บทที่ ๓

บทละครแปลงจากอังกฤษของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว

พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงนำบทละครทั้งสองเรื่องของเชริแดนมาแปลงเป็นบทละครไทย ทรงแปลงเรื่อง The Rivals เป็นบทละครไทยเรื่องชิงนางและเรื่อง The School for Scandal เป็นเรื่องนินทาสโมสร ไม่มีหลักฐานระบุเวลาที่ทรงพระราชนิพนธ์ไว้ แต่คงอยู่ในระยะปลายรัชกาลที่ ๕ เพราะเมื่อทรงตั้งทวีปัญญาสโมสรขึ้นเมื่อปี พ.ศ.๒๔๔๗ โปรดเกล้าฯ ให้สร้างโรงละครทวีปัญญาขึ้นด้วย[๑] ต่อมาใน พ.ศ.๒๔๔๙ นายบัว วิเศษกุล แต่งบทละครเรื่องปล่อยแก่ขึ้นทูลเกล้าฯถวายสำหรับจัดแสดงที่โรงละครทวีปัญญา พระองค์ได้ทรงพระราชนิพนธ์บทเพลงขึ้นประกอบ[๒] ต่อมาทรงพระราชนิพนธ์เรื่องชิงนาง ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้เขียนไว้ว่าเป็นของสภานายก ท.ป.ส. คือสภานายกทวีปัญญาสโมสร[๓] ในบทละครเรื่องชิงนาง ทรงนำเพลงที่ทรงพระราชนิพนธ์ประกอบในเรื่อง ปล่อยแก่มาใช้ถึง ๕ เพลง บทละครเรื่อง

---

[๑]จมื่นอมรดรุณารักษ์, "พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๖" พระราชกรณียกิจสำคัญในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เล่ม ๔ (พระนคร: โรงพิมพ์คุรุสภา, ๒๕๑๑), หน้า ๕.

[๒]ม.ล.ปิ่น มาลากุล, งานละครของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, ปาฐกถาพิเศษของ ม.ล.ปิ่น มาลากุล ณ ห้องประชุมโรงเรียนสตรีวิทยา ในการอบรมวิชาชุดนาฏศิลป์ของคุรุสภา เมื่อวันที่ ๗ พฤษภาคม พ.ศ.๒๕๑๖ (พระนคร: ไทยวัฒนาพานิช, ๒๕๑๘), หน้า ๑๘.

[๓]เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๗.

หอสมุดกลาง สถาบันวิทยบริการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

นินทาสโมสรก็คงทรงพระราชนิพนธ์ในเวลาใกล้เคียงกับเวลาที่ทรงพระราชนิพนธ์เรื่องชิงนาง เพราะมีบทละครเพียงสองเรื่องที่ทรงพระราชนิพนธ์ในนามของนายก ท.ป.ส. แต่เรื่องนินทาสโมสรนี้ทรงพระราชนิพนธ์ในนามนายก ท.ป.ส.ก็จริง แต่ในการพิมพ์ครั้งหลัง ๆ ทรงใช้ชื่อว่า ศรีอยุธยา[๔] บทละครแปลงทั้ง ๒ เรื่องของพระองค์คงวัตถุประสงค์เพื่อการแสดงเช่นเดียวกับบทละครต้นฉบับที่มีวัตถุประสงค์เพื่อการแสดงในสมัยของผู้แต่ง พระองค์จึงทรงคำนึงถึงลักษณะการแสดงของไทยและความเคยชินของผู้ดูละครนอกเหนือไปจากการดัดแปลงให้เข้ากับสังคมไทยด้วย ดังนั้นบทละครแปลงสองเรื่องที่ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นมีลักษณะแตกต่างจากต้นฉบับภาษาอังกฤษหลายประการดังนี้

๑. <u>โครงเรื่อง (Plot)</u>

บทละครไทยทั้งสองเรื่องสั้นกว่าต้นฉบับเดิมมาก ทั้งนี้เพราะในเรื่อง นินทาสโมสร ซึ่งแปลงมาจาก The School for Scandal พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงคงโครงเรื่องเดิมไว้ทุกประการ แต่ทรงตัดเหตุการณ์ ตัวละคร และบทสนทนาในต้นฉบับเดิมออกเสียมาก ส่วนในเรื่องชิงนาง ซึ่งมาจาก The Rivals ทรงตัดโครงเรื่องรองซึ่งเป็นเรื่องรักของจูเลียและโฟล์คแลนด์ออกไป ดังนั้นถึงแม้ว่าบทละครไทยเรื่องนินทาสโมสร จะยังคงมี ๕ องก์เท่าต้นฉบับ แต่ความยาวของบทละครไทยน้อยกว่าเรื่องต้นฉบับประมาณ ๑ ใน ๕ ของต้นฉบับเดิม ส่วนเรื่องชิงนางมีเพียง ๔ องก์ และยิ่งกว่านั้นการตัดบทสนทนา ตัดเหตุการณ์ เปลี่ยนเหตุการณ์ยังทำให้เรื่องชิงนางมีความยาวเพียง ๓ ใน ๕ ของต้นฉบับเดิม จึงเห็นได้ว่าลักษณะสำคัญประการแรกของพระราชนิพนธ์บทละครพูดของพระองค์คือเป็นบทละครขนาดสั้น

---

[๔]ม.ล.ปิ่น มาลากุล, <u>งานละครของพระบาทสมเด็จพระรามาธิบดีศรีสินทรมหาวชิราวุธพระมงกุฎเกล้าเจ้าแผ่นดินสยาม</u> (พระนคร: โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช, ๒๕๑๘), หน้า ๕๕.

นอกจากความสั้นของบทละครจะทำให้พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ต้องทรงตัดเหตุการณ์ ตัวละคร บทสนทนาในต้นฉบับเดิมแล้ว พระองค์ยังต้องทรงตัด เปลี่ยนแปลงเหตุการณ์ ตัดและเปลี่ยนแปลงบทสนทนา บางตอนในต้นฉบับเพื่อให้บทละครแปลงมีลักษณะเป็นไทยมากที่สุด เพราะเหตุการณ์บางอย่างในต้นฉบับเดิมเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นหรือมีได้แต่เฉพาะในวัฒนธรรมอังกฤษ พระองค์จึงทรงเปลี่ยนให้เข้ากับวัฒนธรรมไทย เช่น เรื่อง The School for Scandal เมื่อเปิดฉากเป็นการสนทนาระหว่างเลดี้สเนียเวลกับสเนคในห้องแต่งตัวของเลดี้สเนียเวลใน นินทาสโมสร ท่านเสงี่ยมนั่งคุยกับนายพาอยู่ที่เฉลียงในบ้านท่านเสงี่ยม การที่ต้องเปลี่ยนเป็นรับแขกที่เฉลียงเพราะเป็นลักษณะทั่วไปของหญิงไทยที่จะรับแขกในที่เปิดเผย

ในฉบับภาษาอังกฤษ โคลงที่เชอร์เบนจามิน แบคไบท์แต่งชมม้า ให้ผลทางขบขันมากเพราะเชริแดนต้องการหัวเราะเยาะคนที่คิดว่าตนเองเป็นกวีแต่ไม่มีลักษณะกวี พระองค์ทรงตัดตอนนี้ออกเพราะคนไทยมีความชื่นชมยกย่องนับถือกวีอย่างจริงจัง โดยไม่สนใจข้อบกพร่องในงานของกวีเหล่านั้น พระองค์ไม่กล้าที่จะทรงเสี่ยงนำการหัวเราะเยาะคนที่คิดว่าตนเองเป็นกวีมาไว้ในบทละครของพระองค์เพราะคนไทยสมัยนั้นอาจไม่เข้าใจความคิดนี้ ซึ่งไม่ต้องกับพระราชประสงค์ที่จะทรงแสดงเฉพาะความคิดและวัฒนธรรมไทยเท่านั้นในบทละครของพระองค์

ในตอนที่โจเซฟคุกเข่าเพื่อขอความรักมาเรีย ในบทละครไทย ทรงเปลี่ยนให้ขุนเจริญจับมือแม่ฉวีเพราะในธรรมเนียมไทยไม่มีการคุกเข่าขอความรัก

ในต้นฉบับภาษาอังกฤษ คนให้กู้เงินชื่อ โมเสส เป็นยิวซึ่งพวกอังกฤษดูถูก ถือว่าเป็นพวกนอกศาสนาและอาชีพให้กู้เงินเป็นอาชีพที่น่าดูถูก เมื่อโมเสสแนะนำว่านายพรีเมียม ซึ่งจะให้ชาร์ลกู้เงินไม่ใช่ยิวและเป็นคริสเตียนด้วย เชอร์โอลิเวอร์จึงตกใจเพราะผิดคาด ในบทละครไทย คนให้กู้เงินเป็นชาวจีน เพราะพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงมีพระราชดำริว่าชาวจีนคือยิวของทางตะวันออก เพราะชาวจีน

I15603858

เหมือนชาวยิวโดยมีความคิดเฉียบแหลมในการหาเงินเหมือนกัน ชาวจีนเห็นแก่เงินมีความโลภ ความคิดเหล่านี้ปรากฏชัดในภายหลังเมื่อพระองค์ทรงพระราชนิพนธ์บทความเรื่อง "พวกยิวแห่งบูรพาทิศ" ใน พ.ศ.๒๔๕๗ ลงในหนังสือพิมพ์ไทย[๕] คนไทยทั่วไปไม่ถือว่าอาชีพให้กู้เงินน่ารังเกียจแต่อย่างใด เป็นอาชีพที่ผู้ดีมีเงินสมัยนั้นชอบทำกัน แต่คนจะเกลียดผู้ให้กู้เงินในกรณีที่ขูดรีดดอกเบี้ยแพงเกินไปเท่านั้น ส่วนเรื่องศาสนาก็เช่นกันคนไทยไม่มีความรังเกียจคนที่นับถือศาสนาต่างไปจากตน ดังนั้นบทละครไทย ในตอนนี้จึงต้องเปลี่ยนวัตถุประสงค์และผลทางความขบขันที่เกิดขึ้นของต้นฉบับเดิม[X] ในต้นฉบับเชริแดนหัวเราะเยาะพวกมีอาชีพให้กู้เงินที่ฉวยโอกาสและรวมทั้งพวกผู้ดีชาวอังกฤษที่ดูถูกการให้กู้เงินแต่ต้องพึ่งพาเงินกู้ด้วย ผลทางความขบขันเกิดขึ้นเพราะการผิดความคาดหมายของตัวละคร ในละครไทยผลทางความขบขันเกิดจากการพูดไม่ชัดของจีนเหล็งและกลายเป็นความขบขันที่เกิดจากตัวละครโดยไม่เกี่ยวข้องกับเนื้อเรื่อง

ในบทละครไทยไม่มีฉากการประมูลภาพเขียนของบรรพบุรุษเหมือนในต้นฉบับ ทั้งนี้เพราะยังไม่มีธรรมเนียมการประมูลและการเขียนภาพ เพิ่งเริ่มมีการแสดงภาพเขียนซึ่งผู้วาดล้วนเป็นพวกขุนนางมือสมัครเล่น มีการประกวดภาพ ภาพที่ชนะจะได้รับรางวัลเป็นเงิน เปิดให้คนเข้าชมทั่วไป และเก็บค่าดูเป็นทุนทรัพย์ซื้อปืนให้คณะเสือป่า การแสดงภาพครั้งแรกนี้จัดขึ้นที่บางปะอินใน พ.ศ.๒๔๖๓[๖] [X] ในบทละครไทยจึงเปลี่ยนเป็นการพูดถึงการขายโต๊ะถม พานถม และคาบฝักทองของตระกูลซึ่งคนไทยถือเป็นสิ่งที่เชิดหน้าชูตาของครอบครัว เป็นมรดกที่ลูกหลานภูมิใจ แม้จะมีการเปลี่ยนแปลงเหตุการณ์ แต่ผลทางการดำเนินเรื่องนับว่าเป็นระดับเดียวกันคือ ในต้นฉบับชาร์ลไม่ยอมขายภาพเซอร์โอลิเวอร์ ทำให้เซอร์โอลิเวอร์ตัดสินว่าชาร์ลเป็นคนดี ส่วนในบทละครไทย นายบุญสม

---

[๕] กรมศิลปากร, บรรณานุกรมพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว (พระนคร: โรงพิมพ์คุรุสภา, ๒๕๑๕), หน้า ๓๑.

[๖] ดุสิตสมิต, ฉบับที่ ๘๒ (กรกฎาคม – สิงหาคม – กันยายน) พ.ศ.๒๔๖๓ หน้า ๓๓.

ไม่ยอมขายแหวนที่พระยาอมรประสิทธิวิทย์ให้ไว้ พระยาอมรจึงเห็นความดีของนายบุญสม แต่ผลทางความขบขันในต้นฉบับตอนนี้ไม่มีในบทละครไทย ในต้นฉบับ ชาร์ลขายภาพบรรพบุรุษไปทีละภาพอย่างสนุกสนาน เชาโฆษณาเล่าประวัติบรรพบุรุษแต่ละคนพร้อมทั้งวิจารณ์ลักษณะนิสัยของแต่ละคนให้นายพรีเมียมฟังโดยไม่รู้ว่า นายพรีเมี่ยมผู้มาซื้อภาพคือ เซอร์โอลิเวอร์ปลอมตัวมา ผู้ชมเกิดความขบขันเพราะทราบความจริงอยู่ตลอดเวลา เป็นความขบขันที่เกิดจาก dramatic irony of situation ในบทละครไทยเมื่อเปลี่ยนเหตุการณ์จึงไม่มีผลทางความขบขันเช่นนี้

เมื่อพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงแปลง The Rivals เป็นบทละครไทยเรื่อง ชิงนาง ทรงตัดโครงเรื่องรองซึ่งเป็นความรักของจูเลียและโฟล์คแลนด์ออก ทรงคงไว้แต่โครงเรื่องเอกซึ่งเป็นรักสามเส้าของเบเวอลี ทั้งนี้เพราะความสั้นของบทละครเป็นเกณฑ์แรกในการทรงพระราชนิพนธ์บทละครของพระองค์ ดังนั้นพระองค์จึงทรงเลือกเอาแต่โครงเรื่องเอกมาใช้ในบทละครไทย และได้ทรงเปลี่ยนเหตุการณ์บางอย่างในต้นฉบับให้เข้ากับวัฒนธรรมไทยเช่นเดียวกับในเรื่องข้างต้น

ในฉากสุดท้ายของต้นฉบับ ร.อ.แอบโซลูต เอเคอร์ และเซอร์ลูซิอุส โอทริกเกอร์ นัดดวลกันที่คิงส์มีดฟิลด์ ซึ่งอยู่ชานเมือง แต่ยังไม่ทันลงมือดวลกัน พวกผู้หญิงและเซอร์แอนโทนีมาห้ามไว้ทัน ธรรมเนียมการดวบดาบกู้เกียรติ (Duel of Honour) เริ่มในอิตาลีในศตวรรษที่ ๑๕ และเผยแพร่ไปทั่วยุโรปรวมทั้งอังกฤษด้วย มีผู้คนเสียชีวิตเป็นจำนวนมากจากการดวลดาบกู้เกียรติ พระเจ้าชาร์ลที่ ๙ แห่งฝรั่งเศส จึงทรงออกกฎหมายห้ามในปี ค.ศ.๑๕๖๖ ซึ่งเป็นแบบฉบับของกฎหมายห้ามดวลดาบกู้เกียรติของทุกประเทศในสมัยหลัง[๗] ธรรมเนียมการดวลดาบกู้เกียรติไม่มีในวัฒนธรรมไทย พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว จึงต้องทรงเปลี่ยนเหตุการณ์ในต้นฉบับนี้ให้เป็น

---

[๗] The New Encyclopedia Britannica, Vol III (Chicago: Encyclopedia Britannica, 1974), p. 692.

การนัดท้าต่อยกันของพวกผู้ชายต่อหน้าพวกผู้หญิง โดยให้คงผลที่ได้และส่วนประกอบของสถานการณ์ในต้นฉบับไว้ กล่าวคือการดวลในต้นฉบับเป็นการใช้ความรุนแรงตัดสินความขัดแย้งของตัวละคร เป็นสถานการณ์ที่มีผลกระทบเกี่ยวพันกับตัวละครทุกตัว ให้ตัวละครมาเผชิญหน้ากันเพื่อพูดตกลงกัน คลี่คลายปัญหาความขัดแย้งที่มีมาในละครให้หมดสิ้นไป พระองค์ต้องทรงหาสถานการณ์ที่มีส่วนประกอบเช่นเดียวกัน จึงทรงเลือกการท้าต่อยกันที่บ้านผู้หญิง และให้พวกผู้หญิงลงมาห้าม เป็นสถานการณ์ที่คงความรุนแรงไว้และมีผลต่อตัวละครทุกตัว ให้ตัวละครมาเผชิญหน้ากันเพื่อคลี่คลายความขัดแย้งและปัญหาในบทละคร การที่ต้องให้ผู้ชายนัดมาท้าต่อยกันที่บ้านผู้หญิงแทนที่จะตัดต่อยกันที่สถานที่อื่นตามแบบต้นฉบับเป็นเพราะถ้าให้นัดต่อยตามลานวัดหรือตามถนนก็จะกลายเป็นการยกพวกตีกันของนักเลงและอันธพาลไม่ใช่สิ่งที่ผู้ดีทำกัน สถานการณ์ที่ใช้แก้ปัญหาจึงรักษาระดับโครงเรื่องของต้นฉบับและพอจะเข้ากับธรรมเนียมไทยได้

ในเรื่อง นินทาสโมสร ก็เช่นกัน ยังคงใช้ฉาก screen scene ของต้นฉบับเดิมเป็นจุดรวมที่ให้ตัวละครมาเผชิญหน้ากัน เปิดเผยความจริงแก้ความเข้าใจผิด คลี่คลายปัญหาใหญ่ของเรื่องพระยาวัชรินทร์และคุณหญิงละม้ายมองเห็นความดีของนายบุญสม เริ่มคลายความรังเกียจที่มีต่อเขาเห็นความเสวของขุนเจริญ อุปสรรคใหญ่ในความรักของนายบุญสมและแม่ถวิลจึงถูกขจัดไป พระยาวัชรินทร์และภรรยายังปรับความเข้าใจกันได้ในฉากนี้เช่นกัน

ดังนั้นจะเห็นว่า วิธีการแก้ปัญหาในละครของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ยังคงแบบของเชริแดนไว้ คือพยายามโยงความขัดแย้งในละครเข้ามารวมกันให้สถานการณ์ที่มีผลกระทบต่อตัวละครทุกตัว ให้ตัวละครมาเผชิญหน้ากัน มีการเปิดเผยความจริงปรับความเข้าใจกัน คลี่คลายความขัดแย้งด้วยการพูดตกลงอย่างสุภาพ

เหตุการณ์ต่าง ๆ ในต้นฉบับ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงคงไว้ในบทละครไทยล้วนแต่เป็นเหตุการณ์สำคัญ จำเป็นต่อโครงเรื่องทั้งหมดของบทละครไทย

พระองค์ ทรงนำโครงเรื่องของบทละครต้นฉบับมาใช้ในบทละครไทยของพระองค์ แต่มิได้ทรงนำวัตถุประสงค์ของบทละครต้นฉบับ คือ การหัวเราะเยาะความเสแสร้งและความคิด ความรู้สึกของคนที่เห็นว่าค่านิยมที่ตนเองยึดเป็นสิ่งดี ซึ่งเป็นพฤติกรรมของคนในสังคมร่วมสมัยของเชริแดนมาใช้ในบทละครไทย พระองค์ไม่มีพระราชประสงค์ให้การแต่งละครเป็นไปเพื่อเยาะเย้ยเสียดสีผู้ใดอย่างเจาะจง ความคิดนี้ของพระองค์ปรากฏชัดในพระราชหัตถเลขาที่ส่งผ่านกรมราชเลขานุการไปยังเจ้าพระยายมราชเสนาบดีกระทรวงนครบาลเพื่อตอบคำขออนุญาตของนายเจริญ ราษฎรที่ขอพระราชานุญาตเล่นละคร ความว่า

> เรื่องนี้เห็นว่า ถ้าจะไม่อนุญาตให้นายเจริญเล่นลคร อาจจะมีทางที่จะถูกนินทาได้อยู่ เพราะนายเล็กก็ได้รับอนุญาตให้เล่นอยู่แล้ว จึงเห็นควรอนุญาตให้นายเจริญเล่นลครได้ตามปรารถนา หากจะมีข้อขัดข้นอยู่ก็แต่เพียงว่าอย่าเล่นให้เป็นที่รังเกียจฤารำคาญแก่ชนพวกใด ฤาเล่นเหน็บแนมเสียดสีผู้ใดเท่านั้น[๘]

ละครของพระองค์มีจุดประสงค์ใหญ่คือ ต้องการให้ความสนุกเพลิดเพลินแก่ผู้ชม พระองค์เลือกความรักที่มีอุปสรรคของหนุ่มสาวและรักสามเส้า มาเป็นความคิดหลักในเรื่องของพระองค์ ทั้งนี้เพราะคนดูทั่วไปสามารถเข้าใจและเกิดความประทับใจได้ง่าย นอกจากนี้ยังเป็นสิ่งที่จะพัฒนาไปสู่ความสุข สดชื่น เบิกบานได้ดี การดำเนินเรื่องในบทละครไทยจึงเป็นไปเพื่อพัฒนาความคิดหลักของเรื่องให้เห็นปัญหาความขัดแย้ง อุปสรรคในความรักของหนุ่มสาวชัดเจน แล้วจึงมีการแก้ปัญหาจนเรื่องจบลงด้วยความสมหวังของคู่รัก

ดังนั้นการดำเนินเรื่องในบทละครไทยจึงแตกต่างจากต้นฉบับ เพราะความแตกต่างของความคิดหลักที่ต้องการแสดงและวัตถุประสงค์ของผู้แต่ง ในเรื่องชิงนาง บทละคร

---

[๘]ลายพระหัตถ์พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวถึงเจ้าพระยายมราช เสนาบดีกระทรวงนครบาล เรื่อง อนุญาตให้นายเจริญเล่นลคร, วันที่ ๓๐ มกราคม ร.ศ. ๑๓๐, เอกสารกรมราชเลขานุการ เบ็ดเตล็ด, (ร.๖ บ.๑๔ มหรสพ/๒), หอจดหมายเหตุแห่งชาติ.

ไทยเปิดฉาก ในชุดที่ ๑ แม่เลียบนั่งรำพันถึงคู่รัก บทสนทนาของแม่เลียบกับนางชั้น บทสนทนากับแม่ช้อยและบทสนทนาของแม่ลำใยกับพระยาสักรินทร์เป็นการเผยให้ผู้ชมทราบเรื่องรักและอุปสรรคในความรักของแม่เลียบและพ่อประดิษฐ์ ละครไทยตัดฉากที่ ๑ ในเรื่อง The Rivals ซึ่งเป็นบทสนทนาของโธมัสและแฟกซึ่งเป็นฉากนำเรื่อง (expository scene) ที่ดีของละครชนิด comedy of manners คือแนะนำให้เรารู้จักตัวละคร เสนอปัญหาของเรื่องในขณะเดียวกันก็เอ่ยถึงพฤติกรรมที่แปลกประหลาด คือ ความคิดและความรู้สึกของลิเดียที่เห็นว่าค่านิยมของตนเองในเรื่องความรักเป็นสิ่งดี ลิเดียมีความเพ้อฝันแบบโรแมนติค ต้องการแต่งงานกับคนที่จนกว่าเพื่อความรักที่แท้จริง การกล่าวถึงการแต่งกายและการดำเนินชีวิตที่ไม่มีแก่นสารในสังคมเมืองBath คำสนทนาของทั้งสองคน แสดงให้เห็นพฤติกรรมของคนในสังคม ให้บรรยากาศ ภูมิหลังทางสังคมแก่เรื่อง ส่วนบทละครไทยไม่ต้องการสะท้อนภาพพฤติกรรมหรือเยาะเย้ยพฤติกรรมของคนร่วมสมัยของผู้แต่ง ดังนั้นเมื่อชุดที่ ๑ แนะนำตัวละครเผยความรักที่มีอุปสรรค ปัญหาที่ต้องแก้ในเรื่องเสร็จแล้วก็เท่ากับทำหน้าที่ฉากนำเรื่องโดยสมบูรณ์แล้ว ในพระราชนิพนธ์ของรัชกาลที่ ๖ แม่ลำใยได้เขียนจดหมายโต้ตอบกับพระคำนูนธนากรโดยมีนางชั้นเป็นแม่สื่อผู้หลอกลวงทั้งสองฝ่าย เหมือนการเขียนจดหมายโต้ตอบระหว่างนางมาพรอพกับเซอร์ลูซิอุส โอทริกเกอร์ในต้นฉบับ ทั้งนี้เพื่อคงสถานการณ์ที่ขบขันในละครไว้

ชุดที่ ๒ และ ๓ เป็นการพัฒนาความซับซ้อนทำให้เห็นปัญหารักและอุปสรรคของแม่เลียบกับร้อยตรีประดิษฐ์ (ร้อยเอกจอน) โดยพระยาสักรินทร์ไปขอแม่เลียบให้ร้อยเอกจอน พระคำนูนธนากรผู้ถูกนางชั้นหลอกให้เข้าใจผิดว่าตนเขียนจดหมายรักติดต่อกับแม่เลียบ แต่ความจริงติดต่อกับแม่ลำใย จึงตั้งตัวเป็นคู่แข่งกับร้อยเอกจอน นายชะแล่มคู่แข่งของนายประดิษฐ์ เขียนจดหมายท้าต่อยนายประดิษฐ์ที่แย่งแม่เลียบ ร้อยเอกจอนต้องไปหาแม่เลียบตามคำสั่งบิดา แต่กลับหลอกแม่เลียบว่าสวมรอยเป็นร้อยเอกจอนมาแทน ชุดที่ ๔ เป็นจุดยอดของเรื่อง เหตุการณ์ยุ่งยากถึงขีดสุด แม่เลียบทราบความจริงว่าร้อยตรีประดิษฐ์คนรักของตนเป็นคนเดียวกับร้อยเอกจอน จึงโกรธแค้นร้อยเอกจอนที่หลอกลวงตนถึงกับ

ประกาศตัดความสัมพันธ์ ต่อไปเป็นการคลี่คลายปัญหา ในฉากที่ต่อยกันที่บ้านแม่เลียบ เรื่องจึงจบลงด้วยการคืนดีระหว่างแม่เลียบกับร้อยเอกจอน ตอนจบของเรื่องในต้นฉบับเดิมตัวละครย้ำการปรับปรุงนิสัยของตนเองให้เข้ากับแบบแผนพฤติกรรมของสังคมซึ่งเป็นแบบฉบับของ comedy of manners [๙] แต่ในบทละครไทยเป็นการร้องเพลงหมู่ของตัวละครแสดงความยินดีที่สมหวังในความรัก

ในบทละครเรื่อง นินทาสโมสรก็เช่นกัน ในต้นฉบับตอนแรกซึ่งเป็นการนินทาของเลดี้สเนียเวล และเพื่อน ๆ ทำหน้าที่เป็นฉากนำเรื่องของ comedy of manners กล่าวคือ แสดงภูมิหลังของสังคมและพฤติกรรมของคนชั้นสูง คนชั้นสูงเหล่านี้ไม่ทำอะไรเป็นแก่นสาร จับกลุ่มนินทาคนผูกพันอยู่กับการรักษาชื่อเสียง ทำลายชื่อเสียง สนใจการแต่งกาย นอกจากนี้ก็แนะนำตัวละครเอก เผยความเดิมของเรื่องและความขัดแย้ง ส่วนในบทละครไทย นักนินทาคนมาชุมนุมกันเพื่อแนะนำตัวละครเอกเล่าความเดิมของเรื่องและปัญหาความรักของนายบุญสมและแม่ถวิล เจตนาและแผนการณ์ของท่านเสงี่ยม นายพาและขุนเจริญที่จะแยกคู่รักทั้งสอง การนินทาของคนกลุ่มนี้แสดงให้เห็นนิสัยสอดรู้สอดเห็นเรื่องของคนอื่นจึงสามารถทราบเรื่องรักที่มีอุปสรรคของแม่ถวิลและนายบุญสมได้ดี มิได้มีวัตถุประสงค์ให้เกิดผลขบขันจากคำพูดที่คมคายมุ่งร้ายหรือแสดงพฤติกรรมของชนชั้นสูงแบบในต้นฉบับ การนินทาเป็นไปเพื่อดำเนินโครงเรื่องเท่านั้น ชุดที่ ๒ ในบทละครไทย การทะเลาะกันระหว่างพระยาวัชรินทร์และคุณหญิงละม้ายสั้นกว่าต้นฉบับเดิมมากทั้งนี้เพราะต้องการเพียงชี้ให้เห็นความขัดแย้งของผัวแก่เมียสาวเท่านั้น มิได้ต้องการแสดงความคมคายในการเจรจาโต้ตอบของตัวละครซึ่งเป็นลักษณะสำคัญของ comedy of manners ชุดที่ ๓ เป็นจุดยอดของเรื่อง พระยาวัชรินทร์ขัดใจกับแม่ถวิลเพราะขัดขวางความรักของแม่ถวิลกับนายบุญสม และขัดใจกับคุณหญิงละม้ายอย่างรุนแรงเพราะระแวงว่าจะ

---

[๙] George R. Kernodle, Invitation to the Thetre (New York: Harcourt, Brace & World, 1976), p. 266.

เกี่ยวข้องมีความสัมพันธ์กับนายบุญสม ความเดือดร้อนของนายบุญสมถึงขีดสุด เพราะพระยาวัชรินทร์มีทัศนคติไม่ดีต่อเขาและขัดขวางความรักเขาอย่างจริงจัง ชุดที่ ๔ เป็นการคลี่คลายปัญหาของเรื่อง ฉากบังตาในห้องสมุดของขุนเจริญช่วยแก้ปัญหาทั้งหมดได้ ความเลวของขุนเจริญถูกเปิดเผย คุณหญิงสะม้ายและพระยาวัชรินทร์เริ่มเข้าใจกัน พระยาวัชรินทร์เลิกขัดขวางนายบุญสมและแม่ถวิล ชุดที่ ๕ ตัวละครปรับความเข้าใจกัน เปิดเผยความจริงทุกอย่าง เรื่องจบลงด้วยความสมหวังในความรักของนายบุญสมและแม่ถวิล พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงตัดคำพูดของตัวละครชายคือ ชาร์ล ในต้นฉบับที่ย้ำถึงความตั้งใจจะปรับปรุงลักษณะนิสัยอันเป็นแบบฉบับของ comedy of manners ออก

การคงเหตุการณ์ในต้นฉบับที่เชอร์โอลิเวอร์สองใจชาร์ลและโจเซฟไว้ในละครไทยโดยให้พระยาอมฤตสองใจนายบุญสมและขุนเจริญ เป็นเพราะพระองค์ทรงใช้เหตุการณ์นี้เพื่อยกระดับนายบุญสมให้มีความดีคู่ควรที่จะได้นางเอก ตรงข้ามกับความเลวร้ายเห็นแก่ตัวของขุนเจริญเพื่อให้ความดีของนายบุญสมเด่นขึ้น แต่ต้นฉบับใช้ฉากการประมูลภาพและการสองใจหลานชายสองคนของเชอร์โอลิเวอร์เป็นแหล่งให้ความขบขัน แสดงให้เห็นพฤติกรรมของชาร์ลที่เบี่ยงเบนไปจากแบบแผนพฤติกรรมของสังคม คือ สุรุ่ยสุร่ายเกินตัว และให้เห็นความเสแสร้งของโจเซฟที่แกล้งทำเป็น "a man of sentiment" คือเป็นคนที่มีความรู้สึกละเอียดอ่อน เป็นโอกาสให้ผู้แต่งหัวเราะความผิวเผินของคนอื่นที่ชื่นชมโจเซฟ[๑๐] ดังนั้นอาจสรุปได้ว่า เหตุการณ์และสถานการณ์ที่ใช้ในบทละครแปลงของรัชกาลที่ ๖ มี ๓ ลักษณะ คือ

๑. ทรงคงเหตุการณ์จากต้นฉบับเดิมไว้ เมื่อเหตุการณ์นั้นจำเป็นต่อการดำเนินเรื่องและให้ความขบขันแก่ละคร

---

[๑๐] OScar G. Brockett, The Theatre: An Introduction (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1966), p. 204.

๒. ทรงตัดและเปลี่ยนแปลงเหตุการณ์ในต้นฉบับเดิมให้เป็นเหตุการณ์ที่เป็นไปได้ในขนบธรรมเนียมประเพณีและสังคมไทย

๓. ทรงตัดและเปลี่ยนแปลงเหตุการณ์ในต้นฉบับเดิมที่มีเพื่อแสดงจุดประสงค์ของผู้แต่งคือ ต่อต้านความคิดและความรู้สึกของคนและของการละครร่วมสมัยที่เห็นว่าละครประเภทเร้าความรู้สึกให้สงสารเห็นใจตัวละครและมุ่งอบรมศีลธรรมว่าเป็นสิ่งที่ดีมาเป็นเหตุการณ์ที่เป็นไปเพื่อวัตถุประสงค์ของพระองค์คือ ให้ความเพลิดเพลินแก่ผู้ชมทั่วไปด้วยการแสดงความคิดหลักของเรื่อง คือความรักที่มีอุปสรรคและรักสามเส้า

นอกจากการดำเนินเรื่อง การแบ่งฉากและองก์ในบทละครไทยยังแตกต่างจากต้นฉบับภาษาอังกฤษ กล่าวคือในเรื่องนินทาสโมสร แม้จะมี ๕ องก์เท่ากับใน The School for Scandal แต่ไม่มีการแบ่งฉากย่อยภายในแต่ละองก์ ให้เรื่องดำเนินติดต่อกันไปตลอดซึ่งไม่ทำให้เกิดผลเสียแต่อย่างใด เพราะตามต้นฉบับเดิมถึงจะแบ่งเป็นฉากย่อย เรื่องก็ดำเนินสืบเนื่องตามลำดับของเรื่องอยู่แล้ว ในเรื่องชิงนางมี ๔ องก์ แต่ละองก์มีการแบ่งฉากย่อย ซึ่งแม้จะไม่ตรงตามต้นฉบับแต่ก็ไม่ทำให้เสียเพราะการแบ่งฉากย่อยก็ยังคงจุดประสงค์เพื่อเปลี่ยนสถานที่และการดำเนินเรื่องเหมือนต้นฉบับเดิม

๒. ตัวละคร

ตัวละครไทยมีข้อแตกต่างจากต้นฉบับเดิมหลายประการ คือ

๒.๑ การเปลี่ยนชื่อตัวละครจากภาษาอังกฤษเป็นชื่อในภาษาไทย ชื่อตัวละครในฉบับภาษาอังกฤษทั้งสองเรื่องมีหลายตัวที่ผู้แต่งตั้งชื่อให้เหมาะกับลักษณะนิสัยซึ่งเป็นธรรมเนียมในการละครยุโรปที่ใช้กันมาตั้งแต่สมัยยุคกลาง[๑๑] แต่เมื่อพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงเปลี่ยนชื่อตัวละครเหล่านี้มาเป็นชื่อในภาษาไทย พระองค์

---

[๑๑] J.L. Styan, The Dramatic Experience (London: Constable & Company, 1971), p. 59.

หอสมุดกลาง สถาบันวิทยบริการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ทรงใช้ธรรมเนียมนี้บางส่วนในการตั้งชื่อตัวละครไทย เช่นเปลี่ยนชื่อ เซอร์เบนจามิน แบคไบท์ ซึ่งเป็นชุนทางที่คิดว่าคนเป็นกวี เป็นหลวงพจนกิจโกศล และทรงมีวิธีการเฉพาะในการให้ชื่อตัวละครเป็นภาษาไทย โดยยึดเค้าเสียงเดิม เช่น ให้ชื่อเลดี้สเนียเวลเป็นท่านเสงี่ยม ลิเดียเป็นแม่เลียบ นางมาส่าพรอพเป็นแม่สำใย ส่วนตัวละครอื่น ๆ ก็ทรงให้ชื่อที่คนไทยรู้จักกันดี และตั้งตามฐานะของผู้นั้น เช่น ร.อ.แอบโซลูต เป็น ร.อ.จอน แฟกเป็นอ้ายเพลีย เอเดอร์เป็นนายชะแล่ม เดวิดเป็นอ้ายจุ ฯลฯ

๒.๒ การให้ลักษณะนิสัยตัวละคร ในบทละครไทยทั้งสองเรื่องมีคำบรรยายลักษณะนิสัยตัวละคร รูปร่างหน้าตา กิริยา การพูด การแต่งกายไว้อย่างละเอียดก่อนละครเริ่มการแสดง[×] ในต้นฉบับภาษาอังกฤษไม่มีการบรรยายเช่นนี้เพราะลักษณะเด่นของ comedy of manners ของอังกฤษคือพฤติกรรม ลักษณะนิสัยของตัวละครซึ่งแสดงภาพพฤติกรรมของคนในสังคมชั้นสูงต้องแสดงออกมาโดยผ่านคำพูด บทสนทนาที่คมคายสละสลวยให้ความขบขันของตัวละคร[๑๒] แต่พบการบรรยายลักษณะนี้ในบทละครฝรั่งเศสโดยเฉพาะของ Molière พระองค์อาจทรงคุ้นเคยกับบทละครเหล่านี้ก่อน การแปล comedy of manners ของอังกฤษ จึงทรงนำมาใช้ในบทละครพูดของพระองค์

[×]การตัดบทสนทนาหรือเปลี่ยนแปลงบทสนทนาของต้นฉบับเดิมทำให้ตัวละครไทยแตกต่างจากตัวละครในต้นฉบับเดิมถึง ๒ ลักษณะใหญ่คือ ลักษณะแรก การตัดบทสนทนาในต้นฉบับ ทำให้ตัวละครไทยที่มิใช่ตัวสำคัญ ไม่มีลักษณะนิสัยที่แตกต่างกันเหมือนในต้นฉบับ เช่น ในนินทาสโมสร นักนินทาทุกคนไม่มีลักษณะการนินทาแตกต่างกันเด่นชัด เพราะทุกคนได้พูดแสดงการนินทาคนละเล็กละน้อย การนินทาถูกตัดลงเหลือเพียงแต่ข้อความที่จำเป็นในการดำเนินเรื่อง ลักษณะที่สอง การตัดหรือเปลี่ยนแปลงบทสนทนาในต้นฉบับเดิมทำให้ลักษณะนิสัยตัวละครไทยที่แตกต่างจากตัวละครในต้นฉบับเดิม[×] เช่นในเรื่อง The School for Scandal การทะเลาะกันของเซอร์ปีเตอร์และเลดี้ทีเชิล แสดง

---

[๑๒]George R. Kernoble, Invitation to the Theatre, p. 268.

ลักษณะนิสัยของทั้งคู่

> Sir Peter. Lady Teazle, Lady Teazle, I'll not bear it!
> Lady Teazle. Sir Peter, Sir Peter, you may bear it or not, as you please, but I ought to have my own way in every thing and what's more I will too. What though I was educated in the country,I know very well the women of fashion in London are accountable to nobody after they are married.
> Sir Pet. Very well, ma'am, very well, so a husband is to have no influence, no authority?
> Lady Tea. Authority! no, to be sure; if you wanted authority over me, you should have adopted me, and not married me. I am sure you were old enough.
> Sir Pet. well, well, lady Teazle, though my life may be made unhappy by your temper,I'll not be ruined by your extravagance.
> Lady Tea. My extravagance! I'm sure I'm sure I'm not more extravagant than a woman of fashion ought to be.
> Sir Per. No,no, madam, you should throw away no more sums on such unmeaning luxury. Slife!to spend as much to furnish your dressing room with flowers in winter as would suffice to turn the Pantheon into a greenhouse, and give a fête champêtre at Christmas.
> Lady Tea. And am I to blame, Sir Peter, because flowers are dear in cold weather? you should find fault with the climate, and not with me. For my part. I'm sure I wish it was spring all the year round, and that roses grew under our feet.[๑๓]

การทะเลาะกันของสองคนเป็นกิจวัตรประจำวัน เลดี้ทีเซิลเป็นผู้หญิงที่ได้รับการศึกษาในชนบท เธอมีชีวิตเงียบเหงา เมื่อมาอยู่ลอนดอนก็ต้องการความหรูหราแบบที่ผู้ดีในลอนดอนคนอื่น ๆ มี เธอมีความเชื่อมั่นแบบเด็กสาวว่าสิ่งที่เธอทำลงไปนั้นถูกต้อง เพราะคิดว่าเป็นการทำตัวตามแบบแผนพฤติกรรมของสังคมเมืองหลวง เธอยังไม่เข้าใจว่าสิ่งที่ทำนั้นเป็นสมัยนิยมไม่ใช่แบบแผนพฤติกรรมที่สังคมยอมรับและยกย่องอย่างแท้จริง เลดี้ทีเซิลเป็นคนมีไหวพริบ พูดจาฉาดฉานคมคาย โดยมีการล้อเลียนวิธีพูดของสามีและเล่นคำโดยความสุภาพ เธอเป็นคนรักธรรมชาติ เนื่องจากเคยอยู่ในชนบท แต่ไม่สู้เข้าใจ

---

[๑๓] Ernest Rhys,ed., The Plays of Richard Brinsley Sheridan (London: J.M. Dent & Sons, 1931), pp. 240 - 241.

ค่าของเงิน บทโต้ตอบของเธอกับเซอร์ปีเตอร์แสดงให้เห็นไหวพริบ ความฉลาดของเธอ และก่อให้เกิดความขบขันด้วย เซอร์ปีเตอร์แต่งงานเมื่ออายุมาก เขารักภรรยาแต่อารมณ์ฉุนเฉียวจึงมักเกิดความโมโหเพราะภรรยา จึงตั้งใจจะยั่วภรรยาให้โกรธเป็นการแก้แค้นให้ได้ แต่ทุกครั้งที่ทะเลาะกัน เซอร์ปีเตอร์กลับเป็นฝ่ายโกรธเสมอ[๑๔]

ในบทละครไทย ตัวละครคู่นี้มีลักษณะนิสัยต่างจากตัวละครต้นฉบับ การทะเลาะกันของพระยาวัชรินทร์และคุณหญิงละม้ายต่อไปนี้จะเปิดเผยลักษณะนิสัยของทั้งสองได้ดี

นายคง. คุณหญิงละม้ายมาแล้วขอรับ บางทีจะมีอะไรจะมาหารือใต้เท้า ผมลากก่อน
พระยาวัช. ก็ไม่มีอะไร ออกมงปากจัดเหานั่นแหละ (นายคงออกไป) เฮอ เมื่อไรจึงจะเลิกอายการทะเลาะกันได้สักทีหนอ รำคาญจริง ๆ เทียว (ละมายเข้ามา)
ละมาย. ออ อยู่นี่เอง เที่ยวหาเสียจนรอบบาน
พระยาวัช. อะไรอีกละ
ละมาย. หางเขามาทวงเงินค่าเสื้อค่ะ
พระยาวัช. เอาอีก ทนทานไม่ได้ จริง ๆ เทียว
ละมาย. คุณจะทนได้หรือไม่ได้ก็ตามเถอะ ดิฉันต้องขอทำตามใจดิฉันละถึงดิฉันจะเป็นคนบ้านนอกขุ้อกนาก็จริงแต่ดิฉันรู้หรอกว่า ผู้หญิงในบางกอกเดี๋ยวนี้ พอเขามีผัวแล้วละก็ไม่ต้องอยู่ในบังคับบัญชาของใครเลย
พระยาวัช. ออ ผัวเป็นไม่ต้องมีอำนาจปกครองกันละหรือ
ละมาย. อำนาจปกครอง ฮะ ฮะ ถ้าคุณต้องการจะมีอำนาจปกครองดิฉัน ควรจะตองขอดิฉันมาเลี้ยงเป็นลูกชิเจาคะ นี่ขอบาเป็นเมียนี่ ที่จริงคุณก็แกพอจะเป็นพอดิฉันได้เทียว พะแผ่ะ
พระยาวัช. อ๊ แก แก แมละมายฉันขอบอกหล่อนเสียที่ว่าถึงฉันจะได้ความคับแคนใจจุเพราะความปากจัดของหล่อนสักเพียงใดก็ตามฉันไม่ขอสมละสายเพราะความฟุมเฟือยของหล่อน
ละมาย. ฟุมเฟือยอย่างไรคะ ดิฉันไม่ได้ใช้เงินมากไปกว่าคนอื่น ที่เป็นคนชั้นเดียวกันเลยเทียว[๑๕]

---

[๑๔] George R. Kernodle, Invitation to the Theatre, pp. 280 - 281.

[๑๕] ศรีอยุธยา, นินทาสโมสรและหมอจำเป็น (พระนคร: โรงพิมพ์คุรุสภา, ๒๕๑๑), หน้า ๒๒ - ๒๔.

ตัวละครไทย คุณหญิงละม้ายเป็นผู้หญิงบ้านนอกที่ไม่เคยได้รับการศึกษา อวดดีภูมิใจตนเองที่อายุน้อยกว่าสามี ต้องการทำอะไรตามใจตนเอง ปากคอจัดจ้าน ยกตัวข่มสามี พระยาวัชรินทร์เบื่อการทะเลาะกับภรรยาแต่ยอมทน เพราะรักภรรยาแบบชายแก่มีเมียสาว เมื่อเปรียบเทียบคุณหญิงละม้ายกับเสด็ที่เชิล คุณหญิงละม้ายเป็นคนที่ปากจัดจ้านเช่นเดียวกับผู้หญิงชาวบ้านธรรมดา เมื่อได้รับการยกย่องขึ้นมาเป็นภรรยาขุนนางจึงสืมตัวถือดีว่าสามีรักตน ต่างจากเสด็ที่เชิลซึ่งแม้จะแสดงความรั้นแต่ก็ไม่ก้าวร้าว อีกประการหนึ่งการที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงจำเป็นต้องเปลี่ยนจากการใช้เงินจำนวนมากเป็นค่าดอกไม้ในฤดูหนาวในต้นฉบับมาเป็นค่าเสื้อในบทละครไทยก็เพื่อให้เข้าสภาพภูมิอากาศและสังคมไทย แต่กระนั้นการเปลี่ยนแปลงนี้ก็ทำให้ลักษณะนิสัยตัวละครทั้งสองที่แสดงออกมาแตกต่างกัน เสด็ที่เชิลเป็นคนชอบดอกไม้แสดงให้เห็นความสดชื่นรื่นเริงแบบเด็กสาวต้องการอยู่ใกล้ชิดธรรมชาติแบบที่เคยเป็นมามากกว่าต้องการแต่งตัวหรูหราเพื่ออวดคนในสังคม ทำให้มองเห็นธรรมชาติแท้จริงซึ่งเป็นฝ่ายดีของเธอได้ชัด ส่วนคุณหญิงละม้ายสนใจการแต่งตัวมาก ลักษณะการพูดกับสามีแสดงการเย้ยหยัน มีการใช้คำสบถ การเถียงกับสามีเป็นไปในลักษณะต้องการเอาชนะมากกว่าการโต้ตอบแบบเย้าแหย่สามีของเสด็ที่เชิล

ในเรื่องชิงนางก็เช่นกัน การตัดเปลี่ยนแปลงบทสนทนาของลิเดียและจูเลียในต้นฉบับมาเป็นบทสนทนาระหว่างแม่เลียบกับนางชั้นผู้เป็นบ่าว แม่เลียบระบายความกลุ้มใจที่ไม่ได้ข่าวพ่อประดิษฐ์ให้นางชั้นฟัง ทำให้ตัวละครไทยลดระดับลงเพราะในต้นฉบับลิเดียระบายความในใจกับจูเลียเพื่อนสนิทซึ่งเป็นคนชั้นเดียวกันฟัง

การที่ร้อยเอกจอนปรึกษาความในใจกับอ้ายเพลียผู้เป็นบ่าวก็เช่นกัน ทำให้ตัวละครลดระดับลงจากต้นฉบับซึ่ง ร.อ.แอบโซลูตพูดปรึกษากับโฟล์คแลนด์ซึ่งเป็นเพื่อนสนิท

การที่ต้องการเปลี่ยนบทสนทนาของตัวละครในทั้งสองตอนจนเป็นเหตุให้ตัวละครไทยลดระดับลงจากต้นฉบับเดิมเนื่องมาจากความสั้นของบทละครไทยในเมื่อตัดโครงเรื่องรองในต้นฉบับซึ่งเป็นเรื่องรักของจูเลียกับโฟล์คแลนด์ออก ตัวละครคือ โฟล์คแลนด์ซึ่งเป็น

เพื่อนของ ร.อ.แอปโซลูตจึงไม่มีในบทละครไทย ส่วนจูเลียซึ่งเป็นตัวเอกฝ่ายหญิงในโครงเรื่องรอง เมื่อเข้ามาอยู่ในบทละครไทยกลายเป็นแม่ช้อยซึ่งไม่มีความสำคัญต่อเนื้อเรื่องแต่อย่างใด ดังนั้นทั้งพระเอกและนางเอกจึงต้องปรึกษาความในใจกับบ่าวซึ่งเป็นคนที่ใกล้ชิดและอยู่กับนายเกือบตลอดเวลา ทำให้การปรากฏตัวของบ่าวที่ให้นายปรึกษาความลับต่าง ๆ สมจริงได้ง่าย ถ้าให้เป็นการปรึกษาความในใจกับเพื่อน ผู้แต่งต้องหาเหตุผลให้เหมาะสมว่า ทำไมทั้งสองคนจึงมาพบกันได้ พฤติกรรมจึงจะสมจริง ไม่ใช่ตัวเอกนึกอยากจะปรึกษาความลับกับเพื่อน เพื่อนก็เข้ามาพอดี และเมื่อทำหน้าที่รับฟังความลับเสร็จก็หายไป

บทสนทนาระหว่างร้อยเอกจอนและอ้ายเพลียก็ต่างไปจากต้นฉบับ เมื่อโฟล์คแลนด์ถาม ร.อ.แอปโซลูตว่า ทำไมไม่พาลิเดียหนี ร.อ.แอปโซลูตตอบว่า " What and lose two-thirds of her fortune? You forget that my friend. No, no, I could have brought her to that long age."

(The Rivals, ActII, p. 22)

ในบทละครไทย ร้อยเอกจอนกล่าวว่า

> อ้ายมรดกที่ควรจะได้จากพ่อขอบุงหล่อนน่ะ จะต้องตกไปเป็นของวัดอะไรก็ไม่รู้เสียสองส่วน หลอนคุงจะได้แต่ส่วนเดียว อายตัวขานะมันเป็นเศรษฐีอยู่หรือ ขาจะได้เลี้ยงเมียอย่างแม่เลียบให้บริบูรณ์อยู่ได้เหมือนที่หลอนได้เคยร่ำมา ขาได้คิดตลอดแล้ว ข้าจึงไม่พาไป ถ้าขาจะพาไปละก็พาไปเสียนมนานแล้วละ[๑๖]

และในตอนหลังกล่าวแต่เพียงว่า แม่เลียบจะไปด้วยถ้าตนเองเป็นนายประดิษฐ์ แต่คงไม่ไปด้วยแน่ถ้าตนเองเป็นบุตรพระยาศักรินทร์ฤาไชย

ในฉบับภาษาอังกฤษเห็นความมีเหตุผลและความเป็นคนฉลาดในเชิงปฏิบัติของ ร.อ.แอปโซลูตและแสดงความฉลาดเข้าใจอารมณ์ ความเพ้อฝันของลิเดียดี จนรู้ว่า

---

[๑๖]พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, บทละครพูดเรื่อง หัวใจนักรบชิงนาง (พระนคร: โรงพิมพ์ คุรุสภา, ๒๕๑๖), หน้า ๑๓๐.

ความรวยเป็นอุปสรรคที่ทำให้เขาอาจสูญเสียเธอไป ร้อยเอกจอนดูวิตกเกี่ยวกับการเงินฐานะทางเศรษฐกิจ มิได้บอกว่า ความรวยเป็นอุปสรรคในความรัก บอกแต่เพียงว่าแม่เลียบคงมาด้วยถ้าตนเป็นนายประดิษฐ์ แต่คงไม่มาด้วยถ้าตนเองเป็นบุตรพระยาศักรินทร์ฤาไชย คำพูดนี้มิได้แสดงให้เห็นเหตุผลที่ชัดเจนซึ่งอธิบายพฤติกรรมของแม่เลียบแต่อย่างใด

ในบทสนทนาของ ร.อ.แอปโธลูต และนางมาลาพรอพ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว มิได้ทรงเก็บความในต้นฉบับเดิมมาทั้งหมดทำให้แม่ลำใยมีลักษณะนิสัยแตกต่างไปจากนางมาลาพรอพ ในต้นฉบับ เบอลีว่านางมาลาพรอพหลงภูมิใจการใช้ภาษาของตนมาก ดังนั้นจึงจะหาทางประจบหลอกลวงเธอโดยใช้ปมความภูมิใจเรื่องภาษาของเธอให้เป็นประโยชน์ แต่ในฉบับภาษาไทย ในจดหมายกล่าวแต่เพียงว่า นายประดิษฐ์คิดจะล่อลวงแม่ลำใยให้สำเร็จเพราะได้ข่าวว่า "แกเป็นบ้ายอเหลือเกิน"[๑๗]

× ๒.๓ ความสมจริงของตัวละคร วิธีการให้แรงจูงใจ (motive) ในพฤติกรรมของตัวละครเพื่อให้ตัวละครสมจริงในบทละครภาษาอังกฤษและบทละครไทยเหมือนกันคือให้แรงจูงใจที่เหมาะสมกับลักษณะนิสัยตัวละครเพื่อว่าพฤติกรรมที่ตัวละครแสดงจะได้สมจริง× ในต้นฉบับ แรงจูงใจของเลดี้ทีเซิลที่ติดต่อกับโจเซฟ เป็นเพราะความพยายามที่จะทำตัวตามสมัยนิยมที่หญิงแต่งงานแล้วต้องมีชายอื่นเป็นคู่รักอีก เลดี้ทีเซิลไม่ได้เจตนานอกใจเซอร์ปีเตอร์ แต่ทำเพราะคิดว่าเป็นการทำตัวให้เข้ากับสมัยนิยมของสังคมชั้นสูง ทั้งนี้เป็นไปตามวัตถุประสงค์ที่จะสะท้อนสังคม comedy of manners อย่างแท้จริง ในบทละครไทย แรงจูงใจที่ทำให้คุณหญิงละม้ายคบกับชุนเจริญเป็นเพราะไม่พอใจพระยาวัชรินทร์ เพราะมีความขัดแย้งกันบ่อย ๆ จึงต้องการทำประชด การที่ยังไม่กล้านอกใจสามีจริง ๆ เพราะยังมีความขัดเขินอยู่

ลักษณะนิสัยของแม่เลียบและลิเดียแตกต่างกันมาก ลิเดียพูดสุภาพ เต็มไปด้วย

---

[๑๗]เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๕๘.

อารมณ์โรแมนติคเพ้อฝันแบบสาวรุ่น คำพูดของเธอกับจูเลียตอนแสดงความผิดหวังและโกรธ ร.อ.แอปโซลูต เมื่อทราบความจริงว่า ร.อ.แอปโซลูต คือคนคนเดียวกับเบเวอลี่ ผู้ซึ่งเป็นคนรักของเธอ แสดงความคิดและความรู้สึกของลิเดียที่ ยึดถือ ค่านิยมของตนเองที่มีต่อความรัก เต้องแต่งงานกับคนที่จนกว่าเพื่อความรักที่แท้จริงได้อย่างชัดเจนและทำให้ผู้ชมเข้าใจพฤติกรรมของเธอได้แจ่มแจ้ง

> Lydia. Why,is it not provoking? When I thought we were coming to the prettiest distress imaginable, to find myself made a mere Smithfield bargain of at last! There, had I projected one of the most sentimental elopments!So becoming a disguise! so amiable a ladder of ropes! Conscious moon-four horses-Scotch parson-with such surprise to Mrs. Malaprop and such paragraphs in the newspapers. Oh!I shall die with disappointment.
>
> (The Rivals, ActV, p. 71)

ลิเดียใฝ่ฝันที่จะหลบหนีป้าไปครองรักกับคนรักด้วยวิธีการแบบนางเอกและพระเอกในนวนิยายโรแมนติคที่ตนเคยอ่าน เธอจินตนาการการพาหนีด้วยความรู้สึกตื่นเต้น เร้าใจ และมีความสุขที่เห็นทางจะทำให้ความฝันแบบโรแมนติคที่ฝังใจของเธอเป็นความจริงขึ้นมาได้ แต่เมื่อพบว่าคนรักผู้ยากจนของเธอคือ ร.อ.แอปโซลูตผู้มั่งคั่งและเป็นคนที่ป้าเธอสนับสนุน เขามีสิทธิที่จะแต่งงานกับเธอด้วยความเห็นชอบของผู้ใหญ่ ดังนั้นจึงไม่มีทางจะพาหนีที่โรแมนติคอย่างที่เธอจินตนาการไว้

ในบทละครเรื่อง ชิงนาง ในตอนนี้แม่เลียบพูดกับนางชั้นว่า

> แม่เลียบ. จะไม่ให้ข้าโกรธอย่างไร อยู่ดีดีเอาตัวข้าไปขายเล่นราวกับหมูกับแมว แล้วก็เสียแรงใดคิดการที่จะหนีไวตลอดแล้ว เสียแรงหา กระดางกระไดไว เหมาะเหม็งสำหรับพาคหนาตาง เสียแรงไดเตรียมตัวจะหัวเราะเยาะคุณปา นี่คุณปากลับหัวเราะเยาะข้าได เหลือทนจริง ๆ ...ชายังไม่ยอมใหแล้ว ไหน ๆ ไดเตรียมไวแลววาจะตามผูชายไป ขาจะตองหนีตามผูชายไปใหได ไปตามนายชะแลมมา
>
> (ชิงนาง, องก์ที่ ๑, หน้า ๑๘๗ - ๘)

ลักษณะการพูดของแม่เลียบโผงผางแสดงความแก่แดดเกินวัย มีอารมณ์รุนแรง ดึงดันต้องการทำอะไรตามใจตนเอง นิสัยดื้อรั้นของแม่เลียบนี้ปรากฏอยู่ตั้งแต่ต้นเรื่อง แม่เลียบเองก็รับกับแม่ช้อยว่าตนเป็นคนดื้อว่า "แม่เลียบ. หัวดื้อ หัวดื้อ จะมัวเออออ ไปทำไม ไม่ต้องเกรงใจฉันดอก ฉันรู้อยู่แล้วว่าตัวฉันนะหัวดื้อมาตั้งแต่เล็กแต่น้อย ก็ยิ่งห้ามสิ่งไร ฉันยิ่งอยากทำสิ่งนั้น"

(ชิงนาง, องก์ที่ ๑, หน้า ๑๑๙)

เห็นได้ว่า การที่แม่เลียบให้นางชั้นไปตามนายชะแล่มมาให้พาหนี เป็นเพราะความหัวดื้อของตน ต้องการทำสิ่งที่ตรงกันข้ามกับความต้องการกับป้า ต้องการเอาชนะป้าแต่ก็ทำให้เกิดความสมเหตุผลเป็นไปตามแรงจูงใจที่เกริ่นไว้ในเรื่องตั้งแต่ตอนแรก ส่วนลักษณะนิสัยของตัวละครบางตัวที่คงไว้ตามต้นฉบับเดิม เช่น ในเรื่อง The School for Scandal คือเซอร์โอลิเวอร์ ในนินทาสโมสรคือตัวพระยาอมรประสิทธิ์วิทย์ ตัวละครทั้งสองตัวมีลักษณะนิสัยเหมือนกันคือ ถ้าใครทำให้ตนพอใจ ไม่ว่าคนอื่นจะพูดว่าอย่างไร ตนก็ตัดสินว่าคน ๆ นั้นดี

ดังนั้นอาจสรุปการให้ลักษณะนิสัยตัวละครไทยในละครแปลงพระราชนิพนธ์ได้ ๓ ประการ คือ

๑. คงลักษณะนิสัยของตัวละครต้นฉบับไว้ถ้าลักษณะนิสัยตัวละครนั้น ๆ เป็นประเภทพื้นฐาน เช่น คงลักษณะนิสัยโมโหฉุนเฉียวง่ายของเซอร์แอนโทนีไว้ในลักษณะนิสัยของพระยาสักรินทร์ฤาไชย คงความภูมิใจ ชอบใช้คำสูง ๆ ของนางมาลาพรอพไว้ในการชอบใช้คำหรูหราผิดที่ของแม่สำใย เซอร์โอลิเวอร์และพระยาอมรประสิทธิ์วิทย์ในบทละครไทย มีลักษณะนิสัยเหมือนกันคือถ้าใครทำให้ตนพอใจไม่ว่าเขาจะเป็นอย่างไรในสายตาของคนอื่น ตนก็ตัดสินว่าเขาเป็นคนดี

๒. เปลี่ยนลักษณะนิสัยของตัวละครในต้นฉบับที่เป็นประเภทซับซ้อนและเข้าใจยากมาเป็นลักษณะนิสัยซึ่งเป็นแง่มุมต่าง ๆ ในธรรมชาติของมนุษย์ที่คนไทยทั่วไปรู้จักและมีความเคยชิน เพราะถ้าคงลักษณะนิสัยตัวละครไว้ตามต้นฉบับ คนดูไทยสมัยนั้นจะไม่

เข้าใจตัวละคร เช่นเป็นคนที่หลงบูชาอุดมคติด้วยอารมณ์ไม่ใช่เหตุผล พระองค์ทรงเปลี่ยนลักษณะนิสัยนี้ของลิเดียมาเป็นลักษณะพื้นฐานคือความดื้อรั้นเอาแต่ใจตนเองอยากเอาชนะป้าของแม่เลียบในบทละครไทย ส่วนความฉลาด พูดจาคมคายและความต้องการจะทำตัวให้เข้ากับสมัยนิยมของสังคมลอนดอนของเลดี้ทีเซิลซึ่งเป็นลักษณะนิสัยของตัวละครใน comedy of manners ก็เปลี่ยนเป็นความถือดี เอาแต่ใจตนเอง ภูมิใจที่สามีรักยกตนข่มสามีของคุณหญิงสะบ้ายซึ่งคนไทยจะเข้าใจได้ง่ายกว่า

๓. ตัวละครรองที่ไม่มีบทบาทสำคัญ เช่น พวกคนใช้ เด็กในบ้าน จะไม่ทรงให้ลักษณะนิสัยเฉพาะตัว เพราะตัวละครเหล่านี้มีไว้เพื่อประโยชน์ในการดำเนินเนื้อเรื่องเท่านั้น

๓. ภาษา

ภาษาที่ใช้ในบทละคร ระดับภาษาที่ใช้ในบทละครต้นฉบับสูงกว่าระดับภาษาที่ใช้ในบทละครไทยมาก เพราะระดับภาษาในต้นฉบับเดิมที่ตัวละครทุกตัวใช้เหมาะสมกับชนชั้นสูง ภาษาที่พูดสุภาพ สละสลวย คมคาย เป็นภาษาที่ถูกต้องสมบูรณ์แบบตามหลักไวยากรณ์ แต่การโต้ตอบที่ทันกันระหว่างตัวละครนั้นเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้เกิดความขบขัน อีกทั้งยังสามารถแสดงลักษณะนิสัยเด่นเฉพาะตัวของตัวละครได้ชัดเจน การใช้ภาษาในบทละครไทยลดลงไปเป็นภาษาระดับชาวบ้าน อาจเป็นภาษาพูดที่ใช้ในชีวิตประจำวันของคนไทยทั่วไปในยุคนั้น ตัวละครทุกตัวพูดโผงผาง เปิดเผยเอะอะ ใช้คำพูดแบบเดียวกันทั้งสิ้น ไม่สามารถแสดงความแตกต่างในลักษณะนิสัย เพศ หรือชั้นของตนเหมือนต้นฉบับและขาดความคมคาย สละสลวยของภาษาในต้นฉบับ นอกจากนี้บทสนทนาก็มีความยาวเพียงเพื่อให้รายละเอียดที่ช่วยในการพัฒนาเรื่องและแสดงลักษณะนิสัยตัวละคร เพื่อให้พฤติกรรมของตัวละครช่วยในการดำเนินเรื่องให้สมจริงเท่านั้น มิได้ใช้สำนวนภาษาและการโต้ตอบเป็นเครื่องสร้างความขบขันในละครเหมือนต้นฉบับ

ความสละสลวยของภาษาที่ขาดไปได้รับการทดแทนด้วยการเพิ่มบทร้อง ในบทละครเรื่องชิงนาง มีบทร้องถึง ๕ ตอน เป็นการแสดงให้เห็นอารมณ์กวีของพระบาท

สมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ที่ทรงเห็นว่า การใช้บทร้องบรรยายความรู้สึกอารมณ์ของตัวละครจะสามารถให้ความรู้สึกและเข้ากับคนไทยซึ่งเคยชินกับบทละครร้องต่าง ๆ ได้อย่างดี

๔. การสร้างอารมณ์ขัน

แม้ว่าพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว มิได้ทรงใช้บทสนทนาเป็นเครื่องทำให้เกิดความขบขันส่วนใหญ่ในละครของพระองค์ แต่ละครสองเรื่องนี้ยังคงมีลักษณะขบขันซึ่งเกิดจากสิ่งต่อไปนี้

๔.๑ dramatic irony ของภาษาและสถานการณ์ในต้นฉบับเดิม เช่น ฉากที่ เซอร์แอนโทนีบรรยายความสวยงามของลิเดียให้ ร.อ.แอปโซลูตฟัง แต่ ร.อ. แอปโซลูตกลับไม่สนใจ ทำให้เซอร์แอนโทนีรู้สึกแปลกใจและผิดหวัง ในละครไทย พระยาสักรินทร์บรรยายความงามของแม่เลียบให้ร้อยเอกจอนฟัง ร้อยเอกจอนแสร้งทำเป็นไม่รู้จักและไม่สนใจแม่เลียบ แสดงเจตนาจะแต่งงานตามความประสงค์ของบิดาเท่านั้น จึงทำให้พระยาวัชรินทร์แสดงอาการแปลกใจที่ลูกชายมีปฏิกิริยาผิดความคาดหมายของตน

ฉากที่ ร.อ.แอปโซลูตมาหานางมาลาพรอพเป็นครั้งแรก นางมาลาพรอพเอาจดหมายที่เบเวอลีเขียนถึงลิเดียและมีข้อความว่านางให้ ร.อ.แอปโซลูตอ่านเหมือนกับฉากในบทละครไทยที่แม่ลำใยเอาจดหมายที่นายประดิษฐ์เขียนถึงแม่เลียบให้ร้อยเอกจอนอ่านโดยไม่ทราบว่าร้อยเอกจอนคือคนเดียวกับร้อยตรีประดิษฐ์

ในเรื่องนินทาสโมสร พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงใช้ฉากบังตาเช่นเดียวกับต้นฉบับเพราะทำให้เกิดความขบขันและช่วยพัฒนาเรื่อง ในทั้ง ๓ เหตุการณ์ ปฏิกิริยาของตัวละครที่ถูกหลอกเหล่านั้นก่อให้เกิดความขบขันแก่ผู้ดูซึ่งทราบความลับอยู่แล้ว

๔.๒ การเสริมขยายจุดเด่นในลักษณะนิสัยตัวละคร เป็นวิธีการสร้างความขบขันในต้นฉบับอีกประการหนึ่ง ทรงนำมาใช้ในบทละครไทย เช่น ในเรื่องชิงนาง

ความดื้อรั้นของแม่เลียบที่ต้องการเอาชนะป่า ต้องการทำสิ่งที่ป่าห้ามถึงกับพูดว่าจะหนีตามผู้ชายที่ตนไม่รักไป ทำให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกขบขันเพราะความดื้อรั้นเกินขนาดของแม่เลียบ ความโมโห ฉุนเฉียวง่าย ค่าเก่ง ของพระยาวัชรินทร์กับการใช้คำหรูหราผิดที่เสมอของแม่ลำใยก็ทำให้เกิดความขบขันเพราะการเสริมขยายลักษณะนิสัยของตัวละครเช่นกัน ในเรื่อง นินทาสโมสร การย้ำอยู่ตลอดเวลาของพระยาอมรว่านายบุญสมเป็นคนดีเพราะไม่ยอมขายแหวนที่ตนให้ทำให้เกิดความขบขันเนื่องจากการเสริมขยายลักษณะนิสัยที่ถือตนเองเป็นใหญ่ของพระยาอมรให้เด่นชัด

๔.๓ วิธีการสร้างความขบขันโดยใช้กิริยาท่าทางที่น่าขบขันของตัวละคร พระองค์ทรงคงวิธีการนี้ในต้นฉบับไว้ทุกตอนและมีเพิ่มขึ้นในฉากสุดท้ายของเรื่องชิงนางตอนพระคำนูนจะเข้าไปต่อยร้อยเอกจอน แต่นายชะแล่มเข้ายื้อยุดตัวพระคำนูนไว้ วิธีการนี้พ้องกับวิธีการสร้างความขบขันในละครนอกส่วนใหญ่ของไทยอยู่แล้ว

๔.๔ การเน้นข้อบกพร่องของตัวละคร การใช้ตัวละครจีนที่พูดไทยไม่ชัดทำให้เกิดความขบขันในละครนี้ เป็นวิธีการสร้างความขบขันที่แตกต่างจากต้นฉบับ

เมื่อพิจารณาความแตกต่าง ความเหมือนกันของบทละครไทยกับบทละครต้นฉบับภาษาอังกฤษแล้วเห็นได้ชัดว่า อิทธิพลของบทละครของเชริแดนที่บทละครแปลงพระราชนิพนธ์ รับมาคือ โครงเรื่อง การเลือกและการสร้างเหตุการณ์ในละคร การแก้ปัญหาในละคร การสร้างความขบขันและวิธีการแต่งฉากแบบสมจริง ส่วนการดำเนินการแสดงในละคร การสร้างลักษณะนิสัยตัวละครบางตัว ภาษาที่ใช้ พื้นภูมิ จุดประสงค์และความคิดหลักของเรื่องเป็นสิ่งที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นเอง โดยทรงใช้ธรรมเนียมบางอย่างของการละครไทยให้เป็นประโยชน์ในบทละครพูดของพระองค์ ดังนั้นจึงสังเกตได้ว่า ทรงเลือกรับอิทธิพลด้านวิธีการจากบทละครต้นฉบับมาใช้ในบทละครไทย โดยมีพระราชประสงค์หลัก คือ ให้บทละครของพระองค์มีลักษณะเป็นไทยมากที่สุด เหมาะสมกับสังคมและผู้ชมไทย ด้วยวิธีการในการ

เสนอบทละครของพระองค์ดังกล่าวแล้วทำให้บทละครประสบความสำเร็จตามจุดมุ่งหมาย เพราะสามารถให้ความเพลิดเพลินและให้ความประทับใจและความพอใจแก่ผู้ชมทั่วไปได้ดี ละครพูดของพระองค์จึงเป็นที่นิยมมาก ในสมัยนั้นเจ้าของคณะละครเอกชนต่าง ๆ เช่น คณะปราโมทัย เสรีสำเริง ประเทืองไทย ปราโมทย์เมือง ตลอดจนข้าราชการนักเรียนเสือป่าตามหัวเมืองต่างก็ขอพระราชานุญาตนำละครพระราชนิพนธ์ไปเล่นเพราะเป็นที่นิยมและทำให้คณะละครของตนมีชื่อเสียง[๑๘] พระองค์ทรงสามารถสร้างความประทับใจให้แก่ผู้ชมได้แพร่หลายเช่นนี้ เพราะทรงคำนึงถึงเหตุผลทางการแสดง ผู้แสดง และผู้ชมของพระองค์ โดยทรงพิจารณาจากภูมิหลังของการละครไทยที่แตกต่างจากการละครของอังกฤษ

แต่เดิมมามหรสพหลักที่ให้ความบันเทิงแก่คนไทยทั่วไปคือ ละครนอก ละครใน (ละครรำ) โขน เสภา [illegible] ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ ๕ มีมหรสพอื่น ๆ เพิ่มขึ้นอีกหลายชนิด เช่น ละครดึกดำบรรพ์ ละครพันทาง ฯลฯ ในสมัยรัชกาลที่ ๖ ก็มีละครร้องเกิดขึ้น และเป็นที่นิยมแพร่หลายมากในระยะต้นรัชกาล มหรสพเกือบทุกชนิดของไทยมีลักษณะร่วมกันคือ การดำเนินเรื่องอยู่ที่บทร้อง ตัวละครร่ายรำหรือทำท่าทางตามบทร้องโดยมีผู้บอกบท ตัวละครไม่ต้องร้องเอง ถ้ามีบทพูดแทรกเช่น ในละครนอก จะเป็นเพียงการเจรจาติดตลกซึ่งไม่สู้เกี่ยวกับการดำเนินเรื่อง ส่วนในละครร้อง ลักษณะเด่นยังอยู่ที่บทร้อง ซึ่งเรียกว่า ลำ การพูดเป็นเพียงการพูดทวนบทไม่ใช่การเจรจาโต้ตอบกันแบบธรรมชาติ ซึ่งปรากฏเป็นลักษณะเด่นในบทละครพูดแบบตะวันตก บทละครพูดของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว จึงเป็นมหรสพที่มีวิธีการและลักษณะเฉพาะแตกต่างจากมหรสพไทยชนิดต่าง ๆ โดยสิ้นเชิง เป็นวัฒนธรรมทางการละครอย่างใหม่ที่เข้ามาในการละครไทย ในการละครอังกฤษละครพูดที่ใช้ภาษาร้อยแก้ว (prose)ส่วนเจริญรุ่งเรือง

---

[๑๘] เรื่องคนไทยขออนุญาตเล่นละคร, เอกสารกรมราชเลขานุการ-เบ็ดเตล็ด, (ร.๖ บ ๑๔ มหรสพ/๒), หจช.

มาเป็นเวลานานแล้ว โดยเริ่มตั้งแต่สมัยบทละครเรื่อง Volpone ของเบน จอนสัน (Ben Jonson ๑๕๗๒ - ๑๖๓๗) จนมาถึงยุคทองของ comedy of manners คือ สมัยศตวรรษที่ ๑๘ (Restoration) เป็นสมัยที่ละครพูดเจริญสูงสุด เชริแดนเป็นนักแต่งบทละครพูดคนสุดท้ายที่เด่นที่สุดในยุคนี้แล้ว comedy ก็เสื่อมลง แต่กลับฟื้นฟูอีกครั้งหนึ่งในสมัยของ Shaw (๑๘๕๖ - ๑๙๕๐) ด้วยเรื่อง Pygmalion (๑๙๑๒)[๑๙] ดังนั้นจึงเห็นได้ชัดว่าวัฒนธรรมทางการละครพูดของไทยเริ่มต้นช้ากว่าของอังกฤษถึงเกือบ ๓๐๐ ปี ผลที่เกิดขึ้นอย่างเลี่ยงไม่ได้คือ เมื่อเปรียบเทียบบทละครแปลงกับบทละครต้นฉบับแล้ว บทละครแปลงด้อยกว่าต้นฉบับ ไม่สามารถรักษาความดีเด่นบางประการของต้นฉบับเดิมไว้ได้ ทั้งนี้เพราะพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงตระหนักดีว่าถ้าพระองค์ถ่ายทอดบทละครอังกฤษซึ่งเป็นผลผลิตของธรรมเนียมการละครพูดที่เจริญสูงสุดแล้วมาไว้ในบทละครแปลงของพระองค์ทุกประการ ผู้แสดงและผู้ชมไทยซึ่งเพิ่งเริ่มฝึกหัดแสดงและชมละครพูดอย่างจริงจังเป็นครั้งแรกย่อมไม่สามารถเข้าใจและยอมรับบทละครที่มีธรรมเนียมและวิธีการซับซ้อนเช่นนั้นได้ ดังนั้นลักษณะของผู้แสดงและผู้ชมไทยซึ่งแตกต่างจากผู้แสดงและผู้ชมอังกฤษจึงเป็นส่วนสำคัญในการที่พระองค์ทรงคำนึงถึง เมื่อทรงกำหนดกฎเกณฑ์ในการพระราชนิพนธ์บทละครแปลง

ก. ผู้แสดง ในการละครอังกฤษ การแสดงพัฒนามาพร้อม ๆ กับการละคร จนปรากฏว่ามีนักแสดงที่มีชื่อเสียงมากมาย เช่น Thomas Betterton (๑๖๔๑ - ๑๗๑๖) ซึ่งครองเวทีละครอังกฤษตั้งแต่ปลายศตวรรษที่ ๑๗ จนถึงต้นศตวรรษที่ ๑๘ และในปลายศตวรรษที่ ๑๘ คนที่เด่นคือ David Garrick (๑๗๑๗ - ๑๗๗๙) นักแสดงหญิงก็มีหลายคนเช่น Magaret Hughes (๑๖๔๓ - ๑๗๑๗) เป็นนักแสดงหญิงคนแรก Nell Gwynne (๑๖๕๐ - ๑๖๘๗), Anne Oldfield (๑๖๘๓ - ๑๗๓๐) และ Mrs. Anne Braccgirdle (๑๖๖๓ - ๑๗๔๘)[๒๐] นักแสดงเหล่านี้มีชื่อเสียงเพราะ

---

[๑๙] Marion Geisinger, Plays Players & Playwrights (New York: Hart Publishing Company, 1971), p. 109.

[๒๐] Ibid., pp. 184 - 185, 191 - 216.

ตีบทที่แสดงออก สวมบทบาทเป็นตัวละครในบทละครได้สมจริง จนทำให้ตัวละครนั้นมีชีวิตขึ้นมาในสายตาของผู้ชมดังเช่น Marion Geisinger กล่าวถึงการแสดงของ Thomas Betterton ว่า

> The chief qualities of Betterton as an actor were dignity and sincerity: he had the ability to interpret a part judiciously and he got himself across to his audience, quite able to give the impression of being natural. His stage presence contrasted favorably with that of other actors of his day, who had a common tendency to "tear a passion to tatters" to quote Shakespeare's much borrowed phrase.[๒๑]

ส่วนผู้แสดงในบทละครไทยเคยชินแต่การร่ายรำหรือทำท่าทางประกอบบทร้องที่คนอื่นร้องเท่านั้น แม้ในละครร้องผู้แสดงต้องร้องเองและทำท่าทางประกอบแต่ก็เห็นได้ชัดว่าเป็นความลำบากของผู้แสดง ดังปรากฏข้อความวิจารณ์ในบทความของรามจิตติว่า

> ฉะนั้นพวกผู้จัดตั้งคณะละครขึ้นใหม่ ก็จัดการตามแบบละครนฤมิตร์ทั้งนั้น คือใช้ผู้หญิงเป็นตัวละครและดำเนินเรื่องด้วยบทร้อง แต่คนแต่งกลอนไม่ใช่เป็นจินตะกวีทุกคนเลย ฉะนั้นบทละครร้องจึงมีที่ขัดข้อง ๆ บ้าง ๆ มากขึ้นทุกที อีกประการ ๑ เพื่อจะให้แปลก (และให้สดวกแก่ผู้หญิงที่ดีแต่โฉม แต่ร้องไม่เป็น) ท่านเจ้าของละครนฤมิตร์ได้ประดิษฐ์ชื่อลำต่าง ๆ อย่างพิสดาร ทั้งเอาลำเกา ๆ มาแปลงชื่อและแปลงทางร้องเสียจนไม่รู้ว่าอะไรเป็นอะไร[๒๒]

ในการแสดงที่ผู้ร้องต้องร้องเอง มีการพูดเพียงเพื่อทวนบทและทำท่าทางประกอบบทร้อง ผู้แสดงก็มีภาระมากอยู่แล้ว ดังนั้นถ้าจะให้ผู้แสดงละครพูดชนิดใหม่ของพระองค์ออกเสียงให้เป็นไปตามธรรมชาติ ตีบท แสดงสีหน้า อารมณ์ กิริยาท่าทางไปพร้อม ๆ กัน คงเป็นการยากมากที่จะแสดงให้ดีได้ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว จึงอาจทรงตัดทอนบทสนทนายาว ๆ ระหว่างตัวละครในต้นฉบับ เพื่อให้ผู้แสดงจำบทได้ คำพูดที่ใช้จะแสดงอารมณ์เด่นชัด และสามารถทำสีหน้า ท่าทางให้เหมาะสมกับคำพูดที่แสดง

---

[๒๑] Ibid., p. 189.

[๒๒] รามจิตติ, "ละครร้อง" , <u>ดุสิตสมิต</u> เล่ม ๑๕ – ๑๘, ๒๔๖๕, หน้า ๑๗๔.

หอสมุดกลาง สถาบันวิทยบริการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

อารมณ์ต่าง ๆ ได้ถูกต้อง นอกจากนี้พระองค์ยังมักทรงกำหนดกิริยาท่าทางของผู้แสดงไว้เพื่อความสะดวกในการแสดงลักษณะนี้ไม่ปรากฏในละครต้นฉบับ อาจเป็นการนำธรรมเนียมการละครของไทยที่มีการทำท่าทางตายตัวตามบทที่กำหนดมาประยุกต์ใช้ในบทละครพูดของพระองค์ เช่น ในเรื่อง นินทาสโมสร ตอนพระยาอมรประสิทธิ์วิทย์มาเยี่ยมพระยาวัชรินทร์เดชะเพื่อนเก่าที่ไม่ได้พบกันนาน

นายคง อ้อ เจ้าคุณวัชมาแล้วขอรับ (พระยาวัชรินทร์เข้ามา)
พระยาวัช อะ อะ แหมเจ้าคุณ เพื่อนเกาเพื่อนแก สบายอยู่หรือขอรับ (จับมือกัน)
พระยาอมร ผมยินดีจริง ๆ ที่ได้พบเจ้าคุณอีก อะไรขอรับ ได้ยินว่าได้คุณหญิงใหม่อีกคนแล้วหรือ

(นินทาสโมสร, องก์ที่ ๓, ฉากที่ ๑ หน้า ๔๐)

ในบทละครเรื่อง The School for Scandal เซอร์ปีเตอร์พูดกับเซอร์โอลิเวอร์ว่า

Sir Peter. Hah! Sir Oliver-my old friend!Welcome to England a thousand times!
Sir Oliver. Thank you-thank you, Sir Peter! and i'faith I am glad to find you well, believe me.

(The School for Scandal, Act II;scene III, p. 226)

เห็นได้ชัดว่าบทสนทนาในบทละครไทยสั้นกว่า คำพูดง่าย ๆ ไม่ซับซ้อน ประโยคสั้น ๆ ให้ความหมายกระจ่างและมีการกำหนดท่าทางแสดงไว้ให้ผู้แสดง ในบทสนทนาภาษาอังกฤษไม่มีการกำหนดท่าการแสดง ผู้แต่งเปิดโอกาสให้ผู้แสดงตีบทเอง เนื่องจากผู้แสดงได้รับการฝึกหัดมาแล้วอย่างดี จึงไม่มีปัญหาในเรื่องความสามารถของผู้แสดง

ข. ผู้ชม ดังกล่าวแล้วว่าละครพูดเป็นวัฒนธรรมใหม่ที่เพิ่งเข้ามาในการละครไทย ผู้ชมซึ่งเคยชินกับการดูมหรสพไทย จึงไม่คุ้นเคยกับวิธีการของบทละครพูดที่มีบทพูดและการสนทนาโต้ตอบระหว่างตัวละครเป็นเครื่องมือสำคัญในการดำเนินเรื่อง บอกเรื่องแก่ผู้ชม ในขณะเดียวกันก็ต้องเปิดเผยลักษณะนิสัย ความรู้สึกนึกคิดและอารมณ์ของตัวละครให้ผู้ชมทราบ ผู้ชมไทยชินกับการดูตัวละครร่ายรำทำท่าทางตามบทร้อง ยังไม่มี

ความพร้อมเพียงพอสำหรับการนั่งดูละครและรับฟังบทสนทนา คำพูดโต้ตอบยาว ๆ หรือคำพูดที่อ้อมค้อมแฝงนัยแห่งความหมายจริงไว้ เหมือนคำพูดและบทสนทนาของตัวละครอังกฤษ

ดังนั้นเมื่อพิจารณาภูมิหลังของการละครไทยซึ่งเป็นเครื่องกำหนดลักษณะของผู้แสดงและผู้ชมดังกล่าวแล้ว พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว จึงทรงสร้างเกณฑ์เฉพาะในการทรงพระราชนิพนธ์บทละครแปลงดังนี้

๑. ความสั้นของบทละคร พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระราชนิพนธ์บทละครแปลงให้มีขนาดสั้นกว่าต้นฉบับ โดยทรงตัดบทสนทนาและเหตุการณ์ในต้นฉบับออก ทั้งนี้เพราะทรงตระหนักดีว่า ขนาดความสั้นยาวของละครขึ้นอยู่กับสมาธิของผู้ชม ถ้าผู้ชมได้รับการฝึกหัดการชมละครพูดยาว ๆ มาจนมีความชำนาญเข้าใจธรรมเนียมทุกอย่างของละครเหมือนผู้ชมชาวอังกฤษ ก็จะสามารถรับชมบทละครพูดขนาดยาวและได้รับความเพลิดเพลิน แต่ถ้าให้ผู้ชมไทยซึ่งเพิ่งหัดชมละครพูดต้องชมบทละครพูดขนาดยาวอาจต้องใช้สมาธิมากเป็นพิเศษจนเกิดความเครียดหมดความเพลิดเพลินในการชมละครกลับรู้สึกว่า ละครน่าเบื่อหน่ายได้ ด้วยเหตุนี้พระองค์ จึงถือความสั้นของบทละครเป็นเกณฑ์แรกในการทรงพระราชนิพนธ์บทละครแปลง

๒. ความง่าย แม้บทละครจะสั้น แต่ถ้าซับซ้อนก็เป็นที่เข้าใจยากสำหรับผู้ชมที่ยังไม่คุ้นเคยกับละครพูด ดังนั้นพระองค์ จึงต้องใช้ความง่ายเป็นเกณฑ์ที่สองในการทรงพระราชนิพนธ์บทละครแปลง ความง่ายนี้ปรากฏอยู่ในเรื่อง ตัวละคร และภาษาที่ใช้กล่าวคือ

๒.๑ เรื่อง พระองค์ ทรงทำให้เรื่องซับซ้อนในบทละครต้นฉบับกลายเป็นเรื่องง่าย ทั้งนี้เพราะตามปกติในการชมมหรสพไทย ผู้ชมทราบเรื่องราวอยู่ก่อนแล้ว จึงมุ่งดูการรำว่าสวยงามเป็นที่พอใจหรือไม่ เมื่อมาชมละครพูด ถ้าให้เนื้อเรื่องซับซ้อนผู้ชมซึ่งไม่ทราบเรื่องมาก่อนและไม่เคยชินกับวิธีการของบทละครพูดอาจจะติดตามบทละครไม่ได้ไม่เข้าใจบทละครและเกิดความเบื่อหน่าย เรื่องง่ายจึงเป็นสิ่งจำเป็นสำหรับผู้ชมหัดใหม่

๒.๒ ตัวละคร พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงให้ลักษณะนิสัยตัวละครในการพระราชนิพนธ์บทละครแปลงเป็นประเภทง่ายไม่ซับซ้อน มักเป็นลักษณะนิสัยประเภทพื้นฐาน เป็นแง่มุมต่าง ๆ ในธรรมชาติของมนุษย์ที่คนไทยทั่วไปรู้จัก ทั้งนี้เพราะพระองค์ทรงมีพระประสงค์ให้ผู้ชมไทยเข้าใจตัวละครของพระองค์ จึงทรงต้องแปลงลักษณะนิสัยที่ซับซ้อนของตัวละครต้นฉบับมาเป็นลักษณะนิสัยแบบเข้าใจง่ายของตัวละครไทย ในด้านผู้แสดงก็เช่นกัน ถ้าจะทรงคงลักษณะนิสัยที่ซับซ้อนของตัวละครต้นฉบับไว้ในบทละครไทย ผู้แสดงย่อมไม่เข้าใจและไม่สามารถแสดงกิริยาท่าทางหรือสีหน้าที่แสดงความรู้สึกของตัวละครที่มีลักษณะนิสัยนั้นออกมาได้

๒.๓ ภาษาที่ใช้ในบทสนทนาและคำพูดของตัวละคร พระองค์ทรงจำต้องลดระดับภาษาที่ใช้ในต้นฉบับซึ่งเป็นภาษาที่สละสลวย สุภาพ คมคาย ถูกต้องตามหลักไวยากรณ์ อ้อมค้อมแฝงนัยแสดงความมีปฏิภาณไหวพริบของตัวละครมาเป็นภาษาพูดที่ง่าย ตรงไปตรงมา เปิดเผย เอะอะของตัวละครไทย ซึ่งอาจเป็นภาษาพูดที่ใช้ในชีวิตประจำวันของคนไทยทั่วไปในสมัยนั้น ทั้งนี้เพราะพระองค์ทรงนึกถึงผู้ชมไทยที่เพิ่งหัดชมละครพูดว่าย่อมไม่เข้าใจการใช้ภาษาสูง ๆ แบบต้นฉบับ จึงทรงเลือกใช้ภาษาที่คนไทยโดยทั่วไปเข้าใจเป็นเครื่องช่วยให้ผู้ชมเข้าใจละครของพระองค์ได้ง่ายขึ้น

๓. ความเคยชินของผู้ชมไทยเป็นเกณฑ์ข้อต่อไปที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงใช้ในการพระราชนิพนธ์บทละครแปลง เห็นได้จาก

๓.๑ เหตุการณ์ที่แสดงความคิดและวัฒนธรรมไทย พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงคำนึงถึงความเคยชินของผู้ชมไทยอยู่ตลอดเวลา ดังนั้นในบทละครแปลงพระองค์ทรงเลือกเสนอเฉพาะเหตุการณ์ที่แสดงความคิดและวัฒนธรรมไทย โดยทรงตัดหรือเปลี่ยนแปลงเหตุการณ์ในต้นฉบับที่แสดงความคิดและวัฒนธรรมตะวันตกเพื่อให้บทละครแปลงมีลักษณะเป็นไทยมากที่สุด เหตุการณ์ในบทละครแปลงบางอย่างแม้จะแสดงวัฒนธรรมตะวันตก ก็ล้วนแต่เป็นวัฒนธรรมที่เริ่มจากพระราชนิยมและแทรกซึมเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งในวัฒนธรรมไทย เป็นที่ยอมรับของคนทั่วไปในขณะนั้นและกลายเป็นสมัยนิยมแล้ว ตัวอย่างเช่นการจับมือทักทายกันและการแต่งกายแบบตะวันตก

๓.๒ การดำเนินเรื่องตามลำดับเวลา วิธีการนี้เป็นเกณฑ์อีกอย่างหนึ่งในการพระราชนิพนธ์บทละครแปลงให้เข้ากับความเคยชินของผู้ชมไทย เพราะการดำเนินเรื่องของมหรสพไทยทุกชนิดเป็นไปตามลำดับเวลา ผู้ชมคุ้นเคยและเข้าใจวิธีการนี้เป็นอย่างดี ดังนั้นพระองค์จึงทรงนำมาใช้ในการพระราชนิพนธ์บทละครแปลงเพื่อช่วยให้ผู้ชมเข้าใจบทละครได้ง่ายขึ้น

๔. ความชัดเจนของบทละครแปลง เป็นเกณฑ์ประการสุดท้ายที่พระองค์ ทรงใช้เป็นหลักในการพระราชนิพนธ์บทละครแปลง ความชัดเจนนี้ปรากฏชัดในวิธีการที่ทรงเลือกใช้ดังนี้คือ

๔.๑ การเสริมขยาย (exaggeration) พระองค์ทรงมีพระราชประสงค์ให้บทละครของพระองค์ชัดเจนเพื่อให้ผู้ชมติดตามเรื่องได้ตลอดและสามารถเข้าใจเรื่องทุกตอนอย่างแจ่มแจ้ง ดังนั้นพระองค์จึงเสริมขยายวิธีการพูดของตัวละครไทยโดยการใช้คำสบถในการลงท้ายคำพูดหรือมักมีคำอุทานเพื่อแสดงอารมณ์ของผู้พูดให้ชัดเจน วิธีการนี้ยังให้ความสะดวกแก่ผู้แสดงในการแสดงท่าทาง สีหน้าด้วยดังกล่าวแล้วข้างต้น นอกจากนี้จะสังเกตได้ว่า ลักษณะการพูดที่เหมือนกันของตัวละครทั้งชายและหญิงในบทละครแปลงคือ การพูดมาก มักท้าวความเดิม อธิบายทุกอย่างโดยละเอียด ลักษณะนี้ก็เกิดจากการเสริมขยายข้อความเพื่อให้ได้ความกระจ่างมากที่สุดเช่นกัน

๔.๒ วิธีการผูกปัญหาและแก้ปัญหาในละครแปลง พระองค์ทรงใช้ความชัดเจนเป็นเกณฑ์ในการนำวิธีการนี้มาใช้ พระองค์ทรงโยงปัญหาในเรื่องมารวมกันและแก้ปัญหาโดยการสร้างเหตุการณ์ที่มีผลกระทบต่อตัวละครสำคัญทุกตัว ให้ตัวละครเหล่านั้นมาเผชิญหน้ากัน มีการเปิดเผยความจริงและคลี่คลายปัญหาความขัดแย้งในเรื่องลงได้นี้เป็นวิธีการที่ปรากฏในต้นฉบับ พระองค์ทรงเห็นว่าเป็นวิธีการที่มีประโยชน์ต่อผู้ชมและผู้แสดงเพราะการโยงความขัดแย้งต่าง ๆ ในละครมารวมกันเป็นการเน้นให้ผู้ชมเห็นปัญหาในเรื่องชัดเจนและได้รับความคิดหลักที่ละครต้องการแสดงให้เห็นอย่างถูกต้อง นอกจากนี้ยังเกิดผลดีแก่ตัวบทละครเองด้วย คือ ทำให้เกิดเอกภาพ(unity) แก่ละครเพราะชี้ให้เห็นว่าตัวละครและเหตุการณ์ต่าง ๆ ที่แสดงปัญหาความขัดแย้งผูกพันกัน ดำเนินมาด้วยกัน

เพื่อมุ่งสื่อสารความคิดหลักให้แก่ผู้ชม นอกจากนี้ฉากการชุมนุมตัวละครสำคัญเพื่อแก้ความขัดแย้งให้ความสะดวกแก่ผู้แสดงมากเพราะผู้แสดงแต่ละคนไม่ต้องจำบทยาว ๆ ทุกคนช่วยกันแสดงคนละเล็กละน้อย การแสดงท่าทาง สีหน้าอารมณ์ ความรู้สึก ทำได้ง่ายกว่าให้ตัวละครตัวใดตัวหนึ่งหรือเพียง ๒ – ๓ ตัวออกมาแสดงท่าทางสีหน้าที่สะท้อนอารมณ์ความรู้สึกออกมาอย่างเป็นธรรมชาติ ในขณะที่เป็นจุดรวมสายตาและความรู้สึกของผู้ชมได้ ผู้แสดงไทยสมัยนั้นยังเป็นเพียงมือใหม่ในการแสดงละครพูดย่อมไม่มีความสามารถถึงระดับนี้ พระองค์จึงทรงเห็นความเหมาะสมสำหรับละครแปลงที่จะใช้ฉากการชุมนุมตัวละครเพื่อแก้ความขัดแย้งในละคร เป็นเครื่องมือทำให้ผู้ชมได้เห็นปัญหาความขัดแย้งและความคิดหลักของเรื่องให้ชัดเจน โดยไม่เกิดอุปสรรคจากขีดความสามารถของผู้แสดงที่ยังอยู่ในวงจำกัด วิธีการโยงปัญหาของพระองค์จะรวบรัดให้อยู่ในฉากเดียวแม้ว่าในต้นฉบับอาจมีฉากย่อยต่อเพื่อแก้ปัญหาย่อย นับเป็นการตัดภาระของผู้แสดงอีกทางหนึ่ง

๔.๓ การสร้างอารมณ์ขันในละคร พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงยังคงใช้ความชัดเจนและความเคยชินของผู้ชมเป็นเกณฑ์ในการสร้างอารมณ์ขันในบทละครแปลง วิธีการที่ทรงใช้ได้กล่าวในรายละเอียดข้างต้นแล้ว แต่อาจสรุปได้ดังนี้

๔.๓.๑ วิธีการทำให้เกิดความขบขันจาก dramatic irony ของภาษาและสถานการณ์

๔.๓.๒ การเน้นเสริมขยายจุดเด่นในลักษณะนิสัยของตัวละคร

๔.๓.๓ การใช้กิริยาท่าทางที่น่าขบขันของตัวละคร

๔.๓.๔ การเน้นข้อบกพร่องของตัวละคร

วิธีการสร้างความขบขันจาก dramatic irony ของภาษาและสถานการณ์เป็นวิธีการที่ได้ผลมากสำหรับผู้ชมไทยที่ต้องการความชัดเจนทุกอย่างในละคร ผู้ชมทราบเรื่องกระจ่างกว่าตัวละคร จึงสามารถหัวเราะเยาะตัวละครที่ถูกหลอกได้ การเน้นเสริมขยายจุดเด่นในลักษณะนิสัยตัวละครก็เช่นกัน เป็นวิธีการที่ให้ทั้งความชัดเจนและขบขัน

เหมาะสมสำหรับผู้ชมไทย ส่วนการใช้กิริยาท่าทางที่ขบขันของตัวละครก็เป็นวิธีการที่คนไทยคุ้นเคยอยู่แล้ว เพราะเป็นวิธีสร้างความขบขันในละครนอกส่วนใหญ่ของไทย ทั้งผู้ชมและผู้แสดงเข้าใจวิธีการนี้เป็นอย่างดี การสร้างความขบขันโดยเน้นข้อบกพร่องของตัวละคร เช่นให้ตัวละครจีนพูดไทยไม่ชัดเป็นวิธีการที่ผู้ชมทั่วไปเข้าใจและเกิดความขบขันได้ง่าย เพราะคนส่วนใหญ่มีแนวโน้มจะหัวเราะเยาะคนที่พูดภาษาของตนไม่ชัดอยู่แล้ว

ด้วยเกณฑ์ต่าง ๆ ที่ทรงใช้ในการพระราชนิพนธ์บทละครแปลงดังกล่าวแล้ว จึงอาจสรุปได้ว่า บทละครพูดของพระองค์ประสบความสำเร็จในการแสดงเช่นเดียวกับบทละครต้นฉบับโดยใช้หลักการเดียวกันว่า ละครเกิดขึ้นเพื่อแสดงให้ผู้ชมดู ถ้าสื่อความหมายที่ต้องการให้ผู้ชมรับรู้ได้แจ่มแจ้ง ละครนั้นก็จัดว่ามีคุณค่าและประสบผลสำเร็จในสังคมนั้นเพราะผู้ชมเป็นผู้ตัดสินละครดังที่ J.L. Styan กล่าวไว้ว่า

> Creating drama is most obviously a social act. Susanne Langer insists that art is made for other people, not personal reverie, and its social intent give it its value. Measures of value, therefore, can only be truly made with reference to what a play says, not what it is trying to say. A profound idea only partly communicated is as nothing against a shallow one wholly communicated: content, form and medium can not be judged apart. The virtue and energy of a play must be tested upon an anudience, which implies the importance of exercising full dramatic perception.[๒๓]

เกณฑ์ในการพระราชนิพนธ์บทละครแปลงเหล่านี้เป็นเกณฑ์ที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงใช้ในการพระราชนิพนธ์บทละครแปลงสองเรื่องจากอังกฤษต่อมาเมื่อทรงพระราชนิพนธ์บทละครแปลงจากฝรั่งเศสและอังกฤษหรือบทละครพูดที่เป็นผลงานของพระองค์ทุกขั้นตอนก็ยังทรงใช้เกณฑ์เหล่านี้เป็นหลักโดยตลอด มีเพียงเกณฑ์ปลีกย่อยเท่านั้นที่แตกต่างกันดังจะได้ศึกษารายละเอียดในบทต่อไป

---

[๒๓] J.L. Styan, Drama, Stage and Audience (London: Cambridge University Press, 1975), p. 239.