



જોડગાદત્ય

ગાદત્યતાનાથ ૐસઃશાળશ્રી

793.3209593

સ 415 ૫

ગાદત્ય વધુપેચ



ខែងរាគត័យ

វាត័យតាងាម ឆ្នាំ៖ ២០២២

បង្កើត ប្រែប្រួល



NATIONAL LIBRARY OF THAILAND



31111004052476

โจน - ชุต หนุมานอาสา



นางสุวรรณกนิษฐมา

หนุมาน

คำนำ

งานศิลป์ในหน้าที่ของกองการสังคีต กรมศิลปากร คือนาฏศิลป์ และ ดุริยางคศิลป์ งานนาฏศิลป์ ก็มี โขน ละคอนรำ และพ็อนรำหรือระบำไทย ส่วนงานดุริยางคศิลป์ ก็มี ดนตรีไทย และดนตรีสากล การดำเนินงานเหล่านี้ ย่อมมีทั้งการผดุงรักษา และปรับปรุงเสริมสร้างไปพร้อมกันด้วย ทางราชการจึงจัดตั้งโรงเรียนนาฏศิลป์ขึ้นในกองการสังคีต กรมศิลปากร และรับนักเรียนเข้าฝึกหัดทั้งนาฏศิลป์และดุริยางคศิลป์ พร้อมกับให้เล่าเรียนศึกษาวิชาสามัญควบคู่ไปด้วยกัน

โดยเหตุที่ข้าพเจ้าไม่เคยเล่าเรียนศึกษา และไม่เคยสนใจในศิลป์เหล่านี้มาก่อนเลย เมื่อแรกเข้ามารับหน้าที่ในกองการสังคีต ก็ต้องประสบกับความยุ่งยากลำบากใจเป็นอันมากในเรื่องตำรับตำราศิลป์ทางนี้ ถ้าเป็นตำราเกี่ยวกับดนตรีและละคอนของฝรั่งหรือของชาติอื่นๆ บางชาติ ก็พอจะสืบเสาะซอหาอ่านได้บ้าง แต่ถ้าเป็นตำรับตำราเกี่ยวกับโขนละคอนพ็อนรำและมโหรีปี่พาทย์ของไทยแล้ว ไม่ต้องกล่าวถึงว่าจะจัดหาและนำมาใช้เป็นแบบเรียนของนักเรียนในโรงเรียนนาฏศิลปกรมศิลปากร แม้แต่ความรู้ชนิดธรรมดาสามัญ ซึ่งท่านผู้มีความสนใจใคร่รู้จะหาอ่านระดับสติปัญญาที่หาอ่านไม่ได้ ข้าพเจ้าเองก็จะต้องศึกษาหาความรู้พอเป็นแนวทางที่จะนำไปใช้ในการบริหารงานในหน้าที่ ก็แสนยาก เพราะไม่มีใครมีท่านผู้รู้คนใดเรียบเรียงและจัดตีพิมพ์ไว้ บรรดาครูบาอาจารย์ทาง

นาฏศิลป์และดุริยางคศิลป์ของไทยแต่ก่อน ท่านก็ให้บอกเล่า
สืบปากต่อกำจำสืบ ๆ กันมา แม้เรื่องเดียวกัน ก็บอกเล่า
แตกต่างกันไปคนละอย่างตามวิสัยของผู้ฟัง ทั้งเมื่อสืบต่อกัน
มานานเข้าก็บอกเล่าแตกต่างกันไปจนเกือบจะเป็นหรือเป็นคน
ละเรื่องไปเลยก็มี จึงได้คิดและพยายามที่จะให้มันจับใจ
และพิมพ์เรื่องราวของศิลป์เหล่านี้ขึ้นไว้ แม้ในชั้นนี้จะไม่ถึงกับ
เป็นตำรา ก็พอให้เรื่องราวที่จะให้สืบสาวค้นคว้ากันต่อไป ใน
ด้านดนตรีนั้น ข้าพเจ้าได้ขอรับรองพระเจนดุริยางค์ให้ช่วยเขียน
อธิบายเพลงสากลขึ้นบ้าง และขอรับรองนายมนตรี ตราโมท และ
ท่านผู้รู้อื่น ๆ ให้ช่วยเขียนอธิบายเพลงไทยขึ้นไว้บ้าง แล้วจัด
ตีพิมพ์เป็นสุวิจิตรประกอบการบรรเลงดนตรีสำหรับประชาชน
ณ สังคีตศาลา แล้วต่อมาได้รวบรวมเข้าเล่มไว้ เพื่อท่านผู้
สนใจใคร่รู้พอจะหาอ่านได้ นอกจากนั้น ทางรัฐบาลได้กรุณา
อนุมัติงบประมาณให้จัดพิมพ์เพลงไทยลงเป็นโน้ตสากล ซึ่ง
กรมศิลปากรได้ติดต่อกับบริษัทการพิมพ์ในประเทศอังกฤษ จัด
พิมพ์เพลง รุดโทมโรงเย็บเสร็จไปแล้ว ๑ ชุด และกำลังจะจัด
พิมพ์ชุดอื่นต่อไปอีกตามโอกาสและกำลังเงิน

ส่วนในด้านโฆษณาและพ่อนรำนั้น ได้กล่าวแล้วว่า
ข้าพเจ้าไม่เคยรู้และไม่เคยสนใจมาแต่ก่อน แต่ได้พยายาม
สอบถามจากปากคำของครูบาอาจารย์บ้าง เสาะหาหนังสือต่าง
ประเทศที่กล่าวด้วยศิลปทางนาฏศิลป์และดุริยางคศิลป์ของ
ชาตินั้น ๆ มาอ่านบ้าง สังเกตจากที่ได้ดูได้เห็นได้ยินได้ฟัง

บ้าง แล้วนำมาสอบสวนเปรียบเทียบกับที่ถามจากปากคำของ
ครูบาอาจารย์และท่านผู้รู้ไว้ ที่ตรงกันก็มี ที่แตกต่างกันตาม
จารีตประเพณีจนเข้ากันไม่ได้ก็มี แล้วเลือกคัดเรียบเรียงขึ้นไว้
เป็นเรื่องๆ และเป็นตอนๆ มิได้มุ่งหมายถึงกับจะให้เป็นการรับ
ตำรา เพราะข้าพเจ้าไม่เชี่ยวชาญในศิลปทางนั้นจนถึงกับจะทำ
เช่นนั้นได้ แต่เรียบเรียงไว้เพื่อประดับสติปัญญาของตนเอง
ที่จะใช้เป็นคณณพินิจในการบริหารงานในหน้าที่ และได้
เลือกคัดบางเรื่องบางตอนออกตีพิมพ์เผยแพร่ในหน้าหนังสือ
พิมพ์รายวันบ้าง ในวารสารศิลปากรและในหนังสืออื่นๆ บ้าง
อธิบายแทรกไว้ในสูจิบัตรประกอบการแสดงโขนและละคอน
ที่จัดแสดง ณ ภายในโรงละคอนศิลปากรบ้าง รวบรวมตีพิมพ์
เป็นเล่มโดยเฉพาะบ้าง ด้วยมุ่งหมายเพียงว่า เมื่อท่านผู้มาชม
โขนละคอน ณ โรงละคอนศิลปากร และมาฟังดนตรี ณ สังคีต
ศาลา แล้วเกิดสนใจใคร่รู้ก็พอจะหาซื้อไปอ่านได้ เมื่อได้
เรียบเรียงไว้คราวละเรื่องละตอน ก็พอมันบังเกิดขึ้นหลายเรื่อง
และหลายเล่ม ดังจะเห็นได้จากรายชื่อหนังสือเกี่ยวกับศิลป
เหล่านั้น ที่ตีพิมพ์ไว้หลังปกของหนังสือเล่มนี้ ส่วนบางเรื่อง
บางตอนยังไม่สำเร็จเรียบร้อยก็ยังมีได้นำออกตีพิมพ์เผยแพร่

ความรู้เกี่ยวกับศิลปทางโขนนั้น รู้สึกว่ากว้างขวางและ
ประณีตสุขุมยิ่งนัก แต่เรื่องราวเท่าที่ปรากฏในเล่มนี้และตาม
สารบาญทในตอนท้ายนั้น เป็นความรู้เพียงขั้นธรรมดาสามัญ
เท่าที่สติปัญญาของข้าพเจ้าจะค้นคว้าศึกษาได้ จึงได้พยายาม
สอบสวนค้นคว้าเรียบเรียงไว้ค่อนข้างเรียบร้อย ส่วนภาพ

ประกอบเรื่องก็ได้จัดถ่ายและทำไว้บ้างแล้ว หากแต่ยังไม่
บริบูรณ์ตามมุ่งหมาย จึงได้คิดแบ่งทำเป็น ๒ ภาค คือภาคต้น
และภาคปลาย คิดจะจัดพิมพ์ภาคต้นพร้อมทั้งภาพประกอบ
เรื่องให้เรียบร้อยเสียภาคหนึ่งก่อน แล้วจึงจัดทำและตีพิมพ์ภาค
ปลายต่อไป ด้วยคิดเห็นว่า ถ้าจัดตีพิมพ์ออกเป็นฉบับสมบูรณ์
ได้ตามนั้น ก็จะเป็นประโยชน์ทั้งแก่ผู้มีหน้าที่และแก่บุคคลทั่วไป
ไปผู้มีความสนใจในศิลปประเภทนี้ แต่คงจัดตีพิมพ์ภาคต้นไป
ได้เพียงบทที่ ๘ เท่าที่ปรากฏในหนังสือนี้ ก็บังเอิญหมดทุน
จึงให้เขาเล่มไว้เพียงเท่านี้ เพราะฉะนั้น ตามที่อ้างไว้ในบางแห่ง
ว่า *สรุปก็ดี คู่มือบทต่อไปก็ดี* เป็นอันว่า ยังไม่ได้ตีพิมพ์และ
ไม่มีในเล่มนี้ แต่ก็หวังอยู่ว่า ถ้ามีโอกาสและมีทุนในภายหน้า
ก็คงจะได้จัดตีพิมพ์ตลอดทั้งเรื่องพร้อมด้วยภาพประกอบโดย
สมบูรณ์ต่อไป

โฉนภาคต้น แม้เท่าที่จัดตีพิมพ์ขึ้นได้เพียง ๘ บทนี้
ก็ยังมีข้อบกพร่องผิดพลาดอยู่มาก หวังว่าท่านผู้ซึ่งได้อ่าน
และทราบเรื่อง คงจะโปรดให้คำแนะนำด้วยความเมตตา เพื่อ
แก้ไขให้ถูกต้องสมบูรณ์ในกาลต่อไป.

อนันต์ ชูโชติ

กองการสังคีต

กรมศิลปากร

๒ มกราคม ๒๕๑๖

สารบัญ

	คำนำ	หน้า — ก —
บทที่ ๑	ความเป็นมาของโซน	" ๑
	ระบารำเต้น	" ๑
	กระบี่กระบอง	" ๔
	หนังใหญ่	" ๗
	กลั๊กก๊ฟ	" ๑๐
	ทางเดินของอารยธรรมโบราณ	" ๑๒
บทที่ ๒	กำเนิดโซน	" ๑๘
	ชักนาคดึกดำบรรพ์	" ๑๘
	กวนน้ำอมฤต	" ๑๕
	เล่นการตีกดัมบรรพ์	" ๒๔
	โซนเป็นที่รวมศิลป์	" ๒๕
บทที่ ๓	ที่มาของคำว่า "โซน"	" ๒๕
	โซนในภาษาเบงกาลี	" ๓๐
	โซนในภาษาทมิฬ	" ๓๑
	โซนในภาษาอูรดู	" ๓๒
	ศิลป์จากอินเดียใต้	" ๓๔
	ศิลป์จากอูรดู	" ๓๗
	โซนในภาษาเขมร	" ๓๘
	รูปศัพท์ของคำว่า "ละคอน"	" ๓๕

บทที่ ๔	วิวัฒนาการของโขน	หน้า ๔๒
	การเล่นของไทยจากจดหมายเหตุ ของฝรั่ง	" ๔๓
	(๑) โขนกลางแปลง	" ๔๕
	(๒) โขนโรงนอก หรือ โขนนั่งราว	" ๔๗
	(๓) โขนหน้าจอ	" ๔๘
	(๔) โขนโรงใน	" ๕๐
	(๕) โขนฉาก	" ๕๒
บทที่ ๕	ตำนานโขนหลวง	" ๕๔
	ผู้เล่นโขนแต่แรก	" ๕๔
	อธิบายลูกหมู่	" ๕๕
	โขนและละคอนผู้ชาย	" ๕๗
	ประกาศรัชกาลที่ ๔ เรื่องเก็บภาษี โขนละคอนและการเล่นอื่นๆ	" ๕๘
	เหตุที่ความนิยมโขนเสื่อม	" ๖๖
	กรรมมหรสพ	" ๖๘
	โขนของเจ้านายบางสำนัก	" ๗๐
	โขนสมัครเล่น	" ๗๓
บทที่ ๖	ตำนานโขนหลวง (ต่อ)	" ๗๕
	ศิลปโขนคราวเจริญ	" ๗๕
	โรงเรียนพรานหลวง กรรมมหรสพ	" ๘๕

	ศิลปโขนคราวเสื่อม	หน้า ๘๕
	โรงเรียนนาฏศิลป์ กรมศิลปากร	" ๘๓
บทที่ ๗	เรื่องสำหรับเล่นโขน	" ๘๕
	นาฏกรรมเรื่องรามเกียรติ์	" ๘๕
	บทนาฏกรรมรามเกียรติ์สมัย	
	กรุงศรีอยุธยา	" ๘๕
	บทนาฏกรรมรามเกียรติ์สมัยกรุงธนบุรี	" ๑๐๓
	บทนาฏกรรมรามเกียรติ์สมัย	
	กรุงรัตนโกสินทร์	" ๑๐๔
	บทโขน กรมศิลปากรปรับปรุงใหม่	" ๑๑๑
บทที่ ๘	โอกาสที่มีแสดงโขน	" ๑๑๓
	เล่นโขนเป็นมหรหรรรมบูชา	" ๑๑๔
	โขนในงานอภิเษกสมรสและราชาภิเษก	" ๑๑๖
	เล่นโขนเพื่อบันเทิงและบำรุงศิลป	" ๑๑๘
	โขนในสมัยประชาธิปไตย	" ๑๒๑
	สารบัญบท โขน ภาคต้น	
	สารบัญบท โขน ภาคปลาย	
	แผนผังโรงโขนหน้าจอ	

บทที่ ๑

ความเป็นมาของโขน

ระบำรำเต็น

คนไทยเรามีศิลปแห่งการเล่นหลายอย่างสืบมาแต่โบราณ และการเล่นที่มาปรากฏเป็นมหรสพสำคัญในภายหลังนี้ ก็น่าจะได้แก่การเล่นที่เรียกกันเป็นคำรวมๆว่า “ระบำรำเต็น” คำ ๓ คำนี้อาจแยกการเล่นออกได้ตามประเภทเช่นที่ปรากฏต่อมาเป็น ๓ อย่าง คือ

ระบำ ได้แก่ ศิลปแห่งการรำที่ผู้แสดงรำพร้อมกันเป็นหมู่ เช่น ระบำชุดเทพบุตรนางฟ้า ระบำเบิกโรงชุดเมขลา รามสูร หรือถ้าจะเทียบกับระบำที่รู้จักกันในภายหลังมา ก็เช่น ระบำดาวดึงส์^(๑) หรือถ้าเป็นชุดระบำมีศิลปเป็นแบบไทยเหนือ ก็เรียกกันว่า ฟ้อน เช่น ฟ้อนเมือง ฟ้อนเงี้ยว ฟ้อนม่าน มวยเซียงตา ฟ้อนลาวแพน^(๒) จึงเลยเรียกกันเป็นคำรวมว่า ฟ้อนรำ หรือ ระบำรำฟ้อน

รำ ได้แก่ ศิลปแห่งการรำเดี่ยว รำคู่ รำประกอบเพลง รำอาวุธ รำท่าบพ หรือรำไชบพ ในครั้งโบราณก็ดูจะใช้ปะปน

๑. ต - ระบำและฟ้อน ในหนังสืออธิบายนาฏศิลป์ไทย ภาคที่ ๑ ของ
ผู้แต่ง

กับระบำบ้างในบางสมัย และดูเหมือนจะใช้เป็นกิริยาของการแสดงศิลปนั้นๆ เช่นพุดถึงโรงรำ แต่ที่เรียกลักษณะและชนิดของการรำโดยเฉพาะก็มี เช่น รำแขนง รำพัดชา รำแพน และเรียกพวกที่หนักไปทางเต้นก็มี เช่น รำโคม แต่ที่หมายต่อมา คือ รำละคอน

เต้น ได้แก่ ศิลปแห่งการยกขาขึ้นลงให้เป็นจังหวะ เช่น เต้นเชน เต้นโชน

การเล่นทั้ง ๓ ประเภทนี้ แสดงว่ามีมาแต่โบราณ มีกล่าวถึงไว้ในศิลาจารึกสมัยสุโขทัยว่า “ย่อมเรียง軒หมากขันพลูบูชาฟิลม ะบำรำเต้น เล่นทุกฉัน”^(๑) กล่าวว่าไว้ในหนังสือไตรภูมิพระร่วงว่า “บ้างเต้น บ้างรำ บ้างพ้อนระบำ บันลือเพลงดุริยดนตรี” และกล่าวไว้ในกฎหมายเทียรบาลว่า “ให้มีระบำรำเต้น พิณพาทย์ม้องกลองประโคมทั้ง ๔ ประตุ” ซึ่งแสดงว่า เรามีศิลปแห่งการเล่น ๓ ประเภทนี้เป็นแบบแผนมาแต่โบราณ ครั้นสืบมาในตอนหลัง เมื่อศิลปแห่งการเล่น

๑. ในหนังสือประชุมจารึกสยาม ภาคที่ ๓ จารึกกรุงสุโขทัย หลักที่ ๘ มีว่า “ระบำ ๐ เต้นเล่นทุกฉัน” ตรง ๐ นั้นไม่มีคำอ่านและพิมพ์ไว้ คงจะเนื่องจากแผ่นศิลากระเทาะตัวอักษรหลุดหายไป แต่ข้าพเจ้าเดาว่า คำที่หลุดหายไปนั้น คงจะเป็น “รำ” จึงเติมไว้ตามความคิดเดา

ทั้ง ๓ อย่างนั้นวิวัฒนาการขึ้น และเมื่อเราได้กำหนดแบบแผนของศิลปแห่งการเล่นทั้ง ๓ อย่างนั้นไว้เป็นที่แน่นอนแล้ว จึงเลือกหาคำมาบัญญัติเรียกชื่อศิลปแห่งการเล่น ๓ อย่างนั้นว่า “**โยนละคอนพ้อนรำ**” ซึ่งดูเหมือนจะปรับปรุงกันเข้าได้ว่า ศิลปแห่งการเล่น จัดเป็น **โยน** ศิลปแห่งการรำและเล่นเป็นเรื่อง จัดเป็น **ละคอน** ส่วนศิลปแห่งการรำสวยๆ งามๆ ไม่เล่นเป็นเรื่อง จัดเป็น **ระบำ** หรือพ้อนรำ โดยเฉพาะโยนและละคอนนั้น แม้ในระยะภายหลังนี้ จะได้ยืมศิลปของกันและกันไปใช้จนการเล่นการแสดงคลุกคละปะปนกัน แต่ก็ยังมีคำพูดซึ่งแสดงถึงหลักของศิลปแห่งการเล่นแต่เดิม อันมีลักษณะแตกต่างกันอยู่ เช่นที่พูดกันว่า “**เดินโยน รำละคอน**” เพราะเดินเป็นหลักสำคัญของโยนและรำเป็นหลักสำคัญของละคอน ซึ่งในภายหลังนี้ เมื่อเกิดมีละคอนชนิดต่างๆ ขึ้น จึงเรียกละคอนอย่างที่ใช้ชื่อว่า “**ละคอนรำ**” ส่วนโยนอาจได้หลักศิลปแห่งการเล่นมาจากการเล่นอย่างอื่นอีกก็ได้ และในบรรดาการเล่นอย่างอื่นของไทยที่มีมาแต่โบราณ ก็มีรำกระบี่ กระบองกับเล่นหนังอีก ๒ อย่างที่ใช้เดินเป็นหลักสำคัญ ซึ่งโยนอาจยืมศิลปของการเล่นทั้ง ๒ อย่างนั้นมา หรือศิลปของการเล่นทั้ง ๒ นั้นอาจเป็นต้นกำเนิดของโยนก็ได้ จึงขอนำเรื่องของศิลปทั้ง ๒ อย่างนั้นมากล่าวไว้โดยสังเขป เพื่อประกอบการพิจารณาเป็นแนวทาง

กระบี่กระบอง

คนไทยแต่โบราณ ก็เช่นเดียวกับชาติอื่นๆ ทั้งหลาย คือ จำเป็นต้องฝึกหัดวิชาการใช้อาวุธคู่มือเพื่อต่อสู้ข้าศึกศัตรูและป้องกันตัว อาวุธที่ใช้เป็นคู่มือในการต่อสู้ก็มีหลายชนิด มีทั้งอาวุธยาวและอาวุธสั้น เช่น กระบอง ไม้พลอง ดาบ กระบี่ ทวน หอก และ ง้าว เป็นต้น เครื่องรับเครื่องป้องกันกำบังตัวก็มีหลายชนิด เช่น โล่ เขน คาง เป็นต้น ศิลปแห่งการใช้อาวุธคู่มือและเครื่องป้องกันกำบังตัวเหล่านี้ เรียกเป็นคำรวมเป็นหนึ่งหมายถึงกันว่า “วิชากระบี่กระบอง” วิชากระบี่กระบองเป็นวิชาที่ต้องฝึกหัด เพื่อให้ใช้ได้คล่องแคล่วชำนาญจนเกิดเป็นศิลปโดยเฉพาะพวกนี้จะต้องฝึกหัดให้ชำนาญในการใช้ทั้งบนพื้นดินและอยู่บนพาดะ จึงปรากฏว่าวีรบุรุษของไทยผู้มีชื่อเสียงอยู่ในประวัติศาสตร์ของชาติ ล้วนแต่เป็นผู้ชำนาญในการใช้อาวุธเหล่านั้นเป็นอย่างดี เช่นกล่าวถึงพ่อขุนรามคำแหงมหาราชองค์หนึ่งของไทย เมื่อครั้งเป็นสมเด็จพระเจ้าลูกยาเธออยู่ในรัชกาลของสมเด็จพระราชบิดา คือ พ่อขุนศรีอินทราทิตย์ (ราว พ.ศ. ๑๘๐๐ - ๑๘๒๐) ได้ชนช้างชนะขุนสามชน เจ้าเมืองฉอด และสมเด็จพระนเรศวร มหาราชองค์หนึ่งของไทย เมื่อทำสงครามยุทธหัตถีกับพระมหาอุปราชา ทายาทแห่งราชบัลลังก์ของพม่า ก็ทรงใช้พระแสงของ้าวจ้วงฟันพระมหาอุปราชาทิวศตในกลางสมรภูมิ เมื่อ พ.ศ. ๒๑๓๕ เพราะปรากฏตามพระราชพงศาวดารว่า สมเด็จพระนเรศวรและสมเด็จพระ

เอกาทศรถ ราชอนุชา ทรงชำนาญชาญในการใช้อาวุธคู่พระหัตถ์ เหล่านั้นได้แคล่วคล่องว่องไวเป็นอย่างดียิ่ง ทั้งยังยอมแสดงว่า ชาวไทยได้ฝึกหัดการใช้อาวุธและเครื่องป้องกันกำบัง เพื่อต่อสู้ข้าศึกศัตรูและป้องกันตัวโดยมีระเบียบอันดีสืบมาแต่โบราณ จนมีแบบแผนแห่งการใช้อาวุธเหล่านั้นแต่ละอย่างแต่ละชนิด เรียกกันว่า “เพลง” เช่น “เพลงกระบี่” “เพลงทวน” และ เรียกกระบวรกันทั่วๆ กันนั้นว่า เพลง ในการศึกษาศิลปะ แห่งการใช้อาวุธเหล่านั้น ก็น่าจะมีศิลปะที่กำหนดเป็นแบบฉบับ ไว้เป็นตอนๆ เช่น ตอนแสดงขุขันธ์ศัตรู ตอนต่อสู้ทำร้ายศัตรู ตอนสังหารศัตรู ตอนยับยั้งศัตรู และอาจมีตอนอื่นๆ อีก ด้วย เหตุนี้ เพลงอาวุธที่กำหนดไว้แต่ก่อนจึงระบุไว้เป็น เพลงรำ, เพลงรบ, เพลงกราย และ เพลงสกด อะไรเหล่านั้นเป็นต้น และกำหนดให้มีปีกกลองเป่าและตีเข้าประกอบให้เป็นจังหวะ ในการฝึกหัดด้วย ผู้ควบคุมฝึกหัดการใช้อาวุธเหล่านั้นของทาง ราชการ ในครั้งโบราณก็คงเป็นเจ้ากรมกลองชนะที่นามบรรดาศักดิ์ว่า “ราชมนู” ตามที่ปรากฏในกฎหมายศักดินา และบุคคล ผู้ดำรงตำแหน่งนี้ ทางราชการอาจเลือกเอาผู้ทรอบรู้และมีฝีมือ ให้เป็นผู้ดำรงตำแหน่ง ดังปรากฏในพระราชพงศาวดารว่า พระราชมนูผู้หนึ่งเป็นทหารเอกผู้มีฝีมือยอดเยี่ยมของสมเด็จพระนเรศวรมหาราช นอกจากจะได้ควบคุมฝึกหัดการใช้อาวุธ กันไว้เป็นศิลปะประจำตัวแล้ว ปรากฏว่า ในสมัยโบราณ นิยม เล่นกระบี่กระบองเป็นการแสดงประกวดอดฝีมือกันอยู่เนืองๆ จนถึงนำไปแสดงเป็นการมหรสพ เพื่อความบันเทิงใจของ

ประชาชน ในงานเทศกาลต่างๆ ทั้งในงานหลวงและงานราษฎร์ เช่นกล่าวถึงไว้ในกฎมนเฑียรบาลว่า มี “รำคาบซ้ายขวา” ในพระราชพิธีต่างๆ มังงานพิธีสนามใหญ่ เป็นต้น และในบทละครเรื่องอิเหนา (ฉบับพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๑ น. ๖๕) ก็มีกล่าวไว้ว่า เมื่อท้าวหมั่นหยางจัดงานพระเมรุเสร็จแล้ว ทรงสบายพระทัย จึงตรัสสั่งอิเหนาว่า

“จะรำเล่นให้เป็นสภาพ	ถวายกรเทวในสถาน
เจ้าจัดกิดาหยันอันช้านาน	กับทหารขวามลาย
ให้รำโล่ดั่งทวนตรี	ดาบกริชกระบี่เป็นคู่
แต่ล้วนเจนจัดสันหัตถ์ครุ	จะได้ดูสำราญบานใจ”

ผู้แสดงฝีมือกระบี่กระบองอวดดั่งกล่าวนี้ บางทีในครั้งโบราณจะเรียกกันว่าพวก “นักคน”^(๓) และแสดงร่วมกันไปกับมหรสพอย่างอื่น เช่นมีกล่าวถึงไว้ในหนังสือไตรภูมิพระร่วงว่า “เสียงหมุ่นนักคนจนกันไปเดียรดาช พันท้องกลองแตรสังข์ ระฆังกังสดาล มโหรีที่กึกก้องทำนุกดี” และกล่าวถึงไว้ในโคลงนิราศหริภุญชัย ว่ามีเล่นในเทศกาลไหว้พระมหาธาตุนครลำพูนด้วย ดังนี้

๑ นักคนแคนคู่ค้อง	สละไนย
ไฟโอรุสลายสลบไส	ดอกสร้อย
บางตบบางบทยไป	แพ่งร่า รักเคย
สลายเขยอลหน้าซ้อย	ชอบด้วยโดยระบำ ฯ

๓. คน ในภาษาเขมรว่า เป็นชื่อของศิลปินการใช้เครื่องอาวตต่อสัตว์ในระยั้ง เป็นวิชาพิเศษอย่างหนึ่งของนักรบในสมัยโบราณ

โดยเหตุที่คนไทยเป็นนักรบสืบมาแต่โบราณกาล ศิลปแห่งการรำเพลงอาวุธดังกล่าวนี้ จึงเป็นสมบัติประจำตัวของคนไทยแต่ดั้งเดิมมา และนับว่าเป็นต้นเดิมแห่งแบบระบำชนิดที่เรียกว่า “วรัชัย” (หรือ war dance) อย่างหนึ่ง ซึ่งเห็นได้นำมาใช้ในการแสดงโขนหลายตอน เช่น ตอนตรวจพลยกทัพ และตอนแสดงการรบเป็นต้น

หนังใหญ่

มหรสพที่ขึ้นหน้าขึ้นตาของชาวไทยในสมัยโบราณอีกอย่างหนึ่ง ก็คือ หนัง ซึ่งเราเรียกกันในภายหลังว่าหนังใหญ่ เพราะมีหนังตลกซึ่งเป็นหนังตัวเล็กเกิดขึ้นอีกอย่างหนึ่ง จึงเติมคำเรียกให้แตกต่างกันออกไป ตัวหนังนั้นเขาใช้แผ่นหนังวัวสลักเป็นรูปตัวละครคนในเรื่องรามเกียรติ์ ด้วยลวดลายงดงามวิจิตร มีไม้ผูกทาบตัวหนังไว้ทั้งสองข้างเพื่อให้ตัวหนังตั้งตรงไม่คดหรืองอ และไม้ที่ผูกทาบนั้นก็ทำให้มันคันย่นยาวพันลงมาได้ตัวหนังเป็นสองข้าง เพื่อใช้มือทั้งสองจับถือและยกได้ถนัด สถานที่เล่นเขาปลูกโรงจิงจ้อ โดยใช้ไม้ไผ่ ถ้าไม่มีไม้ไผ่จะใช้ไม้อื่นที่ถากเหลาขนาดลำไม้ไผ่แทนก็ได้ บักเป็นเสา ๔ ต้น และใช้ผ้าขาวคาดเป็นจอ ยาวราว ๕ วา สูงราว ๓ วา เช่นที่กล่าวไว้ในคำพากย์ว่า

“ตัดไม้มาสร้าง

สุมแดงยอ

ปักทำขึ้นเป็นจอ

กลางก็คาดด้วยผ้าขาว”

ส่วนด้านหลังของจอเขาจุดไฟและก่อไฟขึ้นไว้ เพื่อให้เห็นเงาตัวหนังซึ่งมีลวดลายวิจิตรนั้นมาติดอยู่ที่จอผ้าขาว เช่นมีบทพากย์ว่า

“เร่งเร็วเกิดนายไต้ เขาเพลิงใส่เข้าทนต์หลัง
สองแสงอย่าให้บัง จะเล่นให้ท่านทั้งหลายดู”

แล้วคนเล่นหนังก็จับไม้ทาบตัวหนังนั้นๆ คนหนึ่งต่อตัวหนังหนึ่งตัว ชูตัวหนังขึ้นพื้นสรีระของตนแล้วเต็นออกไปตามเพลงดนตรีและบทพากย์บทเจรจาที่กำหนดไว้ตามท้องเรื่อง คนเล่นหนังนี้เรียกว่า “คนเชิด” คนเชิดหนังจะต้องเชิดให้เงาของตัวหนังไปติดอยู่ที่จอผ้าขาว เพื่อคนดูจะได้เห็นรูปและลวดลายอันงดงามของตัวหนังได้เด่นชัด แต่คนเชิดไม่ต้องพูดและร้อง เพราะมีคนพูดแทนเรียกว่า “คนพากย์” คนพากย์จะต้องเป็นคนรอบรู้เรื่องราวที่จะเล่นหนังตอนนั้นๆ ดี และเป็นกวีอยู่ในตัวด้วย เพราะต้องพากย์เป็น “คำฉันท” และ “กาพย์” บางตอนก็เจรจาแทนตัวหนังให้สัมผัสคล้องจองกันเป็นคำประพันธ์ที่เรียกว่า “ร่ายยาว” ทั้งเป็นผู้บอกหน้าพาทย์ให้พวกดนตรีทำเพลงประกอบการเล่นด้วย เช่นเดียวกับ “ตะลิ่ง” หรือ “ดาหลัง” คือคนพากย์หนังของชาว การเล่นหนังของเราจึงคล้ายกับของชาวชนิตที่เรียกว่า “ว้ายยังปู้รวา” ซึ่งเขากล่าวว่า การเล่นว้ายยังปู้รวาของชวานั้น เป็นการ เล่นเก่าแก่มีมาแต่ดึกดำบรรพ์ก่อนสมัยอารยธรรมของฮินดูจะแผ่เข้ามาสู่ดินแดนนั้น แต่เดิมเขาคงเรียกแต่เพียงว่า “ว้าย” เช่นที่กล่าวถึงใน

บทละคอนเรื่องอิเหนาของเรา (พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๑ ฉบับพิมพ์ พ.ศ. ๒๔๖๐) ว่า

“ดาหลังว้ายังแล้วขุเข็ด

ฉลุฉลุกลายเล็กเลขา”

ครั้นในระยะกาลภายหลัง เมื่ออารยธรรมฮินดูแผ่เข้ามา ในเกาะชวา เกิดมีการเล่นหลายอย่างขึ้น ทั้งลักษณะและวิธี เล่นก็ต่าง ๆ กัน เขาจึงกำหนดชื่อเรียกไว้เป็นประเภทเพื่อให้ หมายรู้กันได้ จึงเกิดมีคำต่อท้ายการเล่นต่าง ๆ ของชวาขึ้น เช่นที่เรียกว่า “ว้ายังปูรวา” ก็น่าจะหมายความว่า ว้ายังเก่า หรือ ว้ายังดั้งเดิม เพราะคำ “ปูรวา” นี้ น่าจะมาจากคำสันสกฤตว่า “ปูรว” ตรงกับบาลีว่า “ปุพฺพ” แปลว่า เก่า หรือ ก่อน ในสมัย ก่อนโน้น ว้ายังปูรวาหรือหนังใหญ่ของชวา จะเล่นเรื่องอะไร ไม่ทราบ แต่ในภายหลังมาปรากฏว่าเล่นเรื่องมหาภารตะ และ ตอนที่ออกหน้าออกตาที่สุด คือเรื่อง “อรชุนวิวิาท” ส่วนเรื่อง ที่ใช้เล่นหนังของเราแต่โบราณมา ปรากฏว่าเล่นเรื่องรามเกียรติ์ เป็นพน เพราะมีคำพากย์รามเกียรติ์ของเก่าปรากฏอยู่ และตัว หนังก็เป็นตัวละครอนในเรื่องรามเกียรติ์ แต่ปรากฏเป็นตำนาน ในหนังสือสมุทโฆษคำฉันท์ว่า สมเด็จพระนารายณ์มหาราชได้ โปรดให้พระมหาราชครูแต่งสมุทโฆษคำฉันท์ขึ้นสำหรับเล่น หนังสือกเรื่องหนึ่ง และดูเหมือนศรีปราชญ์จะได้แต่งอนิรุทธ คำฉันท์ขึ้นทูลเกล้าฯ ถวาย เพื่อเล่นหนังสือกเรื่องหนึ่งด้วย

แต่ทั้งสองเรื่องนี้เห็นจะไม่ทันได้นำออกเล่นหรือคงจะไม่ได้รับ
ความนิยม จึงไม่ปรากฏว่าได้ใช้เป็นเรื่องเล่นหนึ่งกันสืบมา
การเล่นหนังดูจะเป็นมหรสพที่เชิดหน้าชูตาอย่างหนึ่งในสมัย
ต้นกรุงศรีอยุธยา เพราะมีกล่าวถึงไว้ในหนังสือเก่า เช่น ใน
กฎหมายเทียรบาลและอื่นๆ ตกมาในปัจจุบันนี้นับได้ว่าสูญไป
คงเหลืออยู่แต่หนังสือคำพากย์คำเจรจาและตัวหนัง แต่ศิลปะ
ของการเล่นหนังหลายอย่างในชั้นหลังมานี้ได้ตกมาเป็นสมบัติ
ของการเล่นโขน

โดยเหตุที่โขนและหนังของเราต่างก็เล่นเรื่องรามเกียรติ์
ด้วยกัน และตัวสำคัญที่ครูบาอาจารย์และศิลปินพากันเคารพ
บูชา นั้น นอกจากพระเป็นเจ้าทั้งสามแล้ว ก็มีตัวฤๅษี ซึ่งเข้าใจ
ว่า คือพระภรตมุนีที่เป็นบรมครูทางโขนละครคน ดังจะกล่าวถึง
ต่อไปข้างหน้า ด้วยเหตุนี้ศิลปะในการเล่นโขนของเรา จึงมี
หลายอย่างที่เหมาะสมกับของอินเดีย และโดยเฉพาะเหมือนกับ
การเล่นละครนราชาชนิดหนึ่งที่เล่นกันในอินเดียได้ ตอนแถบ
ฝั่งมลายู ซึ่งเขาเรียกของเขาวว่า “กถักกพิ”

กถักกพิ

กถักกพิ เป็นละครคนพื้นเมืองและเป็นศิลปะโบราณแบบ
หนึ่งของอินเดีย มีแบบแผนและหลักวิชาทางนาฏศิลป์ตรงกับ
ที่กล่าวไว้ในคัมภีร์นาฏยศาสตร์ เขาอธิบายลักษณะและวิธี

เล่นไว้ว่า โรงละครคอนเป็นเวทีตั้งในที่กลางแจ้งภายใต้ดวงดาว (ไม่มีหลังคา) แสงไฟส่องเวทีที่ใช้ตะเกียงทองเหลืองอย่างที่ใช้จุดในเทวสถาน หลังโรงก็ใช้ความมืดของราตรีนั่นเอง (ไม่มีฉากกั้น) เรื่องที่เล่นเป็นเรื่องตำนานเกี่ยวกับพระเป็นเจ้า และเรื่องกาพย์ต่างๆ มีดนตรีมีคนร้องหรือคนพากย์ยืนอยู่เบื้องหลังตัวละครอนึ่งทำท่าทางเป็นจังหวะไปตามบท มีการแสดงหน้าและการเคลื่อนไหวอวัยวะเท่ากับการแปลความหมายด้วยท่าประกอบให้เข้าใจคำพากย์ที่เป็นกาพย์นั้น การแสดงท่าทางก็ต้องให้เข้ากันไปกับเสียงดนตรี และโดยมากเวลาเต้นรำมีแต่เพียงตีกลอง กับ “ชลระ” (ฉิ่ง) และ “เจงคละ” (ฆ้อง) กลองที่ใช้มี ๒ ชนิด คือ มัทฉลัม กลองยาว ตีด้วยมือ ๒ ข้าง (อย่างที่เราเรียกว่ากลองแขก?) และ เจนไต กลองใบใหญ่ ใช้ตีสี่ข้างเดียวด้วยไม้ ๒ อัน (กลองทัด?) เรื่องที่นำมาเป็นบทสำหรับเล่น ถกถกพิณ เป็นมหากาพย์ในเรื่องมหาภารตะ รามายณะ และเรื่องนิยายในคัมภีร์ปุราณะต่างๆ แสดงในที่กลางแจ้ง เริ่มตั้งแต่เวลาเย็นไปจนตลอดคืน ใช้แสงตะเกียงตั้งทองเหลืองส่องแสงสว่างให้เห็นหน้าตัวละครอนึ่งก่อนแสดงมีเกริ่นนำด้วยตีกลอง ซึ่งได้ยินไปไกลหลายสิบเส้น เป็นการโฆษณาให้รู้ว่าจะมีการเล่นชนิดนั้น ต่อจากนั้นจึงมีการแสดงอย่างที่เราเรียกว่า “โตทยัม” เป็นโคลกสันสกฤตสรรเสริญเทพเจ้า (อย่างบทไหว้ครูหรือบวงสรวง?) ตอนแสดง โตทยัม นี้ ตัว

ละคอนแสดงอยู่หลังผ้าม่านสี และม่านนั้นไม่ต้องผูกไว้กับอะไร ใช้เด็ก ๒ คนถือคนละข้างบังตัวละคอนไว้ก่อน ครั้นจบ “โตทยัม” แล้ว เด็กจะลดม่านลงเปิดให้เห็นตัวละคอนทันที ตัวละคอนเหล่านี้มีหลายตัว (ไม่ได้บอกว่าจำนวนเท่าไร) แต่งตัวด้วยผ้าสี แล้วแสดงระบำบูชา (คงจะอย่างระบำเบิกโรงของเรา) เรียกว่า “ปรับปทุ” คงจะตรงกับคำว่า บุรพบท หรือ ปุรวรรังคะ ในละคอนสันสกฤต นักร้องก็สวด (โศลกนันท์?) แล้วมีระบำแทรกเรียกว่า “กละสัม” เต้นรำเคลื่อนไหวไปมา เข้ากับบทโศลกที่สวดทุกๆ โศลก แล้วระบำ “กละสัม” นี้ก็เต้นเข้าจังหวะกับโศลกเรื่อยไปจนจบตอน ต่อไปจึงเล่นเข้าเรื่อง^(๑)

ทางเดินของอารยธรรมโบราณ

กถีกกพิ ในแถบฝั่งมลายูนี้ บางท่านก็ว่ามีศิลปแห่งการเล่นต่างจากในแคว้นเตลึงค์ (กาลิงกราษฎร์) ซึ่งตั้งอยู่ทางฝั่งอินเดียแถบตะวันออก และว่าทางแคว้นเตลึงค์ตลอดไปจนแคว้นเบ็งกอลนั้นแหละที่เข้าใจกันว่าเป็นท้องถิ่นที่ชาวอินเดียแหล่งนี้อพยพกันมาอยู่ในหมู่เกาะชวาแต่โบราณ ต้นเดิมของการเล่นเต้นรำชวา ซึ่งมีท่ามือและท่าอวัยวะต่างๆ ก็น่า

๑. เรื่องกถีกกพิ มีแต่ต่อไปอีกมากถึงการแต่งหน้าตัวละครอน วิชรา ทว่า แต่ในต้นของการจะแสดงตำนานเพื่อให้ผู้อ่านนึกเปรียบเทียบกับเทานัน ถาต้องการทราบละเอียด โปรดดูใน Indian Art and Letters Vol. XI, No. 2, 1937

เป็นแบบอย่างชนิดเดียวกับของละคอนโบราณแถบฝั่งเตลุค คือแคว้นเตลึงค์ เพราะระบำแบบทำรำมือของชวานั้น พิสูจน์ได้ว่าคล้ายกับท่ามือและทำอื่นของละคอนที่กล่าวไว้ในตำรา “อภินยทรรปนะ” ภาษาสันสกฤต^(๑) เครื่องแต่งกายของ โชนชวาก็ “คล้ายเครื่องแต่งตัวของพวกกษัตริย์ฮินดูโบราณ ที่เห็นตามลายสลักต่าง ๆ ตามเทวสถานโบราณ”^(๒) และที่สำคัญก็คือ ที่เทวสถานบริมบันนั้น “มีลายสลักเรื่องราวมาณะ ตั้งแต่พระนารายณ์บรรทมอยู่ที่เกษียรสมุทร เทวดาไปเชิญเสด็จ ให้อวตารลงไปปราบยักษ์ จนถึงกำลังเริ่มจะจองถนนเป็นที่สุด มีเรื่องถูกจับไปป่า ยกศร เรื่องนางสำมะนะชาถูกตัดหูตัดจมูก หนุมนถวายเป็นแหวน อะไรต่างๆ เหมือนเรื่องของเรามาก ผิดกันนิดหน่อยเท่านั้น เช่นมีตอนพระรามไปรบกับปรศุราม ซึ่ง ออกจะแปลก เพราะปรศุรามก็เป็นอวตารของพระนารายณ์ เหมือนกัน ทำไม่รบกันได้ เขาบอกว่าเห็นจะเป็นเรื่องที่ เต็มเข้าภายหลัง แต่ก็มีความตอนนี้อยู่ในหนังสือของวัลมิกิ ลายสลักเหล่านี้ทำได้อย่างยิ่ง เต็มมาก งามและมีอะไรขึ้น ๆ บางตอน ทำหน้ายักษ์หน้าลิงดีที่สุดในต้องมีใครอธิบายเราก็

๑. ดู — Indian Art and Letters Vol. IX, No. 2, 1935 p. 127

๒. ดู — พระราชหัตถเลขา พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว พระราชทานพระรัชดามังเดชาจารย์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ผนมพมพทโรงหมพอกษรนต์ เมื่อ พ.ศ. ๒๔๘๒ น. ๓๐๒

เห็นจะพอเข้าใจเรื่องได้ตลอด”(๑) อารยธรรมด้านนี้ของอินเดีย น่าจะได้ผ่านขวาเลยไปทางแหลมอินโดจีน แล้วประดิษฐาน อยู่ในอาณาจักรจามและขอมโบราณอีกด้วย ซึ่งนักโบราณคดี ได้ค้นคว้าเปิดเผยว่า อาณาจักรทั้งสองนี้บางครั้งก็ถึงกับ มีวรมันผู้มั่งคั่งและโอ้อวดใจเป็นชาวอินเดียได้มาเป็นกษัตริย์ ครอบครองอาณาจักร ทั้งพระนามของกษัตริย์จามและขอม แต่โบราณก็มีคำลงท้ายว่า “วรมัน” เช่นเดียวกับพระนามของ กษัตริย์ในราชวงศ์ปัลลพ ซึ่งมีอำนาจขึ้นในอินเดียภาคใต้สมัย หนึ่ง และถ้าจะตรวจสอบดูธรรมชาติแห่งทางเดินของลมมรสุม ก็ จะเห็นได้ว่า ในฤดูมรสุมตะวันตกเฉียงใต้ (ลมพัตทยา) เรือใบ สมัยโบราณจากขวาและมลายู ก็จะแล่นไปสู่แหลมญวนได้ สะดวก และเมื่อถึงฤดูมรสุมตะวันออกเฉียงเหนือ (ลมอุตรา) เรือใบจากดินแดนแถบแหลมญวน ก็ย่อมจะแล่นไปสู่ขวา มลายูได้ง่าย และง่ายเสียกว่าที่จะแล่นเข้าอ่าวไทยซึ่งอับลม จึงอาจมีความจริงได้ว่า ในสมัยโบราณ ประชาชนและพ่อค้า พาณิชย์ในดินแดนเหล่านี้ตลอดไปจนแคว้นเบ็งกอล คงจะได้

๑. ดู — พระราชหัตถเลขา พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว พระราชทานพระหัตถเลขาแด่เจ้าฟ้ากรมพระนครสวรรค์วรพินิต ฉบับพิมพ์โรงพิมพ์อักษรนิติ เมื่อ พ.ศ. ๒๔๘๒ น. ๑๓๖ และ น. ๑๓๗ และดู — เล่าเรื่องไปชวาครั้งที่ ๓ (ประชุม พงศาวดาร ภาคที่ ๖๘) ฉบับพิมพ์โรงพิมพ์พระจันทร์ พ.ศ. ๒๔๘๐ น. ๕๒ — ๕๓

ไปมาหาสู่ติดต่อกันอยู่เรื่อยๆ ดังจะกล่าวถึงต่อไปอีกในบทหน้า
ด้วยเหตุนี้ ศิลปทางนาฏกรรมของอินเดียได้ ก็น่าจะได้
มีผู้นำเข้ามาสู่ดินแดนเหล่านี้ด้วย เพราะได้เป็นที่เปิดเผยเมื่อ
พ.ศ. ๒๔๗๖ ว่า พิพิธภัณฑ์สถานได้รูปหล่อทองสัมฤทธิ์รูป
หนึ่ง ขนาดเล็ก สูงสัก ๖ นิ้ว มาจากเมืองพิมาย (ดรูป) สมเด็จ
กรมพระยาดำรงราชานุภาพโปรดวินิจฉัยประทานไว้ว่า “เป็นรูป
ยักษ์รำ ทำท่า ‘ปฐุม’ ตรงตามตำราของไทย เป็นแต่ทำอื่น
และตรงท่าตำราของอินเดีย เรียกว่า ‘วยัสมิต’ มีรูปในตำรา
รำเราแต่ง” หน้า ๒ ท่าที่ ๓ จึงเป็นของประหลาด ซึ่งไม่เคย
มีที่ไหนๆ ฝีมือทำก็ประณีตบรรจง ควรนับว่าเป็นชิ้นเอกใน
เครื่องสัมฤทธิ์ได้ชิ้น ๑ และควรเรียกชื่อว่า ‘มารร่า’ พิศเราะห์
คูไม่มีรอยติดต่อ ของเดิมเห็นจะทำตั้งลอย แต่จะทำเป็นชุด
หรือเฉพาะตัว เหลือที่จะรู้ได้ ควรทำฐานตั้งรักษาและทงสนิม
ไว้อย่างนี้ อย่าไปจับต้องแก้ไข” ท่าที่เรียกว่า วยัสมิต หรือ
วยัสมิตะ นั้น เป็นท่ารำท่าหนึ่งของอินเดีย ซึ่งเขาเรียกว่า
“กระณะ” กล่าวไว้ในตำราภรตนาฏยศาสตร์ ว่ามีอยู่ ๑๐๘ ท่า

๑. ตำราพจนานุกรม พระนิพนธ์สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ฉบับ
พิมพ์ที่โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร พ.ศ. ๒๔๖๖

๒. จาก — วินิจฉัยเรื่องมารร่า สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ
ประทานแกหัตถวงบรรดามุขมนตรี เมื่อวันท ๙ พฤษภาคม
พ.ศ. ๒๔๗๖ และหัตถวงบรรดามุขมนตรีได้เสนอเพื่อ
คัดให้มาพร้อมด้วยรูปถ่าย ขอขอบพระคุณไว้ในทนต์ด้วย

และกระณะหรือท่ารำเหล่านี้ เขาทำเป็นภาพแกะสลักไว้ที่ประตู
 เทวสถานเมืองจันทัมพรม^(๑) มณฑลมหัทราส ในอินเดียใต้ รูป
 “มารร่า” หล่อสัมฤทธิ์จากเมืองพิมายัน ว่าเป็นฝีมือช่างสมัย
 ลพบุรี (ราว พ.ศ. ๑๕๐๐ - ๑๘๐๐) ซึ่งเป็นหลักฐานอย่างหนึ่ง
 แสดงให้เห็นว่า อาจเป็นรูปหนึ่งในหลายรูปที่ครูบาอาจารย์
 หล่อกันขึ้นไว้หรือนำมาใช้สำหรับสอนทำนาฏศิลป์ให้ศิษย์ร่ำ
 ทำทำให้ถูกต้องตามตำรา ของเดิมอาจมีครบสำรับทั้ง ๑๐๘ รูป
 ก็ได้ ถ้าสอบสวนค้นคว้าต่อไปก็อาจพบหลักฐานอื่นๆ อัน
 แสดงถึงทางมาแห่งอารยธรรมด้านนี้เพิ่มพูนขึ้นอีก ทั้งนาฏ
 กรรมที่ใช้เรื่องรามายณะหรือเรื่องรามเกียรติ์เป็นหัวข้อแสดง
 ก็คงจะเป็นนาฏกรรมที่นิยมยกย่องกันอยู่ในราชสำนักแห่ง
 อาณาจักรโบราณในแหลมอินโดจีนนี้ด้วย ดังปรากฏมีภาพ
 ศิลาสลักเรื่องรามเกียรติ์สมัยขอมที่ปราสาทหินพิมายและภาพ
 ศิลาสลักเรื่องรามเกียรติ์ ตอนพระลักษณณ์ถูกศรนาคบาศ สมัย
 ลพบุรี (ดูรูป) กับโบราณวัตถุที่นครธมและภาพศิลาสลักที่
 นครวัด ซึ่งมีเค้าส่อให้เห็นว่าเป็นต้นเดิมของการเล่นที่ชาวไทย
 เราได้รับแบบฉบับแล้วนำมาประดิษฐ์สร้างขึ้นเล่นเป็นชนิดที่
 เรียกว่า “ชกนาคศึกดำบรรพ์” และ “เล่นการศึกดำบรรพ์”
 และเมื่อประดิษฐ์ดัดแปลงแล้วนำศิลปชนิดต่างๆ ของกระบี่
 กระบองและหนังเข้ามาผสมส่วนกันไว้ในภายหลัง จึงเกิดเป็น

(๑) จันทัมพรม = จิต + อัมพร แปลว่า อากาศในใจ เขาคือว่า
 เทวสถาน ณ เมืองจันทัมพรม เป็นศูนย์กลางของโลก

นาฏกรรมขึ้นอีกชนิดหนึ่ง เรียกกันว่า “ โขน ” ซึ่งท่านผู้อ่าน
จะพบกล่าวถึงต่อไปในบทหน้า

แต่ศิลปทางนาฏกรรมที่เข้าใจว่าเป็นเค้าที่มาแห่งการเล่น
โขนของไทยดังกล่าวนั้น เมื่อชนชาวไทยได้รับมาเป็นสมบัติแล้ว
ก็คงจะได้ประดิษฐ์ดัดแปลงให้วิจิตรงดงามตามความคิดและ
จิตใจของไทย ครั้นเมื่อศิลปเดิมอันเป็นต้นเค้าของนาฏกรรม
ชนิดนี้ ซึ่งเคยมีอยู่ในอาณาจักรขอมนั้น ได้สูญหายไป
จากขอมพร้อมกับความล่มจมแห่งพระราชวงศ์และอาณาจักร
แล้ว จึงปรากฏว่า เมื่อกษัตริย์เขมรกลับตั้งอาณาจักรกัมพูชา
ขึ้นได้ใหม่ โดยการสนับสนุนของพระมหากษัตริย์แห่งพระราช
วงศ์จักรีในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์นี้ เขมรจึงนำเอาแบบแผน
แห่งศิลปทางโขนละครของไทยไปรื้อฟื้นขึ้นอีก ดังปรากฏ
อยู่ในราชสำนักกรุงกัมพูชาทุกวันนี้ แต่ถ้าเปรียบเทียบกับของ
ไทย ก็เห็นได้ว่า โขนและละครของเขมร แม้จะได้แบบแผน
ไปจากไทย แต่ก็ดูเหมือนว่าความประณีตของศิลปยังหล่อมล้ำ
กันอยู่.

บทที่ ๒

กำเนิดโขน

ชัฏนาคตีกตำบรพ

การเล่นชนิดที่เรียกว่า “ชัฏนาคตีกตำบรพ” ดังกล่าวถึงชื่อมาในบทก่อนนั้น มีพรรณนาไว้ในกฎมนเฑียรบาลสมัยกรุงศรีอยุธยา ตอนกล่าวถึงพระราชพิธีอินทราภิเษก ว่า

“การพระราชพิธีอินทราภิเษก ตั้งพระสุเมรุสูงเส้น (หนึ่ง กับ) ๕ วา ในกลางสนามนั้น (ตั้งภูเขา) อีสันธร (และ) บุคฺนฺธร สูงเส้นหนึ่ง (ภูเขา) กรวิก สูง ๑๕ วา เขาไกรลาส สูง ๒๐ วา . . . นาค ๑ ศัรยะเกยวพระสุเมรุ นอกสนาม . . . ตำรวจเล็ก (แต่ง) เป็นรูปอสูร ๑๐๐ มหาตเล็ก (แต่ง) เป็นเทพดา ๑๐๐ (และแต่ง) เป็นพาลี สุครีพ มหาขมภู และบริวารพานร (รวม) ๑๐๓ ชัฏนาคตีกตำบรพ อสูรชักหัวเทพดาชักหาง พานอยู่ปลายหาง” ครั้นถึงวันที่ ๕ ของพระราชพิธีเป็นวันกำหนดชัฏนาคตีกตำบรพ “วัน (ที่) ๖ ตั้งน้ำสุรามฤต ๓ ตุ่ม ตั้งข้าง ๓ ศัรยะ มาเผือก อสุภราช ครุฑธราช นางดารานานาน ตั้งเครื่องสรรพยุท เครื่องข้าง แลเชือกบาศ หอกไชย ตั้งโตมร ของ้าว ชุบน้ำสุรามฤต เทพดาผู้ (เล่น) ตีกตำบรพร้อย (หนึ่ง และ) รูปพระอิศวร พระนารายณ์

พระอินท พระพิศวกรรรม์ ถือเครื่องสำรับตามธรรมเนียม เข้า
มาถวายพระพร ^{๖(๓)}

การเล่นชกนาคดึกดำบรรพ์ดังกล่าวในพระราชพิธีอินทรา
ภิเษกนี้ บางที่พระมหากษัตริย์ไทยในสมัยโบราณจะได้แบบ
แผนมาจากขอม แม้จะไม่มีตำนานกล่าวไว้โดยชัดเจน แต่ก็
ปรากฏว่าที่ “พนักระสานทั้งสองข้าง (ซึ่งเป็นสะพานหินข้ามคู
เข้าสู่นคร) ทำเป็นรูปพระยานาคตัวใหญ่ ๑ เศียรข้างละตัว
มีรูปเทวดาอยู่ปากหนึ่ง รูปอสูรอยู่ปากหนึ่ง นาคดึกดำบรรพ์
...สะพานข้ามคูนครกระทำรูปเทวดาและอสูรนาคดึกดำบรรพ์
อย่างนี้ทุกสะพาน” (สรุป) และที่ในนครวัดก็ปรากฏว่า
“จำหลักเรื่องชกนาคทำน้อมฤต” ไว้ที่ผนังระเบียงด้านตะวันออก
เฉียงใต้ของนครวัด ด้วยเหตุนี้จึงทำให้ชวนคิดว่า การเล่น
ชกนาคดึกดำบรรพ์ในพระราชพิธีอินทราภิเษก คงจะได้แบบ
อย่างมาจากขอม เพราะมีหลักฐานปรากฏชัดเจนในทางลักษณะ
และแบบของโบราณวัตถุที่มีเป็นอันมาก ดังจะเห็นได้จากรูป
ปรangkแบบขอมที่สร้างขึ้นไว้ในวัดพระรามและวัดมหาธาตุเป็น
ต้น ยังปรากฏอยู่ที่กรุงเก่าจนบัดนี้

กวนน้อมฤต

รูปเทวดาและอสูรชกนาคดึกดำบรรพ์ที่สะพานข้ามคู
นครมกิด ภาพจำหลักเรื่องชกนาคทำน้อมฤตที่ผนังระเบียง

๓. ประมวลกฎหมายรัชกาลที่ ๓ พิมพ์ตามฉบับตรา ๓ ดวง ของ
มหาวิทยาลัยวิชาธรรมศาสตร์ ฯ เล่ม ๓ พ. ๑๒๓ - ๒

ในนครวัดที่ดี คงจะได้เรื่องราวมาจากเรื่องกวนน้ำอมฤตของ
อินเดียสมัยโบราณ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว
ได้ทรงพระราชนิพนธ์เล่าเรื่องกวนน้ำอมฤตนี้ไว้เป็นเรื่องย่อๆ
ในหนังสือ “บ่อเกิดแห่งรามเกียรติ์” ว่า

“เทวดาและอสูรอยากจะได้ครอบครอง พ้นจากความตาย
จึงชวนกันกวนเกษียรสมุทรทำน้ำอมฤต เอาเขามนทรคีรีเป็น
ไม้กวน เอาพญาวาสกรเป็นเชือก พญาวาสกรพันพินเป็นไฟ
พากันได้ความเดือดร้อน พระนารายณ์เชิญให้พระอิศวรเสวย
พินเพื่อดับความเดือดร้อน พระอิศวรก็เสวยพินเข้าไป (พระสอ
จึงเป็นสันนิลเพราะพินไหม้) เทวดาและอสูรชักเขามนทรคีรี
หมุนกวนไปอีก จนเขาทะลุลงไปได้โลก พระนารายณ์จึง
อวตารเป็นเต่าไปรองรับเขามนทรคีรีไว้มิให้ทะลุเลยไปได้อีก
การกวนจึงกระทำต่อไปได้สะดวก เทวดากับอสูรทำสงครามกัน
ชิงน้ำอมฤต พระนารายณ์ฉวยน้ำอมฤตไปเสียบพันจากฝั่งเกษียร
สมุทรแล้ว พวกอสูรมิได้มีโอกาสกินน้ำอมฤต ก็ตายในที่รบ
เป็นอันมาก เทวดาจึงได้เป็นใหญ่ในสวรรค์”

เรื่องนี้ ทรงพระราชนิพนธ์ไว้ว่า เป็นเรื่องที่พระวิศวามิตร
มุนีเล่าให้พระรามและพระลักษมณ์ฟัง เมื่อพระมุนีพา कुमार ทั้ง
สองนั้นเดินทางไปดูรัตนธนู ณ กรุงมิลิตา ซึ่งแสดงว่าเป็นเรื่อง
โบราณนานไกล จนกลายเป็นนิยายที่เล่ากันไว้อย่างวิจิตร
พิสดาร แต่คงจะนับถือเป็นเรื่องเทวดามีชัยชนะต่อพวกอสูร
ต่อมาจึงได้มีผู้นำเอาเรื่องกวนน้ำอมฤตนี้มาแต่งขึ้นเป็นละคร
สั้นสกฤต เรียกชื่อว่า “อมฤตมถนะ” แปลว่า “เรื่องกวนน้ำ

อมฤต” หรือ “สมุทรมันถนะ” แปลว่า “เรื่องกวนน้ำทะเล (ให้เป็นน้ำทิพย์)” จัดเป็นละครตอนประเภทหนึ่ง เรียกชื่อตามแบบละครตอนสั้นสกฤตว่า “สมวการ” เป็นละครตอน ๓ องก์จบ ใช้สำหรับเล่นเป็นบทเบิกโรงละครตอนก่อนแสดงเรื่องใหญ่ มีลำดับการแสดงดังนี้ คือ ๑. ปูรวรังคะ ๒. ละครตอนประเภท “สมวการ” เรื่องกวนน้ำอมฤต ๓. เล่นละครตอนเรื่องใหญ่

ในตำรานาฏยศาสตร์ อธิบายที่ ๔ ของท่านภทรฤณี กล่าวถึงผู้แต่งเรื่องกวนน้ำอมฤตหรืออมฤตมถนะไว้ว่า พระพรหมผู้เป็นเจ้าของผู้แต่งขึ้นเป็นบทละครตอน ขอนำโคลกบางโคลกซึ่งเป็นคำพูดของท่านฤษีภทรมากล่าวไว้ ดังนี้

๑. เมื่อได้ทำการบูชา (เทวดาประจำเวที) ดั้งแล้ว เราจึงทูลพระพรหมว่า ข้าแต่พระผู้เป็นเจ้าของ โปรดสั่งโดยเร็วว่า จะแสดงละครตอนบทไหน

๒. พระพรหมตรัสว่า จงแสดงเรื่องกวนน้ำอมฤต เป็นเรื่องปลุกใจ และทำให้พวกเทวดาพอใจ

๓. คุณกรปราชญ์ เราได้แต่งเรื่อง (กวนน้ำอมฤต) นี้ขึ้นไว้เป็นบทละครตอนประเภท “สมวการ” เพื่อให้สำเร็จธรรมะ อรรถะ และกามะ จงแสดงเรื่องนี้เถิด

๔. เมื่อ (เรา) ได้แสดง “สมวการ” เรื่องนั้นแล้ว มวลเทพและท้าวพญาก็ เพราะได้เห็นเรื่องราวที่เคยเป็นมาแล้ว

๕. ต่อมา พระพรหมได้ตรัสแก่เราว่า วันนี้เราจะแสดงละครตอนให้พระอิศวรทอดพระเนตร

๖. ครั้นแล้ว พระพรหมเสด็จพร้อมด้วยเทวดาทั้งหลาย (ไปเฝ้าพระอิศวร) ทรงบูชาแล้ว ทูลว่า

๗. ข้าแต่จอมเทพ ขอได้โปรดสดับและทอดพระเนตร “สมวาร” เรื่องนี้ อันข้าพระองค์ได้แต่งขึ้น ดังนี้

๘. พระอิศวรตรัสแก่พระพรหมว่า จะทอดพระเนตร แล้ว พระพรหมจึงตรัสแก่เราว่า คุณกรปราชญ์ ท่านจงตระเตรียมตัวไว้ ดังนี้

๙. ต่อมา ณ ที่เบื้องหลังเขาหิมาพานอันสลบซับซ้อนด้วยภูผาต่าง ๆ คดคายด้วยต้นมะม่วงมากหลาย และประกอบด้วยลำธารอันน่าชม

๑๐. คุณกรพราหมณ์ผู้ประเสริฐทั้งหลาย เมื่อได้กระทำ “ปฐวรจ” แล้ว จงแสดงเรื่อง อมฤตมถ (กวนน้ำอมฤต) นี้ก่อน ต่อมาจึงแสดงเรื่อง “ตรีปฐาทะ” (การเผาเมืองทั้งสาม) อันเป็นละคอนประเภท “ทิมะ”

๑๑. ครั้นแล้ว คณะภคทั้งหลาย (ผู้เป็นบริวารพระอิศวร) ก็ยินดี เพราะได้ฟังการแสดงเรื่องราวที่เคยเป็นมาแล้ว แม้พระอิศวรก็พอพระทัยเป็นอันมาก และตรัสแก่พระพรหมว่า

๑๒. น่าชมจริง คุณกรปราชญ์ ท่านได้แต่งบทละคอนไว้เป็นอย่างดี เป็นสิ่งบังเกิดเกียรติ มงคล บุญ และบำรุงความรู้

ข้อความในตำราнауศาสตร์ที่กล่าวว่า พวกกันไปแสดง “ณ ที่เบื้องหลังเขาหิมาพานอันสลบซับซ้อนด้วยภูผาต่าง ๆ คดคายด้วยต้นมะม่วงมากหลาย และประกอบด้วยลำธารอันน่าชม” นี้ เท่ากับใช้ที่ลาด ณ ใต้เขาหิมาพานเป็นสถานที่แสดง และใช้สิ่งธรรมชาติเป็นฉาก ลักษณะเช่นนี้ดูละม้ายคล้ายคลึง

กับการแสดงละครของกรีกในสมัยโบราณ เพราะสถานที่
แสดงละครของกรีกในสมัยโบราณ ก็ปรากฏว่าใช้สถานที่
แสดงตามไหล่เขา โดยเจาะเข้าไป ณ ที่ลาดของภูเขา หรือที่
ง่ายกว่านั้น ก็ใช้ที่ลาดเป็นวงกลมตามส่วนโค้งด้านข้างของ
ภูเขาตั้งวงกลมอย่างรูปวงแหวนเป็นที่แสดง (ดูรูป) ส่วนคนดูก็
นั่งล้อมดูกันตามที่ลาดตอนบนและตอนล่างของภูเขา นั้น มองดู
ตัวละครและระบำที่กำลังแสดงเรื่องพิชิตทางศาสนา อัน
เป็นมหรศพนิทานภูมิกรรมประกอบดนตรี ฟันที่รูปกลมเป็น
วงแหวนที่ใช้เป็นสถานที่แสดงนี้ เขาเรียกว่า Orchestra แปล
ตามศัพท์ว่า “ที่สำหรับพ้อนรำ” หากใช้แปลว่า “ที่สำหรับ
นักดนตรี” หรือ “วงดนตรี” ดังที่มักมีความหมายในชั้นหลังไม่
สถานที่แสดงละครของอินเดียและกรีกสมัยโบราณเช่นกล่าว
นี้ มีลักษณะคล้ายคลึงกัน เพราะใช้สถานที่อันเป็นที่ลาดของ
ภูเขาเป็นที่แสดงเหมือนกัน และใช้ทิวทัศน์ของธรรมชาติเป็น
ฉากประกอบการแสดงเหมือนกัน การแสดงของกรีกเป็นพิชิต
แสดงถวายแก่เทพเจ้าไดโอนีสัส (Dionisus) ส่วนการแสดง
ของอินเดียที่กล่าวถึงในคัมภีร์นาฏยศาสตร์นี้ ก็แสดงถวาย
พระอิศวรเป็นเจ้า และใช้เรื่องกวนน้ำอมฤตแสดงนำขึ้นก่อน
ด้วย เพราะถือเป็นสวัสดิมงคล เป็นเรื่องปลุกใจและพอใจ
ของพวกทวยเทพ เป็นสิ่งบังเกิดเกียรติ มงคล บุญ และ
บำรุงความรู้ ซึ่งคู่มีวัตถุประสงค์คล้ายคลึงกันอยู่

เล่นการตีกด้าบรพ

การที่พระมหากษัตริย์ของไทยโปรดให้สร้างเขาพระสุเมรุ เขาอินทรี เขาขุนทร และเขากรวิก ขึ้นในการทำพระราชพิธีอินทราภิเษก และมีการ “เล่นชกนาคตีกด้าบรพ” ในพระราชพิธีนั้น ก็น่าจะเลียนแบบอย่างมาจากการแสดงละครอนันตสกฤต ณ ที่ลาดเขาหิมพานของอินเดีย ซึ่งคล้ายคลึงกับของกรีกด้วย สมเด็จพระยาดำรงราชานุภาพประทานอธิบายไว้ว่า “ลักษณะการทำในพระราชพิธีอินทราภิเษก ดังที่กล่าวมานี้ ก็คือ การเล่นแสดงตำนานในไสยศาสตร์ เพื่อแสวงสวัสดิมงคล มาแต่มูลเหตุอันเดียวกันกับที่เล่นโจนเรื่องรามเกียรติ์” และยังมีข้อความในพระราชพงศาวดารเมื่อรัชกาลสมเด็จพระรามาธิบดีที่ ๒ ครองกรุงศรีอยุธยาว่า “เมื่อ พ.ศ. ๒๐๓๕ ท่านประพฤติการเบญจาทิพรองค์ท่านแล ให้เล่นการตีกด้าบรพ” ดังนี้ ก็ท่านองเมื่อพระชนษาได้ ๒๕ ปี จะทำพระราชพิธีอินทราภิเษก มีการเล่นนาคตีกด้าบรพนั้นเอง ตามที่กล่าวมานี้ เป็นอันสันนิษฐานว่า การเล่นตีกด้าบรพเมื่อ พ.ศ. ๒๐๓๕ ในรัชกาลสมเด็จพระรามาธิบดีที่ ๒ น่าจะมาแต่การเล่น “ชกนาคตีกด้าบรพ” ในพระราชพิธีอินทราภิเษก ซึ่งคงจะเล่นกันกลางสนามในที่กลางแจ้ง และการเล่นชกนาคตีกด้าบรพในพระราชพิธีอินทราภิเษก ก็น่าจะมาแต่การเล่นละครอนันตสกฤตเรื่องกวนน้าอมฤต สืบเนื่องกันมาเป็นชั้นๆ ดังนี้ แต่ผู้เล่นชกนาคตีกด้าบรพและเล่นการ

ดึกดำบรรพ์ ที่ว่าแต่งตัวกันเป็น รูปอสูร รูปเทวดา รูปพาลี
 สุนทรีย ท้าวมหาชมพู วานรบริวาร และรูปพระอิศวร พระ
 นารายณ์ พระอินทร์ พระวิศ्वกรรมนั้น จะแต่งกันเป็นอย่างไร
 ได้ประดิษฐ์หัวและขาขึ้นใส่เหมือนอย่างหัวโขนในชั้นหลังนี้
 หรือไม่ หรือเพียงแค่สวมลอมพอกอย่างผู้แต่งตัวเป็นเทวดา
 เข้ากระบวนแห่ ก็ไม่สามารถทราบลักษณะอันถูกต้องได้ใน
 บัดนี้ และวิธีเล่นวิธีแสดงจะนำคันทันเพียงไร ก็ไม่ปรากฏ
 ดนตรีปี่พาทย์ที่ใช้ประกอบการเล่นชนิดดังกล่าวนี้ จะมีเหมือน
 การเล่นกระบี่กระบองและเล่นหนังหรือไม่ ก็มิได้พบหลักฐาน
 กล่าวไว้ แต่ความที่กล่าวไว้ในพระราชพงสาวดารเมื่อสมเด็จพระ
 เจ้าปราสาททองครองกรุงศรีอยุธยา ทรงทำพิธีลบศักราช
 เมื่อ พ.ศ. ๒๑๔๑ ดูเป็นเอาแบบอย่างการเล่นชักนาคดึกดำ-
 บรรพ์ในพระราชพิธีอินทราภิเษก มาทรงทำอีกครั้งหนึ่ง และ
 ปรากฏกล่าวไว้ว่า “เป่าสังข์ดุริยดนตรีพิณพาทย์ คาคฆ้องไชย
 เกรณีสนั่น ศัพทก้องโกลาหลทั้งพระนคร” แต่รายละเอียด
 ในเรื่องดุริยดนตรีนั้นจะเป็นอย่างไร ไม่อาจจำแนกออกให้รู้ได้
 เพราะกล่าวไว้เป็นพรรณนาโวหาร เช่นที่มักกล่าวไว้ในพระราช
 พงสาวดารตอนอื่นๆ เป็นอันทราบได้แต่ว่ามีดนตรีปี่พาทย์
 ประกอบด้วย

โขนเป็นที่รวมศิลป์

เป็นที่น่าประหลาดว่า เหตุใดในระยะนั้นจึงไม่ปรากฏ
 เรียกการเล่นดังกล่าวมาแล้วว่า “โขน” เพราะตลอดเวลา

ที่พูดถึงการเล่นในหลักฐานต่างๆ ดังกล่าวมา ไม่ปรากฏเรียก
การเล่นเหล่านั้นว่า “โจน” ทั้งไม่ปรากฏคำว่า “โจน” ใน
จารึกหรือเอกสารสมัยโบราณของไทยเลย และเรื่องที่
สำหรับเล่นโจนของเรา ก็ปรากฏใช้แต่เรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งเป็น
เรื่องที่มีกำเนิดเดิมมาจากรามายณะของฤๅชาลมีถิในประเทศ
อินเดีย มิได้เล่นตอนกวนน้ำอมฤตเหมือนที่กล่าวถึงในตำรา
นาฏยศาสตร์ หากแต่ในการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ได้พรรณนา
ถึงผู้เล่นแต่งตัวเป็นเทวดา อสูร (ยักษ์) ลิง เหมือนกับโจน
เล่นเรื่องรามเกียรติ์ ด้วยเหตุนี้ ศิลปบางส่วนของการเล่นโจน
อาจสืบเนื่องมาจากเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์บ้างก็ได้ ที่กล่าวมานี้
เป็นการหาที่มาของมหานาฏกรรมชนิดหนึ่ง ซึ่งเรียกว่า “โจน”
ของเรา

แต่ศิลปในการเล่นโจนที่ประกอบกันขึ้นเป็นรูป ดังที่
ปรากฏในชั้นหลังนี้ มีหลายท่านมีความเห็นว่า การเล่นโจน
น่าจะมาจากการเล่นหนัง ซึ่งก็อาจเป็นได้ เพราะมีบทพากย์
บทเจรจาเรื่องรามเกียรติ์สำหรับเล่นหนังที่นับว่าเป็นวรรณคดี
รุ่นเก่าถึงสมัยกรุงศรีอยุธยาเหลือมาปรากฏอยู่ ตลอดถึงสมุท
โฆษคำฉันท์ที่กล่าวมาแล้วในบทที่ ๑ ก็เป็นบทที่ใช้สำหรับเล่น
หนัง หรือโปรดให้แต่งขึ้นโดยมีพระราชประสงค์สำหรับเล่น
หนัง เพราะบทที่ใช้สำหรับศิลปของการเล่นหนัง มีแต่คำพากย์
และคำเจรจา แต่ผู้เชิดหนังต้องใช้มือทั้งสองถือไม้ทาบตัวหนัง
แล้วก็ใช้เท้าเตะนออกทำไปตามคำพากย์คำเจรจาและตามเพลง

หน้าพาทย์ของปี่พาทย์ คล้ายกับเต้นระบำรำทำ ศิลปแห่งการ
 เล่นหนังของเราย่อมมีความเดิมมาว่าได้รับแบบอย่างมาจากชาว
 มลายูหรือที่ไหนก็ตามที่ แต่ควรพิจารณาว่า ศิลปแห่งการเต้น
 ทำของผู้เชิดหนังนั้น ส่วนสำคัญจะได้หลักมาจากไหน เคย
 สังเกตเห็นนักกระบี่กระบองรำออกท่าคล้ายท่าของโขนละคร
 อยู่หลายท่า เช่น ท่าเทพนม ท่าปทุม เป็นต้น โดยเฉพาะท่า
 ปทุมของละคร ซึ่งเรารู้กันไม่ออกว่าเอามาจากท่าอะไร แต่
 เมื่อได้เห็นนักรำกระบี่เขาคูเข้า วางดาบหรือกระบี่หันปลาย
 ออกไปตรงหน้า คามอยู่ตรงระหว่างเข่า มือทั้งสองก็รำถวาย
 บังคมหรือไหว้ครู แล้วเขาก็จับข้อไปยังข้อต่อส้น แต่ชะโงกถั่ว
 ปลายมือข้างหนึ่งไปหยิบกระบี่หรือดาบ ส่วนมืออีกข้างหนึ่งก็ยก
 ปกป้องเป็นเชิงระว้งระไวอยู่แถวทรวงอกของตน (ดูรูป) เมื่อ
 เห็นเช่นนั้นก็พอจะนึกเดาออกว่า นี่คล้ายกับท่าปทุม ยังมีชื่อ
 เพลงประกอบการรำการต่อสู้ของกระบี่กระบองเป็นอันมาก ที่มี
 ชื่อเหมือนเพลงของโขนละคร จึงชวนให้คิดว่า ท่าเต้นของผู้
 เชิดหนังแต่เดิม คงจะเอามาหรือดัดแปลงมาจากท่าเต้นทำรำ
 ต่อสู้แบบวระชัย (war dance) เช่นรำกระบี่กระบองด้วยก็ได้
 และศิลปของการเต้นโขนบางอย่างบางตอนก็ได้มาจากท่าทาง
 ของกระบี่กระบองด้วย ที่กล่าวนี้เป็นกรกล่าวเดาไปถึงสมัย
 ก่อนโน้น ถ้าท่านดูการรำกระบี่กระบองของบางพวกในสมัยนี้
 อาจได้พบท่ารำของโขนละครที่นักกระบี่กระบองมาเยี่ยมเอา
 ไปในภายหลังบ้างก็ได้ จึงเห็นได้ว่าโขนนำเอาศิลปของการ
 เล่นหลายอย่างมาผสมกัน

ถ้าจะลองคิดว่าภาพดูว่า ศิลปแห่งการเล่นโจนได้วิธี เล่นและวิธีแต่งตัวบางอย่างมาจากชกนาคคิกดำบรรพ์ และได้ ทำต่อสู้โลดโผนท่ารำท่าเต้นมาจากบางส่วนของกระบี่กระบอง ซึ่งผู้เล่นหนึ่งเอาจมาเล่นก่อน และได้ศิลปอย่างอื่นของการเล่น หนึ่งมาใช้ เช่น คำพากย์ คำเจรจา และหน้าพาทย์เพลงดนตรี ตลอดจนได้ท่าเต้นของผู้เซ็ดหนึ่งมาอีกด้วย ทั้งคงจะได้ ประดิษฐ์แก้ไขวิธีแต่งตัวให้งดงามรัดกุมขึ้น และถ้าเครื่องสวม สรีระได้เคยมีมาแต่ครั้งเล่นดึกดำบรรพ์บ้างแล้ว ก็คงจะได้แก้ไขดัดแปลงแล้วประดิษฐ์สร้างขึ้นใหม่ให้เหมาะสมยิ่งขึ้น และ โดยเหตุที่ผู้เล่นผู้รำศิลปประเภทนี้ ต้องสวมหีบปิดสรีระเป็น หน้าตายเสียหมด ไม่สามารถพูดและขับร้องด้วยตนเองได้ จึงต้องมีคนพากย์ และเจรจาแทนโดยนำเอาบทพากย์และบท เจริญของการเล่นหนึ่งมาใช้ แม้จะปรากฏในชั้นหลังต่อมาว่า ผู้เล่นเป็นตัวเทวดาและมนุษย์ชายหญิงไม่ต้องสวมหีบ ผู้เล่น นั้น ๆ ก็เลยไม่พูดและไม่ขับร้องเอง คงแสดงหน้าของตนเช่น เดียวกับผู้สวมหีบซึ่งประดิษฐ์ขึ้น เมื่อนำเอาศิลปเหล่านี้มาคลี่ การเข้าด้วยกัน ก็เกิดเป็นนาฏกรรมไทยแบบใหม่ ซึ่งคงจะเป็น ของแปลกและน่าดูอีกอย่างหนึ่งในสมัยนั้น ปัญหาจึงอาจเกิด มีขึ้นว่า จะควรเรียกศิลปแห่งการเล่นแบบใหม่นี้ว่าอะไรดี และอาจตกลงกันในที่สุดเรียกว่า “โจน” ก็อาจเป็นได้ เหตุใด จึงเรียกว่า “โจน” ข้าพเจ้าจะได้กล่าวต่อไป.

บทที่ ๓

ที่มาของคำว่า “ โชน ”

โชน ซึ่งเป็นมหานาฏกรรมที่มีศิลปเป็นแบบฉบับชนิดหนึ่งของไทย ดังกล่าวมาแล้วในบทก่อนนั้น หาได้ปรากฏคำเรียกว่า “ โชน ” ในจารึกหรือเอกสารยุคโบราณของไทยไม่ คำที่กล่าวไว้ในลิลิตพระลอ เล่าถึงงานมหรสพที่จัดให้มั่งคั่งในงานพระศพของพระลอและพระเพื่อนพระแพง ซึ่งมีว่า “ ขยายโรงโชนโรงรำ ทำระทราวเทียม ” ก็กลับปรากฏในบางฉบับเป็นว่า “ ขยายโรงหนังโรงรำ ” ซึ่งจะเป็นคำที่ผู้ใดเปลี่ยนไว้แต่เมื่อใดไม่ทราบ แต่คำว่า “ โชน ” ปรากฏกล่าวถึงไว้ในหนังสือของชาวต่างประเทศ ซึ่งกล่าวถึงศิลปแห่งการเล่นของไทยในรัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ดูเป็นศิลปที่นิยมและยึดถือเป็นแบบแผนกันมาแล้ว จึงเชื่อว่านาฏกรรมชนิดนี้ น่าจะได้มีมาก่อนสมัยนั้นเป็นเวลานานนาน แต่เหตุใดจึงเรียกนาฏกรรมชนิดนั้นว่า “ โชน ” และคำว่า “ โชน ” เป็นคำที่บัญญัติขึ้นในภาษาไทย หรือเป็นคำที่ยืมมาใช้จากภาษาอื่น ยังหาพบหลักฐานและปรากฏคำอธิบายไม่ โดยเหตุที่ข้าพเจ้าต้องมีหน้าที่เกี่ยวข้องกับการงานศิลปด้านนี้ อยู่ จึงได้สำเหนียกและสืบค้นหาที่มาของคำ ตามแต่เวลาและโอกาสจะอำนวย บัดนี้พอได้เค้าของคำว่า “ โชน ” มาบ้างเป็นบางกระแสดความ จึงขอนำมาเสนอท่านผู้อ่าน เพื่อช่วยกันพิจารณาเป็นวิทยากร

โชนในภาษาเบงกาลี

ข้าพเจ้าเคยพบคำที่มีสำเนียงและอักษรวิธีใกล้เคียงกับคำว่า “โชน” ของเรายู่คำหนึ่ง คือ คำว่า “โฆละ” หรือ “โฆล” บางทีก็เขียนเป็น “โฆพะ” (ดอกเตอร์ นารายณเสน ออกเสียงให้ข้าพเจ้าฟังคล้ายกับสำเนียงว่า “โฆพะอะ” แต่ไม่ตรงทีเดียว ฟังอยู่ระหว่างครึ่งสระอะครึ่งสระอะ) ในหนังสือชื่อ ยันตรโกศของท่านสุรินทโรโมหันทะกอร์^(๑) ให้อธิบายไว้ว่า “โฆล เป็นชื่อของคนตรีเครื่องหนึ่งชนิดหนึ่งของฮินดู ใช้ดี รูปร่างเหมือนมฤทังกะ (ที่เราแปลกันว่าตะโพน) แต่เครื่องหุ้มภายนอกของโฆลทำด้วยดิน โฆลไม่มีสายหรือเส้นเชือกสำหรับถ่วงเสียงเหมือนมฤทังกะ เครื่องดนตรีชนิดนี้รวมอยู่ในประเภทของเครื่องดนตรีที่ใช้เล่นกันในงานมงคล ส่วนใหญ่เป็นเครื่องดนตรีที่พวกนิกายไวษณพในแคว้นเบงกอลนิยมใช้” และกล่าวว่า โฆล มีสำเนียงดังมาก ใช้ประกอบการเล่นชนิดหนึ่งเรียกว่า “ยาตรา” ของชาวเบงกาลี (เขาออกเสียงอ่านใกล้เคียงไปทางชาตรา แปลว่า ตะคองเร่) คล้ายกับตะคองชาตรีของเรา และกล่าวว่าเขาใช้ดีโฆลเพื่อประกาศให้ประชาชนในตำบลบ้านใกล้เคียงได้ยินด้วย วันหนึ่งนายปเรศ จันทรทาสคุปต์ ได้นำรูปโฆละของเบงกาลีมาให้ข้าพเจ้าดู รูปร่างก็เหมือนตะโพนของเรา แต่

๑. ดิ — Yantra Kosa or A Treasury of the Music Instruments of Ancient and of Modern India, and of Various Other Countries by Sourindro Mohan Tagore.

ไม่มีข้างต้งอย่างตะโพน ใ้ขวางตีบนตักและมีสายโยงคล้องคอ ผู้ตีไว้ ในการแสดงกตักกพิ ซึ่งเข้าใจกันว่าเป็นบ่อเกิดของการ แสดงโขนในอินเดีย ตามที่มีผู้เคยไปเห็นมาก็ว่ามีกลองมีสาย โยงคล้องคอผู้ย่นตักคล้ายกับที่กล่าวนี้ แต่จะเป็นกลองที่เรียก ชื่อว่า โขล หรืออย่างไร ผู้ที่ไปเห็นมาในเวลานั้นไม่สะอึกใจ ที่จะสังเกตเอาไว้ สมมติว่า ถ้าโฆล หรือ โฆพะ ของเบงกาลี เคยผ่านเข้ามาในดินแดนของเรา และนำมาใช้ประกอบการ เล่นนาฏกรรมชนิดหนึ่งเป็นเนื้อๆ เราจะเลยพากันที่กตัก เรียกชื่อการเล่นชนิดนั้นว่า “โฆล” ตามชื่อเครื่องดนตรีไปด้วยก็ดพอมีตัวอย่าง เช่นเดียวกับโขนที่ใช้ตีประกอบการรำ ชนิดหนึ่งอยู่เนื้อๆ เราจึงเลยเรียกการรำชนิดนั้นว่า “รำโขน” ตามไป ก็มีอยู่ ซึ่งในภายหลังนี้ เรามาเปลี่ยนชื่อเรียกกันเสีย ใหม่ว่า “รำวง” อย่างนี้ก็อาจเป็นไปได้เหมือนกัน

โขนในภาษาทมิฬ

อนึ่งคำว่า “โฆล” นี้ ดูมีสำเนียงใกล้เคียงกับคำว่า “โกล” หรือ “โกลัม” ในภาษาทมิฬ ซึ่งอาจแปลได้ว่า “เพศ” เช่น เพศชายเพศหญิง หรือการแต่งตัว หรือการประดับตกแต่งตัว ตามลักษณะของเพศให้รู้ว่าเป็นชายเป็นหญิง ยกตัวอย่างอย่าง ไทยๆ ก็เช่น ผู้ชายนุ่งกางเกง ผู้หญิงนุ่งกระโปรง หรืออีก นัยหนึ่งคำว่า “โกลัม” นี้ หมายถึงกิริยาที่เอาแบ่งโรยแต่งตาม หน้าบ้านก็ได้ แต่นัยหลังนี้ดูออกจะห่างจุดหมายออกไป

โขนในภาษาอิหร่าน

ท่านอานันทกุมารสวามีได้เสนอคำที่ท่านพบในพจนานุกรมเปอร์เซียหรืออิหร่านของท่านสไตน์กาส (Steingass)^(๓) มีคำอยู่คำหนึ่ง ว่า “สุรต ควาน” (surat khwan) ซึ่งให้คำอธิบายไว้ว่า “ผู้ซึ่งแสดงภาพของเทวดาและมนุษย์ที่จะได้รับรางวัลและการลงโทษในวันกลับฟื้นคืนชีพ แล้ว (ผู้แสดงนั้น) ได้รับ薪金รางวัลในการแสดงจากบรรดาผู้ดูทั้งหลาย” และอธิบายแยกคำต่อไปว่า คำว่า “สุรต” หมายถึง ตู๊กตา หรือ หุ่น และว่าในละคอนซึ่งเป็นที่นิยมกันแพร่หลายของชาวอิหร่านนั้น “ผู้อ่าน หรือผู้ขับร้องแทนตัวตูกตาหรือหุ่น เขาเรียกกันว่า ‘ควาน’ หรือ ‘โขน’ (khon)” ผู้อ่านหรือผู้ขับร้องในที่นั้น บางทีจะหมายถึงผู้เจรจาและผู้พากย์ อย่างคนเจรจาและพากย์โขนของเราก็อาจเป็นได้ เขาอธิบายว่า ตามธรรมดา ผู้เป็นควานหรือโขนของเขาจะต้องเริ่มการแสดงนำด้วยการสวดหรือพากย์บทกลอนทางศาสนา และมีคำที่เรียกว่า “ราก-อิ-ฮินดี” (rak-i-hindi) อยู่อีกคำหนึ่ง อธิบายความหมายว่า “แนวทางของอินเดีย” หรือ “ทำนองเพลงของอินเดีย” ก็ได้ ดังที่ทราบกันอยู่แล้วว่า คำว่า รากะและราคินี ในภาษาดนตรีของอินเดีย นั้น เขาหมายถึงเนื้อทำนองเพลง อย่างที่เรียกว่า melody และเนื่องจากคำว่า “สุรต ควาน” นี้ ท่านอานันทกุมารสวามี

๓. ดู — Picture Showman ของ Ananda K. Coomaraswamy ใน The Indian Historical Quarterly vol. V. No. 2, June, 1929, p. 187.

เลยก็ทักเอาไว้ว่ามีหลักฐานอันน่าตระหนกอยู่บ้างที่จะเห็นได้ว่าการเล่นหุ่นในอิหร่าน มีกำเนิดไปจากอินเดีย หรืออย่างน้อยการเล่นชนิดนี้ก็มีอิทธิพลของอินเดียอยู่ กล่าวคือ อิหร่านได้แบบอย่างศิลปชนิดนี้ไปจากอินเดีย

เป็นอันว่าเราได้ไปพบคำว่า “โซล” ของเบงกาลี, โกลหรือโกลัมของทมิฬ และ “โชน” ของอิหร่าน อันมีความหมายคล้ายกับคำว่า “โชน” ซึ่งเป็นนาฏกรรมของเราในบัดนี้ อย่างน้อยก็มีความหมายเป็น ๓ ทาง คือ

๑. จากคำว่า “โซละ” ของเบงกาลี ว่าเป็นเครื่องดนตรีชนิดหนึ่ง ซึ่งด้วยหนังและใช้ตี รูปร่างเหมือนตะโพน

๒. จากคำว่า “โกล” หรือ “โกลัม” ของทมิฬ หมายถึงการตกแต่งประดับประดาร่างกายแสดงตัวให้หมายรู้ถึงเพศ

๓. จากคำว่า “ควาน” หรือ “โชน” ของอิหร่าน หมายความว่าผู้อ่านหรือผู้ขับร้องแทนตัวตุ๊กตาหรือหุ่น

ถ้าที่มาของโชน อันเป็นมหานาฏกรรมของเรา จะสืบเนื่องมาจากคำในภาษาเบงกาลี, ภาษาทมิฬ และภาษาอิหร่านทั้งสามนั้น ก็ดูจะมีความหมายใกล้เคียงกับรูปศัพท์ที่อยู่ข้าง แม้จะคงยังขาดความหมายถึงผู้เต้นผู้รำ แต่โชนจะมาจากคำในภาษาเบงกาลีหรือทมิฬหรืออิหร่านก็ตาม ตามหลักฐานที่นำมาเสนอไว้นี้ แสดงว่า แต่เดิมนั้นมาจากอินเดียด้วยกัน เพราะแม้ว่าจะเป็นคำอิหร่าน ท่านอานันทกุมารสวามีก็ว่ามีกำเนิดหรือมีอิทธิพลของอินเดีย

ศิลปจากอินเดียใต้

เมื่อพบคำว่า “โกล” ในภาษาเบงกาลี “โกลัม” ในภาษา
ทมิฬ และ “โชน” ในภาษาอหฺร่านแล้ว คำในภาษาทั้งสามนั้น
จะเดินทางเข้ามาสู่ประเทศไทยได้อย่างไร ปัญหาข้อนี้ ก็เห็น
จะพิจารณาได้ไม่สู้ยากนัก เพราะปรากฏอยู่ว่าศิลปและวัฒน
ธรรมเป็นอันมากของประชาชนในดินแดนแคว้นเหล่านั้น
ได้เดินทางมากับพวกพ่อค้าพาณิชและศาสนาจารย์ชาวพื้นเมือง
ของประเทศเหล่านั้น แล้วเข้ามาสู่ดินแดนในหมู่เกาะชวา
มลายูและแหลมอินโดจีน ทั้งเดินทางเลียบตลอดไปจนถึงจีน
และญี่ปุ่นด้วย ซึ่งมีหลักฐานอันนักโบราณคดีและนักประวัติ
ศาสตร์ได้ขุดค้นนำมาเปิดเผยให้ทราบอยู่เนืองๆ โดยเฉพาะ
วัฒนธรรมของอินเดียจากแคว้นกาลิงคะหรือเตลิงค์และแคว้น
เบงกอลในสมัยราชวงศ์ปัลลพและปาละ E.B. Havell เคยเขียน
ไว้ว่า “จากเมืองท่าชายทะเลฝั่งตะวันตกและฝั่งตะวันออกของ
อินเดีย อินเดียได้ส่งบรรดาพลเมือง, ศาสนาจารย์ และพวก
ช่างศิลป ข้ามไปสู่อาเซียเฉียงใต้, ลังกา, สยาม และไกลออกไป
จนถึงกัมพูชา ผ่านเลยไปยังประเทศญี่ปุ่น ศิลปของอินเดีย
ได้เข้าไปสู่ประเทศญี่ปุ่นเมื่อราวกลางคริสต์ศตวรรษที่ ๖ (คือ
ราว พ.ศ. ๑๑๐๐) เมืองท่าชายทะเลที่กล่าวถึงในที่นี้ บางทีจะ
ได้แก่เมืองตัมลुक เมืองจิตตะกอง และบรรดาเมืองแถบฝั่ง
โอริสสะ”^(๓) เรื่องเกี่ยวกับราชวงศ์ปัลลพได้กล่าวไว้ในบทที่ ๑

๓. เป็นข้อความที่นายทเนศ จันทรเสน อ้างมาอีกต่อหนึ่งว่ากล่าวไว้ใน
Indian Painting and Sculpture by E.B. Havell, p. 19

แล้ว ในบทที่ท่านผู้อ่านจะได้ทราบต่อไปอีกว่า ศิลปกรรมของเบงกอลเคยแพร่หลายมาทางประเทศแถบตะวันออกขึ้นเป็นอันมาก ซึ่งนายทีเนศ จันทรเสนก็ได้กล่าวไว้ว่า “พระคัมภีร์ของพวกพระญี่ปุ่น ยังเขียนไว้เป็นอักษรเบงกาลีสมัยคริสต์ศตวรรษที่ ๑๑ ซึ่งแสดงถึงความนับถือประหลาดมหัศจรรย์อย่างใหญ่อีกครั้งหนึ่ง ในดินแดนแห่งอาทิตย์อุทัย ที่มีต่อพวกพระชาวเบงกาลี ลวดลายรูปปั้นแกะสลักอันมหัศจรรย์ที่วิหารบุโรพุโดในเกาะชวาก็เป็นหนึ่งงานอยู่แก่ศิลปินชาวเบงกาลีเป็นอย่างมาก ซึ่งศิลปินชาวเบงกาลีเหล่านั้น ได้ดำเนินงานอยู่ใกล้เคียงกันกับชาวกาลิงคะและคุชราษฎร์ผู้ซึ่งเกาะชวาได้เป็นหนูปัญคุณในทางอารยธรรมโบราณอยู่ ใน (ทัศนียภาพอันมหัศจรรย์) แผ่นภาพในวิหารบุโรพุโด เราจะได้พบรูปเรือเป็นจำนวนมาก เรือชนิดนั้นแหละที่ประชาชนชาวเบงกาลีตอนใต้ได้สร้างขึ้น และใช้เป็นพาหนะนำชาวเบงกาลีให้เดินทางลู่ถึงเกาะลังกา, เกาะชวา, เกาะสุมาตรา, เกาะญี่ปุ่น และประเทศจีน ซึ่งเป็นประเทศที่ชาวเบงกาลีไปมาแวะเวียน เพื่อความประสงค์ในการประกาศกิตติคุณของพระบรมพุทธุศาสนาและเพื่อดำเนินการติดต่อทางการค้าขาย”^(๑)

ความสัมพันธ์ติดต่อระหว่างแคว้นเบงกอลกับดินแดนทางหมู่เกาะชวา, มลายู, สุมาตรา และพื้นแผ่นดินในแหลม

๑. ๗ — History of Bengali Language and Literature, by Dinesh Chandrasen, A.B. p. 2

อินโดจีนนี้ ย่อมมีขึ้นในสมัยโบราณกาลเป็นเนื่องๆ และที่
นับว่าเป็นคลื่นใหญ่ในประวัติศาสตร์ก็มีอยู่หลายครั้ง เช่น “ใน
ศตวรรษที่ ๔ และที่ ๕ (แห่งคริสต์กาล ราว พ.ศ. ๑๒๕๐
ถึง ๑๔๕๐) ได้มีละลอกแห่งอิทธิพลของอินเดียจากแคว้น
เบงกอลอีกละลอกหนึ่งภายใต้ราชวงศ์ปาละ และได้นำเอา
อักษรแบบเทวนาครีกับคำสันสกฤตชนิดปรับปรุง^๕ รื้อฟื้นแล้ว
เข้ามาด้วย ทั้งได้นำเอาพุทธศาสนาแบบมหายานเข้ามาแทน
หินยานด้วย จึงมีพระพุทธรูปหลายหัตถ์ เช่น พระอวโลกิ-
เตศวร ซึ่งได้พบที่เกาะชวา, เกาะสุมาตรา, กัมพูชา และที่
รัฐเปรัก, ที่จังหวัดตรัง, จังหวัดไชยาและไทรบุรี ในแหลม
มลายู ก็ได้ขุดพบแผ่นอิฐจารึกคำในพุทธศาสนาเป็นภาษา
สันสกฤตด้วยอักษรเทวนาครี บางทีแผ่นอิฐจารึกเหล่านี้จะเป็น
ของพวกพระในลัทธิมหายานประจำท้องถิ่น”^(๖) ศิลปวัตถุสมัย
ราชวงศ์ปาละครอบครองเบงกอลนั้นมีอยู่ในพิพิธภัณฑสถาน
แห่งชาติของเราทั้งหลายขึ้น แต่เราแบ่งพวกไว้ว่าเป็นของสมัย
ศรีวิชัย เช่น รูปพระโพธิสัตว์โลเกศวรที่ได้มาจากจังหวัดไชยา
เป็นต้น ความจริงจึงอาจมีได้ว่า บรรดาประเทศต่างๆ ในหมู่
เกาะชวา, มลายู, สุมาตรา และประเทศบนภาคพื้นแหลม
อินโดจีนนี้ ได้รับวัฒนธรรมทางภาษาและศิลปมาจากอินเดีย
หลายอย่าง โดยเฉพาะวัฒนธรรมที่ผ่านมาจากแคว้นเบงกอล
ดังนี้อาจเป็นได้

ประเทศไทยเราคงจะมีความสัมพันธ์ติดต่อกับแคว้นเบงกอลมาตั้งแต่โบราณกาล เคยมีคำที่เราเรียกแคว้นเบงกอลในครั้งก่อนปรากฏอยู่ในเอกสารโบราณและพระราชพงศาวดารว่า “บังกะหล่า” และ “มังคะลา” โอรสพระอภัยมณีซึ่งเกิดด้วยนางละเวงวันพาที่มีชื่อว่า “มังคะลา” นั้น ท่านสุนทรภู่ก็น่าจะประหวัดจิตติดอุปาทานไปจากคำที่เราเรียกแคว้นเบงกอลว่า มังคะลา หรือ บังกะหล่า นี้ ก็อาจเป็นได้

ศิลปจากอิหร่าน

ส่วนศิลปและวัฒนธรรมจากประเทศอิหร่าน ก็อาจมากับพ่อค้าพาณิชและศาสนาจารย์ในศาสนาอิสลามได้เช่นเดียวกัน ดังที่พระมหากษัตริย์ของไทยเราได้รับบรรณาการม้าอิหร่านและหนังสืออิหร่านราชธรรมหรือสิบสองเหลี่ยม ซึ่งเข้ามาสู่สุวรรณคดีของไทย เป็นต้น ปรากฏว่าวัฒนธรรมทางภาษาจากดินแดนเหล่านั้น ก็ได้เข้ามาสู่ประเทศไทยอยู่ตลอดเวลา แต่จะเดินทางตรงเข้ามาสู่ประเทศไทยหรือมาพักอยู่ที่เกาะชวาและแหลมมลายูก่อน แล้ววกไปอาณาจักรจามในสมัยโบราณซึ่งตั้งอยู่ ณ ท้องที่ประเทศญวนใต้บัดนี้ หรือแวะพักที่อาณาจักรขอมโบราณ ซึ่งตั้งอยู่ ณ ประเทศเขมรเดิวนั้น ก็อาจเป็นได้อีกเหมือนกัน เพราะมีคำว่า “ละคอน” ของชวาปรากฏอยู่ ซึ่งเขาเขียนถ่ายเป็นอักษรโรมันว่า lakon ตรง ๆ ตัว

โชนในภาษาเขมร

ในพจนานุกรมภาษาเขมร ก็มีคำว่า “ละคอน” แต่เขาเขียนเป็นรูปอักษรว่า “ละโชน” และให้อธิบายไว้ว่า “มหรสพอย่างหนึ่ง เล่นเรื่องต่างๆ” ก็มีคำว่า “โชล” เขียนตัว “ล” สะกดเหมือนกับ “โชล” ของเบงกาลี และให้อธิบายไว้ในพจนานุกรมของเขมรว่า “โชล-ละคอนชาย เล่นเรื่องรามเกียรติ์” คือ จำกัดความไว้ว่า “เล่นเฉพาะเรื่องรามเกียรติ์” ซึ่งคงจะต่างกับคำว่า “ละคอน” ที่ว่า “เล่นเรื่องต่างๆ” เพราะอาจหมายความว่าในภาษานั้นว่า ละคอนนั้นเล่นเรื่องอื่นๆ นอกจากเรื่องรามเกียรติ์ก็ได้ ถ้าคำว่า “โชน” และศิลปแห่งการเล่นโชนของเราแต่โบราณ จะได้ทั้งชื่อและแบบอย่างทางศิลปในการเล่นการแสดงมาจากขอมหรือเขมร ก็ดูจะไม่น่าแปลกประหลาดอันใด เพราะมีปรากฏการณ์อยู่ในประวัติศาสตร์และโบราณคดีเป็นอันมาก ที่ในสมัยโบราณนั้นเราได้นำเข้าวัฒนธรรมของขอมมาใช้เป็นสมบัติของเรา จนบางอย่างกลายเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เช่น ตัวหนังสือขอมที่ใช้จารในใบลาน และเมื่อเราเปิดพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถานของเรา ก็จะพบคำอยู่ดาดดินที่ว่าเป็นคำเขมร จริงอยู่ แม้จะเป็นที่รับรองกันแล้วว่า คำไทยกับคำเขมรในชั้นหลังนี้ได้ปะปนกันเป็นอย่างมาก จนยากที่จะสะสางว่าใครยืมเอาคำของใครไปจากกัน แต่อาจมีความจริงในชั้นหลังที่ว่า เขมรยืมเอาคำของไทยไปใช้ก็น่าจะมี แต่ถ้าวัดถึงความเป็นไปในชั้นหลังกันดังนี้ ความก็กลับปรากฏ

ว่า ราชสำนักแห่งกรุงกัมพูชาได้กลับมาเอาแบบอย่างนาฏศิลป์ไทยทางโขนละครและดนตรีไปจากไทยอีกต่อหนึ่งด้วยซ้ำไป ดังข้าพเจ้าได้กล่าวไว้แล้วในตอนท้ายบทที่ ๑ และในหนังสือ^(๓) และถ้าเราไปเปิดพจนานุกรมภาษาไทยดูคำว่า “โขน” และ “ละคร” ของเรา ก็จะได้พบคำนิยามตามแบบนาฏศิลป์ชนิดที่ปรากฏแก่ตาเราคนไทย ว่า “โขน-ละครชนิดหนึ่งที่ผู้เล่นสวมหน้ากากและหัวต่างๆ ที่เรียกว่าหัวโขน” คือนำเอาคำว่า “ละครชนิดหนึ่ง” มาอธิบายคำว่า “โขน” เป็นแต่เสริมท้ายว่า “ที่ผู้เล่นสวมหน้ากากและหัวต่างๆ ที่เรียกว่า หัวโขน” ซึ่งนับว่าเป็นคำนิยามที่ชัดเจนและเหมาะสมแก่ศิลปประเภทนี้ของไทยเราเป็นอย่างดี ส่วนคำว่า “ละคร” นั้น ให้อธิบายไว้ว่า “การมหรสพอย่างหนึ่ง เล่นเป็นเรื่องราวต่างๆ” เกือบเหมือนกับคำอธิบายในพจนานุกรมเขมร

รูปศัพท์ของคำว่า “ละคร”

ในการพูดถึง “โขน” ในหนังสือเล่มนี้ ข้าพเจ้าได้นำเอาคำว่า “ละคร” มากล่าวถึงไว้บ่อยๆ จึงใคร่จะพูดถึงอีกวิธีในการเขียนคำว่า “ละคร” เพิ่มเติมไว้เสียในที่นี้ด้วย ตามการศึกษาค้นคว้าเท่าที่ปรากฏแก่ข้าพเจ้า เห็นว่าควรเขียนเป็น “ละคร” ข้าพเจ้าจึงเขียนเช่นนั้นตลอดมา ครั้นเมื่อ

๓. ต-ปฐมจารย์และปฐมศิลปินของละครไทย ในวารสารศิลปากร
ม.ป.๒๕๑๒ เล่ม ๓ มิถุนายน พ.ศ. ๒๕๑๒ น. ๔๖ - ๕๐

เร็ว ๆ นี้ นายยิ้ม บัณฑิตยางกูร ได้กรุณาคัดสำเนาหนังสือ ๒ ฉบับ
ส่งมาให้ เป็นลายพระหัตถ์สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาบำราบปรปักษ์
ในตำแหน่งนายกกรรมการวรรณคดีสโมสร ทรงอธิบายการ
เขียนคำว่า “ละคอน” กราบบังคมทูลพระบาทสมเด็จพระมงกุฎ
เกล้าเจ้าอยู่หัว ผ่านทางราชเลขาธิการในพระองค์ เมื่อวันที่ ๑
มิถุนายน พ.ศ. ๒๔๖๗ ความว่า “ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ
ให้ถามถึงศัพท์ละคอน ว่ากรรมการวรรณคดีสโมสร จะเห็น
ควรใช้ ‘ละคอน’ หรือ ‘ละคร’ นั้น พระเดชพระคุณเป็นอันเกล้าฯ
หาที่สุดมิได้ คำว่า ‘ละคร’ หามูลที่มามีได้ เป็นแต่ใช้กันมา
ตามเคย พบมูลแห่งศัพท์นี้ เมื่อสมเด็จพระพุทธเจ้าหลวง
เสด็จประพาสชวาคราวหลัง มีละคอนชวอย่างหนึ่งเขาเล่น
ถวายทอดพระเนตร เรียกว่า ละกันตริโย สมเด็จพระพุทธเจ้า
หลวงทรงพระราชปรารภขึ้นก่อนว่า ศัพท์ ‘ละคร’ ของเราจะมา
แต่มูลข้อประเภทละคอนนั่นเอง เรามาหลงใช้สะกดตัว
ที่จริงควรจะสะกดตัว น. ความที่กล่าวมานี้เป็นเหตุอันหนึ่ง ต่อ
มาเมื่อเร็ว ๆ นี้ พบหนังสือภาษาเขมรเขียนบอกรูปภาพละคอน
หลวงกรุงกัมพูชาว่า ‘ละโชนพระกรุณา’ ดังนี้ ข้าพเจ้าปรึกษากับ
กับสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระนครสวรรค์
เห็นว่าควรใช้ตัว น สะกด ”

เมื่อพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ทรงทราบ
ดังนี้ จึงโปรดให้ราชเลขาธิการในพระองค์ ทูลตอบลาย
พระหัตถ์สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาบำราบปรปักษ์ ลงวันที่ ๓ มิถุนายน

พ.ศ. ๒๔๖๗ ว่า “มีพระราชกระแสโปรดเกล้าฯ ว่า ศัพท์ ‘ตะคอน’ เมื่อมีมูลที่มาเช่นนั้น จะได้ทรงใช้ตาม ทรงหวังพระราชหฤทัยว่าฝ่าพระบาทจะได้ทรงลองใช้ให้ปรากฏแห่งใดแห่งหนึ่งให้แพร่หลาย และตัดความฉงนของคนผู้เป็นนักประพันธ์และนักเลงอ่านหนังสือ”

ตามที่กล่าวมาข้างต้นนี้ เป็นการค้นเดาสืบหาที่มาของคำว่า “โชน” ซึ่งเป็นมหรานาฏกรรมแบบฉบับชนิดหนึ่งของไทยเรา แต่เมื่อมีเรื่องคาบเกี่ยวที่จำต้องพูดถึงตะคอนอยู่บ้าง จึงนำเอาคำว่า “ตะคอน” มาพูดไว้ในที่นี้ด้วย คำว่า “โชน” และ “ตะคอน” ทั้งสองคำนี้ หากท่านผู้ใดทราบกระแสดังความเป็นอย่างอื่น ขอได้โปรดเมตตาแจ้งให้ข้าพเจ้าทราบบ้าง เพื่อเป็นหลักฐานระดับความรู้และเพิ่มเติมสติปัญญาต่อไป.

บทที่ ๔

วิวัฒนาการของโขน

ศิลปแห่งการเล่นโขน เมื่อบังเกิดขึ้นในชั้นแรก คงจะเล่นกันกลางสนามเช่นเดียวกับ “ชักนาคดึกดำบรรพ์” ในพระราชพิธีอินทราภิเษก และคงจะเป็นดังที่เรียกกันในชั้นหลังว่า “โขนกลางแปลง” เมื่อเจริญก้าวหน้าต่อมา จึงมีผู้คิดแก้ไขปลูกโรงให้เล่น ซึ่งเรียกกันว่า “โขนโรงนอก” หรือที่เรียกกันตามปากตลาดว่า โขนนั่งราว ไม่มีร้อง มีแต่พากย์กับเจรจา แม้ศิลปแห่งการเล่นโขนจะดำเนินก้าวหน้าต่อกัน ก็ยังปรากฏว่า ในสมัยเดียวกันนั้น ศิลปแห่งการรำกระบี่ กระบอง ศิลปแห่งการเล่นหนังใหญ่ และนาฏกรรมชนิดอื่นๆ เช่น ละคอน(รำ) และระบำ เป็นต้น ก็คงยังมีอยู่อีกส่วนหนึ่ง เมื่อศิลปแห่งการเล่นโขนเจริญมาเป็นลำดับ ก็มีผู้ประดิษฐ์ให้มีลักษณะแตกต่างกับศิลปแห่งการเล่นและนาฏกรรมอื่นๆ เช่น ละคอนและระบำ ศิลปแห่งการเล่น ๓ ประการนี้มีลักษณะแตกต่างกันอย่างไร ขอนำเอา “แว่นตา” ของชาวต่างประเทศมาสวมดู ซึ่งเขาได้เขียนพรรณนาไว้^(๑) เมื่อครั้งรัชสมัยของสมเด็จพระนารายณ์มหาราช อาจเป็น

๑. A New Historical Relation of Siam ของ Monsieur De La Loubère

เว้นขยาย ช่วยให้เราในสมัยนี้มองเห็นความแตกต่างกันได้เป็นอย่างดี

การเล่นของไทยจากเจตนาเหตุของฝรั่ง

“คนไทยมีการเล่นที่แสดงบนเวที ๓ อย่าง คือ (๑) การเล่นที่เขาเรียกว่า โขน ได้แก่การเต้นออกท่าเข้ากับเสียงซอและเครื่องดนตรีอื่นๆ ผู้เต้นสวมหน้ากากและถืออาวุธราวกับว่าจะรบราฆ่าฟันกันมากกว่าเต้น คนเต้นทุกๆ คน แม้จะเต้นผาดโผนและออกท่าทางอย่างมากมาย ก็ยังเต้นเรื่อยไปไม่มีหยุดเลย หน้ากากที่สวมส่วนมากน่าเกลียดและเลเห็นเป็นรูปสัตว์น่าสะพึงกลัว หรือเป็นจำพวกภูตผีปิศาจ (๒) การแสดงที่เขาเรียกว่า ละคอน นั้น ได้แก่บทร่ายกรอเรื่องเกี่ยวแกมพระเอก แต่งขึ้นเป็นละคอนซึ่งใช้เวลาแสดงถึง ๓ วัน เริ่มตั้งแต่ ๘ โมงเช้า จนกระทั่งถึง ๑ โมงกลางคืน เนื้อเรื่องเป็นคำกลอน แต่งขึ้นเป็นเรื่องเป็นราว และคำกลอนนั้นใช้ร้องโดยตัวละคอนหลายตัวซึ่งประจำอยู่ ณ ที่นั้นตลอดเวลา และทำหน้าที่เพียงแต่ร้องโต้ตอบกันเท่านั้น คนหนึ่งขับร้องบรรยายเรื่อง (ต้นเสียง?) และคนอื่นขับร้องเป็นคำพูดของตัวละคอนในเรื่อง (ลูกคู่?) แต่คนที่ขับร้องนั้นเป็นผู้ชาย ไม่มีผู้หญิง (๓) ระบำ ได้แก่การพ้อนรำชายหญิงเป็นคู่ๆ กัน ซึ่งไม่ใช่บทบาทรบราฆ่าฟัน แต่เป็นบทบาทสวยงาม การเล่นอย่างนี้แสดงไปด้วยกันกับการเล่นอย่างอื่นที่ข้าพเจ้าได้กล่าวถึงมา

ก่อนแล้ว คนพื่อนำเหล่านั้ผู้หญิงผู้ชายสวมเล็บปลอมทำ
ด้วยทองแดงขาวมาก^(๓) ในเวลาพื่อนำ ก็มาขบร้องไปบ้าง และ
สามารถแสดงได้โดยไม่ต้องเหินตเหินน้อยมากนัก เพราะวิธี
พื่อนำของเขาก็คือเดินเป็นวงไปอย่างง่าย ๆ ซ้ำ ๆ และไม่ต้อง
รำรำอะไรมาก แต่มีท่าบิดเบนลำตัวและลำแขนซ้ำ ๆ มากอยู่
ด้วยเหตุนี้ จึงไม่เกาะตัวกัน ขณะที่แสดง มีคน ๒ คนออกมา
เจรจาไม่เป็นชั้นเป็นอันให้คนดูฟัง คนหนึ่งพูดแทนตัวระบำ
ฝ่ายชาย และอีกคนหนึ่งพูดแทนตัวระบำฝ่ายหญิง ผู้แสดง
ทั้งหมดนี้ไม่ได้แต่งตัวอะไรให้แปลกออกไป มีแต่พวกแสดง
ระบำและโขนเท่านั้นที่มีหมวกกระดาดปิดทองยอดสูงและ
แหลม เหมือนหมวกเข้าพิธีของขุนนาง แต่ห้อยลงมาข้าง ๆ
จนถึงใต้หูและตกแต่งประดับประดาด้วยเพชรเทียมและมีระย้า
ห้อยทำด้วยไม้ปิดทอง ”

ข้อความข้างต้นนี้ เป็นอันแสดงให้เห็นว่า ศิลปแห่ง
การเล่นโขนในรัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชนั้น ได้

๓. ในหนังสือ Journal du voyage de Siam ของ M. l' Abbe de Choisy
กล่าวถึงระบำไทย ในรัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ไว้ว่า
“นางระบำดวนแต่เข้เหงทงนง ดังทพวกระบำเขาใจว่าเบนเครอง
ช้วยเชิดชความด้อยงามนง ก็คอเดบที่เดริมค้อให้ยาวออกไปตง
๖ นวฟุต ”

ที่ว่ายาวตง ๖ นวฟุตนี้ รู้สั้ว่าจะพดเกินความจริงไป แต่ถ้กะเนความขาวรวม
ทงนวม้อตวข ก็เห็นจะพอไปได้ - ผู้เขียน

เจริญก้าวหน้าขึ้น เป็นศิลปแห่งการแสดงบนเวที คือปลูกโรงให้เล่นแล้ว เช่นเดียวกับละครและระบำ ในครั้งก่อนโน้นคงจะเรียกกันแต่เพียงว่า “โจน” และเมื่อมีโจนเล่นบนโรงแล้วนั้น ในบางโอกาสก็น่าจะยังมีผู้นิยมให้มีการเล่นโจนกลางสนามกันอยู่อีกบ้าง เป็นบางครั้งบางคราวด้วย อย่างที่เรียกว่า “โจนกลางแปลง” ในกาลต่อมา แต่เมื่อนิยมดัดแปลงการเล่นโจนด้วยวิธีการต่างๆ เกิดขึ้น จึงเกิดมีคำเรียกเป็นที่หมายรู้แยกประเภทของโจนออกไปอีกว่า (๑) โจนกลางแปลง (๒) โจนโรงนอก หรือ โจนนั่งราว (๓) โจนหน้าจอ (๔) โจนโรงใน และ (๕) โจนฉาก

(๑) โจนกลางแปลง

โจนกลางแปลง ก็คือการเล่นโจนบนพื้นดิน ณ กลางสนาม ไม่ต้องสร้างโรงให้เล่น โจนกลางแปลงนี้ ปรากฏว่าเมื่อ พ.ศ. ๒๓๓๕ ในรัชกาลที่ ๑ กรุงรัตนโกสินทร์นี้ ก็ได้จัดให้เล่นครั้งหนึ่ง ในงานฉลองพระอัฐิสมเด็จพระปฐมบรมชนกาธิราช ดังกล่าวไว้ในพระราชพงศาวดารว่า “ในการมหรสพสมโภชพระบรมอัฐิครั้งนั้น มีโจนชักกรอกโรงใหญ่ทั้งโจนวังหลวงและวังหน้า แล้วประสมโรงเล่นกันกลางแปลงเล่นเมื่อศึกทศกรรฐ์ยกทัพ กับ สิบขุนสิบรถ โจนวังหลวงเป็นทัพพระราม ยกไปแต่ทางพระบรมมหาราชวัง โจนวังหน้าเป็นทัพทศกรรฐ์ ยกออกจากพระราชวังบวร ฯ มาเล่นรบกันในห้อง

สนามหน้าพลับพลา ถึงมีบันบาเตรียมวางเกวียนลากออกมาถึง
กันดังสนั่นไป” เห็นจะเป็นเพราะการเล่นโขนกลางแปลงอย่าง
เห็นจริงเห็นจังระหว่างพวกศิลปินวังหลวงกับศิลปินวังหน้าใน
คราวนั้น จึงมีคำล้อเล่นขานกันสืบมาจนบัดนี้ว่า ได้เกิดมีตัวโขน
รบกันจริงขึ้น ซึ่งตามธรรมดา กองทัพฝ่ายยักษ์ต้องสมมติเป็น
ฝ่ายแพ่ทุกคราวไป แต่เมื่อรบกันคราวนั้น พวกโขนวังหน้าไม่
ยอมแพ้ เล่ากันว่า รบจนถึงบาดเจ็บล้มตายกันไปข้างก็มี
แต่จะเป็นฝ่ายใดบาดเจ็บล้มตาย หรือบาดเจ็บล้มตายด้วยกัน
ทั้งสองข้าง หาปรากฏชัดในคำเล่าลือสืบมานั้นไม่ และนับแต่
เสร็จงานสมโภชพระอัฐิครั้งนั้นแล้ว ปรากฏว่าความบาดหมาง
ระหว่างวังหลวงกับวังหน้าก็มีขึ้น จนถึงแต่ละฝ่ายต่างเอาปืนขึ้น
บ้อมกำแพงพระราชวัง หันปากกระบอกเข้าหากัน เป็นที่เตรียม
สงครามกันอยู่ สมเด็จพระที่นั่งทั้งสองพระองค์^(๑) ต้องทรง
เป็นผู้ไกลเกลี่ย จึงต่างฝ่ายก็เลิกแล้วคิดเป็นปรกติกันต่อมา

สันนิษฐานตามเรื่องราวและเหตุการณ์ โขนกลางแปลง
เห็นจะมีแต่การยกทัพและการรบกันเป็นพื้น เพลงดนตรี
พิพากย์ก็ยังมีแต่หน้าพาทย์ บทก็ยังมีแต่คำพากย์กับคำเจรจา
เช่นเดียวกับโขนนั่งราว จะมีความแตกต่างกันก็แต่เล่นกลาง
สนาม แบบเล่นชกนาคดึกดำบรรพ์ในครั้งโบราณ

๑. สมเด็จพระที่นั่งสุทไธสวรรย์ และสมเด็จพระที่นั่งสุริยาศน์อมรินทร์
สมเด็จพระที่นั่งสุทไธสวรรย์ และสมเด็จพระที่นั่งสุริยาศน์อมรินทร์
สมเด็จพระที่นั่งสุทไธสวรรย์ และสมเด็จพระที่นั่งสุริยาศน์อมรินทร์
สมเด็จพระที่นั่งสุทไธสวรรย์ และสมเด็จพระที่นั่งสุริยาศน์อมรินทร์

(๒) โขนโรงนอก หรือ โขนนั่งราว

โขนโรงนอก นั้น พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้พระราชทานพระบรมราชาธิบายไว้ว่า เช่นที่เล่นกัน “ในงาน มหรสปทหลวง อย่างที่เคยมีในงานพระเมรุ หรืองานฉลองวัด เป็นต้น คือ ที่เรียกตามปากตลาดว่า โขนนั่งราว” โขนนั่งราวนี้ จัดแสดงบนโรงไม้มีเตียงสำหรับตัวนายโรงนั่ง มีราวพาดตาม ส่วนยาวของโรง ตรงหน้าฉากออกมามีช่องทางให้ผู้แสดงเดิน ได้รอบราว ตัวโรงมักมีหลังคา เมื่อตัวโขนแสดงบทของตน แล้วก็ไปนั่งประจำที่บนราว สมมติเป็นเตียงหรือที่นั่งประจำ ตำแหน่ง ไม่มีข้อร้อง มีแต่พากย์กับเจรจา บัฟพาทย์กับบรรเลง แต่เพลงหน้าพาทย์ เช่น กราวใน กราวนอก ลูกพาทย์และ ตระณิมิต เป็นต้น เพราะต้องบรรเลงเพลงหน้าพาทย์มาก ตาม ปกติจึงใช้บัฟพาทย์ ๒ วง วงหนึ่งตั้งหัวโรง วงหนึ่งตั้งท้ายโรง หรือตั้งทางซ้ายของโรงวงหนึ่ง ทางขวาของโรงวงหนึ่ง จึงเรียก บัฟพาทย์ ๒ วงนี้ว่า วงหัว วงท้าย หรือ วงซ้าย วงขวา

การแสดงโขนโรงนอก หรือ โขนนั่งราว นี้ ยังมีวิธีเพิ่มเติมออกไป เรียกว่า “โขนนอนโรง” ได้อีก คือ ในเวลาบ่าย ก่อนถึงวันแสดงวันหนึ่ง ก็ให้บัฟพาทย์ทั้ง ๒ วงโหมโรง ใน เวลาโหมโรงนั้น พวกโขนจะออกมากระทุ้งเสาตามจังหวะเพลง ที่กลางโรง จบโหมโรงแล้วก็แสดงตอนพิราพออกเที่ยวป่าจับ สัตว์กินเป็นอาหาร พระรามหลงเข้าสวนพวาทองของพิราพ เสรีจแสดงตอนนั้นแล้วก็หยุด พักนอนค้างคืนเฝ้าโรงนั้นอยู่คืน

หนึ่ง รุ่งขึ้นจึงแสดงตามเรื่องที่ได้จัดไว้ต่อไป ในตอนนั้นแหละ เรียกกันว่า โขนนอนโรง การแสดงในวันนอนโรงนี้ แต่โบราณจะเคยแสดงตอนอื่นกันมาบ้างหรืออย่างไร ยังไม่เคยพบหลักฐาน แต่เท่าที่ทราบมาว่าเคยเห็นแสดงกันแต่ตอนพิราพพบพระรามดังกล่าวนั้นเท่านั้น

(๓) โขนหน้าจอ

โขนหน้าจอ ก็คือ โขนที่เล่นตรงหน้าจอ ซึ่งแต่เดิมเขาจึงไว้สำหรับเล่นหนัง (ใหญ่) เมื่อพูดถึงจอหนัง มีเรื่องซึ่งเคยทราบมาว่า^(๑) ลักษณะ จอหนังแต่เดิมเขาใช้ผ้าขาวบางโปร่งชนิดหยาบเอามาเพลาะติดกันเข้าเป็นรูป ๔ เหลี่ยมเป็นแผ่นกลาง ส่วนตอนนอกออกมาใช้ผ้าดิบขาวเนื้อหนาเย็บติดรอบผ้าขาวผืนบาง และที่ตอนริมของผ้าดิบขาวแผ่นหนาใช้ผ้าแดงกับผ้าสีน้ำเงินเพลาะติดกันเป็นวงรอบนอก แล้วเอาเชือกตัดเป็นตอน ๆ ตามด้านยาว ๒ ด้าน สมมติเรียกว่า “หมวดพราหมณ์” สำหรับใช้ผูกยึดคร่าวบนคร่าวล่าง ขนาดของจอหนังตามธรรมดา ด้านยาว ๘ วา ๒ สอก มีเศษ แต่ยาวถึง ๔ วา และ ๑๑ วาก็มี ถ้าพื้นจอยาว ๘ วา ๒ สอก ใช้เสาข้างจอยาว ๓ วา ถ้าจอยาวมากกว่านั้น ก็ใช้เสายาวออกไปตามส่วน เสาจอขึ้นใช้ ๔ ต้น เเจาะที่ปลายเสาดำลงมาประมาณ ๑ สอก ติดลูกกรอกสำหรับใช้ชักกรอกขึ้นจอ และที่ปลายเสา ๔ ต้นนั้น ปักกำมัดหางนกยูง ขอดกำหางนกยูงก็ปักธงแดงบ้าง หรือธงช้างบ้าง

๑. ข้อความต่อไปนี้ เก็บความจากหนังสือละครธรรมเนียมต่าง ๆ ภาคที่ ๖

และนิยมนิยติระบายหน้าจอตกลงแต่ระดับประกากันตามแต่จะ
เห็นงาม ต่อมาภายหลังเมื่อใช้จนเป็นที่แสดงโจนแล้ว ก็นิยม
ทำเป็น “จอแขวะ” คือ เจาะที่ผาดิบทั้งสองข้างจอทำเป็นช่อง
ประตูเข้าออก แล้วทำเป็นรูปซุ้มประตูเช่นประตูเมืองทั้งสอง
ประตู ด้านหนึ่งของจอเขียนเป็นรูปปราสาทราชวัง สมมติเป็น
กรุงลงกา อีกด้านหนึ่งของจอเขียนเป็นค่ายพลับพลาของพระราม
แล้วตอนเบื้องบนเขียนรูปนางเมขลาถือแก้วด้านหนึ่ง รามสูร
ขว้างขวานด้านหนึ่ง เห็นเช่นนั้นไปเขียนรูปดวงพระอาทิตย์พระ
จันทร์อยู่ด้านละดวง ต่อมาได้ทำยกพื้นหน้าจอขึ้น ลาดกระดาน
ปูเสื่อ มีวลูกกรงล้อมรอบเป็นเขต กันคนดูมิให้ขึ้นไปกีด
เกะกะคนเล่น เวลาตอนบ่ายมักนิยมเล่น “หนังจับระบำหน้าจอ”
ครั้นภายหลังมีผู้คิดเอาคนแต่งตัวเป็นละครคนไปเล่นจับระบำ
ไปจนค่ำจึงเริ่มเล่นหนัง ต่อมาเมื่อผู้ปล่อยตัวโจนออกเล่นแทน
ตัวหนังบ้าง แล้วขีดหนังสลบไปบ้าง เรียกกันว่า “หนังติดตัว
โจน” ครั้นภายหลังก็เลยปล่อยตัวโจนเล่นไปแต่เย็นจนเลิก
ในกลางคืน ส่วนจอนั้นก็ตั้งไว้พอเป็นพิธีเท่านั้น

จะเป็นเพราะสะดวกดีหรืออย่างไรไม่ทราบ เมื่อความ
นิยมในเรื่องหนังใหญ่หมดไป เวลาเล่นโจนกลางแจ้งในกาล
ภายหลังนี้ ก็เลยสร้างโรงสำหรับเล่นโจนเป็นแบบจอเล่นหนัง
ใหญ่ไป ตกลงในสมัยหลังนี้เป็นอันว่าโจนได้แย่งเอาคำพากย์
คำเจรจาหน้าพาทย์ดนตรีตลอดจนจอของหนังไปหมด เลย
เรียกโจนที่เล่นหน้าจอหนังอย่างนี้ว่า “โจนหน้าจอ” เช่นโจน

ของกรมศิลปากรที่ทางราชการสั่งให้จัดไปเล่นในงานฉลองวันสหประชาชาติ ณ สนามเสือป่า เมื่อวันที่ ๒๔ ตุลาคม พ.ศ. ๒๔๙๑ และให้เล่นในงานฟื้นฟูประเพณีฉลองวันตรุษสงกรานต์ ณ ที่องสนามหลวง เมื่อวันที่ ๑๓, ๑๔ และ ๑๕ เมษายน พ.ศ. ๒๔๙๒ เป็นต้น [ดู — แผนผังโรงโขนหน้าจอ]

(๔) โขนโรงใน

ในระยะที่นิยมเล่น “หนังจับระบำหน้าจอ” ก็น่า “หนังติดตัวโขน” ก็น่า บางทีก็นำเอาละครคอนมาเล่นแทนระบำบ้าง แทนโขนบ้างสลับกันไป ด้วยเหตุนี้ ศิลปแห่งการเล่นหน้าจอหนัง จึงเริ่มคลุกคละปะปนกันขึ้นอีก และมีผู้นำเอาการแสดงโขนกับละครในเข้าผสมกัน การแสดงก็มีทั้งออกทำรำเต้น และมีพากย์มีเจรจาตามแบบโขน กับนำเพลงขับร้องและเพลงประกอบกิริยาอาการของคนตรีแบบละครในและมีระบำรำฟ้อนผสมเข้าด้วย เป็นการปรับปรุงให้วิวัฒนาการขึ้นอีก แต่โขนที่เอกชนเล่นกันภายนอกคงจะไม่สู้พิถีพิถันในความละเอียดละไมนัก คนพากย์คนเจรจาก็อาศัยความชำนาญชำนาญ และจดจำรู้เรื่องราวเกียรติยศอยู่แล้ว พากย์ไปและเจรจาไปอย่างกลอนสดด้วยปฏิภาณของตน การแสดงจึงมักเล่นกันไปตามสะดวกเป็นอย่างตลาด แต่ในขณะที่เดียวกันนั้น พวกโขนบรรดาที่ประจำอยู่ภายในราชสำนัก คงจะได้รับการทำนุบำรุง

และปรับปรุงบทบาททางตลอดจนเพลงขับร้องและดนตรีให้
ประณีตงดงามยิ่งขึ้นโดยลำดับมา ตั้งแต่สมัยที่นิยมนำเอาเรื่อง
รามเกียรติ์ไปแต่งขึ้นเป็นบทละครสำหรับเล่นละครใน เช่น
บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์สมเด็จพระเจ้ากรุง
ธนบุรี พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๑ และในรัชกาลที่ ๒ เป็นต้น
แสดงว่าวิธีการของโขนกับละครในได้คลุกคละปะปนกันมา
โดยลำดับตั้งแต่สมัยนั้นแล้ว ทั้งได้มีราชกวีในราชสำนัก
ช่วยปรับปรุงขัดเกลาและประพันธ์บทพากย์บทเจรจาให้ไพเราะ
สละสลวยขึ้นอีกด้วย คำพากย์และคำเจรจาบางตอน พระ
มหากษัตริย์ได้ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นด้วยพระองค์เองก็มี เช่น
พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงพระราชนิพนธ์
บทพากย์ตอน “นางลอย” ไว้อย่างไพเราะเพราะพริ้ง^๑ เป็นต้น
ศิลปแห่งการเล่นโขนภายในพระราชสำนักจึงไพเราะงดงามเป็น
อย่างยิ่ง และในภายหลังมาใช้แสดงในโรงอย่างแบบละคร
ใน จึงเลยเรียกกันว่า “โขนโรงใน” ดังจะเห็นได้จากบทเล่น
โขน ซึ่งพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อครั้งเสด็จ
ดำรงพระราชอิสริยยศเป็นสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช สยาม
มกุฎราชกุมาร ในรัชกาลที่ ๕ ได้ทรงพระราชนิพนธ์แก้ไขจาก
บทของเก่า แล้วทรงบรรจุคำพากย์คำเจรจาและเพลงหน้าพาทย์
ไว้ โปรดเกล้าฯ ให้พวก “โขนสมัครเล่น” นำออกแสดง

๑. ดู - ประชุมคำพากย์รามเกียรติ์ ภาค ๓

ในตอนปลายรัชกาลที่ ๕ และที่ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นใหม่ แล้วโปรดให้นำออกเล่นออกแสดงในรัชกาลที่ ๖ ก็หลายชุด โขนที่กรมศิลปากรนำออกแสดงเนื่องๆ ในสมัยนี้ ก็เป็นแบบโขนโรงในดังกล่าวนั้น หรือนำออกไปเล่นกลางแจ้งบนโรงหน้าจอเป็นบางครั้งบางคราวก็เล่นเป็นศิลปแบบโขนโรงใน

(๕) โขนฉาก

โขนฉากนี้ เข้าใจว่า เกิดขึ้นเมื่อราวรัชกาลที่ ๕ นี้เอง โดยมีผู้คิดสร้างฉากประกอบการแสดงโขนบนเวทีขึ้น คล้ายกับละครนอกดึกดำบรรพ์ และผู้แรกเริ่มดำริทำนั้น เข้าใจกันว่า สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ วิถีเล่นวิถีแสดงก็แบ่งฉากเล่นแบบเดียวกับละครนอกดึกดำบรรพ์ แต่วิถีแสดงเป็นแบบโขนโรงใน มีขับร้อง มีกระบวนรำ มีท่าเต้น มีหน้าพาทย์ตามแบบละครนอกในและโขนโรงใน การประดิษฐ์สร้างฉากขึ้นประกอบก็ให้เข้ากับเหตุการณ์และสถานที่ซึ่งสมมติไว้ในท้องเรื่อง ด้วยเหตุนี้ จึงเรียกศิลปแห่งการแสดงโขนชนิดนี้ว่า “โขนฉาก” โขนที่กรมศิลปากรเคยนำออกแสดงหลายตอนในระยะเวลาภายหลังสงครามโลกครั้งที่ ๒ นี้ เช่น ชุดไมยราพณ์สะกดทัพ, ชุดพราหมณ์, ชุดนาคบาท, ชุดนางลอย, ชุดศึกวิรุญจำบัง และชุดปราบกนกนาสูร เป็นต้น ก็อาจเรียกได้ว่าโขนฉาก เพราะได้แบ่งตอนและสร้างฉากขึ้นประกอบการแสดงด้วย

ถ้าพิจารณาตามที่กล่าวนี้ จะเห็นได้ว่า ศิลปแห่งการเล่น
 โขนได้วิวัฒนาการมาโดยลำดับ โขนที่เล่นกันในสมัยกรุงศรี
 อโยธยา ก็คงแตกต่างจากโขนที่เล่นกันในสมัยกรุงธนบุรีและ
 กรุงรัตนโกสินทร์ และแม้ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์นี้เอง โขน
 ที่นิยมเล่นกันในครั้งรัชกาลที่ ๑ ก็ย่อมแตกต่างจากที่เล่นกันใน
 รัชกาลที่ ๒ และโขนที่นิยมเล่นกันในรัชกาลที่ ๒ ก็ย่อมมีศิลป
 แตกต่างกันอย่างห่างไกลจากโขนที่โปรดเกล้าฯ ให้เล่นกันใน
 รัชกาลที่ ๖ แต่หลักสำคัญอันเป็นเครื่องสำแดงให้รู้ได้ว่า
 การเล่นการแสดงอย่างนี้เป็นโขนก็ยังคงมีอยู่ มิได้สูญหายไป
 ทั้งนี้จะเห็นได้ว่า เป็นวิวัฒนาการหรือเป็นความเจริญ
 ก้าวหน้าของศิลปประเภทนี้โดยแท้.

บทที่ ๕

ตำนานโขนหลวง

ผู้เล่นโขนแต่แรก

บุคคลที่นำมาฝึกหัดให้เล่นโขนของหลวงหรือโขนของราชการแต่เดิมนั้น มีเค้าเงื่อนอยู่ในกฎหมายเทียรบาล ตอนกล่าวด้วยการเล่นดึกดำบรรพ์ในพระราชพิธีอินทราภิเษก ดังกล่าวมาแล้วในบทที่ ๒ ตอนว่าด้วย “กำเนิดโขน” ปรากฏว่า ใช้พวก “เลกตำรวจ” เป็นตัวอสุร และใช้พวก “มหาดเล็ก” แต่งตัวเป็นเทพยดา สมเด็จพระบรมราชาธิราชที่ ๑ ทรงสนับทึบไว้ว่า “บางทีที่เกิดมี ‘กรมโขน’ ขึ้นจะมาแต่การเล่นดึกดำบรรพ์ในพระราชพิธีอินทราภิเษกนี้เอง โดยทำนองจะมีพระราชพิธีอื่นอันมีการเล่นแสดงตำนานเนื่องๆ จึงเป็นเหตุให้ฝึกหัดโขนหลวงขึ้นไว้สำหรับเล่นในการพระราชพิธี และเอามหาดเล็กหลวงมาหัดเป็นโขนตามแบบแผนซึ่งมีอยู่ในตำราพระราชพิธีอินทราภิเษก เพราะเป็นลูกผู้ดัดลาดเฉลียวฝึกหัดเข้าใจง่าย ใครได้เลือกก็ยินดีเสมอได้รับยกย่องอย่างหนึ่ง เพราะฉะนั้นจึงได้เป็นประเพณีสืบมาจนชั้นกรุงรัตนโกสินทร์นี้ ที่พวกโขนหลวงนับอยู่ในพวกผู้ดีที่เป็นมหาดเล็ก จนถึงมีบุตรหลานข้าราชการไปฝึกหัด เช่นเล่ากันมาว่า พระเจ้าเชียงใหม่กวาดโลธสสุริยวงศ์ ได้เคยเป็นตัวอินทรีจิต เมื่อเป็นมหาดเล็กหลวงอยู่ในรัชกาลที่ ๑ นั้น เป็นต้น ตามความที่กล่าวมานี้จะเห็นได้ว่า โขน

เป็นการเล่นของผู้ที่มีบรรดาศักดิ์เล่นในพระราชพิธี และชั้น
เดิมเป็นของผู้ชายเล่น”^(๓) “แต่ปรากฏในชั้นหลังมาว่ามีความ
นิยมเกิดขึ้นอีกอย่างหนึ่งว่า การฝึกหัดโขนนั้น ทำให้ชายหนุ่ม
ที่ได้ฝึกหัดคล่องแคล่วว่องไวในกระบวนร่าย เป็นประโยชน์
ไปจนถึงการต่อสู้ข้าศึก จึงพระราชทานอนุญาตให้เจ้านายและ
ขุนนางผู้ใหญ่ตลอดจนผู้ว่าราชการเมือง หัดโขนได้ไม่ห้าม
ปรามตั้งแต่แรก ด้วยเห็นเป็นประโยชน์แก่ราชการแผ่นดิน
เพราะฉะนั้น เจ้านายและข้าราชการผู้ใหญ่แต่ก่อน ใครมีสม
พลบ่าวไพร่มาก จึงหัดโขนขึ้นสำหรับประดับเกียรติ”^(๓) เมื่อ
ความนิยมมีดังกล่าวนั้น ต่อมาบรรดาเจ้านายและข้าราชการผู้ใหญ่
จึงได้คัดเลือกพวก “ลูกหมู่” ให้หัดเล่นโขนขึ้นในสำนักของ
ตนหลายรายด้วยกัน

อธิบายลูกหมู่

พวกลูกหมู่ คือ คนจำพวกหนึ่งขึ้นอยู่ในสังกัดกรมต่างๆ
ในครั้งก่อน บุคคลจำพวกนี้มีขึ้นเนื่องจากวิธีควบคุมทหารตาม
แบบโบราณ ซึ่งจัดแบ่งการปกครองท้องที่ออก “เป็นอย่าง
มณฑล คือ มณฑลราชธานี และหัวเมืองเอก หัวเมืองโท
หัวเมืองตรี เมืองหนึ่งนับเสมอมณฑลหนึ่ง คนอยู่ในมณฑล
ไหน สังกัดเข้ากองมณฑลนั้น ในมณฑลหนึ่งๆ เช่น มณฑล
ราชธานี จัดการควบคุมเป็นกรมๆ กรมใหญ่บ้าง กรมเล็กบ้าง

๓. ตำนานเรื่องตะกอนอิเหนา ฉบับดพมพท โรงพิมพ์ไทย ถนนรอมเมือง

มีเจ้ากรม ปลัดกรม สมุหบัญชีบังคับบัญชาชั้นในกระทรวง
เสนาบดี หรือในเจ้านายผู้ใหญ่ที่เรียกว่าเจ้าต่างกรม กรมแบ่ง
ออกเป็นหมวด หมวดแบ่งออกเป็นหมู่ มีเจ้าหมวดนายหมู่
ควบคุม คนในหมวดหมู่กรมไหน ถ้ามีลูกโทษขึ้น ต้องรับราชการ
ในหมวดหมู่กรมนั้นเรียกว่า 'ลูกหมู่' ถ้าลูกหมู่ผู้หญิงไปได้
คนในกรมใดเป็นพ่อมีลูกออกมา ยังมีวิธีที่จะตัดสินเอาเจ้าหมู่
เจ้ากรมยัดยาว ปรากฏอยู่ในกฎหมาย (เก่า) เป็นอันมาก^(๓)
ทหารโดยมากคงมีหน้าที่อย่างเราเรียกว่า ทหารราบ ในเวลานี้
แต่ครั้งนั้น โดยปรกติก็ปล่อยให้ทำมาหากินไม่ผิดกับราษฎร
สามัญ ต่อเวลามีราชการจึงเรียกมารับราชการ^(๒) คงจะเป็น
เพราะในกาลต่อมาเป็นเวลาว่างศึกสงคราม เสนาบดีหรือเจ้า
นายผู้สูงศักดิ์ จึงให้คัดเอาพวกลูกหมู่ในสังกัดของตนไปฝึกหัด
งานต่าง ๆ แยกไปตามสาขาที่เห็นว่าควรจัดให้หัดกันขึ้นไว้ใน
สังกัดของตน ครั้นพระราชทานอนุญาตให้หัดโขนกันขึ้นได้
เสนาบดีหรือเจ้านายบางท่านที่พอใจจะให้มีโขนขึ้นในสำนักของ
ตน ก็ให้คัดเอาลูกหมู่บางพวกมาหัดโขนขึ้นไว้ และนอกจาก
คัดเอาพวกลูกหมู่แล้ว ต่อมาท่านเจ้าของโขนแต่ละโรงก็คงจะ

๑. ดู - พระไอยการบานแผนก ในประมวลกฎหมายรัชกาลที่ ๓ พิมพ์
ตามฉบับหลวงตรา ๓ ดวง ของมหาวิทยาลัยวิชาธรรมศาสตร์และ
การเมือง

๒. อธิบายพระราชพงศาวดาร ฉบับพระราชหัตถเลขา ฉบับพิมพ์
ที่โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร พ.ศ. ๒๔๘๓ เล่ม ๓ น. ๕๓๕

ได้เลือกคัดเอาบรรดาลูกหลานของพวกข้าในกรมบ้าง พวกลูกหลานของผู้ฟังใบบุญบ้าง พวกลูกทาสบ้าง มาหัดโขนขึ้น แม่พวกที่พ่อเป็นโขนอยู่ในสังกัดของเจ้าหมวตนายหมู่สังกัดกรมใด เมื่อมีลูกออกมา ก็เอามาหัดโขนตามพ่อไปด้วย และพวกที่พ่อเป็นโขน แม่เป็นละครคน ก็เรียกลูกที่เกิดขึ้นว่า “ลูกหมู่” ดังที่ยังมีเรียกคนบางคนบางจำพวกว่า “ลูกหมู่” มาจนในบัดนี้ก็มีคำที่เรียกว่า “ลูกหมู่” จึงมีความหมายย่ำที่มาหมายถึงคนหลายจำพวกที่สืบต่อเป็นลูกหลานของพวกที่กล่าวถึงในประเภทหลัง ๆ เหล่านี้ด้วย แต่พวกลูกหมู่กับทาสนั้น ความจริงแต่เดิมหมายถึงคน ๆ ละครพวก

โขนและละครคนผู้ชาย

เนื่องจากการที่พระมหากษัตริย์โปรดพระราชทานอนุญาตให้เจ้านายขุนนางหัดโขนไว้ในสำนักของตนได้นั้น ก็คงโปรดให้หัดไว้ได้แต่โขนผู้ชายตามประเพณีเดิม เพราะโขนเป็นศิลปะซึ่งใช้ผู้ชายแสดง ตลอดถึงละครคนของเอกชนก็ต้องมีแต่ละครคนผู้ชาย ส่วนละครคนผู้หญิงนั้นจะมีได้แต่ของพระมหากษัตริย์ แม้เจ้านายผู้สูงศักดิ์ ก็ห้ามมีละครคนผู้หญิงไม่ เพราะเป็นราชประเพณีมีมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา และยังมีถือปฏิบัติกันเคร่งครัดตลอดมาจนในกรุงรัตนโกสินทร์นี้ มีประกาศพระราชปรารภในการเก็บภาษีการเล่นละครคน โขน หุ่นหนัง งิ้ว มอญรำเพลงและการเล่นทุกอย่าง เมื่อปีระกาเบญจศก พ.ศ. ๒๔๐๔ ในรัชกาลที่ ๔ ขอนำแต่พระราชปรารภเบื้องต้นมาเขียนข้อความที่กล่าวนั้น ดังต่อไปนี้ :-

ประกาศรัชกาลที่ ๔

เรื่องเก็บภาษี โชนละคอนและการเล่นอื่น ๆ ^(๑)

๑ ด้วย เจ้าพระยานิกรบดินทรมหินทรมหากัลยาณมิตร
ที่สมหมายก รับพระบรมราชโองการใส่เกล้า ๆ ตามทรงพระราช
ดำริห์แลมีพระราชโองการสั่งว่า การเล่นละคร ในบ้าน ในเมือง
ประเทศสยามนี้ แต่ก่อนแต่ครั้งกรุงเทพทวารวดีศรีอยุธยา
มหานครเก่า มาจนถึงแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้า
นภาลัย ก็มีอย่างธรรมเนียมอยู่ว่า ละครซึ่งเล่นเป็นแต่ผู้หญิง
ทั้งโรงไม่มีผู้ชายปนเล่นนั้น จะมีเล่นได้ก็แต่ในพระบรมมหา
ราชวัง แลพระบวรราชวัง ที่เรียกว่าวังหลวงวังหน้า เท่านั้น ละคร
ในนั้นเป็นของในหลวงบ้าง เป็นละครของเจ้าฟ้าและพระองค์
เจ้าซึ่งเป็นพระเจ้าลูกเธอฝ่ายในบ้าง นอกจากพระบรมมหา
ราชวังและพระบวรราชวังที่เรียกว่าวังหลวงวังหน้านั้นไปแล้ว
ไม่มีในวังเจ้าแลบ้านขุนนางแห่งใดแห่งหนึ่งเลย เพราะเกรง
จะปรากฏว่าเป็นมักใหญ่ใฝ่สูงหาผู้หญิงงาม ๆ มากเกินวาสนา
ไป ดูประหนึ่งเป็นอันขัดขวางทางการพระราชประสงค์ละครใน
หลวง ด้วยในก่อน ๆ นั้น ละครผู้หญิงในหลวงก็ยอมให้แต่ส่วน
คนที่มิใช่บุตรขุนนางมีบรรดาศักดิ์ จัดแต่คนที่ควรจะออกกรา

๑. คัดจากสมุดไทยดำ จดหมายเหตุ ร. ๔ เล่มที่ ๖๔ นายยม บัณฑิตยารักษ์
หอสมุดแห่งชาติ
เอชเฟอคนให้มา

โรงละครให้คนทั้งปวงดูได้ สมมติว่าใช้เจ้าจอมอยู่งานพระสนม ซึ่งเป็นสตรีมัตระกุล ด้วยเหตุนี้ ในหลวงจึงต้องให้เสาะ สืบหาแลให้มีผู้ส่อเสียดแนะนำให้ไปจับไปเก็บหญิงงาม ๆ มา แต่ราษฎรในที่ต่าง ๆ ทั้งในกรุงและหัวเมือง จัดหาเก็บบุตร ราษฎรและขุนเณรหมั้นน้อยก็ไม่พอ จึงให้บุตรข้าราชการใน ตำแหน่งซึ่งเป็นเจ้าจอมอยู่งานพระสนมแต่งเข้าปละมเล่นบ้าง ก็มี เพราะเหตุนี้ราษฎรที่มีบุตรหญิงงาม ๆ ไม่อยากจะให้ต้อง ขังต้องติดอยู่ในพระราชวังต้องร่อนรนเสือกไสให้มีผู้เป็นเจ้า ของเสียก็มี บางพวกก็ส่อนเร้นหลบหลีกหนีกลัวจะมีผู้ส่อ เสียด บางพวกให้บุตรหญิงหยอดยาให้จักษุป่วยเสียบ้าง ทำเป็นแผลอาชาลัดทำให้เบื่อยไม่รู้หายกลายเป็นมเร็งเสีย บ้าง แกล้งให้บุตรทำมารยาว่าเป็นง่อยเปลี้ยเสียจริตเสียบ้าง ต่าง ๆ การที่เป็นอย่างนี้ เราท่านทั้งปวงก็ยอมได้ยินผู้ใหญ่ เล่าๆ สืบๆ มา เพราะฉะนั้นเจ้านายต่างกรมเลยไม่ได้ตั้งกรม แลข้าราชการทั้งปวงแต่ก่อนก็เกรงพระราชอาญาแลพระราช ดำริห้ไม่มีใครหัดสอนละครผู้หญิงได้ ถึงจะเล่นก็มีแต่ผู้ชาย ถ้าจะมีผู้หญิงเข้าปละมอยู่บ้างก็มีแต่นางเอนางรองคนหนึ่งสอง คนปละมเล่นไปกับผู้ชายเป็นพน พรางกำบังความไม่ให้ใคร รู้ ถึงเมื่อในแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกย์ ละครผู้หญิงก็มีแต่ในพระบรมมหาราชวังแห่งเดียว ในพระบวร ราชวังท่านทรงแต่โขน เก็บบุตรข้าราชการผู้ชายทั้งสิ้นไม่มี ผู้หญิงปนแต่สักคนหนึ่ง

ครั้นเมื่อพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาไลย ได้
อุปราชภิเศกเป็นกรมพระราชวังบวรในปลายแผ่นดินนั้น ได้
ทรงจัดหัตถ์ครผู้หญิงเล็กๆ ขึ้นบ้าง ยังไม่ทันจะได้ครบโรง
พอสิ้นแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกย์ ก็ได้
เสด็จเถลิงถวัลยราชสมบัติบรมราชาภิเศก ครั้นได้เสด็จอยู่ใน
พระบรมมหาราชวังแล้ว จึงทรงหัตถ์ครอึเหนาโรงใหญ่ขึ้นเล่น
สืบๆ ลงมา แลเล่นเรื่องต่างๆ เป็นละครในบ้าง ละครนอกบ้าง
แลในแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาไลยนั้น
ภายหลังในพระบวรราชวังก็ได้ทรงหัตถ์ครผู้หญิงขึ้น แล้วทรง
หัตถ์ผู้หญิงขึ้นด้วย การก็เป็นที่เลื่องลือมาจนทุกวันนี้ ว่าการเล่น
ละครหลวงในแผ่นดินนั้นเป็นการด้นัก สรรพเครื่องเล่นแล
อย่างเล่นแลพระราชนิพนธ์เป็นดีที่สุดทุกอย่างหาที่จะเปรียบ
มิได้ดังทราบสืบๆ มา

ครั้นเมื่อแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว
นั้น พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระราชดำริห์
ว่าการทรงละครเป็นประมาทสุฐาน ไม่เป็นคุณแก่การบำเพ็ญ
พระราชกุศลและราชการแผ่นดิน จึงให้เลิกการเล่นละครเสีย
ไม่ทรงสืบมาในแผ่นดินนั้น ละครข้างในเป็นของในหลวงไม่มี
มีบ้างก็แต่ของเจ้าจอมข้างในลักลอบเล่น ครั้นในหลวงทราบ
แล้วทรงขัดเคืองการก็เป็นอันเลิกไป จึงมีพวกละครแขกหัตถ์
ครผู้หญิงขึ้น นายโรงเป็นผู้ชาย นางเป็นผู้หญิงมีบ้าง นางที่
ที่บางพวกอยากจะหัตถ์ครผู้หญิงก็หัตถ์เป็นละครแขกทั้งโรงบ้าง

ภายหลังต่อ ๆ มาข้าราชการผู้ใหญ่ผู้น้อยก็ลอบหัดลครผู้หญิง
เล่นเรื่องต่าง ๆ ขันหลายรายหลายโรง แต่ว่าหัดเล่นอยู่กับบ้าน
ไม่ได้ไปเล่นออกโรงงานหางานช่วยเอิกเกริกซึ่งเป็นเหตุให้
เลื่องกา^๕อองนัก เป็นแต่ลักเล่นซ่อนในพวกพ้องที่ชอบพอกัน
ปิดความไม่ให้พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทราบ

ครั้นเมื่อสิ้นแผ่นดินนั้นแล้ว พระบาทสมเด็จพระจอม
เกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จเถลิงถวัลยราชสมบัติบรมราชาภิเศก ครั้น
ก็มีพระราชอภัยยศจะใคร่ทรงปฏิบัติตามพระบรมราชกุศล
วัตรแห่งพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว จะไม่ให้มีลคร
หลวงในพระราชวังตามแบบอย่างนั้น แต่พระราชวงษานุวงศ์และ
ข้าราชการฝ่ายหน้าฝ่ายในเป็นอันมากกราบบังคมทูลพระกรุณาว่า
ในแผ่นดินเก่า ๆ ในกรุงพระมหานครเทพทวารวดีศรีอยุธยา
สืบมาจนถึงแผ่นดินในกรุงธนบุรี แลแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระ
พุทธยอดฟ้าจุฬาโลกย์ พระพุทธเลิศหล้านภาไลย ก็เคย
มีลครข้างในไว้สำหรับพระบรมมหาราชวัง เมื่อแขกเมืองต่าง
ประเทศเข้ามาเฝ้าทูลละอองธุลีพระบาท ก็ได้มีลครข้างในให้ดู
เป็นพระเกียรติยศ เมื่อมีงานสมโภชพระนครฤๅพระอาราม
ฤๅฉลองพระพุทธรูปพระสถูปเจดีย์เป็นการพระราชกุศลก็ดี
เมื่อได้ช้างสำคัญมาก็ดี ก็เคยมีลครข้างในเป็นการฉลองแล
สมโภชทำขวัญ ลครข้างในเป็นของสำหรับกันกับข้างเฝ้า ใน
แผ่นดินพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวไม่มีข้างเฝ้ากัน
เกลือกจะเป็นด้วยไม่มีลครข้างในกระมัง ขอพระราชทานให้

ฝึกหัดจัดใหม่ขึ้นไว้ตามธรรมเนียม จึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ สั่งว่า เมื่อเห็นชอบเห็นควรอย่างนั้นแล้ว ให้ท้าวนางแลเจ้าจอมแก้วแก่ข้างในที่เคยเป็นละครมาแต่ก่อนนั้น หัดบุตรหลานข้าราชการที่บิดามารดาเล่ายาตพามาถวายตัวไว้ในพระบรมมหาราชวังนั้น ขึ้นเล่นตามได้ตามมีเถิด แต่ห้ามอย่าให้ไปเที่ยวเก็บเที่ยวจับบุตรหลานข้าราชการแลราษฎรที่บิดามารดาญาติพี่น้องไม่ได้ยินดียอมพร้อมใจให้ถวายตัว จนการจะเป็นเหตุให้บิดามารดาญาติของหญิงที่ต้องเก็บได้ความเดือดร้อนได้เลยเป็นอันขาดทีเดียว ด้วยพระราชโองการดำรัสดังนี้ ครั้นหญิงในโรงละครหลวงข้างในจะเป็นคนซึ่งต้องเก็บมาโดยพลการก็ไม่มีแต่สักคนหนึ่ง แล้วมีพระบรมราชโองการดำรัสเหนือเกล้าฯ สั่งว่า ถึงหัดละครหลวงข้างในขึ้นแล้วก็ดี ละครผู้หญิงของเจ้าตั้งกรมแล้วเจ้ายังไม่ได้ตั้งกรม แลข้าราชการผู้ใหญ่ผู้น้อยที่หัดไว้แต่ก่อนๆ ก็ดี จะหัดขึ้นใหม่ก็ดี ก็ให้หัดให้เล่นเถิดไม่ห้ามปราม อย่าต้องปิดบังดังก่อนนั้นเลย

เจ้าพระยาศรีสุริยวงษ์สมันตพงษ์พิสุทธมหาบุรุษรัตนอมที่สมุหพระกระลาโหม จึงกราบบังคมทูลพระกรุณาว่า ซึ่งทรงพระมหากรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ท่านทั้งหลายทั้งปวงหัดละครผู้หญิงนั้นชอบด้วยเกล้าฯ แล้ว ด้วยผู้หญิงทำการหนักไม่ได้ จึงมีธรรมเนียมไม่ได้สักหมายหมู่ไว้ข้าราชการแผ่นดิน ถึงเมื่อจะทำมาหากินการหนักๆ ใหญ่ๆ ก็ทำไม่ได้ เมื่อได้ช่องหากินด้วยการร้องการรำเป็นการเบาที่สมควรอยู่แล้ว ครั้นให้ผู้ชาย

เป็นคนพ้องคนรำ ก็มักโอ้โง่งกริดกรายไปใช้ไม่ได้ราชการ
เมื่อมีละครผู้หญิงได้ทุกแห่งตามชอบใจคนแล้ว ผู้ชายจะไม่ได้
หลบหลีกเป็นคนพ้องคนรำเสีย จะได้คงหมูรับราชการต่างๆ
เลห์ดีเป็นทหารแลเป็นช่างการงานอื่นๆ ที่เป็นประโยชน์แก่
แผ่นดิน จึงทรงพระราชานุมัติดำรัสว่าชอบแล้ว ให้หมาย
ประกาศตามคำท่านเจ้าพระยาศรีสุริยวงษกราบบังคมทูลพระ
กรุณานั้นเถิด

คำประกาศนั้นก็ให้หมายไปแต่เดือนหกปีจอฉศก^(๓) นั้น
แล้ว ทุกวันนี้ข้าราชการผู้ใหญ่ผู้น้อยในกรุงเทพฯ แลหัวเมือง
ก็พากันหัดละครผู้หญิงขึ้นเล่นสมทบ ๒ - ๓ โรง เป็นโรงใหญ่
บ้าง แต่งแต่นายโรงนางเอกไปสมทบเล่นเป็นละครกุ่มบันนั้นบ้าง
ทราบอยู่ทั่วกันทั้งสน ครั้นเมื่อเดือนอ้าย ปีมเสงนพศก มีการ
สมโภชพระไสย พระแสน ณ ประทุมวัน มีพระบรมราชโองการ
ดำรัสเหนือเกล้าฯ แสดงการเก่าแก่ข้าราชการว่า ละครเล่น
เรื่องรามเกียรติ์เรื่องอุณรุทนั้น เป็นเรื่องปางนารายณ์ พระบาท
สมเด็จพระเจ้าแผ่นดินแต่ครั้งกรุงเทพทวารวดีศรีอยุธยาหามา
นครเก่า ทรงหัดทรงเล่นละครข้างในสำหรับแผ่นดินสืบๆ มา
แต่ละครเรื่องอิเหนานั้นเป็นละครของเจ้าฟ้าแลพระองค์เจ้า ซึ่ง
เป็นพระเจ้าลูกเธอฝ่ายใน หัดเล่นมีมาแต่โบราณ ในพระบาท
สมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกย์ ในต้นแผ่นดินก็โปรดให้หัด
ละครข้างในเล่นเรื่องรามเกียรติ์ เรื่องอุณรุทตามแบบอย่างแต่

ก่อน แล้วโปรดให้คัดลอกเรื่องอิเหนาและเรื่องอื่นๆ เล่นบ้าง
ต่อภายหลัง ครั้นในแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้าน
ภาไลย แต่ต้นก็ได้ทรงคัดลอกเรื่องอิเหนาและเรื่องอื่นๆ เล่น
ก่อน ภายหลังทรงพระดำริห์ว่า ลครเรื่องรามเกียรติ์เป็นเรื่องปาง
นารายณ์ พระเจ้าแผ่นดินเคยทรงสืบมาทุกๆ พระองค์ ถึงไม่สื
โปรดก็ควรจะต้องเล่นอย่าให้เสื่อมเสียราชประเพณีวงษ์ จึงทรง
พระราชนิพนธ์ดัดแปลงแต่งเรื่องรามเกียรติ์ใหม่ ให้คัดลอก
ข้างในเล่นเรื่องรามเกียรติ์ไว้สำหรับพระบรมมหาราชวัง ก็เพราะ
ได้ทรงฟังพระดำริห์ในพระบาทสมเด็จพระบรมชนกนารถแต่
ก่อนแล้วทรงรกรกขึ้นได้ดังนี้ จึงทรงคัดลอกเล่นเรื่องรามเกียรติ์
ตามแบบอย่างพระเจ้าแผ่นดินแต่ก่อนสืบๆ มา เพื่อจะรักษา
พระเกียรติยศว่า ลครเรื่องปางนารายณ์เป็นลครหลวง

อนึ่ง ก็ทราบได้ฝ่ายล่องชลพระบาทอยู่แล้ว ว่าลครผู้หญิง
ท่านเจ้าพระยาศรีสุริยวงษ์แต่ก่อนก็คัดเล่นเรื่องอิเหนาและ
เรื่องอื่นๆ ลางทีก็เล่นเรื่องรามเกียรติ์บ้าง จึงมีพระบรมราช
โองการดำรัสถามข้าราชการที่เฝ้าอยู่ในเวลานั้นว่า ทุกวันนี้
ทั้งในกรุงแลหัวเมือง ลครผู้หญิงเล่นเรื่องรามเกียรติ์นั้นจะมีอยู่
สักกี่โรง ข้าราชการบางคนก็กราบบังคมทูลพระกรุณาประจบ
ให้ถูกตามพระกระแสว่า ลครเล่นเรื่องรามเกียรติ์ไม่มีไม่เห็น
ผู้ใดเล่นหาไม่ได้ ครั้นมาเดือนสามปีมเมียสัมฤทธิ์ศักราช (๓) เกิด
ความที่กรุงเก่า เพราะคนตีกันที่วัดใหม่ปากคลองสระบัว

เพราะมีละครผู้หญิงโรงใหญ่ในการสพพระพิทักษ์เทพธานี ทราบ
แล้วว่าละครผู้หญิงที่ขึ้นไปเล่น ณ กรุงเก่าเมื่อสพพระพิทักษ์
เทพธานีนั้น เล่นเรื่องรามเกียรติ์ก็ย่อมรู้อยู่ด้วยกัน ไม่มีใคร
กราบบังคมทูลพระกรุณาตามจริง แกล้งกราบบังคมทูลให้ถูก
ตามพระกระแส จึงด่ารัสเหนือเกล้า ๆ ว่าละครเรื่องรามเกียรติ์
เรื่องอิเหนา เรื่องอนรรทศ แต่ก่อนจำเพาะมีเล่นได้แต่งาน
หลวง เป็นของต้องห้ามเหมือนอย่าง นรมาต งาม้าง เรว
กระวาน รง คืบก พริกไทย แลเล่นชนไก่ นก ปลา การพนัน
ต่าง ๆ ซอฝั้น ขายฝั้น กิณฝั้น ซึ่งเป็นของต้องห้ามสำหรับ
แผ่นดินสืบมา..... (๓)

การที่ท่านผู้ใดจะมีโจนและละคอนผู้ขายอยู่ในสำนักของ
ตน จึงไม่เป็นของต้องห้ามตามราชประเพณีดังกล่าวมานี้ ปรากฏ
ว่าเจ้านายหลายองค์และขุนนางหลายท่าน ต่างก็ให้หัดโจนขึ้น
ไว้ในสำนักของตน เช่น โจนของกรมพิพิธ ฯ โจนของกรม
พิทักษ์ ฯ โจนของกรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ โจนของเจ้าพระยา
บดินทรเดชา และ โจนของเจ้าพระยานคร (น้อย) เป็นต้น
เมื่อมีโจนเกิดขึ้นหลายโรงหลายขณะด้วยกัน แต่ละโรงแต่ละ
คณะก็คงจะประกวดประชันกันอยู่ ศิลปแห่งการเล่นโจนใน
สมัยโน้นจึงเจริญแพร่หลาย แต่บางโรงบางคณะก็คงจะพลิก
แปลงศิลปไปตามความต้องการของผู้หาผู้ดู จึงเป็นเหตุให้

โขนบางสำนักก็มีศิลป์เป็นตลาดไป ทั้งเป็นเหตุให้ศิลปินในการเล่นโขนของบางโรงแตกต่างกันไปบ้าง ถึงกระนั้น ความนิยมโขนก็คงยังมีอยู่แพร่หลาย

เหตุที่ความนิยมโขนเสื่อม

แต่การที่เป็นเหตุให้ความนิยมศิลป์ของโขนเปลี่ยนแปลงไปนั้น เข้าใจว่าเนื่องมาจากเหตุ ๒ ประการเป็นอันน้อย คือ มาในชั้นหลัง เจ้าของโรงไปเก็บเอาคนจำพวกลูกหมู่และลูกทาสตั้งกล่าวข้างต้นนั้นมาหัดเป็นโขนขึ้น แม้จะปรากฏว่าได้ให้กำเนิดแก่ศิลปินฝีมือดีมีขึ้นบ้าง แต่คนทั้งหลายก็ข่มเพ่งมองฐานะของศิลปินไปในทางต่ำเกียรติ ช้าหัวหน้าคณะหรือเจ้าของโรงบางราย ก็พอใจนำพวกโขนในสำนักของตนไปเที่ยวเล่นรับจ้างเล่นในงานศพและในงานที่ไม่เป็นเกียรติ โดยมุ่งหวังแต่รายได้และสิ่งตอบแทนบางประการ มิได้คำนึงถึงมาตรฐานของศิลป์และเกียรติของศิลปิน ความนิยมยกย่องโขนที่เคยมีมาก็เสื่อมคลายลง ไม่เหมือนความรู้สึกในสมัยก่อนครั้งยังมีแต่โขนหลวง ซึ่งคัดเอาพวกมหาเด็กละมาหัด ตั้งขึ้นประการหนึ่ง อีกประการหนึ่ง เนื่องแต่ความเปลี่ยนแปลงสำคัญครั้งรัชกาลที่ ๔ เมื่อทรงแหวกราชประเพณีโบราณ โปรดพระราชทานอนุญาตให้พระราชวงศานุวงศ์และข้าราชการผู้ใหญ่ผู้น้อยมีละคอนผู้หญิงได้ ไม่ทรงรังเกียจ โดยทรงพระราชปรารภว่า “มีละคอนด้วยกันหลายรายดี บ้านเมืองจะได้ครึกครื้น จะได้

เป็นเกียรติยศแก่แผ่นดิน” ทั้งนี้เป็นพระราชดำริด้วยพระปรีชาญาณเพื่อความเจริญก้าวหน้าแก่ศิลปทางละคอนและแก่ประเทศชาติโดยแท้ แต่มีผลกระทบต่อความเป็นไปของศิลปทางโขนในสำนักของเจ้านายขุนนางและข้าราชการ เพราะปรากฏว่าเจ้าสำนักต่าง ๆ พวกนี้เปลี่ยนแปลงเพศของศิลปินไปเป็นอันมาก ผู้ที่มีโขนและละคอนผู้ชายอยู่แต่ก่อน ก็เปลี่ยนให้หัดละคอนผู้หญิงขึ้นใหม่ ถึงพวกละคอนผู้ชายที่เคยเล่นกันมาแต่พวกผู้ชายล้วน ๆ ก็เปลี่ยนไปเล่นผสมโรงกับละคอนผู้หญิง ตลอดจนเจ้าสำนักที่มีมโหรีผู้หญิงมาแต่ก่อน ก็เปลี่ยนแปลงให้หัดเป็นละคอนผู้หญิงกันขึ้นด้วย เมื่อความนิยมหันเหไปดังนี้ เจ้าสำนักที่เคยฝึกหัดทำนุบำรุงโขนไว้ก็เปลี่ยนแปลงหรือบางรายก็เลิกโขนเปลี่ยนเป็นฝึกหัดละคอนผู้หญิงเสียเลยที่ได้วก็มี เว้นเสียแต่ในบางสำนักซึ่งยังนิยมศิลปแบบโขนทั้งยังมีครูบาอาจารย์และศิลปินโขนอยู่ ก็รักษาไว้สืบต่อมา โขนในสำนักของเจ้านายขุนนางและเอกชนจึงมีอันเป็นไปดังกล่าวมา คงตั้งตัวเป็นหลักฐานยังยืนอยู่ได้ แต่โขนของหลวงซึ่งพระมหากษัตริย์ทรงอุปถัมภ์ทำนุบำรุงไว้เป็นส่วนราชูปโภคและได้โปรดให้รวมคนตั้งขึ้นเป็นกรมเรียกว่า “กรมโขน” ก็ย่อมจะรักษาแบบแผนของศิลปอันดีและเจริญก้าวหน้าอยู่ได้ตลอดสมัยที่พระมหากษัตริย์ทรงโปรด และทรงว่างพระราชภาระพอที่จะทรงสละพระราชกรณียกิจอย่างอื่นมาทรงตรวจตราปรับปรุง เช่นในสมัยรัชกาลที่ ๒ และรัชกาลที่ ๖ ถ้าในรัชกาลใดพระมหากษัตริย์ไม่โปรด เช่นในรัชกาลที่ ๓

ก็โปรดให้เลิกเสีย และในสมัยที่พระมหากษัตริย์ทรงมีพระราช
ภารกิจอย่างอื่นอยู่มาก เช่นในรัชกาลที่ ๕ ก็ทรงมอบให้เจ้านาย
หรือข้าราชการผู้ใหญ่ช่วยดูแลรักษาต่างพระเนตรพระกรรณ
รวมทั้งกรมที่เกี่ยวกับเครื่องนุ่งห่มบันเทิงใจอื่นๆหลายกรมเช่น
กรมหุ่น กรมหกละเมนรำโคม กรมปี่พาทย์ และกรมมหรสพ

กรมมหรสพ

แต่ศิลปซึ่งเป็นเครื่องนุ่งห่มบันเทิงใจของหลวง ที่เรียกวามหรสพนั้น ในสมัยก่อนจะมีการเล่นอย่างใดบ้าง และกรมมหรสพเดิมจะมีหน้าที่ในการเล่นการแสดงอย่างไรบ้าง ยังไม่สามารถทราบได้ชัด ตามข้อที่เขียนกันว่า มหรสพ หรือมหรสพบ้างก็มี มโหรีสพบ้างก็มี ท่านผู้รู้ให้อธิบายว่า เป็นการเขียนตามหลักอักษรวิธานามิพว่า “มโหรีจว” ซึ่งทมิฬเขียนเพี้ยนมาจากคำ “มโหตุสว” ในภาษาสันสกฤต และ “มหุสฺสว” ในภาษาบาลี (เพราะในภาษาทมิฬไม่มีอักษร ศ. ข. และ ส. จึงใช้ จ. แทน) แต่ความหมายของคำนี้ในภาษาทมิฬคงหมายถึงการรื่นเริงยิ่ง อย่างในภาษาสันสกฤตและบาลีนั้นเอง คือหมายถึงการเล่นเต้นรำทั้งปวง เพราะการเล่นรื่นเริงสนุกสนานต่างๆ เป็นลักษณะสำคัญของมหรสพ เช่นที่กล่าวในพระราชพงศาวดารว่า “ศักราช ๘๒๐ ขาลศก (พ.ศ. ๒๐๐๑) เล่นการมหรสพฉลองพระ” และว่า “ศักราช ๘๔๔ ขาลศก (พ.ศ. ๒๐๒๕) ท่านให้เล่นการมหรสพ ๑๕ วันฉลองพระศรีรัตนมหาธาตุ” เล่น

มหรสพอะไรกันตั้ง ๑๕ วัน ไม่ทราบรายละเอียด บางทีการ
เล่นอะไรที่จะเป็นการให้รื่นเริงสนุกสนานกันได้ก็นับเป็นมหรสพ
ทั้งนั้น เช่นที่กล่าวไว้ใน “โคลงทวาทศมาส” ว่า

๑ รุดตราฐ ^๒ ร ^๒ เท ^๒ ล ^๒ น	มหรสพ
ทุก ^๒ ท ^๒ ว ^๒ ห ^๒ ญ ^๒ ิง ^๒ ข ^๒ าย ^๒ พ ^๒ วง	พวกพ้อง
ส ^๒ วน ^๒ เส ^๒ ียง ^๒ ล ^๒ ำ ^๒ เน ^๒ ียง ^๒ จ ^๒ บ	เจียรโลก
ส ^๒ แล ^๒ น ^๒ ส ^๒ น ^๒ ก ^๒ ถ ^๒ ว ^๒ น ^๒ ท ^๒ ้อง	ทว ^๒ เม ^๒ ื่อง ^๒ ๗

เคยพบในกฎหมายที่ยืบบาลก็กล่าวถึงเล่นมหรสพ ๑๕ วันเหมือน
กัน แม้ในภายหลังมานี้ ก็ยังนิยมม้างานกันตั้ง ๕ วัน ๕ คืนบ้าง
๗ วัน ๗ คืนบ้าง ๕ วัน ๕ คืนบ้าง ๓ วัน ๓ คืนบ้าง

แต่ในระยะเวลาสมัยหนึ่ง ไทยเราอาจนำเอาคำนี้มาใช้ใน
ความหมายที่กว้าง รวมเอาการเล่นรื่นเริงทั่วไปก็ได้ และใน
สมัยหนึ่งเราอาจนำมาใช้ในความหมายที่แคบเข้า โดยหมายถึง
แต่การเล่นบางอย่างบางประเภทก็อาจเป็นได้ ด้วยเหตุนี้
จึงปรากฏมีชื่อกรมเกี่ยวกับการเล่นการแสดงเป็นเครื่องรื่นเริง
บันเทิงใจของหลวงแยกออกเป็นกรมต่าง ๆ หลายกรม เช่น
กรมโขน กรมหุ่น กรมหอคะเมนรำโคม กรมปี่พาทย์และ
กรมมหรสพ บางทีกรมมหรสพในสมัยหนึ่งอาจมีหน้าที่เกี่ยว
กับการเล่นเบ็ดเตล็ด เช่น โหม่งครุ่ม คลาตีไม้ ระเบ็ง กระอัว
แทงควาย เป็นต้น ไม่เกี่ยวกับการเล่นโขน เล่นหุ่น และ
หอคะเมนรำโคม แต่กิจการในกรมเหล่านั้น ในสมัยก่อนๆ
มา คงจะหลวมๆ มิได้วางระเบียบไว้เป็นตำเป็นสัน สุดแต่

จะมีงานราชการเกิดขึ้น เจ้ากรมก็รวบรวมคนไปปฏิบัติราชการ เป็นครั้งเป็นคราว เวลาไม่มีราชการก็ปล่อยให้ไปทำมาหากิน ตามลำพัง เป็นแต่ให้มีข้อสังกัดไว้ เจ้ากรมการเล่นهل่านก็มีหน้าที่เพียงผู้ถือบัญชี หรืออย่างนี้ก็เรียกตัวมาฝึกฝนกันบ้าง เป็นครั้งคราว เพราะมิได้มีงานการเล่นกันเสมอไป เคยได้ยิน มาว่า ในสมัยรัชกาลที่ ๕ นี้เอง บรรดาโขนหลวงที่มีอยู่ก็มิได้มาทำงานเป็นประจำ ใครเล่นเป็นตัวอะไรประจำโรง ทางการก็จ่ายหัวโขนเรียกกันว่าศีรษะครูให้เป็นประจำตัวไปบูชาและเก็บรักษาไว้ที่บ้านเรือนของตน ถ้าชำรุดเสียหายก็ซ่อมแซมเอง เวลาเรียกตัวมาเล่นโขน ผู้นั้นก็เชิญหัวโขนประจำตัวของตน มาด้วย แม้เมื่อโอนกิจการศิลปประเภทนี้จากสำนักพระราชวัง มาอยู่ในสังกัดของกรมศิลปากร ตอนแรก ๆ เมื่อราว ๑๓-๑๔ ปี มาแล้ว พวกศิลปินโขนก็มิได้มาประจำทำงานทุกวัน ให้มาฝึกซ้อม เฉพาะในวันพฤหัสบดี ในวันอื่น ๆ ก็คงปล่อยให้อยู่บ้าน ต่อเมื่อเวลาจะมีงานการแสดงจึงเรียกตัวมาฝึกซ้อมและร่วมแสดงในงานนั้น ๆ หมดงานแล้วก็ปล่อยให้ไปอยู่บ้านตามเดิม เว้นแต่พัสดุข้าวของเครื่องใช้ เช่น หัวโขน มิได้มอบให้ไปเก็บรักษาไว้เช่นแต่ก่อน

โขนของเจ้านายบางตำหนัก

นอกจากโขนของหลวงแล้ว โขนของเจ้านายที่มีชื่อเสียง ในสมัยก่อน ซึ่งมีครูบาอาจารย์ฝึกสอนสืบเนื่องกันมา เป็นเหตุ

ให้รักษาแบบแผนศิลปทางนี้ไว้ได้ ก็มีอยู่หลายสำนัก ขอนำมากล่าวถึงในที่นี้เพียง ๒ สำนัก คือ :-

๑. โขนของกรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ คือ พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้โปรดให้ฝึกหัดกันไว้เมื่อครั้งเสด็จดำรงพระยศเป็นพระเจ้าลูกยาเธอในรัชกาลที่ ๒ มีศิลปินเอกที่มชอเสี่ยงโด่งดัง คือ ครูเกษ พระราม แต่เมื่อเสด็จเถลิงราชย์เป็นพระมหากษัตริย์ในรัชกาลที่ ๓ แล้ว ก็โปรดให้เลิกโขนทั้งของหลวงและโขนข้าหลวงเดิมนั้นเสียด้วย แต่โขนข้าหลวงเดิมของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวนั้นได้ตกไปอยู่กับพระองค์เจ้าลักขณานุคุณ พระเจ้าลูกยาเธอในรัชกาลที่ ๓ เล่ากันว่า เดิมได้โปรดให้เล่นโขนตามประเพณีเก่าอยู่ก่อนภายหลังจึงโปรดให้ครูเกษ พระราม หัดละคอนขึ้นโรงหนึ่ง ครูเกษ พระราม ผู้นี้ได้เป็นครูครอบโขนละคอนทั้งละคอนหลวงและละคอนเชลยศักดิ์ในรัชกาลที่ ๔ เกือบทั้งเมือง มีตำราไหว้ครูและครอบโขนละคอนของครูเกษอยู่ในหอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร ซึ่งข้าพเจ้าได้รวบรวมชำระและตีพิมพ์เป็นเล่มแล้ว เมื่อ พ.ศ. ๒๔๕๔

๒. โขนของกรมพระพิทักษ์เทเวศร์ (ต้นสกุล กุญชร) ทรงมีโขนมาตั้งแต่เมื่อยังดำรงพระยศเป็นกรมหมื่นในรัชกาลที่ ๓ แต่ได้โปรดให้หัดขึ้นทั้งโขนและละคอน เมื่อกรมพระพิทักษ์เทเวศร์สิ้นพระชนม์แล้ว พระองค์เจ้าสิงหนาทราชดรุณี ฤๅษี ผู้เป็นพระโอรส ได้ทรงควบคุมเป็นสมบัติของตระกูลสืบ

มา และพระองค์เจ้าสิงหนาทราชครูคฤหัสถ์นั้น นอกจากทรง
บัญชาการกรมม้าสืบต่อจากพระบิดามาแต่ในรัชกาลที่ ๔ แล้ว
ได้ทรงมีหน้าที่ว่าการกรมมหรสพและกรมหุ่นของหลวงอยู่ด้วย
โฉนดในสำนักนี้ปรากฏว่าได้ตัวครูบาอาจารย์ฝีมือดี ๆ ไปจาก
พวกโฉนดของวังหลวงบ้าง เช่น ครูคุ้ม พระราม^(๑) กับครูแผน
หนุมาน^(๒) และได้ไปจากพวกโฉนดวังหน้าบ้าง เช่น ครูคง
ทศกรรฐ์ เป็นต้น ครูเหล่านี้และครูอื่น ๆ ต่างได้ฝึกหัดศิษย์
ให้เป็นศิลปินรับช่วงศิลปโฉนดสืบต่อกันมา ครั้นพระองค์เจ้า
สิงหนาทราชครูคฤหัสถ์สิ้นพระชนม์ลงเมื่อ พ.ศ. ๒๔๒๓ ใน
รัชกาลที่ ๕ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว จึง
โปรดให้ท่านเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (ม. ร. ว. หลาน
กฤษร) เมื่อครั้งเป็นเจ้าหมื่นสรรเพชญ์ภักดี ได้ว่าการกรม
มหรสพและกรมหุ่นทั้งสองนั้นสืบต่อมา ภายหลัง ร.ศ. ๑๑๒
(พ.ศ. ๒๔๓๖) ก็โปรดให้ว่าการกรมโฉนด กรมรำโคม และ
กรมบัพพาทย์อีก ๓ กรมด้วย ท่านเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์
นอกจากจะได้ครอบครองโฉนดละคอนและดนตรีบัพพาทย์ของ
ตระกูลที่เป็นมรดกตกทอดมาเป็นส่วนของท่านเองแล้ว ยังได้
มีหน้าที่ควบคุมดูแลบังคับบัญชากรมต่าง ๆ ของราชการทั้ง ๕
กรมดังกล่าวมานั้น มาจนตลอดสมัยรัชกาลที่ ๕ เป็นอันว่ากรม
เกี่ยวกับศิลปชนิดที่เรียกว่า Fugitive Arts ทั้งหมดอยู่ในความ

๑. ว่า เป็นครูพระยานัฏกานฤกษ์ (ทองดี สุวรรณการต)

๒. ว่า เป็นครูพระพาดนกันจนกร (เพิ่ม สุครุฑวง)

ควบคุมบังคับบัญชาของท่านเจ้าพระยาเทเวศร์ ๆ แต่คงจะมี
เจ้ากรมแต่ละกรมช่วยท่านปกครองดูแลเสมอเป็นผู้ช่วยอยู่อีก
ชั้นหนึ่ง เพราะปรากฏว่า พระมหากษัตริย์ (เลื่อม กรมสุต) เมื่อ
ครั้งยังมีบรรดาศักดิ์เป็นหลวงในราชทินนามนั้น เป็นเจ้ากรม
มหรศพมาแต่ พ.ศ. ๒๔๓๖ และอยู่ต่อมาจนเมื่อเริ่มรัชกาลที่ ๖
ได้เลื่อนบรรดาศักดิ์ขึ้นเป็นพระ นอกราชการ^(๓) ศิลปington
โชนละครในสำนักหลายท่าน ปรากฏเป็นผู้มีฝีมือและมีชื่อ
เสียงได้เป็นครูบาอาจารย์ฝึกหัดศิลปทางโชนละครและดนตรี
ปี่พาทย์สืบต่อมาในกรมมหรสพสมัยรัชกาลที่ ๖

โชนสมัครเล่น

แต่เมื่อตอนปลายรัชกาลที่ ๕ นั้น พระบาทสมเด็จพระ
มงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อครั้งดำรงพระราชอิสริยยศเป็นสมเด็จพระ
บรมโอรสาธิราช สยามมกุฎราชกุมาร ซึ่งเรียกกันเป็นสามัญ
ในสมัยนั้นว่า สมเด็จพระบรม หรือ พระบรม เสด็จประทับอยู่
ณ พระราชวังสราญรมย์ ทรงมีนักปี่พาทย์ฝีมือดีประจำวงส่วน
พระองค์อยู่ผู้หนึ่ง คือ นายแปลก ประสานศัพท์ ซึ่งพระบาท
สมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวโปรดพระราชทานสัญญาบัตร

๓. ดู - ประวัติ ในจดหมายเหตุเรื่องเสด็จประพาสคันในรัชกาลที่ ๕
ฉบับพิมพ์โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร ปี พ.ศ. ๒๔๗๖

ให้เป็น ขุนประธานดุริยศัพท์ เมื่อวันที่ ๑ มกราคม พ.ศ. ๒๔๕๒ ในงานเฉลิมพระชนมพรรษาสมเด็จพระบรมราชินีนาถ และพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าฯ ซึ่งได้จัดให้มีขึ้น ณ วังสราญรมย์ในปีนั้น ขุนประธานดุริยศัพท์ ผู้ซึ่งต่อมาได้เป็นพระยาในราชทินนามเดิม และเป็นเจ้ากรมปี่พาทย์หลวงในรัชกาลที่ ๖ เป็นผู้ที่มีศรัทธาฝักใฝ่มาจนทุกวันนี้หลายท่าน แต่ในที่นี้ประสงค์จะกล่าวถึงความเป็นไปของศิลปและศิลป์ใน โขนโดยเฉพาะ จึงจดเว้นเรื่องราวทางดนตรีปี่พาทย์และละคอนเสีย นอกจากมีความจำเป็นบางประการที่เกี่ยวพันกัน จึงจะนำมา กล่าวถึงตามโอกาส

ในระบอบที่ประทับอยู่ ณ พระราชวังสราญรมย์นี้ ได้โปรดให้หัตมหาดเล็กขึ้นเล่นโขนตามแบบแผนที่เป็นมาแต่โบราณ โดยโปรดให้ยืมครูโขนผู้มีฝีมือดีมาจากร้าน ท่านเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ เท่าที่ทราบ ๓ คน คือ ๑. ขุนระบำภาษา (ทองใบ สุวรรณภารต) ซึ่งต่อมาในรัชกาลที่ ๖ ได้เลื่อนบรรดาศักดิ์โดยลำดับ จนเป็นพระยาพรหมภักดี เป็นครุรักษ์ ๒. ขุนนัฏกานุรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต) ซึ่งภายหลังได้เป็นพระยาในราชทินนามนั้น เป็นครุพระกับครุนาง และ ๓. ขุนพ้านกันจันทร (เพิ่ม สุครีวกะ) ซึ่งภายหลังได้เป็นพระยาในราชทินนามนั้น^(๑) เป็นครูลิง โขนที่โปรดให้ฝึกหัดขึ้นนมชอ (คณะ) ว่า “โขนสมัครเล่น” เพราะผู้ที่ฝึกหัดเป็นโขนคณะนี้

๑. ต่อมาเมื่อ พ.ศ. ๒๔๕๘ โปรดพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็น พระด็ก
ดำรงพรประจ

ล้วนเป็นลูกเจ้านายขุนนางและมหาเถรเล็กในสมเด็จพระบรม
 โอรสาธิราช เข้าฝึกหัดกันด้วยสมัครใจตามพระราชประสงค์
 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ก็ทรงปรับปรุงบทและ
 ทรวงควบคุมฝึกซ้อมด้วยพระองค์เอง โขนสมัครเล่นโรงนี้จึง
 ปรากฏชื่อเสียงว่าเล่นได้ดี และเคยนำออกเล่นในงานสำคัญ
 เมื่อปลายรัชกาลที่ ๕ นั้นหลายครั้ง เช่น คราวหนึ่งได้ไปแสดง
 ช่วยงานเปิดโรงเรียนนายร้อย (ทหารบก) ชั้นมัธยม เมื่อ
 วันเสาร์ที่ ๒๕ ธันวาคม ร.ศ. ๑๒๘ (พ.ศ. ๒๔๕๒) ได้ตีพิมพ์
 สูจิบัตรบอกรายนามตัวโขนกับบทร้องและคำพากย์คำเจรจา
 “มีคำอธิบาย” พิมพ์ไว้ในเบื้องต้นว่า

“โขนโรงนี้ เรียกนามว่า โขนสมัครเล่น เพราะผู้เล่นโดย
 ความสมัครเองไม่ใช่ถูกกะเกณฑ์หรือเห็นแก่สินจ้าง มีความประสงค์
 แต่จะให้ผู้ที่คุ้นเคยชอบพอกันและที่เป็นคนชั้นเดียวกัน มีความรื่นเริง
 และเพื่อจะได้ไม่หลงลืมว่า ศิลปวิทยาการเล่นเต็นรำไม่จำเป็นจะต้องเป็น
 ของฝรั่งจึงจะดี ของโบราณของไทยเรามีอยู่ ไม่ควรจะให้เสื่อมสูญ
 ไปเสีย โขนโรงนี้ได้เคยเล่นแต่ที่พระราชวังสราญรมย์เป็นพื้น แต่ครั้ง
 เห็นว่าผู้ที่เป็นนักเรียนนายร้อยก็เป็นคนชั้นเดียวกัน และเป็นที่ทวงอยู่ว่า
 จะเป็นกำลังของชาติเราต่อไป พวกโขนจึงมีความเต็มใจมาช่วยงาน
 เพื่อให้เป็นการครึกครื้น ถ้าแม้ว่าผู้ที่รู้สึกว่ามันสนุก และแลเห็นอยู่ว่าการ
 เล่นอย่างไทยแท้ก็ยังเป็นสิ่งสมควรอยู่แล้ว ผู้ที่ออกหน้าพักหน้าแรงเล่นให้
 ดึกก็รู้สึกว่าจะได้รับความพอใจยิ่งกว่าได้สินจ้างอย่างใด ๆ ทั้งสิ้น ในหมู่
 ผู้ที่เป็นตัวโขน มีหม่อมเจ้าและบุตรข้าราชการ คือ:—

๑. หม่อมเจ้าชัชวลิต^(๓) (พระ) ในพระเจ้าน้องยาเธอ กรมหมื่น
พรหมวรานุรักษ์^(๒)
๒. หม่อมเจ้าแววจักร^(๓) (พระ) ในพระเจ้าวรวงศ์เธอกรมหมื่นอนุพงษ์
จักรพรรดิ
๓. หม่อมราชวงศ์ โป๊ะ^(๔) (พิเภก) ในพระวรวงศ์เธอ กรมหมื่น
ปราบปรบักษ์
๔. หม่อมราชวงศ์มานพ^(๕) (เขน) ในหม่อมเจ้าทัศนภาส
๕. หม่อมหลวงเฟื้อ^(๖) (พระอรุณ) บุตรพระยาประสิทธิ์ศุภการ
(ม.ร.ว. ลม้าย)
๖. หม่อมหลวงพันธ์^(๗) (พระลักษมณ์) บุตรพระยาประสิทธิ์ศุภการ
(ม.ร.ว. ลม้าย)
๗. หม่อมหลวงอร่า^(๘) (องคต) บุตรหม่อมอมรวงศ์วิจิตร (ม.ร.ว. ปฐม)
๘. นายคล้าย^(๘) (หนูมาน) บุตรเจ้าพระยาสุรพันธ์พิสุทธิ์ (เทศ)

-
๑. หม่อมเจ้าชัชวลิต เกษมรัตน์
 ๒. พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหลวงพรหมวรานุรักษ์ ต้นสกุลเกษมรัตน์
 ๓. หม่อมเจ้าแววจักร จักรพันธ์
 ๔. พระยาชาติเดชอุดม (ม.ร.ว. โป๊ะ มาดากุด)
 ๕. นายขรรค์ หัมแพร (ม.ร.ว. มานพ เกษมรัตน์)
 ๖. พลเอก เจ้าพระยารามราฆพ (ม.ต. เฟื้อ พึ่งบุญ)
 ๗. พลตรี พระยานิรุทธเทวา (ม.ต. พัน พึ่งบุญ)
 ๘. พระยานเรนทรราชา (ม.ต. อร่า คเนจร)
 ๘. หลวงวิสุทธิศรี (คล้าย บุนนาค)

๙. นายพราว^(๓๐) (เชน) บุตรเจ้าพระยาศรีธรรมมาธิราช (เวก)
 ๑๐. นายเจ็ด^(๓๑) (ลิงเล็ก) บุตรนายพลตรี พระยาไกรเพชรรัตน์
 สงคราม (แฉ่)
 ๑๑. นายสุนทร^(๓๒) (เสนายักษ์) บุตรพระยาศรีสุนทรโวหาร^(๓๓)
 ๑๒. นายประณีต^(๓๔) (รามสูร ตัวรบ) บุตรพระยาประชาภิจักรจักร
 (แฉ่ม)
 ๑๓. นายประสทธิ^(๓๕) (เสนายักษ์) บุตรพระยาประชาภิจักรจักร
 (แฉ่ม)
 ๑๔. นายประเสริฐ^(๓๖) (นาง) บุตรพระยาประชาภิจักรจักร (แฉ่ม)
 ๑๕. นายประคิน^(๓๗) (เชน) บุตรพระยาประชาภิจักรจักร (แฉ่ม)
 ๑๖. นายฮุด^(๓๘) (ลิบแปดมงกุฏ) บุตรพระยารัตนโกษา (เล็ก)
 ๑๗. นายสมบุญ^(๓๙) (เชน) บุตรพระยาศิรินครเทพสัมพันธุ์

-
๓๐. จมื่นทรงสุริกิจ (พราว บุณยรัตพันธุ์)
 ๓๑. นายเจ็ด บุนนาค
 ๓๒. พระสุนทรวาจนา (สุนทร ลำดกษณ์)
 ๓๓. พระยาศรีภรปรีชา (กมต ลำดกษณ์)
 ๓๔. จมื่นเทพสิรินทรร (ประณีต บุนนาค)
 ๓๕. เจ้าแก้วนประกอบการ (ประสิทธิ์ บุนนาค)
 ๓๖. นายสุดจำตอง (ประเสริฐ บุนนาค)
 ๓๗. นายประคิน^๒ บุนนาค
 ๓๘. พระยาศุริยธำรง (ฮุด สุนทรวิฑู)
 ๓๙. พระสุนทรราชการ (สมบุญ ศิรินคร)

๑๘. นายโก^(๒๐) (อินทวิชิต) บุตรพระอรรคการประสิทธิ์^(๒๓)
 ๑๙. นายไช^(๒๒) (จำเริญ) บุตรหลวงธรรการกำจัด (เทียม)
 ๒๐. นายเล็ก^(๒๓) (สืบแปดมงกุฏ) บุตรนายพันตรี หลวงสรสิทธิ-
 ยานการ

๒๑. นายโชน^(๒๔) (สืบแปดมงกุฏ) บุตรนายสรรพวิไชย (เชน)

๒๒. นายทองแสง^(๒๕) (นาง) บุตรขุนัญญากานุกัษ^(๒๖)

“นอกจากผู้กล่าวนามมาแล้วนี้ เป็นบุตรพลเรือนมีหลักฐานและ
 ได้ถวายตัวเป็นมหาดเล็กอยู่ในสมเด็จพะบรมโอรสาธิราชมกุฎราช-
 กุมารทุกคน

“ในที่สุดนี้ พวกโชนถือโอกาสเพื่อแสดงให้เห็นปรากฏว่าที่เล่นได้
 ถึงเพียงนี้ ก็เพราะอาศัยความฝึกสอนของครูซึ่งนับว่ามีวิชาอย่างดีที่สุด
 ในสมัยนี้ กล่าวคือ ขุนระบำภาษา (ครูยักษ์) ๑ ขุนัญญากานุกัษ
 (ครูพระและนาง) ๑ ขุนพำนักันจนิกร (ครูวนร) ๑ จึงควรขอใบ
 ทำนทาง ๓ นี้”

๒๐. พระยาอุดมราชภักดี (โก สุจริตกุล)

๒๑. เจ้าพระยาสุธรรมมนตรี (ปถม สุจริตกุล)

๒๒. พระยาราชอักษร (ไช อัครวิชัย)

๒๓. หมื่นทรงพดหาญ (เล็ก สุเรนทรานนท์)

๒๔. นายโชน บุนนาค

๒๕. หลวงไพจิตรนิเทศการ (ทองแดง สุวรรณภารต)

๒๖. พระยานัญญากานุกัษ (ทองดี สุวรรณภารต)

บทที่ ๖

ตำนานโขนหลวง (ต่อ)

ศิลปโขนคราวเจริญ

เมื่อพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จเถลิง
ถวัลยราชสมบัติในปลาย พ.ศ. ๒๔๕๓ แล้ว ต่อมามีข้ากี้โปรด
ให้ตั้งกรมมหรสพขึ้น บางทีในชั้นแรกจะโปรดให้ย้ายพระ
มกุศวานกิจ (เลื่อม ภมรสุต) เจ้ากรมมหรสพเดิมมาด้วย
เพราะมีอ้างถึงว่าเป็นเจ้ากรมมหรสพในตอนต้นรัชกาล ให้เป็น
ผู้ควบคุมอยู่ก่อน แล้วต่อมาจึงโปรดให้หลวงสิทธินายเวร
(น้อยศิลป์) ข้าหลวงเดิม เป็นผู้ควบคุมต่อมา และโปรด
ให้รับโอนกรมต่างๆ ที่เกี่ยวกับการมหรสพ มาขึ้นอยู่ในกรม
มหรสพที่โปรดให้ตั้งขึ้นใหม่นี้ ปรากฏในร่างหนังสือฉบับหนึ่ง
(ไม่มีวันที่ แต่เป็นเดือน) เมษายน ร.ศ. ๑๓๐ (พ.ศ. ๒๔๕๔)
ถึงเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ มีความว่า “เห็นว่าราชการใน
ส่วนกรมโขนและพิณพาทย์มหาดเล็ก ซึ่งอยู่ในปกครองของ
เจ้าพระยาเทเวศร์ ควรยกไปอยู่ในกรมมหรสพ ซึ่งให้
หลวงสิทธินายเวรเป็นผู้ควบคุม ด้วยเหตุที่คิดเห็นดังนี้
จึงได้สั่งให้หลวงสิทธินายเวรเตรียมการที่จะรับราชการในกรม
โขนและพิณพาทย์มารวมเสียในกรมมหรสพ” ส่วนครูโขน
ทั้ง ๓ ท่าน คือ ขุนระบ้าภาษา ขุนนัฎกานรฤกษ์ และขุนพ้านัก

นักรบ เมื่อแรกโอนมาก็โปรดเกล้า ฯ ให้มีตำแหน่งเป็น “ผู้กำกับกองทหารกระบี่” สังกัดกรมโขน ขึ้นต่อกรมมหรสพ โขนหลวงในรัชกาลที่ ๖ จึงมีอยู่เป็น ๒ พวก คือ โขนสมัครง่าย ซึ่งเป็นข้าหลวงเดิมดังกล่าวถึงมาแล้วพวกหนึ่ง กับโขนในกรมมหรสพ ซึ่งโปรดให้ตั้งขึ้นใหม่นอกพวกหนึ่ง แต่ “โขนสมัครง่าย” ข้าหลวงเดิมนั้น เมื่อพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จเถลิงถวัลยราชสมบัติแล้ว ทรงมีหน้าที่ราชการประจำตัว จะมารวมกันเล่นโขนบ้างก็ต่อบางครั้งบางคราว และบรรดา “โขนสมัครง่าย” เหล่านั้น นอกจากได้ชื่อว่าเป็นผู้ส่งเสริมศิลปด้านนี้ด้วยกำลังกายกำลังใจให้เจริญก้าวหน้าในยุคนั้นแล้ว ต่อมาก็ปรากฏว่า หลายท่านรับราชการดีมีความดีความชอบ ได้เลื่อนตำแหน่งและบรรดาศักดิ์สูงขึ้นโดยลำดับ เป็นกำลังสำคัญแก่ราชการในสมัยนั้นและในกาลต่อมาเป็นอย่างมาก

ภายหลังที่หลวงสิทธิไชยเวรได้รับโอนกรมโขนและพิณพาทย์มหาดเล็ก มาอยู่ในความควบคุมของกรมมหรสพได้ประมาณ ๔ เดือน ก็โปรดให้เลื่อนบรรดาศักดิ์หลวงสิทธิไชยเวรขึ้นเป็นพระยาวิสุกรรมศิลป์ประสิทธิ์ เมื่อวันที่ ๒๔ สิงหาคม พ.ศ. ๒๔๕๔ และโปรดเกล้า ฯ ให้เป็นจางวางกรมโยธาวังในคราวเดียวกับที่โปรดเกล้า ฯ ให้เลื่อนบรรดาศักดิ์หลวงเดชไชยเวร (จันทร์ จิตรกร) เป็นพระยาอนุศาสน์จิตรกร จางวางกรมช่างมหาดเล็ก แต่พระยาวิสุกรรมศิลป์ประสิทธิ์ยังคงมีหน้าที่ควบคุมมหรสพอยู่ด้วย (ท่านเจ้าคุณวิสุกรรมศิลป์ประสิทธิ์

กรุณาเอาไว้ฟังเมื่อวันที่ ๓๑ พฤษภาคม พ.ศ. ๒๕๕๓ ว่า) เมื่อโปรดให้รับโอนกรมโขนและกรมบ่พาทย์มาหัดเล็กมาจากท่านเจ้าพระยาเทเวศร์ฯ นั้น โปรดให้ทำรายการสิ่งของเครื่องใช้ทุกอย่าง เช่น เครื่องบ่พาทย์ เครื่องโขนละครคน ตลอดจนตัวหนังใหญ่ จักรับัญชีไว้ แล้วให้ท่านเจ้าพระยาเทเวศร์ฯ ตีราคาสิ่งของเหล่านั้น แล้วโปรดเกล้าฯ ให้ใช้เงินเป็นค่าสิ่งของเหล่านั้นทั้งหมดตอบแทนแก่ท่านเจ้าพระยาเทเวศร์ฯ มิได้โปรดให้รับโอนเอามาเปล่าๆ ส่วนผู้คนที่โอนมาก็โปรดเกล้าฯ แต่งตั้งให้มีตำแหน่งหน้าที่ในราชการ ซึ่งต่อมาผู้ที่ปฏิบัติราชการคือเป็นที่โปรดปรานพอพระราชหฤทัย ก็โปรดพระราชทานยศบรรดาศักดิ์ให้เป็นขุนนางไปตาม ๆ กัน^(๓)

ในระยะนี้ได้โปรดเกล้าฯ ให้เรียกกรมบ่พาทย์ว่ากรมบ่พาทย์หลวง เข้าใจว่าเพื่อให้ต่างกับกรมบ่พาทย์มาหัดเล็กหรือกรมมาหัดเล็กบ่พาทย์ซึ่งมีอยู่กต่างหาก และโปรดเกล้าฯ ให้

๑. ได้ตรวจดูเพิ่มเรื่องหนังสือราชการต่าง ๆ ซึ่งกรมเลขาธิการคณะรัฐมนตรีนำไปฝากไว้แก่กรมศิลปากร ได้พบเพิ่มเรื่อง “เบ็ดเสร็จกรมมหรสพ” ก็ดีใจ ด้วยคิดว่าจะได้ความรู้เรื่องราวเกี่ยวกับการตั้งและกิจการของกรมมหรสพในรัชกาลที่ ๖ แต่แล้วก็ผิดหวังเป็นอย่างยิ่ง เพราะมีแต่เปลือกเพิ่ม ไม่ทราบว่าใครคัดเอาเรื่องข้างในไปเสียตั้งแต่เมื่อไร ได้ติดต่อสอบถามเจ้าหน้าที่ ก็ได้รับทราบว่าหายมาอย่างหนึ่งแต่คงเจตนาใน เรื่องราวที่เขียนนั้นอาศัยสอบถามความทรงจำจากปากคำของบางท่าน จึงอาจผิดพลาดได้มาก

เรียกกรมโขนว่า กรมโขนหลวง ซึ่งบางทีจะมีพระราชประสงค์ให้เห็นว่าศิลปของหลวงที่ได้ทรงทำนุบำรุงขึ้นเป็นทางราชการ เป็นของหลวง เช่นเดียวกับหน่วยงานบางอย่างของอังกฤษ ที่นิยมมีคำ Royal นำหน้า จึงเป็นอันแตกต่างจากโขนเชลยศักดิ์ของเอกชนที่มีอยู่ในสมัยนั้น ท่านเจ้าคุณวิสุกรรมศิลป์ประสิทธิ์ภณูญาเล่าให้ทราบถึงอำนาจหน้าที่เมื่อท่านควบคุมกรมมหรสพในสมัยของท่านว่า การควบคุมดูแลงานในกรมมหรสพของท่าน ถ้าจะกล่าวอย่างเดิวนักเพียงแต่ในนาม เพราะในการจัดการเล่นการแสดง พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวก็โปรดทรงเอง ในการพระราชทานความดีความชอบ เช่นพระราชทานเหรียญ พระราชทานตรา และยศถาบรรดาศักดิ์ ก็โปรดเกล้าฯ โดยตรง กิจการก็เป็นไปโดยเรียบร้อยด้วยดี ไม่มีอะไรเป็นข้อยุ่งยาก ท่านเองจึงมีหน้าที่โดยตรงไปในงานช่าง งานก่อสร้าง เช่นสร้างเครื่องปั้นพาทย์ประดับข้างชุด “ม.ว.” เป็นต้น

ต่อมาอีกราว ๒ ปีได้โปรดให้โอนกรมช่างมหาดเล็กไปสังกัดในกรมมหรสพอีก และเปลี่ยนตัวผู้บัญชาการใหม่ปรากฏในสำเนาหนังสือของกรมราชเลขาธิการ ลงวันที่ ๒๐ กุมภาพันธ์ พ.ศ. ๒๔๕๖ ถึงพระยาบุรุษรัตนราชพัลลภ แทนอธิบดีกรมมหาดเล็ก มีความตอนหนึ่งว่า “ด้วยเหตุว่ากรมช่างมหาดเล็กในเวลานี้สมควรไปสมทบขึ้นในกรมมหรสพ และให้พระยาประสิทธิ์ศุภการเป็นผู้บัญชาการกรมมหรสพ” พระยาประสิทธิ์ศุภการผู้ขึ้นคือ พลเอกเจ้าพระยารามราฆพ (ม.ล. เพ็ญ พงบุญ)

กรรมมหรสพในเวลานั้นจึงเป็นกรรมใหญ่ เสมอด้วยทบวงการเมืองอื่น ๆ ที่มีความสำคัญในราชการ เพราะรวมเอา (๑) กรรมโขนหลวง มีพระยานัฏกานฤกษ์ เป็นเจ้ากรม (๒) กรรมปี่พาทย์หลวง มีพระยาประสานดุริยศัพท์ เป็นเจ้ากรม (๓) กรรมช่างมหาดเล็ก มีพระยาอนุศาสน์จิตรกร เป็นเจ้ากรม และ (๔) ต่อมารวมเอากองเครื่องสายฝรั่งหลวงมาขึ้นอีกกองหนึ่ง รวมเป็นกรรมมหรสพ แต่กองเครื่องสายฝรั่งหลวงนี้ โดยเหตุที่ยังมิได้ตั้งขึ้นเป็นกรม จึงมีผู้บังคับบัญชาเป็นปลัดกรม ครั้งแรกพระนนทพิทยพิลาศ (เอวัน วาระศิริ) ซึ่งต่อมาเปลี่ยนบรรดาศักดิ์เป็นพระประดิษฐ์ไพเราะ แล้วภายหลังเป็นพระยาวาระศิริราชเสนี เป็นปลัดกรม ต่อมาพระเจนดุริยางค์ (ปิติ วาทยะกร) เป็นปลัดกรม กรมต่างๆ เหล่านี้เป็นกรมอิสระ มิได้ขึ้นต่อกระทรวงวัง หากแต่ขึ้นตรงต่อกรมใหญ่ คือ กรรมมหรสพ มีหัวหน้าใหญ่เป็นผู้บัญชาการ และมีกรมบัญชาการเป็นสำนักงานอำนวยการทั่วไป แต่โดยเหตุที่ข้าราชการในกรรมมหรสพเป็นมหาดเล็กในพระองค์ การบังคับบัญชาจึงขึ้นอยู่กับกรมมหาดเล็กอีกชั้นหนึ่ง ซึ่งต่อมามีผู้บังคับบัญชาสูงสุดของกรมมหาดเล็ก เรียกว่า ผู้สำเร็จราชการมหาดเล็ก ขึ้นตรงต่อพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ถ้าจะเทียบส่วนราชการของกรรมมหรสพในสมัยนั้นกับการแบ่งส่วนราชการในสมัยนี้ กรมบัญชาการ ก็คือ สำนักงานเลขานุการกรม หรือสำนักงานปลัดกระทรวง ส่วนกรมชั้นอื่นๆ ก็เทียบด้วยกรมกอง ซึ่งขึ้นอยู่กับ

ในสังกัด เวลานั้นสำนักงานใหญ่ของกรมมหรสพตั้งอยู่ ณ
วังจันทร์ ซึ่งบัดนี้เป็นที่ตั้งของโรงเรียนฝึกหัดครูประถมและ
กระทรวงศึกษาธิการ

ต่อมาเมื่อวันที่ ๕ เมษายน พ.ศ. ๒๔๖๗ ได้โปรดให้พระยา
อนิรุทธเทวา (ม.ล. พัน ฟังบุญ) เป็นผู้บัญชาการกรมมหรสพ
ตลอดมาจนยุบเลิกเมื่อสิ้นรัชกาล ปรากฏว่า ตลอดรัชกาลที่ ๖
พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้ทรงปรับปรุงและ
ทำนุบำรุงศิลปทางโขนละครและดนตรีปี่พาทย์ ในกรมมหรสพ
ในรัชสมัยของพระองค์ ให้เจริญก้าวหน้าเป็นอย่างยิ่ง ทั้งทาง
มาตรฐานศิลปและฐานะของศิลปิน จนกล่าวกันว่าเป็นสมัย
ที่ศิลปโขนละครและดนตรีปี่พาทย์รุ่งเรืองที่สุด ทรงประดิษฐ์
ราชทินนามขึ้นพระราชทานบรรดาศักดิ์แก่ศิลปินโขนผู้มีฝีมือ
ให้เป็นขนนางกัน มากหน้าหลายตา ตลอดไปจนตัวตลก
เจ้าหน้าที่รักษาเครื่องโขนและผู้รักษาโรงโขน ก็โปรดให้มี
บรรดาศักดิ์^(๑) จนมีคำเรียกโขนทางราชการของหลวงในรัชกาล
ที่ ๖ ว่า “โขนบรรดาศักดิ์” คู่กับโขนของเอกชนที่เรียกว่า
“โขนเชลยศักดิ์” ศิลปินโขนบรรดาศักดิ์ผู้มีฝีมือในรัชกาล
ที่ ๖ นั้น ภายหลังได้เป็นครูฝึกสอนศิลปทางโขนละครและมี
ศิษย์สืบต่อมา ก็มีอยู่หลายท่าน ทั้งโปรดให้สร้างเรือนพักให้
อยู่กันในบริเวณที่ทำการ เช่น พวกศิลปินโขน ก็มีเรือนพัก
ประจำให้อยู่ในบริเวณสวนมิสกวัน พวกเครื่องสายฝรั่งหลวง

๑. ดู-นามบรรดาศักดิ์โขนหลวงในรัชกาลที่ ๖ ในบทต่อไป

ก็มีเรือนพักให้อยู่ในบริเวณสนามเสือป่า เขตดินนา พวก
 บัณฑิตก็ให้อยู่ในบริเวณกรม และในระยะเดียวกันนั้น ได้โปรด
 ให้ตั้งโรงเรียนฝึกหัดศิลปทางโขนละครและดนตรีบัลลาริ
 ในกรมมหรสพอีกด้วย ครั้งแรกเรียกว่า “โรงเรียนทหารกระบี่
 หลวง” ต่อมาเป็น “โรงเรียนพรานหลวง”

โรงเรียนพรานหลวง กรมมหรสพ

ในสมัยเมื่อพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรง
 ตั้งกองเสือป่าขึ้น ในตอนแรกโปรดเกล้าฯ ให้บรรดาข้าราชการ
 ในกรมมหรสพเป็นเสือป่ากองพิเศษกองหนึ่ง เรียกว่า “ทหาร
 กระบี่” ย่อมเป็นที่สังเกตเห็นว่า กองทหารกระบี่นี้ เป็นกอง
 เสือป่าที่ถูกพระราชหฤทัย ทรงโปรดปรานมากกว่าเสือป่า
 เหล่าอื่นๆ จึงเป็นเหตุให้ประชาชนสนใจเลื่อมใสในศิลปด้าน
 โขนละครและดนตรีของหลวง ซึ่งเป็นบุคคลในสังกัดทหาร
 กระบี่หลวงนี้มากขึ้น มีผู้นำเอาเด็กเล็กลูกหลานเข้ามาฝาก
 เป็นนักเรียนฝึกหัดในกรมมหรสพเป็นอันมาก

พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวคงจะได้ทรง
 พิจารณาเห็นด้วยพระปรีชาญาณอยู่แล้วว่า ไม่ว่าผู้ที่มีศิลป
 วิทยาการทางไหน แม้จะสามารถเพียงใดก็ตาม ถ้าขาดการ
 ศึกษาในด้านความรู้สามัญเสียแล้ว ย่อมเป็นทางนำมาซึ่งความ
 ต่ำทรมาน เป็นที่เหยียดหยามของบุคคลทั่วไป และถ้าผู้ใดมี
 การศึกษาวิชาสามัญดีอยู่แล้ว ก็ย่อมจะช่วยเชิดชูให้ศิลปวิทยา
 การของผู้นั้นสูงเด่นขึ้นได้เป็นอย่างดี แต่ว่าการที่จะให้ผู้ใหญ่

ที่สูงอายุแล้วกลับมาเริ่มเล่าเรียนวิชาสามัญกันใหม่นั้น ย่อมจะไม่เป็นที่สออารมณ์ของผู้ถูกเกณฑ์ให้เรียน ถึงแม้จะบังคับไปก็คงไร้ประโยชน์ เพราะฉะนั้นเมื่อสบโอกาสที่มีเด็กเล็กมาสมัครเป็นนักเรียนฝึกหัดในกรมมหรสพ ทางโขนบ้าง ละคอนบ้าง ปี่พาทย์บ้าง เครื่องสายฝรั่งบ้าง มากด้วยกัน พระองค์จึงทรงถือโอกาสนี้เข้าแก้ไข โดยโปรดให้ตั้งโรงเรียนสอนหนังสือขึ้นในบริเวณสวนมิสกวันด้านถนนพิษณุโลก แยกเป็นหน่วยราชการอีกหน่วยหนึ่ง เรียกว่า “ กองโรงเรียนทหารกระบี่หลวง ” ภายหลังเมื่อได้ทรงตั้งกรมเส่ป่าพรานหลวงรักษาพระองค์ขึ้น และยุบทหารกระบี่หลวงแล้วโอนข้าราชการกรมมหรสพที่เคยเป็นทหารกระบี่ทั้งหมดมาเป็น “ เส่ป่าพรานหลวง ร.อ. ” จึงพระราชทานนามโรงเรียนทหารกระบี่หลวงเดิมเป็น “ โรงเรียนพรานหลวงในพระบรมราชูปถัมภ์ ” ให้บรรดาเด็กที่สมัครเข้ามาในกรมมหรสพต้องเข้าเรียนทุกคน ซึ่งมีจำนวนนักเรียนทั้งหมดราว ๑๐๐ คน โรงเรียนนี้ทำการสอนอย่างโรงเรียนสามัญทั่วไป แบ่งเป็น ๖ ชั้น มีครูประจำตามสมควร นายชวน เอกะโรหิต (ภายหลังเป็น พระเนนทพพรคพลานุสิษฐ์) เป็นอาจารย์ใหญ่

เวลาเรียนในตอนเช้า นักเรียนทุกคนต้องเข้าเรียนวิชาสามัญทั้งหมด แต่ตอนบ่ายนักเรียนคนใดไม่ต้องฝึกหัดวิชาศิลปตามสาขาของตน ก็คงอยู่เรียนหนังสือต่อไป หากนักเรียนคนใดต้องรับการฝึกหัดวิชาศิลป ก็ให้ไปเล่าเรียนวิชาศิลปยังสถานที่อันเป็นที่ตั้งกรมกองของศิลปนั้นๆ เช่น กรมปี่พาทย์

หลวง อยู่ในบริเวณวังจันทร์ข้างกรมบัญชาการ กรมโขนหลวง
อยู่ที่โรงโขนหลวงสวนมัสกวัน กองเครื่องสายฝรั่งหลวงอยู่ที่
ราชอุทยานยมสมาคม (บางคราวก็ย้ายไปอยู่ที่สวนจิตรลดาและ
สโมสรเสือป่าบ้าง) เป็นต้น ด้วยมีพระราชประสงค์ที่จะให้
บรรดาเด็ก ๆ อันจะเป็นศิลปินต่อไปในภายหน้าเหล่านี้ ได้เล่า
เรียนมีความรู้โดยไม่ทอดทิ้ง หนังสือสำหรับใช้ในการเล่าเรียน
ต่างๆก็โปรดเกล้าฯให้จัดหาซื้อไว้แจกจ่ายทั่วกันมิให้ขาดแคลน
นักเรียนพรานทุกคนได้รับแจกหีบเหล็ก ๑ ใบ ผ้านุ่งผ้าพัน
๒ ผืน เสื้อในขาว ๒ ตัว กางเกงขาวยาว ๒ ตัว กับเครื่อง
แต่งกายแบบนักเรียนพรานบดะ ๒ ชุด พร้อมทั้งเตียงที่นอน
หมอนมุ้งบริบูรณ์ มีอาหารให้รับประทานวันละ ๓ เวลา มีห้อง
นอนเป็นทิวแถวในบริเวณวังจันทร์ด้านตะวันตกและด้านเหนือ
เมื่อพ้นเวลาเรียนแล้ว นักเรียนจะต้องอยู่ในความควบคุม
ของครูผู้เป็นหัวหน้าคณะ ซึ่งแบ่งเป็น ๔ คณะ เรียกชื่อคณะ
ตามราชทินนามของครูผู้ควบคุม เช่น คณะประสาธน์ คณะ
ประสิทธิ์ คณะวิศาล และคณะวิเศษ ครูผู้ควบคุมเหล่านั้น
ก็มีห้องพักอยู่แถวเดียวกับนักเรียนในคณะของตน และมีการ
ประกวดประชันให้นักเรียนเหล่านั้นทำความสะอาดและตกแต่ง
ห้องพักด้วย ถ้านักเรียนคนใดรักษาห้องของตนสะอาด
ตกแต่งเรียบร้อย ครูผู้ควบคุมก็จะมีรางวัลแจกจ่ายให้เป็นครั้ง
คราว

ในสัปดาห์หนึ่ง จะส่งเครื่องเสื้อผ้าต่างๆ ไปซักฟอกได้
ในค่าใช้จ่ายของหลวง มีสนามเล่นและมีโรงพยาบาลตั้งอยู่

ในบริเวณวังจันทร์ตอนหน้า ซึ่งเรียกกันภายในเวลานั้นว่า “สวนจันทร์” (จากคลองเม้งเส็งถึงถนนราชดำเนินนอก ในบริเวณซึ่งเป็นที่ตั้งกระทรวงศึกษาธิการในบัดนี้) เมื่อเจ็บไข้ ได้ป่วยก็ไปให้หมอตระกูลรักษา มีนายแพทย์ทำการเย็บยารักษาพยาบาลพร้อมมูล นับว่านักเรียนพรานมณีปัจจัย ๔ อย่าง อุดมสมบูรณ์ นอกจากปัจจัย ๔ และสถานที่เล่าเรียนดังกล่าวแล้ว เมื่อนักเรียนคนใดสามารถพอที่จะช่วยราชการในด้าน ศิลปของตนบ้างแล้ว กรมกองทางสาขาศิลปนั้นก็จะขอตั้ง เป็นเงินเดือนพอเป็นค่าใช้จ่ายเล็กน้อย ให้อีกตามสมควร และอยู่ในเกณฑ์เป็นข้าราชการตั้งแต่บัดนั้น แต่ทั้งนี้มิได้ หมายความว่า จะต้องออกจากโรงเรียนไปเลย การเรียนวิชา สามัญก็เรียนไป การรับราชการก็ปฏิบัติไป เป็นคนละส่วน

เท่าที่สังเกต เห็นได้ว่าพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้า เจ้าอยู่หัว ทรงหวังที่จะสถาปนาฐานะของโรงเรียนพรานหลวง นี้ให้เข้าอยู่ในระดับเดียวกันกับโรงเรียนในพระบรมราชูปถัมภ์ ทั้งหลายอัน ซึ่งเวลานั้นมีอยู่ด้วยกัน ๔ โรงเรียน คือ โรงเรียน มหาเด็กลหลวง (โรงเรียนวชิราวุธวิทยาลัยเดี๋ยวนี้) โรงเรียน ราชวิทยาลัย (บางขวาง) โรงเรียนมหาเด็กลหลวงเชียงใหม่ และโรงเรียนพรานหลวง เพราะรู้สึกว่าจะพระองค์ได้ทรงสอด ส่องเอาพระทัยใส่เป็นอันมาก^(๑)

๑. ตอนกล่าวด้วยโรงเรียนพรานหลวง กรมมหรสพ มี นายมนตรี ตราโมท หัวหน้าแผนกดุริยางค์ไทย กองการสังคีต กรมศิลปากร ผู้ซึ่งเคยเป็นนักเรียนผู้หนึ่งอยู่ในโรงเรียนนั้น เช่นนี้

ตามที่กล่าวมานี้ จะเห็นได้ว่า พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว พระองค์ผู้ทรงเป็นราชาแห่งศิลป์และเทพเจ้าแห่งศิลป์ ได้ทรงอุปถัมภ์ศิลปทางโฉน โดยทรงปลูกความนิยมให้เกิดขึ้นเป็น ๓ ระยะ ๓ ประการ กล่าวคือ ระยะแรกเมื่อเสด็จดำรงพระราชอิสริยยศเป็นสมเด็จพระบรมโอรสาธิราชสยามมกุฎราชกุมาร ได้โปรดคัดเลือกลูกเจ้านายข้าราชการและพวกมหาดเล็กในพระองค์ให้หัดโฉนสมัครเล่นขึ้นก่อนระยะที่ ๒ เมื่อเสด็จเสวยราชย์แล้ว ได้โปรดให้ตั้งกรมมหรสพขึ้นและทรงอุปถัมภ์ศิลป์โฉนผู้มั่งมีให้ได้มีสถาปนาบรรดาศักดิ์และให้มีตำแหน่งหน้าที่ในราชการตามสมควรแก่คุณวุฒิ ระยะหลัง โปรดให้ตั้งโรงเรียนพรานหลวงขึ้น รับสั่งสอนฝึกหัดลูกบุตรรุ่นต่อมา ให้มีความรู้ทั้งสามัญศึกษาและศิลปศึกษาประกอบกันไปด้วย และทรงทำนุบำรุงให้ได้รับความสะดวกสบายในการเล่าเรียนศึกษา ซึ่งถ้าเป็นไปดังพระราชประสงค์ตลอดมา ก็คงจะเป็นทางปลูกฝังศิลปประเภทนี้ให้มั่นคงถาวรและเจริญก้าวหน้าตามสมควรแก่กาล แต่เป็นที่น่าเสียดายที่โรงเรียนพรานหลวงยังมีทันลถึงความเจริญก้าวหน้าไปสมดังพระราชประสงค์ ก็มาสิ้นสุดรัชกาลลงเมื่อ พ.ศ. ๒๔๖๘ โรงเรียนพรานหลวงก็ต้องเลิกกันไปพร้อมกับกรมมหรสพ

ศิลปโฉนคราวต่อมา

เมื่อพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวสวรรคตแล้ว

ศิลปทางโขนละครคอนกัตกต่ำทันที ทั้งในด้านจิตใจของศิลปิน และในด้านศิลปวัตถุ ท่านผู้เคยเป็นข้าราชการในกรมมหรสพ สมัยนั้น เล่าความรู้สึกส่วนตัวให้ฟัง และเข้าใจว่าบรรดาข้าราชการคนอื่นก็คงรู้สึกอย่างเดียวกันว่า เวลานี้รู้สึกว้าเหวที่ฟังเสมือนบิดาบังเกิดเกล้าผู้เป็นหัวหน้าครอบครัวตายจากไป พอข่าวสวรรคตผ่านไปไม่กี่วัน ก็ได้ยินข่าวที่ทางการจะยุบเลิกกรมมหรสพ บรรดาข้าราชการในกรมต่างก็เตรียมตัวอพยพออกจากที่พักของหลวง ซึ่งพระราชทานให้อยู่ ต่างก็เก็บรวบรวมตัวข้าวของเครื่องใช้ส่วนตัว หันหน้าปรับทุกข์กันว่า ต่อไปจะไปอยู่ที่ไหนและจะทำมาหากินกันอย่างไร ที่ใครมีญาติพี่น้อง มีบ้านช่องอยู่ภายนอก ก็อพยพออกไปพะพิงอยู่ได้ก่อน ผู้ที่ไม่มีก็จำต้องสืบเสาะแสวงหา และจำต้องพักอยู่ในที่เดิมไปก่อน ต่างรู้สึกเป็น “บ้านแตกสาแหรกขาด” ไปตามๆ กัน ไม่มีใครเอาใจใส่ต่อพัสดุข้าวของเครื่องใช้ของหลวง คงปล่อยทิ้งไว้ตามยถากรรม จึงเป็นช่องทางแก่ผู้ฉวยโอกาสหยิบฉวยได้สะดวก ท่านอีกผู้หนึ่งเล่าว่า ของที่มีค่าทางศิลป แต่ไม่มีค่าทางวัตถุ เช่นหัวหุ่นชุดคว้านภายในกะโหลกจนบางดีและเขียนด้วยช่างฝีมือเยี่ยม ทำด้วยฝีมือประณีตงดงาม ก็ทอดทิ้งไว้กลาดเกลื่อน จนพวกเด็กๆ เอาไปเตะกันเล่นต่างลูกยาง ไม่มีใครเก็บ ไม่มีใครห้ามปราม เพราะต่างคนต่างรู้สึกว้าเหวที่อำนาจหมดหน้าที่ ใครก็ไม่ห้ามใครได้ ศิลปวัตถุฝีมือดีๆ

และพัสดุข้าวของเครื่องใช้ของหลวงจึงสูญสลายไปเสียในระบะ
นั้นมากมาย เป็นที่น่าเสียดายยิ่ง

ครั้นต่อมาเมื่อวันที่ ๘ กุมภาพันธ์ พ.ศ. ๒๔๖๘ ในสมัย
รัชกาลที่ ๗ เสนาบดีสภาก็ได้ประชุมปรึกษากันถึงเรื่องกรม
มหรสพ มีพระราชปรารภว่า กรมมหรสพเคยเป็นกรมใหญ่ใน
สังกัดมหาดเล็กอันหนึ่ง ซึ่ง (ต้องมีรายจ่าย) เป็นเงินมากมาย
ว่าโดยหลักรัฐประศาสน์นโยบาย ทรงพระราชดำริว่า เป็นการ
ควรแท้ที่จะสงวนวิธีอันเป็นศิลปชั้นสูงอันหนึ่งของชาติ ถ้า
หากว่าไม่เป็นเงินมากมายก็เต็มพระราชหฤทัยที่จะทรงสละพระ
ราชทรัพย์รักษาไว้ แต่ตามจำนวนที่เป็นอยู่บัดนี้ เหลือความ
สามารถของพระคลังข้างที่ที่จะรักษาไว้ได้ จึงทรงขอความเห็น
ที่ประชุม เมื่อได้ออกความเห็นกันแล้ว ในที่สุดตกลงเป็นเลิก
กรมมหรสพ ส่วนเครื่องโขนละครคอนสัมภาระทั้งปวง ให้กรม
มหรสพมอบให้แก่พิพิธภัณฑสถาน ซึ่งจะได้พิจารณาต่อไปว่า
สิ่งใดควรจะรักษาไว้หรือจะเลหลังออกเสียบ้าง ครั้นแล้วพระ
บาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวได้มีพระราชดำรัสว่า บัณฑิต
หลวงและดนตรีฝรั่ง จะทรงรับไว้ในพระราชสำนักต่อไป หลัง
จากนั้นมาอีกราว ๕ เดือน ก็ได้ประกาศรวมกรมมหาดเล็กและ
กรมมหรสพเข้าอยู่ในกระทรวงวัง เมื่อวันที่ ๒๔ กรกฎาคม
พ.ศ. ๒๔๖๘ ซึ่งทราบว่า ต่อมาเสนาบดีกระทรวงวังในสมัยนั้น
ได้มีวิธีการที่แยบคายแก้ไขเหตุการณ์เฉพาะหน้า โดยใช้วิธี
ปลดข้าราชการศิลปินเดิมในกรมมหรสพลงบ้าง ขอลดอัตรา

เงินเดือนลงเสียบ้าง เอาไปบรรจุไว้ในอัตราและตำแหน่งหน้าที่
 อนึ่ง จนวนายจ่ายสมดลย์กับงบประมาณของกระทรวงวังใน
 สมัยขุนข้าราชการ เป็นวิธีที่ช่วยให้ทางราชการสามารถขบเลี้ยง
 ศิลปินในทางปฏิบัติและชั้นผู้น้อยบางคนบางพวก ของกรม
 มหรสพ ไว้ได้พอสมควร แม้จะตกต่ำก็ยังมีเชื้อสายสืบต่อมา
 ไม่ขาดระยะเสียทีเดียว และต่อมาเมื่อมีความจำเป็นในราชการ
 เกิดขึ้น ก็ได้บรรจุพระยานัฏกานฤักษ์ ซึ่งได้ออกจากราชการ
 ไปแต่ต้น ปี พ.ศ. ๒๔๖๕ กลับเข้ารับราชการในกระทรวงวังใน
 ปลาย พ.ศ. นั้นอีก โดยให้มีตำแหน่งราชการเป็นผู้กำกับกรม
 ปี่พาทย์และโขนหลวง และได้รวบรวมกลบตรกลัทธิดาเข้าฝักหัด
 ศิลปทางโขนและละคอนกันขึ้นอีกครั้งหนึ่ง ซึ่งสามารถออก
 ร่วมแสดงต้อนรับแขกเมืองและในงานสำคัญอันมีเกียรติหลาย
 คราว กรมมหรสพในสมัยรัชกาลที่ ๖ จึงกลับมีฐานะเป็นกอง
 ขึ้นอีกในสมัยรัชกาลที่ ๗ และศิลปินที่ฝักหัดกันขึ้นในสมัย
 กระทรวงวังนั้น ภายหลังได้ฝึกฝนตนเองจนปรากฏเป็นศิลปิน
 ผู้มีฝีมือ และได้เป็นครูฝึกหัดศิษย์หัดต่อมาในกรมศิลปากร
 บัดนี้ก็มีอยู่หลายคน

ครั้นต่อมาเมื่อ พ.ศ. ๒๔๗๙ ได้มีการปรับปรุงกระทรวงวัง
 กันอีกครั้งหนึ่ง คณะกรรมการปรับปรุงกระทรวงวังได้เสนอไป
 ยังรัฐบาล ให้โอนงานการช่างกองวังนอกและกองมหรสพไป
 อยู่ในสังกัดของกรมศิลปากร เมื่อเดือน กรกฎาคม พ.ศ. ๒๔๗๙
 ข้าราชการศิลปินทางโขนละคอน ดนตรีปี่พาทย์และการช่าง จึง
 ย้ายสังกัดมาอยู่ในกรมศิลปากรแต่บัดนั้น

โรงเรียนนาฏศิลป์ กรมศิลปากร

ส่วนทางกรมศิลปากรก็ได้จัดตั้ง “โรงเรียนนาฏดุริยางค-
ศาสตร์” ขึ้น และเปิดทำการสอนมาแล้วแต่วันที่ ๑๗ พฤษภาคม
พ.ศ. ๒๔๗๗ เมื่อรับโอนศิลปินทางโขนละครและนักดนตรี
ปี่พาทย์ พร้อมทั้งรับโอนเครื่องดนตรีและเครื่องโขนละคร
ของหลวงซึ่งเหลืออยู่บางส่วนมาจากกระทรวงวัง กรมศิลปากร
จึงได้จัดตั้งกองดุริยางคศิลป์และกองโรงเรียนศิลปากรเพิ่มขึ้น
กองดุริยางคศิลป์มีหน้าที่เกี่ยวกับงานศิลป์ของแผนกดุริยางค์
ไทยและแผนกดุริยางค์สากล ส่วนกองโรงเรียนศิลปากร
มีหน้าที่ทางโรงเรียน โดยแยกเป็นแผนกช่างและแผนกนาฏ
ดุริยางค์ โรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์เดิมของกรมศิลปากร
จึงมีชื่อเฉพาะแผนกว่า “โรงเรียนศิลปากร-แผนกนาฏดุริยางค์”
ฝึกหัดสั่งสอนศิลปินทางดนตรีปี่พาทย์และละครบมบ่า มิได้รับ
ฝึกหัดโขน ผลแห่งการศึกษาของโรงเรียนนี้ ได้รับการต้อนรับ
และเผยแพร่แพร่หลายเป็นอย่างดี ครูและนักเรียนของ
โรงเรียนนี้เคยนำนาฏศิลป์และดุริยางคศิลป์ไปเผยแพร่ถึงใน
ประเทศญี่ปุ่น เมื่อ พ.ศ. ๒๔๗๗ มีกิตติศัพท์เป็นที่รู้จักกัน
แพร่หลายทั่วไป ในปัจจุบันนักเรียนที่สำเร็จการศึกษาจาก
โรงเรียนนี้ไปแล้ว ที่กำลังไปประกอบอาชีพให้เป็นหลักฐาน
และกำลังสร้างชื่อเสียงด้านศิลป์ที่ตนได้ร่ำเรียนไปก็มีหลายคน

ต่อมาเมื่อทางการได้ตั้งมหาวิทยาลัยศิลปากรขึ้น และแยก
“แผนกช่าง” ไปขึ้นอยู่ในมหาวิทยาลัยศิลปากรแล้ว กรม

ศิลปากรจึงปรับปรุงกิจการของกองดุริยางค์ศิลปเสียใหม่ และเปลี่ยนชื่อมาเป็นกองการสังคีต เมื่อ พ.ศ. ๒๔๘๕ แล้วเปลี่ยนชื่อโรงเรียนศิลปากร แผนกนาฏดุริยางค์ เป็น “โรงเรียนสังคีตศิลป์” ขึ้นอยู่ในกองการสังคีต กรมศิลปากร ครั้นต่อมารัฐบาล (ชุนนายควง อภัยวงศ์) ได้โอนมัตถบประมาณสำหรับเป็นเบี้ยเลี้ยงแก่เด็กที่จะเข้ามารับฝึกหัดเป็นนักเรียนโขน นักเรียนดุริยางค์สากลและดุริยางค์ไทย เป็นเงินปีละ ๗,๒๐๐ บาท ตั้งแต่ปี พ.ศ. ๒๔๘๘ มา ซึ่งทางกองการสังคีตในเวลานั้นได้รับเด็กเข้าเป็นนักเรียนศิลป์ป็นสำรอง มีอัตราเงินเดือนขึ้น แต่เนื่องจากอุปสรรคบางประการและภัยจากมหาสงคราม โรงเรียนนี้ต้องเสื่อมโทรมไป ไม่สามารถจัดการศึกษาให้มีระเบียบและดำเนินไปในรูปที่ควรแก่การก้าวหน้าในด้านศิลป์ ตัวโรงเรียนถูกภัยจากระเบิดเสียหายมาแต่เมื่อวันที่ ๒๕ พฤศจิกายน พ.ศ. ๒๔๘๗ แล้วภายหลังถูกข่มไปใช้ราชการอย่างอื่น จำเป็นต้องหยุดการสอนการเรียนไปชั่วคราว ศิลปทางโขนซึ่งทรุดโทรมอยู่แล้ว ครั้นในระยะนี้ก็ยังทรุดโทรมลงไปอีกอย่างมากมาย เท่าที่ทราบมา ตลอดเวลาที่โอนมาอยู่ในกรมศิลปากร ไม่เคยฝึกหัดศิลป์ป็นโขนคนใหม่เพิ่มเติมขึ้นเลย เมื่อมีความจำเป็นต้องเล่นโขนก็ใช้พวกศิลป์ป็นเก่าที่รับโอนมาจากกระทรวงวังเป็นผู้แสดง ต่อมาศิลป์ป็นเก่าเหล่านั้นก็ล้มหายตายจากไปบ้าง ออกไปประกอบอาชีพอย่างอื่นบ้าง ย้ายไปประจำในตำแหน่งอื่นบ้าง คงมีศิลป์ป็นโขนที่รับโอนมาจากกระทรวงวังเหลืออยู่เพียง ๑๐ กว่าคน

แต่บางคนก็มีอายุมากแล้ว ถอยกำลังวังชา มิสามารถออกเต้น ออกแสดงได้ด้วยตนเอง คงมีผู้เล่นผู้แสดงได้ไม่ถึง ๑๐ คน ไม่สามารถจัดเล่นชุดใหญ่ให้สมกับศิลป์ของโขนได้ ถ้ามี ราชการเกิดขึ้น ก็จัดได้เพียงการแสดงชุดเบ็ดเตล็ด ซึ่งต้องใช้ ผู้แสดงเพียง ๖ - ๗ คน

ครั้นใกล้จะสิ้นสุดสงครามโลก รัฐบาลได้สั่งให้กรม ศิลปากรแก้ไขปรับปรุงการศึกษาของโรงเรียนนี้อีกครั้งหนึ่ง เมื่อ พ.ศ. ๒๔๘๘ กรมศิลปากรจึงเปลี่ยนชื่อโรงเรียนนี้ใหม่ เรียกว่า “โรงเรียนนาฏศิลป์” และตั้งวัตถุประสงค์สำคัญไว้ ๓ ประการ คือ:-

๑. เพื่อเป็นสถานศึกษานาฏศิลป์และดุริยางคศิลป์ของ ราชการ
๒. เพื่อบำรุงรักษาไว้และเผยแพร่นาฏศิลป์และดุริยางค- ศิลปประจำชาติไทย
๓. เพื่อให้ศิลปินทางดนตรีและละคอนภายในประเทศ มีฐานะเป็นที่นิยมยกย่องดังในนานาประเทศ

เมื่อเปิดโรงเรียนขึ้นใหม่ใน พ.ศ. ๒๔๘๘ นั้น คงมีนักเรียน เก่าเหลือมา ๓๓ คน และเป็นนักเรียนหญิงทั้งสิ้น แต่เนื่องจาก ในการปรับปรุงใหม่นี้ กรมศิลปากรมีความมุ่งหมายที่จะสืบ ต่อศิลป์ของโขนให้มีชีวิตอยู่ต่อไปด้วย โรงเรียนนาฏศิลป์จึง เป็ตรับสมัครเด็กชายเข้าฝึกหัดโขน จำนวน ๖๑ คน เมื่อวันที่ ๘ ธันวาคม ในสภานั้น และต่อมาเมื่อวันที่ ๑๕ ธันวาคม ก็ได้

บรรจุนักเรียนศิลปินสำรอง ๕๕ คน มีอัตราเบี้ยเลี้ยงเดือนละ ๖ บาทต่อคน ตามกำลังเงินที่มีอยู่ ส่วนอีก ๖ คนก็ควรรับไว้ฝึกหัดและตั้งอัตราเบี้ยเลี้ยงให้ในภายหลัง เพราะยังมีศิลปินสำรองเก่าที่รับเบี้ยเลี้ยงอยู่แต่เดิมเหลืออยู่บ้าง และในระยะเดียวกันนั้น ได้ปรับปรุงงานศิลปินในแผนกอื่น ๆ ของกองการสังกัดไปพร้อมกันด้วย จึงมีข้าราชการศิลปินโขนหลายคนทีลาออกจากราชการไปแต่ก่อน กลับมาสมัครเข้ารับราชการกันอีก เมื่อมีตำแหน่งและอัตราเงินเดือนว่างลง ทางการของกรมศิลปากรก็บรรจุนักเรียนให้เข้ารับราชการต่อมา จึงกำหนดหน้าที่มอบหมายให้บรรดาครูบาอาจารย์และข้าราชการศิลปินโขนเหล่านั้น เร่งรัดฝึกหัดอบรมนักเรียนศิลปินสำรองโขนที่รับไว้ใหม่นี้อย่างรีบเร่ง นับเป็นครั้งแรกของกรมศิลปากรที่ได้รับนักเรียนเข้าฝึกหัดโขนกันอย่างจริงจัง และด้วยความร่วมมืออันดีของครูบาอาจารย์ ต่อมามิช้า นักเรียนเหล่านั้นก็สามารถออกร่วมแสดงได้หลายครั้งในงานต้อนรับแขกเมืองผู้มีเกียรติของพระมหากษัตริย์และของราชการ นับแต่แสดง ณ โรงละครสวนศิवालย์ในพระบรมมหาราชวัง ๒ ครั้งในโอกาสที่พระบาทสมเด็จพระปรเมนทรมหาอานันทมหิดล โปรดพระราชนัดดาเสด็จลอร์ดหลุยส์ เมานต์ แบตเตน ซึ่งเข้ามาในประเทศไทยภายหลังสันติภาพ เมื่อ พ.ศ. ๒๔๘๕ ทั้งได้แสดงต้อนรับแขกเมืองผู้มีเกียรติอื่น ๆ ของราชการ และแสดงต้อนรับทหารสหประชาชาติที่เข้ามาในประเทศไทยในระบายนี้อีกหลายครั้ง ต่อมา

ก็ได้จัดชุดออกแสดงให้ประชาชนชมในโรงละครอนศิลป์ากร
อีกหลายชุด และครั้งสุดท้ายที่ชุดนี้ได้นำโขน ชุดทนต์มานอสา ออก
แสดงให้ประชาชนชม ณ โรงละครอนศิลป์ากร ตั้งแต่วันศุกร์
ที่ ๑ พฤศจิกายน พ.ศ. ๒๔๙๕ เป็นต้นมา ก็ปรากฏว่า ได้รับ
การต้อนรับจากประชาชนทั้งชาวไทยและชาวต่างประเทศเป็น
อย่างดีมาก

นอกจากนี้ กรมศิลปากรยังได้นำโขนออกแสดงกลางแจ้งใน
งานรัฐพิธีอีกหลายครั้งหลายหน จนดูประหนึ่งถือเป็นประเพณี
ที่ต้องจัดให้มีแสดงโขนเป็นประจำปี ณ ท้องสนามหลวง ปีละ
๓ ครั้ง คือ ในวันมิ่งงานฉลองรัฐธรรมนูญ ในการฉลองวันขึ้น
ปีใหม่ และในรัฐพิธีฉลองวันสงกรานต์ ตลอดจนงานอื่นๆ

แต่โดยเหตุที่โรงเรียนนาฏศิลป์ กรมศิลปากร มิได้กำหนด
วิถีสอนในการรับนักเรียนเข้าฝึกหัดโขนไว้ในตอนแรก นักเรียน
ศิลป์โขนสำรองที่รับไว้รุ่นแรกเหล่านั้น จึงต่างมีความรู้ลึกถั่น
ต่ำสูงต่างกัน ตั้งแต่มีความรู้เพียงมีชัยมตอนต้นลงมาจนถึง
ไม่มีความรู้หนังสือเลย จึงเป็นภาระของโรงเรียนนาฏศิลป์
ต้องจัดชั้นให้เล่าเรียนความรู้สามัญศึกษาควบคู่กันไปด้วย แต่
นักเรียนจำพวก “ไม่เอาถ่าน” ก็ต้องออกจากโรงเรียนไปเสีย
กลางคันราวครึ่งจำนวน เเคราะห์ดๆที่พวกผู้เยาว์เหล่านั้นมี
ประเภทเป็น “ไม่อ่อนดัดง่าย” อยู่เป็นจำนวนมาก จึงต่างก็
เล่าเรียนศึกษาทั้งวิชาสามัญและศิลป์ ได้เลื่อนชั้นควบคู่กันได้
ตลอดมา เท่าที่ปรากฏตามความสังเกต เห็นได้ว่าการศึกษา

ศิลป์และวิชาสามัญต่างเป็นอุปกรณ์แก่กัน เด็กที่มีอุปนิสัยทางศิลป์ เมื่อกวตขันให้เรียนวิชาสามัญ ก็มักเรียนได้ดีได้เร็ว และเด็กที่มีความรู้วิชาสามัญอยู่ด้วยก็มักจะมีเชาวน์ฝักหัดศิลป์ได้ละเอียดและประณีต นักเรียนของโรงเรียนนาฏศิลป์ ซึ่งแยกประเภทให้เรียนศิลป์ในสาขาต่างๆ หลายสาขา เป็นต้นว่า ดนตรี โขน ตะลอม ขับร้อง จึงบังคับให้เรียนวิชาสามัญไปด้วยทุกคนทุกสาขาของศิลป์ และกำหนดความรู้เบื้องต้นของผู้จะเข้าฝักหัดโขน ซึ่งเป็นสาขาหนึ่งของศิลป์ ให้เรียนวิชาสามัญด้วย ก็ปรากฏว่ามีผู้นิยมนำลูกหลานมาสมัครเข้าเรียนเพิ่มขึ้นโดยลำดับ และมีนักเรียนมาเข้าฝักหัดโขนติดต่อกันมาทุกปี ต่อมารัฐบาล (ชุดพณฯ ท่าน จอมพล ป. พิบูลสงคราม) ได้กรุณาอนุมัติงบประมาณประเภทเบี่ยงเบี่ยงเพิ่มให้อีกปีละ ๑๔,๔๐๐ บาท ตั้งแต่ปี พ.ศ. ๒๔๙๔ เป็นต้นมา ทางโรงเรียนจึงพิจารณาคัดเลือกนักเรียนที่เรียนดีให้ได้รับเบี่ยงเบี่ยงคนละ ๑๕ บาทต่อเดือน เพื่อเป็นกำลังใจ

ในปัจจุบันนี้ (พ.ศ. ๒๕๓๕) โรงเรียนนาฏศิลป์ กรมศิลปากร มีนักเรียนชายหญิงทุกสาขาเป็นจำนวน ๔๐๕ คน และในจำนวนนี้มีนักเรียนชายฝักหัดเป็นศิลปินโขนอยู่เป็นจำนวน ๙๕ คน และเข้าใจว่าในปีต่อไปๆ ไปจะมีจำนวนเพิ่มขึ้นโดยลำดับ อันจะเป็นผลในการผลิตศิลปินรุ่นใหม่ไว้รับช่วงศิลป์แบบฉบับประเภทนี้ของไทยให้มีชีวิตยืนยาวสืบไป

บทที่ ๗

เรื่องสำหรับเล่นโขน

นาฏกรรมเรื่องรามเกียรติ์

เรื่องที่น่ามาใช้สำหรับเล่นโขนแต่เดิมจะเคยนำเอาเรื่องอื่นมาเล่นบ้างหรือหาไม่ ผู้เขียนไม่มีหลักฐานจะทราบได้ แต่เรื่องที่ใช้น่าจะใช้สำหรับเล่นโขนตามที่รู้จักแพร่หลายตลอดมาจนบัดนี้ คือ เรื่องรามเกียรติ์

แต่เรื่องรามเกียรติ์ที่กวีได้แต่งขึ้นเป็นบทนาฏกรรม ด้วยสำนวนคำประพันธ์ต่าง ๆ เป็นบางตอนหรือทั้งเรื่อง เพื่อประโยชน์ในการเล่นหนัง เล่นโขน และเล่นละครอนันต์ มีหลักฐานปรากฏว่าได้แต่งขึ้นไว้ต่างยุคต่างคราวกัน เท่าที่พอจะนำมากล่าวในที่นี้เฉพาะที่แต่งไว้เป็นบทนาฏกรรม มีเป็นลำดับมาดังนี้

บทนาฏกรรมรามเกียรติ์สมัยกรุงศรีอยุธยา

(๑) รามเกียรติ์คำฉันท์ เรื่องรามเกียรติ์สำนวนนี้ มีกล่าวไว้ในหนังสือจินตามณีของพระโหราธิบดี ครั้งแผ่นดินสมเด็จพระนารายณ์ ซึ่งยกมาเป็นกลอนตัวอย่างสำหรับแต่งฉันท์ ๓ - ๔ บท คือ บทตอนพระอินทร์ใช้ให้พระมาตลีนำรถมาถวายพระรามในสนามรบ ๑ บทตอนพระรามกับพระลักษมณ์คร่ำครวญติดตามหานางสีดาเมื่อแรกหาย ๑ บทตอนพรณนา

ถึงมหาบาสุทศกัณฐ์ ๑ และบทตอนพิเภกครวญถึงทศกัณฐ์
เมื่อทศกัณฐ์ล้ม ๑^(๑) เข้าใจว่าพระโหราธิบดีคงจะได้หยิบยก
มาจากคำพากย์ของเก่า ซึ่งกวีแต่ก่อนได้แต่งไว้สำหรับเล่นหนัง
หรือเล่นโจน หรือแต่งกันไว้เป็นเรื่อง แต่ได้สูญไปเสียแล้ว
คงเหลือแต่ที่นำมาเป็นตัวอย่างไว้ในหนังสือจินตามณี ๓ - ๕ บท
นั้น และบทที่นำมาเป็นตัวอย่างสำหรับแต่งฉันทลักษณ์ต่าง ๆ
ในหนังสือจินตามณีนั้น ก็มีหลายบทที่เหมือนกับในหนังสือ
เรื่องหนึ่งซึ่งมีชื่อเรียกกันว่า “นิราศยี่ดา” หรือ “ราชาภิลาป”

แต่ท่านผู้รับทราบลงความเห็น ว่า หนังสือนิราศยี่ดา หรือ
ราชาภิลาปนั้น มีผู้แต่งขึ้นภายหลังแล้วนำเอาบทประพันธ์ของเก่า
ที่เข้ากันกับท้องเรื่องซึ่งมีในจินตามณีมาแทรกแซมบรรจุไว้^(๒)

(๒) รามเกียรติ์คำพากย์ ลำนวนนี้หอสมุดแห่งชาติ
กรมศิลปากร ได้แบ่งตีพิมพ์ไว้เป็นภาค มีข้อความติดต่อกัน
ตั้งแต่ภาค ๒ ตอน “สัปดาห์” จนถึงภาค ๕ ตอน “กุมภกรรณ
ล้ม” และมีคำพากย์ตอนอื่นๆ ซึ่งยังมีได้ตีพิมพ์อยู่อีก แต่เข้าใจ
ว่าคำพากย์เหล่านี้ความมุ่งหมายในชั้นเดิมคงใช้สำหรับเล่นหนัง
และต่อมาก็มีผู้นำมาใช้ในการเล่นโจนด้วย

๑. ดู - จินตามณีเดิม ๑ - ๒ ฉบับชำระของกรมศิลปากร ตพิมพ์

โรงพิมพ์พระจันทร์ เมื่อ พ.ศ. ๒๔๕๕ น. ๕๗, ๕๘ และ น. ๖๐-๖๓

๒. ดู - นิราศยี่ดาคำฉันท ในวชิรญาณตอนที่ ๘๘ ประจำเดือนกุมภาพันธ์

รามเกียรติ์คำพากย์นี้ ถ้าเทียบกับแบบของการแต่งกลอน เช่นในหนังสือจินตามณี ก็น่าจะเรียกได้ว่า “คำฉันท” แต่ถ้าเทียบกับแบบกวีนิพนธ์ในหนังสือฉันทลักษณ์ ก็เรียกได้ว่า “กาพย์” เพราะมีคำพากย์เป็นกาพย์ ลักษณะเหมือนกาพย์ ๓ ชนิด คือ กาพย์ฉกบั๊ว กาพย์ยานี และกาพย์สุราคนา แต่กาพย์สุราคนาไม่ปรากฏว่ามีใช้ในการพากย์โขน มีแต่กาพย์ยานีกับกาพย์ฉกบั๊ว และเข้าใจว่ามีคำเจรจา ซึ่งตามปรกติเจรจาเป็น “รายยาว” มีสัมผัสคำกันห่างๆ ในการเล่านั่งและโขนแต่ก่อนๆ มา “คนเจรจาทุกคนคงจะต้องเป็นผู้รู้เรื่องรามเกียรติ์ ชุ่มซาบอยู่ในใจแล้ว และเมื่อถึงตอนที่เจรจาให้ตัวใด ก็เข้าไปตามใจของตนเอง สุดแต่ไม่ให้ผิดเพี้ยนไปจากเรื่องก็แล้วกัน”^(๑) ในสมัยนั้นจึงไม่มีความจำเป็นอันใดที่จะต้องจดหรือบันทึกคำเจรจากันไว้ เคยสังเกตเห็นคำพากย์และคำเจรจาที่เขียนไว้ในสมุดไทยคำยังมีอยู่อีกในหอสมุดแห่งชาติ แต่ยังไม่มีความเวลาสอบสวนว่าเป็นเรื่องราวตอนใดบ้าง และมีสำนวนเก่าถึงขั้นไหน อาจเป็นสำนวนในชั้นกรุงรัตนโกสินทร์นั่นเองก็ได้ คำพากย์และคำเจรจาเหล่านี้ ถ้าได้รวบรวมชำระและจัดพิมพ์ขึ้นไว้ ก็จะอำนวยความสะดวกทั้งในด้านวรรณกรรมและนาฏกรรม ขำพเจ้าได้เคยลงมือรวบรวมและพยายามชำระ แล้วเสนอบประมาณประเภทจัดพิมพ์ตำราศิลปขึ้นไว้ เพื่อจัดพิมพ์คำพากย์และคำเจรจา

๑. บ่อเกิดแห่งรามเกียรติ์ ฉบับพิมพ์โรงพิมพ์พระจันทร์ พ.ศ. ๒๔๘๕

เหล่านั้นเป็นเล่ม แต่เมื่อไม่ได้งบประมาณ และมั่งงานอื่นทับถมมา จึงเลิขรามือไป

(๓) รามเกียรติ์บทละคอนครั้งกรุงเก่า กล่าวความตั้งแต่ตอน “พระรามประชุมพล” ถึง “องคตสื่อสาร” ต้นฉบับเป็นสมุดไทยขาว มีประวัติว่า “พระครูศรี ถวายที่อ่างศิลา พ.ศ. ๒๔๕๖” และมีบอกไว้ในตอนท้ายเล่มว่า “นายฉายโสทรฐ เขียนจบในเดือนเจดไม่หมดเสดเรื่องราวรามเกียรติ์” บทละคอนรามเกียรติ์สำนวนนี้ ยังไม่เคยตีพิมพ์ออกให้แพร่หลาย จึงยังไม่มีโอกาสได้รับการพิจารณาจากบรรดานักปราชญ์และท่านผู้สนใจทั้งหลาย แต่เท่าที่ได้ลองนำข้อความบางตอนไปเปรียบเทียบกับสำนวนคำพากย์ที่กล่าวมาแล้วก็ดี หรือเปรียบเทียบกับรามเกียรติ์บทละคอนพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๑ ก็ดี เห็นได้ว่ามีเนื้อความไม่ตรงกันในบางแห่งบางตอน เช่นมีเรื่องกล่าวไว้ในบทพากย์ หรือในบทรัชกาลที่ ๑ แต่ไม่มีกล่าวถึงในรามเกียรติ์บทละคอนครั้งกรุงเก่านี้ หรือมีด้วยกัน หากแต่สลับลำดับกันไปเสีย และเป็นพลความโดยมาก ถ้อยคำสำนวนในบทละคอนก็ดูต่างหาก จึงเข้าใจว่า น่าจะเป็นบทละคอนรามเกียรติ์ฉบับเชลยศักดิ์ ที่เจ้าของละคอนคนใดคนหนึ่ง ในสมัยกรุงศรีอยุธยาให้คัดเขียนไว้ หรือหากว่าพอดีพอร้อยในสมัยนั้นให้แต่งขึ้นสำหรับเล่นละคอนในคณะของตน ข้อความจึงคลาดเคลื่อนไปบ้าง เมื่อกรุงศรีอยุธยาโบราณเสียแก่พม่า ข้าศึก บ้านเมืองแตกทำลาย ทรัพย์สินสมบัติและเรื่องราวอันเป็นวรรณคดีและวัฒนธรรมของชาติ จึงกระจัดพลัดพรายสูญหาย

ไปเสียเป็นอันมาก เข้าใจว่าหนังสือเรื่องรามเกียรติ์ซึ่งคงจะเคย
มีอยู่ตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ก็น่าจะกระจัดพลัดพรายหายสูญ
ไปเสียเป็นอันมากเช่นเดียวกัน หนังสือรามเกียรติ์ที่เหลือมา
จากกรุงศรีอยุธยาก็คงจะได้มาอย่างขาดตกบกพร่อง เช่นสำนวน
ที่กล่าวถึงนี้ ในสมัยกรุงธนบุรี สมเด็จพระเจ้าธนบุรีจึงได้ทรง
พระอุตสาหะแต่งบทละครเรื่องนี้ด้วยพระองค์เอง
อีกสำนวนหนึ่ง

บทนาฏกรรมรามเกียรติ์สมัยกรุงธนบุรี

(๔) รามเกียรติ์บทละครครั้งกรุงธนบุรี รามเกียรติ์
สำนวนนี้ สมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรีทรงพระราชนิพนธ์ไว้เพียง
๔ ตอน มีฉบับเขียนไว้ในสมุดไทยดำ แต่ลำดับเล่มไว้ไม่ตรงกับ
ลำดับเรื่อง เข้าใจว่าลำดับเล่มตามเวลาที่ทรงพระราชนิพนธ์ก่อน
และหลัง มี ๔ เล่มสมุดไทย คือ เล่ม ๑ ตอนพระมงกุฎ เล่ม ๒
ตอนหนุมานเกี่ยวนางวานรินจนท้าวมาลีวราชมา เล่ม ๓ ตอน
ท้าวมาลีวราชพิพากษาความจนทศกัณฐ์เข้าเมือง เล่ม ๔ ตอน
ทศกัณฐ์ตั้งพิธีทรายกรด พระลักษมณ์ต้องหอกกบิลพัสดุ์ จน
ผูกผนางมณโฑกับทศกัณฐ์ ในบานแผนกมีบอกวันเดือนปี
ที่ทรงพระราชนิพนธ์ไว้ในหน้าต้นทุกเล่ม ว่า “วันอาทิตย์
เดือน ๖ ขึ้นค่ำหนึ่ง จุลศักราช ๑๑๓๒ ปีชวด โทศก” ตรงกับ
พ.ศ. ๒๓๑๓ เป็นปีที่ ๓ ในรัชกาลนั้น บทละครเรื่อง
รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์สมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรีนี้ กรม

ศิลปินได้ชำระและตีพิมพ์แล้วเมื่อ พ.ศ. ๒๔๘๔^(๓) รวมทั้ง
๔ ตอนมีความยาว ๒,๐๑๒ คำกลอน

ส่วนเรื่องรามเกียรติ์ตอนอื่น ๆ ก็อาจมีคณะละคอนและ
กวีทรงจำบทครั้งกรงเก่าไว้และนำมาเล่นโจนเล่นละคอนกันบ้าง
สุดแต่จะจำกันได้ แต่ที่แพร่หลายก็คงเฉพาะตอนที่นิยมเล่นกัน
มิได้มีผู้ใดแต่งไว้ให้เป็นล่ำเป็นสันเป็นหลักเป็นฐาน เรื่อง
รามเกียรติ์ในสมัยนั้นจึงน่าจะจำเล่าจำเล่นกันมาแต่เพียงบาง
ตอน และเป็นกระต่อนกระแท่น ที่จะมืบทอดติดต่อกันไป สมัย
นั้นเห็นจะหาไม่ได้เลย

บทนาฏกรรมรามเกียรติ์สมัยกรุงรัตนโกสินทร์

(๕) รามเกียรติ์บทละคอนในรัชกาลที่ ๑ ต่อมาใน
รัชกาลที่ ๑ กรุงรัตนโกสินทร์ พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้า
จุฬาโลก มีพระราชประสงค์จะทรงรวบรวมเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่ง
กระจัดพลัดพรายอยู่นั้นคุมกันเข้าเป็นเรื่อง รักษาไว้ให้เป็นแบบ
ฉบับสำหรับบ้านเมือง จึงมีพระราชโองการให้ประชุม -

กระวีวิธหลายหลาก	รู้มลากหลายฉันท
นิพนธ์โคลงกาพย์กลอน	ภูธรดำริดำรัส
จัดจ้องทำนองทำนุก	ไตรคาญคันทาน

๓. ดู - “เจ้าเรื่องหนังสือรามเกียรติ์” ใน บทละคอนรามเกียรติ์ พระ
ราชนิพนธ์สมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี ฉบับพิมพ์ของกรมศิลปากร

ตำนานเมืองเรื่องรามเกียรติ์	เบี่ยงพรบัณัษย์กษัตริย์
ด้วยพระราชโอรส	ปานสมาลย์เรียนร้อยสร้อยโสนิต
พิภพิตสาโรช	โอรสผู้สคนธวิมลเห็นหอม
กนอมกนิมประดับโสด	ประโยชน์ฉลอลงเฉลอม
เจอมจาทิพยประสาท	ประกาศยศเอกอ้าง
องค์บพิตรพระเจ้าช้าง	เผือกผู้ครองเมือง ฯ
เมื่อ “เดือนอ้ายสองค่ำขึ้น	จันทร์ทวาร
บพิตรผู้ทรงญาณ	ยังกล้า
แรกกริณพินธุสาร	รามราพณ์ นนธ
ศักราชพันร้อยห้า	สิบเก้าปีมะเส็ง ฯ (๓)

พระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์รัชกาลที่ ๑ มีเรื่องราวติดต่อกันตลอดไปและยืดยาวพิสดารยิ่งกว่าบรรดาเรื่องรามเกียรติ์ทุกสำนวนที่มีในภาษาไทย เข้าใจว่าเป็นวรรณคดีไทยเรื่องเดียวที่ยืดยาวพิสดารที่สุดในบรรดาวรรณกรรมไทย เพราะเขียนไว้ในสมุดไทยถึง ๑๑๙ เล่มสมุดไทย โรงพิมพ์คุรุสภาได้ตีพิมพ์เป็นเล่มสมุดอย่างสมัยปัจจุบันขนาด ๘ หน้ายก เป็นหนังสือทั้งหมด ๒,๕๗๖ หน้า หรือ ๖๒๕ ยกเศษ คำนวณข้อความเป็นคำกลอนถึงราว ๕๐,๒๔๖ คำกลอน ผู้ใหญ่ผู้เฒ่าเคยเล่าว่าเรื่องรามเกียรติ์รัชกาลที่ ๑ นี้ ถ้าใครสามารถอ่านให้จบได้ภายใน ๗ วัน ๗ คืน ฝนจะตกฟ้าใหญ่ไปตลอด ๓ วัน ๓ คืน

๓. เดียนฮายซิม ๒ คว. วัฒนทวี จ. ศ. ๓๓๕๒ บมระเล้ง นพศก ตรง
กัณณพท ๒๐ พศศากายน พ.ศ. ๒๓๕๐

(๖) รามเกียรติ์บทละคอนในรัชกาลที่ ๒ เมื่อมี
บทละคอนเรื่องรามเกียรติ์ในรัชกาลที่ ๑ ซึ่งมีเรื่องราวติดต่อกันเป็นหลักฐานแล้ว ก็คงจะใช้บทรัชกาลที่ ๑ นั้น เป็นแบบฉบับสำหรับเล่นโจนเล่นละคอนกันต่อมา แต่ปรากฏว่าพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย คงจะทรงพระราชดำริเห็นว่า บทรัชกาลที่ ๑ นั้น นำมาใช้เล่นโจนเล่นละคอนไม่สนิท เช่นที่เล่ากันมาถึงเรื่องทรงพระราชนิพนธ์บทตอนนางสีดาผูกคอตายว่า บทพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๑ กล่าวบทนางสีดาไว้อย่างยืดยาดว่า

“เออภูษาผูกคอให้มัน	แล้วพันกับกิ่งโคกใหญ่
หลบเนตรจางงปลงใจ	อรรถก็โจนลงมา”
ต่อจากนี้ถึงบทหนุมานว่า	
“๑ บัดนั้น	วายุบุตรวรมิไกรใจกล้า
ครั้นเห็นองค์คัลลยา	ผูกคอโจนมาก็ดกใจ
ตัวสั่นเพียงสั่นชีวิต	ร้อนจิตดังหนึ่งเพลิงไหม้
โลดโผนโจนลงตรงไป	ด้วยกำลังว่องไวทันที

ฯ เจ็ด ฯ

ครั้นถึงจึงแก้ภูษาทรง	ที่ผูกคองค์พระลักษมี
หย่อนลงกับพื้นบัพ	ขุนกระบี่ก็โจนลงมา”

พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงเห็นว่าบทแก้ตรงนี้ กว้าหนุมานจะเข้าไปแก้ได้นานนัก นางสีดาจะต้องตาย

เสียก่อนแล้ว บทที่ทรงพระราชนิพนธ์ใหม่ จึงคิดจะให้หนุมาน
เข้แก่ได้โดยรวดเร็ว จึงทรงแต่งบทนางสีดาว่า

“จึงเอาผ้าผูกพันกะสัรวัด เกี่ยวกะหวัดกับกิ่งไผ่ใหญ่”

คำต่อไปนี้เกิดขัดข้องว่า จะแต่งบทหนุมานอย่างไรให้แก่นางสีดาได้โดยรวดเร็ว เหล่ากวีซึ่งเป็นที่ทรงปรึกษา ไม่มีใครสามารถจะแต่งบทให้พอพระราชหฤทัยได้ จึงทรงลองดำรัสสั่งให้สุนทรภู่แต่งต่อ สุนทรภู่จึงแต่งถวายว่า

“ชายหนึ่งผูกศออรทัย แล้วทอดองค์ลงไปจะให้ตาย

๑ บัดนั้น วายบุตรแก่ได้ดังใจหมาย”

ดังนี้ ก็พอพระราชหฤทัย ทรงยกย่องความฉลาดของสุนทรภู่ ซึ่งเป็นเรื่องที่เล่ากันมาเป็นตัวอย่างตอนหนึ่ง แสดงให้เห็นว่า พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงพระราชดำริเห็นว่า บทละครเรื่องรามเกียรติ์ในรัชกาลที่ ๑ ไม่เหมาะแก่การนำมาเล่นละคร จึงทรงเลือกคัดเอาเรื่องรามเกียรติ์บางตอน คือ ตั้งแต่ตอนหนุมานถวายแหวนไปจนทศกัณฐ์ล้มตอน ๑ กับ บุตรลพอักษตอน ๑ มาทรงแต่งขึ้นใหม่สำหรับให้เล่นละครหลวงได้สนิท เป็นหนังสือ ๓๖ เล่มสมุดไทย เพราะฉะนั้น บทละครเรื่องรามเกียรติ์ที่ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นใหม่ในรัชกาลที่ ๒ จึงทรงเดินเรื่องลัดเพราะตัดทิ้งเรื่องเดิมที่มีอยู่ในบทพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๑ เสียบ้าง ทรงเปลี่ยนแปลงไปบ้าง ด้วยมีพระราชประสงค์ให้เหมาะแก่กระบวนเล่นละครเป็นประมาณ^(๑) บทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในรัชกาล

๑. ดู — คำานานเรื่องละครนอกเหินา น. ๑๓๒ - ๑๓๓

ที่ ๒ นี้ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้โปรดให้ ตีพิมพ์ขึ้นเป็นเล่มสมุด ๓ เล่ม มีความหนา ๘๔๔ หน้า บรรจุ คำไว้ประมาณ ๑๔,๓๐๐ คำกลอน เมื่อ พ.ศ. ๒๔๕๖ นอกจากนี้ ยังปรากฏว่า พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ได้ทรง พระราชนิพนธ์คำพากย์ขึ้นไว้เป็นบางตอน เช่น ตอนนางลอย เป็นต้น

(๗) รามเกียรติ์บทละคอนในรัชกาลที่ ๔ ต่อมา ในรัชกาลที่ ๔ ปรากฏว่า พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้ทรงพระราชนิพนธ์บทละคอนเรื่องรามเกียรติ์ขึ้นเป็นสำนวน ใหม่อีกตอน ๑ คือ ตอน พระรามเดินดง เป็นหนังสือ ๔ เล่ม สมุดไทย มีความยาว ๑,๖๖๔ คำกลอน^(๑) และทรงพระราชนิพนธ์แปลบทเบ็ดโรงเรื่องนารายณ์ปราบนกทก ยาว ๑๐๖ คำกลอน^(๒) กับเรื่องพระรามเข้าสวนพิราพ^(๓) อันนับเนื่องใน เรื่องรามเกียรติ์นอก ๒ ตอน แต่ ๒ เรื่องหลังนี้ก็เป็นส่วน เบ็ดเตล็ดเพียงตอนละเล็กถ่น้อย

๑. พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหลวงอดิศรอุดมเดช โปรดให้ตีพิมพ์เป็น เล่ม เมื่อ พ.ศ. ๒๔๖๒

๒. เบ็ดโรงเรื่องนารายณ์ปราบนกทกน พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหลวง ตมรัตนศิริเชษฐ์ โปรดให้ตีพิมพ์เป็นเล่ม เรียกว่า บทเบ็ดโรง ละคอนหลวง เมื่อ พ.ศ. ๒๔๖๓

๓. ดู — ตำนานเรื่องละคอนโอเหินา น. ๑๔๕

(๔) รามเกียรติ์บทร้องและบทพากย์ในรัชกาลที่ ๖

ต่อมาในรัชกาลที่ ๖ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้ทรงพระอุตสาหะสอบสวนค้นคว้าที่มาของเรื่องรามเกียรติ์ จากคัมภีร์รามายณะ ของ वाल्मीकि แล้วทรงพระราชนิพนธ์หนังสือ ขุนเล่มหนึ่ง ชื่อว่า “บ่อเกิดแห่งรามเกียรติ์” โปรดให้ตีพิมพ์ขึ้นครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. ๒๔๕๖ และได้ทรงพระราชนิพนธ์บทร้องและบทพากย์รามเกียรติ์ขึ้นสำหรับเล่นโขนอีก ๖ ชุด คือ ๑. ชุดสีดาหาย ๒. ชุดเผาลงกา ๓. ชุดพิเภกถูกขบ ๔. ชุดจองถนน ๕. ชุดประเดิมศึกลงกา และ ๖. ชุดนาคบาศ รวมเป็นหนังสือจำนวน ๑๕๔ หน้า ขนาด ๘ หน้ายก พระราชนิพนธ์ทั้ง ๖ ชุดนี้ ทรงดำเนินความตามคัมภีร์รามายณะของ वाल्मीकि และได้ทรงชี้แจงพระราชประสงค์ในการทรงพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ ๖ ชุดขึ้นใหม่นั้นไว้ในพระราชนิพนธ์คำนำ เมื่อคราวตีพิมพ์เป็นเล่ม ใน พ.ศ. ๒๔๖๔ ว่า

“บทละครเรื่องรามเกียรติ์ที่รวมอยู่ในเล่มนี้ เป็นบทที่ข้าพเจ้าได้แต่งขึ้นเป็นครั้งแรกสำหรับเล่นโขน มิได้ตั้งใจที่จะให้เป็นหนังสือกวีนิพนธ์สำหรับอ่านเพราะๆ หรือดำเนินเรื่องราวติดต่อกันฉะนั้นเลย บทเหล่านี้ได้แต่งขึ้นสำหรับความสะดวกแก่การเล่นโขนโดยแท้ จึงมีทั้งคำกลอนอันเป็นบทร้อง ทั้งบทพากย์และเจรจาอย่างโขน ระคนกันอยู่ตามแต่จะเหมาะแก่การเล่นออกโรงจริงๆ

“ข้าพเจ้าขอชี้แจงว่า ความในบทรามเกียรติ์ของข้าพเจ้านั้น ข้าพเจ้าได้แต่งขึ้นตามข้อความอันมีอยู่ในคัมภีร์ ‘รามายณะ’ ของพระ वाल्मीकि

พรหมฤๅษี อันมีฉบับแปลเป็นภาษาอังกฤษ ฉะนั้นท่านผู้อ่านจะสังเกต
เห็นได้ว่า ข้อความดำเนินเรื่องมีที่ผิดกันกับพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์
รัชกาลที่ ๑ และที่ ๒ อยู่หลายแห่ง ข้าพเจ้าขอออกตัวว่า ข้าพเจ้ามิได้
ตั้งใจเลยที่จะแต่งบทเหล่านี้ขึ้นใหม่เพื่อแข่งขันกับพระราชนิพนธ์เก่า
เป็นแต่มีความตั้งใจที่จะดำเนินเรื่องโดยทางที่แปลกกว่าที่เคยมีมาแล้ว
เพื่อชวนให้คณะคุณแปลกหน้าหน่อยเท่านั้น

“อนึ่ง ถ้าท่านสังเกตดูในหนังสือนี้คงจะเห็นว่า มีบางชุดที่ไขน
มักชอบแสดง ซึ่งเรียกกันว่าเป็นชุดใหญ่ แต่หาได้มีอยู่ในหนังสือเล่มนี้
ไม่ ตามทางที่ควรจะเป็นไป เมื่อจบชุด ‘พิเภกถูกขบ’ แล้ว ก็ควร
จะต้องมีชุด ‘นางลอย’ ต่อ แต่ข้าพเจ้าก็ทราบอยู่แก่ใจว่า ถึงข้าพเจ้า
จะแต่งขึ้นใหม่ก็คงสู้บทพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๒ ไม่ได้เลยเป็นแน่นอน
ชุด ‘พรหมาสตร’ อีกชุด ๑ ควรจะมีต่อชุด ‘นาคบาศ’ แต่ข้าพเจ้าก็
รู้สึกอีกว่าคงจะแต่งสู้พระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๑ ไม่ได้ ยังมีอะไรที่สำคัญ
อยู่อีกข้อ ๑ คือ ข้าพเจ้าได้ตั้งใจไว้แล้วว่า จะดำเนินเรื่องตามข้อความ
ที่แสดงใน ‘รามายณะ’ แต่ทั้งเรื่อง ‘นางลอย’ และเรื่องอินทรชิต
จำแลงเป็นพระอินทร์ตามใน ‘รามายณะ’ ไม่ ข้าพเจ้าจึงได้งดไม่แต่ง
เพราะหาข้อความให้แปลกออกไปจากพระราชนิพนธ์เก่าไม่ได้ นอก
จากนั้น ในชุดจองถนนเรื่องนางมัจฉากับปลาบริวารมาชนศีลาไปนั้น ก็
ไม่มีใน ‘รามายณะ’ ในบทละครของข้าพเจ้าจึงไม่มี

“ผู้อ่านคงจะสังเกตเห็นได้ว่า แท้จริงเนื้อเรื่องรามเกียรติ์ฉบับ
ของข้าพเจ้า กับฉบับพระราชนิพนธ์ก่อน ๆ นี้ก็ไม่ผิดเพี้ยนกันปานใด
นัก เป็นแต่แปลกในวิธีดำเนินเรื่องบางตอนเท่านั้น”

นอกจาก ๖ ชุดที่กล่าวแล้ว ได้ทรงพระราชนิพนธ์บทเบ็ด
โรบทสั้น ๆ ขึ้นไว้หลายบท และต่อมาได้ทรงพระราชนิพนธ์
ชุดอภิเษกสมรส ขึ้นอีกชุดหนึ่ง แต่แบ่งเป็น ๒ ตอน คือ
๑. ตอนปราบดาตะกา และ ๒. ตอนอภิเษกสมรส (ระหว่าง
พระรามกับนางสีดา) สำหรับให้โขนสมัครเล่นแสดง แต่ยังไม่
เคยตีพิมพ์^(๓) กับยังมีพระราชนิพนธ์อีก ๒ เรื่องที่มีใช้เรื่อง
รามเกียรติ์ และมีได้ระบุไว้ว่าเป็นบทโขน แต่ว่าการแสดงเป็น
ไปอย่างโขนแท้ ๆ พระราชนิพนธ์ ๒ เรื่องนี้ คือ ละคอนรำ
เรื่องพระเกียรติฤดี และ ธรรมาธรรมสงคราม

(๕) บทโขน กรมศิลปากรปรับปรุงใหม่ ภายหลังที่
กรมศิลปากรได้ซื้อแผ่นและปรับปรุงศิลปทางนาฏศิลป์และ
ศรียางคศิลป์ของไทยขึ้นใหม่ในระยกาลภายหลังสงครามโลก
ครั้งที่ ๒ ก็ได้ซื้อแผ่นปรับปรุงโขนขึ้นเป็นการใหญ่ และได้นำ
โขนออกแสดงให้ประชาชนชม ณ ภายในโรงละคอนศิลปากร
หลายครั้ง ในครั้งแรกก็ได้ใช้บทละคอนเรื่องรามเกียรติ์
พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๑ และที่ ๒ บ้าง ใช้บทที่ท่านผู้รู้ได้

๑. ๓ — เรื่องพระราม พระนิพนธ์ของพระวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยดา
พลูพิยากร ในหนังสือ “ภาพรามเกียรติ์” พระบาทสมเด็จพระ
พระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช ทรงถ่ายและโปรดเกล้าฯ
ให้พิมพ์ในงานพระราชทานเพลิงศพสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ
กรมพระยาชัยนาทนเรนทร เมื่อพุทธศักราช ๒๔๘๕ น. ๔๐

แก้ไขปรับปรุงขึ้นใหม่จากบทพระราชนิพนธ์เหล่านั้นบ้าง นำมา
เป็นบทแสดง แต่บทเหล่านั้นเป็นบทที่ท่านผู้รู้แต่ก่อนได้
แก้ไขปรับปรุงขึ้นสำหรับใช้ในโอกาสต่างกัน และบางชุดก็มี
ลักษณะเป็นแบบละครตอน แม้การที่นำมาใช้เป็นบทแสดงจะ
บิดผันให้การแสดงเป็นแบบโขนก็ตาม แต่ถ้าพิจารณาตามบท
ก็คงเป็นอย่างบทละครตอน ครั้นต่อมากรมศิลปากรจึงปรับปรุง
บทโขนชุด หนุมานอาสา ขึ้นใหม่ แล้วฝึกหัดจัดซ้อมศิลปินและ
นักเรียนนาฏศิลป์โขนของกรมศิลปากร นำออกแสดงให้
ประชาชนชม เป็นประจำในวันศุกร์ เสาร์และอาทิตย์ ณ โรง
ละครอนศิลป์ากร เริ่มแต่วันศุกร์ ที่ ๗ พฤศจิกายน พ.ศ. ๒๔๙๕
บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ชุด หนุมานอาสา ที่ปรับปรุงขึ้น
ใหม่นี้ เรียบเรียงใหม่ทั้งบทขับร้องตามแบบละครตอนใน และมี
ทั้งบทพากย์กับคำเจรจาตามแบบแผนการแสดงโขนแต่ก่อนมา
แต่คงดำเนินเรื่องไปตามพระราชนิพนธ์บทละครตอนในรัชกาล
ที่ ๑ และที่ ๒ ดังมีบทประกอบการแสดงที่จัดพิมพ์ขึ้น
เป็นเล่มปรากฏอยู่

โอกาสที่มโหรีแสดงโขน

กล่าวกันมาว่า แต่เดิมพระมหากษัตริย์ของไทย ทรงถือว่าโขนเป็นราชูปโภคส่วนพระองค์อย่างหนึ่ง จนปรากฏว่า ในสมัยโบราณจัดเป็นการเล่นที่ต้องห้ามมิให้เอกชนมีไว้ นอกจากโขนของหลวงซึ่งมีประจำอยู่ในราชสำนักดังกล่าวมาแล้วในบทก่อน สมเด็จพระบรมราชาธิราชที่ ๕ ทรงเห็นว่า แต่ก่อนมาพระเจ้าแผ่นดินโปรดเกล้าฯ ให้ฝึกหัดพวกมหาดเล็กหลวงไว้เพื่อให้แสดงโขนในงานพระราชพิธีบรมราชาภิเษก และงานหลวงอื่น ๆ แต่ในชั้นหลังมาปรากฏว่า “การฝึกหัดโขนทำให้ชายหนุ่มผู้รับฝึกหัดคล่องแคล่วว่องไวในกระบวนรบพุ่งเป็นประโยชน์ไปจนถึงการต่อสู้ข้าศึก จึงพระราชทานให้เจ้านายขุนนางผู้ใหญ่ตลอดจนผู้ว่าราชการเมือง หัดโขนไว้ได้ไม่ห้ามปรามเหมือนแต่แรก ด้วยเป็นประโยชน์แก่ราชการแผ่นดิน เพราะฉะนั้นเจ้านายและข้าราชการผู้ใหญ่แต่ก่อน ใครมีสมพล บำวไพร่มาก จึงมักหัดโขนขึ้นสำหรับประดับเกียรติ เมื่อโขนมีขึ้นแพร่หลาย การเล่นโขนก็เล่นไปจนในการมหรสพ ซึ่งเป็นการใหญ่ เช่นในการฉลองพระอาราม เป็นต้น ตลอดจนในการศพผู้มีบรรดาศักดิ์สูง ตั้งแต่กรุงเก่ามา” ในหนังสือเรื่อง “สัมพันธภาพทางประวัติศาสตร์ของสยามครั้งใหม่” ของ

ลาตูแบร์ ซึ่งเขียนไว้เมื่อคราวเป็นราชทูตฝรั่งเศส เข้ามาเจริญ
ทางพระราชไมตรี ในรัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช
(ระหว่าง พ.ศ. ๒๑๕๕ - ๒๒๓๑) ก็พูดถึงโจนไว้ว่า “โจนและ
ระบำตามปรกติเขาแสดงในงานศพ บางคราวก็แสดงในโอกาส
อื่นๆ” ตามที่กล่าวไว้นี้ก็ปรากฏว่าโจนใช้เล่นทั้งในงานศพ
และในงานฉลอง เท่าที่เคยมีผู้เล่าให้ทราบมาว่าโจนที่เล่นใน
งานศพ มักจะเป็นชนิดที่เรียกว่า “โจนหน้าจ่อ” และ “โจน
นั่งราว” หามีประเพณีนิยมที่นำเอา “โจนกลางแปลง” และ
“โจนโรงใน”^(๑) ไปเล่นในงานศพไม่ แต่จะยึดถือเอาเป็นหลัก
ตายตัวยังหาได้ไม่ เพราะเมื่อคราวถวายพระเพลิงพระบรมอัฐิ
สมเด็จพระปฐมบรมชนกาธิราช เมื่อปีมะโรง พ.ศ. ๒๓๓๕ ใน
รัชกาลที่ ๑ ก็ปรากฏว่า เล่นโจนกลางแปลงผสมโรงระหว่าง
พวกศิลป์วันงหน้ากับพวกศิลป์วันงหลวง

เล่นโจนเป็นนมหกรรมบูชา

แต่การที่นำโจนไปเล่นในงานศพนั้น น่าจะมีได้หมาย
ความว่า การเล่นโจนเป็นอวมงคล เพราะเข้าใจว่าการ
เล่นโจนในงานศพ ก็น่าจะเป็นการเล่นเพื่อบูชาศพหรือฉลอง
อัฐิ ซึ่งโดยปรกติย่อมเป็นศพหรืออัฐิของผู้หลักผู้ใหญ่ในวงศ์
สกุล หรือเจ้าบ้านสมการวัด หรือเจ้านายขุนนางผู้สูงศักดิ์
ด้วยเป็นที่เคารพนับถือของหมู่ชนส่วนมากในบ้านในเมืองนั้นๆ
ตลอดจนเล่นโจนในงานพระเมรุ เช่น ในงานศพของพระลอ

๑. ประเภทของโจนกล่าวไว้แต่ในบทที่ ๕

และพระเพื่อนพระแพง ที่กล่าวว่า “ขยายโรงโขนโรงรำ ทำ
 ระทราวเทียบ” ก็เล่นเป็นการสมโภชบูชา เพราะกล่าวไว้ใน
 ตอนต่อไปของหนังสือลิลิตพระลอว่า “บุชาศพสามกษัตริย์”
 และยังนิยมเล่นเป็นมหกรรมบูชา ในงานสมโภช งานฉลอง
 ปุชนิยวัตถสถาน ซึ่งถือเป็นงานมงคลอีกด้วย ในการเล่นโขน
 สมโภชนั้น อาจอ้างหลักฐานได้จากพระราชพงสาวดารเป็น
 ลำดับมา เช่นในรัชกาลสมเด็จพระเจ้าบรมโกศครองกรุงศรี
 อโยธยา (ระหว่าง พ.ศ. ๒๒๗๕-๒๓๐๐) ก็ปรากฏว่า ได้โปรด
 ให้ขึ้นไปเล่นมหรสพสมโภชพระพุทธบาทที่สระบุรี มี “โขน
 หนึ่งระดับช่องระทา” เล่นสมโภชด้วย ในสมัยกรุงศรีอยุธยา
 นั้นเองก็ปรากฏว่า เล่นโขนสมโภชเชือกบาศคล้องช้างด้วย
 เช่นกล่าวว่า “ตั้งพระคลังสำหรับใส่บาศช้างและเชือกอยู่ริมวัด
 ยาดูแสน ถึงปีมีละคอน โขน หนึ่ง ช่องระทา สมโภชทุกปี”
 ในงานสมโภชรับพระแก้วมรกต เมื่อ พ.ศ. ๒๓๒๓ ในตอนปลาย
 รัชกาลสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี ก็โปรดให้เล่นโขนสมโภชรับ
 ถึง ๗ โรง เป็นโขนโรงใหญ่ ๒ โรง และโขนช่องระทา ๕ โรง
 เมื่อปีฉลู เบญจศก พ.ศ. ๒๓๓๖ คราวผนวชสมเด็จพระเจ้าฟ้า
 กรมหลวงมหาสีแสนนุรักษ์ สมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอในรัชกาล
 ที่ ๑ ได้โปรดเกล้าฯ ให้มีมหรสพสมโภชบูชา และโปรดให้
 มีเล่นโขน ทั้งโปรดให้แต่งตัวโขนขึ้นล้อเลื่อนเข้ากระบวนแห่
 นาคหลวงคราวนั้นด้วย เมื่อฉลองวัดพระเชตุพน ใน พ.ศ.
 ๒๓๔๔ ในรัชกาลที่ ๑ กรุงรัตนโกสินทร์นี้ ก็โปรดให้มีโขน
 โรงใหญ่เล่นตอนพิธีอัญเชิญ สมโภชพระอารามด้วย

โจนในงานอภิเชกสมรสและราชาภิเชก

ยังมีกล่าวถึงไว้ในพระราชนิพนธ์บทละครเรื่องอิเหนา ในรัชกาลที่ ๒ ว่า เมื่อคราวจัดงานเตรียมการอภิเชกสมรสนางบุษบาภิษภกาที่เมืองดาหา ซึ่งถือเป็นงานมงคล ก็มีโจนเล่นตอน “องคตสื่อสาร” เช่นกล่าวว่า

“บัดนี้	พนักงานการเล่นทั้งหลาย
ครันรุ่งก็รับแต่งกาย	อลุณายาวนรมนุษย์นาง
พวกโจนเบิกโรงแล้วจับเรื่อง	สื่อเมืององคตพดทาง
ตลกเล่นเจรจาเป็นท่าทาง	ทั้งสองข้างอ้างอวดฤทธิ”

ที่ยกมากล่าวนี้ มิได้มุ่งหมายจะจัดเป็นบัญชีแสดงรายการแต่เพื่อประกอบความเห็นว่าการเล่นโจนนั้นถือเป็นการมงคลสมโภช แม้แต่ในงานพิธีสมรส ถ้าจะอ้างว่า เพราะอตรีเอาโจนมาเล่นในงานอภิเชกสมรสเช่นนั้นสิ จึงเกิดเรื่อง “อิเหนาเผาเมือง” ขึ้น ก็น่าจะมิใช่เหตุอย่างที่ตรงกับผล เพราะเมื่อคราวอภิเชกสมรสอิเหนากับบุษบาพร้อมกับกษัตริย์อื่นอีก ๔ กุ ก็กล่าวว่ามิได้เล่นโจนเหมือนกัน

พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อครั้งเสด็จดำรงพระราชอิสริยยศเป็นสมเด็จพระบรมโอรสาธิราชสยามมกุฎราชกุมาร และได้โปรดเกล้าฯ ให้ฝึกหัดโจนสมัครเล่นขึ้นในตอนปลายรัชกาลที่ ๕ ก็เคยโปรดให้พวกโจนสมัครเล่นของพระองค์ไปเล่นช่วยงานเปิดโรงเรียนนายร้อย (ทหารบก)

ชั้นมัธยม เมื่อวันที่ ๒๕ ธันวาคม พ.ศ. ๒๔๕๒ เมืองานพระราชพิธีบรมราชาภิเษกของพระองค์ท่านเอง ก็โปรดเกล้าฯ ให้มี “มหรสพวิเศษโขนหลวงเฉพาะการบรมราชาภิเษกสมโภชเฉลิมพระเกียรติที่โรงโขนหลวงสวนมิสกวัน” ในคืนวันที่ ๕ ธันวาคม พ.ศ. ๒๔๕๓ โดยโปรดให้เล่นเป็น ๒ ชุด ชุดที่ ๑ แสดงระบำตอนประสูติกับเมขลา และชุดที่ ๒ เป็นชุดทศกัณฐ์ขาดเศียรขาดกรตอนปลาย และในรัชกาลที่ ๖ นั้น โปรดให้เล่นโขนในงานมงคลอื่น ๆ อีกเนื่อง ๆ เช่น ในงานสมโภชรับช้างเผือก งานเฉลิมพระชนมพรรษา ทั้งโปรดเกล้าฯ ให้เล่นโขนในงานฉลองวันประสูติเจ้านายที่สูงศักดิ์ก็หลายครั้ง ขอยกตัวอย่างมาเสนอแต่บางครั้ง เช่น โปรดเกล้าฯ ให้เล่นโขนชุด “นางลอย” ในงานฉลองวันประสูติสมเด็จพระเจ้าฟ้าฯ กรมพระยาภาณุพันธุวงศ์วรเดช เมื่อ พ.ศ. ๒๔๖๓ และโปรดเกล้าฯ ให้มีโขนหลวงเล่นพระราชทานในงานฉลองครบอายุ ๗๐ ปี ของเจ้าคุณพระประยูรวงศ์ เมื่อเดือน พฤศจิกายน พ.ศ. ๒๔๖๗ เป็นต้น น่าจะเป็นเพราะทรงถือว่า การเล่นโขนเป็นมงคลสมโภช จึงโปรดให้เล่นในโอกาสเช่นกล่าวนี้

ประเพณีนิยมให้มีการเล่นโขนในโอกาสอันเป็นมงคลต่าง ๆ ดังกล่าวมานี้ แสดงว่าโขนที่เล่นในงานศพเนื่อง ๆ เช่นในงานพระเมรุและงานศพเจ้านายขุนนางผู้สูงศักดิ์นั้น เป็นการที่จัดให้มีขึ้นเพื่อบูชาหรือฉลองอัฐิ มิได้ถือว่าโขนเป็นอวมงคล เช่นเดียวกับที่ปรากฏว่า ในโอกาสอื่น ๆ ก็มีเล่นโขนเหมือนกัน

เช่น ในงานฉลองวัด งานฉลองอายุ งานสมโภชปูชนียสถาน งานบวชนาค งานอภิเษกสมรส งานสมโภชรับข้างเผือก ตลอดจนงานพระราชพิธีบรมราชาภิเษก เกือบจะกล่าวได้ว่า ทุกโอกาสที่มีงานมหกรรมใหญ่ๆ และถือเป็นงานสำคัญ เป็นต้องมีโขนเล่นสมโภชด้วย จนถือเป็นธรรมเนียมกันมาว่า ถ้างานไหนไม่มีโขน งานนั้นก็ไม่ใช่ใหญ่จริง เช่นนี้น่าจะถือกันว่า การเล่นโขนเป็นสิ่งสำคัญและเป็นสวัสดิมงคลโดยแท้ และเมื่อมาลองคิดดูอีกที่ว่า ผู้ประดิษฐ์ศิลปชั้นสูง เช่น นาฏกรรมโขน ดังกล่าวนี้ คงไม่มีท่านผู้ใดมุ่งหมายประดิษฐ์ขึ้นเพื่อให้ศิลปของตนเป็นสิ่งที่อมงคล จึงปรากฏตลอดมาว่า นิยมจัดให้มีโขนแสดงเป็นมหกรรมบูชาในงานมงคลสมโภชเนื่องๆ

เล่นโขนเพื่อบันเทิงและบำรุงศิลป์

นอกจากเล่นโขนในงานฉลองและงานสมโภชเป็นมหกรรมบูชาดังกล่าวแล้ว เข้าใจว่า การเล่นโขนของหลวงเพื่อเป็นการทำนุบำรุงศิลป์ และเพื่อทรงสำราญพระราชหฤทัยของพระมหากษัตริย์ ก็น่าจะโปรดให้มีเป็นประจำ เช่น เมื่อครั้งรัชกาลที่ ๑ ก็ปรากฏว่า โปรดให้สร้างโรงโขนหลวงขึ้นไว้ในพระบรมมหาราชวัง ซึ่งท่านผู้ใหญ่เคยกรุณาเล่าให้ทราบ ว่า ท่านเองก็เคยได้ทราบมาจากผู้ใหญ่อีกต่อหนึ่ง ช้สถานที่ให้ชื่อว่า โรงโขนในรัชกาลที่ ๑ ตั้งอยู่ที่สนามหน้าหน้าวัดพระแก้ว ตรงข้ามกับศาลาสหทัยเดิวนั้น และปรากฏว่า โรงโขนในรัชกาลที่ ๑ นั้นใช้เล่นโขนชักรอกได้ด้วย ซึ่งคงจะเป็นโรงขนาดใหญ่ของมาก ทั้ง

ใช้เป็นโรงเล่นละคอนได้ด้วย เห็นจะเป็นแห่งเดียวกับที่สมเด็จพระพุทธเจ้าหลวงตรัสเล่าไว้ว่า “เป็นโรงซ่อมฟ้าใบระกาประจำอยู่ข้างประตูวัดพระแก้ว” มีบทกวีพรรณนาถึงโรงโขนแห่งนี้ไว้ว่า

๑ โรงโขนแข่งฟ้าเพริด	ไพโรศาล
งามฉากช่องวิมาน	เมฆไม้
ปราสาทพระพลาทวาร	ทวงน้ำ ดินา
พระราชดำริทให้	รอกกวันแก้วนกล ๗

อนึ่ง ยังมีโรงโขนหลวงสวนมัสกวันอีกแห่งหนึ่ง ซึ่งยังปรากฏรูปร่างอยู่บัดนี้ ก็ใช้ทั้งเล่นโขนและเล่นละคอน แต่เรียกว่า “โรงโขนหลวง” กับในสถานที่หลังพระที่นั่งบรมพิมานในพระบรมมหาราชวัง ก็โปรดให้สร้างโรงไว้อีกแห่งหนึ่ง ใช้เล่นได้ทั้งโขนและละคอน แต่เรียกว่า “โรงละคอนสวนศิवालย์” ณ โรงละคอนสวนศิवालย์นั้น เคยทราบมาว่า ในหลวงรัชกาลที่ ๖ ได้โปรดให้คณะโขนสมัครเล่นแสดงสมโภชพระพุทธมหามณีรัตนปฏิมากรแก้วมรกตเป็นประจำปี บางปีก็มีแสดงวันเดียว บางปีก็แสดง ๒ วัน แต่โดยมากแสดงถึง ๓ วัน ในตอนต้นเดือนเมษายน ตรงกับงานนักขัตฤกษ์นัมัสการพระพุทธไสยาสน์ วัดพระเชตุพนฯ แต่โรงละคอนสวนศิवालย์นี้ได้รื้อเสียแล้วเมื่อราว ๔ - ๕ ปีมานี้ โรงโขนทั้งสองแห่งนี้

มิใช่โรงชนิดข้อฟ้าใบระกา และคงมิใช่ใช้เป็นโรงเล่นเนื่องในงานศพ แต่คงจะใช้เป็นโรงเล่นโจนและเล่นละคอน เพื่อเป็นสถานที่บำรุงศิลปทางนาฏศิลป์และดุริยางคศิลป์ และเพื่อทอดพระเนตรเป็นที่สำราญพระราชหฤทัย กับใช้เป็นสถานที่จัดให้เล่นต้อนรับแขกเมืองผู้มีเกียรติ ในบางครั้งบางครั้งด้วย จึงได้โปรดเกล้าฯ ให้ตั้งกรมโจนหลวงขึ้น มีมาแต่โบราณ และในรัชกาลที่ ๖ นั้น เมื่อพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้โปรดให้รวมกรมโจนหลวงเข้าในกรมมหรสพ ก็ได้ทรงทำนุบำรุงครูบาอาจารย์ให้ฝึกหัดศิลป์ขึ้นไว้ให้สืบทอดศิลปกันตลอดมา พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงฝักใฝ่ในการทำนุบำรุงศิลปด้านนี้เป็นอย่างยิ่ง นอกจากทรงพระอุตสาหะแต่งบทและทรงซ้อมศิลป์บนทางโจนและละคอนแล้ว ยังทรงเล่นทรงแสดงด้วยพระองค์เองอีกด้วย จนกล่าวกันว่า ศิลปด้านนี้ได้ก้าวขึ้นสู่ความเจริญรุ่งเรืองเป็นอย่างยิ่งในรัชสมัยของพระองค์ โดยเหตุที่ทรงฝักใฝ่คลุกคลีในการทะนุบำรุงศิลปเป็นอย่างยิ่งดังกล่าวนั้น คงจะทรงหยั่งทราบด้วยพระปรีชาญาณอะไรสักอย่างหนึ่ง จึงทรงพระราชนิพนธ์เป็นเชิงพยากรณ์อนาคตของศิลปทางโจนละคอนรำของไทยไว้ว่า “วิชาละคอนตามแบบโบราณของไทยเรา อันเป็นวิชาที่นับวันมีแต่จะเสื่อมสูญไป โดยเหตุที่คนสมัยใหม่พอใจดูละคอนชนิดที่ได้เกิดขึ้นใหม่ เรียกกันว่า ‘ละคอนร้อง’ นั้นบ้าง หรือดูภาพยนตร์

อันมีระบอบแบบต่างประเทศสลับบ้าง จนละคอนรำแบบไทยโบราณแทบจะไม่เหลืออยู่อีกแล้ว นอกจากในกรมมหรสพ " และกาลต่อมาก็เป็นจริงดังที่ทรงพยากรณ์ไว้ พอสิ้นรัชสมัยของพระองค์ ทางราชการก็ยุบเลิกกรมมหรสพ คงเหลือศิลปินบรรจุไว้ในอัตราและตำแหน่งอื่นเพียงเพื่อประโยชน์บางครั้งในทางราชการ แต่ภายหลังคงจะเห็นกันว่าศิลปินที่เหลือไว้นั้นมีจำนวนน้อยไป และไม่ได้ผลสมบูรณ์แก่ราชการ เกิดเห็นความจำเป็นขึ้นอีก ทางราชการของกระทรวงวังในสมัยนั้น จึงได้เริ่มให้ฝึกหัดโขนและละคอนหลวงกันขึ้นใหม่ ให้พอใช้ในราชการสมัยนั้น

โขนในสมัยประชาธิปไตย

ต่อมาภายหลัง เมื่อทางราชการได้โอนงานศิลปและกิจการด้านมหรสพมาอยู่ในสังกัดของกรมศิลปากร รัฐบาลในระบอบประชาธิปไตยก็เล็งเห็นว่า ศิลปทางดนตรีและโขนละคอน เป็นสัญลักษณ์สำคัญประการหนึ่งของชาติ ซึ่งถือเป็นสมบัติส่วนรวมอันมีค่ายิ่งของประชาชน จึงสนับสนุนงานศิลปด้านนี้ตลอดมา การที่กรมศิลปากร โดยอนุมัติของรัฐบาล ได้พยายามรื้อฟื้นศิลปทางโขนละคอนและดนตรี ซึ่งได้ทรุดโทรมมาเป็นระยะๆ นั้น ให้กลับฟื้นตัวขึ้นอีกเท่าที่กำลังของราชการจะจัดทำได้ และพยายามฝึกหัดจัดโขนออกแสดง

ให้ประชาชนได้ชมในภายหลังฤดูฝนทุกปีมา ในระยะกาลภายหลังสงครามโลกครั้งที่ ๒ นี้ ก็เข้าใจว่าเพื่อความรื่นเริงบันเทิงใจของประชาชนเป็นส่วนรวม และที่รัฐบาลได้สั่งให้กรมศิลปากรจัดโขนไปแสดงในงานฉลองพระชนมายุครบ ๘๐ ของสมเด็จพระวชิรญาณวงศ์ สมเด็จพระสังฆราช ณ วัดบวรนิเวศวิหาร ในคืนวันที่ ๒๑ ที่ ๒๒ และ ที่ ๒๓ พฤศจิกายน พ.ศ. ๒๔๙๕ ก็เพราะเล็งเห็นแล้วว่า การเล่นโขนเป็นสวัสดิมงคลควรแก่งานการฉลองสมโภช เช่นที่นิยมกันมาแต่เบืองบรรพกาลตลอดจนการทำให้จัดโขนบางตอนบางชุดไปแสดงต้อนรับแขกเมืองผู้เกียรติเนื่องๆ นั้น ก็เข้าใจ ว่านอกจากเพื่อประโยชน์ส่วนรวมของทางราชการแล้ว ประการที่สำคัญยิ่งนั้นก็เข้าใจว่า เพราะเห็นกันว่า โขนเป็นศิลปะซึ่งสำคัญสัญลักษณ์ส่วนหนึ่งแห่งความเป็นไทยของไทย

โขน ภาคต้น

ว่าด้วยตำนานและทฤษฎี

-
- บทที่ ๑ ความเป็นมาของโขน
บทที่ ๒ กำเนิดโขน
บทที่ ๓ ความหมายของคำว่า “โขน”
บทที่ ๔ วิวัฒนาการของโขน
บทที่ ๕ ตำนานโขนหลวง
บทที่ ๖ ตำนานโขนหลวง (ต่อ)
บทที่ ๗ เรื่องที่ใช้เป็นหัวข้อในการแสดงโขน
บทที่ ๘ โอกาสที่มีแสดงโขน
บทที่ ๙ ปฐมจารย์และปฐมศิลปินโขน
บทที่ ๑๐ การฝึกหัดโขนเบื้องต้น
บทที่ ๑๑ วิธีดูโขน
บทที่ ๑๒ ประเพณีและพิธีไหว้ครู

ภาคผนวก: ว่าด้วยสีกายและสีหน้าของตัวโขน

โขน ภาคปลาย

ว่าด้วยแบบแผนและวิธีการแสดง

บทที่ ๑๓ เครื่องแต่งตัวโขน

บทที่ ๑๔ วิธีแต่งตัวโขน

บทที่ ๑๕ โรงโขน

บทที่ ๑๖ เครื่องโรงโขน

บทที่ ๑๗ วงดนตรีประกอบการแสดงโขน

บทที่ ๑๘ คนพากย์ เกรจา — บอกบท — นักร้อง — ลูกคู่

บทที่ ๑๙ ตลกโขน

บทที่ ๒๐ การปรุ่บทและจัดชุดแสดง

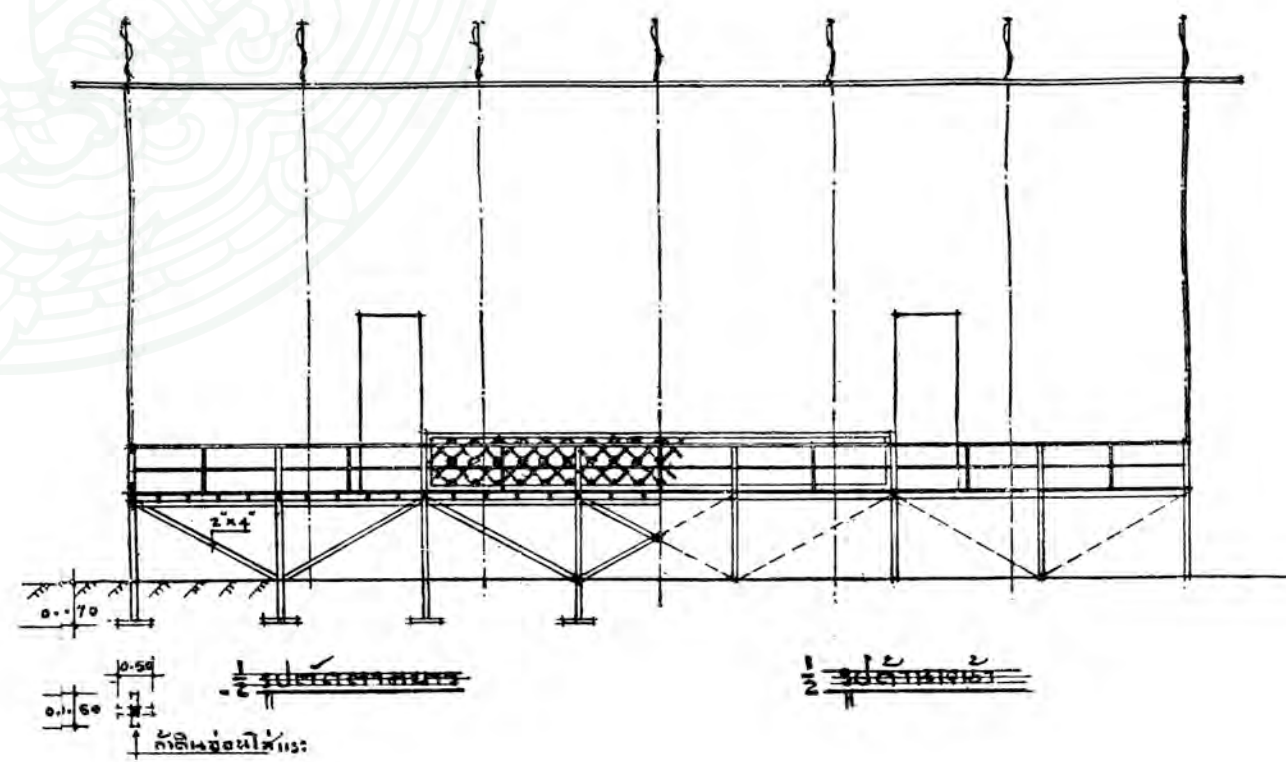
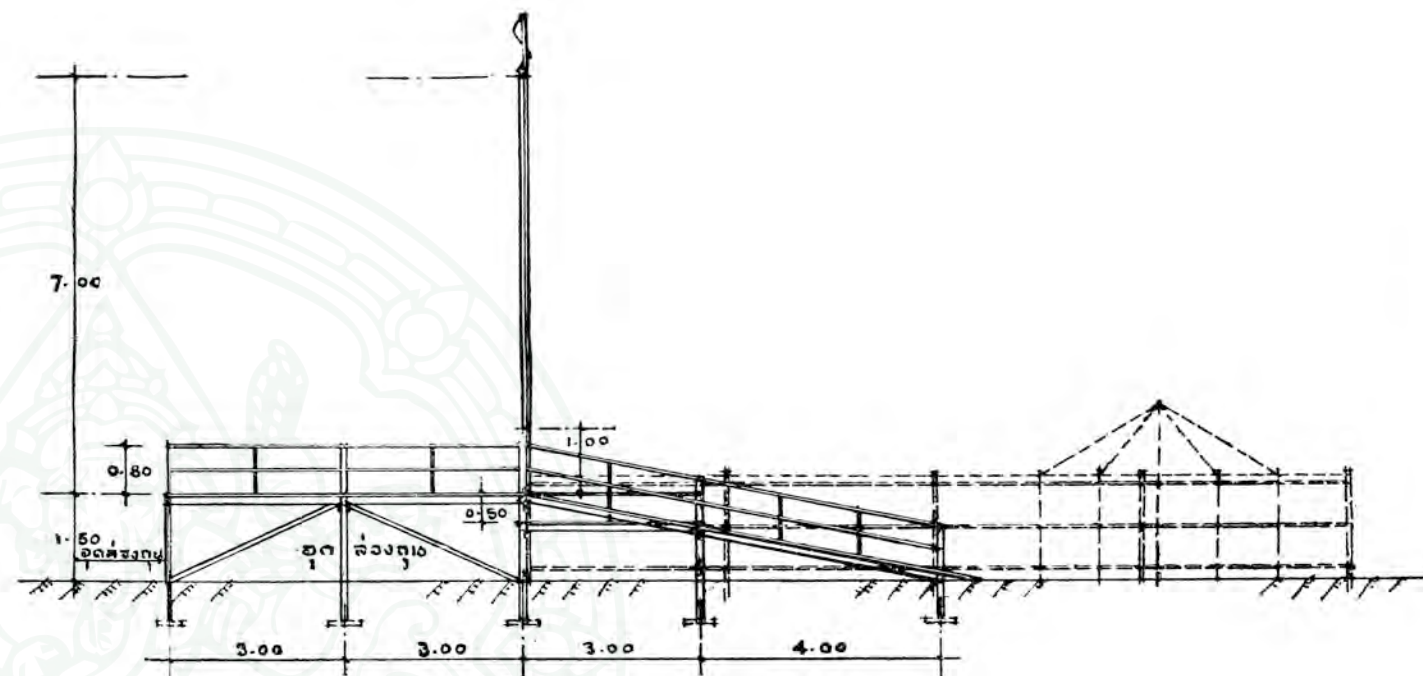
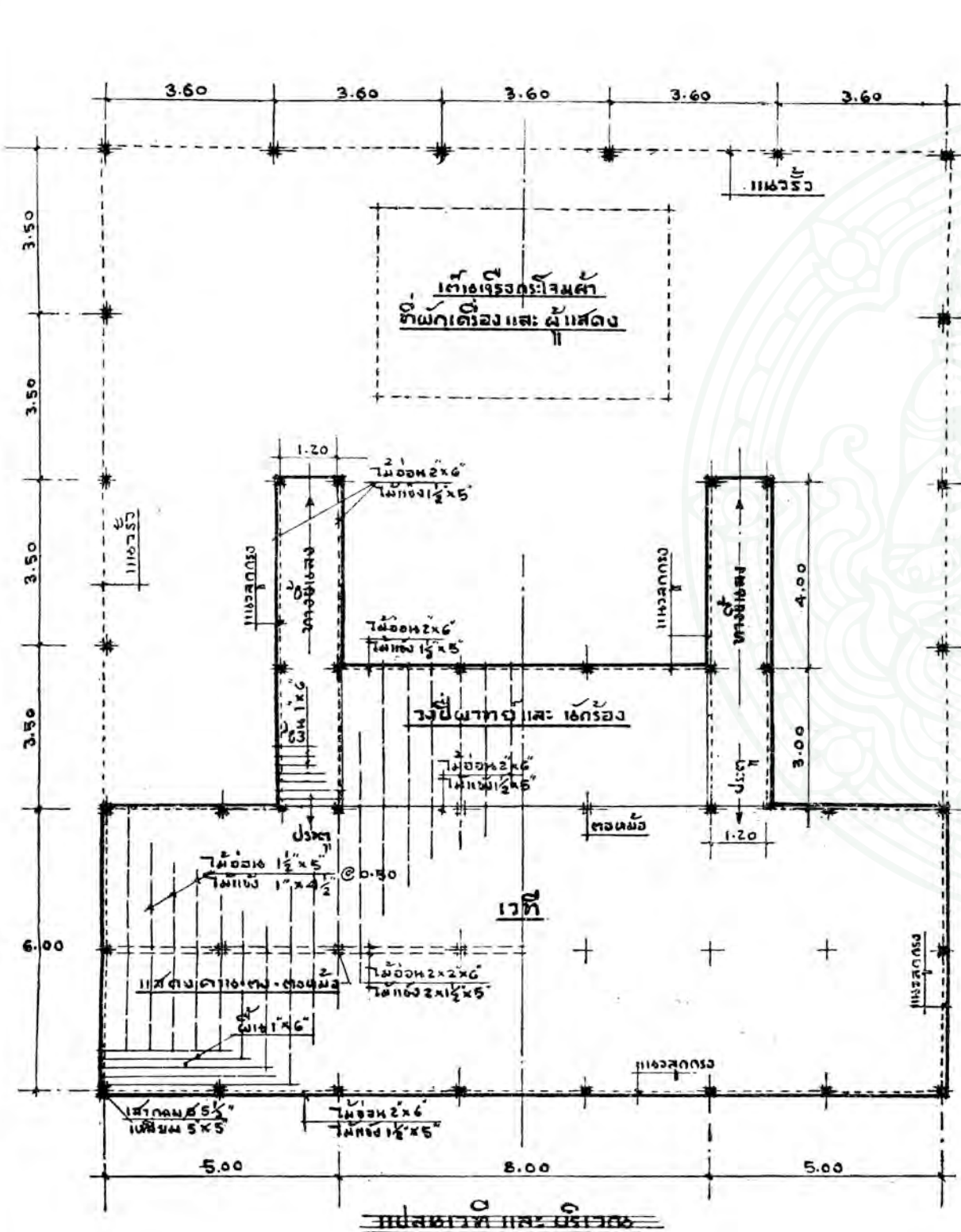
บทที่ ๒๑ วิธีเล่นโขน

บทที่ ๒๒ ชรรณเนิขมและเคล็ดลางที่ถ่อกันในการแสดงโขน

ภาคผนวก: บทโขน

สารบัญค่นเรื่อง

แบบและผังโรงโม่หินเข้าขอ



หนังสือความรู้ศิลป

ทางนาฏศิลป์ และ ดุริยางคศิลป์

มีจำหน่าย:—

๑. คู่มือละครคอนเรื่องต่าง ๆ (บางเรื่องหมด)	ราคาเล่มละ	๒.๐๐ ป.
๒. บทละครตอนต้นเรื่องรามเกียรติ์	ราคาเล่มละ	๒.๐๐ ป.
๓. บทละครเรื่องอุณรุท	ราคาเล่มละ	๒.๐๐ ป.
๔. บทละครตอนพระอภัยมณีพบนางเงือก	ราคาเล่มละ	๓.๐๐ ป.
๕. บทโขน — ชุด — ปรามกานาสูร	ราคาเล่มละ	๓.๐๐ ป.
๖. บทละครเรื่องสุวรรณหงส์	ราคาเล่มละ	๓.๐๐ ป.
๗. บทละครเรื่องอิเหนา	ราคาเล่มละ	๓.๐๐ ป.
๘. บทโขน — ชุด — หนุมานอาด้า	ราคาเล่มละ	๓.๐๐ ป.
๙. เครื่องแต่งตัว โขน ละคร	ราคาเล่มละ	๕.๐๐ ป.
๑๐. คำว่าไหว้ครู โขน ละคร	ราคาเล่มละ	๓๐.๐๐ ป.
๑๑. งานดัดเครื่องประดับ	ราคาเล่มละ	๒๐.๐๐ ป.
๑๒. ดัดเครื่องประดับ	ราคาเล่มละ	๒๐.๐๐ ป.
๑๓. ดนตรีสำหรับประชาชน (ฉบับรวมเขียนเล่ม)	ราคาเล่มละ	๓๐.๐๐ ป.
๑๔. อธิบายนาฏศิลป์ไทย (มีภาพมาก)	ราคาเล่มละ	๔๐.๐๐ ป.
๑๕. Siamese Music	ราคาเล่มละ	๓๐.๐๐ ป.
๑๖. The Preliminary Course of Training in Siamese Theatrical Art	ราคาเล่มละ	๒๕.๐๐ ป.
๑๗. Classical Siamese Theatre	ราคาเล่มละ	๓๐๐.๐๐ ป.

เชิญเรียกซื้อได้จากเจ้าหน้าที่ ณ โรงละครศิลปากร