บทที่ 2

ยุคการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยแบบแผนเดิม (ประมาณ พ.ศ. 1800-2452)

การศึกษานาฏศิลป์ไทยแต่ดั้งเดิม มีทั้งที่เป็นของราชสำนัก สำนักของเจ้านายและขุนนาง และสำนักของสามัญชน ซึ่งมีความสัมพันธ์ในการถ่ายโยงทางวัฒนธรรมซึ่งกันและกัน ท่าร่ายรำต่าง ๆ ได้พื้นฐานมาตั้งแต่ก่อนสมัยสุโขทัย แล้วได้พัฒนาขึ้นเป็นแบบฉบับ มีการฝึกหัด และการถ่ายทอดอย่างเป็นระบบระเบียบ เป็นแบบแผนของการสืบเนื่องนาฏศิลป์ไทยมาจนถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์โดยเฉพาะในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย พระองค์ทรงโปรดนาฏศิลป์ และการละครมากเป็นพิเศษ จึงทำให้นาฏศิลป์ในรัชสมัยของพระองค์มีความดีเด่นเป็นเลิศ ได้รับการยกย่องว่าเป็นยุคทองของวรรณคดีไทย และเป็นยุคที่การละครไทยมีแบบแผนมาตรฐานดี จนยอมรับกันว่าเป็นแบบฉบับของการละครในยุคต่อมา (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ 2507 : 151)

ตลอดระยะเวลาอันยาวนานของสมัยกรุงศรีอยุธยา จนถึงรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ถึงแม้ว่าเหตุการณ์บ้านเมืองจะมีความเจริญรุ่งเรือง และความเสื่อมเป็นบางช่วงบางตอน อันเนื่องมาจากผลกระทบจากเศรษฐกิจ สังคม การเมืองและการปกครอง ประเด็นสำคัญมีการเปลี่ยนแปลงขนบในการแสดงละครที่ยิ่งใหญ่ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ที่ทรงอนุญาตให้ราษฎรแสดงละครในได้อย่างเปิดเผย ทำให้หญิงไทยมาสนใจฝึกหัดละครอย่างกว้างขวาง แม้ในระยะต่อมาอิทธิพลของศิลปวัฒนธรรมต่างประเทศจะแพร่เข้ามา แต่เหตุการณ์เหล่านี้ก็ไม่ได้ทำให้แบบแผนของการฝึกหัดนาฏศิลป์ไทยเปลี่ยนแปลงไป แบบแผนต่าง ๆ ระหว่างผู้ให้ และผู้รับการศึกษา ก็ยังคงรักษารูปแบบ และหลักการที่ได้ยึดถือปฏิบัติมาแต่โบราณ แม้ว่าจะมีรายละเอียดปลีกย่อยแตกต่างไปบ้างแต่ภาพรวมของกระบวนการศึกษา และการถ่ายทอดนาฏศิลป์ไทยยังคงเดิม ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงรวมการศึกษานาฏศิลป์ไทยตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา กรุงธนบุรี จนกระทั่งถึงกรุงรัตนโกสินทร์ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นยุคการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยแบบแผนเดิม

อิทธิพลที่มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงการจัดการศึกษา

สาเหตุที่ทำให้การศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยยุคแบบแผนเดิมเปลี่ยนแปลงไปเนื่องมาจากสาเหตุดังต่อไปนี้คือ

1. การเมืองและการปกครอง ด้วยระบอบสมบูรณาญาสิทธิราช มีพระมหากษัตริย์เป็นผู้ทรงอำนาจสูงสุด ทำให้อิทธิพลจากการปกครองนั้นมีผลมาสู่การจัดการศึกษา เช่น การให้ความอุปถัมภ์ต่อการละครเป็นพิเศษ การเลิกทาส ประกาศห้ามและอนุญาตในการกระทำบางอย่าง ดังจะได้กล่าวเป็นข้อ ๆ ดังนี้

1.1 ผู้อุปถัมภ์ศิลปะและศิลปิน พระมหากษัตริย์ เจ้านายและขุนนาง มีบทบาทในการชุบเลี้ยงนาฏศิลปินเป็นอย่างมาก เป็นทั้งผู้ให้การสนับสนุนต่อการจัดการศึกษา และในขณะเดียวกันก็เป็นทั้งผู้ยุบเลิกการจัดการศึกษาในราชสำนักตามราชประเพณีได้เช่นเดียวกัน ทั้งนี้จะเห็นได้จากงานศิลปะส่วนใหญ่ที่ผลิตออกมา ขึ้นอยู่กับความปรารถนาและทุนทรัพย์ของบุคคลชั้นสูงโดยเฉพาะพระมหากษัตริย์ เพราะเป็นผู้มีพระราชอำนาจมากที่สุดและมีทรัพย์สมบัติมากที่สุด ดังนั้นถ้าพระมหากษัตริย์พระองค์ใดโปรดการร่ายรำ หรือการละคร ราชสำนักนั้นก็จะเนื่องแน่นไปด้วยศิลปินโดยเฉพาะมีผู้คนเข้ารับการศึกษาหลายรุ่น ซึ่งมีผลต่อการช่วยให้การศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์มีความเจริญรุ่งเรือง นาฏศิลปินจะมีชีวิตความเป็นอยู่ที่สุขสบาย ทำให้วิชาชีพนาฏศิลป์มีการสืบเนื่องและมีผู้รับการสืบทอดอนุรักษ์กันต่อมา เช่น พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย และพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงโปรดโขนละครและอุปถัมภ์ทำนุบำรุงไว้เป็นราชูปโภค ถึงกับได้โปรดให้รวมคนตั้งขึ้นเป็นกรมเรียกว่า "กรมโขน" เป็นการรักษาแบบแผนของศิลปะอันดีงามไว้ตลอดรัชสมัย (ธนิต อยู่โพธิ์ 2526 : 54)

ถ้าในรัชกาลใดพระมหากษัตริย์ไม่โปรดนาฏศิลป์ การจัดการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ก็จะถูกยุบเลิกเสีย เช่น ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว หรือแม้ในรัชกาลใดที่พระมหากษัตริย์ทรงมีพระราชภารกิจมาก เช่น ในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ละครในพระราชฐานก็จะไม่เฟื่องฟู เพราะในรัชสมัยนั้น การเมืองระหว่างประเทศอยู่ในขั้นวิกฤติอยู่เป็นระยะ ๆ องค์พระมหากษัตริย์ต้องทรงใช้เวลาไปในงานที่เกี่ยวกับความอยู่รอดของชาติบ้านเมือง ก็จะมอบหมายให้เจ้านายหรือข้าราชการช่วยดูแลรักษาต่างพระเนตรพระกรรณ ดังนั้นการมหรสพทั้งหลาย จึงอยู่ในความรับผิดชอบของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ ("เรื่อง ละครเจ้าพระยาเทเวศรฯ", หอจดหมายเหตุแห่งชาติ. เลขที่ ศธ. 0701.40/1 : 1)

เมาหอสมุด

การที่พระมหากษัตริย์โปรดให้ยุบเลิกการศึกษานาฏศิลป์ในราชสำนักหรือให้เจ้านายดูแลแทนนั้นมีผลต่อการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ทั้งในด้านบวกและด้านลบ ที่เป็นผลดีก็คือเป็นการกระจายการจัดการศึกษาไปสู่เจ้านายและสามัญชน ทำให้มีผู้จัดดำเนินการมากขึ้น ผู้ที่ต้องการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์จะได้มีโอกาสมากขึ้น แต่ในขณะที่การขยายการจัดการศึกษากระจายกว้างขวางขึ้นนั้น การศึกษาในสำนักของเจ้านายและขุนนางมุ่งเลียนแบบศิลปะ ความงดงามของนาฏศิลป์จากราชสำนักแต่เพียงในระยะแรก ๆ เท่านั้น ดังนั้นแทนที่การศึกษานั้นจะมุ่งอนุรักษ์ความเป็นเลิศของศิลปะ กลับกลายเป็นการฝึกหัดเพื่อหางานรับจ้าง ผลงานออกมาก็จะต้องเอาใจผู้ชมหรือผู้ดูในฐานะนายจ้างมากกว่ารักษาระดับคุณค่าของศิลปะ ที่เป็นเช่นนี้เพราะสาเหตุทางการเมืองและปกครองดังกล่าว

1.2 ประกาศและพระบรมราชานุญาต ในยุคนี้ปรากฏว่ามีประกาศและบรมราชานุญาตหลายครั้งที่มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ ได้แก่

1.2.1 มีพระบรมราชานุญาตให้เจ้านายและขุนนางฝึกหัดละครในและโขนได้ แต่ผู้รับการฝึกหัดละครนั้นจะต้องเป็นผู้ชาย เข้าใจว่าเริ่มในสมัยกรุงธนบุรีหรือไม่ก็สมัยรัชกาลที่ 1 (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ 2507 : 19 – 20) ตามระเบียบประเพณีแต่เดิมมานั้นละครในมีขึ้นเฉพาะองค์พระมหากษัตริย์และใช้ผู้หญิงแสดงได้เท่านั้น ส่วนโขนเป็นการฝึกหัดมหาดเล็กเพื่อใช้ในการสงคราม การพระราชทานอนุญาตเช่นนี้ นับว่าเป็นการเปลี่ยนแปลงประเพณีครั้งสำคัญครั้งหนึ่งที่ทำให้ผู้ชายได้มีโอกาสเข้ารับการศึกษานาฏศิลป์ในวังของเจ้านายในรูปแบบละครในซึ่งส่งผลมาสู่รัชกาลที่ 2 มีปรมาจารย์ทางนาฏศิลป์เป็นผู้ชายหลายคน และที่สำคัญได้เป็นครูสอนละครให้กับราชสำนักด้วย คือ เจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษ์มนตรี นายทองอยู่และนายรุ่ง บุคคลทั้ง 3 เป็นบุคคลสำคัญในวงการนาฏศิลป์ไทยที่ได้ปรับปรุงท่ารำให้มีแบบแผนเป็นมาตรฐานในการถ่ายทอดต่อ ๆ กันมาจนถึงปัจจุบัน

อิทธิพลที่มีผลกระทบต่อการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยมีความสัมพันธ์กับอิทธิพลทางด้านการเมืองด้วย จะเห็นได้ว่าการเสียกรุงศรีอยุธยาแก่พม่า ทำให้ประเทศไทยสูญเสียตำรับตำราและนาฏศิลปินไปด้วย แต่เมื่อสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรีกู้เอกราชคืนมาได้ ก็ได้พยายามฟื้นฟูนาฏศิลป์ในราชสำนักให้เหมือนเมื่อครั้งกรุงศรีอยุธยา ซึ่งเป็นความพยายามต่อเนื่องมาจนถึงรัชกาลที่ 1 โดยพยายามรวบรวมนาฏศิลปินที่หลงเหลืออยู่มาเป็นครูสอนในราชสำนัก

จากวัตถุประสงค์อีกประการหนึ่งในการฝึกหัดโขนก็คือ เพื่อฝึกร่างกายให้แข็งแรงเพื่อใช้ในการศึกสงคราม ครั้นเมื่อบ้านเมืองปลอดสงครามลงแล้ว การฝึกหัดโขนเพื่อใช้ในการสงครามก็ไม่ค่อยจะมีความจำเป็นนัก ประกอบกับหลักวิธีการปกครองของไทยที่สำคัญคือ พระราชอาญาสิทธิ์ของพระเจ้าแผ่นดิน บังคับให้บรรดาชายฉกรรจ์ต้องมีหน้าที่เป็นทหารสำหรับช่วยรักษาบ้านเมือง ดังนั้นเมื่อผู้ชายอายุได้ 18 ปี จะต้องเข้าทะเบียนเป็น "ไพร่สม" ให้เจ้านายได้ฝึกหัดใช้สอย และชายฉกรรจ์ทุกคนจะต้องเข้าสังกัดอยู่ในกรมใดกรมหนึ่ง จะลอยตัวอยู่ไม่ได้ ลูกหลานเหลนซึ่งสืบสกุลต่อมา ก็ต้องอยู่ในกรมนั้นเหมือนกัน (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ 2470 : 29) เรียกว่า "ลูกหมู่" ในยามว่างจากศึกสงคราม บรรดาเจ้านายก็จะคัดเลือกลูกหมู่ของตนมาฝึกหัดโขนและละคร รวมถึงพวกลูกทาสด้วย ดังนั้นเมื่อพ่อ แม่เป็นโขน เป็นละคร ลูกที่เกิดมาก็เป็น "ลูกหมู่" และฝึกหัดโขน ละครไปด้วย

จึงเห็นได้ว่า จากลักษณะการปกครองดังกล่าว ทำให้เกิดมีการเปลี่ยนแปลงระบบการเข้าศึกษาวิชาชีพโขน ซึ่งแต่เดิมจะรับจากมหาดเล็กหรือบุตรหลานของมหาดเล็กและขุนนางมาฝึกหัด และมีการคัดเลือกเฉพาะผู้ที่มีสติปัญญาเฉลียวฉลาด สิ่งนี้ทำให้ค่านิยมในการศึกษาเปลี่ยนแปลงไป โดยเฉพาะในระยะเวลาต่อมา เจ้าของสำนักโขนได้นำโขนไปรับจ้างแสดงตามงานต่าง ๆ เช่น งานศพและในงานที่ไม่มีเกียรติ โดยมุ่งหวังแต่รายได้และสิ่งตอบแทน ขาดการคำนึงถึงมาตรฐานของศิลปะและเกียรติของศิลปิน ค่านิยมของโขนซึ่งถือว่าเป็นศิลปะชั้นสูงสำหรับพระราชประเพณีหรือสำหรับพระมหากษัตริย์นั้นก็เสื่อมลง (ธนิต อยู่โพธิ์ 2526 : 53 - 54) จึงเป็นผลที่ทำให้เกิดความเปลี่ยนแปลงความนิยมยกย่องในการศึกษาวิชาชีพโขนอีกทางหนึ่งด้วย

1.2.2 ประกาศว่าด้วยละครผู้หญิง เป็นประกาศในรัชกาลที่ 4 ที่พระราชทานอนุญาตให้ผู้หญิงนอกราชสำนักแสดงละครได้ เป็นเครื่องชี้ให้เห็นว่า การศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยจะไม่ถูกสงวนไว้เพื่อพระมหากษัตริย์เพียงพระองค์เดียว เด็กหญิงสามัญชาวบ้านก็มีโอกาสที่จะได้รับการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์โดยเท่าเทียมกัน ดังจะยกประกาศดังกล่าวมาประกอบการรายงานดังนี้

ประกาศว่าด้วยลครผู้หญิง แลเรื่องหมอเรื่องช่าง
ลงวันอังคาร เดือน 9 แรม 7 ค่ำ ปีเถาะสัปตศก

.....

พระยาวรพงศ์พิพัฒน์ รับพระบรมราชโองการใส่เกล้าฯ ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้สั่งประกาศแก่พระราชวงศานุวงศ์ ข้าราชการผู้ใหญ่ ผู้น้อย ทหาร พลเรือน ในพระบรมมหาราชวัง และพระบวรราชวังให้รู้จงทั่วกันว่า แต่ก่อนในแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก แลแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาไลย มีลครผู้หญิงแต่ในหลวงแห่งเดียว ด้วยมีพระราชบัญญัติห้ามมิให้พระราชวงศานุวงศ์ แลข้าราชการผู้ใหญ่ผู้น้อยฝึกหัดลครผู้หญิง เพราะฉะนั้นข้างนอกจึงไม่มีใครเล่นลครผู้หญิงได้ ครั้นในแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ไม่โปรดลคร แต่ทว่าทรงแข่งชักติเตียนจะไม่ให้ผู้อื่นเล่น ถึงกระนั้นก็มีผู้ลักเล่นเงียบ ๆ อยู่ด้วยกันหลายราย มาในแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวนี้ พระราชวงศานุวงศ์ แลข้าราชการผู้ใหญ่ผู้น้อย ผู้ใดเล่นลครผู้ชายผู้หญิง ก็มิได้ทรงรังเกียจเลย ทรงเห็นว่ามีลครด้วยกันหลายรายดี บ้านเมืองจะได้ครึกครื้น จะได้เปนเกียรติยศแผ่นดิน เดี๋ยวนี้ท่านทั้งปวงเห็นว่าลครในหลวงมีขึ้นก็หามีใครเล่นลครอย่างแต่ก่อนไม่ คอยจะกลัวผิดแลชอบอยู่ การอันนี้มิได้ทรงรังเกียจเลย ท่านทั้งปวงเคยเล่นอยู่แต่ก่อนอย่างไรก็ให้เล่นไปเถิด ในหลวงมีการงานอะไรบ้าง ก็จะได้โปรดหาเข้ามาเล่นถวายทอดพระเนตรบ้าง จะได้พระราชทานเงินโรงรางวัลให้บ้าง ผู้ใดจะเล่นก็เล่นเถิด ขอยกเสียแต่รัดเกล้ายอดอย่างหนึ่ง เครื่องแต่งตัวลงยาอย่างหนึ่ง เมื่อบททำขวัญยกแต่แตรสังข์อย่างหนึ่ง แล้วอย่าให้ฉุดบุตรชายหญิงที่เขาไม่สมัคเอามาเปนลคร ให้เขาได้ความเดือดร้อนอย่างหนึ่ง ขอห้ามไว้แต่การเหล่านี้ ให้ท่านทั้งปวงเล่นไปเหมือนอย่างแต่ก่อนเถิด . . . (พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมหลวงสมรรัตน์ศิริเชษฐ 2465 : 55 - 56)

ผลจากประกาศนี้ นับได้ว่าก่อให้เกิดการเปลี่ยนครั้งยิ่งใหญ่ในวงการนาฏศิลป์ นอกจากจะเป็นการเปลี่ยนขนบในการแสดงละครแล้ว ยังมีผลต่อการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ด้วย

ประการแรกคือ ผู้เข้าฝึกหัดละครในสำนักของเจ้านายและขุนนางรวมทั้งสำนักของสามัญชนล้วนเปลี่ยนเป็นผู้หญิงเสียโดยมาก ทั้งนี้เพราะหาเด็กผู้หญิงฝึกละครได้ง่ายกว่าเด็กผู้ชาย และหัดผู้หญิงแสดงละครเสียค่าใช้จ่ายน้อยกว่าหัดเด็กผู้ชาย นอกจากนี้ผู้หญิงสามารถช่วยแรงงานในเรื่องเครื่องแต่งตัวละครได้ดีกว่า ที่สำคัญก็คือประชาชนชอบดูละครผู้หญิงและผู้ที่มีงานต่าง ๆ พอใจหาละครผู้หญิงไปเล่น (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ 2507 : 172 : 173)

ประการที่ 2 ทำให้มีการรวมทั้งผู้ชายและผู้หญิงฝึกหัดละครไปด้วยกัน และแสดงละครโรงเดียวกัน จนในระยะต่อมามีผู้ชายฝึกหัดละครลดน้อยลง

ประการที่ 3 เป็นการส่งเสริมการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ในครัวเรือน เพราะลูกหลานผู้หญิงก็มีโอกาสที่จะได้รับการฝึกหัด อันเป็นแนวทางหนึ่งในการช่วยครอบครัวหาเลี้ยงชีพได้สะดวกขึ้น

ประการสุดท้าย ทำให้จุดมุ่งหมายของสำนักการศึกษาและผู้เข้ารับการศึกษาที่เป็นไปเพื่อความบันเทิงและเพื่อประดับเกียรติยศของเจ้าของสำนัก เช่น ในสำนักของเจ้านายและขุนนางชั้นผู้ใหญ่นั้นเปลี่ยนแปลงไปเป็นการศึกษาเพื่อยึดเป็นอาชีพหลักแต่เพียงประการเดียว

1.3 <u>การเลิกทาส</u> เมื่อพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โปรดให้ราษฎรได้รับการปลดปล่อยเป็นอิสระ ไม่ต้องมีนายคอยบังคับขู่เข็ญ เช่น ประเพณีแต่ก่อนเก่า ทำให้ผู้ที่จะสมัครให้ลูกหลานเล่นละครจึงน้อยลง เพราะไม่จำเป็นต้องพึ่งผู้มีบรรดาศักดิ์เหมือนก่อน เมื่อเจ้านายและขุนนางต้องประสบกับความจำกัดอำนาจหน้าที่และผลประโยชน์ให้ลดน้อยลง การจะให้ความอุปถัมภ์ เลี้ยงดูผู้ฝึกหัดโขนและละคร รวมทั้งนาฏศิลปินเอาไว้แสดงละครเป็นจำนวนมาก ๆ นั้นก็เป็นไปได้ลำบาก ดังนั้นสำนักฝึกหัดโขนและละครของเจ้านายและขุนนางผู้ใหญ่ในช่วงปลายยุคนี้จึงค่อย ๆ หมดไป

2. <u>เศรษฐกิจ</u> แต่ดั้งเดิมมาไม่เคยปรากฏว่ามีการเก็บภาษีจากการแสดงโขนหรือละคร มาในรัชกาลที่ 4 ได้โปรดให้ตั้ง "ภาษีโขนละคร" ขึ้น เมื่อ พ.ศ. 2402 เป็นครั้งแรก ทั้งนี้สืบเนื่องมาจากการพระราชทานให้ผู้หญิงฝึกหัดละครได้ จึงมีการแสดงละครเป็นอาชีพหลายสำนัก ตลอดจนนายบ่อนเบี้ยที่อยากจะให้ราษฎรไปบ่อนมาก ๆ ก็หาละครผู้หญิงไปแสดงหน้าบ่อน เมื่อเจ้าของสำนักละครมีรายได้มากขึ้นก็ควรจะต้องเสียภาษีช่วยราชการแผ่นดินบ้าง เหมือนอย่างที่มีประเพณีในต่างประเทศ (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ 2507 : 174 - 175) จึงโปรดให้เก็บภาษีขึ้น ต่อมาในรัชกาลที่ 5 พ.ศ. 2435 ได้แก้ไขภาษีโขนละครอีกครั้งหนึ่งและเรียกว่า "อากรมหรสพ"

การเก็บภาษีโขนละครหรืออากรมหรสพ ไม่ได้มีผลกระทบโดยตรงต่อการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ของยุคนี้ ถึงแม้ว่าจะมีการหลีกเลี่ยงภาษีด้วยการประพันธ์บทละครให้พลิกแพลงออกไปก็ตาม เช่น ถ้าใครแสดงเรื่องรามเกียรติ์ ต้องเสียภาษีวันละ 20 บาท แต่ถ้าแสดงละครนอกจะเสียเพียงวันละ 2 บาท ดังนั้นจึงมีผู้คิดบทละครเรื่องทิพย์สังวาลย์และเรื่องคาวี ตอนท้าวโสภณลักนางเทพลีลา ให้มีตัวละครยักษ์ ลิง เล่นคล้าย ๆ กับเรื่องรามเกียรติ์ แต่เป็นละครนอก เพื่อเลี่ยงภาษี (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ 2507 : 183 - 184) แต่สาเหตุจากบ่อนเบี้ย

และภาษีที่มีผลกระทบต่อการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ก็คือ หลังจาก พ.ศ. 2447 ในรัชกาลที่ 5 โปรดให้ลดบ่อนเบี้ยลง และมาเลิกหมดใน ปี พ.ศ. 2460 เมื่อเป็นเช่นนี้สำนักละครซึ่งเคยได้รับผลประโยชน์จากการรับจ้างแสดงตามบ่อนเบี้ยก็ประสบปัญหาเกี่ยวกับรายได้ลดลง ทุนที่ต้องจ่ายกลับมีมากขึ้น เป็นเหตุให้ประสบภาวะขาดทุนและเลิกล้มสำนักไปในที่สุด ถึงแม้ว่าจะมีบางสำนักได้เปลี่ยนวิธีแสดงเป็นสร้างโรงละครและแสดงเป็นประจำ แล้วเก็บเงินคนเข้าชมก็ตาม แต่ก็ได้รับผลกระทบอันสืบเนื่องมาจากปัญหาเศรษฐกิจเช่นกัน

ผลกระทบอีกประการหนึ่งก็คือ สถานภาพของนาฏศิลปินในราชสำนักในรัชกาลที่ 4 ซึ่งพระองค์มีประกาศให้ข้าราชบริพาร รวมทั้งนาฏศิลปินลาออกจากราชการได้ เนื่องจากปัญหาเศรษฐกิจ ซึ่งแท้ที่จริงแล้วเศรษฐกิจการเงินในสมัยรัชกาลที่ 4 ฝืดเคืองมากทั้งนี้เพราะได้รับอิทธิพลเงินตราจากต่างประเทศมาใช้ในท้องตลาดไทย อีกทั้งข้าราชบริพาร เจ้าจอมหม่อมห้าม ก็มีเป็นจำนวนมาก มีภาระที่ต้องใช้จ่ายเงินสูง เจ้าจอมมารดาอัมพาได้ปรารภกับพระองค์เจ้าบุตรของท่านว่า " . . . ในหลวงแผ่นดินนี้ (รัชกาลที่ 4) ท่านยากจน ทรงผนวชมาแต่ทรงพระเยาว์และลาผนวชมาเสวยราชสมบัติ ไม่มีเวลาที่จะสะสมพระราชทรัพย์ส่วนพระองค์" (ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช 2514 : 35) จึงอาจจะเป็นอีกเหตุผลหนึ่งของที่มาของปัญหาเศรษฐกิจในสมัยนี้

เรื่องค่าครองชีพของประชาชนหรือค่าของเงินในสมัยรัชกาลที่ 4 ประสบกับปัญหาอย่างมาก จะเห็นได้ว่า

> มีผู้บ่นว่าแต่ก่อนมีเบี้ยห้าเบี้ย สิบเบี้ย ก็ซื้อของกินได้อิ่มหนึ่ง บัดนี้มีถึงร้อยเบี้ย ซื้อกินก็ไม่ใคร่จะได้เต็มอิ่ม ของแพงไปกว่าจะซื้อกินได้ต้องทนแสบท้องนับอยู่นาน . . . อันที่จริง 100 เบี้ย ก็เพียง 1 อัฐ คือ 1 ใน 64 ของบาท และ 50 เบี้ยก็ครึ่งอัฐ สามารถจะซื้ออาหารกินได้อิ่มในสมัยนั้น . . . (หลวงวิจิตรวาทการ 2505 : 94 - 96)

ค่าของเงินที่นำมากล่าวนี้อยู่ใน พ.ศ. 2405 เมื่อเทียบกับอัตราภาษีโขนละคร พ.ศ. 2402 แล้ว จะพบว่า ละครในเล่นเรื่องรามเกียรติ์วันละ 20 บาท อิเหนาวันละ 16 บาท อุณรุทวันละ 12 บาท โขนวันละ 4 บาท ในขณะที่ละครนอกวันละ 1 - 3 บาท ลิเกคืนละ 2 บาท (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ 2507 : 175 - 177) กล่าวได้ว่า ภาวะค่าครองชีพที่กล่าวมานี้มีผลต่อความต้องการของประชาชนที่จะจ้างละครโขนไปแสดง ด้วยเหตุที่ค่าตัวผู้แสดงก็จะต้องอยู่ในอัตราที่สูงเช่นกัน จึงทำให้โขนและละครไม่อยู่ในความนิยมของผู้ว่าจ้าง แต่จะยังคงนิยมละครนอกอยู่บ้าง เพราะมีตลกแทรก การดำเนินเรื่องรวดเร็วทันใจ ขณะเดียวกันนี้เองได้มี

การแสดงแบบใหม่คือ ลิเกและละครร้องเข้ามา ยุคนี้ละครนอกก็เสื่อมความนิยมลงไปเช่นเดียวกับละครใน ทั้งโขน ละครนอกและละครใน ผู้แสดงจะต้องได้รับการฝึกหัดมาเป็นเวลาช้านาน อีกทั้งเสื้อผ้าเครื่องแต่งตัวก็ต้องปักดิ้นเลื่อมลงทุนมาก ฝ่ายลิเกอาศัยแสดงเพื่อความขบขัน ละครร้องก็อาศัยเล่นประโลมให้ถูกใจคน (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ 2507 : 215 - 216) นี่คือ ผลกระทบที่ทำให้การศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ ซึ่งสะสมมาตลอดยุคนี้ หลุดจากความสนใจของประชาชนในฐานะผู้อุปถัมภ์ ผู้อนุรักษ์หรือแม้แต่ผู้สืบเนื่อง

3. <u>สังคม</u> อิทธิพลทางด้านสังคมมีผลต่อการเปลี่ยนแปลงการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ที่เด่นชัดคือ

3.1 <u>ค่านิยม</u> ที่จริงแล้วการปกครอง เศรษฐกิจและสังคม จะมีความสัมพันธ์กันในการที่มีส่วนให้เกิดการเปลี่ยนแปลงการศึกษา จะเห็นได้ว่าถึงแม้ว่าการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์โขนและละครจะเป็นที่นิยมมาแต่โบราณ แต่วิชาการนี้ก็ไม่ค่อยจะได้รับการยกย่องเท่ากับวิชาอื่น ๆ เช่น วิชาหนังสือ นอกจากสมัยใดพระมหากษัตริย์สนพระทัยเป็นพิเศษ โขนและละครก็รุ่งเรืองขึ้นมาชั่วระยะเวลาหนึ่งเท่านั้น ทั้งอาจเป็นเพราะคนไทยมักถือกันว่าเป็น "การเต้นกินรำกิน" เป็นวิชาที่ยึดเป็นอาชีพที่ยั่งยืนมั่นคงได้ยาก (อารดา สุมิตร 2515 : 64) ดังที่สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงอธิบายไว้เป็นลายพระหัตถ์ประทานพระยาอนุมานราชธนไว้ในหนังสือเรื่องบันทึกเรื่องความรู้ต่าง ๆ ว่า

> ท่านอยากได้ตำราร้องรำ แต่ท่านหาไม่ได้ เห็นก็ชอบกลที่ตำราหมอดูและตำรายา ทำไมจึงมีดกดื่น ส่วนตำราร้องรำทำไมจึงไม่มี คิดดูก็เห็นเหตุ อันตำรานั้นก็เหมือนกันกับสิ่งทั้งปวง เมื่อมีผู้ต้องการจึงมีจำหน่ายอันวิชาหมอดู หมอยานั้น เป็นวิชาชีพแห่งพลเรือน มีคนต้องการรู้จึงมีคนเขียน จำหน่ายให้แก่กัน ส่วนวิชาร้องรำนั้น เป็นวิชาของทาสสำหรับบำเรอความสุขให้แก่นายคน พลเรือนย่อมเกลียดกลัว จนมีคำสอนว่า "อย่าตีกลองแขก พาให้ใจแตก มันไม่เป็นผล" ดังนี้เป็นต้น เพราะเห็นว่ากันว่าไม่ ดี ไม่มีใครต้องการจึงไม่มีคนเขียนตำราเพื่อสั่งสอน (สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ และพระยาอนุมานราชธน 2506 : 239 - 240)

ผู้วิจัยมีความเห็นด้วยกับคำอธิบายข้างต้นแต่เพียงบางส่วน เพราะการที่ตำราทางด้านโขนละครมีน้อยไม่ได้เกิดจากค่านิยมที่คิดดูถูกดูหมิ่นอาชีพนี้เพียงอย่างเดียว จะเห็นได้ว่าแต่ดั้งเดิมมาพวกผู้ดีและเจ้านายทั้งหลายก็จะต้องฝึกหัดโขนและละคร แต่เมื่อพระมหากษัตริย์พระองค์

ใดไม่สนับสนุนนาฏศิลป์ก็จะเป็นไปได้ว่า เป็นช่วงของศิลปะประเภทนี้จะตกต่ำลง บรรดาศิลปินทั้งหลายก็จะต้องออกหาเลี้ยงชีพด้วยการรับจ้างแสดง ผลงานที่ออกมาจึงเป็นไปตามความต้องการของนายจ้างมากกว่าความเป็นเลิศในศิลปะ ประกอบกับการมุ่งหวังทางด้านผลประโยชน์รายได้ จึงเป็นมูลเหตุที่ทำให้มีผลกระทบมาถึงค่านิยมในการศึกษาวิชาชีพนี้ต้องพลอยตกต่ำไปด้วย กลายเป็นที่ถูกดูหมิ่นและไม่ได้รับการยกย่องเหมือนกับการอาชีพอื่น ๆ

ในความคิดของผู้วิจัยแล้ว ตัวการสำคัญของค่านิยมประการหนึ่งที่เป็นผลกระทบมาสู่วิชาการทางด้านนาฏศิลป์ที่ทำให้ตำราและแบบแผนในการละครสาบสูญไปก็คือ การหวงวิชาความรู้ เนื่องจากการศึกษาศิลปวิทยาการของไทยเราอยู่ที่การจดจำเป็นพื้น แม้ตำราที่จดไว้เป็นลายลักษณ์อักษรก็เป็นเพียงเครื่องช่วยความจำเฉพาะผู้จดบันทึก ผนวกกับค่านิยมของคนในสมัยก่อนนิยมการประชันขันแข่ง จึงเกรงกันว่าศิษย์จะคิดล้างครู ดีกว่าครู หรืออาจจะเก็บความรู้เอาไว้ใช้ในยามคับขัน ถ้าหากจะต้องไปประชันขันแข่งทางด้านการแสดงกับศิษย์ อย่างน้อยก็จะได้มีไม้ตายพอแก้ลำได้บ้าง ดังนั้นวิชาการต่าง ๆ ตลอดจนเทคนิคพิเศษ ๆ ท่ารำงาม ๆ ก็จะตกค้างอยู่ที่ตัวครูและก็สูญไปพร้อมกับตัวครูเช่นเดียวกัน ซึ่งโดยมากศิลปะวิทยาการที่ครูสงวนหรือหวงแหนไว้นี้มักเป็นศิลปวิทยาการที่พิเศษหรือดีเยี่ยมเสียด้วย (เฉลิม เศวตนันท์ 2511, ในมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ รวบรวม 2515 : 48)

ค่านิยมอีกประการหนึ่งก็คือ ความนิยมที่จะรับการศึกษาเพื่อเป็นข้าราชบริพารในราชสำนักและวังของเจ้านาย นอกจากสถานภาพของนาฏศิลปินที่ได้รับความสุขสบายในด้านชีวิตความเป็นอยู่ ที่พักอาศัยในวังแล้ว ยังมีเกียรติและได้รับเบี้ยหวัดตลอดชีวิตที่อยู่ในวัง หรือถ้าดวงชะตาดีก็จะได้เป็นเจ้าจอมไปจนตลอดรัชกาล โดยเฉพาะชื่อเสียง ฝีมือและในด้านความสามารถในงานศิลปะต่าง ๆ รวมทั้งดนตรีนาฏศิลป์ที่ได้รับการฝึกหัดเป็นพิเศษ ซึ่งเป็นที่ทราบกันดีว่าวังเป็นศูนย์กลางวงสังคมของกุลสตรีที่สำคัญที่สุด เป็นสถาบันการศึกษาเปรียบได้กับมหาวิทยาลัยในปัจจุบัน เพื่อยกฐานะของคนในสมัยนั้น กล่าวคือ "ข้างในพระบรมมหาราชวังย่อมเป็นที่ประชุมประกวดการสมาคมฝ่ายหญิงยิ่งกว่านอกวัง จะกล่าวว่าเป็นโรงเรียนประจำของกุลสตรีในสมัยนั้นก็ยังไม่เพียงพอ เพราะมิได้เป็นแต่เพียงที่ฝึกหัด หากเป็นที่แสดงฝีมือและสติปัญญา ความสามารถไปด้วยในตัว" (พระวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าธานีนิวัติ 2484 : 24 - 25)

จากชื่อเสียงเกียรติคุณและสถานภาพที่ได้รับ จึงเกิดเป็นค่านิยมและเป็นการช่วยตัดสินใจของกุลสตรี ตลอดถึงประชาชนทั่วไปนิยมส่งบุตรหลานสตรีเข้าศึกษาในวังเปรียบได้กับเข้ามหาวิทยาลัยรวมศิลปะนั่นเอง

3.2 ขนบธรรมเนียมประเพณี การปฏิบัติสืบต่อกันมาและยึดถือกันในสังคมบางอย่างช่วยในการเสริมสร้างให้การศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ได้มีการสืบเนื่องไม่เสื่อมสูญไป ยกตัวอย่างเช่น การเกิดและการตาย หรือแม้แต่การสมโภชพระแก้วมรกตในสมัยกรุงธนบุรี หรือสมโภชช้างเผือกในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ จำเป็นต้องใช้การแสดงโขน ละคร เป็นส่วนประกอบการนั้น ๆ ให้ครบสมบูรณ์ตามแนวทางที่ได้ยอมรับกันมา ดังตัวอย่างเช่น การชักนาคดึกดำบรรพ์ในพระราชพิธีอินทราภิเษกซึ่งปรากฏหลักฐานเป็นครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. 2039 ในรัชสมัยสมเด็จพระรามาธิบดีที่ 2 การเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์เป็นการแสดงเกี่ยวกับตำนานของเทพเจ้าและได้ปรากฏว่ามีการจัดแสดงขึ้นบ่อย ๆ จนเป็นเหตุให้มีการคัดเลือกมหาดเล็กมาฝึกหัดโขนหลวงเพื่อใช้สำหรับแสดงในการพระราชพิธี (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ 2507 : 13)

นอกจากนี้ยังปรากฏว่ามีเหตุการณ์อื่น ๆ อีกมากที่จำเป็นจะต้องใช้โขนและละครแสดงตามประเพณีของสิ่งนั้น ๆ เช่น การสมโภชช้างเผือก จะเห็นได้จากพระมหากษัตริย์พระองค์ใดที่มีช้างเผือกมาสู่บารมี ก็จะต้องมีมหรสพเพื่อเป็นการเฉลิมฉลอง ดังจะยกตัวอย่าง เมื่อครั้งพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวขึ้นครองราชย์ได้ไม่นานนัก ก็ปรากฏว่ามีช้างเผือกมาสู่บารมี คือ พระวิมลรัตนกิริณี และพระวิสุทธรัตนกิริณี เมื่อปีขาล พ.ศ. 2397 ในครั้งนั้นยังไม่มีการฝึกหัดละครหลวง จึงต้องเร่งดำเนินการฝึกหัดและรับผู้เข้าศึกษา แม้ขึ้นแผ่นดินใหม่ในรัชกาลที่ 5 ก็ประสบกับเหตุการณ์ในลักษณะเดียวกัน ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่า เพราะความจำเป็นที่จะต้องใช้การแสดงนาฏศิลป์เพื่อให้เป็นไปตามขนบประเพณี การศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์จึงคงอยู่และได้มีโอกาสแสดงความงามของวิชาชีพนี้อย่างไม่เสื่อมสูญ

3.3 รสนิยมของประชาชน ความเจริญก้าวหน้าของบ้านเมืองก่อให้เกิดความเปลี่ยนแปลงวิถีชีวิตและรสนิยมของคนไทย เนื่องจากการศึกษานาฏศิลป์เพื่อยึดเป็นอาชีพ จำเป็นต้องอาศัยคนดูหรือผู้ชมเป็นหลัก ในระยะแรก ๆ การฝึกหัดละครในก็เพื่อสนองตอบอารมณ์อันสุนทรียะของผู้ชม ซึ่งต้องการดูความงามของลีลาท่ารำและฟังเพลงร้องที่เชื่องช้า ละเมียดละไมเป็นหลัก แต่ครั้นวิถีชีวิตและรสนิยมของผู้ชมเปลี่ยนไป จึงทำให้การดูละครเพื่อจะต้องการเสพความงดงามของศิลปะนั้น เปลี่ยนแปลงไปตามสภาพของสังคมด้วย โดยมุ่งที่ความเพลิดเพลิน มีการดำเนิน

เรื่องที่รวดเร็วทันใจ แทรกบทลีลาขบขันมาก ๆ มากกว่าที่จะดูเพื่อเก็บความซาบซึ้งในผลงานศิลปะ สิ่งนี้เป็นผลกระทบโดยตรงต่อการจัดการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ในสำนักต่าง ๆ ที่จะต้องเปลี่ยนแปลงไปตามความต้องการของตลาด เพราะการแสดงครั้งหนึ่ง ๆ มีคนดูที่มีรสนิยมชนิดใด จะต้องจัดการแสดงให้เหมาะแก่รสนิยมนั้น ทำให้การฝึกหัดศิลปะการร่ายรำที่ต้องใช้ระยะเวลานานนับปี ไม่มีความหมายในสายตาของผู้ชมในฐานะผู้อุปถัมภ์ศิลปิน

3.4 <u>ความเชื่อ</u> อิทธิพลเกี่ยวกับความเชื่อในเรื่องเทพเจ้าตามแบบพราหมณ์มีบทบาทสำคัญต่อการศึกษาวิชาชีพโขนและละคร นับตั้งแต่พิธีกรรมในพระราชพิธีสำหรับพระมหากษัตริย์และบ้านเมืองหลายอย่างล้วนแต่ได้รับมาจากพวกพราหมณ์ชาวฮินดูทั้งสิ้น จากผลการวิจัยของหม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล (2507 : 7) ยืนยันว่าได้พบเทวรูปในลัทธิฮินดูของพราหมณ์ ขนาดเท่าคนจริงหรือใหญ่กว่า ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระนครและพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติรามคำแหง จังหวัดสุโขทัย เป็นเทวรูปสัมฤทธิ์แบบสุโขทัย จำนวน 13 องค์ เช่น พระอิศวร พระนารายณ์ พระพรหม เป็นต้น ซึ่งเทพเจ้าเหล่านี้ปรากฏอยู่ในบทไหว้ครูครอบโขนละครของไทย จึงเป็นการบ่งชี้ให้เห็นถึงความเชื่อที่ว่า เทพเจ้าของพราหมณ์ล้วนเป็นครูและเป็นผู้เกี่ยวข้องต่อการเนรมิตท่าร่ายรำของนาฏศิลป์ไทยให้บังเกิดขึ้นมาช้านานแล้ว หรือกล่าวได้ว่านาฏศิลปินได้รับประสิทธิ์ประสาทสืบเนื่องมาจากพระเป็นเจ้าบนสรวงสวรรค์ ตลอดลงมาจนถึงพระฤาษี ผู้ทรงญาณและบรรดาครูอาจารย์ผู้ทรงวิทยาคุณโดยลำดับ จากความเชื่อนี้มีผลทำให้ผู้ที่ศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์มีหลักยึดถือหรือมีสิ่งยึดเหนี่ยวจิตใจในสิ่งเดียวกัน จะเห็นได้ว่าผู้ที่ยึดอาชีพทางนาฏศิลป์เป็นโขนละคร "มักจะมีพระพุทธรูปและเครื่องบูชาอย่างน้อยเป็นหิ้งและมีหน้าครู ศีรษะเทพเจ้า อย่างน้อยหน้าฤาษีไว้สักการะบูชาแทบทุกแห่งไป" (ธนิต อยู่โพธิ์ 2526 : 172) เป็นผลให้ผู้ที่ยึดอาชีพทางนาฏศิลป์เกิดความเชื่อมั่น มีที่ยึดเหนี่ยวจิตใจและเชื่อในความศักดิ์สิทธิของครูอาจารย์ซึ่งเป็นเทพเจ้า จะช่วยปกปักรักษาคุ้มครองช่วยในการยึดประกอบอาชีพหรือการศึกษาวิชาชีพนี้ด้วยความมั่นใจ

ด้วยอิทธิพลนี้จึงถือเป็นธรรมเนียมก่อนเข้ารับการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ทุกคนจะต้องไหว้ครูเสียก่อน และเมื่อสำเร็จการศึกษาแล้วก็จะต้องมีพิธีไหว้ครูและครอบด้วย ความเชื่อนี้ได้เข้าไปอยู่ในวิญญาณเหนือจิตใจของศิลปิน ทำให้มีระเบียบกฎเกณฑ์ยึดเหนี่ยวในการปฏิบัติวิชาชีพประจำจิตใจของศิลปินแต่ละคน โดยไม่ต้องตราเป็นลายลักษณ์อักษร ว่านาฏศิลปินนั้นต้องเป็นผู้มีสัมมาคารวะ เคารพนอบและยึดถือความกตัญญูกตเวทีต่อครูอาจารย์เป็นสิ่งสำคัญที่สุด เป็นผลต่อการสร้างความยึดมั่นในศีลธรรมและคุณธรรมประจำใจที่ได้รับการอบรมสั่งสอนมา และมุ่งอนุรักษ์จดจำ

ศิลปะตามแบบอย่างครูอย่างชนิดผิดเพี้ยนไม่ได้ สิ่งนี้ส่งผลไปถึงแนวคิดสร้างสรรค์ของศิษย์ ถ้าหากว่าคิดผลิตผลงานออกมาให้แตกต่างจากแนวครูออกไป จะกลายเป็นคนเนรคุณหรือที่เรียกว่า "ศิษย์คิดล้างครู" หาความเจริญรุ่งเรืองไม่ได้ ซึ่งจะถูกมองไปในทางลบไว้ก่อน แต่อย่างไรก็ตาม ก็นับว่าเป็นผลดีในแง่ของการเก็บรักษาอนุรักษ์ของเก่า ได้อย่างเหนียวแน่น ทำให้นาฏศิลป์ไทยมีความเป็นเอกภาพ มีลักษณะเฉพาะของตัวเอง ซึ่งแตกต่างจากบางประเทศที่ไม่มีศิลปะของตัวเองอย่างแท้จริงหรือไม่ปรากฏเอกลักษณ์ของชาติทางด้านนาฏศิลป์ให้เห็นเด่นชัด

4. <u>วัฒนธรรมต่างประเทศ</u> การแพร่กระจายของวัฒนธรรมต่างประเทศ ทำให้ผลผลิตทางศิลปวัฒนธรรมมีมากขึ้น ผลักดันให้คนในสังคมหันมานิยมต่อสิ่งที่สะดวกสบาย ทันสมัย และรับเอาวัฒนธรรมเหล่านี้มาแทนของเก่าดั้งเดิม ยกตัวอย่างเช่น

ภายหลังจากที่เจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์กลับมาจากยุโรป เมื่อ พ.ศ. 2434 โดยเป็นผู้ตามเสด็จ สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้นำลักษณะของการแสดงละครโอเปรา (Opera) ที่ได้พบเห็นและชอบติดใจ ทูลให้สมเด็จเจ้าฟ้า กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ซึ่งได้เคยคิดการแสดงละครรำเข้ากับการร้องเพลงคอนเสิต (Concert) ให้คิดดัดแปลงปรับปรุงการแสดงละครแบบใหม่ ต่อมาภายหลังเรียกว่า "ละครดึกดำบรรพ์" ซึ่งสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ได้ทรงชี้แจงไว้ในหนังสือบันทึกเรื่องความรู้ต่าง ๆ (2506 : 6 - 7) ว่า

> ต่อไปนี้จะอธิบายถึงละครดึกดำบรรพ์ สืบมาแต่เล่นคอนเสิต . . . ความลับในละครดึกดำบรรพ์มีอยู่หน่อยหนึ่ง ฉันเป็นคนปรุงบทฉันไม่เดินตามแบบละครเก่า คือตัดคำกล่าวถึงกิริยาทิ้งหมด คงมีแต่คำพูด ทำเป็นร้องบ้าง เป็นเจรจาบ้าง แล้วแต่ที่ควร ที่ตัดคำกล่าวถึงกิริยาออก ก็เพราะเห็นว่าละครทำอะไรก็ย่อมเห็นอยู่ด้วยกันแล้ว ทำไมจะต้องบอกอีก การกระทำดังนี้ได้สืบมาแต่จัดเล่นละครเรื่องอุนรุธแบบเก่า ตอนทศมุขขึ้นไปเยี่ยมนางอุษาเห็นนอนอยู่กับอุนรุธก็โกรธ ถือบอุนรุธตกเตียงลงไป เจ้าพระยาเทเวศรฯ เดือดร้อนว่ากว่าจะร้องสิ้นบททศมุขแล้วจับบทอุนรุธ กว่าจะลุกขึ้นมารบกันได้ อุนรุธลงไปนอนไม่มีมูลอยู่นานเต็มที่ไม่ดีเลย จะทำอย่างไรดี ฉันก็ออกความเห็นว่า จะไปร้องดำเนินเรื่องอยู่ทำไม ทศมุขเชิดปัง ๆ ขึ้นไป เห็นเข้าก็โกรธถือบเอาตกเตียง อุนรุธก็ลุกขึ้นมารบกันเท่านั้นก็พอ ท่านเห็นด้วยให้ทำตาม ดูดีขึ้นเป็นอันมาก แต่บทละครที่ไม่ร้องกิริยานั้น จะใช้ได้ดีแต่เล่นละคร แม้จะเอามาเป็นหนังสืออ่านเล่น จะไม่รู้เรื่องราวไปทางไหนเลย . . .

นอกจากนี้แล้วยังปรับปรุงเครื่องแต่งกาย การร้อง เครื่องดนตรีและฉากให้มีเสียงไพเราะนุ่มนวล ไม่ใช้เครื่องดนตรีที่มีเสียงดังครึกโครมแบบแต่ก่อน นับได้ว่าเป็นพัฒนาการของการละครไทยที่สำคัญมาก ที่ทำให้คนดูตื่นตาตื่นใจ ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงต่อการฝึกหัดละครคือแทนที่ผู้เรียนจะฝึกหัดแต่การร่ายรำอย่างเดียว ก็ต้องฝึกการขับร้องเพลงไทยไปด้วย เพราะผู้แสดงละครประเภทนี้จะต้องรำเองและร้องเองโดยไม่มีต้นบท

เจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรงก็เป็นอีกบุคคลหนึ่งที่ได้นำแบบอย่างการละครของประเทศทางตะวันตกเข้ามาใช้ในประเทศไทย ได้คิดให้มีการแสดงละครเก็บเงินคนดูเป็นแห่งแรก โดยสร้างโรงละครขึ้นเพื่อการนี้โดยเฉพาะเรียกว่า โรงละครปรินสธิเอเตอเหมือนกับละครปรินซิสธิเอเตอในเมืองลอนดอน ที่ท่านได้ไปดูเมื่อครั้งที่เป็นอุปชูตไปกับพระยามนตรีสุริยวงศ์ (ชุ่ม) มีกำหนดการแสดงในเวลาเดือนหงาย เดือนละ 1 สัปดาห์ เรียกว่า "วิก" (week) ต่อมาเพิ่มเป็น 2 สัปดาห์ ตั้งแต่ขึ้น 8 ค่ำ ไปจนถึงแรม 8 ค่ำ แต่คนดูก็ยังเรียกว่า "วิก" อยู่อย่างเดิม (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ 2507 : 206)

การแสดงละครของทั้งสองสำนักนี้ แสดงให้เห็นถึงอิทธิพลของการละครตะวันตกที่เข้ามามีบทบาทต่อการละครของไทย โดยเฉพาะการฝึกหัดละครแบบดั้งเดิมต้องเปลี่ยนแปลงไปให้เหมาะสมกับลักษณะของการแสดง ทำให้การฝึกหัดนั้นลดบทบาทของการเน้นความงดงามของท่ารำลง มุ่งหวังความรวดเร็วทันใจคนดู ก่อให้เกิดรสนิยมของผู้ดูให้เปลี่ยนไป โดยเฉพาะเป็นแบบแผนให้กับการแสดงชนิดอื่น ๆ อีกต่อมา เช่น ละครร้อง ลิเก เป็นต้น แต่ถึงกระนั้นก็ตามความแปลกใหม่ของละครเหล่านี้ก็ไม่สามารถจะดำรงอยู่ได้ยาวนานนัก และยังไม่ทันที่จะทำให้รูปแบบและกระบวนการในการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์แบบแผนเดิมสูญสิ้นไปเสียทีเดียว การเสนอละครแบบใหม่นั้นก็ล้าสมัยไป เพราะถูกแทนที่ด้วยรูปแบบของความบันเทิงที่ใหม่กว่าคือ ภาพยนตร์

ถึงแม้ว่าลักษณะของ การแสดงละครจะเปลี่ยนแปลงไปอันเนื่องมาจากวัฒนธรรมของต่างประเทศ ซึ่งมีผลต่อรสนิยมของคนไทย เป็นเหตุให้สำนักที่ฝึกหัดนาฏศิลป์เปลี่ยนแปลงไปตามอิทธิพลดังกล่าวต้องปิดการดำเนินการ เพราะปรับตัวไม่ทันต่อการเปลี่ยนแปลง แต่กระนั้นก็ตามอิทธิพลที่มีผลกระทบทั้งหลายก็ไม่อาจทำให้การศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยต้องสูญสิ้นไปเพราะในราชสำนักยังมีการอนุรักษ์ตัวนาฏศิลปินอยู่ ในฐานะเป็นข้าราชการของกรมมหรสพ ซึ่งเป็นกำลังสำคัญต่อการพัฒนาการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ในประเทศไทยในยุคต่อมา

หน่วยงานรับผิดชอบและจุดมุ่งหมายของการจัดการศึกษา

การศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ตามแบบแผนเดิม ได้มีการปฏิบัติเป็นประเพณี และเป็นแบบแผนให้กับการศึกษาในยุคต่อมา สามารถจำแนกหน่วยงานรับผิดชอบออกได้เป็น 3 ประเภทดังนี้

1. การศึกษาในราชสำนัก หมายถึง การศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ในพระบรมมหาราชวังและพระบวรราชวัง เป็นการฝึกหัดละครของหลวง และการฝึกหัดโขนหลวงซึ่งมีจุดมุ่งหมายในการจัดการศึกษาดังนี้คือ

1.1 เพื่อประดับพระเกียรติยศ และพระบารมีของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและสมเด็จฯ กรมพระราชวังบวร ดังข้อความในพงศาวดารล้านช้าง (ประชุมพงศาวดารภาคที่ 1 2506 : 345) กล่าวว่า

> เมื่อนั้น พระยาแถนเล่าถามว่า เครื่องจักอันเล่นจักหัวและเสพรำคำขับทั้งมวญนั้น ยังได้แต่งแปงให้แก่เขาไป (แล้วหรือ ?) ยามนั้นแถนแพนจึงว่าเครื่องฝูงนั้น ข้อยไปได้แต่งแปงกาย เมื่อนั้นพระยาแถนหลวงจึงให้ศรีคันธพะเทวาดาลงมาบอกสอนแก่คนทั้งหลายให้เฮ็ดฆ้องกลองกรับเจแวงปี่พาทย์พิณเพี้ยะเพลงกลอนได้สอนให้ดนตรีทั้งมวญ แลเล่าบอกครูอันชับฟ้อนฮ่อนนะสิ่งสว่างระแมงระมางทั้งมวญถ้วนแล้ว ก็จึ่งเมื่อเล้าเมื่อไหว้แก่พระยาแถนหลวงชุประการหั้นแล

จากข้อความนี้ ธนิต อยู่โพธิ์ (2516 : 7) ได้สันนิษฐานว่าพระยาแถนหลวงน่าจะเป็นพระมหากษัตริย์ของไทยตั้งแต่ยังเป็นอาณาจักรหนึ่งในดินแดนประเทศจีน ทรงห่วงใยในศิลปะประจำชาติ จึงโปรดส่งครูผู้ชำนาญในศิลปะเหล่านั้น ซึ่งเรียกว่าศรีคันธพะเทวดา ลงมาบอกสอนดนตรี และละครให้แก่คนไทย ทั้งนี้จะเห็นได้ว่าถ้าพระมหากษัตริย์พระองค์ใดมีบุญญาบารมีสูงบ้านเมืองก็จะร่มเย็นเป็นสุข และมีการรื่นเริงด้วยศิลปะประเภทต่าง ๆ

นอกจากนี้แล้วยังพบข้อความในจดหมายความทรงจำของกรมหลวงนรินทรเทวี กล่าวถึงวัตถุประสงค์ในการให้มีการฝึกหัดนาฏศิลป์ในสมัยกรุงธนบุรี ซึ่งนอกจากจะเป็นการประดับพระเกียรติยศและพระบารมีแล้ว ยังถือเป็นเครื่องประดับราชสำนักอีกประการหนึ่งด้วยดังปรากฏข้อความว่า ". . .โปรดรับสั่งให้เจ้าตาไปเป็นเจ้าแผ่นดินเมืองนครศรีธรรมราช ให้รับพระโองการเมื่อรับพระเสาวนีให้ฝึกละครผู้หญิงเป็นเครื่องประดับ. . ."
(พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว 2482 : 7)

ส่วนการฝึกหัดโขนเป็นพัฒนาการทางด้านความเชื่อ มาจากศาสนาฮินดูของพวกพราหมณ์ ซึ่งการแสดงโขนจะแสดงอยู่เรื่องเดียวคือ รามเกียรติ์ เช่นเดียวกับการแสดงชักนาคดึกดำบรรพ์ เป็นการแสดงตำนานเรื่องนารายณ์อวตาร อันเป็นเรื่องศักดิ์สิทธิ์มากในศาสนา (ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช 2527 ค : 7) แต่ทั้งสองเรื่องมุ่งที่จะสรรเสริญเทพเจ้าองค์เดียวกันคือ พระนารายณ์ ดังเช่น สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2465 : 5) ทรงกล่าวไว้ในระเบียบตำนานละครตอนหนึ่งว่า

> การเล่นโขนเดิมเป็นพิธีในทางสาสนาพราหมณ์ เล่นแสดงตำนานเฉลิมเกียรติ์พระเปนเจ้าเพื่อแสวงสวัสดิมงคล พวกพราหมณ์นำแบบแผนเข้ามายังประเทศนี้แต่ดึกดัมบรรพ์ ชั้นเดิมเล่นเฉภาะในการพระราชพิธีใหญ่ เช่น พระราชพิธีอินทราภิเศก เป็นต้น เลือกลัวนแต่ข้าราชการที่เป็นมหาดเล็กแลตำรวจเล่นเปนตัวโขน ครั้นต่อมาการเล่นโขนในงานพระราชพิธีอื่น ๆ มีเนือง ๆ จึงได้ตั้งกรมโขนหลวงขึ้นในพวกมหาดเล็กเปนแบบแผนสืบมา เพราะเหตุที่โขนเป็นการเล่นในพิธีพราหมณ์ เพื่อแสวงสวัสดิมงคล จึงเล่นแต่เรื่องเฉลิมเกียรติ์พระเปนเจ้ามีเรื่องรามเกียรติ์ เป็นต้น

จากบทความดังกล่าวนี้ นอกจากจะทำให้ทราบถึงความเป็นมา จุดมุ่งหมายและสาเหตุที่แสดงโขน ซึ่งจะต้องได้รับการฝึกหัดมาอย่างดีแล้ว ยังแสดงให้เห็นถึงความมุ่งหวัง ที่จะได้รับศิริมงคลในการแสดงนั้น ๆ อีกด้วย แต่อย่างไรก็ตามผู้วิจัยมีความเห็นว่าทัศนะของคนไทยที่มีมาตั้งแต่โบราณ มีความเคารพบูชาต่อองค์พระมหากษัตริย์ เปรียบดังสมมุติเทพ ที่อวตารลงมาให้ความร่มเย็น และความผาสุขแก่อาณาประชาราษฎร์ ดังจะเห็นได้จากพระนามของพระมหากษัตริย์ไทยหลายพระองค์ จะปรากฏว่ามีชื่อ พระนารายณ์ หรือพระรามอยู่ด้วย เช่น พ่อขุนรามคำแหงมหาราช สมเด็จพระรามาธิบดีที่ 1 สมเด็จพระรามาธิบดีที่ 2 สมเด็จพระนารายณ์มหาราช จากเหตุผลดังกล่าว ทำให้เชื่อว่าการฝึกหัดโขนในราชสำนักอย่างต่อเนื่องมานั้น จึงน่าจะเป็นการกระทำเพื่อใช้แสดงเป็นการเฉลิมพระเกียรติ และพระบารมีของพระเจ้าแผ่นดินในฐานะเป็นสมมุติเทพมากกว่าที่จะมุ่งบูชาเทพเจ้าโดยตรง จึงเป็นความจำเป็นที่ราชสำนักจะต้องมีนาฏศิลปินโขนละคร เพื่อประดับพระบารมี

1.2 <u>เพื่อใช้ในพระราชพิธีของหลวง และประกอบพิธีต่าง ๆตามประเพณี</u> จะเห็นได้จากกิจการบางอย่างเกี่ยวเนื่องกับความเป็นอยู่ของพระเจ้าแผ่นดิน และได้มีการวางระเบียบข้อปฏิบัติเป็นประเพณีในวัง เช่น ประเพณีการเกิด และการตาย ให้เป็นข้อปฏิบัติ นอกเหนือจากที่กล่าวไว้ในกฎมณเฑียรบาล กล่าวคือ

อนึ่ง วิวาทตบตีฟันแทงกันให้โลหิตตกในพระราชวังก็ดี แลหญิงสาวใช้ทาสไทผู้ใด กลอด แท้ง ลูก ในพระราชวังก็ดี ท่านให้มันพลีวังท่าน ให้ตั้งโรงพิทธี 4 ประตู ใบศรี 4 สำรับ บัด 5 ชั้น 4 อัน ไก่ประตูละคู่ ให้วง ด้าย คา รอบพระราชวัง นิมนต์พระสงฆ์สวดพระพุทธมนต์ 3 ด้าน ให้หาชีพ่อพราหมณ์ ซึ่งรู้พลีกรรมมากระทำบวงสรวงตามธรรมเนียมให้มีระบำ รำ เต้น พิพาทฆ้อง กลองดุริยดนตรีประโคมทั้ง 4 ประตู ครั้นเสร็จการพิทธีจึ่งให้เอาไก่นั้นไปปล่อยเสียนอกเมือง ให้มันพาสะเคียดจัญไรไกยอุปัทว ไปให้พ้นพระนครท่าน (ร. แลงกาต์ 2515 ; 125-126)

อีกตัวอย่างหนึ่ง ซึ่งเป็นประเพณีการตายในวัง แสดงให้เห็นว่า จะต้องใช้ละครทำขวัญวังด้วยกล่าวคือ ". . . ในปีขาลนั้น เจ้าจอมเป้าบุตรพระยาบริรักษภูธรโกรธว่าอีกิมจูทาส หนี จับตัวได้ผูกมืออีกิมจูทาส เฆี่ยนจนขาดใจตายในพระราชวังข้างใน รับสั่งให้เจ้าจอมเป้ามีละครทำขวัญพระราชวังทุกประตู" (เจ้าพระยาทิพากรวงศ์ 2504 ; 105)

ในสมัยรัชกาลที่ 3 เป็นรัชสมัยที่ไม่มีช้างเผือกมาสู่บารมีตลอดรัชกาล จะสังเกตได้ว่า พระองค์ก็ไม่ได้สนพระทัยที่จะให้มีการฝึกหัดละครในราชสำนักด้วย ครั้นถึงสมัยรัชกาลที่ 4 ปรากฏว่ามีช้างเผือกมาสู่บารมีถึง 2 ครั้ง ช้างเผือกแรกคือ พระวิมลรัตนกิริณี เนื่องจากเป็นระยะเวลาที่เพิ่งจะขึ้นครองราชย์ ยังไม่ทันจะได้ฝึกหัดละครของหลวง จึงทรงขอให้นาฏศิลปินครั้งรัชกาลที่ 2 มาแสดงสมโภชช้างเผือกในครั้งนั้น จนกระทั่งได้พระวิสุทธรัตนกิริณี ในคราวต่อมาเมื่อปีขาล พ.ศ. 2397 จึงโปรดให้รวบรวมผู้ฝึกหัดละครหลวงในรัชสมัยของพระองค์ เพื่อแสดงสมโภชช้างเผือกดังกล่าว (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ 2507 ; 169) จึงนับได้ว่าการแสดงละครตามประเพณีเพื่อใช้ในพระราชพิธีของหลวงนั้น ทำให้มีการฝึกหัดนาฏศิลป์ขึ้น ในราชสำนัก

ส่วนการฝึกหัดโขนในระยะแรก ก็ได้มีการกำหนดไว้ว่าจะกระทำได้เฉพาะ-พระเจ้าแผ่นดินเช่นเดียวกับละคร เพราะถือกันว่าโขนหลวงนั้น ทรงอุปถัมภ์ทำนุบำรุงไว้ สำหรับประดับเกียรติยศ และใช้ในพระราชพิธี นอกจากนี้ จะเห็นได้จากการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ ซึ่งเป็นการแสดงเกี่ยวกับตำนานของเทพเจ้านั้น ได้มีปรากฏขึ้นบ่อยครั้ง จึงเป็นเหตุให้ฝึกหัดโขนหลวงขึ้นไว้สำหรับเล่นในการพระราชพิธี และเอามหาดเล็กมาหัดเป็นโขนตามแบบแผน ซึ่งมีอยู่ในตำราพระราชพิธีอินทราธิเษก (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ 2507 ; 13)

1.3 <u>เพื่อเป็นเครื่องราชูปโภค</u> เป็นเครื่องใช้สอยอย่างหนึ่งของพระมหากษัตริย์ ก่อให้เกิดความบันเทิงโดยเฉพาะ ดังปรากฏในตำรับนางนพมาศ กล่าวถึงราชสำนักในสมัยกรุงสุโขทัยมีนางบำเรอคอยอยู่ใกล้ชิดพระเจ้าแผ่นดิน ตัวอย่างเช่น ". . . อันว่านางบำเรอทั้งหลายนั้น . . . บ้างก็ชำนาญในการบรรเลงเพลงขับร้อง . . . บ้างก็เรียนรู้ฟ้อนรำทำบทบาทเป็นน่าชม อ่อนระทวยทอดกรงามดังเทพสุรางค์รำ ถึงเพลงบำเรอก็พรักพร้อมไม่ขาดหน้า" (กรมศิลปากร 2528 : 300 - 319)

เมื่อครั้งที่สมเด็จพระนางโสมนัสได้ริเริ่มให้มีการฝึกหัดละครในราชสำนักนั้น ปรากฏข้อความชัดเจนในหนังสือประวัติท้าววรจันทร์ในรัชกาลที่ 4 ว่า ". . . สมเด็จพระนางโสมนัสทรงฝึกหัดข้าหลวงรำละครสำหรับเวลาพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าฯ เสด็จลงเสวยที่ตำหนัก. . ." (พระองค์เจ้าธานีนิวัติ 2484 : 5) จึงเป็นหลักฐานที่ทำให้เห็นได้ชัดเจนว่าการฝึกหัดนาฏศิลป์นั้นก็เพื่อเป็นเครื่องราชูปโภคอย่างหนึ่งของพระมหากษัตริย์

1.4 <u>เพื่อใช้เป็นส่วนหนึ่งของการฝึกทหาร</u> การฝึกโขนต้องใช้ศิลปะของการสู้รบ เพราะแสดงเรื่องของการต่อสู้กันระหว่างกองทัพยักษ์กับกองทัพวานรของพระราม ดังนั้นผู้ฝึกหัดโขนจึงต้องหัดศิลปะของการต่อสู้กระบี่กระบอง ประกอบกับการฝึกโขน ซึ่งประกอบไปด้วยท่าเต้นที่ต้องใช้พละกำลังมาก จึงทำให้ผู้ฝึกหัดมีร่างกายแข็งแรง และพร้อมอยู่เสมอเมื่อมีการสงคราม จากคุณประโยชน์ของการฝึกโขนดังกล่าว ทำให้เกิดมีความนิยมฝึกหัดโขนเพื่อเป็นการเตรียมพร้อมอยู่เสมอ ซึ่งจะเห็นได้จากข้อความที่ว่า "การฝึกหัดโขนนั้นทำให้ชายหนุ่มที่ได้ฝึกหัดแคล่วคล่องว่องไวในกระบวนรบพุ่งเป็นประโยชน์ไปจนถึงการต่อสู้ข้าศึก จึงพระราชทานอนุญาตให้เจ้านาย และขุนนางผู้ใหญ่ ตลอดจนผู้ว่าราชการเมืองหัดโขนได้ไม่ห้ามปรามดังแต่แรก ด้วยเห็นเป็นประโยชน์แก่ราชการแผ่นดิน" (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ. 2507 : 19)

2. <u>การศึกษาในสำนักของเจ้านายและขุนนาง</u> หมายถึง การศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยในวังของพระบรมวงศานุวงศ์ รวมทั้งในบ้านของข้าราชการผู้ใหญ่ ทั้งในกรุงเทพมหานครและหัวเมืองต่าง ๆ ดังปรากฏในหนังสือตำนานละครอิเหนา ของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ว่ามีสำนักต่าง ๆ ดังต่อไปนี้ สำนักละครของกรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพ หรือละครวังหน้า สำนักละครของกรมหลวงรักษรณเรศร์ สำนักละครของกรมพระพิพิธโภคภูเบนทร์ สำนักละครของ

กรมหลวงภูวเนตรนรินทรฤทธิ์ สำนักละครของพระองค์เจ้าลักขณานุคุณ สำนักละครของกรมหมื่นภูมินทรภักดี สำนักละครของสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาพิชัยญาติ สำนักละครของเจ้าพระยาบดินทรเดชา สำนักละครของเจ้าพระยานครศรีธรรมราช (น้อย) สำนักละครของเจ้าจอมมารดาอัมพา สำนักละครของกรมหมื่นมเหศวรศิวิลาศ สำนักละครของพระองค์เจ้าดวงประภา (พระองค์ตุ้ย) สำนักละครของสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ สำนักละครของเจ้าจอมมารดาจัน สำนักละครของเจ้าพระยาสีหราชฤทธิไกร (เสือ) สำนักละครของพระยามณเฑียรบาล (บัว) สำนักละครของขุนยี่สานเสมียนตราวังหน้า สำนักละครของจางวางเผือก สำนักละครของพระองค์เจ้าสิงหนาทราชดุรงค์ฤทธิ์ สำนักละครของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ สำนักละครของเจ้าคุณจอมมารดาเอม สำนักละครของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง สำนักละครของเจ้าพระยานรรัตนมานิต (โต) สำนักละครของท้าวราชกิจวรภัตร (แพ) สำนักละครของเจ้าคุณจอมมารดาแพ สำนักละครของกรมหมื่นนราธิปประพันธ์พงศ์ สำนักละครของหม่อมเจ้าเต่า สำนักละครของพระยาจิรายุมนตรี (เนียม) สำนักละครของพระยาพิศาลผลพาณิช จินสือ สำนักละครของพระเจ้าอินทวิชยานนท์ สำนักละครของเจ้าอินวโรรส สำนักละครของเจ้าบุญทวาตวงศ์มานิต สำนักละครของเจ้าพระยาสุรพันธุ์พิสุทธิ์ สำนักละครของเจ้าพระยาสุธรรมมนตรี สำนักละครของเจ้าพระยาคทาธรธรณินทร์ สำนักละครของพระยาวิชิตสงคราม สำนักละครของพระยาเสนานุชิต สำนักละครของพระยาจรูญราชโภคากร (คอซิมเต็ก) **โดยมีจุดมุ่งหมายในการจัดการศึกษาดังนี้คือ**

2.1 <u>เพื่อประดับเกียรติยศและความบันเทิง</u> ในระยะแรกการจัดให้มีการศึกษานาฏศิลป์ในวังของเจ้านายและขุนนาง มุ่งจัดกระทำเพื่อประดับเกียรติยศของผู้เป็นเจ้าของวังนั้น ๆ ซึ่งจะเห็นได้ชัดเจนว่า ตามระบอบการปกครองแบบสมบูรณาญาสิทธิราช เจ้านาย และขุนนางผู้ใหญ่สามารถที่จะมีบ่าวไพร่ และลูกหมู่ไว้ใช้สอยได้อย่างไม่จำกัด เมื่อได้รับพระราชทานอนุญาตให้ฝึกหัดโขนได้ บ่าวไพร่เหล่านั้นจึงต้องฝึกหัดโขนด้วยเพื่อเป็นเครื่องประดับเกียรติยศ ดังปรากฏข้อความว่า " . . . เจ้านายและข้าราชการผู้ใหญ่แต่ก่อน ใครมีสมพลบ่าวไพร่มากจึงมักหัดโขนขึ้นสำหรับประดับเกียรติยศ . . ." (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ 2507 : 19) นอกจากนั้นยังนำโขนในสำนักไปใช้งานในการอื่น ๆ เช่น ให้แสดงในการฉลองพระอาราม แสดงในงานศพของผู้มีบรรดาศักดิ์สูง เป็นต้น

จุดมุ่งหมายของการจัดการศึกษานาฏศิลป์เพื่อความบันเทิงนั้นมีมานานแล้ว แต่ปรากฏให้เห็นชัดเจน ในช่วงปลายยุคนี้ในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวว่าเป็นความนิยมอย่างหนึ่งของเจ้านายและขุนนาง ที่จะฝึกหัดละครใช้แสดงตามวังของเจ้านายเพื่อ

ความบันเทิงของชนชั้นเดียวกันอีกรูปแบบหนึ่ง เรียกว่า "ละครกุมปนี" เมื่อพิจารณาจากรูปแบบของการดำเนินการ และภาษาที่ใช้ จะพบว่า มุ่งจะให้เป็นคำที่เรียกขื่อทับคำภาษาอังกฤษว่า COMPANY นั่นเอง ดังจะเห็นได้จากสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2507 : 186) ทรงอธิบายว่า

> ในจำนวนละครที่เล่นดูกันเองยังมีอีกพวก 1 เรียกว่า "ละครกุมปนี" เจ้าของละคร เป็นเจ้าบ้าง เป็นขุนนางบ้าง มีละครผู้หญิงแต่ที่เป็นตัวดีแห่งละตัวสองตัวผสมโรงเล่นกันตามวังเจ้าบ้านขุนนางที่เป็นสมาชิกกุมปนีนั้น จะเล่นที่ไหนก็กำหนดนัดกัน ครั้นถึงวันนัดผู้ที่เป็นเจ้าสำนักก็จัดโรง และหาปี่พาทย์เตรียมไว้ สมาชิกต่างพาตัวละคร และสาวใช้ ซึ่งเป็นต้นบท และลูกคู่ไปประชุมกัน ณ สำนักที่จะเล่นละคร ครั้นเลี้ยงดูกันแล้ว ก็ลงโรงมีละครต่อไป

การที่พระมหากษัตริย์พระราชทานพระบรมราชูปถัมภ์แก่นาฏศิลป์และดนตรี ทำให้เจ้านายและผู้มีบรรดาศักดิ์คอยคล้อยตามพระราชนิยม เพราะสิ่งเหล่านี้กลายเป็นเครื่องแสดงฐานะทางสังคม (Status Symbol) (ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช, ใน นิออน สนิทวงศ์, มัทนี รัตนิน และศรีนวล บุณยวัฒน์ บรรณาธิการ 2522 : 5) เพราะถ้าบ้านใครมีปี่พาทย์ที่บรรเลงดี มีละครที่แสดงฝีมือดี ยิ่งมีตัวละครมาก ๆ ด้วยแล้ว เจ้าของบ้านมักจะมีผู้นิยมยกย่องว่าเป็นผู้มีบุญวาสนา มีฐานะสูงในสังคม สิ่งเหล่านี้จึงกลายเป็นความจำเป็นที่เจ้านายและขุนนางจะต้องอุปถัมภ์ให้มีการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ขึ้นในวังหรือบ้านของตนโดยเฉพาะจะต้องเอาใจใส่เลี้ยงดูศิลปิน ตลอดจนหาครูฝีมือดีมาฝึกสอน เพื่อจะได้ไม่น้อยหน้าบุคคลอื่น ในขณะเดียวกันก็อาศัยศิลปะเหล่านี้เสริมบารมีให้กับตนอีกทางหนึ่งด้วย

2.2 <u>เพื่อการอาชีพ</u> หลังจากที่มีประกาศพระบรมราชานุญาตให้ประชาชนทั่วไปมีละครผู้หญิงได้ นับว่าเป็นจุดเริ่มต้นให้มีการฝึกหัดละครเพื่อการเลี้ยงชีพ ดังที่สมเด็จ ฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2507 : 173-174) ทรงอธิบายว่า

> ส่วนละครของผู้มีบรรดาศักดิ์นั้น พอได้พระราชทานอนุญาตก็เปลี่ยนไปหัดเป็นละครผู้หญิงทั้งที่เล่นสำหรับประดับเกียรติยศหรือที่หัดละครขึ้นสำหรับเล่นหาผลประโยชน์ เพราะในรั้ววังและบ้างช่องที่ใหญ่โต ย่อมมีสตรีบริวารอยู่โดยปกติ อาจจะหาเด็กผู้หญิงหัดเป็นละครได้ง่าย เมื่อหัดขึ้นแล้วเลี้ยงดูก็ง่าย และได้ใช้ชิดผิดกับละครผู้ชาย ละครผู้หญิงที่หัดขึ้นเมื่อในรัชกาลที่ 4 จึงมีมากมายหลายโรง มีทั้งละครของเจ้านาย และละครของขุนนางผู้ใหญ่ผู้น้อย ตลอดจนละครของคฤหบดี และละครของพวกตัวละครแต่ก่อนคิดหัดลูกหลานเล่นประสมโรง แต่เป็นละครหัดขึ้นเล่นหาผลประโยชน์เป็นพื้น ที่จะหัดขึ้นแต่สำหรับประดับเกียรติยศอย่างแต่ก่อนมีน้อยแห่ง

แม้แต่การฝึกหัดโขนซึ่งเคยจัดแสดงเฉพาะงานที่มีเกียรติ หรืองานสำคัญ ๆ ที่ไม่ได้มุ่งหวังค่าตอบแทนก็ได้เปลี่ยนแปลงไป กลายเป็นการรับจ้างเล่นโขน เมื่อเป็นเช่นนี้จึงมีการ

จับพวกลูกหมู่ และลูกทาสมาฝึกหัดโขน โดยมุ่งหวังแต่รายได้ และสิ่งตอบแทน (ธนิต อยู่โพธิ์ 2526 : 54)

จากที่กล่าวมาจะเห็นได้ว่า จุดมุ่งหมายของการศึกษาโขน และละครในวังของเจ้านาย ในขั้นแรกเป็นการฝึกหัดเพื่อประดับเกียรติยศ และความบันเทิงของผู้เป็นเจ้าของสำนักโขน และละครนั้น ๆ จากนั้นได้เปลี่ยนแปลงการจัดการศึกษาเพื่อเป็นงานอาชีพ รับงานแสดงโดยทั่วไป ความเปลี่ยนแปลงดังกล่าวมีผลมาจากสภาพทางเศรษฐกิจ สังคม การปกครอง และความสัมพันธ์กับต่างประเทศ ซึ่งได้กล่าวมาแล้ว

3. <u>การศึกษาในสำนักของสามัญชน</u> หมายถึง การศึกษาวิชาชีพโขนและละครของประชาชนโดยทั่วไป ซึ่งเป็นการจัดการศึกษาตามบ้านหรือการศึกษาในครอบครัวถึงแม้ว่าการฝึกหัดให้ผู้หญิงเล่นละครจะถูกสงวนไว้เฉพาะสำนักนางในของหลวงก็ตาม แต่ศิลปะของการฟ้อนรำและดนตรีเป็นสิ่งที่คู่กับมนุษย์มาช้านาน ดังนั้นการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ในสำนักของสามัญชนจึงฝึกหัดได้เฉพาะผู้ชาย จนกระทั่งได้รับพระบรมราชานุญาตให้ผู้หญิงทั่วไปฝึกหัดละครได้ในรัชกาลที่ 4 ผู้หญิงจึงมีโอกาสศึกษานาฏศิลป์เป็นอาชีพได้อย่างเสรี ดังปรากฏหลักฐานสำนักละครของสามัญชนซึ่งรวบรวมจากหนังสือตำนานละครอิเหนาและหนังสือวรรณคดีไทยสมัยรัตนโกสินทร์ สมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ ครบรอบ 200 ปี ของพรพรรณ ธารานุมาศ ดังนี้คือ สำนักละครของเจ้ากรับ สำนักละครของแม่น้อย สำนักละครของนายนวล สำนักละครของนายเนตรและนายต่าย สำนักละครของนายทับ สำนักละครชาตรีของนายหนู สำนักละครของนายเสือหรือละครตาเสือ สำนักละครของคุณกุหลาบ

วัตถุประสงค์ของการศึกษานาฏศิลป์ของสามัญชนระยะแรกเป็นการฝึกหัดเพื่อความบันเทิงใจ ยังไม่ถือเอาการร่ายรำเป็นอาชีพ ต่อเมื่อมนุษย์มีการพัฒนาฐานะเศรษฐกิจขึ้น ยามว่างจากการงานในอาชีพหลัก ก็คงจะต้องการสิ่งผ่อนคลายอารมณ์ และบำรุงใจ เช่น ศิลปะการฟ้อนรำและการดนตรี รวมถึงศิลปะสิ่งสวยงามประเภทอื่น ๆ ลักษณะเช่นนี้ทำให้เกิดการแยกอาชีพออกไปเป็นอิสระจากการประกอบอาชีพที่เป็นอยู่เดิม หันไปฝึกฝนศิลปะแขนงที่ถนัดและต้องการ เช่น ใครที่ถนัดทางด้านดนตรีหรือการฟ้อนรำ ก็จะหากินจากการดนตรีและการฟ้อนรำ (ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช 2512 : 7) ดังนั้นการฝึกหัดนาฏศิลป์ จึงไม่ใช่เพื่อความสนุกสนานเพียงเท่านั้น หากแต่การฝึกหัดมุ่งไปสู่การหาเลี้ยงชีพ มีการกำหนดกฎเกณฑ์การร่ายรำ ไม่ใช่สิ่งที่ทำด้วยอารมณ์ มีการส่งมอบต่อ ๆ กันไป กลายเป็นวิชาชีพ ซึ่งจะเห็น ได้จาก สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงกล่าวไว้ว่า

" . . . จะเห็นได้ว่ามูลเหตุที่เล่นโขนกับละครในประเทศนี้ผิดกันห่างไกล โขนเป็นการเล่นของผู้ดีมีบรรดาศักดิ์ในพระราชพิธี ละครเป็นการเล่นของราษฎรที่รับจ้างหาเลี้ยงชีพ" (2507 : 14)

จากข้อความดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า ละครของสามัญชน ซึ่งเป็นการฝึกหัดเพื่อการรับจ้างเป็นอาชีพนั้น ศักดิ์ศรีของนาฏศิลป์ได้ถูกแบ่งแยกโดยการพิจารณาจากประเภทของนาฏศิลป์ที่แสดง สถานที่ที่รับการฝึกหัดและฐานันดรของมนุษย์ โดยเฉพาะจุดมุ่งหมายของการฝึกหัดละครของสามัญชนที่มุ่งศึกษาศิลปะของการฟ้อนรำเพื่อการดำรงชีพมากกว่าศึกษาศิลปะเพื่อศิลปะ

อย่างไรก็ตามประเภทและจุดมุ่งหมายของการศึกษา ดังได้กล่าวมาจะเห็นได้ชัดเจนว่า ไม่ว่าจะเป็นการศึกษานาฏศิลป์ในราชสำนัก การศึกษานาฏศิลป์ในวังของเจ้านายและขุนนางและการศึกษานาฏศิลป์ของสามัญชนมีจุดมุ่งหมายหลักคือ เพื่อสนองตอบความต้องการทางจิตใจ อารมณ์สังคม และสติปัญญาของมนุษย์เป็นหลักในระยะต้น ๆ ผลงานที่ออกมาจึงบริสุทธิ์ เพราะคำนึงถึงสุนทรียะในศิลปะมากกว่า จะคำนึงถึงต้นทุน กำไร และจุดมุ่งหมายประการสุดท้ายมาประสบกันที่เป็นการศึกษาเพื่อนำไปประกอบอาชีพ การเปลี่ยนแปลงดังกล่าวส่งผลให้การศึกษานาฏศิลป์ไม่ใช่เป็นวิชาชีพที่จำกัดเฉพาะบุคคลบางกลุ่ม แต่ได้กระจายไปสู่ประชาชนทั่วไป ซึ่งมีผลต่อการขยายและเกิดใหม่ของสำนักการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์อย่างกว้างขวาง

สำนักการศึกษาโขน และละคร

ด้วยเหตุที่พระมหากษัตริย์เป็นผู้ที่มีพระราชอำนาจ และเป็นที่เคารพบูชาของประชาชนโดยเฉพาะทรงมั่งคั่งมากกว่าใคร ๆ จึงมีอิทธิพลก่อให้เกิดรสนิยมทางงานศิลปะ และเป็นบุคคลสำคัญที่สุดในการให้ความอุปการะแก่ศิลปินทั้งหลาย ดังนั้นศูนย์กลางการศึกษาที่ใหญ่ที่สุด ของประเทศจึงอยู่ในพระมหาราชวัง

ในขณะที่วังมีบทบาทสำคัญต่อการศึกษา วัดก็มีบทบาทสำคัญไม่น้อยไปกว่าวังโดยเฉพาะเด็กผู้ชาย ซึ่งมักจะไปเรียนหนังสือกับพระที่วัด ในฐานะเป็น "ลูกศิษย์วัด" (สมศักดิ์ ศัลยกำธร และคณะ 2528 : 7) ส่วนการศึกษาวิชาชีพของสามัญชน จะพบว่าปรากฏอยู่ตามหัวเมือง และหมู่บ้าน ซึ่งเป็นการถ่ายทอดกันในวงศ์ตระกูลของตน (ไพฑูรย์ สินลารัตน์ 2526 : 27) เพราะปรากฏว่า การศึกษาแผนโบราณก่อนสมัยรัชกาลที่ 5 ที่เป็นการศึกษาวิชาชีพนั้น เรียนกันในวงศ์สกุล และท้องถิ่น เป็นการศึกษาแบบสืบตระกูล ซึ่งได้รับมรดกตกทอดกันมา

(กระทรวงศึกษาธิการ 2507 : 9) อย่างไรก็ตาม จะสังเกตได้ว่า แหล่งการศึกษาที่สำคัญจะปรากฏว่าอยู่ในเมืองหลวง เพราะเป็นศูนย์รวมของความเจริญ และศิลปวิทยาการต่าง ๆ ดังจะเห็นได้จาก วอลเตอร์ เอฟ เวลลา (2514 : 86) กล่าวถึงงานทางด้านศิลปะในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวว่า

> ช่างฝีมือ และศิลปินที่มีชื่อเสียงของประเทศทุกคนได้ฝากเนื้อฝากตัวรับราชการ หรือเป็นข้าช่วงใช้อาศัยอยู่กับพวกผู้ลากมากดีทั้งหลาย ดังนั้น งานศิลปะส่วนใหญ่ที่ผลิตขึ้นมาในประเทศสยาม จึงขึ้นอยู่กับความปรารถนา และทุนทรัพย์ของพวกผู้ดีมีสกุล และโดยเหตุที่ท่านพวกเหล่านี้พำนักอยู่ในพระนครเป็นส่วนมาก กรุงเทพฯ จึงเป็นศูนย์กลางที่สำคัญทางงานศิลปะของประเทศ

จากข้อความที่กล่าวมาสามารถสรุปได้ว่า การศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ในยุคแรกนั้น ปรากฏอยู่ในสำนักต่าง ๆ โดยเฉพาะในพระมหาราชวังจะเป็นแหล่งการศึกษาที่สำคัญที่สุด นอกจากนี้จะปรากฏตามวังในเมืองหลวง และหัวเมืองซึ่งจะได้สรุปข้อมูลที่ปรากฏหลักฐานชัดเจนว่าเป็นแหล่งจัดการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยในยุคนี้ลงในตารางดังนี้

ตารางที่ 1 สำนักการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยยุคแบบแผนเดิม

จำแนกตามแหล่งที่ตั้ง วัตถุประสงค์และผู้รับการศึกษา

ชื่อสำนัก	แหล่งที่ตั้ง		วัตถุประสงค์		ผู้รับการฝึกหัด		
	กรุงเทพฯ	หัวเมือง	ประดับบารมี	อาชีพ	ผู้ชาย	ผู้หญิง	ไม่ปรากฏชัดเจน
1. สำนักละครของกรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพ หรือละครวังหน้า	■		■			■	
2. สำนักละครของพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว	■		■			■	
3. สำนักละครของกรมหลวงรักษรณเรศร์	■		■		■		
4. สำนักละครของกรมพระพิทยาลงกรณ	■		■				■
5. สำนักละครของกรมพระพิทักษ์เทเวศร์	■		■				■
6. สำนักละครของกรมหลวงภูวเนตรนรินทรฤทธิ์	■		■				■
7. สำนักละครของพระองค์เจ้าลักขณานุคุณ	■		■		■		
8. สำนักละครของกรมหมื่นภูมินทรภักดี	■		■				■
9. สำนักละครของสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศิริยวงศ์	■		■				■
10. สำนักละครของเจ้าพระยาเดชาติวงศ์	■		■		■	■	
11. สำนักละครของเจ้าพระยานครศรีธรรมราช (น้อย)	■		■			■	
12. สำนักละครของเจ้าจอมมารดาอิ่มพา	■			■		■	
13. สำนักละครของเจ้าภับ	■			■	■	■	
14. สำนักละครของแม่น้อย		■		■			■
15. สำนักละครของกรมขุนสมเหศวรศิวิลาศ	■		■				■
16. สำนักละครของพระองค์เจ้าดวงประภา (พระองค์ดุ้ย)	■		■	■		■	
17. สำนักละครของสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์	■		■			■	
18. สำนักละครของเจ้าจอมมารดาจัน	■			■			■
19. สำนักละครของเจ้าพระยาลิหราชฤทธิไกร (เลือ)	■			■			■
20. สำนักละครของพระยานณเรียบราล (บัว)	■			■			■
21. สำนักละครของขุนอิสานเสมียนตราวังหน้า	■			■			■
22. สำนักละครของจางวางเผือก	■			■			■
23. สำนักละครของนายนวล	■			■	■	■	
24. สำนักละครของนายเนตร นายค่าย	■			■	■	■	
25. สำนักละครของนายทับ	■			■	■	■	
26. สำนักละครชาตรีของนายหนู	■			■	■	■	
27. สำนักละครของนายเลือ หรือ ละครตาเลือ	■			■	■	■	
28. สำนักละครของพระองค์เจ้าลิงหนุมานราชครูวงศ์ฤทธิ์	■			■		■	
29. สำนักละครของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์	■			■	■	■	
30. สำนักละครของเจ้าคุณจอมมารดาเอม	■			■		■	
31. สำนักละครของเจ้าพระยามหินทรศักดิธำรง	■			■		■	
32. สำนักละครของเจ้าพระยานรวิชมานิต (โต)	■			■		■	
33. สำนักละครของท้าวราชกิจวรภัคร (แพ)	■			■		■	
34. สำนักละครของเจ้าคุณจอมมารดาแพ	■			■		■	
35. สำนักละครของกรมหมื่นเรมราชิประพันธ์พงศ์	■			■		■	
36. สำนักละครของหม่อมเจ้าเต่า	■			■		■	
37. สำนักละครของพระยาจิรายุนตรี (เนียม)	■			■		■	
38. สำนักละครของพระยาพิศาลผลพานิช จีนเจ๊	■			■		■	
39. สำนักละครของพระเจ้าอินทวิชยานนท์		■	■			■	
40. สำนักละครของเจ้าอินทวโรรส		■	■			■	
41. สำนักละครของเจ้าบุญทวาดวงค์มานิต		■	■			■	
42. สำนักละครของเจ้าพระยาสุรพันธุ์ฤทธิ์		■		■		■	
43. สำนักละครของเจ้าพระยาสุธรรมมนตรี		■		■		■	
44. สำนักละครของเจ้าพระยาศาธรรธนินทร์		■		■		■	
45. สำนักละครของพระยาวิชิตสงคราม		■		■		■	
46. สำนักละครของพระยาเสนานุชิต		■		■		■	
47. สำนักละครของพระยาจรูญราชโภคากร (ดอนเด็ก)		■		■		■	
48. สำนักละครของศุภผลชาย		■		■		■	

จากตารางที่ 1 จะพบว่าสำนักการศึกษาส่วนใหญ่จะปรากฏแหล่งที่ตั้งอยู่ในกรุงเทพมหานคร โดยมีจุดมุ่งหมายในการจัดการศึกษาเพื่อประดับบารมีในระยะแรก ๆ และได้พัฒนาขึ้นกลายเป็นการจัดการศึกษาเพื่ออาชีพเป็นหลัก ส่วนสำนักการศึกษาตามหัวเมืองจะปรากฏหลักฐานในช่วงปลายยุคซึ่งมีทั้งจัดการศึกษาเพื่อประดับบารมีและเพื่อการอาชีพ ในด้านผู้รับการศึกษา ในระยะแรกจะปรากฏว่าเป็นทั้งผู้หญิงและผู้ชาย และได้เปลี่ยนแปลงไปเป็นการจัดการแสดงที่มีผู้หญิงเข้ารับการศึกษาทั้งสิ้น

<u>การรับและคุณสมบัติของผู้เข้ารับการศึกษา</u>

เนื่องจากการร่ายรำเป็นศิลปะที่จะต้องใช้การฝึกหัดเป็นระยะเวลานานจึงจะสามารถปฏิบัติได้อย่างชำนาญ ดังนั้นผู้เข้ารับการศึกษาจึงต้องมีคุณสมบัติและจะต้องผ่านขั้นตอนการรับตามประเพณีที่ได้ยึดถือปฏิบัติกันมา ดังจะได้กล่าวถึงการรับและคุณสมบัติของผู้เข้ารับการศึกษาดังต่อไปนี้

1. <u>จุดมุ่งหมายของผู้เข้ารับการศึกษา</u> ถึงแม้ว่าสำนักการศึกษาจะแตกต่างกันและจุดมุ่งหมายของการจัดการศึกษานาฏศิลป์จะมีความคล้ายคลึงและแตกต่างกันดังได้กล่าวมาแล้ว แต่จะพบได้ว่าผู้เข้ารับการศึกษาทั้งในราชสำนักและนอกราชสำนัก มีจุดมุ่งหมายที่เหมือนกันคือต้องการเป็นนาฏศิลปิน หากจะแตกต่างกันตรงที่มาของรายได้และสถานภาพของนาฏศิลปินทำให้มองเห็นว่านาฏศิลปินในราชสำนักคือ ข้าราชการ ส่วนนาฏศิลปินนอกราชสำนักคือ นาฏศิลปินรับจ้าง ดังจะได้กล่าวถึงจุดมุ่งหมายเป็นข้อ ๆ ดังนี้

1.1 <u>เพื่อเป็นข้าราชสำนัก</u> เนื่องจากยังไม่มีสถาบันการศึกษาสำหรับฝึกหัดวิชาชีพโดยเฉพาะ การเข้ารับการศึกษาในราชสำนักจึงเปรียบเสมือนการเข้าโรงเรียนฝึกฝนด้วยการปฏิบัติให้รอบรู้ เพื่อการเป็นข้าราชการและเพื่อที่จะได้รับการคัดเลือกเป็นตัวละครตัวเอก ซึ่งจะเห็นได้จากประชุมประกาศรัชกาลที่ 4 ภาค 6 (2466 : 104) ที่ประกาศว่า " . . . ถ้าท่านผู้ใดมีบุตรหลานเป็นหญิงจะไม่เข้ามาทำราชการในวังเพราะรังเกียจนั้น ๆ ข้าพเจ้าก็ไม่มีความน้อยใจเลย ถ้าท่านผู้ที่ให้บุตรหลานเข้าทำราชการอยู่ในวัง ข้าพเจ้าเข้าใจว่าท่านทั้งหลายยอมบุตรหลานมาให้ข้าพเจ้าให้เปนลครตัวเอกนางเอกและการอื่น ๆ" จากข้อความนี้ทำให้เห็นว่า ผู้เข้ารับการศึกษานาฏศิลป์ในราชสำนักไม่เพียงแต่ต้องการรับราชการเท่านั้น แต่ยังมุ่งหวังที่จะได้รับการคัดเลือกเป็นตัวพระเอก นางเอกอีกด้วย

1.2 <u>เพื่อเกียรติยศของวงศ์ตระกูล</u> จะพบได้ว่าเป็นค่านิยมอย่างหนึ่งของคนไทยในสมัยก่อน ที่นิยมให้บุตรหลานถวายตัวฝึกหัดละครในราชสำนัก เป็นการฝากความหวังกับเด็ก

เพราะถ้าเด็กหญิงที่ถวายตัวนั้นโชควาสนาดีได้เป็นเจ้าจอม ก็จะถือเป็นเกียรติยศแก่วงศ์ตระกูลอย่างสูง รวมไปถึงผลประโยชน์นานัปการที่จะได้รับ ดังปรากฏในกลอนอ่านเรื่องคิดถวายลูกสาวว่า

อะพี่วาษบาทธะบงพระทรงสีน
เฉลิมเมืองเรืองฟ้าจอมธานีน กระหม่อมจีนตะนานึกถุดเปนกลอน
บังคมพูนแถลงแจ้งเหตผน ต้องชอนตนเรื่องที่แต่งแห่งอักษร
หมีให้ใครทราบชื่อภาชะจร . . . . . .
. . . . . ลูกสาวนั้นเจ้าก็งามเมื่อยามจน
จะถวายใต้ฝ่าลอองบาท ปฤกษายาติพรอมไวไม่ขัดสน
คงโปรดปรานแมนแท้ได้แก่จน บอกยุมนกับบุตรแม่สุดใจ
จะถวายตัวเจ้าอย่าเล่าหมอง ทีพี่น้องยาติกาได้อาไสย
แม่อย่าได้พักพวงเปนหวงใย เจ้าจงไปตามปิตดาทิพาชี
ข่างฝายบุตรฟังยุมนให้จนจิตร ในใจคิดปรีเปรมกระเสมสี
จะได้ไปเปนเจ้าจอม.(อักษรจางไป) . . . . . .
. . . . . ซึ่งงานเลกน้อยพลอยดูแล
คนนับถือชื่อดังกำลังโปรด ผลประโยคไหลลั่งดังกระแสร
ของกำนันดาประดังตังออกแร แต่ล้วนแพรผ้าลายออกกายกอง
. . . . . (อักษรจางไป) . . . . ทูลฉลองได้ง่าย ๆ สบายจีรัง
พวกขุนนางทราบข่าว(กระดาษชำรุด) ชังโปรฏถึงดีเหมือนผีสิง

(กองหอสมุดแห่งชาติ สมุดไทยดำ เลขที่ 34 ตู้ 115)

นอกจากนี้ยังพบในประชุมประกาศรัชกาลที่ 4 พ.ศ. 2394 - 2404 (2511 : 320) กล่าวถึงการได้ถวายตัวอยู่ในพระราชวังหรืออยู่กับญาติที่ได้เป็นเจ้าจอมนั้นทำให้วงศ์ตระกูลมีหน้ามีตาและถือเป็นเกียรติยศ กล่าวคือ " . . . จะจัดแจงให้บุตรหลานเข้ามาทำราชการอยู่ให้อุ่นหนาฝาข้างกับเจ้าจอมมารดาผู้น้อง และพระองค์เจ้าผู้หลาน ให้สมควรเป็นเกียรติยศ แลจะให้บิดาของหญิงเด็ก ๆ พวกนั้น ได้มีหน้าแลบรรดาศักดิ์ว่ามีบุตรทำราชการอยู่ในพระบรมมหาราชวัง"

จากข้อความที่ได้กล่าวมา จะเห็นได้ว่าการเข้ารับการศึกษาเพื่อรับราชการเป็นนาฏศิลปินของหลวงนั้นจะต้องขึ้นอยู่กับความสามารถความถนัดและทักษะในวิชาชีพด้วย อย่างไรก็ตามได้ปรากฏให้เห็นถึงความคาดหวังที่จะเป็นผลตามมาก็คือ การได้มีโอกาสเป็นเจ้าจอม ด้วย

ปรารถนาผลประโยชน์ที่จะได้รับเป็นพิเศษตามพระราชหฤทัยและเพื่อเป็นเกียรติยศ รวมทั้งชื่อเสียงของวงศ์ตระกูลด้วย

1.3 <u>เพื่อยึดเป็นอาชีพ</u> ผู้ที่เข้ารับการศึกษานาฏศิลป์นอกราชสำนัก ได้แก่ สำนักของเจ้านายและขุนนางบางแห่ง และสำนักของสามัญชน จะพบได้ว่ามุ่งฝึกหัดนาฏศิลป์เพื่อรับจ้างหาเลี้ยงชีพเป็นหลัก เช่น นายบุญยัง นายบุญมี เจ้ากรับ เป็นต้น (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ 2526 : 164, ธนิต อยู่โพธิ์ 2516 : 38 - 39)

2. <u>การเข้าศึกษา</u> ยุคนี้ยังไม่มีการประกาศรับสมัครหรือการกำหนดคุณสมบัติไว้เป็นลายลักษณ์อักษร รวมทั้งยังไม่มีการทดสอบพื้นความรู้หรือการสอบคัดเลือก แต่อย่างไรก็ตามจะพบว่าวิธีเข้ารับการศึกษานาฏศิลป์โขนและละครในราชสำนัก สำนักของเจ้านายและขุนนาง รวมทั้งสำนักของสามัญชน จะต้องมีผู้นำเข้ามาฝากตัวไว้กับเจ้าของสำนัก แต่ในบางกรณีก็จะพบว่า ถ้าหากเจ้าของสำนักพึงพอใจหรือต้องการบุคคลใดให้เข้ามารับการฝึกหัดนาฏศิลป์ก็อาจจะบังคับขู่เข็ญมาได้ตามความพึงพอใจ นอกจากนี้ยังปรากฏอีกว่า พวกลูกทาสและผู้พึ่งใบบุญของเจ้านายและขุนนางผู้ใหญ่ก็จะถูกจับมาฝึกหัดโขนอีกด้วย จึงได้เห็นได้ว่าการเข้ารับการศึกษานาฏศิลป์ในยุคนี้มีหลายลักษณะกล่าวคือ

2.1 <u>การถวายตัว</u> การถวายตัวเป็นการส่งมอบตัวผู้ที่จะเข้ารับการศึกษาให้กับพระเจ้าแผ่นดินหรือเจ้านาย วิธีการถวายตัวซึ่งปฏิบัติมาเป็นประเพณีแต่ดั้งเดิมนั้นผู้เข้าถวายตัวจะต้องนำพานข้าวตอก ดอกไม้ หญ้าแพรก ข้าวสารและเมล็ดพันธุ์พืช ซึ่งถือว่าเป็นศิริมงคลเข้าไปมอบให้กับพระเจ้าแผ่นดินในขณะที่เข้าถวายตัวด้วย ปรากฏในตำรับนางนพมาศ ตอนนางเรวดีนำนางนพมาศเข้าถวายตัวว่า

> ครั้นเพลาขึ้นเผ้าสมเด็จพระเจ้าแผ่นดิน ท่าน [ท้าวจันทรนาถภักดีและท้าวศรีราชศักดิ์โสภา] ก็ถือเอาพานข้าวตอกกับดอกมะลิ ให้ท่านมารดาถือพานข้าวสารให้ข้าน้อยถือพานเมล็ดพันธุ์ผักกาดให้ชาวชะแม่ผู้หนึ่งถือพานดอกหญ้าแพรก ของห้าสิ่งนี้ โลกสมมติว่าเป็นมงคล ท่านจึงพามารดากับข้าน้อยขึ้นสู่มุขกระสันอันเป็นที่เฝ้า . . . ขณะนั้นท้าวจันทรนาถภักดีก็น้อมเศียรเกล้ากราบทูลเบิกว่า ข้าสรวมชีพข้าพระบาทออกพระศรีมโหสถยศกัมเลสครรไลหงส์ พงศมหาพฤฒจารย์ให้เรวดีอัครภรรยานำนพมาศผู้ธิดามาถวายเป็นข้าบาทบงกช โดยใจสวามิภักดิ์ สมเด็จพระเจ้าอยู่หัวก็ดำรัสด้วย มารดาข้าน้อยตามพระราชอัชฌาสัย แล้วก็ให้พระราชทานรางวัลพอเปนเกียรติยศดำรัสสั่งให้ข้าน้อยนี้รับราชการอยู่ในตำแหน่งนางพระสนม (กรมศิลปากร 2528 : 296 - 297)

ข้อความจากตำรับนางนพมาศตอนนี้แสดงให้เห็นถึงกระบวนการเข้าถวายตัวต่อพระเจ้าแผ่นดินอย่างชัดเจนว่า ขุนนางผู้ใหญ่ซึ่งมีบรรดาศักดิ์เป็น "พระ" อย่างเช่น พระศรีมโหสถ สามารถจะนำตัวบุตรเข้าถวายตัวได้โดยตรง แต่ในขณะเดียวกันผู้ที่เป็นมารดาก็จะต้องมาเข้าเฝ้าในการถวายตัวบุตรธิดาด้วย โดยมีนางกำนัลซึ่งเป็นผู้ใหญ่ฝ่ายในอาจจะเป็นผู้คุ้นเคยหรือญาติเป็นพี่เลี้ยงแนะนำในการปฏิบัติตนในการเข้าถวายตัว หลังจากที่ทรงรับแล้ว ก็จะพระราชทานสิ่งของให้เป็นรางวัล และจะกำหนดตำแหน่งหน้าที่การงานที่จะต้องปฏิบัติในราชสำนักในเวลาเดียวกัน

อย่างไรก็ตามการเข้ารับการศึกษาด้วยการถวายตัวนั้นจากหลักฐานที่พบทำให้ทราบว่าผู้ที่ถวายตัวไม่ใช่ว่าจะเต็มใจหรือสมัครใจเสมอไป ด้วยเหตุนี้จะได้จำแนกกล่าวถึงผู้เข้ารับการศึกษาด้วยการถวายตัวออกเป็น 2 ประเภท คือ

2.1.1 <u>ถวายตัวด้วยความสมัครใจ</u> ผู้ที่เข้าถวายตัว ได้แก่ พระราชโอรส พระราชธิดา บุตร หลานของเจ้านายและข้าราชการ รวมทั้งสามัญชนซึ่งสมัครใจที่จะเข้าถวายตัวเพื่อรับการศึกษาและรับใช้ในพระราชวัง แต่เมื่อได้พิจารณาชาติตระกูลของผู้เข้ารับการศึกษาด้วยการถวายตัวลักษณะนี้จะพบว่า ชาติตระกูลหรือภูมิหลังของผู้เข้ารับการศึกษาต่างกันขั้นตอนการถวายตัวจะแตกต่างกัน คือ

2.1.1.1 ผู้ที่เป็นชาววังโดยกำเนิด ได้แก่ เจ้านายที่เป็นพระราชโอรส พระราชธิดา เชื้อพระวงศ์ชั้นหม่อมเจ้าที่เกิดจากวังพระบิดา แต่เป็นกำพร้าเนื่องจากพระบิดาสิ้นพระชนม์ พวกนี้ถือว่าเป็นชาววังโดยกำเนิด จะได้เข้าศึกษาในวังได้โดยไม่ต้องถวายตัว (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ 2525 : 90)

การศึกษานาฏศิลป์ของพระราชโอรสและพระราชธิดาซึ่งนับเนื่องเป็นชาววังโดยกำเนิด จะพบว่า เจ้าฟ้ากรมหลวงเทพหริรักษ์และเจ้าฟ้ากรมหลวง – พิทักษ์มนตรี จะเป็นตัวอย่างที่เห็นได้ชัดเจนว่า ทั้งสองพระองค์น่าจะได้รับการฝึกหัดนาฏศิลป์จากราชสำนัก จึงสามารถเป็นหลักสำคัญในการประดิษฐ์ท่ารำจนเป็นแบบแผนในสมัยรัชกาลที่ 2 ให้ยึดถือกันต่อมา ทั้งนี้เมื่อพิจารณาจากพระประวัติต้นราชสกุลวงศ์ที่สืบตรงจากสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระศรีสุดารักษ์ พระพี่นางเธอในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ซึ่งได้พระภัสดาชื่อ เจ้าขรัวเงิน (เป็นบุตรคนที่ 4 ของมหาเศรษฐีผู้สืบเชื้อวงศ์มาจากมหาเสนาบดีเมืองปักกิ่งในแผ่นดินเจ้าปักกิ่งเม่งไท่โจ๋) มีโอรสและธิดา ซึ่งเกิดในช่วงสมัยกรุงศรีอยุธยาคือ

เจ้าฟ้ากรมหลวงเทพหริรักษ์ เจ้าฟ้ากรมขุนอนัคฆนารี เจ้าฟ้าชาย (สิ้นพระชนม์) และได้มีโอรสในสมัยกรุงธนบุรีอีก 2 พระองค์ คือ เจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษ์มนตรี และเจ้าฟ้ากรมขุนอิศรานุรักษ์ ต่อมาเมื่อรัชกาลที่ 1 ปราบดาภิเษกเป็นปฐมจักรีวงศ์ สมเด็จฯ กรมพระศรีสุดารักษ์ ได้เข้ามากำกับราชการเครื่องใหญ่ในโรงวิเศษต้นและการสดึง รวมทั้งงานอื่น ๆ อีกหลายด้านในช่วงนี้ พระโอรสทั้ง 2 พระองค์คงจะได้รับการศึกษานาฏศิลป์จากราชสำนักในรัชกาลที่ 1 หรือก่อนหน้านั้น จนถึงกับตั้งสำนักฝึกหัดละครได้ในเวลาต่อมา

จากระยะเวลาดังกล่าวซึ่งเป็นช่วงต่อเนื่องมาจากสมัยกรุงศรีอยุธยา จึงเห็นได้ว่า วัฒนธรรมทางการศึกษายังคงรักษารูปแบบดั้งเดิมไว้ อย่างไรก็ตาม ถึงแม้ว่าการศึกษานาฏศิลป์ของผู้ที่เป็นชาววังโดยกำเนิดตามลักษณะนี้ เป็นการเข้ารับการศึกษาเพื่อทำตามขนบประเพณีที่ได้ปฏิบัติสืบต่อกันมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา การฝึกหัดนั้นไม่ได้มุ่งยึดเป็นอาชีพ เพียงเพื่อให้มีความรู้และปฏิบัติได้ ในบางกรณีจะพบว่าการฝึกหัดนาฏศิลป์ใช้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาวิชายุทธศาสตร์และคชศาสตร์ด้วย (พระราชครูวามเทพมุนี, ใน อาคม สายาคม บรรณาธิการ 2520 : 5) ซึ่งได้กล่าวมาแล้วในหัวข้อวัตถุประสงค์ของการจัดการศึกษา

2.1.1.2 ผู้ดีมีตระกูล ผู้เข้ารับการศึกษาที่มีชาติตระกูลในชั้นนี้ได้แก่ พวกราชินีกูลชั้นหม่อมราชวงศ์ ธิดาของข้าราชสำนัก และบุตรหลานของมหาดเล็ก โดยจำแนกการรับตามลักษณะเพศของผู้เข้ารับการศึกษาคือ

ถ้าเป็นผู้ชายก็จะเข้าศึกษาเพื่อทำหน้าที่เป็นมหาดเล็กกรมโขน ดังปรากฏหน้าที่ราชการในกรมมหาดเล็กรัตนโกสินทรศก 116 แบ่งเป็น 4 เวร (จันทร์รัตน์ ประวาลปัทม์ 2520 : 74 - 75) คือ

1. เวรศักดิ์ หรือเรียกว่า มหาดเล็กประจำการ มีหน้าที่รับใช้ใกล้ชิดพระเจ้าแผ่นดินตลอดเวลา และต้องอยู่เวรยามประจำตลอดทั้งเวลากลางวันและกลางคืน

2. เวรสิทธิ์ มีหน้าที่ในการโยธาต่าง ๆ และรวมข้าราชการกรมเด็กชาเข้าไว้ด้วย จึงเป็นพนักงานประจำตำแหน่งพระที่นั่งประทับ ไม่ต้องอยู่เวรยาม

3. เวรฤทธิ์ มีหน้าที่ราชการในกรมม้า กรมโขน กรมพิณพาทย์ กรมรำโคม และมหาดเล็กช่าง

4. เวรเดช มีหน้าที่ตรวจรายงานทั้งในกรุงและในหัวเมืองตามแต่จะมีรับสั่ง

ดังนั้นผู้ที่จะได้เป็นมหาดเล็กกรมโขนในเวรฤทธิ์จะต้องได้รับการเลือกสรรอย่างดี เพราะมหาดเล็กผิดกับข้าราชการในกรมอื่น ๆ เนื่องจากเป็นผู้รับใช้ใกล้ชิดพระราชาหรือเจ้านายยิ่งกว่าผู้อื่น (กรมศิลปากร 2517 : 90) ในสมัยโบราณขุนนางข้าราชการจึงนิยมนำบุตรหลานของตนถวายตัวเป็นมหาดเล็ก ซึ่งแต่เดิมคงจะยังไม่ได้มีการกำหนดระเบียบไว้เป็นกฎเกณฑ์ให้ยึดถือปฏิบัติ จึงมีบุคคลซึ่งพระเจ้าแผ่นดินอาจจะไม่เคยรู้จักหน้าตาเข้ามารับราชการในกรมมหาดเล็ก จนกระทั่งมาถึงสมัยรัตนโกสินทร์ในรัชกาลที่ 4 จึงได้ทรงออกระเบียบผู้ซึ่งจะถวายตัวเป็นมหาดเล็ก ดังจะเห็นได้จากประชุมประกาศรัชกาลที่ 4 พ.ศ. 2405 - 2411 (พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว 2511 : 102) ดังนี้

ประกาศวางระเบียบผู้ซึ่งจะถวายตัวเป็นมหาดเล็ก

มีพระบรมราชโองการให้ประกาศไว้แก่มูลนายในมหาดเล็กตั้งแต่จางวางหุ้มแพรเป็นที่สุดว่าถ้าบุตรแลหลานตรง ๆ คือ บุตรของบุตรเจ้าพระยา และพระยา พระ หลวง แลบุตรจมื่นปลัดกรมตำรวจ แลคลังก็ดี แลบุตรหลานตรง ๆ บุตรของบุตรเจ้าพระยา และพระยา แลพระซึ่งเป็นผู้สำเร็จราชการ และบุตรพระยาพระปลัดยกกรบัตร แลผู้ช่วยราชการหัวเมืองเอกเมืองโทเมืองตรี แลบุตรหม่อมเจ้าที่มีประกันว่ามิใช่คนชั่ว คนพาล คนที่ว่ามานี้มาขอถวายตัวก็ถวายให้ได้ ถ้าว่าคนนอกนี้คือบุตรขุน บุตรหมื่น แลกรมการผู้น้อยในหัวเมือง แลบุตรข้าหลวงเดิม แลข้าราชการฝ่ายใน แลใคร ๆ นอกจากกำหนดนี้ หรือคนที่ว่าเป็นหลานข้าง ๆ เคียง ๆ ของขุนนางผู้ใหญ่ผู้น้อย มิใช่หลานตรง ๆ ซึ่งเป็นบุตรของบุตรก็ดี คนแปลกอย่างบังคับมาแต่ก่อนทั้งปวงนี้ใครจะถวายตัวก็ให้หานายหน้า ฝ่ายหน้า ฝ่ายในกราบทูลฉลองก่อน ถ้าได้พระกระแสโปรดเกล้าแล้วจึงถวายตัวได้ ถ้ามิได้กราบทูลฉลองก่อน อย่าเพ่อพาตัวถวายเลย แต่บุตรมหาดเล็กนั้นเป็นหมู่อยู่แล้ว เอาตัวมาใช้เป็นหมู่ถึงไม่ถวายตัวก็เคยใช้มา แต่เมื่อพิเคราะห์ไปโดยละเอียดก็ไม่ควร เพราะคนที่ในหลวงไม่รู้จัก แล้วจะเป็นมหาดเล็กใช้สอยใกล้ ๆ อย่างไร เพราะฉะนั้นให้พาถวายตัวเสียก่อน จึงเอาเข้าตั้งเบี้ยหวัดรับราชการ ถึงบิดาไม่ใช่ผู้มีบรรดาศักดิ์ ดังว่ามาแล้วนั้นก็ถวายตัวได้เพราะบิดาเป็นมหาดเล็กแล้ว

จากประกาศดังกล่าวจะเห็นได้ว่า ผู้ที่เป็นบุตรหรือหลานโดยตรงหมายถึง หลานที่กำเนิดจากบุตรของมหาดเล็กในชั้นผู้ดีมีตระกูลต้องเป็นตำแหน่งมหาดเล็กตั้งแต่ชั้นจางวางหุ้มแพรขึ้นไป ได้แก่ เจ้าพระยา พระยา พระ หลวง จมื่น ปลัดกรมตำรวจ ปลัดกรมคลัง จางวางหัวหมื่น หลวงนายเวร จ่าหุ้มแพร สมุหบัญชี ผู้สำเร็จราชการปลัดยกกระบัตร ผู้ช่วยราชการหัวเมืองเอก โท ตรี และบุตรราชินีกูลของหม่อมเจ้าที่ได้รับการยอมรับว่าเป็นคนประพฤติดี บุคคลเหล่านี้สามารถนำบุตรหรือหลานดังกล่าวมาถวายตัวต่อพระมหากษัตริย์ได้โดยตรง ไม่จำเป็นต้องทูลฉลองก่อนล่วงหน้า แต่ถ้าเป็นบุตรหรือหลานของมหาดเล็กที่มีตำแหน่งต่ำกว่าจางวางหุ้มแพรลงมา เช่น ขุน หมื่น กรมการในหัวเมือง อดีตข้าหลวงข้าราชการฝ่ายใน หรือเป็นหลานของขุนนางผู้ใหญ่ที่ไม่ใช่เกิดจากบุตรของตนแล้ว ต้องมีนายหน้าซึ่งเป็นข้าราชการฝ่ายหน้าหรือฝ่ายในกราบทูลฉลองก่อน เมื่อทรงทราบและโปรดอนุญาต จึงจะนำบุตรหลานเข้าถวายตัวได้

ถ้าหากเป็นธิดาของผู้ดีมีตระกูล ที่ศึกษาในวังจะกลายเป็น "ผู้หญิงชาววัง" วิธีที่จะเข้ารับการศึกษาได้ก็ด้วยการถวายตัว ซึ่งยึดถือปฏิบัติมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา จะเห็นได้จาก สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2525 : 90 - 103) ได้ทรงอธิบายว่า ผู้หญิงชาววังนั้น แบ่งออกเป็น 3 ชั้น คือ

1. ชนชั้นสูง คือ นอกจากกลุ่มบุคคลในกลุ่มชาววังโดยกำเนิดดังได้กล่าวมาในข้อ 1.1 ซึ่งเข้าศึกษาในวังได้โดยชาติกำเนิดไม่ต้องถวายตัวแล้วยังมีพวกราชินีกูล ชั้นหม่อมราชวงศ์ลงมา และธิดาของข้าราชการ ต้องมีการถวายตัวเสียก่อนจึงจะเป็นชาววังได้

วิธีการถวายตัวเป็นชาววังนั้น บิดามารดาหรือทั้งผู้ปกครองต้องพาเด็กหญิงที่จะเรียนนาฏศิลป์ไปฝากไว้กับท่านผู้ใหญ่ท่านใดท่านหนึ่งในวัง อาจจะเป็นญาติกันหรือมีความนับถือซึ่งกันและกัน ให้เป็นผู้ฝึกสอนให้หรืออาจจะนำไปฝากต่อให้กับผู้ที่มีความชำนาญกว่า เมื่อได้รับการอบรมกิริยามารยาท การสังคมและการเรียน ตลอดจนการอ่านเขียนหนังสือ ก็จะได้รับการพิจารณาคัดเลือกเพื่อถวายตัวเป็นข้าราชการฝ่ายในต่อพระเจ้าแผ่นดินต่อไป ผู้ที่ฝึกหัดนาฏศิลป์จัดอยู่ในประเภทชั้นสูงนี้ ซึ่งจะเห็นได้จากข้อความซึ่งสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2525 : 88 - 103) ได้ทรงเล่าถึงประวัติเจ้าจอมมารดาทับทิม พระสนมเอกในรัชกาลที่ 5 ตอนหนึ่งว่า

". . . เมื่อเจ้าจอมมารดาทับทิมอายุได้ 6 ขวบ บิดาก็ให้เข้าไปอยู่ในพระบรมมหาราชวังกับเจ้าจอมมารดาเที่ยงพระสนมเอกซึ่งเป็นพี่คนใหญ่ . . . เจ้าจอมมารดาเที่ยงฝากให้คุณท้าววรคณานันท์ (หุ่น) ฝึกสอน ด้วยท่านเคยเป็นเจ้าจอมละครในรัชกาลที่ 2"

2. ชนชั้นกลาง คือ พวกลูกของคฤหบดี ที่ผู้ปกครองต้องการให้ได้รับการศึกษาอบรมอย่างชาววัง จึงถวายตัวอยู่กับเจ้านายพระองค์หญิงหรือผู้หลักผู้ใหญ่ในวังตั้งแต่เด็ก คอยรับใช้การงานต่าง ๆ ขณะเดียวกันก็ศึกษาการเรือน การเขียนและอ่านหนังสือด้วย ครั้นโตเป็นสาวจะออกไปแต่งงานหรือจะอยู่ในวังเจ้านายต่อไปก็ได้ เช่น พวกพนักงานกลาง สำหรับเชิญเครื่องเสวย พวกหนายเรือน ซึ่งก็จัดนับว่าเป็นข้าราชการฝ่ายใน

3. ชนชั้นต่ำ มี 2 ประเภท คือ พวกโขลน ซึ่งเป็นลูกหมู่ไพร่หลวงชาววัง มีหน้าที่ควบคุมดูแลรักษาประตูวังและรับใช้ เช่น เป็นกรรมกรในงานต่าง ๆ พวกโขลนนี้จะได้รับอนุญาตให้แต่งงานมีครอบครัวได้ ตามกฎหมายเก่า พวกโขลนจะถูกเกณฑ์ให้ผลัดเปลี่ยนเวรเข้าไปรับราชการในพระมหาราชวังตั้งแต่รุ่นสาว กฎเกณฑ์นี้ได้เปลี่ยนเป็นการให้จ้างคนเข้ามารับใช้ได้ตามความสมัครใจในสมัยรัชกาลที่ 5 ชาววังชั้นต่ำอีกประเภทหนึ่งคือ ข้าทาสรับใช้ของชนชั้นสูงและชนชั้นกลางที่อยู่ในวัง คนพวกนี้เป็นชาววังก็เพราะอยู่ในวัง ไม่ใช่เพราะได้รับการศึกษาในวัง

จากเรื่องเดียวกันนี้ สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2525 : 19) ยังได้กล่าวอีกว่า บุตรหลานข้าราชการและราษฎรสามัญที่ถวายตัวรับราชการเป็นนางมโหรี นางละคร คอยขับร้องฟ้อนรำถวายทอดพระเนตร เพื่อความสำราญส่วนพระองค์จะต้องเป็นผู้ที่มีความสามารถพิเศษเฉพาะตัวและจะต้องรับการฝึกหัดเป็นพิเศษ ไม่ใช่ชาววังทุกคนจะเป็นได้เหมือนกันหมด ซึ่งการที่จะถวายตัวได้จะต้องมีผู้ใหญ่ในราชสำนักเป็นผู้นำ - ถวายตัวเช่นกัน

2.1.2 ถวายตัวเพราะถูกฉุดหรือชู่บังคับ การเข้ารับการศึกษานาฏศิลป์อาจจะใช้วิธีการชู่บังคับหรือจับเอาตัวเด็กหญิงที่มีรูปร่างหน้าตาสวยงาม นำมาถวายตัวเพื่อฝึกหัดนาฏศิลป์ในราชสำนัก หรือในวังของเจ้านายและขุนนางผู้ใหญ่ การกระทำดังกล่าวมีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาและเป็นการกระทำอย่างเปิดเผย ซึ่งจะเห็นได้จาก

ในสมัยเมื่อครั้งกรุงศรีอยุธยายังเป็นราชธานีมีธรรมเนียมปรากฏสืบมาว่าเจ้านายฝ่ายสยามพระองค์ใดมีบุญหนักศักดิ์ใหญ่ เป็นที่ยำเกรงของคนทั่วไป เจ้านายพระองค์นั้น ท่านมีพระประสงค์จะทรงหัดโขนละคร ก็โปรดให้ข้าในกรมออกเที่ยวจับบุตรราษฎรที่เยาว์มาหัดโขนหัดละครได้ และถ้าโปรดปรานบุตรหญิงสาวของขุนนางและราษฎรก็ทรงแต่งตั้งผู้เฒ่าผู้แก่ไปสู่ขอ แต่ถ้าบิดามารดาวงศาคณาญาติของหญิงนั้น ขัดขวางทางพระประสงค์ไม่นำมาถวายอย่างนี้ ถ้าเป็นทางใกล้ในพระนครก็เสด็จไปด้วยข้าในพระองค์เป็นอันมาก ไปฉุดลากพาหญิงนั้นมาเป็นหม่อมห้าม แต่ถ้าเป็นทางไกลนอกพระนคร ก็ทรงแต่งหนังสือให้ข้าในพระองค์ถือไปให้เจ้าเมืองกรรมการบังคับสั่งบิดามารดาของหญิงที่ต้องประสงค์นั้นส่งมาถวาย (ประยุทธ สิทธิพันธ์ 2505 :- 308-310 อ้างถึงใน สภาสตรีแห่งชาติ 2519 :- 50)

แต่อย่างไรก็ตาม พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้คำนึงถึงสิทธิเสรีภาพของทวยราษฎร์ จึงได้ประกาศลงโทษและห้ามไม่ให้กระทำตามธรรมเนียมอย่างเก่า ดังจะเห็นได้จากประกาศหลายฉบับ เช่น ". . .แล้วอย่าฉุดบุตรชายหญิงที่เขาไม่สมัครเอามาเป็นลครให้เขาได้ความเดือดร้อน" (พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหลวงสมรรัตน์ศิริเชษฐ 2465 : 56) การเปลี่ยนแปลงกฎเกณฑ์ดั้งเดิมที่ได้ยึดถือปฏิบัติมาช้านานนี้ นอกจากจะยกสถานภาพของหญิงไทยให้สูงขึ้นบ้างแล้ว ยังเป็นการให้สิทธิและเสรีภาพแก่สตรีในการที่จะตัดสินใจเลือกหรือไม่เลือกเข้ารับการศึกษานาฏศิลป์อีกทางหนึ่งด้วย

2.2 <u>รับบุตรของนาฏศิลปินและผู้รับใช้ของเจ้าของสำนัก</u> กล่าวคือ ในยามที่ว่างจากศึกสงคราม บรรดาเจ้านายและขุนนางผู้ใหญ่นิยมตั้งสำนักฝึกหัดโขน โดยคัดเอาพวกลูกหมู่ลูกหลานของข้าในกรม ลูกหลานของผู้มาพึ่งพาอาศัย รวมไปถึงลูกทาสและลูกของผู้ที่เป็นโขนเป็นละครในสำนักมาฝึกหัดโขน ทั้งนี้ก็สืบเนื่องมาจากการพระราชทานอนุญาตให้มีการหัดโขนกันได้นอกราชสำนักในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ (ธนิต อยู่โพธิ์ 2526 : 45 - 46)

2.3 <u>การฝากตัว</u> เป็นวิธีการหนึ่งที่ผู้เข้ารับการศึกษาจะต้องไปฝากตัวกับครูผู้สอนหรือเจ้าของสำนักด้วยการ "ขึ้นครูไหว้ครู" ตามประเพณีของไทย เช่นเดียวกับการศึกษาวิชาชีพอื่น ๆ กล่าวคือ ". . . มักใช้ดอกมะเขือและดอกเข็ม พร้อมทั้งหญ้าแพรกหยิบมือหนึ่ง เอาเคล็ดเพื่อแรงอธิษฐานว่า ขอให้ปัญญาแตก เหมือนหญ้าแพรกดอกมะเขือ เพราะของสองสิ่งนี้เจริญงอกงามเร็ว และขอให้ปัญญาแหลมเหมือนดอกเข็ม เด็กก็กราบลงเพื่อขอฝากตัวเป็นลูกศิษย์" (เสฐียรโกเศศ 2510 : 207)

การศึกษาวิชาชีพของไทยมักจะมีการถ่ายทอดกันในครอบครัวหรือไม่ก็ถ่ายทอดให้กับผู้ที่มาฝากตัวเป็นศิษย์ สถานที่ให้การอบรมสั่งสอนก็คือบ้านครูนั่นเอง (สมศักดิ์ ศัลยกำธรและคณะ 2528 : 7) ดังนั้นการรับผู้เข้าศึกษาวิชาชีพจึงรับจากผู้ที่อยู่ใกล้ชิดในหมู่บ้านที่เป็นญาติพี่น้องกันเป็นอันดับแรกซึ่งจะเห็นได้จาก นายบุญมีปรมาจารย์ทางละครนอกได้รับการถ่ายทอดนาฏศิลป์มาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ได้ฝึกหัดลูกสาวชื่อ คุณมรกต พระลักษมณ์ เล่นละครและได้ถวายตัวลูกสาวเป็นละครหลวงรุ่นแรกในรัชกาลที่ 1 (ธนิต อยู่โพธิ์ 2516 : 38 - 39) แม้ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 4 ก็ยังพบว่ามีการฝึกหัดนาฏศิลป์เพื่อเป็นอาชีพ โดยรับผู้ที่เป็นเครือญาติมาฝึกหัดดังเช่น สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2507 : 164) ได้กล่าวถึงเจ้ากรับว่า " . . . ละครเจ้ากรับเป็นละครผู้ชายทั้งนั้น มาถึงรัชกาลที่ 4 เมื่อพระราชทานพระบรมราชานุญาตให้หัดละครผู้หญิงได้ข้างนอกวัง เจ้ากรับคิดอ่าน หัดลูกหลานขึ้น หมายจะให้ผสมโรงกับผู้หญิง"

3. <u>คุณสมบัติของผู้เข้ารับการศึกษา</u> ได้แก่ การพิจารณาอายุ รูปร่างหน้าตา และสติปัญญาของผู้เข้ารับการศึกษา ซึ่งจะได้กล่าวเป็นลำดับไปคือ

3.1 <u>อายุ</u> จากประกาศห้ามบังคับขู่เข็ญหรือฉุดเด็กหญิงมาฝึกหัดละครของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งยึดปฏิบัติกันมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยานั้น ทำให้ทราบว่าการฝึกหัดนาฏศิลป์ไทยแต่ดั้งเดิมมานั้น จะต้องเริ่มฝึกหัดกันตั้งแต่ยังอยู่ในวัยเยาว์ ปรากฏในประวัติเจ้าคุณพี่หรือ ศรี สีดา ธิดาของเจ้าพระยาศรีธรรมาธิราช (บุญรอด ต้นสกุล บุญยรัตพันธุ์) ว่า " . . . เมื่อสิ้นรัชกาลสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี ศรี สีดา มีอายุ 12 ปี นับว่าเป็นละครรุ่นเล็กหรือรุ่นจิ๋วในครั้งกรุงธนบุรีก็ว่าได้" (ธนิต อยู่โพธิ์ 2497 : 56) จากข้อความนี้ทำให้ทราบว่า ศรี สีดา จะต้องเริ่มฝึกหัดนาฏศิลป์มาตั้งแต่อายุยังไม่ถึง 12 ปี และคงจะได้รับการฝึกหัดมานานพอสมควร จนมีบทบาทการแสดงเป็นที่ปรากฏจึงได้รับขนานนามว่า ศรี สีดา นอกจากนี้ยังจะพบจากประวัติเจ้าจอมมารดาอัมพา ในรัชกาลที่ 2 ซึ่งกล่าวถึงอายุเมื่อเริ่มเข้าถวายตัวและฝึกหัดละครว่า

> เมื่อท่านอายุได้ 9 หรือ 10 ขวบ บิดาได้นำท่านเข้าถวายตัวเป็นละครรุ่นเล็กในรัชกาลที่ 1 ท่านได้หัดรำละครได้งดงาม เริ่มแสดงละครในเป็นตัวนางกาญจนาในละครเรื่องอิเหนา จึงมีชื่อเรียกว่า อำภากาญจนา และมีชื่อนั้นติดอยู่ในทำเนียบครูโขนละครจนถึงทุกวันนี้ (ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช 2514 : 29)

ในการพิจารณาอายุนั้นจะพบว่าเจ้าจอมมารดาทับทิม ซึ่งเป็นพระสนมเอกในรัชกาลที่ 5 เข้าไปอยู่ในวัง ได้ฝึกหัดละครกับคุณท้าววรคณานันท์ (หุ่น) เมื่อมีอายุได้ 6 ขวบ (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ 2525: 103) ซึ่งมีอายุน้อยกว่านาฏศิลปิน 2 ท่าน ที่ได้กล่าวมาแล้ว จึงสังเกตได้ว่าการเข้าศึกษานาฏศิลป์นั้นจะต้องฝึกหัดกันตั้งแต่วัยเด็กอย่างน้อยอายุ 6 ปีขึ้นไป เพราะการร่ายรำต้องใช้ทั้งความจำและทักษะอย่างสูง จึงต้องใช้เวลาในการฝึกหัดเป็นระยะเวลานาน ประกอบกับในวัยดังกล่าวเหมาะสำหรับการเริ่มต้นฝึกหัดในด้านความจำ ซึ่งเป็นวัยของการศึกษาเล่าเรียนในสถานศึกษาโดยเฉพาะการฝึกความจำจากการใช้กล้ามเนื้อ จะเป็นความจำที่คงทนมากไม่ลืมได้ง่าย (สุโท เจริญสุข 2514 : 243)

ส่วนการฝึกหัดโขนก็จะเริ่มฝึกกันตั้งแต่อายุ 8 - 12 ขวบ ทั้งนี้ก็เพราะการฝึกหัดเด็กที่มีอายุมาก ๆ จะทำให้ การฝึกหัดเป็นไปได้ยาก (ธนิต อยู่โพธิ์ 2526 : 110) แม้ในประกาศเรื่องวางระเบียบผู้ซึ่งจะถวายตัวเป็นมหาดเล็กของรัชกาลที่ 4 ที่ได้อ้างถึงมาแล้วก็ได้กล่าวว่า " . . . แต่บุตรมหาดเล็กนั้นเป็นหมู่อยู่แล้ว เอาตัวมาใช้เป็นหมู่ถึงไม่ถวายตัวก็เคยใช้มา" (พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว 2511 : 103) ประกอบกับคำกล่าวของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2507 : 14) ว่า " . . . เป็นประเพณีสืบมาจนชั้นกรุงรัตนโกสินทร์นี้ ที่พวกโขนหลวงนับอยู่ในผู้ดีที่เป็นมหาดเล็กจนถึงมีบุตรหลานข้าราชการไปฝึกหัด" นอกจากนี้จะเห็นได้จากประวัติของพระยานัฏกานุรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต) ซึ่งเป็นนาฏศิลปินโขนในสมัยรัชกาลที่ 5 ตอนหนึ่งว่า " . . . เป็นบุตรนายทองอยู่ สุวรรณภารต มหาดเล็กมารดาชื่อชำ ได้เข้ารับราชการเป็นโขนหลวงตั้งแต่อายุ 14 ปี (หลวงวิจิตรวาทการ 2479 : 3)

จึงกล่าวได้ว่า การเข้าศึกษาโขนและละครในยุคแรกนั้นยังไม่มีการกำหนดอายุของผู้เข้ารับการฝึกหัดเป็นกฎเกณฑ์ตายตัว แต่จะรับเด็กหญิงที่มีอายุประมาณ 6 ปีขึ้นไป มาฝึกหัดละคร ส่วนการฝึกหัดโขนก็จะรับเด็กชายที่มีอายุประมาณ 8 - 12 ปี แต่ปรากฏในสมัยรัชกาลที่ 5 ว่ารับเด็กชายที่มีอายุ 14 ปี ซึ่งเป็นช่วงของวัยเด็กตอนปลายเข้ารับการฝึกหัดเช่นกัน

3.2 <u>รูปร่างหน้าตา</u> คุณสมบัติของผู้ที่จะเข้ารับการศึกษานาฏศิลป์จะต้องมีรูปร่างหน้าตาที่สวยงาม เนื่องจากความงามเป็นเรื่องสำคัญไม่แพ้ความสามารถในด้านบทบาท ดังนั้นการรับผู้เข้าศึกษาจึงต้องพิจารณาถึงรูปร่างหน้าตาด้วย ซึ่งจะพบได้จากพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 ซึ่งกล่าวถึง รูปพรรณสัณฐานของเจ้าจอมมารดาศรี ในรัชกาลที่ 2 หรือ ศรี สีดา

ว่ามีรูปร่างสวยงาม ครั้นมีพระโอรสแล้ว รูปร่างคงจะอ้วนมาก จึงได้นามว่า เจ้าคุณพี จนตลอดชีวิต ดังคำกลอนพระราชนิพนธ์ที่ว่า

จับได้เรือเจ้าคุณพี ท่านเป็นผู้ดีมาแต่แผ่นดินโน้น
ท่านงามนักเจียวเมื่อสาว เดี๋ยวนี้อ้วนราวกะตะโพน

(ธนิต อยู่โพธิ์ 2497 : 56)

แม้ว่าจะปรากฏว่านาฏศิลปินมักจะเป็นผู้ที่มีรูปร่างหน้าสวยงาม แต่ในขณะเดียวกันก็จะพบว่า หากนาฏศิลปินคนใดที่มีความสามารถการร่ายรำและมีบทบาทการแสดงดี แต่มีความสวยงามน้อย ก็อาจจะให้แสดงเป็นตัวเอกในเรื่องรามเกียรติ์เพราะสามารถใช้ศีรษะโขนครอบทำให้มองไม่เห็นหน้าตาของผู้แสดง เช่น คุณเพ็ง เดิมเล่นเป็นตัวนางบาหยัน ต่อมาได้เล่นเป็นพระราม เพราะว่า "ดีแต่บทบาท แต่รูปพรรณหน้าตานั้นไม่สู้งาม ถึงเมื่อออกโรงก็เป็นแต่สวมหน้าโขน" (พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว 2493 : 25)

จากประวัติของท้าววรจันทร ซึ่งเคยเป็นเจ้าจอมมารดาในรัชกาลที่ 4 และเป็นนาฏศิลปินตัวเอกของละครหลวงคือ เป็นตัวอิเหนา จะเห็นได้ว่าเมื่อครั้งที่เจ้าจอมมารดานาคในรัชกาลที่ 3 ได้นำท่านเข้าถวายตัวนั้น พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้ตรัสกับสมเด็จพระนางโสมนัสว่า "แม่หนูฉันจะเล่นละครก็ได้แล้ว วันนี้เขาเอาตัวอิเหนามาให้แต่ฉันไม่เล่น" (พระวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าธานีนิวัต 2484 : 5) แสดงให้เห็นว่าเด็กหญิงคนใดเมื่อเข้าถวายตัวถ้าหากมีหน้าตา รูปร่างงดงามก็จะได้รับเลือกให้ไปหัดละคร เพื่อที่จะได้แสดงเป็นตัวเอก การคัดเลือกเช่นนี้ จึงทำให้บรรดานาฏศิลปินในพระราชสำนัก ล้วนแต่เป็นคนที่มีรูปร่างหน้าตาสวยงาม ดังข้อความซึ่งพรรณาในตำรับนางนพมาศ (กรมศิลปากร 2528 : 319) ว่า

> อันว่านางบำเรอทั้งหลายนั้นล้วนแต่ทรงลักษณะวิลาศลออเอี่ยม . . . จะว่าข้างรูปร่างก็งามเหมือนหล่อเหลาเกลากลึง จะว่าข้างทรวดทรงก็งามประหนึ่งนางกินนร จะดูดวงพักตร์ลักขณาก็งามเพราะพริ้มยิ้มแย้ม จะพิศผิวพรรณวรรณะก็เป็นนวลเหมือนดวงจันทร์ จะดูจริตกิริยาก็งามละไมละม่อมพร้อมพริ้ง จะฟังสำเนียงเจรจาก็เสนาะเพราะจับจิต จะตกแต่งกายานุ่งห่มก็งามสมดูดมขำ จะใกล้เคียงกับผู้ใดก็หอมกลิ่นเสาวคนธรวยรื่น บ้างก็สันทัดในการสังคีตดีดสีขับไม้มโหรีพิณพาทย์แพนซอกลองชวา บ้างก็ชำนาญในการบรรเลงเพลงขับร้องสำเนียงเสียงอ่อนหวานโหยหวนยวนฤทัย บ้างก็เรียนรู้ฟ้อนรำทำบทบาทเป็นน่าชม อ่อนระทวยทอดกรงามดังเทพสุรางค์รำ

ดังนั้นจึงเห็นได้ว่า การเข้าศึกษานาฏศิลป์นั้นจะต้องพิจารณาคัดเลือกรูปร่างหน้าตา บุคลิกและผิวพรรณ เพราะนาฏศิลป์นอกจากจะแสดงศิลปะของการร่ายรำแล้ว ศิลปะเหล่านั้นจะแสดงออกมาได้ก็ด้วยผ่านสรีระต่าง ๆ ของร่างกาย ประกอบกับหน้าตาของผู้แสดงที่ให้ความรู้สึกกลมกลืนไปกับท่าร่ายรำ จากการคัดเลือกดังกล่าวจะพบว่าในราชสำนักมีโอกาสและสามารถคัดสรรผู้เข้ารับการศึกษาได้มากกว่าสำนักอื่น ๆ ดังปรากฏในโคลงเรื่องงานถวายพระเพลิงพระบรมอัฐิสมเด็จพระปฐมบรมมหาชนกนารถ เมื่อ พ.ศ. 2339 ซึ่งกรมหมื่นศรีสุเรนทร์ทรงนิพนธ์ไว้ใน พ.ศ. 2352 ว่า

ละคอนจอมจักรพรรดิเจ้า	ธรณินทร์
ล้วนเหล่าเยาวยุพิน	ผ่องหน้า
โฉมตรูคู่นางอินทร์	อรรคราช
ใครพิศจิตเจียนบ้า	บ่นเพ้อละเมอฝัน

(ธนิต อยู่โพธิ์ 2497 : 52)

3.3 <u>สติปัญญา</u> ผู้ที่จะได้รับการคัดเลือกให้ศึกษาโขนและละครได้จะต้องผ่านการพิจารณาคุณสมบัติทางด้านสติปัญญาด้วย เพราะศิลปะแขนงนี้จำเป็นจะต้องใช้ผู้ที่มีความจำดี มีไหวพริบในการสังเกตและการเลียนแบบ โดยเฉพาะจะต้องมีพรสวรรค์ (Born - Artist) และมีฝีมือ (Made - Artist) อีกด้วย (ม.จ.หญิงพูนพิศมัย ดิศกุล, ในอาคม สายาคม บรรณาธิการ 2520 : 13)

ผู้ที่ได้รับการคัดเลือกให้มาฝึกหัดโขนหลวงในระยะแรกนั้นเป็นพวกมหาดเล็ก เพราะถือว่าเป็นคนมีสติปัญญาดี มีความเฉลียวฉลาดจึงได้รับราชการใกล้ชิดพระเจ้าแผ่นดิน ซึ่งผู้ที่ได้รับการคัดเลือกแล้วจะถือว่าได้รับเกียรติอย่างสูง จากการพิจารณาดังกล่าวจึงเป็นประเพณีสืบต่อมาในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ระยะแรกจะคัดเลือกแต่เฉพาะมหาดเล็กและบุตรหลานของข้าราชการเพื่อฝึกหัดโขนเท่านั้น (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ 2507 : 13 - 14)

ต่อมาการเข้าศึกษาวิชาชีพโขนได้เปลี่ยนไป เมื่อมีพระราชบัญญัติลักษณะเกณฑ์ทหารขึ้นใน ร.ศ. 124 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ทรงยกเลิกระบบ "ไพร่" ซึ่งยึดถือปฏิบัติมาแต่โบราณ ดังนั้นการจัดหาคนเพื่อเข้ารับราชการในกระทรวงวัง จึงทรงแยกออกเป็น 2 พวก พวกแรกคือ บุคคลซึ่งต้องมีความรู้ความสามารถในวิชาเฉพาะ เป็นวิชาประเภทศิลปะ

ที่ต้องใช้ทักษะ เช่น คนตรี และช่างต่าง ๆ เข้าใจว่ารวมถึงนาฏศิลป์โขนและละครด้วย เพราะในสมัยรัชกาลที่ 5 กรมโขนขึ้นอยู่กับกระทรวงวัง ซึ่งบุคคลในกลุ่มนี้ให้กระทรวงวังเป็นผู้พิจารณาคัดเลือกและจัดหาเอง ส่วนอีกพวกหนึ่งคือ พวกที่ต้องใช้แรงงานทั่ว ๆ ไป ให้กระทรวงวังตกลงกับกรมยุทธนาธิการ กล่าวคือ

> กระบวนที่จะจัดคนประจำน่าที่ราชการในกระทรวงวังนั้นจัดเป็นสองแพนก แพนกหนึ่งพวกซึ่งต้องการโดยเฉพาะวิชา เช่น ช่างต่าง ๆ แลปี่พาทย์ เปนต้น กระทรวงวังจะจัดจ้างด้วยให้เงินเดือนพอเลี้ยงตัวได้ไว้ประจำราชการ อีกแพนกหนึ่งพวกที่ต้องการใช้แรงงานทำการสามัญทั่วไป จะใช้คนเกณฑ์ผลัดเปลี่ยนกันมารับราชการ มีเงินเดือนเบี้ยเลี้ยงเทียบอัตราทหาร (เรื่องจัดคนในกรมพระตำรวจเข้ารับราชการเพื่อมิให้ขัดกับพระราชบัญญัติลักษณะเกณฑ์ทหาร" หอจดหมายเหตุแห่งชาติ ร. 5 ว.5/17)

จึงเห็นได้ว่า การพิจารณาเข้าฝึกหัดโขนในยุคนี้ได้มีการพิจารณาทางด้านสติปัญญาและถือว่าเป็นวิชาเฉพาะที่จะต้องมีการคัดเลือกบุคคลเป็นพิเศษ เช่นเดียวกันกับการเข้าฝึกหัดละครในราชสำนักจะพบว่า หน้าที่ของชาววังชั้นสูงและการคัดเลือกผู้ฝึกหัดละครในราชสำนัก จะต้องพิจารณาจากสติปัญญาความเฉลียวฉลาดด้วย กล่าวคือ ผู้ที่มีหน้าที่ทางด้านดนตรีและนาฏศิลป์ในราชสำนักจัดเป็นชาววังชั้นสูงประเภทหนึ่งในจำนวน 4 ประเภท ทั้งนี้เพราะ "...เป็นมโหรีหรือหัดฟ้อนรำ เป็นระบำและละคร ซึ่งเรียกกันว่า "ละคร (ฝ่าย) ใน" ประเภท 1 ใน 2 พวกนี้มักเลือกที่มีแววฉลาด แต่อายุยังเยาว์เพราะเป็นการยาก ต้องฝึกหัดนานจึงจะทำได้"
(สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ 2525 : 93)

จากการพิจารณาการรับและคุณสมบัติดังกล่าวมา ถึงแม้ว่าข้อมูลเหล่านี้จะปรากฏเฉพาะในราชสำนัก ซึ่งแท้ที่จริงแล้วก็ไม่ใช่ข้อมูลที่กล่าวถึงหลักเกณฑ์ของการรับและคุณสมบัติของผู้ศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์โดยตรง ดังเช่น สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2525 : 104) ทรงกล่าวว่า " . . . การที่ท่านผู้ใหญ่ในวังเลือกละครหลวงจะมีตำราเป็นที่สังเกตอย่างไรข้าพเจ้าไม่ทราบ" ทั้งนี้เพราะไม่ได้มีการจดบันทึกไว้โดยเฉพาะ อย่างไรก็ตามจากข้อมูลที่พบและได้กล่าวอ้างนั้น น่าจะเป็นแนวปฏิบัติในการพิจารณาคุณสมบัติเกี่ยวกับอายุ รูปร่างหน้าตาและสติปัญญา ของผู้เข้ารับการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ในสำนักของสามัญชนด้วย ถึงแม้ว่าในระยะแรกผู้ฝึกหัดละครนอกราชสำนักจะถูกจำกัดแต่เฉพาะผู้ชาย แล้วได้รับพระบรมราชานุญาตให้ผู้หญิงฝึกหัดได้ในระยะต่อมา แต่เมื่อพิจารณาถึงหลักความเป็นจริงก็จะพบว่า ละครทุกรูปแบบมุ่งให้ความบันเทิงแก่มนุษย์ เพราะละครสามารถให้ความบันเทิงที่มีคุณค่าทางด้านศิลปะ ความคิด และจิตใจแก่มนุษย์ได้ (สดใส พันธุมโกมล

2524 : 3 - 4) และผู้ที่เสนอละครหรือมีส่วนร่วมกับศิลปะการละครมักจะทำตามคติพจน์ที่ว่า "จงให้สิ่งที่คนดูต้องการแก่คนดู" (Edward A. Wright , นพมาศ ศิริกายะ (แปล) 2525 : 43)

เมื่อเป็นเช่นนี้ การที่ละครนอกราชสำนักได้พยายามเลียนแบบศิลปะของการร่ายรำตามแบบแผนของละครในราชสำนัก เพราะเป็นศูนย์ที่รวมความงดงามของศิลปะการละครเพื่อเป็นราชูปโภคและบำรุงบำเรอความสุข รวมทั้งเสริมบารมีของพระมหากษัตริย์ จากพื้นฐานของค่านิยมและรสนิยมดังกล่าว จึงทำให้เชื่อว่าการพิจารณาคุณสมบัติของผู้เข้ารับการศึกษานาฏศิลป์นอกราชสำนักเกี่ยวกับอายุ รูปร่างหน้าตาและสติปัญญา จึงมีแนวทางในลักษณะเดียวกันกับในราชสำนัก

4. <u>การใช้ชีวิตระหว่างศึกษา</u> การศึกษาในสมัยโบราณเมื่อผู้เข้าศึกษาได้เข้าอยู่ในสำนักการศึกษาใดแล้ว ก็จะกินอยู่และพักอาศัยอยู่กับเจ้าของสำนักนั้นจนกว่าจะสำเร็จการศึกษาและมักจะไม่ขอย้ายไปศึกษาในสำนักอื่น เว้นแต่เจ้าของสำนักผู้ให้การอุปถัมภ์การศึกษาตายลงหรือผู้เข้าศึกษาสำเร็จการศึกษาแล้วไปประกอบอาชีพ หรือไม่ก็เจ้าของสำนักเต็มใจที่จะยกให้ไปอยู่กับสำนักอื่น แต่ในบางกรณีก็จะพบว่า ถ้าหากผู้เข้าศึกษามีความประพฤติที่ไม่ดีหรือไม่พอใจที่จะอยู่ศึกษาในสำนักนั้น ๆ ต่อไป ก็จะให้ออกจากสำนักนั้นได้เช่นกัน

หลังจากที่ผู้เข้าศึกษาฝากตัวเป็นลูกศิษย์แล้ว ในระยะนี้ผู้ศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ก็ จะมีลักษณะเช่นเดียวกับผู้ที่เป็นศิษย์ศึกษาวิชาชีพทั่วไป ซึ่ง เสฐียรโกเศศ (2510 : 227) ได้กล่าวว่า

> ไม่ต้องเสียค่าเล่าเรียนอะไร ข้าตามปกติกินอยู่กับครูเสียด้วย โดยไม่ต้องเสียค่ากินอยู่อะไร ผู้ไปฝากตัวเป็นศิษย์ มีหน้าที่รับใช้ปฏิบัติครูทั้งในด้านความรู้และในด้านส่วนตัวครู เป็นการปฏิบัติสนองคุณครูไปในตัว ถ้าใครเขามาว่าจ้างครูทำอะไรที่ไม่สู้สลักสำคัญและง่าย ๆ ครูก็ให้ลูกศิษย์เป็นผู้ทำและให้รางวัลบ้างตามสมควรแก่ฝีมือ

เมื่อครั้งที่เจ้าจอมมารดาทับทิมในรัชกาลที่ 5 มีอายุได้ 6 ขวบ และได้เข้าไปฝึกหัดละครในราชสำนักโดยได้ไปเรียนกับคุณท้าววรคณานันท์ (หุ่น) อดีตเจ้าจอมละครในรัชกาลที่ 2 สถานภาพระหว่างผู้สอนกับผู้เรียนในสมัยนั้น เปรียบเสมือนเป็นแม่กับลูก เพราะท่านรับไปเลี้ยงดูเหมือนกับเป็นลูกของท่านมิใช่สักแต่ว่าฝึกสอนตามเวลาอย่างเช่นครูโรงเรียน ท่านให้อยู่กินด้วยกันกับท่านและฝึกหัดสั่งสอนตั้งแต่ชั้นต้นตามระเบียบ (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ 2525 : 103)

ถึงแม้ว่าผู้เข้ารับการศึกษาจะไม่ต้องเสียค่าใช้จ่ายในการศึกษาและจะต้องรับใช้เป็นลูกมือให้กับครูก็ตาม แต่จะพบว่าผู้ที่เข้าศึกษาในราชสำนักนั้นจะได้รับเบี้ยหวัดเป็นรายได้สำหรับใช้จ่ายตั้งแต่ได้เข้าถวายตัว โดยพิจารณาจ่ายให้มากน้อยตามยศฐาบรรดาศักดิ์ของบิดา และจะได้รับเบี้ยหวัดเพิ่มขึ้นตามระดับความสามารถในการรำ ถึงไม่มีฝีมือในการร่ายรำนักแต่เมื่อโตเป็นสาวก็จะได้รับเบี้ยหวัดเพิ่มขึ้นตามอายุเช่นกัน ดังจะเห็นได้จากประชุมประกาศรัชกาลที่ 4 (2466 : 103) ว่า

> เมื่อผู้ใดมาถวายตัวใหม่ ถ้าเป็นเด็กก็มีเบี้ยหวัด 3 ตำลึง 4 ตำลึง 5 ตำลึง 6 ตำลึงฤา 7 ตำลึง ในปีแรกตามยศของบิดา ปีต่อ ๆ มาเบี้ยหวัดก็ทวีมากขึ้นไปถึง 8 ตำลึง 10 ตำลึง 12 ตำลึง 15 ตำลึง ตามที่มีฝีมือเต้นรำและเหตุอื่น ๆ ในที่โกนจุกแล้วเป็นสาวแล้วเบี้ยหวัด 10 ตำลึง 12 ตำลึง 15 ตำลึง เป็นอย่างน้อยอย่างเลว ชั่ง 1 ชั่ง 5 ตำลึง ชั่ง 10 ตำลึง เป็นพื้นทั่วไปโดยมาก

สำหรับผู้ที่เข้าศึกษาวิชาชีพโขนในราชสำนักหรือกรมมหรสพเป็นโขนหลวงนั้นจะต้องถือว่าเป็นข้าราชการปฏิบัติงานตามหน้าที่ทันทีที่ได้เข้าถวายตัว เปรียบกับเป็นการรับใช้ผู้ให้การอุปถัมภ์การศึกษานั้นไปในตัว ดังนั้นจะได้รับเบี้ยหวัดในขณะที่เข้ารับการศึกษาเช่นกัน ตัวอย่างเช่น พระยานัฏกานุรักษ์ได้เข้าฝึกหัดโขนหลวงเมื่ออายุ 14 ปี เมื่อ พ.ศ. 2422 ในสมัยรัชกาลที่ 5 และรับราชการมาจนถึงอายุ 70 ปี ในปีแรกที่เข้าศึกษา ซึ่งถือเป็นการรับราชการเป็นโขนหลวงนั้นได้รับเบี้ยหวัด 4 บาท และได้ขึ้นเป็น 6 บาท ในปีต่อมาโดยลำดับ (หลวงวิจิตรวาทการ 2479 : 3)

ขณะที่ศึกษาอยู่นั้นหากปรากฏว่ามีความประพฤติไม่ดีหรือบิดามารดาต้องการให้ออกจากการศึกษาก็จะได้รับการอนุญาตหรือถูกบังคับให้ออกจากสำนักเช่นเดียวกัน ดังปรากฏในประกาศพระราชทานพระบรมราชานุญาต ข้าราชการฝ่ายในกราบถวายบังคมลาออก 12 คน ณ วันจันทร์ เดือนอ้าย ขึ้น 1 ค่ำ ปีมะเมีย สัมฤทธิศก ในรัชกาลที่ 4 (ประชุมประกาศรัชกาลที่ 4 2511 : 299) ซึ่งจะยกมาเป็นตัวอย่างเฉพาะบุคคลที่เกี่ยวข้อง ดังนี้

> มีคนข้างใน กราบถวายบังคมลาออกนอกราชการไม่รับพระราชทานเบี้ยหวัด ก็โปรดเกล้าฯ ให้ออกโดยสะดวก . . . 4. สังวาล บุตรพระราชสมบัติ อายุ 18 ปี 5. ปริก บุตรหลวงอุดมจินดา อายุ 16 ปี 6. เลี่ยม บุตรหลวงอุทยานาธิกรณ์ อายุ 15 ปี 7. สารภี บุตรขุนบุรีอินทรเก่า อายุ 15 ปี 8. พัน บุตรขุนชำนาญคดี อายุ 15 ปี

คนที่ 4, 5, 6, 7, 8 นั้น เป็นละครอนมีวิชารู้เต้นรู้รำ คนที่ 4 ที่ 5 นั้น บิดาไม่ยอมให้ออก อยากให้อยู่ทำราชการฉลองพระเดชพระคุณ แต่มารดามาขอให้ออกตัวก็อยากออก ก็โปรดให้ออกตามใจตัวและมารดา คนที่ 6 หูตาน่ากลัว ขัดใจก็ออกเสีย คนที่ 7 รูปพรรณก็ชอบกลอยู่ ครั้นจะทรงพระกรุณาชุบเลี้ยงเป็นเจ้าจอมอยู่งานก็ทรงเห็นว่ามีกิริยาแง่งอน ศึกษามากเกินการไป ทรงเห็นว่าจะเป็นที่ชอบใจของคนที่ชอบอย่างนั้นเป็นอันมาก คนที่ 8 เป็นคนมือไวทำความเนือง ๆ ไม่มีใครรับเลี้ยงไว้ ผู้ใหญ่ในวังบังคับให้ออกเสีย

นอกจากชีวิตความเป็นอยู่ในขณะที่เข้าศึกษาดังกล่าวแล้ว ผู้เข้ารับการศึกษาจะต้องใช้เวลาในการศึกษาความรู้ในศิลปศาสตร์ต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับความจำเป็นในการดำรงชีพและมีครอบครัว โดยเฉพาะสตรี ซึ่งแหล่งสำหรับการศึกษาที่สำคัญก็คือครอบครัว ความรู้ที่จะต้องมีการปฏิบัติได้จนชำนาญคือการเรือน (แมน - ประสิทธิ์ พงศ์อุดม, ใน วิทยาลัยครูเชียงใหม่ 2527 : 111) นอกจากนี้ก็คือ การทำนา ทำไร่และทำสวน ซึ่งสืบทอดกันมาในครอบครัว เป็นการเรียนด้วยการปฏิบัติแต่ก็ไม่เป็นอาชีพชัดเจน (ไพฑูรย์ สินลารัตน์ 2526 : 12)

การใช้ชีวิตในระหว่างเข้ารับการศึกษาที่จะเห็นได้ชัดเจนก็คือ ในราชสำนักโดยเฉพาะในพระบรมมหาราชวัง เพราะเมื่อแรกเข้าไปอยู่ในวังนั้น จะต้องหัดกิริยามารยาท การพูดและให้รู้จักสัมมาคารวะ จากนั้นก็จะให้เรียนหนังสือและการเรือนอย่างง่าย ๆ จนถึงงานฝีมือต่าง ๆ ที่ยากขึ้นเป็นลำดับ ยกตัวอย่างเช่น ให้ทำเครื่องแต่งตัวได้เองและเริ่มสอนเย็บปักถักร้อย ทำกับข้าวของกินทั้งสอนให้เลื่อมใสในพระพุทธศาสนาด้วย แต่การสอนหนังสือนั้น เมื่ออ่านออกเขียนได้แล้ว ก็เป็นยุติเพียงนั้น (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ 2525 : 91 - 93)

จึงสังเกตได้ว่า สตรีในวังมักชำนาญการประกอบอาหารอันโอชะ แกะสลักผลไม้และผักเป็นลวดลายงดงามวิจิตรพิสดาร เย็บปักถักร้อยฝีมือดี ทอผ้าไหมและผ้าแพรได้เป็นเยี่ยม ปรุงเครื่องหอม เช่น น้ำอบ - น้ำ ร้อยดอกไม้เป็นพวงมาลัย จัดพุ่มใส่พาน จัดดอกไม้แบบต่าง ๆ ได้อย่างงดงาม รอบรู้ในการดนตรี ขับร้อง ฟ้อนรำ ตลอดจนสามารถออกแสดงได้ สามารถอ่านเขียนหนังสือทั้งภาษาไทยและภาษาโบราณได้ เข้าใจในขนบธรรมเนียมประเพณีของไทยโดยละเอียดเพียบพร้อมทั้งกิริยามารยาทและการสังคม สรุปแล้วสตรีที่เข้าไปอยู่ในวังก็คือไปเข้ามหาวิทยาลัยรวมศิลปะต่าง ๆ อันเป็นประโยชน์ต่อชีวิตของสตรีนั่นเอง (สภาสตรีแห่งชาติ 2519 : 37)

หลักสูตรและการสอน

ในยุคนี้ยังไม่มีการกำหนดเนื้อหาวิชาและการสอนไว้เป็นลายลักษณ์อักษร แต่ธรรมชาติของการศึกษาศิลปะของไทยแต่ดั้งเดิมจะพบว่า เป็นกระบวนการถ่ายทอดระหว่างตัวบุคคล และเป็นลักษณะของการบอกเล่าต่อ ๆ กันมาเป็นมุขปาฐะ ถึงแม้ว่านาฏศิลป์ไทยจะได้มีกำเนิดมาช้านานแล้วก็ตาม แต่หลักฐานทางด้านหลักสูตรและการสอนที่เก่าแก่ที่สุด ปรากฏให้เห็นชัดเจนในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์นี้เอง เช่น ตำรารำ บทไหว้ครูโขนและละคร เป็นต้น ซึ่งจะได้กล่าวถึงรายละเอียดของหลักสูตรและการสอนเท่าที่พบหลักฐานโดยกล่าวเป็นหัวข้อ ๆ ดังนี้

1. หลักสูตร หลักสูตรและการสอนจาก ตำราฟ้อนรำ ฉบับเรียบเรียงในหอพระสมุดวชิรญาณสำหรับพระนคร พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้พิมพ์แจกในงานพระราชทานเพลิงพระศพ สมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอ เจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลก กรมขุนเพชรบูรณ์อินทราชัย เมื่อปี พ.ศ. 2466 ซึ่งสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2466 : 46 - 47) ทรงกล่าวถึงการศึกษาวิชาชีพโขนไว้ในตอนที่ว่าด้วยท่าโขนในหนังสือเล่มนี้ว่า

> พวกผู้เล่นก็ต้องหัดท่าทางต่างกัน เปนมนุษย์บ้าง เปนยักษ์บ้าง เปนลิงบ้าง . . . พวกที่เปนมนุษย์รำตามแบบตำรารำ . . . พวกที่เปนยักษ์และเปนลิงมีแบบหัดท่ายักษ์และท่าลิงไปต่างหาก แต่แบบนั้นนอกจากที่ทรงจำฝึกหัดกันสืบ ๆ มา หาปรากฏว่ามีตำราเหลืออยู่ไม่ แบบที่ฝึกหัดกันมานั้น กำหนดแต่ว่ามีท่าอันเปนมูลในฝ่ายยักษ์ 6 ท่า ฝ่ายลิง 6 ท่า ใช้ท่าที่เปนมูลนี้ประสมกันเปนเพลงรำและใช้บทต่อไป

จากข้อความนี้จะเห็นได้ว่า เนื้อหาวิชาในการศึกษาวิชาชีพโขน จะต้องแบ่งออกเป็นฝ่ายมนุษย์ ฝ่ายยักษ์และฝ่ายลิง ซึ่งทั้ง 3 ฝ่าย จะมีแบบแผนในการฝึกหัดแตกต่างกันออกไป กล่าวคือ ฝ่ายมนุษย์ได้แก่ พระ นาง จะต้องฝึกหัดตามกระบวนเนื้อหาวิชาแบบละคร ซึ่งได้มีการบันทึกและกล่าวถึงเนื้อหาวิชาในการฝึกหัดไว้ชัดเจนกว่าฝ่ายยักษ์และฝ่ายลิง เพราะทั้งสองฝ่ายหลังคือยักษ์และลิงนั้น ปรากฏแต่เพียงว่า มีการกำหนดเนื้อหาวิชาว่าจะต้องศึกษาท่าพื้นฐานของยักษ์ 6 ท่า และของลิง 6 ท่า เป็นหลักเบื้องต้น ท่าพื้นฐานเหล่านี้เป็นหลักของการรำและเต้นโขนในเพลงรำเต้นอื่น ๆ รวมทั้งการใส่ท่าทางตามบทประพันธ์ของโขนเพื่อใช้ในการแสดงที่เรียกว่า "รำใช้บท" โดยมีการบันทึกไว้ด้วยความจำอยู่ในตัวบุคคล แล้วสืบเนื่องกันต่อ ๆ มา

สาเหตุที่ลำดับเนื้อหาวิชาของการฝึกหัดโขนซึ่งมีลักษณะการถ่ายทอดแบบมุขปาฐะปรากฏหลักฐานท่าร่ายรำน้อยมาก ทั้ง ๆ ที่โขนนั้นเป็นแบบฉบับการฝึกหัดที่มีแบบแผนมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา เพราะในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ไม่โปรดการมหรสพต่าง ๆ ทรงเห็นว่าเป็นการเล่นที่ไร้สาระ ไม่เป็นประโยชน์ต่อบ้านเมืองและผิดหลักธรรมของพระพุทธศาสนา เป็นการบำรุงบำเรอจนเกินกว่าเหตุ (ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช 2527 ง : 7) จึงทำให้การศึกษาวิชาชีพโขนขาดตอนไประยะหนึ่ง จนมาถึงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้ฟื้นฟูการศึกษาขึ้นมาอีกครั้งหนึ่ง แต่ว่าครูโขนหลวงที่เป็นผู้ชายต่างก็แก่ชราแล้ว คงเหลือแต่ครูละครใน ซึ่งเชี่ยวชาญการแสดงละครใน บทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 เจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ ผู้ควบคุมกรมมหรสพในขณะนั้น จึงจำเป็นต้องให้ครูละครในดังกล่าวมาฝึกหัดโขน (ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช 2527 ง : 7) ด้วยเหตุนี้โขนจึงได้รับอิทธิพลทางการร่ายรำมาจากละคร มีการรำใช้บทเช่นเดียวกับละครในเกิดขึ้นโดยเฉพาะตัวพระ ตัวนางของโขนจะฝึกหัด "รำเพลง" เช่นเดียวกับลำดับเนื้อหาวิชาของการฝึกหัดละคร ตลอดจนวิธีการแสดงก็แทบจะไม่แตกต่างไปจากละครในเลย

ในด้านเนื้อหาวิชาของการศึกษาวิชาชีพละคร มีความชัดเจนมากกว่าโขน จากการศึกษาประวัตินาฏศิลป์ในละครเท่าที่ปรากฏพบว่า มีการวางระเบียบขั้นตอนในการฝึกหัดไว้อย่างมีแบบแผนและปฏิบัติต่อเนื่องกันมาช้านาน ทำให้มองเห็นว่า ท่าร่ายรำในการฝึกหัดอันเป็นเนื้อหาวิชานั้นเน้นให้ผู้เรียนสามารถออกแสดงได้ เป็นการจัดประสบการณ์การเรียนรู้โดยมีครูเป็นศูนย์กลาง แหล่งความรู้จึงอยู่ที่ผู้สอน ซึ่งดำเนินการตามบทบาทและหน้าที่ของผู้เรียนที่จะปฏิบัติงานตามที่กำหนดให้ในรูปแบบของการปฏิบัติ สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2507 : 57 - 64) ทรงกล่าวถึง "ประเพณีเล่นละครรำ" ไว้ว่า

> การฟ้อนรำเป็นหลักของวิชาละคร (รำ) เพราะฉะนั้นผู้เป็นครูบาอาจารย์ แต่ก่อนจึงคิดแบบรำเป็นท่าต่าง ๆ ตั้งชื่อบัญญัติไว้ให้เรียกเป็นตำรา แล้วคิดร้อยกรองท่ารำต่าง ๆ นั้นเข้ากระบวนสำหรับรำเข้ากับเพลงปี่พาทย์ เรียกว่า "รำเพลง" อย่าง 1 อีกอย่างหนึ่งสำหรับรำเข้ากับบทร้อง เรียกว่า "รำใช้บท" . . . ครูให้หัดรำเพลงก่อนแล้วจึงให้หัดรำใช้บท เมื่อรำได้แล้วครูจึง "ครอบ" ให้ คืออนุญาตให้เล่นละคร แต่นั้นมาจึงนับว่าเป็นละคร . . .
> . . . ละครนอกที่เล่นกันในกรุงเทพฯ เห็นจะแก้ไขแบบแผนหันมาเอาอย่างละครในตั้งแต่กรุงเก่าเป็นลำดับมา จนทุกวันนี้ละครนอกกับละครในเกือบจะเป็นอย่างเดียวกัน ยังผิดกันแต่ชั่วทำนองร้องกับกระบวนเล่นบางอย่าง

จึงเห็นได้ว่าเนื้อหาวิชาและแบบแผนในการฝึกหัดทั้งละครนอกและละครใน ใช้แบบแผนอันเดียวกัน เพราะละครนอกราชสำนักและละครในราชสำนักมีการถ่ายโยงวัฒนธรรมซึ่งกันและกัน โดยเฉพาะละครของราชสำนักมักจะเป็นต้นแบบให้กับสำนักละครอื่น ๆ ดังนั้นการรำเพลงจึงน่าจะเกิดจากในราชสำนักและเป็นแบบแผนที่มีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา เป็นหลักของการฝึกหัดระบำของนางในราชสำนัก ก่อนที่จะได้แบบอย่างการแสดงเป็นเรื่องราวจากหลักฐานที่ปรากฏพอที่จะประมวลลักษณะเนื้อหาวิชาโดยแบ่งออกได้ดังนี้

1.1 <u>เนื้อหาวิชาขั้นพื้นฐาน</u> ได้แก่ เพลงรำสำหรับฝึกหัดร่ายรำเบื้องต้น ถือว่าเป็นพื้นฐานที่ผู้ฝึกหัดวิชาชีพละครทั้งในราชสำนัก สำนักของเจ้านายและขุนนาง รวมทั้งละครของชาวบ้านจะต้องฝึกเหมือนกันหมดทุกคน เท่ากับเป็น Basic Dance ของนาฏศิลป์ไทย (ธนิต อยู่โพธิ์ ม.ป.ป. : 15) เพลงรำที่ฝึกหัดเป็นพื้นฐานในขั้นต้นนี้ได้แก่ เพลงช้า เพลงเร็ว เพลงเชิดกลอง และเพลงเสมอ เพลงฝึกรำขั้นต้นทั้ง 4 เพลงนี้เรียกว่า "รำเพลง" เป็นการฝึกร่ายรำเข้ากับท่วงทำนองของดนตรี ไม่มีการขับร้อง ดังปรากฏในหนังสือ "ตำราฟ้อนรำ" ซึ่งสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2466 : 44) ได้เรียบเรียงไว้ในตอนที่ว่าด้วยเพลงฟ้อนรำว่า " . . . ใครจะหัดเป็นลคอน ต้องหัดรำเพลงก่อนอย่างอื่นเพราะ บรรดาท่ารำของลคอน อยู่ในเพลงช้าเพลงเร็ว . . . ใครรำเพลงได้ก็ได้ชื่อว่าฟ้อนรำได้ตามตำรา . . . ในการเล่นลคอนนั้น ถ้าเมื่อใดประสงค์จะอวดฝีมือตัวลคอน ก็ให้รำเพลง แสดงว่าตัวลคอนนั้นเป็นผู้รู้ตำรา"

จากประวัติท้าววรจันทร์ (เจ้าจอมมารดาในรัชกาลที่ 4) จะเห็นได้ว่าการทดสอบความรู้ในการร่ายรำก็จะดูจากการรำขั้นพื้นฐานนั่นเอง กล่าวคือ เมื่อครั้งที่ท้าววรจันทร์มีอายุได้ 11 ปี เคยถวายตัวฝึกหัดละครกับสมเด็จพระนางโสมนัส ครั้นพระองค์สิ้นพระชนม์เมื่อ พ.ศ. 2395 ท้าววรจันทร์จึงลาออกจากราชการ แต่ต่อมาพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวดำริจะหัดละครข้าหลวงขึ้นมาใหม่ จึงให้ตำรวจ (หลวง) ออกไปตามตัวถึงแพวัดมณฑป จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ครั้นมาถึงได้ถูกทดสอบความจำด้วยการให้รำเพลง ดังปรากฏว่า " . . . ครั้นเมื่อให้ท่านลองเข้ารำเพลง (ช้า) เพื่อทดลองดูว่ายังจะจำบทบาทท่ารำไว้ได้สักเพียงไร ก็ลงมติกันในหมู่ครูบาอาจารย์ที่เคยว่ารับให้เป็นพระเอกได้" (พระวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าธานีนิวัต 2484 : 6) จึงเห็นได้ว่า "รำเพลง" คือ เพลงรำสำหรับใช้ฝึกหัดวิชาชีพนาฏศิลป์ เพื่อเป็นพื้นฐานแก่การศึกษาในขั้นที่สูงขึ้นต่อไป

1.2 <u>เนื้อหาวิชาขั้นรำทำบทหรือรำใช้บท</u> เมื่อผู้เรียนผ่านการรำเพลงในขั้นต้นแล้ว ก็จะต้องฝึกการรำที่สูงขึ้นอีกระดับหนึ่ง กล่าวคือ หัดร่ายรำตามบทร้องที่เรียกกันว่า "รำทำบท" หรือ "รำใช้บท" เป็นการเน้นความหมายของคำหรือของบทที่ยังไม่ได้ให้ความหมายของท่ารำเข้าไปสู่ความหมายตามชื่อที่บัญญัติขึ้นไว้ ว่าท่ารำนั้น ๆ เรียกชื่อว่าอย่างนั้น ๆ รำใช้บทที่ใช้กันโดยทั่วไปคือ "รำแม่บท" (ธนิต อยู่โพธิ์ 2491 : 42 , ม.ป.ป. : 20)

ในเรื่องความเป็นมาของ "แม่บท" ในนาฏศิลป์ไทย ได้มีผู้สันนิษฐานไว้หลายท่านด้วยกัน บุคคลแรกคือ ธนิต อยู่โพธิ์ (2491 : 42 - 44) ได้กล่าวว่า "แม่บท" เป็นการนำเอาท่ารำในเพลงช้า เพลงเร็วมาใส่ชื่อเรียกท่ารำ เพราะจะเห็นได้ว่า การรำเพลงช้าเพลงเร็วเป็นการรำเข้ากับดนตรี ไม่มีบทร้อง ดังนั้นการตั้งชื่อท่ารำเป็นเพียงได้รับแนวความคิดมาจากอินเดีย แต่มิได้ร่ายรำตามตำราของอินเดีย ซึ่งท่า "แม่บท" ดังกล่าว คงจะเกิดมาจากการจัดกิจกรรมในการสอน ให้ผู้เรียนประดิษฐ์ท่าร่ายรำตามคำบอกของผู้สอน อย่างที่เรียกว่า "Dance with your head" แล้วต่อมาได้ยึดถือคำบอกและท่ารำประจำคำนั้น ๆ มาเป็น "แม่บท"

อีกทัศนะหนึ่งของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2466 : 38) ได้ทรงสันนิษฐานว่า

> มีเค้าเงื่อนพอจะสันนิษฐานได้ว่า ตำรานาฏศาสตร์ที่พวกพราหมณ์ชาวอินเดียได้พามานั้น คงจะได้แปลออกเป็นภาษาไทยตั้งคัมภีร์ฤาแต่บางส่วน แล้วบอกเล่าสั่งสอนกันสืบมา ความข้อที่กล่าวมานี้รู้ได้ด้วยมีตำราท่ารำของไทย และมีชื่อสำหรับเรียกท่าต่าง ๆ ทำนองเดียวกับตำรานาฏศาสตร์ของชาวอินเดีย เปนแต่มาแปลงชื่อเรียกเปนภาษาไทย อันเปนธรรมดาของการแปล ชื่อท่ารำในตำราไทยซึ่งคล้ายกับชื่อท่ารำของอินเดีย ก็ยังปรากฏอยู่หลายชื่อ ทั้งนี้เปนหลักฐานว่าตำรารำของไทยเดิมแปลมาแต่ตำรานาฏศาสตร์ของชาวอินเดีย แต่จะได้แปลไว้เพียงไร และต้นฉบับที่แปลได้จะเป็นอย่างไร ข้อนี้ทราบไม่ได้ ด้วยตำรับตำราต่าง ๆ เป็นอันตราย สูญเสียเมื่อครั้งเสียกรุงศรีอยุธยาแก่พม่าข้าศึกโดยมาก

นอกจากนั้นทรงกล่าวไว้ในหนังสือเล่มเดียวกันนั้นอีกว่า ท่ารำในตำราของไทยที่ปรากฏหลักฐานต่อมาจนถึงปัจจุบันนี้ คงเหลืออยู่ไม่ถึงครึ่งหนึ่งของท่ารำในตำรานาฏศาสตร์ ทั้งนี้เนื่องจากท่ารำในตำรามีจำนวนมากและจะต้องใช้เวลานานกว่าจะรำได้จบ ประกอบกับเป็นการลำบากต่อการฝึกหัดเพราะต้องใช้ระยะเวลานานเป็นปี จึงจำเป็นต้องตัดท่ารำนั้นออกเสียบ้าง ส่วนในขั้นต่อไปเป็นการดัดแปลงท่ารำนั้น ๆ ให้เป็นไปตามความนิยม ตามความพึงพอใจและความเหมาะสมที่เห็นว่าดีงาม (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ 2466 : 40)

นักการละครอีกคนหนึ่งคือ เจมส์ อาร์. แบรนด็อน (James R. Brandon) มีความเห็นที่แตกต่างออกไปจากที่ได้กล่าวแล้วอย่างสิ้นเชิง ดังจะขอยกบทความของท่านผู้นี้มากล่าวอ้างดังนี้

> ปีที่ถือกันว่าเป็นปีที่เริ่มต้นมีการแสดงนาฏศิลป์ไทย คือ ปี ค.ศ. 1431 (พ.ศ. 1974) เมื่อไทยยึดนครวัดได้และได้กวาดต้อนคณะระบำหลวงของขอมกลับมาด้วย นาฏศิลป์หลายประเภทเป็นผลงานของไทยเอง แต่ละครรำหญิงและชายเป็นแบบการละครที่สำคัญเพียง 2 แบบเท่านั้น คือละครในและละครนอก . . . ในหลายศตวรรษแห่งการเปลี่ยนแปลง ปรับปรุงที่ยาวนานและซับซ้อนมากของละครในนั้น ปรากฏให้เห็นชัดว่า . . . ไทยได้เริ่มนำเอาการเต้นหรือรำแบบเขมรมาใช้และได้เปลี่ยนแปลงเสียใหม่ โดยลดจำนวนท่าที่ใช้ลงเสียบ้าง เปลี่ยนความหมายของท่ารำและได้สร้าง "แม่บท" (Malphabet) ของท่ารำซึ่งใช้กันอยู่ในประเทศไทย ลาวและกัมพูชาในปัจจุบัน (Brandon 1967 : 63 - 64)

ข้อสันนิษฐานทั้งหมดนี้ในทัศนะของผู้วิจัยมีความเห็นว่า การรับเอาระบำมาจากขอมในฐานะเป็นเมืองผู้ปราชัยนั้นย่อมเป็นไปได้ เช่นเดียวกับการที่อาณาจักรโรมันได้แบบอย่างการละครไปจากชาวกรีกตั้งแต่ศตวรรษที่ 3 ก่อนคริสตกาล หลังจากที่อาณาจักรกรีกโบราณพ่ายแพ้การสงครามแก่โรมัน (Brockett 1973 : 54) แต่ในขณะเดียวกันอิทธิพลทางด้านวัฒนธรรมของอินเดียได้เผยแพร่เข้ามาในดินแดนแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ในระหว่างคริสตศตวรรษที่ 2 - 7 ดังนั้นการยึดนครวัดได้ไม่ใช่เพียงแต่ได้รับอิทธิพลทางด้านระบำหลวงของขอมมาเท่านั้นแต่ยังจะได้รับอิทธิพลทางด้านนาฏศิลป์ของอินเดียผ่านมาทางขอมอีกทอดหนึ่งด้วย

จากที่กล่าวมาเป็นประเด็นปัญหาที่ว่า "ท่าแม่บท" ซึ่งเป็นลำดับเนื้อหาวิชาของหลักสูตรการฝึกหัดละคร เอาท่ารำมาจากเพลงช้าเพลงเร็ว หรือว่า เพลงช้าเพลงเร็ว เอาท่ารำมาจาก "ท่าแม่บท" ในเรื่องนี้ผู้วิจัยเชื่อว่า "ท่าแม่บท" น่าจะได้มาจากท่ารำในเพลงช้าเพลงเร็วมากกว่า เพราะว่าในการฝึกหัดนาฏศิลป์นั้นได้กำหนดให้เพลงช้าเพลงเร็วเป็นเพลงแรกที่ใช้ในการฝึกหัดนาฏศิลป์ แล้วได้มีการกำหนดชื่อเรียกท่ารำและความหมายของท่ารำขึ้นเรียกว่า "แม่บท" สำหรับใช้ในการฝึกหัดรำทำบทหรือใช้บทต่อไป แล้วใช้เป็น "แม่แบบ" ของการฝึกหัดละครรำตลอดมา จนกระทั่งเสียกรุงศรีอยุธยาแก่พม่า ในปี พ.ศ. 2310 "แม่บท" ซึ่งเคยเป็นลำดับเนื้อหาวิชาของการฝึกนาฏศิลป์ไทย ขาดการรื้อฟื้นขึ้นมาใช้เป็นแบบในการฝึกหัดนาฏศิลป์ แต่แม่บทดังกล่าวมีผู้นำไปเป็นแบบแผนของการฝึกหัดละครโนห์ราชาตรีบางส่วน จนกลมกลืนไปกับท่าร่ายรำของท้องถิ่นเดิม เมื่อมีการฟื้นฟูท่ารำแม่บทขึ้นมาอีกครั้งหนึ่งในยุคต่อมา ข้อมูลที่เป็นหลักฐาน

ของ "แม่บท" ปรากฏว่าได้มาจากครูโนห์ราชาตรีเป็นส่วนมาก ดังจะได้กล่าวต่อไปในหัวข้อ "ตำรารำ"

นอกจากนี้ยังมีเนื้อหาวิชาการร่ายรำอีกประเภทหนึ่ง จัดขึ้นสำหรับผู้ที่จะต้องเป็นเจ้านาย ดังที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2525 : 98 - 99) กล่าวไว้ในหนังสือพระสนมเอก ว่า

> ผู้ดีทั้งชายหญิงยังหัดฟ้อนรำมาจนสมัยกรุงศรีอยุธยา เพิ่งมาเลิกหัดฟ้อนรำในหลักสูตรสาธารณศึกษาต่อชั้นหลัง จะเป็นแต่เมื่อใดหาทราบไม่ ถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์นี้ ยังฝึกหัดฟ้อนรำอยู่แต่เฉพาะในวิชาบางอย่าง ส่วนผู้ชายเมื่อศึกษายุทธศาสตร์ ต้องหัดรำกระบี่กระบองและศึกษาวิชาคชศาสตร์ ก็ต้องหัดรำพัดชาและรำขอช้าง เป็นต้น
>
> เมื่อรัชกาลที่ 4 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าฯ ได้ทรงฝึกหัดแต่รำกระบี่กระบอง เพราะชันษายังไม่ถึงขนาดที่จะทรงศึกษาวิชาคชศาสตร์ จนเสวยราชย์แล้วจึงได้ทรงศึกษาวิชานั้น ต่อมาสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยาบำราบปรปักษ์ ซึ่งเป็นหมอเฒ่าอาจารย์ครอบให้กรรมสิทธิได้ตามตำรา . . . ได้ปลูกโรงพิธีที่ฝึกหัดคชกรรม ในสนามตรงหน้าศาลาสหทัยสมาคมบัดนี้ มีม่านบังตารอบโรงพิธีในโรงนั้นนอกจากที่บูชาเทวรูปและเครื่องใช้ในคชศาสตร์ เช่น เชือกบาศ เป็นต้น ทำรูปหุ่นเท่าตัวช้างเพียงท้อง สำหรับเสด็จขึ้นประทับบนคอ หัดใช้ขอบังคับช้าง และต้องทรงหัดรำตามแบบในตำราคชศาสตร์ เจ้าพี่ที่ท่านทรงพระเจริญทันได้หัดตามเสด็จ ตรัสเล่าให้ฟังว่า ในตำราคชศาสตร์มีแบบรำหลายอย่าง เป็นต้น รำพัดชา จนกระทั่งรำขอช้างเป็นกระบวนต่าง ๆ เช่น รำเย้ยข้าศึก เมื่อชนช้างชนะ และรำบวงสรวง เป็นต้น

สรุปได้ว่า ผู้ที่เข้าศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์จะต้องผ่านการฝึกหัด "ท่าเต้นหลักของยักษ์ลิง" และ "รำเพลง" ก่อนเป็นอันดับแรก เมื่อมีท่วงทีลีลาในการร่ายรำดีแล้ว จึงฝึกหัดท่ารำในระดับที่สูงขึ้นคือ "รำทำบท" หรือ "รำใช้บท" เพื่อที่จะได้รู้จักเลือกท่ารำเหล่านี้ไปใช้ในการแสดงตามบทบาทของตัวละครและบทขับร้องในบทละคร ระเบียบแบบแผนที่ยึดถือปฏิบัตินี้คือลำดับเนื้อหาวิชาสำหรับผู้ฝึกหัดโขนและละคร ซึ่งแท้ที่จริงแล้วเพลงที่ใช้ในการรำละครและโขนไม่ได้มีเท่าที่ปรากฏหลักฐานอยู่ในลำดับเนื้อหาวิชานี้เท่านั้น แต่เพลงนอกเหนือจากที่กล่าวมาจะเป็นเนื้อหาวิชาที่ครูจะเป็นผู้กำหนดหรือพิจารณาว่า จะถ่ายทอดให้กับใคร เมื่อไรและมากน้อยเพียงใด ดังนั้นแต่ละคนจะได้รับการฝึกหัดเพลงรำต่อไปได้ไม่เหมือนกัน ขึ้นอยู่กับดุลยพินิจของครูนั่นเอง

2. <u>ตำรารำ</u> "แม่บท" ที่ใช้ในการรำทำบทหรือรำใช้บทที่ยึดถือเป็นตำรารำนั้น มีหลักฐานปรากฏมาถึงในปัจจุบันที่เก่าแก่ที่สุดคือ กลอนตำรารำ ซึ่งมีเพียงชื่อท่ารำต่าง ๆ เรียงกันไป คำกลอนตำราท่ารำของเก่ามีอยู่ 3 บท คือ

บทแรกเป็นกลอนตำรารำที่มีมาแต่โบราณ แต่งเป็นกลอนสุภาพเรียกกันว่า "แม่บทใหญ่" สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้คัดมาจากตำราฟ้อนรำฉบับเรียบเรียงในหอพระสมุดวชิรญาณสำหรับพระนคร (2466 : 40 - 42) ประกอบกับจดตามคำบอกของ ครูโนห์ราชาตรีเมืองนครศรีธรรมราช (2507 : 65 - 67) ดังนี้

เทพประนม, ปฐม, พรหมสี่หน้า สอดสร้อยมาลา, ช้างนางนอน
ผาลาเพียงไหล่, พิสมัยเรียงหมอน กังหันร่อน, แขกเต้าเข้ารัง
กระต่ายชมจันทร์, จันทร์ทรงกลด พระรถโยนสาร, มารกลับหลัง
เยื้องกราย, ฉุยฉายเข้ารัง มังกรเลียบท่ามุจลินท์
กินนรรำ, ช้าช้างประสานงา ท่าพระรามาก่งศิลป์
ภมรเคล้า, มัจฉาชมวารี หลงใหลได้สิ้น, หงส์ลินลา
ทำโตเล่นหาง, นางกล่อมตัว รำยั่ว, ชักแป้งผัดหน้า
ลมพัดยอดตอง, บังพระสุริยา เหราเล่นน้ำ, บัวชูผัก
นาคาม้วนหาง, กวางเดินดง พระนารายณ์ฤทธิรงค์ขว้างจักร
ช้างหว่านหญ้า, หนุมานผลาญยักษ์ พระลักษมณ์แผลงอิทธิฤทธี
กินนรฟ้อนฝูง, ยูงฟ้อนหาง ขัดจางนาง, ท่านายสารถี
ตระเวนเวหา, ขี่ม้าตีคลี ตีโทนโยนทับ, งูขว้างค้อน
รำกระบี่สี่ท่า, จีนสาวไส้ ท่าชนีร่ายไม้, ทิ้งขอน
เมขลาล่อแก้วกลางอัมพร กินนรเลียบถ้ำ, หนังหน้าไฟ
ท่าเสือทำลายห้าง, ช้างทำลายโรง โจงกระเบนตีเหล็ก, แทงวิไสย
กรดสุเมรุ, เครือวัลย์พันไม้ ประไลยวาต, คิดประดิษฐ์ทำ
กระหวัดเกล้า, ขี่ม้าเลียบค่าย กระต่ายต้องแร้วแคล้วถ้ำ
ชักชอสามสายย้ายลำนำ เปนแบบรำแต่ก่อนที่มีมา

อีกบทหนึ่งเรียกกันว่า "แม่บทเล็ก" ซึ่งมีท่ารำน้อยกว่า "แม่บทใหญ่" ลักษณะเป็นกลอนสุภาพ โดยนำเอาเนื้อเพลงพระทองมาจาก บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 ตอนพระนารายณ์ปราบนนทุก เป็นการคัดท่ารำต่าง ๆ ไปแต่งเป็นบทนางนารายณ์ ดังนี้

เทพนม, ประถม, พรหมสี่หน้า สอดสร้อยมาลา, เฉิดฉิน
ทั้งกวางเดินดง, หงส์บิน กินรินเลียบถ้ำอำไพ
อีกช้านางนอน, ภมรเคล้า ทั้งแขกเต้า, ผาลาเพียงไหล่
เมขลาโยนแก้วแววไว มยุเรศฟ้อนในอัมพร
ลมพัดยอดตอง, พรหมนิมิต ทั้งพิสมัยเรียงหมอน
ย้ายท่ามัจฉาชมสาคร พระสี่กรขว้างจักรฤทธิรงค์
ฝ่ายว่านนทกก็รำตาม ด้วยความพิสมัยใหลหลง
ถึงท่านาคามัวนหางวง ชี้ตรงถูกเพลาทันใด

ลักษณะของกลอนตำราทั้งสองบทนี้ คล้ายกับกลอนไหว้ครูของละครโนห์ราชาตรีบทหนึ่ง แต่ของละครโนห์ราชาตรีบางตอนบอกวิธีรำไว้ด้วยเพื่อเป็นแนวทาง ในการร่ายรำตามคำกลอนตำรารำด้วย ดังจะคัดมาเป็นบางตอนดังนี้

สอนเอยสอนรำ ครูให้ข้ารำเทียมบ่า
ปลดปลงลงมา แล้วให้ข้ารำเพียงพก
วาดไว้ปลายอก เรียกแม่ลายกนกผาลา
ชัดสูงขึ้นเพียงหน้า เรียกช่อระย้าดอกไม้
ปลดปลงลงมาใต้ ครูให้ข้ารำโคมเวียน
. . . . . .
ท่านี้แลนุช พระพุทธเจ้าท่านห้ามมาร
ท่านี้นงคราญ พระรามเธอข้ามสมุทร
ยกขึ้นสูงสุด เป็นท่าพระยาครุฑร่อนมา
ครุฑเฉี่ยวนาคได้ ร่อนกลับไปในเวหา
ทำท่าหนุมาน เหาะทะยานไปเผาลงกา
รำท่าเทวา สารถีขี่ม้าชักรถ
ท่านางมัทรี จรลีห่างเขาวงกต
ท่าพระคาบส ลีลาจะเข้าอาศรม
สี่มุมปราสาท วาดไว้เป็นรูปพรหม
ท่านี้เอวกลม เรียกพระนารายณ์ถ้าวศร

อย่างไรก็ตามสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2466 : 40) ได้ทรงกล่าวถึงกลอนตำรานี้ว่า น่าจะเป็นกลอนตำรารำที่มีผู้คิดขึ้นสำหรับหัดละครโนห์ราชาตรีในภายหลัง ไม่ใช่เป็นตัวต้นตำราของละครโนห์ราชาตรีและละครชนิดอื่น ๆ เนื่องจากได้รับแบบอย่างกลอนตำรารำไปจากกรุงศรีอยุธยาอีกต่อหนึ่ง เมื่อทรงวิเคราะห์ชื่อท่ารำจากตำราทั้ง 3 บท สรุปได้ว่าเป็นชื่อเดิมตามตำราที่แปลมาจากอินเดียก็มี ที่คิดชื่อขึ้นมาใหม่ในภายหลังก็มีและเป็นชื่อที่คลาดเคลื่อนจากการบอกเล่าต่อ ๆ กันมาก็มีเช่นกัน

ท่ารำต่าง ๆ ตามตำราได้มีการบันทึกภาพไว้ในสมุดไทยขาว เป็นภาพระบายสีทองฝีมือช่างครั้งรัชกาลที่ 1 เข้าใจว่าพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก คงจะโปรดฯ ให้สร้างขึ้นไว้เป็นแบบแผนสำหรับพระนคร แท้ที่จริงแล้วคงจะได้มีการบันทึกท่ารำซึ่งเป็นตำราของไทยตามกลอนตำรารำไว้บ้างตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา แต่ไม่ปรากฏหลักฐานหลงเหลืออยู่ อาจจะสูญหายไปในคราวเสียกรุงก็เป็นได้ ถึงกระนั้นก็ตามสมุดท่ารำที่บันทึกขึ้นโดยเฉพาะเป็นภาพที่ชำรุดเป็นส่วนมาก

ตำรารำอีกเล่มหนึ่งเป็นสมุดไทยดำ ฝีมือช่างสร้างขึ้นในรัชกาลที่ 2 หรือที่ 3 มีลักษณะเป็นภาพร่างลายเส้น เขียนฝุ่น จำลองขึ้นจากตำรารำครั้งรัชกาลที่ 1 โดยสังเกตได้จาก การเรียงลำดับท่ารำเป็นแบบเดียวกัน แต่มีภาพท่ารำบริบูรณ์จำนวน 66 ท่า "ตำราเล่มนี้ได้มาจากพระราชวังบวรฯ เป็นของคัดสำเนามาจากเล่มรัชกาลที่ 1 และเป็นหลักให้รู้ได้อีกอย่าง 1 ว่าท่ารำต่าง ๆ ที่ขาดไปจากเล่มรัชกาลที่ 1 นั้น เป็นท่าใด ๆ บ้าง"
(สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ 2466 : ก - ข)

เมื่อผู้วิจัยได้เข้าศึกษาค้นคว้าต้นฉบับของตำรารำในห้องหนังสือโบราณและห้องภาพซึ่งได้รวบรวมมาจาก หอสมุดวชิรญาณเดิม พบว่าในปัจจุบันภาพตำรารำในสมัยรัชกาลที่ 1 คงเหลืออยู่เพียง 35 ภาพ และภาพท่ารำในสมัยรัชกาลที่ 2 หรือที่ 3 ปรากฏอยู่จำนวน 60 ภาพ แต่เนื่องจากบางภาพชำรุดมากจนไม่สามารถมองเห็นได้ชัดเจนว่าเป็นท่ารำอะไร ชื่อท่ารำบางภาพก็ลบเลือนไป ดังนั้นผู้วิจัยจะนำภาพที่สมบูรณ์มาประกอบเป็นตัวอย่างดังนี้

3. ผู้สอน สืบเนื่องจากการรับเข้าศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ในยุคนี้ จะเห็นได้ว่าสถานศึกษามีทั้งในราชสำนัก สำนักของเจ้านายและขุนนาง สำนักของสามัญชน ซึ่งผู้เข้ารับการศึกษาจะมีภูมิหลัง ชาติตระกูลและวิธีการเข้าศึกษาด้วยวิธีที่ต่างกัน หลังจากที่ได้รับการฝึกหัดและมีประสบการณ์ในบทบาทหรือท่ารำรายรำตัวละครตัวใด เมื่อมีประสบการณ์ ความชำนาญในการแสดงละครและมีวัยวุฒิสูงขึ้น หรือได้มีโอกาสเป็นเจ้าจอมหม่อมห้าม ข้อจำกัดในการเป็นผู้แสดงย่อมมีมากขึ้น ก็จะกลายเป็นครูผู้ถ่ายทอดประสบการณ์ความรู้ให้กับคนรุ่นหลัง ๆ ต่อไป ดังนั้นจึงเป็นการถ่ายทอดกันระหว่างบุคคลและรุ่นต่อรุ่น

ในขณะเดียวกันผู้ถ่ายทอดนาฏศิลป์ของราชสำนัก สำนักของเจ้านายและขุนนาง ตลอดจนสำนักของสามัญชน จะมีลักษณะของการถ่ายโอนซึ่งกันและกัน กล่าวคือ เมื่อพระมหากษัตริย์พระองค์ใหม่ขึ้นครองราชย์ บรรดาข้าหลวงและเจ้าจอมหม่อมห้ามอาจจะอยู่รับใช้ในราชสำนักหรือสมัครใจออกไปอยู่นอกวังก็ได้ การออกไปอยู่นอกวังของนาฏศิลปินก็มักจะจัดตั้งสำนักฝึกหัดละครขึ้นและนำเอาความรู้วิชาชีพนาฏศิลป์ที่ได้รับการฝึกหัดมาออกเผยแพร่นอกราชสำนัก ตัวอย่างเช่น เจ้าจอมมารดาอัมพา ธิดาพระอินทรอากร ได้ฝึกละครเป็นตัวนางกาญจนา เรื่องอิเหนาเมื่อครั้งรัชกาลที่ 1 และได้เป็นเจ้าจอมมารดาในรัชกาลที่ 2 ครั้นเปลี่ยนแผ่นดินในรัชกาลที่ 3 ได้ออกจากราชสำนักไปอยู่ที่วังของท่านปรากฏว่า " . . . เมื่อท่านออกไปอยู่วัง ท่านได้เป็นครูหัดละคอนขึ้นโรงหนึ่ง เป็นละครนอก ตัวละคอนของเจ้าจอมมารดาอัมพา ต่อมาได้เป็นครูละคอนโรงอื่นหลายโรง" (ธนิต อยู่โพธิ์ 2497 : 62)

ในทำนองเดียวกันถ้าศิลปินนอกราชสำนักคนใด มีฝีมือและความสามารถในการแสดงละคร ก็มักจะได้มีโอกาสถวายตัวรับใช้ในราชสำนัก เช่น เจ้ากรับ เกิดในสมัยรัชกาลที่ 1 เมื่อปีขาล พ.ศ. 2349 ได้ฝึกหัดละครกับครูทองอยู่ และต่อมาเป็นตัวละครของครูบุญยังซึ่งเป็นละครนอก จนกระทั่งครูบุญยังตาย จึงรวบรวมตั้งสำนักละครขึ้นมาเองหัดเด็กหญิงที่เป็นลูกหลานแสดงละคร ปรากฏว่า ". . . พอหัดรำได้ก็มักมีข้าราชการที่มีบันดาศักดิ์ขอไปเสีย" (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ 2507 : 163 - 164) ในที่นี้จะได้รวบรวมหลักฐานเรื่องราวเกี่ยวกับผู้สอนโขนและละครสรุปลงในตาราง ซึ่งข้อมูลดังกล่าวได้มาจากเรื่อง "ตำนานละครอิเหนา" พระนิพนธ์ของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ และเรื่อง "ศิลปินแห่งละคอนไทย" ของ ธนิต อยู่โพธิ์

ตารางที่ 2 ผู้สอนโขนและละครในราชสำนัก สำนักของเจ้านายและขุนนาง และสำนักของสามัญชน จำแนกตามลักษณะความชำนาญพิเศษ

รัชกาลที่	ชื่อผู้สอน	ราชสำนัก	สำนักของเจ้านาย	สำนักของสามัญชน	พระ	ความชำนาญพิเศษ นาง	บัย์	ลิง
1	1. จัน ยุษา							
	2. เจ้าจอมมารดาขุนมาล							
	3. เจ้าจอมมุ่							
	4. เจ้าจอมมารดาทรี							
	5. นายบุญยัง							
	6. นายบุญมี							
	7. เจ้าฟ้าบวรเดชวงษ์ทัศนัย							
	8. นายทองอยู่							
	9. นายรุ่ง							
	10. ศุขมากต							
	11. เจ้าจอมมารดาเพ็ง							
	12. เจ้าจอมมารดาเรือง							
	13. เจ้าจอมมารดายิ้มหา							
	14. เจ้าจอมมารดาลูกจันทน์ ลีก							
	15. เจ้าจอมมารดาทู							
	16. ศุขแอียม							
	17. ศุขคุ้ย หนุมาน							
2	18. เจ้าจอมมารดาแย้ม							
	19. อิม ย่าหรัน							
	20. มาลัย ย่าหรัน							
	21. น้อย จรกา							
	22. จาด ล่าสำ							
	23. พุ่ม กบุรนา							
	24. พั้น อินทรชิต							
	25. น้อย ยักษ์							
	26. กู่ หนุมาน							
	27. ทับทิม มงกุฎ							
	28. บัว ท้าวสามนต์							
	29. ศุขสำ							
	30. ศุขลั้น							
	31. ศุขน้อยงอก ไกรทอง							
	32. ศุขสำ บาหเม้น							
	33. ศุขอุ่น สีดา							
3	34. นายเกษ พระราม							
	35. นายขุนทอง อิเหนา							
	36. นายทองอยู่ พระลักษณ์							
	37. นายน้อย สังคามารต							
	38. นายทับ ล่าสำ							
	39. นายบัว อิเหนา							
	40. นายอิม อิเหนา							
	41. นายแสง							
	42. นายห่วง เจาะ -							
	43. ศุขสำ รามสูร							
	44. นายแช่ง มโหธร							
	45. นายเมือง							
	46. นายเพ็ง							
	47. นายมุ้ง							
	48. นายผึ่ง							
	49. นายเกลื่อน							
	50. นายอำ							
	51. นายพ้อน							
	52. ชื่อเรือง							
	53. อิว							
4	54. เจ้าจอมมารดาวาด							
	55. เจ้าจอมมารดาเจียน							
	56. เจ้าจอมมารดาตุ่น							
	57. ท้าวอิน							
	58. ศุขมีสุทธิ์							
	59. เจ้าจอมมารดาสาย							
	60. ศุขอินจี							
	61. ศุขแล็ก							
	62. ศุขหลาบ							
	63. เจ้าจอมมารดาเอม							
	64. เจ้าจอมมารดาห่วง							
	65. เจ้าจอมมารดาทับทิม							
	66. ท้าวัน							
	67. ศุขสำใย							
	68. ศุขอุ่น							
	69. เจ้าจอมตะโก้ย							
	70. หม่อมแก้ว							
	71. หม่อมแย้ม							
	72. หม่อมศิลา							
	73. หม่อมแสง							
	74. หม่อมวัน							
	75. หม่อมอุ่น							
	76. กลับ							
	77. ทิม							
	78. พระยาเทวเทพพระบิดา (เปลี่ยน)							
5	79. ศุขหุ่งเทศ นักกามนักษ์							
	80. พระยาพรหมาธิบาล (ทองใบ)							
	81. พระยานักกามนักษ์							
	82. ขุนศรีโสภโณทาร							
	83. เป้า							
	84. เปลี่ยน							
	85. เครือ							
	86. เสงี่ยม							

ครูละครเหล่านี้ ไม่จำเป็นว่าเคยเล่นเป็นตัวอะไร ก็จะต้องหัดเฉพาะคนรำที่จะเป็นละครตัวนั้นตัวเดียว จะหัดให้ตัวอื่นด้วยได้ เพราะใช้หลักของนาฏศิลป์ไทยเหมือนกัน เพียงแต่อาจจะชำนาญในบทที่เคยเล่นมากกว่าบทอื่นเท่านั้น (อารดา สุมิตร 2515 : 157)

4. พิธีไหว้ครู ไม่ปรากฏหลักฐานถึงความเป็นมาของพิธีไหว้ครูและครอบโขนละครว่าสืบเนื่องมาตั้งแต่เมื่อใด แต่ได้มีการกำหนดระเบียบแบบแผนเพื่อเป็นแนวทางในการปฏิบัติ โดยการบอกเล่าต่อ ๆ กันมาเป็นมุขปาฐะ ตำราพิธีไหว้ครูและครอบโขนละครของไทยมีอยู่ 2 ฉบับ คือ สมุดไทย มีจำนวน 3 เล่ม แต่คงเหลือเพียงเล่ม 2 เล่มเดียว ส่วนเล่ม 1 และเล่ม 3 หายไป ซึ่งเข้าใจว่าได้มีการรวบรวมนักปราชญ์รวบรวมชำระทูลเกล้าฯ ถวายพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว จึงโปรดฯ ให้ตราเป็นตำราพิธีไหว้ครูครอบโขนละครฉบับหลวงในรัชกาลที่ 4 ส่วนอีกฉบับหนึ่งคือ สมุดไทยเล่ม 2 ซึ่งหลงเหลือมาจากฉบับแรก แล้วตีพิมพ์ใช้เป็นแบบฉบับของการทำพิธีไหว้ครูและครอบโขนละครในรัชกาลที่ 6 (ธนิต อยู่โพธิ์, ผู้รวบรวม 2494 : 79)

การไหว้ครู การครอบและการมอบ ถือเป็นพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์โดยตรงและจะขาดเสียไม่ได้ เพราะเชื่อกันว่าถ้าหากได้รับการครอบแล้วจะสามารถนำความรู้ไปประกอบอาชีพได้ด้วยความมั่นใจ จากความเชื่อมั่นดังกล่าวผู้ยึดอาชีพเป็นศิลปินหรือผู้ถ่ายทอดวิชาชีพนาฏศิลป์จึงต้องได้รับการครอบและการมอบเสียก่อนเพื่อเป็นเครื่องยืนยันว่าเป็นศิษย์มีครูอาจารย์หรือมีสำนักการศึกษานั่นเอง ลักษณะวิธีการครอบและการมอบ ปรากฏในเรื่องไหว้ครูละครหลวง เมื่อปีชาล ฉศก พ.ศ. 2397 สำเนาหมายรับสั่งในรัชกาลที่ 4 และพระตำราครอบโขนละครเล่ม 2 ฉบับหลวงในรัชกาลที่ 4 (ธนิต อยู่โพธิ์ 2494 : 8 - 33) ซึ่งสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2507 : 73 - 74) ได้ทรงอธิบายไว้ว่า

> เอาขันสาครลายสิบสองนักษัตรคว่ำไว้กลางโรงตรงหน้าพระลงมา . . . มีผ้าขาวปูบนก้นขัน ตัวครูผู้ครอบเอาหนังค่างใส่ให้หัวฤาษีแล้วเอาขึ้นสวมศีรษะ สมมุติตนเป็นพระฤาษี เรียกหน้าพาทย์ให้ทำเพลงพราหมณ์เข้า แล้วถือไม้เท้ารำเข้ามานั่งบนก้นขัน เรียกหน้าพาทย์ให้ทำเพลงมหาฤกษ์ แล้วเรียกศิษย์ที่จะครอบเข้าไปครอบที่ละคน ครูเจิมให้แล้วถอดหัวฤาษี (กับหนังค่าง) ออกจากศีรษะตนครอบศีรษะให้ศิษย์ก่อน แล้วเอามาใส่อย่างเดิม จึงเอาหัวโขนพระอิศวรกับหัวโขนพระพิราบครอบให้เป็นลำดับกัน แล้วรดน้ำสังข์ใส่ด้ายมงคลที่ศีรษะศิษย์และให้ใบไม้มงคลทัดหู คือ ใบเงิน ใบทอง หญ้าแพรก ดอกมะเขือ มัดเป็นช่อ ผู้ที่จะเป็นยืนเครื่องให้ทัดหูขวา ผู้ที่จะเป็นนางให้ทัดหูซ้าย ครูทำให้ดังกล่าวมานี้ทีละคนจนครบตัวผู้ที่จะครอบเป็นละคร

ครั้นครอบแล้ว ครูจึงเรียกหน้าพาทย์เพลงช้ากับเพลงเร็ว ให้ศิษย์รำ "ถวายมือ" ครั้นรำถวายมือจบแล้ว ครูเรียกหน้าพาทย์พรหมณ์ออก ครูรำออกไปพอพ้นมณฑลพิธี แล้วถอดหัวฤาษีออกจากศีรษะ เป็นเสร็จการพิธีครอบเพียงเท่านั้น

พิธีครอบละครที่กล่าวมานี้กินเวลาช้ามาก ถ้าจำนวนศิษย์มากตั้งแต่ลงมือเลี้ยงพระสงฆ์ไปบางทีไปเสร็จการพิธีเอาราวบ่าย 3 นาฬิกา

หลังจากพิธีครอบแล้วจึงต่อด้วยพิธีมอบต่อไป ดังปรากฏในพระตำราครอบโขนละคร (เล่ม 2) ฉบับฉลวงครั้งรัชกาลที่ 4 ดังนี้

แล้วบอกหน้าพาทย์ให้ทำเพลงมหาชัย ที่ 13ฯ

แล้วครูลงมาจากกันขัน แล้วจึงมอบศร พระขรรค์ ไม้คลี กรับ สมุดบท พัดโหนด ดาบ กริช กระบองเงาะ กระบองเกลียว ให้กับลูกศิษย์ที่เป็นนายโรงนั้น หน้าพาทย์ตามแต่จะบอก แล้วครูกลับขึ้นมานั่งบนกันขัน แล้วจึงร้องอ่อนฯ (ธนิต อยู่โพธิ์, ผู้รวบรวม 2494 : 30)

จริง ๆ แล้วพิธีไหว้ครูซึ่งรวมพิธีครอบและพิธีมอบไว้ด้วยนั้น มีขั้นตอนต่าง ๆ รวมทั้งเครื่องสังเวยและส่วนประกอบอื่น ๆ อีกหลายอย่าง ซึ่งแสดงให้เห็นว่าพิธีกรรมนี้ตั้งอยู่บนความศรัทธาและความเชื่อของนาฏศิลปินอย่างเหนียวแน่น โดยเฉพาะผู้กระทำพิธีปรากฏว่า มีการสืบทอดกันมาเป็นรุ่น ๆ ซึ่งในยุคนี้ปรากฏว่ามี 4 คน คือ ครูเกษ ครูแผน พระสุนทรเทพระบำ (เปลี่ยน) และพระยานัฏกานุรักษ์ (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ 2507 : 70)

5. <u>อุปกรณ์การสอน</u> ยุคการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยแบบแผนเดิมนี้ ปรากฏหลักฐานว่ามีการใช้อุปกรณ์การสอน 2 ชนิดคือ กระจกและไม้เคาะจังหวะ ดังจะเห็นได้จากเมื่อครั้งที่เจ้าจอมมารดาอัมพาสอนรำแล้วท่านล้มลงไป ทำให้ลูกศิษย์ที่รำตามล้มลงไปด้วย เพราะคิดว่าเป็นท่ารำที่สอนให้ ปรากฏว่า " . . . ท่านเห็นท่านก็โกรธหาว่าล้อท่าน ใช้ไม้เรียวที่ท่านใช้เคาะจังหวะนั้นตีละครทั้งโรงในคราวนั้น" (ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช 2514 : 36) และยังปรากฏอีกว่าเจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษ์มนตรี ได้ใช้กระจกเงาดูท่าทางการร่ายรำที่คิดประดิษฐ์ขึ้น ก่อนที่จะนำท่ารำนั้น ๆ ไปถ่ายทอดต่อไป (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ 2507 : 149) จึงกล่าวได้ว่าไม้เคาะจังหวะและกระจกเป็นอุปกรณ์การสอนที่ปรากฏหลักฐานในการสอนวิชาชีพนาฏศิลป์ของยุคนี้

6. <u>หลักการสอน</u> การสอนวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยแบบแผนเดิม มีลักษณะเช่นเดียวกับการสอนวิชาชีพอื่น ๆ ของไทยในอดีต ที่ยึดตัวผู้สอนเป็นหลัก ซึ่งเป็นระบบของการถ่ายทอดความรู้โดยปราศจากตำราประกอบการเรียนการสอน นอกจากใช้การฝึกฝนจนจำขึ้นใจ จากผลงานทางศิลปะที่ปรากฏอยู่และจากเอกสารเกี่ยวกับประวัติของนาฏศิลป์ไทย พอจะกล่าวถึงหลักในการสอนวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยของยุคนี้ โดยจำแนกออกได้ตามหลักฐานที่ปรากฏดังนี้

6.1 สอนตามลำดับขั้น จะเห็นได้จากเนื้อหาวิชาที่ได้ยึดปฏิบัติกันมาเป็นแบบแผน จะเริ่มต้นจากการฝึกเพลงช้า เพลงเร็วหรือที่เรียกว่า รำเพลงในการฝึกหัดละคร เช่นเดียวกับการเต้นท่าทางของยักษ์ ลิง ในการฝึกหัดโขน ซึ่งเป็นการฝึกให้ใช้อวัยวะทุกส่วนให้ถูกต้องและอยู่ตัวสัมพันธ์กับจังหวะของเพลงอย่างต่อเนื่อง จากนั้นจึงให้จดจำชื่อประจำท่ารำต่าง ๆ ที่เรียกว่า "แม่บท" และ "ท่าเต้นหลัก" ที่ใช้สำหรับแสดงในอากัปกิริยาต่าง ๆ ของโขนและละคร ซึ่งจะพบว่าในท่ารำที่มีชื่อกำหนดให้จดจำนั้น เป็นการสร้างสัญลักษณ์ให้สื่อความหมายตรงตามชื่อที่ใช้เรียกในแม่บท เช่น การใช้แขนทั้งสองข้างยกขึ้นสูงห่างจากศีรษะ งอแขนให้เห็นเหลี่ยมบ้านตรงข้อศอก หงายฝ่ามือหักข้อให้ปลายนิ้วชนกันพื้นทั้ง 2 ข้าง เรียกว่า "ท่าพรหมสี่หน้า" หรือ อีกตัวอย่างหนึ่ง "ท่าเมขลา" ซึ่งใช้มือขวาทำเป็นสัญลักษณ์แก้วของนางเมขลาคือ ใช้ปลายนิ้วหัวแม่มือและนิ้วกลางงอเข้าจรดกันเป็นวงกลม ส่วนนิ้วที่เหลือกรีดออกไปให้ถึง เป็นต้น จึงเห็นได้ว่าจากการสอนพื้นฐานของการรำเพลงนั่นเองที่เป็นประสบการณ์เบื้องต้นนำไปสู่หลักการสอนให้ได้รู้และเข้าใจความรู้ในขั้นต่อไปที่มีความซับซ้อนยิ่งขึ้น

6.2 สอนให้เรียนด้วยการปฏิบัติ หลักการสอนวิชาชีพทั้งหลายจะต้องให้ผู้เรียนได้ลงมือปฏิบัติด้วยตนเองจึงจะได้ผลดี ซึ่งจะเห็นได้ว่า " . . . การศึกษาทางด้านศิลปะและดนตรีก็มุ่งไปที่การทำได้และปฏิบัติได้เป็นหลักสำคัญในการศึกษาของทุกวิชาชีพต่างก็มุ่งที่การปฏิบัติได้ทั้งสิ้น" (ไพฑูรย์ สินลารัตน์ 2524 : 95) ดังจะยกตัวอย่างจากคำกลอนไหว้ครูละครโนห์ราชาตรี ซึ่ง ธนิต อยู่โพธิ์ (2494 : 69) ได้รวบรวมไว้ดังนี้

สอนรำ ครูให้ข้ารำแต่เพียงบ่า
ปลดปลงลงมา ครูให้ข้ารำแต่เพียงพก
วาดไว้ที่ปลายยอก สนกเป็นแผ่นสลา
ชัดสูงขึ้นเพียงหน้า เป็นช่อระย้าดอกไม้
ปลดปลงลงมาใต้ ครูให้ข้ารำเป็นโคมเวียน

ถึงแม้ว่าข้อมูลนี้จะนำมาจากกลอนไหว้ครูของละครโนห์ราชาตรีก็ตาม แต่ก็เป็นข้อมูลที่จะกล่าวอ้างได้ว่า วิธีสอนนาฏศิลป์ทุกประเภทหรือแม้แต่ศิลปะแขนงอื่น ๆ ล้วนแต่ใช้หลักในการสอน ให้เรียนจากการกระทำทั้งสิ้น

6.3 สอนตามความสามารถของผู้รับการศึกษา จากหลักการสอนที่มีการพิจารณาถึงความยากง่ายของเนื้อหา ทำให้มองเห็นได้ว่าในการสอนนั้นมีการพิจารณาความพร้อม ความสามารถเชาว์ปัญญาและพรสวรรค์ด้วย จะเห็นได้จากสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2507 : 69) ได้กล่าวถึงการสอนตอนหนึ่งว่า

> ถ้าครูเห็นว่าศิษย์คนไหนฉลาดท่วงทีจะรำเป็นละครตัวดีได้ ก็หัดเพลงรำ สำหรับละครตัวดีเพิ่มเติมต่อไปอีก 1 ชุด เช่น รำเชิดฉิ่ง รำลงสรงและออกกลม เป็นต้น รำใช้บทก็หัดเพิ่มเติมให้ถึงบทละครตัวเอก เช่น รำโอ้โลม เป็นต้น และยังมีกระบวนที่หัดอนุโลมตามแบบโขน เช่น รำท่ายักษ์และท่าลิง และออกกราวออกคุกพาทย์ เป็นต้น เหล่านี้ก็อยู่ในจำพวกหัดเพิ่มเติมให้แต่บางคนเหมือนกัน

จากข้อความที่ยกมาอ้างนี้จะพบได้ว่า ในการสอนวิชาชีพนาฏศิลป์นอกจากจะสอนไปตามเนื้อหาวิชาให้ครบตามกระบวนการแล้ว ยังมีการคำนึงถึงธรรมชาติของผู้เข้ารับการถ่ายทอดในด้านของความแตกต่างระหว่างบุคคล ตลอดจนการเรียนรู้อีกด้วย

7. วิธีสอน การเรียนรู้ทางด้านวิชาชีพเป็นการเรียนรู้จากของจริงหรือฝึกจากของจริง ซึ่งเป็นวิธีการสอนที่ใช้มาตั้งแต่โบราณ วิธีสอนนาฏศิลป์ก็เช่นเดียวกันจะพบว่าใช้วิธีการถ่ายทอดให้ผู้เรียนได้รู้จริง และสามารถปฏิบัติได้ ดังนี้

7.1 วิธีให้ปฏิบัติเลียนแบบครู จะพบว่าผู้สอนใช้วิธีรำเป็นแบบอย่างอยู่ข้างหน้าแล้วให้ผู้เรียนรำตามข้างหลังครู เปรียบเสมือนครูเป็น "แม่พิมพ์" ที่จะปั้นให้ลูกศิษย์สามารถร่ายรำได้เหมือน "แม่พิมพ์" หรือ สวยงามยิ่งกว่า ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดเจนถึงวิธีสอนให้ปฏิบัติเลียนแบบครูพบในประวัติเจ้าจอมมารดาอัมพา ในรัชกาลที่ 2 ซึ่งจะคัดข้อความมาดังนี้

> ครั้งหนึ่งท่านกำลังสอนให้ละครหลายสิบคนรำเพลง ท่านออกรำข้างหน้า แล้วให้ละครรำตามเนื่องด้วยเท้าท่านเล็ก เพราะเคยมัดมาแต่ครั้งอยู่เมืองจีนและประกอบกับที่ขณะนั้นท่านอายุมากแล้ว พอถึงท่าที่จะต้องยกเท้าข้างหนึ่ง ท่านก็ยืนขาเดียวไม่อยู่ ล้มลงกับพื้น ฝ่ายพวกละครทั้งหมดนั้นนับถือว่าท่านเป็นครูใหญ่ คอยรำตามที่ท่านออกท่าทุกอย่าง ตั้งใจมิให้ผิดพลาด พอเห็นท่านล้มลงก็นึกว่าอยู่ในท่า พากันล้มลงทั้งโรง ท่านเห็นเข้าท่านก็โกรธหาว่าล้อท่าน ใช้ไม้เรียวที่ท่านใช้เคาะจังหวะนั้น ตีละครทั้งโรง . . . (ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช 2514 : 35 - 36)

นอกจากนี้ยังพบอีกว่า อิทธิพลของวิธีสอนจากการเลียนแบบครูมีอยู่ทั่วไปในวงการฝึกหัดนาฏศิลป์ถึงแม้ว่าจะไม่ใช่เป็นการสอนโดยตรง แต่ก็เป็นวิธีการเรียนรู้อย่างหนึ่ง เข้าทำนองที่ว่า "ครูพักลักจำ" ดังจะยกบทความมาเป็นตัวอย่างดังนี้

นายบุญยัง ตัวนายโรงละครนอกที่มีชื่อเสียงครั้งรัชกาลที่ 2 นั้น เป็นคนมีโรคประจำตัว เวลาถึงบทลุกขึ้นจะรำมักต้องยืนยึดเสาพักเสียหน่อยหนึ่งก่อนแล้วจึงรำ พวกละครที่นับถือฝีมือนายบุญยังเลยจำเอามาเป็นท่าละคร พากันยึดเสาอย่างนายบุญยังอยู่ตลอดสมัยหนึ่ง (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ 2507 : 78)

7.2 วิธีฝึกการสังเกตและจดจำ ด้วยเหตุที่ท่าร่ายรำทั้งหมดที่ครูสอนจะถ่ายทอดกันโดยการปฏิบัติเท่านั้น ดังนั้นผู้เรียนจะต้องใช้ทักษะในการสังเกตและจดจำ เพื่อให้สามารถปฏิบัติท่ารำทุก ๆ ท่าที่ได้รับถ่ายทอดมาจนสามารถนำมาถ่ายทอดเป็นรุ่น ๆ ต่อ ๆ กันไป ซึ่งจะเห็นได้จากเพลงรำละครและโขนตั้งแต่โบราณยังเป็นที่ปรากฏอยู่ในปัจจุบัน

วิธีสอนด้วยการฝึกให้ใช้ความจำนี้ต้องอาศัยเทคนิคของการปฏิบัติซ้ำ ๆ บ่อย ๆ และเป็นเวลานานติดต่อกัน โดยเริ่มจากการให้ผู้เรียนค่อยหัดค่อยจำ จนกว่าจะได้หมดหรือได้มากที่สุด เหมือนกับเรียนหนังสือจีนต้องจำที่ละตัว (ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช 2512 : 7) เพื่อให้เกิดความจำที่แม่นยำ มีความคล่องแคล่ว ความชำนาญ และความมั่นใจจนสามารถออกแสดงได้ จะสังเกตได้จากลีลาท่ารำ ซึ่งถือว่าเป็นแม่แบบของพระ นาง ยักษ์ ลิง แบบอย่างลีลาการแสดงโขนแต่ละตอนหรือละครแต่ละเรื่อง ตลอดจนระบำ รำ ฟ้อนต่าง ๆ ไม่ปรากฏว่านาฏศิลปินหรือครูผู้สอนใช้ตำราท่ารำ ทั้งนี้เนื่องมาจากวิธีการเรียนการสอนได้ฝึกใช้การสังเกตและความจำกันอย่างมีประสิทธิภาพ

หลักการสอนและวิธีสอนวิชาชีพนาฏศิลป์ที่กล่าวมานี้ แสดงให้เห็นว่าการถ่ายทอดนาฏศิลป์ไทย นอกจากจะมีกำเนิดมาช้านานแล้ว ยังมีแบบแผนในการถ่ายทอดสืบเนื่องกันมาอย่างต่อเนื่องอีกด้วย ถึงแม้ว่ายังไม่มีการจัดระบบระเบียบไว้อย่างแน่นอนก็ตาม แต่จากกลอนเบิกโรงละครหลวง พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (2463 : 1) จะเป็นข้อมูลที่สรุปข้อความที่กล่าวมาแล้วได้อย่างชัดเจน ดังนี้

บทรำต้นไม้เงินทอง

เมื่อนั้น ไท้ท้าวเทพบุตรบุรุษสอง
สองมือถือดอกไม้เงินทอง ป้องหน้าออกมาว่าจะรำ
เบิกโรงลครในให้ประหลาด มีวิลาศน่าชมคมขำ
ท่าก็งามตามครูดูแม่นยำ เปนแต่ทำอย่างใหม่ไม่ใช่ฟ้อน
หางนกยูงอย่างเก่าเขาเล่นมาก ไม่เห็นหลากจืดตามาแต่ก่อน
คงแต่ท่าไว้ให้งามตามลคร ที่แต่งตนกันไม่งอนตามโบราณ
รำไปให้เห็นเปนเกียรติยศ ปรากฏทุกตำแหน่งแหล่งสถาน
ว่าพวกฟ้อนฝ่ายในใช้ราชการ สำหรับพระภูบาลสำราญรมย์

และอีกตอนหนึ่งจากหนังสือเล่มเดียวกัน

เรื่องนารายณ์ทำราบปราบนนทุกข์ ในต้นไตรดายุคโบราณว่า
เปนเรื่องดึกดำบรรพ์สืบกันมา ครั้งกรุงศรีอยุธยาเอามาใช้
เบิกโรงงานการเล่นเต้นรำ ที่เริ่มมีพิธีทำเปนการใหญ่
สำหรับโรงนางฟ้อนลครใน แสดงให้เห็นครูผู้สอนรำ
มีที่ท่าต่าง ๆ อย่างนารายณ์ เยื้องกรายโดยนิยมคมขำ
มีชื่อเรียกท่าไว้ให้ศิษย์จำ จะได้ทำให้ต้องแก่คลองการ
บัดนี้เราได้รำทำบท ให้ปรากฏโดยแสดงแถลงสาร
เบิกโรงลครก่อนเล่นงาน พวกเราท่านจงเปนศุขทุกคนเอยฯ 8 คำฯ

พระยาเดิน แล้วลาโรง

(พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว 2463 : 13)

8. ขั้นตอนการสอน จากข้อมูลที่พบพอจะกล่าวถึงรายละเอียดตามลำดับขั้นตอนได้ดังนี้

8.1 คัดเลือกผู้เรียน ก่อนที่จะเริ่มฝึกท่ารำ เต้นของโขนละคร จะต้องมีการคัดเลือกผู้เข้ารับการศึกษา โดยแบ่งออกเป็น 4 ประเภทคือ พระ นาง ยักษ์และลิง ตามบุคลิกลักษณะของตัวละครที่ปรากฏในบทละคร เพราะว่าผู้แสดงโขนและละครนั้นจะได้รับการฝึกหัดท่าเต้นและรำที่ต่างกัน ผู้ที่เป็นพระ นาง จะได้รับการฝึกหัดตามแบบของละครรำส่วนผู้ที่เป็นยักษ์ ลิง ก็จะต้องหัดแม่ท่ายักษ์ แม่ท่าลิง (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ 2507 : 46 - 47)

ถึงแม้ว่าจะมีผู้เขียนถึงเกณฑ์ในการพิจารณาผู้เรียนไว้ว่า ผู้มีลักษณะอย่างไรควรจะเป็นพระ นาง ยักษ์ ลิง ดังเช่น ข้อเขียนของธนิต อยู่โพธิ์ (2526 : 110 - 111) ที่ว่าผู้ที่ฝึกหัดเป็นนางจะคัดเลือกจากผู้ที่มีกิริยาท่าทางนุ่มนวลหรือผู้ที่ฝึกหัดเป็นลิงต้องมีท่าทางหลุกหลิกคล่องแคล่ว แต่เกณฑ์ดังกล่าวไม่อาจยืนยันได้อย่างแน่นอนว่าเป็นเกณฑ์ที่ใช้พิจารณาตัวละครในยุคแบบแผนดั้งเดิม เพราะมีข้อขัดแย้งที่น่าพิจารณาคือ บุคลิกดังกล่าวมานี้เป็นบุคลิกของตัวละครไม่ใช่บุคลิกของผู้แสดง ดังนั้นความหลุกหลิกหรือความนุ่มนวล เป็นสื่อที่ฝึกหัดกันในภายหลัง เพื่อใช้ในการแสดงตามบทบาทของตัวละคร จึงไม่จำเป็นว่าผู้แสดงทุกคนจะต้องมีบุคลิกตามเกณฑ์นั้นเสมอไป (ประทิน พวงสำลี, สัมภาษณ์) ดังนั้นการกำหนดกฎเกณฑ์ในเรื่องนี้จึงเป็นการจดบันทึกขึ้นในภายหลัง ซึ่งจะได้กล่าวถึงในยุคต่อไป

8.2 ขั้นสอน เป็นขั้นตอนของการดำเนินการสอนให้เป็นไปตามลักษณะเนื้อหาวิชา หลังจากที่ได้คัดเลือกผู้ที่จะฝึกหัดเป็นพระ นาง ยักษ์ ลิงแล้ว แต่ข้อมูลที่ได้จากเอกสารทั้งหมดไม่สามารถนำมาวิเคราะห์ได้ว่า การดำเนินการสอนนาฏศิลป์ที่แท้จริงของยุคนี้เริ่มต้นที่จุดใดก่อน แม้แต่ข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ก็ไม่สามารถให้ความกระจ่างชัดเจนนัก ทั้งนี้เพราะกระบวนการดังกล่าวเป็นสิ่งที่จะต้องผ่านการสัมผัสเป็นประสบการณ์เนื่องจากเป็นเรื่องที่เก็บรักษาไว้ในตัวคน ไม่มีการบันทึกลงไว้ในแผ่นกระดาษ (ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช 2520 : 15)

ข้อสรุปที่ได้จากการสัมภาษณ์ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ครูเฉลย ศุขะวณิช ครูทองเริ่ม มงคลนัฏ และครูกรี วรศะริน คือ น่าจะมีขั้นตอนในการสอนเหมือน ๆ กับในปัจจุบัน เพราะเป็นไปตามลำดับขั้นตอนที่ปรากฏอยู่ในลำดับเนื้อหาวิชา กล่าวคือ ผู้ที่ฝึกหัดเป็นพระ นาง ยักษ์ ลิง ก็จะแยกไปฝึกกับครูที่มีความถนัดในตัวละครตัวนั้น ๆ แล้วเริ่มต้นเรียนจาก รำเพลง รำใช้บท และท่าเต้นหลัก ตลอดจนอิริยาบถและท่ารำต่าง ๆ ซึ่งได้กล่าวแล้วในหัวข้อหลักสูตร ดังนั้นผู้วิจัยจะได้กล่าวถึงขั้นตอนในการสอนอย่างละเอียดในยุคต่อไป ซึ่งปรากฏหลักฐานอย่างชัดเจนและสามารถอ้างอิงได้จากตัวบุคคลที่ยังมีชีวิตอยู่ในปัจจุบัน

9. เทคนิคการสอน เป็นกระบวนการหนึ่งที่ช่วยให้การถ่ายทอดวิชาชีพนาฏศิลป์บรรลุผลตามจุดมุ่งหมาย กล่าวคือ

9.1 การเตรียมตัวก่อนสอน จากพระประวัติต้นราชสกุลวงศ์ที่สืบตรงจากสมเด็จเจ้าฟ้า กรมพระศรีสุดารักษ์ (ราชินีกุล รัชกาลที่ 4) จะพบว่าเมื่อเจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษมนตรี

ได้คิดประดิษฐ์ท่ารำตามบทละคร ในรัชกาลที่ 2 เพื่อจะได้ถ่ายทอดให้กับพวกละครในราชสำนัก ทรงได้ฝึกหัดท่ารำทำบทที่ได้คิดประดิษฐ์ขึ้นเองหน้าพระฉายเสียก่อน จนเป็นที่พึงพอใจในลีลาท่ารำนั้น ๆ แล้ว จึงถ่ายทอดให้กับนายทองอยู่และนายรุ่ง ไปดำเนินการฝึกสอนให้กับละครหลวงที่โรงละครริมต้นสนต่อไป (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ 2507 : 149 - 150, ม.ล. ประมูลมาศ อิศรางกูล 2509 : 22) จึงเห็นได้ว่า การถ่ายทอดท่าร่ายรำซึ่งปรากฏตามหลักฐานนี้มีการเตรียมการสอนก่อนล่วงหน้า และด้วยเทคนิคการสอนนี้เองจึงกล่าวได้ว่า ละครรำในสมัยรัชกาลที่ 2 "วิเศษกว่าครั้งไหน ๆ ที่เคยปรากฏมาแต่ก่อน" (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ 2507 : 151)

9.2 <u>การสอนตัวต่อตัว</u> ซึ่งเป็นความมุ่งมั่นในการถ่ายทอดของผู้สอน เนื่องมาจากความสัมพันธ์ระหว่างศิษย์กับครูอย่างใกล้ชิด ความพึงพอใจในฝีไม้ลายมือของลูกศิษย์ ซึ่งครูได้พิจารณาแล้วว่าศิษย์ผู้นั้นมีแววจะรำดีรำงามในภายหน้า ครูจึงทุ่มเทปลุกปั้นอย่างจริงจังและจริงใจ การถ่ายทอดที่เกิดจากความมุ่งมั่นของครูนี้ทำให้เกิดการสอนที่มีประสิทธิภาพ และผลงานทางนาฏศิลป์ที่งดงาม ตัวอย่างเช่น เจ้าจอมมารดาแย้ม อิเหนา นาฏศิลปินรุ่นใหญ่ของละครหลวงในรัชกาลที่ 2 ท่านได้หัดละครให้กับเด็กหญิงคนหนึ่งซึ่งมีความเฉลียวฉลาดและเชาวน์ปัญญาดี สามารถร่ายรำได้มีฝีมือเสมอท่าน จนถึงกับ "ยกชื่อของท่านให้แก่เด็กหญิงคนนั้น ว่าตั้งแต่นี้ต่อไปให้เธอมีชื่อว่าแย้ม ตามชื่อของฉัน เด็กหญิงที่กล่าวนี้คือ หม่อมแย้ม อิเหนา" (ธนิต อยู่โพธิ์ 2494 : 89) แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์และความผูกพัน อันเนื่องมาจากการทุ่มเททั้งกำลังกาย ใจและปัญญา จนมีตัวตายตัวแทนต่อจากกัน

นอกจากนี้แล้วจะพบได้ในประวัติเจ้าจอมมารดาวาด ในรัชกาลที่ 4 เป็นตัวอิเหนาฝีมือดีเยี่ยมและเป็นลูกศิษย์อีกคนหนึ่งของเจ้าจอมมารดาแย้ม อิเหนาในรัชกาลที่ 2 ปรากฏว่ามีอยู่ครั้งหนึ่งที่เจ้าจอมมารดาวาดไปเยี่ยมเจ้าจอมมารดาแย้มเนื่องจากป่วยและพักอยู่นอกวัง ในครั้งนั้นนายบัว เคยแสดงเป็นตัวอิเหนาฝีมือดี แต่ครั้งรัชกาลก่อนได้มาเยี่ยมเจ้าจอมมารดาแย้มเช่นกัน ท่านจึงขอให้นายบัวสอนท่ารำให้เจ้าจอมมารดาวาด เมื่อได้กลับเข้าวังและได้มีโอกาสแสดงละคร จึงเป็นที่ชื่นชมและได้รับคำชมเชยมาก แต่ก็มีผู้คัดค้านว่าเป็นการผิดราชประเพณีเนื่องจากออกไปให้ผู้ชายสอน ครูจึงถูกต้องโทษขัง ครั้นได้มีโอกาสออกรำถวายตัวอีกในเวลาต่อมาปรากฏว่า

" . . . ระหว่างรำอยู่นั้นแลเห็นเพื่อนฝูงต่างก็มีครูกำกับ คอยช่วยเหลืออยู่ทุกคน ให้บังเกิดความน้อยใจและคิดถึงคุณครูเป็นกำลัง จนกลั้นน้ำตาไว้ไม่ได้ ร้องไห้ออกมากลางโรง จึงเป็นเหตุให้คุณครูได้รับพระราชทานอภัยโทษทันที" (พระวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าธานีนิวัต 2484 : 7) จากเหตุการณ์นี้แสดงให้เห็นชัดเจนว่า ในการถ่ายทอดนาฏศิลป์นั้นมีการใช้เทคนิคการสอนตัวต่อตัวด้วย สังเกตได้จากในการออกแสดงนั้น ครูผู้ฝึกหัดตัวละครตัวใดก็จะคอยควบคุมดูแลและเอาใจใส่ต่อลูกศิษย์ของตนที่ได้ฝึกหัดมาอย่างใกล้ชิดด้วยความมุ่งมั่นในการถ่ายทอดความรู้ของผู้สอนนั่นเอง

10. <u>การวัดผลและประเมินผลการศึกษา</u> ในขณะที่ผู้สอนได้ถ่ายทอดความรู้นั้น ไม่ปรากฏหลักฐานว่าใช้วิธีการในการวัดผลระหว่างศึกษาด้วยหรือไม่ แต่จากรูปแบบของการฝึกหัดพอจะสันนิษฐานได้ว่า ผู้สอนจะต้องใช้การสังเกตท่าทางการร่ายรำเป็นหลักในการพิจารณาว่าผู้เรียนมีลีลาการร่ายรำและสามารถจดจำท่ารำเพียงพอที่จะสอนท่ารำหรือเพลงรำเพิ่มขึ้นหรือไม่เพียงใด

นอกจากนี้การที่ครูให้ผู้เรียนได้ออกแสดงโขนหรือละครไม่ว่าจะในโอกาสใดก็ตาม เท่ากับเป็นการวัดผลการศึกษาขั้นหนึ่งได้ เนื่องจากแสดงถึงความรู้ ความสามารถของผู้เรียนเป็นที่พึงพอใจของผู้สอนแล้ว จึงได้รับการอนุญาตหรือคัดเลือกให้ได้ออกแสดง

การวัดผลและประเมินผลการศึกษาที่ถือว่าสำคัญยิ่งจะปรากฏในพิธีไหว้ครู ที่จัดกระทำเป็นแบบแผนมาช้านาน ในพิธีไหว้ครูนั้นปรากฏว่ามีพิธี "ครอบ" และพิธี "มอบ" ซึ่งเป็นการยอมรับกันในวงการนาฏศิลป์และสังคมโดยทั่วไปในสมัยนั้นว่าผู้ที่ได้รับการ "ครอบ" คือผู้ที่ครูอนุญาตให้แสดงละครได้ เรียกว่า "เป็นละคร" หรือ "นาฏศิลปิน" นั่นเอง ถือว่าเป็นบุคคลผู้มีประสบการณ์คุณภาพและประสิทธิภาพในด้านวิชาชีพโขนและละคร ดังนั้นพิธีครอบหรือพิธีมอบนี้ อาจถือเป็นการวัดผลหรือประเมินผลได้โดยปริยาย

เมื่อผู้สอนได้สอนครบตามลำดับเนื้อหาวิชาที่เป็นแบบแผนปฏิบัติกันสืบต่อมาแล้ว ก็จะสังเกตความสามารถในด้านความจำกระบวนท่ารำ ความเข้าใจเกี่ยวกับจังหวะเพลงรำ ความสามารถทางด้านทักษะในศิลปะ ซึ่งผ่านระยะเวลาในการฝึกฝนเป็นระยะเวลานานจนมีความคล่องแคล่วในการร่ายรำ มีความถูกต้องและสวยงามตามแบบแผน จากนั้นจึงประเมินผลการศึกษานั้นด้วยการ "ครอบ" ให้ผู้ที่ผ่านการวัดผลดังกล่าว เท่ากับเป็นการอนุญาตให้ผู้เรียนสามารถออกแสดงโขนละครได้ เพราะถือว่าเป็นขนบธรรมเนียมที่ยึดถือกันมาว่า เมื่อใดก็ตามที่ได้ครอบแล้ว นับแต่นั้นเป็นต้นมาก็เสมือนว่าศิษย์ผู้นั้นได้ประกาศนียบัตร ประกาศความ "เป็นโขนและละคอน" แล้วนั่นเอง (ธนิต อยู่โพธิ์ 2494 : 2)

จึงสรุปได้ว่า การวัดผลและประเมินผลในยุคแรกนี้ แม้จะไม่มีการทดสอบเช่นเดียวกับที่เป็นอยู่ในปัจจุบัน แต่ก็พอจะประมวลได้ว่า ขั้นตอนของการวัดและประเมินผลการศึกษามีอยู่ 3 ขั้นตอน คือ การได้รับพิจารณาและอนุญาตให้ออกแสดงโขนละครได้ พิธีครอบและพิธีมอบ ซึ่งทั้ง 3 ขั้นตอนนี้ คือ หลักของการพิจารณาฝีมือ ความรู้ ความสามารถ และคุณธรรมในวิชาชีพนั่นเอง

สถานภาพของผู้สำเร็จการศึกษา

เมื่อผู้เข้ารับการศึกษาได้รับการ "ครอบ" หรือ "มอบ" จากครูซึ่งเป็นการยอมรับว่าเป็นศิลปินหรือเป็นครูจัดดำเนินการแสดง และเป็นผู้ถ่ายทอดวิชาชีพนาฏศิลป์ได้เองแล้วชีวิตความเป็นอยู่ของนาฏศิลปินโขน ละคร จะแตกต่างกันตามประเภทของสำนักการศึกษาที่ได้เข้ารับการฝึกหัด กล่าวคือ

1. ผู้ที่สำเร็จการศึกษาจากราชสำนัก สำนักของเจ้านายและขุนนางจะได้เป็นนาฏศิลปินในราชสำนักหรือในวังของเจ้านายและขุนนางเจ้าของสำนักนั้น ๆ ซึ่งแท้ที่จริงแล้วผู้เข้ารับการศึกษาส่วนใหญ่จะได้รับเงินรายได้ตั้งแต่เริ่มถวายตัวเข้ารับการศึกษา ทั้งนี้เพราะวิชาชีพนาฏศิลป์เป็นการฝึกปฏิบัติจริงคือ เรียนไปด้วยทำงาน (แสดง) ไปด้วย จะเห็นได้จากการเลือกคนเข้าทำราชการในราชสำนัก เมื่อถวายตัวแล้วก็จะได้รับพระราชทานเบี้ยหวัด ตั้งแต่นั้นไป ซึ่งภาระหน้าที่ของข้าราชสำนักที่จัดเป็นชนชั้นสูงนั้นมี 4 ประเภท สำหรับข้าราชการฝ่ายใน ได้แก่

ประเภทที่ 1 หัดเขียนหนังสือและเรียนอักษรศาสตร์รวมทั้งงานช่างฝีมือ เช่น ประดิษฐ์ เย็บ ปัก ถัก ร้อย ซึ่งเจ้านายชั้นพระราชธิดาจะได้ศึกษาประเภทนี้และเป็นครูสอนคนรุ่นหลังต่อไป

ประเภทที่ 2 ทำการงานต่าง ๆ ในราชสำนัก เช่น เป็นพนักงานพระภูษา พนักงานพระศรี เป็นต้น ชนชั้นหม่อมเจ้า หม่อมราชวงศ์และผู้ดีในรัชกาลก่อนจะทำงานประเภทนี้

ประเภทที่ 3 คอยรับใช้ใกล้ชิดพระมหากษัตริย์ เช่น เชิญเครื่องราชูปโภคตามเสด็จผลัดเวรกันประจำอยู่บนพระราชมณเฑียร เป็นต้น ผู้มีหน้าที่นี้มักเป็นเด็กสาวที่เป็นเชื้อพระวงศ์และบุตรหลานข้าราชการ

ประเภทที่ 4 พวกมโหรีและละคร ซึ่งเข้ามารับการฝึกหัดระบำ รำฟ้อนและมีหน้าที่แสดงละครถวายพระมหากษัตริย์ทอดพระนคร ซึ่งมาจากบุตรหลานเจ้านายหรือข้าราชการและราษฎรสามัญ ต้องเป็นผู้มีความสามารถพิเศษเฉพาะตัว มิใช่ทุกคนจะเป็นได้เหมือนกัน

(สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ 2525 : 92 - 93)

จึงเห็นได้ว่าละครเป็นหน้าที่หนึ่งในบรรดาภาระงานทั้งหลายของชาววัง ถึงแม้ว่าในขณะที่ศึกษาอยู่จะได้รับรายได้แล้วก็ตาม แต่ความแตกต่างกันของสถานภาพประการหนึ่งก็คือเปลี่ยนจากเป็นผู้รับการศึกษามาเป็นศิลปินหรือผู้สอน ซึ่งไม่เพียงแต่จะเป็นผู้สอนในราชสำนักหรือสำนักของเจ้านายเท่านั้น แต่อาจจะไปสอนต่างสำนักหรือตั้งสำนักละครขึ้นมาใหม่ก็ได้ เช่น เพ็ง พระราม ธิดาพระยารัตนจักร (หงส์ทอง) เป็นนาฏศิลปินในรัชกาลที่ 1 นอกจากเป็นตัวพระรามแล้ว เคยแสดงเป็นตัวนางบาหยัน ต่อมาได้เป็นเจ้าจอมในรัชกาลที่ 2 มีชีวิตสืบมาจนถึงรัชกาลที่ 4 และเป็นครูคนหนึ่งของสำนักละครกรมพระพิทักษ์เทเวศร์ (ธนิต อยู่โพธิ์ 2497 : 58)

นอกจากนี้แล้ว จากวิธีการเข้าศึกษาจะพบว่ามีการคัดเลือกเฉพาะผู้ที่มีรูปร่างหน้าตาสวยงาม ดังนั้นนาฏศิลปินส่วนใหญ่จึงล้วนแต่ได้มีโอกาสเป็นเจ้าจอมหม่อมห้ามหรือภรรยาเจ้าของสำนักเป็นจำนวนมาก ถ้าหากมีรูปงามเป็นที่พึงพอใจ (อุทุมพร 2509 : 46) ซึ่งมีทั้งสตรีที่มาจากสามัญชนหรืออาจเป็นเจ้านายเชื้อพระวงศ์ด้วยกันก็ได้ เช่น เจ้าจอมมารดาป้อมในรัชกาลที่ 1 ธิดาพระยารัตนจักร (หงส์ทอง) เจ้าจอมบุญนาก ในรัชกาลที่ 1 บิดาเป็นจีน มารดาเป็นญวน ซึ่งพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกโปรดมากถึงกับพระราชทานเงินเบี้ยหวัดให้ปีละ 10 ชั่ง (สมบัติ พลายน้อย 2516 : 280) ความโปรดปรานนั้นไม่เป็นเพียงเฉพาะตัวเจ้าจอมเท่านั้นแต่เชื่อมโยงมาถึงลูก ซึ่งจะได้ตำแหน่งยศเจ้านายตามกฎมณเฑียรบาลด้วย ดังจะยกตัวอย่างจากประวัติท้าววรจันทร์ (เจ้าจอมมารดาวาด) ในรัชกาลที่ 4 ตอนหนึ่งดังนี้

สมเด็จพระปรเมนทรมหามกุฎ พระจอมเกล้าเจ้าแผ่นดินสยาม ผู้เป็นพระบิดา ขอตั้งนามแก่บุตรชายที่เกิดแต่แมวอิเหนาเป็นมารดา ประสูติในวัน ๔ ๑๓ ๕ ค่ำ ปีกุน ยังเป็นจัตวาศก ศักราช 1224 นั้นว่า พระเจ้าลูกเธอพระองค์เจ้าโสณบัณฑิต โสณนาม . . .

คาถาพระราชทานนาม

โสณปณฺฑิตนาโมยํ
ยถิจฺฉิตกาโล ชาโต
สุขี ฑีฆายุโก โหตุ
อถ โธ มหทธโน โภคี
ปิตุโน รกขิตุ วสฺสํ
สกํ มาตรํ รกเขยย
สิทธมตถุ

โหตุ มยฺหํ กุมารโก
อจจิจฉิตาย มาตุยา
อโรโค นิรุปปทฺทโว
อขุพโภ สาครูปโม
สมตโถ โหตุ อายตึ
ยสฺมึ ปุถุโน สทา

คำแปลคาถา

กุมารของเราเกิดในกาลที่ต้องความประสงค์ เกิดแต่มารดาอันมีความปรารถนายิ่งนัก จงมีนามว่า โสณบัณฑิต ฉะนี้เถิด และจงเป็นผู้มีความสุขอายุยืนยาว ไม่มีโรคไม่มีอุปัทวะ มั่งคั่งมีทรัพย์ใหญ่ มีโภคเรื่องใช้สอย และไม่รู้กำเริบเปรียบด้วยสาคร สามารถจะรักษาวงศ์ของบิดา แลพึงรักษาซึ่งมารดาต่อไปภายหน้า เป็นผู้มั่นคงแน่นหนาในยศทุกเมื่อ ความสำเร็จดังพรนี้ จงมีเทอญ

(พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าธานีนิวัต 2484 : 13 - 14)

แม้แต่ในวังของเจ้านายก็เช่นเดียวกัน จะเห็นตัวอย่างได้จากสำนักละครของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ ซึ่งศิลปินของท่านมักเป็นภรรยาของท่านโดยมาก สมภพ จันทรประภา ได้สัมภาษณ์ หม่อมลมัย (มารดา ม.ล.อาภา กุญชร ภายหลังใช้ อภัยวงศ์) ได้เล่าว่า ครั้งหนึ่งแสดงเรื่องพระอภัยมณี ตอนเก้าทัพ "ภรรยาสองคนของเจ้าพระยาเทเวศร์ฯ แสดงบทเป็นตัวที่ต้องรบกัน ก่อนหน้านั้นมีการหึงหวงกันอยู่ เลยรบกันเกินบทพิณพาทย์ ไม่เลิกตามที่ครูสั่งไว้ เกือบจะถูกเฆี่ยนทั้งคู่ ("เรื่องละครเจ้าพระยาเทเวศรฯ" หอจดหมายเหตุแห่งชาติ เลขที่ ศธ. 0701.40/1 : 35)

กล่าวได้ว่าชีวิตนาฏศิลปินในราชสำนักและสำนักของเจ้านาย นอกจากจะกินอยู่หลับนอนภายในวังโดยไม่ต้องเสียค่าใช้จ่ายใด ๆ แล้ว ยังได้รับพระราชทานหรือประทาน แจกจ่ายเบี้ยหวัดเงินปีให้ใช้อีกด้วย และหากไม่พอใจจะอยู่ต่อไปจะถวายบังคมทูลลาออกหรือลาออกก็ได้รับอนุญาต ดังนั้นชีวิตของนาฏศิลปินในฐานะข้าราชบริพารจึงเป็นชีวิตที่สุขสบาย เปรียบดังผีเสื้อและเป็นชีวิตในอุดมคติสำหรับผู้ที่ชอบความสนุกสบาย เรียบ ๆ ง่าย ๆ ไม่คิดมาก (Macolm Smith : 143 อ้างถึงใน จันทร์รัตน์ ประวาลปัทม์ 2521 : 125) และสามารถจะพึ่งใบบุญอยู่ได้ตลอดชีวิต ในขณะเดียวกันถ้าหากนาฏศิลปินในราชสำนักคนใด มีความสามารถพิเศษในการปกครองก็จะได้รับการพิจารณาคัดเลือกให้มีตำแหน่งหน้าที่ในการบริหารฝ่ายในด้วย เช่น ตำแหน่งท้าววรจันทร์ บรมธรรมิกภักดีนารีวรคณานุรักษา ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว คือ เจ้าจอมมารดาวาด ในรัชกาลที่ 4 หรือไม่ก็จะเลื่อนตำแหน่งชั้นให้สูงขึ้น เช่น เจ้าจอมมารดาทับทิมในรัชกาลที่ 5 ได้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ พระราชทานเครื่องยศยกขึ้นเป็นชั้นพระสนมเอก ซึ่งสูงศักดิ์กว่าเจ้าจอมมารดา

การที่จะทราบได้ว่าใครได้ศักดิ์ชั้นใดนั้นไม่มีการประกาศให้ทราบเป็นทางการ แต่จะทราบได้จากเครื่องยศที่ได้รับ ปรากฏในสมัยรัชกาลที่ 4 แบ่งออกเป็น 5 ชั้น เครื่องยศที่ได้ปรากฏว่าเป็น เครื่องใส่หมากทั้งสิ้น กล่าวคือ

ชั้นที่ 4 ซึ่งเป็นชั้นที่ต่ำกว่าชั้นอื่น ๆ เป็นหีบหมากเงินกาไหล่ทอง สำหรับพระราชทาน "นางอยู่งาน" โบราณเรียกว่า "นางกำนัล" ซึ่งเป็นบุคคลที่ทำหน้าที่รับใช้พระมหากษัตริย์ในพระราชมณเฑียรและได้รับพระเมตตาเป็นพิเศษ

ชั้นที่ 3 เป็นหีบหมากทองคำ สำหรับพระราชทานนางอยู่งาน ซึ่งไว้ใจใกล้ชิดประจำพระองค์ ผู้ที่ได้รับพระราชทานหีบหมากทองคำ มีศักดิ์เป็น "เจ้าจอม" โบราณเรียกว่า "เจ้าจอมอยู่งาน"

ชั้นที่ 2 เป็นหีบหมากทองคำลงยาราชาวดี สำหรับพระราชทาน "เจ้าจอมมารดา" หรือ เจ้าจอมอยู่งาน ซึ่งทรงพระเมตตายกย่องขึ้นเป็นชั้นสูง โบราณเรียกว่า "พระสนม"

ชั้นที่ 1 ได้พระราชทานพานทองและหีบหมากลงยา บุคคลชั้นนี้ เรียกว่า "พระสนมเอก"

ชั้นพิเศษ สำหรับพระราชทานพระมเหสีเทวี ซึ่งเรียกในกฎมณเฑียรบาลว่า "พระภรรยาเจ้า" มีทั้งหีบและพานหมากเสวย ล้วนทำด้วยทองคำลงยาราชาวดี
(สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ 2525 : 51 - 52)

อย่างไรก็ตาม ความสะดวกสบายของนาฏศิลปินที่เป็นเจ้าจอมหม่อมห้ามและข้าราชบริพาร ก็มีข้อจำกัด เมื่อปรากฏว่ามีจำนวนมากจนพระมหากษัตริย์รับภาระค่าใช้จ่ายไม่ไหว จะเห็นได้จากในสมัยรัชกาลที่ 4 ทรงมีประกาศรวม 3 ฉบับ พระราชทานอนุญาตให้ข้าราชการฝ่ายในรวมถึงพวกที่เป็นนาฏศิลปิน ได้ลาออกจากราชการแต่ยกเว้นเจ้าจอมที่มีพระราชโอรสหรือพระราชธิดาแล้ว ด้วยกลัวจะเสียพระเกียรติยศแก่พระเจ้าลูกเธอ และยังได้บอกความประสงค์ที่จะถ่ายเท ให้ไปทำราชการในวังเจ้านายองค์อื่น ๆ ยิ่งไปกว่านั้นยังอนุญาตให้เจ้าจอมหม่อมห้ามมีสามีใหม่ได้ด้วย พร้อมทั้งทรงยกตัวอย่างให้เห็นจริงตามความประสงค์ ดังจะยกความบางตอนมาอ้างดังนี้

ข้าพเจ้าอยากว่าผู้หญิงที่เหลือใช้ของข้าพเจ้าแล้ว ทั้งเด็กทั้งใหญ่ . . . ยกให้ไปทำราชการในพระบวรราชวังบ้าง ให้ไปอยู่วังเจ้าต่างกรมและเจ้ายังไม่ได้ตั้งกรม ที่ได้ราชการบ้าง ยกไปให้อยู่กับขุนนางผู้ใหญ่ที่มีความชอบสมควรใช้สอยบ้าง แลจัดแจงแต่งให้อยู่ด้วยกับหม่อมเจ้า แลข้าราชการตลอดลงไปจนมหาดเล็กที่ได้ราชการบ้าง ท่านทั้งหลายทั้งปวงจะได้ช่วยกันเลี้ยง . . .

ตั้งแต่ปีกุน ตรีศก จนถึงปีกุนเบญจศกนี้ ผู้หญิงที่เปนเมียข้าพเจ้าอยู่ก่อนลาออกไปมีผัวอยู่ข้างนอกก็หลายคน ผัวของหญิงเหล่านั้นกับข้าพเจ้าก็ดีกันหมด ไม่ได้ขัดเคืองกระดากกระเดื่องกับใคร คนที่เปนเมียข้าพเจ้าอยู่ก่อนบางคนมีผัวใหม่แล้วกลับมาหา ข้าพเจ้าก็พูดจาด้วยดีอยู่การเปนอย่างอยู่แล้ว เมื่อประกาศแล้วดังนี้ ถ้าบิดามารดา แลญาติไม่สมัครรับไป จะให้หญิงเหล่านั้นทำราชการในวังนี้ต่อไป ก็จะต้องให้เปนพนักงานทำการนั้น ๆ ฤาเปนทหารมโหรี แลอื่น ๆ ก็เบี้ยหวัดตามตำแหน่งพนักงานนั้น ชั่ง 1 บ้าง ชั่ง 5 ตำลึงบ้าง ชั่ง 10 ตำลึงบ้าง . . . แต่ที่เด็ก ๆ นั้นที่เปนตัวละครสำคัญ ๆ คือ พระเอกนางเอกขอไว้ก่อน พอได้เล่นรับแขกเมืองไป ฤาจะกลับไปไว้บ้านก็ได้ เมื่อมีงานลคร ฤาแห่แหนอันใดบอกขอแรงมาช่วยก็ได้ (ประชุมประกาศรัชกาลที่ 4 ภาค 6 2466 : 105 - 107)

จากประกาศดังกล่าวนี้ สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2525 : 100 - 102) ได้ทรงอธิบายไว้ในเรื่องพระสนมเอก ว่า

แต่ที่สังเกตดูเหมือนว่าที่ทูลลาออกจะน้อย และมักทูลลาออกเมื่อเปลี่ยนรัชกาลและมักอยู่ในชั้นที่ยังเป็นสาว พวกที่อยู่ในวังมานานจนอายุถึงกลางคนแล้ว มักสมัครทำราชการอยู่ในวังต่อไปจนตลอดอายุ เพราะอยู่ในวังได้รับเบี้ยหวัด และมีที่อยู่เป็นสุขสบาย . . . บางคนก็เป็นเจ้าสำนักฝึกสอนพวกชาววังชั้นหลังก็มี ที่เป็นละครใน เมื่อก่อนเป็นเจ้าจอมมารดาก็มักได้เป็นอาจารีณี ฝึกหัดละครหลวงรุ่นหลัง รักษาวิชาฟ้อนรำสืบกันมา บางคนถึงมีชื่อเสียงเลื่องลือ เช่น เจ้าจอมมารดาแย้ม อิเหนา และเจ้าจอมมารดาลูกจันทน์ . . . .

ส่วนนาฏศิลปินโขนหลังจากที่ได้ถวายตัวเป็นมหาดเล็ก และได้รับการพิจารณาให้ฝึกหัดโขน เมื่อได้ทอดพระเนตรเห็นความสามารถเป็นที่ต้องพระทัยแล้ว ก็จะทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้อยู่ในตำแหน่งนั้นต่อไป (จันทร์รัตน์ ประวาลปัทม์ 2521 : 72) ซึ่งจะมีตำแหน่งที่เป็นมหาดเล็กในกรมโขน ได้รับเบี้ยหวัดเงินปีในฐานะข้าราชการเช่นเดียวกัน หรืออาจจะเป็นครูสอนโขนให้กับสำนักเจ้านายแห่งอื่น ๆ ก็ได้ จะเห็นได้จากเมื่อครั้งรัชกาลที่ 3 ให้ยุบโขนหลวงบรรดาโขนข้าหลวงทั้งหลายก็ไปเป็นครูฝึกหัดโขนให้กับสำนักโขนของเจ้านายพระองค์อื่น เช่น ครูเกษ พระราม อยู่กับสำนักโขนของพระองค์เจ้าลักขณานุคุณ พระเจ้าลูกยาเธอในรัชกาลที่ 3 ครูคุ้ม พระราม ครูแผน หนุมาน เป็นครูในสำนักของพระพิทักษ์เทเวศร์ (ต้นสกุล กุญชร) ซึ่งสำนักนี้ได้ครูคง ทศกัณฐ์ มาจากโขนวังหน้าอีกด้วย ครูเหล่านี้ได้ฝึกศิษย์ให้เป็นศิลปินรับช่วงศิลปะโขนสืบต่อกันมา (ธนิต อยู่โพธิ์ 2526 : 58)

นอกจากนี้แล้วผู้ที่เป็นนาฏศิลปินโขนและละครในสำนักของเจ้านาย ถ้าหากมีฝีมือในศิลปะดีแล้ว ยังจะได้มีโอกาสเข้ารับราชการในกรมมหรสพเป็นโขนหลวงและละครหลวงได้อีกด้วย เช่น เจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ มีสำนักฝึกหัดโขนและละครของตัวเอง ซึ่งได้รับมรดกมาจากพระพิทักษ์เทเวศร์ และยังมีตำแหน่งเป็นเจ้ากรมมหรสพด้วย ดังนั้น " . . . ถ้าตัวละครตัวใดในบ้าน มีฝีมือเหมาะสมที่จะรับราชการ เช่น เป็นโขนผู้ชาย เป็นตัวยักษ์ที่ดี ลิงที่ดี ก็จัดการให้ไปรับราชการในกรมมหรสพ" ("เรื่องละครเจ้าพระยาเทเวศรฯ". หอจดหมายเหตุแห่งชาติ. เลขที่ ศธ. 0701.40/1 : 40)

สถานภาพของผู้สำเร็จการศึกษาโขนในยุคนี้ ปรากฏให้เห็นว่าล้วนแต่ได้เป็นข้าราชการทั้งสิ้น ยิ่งไปกว่านั้น ระบบการปฏิบัติราชการในยุคนั้นคงจะไม่เข้มงวด กวดขันในเรื่องเวลาปฏิบัติราชการ ดังนั้นข้าราชการกรมมหรสพจึงไม่จำเป็นต้องมาปฏิบัติราชการทุกวันก็ได้ ใครที่ได้รับหน้าที่เป็นตัวโขนตัวใด ก็จะได้รับศีรษะนั้นไปบูชาที่บ้าน แต่ถ้าหากศีรษะโขนชำรุด ก็จะต้องจัดการซ่อมแซมเอง เมื่อใดมีงานการแสดงจึงจะมารวมกันเพื่อฝึกซ้อมเป็นครั้งคราว (ธนิต อยู่โพธิ์ 2526 : 56)

2. <u>ผู้ที่สำเร็จการศึกษาจากสำนักของสามัญชน</u> เนื่องจากลักษณะของการศึกษาวิชาชีพของสามัญชน มักจะเป็นการถ่ายทอดกันในครอบครัวหรือถ่ายทอดให้กับผู้ที่มาฝากตัวเป็นศิษย์ ดังนั้นเมื่อสำเร็จการศึกษาแล้ว ก็มักจะอยู่ช่วยงานครูโดยอาจจะยังไม่ได้รับค่าตอบแทนใด ๆ (พ.อ. สมศักดิ์ ศัลยกำธรและคณะ 2528 : 7) หรือ "เมื่อฝึกหัดเล่าเรียนเห็นว่ามีความรู้แล้วก็ออกไปหากินตั้งตัวของตัวเอง" (เสฐียรโกเศศ 2510 : 227) นาฏศิลปินที่สำเร็จการศึกษาจากสำนักของสามัญชนก็มีลักษณะเช่นเดียวกันกับที่กล่าวมา เช่น ประวัติตอนหนึ่งของเจ้ากรับครูละครนอกในรัชกาลที่ 3 ถึงรัชกาลที่ 4 ซึ่งสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2507 : 163 - 164) ได้บันทึกไว้ว่า

> แรกเจ้ากรับจะเป็นละครได้ไปฝึกหัดกับครูทองอยู่ก่อน แล้วจึงมาเป็นตัวละครโรงครูบุญยังอยู่กับครูบุญยังจนครูบุญยังตาย เจ้ากรับจึงเป็นหัวหน้ารวบรวมพวกละครเล่นเป็นละครของเจ้ากรับเอง . . . เจ้ากรับย้ายไปตั้งบ้านเรือนที่ปากคลองบางตำหรุ หาผู้คนมาฝึกหัดเป็นละครเพิ่มเติมจนเป็นละครโรงใหญ่ ได้ผลประโยชน์ฟุ่มเฟือยจึงสร้างวัดนายโรงขึ้นที่ใกล้บ้าน

นอกจากที่กล่าวมาแล้ว ยังพบอีกว่านาฏศิลปินในสำนักของสามัญชนคงจะมีชีวิตความเป็นอยู่ที่ดี โดยเฉพาะนายกรับคงจะหาเลี้ยงชีพด้วยการเล่นละครจนมีเงินเป็นจำนวนมาก สามารถสร้างวัดไว้วัดหนึ่ง และตั้งชื่อไว้เป็นอนุสรณ์ในอาชีพละครตามบทบาทที่ชำนาญคือ "วัดนายโรง"

เช่นเดียวกับครูบุญยัง นาฏศิลปินละครนอกในสมัยรัชกาลที่ 1 ครูของเจ้ากรับ ซึ่งก่อร่างสร้างตัวขึ้นมาได้จากการแสดงละคร จนสามารถสร้างวัดขึ้นวัดหนึ่ง คือ "วัดละคอนทำ" อยู่ข้างหลังบ้านขมิ้น จังหวัดธนบุรี (ธนิต อยู่โพธิ์ 2497 : 45) และยังมีนาฏศิลปินที่ปรากฏว่ามีหลักฐานการอาชีพมั่นคง มีความเจริญรุ่งเรืองในวิชาชีพละครอีก เช่น นายเนตร นายต่าย นายทับ โดยเฉพาะนายทับ ได้ฝึกลูกหลานเล่นละครนอกและมีผู้สืบสกุลมาถึง 3 ชั่วอายุคน คือ นางเอมธิดานายทับ พระจัดดุริยางค์ (ป่วน) และพระสุนทรเทพระบำ (เปลี่ยน) บุตรของนางเอม

ในด้านรายได้หรือค่าตัวของนาฏศิลปินนั้น จากคำบรรยายเรื่อง "การละคร" ของเฉลิม เศวตนันทน์ (2511 : 43 ใน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ รวบรวม 2515 : 43) ซึ่งได้สรุปมาจาก "ตำนานละครอิเหนา" พระนิพนธ์ของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ กล่าวว่า

> ละครนอกเป็นละครแสดงได้โดยทั่วไป ดังนั้นจึงแสดงในงานต่าง ๆ เป็นพื้นมาก่อน นอกจากแสดงตามงานบ้าน งานวัดแล้ว ที่แสดงเป็นอาชีพประจำก็มักเป็นละครโรงบ่อน ค่าตัวที่ได้กันอยู่ในสมัยนั้นคือ พระเอก นางเอก ได้วันละ 1 - 2 บาท เบ็ดเตล็ด เช่น เป็นวันละ 1 สลึง เรียกว่า 3 ท่าสลึง เหมาเสร็จอย่างแพงวันละ 240 บาท 120 บาท อย่างต่ำที่สุด 20 บาท ละครต้องเสียภาษีด้วย ละครในเล่นวันกับคืนเสียถึง 20 บาท รองลงมา 16 บาทก็มี 12 บาทก็มี 4 บาท 3 บาท 2 บาท จนถึงคืนละ 50 สตางค์ก็มี . . .

นอกจากนี้ยังพบอีกว่า ในด้านรายได้ของนาฏศิลปินของสำนักการศึกษาสามัญชนตามหัวเมืองบางสำนัก จะรับจ้างแสดงละครเพียงหวังความอยู่รอดในชีวิตเท่านั้น ดังปรากฏข้อความในคำอธิษฐานของคุณพุ่ม (บุษบาท่าเรือจ้าง) ศิลปินเพลงยาวและสักวา ผู้มีฝีปากกล้าคม ในสมัยรัชกาลที่ 3 ได้ตั้งอธิษฐานไว้ 12 ข้อ ในทำนองที่ว่าถ้าเกิดชาติหน้าขออย่าได้มาเป็นดังข้ออธิษฐานเหล่านี้ ในจำนวน 12 ข้อนั้น มีอยู่ข้อหนึ่งที่คุณพุ่ม อธิษฐานว่า "ขออย่าให้เป็นละครของแม่น้อยบ้า คือ ธิดาเจ้าพระยานครราชสีมา (ทองอิน) เพราะใครจะให้เพียง ข้าว ปลา กะปิ หอม กระเทียม ก็รับเล่นละครแล้วนำสิ่งเหล่านั้นมาแจกแก่ตัวละครแทนเงิน (พรพรรณ ธารานุมาศ 2524 : 15)

สรุปได้ว่าสถานภาพของนาฏศิลปินโขนและละครที่สำเร็จการศึกษาจากราชสำนักสำนักของเจ้านายและขุนนาง มีความเป็นอยู่ที่สุขสบาย ได้รับเกียรติและบรรดาศักดิ์ตามฐานะของสังคมและการปกครองในยุคนี้ ซึ่งเป็นไปตามความคาดหวังก่อนที่จะเข้ารับการศึกษา ส่วนสถานภาพของนาฏศิลปินที่สำเร็จการศึกษาจากสำนักของสามัญชน พบว่ามีความเป็นอยู่ที่แตกต่างกันออกไปตามสภาพสิ่งแวดล้อมและค่านิยมในสังคม แต่อย่างไรก็ตาม ข้อมูลที่ค้นพบเกี่ยวกับเรื่องนี้ มักจะกล่าวถึงชีวิตของนาฏศิลปินที่มีชื่อเสียงและประสบผลสำเร็จในชีวิตเป็นส่วนใหญ่ จึงอาจเป็นการมองในแง่เดียว ทั้งนี้เพราะข้อมูลที่หาได้มีน้อยมาก โดยเฉพาะขาดการบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร นอกจากเป็นข้อมูลที่ติดกับบุคคลและตายพร้อมกันไป

สรุป

วิชาชีพนาฏศิลป์ไทยได้พัฒนามาจากการเล่นเพื่อความสนุกสนาน เป็นความบันเทิงของมนุษย์อย่างหนึ่ง กลายเป็นวิชาการขึ้นมีการยึดถือเป็นอาชีพ ทำให้เกิดมีการวางแนวทางในการสืบเนื่องและถ่ายทอดกันต่อ ๆ มา การแบ่งลักษณะของนาฏศิลป์สำหรับพระมหากษัตริย์และประชาชนเป็นการกำหนดขอบเขตในการศึกษาระหว่างในและนอกราชสำนัก แต่รูปแบบของการจัดการศึกษาที่เป็นแบบเป็นแผนสืบเนื่องมาถึงยุคปัจจุบัน จะเริ่มขึ้นในราชสำนัก ซึ่งมีความพร้อมในการให้การศึกษามากกว่าของประชาชน กระบวนการให้การศึกษาของราชสำนัก สำนักของเจ้านายและขุนนาง รวมทั้งสำนักของสามัญชนจึงมีลักษณะที่เอื้อต่อกัน จนกระทั่งมีประกาศพระบรมราชานุญาตให้สตรีนอกราชสำนักฝึกหัดละครได้ ในสมัยรัชกาลที่ 4 ความจำกัดในการศึกษาวิชาชีพนี้ของประชาชนจึงหมดไป

ถึงแม้ว่าในยุคนี้จะผ่านระยะเวลาที่ยาวนาน แต่ความชัดเจนในเรื่องรูปแบบของหลักสูตรและการสอนมีน้อยมาก เพราะไม่มีการจดบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษร อย่างไรก็ตามจากหลักฐานที่ปรากฏ เช่น ตำรารำ ท่ารำที่สืบเนื่องกันมาอยู่ในปัจจุบันและจากประวัตินาฏศิลป์ทำให้ทราบได้ว่าในยุคแรกนี้ผู้ที่เรียนโขนจะต้องฝึกหัดพื้นฐานของการเต้นโขนและท่าเต้นหลักของยักษ์และลิง ซึ่งลุ่มลึกเข้าไปในเนื้อหาวิชาชีพสำหรับใช้ในการแสดงโขน เช่นเดียวกับเนื้อหาวิชาของละครผู้ฝึกหัดจะต้องเรียนรำเพลงหรือเพลงช้า เพลงเร็ว และอาจจะต่อด้วยเพลงเสมอ เพลงเชิดกลอง อันเป็นเพลงฝึกหัดพื้นฐาน เพื่อให้เกิดความคุ้นเคยกับจังหวะมีทักษะในการใช้อวัยวะส่วนต่าง ๆ ให้มีความสัมพันธ์กันในการร่ายรำ จากนั้นจึงฝึกหัดรำใช้บทซึ่งเป็นลีลาท่านาฏศิลป์ที่ละเอียดซับซ้อนยิ่งขึ้นจนถึงขั้นออกแสดงได้ จุดนี้ถือเป็นการวัดผลและประเมินผลไปในตัว เมื่อได้ผ่านพิธีครอบและพิธีมอบซึ่งเป็นขนบธรรมเนียมของการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์แล้ว จึงถือว่าผู้เข้ารับการศึกษาได้รับการยอมรับจากครูผู้สอนให้เป็นผู้สามารถออกไปประกอบอาชีพและถ่ายทอดวิชานาฏศิลป์ต่อไปได้ เปรียบได้กับการได้รับประกาศนียบัตรของระบบการศึกษาในสมัยนี้

นาฏศิลป์ในยุคแบบแผนเดิมนี้ นอกจากเป็นทั้งผู้แสดงและครูผู้ถ่ายทอดแล้วก็มีสถานภาพชีวิตความเป็นอยู่ค่อนข้างดี เพราะอยู่ในความอุปถัมภ์ของพระมหากษัตริย์และเจ้านาย ส่วนการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ของสามัญชน ก็จะอยู่ในความอุปการะของเจ้าของสำนักเช่นเดียวกัน