	วาจา	ใจ	
น้องสาวพราหมณ์แปลง	กษัตริย์	หญิง		พูดล้อเลียน	เจตนาร้าย	ยั่วยุอารมณ์
พระอินทร์	เทพเจ้า	ชาย		พูดข่มขู่	เจตนาร้าย	ใช้ความรุนแรง
สังข์ศิลป์ไชย						
ท้าวเสนากุฏ	กษัตริย์	ชาย	ตบตี		เจตนาร้าย	ใช้ความรุนแรง
นางเกษรสุมณฑา	กษัตริย์	หญิง	ตบตี	ด่า พูดเสียดสี	เจตนาร้าย	ใช้ความรุนแรง ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ
นางสุพรรณเทวี	กษัตริย์	หญิง		ด่า	เจตนาร้าย	ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย
มเหสีพระอินทร์	เทพเจ้า	หญิง		พูดเสียดสี	เจตนาร้าย	ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ
หกกุมาร	กษัตริย์	ชาย		พูดโกหก	เจตนาร้าย	กลบเกลื่อนความผิด
หกมเหสี	กษัตริย์	หญิง		พูดเสียดสี	เจตนาร้าย	ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ
นางฟ้าแปลง	เทพเจ้า	หญิง		พูดเสียดสี	เจตนาร้าย	ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ
นางท้าวหมอผี	สามัญชน	หญิง		พูดโกหก	เจตนาร้าย	กลบเกลื่อนความผิด
สุวรรณศิลป์						
พระสุวรรณศิลป์	กษัตริย์	ชาย	ใช้อาวุธ	พูดเสียดสี	เจตนาร้าย	ใช้ความรุนแรง ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ
นางเกศสุริยา	กษัตริย์	หญิง		ด่า พูดโกหก	เจตนาร้าย	ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย ปกปิดความจริง
สุวรรณหงส์						
พระสุวรรณหงส์	กษัตริย์	ชาย		พูดข่มขู่	เจตนาร้าย	ใช้ความรุนแรง
พราหมณ์เกศสุริยง	กษัตริย์	หญิง		พูดล้อเลียน	เจตนาร้าย	ยั่วยุอารมณ์
นางเกศสุริยง	กษัตริย์	หญิง		ด่า	เจตนาร้าย	ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย
นางกำนัล	สามัญชน	หญิง		พูดล้อเลียน	เจตนาร้าย	ยั่วยุอารมณ์

ตารางที่ 13 (ต่อ)

ตัวละคร	สถานภาพ	เพศ	พฤติกรรมไม่สุภาพ			ความหมาย
			กาย	วาจา	ใจ	
โสวัต						
โสวัต	กษัตริย์	ชาย		พูดล้อเลียน	เจตนาร้าย	ยั่วยุอารมณ์
ประทุมวดี	กษัตริย์	หญิง		พูดโกหก	เจตนาร้าย	กลบเกลื่อน ความผิด
ไกรทอง						
ไกรทอง	สามัญชน	ชาย		พูดเสียดสี	เจตนาร้าย	ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ
วิมาลา	สามัญชน	หญิง		ด่า พูดเสียดสี	เจตนาร้าย	ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ
สะเภาแก้ว สะเภาทอง	สามัญชน	หญิง		ด่า พูดเสียดสี	เจตนาร้าย	ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ
ไชยเชษฐ์						
เจ็ดนาง	กษัตริย์	หญิง		ด่า พูดเสียดสี	เจตนาร้าย	ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ
สี่พี่เลี้ยง	สามัญชน	ชาย		พูดเสียดสี	เจตนาร้าย	ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ
นางแมว	สามัญชน	หญิง		พูดเสียดสี	เจตนาร้าย	ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ
พระรถ						
พระรถ	กษัตริย์	ชาย		พูดล้อเลียน	เจตนาร้าย	ยั่วยุอารมณ์
เมรี	กษัตริย์	หญิง		พูดข่มขู่	เจตนาร้าย	ใช้ความรุนแรง
นางวิเศษ	สามัญชน	หญิง		พูดข่มขู่	เจตนาร้าย	ใช้ความรุนแรง
นางวรทาสี	สามัญชน	หญิง		พูดล้อเลียน	เจตนาร้าย	ยั่วยุอารมณ์

จากตารางดังกล่าวจะเห็นได้ว่า บทละครนอก ความครั้งกรุงเก่าได้สะท้อนพฤติการณ์หรือแสดงความรู้สึก นึกคิดของผู้อื่นซึ่งเกิดจากการถ่ายทอดความคิดของผู้แต่ง เพราะผู้แต่งเป็นผู้สร้างบทละครย่อมเสนองานตามทัศนะของตนเองผ่านตัวละคร ทัศนะของผู้แต่งจึงมีส่วนสำคัญในการสะท้อนให้เห็นพฤติกรรมของคนที่เกิดขึ้นในสังคมออกมาตามสถานการณ์ต่างๆ ซึ่งแสดงให้เห็นมิติของสภาพความเป็นอยู่ของผู้คนในสมัยนั้น แม้บทละครนอกจะมุ่งเสนอความสนุกสนาน ตลกขบขันผ่านกระบวนการแสดงที่มีความรวดเร็ว ฉับไวทันอกทันใจผู้ชม แต่ในขณะเดียวกันก็สะท้อนวิถีการดำเนินชีวิตของตัวละครที่มีทั้งอารมณ์รัก โลภ โกรธ และหลง เพราะตัวละครมีชีวิตจิตใจมีวิญญาณความรู้สึกเฉกเช่นปุถุชนทั่วไป โดยเฉพาะบทละครนอกนิยมจัดแสดงตอนเกี่ยวกับความรัก ความหึงหวง

ระหว่างภรรยาหลวงและภรรยาน้อย เพราะเข้าถึงอารมณ์คนดูได้ง่ายใกล้เคียงกับเรื่องจริงที่มีอยู่ในสังคม ตัวละครมีอารมณ์ที่หลากหลาย เช่น รัก โศก ริษยา อาฆาต ชิงรักหักสวาท อารมณ์เหล่าจึงสะท้อนออกมาในเชิงพฤติกรรมทั้งทางกาย วาจา และใจ หรือที่เรียกว่าแสดงความเป็นตลาดของตัวละครทุกประเภท ได้แก่ การใช้กำลังตบตี การใช้อาวุธเข้าทำร้ายร่างกาย ที่เห็นชัดเจนที่สุดก็คือการใช้ภาษาที่แสดงความรู้สึกหรือแสดงจุดมุ่งหมายที่หลากหลาย เช่น การพูดล้อเลียน เสียดสี ด่าทอ ข่มขู่ โกหก ประชดประชัน คมคาย เฉียบแหลม และยอกย้อน ซึ่งล้วนแล้วแต่มีเจตนาร้ายต่อผู้อื่นโดยหวังผลทางใดทางหนึ่ง เช่น ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ ยั่วยุอารมณ์ กลบเกลื่อนความผิด ทำให้เข้าใจผิด ตลอดจนใช้ความรุนแรงเพื่อมุ่งหมายเอาชีวิต พฤติกรรมความเป็นตลาดเหล่านี้มักสอดคล้องกับลักษณะนิสัยและอารมณ์ของตัวละคร ไม่ว่าจะอยู่ในฐานะสูงศักดิ์หรือต่ำศักดิ์ก็จะสะท้อนความรู้สึกนึกคิดผ่านบทบาทความเป็นตลาดซึ่งถือเป็นหัวใจของการแสดงละคร อันเป็นการ*เปิดเผยจุดอ่อน ความเขลา ความหลงผิด ตลอดจนความชั่วร้ายมหันต์ของคนไม่ว่าจะในด้านสังคม ด้านการเมือง และด้านจริยธรรม* (กุหลาบ มัลลิกะมาส, 2524: 43)

4.3.2 ความเป็นตลาดในบทละครสมัยกรุงธนบุรี

หลังสิ้นรัชกาลสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศแล้ว ศิลปะวรรณคดีก็เริ่มซบเซา เพราะเหตุการณ์ไม่สงบภายในบ้านเมืองจนกระทั่งเสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่ 2 สภาพบ้านแตกสาแหรกขาดเกิดขึ้นอีกครั้ง ผู้คนต่างขวนขวายเพื่อให้ตัวเองมีชีวิตรอด ศิลปะแขนงต่างๆ ถูกทำลายรวมทั้งวรรณคดีที่มีอยู่เดิมก็พลอยถูกทำลายไปด้วย ต่อมาเมื่อสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราชทรงกอบกู้อิสรภาพรวบรวมบ้านเมืองได้เป็นปึกแผ่นอีกครั้ง จึงทรงใช้พระวิริยะอุตสาหะพระราชนิพนธ์บทละครเรื่องรามเกียรติ์เพิ่มเติมขึ้นสำหรับที่จะเล่นละครหลวง *“ทรงแต่งแต่ชั้นต้นเป็นปฐม เมื่อวันอาทิตย์เดือน ๖ ขึ้นค่ำ ๑ ปีขาล จุลศักราช ๑๑๓๒”* (พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระดำรงราชานุภาพ, 2464: 101) โทศก ตรงกับ พ.ศ. 2313 ปีที่ 3 ในรัชกาล ต้นฉบับเป็นสมุดไทยดำเขียนทองด้วยความประณีตบรรจงมาก (กี อยู่โพธิ์, 2506: 154-155) มี 4 เล่มสมุดไทย คือ เล่มที่ 1 ตอนพระมงกุฎ เป็นเรื่องตอนท้ายรามเกียรติ์ แต่พระราชนิพนธ์เป็นเล่มแรก เล่มที่ 2 ตอนหนุมานเกี้ยวนางวานรินจนถึงท้าวมาลีวราชมา เล่มที่ 3 ตอนท้าวมาลีวราชพิพากษาความจนทศกัณฐ์เข้าเมือง และเล่มที่ 4 ตอนทศกัณฐ์ตั้งพิธีทรายกรด พระลักษณ์ต้องหอกกบิลพัทจนผูกผมทศกัณฐ์กับนางมณโฑ หากว่าตามลำดับเนื้อเรื่องแล้วจะแบ่งออกเป็น 5 ตอน คือ 1) ตอนหนุมานเข้าห้องนางวานริน [11] 2) ตอนท้าวมาลีวราชว่าความ 3) ตอนทศกัณฐ์ตั้งพิธีเผารูปเทวดา 4) ตอนพระลักษมณ์ถูกหอกกบิลพัท และ 5) ตอนปล่อยม้าอุปการ

[11] *พุทธศักราช 2557 สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ได้รับมอบสำเนาสมุดไทยดำ ชุบเส้นทอง ปกหน้า ปกหลังและด้านข้างปิดทองทึบ บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช ตอนศึกสัทธาสูร วิรุญจำบัง จับความตอนต้นก่อนหนุมานตามฆ่าวิรุญจำบังและพบกับนางวานริน เป็นฉบับหลวงที่สร้างขึ้นด้วยความประณีตยิ่ง และได้เก็บรักษาไว้ที่หอสมุดประจำรัฐแห่งกรุงเบอร์ลิน (Staatsbibliothek zu Berlin)*

เมื่อแรกพระราชนิพนธ์หากยังไม่เป็นที่พอพระราชหฤทัยจะทรงหมายเหตุไว้ว่า “ยังทรามอยู่” (กรมศิลปากร, 2539: 130) และเมื่อทรงแก้ไขแล้วจะทรงหมายเหตุไว้ว่า “ทรงแปลงใหม่” แต่หากทรงพิจารณาแล้วว่ายังไม่ดีพอจะทรงหมายเหตุไว้ตำแหน่งเดิมว่า “ยังภอดีอยู่” รวมทั้ง “ทรงแทรก” เนื้อหาและแก้ไขสัมผัสกลอนด้วย ต่อเมื่อทรงตรวจแก้ไขจนเป็นที่พอพระราชหฤทัยแล้วจึงนับเป็นพระราชนิพนธ์ที่ทรงขึ้นโดยพระราชประสงค์และตามพระราชอัธยาศัยอย่างแท้จริง ลักษณะเด่นของบทพระราชนิพนธ์ เช่น

1. ทรงเลือกใช้คำหลากหลายในการสื่อความหมายถึงตัวละครแต่ละตัว เช่น คำที่มีความหมายว่าพระราม ได้แก่ พระนารายณ์ พระสี่กร พระจักรี พระตรีภูวนาถ หรือคำที่มีความหมายว่านางสีดา ได้แก่ พระลักษมี องค์กัลยา เป็นต้น

2. ทรงเล่นคำซ้ำเพื่อความไพเราะของกระบวนกลอน เช่น บัดนั้น ปักหลั่นสิทธิศักดิ์ยักษี ถาโถมโจมจ้วงทะลวงตี ด้วยกำลังอินทรีย์กุมภัณฑ์ ต่างถอยต่างไล่สับสน ต่างตนฤทธิแรงแข็งขัน สองหาญต่อกล้าเข้าโรมรัน ต่างตีต่างฟันไม่งดการ

3. ทรงเลือกใช้คำที่เขียนต่างกันแต่มีความหมายเหมือนกัน เช่น คำที่มีความหมายว่าโกรธ ได้แก่ กริ้ว โกรธ โกรธา หรือคำที่มีความหมายว่าภูเขา ได้แก่ คีรี บรรพต สิงขร และคำที่มีความหมายว่าศัตรู ได้แก่ ปัจจามิตร ไพริน ปรปักษ์ อรินทร์ เป็นต้น

นอกจากนี้บทพระราชนิพนธ์ยังสะท้อนพระอุปนิสัยผ่านบุคลิกลักษณะของตัวละครไว้ด้วยภาษาหรือโวหารการประพันธ์ เช่น

1. ทรงใฝ่ธรรมะ ทรงใช้โวหารกล่าวถึงท้าวมาลีวราช เช่น พระกอบกิจธรรมเป็นใหญ่ พระทรงธรรมิราชเป็นใหญ่ พระทรงจตุศีลยักษา หรือทรงแตกฉานในข้ออรรถธรรม เช่น นิวร อกุศล เวทนา ความเพียร ปลง มลทิน เนกขัม ญาณ

2. ทรงห้าวหาญกล้าได้กล้าเสีย เช่น ทรงเลือกใช้คำหนักๆ สำหรับพระราม ได้แก่ ให้ปล่อยมิ่งม้าอุปการ ใครพานพะขี่จะเข่นฆ่า ที่อวดฤทธิ์ดีจงขี่ม้า ผ่านฟ้าจะไปต่อตี

3. ทรงเรียบง่ายตรงไปตรงมาไม่อ้อมค้อม เช่น ทรงใช้คำธรรมดาสามัญกล่าวถึงท้าวมาลีวราช หรือกล่าวถึงทศกัณฐ์ ได้แก่ เมื่อนั้น พระบรมลักษณ์ศักดิ์สิทธิ์ ได้ฟังพ่ออ้ายอินทรชิต บิดผันเสกแสร้งเจรจา หรือ การที่ทศกัณฐ์กล่าวถึงพาลี ได้แก่ เกลือกเป็นอุบายถ่ายเท เล่ห์กลพิเภกเดียรฉาน ผิดไปมิใช่หนุมาน ก้านลำพญาพาลี

ประการสำคัญทรงสร้างตัวละครให้ใกล้ชิดกับความเป็นจริงเข้าใจในธรรมชาติของตัวละครแต่ละตัวที่เป็นตัวแทนของมนุษย์ที่มีความรัก โลภ โกรธ หลงดังที่ได้พบเห็นอยู่โดยทั่วไป โดยเฉพาะการ

จาก Mr. Jan Richard Dressler นักศึกษาปริญญาเอก สาขาSoutheast Asian Studies มหาวิทยาลัยฮัมบูร์ก สหพันธ์สาธารณรัฐเยอรมนี

แสดงพฤติกรรมไม่สำรวมหรือการสร้างความรู้สึกความเป็นตลาดให้ซึมซาบเหมือนทำหน้าที่ของตัวละครแต่ละครตัว อย่างสำนวนที่เรียกกันในการแสดงละครว่า “ตีบทแตก” (กี อยู่โพธิ์, 2506: 171) ดังเช่น นางสำมนักขาคิดไม่ดีจะแย่งชิงสามีผู้อื่น ทศกัณฐ์เป็นอันธพาลเห็นแก่ตัวแย่งภรรยาคนอื่น หรือแม้แต่พระรามที่ต้องทำสงครามแย่งชิงนางสีดาทำให้มีผู้บริสุทธิ์มากมายต้องเดือดร้อน มีการแทรกคำบริภาษที่สะท้อนความรู้สึกนึกคิดของปุถุชนทั่วไป รวมทั้งมีการสร้างบรรยากาศหรือสถานการณ์ที่ขาดความเป็นระเบียบร้อยไว้ด้วย ความเป็นตลาดดังกล่าวล้วนมีปรากฏอยู่ในบทละครเรื่องรามเกียรติ์ ตอนพระมงกุฎ พระลบประลองศร ดังตัวอย่าง ความว่า

๏ ถูกรังต้นใหญ่สินขาด *ยับเยินวินาศดังฟ้าผ่า*
แล้วกลับต่อว่าอนุชา *น้องยาจะว่าประการใด*

(กี อยู่โพธิ์, 2506: 2)

๏ ฝ่ายพระฤษีสนั่นเสียง *สำเนียงกึกก้องเวหา*
ตกใจทิ้งนางสีดา *ก็ลีลาออกตามกุมาร*
๏ ฝ่ายพระมงกุฎทูลไข *หาไม่ดอกยิงไม้พฤกษาสาร*
๏ เจ้าลบว่าแสนอ้อมประมาณ *พฤกษาสารสูงเทียมเมฆา*
หักยับสะบั้นสินขาด *วินาศดุจดั่งฟ้าผ่า*
ที่กาลวาดพนาวา *หาภัยมิได้พระมุนี*

(กี อยู่โพธิ์, 2506: 3)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า พระมงกุฎพระลบเป็นตัวละครที่มีสถานะเป็นลูกกษัตริย์เป็นเด็กเมื่อเกิดความรู้สึกอยากรู้อยากเห็น อยากทดลองศรที่พระฤาษีมอบให้ จึงลองยิงศรไป *“ถูกรังต้นใหญ่สินขาด”* ทำให้ *“ยับเยินวินาศดังฟ้าผ่า”* แสดงให้เห็นบรรยากาศความอึกทึกครึกโครม ณ สถานที่นั้น กล่าวได้ว่า พระมงกุฎพระลบลูกกษัตริย์เพศชาย เมื่อมีความต้องการทดลองสิ่งใดสิ่งหนึ่งก็กระทำโดยมิได้ไตร่ตรองอย่างรอบคอบ แม้มิเกิดอันตรายแก่ผู้ใดก็ตาม แต่ก็ส่งเสียงดังให้ผู้อื่นรู้สึกตกใจ

ตอนพระมงกุฎขี่ม้าเสี่ยงทาย หนุมานจะจับ ถูกพระมงกุฎเสกมนต์มัดตัว

๏ พระมงกุฎด่าโจนลงเงื้อง่า *กูฆ่าเถิดหรือให้ตักษัย*
เจ้าลบเอ่ยดูอ้ายจังไร *มันไม่หลาบเลยอนุชา*
ทำไมมันมาจับเรา *เอาหรือให้ม้วยสังขาร์*
๏ เจ้าลบร้องห้ามพี่ยา *อย่าฆ่าเจ้านายมันมี*

(กี อยู่โพธิ์, 2506: 15)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า พระมงกุฎพระลบเป็นตัวละครที่มีสถานะเป็นลูกกษัตริย์ เพศชาย เมื่อเกิดอารมณ์โกรธจากการทะเลาะก็สามารถใช้คำด่าผู้อื่น *“อ้ายจังไร”* และยังใช้สรรพนามแทนตัวเอง *“กู”* เรียกผู้อื่น “มัน” แสดงให้เห็นบรรยากาศความตึงเครียด ณ สถานที่นั้น

กล่าวได้ว่า พระมงกุฎพระลบลูกกษัตริย์เพศชาย เมื่อมีอารมณ์โกรธจะแสดงพฤติกรรมทางวาจาไม่สุภาพ

ตอนพระลบแจ้งข่าวนางสีดา พระมงกุฎถูกจองจำ

๏ พระลบลูกน้อยของแม่เอ๋ย *ทรามเชยฟังแม่แถลงไข*
พี่เจ้าก็ม้วยบรรลัย *แม่ได้เห็นหน้าแต่ลูกยา*
เป็นกรรมสิ่งไรมาจองผลาญ *พระอาจารย์ขาเขาจึงเข่นฆ่า*
เมื่อเท่านี้หรือมิเมตตา *อ้ายใจฉมหายักษ์จังไร*

(กี อยู่โพธิ์, 2506: 28)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า นางสีดาเป็นตัวละครที่มีสถานะเป็นกษัตริย์เพศหญิง เมื่อเกิดอารมณ์โกรธก็สามารถใช้คำพูดเปรียบเทียบผู้อื่น *“อ้ายใจฉมหายักษ์”* และด่า *“อ้ายจังไร”* แสดงให้เห็นบรรยากาศความตึงเครียด ณ สถานที่นั้น กล่าวได้ว่า นางสีดากษัตริย์เพศหญิงเมื่อมีอารมณ์โกรธจะแสดงพฤติกรรมทางวาจาไม่สุภาพ

หรือเมื่อพระรามทราบข่าวจากสุมันตันว่าพระมงกุฎพระลบท้าทายไม่กลัวอาญา

๏ สุมันตันจึ่งเข้ากราบทูล *ไอสูรย์บรมนาถา*
๏ ก็กริ้วโกรธให้เตรียมโยธา *กูจะกรีธาทัพต่อตี*
เหม่มึงออกไปจองจำ *อ้ายผู้ทำให้กุมารหนี*
แล้วเร่งรัดกันจงทันที *กูจะกรีธาทัพตามไป*

(กี อยู่โพธิ์, 2506: 37)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า พระรามเป็นตัวละครที่มีสถานะเป็นกษัตริย์ เพศชาย เมื่อเกิดอารมณ์โกรธก็สามารถใช้สรรพนามแทนตัวเอง *“กู”* ใช้คำเรียกผู้อื่น *“มึง”* และ *“อ้ายผู้”* แสดงให้เห็นบรรยากาศความตึงเครียด ณ สถานที่นั้น กล่าวได้ว่า พระรามกษัตริย์เพศชาย เมื่อมีอารมณ์โกรธจะแสดงพฤติกรรมทางวาจาไม่สุภาพ

ตอนท้าวมาลีวราชว่าความ

๏ เมื่อนั้น *พระรามทศพักตร์ยักษา*
ทั้งสองหลานรับพระบัญชา *ขืนอารมณ์ว่ากันไป*
ต่าง ๆ ตอบต่อคำแข็ง *ยั่วแยงเย้ยเยาะเศกใส่*
ดื้อดึงขึงขันกันไป *ก็ทูลไททำนท้าวมาลี*
อันซึ่งชีวิตข้าทั้งสอง *ปองไว้ใต้เบื้องบทศรี*
เกี่ยวข้องกันอยู่ด้วยนารี *พิพากษาเถิดพระอัยกา*

(กี อยู่โพธิ์, 2506: 73)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า ทั้งพระรามและทศกัณฐ์ต่างเป็นตัวละครที่มีสถานะเป็นกษัตริย์ เพศชาย เมื่อเกิดอารมณ์โกรธก็ขาดมารยาทในการพูดโดย *“ต่าง ๆ ตอบต่อคำแข็ง”* รวมทั้งพูดยั่วยุและเยาะเย้ย *“ยั่วแยงเย้ยเยาะ”* จนอาจมีลักษณะโกหก *“เศกใส่”* รวมทั้ง *“ดื้อ*

ดึงขึงขัน” แสดงให้เห็นบรรยากาศความตึงเครียด ณ สถานที่นั้น กล่าวได้ว่า พระรามและทศกัณฐ์กษัตริย์เพศชาย เมื่อมีอารมณ์โกรธจะแสดงพฤติกรรมไม่สำรวมในลักษณะเถียงกันแย่งกันพูด

๏ บัดนั้น *ทศพักตร์ลักษมณ์รามสามศรี*
ดื้อดึงขึงขันพาที *สามศรีเถียงกันไปมา*

(กี อยู่โพธิ์, 2506: 85)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า ทั้งพระราม พระลักษณ์และทศกัณฐ์ต่างเป็นตัวละครที่มีสถานะเป็นกษัตริย์ เพศชาย เมื่อเกิดอารมณ์โกรธก็ขาดมารยาทในการพูด *“ดื้อดึงขึงขัน”* โดย *“สามศรีเถียงกันไปมา”* แสดงให้เห็นบรรยากาศความตึงเครียด ณ สถานที่นั้น กล่าวได้ว่า พระราม พระลักษณ์และทศกัณฐ์กษัตริย์เพศชาย เมื่อมีอารมณ์โกรธจะแสดงพฤติกรรมไม่สำรวมในลักษณะต่างฝ่ายต่างพูด ไม่ฟังกัน

๏ เมื่อนั้น *พระทรงทศธรรมรังสี*
เดือดด่าพญาอสุรี *อ้ายนี่มันช่างเจรจา*
ฝ่ายมึงลักเมียเขาพรากผัว *จะช่วยชั่วกระไรอ้ายบ้า*
เมื่อเองเล็ดลอดลักมา *จะเห็นหน้าตามึงกลใด*

(กี อยู่โพธิ์, 2506: 89)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า ท้าวมาลีวราชเป็นตัวละครที่มีสถานะเป็นกษัตริย์เพศชาย เมื่อเกิดอารมณ์โกรธ *“เดือดด่า”* ก็ใช้คำไม่สุภาพด่าทศกัณฐ์ *“อ้ายนี่มัน” “อ้ายบ้า”* แสดงให้เห็นบรรยากาศความตึงเครียด ณ สถานที่นั้น กล่าวได้ว่า ท้าวมาลีวราชกษัตริย์เพศชาย เมื่อมีอารมณ์โกรธจะแสดงพฤติกรรมทางวาจาไม่สุภาพ

๏ เมื่อนั้น *ทศเศียรสุริวงศ์ได้ฟังสาร*
ร่านร้อนฤทัยเพียงไฟกาล *ดั่งจะผลาญทรวงซ่านวิญญาณ์*
ดิ้นเดือดดันดึงโกนก้อง *ร้องด้วยอำนาจยักษา*
สนั่นครั่นครื้นพระสุธา *ก็ลีลาบุษบกพิมานชัย*

(กี อยู่โพธิ์, 2506: 92)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า ทศกัณฐ์เป็นตัวละครที่มีสถานะเป็นกษัตริย์ เพศชาย เมื่อเกิดอารมณ์โกรธ *“ร่านร้อน”* ก็แสดงกิริยาท่าทางไม่สุภาพ *“ดิ้นเดือดดันดึง”* และตะโกนเสียงดัง *“โกนก้อง” “สนั่นครั่นครื้นพระสุธา”* แสดงให้เห็นบรรยากาศความตึงเครียด ณ สถานที่นั้น กล่าวได้ว่า ทศกัณฐ์กษัตริย์เพศชาย เมื่อมีอารมณ์โกรธจะแสดงกิริยาท่าทางและอาการไม่สำรวมตลอดจนใช้น้ำเสียงอึกทึกไม่สุภาพ

ตอนทศกัณฐ์พุ่งหอกกบิลพัท

๏ ทศกัณฐ์ครั้นเห็นก็เดือดดาล *ทะยานเข้าชิงชัยศรี*
ปีกป้องกองหน้าเข้าราวี *อสุรีผลันผลุนชิงชัย*
๏ ไล่กระบี่ตีตามฟัดฟาด *ผาดโผนโจนติดกระชิดไล่*

วานรล้มตายพ่ายไป ไล่ตามห้ำหั่นไพรี

(กี อยู่โพธิ์, 2506: 115)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า ทศกัณฐ์เป็นตัวละครที่มีสถานะเป็นกษัตริย์ เพศชาย เมื่อเกิดอารมณ์โกรธ *"เดือดดาล"* ก็ใช้แสดงกิริยาท่าทางไม่สุภาพ *"ทะยาน"* และขาดสติ *"ผลันผลุน"* เข้าไล่ฆ่าลิงล้มตาย *"ไล่กระบี่ตีตามฟัดฟาด ผาดโผนโจนติดกระชิดไล่ วานรล้มตายพ่ายไป"* แสดงให้เห็นบรรยากาศความชุลมุนวุ่นวาย ตึงเครียด ณ สถานที่นั้น กล่าวได้ว่า ทศกัณฐ์กษัตริย์เพศชาย เมื่อมีอารมณ์โกรธจะแสดงกิริยาท่าทางและอาการไม่สำรวม ขาดสติยั้งคิด มุ่งใช้กำลังเข้าต่อสู้เข่นฆ่าฝ่ายตรงข้ามให้ตาย ทำให้บรรยากาศเกิดความวุ่นวาย อึกทึกครึกโครม

กล่าวโดยสรุป สมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราชทรงพระราชนิพนธ์บทละครเรื่องรามเกียรติ์ 5 ตอน บทละครมีทั้งที่ทรงปรับปรุงสำนวนภาษาบทละครครั้งกรุงเก่าให้ดีขึ้นและทรงแต่งเพิ่มเติมสำหรับละครหลวงเล่นในงานที่ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าให้จัดแสดงตามพระราชประสงค์หลายคราว รวมทั้งงานสมโภชพระแก้วมรกตเมื่อปลายรัชกาลด้วย ทรงพระราชนิพนธ์เป็นกลอนบทละคร ทรงบรรจุเพลงสำหรับตัวละคร 1) รำใช้บท เช่น ร่าย ยานี ช้า โทน โอ้ร่าย โอ้โลม โอ้บูชากูณฑ์ ช้าปี่รับครวญ ชาตรี สระบุหร่ง ฯลฯ 2) รำหน้าพาทย์ เช่น สาธุการ เชิดฉาน ตระเชิด เข้าม่าน โอดพระยาเดิน บาทสกุณี เชิดปฐม กราวเชิด คุกพาทย์ เหาะ ตระบองกัน กลม เสมอ พิราบป่า ฯลฯ 3) ทรงบรรจุข้อความในลักษณะเป็นคำกำกับการแสดง เช่น เจรจาในเพลง กราวสั่งเบญกายสีดา โอดบอกในบท ยักษ์ร้อง 4) ทรงบรรจุลักษณะการเจรจาที่หลากหลายเฉพาะในตอนท้าวมาลีวราชพิพากษาความ เช่น เจรจา (สันนิษฐานว่าเป็นลักษณะเจรจาทั่วไป) เจรจาปลอบ เจรจากล่าวโทษกัน เจรจาตามจริง เจรจาไม่เท็จ เจรจาตามสัจจริง เจรจาไม่ว่าเท็จ เจรจาโจทย์มาว่ากัน เจรจาพิพากษา และ เจรจาปลอบหลาน สำหรับตอนอื่นๆ ไม่ปรากฏเจรจาที่หลากหลายดังกล่าว จะเห็นได้ว่าบทละครพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์เป็นเครื่องยืนยันว่าทรงตั้งพระทัยที่จะฟื้นฟูบทละครและเอาพระทัยใส่ในการสืบทอดศิลปะการแสดงละครหลวงตามธรรมเนียมกรุงศรีอยุธยา ทรงแสดงพระอุปนิสัย เช่น ทรงใฝ่และลุ่มลึกในธรรม ทรงเด็ดเดี่ยวกล้าหาญ ทรงเป็นผู้นำ ทรงมีคุณธรรม ฯลฯ พระอุปนิสัยต่างๆ สะท้อนผ่านบุคลิกลักษณะของตัวละคร เช่น ความเที่ยงธรรมของท้าวมาลีวราชตอนว่าความ หรือการสร้างขวัญกำลังใจและความสงบสุขให้แก่ราษฎรเมื่อพระรามปรับความเข้าใจกับพระมงกุฎพระลบในตอนพระมงกุฎ (ปล่อยม้าอุปการ) และการสอดแทรกคำสอนทางพระพุทธศาสนา เช่น พระฤาษีโคบุตรสอนทศกัณฐ์ให้มีศีล เป็นต้น

ประการสำคัญบทละครแสดงให้เห็นพฤติกรรมความเป็นธรรมชาติของมนุษย์หรือความเป็นตลาดที่สะท้อนพฤติกรรมไม่สำรวมหรือไม่สุภาพอันเป็นสัญชาตญาณของปุถุชนทั่วไปผ่านบุคลิกลักษณะและการแสดงออก 1) ทางกายโดยการใช้กำลังหรือใช้อาวุธ เช่น พุ่งหอก ทิ่มแทง ผลันผลุน ฟัดฟาด ทะยาน ผาดโผน โจนติด กระชิดไล่ ไล่รุกบุกบั่น ฯลฯ 2) ทางวาจาด้วยการใช้คำหยาบ

เช่น อ้ายจังไร อ้ายเจ้าเล่ห์ อ้ายพญาหนุมาน อ้ายวานร อ้ายกุมาร อ้ายลบ อ้ายน้อง อ้ายนักโทษ อ้ายไพรี อ้ายอินทรชิต อ้ายขุนมาร อ้ายอสุรี อ้ายบ้า อ้ายยักษี อ้ายเต่า ฉิบหาย หรือการพูดยั่วแยงเย้ยเยาะ เถียงกัน ฯลฯ และ 3) ทางใจที่มีอารมณ์โกรธ เช่น โกรธฟืนไฟ ร่านร้อน ลนลาน ดิ้นเดือดดันดึงเดือดดาล ฯลฯ ของตัวละครที่เป็นเทพเจ้า กษัตริย์และสามัญชน รวมทั้งมีบรรยากาศและสถานการณ์ เช่น เสียงอึกทึกครึกโครมจากต้นไม้โค่นระเนนล้มวินาศ แผ่นดินแยก ฟ้าผ่า ครึกครั่นลั่นป่า ดังเปรี้ยง *เสียงสนั่น* ฯลฯ สนับสนุนให้ความเป็นตลาดในการแสดงละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราชชัดเจนยิ่งขึ้น ดังปรากฏตัวอย่างการแสดงบทบาทความเป็นตลาดของตัวละครในบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช ดังตาราง

ตารางที่ 14 ตารางแสดงตัวอย่างบทบาทความเป็นตลาดของตัวละครในบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช

ตัวละคร	สถานภาพ	เพศ	พฤติกรรมไม่สุภาพ			ความหมาย
			กาย	วาจา	ใจ	
ท้าวมาลีวราช	เทพเจ้า	ชาย		ด่า พูดข่มขู่	เจตนาร้าย	ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย ใช้ความรุนแรง
พระราม	กษัตริย์	ชาย	ใช้กำลัง	ด่า พูดข่มขู่	เจตนาร้าย	ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย ใช้ความรุนแรง
พระลักษมณ์	กษัตริย์	ชาย	ใช้กำลัง	ด่า พูดข่มขู่	เจตนาร้าย	ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย ใช้ความรุนแรง
นางสีดา	กษัตริย์	หญิง		ด่า พูดเสียดสี	เจตนาร้าย	ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ
ทศกัณฐ์	กษัตริย์	ชาย		ด่า พูดเสียดสี พูดโกหก	เจตนาร้าย	ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ กลบเกลื่อนความผิด
พระมงกุฎ พระลบ	กษัตริย์	ชาย	ใช้กำลัง	ด่า พูดข่มขู่	เจตนาร้าย	ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย ใช้ความรุนแรง

จากตารางดังกล่าวจะเห็นได้ว่า บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราชได้แสดงให้เห็นพฤติกรรมที่ไม่สอดคล้องกับสถานะทางสังคมของตัวละครที่เป็นชน

ชั้นสูง แต่กลับแสดงพฤติกรรมไม่สุภาพ เช่น มุ่งใช้กำลังความรุนแรงในการแก้ไขปัญหา พูดเสียดสี โกหก ข่มขู่ และด่าทอด้วยคำหยาบคาย โดยมีเจตนามุ่งร้ายเพื่อทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ หรือกลบเกลื่อนความผิดของตนเอง การใช้คำพูดในลักษณะนี้*ต่างก็มีจุดประสงค์เพื่อให้ผู้ฟังเกิดความกระทบกระเทือนใจทั้งสิ้น* (สมบูรณ์ ศรีระสันต์, 2542: 17) พฤติกรรมเหล่านี้ล้วนเป็นพฤติกรรมที่เกิดขึ้นจริงในสังคม โดยเฉพาะในตลาดที่เป็นพื้นที่แห่งชีวิตประจำวัน

แต่เมื่อนำพฤติกรรมดังกล่าวมาถ่ายทอดสู่บุคลิกของตัวละครที่เรียกว่าบทบาทความเป็นตลาด ก็ยังต้องพิจารณาความสุภาพของลีลาท่ารำที่ไม่สามารถแสดงได้ตามอารมณ์ความรู้สึกทางธรรมชาติ เพราะเป็นการแสดงละครใน ผู้แสดงสตรีส่วนใหญ่เป็นผู้มีศักดิ์สูง ผ่านการฝึกหัดระเบียบและแบบแผนการดำเนินชีวิตตามกรอบจารีตประเพณี การแสดงละครในแม้เป็นการแสดงออกเพื่อความรื่นเริงบันเทิงใจ แต่ก็ต้องแสดงแต่น้อยแต่พองาม พอสื่อความได้เข้าใจเฉพาะกลุ่ม ศิลปะการแสดงจึงเชื่องช้างดงามไปตามท่วงทำนองการบรรเลงและขับร้องที่ประณีตไพเราะ การแสดงบทบาทความเป็นตลาดของตัวละครจึงแสดงออกอย่างมีจุดมุ่งหมายในการแสดงที่ต้องการความละเมียดละไมในการแสดงกิริยาท่าทางซึ่งขึ้นอยู่กับ*การวินิจฉัยของผู้จัดการแสดงหรือขึ้นอยู่กับพระราชประสงค์ของพระเจ้าอยู่หัวเป็นสำคัญ* (อารดา สุมิตร, 2516: 30)

4.3.3 ความเป็นตลาดในบทละครสมัยกรุงรัตนโกสินทร์

เมื่อปี พ.ศ. 2325 หลังการปราบปรามเหตุการณ์วุ่นวายในบ้านเมือง สมเด็จเจ้าพระยามหากษัตริย์ศึกได้ปราบดาภิเษกขึ้นเป็นพระมหากษัตริย์ ทรงสถาปนาราชวงศ์จักรีและกรุงรัตนโกสินทร์ขึ้นเป็นราชธานี ทรงมีพระราชประสงค์จะให้ศิลปวิทยาการแขนงต่างๆ เจริญรุ่งเรืองเหมือนอย่างกรุงศรีอยุธยา *“การมหรสพต่างๆ ซึ่งเสื่อมทรามแต่ครั้งเสียกรุงเก่ามากลับมีขึ้นบริบูรณ์ เมื่อในรัชกาลที่ ๑ กรุงรัตนโกสินทร์ เพราะพระบาทสมเด็จฯ พระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกย์ทรงพยายามก่อกู้การทั้งปวงโดยมีพระราชประสงค์จะให้กรุงเทพมหานคร รุ่งเรืองเหมือนเมื่อครั้งบ้านเมืองดีอยู่แต่ก่อน แม้เครื่องมหรศพเปนต้นว่าโขนหุ่นของหลวงก็โปรดให้หัดขึ้นทั้งฝ่ายวังหลวงแลวังน่า แต่ลครผู้หญิงนั้นมีแต่ในพระราชวังหลวงแห่งเดียวตามแบบกรุงเก่า บทลครในที่ขาดหายไปแต่ก่อน ก็โปรดให้ขอแรงพระราชวงศานุวงศ์แลข้าราชการที่เปนกวีสันทัดทางบทกลอนช่วยกันแต่งถวายทรงตรวจแก้ไข แล้วตราเป็นบทพระราชนิพนธ์ไว้เป็นต้นฉบับสำหรับพระนครครบทุกเรื่อง มีเรื่องรามเกียรติ์ ๑๑๖ เล่มสมุดไทย เรื่องอุนรุท ๑๘ เล่มสมุดไทย เรื่องดาหลัง ๓๒ เล่มสมุดไทย เรื่องอิเหนา ๓๒ เล่มสมุดไทย”* (พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระดำรงราชานุภาพ, 2464: 105) แม้พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชจะทรงมีพระราชภารกิจนานัปการ แต่ก็ทรงให้ความสำคัญกับศิลปะการละครโดยทรงพระราชนิพนธ์ซ่อมแซมบทละครเดิมที่ขาดหายไปและทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นใหม่ด้วย โดยเฉพาะการแสดงความเป็นตลาดที่ปรากฏในบทละครรำ ดังนี้

4.3.3.1 บทละครเรื่องอุณรุท พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชเป็นบทละครที่ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นหลังจากงานพระราชพิธีสมโภชพระแก้วมรกตและวัดพระศรีรัตนศาสดารามเมื่อ พ.ศ. 2328 สันนิษฐานว่าสมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอ เจ้าฟ้ากรมหลวงอิศรสุนทรได้ทรงปรับปรุงบทละครเรื่องอุณรุทความครั้งกรุงเก่าเป็นบทละครสำหรับละครผู้หญิงแสดงในคราวนั้น อีก 2 ปีต่อมาพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชจึงทรงพระราชนิพนธ์บทละครเรื่องอุณรุท *หากบทละครอุณรุทฉบับรัชกาลที่ ๑ มีที่มาจากบทละครฉบับนี้ ก็ไม่นับว่าเป็นการผิดอันใดที่ “พ่อ” นำของ “ลูก” มาแต่งใหม่ เพราะฉบับพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยเป็นบทละครฉบับกรุงศรีอยุธยาที่ทรงนำมาตัดให้เหมาะแก่การแสดง คำกลอนท้ายพระราชนิพนธ์ทรงระบุไว้ว่า “ทรงไว้ตามเรื่องแต่โบราณ”* (กรมศิลปากร, 2545: บทนำเรื่อง) หากพิจารณาตามหลักฐานบทละครในขณะนั้นฉบับกรุงศรีอยุธยาก็ยังพอหาได้ รวมทั้งมีฉบับของพระราชโอรสอยู่ด้วย จึงมีความเป็นไปได้ว่าพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชอาจทรงใช้ฉบับฉบับใดฉบับหนึ่งเป็นต้นเค้าในการทรงพระราชนิพนธ์โดยที่มิได้ทรงลอกเลียนแบบ หากแต่*ทรงพระราชนิพนธ์เพื่อจะให้มีขึ้นเป็นแบบฉบับสำหรับพระนครเป็นข้อสำคัญ บททรงพระราชนิพนธ์อย่างไรครูละครก็ต้องฝึกซ้อมผสมละครไปตามบทนั้น* (พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระดำรงราชานุภาพ, 2464: 120) ประการสำคัญต้นฉบับหนังสือสมุดไทยแต่ละเล่มต่างมีร่องรอยผ่านการใช้ประกอบการแสดงจริง เช่น มีการปรับเปลี่ยนเพลงขับร้องและเพลงหน้าพาทย์ มีการ “ตัด” บางช่วงบางตอนออกไม่แสดง และ “จับ” ความแสดงต่อจากตอนที่ตัดออกไปเพื่อให้การแสดงมีความเหมาะสมยิ่งขึ้น ลักษณะของบทพระราชนิพนธ์ดังกล่าวจึง *“รำร้องครื้นเครงบรรเลงเล่น เช่นละครฝ่ายในครั้งกรุงศรี”* จริงๆ โดยเฉพาะบทบาทความเป็นตลาดของตัวละคร ดังตัวอย่าง

๏ เมื่อนั้น *พระสยมภูวญาณเรืองศรี*
ฟังท้าวสุชัมบดี *โกรธดั่งอัคคีไหม้ฟ้า*
เหม่เหม่ดูดู๋อ้ายกรุงพาณ *สาธารณ์ทุจริตอิจฉา*
ไม่เกรงกูผู้ปิ่นโลกา *น่าที่จะม้วยชีวัน ฯ*

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, 2545: 8)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า พระอิศวรเป็นตัวละครที่มีสถานะเป็นเทพเจ้า เพศชาย เมื่อเกิดอารมณ์โกรธ “*โกรธดั่งอัคคีไหม้ฟ้า*” ก็สามารถใช้คำพูดไม่สุภาพกล่าวถึงผู้อื่น “*อ้ายกรุงพาณ*” และยังใช้แทนตัวพระอิศวรเอง “*กู*” แสดงให้เห็นบรรยากาศความตึงเครียด ณ สถานที่นั้น กล่าวได้ว่า พระอิศวรเทพเจ้าเพศชาย เมื่อมีอารมณ์โกรธจะแสดงพฤติกรรมทางวาจาไม่สุภาพ

๏ เมื่อนั้น *กุมภาสูรฤทธิแรงแข็งขัน*
เห็นมนุษย์ทรงโฉมวิไลวรรณ *กับนางนั้นอยู่บนรถชัย*
ใครหนอยกพลโยธี *พาเมียมานี้จะไปไหน*
งามยิ่งนางฟ้าสุราลัย *พักตร์เพียงแขไขในเมฆา*

อย่าเลยจะฆ่าผัวเสีย *พาเมียไปร่วมเสน่หา*
คิดแล้วจึ่งร้องถามมา *ว่าเหวยมนุษย์สาธารณ์*
ตัวเป็นสุริย์วงศ์พงศ์ไหน *นามกรชื่อใดจึ่งอาจหาญ*
เข้ามาถึงเขตพระกาล *กูจะผลาญให้ม้วยชีวี ฯ*

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, 2545: 26)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า กุมภาสูรเป็นตัวละครที่มีสถานะกษัตริย์ เพศชาย เมื่อเห็นพระอุณรุทยกทัพมาพร้อมมเหสีก็มีจิตริษยาจะฆ่าพระอุณรุท *“อย่าเลยจะฆ่า ผัว เสีย”* เพื่อครอบครองมเหสีของพระอุณรุท *“พา เมีย ไปร่วมเสน่หา”* เมื่อมีความคิดเช่นนี้จึงเจรจาหาเรื่องท้าทายด้วยคำพูดที่ไม่สุภาพ *“ว่าเหวยมนุษย์สาธารณ์”* ทั้งยังสามารถใช้คำพูดไม่สุภาพแทนตัว *“กู จะผลาญให้ม้วยชีวี”* แสดงให้เห็นบรรยากาศความตึงเครียดที่เกิดจากการพูดท้าทาย หาเรื่อง กล่าวได้ว่า กุมภาสูร กษัตริย์เพศชาย เมื่ออกุศลจิตเข้าครอบงำ จะแสดงพฤติกรรมทางวาจาไม่สุภาพ และพฤติกรรมทางใจหรือความคิดที่หยาบกระด้าง

๏ *เมื่อนั้น* *พระพิษณุรักษ์เรืองศรี*
ได้ฟังอสุราพาที *จึ่งมีวาจาตอบไป*
เหวยเหวยดูก่อนอ้ายขุนยักษ์ *ทะนงศักดิ์เจรจาหยาบใหญ่*
กูคือจักรกฤษณ์ฤทธิไกร *ผ่านกรุงพิชัยณรงกา*
เป็นที่พึ่งเทวามนุษย์ *ครุฑนาคนักสิทธ์ทุกทิศา*
ตัวมึงชื่อไรอ้ายพาลา *อวดกล้าจะมารอนราญ ฯ*

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, 2545: 26)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า พระอุณรุทเป็นตัวละครที่มีสถานะกษัตริย์ เพศชาย เมื่อได้ยินคำพูดท้าทายก็โต้ตอบด้วยคำพูดไม่สุภาพเรียกสรรพนามแทนชื่อผู้อื่น *“เหวยเหวย ดูก่อน อ้ายขุนยักษ์”* ทั้งยังสามารถใช้คำพูดไม่สุภาพแทนตัว *“กู คือจักรกฤษณ์ฤทธิไกร”* รวมทั้งด่าทอผู้อื่นด้วยคำพูดไม่สุภาพ *“ตัวมึง ชื่อไร อ้ายพาลา”* แสดงให้เห็นบรรยากาศความตึงเครียดที่เกิดจากการพูดท้าทาย หาเรื่องชวนทะเลาะวิวาท กล่าวได้ว่า พระอุณรุท กษัตริย์เพศชาย เมื่อได้ยินคำพูดดูหมิ่น ท้าทายจะโต้ตอบโดยการแสดงพฤติกรรมทางวาจาไม่สุภาพ

๏ *ถีบถูกอุราขุนมาร* *ล้มลงไม่ทานกำลังได้*
หวดด้วยพระขรรค์อันเกรียงไกร *เศียรขาดกระเด็นไปทันที*

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, 2545: 28)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า พระอุณรุทใช้ทุกวิถีทางในการต่อสู้กับกุมภาสูร แม้ต้องแสดงพฤติกรรมทางกายที่ไม่สุภาพ *“ถีบ ถูกอุราขุนมาร”* แสดงให้เห็นบรรยากาศการต่อสู้ที่ต้องใช้ไหวพริบเพื่อรักษาชีวิต กล่าวได้ว่า พระอุณรุท กษัตริย์เพศชาย เมื่อถึงคราวต้องต่อสู้เพื่อให้ได้ชัยชนะก็สามารถแสดงพฤติกรรมทางกายไม่สุภาพ

๏ บัดนั้น *ฝ่ายฝูงกำนัลสาวศรี*
ทั้งเถ้าแก่ชะแม่อสุรี *เห็นเทวีรัญจวนประชวรครรภ์*
ตกใจวายวุ่นทั้งเรือนทอง *เข้าประคองกายแก้แปรผัน*
บ้างวิ่งปะทะปะกัน *ไปทูลกุมภัณฑ์ภัสดา*

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, 2545: 134)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า เหล่านางกำนัลต่างตกใจ *“วายวุ่น” “บ้างวิ่งปะทะปะกัน”* วิ่งชนกันจนชุลมุนวุ่นวาย เมื่อเห็นพระธิดากำลังจะคลอดโอรส แสดงให้เห็นบรรยากาศความโกลาหลวุ่นวาย กล่าวได้ว่า นางกำนัล สามัญชนเพศหญิง ตกใจกับเหตุการณ์ที่พระธิดาจะคลอดโอรสจนขาดสติทำอะไรไม่ถูก ต่างวิ่งชนกันชุลมุนวุ่นวาย แสดงพฤติกรรมทางกายและวาจาที่ไม่สุภาพ

๏ เมื่อนั้น *พระอุณรุทผู้รุ่งรัศมี*
ฟังพระชายาพาที *ดั่งตรีเพชรแทงกรรณกาย*
ด้วยคลั่งคลุ้มรุ่มร้อนเกรียมกรม *พระอารมณ์สมประดีนั้นเสื่อมหาย*
ไม่รู้สึกชอบผิดคิดละอาย *พิโรธร้ายตวาดประกาศไป*
เหม่เหม่นางศรีสุดา *เจ้าเย้ยเยาะข้าฤาไฉน*
ว่าพลางฉวยชักพระขรรค์ชัย *ลุกไล่จะฆ่าเยาวมาลย์*

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, 2545: 168)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า พระอุณรุทเป็นตัวละครที่มีสถานะกษัตริย์ เพศชาย เมื่อได้ยินคำพูดของพระชายาก็รู้สึก เหมือนถูกแทงด้วยตรีเพชร มีอาการ *“คลั่งคลุ้มรุ่มร้อนเกรียมกรม”*ไม่สามารถควบคุมสติได้ *“พระอารมณ์สมประดีนั้นเสื่อมหาย”* ด้วยความโมโห *“ไม่รู้สึกชอบผิดคิดละอาย พิโรธร้ายตวาดประกาศไป”* จึงด่า *“เหม่เหม่นางศรีสุดา เจ้าเย้ยเยาะข้าฤาไฉน”* พร้อมฉวยพระขรรค์ไล่ฆ่าฟัน *“ว่าพลางฉวยชักพระขรรค์ชัย ลุกไล่จะฆ่าเยาวมาลย์”* แสดงให้เห็นบรรยากาศความตึงเครียดที่เกิดจากการขาดสติชวนทะเลาะวิวาท กล่าวได้ว่า พระอุณรุท กษัตริย์เพศชาย เมื่อถึงคราวขาดสติสัมปชัญญะก็ไม่สามารถควบคุมสติได้ ไม่รู้สึกผิดชอบชั่วดี ก็สามารถแสดงพฤติกรรมทางกาย วาจา และใจไม่สุภาพ

๏ เมื่อนั้น *พระชายาผู้ยอดสงสาร*
ทั้งฝูงกำนัลนงคราญ *เห็นผ่านฟ้าไล่มาจะฆ่าตี*
ตกใจตัวสั่นขวัญหาย *วิ่งร้องวุ่นวายอึงมี่*
บ้างล้มลุกคลุกคลานไม่สมประดี *อุตลุดทั้งที่ข้างใน*

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, 2545: 168)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า พระชายาเป็นตัวละครที่มีสถานะกษัตริย์ เพศหญิง พร้อมกับนางกำนัล สามัญชนเพศหญิง เมื่อเห็นพระอุณรุทถือพระขรรค์ไล่ตามฆ่าฟันต่างคนต่างตกใจขวัญหาย ต่างคนต่างวุ่นและก็ร้องเสียงดัง *“ตกใจตัวสั่นขวัญหาย วิ่งร้องวุ่นวายอึงมี่”* บางคนก็ล้มลุกคลุกคลานวุ่นวายไปทั้งฝ่ายใน *“บ้างล้มลุกคลุกคลานไม่สมประดี อุตลุดทั้งที่ข้างใน”* แสดงให้

เห็นบรรยากาศความตึงเครียด สถานการณ์ที่รู้สึกไม่ปลอดภัย กล่าวได้ว่า พระชายา กษัตริย์เพศหญิง และนางกำนัล สามัญชนเพศหญิง ตกใจกับเหตุการณ์ที่พระอุณรุทถือพระขรรค์ไล่ตามจะฆ่าฟัน ต่างคนต่างวิ่งหนีเอาตัวรอด ต่างคนต่างร้องเสียงดังล้มลุกคลุกคลานชุลมุนวุ่นวายไปทั้งตำหนักฝ่ายในแสดงพฤติกรรมทางกายและวาจาที่ไม่สุภาพ ดังปรากฏตัวอย่างการแสดงบทบาทความเป็นตลาดของตัวละครในบทละครเรื่องอุณรุท พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ดังตาราง

ตารางที่ 15 ตารางแสดงตัวอย่างบทบาทความเป็นตลาดของตัวละครในบทละครเรื่องอุณรุท พระราชในนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช

ตัวละคร	สถานภาพ	เพศ	พฤติกรรมไม่สุภาพ			ความหมาย
			กาย	วาจา	ใจ	
พระอิศวร	เทพเจ้า	ชาย		ด่า พูดข่มขู่	เจตนาร้าย	ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย
พระอุณรุท	กษัตริย์	ชาย	ใช้กำลัง ใช้อาวุธ	ด่า พูดข่มขู่	เจตนาร้าย	ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย ใช้ความรุนแรง
นางอุษา	กษัตริย์	หญิง		พูดเสียงดัง	ตกใจกลัว	ไม่สำรวมกิริยา
นางกำนัล	สามัญชน	หญิง		พูดเสียงดัง	ตกใจกลัว	ไม่สำรวมกิริยา
กุมภาสูร	กษัตริย์	ชาย		พูดท้าทาย พูดข่มขู่	เจตนาร้าย	ท้าทาย ชวนทะเลาะ

4.3.3.2 บทละครเรื่องอิเหนา พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช (พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, 2509: 1-223) เป็นบทละครที่ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้กวีราชสำนักรวบรวมและแต่งซ่อมบทละครในเรื่องอิเหนาฉบับกรุงเก่าพระนิพนธ์ของเจ้าฟ้าหญิงมงกุฎ (ธานีรัตน์ จัตุทะศรี, 2552: 56) ซึ่งกระจัดกระจายไปเมื่อคราวเสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่ 2 โดยทรงตรวจแก้ไขแล้วตราเป็นบทพระราชนิพนธ์ต้นฉบับสำหรับพระนครจำนวน 38 เล่มสมุดไทย ต่อมาพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยได้ทรงปรับปรุงใหม่เพื่อให้เหมาะสมแก่การแสดงละครในยิ่งขึ้น บทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 จึงลับเลือนหายไปเพราะคนส่วนใหญ่หันมานิยมและยึดถือแบบแผนฉบับรัชกาลที่ 2 แทน โดยที่มิได้บำรุงรักษาต้นฉบับรัชกาลที่ 1 อันถือเป็นฉบับครูหรือต้นฉบับสำหรับพระนคร ด้วยเข้าใจกันว่า *“ไม่มีกิจที่จะต้องเอาเปนธุระรักษาต่อไป”* (พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระดำรงราชานุภาพ, 2464: 113) แต่อย่างไรก็ตามเพลงยาวท้ายเล่มที่ 38 ตรงที่จบบทละครเป็นหลักฐานยืนยันความสมบูรณ์ของบทพระราชนิพนธ์อิเหนาในรัชกาลที่ 1 ไว้ว่า

“อันอิเหนานิพนธ์ไว้แต่ก่อน *บทกลอนเพราะพริ้งเปนหนักหนา*
ใครสดับก็จับวิญญา *ดังสุธาทิพรศลำอางกรรณ*
แต่ค้างอยู่เพียงสึกชี *นับปีจะสูญเรื่องเปนแม่นมั่น*

ครั้งนี้พระบาททรงทศธรรม์ ถวัลราชปิ่นทวารวดี
เสด็จเถลิงจักรพรรดิพิมานอาศน์ ทรงพระราชนิพนธ์อักษรศรี
ต่อเรื่องอิเหนาแต่สึกชี โดยคดีบริบูรณ์นิทานกาล ฯ

(พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระดำรงราชานุภาพ, 2464: 107)

บทละครในพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 ที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงรวบรวมจนได้ต้นฉบับสมุดไทย 7 เล่ม รวม 6 ตอน เนื้อหาไม่ต่อเนื่องกัน ถึงกระนั้นก็นับได้ว่าเป็นหนังสือที่แต่งดีมีคุณค่าทางวรรณศิลป์เรื่องหนึ่งทั้งในด้านการเล่นสัมผัสเสียง การเล่นคำพ้อง การซ้ำคำ การใช้จินตภาพ การใช้โวหารอันลึกซึ้งคมคายของตัวละคร ตลอดจนการใช้ฉากบรรยากาศตลาดค้าขายในกำแพงพระนครแสดงวิถีชีวิตไทยเมื่อครั้งต้นกรุงรัตนโกสินทร์ในเรื่อง ความว่า

๏ อันถนนหนทางตะพานพาด ล้วนคาดด้วยเงินยวงเลขา
ตึกร้านรวดริมรัถยา ศิลาทองเล็งแลงประดับปน
จักรวรรดิลิ่วลอยพระเวหา รจนาด้วยสุวรรณไม่หมองหม่น
ป้อมปืนยืนเยี่ยมอยู่กลางชล ล้วนถกลโคมเพชรอลงการ์
อันตึกดินรางแลงศิลาสลับ ระยาบยับสอดสีล้วนมีค่า
พรายเพริศเลิศทรงอลงการ์ ด้วยมหาเนาวรัตน์อำพน
อันลูกค้าวาณิชทุกภาษา มาพึ่งขัณฑเสมาทุกแห่งหน
คับคั่งทั้งภูมิมณฑล ประชาชนชื่นบานสำราญใจ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, 2509: 7-8)

หรือแสดงร้านขายสินค้านานาชนิด ความว่า

๏ ต่างทรงคชาพาชี รถแก้วมณีเฉิดฉัน
ต่างกรีธาพลจรจรัล เข้าในเขตขันฑ์ทวารา
เสียงช้างเสียงม้าเสียงรถ เสียงทศโยธาแน่นหนา
เหล่าร้านเรียงรวดรัถยา ก็แต่งตัวโออ่าเอาใจ
บ้างค้าผ้าผ่อนแพรพรรณ เครื่องสุวรรณกุก่องผ่องใส
แก้วแหวนเรียงรันเป็นหลั่นไป ห้อยอุบะมาลัยระคนกัน

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, 2509: 26)

หรือแสดงอาชีพค้าขายของผู้หญิง ในฐานะ “แม่ค้า” ผู้อยู่ในพื้นที่เศรษฐกิจโดยตรง ความว่า

๏ บัดนั้น จึงมหาเสนาทั้งสี่
เร่งรัดจัดกันเป็นสิงคลี บ้างแต่งทางที่จะมานั้น
แม่ค้าเคยค้าสิ่งใด ก็ให้ตกแต่งแกล้งสรร
บ้างค้าผ้าผ่อนแพรพรรณ ทั้งขันเงินขันทองมากองไว้

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, 2509: 148)

จะเห็นได้ว่า บทละครในเรื่องอิเหนาพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 ได้ใช้กลวิธีเชื่อมต่อระหว่างผู้ชมกับตัวละครด้วยฉากตลาดอันเป็นฉากชีวิตจริงของผู้คนในสังคมที่มีความหลากหลายทางเผ่าพันธุ์และวัฒนธรรม โดยเฉพาะผู้หญิงที่แต่งตัวด้วยผ้าแพรพรรณสวยงามออกมาเที่ยวชมงานอย่างคับคั่ง ซึ่งช่วยสร้างบรรยากาศอันมีสีสันและชีวิตชีวาของตัวละครขึ้นเป็นอย่างมาก ดังตัวอย่าง ความว่า

๏ อันลูกค้าวาณิชทุกภาษา *มาพึ่งขัณฑเสมาทุกแห่งหน*
คับคั่งทั้งภูมิมณฑล *ประชาชนชื่นบานสำราญใจ*
บ้างเล่นฆ้องกลองลองเพลงรบ *เจนจบครบการทหารใหญ่*
ล้วนชำนิชำนาญการชิงชัย *ตกแต่งเอาใจไม่เว้นคน*
ฝูงหญิงบรรจงเกศเกล้า *ผัดผ่องพักตร์เผ้าสดศรี*
นุ่งจวนชวาตานี *ใส่เสื้อสอดลีจับตา*
ห่มสไบบางสีต่างกัน *ล้ำหอมปลอมคันธบุหงา*
อวลอบตลบอยู่อัตรา *ทั้งรูปโฉมโสภาไม่เว้นคน*
ออกเที่ยวดูงานสำราญใจ *เนื่องแน่นกันในแถวถนน*
เป็นเหล่าเหล่าล้วนสุมทุมคน *เบียดเสียดสับสนกันไปมา ฯ*

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, 2509: 8)

นอกจากบรรยากาศแน่นขนัดคับคั่งไปด้วยผู้คนเดินเที่ยวตามท้องถนนในตลาดแล้ว ยังปรากฏพฤติกรรมความเป็นตลาดของตัวละครยามพลัดพรากจากคนรัก ดังความว่า

๏ เมื่อนั้น *องค์ประไหมสุหรีเสนหา*
รับสารมาพิจารณา *แจ้งว่าพระสวรรคาลัย*
ทอดองค์ลงทรงโศกี *สมประดีจะมีก็หาไม่*
เพียงจะพินาศขาดใจ *ตีทรวงร่ำไห้ไปมา*

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, 2509: 46)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า ประไหมสุหรีเป็นตัวละครที่มีสถานะเป็นกษัตริย์ เพศหญิง เมื่อเกิดอารมณ์โศกเศร้า *“ทรงโศกี”* ก็ร้องไห้คร่ำครวญอย่างขาดสติสัมปชัญญะ *“สมประดีจะมีก็หาไม่”* และ *“ตีทรวงร่ำไห้”* จนขาดสติ แสดงให้เห็นบรรยากาศหดหู่และตึงเครียด ณ สถานที่นั้น กล่าวได้ว่า ประไหมสุหรีมเหสีกษัตริย์เพศหญิง เมื่อมีอารมณ์โศกเศร้าก็ร้องไห้คร่ำครวญอย่างขาดสติยั้งคิดด้วยกิริยาท่าทางไม่ควรแสดงออกต่อหน้าผู้อื่น ทำให้บรรยากาศหดหู่และเกิดความตึงเครียดทันที

๏ บัดนั้น *หญิงชายมาลิ้นไม่อยู่ได้*
เบียดเสียดสับสนปนไป *คอยดูภูวไนยไม่เว้นคน*
ที่ปากกล้าสามานย์ก็เพิดพ้อ *ด่าทอผลักไสฟิไรบ่น*
ปะชายเฉโกพาโลลน *มานั่งบ่นกูปะเตะให้คว่ำไป*
นี่ที่ทางมึงได้ที่ไหนมา *มีแต่ตาดูเล่นมาด่าให้*

เป็นวิวาทชกตีกันมี่ไป *ที่ผู้ใหญ่ก็ห้ามปรามมา ฯ*

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, 2509: 57)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า ประชาชนชาวเมืองหมันหยาเป็นตัวละครที่มีสถานะเป็นสามัญชนทั้งเพศชายและเพศหญิงจำนวนมากต่างเบียดเสียดแย่งที่นั่งกัน *"เบียดเสียดสับสนปนไป"* เพื่อมาคอยเฝ้าดูอิเหนา *"คอยดูภูวไนย"* เมื่อได้ดังใจก็บ่น ก่น ด่า *"ปากกล้าสามานย์ก็เพิดพ้อ ด่าทอผลักไสพิไรบ่น"* หากไปแสดงพฤติกรรมดังกล่าวกับคนอันธพาลก็จะถูกทำร้าย *"ปะชายเฉโกพาโลลน มานั่งบ่นกูปะเตะให้คว่ำไป"* เพราะต่างเถียงกันเรื่องจองที่นั่ง *"ที่ทางมึงได้ที่ไหนมา"* จนถึงกับตบตีชกต่อยกันหลายคู่ *"วิวาทชกตีกันมี่ไป"* แสดงให้เห็นบรรยากาศตึงเครียด ชุลมุนโกลาหล รวมทั้งมีเสียงดังอึกทึกครึกโครม ณ สถานที่นั้น กล่าวได้ว่า ประชาชนชาวเมืองหมันหยาสามัญชนทั้งเพศชายและเพศหญิงต่างออกมาจับจองที่นั่งเพื่อรอชมขบวนอิเหนา แต่มีก็เกิดเหตุทะเลาะเบาะแว้ง ด่าทอและใช้กำลังชกต่อยกันในเรื่องแย่งพื้นที่นั่ง จนผู้ใหญ่ต้องออกมาห้ามปราม ทำให้บรรยากาศโกลาหล ชุลมุน วุ่นวาย

๏ ว่าพลางพระทางเชยชม *จูบแก้มแนมนมมารศรี*
เอนองค์อิงแอบแนบยวนยี *พาทียั่วเย้าไปมา ฯ*

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, 2509: 80)

และ

๏ พระพลางจูบแก้มแนมนม *บันเทิงภิรมย์หรรษา*
เกี่ยวกระหวัดรัดรึงตรึงตรา *เสนหาเฟื่องฟุ้งจรุงใจ*

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, 2509: 98)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า อิเหนาเป็นตัวละครที่มีสถานะเป็นกษัตริย์ เพศชาย เมื่อเกิดอารมณ์เกี่ยวกับกามารมณ์หรือการร่วมประเวณีก็จะใช้ถ้อยคำอย่างโจ่งแจ้งกับนางจินตะหรา *"ว่าพลางพระทางเชยชม จูบแก้มแนมนมมารศรี"* และนางสการวาตี *"พระพลางจูบแก้มแนมนม บันเทิงภิรมย์หรรษา"* แสดงความเป็นตลาดอย่างตรงไปตรงมา กล่าวได้ว่า อิเหนากษัตริย์เพศชายเมื่อมีอารมณ์ความต้องการเกี่ยวกับกามารมณ์ก็จะแสดงออกอย่างโจ่งแจ้งตรงไปตรงมา ซึ่งสะท้อนอารมณ์ความรู้สึกตามธรรมชาติของมนุษย์

๏ ว่าพลางพระทางเชยชม *จูบแก้มแนมนมทั้งสอง*
เต่งตั้งดังดอกบัวทอง *อันพึ่งผุดพ้นท้องสมุทรไท*

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, 2509: 186)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า หย้าหรันเป็นตัวละครที่มีสถานะเป็นกษัตริย์เพศชาย เมื่อเกิดอารมณ์ความรู้สึกต้องการตามธรรมชาติกับระเด่นดะราหวัน ก็จะใช้ถ้อยคำบรรยายอย่างตรงไปตรงมา *"ว่าพลางพระทางเชยชม จูบแก้มแนมนมทั้งสอง"* แสดงความรู้สึกตามธรรมชาติอย่างเปิดเผย กล่าวได้ว่า หย้าหรันกษัตริย์เพศชาย เมื่อมีอารมณ์ความรู้สึกทางเพศก็จะแสดงออก

อย่างเปิดเผยเช่นเดียวกับอารมณ์ความรู้สึกตามธรรมชาติของมนุษย์ ดังปรากฏตัวอย่างการแสดงบทบาทความเป็นตลาดของตัวละครในบทละครเรื่องอิเหนา พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ดังตาราง

ตารางที่ 16 ตารางแสดงตัวอย่างบทบาทความเป็นตลาดของตัวละครในบทละครอิเหนา พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช

ตัวละคร	สถานภาพ	เพศ	พฤติกรรมไม่สุภาพ			ความหมาย
			กาย	วาจา	ใจ	
ประไหมสุหรี	กษัตริย์	หญิง		เสียงดัง	ตกใจ	ไม่สำรวมกิริยา
อิเหนา	กษัตริย์	ชาย	จับอก			ไม่สำรวมกิริยา
หย้าหรัน	กษัตริย์	ชาย	จับอก			ไม่สำรวมกิริยา
ประชาชน	สามัญชน	ชาย	ใช้กำลัง	เสียงดัง	เจตนาร้าย	ไม่สำรวมกิริยา
		หญิง		พูดเสียดสี		ใช้ความรุนแรง
				ด่า		ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ
						ใช้คำหยาบและ
						มุ่งร้าย

4.3.3.3 บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เป็นบทสำหรับเล่นละครใน ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้รวบรวมราชบัณฑิตร่วมกันแต่งขึ้นเมื่อวันจันทร์ขึ้น 2 ค่ำ เดือนอ้าย ปีมะเส็ง จุลศักราช 1159 ซึ่งตรงกับ พ.ศ. 2340 (กรมศิลปากร, 2540: 583) โดยทรงเป็นองค์ประธานดังพระราชปรารภปรากฏในร่ายนำเรื่องความว่า *“...เกิดเกื้อเพื่อสมภารบพิตร กระวีวิธหลายหลาก รู้มลากหลายฉันท์ นิพันธ์โคลงกาพย์กลอน ภูธรดำริดำรัส จัดจองทำนองทำนุก ไตรดายุคนิทาน ตำนานเนื่องเรื่องรามเกียรติ์ เบียนปรปักษ์ยักษ์พินาศ ด้วยพระราชโวหาร...”* (กรมศิลปากร, 2540: 2) นอกจากจะทรงมีพระราชประสงค์ให้มีต้นฉบับสมบูรณ์สำหรับพระนครแล้ว ยังทรงมีพระราชดำริใช้เป็นบทละครในเพื่อฉลองมณฑปวัดพระศรีรัตนศาสดารามที่ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้สร้างแทนหอพระมณเฑียรธรรมที่ถูกไฟไหม้เมื่อ พ.ศ. 2331 และเพื่อสดุดีพระเกียรติคุณในพระองค์ผู้ทรงเปรียบเสมือนพระนารายณ์อวตาร (ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, 2559: 5) เสด็จลงมาปราบยุคเข็ญในโลกมนุษย์ซึ่งแสดงให้เห็นแนวคิดหลักสำคัญที่อิงพุทธปรัชญาในแง่ที่ว่า *“ธรรมะย่อมชนะอธรรม”* ด้วยการแทรกคำสอนไว้เป็นระยะๆ ตลอดทั้งเรื่อง เช่น คำสอนเรื่องกรรมซึ่งเป็นความไม่เที่ยงแท้ของชีวิตและสรรพสิ่ง คำสอนเรื่องการประพฤติตนให้เป็นภรรยาที่ดี คำสอนเรื่องการเป็นข้าราชการที่ดีและการเป็นพระราชาที่ดี ประการสำคัญทรงสอนเรื่องความหลงผ่านพฤติกรรมของตัวละครในเรื่องและทรงสรุปในกลอนท้ายเรื่องซึ่งเป็นคำสอนที่เป็นแก่นเรื่องในบทละครเรื่องนี้ (ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, 2559: 20) เช่น หลงอำนาจ หลงผิด หลงความงาม หลงเสน่หา และหลงตน เป็นต้น เหตุเพราะความหลงดังกล่าวจึงก่อให้เกิดความขัดแย้งในเรื่องที่ทำให้

เกิดจุดพลิกผันหรือเกิดเหตุการณ์ใหม่ๆ ในเรื่องที่นำความทุกข์และความเดือดร้อนมาสู่ตัวละคร หลายเหตุการณ์ก่อให้เกิดความตื่นเต้นชวนให้ติดตาม ดังเช่น ความรักของพระรามกับนางสีดาที่ต้องผ่านอุปสรรคนานัปการแสนสาหัสกว่าจะ *“สุขนาฏกรรม”* ตัวละครหลายตัวละครใช้ปฏิภาณไหวพริบโต้ตอบกันอย่างได้รสชาติ หลายตัวละครใช้ทั้งกำลังและอาวุธเข้าต่อสู้ห้ำหั่นหมายเอาชีวิตเป็นเดิมพัน เป็นการแสดงพฤติกรรมไม่สุภาพที่แฝงฝังอยู่ในบุคลิกลักษณะของตัวละครตามธรรมชาติอย่างชัดเจน ตรงไปตรงมาอันสะท้อนบทบาทความเป็นตลาด ดังตัวอย่าง ความว่า

๏ เมื่อนั้น *พระอิศวรบรมนาถา*
ได้ฟังฝูงเทพเทวา *ผ่านฟ้ากริ้วโกรธดั่งเพลิงกาล*
เหม่เหม่ไอ้ตรีบูรัม *มาทำองอาจอวดหาญ*
มันนี้เสียสัตย์ปัฏิญาณ *กูจะผลาญให้ม้วยชีวี ฯ*

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, 2553: 39-40)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า พระอิศวรเป็นตัวละครที่มีสถานะเป็นเทพเจ้าเพศชาย เมื่อเกิดอารมณ์โกรธอย่างรุนแรง *“กริ้วโกรธดั่งเพลิงกาฬ”* ก็กล่าวตำหนิตรีบูรัมด้วยคำหยาบ *“เหม่เหม่ไอ้ตรีบูรัม”* และยังพูดข่มขู่จะฆ่าให้ตายด้วย *“กูจะผลาญให้ม้วยชีวี”* แสดงให้เห็นบรรยากาศความตึงเครียด ณ สถานที่นั้น กล่าวได้ว่า พระอิศวรเทพเจ้าเพศชาย เมื่อเกิดอารมณ์โกรธจะแสดงพฤติกรรมด้วยการใช้คำพูดไม่สุภาพทั้งด่าและข่มขู่

๏ ครั้นมาถึงคันธกุฎี *พระมุนีกริ้วโกรธแล้วร้องว่า*
เหวยเหวยดูก่อนอีอัจนา *เหตุใดมาเป็นดั่งนี้*
คบชู้สู่สมภิรมย์รัก *ทำการทรลักษณ์บัดสี*
ดั่งหญิงชั่วช้ากาลี *ให้อินทรีย์ของมึงเป็นศิลา ฯ*

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, 2553: 69)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า พระมหาโคดมฤาษีเป็นตัวละครที่มีสถานะเป็นผู้ทรงศีล เพศชาย เมื่อเกิดอารมณ์โกรธอันเนื่องมากความหึงหวงภรรยาอย่างรุนแรง *“กริ้วโกรธ”* ก็กล่าวตำหนิติเตียนนางกาลอัจนาด้วยคำหยาบ *“เหวยเหวยดูก่อนอีอัจนา คบชู้สู่สมภิรมย์รัก ทำการทรลักษณ์บัดสี ดั่งหญิงชั่วช้ากาลี”* และยังพูดสาปให้กลายเป็นหินด้วย *“ให้อินทรีย์ของมึงเป็นศิลา”* แสดงให้เห็นบรรยากาศความตึงเครียด ณ สถานที่นั้น กล่าวได้ว่า พระมหาโคดมฤาษีผู้ทรงศีล เพศชาย เมื่อเกิดอารมณ์โกรธจะแสดงพฤติกรรมด้วยการใช้คำพูดไม่สุภาพทั้งด่าและสาปแช่ง

๏ โกรธาดั่งหนึ่งไฟฟอน *บังอรตวาดด้วยวาจา*
เหม่เหม่ดูดูไอ้จังไร *เป็นไฉนมาหักพฤกษา*
ของกูผู้อัครชายา *องค์เจ้าโลกาทรงญาณ*
ให้กำลังเอ็งน้อยถอยกึ่ง *สมน้ำหน้ามึงที่อวดหาญ*
ตามคำกูสาปสาบาน *ไอ้ชาติเดียรฉานอัปรีย์ ฯ*

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, 2553: 76)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า พระอุมาเป็นตัวละครที่มีสถานะเป็นเทพเจ้าเพศหญิง เมื่อเกิดอารมณ์โกรธอย่างรุนแรงอันเนื่องมาจากหนุมานเข้าไปหักโค่นต้นไม้ในอุทยาน *“โกรธาดั่งหนึ่งไฟฟอน”* ก็ดวาดและด่าด้วยคำหยาบ *“เหม่เหม่ดูดูไอ้จังไร ไอ้ชาติเดียรฉานอัปรีย์”* และยังพูดสาปให้กำลังลดน้อยถอยลงครึ่งหนึ่งด้วย *“ให้กำลังเอ็งน้อยถอยกึ่ง”* แสดงให้เห็นบรรยากาศความตึงเครียด ณ สถานที่นั้น กล่าวได้ว่า พระอุมา เทพเจ้าเพศหญิง เมื่อเกิดอารมณ์โกรธอย่างรุนแรงจะแสดงพฤติกรรมด้วยการใช้คำพูดไม่สุภาพทั้งด่าและสาปแช่ง

๏ น้อยหรืออีไกยเกษี ใจมันกาลีริษยา
จะแกล้งมาผลาญชีวา ให้กูมรณาไม่อาลัย
อันน้ำใจหญิงทั้งไตรจักร จะเหมือนอีทรลักษณ์นี้หาไม่
จะใคร่แหวะอกดูหัวใจ ให้สมที่มันสาธารณ์ ฯ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, 2553: 390)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า ท้าวทศรถเป็นตัวละครที่มีสถานะเป็นกษัตริย์เพศชาย เมื่อเกิดอารมณ์โกรธอย่างรุนแรงอันเนื่องมาจากนางไกยเกษีทูลขอให้พระพรตครองกรุงศรีอยุธยาก่อนพระรามโดยให้พระรามออกบวชเป็นเวลา 14 ปี ท้าวทศรถก็แสดงพฤติกรรมไม่สุภาพด้วยการใช้คำหยาบด่านางไกยเกษีมเหสี *“อีไกยเกษี ใจมันกาลีริษยา”* ทั้งยังเปรียบว่าเป็นผู้หญิงไม่ดี *“อีทรลักษณ์”* พร้อมกับข่มขู่จะทำร้าย *“จะใคร่แหวะอก”* แสดงให้เห็นบรรยากาศความตึงเครียด ณ สถานที่นั้น กล่าวได้ว่า ท้าวทศรถ กษัตริย์เพศชาย เมื่อเกิดอารมณ์โกรธอย่างรุนแรงจะแสดงพฤติกรรมด้วยการใช้คำพูดไม่สุภาพทั้งด่าและข่มขู่

๏ เมื่อนั้น เทวัญนางฟ้าในราศี
ตกใจเพียงสิ้นชีวี ตัวสั่นร้องมี่วุ่นไป
บ้างอุ้มบ้างฉุดกันวิ่ง บ้างล้มนอนกลิ้งไม่ลุกได้
ฝูงนางอัปสรสุราลัย ตกใจวิ่งปะทะปะกัน ฯ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, 2553: 491)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า เทวดานางฟ้าเป็นตัวละครที่มีสถานะเป็นเทพเจ้า ทั้งเพศชายและเพศหญิง เมื่อเกิดความรู้สึกตกใจกับเหตุการณ์พิราพข่มเหงรังแก *“ตกใจเพียงสิ้นชีวี”* ต่างเกิดความกลัวต่างร้องเรียกหากัน *“ตัวสั่นร้องมี่วุ่นไป”* นอกจากนี้ *“บ้างอุ้มบ้างฉุดกันวิ่ง บ้างล้มนอนกลิ้งไม่ลุกได้ ตกใจวิ่งปะทะปะกัน”* แสดงให้เห็นบรรยากาศความตึงเครียด ความชุลมุนวุ่นวาย เสียงอึกทึกครึกโครม ณ สถานที่นั้น กล่าวได้ว่า เทวดา นางฟ้า เทพเจ้าเพศชายและเพศหญิง เมื่อเกิดความรู้สึกตกใจกลัวต่อการเผชิญอันตราย จะแสดงพฤติกรรมด้วยการใช้เสียงดัง วิ่งลนลานจนขาดสติ

๏ เมื่อนั้น ฝ่ายนวลนางสำมนักขา
แจ้งว่าองค์พระภัสดา ต้องจักราวุธของพี่ชาย
สิ้นชาติสิ้นชีพชีวัน ตกใจตัวสั่นขวัญหาย

ลุกขึ้นตือกวุ่นวาย สยายผมวิ่งมาทันที ฯ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, 2553: 527)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า นางสำมนักขาเป็นตัวละครที่มีสถานะเป็นนางกษัตริย์ เพศหญิง เมื่อเผชิญกับเหตุการณ์สูญเสียพี่ชาย *"ตกใจตัวสั่นขวัญหาย"* ก็เกิดความรู้สึกตกใจจนเสียขวัญ จนขาดสติ *"ลุกขึ้นตือกวุ่นวาย สยายผมวิ่งมาทันที"* แสดงให้เห็นบรรยากาศความโศกเศร้าและตึงเครียด ณ สถานที่นั้น กล่าวได้ว่า นางสำมนักขา นางกษัตริย์เพศหญิง เมื่อเกิดความรู้สึกตกใจต่อการสูญเสียผู้เป็นที่รัก จะแสดงพฤติกรรมด้วยการร้องเสียงดัง ตือกชกหัว วิ่งลนลานจนขาดสติ

กล่าวโดยสรุป บทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชทรงแสดงพระราชประสงค์ที่ทรงแต่งบทละครเรื่องรามเกียรติ์ไว้ว่า 1) เพื่อรวบรวมวรรณคดีเรื่องรามเกียรติ์เข้าเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันในฐานะมรดกทางวัฒนธรรมของชาติ 2) เพื่อเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชและสมโภชพระนครตามประเพณีนิยมที่ถือเอาความเจริญทางวัฒนธรรมเป็นเครื่องวัดความมั่นคงของแผ่นดิน 3) เพื่อใช้เป็นบทละครสำหรับเล่นละครในและใช้อ่านเพื่อความบันเทิงของประชาชน และ 4) เพื่อใช้สำหรับสอนคติธรรมแก่ประชาชนทั้งในเรื่องคุณธรรมและจริยธรรมด้านต่างๆ เนื้อเรื่องประกอบด้วยเรื่องราวน่ารู้ต่างๆ เริ่มด้วยหิรัญยักษ์ม้วนแผ่นดิน และกำเนิดตัวละครสำคัญๆทั้งฝ่ายยักษ์ ลิง และมนุษย์แล้วจึงดำเนินเรื่องการสู้รบระหว่างพระรามกับทศกัณฐ์ซึ่งต้องสู้รบกันหลายครั้งกว่าจะได้ชัยชนะ เรื่องราวน่าตื่นเต้นและสอดแทรกความสนุกสนานบันเทิง รวมทั้งให้ความรู้เกี่ยวกับสังคม ประเพณีและวัฒนธรรมไทย ตลอดจนสอดแทรกคติธรรมในเชิงพุทธปรัชญาที่ว่าธรรมย่อมชนะอธรรม โดยยกย่องความซื่อสัตย์และความกตัญญูเป็นสำคัญจึงได้รับการประกาศยกย่องเป็น *"วรรณคดีแห่งชาติ"* แม้ว่าบทละครเรื่องรามเกียรติ์จะแต่งขึ้นเพื่อแสดงความเจริญมั่นคงทางวัฒนธรรมอันเป็นการเฉลิมพระเกียรติพระมหากษัตริย์ตามประเพณี แต่ในขณะเดียวกันก็ยังเป็นบทละครที่มีลักษณะ *"ทวิประสงค์"* คือเป็นทั้งบทละครสำหรับอ่านและสำหรับการแสดงละคร ดังปรากฏตัวอย่างการแสดงบทบาทความเป็นตลาดของตัวละครในบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ดังตาราง

ตารางที่ 17 ตารางแสดงตัวอย่างบทบาทความเป็นตลาดของตัวละครในบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช

ตัวละคร	สถานภาพ	เพศ	พฤติกรรมไม่สุภาพ			ความหมาย
			กาย	วาจา	ใจ	
พระอิศวร	เทพเจ้า	ชาย		ด่า พูดข่มขู่	เจตนาร้าย	ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย

ตารางที่ 17 (ต่อ)

ตัวละคร	สถานภาพ	เพศ	พฤติกรรมไม่สุภาพ			ความหมาย
			กาย	วาจา	ใจ	
พระอุมา	เทพเจ้า			ด่า พูดสาปแช่ง	เจตนาร้าย	ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย
เทวดา นางฟ้า	เทพเจ้า	ชาย หญิง		เสียงดัง	ตกใจกลัว	ไม่สำรวมกิริยา
พระมหาโคดมฤๅษี	เทพเจ้า (ผู้ทรงศีล)	ชาย		ด่า พูดสาปแช่ง	เจตนาร้าย	ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย
ท้าวทศรถ	กษัตริย์	ชาย		ด่า พูดเสียดสี พูดข่มขู่	เจตนาร้าย	ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ
นางสำมนักขา	กษัตริย์	หญิง	ตีอกชกหัว	เสียงดัง	เจ็บแค้น	ไม่สำรวมกิริยา

4.3.3.4 บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เป็นบทละครที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้รวบรวมชำระและจัดพิมพ์ขึ้นเป็นครั้งแรกเพื่อเป็นของชำร่วยพระราชทานแก่ผู้มาช่วยงานเนื่องในโอกาสเสด็จพระราชดำเนินทรงบำเพ็ญพระราชกุศลขึ้นพระตำหนักจิตรลดารโหฐาน เมื่อวันที่ 14 สิงหาคม พุทธศักราช 2456 *เหตุเพราะเป็นหนังสือดีด้วยองค์ ๓ กล่าวคือ ๑) เป็นภาษาไทยดี ๒) เป็นหนังสือสำคัญควรสร้างขึ้นไว้ เพื่อให้เป็นเกียรติยศแก่ชาติไทย มิให้นานาประเทศติเตียนได้ว่าไทยเราไม่มีหนังสืออันเป็นแบบแผนในวิชาหนังสือ ๓) เป็นหนังสือที่ผู้รับไปแล้วจะอ่านได้โดยไม่เบื่อ จนโยนเข้าตู้หรือลงก้นหีบไม่จับอ่านอีกต่อไป* (พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2456: คำนำ)

บทพระราชนิพนธ์นี้มี 3 เล่ม ได้เคยจัดพิมพ์มาก่อนหน้านี้แล้ว 1 เล่มเมื่อ พ.ศ. 2442 โดยใช้ต้นฉบับของสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ แต่พิมพ์ไม่ครบอีกทั้งไม่แพร่หลายแต่อย่างใด อาจเป็นเพราะจัดพิมพ์ไม่ต่อเนื่องดังที่ได้ประกาศไว้ การพิมพ์ใหม่ครั้งนี้พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้พระราชวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้ากัลยาณประวัติ หรือที่รู้จักกันดีในพระนามพระราชวรวงศ์เธอ กรมหมื่นกวีพจน์สุปรีชา ทรงทำหน้าที่เป็นผู้ตรวจสอบความถูกต้องของหนังสือ โดยมีพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระดำรงราชานุภาพ (พระยศในขณะนั้น) ทรงทำหน้าที่อำนวยการจัดพิมพ์หนังสือจนสำเร็จตามพระราชประสงค์ในฐานะหนังสือดี บทกลอนไพเราะและถ้อยคำสำนวนดีที่เป็นตัวอย่างดียิ่งแห่งจินตกวีนิพนธ์ จนเป็นที่ประจักษ์ว่า บทละครเรื่องรามเกียรติ์ฉบับนี้มีคุณสมบัติ*เหมาะแก่การใช้เป็นบทแสดงออกซึ่งศิลปทางนาฏกรรมเป็นอย่างดี เพราะเสริมส่งท่าทีทางนาฏศิลป์ให้งดงาม สามารถแสดงความหมายและส่งความรู้สึกออกมาให้เห็นได้*

เด่นชัด (กรมศิลปากร, 2498: คำนำ) โดยเฉพาะการแสดงบทบาทความเป็นธรรมชาติของตัวละคร หรือที่เรียกว่าความเป็นตลาด ดังตัวอย่าง ความว่า

๏ เมื่อนั้น *ท้าวมาลีวราชรังสรรค์*
ได้ฟังคำแข็งขึงดึงดัน *จึ่งว่าเหวยทศกัณฐ์อันธพาล*
จะช่วยว่าให้ดีก็มิเอา *โฉดเฉาชั่วช้าหน้าด้าน*
เสียศักดิ์สุริย์วงศ์พรหมาน *สาธารณ์ทรลักษณ์ไม่รักตัว*
เจ็บอายอะไรก็ไม่มี *ไหว้กราบสตรีท่วมหัว*
หลงรักเมียเขาเมามัว *ที่ชั่วกลับเห็นว่าเป็นดี*
สั่งสอนเสียเปล่าไม่เอาคำ *กูจะซ้ำแช่งชักยักษี*
ขอให้ย่อยยับอัปรีย์ *อย่ามีสิ่งซึ่งสถาวร*
ให้ถอยถดยศถาศักดาเดช *เสื่อมพระเวทวิทยากว่าแต่ก่อน*
ถ้าแม้นออกประจัญบานราญรอน *ให้มอดม้วยด้วยศรพระรามา ฯ*

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2498: 107)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า ท้าวมาลีวราชเป็นตัวละครที่มีสถานะเป็นเทพเจ้า เพศชาย เมื่อหมดความอดทนต่อการโต้แย้งของทศกัณฐ์เกี่ยวกับการส่งคืนนางสีดาให้พระราม ท้าวมาลีวราชจึงเกิดอารมณ์โกรธก็กล่าวตำหนิติเตียนทศกัณฐ์อย่างรุนแรง *“จึ่งว่าเหวยทศกัณฐ์อันธพาล โฉดเฉาชั่วช้าหน้าด้าน”* เพราะสิ่งที่ทศกัณฐ์ทำถึงกับยอมกราบผู้หญิง เห็นผิดเป็นชอบจะยิ่งทำให้เสื่อมเสียชื่อเสียงไปทั้งวงศ์ตระกูล *“เสียศักดิ์สุริย์วงศ์พรหมาน สาธารณ์ทรลักษณ์ไม่รักตัว เจ็บอายอะไรก็ไม่มี ไหว้กราบสตรีท่วมหัว หลงรักเมียเขาเมามัว ที่ชั่วกลับเห็นว่าเป็นดี”* ในเมื่อสอนกันดีๆ แล้วไม่เชื่อฟัง ก็จะขอสาปแช่ง *“สั่งสอนเสียเปล่าไม่เอาคำ กูจะซ้ำแช่งชักยักษี ขอให้ย่อยยับอัปรีย์ อย่ามีสิ่งซึ่งสถาวร”* และขอให้หมดสิ้นยศถาบรรดาศักดิ์ รวมทั้งพระเวทวิทยาก็ขอให้เสื่อมสิ้น *“ให้ถอดถดยศถาศักดาเดช เสื่อมพระเวทวิทยากว่าแต่ก่อน”* พร้อมกับแช่งซ้ำว่าเมื่อออกรบก็ขอให้ตายด้วยศรพระราม *“ถ้าแม้นออกประจัญบานราญรอน ให้มอดม้วยด้วยศรพระรามา”* แสดงให้เห็นบรรยากาศความตึงเครียด ณ สถานที่นั้น กล่าวได้ว่า ท้าวมาลีวราช เทพเจ้าเพศชาย เมื่อมีอารมณ์โกรธจะแสดงพฤติกรรมทางวาจาไม่สุภาพ

๏ เมื่อนั้น *พระจักรรัตน์แก้วแววเวหา*
ได้ฟังถ้อยคำนางสีดา *พระผ่านฟ้าเคืองขุ่นฟุนไฟ*
ด้วยยักขินีนั้นบันดาล *จะถามซักสืบพยานก็หาไม่*
กริ้วโกรธกระทืบบาทตวาดไป *ช่างกระไรสุดอย่างนางสีดา*
เป็นถึงมเหสีมีศักดิ์ *กูลุ่มหลงจงรักหนักหนา*
ไม่รู้เท่าเจ้ากลมารยา *เสกแสร้งมุสาพาที*
ลอบเขียนรูปชู้ไว้ชมเล่น *ครั้นเห็นชัดเอาอีทาสี*
สารพัดชั่วช้ากาลี *เสียทีไปตามเอามึงมา*
อุตส่าห์ปล้ำทำศึกปิ้มตัวตาย *กลับเป็นแสนร้ายสองหน้า*

แม้นรู้ว่ารักอสุรา กูจะรับกลับมาด้วยอันใด ฯ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2498: 12)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า พระรามเป็นตัวละครที่มีสถานะเป็นกษัตริย์เพศชาย เมื่อฟังนางสีดาเล่าเรื่องภาพเขียนทศกัณฐ์ก็เกิดอารมณ์โกรธอย่างรุนแรง *“พระผ่านฟ้าเคืองขุ่นฟุนไฟ”* จนขาดสติโดยไม่ซักถามหรือสืบพยานแต่อย่างใด *“จะถามซักสืบพยานก็หาไม่”* ด้วยความโกรธจึงแสดงกิริยาท่าทางไม่สุภาพพร้อมกับตวาดเสียงดัง *“กริ้วโกรธกระทืบบาทตวาดไป ช่างกระไรสุดอย่างนางสีดา”* พร้อมกล่าวตำหนิว่าเป็นเมียที่รักมาก ภาพวาดทศกัณฐ์ก็เป็นหลักฐานยังกล้าโกหกที่จะโยนความผิดให้ผู้อื่น *“เป็นถึงมเหสีมีศักดิ์ กูลุ่มหลงจงรักหนักหนา เสกแสร้งมุสาพาที ลอบเขียนรูปชู้ไว้ชมเล่น ครั้นเห็นซัดเอาอีทาสี”* พร้อมกับด่าด้วยคำหยาบ *“สารพัดชั่วช้ากาลี เสียทีไปตามเอามึงมา”* รวมทั้งกล่าวอย่างน้อยใจว่าเสียแรงทำศึกแทบตาย แต่นางสีดากลับเป็นคนตีสองหน้า *“อุตส่าห์ปล้ำทำศึกปี้มตัวตาย กลับเป็นแสนร้ายสองหน้า”* และพูดกระทบกระเทียบว่าถ้ารู้ว่ารักทศกัณฐ์แล้วจะไปรับกลับมาด้วยเหตุผลใด *“แม้นรู้ว่ารักอสุรา กูจะรับกลับมาด้วยอันใด”* แสดงให้เห็นบรรยากาศความตึงเครียด ณ สถานที่นั้น กล่าวได้ว่า พระราม กษัตริย์เพศชาย เมื่อมีอารมณ์โกรธจะแสดงพฤติกรรมทางกายและวาจาไม่สุภาพ

๏ เมื่อนั้น นวลนางสีดามารศรี
ยิ่งเดือดด่าว่าเหวยไอ้ไม้นี้ มึงไม่มีอายเจ็บเท่าเล็บมือ
ยังแค่นขืนฝืนหน้ามาหัวเราะ พูดออกไปให้เพราะเสียเถิดหรือ
ตายไหมตายไปให้เขาลือ สมที่ดื้อด้านดีไม่มีอาย
เพี้ยงเอ๋ยให้พระรามตามมาโปรด พิฆาตโคตรไอ้ไม้ให้ฉิบหาย
นางบ่นแช่งแกล้งประเทียบเปรียบปราย หยาบคายด่าว่าไม่ปรานี ฯ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2498: 34)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า นางสีดาเป็นตัวละครที่มีสถานะเป็นนางกษัตริย์ เพศหญิง เมื่อเกิดอารมณ์โกรธก็ยิ่งด่าว่ารุนแรง *“ยิ่งเดือดด่าว่าเหวยไอ้ไม้นี้”* ทั้งกระทบกระเทียบเปรียบเทียบ *“มึงไม่มีอายเจ็บเท่าเล็บมือ”* ด้วยการใช้คำหยาบด่าทอ *“สมที่ดื้อด้านดีไม่มีอาย”* รวมทั้งสาปแช่งข่มขู่ *“เพี้ยงเอ๋ยให้พระรามตามมาโปรด พิฆาตโคตรไอ้ไม้ให้ฉิบหาย นางบ่นแช่งแกล้งประเทียบเปรียบปราย หยาบคายด่าว่าไม่ปรานี”* แสดงให้เห็นบรรยากาศความตึงเครียด ณ สถานที่นั้น กล่าวได้ว่า นางสีดา นางกษัตริย์เพศหญิง เมื่อมีอารมณ์โกรธจะแสดงพฤติกรรมทางวาจาไม่สุภาพ

๏ บัดนั้น ชายหญิงชิงรับคับคั่ง
ไล่ตะครุบทุบถองกันตึงตัง หน้าที่นั่งที่ลุกรุกเข้าไป
ที่เรี่ยวแรงแข็งข้อย่อขยับ โจนประจบตบปับรับเอาได้
บ้างพลัดมือรื้อขยี้เหยียบไว้ เสียงอึกอักผลักไสกันไปมา ฯ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2498: 61)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า ประชาชนเป็นตัวละครที่มีสถานะเป็นสามัญชน ทั้งเพศชายและเพศหญิง ต่างเข้าแย่งชิงมะนาวที่โปรยทานในงานฉลองทศกัณฐ์ขึ้นเมืองใหม่โดยรุกไล่เข้าไปใกล้หน้าพระที่นั่ง *"ชายหญิงชิงรับคับคั่ง ไล่ตะครุบทุบถองกันตึงตัง หน้าที่นั่งที่ลุกรุกเข้าไป"* ผู้ที่แข็งแรงกว่าก็สามารถกระโดรับผลมะนาวได้ *"ที่เรี่ยวแรงแข็งข้อย่อขยับ โจนประจบตบปับรับเอาได้"* บางคนรับได้แต่พลัดหลุดมือก็มีคนอื่นเข้ามาแย่งชิงเอาไป จนเกิดการโต้เถียงผลักกันไปมา *"บ้างพลัดมือรื้อขยี้เหยียบไว้ เสียงอึกอักผลักไสกันไปมา"* แสดงให้เห็นบรรยากาศของประชาชนจำนวนมากมายที่ต่างมาแย่งรับโปรยทานที่มีทั้งความสนุกสนาน เสียงดังโกลาหล การฉกชิงและการใช้กำลังแย่งชิงของ ณ สถานที่นั้น กล่าวได้ว่า ประชาชน ทั้งเพศชายและเพศหญิง เมื่อมีอารมณ์สนุกสนานจะแสดงพฤติกรรมทางกายไม่สุภาพ พร้อมทั้งใช้เสียงดังกว่าปกติ

กล่าวโดยสรุป บทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงปรับปรุงจากบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 โดยทรงเลือกบางตอนที่เหมาะแก่การเล่นละคร จับความตั้งแต่หนุมานถวายแหวนจนถึงทศกัณฐ์ล้มตอนหนึ่ง และตอนนางสีดาวาดรูปทศกัณฐ์จนถึงอภิเษกพระรามกับนางสีดาอีกตอนหนึ่ง โดยไม่มีพระราชประสงค์ที่จะทรงพระราชนิพนธ์ใหม่ทั้งเรื่องเหมือนอิเหนา อันเป็นการถวายพระเกียรติยศแด่รัชกาลที่ 1 พระผู้ทรงพระราชนิพนธ์บทละครเรื่องรามเกียรติ์ไว้เป็นต้นฉบับสำหรับพระนครที่ถือเป็นแม่แบบรามเกียรติ์ฉบับที่สมบูรณ์ที่สุดของไทย

นอกจากนี้ ยังเล่าต่อกันมาว่าเนื้อเรื่องบางช่วงบางตอนที่ไม่ได้ทรงพระราชนิพนธ์ด้วยพระองค์เองก็จะพระราชทานให้กวีรับไปแต่งถวายแล้วนำกลับมาเข้าที่ประชุมกวีพิจารณาร่วมกัน *เอามาอ่านน่าพระที่นั่งในที่ประชุมกวีเหล่านั้นช่วยกันแก้ไขอีกชั้นหนึ่ง* (พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระดำรงราชานุภาพ, 2464: 115) จากนั้นจึงพระราชทานให้เจ้าฟ้าฯ กรมหลวงพิทักษ์มนตรีนำไปซ้อมกระบวนท่ารำกับครูละครหลวง บางครั้งเกิดข้อขัดข้องระหว่างบทกับท่ารำถึงกับต้องปรับแก้บทละครก็มี เมื่อซ้อมจนได้ที่ได้กระบวนรำงดงามต้องพระราชหฤทัยก็ถือเป็นข้อยุติ พระราชทานพระบรมราชานุญาตให้ใช้เป็นแบบแผนถ่ายทอดให้แก่บรรดาละครหลวงแสดงถวายในวโรกาสต่างๆ จะเห็นได้ว่าบทละครพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 มีความประณีตบรรจงในกระบวนการประพันธ์ มีการบูรณาการความรู้ ความคิด จินตนาการร่วมกับศิลปะแขนงที่เกี่ยวข้องอย่างแยบยล *ทั้งนี้เพราะมุ่งหมายจะให้เป็นบทที่ใช้แสดงละครเป็นสำคัญ* (อารดา สุมิตร, 2516: 163) โดยเฉพาะเรื่องรามเกียรติ์โครงเรื่องส่วนใหญ่จะดำเนินตามบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 หากความตอนใดดีอยู่แล้วก็คงไว้ตามเดิม ในขณะเดียวกันก็อาจมีการปรับปรุง ตัดทอนรายละเอียดบางช่วงบางตอนให้กระชับเหมาะแก่การแสดงละครยิ่งขึ้น ดังเช่นตัวอย่างการแสดงบทบาทความเป็นตลาดของตัวละครในบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ดังตาราง

ตารางที่ 18 ตารางแสดงตัวอย่างบทบาทความเป็นตลาดของตัวละครในบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย

ตัวละคร	สถานภาพ	เพศ	พฤติกรรมไม่สุภาพ			ความหมาย
			กาย	วาจา	ใจ	
ท้าวมาลีวราช	เทพเจ้า	ชาย		พูดเสียดสี ด่า สาปแช่ง	เจตนาร้าย	ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ
พระราม	กษัตริย์	ชาย	กระทืบเท้า	พูดเสียดสี ด่า	เจตนาร้าย	ใช้กำลัง ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ
นางสีดา	กษัตริย์	หญิง		พูดเสียดสี ด่า สาปแช่ง	เจตนาร้าย	ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ
ประชาชน	สามัญชน	ชาย หญิง	ใช้กำลัง	พูดเสียงดัง		ไม่สำรวมกิริยา

4.3.3.5 บทละครเรื่องอิเหนา พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เป็นบทละครที่*ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นใหม่สำหรับเล่นลครหลวงไม่ใช้บทครั้งรัชกาลที่ ๑ เข้าใจว่าเหตุที่ทรงพระราชนิพนธ์เห็นจะต่างกัน ที่ทรงเรื่องอิเหนาขึ้นใหม่ ทำนองจะเปนเพราะทรงพระราชดำริห์เห็นว่าบทอิเหนารัชกาลที่ ๑ เปนแต่แต่งซ่อมแซมบทครั้งกรุงเก่า เข้ากันไม่สนิท เล่นละครไม่เหมาะ* (พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระดำรงราชานุภาพ, 2464: 112) ผลจากการปรับปรุงและขัดเกลาด้วยความประณีตงดงามจึงทำให้บทละครในเรื่องอิเหนา พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยได้รับการยกย่องจากวรรณคดีสโมสรในรัชกาลที่ 6 ว่าเป็นยอดของบทละครรำ ด้วยเหตุที่ว่า *บทก็เพราะ เล่นละคอนก็ดี ควรเป็นแบบอย่างของละคอนรำ ตามความเห็นของข้าพเจ้าเห็นว่าเรื่องอิเหนาเปนยอดเยี่ยมในบทละคอนใน* (พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระดำรงราชานุภาพ, 2516: 41) เพราะ *เหมาะแก่การเล่นละคอน ในเชิงรำก็ให้ท่าทีจะรำได้แปลกๆ งามๆ ในเชิงจัดคุมหมู่ละคอนก็ให้ท่าทีจะจัดได้เป็นภาพงามโรง* (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต, 2546: 15) นอกจากนี้ *บทกลอนเรียบร้อยไม่ขัดหู บางตอนจับอกจับใจถึงลืมไม่ได้ และจะร้องก็สะดวก จะรำก็งาม* (หม่อมเจ้าหญิงพูนพิศมัย ดิศกุล, 2474: 10) นอกจากนี้ *ละคอนรำนั้น ข้อดีวิเศษไม่ได้อยู่ที่ว่าคำประพันธ์นั้นจะไพเราะหรือหาไม่ ข้อดีวิเศษอยู่ที่บทนั้นเข้ากระบวรรำงาม เล่นรัดกุมไม่มียืดยาด เพราะพระราชนิพนธ์รัชชกาลที่ ๒ ทั้งเพราะด้วยทั้งไม่ขัดข้องในที่ขัดบางแห่งและซ้อมให้เข้ากระบวรรำด้วย จึงเห็นว่าเลิศควรเป็นแบบได้ทุกเรื่อง* (พระพินิจวรรณการ, 2474: 11-12) ด้วยเหตุผลดังกล่าวบทละครเรื่องอิเหนาพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 จึงเป็น

วรรณคดีเอกที่*เหมาะอย่างเยี่ยมยอดทั้งในฐานะวรรณคดีสำหรับอ่านและในฐานะบทสำหรับใช้แสดงละครใน* (ธานีรัตน์ จัตุทะศรี, 2552: 3) ที่เป็นเครื่องราชูปโภคของพระมหากษัตริย์ที่มุ่งแสดงศิลปะชั้นสูงของราชสำนัก *ภาษาที่ใช้ในละครในจึงมีความประณีตงดงาม ไพเราะและสุภาพ ไม่มีคำตลาดปน แม้ในโวหารตัดพ้อต่อว่า เหน็บแนมหรือประชดประชันก็ยังคงความสุภาพของถ้อยคำเสมอ* (ธานีรัตน์ จัตุทะศรี, 2552: 259) *บทละครในเรื่องอิเหนาจึงไม่ปรากฏการใช้คำหยาบคาย* (กษมา สุรเดชา, 2556: 275) แม้บทที่จัดทำขึ้นประกอบการแสดงในปัจจุบันภาษาที่ใช้ในนาฏการก็ต้องคงเส้นคงวาในเรื่องความเรียบร้อยสุภาพ ต้องคัดสรรถ้อยคำมาใช้ได้อย่างงดงามนุ่มนวล แต่แฝงทีที่แข็งกร้าวเมื่อคราวจำเป็น เช่น เมื่อตัวละครเกิดอารมณ์โกรธก็อาจแสดงพฤติกรรมไม่สุภาพตามวิสัยมนุษย์ ดังปรากฏในบทบาทความเป็นตลาด ดังตัวอย่าง ความว่า

๏ เมื่อนั้น *ระตูขัดแค้นแสนศัลย์ (บุศสิหนา)*
กระทืบบาทกราดกริ้วคือไฟกัลป์ *จึงกระชั้นสีหนาทตวาดไป*

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2516: 125)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า ระตูบุศสิหนาเป็นตัวละครที่มีสถานะเป็นเจ้าเมือง เพศชาย เมื่อเกิดอารมณ์โกรธก็แสดงพฤติกรรมรุนแรง *“กระทืบบาทกราดกริ้วคือไฟกัลป์”* รวมทั้ง *“จึงกระชั้นสีหนาทตวาดไป”* แสดงให้เห็นบรรยากาศความตึงเครียด ณ สถานที่นั้น กล่าวได้ว่า ระตูบุศสิหนา กษัตริย์เพศชาย เมื่อมีอารมณ์โกรธจะแสดงพฤติกรรมทางกายและวาจาไม่สุภาพ

๏ เมื่อนั้น *ระเด่นบุษบาเสนหา*
ปลิดกลีบปะหนันมิทันช้า *เห็นสาราก็อ่านทันที*
๏ ครั้นอ่านเสร็จสิ้นในสาร *เยาวมาลย์เคืองขุ่นหุนหัน*
จึงฉีกที่มีหนังสือนั้น *ทิ้งลงเสียพลันทันใด*

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2516: 413)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า นางบุษบาเป็นตัวละครที่มีสถานะเป็นกษัตริย์เพศหญิง เมื่อเกิดความรู้สึกขุ่นเคือง คับข้องใจก็แสดงพฤติกรรมไม่สำรวม *“จึงฉีกที่มีหนังสือนั้น”* รวมทั้ง *“ทิ้งลงเสียพลันทันใด”* แสดงให้เห็นบรรยากาศความตึงเครียด ณ สถานที่นั้น กล่าวได้ว่า นางบุษบา กษัตริย์เพศหญิง เมื่อมีความรู้สึกอึดอัดขัดใจจะแสดงพฤติกรรมไม่สำรวมกิริยาต่อหน้าผู้อื่น

๏ เมื่อนั้น *ระเด่นมนตรีคิดริษยา*
เห็นระตูดูนางบุษบา *พระกริ้วโกรธโกรธาดังเพลิงกัลป์*
เขม้นดูจรกาแล้วคว้ากริช *จะใคร่ผลาญชีวิตให้อาสัญ*
ขุกคิดเกรงองค์พระทรงธรรม์ *สู้สะกดอดกลั้นโกรธา*

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2516: 431)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า อิเหนาเป็นตัวละครที่มีสถานะเป็นกษัตริย์ เพศชาย เมื่อเกิดความรู้สึกไม่พอใจก็โกรธ *“พระกริ้วโกรธโกรธาดังเพลิงกัลป์”* และคิดใช้อาวุธ *“เขม้นดูจรกาแล้วคว้ากริช”* มุ่งฆ่าผู้อื่น *“จะใคร่ผลาญชีวิตให้อาสัญ”* แสดงให้เห็นบรรยากาศความตึงเครียด ณ

สถานที่นั้น กล่าวได้ว่า อิเหนา กษัตริย์เพศชาย เมื่อมีอารมณ์โกรธก็มีความคิดจะใช้อาวุธในการสังหารคู่กรณี

๏ บัดนั้น *หญิงชายระบือฦๅเลื่อง*
มาคอยดูภูวไนยนองเนือง *นั่งเนื่องแน่นถนนไปจนวัง*
บ้างกลัวต่ำสูงจูงลูกหลาน *ลงจากร้านขายผ้าหน้าถัง*
บ้างลดไม้ค้ำฝาหน้ากระชัง *มาแทรกเสียดเบียดบังนั่งปน*
ที่หญิงปากกล้าก็ด่าทอ *เพิดพ้อผลักไสฟิไรบ่น*
ปะชายโฉงเฉงข่มเหงคน *ปากลนปะเตะเล่นก็เป็นไร*
ที่ทางมึงได้ที่ไหนมา *จะนิ่งดูแต่ตาก็ไม่ได้*
ขึ้นเสียงเถียงทะเลาะกันอึงไป *ฮึดฮัดขัดใจเต็มที*

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2516: 41-42)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า ประชาชนเป็นตัวละครที่มีสถานะเป็นสามัญชน ทั้งเพศชายและเพศหญิง เมื่อเกิดความรู้สึกไม่พอใจก็บ่นว่า โดยเฉพาะผู้หญิง *"ที่หญิงปากกล้าก็ด่าทอ"* และพูดขับไล่ผู้อื่น *"เพิดพ้อผลักไสฟิไรบ่น"* และพูดประชดประชัน *"ที่ทางมึงได้ที่ไหนมา"* จนในที่สุดก็ทะเลาะกันรุนแรง *"ขึ้นเสียงเถียงทะเลาะกันอึงไป"* แสดงให้เห็นบรรยากาศความตึงเครียด ณ สถานที่นั้น กล่าวได้ว่า ประชาชน สามัญชนเพศชายและเพศหญิง เมื่อมีความรู้สึกไม่พอใจก็จะบ่น ก่น ด่า และทะเลาะกัน

กล่าวโดยสรุป บทละครเรื่องอิเหนาพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยเป็นบทละครในที่ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นใหม่ทั้งเรื่อง ด้วยทรงมีพระราชดำริว่าบทละครในเรื่องอิเหนาพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 นั้นเป็นแต่เพียงทรงพระราชนิพนธ์ซ่อมแซมบทละครเรื่องอิเหนาความครั้งกรุงเก่า หากนำมาเป็นหลักในการพระราชนิพนธ์เช่นเดียวกับบทละครเรื่องรามเกียรติ์ก็อาจทำให้เชื่อมความได้ไม่สนิทและก็คงยากแก่การเล่นละครด้วยเหตุที่มีรายละเอียดมาก *จึงทรงพระราชนิพนธ์ใหม่ทั้งเรื่องเพื่อให้เป็นต้นฉบับสำหรับพระนคร* (ทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนกุล, 2526: 51) โดยทรงรักษาขนบของการแต่งบทละครใน เช่น

1. การดำเนินเรื่องเน้นการพรรณนารายละเอียดเพื่อตรึงผู้ชมให้สัมผัสความงามของสิ่งต่างๆ ผ่านกระบวนท่ารำที่ปราณีตงดงามประกอบกระบวนเพลงที่มีลีลาการขับร้องและบรรเลงอย่างแพรวพราว เช่น บทชมขบวนทัพ บทชมธรรมชาติ บทชมบ้านชมเมือง บทลงสรงทรงเครื่อง

2. ภาษาที่ใช้คัดสรรกลั่นกรองคำไพเราะ สุภาพ พิถีพิถันตามระดับตัวละคร โดยการ *เลือกสรรถ้อยคำที่สละสลวยไพเราะ ระมัดระวังไม่ให้ภาษาตลาดเข้าไปปะปน* (คมคาย นิลประภัสสร, 2497: 20) นอกจากนี้ ภาษาที่ใช้ยังเอื้อต่อการแสดงกระบวนท่ารำและกิริยาท่าทางการเคลื่อนไหวของตัวละครอย่างชัดเจน

3. เพลงที่บรรจุในบทละครในส่วนใหญ่เป็นเพลงที่ดำเนินจังหวะค่อนข้างช้า มีท่วงทำนองอ่อนหวาน แม้เพลงที่ใช้ในบทโศกครำ่ครวญก็เอื้อให้ผู้แสดงสามารถอวดลีลาท่ารำและอารมณ์ความรู้สึกได้งามสง่าสมจริง

นอกจากนี้ เนื้อเรื่องยังแสดงบุคลิกลักษณะหรือพฤติกรรมและอารมณ์ความรู้สึกตามธรรมชาติของมนุษย์ผ่านตัวละคร ดังปรากฏตัวอย่างการแสดงบทบาทความเป็นตลาดของตัวละครในบทละครเรื่องอิเหนา พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ดังตาราง

ตารางที่ 19 ตารางแสดงตัวอย่างบทบาทความเป็นตลาดของตัวละครในบทละครเรื่องอิเหนา พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย

ตัวละคร	สถานภาพ	เพศ	พฤติกรรมไม่สุภาพ			ความหมาย
			กาย	วาจา	ใจ	
อิเหนา	กษัตริย์	ชาย	ใช้อาวุธ		เจตนาร้าย	ใช้ความรุนแรง
บุษบา	กษัตริย์	หญิง	ทำลายข้าวของ		เจตนาร้าย	ไม่สำรวมกิริยา
ระตูบุษศิหนา	กษัตริย์	ชาย	กระทืบเท้า	ด่า	เจตนาร้าย	ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย
ประชาชน	สามัญชน	ชาย หญิง	ใช้กำลัง	พูดเสียดสี ด่า	เจตนาร้าย	ใช้ความรุนแรง ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย

4.3.3.6 บทละครเรื่องสังข์ทอง พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เป็นบทละครเรื่องหนึ่งที่ได้รับความนิยมอย่างกว้างขวางด้วยปรากฏว่า*ได้มีการรวบรวมนิทานในแบบเรื่องนิทานสังข์ทองได้ 72 สำนวนจากนิทานของคนไทยภาคต่างๆในประเทศไทย รวมทั้งนิทานของกลุ่มชนชาติไทที่อยู่นอกประเทศไทย ซึ่งพบว่าแบบเรื่องนิทานสังข์ทองเป็นแบบเรื่องที่แพร่หลายมากในกลุ่มชนชาติไท เพราะปรากฏทั้งในนิทานของไทยภาคต่างๆ และในกลุ่มชนชาติไททั้งในและนอกประเทศ* (วัชราภรณ์ ดิษฐป้าน, 2545: บทคัดย่อ) ซึ่งจะเห็นได้ว่ามีการนำเสนอในรูปแบบต่างๆ เช่น วรรณคดีสำหรับอ่าน ละครนอก ดัดแปลงเป็นนิทาน การ์ตูน ละครโทรทัศน์ ภาพยนตร์ ตลอดจนแปลเป็นภาษาอังกฤษ เพราะความนิยมอย่างแพร่หลายดังกล่าวจึงทำให้เรื่องสังข์ทอง*ผูกพันเข้ากับคนไทยและกลายเป็นประวัติศาสตร์ส่วนหนึ่งของชุมชนต่างๆ* (ไพศาล กรุมรัมย์, 2554: 20-21)

เรื่องสังข์ทองที่พบส่วนใหญ่มักอยู่ในรูปนิทานมุขปาฐะ เล่าต่อๆกันมาจึงมีการแต่งเติมเสริมเรื่องไปตามจินตนาการของผู้เล่าแต่ละคนตลอดเวลา จึงไม่สามารถระบุว่าเรื่องสังข์ทองฉบับใดเกิดขึ้นก่อนหลังเมื่อไรและที่ใด แต่พบว่ามีเรื่องสังข์ทองฉบับลายลักษณ์อักษรในสมัยกรุงศรีอยุธยาที่ปรากฏเป็นหลักฐานมาจนปัจจุบันซึ่งต้นฉบับส่วนใหญ่ชำรุดเสียหายเนื้อหาไม่สมบูรณ์ เช่น สุวรรณสังข์ชาดกในปัญญาสชาดก สังข์ทองคำฉันท์ บทละครนอกเรื่องสังข์ทอง จนถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์

พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยได้ทรงพระราชนิพนธ์บทละครนอกเรื่องสังข์ทองขึ้นตั้งแต่ต้นจนจบ หาก*จะทรงเรื่องใดถ้ามีบทเดิมอยู่ คงเอาบทเดิมมาทรงตรวจตราก่อน ถ้าแลความในบทเดิมแห่งใดดีอยู่แล้วเป็นไม่ทรงทิ้งเสียเลย* (พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระดำรงราชานุภาพ, 2464: 116) โดยทรงเลือกสรรเจ้านายและข้าราชการที่มีความสามารถในทางกวีนิพนธ์ไว้เป็นที่ปรึกษา คือ กรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ เจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษ์มนตรี ขุนสุนทรโวหาร (ภู่) ซึ่งอาจมีกรมหมื่นสุรินทรรักษ์ พระยาไชยวิชิต (เผือก) และจมื่นไวยวรนาถอีก 2 ท่าน เล่าต่อกันมาว่า *วิธีที่ทรงพระราชนิพนธ์นั้น เรื่องตรงไหนที่ไม่ทรงพระราชนิพนธ์ก็พระราชทานให้กวีที่ปรึกษาเหล่านั้นรับตัดตอนไปแต่ง ตอนไหนทรงพระราชนิพนธ์แล้วก็ดีหรือกวีที่ได้รับไปแต่งแล้วนำมาถวายก็ดี เอามาอ่านหน้าพระที่นั่งในที่ประชุมกวีเหล่านั้นเพื่อช่วยกันแก้ไขอีกชั้นหนึ่ง* (ละม่อม โอชกะ, 2512: 49) ส่วนวิธีแสดงก็แตกต่างจากละครนอกที่เล่นกันโดยทั่วไป เพราะทรงแก้ไขทั้งทำนองร้องและกระบวนรำ *จึงมีลครนอกแบบหลวงขึ้นอีกอย่าง ๑ ซึ่งลครของผู้มีบันดาศักดิ์ถือเอาเป็นแบบอย่าง* (พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระดำรงราชานุภาพ, 2464: 114)

แม้ละครเรื่องสังข์ทองจะเป็นเรื่องที่แต่งสมมติขึ้น แต่ก็แฝงคุณค่าให้ขบคิดมากมาย เพราะ *การที่ตัวละครแม้จะแปลกประหลาด แต่ก็ถูกประดิษฐ์สร้างโดยคนธรรมดาจึงมีความรู้สึกนึกคิด อารมณ์เช่นเดียวกับมนุษย์ธรรมดา เราจึงสามารถอธิบายพฤติกรรมเหล่านั้นได้เช่นเดียวกับการอธิบายคนธรรมดา* (เสาวลักษณ์ อนันตศานต์, 2538: 277) โดยเฉพาะประเด็นความขัดแย้งของตัวละครที่เป็นสาเหตุของเหตุการณ์ต่างๆ ล้วนเป็นความจริงที่ปรากฏอยู่ในครอบครัวและสังคมไทย เรื่องสังข์ทองจึงเป็นเรื่องที่สะท้อนแนวคิดการปลูกฝังค่านิยมอันดีให้แก่สังคม *โดยมีแก่นเรื่องมุ่งสร้างสรรค์สังคมไทย เพราะเสนอแนวทางประพฤติปฏิบัติที่ดีให้เป็นแบบอย่างในการดำเนินชีวิตและเสนอแนวทางประพฤติปฏิบัติที่ไม่ดีเพื่อให้เห็นตัวอย่างในทางเสื่อม จะได้เป็นเครื่องเตือนใจไม่ประพฤติปฏิบัติตามนั้น* (เบญจวรรณ ฉัตระเนตร, 2518: 212) ดังปรากฏในบทบาทความเป็นตลาดของตัวละคร ดังตัวอย่าง ความว่า

๏ เมื่อนั้น — *ท้าวสามนต์เสียใจจนลมจับ*
นางมณฑาเข้าประคองรองรับ — *ขยำขยับไปสักหน่อยก็ค่อยคลาย*
ลุกขึ้นกระทืบบาทตวาดอึง — *อีรจนาดูดู่มึงช่างมักง่าย*
ทรลักษณ์อัปรีย์ไม่มีอาย — *หน่อกษัตริย์ทั้งหลายไม่เอื้อเฟื้อ*
มารักเงาะทรพลคนอุบาทว์ — *ทุดช่างชั่วชาติประหลาดเหลือ*
แค้นนักจักใครให้แล่เนื้อ — *แล้วเอาเกลือทาซ้ำให้หนำใจ*
ว่าพลางฉวยได้ไม้เรียว — *โกรธเกรี้ยวตัวสั่นหมั่นไส้*
อีลูกชั่วน่าชังจังไร — *เอาไว้ไยตีเสียให้แทบตาย*

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2525: 114-115)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า ท้าวสามลเป็นตัวละครที่มีสถานะเป็นกษัตริย์เพศชาย เมื่อเกิดอารมณ์โกรธก็แสดงพฤติกรรมเกรี้ยวกราด *“ลุกขึ้นกระทืบบาทตวาดอึง”* พร้อมด่าทอด้วยถ้อยคำหยาบคาย *“อีรจนาดูดู่มึงช่างมักง่าย ทรลักษณ์อัปรีย์ไม่มีอาย มารักเงาะทรพลคนอุบาทว์ ทุดช่างชั่วชาติประหลาดเหลือ”* ประกอบกับความเจ็บแค้นจึงข่มขู่ *“แค้นนักจักใครให้แล่เนื้อแล้วเอาเกลือทาซ้ำให้หนำใจ”* อันเป็นวิธีการกระทำที่รุนแรง รวมทั้งขู่จะใช้ไม้ทุบตีให้ตาย *“ว่าพลางฉวยได้ไม้เรียว โกรธเกรี้ยวตัวสั่นหมั่นไส้ อีลูกชั่วน่าชังจังไร เอาไว้ไยตีเสียให้แทบตาย”* แสดงให้เห็นบรรยากาศความตึงเครียด ณ สถานที่นั้น กล่าวได้ว่า ท้าวสามล กษัตริย์เพศชาย เมื่อมีอารมณ์โกรธจะแสดงพฤติกรรมทางกายด้วยการใช้ความรุนแรงและใช้วาจาหยาบคาย

๏ เมื่อนั้น *หกนางเคืองขัดอัชฌาสัย*
ต่างคนชี้หน้าแล้วว่าไป *หัวเราะเยาะใครอีรจนา*
เหตุว่าผัวมึงมาถึงก่อน *ทำแสนงอนเจ๋อเจ๊อะสะเออะหน้า*
ผัวกูไม่รู้จักจับผักปลา *จึงได้มาไม่มากเหมือนหม่อมเงาะ*
ดูเยี่ยงผัวเจ้ามันเคล่าคล่อง *ห้วยหนองเหนือใต้เข้าใจเสาะ*
นางเมียขึ้นหน้ามาหัวเราะ *เปรียบเปรยเย้ยเยาะไม่เจียมตัว*
เขาขับไล่ไปอยู่เสียปลายนา *ยังดื้อด้านเข้ามาว่าแทนผัว*
ไม่มีความยำเยงเกรงกลัว *ไสหัวออกไปเสียจากวัง*

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2525: 148-149)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า พี่นางทั้งหก เป็นตัวละครที่มีสถานะเป็นธิดากษัตริย์ เพศหญิง ต่างมีอารมณ์โกรธแค้น *“หกนางเคืองขัดอัชฌาสัย”* จึงแสดงพฤติกรรมไม่สุภาพด้วยการชี้หน้าพร้อมกับด่าว่านางรจนา *“ต่างคนชี้หน้าแล้วว่าไป”* ขึ้นคำ *“มึง กู”* อีกทั้งพูดกระทบกระเทียบ *“ผัวกูไม่รู้จักจับผักปลา ดูเยี่ยงผัวเจ้ามันเคล่าคล่อง”* รวมทั้งขับไล่นางรจนาให้ออกจากวัง *“ไสหัวออกไปเสียจากวัง”* แสดงให้เห็นบรรยากาศการทะเลาะเบาะแว้งโต้เถียง ด่าทอ เสียงดัง ชุลมุนวุ่นวาย ณ สถานที่นั้น กล่าวได้ว่า พี่นางทั้งหก ธิดากษัตริย์เพศหญิง เมื่อมีอารมณ์โกรธจะแสดงพฤติกรรมทางกายด้วยกิริยาท่าทางและวาจาไม่สุภาพ

๏ เมื่อนั้น *รจนาตอบไปดังใจหวัง*
ชิชะหม่อมพี่ที่ขี้ซัง *ออกประดังด่าทอเล่นพอแรง*
แค้นใจคิดจะใคร่อยู่ทะเลาะ *แต่เจ้าเงาะชี้ชวนไปเคหา*
ถ่มน้ำลายรดให้แล้วไคลคลา *ตามผัวออกมาไม่พรั่นพรึง ฯ*

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2525: 149)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า นางรจนาเป็นตัวละครที่มีสถานะเป็นธิดากษัตริย์ เพศหญิง เมื่อถูกรุมประจานด่าว่าก็โกรธแค้น *“แค้นใจคิดจะใคร่อยู่ทะเลาะ”* จึงโต้กลับด้วยการ *“ถ่มน้ำลายรดให้แล้วไคลคลา ตามผัวออกมาไม่พรั่นพรึง”* แสดงให้เห็นบรรยากาศความตึง

เครียดระหว่างพี่น้องที่ไม่ลดราวาศอก ต่างไม่มีใครยอมใคร ณ สถานที่นั้น กล่าวได้ว่า นางรจนา ธิดากษัตริย์เพศหญิง เมื่อมีอารมณ์โกรธจะแสดงพฤติกรรมทางกายด้วยกิริยาท่าทางไม่สุภาพ

๏ เมื่อนั้น *หกเขยขัดใจเป็นหนักหนา*
เห็นเงาะเยาะหยอกภรรยา *โกรธาตาเขียวเหลียวดูกัน*
โมโหฮึดฮัดขัดเขมร *โจงกระเบนคาดกระเบนเสียให้มั่น*
หมายเข้มันกำหมัดกัดฟัน *มุทะลุดุดันไม่พรั่นพรึง*
ลางคนบ่นด่าเงาะอุบาทว์ *จะใคร่เอาเท้าคาดเข้าสักผึง*
บ้างว่าจะถองสักสองตึง *ทำไมมึงมาหยอกหลอกเมียกู*
ดูเถิดเกิดมาไม่เคยพบ *บ้าใบ้บัดซบทำลบหลู่*
จองหองถองเสียให้เมียดู *ด่าพลางทางกรูกันเข้าไป*

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2525: 151)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า หกเขยเป็นตัวละครที่มีสถานะกษัตริย์หรือโอรสกษัตริย์ต่างเมือง เพศชาย เมื่อเกิดความรู้สึกอึดอัดขัดใจและอารมณ์โกรธที่เจ้าเงาะหยอกล้อภรรยาของตนก็แสดงออกทางสีหน้า แววตาและท่าทาง *“หกเขยขัดใจเป็นหนักหนา โกรธาตาเขียวเหลียวดูกัน โมโหฮึดฮัดขัดเขมร โจงกระเบนคาดกระเบนเสียให้มั่น”* ต่างคนต่างกำหมัดจะเข้าชกต่อยเจ้าเงาะอย่างไม่เกรงกลัว *“หมายเข้มันกำหมัดกัดฟัน มุทะลุดุดันไม่พรั่นพรึง”* ในขณะที่บางคนก็ด่าว่าและข่มขู่จะใช้เท้าเข้าทำร้าย *“ลางคนบ่นด่าเงาะอุบาทว์ จะใคร่เอาเท้าคาดเข้าสักผึง”* ทั้งยังด่าว่าและกรูกันเข้าไปหมายจะทำร้ายเจ้าเงาะ *“บ้างว่าจะถองสักสองตึง บ้าใบ้บัดซบทำลบหลู่ ด่าพลางทางกรูกันเข้าไป”* แสดงให้เห็นบรรยากาศความวุ่นวายโกลาหล ณ สถานที่นั้น กล่าวได้ว่า หกเขย กษัตริย์เพศชาย เมื่อมีอารมณ์โกรธจะแสดงพฤติกรรมทางกายและวาจาไม่สุภาพ

๏ บัดนั้น *ชาวเมืองทั้งสิ้นได้ยินทั่ว*
ตื่นตระหนกตกใจจวนตัว *จะยักย้ายครอบครัวก็ไม่ทัน*
ต่างคนลนลานทุกบ้านช่อง *เสลือกสลนขนของเชี่ยนขัน*
หอบที่นอนหมอนฟูกผูกพัน *ถามกันว่าจะไปข้างไหนดี*
บ้างอุ้มบุตรจุดมือเมียมา *ไหว้วอนพ่อตาให้พาหนี*
ลูกหลานรุงรังครั้งนี้ *มิรู้ที่จะแอบแฝงอยู่แห่งไร*
บ้างปีนขึ้นแย่งฝาหลังคาเรือน *สำคัญฟ้นเฟื่อนว่าไฟไหม้*
ขนเอาข้าวของลงกองไว้ *ร้องไห้เรียกหากันอึงอล*
พวกผู้หญิงสาวแก่แม่ค้า *ตกใจคิดว่าขโมยปล้น*
เบี้ยข้าวเททิ้งแล้ววิ่งวน *แน่นถนนปนไปกับผู้ชาย*

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2525: 174)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า ประชาชนเป็นตัวละครที่มีสถานะเป็นสามัญชนทั้งเพศชายและเพศหญิง เมื่อเกิดความตกใจต่อเหตุการณ์ ต่างคนต่างมุ่งหนีเอาตัวรอด ต่างขนย้ายข้าวของเท่าที่จำเป็นจะเอาไปได้ โดยที่ยังไม่รู้ว่าจะไปที่ไหน*“ตื่นตระหนกตกใจจวนตัว ต่างคนลนลาน*

ทุกบ้านช่อง เสลือกสลนขนของเชี่ยนขัน หอบที่นอนหมอนฟูกผูกพัน ถามกันว่าจะไปข้างไหนดี” บางคนก็อุ้มลูกจูงเมียไปขอให้พ่อตาช่วยเหลือเพราะไม่รู้ว่าจะไปหลบภัยที่ใด *“บ้างอุ้มบุตรฉุดมือเมียมาไหว้วอนพ่อตาให้พาหนี มิรู้ที่จะแอบแฝงอยู่แห่งไร”* ในขณะที่บางคนก็ปีนขึ้นไปหลบภัยบนหลังคาบ้าน เพราะคิดว่าเกิดไฟไหม้ โดยขนข้าวของมากองไว้ ต่างตะโกนเรียกหากัน *“บ้างปีนขึ้นแย่งฝาหลังคาเรือน ขนเอาข้าวของลงกองไว้ ร้องให้เรียกหากันอึงอล”* นอกจากนี้ บรรดาแม่ค้าตกใจต่างคิดว่าโจรปล้นก็ทิ้งข้าวของเงินทองและวิ่งหนีปะปนไปกับผู้คนในถนน *“พวกผู้หญิงสาวแก่แม่ค้า ตกใจคิดว่าขโมยปล้น เบี้ยข้าวเททิ้งแล้ววิ่งวน แน่นถนนปนไปกับผู้ชาย”* แสดงให้เห็นบรรยากาศความวุ่นวายโกลาหล เสียงดังอึกทึกครึกโครม ณ สถานที่นั้น กล่าวได้ว่า ประชาชน ทั้งเพศชายและเพศหญิง เมื่อมีอาการตกใจจะแสดงพฤติกรรมด้วยกิริยาท่าทางไม่สุภาพและพูดจาด้วยเสียงอันดังกว่าปกติ รวมทั้งมีเสียงอึกทุกครึกโครมจากการขนย้ายสิ่งของต่างๆ

๏ อีเอยอีคนคด
เยาะเย้ยยิ้มหัวไม่กลัวใคร
ว่ากูแอบอ้างเอาพระอินทร์
ปากคอน้อยหรือนั่นไม่ครั่นคร้าม
๏ ดูดู๋ยิ่งว่าด่าทอ
ทะเลาะผัวตัดพ้อคอเป็นเอ็น
จะกำราบปราบเสียสักหน่อยหนึ่ง
พระพิโรธโกรธขึ้งตึงตัง
๏ อีเอยอีจันทา
ฉวยได้ไม้เรียว
ดูดู๋ด้านหน้า
โกรธเกรี้ยวเคี้ยวฟัน
๏ ขันเอยขันจ้าน
เขาว่าถูกใจ
ตบหัตถ์ผัดพ่อ
เยาะเย้ยภูมี
๏ ดูเอยดูเอา
ตีเสียให้ตาย
หวดด้วยไม้เรียว
คนขยันนั่นแน่
๏ ภูเอยภูมี
แต่ก่อนร่อนชะไร
เดี๋ยวนี้นี่หนอ
ยิ่งกว่าบ้ายุ
ช่างประชดประชันน่าหมั่นไส้
เอออะไรใส่ถ้อยร้อยความ
ประมาทหมิ่นจ้วงจาบหยาบหยาม
ลวนลามหนักหนาอีหน้าเป็น
ยังขืนเข้ามาล่อล้อเล่น
ขู่เข็ญเท่าไรก็ไม่ฟัง
ให้มึงรู้สึกสำนึกมั่ง
เหน็บรั้งขัดเขมรเป็นเกลียว
กล้าดีแล้วอย่าทำตาเหมียว
ไล่เลี้ยวพัลวัน
กลับมาเย้ยหยัน
ตีรันร่ำไป
งุ่นง่านพาลโกรธโลดไล่
จับไม้ไล่ตี
เลี้ยวล่อหลีกหนี
ทำทีแยบคาย
ขืนเฝ้าเย้ายั่วไม่กลัวหวาย
แสนร้ายรังแก
ซ้ำเขียวหลายแผล
วิ่งแร่ไปไย
มาทำโพยโบยตีไม่ปราศรัย
ท้าวไม่มุทะลุ
ใจคอร้ายดุ
ดูรุน่าชัง

แกล้งเย้ยยิ้มหัว *เยาะยั่วให้คลั่ง*
เลี้ยวล่อรอรั้ง *เหลียงหลังแล่นไป*
๏ อีเอยอีชาติชั่ว *ขึ้นเสียงเถียงผัวหากลัวไม่*
เลี้ยงมันไว้ไย *จัญไรใจคด*
ล้อเล่นเช่นนี้ *เหลือที่จะอด*
ตัวดีมีพยศ *ไม่ลดละมึง*
ทั้งตีทั้งด่า *ปากว่ามือถึง*
ถูกถองสองดึง *ร้องอึงอื้อไป*

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2525: 232-234)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า ท้าวยศวิมลเป็นตัวละครที่มีสถานะเป็นกษัตริย์เพศชาย เมื่อเกิดอารมณ์โกรธก็ด่าว่านางจันทาด้วยถ้อยคำหยาบคาย *“อีเอยอีคนคด ปากคอน้อยหรือนั่นไม่ครั่นคร้าม ลวนลามหนักหนาอีหน้าเป็น”* ในขณะเดียวกันนางจันทาก็โต้เถียงไม่ลดราวาศอกแต่อย่างใด *“ดูดู๋ยิ่งว่าด่าทอ ยังขืนเข้ามาล่อล้อเล่น ทะเลาะผัวตัดพ้อคอเป็นเอ็น ขู่เข็ญเท่าไรก็ไม่ฟัง”* ท้าวยศวิมลจึงใช้ไม้เรียวไล่ตีไปพลางด่าพลาง *“ฉวยได้ไม้เรียว ไล่เลี้ยวพัลวัน ดูดู๋ด้านหน้า โกรธเกรี้ยวเคี้ยวฟัน ตีรันร่ำไป”*

นางจันทาก็ยังไม่สำนึกผิดยังคงโต้เถียงและพูดจาประชดประชัน *“ภูเอยภูมี แต่ก่อนร่อนชะไร ท้าวไม่มุทะลุ เดี๋ยวนี้นี่หนอ ใจคอร้ายดุ ยิ่งกว่าบ้ายุ ดูรุน่าชัง”* ในขณะเดียวกันนางจันทาก็แกล้งหัวเราะเยาะเพื่อจะยั่วให้ท้าวยศวิมลโกรธยิ่งขึ้น *“แกล้งเย้ยยิ้มหัว เยาะยั่วให้คลั่ง เลี้ยวล่อรอรั้ง เหลียงหลังแล่นไป”* และก็ได้ผลตามคาดเพราะท้าวยศวิมลยิ่งด่าว่ารุนแรงยิ่งขึ้น *“อีเอยอีชาติชั่ว จัญไรใจคด เหลือที่จะอด ไม่ลดละมึง”* ทั้งขู่ว่าจะไม่เลี้ยง *“เลี้ยงมันไว้ไย”* ทั้งตีทั้งด่าชนิดปากว่ามือถึงจนนางจันทาส่งเสียงร้องดัง *“ทั้งตีทั้งด่า ปากว่ามือถึง ร้องอึงอื้อไป”* แสดงให้เห็นบรรยากาศชุลมุนวุ่นวาย โกลาหล และตึงเครียด ณ สถานที่นั้น กล่าวได้ว่า ท้าวยศวิมล กษัตริย์เพศชาย และนางจันทามเหสีกษัตริย์เพศหญิง เมื่อเกิดอารมณ์โกรธต่างโต้เถียงกันด้วยความรุนแรง จะแสดงพฤติกรรมทางกายและวาจาไม่สุภาพ

กล่าวโดยสรุป บทละครเรื่องสังข์ทองพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยเป็นบทละครที่ให้ความสนุกเพลิดเพลินโดยการสะท้อนพฤติกรรมมนุษย์ผ่านบทบาทตัวละครด้วยการนำปัญหาครอบครัวซึ่งเป็นปัญหาพื้นฐานทางสังคมโดยเฉพาะความไม่ลงรอยกันของตัวละครที่เป็นสมาชิกในครอบครัวเดียวกันมาตีแผ่ให้เห็นความเป็นจริงผ่านพฤติกรรมทางกาย เช่น การโต้เถียง การด่าทอ การกลั่นแกล้ง การทำร้าย ฯลฯ มีการใช้ภาษาตรงไปตรงมาเข้าใจง่ายโดยไม่ต้องขบคิดตีความ หรือที่เรียกว่า “ภาษาปาก” ซึ่งเป็นถ้อยคำสามัญและเป็นระดับภาษาที่ไม่สอดคล้องกับตัวละครที่มีสถานภาพสูงทางสังคม เช่น กษัตริย์ มเหสี พระธิดา เป็นต้น ดังปรากฏตัวอย่างการแสดง

บทบาทความเป็นตลาดของตัวละครในบทละครเรื่องสังข์ทอง พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ดังตาราง

ตารางที่ 20 ตารางแสดงตัวอย่างบทบาทความเป็นตลาดของตัวละครในบทละครเรื่องสังข์ทอง พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย

ตัวละคร	สถานภาพ	เพศ	พฤติกรรมไม่สุภาพ			ความหมาย
			กาย	วาจา	ใจ	
ท้าวสามล	กษัตริย์	ชาย	กระทืบเท้า	พูดเสียดสี พูดข่มขู่ ด่า	เจตนาร้าย	ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย ใช้ความรุนแรง
พี่นางทั้งหก	กษัตริย์	หญิง		พูดเสียดสี พูดข่มขู่	เจตนาร้าย	ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย
นางรจนา	กษัตริย์	หญิง	ถ่มน้ำลาย	พูดเสียดสี	เจตนาร้าย	ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ ใช้ความรุนแรง
หกเขย	กษัตริย์	ชาย	ใช้กำลัง	พูดเสียดสี ด่า	เจตนาร้าย	ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย ใช้ความรุนแรง
ท้าวยศวิมล	กษัตริย์	ชาย	ใช้กำลัง	พูดเสียดสี ด่า	เจตนาร้าย	ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย ใช้ความรุนแรง
นางจันทา ประชาชน	กษัตริย์ สามัญชน	หญิง ชาย หญิง	ใช้กำลัง	พูดเสียดสี เสียงดัง	เจตนาร้าย ตกใจกลัว	ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ ไม่สำรวมกิริยา

อนึ่ง เรื่องสังข์ทองเป็นเรื่องที่คนทั่วไปรู้จักดี โดยปรากฏเป็นนิทานพื้นบ้านภาคต่างๆ เช่น เรื่องสังข์ทองจังหวัดพังงา นครศรีธรรมราช สุโขทัย นครสวรรค์ ชลบุรี เป็นต้น นอกจากนี้เรื่องสังข์ทองยังไปพ้องกับนิทานต่างชาติ เช่น นิทานไทยใหญ่ เรื่องอะล้องหอยขาว นิทานลาว เรื่องท้าวเห็นอ้ม นิทานอินเดียจากแคว้นอัสสัม เรื่อง The Jackal-mad และนิทานสวีเดน เรื่องนางหนูน้อย (ราตรี ผลาภิรมย์, 2520: 96-97) แสดงว่าเรื่องสังข์ทองเป็นเรื่องที่จับใจคนทั่วไปไม่จำกัดเฉพาะชาติใดชาติหนึ่ง อันเป็นลักษณะเฉพาะของตนที่เรียกว่าเป็นนิทานสากล ดังเช่นบทละครเรื่องสังข์ทอง พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 นอกจากจะนิยมนำมาแสดงเป็นละครจนรู้จักแพร่หลายในหมู่คนไทยแล้ว ยังแพร่หลายในหมู่ชาวต่างชาติด้วย เพราะพระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าจุลจักรพงษ์ได้ทรงพระนิพนธ์

เป็นภาษาอังกฤษ โดยทรงดำเนินเรื่องตามบทพระราชนิพนธ์ด้วยสำนวนง่ายๆ ใช้ชื่อว่า The Story of Sangha และ Fern S. Ingersoll ก็ได้แปลบทละครนอกเรื่องสังข์ทอง พระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 2 เป็นภาษาอังกฤษ โดยให้ชื่อเรื่องว่า Sang Thong (ราตรี ผลาภิรมย์, 2520: 291)

4.3.3.7 บทละครเรื่องไชยเชษฐ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ความว่า

๏ เมื่อนั้น
เห็นทั้งท่อนไม้ใส่พานมา
เสน่ห์นางเจ็ดคนเข้าดลจิต
ให้ซึงชังสุวิญชาแล้วว่าไป
ว่าพลางทางขยับจับพระขรรค์
ลงจากแท่นแค้นใจจรลี
๏ ครั้นถึงจึงเห็นนางสุวิญชา
กระทืบบาทกึกก้องทั้งห้องใน
เสียแรงเราชุบเลี้ยงถึงเพียงนี้
ให้อับอายขายหน้านักหนานัก
แม้นเลี้ยงไว้ในเมืองจะเลื่องลือ
ชอบแต่สังหารผลาญชีวี
พระไชยเชษฐ์ฟังคำที่ร่ำว่า
ผ่านฟ้านิ่งอึ้งตะลึงตะไล
จะทันพิจารณาก็หาไม่
จะเลี้ยงไว้ทำไมในธานี
หมายจะไปห้ำหั่นบั่นเกศี
เจ็ดนางนารีก็ตามไป
ยิ่งโกรธาหุนหันหมั่นไส้
ชี้หน้าว่าไปกับนงลักษณ์
ควรหรือมีลูกอ่อนเป็นท่อนสัก
สิ้นรักใคร่กันแล้วหรือวันนี้
ขึ้นชื่อว่าเป็นเมียเสียศักดิ์ศรี
ภูมีฮึดฮัดขัดแค้นใจ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2525: 285)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า พระไชยเชษฐ์เป็นตัวละครที่มีสถานะเป็นกษัตริย์ เพศชาย เมื่อเกิดอารมณ์โกรธ ก็ขาดมีสติพิจารณาสิ่งใด *“จะทันพิจารณาก็หาไม่ ”* และแสดงกิริยาที่ไม่สมควร*“กระทืบบาทกึกก้องทั้งห้องใน”* และยังต่อว่าด้วยอารมณ์โกรธแค้น *“ชอบแต่สังหารผลาญชีวี ภูมีฮึดฮัดขัดแค้นใจ”* แสดงให้เห็นบรรยากาศความตึงเครียด ณ สถานที่นั้น กล่าวได้ว่า พระไชยเชษฐ์ กษัตริย์เพศชาย เมื่อมีอารมณ์โกรธก็ไม่สามารถจะควบคุมสติและพฤติกรรมตัวเองได้ โดยการแสดงออกที่ไม่สุภาพทั้งทางกายและทางวาจา

๏ เมื่อนั้น
เห็นนางสุวิญชามาโศกี
คิดวิตกอกไหม้ไส้ขม
จึงชี้หน้าว่านางช่างทำเยีย
อีหน้าด้านมารยาพิรากวน
จะพะนึงพะเน้าเอาอะไร
คนกระลีกระลำล่ำเสีย
ไสหัวไปให้พ้นพารา
บ้างว่าน่าเกลียดเคียดค้อน
บ้างยั่วเย้าเฝ้าทูลตะบอยไป
เจ็ดนางร้อนใจดังไฟจี้
กลัวว่าเขาจะดีกันผัวเมีย
ในอารมณ์นั้นจะใครให้ขับเสีย
มาอะลิ้มอะเหลี่ยภูวไนย
ทำกระบวนชวนผัวให้ร้องไห้
ไปไปแล้ววกหกกลับมา
ให้เพื่อนเมียพลอยอายขายหน้า
มึงอย่ามายียวนกวนพระทัย
ขอดค่อนงอนว่าไม่ปราศรัย
ปรานีมันไยอีใจคด

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2525: 294)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า เจ็ดนางเป็นตัวละครที่มีสถานะเป็นกษัตริย์ เพศหญิง เมื่อเกิดอารมณ์โกรธ ไม่สามารถจะควบคุมสติและพฤติกรรมตัวเองได้ *“ อีหน้าด้านมารยาพิรากวน ทำกระบวนชวนผัวให้ร้องไห้”* และ *“ปรานีมันไยอีใจคด”* โดยการแสดงออกด้วยพฤติกรรมทางวาจาด่าทอตามอารมณ์ว่า “อี” และใช้คำด่าว่า “หน้าด้าน” “อีใจคด” ซึ่งเป็นถ้อยคำที่มีความรุนแรง นอกจากนี้ยังด่าว่า *“คนกระลีกระลำส่ำเสีย ให้เพื่อนเมียพลอยอายขายหน้า”* และยังใช้คำว่า “ไสหัว” “มึง” ซึ่งเป็นคำไม่สุภาพ *“ไสหัวไปให้พ้นพารา มึงอย่ามายียวนกวนพระทัย”* แสดงให้เห็นบรรยากาศความตึงเครียด ณ สถานที่นั้น กล่าวได้ว่า เจ็ดนางเป็นตัวละครที่มีสถานะเป็นกษัตริย์ เพศหญิง เมื่อมีอารมณ์โกรธจะแสดงพฤติกรรมทางวาจาไม่สุภาพ

๏ เมื่อนั้น *สุวิญชาฟังว่าน่าบัดสี*
นางเคืองขัดฉวยพัชนีตี *วิหารีหลบเลี่ยงเมียงมอง*
นางทำปากหยิบหยิบกระซิบด่า *นี่เนื้อว่าอีแมวมันจองหอง*
เพราะว่าได้ถาดเงินถาดทอง *ทำแก่ตัวหัวพองมาพูดจา*
กูจะรักจะแค้นจะร้องไห้ *ก็กลการอะไรมาสอดว่า*
มึงนี้ดีแต่ขึ้นหลังคา *กับลักกินปลาในครัวไฟ*

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2525: 349)

๏ ได้เอยได้ฟัง *นางแค้นคั่งด่าว่าอีฉิบหาย*
มึงมาพูดแอบเป็นแยบคาย *กูไม่ดีง่ายง่ายอย่าเจรจา*
พระบิดาจะให้แต่งขันหมากใหม่ *มึงรู้มั่งหรือไม่อีชาติข้า*
ดื้อดึงขืนขัดพระอัชฌา *จะโกรธขึ้นมาเป็นฟืนไฟ*
ทั้งลูกเต้าก็ร้องไห้งองอ *จะให้ดีด้วยพ่อจงได้*
มึงอย่ามาเช้าชี้พิรี้พิไร *กูจะปิดหูไว้ไม่ขอฟัง*

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2525: 364)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า นางสุวิญชา เป็นตัวละครที่มีสถานะเป็นกษัตริย์ เพศหญิง เมื่อเกิดอารมณ์โกรธ จะแสดงพฤติกรรมทางวาจาไม่สุภาพ พูดจาด่าทอ ขึ้นมึง กู *“นางทำปากหยิบหยิบกระซิบด่า นี่เนื้อว่าอีแมวมันจองหอง” “นางแค้นคั่งด่าว่าอีฉิบหาย” “มึง มาพูดแอบเป็นแยบคาย กูไม่ดีง่ายง่ายอย่าเจรจา”*นอกจากนั้นยังมีคำพูดในลักษณะแบ่งชนชั้นอย่างชัดเจน *“มึงรู้มั่งหรือไม่อีชาติข้า”*และยังลุแก่โทษะขาดสติจะทำร้ายร่างกายผู้ที่อยู่ในฐานะที่ต่ำกว่า *“ นางขัดใจฉวยไม้ไล่ตี วิหารีหนีซุกซ่อนไป”* แสดงถึงบรรยากาศความตึงเครียด ณ สถานที่นั้น กล่าวได้ว่า นางสุวิญชา กษัตริย์ เพศหญิง เมื่อเกิดอารมณ์โกรธ จะแสดงพฤติกรรมทางกายและวาจาที่ไม่สุภาพถึงขั้นที่จะทำร้ายร่างกาย

กล่าวโดยสรุป บทละครเรื่องไชยเชษฐ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยเป็นบทละครที่สะท้อนพฤติกรรมมนุษย์ผ่านบทบาทความขัดแย้งของตัวละคร โดยเฉพาะ

ปัญหาเรื่องภรรยาหลวง ภรรยาน้อย ที่คอยจับผิดหวงหึงอย่างไม่มีเหตุผล โดยมีการกลั่นแกล้ง โกหก หลอกลวง ข่มขู่ ใช้ความรุนแรง ไปจนถึงการใช้อาวุธทำร้ายร่างกาย ซึ่งเป็นพฤติกรรมที่ไม่สอดคล้องกับสถานะตัวละครที่มีสถานภาพสูงทางสังคม เช่น กษัตริย์ ดังปรากฏตัวอย่างการแสดงบทบาทความเป็นตลาดของตัวละครในบทละครเรื่องไชยเชษฐ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ดังตาราง

ตารางที่ 21 ตารางแสดงตัวอย่างบทบาทความเป็นตลาดของตัวละครในบทละครเรื่องไชยเชษฐ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย

ตัวละคร	สถานภาพ	เพศ	พฤติกรรมไม่สุภาพ			ความหมาย
			กาย	วาจา	ใจ	
พระไชยเชษฐ์	กษัตริย์	ชาย	กระทืบเท้า ชี้หน้า ใช้กำลัง ใช้อาวุธ	พูดเสียดสี พูดข่มขู่ ด่า	เจตนาร้าย	ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย ใช้ความรุนแรง
เจ็ดนาง	กษัตริย์	หญิง	ชี้หน้า	พูดเสียดสี ด่า	เจตนาร้าย	ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย
นางสุวิญชา	กษัตริย์	หญิง	ใช้กำลัง	พูดเสียดสี ด่า	เจตนาร้าย	ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย ใช้ความรุนแรง

4.3.3.8 บทละครเรื่องไกรทอง พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ความว่า

๏ เหลือเอยเหลืออด *ยังประชดประชันน่าหมั่นไส้*
อย่าพักท้าทายมากมายไป *เขาจะเกรงอะไรกับนินทา*
หญิงร้ายปากกล้าไม่น่าเลี้ยง *คนผู้จะดูเยี่ยงไปภายหน้า*
ฉวยชักมีดหมอที่เหน็บมา *ทำเป็นโกรธาจะฆ่าตี*
จะไปไหนเล่าเจ้าคนคม *เอาคารมตั้งหน้าแล้วอย่าหนี*
น้ำตาคลอตาน่าปรานี *ชะช่างทำทีให้อ่อนใจ*

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2525: 382)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า ไกรทองเป็นตัวละคร เพศชายที่มีสถานะเป็นสามัญชน เมื่อเกิดอารมณ์โกรธ ก็สามารถใช้คำพูดไม่สุภาพกล่าวถึง*ผู้อื่น “ได้เอยได้ฟัง ยิ่งคั่งแค้นอกหมกไหม้” “ฉวยชักมีดหมอที่เหน็บมา ทำเป็นโกรธาจะฆ่าตี”* แสดงให้เห็นบรรยากาศความ

ตึงเครียด ณ สถานที่นั้น กล่าวได้ว่า ไกรทอง เป็นตัวละครที่มีสถานะเป็นสามัญชน เพศชาย เมื่อมีอารมณ์โกรธจะแสดงพฤติกรรมทางกายและวาจาไม่สุภาพ

๏ ได้เอยได้ฟัง *ยิ่งคั่งแค้นอกหมกไหม้*
กระทืบเท้าเกาหัวแล้วว่าไป *ช่างกระไรไม่คิดเวทนา*
เห็นตัวน้องเป็นชาติกุมภีร์ *ล้วนมีแต่ขู่เข็ญจะเข่นฆ่า*
เหน็บแนมแต้มเติมเต็มประดา *หยาบช้าลิ้นลมไม่สมตัว*
เป็นเคราะห์เพราะหลงด้วยถ้อยคำ *จึงกระหน่ำซ้ำว่าจนหน้าชั่ว*
เจ้าได้ร่วมรักก็เพราะกลัว *ข้าจึงได้มีผัวถึงสองคน*
รู้แล้วว่าหม่อมไม่เมตตา *จะทิ้งขว้างร้างหย่าไว้กลางหน*
เจ้าอย่าพักเคลือบไคล์ใส่กล *เห็นว่าจนอยู่ที่จะตามไป*
ถึงน้องจะรักใครให้ใจขาด *ไหนจะอาจเอออวยไปด้วยได้*
จะเอาทีว่าชวนแล้วมิไป *แจ้งใจอยู่แล้วอย่าเจรจา*
ว่าพลางนางร่ำร้องไห้ *น้ำตาไหลโซมซาบอาบหน้า*
โอ้แต่นี้ไปนะอกอา *จะบ่ายหน้าไปพึ่งผู้ใด*
ทั้งนี้เป็นต้นเพราะผลกรรม *ชักนำทำชั่วมีผัวใหม่*
คิดแค้นขึ้นมาไม่ว่ากระไร *เข้าหยิกข่วนเจ้าไกรแล้วโศกา*

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2525: 382-383)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า นางวิมาลา เป็นตัวละครที่มีสถานะเป็นสามัญชน เพศหญิง เมื่อเกิดอารมณ์โกรธไม่สามารถควบคุมอารมณ์และพฤติกรรมได้ จึงแสดงกริยาที่ไม่เหมาะสม *“กระทืบเท้าเกาหัวแล้วว่าไป ช่างกระไรไม่คิดเวทนา”* และสามารถใช้คำพูดกล่าวถึงผู้อื่นโดยไม่สุภาพ *“ข้าจึงได้มีผัวถึงสองคน”* นอกจากนี้ยังทำร้ายร่างกายผู้อื่นด้วยอารมณ์ *“เข้าหยิกข่วนเจ้าไกรแล้วโศกา”* แสดงให้เห็นบรรยากาศความตึงเครียดต่อว่าต่อขาน ณ สถานที่นั้น กล่าวได้ว่า นางวิมาลา เป็นตัวละครที่มีสถานะเป็นสามัญชน เพศหญิง เมื่อเกิดอารมณ์โกรธไม่สามารถควบคุมอารมณ์และพฤติกรรมได้ จึงแสดงกริยาที่ไม่สุภาพ

๏ เมื่อนั้น *นวลนางพี่น้องสองศรี*
ได้ฟังวาจาสามี *ชำเลืองแลดูทีวิมาลา*
ยิ่งคิดยิ่งแค้นถึงความหลัง *มิได้ฟังเจ้าไกรทองว่า*
จึงตอบไปด้วยใจพาลา *เจ้าช่างไปคบหาแต่ที่ดี*
ถ้าเป็นคนอื่นไกลน้องไม่ว่า *จะร่วมเรียงเคียงหน้าก็ควรที่*
นี่มันชาติทรชนคนไพรี *เห็นดีหรือเจ้าเอามาไว้*
ว่าแล้วพี่น้องจึงร้องถาม *ชะนางรูปงามได้ผัวใหม่*
ทำเจ๋อเจ๊อะสะเออะหน้าหม่อมไกร *ช่างติดตามมาได้ไม่มีอาย*
เอาผัวกูไปไว้ถึงเจ็ดคืน *ยังไม่หายรวยรื่นหรือโฉมฉาย*
หรือว่าชาลวันที่อันตราย *แยบคายไม่เหมือนเจ้าไกรทอง*

แต่ผัวกุมภีร์แล้วมิหนำ *ยังแถมซ้ำมนุษย์เข้าเป็นสอง*
ไสหัวลงไปเสียท้องคลอง *เดียรฉานจองหองไม่เจียมตัว*

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2525: 392)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า ตะเภาแก้ว ตะเภาทองเป็นตัวละครที่มีสถานะเป็นสามัญชน เพศหญิง เมื่อเกิดอารมณ์โกรธ *“นี่มันชาติทรชนคนไพรี เห็นดีหรือเจ้าเอามาไว้”* และด้วยมีอารมณ์หึงหวง *“ช่างติดตามมาได้ไม่มีอาย”* นอกจากนั้นยังใช้ถ้อยคำด่าทอแฝงนัยเรื่องเพศสัมพันธ์ที่หยาบคาย *“เอาผัวกูไปไว้ถึงเจ็ดคืน ยังไม่หายรวยรื่นหรือโฉมฉาย”* และ *“หรือว่าชาลวันที่อันตราย แยบคายไม่เหมือนเจ้าไกรทอง”* อีกทั้งยังใช้คำกระทบกระเทียบเปรียบเปรย *“แต่ผัวกุมภีร์แล้วมิหนำ ยังแถมซ้ำมนุษย์เข้าเป็นสอง”* และ *“ไสหัวลงไปเสียท้องคลอง เดียรฉานจองหองไม่เจียมตัว”* ทำให้เห็นว่าเมื่อมีอารมณ์โกรธไม่ว่าจะมาจากสาเหตุใดก็สามารถใช้คำพูดและกิริยาที่ไม่สุภาพกับผู้อื่น อีกทั้งยังแสดงให้เห็นบรรยากาศความตึงเครียด ณ สถานที่นั้น กล่าวได้ว่า ตะเภาแก้ว ตะเภาทองเป็นตัวละครที่มีสถานะเป็นสามัญชน เพศหญิง เมื่อเกิดอารมณ์โกรธจะแสดงพฤติกรรมทางกายและวาจาไม่สุภาพ ทั้งยังมีการด่าทอที่แฝงนัยในเรื่องเพศ

๏ *บัดนั้น* *สาวสาวบ่าวหญิงไม่นิ่งได้*
คาดอกถกเขมรวิ่งเข้าไป *หมายใจจะตบตีวิมาลา*
๏ *เห็นเจ้าไกรทองออกกางกั้น* *ความกลัวตัวสั่นล้มถลา*
วิ่งปะทะกันอยู่ไปมา *ทาสาขัดสนจนใจ*

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2525: 396)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า ตัวละครที่เป็นบ่าวไพร่ เพศหญิง มีสถานะเป็นสามัญชนก็มักจะมีอารมณ์ร่วมไปกับนาย และทำตามคำสั่งอย่างไม่มีเหตุผล ถึงแม้จะไม่ได้แสดงความไม่สุภาพด้วยวาจา แต่ก็แสดงออกทางกาย *“บัดนั้น สาวสาวบ่าวหญิงไม่นิ่งได้”* และ*“คาดอกถกเขมรวิ่งเข้าไป หมายใจจะตบตีวิมาลา”* แสดงให้เห็นบรรยากาศความตึงเครียดและชุลมุน กล่าวได้ว่า ตัวละครที่เป็นบ่าวไพร่ เพศหญิง มีสถานะเป็นสามัญชน เมื่อมีอารมณ์ร่วมไปกับนายจึงทำตามคำสั่ง โดยแสดงความไม่สุภาพด้วยทางกาย

กล่าวโดยสรุป บทละครเรื่องไกรทองพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยเป็นบทละครที่สะท้อนพฤติกรรมสามัญชนหรือชาวบ้าน อันเกิดจากการที่ฝ่ายชายไปมีภรรยาน้อยและพามาบ้านภรรยาหลวง หวังจะให้ปรองดองสามัคคีกัน จนเป็นสาเหตุให้เกิดการทะเลาะเบาะแว้งใช้ความรุนแรง ด่าทอ ตบตี ไปจนถึงการใช้อาวุธทำร้ายร่างกาย ซึ่งเป็นพฤติกรรมที่เกิดขึ้นจริงในสังคม ดังปรากฏตัวอย่างการแสดงบทบาทความเป็นตลาดของตัวละครในบทละครเรื่องไกรทอง พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ดังตาราง

ตารางที่ 22 ตารางแสดงตัวอย่างบทบาทความเป็นตลาดของตัวละครในบทละครเรื่องไกรทอง พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย

ตัวละคร	สถานภาพ	เพศ	พฤติกรรมไม่สุภาพ			ความหมาย
			กาย	วาจา	ใจ	
ไกรทอง	สามัญชน	ชาย	ใช้อาวุธ	พูดเสียดสี พูดข่มขู่ ด่า	เจตนาร้าย	ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย ใช้ความรุนแรง
วิมาลา	สามัญชน	หญิง	กระทืบเท้า	พูดเสียดสี ด่า	เจตนาร้าย	ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย ใช้ความรุนแรง
ตะเภาแก้ว ตะเภาทอง	สามัญชน	หญิง		พูดเสียดสี พูดข่มขู่ ด่า	เจตนาร้าย	ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย ใช้ความรุนแรง

4.3.3.9 บทละครเรื่องมณีพิชัย พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ความว่า

๏ เมื่อนั้น *โฉมเจ้าพราหมณ์น้อยละห้อยหา*
นั่งอยู่ยังบรรณศาลา *เห็นเขามาร้องป่าวก็เข้าใจ*
ชะรอยท่านแม่ผัวตัวอิจฉา *บาปหนางูขบสลบไสล*
เหมือนคำโกสีย์ที่สาปไว้ *สมน้ำหน้าสาใจนางเทวี*

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2525: 443)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า เจ้าพราหมณ์แปลงหรือนางยอพระกลิ่นเป็นตัวละครที่มีสถานะเป็นกษัตริย์ เพศหญิง เมื่อรู้ข่าวนางจันทรถูกงูฉก *“ชะรอยท่านแม่ผัวตัวอิจฉา บาปหนางูขบสลบไสล”* ก็จำได้ว่า *“เหมือนคำโกสีย์ที่สาปไว้”* เกิดความรู้สึกในใจ *“สมน้ำหน้าสาใจนางเทวี”* กล่าวได้ว่า เจ้าพราหมณ์แปลงหรือนางยอพระกลิ่น กษัตริย์ เพศหญิง เมื่อเกิดความรู้สึกว่าคนที่มีพฤติกรรมไม่ดีถูกลงโทษ ก็มีความรู้สึกร่วมไปด้วย โดยแสดงพฤติกรรมทางความรู้สึกนึกคิดในเชิงเสียดสี สะใจ

๏ แม่กลัวกรุงจีนจะโกรธา *ยกมารบพุ่งเอากรุงใหญ่*
จึงแกล้งทำแยบยลกลใน *พาโลลูกสะใภ้ด้วยมารยา*
เอาเลือดวิหาร์ทาปากนาง *ตัดหางแซมใส่ในเกศา*
แล้วขับไล่ไปเสียจากพารา *พาลผิดริษยานางทรามวัย*

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2525: 454)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า นางจันทรเป็นตัวละครที่มีสถานะเป็นกษัตริย์เพศหญิง เมื่อรู้ว่าพระเจ้ากรุงจีนจะขอให้พระมณีพิชัยไปแต่งงานกับพระราชธิดา จึงใช้ช่องทางนี้เพื่อกำจัดนางยอพระกลิ่นโดยสร้างอุบายหลอกลวง *“จึงแกล้งทำแยบยลกลใน”* กล่าวหานางยอพระกลิ่นด้วยเล่ห์กล *“พาโลลูกสะใภ้ด้วยมารยา”* โดย *“เอาเลือดวิหาร์ทาปากนาง ตัดหางแซมใส่ในเกศา แล้วขับไล่ไปเสียจากพารา”* กล่าวได้ว่า นางจันทร กษัตริย์ เพศหญิง เมื่อเกิดความรู้สึกชิงชังผู้ที่พระมณีพิชัยเลือกมาเป็นคู่ครอง โดยที่ตนเองไม่ได้เป็นผู้เลือกให้ ก็สามารถแสดงพฤติกรรมหลอกลวงต่างๆ นาๆ ทำให้ผู้อื่นเข้าใจผิดหลงเชื่อได้

๏ เมื่อนั้น *ท้าวพิชัยนุราชเรืองศรี*
แอบองค์แฝงบังฟังคดี *ภูมีกริ้วกราดตวาดไป*
พระพิโรธโกรธเกรี้ยวเคี้ยวฟัน *กระทืบบาทตัวสั่นหมั่นไส้*
ฉวยได้ไม้เรียวเลี้ยวไป *แล่นไล่ตีรันนางจันทร*

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2525: 454-455)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า ท้าวพิชัยนุราชเป็นตัวละครที่มีสถานะเป็นกษัตริย์ เพศชาย เมื่อเกิดอารมณ์โกรธ *“ภูมีกริ้วกราดตวาดไป”* ก็สามารถใช้คำพูดไม่สุภาพ รวมทั้งแสดงพฤติกรรม *“กระทืบบาทตัวสั่นหมั่นไส้”* จนในที่สุดก็ใช้ความรุนแรงในการแก้ไขปัญหา *“ฉวยได้ไม้เรียวเลี้ยวไป แล่นไล่ตีรันนางจันทร”* แสดงให้เห็นบรรยากาศความตึงเครียด ณ สถานที่นั้น กล่าวได้ว่า ท้าวพิชัยนุราช กษัตริย์ เพศชาย เมื่อมีอารมณ์โกรธจะแสดงพฤติกรรมทางวาจาไม่สุภาพ รวมทั้งใช้พฤติกรรมความรุนแรงกระทำต่อภรรยาด้วย

๏ เจ้าเอยเจ้าโมโห *นางนี้ขี้พาโลคนขยัน*
เมื่อไรข้าได้ทำเช่นนั้น *ลงดำน้ำกันเถิดหรือนาง*
แพ้เข้าโทษเราที่หยิกหยอก *ให้ตัดแขนเพียงศอกทั้งสองข้าง*
เจ้าพราหมณ์จะได้เห็นเป็นกลาง *แม้นนางแพ้ข้าจะว่าไร*

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2525: 468)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า พระมณีพิชัยเป็นตัวละครที่มีสถานะเป็นกษัตริย์ เพศชาย เมื่อเกิดความรู้สึกว่าถูกท้าทายกล่าวหาว่าลวนลามน้องสาวเจ้าพราหมณ์จึงกล่าวสาบาน *“เมื่อไรข้าได้ทำเช่นนั้น ลงดำน้ำกันเถิดหรือนาง”* นอกจากจะดำน้ำพิสูจน์ความจริงแล้วยังสามารถ *“ตัดแขนเพียงศอกทั้งสองข้าง”* เพื่อพิสูจน์ความยุติธรรม *“เจ้าพราหมณ์จะได้เห็นเป็นกลาง”* แต่ถ้าน้องสาวเจ้าพราหมณ์พูดโกหกจะทำอย่างไร *“แม้นนางแพ้ข้าจะว่าไร”* แสดงให้เห็นบรรยากาศจริงจังในการพิสูจน์ความจริงใจทั้ง 2 ฝ่าย ณ สถานที่นั้น กล่าวได้ว่า พระมณีพิชัย กษัตริย์ เพศชาย เมื่อเกิดความรู้สึกว่ากำลังถูกกล่าวหาในสิ่งที่ไม่ได้ประพฤติปฏิบัติก็กล้าที่ยื่นข้อเสนอเชิงต่อรองเพื่อพิสูจน์ความจริงเช่นเดียวกัน

กล่าวโดยสรุป บทละครเรื่องมณีพิชัยพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยเป็นบทละครที่สะท้อนปัญหาครอบครัวในลักษณะของแม่ผัวกับลูกสะใภ้ ซึ่งมีสาเหตุหลักจากความรัก โลภ โกรธ และหลงที่มีอยู่ในจิตใจตัวละคร ประการสำคัญการที่พระมณีพิชัยเลือกนางยอพระกลิ่นเป็นพระชายาโดยที่ไม่มีผู้ใดรู้ประวัติความเป็นมาชนิด “ไม่รู้จักหัวนอนปลายเท้า” ของนางยอพระกลิ่นมาก่อนก็ย่อมสร้างความสงสัยเคลือบแคลง จนกลายเป็นปัญหาลุกลามใหญ่โตทำให้ครอบครัวแตกแยก โดยคู่ขัดแย้งสร้างอุบาย โกหก หลอกลวง ดังพฤติกรรมที่เกิดขึ้นในตลาดที่นำไปสู่การแสดงความไม่สุภาพของตัวละคร ดังปรากฏตัวอย่างการแสดงบทบาทความเป็นตลาดของตัวละครในบทละครเรื่องมณีพิชัย พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ดังตาราง

ตารางที่ 23 ตารางแสดงตัวอย่างบทบาทความเป็นตลาดของตัวละครในบทละครเรื่องมณีพิชัย พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย

ตัวละคร	สถานภาพ	เพศ	พฤติกรรมไม่สุภาพ			ความหมาย
			กาย	วาจา	ใจ	
ท้าวพิชัยนุราช	กษัตริย์	ชาย	กระทืบเท้าใช้กำลัง	ด่า	เจตนาร้าย	ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย
นางจันทร	กษัตริย์	หญิง	ใช้กำลัง	พูดโกหก	เจตนาร้าย	ใช้ความรุนแรงทำให้ผู้อื่นเข้าใจผิด
พราหมณ์แปลง	กษัตริย์	หญิง		พูดเสียดสี	เจตนาร้าย	ใช้ความรุนแรงทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ
พระมณีพิชัย	กษัตริย์	ชาย		พูดต่อรอง		เจตนาเล็งเห็นผลที่จะเกิดขึ้น

4.3.3.10 บทละครเรื่องคาวี พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ความว่า

๏ เมื่อนั้น *พระคาวีนึกในใจหมาย*
อีอุบาทว์บัดสีไม่มีอาย *มาเย้ายวนชวนชายได้ลงคอ*
เห็นมันจะมั่นหมายเอาว่าผัว *จึงแต่งตัวเต็มประดาขึ้นมาล่อ*
ดูทีกิริยาเป็นบ้ายอ *น่าหัวร่อน้อยฤนั่นขันสิ้นที*

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2525: 550)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า พระคาวี เป็นตัวละครที่มีสถานะเป็นกษัตริย์เพศชาย เมื่อเกิดความรู้สึกผิดปกติจากการเห็นอากัปกิริยาของนางคันธมาลี จึงคิดตำหนิ *“อีอุบาทว์บัดสีไม่มีอาย”* เพราะมีท่าที *“มาเย้ายวนชวนชายได้ลงคอ”* ด้วยหมายมั่นจะได้พระคาวีเป็นสามี กิริยาท่าทางจึง *“ดูทีกิริยาเป็นบ้ายอ น่าหัวร่อน้อยฤนั่นขันสิ้นที”* แสดงให้เห็นบรรยากาศที่ไม่ปกติ

ณ สถานที่นั้น กล่าวได้ว่า พระคาวี กษัตริย์ เพศชาย เมื่อมีอารมณ์ความรู้สึกขัดแย้งกับธรรมชาติก็มีทัศนคติเชิงลบต่อสิ่งนั้น

๏ เมื่อนั้น *ท้าวสันนุราชเคลิ้มองค์หลงไหล*
เห็นเมียมาเช้าชี้พิริ้พิไร *ขัดใจเกรี้ยวกราดตวาดอึง*
ดูดู่ทำราวกับสาวแส้ *ไม่เจียมตัวว่าแก่สักนิดหนึ่ง*
แกล้งมานั่งเฝ้าพเน้าพนึง *จะคอยหึงหวงข้าฤๅว่าไร*
ฉวยพระขรรค์งันงกกะปลกกะเปลี้ย *พิโรธโกรธเมียดังเพลิงไหม้*
สดุดโดนสาวสรรค์กำนัลใน *แล่นไล่ลุกล้มไม่สมประดี*

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2525: 491)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า ท้าวสันนุราชเป็นตัวละครที่มีสถานะเป็นกษัตริย์ เพศชาย เมื่อเกิดความรู้สึกรำคาญจนมีอารมณ์โกรธ *“ขัดใจเกรี้ยวกราดตวาดอึง”* ก็สามารถใช้คำพูดประชดประชัน *“ดูดู่ทำราวกับสาวแส้ ไม่เจียมตัวว่าแก่สักนิดหนึ่ง”* จนในที่สุดกใช้ความรุนแรงแก้ความรำคาญ *“ฉวยพระขรรค์งันงกกะปลกกะเปลี้ย”* แพราะความที่เป็นผู้สูงอายุจึงทำให *“สดุดโดนสาวสรรค์กำนัลใน แล่นไล่ลุกล้มไม่สมประดี”* แสดงให้เห็นบรรยากาศความวุ่นวาย โกลาหล กล่าวได้ว่า ท้าวสันนุราช กษัตริย์เพศชาย เมื่อมีความรู้สึกรำคาญสิ่งใดสิ่งหนึ่งก็สามารถแสดงพฤติกรรมที่ไม่สุภาพทั้งทางกายและทางวาจา

๏ เมื่อนั้น *โฉมจันท์สุดามารศรี*
ครั้นฟื้นคืนได้สมประดี *คว้าหาสามีไม่พบพาน*
ผันแปรแลเหลือบมาเห็นยาย *โฉมฉายชี้หน้าแล้วว่าขาน*
ทุดอีเถ้าทรชนคนพาล *อัปรีสีกระบานเปนพ้นไป*
ลอบฆ่าสามีแล้วมิหนำ *มึงจะซ้ำพากูไปข้างไหน*
ชั่วช้าสารพัดน่าขัดใจ *จะตบให้ย่อยยับลงกับมือ*

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2525: 504)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า นางจันสุดา เป็นตัวละครที่มีสถานะเป็นกษัตริย์ เพศหญิง เมื่อเกิดอารมณ์โกรธก็แสดงกิริยาท่าทางไม่สุภาพ *“ชี้หน้าแล้วว่าขาน”* พร้อมทั้งด่าว่านางทัศประสาท *“ทุดอีเถ้าทรชนคนพาล อัปรีสีกระบานเปนพ้นไป”* รวมทั้งข่มขู่จะใช้กำลังทำร้ายร่างกาย *“จะตบให้ย่อยยับลงกับมือ”* แสดงให้เห็นบรรยากาศความตึงเครียด ณ สถานที่นั้น กล่าวได้ว่า นางจันทสุดา กษัตริย์ เพศหญิง เมื่อมีอารมณ์โกรธจะแสดงพฤติกรรมทางวาจาไม่สุภาพและใช้ความรุนแรงในการแก้ไขปัญหาด้วย

๏ เจ็บเอยเจ็บอก *ฉวยกระจกชี้นกระแทกแตกผาง*
ต่อยตลับขวดเฟืองเครื่องสำอาง *ทิ้งขว้างหกคมำทั้งสำรับ*
ทุบกระถางกระโถนโยนผลุง *ฉีกที่นอนหมอนมุ้งเอามีดสับ*
ใครอย่ามาจุกจิกหยิกให้ยับ *ผีบ้ามันจับแล้วทีนี้*

อุแม่เอ๋ยเย้ยเยาะหัวเราะข้า *อีคนร้ายรามากะทาสี*
น้ำใจในคอใช่พอดี *มันราวกับอัคคีไหม้หลังคา*
ก็ย่อมรู้ย่อมเห็นมาเล่นไฟ *ขืนเข้ามาไยใกล้เคียงข้า*
หน่อยจะลามเลียลนเอาขนตา *หนังกำพร้าจะลอกปอกเปื่อยพอง*

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2525: 569)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า นางคันธมาลี เป็นตัวละครที่มีสถานะเป็นกษัตริย์ เพศหญิง เมื่อเกิดอารมณ์โกรธก็สามารถแสดงพฤติกรรมความรุนแรงโดยการทำลายสิ่งของต่างๆ *"ฉวยกระจกขึ้นกระแทกแตกผาง ต่อยตลับขวดเฟืองเครื่องสำอาง ทุบกระถางกระโถนโยนผลุงฉีกที่นอนหมอนมุ้งเอามีดสับ"* จนเสียหายมากมาย รวมทั้งข่มขู่ *"ใครอย่ามาจุกจิกหยิกให้ยับ"* ด่าว่า *"อีคนร้ายรามากะทาสี"* แสดงให้เห็นบรรยากาศความตึงเครียด ณ สถานที่นั้น กล่าวได้ว่า นางคันธมาลี กษัตริย์ เพศหญิง เมื่อมีอารมณ์โกรธจะแสดงพฤติกรรมความรุนแรงและใช้วาจาไม่สุภาพ

กล่าวโดยสรุป บทละครเรื่องคาวีพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยเป็นบทละครที่สะท้อนพฤติกรรมมนุษย์ที่เกิดจากการประสบความทุกข์ ไม่สบายทั้งกายและใจจนเกิดภาวะบีบคั้น กดดัน ที่นำไปสู่การแสดงความไม่สุภาพของตัวละคร ดังปรากฏตัวอย่างการแสดงบทบาทความเป็นตลาดของตัวละครในบทละครเรื่องคาวี พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ดังตาราง

ตารางที่ 24 ตารางแสดงตัวอย่างบทบาทความเป็นตลาดของตัวละครในบทละครเรื่องคาวี พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย

ตัวละคร	สถานภาพ	เพศ	พฤติกรรมไม่สุภาพ			ความหมาย
			กาย	วาจา	ใจ	
พระคาวี	กษัตริย์	ชาย		พูดเสียดสี	เจตนาร้าย	ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ
ท้าวสันนุราช	กษัตริย์	ชาย	ใช้กำลัง ใช้อาวุธ	พูดเสียดสี ด่า	เจตนาร้าย	ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย ใช้ความรุนแรง
นางจันทสุดา	กษัตริย์	หญิง	ถ่มน้ำลาย ชี้หน้า กระทืบเท้า ใช้กำลัง	พูดเสียดสี ด่า	เจตนาร้าย	ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย ใช้ความรุนแรง
นางคันธมาลี	กษัตริย์	หญิง	ทำลายสิ่งของ	พูดเสียดสี ด่า	เจตนาร้าย	ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย ใช้ความรุนแรง

4.3.3.11 บทละครเรื่องสังข์ศิลป์ไชย พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว (*เมื่อครั้งดำรงพระอิสริยยศพระเจ้าลูกยาเธอ กรมหมื่นเจษฎาบดินทร์*)

๏ เมื่อนั้น *นางสุพรรณเคืองแค้นเป็นหนักหนา*
ลุกยืนขึ้นเสียงมิได้ช้า *แล้วว่าดูดู๋พี่เช่นนี้เจียว*
ว่าจะพาเที่ยวหาสังข์ศิลป์ชัย *ลวงให้ตามมาถึงป่าเปลี่ยว*
ช่างสับปลับอย่างนี้ทีเดียว *ด้านหน้ามาเกี้ยวไม่อายใจ*

(กรมศิลปากร, 2525: 619-620)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า นางสุพรรณเป็นตัวละครที่มีสถานะเป็นกษัตริย์เพศหญิง เมื่อเกิดอารมณ์โกรธ *“เคืองแค้นเป็นหนักหนา”* ก็ไม่สามารถทนนั่งนิ่งได้จึงยืนขึ้นและโต้เถียงศรีสันท์ทันที *“ลุกยืนขึ้นเสียงมิได้ช้า”* พร้อมทั้งต่อว่าต่อขาน *“ดูดู๋พี่เช่นนี้เจียว”* ทำไมถึงโกหกหลอกลวง *“ลวงให้ตามมาถึงป่าเปลี่ยว”* ทั้งยังตำหนิ *“ช่างสับปลับอย่างนี้ทีเดียว”* และด่าว่า *“ด้านหน้ามาเกี้ยวไม่อายใจ”* แสดงให้เห็นบรรยากาศความตึงเครียด ณ สถานที่นั้น กล่าวได้ว่า นางสุพรรณ กษัตริย์ เพศหญิง เมื่อมีอารมณ์โกรธจะแสดงพฤติกรรมทางวาจาและกิริยาท่าทางไม่สุภาพ

๏ ฟังเอยฟังความ *เอ๊ะงามจะจริงเหมือนเจ้าว่า*
อันประทุมนั้นเมียของพี่ยา *อยู่ด้วยกันมาจนมีครรภ์*
ลูกคลอดผิดคนทั้งแผ่นดิน *มือถือสังข์ศิลป์แลพระขรรค์*
อีจัญไรไกรสรทาสีนั้น *ลูกมันชั่วจริงเป็นสิงหรา*
โหรเฒ่าเขาว่าอุบาทว์เมือง *พี่แค้นเคืองขับไล่ไปเสียป่า*
อ่ออ้ายลูกอีประทุมา *มันไปรับขนิษฐาไม่รู้เลย*
แล้วถามโอรสเล่าตามเค้าเงื่อน *จริงเหมือนอาว่าหรือลูกเอ๋ย*
พ่อหลับตาว่าเจ้าเฝ้าชมเชย *ไม่บอกให้รู้เลยแต่เดิมที*

(กรมศิลปากร, 2525: 645)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า ท้าวเสนากุฏเป็นตัวละครที่มีสถานะเป็นกษัตริย์ เพศชาย เมื่อหลงผิดเชื่อคนริษยาก็ยังคงยืนยันตามความคิดเดิม *“ลูกคลอดผิดคนทั้งแผ่นดิน มือถือสังข์ศิลป์แลพระขรรค์”* กล่าวหาด้วยคำหยาบคาย *“อีจัญไรไกรสรทาสีนั้น ลูกมันชั่วจริงเป็นสิงหรา”* สาเหตุเพราะหลงเชื่อคำทำนาย *“โหรเฒ่าเขาว่าอุบาทว์เมือง”* นอกจากนี้ยังพูดประชดประชัน *“พ่อหลับตาว่าเจ้าเฝ้าชมเชย ไม่บอกให้รู้เลยแต่เดิมที”* แสดงให้เห็นบรรยากาศความตึงเครียด ณ สถานที่นั้น กล่าวได้ว่า ท้าวเสนากุฏ กษัตริย์ เพศชาย เมื่อเชื่อคำพูดของผู้ที่มีจิตริษยาก็หลงไปกับคำพูดนั้นว่าเป็นความจริง จึงสามารถแสดงพฤติกรรมทางวาจาไม่สุภาพ

๏ เจ็บเอยเจ็บจิต *กูไม่คิดแล้วว่ามึงเป็นหลาน*
ลมลิ้นหยาบช้าสามานย์ *จะร้าวฉานพงศ์พันธุ์เพราะมันนี้*
จะตบมึงให้ได้ไอ้สุงสิง *แม้นฤทธิ์เดชดีจริงอย่าวิ่งหนี*
ว่าพลางนางลุกขึ้นทันที *เข้าไล่ตบตีพัลวัน*

(กรมศิลปากร, 2525: 647)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า นางเกสรสุมณฑาเป็นตัวละครที่มีสถานะเป็นกษัตริย์ เพศหญิง เมื่อเกิดอารมณ์โกรธก็แสดงความรู้สึก *“กูไม่คิดแล้วว่ามึงเป็นหลาน”* พร้อมทั้งต่อว่า *“ลมลิ้นหยาบช้าสามานย์”* กล่าวหา *“จะร้าวฉานพงศ์พันธุ์เพราะมันนี้”* รวมทั้งพูดข่มขู่ *“จะตบมึงให้ได้ไอ้สุงสิง”* และใช้กำลังเข้าทำร้าย *“เข้าไล่ตบตีพัลวัน”* แสดงให้เห็นบรรยากาศความตึงเครียด ณ สถานที่นั้น กล่าวได้ว่า นางเกสรสุมณฑา กษัตริย์เพศหญิง เมื่อมีอารมณ์โกรธจะแสดงพฤติกรรมทางกายและทางวาจาไม่สุภาพ

๏ เมื่อนั้น *พระสังข์ศิลป์ชัยมิได้พรั่น*
จึงตอบว่ามึงนี้จองหองครัน *มาถามถึงพงศ์พันธุ์พูดเลอะเทอะ*
เงือดเงื้อพระขรรค์ขึ้นสำทับ *มันน่าสับศีรษะให้หวะเหวอะ*
ทุดอ้ายชาติข้าหน้าเคอะ *นี่มึงเซอะเซิงมาแต่แห่งใด*
เอ็งเร่งกลับไปเสียเดี๋ยวนี้ *อย่าเซ้าซี้กูนะหาละไม่*
เขาว่าโดยดีแล้วมิไป *คันมือคันไม้จริงจริงเจียว*

(กรมศิลปากร, 2525: 666)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า พระสังข์ศิลป์ชัยเป็นตัวละครที่มีสถานะเป็นกษัตริย์ เพศชาย เมื่อเกิดอารมณ์โกรธก็แสดงจับอาวุธและพูดจาข่มขู่ *“เงือดเงื้อพระขรรค์ขึ้นสำทับ มันน่าสับศีรษะให้หวะเหวอะ”* พร้อมทั้งด่า *“ทุดอ้ายชาติข้าหน้าเคอะ”* ในขณะเดียวกันก็ยังข่มขู่สำทับ *“อย่าเซ้าซี้กูนะหาละไม่ คันมือคันไม้จริงจริงเจียว”* แสดงให้เห็นบรรยากาศความตึงเครียด ณ สถานที่นั้น กล่าวได้ว่า พระสังข์ศิลป์ชัย กษัตริย์เพศชาย เมื่อมีอารมณ์โกรธจะแสดงพฤติกรรมทางกายและทางวาจาไม่สุภาพ

๏ บัดนั้น *เสนีโกรธานัยน์ตาเขียว*
จึงว่าลูกกระจิริดนิดเดียว *มากราดเกรี้ยวเอาผู้ใหญ่ได้ครื้นเครง*
ลิ้นลมน่าต่อยสักร้อยโขก *โอกโขยกโป้งโหยงโฉงฉาง*
อย่าอ้างอวดฤทธิไกรกูไม่เกรง *จะจับเอ็งไปถวายยังค่ายคู*
แล้วขับไพร่ได้รุกบุกบัน *กลัวมันทำไมกับอ้ายหนู*
บ้างล้อมหน้าล้อมหลังพรั่งพรู *บ้างกู่เรียกเพื่อนมาช่วยกัน*

(กรมศิลปากร, 2525: 666)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า เสนี (ทหารผู้ใหญ่) เป็นตัวละครที่มีสถานะเป็นสามัญชน เพศชาย เมื่อถูกพระสังข์ศิลป์ชัยซึ่งเป็นเด็กท้าทายก็เกิดความรู้สึกหมั่นไส้อยากที่จะทำร้าย *“ลิ้นลมน่าต่อยสักร้อยโขก”* โดยข่มขู่สำทับ *“อย่าอ้างอวดฤทธิไกรกูไม่เกรง จะจับเอ็งไปถวายยังค่ายคู”* ในขณะเดียวกันก็ระดมสมัครพรรคพวก *“แล้วขับไพร่ได้รุกบุกบัน”* พร้อมทั้งพูดประชดประชัน *“กลัวมันทำไมกับอ้ายหนู”* และใช้กำลังเข้าจู่โจมจับกุม *“บ้างล้อมหน้าล้อมหลังพรั่งพรู บ้างกู่เรียกเพื่อนมา*

ช่วยกัน” แสดงให้เห็นบรรยากาศความตึงเครียด ณ สถานที่นั้น กล่าวได้ว่า เสนี (ทหารผู้ใหญ่) สามัญชน เพศชาย เมื่อมีอารมณ์โกรธจะแสดงพฤติกรรมทางกายและทางวาจาไม่สุภาพ

กล่าวโดยสรุป บทละครเรื่องสังข์ศิลป์ชัย พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวเมื่อครั้งทรงดำรงพระอิสริยยศพระเจ้าลูกยาเธอ กรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ เป็นบทละครที่สะท้อนพฤติกรรมมนุษย์ที่เกิดจากกิเลสภายในใจของตัวละครคือ ความอิจฉาริษยาผู้ที่ได้ดีหรือประสบความสำเร็จในชีวิต ความอิจฉาเป็นบ่อเกิดของการสร้างพฤติกรรมไม่ดี ไม่เป็นที่ยอมรับของสังคมถึงกับทำให้ครอบครัวแตกแยก พี่น้องขาดสัมพันธภาพที่ดีต่อกันจนนำไปสู่การแสดงความไม่สุภาพของตัวละคร ดังปรากฏตัวอย่างการแสดงบทบาทความเป็นตลาดของตัวละครในบทละครเรื่องสังข์ศิลป์ชัย พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ดังตาราง

ตารางที่ 25 ตารางแสดงตัวอย่างบทบาทความเป็นตลาดของตัวละครในบทละครเรื่อง สังข์ศิลป์ชัย พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว

ตัวละคร	สถานภาพ	เพศ	พฤติกรรมไม่สุภาพ			ความหมาย
			กาย	วาจา	ใจ	
นางสุพรรณ	กษัตริย์	หญิง	ถ่มน้ำลาย ชี้หน้า	พูดเสียงดัง ด่า	เจตนาร้าย	ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย ใช้ความรุนแรง
นางเกสรสุมณฑา	กษัตริย์	หญิง	ใช้กำลัง	พูดเสียดสี พูดข่มขู่ ด่า	เจตนาร้าย	ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย ใช้ความรุนแรง
พระสังข์ศิลป์ชัย	กษัตริย์	ชาย	ใช้กำลัง ใช้อาวุธ	พูดข่มขู่ ด่า	เจตนาร้าย	ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย ใช้ความรุนแรง
เสนี	สามัญชน	ชาย	ใช้กำลัง	พูดเสียดสี พูดข่มขู่	เจตนาร้าย	ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย ใช้ความรุนแรง

4.3.3.12 บทละครเรื่องแก้วหน้าม้า พระนิพนธ์ของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหลวงภูวเนตรนรินทรฤทธิ์ ความว่า

๏ ฟังเอยฟังความ
พระมีสิงหนาทตวาดไป
ชาติหญิงแพศยาอาธรรม์
โอหังจังไรไว้ตัว
ดังเพลิงลามเลียลนหม่นไหม้
น้อยฤๅพูดได้ไม่เกรงกลัว
จะผูกพันลูกเราเอาเป็นผัว
น่าตัดหัวให้สาแก่อารมณ์

แต่ได้ว่าวเขาตกก็ยกข้อ *ขันขอเป็นหม่อมจอมสนม*
ดูถูกจองหองพองลม *โง่งมลบหลู่ดูแคลน*
ทั้งพ่อแม่ก็ถ่อยน้อยฤๅ *ซมซานด้านดื้อนี่เหลือแสน*
มาอ้างอิงพูดจาน่าแค้น *กระทืบแท่นเงื้องว่าจะฆ่าตี*

(กรมหลวงภูวเนตรนรินทรฤทธิ์, 2544: 11)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า ท้าวมงคลราชเป็นตัวละครที่มีสถานะเป็นกษัตริย์ เพศชาย เมื่อเกิดอารมณ์โกรธ *“ดังเพลิงลามเลียลนหม่นไหม้”* ก็ตวาดออกไปด้วยเสียงอันดัง *“น้อยฤๅพูดได้ไม่เกรงกลัว”* พร้อมกับด่าว่า *“ชาติหญิงแพศยาอาธรรม์ โอหังจังไรไว้ตัว”* และข่มขู่ว่า *“น่าตัดหัวให้สาแก่อารมณ์”* รวมทั้งดูหมิ่น *“โง่งมลบหลู่ดูแคลน”* กล่าวตำหนิบิดามารดานางแก้วหน้าม้าว่า *“ทั้งพ่อแม่ก็ถ่อยน้อยฤๅ ซมซานด้านดื้อนี่เหลือแสน”* ในที่สุดก็ *“กระทืบแท่นเงื้องว่าจะฆ่าตี”* แสดงให้เห็นบรรยากาศความตึงเครียด ณ สถานที่นั้น กล่าวได้ว่า ท้าวมงคลราช กษัตริย์เพศชาย เมื่อมีอารมณ์โกรธจะแสดงพฤติกรรมทางกายและทางวาจาไม่สุภาพ

๏ เมื่อนั้น *พระพินทองข้องขัดสหัสา*
ชี้นิ้วกริ้วกราดตวาดมา *มิได้เรียกให้หามาช่วงใช้*
ฤๅเป็นจอมหม่อมเวรเกณฑ์การ *พนักงานพัดวีนี่ไฉน*
ฤๅเป็นคนรับสั่งรับใช้ *ช่างเสือกหน้ามาได้ไม่มีอาย*
ไสหัวออกไปเสียให้พ้น *จองหองพองขนใจหาย*
นั่งพัดดัดจริตกรีดกราย *ด้านได้ไม่อายหน้าตา*

(กรมหลวงภูวเนตรนรินทรฤทธิ์, 2544: 27)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า พระพิณทองเป็นตัวละครที่มีสถานะเป็นกษัตริย์เพศชาย เมื่อเกิดอารมณ์โกรธก็แสดงกิริยา *“ชี้นิ้วกริ้วกราดตวาดมา”* ตวาดประชด *“มิได้เรียกให้หามาช่วงใช้”* เปรียบเทียบ *“ฤๅเป็นจอมหม่อมเวรเกณฑ์การ พนักงานพัดวีนี่ไฉน ฤๅเป็นคนรับสั่งรับใช้”* พร้อมกับด่าว่า *“ช่างเสือกหน้ามาได้ไม่มีอาย”* และในที่สุดก็ขับไล่ออกจากห้อง *“ไสหัวออกไปเสียให้พ้น”* แสดงให้เห็นบรรยากาศความตึงเครียด ณ สถานที่นั้น กล่าวได้ว่า พระพิณทอง กษัตริย์เพศชาย เมื่อมีอารมณ์โกรธจะแสดงพฤติกรรมทางกายและทางวาจาไม่สุภาพ

๏ เมื่อนั้น *พระพินทองข้องขัดตรัสว่า*
ทุดอีจังไรไว้หน้าตา *ด่าว่าไม่เจ็บเท่าเล็บมือ*
น่าชังนั่งเบียดเกลียดจริต *กวนจิตรำ่ไปอย่างไรหรือ*
ว่าพลางฮึดฮัดปัดมือ *แย่งยื้อฉุดคร่ากูว่าไร*
ดูดู๋ดึงดื้อถือดี *ทุดอีแพศยาหน้าไพร่*
ดูหมิ่นถิ่นแคลนน่าแค้นใจ *พระผลักพลัดตกไปทันที*

(กรมหลวงภูวเนตรนรินทรฤทธิ์, 2544: 28)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า พระพิณทองเป็นตัวละครที่มีสถานะเป็นกษัตริย์เพศชาย เมื่อเกิดอารมณ์โกรธก็ด่าว่า *“ทุดอีจังไรไว้หน้าตา”* แสดงท่าทางรังเกียจ *“น่าชังนั่งเบียดเกลียดจริต”* อีกทั้ง *“ว่าพลางฮึดฮัดปัดมือ แย่งยื้อฉุดคร่ากูว่าไร”* พร้อมกับแสดงท่าทางดูหมิ่น *“ดูหมิ่นถิ่นแคลนน่าแค้นใจ”* และในที่สุดก็ผลักนางแก้วหน้าม้าตกจากที่ประทับ *“พระผลักพลัดตกไปทันที”*แสดงให้เห็นบรรยากาศความตึงเครียด ณ สถานที่นั้น กล่าวได้ว่า พระพิณทอง กษัตริย์เพศชาย เมื่อมีอารมณ์โกรธจะแสดงพฤติกรรมทางกายและทางวาจาไม่สุภาพ

๏ บัดนั้น *นางแก้วสัปดนคนขยัน*
แฝงอยู่ดูองค์พระทรงธรรม์ *เห็นเสด็จจรจรัลเข้ามา*
วิ่งพลางทางตรงเข้ากอดรัด *โลมลูบจูบหัตถ์ซ้ายขวา*
พ่อเจ้าประคุณของเมียอา *พระมังสาหอมระรื่นชื่นใจ*

(กรมหลวงภูวเนตรนรินทรฤทธิ์, 2544: 34)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า นางแก้วหน้าม้าเป็นตัวละครที่มีสถานะเป็นสามัญชน เพศหญิง เมื่อเกิดความรักจึงแสดงออกอย่างโจ่งแจ้งด้วยกิริยาท่าทางตามธรรมชาติ *“วิ่งพลางทางตรงเข้ากอดรัด โลมลูบจูบหัตถ์ซ้ายขวา”* พร้อมกับพูดชมพระพิณทองว่า *“พระมังสาหอมระรื่นชื่นใจ”* แสดงให้เห็นบรรยากาศเป็นธรรมชาติ ณ สถานที่นั้น กล่าวได้ว่า นางแก้วหน้าม้า สามัญชน เพศหญิง เมื่อมีความต้องการแสดงออกตามธรรมชาติของอารมณ์ก็สามารถแสดงพฤติกรรมทางกายและทางวาจาไม่สุภาพ

กล่าวโดยสรุป บทละครเรื่องแก้วหน้าม้า พระนิพนธ์ของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหลวงภูวเนตรนรินทร์ฤทธิ์ เป็นบทละครที่สะท้อนพฤติกรรมมนุษย์ที่เกิดความรัก โลภ โกรธ และหลง ซึ่งเป็นกิเลสภายในใจของตัวละครซึ่งเป็นลักษณะของขนบการแต่งบทละครแนวจักรๆ วงศ์ๆ แต่สิ่งที่แตกต่างออกไปอย่างชัดเจนคือ การที่ผู้แต่งสร้างบุคลิกลักษณะของนางเอกให้ต่างไปจากค่านิยมของหญิงไทยที่ต้องมีกิริยามารยาทเรียบร้อยแบบกุลสตรี เป็นนางเอกที่มีบุคลิกทั้งหญิงและชายที่ชัดเจนอยู่ในตัวเอง ทั้งยังเป็นผู้หญิงที่เป็นผู้นำยุคใหม่ คือมีความกล้าที่จะเผชิญและแก้ไขปัญหาต่างๆ ได้ ในขณะที่ตัวละครอื่นก็สะท้อนความเป็นมนุษย์ปุถุชนผ่านพฤติกรรมตามธรรมชาติเช่นเดียวกัน ดังปรากฏตัวอย่างการแสดงบทบาทความเป็นตลาดของตัวละครในบทละครเรื่องแก้วหน้าม้า พระนิพนธ์ของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหลวงภูวเนตรนรินทร์ฤทธิ์ ดังตาราง

ตารางที่ 26 ตารางแสดงตัวอย่างบทบาทความเป็นตลาดของตัวละครในบทละครเรื่องแก้วหน้าม้า พระนิพนธ์ของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหลวงภูวเนตรนรินทร์ฤทธิ์

ตัวละคร	สถานภาพ	เพศ	พฤติกรรมไม่สุภาพ			ความหมาย
			กาย	วาจา	ใจ	
ท้าวมงคลราช	กษัตริย์	ชาย	ใช้กำลังกระทืบเท้า	พูดเสียงดังพูดข่มขู่	เจตนาร้าย	ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย

ตารางที่ 26 (ต่อ)

ตัวละคร	สถานภาพ	เพศ	พฤติกรรมไม่สุภาพ			ความหมาย
			กาย	วาจา	ใจ	
พระพิณทอง	กษัตริย์	ชาย	ชี้นิ้ว ใช้กำลัง	ด่า พูดเสียงดัง พูดเสียดสี ด่า	เจตนาร้าย	ใช้ความรุนแรงทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย
นางแก้วหน้าม้า	สามัญชน	หญิง	กอด จูบ	พูดเกี้ยว พาราสี	เจตนากระทำอนาจาร	ใช้ความรุนแรงปลุกปล้ำพระพิณทอง

4.3.3.13 บทละครเรื่องสุวรรณหงส์ พระนิพนธ์ของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหลวงภูวเนตรนรินทรฤทธิ์ ความว่า

๏ นั่งยืนอยู่ที่ไหนตามไขว่คว้า *ลูบคลำทำข้าประดาเสีย*
เก้อเก้อเออเข้ามาเคล้าเคลีย *ช่างทำเยียหยุกหยิกจุกจิกจริง*
ดูเถิดทรงฤทธิ์พระบิดา *ขืนมาว่าดีฉันนั้นเป็นหญิง*
มาเลิกผ้าห่มหลุดฉุดชิง *เหนนิ่งยิ่งรุกตามคลุกคลี*

(กรมหลวงภูวเนตรนรินทรฤทธิ์, มัดที่ 144/1)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า พระสุวรรณหงส์เป็นตัวละครที่มีสถานะเป็นกษัตริย์ เพศชาย เมื่อฟื้นขึ้นมาพบพราหมณ์เกศสุริยงซึ่งมีรูปร่างหน้าตา ตลอดจนท่วงทีกิริยาเหมือนนางเกศสุริยงมเหสีทุกประการก็พยายามที่จะพิสูจน์ความจริง จึงแสดงพฤติกรรมไม่สุภาพด้วยการลวนลาม *“ลูบคลำทำข้าประดาเสีย”* ขาดความสำรวม *“ช่างทำเยียหยุกหยิกจุกจิกจริง”* และเพื่อให้แน่ใจว่าเป็นนางเกศสุริยงอีกครั้งจึงไล่ตามเปิดเสื้อผ้าของพราหมณ์ *“มาเลิกผ้าห่มหลุดฉุดชิง”* แสดงให้เห็นบรรยากาศชุลมุนวุ่นวาย เสียงดัง ณ สถานที่นั้น กล่าวได้ว่า พระสุวรรณหงส์ กษัตริย์เพศชายเมื่อมีความสงสัยโดยไม่สอบถาม พูดคุยแต่กลับพยายามที่จะพิสูจน์ความจริงด้วยการแสดงพฤติกรรมทางกายไม่สุภาพ

๏ ฟิโรธนัก *ทรงศักดิ์ฟังคำที่ร่ำขาน*
เหม่อ้ายขุนมาร *ใจพาลสิ้นดี*
มึงมาหมิ่นองค์ *สุริยงมเหสี*
โทษถึงชีวี *ต้องม้วยมรณา*
ใจมึงคิดคด *เป็นกบถต่อข้า*
มึงนี้ชั่วช้า *สุดหาเทียมทัน*

(กรมศิลปากร, 2502: 39)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า พระสุวรรณหงส์เป็นตัวละครที่มีสถานะเป็นกษัตริย์ เพศชาย เมื่อเกิดอารมณ์โกรธแสดงวาจาไม่สุภาพ *“เหม่อ้ายขุนมาร ใจพาลสิ้นดี”* พร้อมทั้งกล่าวหา *“มึงมาหมิ่นองค์ สุริยงมเหสี”* และพูดข่มขู่ *“โทษถึงชีวี ต้องม้วยมรณา”* รวมทั้งด่าว่าด้วยถ้อยคำรุนแรง *“มึงนี้ชั่วช้า สุดหาเทียมทัน”* แสดงให้เห็นบรรยากาศความตึงเครียด ณ สถานที่นั้น กล่าวได้ว่า พระสุวรรณหงส์ กษัตริย์เพศชาย เมื่อมีอารมณ์โกรธจะแสดงพฤติกรรมทางกายและทางวาจาไม่สุภาพ

๏ เมื่อนั้น *เกศสุริยงเคืองใจดังไฟผลาญ*
กระทืบบาทตวาดมาว่านางมาร *ช่างหน้าด้านสิ้นดีไม่มีอาย*
กอดกกผัวเขาเอาซึ่งหน้า *เขาตามมาถึงนี่ไม่หนีหาย*
ยังซ้ำสรรค์ปั้นเล่ห์เพทุบาย *ตัณหาตาลายใจกาลี*

(กรมศิลปากร, 2502: 44)

จากบทละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า นางเกศสุริยงเป็นตัวละครที่มีสถานะเป็นกษัตริย์ เพศหญิง เมื่อเกิดอารมณ์โกรธแสดงกิริยาไม่สุภาพ *“กระทืบบาทตวาดมาว่านางมาร”* พร้อมทั้งด่าว่า *“ช่างหน้าด้านสิ้นดีไม่มีอาย”* ประชดประชัน *“กอดกกผัวเขาเอาซึ่งหน้า”* ในที่สุดก็สรุปว่า *“ตัณหาตาลายใจกาลี”* แสดงให้เห็นบรรยากาศความตึงเครียด ณ สถานที่นั้น กล่าวได้ว่า นางเกศสุริยง กษัตริย์เพศหญิง เมื่อมีอารมณ์โกรธจะแสดงพฤติกรรมทางกายและทางวาจาไม่สุภาพ

กล่าวโดยสรุป บทละครเรื่องสุวรรณหงส์ พระนิพนธ์ของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหลวงภูวเนตรนรินทร์ฤทธิ์ เป็นบทละครที่มุ่งให้ความบันเทิงอย่างละครนอก ตัวละครจึงแสดงพฤติกรรมธรรมดาสมัญของมนุษย์จึงต้องกับรสนิยมของผู้ชมโดยทั่วไป การแสดงกิริยาท่าทางตลอดจนคำพูดของตัวละครมีความเป็นธรรมชาติ บางครั้งถึงกับไม่สำรวมและออกหยาบโลน โดยเฉพาะบทด่าทอที่ปรากฏถ้อยคำเผ็ดร้อนรุนแรงอาจเป็นเพราะเดิมเคยเป็นบทละครของชาวบ้านใช้แสดงมาก่อน จึงมุ่งสร้างความสนุกสนานครื้นเครงอย่างตรงไปตรงมาในชีวิตประจำวัน ทำให้ผู้ชมรู้สึกว่าเป็นสิ่งใกล้ตัวที่สามารถเชื่อมโยงความเข้าใจในพฤติกรรมของตัวละครกับผู้ชมได้อย่างชัดเจน ดังปรากฏตัวอย่างการแสดงบทบาทความเป็นตลาดของตัวละครในบทละครเรื่องสุวรรณหงส์ พระนิพนธ์ของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหลวงภูวเนตรนรินทร์ฤทธิ์ ดังตาราง

ตารางที่ 27 ตารางแสดงตัวอย่างบทบาทความเป็นตลาดของตัวละครในบทละครเรื่องพระสุวรรณหงส์ พระนิพนธ์ของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหลวงภูวเนตรนรินทร์ฤทธิ์

ตัวละคร	สถานภาพ	เพศ	พฤติกรรมไม่สุภาพ			ความหมาย
			กาย	วาจา	ใจ	
พระสุวรรณหงส์	กษัตริย์	ชาย	ใช้กำลัง	พูดเสียงดัง พูดข่มขู่ ด่า	เจตนาร้าย	ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย ใช้ความรุนแรง

ตารางที่ 27 (ต่อ)

ตัวละคร	สถานภาพ	เพศ	พฤติกรรมไม่สุภาพ			ความหมาย
			กาย	วาจา	ใจ	
นางเกศสุริยง	กษัตริย์	หญิง	กระทืบเท้า	พูดเสียงดัง พูดเสียดสี ด่า	เจตนาร้าย	ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ ใช้คำหยาบและ มุ่งร้าย ใช้ความรุนแรง

กล่าวโดยสรุป บทละครสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ประกอบด้วย บทละครในเรื่องอุณรุทอิเหนาและรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช บทละครในเรื่องอิเหนา รามเกียรติ์ บทละครนอกเรื่องสังข์ทอง ไชยเชษฐ์ ไกรทอง มณีพิชัยและคาวี พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย บทละครนอกเรื่องสังข์ศิลป์ชัย พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว บทละครนอกเรื่องแก้วหน้าม้าและสุวรรณหงส์ พระนิพนธ์ของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหลวงภูวเนตรนรินทรฤทธิ์ ต่างถ่ายทอดบทบาทความเป็นตลาดของตัวละครผ่านการแสดงพฤติกรรมไม่สำรวมโดยที่มิได้คำนึงถึงสถานะและเพศของตัวละครแต่อย่างใด แต่มุ่งที่จะถ่ายทอดให้เห็นพฤติกรรมที่เกิดจากความรัก โลภ โกรธ และหลงอันเป็นปกติวิสัยของมนุษย์ผ่านความขัดแย้งของตัวละครที่ใช้การโต้ตอบกันไปมา จนนำไปสู่การด่าว่าเปรียบเปรยในเชิงเสียดสีและหยาบคาย หรืออาจถึงขั้นใช้ความรุนแรงในการแก้ไขปัญหา ภายใต้สถานการณ์ตึงเครียดอด ชุลมุนวุ่นวาย อึกทึกครึกโครม หรือเอะอะโวยวายเสียงดังเพราะมีการโต้เถียงด่าทอจากการทะเลาะวิวาทกันดังเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในตลาด ดังปรากฏตัวอย่างการแสดงบทบาทความเป็นตลาดของตัวละครในบทละครสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ดังตาราง

ตารางที่ 28 ตารางแสดงตัวอย่างบทบาทความเป็นตลาดของตัวละครในบทละครสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ จำนวน 13 เรื่อง

เรื่อง/ตัวละคร	สถานภาพ	เพศ	พฤติกรรมไม่สุภาพ			ความหมาย
			กาย	วาจา	ใจ	
อุณรุท **รัชกาลที่ 1**						
พระอิศวร	เทพเจ้า	ชาย		ด่า พูดข่มขู่	เจตนาร้าย	ใช้คำหยาบและ มุ่งร้าย
พระอุณรุท	กษัตริย์	ชาย	ใช้กำลัง ใช้อาวุธ	ด่า พูดข่มขู่	เจตนาร้าย	ใช้คำหยาบและ มุ่งร้าย ใช้ความรุนแรง
นางอุษา	กษัตริย์	หญิง		พูดเสียงดัง	ตกใจกลัว	ไม่สำรวมกิริยา
นางกำนัล	สามัญชน	หญิง		พูดเสียงดัง	ตกใจกลัว	ไม่สำรวมกิริยา

ตารางที่ 28 (ต่อ)

ตัวละคร	สถานภาพ	เพศ	พฤติกรรมไม่สุภาพ			ความหมาย
			กาย	วาจา	ใจ	
กุมภาสูร	กษัตริย์	ชาย		พูดท้าทาย พูดข่มขู่	เจตนาร้าย	ท้าทาย ชวนทะเลาะ
อิเหนา **รัชกาลที่ 1**						
ประไหมสุหรี	กษัตริย์	หญิง		เสียงดัง	ตกใจ	ไม่สำรวมกิริยา
อิเหนา	กษัตริย์	ชาย	จับอก			ไม่สำรวมกิริยา
หย้าหรัน	กษัตริย์	ชาย	จับอก			ไม่สำรวมกิริยา
ประชาชน	สามัญชน	ชาย หญิง	ใช้กำลัง	เสียงดัง พูดเสียดสี ด่า	เจตนาร้าย	ไม่สำรวมกิริยา ใช้ความรุนแรง ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ ใช้คำหยาบและ มุ่งร้าย
รามเกียรติ์ **รัชกาลที่ 1**						
พระอิศวร	เทพเจ้า	ชาย		ด่า พูดข่มขู่	เจตนาร้าย	ใช้คำหยาบและ มุ่งร้าย
พระอุมา	เทพเจ้า			ด่า พูดสาปแช่ง	เจตนาร้าย	ใช้คำหยาบและ มุ่งร้าย
เทวดา นางฟ้า	เทพเจ้า	ชาย หญิง		เสียงดัง	ตกใจกลัว	ไม่สำรวมกิริยา
พระมหาโคดมฤาษี	เทพเจ้า (ผู้ทรงศีล)	ชาย		ด่า พูดสาปแช่ง	เจตนาร้าย	ใช้คำหยาบและ มุ่งร้าย
ท้าวทศรถ	กษัตริย์	ชาย		ด่า พูดเสียดสี พูดข่มขู่	เจตนาร้าย	ใช้คำหยาบและ มุ่งร้าย ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ
นางสำมนักขา	กษัตริย์	หญิง	ตีอกชกหัว	เสียงดัง	เจ็บแค้น	ไม่สำรวมกิริยา
รามเกียรติ์ **รัชกาลที่ 2**						
ท้าวมาลีวราช	เทพเจ้า	ชาย		พูดเสียดสี ด่า สาปแช่ง	เจตนาร้าย	ใช้คำหยาบและ มุ่งร้าย ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ

ตารางที่ 28 (ต่อ)

เรื่อง/ตัวละคร	สถานภาพ	เพศ	พฤติกรรมไม่สุภาพ			ความหมาย
			กาย	วาจา	ใจ	
พระราม	กษัตริย์	ชาย	กระทืบเท้า	พูดเสียดสี ด่า	เจตนาร้าย	ใช้กำลัง ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ
นางสีดา	กษัตริย์	หญิง		พูดเสียดสี ด่า สาปแช่ง	เจตนาร้าย	ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ
ประชาชน	สามัญชน	ชาย หญิง	ใช้กำลัง	พูดเสียงดัง		ไม่สำรวมกิริยา
อิเหนา **รัชกาลที่ 2**						
ระตูบุษศิหนา	กษัตริย์	ชาย	กระทืบเท้า	ด่า	เจตนาร้าย	ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย ใช้ความรุนแรง
บุษบา	กษัตริย์	หญิง	ทำลายข้าวของ		เจตนาร้าย	ไม่สำรวมกิริยา
อิเหนา	กษัตริย์	ชาย	ใช้อาวุธ		เจตนาร้าย	ใช้ความรุนแรง
ประชาชน	สามัญชน	ชาย หญิง	ใช้กำลัง	พูดเสียดสี ด่า	เจตนาร้าย	ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย
สังข์ทอง **รัชกาลที่ 2**						
ท้าวสามล	กษัตริย์	ชาย	กระทืบเท้า	พูดเสียดสี พูดข่มขู่ ด่า	เจตนาร้าย	ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย ใช้ความรุนแรง
พี่นางทั้งหก	กษัตริย์	หญิง		พูดเสียดสี พูดข่มขู่	เจตนาร้าย	ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย
นางรจนา	กษัตริย์	หญิง	ถ่มน้ำลาย	พูดเสียดสี	เจตนาร้าย	ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ ใช้ความรุนแรง

ตารางที่ 28 (ต่อ)

เรื่อง/ตัวละคร	สถานภาพ	เพศ	พฤติกรรมไม่สุภาพ			ความหมาย
			กาย	วาจา	ใจ	
หกเขย	กษัตริย์	ชาย	ใช้กำลัง	พูดเสียดสี ด่า	เจตนาร้าย	ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ ใช้คำหยาบและ มุ่งร้าย ใช้ความรุนแรง
ท้าวยศวิมล	กษัตริย์	ชาย	ใช้กำลัง	พูดเสียดสี ด่า	เจตนาร้าย	ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ ใช้คำหยาบและ มุ่งร้าย ใช้ความรุนแรง
นางจันทา	กษัตริย์	หญิง		พูดเสียดสี	เจตนาร้าย	ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ
ประชาชน	สามัญชน	ชาย หญิง	ใช้กำลัง	เสียงดัง	ตกใจกลัว	ไม่สำรวมกิริยา
ไชยเชษฐ์ รัชกาลที่ 2						
พระไชยเชษฐ์	กษัตริย์	ชาย	กระทืบเท้า ชี้หน้า ใช้กำลัง ใช้อาวุธ	พูดเสียดสี พูดข่มขู่ ด่า	เจตนาร้าย	ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ ใช้คำหยาบและ มุ่งร้าย ใช้ความรุนแรง
เจ็ดนาง	กษัตริย์	หญิง	ชี้หน้า	พูดเสียดสี ด่า	เจตนาร้าย	ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ ใช้คำหยาบและ มุ่งร้าย
นางสุวิญชา	กษัตริย์	หญิง	ใช้กำลัง	พูดเสียดสี ด่า	เจตนาร้าย	ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ ใช้คำหยาบและ มุ่งร้าย ใช้ความรุนแรง
ไกรทอง รัชกาลที่ 2						
ไกรทอง	สามัญชน	ชาย	ใช้อาวุธ	พูดเสียดสี พูดข่มขู่ ด่า	เจตนาร้าย	ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ ใช้คำหยาบและ มุ่งร้าย ใช้ความรุนแรง
วิมาลา	สามัญชน	หญิง	กระทืบเท้า	พูดเสียดสี ด่า	เจตนาร้าย	ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ ใช้คำหยาบและ

ตารางที่ 28 (ต่อ)

เรื่อง/ตัวละคร	สถานภาพ	เพศ	พฤติกรรมไม่สุภาพ			ความหมาย
			กาย	วาจา	ใจ	
ตะเภาแก้ว ตะเภาทอง	สามัญชน	หญิง		พูดเสียดสี พูดข่มขู่ ด่า	เจตนาร้าย	มุ่งร้าย ใช้ความรุนแรง ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ ใช้คำหยาบและ มุ่งร้าย ใช้ความรุนแรง
มณีพิชัย **รัชกาลที่ 2**						
ท้าวพิชัยนุราช	กษัตริย์	ชาย	กระทืบเท้า ใช้กำลัง	ด่า	เจตนาร้าย	ใช้คำหยาบและ มุ่งร้าย ใช้ความรุนแรง
นางจันทร	กษัตริย์	หญิง	ใช้กำลัง	พูดโกหก	เจตนาร้าย	ทำให้ผู้อื่นเข้าใจ ผิด ใช้ความรุนแรง
พระมณีพิชัย	กษัตริย์	ชาย		พูดต่อรอง		เล็งเห็นผลที่จะ เกิดขึ้น
พราหมณ์แปลง	กษัตริย์	หญิง		พูดเสียดสี	เจตนาร้าย	ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ
คาวี **รัชกาลที่ 2**						
พระคาวี	กษัตริย์	ชาย		พูดเสียดสี	เจตนาร้าย	ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ
นางจันทสุดา	กษัตริย์	หญิง	ถ่มน้ำลาย ชี้หน้า กระทืบเท้า ใช้กำลัง	พูดเสียดสี ด่า	เจตนาร้าย	ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ ใช้คำหยาบและ มุ่งร้าย ใช้ความรุนแรง
ท้าวสันนุราช	กษัตริย์	ชาย	ใช้กำลัง ใช้อาวุธ	พูดเสียดสี ด่า	เจตนาร้าย	ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ ใช้คำหยาบและ มุ่งร้าย ใช้ความรุนแรง
นางคันธมาลี	กษัตริย์	หญิง	ทำลายสิ่งของ	พูดเสียดสี ด่า	เจตนาร้าย	ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ ใช้คำหยาบและ มุ่งร้าย ใช้ความรุนแรง

ตารางที่ 28 (ต่อ)

เรื่อง/ตัวละคร	สถานภาพ	เพศ	พฤติกรรมไม่สุภาพ			ความหมาย
			กาย	วาจา	ใจ	
สังข์ศิลป์ชัย รัชกาลที่ 3						
พระสังข์ศิลป์ชัย	กษัตริย์	ชาย	ใช้กำลัง ใช้อาวุธ	พูดข่มขู่ ด่า	เจตนาร้าย	ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย ใช้ความรุนแรง
นางเกสรสุมณฑา	กษัตริย์	หญิง	ใช้กำลัง	พูดเสียดสี พูดข่มขู่ ด่า	เจตนาร้าย	ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย ใช้ความรุนแรง
นางสุพรรณ	กษัตริย์	หญิง	ถ่มน้ำลาย ชี้หน้า	พูดเสียงดัง ด่า	เจตนาร้าย	ไม่สำรวมกิริยา ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย ใช้ความรุนแรง
เสนี	สามัญชน	ชาย	ใช้กำลัง	พูดเสียดสี พูดข่มขู่	เจตนาร้าย	ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย ใช้ความรุนแรง
แก้วหน้าม้า กรมหลวงภูวเนตรฯ						
ท้าวมงคลราช	กษัตริย์	ชาย	ใช้กำลัง กระทืบเท้า	พูดเสียงดัง พูดข่มขู่ ด่า	เจตนาร้าย	ไม่สำรวมกิริยา ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย ใช้ความรุนแรง
พระพิณทอง	กษัตริย์	ชาย	ชี้นิ้ว ใช้กำลัง	พูดเสียงดัง พูดเสียดสี ด่า	เจตนาร้าย	ไม่สำรวมกิริยา ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย ใช้ความรุนแรง
นางแก้วหน้าม้า	สามัญชน	หญิง	กอด จูบ	พูดเกี้ยว พาราสี	เจตนากระทำอนาจาร	พยายามปลุกปล้ำพระพิณทอง

ตารางที่ 28 (ต่อ)

เรื่อง/ตัวละคร	สถานภาพ	เพศ	พฤติกรรมไม่สุภาพ			ความหมาย
			กาย	วาจา	ใจ	
สุวรรณหงส์ กรมหลวงภูวเนตร ฯ						
พระสุวรรณหงส์	กษัตริย์	ชาย	ใช้กำลัง	พูดเสียงดัง พูดข่มขู่ ด่า	เจตนาร้าย	ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย ใช้ความรุนแรง
นางเกศสุริยง	กษัตริย์	หญิง	กระทืบเท้า	พูดเสียงดัง พูดเสียดสี ด่า	เจตนาร้าย	ทำให้ผู้อื่นเจ็บใจ ใช้คำหยาบและมุ่งร้าย ใช้ความรุนแรง

กล่าวโดยสรุป บทละครสมัยกรุงศรีอยุธยา สมัยกรุงธนบุรี และสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ มีลักษณะสืบทอดเนื้อหาบทบาทความเป็นตลาดของตัวละครมาจากฉบับก่อนหน้าเช่นเดียวกัน ตัวละครจะแสดงพฤติกรรมไม่สำรวมหรือแสดงบทบาทความเป็นตลาดออกมาทันทีทันใดเมื่อเกิดความขัดแย้งและมีอารมณ์โกรธเสมือนการทะเลาะเบาะแว้งที่เกิดขึ้นในตลาด เช่น พฤติกรรมใช้กำลัง พฤติกรรมใช้ความรุนแรง พฤติกรรมใช้อาวุธ พฤติกรรมโต้เถียง พฤติกรรมโกหก พฤติกรรมล้อเลียน พฤติกรรมหึงหวง พฤติกรรมเสียดสี พฤติกรรมเยาะเย้ย พฤติกรรมข่มขู่คุกคาม พฤติกรรมด่าทอ พฤติกรรมเสียงดังกว่าปกติ พฤติกรรมชุลมุนวุ่นวาย โดยมีเจตนามุ่งร้าย เจตนายั่วยุอารมณ์ เจตนากลบเกลื่อนความผิด เจตนาทำให้ผู้อื่นเจ็บใจและแค้นใจ ภายใต้สถานการณ์หรือบรรยากาศที่สับสนวุ่นวายและตึงเครียด โดยตัวละครที่มีสถานภาพทางสังคมสูงและตัวละครที่เป็นสามัญชนนั้นแสดงพฤติกรรมความเป็นตลาดไม่แตกต่างกันทั้งเพศชายและเพศหญิง นอกจากนี้ ส่วนใหญ่ตัวละครเพศชายมุ่งแสดงพฤติกรรมข่มขู่ พฤติกรรมใช้กำลัง พฤติกรรมใช้ความรุนแรง และพฤติกรรมใช้อาวุธทำร้ายฝ่ายตรงข้ามที่เป็นทั้งเพศชายและเพศหญิง ส่วนตัวละครเพศหญิงมุ่งแสดงพฤติกรรมเสียดสี และพฤติกรรมด่าทอฝ่ายตรงข้ามให้ได้รับความอับอายและเจ็บใจ เป็นการยืนยันความสำคัญของบทบาทความเป็นตลาดของตัวละครที่จำเป็นต้องบรรจุเนื้อหาดังกล่าวไว้ในบทละครรำได้อย่างชัดเจน

4.4 ความเป็นตลาดในบทประกอบการแสดงละครรำของกรมศิลปากร

การแสดงพฤติกรรมของคนเป็นการสื่อสารให้รู้ว่ามีความรู้สึก นึกคิดอย่างไร ทำไมจึงแสดงพฤติกรรมเช่นนั้น มีเหตุจูงใจอย่างไรจึงทำให้การแสดงออกมีทั้งแตกต่างกันหรือเหมือนกัน หรือเป็นเพราะกระบวนการคิดของแต่ละคนจึงอาจส่งผลให้การสื่อสารผ่านพฤติกรรมมีรูปแบบแตกต่างกันออกไป ที่กล่าวเช่นนี้เพราะเป็นเรื่องจริงที่เกิดขึ้นในสังคม เป็นชีวิตของคนจริงๆ ที่ไม่อาจคาดเดาได้ว่า

เมื่อเผชิญสถานการณ์ที่บีบคั้นแล้วจะสามารถทนต่อแรงกดดันได้มากน้อยเพียงไร ผู้คนก็ได้แต่คาดหวังจากหนักเป็นเบาเท่านั้น ซึ่งแตกต่างกับการแสดงออกของตัวละครที่แม้ว่าจะสะท้อนพฤติกรรมของคนในสังคม แต่การแสดงออกทางด้านอารมณ์ พฤติกรรม คำพูด ตลอดจนท่าทางต่างๆ ซึ่งมีอยู่หลายประเภทก็เป็นไปตามแบบแผนทางการแสดงอันมีศิลปะเป็นเครื่องกำกับให้เกิดความงามที่สอดคล้องกับความเป็นจริงทางสังคมและเป็นไปตามองค์ประกอบของศิลปะการแสดงละคร

4.4.1 ความเป็นตลาดในบทประกอบการแสดงโขน

เมื่อกรมศิลปากรริเริ่มฟื้นฟูการแสดงโขนเพื่อที่จะนำออกแสดง ณ โรงละคอนศิลปากรนั้น ได้รับคำแนะนำจากครูบาอาจารย์หลายท่าน เช่น หลวงวิลาศวงงาม *ให้พิจารณาเลือกคัดเฉพาะชุดและตอนซึ่งครูบาอาจารย์ทางนาฏศิลป์ไทยแต่ก่อนยกย่องกันว่ามีชั้นเชิงทางนาฏศิลป์และมีลีลาท่าทีของศิลป์ในการแสดงน่าเรียนรู้ดูชม* (กรมศิลปากร, 2507: (11)) มีทั้งหมด 11 ชุด โดยเรียงตามลำดับก่อน หลังของปีที่แสดง ได้แก่

4.4.1.1 ชุดนาคบาศ พ.ศ. 2489

4.4.1.2 ชุดทำลายพิธีหุงน้ำทิพย์ พ.ศ. 2490 (มีนาคม)

4.4.1.3 ชุดนางลอย พ.ศ. 2490 (พฤศจิกายน)

4.4.1.4 ชุดศึกวิรุญจำบัง พ.ศ. 2492

4.4.1.5 ชุดปราบกากนาสูร พ.ศ. 2494

4.4.1.6 ชุดหนุมานอาสา พ.ศ. 2495

4.4.1.7 ชุดสีดาลุยไฟปราบบรรลัยกัลป์ พ.ศ. 2496

4.4.1.8 ชุดพระรามเดินดง พ.ศ. 2500

4.4.1.9 ชุดพระรามครองเมือง พ.ศ. 2501

4.4.1.10 ชุดมัยราพณ์สะกดทัพ พ.ศ. 2502

4.4.1.11 ชุดพรหมาสตร์ พ.ศ. 2503

การคัดเลือกการแสดงโขนทั้ง 11 ชุดมีจุดมุ่งหมายเพื่อให้นักเรียนของโรงเรียนนาฏศิลป์ได้รับการฝึกฝนถ่ายทอดศิลปะการแสดงไว้เป็นแบบแผน ในขณะเดียวกันก็เป็นการให้ความรู้ควบคู่ไปกับความบันเทิงแก่ประชาชนที่ได้เข้าชมการแสดง การคัดเลือกชุดการแสดงโขนดังกล่าวจึงมิได้มุ่งหมายดำเนินเรื่องให้ติดต่อกัน แต่ได้ใช้ความพยายามในการคัดสรรปรับปรุงให้เหมาะสมแก่โอกาสและผู้ชมที่มีทั้งชาวไทยและชาวต่างประเทศ โดยเฉพาะการจัดทำสูจิบัตรการแสดงที่เรียบเรียงเป็นภาษาไทยโดยนายธนิต อยู่โพธิ์ และแปลเป็นภาษาอังกฤษโดยพระวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยลาภพฤฒิยากร พราหมณ์ ป.ศ. ศาสตรี และนางสุดา บุษปฤกษ์ และคนอื่นๆ เพราะสูจิบัตรการแสดง*เป็นส่วนประกอบสำคัญยิ่งที่ช่วยให้งานศิลปซึ่งกรมศิลปากรฟื้นฟูปรับปรุงขึ้นได้รับความนิยมแพร่หลายอย่างกว้างขวางไปจนในนานาประเทศ จนจะกลายเป็นสินค้าไป* (กรมศิลปากร, 2507: (20))

บทโขนที่กรมศิลปากรปรับปรุงใหม่นี้มีจุดมุ่งหมายเพื่อใช้ประกอบการแสดงโขนฉาก การใช้ฉากประกอบการแสดงน่าจะรับแบบอย่างมาจากการแสดงละครดึกดำบรรพ์ที่สร้างฉากเสมือนจริงประกอบการแสดง ทำให้ผู้ชมทราบสภาพการณ์ของตัวโขนในขณะนั้น เป็นการลดทอนการใช้บทขับร้องบรรยายได้มาก และเป็นประโยชน์ต่อการแสดงในเวลาอันจำกัดด้วย บทโขนสำนวนนี้ใช้บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชและพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยเป็นหลักในการปรับปรุง นอกจากนี้ ยังปรับปรุงจากบทนิพนธ์ของกวีท่านอื่นๆ เช่น ชุดนางลอย ปรับปรุงจากบทพระนิพนธ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ชุดมัยราพณ์สะกดทัพ ปรับปรุงตามแนวพระนิพนธ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าอัษฎางคเดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมาที่ทรงปรับปรุงขึ้นจากบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 มาก่อนหน้าแล้ว บทโขนที่ปรับปรุงใหม่เรียกว่า “ชุด” และบางชุดก็ได้รับอิทธิพลจากรามเกียรติ์บทร้องและบทพากย์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว (เสาวณิต วิงวอน, 2519: 186) โขนชุดหนึ่งแบ่งออกเป็น องก์ ตอน และฉาก แต่ละองก์จะตั้งชื่อเพื่อเสนอแนวคิดทางการแสดง เช่น องก์ที่ 1 ประเดิมศึกลงกา นอกจากนี้ ในแต่ละองก์ยังแบ่งย่อยออกเป็นตอนและแบ่งออกเป็นฉากเพื่อรวบรัดตัดตอนให้กระชับและดำเนินเรื่องได้เร็วขึ้น ดังตัวอย่าง

บทโขน

ชุด มัยราพณ์สะกดทัพ

กรมศิลปากร ปรับปรุงใหม่

องก์ที่ ๑	ประเดิมศึกลงกา	หน้า ๓๑
	ฉาก : ท้องพระโรงในกรุงลงกา	
องก์ที่ ๒	มัยราพณ์สะกดทัพ	หน้า ๓๒
	ตอน ๑ เกิดลาง	หน้า ๓๒
	ฉาก : พลับพลาพระราม เชิงเขาแก้วมรกต	
	ตอน ๒ มัยราพณ์ลักพระราม	หน้า ๓๕
	ฉาก : แห่งเดียวกับตอน ๑	
องก์ที่ ๓	หนุมานผ่านด่านเมืองบาดาล	หน้า ๓๙
	ฉาก : สระโบกขรณี	
องก์ที่ ๔	หนุมานเข้าเมืองบาดาล	หน้า ๔๕
	ตอน ๑ พบนางพิรากวน	หน้า ๔๕
	ฉาก : สระน้ำ นอกเมืองบาดาล	
	ตอน ๒ เข้าเมือง	หน้า ๔๗
	ฉาก : ประตูเมือง	

องก์ที่ ๕ หนุมานฆ่ามัยราพณ์ หน้า ๕๓

ตอน ๑ ท้ารบ หน้า ๕๓

ฉาก : ห้องบรรทมมัยราพณ์

ตอน ๒ ฆ่ามัยราพณ์ หน้า ๕๖

ฉาก : ดงตาล

(กรมศิลปากร, 2507: 29)

บทโขนของกรมศิลปากรประกอบด้วยบทขับร้อง บทพากย์และบทเจรจา เหมือนรามเกียรติ์บทร้องและบทพากย์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รวมทั้ง ได้แต่งเพิ่มบทพูดแบบบทสนทนาทั่วไปที่ไม่มีสัมผัสเหมือนบทเจรจา (เสาวณิต วิงวอน, 2519: 173) มีการระบุชื่อเพลงขับร้องและเพลงหน้าพาทย์กำกับไว้ในบทซึ่งเป็นสิ่งที่ปรากฏมาทุกสมัย มีการระบุตำแหน่งและการเคลื่อนไหวของตัวโขนในแต่ละฉากเพื่อให้ฝ่ายฝึกซ้อมใช้เป็นแนวทางในการฝึกซ้อมไว้ด้วย สำหรับภาษาที่ใช้ในบทโขนสำนวนนี้ไม่มีลักษณะพิเศษแต่อย่างใด *ตอนใดที่นำมาจากพระราชนิพนธ์บทละคร ภาษาย่อมเป็นของยุคสมัยนั้น ตอนใดที่ปรับปรุงขึ้นใหม่อาจใช้ภาษาเลียนแบบเดิมเพื่อให้กลมกลืนกันหรือใช้ภาษาในปัจจุบันบ้าง* (เสาวณิต วิงวอน, 2519: 180) โขนหลายสำนวนแม้จะแต่งต่างสมัยกันแต่ก็เป็นภาษาที่ใช้ในยุคสมัยที่แต่งนั้น เช่น ภาษาโบราณที่พบมากในสมัยอยุธยาและไม่ได้ใช้แล้ว ได้แก่ *ร้องแรก อำยวน ลันลุง เกี่ยงตาย ทะเวน ฯลฯ หรือภาษาโบราณที่ยังใช้อยู่บ้าง ได้แก่ แมน ตู สู เผือ* (เสาวณิต วิงวอน, 2519: 187-188) ประการสำคัญภาษาโขนก็คือภาษาท่าที่ตัวโขนใช้สื่อสารในการแสดงร่วมกัน เพราะโขนไม่ต้องเปล่งเสียงออกมาแต่อาศัยอวัยวะต่างๆ ในร่างกายแสดงออกมาเป็นท่าทางที่เลียนแบบกิริยาตามธรรมชาติซึ่งเกิดจากอารมณ์ความรู้สึกของตัวโขน เช่น อารมณ์รักจะแสดงด้วยกระบวนท่ารำที่นุ่มนวลละเมียดละไม แต่เมื่อเกิดอารมณ์โกรธท่าทางจะเปลี่ยนเป็นขึงขังแข็งกร้าวดุดัน ลักษณะเช่นนี้เป็นอาการตามธรรมชาติของมนุษย์ที่ปรากฏให้เห็นในการแสดงความเป็นตลาดของตัวละครในการแสดงโขนของกรมศิลปากร ดังตัวอย่าง

4.4.1.1 บทโขนชุดนาคบาศ พ.ศ. 2489

บทโขนชุดนาคบาศนี้สำนวนนี้ ปรับปรุงจากบทละคร เรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช จัดแสดง ณ โรงละคอนศิลปากร ตั้งแต่วันที่ 2 พฤศจิกายน 2489 ถึง วันที่ 1 ธันวาคม 2489 รวม 19 รอบ โดยแบ่งลำดับการแสดงออกเป็น 2 องก์ เพื่อนำเสนอฉากการเตรียมการรบและฉากรบ โดยเปิดฉากการใช้เสียงโห่ดังแสดงสัญญาณศึกซึ่งเป็นการใช้บรรยากาศความเป็นตลาดในการปลุกเร้าตัวละครให้เกิดความฮึกเหิมไปสู่การจัดทัพออกรบ ดังตัวอย่าง

ปี่พาทย์ทำเพลงวา -

- พระราม พระลักษมณ์ประทับอยู่บนพระแท่น -

- มีพิเภกและพญาวานรหมอบเฝ้าอยู่ตามตำแหน่งที่ –

ร้องเพลงช้าปี่

๏ เมื่อนั้น *พระจักรกฤษณ์ฤทธิรงค์เรืองศรี*

เสด็จออกพลับพลาหน้าคีรี *พระจักรีตรัสประภาสราชการ*

- เสียงโห่ดังมาแต่ไกล -

ร้องเพลงหรุ่ม

๏ พอเสียงโห่โกลาดังฟ้าลั่น *เคยสำคัญข้าศึกทีฮึกหาญ*

จึงตรัสถามโหราปรีชาชาญ *เสียงสะท้านทัพใหญ่ใครยกมา*

(กรมศิลปากร, 2507: 71)

4.4.1.2 บทโขนชุดทำลายพิธีหุงน้ำทิพย์ พ.ศ. 2490 (มีนาคม)

บทโขนชุดทำลายพิธีหุงน้ำทิพย์สำนวนนี้ ปรับปรุงจากบทละคร เรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช จัดแสดง ณ โรงละคอนศิลปากร ตั้งแต่วันที่ 24 มีนาคม 2490 ถึง 6 เมษายน 2490 รวม 29 รอบ โดยแบ่งลำดับการแสดงออกเป็น 2 ฉาก เพื่อนำเสนอกลอุบายของหนุมานแปลงเป็นทศกัณฐ์ มีการสอดแทรกบทรำฉุยฉายเพื่อแสดงกระบวนท่ารำผสมผสานระหว่างยักษ์กับลิง และปรากฏบทบาทความเป็นตลาดของตัวลิงในรูปลักษณ์ของทศกัณฐ์ ความว่า

- ชักฉากผ่านปิด แล้วเปิดเป็นฉากห้องบรรทมทศกัณฐ์ -

- ลา -

ร้องร่าย

๏ นั่งเหนือแท่นแก้วแพรวพราย *ยังลืมกายเหยียดเข่าเกาขน*

กลับรู้ตัวกลัวนางจะแหนงกล *ประโลมลูบนฤมลด้วยมารยา*

(กรมศิลปากร, 2507: 117)

4.4.1.3 บทโขนชุดนางลอย พ.ศ. 2490 (พฤศจิกายน)

บทโขนชุดนางลอย สำนวนนี้ ปรับปรุงจากบทพระนิพนธ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ จัดแสดง ณ โรงละคอนศิลปากร ตั้งแต่วันที่ 29 พฤศจิกายน 2490 ถึง 11 ธันวาคม 2490 รวม 29 รอบ โดยแบ่งลำดับการแสดงออกเป็น 4 ฉาก การแสดงชุดนี้ดำเนินเรื่องด้วยบทขับร้อง 2 ชั้นเป็นส่วนใหญ่ รวมทั้งมีคำพากย์และเจรจาประกอบตามรูปแบบการแสดงโขน โดยมีบทบาทความเป็นตลาดของพระรามที่กล่าวประชดหนุมาน ดังตัวอย่าง

ร้องเพลงโลมนอก

๏ เหวยเหวยลูกพระพายไปเผาเมือง *ทศพักตร์แค้นเคืองจึงหักหาญ*

ฆ่าทางทิ้งน้ำทำประจาน *โทษเจ้าจะประมาณสักเพียงไร*

(กรมศิลปากร, 2507: 66)

4.4.1.4 บทโขนชุดศึกวิรุญจำบัง พ.ศ. 2492

บทโขนชุดศึกวิรุญจำบังสำนวนนี้ ปรับปรุงจากบทละคร เรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช จัดแสดง ณ โรงละคอนศิลปากร ตั้งแต่วันที่ 1 เมษายน 2492 ถึง 1 พฤษภาคม 2492 รวม 28 รอบ โดยแบ่งลำดับการแสดงออกเป็น 3 ฉาก การแสดงชุดนี้ดำเนินเรื่องด้วยบทเจรจาเป็นส่วนใหญ่ แต่ยังคงรักษาขนบของโขนโรงในคือการใช้เพลงขับร้อง 2 ชั้นประกอบการแสดงบางฉาก รวมทั้งมีการแสดงรำอวดฝีมือ “ฉุยฉายมาณพ” รวมทั้ง การใช้บทพากย์แสดงบรรยากาศความเป็นตลาดในลักษณะของไพร่พลจำนวนมากและเสียงโห่ที่ดังกึกก้อง ดังตัวอย่าง

เจรจา

พระยาสุครีพขุนกระบี่ รับสั่งพระจักรีก็กราบถวายบังคมลา คลานคล้อยถอยออกมาพ้นหน้าพระที่นั่ง แล้วตรงไปยังศาลาเวรเกณฑ์โยธา ฯ

ฯ เสมอ *(ฉากทิ้ง ป่า)* โห่กราวนอก ฯ

พากย์

๏ พระเสด็จด้วยขุนพานร พลแสนยากร ก็ตามเสด็จมากมี ฯ
พลพฤนท์เพียบพื้นธาตรี ยัดเยียดเสียดสี ดังทรายในท้องสมุทรา ฯ
๏ พลหลวงตวงเต็มพสุธา หน้าหลังซ้ายขวา กระบินทร์ให้โห่เอาชัย ฯ
ได้ฤกษ์เลิกเหล่าพลไกร รีบเร่งคลาไคล ตรงไปสยามยุทธนา ฯ

ฯ เชิด ฯ

(กรมศิลปากร, 2507: 101-102)

4.4.1.5 บทโขนชุดปราบกากนาสูร

บทโขนชุดปราบกากนาสูรสำนวนนี้ ปรับปรุงจากบทละคร เรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช จัดแสดง ณ โรงละคอนศิลปากร ตั้งแต่วันที่ 9 พฤศจิกายน 2494 ถึง วันที่ 4 มกราคม 2495 รวม 67 รอบ โดยแบ่งลำดับการแสดงออกเป็น 7 ฉาก เพื่อให้เหมาะแก่โอกาสและความสามารถของผู้แสดง แต่ยังคงดำเนินเนื้อเรื่องตามบทพระราชนิพนธ์ นอกจากนี้ มีการแทรกบทพากย์ชมรถของสวาหุและมารีศเพื่อรักษากระบวนแสดงโขนตามอย่างโบราณจารย์ได้วางไว้ หลังจากซ้อมเข้าฉากแล้ว*ได้ตัดทอนกลอนบทละคอนของเดิมในพระราชนิพนธ์ออกเสียบ้าง เพื่อให้กะทัดรัดและเหมาะแก่การแสดงที่มีฉากประกอบ อย่างที่เรียกกันว่า “โขนฉาก” นับว่าเป็นบทที่ปรับปรุงแก้ไขให้คงรูปตามที่ใช้แสดงจริงและนำออกแสดงเป็นเรื่องแรก ณ โรงละคอนศิลปากรในฤดูการแสดงประจำปี พ.ศ. ๒๔๙๔ นี้* (กรมศิลปากร, 2507: คำนำ) สำหรับบท “เจรจา” มีกำหนดไว้ในบทแต่ไม่มีคำประพันธ์ คนพากย์เจรจาต้องใช้ทักษะความสามารถเฉพาะตัวเป็นอย่างสูงในการด้นสด (เจรจา) ซึ่งขึ้นอยู่กับประสบการณ์แต่ละคน มีการใช้บทบรรยายบรรยากาศความเป็นตลาด ดังตัวอย่าง

- ปี่พาทย์ทำเพลงรัว –

เปิดม่าน

- นางกากนาสูรพร้อมด้วยบริวารออกเวทีบน -

ร้องรื้อร่าย

๏ จึงเรียกฝูงนางบริวาร *อันกล้าหาญฤทธิแรงแข็งขัน*

เกลื่อนกลาดพื้นพงศ์กุมภัณฑ์ *พร้อมกันนิมิตเป็นกา*

ฯ ๒ คำ ฯ

ฯ ตระ – เจรจา ฯ

- ฝูงกาที่แปลงแล้วออก -

ร้องแผละ

๏ ครั้นเสร็จจำแลงแปลงตน *บินทะยานขึ้นบนเวหา*

เสียงปีกกึกก้องโกลา *ดั่งว่าอากาศจะทำลาย*

ฯ ๒ คำ ฯ

ฯ แผละ – รัว – เชิด ฯ

ปิดม่าน

ฉาก ๓ ป่าทัณฑกะ

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด -

เปิดม่าน

- เห็นบรรดาพระฤษีบำเพ็ญตบะอยู่ด้วยอากัปกิริยาต่าง ๆ กัน -

- ฝูงกาพากันบินมารังควาน -

ร้องกระบอก

๏ มาถึงซึ่งอาศรมบท *แห่งพระนักพรตทั้งหมด*

บินว่อนร่อนร้องวุ่นวาย *ตาหมายฉาบโฉบลงมา*

ยื้อแย่งหลังคาอาศรม *หักถล่มดั่งต้องพายุกล้า*

ไล่ขยิกจิกตีพระสิทธา *ฉวยเฉี่ยวชฎาวุ่นไป*

ฯ ๔ คำ ฯ

ฯ เชิด ฯ

ร้องร่าย

๏ เมื่อนั้น *โยคีมีญาณน้อยใหญ่*

เห็นกากนาบังอาจใจ *โฉบไล่จิกตีจลาจล*

ต่างคนตระหนกอกสั่น *วิ่งพะปะกันสับสน*

ตื่นแตกแยกไปทุกตำบล *อลวนไม่เป็นสมประดี*

ฯ ๔ คำ ฯ

ฯ เชิด ฯ

ร้องร่าย

๏ บัดนั้น *นางกากนาสูญยักษี*

ครั้นเห็นคณะพระโยคี *แตกหนี จากบรรณศาลา*
ต่างตนรนร้องก้องกึก *ครึกครั่นสนั่นไปทั้งป่า*
แล้วพากันบินขึ้นเมฆา *กลับไปลงกาเวียงชัย*

ฯ ๔ คำ ฯ

ฯ เชิด ฯ

- ปี่พาทย์ทำเพลงทะเลบ้า -

เปิดม่าน

- เห็นบรรดาพระฤษีบำเพ็ญตบะอยู่ด้วยอากัปกิริยาต่าง ๆ กัน -

- พระรามและพระลักษมณ์นั่งอยู่ในอาศรม -

ร้องทะเลบ้า

๏ *เมื่อนั้น* *ฝ่ายคณะพระมหาฤษี*
เคยขยาดฤทธาอสุรี (การ้องในโรง) *ได้ยินเสียงอึงมี่ก็ตกใจ*

- ฝูงกาออก -

ต่างกลัวตัวสั่นขวัญหาย *วิ่งกระจัดพลัดพรายไม่อยู่ได้*
บ้างฉุดยุดลากกันวุ่นไป *บ้างหนีเข้าไปในพนาวัน*

ฯ ๔ คำ ฯ

ฯ เชิด ฯ

ร้องนาคราช

๏ *บัดนั้น* *นางกากนาสูรใจหาญ*
ได้ฟังกริ้วโกรธดั่งเพลิงกาล *แผดเสียงสะท้านทั้งไพรวัน*
เหม่ ๆ เด็กน้อยอหังการ์ *กูจะผลาญชีวาให้อาสัญ*
ว่าพลางถาโถมเข้าโรมรัน *โฉบเฉี่ยวพัลวันเป็นโกลี*

ฯ ๔ คำ ฯ

(กรมศิลปากร, 2507: 7-24)

4.4.1.6 บทโขนชุดหนุมานอาสา พ.ศ. 2495

บทโขนชุดหนุมานอาสาสำนวนนี้ ปรับปรุงจากบทละคร เรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชและพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย จัดแสดง ณ โรงละคอนศิลปากร ตั้งแต่วันที่ 7 พฤศจิกายน 2495 ถึง วันที่ 18 มกราคม 2496 รวม 77 รอบ โขนชุดนี้*เป็นตอนที่มีการแสดงออกซึ่งรสนิยมของศิลปหลายรสและมีแบบแผนการแสดงบรรจุอยู่หลายอย่าง* (กรมศิลปากร, 2507: 151) เช่น การยกทัพตรวจพลของพระ ยักษ์และลิงที่มีลีลาท่ารำและชั้นเชิงทางการแสดงทีแตกต่างกัน นอกจากนี้ ยังได้รวบรวมบทพากย์และคำเจรจาของเก่าซึ่งหมื่นพากย์ฉันทวัจน์และหมื่นไพเราะพจมานได้รวบรวมไว้มาเรียบเรียงขึ้นเป็นบทแสดงโขนชุดนี้ รวมทั้ง มีการแทรกบทระบำไว้ท้ายชุดการแสดงด้วย โดยแบ่งลำดับการแสดงออกเป็น 8 ฉาก และมีการใช้บทแสดงบรรยากาศความเป็นตลาด ดังตัวอย่าง

ร้องเพลงแขกมอญ

๏ ได้ยินเสียงสนั่นครั่นครื้น *เพียงพื้นภพไตรไหวกระฉ่อน*
จึงมีมธุรสสุนทร *ดูก่อนพิเภกโหราจารย์ ฯ*

ร้องเพลงกระบอกทอง

๏ อันเสียงกัมปนาทหวาดไหว *ดั่งลมพายุใหญ่ในไพรสาณฑ์*
จะเป็นทัพทศเศียรขุนมาร *หรือวงศ์วารอสุราออกมารบฯ*

(กรมศิลปากร, 2507: 158)

หรือเจรจากระทู้โต้ตอบระหว่างพระลักษมณ์ที่กล่าวตำหนิหนุมาน ในขณะที่หนุมานก็กล่าวประชดประชันพระลักษมณ์ ความว่า

๏ เหม่ ! อ้ายหนุมาน ช่างว่าขานออกมาได้ไม่อายปาก เพราะเอ็งอยากกินแต่ลูกยา จึงสอพลอตีประจบคบยักษ์เพราะรักยศ แสร้งลืมน้ำพิพัฒน์สัตยาเสียหมดจนสูญสิ้น เฝ้าลบหลู่ดูหมิ่นนินทานายป้ายประจาน เฮ้ย ! ธรรมเนียมเป็นข้าราชการ แห้งเหี่ยวเปรี้ยวกลืนจึงจะดี สำมะหาครูกับศิษย์ผิดแล้วต้องตีดีแล้วต้องชม ท่านบริภาษพิฆาตข่ม เพราะอารมณ์เอ็งเป็นพาล ทำการกำเริบนัก เพราะท่านรักจึงได้ขู่ เพราะท่านเอ็นดูจึงได้ว่า อันวานรในพลับพลา ใครจะได้รับกรุณาเหมือนหนึ่งตัว ยังไม่รู้สึกสำนึกหัวเอาความชั่วขึ้นมาชี้ ส่วนความดีถามไปไม่เอามาว่า เฮ้ย !... ถึงจะนินทาก็ว่าบ้างไว้บ้าง เถิดวะหนุมาน ฯ

๏ หนอยแน่พระลักษมณ์ อย่างมาพักดูดี ตีประจบกลบเนื้อความ พระรามพี่เจ้าซิร้าย เจ้าเป็นน้องชายอย่างมาพูดแก้ตัว ใครเล่าเขาจะรักชั่วหาเสามไปสักกี่คน เราสู้เจือดงดอดทนกลืนเปรี้ยวเคี้ยวจนเข็ดฟัน จึงหวนจิตคิดบากบั่นมาเข้าด้วยเจ้าลงกา ออกศึกรับอาสาทำราชการ ท่านโปรดประทานเราสารพัด ทั้งเศวตฉัตรและพัดวาลวิชนี ได้กินทั้งพานพระศรีขี่รถมณีนพรัตน์ มีเครื่องทรงสำหรับกษัตริย์ทุกสิ่งพร้อม เป็นจอมจัตุรงค์ เครื่องต้น เครื่องทรง มงกุฎทอง ฉลองพระบาทถือศรศาสตร์อาญาสิทธิ์ ว่าที่ลูกเธอเสมอด้วยอินทรชิตเป็นสิทธิ์ขาด เทียบตำแหน่งมหาอุปราชผู้เรืองยศ ทรงมอบสมบัติให้เราหมดทั้งลงกา เมื่ออยู่ในพลับพลาได้แต่ผ้าชุบอาบ เหม็นสมบเต็มทน ก็เพราะความจนข่มขืนกลืนกิน เขารู้รสเสียหมดสิ้นแล้วละ นะพระลักษมณ์ ฯ

(กรมศิลปากร, 2507: 188)

4.4.1.7 บทโขนชุดสีดาลุยไฟและปราบบรรลัยกัลป์ พ.ศ. 2496

บทโขนชุดสีดาลุยไฟและปราบบรรลัยกัลป์สำนวนนี้ ปรับปรุงจากบทละคร เรื่อง รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยเป็นหลัก โดยได้แทรกคำพากย์คำเจรจาให้เหมาะแก่การแสดงโขน โดยจัดแสดง ณ โรงละคอนศิลปากร ตั้งแต่วันที่ 20 พฤศจิกายน 2496 ถึง วันที่ 24 มกราคม 2497 รวม 78 รอบ โดยแบ่งลำดับการแสดงออกเป็น 6 ฉาก และมีการใช้บทแสดงบรรยากาศความเป็นตลาด ดังตัวอย่าง

ร้องร่าย

๏ เมื่อนั้น *บรรลัยกัลป์ยิ้มย่องผ่องใส*
รับศรรับพรทันใด *บังคมไหว้อำลามาทันที*

ลงจากปราสาทแก้วแววไว *สำแดงฤทธิไกรยักษี*
เสียงสะเทื้อนเลื่อนลั่นปัถพี *ติดตามโยธีพระจักรา ฯ*

- รัว ๓ ลา - เชิด –

(กรมศิลปากร, 2507: 138)

หรือเจรจากระทู้โต้ตอบด้วยคำหยาบระหว่างบรรลัยกัลป์กับควายนิมิต (หนุมาน) ความว่า

- บทของควายป่า -

๏ เฮ้ย อ้ายอสุราชาติสาธารณ์ ชีวิตมึงเป็นจะวายปราณเสียในวันนี้ อันตัวของมึงเปรียบเหมือนมฤคีที่ในป่า ส่วนองค์สมเด็จพระรามนั้นอุปมาดั่งราชสีห์ เปรียบอีกอย่างตัวของเอ็งนี่ดุจแมลงเม่า อันพระรามนั้นเล่าเหมือนเปลวไฟ ที่กูบอกให้เพราะมึงนี้เคยมีคุณ กูจึงการุณย์ด้วยสงสาร ถ้ายังฮึกหาญอวดเหี้ยมเหิม มา มา มา มาลองเริ่มเผดิมศึกกับกูดูก่อน จะได้ลิ้มรสสองเขาของกาสรที่หาญสู้ ถ้าตัวของกูพ่ายแม้มึงจริงๆ มึงจะไปตามพระรามกับพลลิง เถิดนะเจ้า ฯ

- บทของบรรลัยกัลป์ -

๏ เหม่ เหม่ อ้ายชาติมหิงส์ มึงเห็นจะสิ้นชีวิตเสียจริง ๆ ในวันนี้ อันบุญคุณของกูก็มีอยู่มากมาย อุตส่าห์ยกให้ปลอดรอดความตายแล้วมิหนำแทนที่จะอุปถัมภ์กลับมาหาญสู้ ทุดอ้ายชาติทรลักษณ์อักตัญญูไม่รู้คุณคน นี่แหละเขาว่าสัตว์หน้าขนคบไม่ได้ ทุดอ้ายจัญไรสัตว์อุบาทว์ เสียเช่นเสียชาติที่เกิดมา กูคือพระกาลจะสังหารชีวาให้วายปราณ ว่าพรางทางขุนมาโจมประจัญ เข้าไล่จับมหิงส์เป็นพัลวัน บัดนี้ ฯ

(กรมศิลปากร, 2507: 142)

หรือการแสดงความเป็นตลาดด้วยกิริยากระทืบเท้า พูดเสียงดังด้วยคำหยาบของบรรลัยกัลป์

ร้องเพลงลิงโลด

๏ เมื่อนั้น *บรรลัยกัลป์ครั้นเห็นลิงใหญ่*
โกรธากระทืบบาทตวาดไป *เหวยไอ้พานรินทร์ดูหมิ่นยักษ์*
กูคิดว่าลิงไพรจึงไต่ถาม *มึงนี้พวกลักษมณ์รามพึ่งรู้จัก*
อย่าโยโสโอหัวฮึกฮัก ***กู****จะหักคอเคี้ยวเสียเดี๋ยวนี้*

(กรมศิลปากร, 2507: 145)

4.4.1.8 บทโขนชุดพระรามเดินดง พ.ศ. 2500

บทโขนชุดพระรามเดินดง สำนวนนี้ ปรับปรุงจากบทละคร เรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชเป็นหลัก โดยจัดแสดง ณ โรงละคอนศิลปากร เมื่อเดือนพฤศจิกายน 2500 ถึง เดือนกุมภาพันธ์ 2501 การแสดงโขนชุดนี้สืบเนื่องจากผู้ชมการแสดงโขนของกรมศิลปากรที่จัดแสดงเป็นประจำทุกปีได้เสนอให้จัดแสดงโขนตั้งแต่ต้นเรื่องจนจบในครั้งเดียว เมื่อนำข้อเสนอมาพิจารณาก็พบว่า *เนื้อเรื่องรามเกียรติ์ส่วนใหญ่ก็เกี่ยวกับพระราม นางสีดา และทศกัณฐ์ ซึ่งเป็นผู้มีบทบาทสำคัญในเรื่อง อย่างที่เรียกในภาษาศิลปว่า ภาคส่วนประธาน ตัวละคอนนอกนั้นก็เป็นแต่เพียงภาคส่วนรองหรือตัวประกอบ* (กรมศิลปากร, 2507:

198) กรมศิลปากรจึงปรับปรุงบทขึ้นใหม่ให้สามารถแสดงจบเรื่องในคราวเดียวกันโดยยึดหลักการนำเสนอตัวละครทั้ง 3 ดังกล่าวเป็นสำคัญ โดยแบ่งลำดับการแสดงออกเป็น 5 องก์ ประกอบด้วย 7 ฉาก โดยเริ่มตั้งแต่พระนารายณ์ปราบนนทุกไปจนถึงพระรามคืนนคร และมีการใช้บทแสดงความเป็นตลาด ด้วยคำหยาบคายในตอนนารายณ์ปราบนนทุก ดังตัวอย่าง

นารายณ์ *เจ้ากาลีนนทุก เจ้าชิมาก่อกรรมทำกลียุคบนเมืองฟ้า เที่ยวชี้นิ้วเพชรสังหารผลาญชีวาทั้งเทพบุตรและอัปสร* (กรมศิลปากร, 2507: 202)

หรือ ตอนทศกัณฐ์ยกทัพก็ใช้การพากย์บรรยายบรรยากาศความเป็นตลาด คือ เสียงโห่ร้องของกองทัพยักษ์ ความว่า

- ปี่พาทย์ทำเพลงกราวใน -

- พลยักษ์และทศกัณฐ์ออกตรวจพล ณ เวทีล่าง -

พากย์

๏ พร้อมพรั่งคั่งคับพลมาร เพียบพื้นดินดาล ได้ฤกษ์ให้เลิกทัพชัย
เสียงโห่โยธาเกรียงไกร เร่งพลคลาไคล ไปยังสนามยุทธนา

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด –

(กรมศิลปากร, 2507: 220)

หรือ ตอนทศกัณฐ์ด่าหนุมานด้วยคำหยาบคาย เมื่อรู้ว่าถูกหนุมานหลอกเอาดวงใจไปถวายพระราม ความว่า

ทศกัณฐ์ *เหม่ ! หนุมานอ้ายกระบี่ชาติอกตัญญู อหังการ์มาสอนกูถึงเพียงนี้ กูก็ชายชาติชาตรีเชื้อพรหมพงศ์ ถึงชีวิตจะปลิดปลงไม่หวั่นหวาด ไม่ขอเปลี่ยนจิตคิดเขลาขลาดเกรงกลัวใคร แต่วันนี้ขอผัดไว้ก่อนเถิดเจ้า เราขอเลิกทัพกลับเข้าคืนนครต่อพรุ่งนี้จึงจะออกมาต่อกรรบพุ่งกัน จะต่อตีไม่มีพรั่นถึงวายปราณเชียวนะเจ้า*

(กรมศิลปากร, 2507: 223)

4.4.1.9 บทโขนชุดพระรามครองเมือง พ.ศ. 2501

บทโขนชุดพระรามครองเมืองสำนวนนี้ ปรับปรุงจากบทละคร เรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ดำเนินความตามบทพระราชนิพนธ์แต่ย่อรวบรัดจบลงในการแสดง 6 องก์ โดยจัดแสดง ณ โรงละคอนศิลปากร ตั้งแต่วันที่ 28 พฤศจิกายน 2501 ถึง 22 กุมภาพันธ์ 2502 รวม 91 รอบ ในการแสดงครั้งนี้นอกจากผู้ชมจะได้ชมท่วงทีลีลาอันงดงามของตัวพระ นาง ยักษ์ และลิง ดังที่เคยชมมาแล้ว ยังได้ชมความน่ารักของนาฏศิลปินรุ่นเล็กที่แสดงเป็นพระมงกุฎและพระลบ รวมไปถึงท่วงท่าในการเต้นของม้าอุปการอีกด้วย และมีการใช้บทบรรยายบรรยากาศความเป็นตลาดในตอนพระมงกุฎ พระลบประลองศร ดังตัวอย่าง

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิดฉิ่ง -

- พระมงกุฎกับพระลบถือศรรำออกด้านหลังเวที -

- สองกุมารรำท่าแผลงศรแล้วยิงไป -

ร้องร่าย

๏ ศรถูกพญารังดังสนั่น *หักสะบั้นกลางต้นไม่ทนได้*
ด้วยกำลังฤทธิรอนศรชัย *หวั่นไหวไปทั่วทั้งโลกา*

- ปี่พาทย์ทำเพลงรัว –

(กรมศิลปากร, 2507: 243-244)

4.4.1.10 บทโขนชุดมัยราพณ์สะกดทัพ

บทโขนชุดมัยราพณ์สะกดทัพ สำนวนนี้ ปรับปรุง*ขึ้นใหม่ตามแนวพระนิพนธ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าอัษฎางคเดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา ซึ่งได้ทรงปรับปรุงไว้จากบทละคอน เรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย* (กรมศิลปากร, 2507: 28) โดยมีการแต่งเติมบทพากย์และเจรจาขึ้นใหม่เพื่อรักษาศิลปการแสดงโขน การแสดงครั้งนี้มีความกระชับและดำเนินเรื่องเร็วจบลงในการแสดง 5 องก์ โดยจัดแสดง ณ โรงละคอนศิลปากร ตั้งแต่วันที่ ๒๗ พฤศจิกายน ๒๕๐๒ ถึง ๑๖ กุมภาพันธ์ ๒๕๐๓ รวม ๖๓ รอบ และมีการใช้คำเจรจาหยาบคายแสดงความเป็นตลาดในตอนมัจฉานุกล่าวโต้ตอบหนุมาน ดังตัวอย่าง

เจรจา

มัจฉานุ *มัจฉานุผู้ใจกล้า ได้ฟังวาจาหาเชื่อไม่ ให้ขุ่นแค้นขัดใจเป็นกำลัง จึงร้องว่าเหม่มึงนี้โอหังทะนงใจ มึงจะตั้งตัวเป็นพ่อใครอ้ายใจพาล อันกำแหงหนุมานพ่อข้านั้นไม่เหมือนลิงสามัญในพงพี ท่านเรืองอิทธิฤทธีมีเดชา อาจหาวเป็นดาวดาราและจันทร เป็นเครื่องหมายของขุนวานรผู้ยิ่งใหญ่ ซึ่งตัวมึงหมายใจหลอกลวงกูก็มีแต่จะทำรำคาญหูเชื่อไม่ได้ มาตรแม้นจะให้เห็นจริงเจ้าลิงใหญ่จงลองหาว เป็นเดินดาวให้เราเห็นประจักษ์ อย่ามัวแต่พูดโวโอ้อวดนักรำคาญครัน ลองทำให้ดูรู้สำคัญหน่อยเถิดเจ้า*

(กรมศิลปากร, 2507: 43)

หรือ ตอนหนุมานบุกเข้าห้องบรรทมของไมยราพณ์เกิดการโต้เถียงและต่อสู้กัน

- ปี่พาทย์ทำเพลงรัว -

- หนุมานเข้าโรงทางประตูซ้ายทำเสียงเป็นถีบหน้าต่างพัง -

- แล้วออกหลีบซ้าย -

- มัยราพณ์ตกใจตื่น -

ร้องเพลงนาคราช

๏ แล้วชี้หน้าว่าเหวยอ้ายใจพาล *ช่างหยาบช้าสามานย์เป็นหนักหนา*
ไปลอบลักพระหริวงศ์ลงมา *อหังการ์ชั่วชาติบังอาจใจ*
เย่อหยิ่งจองหองพองขน *จะเจียมตนอสุราก็หาไม่*
กูคือหนุมานชาญชัย *คลาไคลตามมาจะฆ่ายักษ์*

(กรมศิลปากร, 2507: 54)

4.4.1.11 บทโขนชุดพรหมาสตร์ พ.ศ. 2503

บทโขนชุดพรหมาสตร์สำนวนนี้ ปรับปรุงจากบทละคร เรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย โดยจัดแสดง ณ หอประชุมวัฒนธรรม [12] ตั้งแต่วันที่ 30 ธันวาคม 2503 ถึง 29 มกราคม 2504 รวม 35 รอบ ในการแสดงครั้งนี้แบ่งออกเป็น 4 องก์ แต่ละองก์ต่างมีศิลปะการแสดงที่งดงามแตกต่างกันออกไป โดยเฉพาะได้นำบทขับร้องฉุยฉายอินทรชิตแปลงเป็นพระอินทร์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวมาจัดแสดงอวดฝีมือเชิงนาฏยศิลป์ไทย และมีการใช้บทบรรยายบรรยากาศความเป็นตลาดในตอนแสงอาทิตย์ยกทัพตรวจพล ดังตัวอย่าง

พากย์

๏ ฝ่ายแสงอาทิตย์ฤทธา *ทรงราชรถา*
ท่ามกลางพหลพลมาร
๏ พลหมู่อสุรากล้าหาญ *กาจเหี้ยมเหิมทยาน*
ห่อนระย่อท้อศึกคะนอง
๏ แค้นในสองมนุษย์สุดผยอง *เผยอหยิ่งลำพอง*
แผลงผลาญเชษฐาอาสัญ
๏ อสุรินทร์เร่งพลกุมภัณฑ์ *ดั้นดงพนารัญ*
โห่ร้องก้องแคว้นแดนดิน

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด -
- แสงอาทิตย์เคลื่อนทัพเข้าโรง –

(กรมศิลปากร, 2507: 85)

หรือ ตอนแสงอาทิตย์ด่าพิจิตรไพรีที่ทูลให้เลิกทัพกลับเพราะเกรงว่าขะพ่ายแพ้แก่พระราม หลังจากรู้ว่าถูกฝ่ายพระรามซ้อนกลไปทูลขอแว่นจากพระพรหมมาก่อนแล้ว

แสงอาทิตย์ *เหม่ ไอ้หังการ์ มึงมาเจรจาเหมือนกูนี้มิใช่ชาย เอาเถอะเมื่อมึงพรั่นตัวกลัวตายจงกลับไปพารา กูคนเดียวจะขอเคี่ยวฆ่าปัจจามิตร แล้วหวนจิตคิดแค้นแน่นหทัย แผดสิงหนาทสั่งพลไกรเข้าโจมตีทัพรามา*

(กรมศิลปากร, 2507: 88)

หรือ ตอนอินทรชิตทราบข่าวแสงอาทิตย์และมังกรกัณฐ์ถึงแก่ความตายระหว่างที่ทำพิธีชุบศรพรหมาสตร์

ร้องเพลงรื้อร่ายศัพทัย

๏ เมื่อนั้น *อินทรชิตสิทธิศักดิ์ยักษา*

---

[12] โขนชุดนี้ ได้จัดทำบท ฝึกซ้อมและสร้างฉากเตรียมจัดการแสดงประจำที่โรงละคอนศิลปากร แต่ปรากฏว่าเกิดเหตุเพลิงไหม้โรงละคอนในคืนวันที่ 9 พฤศจิกายน 2503 จึงต้องสร้างฉากขึ้นใหม่และย้ายไปแสดง ณ หอประชุมวัฒนธรรม

ได้ยินบอกออกความอัปรา *โกรธาลืมเนตรเห็นเสนี*
ลุกขึ้นกระทืบบาทหวาดไหว *เหม่ไอ้กาลสูรยักษี*
มาพูดให้เป็นลางกลางพิธี *ชีวิตมึงถึงที่จะบรรลัย*
หากคิดนิดเดียวว่ารับสั่ง *จึงหยุดยั้งยกโทษโปรดให้*
(ถอน) ว่าพลางทางทรงศรชัย *คลาไคลออกจากโรงพิธี (ทวน)*

- ปี่พาทย์ทำเพลงพราหมณ์ออก –

(กรมศิลปากร, 2507: 91)

กล่าวโดยสรุป บทประกอบการแสดงโขนในโรงละคอนศิลปากรซึ่งเป็นบทประกอบการแสดงครั้งแรกที่ได้เริ่มรื้อฟื้นศิลปะการแสดงโขนขึ้น เป็นบทที่กรมศิลปากรปรับปรุงขึ้นโดยดำเนินเรื่องตามบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 และ 2 เป็นหลัก แบ่งการแสดงออกเป็นองก์ เป็นฉากเช่นเดียวกับการแสดงละครดึกดำบรรพ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ มีการบรรจุชื่อเพลงขับร้อง 2 ชั้นแบบละครใน กับมีคำพากย์ คำเจรจา ตลอดจนเพลงหน้าพาทย์ประกอบกิริยาของตัวโขนประเภทต่างๆ ตามธรรมเนียมการแสดงโขนอย่างโบราณ อนึ่ง หากจัดทำบทโดยการยกกลอนบทละครมาใช้ทั้งหมดหรือตัดทอนลงให้เหมาะสมแก่การแสดงก็ตาม ยังคงต้องรักษาการส่งสัมผัสระหว่างบทโดยเคร่งครัด แม้กลอนบทละครนั้นจะบรรจุชื่อเพลงคนละเพลง ดังปรากฏในบทโขนชุดมัยราพณ์สะกดทัพ ความว่า

ร้องเพลงช้าปี่

๏ เมื่อนั้น *องค์ท้าวทศพักตร์ยักษี*
ประทับเหนือสิงหาสน์รูจี *อสุรีอาวรณ์ร้อนรน* — แสดงสัมผัสระหว่างบท “รน”–“หล”

ร้องเพลงขอมใหญ่

๏ ครั้งก่อนหนุมานเผาผลาญเมือง *องคตก่อเรื่องโกลาหล*
ซ้ำสุครีพหักฉัตรรัตกัมพล *อัปยศเป็นพ้นพันทวี*

(กรมศิลปากร, 2507: 31)

หรือการแทรกบทพากย์ประเภทกาพย์ก็ยังคงรักษาสัมผัสระหว่างคำประพันธ์ที่ต่างฉันทลักษณ์กัน ดังคำพากย์ประเภทกาพย์ยานี 11 กับกลอนแปด ที่ปรากฏในบทโขนชุดนางลอย ความว่า

พากย์

๏ พระเหลือบเล็งชลาสินธุ์ *ในวารินทะเลวน*
จึงเห็นรูปอสุรกล *อันกลายแกล้งเป็นสีดา*
๏ ผวาวิ่งประหวั่นจิต *ไม่ทันคิดก็โศกา*
กอดแก้วขนิษฐา *ฤดีดิ้นอยู่แดยัน*

- ปี่พาทย์ทำเพลงโอด -

ร้องเพลงโอ้ปี่

๏ โอ้โอ๋อนิจาสีดาเอ๋ย *ไฉนเลยมาม้วยอาสัญ*

เสียแรงพี่พยายามตามจรัล *ยกทัพขันธุ์ถึงมหาสาคร*

(กรมศิลปากร, 2507: 66)

หรือคำพากย์ประเภทกาพย์ฉบัง 11 กับกลอนแปด ที่ปรากฏในบทโขนชุดมัยราพณ์สะกดทัพ ความว่า

พากย์

หนุมานชาญอิทธิฤทธี *แทรกพื้นธรณี* *มุ่งเข้าพาราบาดาล*
ตามล้างมัยราพณ์ขุนมาร *ที่ทำการจัณฑาล* *หาญลักองค์รามภูธร*
เลาะลัดตัดพงดงดอน *ตามคำพยากรณ์* *ของพญาพิเภกโหรา*
ข้ามห้วยเหวตรอกซอกผา *รัตติกาลเพลา* *นภามืดมนอนธกาล ฯ*

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด -

- หนุมานเข้าประตูซ้าย -

- ปี่พาทย์ทำเพลงแผละ -

ฝูงยุงเท่าแม่ไก่ออก หนุมานออก ป้องหน้า -

ร้องร่าย

๏ ถึงตำบลต้นทางกลางไพร *เห็นยุงเท่าแม่ไก่กองด่าน*
เป็นกลุ่มกลุ่มกลุ้มพงดงดาน *เข้าสังหารยุงร้ายวายชีวา*

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด โอด เชิด -

- หนุมานฆ่ายุงแล้วเข้าประตูซ้าย -

(กรมศิลปากร, 2507: 39)

หากมีการแทรกบทพากย์ บทเจรจา หรือบทพูดของตัวละครแล้วตามด้วยกลอนบทละครบทใหม่ก็อาจไม่จำเป็นต้องรักษาสัมผัสระหว่างบทกลอน เนื่องจากผู้จัดทำบทใช้บทพากย์ บทเจรจา หรือบทพูดในการดำเนินเนื้อเรื่องแทนกลอนบทละครในช่วงดังกล่าวไปแล้ว ดังปรากฏในบทโขนชุดพระรามเดินดง ความว่า

ร้องเพลงการะเวก

๏ เมื่อนั้น *ทั้งสามพระมารดามารศรี*
ตรัสถามพระหริรักษ์จักรี *ได้ทุกข์สุขร้ายดีประการใด*

เจรจา

พระราม *สิบสี่ปีที่ข้าเดินไพรพร้อมด้วยสีดา กับลักษมัณอนุชาคู่ชีวาณต์ ต้องได้รับทุกข์ทรมานมากนักหนา วันหนึ่งทศกัณฐ์เจ้าลงกามาลอบลัก พาสีดายุพาพักตร์ไปเมืองมาร ข้ากับน้องต้องตามข้ามไปรอนราญถึงลงกา ฆ่าอสุรวงศ์พงศ์ยักษาจนสูญเส้น แล้วจึงรับสีดายอดนารินเดินทางมา เกรงว่าจะมิทันเวลาที่สัญญาไว้ เจ้าภรตและศัตรุฆน์จะปลงชีวาลัยไปเสียก่อน จึงให้หนุมานขุนวานรกับพรานกุขัน รีบเข้าไปยับยั้งอย่าให้ทันทำลายชนม์ ข้ากับปวงไพร่พลจึงพักแรมอยู่ที่นี่*

พระภรต *หนุมานกับกุขันเข้าไปทันพอดีที่ข้าจะปลงชีพ ถ้าเขาช้าไปไม่เร่งรีบเร็วเช่นนั้น ข้ากับน้องศัตรุฆน์ก็คงสิ้นชีวันในกองไฟ นับว่าเป็นพระกรุณาธิคุณอันยิ่งใหญ่*

เหนือเกศาบัดนี้ก็หมดยุคทุกข์ทรมาตามชะตากรรม ขอเชิญพระองค์ผู้ทรงธรรมเสด็จคืนนคร จะได้เป็นที่พึ่งแก่พศกนิกรอโยธยา

พระราม *พี่ขอขอบใจทั้งสองอนุชาที่ซื่อสัตย์ ช่วยบำรุงรักษาบุรีรัฐให้วัฒนา อีกทั้งช่วยบำรุงสามพระมารดาให้ทรงพระสำราญ แต่ที่พี่มาพักนี้เป็นสถานอาศรมบทของพระมุนีผู้ทรงพรตพรหมจรรย์ เราทั้งมวลควรพากันไปนมัสการลา เพื่อได้รับพรจากพระสิทธา ก่อนนะเจ้า*

ร้องเพลงรื้อร่าย

๏ ตรัสพลางทางถวายอัญชลี *เชิญสามชนนีเสน่หา*
ชวนองค์เทวีสีดา *ทั้งสามอนุชาคลาไคล*
ให้เลิกจัตุรงค์โยธี *กลับบุรีอโยธยากรุงใหญ่*
ไพร่พลเปรมปรีดิ์ดีใจ *จะกลับไปพาราสุขารมณ์*

- ปี่พาทย์ทำเพลงรัว -

(กรมศิลปากร, 2507: 228-229)

อย่างไรก็ตาม การเคร่งครัดสัมผัสระหว่างบทกลอนในกรณีที่มีบทพากย์ บทเจรจา และบทพูดคั่นกลางระหว่างบทกลอนดังกล่าวไม่ถือเป็นแบบแผนตายตัว เพราะเป็นเรื่องยาก เนื่องจากผู้จัดทำบทโขนจะต้องเป็นผู้ที่มีคุณสมบัติ 1) มีความรู้แม่นยำในเนื้อเรื่องรามเกียรติ์ 2) มีความแม่นยำในฉันทลักษณ์คำประพันธ์ และ 3) มีคลังคำที่มีความหมายในการดำเนินเรื่องและสัมผัสกับคำท้ายวรรคก่อนมากพอที่จะเลือกใช้

สำหรับบทพากย์เป็นบทที่นำมาจากรามเกียรติ์คำพากย์และปรับปรุงให้กระชับเหมาะแก่ระยะเวลาทำการแสดง ส่วนบทเจรจามีทั้งที่เป็นคำเจรจาของเก่าใช้สืบต่อกันมาและแต่งขึ้นใหม่ ซึ่งมี 2 ลักษณะ คือ 1) คำเจรจาที่เป็นคำบรรยายเรื่องหรือตัวละครแสดงความคิด จะเริ่มต้นด้วยการกล่าวชื่อผู้แสดงบท เปรียบเสมือนการบอกลำดับการแสดงของตัวละคร ดังปรากฏในบทโขนชุดหนุมานอาสา ความว่า

เจรจา

๏ มโหทรราชเสนา ถวายบังคมถ้วนสามคราแล้วกราบทูลว่าขอได้โปรดเกล้าฯ อันโยธาทัพนั้น ข้าพระพุทธเจ้าได้จัดเตรียมไว้พร้อมเสร็จ ขอเชิญพระองค์เสด็จยาตราเถิดพระเจ้าข้า ฯ

๏ ฝ่ายทศเศียรจอมลงกา ทรงปรีดาภิรมย์โสมนัส เสด็จจากบังลังก์รัตน์เข้าสู่ห้องสรง ทรงเครื่องสำหรับรณยุทธ์ ดูองอาจผาดผุดดังพระยาสีหราชไกรสร แล้วนวยนาดวาดกรเสด็จจรลี มายังที่ประชุมพลโยธี บัดนั้น ฯ

(กรมศิลปากร, 2507: 156-157)

2) คำเจรจาที่เป็นบทสนทนาโต้ตอบระหว่างตัวละคร ไม่จำเป็นต้องกล่าวถึงชื่อตัวละครอีกเพราะตัวละครกำลังแสดงท่าทางพูดคุยต่อกันอยู่ ดังปรากฏในบทโขนชุดศึกวิรุญจำบัง ความว่า

เจรจา

อนิจจาน่าหัวร่อ เจ้าเหมือนคนไข้มาพรางหมอไม่บอกตรง จึงทำให้พี่นี้พิศวงสงสัยใจ วันนี้

แหละหนอแม่อรทัยจะได้ไปสวรรค์ พี่นี้หรือคือหนุมานชาญฉกรรจ์เรืองฤทธิ์ เป็นยอดทหารเอกองค์พระทรงสังข์ ทรงใช้ให้พี่มาตามวิรุญจำบังที่หนีศร บุพเพพามาพบหล่อนก็เป็นลาภแล้ว พี่จะอาสาส่งน้องแก้วไปยังเมืองฟ้า ตามคำสั่งที่พระอิศราทรงสาปไว้ ว่าพลางทางยื้อยุดฉุดชายสไบ ฯ

เอ๊อ ๆ นี่อะไร มาทำข่มเหงไม่เกรงใจเฝ้าหยิกหยอก มาถามเขาเขาก็บออกออกให้แจ้ง นี่หรือคะหม่อมจะมาปลอมแปลงเป็นหนุมานเห็นเต็มลึก คงไม่สมอารมณ์นึกเหมือนอย่างหมาย อันรูปทหารพระนารายณ์เรารู้จักเป็นอย่างดี เมื่อทรงสาปพระอิศโรโมลีก็สั่งมา ว่าหนุมานชาญศักดาอ้าโอษฐ์หาว ให้เห็นเป็นเดือนดาวได้สรรพ์เสร็จ อีกทั้งมีกุณฑลขนเพชรเป็นพานเรศแล้วก็เรืองฤทธิ์เดชกว่าหมู่ยักษ์ ซึ่งท่านว่าเป็นทหารพระหริรักษ์เห็นผิดอยู่ เราดูลาดเลาเหมือนกับเจ้าชู้เกี้ยวผู้หญิง จะรู้จักว่ายักษ์ลิงอยู่ที่ตรงไหน อันขออภัยอย่าว่าฉันไล่เลยนะจ๊ะเชิญรีบออกไปเสียเถิดจ๊ะ ฯ

(กรมศิลปากร, 2507: 109)

นอกจากนี้ ยังมีการแทรกบทระบำและบทรำฉุยฉายเพื่ออวดฝีมือทั้งประเภทรำหมู่และรำเดี่ยว มีระบุลักษณะฉากประกอบการแสดงที่สอดคล้องกับเหตุการณ์ตามเนื้อเรื่อง มีการระบุคำกำกับเวทีการแสดง เช่น เปิดม่าน ปิดม่าน ขึ้นเวทีบน ลงเวทีล่าง เปิดไฟ ดับไฟ รวมทั้งระบุลำดับนาฏการของตัวละครต่างๆ ตลอดจนระบุการใช้เทคนิคสมัยใหม่เพื่อให้เกิดความน่าสนใจ สร้างความตื่นตาตื่นใจแก่ผู้แสดงและผู้ชมด้วย

แม้บทประกอบการแสดงโขนในโรงละคอนศิลปากรทั้ง 11 ชุดจะมีลักษณะการปรับปรุงตัวบทที่เป็นไปในทิศทางเดียวกัน แต่การกำหนดลักษณะคำประพันธ์แต่ละประเภท ได้แก่ เพลงขับร้อง 2 ชั้น คำพากย์ คำเจรจา ก็ให้น้ำหนักมากน้อยต่างกัน เช่น ชุดปราบกากนาสูรส่วนใหญ่ให้น้ำหนักเพลงขับร้อง 2 ชั้น ส่วนคำเจรจาที่ไม่มีบทให้คนพากย์ ระบุไว้เพียงคำว่า “เจรจา” อาจเป็นการเปิดโอกาสให้คนพากย์แสดงปฏิภาณไหวพริบได้อย่างเต็มที่ในลักษณะของการ “เจรจาแบบด้นสด” ซึ่งขึ้นอยู่กับทักษะและประสบการณ์ทางการแสดงเฉพาะตัว ในขณะที่ชุดมัยราพณ์สะกดทัพส่วนใหญ่ให้น้ำหนักคำเจรจาที่เรียกว่า “เจรจากระทู้” เป็นหลักเนื่องจากใช้บทเจรจา (ร่ายยาว) ที่แต่งไว้ก่อนแล้ว โดยมีเพลงขับร้อง 2 ชั้นเป็นส่วนประกอบ และมีคำพูดโต้ตอบอย่างสามัญประสมบางช่วงบางตอน ประการสำคัญ บทประกอบการแสดงโขนในโรงละคอนศิลปากรจะต้องสอดแทรกบทบาทความเป็นตลาดของตัวละครทุกประเภทไว้ในบททั้ง 11 ชุด ถือได้ว่าบทประกอบการแสดงโขนในโรงละคอนศิลปากรเป็นบทสำเร็จรูปที่นำมาใช้แสดงได้เป็นอย่างดี และเป็นต้นแบบของวิธีการจัดทำบทประกอบการแสดงโขนของกรมศิลปากรที่ยังคงสืบทอดมาจนทุกวันนี้

4.4.2 ความเป็นตลาดในบทประกอบการแสดงละครใน

4.4.2.1 บทละคร เรื่อง อิเหนา ตอนประสันตาต่อนก พ.ศ. 2493

บทละคร เรื่อง อิเหนา ตอนประสันตาต่อนก สำนวนนี้ปรับปรุงขึ้นจากบทละครของเก่าที่สมเด็จเจ้าฟ้าฯ กรมหลวงนครราชสีมาทรงพระนิพนธ์ปรับปรุงจากบทพระราชนิพนธ์ใน

พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยสำหรับให้คณะละครวังสวนกุหลาบแสดง เมื่อกรมศิลปากรได้บทมานั้นได้พิจารณาเห็นว่า*บทที่ทรงปรับปรุงไว้นั้น อาจเหมาะสมในสมัยนั้น ถ้าจะนำออกแสดงในสมัยนี้ ควรจะได้ร่วมกันพิจารณาปรับปรุงแก้ไขอีกครั้ง เมื่อมีความเห็นร่วมกัน จึงตกลงนำเอาบทละคอนเรื่องอิเหนา ตอนซึ่งเรียกว่า "ประสันตาต่อนก" ซึ่งสมเด็จเจ้าฟ้าฯ กรมหลวงนครราชสีมาทรงแก้ไขปรับปรุงไว้มาร่วมกันพิจารณาแก้ไขปรับปรุงอีกชั้นหนึ่ง* (กรมศิลปากร, 2493: ฆ) การปรับปรุงครั้งนี้กรมศิลปากรดำเนินเรื่องตามบทเดิมที่ทรงแก้ไขปรับปรุงไว้ โดยตัดทอนบางตอนออกเพื่อให้การดำเนินเรื่องกระชับขึ้น และมีการแทรกระบำเข้าไว้ด้วย นอกจากนี้ยังมีการปรับเปลี่ยนเพลงขับร้องและเพลงหน้าพาทย์บางเพลง *บางเพลงก็มีสำเนียงเป็นแขกและมีสร้อยเพลงเป็นภาแขกอีกด้วย แต่คงจะเนื่องจากใช้ร้องสืบปากต่อคำกันตลอดมา จึงผิดเพี้ยนไป ไม่อาจทราบความหมายและคำแปลกันได้ จึงแต่งเพลงชวาขึ้นใหม่แทนของเดิม และบางเพลงก็เปลี่ยนใช้เนื้อร้องเป็นคำชวาตลอดก็มี* (กรมศิลปากร, 2493: ง) โดยมีพระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าจันทรกานต์มณี และหม่อมเจ้าอรชุณชิษณุ สวัสดิวัตน์ ทรงแต่งคำชวาประทาน ดังตัวอย่าง

-ร้องเพลง-แขกยิงนก-

(คำร้อง)	*ดฺยาลัน ดฺยาลัน ดฺยาลัน เปอรลาวัน เต็นตารา*
(คำแปล)	*(เดิน เดิน เดิน นักรบ – แห่ง – กองทัพ)*
	เปอรกี้ เกอะ ปะรังอะกัน มะนัง อาตัส สะม้วนย่ะ
(คำแปล)	*(ไป สู่ สงคราม จะ ชนะ ทั่วไป)*

(กรมศิลปากร, 2493: 14)

นอกจากนี้ ยังมีการแสดงบทบาทความเป็นตลาดของตัวละครที่มีสถานะเป็นกษัตริย์อย่างชัดเจน ดังตัวอย่าง

-สร้อยพระยาตานีตัด-

๏ เมื่อนั้น	*ระตูขัดแค้นแสนศัลย์*
กระทืบบาทกราดกริ้วดังเพลิงกัลป์	*จึงกระชั้นสิงหนาทตวาดไป*
ดูดู๋ผู้คนทั้งกองทัพ	*แต่จะจับโจรป่าก็ไม่ได้*
เกรงกลัวฝีมือมันหรือไร	*มันจะมีฤทธิ์ไกรกระไรมา*
อ้ายลูกฟานลูกกระจงทนงศักดิ์	*โอหังฮึกฮักนักหนา*
เร่งเร็วรีบรัดจัดโยธา	*จะยกไปเข่นฆ่าเสียบัดนี้ ฯ*

ฯ ๖ คำ ฯ

(กรมศิลปากร, 2493: 8)

กล่าวได้ว่า บทละคร เรื่อง อิเหนา ตอนประสันตาต่อนก แม้จะเป็นบทที่มิได้ปรับปรุงจากบทละครในเรื่องอิเหนา พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยโดยตรง แต่ก็ยังคงเนื้อเรื่องตามบทพระราชนิพนธ์ต้นฉบับที่ทรงใช้กลวิธีสำคัญให้บรรลุวัตถุประสงค์ในการแต่ง 2 ประการ กล่าวคือ 1) การแต่งตามขนบวรรณคดีไทยที่มีการพรรณนาให้ผู้อ่าน

จินตนาการตามและเกิดอารมณ์ร่วมไปกับตัวละคร เช่น บทชมเมือง บทชมธรรมชาติ บทชมความงามตัวละคร บทชมกองทัพ บทชมพาหนะ รวมทั้งบทพรรณนาอารมณ์ความรู้สึกตัวละครและบทอัศจรรย์ (ธานีรัตน์ จัตุทะศรี, 2552: 256) มีการเล่นเสียงสัมผัสใน เล่นคำพ้อง คำซ้ำ ตลอดจนการเลือกสรรคำที่มีความไพเราะ นอกจากนี้ ยังมี*การใช้ถ้อยคำพรรณนาให้ผู้อ่านเห็นภาพคล้อยตามหรือเกิดอารมณ์ร่วมกับตัวละครโดยไม่ต้องเปรียบเทียบ* (จตุพร มีสกุล, 2540: 226) 2) การแต่งตามขนบการแสดงละครในที่ดำเนินเรื่องด้วยการขับร้องที่มีท่วงทำนองช้าละเมียดละไมและการรำที่มีลีลาแช่มช้าอ่อนหวานมุ่งอวดฝีมือเชิงนาฏยศิลป์ การดำเนินเรื่องจึงเป็นไปอย่างช้าๆ เพราะมีบทพรรณนาขยายความมากเพื่อให้ผู้ชมได้สัมผัสอารมณ์นั้นไปพร้อมกับผู้แสดง เพราะละครใน*มุ่งแสดงสุนทรียะของการร่ายรำ เพลงร้อง เพลงปี่พาทย์และถ้อยคำในบทละคร* (อารดา สุมิตร, 2516: 29) จึงเห็นบทพรรณนาต่างๆ *ไว้ในบทอย่างละเอียดเพื่อให้คนดูเกิดมโนภาพ* (เสาวณิต วิงวอน, 2555: 6) เพราะละครรำแต่เดิมไม่มีฉากประกอบ ใช้เพียงผ้าสีพื้นเป็นฉากหลังทั้งผู้แสดงและผู้ชมจึงต้องจินตนาการไปพร้อมๆ กันโดยอาศัยบทพรรณนาเป็นสื่อนำทางไปสู่สุนทรียะของการแสดง

4.4.2.2 บทละคร เรื่อง อิเหนา ตอนลมหอบ พ.ศ. 2499

บทละคร เรื่อง อิเหนา ตอนลมหอบ สำนวนนี้ *ควรจะเรียกชื่อตอนว่า “เผาเมือง” ตามที่รู้จักกันมาอย่างกว้างขวางและแพร่หลาย แต่ผู้ร่วมกันปรับปรุงเห็นว่า การให้ชื่อตอนเช่นนั้นดูจะฟังกร้าวและแข็งไปหน่อย อยากจะให้ชื่อตอนที่รู้สึกเยือกเย็นขึ้นบ้างสมกับเป็นการแสดงตามแบบละคอนใน จึงตกลงให้ชื่อว่า “ตอนลมหอบ” ตามท้องเรื่องที่จบลงเป็นฉากสุดท้าย* (กรมศิลปากร, 2499: คำนำ) การจัดทำบทครั้งนี้ดำเนินเรื่องให้กระชับขึ้นตามสมัยนิยม มีการแบ่งฉาก แบ่งตอน และสร้างฉากประกอบการแสดงให้สอดคล้องกับเนื้อเรื่องเพื่อความเข้าใจและความเพลิดเพลินของผู้ชมยิ่งขึ้น โดยเฉพาะมีการส่งเสริมบทบาทความเป็นตลาดของตัวละคร ดังเช่นการสร้างบรรยากาศความเป็นตลาดเสียงดังอึกทึกครึกโครมจากการมหรสพสมโภชและความโกลาหลที่เกิดจากการวางแผนเผากรุงดาหา ดังตัวอย่าง

ฉากที่ ๒ หน้าวังดาหา
สมมติเป็นเวลากลางคืน
ห่างจากฉากที่ ๑ ราว ๗ วัน
-เสียงกลองโขนและม้าล่อดังกึกก้องก่อนเปิดม่าน-
เปิดม่าน
-โขนกับงิ้วแสดงอยู่แล้ว-
-ประชาชนที่ชมงานเดินไปมาขวักไขว่-
.....
ร้องเพลงหงส์ทอง
๑ บัดนั้น *ประชาชนหญิงชายชาวดาหา*

ต่างคนยินดีปรีดา *เที่ยวชมงานการวิวาห์พระบุตรี*

-เจรจา-

มีการเล่นต่าง ๆ เช่น –

๑. โขน-ตอนถวายลิง และตอนอื่น เล่น ณ เวทีบนด้านขวา

๒. งิ้ว-ตอนใดตอนหนึ่ง เล่น ณ เวทีบนด้านซ้าย

๓. กระบี่กระบอง เล่น ณ เวทีล่าง

๔. มีเจ๊กขายของและอื่น ๆ

ฯ ล ฯ

-พวกทหารอาสาของอิเหนาปลอมตัวเข้ามาดูงานปะปนกับประชาชน-

-ทหารบางพวกทำแอบซ่อนซุบซิบกันให้คนดูเห็น-

-ทหารบางพวกก็ค่อยหย่อยกันเข้าไปภายในกำแพงเมือง-

ร้องเพลงแขกอะหวัง

๏ *บัดนั้น* *พออาสาเข้าประจำตามหน้าที่*

ปลอมเป็นชาวกระหมังกุหนิงธานี *ครั้นได้ทีเข้าห้อมล้อมวัง*

-ปี่พาทย์ทำเพลงรัวสามลา-

-ได้ยินเสียงตีกลอง-โห่ร้อง-จุดเพลิง-เพลิงลุก-

-พวกชาวเมืองและพวกเล่นมหรสพแตกตื่น-

-เสียงเรียกเสียงกู่-

-ราชรถออกประตูพระราชวัง-

(กรมศิลปากร, 2499: 4-5)

หรือการสร้างบรรยากาศตอนปะตาระกาหลาแผลงฤทธิ์

-ปะตาระกาหลาออกบนยอดเขา-

-ทำฟ้าร้องฟ้าแลบแปลบปลาบแล้วฉายไฟสว่างเหนประตาระกาหลา-

ร้องเพลงประลองเสภา

๏ *เมื่อนั้น* *องค์ปะตาระกาหลาเรืองศรี*

ยังยั้งยังยอดคีรี *ครั้นเทวีเที่ยวชมอุทยาน*

ร้องเพลงร่าย

๏ *จึงผาดแผลงสำแดงศักดาเดช* *สะเทือนทั่วทุกประเทศทิศศานต์*

เมฆหมอกมือมลอนธการ *อัศจรรย์บันดาลด้วยฤทธิรณ*

-ทำเพลงคุกพาทย์-

ร้องเพลงร่าย

๏ *แล้วให้บังเกิดพายุใหญ่* *กัมปนาทหวาดไหวทั้งไพรสณฑ์*

ลมหอบพารถนฤมล *สามคนลอยลิ่วปลิวไป*

-เชิด-

ปิดม่าน

(กรมศิลปากร, 2499: 14)

กล่าวได้ว่า บทละคร เรื่อง อิเหนา ตอนลมหอบ เป็นบทที่ปรับปรุงจากบทละครในเรื่องอิเหนา พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย การจัดทำบทให้ดำเนินเรื่องได้เร็วขึ้นเพื่อให้ทันใจผู้ชม โดยยังคงรักษา*แบบแผนและจารีตประเพณีไปพร้อมกันด้วย* (กรมศิลปากร, 2499: 5) ทั้งความพิถีพิถันในการเลือกใช้ถ้อยคำให้ไพเราะ ระมัดระวังมิให้มีคำตลาดเข้ามาปะปน เพลงขับร้องและเพลงดนตรีก็คัดเลือกกระบวนเพลงที่มีความนุ่มนวลเพื่อส่งเสริมให้ตัวละครได้แสดงอวดฝีมืออันประณีตงดงามตามแบบฉบับละครใน*ที่มีรูปแบบเน้นเรื่องความประณีตของกระบวนรำและการบรรเลงเพลงไพเราะเป็นสำคัญ* (ภูษิตา อุดมอักษรภาดา, 2551: 7) รวมทั้งมีการแทรกบทจับระบำ “เทพบันเทิง” เพื่อให้ผู้ชมได้ชมกระบวนรำหมู่ที่งดงามพร้อมเพรียงประกอบกระบวนเพลงที่ไพเราะ แสดงให้เห็นว่าเป็น*บทที่สามารถใช้แสดงได้ดี งดงาม และไม่ติดขัด* (ธานีรัตน์ จัตุทะศรี, 2552: 316) เพราะเป็นบทละครที่แต่งมาอย่างดีจึงเอื้ออำนวยให้การแสดงแต่ละครั้งมีสิ่งที่ให้สุนทรียะของศิลปะหลากหลายบรรจุอยู่ในตอนนั้นๆ เช่น *ละครในที่นำไปแสดงแต่ละตอนควรต้องให้รักษาท่ารำแบบแผนและขนบของการละคร ได้แก่ บทชมธรรมชาติ บทชมโฉม บทรบและอาจแทรกบทตลกได้เล็กน้อย ตอนจบต้องจบดีมีคติสอนใจ* (ฉัตรชัย ว่องกสิกรณ์, 2529: 33) นอกจากนี้ในบทประกอบการแสดงยังได้สอดแทรกมหรสพสมโภชในการพระราชพิธีอภิเษกสมรสตามธรรมเนียมโบราณราชประเพณี ตลอดจนบรรยากาศร้านขายสินค้าต่างๆ ไว้ด้วย

กล่าวโดยสรุป บทประกอบการแสดงละคอนใน ในโรงละคอนศิลปากรเป็นบทละครที่กรมศิลปากรปรับปรุงขึ้นโดยดำเนินเนื้อเรื่องตามบทละครเรื่องอิเหนา พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 *เป็นบทละครที่มีชื่อเสียงโด่งดังอยู่จนทุกวันนี้ ได้รับความยกย่อง (จากราชบัณฑิตสภาในรัชกาลที่หก) ว่าเป็นเลิศในกวีนิพนธ์ที่เป็นกลอน เป็นอาภรณ์แห่งวรรณคดีของชาติ อันเกิดขึ้นด้วยฝีพระโอษฐ์เป็นส่วนใหญ่ของพระเจ้าแผ่นดินพระองค์หนึ่งในราชวงศ์จักรี* (พระวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าธานีนิวัติ, 2484: 61) ซึ่งเป็นต้นแบบของละครในที่*มีระเบียบวิธีเคร่งครัด โดยเฉพาะด้านการฟ้อนรำ การขับร้อง การใช้ภาษาในคำประพันธ์บทละครให้เป็นไปอย่างประณีตงดงาม* (โกชัย สาริกบุตร, 2522: 21) ลักษณะการแสดง*จึงมุ่งแต่การขับร้องไพเราะมีกระบวนรำงามและดำเนินเนื้อเรื่องด้วยความประณีต* (เฉลิม เศวตนันทพ์, 2528: 46) นอกจากนี้ *ถ้าเหตุการณ์จะชักช้าเพื่อให้ตัวละครแสดงฝีมือรำก็ควรกระทำ* (สาลี ปาลกะวงศ์ ณ อยุธยา, 2531: 231) อาจกล่าวได้ว่า หัวใจของละครในคือความละเอียดบรรจงในทุกส่วนที่เกี่ยวข้อง ละครในจึงเป็นศิลปะชั้นสูงที่นับเป็นระเบียบแบบแผนทางนาฏยศิลป์ไทยได้ เพราะ*บทละครในพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยได้รับการยกย่องว่า ดีเด่นในด้านการถอดคำออกมาเป็นท่ารำ* (ฉัตรชัย ว่องกสิกรณ์, 2529: 32) ระหว่างที่ทรงพระราชนิพนธ์บทละครนั้น โปรดฯ ให้ครูละครได้ตีท่ารำไปด้วย คำใดบทใดที่ยากหรือเป็นอุปสรรคแก่การตีท่ารำ ก็ทรงปรับแก้กระบวนกลอนให้ตีท่ารำได้ง่ายขึ้น คล่องตัวขึ้นจนงดงามลงตัว

เป็นที่ถูกพระราชหฤทัยถือเป็นที่ยุติและใช้เป็นแบบแผนในการแสดงละครในสืบเนื่องมา *เพราะการแต่งบทและการจัดท่ารำดำเนินควบคู่กันไปอย่างใกล้ชิด* (อารดา สุมิตร, 2516: 162) นอกจากนี้ ยังมีการบรรจุเพลงหน้าพาทย์สำหรับประกอบกิริยาของตัวละครอย่างโขน ไม่มีบทตลกคนองหรือโลดโผนอย่างละครนอก โดยเฉพาะ*ห้ามมิให้ตัวเอกทำบทตลก* (ฉัตรชัย ว่องกสิกรณ์, 2529: 33) แต่สามารถสอดแทรกบทตลกไปในตัวประกอบได้เพื่อให้ผู้ชมได้รับความบันเทิงและเปลี่ยนการรับรู้ทางอารมณ์ไปตามบทบาทของตัวละคร

4.4.3 ความเป็นตลาดในบทประกอบการแสดงละครชาตรี

4.4.3.1 บทละคร เรื่อง มโนห์รา พ.ศ. 2498

บทละครเรื่อง มโนห์รานี้ กรมศิลปากรแต่งขึ้นใหม่สำหรับแสดง ณ โรงละคอนศิลปากรเป็นครั้งแรกเมื่อเดือนกุมภาพันธ์ พ.ศ. ๒๔๙๘ ณ โรงละคอนศิลปากร นั้น กรมศิลปากร*ได้แต่งบทขึ้นใหม่เฉพาะการแสดงคราวนี้ และนำเอาศิลปแห่งนาฏกรรมหลายอย่างมาผสมกันแล้วปรับปรุงขึ้นใหม่ แต่ก็คงรักษาแนวทางละคอนชาตรีของเดิมไว้ให้เห็นเป็นตำนานด้วย เช่น เครื่องดนตรี ก็คงใช้เครื่องปี่พาทย์อย่างที่ใช้ประกอบละคอนชาตรีแต่เดิมผสมอยู่ด้วย เพลงร้อง ก็มีเพลงละคอนชาตรีแทรกไว้ซึ่งคงจะเป็นสำเนียงขับร้องประกอบละคอนชาตรีที่นำมาเป็นแบบอย่างแต่เดิม ท่ารำก็มีรำซัดอย่างละคอนชาตรีในบางตอน เพื่อให้ผู้ดูรำลึกได้ถึงตำนานว่าละคอนชาตรีแต่เดิมนิยมเล่นกันทางจังหวัดภาคใต้* (กรมศิลปากร, 2498: 6-7) เรื่องที่ใช้แสดงละครชาตรีนิยมแสดงเรื่องจักร ๆ วงศ์ ๆ เป็นเรื่องที่ใช้แสดงละครนอกเป็นส่วนมากและ*นิยมคัดเลือกบทละครเฉพาะตอนที่สนุก ดูหลายครั้งไม่เบื่อ และสามารถแทรกบทเจรจาทำให้เกิดรสชาติ* (สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์, 2532: 124) *ส่วนใหญ่เอามาจากคัมภีร์ปัญญาสชาดก ได้แก่ พระรถเมรี พระสุธนมโนห์รา สังข์ทอง คาวี* (วุฒิพงษ์ ทองก้อน, 2543: 92-95) นอกจากนี้ยังมีเรื่อง*โม่งป่า แก้วหน้าม้า โสนน้อยเรือนงาม ลักษณวงศ์ รามวงศ์ พิกุลทอง ลิ้นทอง โกมินทร์ พระสมุทร สุวรรณหงส์ และ กายเพ็ชร กายสุวรรณ* (เบ็ญจมาศ คำอุ่น, 2549: 3) รวมทั้งเรื่องตะเพียนทอง วงษ์สวรรค์จันทวาท และพิมพ์สวรรค์ เป็นต้น

ละครชาตรีแสดงแพร่หลายเป็นที่นิยมอยู่ทางจังหวัดภาคใต้ เรียกกันว่า โนห์รา เพราะเล่นแต่เรื่องนางมโนห์รา (พระสุธน) เป็นพื้น โดยเหตุที่ละครชาตรีเป็นมหรสพพื้นบ้านที่ผู้ชมส่วนใหญ่เป็นชาวบ้าน การใช้ภาษาในการแสดงจึงมีลักษณะเป็นภาษาปากมากกว่าภาษาแบบแผน อีกทั้งยังใช้*ภาษาชาวบ้านและมีการผสมผสานคำบริภาษหรือคำหยาบเพื่อความสนุกสนานของผู้ชม* (เบ็ญจมาศ คำอุ่น, 2549: 119-120) เพราะภาษาปากใช้คำง่ายๆ ไม่ซับซ้อนฟังแล้วเข้าใจได้ทันทีทั้งยังสามารถสร้างความสนิทสนมได้อย่างรวดเร็ว แสดงความเป็นกันเองดังเช่นบรรยากาศระหว่างผู้ซื้อและผู้ขายสินค้าในตลาดที่คุ้นเคยกันมายาวนาน ดังเช่นบรรยากาศการเล่นน้ำของนางกินรีที่ปรากฏอยู่ในบทกลอนและคำบรรยายกำกับการแสดงความเป็นตลาดในบทละครเรื่อง มโนห์รา ดังตัวอย่าง

-ปี่พาทย์ทำเพลงฉิ่ง ๒ ชั้น-

-พรานค่อยเคลิ้มหลับ มีกระต่ายเข้ามากวน ติดตลกบ้าง แต่ไม่ตื่น-

-ปี่พาทย์ทำเพลง “กินนรีร่อน” แล้ว “เชิดจีนท้ายตัว ๔”-

-นางกินนรีพี่ ๆ โผลงทีละคนจนถึงนางมโนห์รา-

-แล้วบริวารจึงกรูลงมาทั้งหมด ร่ายรำไปตามทำนองเพลง-

ร้องเพลงลงสรงมอญ

ครั้นถึงซึ่งสระโบกขรณี *เจ็ดนางกินนรีเกษมสันต์*

ถอดปีกหางออกวางข้างสระนั้น *แล้วชวนกันโผลงในคงคา*

-ปี่พาทย์ทำเพลงฉิ่งเรื่องมุล่ง-

-นางกินนรต่างถอดปีกหาง แล้วลงเล่นน้ำในสระ-

ร้องเพลงมุล่งชั้นเดียว

ทุกนางต่างสนานเบิกบานใจ *เล่นไล่ดำด้นค้นหา*

สรวลระริกซิกซี้ปรีดา *ว่ายแหวกธาราสำราญ*

-ปี่พาทย์ทำเพลงฉิ่งเรื่องมุล่งต่อไป-

-นางกินนรทั้งหลายกันอย่างสนุกสนาน ส่งเสียงเจี๊ยวจ๊าว-

ร้องเพลงชาตรีกรับ

บัดนั้น *พรานบุญหลับใหลในไพรสาณฑ์*

แววเสียงสาวดังกังวาน *ตกใจลนลานลืมตา*

ลุกขึ้นตลับฟังตั้งจิต *แน่สนิทมิได้กังขา*

คือกินนรมาสรงคงคา *จึงย่องมาแอบซุ้มซุ่มมอง*

-พรานบุญทำท่าทางชมโฉมต่าง ๆ ตามควร-

ร้องเพลงอาเฮีย

แต่ละนางช่างกระไรวิไลลักษณ์ *สะอางพักตร์บริสุทธิ์ผุดผ่อง*

ทรวงทรงสมส่วนนวลละออง *ผิวเหลืองเรืองรองดังทองทา*

เห็นเกินวาสนาเราชาวดง *ควรคู่องค์พงศ์กษัตริย์นาถา*

ถ้าจับไปถวายยุพราชา *คงประทานเงินตรามากมาย*

ร้องเพลงเชิดฉิ่ง

คิดพลางทางจับนาคบาศ *ย่างยาตร์เล็งจ้องปองหมาย*

แล้วกว้างไปให้ตวัดรัดกาย *กินนรทั้งหลายในนที*

-ปี่พาทย์ทำเพลงรัว-

-พรานบุญขว้างบ่วงบาศเข้ารัดนางมโนห์รา พี่และบริวารตกใจ-

(กรมศิลปากร, 2498: 3-4)

4.4.3.2 บทละคร เรื่อง รถเสน พ.ศ. 2500

ร้องเพลงร่ายชาตรี

เมื่อนั้น *รถเสนสะเทิ้นใจไหวหวั่น*

ประสบเนตรอรไทใจเต้นครัน *พรั่นพรั่นเมินหน้าไม่พาที*

ร้องเพลงแขกครวญ

เมรีชำเลืองดูก็รู้เหตุ *ว่าภูเบศขวยเขินม่ายเมินหนี*
นางชม้ายชายตาดูท่าที *จนภูมีเหลียวมานางเมินไป*
รถเสนกางกรเกี้ยวกระหวัด *เมรีปัดค้อนควักแสร้งผลักไส*
สองภิรมย์ชมชื่นเริงรื่นใจ *จนหลับใหลอยู่บนที่ศรีไสยา*

ปี่พาทย์ทำเพลงตระนอน

ร้องเพลงร่ายชาตรี

โฉมนางเมรีมีศักดิ์ *ความรักภูวไนยจนใหลหลง*
มิรู้กลมารยาพระโฉมยง *นวลอนงค์สั่งวิเสททันที*
จงช่วยกันจัดโภชนาหาร *สุราบานหวานคาวถ้วนถี่*
กับแกล้มเครื่องดองของดีดี *เพื่อถวายภูมีภัสดา*
บัดนั้น *นางวิเสทบังคมก้มเกศา*
รับสั่งเทวีแล้วลีลา *ออกมาจัดเสร็จทุกประการ*

- วิเสทช่วยกันจัดโต๊ะขนเครื่องเหล้ามาวาง

ครั้นเสร็จจัดแต่งโภชนา *ทั้งเมรัยสุรากระยาหาร*
นางเมรีทูลเชิญพระภูบาล *เสวยให้สำราญหฤทัย*

- ปี่พาทย์ทำเพลงเซ่นเหล้า –

- เจรจา -

รถเสน - น้องเมรีมาร่วมเสวยกับพี่ซี

เมรี - จะดีรึเพคะ น้องเป็นผู้หญิง

รถเสน - จะเป็นไรไป น้องเสวยด้วยจะได้ช่วยให้พี่เพลิดเพลินยิ่งขึ้น, มาซี - เอ้า - พี่จะรินให้

เมรี - ขอบพระทัย เพคะ *(รับมา)*

รถเสน - ชื่นใจจริง ว่าง่ายเหลือเกิน

- เลี้ยงเหล้ากันเมรีเมา -

- แล้วเมรีพูดว่า “วันนี้จะต้องรำถวายให้สุดฝีมือ” -

- ลุกขึ้นร่ายรำ -

- ปี่พาทย์ทำเพลง “เมรีรำ” และ “แร้งกระพือปีก” -

- นางเมรีรำจนล้มลง รถเสนประคองส่งเหล้าให้ดื่มอีก –

ร้องเพลงชาตรีบางช้าง

เมรีลิ้มรสสุราบาน *สามีรินประทานส่งให้*
จอกแล้วจอกเล่าดื่มเข้าไป *อรไทเมาสิ้นสมประดี*

รถเสนประคองเมรีขึ้นเตียง

(กรมศิลปากร, 2500: 29-30)

กล่าวโดยสรุป บทประกอบการแสดงละคอนเรื่องมโนห์ราและรถเสนในโรงละคอนศิลปากรเป็นบทละครที่กรมศิลปากรสร้างขึ้นไว้เป็นละครคู่กันเช่น*เคยมีมาในครั้งกรุงศรีอยุธยาแล้ว* (กรมศิลปากร, 2500: 4) โดยใช้วิธีการแสดงแบบผสมผสานระหว่างการแสดงละครชาตรีแบบดั้งเดิมกับละครนอก เรียกว่า ละครชาตรีเข้าเครื่อง หรือ ละครชาตรีเครื่องใหญ่ ในส่วนที่ยังรักษาแบบแผนละครชาตรีไว้คือ กลองชาตรี โทน และฆ้องคู่ โดยเพิ่มระนาด ฆ้องวง ตะโพน และกลองทัดที่ใช้ประกอบการแสดงโขนและละครในเข้าไปผสมวง นอกจากนี้ ยังคงสำเนียงขับร้องโดยมีนักร้องต้นเสียงร้องนำและนักร้องลูกคู่ร้องรับโดยผู้แสดงไม่ต้องร้องเอง รวมทั้งยังคงกระบวนท่ารำซัดอย่างละครชาตรีดั้งเดิมไว้ในบางช่วงบางตอนของการแสดงด้วย วิธีเล่นละครชาตรีแบบนี้จึงแตกต่างไปจากเดิมอย่างชัดเจน ประการสำคัญ แม้เมื่อวิธีการขับร้องและบรรเลงเปลี่ยนไปแล้ว แต่กระบวนแสดงของตัวละครยังคงแสดงแบบละครนอกที่มุ่งการดำเนินเรื่องให้ทันอกทันใจผู้ชม โดยเฉพาะบทบาทความเป็นตลาดของตัวละครก็ยังคงปรากฏในการแสดงตามอย่างละครชาวบ้าน

4.4.4 ความเป็นตลาดในบทประกอบการแสดงละครนอก

ละครนอกแต่เดิมไม่มีการเขียนบทประกอบการแสดง ผู้แสดงจึงต้องว่ากลอนด้น ที่มาจากปฏิภาณไหวพริบของตนเอง ซึ่งเกิดจากการสั่งสมประสบการณ์มายาวนาน ต่อมาจึงมีการเขียนบทเตรียมไว้ล่วงหน้า ระหว่างแสดงจะมีผู้บอกบทให้ตัวละครร้องและรำ การแสดงละครนอกมุ่งการดำเนินเรื่องที่รวดเร็ว ทันใจผู้ชม ไม่เน้นลีลาท่ารำที่ประณีตบรรจงแบบละครใน *สิ่งสำคัญคือผู้แสดงจะต้องแคล่วคล่องว่องไว ทั้งในการรำ การร้องและมีปฏิภาณในการเจรจาโต้ตอบให้ถึงอกถึงใจผู้ดู ซึ่งปฏิภาณไหวพริบของผู้แสดงนี้นับเป็นหัวใจสำคัญของละครนอกแต่เดิม* (ทรงศักดิ์ ปราค์วัฒนากุล, 2526: 104) แม้มีผู้ร้องให้ผู้แสดงรำแบบละครนอกของกรมศิลปากรแล้วก็ตาม ผู้แสดงก็ยังคงต้องใช้ปฏิภาณด้านการเจรจาโต้ตอบและด้านอื่นๆ ในการแสดงด้วยตนเอง ประการสำคัญจะเห็นได้ว่าละครนอกนิยมที่จะเลือกตอนที่มีบทวิวาทด่าทอมาแสดง *เพราะการวิวาทเปิดช่องให้มีการใช้ถ้อยคำเปรียบเปรยในเชิงหยายโลนและขบขันถึงใจผู้ดู เป็นลักษณะขนบนิยมอย่างหนึ่งในละครนอกมาแต่เดิม* (ทรงศักดิ์ ปราค์วัฒนากุล, 2526: 104) แม้เมื่อกรมศิลปากรจัดการแสดงละครนอกในโรงละคอนศิลปากรก็ยังคงสืบทอดขนบดังกล่าวในการแสดง ดังปรากฏบทบาทความเป็นตลาด ดังตัวอย่าง

4.4.4.1 บทละคร เรื่อง สุวรรณหงส์ ตอนพราหมณ์เล็กพราหมณ์โต พ.ศ. 2494

หลังจากพระอินทร์ช่วยแปลงกายนางเกศสุริยงเป็นพราหมณ์ เพื่อความสะดวกและปลอดภัยในการเดินทางไปตามหาพระสุวรรณหงส์ ระหว่างเดินทางเจ้าพราหมณ์แวะพักที่ศาลากลางป่าซึ่งเป็นที่พักของยักษ์กุมภณฑ์ เมื่อกุมภณฑ์มาพบและเห็นว่าเป็นผู้ชาย จึงถีบเจ้าพราหมณ์ด้วยความโมโห และเข้าต่อสู้กัน ในที่สุดเจ้าพราหมณ์โก่งศรที่พระอินทร์ประทานไว้ จึงเกิดเสียงดังสนั่นไปทั่ว ความว่า

ร้องร่าย

๏ ย่องเข้าใกล้ไขว่คว้าเลิกผ้าห่ม *ไม่เห็นนมนึกกระดากออกปากโอ๋*
ชะเป็นชายไปได้อ้ายเฉโก *ฉุนโมโหโกรธาง่ากระบอง*
ดูหมิ่นยักษ์นักหนามาจากไหน *ไม่บอกใครสักคำทำจองหอง*
แล้วขบเขี้ยวเคี้ยวกรามคำรามร้อง *ถีบต้องเจ้าพราหมณ์ด้วยโกรธา ฯ*
๏ เมื่อนั้น *เจ้าพราหมณ์พริ้งเพริศเฉิดฉัน*
โจนจับรับรองป้องกัน *แกว่งคันศรสู้อสุรา*
โจนขึ้นเหยียบเข่าน้าวเศียร *ผกผันหันเหียนเปลี่ยนท่า*
ปั่นบุกรุกไล่กันไปมา *ศัสตราแคล้วคลาดปราศภัย ฯ*

ร้องเห่เชิดฉิ่ง

๏ แล้วเอี้ยวองค์โก่งศรของโกสินทร์ *ฟ้าดินกัมปนาทหวาดไหว*
น้าวเหนี่ยวเรี่ยวแรงแล้วแผลงไป *ต้องขุนมารบรรลัยดับชีวิต ฯ*

(กรมศิลปากร, 2494: 9-10)

4.4.4.2 บทละคร เรื่อง สังข์ทอง ตอนเลือกคู่และหาปลา พ.ศ. 2497

ท้าวสามนต์ให้ป่าวประกาศเชิญกษัตริย์มาให้ธิดาทั้ง 7 เลือกคู่ครอง เมื่อกษัตริย์ต่างเมืองมาถึงท้องพระโรงแล้ว ต่างก็จะนั่งข้างหน้า โดยไม่สนใจว่าได้มีการจัดลำดับที่นั่งไว้แล้ว จึงเกิดการโต้เถียงเสียงดังเพื่อจะแย่งที่นั่งกัน ความว่า

ร้องเพลงหงส์ทอง

๏ ครั้นถึงท้องพระโรงข้างหน้า *อำมาตย์มาจัดแจงให้ลุกนั่ง*
ต่างคนขึ้นหน้าว่าไม่ฟัง *บ้างทุ่มเถียงเสียงดังอึงไป ฯ*

(กรมศิลปากร, 2497: 5)

หรือตอนท้าวสามนต์โกรธนางรจนาที่เลือกเจ้าเงาะเป็นคู่ครอง จึงด่าด้วยถ้อยคำหยาบคาย ความว่า

ร้องร่าย

๏ ลุกขึ้นกระทืบบาทตวาดอึง *อีรจนาดูดู่มึงช่างมักง่าย*
ทรลักษณ์อัปรีย์ไม่มีอาย *หน่อกษัตริย์ทั้งหลายไม่เอื้อเฟื้อ*
มารักเงาะทรพลคนอุบาทว์ *ทุดช่างชั่วชาติประหลาดเหลือ*
แค้นนักจักใคร่ได้แล่เนื้อ *แล้วเอาเกลือทาซ้ำให้หนำใจ ฯ*

(กรมศิลปากร, 2497: 14)

4.4.4.3 บทละคร เรื่อง สุวรรณหงส์ ตอนกุมภณฑ์ถวายม้า พ.ศ. 2502

เมื่อกุมภณฑ์ทูลพระสุวรรณหงส์ว่า นางเกศสุริยงที่เห็นอยู่นี้เป็นนางผีเสื้อน้ำแปลงกายมา มิใช่นางเกศสุริยงมเหสี ทำให้พระสุวรรณหงส์โกรธมากจึงด่าว่ากุมภณฑ์ด้วยถ้อยคำหยาบคาย ความว่า

ร้องศัพทัย

๏ พิโรธนัก *ทรงศักดิ์ฟังคำที่ร่ำขาน*

เหม่อ้ายขุนมาร *ใจพาลสิ้นดี*
มึงมาหมิ่นองค์ *สุริยงมเหสี*
โทษถึงชีวี *ต้องม้วยมรณา*
ใจมึงคิดคด *เป็นกบถต่อข้า*
มึงนี้ชั่วช้า *สุดหาเทียมทัน*

(กรมศิลปากร, 2502: 39)

หรือ ตอนที่ นางเกศสุริยงโกรธนางเกศสุริยงยักษ์ จึงแสดงกิริยาไม่สุภาพและด่าทอด้วยคำหยาบ ความว่า

ร้องเพลงแขกอะหวัง

๏ เมื่อนั้น *เกศสุริยงเคืองใจดังไฟผลาญ*
กระทืบบาทตวาดมาว่านางมาร *ช่างหน้าด้านสิ้นดีไม่มีอาย*
กอดกกผัวเขาเอาซึ่งหน้า *เขาตามมาถึงนี่ไม่หนีหาย*
ยังซ้ำสรรค์ปั้นเล่ห์เพทุบาย *ตัณหาตาลายใจกาลี ฯ*

(กรมศิลปากร, 2502: 44)

4.4.4.4 บทละคร เรื่อง สังข์ทอง ตอนตีคลี พ.ศ. 2503

เมื่อพระสังข์ทองออกตีคลีกับพระอินทร์ ท้าวสามนต์ทั้งส่งเสียงดังให้กำลังใจ ลุกขึ้นโลดเต้น จนเหนื่อยหกล้มลงไปนั่งพิงพนัก กิริยาอาการดังกล่าวแสดงความตลกขบขันและไม่สอดคล้องกับสถานะกษัตริย์ ความว่า

ร้องเพลงสองไม้

๏ เมื่อนั้น *ท้าวสามนต์ร้องรับให้ดีพ่อ*
ตบมืออือเออชะเง้อคอ *เห็นลูกเขยเป็นต่อหัวร่อคัก*
ลุกขึ้นโลดเต้นเขม้นมุ่ง *พลัดผลุงลงมาขาแทบหัก*
มึนเมื่อยเหนื่อยบอบหอบฮัก *พิงพนักนั่งโยกตะโพกเพลีย*

(กรมศิลปากร, 2503: 49)

4.4.4.5 บทละคร เรื่อง แก้วหน้าม้า ตอนถวายลูก พ.ศ. 2505

เมื่อนางแก้วหน้าม้าอุ้มลูกมาถวายแล้วทูลว่าเป็นลูกที่เกิดกับพระปิ่นทอง จึงทำให้พระปิ่นทองโกรธและด่าว่าด้วยถ้อยคำหยาบคาย ความว่า

ร้องร่าย

๏ เมื่อนั้น *พระปิ่นทองทรงตรัสมาหาช้าไม่*
มึงทำไว้ได้แล้วก็แล้วไป *อีหน้าไพร่อย่ามาพาที*

(กรมศิลปากร, 2505: 12)

หรือตอนพระปิ่นทองแอบดูลูกนางแก้วหน้าม้า เมื่อนางแก้วหน้าม้าจับได้ก็พาลโกรธ ด่าว่าหยาบคาย ความว่า

ร้องเพลงแขกไทรชั้นเดียว

๏ ฟังพาที *ภูมีเคืองขัดอัชฌาสัย*
ชี้นิ้วกริ้วกราดตวาดไป *ผัวมึงอยู่ไหนอีกาลี*
เที่ยวทำตอแหลกระแตเต้น *หน้าตาทะเล้นไม่บัดสี*
ทิ้งลูกเที่ยวเล่นทำเช่นนี้ *เขาปรานีกลับมาว่าหน้าไม่อาย*
ไสหัวมึงไปเสียให้พ้น *จองหองพองขนไม่รู้หาย*
อัปรีย์เวียงวังอีหลังลาย *คบชายโน่นนี่ไม่มีตัว ฯ*

(กรมศิลปากร, 2505: 19)

กล่าวโดยสรุป บทประกอบการแสดงละคอนนอกในโรงละคอนศิลปากรเป็นบทละครที่กรมศิลปากรปรับปรุงขึ้นโดยดำเนินเรื่องตามบทละครพระราชนิพนธ์และบทพระนิพนธ์เป็นหลัก โดยเลือกแสดงเฉพาะเรื่องที่ต้องพระราชนิยมและสืบทอดต่อกันมาโดยละครหลวง ซึ่งมีลักษณะแตกต่างจากในอดีตดั้งเดิมที่นิยม*แต่งไว้เป็นเรื่องยาว เมื่อแสดงครั้งหนึ่งๆ จึงคัดตัดมาเล่นเป็นตอนๆ ให้เหมาะแก่โอกาสหรือผู้แสดง การแต่งบทเช่นนี้มีมาตั้งแต่สมัยอยุธยา* (เสาวณิต วิงวอน, 2536: 141) เช่น *เรื่องคาวีที่ทรงพระราชนิพนธ์เฉพาะตอนท้าวสันนุราชให้หานางผมหอมถึงตอนพระคาวีรบไวยทัต ซึ่งเป็นตอนที่มีบทบาทโต้ตอบกันของตัวละครอย่างถึงใจ หรือตอนมณีพิชัยที่ทรงพระราชนิพนธ์เฉพาะตอนพราหมณ์ยอพระกลิ่นขอพระมณีพิชัยไปเป็นทาสที่มีบทหยอกล้อกันอย่างสนุกสนานของตัวละคร* (พงษ์พัฒน์ เมธีธรรมวัฒน์, 2559: 67) เพราะ*กระบวรที่ลครเล่นทรงแก้ไขทั้งทำนองร้องแลวิธีรำ เล่นไม่เหมือนกับลครนอกที่เล่นกันในพื้นเมือง จึงมีลครนอกแบบหลวงขึ้นอีกอย่าง ๑ ถือเอาเป็นแบบอย่างมาจนทุกวันนี้* (พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระดำรงราชานุภาพ, 2464: 114)

บทละครนอกของกรมศิลปากรจะเปิดเรื่องด้วยตัวละครสำคัญประเภทพระเอกหรือตัวเอกฝ่ายพระตามขนบการแสดงละครรำที่เรียกว่า “ตั้งพระ” เช่น พระสุวรรณหงส์ พระคาวี ท้าวมงคลราช เป็นต้น ดังตัวอย่าง

-ปี่พาทย์ทำเพลงวา-
เปิดม่าน

ร้องเพลงช้าปี่นอก

๏ เมื่อนั้น *องค์พระสุวรรณหงส์นาถา*
พร้อมเกศสุริยงองค์ชายา *ครองมัตตังพาราสถาพร*

(กรมศิลปากร, 2502: 7)

หรือ

-ปี่พาทย์ทำเพลงวา-
เปิดม่าน

ร้องเพลงช้าปี่นอก

๏ เมื่อนั้น *ท่านท้าวมงคลราชนาถา*
พร้อมพระมเหสีร่วมชีวา *ในอุราเฝ้าคะนึงถึงโอรส*

(กรมศิลปากร, 2505: 7)

โดยตัวละครดังกล่าวเป็นผู้เริ่มต้นในการเล่าเรื่อง เพื่อให้เรื่องดำเนินต่อไปตามโครงเรื่องที่กำหนดไว้ ซึ่งอาจมีการดัดแปลงเนื้อเรื่องให้เหมาะสมแก่การแสดงแต่ละครั้ง เช่น ใช้บทพูดแทนกลอนบทละคร เพื่อความรวดเร็วและดูเป็นธรรมชาติมากขึ้น ดังตัวอย่าง

บทละครต้นฉบับ	*บทละครกรมศิลปากร*
๏ เมื่อนั้น	*เจรจา*
สองพระองค์ทรงโศกสงสาร	***มเหสี*** *โถ น่าสงสารจริง ๆ พ่อคุณของแม่ บุญของ*
สวมสอดกอดองค์พระกุมาร	*เจ้าจริง ๆ จึงได้รอดปลอดภัย พ่อมานพคนนั้น เขา*
ปิ้มปานจะสิ้นสมประดี	*เป็นใครที่ไหน ช่างเก่งกล้าเสียจริง ๆ อุ๊ย ถ้าไม่ได้*
โอ้ว่านิจจาพระลูกแก้ว	*เขาละก็ ลูกเราคงแย่แน่ ๆ เชียวท่านตา จริง ๆ นะ*
บุญแล้วเนื้อเย็นไม่เป็นผี	*ท่านตา อุ๊ย (ตี) น่าเสียวไส้*
ซึ่งปลดปลอดรอดมาคราวนี้	***มงคลราช*** *อ้าว แล้วเรื่องอะไรต้องมาตีฉันด้วยล่ะ*
จะจำเริญสวัสดีสืบไป	*ท่านยายนี่ อย่าตื่นเต้นไปนักเลย*
ดูดู่ยักษาอาธรรม์	***พระปิ่นทอง*** *น้องสร้อยสุวรรณจันทร ถวายบังคม*
ดุดันหนักหนาอ้ายหน้าไพร่	*พระบิดาพระมารดาของพี่เสียซีน้อง*
คุณของมาณพลบแดนไตร	***สร้อยสุวรรณ จันทร*** } *ถวายบังคมเพคะ พระบิดา พระมารดา*
ช่วยลูกข้าไว้จึงคงชนม์	
ร่ำพลางต่างองค์ทรงโศกา	(กรมศิลปากร, 2505: 9)
ชลนาพรั่งพรายดังสายฝน	
กอดลูกประทับกับสกนธ์	
โศกาบ้าบ่นคะนึงไปฯ	
(กรมศิลปากร, 2544: 125)	

บทละครมีลักษณะรวบรัดให้กระชับฉับไวมากขึ้นโดยตัดบางเหตุการณ์ เช่น ตัดบทลงสรงทรงเครื่องพระสังข์ทอง ดังตัวอย่าง

บทละครต้นฉบับ	*บทละครกรมศิลปากร*
ลมพัดชายเขา *๏ เมื่อนั้น*	ร้องเพลงต่อยรูป
เจ้าเงาะเกษมสันต์หรรษา	*๏ เมื่อนั้น*
ได้เครื่องพระอินทร์ดังจินดา	*เจ้าเงาะเกษมสันต์หรรษา*
จึงเดินเข้ามายังห้องใน	*ได้เครื่องพระอินทร์ดังจินดา*
รจนายกพานเครื่องทรง	*จึงเดินเข้ามายังห้องใน*
ตามมาคอยส่งให้สอดใส่	

พระถอดรูปเงาะพลันทันใด
มอบให้รจนานงเยาว์
ลงสรงมอญ ๏ แล้วขัดสีฉวีวรรณผุดผ่อง
ดังทองชมพูนุทเนื้อเก้า
สุคนธาประทิ่นกลิ่นเกลา
สนับเพลาเชิงงอนซ้อนซับ
ภูษาผ้าทิพย์กระสันทรง
จีบโจงหางหงส์ประจงจับ
ปั้นเหน่งเพชรพรรณรายสายบานพับ
เฟื่องห้อยพลอยประดับทับทรวง
ทองกรแก้วพุกามงามเงา
ทับทิมเท่าเม็ดข้าวโพดโชติช่วง
สร้อยสนสังวาลวรรณกุดั่นดวง
รุ้งร่วมธำมรงค์เรือนครุฑ
กรรเจียกจอนจำหลักลายซ้ายขวา
บรรจงทรงมหามงกุฎ
ห้อยอุบะนฤมิตผิดมนุษย์
งามดังเทพบุตรในชั้นฟ้า
ร่าย ๏ เสร็จทรงเครื่องประดับฉับพลัน
พระสังข์เกษมสันต์หรรษา
จึงชวนนวลนางรจนา
มากราบกรานมารดาด้วยใจภักดิ์
(กรมศิลปากร, 2525: 170)

ปิดไฟข้างนอก เปิดไฟเห็นการแสดงในห้อง

รจนายกพานเครื่องทรง
ตามมาคอยส่งให้สอดใส่
พระถอดรูปเงาะพลันทันใด
มอบให้รจนานงเยาว์

-ปี่พาทย์ทำเพลงรัว-
-พระสังข์ถอดรูปเงาะ-
ร้องร่าย
๏ เสร็จทรงเครื่องประดับฉับพลัน
พระสังข์เกษมสันต์หรรษา
จึงชวนนวลนางรจนา
มากราบกรานมารดาด้วยใจภักดิ์
(กรมศิลปากร, 2503: 37)

นอกจากนี้ มีการใช้ภาษาปากด้วยถ้อยคำที่เรียกว่าคำตลาด เช่น อ้าย อี มึง กู ตีน กบาล เป็นต้น *คำเหล่านี้บุคคลในสังคมโดยทั่วไปอาจนำมาใช้ในกรณีที่ต้องการแสดงอารมณ์ไม่พอใจด้วยการใช้เป็นคำด่า* (วัลยา ช้างขวัญยืน, 2548: 43) เมื่อนำมาใช้ในการแสดง การรำทำบทก็ต้องว่องไวกระฉับกระเฉงอย่างกิริยาท่าทีของชาวบ้าน จารีตธรรมเนียมประเพณีที่เป็นแบบแผนก็อาจละทิ้งเสียบ้าง ประการสำคัญการแสดงออกของกิริยาท่าทางก็อาจจะดูเกินจริง เพลงขับร้องและบรรเลงก็มักใช้เพลงชั้นเดียว หรือแม้เป็นเพลง 2 ชั้นก็จะมีจังหวะที่รวบรัด ไม่ต้องออกลีลาเอื้อนมากมายเหตุเพราะ *บัญญัตินิยมของละคอนนอก มุ่งหมายแสดงให้เรื่องดำเนินไปโดยรวดเร็ว มีโลดโผน มีตลกขบขัน และบางคราวก็ติดจะหยาบโลน และถ้าตอนใดมีช่องทางจะเล่นตลกได้ก็จะเล่นตลกอยู่ตรงนั้นทีเดียว โดยไม่คำนึงถึงเนื้อเรื่องหรือเวลาที่ล่วงไป* (กรมศิลปากร, 2494: 103) บทประกอบการแสดงละครนอกของกรมศิลปากรนอกจากจะประกอบด้วยบทขับร้องที่มีชื่อเพลงกำกับไว้ทุกตอน บทพูดหรือบทสนทนาตาม

ธรรมดาที่ไม่มีสัมผัสแล้ว บางเรื่องยังมีการสอดแทรกบทพากย์อย่างโขน เช่น เรื่องสุวรรณหงส์ ตอนพราหมณ์เล็กพราหมณ์โต ดังตัวอย่าง

พากย์ชมดง

๏ สุริยงแปลงองค์เป็นพราหมณ์ จุลเจิมเฉลิมงาม เดินตามพนัสแนวดง ฯ
ไม้ใหญ่ยางยูงสูงระหง ปรางปริงปรูปรง คันทรงส่งกลิ่นฟฟุ้นฝาง ฯ
ไทรย้อยห้อยระย้าขานาง ชมพลางเดินพลาง มาข้างธาราวารี ฯ
เดินพลางคะนึงถึงสามี กำสรดโศกี เทวีคร่ำครวญหวนคะนึง ฯ

(กรมศิลปากร, 2494: 7)

รวมทั้งมีการใช้เพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดงกิริยาของตัวละคร เช่น เพลงกลม เพลงตระนิมิต เพลงสาธุการ ดังตัวอย่าง

ร้องเพลงสระบุหร่งนอก

๏ นางมารอ่านมนต์ดลกายา ให้กลายเป็นหญิงชรามิช้าได้
เสกกระบองขว้างลงคงคาลัย กลายไปเป็นนาวาฉับพลัน

-ปี่พาทย์ทำเพลงตระนิมิตแล้วรัว-

(กรมศิลปากร, 2502: 19)

นอกจากนี้ ยังมีการสร้างแทรกบทระบำที่แต่งขึ้นใหม่เพื่อสร้างความตระการตาน่าสนใจในการแสดงกระบวนรำงามๆ แก่ผู้ชม เช่น ระบำนพรัตน์ ตอนสุวรรณหงส์ชมถ้ำเพชรพลอย ดังตัวอย่าง

ร้องเพลงนพรัตน์

๏ รัตนคูหากายสิทธิ์ ล้วนวิจิตรเนาวรัตน์จรัสฉาย
แสงมณีสีวามอร่ามพราย เป็นเลื่อมลายแลสลับระยับตา
๏ อันเพชรดีสีขาวรุ้งพราวเพริศ สุดประเสริฐแสงสีวิเลขา
ใครประดับเพชรดีมีราคา เรืองเดชานุภาพด้วยดวงมณี
๏ ทับทิมแท้แลดูแดงอร่าม แสงแวววามแจ่มจรัสรัศมี
กำจัดปวงโรคาพยาธี พูนทวีสินทรัพย์นับอนันต์ ฯ

(กรมศิลปากร, 2494: 25)

ต่อมาได้มีการแต่งบทระบำเงือกแทรกเข้าไว้ในการแสดงละครนอก เรื่อง สุวรรณหงส์ ตอนกุมภณฑ์ถวายม้า ดังตัวอย่าง

ร้องเพลงพระเจ้าลอยถาด

๏ พวกเราเหล่าเงือกน้ำ อยู่ประจำท้องนที
เนาในถ้ำมณี อันโชติช่วงชัชวาล
เสพย์แต่สันติสุข นิรทุกข์จากภัยพาล
อายุยาวยืนยาว โดยบำราศความชรา
ทุกนางสองพักตร์ สิริลักษณ์ดั่งเลขา
สวยสดสาวโสภา อยู่ตลอดนิรันดร์กาล

เวลาคราอรุณ *แสงแดดอุ่นทั่วท้องธาร*
บันเทิงเริงสำราญ *สำรวลรื่นชื่นฤทัย ฯ*

(กรมศิลปากร, 2502: 30)

การจัดทำบทละครนอกของกรมศิลปากรดังกล่าว เกิดจากความมุ่งหมายของผู้จัดทำบทที่ต้องการสร้างความสนุกสนานและสร้างอารมณ์ร่วมแก่ผู้ชมการแสดง การใช้บทพูดแทนบทกลอนสามารถสื่อสารทำความเข้าใจได้ง่ายยิ่งขึ้น ในขณะเดียวกันการตัดทอนการรำทำบทลงสรงทรงเครื่องก็มิได้ทำให้ความมุ่งหมายของตัวละครเปลี่ยนแปลงไปแต่อย่างใด กลับได้ความกระชับฉับไวทันเหตุการณ์เข้ามาแทนที่ซึ่งน่าจะทันอกทันใจผู้ชมละครนอกมากขึ้น และเมื่อเพิ่มบทระบำเข้าในการแสดงละครยิ่งเป็นการสร้างสีสันและจินตนาให้แก่ผู้ชมได้อย่างน่าตื่นตาตื่นใจยิ่งขึ้น รวมทั้งมีการระบุคำอธิบายฉากและลำดับการแสดงในลักษณะเป็นการกำกับการแสดงด้วย โดยเฉพาะการสอดแทรกบทบาทความเป็นตลาดของตัวละคร เช่น การสร้างพฤติกรรมตัวเอกแบบชาวบ้าน การใช้ถ้อยคำเสียดสีประชดประชันแทนคำหยาบคายในบทบริภาษ เป็นต้น แม้จะมีการแทรกปนบทบาทความเป็นตลาดของตัวละครแต่ก็ยังคงรักษาแบบแผนการแสดงละครนอกแบบหลวงที่มี*การผสมผสานข้อดีของบทละครนอกและบทละครในไว้ด้วยกัน กล่าวคือบทพรรณนาจะตัดทอนสั้นลงกว่าบทละครใน ทำให้การดำเนินเรื่องรวดเร็วทันใจ แต่ขณะเดียวกันก็มีบทที่ทำให้เกิดกระบวนรำงามแบบละครในด้วย* (เสาวณิต วิงวอน, 2558: 121) บทละครนอกของกรมศิลปากร*ยังยึดหลักรักษาโครงเรื่องหลักของวรรณกรรมต้นฉบับทุกเรื่องเสมอ* (สัมพันธ์ สุวรรณเลิศ, 2550: 278) จึงเป็นบทละครที่เข้ากับยุคสมัยและมีคุณค่าในฐานะวรรณกรรมการแสดงได้เป็นอย่างดี

4.5 การเปรียบเทียบเนื้อหาบทบาทความเป็นตลาดของตัวละคร

การเปรียบเทียบเนื้อหาบทบาทความเป็นตลาดของตัวละครเป็นการเปรียบเทียบเฉพาะบทบาทความเป็นตลาดของตัวละครในบทละครที่มีต้นเค้าเนื้อหาตกทอดมาตั้งแต่สมัยอยุธยาถึงปัจจุบัน เพื่อสอบทานว่าบทละครต้นฉบับพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชหรือบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยและบทประกอบการแสดงละครรำของกรมศิลปากรได้สืบทอดเนื้อหาบทบาทความเป็นตลาดของตัวละครมาจากฉบับก่อนหน้าหรือไม่ มีการแก้ไขปรับเปลี่ยนอย่างไรหรือเป็นสิ่งใหม่ที่แต่งเพิ่มเติมเข้าไป ซึ่งจะเป็นการยืนยันความสำคัญของบทบาทความเป็นตลาดของตัวละครที่จำเป็นต้องบรรจุเนื้อหาดังกล่าวไว้ในบทละครได้อย่างชัดเจน โดยเลือกเปรียบเทียบเฉพาะตอนที่กรมศิลปากรนำมาจัดแสดงในรายการศรีสุขนาฏกรรม ดังนี้

4.5.1 การเปรียบเทียบเนื้อหาบทบาทความเป็นตลาดในบทละครใน

4.5.1.1 บทละครเรื่องรามเกียรติ์ สมัยกรุงศรีอยุธยาที่ตกทอดมาถึงปัจจุบัน จับความตั้งแต่พระรามประชุมพลจนถึงองคตสื่อสาร ซึ่งมีเนื้อหาไม่ต่อเนื่องกันจากการลำดับความไม่ตรงกับบทละครเรื่องรามเกียรติ์ฉบับอื่นที่มีอยู่ (อารดา สุมิตร, 2516: 241) เริ่มเรื่อง พระรามสั่งให้เตรียมทัพเพื่อจะยกไปกรุงลงกา โดยมีสุครีพเจ้าเมืองขีดขินมอบหมายให้องคตไปพาหนุมานมาถวายตัวกับพระราม ต่อมาเมื่อชุมภูนัคะรา (ท้าวมหาชมพู) รู้ว่าพระรามก็คือพระนารายณ์อวตารจึงเข้าสวามิภักดิ์โดยยกทัพมาถวายด้วย เมื่อพระรามยกทัพข้ามมหาสมุทรมาสั่งให้พักทัพที่เชิงเขามรกตแล้วสั่งให้องคตไปทูลสาร เมื่อไปถึงกรุงลงกา มโหธรพาหนุมานเข้าเฝ้าทศกัณฐ์ หลังจากองคตอ่านสารจบแล้วก็เกิดการโต้เถียงกันไปมา โดยต้นฉบับหมดลงในช่วงเหตุการณ์นี้ ความว่า

๏ มาเถิง *ลงกาธานีบุรีใหญ่*
ขุนมารไม่เปิดทวารไชย *กระบี่โกรธใจดั่งไฟกัลป์*
กระทำสิงหนาทฉาดฉาน *ผลักใบดาลทวารไอศวรรย์*
เข้าในนิเวศน์ทศกัณฐ์ *หมู่กุมภัณฑ์กรูกรีกันมา ฯ*
๏ บัดนั้น *มโหทรขุนมารยักษา*
ถามกระบี่ไปพลันมิทันช้า *ท่านมีอานุสนธิ์กลใด*
มาไยในกรุงอสูรี *แจ้งคดีให้หายที่สงสัย*
ใครใช้มาว่าขานประการใด *บอกไปให้แจ้งแห่งคดี ฯ*
๏ เมื่อนั้น *องคตฤทธิไกรไชยศรี*
ตอบขุนยักษามาทันที *เรานี้เป็นทูตถือสารมา*
จะเข้าไปแจ้งเจ้ากรุงไกร *ถามเราว่าไรนะยักษา*
เรามาแจ้งสารเจ้าลงกา *ว่าขานท่านท้าวธานี*
ว่าแล้วเข้าในราชฐาน *มโหทรขุนมารยักษี*
นำกระบี่เฝ้าจอมอสูรี *ถึงที่หน้าพระลานรจนา ฯ*
๏ เมื่อนั้น *ทศเศียรสูริวงศ์ยักษา*
เยี่ยมสิงหบัญชรทัศนา *เห็นวานรศักดาเกรียงไกร*
จึ่งร้องว่าเหวยพานรินทร์ *ถิ่นฐานบ้านเมืองเอ็งอยู่ไหน*
นามกรวานรนี้ชื่อไร *บอกไปให้แจ้งแห่งกิจจา*
เหตุไรจึ่งไม่มาบังคม *นบนิ้วประนมเหนือเกศา*
มาตั้งปึ่งขึงขังไม่วันทา *เราเป็นใหญ่ถึงสามธาตรี ฯ*
๏ ฟังวาจา *ลูกพญากากาศกระบี่ศรี*
จึ่งตอบรสพจนาเจ้าธานี *นามกรเรานี้อสูรา*
ชื่อว่าองคตยศไกร *เป็นทหารนารายณ์นาถา*
แบ่งภาคจากเกษียรสมุทรมา *ปราบมารอาธรรม์ในธาตรี*
ตัวเราเป็นทูตมาทูลสาร *ว่าขานแก่มารยักษี*

เรามิได้จะไหว้อัญชุลี
สูงกว่าหน้าที่นั่งเจ้าลงกา
ว่าเป็นบุตรพาลีมีกำลัง
ว่าขานท่านตามประเพณี
ศิโรราบรับรสพจนา
ว่าแล้วบุตรพญากากาศ
ดูกรพญาอสูรี
ไม่อยู่ในสัจสุจริต
ไปลักองค์ภัควดีสีดา
ให้ยักษามารีศเป็นกวางทอง
มาตรงหน้าอาสมะกุฎี
อ้อนวอนให้ไปตามมฤคา
ทันกวางก็วางศิลป์ไชย
กวางล้มกับพื้นปัตพี
ทศพักตร์เข้าลักองค์สีดา
มาพบพญาพานร
กระบี่รับภูษาผ้าสไบ
ถึงแดนป่าพญาสกุณี
ถอดธำมรงค์องค์สีดา
ปีกหักทบทับเจ็บคราง
เราตามมาได้ภูษาผ้าสไบ
กระบี่ชี้มรคาให้
บอกว่าเจ้ากรุงลงกา
เราจึ่งได้เรื่องราวติดตามมา
มาได้พหลพลไกร
ทศราวานรสิบแปดมงกุฎ
ยกจตุรงค์ข้ามคงคา
ครั้นจะหาญหักเอาโดยร้าย
แม้นมิส่งองค์สีดาเทวี
สิ้นสารศรีพระตรีภูวนารถ
ให้ท้าวทศกัณฐ์อันชาญไชย
๏ *เมื่อนั้น*
ฟังสารรามลักษมณ์ดั่งอัคคี
อันองค์ลักษมณ์รามผู้นี้
ยิงพญามารีศม้วยชีวา
หวังจะมาช่วงชิงเอาสมบัติ
กระบี่ขดหางนั่งเป็นบัลลังก์
ทำสง่าสิงหนาทขึงขัง
รับสั่งองค์นารายณ์ใช้มา
ให้ท้าวอสูรียักษา
เราจะกล่าวสาราพระจักรี
ขุนกระบี่กล่าวราชสารศรี
มิได้อยู่ในยุติธรรมา
คิดคดทศะโทโมหา
มาจากฝั่งโคทาวารี
ผันผยองออกจากพนาศรี
สีดาเป็นที่ชอบใจ
ท่าทางที่ริมอาศัย
กวางร้องให้เจ้าลักษมณ์ช่วยด้วยรา
กายีกลับกลายเป็นยักษา
ขึ้นรถาพาหนีมากรุงไกร
สายสมรโยนผ้าสไบให้
นางสั่งวานรไว้ให้ตามมา
ได้ต่อตีด้วยมาระยักษา
ทิ้งต้องพญาสกุณัย
อยู่ที่ในกลางป่าใหญ่
จึ่งได้ข่าวว่าอสูรา
ตามไปพบพญาปักษา
ลักพาเอานางสีดาไป
เพราะพญาปักษาแถลงไข
ในขีดขินชุมพูนัครา
จองสนนข้ามสมุทรลุฝั่งฝา
เข้าเหยียบชานลงกาธานี
เสียดายไพร่พลมารยักษี
กรุงบุรีจะเป็นภัสม์ธุลีไป
บุตรพญากากาศแถลงไข
ส่งองค์นางให้เสียโดยดี ฯ
ท้าวราพณาสูรยักษี
อสูรีจึ่งตอบองคตมา
เป็นคนมิดีริษยา
ได้พลยกมายังกรุงไกร
พัสถานลงกากรุงใหญ่

แกล้งกล่าวด้วยสีดาทรามวัย
เราพิภาษป่าเก็บมาได้
นานช้ามาได้มากกว่าปี
แต่องค์พระลักษมณ์พระราเมศร์
จะมาชิงสมบัติในลงกา
แล้วมิหนำซ้ำว่าข้าลักนาง
เป็นแต่ข่าวบอกกล่าวมาแต่ไกล
อหังการ์มาทำการรณรงค์
ให้สารมาให้ส่งองค์สีดา
๏ เมื่อนั้น
จึ่งตอบคำไปมิได้นาน
เมื่อท่านจะไปลักนางเทวี
พิเภกได้กล่าวความห้ามไว้
เมื่อทรงสุบินนิมิตร้าย
ได้ยากลำบากเวทนา
จึ่งรู้ว่าท่านไปลักสีดา
ว่าขานท่านตามประเพณี
แม้นไม่เชื่อฟังดั่งวาที
สิ้นทั้งญาติวงศ์พงศ์พันธุ์
๏ เมื่อนั้น
พิโรธโกรธใจดั่งไฟฟ้า
มึงอย่าสรรเสริญพระรามลักษณ์
แต่เที่ยวซุกซ่อนนอนไพร
พระรามอาจองทะนงนัก
แกล้งกล่าวด้วยสีดาเทวี
ที่จะส่งสีดาอย่าพึงคิด
อ้างอวดฤทธิศักดิ์พระจักรา
มึงไปบอกพระรามะจักรี
จะจับเอามนุษย์กับลิงไพร
๏ เมื่อนั้น
พิโรธโกรธนักดั่งอัคคี
ล้ำล้ำจะใคร่สังหาร
สองตานั้นแดงดั่งแสงไฟ
จึ่งร้องว่าเหวยเจ้าลงกา
อหังการ์อาจองทะนงฤทธิ์
แต่กูเป็นทูตามานี่
นางนี้เกิดในพงพี
เลี้ยงไว้ในกรุงยักษี
ไม่มีใครว่าเป็นผัวสีดา
ไม่เกรงเดชเราพงศ์ยักษา
แกล้งกล่าวว่าเป็นผัวอรไท
ข้างลักษมณ์รามเห็นหรือไฉน
ไม่ได้เห็นประจักษ์แก่ตา
ฆ่าญาติวงศ์เราสังขาร์
อย่ามาเจรจาให้ป่วยการ ฯ
องคตยศไกรได้ฟังสาร
ดูกรท่านท้าวเจ้ากรุงไกร
ยังโคทาวารีสมุทรใหญ่
มิได้เชื่อฟังอนุชา
ขับน้องชายจากกรุงยักษา
มาถึงบาทาพระจักรี
มาไว้ในลงกากรุงศรี
ให้ส่งองค์สีดาดวงจันทร์
จะเป็นภัสม์ธุลีดั่งแกล้งหั่น
อันจะเหลือไว้นั้นอย่าสงกา ฯ
ทศเศียรสูริวงศ์ยักษา
เจ้าลงกาก็ร้องตอบไป
กูไม่รู้จักหรือไฉน
ช่างอวดฤทธิไกรพระจักรี
มาย่ำยีหมู่มาระยักษี
ไอ้กระบี่มึงอย่าเจรจา
มึงอย่ามาต่อติดประดิษฐ์ว่า
กูจะส่งสีดาไปว่าไร
พรุ่งนี้กูจะตรีทัพใหญ่
สังหารให้แหลกลงเป็นผงคลี ฯ
องคตฤทธิไกรชัยศรี
ดั่งจะไหม้บุรีให้บรรลัย
กรุงมารให้ม้วยตักษัย
ดั่งจะไหม้ไปทั้งแปดทิศ
อ้างอวดฤทธาศักดิ์สิทธิ์
พริบตาเดียวจะเป็นภัสม์ธุลีกรรม์
จะให้ฆ่ายักษีให้อาสัญ

มึงก็บรรลัยไปพลัน เกรงพระองค์ทรงธรรม์จะติกู
ว่าทำออกไปนอกกำหนด กูหากสะกดใจกูได้อยู่
มึงอย่าทนงศักดิ์มาหักกู หาไม่กูจะฟันให้บรรลัย ฯ (หมดต้นฉบับ)

(ดาวรัตน์ ชูทรัพย์, 2541: 86-91)

กล่าวได้ว่า บทละครเรื่องรามเกียรติ์ สมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นบทละครที่ได้รับอิทธิพลจากเรื่องรามายณะของอินเดีย แต่มีเนื้อหาไม่ต่อเนื่องกัน อาจเป็นเพราะมีที่มาจากรามายณะหลายสำนวน เช่น ฉบับวาลมิกิ ฉบับทมิฬ ฉบับอินเดีย ฯลฯ แต่ละฉบับก็มาต่างวาระต่างเวลา *สำนวนไหนมีอิทธิพลต่อรามเกียรติ์ของไทยสรุปไม่ได้ เพียงแต่มีนักค้นคว้าหลายท่านบอกว่าสำนวนอินเดียใต้มีอิทธิพลต่อรามเกียรติ์ไทยมากที่สุด* (สุดจิตต์ วงษ์เทศ, 2541: คำนำ) ประการสำคัญการเข้ามาสู่กรุงศรีอยุธยาน่าจะถ่ายทอดมาในลักษณะมุขปาฐะ จึงทำให้เกิดข้อผิดพลาดคลาดเคลื่อนไปจากต้นฉบับได้มาก การลำดับเรื่องราวจึงพลิกผันไปมาไม่ต่อเนื่อง บทละครมีลักษณะคำประพันธ์ที่แต่งด้วยกลอนบทละครและมักขึ้นต้นบทด้วยคำว่า เมื่อนั้น บัดนั้น รวมทั้งขึ้นต้นบทด้วยข้อความที่แสดงกิริยาของตัวละครในขณะนั้น เช่น มาเถิง ฟังวาที ฟังสาร ฟังกล่าว ฟังวาจา ฯลฯ ลักษณะเช่นนี้ *สังเกตเห็นนิยมใช้กันมากในบทละครสมัยกรุงศรีอยุธยา* (กี อยู่โพธิ์, 2506: 151)

นอกจากนี้ บทละครเรื่องนี้ยังมีลักษณะพิเศษแตกต่างจากรามเกียรติ์ในสมัยต่อมา เช่น มีการใช้ภาษาพูดหรือภาษาปาก ได้แก่ ใช้คำว่า “หัศดง” แทนคำว่า “อัศดงค์” หรือ ใช้คำว่า “กรงหน้า” แทนคำว่า “ตรงหน้า” ฯลฯ มีการย่อคำ ตัดคำให้สั้นและกระชับ เช่น “พาราไชย” ย่อเป็น “ราไชย” หรือ “สุริยา” ย่อเป็น “สูยา” เป็นต้น มี*การใช้คำที่นิยมในวรรณกรรมสมัยอยุธยา เช่น ไฉยา ขวัญข้าว เถิง และพรับตา* (ดาวรัตน์ ชูทรัพย์, 2541: 20) รวมทั้ง นิยมใช้สำนวนกลอนซ้ำๆ เพื่อแสดงกิริยาท่าทางที่เหมือนกันของตัวละคร การใช้ซ้ำสำนวนกลอนเป็นลักษณะเฉพาะของผู้แต่งที่ไม่ทิ้งแนวการเขียนอันเป็นเอกลักษณ์ของตน ดังตาราง

ตารางที่ 29 ตารางแสดงตัวอย่างการใช้ซ้ำสำนวนกลอน

บทบาทของนางบุษมาลี		บทบาทของนางสุพรรณมัจฉา	
๏ นางฟ้าป้องปัดสลัดกร แล้วเสแสร้งด้วยเล่ห์กลนาง ไฮ้อะไรคว้าไขว่คะนองลอง ยิ่งผลักไสไขว่คว้าไม่รามือ แต่ปากนางหากว่าจะร้อง แต่มารยามานะเป็นพ้นใจ	*ค้อนให้วานรทำหมองหมาง พลางหยิกพลางข่วนแต่เบามือ มิวางจะร้องขึ้นเถิดหรือ ดื้เดียมน้อยหรือเป็นพ้นไป ในทรวงน้องตื่นเต้นฤทัยไหว ทำค้อนควักผลักไสอยู่ไปมา ฯ* (ดาวรัตน์ ชูทรัพย์, 2541: 31)	*๏ สาวสวัสดิ์ป้องปัดสลัดกร กล่าวเสด้วยเล่ห์กลนาง มาทำคุมเหงไม่เกรงน้อง ยิ่งผลักไสไขว่คว้าไม่รามือ แต่ปากนางหากว่าจะร้อง แสร้งทำมารยาพิราไนย*	*ชายเนตรคมค้อนระคางหมาง พลางหยิกพลางข่วนแต่เบามือ มิวางจะร้องขึ้นเถิดหรือ เดี๋ยวนี้ก็ร้องให้อื้ออึงไป ในทรวงน้องตื่นเต้นฤดีไหว ค้อนควักผลักไสอยู่ไปมา ฯ* (ดาวรัตน์ ชูทรัพย์, 2541: 64)

ถึงแม้ว่าบทละครเรื่องรามเกียรติ์ สมัยกรุงศรีอยุธยาจะแต่งเป็นกลอนบทละคร แต่ก็ไม่สมบูรณ์ในเชิงนาฏการเพราะผู้แต่งมิได้ระบุชื่อเพลงสำหรับประกอบการตีบทของตัวละครไว้ทุกบท มีเพียงบทเกี้ยวพาราสีระหว่างหนุมานกับนางบุษมาลีที่ระบุไว้ 2 เพลงเท่านั้น ได้แก่ เพลงโอ้โลมและ

เพลงโอ้ตอบ สำหรับเพลงโอ้โลมมีปรากฏในบทละครนอกสมัยกรุงศรีอยุธยาเรื่อง โคบุตร (โคบุตร. เลขที่ 59, มัดที่ 10 หน้า 30) แต่ทั้ง 2 เพลงดังกล่าวไม่ปรากฏอยู่ในบัญชีรายชื่อเพลงเก่าที่มีมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยาจำนวน 137 เพลง (กรมหมื่นสถิตยธำรงสวัสดิ์, สัมฤทธิศก: 175) สันนิษฐานว่าเป็นเพลงที่แต่งเพิ่มเติมขึ้นภายหลัง และบทละครดังกล่าวก็มิได้ระบุเพลงหน้าพาทย์สำหรับประกอบกิริยาท่าทางของตัวละครไว้แต่อย่างใด จึงเป็นไปได้ว่าเป็นบทละครฉบับเชลยศักดิ์ที่ใช้เฉพาะคณะละคร คณะใดคณะหนึ่งที่เป็นเจ้าของบทละครฉบับนี้และเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงก็อาจเป็นเพลงที่ใช้เป็นการเฉพาะภายในคณะ ซึ่งอาจตั้งชื่อเพลงตามความชอบ หรือหากเป็นคณะละครที่มีผู้บอกบทอยู่หลังฉาก ผู้บอกบทก็คงจะเป็นผู้กำหนดชื่อเพลงเมื่อทำการแสดงแต่ละครั้งก็เป็นได้ เมื่อคณะละครล้มเลิกไปทำนองเพลงก็สูญหายไปด้วย

4.5.1.2 การเปรียบเทียบบทละครใน เรื่องรามเกียรติ์ สมัยกรุงศรีอยุธยาตอนองคตสื่อสาร กับบทละครใน เรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ตอน องคตสื่อสาร เป็นการศึกษาเพื่อให้ทราบว่า บทละครเรื่องรามเกียรติ์ สมัยกรุงศรีอยุธยาซึ่งเป็นบทละครที่แต่งขึ้นมาก่อน แม้จะมีความไม่ต่อเนื่อง ก็อาจเป็นต้นเค้าของบทละครในเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชที่ทรงสืบทอดต่อมา และมีสิ่งใดที่ทรงพระราชนิพนธ์เพิ่มเติมเข้าไว้ มีการแก้ไขเปลี่ยนแปลงอย่างไรที่แสดงให้เห็นทั้งลักษณะร่วมและลักษณะแตกต่างอย่างชัดเจน โดยเลือกศึกษาเปรียบเทียบเฉพาะตอนองคตสื่อสารซึ่งเป็นตอนที่กรมศิลปากรจัดแสดงในรายการศรีสุขนาฏกรรม ครั้งที่ 22 เมื่อวันศุกร์ที่ 30 ธันวาคม พ.ศ. 2520 ดังนี้

1) การศึกษาเปรียบเทียบเนื้อเรื่อง

บทละครเรื่องรามเกียรติ์ สมัยกรุงศรีอยุธยา ฉบับเป็นหลักฐานตกทอดมาจนปัจจุบันไม่ปรากฏนามผู้แต่ง มีเพียงคำเขียนบอกไว้ท้ายเล่มว่า *นายฉายโศรฐเขียนจบในเดือนเจตไม่หมดเสดเรื่องราวรามมะเกรียร* (กี อยู่โพธิ์, 2506: 150) ลักษณะแต่งด้วยกลอนบทละครวรรคหนึ่งมีตั้งแต่ 4-12 คำ บทกลอนบางบทไม่ส่งสัมผัสระหว่างวรรคหรือระหว่างบท หรือบางบทมีการปรับเสียง ปรับคำเพื่อให้รับสัมผัส และมีเนื้อหาที่ไม่ต่อเนื่องกัน เมื่อเปรียบเทียบกับบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 จะมีเนื้อความบางตอนไม่ตรงกัน บางแห่งมีในบทพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 1 แต่ไม่มีในบทอยุธยาหรือถ้ามีก็สลับลำดับความกัน ดังตาราง

ตารางที่ 30 ตารางเปรียบเทียบลำดับเนื้อเรื่อง บทละครเรื่องรามเกียรติ์ สมัยกรุงศรีอยุธยา กับบทละครใน เรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ตอน องคตสื่อสาร

ที่	บทละครเรื่องรามเกียรติ์ สมัยกรุงศรีอยุธยา	บทละครใน เรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช
1	องคตมาถึงกรุงลงกา พบว่า พลยักษ์ไม่เปิดประตูก็เกิดความโกรธ จึงผลักบานประตูเข้าไปกรุงลงกา พลยักษ์ต่างรีบออกมา	องคตมาถึงกรุงลงกาก็ตรงเข้าท้องพระโรง ยินอยู่ท่ามกลางหมู่ยักษ์ แล้วขนดหางเป็นบัลลังก์นั่งเสมอกับทศกัณฐ์
2	มโหทร เสนาผู้ใหญ่ไต่ถามองคตถึงสาเหตุที่เข้ามากรุงลงกา	
3	องคตบอกว่าเป็นทูตถือสาส์นพระรามมา มโหทรจึงพาเข้าไปเฝ้าทศกัณฐ์	
4	ทศกัณฐ์เห็นองคตเข้ามาจึงถามถึงชื่อ ที่อยู่ และสาเหตุที่ไม่ถวายบังคม	
5	องคตบอกชื่อของตนเอง และบอกว่าเป็นทหารของพระราม มาในฐานะทูตถือสาส์น จึงขนดหางเป็นบัลลังก์นั่งสูงกว่าทศกัณฐ์ บอกว่าเป็นลูกของพาลี และกล่าวหาว่าทศกัณฐ์ไม่ตั้งอยู่ในศีลธรรม โดยให้มารีศแปลงเป็นกวางทองไปล่อนางสีดา พระรามจึงออกตามไปจับ เมื่อกวางทองถูกศรพระรามจึงกลายร่างคืนเป็นมารีศร้องให้พระลักษมณ์ออกไปช่วย ทศกัณฐ์จึงฉวยโอกาสเข้าไปลักนางสีดาพาขึ้นราชรถเหาะหนีไป ระหว่างทางพบพญาวานร นางสีดาจึงโยนผ้าสไบไปให้แล้วบอกให้พญาวานรตามไป ทศกัณฐ์มาพบพญานกจึงเข้าต่อสู้กันและถอดแหวนนางสีดาขว้างไปถูกพญานกได้รับบาดเจ็บ พระรามตามมาพบพญาวานรถวายผ้าสไบนางสีดาจึงทราบความพร้อมชี้ทางให้พระราม ติดตาม จนมาพบพญานกพระรามจึงรู้ว่านางสีดาถูกทศกัณฐ์ลักพาไป พระรามได้พญาวานรทั้งเมืองขีดขินและเมืองชมพู รวมทั้งสิบแปดมงกุฎเป็นกองทัพร่วมกันทำถนนข้ามมหาสมุทรมาถึงกรุงลงกา ถ้าจะเข้าโจมตีก็จะมีผู้บาดเจ็บล้มตาย จึงส่งสาส์นมาเจรจาให้คืนนางสีดาแต่โดยดี หากไม่ส่งคืนกรุงลงกาอาจจะย่อยยับลงได้	องคตบอกว่าเป็นทูตถือสาส์นพระราม ซึ่งก็คือองค์พระนารายณ์ได้ยกทัพข้ามมหาสมุทรพักอยู่เชิงเขามรกต พระรามให้ถือสาส์นมาเจรจาโดยสันติ
6	ทศกัณฐ์ได้ฟังสาส์นจบก็โกรธจัด จึงกล่าวตำหนิพระรามและพระลักษมณ์เป็นคนไม่ดี มีจิตริษยา ที่ยกกองทัพมาก็เพื่อจะแย่งชิงราชสมบัติกรุงลงกา โดยแต่งเรื่องว่านางสีดาเกิดในป่าตนเองไปเที่ยวพบเข้าจึงนำเข้ามาเลี้ยงได้กว่าปี ไม่เห็นมีใครแสดงตนว่าเป็นสามีของนาง ที่พระรามพระลักษมณ์กล่าวอ้างว่าเป็นสามีของนาง จริงๆ แล้วจะเข้ามาชิงราชสมบัติมากกว่าที่บอกว่าตนเองไปลักพามา ทั้งพระรามและพระลักษมณ์เห็นกับตาหรือเปล่า ยังจะมาข่มขู่ให้ส่งนางสีดาคืน เป็นไปไม่ได้ อย่าเจรจาให้เสียเวลา	ทศกัณฐ์ได้ฟังก็โกรธ จึงกล่าวตำหนิว่าองคตเป็นเพียงลิงถือสาส์น ทำไมจึงไม่ถวายบังคมตามธรรมเนียม ใครๆก็ย่อมรู้ว่าตนเองเป็นใหญ่ทั้งสามโลก

ตารางที่ 30 (ต่อ)

ที่	บทละครเรื่องรามเกียรติ์ สมัยกรุงศรีอยุธยา	บทละครใน เรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ใน พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช
7	องคตได้ฟังจึงพูดว่า เมื่อทศกัณฐ์ไปลักนางสีดา พิเภกยังทูลทัดทานไว้ เมื่อฝันร้ายพิเภกก็ทูลให้ส่งนางสีดาคืน ทศกัณฐ์ไม่เชื่อ จึงขับไล่พิเภกออกจากกรุงลงกา หากไม่เชื่อความตมสาส์นก็จะทำลายกรุงลงกาให้สิ้น	องคตบอกว่าตนเองเป็นทูตของพระนารายณ์ อย่ามาอวดเบ่ง ให้ก้มหัวฟังรับสั่งที่มีมาในสาส์น
8	ทศกัณฐ์โกรธมาก บอกว่าอย่าหวังที่จะส่งนางสีดาคืนไปให้ อย่ามาอวดอ้างว่าพระรามมีฤทธิ์มากมาย พร้อมท้าทายว่าจะยกทัพไปจับพระรามพระลักษมณ์และไพร่พลฆ่าให้ตาย	องคตอ่านสาส์นว่าพระรามคือองค์พระนารายณ์ทรงไวกูณฐ์มาปราบเหล่ายักษ์ นางสีดาก็คือพระลักษมี ทศกัณฐ์ไปลักพามา จึงส่งสาส์นมาเจรจาให้ส่งกลับไปถวายคืนพระรามแต่โดยดี
9	องคตโกรธมาก คิดจะฆ่าทศกัณฐ์ให้ตาย แต่ก็ระงับไว้ โดยบอกกับทศกัณฐ์ว่าตนเองมาในฐานะทูต ถ้าทำการเกินรับสั่งก็เกรงจะถูกพระรามตำหนิ และข่มขู่ทศกัณฐ์ว่าอย่าอวดดี ถ้าไม่เชื่อก็จะฆ่าให้ตาย	ทศกัณฐ์โกรธมาก ตวาดกลับว่าพระรามฆ่าพาลีผู้เป็นพ่อขององคตตาย ยังมากล่าวสรรเสริญอีก นางมณโฑก็เป็นแม่ครัวก่อนก็หนุมานมากล่าวอ้างว่าเป็นทูต ถูกอินทรชิตแผลงศรนาคบาศมัดตัวมา ตนเองยังไม่ฆ่า แต่ทำประจานปล่อยตัวไป องคตได้ฟังจึงบอกว่า หนุมานเป็นผู้มีฤทธิ์มาก เป็นผู้ฆ่าสหัสกุมาร แกล้งให้อินทรชิตจับตัวมา เพื่อจะเผากรุงลงกา แล้วกล่าวต่อว่าเมื่อครั้งทศกัณฐ์ไปยกเขาไกรลาส ไม่เจียมตัวอาจหาญขอพระอุมาเป็นรางวัลจนต้องเชิญไปถวายคืน ครั้งนี้ไปลักนางสีดา พิเภกทัดทานก็ไม่เชื่อกลับขับไล่ออกจากวัง ทำแต่ความชั่ว ให้เร่งส่งนางสีดากลับคืน จึงจะรอดชีวิต ทศกัณฐ์ได้ฟังยิ่งโกรธมาก บอกว่าตนเองไปเที่ยวป่าพบนางสีดาอยู่คนเดียวไม่มีลูกมีผัว ร้องไห้ตามด้วยความสงสารจึงพามาด้วย เป็นไปไม่ได้ที่จะส่งคืน ตนเองก็มีฤทธิ์เป็นที่เลื่องลือ กับมนุษย์และฝูงลิงใช่ว่าไม่รู้จัก เป็นเรื่องประหลาดที่มนุษย์มาอยู่ป่ากับลิง คงไม่มีใครคบค้าสมาคมด้วย หากพามาชิงนางสีดาจะมาตายด้วยฝีมือยักษ์ องคตได้ฟังจึงบอกว่ากองทัพพระรามล้วนมีฤทธิ์ เพราะเป็นเหล่าเทวดาที่จุติตามพระนารายณ์ลงมา ส่วนพระรามสละราชสมบัติตั้งใจออกบำเพ็ญพรต แล้วยังกล่าวเชิงเยาะเย้ยทศกัณฐ์ว่า ครั้งหนึ่งเคยถูกพระอรชุนจับมัดมาได้ พระอรชุนกลับแพ้รามสูร แต่รามสูรก็พ่ายแก่พระราม รวมทั้งวงศาคณาญาติของทศกัณฐ์ อันได้แก่ ทูต ขรณ์ ตรีเศียร กากนาสูร มารีศ สวาหุ ต่างก็ตายด้วยศรของพระราม ทศกัณฐ์ได้ฟังยิ่งโกรธมาก บอกว่าศรเล่มไหนที่ว่ามีฤทธิ์ฆ่าบรรดายักษ์ที่ว่ามาไม่เคยได้ยิน ชาวลงกาต่างหากที่ล้วนเชี่ยวชาญการรบ ต่างมีฤทธิ์เหาะเหินเดินอากาศ มนุษย์เดินดินเพียงสองคนที่หนีออกมาอยู่ป่า ซ้ำยังล่อลวงบรรดาวานร ด้วย หากว่ามีฤทธิ์ตามที่กล่าว ให้กลับไปชิงบัลลังก์

ตารางที่ 30 (ต่อ)

ที่	บทละครเรื่องรามเกียรติ์ สมัยกรุงศรีอยุธยา	บทละครใน เรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ใน พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช
		จากพระพรตคืนให้ได้ก่อน องคตได้ฟังยิ่งโกรธ จึงชี้หน้าทศกัณฐ์แล้วบอกว่าศรของพระรามฆ่าวงศาคณาญาติของทศกัณฐ์มากมาย สำหรับพระพรตนั้นท้าว ทศรถทรงมอบสมบัติให้ครอบครองตามสัญญาที่ให้ไว้ ส่วนพระรามขอออกป่าล้างยักษ์ให้สิ้นวงศ์ ก็รู้กันอยู่ทั้งสามโลก อย่ามาพูดโกหก ทศกัณฐ์ได้ฟังจึงด่าว่าองคตไม่มียางอายชั่วช้า มาพูดว่าพระรามคือพระนารายณ์ สุครีพผู้เป็นอาก็คิดจะแย่งสมบัติพาลีผู้เป็นพี่ชายจึงสมคบพระรามมาเข่นฆ่า ตัวองคตก็เป็นลูกยังไม่รู้คุณพาลี อย่างนี้แล้วจะให้ใครยกย่อง องคตได้ฟังจึงกล่าวตอบว่า พระรามไม่มีเจตนาจะฆ่าพาลี แต่เหตุเพราะพาลีทำผิดไว้และให้คำสาบานว่าจะขอตายด้วยศรพระราม ทำไมจึงยกมาประจาน เมื่อพาลียังมีชีวิตจับยักษ์ตนหนึ่งได้มีสิบเศียรสิบหน้า พาลีจับมัดให้ตนเองลากเล่นต่างปู ซ้ำเอาข้าวที่เหล่ากำนัลกินเหลือให้กินประทังชีวิต แม้นท้าวลัสเตียนที่ว่ามีฤทธิ์มาช่วยก็จะตายด้วยศรพระรามเช่นกัน ทศกัณฐ์ได้ฟังยิ่งโกรธมาก ลุกขึ้นกระทืบเท้า สั่งให้เสนาจับองคตไปฆ่าลิ้น ตัดหัว ตัดมือเสียบประจานไว้นอกกรุงลงกา สี่เสนาเข้าช่วยกันจับองคต ต่างต่อสู้กันอย่างดุเดือด องคตเข้าต่อสู้กับเสนาทั้งสี่ สองเท้าจับเสนา 2 ตน สองมือจับเสนาอีก 2 ตน แล้วพาเหาะขึ้นไปบนยอดปราสาท ฟาดไปที่ยอดพรหมพักตร์หักลง เสนาทั้ง 4 ตนต่างหัวขาดตัวขาดตกลงมาตาย เสร็จแล้วองคตก็ตบมือเยาะเย้ยทศกัณฐ์แล้วบอกว่าตนอยากจะตัดหัวทศกัณฐ์เสียบประจานไว้นอกเมืองเช่นกัน แต่เกรงว่าจะเป็นการกระทำเกินกว่ารับสั่ง จึงไว้ชีวิตทศกัณฐ์ พูดเสร็จก็เหาะขึ้นท้องฟ้ากลับไป

กล่าวได้ว่า จากการศึกษาเปรียบเทียบเนื้อเรื่อง พบว่า เนื้อเรื่องทั้ง 2 ฉบับมีความคล้ายคลึงกัน โดยมีสาระสำคัญของเรื่องคือการที่องคตเชิญสาส์นพระรามมาเจรจาขอนางสีดาคืน แต่ไม่บรรลุผลในการเจรจา ฉบับกรุงศรีอยุธยาบางตอนมีเนื้อหาที่ยืดเยื้อซ้ำแล้วซ้ำอีก มีรายละเอียดมากเกินจำเป็น เช่น ตอนองคตทูลสารซึ่งมีสาระตั้งแต่ต้นเหตุทศกัณฐ์ให้มารีศแปลงกายเป็นกวางทอง พระรามยกทัพข้ามสมุทรมาติดตามนางสีดา และตอนท้ายจึงบอกให้ส่งนางสีดาคืน การเล่าความในสาส์นเป็นข้อความถึง 36 คำกลอน ซึ่งอาจทำให้น่าเบื่อ แต่ลักษณะดังกล่าวคงเป็นวิธีการเล่าเรื่องที่เหมาะแก่ผู้ชมในสมัยนั้น เพราะ*คนดูซึ่งเข้าใจอะไรไม่ได้ง่ายๆ ในครั้งเดียว หรือ*

เหมาะสำหรับสภาพโรงละครของไทยในสมัยก่อนที่ไม่มีระเบียบในการดู (อารดา สุมิตร, 2516: 247) เพราะผู้ชมไม่ได้สนใจดูแต่เฉพาะการแสดงที่อยู่ตรงหน้าเพียงอย่างเดียว นอกจากนี้ ก็มีบางตอนที่ดำเนินเรื่องอย่างรวบรัดอยู่เหมือนกัน

ส่วนฉบับพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 มีใจความตอนองคตทูลสารจำนวน 14 คำกลอน โดยไม่ได้เล่าเหตุการณ์ย้อนหลัง แต่บอกว่าพระรามคือพระนารายณ์อวตารมาล้างวงศ์ยักษ์ นางสีดาที่ทศกัณฐ์ลักมาก็คือพระลักษมีจึงแต่งสารมาขอนางสีดาคืน โดยไม่คิดจะทำร้ายทศกัณฐ์ ซึ่งก็ทำให้เข้าใจสาเหตุของความขัดแย้งได้เช่นเดียวกัน อย่างไรก็ตาม *ส่วนใหญ่การดำเนินความในส่วนรายละเอียดที่แตกต่างกันในบทละครทั้งสองฉบับมักไม่มีผลต่อการแสดง คือแสดงได้ดีทั้งสองบท* (อารดา สุมิตร, 2516: 246) แม้ฉบับกรุงศรีอยุธยาและฉบับพระราชนิพนธ์จะเริ่มต้นเนื้อเรื่องที่คล้ายคลึงกัน กล่าวคือ องคตเข้าไปในท้องพระโรงกรุงลงกา แต่ก็มีความแตกต่างกัน กล่าวคือ ในฉบับพระราชนิพนธ์ เมื่อองคตพบกับทศกัณฐ์ในท้องพระโรงจะขนดหางเป็นบัลลังก์สำหรับนั่งทันที ส่วนฉบับกรุงศรีอยุธยาไม่ปรากฏการกระทำลักษณะดังกล่าวในช่วงเวลาเดียวกัน ดังตาราง

ตารางที่ 31 ตารางเปรียบเทียบความแตกต่างของการลำดับเนื้อเรื่องในบทละครเรื่องรามเกียรติ์สมัยกรุงศรีอยุธยา กับบทละครใน เรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ตอน องคตสื่อสาร

บทละครเรื่องรามเกียรติ์ สมัยกรุงศรีอยุธยา		บทละครใน เรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ใน พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช	
๏ มาเถิง *ขุนมารไม่เปิดทวารไชย* *กระทำสิงหนาทฉาดฉาน* *เข้าในนิเวศน์ทศกัณฐ์*	*ลงกาธานีบุรีใหญ่* *กระบี่โกรธใจดั่งไฟกัลป์* *ผลักใบดาลทวารไอศวรรย์* *หมู่กุมภัณฑ์กรูกรีกันมา ฯ* (ดาวรัตน์ ชูทรัพย์, 2541: 86)	*๏ เมื่อนั้น* *ทำอำนาจอาจองดั่งพระกาล* *๏ ยืนอยู่กลางหมู่เสนายักษ์* *จึ่งม้วนหางต่างอาสน์อำไพ*	*องคตฤทธิไกรใจหาญ* *ทะยานเข้ายังท้องพระโรงชัย* *จะเกรงท้าวทศพักตร์ก็หาไม่* *นั่งให้สูงเทียมอสุรี ฯ* (พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, 2557: 294)

และเมื่อองคตขนดหางเป็นบัลลังก์สำหรับนั่งแล้ว ฉบับกรุงศรีอยุธยาแสดงให้เห็นว่าองคตนั่งสูงกว่าทศกัณฐ์ ส่วนฉบับพระราชนิพนธ์แสดงให้เห็นว่าองคตนั่งเสมอทศกัณฐ์ ดังตาราง

ตารางที่ 32 ตารางเปรียบเทียบความแตกต่างของเนื้อเรื่องในบทละครเรื่องรามเกียรติ์ สมัยกรุงศรีอยุธยา กับบทละครใน เรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ตอน องคตสื่อสาร

บทละครเรื่องรามเกียรติ์ สมัยกรุงศรีอยุธยา		บทละครใน เรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ใน พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช	
เรามิได้จะไหว้อัญชุลี *สูงกว่าหน้าที่นั่งเจ้าลงกา*	*กระบี่ขดหางนั่งเป็นบัลลังก์* *ทำสง่าสิงหนาทขึงขัง* (ดาวรัตน์ ชูทรัพย์, 2541: 87)	*๏ ยืนอยู่กลางหมู่เสนายักษ์* *จึ่งม้วนหางต่างอาสน์อำไพ*	*จะเกรงท้าวทศพักตร์ก็หาไม่* *นั่งให้สูงเทียมอสุรี ฯ* **(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, 2557: 294)**

2) การศึกษาเปรียบเทียบบทบาทความเป็นตลาดของตัวละคร

ดังได้กล่าวแล้วว่า การแสดงบทบาทความเป็นตลาดก็คือการแสดงความไม่สำรวมหรือความไม่สุภาพทางกาย วาจา และใจของตัวละครซึ่งเปรียบเสมือนตัวแทนมนุษย์ สำหรับบทละครเรื่องรามเกียรติ์ สมัยกรุงศรีอยุธยา กับบทละครใน เรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ตอน องคตสื่อสาร ก็มีเนื้อเรื่องที่ทำให้ตัวละครต้องเกิดความขัดแย้ง อันเนื่องมาจากการเจรจาที่ต้องมีทั้งผู้ได้ประโยชน์และผู้เสียประโยชน์ เริ่มตั้งแต่การเจรจา การโต้ตอบ การโต้เถียงด่าทอ จนถึงขั้นใช้กำลังประดุษร้ายจนบาดเจ็บล้มตาย รวมทั้งบรรยากาศอันอึกทึกครึกโครมในการต่อสู้ของตัวละคร อันแสดงให้เห็นบทบาทความเป็นตลาดของตัวละคร ดังตาราง

ตารางที่ 33 ตารางเปรียบเทียบบทบาทความเป็นตลาดของตัวละครในบทละครเรื่องรามเกียรติ์ สมัยกรุงศรีอยุธยา กับบทละครใน เรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ตอน องคตสื่อสาร

บทละครเรื่องรามเกียรติ์ สมัยกรุงศรีอยุธยา		บทละครใน เรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช	
๏ เมื่อนั้น *พิโรธโกรธใจดั่งไฟฟ้า* *มึงอย่าสรรเสริญพระรามลักษณ์* *แต่เที่ยวซุกซ่อนนอนไพร* *พระรามอาจองทะนงนัก* *แกล้งกล่าวด้วยสีดาเทวี* *ที่จะส่งสีดาอย่าพึงคิด* *อ้างอวดฤทธิศักดิ์พระจักรา* *มึงไปบอกพระรามะจักรี* *จะจับเอามนุษย์กับลิงไพร* *๏ เมื่อนั้น* *พิโรธโกรธนักดั่งอัคคี* *ล้ำล้ำจะใคร่สังหาร* *สองตานั้นแดงดั่งแสงไฟ* *จึ่งร้องว่าเหวยเจ้าลงกา* *อหังการ์อาจองทะนงฤทธิ์* *แต่กูเป็นทูตามานี่* *มึงก็บรรลัยไปพลัน* *ว่าทำออกไปนอกกำหนด* *มึงอย่าทนงศักดิ์มาหักกู*	*ทศเศียรสูริวงศ์ยักษา* *เจ้าลงกาก็ร้องตอบไป* *กูไม่รู้จักหรือไฉน* *ช่างอวดฤทธิไกรพระจักรี* *มาย่ำยีหมู่มาระยักษี* *ไอ้กระบี่มึงอย่าเจรจา* *มึงอย่ามาต่อติดประดิษฐ์ว่า* *กูจะส่งสีดาไปว่าไร* *พรุ่งนี้กูจะตรีทัพใหญ่* *สังหารให้แหลกลงเป็นผงคลี ฯ* *องคตฤทธิไกรชัยศรี* *ดั่งจะไหม้บุรีให้บรรลัย* *กรุงมารให้ม้วยตักษัย* *ดั่งจะไหม้ไปทั้งแปดทิศ* *อ้างอวดฤทธาศักดิ์สิทธิ์* *พริบตาเดียวจะเป็นภัสม์ธุลีกรรม์* *จะให้ฆ่ายักษีให้อาสัญ* *เกรงพระองค์ทรงธรรม์จะติกู* *กูหากสะกดใจกูได้อยู่* *หาไม่กูจะฟันให้บรรลัย ฯ* *(หมดต้นฉบับ)* (ดาวรัตน์ ชูทรัพย์, 2541: 90-91)	*๏ เมื่อนั้น* *ได้ฟังกริ้วโกรธโกรธา* *ลุกขึ้นชี้นิ้วกระทืบบาท* *จับไอ้องคตใจฉกรรจ์* *ผ่าปากลากลิ้นวานร* *เสียบไว้ที่นอกทวารา* *๏ บัดนั้น* *รับสั่งพญาอสุรี* *๏ ต่างฟันต่างแทงแย้งยุทธ์* *ต่างถาต่างโถมโจมประจญ* *๏ เมื่อนั้น* *รับรองป้องกันฟันฟอน* *๏ กึกก้องพสุธาอากาศ* *สองเท้าจับสองเสนี* *สั่งพญาครุฑราชฤทธิรงค์* *พาเหาะขึ้นบนเมฆา* *๏ ฟาดลงพร้อมกันทั้งสี่ตน* *หัวขาดตัวขาดกลาดไป* *๏ แล้วตบมือร้องเย้ยหยัน* *กูจะใคร่ตัดเศียรของมึงนี้* *เกรงจะเกินราชบรรหาร* *จึ่งไว้ชีวิตอสุรา*	*ทศเศียรสุริย์วงศ์ยักษา* *อสุราเช่นเขี้ยวเคี้ยวฟัน* *สั่งสี่อำมาตย์แข็งขัน* *ที่มันองอาจอหังการ์* *ตัดกรตัดเกล้าเกศา* *ให้สมน้ำหน้าไอ้อัปรีย์ ฯ* *สี่เสนามารยักษี* *ก็เข้าจับกระบี่ทั้งสี่ตน ฯ* *สัประยุทธ์อื้ออึงกุลาหล* *อลวนไม่ลดงดกร ฯ* *ลูกพญาพาลีชาญสมร* *วานรโรมรุกคลุกคลี ฯ* *องอาจจับสี่ยักษี* *กรกระบี่จับสองอสุรา* *โจมจับภุชงค์ตัวกล้า* *ยังยอดมหาปราสาทชัย ฯ* *พรหมพักตร์หักโค่นไม่ทนได้* *ตกลงในพื้นปัถพี ฯ* *ว่าเหวยทศกัณฐ์ยักษี* *ไปเสียบไว้ที่พลับพลา* *องค์พระอวตารนาถา* *ว่าแล้วก็เหาะขึ้นอัมพร ฯ* (พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, 2557: 300-301)

จากตารางจะเห็นได้ว่า บทบาทความเป็นตลาดของตัวละครในบทละครฉบับกรุงศรีอยุธยา มุ่งแสดงการใช้สรรพนาม *“กู”* และ *“มึง”* ที่เกิดจากอารมณ์โกรธในการโต้เถียงกันระหว่างตัวละคร โดยมิได้มีการบรรยายให้เห็นบรรยากาศที่ส่งเสริมความเป็นตลาด

ส่วนฉบับพระราชนิพนธ์ เมื่อตัวละครเกิดอารมณ์โกรธนอกจากจะใช้สรรพนาม *“กู”* และ *“มึง”* แล้วตัวละครยังแสดงกิริยาไม่สุภาพ *“ชี้นิ้วกระทืบบาท”* ด่าทอด้วยคำหยาบ *“ไอ้อัปรีย์”* แสดงทั้งกิริยาและน้ำเสียงเยาะเย้ย *“ตบมือร้องเย้ยหยัน”* รวมทั้งมีบรรยากาศที่แสดงความเป็นตลาดอย่างชัดเจน *“ต่างฟันต่างแทงแย้งยุทธ์ สัประยุทธ์อื้ออึงกุลาหล ต่างถาต่างโถมโจมประจญ อลวนไม่ลดงดกร”* และ *“กึกก้องพสุธาอากาศ”* นอกจากนี้ ฉบับพระราชนิพนธ์ยังมีเหตุการณ์โต้เถียงในลักษณะต่างฝ่ายต่างประจาน ซึ่งไม่ปรากฏในฉบับอยุธยา ดังตาราง

ตารางที่ 34 ตารางแสดงบทบาทความเป็นตลาดของตัวละครในบทละครใน เรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ตอน องคตสื่อสาร

องคต		ทศกัณฐ์	
๏ เมื่อนั้น *จึ่งตอบวาจากุมภัณฑ์* *อันซึ่งคำแหงวายุบุตร* *ลูกมึงทั้งพันก็วายปราณ* *แกล้งให้อินทรชิตจับมา* *ยังช่างด้านหน้าพาที* *เหมือนเมื่อมึงยกไกรลาส* .... *เร่งเชิญนางไปถวายพระจักรี* *๏ เมื่อนั้น* *ได้ฟังยักษาพาที* *จึ่งชี้หน้าว่าเหวยทศพักตร์* ..... *ไตรโลกก็แจ้งอยู่ด้วยกัน* *๏ เมื่อนั้น* *ได้ฟังจึ่งตอบอสุรี* *ใช่จะประสงค์จำนงมา* ..... *หากบิตุเรศกูสู้ตาย* *จึ่งถวายกูไว้กับพระอา* *ผูกมัดทรมานประจานไว้* *ถึงลัสเตียนพ่อมึง* *มาช่วยก็จะม้วยวายปราณ*	*หลานท้าวสหัสนัยน์รังสรรค์* *ว่าเหวยทศกัณฐ์ใจพาล* *ฤทธิรุทรดั่งองค์พระสุริย์ฉาน* *หมู่มารตายกลาดปัถพี* *ด้วยจะเผาพารายักษี* *ไม่มีความอายอดสูใจ* *พระอิศวรประสาทพรให้* .... *อสุรีจะรอดชีวา ฯ* *ลูกพญาพาลีเรืองศรี* *มีแต่ทรลักษณ์อหังการ* *เอ็งอย่าฮึกฮักอวดหาญ* ..... *มึงอย่าเสกสรรค์ไอ้สาธารณ์ ฯ* *องคตผู้ชาญชัยศรี* *อันองค์พระตรีภูวไนย* *ฆ่าบิดากูก็หาไม่* ..... *มิให้แผลพานกายเท่าเกศา* *ในเบื้องบาทาพระทรงธรรม์* *ให้กูลากเล่นต่างปู* *ซึ่งมีฤทธากล้าหาญ* *ไอ้สาธารณ์อย่าพักอหังการ์ ฯ* (ดาวรัตน์ ชูทรัพย์, 2541: 90-91)	*๏ เมื่อนั้น* *ได้ฟังยิ่งกริ้วโกรธา* *อันนางสีดาคนนี้* *กูไปเที่ยวป่าพนาลัย* *สงสารจึ่งพามาด้วย* *ที่จะส่งองค์นางกัลยา* *กูก็ทรงศักดาวราฤทธิ์* *ทำไมกับมนุษย์สาธารณ์* ..... *กับไอ้หนุมานอัปรีย์* *พวกวานรินทร์กบินทร์ป่า* *พาแต่เหล่าลิงมาชิงชัย* *๏ เมื่อนั้น* *ได้ฟังจึ่งตอบด้วยคำพาล* ..... *ตัวมึงก็ลูกในอุรา* *กูเป็นผู้อื่นยังคิดแค้น* *ชาติไอ้เดียรัจฉานจังไร* *๏ เมื่อนั้น* *ได้ฟังกริ้วโกรธโกรธา* *ลุกขึ้นชี้นิ้วกระทืบบาท* *จับไอ้องคตใจฉกรรจ์* *ผ่าปากลากลิ้นวานร* *เสียบไว้ที่นอกทวารา*	*ทศเศียรสุริวงศ์ยักษา* *จึ่งมีวาจาตอบไป* *ลูกผัวจะมีก็หาไม่* *พบเข้าร้องไห้ตามมา* *หาไม่จะม้วยสังขาร์* *มึงอย่าพักว่าให้ป่วยการ* *ทศทิศเลื่องชื่อลือหาญ* *กับไอ้เดียรฉานทรลักษณ์* ..... *สองตัวเท่านี้หรือว่าไร* *มีมามากน้อยเป็นไฉน* *จะบรรลัยด้วยมือกุมภัณฑ์ ฯ* *ทศกัณฐ์ฤทธิไกรใจหาญ* *เหวยไอ้เดียรัจฉานอัปรีย์* ..... *ไม่รู้คุณบิดาด้วยอันใด* *แน่นอกปิ้มเลือดตาไหล* *คือใครจะนับว่าดี ฯ* *ทศเศียรสุริวงศ์ยักษา* *อสุราเข่นเขี้ยวเคี้ยวฟัน* *สั่งสี่อำมาตย์แข็งขัน* *ที่มันองอาจอหังการ์* *ตัดกรตัดเกล้าเกศา* *ให้สมน้ำหน้าไอ้อัปรีย์ ฯ* (พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, 2557: 297-301)

4.5.1.3 การศึกษาเปรียบเทียบบทละครในเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ตอนองคตสื่อสาร กับบทละครในเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ตอนองคตสื่อสาร

1) การศึกษาเปรียบเทียบเนื้อเรื่อง

บทละครในเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ตอนองคตสื่อสาร เมื่อเปรียบเทียบกับบทละครในเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ตอนองคตสื่อสาร จะมีเนื้อความบางตอนไม่ตรงกัน บางแห่งมีในบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 แต่ไม่มีในบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 หรือถ้ามีก็สลับลำดับความกันแต่ส่วนใหญ่ดำเนินเค้าโครงเรื่องตามบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 และการให้รายละเอียดในลักษณะเล่าเหตุการณ์ย้อนหลังมีในบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 มากกว่า ดังตาราง

ตารางที่ 35 ตารางเปรียบเทียบลำดับเนื้อเรื่องในบทละครใน เรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ตอนองคตสื่อสาร กับบทละครในเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ตอนองคตสื่อสาร

ที่	บทละครใน เรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช	บทละครในเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย
1	องคตมาถึงกรุงลงกาก็ตรงเข้าท้องพระโรง ยืนอยู่ท่ามกลางหมู่ยักษ์ แล้วขนดหางเป็นบัลลังก์นั่งเสมอกับทศกัณฐ์	องคตมาถึงกรุงลงกา ไม่สามารถเข้าไปได้เพราะประตูปิดและไม่มีผู้ใดออกมารับ เมื่อรอนานจึงแผลงฤทธิ์ถีบประตูทั้งกำแพงและประตูก็พังทลายลง จึงเดินตรงเข้าท้องพระโรง เดินข้ามบรรดาอำมาตย์ไปจนถึงแท่นที่ประทับของทศกัณฐ์ แล้วจึงขนดหางเป็นบัลลังก์นั่งเสมอกับทศกัณฐ์
2	องคตบอกว่าเป็นทูตถือสาส์นพระราม ซึ่งก็คือองค์พระนารายณ์ได้ยกทัพข้ามมหาสมุทรพักอยู่เชิงเขามรกต พระรามให้ถือสาส์นมาเจรจาโดยสันติ	องคตบอกว่าเป็นทูตถือสาส์นพระราม ขณะนี้หยุดพักทัพอยู่เชิงเขามรกต หากทศกัณฐ์ทำชั่วกลัวความตาย ก็ให้ไปถวายบังคมและจะขอรับนางสีดากลับไป ไม่คิดจะทำการศึกสงคราม
3	ทศกัณฐ์ได้ฟังก็โกรธ จึงกล่าวตำหนิว่าองคตเป็นเพียงลิงถือสาส์น ทำไมจึงไม่ถวายบังคมตามธรรมเนียม ใครๆก็ย่อมรู้ว่าตนเองเป็นใหญ่ทั้งสามโลก	ทศกัณฐ์ได้ฟังก็โกรธ จึงกล่าวตำหนิองคตว่าไม่รู้จักหรือว่าเป็นกษัตริย์ แม้แต่เทวดายังต้องไหว้ องคตเป็นทูตอย่าทำตัวเสมอเจ้า ทำไมจึงไม่ถวายบังคมตามธรรมเนียม
4	องคตบอกว่าตนเองเป็นทูตของพระนารายณ์ อย่ามาอวดเบ่งให้ก้มหัวฟังรับสั่งที่มีมาในสาส์น	องคตได้ฟังก็หัวเราะแล้วบอกว่า ถึงเป็นเจ้าก็ไม่ได้เป็นเจ้าขององคต ทำไมจะต้องไหว้ อย่าถือยศถือศักดิ์ จะพากันตายทั้งเมือง
5	องคตอ่านสาส์นว่าพระรามคือองค์พระนารายณ์อวตารมาปราบเหล่ายักษ์ นางสีดาก็คือพระลักษมี ทศกัณฐ์ไปลักพามา จึงส่งสารส์นมาเจรจาให้ส่งกลับไปถวายคืนพระรามแต่โดยดี	องคตจึงอ่านสาส์นของพระรามความว่า พระรามคือพระนารายณ์ที่อวตารมาเป็นพระรามมาผลาญยักษ์ ขณะนี้ออกป่าบำเพ็ญพรต ทศกัณฐ์ไปลักสีดาซึ่งเป็นชายามาไว้ที่กรุงลงกา พระรามจึงยกทัพตามมา หากเข้าทำสงคราม กรุงลงกาก็จะย่อยยับลง แต่พระรามทรงเมตตา จึงแต่งทูตมา

ตารางที่ 35 (ต่อ)

ที่	บทละครใน เรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ใน พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช	บทละครในเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ใน พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย
		เจรจาขอให้ส่งนางสีดาคืน มิเช่นนั้นจะฆ่าให้ตาย
6	ทศกัณฐ์โกรธมาก ตวาดกลับว่าพระรามฆ่าพาลีผู้เป็นพ่อของ องคตตาย ยังมากล่าวสรรเสริญอีก นางมณโฑก็เป็นแม่ คราว ก่อนก็หนุมานมากล่าวอ้างว่าเป็นทูต ถูกอินทรชิตแผลงศร นาคบาศมัดตัวมา ตนเองยังไม่ฆ่า แต่ทำประจานปล่อยตัวไป	
7	องคตได้ฟังจึงบอกว่า หนุมานเป็นผู้มีฤทธิ์มาก เป็นผู้ฆ่าสหัส กุมาร แกล้งให้อินทรชิตจับตัวมา เพื่อจะเผากรุงลงกา แล้ว กล่าวต่อว่าเมื่อครั้งทศกัณฐ์ไปยกเขาไกรลาส ไม่เจียมตัวอาจ หาญขอพระอุมาเป็นรางวัลจนต้องเชิญไปถวายคืน ครั้งนี้ไปลัก นางสีดา พิเภกทัดทานก็ไม่เชื่อกลับขับไล่ออกจากวัง ทำแต่ ความชั่ว ให้เร่งส่งนางสีดากลับคืน จึงจะรอดชีวิต	
8	ทศกัณฐ์ได้ฟังยิ่งโกรธมาก บอกว่าตนเองไปเที่ยวป่าพบนางสีดา อยู่คนเดียวไม่มีลูกมีผัว ร้องไห้ตามด้วยความสงสารจึงพามา ด้วย เป็นไปไม่ได้ที่จะส่งคืน ตนเองก็มีฤทธิ์เป็นที่เลื่องลือ กับ มนุษย์และฝูงลิงใช่ว่าไม่รู้จัก เป็นเรื่องประหลาดที่มนุษย์มาอยู่ ป่ากับลิง คงไม่มีใครคบค้าสมาคมด้วย หากพามาชิงนางสีดาจะ มาตายด้วยฝีมือยักษ์	ทศกัณฐ์ได้ฟังก็โกรธ ชี้หน้าแล้วถามไปว่าเห็นตนเองไปลัก นางสีดามาหรือ ตนเองไปป่าเห็นนางอยู่คนเดียว ร้องไห้ อ้อนวอนขอตามมาด้วย ถ้ามาแล้วพูดกันดีๆ ก็อาจจะ เมตตา แต่กลับพูดจาข่มขู่ดูถูก อวดอ้างฝีมือ ให้กลับไป บอกพระรามว่าจะไม่ส่งนางสีดาคืน ให้กลับไปชิงบัลลังก์ จากพระพรตคืนให้ได้ก่อน
9	องคตได้ฟังจึงบอกว่ากองทัพพระรามล้วนมีฤทธิ์ เพราะเป็น เหล่าเทวดาที่จุติตามพระนารายณ์ลงมา ส่วนพระรามสละราช สมบัติตั้งใจออกบำเพ็ญพรต แล้วยังกล่าวเชิงเยาะเย้ยทศกัณฐ์ ว่า ครั้งหนึ่งเคยถูกพระอรชุนจับมัดมาได้ พระอรชุนกลับแพ้ รามสูร แต่รามสูรก็พ่ายแก่พระราม รวมทั้งวงศาคณาญาติ ของทศกัณฐ์ อันได้แก่ ทูต ขร ตรีเศียร กากนาสูร มารีศ สวาหุ ต่างก็ตายด้วยศรของพระราม	องคตตอบว่าทศกัณฐ์แต่งเรื่องโกหก เมื่อพระรามออกเดิน ป่า พระพรตก็ตามมาเชิญเสด็จกลับไปครองสมบัติ แต่ เทวดาและนักบวชได้ประชุมร่วมกันห้ามพระรามไว้ เพราะ มีหน้าที่ต้องล้างยักษ์ให้สิ้นวงศ์ เช่น ตรีเศียร ทูต ขรก็ตาย ด้วยศรพระราม ถ้าขืนอวดศักดาก็อาจจะตายเช่นกัน
10	ทศกัณฐ์ได้ฟังยิ่งโกรธมาก บอกว่าศรเล่มไหนที่ว่ามีฤทธิ์ฆ่า บรรดายักษ์ที่ว่ามาไม่เคยได้ยิน ชาวลงกาต่างหากที่ล้วน เชี่ยวชาญการรบ ต่างมีฤทธิ์เหาะเหินเดินอากาศ มนุษย์เดินดิน เพียงสองคนที่หนีออกมาอยู่ป่า ซ้ำยังล่อลวงบรรดาวานร ด้วย หากว่ามีฤทธิ์ตามที่กล่าว ให้กลับไปชิงบัลลังก์จากพระพรตคืน ให้ได้ก่อน	ทศกัณฐ์ยิ่งโกรธ กล่าวหาว่าทำไมองคตต้องยกย่องพระราม พระลักษมณ์ ทั้งๆ ที่ทั้งสองคนได้ฆ่าพาลีตาย องคตเองก็ เป็นลูกนางมณโฑ ไม่ควรมาพูดจาดูถูกตนเองในฐานะเป็น ผู้ใหญ่ แล้วกล่าวตำหนิทูต ขร ว่าเป็นยักษ์ไม่มีฝีมือเหมือน ชาวลงกา หากองคตคิดจะเอาชีวิตก็คงจะยาก
11	องคตได้ฟังยิ่งโกรธ จึงชี้หน้าทศกัณฐ์แล้วบอกว่าศรของพระราม ฆ่าวงศาคณาญาติของทศกัณฐ์มากมาย สำหรับพระพรตนั้นท้าว ทศรถทรงมอบสมบัติให้ครอบครองตามสัญญาที่ให้ไว้ ส่วน พระรามขอออกป่าล้างยักษ์ให้สิ้นวงศ์ ก็รู้กันอยู่ทั้งสามโลก อย่ามาพูดโกหก	

ตารางที่ 35 (ต่อ)

ที่	บทละครใน เรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ใน พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช	บทละครในเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ใน พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย
12	ทศกัณฐ์ได้ฟังจึงด่าว่าองคตไม่มียางอายชั่วช้า มาพูดว่าพระราม คือพระนารายณ์ สุครีพผู้เป็นอาก็คิดจะแย่งสมบัติพาลีผู้เป็น พี่ชายจึงสมคบพระรามมาเข่นฆ่า ตัวองคตก็เป็นลูกยังไม่รู้คุณ พาลี อย่างนี้แล้วจะให้ใครยกย่อง	
13	องคตได้ฟังจึงกล่าวตอบว่า พระรามไม่มีเจตนาจะฆ่าพาลี แต่ เหตุเพราะพาลีทำผิดไว้และให้คำสาบานว่าจะขอตายด้วยศร พระราม ทำไมจึงยกมาประจาน เมื่อพาลียังมีชีวิตจับยักษ์ตน หนึ่งได้มีสิบเศียรสิบหน้า พาลีจับมัดให้ตนเองลากเล่นต่างปู ซ้ำเอาข้าวที่เหล่ากำนัลกินเหลือให้กินปะทังชีวิต แม้นท้าว ลัสเตียนที่ว่ามีฤทธิ์มาช่วยก็จะตายด้วยศรพระรามเช่นกัน	องคตหัวเราะแล้วพูดเยาะเย้ยว่า อย่าอวดดี ที่วงศาคณา ญาติล้มหายตายจากก็ใช่ญาติพี่น้องทั้งนั้น ส่วนที่กล่าวหา ว่าพระรามฆ่าพาลีพ่อของตนนั้น ใครเขาก็รู้เหตุผลทั้งสาม โลก ไม่ใช่เรื่องที่จะยกมากล่าวอ้าง เมื่อครั้งพาลียังมีชีวิตอยู่ จับยักษ์ตนหนึ่งได้รูปร่างหน้าตาคล้ายกับทศกัณฐ์ มีสิบ เศียรสิบหน้า พาลีจับมัดให้ตนเองลากเล่นต่างปู ซ้ำเอาข้าว ที่เหล่ากำนัลกินเหลือให้กินปะทังชีวิตจึงอยู่รอดมาจนวันนี้
14	ทศกัณฐ์ได้ฟังยิ่งโกรธมาก ลุกขึ้นกระทืบเท้า สั่งให้เสนาจับ องคตไปผ่าลิ้น ตัดหัว ตัดมือเสียบประจานไว้นอกกรุงลงกา	ทศกัณฐ์ได้ฟังยิ่งโกรธมาก ลุกขึ้นกระทืบเท้า สั่งให้เสนาจับ องคตไปฆ่า
15	สี่เสนาเข้าช่วยกันจับองคต ต่างต่อสู้กันอย่างดุเดือด องคตเข้าต่อสู้กับเสนาทั้งสี่ สองเท้าจับเสนา 2 ตน สองมือจับ เสนาอีก 2 ตน แล้วพาเหาะขึ้นไปบนยอดปราสาท ฟาดไปที่ ยอดพรหมพักตร์หักลง เสนาทั้ง 4 ตนต่างหัวขาดตัวขาดตกลง มาตาย เสร็จแล้วองคตก็ตบมือเยาะเย้ยทศกัณฐ์ แล้วบอกว่าตน อยากจะตัดหัวทศกัณฐ์เสียบประจานไว้นอกเมืองเช่นกัน แต่ เกรงว่าจะเป็นการกระทำเกินกว่ารับสั่ง จึงไว้ชีวิตทศกัณฐ์ พูด เสร็จก็เหาะขึ้นท้องฟ้ากลับไป	เสนาทั้งสี่เข้าช่วยกันจับองคต ต่างต่อสู้กันอย่างดุเดือด องคตเข้าต่อสู้ โดยใช้เท้าเหยียบเสนา 2 ตนไว้ สองมือจับ เสนาอีก 2 ตน เข้าทำการรบกันด้วยชั้นเชิงแบบชิงไหวชิง พริบ องคตมีความสามารถในการรบมากกว่าจึงฟันเสนาทั้ง 4 ตนตาย เสร็จแล้วองคตก็ตบมือเยาะเย้ยทศกัณฐ์ แล้ว บอกว่าตนอยากจะได้หัวทศกัณฐ์ไปถวายพระราม แต่มิได้ รับมอบอาญาสิทธิ์ให้กระทำ จึงต้องไว้ชีวิตทศกัณฐ์ พูด เสร็จก็เหาะขึ้นท้องฟ้ากลับไปพลับพลาเชิงเขามรกต

กล่าวได้ว่า จากการศึกษาเปรียบเทียบเนื้อเรื่อง พบว่า เนื้อเรื่องทั้ง 2 ฉบับมีความคล้ายคลึงกันเนื่องมาจากฉบับพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 เป็นวรรณคดีต้นแบบสำหรับพระนครหรือเรียกว่า “วรรณคดีแห่งชาติ” ซึ่งมีรายละเอียดในเนื้อเรื่องค่อนข้างมากและสมบูรณ์ครบถ้วนเพราะ*พระองค์ทรงมีพระราชประสงค์เพื่อให้พสกนิกรไว้สำหรับอ่านเพื่อความเพลิดเพลินและใช้สำหรับแสดงละคร* (ฉัตรชัย ว่องกสิกรณ์, 2529: 3) หากพิจารณาพระราชประสงค์ “อ่าน-ร้อง-รำเกษม” สันนิษฐานว่าเบื้องต้นทรงพระราชนิพนธ์ไว้สำหรับอ่านแบบนวนิยายในฐานะสื่อให้ความรู้แก่ประชาชนที่ถ่ายแบบมาจากสมัยกรุงศรีอยุธยา ทั้งยังทรงบรรจุเพลงประกอบสำหรับตัวละครจึงเป็นที่มาของการร้องรับและบรรเลงถวายระหว่างทรงสำราญพระราชหฤทัย และบางครั้งก็อาจมีการออกตัวแสดง ฉบับพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 จึงดำเนินเรื่องตามฉบับพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 โดยมีสาระสำคัญของเรื่องคือการที่องคตเชิญสาส์นพระรามมาเจรจาขอนางสีดาคืน แต่ไม่บรรลุผลในการเจรจา

แม้ฉบับพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 จะเป็นต้นแบบของฉบับพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 ก็ตาม แต่วิธีที่รัชกาลที่ 1 ทรงใช้ดำเนินเนื้อเรื่องอาจจะมิใช่พระราชประสงค์สำหรับใช้เป็นบทสำหรับเล่นละครตลอดไป เพราะมิได้ทรงพระราชนิพนธ์บทละครไปพร้อมกับการประดิษฐ์ท่ารำอย่างเช่นในสมัยรัชกาลที่ 2 แต่*คงจะเป็นไปในทางให้มีเรื่องอันบริบูรณ์สำหรับเก็บไว้เป็นตำรับ หากจะนำตอนใดออกเล่นบ้างก็ได้ หากผู้ใดชอบใจที่จะอ่าน ก็จะมีเรื่องอันบริบูรณ์แต่ต้นจนจบไว้อ่านได้ดังนี้* (พระวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยลาภพฤฒิยากร, 2514: 52-53) เมื่อรัชกาลที่ 2 ทรงพระราชนิพนธ์จึงทรงตัดบทหรือปรับปรุงฉบับพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 ให้เหมาะแก่การแสดงละครยิ่งขึ้น เพราะทรง*มุ่งแต่เพียงจะแสดงความกระจ่าง ชัดแจ้ง และความกระชับสมจริงของเนื้อเรื่อง ตลอดจนความเหมาะสมของบทกับท่ารำเป็นสำคัญ* (อารดา สุมิตร, 2516: 252) เช่น ตอนองคตทูลสาร ฉบับพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 มีใจความจำนวน 14 คำกลอน โดยไม่ได้เล่าเหตุการณ์ย้อนหลัง แต่บอกว่าพระรามคือพระนารายณ์อวตารมาล้างวงศ์ยักษ์ นางสีดาที่ทศกัณฐ์ลักมาก็คือพระลักษมีจึงแต่งสารมาขอนางสีดาคืน โดยไม่คิดจะทำร้ายทศกัณฐ์ ในขณะที่ ฉบับพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 มีใจความจำนวน 8 คำกลอน โดยเล่าว่าพระรามคือพระนารายณ์ที่เชิญอวตารลงมาล้างวงศ์ยักษ์ เสด็จออกบำเพ็ญพรตพร้อมกับนางสีดาชายา ขณะนี้ทรงยกทัพข้ามมหาสมุทรมาแล้ว หากบุกกรุงลงกาก็จะย่อยยับ ด้วยความเมตตาจึงแต่งสาส์นให้ทูตมาเจรจาของนางสีดาคืน หากไม่คืนให้ก็จะฆ่าให้ตาย ดังตาราง

ตารางที่ 36 ตารางเปรียบเทียบจำนวนคำกลอนในบทละครใน เรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ตอนองคตสื่อสาร กับบทละครในเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ตอนองคตสื่อสาร

ฉบับพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1		ฉบับพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2	
๏ *ราชสารสมเด็จพระหริวงศ์*	*ผู้ทรงครุฑราชปักษา*	๏ *ในสารพระหริวงศ์ทรงสังข์*	*สถิตยังฝั่งเกษียรสมุทรใหญ่*
เอาพญาอนันตนาคา	*มาเป็นบัลลังก์อลงกรณ์*	*ฤๅษีเทวาสุราลัย*	*เชิญให้อวตารมาผลาญยักษ์*
สถิตยังเกษียรชลธาร	*แทบเชิงจักรวาลสิงขร*	*ทรงพระนามราเมศมิ่งโมลี*	*ผ่านศรีอยุธยาอาณาจักร*
ฤาษีเทวาวิชาธร	*สโมสรแซ่ซร้องบังคมคัล*	*เสด็จออกสร้างพรตทศพักตร์*	*ไปลักอรรคชายามาธานี*
ประชุมเชิญเสด็จไวกูณฐ์	*ยังประยูรจักรพรรดิรังสรรค์*	*พระจึ่งยกพลตามข้ามสมุทร*	*มายั้งหยุดเหยียบนครของยักษี*
มาล้างอสุราอาธรรม์	*ที่มันเป็นเสี้ยนแผ่นดิน*	*แม้นจะลุยลงกาสักนาที*	*ก็จะเป็นภัศม์ธุลีแหลกลาญ*
ทรงนามสมเด็จพระราเมศ	*มงกุฎเกศไตรภพจบสิ้น*	*แต่องค์พระทรงฤทธิคิดอนุกูล*	*จึ่งให้ทูตจำทูลราชสาส์น*
หน่อท้าวทศรถภูมินทร์	*เป็นปิ่นทวารวดี*	*แม้นไม่ส่งองค์สีดาเยาวมาลย์*	*จะสังหารชีวันให้บรรลัย*
อันนางสีดายุพาพักตร์	*คือองค์นงลักษณ์พระลักษมี*		
ท้าวทศเศียรอสุรี	*ไปลักเทวีมาไว้*		
จึ่งยกแสนยาพลากร	*ข้ามมหาสาครสมุทรใหญ่*		
ตามมาจะผลาญชีวาลัย	*แล้วมีพระทัยกรุณา*		
จึ่งแต่งราชทูตถือสาร	*หวังประทานชีวิตยักษา*		
จงเชิญนางทูนเศียรอสุรา	*ไปถวายบาทาพระจักรี ฯ*		

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, 2557: 297-301)

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2498: 138)

และเมื่อองคตฆ่าเสนาทั้งสี่ตนตายแล้ว มีความคิดจะตัดหัวทศกัณฐ์ไปถวายพระราม แต่เกรงพระราชอาญา ด้วยมิได้รับมอบอาญาสิทธิ์ จึงไม่กระทำการ “เกินเจ้าสั่ง” ซึ่งเป็นลักษณะของทหารที่ต้องเคารพระเบียบวินัยเชื่อฟังผู้บังคับบัญชาอย่างเคร่งครัด ซึ่งบทละครทั้ง 2 ฉบับรักษาธรรมเนียมนี้ไว้เช่นเดียวกัน ดังตาราง

ตารางที่ 37 ตารางเปรียบเทียบธรรมเนียมปฏิบัติของตัวละครในบทละครใน เรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ตอนองคตสื่อสาร กับบทละครในเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ตอนองคตสื่อสาร

ฉบับพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1		ฉบับพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2	
๏ แล้วตบมือร้องเย้ยหยัน	*ว่าเหวยทศกัณฐ์ยักษี*	*๏ แล้วตบมือหัวเราะเยาะเย้ย*	*ว่าเหวยเจ้าลงกากล้าหาญ*
กูจะใคร่ตัดเศียรของมึงนี้	*ไปเสียบไว้ที่พลับพลา*	*กูจะใคร่ได้เศียรของขุนมาร*	*ไปถวายพระอวตารผ่านฟ้า*
เกรงจะเกินราชบรรหาร	*องค์พระอวตารนาถา*	*แต่ครั้งนี้มิได้อาญาสิทธิ์*	*จึงจำใจไว้ชีวิตยักษา*
จึ่งไว้ชีวิตอสุรา	*ว่าแล้วก็เหาะขึ้นอัมพร ฯ*	*ว่าพลางทางแผลงฤทธา*	*เหาะมากองทัพพลับพลาชัย ฯ*
(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, 2557: 297-301)		(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2498: 141)	

2) การศึกษาเปรียบเทียบบทบาทความเป็นตลาดของตัวละคร

ดังได้กล่าวแล้วว่า การแสดงบทบาทความเป็นตลาดก็คือการแสดงความไม่สำรวมหรือความไม่สุภาพทางกาย วาจา และใจของตัวละครซึ่งเปรียบเสมือนตัวแทนมนุษย์ สำหรับบทละครใน เรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ตอน องคตสื่อสาร กับบทละครในเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ตอนองคตสื่อสาร ก็มีเนื้อเรื่องที่ทำให้ตัวละครต้องเกิดความขัดแย้ง อันเนื่องมาจากการเจรจาที่ต้องมีทั้งผู้ได้ประโยชน์และผู้เสียประโยชน์ เริ่มตั้งแต่การเจรจา การโต้ตอบ การโต้เถียงด่าทอ จนถึงขั้นใช้กำลังประดุษร้ายจนบาดเจ็บล้มตาย รวมทั้งบรรยากาศอันอึกทึกครึกโครมในการต่อสู้ของตัวละคร อันแสดงให้เห็นบทบาทความเป็นตลาดของตัวละคร ดังตาราง

ตารางที่ 38 ตารางเปรียบเทียบบทบาทความเป็นตลาดของตัวละครในบทละครใน เรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ตอน องคตสื่อสาร กับบทละครในเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ตอนองคตสื่อสาร

บทละครใน เรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช		บทละครใน เรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย	
๏ เมื่อนั้น	*ทศเศียรสุริวงศ์ยักษา*	*๏ เมื่อนั้น*	*ทศกัณฐ์แค้นคั่งฟังไม่ได้*
ได้ฟังกริ้วโกรธโกรธา	*อสุราเซ่นเขี้ยวเคี้ยวฟัน*	*ลุกขึ้นกระทืบบาทตวาดไป*	*เหมไอ้ลิงไพรใจพาล*
ลุกขึ้นชี้นิ้วกระทืบบาท	*สั่งสี่อำมาตย์แข็งขัน*	*ไม่เกรงกูผู้เป็นปิ่นกษัตริย์*	*สารพัดหยาบช้าว่าขาน*
จับไอ้องคตใจฉกรรจ์	*ที่มันองอาจอหังการ์*	*ตรัสพลางทางสั่งอำมาตย์มาร*	*จับประหารชีวันให้บรรลัย*
ผ่าปากลากลิ้นวานร	*ตัดกรตัดเกล้าเกศา*	*๏ บัดนั้น*	*สื่อสูรรับสั่งบังคมไหว้*
เสียบไว้ที่นอกทวารา	*ให้สมน้ำหน้าไอ้อับปรีย์ ฯ*	*เข้าพรั่งพร้อมล้อมลิงชิงชัย*	*หน้าที่นั่งตั้งใจประจัญบาน*
๏ บัดนั้น	*สี่เสนามารยักษี*	*ได้ทีถาโถมเข้าโจมจับ*	*กลอกกลับแกล้วกล้าศักดาหาญ*
รับสั่งพญาอสุรี	*ก็เข้าจับกระบี่ทั้งสี่ตน ฯ*	*เงื้อง่าคทาธรรอนราญ*	*ต่อต้านตีผิดไล่ติดพัน*

ตารางที่ 38 (ต่อ)

บทละครใน เรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ใน พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช		บทละครใน เรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ใน พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย	
๏ ต่างฟันต่างแทงแย้งยุทธ์	*สัประยุทธ์อื้ออึงกุลาหล*	*๏ เมื่อนั้น*	*องคตฤทธิแรงแข็งขัน*
ต่างถาต่างโถมโจมประจญ	*อลวนไม่ลดงดกร ฯ*	*ผู้เดียวเคี่ยวขับจับประจัญ*	*รับรองป้องกันกายา*
๏ เมื่อนั้น	*ลูกพญาพาลีชาญสมร*	*สองเท้าเหยียบสองอสุรินทร์*	*กรกระบินทร์กุมกระบองสองยักษา*
รับรองป้องกันฟันฟอน	*วานรโรมรุกคลุกคลี ฯ*	*เปลี่ยนผลัดปัดป้องไปมา*	*ย้ายท่าทำนองว่องไว*
๏ กึกก้องพสุธาอากาศ	*องอาจจับสี่ยักษี*	*๏ ลูกพาลีมีกำลังห้าวหาญ*	*ประจัญบานบั่นบุกรุกไล่*
สองเท้าจับสองเสนี	*กรกระบี่จับสองอสุรา*	*ขึ้นเหยียบยันฟันสี่เสนาใน*	*ล้มดิ้นสิ้นใจบรรลัยลาญ*
สั่งพญาครุฑราชฤทธิรงค์	*โจมจับภุชงค์ตัวกล้า*	*๏ แล้วตบมือหัวเราะเยาะเย้ย*	*ว่าเหวยเจ้าลงกากล้าหาญ*
พาเหาะขึ้นบนเมฆา	*ยังยอดมหาปราสาทชัย ฯ*	*กูจะใคร่ได้เศียรของขุนมาร*	*ไปถวายพระอวตารผ่านฟ้า*
๏ ฟาดลงพร้อมกันทั้งสี่ตน	*พรหมพักตร์หักโค่นไม่ทนได้*	*แต่ครั้งนี้มิได้อาญาสิทธิ์*	*จึงจำใจไว้ชีวิตยักษา*
หัวขาดตัวขาดกลาดไป	*ตกลงในพื้นปัถพี ฯ*	*ว่าพลางทางแผลงฤทธา*	*เหาะมากองทัพพลับพลาชัย ฯ*
๏ แล้วตบมือร้องเย้ยหยัน	*ว่าเหวยทศกัณฐ์ยักษี*		(กรมศิลปากร, 2498: 137-141)
กูจะใคร่ตัดเศียรของมึงนี้	*ไปเสียบไว้ที่พลับพลา*		
เกรงจะเกินราชบรรหาร	*องค์พระอวตารนาถา*		
จึ่งไว้ชีวิตอสุรา	*ว่าแล้วก็เหาะขึ้นอัมพร ฯ*		
	(กรมศิลปากร, 2553: 301-308)		

จากตารางจะเห็นได้ว่า บทบาทความเป็นตลาดของตัวละครในบทละครฉบับพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 เมื่อตัวละครเกิดอารมณ์โกรธนอกจากจะใช้สรรพนาม *“กู”* และ *“มึง”* แล้วตัวละครยังแสดงกิริยาไม่สุภาพ *“ชี้นิ้วกระทืบบาท”* ด่าทอด้วยคำหยาบ *“ไอ้อัปรีย์”* แสดงทั้งกิริยาและน้ำเสียงเยาะเย้ย *“ตบมือร้องเย้ยหยัน”* รวมทั้งมีบรรยากาศที่แสดงความเป็นตลาดอย่างชัดเจน *“ต่างฟันต่างแทงแย้งยุทธ์ สัประยุทธ์อื้ออึงกุลาหล ต่างถาต่างโถมโจมประจญ อลวนไม่ลดงดกร”* และ *“กึกก้องพสุธาอากาศ”*

ส่วนฉบับพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 เมื่อตัวละครเกิดอารมณ์โกรธก็ใช้สรรพนาม *“กู”* เช่นเดียวกับพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 ทั้งยังแสดงกิริยาท่าทางไม่สุภาพ *“กระทืบบาทตวาดไป”* ทั้งยังเน้นย้ำสถานะขององคตว่า *“เหม่ไอ้ลิงไพรใจพาล”* แสดงทั้งกิริยาและน้ำเสียงเยาะเย้ย *“แล้วตบมือหัวเราะเยาะเย้ย”* รวมทั้งมีบรรยากาศที่แสดงความเป็นตลาดอย่างชัดเจน *“ได้ทีถาโถมเข้าโจมจับ กลอกกลับแกล้วกล้าศักดาหาญ เงื้อง่าคทาธรรอนราญ ต่อต้านตีผิดไล่ติดพัน”* และยังคงเน้นย้ำบรรยากาศความเป็นตลาดตลาดอย่างต่อเนื่อง *“สองเท้าเหยียบสองอสุรินทร์ กรกระบินทร์กุมกระบองสองยักษา เปลี่ยนผลัดปัดป้องไปมา ย้ายท่าทำนองว่องไว”* และ *“ประจัญบานบั่นบุกรุกไล่”*

4.5.1.4 การศึกษาเปรียบเทียบบทละครในเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ตอนองคตสื่อสาร กับ บทประกอบการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอนองคตสื่อสาร ของกรมศิลปากร แสดงในรายการศรีสุขนาฏกรรม ครั้งที่ 22 วันศุกร์ที่ 30 ธันวาคม พ.ศ. 2520

1) การศึกษาเปรียบเทียบเนื้อเรื่อง

บทละครในเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ตอนองคตสื่อสาร เมื่อเปรียบเทียบกับบทประกอบการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอนองคตสื่อสาร ของกรมศิลปากร แสดงในรายการศรีสุขนาฏกรรม ครั้งที่ 22 วันศุกร์ที่ 30 ธันวาคม พ.ศ. 2520 จะมีเนื้อความบางตอนไม่ตรงกัน บางแห่งมีในบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 แต่ไม่มีในบทประกอบการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอนองคตสื่อสาร ของกรมศิลปากร แต่ส่วนใหญ่ดำเนินเค้าโครงเรื่องตามบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 ซึ่งเป็นไปตามบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 ดังตาราง

ตารางที่ 39 ตารางเปรียบเทียบลำดับเนื้อเรื่องในบทละครใน เรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ตอนองคตสื่อสาร กับบทประกอบการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอนองคตสื่อสาร ของกรมศิลปากร แสดงในรายการศรีสุขนาฏกรรม วันศุกร์ที่ 30 ธันวาคม พ.ศ. 2520

ที่	บทละครใน เรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย	บทประกอบการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ของกรมศิลปากร แสดงในรายการศรีสุขนาฏกรรม
1	องคตมาถึงกรุงลงกา ไม่สามารถเข้าไปได้เพราะประตูปิดและไม่มีผู้ใดออกมารับ เมื่อรอนานจึงแผลงฤทธิ์ถีบประตู ทั้งกำแพงและประตูก็พังทลายลง จึงเดินตรงเข้าท้องพระโรง เดินข้ามบรรดาอำมาตย์ไปจนถึงแท่นที่ประทับของทศกัณฐ์ แล้วจึงขนดหางเป็นบัลลังก์นั่งเสมอกับทศกัณฐ์	องคตมาถึงกรุงลงกา เห็นทหารเฝ้าอยู่หน้าประตูจึงบอกว่าเป็นฑูตแต่นายประตูไม่ยอมให้เข้าไป เมื่อเจรจาไม่สำเร็จองคตโกรธและขู่ว่าจะพังประตูเข้าไป จนในที่สุดจึงแผลงฤทธิ์ถีบประตูเมืองพังทลายลง แล้วเดินตรงเข้าท้องพระโรง โดยไม่เกรงกลัวใครๆ แม้แต่ทศกัณฐ์ แล้วจึงขนดหางเป็นบัลลังก์นั่งเสมอกับทศกัณฐ์
2	องคตบอกว่าเป็นฑูตถือสาส์นพระราม ขณะนี้หยุดพักทัพอยู่เชิงเขามรกต หากทศกัณฐ์ทำชั่วกลัวความตาย ก็ให้ไปถวายบังคมและจะขอรับนางสีดากลับไป ไม่คิดจะทำการศึกสงคราม	
3	ทศกัณฐ์ได้ฟังก็โกรธ จึงกล่าวตำหนิองคตว่าไม่รู้จักหรือว่าเป็นกษัตริย์ แม้แต่เทวดายังต้องไหว้ องคตเป็นฑูตอย่าทำตัวเสมอเจ้า ทำไมจึงไม่ถวายบังคมตามธรรมเนียม	ทศกัณฐ์เห็นว่าองคตอวดศักดา ขนดหางนั่งสูงเสมอตน จึงระงับความโกรธไว้แล้วไต่ถามว่าเป็นฑูตถือสารมา แต่ทำไมไม่ถวายบังคมตามธรรมเนียมประเพณี เพราะอย่างไรองคตก็ยังอ่อนอาวุโส หากนับวงศ์ทศกัณฐ์ก็ถือเป็นญาติผู้ใหญ่
4	องคตได้ฟังก็หัวเราะแล้วบอกว่า ถึงเป็นเจ้าก็ไม่ได้เป็นเจ้าขององคต ทำไมจะต้องไหว้ อย่าถือยศถือศักดิ์ จะพากันตายทั้งเมือง	องคตได้ฟังก็กล่าวตอบทันทีว่า ถึงเป็นเจ้าก็ไม่ได้เป็นเจ้าขององคต ทำไมจะต้องไหว้ อย่าถือยศถือศักดิ์ เวลานี้พระรามใช้มาเป็นฑูต ขอให้ทศกัณฐ์น้อมรับราชสาส์น
5	องคตจึงอ่านสาส์นของพระรามความว่า พระรามคือพระนารายณ์ที่อวตารมาเป็นพระรามมาผลาญยักษ์ ขณะนี้ออกป่าบำเพ็ญพรต ทศกัณฐ์ไปลักสีดาซึ่งเป็นชายามาไว้ที่กรุงลงกา พระรามจึงยกทัพตามมา หากเข้าทำสงคราม กรุงลงกาก็จะย่อย	องคตจึงอ่านสาส์นของพระรามความว่า พระรามคือพระนารายณ์ที่อวตารมาเป็นพระรามมาผลาญยักษ์ ขณะนี้ออกป่าบำเพ็ญพรต ทศกัณฐ์ไปลักสีดาซึ่งเป็นชายามาไว้ที่กรุงลงกา พระรามจึงยกทัพตามมา หากเข้าทำสงคราม กรุง

ตารางที่ 39 (ต่อ)

ที่	บทละครใน เรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ใน พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย	บทประกอบการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ของกรมศิลปากร แสดงในรายการศรีสุขนาฏกรรม
	ยับลง แต่พระรามทรงเมตตา จึงแต่งทูตมาเจรจาขอให้ส่งนางสีดาคืน มิเช่นนั้นจะฆ่าให้ตาย	ลงกาก็จะย่อยยับลง แต่พระรามทรงเมตตา จึงแต่งทูตมาเจรจาขอให้ส่งนางสีดาคืน มิเช่นนั้นจะฆ่าให้ตาย
6	ทศกัณฐ์ได้ฟังก็โกรธ ชี้หน้าแล้วถามไปว่าเห็นตนเองไปลักนางสีดามาหรือ ตนเองไปป่าเห็นนางอยู่คนเดียว ร้องไห้อ้อนวอนขอตามมาด้วย ถ้ามาแล้วพูดกันดีๆ ก็อาจจะเมตตา แต่กลับพูดจาข่มขู่ดูถูก อวดอ้างฝีมือ ให้กลับไปบอกพระรามว่าจะไม่ส่งนางสีดาคืน ให้กลับไปชิงบัลลังก์จากพระพรตคืนให้ได้ก่อน	ทศกัณฐ์ได้ฟังก็โกรธ ชี้หน้าแล้วถามไปว่าเห็นตนเองไปลักนางสีดามาหรือ ตนเองไปป่าเห็นนางอยู่คนเดียว ร้องไห้อ้อนวอนขอตามมาด้วย แต่พระรามกลับบอกว่าเป็นเมียจึงตามมาทวงคืน จริงๆ แล้วก็เป็นโจรมากกว่า ตนเองรู้ว่าต้องหลบหนีพระพรตออกมาบวชอยู่ในป่า สำหรับนางสีดาอย่าหวังว่าจะได้คืน ขืนดื้อดึงจะฆ่าให้ตาย
7	องคตตอบว่าทศกัณฐ์แต่งเรื่องโกหก เมื่อพระรามออกเดินป่า พระพรตก็ตามมาเชิญเสด็จกลับไปครองสมบัติ แต่เทวดาและนักบวชได้ประชุมร่วมกันห้ามพระรามไว้ เพราะมีหน้าที่ต้องล้างยักษ์ให้สิ้นวงศ์ เช่น ตรีเศียร ทูต ขรก็ตายด้วยศรพระราม ถ้าขืนอวดศักดาก็อาจจะตายเช่นกัน	องคตตอบว่าทศกัณฐ์แต่งเรื่องโกหก เหตุที่พระรามต้องออกป่ามาบวชเพราะให้สัญญากับท้าวทศรถไว้ ในขณะเดียวกันพระพรตก็ตามมาทูลเชิญให้กลับไปครองเมือง แต่พระรามไม่กลับ หากทศกัณฐ์ไม่ส่งนงสีดาคืนก็จายเช่นเดียวกับกากนาสูณ ทูต ขรและตรีเศียร
8	ทศกัณฐ์ยิ่งโกรธ กล่าวหาว่าทำไมองคตต้องยกย่องพระรามพระลักษมณ์ ทั้งๆ ที่ทั้งสองคนได้ฆ่าพาลีตาย องคตเองก็เป็นลูกนางมณโฑ ไม่ควรมาพูดจาดูถูกตนเองในฐานะเป็นผู้ใหญ่ แล้วกล่าวตำหนิทูต ขร ว่าเป็นยักษ์ไม่มีฝีมือเหมือนชาวลงกา หากองคตคิดจะเอาชีวิตก็คงจะยาก	ทศกัณฐ์ยิ่งโกรธ กล่าวหาว่าทำไมองคตต้องยกย่องพระรามพระลักษมณ์ ทั้งๆ ที่ทั้งสองคนได้ฆ่าพาลีตาย องคตเองก็เป็นลูกนางมณโฑ เท่ากับว่าตนเองก็เป็นญาติผู้ใหญ่ ไม่ควรมาพูดจาดูถูกกัน แล้วกล่าวตำหนิทูต ขร ว่าเป็นยักษ์ไม่มีฝีมือเหมือนชาวลงกา ตนเองนั้นเป็นผู้ยิ่งใหญ่ในสามโลก
9	องคตหัวเราะแล้วพูดเยาะเย้ยว่า อย่าอวดดี ที่วงศาคณาญาติล้มหายตายจากก็ใช่ญาติพี่น้องทั้งนั้น ส่วนที่กล่าวหาว่าพระรามฆ่าพาลีพ่อของตนนั้น ใครเขาก็รู้เหตุผลทั้งสามโลก ไม่ใช่เรื่องที่จะยกมากล่าวอ้าง เมื่อครั้งพาลียังมีชีวิตอยู่จับยักษ์ตนหนึ่งได้ รูปร่างหน้าตาคล้ายกับทศกัณฐ์ มีสิบเศียรสิบหน้า พาลีจับมัดให้ตนเองลากเล่นต่างปู ซ้ำเอาข้าวที่เหล่ากำนัลกินเหลือให้กินปะทังชีวิตจึงอยู่รอดมาจนทุกวันนี้	องคตหัวเราะแล้วพูดเยาะเย้ยว่า อย่าอวดดี ที่วงศาคณาญาติล้มหายตายจากก็ใช่ญาติพี่น้องทั้งนั้น ส่วนที่กล่าวหาว่าพระราม ฆ่าพาลีพ่อของตนนั้น ใครเขาก็รู้เหตุผลทั้งสามโลก ไม่ใช่เรื่องที่จะยกมากล่าวอ้าง เมื่อครั้งพาลียังมีชีวิตอยู่จับยักษ์ตนหนึ่งได้รูปร่างหน้าตาคล้ายกับทศกัณฐ์ มีสิบเศียรสิบหน้า พาลีจับมัดให้ตนเองลากเล่นต่างปู ซ้ำเอาข้าวที่เหล่ากำนัลกินเหลือให้กินปะทังชีวิตจึงอยู่รอดมาจนทุกวันนี้
10	ทศกัณฐ์ได้ฟังยิ่งโกรธมาก ลุกขึ้นกระทืบเท้า สั่งให้เสนาจับองคตไปฆ่า	ทศกัณฐ์ได้ฟังยิ่งโกรธมาก ลุกขึ้นกระทืบเท้า สั่งให้เสนาจับองคตไปฆ่า
11	เสนาทั้งสี่เข้าช่วยกันจับองคต ต่างต่อสู้กันอย่างดุเดือด องคตเข้าต่อสู้ โดยใช้เท้าเหยียบเสนา 2 ตนไว้ สองมือจับเสนาอีก 2 ตน เข้าทำการรบกันด้วยชั้นเชิงแบบชิงไหวชิงพริบ องคตมีความสามารถในการรบมากกว่าจึงฟันเสนาทั้ง 4 ตนตาย เสร็จแล้วองคตก็ตบมือเยาะเย้ยทศกัณฐ์ แล้วบอกว่าตนอยากจะได้หัวทศกัณฐ์ไปถวายพระราม แต่มิได้รับมอบอาญาสิทธิ์ให้กระทำ จึงต้องไว้ชีวิตทศกัณฐ์ พูดเสร็จก็เหาะขึ้นท้องฟ้ากลับไปพลับพลาเชิงเขามรกต	องคตมีความสามารถในการรบมากกว่าจึงฟันเสนาทั้ง 4 ตนตาย เสร็จแล้วองคตก็ตบมือเยาะเย้ยทศกัณฐ์ แล้วบอกว่าตนอยากจะได้หัวทศกัณฐ์ไปถวายพระราม แต่มิได้รับมอบอาญาสิทธิ์ให้กระทำ จึงต้องไว้ชีวิตทศกัณฐ์ พูดเสร็จก็เหาะขึ้นท้องฟ้ากลับไปเฝ้าพระรามที่พลับพลาเชิงเขามรกต

กล่าวได้ว่า จากการศึกษาเปรียบเทียบเนื้อเรื่อง พบว่าบทประกอบการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ตอนองคตสื่อสาร ของกรมศิลปากร แสดงในรายการศรีสุขนาฏกรรม วันศุกร์ที่ 30 ธันวาคม พ.ศ. 2520 ดำเนินเนื้อเรื่องตามบทพระราชนิพนธ์ทั้งในรัชกาลที่ 1 และรัชกาลที่ 2 เป็นการจัดทำบทในลักษณะผสมผสาน *โดยส่วนใหญ่เวลาจัดทำบทจะใช้บทรัชกาลที่ 1 เป็นหลักและนำบทรัชกาลที่ 2 มาผนวกเพราะมีความกระชับมากกว่า* (ศิริพงษ์ ทวีทรัพย์. สัมภาษณ์, 15 มกราคม 2561) คนจัดทำบทต้องศึกษาบทพระราชนิพนธ์โดยละเอียด ต้องอ่านซ้ำๆ หลายๆ ครั้ง จึงจะสามารถตีความแปลงคำกลอนให้เป็นคำพากย์และเจรจาได้ *บางครั้งต้องรักษาคำกลอนที่สำคัญๆ ในการที่จะนำมาใช้เป็นบทร้องด้วย* (ธีรภัทร ทองนิ่ม, 2556: 182) นอกจากนี้ คนจัดทำบทยังต้องมีความสามารถในการอธิบายรูปแบบ ลำดับ และวิธีการแสดงตลอดจนการบรรจุเพลงขับร้องและหน้าพาทย์ที่เหมาะสมแก่บุคลิกลักษณะ อุปนิสัยและอารมณ์ของตัวละคร รวมทั้งสามารถคำนวณสัดส่วนการกระจายบทบาทตัวละคร การดำเนินเรื่องกับระยะเวลาที่ใช้ในการแสดงแต่ละครั้งด้วย การจัดทำบทโขนให้ถูกต้องตามแบบแผนจึงเป็นเรื่องที่ท้าทายความรู้ความสามารถและประสบการณ์เป็นอย่างยิ่ง

การเปรียบเทียบบทบาทความเป็นตลาดของตัวละครในบทประกอบการแสดงละครในเรื่องรามเกียรติ์สมัยกรุงศรีอยุธยา กรุงธนบุรีและกรุงรัตนโกสินทร์ มีลักษณะการสืบทอดบทบาทความเป็นตลาดของตัวละครมาจากฉบับก่อนหน้าโดยลำดับสืบเนื่องมายังบทประกอบการแสดงโขนของกรมศิลปากรที่มีลักษณะ ***"ปรับปรุงใหม่"*** สำหรับจัดแสดง ณ โรงละคอนศิลปากรซึ่งจัดแสดงเป็นโขนฉาก บทที่นำมาใช้*บางชุดก็มีลักษณะเป็นแบบละคร แม้การที่นำมาใช้เป็นบทแสดงจะบิดผันให้เป็นแบบโขนก็ตาม เรียบเรียงให้มีบทขับร้องตามแบบละครในและมีทั้งบทพากย์กับคำเจรจาตามแบบแผนการแสดงโขนแต่ก่อนมา* (ธนิต อยู่โพธิ์. 2500: 75) ดังปรากฏในบทประกอบการแสดงโขนชุดหนุมานอาสา ความว่า

บทละครในเรื่องรามเกียรติ์ ตอนศึกทศกัณฐ์ครั้งที่ ๕ ฉบับพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 2		บทประกอบการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ชุดหนุมานอาสา ฉบับกรมศิลปากรปรับปรุงใหม่	
ช้า		ร้องเพลงกระบอกทอง	
๏ อันเสียงกัมปนาทหวาดไหว	*ดังลมพายุใหญ่ในไพรสาณฑ์*	*๏ อันเสียงกัมปนาทหวาดไหว*	*ดั่งลมพายุใหญ่ในไพรสาณฑ์*
จะเป็นทัพทศเศียรขุนมาร	*หรือวงศ์วานอสุราออกมารบ*	*จะเป็นทัพทศเศียรขุนมาร*	*หรือวงศ์วารอสุราออกมารบ*
ร่าย		ร้องร่าย	
๏ บัดนั้น	*พิเภกรู้โยคเกณฑ์เจนจบ*	*๏ บัดนั้น*	*พิเภกรู้โยคเกณฑ์เจนจบ*
จับกระดานหารคูณเลขลบ	*แล้วน้อมนบประณมบังคมทูล*	*จับกระดานหารคูณเลขลบ*	*แล้วน้อมนบประนมบังคมทูล*
ซึ่งเป็นจอมพลมารณรงค์	*คือองค์ท้าวราพณาสูร*	*ซึ่งเป็นจอมพลมารณรงค์*	*คือองค์ท้าวราพณาสูร*
มิใช่สุริย์วงศ์พงศ์ประยูร	*จงทราบบาทมูลพระภูมี*	*มิใช่สุริย์วงศ์พงศ์ประยูร*	*จงทราบบาทมูลพระภูมี*

บทละครในเรื่องรามเกียรติ์ ตอนศึกทศกัณฐ์ครั้งที่ ๕ ฉบับพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 2	บทประกอบการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ชุดหนุมานอาสา ฉบับกรมศิลปากรปรับปรุงใหม่
ร่าย	เจรจา
๏ *เมื่อนั้น องค์พระหริรักษ์เรืองศรี* *ฟังพิเภกแถลงแจ้งคดี จึงมีสีหนาทบัญชา* *สั่งพระยาสุครีพขุนกระบินทร์ จงเตรียมพลพานรินทร์แกล้วกล้า* *เราจะไปต้านต่อฤทธา ด้วยเจ้าลงกาพระยามาร* ๏ *บัดนั้น สุครีพรับราชบรรหาร* *อัญชลีแล้วถอยคล้อยคลาน ออกมาหน้าฉานฉับพลัน* ประถม (กรมศิลปากร. 2498: 158)	*ฝ่ายสมเด็จพระรามราชจักรี ทรงสดับคดีแสนเกษมเปรมพระราชหฤทัยเป็นยิ่งนัก ครั้งนี้จะได้สังหารทศพักตร์เสียให้สูญสิ้นชีวา แล้วจะรับเอกอัครนารีสีดาคืนกลับไปยังกรุงศรี ดำริพลางทางเผยพระวาทีว่านี่แน่ะสุครีพ ท่านจงเร่งรีบรัดพหลพลแสนยากร เรากับพระศรีอนุชาจะบทจรออกไปชิงชัย ณ บัดนี้ ฯ* *สุครีพผู้เรืองฤทธิไกร รับราชบัญชาพระภูวไนยแล้วกราบกรานรีบไปจัดพหลพลโยธาหาญ บัดนั้น ฯ* สุครีพเข้าโรง (กรมศิลปากร. 2495: 158-159)

จากตารางแสดงให้เห็นว่า นอกจากเรียบเรียงบทตามแบบการแสดงละครในแล้ว ยังมีการถอดความจากกลอนบทละครไปเป็นคำเจรจาตามแบบแผนการแสดงโขน มีการปรับใช้ทำนองเพลงขับร้องให้กระชับขึ้น [เพลงกระบอกทองแทนเพลงช้าปี่-ผู้วิจัย] รวมทั้งใส่คำกำกับบทบาทการแสดงของตัวละครด้วย นอกจากนี้ ยังมีการเปลี่ยนจากกลอนบทละครไปใช้กาพย์ฉบังประกอบการพากย์อย่างโขนแทนการขับร้องแบบละครใน ดังตัวอย่าง

บทละครในเรื่องรามเกียรติ์ ตอนพระรามให้ปล่อยม้าอุปการ ฉบับพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 2	บทประกอบการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ชุดพระรามครองเมือง ฉบับกรมศิลปากรปรับปรุงใหม่
ร่าย	พากย์ชมดง
๏ *เดินโดยมรคาพนาลี มาถึงที่กาลวาตป่าใหญ่* *ลดเลี้ยวเที่ยวชมมิ่งไม้ แสนสำราญฤทัยเป็นพ้นนัก ฯ* (กรมศิลปากร. 2498: 47)	๏ *ถึงถิ่นกาลวาตอรัญวา พลางทอดทัศนาวิหคมิ่งไม้รายเรียง* ๏ *เค้าโมงจับโมงมองเมียง คู่เคล้าโมงเคียง เคียงคู่อยู่ปลายไม้โมง* (กรมศิลปากร. 2501: 247)

นอกจากนี้ ยังมีการสอดแทรกการรำฉุยฉายซึ่งจัดเป็นการรำประเภทอวดฝีมือของตัวละครถือเป็นความแปลกใหม่ที่น่าสนใจในกระบวนการแสดง ทำให้การแสดงโขนมีสีสันมากยิ่งขึ้น โดยเฉพาะเป็นการแสดงทักษะความสามารถของผู้รำ ผู้ขับร้องและผู้บรรเลง [คนเป่าปี่-ผู้วิจัย] อันเป็นการสะท้อนภูมิปัญญาของโบราณจารย์ รวมทั้ง มีการประดิษฐ์ระบำขึ้นมาสำหรับแสดงในโขน 4 ลักษณะ คือ พระ-นาง ยักษ์ ลิง และ สัตว์ จึงทำให้การแสดงโขนมีความงดงาม ตระการตา และเสริมให้เนื้อหาของการแสดงสมบูรณ์ยิ่งขึ้น (สมรัตน์ ทองแท้, 2537: บทคัดย่อ) ดังตัวอย่าง

บทละครในเรื่องรามเกียรติ์ ตอนศึกอินทรชิตครั้งที่ ๒ ฉบับพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 2	บทประกอบการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ชุดพระรามครองเมือง ฉบับกรมศิลปากรปรับปรุงใหม่
ร่าย	ร้องฉุยฉาย
๏ *เป็นโกสีย์ทรงเครื่องเรืองอร่าม ล้วนแก้วเก้าเงางามวามเวหา* *จับพระแสงพรหมาสตร์ยาตรา เสด็จมาเกยสุวรรณทันใด ฯ*	๏ *ฉุยฉายเอย ช่างบิดเบือนได้เหมือนหมาย* *โฉมเฉิดเลิศโฉมชาย รูปยักษ์หายไปจนหมด*

บทละครในเรื่องรามเกียรติ์ ตอนศึกอินทรชิตครั้งที่ ๒ ฉบับพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 2	บทประกอบการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ชุดพระรามครองเมือง ฉบับกรมศิลปากรปรับปรุงใหม่
ฯ ๒ คำ ฯ เสมอ (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย. 2498: 265)	*อรชรอ้อนแอ้นเอวกลม ดูช่างน่าชมสมเกียรติยศ ฯ* ร้องแม่ศรี *๏ ยักษีเอย ยักษีแสนสวย* *เอวอ่อนระทวย สำรวยทั่วตน* *ช่างเหมือนอมรินทร์ ปิ่นฟ้าเวหน* *ชะช่างทำกล จริงยักษีเอย ฯ* - ปี่พาทย์ทำเพลงเร็ว – - พระอินทร์แปลงรำเข้าโรง - (กรมศิลปากร. 2501: 247)

ประการสำคัญ บทประกอบการแสดงโขนของกรมศิลปากรได้สืบทอดบทบาทความเป็นตลาดของตัวละครไว้ในบทประกอบการแสดงด้วยทุกครั้ง แสดงให้เห็นความสำคัญในความเป็นตลาดที่สะท้อนพฤติกรรมมนุษย์ผ่านพฤติกรรมตัวละครได้อย่างชัดเจน ดังตัวอย่าง

บทละครในเรื่องรามเกียรติ์ ตอนกากนาสูรกับบริวารรังควานพวกฤๅษี ฉบับพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 1	บทโขนชุดปราบกากนาสูร ปรับปรุงจากบทละคอนเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1
ร่าย *๏ มาถึงซึ่งอาศรมบท แห่งพระนักพรตทั้งหมด* *บินว่อนร่อนร้องวุ่นวาย ตาหมายฉาบโฉบลงมา* *ยื้อแย่งหลังคาอาศรม หักถล่มดั่งต้องพายุกล้า* *ไล่ขยิกจิกตีพระสิทธา ฉวยเฉี่ยวชฎาวุ่นไป* ฯ ๔ คำ ฯ เชิด (พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2540: 276)	ร้องกระบอก *๏ มาถึงซึ่งอาศรมบท แห่งพระนักพรตทั้งหมด* *บินว่อนร่อนร้องวุ่นวาย ตาหมายฉาบโฉบลงมา* *ยื้อแย่งหลังคาอาศรม หักถล่มดั่งต้องพายุกล้า* *ไล่ขยิกจิกตีพระสิทธา ฉวยเฉี่ยวชฎาวุ่นไป* ฯ เชิด ฯ (กรมศิลปากร. 2507: 9)
บทละครในเรื่องรามเกียรติ์ ตอนหนุมานหักด่านเมืองบาดาล ฉบับพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 2	บทโขนชุดมัยราพณ์สะกดทัพ ปรับปรุงจากบทละคอนเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2
ร่าย *๏ ถึงที่ด่านกั้นชั้นกลาง แลเห็นช้างยืนเยี่ยมเทียมเวหา* *โก่งหางกางหูฮึดมา แทงถลาไล่เลี้ยวเรี่ยวแรง* *๏ ลูกพระพายโผนจับสัประยุทธ์ ทะยานยุดหักคอข้อแข็ง* *เปลี่ยนท่าง่าพระขรรค์ฟันแทง เลือดแดงเป็นสาดขาดใจตาย* *โอด* (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย. 2498: 166)	ร้องร่าย *๏ ถึงที่ด่านกั้นชั้นกลาง เป็นทางสองชะวากฟากภูผา* *เขากระทบกระแทกกันลั่นโลกา เปลวพุ่งรุ่งฟ้าลุกเป็นควัน* *ประกายเพลิงเถกิงแรงแสงเป็นกรดขุนสวา น่าสยดสยองใจไหวหวั่น* *ถาโถมโจมประจัน ภูผาพลันหักยับทับธรณี* - ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด – (กรมศิลปากร. 2507: 40)

บทละครในเรื่องรามเกียรติ์ ตอนนางลอย ฉบับพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 2	บทโขนชุดนางลอย ปรับปรุงจากบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระนิพนธ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์
ร่าย ๏ *แล้วคิดครั้งลูกพระพายถวายแหวน ไปทำแค้นทศพักตร์หักหาญ* *จึ่งบัญชาว่าเหวนหนุมาน ตัวไปผลาญลูกเขาเผานคร* *บัดนี้เจ้าลงกาก็ฆ่านาง เหมือนอย่างเราว่ามาแต่ก่อน* *อันคำมั่นสัญญาของวานร ให้ทำโทษโรธกรประการใด* (กรมศิลปากร. 2498: 93)	ร้องเพลงโลมนอก ๏ *เหวยเหวยลูกพระพายไปเผาเมือง ทศพักตร์แค้นเคืองจึงหักหาญ* *ฆ่านางทิ้งน้ำทำประจาน โทษเจ้าจะประมาณสักเพียงไร* (กรมศิลปากร. 2507: 66)
บทละครในเรื่องรามเกียรติ์ ตอนอินทรชิตทูลทศกัณฐ์เรื่องพระลักษมณ์ต้องศร ฉบับพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 1	บทโขนชุดนาคบาศ ปรับปรุงจากบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1
ร่าย ๏ *เสียงสนั่นลั่นพื้นสุธาดล เป็นนาคเกลื่อนกล่นไม่นับได้* *พ่นพิษมืดคลุ้มดั่งควันไฟ ไล่รัดพระศรีอนุชา* *เว้นแต่พิเภกผู้เป็นญาติ ไม่ต้องนาคบาศของยักษา* *อันหมู่วานรโยธา นาคามัดกลิ้งกับดินดาน ฯ* ฯ ๔ คำ ฯ โอด (พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2540: 471-472)	ร้องเพลงกราวรำ ๏ *เป็นนาครัดมัดพระลักษมณ์กับพลลิง ล้มกลิ้งเกลื่อนกลาดไม่หวาดไหว* *หมู่ยักษ์โยธีก็ดีใจ ร้องเย้ยไยไพไปทั่วกัน* - ปี่พาทย์ทำเพลงรัวแล้วโอด - (กรมศิลปากร. 2507: 74)
บทละครในเรื่องรามเกียรติ์ ตอนศึกอินทรชิตครั้งที่ ๒ แผลงศรพรหมาสตร์ ฉบับพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 2	บทโขนชุดพรหมาสตร์ ปรับปรุงจากบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2
ร่าย ๏ *เมื่อนั้น อินทรชิตสิทธิศักดิ์ยักษา* *ได้ยินบอกออกความอัปรา โกรธาลืมเนตรเห็นเสนี* *ลุกขึ้นกระทืบบาทหวาดไหว เหมไอ้กาลสูรยักษี* *มาพูดให้เป็นลางกลางพิธี ชีวิตมึงถึงที่จะบรรลัย* *นี่หากคิดนิดเดียวด้วยรับสั่ง จะหยุดยั้งยกโทษโปรดให้* *ว่าพลางทางขับเสียทันใด แล้วกลับนั่งตั้งใจภาวนา* ตระ (กรมศิลปากร. 2498: 264)	ร้องเพลงรื้อร่ายศัพท์ไทย ๏ *เมื่อนั้น อินทรชิตสิทธิศักดิ์ยักษา* *ได้ยินบอกออกความอัปรา โกรธาลืมเนตรเห็นเสนี* *ลุกขึ้นกระทืบบาทหวาดไหว เหมไอ้กาลสูรยักษี* *มาพูดให้เป็นลางกลางพิธี ชีวิตมึงถึงที่จะบรรลัย* *หากคิดนิดเดียวว่ารับสั่ง จึงหยุดยั้งยกโทษโปรดให้* *(ถอน) ว่าพลางทางทรงศรชัย คลาไคลออกจากโรงพิธี (ทวน)* - ปี่พาทย์ทำเพลงพราหมณ์ออก - (กรมศิลปากร. 2507: 91-92)
บทละครในเรื่องรามเกียรติ์ ตอนหนุมาน นิลนนท์ และชมพูพานเข้าลงกา ฉบับพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 1	บทโขนชุดทำลายพิธีหุงน้ำทิพย์ ปรับปรุงจากบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1
ร่าย ๏ *เจ้าผู้จำเริญสิริลักษณ์ องค์อัคเรศเสน่หา*	ร้องเพลงร่าย ๏ *เมื่อนั้น กำแหงหนุมานทหารใหญ่*

บทละครในเรื่องรามเกียรติ์ ตอนหนุมาน นิลนนท์ และชมพูพานเข้าลงกา ฉบับพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 1	บทโขนชุดทำลายพิธีหุงน้ำทิพย์ ปรับปรุงจากบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1
อันซึ่งพี่กลับเข้ามา *หวังจะแจ้งกิจจาแก่ทรามวัย* *ว่ามนุษย์กับพวกพานรินทร์* *ตายสิ้นหาหลอเหลือไม่* *แต่ไอ้พิเภกจังไร* *มีนหนีเข้าในพนาดร* *เกลือกว่าจะกลับมาแก้กัน* *ให้พวกมันเป็นขึ้นเหมือนแต่ก่อน* *ตัวพี่จะลาบังอร* *ยกหมู่นิกรโยธา* *ออกไปไล่จับไอ้สาธารณ์* *ผลาญเสียให้สิ้นสังขาร์* *เสียบไว้ยังที่ทวารา* *อย่าให้ใครดูเยี่ยงมัน ฯ* ฯ ๘ คำ ฯ เจรจา ๏ *ว่าพลางย่างเยื้องจากอาสน์* *อันโอภาสพรรณรายฉายฉัน* *ลงจากปราสาทสุวรรณ* *จรจรัลมาเกยรูจี ฯ* ฯ ๒ คำ ฯ เสมอ (พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2540: 314)	*เสร็จภิรมย์สมสนิทนางทรามวัย* *จึงใส่ไคล้กล่าวแกล้งแต่งอุบาย* *อ้ายพิเภกพวกอกตัญญู* *พี่ยังนึกแค้นอยู่ไม่รู้หาย* *แม้มิได้ทำ้หั่นให้มันตาย* *พี่หลับนอนไม่สบายวุ่นวายใจ* *จะยกทัพกลับออกไปค้นหา* *จับเป็นเข่นฆ่าเสียให้ได้* *ว่าพลางทางจับศรชัย* *ตรงไปเกยแก้วแพรวพราย* - ปี่พาทย์ทำเพลงเสมอ - (กรมศิลปากร. 2507: 118)
บทละครในเรื่องรามเกียรติ์ ตอนหนุมานฆ่าบรรลัยกัลป์ตาย ฉบับพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 2	บทโขนชุดสีดาลุยไฟและปราบบรรลัยกัลป์ ปรับปรุงจากบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2
ร่าย ๏ *เมื่อนั้น* *บรรลัยกัลป์ครั้นเห็นลิงใหญ่* *โกรธากระทืบบาทาแล้วว่าไป* *เหวยไอ้พานรินทร์ดูหมิ่นยักษ์* *กูคิดว่าลิงไพรจึ่งไต่ถาม* *มึงนี้พวกลักษณ์รามพึ่งรู้จัก* *อย่าโยโสโอหังฮึกฮัก* *กูจะหักคอเคี้ยวเสียเดี๋ยวนี้* *ว่าพลางกวัดแกว่งพระแสงศร* *ประจัญบานราญรอนกระบี่ศรี* *เข่นเขี้ยวแข็งข้อต่อดี* *ถ้อยทีไล่ประชิดติดพัน ฯ* (กรมศิลปากร. 2498: 249-250)	ร้องเพลงลิงโลด ๏ *เมื่อนั้น* *บรรลัยกัลป์ครั้นเห็นลิงใหญ่* *โกรธากระทืบบาทตวาดไป* *เหวยไอ้พานรินทร์ดูหมิ่นยักษ์* *กูคิดว่าลิงไพรจึงไต่ถาม* *มึงนี้พวกลักษมณ์รามพึ่งรู้จัก* *อย่าโยโสโอหังฮึกฮัก* *กูจะหักคอเคี้ยวเสียเดี๋ยวนี้* *ว่าพลางกวัดแกว่งพระแสงศร* *ประจัญบานราญรอนกระบี่ศรี* *เข่นเขี้ยวแข็งข้อต่อดี* *ถ้อยทีไล่ประชิดติดพัน ฯ* (กรมศิลปากร. 2507: 145)
บทละครในเรื่องรามเกียรติ์ ตอนพระมงกุฎและพระลบประลองศร ฉบับพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 2	บทโขนชุดพระรามครองเมือง ปรับปรุงจากบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2
ร่าย ๏ *ศรถูกพญารังดังสนั่น* *หักสะบั้นกลางต้นไม่ทนได้* *ด้วยกำลังฤทธิรอนศรชัย* *หวั่นไหวไปทั่วทั้งธาตรี* *สองกมารชื่นชมโสมนัส* *ตบหัตถ์สรวลสันต์เกษมศรี* *แล้วพากันดั้นดงพงพี* *มายังที่อาศรมศาลา* เชิด (กรมศิลปากร. 2498: 42)	ร้องร่าย ๏ *ศรถูกพญารังดังสนั่น* *หักสะบั้นกลางต้นไม่ทนได้* *ด้วยกำลังฤทธิรอนศรชัย* *หวั่นไหวไปทั่วทั้งโลกา* - ปี่พาทย์ทำเพลงรัว - (กรมศิลปากร. 2507: 244)

กล่าวโดยสรุป บทประกอบการแสดงโขนของกรมศิลปากร ได้จัดทำขึ้นโดยปรับปรุงจากบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 และรัชกาลที่ 2 เป็นหลัก บางฉบับคงเนื้อหาเดิมตามบทพระราชนิพนธ์ฉบับใดฉบับหนึ่งทั้งฉบับ บางฉบับมีลักษณะผสมผสานแล้วเรียบเรียงขึ้นใหม่ และบางฉบับมีการสอดแทรกการรำอวดฝีมือของตัวละครที่มาจากบทคอนเสิดเรื่องรามเกียรติ์ พระนิพนธ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ โดยมีลักษณะสำคัญ คือ ปรับลดกระบวนกลอนเพื่อให้มีความกระชับสอดคล้องกับระยะเวลาทำการแสดงแต่ยังคงสาระตามเนื้อเรื่องไว้อย่างครบถ้วน เรียบเรียงบทเจรจาขึ้นใหม่จากกลอนบทละครเดิม รวมทั้งสอดแทรกบทพากย์ การกำกับเพลงขับร้องและเพลงหน้าพาทย์ไว้โดยละเอียด ถือเป็นการสร้างสรรค์บทประกอบการแสดงด้วยกลวิธีที่หลากหลายเพื่อให้สอดคล้องกับบริบทในการแสดงแต่ละครั้ง โดยเฉพาะการคงบทบาทความเป็นตลาดของตัวละครซึ่งถือเป็นหัวใจสำคัญของการแสดงที่ทำให้กระบวนการแสดงมีความโดดเด่นและสมบูรณ์ในแต่ละชุดการแสดง

แสดงให้เห็นว่าบทประกอบการแสดงโขนของกรมศิลปากรได้มีการ “ปรุง” และ “ปรับ” ให้สอดคล้องกับบทละครต้นฉบับ โดยคำนึงถึงจุดประสงค์หลักเพื่อใช้สำหรับการแสดงโขนเป็นสำคัญ จึงทำให้บทประกอบการแสดงโขนของกรมศิลปากรมีเอกภาพในฐานะเป็นบทโขนต้นฉบับที่มีรูปแบบเฉพาะเหมาะแก่การแสดง ลักษณะเฉพาะดังกล่าวจึงทำให้การแสดงโขนของกรมศิลปากรเป็นที่ชื่นชอบของผู้ชมและสามารถดำรงอยู่ในสังคมร่วมสมัยได้อย่างมีเอกลักษณ์ความเป็นไทย

4.5.2 การเปรียบเทียบเนื้อหาบทบาทความเป็นตลาดในบทละครนอก

4.5.2.1 บทละครนอก เรื่องสังข์ทอง สมัยกรุงศรีอยุธยาที่ตกทอดมาถึงปัจจุบันมีเพียงตอนเดียว คือ ตอนพระสังข์ตีคลี เป็นบทละครที่หอพระสมุดวชิรญาณจัดพิมพ์เผยแพร่เป็นครั้งแรกเมื่อวันที่ 1 มิถุนายน พุทธศักราช 2462 สันนิษฐานว่า *แต่งเมื่อราวในแผ่นดินสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ* (กรมศิลปากร, 2508: 4) เพราะเป็นช่วงที่การละครของไทยกำลังรุ่งเรืองเป็นอย่างมาก ลักษณะกลอนไม่เคร่งครัดเรื่องสัมผัสเหมือนกลอนบทละครสมัยรัตนโกสินทร์ ซึ่งเป็นลักษณะที่ปรากฏโดยทั่วไปในกลอนบทละครสมัยกรุงศรีอยุธยา *คงจะเป็นลักษณะที่นิยมแต่งกันในสมัยก่อนมากกว่าจะเป็นการพลั้งเผลอ* (ราตรี ผลาภิรมย์, 2520: 23) ภาษาที่ใช้ก็เป็นภาษาที่ชาวบ้านใช้อยู่ในชีวิตประจำวัน *แม้ว่าตัวละครจะเป็นกษัตริย์แต่ก็มีกิริยาวาจาและคำพูดต่างๆ เหมือนชาวบ้านทั่วไป* (สุภัค มหาวรากร, 2547: 13) โดยไม่คำนึงถึงสถานะของตัวละคร หากตอนใดสามารถเล่นตลกได้ก็จะหยุดการดำเนินเรื่องโดยสอดแทรกตลกในช่วงนั้นนานๆ การแสดงละครนอกจึงมีหลากรสหลายอารมณ์ เข้าถึงจิตใจของผู้ชมเป็นอย่างดี (นิดา มีสุข, 2543: 42-43) ดังปรากฏบทบาทความเป็นตลาดของตัวนางสุมณฑาที่มาเห็นสภาพกระท่อมปลายนาที่นางรจนาอาศัยอยู่ทรุดโทรมมาก ความว่า

๏ อนิจจามาตกเข็ญใจ *อยู่กระท่อมจังไรที่ปลายนา*
สามศรีทั้งนั้นที่ตามมา *ร่ำรักกัลยาอื้ออึงไป ฯ*

(กรมศิลปากร, 2508: 75)

หรือ ตอนท้าวยศวิมลโกรธ กรณีนางจันทาประชดประชันเรื่องที่ท้าวยศวิมลจะไปรับนางจันทร์เทวีกลับเข้าเมือง จึงโต้ตอบด่าทอกันด้วยคำหยาบ ความว่า

๏ เหม่เหม่จันทาอีสามานย์ *ขึ้นหน้าว่าขานเป็นนักหนา*
ใครจะอดนิ่งได้อีจันทา *ทุดอีชาติข้าไม่กลัวใคร*
สำบัดสำนวนก็ถ้วนถี่ *หรือกูโบยตีมึงไม่ได้*
กล้าดีอย่าหนีกูไป *ทุดอีจัญไรชาติข้า*
ฯ ศัพท์ไทย ฯ
๏ พระจึงฉวยจับตัวได้ *กูจะตีมึงให้หนักหนา*
โบยซ้ายป่ายขวา *ปากกล้าเหลือใจ*
ว่าไรไม่ฟัง *แต่งตั้งเป็นใหญ่*
กลัวกูหรือไม่ *รอยไม้ทั้งตัว ฯ*
๏ เหวยเหวยอีจันทา *ขึ้นหน้าเถียงผัว*
อุบาทว์ชาติชั่ว *ไสหัวมึงไป*
ฯ รื้อ ฯ
๏ นางจันทาเถียงเล่า *พระองค์เจ้าหลงไหล*
ไล่ตีเมียไย *พระไม่ปรานี*
เมียผิดสิ่งใด *พระไล่โบยตี*
หรือเป็นกาลี *เหมือนที่ขับไล่*
ฯ รื้อ ฯ
๏ อนิจจาน่าหัวร่อเล่น *พระจะเห็นบ้างหรือหาไม่*
อุบาทว์จัญไร *รักใคร่ว่าดี*
รับเอาเลี้ยงไว้ *ใส่ยอดบายศรี*
เมียนี้ไม่ดี *ตีเล่นหนำใจ ฯ*
๏ ถ้อยคำ *กูจะตีซ้ำไม่ปราศรัย*
อุบาทว์จัญไร *มิใช่การมึง*
วาจาคารม *ลิ้นลมดื้อดึง*
จะไล่ตีมึง *พระยิ่งโกรธา ฯ*

(กรมศิลปากร, 2508: 104-105)

4.5.2.2 เมื่อเปรียบเทียบเนื้อหาของบทละครนอกเรื่องสังข์ทอง ตอนพระสังข์ตีคลีสมัยกรุงศรีอยุธยากับบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย พบว่า ใจความโดยรวมเป็นการกล่าวตำหนิแกมประชดประชันของท้าวสามนต์ที่มีต่อเจ้าเงาะ ในลักษณะเจ้าเงาะเป็นคนป่าไม่มีความสามารถจะแสวงหาเครื่องแต่งตัวสวยงามมาใส่ได้ ในขณะเดียวกันก็แสดงความ

เสียดายเครื่องแต่งตัวที่เป็นของรักของหวงจะต้องเบิกออกจากคลังไปให้เจ้าเงาะใส่ออกตีคลี เมื่อบ่นจบก็ขึ้นช้างทรงเสด็จไปกระท่อมปลายนา จะเห็นได้ว่า เนื้อหาฉบับพระราชนิพนธ์ได้ตัดทอนกระบวนกลอนฉบับอยุธยาจากที่มี 12 คำกลอนเหลือ 10 คำกลอน ซึ่งก็ครอบคลุมเนื้อหาและพฤติกรรมของตัวละครได้เช่นเดียวกัน ดังตาราง

ตารางที่ 40 ตารางเปรียบเทียบเนื้อหาระหว่างบทละครนอกเรื่องสังข์ทอง ตอนพระสังข์ตีคลี สมัยกรุงศรีอยุธยากับบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย

บทละครนอกเรื่องสังข์ทอง ตอนพระสังข์ตีคลี ฉบับกรุงศรีอยุธยา		บทละครนอกเรื่องสังข์ทอง ตอนตีคลี ฉบับพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 2	
๏ เมื่อนั้น	*ท้าวสามนต์ได้ฟังชังน้ำหน้า*	*๏ เมื่อนั้น*	*ท้าวสามนต์ได้ฟังชังน้ำหน้า*
มันจะเอาอย่างไรที่ไหนมา	*ชิอ้ายเงาะป่านี่เหลือใจ*	*อ้ายเงาะถ่อยร้อยอย่างช่างมารยา*	*กูว่าไม่ผิดปากจะยากเย็น*
เครื่องทรงของกูมิใช่ชั่ว	*เกินตัวมันเสียเป็นไหนไหน*	*นี่แม่ยายแล้วสิริให้*	*เมื่อมันไม่เคยพบเคยเห็น*
จองหองพองขนเป็นพ้นใจ	*มันเห็นไม่ที่พึ่งแล้ว*	*น้ำหน้าจะสอดใส่ที่ไหนเป็น*	*ทำเล่นเครื่องต้นเลือกคนรู้*
ได้ความเจ็บช้ำระกำใจ	*เพราะอีจัญไรลูกแก้ว*	*แล้วจัดเครื่องทรงอย่างเอก*	*แต่ครั้งอภิเษกพระเจ้าปู่*
เสียดายของกูไม่รู้แล้ว	*เครื่องแก้วแต่ครั้งพระอัยกา*	*คิดเสียดายนักของรักกู*	*จนอยู่จำใจต้องให้มัน*
จะให้อ้ายเงาะสวมกาย	*ความกูเสียดายเป็นหนักหนา*	*ว่าพลางทางร้องเรียกไป*	*เหวยเสนาในใครอยู่นั่น*
มิให้จำให้อ้ายเงาะป่า	*สั่งให้เอามาทันใด*	*จงเตรียมพลผูกช้างฉับพลัน*	*กูจะจรจรัลไปปลายนา*
กูจะออกไปด้วยอีสาวศรี	*ทีนี้มันจะว่าเป็นไฉน*	*พระมิได้สรงน้ำสว่ำเสวย*	*มาขึ้นเกยหยุดยืนคอยท่า*
ว่าพลางทางสรงสนานใน	*ทรงเครื่องเรืองอุไรเพริศแพร้ว*	*พร้อมเสร็จเสด็จทรงคชา*	*เสนาแห่แหนแน่นไป*
ทรงเครื่องสำเร็จเสด็จมา	*ขึ้นทรงพระยาคชาแก้ว*		*ฯ ๑๐ คำ ฯ*
ครั้นว่าสรรพเสร็จสำเร็จแล้ว	*คลาดแคล้วออกจากวังใน ฯ*		(กรมศิลปากร, 2508: 197-198)
ฯ ๑๒ คำ ฯ	(กรมศิลปากร, 2508: 79-80)		

จากตารางเมื่อเปรียบเทียบเนื้อหาบทละครนอกเรื่องสังข์ทอง ตอนตีคลี สมัยกรุงศรีอยุธยากับบทพระราชนิพนธ์ พบว่า มีข้อแตกต่าง ดังนี้ 1) ฉบับพระราชนิพนธ์ใช้คำสามัญแทนคำราชาศัพท์ *(พระเจ้าปู่ – พระอัยกา)* 2) ฉบับพระราชนิพนธ์แสดงความประสงค์ต่อตัวละครประกอบชัดเจน (*เหวยเสนาในใครอยู่นั่น - สั่งให้เอามาทันใด*) 3) ฉบับพระราชนิพนธ์ไม่แสดงฉากลงสรง (*พระมิได้สรงน้ำสว่ำเสวย - ว่าพลางทางสรงสนานใน*) และ 4) ฉบับพระราชนิพนธ์เสด็จโดยกระบวนพยุหยาตราทางสถลมารคตามราชประเพณี (*เสนาแห่แหนแน่นไป - คลาศแคล้วออกจากวังใน*) จะเห็นได้ว่า การปรับลดเนื้อหาบางประการไม่ได้ทำให้สาระสำคัญของการกระทำของตัวละครลดน้อยลง โดยเฉพาะการแสดงความเป็นตลาดของตัวละครที่ใช้คำไม่สุภาพในฉบับพระราชนิพนธ์ยิ่งมีความชัดเจนยิ่งขึ้น

4.5.2.3 เมื่อเปรียบเทียบกับเนื้อหาของบทประกอบการแสดงละครนอก เรื่องสังข์ทอง ตอนตีคลี ปรับปรุงโดยกรมศิลปากร จัดแสดง ณ โรงละคอนศิลปากร พ.ศ. 2503 พบว่า ฉบับของกรมศิลปากร ไม่ได้นำเนื้อหาทั้งฉบับอยุธยาและฉบับพระราชนิพนธ์มาใช้เป็นบทประกอบการแสดงทั้งหมดแต่ได้อาศัยเค้าโครงเนื้อเรื่องบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 เป็นหลัก โดย*พยายามรักษาถ้อยคำและบทกลอนในบทพระราชนิพนธ์ไว้อย่างเดิม เว้นเสียแต่ในที่จำเป็นต้องเปลี่ยนถ้อยคำ*

เพื่อรักษากลอนให้สัมผัสต่อเนื่องกันตามบทที่ปรับปรุงใหม่ (ธนิต อยู่โพธิ์, 2503: คำนำ) การปรับปรุงใช้วิธีการเล่าเรื่องแบบแบ่งเป็นองก์เป็นตอนในลักษณะจัดวางโครงเรื่อง 3 ส่วนประกอบด้วย 1) จุดเริ่มต้น 2) ช่วงกลางเรื่อง และ 3) ท้ายเรื่อง การเล่าเรื่องลักษณะดังกล่าวมีความยืดหยุ่นเหมาะสมแก่การแสดงบนเวที ซึ่งอาจมีการตัดทอนหรือ*ข้ามบางตอนไป เพื่อมิให้ต้องเดินเรื่องเยิ่นเย้อ โดยทิ้งบางตออนไว้ให้เป็นที่เข้าใจของท่านผู้ดูเอง* (ธนิต อยู่โพธิ์, 2503: คำนำ) ซึ่งหมายถึงการตัดเนื้อหาฉบับพระราชนิพนธ์ออกโดยไม่นำมาขับร้องหรือเจรจาเลย ดังตาราง

ตารางที่ 41 ตารางเปรียบเทียบเนื้อหาระหว่างบทละครนอก เรื่องสังข์ทอง ตอนตีคลี พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย กับ บทประกอบการแสดงละครนอก เรื่องสังข์ทอง ตอนตีคลี ปรับปรุงโดยกรมศิลปากร

บทละครนอกเรื่องสังข์ทอง ตอนตีคลี ฉบับพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 2		บทประกอบการแสดงละครนอก เรื่องสังข์ทอง ตอนตีคลี ปรับปรุงโดยกรมศิลปากร	
ร้องร่าย		ร้องร่าย	
๏ *แล้วผินหน้ามาทูลชนนี*	*ใช่ลูกนี้จะแกล้งเบือนบิด*	๏ *แล้วผินหน้ามาทูลชนนี*	*ใช่ลูกนี้จะแกล้งเบือนบิด*
แต่หากข้นจนเป็นพ้นคิด	*เครื่องทรงแต่สักนิดก็ไม่มี*	*แต่หากข้นจนเป็นพ้นคิด*	*เครื่องทรงแต่สักนิดไม่มีมา*
๏ *เมื่อนั้น*	*นางมณฑาค่อยสบายคลายคลี่*	เจรจา	
จึงว่าแก่เขยขวัญทันที	*เครื่องประดับดีดีมีถมไป*	*มณฑา*	*อุ๊ย ไม่เป็นไรลูก เรื่องเครื่องต้นเครื่องทรงจะต้องไปวิตกอะไร ของของเราที่ในพระคลังก็มีออกมากมายรอประเดี๋ยวนะลูกรัก แม่จะให้นางกำนัลไปเบิกมาให้ (หันมาสั่งนางกำนัล) นี่ นางเล็ก ๆ จงรีบเข้าไปในวังเดี๋ยวนี้ละ เข้าไปบอกท่านตาของข้า ว่าพ่อเงาะตกลงจะตีคลีแล้ว แต่ยังขาดเครื่องทรงอย่างกษัตริย์ ให้รีบจัดส่งออกมาเดี๋ยวนี้แหละ เร็ว ๆ นะวะ (เพคะ)*
แม่จะให้ไปทูลพระบิดา	*จัดแจงแต่งมาประทานให้*		
ว่าพลางนางสั่งสาวใช้	*เร่งไปทูลองค์พระทรงธรรม์*		
		ปี่พาทย์ทำเพลงชุบ-	
๏ *บัดนั้น*	*สาวใช้รับสั่งขมีขมัน*	-นางกำนัลรับคำสั่งแล้วเข้าโรงทางหลืบขวา-	
ถวายบังคมลาพากัน	*จรจรัลเข้ามาในธานี*		
๏ *ครั้นถึงจึงทูลกิจจา*	*ว่าพระแม่มณฑามเหสี*		
ให้ข้ามาทูลพระภูมี	*บัดนี้สมจิตที่คิดไว้*		
พระธิดาว่ากล่าวเจ้าเงาะป่า	*จะอาสาออกตีคลีได้*		
ให้จัดเครื่องทรงส่งออกไป	*ที่ไหมใหม่งามงามอร่ามเรือง*		
๏ *เมื่อนั้น*	*ท้าวสามนต์หัวเราะเงาะทรงเครื่อง*		
ชอบแต่นุ่งผ้าค่าบาทเฟื้อง	*แหวนทองเหลืองลูกปัดจัดให้มัน*		
หน้าตาหัวหูยู่ยี่	*ถ้าใส่เครื่องชาตรีทีจะขัน*		
ไม่สมกับเครื่องทองของทั้งนั้น	*แต่จะต้องให้มันด้วยจำจน*		
ว่าพลางทางมีบัญชาการ	*สั่งเจ้าพนักงานเครื่องต้น*		
จงไปจัดมงกุฎกุณฑล	*สร้อยสนสังวาลบานพับ*		
ของกูดีดีมีนักหนา	*เก่าแก่แต่บรรดาเครื่องประดับ*		
จะเลือกให้ไอ้เงาะสักสำรับ	*เร็วเร็วรีบกลับมาฉับไว*		
๏ *บัดนั้น*	*พวกภูษามาลาบังคมไหว้*		
รีบมายังโรงพระแสงใน	*เข้าไปเปิดตู้ดูบาญชี*		

๏ จัดแจงเครื่องต้นขนออกมา
แล้วเชิญเครื่องตามกันมาทันที
๏ เมื่อนั้น
คิดเสียดายเครื่องต้นพ้นปัญญา
จึงจัดเครื่องประดับสำหรับกาย
พลางสั่งกำชับสาวใช้
๏ เมื่อนั้น
เชิญเครื่องใส่พานแว่นฟ้า
๏ ครั้นถึงจึงถวายเครื่องทรง
รับสั่งให้หาผัวพระบุตรี
๏ เมื่อนั้น
จึงว่าเจ้าเงาะของแม่อา
ธำมรงค์มงกุฎสังวาล
เชิญเจ้าทรงเถิดให้เพริศแพร้ว
๏ เมื่อนั้น
ติว่าเครื่องทรงมัวซัว
๏ เมื่อนั้น
ยังมีตรึกมิถองของเรา
ว่าพลางทางสั่งสาวศรี
ทูลว่าเจ้าเงาะไม่ชอบใจ
๏ บัดนั้น
รับพระเสาวนีย์มิได้ช้า
๏ ครั้นถึงจึงทูลพระภูมี
เจ้าเงาะเลือกเสียไม่ชอบใจ
๏ เมื่อนั้น
อ้ายเงาะถ่อยร้อยย่างช่างมารยา
นี่แม่ยายแล้วสิริให้
น้ำหน้าจะสอดใส่ที่ไหนเป็น
แล้วจัดเครื่องทรงอย่างเอก
คิดเสียดายนักของรักกู
ว่าพลางทางร้องเรียกไป
จงเตรียมพลผูกช้างฉับพลัน
พระมิได้สรงน้ำสว่ำเสวย
พร้อมเสร็จเสด็จทรงคชา

มอบหมายตรวจตราถ้วนถี่
วางถวายภูมีดังบัญชา
ท้าวสามนต์เลือกสรรกันนักหนา
จะให้ไอ้เงาะป่าด้วยจำใจ
แต่พอดีพอร้ายซังตายได้
เร่งไปบอกมันเข้ามา
สาวใช้รีบสั่งใส่เกศา
แบกเดินลอยหน้ามาทันที
ทูลองค์มณฑามเหสี
เข้าไปประเดี๋ยวนี้อย่าช้า
พระชนนีดีใจเป็นนักหนา
เครื่องประดับประดาเอามาแล้ว
พระบิดาประทานลูกแก้ว
งามแล้วนุ่งห่มพอสมตัว
เจ้าเงาะครั้นเห็นก็สั่นหัว
เต็มชั่วนักหนาข้าไม่เอา
พระมารดาว่าไม่ชอบใจเจ้า
จะเลือกเอาให้งามตามฤทัย
กลับไปธานีเดี๋ยวนี้ใหม่
เร่งให้จัดเครื่องอื่นมา
สาวใช้บังคมก้มเกศา
เดินด่วนเข้ามายังวังใน
เครื่องทรงเมื่อตะกี้เอาไปให้
มิได้เครื่องใหม่ไม่เข้ามา
ท้าวสามนต์ฟังซังน้ำหน้า
กูว่าไม่ผิดปากจะยากเย็น
เมื่อมันไม่เคยพบเคยเห็น
ทำเล่นเครื่องต้นเลือกคนรู้
แต่ครั้งอภิเษกพระเจ้าปู่
จนอยู่จำใจต้องให้มัน
เหวยเสนาในใครอยู่นั่น
กูจะจรจรัลไปปลายนา
มาขึ้นเกยหยุดยืนคอยท่า
เสนาแห่แหนแน่นไป

เจรจา

มณฑา *อุ๊ย พ่อเงาะลูกรักของแม่ เห็นจะรอดตัวกันละคราวนี้ ลูกต้องตีคลีให้ดีเชียวนะเอาชนะให้ได้เทียว ไม่งั้นเขาริบเราหมดแน่ ๆ*

-ท้าวสามนต์ทรงช้าง ออกเวทีล่างทางประตูขวา-
-นางกำนัลและเสนาถือเครื่องทรงตาม-
ร้องเพลงเขาวง

๏ *เมื่อนั้น* *ท่านท้าวสามนต์นาถา*
ร้อนพระทัยด้วยเรื่องเคืองอุรา *จึงเสด็จออกมาจากเวียงชัย (รับ)*

-ขึ้นเวทีบน-
ร้องร่าย

๏ ครั้นถึงจึงหยุดช้างทรง	*อยู่ตรงกระท่อมที่ริมไร่*
ร้องเรียกรจนายาใจ	*เป็นไรไม่มารับบิดา*
พ่อออกมางอนง้อขอโทษ	*สิ้นชังสิ้นโกรธเจ้าเงาะป่า*
เครื่องทรงสารพัดจัดแจงมา	*ทีนี้งามนักหนามารับเอา*
นางแม่ยายแม่ย่อยก็พลอยเฉย	*ไม่ตักเตือนลูกเขยเร็วเร็วเข้า*
รจนาก็ไม่เร่งรบเร้า	*จะให้เขาริบข้าหรือว่าไร*
๏ เมื่อนั้น	*รจนานารีศรีใส*
แว่วเสียงบิตุรงค์ร้องเรียกไป	*จำได้ไคลคลาออกมารับ*
ครั้นถึงจึงบังคมก้มเกล้า	*รับเอาข้าวของเครื่องประดับ*
ทั้งมงกุฎสังวาลบานพับ	*แล้วกลับเข้าไปให้เจ้าเงาะ*
สวมตัวผัวแก้วแล้วว่าขาน	*พระบิดาประทานทีนี้เหมาะ*
งามนักงามหนาอย่าหัวเราะ	*เชิญถอดรูปเงาะเถิดพ่อคุณ*
ท่านเสด็จมาเองด้วยเกรงใจ	*ช้าไปก็เรื่องจะเคืองขุ่น*
ช่วยกู้เวียงชัยไว้เอาบุญ	*พ่อเนื้อนพคุณจงเมตตา*

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2525: 194-199)

๏ ครั้นถึงจึงหยุดช้างทรง	*อยู่ตรงกระท่อมที่ริมไร่*
ร้องเรียกรจนายาใจ	*เป็นไรไม่มารับพระบิดา*

-ท้าวสามนต์ร้องเรียกนางรจนา-

เจรจา

สามนต์ *แม่รจนา เอ นี่เขาไปไหนกันหมดวะ อ้ายเสนา ทำไมไม่มีใครออกมารับกู*

เสนา *ไม่ทราบเกล้าพ่ะย่ะค่ะ ถ้าจะไม่ทรงทราบว่าจะเสด็จมากระมังพ่ะย่ะค่ะ*

สามนต์ *(ร้องเรียกรจนา) เอ ไปไหนกันหมด*

-รจนาออกมารับท้าวสามนต์-

สามนต์ *เอ้า นี่ เครื่องทรงอย่างดี จัดมาสำหรับผัวเจ้า เอาไปซี*

-รจนาเชิญพานเครื่องทรงกลับไปหาเจ้าเงาะ-

-ท้าวสามนต์และเสนาเข้าหลีบซ้าย-

รจนา *หม่อมขา นี่เครื่องทรงอย่างดี พระบิดานำมาประทาน รับไปเสียซีคะ*

(กรมศิลปากร, 2503: 35-36)

จากตารางเมื่อเปรียบเทียบเนื้อหาบทประกอบการแสดงละครนอก เรื่อง สังข์ทอง ตอนตีคลี ปรับปรุงโดยกรมศิลปากร กับ บทละครนอกเรื่องสังข์ทอง ตอนตีคลี พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย พบว่า บทประกอบการแสดงละครนอก เรื่องสังข์ทอง ตอนตีคลี ปรับปรุงโดยกรมศิลปากรมีการดำเนินเนื้อเรื่องตามฉบับพระราชนิพนธ์ โดยตัดทอนวิธีการเล่าเรื่องในลักษณะใช้กระบวนกลอนบรรยายความให้เห็นการกระทำของตัวละครที่เกี่ยวข้องทั้งหมด แต่เน้นการดำเนินเรื่องด้วยตัวละครเอกเพื่อให้เนื้อเรื่องกระชับฉับไวขึ้น นอกจากนี้ ยังมีการแต่งบทขึ้นใหม่เพิ่มเติมเพื่อแสดงความในใจของตัวละคร (หนักใจ) ที่มีต่อเหตุการณ์ก่อนหน้านี้ (การท้าตีคลีของพระอินทร์) ไว้ ซึ่งเป็นการตีความใหม่โดยการใส่ความรู้สึกที่เป็นธรรมชาติของมนุษย์เมื่อเผชิญวิกฤต รวมทั้งดัดแปลงบทกลอนจากฉบับพระราชนิพนธ์ โดยการ*สร้างบทสนทนาขึ้นใหม่เป็นภาษาพูดอย่างปัจจุบันเพื่อสื่อสารกับผู้ชมร่วมสมัยให้เข้าใจเนื้อหาที่นำเสนอได้ชัดเจน* (มนตรี มีเนียม, 2546: 4) ยิ่งขึ้น ถือเป็น*กลวิธีที่ผู้จัดทำบทเลือกใช้เพื่อความสะดวกต่อการแสดง เพื่อความรวดเร็วและกระชับในการจัดแสดง* (สัมพันธ์ สุวรรณเลิศ, 2550: 262) *ในขณะเดียวกันก็ต้องสอดคล้องกับความสนใจของผู้ชมกลุ่มเป้าหมายและระยะเวลาในการนำเสนอ* (มนตรี มีเนียม, 2559: 26) *ให้มีความเหมาะสมกับการแสดงและบทบาทของตัวละครแต่ละตัว* (ชัชฎาพร จันทราและคณะ, 2558: 150-151) โดย*กำหนดตำแหน่งให้ผู้แสดงเจรจาอย่างสม่ำเสมอ* (พงษ์พัฒน์ เมธีธรรมวัฒน์, 2559: 64) นอกจากนี้ ยังมีการแสดงรายละเอียดเพื่อกำกับลำดับนาฏการของผู้แสดง พร้อมทั้งกำหนดอุปกรณ์ที่จะต้องใช้ประกอบการแสดง ประการสำคัญกรมศิลปากรยังคงใช้คำเรียกตัวละคร “กู - ผัว”

หรือคำพูดเสียดสี ประชดประชัน ด่าทอ ซึ่งเป็นคำตลาดหรือภาษาปากเช่นเดียวกับฉบับอยุธยาและฉบับพระราชนิพนธ์ ภาพการแสดงจึงสะท้อนภาพของมนุษย์ธรรมดาที่มีฝีปากจัดจ้านและกิริยาก้าวร้าวรุนแรงเป็นที่ถูกอกถูกใจผู้ชม

กล่าวได้ว่า การแสดงละครนอกมีจุดมุ่งหมายเพื่อความสนุกสนานของผู้ชม บทละครนอกเรื่อง สังข์ทอง ความครั้งกรุงเก่า และฉบับพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 รวมทั้งฉบับปรับปรุงของกรมศิลปากรต่างก็มีเป้าหมายเดียวกันคือเน้นความบันเทิงของผู้ชมเป็นหลัก ภาพที่แสดงลักษณะนิสัยและพฤติกรรมต่างๆ ของตัวละครจึงคมชัดผ่านกระบวนกลอนที่แสดงพฤติกรรมของตัวละครอย่างตรงไปตรงมาโดยไม่ต้องอาศัยการตีความเพิ่มเติม ดังเช่น ลักษณะการตีคลีระหว่างพระอินทร์กับพระสุวรรณสังข์ในบทละครนอกครั้งกรุงเก่า ความว่า

๏ ฝ่ายว่าท่านท้าวหัสนัยน์ ชักม้าคลาไคลเข้าไปหา
ครั้งตรงหน้าม้าพระราชา โยนคลีตีมาทันที
พระสังข์ก็รับกลับไป แล้วโยนคลีให้ท้าวโกสีย์
หัสนัยน์รับได้ลูกคลี เคล้าเล่นเป็นทีแล้วตีไป
แล้วซ้ำไปให้ทั้งสอง พระสุวรรณสังข์ทองก็รับได้
พระก็เคล้าคลีทองทั้งสองไป แล้วตีซ้ำให้อมรินทร์ ฯ

(กรมศิลปากร, 2508: 86)

หรือในบทพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 2 ก็เน้นพฤติกรรมและกิริยาท่าทางของตัวละครในการตีคลีเช่นเดียวกัน ความว่า

๏ เมื่อนั้น โกสีย์มีศักดิ์สูงส่ง
ชื่นชมสมคิดดังจิตจง พลางทางสินธพกระทืบโกลน
สะบัดย่างวางใหญ่ไวว่อง ม้าต้นรนร้องลำพองโผน
ชักบังเหียนหันหกผกเผ่นโจน พลางโยนลูกคลีตีไป
๏ เมื่อนั้น พระสังข์คอยขยับรับไว้ได้
เดาะคลีตีตอบไปทันใจ สหัสนัยน์กลอกกลับรับรอง
ต่างแกว่งคันคลีเป็นทีท่า ขับม้ามีฝีเท้าเคล่าคล่อง
เวียนวนวกวิ่งชิงคลอง เปลี่ยนทำนองเข้าออกหลอกล้อ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2525: 214-215)

หรือแม้แต่ฉบับปรับปรุงของกรมศิลปากรก็ยังคงเน้นพฤติกรรมและกิริยาท่าทางของตัวละครเป็นสำคัญ ความว่า

๏ เมื่อนั้น โกสีย์มีศักดิ์สูงส่ง
ชื่นชมสมคิดดังจิตจง พลางทางสินธพกระทืบโกลน
สะบัดย่างวางใหญ่ไวว่อง ม้าต้นรนร้องลำพองโผน
ชักบังเหียนหันหกผกเผ่นโจน พลางโยนลูกคลีตีไป
๏ เมื่อนั้น พระสังข์คอยขยับรับไว้ได้

เดาะคลีตีตอบไปทันใจ *สหัสนัยน์กลอกกลับรับรอง*
ต่างแกว่งคันคลีเป็นทีท่า *ขับม้ามีฝีเท้าเคล่าคล่อง*
เวียนวนวกวิ่งชิงคลอง *เปลี่ยนทำนองเข้าออกหลอกล้อ*

(กรมศิลปากร, 2503: 49)

กล่าวโดยสรุป บทประกอบการแสดงละครรำของกรมศิลปากรมีลักษณะการดำเนินเรื่องตั้งแต่ต้นจนจบซึ่งอาจไม่เป็นไปตามลำดับเหตุการณ์ แต่เหตุการณ์ต่างๆ จะส่งผลต่อกัน (นิวัฒน์ ประสิทธิวงวิทย์, 2553: 8) ตามลักษณะโครงสร้างแบบสามองค์ (Three-act structure) กล่าวคือ องค์ที่ 1 ช่วงต้นเรื่องเป็นการเล่าเปิดเรื่อง มีการแนะนำตัวละคร และวางเงื่อนไขหรือความขัดแย้งที่จะเชื่อมโยงไปสู่เหตุการณ์ในตอนต่อไป องค์ที่ 2 สถานการณ์การเผชิญหน้าระหว่างตัวละครที่ขัดแย้งกันหรืออุปสรรคที่ตัวละครจะต้องแก้ไข นอกจากนี้ ยังอาจมีตัวละครที่เกิดขึ้นใหม่ รวมไปถึงเป็นช่วงที่อาจทำให้ตัวละครเอกเปลี่ยนความคิดไปจากเดิมที่นำไปสู่สถานการณ์ใหม่ องค์ที่ 3 เป็นช่วงคลี่คลายสถานการณ์หรือปัญหาต่างๆ *โดยมีฉากที่เป็นจุดสุดยอดของเรื่องที่ตัวละครจะต้องเผชิญกับสิ่งที่ชั่วร้ายและเป็นฉากที่มีความยิ่งใหญ่มากที่สุดของเรื่อง* (ภัทริยา วิริยะศิริวัฒนะ และอัศวิน เนตรโพธิ์แก้ว, 2559: 146) ประการสำคัญการเล่าเรื่องแสดงให้เห็นความเชื่อมโยงระหว่าง “ตัวบทต้นทาง” และ “ตัวบทปลายทาง” คือ บทละครต้นฉบับมาสู่บทประกอบการแสดงโดยใช้กลวิธีการจัดทำบทตามแนวคิดสัมพันธบท 5 ลักษณะ ดังนี้

1. การคงเดิม (Convention) เป็นการนำเนื้อหาจากบทละครรำต้นฉบับมาใช้ทั้งหมด โดยไม่ตัดทอนแต่เนื้อร้องอาจมีรายละเอียดต่างไปบ้าง *บทของกรมศิลปากรบันทึกคำร้องในส่วนที่เป็นคำสร้อยไว้ด้วย ในขณะที่บทของกรมหลวงภูวเนตรนรินทรฤทธิ์เขียนไว้เฉพาะคำขึ้นต้น แต่เวลาแสดงนักร้องคงร้องให้เต็มเอง* (เสาวณิต วิงวอน, 2558: 114) ดังตาราง

ตารางที่ 42 ตารางแสดงแนวคิดการนำเนื้อหาจากบทละครรำต้นฉบับ เรื่องสุวรรณหงส์ พระนิพนธ์ของกรมหลวงภูวเนตรนรินทรฤทธิ์มาใช้เป็นบทประกอบการแสดงละครนอก เรื่องสุวรรณหงส์ ของกรมศิลปากร

บทละครรำต้นฉบับ เรื่องสุวรรณหงส์ ตอน พระสุวรรณหงส์พาพราหมณ์เกศสุริยงชมอุทยาน	บทประกอบการแสดงละครนอกของกรมศิลปากร เรื่องสุวรรณหงส์ ตอนพราหมณ์เล็กพราหมณ์โต
	ร้องว่าย
๏ ครั้นถึงจึ่งหยุดอยู่นอกสวน *พระตรัสชวนพราหมณ์ชีศรีใส* *เสด็จจากม้าเคลื่อนคลาไคล* *สาวสันกำนัลในก็ตามมา ฯ*	*๏ ครั้นถึงจึงหยุดอยู่นอกสวน* *พระตรัสชวนพราหมณ์ชีศรีใส* *เสด็จเข้าอุทยานทันใด* *สาวสรรพ์กำนัลในก็ตามมา*
ฯ เสมอ ๒ คำ ฯ เจรจา	เสมอ
	ร้องล่องเรือพระนคร
๏ พระองค์ พระสุวรรณหงส์หรรษา ชวนพราหมณ์ ดำเนินเดิน *ตามกันมา ชมพรรณบุปผานานา ในอุทยานเอย ดอกสร้อย ฯ* *๏ กาหลง ประยงพยอมหอมหวาน มลิวัน อังชันชุมแสงแบ่ง*	*๏ พระองค์* *สุวรรณหงส์หรรษา* *ชวนพราหมณ์* *ดำเนินเดินตามกันมา* *ชมพรรณบุปผา* *นานาในอุทยาน เอย*

บาน ชาตบุษย์พุดตาน งามกระการแกมกันเอย ดอกจำปาฯ

๏ ลั่นทม ทั้งสุกกรมนมสวรรค์ กรีดเล็บ พระเลือกเก็บได้ลูกจันส่งไปให้พราหมณ์พลัน เจ้าผินผันไม่นำพา ดอกสวาดฯ

๏ ชมซิ มะลิน่ารักร้อยดอกฝอยฝา มัตรำ ยี่หุบหอมล้ำทั้งจำปารศคนธ์มณฑาย้อยระย้า แย้มงาม ดอกจำปีฯ [...]

๏ ขจร รักซ้อนซ่อนชู้ชูไสว อินทนิล กระทุ่มกระถินส่งกลิ่นไกลพระดำเนินเดินไป จะดูใจเจ้าพราหมณ์ซี ดอกสลิดฯ

(สมุดไทยเลขที่ 180 หน้าต้น: 22-27)

๏ ดอกสร้อย	*เจ้าพราหมณ์น้อยๆ ค่อยลีลา เอย ฯ*
๏ กาหลง	*ประยงค์พยอมหอมหวาน*
มะลิวัน	*อัญชันชุมแสงแบ่งบาน*
ชาตบุษย์พุดตาน	*งามตระการแกมกัน เอย*
๏ ดอกจำปา	*เจ้าเหมือนเมียข้านะพ่อพราหมณ์ เอยฯ*
๏ ลั่นทม	*ทั้งสุกรมนมสวรรค์*
กรีดเล็บ	*พระองค์ทรงเก็บได้ลูกจันทน์*
ส่งให้พราหมณ์พลัน	*เจ้าพราหมณ์ผินผันไม่ไยดี*
๏ ดอกสวาด	*หัวใจพี่จะขาดเพราะสุดเสน่หา เอย ฯ*
๏ เดินคล้อย	*เจ้าพราหมณ์น้อยค่อยเมียงหนี*
ในใจ	*อยากจะใคร่ได้มาลี*
เข้าแอบซุ้มพุ่มจำปี	*ให้ทีกับพราหมณ์โต เอย ฯ*
๏ ดอกมะปริง	*ดูช่างทำนิ่งใยกุมภณฑ์พี่ เอย ฯ*
๏ กุมภณฑ์	*เห็นท้าวเธอพ้นไปอักโข*
เดินตรง	*เก็บแก้วกาหลงชงโค*
ส้มสูกลูกตะโก	*ส้มโอยัดใส่ย่ามตามมา เอย ฯ*
๏ ดอกแก้ว	*พี่เก็บมาแล้วนะเจ้าพราหมณ์ เอย ฯ*

เจรจา

(กรมศิลปากร, 2494: 23-24)

หรือ การจัดทำบทประกอบการแสดงละครในของกรมศิลปากร เรื่อง อิเหนา ตอนศึกกะหมังกุหนิง ดังตัวอย่าง

บทละครรำต้นฉบับ เรื่องอิเหนา ตอนอิเหนารับสาส์นท้าวกุเรปัน	บทประกอบการแสดงละครในของกรมศิลปากร เรื่องอิเหนา ตอนศึกกะหมังกุหนิง
ร่าย	ร้องเพลงช้าปี่ใน
๏ เมื่อนั้น	*พระโฉมยงวงศ์อสัญแดหวา*
คลี่สารสมเด็จพระบิดา	*พลางทอดทัศนาทันใด ฯ*
เอกบท	ร้องเพลงเอกบท
๏ ในลักษณ์นั้นว่าปัจจามิตร	*มาตั้งติดดาหากรุงใหญ่*
จงเร่งรีบรี้พลสกลไกร	*ไปช่วยชิงชัยให้ทันที*
ถึงไม่เลี้ยงบุษบาเห็นว่าชั่ว	*แต่เขารู้อยู่ว่าตัวนั้นเป็นพี่*
อันองค์ท้าวดาหาธิบดี	*นั้นมิใช่อาหรือว่าไร*
มาตรแม้นเสียเมืองดาหา	*จะพลอยอายขายหน้าหรือหาไม่*
ซึ่งเกิดศึกสาเหตุเภทภัย	*ก้เพราะใครทำความไว้งามพักตร์*
ครั้งหนึ่งก็ให้เสียวาจา	*อายชาวดาหาอาณาจักร*
ครั้งนี้เร่งคิดดูจงนัก	*จะซ้ำให้เสียศักดิ์ก็ตามที*
แม้นมิยกพลไกรไปช่วย	*ถึงเราม้วยก็อย่ามาดูผี*
อย่าดูทั้งเปลวอัคคี	*แต่วันนี้ขาดกันจนบรรลัย ฯ*
	อ่านทำนองเสนาะ
	ถึงไม่เลี้ยงบุษบาเห็นว่าชั่ว
	อันองค์ท้าวดาหาธิบดี
	มาตรแม้นเสียเมืองดาหา
	ซึ่งเกิดศึกสาเหตุเภทภัย
	ครั้งหนึ่งก็ให้เสียวาจา
	ครั้งนี้เร่งคิดดูจงนัก
	แม้นมิยกพลไกรไปช่วย
	อย่าดูทั้งเปลวอัคคี
	แต่เขารู้อยู่ว่าตัวนั้นเป็นพี่
	นั้นมิใช่อาหรือว่าไร
	จะพลอยอายขายหน้าหรือหาไม่
	ก้เพราะใครทำความไว้งามพักตร์
	อายชาวดาหาอาณาจักร
	จะซ้ำให้เสียศักดิ์ก็ตามที
	ถึงเราม้วยก็อย่ามาดูผี
	แต่วันนี้ขาดกันจนบรรลัย ฯ

ร่าย	ร้องร่าย
๏ ครั้นอ่านสารเสร็จสิ้นพระทรงฤทธิ์ ถอนฤทัยคิดแล้วสงสัย *บุษบาจะงามสักเพียงไร จึงต้องใจระตูทุกบุรี* *หลงรักรูปนางแต่อย่างนั้น จะพากันมาม้วยไม่พอที่* *แม้นงามเหมือนจินตะหราวาตี ถึงจะเสียชีวีก็ควรนัก* *พลางว่าแก่ดะหมังเสนา เราจะยกโยธาไปโหมหัก* *มิให้เสียวงศาสุรารักษ์ งดสักเจ็ดวันจะยกไป ฯ* ฯ ๖ คำ ฯ (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2516: 299-300)	*๏ ครั้นอ่านสารเสร็จสิ้นพระทรงฤทธิ์ ถอนฤทัยคิดแล้วสงสัย* *บุษบาจะงามสักเพียงไร จึงต้องใจระตูทุกบุรี* *หลงรักรูปนางแต่อย่างนั้น จะพากันมาม้วยไม่พอที่* *แม้นงามเหมือนจินตะหราวาตี ถึงจะเสียชีวีก็ควรนัก* *พลางว่าแก่ดะหมังเสนา เราจะยกโยธาไปโหมหัก* *มิให้เสียวงศาสุรารักษ์ งดสักเจ็ดวันจะยกไป ฯ* (กรมศิลปากร, 2522: 5)

2. การตัดทอน (Reduction) เป็นการตัดทอนเนื้อหาหรือลดรายละเอียดการบรรยายบางช่วงในกระบวนกลอนให้กระชับ แต่ยังคงสาระไว้ครบถ้วนสำหรับทำการแสดง โดยไม่ส่งผลกระทบต่อการดำเนินเรื่องและการทำความเข้าใจของผู้ชม ดังตัวอย่าง

บทละครรำต้นฉบับ เรื่องรามเกียรติ์ ตอน นางลอย	บทประกอบการแสดงโขนของกรมศิลปากร เรื่องรามเกียรติ์ ตอน นางลอย
ร้องร่าย	ร้องเพลงคลื่นกระทบฝั่ง
๏ เมื่อนั้น องค์ท้าวทศพักตร์ยักษา *แลเห็นเบญกายจำแลงมา สำคัญคิดว่าสีดานารี* *แย้มยิ้มพยักหน้าง่าพระหัตถ์ พลางดำรัสตรัสเชิญนางโฉมศรี* *เห็นหยุดยั้งรั้งรอไม่จรลี อสุรีรีบมารับฉับพลัน*	*๏ เมื่อนั้น องค์ท้าวทศพักตร์ยักษา* *ครั้นเห็นเบญกายจำแลงมา สำคัญว่าสีดานารี* *แย้มยิ้มพยักหน้าง่าพระหัตถ์ พลางดำรัสตรัสเชิญนางโฉมศรี* *เห็นหยุดยั้งรั้งรอไม่จรลี อสุรีรีบมารับฉับพลัน*
เพลง	
๏ เข้าชิดพิศดูไม่วางตา น้อยหรืองามหนักหนาน่ารักใคร่ *ยิ่งแสนพิศวาสจะขาดใจ จึ่งปราศรัยทอดสนิทติดพัน*	**ตัดทอน**
ชาตรี	ร้องเพลงโอ้ชาตรี
๏ ยอดมิ่ง เป็นความในใจจริงทุกสิ่งสรรพ์ *หวังสวาทมาดหมายไม่วายวัน จะรับขวัญนัยนามาธานี* *พี่ผูกใจจึ่งไปดลจิตเจ้า ให้โฉมยงนงเยาว์มาถึงนี่* *ขอเชิญดวงดอกฟ้าสุมาลี อยู่เป็นศรีนัคเรศนิเวศน์วัง* *เจ้าจงดูปราสาทราชฐาน ทั้งตึกกว้านมากมายหลายหลัง* *คลังเงินคลังทองสิบสองพระคลัง ทรัพย์สินมั่งคั่งเรามั่งมี* *ขอเชิญโฉมเฉลาเป็นเจ้าของ ครอบครองสารพัดสมบัติพี่* *จะผินผันพักตรามาข้างนี้ พูดจาพาทีกับพี่ยา* *ควรหรือทำสะเทินเมินเฉย ไม่เห็นเลยว่ารักเจ้าหนักหนา* *มาหยุดอยู่นี่ไยจงไคลคลา ไปนั่งแท่นแว่นฟ้าเถิดเทวี* (กรมศิลปากร, 2498: 90)	*๏ ยอดมิ่ง เป็นความในใจจริงทุกสิ่งสรรพ์* *หวังสวาทมาดหมายไม่วายวัน จะรับขวัญนัยนามาธานี* *พี่ผูกใจจึงไปดลจิตเจ้า ให้โฉมยงนงเยาว์มาหาพี่* **ตัดทอน** *จะผินผันพักตรามาข้างนี้ พูดจาพาทีกับพี่ยา* *ควรหรือทำสะเทิ้นเมินเฉย ไม่เห็นเลยว่ารักเจ้าหนักหนา* *มาหยุดอยู่นี่ไยจงไคลคลา ไปนั่งแท่นแว่นฟ้าเถิดเทวี* (กรมศิลปากร, 2507: 61)

3. การดัดแปลง (Modification) เป็นการดัดแปลงบทละครรำต้นฉบับที่ถือเป็นบทต้นทางไปสู่บทปลายทางในรูปลักษณ์ที่แตกต่างไปจากเดิม เช่น บทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ซึ่งเป็นทั้งวรรณกรรมสำหรับอ่านและวรรณกรรมการแสดงที่มีรูปแบบคำประพันธ์เป็นกลอนสุภาพตลอดทั้งเล่ม

เมื่อกรมศิลปากรนำบทละครรำต้นฉบับดังกล่าวมาปรับปรุงขึ้นเป็นบทประกอบการแสดงโขนปรากฏว่ามีทั้งคงกลอนสุภาพเดิมไว้และปรับเปลี่ยนจากกลอนสุภาพเดิมไปเป็นบทเจรจาตามรูปแบบการแสดงโขน ดังตัวอย่าง

บทละครรำต้นฉบับ เรื่องรามเกียรติ์ ตอน ทศกัณฐ์ลงสวน	บทประกอบการแสดงโขนของกรมศิลปากร เรื่องรามเกียรติ์ ตอน สัจจาธิษฐานของนางสีดา
ร้องร่าย	ร้องร่าย
๏ เมื่อนั้น โฉมนางสีดาเสน่หา *ได้ฟังทศเศียรอสุรา กัลยากลุ้มกลัดขัดใจ* *ดั่งต้องศรแสลงมาแทงกรรณ จะกลั้นความแค้นก็ไม่ได้* *ปักไม้ลงแล้วก็ด่าไป ไอ้ไม้จัญไรอัปรีย์* *ไฉนมึงจึงมาดูหมิ่น พระทรงศิลป์ปิ่นภพเรืองศรี* *คือพระองค์ทรงอาสน์วาสุกรี ภูมิอวตารมาผลาญยักษ์* *ให้สิ้นโคตรวงศ์อ้ายพาลา ซึ่งเบียดเบียนโลกาอาณาจักร* *อันตัวของมึงนี้ทรลักษณ์ สิบเศียรสิบพักตร์จะปลิวไป* *วันเมื่อไปลักกูมานี้ หากว่ารีบหนีมาได้* *แม้นช้าจะม้วยบรรลัย ด้วยแสงศรชัยพระจักรา ฯ* (พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, 2538: 83)	*๏ เมื่อนั้น โฉมนางสีดาเสน่หา* *ได้ฟังทศเศียรอสุรา กัญญากลุ้มกลัดขัดใจ* *ดั่งต้องศรแสลงมาแทงกรรณ จะกลั้นความแค้นก็ไม่ได้* *หยิบไม้ปักลงแล้วว่าไป ไอ้ไม้จัญไรอัปรีย์* เจรจา *ชิชะ ไอ้ไม้กาลีฤดีโฉด ตัวเจ้านี้มีโทษถึงอาสัญ ช่างเลวร้ายใครไม่เทียมทัน ทั้งโลกา ยังมิหนำซ้ำเสนอหน้ามาพาที เพี้ยงเอ๋ยเชิญเดชะพระจักรีรีบมาโปรด จะได้ทรงสังหารผลาญโคตรไอ้ไม้คด ให้โลกลิ้นทุกข์สุขปรากฏทั้งแหล่งหล้า* (กรมศิลปากร, 2521: 3)

หรือ การดัดแปลงจากกลอนบทละครไปเป็นบทกำกับการแสดง โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อจัดลำดับการแสดงให้มีความคล่องตัว เป็นธรรมชาติตามลักษณะของการแสดงละครนอกที่เน้นการดำเนินเรื่องให้รวดเร็ว ทันใจผู้ชม ดังตัวอย่าง

บทละครรำต้นฉบับ เรื่องแก้วหน้าม้า ตอนถวายลูก	บทประกอบการแสดงละครนอกของกรมศิลปากร เรื่องแก้วหน้าม้า ตอนถวายลูก
ร้องร่าย	ร้องเพลงแขกต่อยหม้อ
๏ เมื่อนั้น พระพินทองสุริย์วงศ์ทรงศร *แจ้งว่ามาถึงพระนคร ภูธรยินดีปรีดา* *จึงชวนนางสร้อยสุรรรณจันทร สาวศรีนิกรพร้อมหน้า* *พระโฉมยงลงจากเภตรา ลีลาเข้ายังวังในฯ* *๏ ครั้นถึงจึงกราบลงกับบาท สองกษัตริย์อิราชเป็นใหญ่* *หมอบเมียงเคียงแท่นอำไพ หฤทัยเกษมเปรมปรีดิ์ฯ*	*๏ เมื่อนั้น พระปิ่นทองสุริย์วงศ์ทรงศร* *ครั้นเสด็จมาถึงพระนคร ภูธรยินดีปรีดา* *จึงตรัสชวนสร้อยสุวรรณจันทร สาวศรีนิกรทั่วหล้า* *เสด็จเข้ามนเทียรทองผ่องโสภา กราบบาทาพระชนกชนนี* **-พระปิ่นทองพานางสร้อยสุวรรณกับจันทร เข้าเฝ้า-** **-ท้าวมงคลราช และพระมเหสีดีพระทัย ลงจากแท่น** **เข้าสวมกอดพระโอรส-** -ปี่พาทย์ทำเพลงโอดเอม-
ร้องร่าย	ร้องร่าย
๏ เมื่อนั้น สองกษัตริย์ชื่นแช่มแจ่มศรี *สวมกอดลูกยาแล้วพาที กว่าปีแต่พรากจากไป* *พ่อนี้ตั้งแต่จะอาดูร เพิ่มพูนวิตกหมกไหม้* *เมียมาด้วยฤๅหล่อนชื่อไร นั่นฤๅมิใช่เล่าลูกอาฯ* (กรมหลวงภูวเนตรนรินทรฤทธิ์, 2544: 151)	*๏ เมื่อนั้น สองกษัตริย์ปรีดิ์เปรมเกษมศรี* *เข้าสวมกอดลูกยาแล้วพาที กว่าปีเจ้าพรากจากไปไกล* *พ่อแม่ตั้งแต่จะอาดูร เพียบพูนวิตกหมกไหม้* *ลูกไปดีร้ายประการใด เหตุไฉนลูกรักเพิ่งจักมา* (กรมศิลปากร, 2527: 19)

4. การขยายความ (Extension) เป็นการแทรกเสริมเพื่ออำนวยความสะดวกต่อการจัดการแสดง เพราะลักษณะการแสดงละครรำในโรงละครแห่งชาติมีการจัดฉากตามเนื้อเรื่อง เพื่อให้บรรยากาศดูสมจริงตามธรรมชาติและสวยงาม การขยายความเนื้อเรื่องหรือขยายเหตุการณ์จะช่วยให้การจัดฉากเป็นไปอย่างราบรื่นและเนื้อเรื่องของการแสดงก็ยังดำเนินต่อไปได้ไม่ติดขัด โดยมากมักกำหนดให้มีการแสดงหน้าม่าน เช่น การเล่นตลกเจรจากวนมุก การรำเดี่ยว เป็นต้น ฉะนั้น ผู้จัดทำบทจึงต้องวางแผนการใช้พื้นที่ของตัวละครกับการจัดการฉากให้กลมกลืนราบรื่น ดังตัวอย่าง

บทละครรำต้นฉบับ เรื่องรามเกียรติ์ ตอน มณโฑหุงน้ำทิพย์	บทประกอบการแสดงโขนของกรมศิลปากร เรื่องรามเกียรติ์ ชุด มณโฑหุงน้ำทิพย์
ร่าย	ร้องเพลงกาเรียนทอง
๏ *เมื่อนั้น* *นางมณโฑเยาวยอดพิสมัย* *ครั้นใกล้ศุภฤกษ์ยามชัย* *อรไทเข้าที่สรงชล ฯ*	๏ *เมื่อนั้น* *นวลนางมณโฑเสน่หา* *ทูลลาองค์พงศ์กษัตริย์ภัสดา* *เสด็จมาสรงกระแสวาริน*
ฯ ๒ คำ ฯ	ปี่พาทย์ทำเพลงเสมอ
	<u>ปิดม่านแดง</u>
	<u>ยกเตียงออกตั้งเวทีล่าง</u>
	<u>นางกำนัลเชิญพานเครื่องสำอางค์และพานใส่ลูกปะคำออก ๒ ข้าง</u>
	<u>นางกำนัลอื่นๆ ออกหมอบเฝ้าสองข้าง</u>
	<u>นางมณโฑทรงเครื่องขาวแบบดาบสินีออก</u>
ชมตลาด	ร้องเพลงลงสรงโทน
๏ *ชำระสระสนานอินทรีย์* *วารีโปรยปรายดั่งสายฝน* *ลูบไล้ด้วยเครื่องเสาวคนธ์* *ปรุงปนเรณูมาลา* *จุณเจิมเฉลิมพักตรา* *ผูกชฎาห่อเกล้าเมาฬี* *แล้วทรงสอดใส่สายธุหร่ำ* *กรถือประคำมณีศรี* *งามดั่งดาบสินี* *ผู้มีมารยาทอันสุนทร* *เสร็จแล้วเสด็จจากอาสน์* *อันโอภาสจำรัสประภัสสร* *ประดับด้วยสุราคงนิกร* *บทจรไปโรงพิธี*	๏ *นั่งเหนือเตียงสุวรรณผันขนอง* *อาบละอองสุหร่ายสายสินธุ์* *ชำระรดหมดหมองมลทิน* *สุคนธารประทิ่นกลิ่นเกลา* ๏ *ทรงภูษาเนื้อดีสีเศวต* *เขียนลายทองเทศฉลุเฉลา* *สไบหน้าเจียรบาดตาดเงินเงา* *ผูกชฎาห่อเกล้าเมาฬี* *ห้อยห่วงกุณฑาลสังวาลถัก* *จุณเจิมเฉลิมพักตร์ผ่องศรี* *ถือประคำสำรวมอินทรีย์* *ดั่งนางบสินิลีลา*
ฯ ๘ คำ ฯ เพลง	ร้องรื้อร่าย
	๏ *ลงจากปราสาทแก้วแพรวพรรณ* *พร้อมกำนัลนารีถ้วนหน้า* *ท้าวนางนำเสด็จยาตรา* *สาวสวรค์กัลยาก็ตามไป*
	ปี่พาทย์ทำเพลงเร็วลา
	นางมณโฑรำขึ้นเวทีบน
	<u>เปิดม่านแดง</u>
	<u>เห็นโรงพิธีสีขาวพร้อมราชวัตรฉัตรธง</u>
	<u>หน้าเตียงมีหม้อน้ำทิพย์มนต์</u>
	นางกำนัลรำเข้าโรงไป
ชมตลาด	เจรจา
๏ *ครั้นถึงขึ้นยังบัลลังก์รัตน์* *ภายใต้เศวตฉัตรเฉลิมศรี* *จุดธูปเทียนทองรูจี* *โปรยปรายมาลีบูชา* *นบนิ้วประนมเหนือเกศ* *เคารพพระเวทนาถา* *คิดคุณสมเด็จพระอุมา* *กัลยาหลับเนตรสำรวมใจ*	*มณโฑ – ครั้นมาถึงโรงพิธีชัยสมใจคิด จึงเสด็จขึ้นสถิตย์บนบัลลังก์โรงพิธี จุดธูปเทียนและถวายพวงมาลีน้อมบูชา รำลึกถึงองค์พระอุมาเทพนารี พลางหลับเนตรสำรวมอินทรีย์ร่ายพระเวทวิทยาการ*

ให้เป็นสมาธิแน่นิ่ง *จะไหวติงกายาก็หาไม่* *หน่วงจิตบริกรรมพระเวทไป* *โดยในตบะกิจพิธี* ฯ ๖ คำ ฯ สาธุการ (พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, 2538: 469)	ปี่พาทย์ทำเพลงสาธุการ **<u>ปิดม่านแดง</u>** **<u>ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด</u>** **<u>หนุมาน ชมพูพาน องคต และพลลิงออกเวทีล่าง</u>** (กรมศิลปากร, 2521: 5-6)

5. ความแปลกใหม่ (Invention) เป็นการสร้างความน่าสนใจ ชวนติดตาม หรือสร้างชุดการแสดงพิเศษเพิ่มเติมเข้ามาในกระบวนการแสดง ทำให้การแสดงละครรำมีสีสันตื่นตาตื่นใจมากยิ่งขึ้น เช่น การแต่งภาษาชวาแทรกระหว่างการทำบทของตัวละครในบทประกอบการแสดงละครในเรื่องอิเหนา ดังตัวอย่าง

บทละครรำต้นฉบับ เรื่องอิเหนา ตอน ประสันตาไปต่อนก	บทประกอบการแสดงละครในของกรมศิลปากร เรื่องอิเหนา ตอน ประสันตาต่อนก
ร่าย	ร้องเพลงแขกหนัง
๏ บัดนั้น *ประสันตาพี่เลี้ยงคนขยัน* *นึกจะไปต่อนกเล่นสักวัน* *หาสำคัญคารมให้สมคิด* *จึงแต่งตัวตามอย่างชาวป่า* *โพกพันเกศาผ้าตะบิด* *คาดตะกรุดลงยันต์กันสรพิษ* *ถือเสน่าเหน็บกริชกรีดกราย* *เรียกบ่าวนักเลงนกหกเจ็ดคน* *รีบร้นแต่งตัวกลัวจะสาย* *อุ้มเพนียดถือเส้าทั้งบ่าวนาย* *ออกจากค่ายเข้าดงพงไพร ฯ* ฯ ๖ คำ ฯ เชิด (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2516: 121)	*๏ บัดนั้น* *ประสันตาพี่เลี้ยงคนขยัน* *นึกจะไปต่อนกเล่นสักวัน* *หาสำคัญคารมให้สมคิด* <u>*-สร้อย-*</u> <u>*บุหรุง มะระปาตี เม็นเนอรบัง เบอรนยานยี มานีสสุวารา*</u> <u>*(เจ้านก เขา บิน ร้องเพลง หวานเสนาะสำเนียง)*</u> <u>*เตอรบัง ซาน่า เตอรบัง ซีนี เฮนดั๊ก เม็นจารี เปอรจินตารย่ะ*</u> <u>*(บินไปทางโน้น บินมาทางนี้ ต้องการแสวงหา คู่รักของมัน)*</u> *จึงแต่งตัวเหมือนอย่างชาวป่า* *โพกพันเกศาผ้าตะบิด* *คาดตะกรุดลงยันต์กันอสรพิษ* *ถือเสน่าเหน็บกริชกรีดกราย* สร้อย ร้องร่าย *เรียกบ่าวนักเลงนกหกเจ็ดคน* *รีบร้นแต่งตัวกลัวจะสาย* *อุ้มเพนียดถือเส้าทั้งบ่าวนาย* *ออกจากค่ายเข้าดงพงไพร ฯ* ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด (กรมศิลปากร, 2524: 3)

หรือการแต่งบทระบำขึ้นใหม่เพื่อเพิ่มเติมให้เนื้อเรื่องมีความน่าสนใจ สร้างอรรถรสให้แก่ผู้ชมมากยิ่งขึ้น ดังตัวอย่าง

บทละครรำต้นฉบับ เรื่องอิเหนา ตอน ลมหอบ	บทประกอบการแสดงละครนอกของกรมศิลปากร เรื่องอิเหนา ตอนลมหอบ
	ฉากที่ ๔ วิมานเมฆ -ปี่พาทย์ทำเพลงเหาะ- เปิดม่าน -ปะตาระกาหลาประทับอยู่บนพระแท่น- -มีนางฟ้าถวายอยู่งาน- -มีหมู่เทพบุตรเทพอัปสรเฝ้าอยู่พร้อมหน้า- .....

บทละครรำต้นฉบับ เรื่องอิเหนา ตอน ลมหอบ	บทประกอบการแสดงละครนอกของกรมศิลปากร เรื่องอิเหนา ตอนลมหอบ
ร่าย	ร้องเพลงญาณี
๏ *มาจะกล่าวบทไป* *ถึงองค์ปะตาระกาหลา* *ซึ่งเป็นบรมราชอัยกา* *สถิตในชั้นฟ้าสุราลัย* *แค้นด้วยอิเหนานัดดา* *อหังการ์ก่อเภทเหตุใหญ่* *กูแกล้งสรรค์บุษบาลงไป* *หวังจะให้เป็นคู่ครองกัน* *ก็ไม่เลี้ยงตามวงศ์ที่จงให้* *ทำตามน้ำใจหุนหัน* *รักแต่ที่ต่ำพงศ์พันธุ์* *บากบั่นตัดรอนบ่ห่อนคิด* *เดิมว่าไม่เลี้ยงบุษบา* *แล้วกลับมาภิรมย์สมสนิท* *กูมิให้สู่สมชมชิด* *จะปลดปลิดบุษบาพาไป* *ถึงจะพบพานกันวันหน้า* *จะทรมาให้แทบเลือดตาไหล* *คิดแล้วออกจากพิมานชัย* *ลงไปยังพื้นสุธาธารฯ*	๏ *มาจะกล่าวบทไป* *ถึงองค์ปะตาระกาหลา* *ซึ่งเป็นบรมราชอัยกา* *สถิตในชั้นฟ้าสุราลัย*
ฯ ๑๐ คำ ฯ กลม	ร้องเพลงเทวาประสิทธิ์
ร่าย	๏ *ห้อมล้อมด้วยเทพนิกร* *ทั้งหมู่อัปสรพิสมัย* *ฟ้อนรำขับร้องทำนองใน* *บำเรอไทเทวินทร์ปิ่นอมร*
๏ *จึงผาดแผลงสำแดงศักดาเดช* *สะเทือนทั่วทุกประเทศทิศาศาล*	ระบำเทพบันเทิง
เมฆหมอกมืดมนอนธการ *อัศจรรย์บันดาลด้วยฤทธิรณฯ*	ร้องเพลงแขกเชิญเจ้า
ฯ ๒ คำ ฯ คุกพาทย์	๏ *เหล่าข้าพระบาท* *ขอวโรกาสเทวฤทธิ์อดิศร* *ขอฟ้อนกราย* *รำร่ายถวายกร* *บำเรอปิ่นอมร* *ปะตาระกาหลา* *ผู้ทรงพระคุณ* *ยิ่งบุญบารมี* *เพื่อเทวบดี* *สุขสมรมยา* *เถลิงเทพสิมา* *พิมานสำราญฤทัย*
๏ *แล้วให้บังเกิดพายุใหญ่* *กัมปนาทหวาดไหวทั้งไพรสณฑ์* *ลมหอบเอารถนฤมล* *สามคนลอยลิ่วปลิวไป*	*-สร้อย-* *(สุรศักดิ์ประสิทธิ์* *สุรฤทธิ์กำจาย* *ทรงสราญพระกาย* *ทรงสบายพระทัย)* *ถวายอินทรีย์* *ต่างมาลีบูชา* *ถวายดวงตา* *ต่างประทีปจำรัสไข* *ถ้อยคำอำไพ* *ต่างธูปหอมจุณจันทน์* *ถวายดวงจิต* *อัญชลิตวรคุณ* *ที่ทรงการุญ* *ผองข้ามาแต่บรรพ์* *ถวายชีวัน* *รองบาทจนบรรลัย*
ฯ ๒ คำ ฯ เชิด	*-สร้อย-*
(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2554: 471-472)	ร้องเพลงยะวาเร็ว
	๏ *ร่วมกันร้องทำนองลำนำ* *มาฟ้อนมารำให้รื่นเริงใจ (ซ้ำ)* *ให้พร้อมให้เพรียงเรียงระดับ* *เปลี่ยนสับท่วงทีหนีไล่* *เวียนไป* *ได้จังหวะกัน* *(หญิง) อัปสรฟ้อนส่าย* *กรีดกรายออกมา* *(ชาย) ฝ่ายฝูงเทวา* *ทำท่ากางกั้น (ซ้ำ ๒ บรรทัด)* *(ชาย) เข้าทอดสนิท* *(หญิง ไม่บิดไม่ผัน (ซ้ำ)* *ผูกพัน (ผูกพัน) สุดเกษม* *ปลื้มเปรม (ปลื้มเปรม) ปรีดา*
	-รำตามเพลงที่ซ้ำตอนท้ายต่อไป-
	-ปี่พาทย์ทำเพลงรัว-
	-เสียงครืนครั่น มีควันเป็นหมอกตระหลบ ต่างตื่นตกใจ
	ระบำพากันเข้าโรง-
	(กรมศิลปากร, 2499: 10-12)

นอกจากนี้ แนวคิดการสร้างความแปลกใหม่ในการจัดทำบทประกอบการแสดงละครรำของกรมศิลปากรดังกล่าวยังก่อให้เกิดการสร้างสรรค์งานในลักษณะการผลิตซ้ำ (Retake) โดยเลียนแบบของเดิม เช่น การแต่งบทฉุยฉาย การแต่งบทลงสรงทรงเครื่อง เป็นต้น แม้ว่าการจัดทำบทประกอบการแสดงละครรำของกรมศิลปากรจะมีลักษณะสัมพันธบทดังกล่าวข้างต้น ซึ่งเป็นเรื่องลุ่มลึกเฉพาะตัวสำหรับผู้จัดทำบทละครรำที่จะต้องรอบรู้ศาสตร์หลายแขนงแล้วนำมาบูรณาการร่วมกัน โดยเฉพาะการตีความต้องเป็นไปตามแบบแผนประเพณี ไม่นิยมให้แหวกประเพณี เพราะถือว่าผิดครู (มัทนี รัตนิน, 2546: 12) ประการสำคัญ บทประกอบการแสดงละครรำของกรมศิลปากรยังคงสืบทอดการแสดงบทบาทความเป็นตลาดของตัวละครจากบทละครต้นฉบับไว้อย่างต่อเนื่อง หรือแม้ว่าจะเป็นบทละครที่แต่งขึ้นใหม่โดยอาศัยเค้าโครงเรื่องเดิมก็ตามก็ยังคงเน้นพฤติกรรมต่างๆ รวมทั้งกิริยาท่าทางและอารมณ์ความรู้สึกตามธรรมชาติของตัวละคร เช่น พฤติกรรมโต้เถียง พฤติกรรมทะเลาะ พฤติกรรมเสียดสีประชดประชัน พฤติกรรมด่าทอ พฤติกรรมข่มขู่ พฤติกรรมใช้ความรุนแรง มุ่งร้าย เป็นต้น

4.6 องค์ประกอบของตัวละครที่แสดงความเป็นตลาดในการแสดงละครรำ

บทละครโดยทั่วไปอาจวางโครงเรื่องที่มีเหตุการณ์สำคัญๆ เฉพาะเรื่องโดยปราศจากความขัดแย้ง แต่โครงเรื่องที่ดีและเป็นที่นิยมมักเป็นโครงเรื่องที่มีปัญหาหรือมีความขัดแย้งเพราะเมื่อเกิดเหตุขัดแย้งหรือมีข้อขัดเคืองใจ ความรู้สึกแรกที่เกิดขึ้นคือความไม่พอใจ คับข้องใจ และโกรธแค้นจนนำไปสู่การระบายความโกรธด้วยการแสดงพฤติกรรมเพื่อสื่อสารให้รู้ว่ามีความรู้สึก นึกคิดอย่างไร ทำไมจึงแสดงพฤติกรรมเช่นนั้น มีเหตุจูงใจอย่างไรจึงทำให้การแสดงออกมีทั้งแตกต่างกันหรือเหมือนกัน หรือเป็นเพราะกระบวนการคิดของแต่ละคนจึงอาจส่งผลให้การสื่อสารผ่านพฤติกรรมมีรูปแบบแตกต่างกันออกไป ที่กล่าวเช่นนี้เพราะเป็นเรื่องจริงที่เกิดขึ้นในสังคม เป็นชีวิตของคนจริงๆ ที่ไม่อาจคาดเดาได้ว่าเมื่อเผชิญสถานการณ์ที่บีบคั้นแล้วจะสามารถทนต่อแรงกดดันได้มากน้อยเพียงไร ผู้คนก็ได้แต่คาดหวังจากหนักเป็นเบาเท่านั้น ซึ่งแตกต่างกับการแสดงออกของตัวละครที่แม้ว่าจะสะท้อนพฤติกรรมของคนในสังคม แต่การแสดงออกทางด้านอารมณ์ พฤติกรรม คำพูด ตลอดจนท่าทางต่างๆ ซึ่งมีอยู่หลายประเภทก็เป็นไปตามแบบแผนทางการแสดงอันมีศิลปะเป็นเครื่องกำกับให้เกิดความงามที่สอดคล้องกับความเป็นจริงทางสังคมและเป็นไปตามองค์ประกอบของศิลปะการแสดงละครที่ปรากฏอยู่ในบทละครรำ

4.6.1 ปัจจัยด้านความขัดแย้งของตัวละคร

บทละคร นอกจากจะใช้เป็นตัวบทสำหรับถ่ายทอดการแสดงเพื่อความบันเทิงแล้ว บทละครยังเป็นเครื่องบันทึกความเป็นจริงในวิถีชีวิตทั้งด้านบวกและด้านลบของสังคมได้หลายแง่มุม โดยมีตัวละครทำหน้าที่เป็นสื่อถ่ายทอดความเป็นจริงดังกล่าวมาสู่ผู้ชม บทละครจึงมุ่งเสนอเรื่องราว

ของชีวิตผ่านตัวละครที่มีทั้งรัก โลภ โกรธ หลง สุข ทุกข์ ริษยา อาฆาต และชิงดีชิงเด่น ฯลฯ โดยเฉพาะพฤติกรรมที่ไม่สำรวมของตัวละครอันเกิดจากความรู้สึกคับข้องใจหรือไม่พึงพอใจจนกลายเป็นความโกรธ ตัวละครจึงต้องหาทางระบายความโกรธด้วยวิธีการต่างๆ ตามระดับความเข้มข้นทางอารมณ์ เช่น วางของกระแทกอย่างแรง เดินลงส้นเท้า ถ่มน้ำลายใส่ พูดตัดพ้อต่อว่า ประชดประชัน ด่าทอ ไปจนถึงขั้นใช้กำลังประทุษร้ายหมายเอาชีวิต เป็นต้น พฤติกรรมที่แสดงความเป็นตลาดเหล่านี้ล้วนมีสาเหตุมาจากความขัดแย้งหรือความไม่ลงรอยกันของตัวละคร ความขัดแย้งหรือปมปัญหาเกิดจากความไม่พึงพอใจ ความวิตกกังวล การถูกบีบคั้นหรือการรู้สึกจิตใจขุ่นมัวซึ่งเป็นผลสืบเนื่องมาจากการที่ตัวละครต้องตัดสินใจเลือกสิ่งใดสิ่งหนึ่งจากสภาพการณ์หรือเหตุการณ์ใดเหตุการณ์หนึ่งที่กำลังเผชิญอยู่ ความขัดแย้งเป็นเพียงแนวคิดเชิงลบต่อสิ่งใดสิ่งหนึ่งที่ยังไม่เป็นการแสดงออกทางอารมณ์ลบคือความโกรธ ความขัดแย้งจึงยังเป็นจุดที่ท้าทายให้ตัวละครได้เผชิญสถานการณ์และแก้ไขปัญหา ความขัดแย้งที่เป็นปัจจัยหลักให้ตัวละครแสดงความเป็นตลาดในการแสดงละครรำมี 5 ประเภท ดังนี้

4.6.1.1 ความขัดแย้งระหว่างตัวละครกับตัวละคร เป็นลักษณะความขัดแย้งที่ตัวละครมุ่งกระทำหรือแสดงพฤติกรรมอย่างใดอย่างหนึ่งต่อกัน มีการตอบโต้ เช่น ความขัดแย้งระหว่างสามีกับภรรยา ความขัดแย้งระหว่างภรรยากับภรรยา ความขัดแย้งระหว่างบิดามารดาและบุตร ความขัดแย้งระหว่างพี่กับน้อง ความขัดแย้งระหว่างญาติกับญาติ ดังตัวอย่างความขัดแย้ง ดังนี้

1) ความขัดแย้งระหว่างพี่กับน้อง ซึ่งมีความคิดเห็นไม่ลงรอยกัน ดังตัวอย่างความขัดแย้งระหว่างทศกัณฐ์กับพิเภกทำนายฝันให้ส่งนางสีดาคืนพระราม ในบทละครเรื่องรามเกียรติ์ สมัยกรุงศรีอยุธยา ตอนพระรามประชุมพลจนองคตสื่อสาร ความว่า

๏ เมื่อนั้น
อนุชามาเฝ้าท้าวยินดี
คืนนี้พี่ยานิมิตฝัน
ว่าคชสารชนกันในพงไพร
ช้างขาวสาวไส้ออกมา
โลหิตไหลนองดั่งท้องธาร
ได้ฟังนิมิตเจ้าธานี
อสูรีตริตรึกนึกในใจ
ให้ท้าวทศกัณฐ์หวั่นจิต
ท้าวจะได้ส่งองค์สีดา
ฝันว่าช้างเผือกกับช้างดำ
ช้างดำได้แก่จอมอสุรี
อันไส้พุงเรี่ยรายกระจายออก
ผ่อนผันเสียเถิดพระพี่ยา
ท้าวราพณาสูรยักษี
ภูมีก็ตรัสถามไป
อัศจรรย์ร้ายดีเป็นไฉน
ช้างดำมอดม้วยบรรลัยลาญ
เต็มไปทั้งป่าไพรสาณฑ์
โหราจารย์ทำนายแจ้งใจ
พิเภกผู้มีอัชฌาสัย
จะทำนายแต่ตามตำรา
จะคิดกลัวม้วยสังขาร์
ลงกาจะได้สิ้นไพรี
สงครามกันในกลางไพรศรี
ช้างขาวนี้ได้แก่พระรามา
จะได้แก่ประยูรวงศา
ส่งสีดาให้แก่พระรามไป ฯ

๏ ฟังสาร *พญามารโกรธดั่งเพลิงไหม้*
เหวยไอ้พิเภกจังไร *มึงเอาใจไปเข้าด้วยรามา*
ทรงพระพิโรธโกรธกริ้ว *ดั่งเพลิงเปลวปลิวพระเวหา*
ตรัสสั่งนครบาลอสูรา *ให้เอาพิเภกไปฆ่าในบัดนี้ ฯ*

(ดาวรัตน์ ชูทรัพย์, 2541: 53-54)

2) ความขัดแย้งระหว่างแม่กับลูก ซึ่งมีความคิดเห็นไปตรงกัน ดังตัวอย่างความขัดแย้งระหว่างนางเกษณี (พระมารดา) กับนางมโนราห์ ในบทละครนอกครั้งกรุงเก่า เรื่องมโนราห์ เมื่อโหรทำนายว่านางมโนห์ราจะมีเคราะห์มาก นางเกษณีจึงห้ามไม่ให้นางมโนห์ราออกไปเล่นน้ำกับพี่สาวทั้งหกที่สระ แต่นางมโนห์ราไม่ยอมเชื่อฟังคำร้องขอที่จะไป ความว่า

๏ เมื่อนั้น *องค์ไทพระราชมารดา*
ฟังโหรโหราทำนายว่า *มโนห์ราเคราะห์ร้ายมากมายไป*
ถ้าว่าเจ้าเล่นพระคงคา *ต้องบ่วงนาคาพรานพาไป*
พี่สาวทั้งหกนั้นเล่าไซร้ *จะพานางไปเล่นสระศรี*
กูจะห้ามปรามไว้มิให้ไป *จะเป็นกระไรก็ตามที*
จะไปให้ได้กูจะเฆี่ยนตี *มิให้เทวีเจ้าไคลคลา*
๏ พระแม่ของลูกอา *มาฟังโหราอ้ายจังไร*
อ้ายเฒ่ายาจกโกหกไซร้ *เอาน้ำปลาร้าสะหัวมัน*
แต่ก่อนอย่างกระไรแม่ไม่ห้าม *ยอมตามใจลูกทุกสิ่งอัน*
พระเคราะห์ฉันร้ายที่แม่ฝัน *ไม่ใช่อย่างนั้นเลยมารดา*
วันเดียวเท่านี้แลแม่ขา *พรุกเช้าเล่านาก็ไม่ไป*
ดังฤๅพระแม่แกไม่คิด *เหมือนดังชีวิตจะตักษัย*
วันนี้ตัวลูกมาร้อนรน *ลูกน้อยจะทนก็ไม่ได้*
แม่เอยอย่าห้ามตัวลูกไว้ *ลูกไม่ฟังคำพระมารดา*

(กองพลที่ ๓ , 2462: 27-28)

3) ตัวอย่างที่เป็นความขัดแย้งระหว่างมารดากับบุตรที่ซุกซนรู้เท่าไม่ถึงการณ์ ดังเช่นความขัดแย้งระหว่างนางสีดากับพระมงกุฎพระลบที่ประลองศรถูกต้นรังใหญ่หักโค่นลงและมีเสียงดังสนั่นหวั่นไหวจนทำให้พระฤาษีและนางสีดาตกใจคิดว่ายักษ์จะลอบมาทำร้าย ความว่า

๏ ฝ่ายพระฤาษีสนั่นเสียง *สำเนียงกึกก้องเวหา*
ตกใจทั้งนางสีดา *ก็ลีลาออกตามกุมาร ฯ*
๏ พระมุนีสีดาว่าดูเอา *ให้เราตกใจถึงสองศรี*
สุ้งเสียงอะไรเมื่อกี้ *คิดว่าอสุรีพะพาน ฯ*
๏ ฝ่ายพระมงกุฎทูลไข *หาไม่ดอกยิงไม้พฤกษาสาร*
๏ เจ้าลบว่าแสนอ้อมประมาณ *พฤกษาสารสูงเทียมเมฆา*
หักยับสะบั้นสินขาด *วินาศดุจดั่งฟ้าผ่า*
ที่กาลวาดพนาวา *หาภัยมิได้พระมุนี ฯ*

๏ สีดาว่ายิงทำไม *ให้ตกใจทั้งพระฤาษี*
นี่ลูกอะไรน่าใคร่ตี *ก็พาทีขู่รู่กุมาร ฯ*
๏ พระมุนีจึ่งห้ามสีดา *อย่าว่าหลานกูห้าวหาญ*
แล้วอวยชัยหน่ออวตาร *ให้ชัชวาลรุ่งฤทธี ฯ*

(กี อยู่โพธิ์, 2506: 3)

4) ความขัดแย้งระหว่างสามีกับภรรยาเพราะสามีไปมีหญิงอื่น ดังเช่นความขัดแย้งระหว่างไกรทองกับนางตะเภาแก้วตะเภาทองที่รู้ว่าไกรทองพานางวิมาลามาอยู่ด้วย ความว่า

๏ เมื่อนั้น *สองนางหุนหันหมั่นไส้*
จึงว่าอุแหม่แน่เจ้าไกร *หนีไปแทบถึงสักกึ่งเดือน*
แต่คอยคอยนั่นน้อยไปหรือนี่ *โหยกเหยกอย่างนี้ไม่มีเหมือน*
มาแล้วทำไมไม่ไปเรือน *ยังแชเชือนชักช้าอยู่ว่าไร*
๏ เมื่อนั้น *เจ้าไกรทองฟังคำทำไถล*
พูดจากุกกักกระอักกระไอ *เก้อเก้อแก้ไขไปตามจน*
พี่จะเข้าไปบ้านเดี๋ยวนี้ *พอเดินมาถึงนี่ก็ปะฝน*
เห็นศาลาฝารอบชอบกล *จึงแวะนั่งหนีฝนอยู่บนนี้*
๏ เมื่อนั้น *สองนางโกรธผัวจนตัวสั่น*
เรียกหาข้าไทให้ช่วยกัน *เข้าผลักดันประตูดูลอง*
๏ ลิ่มสลักหักโค่นไม่ทนได้ *สองนางวางเข้าไปในห้อง*
ชี้หน้าว่าชะเจ้าไกรทอง *ช่างปดเล่นคล่องคล่องสบายใจ*
ไหนว่าจะไปหาพระอาจารย์ *เป็นที่นมัสการอันโตใหญ่*
คือเธอองค์นี้แล้วหรือไร *ซึ่งนิมนต์มาไว้ในศาลา*
เป็นไรไม่เอาเครื่องบริขาร *มาถวายพระอาจารย์ให้หนักหนา*
จะพลอยพกโมโหโมทนา *สาธุศรัทธาเต็มที*
หม่อมลูกศิษย์คิดอ่านไปหาเพล *ยกประเคนให้ฉันเสียที่นี่*
มานั่งขึงเขินค้างอยู่อย่างนี้ *เป็นไรมิมัสการท่านครูบา*
ว่าแล้วนวลนางตะเภาทอง *บอกน้องตะเภาแก้วเสน่หา*
อีคนนี้มันชื่อวิมาลา *เป็นเมียชาลวันที่บรรลัย*

(กรมศิลปากร, 2525: 389-391)

5) ความขัดแย้งระหว่างสามีกับภรรยาเพราะบุตรที่เกิดจากภรรยามีรูปร่างหน้าตาที่แตกต่างไปจากบุตรของบุคคลทั่วไป ดังเช่นความขัดแย้งระหว่างพระไชยเชษฐ์และนางสุวิญชาที่คลอดบุตรออกมาเป็นท่อนไม้ซึ่งเกิดจากความอิจฉาและการวางอุบายของบาทบริจาริกาทั้งหกคน ทำให้พระไชยเชษฐ์โกรธนางสุวิญชา ความว่า

๏ เมื่อนั้น *เจ็ดนางทูลไปดังใจหวัง*
ข้าทุกข์แทนนฤมลพันกำลัง *เป็นธุระระวังนั่งรำพึง*

พอวันหนึ่งนางคลอดโอรสา *ก่อนหน้าพระเสด็จเข้ามาถึง*
รูปร่างพริ้งพร้อมดั่งกล่อมกลึง *งามแม้นเหมือนหนึ่งเทวดา*
๏ เมื่อนั้น *พระไชยเชษฐ์ฟังคำที่ร่ำว่า*
เห็นทั้งท่อนไม้ใส่พานมา *ผ่านฟ้านิ่งอึ้งตะลึงตะไล*
เสน่ห์นางเจ็ดคนเข้าดลจิต *จะทันพิจารณาก็หาไม่*
ให้ซึงชังสุวิญชาแล้วว่าไป *จะเลี้ยงไว้ทำไมในธานี*

(กรมศิลปากร, 2525: 285)

6) ความขัดแย้งระหว่างเครือญาติ ดังเช่นประไหมสุหรีดาหากล่าวตำหนิบุษบาที่ไม่ไหว้อิเหนาในฐานะสามีและจินตะหราในฐานะเป็นภรรยาหลวง ความว่า

๏ เมื่อนั้น *ระเด่นบุษบาศรีใส*
ดูทีชนนีก็แจ้งใจ *ขุ่นเคืองพระทัยไปมา*
จึงหยิบพานสลามาวาง *เชิญเสวยพี่นางจินตะหรา*
มิได้เคียมคัลวันทา *แต่ชำเลืองนัยนาดูที ฯ*
๏ เมื่อนั้น *ประไหมสุหรีดาหามีศักดิ์*
ครั้นเห็นเคืองขัดพระทัยนัก *นงลักษณ์จึงดำรัสตรัสไป*
ดูดู๋อะหนะบุษบา *จะวันทาเจ้าผัวก็หาไม่*
ไม่รู้จักเมียหลวงหรือว่าไร *ตกจะให้มีความนินทา ฯ*

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2554: 894)

7) ความขัดแย้งระหว่างสามีกับภรรยาที่เกิดจากพฤติกรรมหึงหวง ดังเช่นความขัดแย้งระหว่างนางศรีสุดากับอุณรุท ตอนอุณรุทพานางอุษากลับมาด้วยและพาเข้าเฝ้าพระบิดาพระมารดา (ท้าวไกรสุทและนางรัตนา) ความว่า

๏ เมื่อนั้น *นางสุดาเยาวยอดสงสาร*
กับพี่เลี้ยงทั้งสี่ปรีชาชาญ *แฝงม่านสอดนัยนาดู*
เห็นนางอุษาธิดายักษ์ *เฟี้ยมเฝ้าเคียงพักตร์พระองค์อยู่*
ให้คั่งแค้นแน่นจิตเป็นพ้นรู้ *นัยน์เนตรโฉมตรูมืดไป*
จึ่งเหลียวมาสะกิดพี่เลี้ยง *ดูดู๋ช่างเคียงกันอยู่ได้*
ผัวเขาไม่รู้หรือว่าไร *จะอดสูแก่ใจก็ไม่มี*
เป็นหญิงอย่างนี้ใครมีบ้าง *ช่างกระไรไม่คิดบัดสี*
นึกจะใคร่ออกไปพาที *ให้สาใจที่กาลีพาล*
ถึงจะเคืองเบื้องบาทพระทรงฤทธิ์ *ก็มีคิดชีวิตสังขาร*
สุดที่จะกลั้นทนทาน *วานพี่ดูให้ประจักษ์ตา*

(กรมศิลปากร, 2546: 350-351)

8) ความขัดแย้งระหว่างพระอภัยมณีกับนางสุวรรณมาลี ตอนพระอภัยมณีหลงรูปนางละเวง ความว่า

๏ เห็นทรงธรรม์บรรทมชมแต่รูป ประโลมลูบลีมองค์ด้วยหลงใหล
นางพรายพริ้มยิ้มแย้มกระแอมไอ พระอภัยพับหนีตะลีตะลาน
เอาแอบองค์ทรงคลุมหุ้มกระดาษ สุดสวาทวันทาไม่ว่าขาน
ทำทูลถามความว่าพระอาการ ร้อนรำคาญขัดขวางเป็นอย่างไร
พระฟังคำทำคร่างเหมือนอย่างเจ็บ ให้เหนื่อยเหน็บลุกนั่งยังไม่ไหว
เห็นนางยิ้มพริ้มพรายอายพระทัย ทำจับไข้รีบรูดวิสูตรบัง

(กรมศิลปากร, 2514: 451)

ความขัดแย้งดังกล่าวข้างต้นเป็นความขัดแย้งในครอบครัวและเครือญาติ นอกจากนี้ ยังมีความขัดแย้งระหว่างตัวละครกับตัวละครที่เกิดขึ้นในสังคม ตัวละครไม่มีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กันในระบบเครือญาติ แต่เป็นตัวละครที่มีฐานะต่างๆ กันในทางสังคม เช่น ความขัดแย้งระหว่างกษัตริย์กับประชาชน ดังเช่น ความขัดแย้งระหว่างท้าวยศวิมลกับนางจันท์เทวีที่ไม่รู้ว่าพระองค์เสด็จมาด้วยพระประสงค์ใด แม้นางจันท์เทวีจะเคยเป็นพระมเหสีมาก่อน แต่เมื่อถูกถอดยศและขับไล่ออกจากวังก็มีสถานะเป็นเพียงไพร่หรือประชาชนธรรมดาคนหนึ่งย่อมมีความเกรงกลัวต่ออำนาจพระมหากษัตริย์จึงวิ่งหนี ความว่า

๏ เมื่อนั้น นางจันท์เทวีโฉมศรี
ผันแปรแลเห็นพระสามี เทวีหวาดหวั่นวิญญาณ์
อกใจทึกทักนักกลัว หรือจะมาจับตัวไปเข่นฆ่า
ทิ้งสากเสียพลันมิทันช้า วิ่งขึ้นเคหาทันใด ฯ

(กรมศิลปากร, 2525: 238)

4.6.1.2 ความขัดแย้งระหว่างตัวละครกับความคิดของตนเอง เป็นความขัดแย้งที่เกิดขึ้นภายในจิตใจของตัวละคร เช่น ตกอยู่ในภาวะที่ต้องตัดสินใจอย่างใดอย่างหนึ่งทำให้ตัวละครเกิดความรู้สึกอึดอัดและเป็นทุกข์ ดังตัวอย่างความขัดแย้งทางความคิดของอิเหนาเมื่อได้อ่านพระราชสาส์นรับสั่งของท้าวกุเรปันให้ยกทัพไปช่วยกรุงดาหาโดยสงสัยว่านางบุษบาจะงามเพียงใดถึงต้องรีบยกทัพไปช่วย ถ้าหากงามเหมือนนางจินตะหราแม้จะต้องเสียชีวิตก็นับว่าคุ้มค่า ความว่า

๏ ครั้นอ่านสารเสร็จสิ้นพระทรงฤทธิ์ ถอนฤทัยคิดแล้วสงสัย
บุษบาจะงามสักเพียงใด จึงต้องใจระตูทุกบุรี
หลงรักรูปนางแต่อย่างนั้น จะพากันมาม้วยไม่พอที่
แม้นงามเหมือนจินตะหราวาตี ถึงจะเสียชีวีก็ควรนัก
แล้วว่ากับดะหมังเสนา เราจะยกโยธาไปโหมหัก
มิให้เสียวงศาสุรารักษ์ งดสักเจ็ดวันจะยกไป ฯ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2554: 251)

ตัวอย่างที่เป็นความขัดแย้งระหว่างความเป็นมิตรกับความรักของตัวละคร ดังเช่น ความขัดแย้งภายในใจของพระอภัยมณีที่เกิดขึ้นเพราะไปหลงรักนางสุวรรณมาลีคู่หมั้นของอุศเรนผู้เป็นมิตรที่ให้ความช่วยเหลือโดยสารเรือมาด้วย พระอภัยมณีจึงเกิดความทุกข์ใจ ความว่า

๏ ซึ่งโหราว่านางไม่วางวาย ก็ดีร้ายลูกยาจะพาไป
จะถึงฝั่งหรือว่ายังอยู่กลางสมุทร หรือขึ้นหยุดเกาะแก่งตำแหน่งไหน
ถ้าพบนางกลางน้ำทำอย่างไร จึงจะได้นุชน้องเป็นของเรา
ด้วยว่าองค์อุศเรนมาเป็นมิตร ครั้นจะคิดขัดไว้เกรงใจเขา
แต่พี่รู้อยู่ว่าองค์นางนงเยาว์ รักข้างเราเจ้าจึงได้ให้สังวาล ฯ

(กรมศิลปากร, 2515: 274)

4.6.1.3 ความขัดแย้งระหว่างตัวละครกับกฎระเบียบทางสังคม เป็นความขัดแย้งที่เกิดเพราะตัวละครต่อต้านหรือไม่ปฏิบัติตามขนบธรรมเนียมประเพณี ฝ่าฝืนกฎเกณฑ์ต่างๆ ที่สังคมได้กำหนดขึ้นใช้เป็นแบบแผนร่วมกัน ดังเช่น นางจันทาเทวีทำเสน่ห์ให้ท้าวศวิมลหลง ความว่า

๏ ว่าแล้วจุดเทียนเข้าติดพาน โหงพรายลนลานหาญกล้า
ปลุกเสกด้วยฤทธิ์วิทยา มิช้าลุกขึ้นทั้งโหงพราย
ยายเฒ่าจึงลนเอาน้ำมัน ต่อหน้านางจันท์น่าขวัญหาย
ขี้ผึ้งปิดปากผีพราย ปั้นเป็นรูปกายพระภูมี
กับนางจันทาให้กอดกัน แล้วผูกพันไปด้วยด้ายผี
เอาใส่ใต้ที่นอนนางเทวี น้ำมันผีเสกใส่ในเครื่องทา
ลงชื่อใส่ไส้เทียนตาม สองยามให้หลงลงมาหา
เสกหมากพลูไว้ให้มิได้ช้า มิมาอย่านับข้าสืบไป ฯ
๏ แล้วบอกมนตรามหาละลวย เป่าให้วงยงหลงใหล
เพ็ดทูลเชื่อฟังดังใจ ว่าไรเห็นจริงทุกสิ่งอัน
เชิญแม่สระสรงทรงทา ตัวข้าจะลาผายผัน
เก็บหัวโหงพรายใส่ย่ามพลัน ลานางจอมขวัญไปทันที ฯ

(กรมศิลปากร, 2525: 33-34)

ตัวอย่างที่เป็นความขัดแย้งระหว่างตัวละครกับค่านิยมทางสังคม ดังเช่น พระอภัยมณีและศรีสุวรรณที่ควรจะต้องศึกษาหาความรู้ในศิลปศาสตร์ 18 ประการเพื่อเตรียมตัวเป็นกษัตริย์ในอนาคต แต่กลับไปศึกษาวิชาดนตรีและกระบี่กระบองซึ่งไม่เหมาะสม ดังคำบริภาษของท้าวสุทัศน์พระบิดา ความว่า

๏ อันดนตรีปี่พาทย์ตะโพนเพลง เป็นนักเลงเหล่าโลนเล่นโขนหนัง
แต่พวกกูผู้หญิงที่ในวัง มันก็ยังเรียนรำได้ชำนาญ
อันวิชาอาวุธแลโล่เขน ชอบแต่เกนศึกเสือเชื้อทหาร
เป็นกษัตริย์จักรพรรดิพิศดาร มาเรียนการเช่นนี้ด้วยอันใด ฯ

(กรมศิลปากร, 2515: 8)

4.6.1.4 ความขัดแย้งระหว่างตัวละครกับธรรมชาติ เป็นความขัดแย้งที่เกิดขึ้นภายในจิตใจของตัวละครที่ไม่ยอมรับหรือไม่พึงพอใจต่อสภาพที่เป็นอยู่และพยายามหาทางแก้ไข ในขณะที่ธรรมชาติไม่สามารถเปลี่ยนแปลงได้จึงก่อให้เกิดปมขัดแย้งในจิตใจตัวละคร ดังเช่น เมื่อครั้งนางละเวงต้องขึ้นปกครองบ้านเมืองแทนพระบิดาและพระเชษฐาที่เสียชีวิตทั้งคู่ นางละเวงมีความปริวิตกว่า ภารกิจปกครองบ้านเมืองเป็นหน้าที่ของผู้ชายไม่เหมาะสมกับผู้หญิง ซึ่งจะถูกติฉินนินทาไปทั่ว ความว่า

๏ ฝ่ายโฉมยงองค์ละเวงวัณพาน้อย ให้เศร้าสร้อยโศกทรวงดวงสมร
จึงตรัสตอบขอบคำที่ร่ำวอน การนครควรคู่กับผู้ชาย
เราเป็นหญิงยิ่งเป็นเจ้าชาวสิงหล ทุกตำบลจะบังอาจประมาทหมาย
จงจัดกันบรรดาเสนานาย ช่วยสืบสายสมบัติกษัตรา
อันเรานี้มิขออยู่จะสู้ม้วย ไปเกิดด้วยบิตุเรศกับเชษฐา
นางตรัสพลางทางสะอื้นกลืนน้ำตา พวกเสนาน้อยใหญ่ฟังไลทูล ฯ

(กรมศิลปากร, 2515: 422)

ตัวอย่างที่เป็นความขัดแย้งระหว่างตัวละครกับความเปลี่ยนแปลงทางธรรมชาติ ดังเช่น สภาพดินฟ้าอากาศที่แปรปรวนเมื่อตอนประไหมสุหรีจะให้พระประสูติกาลอิเหนาจนเป็นเหตุให้ท้าวกุเรปันเกิดความสงสัยว่าจะเกิดเหตุร้ายแก่บ้านเมืองหรือไม่ ความว่า

๏ เมื่อนั้น องค์ปะไหมสุหรีเสน่หา
อยู่เย็นเป็นสุขทุกเวลา ประมาณเดือนหนึ่งมาก็มีครรภ์
ยิ่งผุดผาดผิวผ่องละอองค์ ดังอนงค์นางฟ้ากระยาหงัน
เมื่อจวนจะถ้วนกำหนดนั้น ให้บังเกิดอัศจรรย์จลาจล
พสุธาสะเทือนเลื่อนลั่น เป็นควันตลบทั้งเวหน
มืดมิดปิดแสงพระสุริยน ฟ้าลั่นอึงอลนภาลัย
แลบพรายเป็นสายอินทรธนู สักครู่ก็เกิดพายุใหญ่
ไม้ไล่ลู่ล้มระทมไป แล้วฝนห่าใหญ่ตกลงมา
เปรี้ยงเปรี้ยงเสียงฟ้าฟาดสาย แต่มิได้อันตรายจักผ่า
เย็นทั่วฝูงราษฎร์ประชา ทั้งเจ็ดทิวาราตรี ฯ
๏ เมื่อนั้น องค์ท้าวกุเรปันเรืองศรี
เสด็จยังปรางค์รัตน์มณี ภูมีเห็นนิมิตผิดใจ
เกิดมาแต่ก่อนบ่ห่อนเห็น จะอุบัติขัดเข็ญเป็นไฉน
คิดพลางย่างเยื้องคลาไคล เสด็จออกพระโรงชัยฉับพลัน ฯ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2554: 10-11)

4.6.1.5 ความขัดแย้งระหว่างตัวละครกับสิ่งเหนือธรรมชาติ เป็นความขัดแย้งที่ก่อให้เกิดอุปสรรคขัดขวางความสำเร็จหรือก่อให้เกิดความเปลี่ยนแปลงในชีวิตของตัวละคร ดังเช่น เมื่อครั้งพระรามออกรบกับมังกรกัณฐ์ พระรามถูกกลลวงจากรูปนิมิตหลายรูปของมังกรกัณฐ์จนเกิดความลังเลไม่สามารถตัดสินใจแผลงศรไปสังหารได้ ความว่า

๏ เมื่อนั้น *พระอวตารผ่านภพสบสมัย*
เห็นยักษีหนีเหาะระเห็ดไป *ประเดี๋ยวใจลอยเลื่อนเกลื่อนอัมพร*
แต่ล้วนรูปอสุรากว่าหมื่นพัน *เหมือนมังกรกัณฐ์ชาญสมร*
มิรู้ที่แผลงผลาญราญรอน *จึ่งเสี่ยงศรพรหมาสตร์มหิมา*
ถ้าแม้นมังกรกัณฐ์มันอยู่ไหน *จงตรงไปประหารผลาญยักษา*
เสี่ยงแล้วขึ้นศรอันศักดา *ผ่านฟ้าก็ลั่นไปทันที ฯ*

(กรมศิลปากร, 2498: 251)

ตัวอย่างที่เป็นความขัดแย้งระหว่างตัวละครกับเวทมนตร์คาถา ดังเช่นเมื่อครั้งพระสังข์ใช้มหาจินดามนตร์เรียกปลาไปหมด แล้วแกล้งปลอมตัวเป็นเทวดา ครั้นหกเขยพายเรือมาพบจึงทำให้หลงเชื่อว่าเป็นเทวดาเจ้าของปลาจำนวนมากจริงๆ ความว่า

๏ เดชะเวทวิเศษของมารดา *ฝูงปลามาสิ้นทุกแห่งหน*
เป็นหมู่หมู่มากมายในสายชล *บ้างว่ายวนพ่นน้ำคลำไป ฯ*
๏ ปลาผักสักตัวก็ไม่ได้ *คิดอัศจรรย์ใจเป็นหนักหนา*
รีบพายมาจนถึงบึงปลายนา *พบมัจฉานับแสนแน่นไป*
เห็นพระสังข์นั่งอยู่ที่ฝั่งชล *ต่างคนพิศวงสงสัย*
จะเป็นเทพารักษ์หรืออะไร *เถียงกันวุ่นไปทั้งไพร่นาย*
จึงวาดแวะนาวาเข้ามาพลัน *ทั้งหกอกสั่นขวัญหาย*
ต่างก้มกรานหมอบยอบกาย *บ่าวนายนึกคะเนว่าเทวา ฯ*

(กรมศิลปากร, 2525: 140-141)

สรุปได้ว่า ความขัดแย้ง 5 ลักษณะเป็นปัจจัยเบื้องต้นที่ส่งผลให้ตัวละครแสดงบทบาทความเป็นตลาดในการแสดงละครรำ โดยการสะท้อนความรู้สึกผ่านพฤติกรรมซึ่งอาจจะแสดงออกให้เห็นในลักษณะโต้กลับทันทีทันใด นั่นหมายความว่าเป็นการระบายความรู้สึกนึกคิดอันเกิดจาก

1) ความคับข้องใจของตัวละคร ความคับข้องใจเป็นความรู้สึกที่เกิดจากการที่ตัวละครถูกขัดขวางความต้องการ หรือได้รับสิ่งที่ไม่พึงประสงค์ ตัวละครอาจรู้สึกติดใจสงสัย ไม่สิ้นสงสัย อึดอัดใจ อัดอั้นตันใจ คับแค้นใจ ไม่สบายใจหรือเจ็บปวดเพราะเกิดจากความรู้สึกนึกคิดหรือผลที่ไม่สามารถจะเป็นไปได้ดังที่คาดหวัง ความคับข้องใจเป็นผลต่อเนื่องมาจากความขัดแย้งส่งผลให้เกิดความวิตกกังวล และก็ไม่สามารถระบายออกมาได้จึงทำให้ตัวละครอึดอัดใจ คับข้องใจอาจเป็นเพราะสถานการณ์บังคับให้ทำอะไรไม่ได้ หรือบางครั้งตัวละครจำเป็นต้องพยายามควบคุมการแสดงออกทางพฤติกรรมไม่แสดงให้เห็นความคับข้องใจ พฤติกรรมที่แสดงความเป็นตลาดของตัวละครอันเนื่องมาจากความคับข้องใจ เช่น มีอาการหงุดหงิด ขาดความอดทน นิ่งอึ้ง อัดอั้นตันใจ เป็นต้น ดังตัวอย่างนางสุวรรณมาลีเจ็บแค้นพระอภัยมณีหลงรูปนางละเวง ความว่า

๏ นางนบนอบมอบเมียงอยู่เคียงอาสน์ ลักกระดาษดูได้ดังใจหวัง
ยิ่งแลเล็งเพ่งพิศยิ่งคิดชัง พระคลุ้มคลั่งผอมซูบเพราะรูปนี้
จะเอาไว้ไยอีกฉีกกระดาษ ไม่ยักขาดแต่ลักนิดด้วยฤทธิ์ผี
นางสุดแสนแค้นใจเอาไม้ตี รูปนารีร้องกรีดนางหวีดวาง

(กรมศิลปากร, 2515: 452)

2) ความโกรธของตัวละคร ความโกรธเป็นอารมณ์ด้านลบที่เป็นผลมาจากแนวคิดความขัดแย้ง ความไม่พอใจ หรือความข้องใจ ความเคียดแค้น ชิงชัง ซึ่งตัวละครพยายามที่จะควบคุมไม่แสดงออกแต่บางครั้งก็ไม่สามารถกักเก็บได้ทั้งหมด เช่น มีอาการหัวใจเต้นเร็ว มีเหงื่อไหล ใบหน้าแดง ปากคอสั่น ซึ่งเป็นสิ่งที่ตัวละครไม่สามารถควบคุมได้ อารมณ์โกรธของตัวละครมักปรากฏอยู่ในบทละคร เช่น โกรธ กริ้ว โกรธา เป็นต้น เป็นอาการที่ก่อตัวสะสมมาอย่างต่อเนื่องจนนำไปสู่การระบายความโกรธด้วยวิธีการต่างๆ พฤติกรรมที่แสดงความเป็นตลาดของตัวละครอันเนื่องมาจากความโกรธ เช่น อาการขุ่นเคือง ฉุนเฉียว คิดประทุษร้าย อาฆาตพยาบาท เป็นต้น เมื่อตัวละครเกิดความรู้สึกโกรธย่อมแสดงพฤติกรรมอย่างใดอย่างหนึ่งเพื่อระบายความโกรธนั้น การแสดงความโกรธของตัวละครมีความหนัก เบา มากหรือน้อยย่อมแตกต่างกันออกไปตามเหตุและปัจจัย เช่น การเดินกระแทกเท้าอย่างแรง การขว้างปาสิ่งของ การด่าทอด้วยถ้อยคำรุนแรงหยาบคาย การทุบตีทำร้ายร่างกาย ไปจนถึงการมุ่งหมายเอาชีวิต ฯลฯ พฤติกรรมที่แสดงความเป็นตลาดของตัวละครอันเนื่องมาจากการระบายความโกรธ สามารถแบ่งออกเป็น 4 ขั้นตอน ดังนี้

ขั้นที่ 1 การแสดงกิริยาท่าทาง หมายถึง การที่ตัวละครมีเจตนาแสดงท่าทางอย่างหนึ่งอย่างใดเพื่อระบายความโกรธ เช่น การกระทืบเท้า การกระแทกส้นเท้า การถ่มน้ำลาย เป็นต้น รวมไปถึงการแสดงกิริยาอาการ เช่น การใช้สายตา การแสดงออกทางใบหน้า การส่งเสียงกรีดร้อง ฯลฯ เพื่อยั่วอารมณ์โกรธคู่กรณีหรือการจงใจกระทำกับสิ่งของเพื่อระบายความโกรธ เช่น การขว้างปาหรือทำลายสิ่งของ การวางของกระแทกอย่างแรง เป็นต้น ดังตัวอย่างนางสุวรรณมาลีเจ็บแค้นพระอภัยมณีหลงรูปนางละเวง จึงคิดทำลายรูปนางละเวง ความว่า

๏ พระภูวไนยได้กระดาษที่วาดรูป พระโลมลูบหลงใหลเหมือนใฝ่ฝัน
ทีนี้เจ้าเข้าไปด้วยได้ช่วยกัน ลักมาฟันเผาไฟเสียให้ยับ
แล้วพาเหล่าสาวสุรางค์ค่อยย่างย่อง เข้าในห้องเห็นพระบาทไสยาสน์หลับ
นางนบนอบหมอบเมียงเคียงคำนับ ค่อยขยับหยิบกระดาษวาดรูปมา
ชวนกันฉีกเท่าไรก็ไม่ขาด แค้นทายาดหยิกทิ้งด้วยหึงสา
เอาไฟเผาในเตาต้มน้ำชา ปีศาจกล้ากลับลุกขึ้นคลุกคลี

(กรมศิลปากร, 2515: 452)

ขั้นที่ 2 การใช้ถ้อยคำพูดโต้เถียงประชด เยาะเย้ย ดูถูก กระทบกระเทียบ ข่มขู่ หรือการด่าทออย่างรุนแรงและหยาบคาย เช่น มึง กู อ้าย อี จัญไร แพศยา

หน้าด้าน เป็นต้นดังเช่น คำกล่าวตำหนิแกมประชดของพระอุณรุทเมื่อคราวนางศรีสุดาหึงนางอุษา ความว่า

๏ เมื่อนั้น *พระอุณรุทรัศมีศรีใส*
ได้ฟังขุ่นเคืองหฤทัย *ภูวไนยตริตรึกไปมา*
ครั้นจะว่าแต่ศรีสุดาเล่า *จะน้อยใจว่าเข้าด้วยอุษา*
จึ่งมีพระราชบัญชา *แก่สองวนิดาด้วยพลัน*
เจ้าผู้มิ่งมงกุฎนารี *อันมีลักษณ์วิไลเฉิดฉัน*
ย่อมเชื้อสุริย์วงศ์พงศ์พันธุ์ *ลือทั่วเขตขัณฑ์ธานี*
อนิจจาควรเป็นฉะนี้ได้ *เหตุไรจึ่งไม่เอ็นดูพี่*
มาผิดพ้องหมองกันฉันนี้ *ให้เป็นที่ติฉินนินทา*
ชอบสองจะผดุงบำรุงสวาท *ร่วมชีวาตม์กันไปวันหน้า*
ธรรมดาจารีตกษัตรา *สองอัครชายาก็ย่อมมี*
เหตุใดหวนหักไม่รักหน้า *แกล้งให้ภัสดาหมองศรี*
จะเกรงใจใครบ้างก็ไม่มี *เห็นดีแล้วหรือนางกัลยา*

(กรมศิลปากร, 2546: 359-360)

ขั้นที่ 3 การใช้ความรุนแรงหรือใช้กำลังประทุษร้ายคู่กรณี เช่น เตะ ต่อย ทุบ ตี เป็นต้น ดังเช่น

๏ พระอภัยไสยาสน์อาสน์สุวรรณ *เสียงสนั่นแซ่ซ้องมามองเมียง*
เห็นผลักพลิกขยิกขยี้ตีกระดาษ *วุ่นวิวาทวาทาบ้างท้าเถียง*
คงคลั่งคลุ้มกลุ้มใจไม่ไล่เลียง *ฉวยไม้เมียงเข้ามาใกล้แล้วไล่ตี*
ลงไม้เรียวเขวียวขวับไม่ยับยั้ง *ถูกไหล่หลังเหล่าสุดาพากันหนี*
พระแปลกพักตร์อัคเรศร่วมชีวี *เที่ยวไล่ตีต้อนพัลวันไป*

(กรมศิลปากร, 2515: 452-453)

4) ขั้นที่ 4 การใช้อาวุธมุ่งทำลายชีวิต เช่น มีด กริช ขวานหอก ทวน ดาบ กระบอง เป็นต้น ดังเช่น อิเหนาใช้กริชสังหารท้าวกระหมังกุหนิง ความว่า

๏ เห็นระตูถอยเท้าก้าวผิด *พระกรายกริชแทงอกตลอดหลัง*
ล้มลงด่าวดิ้นสิ้นกำลัง *มอดม้วยชีวังปลดปลง*

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2554: 283)

นอกจากพฤติกรรมไม่สำรวมหรือการแสดงความเป็นตลาดที่เป็นการระบายอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครดังกล่าวแล้ว ยังมีพฤติกรรมที่เป็นการสนับสนุนการแสดงความเป็นตลาดในขณะนั้นให้เด่นชัดยิ่งขึ้น เช่น พฤติกรรมโกหกหลอกลวง พฤติกรรมเมามาย พฤติกรรมขี้เซา เป็นต้น

กล่าวโดยสรุป ความขัดแย้งเป็นองค์ประกอบพื้นฐานสำคัญให้ตัวละครแสดงความเป็นตลาดซึ่งเกิดขึ้นจากความต้องการฝ่ายหนึ่งกับความพยายามเหนี่ยวรั้งอีกฝ่ายหนึ่ง โดยมีผล

ทำให้ตัวละครนั้นไม่สามารถบรรลุความปรารถนาได้ (พิสมัย ศรีอนุพันธุ์, 2526: 48) และปัญหาก็เริ่มปรากฏเพราะมีข้อขัดแย้ง (สุทธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์, 2522: 120) โดยธรรมชาติตัวละครจึงเกิดความรู้สึกอึดอัดใจ คับข้องใจ ไม่พึงพอใจ และโกรธเคืองซึ่งเป็นอารมณ์ในด้านไม่ดี มักจะแสดงพฤติกรรมก้าวร้าวและพฤติกรรมที่ปราศจากเหตุผลออกมา (จิราภรณ์ ตั้งกิจภากรณ์, 2532: 131) เช่น ร้องไห้ เอะอะ อาละวาด หน้าตาบูดบึ้ง การเตะต่อย การทำลายสิ่งของ การพูดจาตะคอก เยาะเย้ย เสียดสี นินทา ด่าว่า ในที่สุดก็ใช้กำลังประทุษร้ายจนบาดเจ็บและล้มตาย พฤติกรรมที่ไม่เหมาะสมดังกล่าวเป็นพฤติกรรมที่ตัวละครจำเป็นต้องเลือกปฏิบัติอย่างใดอย่างหนึ่งเพื่อผลสำเร็จของสิ่งที่มุ่งหมาย (จันทร์สุดา ไชยประเสริฐ, 2549: 4) เมื่อตัวละครแสดงความเป็นตลาดก็หมายถึงตัวละครได้ถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึก (ภาวะ) ไปยังผู้ชมให้มีอารมณ์ความรู้สึก (รส) ร่วมไปกับตัวละครด้วย คือมีจิตพร้อมที่จะรับรู้อารมณ์ต่างๆ จากตัวละคร (กุสุมา รักษมณี, 2534: 104) เช่น ตัวละครอยู่ในภาวะโกรธ (โกรธะ) ส่งผลให้ผู้ชมได้รับรสโกรธ คือ เราทรรสหรือรุทธรส ภาวะโกรธของตัวละครจะรุนแรงมากน้อยอย่างไรยังขึ้นอยู่กับองค์ประกอบอื่นๆ เช่น สถานภาพ เพศ ตลอดจนบุคลิกลักษณะของแต่ละตัวละครด้วย

4.6.2 ปัจจัยด้านพื้นฐานของตัวละคร

ตัวละครเป็นเครื่องมือที่ผู้ประพันธ์ใช้เป็นสื่อดำเนินเนื้อเรื่องผ่านคำพูด อากัปกิริยา ท่าทาง ตลอดจนความรู้สึกนึกคิดต่างๆ ยิ่งใกล้เคียงชีวิตมนุษย์มากเท่าไรก็ยิ่งสมจริงมากเท่านั้น แม้ว่าตัวละครควรจะต้องมีความสมจริงก็ตาม แต่ก็ไม่ได้หมายความว่าจะต้องเหมือนชีวิตจริงทุกกรณี แม้ชีวิตมนุษย์จะมีอิสระมีเสรีภาพเหมือนชีวิตในตลาด แต่ตัวละครก็ไม่อาจเป็นอิสระได้โดยสิ้นเชิง เพราะตัวละครถูกสร้างสรรค์ขึ้นจึงต้องสร้างภาพมายาให้ดูเหมือนว่าตัวละครมีอิสระจากทุกสิ่งทุกอย่างจริงๆ โดยเฉพาะการแสดงความเป็นตลาดที่เป็นไปตามบทบาทและองค์ประกอบที่ผู้ประพันธ์บรรยายให้ผู้อ่านบทละครรู้จักและเข้าใจแต่ละตัวละครด้วยกลวิธีที่เหมาะสมและแตกต่างกัน เพราะตัวละครบางตัวละครอาจเหมาะที่จะบรรยายแบบตรงๆ ในขณะที่บางตัวละครอาจรู้จักได้จากบทสนทนาหรือพฤติกรรมที่มีต่อตัวละครอื่นๆ โดยทั่วไปบทประกอบการแสดงละครรำจะบรรยายให้ผู้ชมทราบปัจจัยพื้นฐานของตัวละครที่แสดงความเป็นตลาดในการแสดงละครรำ ดังนี้

4.6.2.1 สถานภาพของตัวละคร

สถานภาพตัวละครได้ถูกกำหนดไว้โดยผู้ประพันธ์ภายใต้บริบททางสังคมเช่นเดียวกับมนุษย์ที่ให้ความสำคัญกับชาติกำเนิด ความอาวุโสและคุณงามความดี แต่เมื่อใดที่เกิดความขัดแย้งขึ้น ไม่ว่ามนุษย์หรือตัวละครต่างก็จะมีอารมณ์ความรู้สึกที่ส่งผลต่อการแสดงพฤติกรรมทั้งด้านบวกและด้านลบ โดยเฉพาะการแสดงความไม่สำรวมหรือการแสดงความเป็นตลาดของตัวละครที่จะช่วยเผยให้เห็นความเป็นคนในแง่มุมและมิติที่ซับซ้อนกว่าที่เคยรับรู้มาของตัวละคร 3 ประเภท ดังนี้

1) ตัวละครที่เป็นเทพเจ้า เช่น พระอิศวร พระนารายณ์ พระอุมา ฯลฯ ตัวละครประเภทนี้มักแสดงความเป็นผู้มีคุณธรรมสูง เป็นที่พึ่งพิงของบรรดาเทวดานางฟ้าหรือผู้ที่มีเรื่องทุกข์ร้อนโดยสามารถบันดาลหรือประทานพรให้ประสบความสำเร็จได้ แต่เมื่อมีความโกรธก็สามารถแสดงความเป็นตลาดด้วยการสาปแช่งด่าทอตัวละครที่เป็นคู่ขัดแย้งได้เช่นกัน ดังตัวอย่างพระอุมาสาปแช่งหนุมานในวัยเยาว์ที่เข้าไปหักโค่นต้นไม้ในอุทยานของพระองค์ ความว่า

๏ โกรธาดั่งหนึ่งไฟฟอน *บังอรตวาดด้วยวาจา*
เหม่เหม่ดูดู๋ไอ้จังไร *เป็นไฉนมาหักพฤกษา*
ของกูผู้อัครชายา *องค์เจ้าโลกาทรงญาณ*
ให้พลังเอ็งน้อยถอยกึ่ง *สมน้ำหน้ามึงที่อวดหาญ*
ตามคำกูสาปสาบาน *ได้ชาติเดียรฉานอัปรีย์ ฯ*

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, 2553: 76)

2) ตัวละครที่เป็นกษัตริย์ เช่น พระราม เป็นตัวละครในอุดมคติมีจิตใจดี มีความเป็นผู้นำและกล้าหาญ แต่เมื่อเกิดความหึงหวงนางสีดาจนขาดสติยั้งคิดก็บันดาลโทสะแสดงความเป็นตลาดด้วยการว่ากล่าวกระทบกระเทียบ ด่าว่าด้วยถ้อยคำหยาบคายจนถึงกับสั่งให้พระลักษมณ์นำตัวนางสีดาไปฆ่าโดยเร็ว ความว่า

๏ เมื่อนั้น *พระจักรรัตน์แก้วแววเวหา*
ได้ฟังถ้อยคำนางสีดา *พระผ่านฟ้าเคืองขุ่นฟุนไฟ*
ด้วยยักขินีนั้นบันดาล *จะถามซักสืบพยานก็หาไม่*
กริ้วโกรธกระทืบบาทตวาดไป *ช่างกระไรสุดอย่างนางสีดา*
เป็นถึงมเหสีมีศักดิ์ *กูลุ่มหลงจงรักหนักหนา*
ไม่รู้เท่าเจ้ากลมารยา *เสกแสร้งมุสาพาที*
ลอบเชียนรูปชู้ไว้ชมเล่น *ครั้นเห็นชัดเอาอีทาสี*
สารพัดชั่วชากาลี *เสียทีไปตามเอามึงมา*
อุตส่าห์ปล้ำทำศึกปิ้มตัวตาย *กลับเป็นแสนร้ายสองหน้า*
แม้นรู้ว่ารักอสุรา *กูจะรับกลับมาด้วยอันใด*
ว่าพลางทางสั่งพระลักษณ์ *อีสีดาชั่วนักไม่เลี้ยงได้*
เร่งเร็วอย่าช้าจงพาไป *ฆ่าเสียแต่ในราตรี*
อย่าให้ทราบถึงสามพระมารดา *แหวะดวงจิตมาให้พี่*
จะดูใจอีกาลกิณี *เร่งรัดบัดนี้เอาตัวไป ฯ*

(กรมศิลปากร, 2512: 709-710)

ตัวอย่างการแสดงความเป็นตลาดของนางสีดาซึ่งเป็นตัวละครนางเอกในอุดมคติคือมีความซื่อสัตย์ จงรักภักดี รวมทั้งมีคุณสมบัติเพียบพร้อมไปด้วยความเป็นกุลสตรี แต่เมื่อทศกัณฐ์เสด็จลงมาอุทยานขอความรักและนางสีดาไม่ปลงใจด้วยถึงกับบริภาษทศกัณฐ์ด้วยถ้อยคำหยาบคาย ความว่า

๏ เมื่อนั้น *นวลนางสีดามารศรี*
ยิ่งเดือดด่าว่าเหวยไอ้ไม้นี้ *มึงไม่มีอายเจ็บเท่าเล็บมือ*
ยังแค่นขืนฝืนหน้ามาหัวเราะ *พูดออกไปให้เพราะเสียเถิดหรือ*
ตายไหนตายไปให้เขาลือ *สมที่ดื้อด้านดีไม่มีอาย*
เพี้ยงเอ๋ยให้พระรามตามมาโปรด *พิฆาตโคตรไอ้ไม้ให้ฉิบหาย*
นางบ่นแช่งแกล้งประเทียบเปรียบปราย *หยาบคายด่าว่าไม่ปรานี ฯ*

(กรมศิลปากร, 2512: 39)

3) ตัวละครที่เป็นสามัญชน เช่น นางแก้วหน้าม้าเป็นตัวละครพิเศษที่สวมรูปหน้าม้าให้เห็นเป็นปกติวิสัยแต่มีจิตใจดี เป็นผู้หญิงที่มีความสามารถสูง กล้าแสดงความพึงพอใจและแสดงความรักต่อเพศตรงข้ามอย่างเปิดเผยซึ่งเป็นกิริยาไม่สำรวม เช่นเมื่อเก็บว่าวของพระปิ่นทองไว้ได้ นางกล้าที่จะยื่นข้อเสนอให้พระปิ่นทองมาเป็นสามีก่อน แล้วนางจึงจะยอมคืนว่าวให้ตามประสงค์ ความว่า

๏ บัดนั้น *นางแก้วยิ้มแย้มแจ่มศรี*
นึ่งนึกตรึกไตรในคดี *ครั้งนี้ลาภล้นพ้นประมาณ*
จะเอาพระโฉมตรูเป็นคู่ครอง *ร่วมห้องภิรมย์สมสมาน*
คิดพลางทางตอบพจมาน *ทรัพย์สินศฤงคารไม่ชอบใจ*
แม้นยอมเป็นภัสดาสามี *ว่าวของพันปีจะคืนให้*
สิ่งอื่นหมื่นแสนทั้งแดนไตร *ข้าไม่ชอบใจอย่าเจรจา ฯ*

(กรมหลวงภูวเนตรนรินทรฤทธิ์, 2544: 5)

ตัวอย่างการแสดงความเป็นตลาดของนางผีเสื้อน้ำที่มีนิสัยอิจฉาริษยาเจ้าเล่ห์ แม้เมื่อแปลงเป็นนางเกศสุริยงแล้วก็ยังไม่สามารถแสดงกิริยามารยาทอย่างนางกษัตริย์หรือตามแบบฉบับสาวชาววังได้ ดังเช่นเมื่อพระสุวรรณหงส์พาเข้าเฝ้าพระบิดาพระมารดาที่เมืองไอยรัตน์ ความว่า

๏ มารจำแลง *มิได้แจ้งจริยาอัชฌาสัย*
ธรรมเนียมเขาชาววังนั้นอย่างไร *เป็นจนใจเจ้าจริงทุกสิ่งอัน*
มัวเพลินชมปรางมาศราชฐาน *ตะลึงลานแลพิศจิตไหวหวั่น*
ที่ถิ่นฐานกลางป่าพนาวัน *จะเฉิดฉันอย่างนี้ไม่มีเลย ฯ*

(กรมศิลปากร, 2502: 25)

จะเห็นได้ว่า สถานภาพและบทบาทของตัวละครแต่ละตัวละครมีลักษณะเป็นปัจเจกไม่สมบูรณ์แบบต่างมีข้อดีและข้อเสียเหมือนคนโดยทั่วไปได้ถูกกำหนดไว้โดยผู้ประพันธ์ซึ่งอยู่ภายใต้บริบทของโลกปิตาธิปไตยหรือสังคมชายเป็นใหญ่สะท้อนผ่านสถานภาพต่างๆ 3 ประเภท ได้แก่ 1) ตัวละครที่เป็นเทพเจ้า ตัวละครประเภทนี้มักแสดงความเป็นผู้มีคุณธรรมสูง เช่น พระอิศวร พระนารายณ์ พระอุมา ฯลฯ 2) ตัวละครที่เป็นกษัตริย์ เช่น พระราม เป็นตัวละครในอุดมคติมีจิตใจดี

มีความเป็นผู้นำและกล้าหาญ พระลักษมณ์ นางสีดา เป็นตัวละครที่มีความซื่อสัตย์และจงรักภักดี ทศกัณฐ์ เป็นตัวละครที่มีความโลภ อิเหนาเป็นกษัตริย์รูปงาม มีความสามารถในการรบ พระรถเสน เป็นตัวละครที่ไม่ได้เกิดมาเพียบพร้อมแต่เป็นคนดีโดยเนื้อแท้ มีความเสียสละและกตัญญูต่อผู้มีพระคุณ พระอภัยมณีเป็นกษัตริย์ที่มีความเชื่อมั่นในตัวเองสูง หรือแม้แต่พระสังข์ที่มีชาติกำเนิดเป็นกษัตริย์แต่มีบุคลิกแบบ introvert ไม่อาจเปิดเผยตัวตนได้ เป็นต้น และ 3) ตัวละครที่เป็นสามัญชน เช่น นางแก้วหน้าม้าเป็นตัวละครที่มีหน้าตาอัปลักษณ์แต่มีจิตใจดี เป็นผู้หญิงที่มีความสามารถสูง กล้าแสดงความพึงพอใจและความรักต่อเพศตรงข้าม ในขณะที่นางผีเสื้อน้ำ มีนิสัยอิจฉาริษยาเจ้าเล่ห์ และนางผีเสื้อสมุทรมีรูปร่างใหญ่โตเท่าช้าง ดังนั้น การศึกษาทำความเข้าใจสถานภาพของตัวละครก่อนการสวมบทบาทตัวละครนั้นๆ จึงเป็นสิ่งสำคัญยิ่งเพราะจะสามารถถ่ายทอดบทบาทการแสดงได้สอดคล้องกับอัตลักษณ์ของตัวละคร

กล่าวโดยสรุป สถานภาพของตัวละครเป็นสิ่งที่ติดตัวมาแต่กำเนิด หากจำแนกสถานภาพของตัวละครหรือสถานภาพทางสังคมตามหลักพุทธศาสนาซึ่งได้จากการจำแนกวุฒิ ดังที่ พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ. ปยุตโต) 2546) อธิบายไว้ว่า วุฒิ คือความเป็นผู้ใหญ่ ๓ อย่างที่นิยมพูดกันในภาษาไทยนั้นมาในคัมภีร์ชั้นอรรถกถาและฎีกา ได้แก่ ๑. ชาติวุฒิ ความเป็นผู้ใหญ่โดยชาติ คือเกิดในชาติกำเนิดฐานะอันสูง ๒. วัยวุฒิ ความเป็นผู้ใหญ่โดยวัย คือเกิดก่อน ๓. คุณวุฒิ ความเป็นผู้ใหญ่โดยคุณความดีหรือโดยคุณพิเศษที่ได้บรรลุ (ผลสำเร็จที่ดีงาม) (พระพรหมคุณาภรณ์, 2546: 287) จากความหมายของคำว่า “วุฒิ” จะเห็นได้ว่า 1) ชาติวุฒิ หมายถึง สถานภาพทางสังคมที่ติดตัวมาแต่กำเนิด ดังปรากฏสถานภาพตัวละครในการแสดงละครรำ 3 ประเภท ได้แก่ เทพเจ้า กษัตริย์ และสามัญชน 2) วัยวุฒิ หมายถึง อาวุโสกว่า ได้แก่ตัวละครประเภท พ่อ แม่ ปู่ ตา ย่า ยาย ป้า น้า อา พี่ ซึ่งล้วนเป็นผู้อาวุโสทางสังคม และ 3) คุณวุฒิ หมายถึง การมีคุณงามความดีเป็นที่ประจักษ์ แม้ตัวละครจะมีชาติวุฒิ วัยวุฒิและคุณวุฒิอย่างหนึ่งอย่างใดหรือหลายอย่างประกอบกันที่เป็นคุณลักษณะเด่นและเหนือกว่าก็ตาม แต่ตัวละครก็ยังคงเป็นตัวแทนมนุษย์ต่างก็มีพฤติกรรมไม่แตกต่างจากมนุษย์ การแสดงออกก็มีความไม่เท่าเทียมกันให้เห็นอย่างชัดเจนอันเนื่องมาจากความแตกต่างทางสถานภาพของตัวละครที่สูงกว่าหรือเท่าเทียมกันจึงจะสามารถแสดงความเป็นตลาดได้ในระดับเดียวกัน เช่น ตัวละครที่มีสถานภาพเท่าเทียมกันหรือระดับเดียวกันแสดงความเป็นตลาดด้วยอารมณ์โกรธและกล่าวบริภาษตอบโต้กันไปมาดังตัวอย่าง...ตะเภาแก้วตะเภาทองว่า..*(เอาผัวกูไปไว้ถึงเจ็ดคืน ยังไม่หายรวยรื่นหรือโฉมฉาย หรือว่าชาลวันที่อันตราย แยบคายไม่เหมือนเจ้าไกรทอง)*...วิมาลาโต้กลับว่า...*(เจ้าก็เคยรู้เช่นเป็นอยู่บ้าง คิดดูก่อนนางอย่าหุนหัน อันเจ้าไกรทองกับชาลวัน จะเป็นกระไรกันก็แจ้งใจ)* (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2540: 357-358) การโต้ตอบชนิดไม่ลดราวาศอกดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าตัวละครต่างก็คิดว่าตนเองมีสถานภาพเป็นเมียไกรทองเช่นกัน ในขณะที่ตัวละครที่มีสถานภาพต่ำกว่าจำต้องนิ่งเงียบไม่สามารถตอบโต้ได้ดังตัวอย่าง...

ประไหมสุหรีดาหากล่าวต่อว่าบุษบา...*(ไม่รู้ฤาว่าผัวของเขา จะชิงเอาไว้ได้ไม่บัดสี เสียชาติเสียวงศ์พงศ์พี เสียศักดิ์ศรีไม่มีความอาย)*...ในขณะที่บุษบาไม่อาจกล่าวตอบหรืออธิบายได้...*(เดินตรงเข้าห้องไสยา ชลนาแถวถั่งหลั่งไหล ไม่ควรเป็นฤามาเป็นเช่นนี้ไป นางพิไรครวญคร่ำร่ำโศกี)* (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2543: 1049)..เพราะสถานภาพความเป็นแม่ย่อมมีสิทธิ์ในการว่ากล่าวตักเตือนลูก ในขณะที่ลูกทั้ง *“เคารพ”* และ *“ยำเกรง”* ผู้เป็นแม่ แม้จะมีเหตุผลในการกระทำก็ไม่สามารถชี้แจงได้ จึงต้องนิ่งเงียบและใช้วิธีการหลบเข้าห้องไปร้องไห้เพื่อระบายความรู้สึกน้อยใจแทนการโต้เถียงโดยตรง ผู้ที่มีสถานภาพสูงกว่าหรือเท่ากันเท่านั้นจึงจะมีสิทธิ์กล่าวบริภาษได้จากกรณีของวิมาลาและตะเภาแก้วตะเภาทอง ส่วนผู้ที่มีสถานภาพต่ำกว่าเช่นนางบุษบาไม่มีสิทธิ์กล่าวโต้ตอบประไหมสุหรีดาหา (กษมา สุรเดชา, 2556: 12) จะเห็นได้ว่า ตัวละครที่มีสถานภาพสูงกว่าหรือเท่าเทียมกันมีสิทธิ์ที่จะแสดงความเป็นตลาดได้มากกว่าตัวละครที่มีสถานภาพต่ำกว่า สถานภาพของตัวละครจึงมีผลต่อการแสดงความเป็นตลาด แต่การแสดงความเป็นตลาดก็มีมารยาททางสังคมเป็นกรอบกำหนดให้สามารถแสดงออกได้และเป็นที่ยอมรับของสังคม เพราะการจัดระเบียบสังคมต้องมีบรรทัดฐานสังคมที่เป็นมาตรฐานการปฏิบัติตนตามบทบาทและสถานภาพ (พัทยา สายหู, 2536: 118) ซึ่งเป็นสิ่งที่ต้องได้รับการแนะนำอบรมสั่งสอนจากสังคมหรือผู้ที่เป็นตัวแทนของสังคม เช่น พ่อแม่ ผู้อาวุโส คนในครอบครัว เช่น บิดา สามี รวมทั้งการให้การศึกษาอบรมในเรื่องต่างๆ สิ่งที่สำคัญในการจัดระเบียบสังคม คือ การขัดเกลาทางสังคมซึ่งทำให้บุคคลมีบุคลิกภาพเช่นเดียวกับผู้อื่นและเป็นไปตามแนวทางที่สังคมต้องการ ช่วยให้บุคคลมีทักษะด้านต่างๆ เพื่อเป็นการเตรียมความพร้อมที่จะเข้าร่วมกิจกรรมทางสังคม (กาญจนา วิชญาปกรณ์, 2554: 8) ดังเช่นเรื่องสมบัติของผู้ดีที่เจ้าพระยาพระเสด็จสุเรนทราธิบดีได้แต่งขึ้นเพื่อเป็นแบบเรียนคติธรรมโรงเรียนฝึกหัดข้าราชการกล่าวถึงคุณลักษณะที่แสดงออกถึงความเป็นผู้ดี ซึ่งครอบคลุมการกระทำทั้ง 3 ส่วนคือส่วนกายกรรม (การกระทำทางกาย) ส่วนวจีกรรม (การกระทำทางวาจา หรือคำพูด) และส่วนมโนกรรม (การกระทำทางใจ หรือทางความคิด) กล่าวได้ว่าความเป็นผู้ดีนั้นจะต้องเป็นคนที่มีความประพฤติดีทั้งทางด้านกาย วาจา และใจ ดังที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงมีพระบรมราชาธิบายว่า *“...ผู้ดีไม่ได้หมายถึงคนมีทรัพย์ ไม่ได้หมายถึงคนมีสกุล แต่หมายถึงคนที่ประพฤติดีทั้งกาย วาจา และที่สำคัญคือใจ ขอทานเขาก็เป็นผู้ดีได้...”* ได้แก่ การประพฤติตนด้วยกริยามารยาทที่สุภาพเรียบร้อย มีระเบียบแบบแผนในการดำเนินชีวิต มีสัมมาคารวะ รู้จักกาลเทศะ มีความสง่าผ่าเผย เห็นแก่ประโยชน์ส่วนรวม ปฏิบัติหน้าที่ต่าง ๆ อย่างไม่บกพร่อง มีจิตใจที่ดีและมีความยุติธรรม (สุทธิศักดิ์ ศรีสมศักดิ์, 2558: 60-61)

4.6.2.2 เพศสถานะของตัวละคร

ตัวละครรำถูกกำหนดขึ้นภายใต้แนวคิดผู้ชายเป็นใหญ่ในสังคม ผู้ชายมักมีอำนาจในการตัดสินใจเรื่องต่างๆ ได้มากกว่าผู้หญิง โดยเฉพาะการแสดงความเป็นตลาดของผู้ชายมักใช้ความรุนแรงถึงแก่ชีวิต ดังเช่น ท้าวกะหมังกุหนิงถูกอิเหนาแทงด้วยกริชถึงแก่ความตาย ความว่า

๏ เมื่อนั้น *ระเด่นมนตรีชาญสนาม*
พระกรกรายฉายกริชติดตาม *ไม่เข็ดขามคร้ามถอยคอยรับ*
หลบหลีกไวว่องป้องกัน *ผัดผันหันออกกลอกกลับ*
ปะทะแทงแสร้งทำสำทับ *ย่างกระหยับรุกไล่มิได้รั้ง ฯ*
๏ เห็นระตูถอยเท้าก้าวผิด *พระกรายกริชแทงอกตลอดหลัง*
ล้มลงด่าวดิ้นสิ้นกำลัง *มอดม้วยชีวังปลดปลง ฯ*

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2554: 283)

ตัวอย่างการแสดงความเป็นตลาดของหกกุมารที่ร่วมมือกันหลอกลวงพระสังข์ศิลป์ชัยไปดูเหว พอพระสังข์ศิลป์ชัยเผลอก็ช่วยกันผลักตกเหวหวังจะฆ่าให้ตาย ความว่า

๏ เมื่อนั้น *พระศรีสันท์ครั้นเห็นพระสังข์หลง*
พาเที่ยวเลี้ยวเลียบเวียนวง *พบเหวดังประสงค์จำนงนึก*
หยิบศิลามาทิ้งลงไปดู *เอียงหูคอยฟังไม่ดังกึก*
ชะโงกตามลงไปใจทึกทึก *แลลึกเป็นหมอกมืดมัว*
จึงร้องเรียกพระสังข์ศิลป์ชัย *มาดูเหวใหญ่มิใช่ชั่ว*
ว่าพลางพรั่งพร้อมเข้าล้อมตัว *อย่ากลัวเลยพี่อยู่นี่แล้ว*
ทำชี้ไว้ชี้เว้ด้วยเล่ห์กล *ลางคนหลอกลวงว่าดวงแก้ว*
ตรงมือนั่นแน่แลแวววาว *เห็นแล้วหรือยังถอยหลังไย*
ต่างเข้ายืนเคียงเมียงเขม้น *ครั้งเห็นงวยงงหลงใหล*
จึงผลักพระสังข์ศิลป์ชัย *ตกลอยลงไปในเหวนั้น*

(กรมศิลปากร, 2525: 611)

ตัวอย่างการแสดงความเป็นตลาดของนางวิมาลาทะเลาะกับนางตะเภาแก้วตะเภาทอง โดยมีข้าทาสบริวารเข้าช่วยรุมทำร้าย ต่างฝ่ายต่างต่อสู้อย่างไม่ลดละจนบาดเจ็บเป็นแผลเลือดไหล ความว่า

๏ เมื่อนั้น *วิมาลายับย่อยไม่ถอยหนี*
ร้ายกาจด้วยเป็นชาติกุมภีล์ *ต่อตีมีกำลังเรี่ยวแรง*
จะเข้าจิกศีรษะนางไม่ได้ *ปัดป้องว่องไวเข้มแข็ง*
หยิกข่วนกอดกัดวัดแว้ง *พลิกแพลงผลักไสไปมา*
๏ เมื่อนั้น *สองนางขัดแค้นแสนสา*
ไม่ย้อท้อต่อสู้วิมาลา *จนหน้าตาคางคิ้วเป็นริ้วยับ*
พวกผู้หญิงสาวสาวบ่าวไพร่ *หลงใหลไล่ทุบกันตุบตับ*

ปากจมูกถูกเล็บจนเลือดซับ *บ้างล้มทับพวกเพื่อนพัลวัน*

(กรมศิลปากร, 2525: 398-399)

ตัวอย่างการแสดงความเป็นตลาดของนางคันธมาลีทะเลาะวิวาทกับนางจันท์สุดา โดยที่ท้าวสันนุราช (พระคาวีปลอม) และพระฤาหลวิชัยกลับเข้าข้างนางจันท์สุดา นางคันธมาลีได้รับความอับอายจึงพาลโกรธ ด่าทอและเรียกบ่าวไพร่มารุมตบตียายเฒ่าทัศประสาท ความว่า

๏ อกเอ๋ยอับอายสู้ตายเสีย *ไม่อยู่ให้ผัวเมียเขาข่มเหง*
ไหนไหนไม่เปนโตงเปนเตง *เพราะกรรมของตัวเองจะโทษใคร*
อีเถ้าทัศประสาทมันสอพลอ *มายุแยงแกล้งก่อเหตุใหญ่*
เจ้าขรัวยายนายเรือเอกไชย *ไปรับอีอะไรไม่รู้มา*
ทำให้เคืองขุ่นวุ่นทั้งวัง *ยังจะมาแอบฟังนั่งลอยหน้า*
จะตีให้บัดซบตบด้วยกะลา *พลางเรียกข้าเข้ากลุ้มรุมรัน ฯ*

(กรมศิลปากร, 2525: 561)

ตัวอย่างการแสดงความเป็นตลาดของพระสุวรรณหงส์เมื่อทรงทราบความจริงว่านางเกศสุริยงแปลงคือนางผีเสื้อน้ำที่ปลอมตัวมาล่อลวงให้ทรงลุ่มหลง ทรงโกรธมากจึงสั่งให้กุมภณฑ์นำนางผีเสื้อน้ำไปประหารชีวิต ความว่า

๏ เมื่อนั้น *องค์พระสุวรรณหงส์ทรงศรี*
จึงตรัสแก่กุมภณฑ์และพาชี *พี่นี้มีคุณเป็นพ้นไป*
เดิมทีมิได้รู้ว่าเป็นยักษ์ *จึงผูกจิตคิดรักหลงใหล*
แล้วหวนคิดขัดแค้นแน่นหทัย *ภูวไนยสั่งกุมภณฑ์และพาชี*
พี่จงพาอียักษ์ร้ายใจอุบาทว์ *ไปพิฆาตให้มลายกลายเป็นผี*
ที่หาดทรายชายฝั่งชลธี *แทบที่อาศัยของนางมาร ฯ*

(กรมศิลปากร, 2502: 46)

ตัวอย่างการแสดงความเป็นตลาดของท้าวเสนากุฎเมื่อทรงทราบความจริงว่าหกกุมารร่วมกันผลักพระสังข์ศิลป์ชัยตกเหวและสร้างเรื่องโกหกพระองค์ โดยมีหกพระมารดาเป็นผู้สอนให้คิดริษยาและยังติดสินบนโหรให้สร้างเรื่องทำนายเท็จด้วย จึงทรงสั่งให้ประหารชีวิตโหรและหกกุมารพร้อมพระมารดา ความว่า

๏ ซักไซ้ได้ความตามจริง *ท้าวยิ่งเคืองขุ่นหุนหัน*
จึงตรัสปรึกษาเสนาพลัน *โทษมันถึงสิ้นชีวี*
โหรเฒ่าเจ้าเล่ห์ลวงกูได้ *ไปตัดหัวเสียบไว้นอกกรุงศรี*
อ้ายทั้งหกคนกับชนนี *เอาไปฟันเสียที่ท้ายพารา*

(กรมศิลปากร, 2525: 702)

จะเห็นได้ว่า คุณลักษณะของตัวละครรำถูกกำหนดขึ้นภายใต้แนวคิดผู้ชายเป็นใหญ่ในสังคม ผู้ชายมักมีอำนาจในการตัดสินใจเรื่องต่างๆ ได้มากกว่าผู้หญิง ลักษณะบางประการของตัวละครเพศชายที่ทำให้สามารถแสดงความเป็นผู้กล้าคิดกล้าทำ อาทิ 1) การแสดงศักยภาพบุรุษเพศ

เพราะสังคมคาดหวังว่าผู้ชายมีความรู้ ความสามารถ มีความเป็นผู้นำ ดังเช่น อิเหนาที่เป็นกษัตริย์นักรบมีจิตใจกล้าหาญ ไม่เกรงกลัวย่อท้อต่อปัญหาอุปสรรคซึ่งเป็นคุณลักษณะสำคัญประการหนึ่งของผู้ชาย หรือการที่ทศกัณฐ์รักเกียรติยศรักศักดิ์ศรีแม้รู้ว่าจะต้องตายเมื่อถูกล่อลวงเอากล่องดวงใจไปแล้ว ก็ยังมีขัตติยะมานะออกรบกับพระรามไม่ยอมส่งคืนนางสีดา 2) การมีจิตวิญญาณผจญภัย ก่อให้เกิดประสบการณ์ได้เห็นโลกแห่งความเป็นจริงในแง่มุมต่างๆ ที่กว้างขวาง ดังเช่น พระอภัยมณีที่ถูกพระบิดาขับไล่ก็ออกจากเมืองในลักษณะไปตายเอาข้างหน้า และ 3) การแสวงหาอัตลักษณ์แห่งตนเพราะความไม่เพียบพร้อมสมบูรณ์ในชาติกำเนิด แม้จะมีสถานทางสังคมสูงส่งแต่ก็ต้องฝ่าฟันอุปสรรคนานัปการเพื่อความมั่นคงแห่งสถานะ เช่น พระสังข์ที่ต้องสวมรูปเงาะทำเป็นใบ้บ้า เมื่อถึงเวลาที่เหมาะสมก็ถอดรูปเงาะออกเผยตัวตนที่แท้จริงจนเป็นที่ยอมรับ ในขณะที่ตัวละครเพศหญิงก็มีคุณลักษณะโดดเด่นในฐานะผู้มีปัญญา เช่น นางวาลีเป็นตัวละครที่ถูกสร้างให้เป็นนารีมีปัญญาที่สำคัญกว่ารูปลักษณ์เป็นคุณสมบัติที่แตกต่างจากตัวละครเพศหญิงหลายๆ ตัวละคร นางวาลีใช้คำพูดและคารมแทนการกระทำจนอุศเรนต้องอกแตกตาย หรือนางแก้วหน้าม้าที่เชื่อในพลานุภาพทางปัญญาสามารถแก้ปัญหาได้ นางรู้เท่าทันความคิดของพระปิ่นทองจึงใช้อุบายแปลงกายเป็นหญิงงามไปดักรอพระปิ่นทองและได้ร่วมสังวาสจนนางตั้งครรภ์ แม้แต่นางรจนาก็ใช้ปัญญาในการพินิจพิจารณาอย่างมีวิจารณญาณว่าเจ้าเงาะมีรูปทองอยู่ภายในโดยที่ไม่มีใครเห็น นางจึงเลือกเจ้าเงาะเป็นคู่ครองโดยไม่ต้องให้พ่อแม่เป็นผู้เลือกให้ ในขณะที่นางสุวรรณมาลีเป็นผู้ที่มีความรอบรู้เรื่องดาราศาสตร์เป็นอย่างดี จึงได้สอนวิชาการดูดาวให้แก่สินสมุทรและอรุณรัศมี จะเห็นได้ว่า ตัวละครเพศชายต่างมีคุณสมบัติโดดเด่นเป็นไปตามที่สังคมคาดหวังมาแต่เดิม ในขณะที่ตัวละครเพศหญิงก็มีคุณสมบัติแหวกขนบหญิงไทยที่สามารถใช้สติปัญญาในการแก้ไขปัญหาได้ไม่ยิ่งหย่อนไปกว่าตัวละครเพศชาย อันเป็นการสะท้อนพื้นฐานความเท่าเทียมทางเพศชายหญิงผ่านบทละครรำ

กล่าวโดยสรุป เพศสถานะของตัวละคร เป็นสิ่งที่ผู้ประพันธ์ได้กำหนดไว้ในบทละครซึ่งเป็นชุดความคิดวิเคราะห์ที่สังคมใช้จำแนกความเป็นเพศชายและเพศหญิงที่ส่งผลต่อความแตกต่างในการแสดงออกทางพฤติกรรม ภาวะความเป็นเพศชายเพศหญิงเป็นอัตลักษณ์พื้นฐานทางวัฒนธรรมที่สังคมสร้างสรรค์ขึ้นและถูกคาดหวังให้สมาชิกเชื่อฟังและปฏิบัติตามซึ่งเป็นเรื่องเฉพาะของแต่ละสังคมและวัฒนธรรม เพราะอัตลักษณ์ความเป็นหญิงและความเป็นชายหรือที่เรียกว่าอัตลักษณ์เพศภาวะมีบริบทเฉพาะทางประวัติศาสตร์ สังคม การเมืองและเศรษฐกิจเป็นตัวกำหนดและกำกับเสมอ (สุชาดา ทวีสิทธิ์, 2550: 315) ซึ่งมีผลต่อการแสดงอารมณ์ของมนุษย์ เพราะผู้ชายกล้าแสดงความโกรธต่อคนอื่น โดยเฉพาะเพศเดียวกันเมื่อรู้สึกถูกท้าทายและแปรเปลี่ยนเป็นความก้าวร้าวได้ง่ายกว่าผู้หญิง (สุวรี ศิวะแพทย์, 2549: 145-147) ดังเช่นเรื่องรามเกียรติ์ตอนองคตสื่อสาร...ทศกัณฐ์โกรธจัดและสั่งให้จับองคตฆ่า...*(เมื่อนั้น ทศกัณฐ์แค้นคั่งฟังไม่ได้ ลุกขึ้นกระทืบบาทตวาดไป เหม่ไอ้ลิงไพรใจพาล ไม่เกรงกูผู้เป็นปิ่นกษัตริย์ สารพัดหยาบช้าว่าขาน ตรัสพลางทางสั่งอำมาตย์มาร จับประหารชีวัน*

ให้บรรลัย)...องคตจึงแสดงท่าทีและพูดเยาะเย้ย...*(แล้วตบมือหัวเราะเยาะเย้ย ว่าเหวยเจ้าลงกากล้าหาญ กูจะใคร่ได้เศียรของขุนมาร ไปถวายพระอวตารผ่านฟ้า แต่ครั้งนี้มิได้มีอาชญาสิทธิ์ จึ่งจำใจไว้ชีวิตยักษา ว่าพลางทางแผลงฤทธา เหาะมากองทัพพลับพลาชัย)* (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2512: 160-161) เพราะเพศชายมีความอดทนต่อแรงกดดันน้อยกว่าเพศหญิง เมื่อมีแรงกดดันในด้านต่างๆ เกิดขึ้น เช่น ถูกข่มเหงรังแก เพศชายมักจะตอบโต้กับแรงกดดันนั้นๆ อย่างรวดเร็ว ไม่เหมือนกับเพศหญิงที่อดทนต่อแรงกดดันได้ดีกว่า คือไม่ตอบโต้แรงกดดันดังกล่าวอย่างทันทีทันใด เนื่องจากเพศหญิงมีทักษะ (Coping with) ในการแก้ไขปัญหาผลเสียหรืออารมณ์ที่ไม่ดีที่เกิดขึ้นจากความกดดัน (Negative Affects) เช่น ความเครียด ความคับข้องใจ ความโกรธ ฯ ตามทฤษฎีความกดดันทั่วไป (General Strain Theory) ของแอ็กนิวได้ดี (พิมพ์หทัย สังสุทธิ, 2556: 74) โดยที่ผู้หญิงมักจะแสดงอารมณ์ที่เกี่ยวเนื่องกับสัมพันธภาพมากกว่าผู้ชาย ทั้งยังกล้าที่จะเปิดเผยความกลัวหรือความเสียใจให้เพื่อนหรือคนในครอบครัวรับทราบมากกว่าเพศชาย อาจเป็นผลมาจากการที่ผู้ชายถูกสอนให้ซ่อนความรู้สึกของตน ไม่แสดงอารมณ์หรือความอ่อนแอให้คนอื่นเห็น (สุวรี ศิวะแพทย์, 2549: 145-147) ดังเช่น กรณีวิมาลาทะเลาะกับตะเภาแก้วตะเภาทองซึ่งมีลักษณะของการกล่าวบริภาษกันไปมาจนถึงขั้นตบตีมากกว่าจะมุ่งทำร้ายชีวิต ในขณะที่เรื่องอิเหนา ตอนประสันตาไปต่อนกแล้วมีเหตุทะเลาะวิวาทจนถึงขั้นใช้กริชสังหารทหารของระตูบุศสิหนา จนเป็นสาเหตุให้เกิดศึกระหว่างอิเหนากับระตูบุศสิหนา จะเห็นได้ว่า เพศสถานะของตัวละครส่งผลต่อการแสดงความเป็นตลาดที่แตกต่างกัน แม้ว่าตัวละครจะมีอารมณ์โกรธเหมือนกันแต่การแสดงออกเพื่อระบายความโกรธก็มีระดับหนักเบารุนแรงมากน้อยแตกต่างกัน อีกทั้งขนบทางการแสดงของละครที่แตกต่างกัน ศิลปะการแสดงความเป็นตลาดของตัวละครจึงมีความแตกต่างกัน

4.6.2.3 บุคลิกลักษณะของตัวละคร

หลักสำคัญในการสร้างบุคลิกลักษณะของตัวละครก็คือการสร้างให้ตัวละครมีทั้งส่วนดีและส่วนเสียในตัวละครตัวเดียวกัน โดยเฉพาะลักษณะความเป็นธรรมชาติของตัวละครที่มีพฤติกรรมทั้งด้านบวกและลบเช่นเดียวกับมนุษย์ ดังเช่น ท้าวมาลีวราชตัวละครในอุดมคติที่ตั้งมั่นอยู่ในศีลธรรม เป็นที่นับถือของทั้งเทพ เทวดา นางฟ้าและมนุษย์ โดยเฉพาะเป็นความหวังและเป็นที่พึ่งพิงของทศกัณฐ์เมื่อคราวเสด็จมาตัดสินความกรณีถูกกล่าวหาว่าลักพานางสีดามาจากพระราม เมื่อประจักษ์พยานต่างยืนยันชัดเจนว่าเป็นเช่นนั้น ท้าวมาลีวราชจึงทรงตัดสินให้ทศกัณฐ์ส่งนางสีดาคืนให้แก่พระรามพร้อมทั้งแนะนำสั่งสอนสิ่งที่ดีที่ควรปฏิบัติแก่ทศกัณฐ์ แต่ทศกัณฐ์กลับไม่เชื่อฟังยังดื้อดึงที่จะทำตามใจตนเอง จนเป็นเหตุให้ท้าวมาลีวราชโกรธและแสดงความเป็นตลาดด้วยการใช้วาจาด่าทอสาปแช่งทศกัณฐ์อย่างรุนแรง ความว่า

๏ เมื่อนั้น *ท้าวมาลีวราชรังสรรค์*
ได้ฟังคำแข็งขึงดึงดัน *จึ่งว่าเหวยทศกัณฐ์อันธพาล*

จะช่วยว่าให้ดีก็มิเอา *โฉดเฉาชั่วช้าหน้าด้าน*
เสียศักดิ์สุริย์วงศ์พรหมาน *สาธารณ์ทรลักษณ์ไม่รักตัว*
เจ็บอายอะไรก็ไม่มี *ไหว้กราบสตรีท่วมหัว*
หลงรักเมียเขาเมามัว *ที่ชั่วกลับเห็นว่าเป็นดี*
สั่งสอนเสียเปล่าไม่เอาคำ *กูจะซ้ำแซ่งชักยักษี*
ขอให้ย่อยยับอับปรีย์ *อย่ามีสิ่งซึ่งสถาวร*
ให้ถอดถดยศถาศักดาเดช *เสื่อมพระเวทวิทยากว่าแต่ก่อน*
ถ้าแม้นออกประจัญบานราญรอน *ให้มอดม้วยด้วยศรพระรามา ฯ*

(กรมศิลปากร, 2512: 493-494)

ตัวอย่างการแสดงความเป็นตลาดของพระอุณรุทที่แสดงอารมณ์เกี้ยวกราด ตวาดว่าและชักพระขรรค์เข้าไล่หมายจะเอาชีวิตนางสุดามเหสี เพียงเพราะนางทูลถามเรื่องตามจับกวางได้หรือไม่ รวมทั้งแสดงความเป็นห่วงในกิริยาอาการคล้ายทรงประชวรจากพระโรคภัย ความว่า

๏ เมื่อนั้น *พระอุณรุทผู้รุ่งรัศมี*
ฟังพระชายาพาที *ดั่งตรีเพชรแทงกรรณแทงกาย*
ด้วยคลั่งคลุ้มรุ่มร้อนเกรียมกรม *พระอารมณ์สมประดีนั้นเสื่อมหาย*
ไม่รู้สึกชอบผิดคิดละอาย *พิโรธร้ายตวาดประกาศไป*
เหม่เหม่นางศรีสุดา *เจ้าเย้ยเยาะข้าฤๅไฉน*
ว่าพลางฉวยชักพระขรรค์ชัย *ลุกไล่จะฆ่าเยาวมาลย์ ฯ*

(กรมศิลปากร, 2545: 168)

ตัวอย่างการแสดงความเป็นตลาดของนางสำมนักขาที่ชอบพูดโกหกเพื่อปกปิดพฤติกรรมที่ไม่ดีของตนเองว่าถูกพระรามและพระลักษมณ์ลวนลาม เมื่อนางไม่ยินยอมพร้อมใจก็ร่วมกันทำร้ายอย่างรุนแรง ความว่า

๏ พบสองมนุษย์เป็นชีไพร *กับนางหนึ่งอยู่ในพนาศรี*
เห็นว่าตัวข้าเป็นสตรี *สองชีเดินติดตามมา*
สัพยอกหยอกเย้าลามลวน *ทำสนิทชิดชวนเสน่หา*
ข้าไม่จงจิตเจตนา *โกรธาทำโพยโบยรัน*
ช่วยกันตัดกรรอนบาท *ปากจมูกหูขาดปิ้มอาสัญ*
ทำดั่งไร้วงศ์พงศ์พันธุ์ *กัลยาทูลพลางทางโศกี ฯ*

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, 2557: 528)

จะเห็นได้ว่า การสร้างบุคลิกลักษณะตัวละครให้มีความสมจริงคือมีทั้งส่วนดีและส่วนเสียในตัวละครตัวเดียวกันเป็นหลักสำคัญในการสร้างความสมจริงให้ตัวละคร โดยเฉพาะลักษณะที่แสดงความเป็นธรรมชาติของตัวละครหรือความอยู่กับร่องกับรอยของตัวละคร ซึ่งอาจเป็นพฤติกรรมทั้งด้านบวกและลบที่แสดงออกอย่างสม่ำเสมอจนกลายเป็นลักษณะเฉพาะตัวที่เป็นปัจเจกบุคคล การสร้างบุคลิกลักษณะของตัวละครดังกล่าวจนกลายเป็นเอกลักษณ์ นอกจากจะทำให้ตัว

ละครอื่นจดจำได้แล้ว ยังต้องมีสถานการณ์ต่างๆ เพื่อช่วยให้การดำเนินเรื่องไปสู่จุดหมาย อาจมาจากปมขัดแย้งของตัวละครที่มีหลักฐานการแสดงออกด้วยพฤติกรรมทางกาย วาจาและความรู้สึกนึกคิดปรากฏชัดเจน โดยเฉพาะตัวละครที่แสดงพฤติกรรมก้าวร้าวทำลายผู้อื่น ดังเช่น พระราม พระอภัยมณี หรือ นางสีดา นางสุวรรณมาลีที่มุ่งทำลายตนเอง สำหรับทศกัณฐ์ อิเหนา พระอภัยมณีต่างมีพฤติกรรมเจ้าชู้ นอกจากนี้ ทศกัณฐ์และอิเหนายังมีพฤติกรรมเอาแต่ใจตนเองอันเกิดจากความปรารถนาในความพึงพอใจให้ตนเองมีความสุขเป็นพื้นฐาน ซึ่งเป็นตัณหาหรือความต้องการของมนุษย์เป็นสิ่งที่ยังไม่ได้ขัดเกลา มนุษย์จึงทำทุกอย่างเพื่อความพึงพอใจของตนเอง ตัวละครทั้งชายและหญิงต่างมีพฤติกรรมแสดงความเป็นชายและหญิงอยู่ในตัวเอง พระอภัยมณีเป็นตัวละครชายที่แสดงพฤติกรรมความเป็นหญิงมากที่สุด นางสีดาและนางบุษบาเป็นตัวละครที่แสดงพฤติกรรมรักและซื่อสัตย์ต่อสามี ในขณะเดียวกันนางบุษบาก็รักศักดิ์ศรีของตนเองและรักนวลสงวนตัว รวมไปถึงนางจินตหราและนางสุวรรณมาลีก็มีพฤติกรรมเช่นนี้ด้วย ซึ่งเกิดจากการมีมโนธรรมยึดหลักค่านิยมของสังคมควบคุมความคิดให้แสดงออกในลักษณะที่เป็นสมาชิกที่ดีของสังคม จะเห็นได้ว่า หากศึกษาและวิเคราะห์พฤติกรรมตัวละครโดยใช้หลักจิตวิทยาเป็นเครื่องมือในการอธิบายสาเหตุของพฤติกรรมแล้วจะทำให้การวิเคราะห์เป็นไปอย่างมีเหตุผลสอดคล้องกับสภาพจิตใจของมนุษย์โดยทั่วไป แสดงให้เห็นว่าตัวละครเปรียบเสมือนตัวแทนมนุษย์และพฤติกรรมที่ตัวละครแสดงออกมาก็ย่อมเสมือนพฤติกรรมมนุษย์เช่นเดียวกัน ซึ่งจะทำให้การสวมบทบาทตัวละครในการแสดงละครรำเป็นรูปธรรม สมเหตุผล มีความสนุกสนานและน่าสนใจติดตามมากยิ่งขึ้น

กล่าวโดยสรุป บุคลิกลักษณะของตัวละครเป็นอีกองค์ประกอบหนึ่งที่สะท้อนความรู้สึกนึกคิดของตัวละครที่แสดงออกถึงความเป็นปุถุชนที่มีพฤติกรรมทั้งด้านดีและด้านไม่ดีไม่เป็นที่ยอมรับของสังคม แม้ตัวละครจะมีสถานภาพสูงส่งน่ายกย่องแต่ก็ยังมีพฤติกรรมไม่เหมาะสม เช่น พระรามมีความก้าวร้าวทางอารมณ์ โกรธง่าย พูดจาไม่ไพเราะ จึงแสดงความเป็นตลาดด้วยการด่าทอด้วยคำหยาบ ดังเช่น ดุด่าประคนธรรพอย่างรุนแรง...*(เหวยเหวยดูก่อนประคนธรรพ ตัวมึงอัปลักษณ์หนักหนา กูไว้ใจใช้ไปต่างตา ใช่ว่าจะให้ต่อตี...โทษนี้ถึงสิ้นชีวัน จะฆ่าฟันก็หาประโยชน์ไม่ แม้นอยู่จะม้วยบรรลัย เร่งไปเสียเถิดอ้ายพาลา)* (พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, 2510: 1109) หรือตอนที่พระรามเห็นภาพวาดทศกัณฐ์แล้วเกิดความโกรธแค้นนางสีดามาก จึงแสดงความเป็นตลาดด้วยการกระทืบเท้า ด่าทอด้วยคำหยาบซึ่งแสดงความรู้สึกนึกคิดเชิงลบอย่างรุนแรงที่สุด...*(เมื่อนั้น พระตรีภพลบโลกนาถา ได้ฟังยิ่งกริ้วโกรธา กระทบบาทชี้หน้าแล้วตรัสไป เหม่เหม่ดูดู๋ อีทรลักษณ์ ชั่วช้าอัปลักษณ์หยาบใหญ่ เสียแรงกูรักดังดวงใจ ควรหรือเป็นได้ถึงเพียงนี้ ลอบเขียนรูปชู้ไว้ชมเล่น ครั้นเห็นซัดใส่เอาทาสี อนิจจาไม่รู้ว่ากาลี เสียทีไปตามเอามึงมา ทำศึกปิ้มปางตัวตายกลับเป็นแสนร้ายสองหน้า แม้นแจ้งว่ารักอสุรา กูจะรับมึงมาด้วยอันใด ว่าแล้วตรัสสั่งพระลักษมณ์ อีสีดาจักเลี้ยงไว้ไม่ได้ เร่งเร็วจงพาตัวไป ฆ่าเสียแต่ในราตรี)* (พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก

มหาราช, 2510: 1224) การที่พระรามแสดงความเป็นตลาดทั้งกิริยาท่าทางและคำพูดเป็นการแสดงพฤติกรรมก้าวร้าวมุ่งทำลายผู้อื่นมีผลมาจากจิตไร้สำนึกที่ถูกเก็บกด เมื่อถึงภาวะหนึ่ง เช่น อารมณ์โกรธอย่างรุนแรงจึงไม่สามารถควบคุมได้ แม้พระรามเป็นพระเอกมีข้อดี คือ มีความซื่อสัตย์ต่อนางสีดาเพียงคนเดียว และนางสีดาก็มีความรักความซื่อตรงต่อพระราม แต่เมื่อนางสีดาต้องตกไปอยู่ในเมืองลงกา พระรามก็แสดงออกถึงความวิตกกังวลในความซื่อตรงของนางสีดา (กุลวัชรีย์ ธีระกุล, 2540: 59) หรือกรณีทศกัณฐ์ลงสวนไปเกี้ยวนางสีดาแต่กลับถูกนางสีดาแสดงพฤติกรรมประชดประชันด้วยการปักไม้แล้วแสดงความเป็นตลาดด้วยคำด่าหยาบคายกระทบทศกัณฐ์...*(เมื่อนั้น โฉมนางสีดาเสน่หา ฟังทศเศียรอสุรา กัลยากลุ้มกลัดขัดใจ ดั่งศรแสลงมาแทงกรรณ จะกลั้นความแค้นก็ไม่ได้ ปักไม้ลงแล้วก็ด่าไป อ้ายไม้จัญไรอัปรีย์)* (พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, 2510: 452)...นอกจากด่าว่าอย่างรุนแรงแล้วนางสีดายังแสดงพฤติกรรมไม่เหมาะสมแบบตลาดคือ *“ถ่มน้ำลาย”* รดไม้ด้วย...*(เมื่อนั้น นวลนางสีดาดวงสมร เจ็บช้ำคำท้าวยี่สิบกร บังอรผินพักตร์ไม่แลมา แล้วถ่มเขฬะลงไป ว่าเหวยอ้ายไม้มารษา ตัวมึงอย่าพักเจรจา ไหว้วอนแต่ว่าพาที กูคือมารดาสุรารักษ์ ไตรจักรประณตบทศรี มิใช่หญิงร้ายอัปรีย์ จะยินดีด้วยอ้ายสาธารณ์)* (พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, 2510: 916-917) กล่าวได้ว่า แม้พระรามจะเป็นพระเอกมีพฤติกรรมที่น่ายกย่องมากมาย เช่น กตัญญูต่อบิดา...*(เอ็งจงกราบทูลพระแม่เจ้า ว่าเราบังคมประนมไหว้ อันสัตย์พระบิตุรงค์ทรงชัย กูนี้มิให้เสียธรรม์ อย่าว่าแต่ไปสิบสี่ปี จะถวายชีวีจนอาสัญ ให้เป็นที่สรรเสริญแก่เทวัญ ว่ากตัญญูต่อบิดา)* (พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, 2510: 508) ...เห็นคุณค่าของบริวาร...*(อันวายุบุตรผู้ศักดา ฤทธาเลิศลบแดนไตร แม้นจะหาทิพย์สมบัติ ดวงแก้วจักรพรรดิพอหาได้ อันจะหาทหารที่คู่ใจ หาไม่ได้เหมือนหนุมาน)...* (พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, 2510: 181) และนางสีดานางเอกในเรื่องรามเกียรติ์ก็มีพฤติกรรมที่น่ายกย่อง...มีความซื่อสัตย์ต่อสามี...*(นางนี้คือองค์พระลักษมี สามภพธาตรีไม่หาได้ พร้อมทั้งปรีชาปัญญาไว รู้ในอดีตปัจจุบัน ซื่อตรงต่อองค์พระภัสดา สู้เสียชีวาอาสัญ ควรเป็นมารดาเทวัญ ทั่วสวรรค์ชั้นฟ้าธาตรี)* (พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, 2510: 926) แต่ตัวละครต่างก็มีทั้งพฤติกรรมที่ดีและไม่ดีปะปนกันไป เมื่อตัวละครแสดงความเป็นตลาดด้วยคำพูดและการกระทำจึงเป็นเรื่องปกติวิสัยของมนุษย์โดยทั่วไป แสดงให้เห็นว่าตัวละครฝ่ายดีจะต้องมีข้อบกพร่องและในขณะที่ตัวละครฝ่ายร้ายก็มีส่วนดี (กุลวัชรีย์ ธีระกุล, 2540: 300) เพราะความเป็นตลาดของตัวละครก็เปรียบเสมือนพฤติกรรมมนุษย์ที่ถูกควบคุมด้วยพลังแห่งจิตไร้สำนึกที่ซ่อนเร้นอยู่ภายในจิตของตนเอง (สาริศา สัสสินทร, 2559: 56) ที่เรียกว่าสัญชาตญาณ (Instincts) ที่มีผลต่อการแสดงพฤติกรรมมนุษย์มากที่สุด ซึ่งเป็นไปตามแนวคิดของนักปรัชญาตะวันตก 2 ท่านคือ เพลโต (Plato) และ เดส์คาร์ท (Descarte) ที่เชื่อว่าพฤติกรรมมนุษย์นั้นเกิดจากภายในตัวของมนุษย์เองคือใจ (Mind) ซึ่งเป็นต้นกำเนิดของพฤติกรรมเพราะความคิดภายในซึ่งผูกติดกับจิตเป็นตัวที่มีอิทธิพลมากที่สุดต่อการแสดงพฤติกรรม

(ณรงค์ เส็งประชา, 2538: 120) ดังนั้น บุคลิกลักษณะความเป็นตลาดของตัวละครจึงออกมาจากจิตหรือความรู้สึกนึกคิดของตัวละคร

4.6.3 ปัจจัยด้านสถานการณ์ของตัวละคร

จากที่กล่าวมาข้างต้น ได้แก่ ความขัดแย้งของตัวละครที่ถือเป็นปัจจัยหลักให้ตัวละครประเภทต่างๆ ได้แสดงความเป็นตลาด โดยมีปัจจัยรองที่สนับสนุนให้ตัวละครแสดงความเป็นตลาดได้ตามสถานภาพ เพศและบุคลิกลักษณะของตัวละคร ปัจจัยต่างๆ ดังกล่าวล้วนเป็นบริบทที่แสดงอัตลักษณ์ความเป็นตลาดของตัวละคร หากแต่ยังมีบริบทแวดล้อมที่ส่งเสริมให้เกิดความเป็นตลาดมากยิ่งขึ้นในละครรำ เป็นเครื่องมือที่ใช้สื่อสารให้ผู้ชมได้ทราบสถานการณ์และความรู้สึกของตัวละครได้เป็นอย่างดี การกำหนดบรรยากาศให้สอดคล้องกับอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครจะทำให้ผู้ชมเข้าใจสภาพจิตใจของตัวละครมากยิ่งขึ้น เช่น ความไม่มีระเบียบ ดังตัวอย่างประชาชนมาแย่งชิงสิ่งของจากการทิ้งทานในงานทศกัณฐ์ฉลองเมืองใหม่ ความว่า

๏ บัดนั้น *พวกประจำกำมพฤกษ์บังคมไหว้*
ลุกขึ้นหมดปลดผ้ามาวางไว้ *ปลิดได้มะนาวโปรยโดยกำลัง*
๏ บัดนั้น *ชายหญิงชิงรับคับคั่ง*
ไล่ตะครุบทุบถองกันตึงตัง *หน้าที่นั่งที่ลุกรุกเข้าไป*
ที่เรี่ยวแรงแข็งข้อย่อขยับ *โจนประจบตบปับรับเอาได้*
บ้างพลัดมือรื้อขยี้เหยียบไว้ *เสียงอึกอักผลักไสกันไปมา*

(กรมศิลปากร, 2512: 69)

ตัวอย่างเสียงดังสนุกสนานเฮฮาจากการดูมวยผู้หญิงในงานพระเมรุที่เมืองหมันหยา ความว่า

๏ บัดนั้น *คู่มวยผู้หญิงคนขยัน*
กราบลงแล้วลุกขึ้นฉับพลัน *ตั้งมั่นเหม่นเหม่ไม่มีแรง*
ย่างเท้าสาวหมัดเมินหน้า *หลับตาทุบถองกันพล่องแพล่ง*
เลี้ยวลอดกอดกัดวัดแว้ง *ล้มตะแคงคนดูเฮฮา ฯ*

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2554: 49)

ตัวอย่างการสร้างสถานการณ์ความวุ่นวาย ดังเช่นความโกลาหลของประชาชนเมืองดาหาที่มาดูมหรสพสมโภชแล้วเกิดเหตุการณ์ไฟไหม้โรงมหรสพ ความว่า

๏ บัดนั้น *ฝ่ายฝูงหญิงชายชาวบ้าน*
เห็นเพลิงพลุ่งโพลงทุกโรงงาน *อลหม่านไม่เป็นสมประดี*
บ้างเก็บข้าวของร้องหา *จูงมือภรรยาพาหนี*
แบกหีบห่อผ้าบรรดามี *บ้างคอยตีชกชิงวิ่งราว*
ที่หนุ่งหนุ่มซุ่มแอบอยู่ปากตรอก *ฉวยฉุดยุดหยอกผู้หญิงสาว*
บ้างอุ้มลูกจูงหลานเป็นระนาว *นายเรียกหาบ่าวอึงอล*

บ้างถอดดาบปราบเปลือยถือแกว่ง *มิให้ใครปลอมแย่งของขน*
ชายหญิงวิ่งปะทะปะปน *ประชาชนวุ่นวายทั้งเวียงชัย ฯ*

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2554: 424)

นอกจากนี้ ยังมีการใช้เสียงเป็นสัญลักษณ์ในการสื่อบรรยากาศความเป็นตลาด เช่น การส่งเสียงดัง การเกิดเสียงอึกทึกครึกโครม ดังตัวอย่าง ตอนพระมงกุฎและพระลบประลองศร ความว่า

๏ ถูกรังต้นใหญ่สินขาด *ยับเยินวินาศดังฟ้าผ่า*
๏ ฝ่ายพระฤษีสนั่นเสียง *สำเนียงกึกก้องเวหา*
๏ หักยับสะบั้นสินขาด *วินาศดุจดั่งฟ้าผ่า*

(กี อยู่โพธิ์, 2506: 2-3)

ตัวอย่างตอนพระรามเสี่ยงม้า ความว่า

๏ เมื่อกูอยู่บนบัญชรชัย *หวั่นไหวดินฟ้ากุลาหล*
สะเทือนเลื่อนภูมิมณฑล *จลาจลดุจดั่งจะคว่ำไป*
๏ สะเทือนเลื่อนลั่นบูรี *อยุธยามีเหตุประการใด*
๏ หนุมานทูลแจ้งกิจจา *เหตุสุธาสนั่นหวั่นไหว*

(กี อยู่โพธิ์, 2506: 8-9)

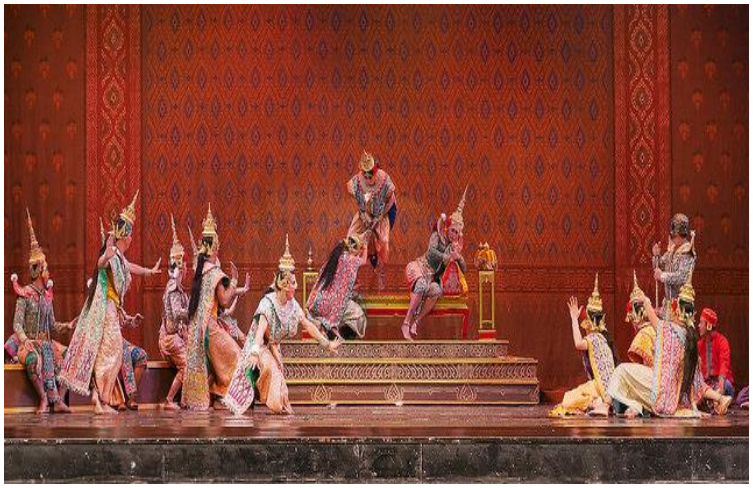
หรือเสียงอึกทึกจากการแสดงมหรสพก็ส่งเสริมบรรยากาศความเป็นตลาด ดังตัวอย่างการแสดงมหรสพสมโภชราชาภิเษกพระราม ความว่า

๏ บัดนั้น *พนักงานการสมโภชทุกสิ่งสรรพ์*
ละโรงรำเต้นเล่นทุกวัน *เสียงฆ้องกลองสนั่นทั้งพารา*
พวกละคอนยืนเครื่องเยื้องย่าง *ตลกใส่หนังค่างเขียนหน้า*
ร้องรำทำทีกิริยา *หยุดเล่นเจรจาอึงไป ฯ*
๏ พวกงิ้วโรงใหญ่ใส่เสื้อแดง *เข้ารบกันฟันแทงแข็งข้อ*
เล่นกลสันทัดตัดแขนคอ *เสียงม้าล่อเลื่อนลั่นสนั่นไป ฯ*

(กรมศิลปากร, 2512: 693)

ภาพที่ 42 ตัวละครแสดงพฤติกรรมเอะอะตึงตัง
ที่มาภาพ : สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

จะเห็นได้ว่า บรรยากาศที่ส่งเสริมความเป็นตลาดของตัวละคร เช่น ความไม่มีระเบียบ เสียงอึกทึกครึกโครม การสร้างสถานการณ์ความวุ่นวาย ฯลฯ บรรยากาศเหล่านี้ล้วนเกิดขึ้นจริงทั้งในพื้นที่สาธารณะเช่นตลาดหรือแหล่งชุมชนต่างๆ และพื้นที่ส่วนตัวเช่นภายในบ้านพักอาศัยซึ่งส่งผลกระทบต่ออารมณ์ความรู้สึกของผู้ที่อยู่ในบรรยากาศเช่นนั้น เช่น ทำให้หงุดหงิด นอนไม่หลับและเกิดความเครียด (อรนุช แซ่ตั้ง นิรันดร์ วิทิตอนันต์ และ พิชาญ สว่างวงศ์, 2550: 7) ทั้งยังเป็นการรบกวนเวลาพักผ่อน เวลาสนทนา เวลาอ่านหนังสือ และทำให้รู้สึกเดือดร้อนรำคาญ (วันชัย โพธิ์พิจิตร, 2536: 25) เพราะเสียงรบกวนหรือเสียงที่ไม่พึงปรารถนา เช่น เสียงสนทนาที่ดังเกินควร (วีระศักดิ์ มะลิกุล, 2555: 12) เสียงบ่นดุด่าว่ากล่าว เสียงจากการทะเลาะเบาแว้ง ฯ หรือเสียงที่ไม่มีความไพเราะนุ่มนวลฟังแล้วกระด้างหู เช่น เสียงจากการโต้เถียงด่าทอด้วยคำหยาบคาย ฯ ถ้ารับฟังนานๆ จะทำให้สุขภาพอนามัยเสื่อม ทำให้มนุษย์ต้องเพิ่มความอดทนต่อการได้ยินเสียงที่ไม่ชอบและเกิดเป็นความเครียดของจิตใจ (วรนุช ดีละมัน, กัลทิมา เชาว์ชาญชัยกุล และปิยะพงษ์ ปานแก้ว, 2557: 4-13)เมื่อเสียงดังกล่าวเป็นเหตุก่อให้เกิดความรำคาญและส่งผลกระทบต่อประชาชนหรือชุมชนจนก่อให้เกิดอันตรายต่อสุขภาพของประชาชนจำนวนมากและครอบคลุมพื้นที่เป็นบริเวณกว้าง ดังเช่นตลาดซึ่งเป็นพื้นที่สาธารณะจึงต้องมีกฎหมายควบคุมพื้นที่เหตุรำคาญ ซึ่งหมายถึงพื้นที่ที่ปรากฏเหตุรำคาญเกิดขึ้นและส่งผลกระทบต่อประชาชนหรือชุมชนจนก่อให้เกิดอันตรายต่อสุขภาพของประชาชนจำนวนมากและครอบคลุมพื้นที่เป็นบริเวณกว้าง เพื่อรักษาสภาวะความเป็นอยู่ที่เหมาะสมกับการดำรงชีพของประชาชน ซึ่งหมายถึง สภาพของสิ่งแวดล้อมทางกายภาพ ชีวภาพ หรือเคมีที่เหมาะสมกับการดำรงชีวิตของประชาชน และหมายความรวมถึงสภาวะที่ไม่ทำให้เกิดการรบกวนต่อความเป็นปกติสุขของประชาชน (ประกาศกระทรวงสาธารณสุขเรื่อง หลักเกณฑ์ วิธีการ และเงื่อนไขการประกาศพื้นที่ควบคุมเหตุรำคาญ พ.ศ. ๒๕๖๑ ข้อ ๔) เพื่อจัดระเบียบการอยู่ร่วมกันอย่างมีความสุขของคนในชุมชน



ภาพที่ 43 ตัวละครแสดงพฤติกรรมแตกตื่นวุ่นวาย ชวนขัน
ที่มาภาพ : สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

กล่าวโดยสรุป ตลาดในละครรำเป็นการแสดงพฤติกรรมไม่สำรวมทั้งกาย วาจาและใจของตัวละครที่เผชิญกับความขัดแย้งต่างๆ จนรู้สึกกระทบกระเทือนจิตใจให้แสดงอารมณ์รัก โลภ โกรธ หลงออกมา โดยเฉพาะอารมณ์โกรธและต้องระบายความโกรธด้วยการแสดงกิริยาท่าทาง การใช้วาจา การใช้ความรุนแรง ไปจนถึงการใช้อาวุธมุ่งทำลายชีวิต แต่ความเป็นตลาดก็มีพิกัดความเข้มข้นจะน้อยหรือจะมากก็ขึ้นอยู่กับคู่ขัดแย้ง สถานการณ์และบริบทต่างๆ ที่ส่งผลให้ความเป็นตลาดได้เผยออกมาเป็นภาพลางๆ สีเทาๆ หรือชัดแจ้งอย่างสีดำ ความเป็นตลาดจึงไม่เลือกที่อยู่กับคนชั้นใดชั้นหนึ่ง แต่มีในคนทุกระดับ อยู่ในชั้นสูงก็ได้ในชั้นไพร่ก็มี แม้แต่ในบทละครรำก็มีปรากฏทุกยุคทุกสมัยไม่ว่า “เจ้า” หรือ “ข้า” ก็เป็นตลาดได้เหมือนกัน แสดงว่าผู้แต่งย่อมต้องเคยรู้เคยเห็นพฤติกรรมอย่างตลาดมาก่อนจนเข้าใจและแยกได้ระหว่างตลาดผู้ดีกับตลาดไพร่ ดังที่มีผู้วิจารณ์พระราชนิพนธ์บทละครนอกในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้าภาลัย เรื่องไกรทอง ว่า *ตอนนางวิมาลาตามไกรทองมาจากถ้ำและตอนไกรทองตามนางวิมาลากลับไปถ้ำ เป็นสองตอนที่แสดงให้เห็นว่า เจ้านายสามารถแต่งกลอนให้เป็นสำนวนชาวบ้านได้ดีไม่แพ้สำนวนของสุนทรภู่ ซึ่งนอกจากจะเลือกตอนได้เหมาะสมแล้ว ก็ยังใช้ถ้อยคำได้เหมาะสมอีกด้วย แสดงให้เห็นว่าทรงเป็นกวีแท้ ไม่เพียงแต่แต่งเรื่องของคนชั้นสูงได้ดี ก็ยังแต่งเรื่องของคนชั้นต่ำได้ดีไม่แพ้กัน* (พัชยากรณ์ พูลเกตุ, 2555: 77) โดยเฉพาะทรงแสดงความเป็นตลาดของตัวละครผ่านบทพระราชนิพนธ์อย่างตรงไปตรงมาดังที่สามศร (นามแฝง) วิจารณ์ไว้ว่า*เมื่อได้พิจารณาให้ดีแล้วจะเห็นได้ว่าทรงเลือกตอนที่เหมาะและคมคาย ถ้อยคำที่ทรงใช้ทุกตอนก็เหมาะแก่ตัวละครในเรื่องอย่างหาที่ติมิได้ เรื่องไกรทองนี้เป็นเรื่องที่ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นเพื่อแสดงฝีปากชาวตลาด ฉะนั้นจึงมีแต่คารมที่โต้กันอย่างเผ็ดร้อนมาตั้งแต่ต้น เพื่อพิสูจน์ว่ามิใช่ทรงแต่งได้แต่เรื่องของคนชนชั้นสูงเท่านั้น แม้แต่เรื่องของคนชั้นต่ำก็แต่งได้ดีเช่นเดียวกัน* (สามศร,นามแฝง, 2489: 20-27) จะเห็นได้ว่า ความเป็นตลาดเป็นเรื่องของตัวละครทุกระดับในการแสดงละครรำที่มีสถานภาพทางสังคมเป็นเครื่องกำหนดวิถีปฏิบัติต่อกันในสถานการณ์ใดสถานการณ์หนึ่ง เปรียบเสมือนคนไทยแต่ละคนที่มีบัญชีของสถานภาพสูงต่ำอยู่ในใจ การปฏิบัติตัวต่อบุคคลอื่นๆ ย่อมแตกต่างกันไปตามสถานภาพ (ปกรณ์สิทธิ ฐานา, 2560: 29) การรู้จักวางตนได้อย่างเหมาะสมถูกต้องตามแบบแผนประเพณีของสังคม ย่อมทำให้เกิดความสงบสุขแก่ส่วนรวม หากปฏิบัติขัดกับประเพณีที่สังคมวางไว้ก็ย่อมก่อให้เกิดความขัดแย้ง ขัดเคืองความรู้สึกต่อกัน ฉะนั้น การมีมารยาทอันดีงามจึงเป็นวัฒนธรรมทางสังคมที่ทุกคนต้องเรียนรู้และนำมาประพฤติปฏิบัติเพื่อปรับตัวให้เข้ากับสังคม โดยการประพฤติชอบทั้งทางกาย วาจาและใจที่เป็นแบบอย่างได้ย่อมจะนำมาสู่ซึ่งความสง่างามในสังคม

4.6.4 ปัจจัยด้านเพลงที่แสดงความเป็นตลาดของตัวละคร

ตัวละครบนเวทีที่ใช้คนเป็นผู้ถ่ายทอดบทบาทมีความสำคัญอย่างมากต่อการแสดงละครรำ เพราะเป็นการสื่อสารที่ต้องมีทั้งผู้เสนอและผู้รับ โดยมีเพลงดนตรีเป็นตัวกลางในการสื่อสารผ่านกิริยา ท่าทางและคำพูดของตัวละครต่างๆ ที่คอยแต่งแต้มสีสันและเพิ่มชีวิตชีวาให้แก่เนื้อเรื่องในรูป

ของเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงเพื่อสื่อความหมายของลีลาท่ารำและอารมณ์ของตัวละครให้แจ่มชัดยิ่งขึ้น เพลงบางเพลงต้องประกอบกับท่ารำและสถานการณ์จึงจะเสริมความหมายให้เด่นขึ้น เช่น คุกพาทย์ รัวสามลา หรือ*เพลงเชิดเมื่อประกอบเข้ากับท่ารุกไล่หรือท่ารบจึงรู้สึกว่าคึกคักน่าตื่นเต้นเป็นพิเศษ* (อารดา สุมิตร, 2516: 327) ในขณะที่เพลงบางเพลง เช่น ลงสรงโทน ลงสรงสุหร่าย เมื่อได้ยินอาจไม่ต้องดูท่ารำก็รู้ได้ว่าตัวละครอาบน้ำแต่งตัว บางเพลงอาจตีความหมายได้หลากหลาย เช่น เพลงโอด หากไม่มีตัวละครก็ยังไม่รู้ความหมายที่แท้จริงว่า ตัวละครนั้นตาย หรือบาดเจ็บ หรือเป็นแต่เพียงสลบเท่านั้น ฉะนั้น การแสดงละครรำจะสมบูรณ์และสื่อความหมายได้ชัดเจนก็ต่อเมื่อตาดูท่ารำ หูฟังดนตรีและบทขับร้องไปด้วยพร้อมๆ กัน โดยเฉพาะเพลงที่แสดงความเป็นตลาดของตัวละครที่มีทำนองการบรรเลงและขับร้องในลักษณะกระชับ ฉับไวทันสถานการณ์และอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครซึ่งล้วนขึ้นอยู่กับอัตราจังหวะการขับร้องและบรรเลงของเพลงประกอบการแสดง

4.6.4.1 อัตราจังหวะของเพลง

เพลงไทยแต่เดิมส่วนใหญ่มีต้นกำเนิดมาจากเพลงพื้นบ้านหรือเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงเพื่อความสนุกสนานรื่นเริงมักจะเป็นประโยคสั้นๆ และมีอัตราจังหวะค่อนข้างเร็ว มีลักษณะเด่นอยู่ที่ความเรียบง่ายของการขับร้องและบรรเลง*ที่มีทำนองไม่ซับซ้อนและมีระดับเสียงซ้ำไปซ้ำมา* (สุกัญญา สุจฉายา, 2525: 1) เพราะอาศัยแนวกลอนจากเพลงพื้นบ้านที่มี *6-10 คำในแต่ละวรรค จำนวนคำแต่ละวรรคจะมากหรือน้อยขึ้นอยู่กับจังหวะของเสียงที่ลง กลอนที่ใช้กันมากที่สุดในเพลงพื้นบ้านซึ่งเป็นที่รู้จักกันในชื่อกลอนหัวเดียว หมายถึงกลอนที่ลงท้ายด้วยสระเสียงเดียวกันไปเรื่อยๆ* (รัตนพล ชื่นค้า, 2556: 135) ซึ่งมีลักษณะเป็นกลอนด้นที่เกิดจากการใช้ปฏิภาณโต้ตอบระหว่างผู้แสดงด้วยกัน *โดยร้องแก้กันระหว่างฝ่ายชายและฝ่ายหญิงเพื่อผ่อนคลายความเหน็ดเหนื่อยจากการทำงานมาทั้งวัน* (ภิญโญ ภู่เทศ, 2557: 15) ซึ่งต่อมาเมื่อมีการวางระบบอัตราจังหวะของเพลงไทยจึงนิยมแบ่งห้องเพลงออกเป็นคู่ กล่าวคือ ใน 1 ชุด หรือ 1 แถว จะมี 8 ห้อง (หรือ 4 ห้อง) ใน 1 ห้อง มี 4 จังหวะและใน 1 จังหวะคือ 1 ตัวโน้ต นอกจากนี้ การที่จะรู้ว่าเพลงใดเป็นเพลงบรรเลงหรือขับร้องในจังหวะใดจะสังเกตได้จากเสียง ฉิ่ง และ กลอง ซึ่งเรียกว่า จังหวะหน้าทับ ที่ปรากฏในแต่ละห้องเพลง โดยแบ่งออกเป็น 3 ประเภท คือ

1) เพลงอัตราจังหวะชั้นเดียว คือเพลงที่มีท่วงทำนองการบรรเลงและขับร้องในจังหวะเร็ว*ที่ดำเนินลีลาไปด้วยประโยคสั้นๆ และรวดเร็วกว่าเพลงในอัตราอื่นๆ* (อุทิศ นาคสวัสดิ์, 2525: 37) สามารถสังเกตได้จากเสียงฉิ่งที่ทำหน้าที่กำกับจังหวะเพลงตามรูปแบบ */ - ฉิ่ง - ฉับ/ - ฉิ่ง - ฉับ/ - ฉิ่ง - ฉับ/ - ฉิ่ง - ฉับ/* หรือหากสังเกตการขับร้องก็จะมีการเอื้อนน้อยหรืออาจไม่มีการเอื้อนเลย เพลงประเภทนี้โบราณจารย์จัดไว้ในจำพวกเพลงเร็วใช้บรรเลงและขับร้องประกอบการแสดงโขนละครในลักษณะที่ต้องการความรวดเร็ว เร่งรีบ กระชับ รัดกุมและจบลงภายในช่วงเวลาใดเวลาหนึ่งของการบรรเลงและขับร้องหรือการแสดงโขนละครทันทีก่อนที่จะมีการดำเนินเรื่องในลำดับ

ถัดไป น่าจะถือได้ว่าเพลงอัตราจังหวะชั้นเดียวมีความเก่าแก่กว่าเพลงในอัตราอื่นๆ และเป็นเพลงพื้นฐานที่นำไปแต่งขยายเป็นอัตราต่างๆ

2) เพลงอัตราจังหวะสองชั้น คือเพลงที่มีท่วงทำนองการบรรเลงและขับร้องไม่ช้าหรือเร็วจนเกินไปเมื่อเทียบกับเพลงอัตราจังหวะชั้นเดียว โดยการแต่งขยายจำนวนห้องเพลงเพิ่มขึ้นอีก 1 เท่าของเพลงอัตราจังหวะชั้นเดียวที่มีมาแต่เดิมตามรูปแบบ / - - - *ฉิ่ง*/ - - - *ฉับ*/ - - - *ฉิ่ง*/ - - - *ฉับ*/ ซึ่งส่วนใหญ่เป็นเพลงที่มีเนื้อไม่ยาวมากนัก จึงเหมาะแก่การบรรเลงและร้องขับกล่อมหรือประกอบการแสดงโขนละครได้ไพเราะงดงามมากยิ่งขึ้น สามารถแบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ 1) เพลงสองชั้นโดยกำเนิด เป็นเพลงที่ใช้สำหรับขับกล่อมและร้องเล่นดอกสร้อยสักวา และ 2) เพลงสองชั้นถือกำเนิดจากเพลงอื่น เป็นเพลงที่แต่งขยายจากเพลงชั้นเดียวใช้สำหรับประกอบการแสดงโขนและละคร

3) เพลงอัตราจังหวะสามชั้น คือเพลงที่มีท่วงทำนองการบรรเลงและขับร้องช้ากว่าเพลงอัตราจังหวะสองชั้น ทำนองการบรรเลงจะเป็นไปแบบเชื่องช้าในขณะเดียวกันทำนองการขับร้องจะมีเอื้อนยาว โดยการแต่งขยายจำนวนห้องเพลงเพิ่มขึ้นอีก 1 เท่าของเพลงอัตราจังหวะสองชั้นที่มีมาแต่เดิม สามารถสังเกตได้จากเสียงฉิ่งและฉับที่ทิ้งระยะห่างกันมากตามรูปแบบ / - - - - / - - - *ฉิ่ง*/ - - - - / - - - *ฉับ*/ ส่วนใหญ่เป็นเพลงที่ตัดตอนมาจากวรรณคดีตอนใดตอนหนึ่งโดยนำมาขับร้องและบรรเลงติดต่อกับเพลงอัตราจังหวะสองชั้นและชั้นเดียว เรียกรวมกันว่าเพลงเถา ใช้บรรเลงและขับร้องในโอกาสต่างๆ รวมทั้งการประชันดนตรีไทยด้วย สามารถแบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ 1) เพลงสามชั้นโดยกำเนิด เป็นเพลงที่แต่งขึ้นโดยตรงซมีแต่ทำนองดนตรี เช่นเพลงตระต่างๆ ในชุดเพลงโหมโรง หรือใช้บรรเลงประกอบพิธีไหว้ครูครอบครู ตลอดจนประกอบการแสดงโขนและละคร และ 2) เพลงสามชั้นถือกำเนิดจากเพลงอื่น เป็นเพลงที่แต่งขยายจากทำนองดนตรีของเพลงอื่นที่มีมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยาเพื่อใช้เป็นเพลงร้องส่งในยุคนิยมเล่นดอกสร้อยสักวาซึ่งเป็นยุคที่นิยมฟังเพลงขับร้องมาตั้งแต่ปลายรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว

กล่าวได้ว่า เพลงไทยแต่เดิมเป็นเพลงที่มีพัฒนาการมาจากเพลงพื้นเมืองที่มีอัตราจังหวะค่อนข้างเร็ว และมีประโยคสั้นๆ ต่อมาได้มีผู้คิดแต่งขยายโดยกำหนดอัตราจังหวะของเพลงไว้เป็น 3 ระดับ คือ อัตราสามชั้น เป็นเพลงที่มีจังหวะช้าไม่เหมาะที่จะนำมาใช้ประกอบการแสดงโขนละคร อนึ่ง *เจ้าพระยานรรัตน์ราชมานิตในรัชกาลที่ 5 เคยร้องเพลงสามชั้นให้ละครของท่านรำ แต่คงจะมีเพียงแห่งเดียวและใช้อยู่ไม่นาน* (อารดา สุมิตร, 2516: 76) อัตราสองชั้นเป็นเพลงที่มีจังหวะปานกลาง และเพลงที่มีจังหวะเร็วคือเพลงที่มีอัตราชั้นเดียว ทั้งเพลงอัตราสองชั้นและชั้นเดียวนิยมนำมาใช้ประกอบการแสดงโขนละครเพราะมีอัตราเหมาะสมแก่การร้องรำและดำเนินเรื่อง โดยเฉพาะเพลงอัตราสองชั้นเป็นเพลงที่เกิดขึ้นในสมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นจำนวนมาก เนื่องจากมีทั้ง

การแสดงละครและ*เกิดการขับกล่อมเป็นวงมโหรีขึ้น* (มนตรี ตราโมท, 2515: 167) และก็ยังคงใช้ขับร้องและบรรเลงประกอบการแสดงโขนละครมาจนปัจจุบัน

4.6.4.2 หน้าทับของเพลง

หน้าทับ หมายถึง *เสียงตีเครื่องดนตรีที่ขึงด้วยหนังจำพวกที่เลียนเสียงมาจากทับหรือโทน เช่น ตะโพน กลองแขก ซึ่งมีบัญญัติเป็นแบบแผนสำหรับตีประจำทำนองเพลงต่างๆ* (สงัด ภูเขาทอง, 2532: 40) *หน้าที่อันสำคัญของหน้าทับคือตีประกอบจังหวะให้ถูกต้องกับประโยคของเพลงและกลมกลืนกับทำนองเพลงร้องหรือดนตรี* (มนตรี ตราโมท, 2507: 46) *เพื่อให้รู้ส่วนและเสียงสำคัญของเพลง* (กรมศิลปากร, 2539: 1) *โดยเรียกวิธีการตีเครื่องดนตรีที่ขึงตึงด้วยหนังว่า หน้าทับ* (ธำนุ คงอิ่ม, 2539: 5) ซึ่งถือว่าเป็นเครื่องกำหนดวรรคตอนของเพลงที่ผู้บรรเลงและผู้ขับร้องต้องยึดหน้าทับเป็นสำคัญ ถ้าบรรเลงหรือขับร้องไม่ตรงกับหน้าทับถือว่าเพลงนั้นผิดเพราะขาดหรือเกิน หน้าทับจึงเป็นเสมือนผู้กำกับสำคัญในการบรรเลงและขับร้องเพลงไทย โดยแบ่งตามลักษณะการนำไปใช้ เช่น ประกอบการบรรเลงและการขับร้องทั่วไป ประกอบการแสดงโขนและละคร การแบ่งดังกล่าวเพื่อให้เกิดความเหมาะสมในการบรรเลง 3 ประเภท คือ

1) หน้าทับสามัญ เป็นหน้าทับที่ใช้กับบทเพลงทั่วไป ประกอบด้วยหน้าทับปรบไก่ หน้าทับสองไม้ และหน้าทับลูกหมด โดยมีรายละเอียดดังนี้

ก หน้าทับปรบไก่ สันนิษฐานว่ามีความเชื่อมโยงกับเพลงปรบไก่ซึ่งเป็นเพลงพื้นบ้านประเภทหนึ่ง เพราะ*มีการใช้วงปี่พาทย์ประกอบการเล่นปรบไก่มาแต่โบราณ จึงทำให้หน้าทับตะโพนในวงปี่พาทย์ที่ตีประกอบเพลงปรบไก่มีความสัมพันธ์กันอย่างใกล้ชิดกับการเล่นปรบไก่ ภายหลังคำว่า “ปรบไก่” จึงได้นำมาใช้เป็นชื่อหน้าทับเพลงไทยตามข้อสันนิษฐานของครูมนตรี ตราโมท* (ปัญญา รุ่งเรือง, 2558: 8) *โดยแปลงจากเสียงร้องของลูกคู่ในการร้องเพลงปรบไก่มาเป็นวิธีตีของตะโพน* (สุกัญญา สุจฉายา, 2546: 126) *ซึ่งสื่อให้เห็นว่า “เพลงปรบไก่” เป็นต้นเค้าของ “หน้าทับปรบไก่” ในดนตรีไทย* (ปัญญา รุ่งเรือง, 2558: บทคัดย่อ) ที่ใช้สำหรับประกอบการบรรเลงและการขับร้องทั่วไป รวมทั้งประกอบการแสดงโขนและละคร หน้าทับปรบไก่ใช้เฉพาะกับเพลงที่มีประโยคคู่เท่านั้น ถ้านำไปใช้กับเพลงประโยคเดี่ยวจะเกิดการคร่อมจังหวะขึ้น ดังนั้นจึงเป็นหน้าที่ของผู้บรรเลงที่จะต้องศึกษาหาความรู้ โดยเฉพาะเพลงที่ใช้หน้าทับปรบไก่สำหรับบรรเลงประกอบการแสดงแสดงโขนละครส่วนใหญ่เป็นเพลงอัตราจังหวะสองชั้น เช่น เพลงช้างประสานงา เพลงทองย่อน เพลงเทวาประสิทธิ์ เพลงขึ้นพลับพลา ฯลฯ ต่อมามีการขยายหน้าทับปรบไก่ขึ้นเป็นอัตราจังหวะสามชั้นและตัดลงเป็นชั้นเดียว รวมทั้งใช้หน้าทับปรบไก่เป็นฐานคิดในการประดิษฐ์หน้าทับใหม่ๆ ขึ้นอีก เช่น หน้าทับสดายง หน้าทับเขมร เป็นต้น

ข หน้าทับสองไม้ เป็นหน้าทับที่แต่งขยายขึ้นจากทำนองการตีเครื่องหนังของหน้าทับเพลงเร็วเป็นอัตรา 2 ชั้นสำหรับตีประกอบการขับร้องด้นสองไม้ใช้สำหรับการร้อง

ด้นดำเนินความได้นานๆ *แต่ละจังหวะของทำนองมีความยาวเพียงครึ่งหนึ่งของหน้าทับปรบไก่* (กรมศิลปากร, 2539: 1) ความยาวแต่ละจังหวะจะเป็นตามวิธีการและทักษะของผู้ร้องที่จะพลิกแพลงไป หน้าทับสองไม้นี้สามารถใช้กับเพลงได้แทบทุกเพลง หากเกิดข้อสงสัยว่าควรใช้หน้าทับใดก็ให้ใช้หน้าทับสองไม้ไปพลางก่อนได้ นอกจากนี้ ยังใช้ประกอบการแสดงโขนละครในช่วงที่ต้องการความรวดเร็วและกระชับในการดำเนินเรื่อง เช่น ละครนอก ลิเก เพลงฉ่อย เป็นต้น ต่อมามีการแต่งขยายขึ้นเป็นอัตราจังหวะสามชั้นและตัดลงเป็นชั้นเดียว รวมทั้ง ใช้เป็นฐานคิดในการประดิษฐ์หน้าทับใหม่ๆ ขึ้นอีก เช่น หน้าทับเจ้าเซ็น หน้าทับลาว เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีการนำไปดัดแปลงเป็นหน้าทับสำหรับตีกลองสองหน้าประกอบวงปี่พาทย์เสภา แต่ก็ยังคงเรียกว่าหน้าทับสองไม้เช่นเดิม

ค หน้าทับลูกหมด เป็นหน้าทับที่ประดิษฐ์ขึ้นเพื่อใช้บรรเลงต่อท้ายการบรรเลงช่วงแรกไม่ว่าเพลงนั้นจะเป็นเพลงหน้าทับปรบไก่ หน้าทับสองไม้หรือหน้าทับพิเศษก็ตาม สามารถนำหน้าทับลูกหมดไปบรรเลงต่อท้ายเพื่อแสดงว่าจบเพลงหรือที่เรียกกันในแวดวงดนตรีไทยว่า "ออกลูกหมด" นอกจากนี้ การออกลูกหมดยังเป็นประโยชน์ต่อการให้เสียงแก่นักร้องที่มีประสบการณ์สูงสามารถจะร้องเพลงต่อไปได้ตรงกับระดับเสียงของวงดนตรีที่บรรเลงทันที โดยไม่ต้องรอให้นักดนตรีให้ระดับเสียงก่อน ส่วนใหญ่การออกลูกหมดมักใช้บรรเลงต่อท้ายเพลงสามชั้น เพลงเถาและเพลงหางเครื่อง

กล่าวได้ว่า หน้าทับสามัญได้แบ่งประเภทการใช้ไว้อย่างชัดเจน กล่าวคือ 1) หน้าทับปรบไก่ใช้กับเพลงที่มีโครงสร้างประโยคยาวและมีจำนวนจังหวะที่แน่นอน เช่น เพลงโหมโรง เพลงสำเนียงพม่า เพลงสำเนียงไทย เป็นต้น 2) หน้าทับสองไม้ ใช้กับเพลงที่มีโครงสร้างประโยคสั้นกว่าหน้าทับปรบไก่ เช่น เพลงสองไม้ เพลงเร็ว เพลงสำเนียงจีน เพลงสำเนียงลาว เป็นต้น และ 3) หน้าทับลูกหมด ใช้บรรเลงต่อท้ายเพลงทุกเพลงที่บบรเลงออกลูกหมด

2) หน้าทับภาษา เป็นหน้าทับที่โบราณจารย์ประดิษฐ์ขึ้นใช้กับเพลงสำเนียงภาษาต่างๆ ซึ่งส่วนใหญ่มีอัตราจังหวะ 2 ชั้นและชั้นเดียว ซึ่งแบ่งออกเป็นหน้าทับกลองแขกและหน้าทับเครื่องภาษาหรือกลองประจำภาษา โดยมีรายละเอียดดังนี้

ก หน้าทับกลองแขก ใช้สำหรับบรรเลงด้วยกลองแขกในการออกภาษาหรือการขับร้องเพลงที่มีสำเนียงภาษาต่างๆ เช่น หน้าทับลาว หน้าทับญวณ หน้าทับเขมร หน้าทับมอญ เป็นต้น

ข หน้าทับกลองสองหน้า ใช้สำหรับบรรเลงด้วยกลองสองหน้าในการออกภาษาหรือการขับร้องที่มีสำเนียงภาษาต่างๆ เช่น หน้าทับพม่าห้าท่อน หน้าทับข่า เป็นต้น

ค หน้าทับเครื่องภาษา ใช้สำหรับบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีที่ใช้เฉพาะภาษาเช่น กลองยาวใช้บรรเลงหน้าทับพม่า เปิงมางและตะโพนมอญใช้บรรเลงหน้าทับมอญ ต็อก แต๋ว

และม้าฆ่อใช้บรรเลงหน้าทับจีน กลองมะริกันใช้บรรเลงหน้าทับฝรั่ง โทนใช้บรรเลงหน้าทับเขมร เป็นต้น

กล่าวได้ว่า หน้าทับภาษาใช้บรรเลงกับเพลงประเภทออกภาษาที่มีทั้งอัตราจังหวะ 2 ชั้นและชั้นเดียว รวมทั้งเพลงเถาที่มีการออกภาษา ซึ่งอาจใช้กลองแขก กลองสองหน้า หรือใช้เครื่องบรรเลงประจำภาษา เช่น กลองยาว ตะโพนมอญ เปิงมาง โทนชาตรี กลองมะริกัน รวมทั้ง ต๊อก แต๋วและม้าฆ่อ

3) หน้าทับพิเศษ เป็นหน้าทับที่กำหนดให้ใช้บรรเลงเฉพาะกับเพลงใดเพลงหนึ่งซึ่งมีลีลาผสมผสานกลมกลืนกับทำนองเพลงนั้น หากไม่สามารถบรรเลงหน้าทับพิเศษได้ก็ให้ใช้หน้าทับปรบไก่หรือหน้าทับสองไม้แทนได้แล้วแต่กรณี นอกจากนี้ หน้าทับพิเศษยังใช้สร้างความกลมกลืนสำหรับประกอบการแสดงด้วย สามารถแบ่งออกเป็น 4 ประเภท โดยมีรายละเอียดดังนี้

ก หน้าทับกลองแขกและกลองมลายู เป็นหน้าทับที่ใช้กับวงปี่ชวา โดยใช้กลองแขกบรรเลงประกอบการต่อสู้และการแสดง เช่น หน้าทับสะระหม่า หน้าทับขึ้นม้า หน้าทับนางหงส์ หน้าทับพระทอง หน้าทับสระบุหร่ง หน้าบะหลิ่ม หน้าทับตะเขิ่ง หน้าทับเจ้าเซ็น เป็นต้น ส่วนหน้าทับปี่กลองมลายูใช้บรรเลงประโคมงานพิธีศพ เช่น หน้าทับนางหน่าย เป็นต้น

ข หน้าทับตะโพน เป็นหน้าทับที่ใช้ประกอบการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ เพลงเรื่อง และเพลงประกอบการแสดงโขนละคร เช่น หน้าทับสาธุการ หน้าทับตะเขิ่ง หน้าทับต้นวรเชษฐ์ หน้าทับลงสรง หน้าทับพญาโศก เป็นต้น

ค หน้าทับตะโพนกลองทัด เป็นหน้าทับที่ใช้ประกอบการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ เช่น หน้าทับตระ หน้าทับรัว หน้าทับเสมอ หน้าทับลา หน้าทับกลม หน้าทับเหาะ หน้าทับโคมเวียน หน้าทับเชิด หน้าทับโอด หน้าทับเข้าม่าน เป็นต้น

ง หน้าทับกลองทัด เป็นหน้าทับเฉพาะกลองทัดอย่างเดียว เช่น หน้าทับพญาเดิน หน้าทับปี่กลอง หน้าทับนางหงส์ เป็นต้น

กล่าวได้ว่า หน้าทับพิเศษ เป็นหน้าทับเฉพาะใช้กับเพลงใดเพลงหนึ่งในกลุ่มเพลงพิธีกรรม เพลงประกอบการแสดง เพลงหน้าพาทย์ และเพลงปี่กลองที่ใช้ประกอบการต่อสู้ป้องกันตัว ประกอบด้วย หน้าทับกลองแขกและกลองมลายู หน้าทับตะโพน หน้าทับตะโพนกลองทัด และหน้าทับกลองทัด

กล่าวโดยสรุป หน้าที่สำคัญของหน้าทับคือตีประกอบจังหวะให้ถูกต้องกับประโยคของเพลง ซึ่งเป็นเสมือนผู้กำกับที่ผู้บรรเลงจะต้องตีกำกับให้การบรรเลงเป็นไปในทิศทางที่ถูกต้อง และมีความกลมกลืนกับทำนองขับร้องและบรรเลงโดยใช้เครื่องดนตรีที่ขึงด้วยหนังประเภทตะโพน กลองทัด กลองแขก รวมถึงเครื่องดนตรีต่างภาษา เช่น กลองยาว กลองมะริกัน นอกจากนี้ หน้าทับยังใช้บอกสัดส่วนและประโยคของเพลง ซึ่งผู้ร้องและผู้บรรเลงจะต้องศึกษาให้

แม่นยำถูกต้องตามลักษณะของเพลง ตลอดจนการเลือกใช้เครื่องดนตรีสำหรับบรรเลงหน้าทับตามประเภทของวงดนตรีด้วย หน้าทับแต่ละหน้าทับมีเนื้อหาประจำหน้าทับเป็นหลัก ผู้บรรเลงอาจพลิกแพลงให้ลีลาแตกต่างไปจากเนื้อหาหลักได้ เพื่อเพิ่มอรรถรสให้แก่การบรรเลง รวมทั้งเพื่อให้หน้าทับมีลีลาที่สอดคล้องกับทำนองเพลงหรือกระบวนท่ารำ เช่น ส่ายมือเล่นตะโพน แจกไม้ เป็นต้น ความกลมกลืนระหว่างหน้าทับ ทำนองเพลง และท่ารำจะประสานเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันได้ต้องเกิดจากการเรียนรู้และฝึกซ้อมร่วมกันอย่างจริงจัง

4.6.4.3 การขับร้องและบรรเลงเพลงประกอบการแสดงละครรำ

การแสดงละครรำนั้นมีองค์ประกอบสำคัญที่ทำให้การแสดงมีความสมบูรณ์ คือ การขับร้องและบรรเลงเพลงที่ส่งเสริมให้ตัวละครแสดงบทบาทได้อย่างเต็มที่ โดยมุ่งให้ผู้แสดง*เกิดอารมณ์คล้อยตามบทและอารมณ์ของตัวละคร* (ดวงเดือน จันบุญตา, 2533: 19) นอกจากลีลาท่ารำกิริยาท่าทางแล้ว กระแสเสียงยังแสดงให้เข้าใจถึงระดับอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครได้ชัดเจนด้วย เพราะ *เรื่องการขับร้องนี้ คือเปล่งเสียงคนเดียวฤาพร้อมกันหลายคนโหยหวน สูงต่ำ สั้นยาว หนักเบาไพเราะแก่โสตรเปนที่ยินดีน่าฟัง จึ่งเรียกว่าขับร้อง ก็ขับร้องนี้ ต้องเจือด้วยบทกลอน สังวาศสัมผัศกัน มีทำนองลีลาศ ยักเยื้อง สำเนียงเอกทุ้ม เปนโอดพัน ตามที่มีกำหนดแต่งไว้นั้น เรียกว่าเพลงลำนำ เพลงลำนำนี้มีทุกภาษา สำหรับขับร้องประสาน เครื่องดุริยดนตรีดีดสีตีเป่า ตามพระนครประเทศใหญ่น้อยทั้งปวง เปนเครื่องจูงใจให้เพลิดเพลินอย่างหนึ่ง* (กรมหมื่นสถิตยธำรงสวัสดิ์, สัมฤทธิศก ๑๒๕๐: ๑๗๓) นอกจากนี้ การขับร้องจะเกิดจากสาเหตุใดไม่ปรากฏแน่ชัด อาจเกิดจากการเลียนเสียงธรรมชาติต่างๆ เช่น เสียงนกร้อง เสียงลมพัดกระทบใบไม้ หรือสิ่งต่างๆ ที่ให้มีเสียงดังสูงต่ำต่างๆ กันก่อน เมื่อคนจำมาขับร้องเล่นได้ไพเราะ จึงคิดพลิกแพลงปรับแต่งเป็นเพลงขับร้องต่างๆ ขึ้น *แต่พวกครูพิณพาทยเก่าๆ เล่าอ้างว่า มีมาแต่ปฐมกัลป คือออกจากปัญจสิงขรเทวบุตร แลเทพคนธรรพ ได้เป็นครูสั่งสอนฝึกหัด สืบกันมาจากาลทุกวันนี้* (กรมหมื่นสถิตยธำรงสวัสดิ์, สัมฤทธิศก ๑๒๕๐: ๑๗๕) ดังปรากฏบทกลอนสำหรับขับร้องไหว้ครูที่มีมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา ความว่า

ยอกรกึ่งเกล้าบงกชเกษ *ไหว้ไทเทเวศเป็นใหญ่*
อันเรืองรู้ครูครอบพิณไชย *สถิตยในฉ้อชั้นกามา*
ทรงนามชื่อปัญจสิงขร *ได้สั่งสอนสานุศิศยในแหล่งหล้า*
เป็นตำรับขับร้องสืบมา *ปรากฏในแผ่นดินดอน*
ข้าขอชุลีกรรมคำนับ *พระคนธรรพด้วยใจสโมสร*
จะดีดสีขับร้องทำนองกลอน *จงศรีสถาพรทุกประการ*

(กรมหมื่นสถิตยธำรงสวัสดิ์, สัมฤทธิศก ๑๒๕๐: ๑๗๕)

นอกจากนี้ ยังมีเพลงที่ใช้ขับร้องเฉพาะไหว้ครูเพื่อป้องกันสิ่งไม่ดีทั้งปวง *อีกเพลงหนึ่งชื่ออ่อนละมัยร้องเมื่อไหว้ครู ว่าเป็นเพลงกันเสนียดอีกอย่าง ๑* (กรมหมื่นสถิตยธำรงสวัสดิ์, สัมฤทธิศก ๑๒๕๐: ๒๔๐) *เรื่องขับร้องนี้ มีหลายอย่างหลายประเภท จัดเปนหมวดไว้ โดยสังเขปดังนี้ก่อน ๑ ร้องลำนำ*

มโหรี ๒ ขับเสภาร้องลำต่างๆ ๓ ร้องลครลำต่างๆ ๔ ร้องลำดอกสร้อยสักรวา ๕ ร้องเพลงโต้ตอบต่างๆ ๖ ขับไม้แลเห่กล่อมต่างๆ ๗ สวดแลอ่านกาพยโคลงฉันท์ต่างๆ ๘ พากยเจรจาโขน หนัง หุ่น ๙ สวดร้องในการศพ ๑๐ เพลงทาระการ้องเล่น ๑๑ เพลงขับร้องมาแต่ภาษาอื่น (กรมหมื่นสถิตยธำรงสวัสดิ์, สัมฤทธิศก ๑๒๕๐: ๑๗๕) และชื่อเพลงขับร้องที่ร้องรับด้วยเครื่องดนตรีดีดสีตีเป่าในประเทศไทยเป็นเพลงที่มีมาแต่โบราณจำนวน 194 เพลง และที่มีบันทึกไว้เป็นกลอนตัวอย่างชื่อเพลงเก่าที่มีมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยาจำนวน 137 เพลง ความว่า

ข้าไหว้ครูซอขอคำนับ
มโหรีแรกเริ่มเฉลิมเมือง
แต่บรรดาเพลงใหญ่ให้รู้ชื่อ
อับศรโศลกบรรเลงลาน
มหาโฉลกลอยชายเข้าวัง
โยคีโยนมณีโชติชด
เพลงซอทสองรองรับ
ในนามว่าเนรปาตี
ทองเก้าน้ำนองทองย้อย
ทองสระทองสรมสมมุติ
นางกรายแล้วย้ายนางเยื้อง
นาคเกี้ยวพระสุเมรุพาดพาน
ราเมศออกเดินดงดอน
เจ็ดเพลงบรรเลงล้ำทำนอง
ขึ้นมอญแปลงใหญ่ในบทสี่
มหาไชยในเรื่องรำพรรณ์
ราโคเคียงเวียงเหรา
ยิ่งฟังยิ่งเพราะเสนาะนวล
บังใบแฝงใบโอดอ้อน
คู่ฝรั่งบ้าบ่นบทซอ
แขกสวดแล้วแขกกินเหล้า
สังขน้อยร้อยเรียบระเบียบใน
สระบุหร่งรับขับอ้าง
มลากาเสียเมืองลำนำ
แล้วคู่มลายูหวน
เพื่อนนอนน้อยดอกไม้ไทร
แสนพิลาปใหญ่พิลาบน้อย
น้ำค้างตวันออกโดยมี
สมิงทองไทยรามัญแขก
ขับบรรสานสายสุหร่ายเรื่อง
บอกเบื้องฉบับบูราณนาน
คือโฉลกแรกเรื่อยเฉื่อยฉาน
วิศาลโฉลกนั้นเปนหลั่นลด
พราหมณ์เดินเข้ายังอุโบสถ
เจ็ดบทบอกต้นดนตรี
นับถือเจ็ดบทกำหนดสี่
กับศรีสุวรรณ์ชมพูนุท
ทองพรายแพร้วพร้อยแสงสุด
กลบุตรจงขำลำนำนาน
เรียงเรื่องเรียบร้อยสร้อยต่าน
พระอวตารติดตามกวางทอง
พระรามนครควรสนอง
ที่สามต่อสองประสานกัน
สรรเสริญจันทรีสรวงสวรรค์
มโนราโอดอั้นครั่นครวญ
หงษไซ้ปทุมมาสร้อยสงวน
ในขบวนบรรเลงเพลงพอ
ฝรั่งร่ายร้องถอนสมอ
คู่บ้าบ่นต่อรำดับไป
อีกยาเมาเลสังขใหญ่
สิบเอ็จบทบอกไว้ให้เจนจำ
กะระหนะนางบุหร่งเรื่อยร่ำ
มลายูทวนซ้ำสืบไป
เสนาะนวลเพลงเพื่อนนอนใหญ่
เปนรำดับดอกไม้ตานี
น้ำค้างย้อยตวันตกเรื่อยรี่
นกกระจอกต้องที่กระเบื้องร้อน
สิบแปดเพลงแจงแจกจำสอน

ประสานเสียงเพียงซอสวรรค์วร ที่ตกจบกลอนไม่เบียดบัง
เพลงเจ็ดนั้นตั้งอรชร สายสมรปโดงโอดโดยหวัง
ปโดงทวนปโดงพันพึงฟัง เปนห้าเพลงม่พลั้งเพลินชม
เพลงแปดนั้นสุวรรณ์มาลา มาก้านตอดอกสระสรม
ทั้งนางนาดใหญ่ชื่นชม บรรสมเป็นเพลงแปดปอง
พระทองคู่พระทองตุดตู่ คู่ตุดตู่จงรู้เรื่องสนอง
สี่บทเพราะล้ำทำนอง จะเรียบร้องเพลงสิบสืบกลอน
เริ่มแรกนั้นเรียกดอกไม้ ดอกไม้พันประไพเกษร
อีกดอกไม้โอดเอื้อนซออน สุวรรณหงษร่อนคัดญานต์
นางไห้ลมพัดชายเขา ชมชเลเบ้าหลุดคำหวาน
ห้าบทกำหนดในการ ประมาณที่สิบเอ็ดเพลงมี
อรุ่มสร้อยสนรคนกัน อาถันตะลุ่มโปงอาถันสี่
อาถันแปดเลาซอต่อคดี เพลงที่สิบสองมีเจ็ดครบ
ลิกินใหญ่ล่องเรือนคร แซรกซ้อนลิกินน่าศพ
ลิกินยากซ้ำคำรบ เพลงสิบสามจบเจนใจ
สิบสี่นั้นคือพระนคร เรื่อยร่อนสำเนียงเสียงใส
อีกทั้งลำนำลำไป ถอยหลังเข้าในคลองจร
เพลงสิบห้านั้นมานางนาดน้อย คู่นางนาดพลอยนกร่อน
ม้าย่องม้ารำอรชร สีสอนตามเรื่องเนื่องกัน
เขนงกระทงเขียวแสง ขอมมอญแปลงเล็กสลับคั่น
แยกออกเพลงละเจ็ดจงสำคัญ เพลงสิบห้ารำพันจบลง
สิบหกยกบทกำหนดชื่อ คือว่าจั่นดินอย่าลืมหลง
อีกคู่จั่นดินโดยจง บทบ้าระบุ่นคงครบขบวน
จบเพลงเรื่องใหญ่แม้นใครเรียน อุส่าห์เพียรให้ดีถีถ้วน
เพลงพรัดท่านจัดไว้ตามควร สืบสวนโดยเระบียบเรียบร้อย
ศรีประเสริฐระส่ำระสาย เรียงรายวงแหวนรอบก้อย
อังคารนฤคันโยกมดตะนอย นางตานีให้ละห้อยโศกา
พระนครเขินขัณฑ์บรรเลง ร้อยสามสิบเจ็ดเพลงศึกษา
มโหรีมีเรื่องบูราณมา เปนศรีกรุงอยุทธยาใหญ่เอย

(กรมหมื่นสถิตยธำรงสวัสดิ์, สัมฤทธิศก ๑๒๕๐: ๑๗๕)

นอกจากเพลงขับร้องประกอบการบรรเลงดนตรีดังรายชื่อปรากฏแล้ว ยังพบว่า มีผู้แต่งเพลงขับร้องขึ้นใหม่เพิ่มเติมอย่างต่อเนื่องนับเป็นร้อยเพลงดังปัจจุบัน ลักษณะเพลงขับร้องแบ่งวิธีการร้องตามจังหวะได้ 2 ประเภท คือ 1) *ร้องลงจังหวะห่าง เข้าน่าทับปรบไก่เรียกว่าเพลงช้าอย่าง ๑* และ ๒) *ร้องลงจังหวะถี่ เข้าน่าทับสองไม้ เรียกเพลงเร็วอย่าง ๑ ร้องสั้นๆ จังหวะรุกเร็วเรียกว่าเพลงชั้นเดียวอย่าง ๑* (กรมหมื่นสถิตยธำรงสวัสดิ์, สัมฤทธิศก ๑๒๕๐: ๑๙๓)*แบบโบราณถ้าร้องละครก็ใช้แต่เพลง*

ชั้นเดียวกับ ๒ ชั้นเท่านั้น แต่เดี๋ยวนี้ใช้ทั่วไป สุดแต่ผู้จะยักย้ายร้องเล่นตามชอบใจไม่มีกำหนด (กรมหมื่นสถิตยธำรงสวัสดิ์, สัมฤทธิศก ๑๒๕๐: ๒๐๖) การขับร้องลักษณะนี้ส่วนใหญ่ใช้ประกอบการแสดงละครรำที่มีลักษณะเฉพาะแยกย่อย รูปแบบวิธีการและทางขับร้องจึงแตกต่างกันไปตามการแสดงแต่ละประเภท แต่ส่วนใหญ่ใช้วิธีการร้องรับและร้องทวน กล่าวคือ ต้นเสียงหรือต้นบทร้องวรรคแรกและ ลูกคู่ร้องรับวรรคต่อมาจนจบ การร้องลักษณะนี้เรียกว่าร้องรับ ดังตัวอย่าง

ต้นเสียง : เมื่อนั้น
ลูกคู่ : ตรีสุวรรณนึกฉงนหม่นหมอง
ต้นเสียง : พิศดูสุณิสาพาให้ตรอง
ลูกคู่ : ผิดทำนองนางกษัตริย์ขัตติยา

ส่วนการร้องทวน มีวิธีการเช่นเดียวกับการร้องรับ แต่เมื่อลูกคู่ร้องรับวรรคต่อจากต้นเสียงร้องแล้ว ลูกคู่จะร้องย้อนตั้งแต่วรรคแรกที่ต้นเสียงร้องนำไว้ตลอดจนวรรคต่อมาจนหมดคำ ดังตัวอย่าง

ต้นเสียง : เมื่อนั้น
ลูกคู่ : โฉมศรีมณีเมขลา
(ร้องทวน) เมื่อนั้น โฉมศรีมณีเมขลา
ต้นเสียง : เนาในวิมานรัตนา
ลูกคู่ : สำหรับรักษาสมุทรไท
(ร้องทวน) เนาในวิมานรัตนา สำหรับรักษาสมุทรไท

ทั้งนี้ ทำนองขับร้องของต้นเสียงนั้น *จะมีลีลาที่ประณีตบรรจงและไพเราะกว่าตอนลูกคู่รับ ซึ่งจะเป็นลีลาที่ต่างออกไปเล็กน้อย คือไม่มีการเอื้อนเสียง ทอดเสียงมากมายนัก แต่จะพยายามรักษาความพร้อมเพรียงในการลงจังหวะมากกว่า* (อารดา สุมิตร, 2516: 77) สันนิษฐานว่า การร้องรับและร้องทวนอาจจะมีวัตถุประสงค์ ดังนี้

1. เพื่อขยายระดับความดังของเสียงให้ได้ยินโดยทั่วถึง เพราะในอดีตยังไม่มีเครื่องขยายเสียง การร้องคนเดียวอาจจะได้ยินไม่ทั่วบริเวณที่ทำการแสดง

2. เพื่อเป็นสัญญาณว่าละครได้ลงโรงเริ่มแสดงแล้วเมื่อได้ยินบทขับร้องเริ่มขึ้น นอกจากการได้ยินบรรเลงเพลงโหมโรงเพื่อบูชาครูและเป็นสัญลักษณ์ประกาศว่าละครกำลังจะทำการแสดง

3. เพื่อช่วยให้ผู้ชมได้รับรู้และเข้าใจเนื้อเรื่องเช่นเดียวกัน แม้ว่าจะชมการแสดงไม่พร้อมกัน

4. เพื่อช่วยผ่อนกำลังด้านการใช้เสียงในการขับร้องของนักร้องภายในวงดนตรีด้วยกัน อันจะช่วยให้สามารถรักษาคุณภาพของน้ำเสียงได้ไพเราะสม่ำเสมอ *เพราะการขับร้องนั้นขึ้นอยู่ที่กำลังเป็นส่วนสำคัญ ผู้ขับร้องจะต้องสงวนกำลังไว้ให้พอกับการหายใจแต่ละครั้ง ถ้าผู้ร้องไม่รู้จักวิธีถนอมกำลังเสียง คือทุ่มเทกำลังเกินความจำเป็นก็อาจจะหมดแรงเสียก่อนจบเพลงก็ได้* (ท้วม ประสิทธิกุล, 2535: 118) อีกประการหนึ่งการขับร้องประกอบการแสดงละครรำเป็นการขับร้องต่อเนื่องใช้

ระยะเวลาตามเนื้อเรื่องที่มีอยู่แล้ว *ที่ลครเล่นเรื่องใดก็ร้องเรื่องนั้นไปยาวๆ ทั้งเรื่อง รับลูกคู่บ้างรับพิณพาทย์บ้าง ร้องช้าปี่ก่อนแล้วร้องร่ายเป็นพื้น ร้องลำเป็นที่เป็นแห่ง แลมีกำหนดลำให้ตรงกับบท คือบทชมดงก็ร้องลำชมดง บทชมโฉมก็ร้องลำชมโฉม บทโลมบทครวญก็ร้องโลมร้องครวญ ดั่งนี้เป็นต้น ที่ตามแต่จะร้องลำใดก็มีเปนแห่งๆ แต่ก็มักจะใช้ร้องแต่บทพระมากบทนางน้อย แลตัวเพลงลำนำก็เหมือนกันกับมโหรีเสภา ยักเยื้องทำนองให้แปลกกันบ้างเล็กน้อย ก็เรื่องลครนี้ เวลาที่จะร้องจะเล่นได้ทั้งกลางวันกลางคืนทั่วไปในการจะให้ครึกครื้นสนุกนี้สนาน* (กรมหมื่นสถิตยธำรงสวัสดิ์, สัมฤทธิศก ๑๒๕๐: ๒๔๐) สำหรับการขับร้องประกอบการแสดงละครรำแบ่งทำนองขับร้องออกเป็น 3 จังหวะ คือ จังหวะช้า จังหวะกลางและจังหวะเร็ว

การขับร้องจังหวะช้า นิยมใช้ร้องเฉพาะบทสำคัญบางบทหรือร้องประกอบกระบวนรำเพื่ออวดฝีมือตัวละคร แบ่งออกเป็น 3 ประเภท คือ 1) ร้องช้าลูกคู่รับ เป็นการร้องรับโดยลูกคู่ไม่ใช้ปี่พาทย์ คือ มีต้นเสียงคนหนึ่งและลูกคู่ร้องรับ เช่น ช้าอ่านสาร ยานี และชมตลาด เป็นต้น 2) ร้องช้าเข้าปี่ เป็นการร้องช้าเข้ากับปี่ เช่น ช้าปี่นอก ช้าปี่ใน โอ้ปี และโอ้ชาตรี เป็นต้น และ 3) ร้องช้าเข้าโทน เป็นการร้องช้าเข้ากับโทน เช่น ลงสรง ชมดง เป็นต้น อนึ่ง *ร้องชมดงรับปี่พาทย์เปนของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ริขึ้นเมื่อในรัชกาลที่ ๕* (พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระดำรงราชานุภาพ, 2464: 37) นอกจากนี้ ยังเล่ากันมาว่า แต่เดิมมีแต่การร้องเข้ากับปี่หรือโทน ไม่รับปี่พาทย์ทั้งวงแม้จะเกิดมีการขับเสภาประกอบปี่พาทย์แล้วในสมัยรัชกาลที่ 2 การที่ละครร้องรับปี่พาทย์ทั้งวงนั้นเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นใหม่ในสมัยรัชกาลที่ 4 และ 5 เพราะแม้แต่*ลครหลวงเมื่อรัชกาลที่ ๒ ก็ว่าไม่ใคร่โปรดให้ร้องรับปี่พาทย์ทั้งวง ด้วยพระราชดำริห์เห็นว่าพาให้ลครรำเยิ่นเย้อไป* (พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระดำรงราชานุภาพ, 2464: 37)

การขับร้องจังหวะกลาง มีลักษณะการดำเนินทำนองไม่ช้าไม่เร็วจนเกินไป ใช้บรรยายเล่าเรื่องด้วยทำนองราบเรียบสม่ำเสมอโดยไม่เน้นอารมณ์ใดอารมณ์หนึ่งเป็นการเฉพาะ ตัวอย่างเช่น การร้องร่าย ซึ่งเป็นเพลงที่มีแต่ลูกคู่รับไม่รับปี่พาทย์ เพลงร่ายนี้ใช้เป็นหลักในการดำเนินเนื้อเรื่องมากกว่าเพลงอื่นๆ *เพราะฉนั้นลครจึงร้องร่ายมากกว่าอย่างอื่น* (พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระดำรงราชานุภาพ, 2464: 37)

การขับร้องจังหวะเร็ว ใช้ร้องเมื่อตัวละครทำบทรุกไล่ เร่งรีบ โกรธ หรือ*ถ้าเป็นตอนตื่นเต้น เช่น จะรบกันใช้จังหวะเร็วมาก เรียกว่า ร่ายรุด หรือร่ายสับไทซึ่งเป็นเพลงชั้นเดียว* (อารดา สุมิตร, 2516: 80) การร้องสับไทจะมีแต่ลูกคู่รับไม่รับปี่พาทย์เช่นเดียวกับการร้องร่ายแต่มีจังหวะกระชับและเร็วกว่าร่าย หรือการขับร้องโต้ตอบกันระหว่างตัวละครที่เน้นการแสดงอารมณ์ตัวละคร เช่น เทพทองสองไม้ ทะเลบ้า เป็นต้น

กล่าวได้ว่า การขับร้องเพลงไม่ปรากฏหลักฐานว่ามีจุดเริ่มต้นมาจากแหล่งใด แต่สันนิษฐานว่าเกิดจากการเลียนเสียงธรรมชาติและพัฒนาขึ้นด้วยภูมิปัญญามนุษย์แต่งเป็นทางขับร้องเพลงต่างๆ

สำหรับขับร้องให้ความสนุกสนานครึกครื้นในโอกาสต่างๆ ในทางความเชื่อมีหลักฐานปรากฏเป็นบทกลอนไหว้ครูมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยากล่าวไว้ว่า พระปัญจสิงขรทรงสอนขับร้องและพระปรคนธรรพทรงสอนบรรเลงดนตรี รวมทั้งมีการขับร้องเพลงอ่อนละมัยเพื่อเป็นการป้องกันเสนียดจัญไรต่างๆ ในพิธีไหว้ครูด้วย การขับร้องแบ่งออกเป็น 10 หมวด รวมทั้งการขับร้องประกอบการแสดงละครรำและการพากย์เจรจาในการแสดงโขน หุ่นและหนังใหญ่ด้วย

สำหรับเพลงขับร้องที่มีหลักฐานบันทึกเป็นคำกลอนตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยามีจำนวนทั้งสิ้น 137 เพลง แบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ 1) การขับร้องประกอบการบรรเลงหน้าทับปรบไก่ที่ร้องลงจังหวะห่าง และ 2) การขับร้องประกอบการบรรเลงหน้าทับสองไม้ที่ร้องลงจังหวะถี่ การขับร้องและบรรเลงทั้ง 2 ประเภทนิยมใช้ประกอบการแสดงละครรำมาแต่เดิม ปัจจุบันได้ลดความเคร่งครัดลง เพราะเปิดโอกาสให้ผู้ขับร้องและบรรเลงได้อวดลีลาการขับร้องและบรรเลงตามความสามารถโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างความสนุกสนานแบบสุขนิยมให้เกิดแก่ผู้ชมโดยไม่จำกัดเวลา นอกจากนี้ การขับร้องประกอบการแสดงละครรำแบ่งออกเป็น 3 จังหวะ คือ จังหวะช้า จังหวะกลางและจังหวะเร็ว แต่ละจังหวะของการขับร้องเป็นไปตามบาทบาทและอารมณ์ตัวละครเป็นสำคัญ ส่วนใหญ่ใช้จังหวะกลางสำหรับขับร้องประกอบการแสดงโขนละครเพราะไม่ช้าไม่เร็วเกินไป มีการสอดแทรกเทคนิคลีลาในการขับร้องอย่างเหมาะสมตามหลักการขับร้องที่ดี

4.6.4.4 การขับร้องและบรรเลงเพลงประกอบการแสดงความเป็นตลาดในการแสดงละครรำ

การขับร้องและบรรเลงเพลงประกอบการแสดงความเป็นตลาดในละครรำเป็นเรื่องที่มีลักษณะเฉพาะเน้นเรื่องความชัดเจนทั้งการขับร้องและบรรเลง*เพื่อสื่ออารมณ์แทนตัวแสดง* (ภาณุภัค โมกขศักดิ์, 2558: บทคัดย่อ) ในบทละครรำที่ตัดทอนหรือคัดมาจากวรรณคดีแล้วปรับปรุงแต่งเติมให้เหมาะสมแก่การแสดงแต่ละครั้ง บทละครจะบรรจุทำนองขับร้องและบรรเลงที่เป็นไปตามเหตุการณ์ อากัปกิริยาและอารมณ์ของตัวละคร พร้อมทั้งกำหนดระยะห่างของจังหวะการขับร้องและบรรเลงเพื่อส่งอารมณ์เพลงให้ผู้แสดงได้สามารถแสดงออกได้อย่างเต็มที่ โดยเฉพาะการแสดงบทบาทความเป็นตลาดในการแสดงละครรำที่มีท่วงทีลีลา กิริยาท่าทาง อารมณ์ และการใช้เสียงสมจริงตามธรรมชาติ ซึ่งเป็นไปตามรูปแบบการแสดงละครรำแต่ละประเภท ฉะนั้น ผู้ขับร้อง ผู้บรรเลงและผู้แสดงจึงต้องเรียนรู้ ฝึกปฏิบัติ สะสมประสบการณ์ รวมทั้งการสังเกตสิ่งแวดล้อมต่างๆ ตลอดจนการเรียนรู้จากครูผู้เชี่ยวชาญ

1) หลักการขับร้องและบรรเลงเพลงที่แสดงบทบาทความเป็นตลาดในการแสดงละครรำต้องอาศัยการฝึกประสบการณ์จากการแสดง หมั่นสังเกต เพื่อนำไปเปรียบเทียบและปรับปรุงทักษะ ความสามารถของผู้ขับร้องและผู้บรรเลงแต่ละคนให้สามารถแสดงศักยภาพออกมาได้อย่างเต็มที่ มีพลังในการแสดง โดยมีหลักการสำคัญดังนี้

ก ต้องศึกษา ทำความเข้าใจบทประกอบการแสดงเป็นอย่างดีมาก่อน เพื่อให้ทราบเนื้อเรื่องในตอนที่จะขับร้องและบรรเลงว่ามีตัวละครใดบ้างที่แสดงบทบาทความเป็นตลาดในตอนใด เพื่อให้เข้าใจอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครที่แสดงบทบาทความเป็นตลาด เพราะการอ่านบทให้เข้าใจให้รู้เรื่องมาก่อนมีความสำคัญมาก *นอกจากจะทำให้แบ่งวรรคตอนได้ถูกต้องแล้ว ยังทำให้เข้าใจเรื่องและวางคำร้องลงด้วยความประณีต* (เจริญใจ สุนทรวาทิน, 2530: 62) นอกจากนี้ ยังต้องรู้จักสังเกตเรื่องราวในบทละครแต่ละตอนจะได้เห็นความแตกต่างของตัวละคร เพราะ*การรู้จักสังเกตทำให้เห็นข้อปลีกย่อยทั้งในวรรณคดีและในเรื่องของบทร้องต่างๆ* (กาญจนา อินทรสุนานนท์, 2536: 43) รวมทั้งการบรรเลงดนตรีที่ต้องสอดประสานกับการขับร้อง ลีลาท่ารำตลอดจนกิริยาท่าทางของตัวละครด้วย

ข ต้องแม่นยำทำนองเพลงและจังหวะหน้าทับ บทประกอบการแสดงจะบรรจุทั้งเพลงขับร้องและเพลงบรรเลงเชื่อมโยงกันตลอดทั้งตอนที่แสดง มีทั้งเพลงขับร้องและเพลงบรรเลงที่ต้องศึกษาเพื่อฝึกทักษะความแม่นยำ เพราะเมื่อขับร้องและบรรเลงบางเพลงจบลงจะต่อด้วยเพลงใหม่ทันทีซึ่งอาจเป็นเพลงที่มีจังหวะหน้าทับเดียวกับเพลงก่อนหน้าหรือต่างจังหวะหน้าทับก็เป็นไปได้ หากผู้ขับร้องและผู้บรรเลงนึกทำนองเพลงไม่ได้ ก็จะทำให้การแสดงสะดุดไม่ต่อเนื่อง อาจส่งผลต่ออารมณ์ของผู้แสดงและผู้ชม หากผู้ขับร้องและผู้บรรเลงมีความแม่นยำในทำนองเพลงและจังหวะหน้าทับแล้วจะยิ่งทำให้การแสดงมีความสนุกสนาน โดยเฉพาะการแสดงบทบาทความเป็นตลาดที่ส่งเสริมให้ผู้แสดงสามารถออกท่วงทีลีลาได้อย่างแคล่วคล่อง รับ-ส่งกับดนตรีและผู้แสดงด้วยกันได้อย่างมีเอกภาพ

ค ต้องเน้นย้ำบทขับร้องและเพลงบรรเลง การแสดงบทบาทความเป็นตลาดเกิดจากการที่ตัวละครมีอารมณ์ความรู้สึกไม่พึงพอใจหรือโกรธ ดังนั้น จึงต้องเน้นย้ำการขับร้องที่ชัดถ้อยชัดคำ สั้นกระชับ แบ่งวรรคตอนถูกต้อง รวมทั้งไม่สอดแทรกลีลาการขับร้องที่แพรวพราวเพราะไม่มีจุดมุ่งหมายแสดงลีลาท่ารำที่งดงามแต่ต้องการสื่ออารมณ์ความเป็นตลาดผ่านการขับร้องและบรรเลงสำหรับการบรรเลงดนตรีก็ต้องเน้นความดังชัดเจนของการบรรเลงจังหวะหน้าทับที่สั้นกระชับเช่นเดียวกับการขับร้อง ทั้งการขับร้องและบรรเลงดนตรีที่สอดประสานจะปลุกเร้าให้ผู้แสดงสามารถแสดงกระบวนท่ารำได้อย่างสอดคล้องกับอารมณ์ความรู้สึกของตัวละคร

ง ต้องเป็นนักสังเกตที่ดี เมื่อผู้ขับร้องและผู้บรรเลงได้ศึกษาบทประกอบการแสดงแล้ว นอกจากจะเข้าใจและแม่นยำในบทขับร้องและเพลงบรรเลงแล้ว ยังต้องเป็นนักสังเกตลำดับการแสดงว่าถึงบทขับร้องหรือเพลงบรรเลงหรือยัง การแสดงความเป็นตลาดมักเปิดโอกาสให้ตัวละครแสดงได้อย่างเต็มที่ หากตัวละครเผลอแสดงข้ามบทไป ผู้ขับร้องและบรรเลงต้องขับร้องและบรรเลงเพลงให้เข้ากับฉากนั้นๆ ได้อย่างถูกวรรคตอน หรือบางครั้งผู้แสดงลืมบทพูดบทเจรจา ผู้ขับร้องและบรรเลงอาจจำเป็นต้องใช้ปฏิภาณไหวพริบในการขับร้องและบรรเลงช่วยทันที

การเป็นนักสังเกตที่ดีจะช่วยป้องกันแก้ไขความผิดพลาดของลำดับการแสดงโดยไม่ส่งผลเสียต่ออรรถรสของผู้ชมแต่อย่างใด

กล่าวได้ว่า การที่จะเป็นผู้ขับร้องและบรรเลงเพลงประกอบการแสดงความเป็นตลาดในละครรำที่ดีนั้น ต้องศึกษา หาความรู้และทำความเข้าใจเกี่ยวกับบทประกอบการแสดงมาก่อนเพื่อ*ใส่อารมณ์ความรู้สึกลงไปในบทเพลงส่งไปให้แก่ผู้แสดง* (ภาณุภัค โมกขศักดิ์, 2558: 275) เช่น อารมณ์โกรธ อารมณ์สนุกสนาน เป็นต้น *การใส่อารมณ์และความรู้สึกในบทเพลงเป็นสิ่งสำคัญมาก เพราะจะเป็นการช่วยให้บทเพลงนั้นๆ เกิดความไพเราะ ชวนซาบซึ้งกินใจเป็นอันมาก* (ท้วม ประสิทธิกุล, 2535: 126) การใส่อารมณ์ควรใส่ให้เหมาะสมโดยอาศัย*กลวิธีหรือที่เรียกว่าเม็ดพราย* [13] *เพื่อตกแต่งให้เกิดความงดงามทางอารมณ์* (ดวงเดือน จันบุญตา, 2533: 19) การใช้เม็ดพรายต้องใช้อย่างเหมาะสมไม่มากจนเกินไปเพราะจะทำให้เพลงไม่ไพเราะ เปรียบเหมือนคนที่ใช้เครื่องประดับมากเกินไปจนเกินคำว่าพอดีพอประมาณ กลับเป็นการลดทอนความสวยงามไปในทันที *หากผู้ใช้เครื่องประดับผิดที่ก็เป็นการส่อรสนิยมอันค่อนข้างต่ำและแสดงถึงความรู้อันค่อนข้างน้อยอีกด้วย* (อภิญญา ชีวะกานนท์, 2532: 25) เพราะฉะนั้นการใส่อารมณ์ในเพลงจึงต้องใส่ให้สัมพันธ์กับบทบาทและอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครจริงๆ นอกจาก การใส่อารมณ์ในเพลงที่จะเข้าใจอารมณ์ตัวละครแล้วยังต้องเข้าใจระเบียบการแสดงละครรำประเภทต่างๆ เพราะเพลงขับร้องและบรรเลงที่กำหนดไว้ในบทประกอบการแสดงนั้น *เรียกว่าบรรจุไปตามหลักการของละคร* (พิชิต ชัยเสรี, 2533: 23) คือต้องบรรจุให้ตรงกับอารมณ์ความรู้สึกของตัวละคร ตัวละครนั้นเป็นละครรำประเภทใด และเพลงที่ใช้ก็ต้องเหมาะแก่กิริยาท่าทางของตัวละครเสมอ

2) การขับร้องและบรรเลงเพลงที่แสดงบทบาทความเป็นตลาดในการแสดงละครรำ การขับร้องและบรรเลงเพลงลักษณะนี้เป็นเรื่องเฉพาะที่เน้นการสื่ออารมณ์ตัวละครเป็นหลัก เป็นการแสดงออกทางอารมณ์อย่างหนึ่งโดยยึดบทขับร้องและการบรรเลงเป็นสำคัญ อาจมีการตกแต่งทำนอง น้ำเสียงบ้างตามสมควรแก่กิริยาท่าทางและอารมณ์ของตัวละคร โดย*ต้องร้องให้เหมาะสมกันกับบทบาทของการแสดง ผู้ร้องก็ต้องใส่อารมณ์นั้นๆ เข้าไปในทำนองเพลงและบทร้อง* (ท้วม ประสิทธิกุล, 2535: 127) การเปล่งเสียงออกมาเป็นทำนองยึดถือการดำเนินทำนองของดนตรีเป็นหลัก เพราะ*มีการกำหนดจังหวะไว้เป็นที่แน่นอน ตลอดจนดนตรีสามารถดำเนินทำนองได้อย่างสมบูรณ์* (คณพล จันทร์หอม, 2539: 21-22) โดยเฉพาะการขับร้องและบรรเลงประกอบการแสดงความเป็นตลาดในละครรำที่ผู้ขับร้องและบรรเลงจะต้องมีความรู้ ความชำนาญ มีปฏิภาณไหวพริบที่ขับร้องและบรรเลงให้จังหวะสอดคล้องพอดีกับกระบวนท่ารำและอารมณ์ของตัวละคร โดยแบ่งออกเป็น 2 วิธี ดังนี้

---

[13] เม็ดพราย หมายถึง เทคนิค กลวิธี หรือลีลาที่ใช้ในการขับร้องเฉพาะตัว

ก การขับร้องและบรรเลงเพื่อสื่ออารมณ์และพฤติกรรมความเป็นตลาดของตัวละคร เพลงในลักษณะนี้เป็นเพลงสำคัญที่ช่วยให้ผู้แสดงสามารถถ่ายทอดบทบาทความเป็นตลาดได้สมจริงยิ่งขึ้น จังหวะการขับร้องสั้น กระชับด้วยคำร้องที่ชัดถ้อยชัดคำ พร้อมสอดแทรกความหนักเบาของคำร้องให้สอดคล้องกับอารมณ์ของตัวละคร สำหรับการบรรเลงจะดำเนินทำนองเช่นเดียวกับการขับร้อง ไม่มีสอดแทรกลีลาการบรรเลงที่พริ้งพราวเพราะต้องการความสมจริงตามสถานการณ์ของตัวละคร *นอกจากนี้ ยังสามารถทำให้ผู้ชมมีอารมณ์คล้อยตามไปกับบทละครได้โดยง่าย* (ณัฏฐนิช นักปี่, 2557: 159) ดังตัวอย่างเพลงที่สื่ออารมณ์ความเป็นตลาด ดังนี้

1. เพลงที่สื่ออารมณ์โกรธ เช่น ทะเลบ้า เทพทอง กระบอก ปืนตลิ่งนอก ฯลฯ ตัวอย่างเพลงดังกล่าวเป็นเพลงที่มีอัตราจังหวะ 2 ชั้น ประเภทหน้าทับพิเศษที่เรียกว่า หน้าทับตะโพน ทำนองการขับร้องและบรรเลงสั้นกระชับ จังหวะกระแทกกระทั้นปลุกเร้าอารมณ์ให้ผู้แสดงถ่ายทอดอารมณ์ตัวละครได้อย่างเต็มที่

2. เพลงที่สื่อพฤติกรรมเยาะเย้ย ดุดัน เช่น เย้ย ลิงโลด ฯลฯ ตัวอย่างเพลงดังกล่าวเป็นเพลงที่มีอัตราจังหวะ 2 ชั้น ประเภทหน้าทับพิเศษ ที่เรียกว่า หน้าทับตะโพน

3. เพลงที่สื่อพฤติกรรมตลกขบขัน เช่น เขมรไล่ควาย ฯลฯ ตัวอย่างเพลงดังกล่าวเป็นเพลงที่มีอัตราจังหวะ 2 ชั้น ประเภทหน้าทับพิเศษ ที่เรียกว่า หน้าทับตะโพน

ข การขับร้องและบรรเลงเพื่อสื่อความเป็นตลาดของบริบทแวดล้อมของตัวละคร เป็นการสื่อสารบทบาทความเป็นตลาดของตัวละคร เช่น บรรยายบุคลิกลักษณะของตัวละคร บรรยายอากัปกิริยาของตัวละคร บรรยายอารมณ์ความรู้สึกของตัวละคร เป็นต้น ส่วนใหญ่ใช้เพลงที่มีอัตราจังหวะ 2 ชั้นและชั้นเดียว ดังตัวอย่าง

1. การขับร้องและบรรเลงเพื่อบรรยายสภาพความเป็นตลาดในเรื่อง การขับร้องและบรรเลงลักษณะนี้ เป็นการบรรยายให้เห็นสภาพแวดล้อม บรรยากาศหรือเหตุการณ์ความชุลมุนวุ่นวายที่เกิดขึ้นในเรื่อง ดำเนินทำนองขับร้องและบรรเลงในลักษณะราบเรียบ ธรรมดา ไม่ต้องเน้นการสร้างอารมณ์และความรู้สึกเพราะบทร้องบรรยายสภาพความเป็นตลาดอยู่แล้ว ส่วนใหญ่ใช้เพลงที่มีจังหวะหน้าทับ 2 ชั้นที่มีท่วงทำนองการขับร้องและบรรเลงปานกลาง เช่น เพลงร่าย เพลงทะเลบ้า ดังตัวอย่าง ความว่า

ร้องเพลงร่ายนอก

กุมภณฑ์โผนจับยักษิณี *พาชีเข้าช่วยด้วยอาจหาญ*
พามาเฝ้าองค์พระภูบาล *นางมารตัวสั่นพรั่นฤดี*

(กรมศิลปากร, 2502: 45)

หรือ

ร้องเพลงทะเลบ้า

ราเมศร์ตามติดชิดกระชั้น *กวางผันล่อเล่นเผ่นผยอง*
ธ ยั้ง กวางเยื้องชำเลืองมอง *โลดลำพองเหยาะย่อล่อรามินทร์*
พระแลเล็งเพ่งพิศผิดสังเกต *ทรงเดชจับศรศาสตร์พาดคันศิลป์*
น้าวเหนี่ยวด้วยกำลังทั้งกายิน *ถูกกวางดิ้นวางวายกลายเป็นมาร*

(กรมศิลปากร, 2507: 205)

1.2 การขับร้องและบรรเลงเพลงที่บรรยายบุคลิกลักษณะความเป็นตลาดของตัวละคร การขับร้องและบรรเลงลักษณะนี้พบได้ทั้งช่วงก่อนเปิดตัวละครและระหว่างเปิดตัวละครที่มีบทบาทความเป็นตลาด ผู้ขับร้องและบรรเลงต้องทะยอยใส่อารมณ์เพื่อชักจูงให้ตัวละครอื่นและผู้ชมเกิดความรู้สึกคล้อยตาม การขับร้องจึงควรเน้นที่ความโดดเด่นในบทบาทความเป็นตลาดของตัวละคร ดังตัวอย่าง ความว่า

ร้องเพลงสาลิกาแก้ว

จะกล่าวถึงพระพี่เลี้ยงทั้งห้านาง *เห็นผิดอย่างอรทัยในห้องกั้น*
จึงชวนกันมาดูก็รู้ทัน *ว่านางนั้นสมสู่ร่วมชู้ชาย*
ปรึกษากันว่าจะต้องปองพิฆาต *ล้างชีวาตม์ชู้ชมให้สมหมาย*
ทั้งห้านางปองจิตร่วมคิดร้าย *รีบขวนขวายใส่สลักปักหอกยนตร์*

(กรมศิลปากร, 2494: 2)

1.3 การขับร้องและบรรเลงเพลงที่แสดงอากัปกิริยาความเป็นตลาดของตัวละคร การขับร้องและบรรเลงลักษณะนี้เป็นการบรรยายว่าตัวละครกำลังแสดงกิริยา ท่าทางความเป็นตลาดโดยใส่อารมณ์และระดับความหนักเบาของน้ำเสียงเพื่อเน้นกิริยาความเป็นตลาดของตัวละครในขณะนั้น ดังตัวอย่างบทประกอบการแสดงละครนอก เรื่องไชยเชษฐ์ ตอนนางแมวเย้ยซุ้ม ความว่า

ร้องเพลงสีนวล

ทีนี้สมคิดแล้วอีแมวเอ๋ย *จะเยาะเย้ยถากถางให้หนักหนา*
ให้คุ้มค่าแค้นแทนน้ำตา *จะต้องตีต้องด่าก็ไม่คิด*
เดินเขม้นเข่นเขี้ยวเคี้ยวฟัน *กูจะร่ำรำพันให้เจ็บจิต*
ทำชะแง้แลเล็งเพ่งพิศ *แต่งจริตหยิบหย่งเดินตรงมา*

(กรมศิลปากร, 2504: 3)

หรือ

1.4 การขับร้องและบรรเลงเพลงที่แสดงความเป็นตลาดในคำพูดของตัวละคร การขับร้องและบรรเลงลักษณะนี้จะต้องใส่อารมณ์และความรู้สึกให้เต็มตามอารมณ์ของถ้อยคำ เพื่อส่งอารมณ์ให้ผู้แสดงสามารถถ่ายทอดอารมณ์ได้ประดุจเป็นตัวละครนั้นจริงๆ เช่น เยาะเย้ย ถากถาง ดังตัวอย่าง ความว่า

ร้องเพลงเย้ย

แล้วทำเสียงแห้งแหบแสบคอ *พูดพ้อเปรียบเปรยเย้ยหยัน*
นี่หรือภูมินทร์ปิ่นเหมันต์ *โอ๊ยไม่ทันเห็นเลยประหลาดนัก*
แต่แรกคิดว่าใครที่ไหนหนอ *เออมิรู้หม่อมพ่อเจ้าท่อนสัก*
ข้าแปลกหน้าไปไม่ได้ทัก *ยังมืดมนมัวนักมาทำไม*

(กรมศิลปากร, 2504: 4)

หรือ

ร้องเพลงเทพทอง

บัดนั้น *วิหาร์ตบมือแล้วเย้ยหยัน*
ชะช่างถ่อมตัวชั่วนั้น *จะมาลุแก่โทษทันวันนี้*
นี่เดชะท่านพระพี่เลี้ยงช่วย *หาไม่ก็จะม้วยจนเป็นผี*
หม่อมเมียจะเกษมเปรมปรีดิ์ *จะนั่งล้อมสามีเป็นวงกง*

(กรมศิลปากร, 2504: 5)

กล่าวโดยสรุป การขับร้องและบรรเลงเพลงประกอบการแสดงความเป็นตลาดในละครรำนั้นมีลักษณะไม่แตกต่างจากการขับร้องและบรรเลงโดยทั่วไป แต่ต้องอาศัยทักษะที่ชำนาญ มีความคล่องแคล่วและเข้าใจอารมณ์ของตัวละคร เพื่อให้เกิดอารมณ์สมจริงของตัวละครและ*ผู้ชมได้ยินทั้งทางหูและทางตา* (เจริญใจ สุนทรวาทิน, 2533: 23) เพียงแต่มีข้อแตกต่างที่จุดประสงค์คือการขับร้องและบรรเลงประกอบการแสดงความเป็นตลาดในละครรำเป็นเพียงส่วนประกอบเพื่อสื่ออารมณ์ตัวละครให้โดดเด่นขึ้น โดยยังคงเน้นการแสดงเป็นสำคัญ ในขณะที่การขับร้องและบรรเลงโดยทั่วไปเน้นการฟังความไพเราะที่เกิดจากเทคนิค วิธีการขับร้องและบรรเลงที่มีลีลาแพรวพราว

การขับร้องและบรรเลงเพลงประกอบการแสดงความเป็นตลาดในละครรำเป็นมิติหนึ่งของการใช้ระดับเสียงหนัก เบาเพื่อสื่ออารมณ์ตัวละครไปยังผู้ชมการแสดงให้เกิดจินตนาการคล้อยตามตัวละคร *ผู้ร้องจะต้องสามารถใส่ความรู้สึกลงไปในบทร้องและเน้นให้ชัดตามที่มีกิริยานั้นให้เห็นเป็นความจริงขึ้น คือเน้นลงไปให้เห็นว่าร้องได้สมบทบาทดี จะขาดความไพเราะไปบ้าง แต่ก็เป็นการช่วยตัวรำให้เด่นขึ้น เพราะเป็นการเห็นด้วยตา* (ท้วม ประสิทธิกุล, 2535: 160) เสมือนคำร้องนั้นเคลื่อนไหวไกวพลิ้วได้บนเวที เพราะผู้แสดงไม่ได้ร้องเองแต่รำตามที่ต้นเสียงและลูกคู่ร้องให้รำ ผู้แสดงก็ทำหน้าที่ออกกระบวนท่ารำให้สอดคล้องกับกระบวนขับร้อง *คนร้องจึงเป็นองค์ประกอบที่สำคัญมาก เป็นผู้บรรยายเนื้อเรื่อง บอกความคิดในใจของตัวละครและร้องบทสนทนาของตัวละคร ถ้าหากคนดูไม่รู้เรื่องละครมาเลยก็จะรู้ได้จากคนร้อง* (ม.ล. บุญเหลือ เทพยสุวรรณ, 2516: 170) เช่น *คำว่า “หอม...หอมดอกประยงค์นางแย้ม” ต้องร้องให้หอมอ่อนๆ ไม่ใช่หอมแรงจนสำลัก ต้องทำให้คนฟังเหมือนกับได้กลิ่นหอมสมจริงไปด้วย* (เจริญใจ สุนทรวาทิน, 2530: 6) ฉะนั้นการขับร้องและบรรเลงเพลงประกอบการแสดงความเป็นตลาดในละครรำจึงต้องอาศัยความชำนาญ

ในการถ่ายทอดอารมณ์ตัวละครได้อย่างสมจริง รวมทั้งต้องมีปฏิภาณไหวพริบแก้ไขปัญหาได้ทันท่วงที *หากผู้ร้องมีความรู้เกี่ยวกับท่ารำด้วย จะยิ่งเพิ่มสีสันบทบาทความเป็นตลาดของตัวละครได้อย่างมีอรรถรส* (มัณฑนา อยู่ยั่งยืน. สัมภาษณ์, 18 กุมภาพันธ์ 2562) *เช่นเมื่อครั้งที่ครูเล่นเป็นไกรทอง ครูเหนี่ยวจะเรียกให้ไปฟังทำนองร้องเพลงที่จะใช้รำแต่ละรอบ เพื่อจะได้วางแนวออกกระบวนท่ารำให้สอดคล้องกับลีลาการขับร้อง ท่านจะเปลี่ยนทางร้องไม่ให้ซ้ำกับรอบการแสดงที่ผ่านๆ มา ท่านบอกว่าเป็นไกรทองปราบชาละวันก็ต้องฮึกเหิม* (สุวรรณี ชลานุเคราะห์. ศิลปินแห่งชาติ. สัมภาษณ์, 22 กุมภาพันธ์ 2562) การขับร้องประเภทนี้*ใช้เพลงลัดๆ เร็วๆ ไม่ใคร่มีเอื้อนหรือลีลาศมากนัก* (เฉลิม เศวตนันทน์, 2515: 42) จึงเน้นความชัดเจนของคำร้องมากกว่าการเน้นลีลาการเอื้อน ซึ่ง*จำเป็นต้องใช้ประสบการณ์และความชำนาญจึงจะทำให้การแสดงเป็นไปได้อย่างเรียบร้อยกลมกลืน* (อุทิศ นาคสวัสดิ์, 2530: 142-143) โดยอาศัยหลักการขับร้องที่ดี ดังนี้

1. การขับร้องบทพูดของตัวละคร ผู้ขับร้องจะต้องใส่อารมณ์ในบทขับร้องตามระดับอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครในขณะนั้นเสมือนผู้ขับร้องเป็นตัวละครนั้นๆ

2. การขับร้องบรรยายบุคลิกลักษณะและอากัปกิริยาของตัวละคร ผู้ขับร้องควรสอดแทรกอารมณ์ในบทขับร้องเพื่อเน้นกิริยา ท่าทางของตัวละครในขณะนั้นให้เด่นชัด

3. การขับร้องบรรยายสภาพแวดล้อม บรรยากาศ หรือเหตุการณ์ต่างๆ ผู้ขับร้องควรขับร้องในลักษณะราบเรียบ สม่ำเสมอ ไม่เน้นเสียงที่คำร้อง และไม่ใส่อารมณ์

นอกจากหลักการขับร้องดังกล่าวแล้ว ผู้ขับร้องยังต้องรู้จักประดิษฐ์ถ้อยร้อยลีลาให้ผู้แสดงเกิดภาพพจน์ เกิดจินตนาการเข้าถึงอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครโดยการสร้างลีลาและอารมณ์ลงในคำร้องด้วยการใช้น้ำเสียงหนัก-เบา หรือการเน้นเสียง-ทอดเสียงเพื่อให้ฟังแล้วนุ่มนวลหรือแข็งกร้าว พอใจหรือหวาดกลัว ทำให้เกิดรสชาติมากกว่ารสชืดจืดสนิทจะทำให้ตัวละครเกิดพลังในการแสดงออกตามคำร้องนั้น นอกจากนี้ การใส่อารมณ์ในการขับร้องและบรรเลงยังต้องสัมพันธ์กับบทบาทของตัวละครและเหมาะสมตามประเภทของละครรำ เพราะการพิถีพิถันในการขับร้องนับเป็นการสร้างชีวิตชีวาให้กับตัวละครอย่างหนึ่ง อย่างเช่น ละครในเป็นละครที่มีจุดมุ่งหมายเพื่อแสดงกระบวนท่ารำที่ปราณีต การขับร้องและบรรเลงก็ควรมีความไพเราะนุ่มนวล แม้เป็นการแสดงความเป็นตลาดของตัวละครแต่ก็เป็นละครที่เกิดขึ้นภายในพระราชฐาน ศิลปะการแสดงจึงถูกกล่อมเกลาจนงดงามตามขนบธรรมเนียมประเพณีและการอบรมบ่มเพาะกิริยามารยาทของชาววังที่ต้อง “เก็บ” และ “กด” ระดับอารมณ์ความรู้สึกไว้ไม่แสดงออกต่อหน้าผู้ใหญ่ แม้แสดงออกก็ต้อง “รู้เด็ก-รู้ผู้ใหญ่” โดยเฉพาะ “รู้เจ้า-รู้ข้า” ซึ่งต่างกับละครนอกไม่ว่า “เจ้า” หรือ “ข้า” ลีลาก็เหมือนกัน เพราะมุ่งความรวดเร็วสนุกสนานเป็นหลัก แม้การแสดงความเป็นตลาดที่เกิดจากอารมณ์โกรธต่างก็ระเบิดอารมณ์ใส่กันอย่างเต็มที่ ไม่มีลดราวาศอก การขับร้องและบรรเลงจึงมีอัตราจังหวะค่อนข้างเร่งเร้า กระแทกกระทั้น ไม่จำเป็นต้องมีลีลามากนัก เพราะต้องร้องและบรรเลงให้ทันกับบทและ

อารมณ์ของตัวละครเพื่อให้ถูกใจผู้ชมโดยหมายให้ผู้ชมคล้อยตามและเข้าใจในเนื้อเรื่องและบทบาทตัวละครมากที่สุด เพราะไม่ว่าตัวละครจะเป็นผู้ดีหรือไพร่ต่างก็ต้องมีชั้นมีเชิงในการปั้นแต่งกล่อมเกลาลีลาและอารมณ์ให้พริ้งพราวพอเหมาะพอควรแก่การแสดงละครรำ ผู้ขับร้องและผู้บรรเลงไม่อาจทิ้งลีลาในการขับร้องหรือบรรเลงได้ฉันใด ผู้รำก็ไม่อาจละทิ้งลีลาแห่งละครรำได้ฉันนั้น ผู้ทำหน้าที่ทั้งสามกลุ่มจึงต้องประสานเชื่อมโยงให้การแสดงละครรำสอดคล้องกันได้อย่างมีสุนทรีย์

4.7 กลวิธีการแสดงความเป็นตลาดในการแสดงละครรำ

การที่ผู้แสดงจะมีความสามารถในการตีบทได้อย่างสมจริงนั้น ผู้แสดงจะต้องศึกษาบทละครตัวละครที่ต้องแสดงอย่างละเอียดทุกแง่ทุกมุม นับตั้งแต่บุคลิกลักษณะ นิสัยของตัวละคร กิริยาท่าทาง อารมณ์ของตัวละคร เพราะการอ่านบทละครก็เป็นทางหนึ่งที่จะช่วยให้เข้าใจพฤติกรรมของมนุษย์ และค้นหาสาเหตุของพฤติกรรมได้ (ดวงมน จิตร์จำนง, 2528: 38) การอ่านบทละครจึงเป็นพื้นฐานในการศึกษาทำความเข้าใจตัวละครทั้งในฐานะผู้กระทำและผู้ถูกกระทำซึ่งมีสถานะเป็นเทพเจ้า กษัตริย์และสามัญชนล้วนมีบุคลิกลักษณะคล้ายคนจริงๆ คือมีทั้งส่วนดีและส่วนเสียที่แสดงออกด้วยคำพูดและการกระทำที่ไม่สอดคล้องกับมารยาททางสังคมของตัวละคร โดยเฉพาะการตีความตัวละครตัวหนึ่งเพื่อนำมาถ่ายทอดสู่สายตาผู้ชมสามารถพิจารณาได้จาก 1) คำบรรยายที่เป็นการเกริ่นนำในบทละครที่ผู้ประพันธ์สื่อให้เห็นภาพบุคลิกลักษณะ อุปนิสัยและพฤติกรรมของตัวละคร เป็นการปูพื้นให้ผู้ชมได้ทำความเข้าใจตัวละครแต่ละตัว เช่น บทละครใน เรื่อง อิเหนา พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ทรงเริ่มเรื่องด้วยการบรรยายถึง 4 กษัตริย์พี่น้องที่สืบเชื้อสายมาจากวงศ์อสัญแดหวา ได้แก่ ท้าวกุเรปัน ท้าวดาหา ท้าวกาหลัง และท้าวสิงหัดส่าหรี ดังตัวอย่าง

๏ มาจะกล่าวบทไป ถึงสี่องค์ทรงธรรม์นาถา
เป็นหน่อเนื้อเชื้อวงศ์เทวา บิตุเรศมารดาเดียวกัน

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2555: 1)

หรือ กลอนบรรยายถึงบุคลิกลักษณะของไกรทองว่า เป็นชายหนุ่มรูปงาม หน้าตาคมคาย และมีนิสัยเจ้าชู้ ดังตัวอย่าง

๏ มนุษย์คนนี้ก็มีศักดิ์ งามนักแอร่มแจ่มใส
ตามันคมสันเป็นพ้นใจ คิ้วก่งละไมดังแกล้งกัน
คอกลมอกใหญ่ไหล่ผาย สูงระหงทรงกายเฉิดฉัน
ผิวผ่องละอองดั่งลูกจันทน์ ให้กระสันปั่นป่วนยวนใจ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2525: 152)

หรือ กลอนบรรยายถึงอุปนิสัยของนางจันทาว่า เป็นผู้ที่มีจิตริษยา ดังตัวอย่าง

๏ ฝ่ายนางจันทามาถึงห้อง เศร้าหมองตรองจิตคอยอิจฉา

อาบเอิบกำเริบด้วยโภคา *ผ่านฟ้าว่าใครมีครรภ์*

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2525: 5)

หรือ กลอนบรรยายถึงอุปนิสัยของหกกุมารว่า เป็นผู้ที่มีจิตริษยา ดังตัวอย่าง

๏ เมื่อนั้น *ทั้งหกให้คิดริษยา*

ต่างซุบซิบกันจำนรรจา *ใครมีปัญญาจงเร่งคิด*

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2525: 613)

หรือ กลอนบรรยายถึงบุคลิกลักษณะของนางแก้วหน้าว่า เป็นคนชั้นต่ำและมีหน้าเหมือนม้า ดังตัวอย่าง

๏ บัดนั้น *นางแก้วสัปดนคนไพร่*

หน้าตาเหมือนม้ามโนมัย *เข็ญใจที่สุดบุตรยายตา*

(กรมหลวงภูวเนตรนรินทรฤทธิ์, 2544: 4)

2) คำพูดของตัวละครอื่นที่ชี้ให้เห็นบุคลิกลักษณะ หรือพฤติกรรมต่างๆ ของตัวละครจะช่วยอธิบายขยายความให้ผู้ชมเข้าใจอุปนิสัยใจคอของตัวละครนั้นๆ ยิ่งขึ้น และช่วยบอกทัศนะของผู้พูดที่มีต่อตัวละครที่ถูกกล่าวถึงด้วย (จตุพร มีสกุล, 2540: 276) ดังเช่น นางมณฑาพูดถึงนางแก้วหน้าด้วยทัศนคติที่ดี ดังตัวอย่าง

๏ ควรให้ไปรับมาเลี้ยงดู *ฉันหมู่บริจาทาสี*

ด้วยมันจงรักภักดี *ไม่ควรมีโมโหโกรธา*

การนี้มิใช่ปัจจามิตร *จะได้คิดเคี่ยวเข็ญเข่นฆ่า*

ชาวเมืองทั้งสิ้นจะนินทา *ประทานโทษยายตาอย่าฆ่าฟันฯ*

(กรมหลวงภูวเนตรนรินทรฤทธิ์, 2544: 12)

หรือ พระฤาษีกล่าวถึงความกล้าหาญ อดทนและความมีมานะพยายามของนางแก้วหน้าม้า ดังตัวอย่าง

๏ ดูดู๋อาจหาญชาญไชย *คนเดียวมาได้ในป่า*

บุญกายไม่วายชีวา *จึ่งมาประสบพบกู*

ซึ่งธุระประสงค์จงใจ *เห็นพอจะช่วยได้บ้างอยู่*

เป็นหญิงวิ่งมาน่าเอ็นดู *ปะปู่แล้วเห็นไม่เป็นไร*

(กรมหลวงภูวเนตรนรินทรฤทธิ์, 2544: 15)

หรือ พระมงกุฎกล่าวถึงลักษณะของม้าอุปการว่า มีรูปร่างน่ารัก กิริยาเชื่อง รวมทั้งมีเครื่องประดับตัวงดงามผิดกับม้าตัวอื่นที่เคยเห็น ดังตัวอย่าง

๏ แต่ก่อนเก่าเรามาเที่ยวเล่น *จะเคยพบเคยเห็นก็หาไม่*

ผิดกับสัตว์ป่าพนาลัย *ชะรอยเขาเลี้ยงไว้ในบ้านเมือง*

รูปร่างน่ารักเป็นหนักหนา *กิริยาอาการก็พานเชื่อง*

ล้วนแก้วเก้าเนาวรัตน์รุ่งเรือง *ผูกเครื่องประดับมากับกาย*

(กรมศิลปากร, 2498: 48)

หรือ กุมภาสูรกล่าวชื่นชมความงามทั้งของพระบรมจักรกฤษณ์และนางจันทมาลีที่ประทับอยู่บนราชรถ ดังตัวอย่าง

๏ เมื่อนั้น *กุมภาสูรฤทธิแรงแข็งขัน*
เห็นมนุษย์ทรงโฉมวิไลวรรณ *กับนางนั้นอยู่บนรถชัย*
ใครหนอยกพลโยธี *พาเมียมานี้จะไปไหน*
งามยิ่งนางฟ้าสุราลัย *พักตร์เพียงแขไขในเมฆา*

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, 2545: 26)

3) คำพูดของตัวละครสะท้อนบุคลิกลักษณะ แนวคิด ทัศนคติของตนเอง ดังเช่น นางคุลาใช้ภาษาหยาบคายด่าทอผู้อื่นอย่างเผ็ดร้อนแสดงความเป็นชนชั้นต่ำ ดังตัวอย่าง

๏ อีชาติชั่วผัวกูรู้ภฤาไม่ *ช่างจังไรไล่ลวงหวงหึง*
อย่าชี้ชุ่ยบุ้ยกูรู้เท่ามึง *นางโกรธขึ้งค้อนควักยักหน้าตา*

(กรมหลวงภูวเนตรนรินทรฤทธิ์, เลขที่ 15 หน้า 14)

หรือ พระปิ่นทองกล่าวแสดงความเห็นแก่ตัวว่า จะซ่อนตัวอยู่ในห้อง ขอให้ตายแต่พวกพี่เลี้ยงไพร่พล โดยจะไม่เปิดประตูห้องรับ ดังตัวอย่าง

๏ ยักษ์ใช้ให้หลอกดอกกระมัง *วิ่งมานั่งอ้อยอิ่งวิงวอน*
ตายแต่ตัวเจ้าเราไม่เปิด *ชั่งเถิดแต่เราจะเข้าซ่อน*

(กรมหลวงภูวเนตรนรินทรฤทธิ์, 2544: 116)

๏ กลับไปเสียเถิดไม่เปิดรับ *กลัวยักษ์จักจับไปเข่นฆ่า*
ตายแต่ตัวเจ้าเหล่าโยธา *อย่ามาพาม้วยมอดวอดวาย*

(กรมหลวงภูวเนตรนรินทรฤทธิ์, 2544: 117)

หรือ กุมภาสูร กล่าวถึงความเก่งกล้าสามารถของตนเอง ดังตัวอย่าง

๏ เหม่เหม่ดูดู๋มนุษย์ *จะมีฤทธิรุทรเป็นไฉน*
กูทรงอานุภาพเกรียงไกร *อยู่ไศลกาลกูฏสีขรินทร์*
ชื่อกุมภาสูรผู้ศักดา *ทั้งหกชั้นฟ้าก็กลัวสิ้น*
ตัวท่านดั่งลูกมฤคินทร์ *มาดูหมิ่นพระยาพยัคฆี*

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, 2541: 26-27)

4) การกระทำของตัวละคร ผู้ประพันธ์จะบรรยายให้เห็นพฤติกรรมต่างๆ ของแต่ละตัวละคร โดยเฉพาะบทบาทความเป็นตลาด ดังเช่น ท้าวสามนต์ตกใจกลัวเจ้าเงาะจะทำร้าย ก็แสดงพฤติกรรมเอะอะโวยวายไปก่อน ดังตัวอย่าง

๏ เมื่อนั้น *ท้าวสามนต์ตื่นกลัวตัวสั่น*
ไม่สู้ไม่รบหลบเป็นควัน *งันงันงกงกพลัดตกเตียง*
สำคัญว่าเงาะตีถูกศีรษะ *สิ้นสติมานะร้องเต็มเสียง*
นี่แน่ยายดูทีหรือที่เพรียง *หัวข้าแตกกี่เสี่ยงไม่รู้เลย*

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2530: 137)

หรือพฤติกรรมแตกตื่นวุ่นวายชวนหัวเราะของตัวละครประกอบ ดังตัวอย่าง

๏ พวกสาวสรรค์กัลยาต่างหน้าซีด ร้องหวีดหวีดอกสั่นขวัญหาย
วิ่งผ้าผ่อนล่อนแลเหลือแต่กาย เจ้าขรัวยายหนีไพล่เข้าใต้เตียง
ท่านท้าวนางต่างตระหนกตกประหม่า แล่นถลาล้มดิ้นร้องลั่นเสียง
วิ่งประทะปะกระโถนโดนตะเกียง แซ่เสียงสาวศรีวิ่งหนีนุง

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2498: 30)

หรือพฤติกรรมตัวละครวิ่งไล่ตบตี ด่าทอกันอย่างถึงพริกถึงขิง ดังตัวอย่าง

๏ ไม่เกรงขามข้ามคนไปจนถึง เข้าหยิกทึ้งพระธิดามารศรี
ฉุดคร่าด่าทอนางเทวี ทุดอีชาติชั่วชิงผัวกู

(กรมหลวงภูวเนตรนรินทรฤทธิ์, เลขที่ 16 หน้า 33)

หรือพฤติกรรมของนางจันทรที่เป็นถึงนางกษัตริย์แต่มีความประพฤติเหมือนไพร่ทั้งกิริยาและวาจา ดังตัวอย่าง

๏ ครั้นฝังศพแมวแล้วมิช้า ก็กลับมาปราสาทสุกใส
ปลุกนางสาวสรรค์กำนัลใน เล่าไถลตอแหลกระแตวับ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2498: 72)

๏ เมื่อนั้น นางจันทรสาระแนได้สดสด
ควักค้อนแล้วสอนพระโอรส อย่ากำสรดเศร้าหมองไม่ต้องการ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2498: 80)

หรือพฤติกรรมของนางคุลาที่มักมากในกามารมณ์ แสดงให้เห็นว่าเป็นผู้มีตัณหาราคะสูง ดังตัวอย่าง

๏ เห็นกองทัพนับพันริมบรรพต ทำกระชดกระช้อยไม่ถอยหนี
มุ่งมาดปรารถนาเลือกสามี จะหาที่หนุ่มน้อยกลอยใจ

(กรมหลวงภูวเนตรนรินทรฤทธิ์, เลขที่ 13 หน้า 5)

กล่าวได้ว่า การอ่านบทละครจะสะท้อนมุมมองเกี่ยวกับตัวละครหลายแง่มุม ช่วยให้สามารถวิเคราะห์บุคลิกลักษณะต่างๆ ของตัวละครได้รอบคอบ บทละครจะช่วยให้เข้าใจภูมิหลังตัวละครและสามารถถ่ายทอดบุคลิกลักษณะของตัวละครได้สมจริงมากยิ่งขึ้น การตีความบทบาทตัวละครดังกล่าวสื่อให้เห็นลักษณะหรือพฤติกรรมตัวละครได้อย่างกระจ่างชัด และเมื่อบรรจุเพลงที่สอดคล้องกับบุคลิกลักษณะและอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครสำหรับใช้ขับร้องและบรรเลงประกอบการรำของตัวละครจะยิ่งเป็นส่วนสำคัญต่อการถ่ายทอดลีลาท่ารำและอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครที่แสดงความเป็นตลาดได้ชัดเจนยิ่งขึ้น การตีความบทบาทและอารมณ์ความรู้สึกตัวละครเป็นกระบวนการแปลความหมายตัวละครที่ขึ้นอยู่กับมุมมองและความสามารถของผู้แสดงว่าจะมีความเข้าใจในการสวมบทบาทความเป็นตลาดได้มากน้อยเพียงไร เพราะตัวละครเดียวกันเมื่อผู้แสดงต่างกันการตีความก็

อาจจะแตกต่างกันซึ่งส่งผลให้ศิลปะการแสดงมีความแตกต่างกัน การถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกตัวละครก็จะแตกต่างกันไปตามประสบการณ์ของผู้แสดง

4.7.1 การสวมวิญญาณความเป็นตลาดในการแสดงละครรำ

ดังได้กล่าวแล้วว่า ตัวละครเปรียบเสมือนมนุษย์ย่อมมีอารมณ์ความรู้สึกต่างๆ เกิดขึ้นได้และจะเกิดขึ้นทันทีเมื่อมีสิ่งเร้ามากระตุ้น สังเกตได้จากพฤติกรรมที่เปลี่ยนแปรไปซึ่งขึ้นอยู่กับประสบการณ์ ความเชื่อ ค่านิยม ทัศนคติ ฯลฯ อารมณ์เป็นเครื่องบ่งชี้ความรู้สึกนึกคิดเป็นแรงผลักดันให้เกิดการเรียนรู้ตนเองและผู้อื่นชนิดรู้เขารู้เรา ก่อให้เกิดสัมพันธภาพที่ดี รวมทั้งเป็นสัญญาณเตือนภัยให้รู้จักเอาตัวรอดจากสถานการณ์ไม่ปกติหรือความรุนแรง อารมณ์ความรู้สึกภายในของมนุษย์เป็นสิ่งที่เข้าใจยากที่สุด การแสดงออกทางอารมณ์จึงมีความสำคัญต่อการดำรงอยู่ในสังคม แต่การถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครเป็นสิ่งที่ยากกว่าเพราะมีศิลปะเป็นเครื่องกำกับความงาม ดังนั้น เมื่อผู้แสดงแสดงออกตามบทบาทและอารมณ์ความรู้สึกของตัวละคร โดยเฉพาะตัวละครที่แสดงบทบาทความเป็นตลาดพิจารณาได้จากองค์ประกอบของการแสดงละครรำได้แก่ ท่ารำ อารมณ์ความรู้สึก สีหน้า แววตา และกิริยาท่าทางที่สอดคล้องสัมพันธ์กับการขับร้องและบรรเลงทำนองเพลงที่แสดงบทบาทความเป็นตลาด ฝีมือในการแสดงท่ารำที่งดงาม มีท่วงทีลีลาเป็นเอกลักษณ์ของตน รวมทั้งสามารถถ่ายทอดการแสดงได้เหมาะสมตรงตามฐานะและบทบาทตัวละครที่ได้รับไม่มากหรือน้อยเกินไปโดยอาศัยการตีความบทบาทและอารมณ์ของตัวละครเป็นสำคัญ

4.7.1.1 การตีความบทบาทและอารมณ์ของตัวละครในการแสดงละครรำ

การตีความบทบาทและอารมณ์ของตัวละครที่แสดงความเป็นตลาดในการแสดงละครรำ เป็นการสื่อสารศิลปะการแสดงละครรำให้ผู้ชมเข้าใจบทบาทและอารมณ์ความรู้สึกโกรธของตัวละครในสถานการณ์ใดสถานการณ์หนึ่ง โดยผู้แสดงจะต้องตีความบทบาทและอารมณ์ของตัวละครให้เข้าใจประดุจสวมวิญญาณตัวละครนั้น ไม่ว่าจะรับบทบาทตัวละครใดๆ ก็ต้องทำความเข้าใจเพื่อให้เกิดความรู้สึกคล้อยตามอย่างแท้จริงและจริงใจว่าเป็นตัวละครตัวนั้น จะต้องสวมวิญญาณตัวละครนั้นๆ ให้แนบเนียนอย่างที่สุด ไม่ว่าจะเป็นลีลาท่ารำ อารมณ์ความรู้สึก อากัปกิริยา รวมทั้งสีหน้าแววตา และน้ำเสียงที่สวมบทบาทต้องถ่ายทอดการแสดงออกมาเป็นตัวละครตัวนั้นจริงๆ

1) การตีความบทบาทและอารมณ์ของตัวละครที่แสดงความเป็นตลาดในการแสดงโขน ผู้แสดงจะปฏิบัติตามประเพณีทางการแสดง ดังเช่นบทบาทความเป็นตลาดอันเกิดจากความโกรธของพระรามในการแสดงโขนที่มีจารีตทางการแสดงกำกับอย่างเคร่งครัด ซึ่งไม่สามารถแสดงกิริยาท่าทางและอารมณ์ความรู้สึกตามธรรมชาติของอารมณ์โกรธได้เหมือนละครรำประเภทอื่นแต่อาศัยการสื่อสารการแสดงจากการขับร้อง บรรเลง รวมทั้งการพากย์และเจรจาที่มีระดับหนักเบาเป็นหลัก โดยมีผู้แสดงกระบวนท่ารำเป็นองค์ประกอบความสมบูรณ์ของศิลปะละครรำ ดังปรากฏในตาราง

ตารางที่ 42 การตีความบทบาทและอารมณ์พระรามในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน นางอดูลปีศาจสิงรูป ในรายการศรีสุขนาฏกรรม ณ โรงละครแห่งชาติ

บทประกอบการแสดง		การตีความ	
ร้องเพลงต่อยรูป		บทบาท	อารมณ์
เมื่อนั้น *ทอดพระเนตรเห็นรูปทศกัณฐ์* *จึงมีพระราชบรรหาร* *ใครเขียนรูปอสุราซ่อนไว้*	*องค์พระหริรักษ์รังสรรค์* *บันดาลกริ้วโกรธคือไฟ* *เหวยอีพนักงานน้อยใหญ่* *ในใต้แท่นที่ไสยา*	การแสดงเปิดตัวพระราม ประกอบด้วยเพลงต่อยรูป เพลงทะเลบ้า และเพลงร่าย	อารมณ์ของพระรามในช่วงนี้แสดงอารมณ์ด้วยสีหน้า แววตา ตกใจ เสียใจ และแค้นใจ ผู้แสดงต้องแสดงกิริยาท่าทางไม่พอใจจนถึงขั้นโกรธอย่างรุนแรงเมื่อเห็นรูปวาดของทศกัณฐ์ที่ซ่อนอยู่ใต้เตียงนอน
ร้องเพลงทะเลบ้า			
เหม่เหม่ดูดู๋อีทรลักษณ์ *เสียแรงกูรักเท่าดวงใจ* *ลอบเขียนรูปชู้ไว้ชมเล่น* *อนิจจาไม่รู้ว่ากาลี* *ทำศึกปิ้มปางตัวตาย* *แม้นแจ้งว่ารักอสุรา*	*ชั่วช้าอัปลักษณ์หยาบใหญ่* *ควรหรือเป็นได้ถึงเพียงนี้* *ครั้นเห็นซัดใส่เอาทาสี* *เสียทีไปตามเอามึงมา* *กลับเป็นแสนร้ายสองหน้า* *กูจะรับมึงมาด้วยอันใด*	ผู้แสดงเป็นพระรามแสดงอารมณ์ด้วยอาการโกรธอย่างที่สุด โดยระบายความในใจเปรียบเทียบว่าเสียแรงรักนางสีดายิ่งดวงใจ แต่กลับมาวาดรูปทศกัณฐ์ ***"ชู้"*** ไว้ดูต่างหน้า เสียแรงที่ทำสงครามแทบตาย ถ้ารู้ว่ายังรักทศกัณฐ์อยู่ ก็ไม่รู้ว่าจะตามเอาคืนมาทำไม	การแสดงอารมณ์นี้เกิดในช่วงบทเพลงทะเลบ้า เป็นการเคลื่อนไหวร่างกายของพระรามด้วยกระบวนท่ารำทางนาฏยศิลป์ไทย โดยเฉพาะกิริยาที่แสดงอารมณ์โกรธ เช่น การใช้ฝ่ามือถูที่กกหู การใช้ฝ่ามือถูที่อก การชี้นิ้วเหยียดตึงแขนแล้วตวัดนิ้วมือ หรือการถูฝ่ามือทั้งสองแล้วปล่อยมือออกไป รวมทั้งการยกเท้ากระทืบบนพื้นให้เกิดเสียงดัง ซึ่งถือว่าเป็นการแสดงพฤติกรรมทางอารมณ์ที่รุนแรงที่สุดในการแสดงทางนาฏยศิลป์ไทย แต่ในการแสดงโขน แม้พระรามจะมีความโกรธมากเพียงใดก็ไม่สามารถแสดงอารมณ์อย่างรุนแรงออกมาได้ รวมทั้งต้องวางใบหน้าเรียบเฉย แววตานิ่งไม่แสดงความรู้สึกใดๆ ประดุจสวมศีรษะโขนพระรามหรือใบหน้าหุ่น ดังนั้น การแสดงอารมณ์โกรธของพระรามในการแสดงโขนจึงกำหนดแสดงออกทางอารมณ์โกรธผ่านกระบวนท่ารำประกอบการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ ได้แก่ เพลงคุกพาทย์ หรือเพลงรัวสามลา รวมทั้งแสดงออก

ตารางที่ 42 (ต่อ)

บทประกอบการแสดง	การตีความ	
	บทบาท	อารมณ์
		ทางอารมณ์โกรธผ่านกระบวนท่ารำประกอบการพากย์ การเจรจา การขับร้องและบรรเลง เช่น เพลงต่อยรูป เพลงทะเลบ้า และเพลงร่าย เป็นต้น ซึ่งผู้แสดงต้องปฏิบัติกระบวนท่ารำด้วยลีลาท่าทางที่สุขุม นุ่มนวล เพื่อแสดงสถานะความเป็นกษัตริย์ที่อวตารมาจากพระนารายณ์ โดยระงับอารมณ์โกรธไม่แสดงกิริยาท่าทางโกรธอย่างรุนแรงต่อหน้าสนมและกำนัล คือต้องแสดงความอดทน อดกลั้นอย่างที่สุด การแสดงกิริยาท่าทางประกอบอารมณ์โกรธจึงใช้น้ำเสียงหนักเบาของการขับร้องและหน้าทับบรรเลงเป็นหลัก โดยแสดงกระบวนท่ารำประกอบเพื่อสื่อสารไปยังผู้ชมในฐานะศิลปะละครรำที่ดำเนินตามจารีตในการแสดงโขนเท่านั้น
ร้องร่าย *ว่าแล้วตรัสสั่งพระลักษมณ์ อีสีดาจักเลี้ยงเห็นไม่ได้ เร่งเร็วจงพาตัวไป ฆ่าเสียแต่ในราตรี อย่าให้รู้ถึงสามพระมารดา แหวะดวงจิตมาให้พี่ จะดูใจอีกาลกิณี ที่มันแพศยาทรลักษณ์* ปี่พาทย์ทำเพลงทยอย (กรมศิลปากร, 2526: 21-23)	เป็นความต่อเนื่องจากการแสดงอารมณ์โกรธหลังจากที่พระรามเห็นภาพของทศกัณฐ์ที่นางสีดาวาดแล้วซ่อนไว้ใต้เตียงนอน เพราะความรักที่พระรามมีต่อนางสีดามาก เมื่อมาพบกับเหตุการณ์ที่คาดไม่ถึง ประกอบกับความรู้สึกตกใจเสียใจอย่างที่สุดจนกลายเป็นความโกรธอย่างรุนแรง เข้าลักษณะที่ว่า ***"รักมาก เกลียดมาก"*** ในที่สุดถึงขั้นสั่งให้พระลักษมณ์นำนางสีดาไปฆ่า โดย อย่าให้รู้ถึงสามพระมารดา แล้วควักเอาหัวใจมาให้ดู	การแสดงบทบาทนี้ ผู้แสดงจะต้องแสดงอารมณ์โกรธอย่างต่อเนื่องด้วยกิริยาท่าทางแข็งกร้าวประกอบกับการแสดงออกทางดวงตาในลักษณะขึงขังสมจริงกับอารมณ์โกรธเพื่อส่งอารมณ์ให้ผู้แสดงเป็นนางสีดารู้สึกตกใจกลัว เสียใจอย่างที่สุด และผู้แสดงพระลักษมณ์แสดงอาการตกใจ เห็นใจ เสียใจ และกังวลกับสิ่งที่พระรามสั่งให้กระทำ

จากตารางสรุปได้ว่า การตีความบทบาทความเป็นตลาดของพระรามในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน นางอดูลปีศาจสิงรูป นั้น ผู้แสดงเป็นพระรามจะต้องแสดงบทบาทด้วยกิริยาท่าทางที่แข็งกร้าวประกอบสีหน้าและแววตาในลักษณะนิ่งแต่แฝงไว้ด้วยความขึงขัง ดุดัน ภายใต้สถานการณ์กดดันให้เกิดการตัดสินใจอย่างใดอย่างหนึ่งที่ไม่คาดคิดมาก่อนว่าจะเกิดขึ้น การแสดงบทบาทนี้เกิดในช่วงเพลงต่อยรูปและเพลงทะเลบ้าโดยผู้แสดงต้องแสดงกระบวนท่ารำอย่างเด็ดขาด ซึ่งเป็นไปตามจังหวะการขับร้องและบรรเลงหน้าทับที่กระชับ ดุดัน แข็งกร้าว

สำหรับการตีความอารมณ์ต้องสอดคล้องกับบทบาทความเป็นตลาด กล่าวคือ การแสดงอารมณ์ในช่วงนี้ ผู้แสดงต้องแสดงอาการโกรธชนิด “หน้ามืดตามัว” ไม่รับฟังเหตุผลใดๆ ทั้งสิ้น หรือแม้จะรับฟังก็ขาดวิจารณญาณในการไตร่ตรองอย่างมีเหตุผล พระรามจึงบรรลุแก่โทสะขั้นรุนแรงที่สุดในชีวิต โดยทรงสั่งให้พระลักษมณ์เร่งนำนางสีดาไปฆ่าให้ตาย ผู้แสดงเป็นพระรามจึงต้องแสดงอารมณ์ด้วยอาการเสียใจและโกรธอย่างที่สุด การแสดงอารมณ์นี้เกิดในช่วงบทขับร้องเพลงต่อยรูป เพลงทะเลบ้า และเพลงร่าย ซึ่งเป็นการแสดงอารมณ์โกรธอย่างต่อเนื่อง ผู้แสดงต้องแสดงออกด้วยความตกใจ เสียใจ และโกรธ สีหน้าแววตานิ่งที่สะท้อนอารมณ์โกรธจัด

ตารางที่ 43 การตีความบทบาทและอารมณ์นางสีดาในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน สัจจาธิษฐานของนางสีดา ในรายการศรีสุขนาฏกรรม ณ โรงละครแห่งชาติ

บทประกอบการแสดง		การตีความ	
ร้องร่าย		บทบาท	อารมณ์
เมื่อนั้น *ได้ฟังทศเศียรอสุรา* *ดั่งต้องศรแสลงมาแทงกรรณ* *หยิบไม้ปักลงแล้วว่าไป*	*โฉมนางสีดาเสน่หา* *กัญญากลุ้มกลัดขัดใจ* *จะกลั้นความแค้นก็ไม่ได้* *ไอ้ไม้จัญไรอัปรีย์*	การแสดงเปิดตัวนางสีดา ประกอบด้วยเพลงร่ายและเจรจา	อารมณ์ของนางสีดาในช่วงนี้แสดงอารมณ์ด้วยสีหน้า แววตาตกใจ และแค้นใจ ผู้แสดงต้องแสดงกิริยาท่าทางไม่พอใจจนถึงขั้นโกรธเมื่อได้ยินทศกัณฐ์พูดให้ร้ายพระราม พระลักษมณ์ รวมทั้ง พูดและทำท่วงทีกิริยา ***“เจ้าชู้ยักษ์”*** ในลักษณะเกี้ยวพาราสี
เจรจา			
ชิชะ ไอ้ไม้กาลีฤดีโฉด ตัวเจ้านี้มีโทษถึงอาสัญ ช่างเลวร้ายใครไม่เทียมทัน ทั้งโลกา ยังมิหนำซ้ำเสนอหน้ามาพาที เพี้ยงเอ๋ยเชิญเดชะพระจักรีรีบมาโปรด จะได้ทรงสังหารผลาญโคตรไอ้ไม้คด ให้โลกลิ้นทุกข์สุขปรากฏทั้งแหล่งหล้า		ผู้แสดงเป็นนางสีดาแสดงอารมณ์ด้วยอาการโกรธ โดยกล่าวคาดโทษ ตำหนิ รวมทั้งสาปแช่งไม้ (ทศกัณฐ์) ให้ตายด้วยฤทธิ์พระราม	การแสดงอารมณ์นี้เกิดในช่วงบทเพลงร่าย และการเจรจาเป็นการเคลื่อนไหวร่างกายของนางสีดาด้วยกระบวนท่ารำทางนาฏยศิลป์ไทย โดยเฉพาะกิริยาที่แสดงอารมณ์โกรธ เช่น การใช้ฝ่ามือถูที่กกหู การใช้ฝ่ามือถูที่อก การชี้นิ้วเหยียดตึง

ตารางที่ 43 (ต่อ)

บทประกอบการแสดง	การตีความ	
เจรจา	บทบาท	อารมณ์
		แขนแล้วตวัดนิ้วมือ หรือการถูฝ่ามือทั้งสองแล้วปล่อยมือออกไป รวมทั้งการยกเท้ากระทืบบนพื้นให้เกิดเสียงดัง ซึ่งถือว่าเป็นการแสดงพฤติกรรมทางอารมณ์ที่รุนแรงที่สุดในการแสดงทางนาฏยศิลป์ไทย แต่ในการแสดงโขน แม้ว่านางสีดาจะมีความโกรธมากเพียงใดก็ไม่สามารถแสดงอารมณ์อย่างรุนแรงออกมาได้ รวมทั้งต้องวางใบหน้าเรียบเฉย และแววตานิ่งไม่แสดงความรู้สึกใดๆ ประดุจสวมศีรษะโขนนางสีดาหรือใบหน้าหุ่น ดังนั้น การแสดงอารมณ์โกรธของนางสีดาในการแสดงโขนจึงกำหนดแสดงออกทางอารมณ์โกรธผ่านกระบวนท่ารำประกอบการขับร้องเพลงร่าย และการเจรจา ซึ่งผู้แสดงต้องปฏิบัติกระบวนท่ารำด้วยลีลาท่าทางที่สุขุม นุ่มนวล เพื่อแสดงสถานะความเป็นกษัตรีที่อวตารมาจากพระลักษมี โดยระงับอารมณ์โกรธ ไม่แสดงกิริยาท่าทางโกรธอย่างรุนแรงต่อหน้าสนมและกำนัล คือต้องแสดงความอดทน อดกลั้นอย่างที่สุด การแสดงกิริยาท่าทางประกอบอารมณ์โกรธจึงใช้น้ำเสียงหนักเบาของการขับร้องและการเจรจาเป็นหลัก โดยแสดงกระบวนท่ารำประกอบเพื่อสื่อสารไปยังผู้ชมในฐานะศิลปะละครรำที่ดำเนิน

ตารางที่ 43 (ต่อ)

บทประกอบการแสดง	การตีความ	
เจรจา	บทบาท	อารมณ์
อุ๊ยดูซิ อะนิจ๊ะนิจา แม่ช่างพาที ตะละถ้อยร้อยวจีไพเราะหนอ คมรึก็คม ขำรึก็ขำ น้ำคำรึก็พอเพียงพิณเอก ช่างเจื้อยจะแจ้วแว่วววิเวกจับจิตวาบ โธ่ แม่เอ๋ยแม่จะตัดรักหักสวาทไปถึงไหน ถึงแม่จะให้พี่ไหว้พี่ก็จะไหว้ละ นะแม่สีดา ขออย่างเดียวให้เจ้าเมตตาปรานีประนอม อย่าต้องให้พี่ผ่ายผอมตรอมใจตาย อันสรรพสิ่งสิ้นทั้งหลายในจักรวาล ถ้ามิ่งแม่นี้ต้องการสิ่งอันใด ถึงจะสิ้นชีวาพี่จะหามาให้ทุกสิ่งอัน ขอแต่เพียงแม่จอมขวัญเจ้าเมตตา นะแม่นะ น่าแม่น่า เมตตาพี่เถิดแม่ทรามวัย		ตามจารีตในการแสดงโขนเท่านั้น
อุเหม่ ไอ้ไม้จัญไรดื้อด้านนัก เรานี้ทรงศักดิ์พระแม่เจ้าชาวโลกีทั่วทศทิศต่างอัญชลีเคารพไหว้ มิใช่หญิงอันมีใจแพศยา จงเร่งไปให้พ้นหน้านะไอ้ไม้คด พลางพระเยาวลักษณ์ทรงกำหนดสัจจาธิษฐาน ว่าเดชะกมลมานมั่นภักดีต่อสมเด็จพระจักรีบรมนาถ จงอย่าให้อสุราชชาติกาลี บังอาจกระทำย่ำยีด้วยอันใด ปี่พาทย์ทำเพลงรัว (กรมศิลปากร, 2521: 3)	เป็นความต่อเนื่องจากการแสดงอารมณ์โกรธหลังจากที่ได้ยินคำพูดให้ร้ายพระรามและพระลักษมณ์ รวมทั้งการพูดเกี้ยวพาราสีของทศกัณฐ์ จึงด่าว่าและขับไล่ทศกัณฐ์ให้ออกไปให้พ้นประการสำคัญนางสีดาเป็นผู้ที่มีความซื่อสัตย์ต่อพระรามเป็นอย่างยิ่งจึงตั้งจิตอธิษฐานขอเดชะบารมีพระรามช่วยปกป้องคุ้มครองให้พ้นจากการกระทำไม่ดีของทศกัณฐ์	การแสดงบทบาทนี้ ผู้แสดงจะต้องแสดงอารมณ์โกรธอย่างต่อเนื่องด้วยกิริยาท่าทางแข็งกร้าวประกอบกับการแสดงออกทางสีหน้า แววตาในลักษณะขึงขังสมจริงกับอารมณ์โกรธเพื่อส่งอารมณ์ให้ผู้แสดงเป็นทศกัณฐ์รู้สึกอึดอัดขัดใจ จนใจกับคำพูดประชดประชัน เปรียบเปรยและคำด่าทออันหยาบคายของนางสีดาจนรู้สึกอับอายแก่เหล่านางกำนัลเป็นที่สุด

จากตารางสรุปได้ว่า การตีความบทบาทความเป็นตลาดของนางสีดาในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน สัจจาธิษฐานของนางสีดา นั้น ผู้แสดงเป็นนางสีดาจะต้องแสดงบทบาทด้วยกิริยาท่าทางอึดอัด ไม่พอใจ และโกรธประกอบสีหน้าและแววตาในลักษณะนิ่งแต่แฝงไว้ด้วยความโกรธจัดภายใต้สถานการณ์ได้ยินคำพูดให้ร้ายพระราม และพระลักษมณ์ ในขณะเดียวกันก็ยังได้ยินคำพูดและได้เห็นท่วงทีกิริยาเกี้ยวพาราสีในลักษณะ ***“เจ้าชู้ยักษ์”*** ของทศกัณฐ์ การแสดงบทบาทนี้เกิดในช่วงเพลงร่ายและการเจรจา โดยผู้แสดงต้องแสดงกระบวนท่ารำอย่างกระชับตามจังหวะการขับร้องและการเจรจาที่แข็งกร้าว

สำหรับการตีความอารมณ์ต้องสอดคล้องกับบทบาทความเป็นตลาด กล่าวคือ การแสดงอารมณ์ในช่วงนี้ ผู้แสดงต้องแสดงอาการโกรธที่ได้ยิน ได้เห็นสิ่งที่ไม่พึงประสงค์ นางสีดาจึงแสดงความโกรธที่สุด โดยพูดกระทบกระเทียบเปรียบเปรย ด่าทอด้วยถ้อยคำหยาบคาย รวมทั้งสาปแช่งทศกัณฐ์ให้ตายด้วยอิทธิฤทธิ์ของพระราม ผู้แสดงเป็นนางสีดาจึงต้องแสดงอารมณ์ด้วยอาการอึดอัด ขัดใจและ

โกรธจัด การแสดงอารมณ์นี้เกิดในช่วงบทขับร้องเพลงร่ายและการเจรจา ซึ่งเป็นการแสดงอารมณ์โกรธอย่างต่อเนื่อง ผู้แสดงต้องแสดงออกด้วยความโกรธ สีหน้าแววตานิ่งที่สะท้อนอารมณ์โกรธอย่างรุนแรง

2) การตีความบทบาทและอารมณ์ของตัวละครที่แสดงความเป็นตลาดในการแสดงละครใน เป็นการสื่อสารศิลปะการแสดงละครรำให้ผู้ชมเข้าใจบทบาทและอารมณ์ความรู้สึกโกรธของตัวละครในสถานการณ์ใดสถานการณ์หนึ่ง โดยผู้แสดงจะต้องตีความบทบาทและอารมณ์ของตัวละครให้เข้าใจประดุจสวมวิญญาณตัวละครนั้น โดยเฉพาะการตีความบทบาทและอารมณ์ที่แสดงความเป็นตลาดอันเกิดจากความโกรธของอิเหนาในการแสดงละครในที่มีจารีตทางการแสดงซึ่งเน้นความงดงามของกระบวนท่ารำเป็นสำคัญ โดยแสดงอารมณ์โกรธผ่านสีหน้า แววตา และน้ำเสียงประกอบการขับร้องและบรรเลงที่ไม่เน้นลีลาแพรวพราวมากนัก โดยมีผู้แสดงกระบวนท่ารำเป็นองค์ประกอบความสมบูรณ์ของศิลปะละครรำ ดังปรากฏในตาราง

ตารางที่ 44 การตีความบทบาทและอารมณ์อิเหนาในการแสดงละครใน เรื่อง อิเหนา ตอน ตัดดอกไม้ฉายกริช บวงสรวง ในรายการศรีสุขนาฏกรรม ณ โรงละครแห่งชาติ

บทประกอบการแสดง		การตีความ	
ร้องเพลงทะเลบ้า		บทบาท	อารมณ์
เมื่อนั้น	*ระเด่นมนตรีคิดริษยา*	การแสดงเปิดตัวอิเหนาด้วยเพลงทะเลบ้า ผู้แสดงเป็นอิเหนาแสดงอารมณ์ด้วยอาการอิจฉาและโกรธอย่างที่สุดโดยเปรียบเทียบความโกรธรุนแรงถึงขั้นเป็นไฟบรรลัยกัลป์ ในขณะเดียวกันก็ขยับกริชด้วยคิดจะฆ่าจรกาให้ตาย แต่ด้วยเกรงพระราชอาญาท้าวดาหา จึงสู้สะกดอดกลั้น ระงับความโกรธ	อารมณ์ของพระรามในช่วงนี้แสดงอารมณ์ด้วยสีหน้า แววตา อิจฉา ริษยา และแค้นใจ ผู้แสดงต้องแสดงกิริยาท่าทางไม่พอใจจนถึงขั้นโกรธอย่างรุนแรงเมื่อเห็นจรกานั่งดูนางบุษบา การแสดงอารมณ์นี้เกิดในช่วงบทเพลงทะเลบ้า เป็นการเคลื่อนไหวร่างกายของอิเหนาด้วยกระบวนท่ารำทางนาฏยศิลป์ไทย โดยเฉพาะกิริยาที่แสดงอารมณ์โกรธ เช่น การใช้ฝ่ามือถูที่กกหู การใช้ฝ่ามือถูที่อก การชี้นิ้วเหยียดตึงแขนแล้วตวัดนิ้วมือหรือการถูฝ่ามือทั้งสองแล้วปล่อยมือออกไป รวมทั้งการยกเท้ากระทืบบนพื้นให้เกิดเสียงดัง ซึ่งถือว่าเป็นการแสดงพฤติกรรมทางอารมณ์ที่รุนแรงที่สุดในการแสดงทางนาฏยศิลป์ไทย
จะเด็ดดอกไม้ทองของน้องยา			
เห็นระตูดูนางบุษบา	*พระกริ้วโกรธโกรธาดังเพลิงกัลป์*		
เขม้นดูจรกาแล้วคว้ากริช	*จะใคร่ผลาญชีวิตให้อาสัญ*		
ขุกคิดเกรงองค์พระทรงธรรม์	*สู้สะกดอดกลั้นโกรธา*		
	(กรมศิลปากร, 2555: 356)		

ตารางที่ 44 (ต่อ)

บทประกอบการแสดง	การตีความ	
ร้องเพลงทะเลบ้า	บทบาท	อารมณ์
		แต่ในการแสดงละครใน แม้อิเหนาจะมีความโกรธมากเพียงใดก็ไม่สามารถแสดงอารมณ์อย่างรุนแรงออกมาได้ แต่สามารถแสดงออกทางสีหน้าแววตา และน้ำเสียงได้ตามธรรมชาติ ดังนั้น การแสดงอารมณ์โกรธของอิเหนาในการแสดงละครในจึงกำหนดแสดงออกทางอารมณ์โกรธผ่านกระบวนท่ารำประกอบการขับร้องและบรรเลงเพลงทะเลบ้า เป็นต้น ซึ่งผู้แสดงต้องปฏิบัติกระบวนท่ารำด้วยลีลาท่าทางที่นิ่งและนุ่มนวล เพื่อแสดงสถานะความเป็นกษัตริย์ที่สืบเชื้อสายวงศ์อสัญแดหวาจากองค์ปะตาระกาหลา โดยระงับอารมณ์โกรธ ไม่แสดงกิริยาท่าทางโกรธอย่างรุนแรงต่อหน้าสังคามาระตา พระพี่เลี้ยง และกิดาหยัน คือต้องแสดงความอดทน อดกลั้นอย่างที่สุด การแสดงกิริยาท่าทางประกอบอารมณ์โกรธจึงใช้น้ำเสียงหนักเบาของการขับร้องและหน้าทับบรรเลงเป็นหลัก โดยแสดงกระบวนท่ารำประกอบการแสดงออกทางสีหน้าและแววตาเพื่อสื่อสารไปยังผู้ชมในฐานะศิลปะละครรำที่ดำเนินตามจารีตในการแสดงละครในเท่านั้น

จากตารางสรุปได้ว่า การตีความบทบาทความเป็นตลาดของอิเหนาในการแสดงละครในเรื่อง อิเหนา ตอน ตัดดอกไม้-ฉายกริช-บวงสรวง นั้น ผู้แสดงเป็นอิเหนาจะต้องแสดงบทบาทด้วยกิริยาท่าทางที่แข็งกร้าวประกอบการแสดงออกทางสีหน้าและแววตาโกรธจัดตามธรรมชาติ ภายใต้สถานการณ์กดดันให้อยู่ในอาการสงบ ไม่สามารถแสดงออกได้ดังใจคิด การแสดงบทบาทนี้เกิดในช่วง

เพลงทะเลบ้าโดยผู้แสดงต้องแสดงกระบวนท่ารำอย่างเด็ดขาดซึ่งเป็นไปตามจังหวะการขับร้องและบรรเลงหน้าทับที่กระชับ ดุดัน แข็งกร้าว

สำหรับการตีความอารมณ์ต้องสอดคล้องกับบทบาทความเป็นตลาด กล่าวคือ การแสดงอารมณ์ในช่วงนี้ ผู้แสดงต้องแสดงอาการโกรธชนิด “เลือดขึ้นหน้า” แต่ต้องพยายามสะกดอารมณ์โกรธเนื่องจากอยู่ในระหว่างพระราชพิธีบวงสรวงของท้าวดาหา ผู้แสดงเป็นอิเหนาจึงต้องแสดงอารมณ์ด้วยอาการโกรธอย่างที่สุด การแสดงอารมณ์นี้เกิดในช่วงบทขับร้องเพลงทะเลบ้า ซึ่งเป็นการแสดงอารมณ์โกรธอย่างต่อเนื่อง ผู้แสดงต้องแสดงออกด้วยความคิดอิจฉา ริษยา และโกรธ ประกอบสีหน้าแววตาที่สะท้อนอารมณ์โกรธมากที่สุดตามธรรมชาติของมนุษย์

อนึ่ง แนวทางการตีบทประกอบลีลาท่ารำและอารมณ์ความรู้สึกตามบทขับร้องเพลงทะเลบ้าในการแสดงละครใน เรื่อง อิเหนา ตอน ตัดดอกไม้-ฉายกริช-บวงสรวง ในรายการศรีสุขนาฏกรรม ณ โรงละครแห่งชาติ มีลักษณะเช่นเดียวกับการตีบทประกอบลีลาท่ารำและอารมณ์ความรู้สึกตามบทขับร้องเพลงทะเลบ้าของพระรามในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน นางอดูลปีศาจสิงรูป ในรายการศรีสุขนาฏกรรม ณ โรงละครแห่งชาติ (โปรดดูตัวอย่างการวิเคราะห์หน้า 403) ซึ่งมีข้อแตกต่างโดยอิเหนาสามารถแสดงออกทางสีหน้าและแววตาได้ตามอารมณ์ความรู้สึกธรรมชาติ

ตารางที่ 45 การตีความบทบาทและอารมณ์นางบุษบาในการแสดงละครใน เรื่อง อิเหนา ตอน ตัดดอกไม้ฉายกริช บวงสรวง ในรายการศรีสุขนาฏกรรม ณ โรงละครแห่งชาติ

บทประกอบการแสดง		การตีความ	
ร้องเพลงแขกตาโมั๊ะ		บทบาท	อารมณ์
เมื่อนั้น	*ระเด่นบุษบามารศรี*	การแสดงเปิดตัวนางบุษบาประกอบด้วยเพลงแขกตาโมั๊ะ เพลงร่าย เพลงเอกบท และเพลงร่าย	อารมณ์ของนางบุษบาในช่วงนี้แสดงอารมณ์ด้วยสีหน้า แววตาดีใจ ผู้แสดงต้องแสดงกิริยาท่าทางยิ้มแย้มแจ่มใสเมื่อเห็นนางยุบลถือดอกปะหนันเข้ามาถวาย
นั่งปลิดบุหงามาลี	*กับพี่เลี้ยงนารีกำนัล*		
เหลือบไปเห็นนางยุบลค่อม	*เดินด้อมชูดอกปะหนัน*		
ดีใจถามไปด้วยพลัน	*บุหงานั้นได้ไหนมาให้เรา*		
ร้องร่าย			
บัดนั้น	*นางยุบลบังคมก้มเกล้า*	ผู้แสดงเป็นนางบุษบาแสดงอารมณ์ด้วยอาการดีใจที่ได้ดอกปะหนัน แต่ก็สงสัยในกิริยาท่าทางของนางยุบลเมื่อเข้ามาถวายดอกปะหนันแล้วหลบออกไปโดยไม่ตอบคำถามแต่อย่างใด นางบุษบาเห็นผิดสังเกตว่ามีการเขียนข้อความที่กลีบดอกปะหนันจึงปลิดกลีบที่หุ้มออกแล้วเปิดอ่านสารทันที	การแสดงอารมณ์นี้เกิดในช่วงบทเพลงร่าย เป็นการเคลื่อนไหวร่างกายของนางบุษบาด้วยกระบวนท่ารำทางนาฏยศิลป์ไทย โดยเฉพาะกิริยาที่แสดงอารมณ์ดีใจปะปนกับกิริยาสงสัย เช่น การใช้มือจีบเข้าที่อก ประกอบการแสดงสีหน้า แววตา หรือการขมวดคิ้วแสดงความสงสัย ซึ่งถือว่าเป็นการแสดงพฤติกรรมทางอารมณ์สงสัยที่ชัดเจนที่สุดในการแสดงทางนาฏยศิลป์ไทย
ถวายดอกลำเจียกแด่นงเยาว์	*แล้วหลีกเหล่ากำนัลหนีมา*		
เมื่อนั้น	*ระเด่นบุษบาเสน่หา*		
ปลิดกลีบปะหนันมิทันช้า	*เห็นสาราก็อ่านไปทันที*		

ตารางที่ 45 (ต่อ)

บทประกอบการแสดง	การตีความ	
		แต่ในการแสดงละครใน แม้ว่านางบุษบาจะมีความสงสัยมากเพียงใดก็ไม่สามารถแสดงอารมณ์ออกมาได้อย่างรุนแรง ทำได้เพียงจีบมือซ้ายเข้าอก และแสดงออกทางสีหน้า แววตา และขมวดคิ้วเล็กน้อยแต่พอสื่อสารทางการแสดงกับผู้ชมได้
ร้องเพลงเอกบท		
ในลักษณ์นั้นว่าจรกา ทรลักษณ์พิกลทั้งอินทรีย์ แม้แผ่นดินสิ้นชายที่พึงเชย พี่พลอยร้อนแทนสมรทุกเพลา *รูปชั่วต่ำช้าทั้งศักดิ์ศรี ดูไหนไม่มีเจริญตา อย่ามีคู่เสียเลยจะดีกว่า หรือว่าวาสนาน้องจะต้องกัน*	ผู้แสดงเป็นนางบุษบาแสดงอารมณ์ด้วยอาการอึดอัดขัดใจ ไม่พอใจ ประกอบกิริยารังเกียจอิเหนาที่ดูหมิ่นศักดิ์ศรีตนเอง	การแสดงบทบาทนี้ ผู้แสดงจะต้องแสดงอารมณ์ไม่พอใจอย่างต่อเนื่องด้วยกิริยาท่าทางอึดอัด ขัดใจ และไม่พอใจประกอบกับการแสดงออกทางสีหน้าและแววตาในลักษณะโกรธเพื่อส่งอารมณ์ให้ผู้แสดงประกอบรับบทเพื่อแสดงความสงสัยใน
ร้องร่าย		
ครั้นอ่านเสร็จสิ้นในสาร จึงฉีกที่มีหนังสือนั้น *เยาวมาลย์เคืองขุ่นหุนหัน ทิ้งลงเสียพลันทันที*	เป็นความต่อเนื่องจากการแสดงอารมณ์ไม่พอใจสะสมจนกลายเป็นอารมณ์โกรธหลังจากที่อ่านสารแล้ว จึงฉีกดอกปะหนันที่มีข้อความดูหมิ่นดูแคลนนั้นทิ้งทันที	พฤติกรรมโกรธของนางบุษบาเมื่อได้อ่านสาร การแสดงบทบาทนี้ ผู้แสดงจะต้องแสดงอารมณ์โกรธอย่างต่อเนื่องในช่วงบทเพลงร่าย เป็นการเคลื่อนไหวร่างกายของนางบุษบาด้วยกระบวนท่ารำทางนาฏยศิลป์ไทย โดยเฉพาะกิริยาที่แสดงอารมณ์โกรธ เช่น การใช้ฝ่ามือถูที่กกหู การใช้ฝ่ามือถูที่อก การชี้นิ้วเหยียดตึงแขนแล้วตวัดนิ้วมือ หรือการถูฝ่ามือทั้งสองแล้วปล่อยมือออกไป รวมทั้งการยกเท้ากระทืบบนพื้นให้เกิดเสียงดัง ซึ่งถือว่าเป็นการแสดงพฤติกรรมทางอารมณ์ที่รุนแรงที่สุดในการแสดงทางนาฏยศิลป์ไทย แต่ในการแสดงละครใน แม้ว่านางบุษบาจะมีความโกรธมากเพียงใดก็ไม่สามารถแสดงอารมณ์

ตารางที่ 45 (ต่อ)

บทประกอบการแสดง	การตีความ	
	บทบาท	อารมณ์
(นางบุษบาฉีกดอกลำเจียกทิ้ง) (กรมศิลปากร, 2532: 9)		อย่างรุนแรงออกมาได้ แต่สามารถแสดงออกทางสีหน้าแววตา และน้ำเสียงได้ตามธรรมชาติ ดังนั้น การแสดงอารมณ์โกรธของนางบุษบาในการแสดงละครในจึงกำหนดแสดงออกทางอารมณ์โกรธผ่านกระบวนท่ารำประกอบการขับร้องเพลงเอกบทและเพลงร่าย ซึ่งผู้แสดงต้องปฏิบัติกระบวนท่ารำด้วยลีลาท่าทางที่นุ่มนวลและนิ่งเพื่อแสดงสถานะความเป็นกษัตรีย์ที่สืบสายมาจากวงศ์อสัญแดหวา โดยระงับอารมณ์โกรธ ไม่แสดงกิริยาท่าทางโกรธอย่างรุนแรงต่อหน้าพระพี่เลี้ยงและกำนัล คือต้องแสดงความอดทน อดกลั้นอย่างที่สุด การแสดงกิริยาท่าทางประกอบอารมณ์โกรธจึงใช้น้ำเสียงหนักเบาของการขับร้องและการบรรเลงเป็นหลัก โดยแสดงกระบวนท่ารำประกอบการแสดงออกทางสีหน้าและแววตาเพื่อสื่อสารไปยังผู้ชมในฐานะศิลปะละครรำที่ดำเนินตามจารีตในการแสดงละครในเท่านั้น

จากตารางสรุปได้ว่า การตีความบทบาทความเป็นตลาดของนางบุษบาในการแสดงละครในเรื่อง อิเหนา ตอน ตัดดอกไม้-ฉายกริช-บวงสรวง นั้น ผู้แสดงเป็นนางบุษบาจะต้องแสดงบทบาทด้วยกิริยาท่าทางอึดอัด ขัดใจ ไม่พอใจ และโกรธประกอบสีหน้าและแววตาในลักษณะโกรธจัดภายใต้สถานการณ์ได้อ่านสารดอกปะหนันที่มีข้อความเชิงดูหมิ่นศักดิ์ศรี การแสดงบทบาทนี้เกิดในช่วงเพลงเอกบทและเพลงร่าย โดยผู้แสดงต้องแสดงกระบวนท่ารำอย่างนุ่มนวล แต่กระชับตามจังหวะการขับร้องและบรรเลง

สำหรับการตีความอารมณ์ต้องสอดคล้องกับบทบาทความเป็นตลาด กล่าวคือ การแสดงอารมณ์ในช่วงนี้ ผู้แสดงต้องแสดงอาการโกรธที่ได้เห็นสิ่งที่ไม่พึงประสงค์ นางบุษบาจึงแสดงความ

โกรธที่สุด โดยฉีกดอกปะหนันทิ้งทันที ผู้แสดงเป็นนางบุษบาจึงต้องแสดงอารมณ์ด้วยอาการอึดอัด ขัดใจและโกรธจัด การแสดงอารมณ์นี้เกิดในช่วงบทขับร้องเพลงร่าย ซึ่งเป็นการแสดงอารมณ์โกรธอย่างต่อเนื่อง ผู้แสดงต้องแสดงออกด้วยความโกรธ สีหน้าแววตาสะท้อนอารมณ์โกรธอย่างรุนแรงตามอารมณ์ความรู้สึกธรรมชาติ (โปรดดูตัวอย่างการวิเคราะห์หน้า 406)

3) การตีความบทบาทและอารมณ์ของตัวละครของตัวละครที่แสดงความเป็นตลาดในการแสดงละครชาตรีเป็นการสื่อสารศิลปะการแสดงละครรำให้ผู้ชมเข้าใจบทบาทและอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครที่อยู่ในช่วงเวลาของความรัก โดยผู้แสดงจะต้องตีความบทบาทและอารมณ์ของตัวละครให้เข้าใจความรู้สึกของตัวละครนั้น โดยเฉพาะการตีความบทบาทและอารมณ์ที่แสดงความเป็นตลาด อันเกิดจากความรักของพระรถเสนและนางเมรีในการแสดงละครชาตรีที่มีแบบแผนทางการแสดงไม่เคร่งครัด ซึ่งสามารถแสดงกิริยาท่าทางและอารมณ์ความรู้สึกตามธรรมชาติได้อย่างเปิดเผยเป็นธรรมชาติ โดยอาศัยการสื่อสารการแสดงจากกิริยาท่าทาง อารมณ์ความรู้สึกประกอบการขับร้องและบรรเลงตามบทประพันธ์ที่บรรยายอากัปกิริยาของตัวละครที่แสดงความรักต่อกันอย่างชัดเจน ดังปรากฏในตาราง

ตารางที่ 46 การตีความบทบาทและอารมณ์พระรถเสนในการแสดงละครชาตรี เรื่อง รถเสน ตอน แต่งงานเมรี ในรายการศรีสุขนาฏกรรม ณ โรงละครแห่งชาติ

บทประกอบการแสดง		การตีความ	
ร้องเพลงร่ายชาตรี		บทบาท	อารมณ์
เมื่อนั้น รถเสนสะเทิ้นใจไหวหวั่น *ประสบเนตรอรไทใจเต้นครัน พรั่นพรั่นเมินหน้าไม่พาที*		การแสดงเปิดตัวพระรถเสนประกอบด้วยเพลงร่ายชาตรีและเพลงแขกครวญ	อารมณ์ของพระรถเสนในช่วงนี้แสดงอารมณ์ด้วยสีหน้ายิ้มแย้มแจ่มใส แววตามีความสุขโดยแฝงความกังวล แต่มีความมุ่งมั่นที่จะทำภารกิจให้สำเร็จ คือ การขโมยห่อดวงตาของป้าและแม่
ร้องเพลงแขกครวญ			
เมรีชำเลืองดูก็รู้เหตุ ว่าภูเบศขวยเขินม่ายเมินหนี *นางชม้ายชายตาดูท่าที จนภูมีเหลียวมานางเมินไป* *รถเสนกางกรเกี้ยวกระหวัด เมรีปิดค้อนควักแสร้งผลักไส* *สองภิรมย์ชมชื่นเริงรื่นใจ จนหลับใหลอยู่บนที่ศรีไสยา*		ผู้แสดงเป็นพระรถเสนแสดงอารมณ์ด้วยอาการเก้อเขินประหม่าและมั่นใจในความเป็นชายชาตรีที่กำลังมีความรัก	การแสดงอารมณ์นี้เกิดในช่วงบทเพลงร่ายชาตรีและเพลงแขกครวญ เป็นการเคลื่อนไหวร่างกายของพระรถเสนด้วยกระบวนท่ารำทางนาฏยศิลป์ไทย โดยเฉพาะกิริยาท่าทางที่แสดงอารมณ์รัก เช่น การเกี้ยวพาราสี การแสดงอาการเขินอาย การแสดงความเจ้าชู้กรุ้มกริ่มผ่านสีหน้า แววตา และบทอัศจรรย์ประกอบการบรรเลงเพลงหน้าโลมและพาทย์ตระนอน

ตารางที่ 46 (ต่อ)

บทประกอบการแสดง	การตีความ	
ร้องเพลงแขกครวญ	บทบาท	อารมณ์
ปี่พาทย์ทำเพลงตระนอน (กรมศิลปากร, 2519: 15)		ซึ่งถือว่าเป็นการแสดงพฤติกรรมทางอารมณ์รักในการแสดงทางนาฏยศิลป์ไทยที่สื่อสารความหมายให้ผู้ชมรับรู้ได้ถึงธรรมชาติของมนุษย์โดยทั่วไป ในการแสดงผู้แสดงสามารถแสดงลีลาท่าทางตามธรรมชาติได้ เช่น การหอมแก้ม การกอดรัด การยิ้ม การพูดจาลักษณะด้นสดสอดแทรกระหว่างแสดง การส่งสายตาให้นางเมรี เป็นต้น ดังนั้น การแสดงอารมณ์รักของพระรถเสนต่อนางเมรีจึงกำหนดแสดงออกทางอารมณ์รักผ่านกระบวนท่ารำประกอบการขับร้องเพลงร่ายชาตรีและเพลงแขกครวญที่มีลักษณะเป็นการรำตีบทประกอบการสอดแทรกกิริยาอาการ สีหน้า แววตาและคำพูดตามธรรมชาติ นอกจากนี้ การแสดงอารมณ์รักของพระรถเสนต่อนางเมรียังแสดงออกทางอารมณ์รักผ่านกระบวนท่ารำประกอบการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ตระนอนตามแบบแผนการรำหน้าพาทย์เพลงตระนอนในการแสดงละครรำของกรมศิลปากร

จากตารางสรุปได้ว่า การตีความบทบาทความเป็นตลาดของพระรถเสนในการแสดงละครชาตรี เรื่อง รถเสน ตอน แต่งงานเมรี นั้น ผู้แสดงเป็นพระรถเสนจะต้องแสดงบทบาทด้วยกิริยาท่าทางที่นุ่มนวลแบบชายชาตรีที่กำลังมีความรัก ประกอบการแสดงออกทางสีหน้าและแววตาในลักษณะยิ้มแย้มแจ่มใสภายใต้ภารกิจที่ต้องรับผิดชอบในการค้นหาและนำห่อดวงตาป้าและแม่ไปให้ได้ การแสดงบทบาทนี้เกิดในช่วงเพลงร่ายชาตรีและเพลงแขกครวญโดยผู้แสดงต้องแสดงกระบวนท่ารำตีบทตามคำร้องที่บรรยายอารมณ์ความรู้สึกรักของพระรถเสน บางครั้งแสดงความวิตกกังวลทางสีหน้าและแววตา มีการพูดสอดแทรกเพื่อลวงถามความลับด้วยน้ำเสียงที่ไพเราะน่าฟัง ด้วยการสร้างบรรยากาศให้

นางเมรีไว้วางใจประกอบกิริยาท่าทางตามธรรมชาติที่ดูสมจริง โดยไม่ขึ้นอยู่กับจังหวะการขับร้องและหน้าทับที่บรรเลงประกอบแต่อย่างใด

สำหรับการตีความอารมณ์ต้องสอดคล้องกับบทบาทความเป็นตลาด กล่าวคือ การแสดงอารมณ์ในช่วงนี้ ผู้แสดงต้องแสดงอาการของคนที่กำลังมีความรัก แต่เป็นความรักที่เกิดขึ้นโดยมิได้รับรู้มาก่อน เป็นความรักฉาบฉวยในช่วงเวลาที่ต้องกระทำภารกิจสำคัญอันยิ่งใหญ่เพื่อทดแทนผู้มีพระคุณ ผู้แสดงเป็นพระรถเสนจึงสามารถแสดงอารมณ์รักด้วยกิริยาอาการรักได้สมจริงตามธรรมชาติ การแสดงอารมณ์นี้เกิดในช่วงบทขับร้องเพลงร่ายชาตรีและเพลงแขกครวญ ซึ่งเป็นการแสดงอารมณ์รักอย่างต่อเนื่อง ผู้แสดงต้องแสดงออกด้วยความยิ้มแย้มแจ่มใส สีหน้าแววตามุ่งมั่นตั้งใจอย่างจริงจังในการค้นหาห่อดวงตาของป้าและแม่ตลอดเวลา

ตารางที่ 47 การตีความบทบาทและอารมณ์นางเมรีในการแสดงละครชาตรี เรื่อง รถเสน ตอน แต่งงานเมรี ในรายการศรีสุขนาฏกรรม ณ โรงละครแห่งชาติ

บทประกอบการแสดง		การตีความ	
ร้องเพลงร่ายชาตรี		บทบาท	อารมณ์
โฉมนางเมรีมีศักดิ์	*ความรักภูวไนยจนใหลหลง*	การแสดงบทบาทนางเมรีเป็นความต่อเนื่อง หลังจากพิธีแต่งงานแล้ว นางเมรีสั่งให้จัดอาหารเลี้ยงฉลองตามประเพณี	อารมณ์ของนางเมรีในช่วงนี้แสดงอารมณ์ด้วยสีหน้ายิ้มแย้มแจ่มใส สีหน้า และแววตามีความสุขที่สุด ด้วยเข้าใจว่าพระรถเสนมีความรักอย่างจริงใจโดยไม่รู้ว่าพระรถเสนมีอุบายขโมยห่อดวงตาที่นางสันธีนำมาฝากไว้
มิรู้กลมารยาพระโฉมยง	*นวลอนงค์สั่งวิเสททันที*		
จงช่วยกันจัดโภชนาหาร	*สุราบานหวานคาวถ้วนถี่*		
กับแกล้มเครื่องดองของดีดี	*เพื่อถวายภูมีภัสดา*		
บัดนั้น	*นางวิเสทบังคมก้มเกศา*		
รับสั่งเทวีแล้วลีลา	*ออกมาจัดเสร็จทุกประการ*		
- วิเสทช่วยกันจัดโต๊ะขนเครื่องเหล้ามาวาง			
ครั้นเสร็จจัดแต่งโภชนา	*ทั้งเมรัยสุรากระยาหาร*	เป็นความต่อเนื่องหลังจากการสั่งให้จัดเตรียมอาหารเรียบร้อยแล้ว จึงทูลเชิญพระรถเสนร่วมเสวยอาหารและเหล้า	การแสดงอารมณ์นี้เกิดในช่วงบทเพลงร่ายชาตรีและเพลงเช่นเหล้า เป็นการเคลื่อนไหวร่างกายของนางเมรีด้วยกระบวนท่ารำทางนาฏยศิลป์ไทย โดยเฉพาะกิริยาท่าทางที่แสดงอารมณ์รัก เช่น พูดจาอ่อนหวาน แสดงจริตกิริยาแช่มช้อย ชม้ายชายตาและยิ้มแย้มแจ่มใส เพื่อให้พระรถเสนมีความสุขสำราญ ซึ่งถือว่าเป็นการแสดงพฤติกรรมทางอารมณ์รักในการแสดงทางนาฏยศิลป์ไทยที่สื่อสารความหมายให้ผู้ชมรับรู้ได้ถึงธรรมชาติของมนุษย์โดยทั่วไป ในขณะเดียวกันนางเมรีก็ดื่มเหล้า
นางเมรีทูลเชิญพระภูบาล	*เสวยให้สำราญหฤทัย*		
- ปี่พาทย์ทำเพลงเช่นเหล้า –			
- เจรจา -			
รถเสน - น้องเมรีมาร่วมเสวยกับพี่ซี			
เมรี - จะดีรึเพคะ น้องเป็นผู้หญิง			
รถเสน - จะเป็นไรไป น้องเสวยด้วยจะได้ช่วยให้พี่เพลิดเพลินยิ่งขึ้น, มาซี - เอ้า - พี่จะรินให้			

ตารางที่ 47 (ต่อ)

บทประกอบการแสดง	การตีความ	
เจรจา	บทบาท	อารมณ์
เมรี - ขอบพระทัย เพคะ *(รับมา)* รถเสน - ชื่นใจจริง ว่าง่ายเหลือเกิน - เลี้ยงเหล้ากันเมรีเมา - - แล้วเมรีพูดว่า “วันนี้จะต้องรำถวายให้สุดฝีมือ” - - ลุกขึ้นร่ายรำ - - ปี่พาทย์ทำเพลง “เมรีรำ” และ “แร้งกระพือปีก” - - นางเมรีรำจนล้มลง รถเสนประคองส่งเหล้าให้ดื่มอีก – ร้องเพลงชาตรีบางช้าง *เมรีลิ้มรสสุราบาน สามีรินประทานส่งให้* *จอกแล้วจอกเล่าดื่มเข้าไป อรไทเมาสิ้นสมประดี* รถเสนประคองเมรีขึ้นเตียง (กรมศิลปากร, 2526: 21-23)	เป็นความต่อเนื่องหลังจากการดื่มเหล้าแล้วเกิดอาการเมามายจนขาดสติ	อย่างต่อเนื่องจึงเกิดอาการเมามาย แล้วกล้าแสดงออกโดยการรำถวายพระรถเสนอย่างสนุกสนาน ในการแสดงผู้แสดงสามารถแสดงลีลาท่าทางตามธรรมชาติ เช่น การรินเหล้า การดื่มเหล้า การหอมแก้ม การกอดรัด การยิ้ม การพูดจาลักษณะด้นสด สอดแทรกระหว่างแสดง การส่งสายตาให้พระรถเสน เป็นต้น ดังนั้น การแสดงอารมณ์รักของนางเมรีต่อพระรถเสนจึงกำหนดแสดงออกทางอารมณ์รักผ่านกระบวนท่ารำประกอบการบรรเลงเพลงเมรีรำและเพลงแร้งกระพือปีกที่มีลักษณะเป็นการรำตามหน้าทับทำนองเพลงเฉพาะตัวละครประกอบกิริยาอาการ สีหน้า แววตาและคำพูดตามธรรมชาติของคนเมาเหล้า นอกจากนี้ การแสดงอารมณ์รักของนางเมรีที่มีต่อพระรถเสนยังแสดงออกทางอารมณ์รักผ่านกระบวนท่ารำประกอบการขับร้องเพลงชาตรีบางช้าง โดยผู้แสดงต้องแสดงกิริยาท่าทาง สีหน้า แววตา ตลอดจนคำพูดและสำเนียงพูดตามลักษณะของคนเมาเหล้าอย่างหนัก

จากตารางสรุปได้ว่า การตีความบทบาทความเป็นตลาดของนางเมรีในการแสดงละครชาตรี เรื่อง รถเสน ตอน แต่งงานเมรี นั้น ผู้แสดงเป็นนางเมรีจะต้องแสดงบทบาทด้วยกิริยาท่าทางแบบคนเมาเหล้าขาดสติ โดยไม่คำนึงถึงลีลาท่ารำความสวยงามตามแบบแผน บางครั้งเดินโซเซ พูดวกวนไม่เป็นคำ นั่งห้อยเท้า นั่งชันเข่า นั่งเหยียดเท้า หาวนอน สะอึก เลอคล้ายจะอาเจียน พูดตลกแทรก รวมทั้ง แสดงออกด้วยสีหน้าท่าทางและใช้น้ำเสียงเกินจริง โดยมีทั้งอารมณ์ความรู้สึกแบ่งรับแบ่งสู้เกรงใจ เอาใจและเบี่ยงเบนความสนใจของรถเสนด้วยน้ำเสียงนุ่มนวลแบบคนทั่วไปและน้ำเสียงแบบ

คนเมาส่งเสียงดัง ภายใต้บรรยากาศที่สนุกสนานครึกครื้น โดยไม่ขึ้นอยู่กับจังหวะการขับร้องและหน้าทับที่บรรเลงประกอบ ยกเว้นช่วงเพลงเมรีรำและเพลงแร้งกระพือปีกที่ผู้แสดงต้องแสดงกระบวนท่ารำให้ลงตามจังหวะการบรรเลงหน้าทับตะโพน

สำหรับการตีความอารมณ์ต้องสอดคล้องกับบทบาทความเป็นตลาด กล่าวคือ การแสดงอารมณ์ในช่วงนี้ ผู้แสดงต้องแสดงอาการของคนที่กำลังมีความรัก เข้าข้างตัวเองว่าเป็นรักแท้ที่สมปรารถนา ผู้แสดงเป็นนางเมรีจึงสามารถแสดงอารมณ์รักด้วยกิริยาอาการรักได้สมจริงตามธรรมชาติ การแสดงอารมณ์นี้เกิดในช่วงบทขับร้องเพลงร่ายชาตรี ซึ่งเป็นการแสดงอารมณ์รักอย่างต่อเนื่อง และเมื่อถึงบทนางเมรีเมาเหล้า ผู้แสดงต้องสามารถแสดงกระบวนท่ารำตีบทตามคำร้อง บางครั้งรำตามทำนองเพลงบรรเลงโดยไม่คำนึงถึงลีลาท่ารำความสวยงามตามแบบแผนแต่ยึดหน้าทับเพลงที่บรรเลงเป็นหลัก สอดแทรกกิริยาท่าทางคนเมาเหล้าขาดสติ เช่น เดินโซเซ พูดวกวนไม่เป็นคำ นั่งห้อยเท้า นั่งชันเข่า นั่งเหยียดเท้า หาวนอน สะอึก พูดตลกแทรก เลอคล้ายจะอาเจียน รวมทั้งมีการตีท่ารำประกอบการแสดงสีหน้าท่าทางและน้ำเสียงตามคำร้องในลักษณะเปรียบเทียบเกินจริง รวมทั้งสอดแทรกคำพูดแบ่งรับแบ่งสู้ เกรงใจ และต้องการเอาใจรถเสน รวมทั้งต้องการเหนี่ยวรั้งเบี่ยงเบนความสนใจของรถเสนไม่ให้กลับบ้านเมืองด้วย

4) การตีความบทบาทและอารมณ์ของตัวละครที่แสดงความเป็นตลาดในการแสดงละครนอกเป็นการสื่อสารศิลปะการแสดงละครรำให้ผู้ชมเข้าใจบทบาทและอารมณ์ความรู้สึกโกรธของตัวละครในสถานการณ์ใดสถานการณ์หนึ่ง โดยผู้แสดงจะต้องตีความบทบาทและอารมณ์ของตัวละครให้เข้าใจประดุจสวมวิญญาณตัวละครนั้น โดยเฉพาะการตีความบทบาทและอารมณ์ที่แสดงความเป็นตลาดอันเกิดจากความโกรธของพระสุวรรณหงส์ในการแสดงละครนอกที่มีจารีตทางการแสดงแบบละครหลวง หรือที่เรียกว่า ละครนอกแบบหลวง ซึ่งเน้นทั้งความงามของกระบวนท่ารำและความสนุกสนานในการดำเนินเรื่อง โดยแสดงอารมณ์โกรธผ่านสีหน้า แววตา และน้ำเสียงประกอบการขับร้องและบรรเลงที่กระชับ เด็ดขาดไม่เน้นลีลา โดยมีผู้แสดงกระบวนท่ารำเป็นองค์ประกอบความสมบูรณ์ของศิลปะละครรำ ดังปรากฏในตาราง

ตารางที่ 48 การตีความบทบาทและอารมณ์พระสุวรรณหงส์ในการแสดงละครนอก เรื่อง สุวรรณหงส์ ตอน กุมภณฑ์ถวายม้า ในรายการศรีสุขนาฏกรรม ณ โรงละครแห่งชาติ

บทประกอบการแสดง		การตีความ	
ร้องเพลงร่ายนอก		บทบาท	อารมณ์
เมื่อนั้น	*สุวรรณหงส์ทรงฟังให้กังขา*	การแสดงเปิดตัวพระสุวรรณหงส์ประกอบด้วยเพลงร่ายนอก เพลงศัพทัย เพลงรื้อ และการเจรจา	อารมณ์ของพระสุวรรณหงส์ในช่วงนี้ แสดงอารมณ์ด้วยสีหน้าสงสัยและแปลกใจ ผู้แสดงต้องแสดงกิริยาท่าทางสงสัย
สดับถ้อยพาทีอสุรา	*ราชาคิดฉงนสนเท่ห์ใจ*		
จึงตรัสว่าร้อยชั่งนั่งอยู่นี่	*อสุรีไม่เห็นหรือไฉน*		
กุมภณฑ์ส่ายหน้าเป็นเลศนัย	*ทรงชัยยิ่งพะวงสงกา*		

ตารางที่ 48 (ต่อ)

บทประกอบการแสดง		การตีความ	
ร้องเพลงร่ายนอก		บทบาท	อารมณ์
แล้วตรัสบอกมเหสีนิรมล	*บัดนี้กุมภณฑ์เขามาหา*		และแปลกใจ เมื่อได้ยินกุมภณฑ์ทูลถามหานางเกศสุริยงอยู่ที่ไหน ในขณะเดียวกันก็สงสัยว่าทำไมนางเกศสุริยงยักษ์จึงไม่ทักทายกุมภณฑ์
เหตุไรไม่ทักอสุรา	*หรือแปลกหน้าขุนยักษ์ไม่ทักทาย*		
บัดนั้น	*นางมารตกใจจับกระสับกระส่าย*	ผู้แสดงเป็นพระสุวรรณหงส์แสดงอารมณ์ด้วยอาการสงสัยและแปลกใจในท่วงทีกิริยาของนางเกศสุริยงยักษ์ที่มักพูดผิดๆ ถูกๆ เหมือนไม่เคยรู้จักกับกุมภณฑ์มาก่อน	การแสดงอารมณ์นี้เกิดในช่วงบทเพลงร่ายนอก เป็นการเคลื่อนไหวร่างกายของพระสุวรรณหงส์ด้วยกระบวนท่ารำทางนาฏยศิลป์ไทย โดยเฉพาะกิริยาที่แสดงอารมณ์สงสัยและแปลกใจ เช่น การใช้มือจีบเข้าที่อก ประกอบการแสดงสีหน้าแววตา หรือการขมวดคิ้วแสดงความสงสัย รวมทั้งการพูดเพื่อตอกย้ำกิริยาสงสัย ซึ่งถือว่าเป็นการแสดงพฤติกรรมทางอารมณ์สงสัยที่เป็นไปตามธรรมชาติและชัดเจนที่สุดในการแสดงทางนาฏยศิลป์ไทย
เกรงกุมภณฑ์รู้กลจำแลงกาย	*ทั้งกลัวพระโฉมฉายจะแคลงใจ*		
แข็งใจผินผันหันหน้ามา	*อ้อมแอ้มเจรจาปราศรัย*		
ท่าทางเชินเคอะเขอะไป	*แล้วแสร้งถามไถ่ถึงบุรี*		
ถามถึงสมบัติพัสกล	*ช้างม้ารี้พลและเสื้อสีห์*		
นางสรรค์ความถามได้เท่านี้	*ยักษิณีอึ้งอั้นหวั่นหทัย*		
ร้องเพลงจีนขายอ้อย			
บัดนั้น	*กุมภณฑ์เห็นมั่นคงไม่สงสัย*		
จึงทูลพระสุวรรณหงส์ทรงชัย	*นางคนนี้มิใช่สุริยง*		
ผีเสื้อน้ำจำแลงแปลงปลอม	*พระผ่านฟ้าอย่าได้ไหลหลง*		
มาจงประหารชีวิตให้ปลิดปลง	*ขอพระองค์ทราบเบื้องบทมาลย์*		
			การแสดงบทบาทนี้ ผู้แสดงจะต้องแสดงอารมณ์ไม่พอใจอย่างต่อเนื่องด้วยกิริยาท่าทางอึดอัด ขัดใจ ประกอบกับการแสดงออกทางสีหน้า แววตา และน้ำเสียงในลักษณะไม่พอใจ เพื่อส่งอารมณ์ให้ผู้แสดงเป็นกุมภณฑ์รับบทเพื่อชี้แจงต่อพฤติกรรมของนางเกศสุริยงยักษ์
ร้องศัพทัย			
พิโรธนัก	*ทรงศักดิ์ฟังคำร่ำขาน*	เป็นความต่อเนื่องจากการแสดงอารมณ์ไม่พอใจสะสมจนกลายเป็นอารมณ์โกรธหลังจากที่ฟังคำชี้แจงของกุมภณฑ์ เมื่อไม่ยอมรับในสิ่งที่กุมภณฑ์	การแสดงบทบาทนี้ ผู้แสดงจะต้องแสดงอารมณ์โกรธอย่างต่อเนื่องในช่วงบทเพลงศัพทัย เป็นการเคลื่อนไหวร่างกายของพระสุวรรณหงส์ด้วยกระบวน
เหม่อ้ายขุนมาร	*ใจพาลสิ้นดี*		
มึงมาหมิ่นองค์	*สุริยงมเหสี*		
โทษถึงชีวี	*ต้องม้วยมรณา*		
ใจมึงคิดคด	*เป็นกบถต่อข้า*		

ตารางที่ 48 (ต่อ)

บทประกอบการแสดง		การตีความ	
ร้องศัพทัย		บทบาท	อารมณ์
มึงนี้ชั่วช้า	*สุดหาเทียมทัน*	พยายามอธิบาย พระสุวรรณหงส์จึงแปลเจตนาที่ดีของกุมภณฑ์เป็นการหมิ่นพระมเหสี ถึงกับคาดโทษว่าต้องตาย เพราะคิดก่อกบฏ	ท่ารำทางนาฏยศิลป์ไทย โดยเฉพาะกิริยาที่แสดงอารมณ์โกรธ เช่น การใช้ฝ่ามือถูที่กกหู การใช้ฝ่ามือถูที่อก การชี้นิ้วเหยียดตึงแขนแล้วตวัดนิ้วมือ หรือการถูฝ่ามือทั้งสองแล้วปล่อยมือออกไป รวมทั้งการยกเท้ากระทืบบนพื้นให้เกิดเสียงดัง ซึ่งถือว่าเป็นการแสดงพฤติกรรมทางอารมณ์ที่รุนแรงที่สุดในการแสดงทางนาฏยศิลป์ไทย ในการแสดงละครนอก เมื่อพระสุวรรณหงส์มีความโกรธมากก็สามารถแสดงอารมณ์อย่างรุนแรงออกมาได้มากเช่นเดียวกัน รวมทั้งสามารถแสดงอารมณ์โกรธออกทางสีหน้า แววตา และน้ำเสียงได้อย่างเต็มที่
รื้อ			
พระผ่านฟ้า *ที่จริงแจ่มจันทร์* *โปรดเชื่อคำข้า* *น้องเกศสุริยง* *นี่ยักษ์แปลงกาย* *โปรดเชื่อคำข้า*	*ใช่ตัวข้าโหยกเหยกเสกสรรค์* *ใช่เกศสุริยง* *อย่าได้ใหลหลง* *อยู่นอกพารา* *ดุร้ายหนักหนา* *เถิดพระภูวไนย*	เป็นความต่อเนื่องจากการแสดงอารมณ์โกรธ คำพูดชี้แจงแสดงเหตุผลของกุมภณฑ์เปรียบเสมือนเป็นการเติมเชื้อให้เพลิงลุกรุนแรงยิ่งขึ้น ยิ่งเป็นการยั่วยุให้อารมณ์โกรธทวีความรุนแรงยิ่งขึ้น	การแสดงบทบาทนี้ ผู้แสดงยังคงแสดงอารมณ์โกรธอย่างต่อเนื่องในช่วงบทรื้อ แต่ไม่ต้องแสดงกระบวนท่ารำทางนาฏยศิลป์ไทย คงแสดงเพียงกิริยา ท่าทาง สีหน้า แววตา และใช้น้ำเสียงในการโต้แย้งกุมภณฑ์ เนื่องจากบทรื้อช่วงนี้เป็นบทบาททางนาฏยศิลป์ของผู้แสดงกุมภณฑ์
รื้อ			
ฟังว่า *ชะชะช่างกระไร* *มึงว่านี่นางมาร* *ส่วนเจ้านฤมล* *จงไปพาสุริยง*	*ราชายิ่งโกรธพิโรธใหญ่* *นะไอ้กุมภณฑ์* *คิดอ่านปลอมตน* *อยู่นอกพารา* *ตรงมาหาข้า*	ยังคงเป็นความต่อเนื่องในการแสดงอารมณ์โกรธอย่างที่สุด เมื่อได้ฟังคำชี้แจงของกุมภณฑ์ แต่กลับรู้สึกว่าถูกท้าทาย จนถึงกับขู่ให้กุมภณฑ์ไปนำนาง	การแสดงบทบาทนี้ ผู้แสดงจะต้องแสดงอารมณ์โกรธอย่างต่อเนื่องในช่วงบทรื้อที่เป็นการเคลื่อนไหวร่างกายของพระสุวรรณหงส์ด้วยกระบวนท่ารำ

ตารางที่ 48 (ต่อ)

บทประกอบการแสดง		การตีความ	
	ร้องศัพทัย	บทบาท	อารมณ์
หากไม่ได้มา	*มึงจะบรรลัย*	เกศสุริยงมา ไม่เช่นนั้นจะฆ่าให้ตาย	ทางนาฏยศิลป์ไทย โดยเฉพาะกิริยาที่แสดงอารมณ์โกรธ รวมทั้งแสดงอารมณ์โกรธออกทางสีหน้า แววตา และน้ำเสียงได้อย่างเต็มที่เช่นเดียวกับช่วงเพลงศัพทัยที่ผ่านมา
	เจรจา	เป็นความต่อเนื่องจากการแสดงอารมณ์โกรธและตอกย้ำว่าจะฆ่ากุมภณฑ์ให้ตาย หากไม่สามารถนำนางเกศสุริยงมาได้ตามที่กล่าวอ้าง	การแสดงบทบาทนี้ ผู้แสดงจะต้องแสดงอารมณ์โกรธอย่างต่อเนื่องด้วยกิริยาท่าทางแข็งกร้าวประกอบกับการแสดงออกทางสีหน้า แววตา และน้ำเสียงที่ขึงขังสมจริงกับอารมณ์โกรธเพื่อส่งอารมณ์ให้ผู้แสดงเป็นกุมภณฑ์รู้สึกตกใจกลัว และกังวลกับสิ่งที่พระสุวรรณหงส์รับสั่ง
สุวรรณหงส์	*ไป เจ้ากุมภณฑ์ มึงว่านางนี้ไม่ใช่เกศสุริยงเมียของข้า จงไปพาเกศสุริยงตัวจริงของมึงมาให้เห็นประจักษ์ หากไม่ได้มาจะฆ่ามึงให้บรรลัย* (กรมศิลปากร, 2545: 12)		ดังนั้น การแสดงอารมณ์โกรธของพระสุวรรณหงส์ในการแสดงละครนอกจึงกำหนดแสดงออกทางอารมณ์โกรธผ่านกระบวนท่ารำประกอบการขับร้องเพลงร่ายนอกเพลงศัพทัย เพลงรื้อ และการเจรจา ซึ่งผู้แสดงต้องปฏิบัติกระบวนท่ารำด้วยลีลาท่าทางที่แม่น กระชับ และฉับไว ประกอบการแสดงออกทางสีหน้า แววตา และน้ำเสียงที่แสดงอารมณ์โกรธอย่างรุนแรงที่สุด โดยมิได้คำนึงถึงสถานะความเป็นกษัตริย์แต่อย่างใด หากแต่การแสดงมุ่งความสมจริงตามธรรมชาติ
			การแสดงกิริยาท่าทางประกอบอารมณ์โกรธจึงใช้น้ำเสียงหนักเบาของการขับร้องและการบรรเลงเป็นหลัก โดยแสดงกระบวนท่ารำ

ตารางที่ 48 (ต่อ)

บทประกอบการแสดง	การตีความ	
เจรจา	บทบาท	อารมณ์
		ประกอบการแสดงออกทางสีหน้า แววตา และน้ำเสียงเพื่อสื่อสารไปยังผู้ชมในฐานะศิลปะละครรำที่ดำเนินตามแบบแผนในการแสดงละครนอกแบบหลวงเท่านั้น

จากตารางสรุปได้ว่า การตีความบทบาทความเป็นตลาดของพระสุวรรณหงส์ในการแสดงละครนอก เรื่อง สุวรรณหงส์ ตอน กุมภณฑ์ถวายม้า นั้น ผู้แสดงเป็นพระสุวรรณหงส์จะต้องแสดงบทบาทด้วยกิริยาท่าทางที่แข็งกร้าวประกอบสีหน้า แววตา และน้ำเสียงในลักษณะที่ขึงขัง ดุดัน ตามความเป็นจริงทางธรรมชาติภายใต้สถานการณ์กดดันให้เกิดการตัดสินใจอย่างใดอย่างหนึ่งที่ไม่คาดคิดมาก่อนว่าจะเกิดขึ้น การแสดงบทบาทนี้เกิดในช่วงเพลงร่ายนอก เพลงศัพทัย เพลงรื้อ และการเจรจา โดยผู้แสดงต้องแสดงกระบวนท่ารำที่กระชับ ฉับไว และเด็ดขาดซึ่งเป็นไปตามจังหวะการขับร้องและบรรเลงหน้าทับที่กระชับ ดุดัน แข็งกร้าว

สำหรับการตีความอารมณ์ต้องสอดคล้องกับบทบาทความเป็นตลาด กล่าวคือ การแสดงอารมณ์ในช่วงนี้ ผู้แสดงต้องแสดงอาการโกรธชนิด “หน้ามืดตามัว” ไม่รับฟังเหตุผลใดๆ ทั้งสิ้น หรือแม้จะรับฟังก็ขาดวิจารณญาณในการไตร่ตรองอย่างมีเหตุผล พระสุวรรณหงส์จึงบรรลุแก่โทสะขั้นรุนแรง โดยทรงท้าและขู่ให้กุมภณฑ์เร่งนำนางเกศสุริยามาพบให้ได้ตามที่กล่าวอ้าง มิเช่นนั้นจะฆ่าให้ตาย ผู้แสดงเป็นพระสุวรรณหงส์จึงต้องแสดงอารมณ์ด้วยอาการโกรธอย่างที่สุด การแสดงอารมณ์นี้เกิดในช่วงบทขับร้องเพลงร่ายนอก เพลงศัพทัย เพลงรื้อ และการเจรจา ซึ่งเป็นการแสดงอารมณ์โกรธอย่างต่อเนื่อง ผู้แสดงต้องแสดงออกด้วยความแปลกใจ ตกใจ ไม่พอใจและโกรธ รวมทั้งมีสีหน้า แววตาและน้ำเสียงที่แสดงอารมณ์โกรธจัด

ตารางที่ 49 การตีความบทบาทและอารมณ์นางเกศสุริยงในการแสดงละครนอก เรื่อง สุวรรณหงส์ ตอน กุมภณฑ์ถวายม้า ในรายการศรีสุขนาฏกรรม ณ โรงละครแห่งชาติ

บทประกอบการแสดง		การตีความ	
ร้องเพลงวิลันดาตัดชั้นเดียว		บทบาท	อารมณ์
ครั้นเกศสุริยงกับม้าต้น	*จรดลมาถึงสวนขวัญ*	การแสดงเปิดตัวนางเกศสุริยงช่วงแรกด้วยเพลงวิลันดาตัดชั้นเดียว	อารมณ์ของนางเกศสุริยงในช่วงนี้ แสดงอารมณ์ด้วยสีหน้าสงสัยและแปลกใจ ผู้แสดงต้องแสดงกิริยาท่าทางสงสัยและแปลกใจ เมื่อได้ยินกุมภณฑ์ทูลให้หลบไปก่อนอย่าให้พระสุวรรณหงส์เห็น
กุมภณฑ์จึงบอกกับแจ่มจันทร์	*อย่าเพ่อให้ทรงธรรม์ได้เห็นพักตร์*		
แล้วจึงชวนพญาอัคร	*บทจรเข้าเฝ้าพระทรงศักดิ์*		
แสร้งหัวร่อต่อกระซิกคิกคัก	*แล้วขุนยักษ์แสร้งถามภูวไนย*		

ตารางที่ 49 (ต่อ)

บทประกอบการแสดง		การตีความ	
พูด		บทบาท	อารมณ์
พระพันปี	*ยังจำพาชีได้หรือไม่*		
อัศดรตัวนี้นี่ของใคร	*เออออะไรเพ่งมองจ้อง*		
ไหนเล่าจ๊ะพระชายา	*ตะลึงทำไมทรงเงียบไป*		
สุริยง	*เหมือนใบ้บึ้งจะได้ดึงมา*		
ไยไม่สรรค์มารยาว่าเอ็ด	*ตบให้เจียนตาย*		
อึง			
ร้องเพลงร่ายนอก			
ว่าพลางเชิญเกศสุริยง	*ให้เข้ามาเฝ้าองค์พระภา*	การแสดงเปิดตัวนางเกศสุริยงช่วงหลังด้วยเพลงร่ายนอกและเพลงแขกอะหวัง	อารมณ์ของนางเกศสุริยงในช่วงนี้ แสดงอารมณ์ด้วยสีหน้าเรียบเฉย แต่มั่นใจในความเป็นพระมเหสีตัวจริง ผู้แสดงต้องแสดงกิริยาท่าทางมั่นใจเมื่อได้ยินกุมภณฑ์ทูลเชิญให้เข้าเฝ้าพระสุวรรณหงส์
สุวรรณหงส์เห็นหน้า	*สายพิศขวาพิศซ้าย*		
นัยน์ตาลาย	*ละม้ายกัน*		
บัดนั้น	*ผีเสื้อน้ำรูปนิมิตจิต*	ผู้แสดงเป็นนางเกศสุริยงแสดงอารมณ์ด้วยอาการมั่นใจในความเป็นพระมเหสีตัวจริง รวมทั้งแสดงให้เห็นว่าเป็นผู้ที่อยู่กับความถูกต้องเป็นจริง	การแสดงอารมณ์นี้เกิดในช่วงบทเพลงร่ายนอก เป็นการเคลื่อนไหวร่างกายของนางเกศสุริยงด้วยกระบวนท่ารำทางนาฏยศิลป์ไทย โดยเฉพาะกิริยาท่าทางที่แสดงอารมณ์มั่นใจ เช่น ความกล้าที่จะเผชิญหน้ากับทั้งพระสุวรรณหงส์ และนางเกศสุริยงยักษ์
เห็นสุริยงทรามวัยให้งกงัน	*ประหวั่นพรั่นพรั่นหวั่นใจใช่*		
ม้าต้นกับกุมภณฑ์	*พอดี*		
สังเกตการณ์	*เห็นนางมารลุกลนอยู่บนที่*		
ต่างตนสมใจเห็นได้ที	*หลอกล้อยักษิณีให้ลนลาน*		เพื่อถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกรักและความผูกพันที่มีต่อพระสุวรรณหงส์ ในขณะเดียวกันก็แสดงให้นางเกศสุริยงยักษ์เห็นว่าความเป็นจริงกำลังจะถูกเปิดเผย ควรที่จะหยุดการหลอกลวงทันที
เจรจาเล่นตะโพน			
กุมภณฑ์	*เอ้า แยกเขี้ยว*	ผู้แสดงเป็นนางเกศสุริยงแสดงอารมณ์ด้วยอาการไม่พอใจที่พระสุวรรณหงส์ยังหลงนางเกศสุริยงยักษ์ แม้ว่าจะเห็นนางซึ่งเป็นพระมเหสีตัวจริงแล้วก็ตาม	การแสดงอารมณ์นี้เกิดในช่วงการเจรจาเล่นตะโพน เป็นการแสดงออกทางสีหน้า แววตาเพื่อถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกไม่พึงพอใจที่มีต่อพระสุวรรณหงส์ และนางเกศสุริยงยักษ์ซึ่งเกิดจากความรัก ห่วง หวง และหึงในที่สุด
เกศสุริยงยักษ์	*(กระโดดขึ้นลงเล่นกับกุม*		
ภณฑ์)			
	เอ้า แยกเขี้ยว		
กุมภณฑ์	*เอ้า เคี้ยวฟัน*		
เกศสุริยงยักษ์	*เอ้า เคี้ยวฟัน*		
กุมภณฑ์	*ลุกขึ้นยืนยัน ออกท่านางมาร*		
	(สุริยงยักษ์ร้องและรำตามกุม		
ภณฑ์)			
สุวรรณหงส์	*น้องเกศสุริยง*		

ตารางที่ 49 (ต่อ)

บทประกอบการแสดง	การตีความ	
พูด	บทบาท	อารมณ์

เกศสุริยงยักษ์	*เพคะ (กระโดดขึ้นเตียง)* *โอย ทูลกระหม่อมแก้ว กุมภณฑ์มันล้อน้อง* *เรื่อยเชียวเพคะ*		
สุวรรณหงส์	*เหม่ อ้ายกุมภณฑ์ทำไมมาล้อเมียกู*		
ม้าต้น	*(ร้องทำนองหนังตลุงล้อนางยักษ์อีกข้าง* *หนึ่ง) อ๊อ...ออ...อ๊อ...เอ่องเงย* *โจ๊ะ ขลุกขลัก ๆ ๆ พอรุ่งแจ้งแสงทอง* *นกกาเหว่าเร่าร้องกึกก้องวนา* *นางมารจำแลง แปลงเป็นสุริยง* *ลวงพระสุวรรณหงส์ พะวงเสน่หา* *อ๊อ ออ อ๊อ* *(นางยักษ์ลงจากเตียงรำตามม้าร้อง)*		
สุวรรณหงส์	*น้องเกศสุริยง*		
เกศสุริยงยักษ์	*เพคะ (กระโดดกลับขึ้นเตียง) โอย* *ทูลกระหม่อมแก้ว ม้ามาหลอกน้องอีกแล้ว* *ละเพคะ*		
สุวรรณหงส์	*เหม่ เจ้าม้า*		
เกศสุริยงยักษ์	*โอย ทูลกระหม่อมแก้ว เมียปวดเมื่อยอีก* *แล้วละเพคะ ช่วยด้วยซีเพคะ*		
สุวรรณหงส์	*โถ ไหน ๆ น้อง ปวดเมื่อยตรงไหน*		
เกศสุริยงยักษ์	*ตรงแก้มนี่เพคะ*		
สุวรรณหงส์	*เอ้า (จูบ) ค่อยยังชั่วหรือยัง*		
เกศสุริยงยักษ์	*หายเป็นปลิดทิ้งเชียวเพคะ* *พระทูลกระหม่อมแก้ว* ร้องเพลงแขกอะหวัง		
เมื่อนั้น *กระทืบบาทตวาดมาว่านางมาร* *กอดกกผัวเขาเอาซึ่งหน้า* *ยังซ้ำสรรค์ปั้นเล่ห์เพทุบาย*	*เกศสุริยงเคืองใจดังไฟผลาญ* *ช่างหน้าด้านลิ้นดีไม่มีอาย* *เขาตามมาถึงนี่ไม่หนีหาย* *ตัณหาตาลายใจกาลี* (กรมศิลปากร, 2526: 21-23)	เป็นความต่อเนื่องของการแสดงอารมณ์ไม่พอใจที่เกิดจากอารมณ์รัก ห่วง หวง หึงและกลายเป็นความโกรธอย่างรุนแรงในที่สุด	การแสดงอารมณ์นี้เกิดในช่วงบทเพลงแขกอะหวัง เป็นการเคลื่อนไหวร่างกายของนางเกศสุริยงด้วยกระบวนท่ารำทางนาฏยศิลป์ไทย โดยเฉพาะกิริยาท่าทางที่แสดงอารมณ์โกรธ เช่น การใช้ฝ่ามือถูที่กกหู การใช้ฝ่ามือถูที่อก การชี้นิ้ว เหยียดตึงแขนแล้วตวัดนิ้วมือ หรือการถูฝ่ามือทั้งสองแล้ว

ตารางที่ 49 (ต่อ)

บทประกอบการแสดง	การตีความ	
	บทบาท	อารมณ์
		ปล่อยมือออกไป รวมทั้งการยก

		เท้ากระทืบบนพื้นให้เกิดเสียงดัง ซึ่งถือว่าเป็นการแสดงพฤติกรรมทางอารมณ์ที่รุนแรงที่สุดในการแสดงทางนาฏยศิลป์ไทย รวมทั้งแสดงอารมณ์โกรธออกทางสีหน้า แววตา และน้ำเสียงได้อย่างเต็มที่ สำหรับการแสดงละครนอก การแสดงบทบาทนี้ ผู้แสดงจะต้องแสดงอารมณ์ไม่พอใจอย่างต่อเนื่องด้วยกิริยาท่าทางอึดอัด ขัดใจ และโกรธประกอบกับการแสดงออกทางสีหน้า แววตา และน้ำเสียงในลักษณะไม่พอใจและโกรธอย่างรุนแรงเพื่อส่งอารมณ์ให้ผู้แสดงเป็นนางเกศสุริยงยักษ์รับบทต่อเพื่อโต้กลับทันทีทันใด ดังนั้น การแสดงอารมณ์โกรธของนางเกศสุริยงในการแสดงละครนอกจึงกำหนดแสดงออกทางอารมณ์โกรธผ่านกระบวนท่ารำประกอบการขับร้องเพลงแขกอะหวัง ซึ่งผู้แสดงต้องปฏิบัติกระบวนท่ารำด้วยลีลาท่าทางที่แม่น กระชับและฉับไว ประกอบการแสดงออกทางสีหน้า แววตา และน้ำเสียงที่แสดงอารมณ์โกรธอย่างรุนแรงที่สุด โดยมิได้คำนึงถึงสถานะความเป็นกษัตริย์แต่อย่างใด หากแต่การแสดงมุ่งความสมจริงตามธรรมชาติ การแสดงกิริยาท่าทางประกอบอารมณ์โกรธจึงใช้น้ำเสียงหนักเบาของการขับ

ตารางที่ 49 (ต่อ)

บทประกอบการแสดง	การตีความ	
	บทบาท	อารมณ์
		ร้องและการบรรเลงเป็นหลัก

		โดยแสดงกระบวนท่ารำประกอบการแสดงออกทางสีหน้า แววตา และน้ำเสียงเพื่อสื่อสารไปยังผู้ชมในฐานะศิลปะละครรำที่ดำเนินตามแบบแผนในการแสดงละครนอกแบบหลวงเท่านั้น

จากตารางสรุปได้ว่า การตีความบทบาทความเป็นตลาดของนางเกศสุริยงในการแสดงละครนอก เรื่อง สุวรรณหงส์ ตอน กุมภณฑ์ถวายม้า นั้น ผู้แสดงเป็นนางเกศสุริยงจะต้องแสดงบทบาทด้วยกิริยาท่าทางที่ไม่พึงพอใจอย่างที่สุดจนโกรธอย่างรุนแรงประกอบสีหน้า แววตา และน้ำเสียงในลักษณะที่ก้าวร้าวตามความเป็นจริงทางธรรมชาติภายใต้สถานการณ์กดดันให้เกิดการตัดสินใจอย่างใดอย่างหนึ่งที่ไม่คาดคิดมาก่อนว่าจะเกิดขึ้น การแสดงบทบาทนี้เกิดในช่วงเพลงแขกอะหวัง โดยผู้แสดงต้องแสดงกระบวนท่ารำที่กระชับ ฉับไว และเด็ดขาดซึ่งเป็นไปตามจังหวะการขับร้องและบรรเลงหน้าทับที่กระชับ ดุดัน

สำหรับการตีความอารมณ์ต้องสอดคล้องกับบทบาทความเป็นตลาด กล่าวคือ การแสดงอารมณ์ในช่วงนี้ ผู้แสดงต้องแสดงอาการโกรธชนิด “เลือดขึ้นหน้า” หรือ “เสียทองเท่าหัว ไม่ยอมเสียผัวให้ใคร” นางเกศสุริยงจึงบรรลุแก่โทสะขั้นรุนแรง โดยด่าว่าด้วยคำหยาบ และแสดงกิริยาท่าทางที่ก้าวร้าวรุนแรงโดยมิได้คำนึงถึงสถานะกษัตรีย์แต่อย่างใด ผู้แสดงเป็นนางเกศสุริยงจึงต้องแสดงอารมณ์ด้วยอาการโกรธอย่างที่สุด การแสดงอารมณ์นี้เกิดในช่วงบทขับร้องเพลงแขกอะหวังซึ่งเป็นการแสดงอารมณ์โกรธอย่างต่อเนื่อง ผู้แสดงต้องแสดงออกด้วยความไม่พอใจและโกรธ รวมทั้งมีสีหน้าแววตาและน้ำเสียงที่แสดงอารมณ์โกรธจัด

4.7.1.2 การตีบทประกอบลีลาท่ารำและอารมณ์ความรู้สึกในการแสดงละครรำ

การตีบทบาทประกอบลีลาท่ารำและอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครที่แสดงความเป็นตลาดในการแสดงละครรำเป็นการสื่อสารให้ผู้ชมเข้าใจบทบาทและอารมณ์ความรู้สึกของตัวละคร โดยเฉพาะอย่างยิ่งบทบาทความเป็นตลาดที่นอกจากจะสื่อสารท่ารำและอารมณ์ของตัวละครแล้ว ตัวละครยังสอดแทรกกิริยาท่าทาง แสดงสีหน้า แววตา รวมทั้งอาจมีการใช้เสียงจริงในการแสดงอีกด้วยเพื่อให้สมบทบาทและเป็นไปตามธรรมชาติซึ่งขึ้นอยู่กับประเภทของละครรำเป็นสำคัญ ดังเช่นตัวอย่างการตีบทประกอบลีลาท่ารำและอารมณ์ความรู้สึกในการแสดงโขนและละครนอก ดังตาราง

1) การตีบทประกอบลีลาท่ารำและอารมณ์ความรู้สึกตามบทขับร้องเพลงทะเลบ้าของพระรามในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน นางอดูลปีศาจสิงรูป ในรายการศรีสุขนาฏกรรม ณ โรงละครแห่งชาติ ดังบทที่ว่า

ร้องเพลงทะเลบ้า

เหม่เหม่ดูดู่อีทรลักษณ์ *ชั่วช้าอัปลักษณ์หยาบใหญ่*

เสียแรงกูรักเท่าดวงใจ *ควรหรือเป็นได้ถึงเพียงนี้*
ลอบเขียนรูปชู้ไว้ชมเล่น *ครั้นเห็นซัดใส่เอาทาสี*
อนิจจาไม่รู้ว่ากาลี *เสียทีไปตามเอามึงมา*
ทำศึกปิ้มปางตัวตาย *กลับเป็นแสนร้ายสองหน้า*
แม้นแจ้งว่ารักอสุรา *กูจะรับมึงมาด้วยอันใด*

การวิเคราะห์การตีบทประกอบลีลาท่ารำและอารมณ์ความรู้สึกในการขับร้องเพลงทะเลบ้าของพระรามในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน นางอดูลปีศาจสิงรูป ในรายการศรีสุขนาฏกรรม ณ โรงละครแห่งชาติ ดังปรากฏในตาราง

ตารางที่ 50 การตีบทประกอบลีลาท่ารำและอารมณ์ความรู้สึกตามบทขับร้องเพลงทะเลบ้าของพระรามในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน นางอดูลปีศาจสิงรูป ในรายการศรีสุขนาฏกรรม ณ โรงละครแห่งชาติ

ลำดับ	บท/เพลงทะเลบ้า	ลีลาท่ารำ	อารมณ์ความรู้สึก
1	*เหม่เหม่*	ทิศทาง: ด้านหน้า ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: จีบมือขวา (ท่าเรียก) ด้านข้างลำตัว 2 ครั้ง มือซ้ายเท้าสะเอว เท้า: ยืนเท้าซ้าย ยกเท้าขวากระทืบเท้า 2 ครั้ง	ในการแสดงเป็นภาวะของพีภัสะรส รสของความเบื่อความชัง ภาวะอันเกิดจากสถายีภาวะ ชื่อ ชุคุปสา ของความชัง เกิดขึ้นโดยวิภาวะ (เหตุการณ์) คือ การได้ยินหรือเห็นสิ่งที่ไม่ (ประสงค์) ชอบใจ สิ่งที่ไม่ปรารถนา เป็นเหตุให้จิตใจ
	ดูดู๋	ทิศทาง: ด้านหน้า ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือขวาชี้นิ้วชี้ แขนตึงด้านข้างลำตัว มือซ้ายเท้าสะเอว เท้า: ยืนพักเท้าขวา	ฟุ้งซ่านขนาดหนัก ผู้แสดงพระราม พึงแสดงด้วย อนุภาวะ (ทำท่าทาง) คือ โกรธ ชี้นิ้ว ตวาด สยิ้วหน้า สลดใจ ซึ่งเป็นสาเหตุแห่งภาวะของเราทระรส เป็นตัวสถายีภาวะของความโกรธในเวลาต่อมา
	อีทรลักษณ์	ทิศทาง: ด้านหน้า ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือขวาตวัดนิ้วเข้าหาลำตัว มือซ้ายเท้าสะเอว เท้า: ยืนพักเท้าซ้าย	เราทระรส นั้นเกิดขึ้นโดยวิภาวะ (เหตุการณ์ที่ปรากฏ) คือ ความโกรธ พูดให้เจ็บใจ กล่าวหยาบคาย พระรามพึงแสดงอนุภาวะ (ทำท่าทาง) คือ ทำตาแดง ขมวดคิ้ว เม้มปาก ขบฟัน

ตารางที่ 50 (ต่อ)

ลำดับ	บท/เพลงทะเลบ้า	ลีลาท่ารำ	อารมณ์ความรู้สึก
2	*ชั่วช้าอัปลักษณ์*	ทิศทาง: ด้านหน้า ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือขวาเท้าสะเอว มือซ้ายบาดมือต่ำระดับเอวออกข้างลำตัว	ในการแสดงเกิดจาก สถายีภาวะ ของความโกรธ สืบเนื่องจาก วยภิจารี (เหตุส่งเสริม) ชื่อ จปลตา คือ ความหวั่นไหว ย่อมเกิดขึ้นโดย วิภาวะ คือความเกลียด

	หยาบใหญ่	เท้า: เท้าซ้ายก้าวข้าง ทิศทาง: ด้านหน้า ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือทั้งสองข้างตบผ่านด้านหน้าระดับปาก เท้า: ยืนพักเท้าซ้าย น้ำหนักอยู่เท้าขวา	ความโกรธ ประพฤติกดขี่ข่มเหง ผู้แสดงความโกรธนี้ พึงแสดงด้วยอนุภาวะ (ทำท่าทาง) คือ ดุ ถลึงตา เม้มปากกัดฟัน ผู้โกรธในเพื่อนรักพึงทำท่าโกรธ คือ ชำเลืองดูด้วยหางตา ขมวดคิ้ว
3	*เสียแรงกูรัก*	ทิศทาง: ด้านหน้า ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือทั้งสองข้าง แบทาบมือไขว้บนหน้าอก เท้า: ยืนพักเท้าขวา น้ำหนักอยู่เท้าซ้าย	ในการแสดงพึงแสดงด้วย วยภิจารีภาวะ (เหตุส่งเสริม) ชื่อ จปลตา คือ ความหวั่นไหว ย่อมเกิดขึ้นโดย วิภาวะ คือ ความโกรธ และการแสดง จปลตา คือ ความหวั่นไหวนั้น ผู้แสดงพระราม พึงแสดงด้วย อนุภาวะ คือ พูดหยาบคาย
	เท่าดวงใจ	ทิศทาง: ด้านหน้า ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือขวาเท้าสะเอว มือซ้ายจีบเข้าหาลำตัวระหว่างอก เท้า: เท้าขวาก้าวข้าง	
4	*ควรหรือเป็นได้*	ทิศทาง: ด้านหน้า ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือขวาเท้าสะเอว มือซ้ายแบมือหงายแล้วโกยมือขึ้นด้านข้างลำตัว เท้า: ยืนพักเท้าขวา น้ำหนักอยู่เท้าซ้าย	ในการแสดงพึงแสดงด้วย สถายีภาวะ ชื่อ โศกะ คือ ความแห้งใจ ย่อมเกิดขึ้นโดย วิภาวะ คือ ความพลัดพรากจากคนรัก และได้รับความทุกข์ พระรามพึงแสดง ความโศกนั้น ด้วยอนุภาวะ คือ ถอนใจยาว
	ถึงเพียงนี้	ทิศทาง: ด้านหน้า ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือขวาตบลงบนหน้าขาขวา มือซ้ายเท้าสะเอว เท้า: ยืนพักเท้าซ้าย น้ำหนักอยู่เท้าขวา	

จากตารางสรุปได้ว่า การแสดงของพระรามในช่วงต้นของบทขับร้องเพลงทะเลบ้านี้ การแสดงออกทางอารมณ์ยังคงต่อเนื่องจากการได้เห็นรูปวาดของทศกัณฐ์ ในตำรานาฏยศาสตร์ ภาวะนี้เป็นภาวะของพีภัสะรส อันเกิดจาก สถายีภาวะ ชื่อ ชุคุปสา ของความชัง เกิดขึ้นโดยวิภาวะ (เหตุการณ์) คือ การได้ยินหรือเห็นสิ่งที่ไม่ (ประสงค์) ชอบใจ สิ่งที่ไม่ปรารถนา เป็นเหตุให้จิตใจฟุ้งซ่านขนาดหนัก ผู้แสดงพระราม พึงแสดงด้วย อนุภาวะ(ทำท่าทาง) คือ โกรธ ชี้นิ้ว ตวาด สยิ้วหน้า สลดใจ ซึ่งเป็นสาเหตุแห่งภาวะของ เราทระรส เป็นตัว สถายีภาวะของความโกรธในช่วงเวลาต่อมา เราทระรส นั้นเกิดขึ้นโดยวิภาวะ (เหตุการณ์ที่ปรากฏ) คือ ความโกรธ พูดให้เจ็บใจ กล่าวหยาบคาย

พระรามพึงแสดงอนุภาวะ (ทำท่าทาง) คือ ทำตาแดง ขมวดคิ้ว เม้มปาก ขบฟัน ด้วยกริยาที่ปฏิบัติได้แต่พองาม โดยวางสีหน้าเรียบ การแสดงความสลดใจจากความรู้สึกที่เกิดขึ้นแต่ภายใน พึงเป็นลักษณะในการแสดงออกของคนชั้นสูง ด้วยกิริยาท่าทางสงบภาคภูมิตามคุณลักษณะของกษัตริย์หรือสมมติเทพ

นอกจากนี้ ด้วยความรักที่มีต่อนางสีดาเสมอมา เมื่อพระรามหลงเข้าใจว่าสีดา คิดนอกใจ ซึ่งแสดงความรู้สึกแห่งความโกรธจนไม่สามารถระงับอารมณ์ของตนได้ การแสดงของพระรามในช่วงนี้จึงปรากฏภาวะในด้านต่างๆ ดังนี้ ผู้แสดงบทบาทพระรามพึงแสดง สถายีภาวะ ของความโกรธสืบเนื่องจาก วยภิจารี (เหตุส่งเสริม) ชื่อ จปลตา คือ ความหวั่นไหว ย่อมเกิดขึ้นโดย วิภาวะ คือ ความเกลียด ความโกธร ประพฤติกดขี่ข่มเหง ผู้แสดงความโกรธนี้ พึงแสดงด้วย อนุภาวะ (ทำท่าทาง) คือ ดุถลึงตา เม้มปากกัดฟัน ผู้โกรธในเพื่อนรักพึงทำท่าโกรธ คือ ชำเลืองดูด้วยหางตา ขมวดคิ้ว อีกทั้งในการแสดงพึงแสดงยังเกิด วยภิจารีภาวะ (เหตุส่งเสริม) ชื่อ จปลตา คือ ความหวั่นไหว ย่อมเกิดขึ้นโดย วิภาวะ คือ ความโกรธ และการแสดง จปลตา คือความหวั่นไหวนั้น ผู้แสดงพระราม พึงแสดงด้วย อนุภาวะ คือ พูดหยาบคาย และเกิดสถายีภาวะ ชื่อ โศกะ คือ ความแห้งใจ ย่อมเกิดขึ้นโดย วิภาวะ คือ ความพลัดพรากจากคนรัก และได้รับความทุกข์ พระรามพึงแสดง ความโศกนั้น ด้วยอนุภาวะ คือ ถอนใจยาว

พระรามโดยสถานะแล้วคือ พระนารายณ์อวตาร และยังคงเป็นกษัตริย์ผู้ได้รับการอบรมมารยาทของขัตติยะกษัตริย์มาอย่างเข้มงวด ดังนั้น ในการแสดงพระรามจึงไม่แสดงกิริยาอาการตามอารมณ์จนเกินไป กระบวนท่ารำของพระรามจึงต้องเป็นกระบวนท่าที่แสดงถึงการรู้จักระงับอารมณ์ต่างๆ ได้ กล่าวคือ เป็นลีลาท่าทางที่เรียบง่าย ต้องไม่แสดงออกทางพฤติกรรมที่สื่อท่าทางขณะตีบทประกอบการพากย์เจรจา การขับร้อง และการบรรเลงมากจนเกินขอบเขต โดยต้องไม่แสดงสีหน้าหรือผสานสายตากับผู้ร่วมแสดงมากนัก หากแต่ต้องวางสีหน้าเรียบเฉยเพื่อแสดงให้เห็นว่าเป็นผู้สำรวมกิริยาและอารมณ์ต่างๆ ได้ และเพื่อให้เป็นไปตามรูปแบบหรือจารีตทางการแสดงเดิมที่มีลักษณะการเคลื่อนไหวร่างกายที่สงบ ภูมิ ประกอบด้วยกระบวนท่ารำที่เป็นกระบวนท่าวิจิตรศิลป์ ซึ่งได้รับการปรุงแต่งและสืบทอดผ่านกระบวนการทางด้านนาฏยศิลป์จากรุ่นสู่รุ่นเป็นหลัก โดยเฉพาะอย่างยิ่งการแสดงอารมณ์ทางสีหน้าที่ราบเรียบดุจใบหน้าภาพจิตรกรรมเทพเจ้าหรือใบหน้าหุ่น ดังตาราง

ตารางที่ 51 ตารางแสดงบทบาทความเป็นตลาดบท “พระราม” กับรสที่แสดงออกตามหลักนาฏยศาสตร์ตำรารำในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน นางอดูลปีศาจสิงรูป ในรายการศรีสุขนาฏกรรม ณ โรงละครแห่งชาติ

รสในนาฏยศาสตร์ ตำรารำ	การแสดงออก ตามหลักนาฏยศาสตร์ ตำรารำ	การแสดงบทบาท ความเป็นตลาด

พีภัสะรส (ความชัง) เราทระรส (ความโกรธ)	เราทระรส (อารมณ์แห่งความโกรธ) แสดงออกทางอารมณ์ด้วยการพูดประชดประชัน น้ำเสียงหมางเมิน ทำกิริยาหลีกหนีห่าง ไม่สบตาหรือมองหน้าด้วยความโกรธ	พระรามแสดงอารมณ์ด้วยอาการโกรธอย่างที่สุด โดยระบายความในใจเปรียบเทียบว่าเสียแรงรักนางสีดายิ่งดวงใจ แต่กลับมาวาดรูปทศกัณฐ์ ***"ชู้"*** ไว้ดูต่างหน้า เสียแรงที่ทำสงครามแทบตาย ถ้ารู้ว่ายังรักทศกัณฐ์อยู่ ก็ไม่รู้ว่าจะตามเอาคืนมาทำไม

2) การตีบทประกอบลีลาท่ารำและอารมณ์ความรู้สึกตามบทขับร้องเพลงร่ายและบทเจรจาของนางสีดาในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน สัจจาธิษฐานของนางสีดา ในรายการศรีสุขนาฏกรรม ณ โรงละครแห่งชาติ ดังบทที่ว่า

ร้องเพลงร่าย

เมื่อนั้น *โฉมนางสีดาเสน่หา*
ได้ฟังทศเศียรอสุรา *กัญญากลุ้มกลัดขัดใจ*
ดั่งต้องศรแสลงมาแทงกรรณ *จะกลั้นความแค้นก็ไม่ได้*
หยิบไม้ปักลงแล้วว่าไป *ไอ้ไม้จัญไรอัปรีย์*

เจรจา

ชิชะ ไอ้ไม้กาลีฤดีโฉด ตัวเจ้านี้มีโทษถึงอาสัญ ช่างเลวร้ายใครไม่เทียมทัน ทั้งโลกา ยังมิหนำซ้ำเสนอหน้ามาพาที เพี้ยงเอ๋ยเชิญเดชะพระจักรีรีบมาโปรด จะได้ทรงสังหารผลาญโคตรไอ้ไม้คด ให้โลกสิ้นทุกข์สุขปรากฏทั้งแหล่งหล้า

การวิเคราะห์การตีบทประกอบลีลาท่ารำและอารมณ์ความรู้สึกในการขับร้องเพลงร่าย และบทเจรจาของนางสีดาในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน สัจจาธิษฐานของนางสีดา ในรายการศรีสุขนาฏกรรม ณ โรงละครแห่งชาติ ดังปรากฏในตาราง

ตารางที่ 52 การตีบทประกอบลีลาท่ารำและอารมณ์ความรู้สึกในการขับร้องเพลงร่ายของนางสีดาในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน สัจจาธิษฐานของนางสีดา ในรายการศรีสุขนาฏกรรม ณ โรงละครแห่งชาติ

ลำดับ	บท/เพลง	ลีลาท่ารำ	อารมณ์ความรู้สึก
1	*เมื่อนั้น* *โฉมนางสีดาเสน่หา*	ทิศทาง: ด้านหน้า ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือขวาส่งจีบหลังแขนตึง	ในการแสดงเป็นภาวะของกรุณารส คือ ความกรุณา อันเกิดจากสถายีภาวะ ชื่อโศกะ ความกรุณาเกิดขึ้นโดยวิภาวะ

		มือซ้ายจีบหงายเข้าอก เท้า: นั่งพับเพียบทางขวา	(เหตุการณ์ที่ปรากฏ) คือ การตกทุกข์ได้ยาก การพลัดพรากจากคนรัก ถูกลงโทษจองจำ ผู้แสดงนางสีดา พึงแสดงด้วย อนุภาวะ (ทำท่าทาง) คือคร่ำครวญ รำพัน หน้าแห้งถอดสี ถอนใจใหญ่ โดยมี (เหตุส่งเสริม) วยภิจารีภาวะ ของความกรุณา ชื่อ นิรเวทะ คือ ความไม่มีศรัทรา หรือไม่แยแสต่อสิ่งอะไร
2	*ได้ฟังทศเศียรอสุรา*	ทิศทาง: ด้านหน้า ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือขวาวางมือราบบนหน้า ขาขวาส่วนบน มือซ้ายวางมือบนหน้าขาขวา ส่วนล่างเหนือเข่า เท้า: นั่งพับเพียบทางขวา	ในการแสดงเป็นสาเหตุแห่งภาวะของเราทระรส เป็นตัว สถายีภาวะของความโกรธที่เกิดจากศัตรู เราทระรส นั้นเกิดขึ้นโดย วิภาวะ (เหตุการณ์ที่ปรากฏ) คือ ความขัดเคือง สีดาพึงแสดงอนุภาวะ (ทำท่าทาง) คือ สยิ้วหน้า เอามือถูอก
	กัญญากลุ้มกลัดขัดใจ	ทิศทาง: ด้านหน้า ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือขวาวางมือราบบนหน้า ขาขวาส่วนบน มือซ้ายวางแบทาบถูระหว่างอก เท้า: นั่งพับเพียบทางขวา	
3	*ดั่งต้องศรแสลง*	ทิศทาง: ด้านหน้า ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือซ้ายตั้งวงแขนตึงด้านข้างลำตัว มือขวาจีบปรกข้าง เท้า: นั่งพับเพียบด้านขวา	ในการแสดงเป็นภาวะของพีภัสะรส รสของความเบื่อความชัง อันเกิดจาก สถายีภาวะ ชื่อ ชุคุปสาของความชัง เกิดขึ้นโดยวิภาวะ (เหตุการณ์) คือ การได้ยินหรือเห็นสิ่งที่ไม่ (ประสงค์) ชอบใจ สิ่งที่ไม่ปรารถนา เป็นเหตุให้จิตใจฟุ้งซ่านขนาดหนัก

ตารางที่ 52 (ต่อ)

ลำดับ	บท/เพลง	ลีลาท่ารำ	อารมณ์ความรู้สึก
	มาแทงกรรณ	ทิศทาง: ด้านหน้า ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือซ้ายวางมือ บนหน้าขาขวา มือขวาจีบพร้อมหันมือจีบเข้าแทงหูด้านซ้าย เท้า: นั่งพับเพียบด้านขวา	ผู้แสดงนางสีดา พึงแสดงด้วย อนุภาวะ (ทำท่าทาง) คือ โกรธ สยิ้วหน้า สลดใจ โดยมี (เหตุส่งเสริม) วยภิจารีภาวะ ของพีภัสะรสนั้น ในการแสดงพึงแสดงด้วยวยภิจารี (เหตุส่งเสริม) ชื่อ ชื่ออมรรษะ คือ ความโกรธเหลือกลั้น วิภาวะ (เหตุการณ์ที่ปรากฏ) เกิดขึ้นแก่ผู้ที่ถูกติเตียน ดูหมิ่นเกียรติ ศักดิ์ศรี สีดาพึงแสดง อนุภาวะ คือ ครุ่นคิด ค้นหาอุบาย
	จะกลั้นความแค้นก็ไม่ได้	ทิศทาง: ด้านหน้า ศีรษะ: เอียงขวา มือ: รวมประสานมือด้านหน้า	

		เท้า: นั่งพับเพียบด้านขวา	
4	*หยิบไม้ปักลงแล้วว่าไป*	ทิศทาง: ด้านหน้า ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือซ้ายวางมือบนหน้าขาขวา มือขวาหยิบกิ่งไม้ขึ้นมาแล้วปักปลายยอดลงบนพื้น เท้า: นั่งพับเพียบด้านขวา	ในการแสดงพึงแสดงด้วย สถายีภาวะชื่ออุตสาหะ จัดเป็นนิสัยของคนชั้นสูงและอุสาหะนั้น ย่อมเกิดโดยวิภาวะ (เหตุการณ์ที่ปรากฏ) คือ ความมั่นคง ความกล้าหาญ สีดาพึงแสดงอนุภาวะ (ทำท่าทาง) คือ ความตั้งมั่น ความมั่นคง ความเฉลียวฉลาดในเชิงการงาน โดยมี (เหตุส่งเสริม) วยภิจารีภาวะ ของความอุสาหะ ชื่อ อวหิตถะ คือความเสแสร้งเป็นตัวการซ่อนอาการไว้ไม่ให้แสดงออกมา และความแสแสร้งนั้น ย่อมเกิดขึ้นโดย วิภาวะ คือ กลอุบาย สีดาพึงแสดง อนุภาวะ คือ พูดทางหนึ่ง มองไปอีกทางหนึ่ง
	ไอ้ไม้จัญไรอัปรีย์	ทิศทาง: ด้านหน้า ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือซ้ายวางมือบนหน้าขาขวา มือขวาชี้นิ้วชี้ขึ้นเดาะ แล้วตวัดฟาดนิ้ว เท้า: นั่งพับเพียบด้านขวา	

จากตารางสรุปได้ว่า การแสดงของนางสีดาในช่วงต้นของบทขับร้องเพลงร่ายนี้ การแสดงออกทางอารมณ์ยังคงต่อเนื่องจากการได้ฟังทศกัณฐ์พูดจาเกี้ยวพาราสี ในตำรานาฏยศาสตร์ ภาวะนี้เป็นภาวะของกรุณารส คือ ความกรุณา อันเกิดจากสถายีภาวะ ชื่อ โศกะ ความกรุณาเกิดขึ้นโดยวิภาวะ (เหตุการณ์ที่ปรากฏ) คือ การตกทุกข์ได้ยาก การพลัดพรากจากคนรัก ถูกลงโทษจองจำ ผู้แสดงนางสีดา พึงแสดงด้วย อนุภาวะ (ทำท่าทาง) คือคร่ำครวญรำพัน หน้าแห้งถอดสี ถอนใจใหญ่ โดยมี (เหตุส่งเสริม) วยภิจารีภาวะ ของความกรุณา ชื่อ นิรเวทะ คือ ความไม่มีศรัทรา หรือไม่แยแสต่อสิ่งอะไร ในการแสดงเป็นสาเหตุแห่งภาวะของเราทระรส เป็นตัว สถายีภาวะของความโกรธที่เกิดจากศัตรู เราทระรส นั้นเกิดขึ้นโดย วิภาวะ (เหตุการณ์ที่ปรากฏ) คือ ความขัดเคือง สีดาพึงแสดงอนุภาวะ (ทำท่าทาง) คือ สยิ้วหน้า เอามือถูอกด้วยกิริยาท่าทางแต่พองาม โดยวางสีหน้าเรียบเฉยประดุจหุ่น การแสดงความโกรธจากความรู้สึกภายใน พึงเป็นลักษณะในการแสดงออกของคนชั้นสูง ด้วยกิริยาท่าทางสงบภาคภูมิตามคุณลักษณะของนางกษัตริย์

นอกจากนี้ ด้วยความซื่อสัตย์ที่นางสีดามีต่อพระราม เมื่อทศกัณฐ์หักหาญเข้ามาพูดเกี้ยวพาราสีทั้งที่รู้อยู่แล้วว่าพระรามเป็นสามีของนาง การแสดงของนางสีดาในช่วงนี้จึงปรากฏภาวะของ พีภัสะรส รสของความเบื่อความชัง อันเกิดจาก สถายีภาวะ ชื่อ ชุคุปสาของความชัง เกิดขึ้นโดยวิภาวะ (เหตุการณ์) คือ การได้ยินหรือเห็นสิ่งที่ไม่ (ประสงค์) ชอบใจ สิ่งที่ไม่ปรารถนา เป็นเหตุให้จิตใจฟุ้งซ่านขนาดหนัก ผู้แสดงบทบาทนางสีดาพึงแสดงด้วย อนุภาวะ (ทำท่าทาง) คือ โกรธ สยิ้วหน้า สลดใจ โดยมี (เหตุส่งเสริม) วยภิจารีภาวะ ของพีภัสะรสนั้น ในการแสดงพึงแสดงด้วยวยภิจารี (เหตุส่งเสริม) ชื่อ ชื่อ อมรรษะ คือ ความโกรธเหลือกลั้น วิภาวะ (เหตุการณ์ที่ปรากฏ) เกิดขึ้นแก่ผู้ที่ถูกติเตียน ดูหมิ่นเกียรติ ศักดิ์ศรี สีดาพึงแสดง อนุภาวะ คือ ครุ่นคิด ค้นหาอุบาย ผู้แสดงพึงแสดงด้วย

สถายีภาวะชื่อ อุตสาหะ จัดเป็นนิสัยของคนชั้นสูงและอุสาหะนั้น ย่อมเกิดโดยวิภาวะ(เหตุการณ์ที่ปรากฏ) คือ ความมั่นคงความกล้าหาญ สีดาพึงแสดงอนุภาวะ(ทำท่าทาง) คือ ความตั้งมั่น ความมั่นคง ความเฉลียวฉลาดในเชิงการงาน โดยมี (เหตุส่งเสริม) วยภิจารีภาวะ ของความอุสาหะ ชื่อ อวหิตถะ คือความเสแสร้ง เป็นตัวการซ่อนอาการไว้ไม่ให้แสดงออกมา และความแสแสร้งนั้น ย่อมเกิดขึ้นโดย วิภาวะ คือ กลอุบาย สีดาพึงแสดง อนุภาวะ คือ พูดทางหนึ่ง มองไปอีกทางหนึ่ง

นางสีดาโดยสถานะแล้วคือ พระลักษมีอวตาร และยังคงเป็นนางกษัตริย์ที่มีกิริยามารยาทเรียบร้อยงดงามหามีผู้ใดเสมอเหมือน ดังนั้น ในการแสดงนางสีดาจึงไม่แสดงกิริยาอาการตามอารมณ์ความรู้สึกจนเกินไป กระบวนท่ารำของนางสีดาจึงต้องเป็นกระบวนท่าที่แสดงถึงการรู้จักระงับอารมณ์ต่างๆ ได้ กล่าวคือ เป็นลีลาท่าทางที่เรียบง่าย ต้องไม่แสดงออกทางพฤติกรรมที่สื่อท่าทางขณะตีบทประกอบการพากย์เจรจา การขับร้อง และการบรรเลงมากจนเกินขอบเขต โดยไม่ ต้องแสดงสีหน้าแววตามากนัก หากต้องวางสีหน้าเรียบเฉยเพื่อแสดงให้เห็นว่าเป็นผู้สำรวมกิริยาท่าทางและเก็บความรู้สึกได้ เพื่อให้เป็นไปตามรูปแบบหรือจารีตทางการแสดงเดิมที่มีลักษณะการเคลื่อนไหวร่างกายที่สงบ ภูมิ ประกอบด้วยกระบวนท่ารำแบบวิจิตรศิลป์ ซึ่งได้รับการปรุงแต่งและสืบทอดผ่านกระบวนการทางด้านนาฏยศิลป์จากรุ่นสู่รุ่นเป็นหลัก โดยเฉพาะอย่างยิ่งการแสดงอารมณ์ทางสีหน้าที่ราบเรียบดุจใบหน้าภาพจิตรกรรมเทพเจ้าหรือใบหน้าหุ่น ดังตาราง

ตารางที่ 53 ตารางแสดงบทบาทความเป็นตลาดบท “นางสีดา” กับรสที่แสดงออกตามหลักนาฏยศาสตร์ตำรารำในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน สัจจาธิษฐานของนางสีดา ในรายการศรีสุขนาฏกรรม ณ โรงละครแห่งชาติ

รสในนาฏยศาสตร์ ตำรารำ	การแสดงออก ตามหลักนาฏยศาสตร์ ตำรารำ	การแสดงบทบาท ความเป็นตลาด
พีภัสะรส (ความชัง) เราทระรส (ความโกรธ)	เราทระรส (อารมณ์แห่งความโกรธ) แสดงออกทางอารมณ์ด้วยการพูด ประชดประชัน น้ำเสียงหมางเมิน ทำกิริยาหลีกหนีห่าง ไม่สบตาหรือมองหน้าด้วยความโกรธ	นางสีดาโกรธและเกลียดชังที่ทศกัณฐ์ลักพาตัวนางมาไว้ในอุทยาน เมื่อทศกัณฐ์พูดจาเชิงเกี้ยวพาราสีจึงทำให้นางไม่พอใจ จึงกล่าววาจาประชดประชันเชิงกระทบกระเทียบ

		เปรียบเปรยพร้อมกับด่าว่าด้วยถ้อยคำหยาบคาย ในที่สุดนางก็สาปแช่งให้ทศกัณฐ์ตายด้วยอิทธิฤทธิ์ของพระราม

กล่าวโดยสรุป ศิลปะการแสดงความเป็นตลาดในการแสดงโขนแบ่งออกเป็น 3 ลักษณะ ได้แก่ 1) การแสดงความเป็นตลาดในบทขับร้องโดยมุ่งแสดงกิริยาท่าทางแทนการออกอารมณ์ทางสีหน้าแววตาที่ชัดเจน นิ่ง และเข้มแข็งสอดคล้องกับท่วงทำนองขับร้องโดย*ผู้รำจะต้องทรงตัวให้มั่นคงทั้งการยืน การนั่ง ส่วนท่าทางจะยักเยื้องไปทางใดก็กระทำอย่างนิ่งๆ ไม่ต้องกล่อมไหล่โคลงไปมา การเคลื่อนไหวร่างกายให้มีความสง่างามทุกอิริยาบท* (ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์, 2559: 56) 2) การแสดงความเป็นตลาดในบทเจรจา (ร่ายยาว) จะแสดงท่ารำด้วยความหนักแน่นกระชับไปตามนัยยะแห่งจังหวะและท่วงทำนองการเจรจา และ 3) การแสดงความเป็นตลาดในการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ ดังเช่น การบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบการรบจนถึงฆ่าฟันซึ่งอยู่ในสถานการณ์วิกฤตบรรยากาศจึงมีความอึกทึกครึกโครมจากการต่อสู้ระหว่างตัวโขน เป็นการบรรเลงต่อจากการบรรยายด้วยบทขับร้องและบทเจรจาโดยครั้งแรกผู้แสดงจะต้องสื่อสารความเป็นตลาดผ่านกระบวนท่ารำตามบทขับร้องหรือบทเจรจา ครั้งที่สองผู้แสดงจะต้องแสดงกระบวนท่ารบอย่างประณีตและพร้อมเพรียงประกอบกระบวนการบรรเลงที่เร่งเร้าหนักหน่วงภายใต้สถานการณ์ความชุลมุนวุ่นวายอันหมายถึงความเป็นตลาด การรำใช้บทและรำหน้าพาทย์ทวนซ้ำเป็นขนบของการแสดงละครรำ ดังเช่นตัวอย่าง*กรณีรจนาเสี่ยงพวงมาลัยให้เห็นว่า เมื่อร้องจบแล้ว รจนายังไม่ทิ้งพวงมาลัย เพราะพิณพาทย์จะทำเพลงฉิ่งรจนากับเจ้าเงาะจะรำเข้าคู่กันอย่างที่ในบัลเล่ต์ของฝรั่งก็จะว่า Pas de denx จนจบการรำ ซึ่งแสดงเพื่อศิลปการรำแท้ๆ และรำเพื่อแสดงอารมณ์ที่เข้ากับท้องเรื่อง นี่ก็เป็นประเพณีอีกอย่างหนึ่งในการแสดงละครรำของไทย* (บุญเหลือ เทพยสุวรรณ, 2511: 47) จะเห็นได้ว่า ในการแสดงละครรำเมื่อร้องเสร็จแล้วพิณพาทย์ทำเพลงเชิดฉิ่ง นางรจนายังทิ้งพวงมาลัยไม่ได้ *ตรงนี้เป็นการดำเนินเรื่องหรือเล่าเรื่องด้วยดนตรีโดยเฉพาะ ซึ่งตรงกับการแสดงระบำบัลเล่ต์ของฝรั่ง เขาใช้การเต้นรำหรือร่ายรำเข้ากับดนตรีเท่านั้น* (คึกฤทธิ์ ปราโมช, 2514: 12)

การแสดงความเป็นตลาดในการแสดงโขนทั้ง 3 ลักษณะจึงเป็นการถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกภายในผ่านกระบวนท่ารำโดยผู้แสดงไม่ต้องแสดงอารมณ์ความรู้สึกออกทางสีหน้าและแววตา เหตุเพราะ โขนแต่เดิมสวมศีรษะโขน รวมทั้งตัวพระก็สวมศีรษะ การแสดงอารมณ์ความรู้สึกจึงแสดงผ่านกระบวนท่ารำเป็นหลัก *แม้เมื่อตัวพระเปิดหน้าสวมชฎาแล้วก็ตามก็ยังคงทำสีหน้าเรียบเฉยเหมือนสวมศีรษะแสดง* (ไพฑูรย์ เข้มแข็ง, สัมภาษณ์, 23 มีนาคม 2561) ดังนั้น เมื่อโขนตัวพระเปิดหน้าจริงก็ยังคงต้อง*วางสีหน้าให้เรียบงามเหมือนสวมศีรษะโขนอยู่เช่นเดิม* (ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์, 2559: 56) การแสดงลีลาท่ารำในลักษณะ *“ช้า ชัด นิ่ง”* เป็นไปตามจารีตการแสดงโขน การร่ายรำต้องรำด้วยภูมิสง่างาม รำนิ่งๆ *ไม่ใช้ท่าทางมากนัก ไม่ใช้สีหน้าแววตาไปตามอารมณ์* (ศุภชัย จันทร์

สุวรรณ์, 2560: 7) ชนิดที่เรียกว่าไร้ความรู้สึก โดยเฉพาะ*สีหน้าของผู้แสดงโขนต้องไม่มีความรู้สึก* (นิธิ เอียวศรีวงศ์, 2532: 4)บางครั้งมีการสอดแทรกความตลกขบขันเพื่อผ่อนคลายสถานการณ์ความเป็นตลาดหรือเพื่อให้ตัวเอกได้หยุดพักระหว่างแสดงโดยมีตลกคั่น รวมทั้งเพื่อเล่าเหตุการณ์หรือเนื้อเรื่องที่จะแสดงต่อไป

ประเด็นการวางสีหน้าเรียบเฉยของผู้แสดงโขน ผู้วิจัยมีข้อสังเกตว่า อาจจะควบคุมค่อนข้างยากเพราะโดยธรรมชาติมนุษย์การแสดงอารมณ์ความรู้สึกภายใน เช่น โกรธ เสียใจ ดีใจ เยาะเย้ย ฯลฯ นอกจากกิริยาท่าทางแล้วมักปรากฏผ่านสีหน้าและแววตาควบคู่ไปด้วย ดังนั้น การถ่ายทอดผ่านสีหน้าและแววตาน่าจะช่วยให้ผู้ชมเข้าใจในอารมณ์ความรู้สึกของผู้แสดงโขนได้ดียิ่งขึ้น ซึ่งเป็นลักษณะของละครสมัยใหม่ เพราะละครคือชีวิต ทุกอย่างควรทำให้สมจริง *เพราะชีวิตในความเป็นจริงนั้นไม่มีใครไปบังคับให้เป็นไปได้ดังใจ ทุกอย่างเกิดขึ้นเองตามกฎเกณฑ์ของธรรมชาติ* (สดใส พันธุมโกมล, 2558: 44-45)การตอบสนองทางสรีรวิทยาเมื่อประสบกับอารมณ์ที่รุนแรง เช่น ความกลัวหรือความโกรธ การเปลี่ยนแปลงทางสรีรวิทยาเมื่อมีอารมณ์เกิดขึ้น เช่น รูม่านตาขยาย ขนลุกชัน เป็นต้น เพราะการแสดงอารมณ์พื้นฐานเป็นสิ่งที่มีมาตั้งแต่กำเนิด *การแสดงสีหน้าบางอย่างดูเหมือนจะมีความหมายสากล โดยมิได้คำนึงถึงวัฒนธรรมในที่ซึ่งคนเราได้รับการเลี้ยงดู เช่น ความสุข ความโกรธ ความเสียใจ ความรังเกียจ ความกลัว และความประหลาดใจ* (กษมา สุรเดชา, 2556: 33)

ส่วนศิลปะการแสดงความเป็นตลาดในการแสดงละครในแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ ได้แก่ 1) การแสดงความเป็นตลาดในบทขับร้อง (คำกลอน) ที่มุ่งแสดงลีลาท่ารำประณีต งดงาม อ่อนหวานตามธรรมชาติโดยพื้นฐานของผู้หญิงประกอบกับได้รับการอบรมกิริยามารยาทจากราชสำนัก เหตุเพราะในอดีตละครในเป็นละครที่ใช้ผู้หญิงแสดงและแสดงเฉพาะในราชสำนัก การแสดงท่วงทีกิริยาตัวละครจึงสอดคล้องกับธรรมเนียมและประเพณีปฏิบัติในราชสำนัก นอกจากนี้ ลีลาท่ารำยังมีความสอดคล้องกับท่วงทำนองขับร้องที่ไพเราะอ่อนหวาน เมื่อละครในถ่ายแบบมาจากราชสำนัก *ลีลาท่ารำที่แสดงออกมาจึงเป็นการถ่ายทอดกิริยามารยาทของคนในราชสำนักที่มีความนุ่มนวล อ่อนหวานในการดำเนินชีวิตโดยเอาศิลปะและธรรมเนียมปฏิบัติต่างๆ สอดแทรกเข้าไปไว้ในตัวละคร ฉะนั้น ลีลาท่ารำจึงนุ่มนวลอ่อนหวาน แม้แต่อารมณ์ความรู้สึกยังแสดงออกแต่น้อยแต่พองาม* (เวณิกา บุนนาค ศิลปินแห่งชาติ. สัมภาษณ์, 12 พฤษภาคม 2561) 2) การแสดงความเป็นตลาดในบทพูด (คำกลอน) แสดงท่ารำด้วยความประณีต งดงามแต่กระชับตามจังหวะการพูดของผู้แสดง การแสดงความเป็นตลาดในการแสดงละครในทั้ง 2 ลักษณะผู้แสดงสามารถสอดแทรกการแสดงอารมณ์ความรู้สึกออกทางสีหน้าและแววตาได้ *การแสดงออกทางอารมณ์สามารถแสดงได้บ้าง เช่น บทเศร้าอาจทำตาละห้อยแต่ไม่ถึงกับฟูมฟาย และต้องแสดงออกแต่พองาม* (วรรณพินี สุขสม นาฏศิลปินอาวุโส (ละครพระ). สัมภาษณ์, 21 พฤษภาคม 2561) และ*สามารถแสดงออกได้มากกว่าโขน เช่น บทดีใจอาจยิ้มแย้มได้*

แล้ไม่ต้องถึงกับหัวเราะ เพราะละครไทยที่ได้รับการขัดเกลาแล้วย่อมมีการแสดงออกทางอารมณ์อย่างพองามสมกับเป็นนาฏศิลป์ของราชสำนัก (ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์, 2559: 58)

นอกจากการแสดงลีลาท่ารำที่เรียกว่า “นิ่ม นิ่ง หวาน” แล้ว ตัวละครบางตัวละครอาจมีการแทรกกิริยาท่าทางที่ดูตลก ขบขันผิดธรรมชาติละครในแต่เป็นธรรมชาติของมนุษย์จริง เช่น การแสดงกิริยาท่าทางประกอบอารมณ์ความรู้สึกกลัวประกอบการส่งเสียงดังหรือกิริยาท่าทางร้องไห้ของนางยุบลค่อมเมื่อตอนพลัดหลงกับหมู่นางกำนัล เหตุเพราะนางยุบลค่อมเป็นสาวรับใช้ ดังในบทกล่าวว่า *“... ฝ่ายนางยุบลค่อมทาสา”* คือเป็นทาสที่มีโอกาสเข้ามาสนองงาน เป็นธรรมดาไปไหนก็เป็นผู้ติดตามแต่ไปเก็บดอกไม้เพลินก็เลยเดินหลง *“นางยุบลบานจิตคิดเพลิน หลงไปตามเนินเขาใหญ่”* เมื่อเกิดเหตุการณ์ดังกล่าวจึง*เป็นธรรมดาทั้งตกใจทั้งกลัวสารพัดความคิดปะเดปะดังเข้ามา กิริยาท่าทางอารมณ์ความรู้สึกก็ต้องเกินกว่าตัวละครอื่นๆ บ้าง* (รัจนา พวงประยงค์ ศิลปินแห่งชาติ. สัมภาษณ์, 12 พฤษภาคม 2561) อีกประการหนึ่ง *สาวชาววังไม่เคยออกไปข้างนอกหรือเคยออกก็ไปเป็นหมู่เป็นขบวนมีเจ้านายนำไป แต่นางยุบลค่อมไปเองและเป็นหัวหน้านำไปด้วย พอไปเจอะเจออะไรที่น่ากลัวน่าตกใจก็แสดงท่าทางไปตามอารมณ์ความรู้สึกนั้น* (วรวรรณ พลับประสิทธิ์. นาฏศิลปินอาวุโส (ละครนาง). สัมภาษณ์, 21 พฤษภาคม 2561) อย่างที่เขาเรียกว่า*สาวชาววังขวัญอ่อน* (บุนนาค ทรรทรานนท์. ข้าราชการบำนาญ (ละครนาง). สัมภาษณ์, 16 มีนาคม 2560) การแสดงความเป็นตลาดในการแสดงละครในผ่านการปรุงแต่งลีลาท่ารำเพิ่มเติมการแสดงอารมณ์ความรู้สึกทางสีหน้าแววตาอย่างพองาม บางครั้งศิลปะการแสดงกระบวนท่ารำก็แฝงนัยยะทางความคิดเพื่อให้ผู้ชมตีความและจินตนาการตามไปด้วย

3) การตีบทประกอบลีลาท่ารำและอารมณ์ความรู้สึกตามบทขับร้องเพลงศัพทัยของพระสุวรรณหงส์ในการแสดงละครนอก เรื่อง สุวรรณหงส์ ตอน กุมภณฑ์ถวายม้า (ฉากอุทยานเมืองไอยรัตน์) ในรายการศรีสุขนาฏกรรม ณ โรงละครแห่งชาติ ดังบทที่ว่า

ร้องเพลงศัพทัย

พิโรธนัก *ทรงศักดิ์ฟังคำร่ำขาน*
เหม่อ้ายขุนมาร *ใจพาลสิ้นดี*
มึงมาหมิ่นองค์ *สุริยงมเหสี*
โทษถึงชีวี *ต้องม้วยมรณา*
ใจมึงคิดคด *เป็นกบถต่อข้า*
มึงนี้ชั่วช้า *สุดหาเทียมทัน*

การวิเคราะห์การตีบทประกอบลีลาท่ารำและอารมณ์ความรู้สึกในการขับร้องเพลงศัพทัยของพระสุวรรณหงส์ในการแสดงละครนอก เรื่อง สุวรรณหงส์ ตอน กุมภณฑ์ถวายม้า (ฉากอุทยานเมืองไอยรัตน์) ในรายการศรีสุขนาฏกรรม ณ โรงละครแห่งชาติ ดังปรากฏในตาราง

ตารางที่ 54 การตีบทประกอบลีลาท่ารำและอารมณ์ความรู้สึกตามบทขับร้องเพลงศัพทัยของพระสุวรรณหงส์ในการแสดงละครนอก เรื่อง สุวรรณหงส์ ตอน กุมภณฑ์ถวายม้า (ฉากอุทยานเมืองไอยรัตน์) ในรายการศรีสุขนาฏกรรม ณ โรงละครแห่งชาติ

ลำดับ	บท/เพลงทะเลบ้า	ลีลาท่ารำ	อารมณ์ความรู้สึก
1	*พิโรธนัก*	ทิศทาง: ด้านหน้า ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือขวาวางมือบนหน้าตักขาขวา มือซ้ายแบมือถูระหว่างอก เท้า: นั่งห้อยขา	ในการแสดงเป็นภาวะของพีภัสะรส รสของความเบื่อความชัง ภาวะอันเกิดจากสถายีภาวะชื่อ ชุคุปสา ของความชังเกิดขึ้นโดยวิภาวะ (เหตุการณ์) คือ การได้ยินหรือเห็นสิ่งที่ไม่(ประสงค์) ชอบใจสิ่งที่ไม่ปรารถนา เป็นเหตุให้จิตใจฟุ้งซ่านขนาดหนัก ผู้แสดงพึงแสดงด้วยอนุภาวะ (ทำท่าทาง) คือ โกรธ ชี้นิ้วตวาด สยิ้วหน้า สลดใจ ซึ่งเป็นสาเหตุแห่งภาวะของเราทระรส เป็นตัว สถายีภาวะของความโกรธในเวลาต่อมา เราทระรส นั้นเกิดขึ้นโดยวิภาวะ (เหตุการณ์ที่ปรากฏ) คือ ความโกรธ พูดให้เจ็บใจ กล่าวหยาบคาย ผู้แสดงพึงแสดงอนุภาวะ (ทำท่าทาง) คือ ทำตาแดงขมวดคิ้ว เม้มปาก ขบฟัน
	ทรงศักดิ์ฟังคำ	ทิศทาง: ด้านหน้า ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือขวาวางมือบนหน้าตักเหนือเข่าขวา มือซ้ายเท้าสะเอว เท้า: นั่งห้อยขา	
	ร่ำขาน	ทิศทาง: ด้านหน้า ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือขวาชี้นิ้วชี้ที่ปาก มือซ้ายเท้าสะเอว เท้า: นั่งห้อยขา	
2	*เหม่อ้ายขุนมาร*	ทิศทาง: ด้านหน้า ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือซ้ายชี้นิ้วชี้ แขนตึงด้านข้างลำตัวแล้วตวัดนิ้วเข้าหาลำตัว มือซ้ายเท้าสะเอว เท้า: ยืนพักเท้าซ้ายแล้วยกเท้าซ้ายกระทืบลงพื้น 1 ครั้ง	ในการแสดงเกิดจาก สถายีภาวะ ของความโกรธ สืบเนื่องจาก วยภิจารี (เหตุส่งเสริม) ชื่อ จปลตา คือ ความหวั่นไหวย่อมเกิดขึ้นโดย วิภาวะ คือความเกลียดความโกรธ ประพฤติกดขี่ข่มเหง ผู้แสดงความโกรธนี้ ผู้แสดงพึงแสดงด้วยอนุภาวะ (ทำท่าทาง) คือ ดุ ถลึงตา เม้ม

ตารางที่ 54 (ต่อ)

ลำดับ	บท/เพลงทะเลบ้า	ลีลาท่ารำ	อารมณ์ความรู้สึก
	ใจพาลสิ้นดี	ทิศทาง: ด้านหน้า ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือขวาตวัดนิ้วเข้าหาลำตัว มือซ้ายเท้าสะเอว เท้า: ยืนพักเท้าซ้าย	ปากกัดฟัน ผู้โกรธในเพื่อนรักพึงทำท่าโกรธ คือ ชำเลืองดูด้วยหางตา ขมวดคิ้ว

3	*มีงมา*	ทิศทาง: ด้านหน้า ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือซ้ายชี้นิ้วชี้แขนตึงด้านข้างลำตัว มือขวาเท้าสะเอว เท้า: ยืนพักเท้าขวา	ในการแสดงพึงแสดงด้วย วยภิจารีภาวะ (เหตุส่งเสริม) ชื่อ จปลตา คือ ความหวั่นไหว ย่อมเกิดขึ้นโดย วิภาวะ คือ ความโกรธ และการแสดง จปลตา คือ ความหวั่นไหวนั้น ผู้แสดงพึงแสดงด้วย อนุภาวะ คือ พูดหยาบคาย
	หมิ่นองค์	ทิศทาง: ด้านหน้า ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือซ้ายเท้าสะเอว มือขวาบาดมือต่ำระดับเอวออกข้างลำตัว เท้า: เท้าขวาก้าวข้าง	
	สุริยงมเหสี	ทิศทาง: ด้านหน้า ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือซ้ายและมือขวาประคองแตะไหล่ทั้งสองข้าง นางเกศสุริยง เท้า: ยืนพักเท้าซ้าย	
4	*โทษถึงชีวี*	ทิศทาง: ด้านหน้า ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือซ้ายชี้นิ้วชี้แขนตึง มือขวาเท้าสะเอว เท้า: ยืนพักเท้าขวา	ในการแสดงพึงแสดงด้วย วยภิจารีภาวะ (เหตุส่งเสริม) ชื่อ โมหะ คือ ความหลง ย่อมเกิดขึ้นโดย วิภาวะ คือ ความโกรธ และการแสดง อมรรษะ คือความโกรธเหลือกั้นนั้น ผู้แสดงพึงแสดงด้วย อนุภาวะ คือ พูดข่มขู่
	ต้องม้วยมรณา	ทิศทาง: ด้านหน้า ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือซ้ายและมือขวาจีบคว่ำหงายมือออก เท้าสะเอว มือขวาปาดมือต่ำระดับเอวออกข้างลำตัว เท้า: ก้าวหน้าเท้าซ้าย	
5	*ใจมืงคิดคด*	ทิศทาง: ด้านหน้า ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือซ้ายชี้นิ้วชี้แขนตึง งอแขนตวัดนิ้วออก มือขวาเท้าสะเอว เท้า: ยืนพักเท้าขวา	ในการแสดงพึงแสดงด้วย วยภิจารีภาวะ (เหตุส่งเสริม) ชื่อ อสูยา คือ ความให้ร้ายท่านนั้น ย่อมเกิดขึ้นโดย วิภาวะ คือ ความเกลียดชัง ผู้แสดงพึงแสดงด้วย อนุภาวะ คือ ประกาศโทษ

ตารางที่ 54 (ต่อ)

ลำดับ	บท/เพลงทะเลบ้า	ลีลาท่ารำ	อารมณ์ความรู้สึก
	เป็นกบฏต่อข้า	ทิศทาง: ด้านหน้า ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือขวาชี้นิ้วชี้แขนตึงฟาดนิ้วลง มือซ้ายเท้าสะเอว มือขวาบาดมือต่ำระดับเอวออกข้างลำตัว	

		มือซ้ายจีบเข้าอก มือขวาเท้าสะเอว เท้า: ก้าวหน้าเท้าซ้าย	
6	*มึงนี้ชั่วช้า*	ทิศทาง: ด้านหน้า ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือซ้ายชี้นิ้วชี้แขนตึง มือขวาเท้าสะเอว มือขวาบาดมือต่ำระดับเอวออกข้างลำตัว เท้า: ก้าวหน้าเท้าขวา	ในการแสดงพึงแสดงด้วย วยภิจารีภาวะ (เหตุส่งเสริม) ชื่อ อสูยา คือ ความให้ร้ายท่านกั้น ย่อมเกิดขึ้นโดย วิภาวะ คือ ความเกลียดชัง ผู้แสดงพึงแสดงด้วย อนุภาวะ คือ เหยียดหยามและด่าว่า
	สุดหาเทียมทัน	ทิศทาง: ด้านหน้า ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือซ้ายชี้นิ้วชี้กวาด มือขวาเท้าสะเอว ปาดมือซ้ายและมือขวาทบต่ำระดับเอวด้านหน้าลำตัว เท้า: ยกเท้าขวาหมุนขวา	

จากตารางสรุปได้ว่า การแสดงของพระสุวรรณหงส์ในบทขับร้องเพลงศัพทัยนี้ การแสดงออกทางอารมณ์ยังคงต่อเนื่องจากการฟังคำพูดของกุมภณฑ์ที่กล่าวว่านางเกศสุริยงยักษ์ ภาวะนี้เป็นภาวะของพีภัสะรส อันเกิดจาก สถายีภาวะชื่อ ชุคุปสา ย่อมเกิดขึ้นโดยวิภาวะ (เหตุการณ์) คือ การได้ยินหรือเห็นสิ่งที่ไม่ชอบใจ สิ่งที่ไม่ปรารถนา เป็นเหตุให้จิตใจฟุ้งซ่านขนาดหนัก ผู้แสดงพระสุวรรณหงส์ พึงแสดงด้วย อนุภาวะ คือ โกรธ ชี้นิ้ว ตวาด สยิ้วหน้า สลดใจ ซึ่งเป็นสาเหตุแห่งภาวะของเราทระรส อันเกิดขึ้นโดยวิภาวะ (เหตุการณ์ที่ปรากฏ) คือ ความโกรธ พูดให้เจ็บใจกล่าวคำหยาบคาย พระสุวรรณหงส์พึงแสดงอนุภาวะ (ทำท่าทาง) คือ ทำตาแดงขมวดคิ้ว เม้มปาก ขบฟัน อันเกิดจากวยภิจารี (เหตุส่งเสริม) ชื่อ จปลตา คือ ความหวั่นไหว ย่อมเกิดขึ้นโดย วิภาวะ คือความเกลียดความโกรธ ประพฤติกดขี่ข่มเหง ผู้แสดงความโกรธนี้ พึงแสดงด้วยอนุภาวะ (ทำท่าทาง) คือ ดุ ถลึงตา เม้มปากกัดฟัน ผู้โกรธในเพื่อนรักพึงทำท่าโกรธ คือ ชำเลืองดูด้วยหางตา ขมวดคิ้ว พูดหยาบคาย อันเกิดจากวยภิจารีภาวะ (เหตุส่งเสริม) ชื่อ โมหะ คือ ความหลง ย่อมเกิดขึ้นโดย วิภาวะ คือ ความโกรธและการแสดง อมรรษะ คือความโกรธเหลือกั้นนั้น ผู้แสดงพระสุวรรณหงส์ พึงแสดงด้วย อนุภาวะ คือ พูดข่มขู่ ประกาศโทษ อันเกิดจากวยภิจารีภาวะ (เหตุส่งเสริม) ชื่อ อสูยา คือ ความให้ร้ายท่านนั้น ย่อมเกิดขึ้นโดย วิภาวะ คือ ความเกลียดชัง ผู้แสดงพระสุวรรณหงส์ พึงแสดงด้วย อนุภาวะ คือ เหยียดหยามและด่าว่า ดังตาราง

ตารางที่ 55 ตารางแสดงบทบาทความเป็นตลาดบท “พระสุวรรณหงส์” กับรสที่แสดงออกตามหลักนาฏยศาสตร์ตำรารำในการแสดงละครนอก เรื่อง สุวรรณหงส์ ตอน กุมภณฑ์ถวายม้า (ฉากอุทยานเมืองไอยรัตน์) ในรายการศรีสุขนาฏกรรม ณ โรงละครแห่งชาติ

รสในนาฏยศาสตร์ตำรารำ	การแสดงออกตามหลักนาฏยศาสตร์	การแสดงบทบาทความเป็นตลาด

	ตำรารำ	
พีภัสะรส (ความชัง) เราทระรส (ความโกรธ)	เราทระรส (อารมณ์แห่งความโกรธ) แสดงออกทางอารมณ์ด้วยการพูดให้เจ็บใจกล่าวคำหยาบคาย ข่มขู่ กล่าวโทษ ทำกิริยาเกลียดชัง จ้องมองด้วยสายตาดูถูกเหยียดหยามและด่าว่า	พระสุวรรณหงส์แสดงอารมณ์ด้วยอาการโกรธอย่างที่สุด โดยกล่าวโทษกุมภณฑ์ว่าเป็นกบถ ไม่มีความซื่อสัตย์ มีความผิดถึงตาย ไม่สามารถหาสิ่งใดมาเทียบกับความชั่วช้าครั้งนี้ได้

4) การตีบทประกอบลีลาท่ารำและอารมณ์ความรู้สึกตามบทขับร้องเพลงแขกอะหวังของนางเกศสุริยงในการแสดงละครนอก เรื่อง สุวรรณหงส์ ตอน กุมภณฑ์ถวายม้า (ฉากอุทยานเมืองไอยรัตน์) ในรายการศรีสุขนาฏกรรม ณ โรงละครแห่งชาติ ดังบทที่ว่า

ร้องเพลงแขกอะหวัง

เมื่อนั้น *เกศสุริยงเคืองใจดังไฟผลาญ*
กระทืบบาทตวาดมาว่านางมาร *ช่างหน้าด้านสิ้นดีไม่มีอาย*
กอดกกผัวเขาเอาซึ่งหน้า *เขาตามมาถึงนี่ไม่หนีหาย*
ยังซ้ำสรรค์ปั้นเล่ห์เพทุบาย *ตัณหาตาลายใจกาลี*

การวิเคราะห์การตีบทประกอบลีลาท่ารำและอารมณ์ความรู้สึกในการขับร้องเพลงแขกอะหวังของนางเกศสุริยงในการแสดงละครนอก เรื่อง สุวรรณหงส์ ตอน กุมภณฑ์ถวายม้า (ฉากอุทยานเมืองไอยรัตน์) ในรายการศรีสุขนาฏกรรม ณ โรงละครแห่งชาติ ดังปรากฏในตาราง

ตารางที่ 56 การตีบทประกอบลีลาท่ารำและอารมณ์ความรู้สึกตามบทขับร้องเพลงแขกอะหวังของนางเกศสุริยงในการแสดงละครนอก เรื่อง สุวรรณหงส์ ตอน กุมภณฑ์ถวายม้า (ฉากอุทยานเมืองไอยรัตน์) ในรายการศรีสุขนาฏกรรม ณ โรงละครแห่งชาติ

ลำดับ	บท/เพลงทะเลบ้า	ลีลาท่ารำ	อารมณ์ความรู้สึก
1	*เมื่อนั้น*	ทิศทาง: ด้านหน้า ศีรษะ: เอียงขวา	ในการแสดงเป็นภาวะของ พีภัสะรส รสของความเบื่อความชัง ภาวะอันเกิดจากสถายีภาวะชื่อ ชุคุปสา ของความชัง

ตารางที่ 56 (ต่อ)

ลำดับ	บท/เพลงทะเลบ้า	ลีลาท่ารำ	อารมณ์ความรู้สึก
		มือ: มือขวาเท้าสะเอว มือซ้ายแบมือวางบนหน้าตักขาขวา เท้า: ยืนเท้าซ้ายประสมเท้าขวา	เกิดขึ้นโดยวิภาวะ (เหตุการณ์) คือ การได้ยินหรือเห็นสิ่งที่ไม่ (ประสงค์) ชอบใจ สิ่งที่ไม่ปรารถนา เป็นเหตุให้จิตใจ

	เกศสุริยง *เคืองใจ* *ดังไฟผลาญ*	ทิศทาง: ด้านหน้า ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือขวาเท้าสะเอว มือซ้ายจีบหงายระหว่างอก เท้า: ยืนเท้าขวาประสมเท้าซ้าย ทิศทาง: ด้านหน้า ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือขวาเท้าสะเอว มือซ้ายแบมือถูระหว่างอก เท้า: ยืนเท้าขวา ยกเท้าซ้ายกระทืบประสมข้างเท้าขวา 1 ครั้ง ทิศทาง: ด้านหน้า ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือทั้งสองข้างจีบคว่ำไขว้มือประสานกันด้านหน้าระดับอก แล้วคลายมือจีบออกระดับตั้งวงบน เท้า: ยืนเท้าซ้าย ยกเท้าขวากระทืบประสมข้างเท้าซ้าย 1 ครั้ง	ฟุ้งซ่านขนาดหนัก ผู้แสดงนางเกศสุริยงพึงแสดงด้วย อนุภาวะ (ทำท่าทาง) คือ โกรธ ชี้นิ้ว ตวาด สยิ้วหน้า สลดใจ ซึ่งเป็นสาเหตุแห่งภาวะของเราทระรส เป็นตัว สถายีภาวะของความโกรธในเวลาต่อมา เราทระรส นั้นเกิดขึ้นโดยวิภาวะ (เหตุการณ์ที่ปรากฏ) คือ ความโกรธ พูดให้เจ็บใจ กล่าวหยาบคาย นางเกศสุริยงพึงแสดงอนุภาวะ (ทำท่าทาง) คือ ทำตาแดง ขมวดคิ้ว เม้มปาก ขบฟัน ในการแสดงเป็นสาเหตุแห่งภาวะของเราทระรส เป็นตัว สถายีภาวะของความโกรธที่เกิดจากศัตรู เราทระรส นั้นเกิดขึ้นโดย วิภาวะ (เหตุการณ์ที่ปรากฏ) คือ ความขัดเคือง นางเกศสุริยงพึงแสดงอนุภาวะ (ทำท่าทาง) คือ สยิ้วหน้า เอามือถูอก
2	*กระทืบบาทตวาดมา* *ว่านางมาร*	ทิศทาง: ด้านซ้าย ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือซ้ายจีบหงายที่ชายพกด้านขวา มือขวาเท้าสะเอว เท้า: เดินกระทืบเท้าตามจังหวะเข้าไปประชิดตัวนางเกศสุริยงแปลง ทิศทาง: ด้านซ้าย ศีรษะ: เอียงขวา มือ: จีบมือซ้าย (ท่าเรียก) ด้านข้างลำตัว 1 ครั้ง มือขวาเท้าสะเอว เท้า: ยืนเท้าขวา ยกเท้าซ้ายกระทืบประสมข้างเท้าขวา 1 ครั้ง	ในการแสดงเกิดจาก สถายีภาวะ ของความโกรธ สืบเนื่องจาก วยภิจารี (เหตุส่งเสริม) ชื่อ จปลตา คือ ความหวั่นไหว ย่อมเกิดขึ้นโดย วิภาวะ คือความเกลียดความโกรธ นางเกศสุริยงพึงแสดงด้วยอนุภาวะ (ทำท่าทาง) คือ ดุ ถลึงตา เม้มปากกัดฟัน ผู้โกรธในศัตรูพึงทำท่าโกรธ คือ ขมวดคิ้ว สยิ้วหน้า กัดฟัน เอามือถูกัน

ตารางที่ 56 (ต่อ)

ลำดับ	บท/เพลงทะเลบ้า	ลีลาท่ารำ	อารมณ์ความรู้สึก
3	*ช่างหน้าด้าน*	ทิศทาง: ด้านซ้าย ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือขวาเท้าสะเอว มือซ้ายชี้นิ้วชี้แขนตึงด้านข้าง	ในการแสดงพึงแสดงด้วย วยภิจารีภาวะ (เหตุส่งเสริม) ชื่อ จปลตา คือ ความหวั่นไหว ย่อมเกิดขึ้นโดย วิภาวะ คือ

		ลำตัว เท้า: ยืนเท้าขวาประสมเท้าซ้าย	ความโกรธ และการแสดง จปลตา คือ ความหวั่นไหวนั้น ผู้แสดงพึงแสดงด้วย อนุภาวะ คือ พูดหยาบคาย
	สิ้นดี	ทิศทาง: ด้านหน้า ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือทั้งสองข้างตบผ่านด้านหน้าระดับปาก เท้า: ยืนเท้าซ้ายประสมเท้าขวา	
	ไม่มีอาย	ทิศทาง: ด้านหน้า ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือขวาเท้าสะเอว มือซ้ายตั้งวงแขนตึงด้านข้างลำตัว เท้า: ยืนเท้าขวาประสมเท้าซ้าย	
4	*กอกกกผัวเขา*	ทิศทาง: ด้านหน้า ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือทั้งสองข้างประสานแนบอก เท้า: ก้าวเท้าขวาไขว้เท้าซ้าย	ในการแสดงเป็นภาวะของความโกรธ รส ของความโกรธ อันเกิดจาก สถายีภาวะ ชื่อ ชุคุปสาของความชัง เกิดขึ้นโดยวิภาวะ (เหตุการณ์) คือ การได้ยินหรือเห็นสิ่งที่ไม่ (ประสงค์) ชอบใจ สิ่งที่ไม่ปรารถนา เป็นเหตุให้จิตใจฟุ้งซ่านขนาดหนัก ผู้แสดงพึงแสดงด้วย อนุภาวะ (ทำท่าทาง) คือ โกรธ สยิ้วหน้า สลดใจ
	เอาซึ่งหน้า	ทิศทาง: ด้านหน้า ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือซ้ายเท้าสะเอว มือขวาชี้ด้านหน้าระดับปาก เท้า: ยืนเท้าขวาประสมเท้าซ้าย	
5	*เขาตามมาถึงนี่*	ทิศทาง: ด้านหน้า ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือทั้งสองจีบม้วนมือคลายจีบระดับเอว มือซ้ายเท้าสะเอว มือขวาชี้ลงพื้น เท้า: ยืนเท้าซ้ายประสมเท้าขวา	ในการแสดงพึงแสดงด้วยวยภิจารี (เหตุส่งเสริม) ชื่อ จลปตา คือความหวั่นไหวย่อมเกิดขึ้นโดยวิภาวะ (เหตุการณ์ที่ปรากฏ) คือความเกลียด ความโกรธ ผู้แสดงพึงแสดงอนุภาวะ คือ พูดดุ
	ไม่หนีหาย	ทิศทาง: ด้านหน้า ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือขวาเท้าสะเอว มือซ้ายตั้งวงแขนตึงด้านข้างลำตัว เท้า: ยืนเท้าขวาประสมเท้าซ้าย	

ตารางที่ 56 (ต่อ)

ลำดับ	บท/เพลงทะเลบ้า	ลีลาท่ารำ	อารมณ์ความรู้สึก
6	*ยังซ้ำสรรปั้นเล่ห์*	ทิศทาง: ด้านหน้า ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือทั้งสองข้างปาดสลับขึ้นลงข้างลำตัว	ในการแสดงพึงแสดงด้วยอนุภาวะ คือ ถลึงตา เม้มปาก กัดฟัน ผู้โกรธในศัตรูพึงแสดง คือ ขมวดคิ้ว สยิ้วหน้า กัดฟัน

		เท้า: ก้าวเท้าขวาไขว้เท้าซ้าย	เอามือถูกัน
	เพทุบาย	ทิศทาง: ด้านหน้า ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือซ้ายเท้าสะเอว มือขวาจีบล่อแก้วม้วนมือด้านข้างลำตัว เท้า: ยืนเท้าขวาประสมเท้าซ้าย	
7	*ตัณหาตาลาย*	ทิศทาง: ด้านหน้า ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือซ้ายชี้นิ้วชี้แขนตึงฟาดนิ้วลง มือขวาเท้าสะเอว มือขวาปาดมือด้านหน้าระดับปาก มีซ้ายเท้าสะเอว เท้า: ยืนเท้าขวาประสมเท้าซ้าย	ในการแสดงพึงแสดงด้วย วยภิจารีภาวะ (เหตุส่งเสริม) ชื่อ อมรรษะ คือความโกรธเหลือกั้นนั้น เกิดขึ้นโดยวิภาวะ (เหตุการณ์) คือ ไม่อยากเห็น ผู้แสดงพึงแสดงด้วย อนุภาวะ คือ รังเกียจอวัยวะทั้งหมด (ของผู้ที่ตนชัง)
	ใจกาลี	ทิศทาง: ด้านหน้า ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือซ้ายเท้าสะเอว มือขวาชี้นิ้วชี้แขนตึง เท้า: ยืนเท้าขวาประสมเท้าซ้าย	

จากตารางสรุปได้ว่า การแสดงของนางเกศสุริยงในช่วงต้นของบทขับร้องเพลงแขกอะหวังนี้ การแสดงออกทางอารมณ์ยังคงต่อเนื่องจากการได้เห็นนางเกศสุริยงยักษ์แสดงกิริยาท่าทางออดอ้อนพระสุวรรณหงส์ ในตำรานาฏยศาสตร์ ภาวะนี้เป็นภาวะของพีภัสะรส รสของความเบื่อความชัง อันเกิดจากสถายีภาวะชื่อ ชุคุปสา เกิดขึ้นโดยวิภาวะ คือ การได้ยินหรือเห็นสิ่งที่ไม่ชอบใจ สิ่งที่ไม่ปรารถนา เป็นเหตุให้จิตใจฟุ้งซ่านขนาดหนัก ผู้แสดงนางเกศสุริยง พึงแสดงด้วยอนุภาวะ คือ โกรธ ชี้นิ้ว ตวาด สยิ้วหน้า สลดใจ ซึ่งเป็นสาเหตุแห่งภาวะของเราทระรส เป็นตัว สถายีภาวะของความโกรธ ในเวลาต่อมา เราทระรส นั้นเกิดขึ้นโดยวิภาวะ (เหตุการณ์ที่ปรากฏ) คือ ความโกรธ พูดให้เจ็บใจ กล่าวหยาบคาย นางเกศสุริยงพึงแสดงอนุภาวะ (ทำท่าทาง) คือ ทำตาแดง ขมวดคิ้ว เม้มปาก ขบฟัน ในการแสดงเป็นสาเหตุแห่งภาวะของเราทระรสที่เกิดจากศัตรู เราทระรส นั้นเกิดขึ้นโดย วิภาวะ (เหตุการณ์ที่ปรากฏ) คือ ความขัดเคือง นางเกศสุริยงพึงแสดงอนุภาวะ (ทำท่าทาง) คือ สยิ้วหน้า เอามือถูอก สืบเนื่องจาก วยภิจารี ชื่อ จปลตา คือ ความหวั่นไหว ย่อมเกิดขึ้นโดย วิภาวะ คือความเกลียดความโกรธ ผู้แสดงนางเกศสุริยงพึงแสดงด้วยอนุภาวะ (ทำท่าทาง) คือ ดุ ถลึงตา เม้มปากกัดฟัน ผู้โกรธในศัตรูพึงทำท่าโกรธ คือ ขมวดคิ้ว สยิ้วหน้า กัดฟัน เอามือถูกัน พูดหยาบคาย พูดดุ ในการแสดงพึงแสดงด้วย วยภิจารีภาวะ (เหตุส่งเสริม) ชื่อ อมรรษะ คือความโกรธเหลือกั้นนั้น เกิดขึ้นโดยวิภาวะ คือ ไม่อยากเห็น ผู้แสดงนางเกศสุริยงพึงแสดงด้วย อนุภาวะ คือ รังเกียจอวัยวะทั้งหมด (ของผู้ที่ตนชัง) ดังตาราง

ตารางที่ 57 ตารางแสดงบทบาทความเป็นตลาดบท “นางเกศสุริยง” กับรสที่แสดงออกตามหลักนาฏยศาสตร์ตำรารำในการแสดงละครนอก เรื่อง สุวรรณหงส์ ตอน กุมภณฑ์ถวายม้า (ฉากอุทยานเมืองไอยรัตน์) ในรายการศรีสุขนาฏกรรม ณ โรงละครแห่งชาติ

รสในนาฏยศาสตร์ ตำรารำ	การแสดงออก ตามหลักนาฏยศาสตร์ ตำรารำ	การแสดงบทบาท ความเป็นตลาด
พีภัสะรส (ความชัง) เราทระรส (ความโกรธ)	เราทระรส (อารมณ์แห่งความโกรธ) แสดงออกทางอารมณ์ด้วยการพูดให้เจ็บใจ กล่าวหยาบคาย พูดดุ และจ้องหน้าด้วยความโกรธ	นางเกศสุริยงโกรธและเกลียดชังนางเกสสุริยงยักษ์ที่ทำกิริยาท่าทางตลอดจนพูดจาออดอ้อนให้พระสุวรรณหงส์หลงเชื่อ จึงกล่าววาจาประชดประชันพร้อมกับด่าว่าด้วยถ้อยคำหยาบคายให้เจ็บใจ

กล่าวโดยสรุป ศิลปะการแสดงความเป็นตลาดในการแสดงละครนอกแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ ได้แก่ 1) การแสดงความเป็นตลาดในบทขับร้อง (คำกลอน) ที่มุ่งแสดงลีลาท่ารำอย่างกระฉับกระเฉงว่องไว กระทบจังหวะแรง ว่องไวทั้งมือและเท้าชนิด “แม่น ชัด คล่อง” ตามบทขับร้องสอดคล้องกับท่วงทำนองการขับร้องที่กระชับ รวบรัดและเร่งเร้า กระบวนท่ารำไม่เน้นลีลาและความประณีตแต่ผู้แสดงต้องแสดงทักษะในการรำตีบทได้ทันตามจังหวะการขับร้องที่รวดเร็วและหนักหน่วง เพราะเพลงที่ใช้มักเป็นเพลงชั้นเดียวหรือสองชั้นที่มีจังหวะกระชับ หากคำใดตีบทได้ก็ให้แสดงท่ารำ เพราะ*การรำละครนอกไม่เน้นท่วงทีลีลาที่ละเอียดประณีตเหมือนอย่างละครใน แต่เน้นใช้ทักษะการรำให้ทันบทขับร้องในลักษณะเป็นการแสดงปฏิภาณไหวพริบของผู้แสดงจริงๆ* (สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ. สัมภาษณ์, 25 มีนาคม 2561) ละครนอกจึงมุ่งความรวดเร็วในการดำเนินเรื่อง ถ้อยคำที่ใช้ก็ต่างจากละครในใช้คำธรรมดาหรือที่เรียกว่าคำตลาดเป็นพื้น ดังนั้นท่วงทีลีลาท่ารำจึงดูรวดเร็วว่องไว กิริยาท่าทางก็ดูแบบชาวบ้านทั่วไป *ความประณีตในท่วงทีลีลาอันเป็นขนบละครรำก็ละทิ้งไปบ้าง บางครั้งผู้แสดงก็สอดแทรกคำพูดไปด้วยเพื่อสร้างอรรถรสในการแสดง* (นพรัตน์ศุภาการ หวังในธรรม ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย. สัมภาษณ์, 5 พฤษภาคม 2561) ที่มุ่งหมายการแสดงโลดโผน ตลกขบขันและการดำเนินเรื่องให้รวดเร็วและขนบประเพณีก็อาจละทิ้งได้ *เมื่อความมุ่งหมายมีอยู่เช่นนี้ บทประพันธ์ก็ต้องแต่งให้รวบรัด ใช้ถ้อยคำอย่างตลาดเป็นพื้น* (กรมศิลปากร, 2494: 36) โดยเฉพาะการเปิดช่องให้เล่นตลกแบบลอยดอก มีทางเล่นได้ก็เล่นไม่ว่าจะอารมณ์ใดก็แทรกเข้าได้ เหตุเพราะจุดมุ่งหมายทางการแสดงเพื่อความสนุกสนานเป็นหลัก โดยเฉพาะการแสดงความเป็นตลาด ลีลาท่ารำก็ต้องรำในจังหวะที่ค่อนข้างเร็วตามการขับร้องและบรรเลงเป็นหลัก แม้ตัวละครจะโกรธก็หาช่องแทรก แหย่หรือล้อเลียนความโกรธให้ตัวละครแสดงออกมาจนเป็นความสนุก อย่างนางตลาดเมื่อโกรธทั้งท่วงทีลีลายิ่งกระแทกกระทั้นแรงๆ *อารมณ์ความรู้สึกก็ยิ่งเล่นจริงแบบ over acting ทั้ง*

กิริยาท่าทาง สีหน้า แววตาและน้ำเสียง ชนิดจัดเต็มทั้งสำรับ (รัจนา พวงประยงค์ ศิลปินแห่งชาติ. สัมภาษณ์, 12 พฤษภาคม 2561)

2) การแสดงความเป็นตลาดในบทพูด (คำกลอน) และคำเจรจาที่มีในบทและการด้นสด (คำพูดธรรมดา) มุ่งแสดงลีลาท่ารำตามจังหวะการพูดของผู้แสดง โดยเน้นที่การแสดงอารมณ์ความรู้สึกด้วยท่วงทีกิริยา สีหน้า แววตาและระดับสูง-ต่ำ หนัก-เบาของน้ำเสียงประเภทพูดใส่อารมณ์หรือระเบิดอารมณ์ด้วยคำพูดและท่าที เมื่อถึงบทพูดจะด้วยคำกลอนหรือคำเจรจาในบท แม้แต่คำพูดสดๆ ระหว่างแสดงก็ตาม ลีลาท่าทางต่างๆ ต้องสอดคล้องไปในทิศทางเดียวกัน บางครั้งก็จำกิริยาท่าทางจากละครโทรทัศน์ไปปรับใช้ได้ เพราะละครคือชีวิต *โดยเฉพาะละครนอกที่หลุดจากกรอบจารีต ผู้แสดงก็จะมีอิสระมากขึ้นก็สอดแทรกความเป็นธรรมชาติของตัวเองเข้าไปบ้างตามสมควร การแสดงก็จะดูมีความสมจริงยิ่งขึ้น* (ชวลิต สุนทรานนท์ นักวิชาการละครและดนตรีทรงคุณวุฒิ. สัมภาษณ์, 21 พฤษภาคม 2561) แม้การแสดงความเป็นตลาดในการแสดงละครนอกจะไม่เน้นกระบวนท่ารำอันประณีต ไม่ใส่จริตลีลาที่ละเอียดซับซ้อนเพราะมุ่งความสนุกเป็นหลัก ไม่มุ่งความวิจิตรตระการตาของเครื่องแต่งตัว แต่สิ่งที่จำเป็นและเป็นหัวใจสำคัญก็คือปฏิภาณไหวพริบของผู้แสดงที่จะถ่ายทอดบุคลิก กิริยาท่าทาง สีหน้าแววตา ตลอดจนน้ำเสียงของผู้แสดงให้กลมกลืนกับบุคลิกลักษณะของตัวละครในกระบวนแสดงให้ใหม่และสดทุกครั้งที่แสดงจึงเป็นเรื่องที่สำคัญยิ่งกว่าเพราะทำให้การแสดงดูมีชีวิตชีวา

ส่วนศิลปะการแสดงความเป็นตลาดในการแสดงละครชาตรีแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะได้แก่ 1) การแสดงความเป็นตลาดในบทขับร้อง (คำกลอน) ที่มุ่งแสดงลีลาท่ารำอย่างกระชับสอดคล้องกับท่วงทำนองการขับร้องที่กระชับและดนตรีที่เร่งเร้าของเพลงร่ายชาตรีที่ใช้เพื่อความรวดเร็วในการดำเนินเรื่องหรือ*เมื่อต้องการความรวดเร็ว* (มนตรี ตราโมท, 2531: 25) โดยเฉพาะเพลงร่ายชาตรี 1 ที่ผู้แสดงจะต้องรำซัดท่า 3 กระบวนท่ารำประกอบการร้องทวนซ้ำทำนองเดิมของคำร้องวรรคที่ 2 ของทุกคำกลอน กระบวนท่ารำจึงไม่เน้นลีลาและความประณีต แต่ผู้แสดงต้องแสดงทักษะในการแสดงลีลาท่ารำได้ทันตามจังหวะหน้าทับเพลงชาตรี การรำละครชาตรีก็คล้ายกับละครนอกไม่เน้นท่วงทีลีลาท่ารำที่ประณีต แต่เน้นทักษะการรำประกอบการขับร้องที่รวบคำร้องให้กระชับและการบรรเลงหน้าทับเพลงชาตรีที่เร่งเร้า *คล้ายๆ โนห์ราของภาคใต้* (สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ. สัมภาษณ์, 25 มีนาคม 2561) รูปแบบในการขับร้องเพลงชาตรียึดรูปแบบในการขับร้องประกอบการแสดงโดยการร้องรวบคำให้กระชับ *การขับร้องซ้ำทำนองเดิมเป็นการเลียนแบบการขับร้องประกอบการแสดงมโนห์ราของภาคใต้* (ศิวพงศ์ กั้งสกุล, 2558: 328) โดยปกติการรำก็เป็นไปตามแบบแผนละครรำแต่ไม่เน้นความงามอย่างละครใน ถ้ามีบทบาทอย่างเมรีเมาเหล้าก็จะแสดงท่ารำไม่สวยงามแต่เน้นที่*กิริยาท่าทางไม่สุภาพประกอบอารมณ์ความรู้สึกแบบคนเมาเป็นหลัก* (นพรัตน์ศุภาการ หวังในธรรม ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย. สัมภาษณ์, 5 พฤษภาคม 2561) เพราะนางเมรีเป็นตัวละครที่มี

บุคลิกเป็นนางที่มีความเรียบร้อยด้วยกิริยาวาจาที่นุ่มนวลรูปแบบการรำที่สง่างามและพูดจาด้วยถ้อยคำสุภาพแต่ท่าทีในการแสดงออกใน*ตอนเมาเหล้าก็จะแสดงท่าทางที่ไม่เรียบร้อย พูดจาเสียงดัง ท่าทางกระฉับกระเฉงเน้นจังหวะที่แรงว่องไวไม่เน้นท่ารำที่สวยงามมากเกินไปแต่ยังคงรักษาแบบแผนตามหลักทางนาฏศิลป์ไทย นอกจากนี้ยังแทรกท่าทีความตลกขบขันในช่วงที่เมาเหล้าเพื่อสร้างความสนุกสนานให้แก่ผู้ชม* (พัชรินทร์ จันทรัตทัต, 2552: บทคัดย่อ)

2) การแสดงความเป็นตลาดในคำเจรจาที่มีในบทและการด้นสด (คำพูดธรรมดา) มุ่งแสดงกิริยาท่าทางตามจังหวะและน้ำเสียงในการพูดของผู้แสดง โดยเฉพาะการแสดงความเป็นตลาดจะเน้นที่การแสดงอารมณ์ความรู้สึกด้วยท่วงทีกิริยา สีหน้า แววตาและระดับสูง-ต่ำ หนัก-เบาของน้ำเสียง เช่นเดียวกับการแสดงความเป็นตลาดในการแสดงละครนอก *การแสดงลีลาท่ารำประกอบการแสดงอารมณ์ความรู้สึกไม่แตกต่างกัน* (วรวรรณ พลับประสิทธิ์ นาฏศิลปินอาวุโส (ละครนาง). สัมภาษณ์, 21 พฤษภาคม 2561) ทั้งท่ารำ อารมณ์ความรู้สึก หรือแม้แต่กิริยาท่าทางต่างๆ ไม่แตกต่างจากละครนอก *เป็นเพราะนำกระบวนแสดงละครนอกเข้าไปผสมผสาน เราจึงเห็นว่ามีบางบทบางตอนที่แทรกตลกด้วย* (คมสัณฐ หัวเมืองลาด นาฏศิลปินอาวุโส (โขนพระ). สัมภาษณ์, 21 พฤษภาคม 2561) เหตุเพราะพื้นเดิมละครชาตรีมาจากละครชาวบ้าน ผู้แสดงต้องร้องเองรำเอง ต้องใช้ทุกทักษะ ต้องยอมรับว่ารอบตัวเก่งมากๆ แต่เมื่อศิลปากรนำมาปรับปรุงเป็นแบบฉบับก็มีนักร้องร้องให้รำ ผู้แสดงก็รำอย่างเดียว ถ้าจะพูดก็ขึ้นกับบทกำหนดไว้ แต่ตอนที่แสดงอารมณ์ความรู้สึกนี่แหละที่ผู้แสดงต้องสอดแทรกคำพูดของตัวเองเข้าไปบ้างตามสมควร *ความรู้สึกภายในที่เรียกว่าความรู้สึกตัวละครจึงจะเผยออกมาให้คนเห็น การแสดงก็จะดูเป็นธรรมชาติมากขึ้น* (รัจนา พวงประยงค์ ศิลปินแห่งชาติ. สัมภาษณ์, 12 พฤษภาคม 2561) การแสดงความเป็นตลาดในการแสดงละครชาตรีไม่แตกต่างจากการแสดงความเป็นตลาดในการแสดงละครนอกอันเนื่องมาจากพื้นฐานที่มาจากละครชาวบ้านเหมือนกัน ประเพณีทางการแสดงจึงเน้นความรวดเร็วในการดำเนินเรื่อง เน้นความสนุกสนานเป็นหลัก กิริยาท่าทางตลอดจนสีหน้าแววตาและน้ำเสียง รวมทั้งมีการสอดแทรกตลกเป็นระยะๆ จนอาจถึงขั้นมีทั้งวาจาและท่าทีที่ต่ำทรามไม่ต่างจากชีวิตประจำวันของมนุษย์ทั่วๆไป

4.7.2 กลวิธีการแสดงบทบาทความเป็นตลาดในการแสดงละครรำ

การที่ผู้แสดงจะสามารถแสดงบทบาทความเป็นตลาดได้ตามแบบแผนของละครรำประเภทต่างๆ ผ่านลีลาท่ารำ อารมณ์ความรู้สึก กิริยาท่าทาง ตลอดจนการใช้อวัยวะส่วนต่างๆ ของร่างกายให้สอดคล้องไปกับกระบวนการขับร้องและบรรเลงได้อย่างงดงาม นั้น การแสดงตัวละครเดียวกันแต่ผู้แสดงบทบาทต่างกันก็อาจสร้างผลงานการแสดงที่แตกต่างกัน เพราะผู้แสดงแต่ละคนย่อมมีความรู้ความสามารถและประสบการณ์ต่างกัน โดยเฉพาะการใช้กลวิธีการแสดงที่เหมาะสมแก่ผู้แสดงย่อมก่อให้เกิดความเหมาะสมในกระบวนการแสดง กลวิธีการแสดงนั้นอาจมีทั้งที่เหมือนกันและแตกต่างกันไปตามวิธีการของแต่ละคน ซึ่งเกิดจากการสั่งสมประสบการณ์ ตลอดจนการประยุกต์ใช้เทคนิค

วิธีการต่างๆ ผสมผสานจนเป็นลักษณะเฉพาะตนที่สามารถดึงดูดความสนใจจากผู้เกี่ยวข้องได้เป็นอย่างดี โดยเฉพาะถ้ากลวิธีที่ผู้แสดงใช้ในการแสดงมีพลังมากพอที่จะโน้มน้าว ดึงดูด และตรึงอารมณ์ความรู้สึกของผู้ชมให้คล้อยตามไปกับบทบาทความเป็นตลาดของตัวละครได้อย่างต่อเนื่องตลอดระยะเวลาที่ทำการแสดง

4.7.2.1 ลีลาท่ารำ

ผู้แสดงบทบาทความเป็นตลาดมุ่งเสนอเนื้อเรื่อง อารมณ์ความรู้สึกตัวละครผ่านกระบวนท่ารำประกอบกิริยาท่าทางและอาการต่างๆ ตามธรรมชาติที่งดงามตามแบบแผนทางนาฏยศิลป์ไทย แม้บางช่วงบางตอนในระหว่างแสดงอาจจะเคลื่อนไหวอวัยวะต่างๆ ให้อยู่ในท่าทางที่สบาย ไม่ตึงกล้ามเนื้อเต็มที่เพื่อให้รู้สึกผ่อนคลายตามธรรมชาติ เช่น การนั่ง ยืน เดิน และคลาน ก็ยังคง*ตั้งลำตัวตรง ตึงนิ้วมือ นิ้วเท้า กดไหล่ให้งดงามกว่าธรรมชาติ* (พัชรวรรณ ทับเกตุ, 2544: 211) โดยยังคงเคร่งครัดตำแหน่งของการใช้มือและเท้าตามขนบการแสดงละครรำเพื่อให้กระบวนท่ารำงดงาม อย่างเช่น*ท่ารำแต่ก่อน ท่าทุกท่าทำน้อยๆ แต่เป็นผู้ดี* (จักรพันธุ์ โปษยกฤต, 2519: 19) ประการสำคัญควรมี*กระบวนลีลาท่ารำที่เป็นลักษณะเฉพาะตัวละครหรือที่เรียกว่า ภูมิท่ารำ* (ไพฑูรย์ เข้มแข็ง ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย. สัมภาษณ์, 20 เมษายน 2562) ซึ่งจะเกิดขึ้นได้ต้องมีความขยันหมั่นเพียร มีความอดทนในการฝึกท่ารำ*ตามครูอย่างเคร่งครัด* (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2543: 87) นอกจากลีลาท่ารำที่เป็นไปตามบทประกอบการแสดงแล้ว ตัวละครยังจำเป็นต้องแสดงลีลาท่ารำหรือกิริยาท่าทางต่างๆ เพื่อ “รับบท” “ส่งบท” กับตัวละครอื่นที่กำลังทำบทอยู่ เป็นการ “เสริมบท” ให้เห็นการปฏิสัมพันธ์ระหว่างตัวละครให้การแสดงดูเป็นธรรมชาติมากยิ่งขึ้น *แม้ว่าในบางตอนของบทจะไม่มีบทร้องเพื่อตีบทประกอบก็ตาม* (จิรพรรณ เอี่ยมแก้ว, 2550: 314)

4.7.2.2 วิธีรำ

ผู้แสดงบทบาทความเป็นตลาดจะรำแบบมีจริตอย่างกระฉับกระเฉง ฉับไว คล่องแคล่วตามจังหวะ *“ฉิ่ง-ฉับ และกรับพวง”* ที่กำกับจังหวะการขับร้องและบรรเลง เน้นการรำกระทบจังหวะแรงอย่างชัดเจนโดย *“ยืด”* ตามเสียงฉิ่ง และยุบตามเสียง *“ฉับ”* พร้อมทิ้งปลายมือตามเสียง *“กรับพวง”* ให้พอดีกับจังหวะเพลง *โดยกระบวนท่ารำจะต้องตีบทตามคำร้องคำต่อคำ กล่าวคือจะต้องปฏิบัติกระบวนท่ารำหนึ่งๆ ให้สิ้นสุดพอดีกับคำร้องและจังหวะตกของการตีกรับพวง* (จิรพรรณ เอี่ยมแก้ว, 2550: 313) หากยืนรำโต้ตอบระหว่างตัวละครจะเน้นลักษณะการรำเน้นจังหวะ *“ห่มเข่า”* แรงให้ชัดเจน แม้ว่าเพลงมีจังหวะการขับร้องและบรรเลงที่เร็วมาก รวมทั้งผู้แสดงก็ต้องใช้พลังในการรำมากตามไปด้วย หรือบางครั้งมีกระบวนท่ารำที่สลับซับซ้อนก็ตาม แต่ผู้แสดงก็ยังคงต้องรักษาระดับการรำให้สอดคล้องพอดีกัน เพื่อให้ได้ทั้งอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครและความงดงามตามแบบแผนของท่ารำ ซึ่งถือเป็นหัวใจสำคัญของละครรำ *เพราะบทละครไทยมุ่งแสดงความงามของท่ารำ แม้จะเป็นละครนอกซึ่งไม่เน้นท่ารำมากเท่าบทละครใน ก็ยังไม่ทิ้งลีลาท่ารำ* (กุสุมา รักษมณี, 2534: 185)

4.7.2.3 การแสดงอารมณ์ความรู้สึกและกิริยาท่าทาง

ผู้แสดงบทบาทความเป็นตลาดจะแสดงอารมณ์ความรู้สึก*ตามบทบาทเน้นการแสดงออกอย่างเปิดเผยและมีลักษณะเกินจริง* (นันทนา สาธิตสมมนต์, 2558: บทคัดย่อ) ใช้พลังในการแสดงกิริยา ท่าทางอย่างเต็มที่ มีการแสดงออกทางสีหน้า สื่อออกมาด้วยดวงตา ใช้น้ำเสียงสูงและต่ำ รวมทั้งหนักและเบาโดยเน้นบทบาทและอารมณ์ตามธรรมชาติของตัวละครหรือเลียนแบบชีวิตจริงที่สอดคล้องกับสถานการณ์ที่ขึ้นตามเนื้อเรื่องภายใต้กระบวนท่ารำตามแบบแผนทางนาฏยศิลป์ไทย อาจสอดแทรกมุขตลกเพื่อสร้างความสนุกสนานให้แก่ผู้ชม บางครั้งอาจมีการเจรจานอกบท ชวนผู้ชมเข้าร่วมรับรู้เรื่องราวในการแสดงเหมือนเป็นตัวละครด้วย ถือเป็น *“เสน่ห์ที่สนุก”* ของผู้แสดงบทบาทความเป็นตลาด

4.7.2.4 การใช้พื้นที่บนเวที

ผู้แสดงบทบาทความเป็นตลาดสามารถใช้พื้นที่ได้ทุกส่วนบนเวที ซึ่งขึ้นอยู่กับโอกาสที่แสดง กล่าวคือ 1) การแสดงคนเดียวใช้ในการเปิดตัวและแสดงจุดประสงค์ของตัวละครโดยมากใช้ส่วนกลางของเวทีเป็นหลักเพื่อสร้างความสมดุลของเวทีและถือเป็นจุดศูนย์รวมที่จะดึงดูดความสนใจของผู้ชมได้ดีที่สุดซึ่ง*สามารถตรึงสายตาของผู้ชมให้อยู่กับการแสดงของตนได้ตลอดเวลา* (หฤทัย นัยโมกข์, 2560: 69) 2) การแสดงคู่ใช้ในกรณีที่ตัวละครเป็นฝ่ายเดียวกันหรือพวกเดียวกัน เช่น ตะเภาแก้วตะเภาทอง หรือสร้อยฟ้ากับอีไหม ส่วนกรณีที่เป็นฝ่ายตรงข้ามคือเป็นคู่ขัดแย้ง เช่น วันทองกับลาวทอง สร้อยฟ้ากับศรีมาลา หรืออีเม้ยกับอีไหม การแสดงคู่จะพิจารณาทิศทางของคู่ร่วมแสดงหรือตัวละครที่เป็นคู่ขัดแย้งเพื่อรับบทส่งบทได้อย่างฉับพลันทันที หากมีทางจะแทรกกิริยาท่าทางให้สมบทบาทความเป็นตลาดมากยิ่งขึ้นก็สามารถสอดแทรกได้อย่างเป็นธรรมชาติไม่ขัดเขิน และ 3) การแสดงเป็นหมู่ เช่น หกพี่นางในเรื่องสังข์ทอง เจ็ดนางในเรื่องไชยเชษฐ์ การแสดงจะพิจารณาตำแหน่งหรือทิศทางของตัวละครในกลุ่มเดียวกันเพื่อแจกบทบาทความเป็นตลาดให้เกิดความสมดุล หากมีตัวละครที่เป็นคู่ขัดแย้งก็จะพิจารณาทิศทางของตัวละครนั้นประกอบด้วย อย่างไรก็ตามหมู่ผู้แสดงก็ยังคงต้องกระจายบทบาทความเป็นตลาดให้เท่าเทียมกัน โดยมี *“ผู้นำผู้ตาม”* เพื่อรักษากรอบการแสดงให้คงที่ในลักษณะเป็นทีม การแสดงเป็นหมู่ต้องใช้ทักษะค่อนข้างสูงเพราะประสบการณ์ทางการแสดงที่แตกต่างกัน นอกจากการใช้พื้นที่บนเวทีเป็นหลักในการแสดงแล้ว ผู้แสดงยังสามารถใช้พื้นที่ในส่วนที่ใกล้ที่นั่งของนักดนตรีและผู้ชมเพื่อสร้างความใกล้ชิดและการมีส่วนร่วมอย่างเป็นกันเองอีกด้วย

4.7.2.5 การสวมบุคลิกตัวละคร

ผู้แสดงบทบาทความเป็นตลาดย่อมมีพื้นฐานความรู้ทางนาฏยศิลป์ไทยเป็นที่ประจักษ์ชัดแจ้งว่ามีท่วงที ลีลาและความแม่นยำในการร่ายรำทำบท คือ *มีฝีมือที่แตกต่างและโดดเด่นกว่าผู้อื่น* (สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ, สัมภาษณ์ 3 พฤษภาคม 2562) โดยเฉพาะมี

บุคลิกลักษณะที่สอดคล้องกับตัวละครเป็นสำคัญ เพราะการแสดงละครรำนั้น *ต้องคิดเสมอว่าการแสดงละครแต่ละตัวแต่ละเรื่องนั้น มีบทบาทและลีลาท่ารำตลอดจนถึงลักษณะการแสดงที่ผิดแผกแตกต่างกันออกไป ผู้แสดงจะต้องตีบทบาทและสวมวิญญาณบุคลิกของตัวละครนั้นๆ ลงไปให้ถูกต้องตามอารมณ์ ตามบทบาทของตัวละครทุกตัวถือว่ามีความสำคัญเหมือนกันหมด* (วรรณพินี สุขสมและคณะ, 2558: 63) *การเข้าถึงอุปนิสัยของตัวละครทำให้การปรับลีลาท่าทีได้เหมาะสม เช่น ไกรทองเป็นพ่อค้า มีวิชาเป็นหมอจระเข้เป็นคนสามัญ เวลาเกี้ยวผู้หญิงก็ต้องดึงต้องคว้ามากอดต้องเกี้ยวอย่างคนตลาด อย่างพระสุธนเป็นกษัตริย์ย่อมไม่หลุกหลิกลุกลน จะเกี้ยวอะไรดูละมุนละม่อม อย่างนี้เป็นต้น ไม่เหมือนกัน* (กรมศิลปากร, 2543: 104) นอกจากนี้ ครูยังพิจารณาจาก*รูปร่างประกอบทั้งการกระทำ เช่น นิสัยใจคอเป็นคนอย่างไร พร้อมทั้งอ่านไปถึงส่วนลึกของหัวใจและจะต้องเป็นคนที่ครูไว้วางใจ* (กรมศิลปากร, 2545: 40) เพราะจะต้องใกล้ชิดครูอยู่ตลอดเวลา *ครูบางท่านจึงมักเลือกศิษย์ถ้าได้ศิษย์ดี ท่านก็จะถ่ายทอดให้อย่างเต็มที่โดยไม่ปิดบัง เพราะเชื่อว่าศิษย์จะสามารถสืบทอดความรู้นั้นๆ ไว้ได้อย่างมั่นคง* (ไพโรจน์ ทองคำสุก, 2544: 251) นอกจากคุณสมบัติดังกล่าวแล้ว ผู้แสดงบทบาทความเป็นตลาดยังควรมีพื้นความรู้ในศิลปะการแสดงของตัวละครที่เกี่ยวข้อง ซึ่งจะทำให้การแสดงเป็นไปตามจารีตและขนบทางการแสดงละครรำ

4.7.2.6 การหล่อหลอมทางการแสดง

ผู้แสดงบทบาทความเป็นตลาดส่วนใหญ่ได้รับการถ่ายทอดศิลปะการแสดงจากปรมาจารย์ที่มีชื่อเสียงในอดีตในลักษณะตัวต่อตัว โดยคำนึงถึงศักยภาพของผู้รับการถ่ายทอดและผลสำเร็จเป็นสำคัญ อาศัยการเลียนแบบครูและจดจำครู ซึ่งอาจมีการจดบันทึกช่วยจำเพื่อป้องกันความสับสนระหว่างท่ารำของครูแต่ละท่านซึ่งล้วนเป็น*ครูผู้ใหญ่ที่มีความชำนาญหรือเคยได้เป็นตัวนี้มาแล้วจนกระทั่งเป็นที่นิยมของคนดูทั่วๆ ไป* (กรมศิลปากร, 2545: 41) เหตุเพราะผู้แสดงได้รับการถ่ายทอดบทบาทความเป็นตลาดที่เป็นแบบฉบับของครูแต่ละท่าน จึงทำให้เกิดการหล่อหลอมศิลปะการแสดงที่เป็นเอกลักษณ์หรือรูปแบบเฉพาะตนเองอย่างมีทักษะและมีชั้นเชิงในการแสดง สำหรับคำว่า *“ชั้นเชิง”* ถือว่าเป็นความแตกฉานที่*สามารถแยกแยะได้ว่าตรงไหนเป็นเรื่องของตัวละครชั้นใด เป็นชาวบ้าน เป็นท้าวพระยา เป็นเรื่องของราชประเพณีในราชวงศ์ เป็นเรื่องของคนวัยใด* (พูนพิศ อมาตยกุล, 2530: 6) ที่กล่าวเช่นนี้เพราะผู้แสดงบทบาทความเป็นตลาดควรต้องรู้ว่าตัวละครนั้นอยู่ในชั้นใดสถานะใด ละครรำประเภทใดเสียก่อนโดยอ่านจากบทละคร เช่น เมื่อตัวละครต้องปะทะปะคารมก็จะต้องแสดงไปตามชั้นของอารมณ์จะดุเด็ดเผ็ดร้อนแค่ไหนอย่างไรก็ขึ้นอยู่กับชั้นของตัวละครกับประเภทละครที่มีเชิงในการแสดงออกอย่างผู้ดีหรือไพร่ ทั้งชั้นและเชิงต้องดีด้วยในคุณภาพด้วยการปั้นบทบาทความเป็นตลาดอย่างมีชั้นเชิง

4.7.2.7 การใช้ความสามารถเฉพาะตัว

ผู้แสดงบทบาทความเป็นตลาดต้องใช้ความเป็นเลิศทุกด้าน เช่น รำงาม แม่นยำ กระแสเสียงดังชัด สวมบทบาทได้ทั้งตัวพระและตัวนางอย่างเป็นธรรมชาติ โดยเฉพาะการทำอารมณ์รับ-ส่งอารมณ์ได้เร็ว *สามารถเปลี่ยนอารมณ์โกรธมาเป็นรักได้ทันที แม้แต่บทคุ้มดีคุมร้าย* (ไพโรจน์ ทองคำสุก, 2548: 287) นับเป็นความสามารถพิเศษเฉพาะตัวที่มาจากการหมั่นฝึกฝนสั่งสมประสบการณ์ทางการแสดงซึ่งเกิดจากการได้รับการชี้แนะอย่างถูกวิธีจากครูผู้ถ่ายทอด *ในขณะเดียวกันก็ควรที่จะเข้าใจในความถนัดของตนเองอย่างถ่องแท้ ควรแสวงหาความโดดเด่นที่เป็นลักษณะเฉพาะของตนเองและนำมาใช้เมื่อมีโอกาส* (กรมศิลปากร, 2545: 45) ความสามารถเฉพาะตัวนี้อาจเข้าลักษณะพรสวรรค์ที่มีมาแต่เดิมเมื่อถูกปลูกฝังปลุกปั้นก็ดีขึ้น *ท่าที่รำออกมาครูเห็นว่าสวยงามหรือโก้เก๋ ครูจะบอกลูกศิษย์ทันทีว่าท่านี้ทำอย่างนี้จำไว้นะดีแล้ว* (ขนิษฐา สังขมรรทร และคณะ, 2520: ฑ) เพราะ*ผู้ที่มีพรสวรรค์และความตั้งใจจริงในการแสดง ไม่ว่าจะแสดงบทบาทใดก็สามารถปฏิบัติได้อย่างสมบทบาท เป็นที่ชื่นชอบประทับใจของผู้ชม* (อัมไพวรรณ เดชะชาติ, 2554: 58) โดยเริ่มจากความขยันหมั่นเพียรฝึกฝนและ*ใส่ใจศึกษาหาความรู้อยู่ตลอดเวลาหรือที่เรียกว่า “พรแสวง”* (นพรัตน์ศุภาการ หวังในธรรม, ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย สัมภาษณ์, 14 เมษายน 2562) เมื่อนำสองสิ่งมาประกอบกันและทำซ้ำๆ ไปเรื่อยจนครูบอกว่าสวยแล้ว ดีแล้วก็จะเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว

4.7.2.8 การมีคุณสมบัติพิเศษ

ผู้แสดงบทบาทความเป็นตลาดนอกจากจะต้องเป็นผู้ที่มีรูปร่างหน้าตาที่งดงาม รำงาม ลีลาสวย *ไม่รำเลื้อย* (ศุภชัย จันทร์สุวรรณ, ศิลปินแห่งชาติ, สัมภาษณ์ 15 พฤษภาคม 2562) ตลอดจนมีกิริยาท่าทางกระฉับกระเฉงว่องไวแล้ว ยังควรมีคุณสมบัติพิเศษ เช่น มีความสามารถในการสร้างอารมณ์ขัน (sense of humor) มีปฏิภานไหวพริบในการแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้าอันอาจจะเกิดขึ้นขณะทำการแสดงได้ทันทีทันใด รวมทั้งมีความสามารถที่จะโน้มน้าวหรือดึงดูดความสนใจจากผู้ชมได้ตลอดระยะเวลาที่ทำการแสดง โดย*ใช้ความพยายามดึงความรู้สึกของผู้ชมให้เกิดจินตนาการร่วมไปในการแสดง เพื่อให้ผู้ชมมีอารมณ์คล้อยตามและประทับใจในการแสดง* (วรรณพินี สุขสมและคณะ, 2558: 63) เพราะการแสดงบทบาทความเป็นตลาดไม่เพียงแต่จะสร้างอรรถรสและสีสันบนเวทีแล้ว การที่ผู้แสดงมีความสามารถที่จะ “ตีบทแตก” หรือที่เรียกว่า “มุตโตแตก” ก็เปรียบเสมือนกระจกเงาสะท้อนให้เห็นพฤติกรรมของมนุษย์ รวมทั้งให้ข้อคิดหรือคติสอนใจในการแก้ไขปัญหาและการดำเนินชีวิตได้เป็นอย่างดี

4.7.2.9 การสร้างกลวิธีการแสดง

ผู้แสดงบทบาทความเป็นตลาดที่สามารถสวมวิญญาณตัวละครได้ จะต้องมีความจริงใจในการฝึกฝน หมั่นเรียนรู้ สังเกต สอบถาม แม่นบท แม่นจารีต แม่นเพลงและดนตรี ฝึกการใช้

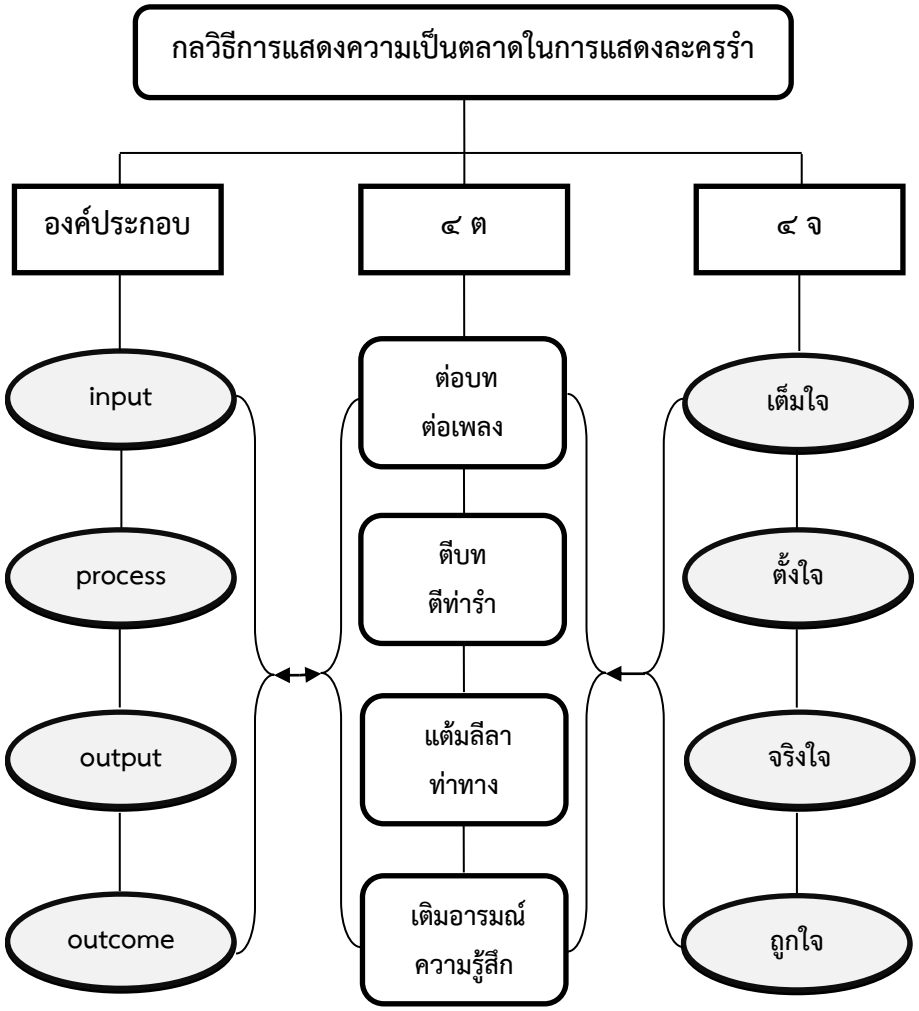
อวัยวะต่างๆ ในการแสดงออกอย่างเป็นธรรมชาติ เช่น การแสดงออกทางนัยน์ตาที่สอดคล้องกับอารมณ์ตัวละคร ได้แก่ รัก อิจฉา โกรธ หลง สมหวังและผิดหวัง การแสดงออกทางสีหน้า ควบคู่กับการใช้ริมฝีปาก ได้แก่ การยิ้ม ยิ้มจริงใจ ยิ้มในที ยิ้มแบบเยาะเย้ย ยิ้มแบบผู้ชนะ *รวมทั้ง ยิ้มแบบมีเลศนัยและยิ้มแบบขอความเห็นใจ* (ชวลิต สุนทรานนท์. นักวิชาการละครและดนตรีทรงคุณวุฒิ สัมภาษณ์ , 15 พฤษภาคม 2562) เรื่องเหล่านี้แม้เป็นกิริยาเล็กน้อยแต่ก็เป็น “ท่วงที” *ซึ่งเป็นเรื่องสำคัญ ต้องหัด ต้องเลียนแบบว่าใครเขาดียังไงก็จำไว้ กระทั่งการวางหน้าวางตา การทิ้งหูทิ้งตาสำคัญทั้งนั้น* (หลวงไพจิตรนันทการ, 2519: 17)

การฝึกใช้แขนและขา (หดและคลายกล้ามเนื้อ) ให้สัมพันธ์กับทำนองและจังหวะของการขับร้องและบรรเลง การปรับเปลี่ยนระดับการใช้เสียงพูด เช่น สูง-ต่ำ หนัก-เบา ดังปกติและเกินปกติได้อย่างรวดเร็ว *เพราะสิ่งเหล่านี้มีความสำคัญอย่างมาก เช่น บทบาทความเป็นตลาดของนางละครนอกมักจะมีสองบุคลิกจากนางแปลงลืมตัวเมื่อถูกยั่วกลับกลายเป็นนางร้าย* (รัจนา พวงประยงค์, ศิลปินแห่งชาติ พ.ศ. 2554, สัมภาษณ์ 2 มิถุนายน 2562) ดังนั้น อารมณ์ น้ำเสียงและบุคลิกจะเปลี่ยนไปตามบทบาทนั้นๆ ทันทีทันใด ประการสำคัญ *การเปลี่ยนบุคลิกต้องควบคุมให้อยู่ในกรอบมิให้มากจนเกินควร มิเช่นนั้นละครนอกอาจจะกลายเป็นจำอวดไป* (นพรัตน์ศุภาการ หวังในธรรม. ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย, สัมภาษณ์ 4 มิถุนายน 2562)

นอกจากนี้ ผู้แสดงบทบาทความเป็นตลาดยังควรสร้างมุขตลกได้ เช่น นำเรื่องราวที่เป็นข่าวประจำวัน ข่าวการเมือง ละครหรือรายการต่างๆ ทางโทรทัศน์ ดังตัวอย่างมุขตลกของอาจารย์เสรี หวังในธรรม ศิลปินแห่งชาติ พ.ศ. 2531 ที่ไม่ซ้ำแบบใคร เช่น *ในขณะแสดงคนดูต้องฮาตึง ก็พูดในเรื่องเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นประจำวัน ตามข่าวจริงของหนังสือพิมพ์ มิได้ตลกด้วยการเปล่งเสียงให้ดัง หรือเขกพัวตีกันเตะกัน จึงว่าการตลกของท่านไม่ซ้ำแบบใคร พูดออกมาแต่ละประโยคแสนจะขบขันและสุภาพ* (ไพโรจน์ ทองคำสุก, 2548: 294) แม้แต่การล้อเลียนตนเอง การแสดงออกที่ไม่ตรงกับคำพูดผสมผสานให้เข้ากับเนื้อเรื่อง ตลอดจนมีความสามารถที่จะปรับกิริยาท่าทางตามธรรมชาติของตนเองมาใช้ประกอบบทบาทความเป็นตลาดได้อย่างแนบเนียน นอกจากการสร้างมุขตลกแล้ว การรู้จักมีปฏิสัมพันธ์กับผู้ขับร้องและบรรเลงดนตรีซึ่งเปรียบเสมือนเป็นตัวละครที่ได้แสดงร่วมกับผู้แสดง การสร้างความเป็นกันเองกับผู้ชมให้เข้ามามีส่วนร่วมรับรู้ภาวะของตัวละครที่แสดงบทบาทความเป็นตลาด เช่น การพูดคุย การเล่าเรื่อง การฟ้อง การขอความเห็นใจ หรือการขอความคิดเห็น ฯลฯ เหล่านี้ล้วนเป็นการสร้างมิตรภาพในการแสดง เป็นการใช้พื้นที่บนเวทีอย่างมีประสิทธิภาพโดยมีแนวคิดว่าทั้งนักแสดงและผู้ชมล้วนเป็นตัวละครที่อยู่บนเวทีเดียวกัน

กล่าวโดยสรุป การที่จะทำให้การแสดงบทบาทความเป็นตลาดเป็นที่ชื่นชอบของผู้ชม นั้น ผู้แสดงจะต้องคำนึงถึงบทบาทและอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครที่แสดงเป็นสำคัญ ผู้แสดงจะต้องแสดงให้สอดคล้องกับบุคลิกลักษณะของตัวละครชนิดสวมวิญญาณตัวละครที่กำลังแสดง

บทบาทและอารมณ์ความรู้สึกในขณะนั้น โดยใช้กลวิธีต่างๆ ในการแสดงเพื่อสื่อสารให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจในพฤติกรรมของตัวละครซึ่งเป็นการสร้างสีสันและความสนุกสนานอย่างมีอรรถรสด้วย ***"กลวิธีกระจกสามบาน ประสานสี่ใจ" (Three Mirrors & Four Hearts)*** ดังแผนภาพ



ภาพที่ 44 "กลวิธีกระจกสามบาน ประสานสี่ใจ" (Three Mirrors & Four Hearts)
ที่มาภาพ : ผู้วิจัย

จากแผนภาพดังกล่าว เป็นการสะท้อนมุมมองการแสดงบทบาทความเป็นตลาดในมิติต่างๆ อย่างรอบด้าน เพราะความสำเร็จในการแสดงมิได้เกิดจากผู้แสดงคนใดคนหนึ่ง แต่เกิดจากความสัมพันธ์ระหว่างคนในกลุ่มที่ต้องพึ่งพาอาศัยกันและมีความคุ้นเคยเป็นกันเองเพื่อดำรงสถานะทางการแสดงให้บรรลุผล เป็นที่น่าเชื่อถือ โดยอาศัยกลวิธีดังนี้

1. ต่อบทต่อเพลง การเขียนบทละครในอดีตต้องเขียนด้วยตัวรงค์ในสมุดข่อยอย่างประณีต หากใครต้องการได้ไว้เป็นเจ้าของก็ต้องคัดลอกด้วยมือเป็นรายๆ ไป ประกอบกับผู้รู้หนังสือจนอ่านออกเขียนได้มีจำนวนน้อย บทละครจึงผิดพลาดคลาดเคลื่อนได้ง่าย แต่ส่วนใหญ่ยังคงต้นฉบับสมุดไทยเป็นหลักฐานมาตราบเท่าทุกวันนี้ ด้วยเหตุนี้การเล่นละครจึงต้องมีบท มีคนบอกบทบอกเพลงเพื่อให้ผู้ขับร้องและผู้จะรำทราบล่วงหน้า จะได้ร้องถูกอารมณ์และรำได้เข้ากับบทบาทตัวละคร คนบอกบทจึงมีความสำคัญมาก เข้าลักษณะจำบทจำเพลงแล้วก็ใส่ลีลาท่ารำไปพร้อมๆ กัน การต่อถ้อยร้อยเพลงเรียงท่ารำจึงเกิดขึ้นในช่วงระยะเวลาอันสั้นอย่างต่อเนื่อง แสดงให้เห็นไหวพริบของคนละครเป็นอย่างดี น่าจะเป็นบ่อเกิดของการจัดทำบทแจกบทและต่อบทต่อเพลงในเวลาต่อมาเมื่อกรมศิลปากรฟื้นฟูละครรำ ดังที่ สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ เล่าให้ฟังว่า *“สมัยนั้นก็มีครูผู้ใหญ่ที่มีประสบการณ์ช่วยกันเลือกบททำบท ทุกคนถือบทฉบับเดียวกัน ต้องอ่านและท่องมาก่อน โดยเฉพาะเพลงก็ต้องฝึกหัดขับร้องให้คล่องให้แม่นจังหวะและทำนองก่อนที่จะมาซ้อมด้วยกัน”* (สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ. สัมภาษณ์, 2 พฤษภาคม 2562) ตรงกับที่ นพรัตน์ศุภาการ หวังในธรรม เล่าว่า *“แม่มุลท่านจะให้ท่องบทแล้วก็หัดร้องเพลงที่จะรำจนแม่นบทแม่นเพลงไม่ติดขัดแล้วก็ต่อท่ารำ ช่วงนี้เป็นช่วงที่ต้องใช้เวลา แต่ถ้าได้แล้วจะไม่ลืมเลย”* (นพรัตน์ศุภาการ หวังในธรรม, ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย. สัมภาษณ์, 5 พฤษภาคม 2562) แสดงให้เห็นว่า การต่อบทต่อเพลงที่ต้องอาศัยความจำที่แม่นยำของผู้แสดงแต่ละคนมีความสำคัญมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งการต่อบทต่อเพลงไปพร้อมๆ กันเพื่อให้ผู้แสดงได้สื่อสารทำความเข้าใจและ*มีเป้าหมายในการแสดงที่เป็นรูปธรรมที่ชัดเจน* (ดังกมล ณ ป้อมเพชร, 2558: 91) คือตัวละครที่จะสวมบทบาทเพราะต้องทำความเข้าใจในบุคลิกอุปนิสัยใจคอเพื่อที่จะวางแนวในการต่อบทต่อเพลงร่วมกับผู้แสดงคนอื่น *ประการสำคัญถ้าแสดงด้วยกันก็ควรที่จะต่อบทต่อเพลงไปพร้อมกัน จะได้สื่อสารทำความเข้าใจได้ตรงกันตั้งแต่เริ่มทำงาน* (เสาวรักษ์ ยมะคุปต์. สัมภาษณ์, 15 พฤษภาคม 2562) สอดคล้องกับที่ ฉันทวัฒน์ ชูแหวน กล่าวว่า *การต่อบทต่อเพลงหรือการท่องบททำนองเพลงไปด้วยกันเป็นสิ่งสำคัญเพราะเป็นการช่วยกันจำบทจำเพลงเมื่อแม่นแล้วมาใส่ท่ารำก็จะง่ายขึ้นเบาขึ้น* (ฉันทวัฒน์ ชูแหวน. สัมภาษณ์, 15 พฤษภาคม 2562)

2. ตีบทตีท่ารำ ขนบการแสดงละครรำถือเอากระบวนรำผ่านบทบาทของตัวละครไปสู่ผู้ชมเป็นสำคัญ โดยมีจุดประสงค์เพื่อให้ความบันเทิงและแสดงความเป็นจริงในชีวิตโดยอาศัยตัวละครเป็นสื่อ *แต่ความหมายของเรื่องจะสมบูรณ์ได้ก็ต่อเมื่อดูท่ารำ ฟังคำร้องและฟังทำนองเพลงประกอบไปพร้อมๆ กัน* (อารดา สุมิตร, 2516: 327) ซึ่งเกิดจากการตีความ ฉะนั้น การตีบทตีท่ารำจึงสำคัญต่อการดำเนินเรื่อง ดังที่ ปกรณ์ พรพิสุทธิ์ อธิบายว่า *ผู้รำต้องเข้าใจบทบาทอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครก่อน แล้วจึงถอดความหมายจากบทละครไปสู่ท่ารำ เรื่องท่ารำก็มาจากท่าทางตามธรรมชาติแล้วปรุงแต่งให้ปราณีตขึ้นจนถึงขั้นเป็นศิลปะงดงามและสื่อความหมายได้ตรงตามเจตนารมย์ของบท* (ปกรณ์ พรพิสุทธิ์. สัมภาษณ์, 15 พฤษภาคม 2562)_สอดคล้องกับที่ วันทนีย์ ม่วงบุญ กล่าวว่า *“ผู้รำ*

ต้องมีพื้นความรู้ความเข้าใจในตัวละคร มีทักษะในการเลือกสรรท่ารำมาใช้ได้เหมาะสมกับบทบาทฐานะของตัวละครที่สอดคล้องกับเหตุการณ์ในเนื้อเรื่อง" (วันทนีย์ ม่วงบุญ. สัมภาษณ์, 15 พฤษภาคม 2562) ดังเช่น *"...ละครในอยู่ในวังหลวง ท่ารำของละครในนั้นละเมียดละไมมาก การใช้ไหล่นั้นต้องตีไหล่เข้าอยู่ตลอดเวลาเพราะดูนอบน้อมสุภาพดี จะตีไหล่ออกไม่ได้ ละครนอกซึ่งเล่นกันนอกวังชาวบ้านด้วยกันดูจึงจะตีไหล่ออกได้..."* (โกชัย สาริกบุตร, 2522: 11) จะเห็นว่าการตีบทเพื่อแสดงกระบวนท่ารำละครในที่เหมาะสมแก่สตรีชาววังคือต้องร่ายรำและใช้บทอย่างสุภาพนุ่มนวล เพราะผ่านการฝึกจารีตประเพณีของราชสำนักมาอย่างลึกซึ้ง แสดงให้เห็นว่า การตีบทตีท่ารำในการแสดงละครรำมุ่งเลียนแบบกิริยาท่าทางตามธรรมชาติเป็นหลัก ส่วนลีลาท่าทางจะงามอย่างไรก็ขึ้นอยู่กับทักษะและประสบการณ์ของผู้แสดงแต่ละคนที่ได้สะสมมา เพราะแต่ละคนชำนาญไม่เหมือนกัน อย่างเช่นท่ารำอาจจะเหมือนกันหรือคล้ายกันได้ *แต่ลีลาหรือที่เรียกว่า "ทีละคร" นี่แหละที่จะต่างกันเป็นเรื่องเฉพาะตัวไม่สามารถเลียนแบบกันได้* (สมรัตน์ ทองแท้. สัมภาษณ์, 27 มิถุนายน 2562)

3. แต้มลีลาท่าทาง นอกจากการสื่อความหมายด้วยภาษาท่ารำแล้ว ลีลาท่าทางยังเป็นอาการที่แสดงออกควบคู่กับท่ารำเสมอ การแสดงละครรำแต่ละประเภทและแต่ละตัวละครต่างมีบทบาทอารมณ์ความรู้สึกเฉพาะ แม้จะแสดงอารมณ์เดียวกันแต่ก็ต่างลีลาท่าทางกัน เช่น อารมณ์โกรธในละครในก็ยังดูนุ่มนวลในขณะที่อารมณ์โกรธในละครนอกดูดุดันเร่าร้อน ดังที่ เยาวลักษณ์ ปาลกะวงศ์ ณ อยุธยา เล่าว่า *"เบื้องต้นเมื่อรู้ว่าจะแสดงละครรำเป็นตัวละครใด ก็ต้องเข้าใจว่าตัวละครนั้นมีสถานะอย่างไร อยู่ในละครประเภทใด จะได้แสดงลีลาท่าทางได้สอดคล้องกับบทบาทตัวละครนั้น เช่น ท้าวกะหมังกุหนิงเป็นกษัตริย์เป็นพ่อ คือมีความสุขุมมีอาวุโส ฉะนั้น ลีลาท่าทางก็จะไม่คล่องแคล่วแบบวิหยาสะกำที่เป็นเด็กหนุ่ม"* (เยาวลักษณ์ ปาลกะวงศ์ ณ อยุธยา. สัมภาษณ์, 2 มิถุนายน 2562) สอดคล้องกับที่ นพวรรณ จันทรักษา เล่าประสบการณ์การแสดงเป็นปันหยีให้ฟังว่า *"อิเหนาปลอมตัวเป็นปันหยีเป็นโจรป่า เมื่อมีบทลงสรงทรงเครื่องก็ยังต้องแสดงกระบวนท่ารำประกอบลีลาท่าทางแบบอิเหนา จะเปลี่ยนไปตามลักษณะการปลอมตัวไม่ได้ เพราะบทบาทเป็นพระเอกของเรื่องก็ต้องแสดงตามแบบแผนของพระนายโรง"* (นพวรรณ จันทรักษา. สัมภาษณ์, 2 มิถุนายน 2562) การสอดแทรกลีลาท่าทางก็เหมือนกับการใส่เครื่องประดับ เมื่อได้ท่ารำแล้วฝึกจนคล่องเป็นไปตามแบบแผนก็มาถึงลีลาว่าจะใส่อย่างไรให้เหมาะสมแก่ตัวละครและสถานการณ์ในเรื่อง *ถ้าใส่มากจนเกินไปจนถึงกับ "เกินงาม" ก็จะดูเปรอะไม่สวยเพราะไม่แสดงจุดเด่นของตัวละคร ฉะนั้นต้องใส่ต้องแต้มแต่พอเหมาะพอควรแก่ตัวละคร* (วนิตา กรินชัย. สัมภาษณ์, 2 มิถุนายน 2562) แสดงให้เห็นว่า การที่ผู้แสดงจะแต้มลีลาท่าทางให้กระบวนท่ารำดูงดงามขึ้นเหมาะสมขึ้น ต้องมีความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับบุคลิกลักษณะ อุปนิสัยใจคอของตัวละครประกอบขนบการแสดงละครแต่ละประเภทเป็นสำคัญ

4. เติมอารมณ์ความรู้สึก เรื่องนี้เป็นสิ่งสำคัญในการแสดงบทบาทความเป็นตลาด เพราะเป็นตัวชี้วัดว่าผู้แสดง “เข้าถึง” หรือ “ยังไม่ถึง” บทบาทดังกล่าว การที่จะเติมอารมณ์ความรู้สึกตัวละครให้ถูกที่ถูกทางก็ต้องฝึกให้ได้พอเป็นเลาๆ เสียก่อน ดังที่ พัชรา บัวทอง กล่าวว่า *เมื่อครั้งเล่นเป็นสังคามาระตาในศึกกะหมังกุหนิงมีบทรบชนะวิหยาสะกำ อารมณ์พื้นฐานก็คือ ดีใจที่เป็นผู้ชนะ ในขณะเดียวกันก็มีอารมณ์และอาการหวาดกลัวเพราะถูกไล่ล่าจากท้าวกะหมังกุหนิง ตรงนี้สำคัญเพราะต้องสลับ 2 อารมณ์ให้พอเหมาะพอควร ไม่มากไม่น้อยไปเพราะเป็นศิลปะละครใน ก็ฝึกหน้ากระจกก่อนในเบื้องต้น ต่อมาซ้อมให้หม่อมอาจารย์ดู จนท่านบอกว่าดีแล้ว สวยแล้ว”* (พัชรา บัวทอง. สัมภาษณ์, 6 มิถุนายน 2562) สอดคล้องกับที่ ปกรณ์ พรพิสุทธิ์ อธิบายว่า *การฝึกอารมณ์เบื้องต้นต้องรู้จักบุคลิกตัวละครเป็นอย่างดี จะได้เริ่มต้นอย่างถูกที่ถูกทาง ค่อยๆเพิ่ม ค่อยๆ เติมให้ดูว่ามีสีสันแพรวพราว เพราะอย่างไรก็ตาม ละครเป็นศิลปะวิจิตรที่เลียนแบบชีวิตจริง การเติมอารมณ์ความรู้สึกจึงต้องเอาใจใส่ในความละเอียดอ่อนของการแสดงจึงต้องปั้นปรุงให้งามทั้งท่วงท่าและอารมณ์* (ปกรณ์ พรพิสุทธิ์. สัมภาษณ์, 30 มิถุนายน 2562) ดังเช่น พรทิพย์ ทองคำ ถ่ายทอดประสบการณ์แสดงบทบาทนางตลาดให้ฟังว่า *เมื่อได้รับมอบหมายให้แสดงบทบาทนางสำมนักขาแปลงก็ต้องศึกษาอย่างมาก เพราะนางสำมนักขาเป็นนางกษัตริย์ เป็นม่ายและที่สำคัญบทก็เขียนไว้ชัดว่าไปเห็นพระรามอาบน้ำ ทีนี้ก็ต้องตีความให้ดีก่อนแสดงเพราะเป็นโขนมีจารีตเคร่งครัด จะทำบทดีดดิ้นเป็นสาวอารมณ์เปลี่ยวแบบละครนอกก็ไม่ได้* (พรทิพย์ ทองคำ. สัมภาษณ์, 26 มิถุนายน 2562) ซึ่งสอดคล้องกับที่ นาฏยา รัตนศึกษา ถ่ายทอดประสบการณ์แสดงบทบาทนางเมรีให้ฟังว่า *เคยแสดงแต่ตัวละครที่มีบทบาทเรียบๆ ไม่โลดโผน พอได้รับบทบาทนี้ก็ต้องทำการบ้านมากทีเดียว ต้องถามครูถามรุ่นพี่ที่มีประสบการณ์การแสดงมาก่อน หาสื่อดูสภาพคนเมาเหล้าเป็นอย่างไรแล้วก็ซ้อมหน้ากระจก จะมุ่งเมาเหล้าอย่างเดียวไม่ได้ เพราะละครรำก็ยังคงต้องถ่ายทอดด้วยท่ารำ ที่สำคัญอารมณ์ความรู้สึกต้องพาไปให้ถึงเป้าหมายของการแสดง* (นาฏยา รัตนศึกษา. สัมภาษณ์, 26 มิถุนายน 2562) การเติมอารมณ์ความรู้สึกให้ตัวละครจึงต้องใช้จินตนาการเป็นหลัก*เพราะจะช่วยให้ผู้แสดงสามารถถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครได้สอดคล้องหรือใกล้เคียงกับความเป็นจริงของตัวละคร* (สุชาดา ศรีสุระ. สัมภาษณ์, 26 มิถุนายน 2562) โดยเฉพาะ*การฝึกทักษะอารมณ์ทางการแสดงจึงเป็นเรื่องที่ผู้แสดงละครรำทุกบทบาทควรให้ความสำคัญอย่างยิ่ง* (มณีรัตน์ มุ่งดี. สัมภาษณ์, 20 พฤษภาคม 2562) แสดงให้เห็นว่า การที่ผู้แสดงจะแสดงอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครได้ดีต้องเกิดจากความเข้าใจตัวละคร จินตนาการถึงอากัปกิริยา อารมณ์ความรู้สึกของตัวละครได้อย่างแจ่มชัดแล้วจึงปรุงแต่งอารมณ์ความรู้สึกไปตามบทบาทและสถานการณ์ของเรื่องได้อย่างเหมาะสมแก่บริบททางการแสดง

กล่าวได้ว่า กลวิธีดังกล่าวมานี้เป็นพื้นฐานเบื้องต้นที่สำคัญและจำเป็นสำหรับผู้แสดงจะนำไปใช้ฝึกฝนศิลปะการแสดงบทบาทความเป็นตลาดให้มีความเป็นธรรมชาติ ฝึกจนเข้าใจในชีวิตของตัวละคร มิใช่ฝึกเพียงแค่ได้แสดงครั้งหนึ่งแล้วก็จบไป แต่ต้องฝึกให้แสดงออกมาแล้วผู้อื่นเข้าใจตาม

บทบาทความเป็นตลาดของตัวละครไปด้วย สิ่งเหล่านี้ล้วนเกิดขึ้นได้จาก 1) ความเต็มใจในทุกบทบาทการแสดงที่ได้รับมอบหมายเพราะตัวละครทุกตัวมีความสำคัญต่อการดำเนินเรื่อง การสะสมประสบการณ์จากบทบาทการแสดงที่หลากหลายจะช่วยให้มีพัฒนาการทางการแสดงได้อย่างก้าวหน้าและกว้างไกล 2) ความตั้งใจ เมื่อรับบทบาททางการแสดงแล้วย่อมมีความตั้งใจที่จะฝึกซ้อมเพื่อทำการแสดงให้เป็นไปตามจุดมุ่งหมายและความคาดหวังของผู้เกี่ยวข้อง 3) ความจริงใจที่จะแสดงบทบาทใดๆ ออกมาจากความรู้สึกภายในของตัวละครได้อย่างแนบเนียนดุจวิญญาณเดียวกัน และ 4) ความถูกใจเป็นสิ่งที่ผู้แสดงสื่อสารออกไปสู่ผู้เกี่ยวข้องในการแสดงและผู้ชมแล้วเกิดความรู้สึกติดตาตรึงใจ ยากที่จะหาผู้อื่นเปรียบเทียบบทบาททางการแสดงได้

กลวิธีกระจกสามบานจึงเป็นการสะท้อนมุมมองบทบาททางการแสดงด้วยตัวผู้แสดงเองและผู้เกี่ยวข้อง รวมทั้งผู้ชมด้วย โดยใช้กลวิธีประสานสี่ใจในรายละเอียดทุกขั้นตอนของกระบวนการแสดงด้วยความประณีตเพื่อพิสูจน์ความสามารถอันเป็นเลิศในการสวมวิญญาณความเป็นตลาดได้อย่างลึกซึ้งประดุจสวมวิญญาณตัวละครนั้นดังเช่นปรมาจารย์ทางด้านนาฏยศิลป์ไทยได้ฝากร่องรอยทางการแสดงไว้เป็นมรดกแผ่นดิน

กล่าวโดยสรุป การสวมวิญญาณความเป็นตลาดในการแสดงละครรำ เริ่มจากการตีความบทบาทและอารมณ์ของตัวละครในการแสดงละครรำ 4 ประเภท ได้แก่ โขน ละครใน ละครชาตรี และละครนอก กล่าวคือ นอกจากความรู้ด้านนาฏยศิลป์ไทยที่ผู้แสดงความเป็นตลาดในการแสดงละครรำจะต้องศึกษา ฝึกปฏิบัติทางทักษะและสะสมประสบการณ์ให้ตกผลึกในศิลปะการแสดงแล้ว ผู้แสดงจะต้องมีคุณลักษณะสอดคล้องตรงกับตัวละครในบทประพันธ์ โดยเฉพาะมีความสามารถในการรับ-ส่งบทและอารมณ์ในการแสดงกับผู้ร่วมแสดงโดยการศึกษาวรรณกรรมการแสดงของไทย เพราะการศึกษาวรรณกรรมมิใช่ศึกษาเพื่อความบันเทิงเพียงอย่างเดียวแต่เป็นการเรียนรู้เพื่อให้เข้าใจชีวิต เข้าใจความเป็นมนุษย์ที่มีแง่คิดมุมมองที่หลากหลาย วรรณกรรมเป็นเครื่องมือที่ใช้ในการถ่ายทอดประสบการณ์ชีวิตทำให้เข้าใจชีวิตจิตใจความเป็นเพื่อนมนุษย์ทุกชนชั้น ทุกประเภทที่อยู่ร่วมกันในสังคมได้ดียิ่งขึ้น โดยเฉพาะวรรณกรรมการแสดงประเภทบทละครรำที่ตัวละครจะมีสถานะเกี่ยวข้องกับเทพเจ้าหรือกษัตริย์ มีการแสดงลำดับฐานานุศักดิ์และยังเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับสามัญชนที่เป็นทั้งขุนนางและราษฎร เนื้อเรื่องส่วนใหญ่มีความขัดแย้งเป็นสาเหตุที่ส่งผลให้ตัวละครเผชิญปัญหาและมุ่งแก้ปัญหาด้วยวิธีการต่างๆ เช่น การใช้คำพูด การใช้กำลัง รวมทั้งการใช้ไสยศาสตร์และพึ่งศาสนา ซึ่งก็สามารถแก้ปัญหาได้อันเป็นการสะท้อนแนวคิด ค่านิยมและความเชื่อทางสังคมด้วย

การศึกษาวรรณกรรมการแสดงจึงเป็นพื้นฐานสำคัญที่จะช่วยให้ผู้แสดงสามารถวิเคราะห์พฤติกรรมตัวละครได้ใกล้เคียงความเป็นจริง โดยเฉพาะการค้นหาความเป็นตลาดของตัวละครที่จะนำไปสู่การตีความบทบาทและถ่ายทอดการแสดงอารมณ์ความรู้สึกที่เปรียบประดุจเป็นตัวละครนั้น การศึกษาวรรณกรรมการแสดงจึงเป็นการเตรียมตัวที่สำคัญก่อนการสวมบทบาทตัวละคร โดย

เฉพาะตัวละครที่มีพฤติกรรมไม่สำรวม ไม่เป็นที่ยอมรับของสังคมจะสามารถถ่ายทอดศิลปะการแสดงความเป็นตลาดให้ผู้ร่วมแสดงและผู้ชมรู้สึกคล้อยตามไปกับบทบาทได้จึงจะขึ้นชื่อว่าประสบความสำเร็จในวิชาชีพ ฉะนั้น การคัดเลือกผู้แสดงบทบาทความเป็นตลาดจึงต้องพิจารณาผู้ที่มีบุคลิกลักษณะสอดคล้องกับตัวละครเป็นประการแรก

ประการต่อมา ทักษะทางการแสดง เป็นสิ่งที่ต้องคำนึงถึงความสามารถในการรำเพราะผู้ที่จะแสดงบทบาทความเป็นตลาดจะต้องมีทักษะฝีมือในเชิงนาฏยศิลป์ไทย มีความแม่นยำในกระบวนเพลงขับร้องและบรรเลงประกอบการแสดง สามารถใช้เสียงดัง-เบา สูง-ต่ำได้สอดคล้องกับจังหวะการเคลื่อนไหวของตัวละคร พูดชัดถ้อยชัดคำไม่ติดขัด มีจังหวะพูดไม่เร็วหรือช้าเกินไปแต่สามารถสะท้อนอารมณ์ความรู้สึกตัวละครได้อย่างเป็นธรรมชาติ เช่น อารมณ์เศร้าก็พูดช้าๆ อารมณ์โกรธก็พูดเร็วๆ หรือพูดเสียงดัง เป็นต้น ประการสำคัญจะต้องเป็นผู้ที่มีกระบวนท่ารำ ท่วงทีลีลาและอารมณ์ความรู้สึกที่แสดงความเป็นตลาดได้สอดคล้องกับอัตลักษณ์ของตัวละครในการแสดงละครรำแต่ละประเภท

ประการสุดท้าย ทัศนคติของผู้เกี่ยวข้อง ผู้แสดงบทบาทความเป็นตลาดจะประสบความสำเร็จได้จากการสะสมประสบการณ์ทางการแสดงอย่างต่อเนื่อง โดยเริ่มตั้งแต่ช่วงที่ 1 นักเรียนศิลปิน เป็นช่วงเวลาแห่งการฝึกหัดความรู้พื้นฐานด้านนาฏยศิลป์ด้วยการฝึกแม่ท่าการรำ หัดฟังและจับจังหวะเพลงให้แม่นยำ มีการเตรียมความพร้อมของร่างกาย ฝึกการขับร้องและบรรเลง การใช้เสียง การใช้ภาษา รวมถึงการใช้อักขระที่ชัดเจนถูกต้อง ในขณะเดียวกันต้องสะสมผลงานทางการแสดงเพื่อพัฒนาทักษะอย่างต่อเนื่อง ถือได้ว่าเป็นช่วงของการเรียนรู้ สะสมประสบการณ์และพัฒนาทักษะทางการแสดง ช่วงที่ 2 นาฏยศิลปิน เป็นช่วงของการสะสมความรู้ ประสบการณ์และกลเม็ดเด็ดพรายทางการแสดง เป็นช่วงสำคัญที่สุดของการเป็นนาฏยศิลปินที่จะได้รับการยอมรับจากเพื่อนร่วมวิชาชีพและผู้ชม โดยเฉพาะผู้แสดงบทบาทความเป็นตลาดต้องแสดงศักยภาพของตนให้ฉายแววความเป็นตลาดในตัวละครเอกในอนาคต ช่วงที่ 3 นาฏยศิลปินต้นแบบ เป็นศิลปินที่สามารถสวมวิญญาณความเป็นตลาดได้อย่างแนบเนียนทุกบทบาท ศิลปะการแสดงถึงขั้นตีบทแตก รวมทั้งเป็นต้นแบบที่นักแสดงหลายคนใช้เป็นตัวอย่างในการศึกษาการทำงานด้านการแสดง ความสำเร็จในวิชาชีพของศิลปินทั้ง 3 ช่วงดังกล่าวล้วนมาจากครูผู้สอน ผู้ฝึกซ้อม หรือ ผู้กำกับ รวมทั้งผู้ร่วมแสดงและผู้มีส่วนเกี่ยวข้องด้านอื่นๆ ด้วย

ในอดีตการแสดงละครรำครูผู้สอนจะทำหลายหน้าที่ทั้งฝึกซ้อมและกำกับการแสดง โดยมีครูผู้เชี่ยวชาญทำหน้าที่ควบคุมฝึกซ้อมการแสดง เพราะครูแต่ละท่านต่างมีความเชี่ยวชาญในศิลปะการแสดงละครแต่ละตัวละครจนได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์ทางการแสดง แม้เมื่อยกเลิกบรรดาศักดิ์ไปแล้วก็ยังคงกล่าวชื่อพร้อมฉายา (ชื่อตัวละคร) ไปพร้อมกันด้วยแสดงให้เห็นการยอมรับในฝีมือเชิงนาฏยศิลป์เป็นการเฉพาะตัว ดังนั้น เมื่อจะแสดงละครรำเรื่องใดตัวละครใด โดยเฉพาะตัว

ละครที่ต้องแสดงบทบาทความเป็นตลาด ผู้แสดงก็จะต้องไปขอรับการถ่ายทอดศิลปะการแสดงความเป็นตลาดจากครูผู้เชี่ยวชาญเฉพาะตัวละครท่านนั้น แม้ปัจจุบันอุปกรณ์ทางเทคโนโลยีจะเข้ามามีบทบาทสนับสนุนให้การจัดการแสดงละครรำมีความสะดวกคล่องตัวมากยิ่งขึ้นก็ตาม แต่การจะนำอุปกรณ์ใดๆเข้ามาใช้เพื่อให้การแสดงมีความสมจริงก็ยังคงต้องผ่านการพิจารณาอย่างรอบคอบจากครูผู้เชี่ยวชาญซึ่งทำหน้าที่กำกับการแสดงด้วย เพราะครูผู้เชี่ยวชาญเป็นผู้รอบรู้ในศาสตร์แห่งศิลปะการแสดงละครรำทุกประเภทที่มีกฎเกณฑ์และองค์ประกอบในการแสดงแตกต่างกัน เป็นการผสมผสานทั้งศาสตร์และศิลป์ระหว่างการละครตะวันออกและละครตะวันตกเข้าด้วยกัน โดยยึดหลักการแสดงตามจารีตทางการแสดงของไทยและแต้มเติมสีสันด้วยศิลปะการละครตะวันตก

โดยเหตุที่ผู้แสดงบทบาทความเป็นตลาดเป็นผู้ที่ถูกคาดหวังจากผู้ที่เกี่ยวข้องกับการแสดงละครรำมากที่สุดคนหนึ่ง นับตั้งแต่การคัดเลือก การรับการถ่ายทอดศิลปะการแสดงไปจนกระทั่งบทบาทการแสดงบนเวที โดยเฉพาะคุณสมบัติของผู้แสดงที่ต้องมีความพร้อมทั้งความรู้ ทักษะและประสบการณ์ทางการแสดงได้สมบทบาทสอดคล้องกับบุคลิกลักษณะของตัวละครจนเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่น่าประทับใจ โดยเฉพาะความสามารถทางการแสดงได้กระตุ้นอารมณ์ผู้ชมให้เกิดความรู้สึกคล้อยตามบทบาททางการแสดงได้ติดตาตรึงใจ ชนิดกล่าวถึงหรือจะมีการแสดงเมื่อใดก็ย่อมถูกถามถึงชื่อผู้ที่จะมารับบทบาทความเป็นตลาด เอ่ยชื่อตัวตลาดเมื่อไรคนก็ร้องอ๋อเมื่อนั้นพยักหน้าขานรับต่อๆกันเลย (นพรัตน์ศุภาการ หวังในธรรม ศิลปินแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. สัมภาษณ์, 12 สิงหาคม 2559) แสดงว่าคนคนนั้นสามารถแสดงบทบาทความเป็นตลาดจนสวมวิญญาณตัวละครนั้นได้จริงๆ (สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ. สัมภาษณ์, 3 พฤษภาคม 2560) ผู้แสดงประเภทนี้มักได้รับการยกย่องให้เป็นต้นแบบหรือเป็นสัญลักษณ์ของตัวละครที่แสดงบทบาทความเป็นตลาด เพราะการแสดงละครรำมุ่งแสดงศิลปะการร่ายรำเป็นสำคัญให้ผู้ชมเข้าใจว่าตัวละครกำลังแสดงกิริยาอย่างไรหรืออยู่ในอารมณ์เช่นไร (สายวรุณ น้อยนิมิต, 2537: 93) ผู้แสดงบทบาทความเป็นตลาดจึงเป็นผู้แสดงหลักที่สำคัญในการแสดงจึงต้องมีคุณลักษณะเด่นชัดพิเศษกว่าผู้แสดงตัวละครอื่นๆ ฉะนั้น ผู้แสดงบทบาทความเป็นตลาดจึงต้องฝึกบุคลิกภาพและทักษะทางการแสดงอย่างต่อเนื่อง เพราะความสำคัญของการแสดงประกอบด้วย 2 ส่วน คือ 1) ภายนอกร่างกาย (External) หรือการพัฒนาเทคนิคบนเวทีและการใช้เสียงและร่างกายให้ถูกต้อง เช่น การเคลื่อนไหวบนเวที การออกเสียง การผ่อนคลายร่างกาย และ 2) ภายในจิตใจ (Internal) หรือการใช้สมาธิ ความรู้สึก จินตนาการ และการใช้ความจำเกี่ยวกับอารมณ์ หากกล่าวโดยรวมก็หมายถึงการมีบุคลิกภาพทางการแสดงที่ดีและเหมาะสมแก่การสวมบทบาทความเป็นตลาดในการแสดงละครรำมืออาชีพที่สามารถเรียกพลังศรัทธาจากผู้ชมได้เป็นอย่างดี

ฉะนั้น ผู้แสดงบทบาทความเป็นตลาดจึงต้องเตรียมความพร้อม มีการวางแผนเตรียมการแสดงบทบาทความเป็นตลาด 3 ขั้นตอน ดังนี้

1. การเตรียมตัวก่อนการแสดง เป็นข้อปฏิบัติสำคัญที่ผู้แสดงละครจะต้องใส่ใจศึกษาทุกขั้นตอน เช่น การจัดเตรียมเครื่องแต่งกาย การแต่งหน้า แต่งผม และอุปกรณ์ประกอบการแสดง การดูแลสุขภาพร่างกาย การออกกำลังกาย รับประทานอาหารที่มีประโยชน์ รู้จักวิธีผ่อนคลายร่างกายและจิตใจ เป็นต้น โดยเฉพาะการที่ผู้แสดงบทบาทความเป็นตลาดจะเป็นที่ยอมรับในฐานะตัวละครเอกที่มีบทบาทและความสำคัญในการดำเนินเรื่อง นั้น จะต้องเป็นศิลปินที่มีทั้งความรู้ ความสามารถ สะสมทักษะทางการแสดงและเพิ่มพูนประสบการณ์เพื่อเสริมเติมเต็มความรู้ด้านต่างๆ มาเป็นระยะเวลาพอสมควร แต่ละขั้นตอนดังกล่ามาจากการเตรียมความพร้อมด้วยการวางแผนที่ดี กล่าวคือ เมื่อผู้แสดงถูกคัดเลือกให้รับบทบาทความเป็นตลาดในการแสดงละครรำใด ผู้แสดงจะต้องเตรียมตัวสร้างความพร้อมของตนเองก่อนที่จะรับการถ่ายทอดศิลปะการแสดง เช่น การจัดเตรียมเครื่องแต่งกาย กรณีมีกำหนดสีกายตัวละครดังเช่นการแสดงโขนก็ต้องประสานความถูกต้องกับฝ่ายเครื่องแต่งกาย การลองสวมศิราภรณ์และศีรษะโขน ตลอดจนเครื่องประดับ อาวุธ (ถ้ามี) และอุปกรณ์การแสดงต่างๆ นอกจากนี้ ยังต้องดูแลสุขภาพร่างกายให้สมบูรณ์แข็งแรงโดยเฉพาะหากมีการต่อสู้จะต้องมีร่างกายที่พร้อมจริงๆ เพราะเป็นการปรากฏตัวบนเวทีที่ผู้แสดงจะต้องมีความพร้อมที่จะสร้างความประทับใจเมื่อแรกเห็น (First impression) เพราะความรู้สึกของตนเองจะแสดงบทบาทที่สำคัญ ในการสร้างรูปแบบของบุคลิกภาพ การรู้จักสร้างตนเอง และบุคลิกภาพแบบที่รู้จักตนเอง ก่อให้เกิดความพยายามที่จะเอาชนะอุปสรรคทั้งหลาย และสามารถพัฒนาศักยภาพของตนเองได้ เพราะว่าศักยภาพนี้เป็นลักษณะพิเศษที่มีอยู่ในแต่ละบุคคล พฤติกรรมและบุคลิกภาพของมนุษย์ ได้รับการเร่งเร้าจากลักษณะสัมพันธภาพกับเพื่อนมนุษย์ด้วยกันหรือพฤติกรรมสังคม (นพมาศ อุ้งพระ (ธีรเวคิน), 2551: 85) นอกจากนี้ การแสดงละครรำยังมีรูปแบบของการทำงานเป็นทีมที่ต้องประสานสัมพันธ์กับผู้เกี่ยวข้องฝ่ายต่างๆ ซึ่งสอดคล้องกับที่ อู่ทอง ประศาสน์วินิจฉัย ได้ชี้ให้เห็นว่า การแสดงส่วนใหญ่ในชีวิตประจำวันนั้นไม่ใช่การแสดงเดี่ยว แต่เป็นการทำงานเป็นทีม (Team) ทีมการแสดง หมายถึง กลุ่มคนที่ร่วมมือกันนำเสนอและรักษาภาพลักษณ์หรือนิยามสถานการณ์หนึ่งๆ ซึ่งผลสำเร็จและความล้มเหลวของทุกคนในทีมจะเป็นตัวกำหนดภาพลักษณ์ที่นำเสนอร่วมกัน ลักษณะของความสัมพันธ์ระหว่างผู้ร่วมทีมงานความสัมพันธ์ระหว่างคนที่อยู่ทีมเดียวกันนั้นมีองค์ประกอบอยู่ 2 อย่างด้วยกัน คือ การพึ่งพาอาศัยกัน (reciprocal dependence) ในการดำรงการแสดงให้ได้ผล เป็นที่น่าเชื่อถือและความคุ้นเคยซึ่งกันและกัน (reciprocal familiarity) ขั้นตอนของการเตรียมการ ความคุ้นเคยเช่นนี้จึงเป็นลักษณะของความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นโดยอัตโนมัติเมื่อเข้าร่วมทีม (อู่ทอง ประศาสน์วินิจฉัย, 2549: 124)

2. การรับการถ่ายทอด ผู้แสดงเป็นผู้ที่ใกล้ชิดครูผู้ถ่ายทอดบทบาทมากที่สุด ผลงานการแสดงจะเป็นเครื่องชี้วัดความสำเร็จจากการรับการถ่ายทอด ผู้แสดงบทบาทความเป็นตลาดต้องเป็นผู้ที่มีทักษะและความแม่นยำในกระบวนท่ารำประกอบการขับร้องและบรรเลงพร้อมที่จะรับการ

ถ่ายทอดศิลปะการแสดงละครรำโดยศึกษาบททั้งของตนเองและบทของผู้ร่วมแสดงเพื่อให้เข้าใจบทบาทความสัมพันธ์ของตัวละครต่างๆ ศึกษาวิเคราะห์สภาวะและอารมณ์ตัวละครก่อนวางกรอบการตีความบทบาทการแสดงโดยเชื่อมโยงกับเพลงที่ใช้ขับร้องและบรรเลง ศึกษาและฝึกปฏิบัติกระบวนท่ารำประกอบการแสดงอารมณ์ความรู้สึกเสมือนเป็นตัวละครนั้นจริงๆ

การรับการถ่ายทอดเป็นบทเริ่มต้นของการประมวลความรู้ ทักษะและประสบการณ์ทางการแสดงละครรำ โดยเฉพาะการหลอมรวมประสบการณ์การแสดงบทบาทความเป็นตลาดในการแสดงละครรำได้อย่างไรเพียงใด ผู้แสดงต้องมีพื้นฐานที่แข็งแรงเพียงพอต่อการประยุกต์ศิลปะการแสดงความเป็นตลาดที่มีอยู่ในตนเองกับการรับเอาท่วงทีลีลาที่เป็นศิลปะการแสดงความเป็นตลาดแนวใหม่เข้าไปผสานให้เป็นหนึ่งเดียวกันในการแสดง ผู้แสดงบทบาทความเป็นตลาดจึงต้องประมวลองค์ความรู้ต่างๆ ทางการแสดงประกอบกับความชำนาญในกระบวนการแสดงบทบาทความเป็นตลาดเพื่อสร้างจุดเด่นในการแสดงโดยเริ่มจากกระบวนการรับการถ่ายทอด 3 ขั้นตอน ได้แก่ 1) ขั้นศึกษาบทประกอบการแสดงทั้งบทที่แสดงความเป็นตลาดของตนเองและบทของตัวละครอื่น โดยเฉพาะตัวละครที่ต้องมีความสัมพันธ์กันในการดำเนินเรื่องเพื่อให้เกิดความเข้าใจในกระบวนการรับและส่งต่ออารมณ์ของตัวละคร โดยเริ่มจากการศึกษาภาพรวมของโครงเรื่องทั้งหมดแล้วจึงวิเคราะห์รายละเอียดของเรื่อง เช่น เหตุการณ์ ตัวละคร จุดที่เป็นบทสรุปของเรื่อง ฉาก เพลงและอุปกรณ์ต่างๆ ที่ใช้ประกอบการแสดงฯ เพื่อให้บรรลุจุดมุ่งหมายในการแสดง ดังเช่นเมื่อคราวผู้วิจัยได้รับการถ่ายทอดบทบาทนางตลาด (นางเกศสุริยงยักษ์) จากอาจารย์นพรัตน์ศุภาการ หวังในธรรม ท่านให้คำแนะนำว่าลูกต้องอ่านและจำบทรวมทั้งต่อเพลงให้แม่นทั้งของตัวเองและตัวอื่นๆ โดยเฉพาะพระสุวรรณหงส์เพราะตัวละครต้องแสดงไปด้วยกัน เหมือนตัวติดกัน เราแม่น พระแม่นจะทำให้การแสดงมีความลื่นไหลเป็นธรรมชาติ อ่านบทต่อบทต่อเพลงไปด้วยกันใช้อารมณ์ธรรมชาติจะได้ดูเสมือนเหตุการณ์เกิดขึ้นจริงๆ จำคำสุดท้ายของวรรคที่ตัวละครอื่นกำลังแสดงเพื่อจะได้ไม่พลาดเมื่อโยงเข้าสู่ตัวเรา (นพรัตน์ศุภาการ หวังในธรรม ศิลปินแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. สัมภาษณ์, 2528) เพราะการอ่านบทหรือจริงๆ ควรเรียกว่าท่องบทละครของตัวละครที่ตนเองรับผิดชอบและตัวละครอื่นที่มีบทสนทนาโต้ตอบกันเป็นเรื่องสำคัญลำดับแรกๆ ของการเตรียมความพร้อมทำการแสดง โดยเฉพาะเมื่อรู้ว่าจะเล่นตัวอะไรควรหาวรรณกรรมเรื่องนั้นๆ มาอ่านเพื่อจะได้เห็นภาพรวมเค้าโครงเรื่องทั้งหมด แล้วจึงเน้นเฉพาะตอนที่จะแสดงทั้งบททั้งเพลงเพื่อให้เกิดความเข้าใจและมั่นใจในบุคลิกลักษณะของตัวละครที่จะแสดง (ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ศิลปินแห่งชาติ. สัมภาษณ์, 13 พฤษภาคม 2561) โดยเฉพาะบทละครฉบับแรกๆ มักมีคำอธิบายเกี่ยวกับการแสดง เช่น เนื้อเรื่องย่อ คุณลักษณะของตัวละคร จุดมุ่งหมายของเรื่อง สิ่งเหล่านี้เป็นประโยชน์แก่ผู้แสดงมากเหมือนมีเข็มทิศนำทาง การตีความบทบาททางการแสดงก็จะเป็นไปตามจุดมุ่งหมายทางการแสดง การถ่ายทอดก็จะง่ายขึ้นเบาขึ้น (สุรเดช เผ่าช่างทอง นาฏศิลปินอาวุโส. สัมภาษณ์, 13 พฤษภาคม 2561) นอกจากนี้ การอ่านบทยังช่วยให้ได้ศึกษาเพลงที่

ใช้ประกอบการแสดง เพราะเพลงแต่ละเพลงก็มีการใช้ต่างกัน โดยเฉพาะผู้แสดงควรจะต้องเข้าใจอารมณ์เพลงทั้งทำนองขับร้องและบรรเลงเป็นอย่างยิ่ง เพื่อให้ผู้แสดงสามารถถ่ายทอดลีลาท่ารำและอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครที่แสดงบทบาทความเป็นตลาดได้เป็นธรรมชาติมีความสมจริงที่สุด

2) ขั้นฝึกซ้อมการแสดง เป็นจุดเริ่มต้นของการทำงานการแสดง แบ่งออกเป็น 2 ช่วง ได้แก่ ช่วงที่ 1 การซ้อมย่อย เป็นจุดเริ่มต้นสำคัญหลังจากที่ผู้แสดงได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำจากครูผู้ถ่ายทอด เป็นขั้นตอนของการสร้างความเชื่อใจในผู้ร่วมงานการแสดงทุกฝ่าย ซึ่งเกิดจากการสร้างมนุษยสัมพันธ์ในการทำงานที่ดี รู้จักแลกเปลี่ยนแบ่งปัน และตระหนักถึงความรู้สึกนึกคิดของผู้อื่นเสมอ ความรู้สึกนึกคิดในเชิงแข่งขันเป็นสิ่งต้องห้ามสำหรับนักแสดง แต่พึงระลึกเสมอว่าการแสดงละครคือการทำงานเป็นทีม ละครคือศิลปะร่วมที่ต้องบูรณาการหลายศาสตร์ไว้ด้วยกัน ประการสำคัญผู้แสดงที่ดีควรน้อมรับฟังคำวิพากย์วิจารณ์เพื่อปรับปรุงศิลปะการแสดงให้สามารถสนองตอบความพึงพอใจผู้ชมได้มากที่สุด และช่วงที่ 2 การซ้อมใหญ่ เป็นขั้นตอนที่ผู้แสดงบทบาทความเป็นตลาดและผู้แสดงร่วมต้องสวมบทบาทตัวละครอย่างเต็มความสามารถเพื่อให้ครูผู้ถ่ายทอดได้ประเมินผลงานทางการแสดงทั้งด้านลีลาท่ารำ อารมณ์ความรู้สึก น้ำเสียง สีหน้าท่าทาง เครื่องแต่งกาย ตลอดจนอุปกรณ์ทางการแสดงให้มีความเหมาะสมกับประสบการณ์ทางการแสดงที่สั่งสมมา ผู้แสดงจะต้องสวมบทบาทตัวละครอย่างเต็มกำลังความสามารถในการสร้างอารมณ์ร่วมให้เกิดขึ้น (สมเจตน์ ภู่นา นาฏศิลปินอาวุโส. สัมภาษณ์, 13 พฤษภาคม 2561) เพราะการแสดงละครบนเวทีไม่มีเทคนิคใดๆ มาช่วยได้ดีเท่ากับพลังทางการแสดงทั้งหมดของผู้แสดงที่ต้องอาศัยความจริงใจในการแสดงออกเพื่อให้ครูผู้ถ่ายทอดได้ประเมินผลงานทางการแสดงก่อนการแสดงจริงจะเกิดขึ้น โดยเฉพาะการแสดงความเป็นตลาดในละครรำเกิดความสดใหม่ทุกรอบ จึงมิอาจยืนยันได้ว่าผู้แสดงจะแสดงได้เหมือนกันทุกรอบ หากแต่ผู้แสดงต้องมั่นใจว่าสามารถแสดงได้ดีทุกรอบ การซ้อมใหญ่มีกระบวนการเสมือนจริงผู้แสดงจะต้องฝึกการเจรจากับผู้ร่วมแสดง ไม่ท่องบทเพียงลำพังคนเดียว (ไพฑูรย์ เข้มแข็ง ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย. สัมภาษณ์, 13 พฤษภาคม 2561) เพื่อจะได้สัมผัสปฏิกิริยาในการรับบทส่งบทของตัวละครอื่น ๆ การมีปฏิกิริยากับผู้อื่น เช่น การฟัง การแสดงกิริยาท่าทาง การรับรู้ด้วยการแสดงสีหน้าพอใจหรือไม่พอใจจะช่วยให้สามารถเข้าถึงบทบาทความเป็นตลาดของตัวละครได้ลึกซึ้งยิ่งขึ้น ซึ่งจะส่งผลให้การแสดงจริงมีความสอดคล้องประสานกัน ผู้แสดงที่ดีนอกจากจะมีความสามารถในการแสดงบทบาทของตนให้สมจริงแล้วจะต้องมีทักษะและความสามารถในการร่วมแสดงกับผู้อื่นด้วย (สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ. สัมภาษณ์, 22 กุมภาพันธ์ 2562)

และ 3) ขั้นตีความบทประกอบการแสดง เมื่อผู้แสดงบทบาทความเป็นตลาดศึกษาบทประกอบการแสดงแล้วจะต้องวิเคราะห์เหตุการณ์หรือสาเหตุที่ทำให้ตัวละครแสดงบทบาทความเป็นตลาด วิเคราะห์บุคลิกลักษณะและอารมณ์ความรู้สึกตัวละครเพื่อกำหนดแนวทางตีความบทบาททางการแสดง ศึกษาเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงให้เข้าใจทั้งประเภท ท่วงทำนองการบรรเลง

และขับร้อง ศึกษาการปฏิบัติกระบวนท่ารำประกอบการแสดงอารมณ์ให้เป็นธรรมชาติ สิ่งเหล่านี้เกิดจากการสะสมประสบการณ์อย่างต่อเนื่อง เพราะศิลปะไม่ได้เกิดจากความบังเอิญ แต่เกิดจากความวิริยะอุตสาหะอันยาวนาน ผู้แสดงต้องสร้างสรรค์ประสบการณ์ภายในตัวละครขึ้นมา โดยสวมวิญญาณตัวละคร และทำให้คนดูเข้าใจกระบวนการนี้ให้จงได้ ตัวละครจะกลับเป็นมนุษย์ที่มีชีวิตจิตใจก็ด้วยปัจจัยต่างๆ ที่ผู้แสดงประมวลขึ้นในกรอบที่ผู้ประพันธ์บทละครกำหนดหรือลิขิตไว้ อารมณ์จะเกิดขึ้นในใจของผู้แสดง ซึ่งจะส่งกระแสไปสะเทือนอารมณ์คนดูด้วยศิลปะการแสดงของเขา หากอารมณ์ของผู้แสดงไม่สามารถจะมีอิทธิพลต่อคนดูได้ เขาก็ไม่สามารถตรึงคนดูไว้ได้ (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547: 125) เพราะการแสดงออกของบทบาท (Expression) ต้องสามารถแสดงออกถึงอารมณ์ภายในได้อย่างเป็นธรรมชาติ เหมาะสมตามบทบาททางการแสดง และมีคุณลักษณะที่สอดคล้องกับบทประพันธ์ที่ไม่ขัดต่อศีลธรรมและวัฒนธรรมอันดีงาม ความสามารถในการบริหารจัดการองค์ประกอบทางการแสดงทั้งศาสตร์และศิลป์กับปัจจัยภายนอก หมายถึง การรับ-ส่งบท หรือการแสดงอารมณ์ที่แฝงอยู่ (Interpretation) กับผู้แสดงร่วมอย่างแนบเนียนสมบูรณ์ทุกฉากตลอดทั้งเรื่อง (ธีรเดช กลิ่นจันทร์, 2559: 229)

3. การแสดงบทบาทความเป็นตลาด เป็นกระบวนการออกแบบเพื่อสวมบทบาทและอารมณ์ตัวละครทางการแสดงที่เป็นไปตามโครงเรื่องโดยผู้ประพันธ์บทละครสะท้อนให้เห็นความแตกต่างของชนชั้นในสังคม 3 ประเภท ได้แก่ เทพเจ้า กษัตริย์และสามัญชน ตัวละครแต่ละประเภทมีคุณลักษณะที่แตกต่างกันออกไป หากแต่มีความรู้สึกนึกคิดที่จะรัก โลภ โกรธ หลง ไม่แตกต่างกัน เว้นเสียแต่ว่าใครจะอดทนอดกลั้นได้มากกว่ากันอันเป็นคุณสมบัติพิเศษ ขันติ หมายถึง ความอดทนอดกลั้นทั้งทางกายและทางใจต่อสิ่งที่มากระทบโดยแสดงกิริยาที่เหมาะสมจนกระทั่งการอดทนต่อกิเลส ไม่ล่วงละเมิด (พระทักษกร ภูริปญฺโญ (สมขวัญ), 2559: บทคัดย่อ) ซึ่งเป็นหลักธรรมพื้นฐานที่สำคัญสำหรับเกื้อหนุนการปฏิบัติและรักษาองค์ธรรมอื่นๆ ให้คงอยู่โดยการใช้ความอดทนอดกลั้นเป็นเครื่องเผากิเลส ลดกิเลสตัณหา โดยเฉพาะความโกรธ โทสะ อันเป็นบ่อเกิดแห่งความขัดแย้งที่นำไปสู่ความรุนแรง (พรชัย สุทธิรักษ์, 2560: 377-386) จะเห็นได้ว่าหากตัวละครอดทนต่อกิเลสทั้งปวงได้ก็จะเกิดความสงบสุขตามมา แต่ตัวละครถอดแบบจากมนุษย์ปุถุชนทั่วไปที่ผู้ประพันธ์สมมติขึ้นเพื่อให้แสดงพฤติกรรมในเรื่องคือสวมบทบาทให้เรื่องเคลื่อนไหวไปสู่จุดหมายปลายทาง ตัวละครจึงเป็นผู้รับบทบาทแสดงพฤติกรรมตามเหตุการณ์ในเรื่องหรือผู้ที่ได้รับผลจากเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นตามโครงเรื่องที่กำหนดไว้ ตัวละครที่ดีต้องถอดแบบของชีวิตออกมาได้อย่างแนบเนียนเหมือนผู้คนในสังคมจริงๆ เปลี่ยนแปลงไปตามเหตุการณ์หรือสิ่งแวดล้อม (อุดม หนูทอง, 2523: 118) โดยเฉพาะตัวละครที่มีบทบาทความเป็นตลาดมักจะเป็นตัวละครเอกหรือตัวละครสำคัญในการดำเนินเรื่อง ตัวละครประเภทนี้มีบุคลิก 2 ด้านทั้งดีและร้ายตามสถานการณ์แต่เป็นตัวละครที่น่าสนใจติดตามเพราะสร้างสีสันในการแสดงตลอดเวลา ตัวละครที่ครองใจผู้ชมย่อมต้องมีความซับซ้อนในบุคลิกภาพ ความคิด อารมณ์ ซึ่ง

ส่งผลต่อพฤติกรรมและทำให้พฤติกรรมของตัวละครเหล่านั้นสมเหตุสมผลในสายตาของผู้ชม ตัวละครที่เห็นได้รอบด้านย่อมโน้มน้าวความรู้สึกร่วมได้มากกว่าตัวละครที่เป็นเพียงแบบ (ดวงมน จิตร์จำนง, 2528: 158) ตัวละครประเภทนี้จึงเป็นตัวละครที่เป็นศูนย์กลางของเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นทั้งหมด เพราะเป็นตัวละครที่ต้องแสดงออกทางอารมณ์ความรู้สึกในการดำเนินเรื่อง บทบาทของตัวละครดังกล่าวจึงดูมีชีวิตชีวาโดยผ่านกระบวนการตีความบทบาทและอารมณ์ของตัวละครจนเกิดความเชื่อว่าเป็นตัวละครนั้นจริง ๆ การสร้างความเชื่อในบทบาทตัวละครต้องเกิดจากการฝึกหัดกระบวนการคิดและจินตนาการเกี่ยวกับตัวละคร ฝึกแสดงออกทางอารมณ์บ่อย ๆ จนสามารถถอดแบบอารมณ์และความรู้สึกออกมาจากมนุษย์ในสังคมขึ้นไปโลดแล่นแสดงบทบาทความเป็นตลาดอยู่บนเวที เพราะผู้แสดงที่ขาดการฝึกทักษะและมีประสบการณ์น้อยอาจจะเป็นเหตุให้เกิดอุปสรรคในการแสดง เพราะนักแสดงที่ขาดการฝึกหัดอาจจะขาดทักษะ ปัญหาอาจจะเกิดขึ้นในสองลักษณะ คือ ลักษณะทางกายภาพ กล่าวคือร่างกายไม่สามารถเคลื่อนไหวดังที่ต้องการได้และการตีความอันเกิดจากความไม่เข้าใจอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครในขณะนั้นว่าเป็นเช่นไร (พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ, 2538: 69) ฉะนั้นการฝึกทักษะและประสบการณ์ในการแสดงบทบาทและอารมณ์ตัวละครผ่านการตีความท่ารำและอารมณ์ของตัวละครจึงมีความจำเป็นและสำคัญอย่างยิ่งสำหรับผู้แสดงบทบาทความเป็นตลาดในการแสดงละครรำ

บทที่ 5

สรุปผล อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

ความเป็นตลาดในละครรำเป็นงานวิจัยที่ค้นพบองค์ความรู้ใหม่ที่ยังไม่มีผู้ใดได้ทำการศึกษามาก่อน มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาองค์ประกอบของตัวละครที่แสดงความเป็นตลาดในการแสดงละครรำ และเพื่อศึกษากลวิธีการแสดงความเป็นตลาดในการแสดงละครรำ ผู้วิจัยมุ่งศึกษาเฉพาะตัวละครที่มีบทบาทความเป็นตลาดในการแสดงละครรำในรายการศรีสุขนาฏกรรมของกรมศิลปากร ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2518 – พ.ศ. 2559 (30 กันยายน 2559) โดยกำหนดเกณฑ์สำหรับศึกษาประเภทละครรำ บทละครรำ และตัวละครที่มีบทบาทความเป็นตลาดในการแสดงละครรำ ซึ่งได้ดำเนินการตามวัตถุประสงค์ที่กำหนดไว้ โดยการศึกษาข้อมูลปฐมภูมิ ข้อมูลทุติยภูมิและข้อมูลภาคสนามแล้วนำมาวิเคราะห์ สังเคราะห์และเชื่อมโยงกับแนวคิด ทฤษฎีที่ได้ศึกษาทบทวนไว้ สามารถสรุปผล อภิปรายผล และมีข้อเสนอแนะ ดังต่อไปนี้

เกณฑ์การแบ่งประเภทละครรำ

ใช้เกณฑ์การแบ่งประเภทละครรำต้นแบบที่มีมาแต่โบราณ 4 ประเภท ได้แก่ โขน ละครใน ละครชาตรี และละครนอก

เกณฑ์การเลือกบทละครรำ

1. เป็นบทละครต้นฉบับจากวรรณคดีการแสดงที่มีจุดมุ่งหมายใช้เป็นบทสำหรับการแสดงโขนและละคร โดยกรมศิลปากรนำไปใช้เป็นต้นแบบในการปรับปรุงหรือเรียบเรียงขึ้นเป็นบทสำหรับประกอบการแสดงละครรำ 4 ประเภท จำนวน 11 เรื่อง แบ่งเป็น

1.1 บทละครในจำนวน 3 เรื่อง ได้แก่

1.1.1 รามเกียรติ์ และอุณรุท พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช

1.1.2 อิเหนา พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย

อนึ่ง การเลือกศึกษารามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1 และอิเหนาฉบับรัชกาลที่ 2 เนื่องจากวรรณคดีทั้ง 2 เรื่องดังกล่าวมีต้นฉบับสมบูรณ์มากกว่าฉบับอื่นๆ

1.2 บทละครนอกจำนวน 8 เรื่อง ได้แก่

1.2.1 ไกรทอง คาวี ไชยเชษฐ์ มณีพิชัยและสังข์ทอง พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย

1.2.2 สังข์ศิลป์ชัย พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว (เมื่อครั้งทรงดำรงพระอิสริยศกรมหมื่นเจษฎาบดินทร์)

อนึ่ง การเลือกศึกษาบทละครนอกทั้ง 6 เรื่องดังกล่าว ศึกษาเฉพาะตอนที่เป็นบทพระราชนิพนธ์เท่านั้น ไม่ได้ศึกษานิทานตอนต้นเนื่องจากมีรูปแบบเป็นร้อยแก้ว

1.2.3 สุวรรณหงส์และแก้วหน้าม้า พระนิพนธ์ของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมหลวงภูวเนตรนรินทรฤทธิ์

อนึ่ง การเลือกศึกษาบทละครนอกเรื่องสุวรรณหงส์ ศึกษาเฉพาะเนื้อเรื่องในบทละครเท่านั้น ไม่ได้ศึกษาฉากนำต้นเรื่องซึ่งเป็นบทเสภาที่แต่งขึ้นใหม่เพื่อให้ผู้ดูได้ทราบความเบื้องต้นและชมการแสดงแบบเสภารำ

2. เป็นบทละครที่กรมศิลปากรปรับปรุงใหม่จากบทละครต้นฉบับ และหรือสร้างบทขึ้นใหม่สำหรับใช้เป็นบทประกอบการแสดงละครรำ 4 ประเภทเป็นครั้งแรก ณ โรงละคอนศิลปากร ได้แก่ โขน ละครใน ละครชาตรี และละครนอก จำนวน 8 เรื่อง แบ่งเป็น

2.1 บทประกอบการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ จำนวน 11 ชุด ได้แก่

2.1.1 บทโขนชุดนาคบาศ พ.ศ. 2489

2.1.2 บทโขนชุดทำลายพิธีหุงน้ำทิพย์ พ.ศ. 2490 (มีนาคม)

2.1.3 บทโขนชุดนางลอย พ.ศ. 2490 (พฤศจิกายน)

2.1.4 บทโขนชุดศึกวิรุญจำบัง พ.ศ. 2492

2.1.5 บทโขนชุดปราบกากนาสูร พ.ศ. 2494

2.1.6 บทโขนชุดหนุมานอาสา พ.ศ. 2495

2.1.7 บทโขนชุดสีดาลุยไฟปราบบรรลัยกัลป์ พ.ศ. 2496

2.1.8 บทโขนชุดพระรามเดินดง พ.ศ. 2500

2.1.9 บทโขนชุดพระรามครองเมือง พ.ศ. 2501

2.1.10 บทโขนชุดมัยราพณ์สะกดทัพ พ.ศ. 2502

2.1.11 บทโขนชุดพรหมาสตร์ พ.ศ. 2503

2.2 บทประกอบการแสดงละครใน จำนวน 1 เรื่อง ได้แก่

2.2.1 บทละคร เรื่อง อิเหนา ตอนประสันตาต่อนก พ.ศ. 2493

2.2.2 บทละคร เรื่อง อิเหนา ตอนลมหอบ พ.ศ. 2499

2.2.3 บทละคร เรื่อง อิเหนา ตอนศึกกะหมังกุหนิง พ.ศ. 2511

2.2.4 บทละคร เรื่อง อิเหนา ตอนลักผิดตัว พ.ศ. 2535

2.3 บทประกอบการแสดงละครชาตรี จำนวน 2 เรื่อง ได้แก่

2.3.1 บทละคร เรื่อง มโนห์รา พ.ศ. 2498

2.3.2 บทละคร เรื่อง รถเสน พ.ศ. 2500

2.4 บทประกอบการแสดงละครนอก จำนวน 4 เรื่อง ได้แก่

2.4.1 บทละคร เรื่อง สุวรรณหงส์ ตอนพราหมณ์เล็กพราหมณ์โต พ.ศ. 2494

2.4.2 บทละคร เรื่อง สังข์ทอง ตอนเลือกคู่และหาปลา พ.ศ. 2497

2.4.3 บทละคร เรื่อง สุวรรณหงส์ ตอนกุมภณฑ์ถวายม้า พ.ศ. 2502

2.4.4 บทละคร เรื่อง สังข์ทอง ตอนตีคลี พ.ศ. 2503

2.4.5 บทละคร เรื่อง แก้วหน้าม้า ตอนถวายลูก พ.ศ. 2505

2.4.6 บทละคร เรื่อง คาวี พ.ศ. 2513

3. เป็นบทประกอบการแสดงละครรำ 4 ประเภท ได้แก่ โขน ละครใน ละครชาตรี และละครนอกที่จัดแสดงในรายการศรีสุขนาฏกรรม ของกรมศิลปากร ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2518 – พ.ศ. 2559 (30 กันยายน 2559) จำนวน 4 เรื่อง แบ่งเป็น

3.1 บทประกอบการแสดงโขนจำนวน 2 ตอน ได้แก่

3.1.1 บทประกอบการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน นางอดูลปีศาจสิงรูป ในรายการศรีสุขนาฏกรรม ครั้งที่ 84 ณ โรงละคอนแห่งชาติ วันศุกร์ที่ 27 พฤษภาคม และวันเสาร์ที่ 28 พฤษภาคม พ.ศ. 2526

3.1.2 บทประกอบการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน สัจจาธิษฐานของนางสีดา ในรายการศรีสุขนาฏกรรม ครั้งที่ 24 ณ โรงละคอนแห่งชาติ วันศุกร์ที่ 26 พฤษภาคม พ.ศ. 2521

3.2 บทประกอบการแสดงละครใน จำนวน 1 เรื่อง ได้แก่ เรื่อง อิเหนา ตอน ตัดดอกไม้ฉายกริช ในรายการศรีสุขนาฏกรรม ปีที่ 14 ครั้งที่ 8 วันศุกร์ที่ 25 และวันเสาร์ที่ 26 สิงหาคม พ.ศ. 2532

3.3 บทประกอบการแสดงละครชาตรี จำนวน 1 เรื่อง ได้แก่ เรื่อง รถเสน ตอน แต่งงานเมรี ในรายการศรีสุขนาฏกรรม ครั้งที่ 11 ณ โรงละคอนแห่งชาติ วันศุกร์ที่ 26 มีนาคม พ.ศ. 2519

3.4 บทประกอบการแสดงละครนอก จำนวน 1 เรื่อง ได้แก่ บทประกอบการแสดงละครนอก เรื่อง สุวรรณหงส์ ตอน กุมภณฑ์ถวายม้า ในรายการศรีสุขนาฏกรรม ปีที่ 24 ครั้งที่ 1 วันศุกร์ที่ 29 มีนาคม พ.ศ. 2545

4. เป็นบทประกอบการแสดงละครรำที่นำยังไม่เคยนำมาจัดแสดงซ้ำอีกจนถึง พ.ศ. 2559 (วันที่ 30 กันยายน 2559)

จากการศึกษาบทละครรำสมัยกรุงศรีอยุธยา กรุงธนบุรี กรุงรัตนโกสินทร์และบทประกอบการแสดงละครรำของกรมศิลปากรที่ใช้ในการศึกษาครั้งนี้ สามารถแบ่งพิกัดการแสดงความเป็นตลาดของตัวละครได้ดังนี้

เทพเจ้า	ชาย	พระอิศวร ท้าวมาลีวราช พระอินทร์ พระมหาโคดมฤาษี เทวดา คนธรรพ์	**100%**
	หญิง	พระอุมา มเหสีพระอินทร์ นางฟ้า นางฟ้าแปลง	**90%**
กษัตริย์	ชาย	ท้าวทศรถ พระราม พระลักษมณ์ พระมงกุฎ พระลบ ทศกัณฐ์ พญาชมพู อิเหนา ระตูบุษศิหนา หย้าหรัน พระอุณรุท กุมภาสูร ท้าวสามล ท้าวยศวิมล ท้าวมหาวงศ์ ท้าวพิชัยนุราช ท้าวสันนุราช ท้าววัณณุราช ท้าวเสนากุฎ ท้าวมงคลราช พระการเกด พระไชยทัต พระมณีพิชัย พระสุวรรณหงส์ พระสุวรรณศิลป์ พระสังข์ศิลป์ชัย พระไชยเชษฐ์ พระพิณทอง พระพิชัยมงกุฎ พระคาวี พระหลวิชัย พระกฤษณวงศ์ พระรถ พระพิมพ์สวรรค์ พระพิมพ์สุริยา พระอภัยทัต (โม่งป่า) พระโสวัต หกกุมาร หกเขย พระสังข์ เจ้าเงาะ	**80%**
	หญิง	นางสีดา นางตรีชฎา นางสำมนักขา ประไหมสุหรี นางบุษบา นางอุษา นางเกษณี นางมโนห์รา นางจันทา นางจันทร นางรจนา นางจันท์สุดา นางคันธมาลี นางเมรี นางสุวิญชา นางเกศสุริยง นางยอพระกลิ่น นางเกษรสุมณฑา นางสุมณฑา นางวรจันทร์ นางเกาวคันยา นางประทุมวดี นางสุพรรณ นางอุบลวรรณา นางสุพรรณเทวี นางสุพันทลิกา นางมะลิทอง นางอรุณวดี นางนิลวดี นางเกศสุริยา นางแสงสุริยา นางศรีมาลา หกมเหสี เจ็ดนาง พี่นางทั้งหก น้องสาวพราหมณ์แปลง	**70%**
สามัญชน	ชาย	สี่พี่เลี้ยง ไกรทอง โหรา เสนี เสนานาค ทหารและไพร่พล ประชาชน	**60%**
	ชาย	สะเภาแก้ว สะเภาทอง ตะเภาแก้ว ตะเภาทอง นางวิมาลา นางท้าวหมอผี นางกำนัล นางวิเศษ นางวรทาสี นางแมว นางแก้วหน้าม้า ประชาชน	**50%**

โดยผู้วิจัยจะนำเสนอการสังเคราะห์ตีความสรุปความเป็นตลาดในละครรำแต่ละประเด็นตามลำดับดังนี้

5.1 สรุปผล

จากการวิจัยทำให้ทราบที่มาและความหมายของคำว่าความเป็นตลาด องค์ประกอบของตัวละครที่แสดงความเป็นตลาดในการแสดงละครรำ และกลวิธีการแสดงความเป็นตลาดในการแสดงละครรำ ดังนี้

ความเป็นตลาดเป็นสิ่งที่มีอยู่ในอุปนิสัยของมนุษย์ทุกคนทั้งผู้ดีและไพร่ โดยมีกรอบมารยาททางสังคมเป็นแบบแผนให้ยึดถือปฏิบัติหรือเป็นเครื่องกลั่นกรองการแสดงออกทางพฤติกรรมที่ไม่เหมาะสมต่อสังคม หากมีสถานการณ์มากดดันอารมณ์ให้เกิดความรู้สึก รัก โลภ โกรธ หลง ซึ่งอาจมีปัจจัยปรุงแต่งให้ความรู้สึกนั้นหนัก เบาไปตามสถานการณ์ก็จะส่งผลให้มนุษย์มีปฏิกิริยาทางอารมณ์และแสดงพฤติกรรมโต้ตอบอย่างหนึ่งอย่างใดตามธรรมชาติของแต่ละบุคคล และเมื่อความเป็นตลาดปรากฏในการแสดงละครรำ ก็ย่อมแสดงพฤติกรรมของตัวละครเช่นเดียวกับมนุษย์

บทละครรำสมัยกรุงศรีอยุธยา สมัยกรุงธนบุรี และสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ มีลักษณะสืบทอดเนื้อหาบทบาทความเป็นตลาดของตัวละครมาจากฉบับก่อนหน้าเช่นเดียวกัน ตัวละครจะแสดงพฤติกรรมไม่สำรวมหรือแสดงบทบาทความเป็นตลาดออกมาทันทีทันใดเมื่อเกิดความขัดแย้งและมีอารมณ์โกรธเสมือนการทะเลาะเบาะแว้งที่เกิดขึ้นในตลาด คือ พฤติกรรมใช้กำลัง พฤติกรรมใช้ความรุนแรง พฤติกรรมใช้อาวุธ พฤติกรรมต่อรอง พฤติกรรมโต้เถียง พฤติกรรมโกหก พฤติกรรมล้อเลียน พฤติกรรมหึงหวง พฤติกรรมเสียดสี พฤติกรรมเยาะเย้ย พฤติกรรมข่มขู่คุกคาม พฤติกรรมด่าทอ พฤติกรรมเสียงดังกว่าปกติ พฤติกรรมชุลมุนวุ่นวาย โดยมีเจตนามุ่งร้าย เจตนายั่วยุอารมณ์ เจตนากลบเกลื่อนความผิด เจตนาทำให้ผู้อื่นเจ็บใจและแค้นใจ ภายใต้สถานการณ์หรือบรรยากาศที่สับสนและตึงเครียด ตัวละครที่มีสถานภาพทางสังคมสูงและตัวละครที่เป็นสามัญชนแสดงพฤติกรรมความเป็นตลาดไม่แตกต่างกันทั้งเพศชายและเพศหญิง นอกจากนี้ ส่วนใหญ่ตัวละครเพศชายมุ่งแสดงพฤติกรรมข่มขู่ พฤติกรรมใช้กำลัง พฤติกรรมใช้ความรุนแรง และพฤติกรรมใช้อาวุธทำร้ายฝ่ายตรงข้ามที่เป็นทั้งเพศชายและเพศหญิง ส่วนตัวละครเพศหญิงมุ่งแสดงพฤติกรรมเสียดสีและพฤติกรรมด่าทอให้ฝ่ายตรงข้ามได้รับความอับอายและเจ็บใจ เป็นการยืนยันความสำคัญของบทบาทความเป็นตลาดของตัวละครที่จำเป็นต้องบรรจุเนื้อหาดังกล่าวไว้ในบทละครรำอย่างชัดเจน

ส่วนบทประกอบการแสดงละครรำของกรมศิลปากร 4 ประเภท ได้แก่ บทประกอบการแสดงโขนเป็นบทที่จัดทำขึ้นโดยดำเนินเนื้อเรื่องตามบทละครในเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 และ 2 บางตอนปรับปรุงจากบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 6 และบทพระนิพนธ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าฯ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ บทประกอบการแสดงละครในเรื่องอิเหนาและบทประกอบการแสดงละครนอกฉบับ ***“กรมศิลปากรปรับปรุงใหม่”*** จากบทพระราชนิพนธ์ละครนอกในรัชกาลที่ 2 จำนวน 5 เรื่อง ได้แก่ ไชยเชษฐ์ สังข์ทอง ไกรทอง มณีพิชัย และคาวี

บทพระนิพนธ์ของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหลวงภูวเนตรนรินทรฤทธิ์ 2 เรื่อง ได้แก่ สุวรรณหงส์และแก้วหน้าม้า และบทประกอบการแสดงละครชาตรี 2 เรื่อง คือ มโนห์ราและรถเสนที่ ***"กรมศิลปากรสร้างบท"*** ขึ้นใหม่ พบว่า มีการสืบทอดเนื้อหาบทบาทความเป็นตลาดของตัวละครมาจากบทละครต้นฉบับสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ตัวละครที่มีสถานภาพทางสังคมสูงและตัวละครที่เป็นสามัญชนทั้งเพศชายและเพศหญิงจะแสดงพฤติกรรมความเป็นตลาดทันทีทันใดเมื่อเกิดความขัดแย้งและมีอารมณ์โกรธเช่นเดียวกับตัวละครในบทละครรำต้นฉบับทั้ง 3 สมัย เมื่อความเป็นตลาดปรากฏเป็นบุคลิกลักษณะอารมณ์และความรู้สึกนึกคิดของตัวละคร ตัวละครก็ย่อมแสดงพฤติกรรมเช่นเดียวกับมนุษย์ หากแต่แสดงให้เป็นไปตามระเบียบแบบแผนทางการแสดงละครรำแต่ละประเภทอย่างเคร่งครัด

สำหรับองค์ประกอบของตัวละครที่แสดงความเป็นตลาดในการแสดงละครรำ ประกอบด้วย 4 ปัจจัย ได้แก่ 1) ความขัดแย้งของตัวละคร 2) พื้นฐานของตัวละคร 3) สถานการณ์ของตัวละคร และ 4) เพลงที่แสดงความเป็นตลาดของตัวละคร ดังนี้

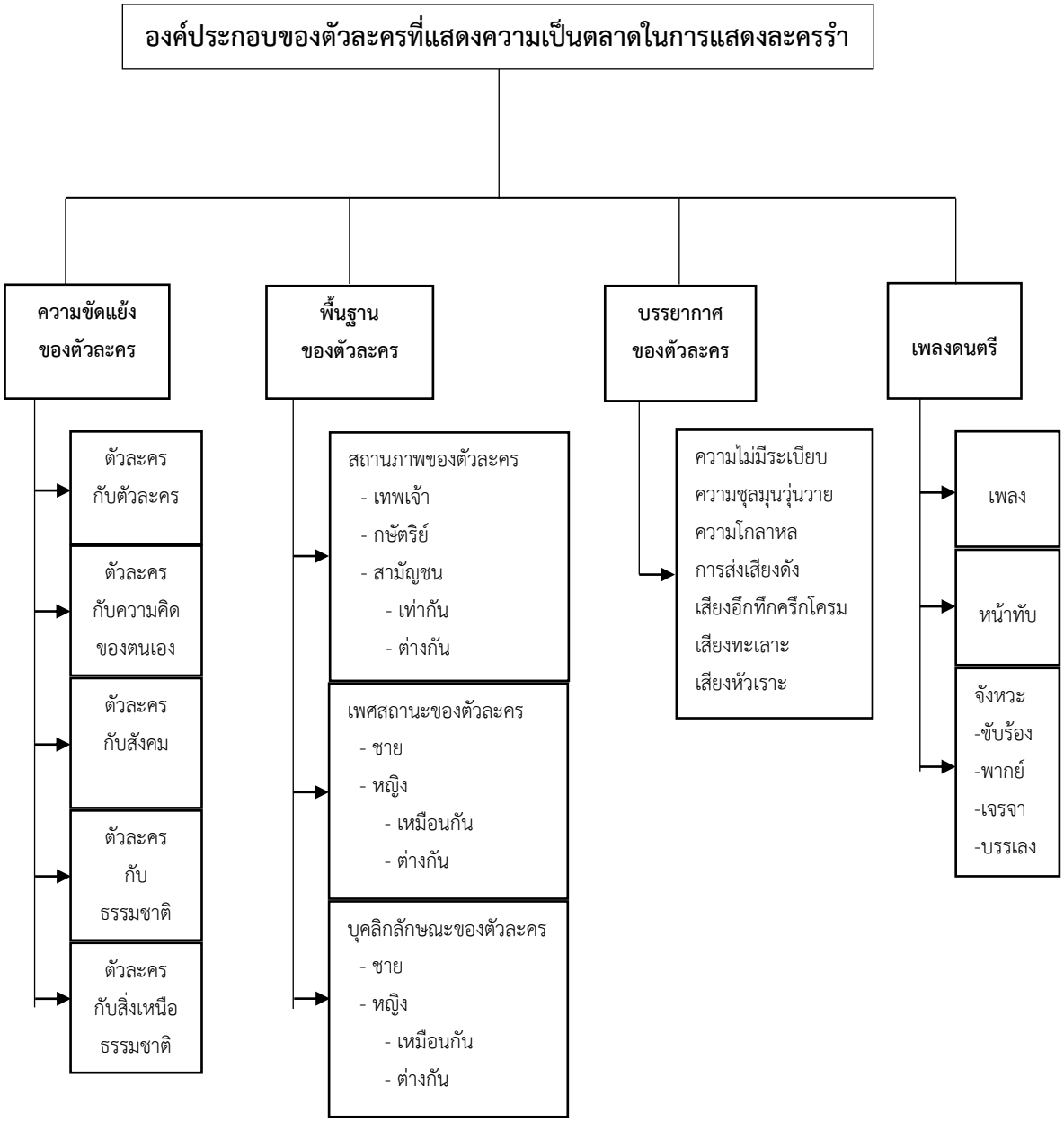
1. ความขัดแย้งของตัวละครมีปัจจัยหลัก 5 ประการ ได้แก่ 1) ความขัดแย้งระหว่างตัวละครกับตัวละคร 2) ความขัดแย้งระหว่างตัวละครกับความคิดของตนเอง 3) ความขัดแย้งระหว่างตัวละครกับกฎระเบียบทางสังคม 4) ความขัดแย้งระหว่างตัวละครกับธรรมชาติ และ 5) ความขัดแย้งระหว่างตัวละครกับสิ่งเหนือธรรมชาติ

2 พื้นฐานของตัวละครมีปัจจัยหลัก 3 ประการ ได้แก่ 1) สถานภาพของตัวละคร 3 สถานะ คือ ตัวละครที่เป็นเทพเจ้า ตัวละครที่เป็นกษัตริย์ และตัวละครที่เป็นสามัญชน 2) เพศสถานะของตัวละครที่แสดงบทบาทความเป็นตลาดทั้งเพศชายและเพศหญิง และ 3) บุคลิกลักษณะของตัวละครที่มีทั้งข้อดีและข้อเสีย

3. สถานการณ์ของตัวละคร ได้แก่ ความไม่มีระเบียบ การสร้างความชุลมุนวุ่นวาย ความโกลาหล การส่งเสียงดัง เสียงอึกทึกครึกโครมอันเกิดจากภัยพิบัติ อุบัติเหตุ สงคราม การทะเลาะเบาะแว้ง การต่อสู้ เสียงหัวเราะสนุกสนานเฮฮาจากความรื่นเริงบันเทิงใจ

4. เพลงที่แสดงความเป็นตลาดของตัวละคร ได้แก่ ประเภทของเพลง หน้าทับเพลง การขับร้องที่เน้นความชัดเจนของคำร้อง การใส่ความรู้สึกในคำร้อง การเน้นกิริยาท่าทางตัวละครประกอบการบรรเลงที่กระชับ ฉับไว บางครั้งถึงกระแทกกระทั้น

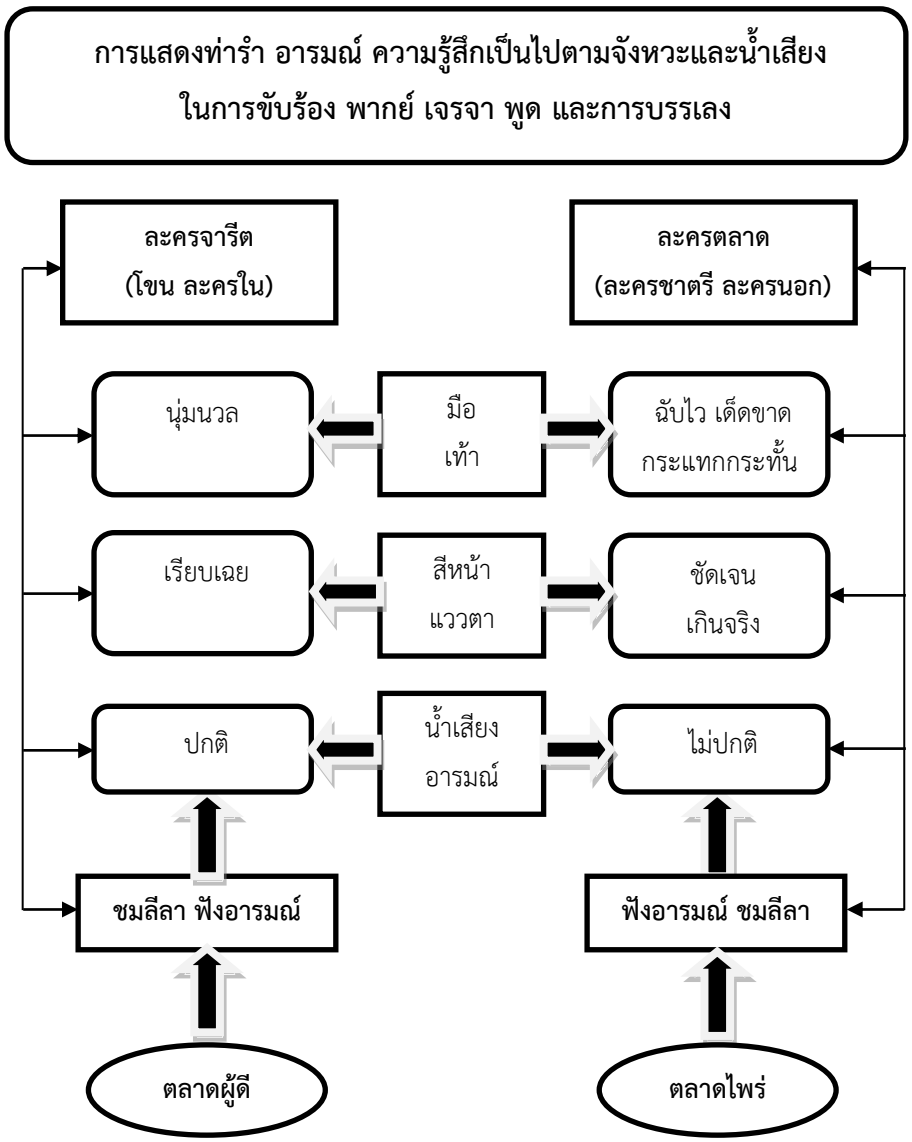
จากการศึกษาเรื่อง ความเป็นตลาดในละครรำ ผู้วิจัยได้สรุปและนำเสนอเป็นแผนภาพองค์ประกอบของตัวละครที่แสดงความเป็นตลาดในการแสดงละครรำ ดังภาพ



ภาพที่ 45 ภาพแสดงองค์ประกอบของตัวละครที่แสดงความเป็นตลาดในการแสดงละครรำ
ที่มาภาพ : ผู้วิจัย

ส่วนกลวิธีการแสดงความเป็นตลาดในการแสดงละครรำ ประกอบด้วย 2 กลวิธี ได้แก่ 1) การสวมวิญญาณความเป็นตลาดในการแสดงละครรำ และ 2) กลวิธีแสดงความเป็นตลาดในการแสดงละครรำ ดังนี้

การสวมวิญญาณความเป็นตลาดในการแสดงละครรำ 2 ขั้นตอน ได้แก่ ขั้นตีความบทบาทและอารมณ์ของตัวละคร และขั้นตีบทประกอบลีลาท่ารำและอารมณ์ความรู้สึกของตัวละคร ดังภาพ



ภาพที่ 46 ภาพการแสดงท่ารำ อารมณ์ ความรู้สึกในการแสดงความเป็นตลาดของตัวละคร
ที่มาภาพ : ผู้วิจัย

นอกจากการสวมวิญญาณความเป็นตลาดในการแสดงละครรำแล้วยังพบกลวิธีการแสดงความเป็นตลาดในการแสดงละครรำ 2 กลวิธี ดังนี้

1. กลวิธีการแสดงความเป็นตลาดตามขนบละครรำของกรมศิลปากร (จารีตละครหลวง) หมายถึง การแสดงความเป็นตลาดตามระเบียบ แบบแผนและประเพณีทางการแสดงละครรำที่กรมศิลปากรได้ริเริ่มรื้อฟื้น “ปรับปรุงใหม่” และ “สร้างบท” เพื่อทำการแสดงเป็นครั้งแรก ณ โรงละคอนศิลปากร และยังคงถ่ายทอดศิลปะการแสดงตามขนบละครรำของกรมศิลปากรในครั้งนั้นทุกประการมาสู่การแสดงละครรำในรายการศรีสุขนาฏกรรม ณ โรงละครแห่งชาติ โดยแบ่งออกเป็น 2 รูปแบบ คือ

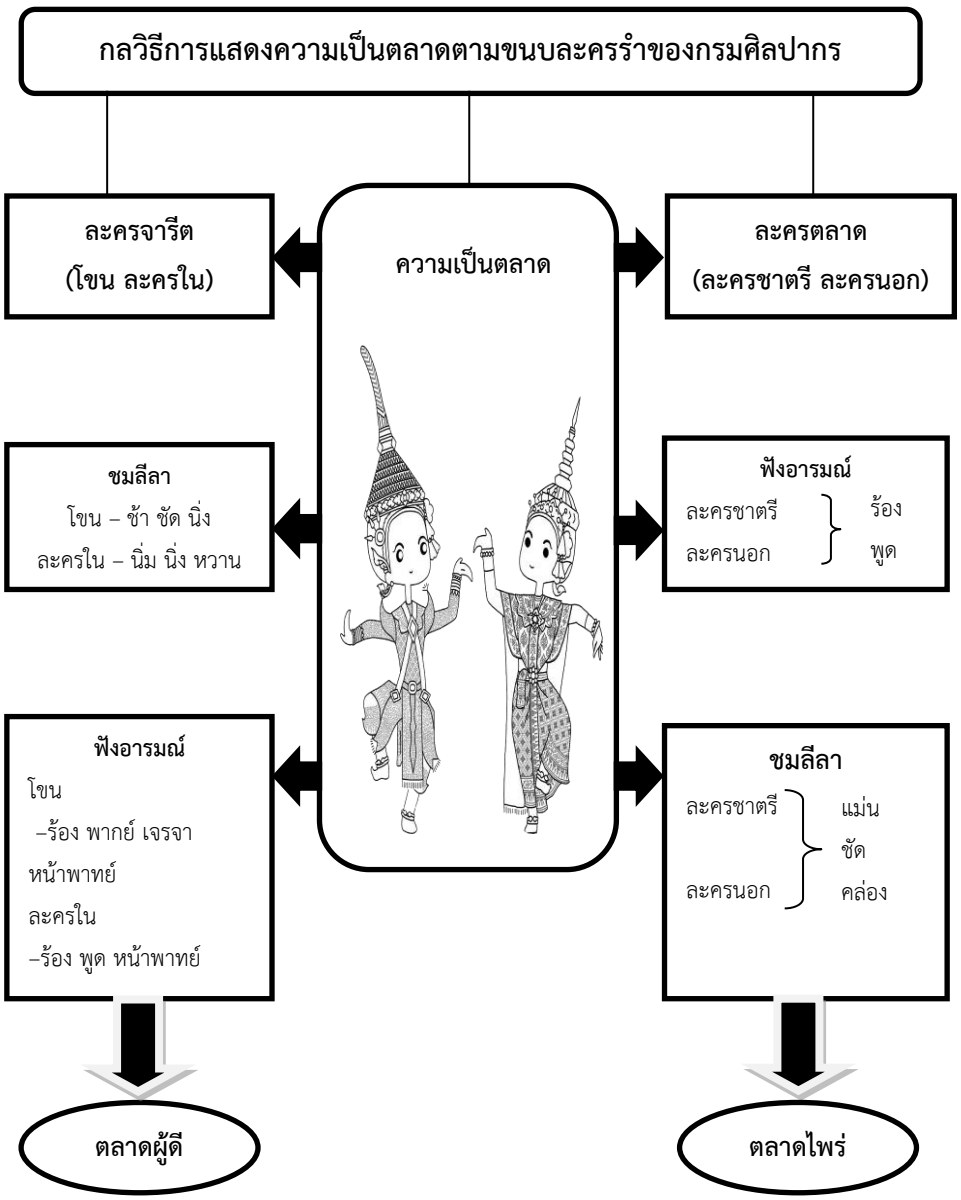
1.1 รูปแบบละครจารีต ประกอบด้วยการแสดงความเป็นตลาดในการแสดงละครรำ 2 ประเภท ได้แก่

1.1.1 การแสดงความเป็นตลาดในการแสดงโขน 2 ลักษณะ ได้แก่ ลักษณะที่ 1 การแสดงความเป็นตลาดในการแสดงโขนประเพณีหนังใหญ่ที่ตัวละครแสดงความเป็นตลาดในบทพากย์และบทเจรจาที่มุ่งแสดงลีลาท่ารำด้วยภูมิงามสง่า เข้มแข็ง และทรงพลังประกอบการแสดงอารมณ์ความรู้สึกผ่านกระบวนท่ารำและท่วงทีกิริยาโดยไม่ต้องแสดงอารมณ์ทางสีหน้าและแววตาประดุจหน้าโขนที่สวมอยู่ ลักษณะที่ 2 การแสดงความเป็นตลาดในการแสดงโขนประเพณีละครที่ตัวละครแสดงความเป็นตลาดในบทขับร้องและบทเจรจาที่มุ่งแสดงลีลาท่ารำด้วยภูมิงามสง่า เข้มแข็ง และทรงพลังประกอบการแสดงอารมณ์ความรู้สึกผ่านกระบวนท่ารำและท่วงทีกิริยาตัวพระและตัวนางสามารถสอดแทรกการแสดงออกทางสีหน้าและแววตาไปพร้อมกับการแสดงลีลาท่ารำ เพื่อความสมจริงได้ตามความเหมาะสม นอกจากนี้ บางครั้งการแสดงความเป็นตลาดในการแสดงโขนทั้ง 2 ลักษณะดังกล่าวตัวละครยังรำเพลงหน้าพาทย์คุกพาทย์โดยมุ่งแสดงลีลาท่ารำด้วยภูมิงามสง่า เข้มแข็ง และทรงพลังประกอบการแสดงอารมณ์ความรู้สึกผ่านกระบวนท่ารำและท่วงทีกิริยาด้วย

1.1.2 การแสดงความเป็นตลาดในการแสดงละครในที่ตัวละครแสดงความเป็นตลาดในบทขับร้องและบทพูด (คำกลอน) ที่มุ่งแสดงลีลาท่ารำด้วยภูมิงามสง่า ประณีตและงดงามประกอบการแสดงกิริยายักเยื้องส่วนต่างๆ ของร่างกายให้สอดคล้องกับทำนองเพลงขับร้องและบรรเลง โดยมีการแสดงอารมณ์ความรู้สึกทางสีหน้าและแววตาไปพร้อมกับการแสดงลีลาท่ารำ และบางครั้งตัวละครยังรำเพลงหน้าพาทย์คุกพาทย์โดยมุ่งแสดงลีลาท่ารำด้วยภูมิงามสง่า เข้มแข็ง และทรงพลังประกอบการแสดงอารมณ์ความรู้สึกผ่านกระบวนท่ารำและท่วงทีกิริยาด้วย

1.2 รูปแบบละครตลาด ประกอบด้วยการแสดงความเป็นตลาดในการแสดงละครรำ 2 ประเภท ได้แก่ การแสดงละครชาตรีและละครนอกที่ตัวละครแสดงความเป็นตลาดในบทขับร้อง บทเจรจา เพลงบรรเลงและคำพูดโต้ตอบของตัวละครที่ไม่ได้กำหนดไว้ในบทเจรจาแต่ได้วางแนวทางไว้ล่วงหน้า โดยมุ่งแสดงลีลาท่ารำอย่างกระชับ รวบรัดและหนักแน่นพร้อมกับการเคลื่อนไหวร่างกายตามจังหวะและหน้าทับเพลงที่บรรเลงอย่างปลุกเร้าประกอบการแสดงอารมณ์ความรู้สึกทางสีหน้า

ท่าทาง แววตาและน้ำเสียงตามธรรมชาติ รวมทั้งมีการสอดแทรกความตลกขบขันระหว่างแสดงเป็นระยะๆ ดังแผนภาพ



ภาพที่ 47 กลวิธีการแสดงความเป็นตลาดตามขนบละครรำของกรมศิลปากร
ที่มาภาพ : ผู้วิจัย

2. กลวิธีการแสดงความเป็นตลาดนอกขนบละครรำของกรมศิลปากร (นอกจารีตละครหลวง) หมายถึง การแสดงความเป็นตลาดนอกเหนือจากที่ปรากฏตามระเบียบ แบบแผนและประเพณีทางการแสดงละครรำที่กรมศิลปากรได้ริเริ่มรื้อฟื้น “ปรับปรุงบทใหม่” และ “สร้างบท” เพื่อทำการ

แสดงเป็นครั้งแรก ณ โรงละคอนศิลปากรแล้ว ปรากฏว่าในการแสดง “ละครนอก” ได้มีการสอดแทรกหรือปรับปรุงการแสดงความเป็นตลาดให้สอดคล้องกับบริบททางการแสดงในแต่ละครั้ง 2 ประเภท ดังนี้

2.1 การเพิ่มเติมกระบวนการแสดงความเป็นตลาดในการแสดงละครนอก เช่น

2.1.1 ความอิสระในการแสดงออกทางอารมณ์ความรู้สึกของตัวละคร

2.1.2 ความอิสระในการสร้างอารมณ์ขันแก่ผู้ชม

2.1.3 การแทรกบทบาทการแสดง (ความสนุก) ที่ไม่เป็นการแย่งบทบาทการแสดง (ขณะดำเนินเรื่อง) ของตัวละครอื่น

2.2 การเปลี่ยนแปลงกระบวนการแสดงความเป็นตลาดในการแสดงละครนอก เช่น

2.2.1 การแสดงความเป็นตัวตนของผู้แสดงที่ทำให้ภาพลักษณ์ของตัวละครหรือทางเล่นของตัวละครเปลี่ยนไปจากเดิม

2.2.2 การด้นสดนอกบท

2.2.3 การใช้ภาษาตามสมัยนิยมในการแสดง เช่น คำแสลง

การแสดงความเป็นตลาดนอกขนบละครรำในการแสดงละครนอกของกรมศิลปากรอาจมีปัจจัย ดังนี้

1. การแสดงแต่ละครั้งเป็นไปตามจารีตประกอบแนวคิดและประสบการณ์ของผู้สอนหรือผู้กำกับแต่ละคน

2. ความรู้ ความสามารถ โอกาส และประสบการณ์ของผู้แสดงแต่ละคน

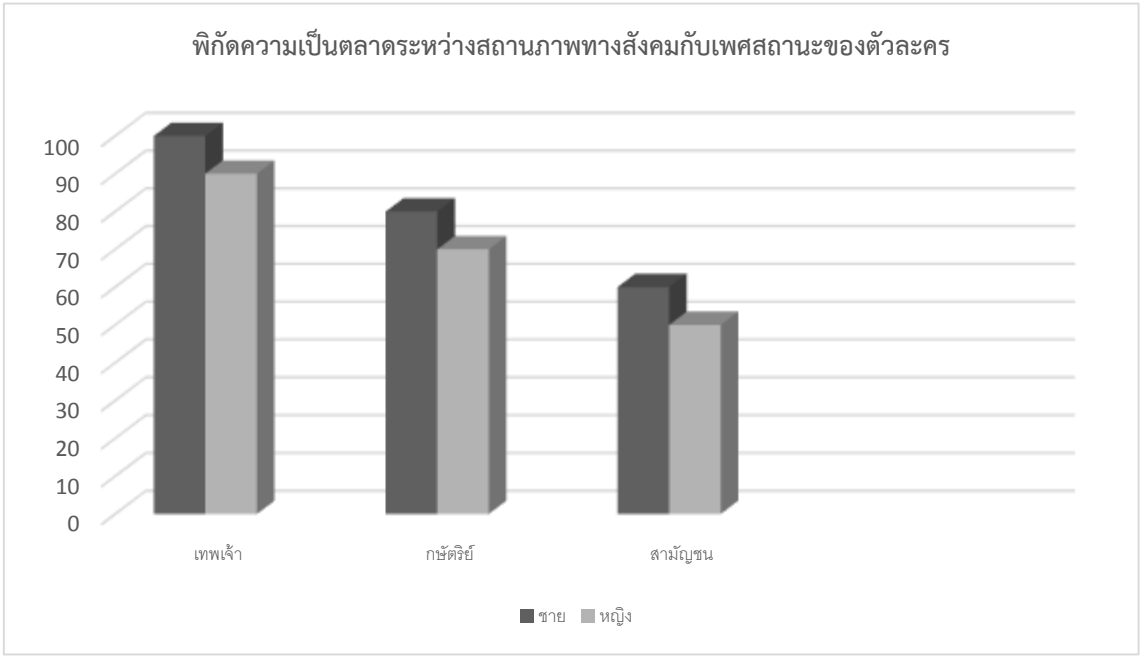
3. วัตถุประสงค์ในการแสดงแต่ละครั้ง เช่น เพื่อการอนุรักษ์ เพื่อความสนุกสนาน (entertain)

4. รสนิยมและประสบการณ์ที่หลากหลายของผู้ชมการแสดง

อนึ่ง เมื่อได้ศึกษาผู้วิจัยได้ดำเนินการศึกษามาทั้งทางกว้างและทางลึกจนแน่ใจว่า ความเป็นตลาดมีบทบาทสำคัญปรากฏในการแสดงละครรำเป็นอย่างมาก มีทั้งชัดเจนและไม่ชัดเจนในการแสดงออกทางวาจา กิริยา ท่าทาง สีหน้า แววตาและอารมณ์ความรู้สึกซึ่งถือว่ามีนัยสำคัญ ผู้วิจัยจึงได้ศึกษาค้นคว้าโดยเริ่มจากคำว่า “ตลาด” ด้วยการไปศึกษาตลาดจากความเป็นจริงเชิงกายภาพ สังเกตการณ์ในตลาดกายภาพว่ามีการสื่อสารกันอย่างไร แสดงอารมณ์อย่างไร มีทั้งการต่อรอง ชิงไหวชิงพริบ มีได้มีเสีย โอนอ่อนผ่อนตามเพื่อรักษามิตรภาพ ต่างฝ่ายต่างรักษาพื้นที่เพื่อผลประโยชน์ เป็นผู้ดีบ้างเป็นไพร่บ้าง พฤติกรรมดังกล่าวเป็นไปเพื่อสื่อสารให้เข้าใจกัน หักล้างกัน เริ่มจากเบาๆ ไปจนรุนแรงถึงขั้นลงไม้ลงมือ เอาเป็นเอาตายถึงแก่ชีวิต นี่คือภาพชีวิตจริงของตลาด ซึ่งละครรำในฐานะแบบจำลองชีวิตจริง ลักษณะจำลองอย่างเห็นได้ชัดเจนว่า มีวิถีชีวิตใกล้เคียงตลาดในชีวิตจริง ผู้วิจัยจึง

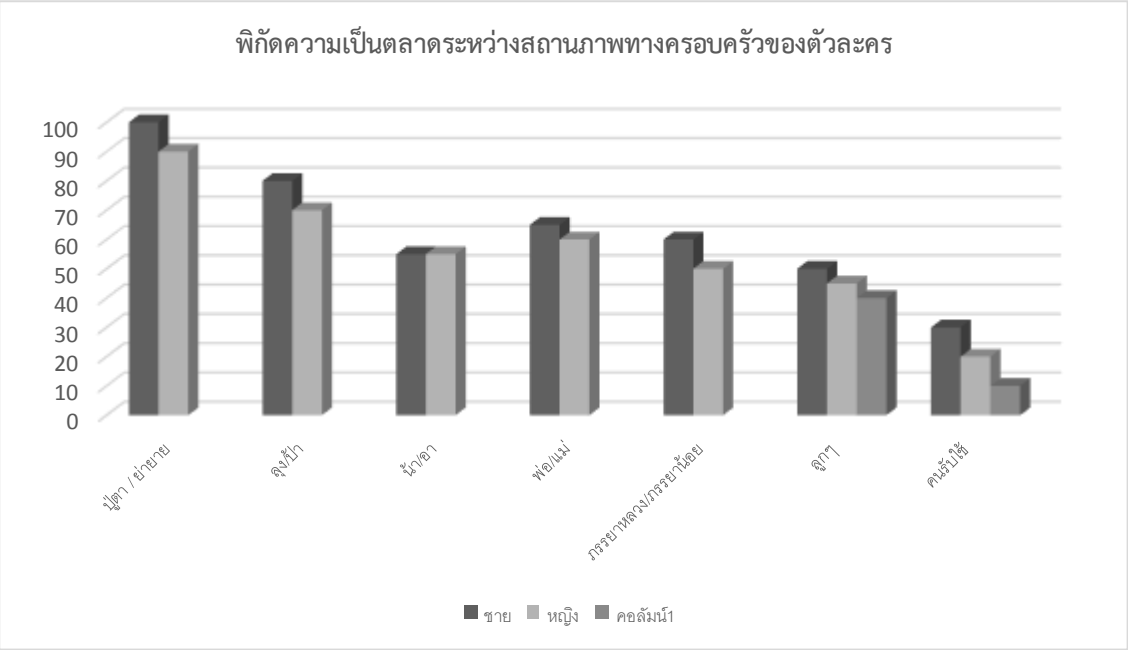
ได้ดำเนินการศึกษาค้นคว้าจากวัตถุดิบที่สำคัญคือบทละครรำและกระบวนการแสดงละครรำ ซึ่งถือเป็น 2 แนวทางหลัก โดยเริ่มต้นสำรวจบทละครรำพบว่า มีบทบาทความเป็นตลาดที่ชัดเจนในบทโดยตรง กับมีบทบาทความเป็นตลาดเพราะผู้กำกับการแสดงและผู้แสดงร่วมกันทำให้ชัดเจนขึ้น ในขณะเดียวกันความเป็นตลาดทั้ง 2 ลักษณะก็มีข้อพิกัดที่กำหนดตามมาตรฐานสังคมไทยที่มีธรรมเนียมปฏิบัติที่เรียกว่าสมบัติผู้ดีอันเป็นมารยาทแห่งชาติซึ่งอยู่ตรงข้ามกับความเป็นตลาด ผู้วิจัยจึงได้คิดเทียบเคียงเพื่อกำหนดเป็นอัตราความเข้มข้นและผู้วิจัยก็พบว่า ความเข้มข้นนี้เชื่อมโยงกับฐานานุศักดิ์ บุคลิกลักษณะของตัวละครต่างๆที่ปรากฏในบทละครรำของไทย ผู้วิจัยจึงเจาะลึกเพื่อศึกษาและสร้างเป็นตารางเพื่อจะพิจารณาว่าตัวละครในบทละครรำที่มีฐานานุศักดิ์และบุคลิกลักษณะต่างกัน ควรจะมีข้อจำกัดหรือมีพิกัดอัตราในการแสดงบทบาทความเป็นตลาดอย่างไรจึงจะเหมาะสมสอดคล้องกับฐานานุศักดิ์ บุคลิกลักษณะ สถานการณ์ ความเป็นตัวละครและบทละครรำ

สาเหตุที่ต้องศึกษาอย่างดิ่งเดี่ยวและลุ่มลึกดังกล่าวมานี้ เป็นเพราะผู้วิจัยต้องการให้เกิดความแน่ใจและมั่นใจว่า การตีบทเพื่อแสดงความเป็นตลาดนั้นมีความเหมาะสม ซึ่งยังไม่เคยมีผู้ใดหรืองานวิจัยที่ผ่านมาทำเช่นนี้มาก่อน ต่อไปนี้ผู้วิจัยจะนำเสนอตารางพิกัดเพื่อให้ผู้อ่านวิทยานิพนธ์เล่มนี้ได้นำไปพิจารณาและนำไปทดลองใช้ โดยหวังว่าจะสามารถใช้เป็นแนวทางให้คำนึงถึงหลักที่จะปฏิบัติเพื่อนำเสนอความเป็นตลาดของตัวละครต่อไปในอนาคต



ภาพที่ 48 แสดงพิกัดความเป็นตลาดระหว่างสถานภาพและเพศสถานะของตัวละคร

ที่มาภาพ : ผู้วิจัย



ภาพที่ 49 แสดงพิกัดความเป็นตลาดระหว่างสถานภาพทางครอบครัวของตัวละคร
ที่มาภาพ : ผู้วิจัย

5.2 อภิปรายผล

จากการวิจัยเรื่อง ความเป็นตลาดในละครรำ ผู้วิจัยพบว่า องค์ความรู้ที่ได้รับจากการศึกษาเป็นสาระความรู้ที่ปรากฏอยู่ในบทละครรำทั้ง 4 ประเภท และเป็นภูมิปัญญาของโบราณจารย์ทางด้านศิลปะละครรำที่สืบทอดกันมาอย่างต่อเนื่อง โดยผู้วิจัยได้วิเคราะห์ จัดเรียงให้เป็นระเบียบแบบแผนขึ้น องค์ความรู้ทั้งวรรณกรรมและศิลปะการแสดงดังกล่าวมีความสอดคล้องกับแนวคิด ทฤษฎีและสารัตถะต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยในครั้งนี้ตามที่ผู้วิจัยได้ศึกษาทบทวน โดยมีประเด็นที่ควรนำมาอภิปรายผล ดังต่อไปนี้

5.2.1 ความเป็นตลาดในสังคมไทย

สังคมไทยให้ความสำคัญกับเรื่องมารยาทเป็นอย่างยิ่ง ผู้น้อยหรือผู้อ่อนอาวุโสต้องเคารพผู้ใหญ่หรือผู้อาวุโส ดังที่ นิพิฏฐ์ อินทรสมบัติ กล่าวไว้ว่า *“มารยาทไทยเป็นกิริยามารยาทที่คนไทยได้สร้างสรรค์ให้เหมาะสมกับลักษณะนิสัยของคนไทย โดยเฉพาะการไหว้ซึ่งเกิดจากอุปนิสัยที่แท้จริงของคนไทยที่มีความนอบน้อม ความเคารพในอาวุโส”*(สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2553: คำนิยม) สอดคล้องกับที่ ปาลเลกัวซ์ กล่าวไว้ว่า *“คนไทยมีความเคารพอย่างลึกซึ้ง โดยเฉพาะอย่างยิ่งคนชราได้รับการยกย่องมาก ผู้เยาว์เอาใจใส่ความเคารพและปรนนิบัติวัฏฐากบิดามารดาเป็นอันดี”*

(สันต์ ท โกมลบุตร. 2549: 182) โดยเฉพาะการแสดงกิริยามารยาทด้วยอิริยาบถต่างๆ ย่อมวางอยู่บนฐานของความเคารพนอบน้อมตามสถานภาพเป็นสำคัญ (ปกรณ์สิทธิ ฐานา. 2560: 28) ดังที่ ลาลูแบร์ อธิบายไว้ว่า *"ถ้าที่ไหนมีชาวสยามนั่งชุมนุมกันอยู่หลายๆ คน หากมีอีกผู้หนึ่งเข้ามาร่วมวงด้วย บ่อยครั้งอิริยาบถของผู้ร่วมชุมนุมอยู่ก่อนนั้นจะเปลี่ยนไปทันที พวกเขาทราบดีว่าต่อหน้าบุคคลชั้นไร และขนาดไหนที่เขาจะพึงหมอบ ก้มหน้า เงยหน้า หรือนั่งวางท่าอย่างสง่าผ่าเผย และควรจะพนมมือหรือไม่เพียงไร กับการนั่งนั้นจะพึงเหยียดขาได้ข้างหนึ่ง หรือทั้งสองข้าง หรือว่าจะต้องซ่อนขาทั้งสองข้างด้วยการนั่งทับส้นเข้าไว้อย่างใดอย่างหนึ่ง"* (สันต์ ท โกมลบุตร. 2548: 177-178) นอกจากนี้ คนไทยยังมีค่านิยมในการใช้ภาษาสุภาพในการสนทนาซึ่งเป็นเครื่องบ่งชี้สถานภาพทางสังคม ดังที่ ลาลูแบร์ ชี้แจงไว้ว่า *"ในภาษาสยามอาจแสดงออกมาได้เป็นหลายคำศัพท์ ศัพท์หนึ่งสำหรับมูลนายพูดกับบ่าวทาส อีกศัพท์หนึ่งสำหรับบ่าวทาสพูดกับเจ้าขุนมูลนาย อีกศัพท์หนึ่งสำหรับราษฎรสามัญพูดกับเจ้านายและศัพท์ที่สี่ใช้กับบุคคลที่เสมอกัน และอีกศัพท์หนึ่งจะพูดได้ก็แต่พระสงฆ์เท่านั้น"* (สันต์ ท โกมลบุตร. 2548: 172) แสดงให้เห็นว่าคนไทยมีความอ่อนน้อมถ่อมตนและเป็นสุภาพชนมาแต่ครั้งอยุธยาจนต้นกรุงรัตนโกสินทร์ก็ยังคงรักษาความสุภาพไว้ไม่เปลี่ยนแปลง ดังที่ปาลเลกัวร์ บันทึกเกี่ยวกับความสุภาพของชาวสยามไว้ว่า *"ในหมู่ประชาชนกึ่งอารยะอย่างคนไทย ไม่น่าเชื่อเลยว่าจะได้ประสบความสุภาพและอารยวิสัยถึงเท่านี้"* (สันต์ ท โกมลบุตร. 2549: 158) จนถึงกับมีการบรรจุการสอนเรื่องกิริยามารยาทไว้เป็นมาตรฐานการศึกษาในโรงเรียน เรียกว่า วิชาจรรยา สำหรับสอนความประพฤตินักเรียน โดยการสร้างหนังสือธรรมจริยาเป็นแบบเรียนที่บรรจุเนื้อหาเกี่ยวกับกิริยามารยาทเป็นหลัก แบบเรียนราชการกรมมหาดเล็ก จรรยาแพทย์ และหนังสือสมบัติผู้ดีที่ได้รับการยกย่องว่าเป็นตำรามารยาทเล่มแรกออกมาด้วย (ปกรณ์สิทธิ ฐานา. 2560: 62) ซึ่งเป็นประสบการณ์ตรงของเจ้าพระยาพระเสด็จสุเรนทราธิบดีผู้แต่งหนังสือสมบัติผู้ดีเมื่อครั้งดำรงตำแหน่งพระยาวิสุทธิสุริยศักดิ์ เลขานุการสถานทูตสยาม ณ กรุงลอนดอน ได้รับพระราชหัตถเลขาจากพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงตักเตือนเรื่องมารยาทว่า *"ขอเตือนว่า ตามที่ได้ทราบจากผู้อื่นด้วย...เขาว่าเจ้าเป็นคนไม่ใคร่กว้างขวางและมีกิริยาฤาวาจาที่เขาเห็นว่าหยาบคาย ไม่เป็นอย่างคนดิโปรแมตโดยแท้...เราเชื่อว่าเจ้ามีปัญญาพอที่จะตริตรองดูความประพฤติของตัว แลอุตสาห์ประพฤติให้เป็นที่พอใจของคนทั้งปวงให้ได้"* (พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว. 2504: 162) โดยที่พระยาวิสุทธิสุริยศักดิ์ยอมรับความจริงและพร้อมที่จะปรับปรุงความประพฤติทันทีดังหนังสือทูลตอบความว่า *"...กิริยาที่รู้สึกตนว่าทำให้คนเห็นว่าหยาบคายนั้น คือมักจะใช้คำสั้นในการพูดให้ตรงในธุรการงาน ซึ่งฝรั่งเรียกว่า Short answer เขานับว่าเป็นกิริยาอันหยาบคาย ตรงกันข้ามกับ Polite หรือ Courteous ซึ่งเป็นกิริยาฝรั่งนับว่าเป็นกิริยาของผู้ดี..."* จากประสบการณ์ทำงานในช่วงเวลาดังกล่าวน่าจะมีผลต่อการแต่งหนังสือสมบัติผู้ดีในเวลาต่อมา

คำว่า “ผู้ดี” หมายถึงผู้ที่ทำความดีทั้งทางกาย วาจา และใจโดยไม่เลือกชั้นวรรณะ หากประพฤติดีแล้วเป็นผู้ดีทั้งนั้น ดังที่ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงมีพระบรมราชาธิบายเกี่ยวกับคำว่าผู้ดีว่า *“ผู้ดีไม่ได้หมายถึงคนมีทรัพย์ ไม่ได้หมายถึงคนมีสกุล แต่หมายถึงคนที่ประพฤติดีทั้งกาย วาจา และที่สำคัญคือใจ ขอทานเขาก็เป็นผู้ดีได้...”* (สุทธินันท์ ศรีสมศักดิ์, 2558: 60) สอดคล้องกับที่พระยาวิสุทธสุริยศักดิ์ระบุไว้ในรเบียบการโรงเรียนมหาดเล็ก ความว่า *“คำว่าผู้ดีที่ควรจะเข้าใจให้ถูกนั้น คือ ผู้ประพฤติดี...คนใดถึงจะเกิดในตระกูลใด ถ้าประพฤติดีทำความดีก็จะมีผู้เชื่อถือและนับหน้าถือตายกย่องว่าเปนผู้ดี เพราะเหตุที่ประพฤติดี แท้จริงต้องเปนเช่นนี้”* (จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, รัตนโกสินทร์ ศก 122: 24-25) แสดงว่าการประพฤติดีเป็นมาตรวัดความเป็นผู้ดีอันเป็นคุณสมบัติของผู้ที่สังคมต้องการและยกย่องสรรเสริญ ดังที่ พระอังกนิศรพลารักษ์ กล่าวไว้ว่า *“คำที่โบราณเรียกว่าผู้ดีนี้ เมื่อพิจารณาไปก็เห็นว่าอาศัยความดีเป็นประมาณ คือ กายสุจริต วจีสุจริต มโนสุจริต...ไม่เฉพาะผู้ใด สุดแต่ประพฤติตั้งอยู่ในความดีแล้ว ก็จำต้องมีผู้กล่าวคำนี้ยกย่องสรรเสริญเป็นธรรมดา”* (พระไพศาลศิลปศาสตร์. ร.ศ. 124: 119) ดังเช่นพระราชอัธยาศัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พระผู้ทรงดำรงพระสถานะสูงสุดผู้ทรงเป็นแบบอย่างความงดงามแห่งมารยาท ดังที่ พระไพศาลศิลปศาสตร์ กล่าวว่า *“...จงดูอย่างท่านที่มีอัธยาศัยและกิริยามรรยาทดี ซึ่งเราได้เคยรู้เคยเห็นอยู่เสมอๆ อย่างสูงสุดล้นพ้นก็คือ พระบาทสมเด็จพระพุทธเจ้าหลวงพระปิยมหาราชของเรา ที่ใครๆ ได้เคยเฝ้าใต้ฝ่าละอองธุลีพระบาทมาแล้ว ไม่ว่าผู้ใหญ่ผู้น้อยหรือคนมีคนจนใดๆ ย่อมรู้สึกมีใจเต็มตื้นไปด้วยปิติและต่างคนก็พากันแซ่ซร้องสรรเสริญพระบรมเดชานุภาพและพระมหากรุณาธิคุณ ซึ่งได้มีแก่ไพร่ฟ้าข้าแผ่นดินทั่วหน้ากัน พระองค์ทรงประพฤติต่อผู้ใหญ่ผู้น้อยคนมีคนจนเหล่านั้นด้วยพระราชมรรยาท ต้อนรับ เชื้อเชิญ อันงามละม่อมละไม แทบจะหาผู้ใดเสมอเหมือนบมิได้ ทั้งมีพระราชปฏิสันถารโดยพระหฤทัยยินดีอย่างเดียวกันหมด มิได้ทรงถือพระองค์... ”* (พระไพศาลศิลปศาสตร์. ร.ศ. 124: 43-44) พระราชอัธยาศัยอันงดงามดังกล่าวได้ถ่ายทอดมาโดยลำดับทางสายพระโลหิตแห่งสมเด็จพระมหิตลาธิเบศรอดุลยเดชวิกรม พระบรมราชชนก พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร และพระบาทสมเด็จพระวชิรเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 10 ดังปรากฏเป็นที่กล่าวยกย่องสรรเสริญในพระราชจริยาวัตรอันละมุนละม่อมละเมียดละไมที่ทรงมีแก่ทั้งชาวไทยและชาวต่างชาติ ซึ่งสอดคล้องกับหลักธรรมทางพระพุทธศาสนาที่เรียกว่า “สัปปุริสธัมม์ 7 ประการ” อันเป็นธรรมะของผู้ดี เพราะผู้ใดรู้ธรรมนี้ดีแล้ว ผู้นั้นควรเรียกว่าผู้มีธรรม คือองค์ของผู้ดี (จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, รัตนโกสินทร์ ศก 122: 29) คือ การเป็นผู้มีแสดงออกทางกายและวาจาของตนให้เป็นที่ถูกใจผู้อื่น *แม้บางขณะต้องประกอบด้วยการเสียสละความพอใจส่วนตัว* (ดุษฎี มาลากุล ณ อยุธยา, 2511: 1) และ*มารยาทก็เป็นสิ่งดีงามที่เรามีไว้มอบให้แก่เพื่อนมนุษย์และเดรัจฉานใกล้ตัวเรา โดยที่เราสามารถให้เปล่า ให้กันได้ฟรีๆ เป็นสิ่งที่เรามีไว้เป็นของขวัญสำหรับเพื่อนร่วมโลก* (แดง ไบเล่, 2549: คำนำ) โดยเฉพาะ

มารยาทไทยที่มีการสืบทอดมาอย่างต่อเนื่อง มีระเบียบแบบแผนในการปฏิบัติตามบริบทของสังคมไทยที่มีความทันสมัยอยู่ตลอดเวลา โดยมีรากฐานมาจากพระวินัยปิฎกและพระสุตตันตปิฎก (เฉลิมศรี พลายพงษา. 2545: บทคัดย่อ) หมวดเสขิยวัตรซึ่งเป็นพระวินัยที่พระพุทธเจ้าทรงบัญญัติขึ้นสำหรับพระภิกษุถือปฏิบัติซึ่งยึดความสำรวมกิริยาอาการเป็นที่ตั้ง (แหย็ม โฆล่า, 2533: 32) ดังจะเห็นได้จากมารยาทอันงดงามของพระภิกษุ กิริยามารยาทและการใช้ถ้อยคำในราชสำนัก และระเบียบการแสดงอิริยาบถต่างๆ อันเป็นมารยาทไทยที่ประชาชนมีโอกาสซึมซับรับเอามาเป็นแบบอย่างในการประพฤติปฏิบัติ โดยเฉพาะวินัยสงฆ์ที่ประชาชนส่วนใหญ่เข้าถึงได้สะดวก เพราะเรามีพระพุทธศาสนาเป็นศาสนาประจำชาติ เราจึงคุ้นเคยกับพระวินัยในพระพุทธศาสนาซึ่งเป็นบ่อเกิดแห่งมารยาทไทยที่พึงปฏิบัติในสังคม มารยาทไทยที่แสดงออกทางกาย ทางวาจา โดยมีใจเป็นตัวกำหนดให้แสดงพฤติกรรมออกมาอย่างเหมาะสมตามกรอบที่สังคมคาดหวังและยอมรับได้นั้น จะเป็นแนวทางที่นำไปสู่ความสำเร็จในชีวิตและสร้างความสง่างามให้กับตนเองในฐานะเป็นแบบอย่างให้แก่สังคม

5.2.2 ความเป็นตลาดในละครรำ

ความเป็นตลาดของตัวละครเป็นศิลปะการแสดงที่โบราณจารย์ได้ออกแบบ จัดวางและสืบทอดต่อเนื่องมาในการแสดงละครรำของกรมศิลปากร โดยยึดจารีตละครหลวงเป็นต้นแบบ เป็นศิลปะการแสดงเฉพาะตัวที่มีอยู่ในตัวผู้แสดง ประการสำคัญผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดจะมีแต่เฉพาะผู้ที่จะทำการแสดง ในขณะที่การถ่ายทอดก็มิได้เปิดโอกาสให้ผู้แสดงคนอื่นได้เข้ามามีส่วนร่วมรับการถ่ายทอดหรือเข้ามาศึกษาในฐานะผู้สังเกตการณ์ จึงเป็นศิลปะพิเศษระหว่างครูผู้ถ่ายทอดกับผู้แสดงเท่านั้น ผู้แสดงจึงต้องพยายามสร้างบุคลิกความเป็นตลาดของตัวละครให้ได้จึงจะสามารถสวมวิญญาณการแสดงบทบาทความเป็นตลาดได้อย่างสมจริง

ความเป็นตลาดเป็นสิ่งที่ขาดไม่ได้ในการแสดงละครรำ จึงต้องสอดแทรกเข้าไว้ในการดำเนินเรื่องเพื่อสร้างสีสันให้แก่ผู้ชมได้เข้าถึงอรรถรสทางการแสดงอย่างสมบูรณ์ ดังที่ สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ แสดงทัศนะไว้ว่า *“บทบาทนี้ทำให้ละครน่าติดตาม ไม่น่าเบื่อ นอกจากสนุกสนานแล้วชวนให้คิดต่อว่าครูแต่ละท่านล้วนคิดมาได้อย่างลงตัว ไม่มากไม่น้อย ถ้าเป็นอาหารก็มีรสชาติกลมกล่อม”* (สุวรรณี ชลานุเคราะห์, ศิลปินแห่งชาติ. สัมภาษณ์, 2 พฤษภาคม 2562) สอดคล้องกับที่ นพรัตน์ศุภาการ หวังในธรรม ให้ความเห็นว่า *“ครูโบราณท่านพิจารณาด้วยเหตุผลว่าบทบาทนี้ควรแสดงออกมากน้อยเพียงใดเพื่อให้งามในฐานะศิลปะและสนุกอารมณ์ทั้งเจ้านายและบ่าวไพร่”* (นพรัตน์ศุภาการ หวังในธรรม, ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย. สัมภาษณ์, 5 พฤษภาคม 2562) นอกจากนี้ ความเป็นตลาดยังทำหน้าที่เป็นสื่อกลางในการรักษาขนบในการแสดงละครรำ เพราะการแสดงที่ปรากฏในท่วงทีลีลาของผู้แสดงแต่ละคนย่อมสร้างความแตกต่างตามความถนัดจึงเกิดทักษะที่เรียกว่า *“ทางเล่น”* ก็ย่อมที่จะถ่ายทอดรักษาประเพณีการแสดงของผู้แสดงผ่านความคิดและศิลปะการแสดง ดังที่ รัจนา พวงประยงค์ ศิลปินแห่งชาติ กล่าวไว้ว่า *“นักแสดงแต่ละคนต่างได้รับการ*

ถ่ายทอดจากครูบาอาจารย์ซึ่งอาจจะเป็นครูท่านเดียวกันหรือครูคนละท่าน เมื่อรับมาก็ปรับศิลปะให้เข้ากับตัวเอง ใกล้ตัวเอง พอมีประสบการณ์มากขึ้นก็แยกแยะได้ว่าแบบไหนที่เหมาะสมกับตัวเรา ก็เกิดเป็นทางเล่นของตัวเองถือว่าเป็นแบบแผนอย่างหนึ่งเท่ากับได้สืบทอดรักษาไว้แล้ว" (รัจนา พวงประยงค์, ศิลปินแห่งชาติ. สัมภาษณ์, 12 พฤษภาคม 2562) ตรงกับที่ ชวลิต สุนทรานนท์ แสดงความเห็นว่า *"เมื่อรับมาจากครูก็มุ่งฝึกซ้อม ขยันและอดทน เลียนแบบครูหรือเดินตามครูไปก่อน พอมีประสบการณ์แล้ว ฟังคำติชมแล้วก็ปรับให้เข้ากับตัวเอง ศิลปะก็ได้พัฒนาต่อยอดมีความหลากหลายมากขึ้น ก็จะรู้ได้ว่าสิ่งใดเหมาะสิ่งใดควรกับตัวเอง"* (ชวลิต สุนทรานนท์, นักวิชาการละครและดนตรี ทรงคุณวุฒิ. สัมภาษณ์, 12 พฤษภาคม 2562) การสืบทอดรักษาประเพณีละครรำก็คือการรักษาธรรมชาติโดยยึดหลักธรรมดาหรือหลักธรรมชาติที่ย่อมมีความแตกต่างกันทั้งในเรื่องคุณสมบัติ รูปสมบัติของผู้แสดง การที่จะถือหลักเสมอกันนั้นก็ย่อมจะขัดธรรมชาติ แต่การยึดหลักธรรมชาติจะก่อให้เกิดความเกิดศิลปะตามธรรมชาติอย่างหลากหลาย ถือได้ว่าความเป็นตลาดในละครรำได้ทำหน้าที่อนุรักษ์สืบทอดศิลปะการแสดงในฐานะมรดกภูมิปัญญาไทย

นอกจากนี้ ความเป็นตลาดในละครรำยังทำหน้าที่เป็นส่วนหนึ่งในฐานะเอกลักษณ์ของชาติ เพราะศิลปะของไทยล้วนมีครูบาอาจารย์เป็นผู้อบรมสั่งสอน การแสดงความเป็นตลาดก็เช่นเดียวกัน เกิดขึ้นและตั้งอยู่ได้ก็เพราะมีครูถ่ายทอดให้แก่ศิษย์สืบทอดส่งต่อ ศิษย์จึงเคารพนบไหว้ครูทุกครั้งก่อนการแสดง ครูย่อมอวยชัยให้พรแก่ศิษย์เพื่อความสำเร็จบริบูรณ์ แสดงให้เห็นความเคารพนับถือในครูบาอาจารย์ก็คือการเคารพซึ่งกันและกัน ดังที่ คึกฤทธิ์ ปราโมช กล่าวไว้ว่า *"...หากครูคนใดรักษาตัวเป็น มีความเคารพในศิษย์ ในสติปัญญาของเขา ในสภาพความเป็นศิษย์ เป็นคนไทยของเขา...ศิษย์ในเมืองไทยจะไม่มีวันเสื่อมความเคารพในครูบาอาจารย์...เพราะฉะนั้นเอกลักษณ์ไทยอยู่ที่ความยึดถือเชื่อถือ อยู่ที่ความเคารพ หนึ่งในองค์พระมหากษัตริย์ สองในบิดามารดา ญาติผู้ใหญ่ และสามในครูบาอาจารย์ ทั้งสามนี้เป็นสถาบันอันศักดิ์สิทธิ์สำหรับคนไทย อยู่ในใจคนไทยทั้งปวง..."* (คณะกรรมการอุดมการณ์ของชาติ, 2528: 37) แม้ความเป็นตลาดในละครรำจะเป็นศิลปะเพื่อสร้างสีสันบนเวทีของตัวละครที่ให้ความสนุกสนาน เพลิดเพลินอย่างเต็มที่ก็ตาม ในขณะเดียวกันก็ให้แง่คิดมุมมองที่สามารถนำไปประยุกต์ใช้ในชีวิตจริงได้ สะท้อนให้เห็นว่าความเป็นตลาดในละครรำเป็นมากกว่าศิลปะเพื่อสำเริงอารมณ์ หากแต่เป็นเครื่องมือที่ใช้เพื่ออบรมสั่งสอนมนุษย์ทางอ้อมเพื่อให้เกิดความสงบสุข นอกเหนือจากใช้กฎหมายและจารีตประเพณีต่างๆ อันได้แก่ *ส่วนที่ควรประพฤติ คือความกตัญญู ความเพียรเพื่อความสำเร็จ ความเมตตาและการให้อภัย ความเสียสละ และความเป็นกัลยาณมิตร ส่วนที่ควรระวังคือ ความรัก ส่วนที่ควรละคือ อบายมุข"* (สุทธินันท์ ศรีสมศักดิ์, 2558: 14) นัยสำคัญโดยรวมก็คือการทำให้รัก โลภ โกรธ หลง เบาบางลงถึงที่สุด อันเป็นการบ่งชี้ว่ามีความสำคัญ ความจำเป็นและความต้องการระเบียบแบบแผนสำหรับการอยู่ร่วมกันอย่างสงบสุขของคนในสังคม

ความเป็นตลาดในละครรำมีอาการอ่อนแก่ จากน้อยไปมากหรือจากมากไปน้อยซึ่งขึ้นอยู่กับสถานการณ์ ความเป็นตลาดจะหยาบช้าต่ำทรามมากหรือน้อยขึ้นอยู่กับการตีค่าของผู้อื่นที่มิใช่ตัวเอง เช่น เมื่อตัวละครแสดงความเป็นตลาดด้วยถ้อยคำกับตัวละครที่ฟังอยู่ซึ่งต่างใช้คำ ***"กู" "มึง"*** โดยธรรมชาติของตัวละครอยู่แล้ว ต่างก็ไม่ได้คิดว่าเป็นภาษาต่ำช้าแบบแม่ค้าทะเลาะกันในตลาด แต่เมื่อสถานการณ์เปลี่ยนไปสู่ความขัดแย้งคำ ***"กู" "มึง"*** จะกลายเป็นคำหยาบไปทันทีเพราะมีลีลาท่าทางในการพูดและน้ำหนักของเสียงเข้ามาเป็นส่วนประสมของความเป็นตลาดให้ภาษาธรรมดาธรรมชาติกลายเป็นภาษาไม่สุภาพในทันที ไม่ว่าพฤติกรรมตลาดที่แสดงออกมาจะอยู่ในรูปแบบใด ทุกครั้งก่อนปรากฏจะเกิดภาพลางๆ หยาบๆ ขึ้นเป็นภาพพื้นๆ ที่ไม่ซับซ้อนและจะชัดเจนเมื่อถึงขีดสุดที่เรียกว่าระเบิดอารมณ์ออกมา โดยเฉพาะภาพที่แสดงออกทางสีหน้าและแววตา หรืออาการทางร่างกาย เช่น เหงื่อแตก มือสั่น ใจสั่น ปากสั่น แววตาแข็งกร้าวดุดัน ฯลฯ ล้วนเป็นภาพที่เกิดแต่ร่างกายมนุษย์ที่มีประสาทสัมผัสรับรู้ ด้วยจิตเป็นผู้กำหนดรู้และเข้าใจ เมื่ออาการนั้นเคลื่อนไปสู่ใจของใครที่เผชิญอยู่ก็ตามย่อมสัมผัสและแปลความหมายได้ว่าร้อนรน ทุรนทุราย จะเป็นจะตาย ฯลฯ อากัปกิริยาเหล่านี้ล้วนเป็นคันฉ่องสะท้อนอารมณ์ความรู้สึกของเรือนร่างนั้น และยิ่งถ้าเป็นคู่กรณีด้วยแล้วปฏิกิริยาโต้กลับจะเป็นการประลองกำลัง แสดงอิทธิพล และปะทะกันระหว่างคู่กรณีให้ตลาดเผ็ดร้อน ดุเดือดด้วยอารมณ์ชั่ววูบ

ความเป็นตลาดในละครรำอยู่คู่กับสังคมมายาวนานแสดงว่าเป็นศิลปะที่สนองตอบต่อความต้องการของสังคมได้เป็นอย่างดี ขณะเดียวกันยังแสดงให้เห็นว่าความเป็นตลาดในละครรำก็คือความสามารถในการแสดงบทบาทหน้าที่ของตนเองได้อย่างมีประสิทธิภาพและมีคุณค่าสำคัญต่อสังคมไทย การชมการแสดงความเป็นตลาดในละครรำนอกจากจะได้รับความสนุกสนานเพลิดเพลินในฐานะศิลปะสำเริงอารมณ์ ได้ประจักษ์ในความเป็นจริงของชีวิตแล้ว ยังได้รับคุณค่าในฐานะเป็นเครื่องมืออบรมสั่งสอนมารยาททางสังคมโดยอ้อม เป็นการจำลองพฤติกรรมที่สังคมไม่ยอมรับให้เห็นได้ในระยะเวลาหนึ่งที่ทำการแสดง ทำให้เห็นพฤติกรรมมนุษย์แบบต่างๆ ได้อย่างรวดเร็ว หากพิจารณาความเป็นตลาดของตัวละครที่มาจากพฤติกรรมด้านลบของมนุษย์ ระเบียบแบบแผนที่นำเสนอผ่านบทประกอบการแสดงละครรำก็เป็นกลไกชี้วัดให้เห็นว่าพฤติกรรมใดบ้างไม่เหมาะสม ผู้ชมสามารถแยกแยะระหว่าง ***"ความดี"*** กับ ***"ความชั่ว"*** ได้ ความเป็นตลาดในละครรำจึงเป็นการจำลองคำถามในลักษณะ ***"โยนหินถามทาง"*** และผู้ชมก็สามารถตอบคำถามนี้ได้ด้วยตนเองชนิดที่เรียกว่า ***"อิ่มอารมณ์ อุดมปัญญา"*** จากการชมศิลปะการแสดงความเป็นตลาดในละครรำที่พร้อมจะ ***"ผลัดใบใหม่"*** อย่างงอกงามทุกฤดูกาล

หากพิจารณาว่าละครรำเป็นสินค้าชนิดหนึ่ง ละครรำก็เป็นสินค้าที่มีหลายระดับ หลากคุณภาพซึ่งขึ้นอยู่กับกระบวนการผลิต ขึ้นรูปและปรับปรุงสินค้าให้เป็นที่ยอมรับและต้องการของผู้ซื้อได้อย่างไร สินค้าต้องการพื้นที่ของตัวเองเพื่อจัดวางและแสดงตัว อย่างโดดเด่นไม่ทับซ้อนกับสินค้า

ชนิดเดียวกัน ละครรำก็ต้องการพื้นที่ของตัวเองเช่นเดียวกัน จึงเกิดการชิงไหวชิงพริบจนถึงขั้นแย่งซีนกันบนเวทีเพื่อเป็นหนึ่ง ซึ่งเป็นเรื่องที่ไม่ควรทำเพราะไม่มีความเป็นอิสระเหมือนการโฆษณาชวนเชื่อสินค้า ละครรำเป็นศิลปะที่ต้องใช้สติและสมาธิในการกำกับ ฝึกซ้อมและแสดงตามจารีต ขนบการแสดงละครรำและแนวคิดทางการแสดงของครูหรือผู้กำกับการแสดงผนวกเข้ากับผู้แสดงที่มีความสามารถเป็นเลิศในการแสดงอย่างมีอัตลักษณ์โดดเด่นจนถึงขั้น “มุตโตแตก” ย่อมจะมีผู้ชื่นชอบเป็นอันมาก

แม้การแสดงความเป็นตลาดของตัวละครในการแสดงละครรำจะเป็นการฉายภาพการกระทำของตัวละครบนเวทีที่เปรียบได้กับพื้นที่ตลาดอันเป็นแหล่งหลอมรวมนานาพฤติกรรมที่เกิดจากความอิสระทางความคิดของมนุษย์ โดยเฉพาะพฤติกรรมที่ปราศจากการกลั่นกรองผ่านกระบวนการคิดอย่างละเอียดรอบคอบภายใต้ร่มเงาแห่งมารยาททางสังคม เมื่อย้อนดูตัวละครก็อาจเป็นเช่นเดียวกัน หากแต่การแสดงความเป็นตลาดของตัวละครมีกรอบแห่งศิลปะการแสดงละครรำกำกับให้ตัวละครค่อยๆ ก้าวตามจนเกิดความงามอย่างสุนทรีย์ อันมิใช่การก้าวข้ามพ้นอุดมคติจนดูเกินงาม เพราะแม้ความเป็นตลาดจะมีรสชาติจัดจ้าน เผ็ดร้อนด้วยพฤติกรรมของตัวละคร แต่ต้องอาศัย ***“ที”*** ของผู้แสดงในการปรุงแต่ง ***“ท่า”*** ให้กลมกลืนเพื่อส่ง ***“รส”*** ที่กลมกล่อมไปสู่ผู้ชมศิลปะการแสดงละครรำ เพราะ ***“ละครรำไม่ทิ้งการรำฉันใด สังคมไทยย่อมไม่ทิ้งมารยาทฉันนั้น”***

5.3 ข้อเสนอแนะ

5.3.1 ข้อเสนอแนะสำหรับการนำผลวิจัยไปใช้

5.3.1.1 ควรพิจารณานำไปใช้เป็นหลักการหรือแนวทางการออกแบบการแสดงบทบาทความเป็นตลาดของตัวละครประเภทต่างๆ ในการแสดงละครรำ

5.3.1.2 ควรพิจารณานำไปจัดทำเป็นหนังสือ/ตำราประกอบการเรียนการสอนในสถาบันอุดมศึกษา เนื่องจากการเรียนวิชานาฏยศิลป์ไทยในอดีตมีลักษณะการสืบทอดเฉพาะบุคคล ไม่มีการจดบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรสำหรับใช้ศึกษา ค้นคว้า อ้างอิง อีกทั้งตำราหรือหนังสือที่ใช้เป็นหลักการในการปฏิบัติทางนาฏยศิลป์ไทยยังมีจำนวนน้อยมากเมื่อเทียบกับศาสตร์สาขาวิชาอื่นๆ โดยเฉพาะตำราหรือหนังสือที่ใช้เป็นหลักการเฉพาะเรื่องใดเรื่องหนึ่ง

5.3.1.3 ควรพิจารณานำไปประยุกต์ใช้เป็นแนวทางศึกษาวิจัยสำหรับนาฏกรรมประเภทอื่น

5.3.2 ข้อเสนอแนะสำหรับการวิจัยครั้งต่อไป

5.3.2.1 ควรศึกษาเปรียบเทียบบทบาทความเป็นตลาดของตัวละครในการแสดงละครประเภทอื่นๆ

5.3.2.2 ควรศึกษาบทบาทความเป็นตลาดที่ปรากฏในนาฏกรรมไทยประเภทต่างๆ

บรรณานุกรม

กชภร ตุลารักษ์. **ความเชื่อเรื่องสิ่งศักดิ์สิทธิ์กับการค้าขายอาหารในมหาวิทยาลัยรามคำแหง**. สารนิพนธ์ หลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยรามคำแหง. 2546.

กำพล แกล้วทนงค์, บรรณาธิการ. **รายงานการสัมมนาเรื่องเอกลักษณ์ของชาติกับการพัฒนาชาติไทย**. คณะกรรมการอุดมการณ์ของชาติในคณะกรรมการเอกลักษณ์ของชาติ สำนักเลขาธิการนายกรัฐมนตรี. กรุงเทพมหานคร: บริษัท วิคตอรี่เพาเวอร์พอยท์ จำกัด, 2528.

กษมา สุรเดชา. **การศึกษาเปรียบเทียบกระบวนการเกิดบทพิโรธวาทังในบทละครในกับบทละครนอกพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย**. วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร. 2556.

กองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์, กรมศิลปากร. **วรรณกรรมสมัยธนบุรี**. เล่ม 1, พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: ห้างหุ้นส่วนจำกัด จงเจริญการพิมพ์, 2539.

การศาสนา, กรม. **พระไตรปิฎก ฉบับสำหรับประชาชน ตอนว่าด้วยพระวินัย เฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เนื่องในโอกาสมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 80 พรรษา 5 ธันวาคม 2550**. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ชุมนุมสหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทย จำกัด, 2550.

กาญจนา วิชญาปกรณ์. มิติหญิงชายในวรรณกรรมสอนสตรี. **วารสารมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร** 8 (พฤษภาคม-สิงหาคม 2554): 8.

กาญจนา วิชญาปกรณ์. วาทกรรมวรรณกรรมสอนสตรี: ภาพสะท้อนบุรุษานุภาพ. **วารสารมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร** 8 (กันยายน-ธันวาคม 2554): 47.

กาญจนา วิชญาปกรณ์. สตรียานุภาพในกฤษณาสอนน้องคำฉันท์. **วารสารมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร** 6 (กันยายน-ธันวาคม 2552): 56.

กาญจนา เหล่าโชคชัยกุล. วิจารณ์หนังสือตลาดในชีวิต ชีวิตในตลาด. **วารสารไทยคดีศึกษา** 7 (เมษายน-กันยายน 2553): 169.

กาญจนา อินทรสุนานนท์. **การขับร้องเพลงไทย**. กรุงเทพมหานคร: ภาควิชาดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2536.

กิตติพร ใจบุญ. **ตลาดในสังคมไทย**. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยทักษิณ, 2541.

กิตติพร ใจบุญ. **ตลาดกับวิถีชีวิต: บทสำรวจเบื้องต้นเกี่ยวกับการศึกษาเรื่องตลาดในสังคมไทย**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2538.

กิตติพร ใจบุญ. **ตลาดกับวิถีชีวิต: บทสำรวจเบื้องต้นเกี่ยวกับการศึกษาตลาดในสังคมไทย**. กรุงเทพมหานคร: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร, 2549.

กี อยู่โพธิ์. **เล่าเรื่องหนังสือรามเกียรติ์ ใน บทละครรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์สมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี**. พระนคร: คุรุสภา, 2506.

กุสุมา รักษมณี. **การวิเคราะห์วรรณคดีไทยตามทฤษฎีวรรณคดีสันสกฤต**. มูลนิธิโครงการตำรา สังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร. กรุงเทพฯ: ธรรมสาร, 2534.

กุลวัชรีย์ ธีระกุล. **การวิเคราะห์พฤติกรรมตัวละครในวรรณคดีมรดกตามทฤษฎีจิตวิทยา**. การค้นคว้าแบบอิสระปริญญาศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาการสอนภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเชียงใหม่. 2540.

กุหลาบ มัลลิกะมาส. **วรรณคดีวิจารณ์**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหง, 2522.

กุหลาบ มัลลิกะมาส. **วรรณคดีวิจารณ์**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหง, 2524.

เกษศิรินทร์ สาริคาร. วิถีชีวิตชาวบ้านริมแม่น้ำโขงในชุมชนตลาดท่าเสด็จ อำเภอเมือง จังหวัดหนองคาย. ใน กิตติศักดิ์ เจิมสิทธิประเสริฐ (บรรณาธิการ), **การประชุมนานาชาติ 2nd National and International Graduate Conference**, หน้า 53. (จัดการประชุมขึ้นเมื่อวันที่ 25 กันยายน 2558 ณ KU Home, กรุงเทพมหานคร โดยคณะรัฐศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์).

เกียรติ จิวะกุล และคณะ. **ตลาดในกรุงเทพฯ: การขยายตัวและพัฒนาการ รายงานผลการวิจัย เงินทุนเพื่อเพิ่มพูนและพัฒนาประสิทธิภาพทางวิชาการ เนื่องในโอกาสสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2525.

เกรียงศักดิ์ เจริญวงศ์ศักดิ์. **เปลี่ยนตลาดเก่า เป็นตลาดวัฒนธรรมท้องถิ่น** [ออนไลน์]. โอเคเนชั่น บล็อก, 2551. แหล่งที่มา: www.oknation.net/blog/kriengsak/2008/04/11 [11 เมษายน 2551]

เกรียงศักดิ์ หลีเจริญ. **การวิเคราะห์โครงสร้างทางภูมิศาสตร์ของตลาดนัดหมุนเวียนในจังหวัดสตูล**. ปริญญานิพนธ์การศึกษามหาบัณฑิต, บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. 2519.

โกชัย สาริกบุตร. **ข้อมูลบางประการเกี่ยวกับละครนอกและบทละครนอกพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย**. เชียงใหม่: ภาควิชาภาษาไทย วิทยาลัยครูเชียงใหม่, 2522.

กำจัด บุญโกย. **ความพึงพอใจของประชาชนที่มีต่อการบริการตลาดนัดของเทศบาลตำบลมะขามเมืองใหม่ ตำบลมะขาม อำเภอมะขาม จังหวัดจันทบุรี**. ภาคนิพนธ์ ปริญญารัฐประศาสนศาสตรมหาบัณฑิต, บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยราชภัฏรำไพพรรณี. 2556.

กำพล จำปาพันธ์. **อยุธยาจากสังคมเมืองท่านานาชาติสู่มรดกโลก**. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์พับลิชชิ่ง, 2559.

ขนิษฐา สังขมรรทร และคณะ. **รายงานการสัมภาษณ์ประวัติบุคคลสำคัญในวงการนาฏศิลปไทย** ใน ๒๖ ตุลาคม ๒๕๒๐ อาคม สายาคม ที่ระลึกครบห้ารอบ. กรุงเทพมหานคร: ไทยสังฆภัณฑ์การพิมพ์, 2520.

เขื่อนเพ็ชร์เสนา, คุณหญิง. **นิราศปากลัด** พิมพ์แจกในงานพระราชทานเพลิงศพ เสวกเอก พระยาเขื่อนเพ็ชร์เสนา (ทรัพย์ อุณหะนันทน์) วันที่ 31 มกราคม พ.ศ. 2468. พระนคร: สงวนสงัดศรี, 2468.

อนุสรณ์บทประพันธ์. ของ คุณหญิงเขื่อนเพ็ชร์เสนา (ส้มจีน อุณหะนันท์). พิมพ์แจกในงานศพ คุณหญิงเขื่อนเพ็ชร์เสนา (ส้มจีน อุณหะนันท์) วันที่ ๒๑ ตุลาคม ๒๕๐๐ ณ เมรุวัดโสมนัสวิหาร. พระนคร: โรงพิมพ์มหาดไทย กรมราชทัณฑ์, 2500.

คณพล จันทร์หอม. **การขับร้องเพลงไทย**. กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์, 2539.

คณะกรรมการพิจารณาและจัดพิมพ์เอกสารทางประวัติศาสตร์, สำนักนายกรัฐมนตรี. **ประชุมศิลาจารึกภาคที่ 1 เป็นจารึกกรุงสุโขทัยที่ได้พบก่อน พ.ศ. 2467**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์สำนักเลขาธิการคณะรัฐมนตรี, 2521.

คมคาย นิลประภัสสร. **บทละคอนรำเป็นวรรณคดีหรือไม่**. วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต, แผนกวิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2497.

คมสัณฐ หัวเมืองลาด. นาฏศิลปินอาวุโส (โขนพระ) สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์**, 21 พฤษภาคม 2561.

คิน เฮ ชิน. **การศึกษาเปรียบเทียบวรรณกรรมคำสอนสตรีของไทยและเกาหลี**. วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2543.

คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, สำนักงาน. **มารยาทไทย**. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ชุมนุมสหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทย จำกัด, 2553.

ฆัสรา ขมะวรรณ มุกดาวิจิตร. รหัสทางวัฒนธรรมของการจับจ่าย: เล่าเรื่องการค้าขาย ชีวิตผู้หญิงและสังคมในตลาดสดแบ๊คความ-ฮานอย. ใน สมรักษ์ ชัยสิงห์กานานนท์ (บรรณาธิการ), **ตลาดในชีวิต ชีวิตในตลาด**, หน้า 201. กรุงเทพมหานคร: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร, 2549.

จตุพร มีสกุล. **การศึกษาเชิงวิเคราะห์บทละครนอก พระนิพนธ์ในพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหลวงภูวเนตรนรินทรฤทธิ์**. วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาวรรณคดีไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2540.

จักรปาณี, หลวง (ฤกษ์). **นิราศพระปถวี.** แจกในการกฐินพระราชทาน มหาอำมาตย์ตรี หม่อมเจ้า สกลวรรณากร ผู้ช่วยอธิบดีกรมสาธารณสุข ณ วัดโปรดเกศ จังหวัดพระประแดง. พระนคร: โสภณพิพรรฒธนากร, 2468.

จักรพันธุ์ โปษยกฤต. หลวงไพจิตรนันทการ ฉุยฉายพราหมณ์คนแรก ใน **อนุสรณ์หลวงไพจิตรนันทการ**. กรุงเทพฯ: ห้างหุ้นส่วนศึกษาสัมพันธ์, 2519.

จันทร์สุดา ไชยประเสริฐ. **ความขัดแย้งในวรรณคดีไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1-3): การเผชิญปัญหาและการแก้ปัญหาของตัวละคร**. วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร. 2549.

จิตติมา สุทธศรี และชัยพงษ์ แสงสุขเอี่ยม. **ตลาดบก: ย่านชุมชนแห่งนครสยาม**. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2535.

จิรพรรณ เอี่ยมแก้ว. **กลวิธีการแสดงเป็นนางวิฬาร์ ในการแสดงละครนอกเรื่องไชยเชษฐ์ ตอนอุบายนางทั้งเจ็ดถึงนางแมวเย้ยซุ้ม**. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2550.

จิราภรณ์ ตั้งกิตติภาภรณ์. **จิตวิทยาเบื้องต้น**. สงขลา: มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์, 2532.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. **รเบียบการโรงเรียนมหาดเล็ก รัตนโกสินทร์ ศก 122**. ม.ป.ท.: ม.ป.พ., 2544.

จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. โคลงนิราศท้าวสุภัติการภักดี (นาก) ใน **โคลงเรื่องพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 5**, หน้า 121. พระนคร: หอพระสมุดวชิรญาณ, 2457.

เจริญใจ สุนทรวาทิน. หลักและวิธีการขับร้องของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน). ใน **ข้าพเจ้าภูมิใจที่เกิดเป็นนักดนตรีไทย**, หน้า 1-138. กรุงเทพมหานคร: รักษ์สิปป์, 2530.

ฉัตรชัย ว่องกสิกรณ์. **วิเคราะห์บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชตามหลักการละครใน**. วิทยานิพนธ์การศึกษามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. 2529.

ฉันทวัฒน์ ชูแหวน. นาฏศิลปินอาวุโส (โขนพระ) สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์**, 15 พฤษภาคม 2562.

เฉลิม เศวตนันทน์. ตำนานการละคอน. ใน **ปกิณกะเกี่ยวกับนาฏศิลป์และการละเล่นของไทย** ที่ระลึกในงานพระราชทานเพลิงศพนายชวลิสร์ กันตารัติ จ.ช., จ.ม., หน้า 46. กรุงเทพฯ: เจริญวิทย์การพิมพ์, 2528.

เฉลิม เศวตนันทน์. ตำนานการละคร. ใน **หนังสืออ่านประกอบคำบรรยายวิชาพื้นฐานอารยธรรมไทย ตอน ดนตรีและนาฏศิลป์ไทย**, หน้า 42. พระนคร: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2515.

เฉลิมศรี พลายพงษา. **มารยาทไทย : วัฒนธรรมบนรากฐานของพระพุทธศาสนา**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาไทยคดีศึกษา สถาบันราชภัฏธนบุรี, 2545.

เฉลิมศรี จันทร์อ่อน. **ประวัติละครอังกฤษ 1: กำเนิดละครตะวันตก-ละครอังกฤษในศตวรรษที่สิบเก้า**. กรุงเทพมหานคร: ภาควิชาภาษาอังกฤษ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2530.

เฉลิมศักดิ์ เย็นสำราญ อ้างถึงใน จิรพรรณ เอี่ยมแก้ว. **กลวิธีการแสดงเป็นนางวิฆาร์ ในการแสดงละครนอก เรื่องไชยเชษฐ์ ตอนอุบายนางทั้งเจ็ดถึงนางแมวเย้ยซุ้ม**. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2550.

ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต. แก่นเรื่องและบทบาทของแก่นเรื่องในบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. **วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสุราษฎร์ธานี** 8, 3 (2559): 5-20.

ชวลิต สุนทรานนท์. ผู้เชี่ยวชาญเฉพาะด้านวิชาการละครและดนตรี (โขน ละคร และดนตรี) (นักวิชาการละครและดนตรีทรงคุณวุฒิ) กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม. **สัมภาษณ์**, 21 พฤษภาคม 2561.

ชวลิต สุนทรานนท์. ผู้เชี่ยวชาญเฉพาะด้านวิชาการละครและดนตรี (โขน ละคร และดนตรี) (นักวิชาการละครและดนตรีทรงคุณวุฒิ) กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม. **สัมภาษณ์**, 15 พฤษภาคม 2562.

ชวิตรา ตันติมาลา. อัตลักษณ์ที่ลื่นไหลของตลาดนัดนานาชาติ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. **วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ** 17, 2 (มกราคม – มิถุนายน 2559): 159.

ชัชฎาพร จันทรา และคณะ. การศึกษาเปรียบเทียบบทพระราชนิพนธ์เรื่องพระมหาชนกในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชฯ กับภาพยนตร์การ์ตูนแอนิเมชั่น. **วารสารวิชาการคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครสวรรค์** 2, 2 (กรกฎาคม-ธันวาคม 2558): 150-1.

ชัย เรืองศิลป์. **ประวัติศาสตร์ไทยสมัย พ.ศ. 2352-2453: ด้านเศรษฐกิจ**. กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, 2522.

ชัย เรืองศิลป์. **ประวัติศาสตร์ไทยสมัย พ.ศ. 2352-2453: ด้านสังคม**. กรุงเทพฯ: บ้านเรืองศิลป์, 2517.

ชัยวัฒน์ อัตพัฒน์. **จริยศาสตร์**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหง, 2523.

ชูศักดิ์ เสถียรพัฒโนดม. **พัฒนาการของเมืองศรีสัชนาลัยตั้งแต่กลางพุทธศตวรรษที่ 17 ถึง กลางพุทธศตวรรษที่ 22**. วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาประวัติศาสตร์เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร. 2543.

ชำนาญ นิศารัตน์. **มารยาทไทย**. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช, 2521.

ชำนาญ รอดเหตุภัย. **สัมมนาการใช้ภาษาไทยปัจจุบัน**. กรุงเทพมหานคร: กรุงสยามการพิมพ์, 2523.

ฐิติกร สังข์แก้ว และบดินทร์ สายแสง. บทสำรวจพื้นที่สาธารณะของ “อะกอร่า” แห่งเอเธนส์: ตลาดทางเศรษฐกิจ ชุมชนทางการเมือง และสนามรบทางปรัชญา. **Veridian E - Journal SU** 5, 1 (January – April 2012): 604-12.

ณรงค์ เส็งประชา. **มนุษย์กับสังคม**. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: โอ. เอส. พริ้นติ้ง เฮ้าส์, 2538.

ณัฏฐนิช นักปี่. **เพลงละครร้องปราโมทัย**. วิทยานิพนธ์ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต (ดนตรี), บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล. 2557.

ดาวรัตน์ ชูทรัพย์. คำอธิบายบทละครเรื่องรามเกียรติ์ สมัยกรุงศรีอยุธยา. ใน **บทละครเรื่องรามเกียรติ์ สมัยกรุงศรีอยุธยา ตอนพระรามประชุมพล จนองคตสื่อสาร**, หน้า 3-91. กรุงเทพฯ: พิฆเณศ พริ้นท์ติ้ง เซ็นเตอร์, 2541.

ดุษฎี มาลากุล ณ อยุธยา. **มารยาทไทยเล่มน้อยและระเบียบในโอกาสพิธีต่างๆ**. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช, 2511.

แดง ไบเล่. **รู้จักมีมารยาทกันซะมั่ง เด็กเปรต!**. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: ตาปี, 2549.

ดำรงพล อินทร์จันทร์. ตลาดชายขอบของมอญพลัดถิ่น. ใน **ตลาดในชีวิต ชีวิตในตลาด**, หน้า 233. กรุงเทพมหานคร: โอ.เอส. พริ้นติ้งเฮ้าส์, 2549.

ดำรงราชานุภาพ, พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระ. **ตำนาน เรื่อง ลครอิเหนา แต่งถวาย พระนางเจ้าสุขุมาลมารศรี ในงานฉลองพระชัณษาซายิด เมื่อปีระกา พ.ศ. 2464**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ไทย, 2464.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จกรมพระยา. **คำอธิบายเรื่องบทละครครั้งกรุงเก่า**. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: คลังวิทยา, 2508.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. **คำอธิบายว่าด้วยบทละครอิเหนาฉบับหอพระสมุดวชิรญาณ ในอิเหนา พระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย**. กรุงเทพฯ: เจริญรัตน์การพิมพ์, 2516.

ดวงมน จิตร์จำนง. **หลังม่านวรรณศิลป์**. กรุงเทพฯ: เทียนวรรณ, 2528.

เตียวกง. ของขลังเรียกทรัพย์ มหาลาภ มหานิยม. **ต่วยตูนพิเศษ** 39, 459 (พฤษภาคม 2556): 97-8.

ทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนากุล. **การละครไทย เอกสารประกอบการเรียนวิชาไทย 356 (วรรณคดีบทละคร)**. เชียงใหม่: ภาควิชาภาษาไทย คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2526.

ท้วม ประสิทธิกุล. **หลักการขับร้องเพลงไทยเบื้องต้น** จัดพิมพ์เนื่องในการพระราชทานเพลิงศพนางท้วม ประสิทธิกุล ณ เมรุวัดเทพศิรินทราวาส กรุงเทพมหานคร วันพุธที่ 22 มกราคม พุทธศักราช 2535. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พ, 2535.

ท้วม ประสิทธิกุล. อาหารตา. ใน **เกร็ดความรู้และหลักวิธีการขับร้องเพลงไทย** จัดพิมพ์เนื่องในการพระราชทานเพลิงศพ นางท้วม ประสิทธิกุล ณ เมรุวัดเทพศิรินทราวาส กรุงเทพมหานคร วันพุธที่ 22 มกราคม พุทธศักราช 2535. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พ, 2535.

ธงชัย ดิษโส. ตลาดในวรรณกรรม: ภาพสะท้อนวิถีชีวิตชุมชนในสังคมไทยตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน. **จุลสารลายไทยฉบับพิเศษ วันภาษาไทยแห่งชาติ 29 กรกฎาคม 2544** (2544): 68.

ธงชัย ลิขิตพรสวรรค์. คำให้การขุนหลวงวัดประดู่ทรงธรรม เอกสารจากหอหลวง. ใน **ประชุมคำให้การกรุงศรีอยุธยารวม 3 เรื่อง**, หน้า 223-228. กรุงเทพฯ: พงษ์วรินการพิมพ์, 2553.

ธธีร์ธร ธีรขวัญโรจน์. **การตลาดบริการ**. กรุงเทพมหานคร: ส. เอเซียเพรส (1989), 2546.

ธนิต อยู่โพธิ์. **บทละคอนนอก เรื่องสังข์ทอง ตอนตีคลี กรมศิลปากรปรับปรุงใหม่**. พระนคร: ห้างหุ้นส่วนจำกัด ศิวพร, 2503.

ธนิต อยู่โพธิ์. ประวัตินายมี หมื่นพรหมสมพัตสร. ใน **นิราศพระแท่นดงรังของนายมี**, หน้า 615. พระนคร: กรมศิลปากร, 2504.

ธนิต อยู่โพธิ์ อ้างถึงใน สายวรุณ น้อยนิมิต. เปรียบเทียบละครดึกดำบรรพ์กับละครรำและละครร้อง: พระอัฉริยลักษณ์สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์. **วารสารอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร** 17, 1-2 (มิถุนายน 2537-พฤษภาคม 2538): 93.

ธานีนิวัต, พระวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้า. **ประวัติท้าววรจันทร และวิจารณเรื่องเค้ามูลนิทานอิเหนาของไทย** เจ้าภาพพิมพ์แจกในงานพระราชทานเพลิงศพท้าววรจันทร ณ เมรุวัดเทพศิรินทราวาส วันที่ 23 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2484. พระนคร: โรงพิมพ์ยิ้มศรี, 2484.

ธานีรัตน์ จัตุทะศรี. **พระราชนิพนธ์อิเหนาในรัชกาลที่ 2 การสร้างนิทานปันหยีให้เป็นยอดแห่งวรรณคดีบทละครใน**. วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรดุษฎีบัณฑิต, สาขาวิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2552.

ธานีรัตน์ จัตุทะศรี. บทละครในเรื่องอิเหนาตอนดรสาแบหลาจนถึงเข้าห้องจินตะหรา: พระราชนิพนธ์อิเหนาฉบับรัชกาลที่ 1 ที่เพิ่งค้นพบ. **วารสารมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์** 16, 2 (กรกฎาคม-ธันวาคม 2552): 56.

ธิดา สาระยา. **โครงสร้างของชนชั้นในสังคมสมัยสุโขทัย**. กรุงเทพฯ: สมาคมสังคมศาสตร์แห่งประเทศไทย, ม.ป.ป.

ธีรเดช กลิ่นจันทร์. **หลักการตีบทพระเอกละครรำ**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต, บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหาสารคาม. 2559.

ธีรภัทร์ ทองนิ่ม. **แบบแผนและกลวิธีการพากย์-เจรจาโขนของกรมศิลปากร**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต, สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2556.

ธำนุ คงอิ่ม. **วิเคราะห์หน้าทับตะโพนและกลองทัดของเพลงชุดโหมโรงเย็น**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล. 2539.

นคร พันธุ์ณรงค์. **ประวัติศาสตร์ไทยสมัยสุโขทัย**. กรุงเทพมหานคร: ไทยวัฒนาพานิช, 2528.

นควัฒน์ สาเระ. **การตั้งชื่อร้านค้าในจังหวัดปัตตานี: ความสัมพันธ์ระหว่างชื่อร้านค้ากับวิถีชีวิตในชุมชน**. วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต, บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2550.

นพมาศ อุ้งพระ (ธีรเวคิน). **ทฤษฎีบุคลิกภาพและการปรับตัว**. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: สามลดา, 2551.

นพมาศ แววหงส์, บรรณาธิการ. **ปริทัศน์ศิลปะการละคร**. กรุงเทพฯ: โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2558.

นพรัตน์ศุภาการ หวังในธรรม. ศิลปินแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. **สัมภาษณ์**, 12 สิงหาคม 2559.

นพรัตน์ศุภาการ หวังในธรรม. ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. **สัมภาษณ์**, 5 พฤษภาคม 2561.

นพรัตน์ศุภาการ หวังในธรรม. ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. **สัมภาษณ์**, 4 มิถุนายน 2562.

นพวรรณ จันทรักษา. นาฏศิลปินอาวุโส (ละครพระ) สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์**, 2 มิถุนายน 2562.

นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยา และอนุมานราชธน, พระยา. **บันทึกเรื่องความรู้ต่างๆ เล่ม 1**. พระนคร: ศิวพร, 2506.

นวรัตน์ นพหิรัญ. **ชีวิตแม่ค้า: บทบาททางเศรษฐกิจและครอบครัวในบริบทการค้า**. วิทยานิพนธ์ปริญญา มหาบัณฑิต, บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์. 2540.

นฤพนธ์ ด้วงวิเศษ, ปีเตอร์ เอ. แจ็คสัน บรรณาธิการ. บทความลิเก. ใน **เพศหลากเฉดสี: พหุวัฒนธรรมทางเพศในสังคมไทย**, กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร, 2556.

นฤมล นิราทร. การจัดการการค้าหาบเร่แผงลอยในกรุงเทพมหานคร: ข้อสังเกตและข้อเสนอแนะ. **วารสารสังคมวิทยามานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์** 33, 2 (กรกฎาคม - ธันวาคม 2557): 52.

นาฏยา รัตนศึกษา. นาฏศิลปินอาวุโส (ละครนาง) สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์**, 26 มิถุนายน 2562.

นิโกลาส์ แชรแวส. **ประวัติศาสตร์ธรรมชาติและการเมืองแห่งราชอาณาจักรสยาม (ในแผ่นดินสมเด็จพระนารายณ์มหาราช)**. แปลโดย สันต์ ท. โกมลบุตร. พระนคร: ก้าวหน้า, 2506.

นิดา มีสุข. **วรรณคดีการละคร**. สงขลา: การผลิตเอกสารและตำรา มหาวิทยาลัยทักษิณ, 2543.

นิธิ เอียวศรีวงศ์. **ประวัติศาสตร์เกย์ในสยามประเทศ: ที่มาของคำเรียกเกย์ กระเทยในบริบทสังคมไทย** [ออนไลน์]. โอเคเนชั่น บล็อก, 2550. แหล่งที่มา: http://oknation.nationtv.tv/blog/chonlathep/2007/08/14/entry-2 [11 มิถุนายน 2561]

นิวัฒน์ ประสิทธิวรวิทย์. **แนวคิดชาตินิยมและบริบททางสังคมในภาพยนตร์แอ็คชั่นไทยระหว่างปี พ.ศ. 2540-2551**. วิทยานิพนธ์ปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาการภาพยนตร์ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2553.

นันทนา สาธิตสมมนต์. **กลวิธีการแสดงบทบาทนางยักษ์แปลงในละครนอก**. ในวารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปีที่ 2 ฉบับที่ 1 (มีนาคม-สิงหาคม 2558).

นันทา วรเนติวงศ์. การค้าในสมัยอยุธยา. **วารสารศิลปากร** 19, 1 (2518): 62.

นันทา วรเนติวงศ์ (แปล). พรรณาเรื่องอาณาจักรสยาม. ใน **รวมบันทึกประวัติศาสตร์อยุธยาของฟานฟลีต (วัน วลิต),** หน้า 138-139. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2548.

นัทธนัย ประสานนาม, **วรรณคดีคำสอนของไทย: การสืบทอดอุดมการณ์ปิตาธิปไตย**. ใน ฉัตรชัย เอกปัญญาสกุล, บรรณาธิการ. การประชุมวิชาการ “ศรีนครินทรวิโรฒวิชาการ” ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. 2553, หน้า 263.

นุชนารถ เพ็งสุริยา. **การใช้ภาษาเพื่อแสดงการตำหนิของคนไทย**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาภาษาศาสตร์เพื่อการสื่อสาร คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์. 2549.

บงกชกร ทองสุก. **ศึกษาศัพท์เฉพาะกลุ่มของสังคมเพศที่สามในนวนิยายไทย**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ภาษาไทย), บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์. 2553.

บุนนาค ทรรทรานนท์. ข้าราชการบำนาญ (ละครนาง) สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์**, 16 มีนาคม 2560.

บุญเหลือ เทพยสุวรรณ, ม.ล.. ข้อสังเกตเกี่ยวกับความเป็นมาของการละครไทยและการปรับปรุง. **วารสารธรรมศาสตร์ (ฉบับพิเศษ นาฏศิลป์และดนตรีไทย)** (2516): 170.

บุญเหลือ เทพยสุวรรณ, ม.ล.. **วิเคราะห์รสวรรณคดีไทย.** พระนคร: ไทยวัฒนาพานิช, 2517**.**

เบ็ญจมาศ คำอุ่น. **ละครชาตรีในอำเภอวิเศษชัยชาญ จังหวัดอ่างทอง: การศึกษาเชิงวิเคราะห์**. ปริญญานิพนธ์การศึกษามหาบัณฑิต, สาขาวิชาภาษาไทย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. 2549.

เบญจมาศ พลอินทร์ และเศรษฐ พลอินทร์. **วรรณคดีการละคร**. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์, 2524.

เบญจวรรณ ฉัตระเนตร. **พระราชนิพนธ์บทละครนอกในรัชกาลที่ 2: การศึกษาในเชิงวิจารณ์**. วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2518.

บัวบาน (นามแฝง). พระอภิบาลพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว. **วชิราวุธานุสรณ์สาร** 4, 2 (เมษายน 2527): 52-7.

บัวพร มาลัยคำ. **การศึกษาเปรียบเทียบวรรณกรรมคำสอนไทยและลาว**. วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร. 2544.

ปกรณ์ พรพิสุทธิ์. ข้าราชการบำนาญ (โขนพระ) สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์**, 15 พฤษภาคม 2562.

ปกรณ์สิทธิ ฐานา. **กระบวนการสร้างมารยาทของสังคมไทย**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาเศรษฐศาสตร์การเมือง บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2560.

ปัญญา บริสุทธิ์. **วิเคราะห์วรรณคดีไทยโดยประเภท**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: ราชบัณฑิตยสถาน, 2542.

ปัญญา รุ่งเรือง. เพลงปรบไก่: ต้นเค้าของหน้าทับปรบไก่. **วารสารวิชาการ มหาวิทยาลัยกรุงเทพธนบุรี** 4, 1 (พฤษภาคม-มิถุนายน 2558): 8.

ประพัฒน์ ตรีณรงค์. **ชีวิตและงานของเจ้าพระยาพระเสด็จฯ**. พระนคร: อุดมศึกษา, 2504.

ประยูร ทรงศิลป์. **วรรณกรรมคำสอนเขมร**. โครงการผลงานวิชาการมหาวิทยาลัยราชภัฏธนบุรี เฉลิมพระเกียรติ เนื่องในวโรกาสพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงครองสิริราชสมบัติ ครบ 60 ปี กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยราชภัฏธนบุรี, 2553.

ประเสริฐ ณ นคร. **มังรายศาสตร์หรือกฎหมายพระเจ้ามังราย**. กรุงเทพมหานคร: ภาควิชาประวัติศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒประสานมิตร, 2521.

ปิยะฉัตร ปิตะวรรณ. **การยกเลิกระบบไพร่ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ระหว่าง พ.ศ. 2411-2453**. เอกสารทางวิชาการหมายเลข 2/010 (พฤศจิกายน 2524). กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, 2524.

ปิยะนาถ มณฑา. ต้นกำเนิดละครตะวันตก: ละครกรีกและละครโรมัน. **ใน ความรู้พื้นฐานในเรื่องการละครอังกฤษและการละครอเมริกัน**, หน้า 20. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหง, 2541.

ปิยะนาถ มณฑา. ละครของกรีก. **วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ** 4, 1 (มกราคม-มิถุนายน 2539): 31-45.

ปิ่น มาลากุล, หม่อมหลวง., เจ้าพระยาพระเสด็จสุเรนทราธิบดี (หม่อมราชวงศ์เปีย มาลากุล). **ครูไทย 200 ปี**. กรุงเทพฯ: คุรุสภาลาดพร้าว, 2525.

ผกาวดี อุตตโมทย์. **มรรยาทงาม**. กรุงเทพมหานคร: อมรการพิมพ์, 2519.

ผอบ โปษะกฤษณะ. **มารยาทไทย**. กรุงเทพฯ: องค์การค้าคุรุสภา, 2530.

พรทิพย์ ทองคำ. นาฏศิลปินอาวุโส (ละครนาง) สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์**, 26 มิถุนายน 2562**.**

พัว อนุรักษ์ราชมณเฑียร, ท่านผู้หญิง. **วัฒนธรรมและประเพณีไทย.** กรุงเทพฯ: อรุณการพิมพ์, 2530.

พัชรา บัวทอง. นาฏศิลปินอาวุโส (ละครพระ) สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์**, 6 มิถุนายน 2562.

พัชนี อัยราวงษ์. **จริยศึกษาของสตรีไทยในสุภาษิตสอนหญิงคำกลอน**. วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต, แผนกวิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2521.

พัชรินทร์ จันทรัดทัต. **บทบาทและลีลาท่ารำนางเมรีในละครนอก เรื่องรถเสน**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2552.

พัชลินจ์ จีนนุ่น. วรรณกรรมคำสอนภาคใต้ ฉบับพิมพ์เล่มเล็ก: การสืบทอดและสร้างสรรค์ด้านเนื้อหาคำสอน. **วารสารมหาวิทยาลัยศิลปากร ฉบับภาษาไทย สาขาสังคมศาสตร์ มนุษยศาสตร์และศิลปะ** 33, 1 (มกราคม-มิถุนายน 2556): 29-30.

พัชรวรรณ ทับเกตุ. **หลักการแสดงของนางเกศสุริยงแปลง ในละครนอกเรื่องสุวรรณหงส์**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2544.

พัชยากรณ์ พูลเกตุ. วารสารวงวรรณคดีกับการฟื้นตัวของกลุมอนุรักษนิยมหลังสงครามโลกครั้งที่ 2. ใน **วารสารมนุษยศาสตร์** ปีที่ 19 ฉบับที่ 1 (มกราคม-มิถุนายน 2555): 77.

พัทยา สายหู. **กลไกของสังคม**. พิมพ์ครั้งที่ 6. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2534.

พงศ์พัฒน์ เมธีธรรมวัฒน์. พระราชนิพนธ์บทละครนอกของสมเด็จพระบวรราชเจ้ามหาศักดิพลเสพ: การสืบทอดขนบและการสร้างสรรค์บทละครนอกแบบหลวง. **วารสารมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์** 23, 2 (กรกฎาคม-ธันวาคม 2559): 64-7.

พ.ณ ประมวลมารค (นามแฝง). **ประชุมนิราศคำโคลง.** พระนคร: แพร่พิทยา, 2513.

พ.ณ. ประมวญมารค. **ประวัติคำกลอนสุนทรภู่ เล่ม 1.** กรุงเทพฯ: แพร่พิทยา, 2519.

พ.ณ. ประมวญมารค. **ประวัติคำกลอนสุนทรภู่ (ฉบับปรับปรุง)**. กรุงเทพฯ: พิมพ์คำ, 2553.

พระครูใบฎีกาสุรพงษ์ สุรวโส (หลงประดิษฐ์). **ศึกษาความเชื่อเรื่องโชคลางกับการประกอบอาชีพค้าขายของผู้ค้าในตลาดชุมชนวัดบำเพ็ญเหนือ “ตลาดน้ำขวัญเรียม” เขตมีนบุรี กรุงเทพมหานคร**. วิทยานิพนธ์ปริญญาพุทธศาสตรมหาบัณฑิต (พระพุทธศาสนา), บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย. 2558.

พระทักษกร ภูริปญฺโญ (สมขวัญ). **ศึกษาขันติในฐานะหลักธรรมที่ส่งเสริมการรักษาศีล ๕ ข้อที่ ๑ ในพระพุทธศาสนา**. วิทยานิพนธ์ปริญญาพุทธศาสตรมหาบัณฑิต (พระพุทธศาสนา), บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย. 2559.

พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ. ปยุตฺโต). **พจนานุกรมพุทธศาสตร์ ฉบับประมวลศัพท์**. พิมพ์ครั้งที่ 10. กรุงเทพฯ: เอส.อาร์.พริ้นติ้ง แมส โปรดักส์, 2546.

พระพรหมมังคลาจารย์. **38 มงคลชีวิต: หลักปฏิบัติยอดมงคลของคนดี.** กรุงเทพฯ: ธรรมสภา, 2552.

พระราชภาวนาจารย์ (เผด็จ ทตฺตชีโว). **เสขิยวัตร ต้นบัญญัติมารยาทไทย.** กรุงเทพฯ: รุ่งศิลป์การพิมพ์, 2559.

พรชัย สุทธิรักษ์. วิเคราะห์การใช้หลักขันติในการสร้างสันติภาพของมหาตมะ คานธี. **วารสารสันติศึกษาปริทรรศน์ มจร** 5, พิเศษ 1 (2560): 377-86.

พรชัย นาคสีทอง และอภิเชษฐ กาญจนดิฐ. ปฏิสัมพันธ์ทางสังคมและวัฒนธรรมของชุมชนลุ่มทะเลสาบสงขลาในระบบเศรษฐกิจชุมชน: มองผ่าน "ตลาดนัด" วันอาทิตย์สถานีรถไฟสงขลา. **วารสารมนุษยศาสตร์สังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ** 9, 2 (ตุลาคม 2556-มีนาคม 2557): 90.

พาณี สีสวย. **สุนทรียะทางด้านนาฏศิลป์ไทย**. พิมพ์ครั้งที่ 9. กรุงเทพฯ: ธนะการพิมพ์, 2539.

เพชรรุ่ง เทียนปิ่วโรจน์. ตลาดและชีวิตชุมชนพระนครศรีอยุธยา. ใน วินัย พงศ์ศรีเพียร (บรรณาธิการ), **สรรพสาระประวัติศาสตร์-มนุษยศาสตร์**, หน้า 184-205. กรุงเทพฯ: สามลดา, 2550.

พิทยลาภพฤฒิยากร, พระวรวงศ์เธอ กรมหมื่น. **เรื่องพระราม**. พระนคร: โรงพิมพ์คุรุสภา, 2514. (พิมพ์เป็นที่ระลึกในงานนิทรรศการพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ ณ หอสมุดแห่งชาติ วันที่ 20-28 กันยายน 2514).

พิมพ์หทัย สังสุทธิ. ความแตกต่างระหว่างเพศชายและเพศหญิงกับการกระทำผิดเกี่ยวกับทรัพย์: ศึกษาในแนวทางของทฤษฎี ความกดดันทั่วไป ทฤษฎีการควบคุมตนเอง และทฤษฎีความผูกพันทางสังคม. **วารสารวิทยบริการมหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์** 24, 3 (กรกฎาคม-กันยายน 2556): 74.

พิสมัย ศรีอนุพันธุ์. วรรณกรรมปัจจุบัน ใน วัฒนธรรมไทย ปีที่ 22 ฉบับที่ 9. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว. 2526.

พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ. **งานกำกับการแสดง**. กรุงเทพฯ: ภาควิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร, 2538.

พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ. ละครของกรีก. **วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ** 4, 1 (มกราคม-มิถุนายน 2539): 31.

พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ. ละครในยุคกลางของตะวันตก. **วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ** 5, 2 (กรกฎาคม-ธันวาคม 2540): 67.

พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ. ละครของอิตาลีในยุคเรอเนซองค์. **วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร** 6, 1 (มกราคม-มิถุนายน 2541): 100-102.

พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ. ละครสมัยโรมัน. ใน **ละครฝรั่ง**, กรุงเทพมหานคร: สันติศิริการพิมพ์, 2545.

พุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, พระบาทสมเด็จพระ. **บทละครเรื่อง อิเหนา**. พระนคร: ชวนพิมพ์, 2509. (พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ นายเพิ่ม ศารทธทัต ณ เมรุวัดมกุฎกษัตริยาราม วันที่ 2 มิถุนายน พุทธศักราช 2509).

พุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, พระบาทสมเด็จพระ. **รามเกียรติ์ เล่ม 1-2**. พระนคร: ศิลปาบรรณาคาร, 2510.

พุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, พระบาทสมเด็จพระ. **บทละครเรื่อง รามเกียรติ์**. พระนคร: สามมิตร, 2514. (พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ นายสุวรรณ วิชัยดิษฐ ณ เมรุวัดมกุฎกษัตริยาราม 22 มีนาคม พุทธศักราช 2514).

พุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, พระบาทสมเด็จพระ. **รามเกียรติ์ บางตอน**. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์กรุงเทพ, 2538. (ที่รฤกงานพระราชทานเพลิงศพ ม.จ. ลุอิสาณ์ ดิศกุล ท.ว.จ. 11 กุมภาพันธ์ 2538).

พุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, พระบาทสมเด็จพระ. **บทละครเรื่องรามเกียรติ์ เล่ม 1-4**. กรุงเทพมหานคร: โสภณการพิมพ์, 2540.

พุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, พระบาทสมเด็จพระ. **บทละครเรื่องรามเกียรติ์ เล่ม 1-2**. กรุงเทพมหานคร: บรรณกิจ 1991, 2553.

พุทธเลิศหล้านภาลัย, พระบาทสมเด็จพระ. **บทละคอนเรื่องรามเกียรติ์และบ่อเกิดรามเกียรติ์**. พระนคร: ศิลปาบรรณาคาร, 2512.

พุทธเลิศหล้านภาลัย, พระบาทสมเด็จพระ. **บทละครเรื่อง อิเหนา**. กรุงเทพฯ: เจริญรัตน์การพิมพ์, 2516.

พุทธเลิศหล้านภาลัย, พระบาทสมเด็จพระ. **บทละคอนนอก 6 เรื่อง สังข์ทอง ไชยเชษฐ์ ไกรทอง มณีพิชัย คาวี สังข์ศิลป์ชัย**. กรุงเทพฯ: เจริญรัตน์การพิมพ์, 2525.

พุทธเลิศหล้านภาลัย, พระบาทสมเด็จพระ. **บทละคอนนอก 6 เรื่อง สังข์ทอง ไชยเชษฐ์ ไกรทอง มณีพิชัย คาวี สังข์ศิลป์ชัย**. พิมพ์ครั้งที่ 9. พระนคร: ศิลปาบรรณาคาร, 2540.

พุทธเลิศหล้านภาลัย, พระบาทสมเด็จพระ. **บทละคอนเรื่องอิเหนา**. พิมพ์ครั้งที่ 14. กรุงเทพฯ: ศิลปาบรรณาคาร, 2543.

พุทธเลิศหล้านภาลัย, พระบาทสมเด็จพระ. **บทละครเรื่องอิเหนา**. กรุงเทพฯ: เพชรกะรัต, 2554.

พูนพิศ อมาตยกุล. **สุนทรียศิลปินไทย** ใน ข้าพเจ้าภูมิใจที่เกิดเป็นนักดนตรีไทย, กรุงเทพมหานคร: บริษัท รักษ์สิปป์ จำกัด, 2530.

พัว อนุรักษ์ราชมณเฑียร, ท่านผู้หญิง. **วัฒนธรรมและประเพณีไทย**. กรุงเทพฯ: อรุณการพิมพ์, 2530.

เพ็ญแข วัจนสุนทร. **ค่านิยมในสำนวนไทย**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์, 2523.

ไพจิตรนันทการ, หลวง. **อนุสรณ์หลวงไพจิตรนันทการ**. กรุงเทพฯ: ห้างหุ้นส่วนศึกษาสัมพันธ์, 2519.

ไพฑูรย์ เข้มแข็ง. ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. **สัมภาษณ์**, 23 มีนาคม 2561.

ไพฑูรย์ เข้มแข็ง. ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. **สัมภาษณ์**, 13 พฤษภาคม 2561.

ไพฑูรย์ เข้มแข็ง. ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. **สัมภาษณ์**, 23 เมษายน 2562.

ไพฑูรย์ เครือแก้ว. **ลักษณะไทยและการพัฒนาชุมชน.** กรุงเทพฯ: การพิมพ์เกื้อกูล, 2506.

ไพบูลย์ คงธะรังสี. **ศึกษาสภาพเศรษฐกิจสมัยสุโขทัยจากหลักฐานทางโบราณคดี**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาโบราณคดีสมัยประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร. 2527.

ไพโรจน์ ทองคำสุกและสมรัตน์ ทองแท้. **วิเคราะห์รูปแบบความเป็นครูสู่กระบวนการถ่ายทอดความรู้ของผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย ครูเฉลย ศุขะวณิช**. กรุงเทพฯ: บริษัท รุ่งศิลป์การพิมพ์ (๑๙๗๗) จำกัด, 2544.

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

ไพศาล กรุมรัมย์. **อารมณ์ขันในบทละครนอกเรื่องสังข์ทองพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาภาษาไทย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. 2554.

ไพศาลศิลปศาสตร์, พระ. **ธรรมจริยา**. พระนคร: โรงพิมพ์อักษรนิติ์, ร.ศ. 124.

ฟาริส โยธาสมุทร. **อุปลักษณ์เชิงมโนทัศน์ในสุภาษิตสอนหญิงคำกลอน**. กรุงเทพฯ: ภาควิชาวรรณคดี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, 2558.

ภิญโญ ภู่เทศ. เพลงพื้นบ้าน: การสะท้อนภาพทางสังคมและวัฒนธรรม. **วารสารวิชาการคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครสวรรค์** 1, 2 (กรกฎาคม-ธันวาคม 2557): 15.

ภูวเนตรนรินทรฤทธิ์. กรมหลวง. **บทละครนอกเรื่องแก้วหน้าม้า**. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2544.

ภูษิตา อุดมอักษรภาดา. **นางมหรสพไทย: พัฒนาการทางอัตลักษณ์ของความเป็นหญิงจากมหรสพหญิงโบราณถึงมหรสพปัจจุบัน**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาสตรีศึกษา วิทยาลัยสหวิทยาการ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์. 2551.

มณีรัตน์ มุ่งดี. นาฏศิลปินอาวุโส (ละครพระ) สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์**, 20 พฤษภาคม 2562.

มัณฑนา อยู่ยั่งยืน. ข้าราชการบำนาญ (คีตศิลปิน) สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์**, 18 กุมภาพันธ์ 2562.

มัทนี รัตนิน. **ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับศิลปะการกำกับการแสดงละคอนเวที**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2546.

มาลินี ดิลกวณิช. **ระบำและละครในเอเชีย**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2543.

มงคลสะอาด บุญภัทร. **สัมภาษณ์**, 6 ตุลาคม 2559.

มนตรี ตราโมท. **การละเล่นของไทย**. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2518.

มนตรี ตราโมท. ความเป็นมาของดนตรีไทย. ใน **หนังสืออ่านประกอบคำบรรยายวิชาพื้นฐานอารยธรรมไทย ตอนดนตรีและนาฏศิลป์ไทย**, หน้า 167. พระนคร: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2515.

มนตรี ตราโมท. **ศัพท์สังคีต**. พระนคร: กรมศิลปากร, 2507.

มนตรี มีเนียม. กากี: การดัดแปลงวรรณคดีเป็นบทละครเวทีสมัยใหม่. **วารสารศิลปศาสตร์มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์** 8, 2 (กรกฎาคม - ธันวาคม 2559): 26.

ยศ สันตสมบัติ อ้างถึงใน สาริศา สัสสินทร. ภาวะตื่นรู้เชิงพุทธบูรณาการ. **วารสารสวนปรุง** 32, 1 (มกราคม-เมษายน 2559): 56.

เยาวลักษณ์ ปาลกะวงศ์ ณ อยุธยา. นาฏศิลปินอาวุโส (ละครพระ) สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์**, 2 มิถุนายน 2562.

เยาวลักษณ์ อยู่เจริญสุข. “จฺบาบ่เผฺสงๆ”: มิติหญิงชายในวรรณกรรมคำสอนเขมร. **วรรณวิทัศน์** 15 (2558 ฉบับพิเศษ): 79-82.

ระวิวรรณ โอฬารรัตน์มณี. การใช้พื้นที่สาธารณะเป็นถนนคนเดินแบบตลาดนัดในเมืองของไทย. **วารสารสังคมลุ่มน้ำโขง** 8, 3 (กันยายน-ธันวาคม 2555): 123.

รัจนา พวงประยงค์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย-ละคร) พ.ศ. 2554. **สัมภาษณ์**, 12 พฤษภาคม 2561.

รัจนา พวงประยงค์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย-ละคร) พ.ศ. 2554. **สัมภาษณ์**, 2 มิถุนายน 2562.

รัตนพล ชื่นค้า. เพลงพื้นบ้านในบทละครดึกดำบรรพ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์. **วารสารไทยศึกษา: ฉบับพลวัตและการดำรงอยู่ของวัฒนธรรมในสังคมไทย** 9, 2(2556): 135.

รัศมี-สุทธิ ภิบาลแทน และอารมณ์ ฉนวนจิต. **มารยาทในวัฒนธรรมไทย หนังสือลักษณ์ไทย ชุดรณรงค์วัฒนธรรมไทย**. กรุงเทพมหานคร: ไทพัน อินเตอร์ แอคท์, 2537.

ราตรี ผลาภิรมย์. **การศึกษาเชิงวิเคราะห์เรื่องสังข์ทอง**. วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต, แผนกวิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2520.

รุ่งอรุณ ทีฆชุณหเถียร. ที่ว่า “หยาบ” นั้นฉันใด. **วารสารมนุษยศาสตร์สังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น** 5, 2 (สิงหาคม 2529): 113.

โรเจอร์ แมนลีย์. **ประชุมพงศาวดารภาคที่ 76 จดหมายเหตุของโยส เซาเต็น พ่อค้าชาวฮอลันดาในสมัยพระเจ้าทรงธรรมและพระเจ้าปราสาททอง**. แปลโดย ขจร สุขพานิช. พระนคร: ชุมนุมช่าง, 2504.

ลาลูแบร์. **จดหมายเหตุลาลูแบร์ ราชอาณาจักรสยาม**. แปลโดย สันต์ ท. โกมลบุตร. นนทบุรี: ศรีปัญญา, 2548.

ลาลูแบร์. **จดหมายเหตุลาลูแบร์ ฉบับสมบูรณ์**. แปลโดย สันต์ ท. โกมลบุตร. กรุงเทพฯ: ก้าวหน้า, 2510.

วัชราภรณ์ ดิษฐป้าน. **แบบเรื่องนิทานสังข์ทอง: ความแพร่หลายและการแตกเรื่อง**. วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2545.

วันทนีย์ ม่วงบุญ. ข้าราชการบำนาญ (ละครพระ) สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์**, 15 พฤษภาคม 2562**.**

วัลยา ช้างขวัญยืน. ระดับคำในภาษา. ใน **ภาษากับการสื่อสาร**, หน้า 43. นครปฐม: คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2548.

วรศักดิ์ วรธัมโม. **พุทธจริยธรรมเพื่อมนุษยชาติ ฉบับสมบูรณ์.** กรุงเทพฯ: ธรรมสภา, 2545.

วรวรรณ พลับประสิทธิ์. นาฏศิลปินอาวุโส (ละครนาง) สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์**, 21 พฤษภาคม 2561.

วรรณพินี สุขสม. นาฏศิลปินอาวุโส (ละครพระ) สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์**, 21 พฤษภาคม 2561.

วรรณพินี สุขสม และคณะ, บรรณาธิการ. **อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพนางเรณู จีนเจริญ** ท.ช., ท.ม. ณ วัดมกุฎกษัตริยาราม วันเสาร์ที่ ๓๑ มกราคม พ.ศ. ๒๕๕๘. นนทบุรี: บริษัท ไทภูมิ พับลิชชิ่ง จำกัด. 2558.

วราภรณ์ จิวชัยศักดิ์. ตลาด. **สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน** 28 (2547)

วสันต์ ปัญญาแก้ว อ้างถึงใน พงศ์ศิริ คำขันแก้ว. ประวัติชีวิตของผู้บริโภค: ข้อเสนอเบื้องต้นสำหรับการวิจัยทางการตลาด. **วารสารบริหารธุรกิจศรีนครินทรวิโรฒ** 5, 1 (มกราคม – มิถุนายน 2557): 147.

วารุณี ภูริสินสิทธิ์. ความเป็นผู้หญิงในสังคมไทย. ใน ชูศักดิ์ วิทยาภัค (บรรณาธิการ), **วารสารสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่** 12, 2 (2543): 125-60.

วาสนา ปิยะสกุลชัย. **บทบาทของผู้หญิงต่อการดำรงอยู่ของร้านชำ (โชห่วย) กรณีศึกษาร้านสกุลไชยและร้านเครือข่าย**. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาสตรีศึกษา สำนักบัณฑิตอาสาสมัคร มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์. 2548.

วนิตา กรินชัย. นาฏศิลปินอาวุโส (ละครพระ) สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์**, 2 มิถุนายน 2562.

วินัย พงศ์ศรีเพียร, บรรณาธิการ. **มรดกความทรงจำแห่งพระนครศรีอยุธยา**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: อุษาคเนย์, 2551.

วิไล ธรรมวาจา. บทบริภาษ: ถ้อยคำสำนวนที่สะท้อนค่านิยมในสังคมไทย. **วารสารศิลปศาสตร์ปริทัศน์** 1, 2 (กรกฎาคม-ธันวาคม 2549): 48-53.

วีระศักดิ์ มะลิกุล. **การศึกษาระดับเสียงรบกวนจากการจราจรในเขตเทศบาลเมืองพิษณุโลก จังหวัดพิษณุโลก**. วิทยานิพนธ์ปริญญาวิทยาศาสตรบัณฑิต, สาขาวิชาทรัพยากรธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม มหาวิทยาลัยนเรศวร. 2555.

วุฒิพงษ์ ทองก้อน. ละครชาตรี: สื่อที่ใช้ติดต่อกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์. **วารสาร มฉก. วิชาการ** 3, 6 (มกราคม-มิถุนายน 2543): 92-95.

เวณิกา บุนนาค. ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย) พ.ศ. 2558. **สัมภาษณ์**, 12 พฤษภาคม 2561.

ศยามล เจริญรัตน์. **“งิ้วแต้จิ๋ว” ในฐานะละครสังคม: สัญลักษณ์ทางชาติพันธุ์ไทยจีน**. วิทยานิพนธ์ปริญญามานุษยศาสตรมหาบัณฑิต, คณะรัฐศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2544.

ศรัณยพงศ์ โชติวรรณ์. **ผลกระทบของตลาดน้ำตลิ่งชันต่อชุมชนริมน้ำคลองชักพระ แขวงคลองชักพระ เขตตลิ่งชัน**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาพัฒนามนุษย์และสังคม บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2549.

ศิริขวัญ นครสวรรค์. มองภาษาจากละครไทย: ภาษาบริภาษในบทละครโทรทัศน์เหมาะสมหรือไม่. ใน **จุลสารลายไทยฉบับพิเศษ วันภาษาไทยแห่งชาติ 29 กรกฎาคม 2556**, หน้า 72-3. กรุงเทพมหานคร: ฝ่ายหลักสูตรปริญญาตรีและกิจการนักศึกษา ภาควิชาภาษาไทย คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2556.

ศิริพงษ์ ทวีทรัพย์. นาฏศิลปินอาวุโส (โขนยักษ์) สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์**, 15 มกราคม 2561.

ศิลปากร, กรม. **บทละคอน เรื่อง อิเหนา ตอน ประสันตาต่อนก กรมศิลปากรปรับปรุงใหม่**. พระนคร: พระจันทร์, 2493. (จัดพิมพ์ขึ้นไว้สำหรับฝึกซ้อมศิลปินและนักเรียนนาฏศิลป ของ กรมศิลปากร เมื่อ พ.ศ. 2493).

ศิลปากร, กรม. **บทละคอนนอก เรื่อง สุวรรณหงส์**. พระนคร: พระจันทร์, 2494. (กรมศิลปากรปรับปรุงใหม่ จัดพิมพ์ขึ้นประกอบการแสดงของศิลปินและนักเรียนนาฏศิลป์ ของ กรมศิลปากร ณ โรงละคอนศิลปากร เมื่อเดือนมีนาคม พุทธศักราช 2494).

ศิลปากร, กรม. **งานสังคีตศิลปของกรมศิลปากร 2492-2494**. พระนคร: กรมศิลปากร, 2494.

ศิลปากร, กรม. **บทละคอนนอก เรื่อง สังข์ทอง กรมศิลปากรปรับปรุงใหม่ ฉบับแก้ไข**. พิมพ์ครั้งที่ 2. พระนคร: พระจันทร์, 2497. (จัดพิมพ์ขึ้นเพื่อประกอบการแสดงของศิลปินและนักเรียนนาฏศิลป ของ กรมศิลปากร ณ โรงละคอนศิลปากร พ.ศ. 2497).

ศิลปากร, กรม. **บทละคอน เรื่อง มโนห์รา**. พระนคร: โรงพิมพ์รุ่งเรืองธรรม, 2498. (องค์การดุริยางค์นาฏศิลป จัดแสดง ณ โรงละคอนศิลปากร เมื่อเดือนกุมภาพันธ์ พ.ศ. 2498).

ศิลปากร, กรม. **ความสำเร็จในการสร้างนาฏกรรมเรื่องมโนห์รา**. พระนคร: พระจันทร์, 2498.

ศิลปากร, กรม. **บทละคอนเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เล่ม 1-3**. พระนคร: ไทยวัฒนาพานิช (แผนกการพิมพ์), 2498. (ข้าราชการศิลปินและนักเรียนนาฏศิลป กองการสังคีต กรมศิลปากร จัดพิมพ์เฉลิมพระเกียรติ).

ศิลปากร, กรม. **บทละคอน เรื่อง อิเหนา ตอน ลมหอบ กรมศิลปากรปรับปรุงใหม่**. พระนคร: พระจันทร์, 2499. (องค์การดุริยางค์นาฏศิลปจัดแสดง ณ โรงละคอนศิลปากร เมื่อเดือนมีนาคม พ.ศ. 2499).

ศิลปากร, กรม. **บทละคอน เรื่อง รถเสน**. พระนคร: ศิวพร, 2500. (กรมศิลปากรนำออกแสดง ณ โรงละครศิลปากร สำหรับนักเรียนและนักศึกษาทั่วไป).

ศิลปากร, กรม. **บทละคอนนอกเรื่อง สุวรรณหงส์ ตอน กุมภณฑ์ถวายม้า**. กรุงเทพฯ: ศิวพร, 2502. (จัดแสดง ณ โรงละคอนศิลปากร เมื่อเดือนมีนาคม พ.ศ. 2502).

ศิลปากร, กรม. **บทละคอนนอกเรื่อง สังข์ทอง ตอนตีคลี กรมศิลปากรปรับปรุงใหม่**. พระนคร: ศิวพร, 2503. (จัดแสดง ณ โรงละครศิลปากร เมื่อเดือนมีนาคม พ.ศ. 2503).

ศิลปากร, กรม. **บทละคอนนอก เรื่อง แก้วหน้าม้า ตอน ถวายลูก กรมศิลปากรปรับปรุงใหม่**. พระนคร: ศิวพร, 2505. (จัดแสดง ณ สังคีตศาลาในบริเวณพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร พ.ศ. 2505).

ศิลปากร, กรม. **บทโขนกรมศิลปากรปรับปรุงแสดง ณ โรงละคอนศิลปากร**. พระนคร: กรมศิลปากร, 2507. (รวบรวมจัดพิมพ์ในงานพระราชทานเพลิงศพจมื่นสมุหพิมาน หรือ หลวงวิลาศวงงาม (หร่ำ อินทรนัฏ) ณ เมรุวัดมกุฏกษัตริยาราม วันที่ 11 มกราคม พ.ศ. 2507).

ศิลปากร, กรม. **บทละครครั้งกรุงเก่า เรื่อง นางมโนห์ราและสังข์ทอง ฉบับหอสมุดแห่งชาติ**. พระนคร: รุ่งเรืองรัตน์, 2508.

ศิลปากร, กรม. **บทละคอนใน เรื่อง อิเหนา ตอน ศึกกะหมังกุหนิง**. พระนคร: ศิวพร, 2511. (กรมศิลปากรจัดแสดงเนื่องในงานฉลองวันพระบรมราชสมภพครบ 200 ปี ของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ณ โรงละคอนแห่งชาติ).

ศิลปากร, กรม. **บทละคอนเรื่อง รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย และ บ่อเกิดรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ฉบับหอสมุดแห่งชาติ**. พระนคร: ประจักษ์วิทยา, 2512.

ศิลปากร, กรม. **พระอภัยมณีคำกลอนของสุนทรภู่ฉบับหอสมุดแห่งชาติ**. กรุงเทพฯ: แพร่พิทยา, 2516.

ศิลปากร, กรม. **สูจิบัตรรายการ “ศรีสุขนาฏกรรม” ครั้งที่ 11 ณ โรงละคอนแห่งชาติ วันศุกร์ที่ 26 มีนาคม 2519**. กรุงเทพฯ: คุรุสภาลาดพร้าว, 2519.

ศิลปากร, กรม. **สูจิบัตรรายการ “ศรีสุขนาฏกรรม” ครั้งที่ 24 ณ โรงละคอนแห่งชาติ วันศุกร์ที่ 26 พฤษภาคม พุทธศักราช 2521**. กรุงเทพฯ: คุรุสภาลาดพร้าว, 2521.

ศิลปากร, กรม. **สูจิบัตรรายการ “ศรีสุขนาฏกรรม” ครั้งที่ 26 ณ โรงละคอนแห่งชาติ วันศุกร์ที่ 29 กรกฎาคม 2521**. กรุงเทพฯ: คุรุสภาลาดพร้าว, 2521.

ศิลปากร, กรม. **สูจิบัตรรายการ “ศรีสุขนาฏกรรม” ครั้งที่ 36 ณ โรงละคอนแห่งชาติ วันศุกร์ที่ 25 พฤษภาคม พุทธศักราช 2522**. กรุงเทพฯ: คุรุสภาลาดพร้าว, 2522.

ศิลปากร, กรม. **สูจิบัตรรายการ “ศรีสุขนาฏกรรม” ครั้งที่ 66 ณ โรงละคอนแห่งชาติ วันศุกร์ที่ 27 พฤศจิกายน 2524**. กรุงเทพฯ: คุรุสภาลาดพร้าว, 2524.

ศิลปากร, กรม. **สูจิบัตรรายการ “ศรีสุขนาฏกรรม” ครั้งที่ 84 ณ โรงละคอนแห่งชาติ วันศุกร์ที่ 27 พฤษภาคม และวันเสาร์ที่ 28 พฤษภาคม 2526**. กรุงเทพฯ: คุรุสภาลาดพร้าว, 2526.

ศิลปากร, กรม. **สูจิบัตรรายการ “ศรีสุขนาฏกรรม” ครั้งที่ 93 ณ โรงละคอนแห่งชาติ วันศุกร์ที่ 24 และ วันเสาร์ที่ 25 กุมภาพันธ์ 2527**. กรุงเทพฯ: คุรุสภาลาดพร้าว, 2527.

ศิลปากร, กรม. **บทละครนอก พระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 2**. กรุงเทพฯ: ทวีการพิมพ์, 2525.

ศิลปากร, กรม. **วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม 2**. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2530.

ศิลปากร, กรม. **สูจิบัตรรายการ “ศรีสุขนาฏกรรม” ปีที่ 14 ครั้งที่ 8 วันศุกร์ที่ 25 และวันเสาร์ที่ 26 สิงหาคม พ.ศ. 2532**. กรุงเทพฯ: คุรุสภาลาดพร้าว, 2532.

ศิลปากร, กรม. **โน้ตเพลงไทย เล่ม 1**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ชวนพิมพ์, 2539. (กรมศิลปากรจัดพิมพ์เฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เนื่องในมหามงคลวโรกาส ฉลองสิริราชสมบัติครบ 50 ปี พุทธศักราช 2539).

ศิลปากร, กรม. **บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1-4**. กรุงเทพฯ: กองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์, 2540.

ศิลปากร, กรม, **ที่ระลึกท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี** ในการพระราชทานเพลิงศพ ณ เมรุหลวงหน้าพลับพลาอิศริยาภรณ์ วัดเทพศิรินทราวาส กรุงเทพมหานคร วันอาทิตย์ที่ ๑๙ พฤศจิกายน ๒๕๔๓. กรุงเทพฯ: อาร์ต อิน โปรดักชั่น, 2543.

ศิลปากร, **กรม.บทละครเรื่อง อุณรุท พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช**. กรุงเทพฯ: คุรุสภาลาดพร้าว, 2545.

ศิลปากร, กรม. **ชีวิตและงานของสุนทรภู่**. กรุงเทพฯ: บันทึกสยาม, 2545.

ศิลปากร, กรม. **วรรณกรรมพระยาตรัง**. พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพฯ: สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2547.

ศิลปากร, กรม, สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์. **โสวัตกลอนสวด**. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2548.

ศิลปากร, กรม. **ประชุมสุภาษิตสอนหญิง**. กรุงเทพฯ: เอดิสัน เพรส โพรดักส์, 2555.

ศิวพงศ์ กั้งสกุล. การวิเคราะห์เพลงชาตรีในบทละครเรื่องมโนห์รา กรณีศึกษาครูทัศนีย์ ขุนทอง. **วารสารวิชาการ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร** 6, 2 (ตุลาคม 2558): 328.

ศรีสุรางค์ พูลทรัพย์ และ สุมาลย์ บ้านกล้วย อ้างถึงใน กุลวัชรีย์ ธีระกุล. **การวิเคราะห์พฤติกรรมตัวละครในวรรณคดีมรดกตามทฤษฎีจิตวิทยา**. การค้นคว้าแบบอิสระ ปริญญาศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาการสอนภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเชียงใหม่. 2540.

ศึกษาธิการ, กระทรวง, สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. **มารยาทไทย**. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: คุรุสภาลาดพร้าว, 2539.

ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์, ศิลปินแห่งชาติ. **คอนเสิร์ตการแสดงด้วยรักจากศิลปินในดวงใจ**. กรุงเทพฯ: เนติกุลการพิมพ์, 2559.

ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์. ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) พ.ศ. 2548. **สัมภาษณ์**, 13 พฤษภาคม 2561.

ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์. ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) พ.ศ. 2548. **สัมภาษณ์**, 15 พฤษภาคม 2562.

สงัด ภูเขาทอง. **การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย**. กรุงเทพมหานคร: เรือนแก้วการพิมพ์, 2532.

สถิตยธำรงสวัสดิ์, กรมหมื่น, ทรงเรียบเรียง. เรื่องขับร้อง ใน **วชิรญาณ** เล่ม 4 แผ่น 16 วัน 6 เดือน 3 ขึ้น 15 ค่ำ ปีชวด สัมฤทธิศก 1250. หน้า 173-5.

สถิตยธำรงสวัสดิ์, กรมหมื่น, ทรงเรียบเรียง. เรื่องขับร้อง ใน **วชิรญาณ** เล่ม 4 แผ่น 17 วัน 7 เดือน 3 แรม 8 ค่ำ ปีชวด สัมฤทธิศก 1250. หน้า 193.

สถิตยธำรงสวัสดิ์, กรมหมื่น, ทรงเรียบเรียง. เรื่องขับร้อง ใน **วชิรญาณ** เล่ม 4 แผ่น 18 วัน 6 เดือน 3 แรม 14 ค่ำ ปีชวด สัมฤทธิศก 1250. หน้า 206.

สถิตยธำรงสวัสดิ์, กรมหมื่น, ทรงเรียบเรียง. เรื่องขับร้อง ใน **วชิรญาณ** เล่ม 4 แผ่น 21 วัน 1 เดือน 4 แรม 8 ค่ำ ปีชวด สัมฤทธิศก 1250. หน้า 240.

สมรัตน์ ทองแท้. นาฏศิลปินอาวุโส (โขนพระ) สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์**, 27 มิถุนายน 2562

สัมพันธ์ สุวรรณเลิศ. กลวิธีการดัดแปลงวรรณกรรมต้นฉบับเป็นบทละครนอกของกรมศิลปากร. ใน **การประชุมทางวิชาการระดับบัณฑิตศึกษา ครั้งที่ 1 การนำเสนอผลงานวิจัยเพื่อการพัฒนาประเทศ**, หน้า 262-78. ม.ป.ท., 2550.

สดใส พันธุมโกมล. แนวทางการนำเสนอ. ใน นพมาส แววหงส์ (บรรณาธิการ), **ปริทัศน์ศิลปการละคร**, หน้า 44-5. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2558. (โครงการเผยแพร่ผลงานทางวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ลำดับที่ 124).

สาทิด แทนบุญ. **วรรณกรรมคำสอนของสุนทรภู่ที่ส่งผลต่อวิถีชีวิตของคนในสังคมไทย**. วิทยานิพนธ์ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต, สาขาวิชาไทยศึกษา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา. 2558.

สาริยา ศรีเชื้อ. **รายงานการวิจัยเรื่องพัฒนาการย่านการค้าในกรุงเทพมหานคร: กรณีศึกษาเขตบางกะปิ**. กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2540.

สาลี ปาลกะวงศ์ ณ อยุธยา. **นาฏศิลป์ไทย**. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร, 2521.

สายวรุณ น้อยนิมิตร. **เปรียบเทียบละครดึกดำบรรพ์กับละครรำและละครร้อง : พระอัจฉริยลักษณ์สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์** ใน วารสารอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีที่ 17 ฉบับที่ 1-2 (มิถุนายน 2537-พฤษภาคม 2538).

สิชล กุลอำภา. **ระดับความคิดเห็นต่อส่วนประสมทางการตลาดของนักท่องเที่ยวชาวไทยในการเดินทางท่องเที่ยว ไนท์ มาร์เก็ต กรณีศึกษาตลาดนัดรถไฟศรีนครินทร์**. การค้นคว้าอิสระตามหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาการจัดการอุตสาหกรรมการบริการและการท่องเที่ยว มหาวิทยาลัยกรุงเทพ. 2558.

สุกัญญา สุจฉายา. **ดุริยางคศิลป์ไทย**. กรุงเทพฯ: สถาบันไทยศึกษา, 2546.

สุกัญญา สุจฉายา. **เพลงปฏิพากย์: บทเพลงแห่งปฏิภาณแห่งชาวบ้านไทย**. กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2525.

สุโขทัยธรรมาธิราช, มหาวิทยาลัย. โครงการเลือกสรรหนังสือ **คำให้การขุนหลวงหาวัด**. นนทบุรี: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2547.

สุโขทัยธรรมาธิราช, มหาวิทยาลัย. โครงการเลือกสรรหนังสือ **คำให้การขุนหลวงวัดประดู่ทรงธรรม เอกสารจากหอหลวง**. พิมพ์ครั้งที่ 2. นนทบุรี: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2555.

สุขสันติ แวงวรรณ. อาจารย์ประจำวิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง. **สัมภาษณ์**, 31 สิงหาคม 2559.

สุชาดา ศรีสุระ. นาฏศิลปินอาวุโส (ละครพระ) สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์**, 26 มิถุนายน 2562.

สุรเดช เผ่าช่างทอง. นาฏศิลปินอาวุโส (โขนลิง) สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์**, 13 พฤษภาคม 2561.

สุวรรณี ชลานุเคราะห์. ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์-ละครรำ) พ.ศ. 2533. **สัมภาษณ์**, 12 มิถุนายน 2555.

สุวรรณี ชลานุเคราะห์. ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์-ละครรำ) พ.ศ. 2533. **สัมภาษณ์**, 3 พฤษภาคม 2560.

สุวรรณี ชลานุเคราะห์. ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์-ละครรำ) พ.ศ. 2533. **สัมภาษณ์**, 25 มีนาคม 2561.

สุวรรณี ชลานุเคราะห์. ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง พ.ศ. 2533. **สัมภาษณ์**, 22 กุมภาพันธ์ 2562.

สุชาดา ทวีสิทธิ์. ผู้หญิง ผู้ชาย และเพศวิถี: เพศภาวะศึกษาในงานมานุษยวิทยา. **วารสารสังคมศาสตร์** 19, 1 (2550): 315.

สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. สิ่งสำแดงถึงความเป็นท้องถิ่นของวรรณกรรม: กรณีวรรณกรรมท้องถิ่นภาคใต้. **วารสารมนุษยศาสตร์สังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ** 1, 1 (เมษายน-กันยายน 2549):20.

สุดารา สุจฉายา อ้างถึงใน กิตติพร ใจบุญ. ตลาดกับวิถีชีวิต: บทสำรวจเบื้องต้นเกี่ยวกับการศึกษาตลาดในสังคมไทย. กรุงเทพมหานคร: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร, 2549.

สุนทรภู่. **นิราศพระแท่นดงรัง.** พระนคร: โสภณพิพรรฒธนากร, 2468.

สุนันท์ จันทร์วิเมลือง. **เล่าเรื่องวรรณคดีไทย นิราศภูเขาทอง**. กรุงเทพฯ: แม็ค, 2546.

สุนีย์ สินธุเดชะ. **การสมาคม พช. 311.** กรุงเทพมหานคร: ดร. ศรีสง่า, 2523.

สุทธิ ภิบาลแทน. **มารยาทและราชาศัพท์**. กรุงเทพฯ: มิตรสัมพันธ์กราฟฟิคอาร์ต, 2527.

สุทธินันท์ ศรีสมศักดิ์. **งานเขียนร้อยแก้วของเจ้าพระยาพระเสด็จสุเรนทราธิบดี: การศึกษาในฐานะวรรณคดีคำสอน**. วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาภาษาไทย ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร. 2558.

สุทธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. **การเขียน**. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช, 2522.

สุธา ศาสตรี. **รายงานผลการวิจัยเรื่องโครงสร้างของการเสนอความตลกในบทละครนอก**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2526.

สุดจิตต์ วงษ์เทศ, บรรณาธิการ. **บทละครเรื่องรามเกียรติ์ สมัยกรุงศรีอยุธยา ตอนพระราม ประชุมพลจนองคตสื่อสาร**. กรุงเทพฯ: พิฆเณศ พริ้นท์ติ้ง เซ็นเตอร์, 2541.

สุดาดวง เรืองรุจิระ. **หลักการตลาด**. พิมพ์ครั้งที่ 9. กรุงเทพฯ: ประกายพรึก, 2543.

สุปัญญา ไชยชาญ. **หลักการตลาด**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: พี.เอ.ลิฟวิ่ง, 2543.

สุภัค มหาวรากร. **รายงานการวิจัยเรื่อง การแปรรูปวรรณกรรมเรื่องสังข์ทอง ได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยจากงบประมาณรายได้ประจำปี พ.ศ. 2547**. กรุงเทพฯ: คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2547.

สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์. **การละครไทย**. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช, 2532.

สุมาลี วีระวงศ์. บทบาทของสตรีในวรรณคดีไทย: เงาสะท้อนกับความเป็นจริง. **วารสารศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์** 3, 2 (กรกฎาคม-ธันวาคม 2546): 158-63.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. วิวัฒนาการนาฏยศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2543.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. **หลักการแสดงนาฏยศิลป์ปริทรรศน์.** พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: ด่านสุทธาการพิมพ์, 2547.

สุวรรณา ตั้งทีฆะรักษ์. การศึกษาเปรียบเทียบความหมายของชื่อร้านค้าที่สะท้อนความเชื่อเกี่ยวกับสิริมงคลของคนไทยและคนจีน. **วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ** 15, 2 (มกราคม – มิถุนายน 2557): 1-48.

สุวรี ศิวะแพทย์. **จิตวิทยาทั่วไป**. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์, 2549.

สุวิทย์ เปียผ่องและจรัสศรี นวกุลศิรินารถ. **หลักการตลาด ตำรา-เอกสารวิชาการฉบับที่ 4**. หน่วยศึกษานิเทศก์ กรมการฝึกหัดครู. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์การศาสนา, 2530.

เสรี หวังในธรรม อ้างถึงใน ฉัตรชัย ว่องกสิกรณ์. **วิเคราะห์บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชตามหลักการละครใน**. ปริญญานิพนธ์การศึกษามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. 2529.

เสาวรักษ์ ยมะคุปต์. นาฏศิลปินอาวุโส (ละครนาง) สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. สัมภาษณ์, 15 พฤษภาคม 2562.

เสาวลักษณ์ อนันตศานต์. **บทละครนอกสมัยกรุงศรีอยุธยา**. วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต, บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2515.

เสาวลักษณ์ อนันตศานต์. **วรรณกรรมพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหง, 2538.

เสาวณิต วิงวอน. **การศึกษาวิเคราะห์บทโขนเรื่องรามเกียรติ์**. วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต, แผนกวิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2519.

เสาวณิต วิงวอน. บทละครนอกแบบหลวง: การพินิจตัวบทสู่กระบวนการแสดง. ใน **นาฏยวรรณคดีสโมสร**, หน้า 114-21. กรุงเทพฯ: ภาควิชาวรรณคดี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, 2558. (จัดพิมพ์เนื่องในการประชุมวิชาการระดับชาติ เรื่อง “เฉลิมบรมราชกุมารี นาฏยวรรณคดีสโมสร: สหวิทยาการแห่งวรรณคดีการแสดง”).

เสาวณิต วิงวอน. **วรรณคดีการแสดง**. กรุงเทพฯ: ศักดิโสภาการพิมพ์, 2555. (ภาควิชาวรรณคดีร่วมกับคณะกรรมการฝ่ายวิจัย คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ จัดพิมพ์เนื่องในการสัมมนาวิชาการ “วรรณศิลป์-สหศาสตร์-นาฏยคดี”).

เสาวณิต วิงวอน. หัวเลี้ยวของนาฏยวรรณกรรมไทยแบบขนบนิยม. ใน **วรรณคดี-ศิลปะประสานศิลป์**, หน้า 141. กรุงเทพฯ: ภาควิชาวรรณคดี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, 2536. (จัดพิมพ์เนื่องในการสัมมนาทางวิชาการ “วรรณคดีกับศิลปะ” ในวาระครบรอบ 50 ปี มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์).

แสง มนวิทูร. **นาฏยศาสตร์ตำรารำ**. พระนคร: ศิวพร, 2511.

สมเจตน์ ภู่นา. นาฏศิลปินอาวุโส (โขนพระ) สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์**, 13 พฤษภาคม 2561.

สมบูรณ์ ศรีระสันต์. **วิเคราะห์ค่านิยมทางสังคมและการใช้ภาษาจากคำบริภาษในบทละครนอกพระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย**. ปริญญานิพนธ์การศึกษามหาบัณฑิต, วิชาเอกภาษาไทย มหาวิทยาลัยทักษิณ. 2542.

สมศรี สุกุมลนันท์. **งามมารยาท**. กรุงเทพฯ: แม่คำผาง, 2533.

โสภา คชรัตน์. **นรางกุโรวาท: การศึกษาในฐานะวรรณกรรมคำสอน**. สารนิพนธ์การศึกษามหาบัณฑิต, สาขาวิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. 2550.

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. **มารยาทไทย**. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: คุรุสภาลาดพร้าว, 2525.

หอสมุดแห่งชาติ, สำนัก. เอกสารโบราณ กลอนบทละคร. **การเกด** เล่ม 2 เลขที่ 31 มัดที่ 4.

หอสมุดแห่งชาติ, สำนัก. เอกสารโบราณ กลอนบทละคร. **ไกรทอง** เลขที่ 2 มัดที่ 1.

หอสมุดแห่งชาติ, สำนัก. เอกสารโบราณ กลอนบทละคร. **คาวี** เล่ม 2 เลขที่ 12 มัดที่ 7.

หอสมุดแห่งชาติ, สำนัก. เอกสารโบราณ กลอนบทละคร. **โคบุตร** เลขที่ 59 มัดที่ 10.

หอสมุดแห่งชาติ, สำนัก. เอกสารโบราณ กลอนบทละคร. **ไชยทัต** เลขที่ 48 มัดที่ 20.

หอสมุดแห่งชาติ, สำนัก. เอกสารโบราณ กลอนบทละคร. **ไชยเชษฐ์** เลขที่ 42 มัดที่ 18.

หอสมุดแห่งชาติ, สำนัก. เอกสารโบราณ กลอนบทละคร. **พิกุลทอง** เล่ม 1 เลขที่ 22 มัดที่ 39.

หอสมุดแห่งชาติ, สำนัก. เอกสารโบราณ กลอนบทละคร. **พิกุลทอง** เล่ม 2 เลขที่ 4 มัดที่ 39.

หอสมุดแห่งชาติ, สำนัก. เอกสารโบราณ กลอนบทละคร. **พิมพ์สวรรค์** เล่ม 1 เลขที่ 35 มัดที่ 40.

หอสมุดแห่งชาติ, สำนัก. เอกสารโบราณ กลอนบทละคร. **พิณสุริวงศ์** เล่ม 1 เลขที่ 8 มัดที่ 37.

หอสมุดแห่งชาติ, สำนัก. เอกสารโบราณ กลอนบทละคร. **โม่งป่า** เล่ม 1 เลขที่ 57 มัดที่ 53.

หอสมุดแห่งชาติ, สำนัก. เอกสารโบราณ กลอนบทละคร. **มณีพิชัย** เล่ม 1 เลขที่ 5 มัดที่ 47.

หอสมุดแห่งชาติ, สำนัก. เอกสารโบราณ กลอนบทละคร. **สังข์ทอง** ความเก่า เลขที่ 84 มัดที่ 135.

หอสมุดแห่งชาติ, สำนัก. เอกสารโบราณ กลอนบทละคร. **สังข์ศิลป์ไชย** ความเก่า เลขที่ 106 มัดที่ 137.

หอสมุดแห่งชาติ, สำนัก. เอกสารโบราณ กลอนบทละคร. **สุวรรณศิลป์** เล่ม 2 เลขที่ 170 มัดที่ 143.

หอสมุดแห่งชาติ, สำนัก. เอกสารโบราณ กลอนบทละคร. **สุวรรณหงส์** เล่ม 1 ความเก่า เลขที่ 182 มัดที่ 144.

หอสมุดแห่งชาติ, สำนัก. เอกสารโบราณ กลอนบทละคร. **สุวรรณหงส์** เล่ม 2 ความเก่า เลขที่ 183 มัดที่ 144.

หอสมุดแห่งชาติ, สำนัก. เอกสารโบราณ กลอนบทละคร. **โสวัตร** เล่ม 223 มัดที่ 144.

หอสมุดแห่งชาติ, สำนัก. **หมู่จดหมายเหตุรัชกาลที่ 5** เลขที่ 1374 มัดที่ 142/4 ชื่อ พระราชบัญญัติเรื่องพระราชบัญญัติฝ่ายใน.

หฤทัย นัยโมกข์. **เทคนิคกระบวนการรำคู่ : ย่าหรันตามนกยูง**. ในวารสารชุมชนวิจัย ปีที่ 11 ฉบับที่ 3 (กันยายน-ธันวาคม 2560)

แหย็ม โคล่า. **คำหยาบ ที่มาและบทบาทของคำหยาบในภาษาไทยกลาง**. กรุงเทพมหานคร: เจริญวิทย์การพิมพ์, 2534.

อภิรัตน์ รัทยานนท์. **กระบวนการสร้างความจริงทางสังคมของตัวละครนางร้ายในละครโทรทัศน์**. วิทยานิพนธ์ปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต, บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2547.

อภิญญา ชีวะกานนท์. **รายงานการวิจัยเรื่องการทำทางร้องจากทำนองหลักในเพลงประเภทหน้าทับปรบไก่ 3 ชั้น**, หน้า 25. กรุงเทพมหานคร: ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2532.

อภิญญา นนท์นาท. **ศาลเจ้าเซี้ยอึ้งกง: ศาลเจ้าหลักเมืองในย่านสำเพ็ง** [ออนไลน์]. มูลนิธิเล็ก-ประไพ วิริยะพันธุ์, 2558. แหล่งที่มา: lek-prapai.org/home/view.php?id=5079 [16 มิถุนายน 2561]

อรทัย ชินอัครพงศ์. อุปลักษณ์เชิงมโนทัศน์ของคำด่าในภาษาไทย. **วารสารมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร** 11, 2 (พฤษภาคม – สิงหาคม 2557): 57.

อรนุช แซ่ตั้ง, นิรันดร์ วิทิตอนันต์ และพิชาญ สว่างวงศ์. เสียงรบกวนในชุมชน เทศบาลตำบลชุมแสง อำเภอวังจันทร์ จังหวัดระยอง. ใน **การประชุมทางวิชาการของมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ ครั้งที่ 45: สาขาสถาปัตยกรรมศาสตร์และวิศวกรรมศาสตร์ สาขาทรัพยากรธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม**, หน้า 691-8. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, 2550

อมราพร ลีลากุลธนิต. **“แม่ค้าตาบอดช่างแก้ ตอแหลช่างพูด” การศึกษาพฤติกรรมต่อรองราคาในตลาดชนบทไทย**. สารนิพนธ์ประกอบการศึกษาตามระเบียบปริญญาศิลปศาสตรบัณฑิต, คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร. 2523.

อาคม พัฒิยะและคณะ. ศรีรามเทพนคร: รวมความเรียงว่าด้วยประวัติศาสตร์อยุธยาตอนต้น. ใน **ศิลปวัฒนธรรม ฉบับปฐมฤกษ์**, หน้า 57. กรุงเทพมหานคร: เรือนแก้วการพิมพ์, 2522.

อาทิตย์ ดรุนัยธร. ชีวิตสอนชีวิต: ศิลปะการสร้างอารมณ์สะเทือนใจในวรรณกรรมคำสอนที่ได้รับอิทธิพลจากรามเกียรติ์. **วารสารวิชาการ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครสวรรค์** 2, 1 (มกราคม-มิถุนายน 2558): 1-100.

อานนท์ จิตรประภาส. **การค้าและการเมืองในพระราชประวัติสมเด็จพระนารายณ์**. กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ์, 2552.

อารดา สุมิตร. **ละครในของหลวงในสมัยรัชกาลที่ 2**. วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต, แผนกวิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2516.

อักขราภิธานศรับท์ของหมอปรัดเล อ้างถึงใน อัญชลี สุสายัณห์. **ความเปลี่ยนแปลงของระบบไพร่และผลกระทบต่อสังคมไทยในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว**. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2545. (ที่ระลึกในงานพระราชทานเพลิงศพ นางสาวอัญชลี สุสายันต์ ท.ช., ท.ม. ณ ฌาปนสถานวัดธาตุทอง กรุงเทพมหานคร วันพุธที่ 15 พฤษภาคม 2545).

อัมไพวรรณ เดชะชาติ, บรรณาธิการ. **อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพนางใบศรี แสงอนันต์** ท.ม., ต.ช. ณ วัดตรีทศเทพ วันอาทิตย์ที่ ๒๔ กรกฎาคม พ.ศ. ๒๕๕๔. นนทบุรี: บริษัท ไทภูมิ พับลิชชิ่ง จำกัด. 2554.

อิงอร รอดน้อย. **พฤติกรรมการแสดงมารยาทไทยที่พึงประสงค์ของเด็กปฐมวัยโดยการจัดกิจกรรมการเล่านิทานประกอบการฝึกปฏิบัติจริง.** วิทยานิพนธ์ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต, สาขาวิชาการศึกษาปฐมวัย บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. 2551.

อุดม ชีรานนท์ อ้างถึงใน ฉัตรชัย ว่องกสิกรณ์. **วิเคราะห์บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชตามหลักการละครใน**. ปริญญานิพนธ์การศึกษามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. 2529.

อุดม หนูทอง. **พื้นฐานการศึกษาวรรณคดีไทย**. พิมพ์ครั้งที่ 2. สงขลา: โรงพิมพ์เมืองสงขลา, 2523.

อุทิศ นาคสวัสดิ์. **ทฤษฎีและปฏิบัติ ภาค 1 ว่าด้วยหลักและทฤษฎีดนตรีไทย**. พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพฯ: ศิริวิทย์, 2530.

อู่ทอง ประศาสน์วินิจฉัย. **เบื้องหลังหน้ากาก: การนำเสนอภาพลักษณ์ในชีวิตประจำวัน**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: โอ.เอส. พริ้นติ้งเฮ้าส์, 2549.

เอนก นาวิกมูล. ตลกหญิง ทองสุข เยาวนัช. ใน **เปิดกรุภาพเก่า**, กรุงเทพฯ: สายธาร, 2546.

เอนก นาวิกมูล. **ปาฐกถาชุด “สิรินธร” ครั้งที่ ๒๓ เรื่อง ตลาด : วิถีชีวิตพอเพียง**. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552.

เอื้อ บุษปะเกศ หงสกุล. **หน้าที่พลเมือง.** กรุงเทพมหานคร: ไทยวัฒนาพานิช, 2518.

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก

รายนามผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบเครื่องมือการวิจัย

ลำดับ	ชื่อ-สกุล	หน่วยงาน
1	ศาสตราจารย์ ดร. ชัยยงค์ พรหมวงศ์	มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช
2	ศาสตราจารย์ ดร. สิริวรรณ ศรีพหล	มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช
3	ศาสตราจารย์ ดร. ตะวัน สุขน้อย	สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง
4	รองศาสตราจารย์ ดร. ศุภชัย จันทร์สุวรรณ ศิลปินแห่งชาติ	สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
5	รองศาสตราจารย์ ดร. ปราณี สังขะตะวรรธน์	มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช
6	รองศาสตราจารย์ ดร. ศริศักดิ์ สุนทรไชย	มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช
7	อาจารย์ไพฑูรย์ เข้มแข็ง	สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
8	อาจารย์ชวลิต สุนทรานนท์	สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
9	อาจารย์วรรณพินี สุขสม	สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
10	อาจารย์ ดร. ไพโรจน์ ทองคำสุก ราชบัณฑิต	สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

ภาคผนวก ข

ตัวอย่างเครื่องมือการวิจัย

แบบบันทึกบรรณานุกรมหนังสือ/ตำรา

หัวข้อ	จากห้องสมุด **
เลขหน้า	เลขเรียกหนังสือ
ชื่อผู้แต่ง	ปีที่พิมพ์
ชื่อหนังสือ	ครั้งที่พิมพ์
สถานที่พิมพ์	สำนักพิมพ์
* เนื้อหา/ประเด็นที่นำมาใช้	
	**ไม่นำมาเขียนในบรรณานุกรม

แบบบันทึกบรรณานุกรมวารสาร

หัวข้อ	จากห้องสมุด **
เลขหน้า	ปีที่
ชื่อผู้เขียนบทความ	ฉบับที่
ชื่อบทความ	เดือน
ชื่อวารสาร	สำนักพิมพ์-สถานที่พิมพ์
* เนื้อหา/ประเด็นที่นำมาใช้	
	**ไม่นำมาเขียนในบรรณานุกรม

แบบบันทึกบรรณานุกรมวิทยานิพนธ์หรืองานวิจัย

หัวข้อ	จากห้องสมุด **
เลขหน้า	ปีที่พิมพ์
ชื่อแต่ง	ระดับปริญญา
ชื่อวิทยานิพนธ์	คณะ
สาขาวิชา	สถาบันการศึกษา
* เนื้อหา/ประเด็นที่นำมาใช้	
**ไม่นำมาเขียนในบรรณานุกรม	

แบบวิเคราะห์เนื้อหา (ด้านพฤติกรรม)

ชื่อหนังสือ-ตัวละคร	กาย	วาจา	ใจ	ความถี่

แบบสังเกตการแสดง

เรื่อง-ตัวละคร	ลีลา	ท่าทาง	อารมณ์	ความรู้สึก	บรรยากาศ

แบบวิเคราะห์สรุปอุปนัย

ลีลา ท่าทาง อารมณ์ ความรู้สึก	บันทึกพรรณนา

แบบสัมภาษณ์ เรื่อง ความเป็นตลาดในละครรำ

.....

อาจารย์ที่ปรึกษาการวิจัย รองศาสตราจารย์ ดร. สวภา เวชสุรักษ์

ผู้วิจัย นายเฉลิมศักดิ์ เย็นสำราญ

สำหรับกลุ่มผู้รู้ ประกอบด้วย

1. ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย)
2. ผู้เชี่ยวชาญเฉพาะด้านโขน-ละคร
3. นักวิชาการละครและดนตรี

คำชี้แจง

1. แบบสัมภาษณ์นี้ใช้สำหรับสัมภาษณ์กลุ่มผู้รู้
2. แบบสัมภาษณ์นี้แบ่งออกเป็น 3 ตอน คือ

ตอนที่ 1 ข้อมูลเกี่ยวกับสถานภาพของผู้ให้สัมภาษณ์

ตอนที่ 2 แบบสัมภาษณ์ ประกอบด้วย 5 ส่วน คือ

ส่วนที่ 1 ความเป็นตลาดในละครรำ

ส่วนที่ 2 ประสบการณ์การทำงานการแสดงละครรำ

ส่วนที่ 3 องค์ประกอบการแสดงละครรำ

ส่วนที่ 4 วิธีการแสดงความเป็นตลาดในการแสดงละครรำ

ส่วนที่ 5 กลวิธีการแสดงความเป็นตลาดในการแสดงละครรำ

ตอนที่ 3 ข้อคิดเห็นอื่นๆ เกี่ยวกับการแสดงความเป็นตลาดในการแสดงละครรำ

ข้อตกลงเบื้องต้น

ประเด็นสัมภาษณ์ที่กำหนดไว้ในแบบสัมภาษณ์ฉบับนี้เป็นแนวทางเบื้องต้นในการสัมภาษณ์ผู้รู้เพื่อให้ได้มาซึ่งข้อมูล ความคิดเห็น ข้อเสนอแนะ คำแนะนำที่สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของการวิจัย สำหรับการลงพื้นที่ภาคสนามอาจมีการปรับเปลี่ยน เพิ่มเติมประเด็นสัมภาษณ์ไปตามสถานการณ์จริงที่เกิดขึ้น

ตอนที่ 1 ข้อมูลเกี่ยวกับสถานภาพของผู้ให้สัมภาษณ์

1.1 ชื่อ-นามสกุล

.....

1.2 คุณวุฒิการศึกษา

.....

.....

1.3 ตำแหน่ง

.....

1.4 ประสบการณ์การทำงาน.....ปี

1.5 เรื่องที่สัมภาษณ์

.....

.....

.....

.....

1.6 วัน เดือนปี เวลาและสถานที่ที่สัมภาษณ์

.....

.....

.....

.....

1.7 บรรยากาศในขณะที่สัมภาษณ์

.....

.....

.....

.....

ตอนที่ 2 แบบสัมภาษณ์ ประกอบด้วย 5 ส่วน คือ

ส่วนที่ 1 ความเป็นตลาดในละครรำ

1.1 ท่านคิดว่า “ความเป็นตลาดในละครรำ” หมายถึงอะไร และเป็นอย่างไร

.....

.....

.....

.....

1.2 ท่านคิดว่านอกจากตัวละครนางตลาดแล้วยังมีตัวละครที่มีลักษณะเดียวกับนางตลาดอีกหรือไม่ อย่างไร

.....

.....

.....

.....

ส่วนที่ 2 ประสบการณ์การทำงานการแสดงละครรำ (ผู้กำกับ ผู้แสดง ผู้ร่วมแสดง)

.....

.....

.....

.....

ส่วนที่ 3 องค์ประกอบการแสดงละครรำ

3.1 ท่านมีหลักการหรือวิธีการทำสมาธิและการสร้างจินตนาการในการแสดงอย่างไร

.....

.....

.....

.....

3.2 ท่านสร้างความเชื่อว่าท่านเป็นตัวละครที่กำลังสวมบทบาทอย่างไร

.....

.....

.....

.....

3.3 ท่านสร้างความทรงจำทางอารมณ์ (โกรธ รัก ดีใจ เสียใจ ฯลฯ) ในระหว่างแสดงได้อย่างไร

.....

.....

.....

.....

3.4 ท่านมีวิธีการสื่อสารปฏิสัมพันธ์กับผู้ร่วมแสดงและผู้ชมอย่างไร

.....

.....

.....

.....

ส่วนที่ 4 หลักการแสดงความเป็นตลาดในการแสดงละครรำ

4.1 ท่านคิดว่าปัจจัยต่อไปนี้มีความสำคัญต่อการแสดงความเป็นตลาดในการแสดงละครรำอย่างไร

4.1.1 ความรู้ด้านนาฏยศิลป์ไทย วรรณคดีการละคร ทฤษฎีการละคร (ตะวันตก เอเชียและไทย)

.....

.....

.....

.....

4.1.2 ทักษะด้านการแสดง (ลีลาท่ารำ และอารมณ์ความรู้สึก)

.....

.....

.....

.....

4.1.3 ทัศนคติของผู้กำกับการแสดง ผู้แสดง ผู้ร่วมแสดง และผู้ชม

.....

.....

.....

.....

4.2 ท่านคิดว่ากระบวนการต่อไปนี้มีความสำคัญต่อการแสดงความเป็นตลาดในการแสดงละครรำอย่างไร

4.2.1 ขั้นเตรียมตัว ประกอบด้วยการดูแลสุขภาพร่างกาย เครื่องแต่งกาย แต่งหน้า แต่งผม และอุปกรณ์ประกอบการแสดง

.....

.....

.....

.....

4.2.2 ขั้นรับการถ่ายทอด ประกอบด้วย การศึกษาบทประกอบการแสดง ศึกษาบุคลิกลักษณะตัวละคร และรับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำ

.....

.....

.....

.....

4.2.3 ขั้นฝึกซ้อม ประกอบด้วย การฝึกซ้อมย่อย และการฝึกซ้อมใหญ่

.....

.....

.....

4.3 ท่านคิดว่าประเด็นต่อไปนี้สำคัญต่อการสวมบทบาทการแสดงความเป็นตลาดในการแสดงละครรำอย่างไร

4.3.1 การตีความบทบาทของตัวละครที่แสดงความเป็นตลาดในการแสดงละครรำ

.....

.....

.....

.....

4.3.2 การวิเคราะห์อารมณ์ความรู้สึกของตัวละครที่แสดงความเป็นตลาดในการแสดงละครรำ

.....

.....

.....

.....

4.3.3 การแสดงลีลาท่ารำและอารมณ์ความรู้สึกตัวละครที่แสดงความเป็นตลาดในการแสดงละครรำ

.....

.....

.....

.....

ส่วนที่ 5 ท่านมีกลวิธีการแสดงความเป็นตลาดในการแสดงละครรำอย่างไร

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

ตอนที่ 3 ข้อคิดเห็นอื่นๆ เกี่ยวกับการแสดงความเป็นตลาดในการแสดงละครรำ

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

ขอขอบคุณในความกรุณาให้ข้อมูลสัมภาษณ์

ภาคผนวก ค

รายละเอียดการประชุมกลุ่มย่อย

1. รายนามผู้ทรงคุณวุฒิ

	ชื่อ-สกุล	หน่วยงาน
1	อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์-ละครรำ) พ.ศ. 2533	ข้าราชการบำนาญ สังกัดกรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม
2	รองศาสตราจารย์ ดร. ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) พ.ศ. 2548	สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม
3	อาจารย์ชวลิต สุนทรานนท์	นักวิชาการละครและดนตรีทรงคุณวุฒิ สังกัดกรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม

2. ข้อเสนอแนะของผู้ทรงคุณวุฒิ

2.1 ความคิดเห็นเกี่ยวกับวิทยานิพนธ์

2.1.1 ขอชื่นชมในความพยายามสืบค้นและเรียบเรียงข้อมูลจนสามารถแสดงให้เห็นประเด็นการวิจัยที่แตกต่างจากงานวิจัยเดิม ซึ่งเป็นประเด็นใหม่ยังไม่เคยมีการนำเสนอมาก่อน

2.2 ข้อเสนอแนะเกี่ยวกับวิทยานิพนธ์

2.2.1 ควรศึกษาบทละครเพื่อสื่อให้เห็นความเป็นตลาดในละครรำของกรมศิลปากร 4 ประเภท ว่า บทละครในยุคแรกกับบทละครที่ใช้ศึกษาเหมือนหรือต่างกันหรือไม่ อย่างไร

2.2.2 ควรศึกษาดนตรีที่ใช้ขับร้องและบรรเลงประกอบการแสดงบทบาทความเป็นตลาด

2.2.3 ควรศึกษาความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นกับกระบวนการแสดงบทบาทความเป็นตลาด

2.2.4 ควรแบ่งประเภทการแสดงบทบาทความเป็นตลาดที่มีในละครรำของกรมศิลปากร

ใบเซ็นชื่อการประชุมกลุ่มย่อย
การนำเสนอข้อมูลผลงานการวิจัยวิทยานิพนธ์
หลักสูตรศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
วันที่ ๒๒ กุมภาพันธ์ ๒๕๖๒ เวลา ๐๙.๐๐-๑๒.๐๐ น.
ณ ห้องประชุม ๓ ตึกอำนวยการ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
เรื่อง ความเป็นตลาดในละครรำ
CHARACTERISTICS OF TALAD IN THAI DANCE DRAMA
โดย นายเฉลิมศักดิ์ เย็นสำราญ

ลำดับ	ชื่อ-นามสกุล	ตำแหน่ง	ลายเซ็น
๑	อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ	ประธานกรรมการ	
๒	รองศาสตราจารย์ ดร. ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ศิลปินแห่งชาติ	กรรมการ	
๓	อาจารย์ชวลิต สุนทรานนท์ นักวิชาการละครและดนตรีทรงคุณวุฒิ	กรรมการ	
๔	ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร. สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ราชบัณฑิต	อาจารย์ ประจำรายวิชา	
๕	นายเฉลิมศักดิ์ เย็นสำราญ	นิสิต ผู้นำเสนอข้อมูล	
๖	นางสาวขวัญใจ คงถาวร	นิสิต ผู้สังเกตการณ์	
๗	นายเฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์	นิสิต ผู้สังเกตการณ์	

ภาคผนวก ง

ใบรับรองการนำเสนอข้อมูลผลงานวิทยานิพนธ์โดยผู้เชี่ยวชาญ
วันที่ ๒๒ กุมภาพันธ์ ๒๕๖๒ เวลา ๐๙.๐๐-๑๒.๐๐ น.
ณ ห้องประชุม ๓ ตึกอำนวยการ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

หัวข้อวิทยานิพนธ์	ความเป็นตลาดในละครรำ
	CHARACTERISTICS OF TALAD IN THAI DANCE DRAMA
โดย	นายเฉลิมศักดิ์ เย็นสำราญ
สาขาวิชา	นาฏยศิลป์ไทย

คณะกรรมการได้พิจารณาการนำเสนอข้อมูลของวิทยานิพนธ์ฉบับนี้แล้วมีมติเป็นเอกฉันท์ว่า มีข้อมูลครบถ้วนและผลการวิเคราะห์ข้อมูลถูกต้อง จึงลงนามไว้เป็นสำคัญ

.....
อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ประธานกรรมการ
ศิลปินแห่งชาติ

.....
รองศาสตราจารย์ ดร. ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ กรรมการ
ศิลปินแห่งชาติ

.....
อาจารย์ชวลิต สุนทรานนท์ กรรมการ
นักวิชาการละครและดนตรีทรงคุณวุฒิ

.....
(รองศาสตราจารย์ ดร. สวภา เวชสุรักษ์)
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์
๒๒ กุมภาพันธ์ ๒๕๖๒

ภาคผนวก จ

แบบประเมินผลการวิจัยวิทยานิพนธ์
หลักสูตรศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
เรื่อง ความเป็นตลาดในละครรำ
CHARACTERISTICS OF TALAD IN THAI DANCE DRAMA

คำชี้แจง โปรดทำเครื่องหมาย ✓ ลงในช่องที่ตรงกับความเห็นของท่านต่อประเด็นการประเมิน

รายการประเมิน	ระดับความคิดเห็นต่อประเด็นการประเมิน					หมายเหตุ
	น้อยที่สุด	น้อย	ปานกลาง	มาก	มากที่สุด	
๑. ชื่อเรื่อง						
๑.๑ ความชัดเจนของชื่อเรื่อง				✓		
๑.๒ ความน่าสนใจของชื่อเรื่อง				✓		
๒.ความสำคัญของการศึกษา						
๒.๑ ประเด็นน่าสนใจ					✓	
๒.๒ ความน่าเชื่อถือของข้อมูล					✓	
๒.๓ การนำไปใช้ประโยชน์				✓		
๓.วัตถุประสงค์ของการศึกษา						
๓.๑ ประเด็นน่าสนใจ				✓		
๓.๒ ความสอดคล้องกับชื่อเรื่อง					✓	
๓.๓ ความสอดคล้องกับเนื้อหา				✓		
๓.๔ ก่อให้เกิดองค์ความรู้ใหม่					✓	
๔. ขอบเขตการศึกษา						
๔.๑ ความชัดเจนของขอบเขตวิจัย				✓		
๔.๒ ความน่าสนใจของขอบเขตการวิจัย				✓		
๕. ระเบียบวิธีวิจัยและขั้นตอนดำเนินงานวิจัย						
๕.๑ ความเหมาะสมกับวัตถุประสงค์การวิจัย					✓	
๕.๒ ความชัดเจนของผลการวิจัย				✓		
๕.๓ ความน่าเชื่อถือของผลการวิจัย					✓	
๕.๔ เปิดพื้นที่/แนวทางการวิจัย				✓		
๕.๕ ก่อให้เกิดองค์ความรู้ใหม่					✓	

รายการประเมิน	ระดับความคิดเห็นต่อประเด็นการประเมิน					หมายเหตุ
	น้อยที่สุด	น้อย	ปานกลาง	มาก	มากที่สุด	
๖. แนวคิด ทฤษฎี วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง						
๖.๑ ความเหมาะสมกับหัวข้อและวัตถุประสงค์การวิจัย				✓		
๖.๒ การนำไปใช้วิเคราะห์ข้อมูล					✓	
๖.๓ เปิดพื้นที่/แนวทางการวิจัย				✓		
๖.๔ ทำให้เกิดองค์ความรู้ใหม่					✓	
๗. ผลการวิจัย						
๗.๑ ครบถ้วนตามวัตถุประสงค์การวิจัย				✓		
๗.๒ การวิเคราะห์ข้อมูลชัดเจน					✓	
๗.๓ การนำเสนอข้อมูลน่าสนใจ					✓	
๗.๔ ผลการวิเคราะห์มีความน่าเชื่อถือ					✓	
๗.๕ การสังเคราะห์องค์ความรู้ใหม่					✓	
๗.๖ เปิดพื้นที่/แนวทางการวิจัย				✓		
๘. การอภิปรายผล						
๘.๑ ครบถ้วนตามวัตถุประสงค์การวิจัย				✓		
๘.๒ การอภิปรายกว้างขวาง และครอบคลุมประเด็นการศึกษา				✓		
๘.๓ เปิดประเด็นทางการศึกษาการวิจัย การนำไปใช้				✓		
๙.ประโยชน์ที่ได้จากการวิจัย						
๙.๑ แหล่งข้อมูลอ้างอิงเชิงวิชาการ					✓	
๙.๒ แนวทางการวิจัยในประเด็นที่เกี่ยวข้อง					✓	
๙.๓ การพัฒนาต่อยอดองค์ความรู้กับศาสตร์อื่นที่เกี่ยวข้อง					✓	

รายการประเมิน	ระดับความคิดเห็นต่อประเด็นการประเมิน					หมายเหตุ
	น้อยที่สุด	น้อย	ปานกลาง	มาก	มากที่สุด	
๙.๔ การเผยแพร่คุณูปการของบุคลากรทางด้านนาฏกรรม					✓	
๙.๕ การนำวิธีการไปใช้ประโยชน์					✓	
๙.๖ การนำผลการวิจัย/การอภิปรายผลไปใช้ประโยชน์					✓	
๙.๗ การนำผลงานนาฏกรรมจากกรณีศึกษาไปใช้ประโยชน์					✓	
๙.๘ การเผยแพร่แก่สาธารณชน				✓		

ข้อเสนอแนะ / ความคิดเห็นอื่นๆ

.....

.....

.....

.....

ลงชื่อ .....

(อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์)

ศิลปินแห่งชาติ

วันที่ ...๒๒.../...กุมภาพันธ์.../...๒๕๖๒...

แบบประเมินผลการวิจัยวิทยานิพนธ์
หลักสูตรศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
เรื่อง ความเป็นตลาดในละครรำ
CHARACTERISTICS OF TALAD IN THAI DANCE DRAMA

คำชี้แจง โปรดทำเครื่องหมาย ✓ ลงในช่องที่ตรงกับความเห็นของท่านต่อประเด็นการประเมิน

รายการประเมิน	ระดับความคิดเห็นต่อประเด็นการประเมิน					หมายเหตุ
	น้อยที่สุด	น้อย	ปานกลาง	มาก	มากที่สุด	
๑. ชื่อเรื่อง						
๑.๑ ความชัดเจนของชื่อเรื่อง				✓		
๑.๒ ความน่าสนใจของชื่อเรื่อง				✓		
๒.ความสำคัญของการศึกษา						
๒.๑ ประเด็นน่าสนใจ					✓	
๒.๒ ความน่าเชื่อถือของข้อมูล					✓	
๒.๓ การนำไปใช้ประโยชน์				✓		
๓.วัตถุประสงค์ของการศึกษา						
๓.๑ ประเด็นน่าสนใจ					✓	
๓.๒ ความสอดคล้องกับชื่อเรื่อง				✓		
๓.๓ ความสอดคล้องกับเนื้อหา				✓		
๓.๔ ก่อให้เกิดองค์ความรู้ใหม่					✓	
๔. ขอบเขตการศึกษา						
๔.๑ ความชัดเจนของขอบเขตวิจัย				✓		
๔.๒ ความน่าสนใจของขอบเขตการวิจัย					✓	
๕. ระเบียบวิธีวิจัยและขั้นตอนดำเนินงานวิจัย						
๕.๑ ความเหมาะสมกับวัตถุประสงค์การวิจัย					✓	
๕.๒ ความชัดเจนของผลการวิจัย					✓	
๕.๓ ความน่าเชื่อถือของผลการวิจัย				✓		
๕.๔ เปิดพื้นที่/แนวทางการวิจัย					✓	
๕.๕ ก่อให้เกิดองค์ความรู้ใหม่					✓	

รายการประเมิน	ระดับความคิดเห็นต่อประเด็นการประเมิน					หมายเหตุ
	น้อยที่สุด	น้อย	ปานกลาง	มาก	มากที่สุด	
๖. แนวคิด ทฤษฎี วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง						
๖.๑ ความเหมาะสมกับหัวข้อและวัตถุประสงค์การวิจัย				✓		
๖.๒ การนำไปใช้วิเคราะห์ข้อมูล				✓		
๖.๓ เปิดพื้นที่/แนวทางการวิจัย					✓	
๖.๔ ทำให้เกิดองค์ความรู้ใหม่					✓	
๗. ผลการวิจัย						
๗.๑ ครบถ้วนตามวัตถุประสงค์การวิจัย				✓		
๗.๒ การวิเคราะห์ข้อมูลชัดเจน					✓	
๗.๓ การนำเสนอข้อมูลน่าสนใจ					✓	
๗.๔ ผลการวิเคราะห์มีความน่าเชื่อถือ					✓	
๗.๕ การสังเคราะห์องค์ความรู้ใหม่					✓	
๗.๖ เปิดพื้นที่/แนวทางการวิจัย					✓	
๘. การอภิปรายผล						
๘.๑ ครบถ้วนตามวัตถุประสงค์การวิจัย				✓		
๘.๒ การอภิปรายกว้างขวาง และครอบคลุมประเด็นการศึกษา					✓	
๘.๓ เปิดประเด็นทางการศึกษาการวิจัย การนำไปใช้					✓	
๙.ประโยชน์ที่ได้จากการวิจัย						
๙.๑ แหล่งข้อมูลอ้างอิงเชิงวิชาการ					✓	
๙.๒ แนวทางการวิจัยในประเด็นที่เกี่ยวข้อง					✓	
๙.๓ การพัฒนาต่อยอดองค์ความรู้กับศาสตร์อื่นที่เกี่ยวข้อง					✓	

รายการประเมิน	ระดับความคิดเห็นต่อประเด็นการประเมิน					หมายเหตุ
	น้อยที่สุด	น้อย	ปานกลาง	มาก	มากที่สุด	
๙.๔ การเผยแพร่คุณูปการของบุคลากรทางด้านนาฏกรรม				✓		
๙.๕ การนำวิธีการไปใช้ประโยชน์				✓		
๙.๖ การนำผลการวิจัย/การอภิปรายผลไปใช้ประโยชน์					✓	
๙.๗ การนำผลงานนาฏกรรมจากกรณีศึกษาไปใช้ประโยชน์					✓	
๙.๘ การเผยแพร่แก่สาธารณชน					✓	

ข้อเสนอแนะ / ความคิดเห็นอื่นๆ

.....

.....

.....

.....

ลงชื่อ .....

(รองศาสตราจารย์ ดร. ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์)

ศิลปินแห่งชาติ

วันที่ ...๒๒.../...กุมภาพันธ์.../...๒๕๖๒...

แบบประเมินผลการวิจัยวิทยานิพนธ์
หลักสูตรศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
เรื่อง ความเป็นตลาดในละครรำ
CHARACTERISTICS OF TALAD IN THAI DANCE DRAMA

คำชี้แจง โปรดทำเครื่องหมาย ✓ ลงในช่องที่ตรงกับความเห็นของท่านต่อประเด็นการประเมิน

รายการประเมิน	ระดับความคิดเห็นต่อประเด็นการประเมิน					หมายเหตุ
	น้อยที่สุด	น้อย	ปานกลาง	มาก	มากที่สุด	
๑. ชื่อเรื่อง						
๑.๑ ความชัดเจนของชื่อเรื่อง				✓		
๑.๒ ความน่าสนใจของชื่อเรื่อง				✓		
๒.ความสำคัญของการศึกษา						
๒.๑ ประเด็นน่าสนใจ				✓		
๒.๒ ความน่าเชื่อถือของข้อมูล					✓	
๒.๓ การนำไปใช้ประโยชน์				✓		
๓.วัตถุประสงค์ของการศึกษา						
๓.๑ ประเด็นน่าสนใจ					✓	
๓.๒ ความสอดคล้องกับชื่อเรื่อง					✓	
๓.๓ ความสอดคล้องกับเนื้อหา				✓		
๓.๔ ก่อให้เกิดองค์ความรู้ใหม่					✓	
๔. ขอบเขตการศึกษา						
๔.๑ ความชัดเจนของขอบเขตวิจัย				✓		
๔.๒ ความน่าสนใจของขอบเขตการวิจัย				✓		
๕. ระเบียบวิธีวิจัยและขั้นตอนดำเนินงานวิจัย						
๕.๑ ความเหมาะสมกับวัตถุประสงค์การวิจัย					✓	
๕.๒ ความชัดเจนของผลการวิจัย					✓	
๕.๓ ความน่าเชื่อถือของผลการวิจัย				✓		
๕.๔ เปิดพื้นที่/แนวทางการวิจัย					✓	
๕.๕ ก่อให้เกิดองค์ความรู้ใหม่					✓	

รายการประเมิน	ระดับความคิดเห็นต่อประเด็นการประเมิน					หมายเหตุ
	น้อยที่สุด	น้อย	ปานกลาง	มาก	มากที่สุด	
๖. แนวคิด ทฤษฎี วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง						
๖.๑ ความเหมาะสมกับหัวข้อและวัตถุประสงค์การวิจัย				✓		
๖.๒ การนำไปใช้วิเคราะห์ข้อมูล				✓		
๖.๓ เปิดพื้นที่/แนวทางการวิจัย					✓	
๖.๔ ทำให้เกิดองค์ความรู้ใหม่					✓	
๗. ผลการวิจัย						
๗.๑ ครบถ้วนตามวัตถุประสงค์การวิจัย				✓		
๗.๒ การวิเคราะห์ข้อมูลชัดเจน					✓	
๗.๓ การนำเสนอข้อมูลน่าสนใจ					✓	
๗.๔ ผลการวิเคราะห์มีความน่าเชื่อถือ					✓	
๗.๕ การสังเคราะห์องค์ความรู้ใหม่					✓	
๗.๖ เปิดพื้นที่/แนวทางการวิจัย				✓		
๘. การอภิปรายผล						
๘.๑ ครบถ้วนตามวัตถุประสงค์การวิจัย				✓		
๘.๒ การอภิปรายกว้างขวาง และครอบคลุมประเด็นการศึกษา				✓		
๘.๓ เปิดประเด็นทางการศึกษาการวิจัย การนำไปใช้				✓		
๙.ประโยชน์ที่ได้จากการวิจัย						
๙.๑ แหล่งข้อมูลอ้างอิงเชิงวิชาการ					✓	
๙.๒ แนวทางการวิจัยในประเด็นที่เกี่ยวข้อง				✓		
๙.๓ การพัฒนาต่อยอดองค์ความรู้กับศาสตร์อื่นที่เกี่ยวข้อง					✓	

รายการประเมิน	ระดับความคิดเห็นต่อประเด็นการประเมิน					หมายเหตุ
	น้อยที่สุด	น้อย	ปานกลาง	มาก	มากที่สุด	
๙.๔ การเผยแพร่คุณูปการของบุคลากรทางด้านนาฏกรรม					✓	
๙.๕ การนำวิธีการไปใช้ประโยชน์				✓		
๙.๖ การนำผลการวิจัย/การอภิปรายผลไปใช้ประโยชน์					✓	
๙.๗ การนำผลงานนาฏกรรมจากกรณีศึกษาไปใช้ประโยชน์					✓	
๙.๘ การเผยแพร่แก่สาธารณชน					✓	

ข้อเสนอแนะ / ความคิดเห็นอื่นๆ

.....

.....

.....

.....

ลงชื่อ .....

(อาจารย์ชวลิต สุนทรานนท์)

นักวิชาการละครและดนตรีทรงคุณวุฒิ

วันที่ ...๒๒.../...กุมภาพันธ์.../...๒๕๖๒...

ภาคผนวก ฉ

ใบเซ็นชื่อผู้เข้าร่วมประชุมกลุ่มย่อย
การนำเสนอข้อมูลผลงานการวิจัยวิทยานิพนธ์
หลักสูตรศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
วันที่ ๒๒ กุมภาพันธ์ ๒๕๖๒ เวลา ๐๙.๐๐-๑๒.๐๐ น.
ณ ห้องประชุม ๓ ตึกอำนวยการ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ลำดับ	ชื่อ-นามสกุล	สังกัด	ลายเซ็น
๑.			
๒.			
๓.			
๔.			
๕.			
๖.			
๗.			
๘			
๙.			
๑๐			
๑๑			
๑๒			
๑๓			
๑๔			

ประวัติผู้เขียน

นายเฉลิมศักดิ์ เย็นสำราญ เกิดเมื่อวันที่ 8 ธันวาคม พ.ศ. 2505 ที่จังหวัดกรุงเทพมหานคร

สำเร็จการศึกษา

ศิลปศาสตรบัณฑิต	สาขาวิชาภาษาไทย คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง เมื่อปีการศึกษา 2530
ครุศาสตรมหาบัณฑิต	สาขาวิชานิเทศการศึกษาและพัฒนาหลักสูตร ภาควิชาบริหารการศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เมื่อปีการศึกษา 2545

ศึกษาต่อ

หลักสูตรศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เมื่อปีการศึกษา 2559

ปัจจุบันดำรงตำแหน่ง รองผู้อำนวยการสำนักวิชาการ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช