บทที่ 3
พระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย

วงวรรณกรรมไทยยกย่องว่าช่วงสมัยรัชกาลที่ 2 เป็นยุคทองของวรรณคดีไทย มีความดีเด่นเสมอด้วยครั้งสมเด็จพระนารายณ์มหาราชและสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ ดังที่ น.ม.ส. ทรงสดุดีพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยไว้ในพระนิพนธ์สามกรุงว่า

หลายอย่างต่างแยบไท้	อุปถัมภ์
ศิลปะวิศวกรรม	กอบเกื้อ
บทกลอนละครรำ	วางรูป
กวีรัตน์วัฒนเชื้อ	เชิดชั้นวรรณคดี

เหตุผลที่ทำให้การฟื้นฟูและส่งเสริมวรรณกรรมสมัยนั้นประสบความสำเร็จก็คือ มีการจัดตั้งกวีขึ้นในราชสำนัก มีพระเจ้าอยู่หัวเป็นองค์ประธาน จัดสรรงานวรรณคดีให้กวีรับไปแต่งตามความถนัด แล้วยังโปรดให้นำมาอ่านในที่ประชุมเพื่อวิจารณ์ แก้ไข ปรับปรุงให้ได้ผลงานที่เป็นที่ยอมรับกันว่าดีที่สุดแล้วจึงตราเป็น "พระราชนิพนธ์"

พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยจึงมีลักษณะคล้ายกับพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 กล่าวคือมีทั้งเรื่องที่ทรงพระราชนิพนธ์เอง และเรื่องที่ให้พระราชวงศานุวงศ์และกวีในราชสำนักช่วยกันแต่ง ซึ่งถ้าจะแบ่งประเภทของพระราชนิพนธ์ออกตามประเภทของคำประพันธ์ ก็จะแบ่งได้ 2 ประเภทดังนี้

1. กาพย์

พระราชนิพนธ์ที่เป็นกาพย์นี้มีอยู่ไม่มาก อาจเป็นเพราะโปรดกลอนมากกว่า หรือกลอนเป็นที่นิยมมากกว่าก็ได้ มีพระราชนิพนธ์กาพย์เห่เรือชมเครื่องคาวหวานและบทพากย์รามเกียรติ์ 4 ตอน คำพากย์นี้ถ้าเทียบกับแบบของการแต่งกลอน ก็น่าจะเรียกได้ว่า "คำฉันท์" แต่ถ้าเทียบกับแบบกวีนิพนธ์ในหนังสือฉันทลักษณ์ก็เรียกได้ว่า "กาพย์" เพราะเป็นคำพากย์มีลักษณะเหมือนกาพย์ 3 ชนิด คือกาพย์ฉบัง กาพย์ยานี และกาพย์สุรางคนางค์

2. กลอน แยกออกเป็น

2.1 *กลอนเสภา* ได้แก่เสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน

2.2 *กลอนบทละคร* ได้แก่

บทละครใน	เรื่อง	อิเหนา
		รามเกียรติ์
		อุณรุท (ไม่ได้ตีพิมพ์)
บทละครนอก	เรื่อง	ไกรทอง
		คาวี
		ไชยเชษฐ์
		มณีพิชัย
		สังข์ทอง
		สังข์ศิลป์ชัย

บทละครนอกเรื่องสังข์ศิลป์ชัยนี้เดิมเป็นบทละครนอกสมัยกรุงศรีอยุธยา กล่าวกันว่า พระเจ้าลูกเธอ กรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ทรงพระนิพนธ์ปรับปรุงจากของเดิม พระบาทสมเด็จพระ-พุทธเลิศหล้านภาลัยทรงแก้ไขเล็กน้อย แล้วตราเป็นพระราชนิพนธ์

วรรณคดีที่เป็นพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยส่วนใหญ่เป็นวรรณคดีที่แต่งขึ้นเพื่อความบันเทิง คือแต่งขึ้นเพื่อให้อ่าน ให้ขับร้องให้เกิดความเพลิดเพลินและได้รับอรรถรส นอกจากนี้วรรณคดีส่วนหนึ่งยังแต่งขึ้นเพื่อจุดประสงค์อย่างหนึ่งโดยเฉพาะ คือนำมาใช้ในการละเล่น เช่นละคร โขน เสภา ซึ่งความบันเทิงของผู้อ่าน ผู้ฟัง จะมีขึ้นได้อย่างสมบูรณ์ก็ต่อเมื่อได้ฟังและชมการแสดงประกอบด้วย

วิธีที่ทรงพระราชนิพนธ์วรรณคดี

ในแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยเป็นระยะที่ไม่มีสงคราม พระองค์จึงทรงทะนุบำรุงการละครและวรรณคดีได้อย่างเต็มที่ ดังที่ปรากฏในพระราชกรณียกิจว่า "เวลาบ่ายห้าโมงเสด็จออกฟังรายงานบ้าง ทรงพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์บ้าง อิเหนาบ้าง....พอย่ำยามก็เสด็จขึ้นทอดพระเนตรละคร"[1]

เล่ากันว่า ในการทรงพระราชนิพนธ์นั้น พระองค์ทรงเลือกสรรเจ้านายและข้าราชการที่เป็นกวีชำนาญกลอนไว้สำหรับทรงปรึกษา มีจำนวนประมาณ 6–7 คนด้วยกัน คือ

---

[1] เจ้าพระยาทิพากรวงศ์ พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 2 (พระนคร : คุรุสภา 2504) หน้า 203.

พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อครั้งดำรงพระยศเป็นพระเจ้าลูกยาเธอกรมหมื่นเจษฎาบดินทร์

เจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษมนตรี

ขุนสุนทรโวหาร (ภู่)

กรมหมื่นสุรินทรรักษ์

พระยาไชยวิชิต (เผือก) เวลานั้นเป็นจมื่นไวยวรนาถ

วิธีที่ทรงพระราชนิพนธ์นั้น ถ้าเรื่องตอนไหนที่จะไม่ทรงพระราชนิพนธ์เอง ก็พระราชทานให้กวีที่ปรึกษาเหล่านั้นรับตัดตอนไปแต่ง แต่ก็คงจะมีน้อย คงจะทรงพระราชนิพนธ์เองเป็นส่วนใหญ่ ตอนไหนที่ทรงพระราชนิพนธ์แล้วหรือกวีที่ได้รับไปแต่งแล้วนำมาถวาย ก็เอามาอ่านหน้าพระที่นั่งในที่ประชุม และกวีเหล่านั้นช่วยกันแก้ไขอีกชั้นหนึ่ง

เมื่อทรงพระราชนิพนธ์เรื่องอิเหนา มีเรื่องเล่ากันมาว่า พระราชทานตอนนางบุษบาชมศาลเล่นธารให้กรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ไปทรงแต่ง ครั้นทรงแต่งแล้วถึงวันจะอ่านถวาย เมื่อเวลายังไม่เสด็จออก ได้รับสั่งวานสุนทรภู่ให้ช่วยอ่านตรวจแก้ไขเสียก่อน สุนทรภู่อ่านแล้วกราบทูลว่าดีแล้ว ครั้นถึงเวลาอ่านถวาย มีในบทที่ทรงแต่งมาแห่งหนึ่งว่า

"น้ำใสไหลเย็นแลเห็นตัว ปลาแหวกกอบัวอยู่ไหวไหว"

สุนทรภู่ติว่าความยังไม่สนิท ขอแก้เป็น

"น้ำใสไหลเย็นเห็นตัวปลา ว่ายแหวกปทุมาอยู่ไหวไหว"

พอเสด็จขึ้นแล้ว กรมหมื่นเจษฎาบดินทร์กริ้วสุนทรภู่ว่า เมื่อทรงขอให้ตรวจทำไมไม่แก้ไขแกล้งนิ่งไว้ติหักหน้าเล่น ต่อมาอีกครั้งหนึ่งเมื่อทรงพระราชนิพนธ์เรื่องสังข์ทอง กรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ทรงรับตอนท้าวสามนต์ปรารถนาจะให้ธิดาเลือกคู่ ทรงนิพนธ์ตอนหนึ่งว่า

"จำจะปลูกผึ้งเสียยังแล้ว ให้ลูกแก้วสมมาตปรารถนา"

พอถึงเวลาอ่านถวาย สุนทรภู่ก็ทักขึ้นว่า "ลูกปรารถนาอะไร" กรมหมื่นเจษฎาบดินทร์จึงทรงแก้เป็น

"จำจะปลูกผึ้งเสียยังแล้ว ให้ลูกแก้วมีคู่เสน่หา"

พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยก็ทรงเห็นชอบตามสุนทรภู่ ทำให้กรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ทรงขัดเคืองโดยเข้าพระทัยว่าสุนทรภู่แกล้งว่าให้กระทบถึงพระองค์

เหตุการณ์ที่สุนทรภู่ถูกกรมหมื่นเจษฎาบดินทร์กริ้วทั้งสองคราวนี้ ทำให้สันนิษฐานได้ว่าขณะที่สุนทรภู่เข้ารับราชการนั้นคงจะเป็นเวลาที่เริ่มทรงพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ คือไม่ได้ทรงพระราชนิพนธ์เรื่องใดเรื่องหนึ่งให้จบไปแล้วจึงขึ้นเรื่องใหม่ คงจะทรงเรื่องอิเหนาในตอนต้นรัชกาล คือประมาณ พ.ศ. 2354-2356 น่าจะได้ทรงมาถึงตอนศึกกะหมังกุหนิง หรือตอนอิเหนาขึ้นเฝ้า ยังไม่ถึงตอนใช้บนคือตอนบุษบาเล่นธารก็เปลี่ยนมาทรงเรื่องรามเกียรติ์ เหตุที่เปลี่ยนมาทรงเรื่องรามเกียรติ์คงเป็นเพราะมีพระราชประสงค์จะทรงอิเหนาทั้งเรื่อง แต่เป็นเรื่องยาวซึ่งกินเวลามาก จึงทรงพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์เป็นตอน ๆ เพื่อนำมาเล่นละคร โดยจับตั้งแต่ตอนหนุมานถวายแหวน พอดีสุนทรภู่เข้ารับราชการเป็นอาลักษณ์ จึงมีโอกาสแต่งถวายให้พอพระราชหฤทัยเป็นครั้งแรก ตอนที่นางสีดาผูกคอตาย โดยที่กวีที่ปรึกษาอื่น ๆ ไม่สามารถแต่งถวายได้ตามพระราชประสงค์ เพราะบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 มีคำกลอนว่า

เอาภูษาผูกศอให้มั่น　　แล้วพันกับกิ่งโศกใหญ่
หลับเนตรดำรงปลงใจ　　อรไทก็โจนลงมา ฯ

ฯ2 คำ ฯ เชิดฉิ่ง

บัดนั้น　　วายุบุตรวุฒิไกรใจกล้า
ครั้นเห็นองค์อัครกัลยา　　ผูกศอโจนมาก็ตกใจ
ตัวสั่นเพียงสิ้นชีวิต　　ร้อนจิตดังหนึ่งเพลิงไหม้
โลดโผนโจนลงตรงไป　　ด้วยกำลังว่องไวทันที ฯ

ฯ4 คำ ฯ เชิด

ครั้นถึงจึงแก้ภูษาทรง　　ที่ผูกศอองค์พระลักษมี
หย่อนลงยังพื้นปัถพี　　ขุนกระบี่ก็โจนลงมา

บทนี้พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงติว่า กว่าหนุมานจะเข้าไปแก้ได้ก็นานนักนางสีดาจะต้องตายเสียแล้ว ไม่สมเหตุสมผล จึงทรงแก้ความใหม่เป็น

จึงเอาผ้าผูกพันกระสันรัด　　เกี่ยวกระหวัดกับกิ่งโศกใหญ่

เมื่อทรงได้เท่านี้ก็จนพระทัย ทรงนึกหาคำและความที่กระชับมาต่อไม่ได้ กวีที่ปรึกษาอื่น ๆ ก็ไม่สามารถแต่งถวายตามพระราชประสงค์ เมื่อกวีสำคัญ ๆ จนปัญญา พระองค์ก็ตรัสถามสุนทรภู่ สุนทรภู่ก็แต่งถวายต่อได้ทันทีว่า

ชายหนึ่งผูกศออรไท แล้วทอดองค์ลงไปจะให้ตาย
บัดนั้น วายุบุตรแก้ได้ดังใจหมาย

พอได้พึ่งก็เป็นที่พอพระทัย ต่อมาทรงพระราชนิพนธ์ถึงตอนศึกทศกัณฐ์ครั้งแรก ทัพสิบขุนสิบรถ ทรงพรรณนารถศึกของทศกัณฐ์ว่า

รถเอยรถที่นั่ง บุษบกบัลลังก์ตั้งตระหง่าน
กว้างยาวใหญ่เท่าเขาจักรวาล ยอดเยี่ยมเทียมวิมานเมืองแมน
ดุมวงกงหันเป็นควันคว้าง เทียมสิงห์วิ่งวางช้างละแสน
สารถีขี่ขับเข้าดงแดน พื้นแผ่นดินกระเด็นไปเป็นจุณ

พระองค์ทรงเห็นว่าความพรรณนาเพียงเท่านี้สั้นเกินไปสำหรับการกล่าวถึงรถศึกที่ใหญ่โตโอ่อ่า มีพลังและอำนาจ แต่จนแก่ความคิดที่จะหาเนื้อความมาแต่งให้เข้ากันสนิท จึงทรงให้สุนทรภู่แต่งถวาย สุนทรภู่แต่งต่อว่า

นทีตีฟองนองระลอก คลื่นกระฉอกกระฉ่อนชลข้นขุ่น
เขาพระเมรุเอนเอียงอ่อนละมุน อนนต์หนุนดินดานสะท้านสะเทือน
ทวยหาญโห่ร้องก้องกัมปนาท สุธาวาสไหวหวั่นลั่นเลื่อน
บดแสงสุริยันตะวันเดือน คลาดเคลื่อนจัตุรงค์ตรงมา

ด้วยเหตุนี้เองสุนทรภู่จึงได้รับพระมหากรุณาให้เป็นกวีที่ปรึกษา ตำแหน่งขุนสุนทรโวหาร และโปรดสุนทรภู่เป็นพิเศษ

พอกลับไปทรงเรื่องอิเหนาต่อ ถึงตอนบุษบาเล่นธาร จึงเกิดเรื่องการ "ติหักหน้า" ต่อหน้าพระที่นั่ง ตอนนี้สุนทรภู่ได้เป็นคนโปรดแล้ว จึงกล้าทักท้วงพระเจ้าลูกยาเธอ ซึ่งเป็นเจ้านายสำคัญพระองค์หนึ่ง

ประมาณ พ.ศ. 2357–พ.ศ. 2361 หรืออาจจะถึง 2363 เข้าใจว่าเป็นระยะที่ทรงพระราชนิพนธ์บทละครอิเหนากับรามเกียรติ์จบ แล้วจึงทรงบทละครนอกเป็นลำดับมา 5 เรื่อง

ประมาณ พ.ศ. 2362 สร้างสวนขวา คงจะเริ่มมีการเล่นเสภาหน้าพระที่นั่งกัน ในระยะนี้พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยคงจะทรงพระราชนิพนธ์บทเสภาขุนช้างขุนแผน ตอนที่ 17, 18 คือตอนขุนแผนพานางวันทองหนี และเหล่ากวีที่ปรึกษาแต่งตาม คือกรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ทรงตอนที่ 19, 20 คือ ตอนขุนช้างตามวันทอง ตอนที่ 21, 22, 23 ตอนขุนแผนลุแก่โทษและเป็น

ความ คงจะเป็นบทพระนิพนธ์ของพระเจ้าน้องยาเธอ กรมหมื่นศักดิพลเสพย์ แล้วสุนทรภู่จึงแต่งตอนที่ 24 คือตอนกำเนิดพลายงาม บทเสภาตอนที่ 24 นี้สุนทรภู่คงจะแต่งต่อจากสมัยที่ทรงพระราชนิพนธ์บทละครนอกแล้ว เนื่องจากมีกลอนตอนหนึ่งที่กล่าวถึงสมเด็จพระพันวษา ตอนจะพระราชอภัยโทษให้ขุนแผน เพราะเห็นหน้าพลายงาม แต่ก็ไม่ได้พระราชทาน เพราะ

"ให้เคลิ้มพระองค์ทรงกลอนละครนอก นึกไม่ออกเวียนวงให้หลงใหล"

อันพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยนั้น ไม่ว่าจะเป็นเสภาหรือบทละคร มีข้อสังเกตได้อย่างหนึ่งว่า เวลาที่จะทรงเรื่องใดถ้ามีบทเดิมอยู่จะทรงเอาบทเดิมมาตรวจตราก่อน ถ้าความในบทเดิมดีอยู่แล้วเป็นไม่ทรงทิ้งเสียเลย หรือถ้าทรงปรับปรุงให้ไพเราะขึ้นได้ก็จะอาศัยความในบทเดิมนั้น พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ทรงรวบรวมวรรณคดีเก่า และทรงนำวรรณคดีสำคัญ ๆ มาชำระ ปรับปรุง หรือแต่งใหม่ ดังนั้นพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้า-นภาลัยจึงทรงมีโอกาสที่จะนำต้นฉบับวรรณคดีเหล่านั้นมาพิจารณาปรับปรุงให้มีคุณภาพทางวรรณศิลป์ยิ่งขึ้น ประกอบกับบ้านเมืองมีความสงบเรียบร้อย จึงมีการฟื้นฟูและทำนุบำรุงการละเล่นหลายอย่าง

การละเล่นที่นับว่าสำคัญและเป็นที่นิยมกันอย่างแพร่หลายในสมัยพระบาทสมเด็จพระ-พุทธเลิศหล้านภาลัย ได้แก่การขับเสภาและการละคร อันมีส่วนช่วยให้เกิดวรรณคดีที่ยิ่งใหญ่และมีคุณค่าล้นเหลือสุดที่จะประมาณได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการละคร ซึ่งเป็นวัฒนธรรมที่ตกทอดสืบมาจนถึงสมัยปัจจุบัน

วรรณคดีที่เป็นพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ส่วนใหญ่เป็นวรรณคดีที่ใช้ในการแสดงละคร จึงควรที่จะได้ศึกษาถึงการละคร โดยเฉพาะอย่างยิ่งละครรำพอเป็นแนวทางดังต่อไปนี้

ละครรำ

ละครรำหมายถึงละครที่ใช้ศิลปะการร่ายรำดำเนินเรื่อง กำเนิดของละครรำนั้นเป็นที่เข้าใจกันว่าละครชาตรีเก่าแก่ที่สุด ต่อมาก็มีวิวัฒนาการขยายตัวออกไปเป็นละครนอกและละครในตามลำดับ ในที่นี้จะได้กล่าวถึงเฉพาะละครนอกกับละครในเท่านั้น เพราะเป็นการละเล่นที่เฟื่องฟูขึ้นหน้าขึ้นตาในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย

การเล่นละครรำนั้น ส่วนประกอบที่สำคัญที่สุดก็คือ การฟ้อนรำ ท่ารำที่เป็นแบบฉบับมาตรฐานคงจะพัฒนาขึ้นเป็นอันมากในสมัยกรุงศรีอยุธยา เมื่อมีละครชาตรีและละครนอกแพร่หลาย

แล้ว พอเกิดละครในขึ้น ท่ารำของละครก็จะมีความเปลี่ยนแปลงไปในด้านความประณีตบรรจงมากขึ้น ศิลปะการฟ้อนรำนี้คนไทยเราได้รับอิทธิพลมาจากอินเดีย และได้ดัดแปลงเสียใหม่ให้เข้ากับบุคลิกรสนิยม และแบบแผนการดำเนินชีวิตของคนไทย จนเป็นแบบแผนของไทยเองอย่างสมบูรณ์ แบบแผนของนาฏศิลป์ไทยส่วนใหญ่มีลีลาที่เชื่องช้า สง่างาม มองดูสุขุมละเอียดอ่อนมากกว่าที่จะมีการเคลื่อนไหววิ่งเต้น ท่ารำของไทยใช้ส่วนต่าง ๆ ของร่างกายเคลื่อนไหวในลักษณะต่าง ๆ กัน คือ ส่วนใบหน้า นัยน์ตา ศีรษะ ไหล่ แขน มือ นิ้ว ขาและเท้า และกำหนดให้เห็นท่ารำที่ดูงดงามได้ส่วนสัด เหมาะกับเพลงรำ บางท่าก็มีชื่อเรียกเฉพาะ บางท่าก็ไม่มีชื่อ ท่ารำต่าง ๆ ที่เป็นแบบแผนนี้มีมานานมากแล้ว ต่อมาในสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ เจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษมนตรีทรงคิดจัดท่ารำ โดยนำท่ารำพื้นฐานแต่เดิมมาปรุงแต่งดัดแปลง จัดลีลาท่วงท่าให้ดูงดงามขึ้น ทั้งอาจจะได้คิดท่าใหม่ ๆ ขึ้นโดยยึดตามแบบแผนเดิมด้วยก็ได้

ท่ารำของไทย

แบ่งเป็นประเภทใหญ่ ๆ ได้ 3 ประเภท คือ

1. **รำหน้าพาทย์**

หมายถึงการรำประกอบทำนองเพลงหน้าพาทย์ต่าง ๆ เพลงหน้าพาทย์ คือเพลงที่มีปี่พาทย์บรรเลงเป็นหลัก เพลงปี่พาทย์แต่ละเพลงจะมีความหมาย จังหวะ ทำนอง แตกต่างกัน ท่ารำหน้าพาทย์ก็จะแสดงอารมณ์ไปตามความหมายและอารมณ์ของเพลงด้วย เช่น ท่ารำในเพลงคุกพาทย์มักแสดงอิทธิฤทธิ์ ความมีอำนาจ ผาดแผลงศักดานุภาพ ท่ารำในเพลงโอด จะแสดงอาการโศกสลด ร้องไห้เช็ดน้ำตา ท่ารำในเพลงบาทสกุณีแสดงความสง่างาม ท่ารำในเพลงแผละแสดงให้เห็นการโบยบิน แต่เพลงหน้าพาทย์บางเพลงอาจเปลี่ยนแปลงท่ารำไปได้ แล้วแต่เหตุการณ์และอารมณ์ เช่น ท่ารำในเพลงเสมอ เพลงฉิ่ง เพลงเชิด เป็นต้น

2. **รำใช้บท**

หมายถึงการรำทำท่าไปตามถ้อยคำในบทร้อง บทพากย์ หรือเจรจา ตลอดจนการรำแทนคำพูดโดยไม่มีบทร้องด้วย เช่น

ถ้าผู้เล่นทอดแขนไปข้างหน้า งอศอกนิด ๆ ตั้งข้อมือให้ฝ่ามือหันออกไปข้างนอกแล้วสั่นฝ่ามือไปมา หมายความว่าปฏิเสธ หรือเท่ากับพูดว่าไม่มี ไม่ดี ไม่เอา ไม่ใช่ ไม่รู้ ไม่กลัว ฯลฯ หรือคำปฏิเสธอื่น ๆ ในทำนองเดียวกัน

ถ้าผู้เล่นแบมือ ทอดแขน กวักผ่ามือเข้ามาหาตัว หมายความว่าเรียกให้เข้ามาหา

ถ้าผู้เล่นม้วนมือแบออกไป หมายความว่าสั่ง หรือบอกให้ออกไป

ถ้าผู้เล่นแบมือทั้งสอง ทอดแขนออกไปข้างหน้า แล้วม้วนข้อมือพลิกแบผาย หงายฝ่ามือทั้งสองออกไปข้างหน้า หมายความว่าตาย

ถ้าผู้เล่นแบฝ่ามือทั้งสอง ไขว้มือก่ายซ้อนกัน แล้วเอาฝ่ามือทั้งสองประทับไว้ที่ทรวงอก หมายความว่ารัก หรือกำลังมีความรัก

ถ้าผู้เล่นเอาฝ่ามือทั้งสองที่ประทับอยู่ที่ทรวงอกนั้นตบลงถี่ ๆ ที่หน้าอก หมายความว่ากำลังเดือดเนื้อร้อนใจ

ถ้าผู้เล่นเอามือทั้งสองข้างไขว้โอบไว้ที่สะเอวของตนแล้วเดินช้า ๆ หมายความว่ากำลังมีทุกข์โศก

ถ้าผู้เล่นยกมือขวาขึ้นแล้วกางนิ้วหัวแม่มือออกไปจากนิ้วทั้งสี่ แล้วใช้ช่องว่างระหว่างนิ้วหัวแม่มือกับนิ้วชี้คร่อมแตะไว้ที่หน้าผาก หมายความว่ากำลังร้องไห้ และถ้าหากสะท้อนลำตัวขึ้นลงไปมาพร้อมกันด้วย หมายความว่ากำลังสะอึกสะอื้น

ถ้าผู้เล่นใช้มือซ้ายจีบนิ้วยกขึ้นมาใกล้ริมฝีปากบน หมายความว่ายิ้มหรือดีใจ และถ้าหากสะท้อนลำตัวไปพร้อมกันด้วย หมายความว่ากำลังหัวเราะ

ถ้าผู้เล่นใช้ฝ่ามือหนึ่งมือใดสีไปมาที่ก้านคอตอนใต้หู ส่วนอีกมือหนึ่งกำนิ้วทั้งสี่ไว้ แล้วใช้นิ้วฟาดแขนลงไปข้างหน้า พร้อมกับกระทืบเท้าลงไปบนพื้น หมายความว่าโกรธ[1]

นอกจากนี้คำพูดบางคำก็สามารถใช้ท่ารำแตกต่างกันได้ แล้วแต่ผู้รำจะเลือกใช้ให้เหมาะกับโอกาส เช่นคำที่เกี่ยวกับความงาม อาจใช้ท่าเฉิดฉิน ท่าอำไพ หรือท่าผาลาเพียงไหล่ ก็ได้

3. ท่ารำต่าง ๆ

หมายถึงท่ารำอีกชุดหนึ่งซึ่งกำหนดเรียกชื่อเป็นท่า ๆ ไป ได้แก่ท่ารำในแม่บท ดังที่ปรากฏในกลอนตำราที่เรียกกันว่า "แม่บทใหญ่" ดังนี้

เทพประนม, ปฐม, พรหมสี่หน้า	สอดสร้อยมาลา, ช้านางนอน
ผาลาเพียงไหล่, พิสมัยเรียงหมอน	กังหันร่อน, แขกเต้าเข้ารัง
กระต่ายชมจันทร์, จันทร์ทรงกลด	พระรถโยนสาร, มารกลับหลัง

1 ธนิต อยู่โพธิ์. โขน (พระนคร: กรมศิลปากร 2500). หน้า 126-7.

เยื้องกราย, ฉุยฉายเข้าวัง	มังกรเลียบท่ามุจลินท์
กินนรรำ, ช้ำช้างประสานงา	ท่าพระรามาก่งศิลป์
ภมรเคล้า, มัจฉาชมวาริน	หลงใหลได้สิ้น, หงส์ลินลา
ท่าโตเล่นหาง, นางกล่อมตัว	รำยั่ว, ชักแป้งผัดหน้า
ลมพัดยอดตอง, บังพระสุริยา	เหราเล่นน้ำ, บัวชูฝัก
นาคาม้วนหาง, กวางเดินดง	พระนารายณ์ฤทธิรงค์ขว้างจักร
ช้างหว่านหญ้า, หนุมานผลาญยักษ์	พระลักษณ์แผลงอิทธิฤทธี
กินนรฟ้อนฝูง, ยูงฟ้อนหาง	ขัดจางนาง, ท่านายสารถี
ตระเวนเวหา, ขี่ม้าตีคลี	ตีโทนโยนทับ, งูขว้างค้อน
รำกระบี่สี่ท่า, จีนสาวไส้	ท่าชนีร่ายไม้, ทิ้งขอน
เมขลาล่อแก้วกลางอัมพร	กินนรเลียบถ้ำ, หนังหน้าไฟ
ท่าเสือทำลายห้าง, ช้างทำลายโรง	โจงกระเบนตีเหล็ก, แทงวิสัย
กรดสุเมรุ, เครือวัลย์พันไม้	ประลัยวาต, คิดประดิษฐ์ทำ
กระหวัดเกล้า, ขี่ม้าเลียบค่าย	กระต่ายต้องแร้วแคล้วถ้ำ
ชักซอสามสายย้ายลำนำ	เป็นแบบรำแต่ก่อนที่มีมา[1]

นอกจากนี้ยังมีท่ารำใน "แม่บทเล็ก" อีกชุดหนึ่ง ซึ่งคล้ายคลึงกันแต่มีท่ารำน้อยกว่ามาก โดยนำเอาเนื้อเพลงพระทองมาจากบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 ดังนี้

เทพประนม, ปฐม, พรหมสี่หน้า	สอดสร้อยมาลาเฉิดฉิน
ทั้งกวางเดินดง, หงส์บิน	กินรินเลียบถ้ำอำไพ
อีกช้านางนอน, ภมรเคล้า	แขกเต้า, ผาลาเพียงไหล่
เมขลาโยนแก้วแววไว	มยุเรศฟ้อนในอัมพร
ลมพัดยอดตอง, พรหมนิมิตร	ทั้งพิสมัยเรียงหมอน
ย้ายท่ามัจฉาชมสาคร	พระสี่กรขว้างจักรฤทธิรงค์
ฝ่ายว่านนทุกก็รำตาม	ด้วยความพิสมัยใหลหลง
ถึงท่านาคาม้วนหางวง	ก็ซัดลงถูกเพลาเข้าทันใด

1 ตำราฟ้อนรำ ฉบับเรียบเรียงในหอพระสมุดวชิรญาณสำหรับพระนคร. หน้า (40–41)

ดนตรีและเพลงร้อง

ส่วนประกอบสำคัญของการเล่นละครของไทยอีกอย่างหนึ่งก็คือ ดนตรีและเพลงร้อง เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการเล่นละคร เรียกว่า ปี่พาทย์ ซึ่งหมายถึงเครื่องดนตรีที่ใช้ตี เป่า ปี่พาทย์ที่บรรเลงประกอบการเล่นละครรำตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยามี 2 ประเภท คือปี่พาทย์สำหรับบรรเลงประกอบการเล่นละครชาตรี เรียกว่า ปี่พาทย์ชาตรี และปี่พาทย์สำหรับบรรเลงประกอบการเล่นละครนอก ละครใน เรียกว่า ปี่พาทย์เครื่องห้า

ปี่พาทย์เครื่องห้า ประกอบด้วยเครื่องดนตรีดังนี้

1. ปี่ เป็นเครื่องดนตรีสำหรับเป่า มักทำด้วยไม้แก่นหรือไม้จริง เช่นไม้ชิงชันและไม้พะยูง กลึงให้เป็นรูปบานหัวบานท้ายและตรงกลางป่อง ข้างในเจาะกลวงตลอดทั้งเลา ตอนหัวที่ใส่ลิ้นเจาะรูเล็กกว่าตอนปลาย ทั้งตอนหัวและตอนปลายนี้เขาเอาชันมาหล่อเสริมขึ้นอีกข้างละประมาณครึ่งเซนติเมตร เรียกว่า "ทวน" ตอนหัวเรียกว่า "ทวนบน" ตอนปลายเรียกว่า "ทวนล่าง" ส่วนตอนกลางที่ป่องออกมานั้น เจาะรูนิ้วสำหรับเปลี่ยนเสียงเรียงลงมาตามข้าง ๆ เลาปี่ 6 รู โดยเจาะรูตอนบนเรียงลงมา 4 รู แล้วเว้นระยะเล็กน้อย เจาะรูตอนล่างอีก 2 รู ตอนกลางของเลาปี่มักกลึงขวั้นเป็นเกลียวคู่ 14 คู่ เว้นระยะพองาม ตอนหัวและตอนปลายขวั้นอีกข้างละ 4 เกลียว เกลียวขวั้นเหล่านี้มีไว้สำหรับกันลื่น และทำให้รูปร่างของปี่น่าดูขึ้น

ที่รูสำหรับเป่าตอนทวนบนใส่ลิ้นซึ่งทำด้วยใบตาลซ้อนกัน 4 ชั้น ตัดเป็นรูปกลมผูกติดกับท่อลมเล็ก ๆ ท่อลมนี้เรียกว่า "กำพวด" ทำด้วยทองเหลือง เงิน นาก หรือโลหะอย่างอื่น ยาวประมาณ 5 เซนติเมตร วิธีผูกเชือกให้ลิ้นใบตาลติดกับกำพวดนั้นเรียกว่า "ผูกตะกรุดเบ็ด" ตรงหัวกำพวดที่จะสอดเข้าไปในช่องทวนบนของปี่โตกว่าทางที่ผูกลิ้นใบตาลเล็กน้อย มักใช้เส้นด้ายถักหรือเคียน แล้วสอดเข้าไปในเลาปี่พอมิดที่พันด้าย

2. ฆ้องวง เป็นเครื่องดนตรีสำหรับตี ตัวฆ้องวงใช้ต้นหวายโป่งทำเป็นร้าน สูงประมาณ 24 เซนติเมตร หวายเส้นนอกกับหวายเส้นใน ห่างกันประมาณ 14–17 เซนติเมตร ดัดให้โค้งเป็นวงล้อมไปเกือบรอบตัวคนนั่งตี มีช่องไว้สำหรับเป็นทางเข้าอยู่ข้างหลังคนตี ช่องนี้กว้างประมาณ 20–30 เซนติเมตร ขนาดของวงกว้างจากขอบวงในทางซ้ายไปถึงขอบวงในทางขวา กว้างประมาณ 82 เซนติเมตร จากขอบวงด้านหน้าไปถึงด้านหลังกว้างประมาณ 66 เซนติเมตร เพื่อให้คนตีนั่งขัดสมาธิเวลาตีได้สบาย แล้วเจาะรูลูกฆ้อง ใช้เชือกหนังร้อยผูกกับเรือนฆ้องให้ปุ่มลูกฆ้องหงายขึ้น ผูกเรียงลำดับขนาดลูกต้นไปหาลูกยอด คือตั้งแต่ลูกใหญ่ไปหาลูกเล็ก ลำดับเสียงจากต่ำไปหาสูง ฆ้อง

วงหนึ่งมีจำนวน 16 ลูก ลูกฆ้องวัดเส้นผ่าศูนย์กลางได้ประมาณ 12 เซนติเมตร อยู่ทางขวามือด้านหลังของผู้ตี เวลาตีใช้ไม้ตีทำด้วยแผ่นหนังตัดเป็นรูปวงกลมเจาะกลาง สอดด้ามไม้สำหรับมือถือ ฆ้องวงหนึ่งใช้ไม้ตี 2 อันโดยถือข้างละมือ

ในสมัยกรุงศรีอยุธยา ฆ้องวงมีขนาดเดียว ใช้บรรเลงผสมวงปี่พาทย์ ต่อมาในสมัยรัตนโกสินทร์ มีผู้สร้างฆ้องวงขึ้นอีกขนาดหนึ่ง วงเล็กกว่าขนาดเดิม จึงเรียกฆ้องวงอย่างเดิมนั้นว่า "ฆ้องวงใหญ่"

3. ตะโพน เป็นเครื่องดนตรีสำหรับตี มีลักษณะป่องตรงกลาง มีหน้า 2 หน้าสำหรับขึงหนังและมีเท้ารองให้ตะโพนวางนอนอยู่บนเท้า ใช้ฝ่ามือซ้ายขวาตีได้ทั้งสองหน้า ตัวตะโพนทำด้วยไม้สักหรือไม้ขนุน เรียกว่า "หุ่น" ขุดแต่งให้เป็นโพรงข้างใน ขึ้นหนังทั้งสองหน้าและดึงด้วยสายหนังโยงเร่งเสียงที่เรียกว่า "หนังเรียด" หน้าด้านหนึ่งใหญ่ กว้างประมาณ 25 เซนติเมตร เรียกว่า "หน้าเท่ง" ต้องติดข้าวสุกบดผสมขี้เถ้าสำหรับถ่วงเสียง หน้าอีกด้านหนึ่งเล็ก กว้างประมาณ 22 เซนติเมตร เรียกว่า "หน้าทัด" ตัวตะโพนยาวประมาณ 48 เซนติเมตร ตรงรอบขอบหนังที่ขึงหน้า ถักด้วยหนังตีเกลียวเส้นเล็ก ๆ เรียกว่า "ไส้ละมาน" แล้วจึงเอาหนังเรียดร้อยในช่องของไส้ละมานทั้งสองหน้าโดยเรียงไปโดยรอบจนแลไม่เห็นไม้หุ่น แล้วมีหนังพันตรงกลางเรียกว่า "รัดอก" ตรงรัดอกข้างบนทำเป็นหูหิ้ว ตะโพนมีหน้าที่กำกับจังหวะในวงปี่พาทย์

4. กลองทัด เป็นเครื่องดนตรีสำหรับตี กลองแต่ครั้งเดิมของไทย คือกลองที่ขึงด้วยหนังสองหน้าตรึงหมุด เรียกว่ากลองทัด ตัวกลองทำด้วยไม้แก่นเนื้อแน่นแข็ง ใช้กลึงคว้านข้างในจนเป็นโพรง ตรงกลางป่อง ขึ้นหน้าทั้งสองด้วยหนังวัวหรือหนังควาย ตรึงด้วยหมุดซึ่งเรียกว่า "แส้" ทำด้วยไม้ งา กระดูกสัตว์หรือโลหะ ตรงกลางหุ่นกลองด้านหนึ่งมีห่วงสำหรับแขวนเรียกว่า "หูระวิง"

กลองทัดมีขนาดหน้ากว้างแต่ละหน้าวัดผ่าศูนย์กลางประมาณ 46 เซนติเมตรเท่ากันทั้งสองหน้า ตัวกลองยาวประมาณ 51 เซนติเมตร รูปร่างกะทัดรัดพองาม เวลาใช้บรรเลงตีเพียงหน้าเดียว หน้าหนึ่งติดข้าวสุกบดผสมกับขี้เถ้าตรงใจกลาง แล้ววางกลองทางหน้านั้นคว่ำตะแคงขอบไว้บนหมอนหนุนและมีขาหยั่งสอดค้ำไว้ตรงหูระวิง ให้หน้ากลองอีกด้านหนึ่งตะแคงลาดมาทางผู้ตี ใช้ท่อนไม้ 2 อันสำหรับตี

5. ระนาด เป็นเครื่องดนตรีสำหรับตีซึ่งมีวิวัฒนาการมาจากกรับ เดิมเข้าใจว่าคงใช้ไม้กรับ 2 อันตีเป็นจังหวะ แล้วต่อมาคนจึงเอาไม้ที่มีลักษณะเหมือนกรับหลาย ๆ อันมาวางเรียงตีให้เกิดเสียงขึ้นอย่างหยาบ ๆ ก่อน และคิดทำไม้รองเป็นรางวางเรียงไป มีการแก้ไขประดิษฐ์ให้ไม้มีขนาด

ลดหลั่นกัน ทำรางรองให้อุ้มเสียงได้ แล้วใช้เชือกร้อยไม้กรับนั้นให้ติดกัน ขึงแขวนไว้บนราง เวลาใช้ไม้ตีจะเกิดเสียงกังวานลดหลั่นกันเป็นเสียงสูงต่ำตามความต้องการ

ต่อมาก็มีการใช้ขี้ผึ้งกับตะกั่วผสมกันติดหัวท้ายไม้กรับที่เอามาเรียงกันนี้ เพื่อถ่วงเสียงให้ไพเราะยิ่งขึ้น และเรียกชื่อเครื่องดนตรีนี้ว่า "ระนาด" ซึ่งแปลว่า "เรียงกันเป็นแถว" เรียกไม้กรับขนาดต่าง ๆ ที่เรียงกันนั้นว่า "ลูกระนาด" และเรียกลูกระนาดที่ร้อยเชือกเข้าไว้เป็นแผ่นเดียวกันว่า "ผืน" ส่วนรางที่อุ้มเสียงรูปคล้ายลำเรือ ทางหัวและท้ายโค้งขึ้นเรียกว่า "ราง" แผ่นไม้ที่ปิดหัวและท้ายรางระนาดเรียกว่า "โขน" และเรียกรวมทั้งรางและผืนรวมกันเป็นลักษณนามว่า "ราง"

ลูกระนาดทำด้วยไม้ไผ่บง ไผ่ตงและไม้แก่นเช่นไม้ชิงชัน ไม้พะยูง เดิมจำนวนลูกระนาดมีเพียง 19 ลูก แล้วมาเพิ่มในสมัยรัตนโกสินทร์อีก 2 ลูก รวมเป็น 21 ลูก

ปี่พาทย์วงหนึ่งมีระนาดเพียงรางเดียว ต่อมามีผู้ประดิษฐ์ระนาดอีกชนิดหนึ่งให้มีเสียงทุ้มฟังนุ่มหูขึ้น จึงเรียกระนาดอย่างใหม่นี้ว่า "ระนาดทุ้ม" และเรียกระนาดอย่างเก่าว่า "ระนาดเอก"

ระนาดเอกปัจจุบันมีจำนวนลูกระนาด 21 ลูก ลูกต้นขนาดยาวประมาณ 39 เซนติเมตร กว้าง 5 เซนติเมตร และหนา 1.5 เซนติเมตร ลูกต่อมาก็มีขนาดลดหลั่นกันลงไปจนถึงลูกที่ 21 ซึ่งเรียกว่าลูกยอด มีขนาดยาวประมาณ 29 เซนติเมตร ส่วนรางนั้นจากโขนหัวรางข้างหนึ่งถึงโขนอีกข้างหนึ่งประมาณ 120 เซนติเมตร มีเท้ารองตรงส่วนโค้งตลอดกลางเป็นเท้าเดียวรูปเหมือนพานแว่นฟ้า

เครื่องดนตรีประกอบสำหรับให้จังหวะแก่วงปี่พาทย์ ได้แก่ฉิ่ง เป็นเครื่องดนตรีสำหรับตีทำด้วยโลหะ หล่อเป็นรูปกลม ปากผาย ตรงกลางเป็นแอ่งเว้า รูปร่างคล้ายถ้วยชาไม่มีก้น มีความหนาพอสมควร ฉิ่งสำรับหนึ่งมีอยู่ 2 ฝา แต่ละฝาวัดผ่าศูนย์กลางจากสุดขอบข้างหนึ่งไปจนสุดขอบอีกข้างหนึ่งประมาณ 6 ถึง 6.5 เซนติเมตร เจาะรูตรงกลางแอ่งเว้าสำหรับร้อยเชือก เพื่อสะดวกในการถือตีกระทบกันให้เกิดเสียง ในการบรรเลงเพลงปี่พาทย์ประกอบการเล่นละคร ฉิ่งใช้สำหรับให้จังหวะผลัดกันกับตะโพน

ส่วนเพลงที่ใช้ประกอบในละครต่างกันเป็น 2 อย่าง คือเพลงร้องอย่างหนึ่ง และเพลงปี่พาทย์อีกอย่างหนึ่ง ดังจะได้แยกกล่าวทีละเรื่อง

1. เพลงร้อง

เพลงไทยกำหนดอัตราของเพลงเป็น 3 อัตรา คือ อัตราสามชั้น สองชั้น และชั้นเดียว เป็นการกำหนดอัตราของเพลงซึ่งมีประโยคและจังหวะปานกลาง เพลงสามชั้นเป็นการกำหนดอัตรา

ของเพลงซึ่งมีจังหวะช้า มีความยาวมากกว่าอัตราสองชั้น (ของเพลงเดียวกัน) เท่าตัว คือถ้าเพลงในอัตราสองชั้นมีความยาว 4 ห้อง (ตามหลักโน้ตดนตรีสากล) เพลงในอัตราสามชั้นจะมีความยาว 8 ห้อง ส่วนเพลงชั้นเดียวเป็นเพลงจังหวะเร็ว มีความยาวน้อยกว่าอัตราสองชั้นเท่าตัว คือถ้าเพลงอัตราสองชั้นมีความยาว 4 ห้อง (ตามหลักโน้ตดนตรีสากล) เพลงอัตราชั้นเดียวจะมีความยาวเพียง 2 ห้อง

เพลงร้องที่มีมาแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา มีทั้ง 3 อัตรา เพลงสามชั้นมีบ้างแต่ไม่มาก เพราะจังหวะช้าเกินไปไม่เหมาะที่จะนำมาใช้ประกอบการแสดงละคร ส่วนเพลงสองชั้นที่ใช้กับละครในมักเลือกเอาเพลงที่มีจังหวะช้าพอประมาณ และมีลีลาที่ไพเราะนุ่มนวลกว่าที่ใช้ประกอบการแสดงละครนอก เพลงร้องชั้นเดียวมีไม่มากนัก มักใช้ในตอนที่ต้องการความตื่นเต้นเร้าใจ

2. เพลงปี่พาทย์

เพลงปี่พาทย์ที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงละครแบ่งออกเป็น 5 ชนิด คือ

2.1 เพลงโหมโรง คือเพลงที่บรรเลงก่อนจะเริ่มการแสดงประเภทใดประเภทหนึ่ง เช่น ถ้าบรรเลงก่อนการเล่นเสภา ก็เรียกว่า โหมโรงเสภา ถ้าบรรเลงก่อนการเล่นมโหรี ก็เรียกว่า โหมโรงมโหรี ถ้าบรรเลงก่อนการแสดงโขนละคร ก็เรียกว่า โหมโรงโขน โหมโรงละคร เพื่อประกาศให้ผู้คนในบริเวณใกล้เคียงรู้ว่า ต่อไปจะมีการแสดงประเภทใด และการแสดงประเภทนั้น ๆ จะได้เริ่มขึ้นแล้ว ทั้งยังเป็นการเชิญเทวดามาประชุมกันในที่นั้นเพื่อความเป็นศิริมงคลและเร้าอารมณ์ให้บังเกิดความตื่นเต้น มีจิตใจร่าเริงอีกด้วย

เพลงโหมโรงละครนอก ละครใน เอาอย่างมาจากโหมโรงโขน แต่ดัดแปลงบ้างเล็กน้อย คือบรรเลงเพลงเช่นเดียวกับชุดโหมโรงเย็น โดยข้ามเพลงสาธุการซึ่งเป็นเพลงแรกไปและขึ้นต้นด้วยเพลงตระ

2.2 เพลงลงโรง ในตอนท้ายของเพลงโหมโรงโขนละครจะมีเพลงวาเพิ่มขึ้นอีกหนึ่งเพลงบรรเลงติดต่อกันไปกับเพลงโหมโรง เมื่อปี่พาทย์บรรเลงถึงเพลงวา ตัวละครก็ต้องออกมาเล่นหน้าโรงมักเรียกกันว่า "วาลงโรง" และมักเข้าใจกันว่าเป็นเพลงสำหรับปล่อยตัวละครออก อันเนื่องมาจากการแสดงละครหลวง ต้องคอยให้พระมหากษัตริย์เสด็จลง ละครจึงจะลงโรงได้ เมื่อเสด็จลงแล้วจะโหมโรงให้เสด็จมาคอยอยู่ก็ไม่ได้ ต้องตัดทำแต่เพลงวาท้ายโหมโรงเท่านั้น หรือถ้าทำโหมโรงก่อนเสด็จลง ถึงวาก็ต้องหยุดไว้ ทำวาต่อเมื่อเสด็จลง ทำให้เข้าใจกันว่าเพลงวาเป็นเพลงทำให้ละครออก

2.3 เพลงลาโรง เมื่อละครเล่นจบปี่พาทย์จะทำเพลงส่งท้ายก่อนจะเลิก เพื่อบอกให้รู้ว่าละครได้จบแล้ว และแสดงความรื่นเริงยินดีที่การแสดงผ่านพ้นไปด้วยดี ทั้งยังเป็นการขออภัยครูถ้าเกิดความผิดพลาดขึ้นในระหว่างการแสดงโดยไม่ได้เจตนา

2.4 เพลงหน้าพาทย์ คือเพลงที่บรรเลงประกอบกิริยาอาการและการแสดงอารมณ์ต่าง ๆ ของมนุษย์ สัตว์ หรือแม้แต่วัตถุและธรรมชาติ โบราณมีการบรรเลงเฉพาะดนตรีเท่านั้นซึ่งอาจแบ่งออกได้เป็น 7 จำพวกดังนี้

1. เพลงสำหรับการไปและมา
2. เพลงสำหรับการยกพล
3. เพลงสำหรับการสนุกสนาน
4. เพลงสำหรับการสำแดงฤทธิ์เดช
5. เพลงสำหรับการต่อสู้
6. เพลงสำหรับแสดงความรักใคร่
7. เพลงสำหรับการนอน

เพลงเหล่านี้มีชื่อกำหนดไว้สำหรับบรรเลงประกอบการเล่นละครดังนี้

1. เพลงสำหรับกิริยาไปและมา โดยทั่ว ๆ ไปใช้อยู่ 14 เพลง คือ

1.1	เสมอ	ใช้สำหรับการไปมาเข้าออกตามปกติ
1.2	เพลงฉิ่ง	,, ,, อย่างนวยนาดกรีดกราย
1.3	เชิด	,, ,, อย่างรีบร้อน
1.4	บาทสกุณี	,, ,, อย่างเป็นพิธี ใช้เฉพาะพระ
1.5	พระยาเดิน	,, ,, ของผู้สูงศักดิ์
1.6	เชิดฉาน	,, ,, ของพระราม พระลักษณ์
1.7	รุกร้น	,, ,, ของพระราม พระลักษณ์
1.8	เสมอข้ามสมุทร	,, ,, ของพระราม พระลักษณ์
1.9	ชุบ	,, ,, ของนางชั้นต่ำ เช่นนางกำนัล
1.10	เหาะ	,, ,, ทางอากาศ
1.11	โคมเวียน	,, ,, ทางอากาศ
1.12	กลม	,, ,, ของเทวดาหรือพระอินทร์
1.13	เข้าม่าน	ใช้สำหรับการเข้าม่านหรือเข้าในห้อง
1.14	แผละ	ใช้สำหรับการไปมาของสัตว์มีปีก

2. เพลงที่ใช้สำหรับการยกพล ใช้อยู่ 2 เพลงคือ

2.1 กราวนอก ใช้สำหรับการยกพลมนุษย์หรือพลลิง

2.2 กราวใน " " ของยักษ์หรือการไปมาของยักษ์ตนเดียว

3. เพลงที่ใช้สำหรับความสนุกสนานเบิกบานใจ ใช้ 6 เพลง คือ

3.1 กราวรำ 3.2 สีนวล

3.3 ฉุยฉาย 3.4 แม่ศรี

3.5 เพลงช้า 3.6 เพลงเร็ว

4. เพลงที่ใช้สำหรับการสำแดงฤทธิ์เดช ใช้อยู่ 6 เพลง คือ

4.1 ตระนิมิตร 4.2 ตระสานนิบาต

4.3 ชำนัน 4.4 กระบองกัน

4.5 คุกพาทย์ 4.6 รัว

5. เพลงที่ใช้สำหรับการต่อสู้ ใช้อยู่ 3 เพลงคือ

5.1 เชิดกลอง ใช้สำหรับการต่อสู้โดยทั่ว ๆ ไป

5.2 เชิดฉิ่ง " รำก่อนจะทำการสำคัญหรือใช้อาวุธสำคัญในการรบ

5.3 เชิดนอก " การจับหรือขับไล่

6. เพลงที่ใช้สำหรับการแสดงความรัก ใช้ 2 เพลง คือ

6.1 กล่อม 6.2 โลม

7. เพลงที่ใช้สำหรับการนอน ใช้เพลงตระนอน

2.5 เพลงปี่พาทย์อื่น ๆ เพลงที่บรรเลงประกอบการรำของตัวละครนั้น นอกจากจะใช้เพลงหน้าพาทย์ดังที่กล่าวมาแล้ว ยังมีเพลงอื่นบางเพลงที่ไม่ใช่เพลงหน้าพาทย์แท้ ๆ แต่ครูคนตรีบางท่านก็อนุโลมเข้าเป็นเพลงหน้าพาทย์ด้วย เช่น เพลงช้า เพลงเร็ว เพลงฉิ่ง ลงสรง เป็นต้น

ละครนอก

ละครนอกเป็นละครที่เล่นกันในพื้นเมือง สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงอธิบายไว้ว่า "ละครนอกเข้าใจว่าเดิมคงเรียกละครเฉย ๆ แต่เมื่อละครในมีกำเนิดขึ้นจึงคิดเรียกละครพื้นเมืองตามที่มีมาแต่เดิมว่าละครนอก เพื่อให้เห็นความแตกต่างระหว่างละครสองประเภทนี้" เป็นที่เข้าใจกันว่าละครนอกมีกำเนิดมาจากการละเล่นของชาวบ้าน ที่มีการรำและร้อง

แก้กัน . เช่นเพลงปรบไก่และเพลงพวงมาลัย ต่อมาจึงคิดปรับปรุงให้เป็นเรื่องเป็นตอนขึ้น เช่น ตอนชิงชู้ ลักหาพาหนี และตีหมากผัวหรือตีหมากขัว ต่อมาเมื่อได้แบบอย่างละครชาตรี จึงได้ผูกเรื่องขึ้นเล่น โดยนำเอานิทานพื้นเมืองและชาดกมาแต่งเป็นบทละคร เช่น สังข์ทอง พระรถเมรี การเกด ฯลฯ

ละครนอกมีกำเนิดมาจากการละเล่นพื้นบ้าน แสดงให้ชาวบ้านชม ดังนั้นลีลาการแสดงก็ต้องเป็นไปตามแบบแผนของชาวบ้าน ซึ่งนิยมตลกเป็นพื้น ทั้งผู้แสดงเป็นชาย ศิลปะในการร่ายรำก็ต้องว่องไวกระฉับกระเฉงเหมือนกับกิริยาอาการของชาวบ้าน วิธีการเล่นนั้นเล่นอย่างพยายามที่จะให้เรื่องดำเนินไปอย่างรวดเร็ว ให้ผู้ดูได้รู้เรื่องราวมากที่สุดเท่าที่จะทำได้ สอดแทรกบทตลกขบขันและการเล่นอย่างโลดโผน บางครั้งก็ติดจะหยาบโลน ถ้าหากว่าตอนไหนมีช่องทางพอที่จะเล่นตลกได้ก็มักจะเล่นบทตลกตอนนั้นอยู่นาน ๆ โดยไม่คำนึงถึงเวลาที่ผ่านไป หรือคำนึงว่าบทตลกนั้นจะเหมาะกับเนื้อเรื่องหรือไม่ ตัวละครที่เป็นท้าวพญามหากษัตริย์หรือนางพญาอาจจะลดตัวลงมาเล่นคลุกคลีกับพวกเสนาข้าราชบริพารก็ได้ และบางตอนก็ละเลยขนบธรรมเนียม จารีตประเพณีเสีย

ละครนอกจะเกิดขึ้นเมื่อใดหรือสมัยใด ไม่มีหลักฐานปรากฏแน่ชัด มีแต่คำว่า ละครเป็นลายลักษณ์อักษรครั้งแรกในบันทึกจดหมายเหตุของเมอสิเออร์ เดอ ลาลูแบร์ ได้กล่าวถึงการแสดงบนเวทีของไทยว่ามี 3 ชนิด คือโขน ละคร และระบำ ลาลูแบร์กล่าวถึงละคร ซึ่งจะน่าจะเป็นละครนอกไว้ว่าดังนี้

"การละเล่นที่ชาวสยามเรียกว่าละครนั้น เป็นกลอนแกมกับคำเจรจา เรื่องหนึ่งเล่นตั้งแต่เช้า 2 โมงจนทุ่ม 1 ตลอด 3 วัน 3 คืน จึงจะจบ เป็นทำนองพงศาวดารอย่างขลัง มีตัวละครร้องเป็นหลายคน บรรดาที่ออกฉากมาอยู่กลางโรงแล้วเมื่อถึงบทใครคนนั้นก็ร้อง คือละครตัวหนึ่งร้องเล่าเรื่องพงศาวดาร และตัวละครนอกนั้นใครเป็นตัวบทไหนถึงบทตัวนั้นพูดจึงร้อง แต่ตัวละครที่ร้องนั้นล้วนเป็นชายทั้งนั้น ไม่มีหญิงเลย"[1]

สิ่งที่น่ารู้เกี่ยวกับละครนอก มีดังต่อไปนี้คือ

1. ผู้แสดง

ผู้แสดงละครนอกเดิมเป็นชายล้วน สมัยแรก ๆ มีตัวละครน้อย คือมีตัวพระ 1 ตัวนาง 1 ตัวตลก 1 เช่นเดียวกับละครชาตรี ต่อมาเมื่อมีการเล่นละครกันอย่างแพร่หลายและคนชอบดูละคร

---

[1] ลาลูแบร์, **จดหมายเหตุลาลูแบร์** สมเด็จพระบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ (ผู้แปล), (2 เล่ม, พิมพ์ครั้งที่ 1, เล่ม 1, พระนคร: คุรุสภา, 2505,) หน้า 120.

มากขึ้น จึงมีการแก้ไขกระบวนการเล่นละครโดยแต่งบทให้เป็นเรื่องราวแปลก ๆ มีเค้าโครงเรื่องสลับซับซ้อนยิ่งกว่าเดิม จำนวนผู้แสดงจึงมากขึ้นถึง 10 คนหรือมากกว่า 10 คน ผู้หญิงก็เล่นละครนอกและเป็นที่นิยมของคนดูมากกว่าผู้ชายเสียอีก

2. บทละครและวิธีการแต่งบท

เรื่องที่ใช้แสดงละครนอกมีมากมาย ยกเว้น 3 เรื่องที่ใช้แสดงละครใน มีทั้งเรื่องที่แต่งขึ้นมาเป็นบทสำหรับเล่นละครโดยเฉพาะ เช่นสังข์ทอง สุวรรณหงส์ พิกุลทอง ไชยทัต ไกรทอง คาวี ฯลฯ และเรื่องที่แต่งขึ้นมาเป็นกลอนนิทานหรือกลอนเสภาแล้วนำมาดัดแปลง เช่น พระอภัยมณี ขุนช้างขุนแผน

การเล่นละครนอกในสมัยแรก ตัวละครร้องกลอนแบบกลอนด้น คือคิดขึ้นมาเองในขณะที่กำลังเล่น เข้าใจว่าจะไม่มีคนบอกบท เป็นทำนองเดียวกันกับการร้องเพลงโต้ตอบกันของชาวบ้าน ครั้นเมื่อมีการเล่นละครนอก ตัวละครก็ร้องกลอนด้นตามแบบการเล่นละครชาตรี ดังที่สมเด็จพระเจ้า-บรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงสันนิษฐานว่า เมื่อมีคนชอบดูละครมากขึ้น ทางหาเลี้ยงชีพในการเล่นละครสะดวกขึ้น จึงเกิดการแก้ไขกระบวนการเล่นละครแข่งขันกันให้วิเศษขึ้นกว่าแต่เดิม คือเพิ่มตัวละครให้มากขึ้นและคิดเครื่องแต่งตัวละครขึ้น แล้วริเล่นเรื่องให้แปลกกว่าเดิมออกไป บทร้องซึ่งเดิมตัวละครต้องร้องเป็นกลอนด้นโดยประดิษฐ์ของตนเอง (อย่างโนห์รายังร้องอยู่ทุกวันนี้) ก็มีกวีช่วยกันคิดแต่งกลอนให้เรียบร้อยเพราะพริ้งยิ่งขึ้น บทละครครั้งกรุงเก่าซึ่งยังมีอยู่บัดนี้ยังพอสังเกตได้ว่า ที่เป็นบทรุ่นเก่า กลอนเป็นอย่างละครชาตรี ต่อบทรุ่นหลังมาจึงเป็นกลอนแปด ถึงกระนั้นก็ยังไม่เหมือนบทละครชั้นกรุงรัตนโกสินทร์

จากหนังสือจดหมายเหตุของลาลูแบร์ เราได้ทราบว่าการเล่นละครสมัยกรุงศรีอยุธยานั้น ตัวละครร้องเป็นกลอน และเจรจาเป็นร้อยแก้ว ซึ่งกลอนที่ตัวละครร้องอาจจะมีวิวัฒนาการมาจากกลอนหรือเพลงของชาวบ้าน อาจเป็นเพลงที่ขับร้องในพิธีทางไสยศาสตร์ เช่นเพลงแม่ศรี หรือการร้องโต้ตอบกันระหว่างชายหญิง เพลงเหล่านี้มีสัมผัสสอดคล้องจองกันอยู่ในบทและลงท้ายด้วยเสียงที่หาคำมาใช้ได้ง่ายคือเสียง อา อี ไอ ดังตัวอย่าง

เพลงแม่ศรีสาหงส์

แม่ศรีเอย แม่ศรีสาหงส์ เชิญเจ้ามาลง
เอาแม่สร้อยทอง เชิญปี่เชิญกลอง เชิญแม่ทองศรีเอย

เพลงฉ่อย

พี่ได้มาพบประสบพักตร์	ในอารมณ์นึกรักนึกใคร่
โอ้ว่าตัวน้องแม่ทองคำ	น่าชมคมขำนี่กระไร
เชิญสนทนาร่วมพาที	จะขอฝากไมตรีนางใน
อย่ามัวสะเทิ้นเมินหนี	ขอจงฟังคำพี่กล่าวไข
โอ้แม่ฝรั่งข้างรั้ว	แม่จะสุกคาขั้วคอยใคร

จะเห็นได้ว่าลักษณะของเพลงหรือกลอนที่ชาวบ้านร้องนี้ มาพ้องกับลักษณะกลอนในบทละครสมัยแรก คือมีสัมผัสคล้องจองไม่ตายตัว ลงท้ายด้วยเสียงที่หาคำมาใช้ได้ง่าย ไม่มีกำหนดเสียงสูงต่ำเหมือนกลอนสมัยหลัง ตัวอย่างในบทละครสมัยแรกคือ

เดิมที่ไปหาพระอา**จาน**
พุทจาสำรานเปรศุก**ขา**
ตวันบายลงพี่กลับ**มา**
คึดเถิงวีมาลานา**รี**
พี่จบอกเจาแตเดิม**ที**
ทีไหนสองษรียอมตาม

(บทละครไกรทอง ความเก่า ใช้อักขรวิธีตามต้นฉบับสมุดไทย)

ยังมีกลอนบทละครสมัยเก่าที่มีลักษณะเป็นกลอนปนกาพย์ และคล้ายกับบทเพลงที่ใช้กล่อมเด็ก เช่นกลอนในบทละครนอกเรื่องมโนห์รา และอาจจะมีปรากฏในเรื่องอื่น ๆ ที่หายสูญไปตั้งแต่กรุงแตกก็ได้ ตัวอย่างเช่น

บทเพลงกล่อมเด็ก "โอละเห่"	**กลอนบทละคร มโนห์รา**
โอละเห่เอย หัวล้านนอนเปล ลักข้าวเม่าเขากิน	ได้แล้ว นางแก้วยื่นให้มิได้ช้า
เขาจับตัวได้ เอาหัวไถลไถดิน	ตาโหรโหรา รับประทานท่านให้
หัวล้านมักกิน ตกสะพานลอยไป	ประทานท่านเอย ได้เลี้ยงร่างกาย
ร้องเรียกให้เขาช่วย เขาก็ช่วยไม่ได้	ประทานท่านให้ ได้เลี้ยงแม่อีหมา
หัวล้านลอยไป ถึงปากน้ำพระคงคา	ท่อนหนึ่งจะซื้อช้าง ท่อนหนึ่งจะซื้อม้า
ปลากระโห้โลมา กัดหัวล้านก็ไม่เข้า	ท่อนหนึ่งจะไถ่ข้า เมียสาวกอดนอน

หัวล้านบ้านเรา อยู่ดีกินดี กอดให้สนัด รัดไว้หย่อนหย่อน
หัวล้านพริบพรี เขาตีเขาถอง เมียสาวกอดนอน กอดซ้ายกอดขวา
หัวล้านแม่กลอง ถองเสียแทบตาย ได้แล้วเต็มใจ ตาพราหมณ์โหรา
นางนาฏฉายา ฉันจะลาแม่ไป
จากแต่เกยชัย เกยท้องชาลา

บทละครสมัยเก่าบางเรื่องยังมีคำประพันธ์ประเภทกาพย์ปนอยู่บ้าง เป็นกาพย์ที่ระบุชื่อไว้ในต้นฉบับ ไม่ได้ปะปนอยู่ในสำนวนกลอน สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงสันนิษฐานว่าคำประพันธ์ประเภทกาพย์นั้น เดิมใช้แต่งหนังสือจำพวกกลอนสวด นอกจากกลอนสวดแล้ว ก็ใช้เป็นบทขับร้อง เช่นคำพากย์โขน หนัง และบทละครเก่า ซึ่งบทละครเรื่องมโนห์รายังแต่งเป็นกาพย์ปรากฏมาถึงปัจจุบัน แต่กลอนในเรื่องมโนห์รานั้นไม่ได้มีรูปแบบเป็นกาพย์ บทละครนอกที่แต่งเป็นกลอนปนกาพย์จริง ๆ ในสมัยก่อนมีอยู่ 2 เรื่อง คือเรื่องคาวี และ โม่งป่า

กาพย์ที่ปนอยู่ในบทละครนอกเรื่องคาวีมี 3 ชนิดคือ

1. กาพย์สุรางคนางค์ 28 ในตัวบทเรียกว่า รัตนมาลา 28 ดังตัวอย่าง

◎ รตณมาลา 28 ◎ ข้าพระสมีมี ข...พระสี ระตะนะไตร
มาอยู่เกษา ขอย่ามิไภย์ ไหว้ครูผู้ไตร ที่...รู้มา
◎ ขให้ไชยะ ประในสะระ ทำคกถา
ทะวีอะขะระ ทะสะเลขา ที่พระมะหา ราชาธิบดี

2. กาพย์ฉบัง 16 ดังตัวอย่าง

◎ ในกาละเกาเล่ามา มีแมพะยะฆา หน้าตากำยำดำโต
มีไวใจกล้าโยโส เกเรเฉโก โมโหมุมะกระลี
◎ เล่าชีฤาชาพะยะฆี ชี่ว่าราสีห อาไศรย์อยู่ที่ในไพร
ที่อยู่หมู่ไม้ลำไสว ใมมีผู้ใด้ ไปฉะไปห้าได้มี

3. กาพย์ยานี 11 ดังตัวอย่าง

◎ อยูมาแมพะยะฆา ไปในบ่าพะนาศรี
เขาไปไกลคีรี เข้าลี้อยูไตไม้ไซ
แมโคไปหาญ้า ไม่รู้ว้าจะมีไภย
ไล่ลาหาญ่าไป ที่ไม้ไซไกล้คีรี

จากตัวอย่างกาพย์ที่ยกมานี้ทำให้เราได้ทราบได้ว่า บทละครสมัยแรกนั้นแต่งเป็นกลอนและกาพย์ แต่เรื่องอื่น ๆ นอกจากคาวีและโม่งป่า ไม่มีบทละครเรื่องใดที่มีกาพย์ปนอยู่ในลักษณะนี้ แม้ในบทละครสมัยต่อมาก็มีอยู่น้อย เช่นบทละครเรื่องอุณรุท พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 มีกาพย์ยานีแทรกอยู่ในตอนที่เป็นบทเห่กล่อมพระบรรทม ตอนหนึ่งกล่าวว่า

◎ นางใดในใต้หล้า ใช่นางฟ้ายอดสงสาร
จักมาทูลบทมาลย์ ไม่ควรพานพระองค์เอย

ที่เป็นเช่นนี้อาจเป็นเพราะว่าต้องการให้บทเห่กล่อมพระบรรทมในบทละครอุณรุทมีรูปตรงกับบทเห่-กล่อมพระบรรทมสมัยกรุงศรีอยุธยา หรือมิฉะนั้นการแต่งบทละครอุณรุทก็คงจะยึดตามแนวการแต่งบทละครสมัยแรก จึงมีกาพย์ปนอยู่ในตัวบท ดังที่ ธนิต อยู่โพธิ์ กล่าวถึงพระราชนิพนธ์เรื่องนี้ว่า "...สำนวนโวหารการร้อยกรองก็สังเกตเห็นได้ว่า มีกลิ่นอายบทกลอนสมัยกรุงศรีอยุธยาติดมาเป็นอันมาก ตลอดจนราชประเพณีเช่นบทเห่กล่อมช้าลูกหลวงและอื่น ๆ..." ส่วนในเรื่องสังข์ทอง พระราช-นิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 ก็มีกาพย์ปนอยู่บ้างเล็กน้อย

กลอนบทละครในสมัยหลัง ตั้งแต่รัชกาลพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกเป็นต้นมา มีการวางรูปและแผนผังบังคับสัมผัสตามกฎเกณฑ์ของฉันทลักษณ์เหมือนกลอนสุภาพ พระ-บาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยก็ได้ทรงพระราชนิพนธ์บทละครนอกขึ้น ทำให้คนรุ่นต่อมายึดเป็นแบบฉบับ ตัวอย่างเช่น

เมื่อนั้น รจนานารีมีศักดิ์
เทพไทอุปถัมภ์นำชัก นงลักษณ์ดูเงาะเจาะจง
นางเห็นรูปสุวรรณอยู่ชั้นใน รูปเงาะสวมไว้ให้คนหลง
ใครใครไม่เห็นรูปทรง พระเป็นทองทั้งองค์อร่ามตา
ชะรอยบุญเราไซร้จึงได้เห็น ต่อจะเป็นคู่ครองกระมังหนา
คิดพลางนางเสี่ยงมาลา แม้นว่าเคยสมภิรมย์รัก
ขอให้พวงมาลัยนี้ไปต้อง เจ้าเงาะรูปทองจงประจักษ์
เสี่ยงแล้วโฉมยงนงลักษณ์ ผินพักตร์ทิ้งพวงมาลัยไป

(บทละครนอกเรื่องสังข์ทอง)

3. **วิธีการแสดง**

ในการแสดงละครนอกทุกครั้งจะมีการบูชาและระลึกถึงพระคุณของครูก่อน เพื่อแสดง

ความกตัญญู และยังเป็นการรวบรวมกำลังใจและสมาธิก่อนที่จะออกแสดง เมื่อใกล้จะถึงเวลาที่ละครออกแสดงได้ ปี่พาทย์จะบรรเลงเพลงโหมโรง แล้วเริ่มการแสดงเนื้อเรื่อง

วิธีแสดงละครนอกนั้น ผู้แสดงจะพยายามให้เรื่องดำเนินไปอย่างรวดเร็ว ให้ผู้ดูได้รู้เรื่องราวมากที่สุดเท่าที่จะทำได้ สอดแทรกบทตลกขบขันและการเล่นอย่างโลดโผน บางครั้งก็ติดจะหยาบโลน เนื่องจากเป็นที่พอใจของผู้ดู ถ้าหากว่าตอนไหนมีช่องทางพอที่จะเล่นตลกได้ ก็มักจะเล่นบทตลกกันอยู่ตรงนั้นนาน ๆ โดยไม่คำนึงถึงเวลาที่ผ่านไป หรือคำนึงว่าบทตลกนั้นจะเหมาะกับเนื้อเรื่องตอนนั้นหรือไม่ ตัวละครที่เป็นท้าวพญามหากษัตริย์หรือนางพญาก็อาจจะลดตัวลงมาเล่นตลกคลุกคลีกับพวกเสนาข้าราชบริพารก็ได้ และบางตอนก็ละเลยขนบธรรมเนียม จารีตประเพณีเสีย

เมื่อละครนอกมีความมุ่งหมายในการแสดงดังนี้ บททีแต่งขึ้นสำหรับใช้เล่นละครนอกจึงต้องแต่งให้รวบรัดและเปิดช่องไว้ให้เล่นตลกได้มาก ๆ ศิลปะในการรำก็ต้องทำให้กระฉับกระเฉงว่องไว เหมือนกับกิริยาท่าทีของชาวบ้าน อิริยาบถต่าง ๆ ก็ต้องเน้นให้ดูกระปรี้กระเปร่า คล่องแคล่วปราดเปรียว เพื่อไม่ให้คนดูรู้สึกว่าตัวละครทำบทอืดอาดไม่ทันใจ

ผู้แสดงละครนอกจะต้องมีความแคล่วคล่องในด้านการรำ การร้อง และสามารถคิดหาคำพูดมาใช้ในการเล่นละครได้ทันท่วงที เพราะในสมัยแรก ๆ ตัวละครต้องพูดเอง ร้องเอง ไม่ว่าจะเป็นการดำเนินเนื้อเรื่องหรือเล่นบทตลก เพลงร้องและเพลงปี่พาทย์ก็ต้องใช้จังหวะค่อนข้างเร็ว มักเป็นเพลงชั้นเดียวหรือเพลงสองชั้นที่มีจังหวะรวบรัด

4. เครื่องแต่งตัว

ในสมัยแรก ๆ ตัวละครแต่งตัวเหมือนกับคนสามัญ เพราะเป็นละครของชาวบ้าน การแต่งตัวเป็นลักษณะเดียวกับละครชาตรีคือนุ่งผ้าโจงกระเบนทับสนับเพลา ไม่สวมเสื้อ สวมเครื่องประดับกับตัวเปล่า ถ้าตัวละครทำบทเป็นตัวนาง ก็เอาผ้าขาวม้าหรือผ้าสไบมาห่มสไบเฉียงให้รู้ว่าเป็นหญิง ถ้าทำบทเป็นยักษ์ก็ใส่หน้ากากหรือใช้สีเขียนหน้า ตัวละครที่เป็นตัวพระคงจะไม่สวมเสื้อ เข้าใจว่าการแต่งตัวด้วยเสื้อผ้าที่สวยงามแพรวพราวจะเกิดขึ้นภายหลัง เมื่อมีการเล่นละครกันอย่างแพร่หลายแล้ว

การที่ละครนอกมีวิวัฒนาการด้านการแต่งกายจนเปลี่ยนไปจากเค้าเดิมมาก อาจจะเกิดจากสาเหตุดังนี้

1. ในสมัยแรก ละครชาตรียังไม่มีการแต่งตัวโดยใช้เครื่องทรงอย่างกษัตริย์ ตัวละครก็แต่งตัวอย่างคนสามัญ ตามตำนานกล่าวว่า ขุนศรีศรัทธาได้รับพระราชทานเครื่องทรงจากกษัตริย์

ได้แก่ เทริด ชฎา เจียระบาด สังวาล ทับทรวง หางหงส์ ฯลฯ จึงให้ตัวละครที่ทำบทเป็นท้าว-พญามหากษัตริย์แต่งตัวอย่างกษัตริย์ เรียกว่า "ยืนเครื่อง" ละครนอกอาจจะได้แบบอย่างมาจากละครชาตรีที่แต่งตัวแบบเครื่องทรงของกษัตริย์นี้เอง

2. เมื่อเกิดมีการเล่นละครในขึ้น ผู้หญิงที่เล่นละครในจะไม่สวมเสื้อเล่นเหมือนผู้ชายไม่ได้ จึงมีผู้คิดประดิษฐ์เครื่องแต่งตัวสำหรับละครผู้หญิง ซึ่งย่อมจะสวยงามประณีต เนื่องจากเป็นของที่อยู่ในวัง อาจทำให้ละครนอกเอาอย่างได้

ในที่สุดละครนอกก็แต่งตัวด้วย "เสื้อผ้าที่ปักด้วยดิ้นเลื่อมแพรวพราว ศีรษะสวมชฎาและรัดเกล้ามียอดหรือไม่มียอด ตลอดจนปั้นจุเหร็จและกระบังหน้ารูปต่าง ๆ แล้วแต่เนื้อเรื่อง...."

5. โรงละครและฉาก

ลักษณะของโรงละครเป็นรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัส ผู้ดูสามารถดูได้ทั้ง 3 ด้าน อีกด้านหนึ่งมีฉากกั้นไว้ผืนเดียว มีประตูสำหรับเข้าออกสองข้างของฉาก หน้าฉากตรงกลางตั้งเตียงไว้สำหรับให้ตัวละครนั่ง เตียงนี้จะสมมติให้เป็นอะไรก็ได้แล้วแต่เนื้อเรื่อง เช่น พระแท่นบรรทม ที่ประทับว่าราชการ เรือ ต้นไม้ น้ำ ฯลฯ ทางด้านหลังฉากเป็นที่พักและที่สำหรับแต่งตัวของตัวละคร

การเล่นละครสมัยก่อนไม่มีการเปลี่ยนฉากไปตามท้องเรื่อง เนื่องจากไม่นิยมแบ่งตอนตัดฉาก จึงไม่มีการสร้างฉากขึ้นเพื่อใช้ในการดำเนินเรื่องตอนหนึ่ง ๆ เพราะถือว่าการสร้างฉากขึ้นประกอบเรื่องจะเป็นการข่มความงาม ความเด่นของตัวละคร และศิลปะการรำให้ด้อยลงไป และทำให้ผู้ดูพะวงถึงส่วนประกอบอื่น ๆ นอกเหนือไปจากตัวละคร ฉากจึงไม่ใช่สิ่งสำคัญสำหรับการเล่นละคร ลักษณะของฉากจึงเป็นฉากแบบบรรยาย (Descriptive) ซึ่งมีอยู่ในบทที่ร้อง ผู้ดูจะต้องใช้จินตนาการเอาเองว่า ขณะที่ตัวละครทำบทบาทอยู่นั้น ฉาก ควรจะเป็นอย่างไร แม้ว่าตัวละครจะสมมติตนเองให้อยู่ในป่าเขาลำเนาไพร พระราชวัง หรือสถานที่แห่งใดก็ตาม ก็จะทำบทวนเวียนอยู่หน้าฉากและเตียงที่ตั้งไว้เท่านั้น ฉากที่กั้นไว้นี้เรียกว่า "ฉากตาย" ใช้อยู่ตลอดเวลาที่เล่นละคร

ในสมัยรัตนโกสินทร์ ประมาณรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ไทยได้รับอิทธิพลจากการละครตะวันตก เพราะมีการติดต่อกับต่างประเทศอีก คนไทยที่ได้พบเห็นวิธีการเล่นละครของตะวันตกก็นำเอาวิธีการนี้มาใช้กับละครไทย คือมีการเปลี่ยนฉากไปตามท้องเรื่องและนิยมแต่งฉากให้สวยงาม ทำให้เรื่องที่เล่นมีความสมจริงขึ้น การสร้างฉากแบบนี้จะทำในโรงละครถาวร

6. โอกาสที่แสดง

สมัยก่อนละครนอกเป็นละครที่ราษฎรเล่นกันในพื้นเมืองนอกพระราชฐาน จึงมีโอกาสที่จะได้แสดงมากกว่าละครใน ทั้งยังเป็นละครที่รับจ้างหาเลี้ยงชีพด้วย ในงานต่าง ๆ ที่ไม่ใช่งานพระราชพิธีของกษัตริย์ก็คงมีการเล่นละครนอกเป็นพื้น เช่น งานสมโภชพระบรมธาตุชัยนาท ดังที่กล่าวไว้ในศิลาจารึกเมืองชัยนาท จารึกหลักที่ 97 ว่า "มีแจงสังคายนาวันหนึ่ง มีพระไตรปิฎกวันหนึ่ง มีพระมหาชาติวันหนึ่ง แลตบแต่งเครื่องสักการบูชา แลราชวัติฉัตรธงดอกไม้ได้เทียนมีประการต่างๆ โขน หนัง ละคอน...."

ลาลูแบร์กล่าวถึงละครว่า "ละครนั้นมักมีในงานมงคลนักขัตรฤกษ์ เช่น มหกรรมการฉลองโบสถ์วิหารสร้างใหม่ เมื่อเชิญพระพุทธรูปที่หล่อใหม่ขึ้นประดิษฐานในนั้น"

นอกจากนี้ก็คงจะมีการแสดงละครนอกในงานอื่น ๆ เช่นงานโกนจุก งานบวช เล่นแก้บน และเล่นในบ่อนเพื่อเรียกร้องให้คนเข้าไปเล่นการพนัน เป็นต้น

ละครใน

บันทึกจดหมายเหตุของลาลูแบร์ที่เขียนไว้เมื่อเข้ามาเจริญสัมพันธไมตรี ในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช กล่าวถึงละครผู้ชายเล่นเป็นเรื่องราว และระบำผู้หญิงเล่นเป็นหมู่ ต่อมาเมื่อละครผู้ชายเป็นที่นิยมกันมากขึ้น จึงเกิดละครผู้หญิงขึ้นบ้าง ปัญหาจึงมีอยู่ว่าละครผู้หญิงเกิดขึ้นเมื่อใดเรื่องนี้มีหลักฐานปรากฏอยู่ในหนังสือบุณโณวาทคำฉันท์ของพระมหานาควัดท่าทราย ในสมัยสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ กล่าวถึงการแสดงในงานสมโภชรอยพระพุทธบาทว่ามีการเล่นละครในซึ่งใช้ผู้หญิงเล่น เรื่องอุณรุทและเรื่องอิเหนา ดังนี้

ลครก็ฟ้อนร้อง	สุรศัพทกลับขาน
ฉับฉ่ำที่ดำนาน	อนิรุทธกินรี
ฝ่ายฟ้อนลครใน	บริรักษจักรี
โรงริมคิรีมี	กลลับบแลชาย
ล้วนสรรสกรรจ์นาง	อรอ่อนลอออาย
ใครยลบ่อยากวาย	จิตรจงมเมอผัน
ร้องเรื่องระเด่นโดย	บุษบาตุนาหงัน
พักพาคหาบรร	พตร่วมฤดีโลม

จากหลักฐานนี้แสดงว่าในสมัยสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ มีการแสดงละครผู้หญิงแล้ว ละครนี้เรียกว่า ละครใน ละครผู้หญิงอาจเกิดก่อนหน้านี้ก็ได้ แต่จะต้องหลังสมัยสมเด็จพระนารายณ์ แน่นอนเพราะถ้าในสมัยนั้นมีละครผู้หญิง ลาลูแบร์ก็น่าจะได้ดูและบันทึกไว้แล้ว สมเด็จกรมพระยา-ดำรงราชานุภาพทรงสันนิษฐานว่า ละครผู้หญิงคงเกิดขึ้นในระหว่างรัชกาลสมเด็จพระเพทราชามาจน รัชกาลสมเด็จพระเจ้าบรมโกศ รัชกาลของสมเด็จพระเจ้าบรมโกศเป็นเวลาช้านานยิ่งกว่าสามรัชกาล ก่อน บ้านเมืองก็ปราศจากศึกสงคราม พระเจ้าอยู่หัวก็โปรดการเล่นละคร ดังนั้นละครผู้หญิงซึ่ง เรียกว่าละครในนั้น น่าจะเกิดขึ้นในรัชกาลสมเด็จพระเจ้าบรมโกศนั่นเอง

มูลเหตุที่จะเกิดละครในขึ้นนั้น สมเด็จ ฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงสันนิษฐานไว้ว่า

"ชั้นเดิมเห็นจะเป็นด้วยพระเจ้าแผ่นดินพระองค์ใดพระองค์หนึ่งซึ่งครองกรุงศรีอยุธยา-(บางทีจะเป็นชั้นในก่อนรัชกาลสมเด็จพระนารายณ์) ทรงพระราชดำริให้นางรำเล่นระบำเข้ากับเรื่อง ไสยศาสตร์ เช่นให้แต่งเป็นเทพบุตรเทพธิดาจับระบำเข้ากับเรื่องรามสูรเป็นต้น เห็นจะเล่นระบำเช่น กล่าวนี้ในราชพิธีอันใดอันหนึ่งในราชนิเวศน์....บางทีจะเป็นระบำเรื่องนี้เอง ที่เป็นต้นตำรับละครใน จึงได้เล่นระบำเรื่องรามสูรเบิกโรงละครในมาจนในกรุงรัตนโกสินทร์นี้...ครั้นต่อมาจะเล่นระบำให้เรื่อง แปลกออกไป จึงเลือกเอาเรื่องโขนบางตอนที่เหมาะแก่กระบวนฟ้อนรำ เช่น ตอนอุณรุทในเรื่อง กฤษณาวตารเป็นต้น มาคิดปรุงกับกระบวนละครฝึกซ้อมให้พวกนางรำของหลวงเล่น ครั้นเล่นก็เห็น ว่าดีจึงให้มีละครผู้หญิงขึ้นแต่นั้นมา...คำที่เรียกว่า "ละครใน" เข้าใจว่าจะมาแต่เรียกกันในชั้นแรกว่า "ละครนางใน" หรือ "ละครข้างใน" แล้วจึงเลยเรียกเอาแต่โดยย่อว่า "ละครใน"

ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ไม่เห็นด้วยกับความคิดที่ว่า คำ "ละครใน" กร่อนมาจาก "ละครนางใน" หรือ "ละครข้างใน" โดยให้ข้อสังเกตไว้ดังนี้

พระราชฐานนั้นแบ่งออกเป็นสองเขต คือ

ข้างใน มีผู้หญิงล้วน ผู้ชายเข้าไปไม่ได้

ข้างหน้า คือเขตพระราชฐานที่ผู้ชายเข้าไปได้

ข้างในจะมีได้ก็ต่อเมื่อมีข้างหน้าเท่านั้น

ถ้าไม่มีข้างหน้าก็ไม่มีข้างใน

และเมื่อไม่มีละครข้างนอก ก็ย่อมไม่มีละครข้างใน มีแต่ละครใน

เพราะ "ใน" ในที่นี้หมายถึง ในวัง ไม่ได้หมายถึงข้างในเพราะละครใน

ออกมาเล่นที่ข้างหน้าให้ผู้ชายดูก็ได้

และ "นอก" ก็หมายถึง นอกวัง

ละครนอกก็คือ ละครนอกวัง[1]

สมเด็จ ฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงเห็นว่า ละครใน เป็นละครที่นำเอาแบบแผนของการแสดง 3 อย่างผสมผสานกัน คือ

1. เรื่องที่เล่น ได้มาจากโขน
2. กระบวนการเล่นและชื่อที่เรียกว่า "ละคร" มาจากละครนอกที่เล่นกันอยู่แต่เดิม
3. วิธีร้องรำ นำมาจากระบำ

อย่างไรก็ตาม แบบแผนการเล่นละครในกับละครนอกก็ต่างกันมาก คือ ละครในมุ่งเอาการรำงดงามและเพลงร้องไพเราะเป็นสำคัญ มักจะมีบทพรรณนาความงดงาม ความวิจิตรพิสดารของสิ่งต่าง ๆ ในขณะที่ละครนอกมุ่งเอาความรวดเร็วของการดำเนินเรื่องและมุ่งที่จะเล่นตลกคะนองให้เป็นที่สนุกสนานครึกครื้นแก่คนดูให้มากที่สุด กระบวนการฟ้อนรำของละครใน และท่วงทำนองเพลงดนตรีของละครในก็มีลีลาที่เชื่องช้าและนุ่มนวลกว่าของละครนอกมาก ตัวละครในเองก็ไม่ได้ร้องบทด้วยตัวเองเหมือนอย่างละครนอก อาจเป็นเพราะว่าเวลารำ ตัวละครจะต้องใช้ความประณีตบรรจงมาก ถ้าจะต้องร้องเองด้วยก็จะรำไม่ได้งามเต็มที่

ในระยะแรกละครในเล่นแต่เรื่องอุณรุทและรามเกียรติ์ จนกระทั่งเจ้าฟ้ากุณฑลและเจ้าฟ้ามงกุฎ พระราชธิดาสองพระองค์ในสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศทรงพระนิพนธ์บทละครเรื่องอิเหนาใหญ่และอิเหนาเล็กขึ้น ละครในจึงเล่นเรื่องอิเหนาอีกด้วย แต่คงนิยมอิเหนาเล็กมากกว่า เพราะเนื้อเรื่องและชื่อตัวละครไม่สับสน ละครในจึงเล่น 3 เรื่องนี้ซึ่งละครนอกไม่เล่น แม้ว่าละครผู้ชายจะเล่น 3 เรื่องนี้ก็เรียกว่าละครในได้ ดังนั้นละครในจึงไม่ได้หมายถึงละครผู้หญิงหรือละครของหลวงเท่านั้น แต่ละครในมีแบบแผนเฉพาะของตน มีจุดประสงค์ที่จะแสดงให้เห็นความงดงามประณีตบรรจงของท่ารำและให้ได้ยินความไพเราะของดนตรี การดำเนินเรื่องจึงเป็นไปอย่างช้า ๆ มีศิลปะชั้นสูง กระบวนการร้อง การรำมีความประณีตงดงาม

เมื่อพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกได้ทรงฟื้นฟูการละครต่อจากสมัยสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี ได้ทรงพระราชนิพนธ์บทละครใน เพื่อเป็นต้นฉบับสำหรับพระนครขึ้นทั้ง 4 เรื่อง

---

[1] ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช "ละครนอก ละครใน และละครดึกดำบรรพ์" **วารสารนาฏศิลป์** 13 (พระนคร : ชุมนุมนาฏศิลป์และการละคอน สโมสรนักศึกษามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2514). หน้า 31.

บทละครเรื่องดาหลังหรืออิเหนาใหญ่แต่เดิมคงใช้เล่นละครในบ้าง แต่หลังจากที่พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงพระราชนิพนธ์เรื่องอิเหนาขึ้นมาแล้ว ก็ไม่ได้เล่นเรื่องดาหลังอีก เรื่องดาหลังจึงเป็นเรื่องที่ละครข้างนอกนำไปเล่น

ในสมัยรัชกาลที่ 2 มีแบบแผนของละครในเคร่งครัด มุ่งแสดงความประณีตงดงามในการร่ายรำ ซึ่งเป็นศิลปะของละครในโดยเฉพาะ จึงนับว่าสมัยนั้นเป็นสมัยที่สำคัญที่สุดของการละครไทยโดยเฉพาะละครรำ ละครในเจริญรุ่งเรืองถึงขีดสุด

สิ่งที่น่ารู้เกี่ยวกับละครใน มีดังต่อไปนี้

1. ผู้แสดง

ละครในสมัยแรกใช้ผู้หญิงแสดงล้วน ๆ และเป็นละครในราชสำนัก เป็นเหมือนกับเครื่องราชูปโภคอย่างหนึ่ง ผู้อื่นจะทำเทียมไม่ได้ ถึงแม้ว่าจะมีการหัดละครในที่ไม่ใช่ของหลวงก็ใช้ผู้ชายแสดง ผู้แสดงเป็นสตรีในวังดังที่พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระราชนิพนธ์เรื่องเกี่ยวกับการแสดงละครในรัชกาลต่าง ๆ ตั้งแต่สมัยกรุงธนบุรีเป็นต้นมา ตอนหนึ่งกล่าวว่า "จะว่าแต่ด้วยของในหลวง ก็เป็นที่เห็นพร้อมกัน ที่ดูพร้อมกันก็แต่ละครผู้หญิง เป็นของมีสำหรับแผ่นดินทุกแผ่นดินเว้นแต่แผ่นดินพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว...."

2. บทละครและวิธีการแต่งบท

ละครในเล่นเพียง 3 เรื่อง คือรามเกียรติ์ อุณรุท และอิเหนา เหตุที่เล่นเรื่องรามเกียรติ์และอุณรุทนั้นก็เพราะว่า ถือว่าเป็นเรื่องเฉลิมพระเกียรติพระมหากษัตริย์ ต่อมาทั้งสองเรื่องนี้ไม่สู้จะได้แสดงเป็นละครนัก ในที่สุดเรื่องรามเกียรติ์นำไปใช้เล่นโขน ละครในจึงเล่นเรื่องอิเหนากับอุณรุท

เรื่องอุณรุทที่เป็นพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 มีคำกลอนกล่าวไว้ท้ายเรื่องว่า

"อันพระราชนิพนธ์อุณรุท สมมุติไม่มีแก่นสาร
ทรงไว้ตามเรื่องโบราณ สำหรับการเฉลิมพระนคร
ให้รำร้องครื้นเครงบรรเลงเล่น เป็นที่แสนสุขสโมสร
แก่หญิงชายไพร่ฟ้าประชากร ก็ถาวรเสร็จสิ้นบริบูรณ์"

แสดงว่าเรื่องอุณรุทมีมาก่อนรัชกาลที่ 1 เข้าใจว่าจะเกิดขึ้นประมาณรัชกาลสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ เพราะในหนังสือ "บุณโณวาทคำฉันท์" ของพระมหานาค วัดท่าทราย ก็ได้กล่าวถึง

เรื่องอุณรุท แต่เรียกชื่อว่า "อนิรุทธ" ธนิต อยู่โพธิ์ สันนิษฐานว่า เรื่องอุณรุทเป็นเรื่องที่พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นก่อนบทละครเรื่องอื่น ๆ โดยสังเกตจากสำนวนโวหารและราชประเพณีต่าง ๆ ตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา

พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยเคยทรงปรับปรุงดัดแปลงบทละครอุณรุทเมื่อครั้งกรุงเก่า เพื่อนำมาเล่นละครของพระองค์ ตั้งแต่ทรงดำรงพระอิสริยยศเป็นสมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอ แต่ก็ล้มเลิกไป เมื่อพระองค์ขึ้นครองราชย์ ได้ทรงพระราชนิพนธ์บทละครในขึ้นใหม่เฉพาะเรื่องรามเกียรติ์บางตอน และเรื่องอิเหนาทั้งเรื่อง โดยใช้พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 เป็นแม่แบบ เนื้อความหรือกระบวนกลอนตอนใดที่ทรงเห็นว่าดีอยู่แล้วก็คงไว้อย่างเดิม ตอนที่ทรงเห็นว่าไม่ดีก็เปลี่ยนแปลงแก้ไขตามแต่จะเห็นสมควร เพราะมุ่งหมายที่จะให้เป็นบทที่ใช้แสดงละครโดยเฉพาะ

3. วิธีการแสดง

ในการแสดงละครในจะมีการบูชาครูเช่นเดียวกับละครนอก เมื่อใกล้ถึงเวลาที่ละครจะออกแสดง ปี่พาทย์จะบรรเลงเพลงโหมโรง และมักจะมีการแสดงเบิกโรงก่อนเล่นดำเนินเรื่อง

คำว่า "เบิกโรง" หมายถึงการแสดงชุดสั้น ๆ ก่อนที่จะเล่นเป็นเรื่องราว (Overtures) เป็นการแสดงชุดพิเศษ ไม่เกี่ยวกับเรื่องที่จะแสดง มีมาตั้งแต่สมัยโบราณ แต่ปัจจุบันการเบิกโรงบางชุดได้สูญหายไปแล้ว การเบิกโรงอาจแบ่งได้เป็น 2 ประเภทใหญ่ ๆ ดังนี้

1. การเบิกโรงด้วยการแสดงชุดสั้น ๆ เข้าใจว่ามีจุดประสงค์ที่จะเรียกคนดู เช่นชุด "จับลิงหัวค่ำ" ชุด "บ้องตันแทงเสือ" ชุด "หัวล้านชนกัน" ฯลฯ มักใช้ในการแสดงมหรสพประเภทโขนหรือหนัง เช่นในหนังสือสมุทรโฆษคำฉันท์ซึ่งแต่งในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ได้ระบุถึงการแสดงเป็นชุด ๆ มี 7 ชุด คือ ชุดหัวล้านชนกัน ชุดลาวกับไทยฟันดาบ ชุดชวาแทงหอก ชุดชนแรด ชุดแข่งวัวเกวียน ชุดจระเข้กัดกัน และชุดแข่งเรือพระที่นั่งเสี่ยงทาย

2. การเบิกโรงด้วยระบำรำฟ้อน เป็นการแสดงก่อนที่จะมีมหรสพประเภทละครหรือโขนที่เรียกว่า "ระบำเบิกโรง" มีมาตั้งแต่สมัยโบราณดังที่ปรากฏหลักฐานในศิลาจารึก เขาสุมนกูฏ (หลักที่ 8) ว่า "ย่อมเรียงขันหมากขันพลูบูชาพิลมระบำรำเต้นเล่นทุกฉัน" และในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชก็มีการแสดงระบำรำฟ้อน ดังที่ปรากฏในจดหมายเหตุของลาลูแบร์ว่า

"ระบำได้แก่การฟ้อนรำชายหญิงเป็นคู่ ๆ กัน ซึ่งไม่ใช่บทบาทการรบราฆ่าฟันแต่เป็นบทบาทสวยงาม คนฟ้อนรำเหล่านี้ทั้งผู้หญิงผู้ชายสวมเล็บปลอมทำด้วยทองแดงยาวมาก ในเวลาฟ้อน

รำก็มีขับร้องไปบ้าง และสามารถแสดงได้โดยไม่ต้องเหน็ดเหนื่อยนัก และวิธีฟ้อนรำของเขาก็คือเดินเป็นวงไปอย่างง่าย ๆ ช้า ๆ และไม่ต้องร่ายรำอะไรมาก แต่มีท่าบิดเบนลำตัวและลำแขนช้า ๆ มากอยู่ ด้วยเหตุนี้จึงไม่เกาะตัวกัน ขณะที่แสดงมีคน 2 คนออกมาเจรจาไม่เป็นชิ้นเป็นอันให้คนดูฟัง คนหนึ่งพูดแทนตัวระบำฝ่ายชาย และอีกคนหนึ่งพูดแทนตัวระบำฝ่ายหญิง"

ระบำแต่สมัยโบราณคงเล่นไม่มีเรื่อง แต่เป็นศิลปะการฟ้อนรำที่สวยงาม ต่อมาจึงปรับปรุงเล่นเรื่องสั้น ๆ ที่เรียกว่า "ระบำเรื่อง" เช่น รามสูรเมขลา และนารายณ์ปราบนนทุก ระบำชุดเหล่านี้มีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาแล้ว ดังที่ปรากฏในบทพระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวว่า

เรื่องนารายณ์กำหราบปราบนนทุก	ในต้นไตรคายุคโบราณว่า
เป็นเรื่องดึกดำบรรพ์สืบกันมา	ครั้งกรุงศรีอยุธยาเอามาใช้
เบิกโรงงานการเล่นเต้นรำ	ที่เริ่มมีพิธีทำเป็นการใหญ่
สำหรับโรงนางฟ้อนละครใน	แสดงให้เห็นครูผู้สอนรำ
มีที่ท่าต่างต่างอย่างนารายณ์	เยื้องกรายโดยนิยมคมขำ
มีชื่อเรียกท่าไว้ให้ศิษย์จำ	จะได้ทำให้ต้องแก่คลองการ

หลังจากละครในมีกำเนิดขึ้นมาแล้ว มีผู้นำเอาระบำชุดเหล่านี้มาแสดงนำก่อนจะแสดงละครเรื่องใหญ่ เรียกว่าระบำเบิกโรงและได้ปฏิบัติกันสืบมา มีเล่นกันเป็นชุด ๆ หรือเป็นตอนๆ คือ

1. รามสูรเมขลา

ระบำชุดเรื่องรามสูรเมขลา เป็นระบำเรื่องที่มีมาตั้งแต่โบราณ ผู้แสดงมีรามสูรซึ่งยืนเครื่องยักษ์ ถือขวานเป็นอาวุธ นางเมขลายืนเครื่องนาง ศีรษะสวมมงกุฎ ใช้เพลงเชิดฉิ่งประกอบการรำ ธนิต อยู่โพธิ์ ให้ข้อคิดว่า นาฏศิลป์ชุดนี้ "บรรจุท่ารำในเรื่องให้เห็นได้เด่น เช่น ท่าแสดงความรื่นเริงสนุกสนาน ท่ายั่วยวน ท่ารัก ท่าดีใจ ท่าโกรธเคืองขัดแค้น ท่าโลดไล่ติดตามด้วยความรักและความโกรธ เหล่านี้เป็นต้น ล้วนมีลีลาอันงดงามตามแบบนาฏศิลป์ของไทยและแทรกเพลงขับร้องกับเพลงดนตรีเข้าประกอบให้ฟังไพเราะ"

เนื้อร้องของระบำเบิกโรงชุดนี้นำมาจากเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 ความว่า

เมื่อนั้น	นวลนางเมขลามารศรี
เลี้ยวล่อรามสูรอสุรี	กรโยนมณีจินดา
ทำทีประหนึ่งจะให้แก้ว	กลอกแสงพรายแพรวบนหัตถา
ครั้นรามสูรไล่เลี้ยวมา	กัลยารำล่ออสุรี
นางแกล้งเลี้ยวลัดฉวัดเฉวียน	เวียนไปตามจักรราศี
มือหนึ่งชูดวงมณี	ทำทีเยาะเย้ยอสุรา

2. นารายณ์ปราบนนทุก

ระบำชุดเรื่องนารายณ์ปราบนนทุก เป็นระบำเบิกโรงชุดหนึ่งจากเรื่องรามเกียรติ์ ผู้แสดงเป็นนารายณ์ตอนรำแม่บทยืนเครื่องนาง ศีรษะสวมมงกุฎ ตอนแปลงกายแล้วยืนเครื่องพระ ศีรษะสวมมงกุฎนารายณ์ ส่วนนนทุกยืนเครื่องยักษ์ ศีรษะล้าน

เรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 กล่าวถึงเรื่องนารายณ์ปราบนนทุกไว้ว่า นนทุกเป็นยักษ์ที่พระอิศวรมอบหมายหน้าที่ให้เป็นนายทวารที่เชิงเขาไกรลาศ คอยล้างเท้าเทวดานางฟ้าที่ขึ้นมาเฝ้าพระอิศวร เวลาล้างเท้าให้พวกเทวดานางฟ้าทีไรก็ถูกดึงผมเล่นจนผมหลุดหมด นนทุกโกรธแค้นมาก คอยหาโอกาสทูลขอพรจากพระอิศวร จนได้รับการประทานพรว่าให้ตนมีนิ้วเพชร เมื่อชี้ผู้ใด ผู้นั้นจะตายทันที แล้วนนทุกก็ชี้เทวดานางฟ้าตายไปเป็นอันมาก พวกที่เหลือจึงไปขอให้พระนารายณ์ช่วยเหลือ พระนารายณ์ก็ช่วยโดยแปลงตัวเป็นนางอัปสรมาล่อให้นนทุกหลงรัก และทำอุบายให้นนทุกรำตามตามท่าแม่บท

ฝ่ายว่านนทุกก็รำตาม	ด้วยความพิสมัยใหลหลง
ถึงท่านาคาม้วนหางวง	ชี้ตรงถูกเพลาทันใด

ท่านาคาม้วนหางเป็นท่าที่ผู้รำจะต้องชี้นิ้วเข้าหาตัวเอง นิ้วเพชรของนนทุกชี้ถูกขาตัวเองหักล้มลง นางอัปสรก็กลายร่างเป็นพระนารายณ์และฆ่านนทุก

3. ประเลง

ประเลงเป็นระบำคู่ ไม่มีเนื้อเรื่อง ในสมัยโบราณผู้แสดงแต่งตัวยืนเครื่องอย่างนายโรง-ละคร สวมหัวเทวดา ศีรษะโล้น มือถือพ้อนหางนกยูง รำโดยไม่มีบทขับร้อง มีแต่เพลงหน้าพาทย์ประกอบ คือเพลง "กลม" หรือ "โคมเวียน" หรือ "ชำนาญ" เวลารำกลับเข้าโรงใช้เพลงเชิดหรือรัว

ธนิต อยู่โพธิ์ ได้อธิบายถึงจุดประสงค์ของการรำประเลงไว้ในเรื่อง "การละเล่นสมัยอยุธยา" ดังนี้

"การรำประเลง นอกจากเพื่อดูความสวยงามทางนาฏศิลป์แล้ว ได้เคยทราบจากผู้หลักผู้ใหญ่ว่าเป็นเคล็ดลับของท่านผู้รู้โบราณ ท่านว่าก่อนเวลาที่เขาจะเล่นละคอนกัน ก็ต้องมีคนถือไม้กวาดออกมาปัดกวาดขี้ผงขี้ไผ่หยากไย่หยากเยื่อในโรงละคอนให้สะอาดเสียก่อน เพราะแต่ก่อนนาน ๆ ละคอนจึงจะแสดงกันสักครั้ง เห็นจะเป็นเพราะคนปัดกวาดก็เป็นพวกละคอนอยู่ด้วย จึงย่อมออกท่าออกทางมีศิลปไปในตัว เลยกลายเป็นบุรพกิจ ซึ่งถือเป็นประเพณีที่ต้องทำก่อนมีการแสดงทุกครั้ง ภายหลังเมื่อเกิดเป็นธรรมเนียมเสียแล้ว เรื่องทำความสะอาดหายไป เหลือแต่ไม้กวาดกับท่าทาง จะยกเลิกธรรมเนียมเสียก็ไม่ทราบต้นเหตุว่าความมุ่งหมายเดิมของท่านเป็นอย่างไร แต่จะถือไม้กวาดออกมารำให้คนดูก็ดูกระไรอยู่ จึงเลยเปลี่ยนเป็นถือหางนกยูงแทนไม้กวาด แต่บางท่านให้ข้อสันนิษฐานต่อไปว่าที่ถือหางนกยูงออกมารำนั้นน่าจะมาจากนับถือกันว่านกยูงเป็นต้นเดิมของการฟ้อนรำด้วยอีกอย่างหนึ่ง ชาวอินเดียจึงสร้างและเขียนรูปพระสุรัสวดีประทับอยู่บนหลังนกยูงรำแพน ท่านสันนิษฐานกันไว้ดังนี้ ....แต่จะอย่างไรก็ตาม ภายหลังเกิดความนิยมถือกันเป็นธรรมเนียมหรือประเพณีของละคอนสืบมาว่าประเลง เป็นการฟ้อนรำเบิกโรงที่ต้องแสดงก่อนเพื่อป้องกันเสนียดจัญไร หรือปัดรังควานขับไล่ภูตผีปีศาจและมารร้ายที่จะมาขัดขวางกล้ำกรายให้เป็นอุปสรรค และเป็นอัปมงคลแก่งานการแสดง"

ระบำชุดรามสูรเมขลา นารายณ์ปราบนนทุก และประเลง เป็นระบำเบิกโรงที่มีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาแล้ว แต่ยังมีระบำเบิกโรงชุดอื่น ๆ ที่เกิดขึ้นในสมัยหลัง สมควรนำมากล่าวไว้พอสังเขป ดังนี้

4. เทวดานางฟ้าจับระบำ

เป็นการฟ้อนรำประกอบทำนองเพลงต่าง ๆ ตัวแสดงประกอบด้วยตัวพระซึ่งสมมติว่าเป็นเทวดา และตัวนางซึ่งสมมติว่าเป็นเทพธิดา แบ่งออกเป็นฝ่ายละแถวในแนวตรงจากหน้าเวทีเรียงลำดับเข้าไป ในสมัยรัชกาลที่ 2 คงมีการแสดงการจับระบำประกอบดนตรี และจับระบำเบิกประกอบบทร้องด้วย โดยใช้บทพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ในรัชกาลที่ 1 และรัชกาลที่ 2 แสดงท่ารำของตัวพระตัวนาง และการเย้าหยอกเกี้ยวพาราสีกันด้วย

5. รำดอกไม้เงินทอง

เป็นระบำเบิกโรงชุดหนึ่งที่แสดงก่อนละครเรื่องอิเหนา มีผู้รู้สันนิษฐานว่า พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวโปรดเกล้า ฯ ให้ดัดแปลงมาจากการรำประเลง โดยให้ผู้แสดงถือดอกไม้

เงินทองข้างละมือ แทนที่จะถือพ้อนหางนกยูง การรำใช้เพลงกลม เมื่อถึงเนื้อร้องจะใช้ทำนองเชิดฉิ่งประกอบ เมื่อจบเนื้อร้องแล้วบรรเลงแต่ทำนองเชิดฉิ่ง พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระราชนิพนธ์บทร้องประกอบการรำไว้ดังนี้

เมื่อนั้น	ไท้ท้าวเทพบุตรบุรุษสอง
สองมือถือดอกไม้เงินทอง	ป้องหน้าออกมาว่าจะรำ
เบิกโรงละคอนในให้ประหลาด	มีวิลาสน่าชมคมขำ
ท่าก็งามตามครูดูแม่นยำ	เป็นแต่ทำอย่างใหม่มิใช่พ้อน
หางนกยูงอย่างเก่าเขาเล่นมาก	ไม่เห็นหลากจืดตามาแต่ก่อน
คงแต่ท่าไว้ให้งามตามละคอน	ที่แต่งตนกันไม่งอนตามบุราณ
รำไปให้เห็นเป็นเกียรติยศ	ปรากฏทุกตำแหน่งแหล่งสถาน
ว่าพวกพ้อนฝ่ายในใช่ราชการ	สำหรับพระภูบาลสำราญรมย์
ย่อมช่วงใช้ดอกไม้เงินทอง	ไม่เหมือนของเขาอื่นมีดื่นถม
ถึงผิดอย่างไปใครจะไม่ชม	ก็ควรนิยมว่าเป็นมงคลเอย

การเบิกโรงของละครไทยนั้นเข้าใจว่าจะได้รับอิทธิพลมาจากละครภารตะ แต่ก็ทำกันตามประเพณีที่มีสืบมาโดยไม่คำนึงถึงวัตถุประสงค์ เข้าใจกันแต่เพียงว่าทำเพื่อให้เกิดสวัสดิมงคลแก่ผู้ชมและผู้แสดง ต่อมามีผู้คิดหาเหตุผลกันในสมัยหลังและมีความคิดเห็นแตกต่างกันไปหลายประการ เช่นเพื่อถวายพระพรพระมหากษัตริย์ เพื่อบอกให้รู้ว่าเรื่องที่จะเล่นต่อไปนี้เป็นเรื่องเฉลิมพระเกียรติพระนารายณ์ (เฉพาะเรื่องรามเกียรติ์) เพื่อแสดงท่ารำที่งดงาม เป็นต้น

สำหรับวิธีการแสดงของละครในนั้น แม้ละครในจะได้แบบแผนการแสดงมาจากละครนอก แต่ก็ได้ปรับปรุงให้ประณีตงดงาม สมกับที่เป็นศิลปะประจำราชสำนัก ไม่นิยมแสดงเรื่องตลกหรือหยาบคาย ถ้าจะมีบทชวนหัวบ้าง ก็เป็นบทของตัวละครสามัญ เช่นนางกำนัลหรือประชาชน ในการแสดงละครในก็เคร่งครัดในเรื่องขนบประเพณีมาก ท้าวพญามหากษัตริย์จะมาคลุกคลีกับเสนาข้าราชบริพารเหมือนในการแสดงละครนอกไม่ได้ วิธีการบรรยายถึงตัวละครที่สูงศักดิ์ก็ต่างไปจากละครนอกอย่างมาก

4. เครื่องแต่งตัว

เครื่องแต่งตัวที่เรียกว่า "ยืนเครื่อง" อย่างที่นายโรงละครชาตรีแต่ง เป็นเครื่องแต่งตัวที่เอาอย่างมาจากโขน ซึ่งเลียนแบบมาจากเครื่องทรงของพระมหากษัตริย์และเจ้านาย ต่อมาในสมัย

สมเด็จพระนารายณ์มหาราช ลาลูแบร์ได้บันทึกเรื่องเครื่องประดับของโขนละครว่ามีเพิ่มเติมจากละครชาตรีดังนี้

"ตัวโขนและละครมีชฎาบิดทองสูง ปลายแหลมคล้ายตะลอมพอกขุนนางเวลางานพระราชพิธี แต่มีจรห้อยลงมาสองข้างจนใต้หู 'ประดับพลอยเทียม....ทัดดอกไม้บิดทอง...."

ละครนี้คือละครนอก พอละครในมีกำเนิดขึ้นก็ได้เลียนแบบเครื่องแต่งกายของโขนบ้างละครบ้าง ระบำบ้างมาดัดแปลงให้เหมาะสมสวยงามยิ่งขึ้น ตัวละครระดับพระมหากษัตริย์และเจ้านายแต่งตัวด้วยเครื่องแต่งตัวที่เลียนแบบเครื่องทรง ส่วนตัวละครรอง ๆ ลงมาก็แต่งเช่นเดียวกัน แต่เครื่องประดับอาจน้อยกว่าและไม่งามเท่าตัวละครสำคัญ ที่ควรสังเกตก็คือเครื่องสวมศีรษะจะต่างกันไปตามลำดับขั้น

ส่วนเครื่องแต่งกายของยักษ์นั้น เราเข้าใจกันว่าได้แบบมาจากขอม ตามที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงสันนิษฐานไว้ว่า

"มนุษ และเทวดานุ่งหางหงษ์จีบทับสนับเพลาอย่างแบบไทย ยักษ์นุ่งถกเขมรอย่างขอมผ้าบิดกัน คือชายกระเบนที่ชักขึ้นไปแลปล่อยห้อยลงไปข้างหลัง ผ้านุ่งยาวไม่พอจึงทำเป็นอีกผืน 1 ต่างหากผูกเข้าแทนชายกระเบน....

"ชฎาที่เรียกว่าชฎามนุษนั้น พิจารณารูปดู จะเห็นได้ว่ามีรูปเดียว คือเป็นอย่างลำพอกไทย ที่ชฎายักษ์มียอดอุตตริต่างๆ แต่ครั้นไปดูรูปภาพนครธมก็พบชฎายอดอุตตริต่างๆ นั้นอยู่บริบูรณ์จึงเห็นได้ว่ายักษ์ก็ใส่ชฎาขอมนั่นเอง...."

5. โรงละครและฉาก

การแสดงละครในไม่มีการตัดตอนเปลี่ยนฉากไปตามท้องเรื่อง เช่นเดียวกับละครนอก ลักษณะของโรงละครและฉากจึงเป็นแบบเดียวกับละครนอกคือเป็นฉากแบบบรรยาย ผู้ดูใช้จินตนาการเอาเองในขณะที่ตัวละครกำลังทำบทบาท และฟังเนื้อร้องประกอบไปด้วย เช่น เมื่อถึงตอนอิเหนาชมถ้ำ ฉากก็สมมติว่าเป็นถ้ำ ทศกัณฐ์ชมเมืองลงกาที่สร้างใหม่ก็สมมติว่าเป็นเมืองลงกา หรือเมื่อตัวละครอยู่ในป่าเขาลำเนาไพร ก็สมมติว่าเป็นฉากป่าเขาลำเนาไพร และเมื่อจะเปลี่ยนสถานที่จากพระราชวังไปเป็นป่า หรือเป็นที่แห่งใดก็ตาม ก็จะใช้ถ้อยคำบรรยายสั้น ๆ ให้คนดูเข้าใจได้

6. โอกาสที่แสดง

ละครในจะเล่นในเวลาอันควร ไม่ได้เล่นพร่ำเพรื่อ ส่วนใหญ่จะเล่นได้ก็ต่อเมื่อมีพระกระแสรับสั่ง หรือมีพระบรมราชานุญาต การแสดงจึงมี 2 ลักษณะคือ

1. เล่นเป็นการภายใน เช่นพระเจ้าอยู่หัวทรงพระกรุณาโปรดเกล้า ฯ ให้แสดงถวายทอดพระเนตร หรือแสดงให้บุคคลอื่น ๆ ดูในบริเวณพระราชฐานชั้นในหรือพระราชฐานชั้นกลาง ซึ่งอาจจะกระทำในเวลาใดก็ได้ตามแต่พระราชอัธยาศัย ดังที่ปรากฏในพระราชานุกิจว่า "พอย่ำยามก็เสด็จขึ้นทอดพระเนตรละคร" และมีอยู่บ่อยครั้งที่โปรดให้มีละครหลวงที่พระที่นั่งเก๋งในสวนขวาระหว่างที่เสด็จสำราญพระราชหฤทัยภายในพระราชอุทยาน

2. เล่นในโอกาสพิเศษต่าง ๆ เป็นต้นว่า งานพระราชพิธีโสกันต์พระเจ้าลูกยาเธอหรือพระเจ้าลูกเธอ ในงานพระราชทานเบี้ยหวัดประจำปี งานที่เกี่ยวกับศาสนาหรืองานเทศกาลต่าง ๆ ก็อาจจะมีละครในเล่นฉลองได้

ส่วนสถานที่แสดงก็มีอยู่ไม่กี่แห่ง เช่นในพระราชฐานชั้นใน โรงละครในพระบรมมหาราชวัง หรือโรงละครชั่วคราวนอกพระราชฐานซึ่งสร้างขึ้นในงานต่าง ๆ

ลักษณะบทละครพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2

บทละครรำของไทยแต่งเป็นกลอนบทละคร ซึ่งมีลักษณะเช่นเดียวกับกลอนสุภาพ แต่ไม่สู้จะเคร่งครัดในเรื่องกฎข้อบังคับในการแต่งเท่าไรนัก เช่น คำในแต่ละวรรค อาจมีได้ตั้งแต่ 6–9 คำไม่จำกัดตายตัว คำที่รับส่งสัมผัสมีเสียงใกล้เคียงกัน ไม่จำเป็นต้องเป็นเสียงเดียวกัน อาจแตกต่างกันในเรื่องเสียงสั้นเสียงยาวก็ได้ การลงท้ายวรรครับ วรรครอง วรรคส่ง ไม่จำเป็นต้องลงท้ายด้วยเสียงที่ถูกต้องตามหลักการแต่งกลอนสุภาพ เพราะไม่ถือว่าเป็นเรื่องผิดหรือเสียหาย เนื่องจากกลอนบทละครนี้มุ่งให้ร้องเป็นเพลงเพื่อฟังไพเราะมากกว่าอ่านเป็นกลอนตามธรรมดา และยังต้องคำนึงถึงถ้อยคำที่ใช้ให้เข้ากับทำนองและจังหวะของเพลงด้วย

กลอนบทละครมีลักษณะพิเศษแตกต่างจากกลอนสุภาพทั่ว ๆ ไปอีกอย่างหนึ่งคือการขึ้นต้นบทซึ่งมีวิธีขึ้นต้นอยู่หลายอย่าง เป็นต้นว่า

ขึ้นต้นบทว่า เมื่อนั้น บัดนั้น มาจะกล่าวบทไป การขึ้นต้นเช่นนี้ไม่ต้องส่งเสียงสัมผัสไปยังวรรคถัดไป

ขึ้นต้นแบบกลอนดอกสร้อย เช่น เจ้าเอยเจ้าพี่ ได้เอยได้ฟัง ได้เอยได้ฤกษ์ อย่าเอยอย่าว่า ฯลฯ มักส่งเสียงสัมผัสไปยังคำในวรรคถัดไป

แต่บทละครหลายเรื่องโดยเฉพาะบทละครนอกครั้งกรุงศรีอยุธยา ไม่ได้เคร่งครัดในเรื่องนี้ อาจขึ้นต้นเป็นข้อความกี่คำก็ได้ เช่น อยู่มา อุ้มเจ้ามา วันเอยวันหนึ่ง พระเอยพระเอยองค์

เอ๊ะเอยเอ๊ะน้องแก้ว กล่าวถึงชาเยศเกษเทวี เจ้าพราหมณ์เจ้าเห็นแต่หัวแหวนเอย ฯลฯ และอาจจะส่งเสียงสัมผัสไปยังคำในวรรคถัดไปหรือไม่ส่งก็ได้

บทละครพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 มีลักษณะเหมือนกับบทละครทั่ว ๆ ไป คือดำเนินความติดต่อกันไปเรื่อย ๆ ไม่มีการแบ่งตอน ถ้าต้องการเล่นละครตอนไหนก็ตัดเฉพาะตอนนั้นไป

ในตอนต้นของบทกลอนแต่ละตอนจะมีชื่อเพลงที่ใช้ร้องกำกับไว้ และมีชื่อเพลงหน้าพาทย์ที่บรรเลงไว้ตอนท้ายบท เมื่อจบกลอนแต่ละท่อน มักจะบอกจำนวนคำกลอนในท่อนนั้น ๆ ไว้ด้วย และถ้ามีบทเจรจาแทรกตอนใด ก็มักใส่คำว่า "เจรจา" ไว้ตอนท้ายของบทร้องนั้น ๆ

บทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2

1. บทละครในเรื่องรามเกียรติ์

รามเกียรติ์ของไทยมีปรากฏอยู่หลายฉบับด้วยกัน มีหลายความ หลายสำนวน เช่น

1. รามเกียรติ์คำฉันท์
2. รามเกียรติ์คำพากย์
3. ราชาพิลาปคำฉันท์ หรือนิราศษีดา
4. โคลงทศรถสอนพระราม
5. โคลงพาลีสอนน้อง
6. รามเกียรติ์ บทละครครั้งกรุงเก่า
7. รามเกียรติ์บทละคร พระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี
8. รามเกียรติ์บทละคร พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1
9. รามเกียรติ์บทละคร พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2
10. รามเกียรติ์บทละคร พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 4
11. รามเกียรติ์บทพากย์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2
12. รามเกียรติ์ บทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 5
13. รามเกียรติ์บทร้อง บทพากย์โขน พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 6
14. โคลงรามเกียรติ์
15. พาลีสอนน้องคำกลอน

นอกจากนี้ยังมีรามเกียรติ์ฉบับท้องถิ่น ซึ่งอาจจะไม่ได้ใช้ชื่อว่า "รามเกียรติ์" โดยตรง เช่นเรื่อง "หอรมาน" และ "พรหมจักร" อันเป็นรามเกียรติ์ของลานนาไทย ภาคอีสานก็มี "พระลัก–พระลาม" และ "พระรามชาดก" ส่วนทางภาคใต้ก็มีรามเกียรติ์ฉบับต่าง ๆ เช่น ฉบับบ้านควนเกย อำเภอร่อนพิบูลย์ จังหวัดนครศรีธรรมราช ฉบับวัดท่าแค อำเภอเมือง จังหวัดพัทลุง เป็นต้น

1.1 ความมุ่งหมายในการแต่ง

เมื่อ พ.ศ. 2340 พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกทรงพระราชนิพนธ์บทละครเรื่องรามเกียรติ์ขึ้นอย่างสมบูรณ์ไว้เพื่อเล่นละครและเป็นฉบับสำหรับพระนคร รวม 117 เล่มสมุดไทย ดังที่มีความเกริ่นไว้ต้นเรื่องว่า "...ถนอมถนิมประดับโสต ประโยชน์ฉลองเฉลิม เจิมจุฑาทิพย์ประสาท ประกาศยศเอกอ้าง องค์บพิตรพระเจ้าช้างเผือกผู้ครองเมือง"

ต่อมาอีกประมาณ 20 ปี พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยได้ทรงพระราชนิพนธ์บทละครเรื่องรามเกียรติ์ขึ้นมาใหม่ เพื่อใช้เป็นบทสำหรับเล่นละครประดับพระบารมีโดยเฉพาะ มิได้ตั้งพระทัยจะประชันขันแข่งกับเรื่องเดิม หรือจะใช้เป็นแบบฉบับแทนเรื่องเดิมอย่างเรื่องอิเหนา เพราะยังทรงรักษาพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 ไว้เป็นต้นฉบับสำหรับพระนครต่อไป

ในประกาศรัชกาลที่ 4 ว่าด้วยเรื่องเก็บภาษีโขนละครและการเล่นอื่น ๆ กล่าวพาดพิงถึงการทรงพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ไว้เพื่อเล่นละครหลวงว่า

"...ลครเล่นเรื่องรามเกียรติ์เรื่องอุณรุทธนี้ เป็นเรื่องปางนารายณ์ พระบาทสมเด็จพระเจ้าแผ่นดินแต่ครั้งกรุงเทพทวาราวดีศรีอยุธยามหานครเก่า ทรงหัดทรงเล่นลครข้างในสำหรับแผ่นดินสืบๆมาแต่ลครเรื่องอิเหนานั้นเป็นลครของเจ้าฟ้า และพระองค์เจ้าซึ่งเป็นพระเจ้าลูกยาเธอฝ่ายใน หัดเล่นมีมาแต่โบราณ ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกย์ในต้นแผ่นดินก็โปรดให้หัดลครข้างในเล่นเรื่องรามเกียรติ์ เรื่องอุณรุทธตามแบบอย่างแต่ก่อน แล้วโปรดให้หัดลครเรื่องอิเหนาเรื่องอื่นๆ เล่นบ้างต่อภายหลัง ครั้นในแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย แต่ต้นก็ได้ทรงหัดลครเรื่องอิเหนาและเรื่องอื่น ๆ เล่นก่อน ภายหลังทรงพระดำริห์ว่า ลครเรื่องรามเกียรติ์เป็นเรื่องปางนารายณ์ พระเจ้าแผ่นดินเคยทรงสืบมาทุก ๆ พระองค์ถึงไม่สู้โปรดก็ควรจะต้องเล่นอย่าให้เสื่อมเสียราชประเวณีวงษ จึงทรงพระราชนิพนธ์ดัดแปลงแต่งเรื่องรามเกียรติ์ใหม่ ให้หัดลครข้างในเล่นเรื่องรามเกียรติ์ไว้สำหรับพระบรมมหาราชวัง ก็เพราะได้ทรงฟังพระดำริห์ในพระบาทสมเด็จพระ-

บรมชนกนารถแต่ก่อนแล้วทรงรฦกขึ้นได้ดังนี้ จึงทรงหัดลครเล่นเรื่องรามเกียรติ์ตามแบบอย่างพระเจ้าแผ่นดินแต่ก่อนสืบ ๆ มา เพื่อจะรักษาพระเกียรติยศว่า ลครเรื่องปางนารายณ์เป็นลครหลวง"

ในการที่ทรงพระราชนิพนธ์บทละครรามเกียรติ์ขึ้นใหม่นี้ ทรงตัดทอนและดัดแปลงจากต้นฉบับรัชกาลที่ 1 บางตอน เฉพาะตอนที่เหมาะสำหรับการเล่นละคร คือ

ตอนหนุมานถวายแหวนไปจนถึงทศกัณฐ์ล้ม

ตอนพระรามคลั่งฆ่าสีดา จนถึงอภิเษกไกรลาส

รวมเป็น 36 เล่มสมุดไทย

ตามพระวินิจฉัยของสมเด็จ ฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ เรื่องรามเกียรติ์นี้ทรงพระราชนิพนธ์ภายหลังเรื่องอิเหนา โดยพิจารณาดูทางสำนวนกลอน และตามประกาศรัชกาลที่ 4 แต่นักวรรณคดีบางท่านก็วินิจฉัยว่า คงจะได้ทรงเรื่องอิเหนาและรามเกียรติ์สลับกันไป โดยทรงเรื่องอิเหนาก่อนยังไม่ทันจบก็มาทรงรามเกียรติ์ดังกล่าวมาแล้ว

บทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 เดิมเขียนไว้เป็นเล่มสมุดไทย ต่อมาเมื่อ พ.ศ. 2442 บางกอกประลิทธิการบริษัทสิมาพิมพ์ขึ้นเป็นครั้งแรกโดยใช้ต้นฉบับของสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ แต่พิมพ์ไว้เพียงเล่มเดียว ยังเหลืออีก 2 เล่มค้างอยู่เพียงนั้น พ.ศ. 2456 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวจึงโปรด ฯ ให้สมเด็จ ฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (เมื่อครั้งดำรงพระยศเป็นกรมพระ) ตรวจสอบชำระจากต้นฉบับที่เชื่อถือได้หลายฉบับ ให้พระราชวรวงศ์เธอกรมหมื่นกวีพจน์สุปรีชาทรงตรวจ แล้วจัดพิมพ์ขึ้นพร้อมกับเรื่องบ่อเกิดแห่งรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ของพระองค์ ต้นฉบับครั้งนั้นถือว่าถูกต้องที่สุด และคงใช้กันมาจนทุกวันนี้

บทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์นี้ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงยกย่องไว้ในครั้งนั้นว่า เป็นหนังสือที่ดีพร้อม เพราะ

1. เป็นภาษาไทยดี

2. เป็นหนังสือสำคัญ ควรสร้างขึ้นไว้เพื่อเป็นเกียรติยศแก่ชาติไทย มิให้นานาประเทศติเตียนได้ว่าเราไม่มีหนังสืออันเป็นแบบแผนในวิชาหนังสือ

3. เป็นหนังสือที่ผู้รับไปแล้วจะอ่านได้โดยไม่เบื่อหน่ายจนโยนเข้าตู้หรือก้นหีบไม่จับอ่านอีกต่อไป

บทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 นอกจากจะมี 2 ตอนใหญ่ ๆ แล้ว ยังมีบทละครสั้น ๆ อีกตอนหนึ่ง เรียกว่า "รามเกียรติ์ตอนพิราพ" เป็นเรื่องเบ็ดเตล็ดและไม่ใช่ลักษณะของบทละครในที่แท้จริง

1.2 เนื้อเรื่องที่ใช้แสดงละครใน

เรื่องรามเกียรติ์มีลักษณะเป็นตอนสั้น ๆ ที่มีความสมบูรณ์ในตัวเอง มาร้อยดำเนินเรื่องติดต่อกันไปจนตลอด เรื่องราวแทบทุกตอนในภาคแรก ส่วนใหญ่เป็นเรื่องการสงครามสู้รบกัน แทบทุกตอนมีความน่าสนใจอยู่ในตัวเอง และใช้แสดงเป็นละครได้ดีเกือบทุกตอน เช่น

ตอนหนุมานถวายแหวน ซึ่งเป็นครั้งแรกที่ฝ่ายพระรามเข้าถึงลงกา ดำเนินความตั้งแต่พระรามสั่งให้หนุมาน องคต ชมพูพานเอาแหวนและผ้าสไบไปถวายนางสีดา จนกระทั่งถวายแหวนเสร็จ ในตอนนี้มีเรื่องแทรกอยู่คือ หนุมานเข้าห้องบุษมาลี หนุมานรบผีเสื้อสมุทร รบอังกาศตไล และสีดาผูกคอตาย

ตอนเผาลงกา เป็นตอนต่อจากหนุมานถวายแหวน จนกระทั่งกลับไปเฝ้าพระราม ในตอนนี้มีเรื่องหนุมานรบสหัสกุมารแทรกอยู่ด้วย

ตอนขับพิเภก ดำเนินความตั้งแต่ทศกัณฐ์ฝันร้ายจนกระทั่งพิเภกเข้ามาอยู่กับพระราม

ตอนสุกระสารปลอมพล ดำเนินความตั้งแต่ทศกัณฐ์สั่งการให้สอดแนม จนกระทั่งสุกระ-สารกลับไปลงกา

ตอนนางลอย มีเรื่องหนุมานได้นางเบญกายแทรก

ตอนจองถนน มีเรื่องหนุมานได้นางสุพรรณมัจฉาแทรก

ตอนตั้งพลับพลา หนุมานปราบภาณุราชจนตั้งพลับพลาเสร็จ

ตอนองคตสื่อสาร จนกระทั่งองคตกลับไปเฝ้าพระราม

ตอนสุครีพหักฉัตร ดำเนินความตั้งแต่ทศกัณฐ์ยกฉัตรแก้วจนกระทั่งสุครีพกลับมาเฝ้าพระราม

ตอนไมยราพสะกดทัพ ตั้งแต่ทศกัณฐ์ให้เชิญไมยราพมาช่วยรบ จนกระทั่งหนุมานปราบไมยราพได้ เชิญพระรามกลับคืนมา

ตอนศึกกุมภกรรณ ครั้งที่ 1 สุครีพถอนต้นรัง จนกระทั่งหนุมานกับองคตแก้สุครีพกลับคืนมาได้

ตอนศึกกุมภกรรณ ครั้งที่ 2 พระลักษณ์ต้องหอกโมกขศักดิ์ จนกระทั่งพระลักษณ์ฟื้น

ตอนศึกกุมภกรรณ ครั้งที่ 3 กุมภกรรณทดน้ำ จนกระทั่งกุมภกรรณล้ม

ตอนศึกอินทรชิต ครั้งที่ 1 พระลักษณ์ต้องศรนาคบาศ จนกระทั่งพระลักษณ์ฟื้น

ตอนศึกมังกรกัณฐ์ มังกรกัณฐ์เนรมิตรูปไว้กลางอากาศมากมาย จนกระทั่งมังกรกัณฐ์ล้ม

ตอนศึกแสงอาทิตย์ องคตลวงเอาแว่นแก้วของแสงอาทิตย์มาได้ จนกระทั่งแสงอาทิตย์ล้ม

ตอนศึกพรหมาสตร์ อันที่จริงตอนพรหมาสตร์นี้เริ่มตั้งแต่พิธีชุบศรแล้วมีศึกมังกรกัณฐ์ ศึกแสงอาทิตย์ขัดตาทัพ แล้วจึงถึงการรบของอินทรชิต พระลักษณ์ต้องศรพรหมาสตร์ จนกระทั่งพระลักษณ์ฟื้น

สีดาไปสนามรบ ต่อเนื่องกับศึกพรหมาสตร์ อาจรวมอยู่ในตอนเดียวกันก็ได้

ตอนสุขาจารแปลงเป็นสีดา จนกระทั่งพระรามรู้ว่าเป็นกลลวง

ตอนพิธีกุมภนิยา ตั้งแต่อินทรชิตตั้งพิธี จนกระทั่งอินทรชิตล้ม

ศึกทศกัณฐ์ออกรบกับสิบขุนสิบรถ สิบขุนสิบรถล้ม ทศกัณฐ์ยกกลับเมืองลงกา

ตอนศึกสหัสเดชะ ออกรบกับมูลพลัม จนกระทั่งมูลพลัม สหัสเดชะล้ม

ตอนพิธีอุมงค์ เริ่มตั้งแต่ทศกัณฐ์ออกรบแล้วต้องศร กลับเข้าไปตั้งพิธีอุมงค์ จนหนุมานทำลายพิธีได้

ตอนศึกสัทธาสูร สัทธาสูรสามารถสั่งให้เทวดาโยนอาวุธลงมาให้ได้ จนกระทั่งสัทธาสูรล้ม

ศึกวิรุญจำบัง ต่อเนื่องมาจากศึกสัทธาสูร วิรุญจำบังผูกผ้าพยนต์ไว้แล้ว หนีไปซ่อนในฟองสมุทร จนกระทั่งวิรุญจำบังล้ม ในตอนนี้มีเรื่องหนุมานเข้าห้องนางวานรินทร์แทรกอยู่ด้วย

ตอนท้าวมาลีวราชว่าความ ตั้งแต่ทศกัณฐ์เชิญท้าวมาลีวราชมา จนกระทั่งพิพากษาเสร็จแยกย้ายกันกลับไป

ตอนพิธีเผารูปเทวดา ตั้งแต่ทศกัณฐ์ตั้งพิธี จนกระทั่งเทพบุตรพาลีทำลายพิธีได้

ตอนศึกทศกัณฐ์ พระลักษณ์ต้องหอกกบิลพัท จนกระทั่งพระลักษณ์ฟื้น มีเรื่องหนุมานผูกผมทศกัณฐ์กับนางมณโฑ

ตอนพิธีหุงน้ำทิพย์ ตั้งแต่นางมณโฑตั้งพิธี มีศึกทศคีรีวัน ทศคีรีธรขัดตาทัพ จนกระทั่งหนุมานล้างพิธี ทศกัณฐ์ยกทัพกลับไป

ตอนศึกทศกัณฐ์ขาดเศียรขาดกร จนกระทั่งทศกัณฐ์ยกทัพกลับ

ตอนหนุมานอาสา หรือที่เรียกว่า ตอนถวายลิงชูกล่องดวงใจ เริ่มตั้งแต่หนุมานอาสาพระรามไปลวงเอากล่องดวงใจ จนกระทั่งทศกัณฐ์กลับเข้าไปสั่งเมือง

ตอนศึกทศกัณฐ์ครั้งสุดท้าย ทศกัณฐ์ล้ม อาจเติมเรื่องสีดาลุยไฟเข้ามาในตอนท้ายอีกหรืออาจเอาเรื่องทศกัณฐ์ล้มไปอยู่ด้วยกันกับตอนหนุมานอาสาก็ได้

ตอนศึกประลัยกัลป์ เริ่มตั้งแต่พระรามเดินทางจะกลับอยุธยา รบกับประลัยกัลป์ระหว่างทาง

ตอนอภิเษกพระราม ตั้งแต่พระรามเดินทางกลับ พบพระฤาษีวสิษฐสวามิตร พรานกุขันหรือขุขัน จนกระทั่งงานอภิเษกพระรามขึ้นครองอยุธยา

ส่วนเนื้อเรื่องในภาคหลัง มีตอนต่อไปนี้

ตอนพระรามคลั่งฆ่าสีดา จนกระทั่งพระลักษณ์ปล่อยสีดาไป แล้วเอาหัวใจกวางมาถวายพระราม

ตอนปล่อยม้าอุปการ หรือบางทีเรียกว่า ตอนบุตรลบ หรือตอนพระมงกุฎ หรือตอนพระรามครองเมือง เริ่มตั้งแต่พระลบพระมงกุฎประลองศร จนกระทั่งพระมงกุฎพ้นจากเครื่องพันธนาการออกมาพบพระลบ หรืออาจแสดงตอนต่อไปเลยก็ได้คือพระมงกุฎพระลบรบพระรามแล้วหนีไป

ตอนพระรามเข้าโกศ ตั้งแต่พระรามรบพระมงกุฎ พระลบ แล้วตามไปพบสีดา ขอพระมงกุฎพระลบไปอยุธยา ทำอุบายว่าพระรามตาย จนกระทั่งนางสีดาแทรกแผ่นดินไปเมืองบาดาล บางทีตอนนี้รวมไปกับตอนพระรามครองเมืองก็มี

ตอนอภิเษกไกรลาส พระอิศวรให้เชิญพระรามขึ้นไปบนสวรรค์ แล้วไกล่เกลี่ยให้คืนดีกับนางสีดา

ในการเล่นละครเป็นตอน ๆ นี้ ไม่นิยมให้จบลงด้วยการพ่ายแพ้ของฝ่ายพระราม เช่น ถ้ามีเรื่องพระลักษณ์ต้องอาวุธสลบไปก็จะแสดงต่อไป ถึงการแก้ไขเยียวยาจนกระทั่งฟื้นจึงเลิกเล่นก็ได้ แต่ตัวละครฝ่ายยักษ์อาจจะตายตอนจบได้ นอกจากตัวทศกัณฐ์ มักไม่นิยมเล่นตอนทศกัณฐ์ล้ม[1]

1.3 บ่อเกิดและอิทธิพล

เรื่องรามเกียรติ์ไม่ใช่วรรณคดีไทยแท้ แต่เป็นเรื่องที่เราได้รับอิทธิพลมาจากอินเดีย เรื่อง

[1] อารดา สุมิตร "ละครในของหลวงสมัยรัชกาลที่ 2" (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 2516). อัดสำเนา. หน้า 181–5.

พระรามเป็นเรื่องที่เล่าสู่กันฟังในอินเดียเป็นเวลาช้านานแล้ว จนกระทั่งประมาณต้นพุทธกาล จึงมีกวีผู้หนึ่งมีนามว่า วาลมีกิ รจนากาพย์ขึ้นมาเป็นเรื่องราว ปรากฏนามว่ารามายณะ

พระยาอนุมานราชธนได้กล่าวถึงตำนานการแต่งรามายณะฉบับนี้ว่า ในตอนต้นของพาลกัณฑ์ (แปลว่ากัณฑ์เด็ก) ระบุว่าฤาษีวาลมีกิได้ฟังเรื่องราวของพระรามจากพระนารทฤาษี แล้วเดินทางไปพบพรานคนหนึ่งยิงนกกะเรียนตัวผู้ตกลงมาตายขณะที่กำลังอยู่กับคู่ ฤาษีวาลมีกิเกิดความสลดใจถึงกับสาปพรานคนนั้นออกมาเป็นโศลก ความว่า

มา นิษาท ปฺรติษฺฐา ตฺวมฺ
อคมา ศาศฺวตีะ สมาะ /
ยตฺ เกฺราญฺจมิถุนาทฺ เอกมฺ
อวธีะ กามโมหิตมฺ //

ความหมายคือ "นิษาท พรานเอย เจ้าอย่าได้ถึงความมั่นคงแล้วเป็นเวลานานปี เพราะได้พรากคู่นกกะเรียนลงตัวหนึ่งซึ่งหลงเพลินในกาม"

เมื่อเดินทางต่อมาฤาษีวาลมีกิเกิดความโทมนัสกลัดกลุ้มว่าไม่ควรจะไปสาปพรานผู้นั้น จนกระทั่งพระพรหมมาปรากฏกายปลอบโยนให้หายกังวล และชี้ให้เห็นว่า คำสาปนี้ความจริงแล้วมีความหมายในทางสรรเสริญพระนารายณ์ในการปราบยักษ์ คือ

มานิษาท ปฺรติษฺฐา ตฺวมฺ
อคมา ศาศฺวตีะ สมาะ /
ยตฺ เกฺราญฺจมิถุนาทฺ เอกมฺ
อวธีะ กามโมหิตมฺ //

ความหมายคือ "มานิษาท ข้าแต่พระองค์ผู้เป็นที่ประทับแห่งพระลักษมี พระองค์ได้ทรงถึงความมั่นคงแล้วเป็นเวลานานปี เพราะได้พรากคู่ยักษ์ลงตนหนึ่งซึ่งหลงเพลินในกาม" และพระพรหมก็ได้แนะนำให้ฤาษีวาลมีกิร้อยกรองเรื่องรามายณะขึ้นด้วยโศลกนี้

พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระราชนิพนธ์เรื่องบ่อเกิดรามเกียรติ์ไว้ว่า ในพาลกัณฑ์ของเรื่องรามายณะกล่าวถึงเรื่องฤาษีวาลมีกิแต่งรามายณะไว้ว่า ฤาษีวาลมีกิไปที่ฝั่งน้ำใกล้แม่พระคงคา พบนกกะเรียนคู่หนึ่ง ซึ่งพรานยิงตัวผู้ตายลงแล้ว นางนกก็ร้องโอดครวญ ฤาษีวาลมีกิเกิดความสังเวชใจจึงแสดงความสังเวชออกมาเป็นวาจา แล้วนึกว่าถ้อยคำที่กล่าวออกมานั้นเป็นคณะฉันท์ที่แปลกใหม่กว่าฉันท์อื่นๆ อาจจะใช้สำหรับขับร้องได้ และโดยเหตุที่ฉันท์นี้บังเกิดขึ้น เพื่อความโศก จึงให้นามว่า โศลก

เรื่องรามายณะได้เล่าสืบต่อกันมาเป็นเวลานานในลักษณะของมุขปาฐะ แล้วจึงมีการบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร ชาวฮินดูนับถือคัมภีร์รามายณะกันมาก เพราะถือกันมาว่าถ้าได้ฟัง ก็ล้างบาป

ได้ ปรารถนาสิ่งใดก็จะได้ตามความปรารถนา และจะได้ไปสวรรค์ นอกจากนี้ยังนับถือพระรามว่าเป็นนารายณ์อวตารมาปราบอธรรม สร้างความร่มเย็นเป็นสุขแก่ชาวโลก เป็นแบบฉบับแห่งความดีงาม แต่รามายณะฉบับที่ฤาษีวาลมีกิแต่งไว้เป็นภาษาสันสกฤตนั้น หาคนอ่านเข้าใจอรรถรสลึกซึ้งได้ยาก จึงมีกวีอื่น ๆ แต่งรามายณะขึ้นมาด้วยภาษาอื่น เช่นรามายณะฉบับภาษาฮินดีของตุลสีทาส รามายณะฉบับภาษาเบงคลี ฯลฯ ซึ่งเป็นที่นิยมกันอย่างแพร่หลายยิ่งกว่าฉบับสันสกฤตเสียอีก

ด้วยเหตุที่ชาวอินเดียได้มาเผยแพร่อารยธรรมในประเทศต่าง ๆ ในแหลมอินโดจีน เช่น ชวา มลายู พม่า กัมพูชา ตลอดจนประเทศไทย เรื่องรามายณะก็มาปรากฏอยู่ในดินแดนแถบนี้อย่างแพร่หลาย แต่เป็นธรรมดาของการถ่ายทอดเรื่องราวจากที่หนึ่งไปยังอีกที่หนึ่ง เนื้อเรื่องและการดำเนินเรื่องย่อมจะแตกต่างกันไปบ้าง แต่เดิมเราก็เชื่อกันว่าชาวอินเดียนำเรื่องรามายณะมาเล่าหรือสอนให้ฟัง แล้วมีผู้รวบรวมขึ้นเป็นเรื่องรามเกียรติ์ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวก็ยังทรงสันนิษฐานว่ารามเกียรติ์ของเรามีที่มาจาก 3 แหล่ง คือ

1. รามายณะ ฉบับสังสกฤต (ใช้อักขรวิธีตามเรื่องบ่อเกิดรามเกียรติ์) น่าจะเป็นฉบับองคนิกาย และได้มาจากแคว้นองคราษฎร์ (เบงคอล) เพราะเข้าใจว่าพราหมณ์ที่เข้ามาในเมืองไทยมาจากแคว้นนี้

2. วิษณุปุราณะ เป็นบ่อเกิดแห่งข้อความเบ็ดเตล็ดต่าง ๆ ซึ่งมีอยู่ในรามเกียรติ์ไทยเป็นอันมาก คงจะเป็นข้อความตอนต้น ๆ คือกำเนิดต่าง ๆ และทศกัณฐ์เยี่ยมพิภพ

3. หนุมานนาฏกะ น่าจะเป็นบ่อเกิดแห่งเรื่องราวที่กล่าวถึงความเก่งกาจต่าง ๆ ของหนุมาน พราหมณ์ที่เล่าคงจดจำเนื้อเรื่องเข้ามา

ทรงสันนิษฐานต่อไปว่า ไทยเราได้รับเรื่องรามเกียรติ์เข้ามาโดยการเล่า ซึ่งผู้เล่าคือพราหมณ์ นำเรื่องจากแหล่งต่าง ๆ มาผสมกัน โดยไม่ได้แยกแยะว่าตอนใดนำมาจากหนังสือเล่มใด

เมื่อเสฐียรโกเศศค้นคว้าเกี่ยวกับบ่อเกิดของรามเกียรติ์ต่อมา ก็ให้ข้อคิดเห็นว่ารามเกียรติ์ของไทยนี้มีที่มาเป็นส่วนใหญ่จากรามายณะของทมิฬ เพราะมีชื่อต่าง ๆ ในเรื่องพ้องกัน แต่ที่ผิดแปลกกันก็มี ซึ่งแสดงว่ามีที่มาจากของชาติอื่น เช่น เบงคลี และชวามลายู แต่คงได้มาแบบกระท่อนกระแท่นแล้วเอามาเชื่อมต่อกันให้เป็นเรื่องเดียว ดังที่ปรากฏในเรื่องรามเกียรติ์ ฉบับพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 1

พระวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยลาภพฤฒิยากร ทรงสันนิษฐานทางเดินของเรื่องพระรามที่เข้ามายังเมืองไทย โดยสนับสนุนข้อสันนิษฐานของ ดร. สตุตเตอร์ไฮม์ (Dr. Stutterheim) นักปราชญ์ทางโบราณคดีชาววิลันดา ว่า

"นิทานพระรามที่แพร่หลายอยู่ในอินโดนีเซีย ชวา มลายู ไทย เขมร ฯลฯ โดยมากเห็นจะไม่ได้มาจากรามายณะของวาลมีกิ หากมีต้นตออันเก่ากว่านี้ขึ้นไป ท่านด๊อกเตอร์อ้างพยานภาพนิทานพระรามที่เทวสถานปรามบานานในชวา....เมื่อความปรากฏเช่นนี้ ข้าพเจ้าก็ยิ่งแน่ใจมากขึ้นว่านิทานพระรามของไทยมิได้มาจากรามายณะของวาลมีกิโดยตรง ตั้งแต่นั้นมาจนบัดนี้เวลาก็ล่วงมาอีกนานปี ข้าพเจ้าก็ยังไม่เห็นเหตุที่จะเปลี่ยนความเห็นอันนั้น"

เหตุที่กรมหมื่นพิทยลาภพฤฒิยากรทรงสันนิษฐานว่า รามเกียรติ์ไทยไม่น่าจะได้มาจากรามายณะฉบับวาลมีกิ เป็นเพราะว่า

1. รามเกียรติ์ไทยมี "ชุด" แปลก ๆ ที่ผิดกับรามายณะของวาลมีกิเป็นอันมาก ซึ่งชุดเหล่านี้อาจจะมาจาก *ปุราณ* ตามที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงแนะไว้ก็ได้ ซึ่งปุราณเป็นผีปากใกล้ ๆ กับพุทธกาล และในพุทธกาลนั้น คนรู้จักนิทานพระรามกันอยู่แล้ว นิทานเหล่านี้อาจตรงกับปุราณ บ้างก็เป็นได้

2. นิทานพระรามสมัยพุทธกาลคงต่างจากรามายณะของวาลมีกิ และอาจเป็นต้นตอส่วนหนึ่งของนิทานพระรามที่มาปรากฏในเมืองไทย อ้างจากคัมภีร์ธรรมศาสตร์ของมโนสาราจารย์ที่เราได้รับมาจากอินเดียโดยผ่านมอญมานั้นว่าไม่ได้มาจากมานวธรรมศาสตร์ แต่ไปตรงกับหนังสือใกล้สมัยพุทธกาลซึ่งเก่ากว่ามานวธรรมศาสตร์ ดังนั้นนิทานพระรามของเราก็คงจะเป็นทำนองเดียวกัน

3. นักปราชญ์ชาววิลันดาคือ ดร. สตุตเตอร์ไฮม์ ได้ให้ความเห็นว่า นิทานพระรามที่แพร่หลายในอินโดนีเซียรวมทั้งในเมืองไทยและเขมรนั้นน่าจะไม่ได้มาจากรามายณะของวาลมีกิ แต่มีต้นตอที่เก่ากว่านั้น

กรมหมื่นพิทยลาภพฤฒิยากรจึงทรงกล่าวว่า ควรพิจารณาลักษณะของเรื่องพระรามในประเทศเพื่อนบ้านของเรา จึงทรงค้นคว้าเรื่องนิยายพระรามในชวา ได้ความว่านิยายพระรามในชวามีอยู่ 3 ประเภท คือ

ก. รามายณะโยคีศวร สมัยราชวงศ์ไศเลนทรครองชวาตะวันออก เขียนเป็นภาษาโบราณหรือที่เรียกว่าภาษากวี

ข. ศรัทกาณฑ์ (เขียนเป็นภาษาชวา แต่ไม่เก่าเท่าภาษากวี) รามกะลิง (ภาษาชวา) และ หิกายัตศรีราม (ภาษามลายู)

ค. ภาพสลักที่ปรามบานานในชวาภาคกลาง และที่เทวสถานปะนะตะรันในชวาภาคใต้

แล้วทรงสรุปว่า นิยายพระรามในหมวด ข. คงเป็นที่มาของเกร็ดต่าง ๆ ในรามเกียรติ์มิใช่ต้นตอโดยตรง เพราะเกร็ดที่สำคัญหลายเรื่องของเขาไม่มีในรามเกียรติ์ของเรา และทรงยืนยันว่านิยายพระรามได้เดินทางจากอินเดียผ่านชวาแล้วจึงเข้าสู่เมืองไทยทางมลายู ทรงทำแผนภูมิลำดับขั้นของทางมาแห่งนิยายพระรามไว้ดังนี้

"อักขาน"
(คำขับร้องว่าปากเปล่า)
(ก่อนหรือร่วมพุทธกาล ราว 2,500 ปีมาแล้ว)

- นิยายที่เล่ากันในมัธยมประเทศ (ระหว่างพุทธศตวรรษที่ 1–7)
  - นิยายที่เล่ากันในอินเดียใต้ (สมัยคุปตะและปาละ พุทธศตวรรษที่ 13)
    - นิยายที่เล่ากันในชวาแล้วข้ามไปเขมร (ก่อนพุทธศตวรรษที่ 14) ซึ่งมาปรากฏเป็นภาพสลักที่ปรามบานาน พ.ศ. 1450–1500
      - ภาพสลักชวาที่ปะนะตะรัน (เริ่ม พ.ศ. 1600)
      - ภาพสลักเขมรที่บาปวน (พุทธศตวรรษที่ 16 ครึ่งต้น)กับนครวัด (พ.ศ. 1656–1690)
    - นิยายชวาหมวด 1 อาทิรามายณะของโยคีศวร เขียนเป็นภาษากวีของชวาโบราณ พ.ศ. 1637
      - นิยายชวาหมวด 2 เช่น ศรัทกาณฑ์
        - นิยายมลายู เช่น หิกะยัตศรีราม
          - พระรามชาดกของอีสาน
      - คำพากย์รามเกียรติ์ของเขมร
      - คำพากย์รามเกียรติ์ไทย (ไม่บริบูรณ์)
        - รามเกียรติ์ไทย รัชกาลที่ 1
          - รามเกียรติ์ไทย รัชกาลที่ 2
          - รามเกียรติ์ไทย รัชกาลที่ 4
          - รามเกียรติ์ไทย รัชกาลที่ 5
  - คัมภีร์รามายณะของวาลมีกิ (เกิดในมัธยมประเทศราว พ.ศ. 700)
    - กาพย์เช่นรฆุวังศของกาลิทาส (พุทธศตวรรษที่ 10)
    - ฉายานาฏก เช่นทูตางคทและหนุมานนาฏก
    - นาฏกเช่นอุตตรรามจริตของภวภูติ (พุทธศตวรรษที่ 13)
    - คำแปลรามายณะเป็นอังกฤษ (พุทธศตวรรษที่ 25)
      - รามเกียรติ์ไทย รัชกาลที่ 6

เมื่อสรุปข้อคิดเห็นของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าอยู่หัว กรมหมื่นพิทยลาภพฤฒิยากร และเสฐียรโกเศศแล้ว ก็จะได้ความเห็นเกี่ยวกับที่มาของเรื่องรามเกียรติ์ว่า เรื่องพระรามของไทยนั้นไม่ได้มีที่มาจากแหล่งใดแหล่งหนึ่งเพียงแห่งเดียว เราอาจได้รับนิทานพระรามมาจากอินเดียโดยตรง หรือโดยทางอ้อมเช่นผ่านมาทางประเทศเพื่อนบ้าน และคงจะทยอยกันเข้ามาเรื่อย ๆ โดยวิธีการจดจำมาเล่าแบบนิทาน ซึ่งจะทำให้เรื่องผิดเพี้ยนไปจากเดิม มีเกร็ดต่าง ๆ แทรกมากขึ้น

นอกจากนี้ยังมีผู้สันนิษฐานว่า เราอาจจะได้รับเรื่องพระรามมาในรูปของการแสดงก็ได้ เพราะมีการแสดงที่นิยมเล่นเรื่องพระรามอยู่ คือ หนังใหญ่ และโขน

การเล่นหนังใหญ่นั้น ไม่ทราบว่าได้แบบแผนและวิธีแสดงมาจากชาติใด หรือว่าไทยคิดขึ้นเอง การเล่นหนังของชาติอื่น ๆ ก็มีแต่หนังขนาดเล็กอย่างหนังตะลุง นอกจากของชวาซึ่งเป็นหนังใหญ่ขนาดเท่าของไทย แต่เล่นกันอยู่ในโบราณ ปัจจุบันหมดความนิยมเสียแล้ว หนังใหญ่ของไทยเล่นแต่เรื่องรามเกียรติ์ เป็นมหรสพขึ้นหน้าขึ้นตาในสมัยต้นกรุงศรีอยุธยา มีหลักฐานอยู่คือตัวหนังในเรื่องรามเกียรติ์และคำพากย์รามเกียรติ์ของเก่า เล่นแต่เรื่องรามเกียรติ์จนเสื่อมความนิยมไป หนังใหญ่ของชวาเล่นเรื่องรามายณะ จึงอาจเป็นไปได้ว่ามีการเอาอย่างกันในเรื่องการเล่นหนังขนาดใหญ่และแบบแผนเรื่องการฉลุหนังเป็นภาพเชิด

การเล่นโขนก็นิยมเล่นเรื่องรามเกียรติ์เช่นเดียวกัน ซึ่งการเล่นโขนนี้อาจจะได้มาจากการเล่น "กถักกฬิ" ของอินเดีย ซึ่งเล่นเรื่องรามายณะ และนิยายในคัมภีร์ปุราณต่าง ๆ นิทานเรื่องพระรามที่เข้ามาในรูปของการแสดงนี้ คงจะไม่ได้เข้ามาในรูปของหนังสือที่เป็นคำพากย์ แต่เข้ามาโดยอาศัยความจดจำเรื่องพระรามของนักพากย์หนังและโขน

1.4 ตัวละคร

ตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ เป็นตัวละครที่มีบทบาทและลักษณะที่น่าสนใจอยู่ไม่น้อย ด้วยเหตุที่แก่นเรื่อง (theme) ของเรื่องรามเกียรติ์นั้น เน้นให้เห็นว่า ความดีย่อมชนะความชั่วในที่สุด เนื้อเรื่องรามเกียรติ์ส่วนใหญ่ก็เป็นการรบพุ่งระหว่าง 2 ฝ่าย ซึ่งอาจจะเรียกตามบทบาทหรือพฤติกรรมได้ว่า ฝ่ายธรรมะ และฝ่ายอธรรม ส่วนในการแสดงละครนั้นเราเรียกว่าฝ่ายพลับพลา (พระราม) และฝ่ายลงกา (ทศกัณฐ์) ตัวละครทั้งสองฝ่ายมีบุคลิกภาพและความสำคัญแตกต่างกันไป แต่เรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 เป็นเรื่องที่ตัดตอนมาแต่ง ทำให้มองเห็นบุคลิกภาพของตัวละครบางตัวไม่ชัดเจน จึงจำเป็นต้องอาศัยรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 ช่วยในการวิเคราะห์ตัวละครด้วย ดังจะได้กล่าวไปตามลำดับนี้

ตัวละครฝ่ายพลับพลา

1. **พระราม**

พระรามคือตัวละครเอกฝ่ายชาย มีกำเนิดเป็นการอวตารหมู่พร้อมกับเทพยดาทั้งหลาย เพื่อที่จะปราบทศกัณฐ์ โดยเหตุที่พระรามคือพระนารายณ์อวตารมา จึงมีคำประกอบชื่อให้รู้สึกถึงความเป็นเทพเจ้าอยู่เสมอ เช่น พระนารายณ์สุริย์วงศ์ทรงศร พระจักรี พระหริวงศ์องค์นารายณ์นาถา พระจักรกฤษณ์ฤทธิรงค์ทรงศร ฯลฯ พระรามมีลักษณะของกษัตริย์ในอุดมคติโดยแท้เป็นเหมือนกับเทพเจ้าในร่างมนุษย์ ทั้งยังมีกำเนิดเป็นเครื่องส่งเสริม พร้อมทั้งอำนาจบริวารมากมาย คือ จักร ไปเกิดเป็นพระพรต สังข์ เป็นพระลักษณ์ คทา เป็นพระสัตรุด พระลักษมี เป็นสีดา ส่วนเทวดาก็ไปเกิดเป็นพลลิง และเวสสุญาณเทพบุตร ก็ได้รับบัญชาจากพระอิศวรให้ไปเกิดร่วมท้องกับทศกัณฐ์ เพื่อบอกกลศึกให้แก่พระราม ดังที่ปรากฏในเรื่องว่า

แต่ผู้เดียวจะล้างอาธรรม์ จะไม่สิ้นพงศ์พันธุ์ยักษา
จะขอคทาเพชรจักรา ทั้งมหาสังข์ทักขิณาวัฏ
กับนาคอันเป็นบัลลังก์ทรง ไปเกิดร่วมวงศ์พงศ์กษัตริย์
ในมหานครจักรพรรดิ กำจัดอาธรรม์อันธพาล
ขอทั้งองค์พระลักษมี ชนนีโลกยอดสงสาร
กับเทวาไปเป็นบริวาร จะได้ช่วยสังหารกุมภัณฑ์

(รามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1)

แม้พระรามจะอยู่ในฐานะกษัตริย์ ซึ่งตามความนิยมในการสร้างตัวละครในวรรณคดีไทยก็จะเป็นตัวละครฝ่ายวีรบุรุษ ซึ่งมักจะไม่ประสบความพ่ายแพ้ แต่ความเป็นเทพเจ้าของพระรามยังคงอยู่ในสำนึกของผู้แต่ง เพราะได้เตือนผู้อ่านให้ตระหนักอยู่เสมอว่าพระรามคือพระนารายณ์ พูดถึงการอวตารมาปราบยักษ์อยู่เสมอ และพระรามก็รู้ตัวว่าตนไม่ใช่มนุษย์ธรรมดา แต่มีหน้าที่ปราบยุคเข็ญ อาจจะเป็นเพราะเหตุนี้ก็ได้ทำให้พระรามเป็นบุคคลที่ไม่เหมือนกับตัวเอกในวรรณคดีไทยเรื่องอื่น ๆ คือ เป็นคนดี เป็นลูกที่ดี สามีที่ดี คือพยายามติดตามพระมเหสีกลับคืนด้วยความยากลำบากยิ่ง ผู้อ่านมักจะยอมรับว่า พระรามมีการกระทำต่าง ๆ ที่ดี และถูกต้องอย่างสมบูรณ์ ไม่ว่าจะเป็นการอยู่ในโอวาท มีความกตัญญู รักษาคำสัตย์ของพระราชบิดายิ่งกว่าอื่นใด เมื่อทรงทราบว่าจะต้องถูกเนรเทศไปอยู่ป่าถึง 14 ปี ก็ยอมรับการถูกเนรเทศนั้นโดยไม่มีข้อโต้แย้ง

ในฐานะกษัตริย์ที่เป็นทั้งนักปกครองและนักรบ พระรามเป็นนักปกครองที่ไม่เผด็จการ แต่ชอบที่จะฟังความคิดเห็นจากเสนาอำมาตย์หลาย ๆ ประการ เป็นต้นว่าตอนที่พิเภกเข้ามาสามิภักดิ์ แสดงว่าพระรามเป็นคนที่มีความคิดรอบคอบ มีเหตุผล แต่พระรามไม่ใคร่ได้ออกรบเองเวลามีศึกแต่ละครั้งก็จะให้พระลักษณ์หรือทหารเอกอื่น ๆ ออกรบแทน พระรามจะออกรบศึกที่ยิ่งใหญ่จริง ๆ เท่านั้น เหตุผลข้อนี้คงจะเป็นเพราะว่าพระรามเป็นนารายณ์อวตารมานั่นเอง จึงดูเหมือนกับว่าพระรามไม่สู้จะได้ใช้สติปัญญาหรือความสามารถของตนเอง โดยเฉพาะอย่างยิ่งการได้รับความช่วยเหลือจากพิเภกอยู่ตลอดเวลาอันเป็นประโยชน์ต่อพระรามมาก เช่น

บอกให้ส่งพลลิง (สุครีพ) ไปหักฉัตร
ทำนายว่าไมยราพจะสะกดทัพและลักตัวพระรามไป
บอกยาแก้หอกโมกขศักดิ์
บอกอุบายให้หนุมานไปทำลายพิธีทดน้ำ
บอกวิธีทำลายพิธีกุมภนิยาของอินทรชิต
บอกวิธีทำลายพิธีอุมงค์ของทศกัณฐ์
บอกวิธีทำลายพิธีหุงน้ำทิพย์ของนางมณโฑ
บอกเรื่องทศกัณฐ์ถอดดวงใจ

ฯลฯ

ในกรณีที่มีปัญหาเกิดขึ้น หรือพระรามต้องการรู้อะไรก็จะตรัสถามพิเภก พิเภกเป็นผู้ช่วยตัดสินใจในการกระทำสิ่งใดสิ่งหนึ่ง แล้วพระรามบัญชาให้ผู้อื่นไปทำ ยกเว้นเรื่องที่สำคัญมาก ๆ จึงจะกระทำด้วยตนเอง

2. พระลักษณ์

พระลักษณ์เป็นตัวละครที่ไม่เด่นเท่ากับพระราม มีฐานะเป็นผู้ติดตามพระราม ดังนั้นบทบาทของพระลักษณ์จึงไม่เด่นเท่าที่ควร ทั้งที่พระลักษณ์ควรจะเป็นตัวอย่างของคนที่มีความจงรัก-ภักดีได้ดีเท่า ๆ กับหนุมาน พระลักษณ์เป็นผู้เสียสละอย่างแท้จริง นับตั้งแต่การยกศรเลือกคู่ ต่อมาก็เสียสละความสุขสบายในเมืองไปเดินป่าร่วมกับพระรามและนางสีดา

พฤติกรรมอย่างหนึ่งที่ควรแก่การสรรเสริญอย่างมากของพระลักษณ์ก็คือ ความซื่อสัตย์จงรักภักดีต่อพระรามและนางสีดา ในตอนที่พระรามไปตามกวางและสั่งให้พระลักษณ์ดูแลนางสีดา

เมื่อนางสีดาให้พระลักษณ์ไปตามพระราม ครั้นพระลักษณ์ไม่ยอมไปก็ถูกประนามว่าเป็นคนทรยศต้องการที่ได้นางมาครอบครองเสียเอง พระลักษณ์จำใจต้องไปโดยที่

เดินพลางพระทางหยุดอยู่ ดูพระพี่นางแล้วโศกศัลย์
ให้หนักอกหนักใจจาบัลย์ กลับมาอภิวันท์แล้วโศกี ฯ

(รามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1)

บทบาทของพระลักษณ์ในการทำสงครามนั้นมีอยู่หลายครั้ง แต่ละครั้งก็ได้ทำการรบอย่างกล้าหาญอย่างเด็ดเดี่ยว เอาชีวิตเข้าแลก เช่นตอนที่รบกับกุมภกรรณ จนถูกหอกโมกขศักดิ์ ต้องให้หนุมานหายามาแก้ รบกับอินทรชิต ถูกศรนาคบาศของอินทรชิตสลบไป และมีโอกาสได้รบกับทศกัณฐ์ด้วย การกระทำที่เป็นการเสียสละของพระลักษณ์อีกครั้งหนึ่งก็คือตอนที่ทศกัณฐ์พุ่งหอกกบิลพัท หมายจะสังหารพิเภก พระลักษณ์ยอมเอาพระองค์ไปรับหอกแทนพิเภก

ออกรับรองป้องกันพิเภกไว้ กบิลพัทพลัดไปต้องพระชงฆ์
กระชากชักเท่าไรก็ไม่หลุด เซทรุดเสียวจิตด้วยพิษสง
เหล่าลิงวิ่งเข้าประคององค์ พระสลบซบลงไม่สมประดี

(รามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2)

ที่เป็นเช่นนี้ก็เพราะว่าทรงเล็งเห็นว่าพิเภกนั้นมีความสำคัญต่อพระรามและกองทัพมาก ถ้าขาดพิเภกเสียแล้ว ก็จะไม่สามารถรู้ถึงกลศึกหรืออุบายของฝ่ายข้าศึก หรือไม่รู้วิธีแก้ไขเมื่อเพลี่ยงพล้ำเสียทีดังนั้นพระลักษณ์จึงยอมสละชีวิตของพระองค์ เนื่องจากถ้ากองทัพขาดพระลักษณ์ ก็ยังไม่เสียเปรียบข้าศึกเท่ากับการขาดพิเภก และพระรามก็ยังมีทหารเอกที่เก่งกล้าสามารถอีกหลายคน เป็นการเน้นให้เห็นถึงความรักชาติ ความจงรักภักดีต่อพี่ ความเสียสละอันสูงส่ง

3. นางสีดา

นางสีดาเป็นผู้ที่ได้รับการยกย่องว่าเป็นนางแก้ว 1 ใน 3 คนผู้มีความจงรักภักดีต่อสามีเป็นเลิศ นางเป็นบุคคลสำคัญคนหนึ่งในเรื่องรามเกียรติ์เพราะเป็นจุดเริ่มต้นของเหตุการณ์ที่จะโยงไปสู่การทำสงครามระหว่างฝ่ายธรรมะกับฝ่ายอธรรม ซึ่งการลักพาตัวนางสีดานี้ เสฐียรโกเศศ ได้วิเคราะห์ว่าเปรียบเหมือนกับเหตุการณ์การลักพาตัวนางเฮเลนในมหากาพย์อีเลียด (Iliad) อันทำให้เกิดสงครามเช่นเดียวกัน แต่บทบาทของนางสีดาที่ปรากฏอยู่จริง ๆ ในเรื่องมีอยู่น้อย เพราะเนื้อเรื่องส่วนใหญ่เป็นการรบมากกว่า

นางสีดาเป็นหญิงที่เต็มไปด้วยความดี ความซื่อสัตย์ เห็นได้จากการที่นางอ้อนวอนขอตามพระรามไปเดินป่าด้วยโดยมีเหตุผลว่า

อันหญิงซึ่งไร้ภัสดา ถึงจะมียศถาศักดิ์ศรี
ก็ไม่งามแก่ตาในชาตรี เหมือนมณีไร้เรือนสุวรรรณ
....
แม้นไม่เมตตาข้าบาท จงพิฆาตฟาดฟันเสียก่อน
จึงค่อยเสด็จบทจร ไปจากนครวังจันทน์
น้องจึงจะสิ้นความโศก ที่วิโยคจากจอมไอศวรรย์
ซึ่งจะทิ้งข้าไว้ผู้เดียวนั้น จะรู้ที่ผันพักตร์ไปพึ่งใคร

(รามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1)

เมื่อต้องถูกพรากจากพระราม นางก็ยังคงครองตัวไว้อย่างซื่อสัตย์ และด้วยบุญบารมีของนางเองด้วย ทศกัณฐ์เข้าใกล้นางจึงเกิด "ร้อนฤทัยดังไฟกัลป์" อีกประการหนึ่ง นางเป็นหญิงที่รอบคอบ มีความยั้งคิด และค่อนข้างเชื่อมั่นในตนเองสูง ดังจะเห็นได้จากตอนที่นางผูกคอตายและหนุมานมาช่วยนางไว้ได้นั้น หนุมานทูลเชิญนางไปเฝ้าพระราม โดยให้เสด็จไปบนฝ่ามือ นางปฏิเสธทั้งที่ปรารถนาจะได้พบกับพระรามเพราะเหตุผลว่า

.... ท่านว่านี้ไม่ต้องทำนองใน
อันตัวเรายากเย็นเพราะเป็นหญิง ไม่สิ้นสิ่งพะวงสงสัย
ประเดี๋ยวยักษ์ลักมาลิงพาไป เทพไทจะติฉินนินทา

(รามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2)

การลุยไฟพิสูจน์ความบริสุทธิ์ของนางสีดา เป็นสิ่งที่พิสูจน์ความมั่นคงที่มีต่อพระรามด้วยการเอาชีวิตเป็นเดิมพัน การกระทำเช่นนี้เป็นวิธีเดียวที่จะลบล้างความเข้าใจผิดของผู้อื่น ทั้ง ๆ ที่พระรามเองก็เชื่อในความบริสุทธิ์ของนาง

4. หนุมาน

ในบรรดาทหารเอกชั้นพญาวานรของพระรามทั้งหมด หนุมานนับว่าเป็นผู้ที่มีบทบาทและบุคลิกเด่นที่สุด คนทั่วไปอาจจะรู้จักหนุมานดีและจดจำได้ขึ้นใจกว่าพระราม พระลักษณ์ ด้วยซ้ำ หนุมานเป็นตัวแทนของคนที่มีความจงรักภักดีต่อพระมหากษัตริย์ มีความเก่งกล้าสามารถเป็นพิเศษ เพราะเกิดจากเทพอาวุธที่พระพายทิ้งเข้าไปในปากนางสวาหะ

บทบาทเด่น ๆ ของหนุมานมีปรากฏอยู่หลายครั้ง ซึ่งมักจะเป็นการกระทำที่ช่วยให้ฝ่ายพระรามประสบความสำเร็จ หรือเป็นการแก้ไขเมื่อฝ่ายพระรามเพลี่ยงพล้ำเสียที เช่นการไปเสาะแสวงหายามาแก้พระลักษณ์ การปฏิบัติงานของหนุมานแต่ละครั้งเสี่ยงอันตราย เสี่ยงชีวิต เต็มไปด้วยความลำบากยากเข็ญ ถ้าหากปราศจากหนุมานเสียแล้ว พระรามจะกระทำการใหญ่หลายครั้งไม่สำเร็จเป็นแน่ แต่หนุมานก็มีแต่ความถ่อมตน ยกย่องพระรามไว้เหนืออื่นใด และจงรักภักดีถึงขนาดถวายชีวิตให้ได้

คุณลักษณะของหนุมานประการหนึ่ง ที่น่าจะเป็นตัวอย่างที่ดีแก่บรรดาเสนา ข้าราชการทั้งหลาย ก็คือตอนที่พระรามทำตามสัญญา คือมอบเมืองให้ได้ครอง หนุมานซึ่งได้รับการแต่งตั้งให้เป็นพระยาอนุชิตครองเมืองอยู่ได้ไม่นาน พอจะออกว่าราชการก็ร้อนใจไม่เป็นสุข ต้องถวายเมืองคืนเพราะสำนึกได้ว่าตนเองนั้นไม่เหมาะสมที่จะทำตัวเสมอพระมหากษัตริย์ ความนอบน้อมถ่อมตนของหนุมานจะเป็นเครื่องเตือนใจข้าราชการสมัยนั้นให้เอาอย่าง เพื่อความเป็นศิริมงคลแก่ตัวเองด้วย

ลักษณะเด่นของหนุมานอีกอย่างหนึ่ง นอกเหนือไปจากความเป็นนักรบ ก็คือความเป็นคนเจ้าชู้ ใช้บทบาทรักเป็นใบเบิกทางให้ทำงานสำเร็จ จะสังเกตได้ว่าถ้าหนุมานได้มีโอกาสใกล้ชิดกับหญิงใดก็จะไม่ปล่อยให้หลุดมือไปได้ ไม่ว่าหญิงนั้นจะเป็นคน เทวดา ยักษ์ ปลา ฯลฯ ก็ตาม หนุมานจะต้องเกี้ยวพาราสีและมีการสมสู่ เข้าใจว่าผู้แต่งต้องการที่จะคงไว้ซึ่งลักษณะเด่นของพระเอกในวรรณคดีไทย ซึ่งจะเป็นคนเจ้าชู้ มีภรรยาหลายคน ตามสภาพของสังคมไทยในสมัยนั้นที่ยอมรับการมีภรรยาหลายคนของผู้ชายว่าเป็นการแสดงถึงความมีอำนาจหรือบารมี โดยเฉพาะอย่างยิ่งพระเอกที่เป็นกษัตริย์หรือชนชั้นสูง แต่สำหรับเรื่องรามเกียรติ์นั้นได้กำหนดไว้ว่า พระรามคือพระนารายณ์อวตารมาเพื่อปราบยักษ์ หากจะให้พระรามมีบทบาทเป็นชายเจ้าชู้หรือมีคู่ครองหลายคน อาจจะทำให้ความดีงามของพระรามต้องมัวหมองไป อีกประการหนึ่ง นางสีดานั้นก็คือพระลักษมีอวตารมาเพื่อเป็นคู่ครองของพระรามโดยเฉพาะ ดังนั้นพระรามก็ควรจะมั่นคงในรักเดียว และยังสมเหตุสมผลในข้อที่ว่าพระรามยกทัพมาทำสงครามกับทศกัณฐ์เพื่อแย่งชิงนางสีดากลับคืนไปอีกด้วย แต่หากในวรรณคดีไทยจะไม่มีบทบาทของนักรักเสียเลย วรรณคดีไทยก็จะจืดชืด ทั้งจุดประสงค์ในการแต่งรามเกียรติ์ของไทยก็คือแต่งเพื่อความสนุกสนานเพลิดเพลิน ไม่ได้มุ่งหมายเกี่ยวกับศาสนาเหมือนกับรามายณะ เมื่อพระรามไม่สมควรจะมีบทบาทนี้ ก็ให้หนุมานเป็นตัวละครที่มีบทบาทเจ้าชู้แทน ลักษณะของหนุมานจึงตรงกับลักษณะของพระเอกในวรรณคดีไทยส่วนมาก คือเป็นทั้งนักรบและนักรัก