บทโขนสมัยรัตนโกสินทร์: นาฏยกระบวนทัศน์ *

จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา**

บทคัดย่อ

การศึกษาบทโขนที่แต่งขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์ผ่านนาฏยกระบวนทัศน์จากต้นฉบับตัวเขียน และฉบับตีพิมพ์ครั้งต่าง ๆ ในบทความนี้ เป็นความพยายามจะทดลองพิจารณาบทโขนด้วยวิธีวิทยาซึ่งแตกต่างไปจากที่ได้เคยมีผู้ศึกษาไว้แล้ว เพื่อยืนยันพื้นฐานความคิดที่ว่า การศึกษาในสาขาวิชานาฏยศิลป์ไทยนั้น สามารถศึกษาโดยอาศัย "ตัวบท" เป็นข้อมูลหลักได้ และผลจากการทดลองศึกษาครั้งนี้ พบว่าวิธีการสร้างบทโขนที่แตกต่างกันในแต่ละยุคสมัย และตามลักษณะเฉพาะของบุคคลนั้น มีนัยสำคัญต่อความเปลี่ยนแปลงของกระบวนเล่นโขนอย่างชัดเจน และเห็นจริง

---

* บทความนี้เป็นส่วนหนึ่ง ของ โครงร่างวิทยานิพนธ์ เรื่อง *กระบวนเล่นโขนจากบทโขนสมัยรัตนโกสินทร์ (SCRIPTED KHON PERFORMANCE OF THE RATTANAKOSIN PERIOD)* หลักสูตรศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

** นิสิตหลักสูตรศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

โขน กับวรรณกรรม เรื่อง **รามเกียรติ์** มีความเกี่ยวพันกันอย่างแนบแน่นและมีวิวัฒนาการควบคู่กันมาโดยลำดับ นับตั้งแต่แรกสถาปนากรุงรัตนโกสินทร์ขึ้นเป็นราชธานี เมื่อ พ.ศ. 2325 ตราบเท่าทุกวันนี้ แต่เป็นที่น่าสังเกตว่า เมื่อพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชทรงพระราชนิพนธ์**รามเกียรติ์** ขึ้นตั้งแต่ต้นจนจบ เพื่อ *"บูรณ์บำเรอรมย์ให้ อ่านร้องรำเกษม"*[1] ดังความในโคลงแถลงพระราชปรารภท้ายเรื่องนั้น มิได้ทรงใช้ฉันทลักษณ์เฉพาะสำหรับบทโขน อันได้แก่ กาพย์ยานี 11 และกาพย์ฉบัง 16 ที่ใช้แต่งบทพากย์ และร่ายยาวซึ่งใช้แต่งคำเจรจา แต่ฉันทลักษณ์ที่ทรงเลือกใช้ในการพระราชนิพนธ์ คือ กลอนบทละคร อันทำให้เข้าใจได้โดยปริยายว่า มีพระราชประสงค์จะให้เป็นบทสำหรับเล่นละครใน มิใช่เป็นตัวบทเพื่อการเล่นโขนแต่อย่างใด

ด้วยเหตุดังกล่าว จึงทำให้เกิดข้อคำถามที่เกี่ยวเนื่องกันขึ้น 2 ประการ ประการแรก คือ บรรดาโขนข้าหลวงเดิม ก็ดี โขนหลวง ก็ดี ที่พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชทรงพระกรุณาโปรดเกล้าโปรดกระหม่อมให้ออกโรงเล่นในพระราชพิธีสำคัญต่าง ๆ ตลอดรัชกาลนั้น มีตัวบทสำหรับใช้เล่นหรือไม่ และหากมีตัวบทแล้ว ตัวบทดังกล่าวเป็นบทที่แต่งขึ้นใหม่ในสมัยรัตนโกสินทร์ หรือนำตัวบทของเดิมซึ่งแต่งไว้ตั้งแต่สมัยอยุธยาที่เรียกว่า *"บทพากย์"* มาใช้เล่น หรือนำบทพากย์สมัยอยุธยามาเกลาแก้เสียใหม่ ให้เหมาะแก่รสนิยมสมัยรัตนโกสินทร์ และคำถามประการต่อมา คือ การเล่นโขนเมื่อแรกสถาปนากรุงรัตนโกสินทร์นั้นมี **"กระบวนเล่น"** (performance) เช่นไร

นักวิชาการบางท่าน วิเคราะห์กระบวนเล่นโขนสมโภชพระบรมอัฐิพระปฐมบรมราชชนก เมื่อ พ.ศ. 2339 โดยอาศัยความจาก **พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์รัชกาลที่ 1** ที่ว่า

---

[1] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, ***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 4*** (กรุงเทพมหานคร: โสภณการพิมพ์, 2540), หน้า 583.

> *"ครั้งนั้น มีโขนชักรอกโรงใหญ่ แล้วประสมโรงเล่นกลางแปลง เล่นเมื่อศึกทศกรรฐ์ยกทัพกับสิบขุนสิบรถ โขนวังหลวงเป็นทัพพระราม ยกไปแต่พระบรมมหาราชวัง โขนวังหน้าเป็นทัพทศกรรฐ์ยกออกจาก พระราชวังบวรฯ มาเล่นรบกันในท้องสนามหน้าพลับพลา"* [2]

มาใช้เป็นข้อมูลประกอบการพิจารณา และแสดงความคิดเห็นว่า กระบวนเล่นโขนครั้งดังกล่าวนั้น

> *"เห็นจะไม่มีบทพากย์และเจรจา ด้วยลานท้องสนามหลวงกว้างใหญ่ ไม่มีเครื่องขยายเสียงอย่างปัจจุบัน จึงน่าจะเป็นการแสดงการยกทัพ การตรวจพล การปะทะทัพ"*[3]

ทรรศนะข้างต้น อาจเป็นข้อสรุปที่ถูกต้องตรงกับความเป็นจริง และมีความเป็นไปได้สูง เพราะการเล่นโขนนั้น สามารถจัดโรงให้ตัวโขนเล่นได้โดยไม่จำเป็นต้องมีการพากย์ และเจรจาเลย ดังเช่นโขนตอนที่เรียกกันว่า ยกรบ เป็นอาทิ แต่หากเปลี่ยนมุมมองพิจารณาใหม่ โดยนำกิจกรรมซึ่งต้องใช้เสียงในพื้นที่สาธารณะอีกกิจกรรมหนึ่ง คือ การเห่เรือในพระราชพิธีเสด็จพยุหยาตราทางชลมารค มาพิจารณาเทียบคู่กันแล้ว ก็จะเห็นได้ว่าความกว้างขวางของพื้นที่นั้น ไม่เป็นอุปสรรคต่อการได้ยิน และการฟัง แต่อย่างใด ฉะนั้น จึงอาจตั้งข้อสังเกตใหม่ได้ว่า การเล่นโขนครั้งดังกล่าว น่าจะมีการพากย์ และเจรจาประกอบด้วย เพราะเหตุว่ามีสมุดไทยที่เขียนบทพากย์ และคำเจรจาโขน ชุด ศึกสิบขุนสิบรถ และชุดอื่น ๆ อีกหลายชุด

---

[2] เจ้าพระยาทิพากรวงศ์ (ขำ บุนนาค), ***พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์รัชกาลที่ 1*** (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์กรมศาสนา, 2531), หน้า 254.

[3] สุรพล วิรุฬห์รักษ์, ***วิวัฒนาการนาฏยศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์ พ.ศ.2325 - 2477*** (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543), หน้า 60.

ซึ่งเชื่อได้ว่าเป็นสำนวนสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น หรือเก่ากว่านั้น ตกทอดสืบมาจนถึงปัจจุบัน

นอกจากสมุดไทยที่เขียนบทพากย์ และคำเจรจา ดังกล่าวแล้ว ยังพบว่ามีสมุดไทยซึ่งเขียน "**คำกำกับเวที**" (stage direction) ที่เรียกว่า "**วิธีจัดโรงให้ตัวโขนเล่น**"[4] ปรากฏอยู่ 2 เล่มสมุดไทยด้วย แต่เป็นที่น่าสังเกตว่าบทพากย์ คำเจรจา และคำกำกับเวทีเหล่านั้น แยกเล่มเขียนเป็นเอกเทศมิได้นำมาเรียงลำดับ และเขียนรวมในเล่มสมุดไทยเดียวกัน จึงอาจตั้งข้อสมมุติฐานไว้ในชั้นต้นนี้ได้ว่า ยังไม่มีการจาร "**ตัวบท**" (performance scripts) ในความหมายที่ว่าเป็น "**บทดัดต่อ**" (cento) ซึ่งนำบทพากย์ คำเจรจา และคำกำกับเวที มา "**ประกอบสร้าง**" (construction) ขึ้นเป็นตัวบทสำหรับใช้ฝึกซ้อม และเล่นโขน ในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

ปัจจัยเหตุซึ่งช่วยสนับสนุนความเชื่อที่ว่า ยังไม่มีบทโขนในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นนั้น ก็คือ การที่ *"กระบวนเล่นโขนนั้น ตัวโขนล้วนแต่ชาย แต่งตัวสวมหน้า มีคนสำหรับพากย์แลเจรจาให้ตัวโขนทำบท หาใช้ร้องลำนำอย่างลครไม่"*[5] และโดยส่วนใหญ่แล้ว คำเจรจาก็มักจะเกิดจากการ *"ดัน"* ของผู้ทำหน้าที่เจรจาแทนตัวโขน ซึ่งไม่มีการเขียนบทไว้ล่วงหน้า (เว้นแต่เมื่อมีคำเจรจาที่เกิดจากการดัน ซึ่งมีความไพเราะคมคาย จัดเป็น *"ฝีปากชั้นครู"* ก็จึงจะมีการบันทึก และ/หรือ ถ่ายทอดให้แก่กันด้วยวาจา ที่เรียกว่า *"ต่อ"* และเรียกคำเจรจานั้น ๆ ว่า *"กระทู้"*) ส่วนบทพากย์นั้นแม้จะเป็นบทที่แต่งไว้ก่อนแล้วก็ตาม แต่ผู้พากย์ก็มักจะใช้วิธี *"จดจำ"* เพื่อ *"ว่า"* ปากเปล่า มากกว่าที่จะ *"จดจาร"* หรือหากจะมีการบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรบ้าง

---

[4] "วิธีจัดโรงให้ตัวโขนเล่น," ***สมุดไทยดำกระดาษเพลา อักษรไทยเส้นดินสอขาว***, ตู้ที่ 114 ชั้น 5/5 มัดที่ 120/3 เลขที่ 44 - 45.

[5] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ***ระเบียบตำนานลครเล่นถวายตัวที่วังวรดิศ ในงานพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงฉลองพระชนมายุ ครบ 60 ทัศ เมื่อวันที่ 14 ที่ 15 พฤศจิกายน พ.ศ.25465*** (พระนคร: โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร, 2465), หน้า 6.

แล้ว ก็เชื่อว่าผู้ซึ่งจะใช้ประโยชน์จากสมุดบทพากย์นั้น ย่อมจะเป็นผู้พากย์มากกว่าตัวโขน

บทพากย์โขนได้รับการตีพิมพ์เผยแพร่เป็นครั้งแรก ใน **วชิรญาณ** ตอนที่ 112 (มกราคม ร.ศ.122) ตอนที่ 116 (พฤษภาคม ร.ศ.123) ตอนที่ 117 (มิถุนายน ร.ศ.123) และตอนที่ 119 (สิงหาคม ร.ศ.123) ตามลำดับ ต่อมาสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงคัดสรรบทพากย์ปลีกต่าง ๆ ซึ่งมีพระวินิจฉัยว่าเป็นสำนวนสมัยอยุธยา มารวมพิมพ์เป็นหนังสือ ชื่อ **คำพากย์รามเกียรติ** เพื่อแจกในงานศพ นายทองอยู่ สุวรรณภารต (ทองอยู่พิเภก) เป็นครั้งแรก ใน พ.ศ.2461 ซึ่งเมื่อพิจารณาพระนิพนธ์ **"คำนำ"** หนังสือเล่มนี้แล้ว ได้พบเนื้อความที่น่าสนใจ 2 ข้อความ ดังนี้

1. ข้อความซึ่งกล่าวถึงบทเบิกหน้าพระ ที่ว่า *"หอพระสมุดรวบรวมไว้ได้ถึง 4 ความ ตั้งแต่ความเก่า แลแต่งซ้อนกันมาโดยลำดับ"*[6]

การนำบทที่เป็น*"ความเก่า"* มา *"แต่งซ้อน"* นี้ ศัพท์วรรณกรรม เรียกว่า **"การเกลากลอน"** หมายถึง *"กระบวนการที่เปิดกว้างแก่ผู้แต่งหลายคนที่อาจร่วมกันพิจารณาขัดเกลาแก้ไข และแก่ผู้รับทั้งที่ร่วมสมัยกับผู้แต่ง และที่จะมีต่อไปไม่จบสิ้น"*[7] ดังเช่น พระราชนิพนธ์บทพากย์นางลอยในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ซึ่งทรงเกลากลอนจากบทพากย์สมัยอยุธยา เป็นตัวอย่าง

2. *"บทพากย์ปลีก พากย์ชมรถพระ พากย์ชมรถยักษ์ อย่างละหลาย ๆ บท เป็นของกวีแต่งประกวดกัน แล้วแต่ผู้พากย์จะเลือกพากย์ตามชอบใจ"*[8]

---

[6] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, "คำนำ," ***คำพากย์รามเกียรติ*** (พระนคร: โรงพิมพ์ไทย, 2461), หน้า 5.

[7] ดวงมน จิตร์จำนงค์, "คุณค่าและลักษณะเด่นของวรรณคดีไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (พ.ศ. 2325- 2394)" (วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรดุษฎีบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 2534), หน้า 535.

[8] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, "คำนำ," ***ประชุมคำพากย์รามเกียรติ ภาคที่ 1.*** (พระนคร: โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร, 2471), หน้า ฆ.

ข้อความนี้ แสดงให้เห็นว่า นอกจากผู้พากย์จะมีอิสระในการ *"ต้น"* คำเจรจาในระหว่างเล่นโขนแต่ละครั้งแล้ว ยังมีอภิสิทธิ์ที่จะ *"เลือกพากย์ตามชอบใจ"* อีกด้วย จึงมีความเป็นไปได้มากว่าการเล่นโขนตอนเดียวกัน แต่ต่างกรรมต่างวาระ จะมีคำเจรจาที่ผิดแผกกันไป และใช้บทพากย์แตกต่างกันด้วย

ข้อสังเกตต่อข้อความที่คัดมาข้างต้น นำไปสู่ปัญหาเกี่ยวกับกระบวนเล่นและการสร้างบท อีก 3 ประการ ประการแรก คือ อะไรเป็นสาเหตุทำให้ต้องเกลากลอน และมีวิธีเกลากลอนเช่นไร ประการที่ 2 การที่ผู้พากย์เจรจาแต่ละคนสามารถจะ *"เลือกพากย์ตามชอบใจ"* ได้เช่นนั้น ส่งผลให้กระบวนเล่นโขนเปลี่ยนแปลงไปหรือไม่ อย่างไร และประการที่ 3 คือ อิสระ และอภิสิทธิ์ดังกล่าวของผู้พากย์เจรจาเกิดขึ้น และเป็นไปโดยอัตโนมัติ และรสนิยมส่วนบุคคล กล่าวคือ *"เมื่อถึงตอนที่จะเจรจาให้ตัวใด ก็ว่าไปตามใจของตน สุดแต่ไม่ให้ผิดเพี้ยนจากเนื้อเรื่องไป"*[9] เพียงเท่านั้น หรือว่ามีขอบเขตที่เป็นกรอบความคิด และเกณฑ์กำกับอยู่ ทั้งนี้โดยผู้เกลากลอน และ/หรือ ผู้พากย์เจรจา จะรู้ตัวหรือไม่ ก็ตาม

กรอบความคิด หรือเกณฑ์กำกับที่กล่าวถึงนั้น อาจจะเป็นทั้งกรอบกว้าง ๆ ที่มิใช่ข้อกำหนดตายตัว แต่เป็นกรอบความคิดซึ่งเป็นความคุ้นเคย และมีนัยเนื่องเกี่ยวกับบริบทอื่น ๆ ดังเช่น ตอนที่ตัวโขนซึ่งเล่นเป็นมโหทรรับรับสั่งจากทศกัณฐ์ให้ไปจัดทัพ ผู้พากย์เจรจาก็มักจะว่าคำเจรจาว่า *"...ก็คลานคล้อยถอยออกมาจนพ้นหน้าที่นั่ง"* ซึ่งฉายให้เห็นระเบียบปฏิบัติในการจะออกจากที่เฝ้าเจ้านาย ที่ผู้เฝ้าจะต้อง *"คลาน"* และ *"ถอยออกมา"* เป็นตัวอย่าง รวมทั้งกฎตายตัวที่อาจเรียกได้ว่าเป็น **"จารีต"** (convention) ของกระบวนเล่นโขน ที่ผู้พากย์เจรจาจำเป็นต้องว่าคำเจรจาให้ถูกต้อง จะผิดไปจากจารีตนั้นไม่ได้เด็ดขาด เช่น ตอนที่ทศกัณฐ์รับสั่งให้จัดทัพ ผู้รับรับสั่งจะมีเพียงมโหทรเท่านั้น ผู้พากย์เจรจาจะว่าคำเจรจาให้ตัวโขนอื่นทำหน้าที่

---

[9] พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, *บ่อเกิดแห่งรามเกียรติ์* (พระนคร: โรงพิมพ์คุรุสภา, 2503), หน้า 179.

ดังกล่าวแทนไม่ได้ และหากผู้พากย์เจรจาประสงค์จะให้มโหธรรำเพลงหน้าพาทย์ในตอนที่ออกไปเตรียมจัดทัพแล้ว ผู้พากย์เจรจาก็จะต้อง*"เรียกหน้าพาทย์"* (หรือ *"บอกหน้าพาทย์"*) ให้วงปี่พาทย์บรรเลงเพลงปฐม (หรือ เสมอ) ตามจารีตของกระบวนเล่นโขน เป็นต้น

ที่กล่าวมานั้น คือ แนวทางการศึกษาบทโขนสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นผ่านกระบวนทัศน์ทางนาฏยศิลป์ ซึ่งช่วงเวลาดังกล่าวบทโขน และบทละครรำ ยังมีความเป็นเอกเทศ ไม่ข้องเกี่ยวกันอย่างชัดเจน ก่อนที่จะเริ่มมีการหยิบยืมลักษณะเฉพาะของตัวบทระหว่างกัน ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว กล่าวคือ มีการนำฉันทลักษณ์ และแบบวิธีการแต่งบทพากย์ และคำเจรจาโขน ไปประกอบอยู่ในการสร้างบทละครรำแบบใหม่ที่เพิ่งเกิดขึ้น ซึ่งส่งผลให้มีการพากย์และเจรจาโขน ในการเล่นละครรำด้วย บทละครดึกดำบรรพ์ พระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ และวิธีการเล่นละครของคณะละครดึกดำบรรพ์ คือปรากฏการณ์ที่เป็นหลักฐานเด่นชัด

ในส่วนของตัวบทโขนนั้น พบว่าเริ่มมีการนำบทละครพระราชนิพนธ์ เรื่อง **รามเกียรติ์** ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย มาดัดแปลงเป็นบางวรรค โดย สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ เพื่อนำไปเป็นบทขับร้องประกอบกับบทพากย์ และคำเจรจา การเล่นโขนชุดถวายลิง ซึ่งพระยาศรีภูริปรีชา (กมล สาลักษณ) ประกอบสร้างขึ้น *"สำหรับโขนหลวงแสดงถวายตัวในพระบาทสมเด็จพระพุทธเจ้าหลวง"*[10] ดังจะแสดงตัวบทโขนให้เห็นจริง ต่อไปนี้

---

[10] พระยาศรีสุนทรโวหาร. "คำนำ," ***นิพนธ ของ พระยาศรีภูริปรีชา*** (พระนคร: โรงพิมพ์ไท, 2463), หน้า (ฆ).

(ในท้องพระโรง ตีกรับกระทั่งแตรกลอง เปิดม่านไข เสนาถวายบังคม)

ทศกรรฐ์ *(นั่งควญบทแท่น ร้องโอ้)*

◉ [โอ้เคราะห์เฉพาะเป็นเห็นประจักษ์
รับสงครามรามลักษณ์หนักอกอั้น
ด้วยสุดสิ้นสุริยวงศ์พงศ์พันธุ์
ไม่มีใครประจัญปัจจามิตร
ทั้งเสนาข้าเฝ้าก็เบาบาง
อ้างว้างแลเหลียวเปลี่ยวจิต
ครั้งนี้สุดรู้สุดฤทธิ์
สุดคิดเอาชัยแก่ไพรี] ฯ

มโหทรทูล *◉ พระอาญาไม่พ้นเกล้า*
ตามปัญญาข้าพเจ้าที่คิดเห็น
อุบายที่จะดัดสงครามความเข็ญในครั้งนี้
มีหนทางเป็นอย่างดีอยู่ทางเดียว
...

ทศกรรฐ์ *◉ เฮ้ย มโหทร จงตั้งทัพยับยั้งอยู่ที่นี่*
แล้วให้พวกโยธีเล่นเริงหน้าทัพไป ฯ
(รำอาวุธ จนชักรูปหนุมานขึ้น)

ทศกรรฐ์ *◉ เฮ้ยลูกกูเหาะขึ้นโน่นแล้ว*
ยกทัพเข้าไปเร็วทีเดียวหวาฯ
(ยกพลเข้าโรง ลดรูปหนุมาน ตัวหนุมานออก
ทัพทศกรรฐ์ออกมาประทะหน้ากัน)

หนุมาน *(กิริยาหลอก ร้องเย้ย)*
◉ [นี่กล่องของใครเราได้มา
อสุรารู้จักมั่งฤาไม่

เขม้นมองป้องหน้าอยู่ว่าไร
ไม่แผลงฤทธิไกรให้คึกคัก ...[11]

ลักษณะเด่นที่เห็นได้ชัดเจนในตัวบทซึ่งตัดตอนมาข้างต้น มี 2 ประการด้วยกัน กล่าวคือ มีคำอธิบายการแสดงกิริยาอารมณ์ของตัวโขน และคำกำกับเวทีแทรกอยู่ในตัวบทเป็นประการที่ 1 และมีการนำวิธีการวางรูปตัวบทของบทละครมาใช้ ซึ่งส่งผลให้คำเจรจามีลักษณะเป็นบทสนทนา อันต่างจากลักษณะเดิม ที่ผู้พากย์เจรจาจะต้องขึ้นต้นบทด้วยการระบุนามตัวโขนผู้จะรำใช้บท (อาทิ *"ทศเศียรสุริยวงศ์เจ้าพระนครลงกา ทรงพระสรวลสำรวลร่า แล้วว่าเฮ้ย เหวยมโหทร"*) รวมทั้งบทร้องก็มิได้ขึ้นต้นด้วยคำบ่งสถานะในวรรคสดับ (เช่น *"เมื่อนั้น"* และ *"บัดนั้น"* เป็นต้น) และระบุนามตัวโขนไว้ในวรรครอง ซึ่งปรากฏการณ์เช่นนี้ สันนิษฐานได้ว่าน่าจะเกิดจากการรับรสนิยมของการประกอบสร้างบทละครดึกดำบรรพ์มาใช้ในบทโขนบางเป็นประการที่ 2

แม้ว่า **คำเจรจาโขนหลวง** ดังกล่าวนี้ จะเป็นหลักฐานเพียงชิ้นเดียว แต่ก็มีน้ำหนักมากพอที่จะยืนยันได้ว่า ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้เริ่มมีการประกอบสร้างบทโขนขึ้นแล้ว กล่าวคือ มีการสร้างบทโขนโดยการนำกลอนบทละครมาดัดแปลง ให้เหมาะแก่การนำมาประกอบเข้ากับบทพากย์ และคำเจรจาที่แต่งขึ้นใหม่ มีการวางรูปตัวบทใหม่ ซึ่งส่งผลให้บทร้องและคำเจรจามีลักษณะเป็นบทสนทนา ตลอดรวมถึงมีการให้ความสำคัญกับการเขียนคำกำกับเวที ซึ่งอาจถือเป็น **"นวลักษณ์"** (modernity) อันเป็นต้นเค้าของการประกอบสร้างตัวบทในสมัยต่อมา คือ รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว นั่นเอง

---

[11] พระยาศรีภูริปรีชา, "คำเจรจาโขนหลวง ตอน ถวายลิง," ***นิพนธ ของ พระยาศรีภูริปรีชา*** (พระนคร: โรงพิมพ์ไท, 2463), หน้า 113 - 121.

เป็นที่ทราบกันดีว่า พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงมีโขนโรงส่วนพระองค์ เรียกชื่อว่า *"โขนสมัคเล่น"* มาตั้งแต่ครั้งยังดำรงพระอิสริยยศเป็นสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช และเมื่อเสด็จขึ้นเสวยราชสมบัติแล้ว โขนข้าหลวงเดิมดังกล่าว ก็ยังคงอยู่ในพระบรมราชูปถัมภ์ แต่มีชื่อเรียกขานไปต่าง ๆ ว่า *"โขนบรรดาศักดิ์"* บ้าง *"โขนหลวง"* บ้าง สง่า ศศิวณิช ซึ่งเป็นโขนหลวงผู้หนึ่งให้สัมภาษณ์ว่า *"เมื่อครั้งที่ยังทรงเป็นพระบรมฯ นั้น ล้นเกล้าทรงเป็นคนพากย์เจรจาเอง ยกเว้นเวลาที่ทรงเล่นด้วย"*[12] คำให้สัมภาษณ์นี้ นำไปสู่การตั้งประเด็นคำถามต่อไปว่า ในขณะที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพากย์เจรจาโขนนั้น ทรงใช้อภิสิทธิ์ของผู้พากย์เจรจามากน้อยเพียงใด รวมทั้งส่งผลให้มีความเปลี่ยนแปลงต่อตัวบท และกระบวนเล่นหรือไม่ อย่างไร ด้วย

แม้จะไม่พบว่ามีผู้บันทึกบทพากย์ และคำเจรจา ที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงไว้ก็ตาม แต่หากนำตัวบทโขนที่ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นสำหรับพระราชทานให้โขนหลวงเล่น มาใช้เป็นข้อมูลทดแทนแล้ว ก็จะพบว่าทรงใช้อภิสิทธิ์ของผู้พากย์เจรจาอยู่มาก และเป็นสาเหตุให้เกิดความเปลี่ยนแปลงต่อบทโขนทั้งด้านการประกอบสร้าง ซึ่ง *"มีทั้งคำกลอนอันเป็นบทร้อง ทั้งบทพากย์ และเจรจาอย่างโขนระคนกันอยู่"*[13] แหล่งที่มาของเรื่อง ซึ่ง *"แต่งขึ้นตามข้อความอันมีอยู่ในคัมภีร์รามายณะ"*[14] วิธีเล่น ที่*"แก้ไขเพิ่มเติมบ้าง"*[15] และ **"การเล่าเรื่อง"** (narration) ใหม่ ให้

---

[12] สัมภาษณ์ สง่า ศศิวณิช, โขนหลวงในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว. มีนาคม 2525.

[13] พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, ***รามเกียรติ์ บทร้องและบทพากย์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระรามาธิบดีศรีสินทร มหาวชิราวุธ พระมงกุฎเกล้า-เจ้าอยู่หัว*** (พระนคร: โรงพิมพ์มหาดไทย กรมราชทัณฑ์, 2502), หน้า ก.

[14] เรื่องเดียวกัน, หน้า ข.

[15] พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, "คำชี้แจง," ***รายนามตัวโขน กับบทร้องและพากเจรจา ของโขนสมัคเล่น*** (ม.ป.ท., ร.ศ.128), หน้า (11).

"แปลกในวิธีการดำเนินเรื่องบางตอน"[16] ซึ่งเมื่อพิจารณาโดยภาพรวมแล้ว ก็อาจกล่าวได้ว่า เป็นตัวบทที่มีลักษณะ *"อยู่ข้างจะนอกแบบที่เคยเห็นโขนโดยมาก"*[17]

การประกอบสร้างตัวบทที่มี **"ความแปลกใหม่"** (estrangement) ดังกล่าวนี้ คือมูลเหตุให้พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว จำเป็นต้องทรงพระราชนิพนธ์ **"คำชี้แจง"** และ **"คำนำ"** ลงพิมพ์ไว้ใน **"ระเบียบการ"** (คือ สูจิบัตร ในปัจจุบัน) ด้วย เพื่อใช้เป็น **"ช่องทางสื่อสาร"** (channel) และทำหน้าที่ **"โน้มน้าวใจ"** (persuasion) ผู้ชม ไปพร้อม ๆ กันด้วย

เมื่อพิเคราะห์พระราชนิพนธ์ "คำนำ" **รามเกียรติ์ บทร้อง และบทพากย์** ที่ว่า *"บทละครเรื่องรามเกียรติ์ที่รวมอยู่ในเล่มนี้ เป็นบทที่ข้าพเจ้าได้แต่งขึ้นเป็นครั้งคราวสำหรับเล่นโขน"*[18] แล้ว ก็จะเห็นได้ชัดว่า พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงตระหนักแน่แก่พระราชหฤทัยดีว่า ตัวบทที่ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นนั้น มีลักษณะเป็นบทละครมากกว่าบทโขน ความลักษณะเดียวกันนี้ยังปรากฏในที่อื่น ๆ อีก อาทิ ใน **ระเบียบการโขนมหาดเล็กข้าหลวงเดิม** ซึ่งเล่นในการสมโภชพระบรมมหาราชวัง และงานเผด็จศกสงกรานต์ ณ สวนศิวาลัย เมื่อ พ.ศ.2456 ที่มีข้อความจ่าหัวว่า *"ละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง พระรามายณ ตอน นางศูรปนขาหึง"*[19] เป็นตัวอย่าง

---

[16] พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, ***รามเกียรติ์ บทร้องและบทพากย์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระรามาธิบดีศรีสินทร มหาวชิราวุธ พระมงกุฎเกล้า-เจ้าอยู่หัว***, หน้า จ.

[17] พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, "คำชี้แจง," ***รายนามตัวโขน กับบทร้องและพากเจรจา ของโขนสมัคเล่น***, หน้า (12).

[18] พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, ***รามเกียรติ์ บทร้องและบทพากย์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระรามาธิบดีศรีสินทร มหาวชิราวุธ พระมงกุฎเกล้า-เจ้าอยู่หัว***, หน้า จ.

[19] ***ระเบียบการโขนมหาดเล็กข้าหลวงเดิม,*** สำเนาลายพระหัตถ์ ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, หน้า 3.

ลักษณะเด่น อีก 2 ประการ นอกเหนือจากที่กล่าวมาข้างต้น คือ การที่ทรงพระราชนิพนธ์บทร้อง และบรรจุเพลงเต่าเห่ สำหรับบทพระรามเสด็จลงสรง ใน **ชุด นางลอย** อันเห็นได้ชัดว่า เป็นวิธีเดียวกับที่ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ เคยทรงพระนิพนธ์ใน **บทคอนเสิต ชุด นางลอย** ซึ่งจัดได้ว่าเป็นศิลปะการเชื่อมโยงระหว่างสื่อ ที่เรียกว่า **"สัมพันธบท"** (intertextuality) รวมทั้ง การที่ทรงนำบทพากย์เอราวัณ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย มาแทรกไว้ใน **ชุด** พรหมาสตร์ อันเป็นการใช้กลการประพันธ์ที่เรียกว่า **"การปะติดความ"** (collage) เหล่านี้ น่าจะกล่าวได้ว่าเป็นนวลักษณ์ของการประกอบสร้างบทโขน ซึ่งเป็นทั้งการสืบสาน และสืบสร้างไปพร้อม ๆ กัน ความแปลกใหม่ที่เกิดขึ้น จะสัมฤทธิผลมากน้อยเพียงใด อาจจะหาคำตอบได้โดยการศึกษาตัวบท และกระบวนเล่นโขนในสมัยหลัง ว่ารับลักษณะจูงใจมาใช้บ้างหรือไม่อย่างไร

นอกจากบทโขนพระราชนิพนธ์แล้ว คงเว้นที่จะกล่าวถึง เรื่อง **บ่อเกิดแห่งรามเกียรติ์** และ **อสุเรนทรจารีตคำพากย์** เสียมิได้ พระราชนิพนธ์ 2 เรื่อง นี้ มีลักษณะร่วมกันบางประการ กล่าวคือ เป็นผลผลิตจากการที่ทรงเก็บรวมรวมประวัติตัวละคร ใน เรื่อง **รามเกียรติ์** เช่นเดียวกัน แต่ต่างกันตรงที่เรื่องแรกเป็นบทพระราชนิพนธ์ความเรียง เนื้อหากล่าวถึงเรื่องราวของพระราม และตัวละครสำคัญอื่น ๆ ส่วนเรื่องหลังเป็นบทพากย์ที่ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้น *"เพื่อรวบรวมประวัติการของทศกรรฐ์ บรรดาที่ได้เป็นไปแต่เมื่อก่อนสมภพแห่งพระรามาวตาร"*[20]

เหตุที่จำเป็นต้องกล่าวถึงบทพระราชนิพนธ์ 2 เรื่อง นี้ เพราะมีจุดมุ่งหมายจะตั้งสมมุติฐานว่า **บ่อเกิดแห่งรามเกียรติ์** และ **อสุเรนทรจารีตคำพากย์** นี้เอง ที่น่าจะเป็นต้นธารความคิดของการนำ **รามเกียรติ์** มา **"รื้อแล้วสร้างใหม่"** (deconstruction) ด้วยวิธีการเลือกเล่าเรื่องราวของตัวละครตัวใดตัวหนึ่ง โดยเริ่มต้น

---

[20] พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, *อสุเรนทรจารีตคำพากย์* (สมุทรปราการ: โรงพิมพ์อักษรประเสริฐ, 2515), หน้า 20.

ตั้งแต่ฉากนาฏการแรกที่ตัวละครนั้นแสดงบทบาท แล้วคัดฉากนาฏการต่าง ๆ ซึ่งตัวละครนั้นทำหน้าที่เป็นตัวเดินเรื่อง มาร้อยเรียงต่อเนื่องไปจนกระทั่งถึงฉากนาฏการสำคัญท้ายสุดของตัวละครนั้น ๆ ดังเช่นบทโขนของกรมศิลปากรบางชุด ซึ่งมีผู้คนจำนวนมากคิด และเชื่อว่าเป็นประดิษฐการแรกเริ่มในรัชกาลปัจจุบัน

อาจสังเกตเห็นว่า ตัวบทโขนในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ที่ปรากฏฉบับพิมพ์เป็นรูปเล่ม และสามารถนำมาศึกษาอ้างอิงได้โดยสะดวกนั้น ล้วนแต่เป็นพระราชนิพนธ์ ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทั้งสิ้น ความจำกัดของข้อมูลดังกล่าว อาจเป็นอุปสรรคต่อการพิจารณาภาพรวมของยุคสมัยอยู่บ้าง แต่จุดดีเด่นก็คือ ข้อมูลซึ่งเป็นผลงานเฉพาะบุคคลเช่นนี้ เอื้อประโยชน์ต่อการหาคำตอบว่า **"นาฏยลักษณ์"** (dramatic identifications) อันเป็นลักษณะเฉพาะของงานนาฏยวรรณกรรมที่กวีผู้หนึ่งสร้างขึ้นนั้นเป็นเช่นไร โดยเฉพาะกรณีบทโขนพระราชนิพนธ์อันพร้อมด้วยปริมาณเช่นนี้ มีลักษณะจูงใจให้วิเคราะห์เจาะลึกว่าองค์ความรู้ทางภาษา วรรณกรรม และนาฏยศิลป์ ซึ่งทรงสั่งสมไว้เป็นพระราชประสบการณ์นั้น ส่งผลต่อการประกอบสร้างบทโขนหรือไม่ ดังที่ เสาวณิต วิงวอน ได้เคยศึกษาไว้แล้ว ใน **การศึกษาวิเคราะห์บทโขนเรื่องรามเกียรติ์เมื่อ** พ.ศ. 2519

นอกจากวิทยานิพนธ์ดังกล่าวแล้ว ยังสามารถศึกษาเพิ่มเติมต่อไปได้ด้วยว่า พระราชนิพนธ์บทโขนในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ยังคงดำเนินตามแบบรูปของกระบวนเล่นโขนที่มีมาแต่เดิมหรือไม่ คำตอบที่ได้รับจากการศึกษาจะเป็นประโยชน์อย่างมากต่อการศึกษาบทโขนของกรมศิลปากร ตั้งแต่ยุคฟื้นฟูเรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน ว่ามีนาฏยลักษณ์เช่นไร รับรสนิยมจากอดีตมาบ้างหรือไม่ และคงรักษาแบบรูปไว้ดามเดิม หรือปรับเปลี่ยนใหม่ อีกประการหนึ่งด้วย

สาเหตุที่กล่าวข้ามรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งมีระยะเวลาสั้น ๆ เพียง 9 ปี และรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวอานันทมหิดล อันเป็นระหว่างที่ประเทศไทยอยู่ในภาวะสงครามเกือบตลอดรัชกาลนั้น เพราะมีพื้นฐานความเชื่อว่าแม้ในช่วงดังกล่าวจะมีการสถาปนากรมศิลปากรขึ้นอีกครั้ง (หลัง

จากยุบไประยะหนึ่ง) และมีการเปิดโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ขึ้น (แต่ *"หลักสูตรมิได้กำหนดให้มีการสอนโขน"*[21] ในระยะแรก) ตลอดจนยังคงมีการเล่นโขนอยู่อย่างต่อเนื่อง หรือประปราย ก็ตาม แต่ก็ไม่น่าจะมีตัวบทโขนเกิดขึ้นใหม่ ซึ่งอาจจะเนื่องมาจากที่ *"ผู้ใหญ่ฝ่ายบริหารไม่ชอบการแสดงโขน"*[22] เป็นมูลเหตุใหญ่ รวมทั้งรสนิยมการสร้าง และเสพสิ่งบันเทิง ของผู้ผลิต และผู้ชม ได้เปลี่ยนแปลงไปจากเดิมแล้ว เป็นปัจจัยเหตุเสริมด้วย

จนกระทั่ง เมื่อกรมศิลปากรริเริ่มงาน *"ฟื้นฟูปรับปรุงศิลปทางโขน ละคร และดนตรี"*[23] ใน พ.ศ.2490 จึงเริ่มมีการประกอบสร้างตัวบทสำหรับเล่นโขนขึ้นอีกครั้งหนึ่ง โดยผู้ทรงคุณวุฒิ และผู้เชี่ยวชาญหลายท่านร่วมมือกัน *"ปรุง"*[24] ซึ่งในจำนวนนั้นมีท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ผู้เป็นครูละครรำรวมอยู่ด้วย

การที่ครูละครรำเข้ามามีบทบาทสำคัญในการประกอบสร้างตัวบท และการปรุงบทโขน *"ให้ลงรูปที่ใช้แสดงจริง"*[25] ด้วยวิธี *"เปลี่ยนแปลงแก้ไขไปจากที่นิยมเล่นกันมาแต่ก่อน"*[26] ผนวกเข้ากับ *"ความพยายามปรับปรุงแก้ไข ให้เหมาะสมแก่*

---

[21] ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์, "การวิเคราะห์แนวพระราชดำริและบทบาทของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ในการส่งเสริมทางด้านนาฏศิลป์และดนตรี : การศึกษาเฉพาะกรณีโรงเรียนพรานหลวง ในพระบรมราชูปถัมภ์" (วิทยานิพนธ์ปริญญาครุศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาสารัตถศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2537), หน้า 252.

[22] มนตรี ตราโมท, "ประวัติ นายอาคม สายาคม," ***รวมงานนิพนธ์ ของ นายอาคม สายาคม ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ กรมศิลปากร*** (กรุงเทพมหานคร: รุ่งศิลป์การพิมพ์, 2545), หน้า 393.

[23] ธนิต อยู่โพธิ์, "เมื่อโขนคืนชีพ ศิลปินมลาย," ***บทโขน กรมศิลปากรปรับปรุงแสดง ณ โรงละคอนศิลปากร*** (พระนคร: ห้างหุ้นส่วนจำกัด ศิวพร, 2507), หน้า (14).

[24] ธนิต อยู่โพธิ์, "คำนำ," ***บทโขน ชุด หนุมานอาสา*** (พระนคร: โรงพิมพ์พระจันทร์, 2495), หน้า ข.

[25] เรื่องเดียวกัน, ไม่มีเลขหน้า.

[26] ธนิต อยู่โพธิ์, "เมื่อโขนคืนชีพ ศิลปินมลาย," ***บทโขน กรมศิลปากรปรับปรุงแสดง ณ โรงละคอนศิลปากร***, หน้า (18).

กาลสมัยที่จะดูชมกันได้ ทั้งชาวไทย และชาวต่างประเทศ"[27] นั้น ส่งผลให้บทโขนมีลักษณะใกล้ชิดกับบทละครมากขึ้นกว่าที่เคยเป็นมาอย่างเด่นชัด

จำเป็นต้องกล่าวในที่นี้ด้วยว่า อนุสนธิจากการประกอบสร้างบทโขน ในระยะฟื้นฟูศิลปะการเล่นโขนของกรมศิลปากรนั้น ก็คือ เริ่มมีการ "*จัดทำสูจิบัตรประกอบการแสดงขึ้น ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ชี้แจงให้ผู้ดูได้รู้ถึงลักษณะประเภท และหลักวิชาของโขน*"[28] ตลอดจนมีการนำบทโขนชุดต่าง ๆ ที่ประกอบสร้างขึ้นใหม่นั้น มาตีพิมพ์ และนำออกจำหน่ายด้วย

การทำสูจิบัตรภาษาอังกฤษของกรมศิลปากรดังกล่าว จะเป็นที่มาของการที่ศาสตราจารย์ พลตรี ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช แปลบทโขน ชุด พิเภกสวามิภักดิ์ เป็นภาษาอังกฤษ และพิมพ์ควบคู่กับบทภาษาไทย ในสูจิบัตรโขน เมื่อ พ.ศ.2515 หรือไม่นั้น ไม่มีความสำคัญที่จะต้องหาคำตอบ แต่เหตุที่จำเป็นต้องกล่าวถึง บทโขน ชุด พิเภกสวามิภักดิ์ ซึ่ง ศาสตราจารย์ พลตรี ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช ประกอบสร้างขึ้นใหม่สำหรับ **โขนธรรมศาสตร์** เล่นแทรกไว้ ณ ที่นี้ ก็เพราะเหตุว่า บทโขนดังกล่าว "*ได้นำหลักการละครปัจจุบัน (Modern Drama) มาใช้เน้นให้เห็นธรรมะ (Theme) ของโขนตอนนี้ให้เด่นชัดขึ้น... อีกอย่างหนึ่งที่ได้เปลี่ยนไปโดยเจตนา ก็คือ ลักษณะนิสัยใจคอของพิเภก... ในการแสดงครั้งนี้ ได้ลองให้ทำเพลงกราวในด้วยการเดี่ยวซออู้เพื่อให้เข้ากับอารมณ์ของพิเภก*"[29] ซึ่งนับเป็นประดิษฐการสำคัญของการประกอบสร้างบท และการเล่นโขน ที่ได้รับการยอมรับอย่างกว้างขวาง ดังจะเห็นได้จากการที่กรมศิลปากรนำบทโขนดังกล่าวไปเล่นออกโรงในเวลาต่อมา รวมทั้งใช้กลวิธีบรรเลงเพลงกราวในด้วยการเดี่ยวซออู้ ในการเล่นโขนเกือบทุกชุดที่มีบทพิเภกถูกขับจากลงกา

---

[27] เรื่องเดียวกัน.

[28] เรื่องเดียวกัน, หน้า (19).

[29] ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช, "โขน," ***สูจิบัตรการแสดงโขนสมโภชสมเด็จพระบรมโอรสาธิราชสยามมกุฎราชกุมาร*** (พระนคร: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2515), หน้า 7-8.

อาจกล่าวได้ว่า หลังจากที่ ธนิต อยู่โพธิ์ (ผู้มีบทบาทสำคัญในการปรุงบท ควบคุมการซ้อม และผลิตโขน ในระยะฟื้นฟูศิลปะประเภทนี้) พ้นจากหน้าที่ และความรับผิดชอบในกรมศิลปากรไปแล้ว การประกอบสร้างบทโขนของกรมศิลปากรก็ทิ้งช่วง และขาดตอนไประยะหนึ่ง จนกระทั่งถึงสมัยที่ เสรี หวังในธรรม มีบทบาทสำคัญอยู่ในกองการสังคีต (ซึ่งปัจจุบันเปลี่ยนสถานะและชื่อองค์กรเป็นสำนักการสังคีต) กรมศิลปากรจึงเริ่มผลิตบทโขนขึ้นใหม่อีกหลายชุด ต่อเนื่องสืบมาถึงปัจจุบัน

แม้ในช่วงเวลาดังกล่าว จะมีข้าราชการจำนวนหนึ่งทำหน้าที่ประกอบสร้างบทโขนอยู่ด้วย อาทิ เจริญ เวชเกษม ประพันธ์ สุคนธชาติ ปัญญา นิตยสุวรรณ และ เกษม ทองอร่าม เป็นต้น แต่ก็อาจกล่าวได้ว่าบทโขนชุดที่ได้รับความนิยมจากผู้ชม มักจะเป็นผลงานของ เสรี หวังในธรรม เสียเป็นส่วนใหญ่ ซึ่งอาจเป็นผลอันสืบเนื่องมาจากแนวคิดหลักในการประกอบสร้างบท *ที่มุ่งเน้นความสำคัญไปที่ผู้ชมหรือการตอบสนองความต้องการของผู้ชมหรือผู้รับสาร เพื่อความพึงพอใจที่จะเกิดขึ้น (Audience's Oriented)*[30] ก็เป็นได้

แนวคิดของ เสรี หวังในธรรม นี้ น่าจะส่งผลโดยตรงต่อความเปลี่ยนแปลงนาฏยลักษณ์ของบทโขนของกรมศิลปากรอยู่มาก ดังเป็นที่ประจักษ์กันโดยทั่วไปว่านาฏยลักษณ์ของบทโขนสมัย ธนิต อยู่โพธิ์ นั้น มี "จุดเด่น" (highlight) อยู่ที่การมีระบำ (ทั้งประเภทมีบทร้อง และไม่มี) แทรกอยู่เสมอ ส่วนตัวบทสมัยหลัง ที่ เสรี หวังในธรรม ประกอบสร้างขึ้นนั้น จุดเด่นจะอยู่ที่การเล่าเรื่องใหม่ และแทรกตลกโขน ซึ่งมีทั้งที่เขียนตัวบทไว้ก่อนแล้วสำหรับเป็นแนวทางการเล่น และระบุไว้ในตัวบทเพียงว่า *"- เจรจาติดตลก -"* เท่านั้น

ตลอดระยะเวลา 200 กว่าปี แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ โขนมีความเปลี่ยนแปลงไปในเกือบจะทุกด้าน ไม่ว่าจะเป็น ตัวบทโขน กระบวนเล่นโขน การพากย์ – เจรจา

---

[30] วราลี จิรชัยศรีม "แนวทางการส่งเสริมและปรับประสานสื่อนาฏยศิลปผ่านสื่อโทรทัศน์" (วิทยานิพนธ์ปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาการสื่อสารมวลชน บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2537), หน้า 9.

และขับร้องประกอบการเล่นรวมทั้งเวที ฉาก และเครื่องแต่งกาย ไม่เว้นแม้แต่การเลือกใช้กระบวนทัศน์ต่าง ๆ มาศึกษาตัวบท และกระบวนเล่นโขนด้วย

เนื้อหาข้างต้นนี้ คือ ส่วนหนึ่งของการพยายามทดลองศึกษาบทโขนสมัยรัตนโกสินทร์ ผ่านนาฏยกระบวนทัศน์ ซึ่งช่วยให้ความกระจ่างได้ตามสมควรว่าปัจจัยสำคัญที่ทำให้กระบวนเล่นโขน มีความเปลี่ยนแปลงไปจากเดิมนั้น มีสาเหตุมาจากความเปลี่ยนแปลงของการประกอบสร้างบทโขนนั้นเอง