หอสมุดกลาง สถาบันวิทยบริการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 1

บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

นาฏศิลป์ไทยมีความอ่อนช้อยงดงาม มีลีลาที่เป็นแบบฉบับและเป็นเอกลักษณ์ของตัวเอง คุณค่าและความสำคัญของนาฏศิลป์ไทยในฐานะศิลปะแขนงหนึ่งนั้น เป็นสิ่งสำคัญส่วนหนึ่งของชาติ เพราะว่าศิลปะของชาติเป็นเครื่องชักจูงให้ประชาชนรักชาติและภาคภูมิใจในเกียรติยศแห่งชาติของตนเป็นผลในทางการภายใน ส่วนผลในทางการภายนอกนั้น ศิลปะเป็นสิ่งสำคัญที่จะทำให้เราได้รับความนิยมนับถือจากนานาชาติ ทำให้ต่างประเทศแลเห็นชัดว่าไทยเราไม่ใช่ชาติป่าเถื่อน เรามีอารยธรรม เรามีวัฒนธรรม เรายิ่งได้มีโอกาสเผยแพร่ศิลปะของชาติออกไปมากเท่าไร เราก็ยิ่งจะได้รับความนิยมนับถือในหมู่นานาชาติยิ่งขึ้นเพียงนั้น (หลวงประดิษฐ์มนูธรรม 2478, อ้างถึงใน หลวงวิจิตรวาทการ 2478 : 2 - 3)

ในขณะที่สังคมยกย่องให้นาฏศิลป์เป็นเอกลักษณ์ของชาติและระหว่างชาติ ยามใดที่จะแสดงเอกลักษณ์ของชาติในเรื่องศิลปะการแสดง (Performing) แล้ว นาฏศิลป์จะต้องเป็นทัพหน้าเพราะแสดงได้ในช่วงเวลาอันจำกัด ประทับใจผู้ดู ผู้ชมในทันที แต่แล้วก็ถูกลืมในทันที นาฏศิลปินจึงขาดการยกย่องและสนับสนุนในทางวิชาการเท่าที่ควรจะเป็นโดยเฉพาะอย่างยิ่งนาฏศาสตร์ในสมัยก่อนเป็นศิลปะที่แตกต่างกับศิลปะอื่น ๆ เพราะรักษาไว้ได้ในตัวคนเท่านั้น ไม่อาจเก็บไว้ที่อื่นได้อย่างถาวร เช่น จิตรกรรมและปฏิมากรรมหรือบันทึกลงหน้ากระดาษได้ เช่น ดนตรีและวรรณคดี (ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช 2520 : 15) ดังนั้นการสงวนรักษาและเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมจึงมิได้จำกัดอยู่ที่การปฏิบัติอย่างเดียว หากจำเป็นจะต้องให้การศึกษาวิชานี้ให้งอกงามอีกด้วย

การศึกษากับสังคมมีความสัมพันธ์เกี่ยวเนื่องกันโดยตรง ความสัมพันธ์ที่เด่นชัดคือการศึกษาเป็นสถาบันในสังคม ซึ่งถ้าพิจารณาจากแง่มุมทางสังคมแล้วสรุปได้ว่า การศึกษาทำหน้าที่ 3 ประการ (สุดใจ ฉายศรี 2529 : 36) คือ

1. เป็นเครื่องมือในการเปลี่ยนแปลงสังคม เพื่อเป็นสังคมที่เอื้ออำนวยต่อการมีชีวิตที่ดีของมวลชน

2. เป็นเครื่องมือในการสืบทอดมรดกทางวัฒนธรรมและอารยธรรม

3. เป็นเครื่องมือในการสืบต่อเอกลักษณ์ที่ดีทางสังคม

วัตถุประสงค์และหน้าที่หรือภารกิจของสถาบันอุดมศึกษาเกี่ยวข้องกับการสอนวิชาชีพชั้นสูง และการทำนุบำรุง ถ่ายทอดศิลปวัฒนธรรมของชาติด้วย แต่ในสภาพปัจจุบัน ศิลปในสาขานาฏศิลป์ยังขาดการสนับสนุนและส่งเสริมจากสังคมโดยทั่วไป แม้แต่ในสถาบันอุดมศึกษาเอง ดังบทความของศาสตราจารย์ นอ. สมภพ ภิรมย์ รน. (2520 : 28) ตอนหนึ่งว่า

> กิจการของมหาวิทยาลัยโดยทั่วไปได้เจริญก้าวหน้าและกว้างขวางในทุกสาขาอาชีพ แต่ปรากฏว่าวิชาชีพนาฏศิลป์และดนตรีไทย สังคมอาจจะลืมไป หรือสังคมไทยใกล้ชิดและชื่นชมในผลงานของนาฏศิลป์และดนตรีไทย อันเป็นเอกลักษณ์ของชาติมากไป จนเป็นเหตุให้ขาดการยกย่องศิลปของชาติเท่าที่ควร ดังคำกล่าวว่า "กระจ่าห่อนรู้รสแกง"

นอกจากนี้ เสาวภา พรสิริพงษ์ และ พรทิพย์ พลสามารถ (2528 : 11) ยังได้กล่าวถึงปัญหาและอุปสรรคในการดำเนินงานทางวัฒนธรรมของสถาบันอุดมศึกษา ประการสำคัญก็คือ การขาดแคลนบุคลากรที่มีความรู้ ความเข้าใจงานด้านวัฒนธรรม โดยเฉพาะขาดความรู้ในเรื่องการวิจัยทางวัฒนธรรมและวิธีการสงวนรักษาไว้

ถ้าจะมองย้อนไปในอดีต นับตั้งแต่ประเทศไทย ได้มีการตั้งโรงเรียนนาฏดุริยางค์เพื่อดำเนินการจัดการเรียนการสอนวิชานาฏศิลป์ไทย ในรูปของระบบโรงเรียนตามแบบสากลหรือแบบตะวันตกเป็นแห่งแรก เมื่อ ปี พ.ศ. 2477 การศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยนั้น ได้มีพัฒนาการมาอย่างช้า ๆ จนกระทั่งได้มีการจัดการศึกษาในสถาบันอุดมศึกษาถึงระดับปริญญาตรีใน พ.ศ. 2518 ซึ่งเป็นระดับการศึกษาสูงสุดของสาขานาฏศิลป์ไทยจนถึงปัจจุบัน ในขณะเดียวกันอิทธิพลของวัฒนธรรมตะวันตก ก็เข้ามามีบทบาทต่อการดำรงชีวิตของคนไทยอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ รวมถึงเข้ามามีบทบาทต่อการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยด้วย จากกาลเวลาอันยาวนานที่นาฏศิลป์ไทยอันเป็นเอกลักษณ์คู่ชาติมาตลอด ได้มีการสั่งสมวิชาการต่าง ๆ ทางนาฏศิลป์ซึ่งเป็นศาสตร์ที่ลึกซึ้ง และมีคุณค่าสูงส่งให้อนุชนรุ่นหลังได้ศึกษาสืบทอดต่อกันมา จนน่าจะสามารถพัฒนาการศึกษาให้สูงขึ้นได้อีกในอนาคต แต่เรามิได้มีการศึกษาวิจัยมาก่อนเลยว่าในขณะที่เราพัฒนามาถึงจุดนี้ได้นั้น เรามีการถ่ายทอดการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยกันมาอย่างไร

การกระทำสิ่งใดก็ตาม มิใช่จะมุ่งไปข้างหน้าแต่เพียงอย่างเดียว การมองย้อนกลับถึงอดีตเป็นสิ่งสำคัญมิใช่น้อย ทั้งนี้เพื่อประเมินผลและเข้าใจเหตุการณ์ในอดีต เพื่อค้นหาสิ่งดี ๆ มาผสมผสานกับนวัตกรรมใหม่ ๆ เพื่อให้ได้สิ่งที่ดีที่สุด อันจะก่อให้เกิดประโยชน์ต่อการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทย ทำให้เข้าใจเกี่ยวกับเรื่องราวในปัจจุบัน และสามารถนำไปพยากรณ์เหตุการณ์ในอนาคตได้ดีขึ้น อีกทั้งการศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับพัฒนาการของการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยนี้เป็นการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมและเอกลักษณ์ไทยซึ่งเป็นภารกิจหลักประการหนึ่งของสถาบันอุดมศึกษาอีกด้วย ด้วยเหตุผลสนับสนุนดังกล่าว เป็นแรงบันดาลใจให้ผู้วิจัยมุ่งศึกษาค้นคว้าในเรื่อง "พัฒนาการของการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยในประเทศไทย" เป็นวิทยานิพนธ์ในระดับมหาบัณฑิต ภาควิชาอุดมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

<u>วัตถุประสงค์ของการวิจัย</u>

1. เพื่อศึกษารูปแบบของการจัดการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยในประเทศไทย
2. เพื่อศึกษาพัฒนาการของการจัดการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทย
3. เพื่อศึกษาอิทธิพลที่มีต่อการเปลี่ยนแปลงการจัดการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทย

<u>ขอบเขตของการวิจัย</u>

1. การวิจัยนี้มุ่งศึกษาความเป็นมาของการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์โขนและละครที่สืบเนื่องมาจากราชสำนัก และเป็นแบบเป็นแผน ที่เกี่ยวข้องสัมพันธ์กับการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยในด้านต่าง ๆ 3 ด้าน คือ การรับและคุณสมบัติของผู้เข้ารับการศึกษา หลักสูตรและการสอน สถานภาพของผู้สำเร็จการศึกษา

2. การวิจัยพัฒนาการของการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทย เน้นสมัยที่มีการจัดการศึกษาในสถาบันการศึกษาที่มีการศึกษานาฏศิลป์และการละครเป็นวิชาชีพเท่านั้น

<u>ข้อตกลงเบื้องต้น</u>

1. ข้อมูลในการวิจัยครั้งนี้ เมื่อได้ตรวจสอบความเชื่อถือได้ด้วยเกณฑ์การพิจารณาแล้ว ผู้วิจัยถือว่าเป็นข้อมูลที่ถูกต้อง เชื่อถือได้

2. ข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ ถือว่าเป็นข้อมูลที่ตรงตามความเป็นจริง

ข้อจำกัดของการวิจัย

การวิจัยในครั้งนี้มุ่งศึกษาพัฒนาการของการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทย ซึ่งเป็นเรื่องที่เก็บรักษาไว้ในตัวบุคคล ข้อมูลบางอย่างไม่สามารถค้นคว้าหาได้ อาจทำให้การวิจัยในครั้งนี้ไม่สมบูรณ์เท่าที่ควร

คำจำกัดความที่ใช้ในการวิจัย

พัฒนาการ หมายถึง การปรับปรุงเปลี่ยนแปลง เพื่อให้เจริญขึ้น ดีขึ้น

การศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ หมายถึง วิธีการในการถ่ายทอดความรู้ ทักษะ และจัดหาประสบการณ์ในระดับอุดมศึกษา เพื่อการประกอบอาชีพทางนาฏศิลป์โขนและละคร

นาฏศิลปิน หมายถึง ผู้ที่ประกอบอาชีพ หรือนักศิลปะทางด้านนาฏศิลป์

หลักสูตรและการสอน หมายถึง การจัดดำเนินการตามแผนหรือข้อกำหนดอันประกอบด้วยวัตถุประสงค์ องค์ประกอบและรูปแบบของหลักสูตร ระยะเวลาในการศึกษารายวิชาที่เปิดสอน วิธีการสอน การวัดผลและการประเมินผล

เอกสารอ้างอิงและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การวิจัยเรื่องพัฒนาการของการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยในประเทศไทยนี้ยังไม่มีผู้ใดศึกษาวิจัยมาก่อน ผู้วิจัยจึงได้ศึกษาค้นคว้าเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับเรื่องที่ทำการวิจัย เพื่อเป็นพื้นฐานและแนวทางสำหรับการวิจัยในเรื่องนี้ โดยจะแยกกล่าวเป็น 4 หัวข้อ คือ

1. กำเนิดและประเภทของนาฏศิลป์ไทย
2. การสืบเนื่องและการถ่ายทอดนาฏศิลป์ไทย
3. ลักษณะวิชาชีพชั้นสูง
4. ผลงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1. กำเนิดและประเภทของนาฏศิลป์ไทย

1.1 กำเนิดของนาฏศิลป์ไทย นาฏศิลป์เป็นสิ่งที่มนุษย์ประดิษฐ์ขึ้นด้วยความประณีตงดงาม มนุษย์เรารู้จักการร้องรำทำเพลงมาตั้งแต่สมัยหินเก่า (Old Stone Age) ซึ่งการเต้นรำ ร้องเพลงนั้นเกี่ยวข้องกันกับชีวิตความเป็นอยู่ของมนุษย์ในสมัยนั้น ๆ เช่น ความต้องการ

ของมนุษย์ที่จะล่าสัตว์ให้ได้มาก ๆ ความพยายามที่จะเอาชนะธรรมชาติ การสื่อสารด้วยท่าทางเพื่อเล่าเหตุการณ์ที่ตนไปพบเห็นมา (Brockett 1973 : 2) สิ่งเหล่านี้เป็นพื้นฐานของการแสดงละครของมนุษย์ทุกเชื้อชาติ หากต่างกันที่แนวทางของพัฒนาการทางการละครของแต่ละชาติซึ่งมาจากผลกระทบซึ่งแตกต่างกันออกไป ในเรื่องกำเนิดนาฏศิลป์ไทย ได้มีผู้สันนิษฐานไว้หลายทัศนะ ซึ่งจะนำมากล่าวเป็นข้อ ๆ ดังนี้

1.1.1 <u>การดัดแปลงจากกริยาอาการตามธรรมชาติ</u> จะเห็นได้จากข้อสันนิษฐานของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2466 : 1) ที่ว่า

> การฟ้อนรำย่อมเป็นประเพณีมีในเหล่ามนุษย์ทุกชาติทุกภาษาไม่เลือกว่าจะอยู่ ณ ประเทศถิ่นสถานที่ใดในพิภพนี้ คงมีวิธีฟ้อนรำตามวิสัยชาติของตนด้วยกันทั้งนั้น อย่าว่าแต่มนุษย์เลยถึงแม้สัตว์เดรัจฉานก็มีวิธีฟ้อนรำ... การฟ้อนรำมีมูลรากเกิดแต่วิสัยสัตว เมื่อเวทนาเสวยอารมณ์ ... ยกเป็นนิทัศนอุทาหรณ์ดังเช่น ธรรมดาทารกเวลาอารมณ์เสวยสุขเวทนาก็เต้นแรงเต้นแฉ่งสนุกสนาน ถ้าอารมณ์เสวยทุกขเวทนาก็ดิ้นโดยโทษไห้ . . . ยิ่งเติบใหญ่รู้เดียงสาขึ้นเพียงไร กิริยาที่อารมณ์แล่นออกมาก็ยิ่งมากมายหลายอย่างออกไป จนถึงกิริยาที่แสดงความกำหนัดยินดี มีในกามารมณ์ แลกิริยาซึ่งแสดงความอาฆาฏโกรธแค้นเป็นต้น กิริยาอันเกิดแต่เวทนาเสวย อารมณ์นี้นับเป็นชั้นต้นของการฟ้อนรำ

ในขั้นแรกการแสดงกิริยาอาการต่าง ๆ ออกมาเป็นไปตามความรู้สึกหรืออารมณ์อย่างตรงไปตรงมาแล้วได้พัฒนาไปสู่ขั้นที่สอง มีการตกแต่งจริตกิริยาตามความประสงค์ที่ต้องการจะให้เป็น เช่น กิริยาอาการดีใจที่น่าชมเพื่อความมีเสน่ห์หรือกิริยาอาการที่ต้องการให้รู้ว่าโกรธ จากนั้นในขั้นต่อมา มีการคัดเลือกกิริยาท่าทางที่ประดิษฐ์ขึ้นเพื่อเป็นสื่อของอารมณ์และความหมายต่าง ๆ นำมาเรียบเรียงสอดคล้องติดต่อกันกลายเป็นท่าทางการฟ้อนรำที่งดงาม ซึ่งเป็นลักษณะของระบำรำ ฟ้อน จากนั้นจึงได้พัฒนาผูกเป็นเรื่องราวแล้วแสดงด้วยสื่อของการร่ายรำ เรียกว่า ละครรำ

1.1.2 <u>ความเชื่อในอำนาจเหนือมนุษย์</u> เรื่องกำเนิดของนาฏศิลป์และละครไทยนี้ปรากฏในหนังสือ Theatre in Southeast Asia ของ เจมส์ อาร์ แบรนดอน (Brandon 1967 : 61 - 62) ว่า

หอสมุดกลาง สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ละครชาตรีเป็นรูปแบบละครไทยที่เก่าแก่ที่สุด มีกำเนิดดังเดิมที่ค่อนข้างจะแน่นอนว่า มาจากพิธีกรรมทางลัทธิผีอผี วิญญาณ คำว่า "ชาตรี" หมายความว่าพ่อมดหรือหมอผี และมักจะนึกคิดกันว่าผู้แสดงละครชาตรีมีอำนาจทางเวทย์มนต์ การเต้นหรือรำเป็นส่วนหนึ่งของการไหว้ผีหรือใช้ในการเริ่มต้นพิธีเกี่ยวข้องกับลัทธิคือ ผีวิญญาณในประเทศไทย การเต้นหรือรำทำนองนี้มีหลายแบบ ละครชาตรีก็เป็นแบบหนึ่งซึ่งค่อย ๆ วิวัฒนาการมาเป็นรูปแบบทางการละครโดยในขั้นแรกได้รับเอาแบบอย่างการเต้นระบำของอินเดีย ...

ในสมัยอยุธยา ประมาณคริสตศตวรรษที่ 14 ละครชาตรีก็ค่อย ๆ พัฒนาเป็นศิลปที่รู้จักกันแพร่หลายเรียกว่า "ละครนอก" และไม่ใช่การแสดงที่เกี่ยวเนื่องกับศาสนาอีกต่อไป

จากข้อความนี้จะเห็นได้ว่า กำเนิดของนาฏศิลป์ไทยเริ่มต้นจากความเชื่อในเรื่องของอำนาจเหนือธรรมชาติ จึงมีการจัดพิธีกรรมขึ้นแล้วต่อมาได้พัฒนาขึ้นเป็นละครเช่นเดียวกับกำเนิดของการละครของกรีกและโรมัน เป็นข้อสันนิษฐานอีกแง่มุมหนึ่งที่แตกต่างไปจากสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ซึ่งกล่าวไว้ในตอนต้น แต่อย่างไรก็ตามบุคคลทั้งสองได้มีความเชื่อที่เหมือนกันว่า แบบแผนการละครของอินเดีย มีอิทธิพลต่อนาฏศิลป์ของไทยเช่นเดียวกัน

1.1.3 <u>เกิดจากความคิดของมนุษย์เพื่อความบันเทิง</u> นาฏศิลป์ไทยเป็นศิลปะที่มีกำเนิดมาควบคู่กับคนไทยอันเป็นธรรมดาของมนุษย์ที่ต้องการแสดงอารมณ์ตามธรรมชาติและคิดประดิษฐ์หาเครื่องบันเทิงใจ แต่ในระยะแรกคงจะเป็นการขับร้อง ร่ายรำประกอบดนตรี ยังไม่มีการร่ายรำเป็นเรื่องราวอย่างที่เรียกว่า ละคร เพราะจะพบได้จากหลักฐานในหลักศิลาจารึกสมัยสุโขทัย กล่าวถึงนาฏศิลป์และดนตรี เช่น

ศิลาจารึกหลักที่ 1 ของพ่อขุนรามคำแหง จารึกเมื่อ พ.ศ. 1835 บรรทัดที่ 53-54 กล่าวว่า " ... ดับงคักลอง ด้วยเสียงพาดเสียงพิณ เสียงเลื่อนเสียงขับใครจักมักเล่นเล่น ใครจักมักหัวหัว ใครจักมักเลื่อนเลื่อน" (มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ พิษณุโลก 2520 : 53-54) จะเห็นได้ว่า ศิลปะเพื่อความบันเทิงทางด้านดนตรีและการแสดงนั้นขึ้นอยู่กับความพึงพอใจของคนในสมัยนั้นที่สามารถจะแสดงออกได้อย่างอิสระเสรี โดยไม่จำเป็นจะต้องคำนึงถึงแบบแผนและยังไม่เป็นละคร ท่าทางการร่ายรำในระยะแรกคงเป็นการเยื้องกรายโดยไม่มีเจตนาที่จะสื่อความหมาย เว้นแต่ต้องการจะสื่อความรู้สึกและอารมณ์ด้วยอวัยวะต่าง ๆ เพื่อให้เกิดกิริยาท่าทางที่สวยงามเข้ากับจังหวะดนตรีเพื่อความรื่นเริง ซึ่งการฟ้อนรำในลักษณะนี้ไม่มีกฎเกณฑ์และยังไม่มีการฝึกหัดกันมากนัก ในระยะต่อมาจึงพัฒนาให้มีความพร้อมเพรียง มีการฝึกหัดท่าทางให้ประณีตขึ้น กลายเป็นแบบแผนนาฏศิลป์ไทยสืบมาจนปัจจุบัน
(ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช 2521 ก : 7)

1.1.4 ความสัมพันธ์ทางด้านวัฒนธรรมจากผลสรุปการวิจัยของนิยะดา สาริกภูติ (2515 : 211 - 212) ซึ่งศึกษาเรื่อง ความสัมพันธ์ระหว่างละครไทยและละครภารตะ ปรากฏว่า ในด้านละครของไทยมีลักษณะหลายประการที่คล้ายคลึงกับของอินเดีย ซึ่งปรากฏในด้านต่าง ๆ ดังนี้

1.1.4.1 ท่ารำ ท่ากรณะ (ท่าแม่บท) ของละครภารตนาฏยัม มีความคล้ายคลึงกันกับท่ารำแม่บทของละครชาตรี เช่น ท่ากินนรกับท่าลตาวฤศจิกะและท่า... แมลงมุมชักใยกับท่าคงคาอวตรณะ ซึ่งแท้ที่จริงแล้วอาจจะมีท่ารำที่คล้ายคลึงกันมากกว่า 2 ท่า แต่เนื่องจากว่าการถ่ายทอดศิลปะย่อมมีการปรับปรุงให้เข้ากับความนิยมของประชาชนในแต่ละชาติแต่ละสมัย เมื่อนานเข้า ลักษณะที่คล้ายคลึงกันก็เลือนลางและปรากฏไม่ชัดเจน

1.1.4.2 ด้านแบบแผนและวิธีการแสดงของละครไทย คล้ายคลึงกับละครพื้นเมืองของอินเดียที่เรียกว่า "ยาตรา" ในแคว้นเบงกอล

1.1.4.3 คำว่า "ยาตรา" เชื่อว่าคงจะกลายมาเป็นชื่อของละครไทยคือละคร "ชาตรี"

1.1.4.4 การเบิกโรงของละครไทย ในระบำเบิกโรงชุด "ประเลง" ของละครไทย คล้ายคลึงกับการแสดง "ปูรวรังคะ" ที่เรียกว่า "ปริวรรตนะ" การแสดงชุดนี้ สูตรธาร (นายโรง) จะถือธงชรรชระออกมาร่ายรำเพื่อขอความสวัสดิมงคล เพื่อป้องกันอันตรายที่อาจจะเกิดขึ้นในการแสดงละคร

1.1.4.5 ความคล้ายคลึงของลักษณะบทละคร เช่น ตัวเอกของเรื่องนิยมให้เป็นคนชั้นสูง เป็นกษัตริย์ การจบเรื่องนิยมลงจบด้วยความสุข และนิยมให้มีบทบาทของตัวตลก

1.1.5 <u>การกระจายทางด้านวัฒนธรรม</u> ในขณะที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพและ ธนิต อยู่โพธิ์ มีความเชื่อที่เหมือนกันว่าละครรำของไทยได้แบบอย่างการร่ายรำมาจากอินเดีย แต่ก็มีข้อสันนิษฐานในเรื่องของทิศทางการเข้ามาของวัฒนธรรมแขนงนี้แตกต่างกัน กล่าวคือ

> จึงควรเชื่อได้เป็นหลักฐานว่าละครโนห์ราชาตรีที่เล่นกันที่เมืองนครศรีธรรมราชนั้น มิได้ไปเอาอย่างมาแต่ละครพม่า ที่จริงได้แบบแผนลงไปจากกรุงศรีอยุธยา คือ แบบแผนละครนอกที่เล่นกันอยู่เป็นพื้นเมือง ในสมัยนั้นนั่นเอง ที่ไปเหมือนกับละครพม่าก็เพราะเล่นตามตำราอินเดีย ด้วยกันทั้งไทยและพม่า (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ 2507 : 7)

แต่ข้อสันนิษฐานของ ธนิต อยู่โพธิ์ (2515 : 114) มีทัศนะตรงกันข้ามด้วยเหตุผลที่ว่าละครชาตรีคล้ายกับละครของอินเดียประเภทหนึ่งคือ ยาตรา เป็นละครเร่ และมีตัวละครสำคัญ 3 ตัวเหมือนกัน คำว่า "ชาตรี" จึงอาจจะกลายมาจากคำว่า "ยาตรา" ต่อมามีผู้นำเอาแบบอย่างของละครชาตรีมาเล่นกันเป็นพื้นบ้านในกรุงศรีอยุธยาแล้วภายหลังกลับนำไปเผยแพร่ทางภาคใต้อีกครั้งหนึ่ง ซึ่งข้อสันนิษฐานนี้มีผู้สนับสนุนและอ้างอิงหลักฐานอื่นมาเสริมอีกด้วย จะเห็นได้จากข้อความต่อไปนี้

> โขนละครของไทยนั้น คุณธนิต อยู่โพธิ์ พิสูจน์ได้เป็นทฤษฎีว่า มีที่มาจากอินเดีย ผ่านชะวาเข้ามาทางใต้และทางเขมรทางหนึ่ง ผ่านเข้าทางใต้ขึ้นมาภาคกลางโดยตรงทางหนึ่ง ไม่เชื่อว่าละครชาตรีทางใต้ไปจากอยุธยา บทพิสูจน์ของคุณธนิต แข็งแรงมั่นคงมีหลักฐานอ้างอิงหลายสิ่งหลายประการ สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศ ฯ ก็ทรงเชื่อดังนี้มานาน 40 ปีแล้ว ...
>
> สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศฯ ทรงมีลายพระหัตถ์ประทาน ม.จ. พิไลเลขา ดิศกุล ว่า
>
> "โขนละครของชะวานั้น อาว์เข้าใจว่า โขนละครของเราได้รับแบบมาจากเขาชะวา เป็นครูของเรา . . ." (สมภพ จันทรประภา 2515 : 151)

จากรายงานการสัมมนาเรื่องนาฏศิลป์และดนตรีไทย ณ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ เมื่อวันที่ 23 - 25 มิถุนายน พ.ศ. 2515 ในหัวข้อ "ข้อสังเกตเกี่ยวกับความเป็นมาของการละครไทยและการปรับปรุง" อภิปรายโดย ม.ล. บุญเหลือ เทพยสุวรรณ (ใน นิออน สนิทวงศ์, มัทนี รัตนินและศรีนวล บุญยวัฒน์ บรรณาธิการ 2515 : 143 - 144) พบว่าผู้อภิปรายมีความเชื่อว่า แบบแผนท่าร่ายรำของไทยได้แบบแผนของอินเดียเป็นหลัก ในขณะเดียวกันท่ารำบางท่าได้พัฒนามาจากท่าทางตามธรรมชาติ กล่าวคือ

> แบบแผนการรำของไทย มีท่านผู้รู้หลายท่านเคยแสดงความเห็นว่าเป็นแบบที่ได้มาจากอินเดีย ถ้าพิจารณาจากการรำของชวา บาหลีและไทย ก็พอเชื่อได้ว่าคงจะมีครูเดียวกัน คือ หลักการใช้เหลี่ยม คือ การวางเท้าและองศาของเท้า และใช้วง คือ การวางแขนและมือเป็นหลักการเดียวกันแต่ต่างชาติก็ต่างมาดัดแปลงของตน . . .
>
> ข้าพเจ้าได้เคยเห็นภาพยนตร์แสดงการรำของอาหม ซึ่งเป็นไทยพวกหนึ่ง เห็นตัวผู้หญิงฟ้อนอย่างแบบอิสาณและของประเทศลาว และวางเท้าแบบไทย ข้าพเจ้าเชื่อเฉพาะตัวของข้าพเจ้าว่า การรำของไทยได้แบบของอินเดียมาเป็นหลักก็คือการแสดงออกของไทยเห็นชัดว่าพัฒนาขึ้นมาจากท่าตามธรรมชาติของไทย เช่น ท่าอาย ท่ากวักเรียก ท่าค้อน

ข้อสันนิษฐานที่ได้กล่าวมาทั้งหมดสรุปได้ว่า แบบแผนนาฏศิลป์ไทยทั้งท่าร่ายรำ วิธีการแสดงบทละคร การเบิกโรงและตำราการร่ายรำได้แบบอย่างมาจากอินเดีย ผสมผสานกับกิริยาการร่ายรำต่าง ๆ ที่ดัดแปลงมาจากธรรมชาติเพื่อความบันเทิงซึ่งมีมาก่อนแล้วของคนไทย แล้วได้เกิดการกระจายวัฒนธรรมโดยอาจจะเริ่มจากกรุงศรีอยุธยาซึ่งเป็นเมืองหลวงก่อน แล้วกระจายลงไปทางภาคใต้ของประเทศไทย อีกทางหนึ่งคือ น่าจะได้รับอิทธิพลผ่านมาจากชวา มลายู แล้วเข้ามาทางภาคใต้ของประเทศไทย จากนั้นจึงกระจายมาสู่กรุงศรีอยุธยา

ถึงกระนั้นก็ตามปรากฏว่า ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้สันนิษฐานเกี่ยวกับกำเนิดของนาฏศิลป์ไทยว่ามีที่มาตรงกันข้ามกับข้อสันนิษฐานข้างต้น เนื่องจากมีความเชื่อว่า ท่าทางการร่ายรำของไทยในระยะเริ่มแรกไม่เกี่ยวกับละคร เป็นการเยื้องกรายที่ไม่มีเจตนาจะสื่อความหมาย เว้นแต่ต้องการสื่อความรู้สึกและอารมณ์ด้วยอวัยวะต่าง ๆ เช่น มือ เท้า แขน ขา ให้เกิดกิริยาท่าทางที่สวยงามเข้ากับจังหวะดนตรีเพื่อความรื่นเริง การร่ายรำดังกล่าวปรากฏอยู่ทั่ว ๆ ไป ในชนบทของประเทศไทย ซึ่งจัดแสดงในวาระต่าง ๆ กัน เช่น งานบุญกุศล การแสดงความยินดีในโชคลาภของชุมชนที่เก็บเกี่ยวพืชผลได้มากหรือการต้อนรับแขกที่มาจากถิ่นอื่น ซึ่งการฟ้อนรำในลักษณะนี้ยังไม่มีกฎเกณฑ์และยังไม่มีการฝึกหัดกันมากนักในระยะต่อมาจึงพัฒนาการร่ายรำนั้นให้มีความพร้อมเพรียงสวยงามยิ่งขึ้นจึงมีการฝึกหัดให้เกิดท่าทางที่ประณีตขึ้น กลายเป็นแบบแผนนาฏศิลป์ไทยมาจนถึงปัจจุบัน จึงไม่ใช่ว่าไปได้แบบอย่างมาจากชาติอื่นใดทั้งสิ้น ดังจะขอยกบทความซึ่ง ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้กล่าวไว้หลายแห่งด้วยกันดังนี้

> การร่ายรำพื้นบ้านพื้นเมืองที่เป็นของไทยแท้ ๆ ไม่ได้ขอร้องหรือหยิบยืมมาจากใครที่ไหน ทั้งนั้นต่อมาก็จะต้องมีการพัฒนาขึ้นเป็นธรรมดา
>
> เมื่อได้ตั้งบ้านตั้งเมืองมีทรัพย์สมบัติมากขึ้น มีเจ้ามีนาย มีรั้ววัง การฟ้อนรำก็ต้องพัฒนาขยายออกไปตามฐานะเศรษฐกิจ ฐานะเศรษฐกิจที่ดีขึ้นนั้นทำให้คนมีเวลาว่างขึ้นจากการทำมาหากิน หันมาสนใจสิ่งอื่นบำรุงใจ เช่น ศิลปวิทยาการดนตรี การฟ้อนรำ และสิ่งที่สวยงามอื่น ๆ . . .
>
> อนึ่ง การรำละครของไทยนั้น เป็นการรำเอาสวยเอางามทางตาเพื่อประกอบกับดนตรีทำให้ดนตรีมีน้ำหนักยิ่งขึ้น แต่การรำของพระศิวะนั้นเป็นการรำ COSMIC ไม่รู้จะแปลเป็นไทยว่าอย่างไร ต้องอธิบายว่า การร่ายรำของพระศิวะนั้นเป็นการเคลื่อนไหวและจังหวะลีลาของธรรมชาติที่ทำให้มนุษย์มีชีวิตอยู่ได้ . . .
>
> ดูจะแตกต่างห่างไกลกับการรำไทยอยู่มาก (2521 ก : 7)

ตัวอย่างบทความอีกแห่งหนึ่งคือ

เรื่องละครนั้นมาจากไหน
ผมว่ามาจากปัญญาสชาดก
ปัญญาสชาดกนั้นก็คือ นิยายพื้นเมืองของไทยนั่นเอง เช่น เรื่องเสือโคหรือคาวี เรื่องพระรถเมรี เรื่องสังข์ทอง เป็นต้น . . .
. . . กวีก็เอาชาดกเหล่านี้บางเรื่องมาแต่งเป็นบทละคร เกิดเป็นการแสดงละครขึ้นมาพัฒนาออกไป (2521 ข : 7)

ยิ่งไปกว่านั้น ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช (2527 ก : 7) ได้ให้ความเห็นที่ขัดแย้งกับข้อสันนิษฐาน ซึ่งได้มีผู้กล่าวมาแล้วอย่างสิ้นเชิงว่า

เกี่ยวกับท่ารำต่าง ๆ ของไทยนั้น ได้มีผู้รู้หลายท่านพยายามที่จะชี้ให้เห็นว่ามีอิทธิพลจากประเทศอินเดียเข้ามาครอบงำ หรือคนไทยได้จำท่าทางต่าง ๆ ในการฟ้อนรำของอินเดียเอามาใช้ในการฟ้อนรำของตนเอง อิทธิพลของศิลปะแห่งชาติต่าง ๆ ที่มีการติดต่อกันนั้นย่อมจะเกิดขึ้นได้เสมอ แต่ชนชาติที่มีวัฒนธรรมและศิลปะเป็นของตนเอง เช่น ชนชาติไทยนั้นย่อมจะอยู่ในฐานะที่จะคิดท่ารำของตนเองขึ้นได้ ไม่ต้องไปหยิบยืมมาจากผู้อื่นหรือรับอิทธิพลจากผู้อื่นจนเกินไปนัก . .

การฟ้อนรำในนาฏศิลป์อินเดียนั้น เมื่อพิจารณาแล้วก็เห็นว่าเป็นการฟ้อนรำที่แตกต่างกับการฟ้อนรำของไทยมากทั้งในจังหวะซึ่งกล่องแคล่วว่องไวรวดเร็วกว่าของไทย และการใช้อวัยวะต่าง ๆ ซึ่งดูออกจะหนักและเด็ดขาดกว่าการใช้อวัยวะในการฟ้อนรำไทย ท่ารำต่าง ๆ ของอินเดียในสมัยก่อนซึ่งปรากฏเป็นตำรับตำรานั้น หากจะพิจารณาดูแล้วก็เห็นว่าไม่มีความคล้ายคลึงกับท่ารำของไทยเท่าไรนัก

ส่วนกำเนิดของโขนนั้น จากการศึกษาจากเอกสารพบว่า โขนมีความสัมพันธ์กับการแสดงชนิดอื่น ๆ ของไทย ได้แก่ กระบี่กระบอง หนังใหญ่ ชักนาคดึกดำบรรพ์และกถักกฬิ ซึ่งเป็นละครพื้นเมืองและศิลปโบราณแบบหนึ่งของอินเดีย ดังเช่น สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2507 : 12 - 13) ทรงกล่าวว่า

เรื่องตำนานของการเล่นโขนในประเทศนี้ มีเค้ามูลอยู่ในกฎมณเฑียรบาลตอนตำราพระราชพิธีอินทราภิเษก . . . ว่าในการพระราชพิธีอินทราภิเษกนั้นปลูกเขาพระสุเมรุสูงเส้น 1 กับ 5 วา ที่ท้องสนามหลวงและเชิงเขาทำเป็นรูปนาค 7 เศียร เกี้ยวพระสุเมรุแล้ว "เลกตำรวจ (แต่ง) เป็นรูปอสูร 100 (และ) เป็นพาลี สุครีพมหาชมภู และบริวารพานร (อีก) 103 ชักนาคดึกดำบรรพ์ อสูรชักหัว เทพยดาชักหาง พานรอยู่ปลายหาง" ถึงวันที่ 5 ของการพระราชพิธีเป็นวันกำหนดชักนาคดึกดำบรรพ์และวันที่ 6 เป็นวันชุบน้ำสุรามฤต" เทพยดา ผู้ (เล่น) ดึกดำบรรพ์ พร้อม (ด้วย) รูปพระอิศวร พระนารายณ์

พระอินทร์ พระวิศณุกรรม คือเครื่องสำหรับธรรมเนียมเข้ามาถวายพระพร" . . .
ดังกล่าวมานี้ก็คือการเล่นแสดงตำนานในไสยศาสตร์เพื่อแสวงสวัสดิมงคล มาแต่มูลเหตุ
อันเดียวกับที่เล่นโขนเรื่องรามเกียรติ์

อีกทัศนะหนึ่ง ธนิต อยู่โพธิ์ ได้กล่าวไว้ในหนังสือเรื่องโขนว่า

โดยเหตุที่คนไทยเป็นนักรบสืบมาแต่โบราณกาล ศิลปแห่งการรำเพลงอาวุธดังกล่าวนี้
จึงเป็นสมบัติประจำตัวของคนไทยแต่ดั้งเดิมมา และนับว่าเป็นต้น เดิมแห่งแบบระบำชนิดที่
เรียกว่า "วีรชัย" (หรือ War Dance) อย่างหนึ่ง ซึ่งเห็นได้ว่านำมาใช้ในการแสดง
โขนหลายตอน เช่น ตอนตรวจพลยกทัพ และตอนแสดงการรบ เป็นต้น . . .

โดยเหตุที่โขนและหนังของเราต่างก็เล่นเรื่องรามเกียรติ์ด้วยกันและตัวสำคัญที่ครูบาอาจารย์
และศิลปินพากันเคารพบูชานั้น นอกจากพระเป็นเจ้าทั้งสามแล้ว ก็มีตัวฤษีซึ่งเข้าใจว่าคือ
พระภรตมุนี ที่เป็นบรมครูทางโขนละคอน . . . ด้วยเหตุนี้ศิลปในการเล่นโขนของเรา
จึงมีหลายอย่างที่เหมือนกับของอินเดีย และโดยเฉพาะเหมือนกับการเล่นละคอนรำชนิดหนึ่ง
ที่เล่นกันในอินเดียใต้ ตอนแถบฝั่งมลบาร์ ซึ่งเขาเรียกของเขาว่า "กถักฬิ" . . .
มีภาพศิลาสลักเรื่องรามเกียรติ์สมัยขอมที่ปราสาทหินพิมายและภาพศิลาสลักเรื่องรามเกียรติ์
ตอนพระลักษมณ์ถูกศรนาคบาศ สมัยลพบุรีกับโบราณวัตถุที่นครธมและภาพศิลาสลักที่นครวัด ซึ่ง
มีเค้าส่อให้เห็นว่าเป็นต้นเดิมของการเล่นที่ชาวไทยเราได้รับแบบฉบับ แล้วนำมาประดิษฐ์
สร้างขึ้นเล่นเป็นชนิดที่เรียกว่า "ชักนาคดึกดำบรรพ์" และ "เล่นการดึกดำบรรพ์" และเมื่อ
ประดิษฐ์ดัดแปลงแล้วนำศิลปชนิดต่าง ๆ ของกระบี่กระบองและหนังเข้ามาผสมส่วนกันไว้ใน
ภายหลัง จึงเกิดเป็นนาฏกรรมขึ้นอีกชนิดหนึ่ง เรียกว่า "โขน" (ธนิต อยู่โพธิ์ 2526 :
5 - 13)

ผู้ที่ให้ความสนใจในเรื่องโขน อีกคนหนึ่งคือ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้แสดงความ
คิดเห็นเกี่ยวกับเรื่องต้นกำเนิดของโขนว่า

จะว่าโขนมาจากการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ก็ว่าได้ แต่ไม่ตรงนักเพราะโขนกับการเล่น
ชักนาคดึกดำบรรพ์เป็นการแสดงแบบเดียวกัน แต่ใช้เรื่องนารายณ์อวตารคนละเรื่อง จะว่า
อย่างไหนมาจากอย่างไหนนั้นพูดยาก หรือใครจะเกิดก่อนหลังใครก็พูดยากอีกเพราะเป็นเรื่อง
ของการบูชาสรรเสริญพระนารายณ์เหมือนกัน (2521 ค : 7)

การแสดงโขนนั้นมีฉากรบพุ่งระหว่างกองทัพยักษ์กับกองทัพวานรของพระรามอยู่ทุกตอนก็
ว่าได้เพื่อให้เห็นจริงจัง โขนก็ต้องเอาศิลปการใช้อาวุธเข้าไว้ในตัว . . .
พูดง่าย ๆ ว่า โขนต้องหัดกระบี่กระบองและเอาศิลปของกระบี่กระบอง ซึ่งเป็นการ
ฝึกอาวุธเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของตัวเอง . . .
ใครที่บอกว่าโขนมาจากหนังใหญ่นั้นไม่จริง เพราะโขนก็เป็นโขน และหนังก็เป็นหนัง
เป็นคนละเรื่องกัน
แต่ถ้าจะพูดว่าโขนเอาสิ่งที่เห็นว่าดีงามจากหนังใหญ่มาไว้ในตัวก็ไม่ผิด (2521 ง : 7)

จากข้อมูลเกี่ยวกับกำเนิดของนาฏศิลป์ไทยที่ได้รับประมวลมาทั้งหมดในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยเชื่อว่า นาฏศิลป์ไทยเป็นศิลปะที่มีกำเนิดมาควบคู่กับคนไทยอันเป็นธรรมดาของมนุษย์ที่ต้องการแสดงอารมณ์ตามธรรมชาติและคิดประดิษฐ์หาเครื่องบันเทิงใจ แต่ในระยะแรกคงจะเป็นการขับร้องร่ายรำประกอบดนตรี ยังไม่มีการร่ายรำเป็นเรื่องราวอย่างที่เรียกว่า ละคร เพราะจะพบได้จากหลักฐานในหลักศิลาจารึกสมัยสุโขทัย กล่าวถึงนาฏศิลป์และดนตรี เช่น

ศิลาจารึกหลักที่1 ของพ่อขุนรามคำแหง จารึกเมื่อ พ.ศ. 1835 บรรทัดที่ 53-54 กล่าวว่า " ... ตีบงกลอง ด้วยเสียงพาดเสียงพิณ เสียงเลื่อนเสียงขับ ใครจักมักเล่นเล่น ใครจักมักหัวหัว ใครจักมักเลื่อนเลื่อน" (มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ พิษณุโลก 2520 : 35) จะเห็นได้ว่า ศิลปะเพื่อความบันเทิงทางด้านดนตรีและการแสดงนั้น ขึ้นอยู่กับความพึงพอใจของคนในสมัยนั้นที่สามารถจะแสดงออกได้อย่างอิสระเสรี โดยไม่จำเป็นจะต้องคำนึงถึงแบบแผน

ศิลาจารึกหลักที่ 8 หรือจารึกเขาสุมนกูฏ บรรทัดที่ 1 - 23 ปรากฏข้อความว่า "ย่อมเรียงขันหมากขันพลู บูชาพิลมระบำ เต้น เล่นทุกฉัน . . . ด้วยเสียงอันสาธุการบูชา อีกดุริยพาทย์พิณ ฆ้องกลองเสียงดังสิพอ ดังดินจักหล่มอันไชร้" (สำนักนายกรัฐมนตรี 2521 : 115)

นอกจากนี้ในหนังสือเตภูมิกถา ซึ่งแต่งขึ้นในสมัยพระมหาธรรมราชาลิไท ก็ได้กล่าวไว้ว่า " ... บ้างเต้นบ้างรำบ้างฟ้อนระบำบรรลือเพลงดุริยดนตรี ... ลางจำพวกดีดพิณ แลสีซอพุ่งตอแลกันฉิ่งริงรำจับระบำเต้น " (พระยาลิไท 2515 : 87 - 105) จึงเป็นหลักฐานแสดงให้เห็นได้ว่า ในสมัยสุโขทัยมีการแสดงระบำและเต้นแล้ว ทั้งระบำและเต้นนี้ มนตรี ตราโมท (2503 : 36 - 47 อ้างถึงใน นคร พันธ์ณรงค์ 2528 : 48 - 49) กล่าวว่า

> จะเห็นว่าในสมัยสุโขทัยนั้นมีการฟ้อนรำทั้งที่ชาวบ้านรำกันเองโดยไม่มีครูฝึกหัด เป็นรำอย่างอัตโนมัติอย่างที่เล่นตรุษสงกรานต์ทั่ว ๆ ไปอย่างหนึ่ง และมีทั้งการรำที่เป็นแบบเป็นแผนตามหลักนาฏศิลป์ที่เรียกว่า "รำ" คงจะได้แก่ การรำอย่างพื้นเมือง และที่เรียกว่า "ระบำ" หรือ "ฟ้อนรำ" จะต้องเป็นการรำอย่างมีแบบแผน มีครูฝึกสอนและท่ารำต่าง ๆ ที่เราใช้อยู่ในปัจจุบันนี้ อาจมีมาแล้ว ในสมัยสุโขทัยบ้างหลายท่า ... ส่วนคำว่า "เต้น" อาจเป็นการรำการเต้นอย่างชาวบ้านก็ได้ แต่เต้นเป็นกิริยาของเท้า อาจเป็นท่าเต้นต่าง ๆ จำพวกรำกระบี่กระบองก็ได้หรือมิฉะนั้นอาจเป็นอย่างเต้นโขน

จากหลักฐานเหล่านี้ แสดงให้เห็นถึงการฟ้อนรำ ดนตรีและการเล่นสนุกสนานของชาวสุโขทัย แต่ยากที่จะชี้ให้เห็นชัดเจนได้ว่า การขับร้อง ทำนองเพลงร่ายรำนั้นเป็นอย่างไร นอกจากบ่งบอกได้แต่เพียงว่ามีการรำ ฟ้อน ระบำและเต้นเท่านั้น

ส่วนละครนั้นจะเกิดขึ้นตั้งแต่เมื่อใดไม่มีหลักฐานปรากฏแน่ชัด แต่อย่างไรก็ตามผู้วิจัยเชื่อว่า จากลักษณะภูมิประเทศในแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้และการเดินทางติดต่อระหว่างประเทศในสมัยโบราณ จะเห็นได้ว่าทางน้ำเป็นการคมนาคมที่สะดวกที่สุด ดังนั้นจึงเป็นไปได้ว่าอิทธิพลของวัฒนธรรมอินเดียได้กระจายเข้าไปในชวา มลายู แล้วมาสู่ภาคใต้ของประเทศไทย ละครโนห์ราชาตรีจึงมีกำเนิดในภาคใต้ท่ารำบางท่าก็มีลักษณะคล้ายกับท่ารำในตำรานาฏยศาสตร์ โดยเฉพาะการวางเหลี่ยมของเท้า วง การยกเท้าและท่ารำที่ใช้ลำตัวอ่อนมาก ๆ

ในขณะที่ในสมัยสุโขทัยตลอดจนสมัยกรุงศรีอยุธยาก็มีการร่ายรำที่เรียกว่า ระบำ รำ เต้น ซึ่งเป็นท่ารำที่คนไทยเป็นผู้คิดประดิษฐ์ขึ้นนั้น ต่อมาจึงได้รับแบบแผนของการแสดงละครมาจากละครโนห์ราชาตรี (โดยเฉพาะโขนคงจะมาจากชาวอินเดียที่นำลัทธิพราหมณ์เข้ามาเผยแพร่ในราชสำนักของไทย) ซึ่งมีการแสดงละครเกิดขึ้น เป็นลักษณะของละครนอก ดังนั้นท่ารำในนาฏยศาสตร์ก็คงจะถูกนำมาผสมผสานกับท่ารำตามพื้นบ้านซึ่งมีมาแต่ดั้งเดิม การพิจารณาว่าท่ารำของนาฏศิลป์ไทยได้รับอิทธิพลหรือแบบแผนมาจากอินเดียหรือไม่ โดยการเปรียบเทียบกับท่ารำที่เป็นอยู่ในปัจจุบันแต่เพียงอย่างเดียวนั้น ไม่เป็นการเปรียบเทียบที่ได้ผลแน่นอนนักเพราะนาฏศิลป์เป็นศิลปะชนิดหนึ่งที่มีการพัฒนาและเปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลา สภาพสังคม สิ่งแวดล้อม ความต้องการของศิลปิน โดยเฉพาะผู้อุปถัมภ์ศิลปะ การร่ายรำจึงกลายเป็นนาฏศิลป์ที่มีลักษณะเฉพาะตัวเป็นเอกลักษณ์ของไทย ตามหลักของการประสบกันทางวัฒนธรรมอันเป็นสาเหตุของการเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมนั่นเอง (บรรพต วีระสัย 2514 : 62)

1.2 <u>ประเภทของนาฏศิลป์ไทย</u>

ในการวิจัยเรื่อง "พัฒนาการของการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยในประเทศไทย" ผู้วิจัยมุ่งเน้นศึกษานาฏศิลป์ไทยที่เป็นแบบเป็นแผนสืบเนื่องมาจากราชสำนักและเกี่ยวข้องกับการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยที่มีอยู่ในสถานศึกษาจนถึงปัจจุบัน ดังนั้นนาฏศิลป์ไทยที่อยู่ในข่ายนี้ ผู้วิจัยจะได้กล่าวถึงในที่นี้คือ ระบำ โขนและละคร ทั้งนี้เพราะว่า

การรำของชนชาติที่มีความเจริญมานานพอสมควรนั้น ย่อมจะแบ่งออกเป็น 2 ชนิด คือ การรำอันเกิดจากความรู้สึกของชนธรรมดาสามัญโดยไม่ต้องมีการฝึกหัดหรือมีก็เพียงเล็กน้อย ฝรั่งเรียกว่า การรำของชาวบ้าน (Folk dance) และย่อมมีอีกแบบหนึ่งซึ่งต้องอาศัยการฝึกหัดกันตามแบบฉบับมีครูอาจารย์ตั้งหลักกฎเกณฑ์ต่าง ๆ ซึ่งเรียกว่า การรำตามแบบแผน ซึ่งภาษาฝรั่งใช้ว่า classical ละครรำของไทยใช้การรำแบบแผน ต้องมีการฝึกหัดกันเป็นเวลานานมีคำบอกกล่าวกันต่อ ๆ มา พอเป็นหลักฐานที่จะเชื่อถือได้ว่า การรำของไทยมีหลักเกณฑ์ . . .

. . . การรำอาจใช้ในละคร คือ การแสดงที่มีเรื่องราว . . . การรำโดยไม่มีเรื่องราวในวงการละครมักเรียกว่า ระบำ . . . เพื่อดูการรำเป็นส่วนใหญ่ ส่วนละครนั้นผู้ดูย่อมจะดูการแสดงบท (ม.ล. บุญเหลือ เทพยสุวรรณ ใน นิออน สนิทวงศ์, มัทนี รัตนินและศรีนวล บุณยวัฒน์ บรรณาธิการ 2522 : 141 - 142)

จาก "ระบำ" ซึ่งเป็นการรำอย่างมีแบบแผนได้พัฒนาขึ้นเป็นโขนและละคร ตัวอย่างเช่น "ละครในเกิดแต่เอาแบบโขนกับละครนอกมาปรุงประสมกับแบบระบำมีที่สังเกตหลายอย่างว่าโดยย่อคือ เรื่องที่เล่นเอามาแต่โขน กระบวนเล่นและชื่อที่เรียกว่า "ละคร" เอามาแต่ละครนอก วิธีร้องและวิธีรำเอามาแต่ระบำ" (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ 2507 : 18) ดังจะได้กล่าวถึงลักษณะของนาฏศิลป์ไทย พอสังเขปต่อไปนี้

1.2.1 <u>ระบำ</u> เป็นลักษณะของการรำที่ไม่มีเรื่อง (Story) เสฐียรโกเศศ (2515 : 24) ได้อธิบายว่า

ระบำเป็นสิ่งที่รำสำหรับดูเล่นงาม ๆ ไม่มีเรื่อง แต่เราเลิกกันเสียแล้ว เพราะดูไม่สนุกเหมือนรำมีเรื่อง แม้ว่าจะมีระบำก็เอาเมขลารามสูร อรชุน เข้าประกอบกับระบำทำให้เป็นเรื่องขึ้น โขนรำหางนกยูงคู่ (เรียกว่าประเลง) ก็ดี และละครหลวง รำดอกไม้เงินทองคู่ เมื่อแรกลงโรงก็ดี เรียกว่าเบิกโรง นั่นก็คือระบำที่เดียวการหัดละครก็หัดเป็นสองแยก เริ่มแรกหัดรำเพลงก่อน นั่นก็คือหัดระบำ สิ้นท่ารำเพลงต่าง ๆ แล้ว จึงหัดรำใช้บทเพื่อเล่นเรื่องต่อไปทีหลัง

1.2.2 <u>โขน</u> เป็นนาฏกรรมแบบฉบับชนิดหนึ่งที่ใช้ศิลปะของการเต้นยกขาขึ้นลงเป็นจังหวะเป็นหลัก ออกท่าทางเข้ากับดนตรีและการพากย์ เจรจา แสดงเรื่องรามเกียรติ์ ผู้เต้นต้องสวมหัวโขน ซึ่งต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 6 ผู้แสดงเป็นตัวละครบางตัวไม่ต้องสวมหัวโขน ทั้งนี้คงจะเอาแบบอย่างมาจากละครในเรื่องรามเกียรติ์ที่เริ่มขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 7 ที่ให้ตัวพระนางและเทวดาเปิดหน้ารำ (ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช 2527 ค : 7)

1.2.3 ละคร ในที่นี้หมายถึง การแสดงที่เป็นเรื่องราวต่าง ๆ โดยใช้ศิลปะของการร่ายรำดำเนินเรื่องแบ่งออกได้เป็น 2 ประเภทใหญ่ ๆ คือละครรำตามแบบมาตรฐาน ได้แก่ ละครโนห์ราชาตรี ละครนอกและละครใน ส่วนอีกประเภทหนึ่งคือละครรำที่ปรับปรุงขึ้นใหม่ ได้แก่ ละครดึกดำบรรพ์ ละครพันทางและละครเสภา

1.2.3.1 ละครโนห์ราชาตรี เป็นละครรำแบบแผนดั้งเดิมของไทยมีถิ่นกำเนิดในดินแดนภาคใต้ของประเทศไทย ซึ่งทางภาคใต้จะเรียกละครชนิดนี้ว่า โนห์รา ในขณะที่คนในเมืองหลวงเรียกว่า ละครชาตรี และมักจะพบในเอกสารและตำราต่าง ๆ เรียกรวมไปว่า โนห์ราชาตรี องค์ประกอบของละครชนิดนี้คือ

1.2.3.1.1 ตัวละครและการแต่งกาย สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2507 : 8) ได้ทรงอธิบายว่า

> ละครโนห์ราชาตรีของไทยเราก็ดี ที่มีตัวละครแต่นายโรงตัว 1 นางตัว 1 และจำอวดตัว 1 อย่างนี้เป็นอย่างน้อยที่สุดที่จะเล่นละครได้สะดวก ด้วยเหตุนี้จึงปรากฏมาแต่ก่อนว่าละครชาตรีชอบเล่นแต่บางเรื่องที่ตัวบทสำคัญเล่นพร้อมกันไม่เกินกว่า 3 ตัว เช่น เรื่องพระรถเสน ตัวนายโรงเป็นพระรถเสน ตัวนางเป็นนางเมรี ตัวจำอวดเป็นม้าของพระรถเสน

แต่ในระยะต่อมาเมื่อการแสดงละครเป็นที่นิยมทั่วไปแล้ว แบบแผนดังกล่าวเกี่ยวกับตัวละครได้เปลี่ยนแปลงไปด้วย เช่น มีการดัดแปลงวิธีการแสดงไปจากเดิม มีการเพิ่มบทบาทของตัวละครที่ไม่ใช่ตัวเอก จึงทำให้จำนวนผู้แสดงละครโนห์ราชาตรีในภายหลังมีตัวละครหลายตัว

ส่วนการแต่งกายของตัวละครนั้น ปรากฏในหนังสือการละเล่นของไทยซึ่ง มนตรี ตราโมท (2497 : 5) ได้อธิบายว่า

> การแต่งกายของละคอนชาตรี แต่โบราณไม่สวมเสื้อ เพราะทุกตัวใช้ผู้ชายตัวยืนเครื่องซึ่งเป็นตัวที่แต่งกายดีกว่าตัวอื่นที่นุ่งสนับเพลา นุ่งผ้าคาดเจียระบาดมีห้อยหน้า ห้อยข้าง สวมสังวาลทับทรวงกรองคอกับตัวเปล่า บนศีรษะสวมเทริดเท่านั้น มาในสมัยนี้ผู้แสดงเป็นผู้หญิงโดยมาก และการไม่สวมเสื้อก็เป็นที่น่ารังเกียจของชนทั่วไป ไม่ว่าจะเป็นเวลาปกติหรือในการงานใด ๆ ดังนั้นการแสดงละครชาตรีในสมัยนี้การแต่งกายจึงใช้แบบการสวมเสื้ออนุโลมอย่างละครนอก ส่วนการผัดหน้าในสมัยโบราณใช้ขมิ้นลงนั้น สีหน้าจึงปนเหลือง ไม่ใช่ปนแดงอย่างเดี๋ยวนี้

016928

1.2.3.1.2 โรงละครชาตรี สมัยโบราณใช้เสา 4 ต้น ปัก 4 มุม เป็นสี่เหลี่ยมจัตุรัสแล้วก็มีเตียง 1 เตียงและเสากลางซึ่งถือว่าเป็นสิ่งสำคัญมาก (ในสมัยก่อนต้องใช้ไม้ชัยพฤกษ์) เพราะมีความหมายถือว่าแทนองค์พระวิสสุกรรม หรือเป็นเสาที่พระวิสสุกรรมเสด็จมาประทับ เสานี้ใช้เป็นที่ผูกชองคลี (ชองใส่ไม้รบต่าง ๆ) ในภายหลังเพื่อสะดวกในการแสดงที่ตัวละคอนจะหยิบเอาได้ตามความต้องการโดยรวดเร็ว (มนตรี ตราโมท 2497 : 3 - 4)

1.2.3.1.3 วิธีแสดง ก่อนที่จะเริ่มแสดงต้องทำพิธีบูชาครูเบิกโรงก่อน แล้วไหว้ครู หรือเรียกว่า "กาศครู" เมื่อทำพิธีบูชาครูเสร็จแล้ว ก็มีการโหมโรง โดยการประโคมปี่พาทย์พอสมควรแก่เวลาแล้วก็เริ่มกาศครู หรือการไหว้ครู หลังจากไหว้ครูแล้วตัวละครคนหนึ่งจะออกมารำชัดหน้าบทตามเพลงแล้วเริ่มจับเรื่อง เรื่องที่นิยมแสดง เช่น นางมโนห์รา พระรถนางเมรี ลักษณวงศ์ สินราช สังข์ศิลป์ชัย นางยมกลิ่น และนายไกรกับชาละวัน (ภิญโญ จิตต์ธรรม ม.ป.ป. : 7)

1.2.3.1.4 ปี่พาทย์ชาตรี เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบด้วยเครื่องดนตรีดังนี้ 1. ปี่นอก 2. โทน 1 คู่ 3. กลองเล็กหรือเรียกว่ากลองชาตรี 1 คู่ 4. ฆ้อง 5. กรับ ซึ่งอาจมีหลายคู่ก็ได้ 6. ฉิ่ง 7. ม้าฟ่อ ม้าฟ่อเป็นเครื่องดนตรีที่พวกละครชาตรีที่แสดงอยู่ในกรุงเทพ ใช้แทนเครื่องดนตรีประเภทฆ้องคู่ บางครั้งก็นำกลองแขกมาใช้บรรเลงด้วย (มนตรี ตราโมท 2529 : 12 - 13)

อย่างไรก็ตามบทบาทของละครโนห์ราชาตรีในปัจจุบันเป็นเพียงการละเล่นพื้นเมืองอย่างหนึ่งของชาวภาคใต้ เช่นเดียวกับหนังตะลุงหรือเพลงนอก และไม่ปรากฏหลักฐานว่า โนห์ราชาตรีมีบทบาทความสัมพันธ์เกี่ยวเนื่องกับนาฏศิลป์ในราชสำนักซึ่งเป็นแบบแผนให้กับการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยในสถาบันอุดมศึกษา ดังนั้นในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยจะไม่กล่าวถึงการศึกษานาฏศิลป์ประเภทนี้ด้วย

1.2.3.2 ละครนอก ละครนอกเป็นละครพื้นบ้านได้รับอิทธิพลรูปแบบการแสดงมาจากละครโนห์ราชาตรี นิยมเล่นกันเป็นของพื้นเมือง แต่ก่อนผู้แสดงเป็นชายล้วน เพิ่งประกาศพระบรมราชานุญาต ให้ผู้อื่นหัดละครผู้หญิงได้ในสมัยรัชกาลที่ 4 เรื่องที่แสดงมีหลายเรื่องที่ไม่ใช่รามเกียรติ์ อุณรุท อิเหนา เครื่องดนตรีสำหรับละครนอก ใช้วงปี่พาทย์ ลักษณะเฉพาะที่เด่นชัดและสังเกตง่ายของละครนอก คือ นิยมตลกเป็นพื้น การดำเนินเรื่องต้องเป็นไปอย่างรวดเร็ว ศิลปะการร่ำร้องไวกระฉับกระเฉง มีท่าทีอิริยาบทแบบชาวบ้าน เพลงร้องและ

ปี่พาทย์ ดำเนินแนวเหมาะกันกับบทบาทของการรำบทละครก็ใช้ถ้อยคำไม่ประณีต ใช้คำสามัญง่าย ๆ มนตรี ตราโมท (2497 : ง) อธิบายว่า

> ละครนอกนิยมความรวดเร็ว เจือปนด้วยตลกขบขัน โลดโผนต่าง ๆ บางคราวก็ถึงแก่หยาบโลน หากตอนใดมีช่องทางที่จะเล่นตลกกันอยู่ตรงนั้นนาน ๆ โดยไม่คำนึงถึงการที่จะดำเนินเรื่องหรือเวลา แม้ขนบประเพณีก็อาจละทิ้งได้

อย่างไรก็ตาม ธนิต อยู่โพธิ์ (2510 : 26-27) ได้กล่าวถึง ละครนอกว่าเข้าใจว่าสืบเนื่องมาจากการละเล่นของชาวบ้าน รำและร้องแก้กัน เช่น เพลงปรบไก่และเพลงพวงมาลัย จากนั้นได้ผูกเรื่องขึ้นเป็นตอน ๆ เช่น ตอนชิงชู้ ลักหาพาหนี และตอนตีหมากผัว ต่อมาได้แบบอย่างของละครชาตรี จึงได้มีการผูกเนื้อเรื่องเป็นเรื่องยาวโดยนำเอานิทานพื้นเมือง และชาดกมาแต่งเป็นบทละคร เช่น สังข์ทอง การะเกษ ซึ่งเป็นเรื่องที่มีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา

1.2.3.3 ละครใน หลังจากที่ละครนอกเล่นกันอย่างแพร่หลายแล้วในพระบรมมหาราชวัง ก็มีการแสดงประเภทหนึ่งปรับปรุงมาจากละครนอก เรียกว่า ละครใน หมายถึง ละครผู้หญิงที่แสดงกันในราชสำนัก มาจากการจับระบำของพวกนางใน ต่อมาแสดงการร่ายรำเป็นเรื่องราวขึ้นอย่างละครนอก เนื่องจากละครในเป็นละครที่เกิดขึ้นในราชสำนัก จึงต้องมีระเบียบแบบแผน โดยเฉพาะมุ่งอวดศิลปะของการฟ้อนรำที่งดงามและแช่มช้อยโดยไม่คำนึงถึงความเชื่องช้าในการดำเนินเรื่อง

ด้วยเหตุที่ละครในเป็นละครที่ใช้แสดงถวายพระมหากษัตริย์และเจ้านายชั้นสูง จึงต้องรักษาระเบียบแบบแผนและขนบธรรมเนียมประเพณีของราชสำนักอยู่เป็นนิตย์ เช่น ต้องคลานออกโรงถวายบังคมแล้วจึงลุกขึ้นรำ หรือการใช้อาวุธในเรื่องละครก็ต้องเป็นไปตามระเบียบ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช (2521 ข : 7) ได้กล่าวถึงเรื่องละครไทยในอดีตตอนหนึ่งว่า

> ถ้าพระเจ้าแผ่นดินประทับอยู่ หากละครมีอาวุธอยู่ในมือ แม้จะเป็นอาวุธละครที่ทำด้วยเขาด้วยไม้ก็ต้องหันหน้าไปทางที่ประทับ จะเผลอหันหลังให้ไม่ได้ การแสดงระบำรามสูรเมขลานั้นถึงตอนรามสูรจะขว้างขวาน จะยืนขว้างโครม ๆ ไม่ได้ ต้องลงนั่งพับเพียบแล้วเสือกขวานไปกับพื้น

นอกจากนี้ตัวห้าวพญาจะมาคลุกคลีกับเสนาอำมาตย์อย่างละครนอกไม่ได้ เพลงร้องและดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการรำก็ต้องไพเราะนุ่มนวล มีการใช้ต้นเสียงร้องแทนตัวละคร เพราะตัวละครจะต้องใช้การรำมากจึงไม่สามารถร้องบทของตนเองได้นาน ๆ อย่างละครนอก (ม ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช 2527 ง : 7) เรื่องที่ใช้แสดงละคร

ในถือเป็นธรรมเนียมปฏิบัติสืบต่อกันมาตั้งแต่สมัยอยุธยาว่า เล่นได้เพียง 4 เรื่องเท่านั้นคือ รามเกียรติ์ อิเหนา อุณรุทและดาหลัง

1.2.3.4 ละครดึกดำบรรพ์ เป็นละครรำชนิดหนึ่งซึ่งมีขึ้นในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ประมาณ พ.ศ. 2442 ด้วยความคิดริเริ่มของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว.หลาน กุญชร) และสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ได้ร่วมกันปรับปรุงจากละครใน ในครั้งแรกได้ใช้ชื่อ "ดึกดำบรรพ์" เรียกโรงละครและคณะละครแทนคำว่า "ละครเจ้าพระยาเทเวศร" แต่เนื่องจากคำว่า "ดึกดำบรรพ์" ปรากฏขึ้นพร้อมกับละครที่ได้ปรับปรุงใหม่ คนทั่วไปจึงเรียกชื่อละครแบบใหม่นี้ตามชื่อโรงละครไปด้วย

ลักษณะของละครดึกดำบรรพ์ มีการดำเนินเรื่องรวดเร็ว บทแสดงความรู้สึกผู้แสดงจะต้องร้องและเจรจาเอง ส่วนบทพรรณาถึงกิริยาท่าทางตัวละครจะตัดทิ้งไปเพราะถือว่าผู้ชมได้เห็นบทบาทนั้น ๆ อยู่แล้ว ตัดคำว่า "เมื่อนั้น" "บัดนั้น" ในบทละครออก มีการแบ่งตอนตัดฉาก และมีการสร้างฉากเปลี่ยนฉากตามท้องเรื่อง ปี่พาทย์ที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงละครเรียกว่า "ปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์" ซึ่งสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงประดิษฐ์ขึ้นโดยเฉพาะ (สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ 2506 : 255 - 256)

นอกจากนี้แล้วสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ได้ทรงอธิบายถึง "ความลับ" ของละครดึกดำบรรพ์ว่า

> ต่อไปนี้จะอธิบายถึงละครดึกดำบรรพ์ สืบมาแต่เล่นคอนเสิต . . . ความลับในละครดึกดำบรรพ์มีอยู่หน่อยหนึ่ง ฉันเป็นคนปรุงบทฉันไม่เดินตามแบบละครเก่า . . . การกระทำดังนี้ได้สติมาแต่จัดเล่นละครเรื่อง อุณรุทแบบเก่า ตอนทศมุขขึ้นไปเยี่ยมนางอุษา เห็นนอนอยู่กับอุณรุทก็โกรธ ถีบอุณรุทตกเตียงลงไป เจ้าพระยาเทเวศรฯ เดือดร้อนว่ากว่าจะร้องสิ้นบททศมุขแล้วจับบทอุณรุท กว่าจะลุกขึ้นมารบกันได้ อุณรุทลงไปนอนไม่มีมูลอยู่นานเต็มทีไม่ดีเลย จะทำอย่างไรดี ฉันก็ออกความเห็นว่าจะไปร้องดำเนินเรื่องอยู่ทำไม ทศมุขเชิดปัง ๆ ขึ้นไปเห็นเข้าก็โกรธถีบเอาตกเตียง อุณรุทก็ลุกขึ้นมารบกันเท่านั้นก็พอ ท่านเห็นด้วยให้ทำตาม ดูดีขึ้นเป็นอันมาก แต่บทละครที่ไม่ร้องกิริยานั้น จะใช้ได้ดีแต่เล่นละคร แม้จะเอามาเป็นหนังสืออ่านเล่น จะไม่รู้เรื่องราวไปทางไหนเลย (หอจดหมายเหตุแห่งชาติ ศธ.0701.40/1 : 37)

1.2.3.5 ละครพันทาง เป็นละครรำแบบใหม่ที่ปรับปรุงมาจากละครรำของเดิม พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ทรงเป็นผู้ให้กำเนิดละครประเภทนี้ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยปรับปรุงจากการแสดงของเจ้าพระยามหินทร์ศักดิ์ธำรง ซึ่งมีแบบแผนการละครต่างกับลักษณะของละครชนิดอื่น ๆ กล่าวคือ

มีบทที่แต่งใหม่มากยิ่งกว่าโรงอื่น ชั้นเดิมเจ้าพระยามหินทร์ฯ ได้นายวานกับนายทิม (นักเทศน์มหาชาติ) เป็นคนชำนาญกลอนมาช่วยแต่งบทเรื่องดาหลังกับเรื่องขุนช้างขุนแผน มาชั้นหลังได้หลวงพัฒน์พงศ์ภักดี (ทิม) เมื่อยังเป็นขุนจบพลรักษ์มาเป็นผู้แต่ง เอาเรื่องราชาธิราช มาแต่งเป็นบทละคร เรื่อง 1 หลายตอน เอาเรื่องเสภาขุนช้างขุนแผนคือตอนพลายเพชรพลายบัว มาแต่งเป็นบทละครอีกตอน 1 คัดเอาเรื่องในพงศาวดารจีนมาแต่งเป็นบทละครก็หลายเรื่องด้วย เรื่องห้องสิน เรื่องตั้งฮั่น เรื่องสามก๊ก เรื่องหงอโต้ เรื่องซุยถัง เรื่องไว้ยฮวยเหลา (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ 2507 : 211.

ดังนั้นละครพันทางจึงเป็นละครผสมหลายเชื้อชาติ คล้ายละครพูดมีเจรจาและเปลี่ยนฉากตามสถานที่ของเนื้อเรื่อง ดำเนินเรื่องด้วยร้อง มีหน้าพาทย์อย่างละครรำหนักไปทางละครนอก ท่าที่ร่ายรำมีทั้งของเชื้อชาติต่าง ๆ ผสมเข้ากับท่ารำของไทย การแต่งกายไม่นิยมแต่งอย่างละครรำ มักแต่งกายตามเชื้อชาติของตัวละครในเรื่อง เรื่องที่เล่นโดยมากเล่นเรื่องภาษา เช่น ราชาธิราช พระอภัยมณี พระลอ ไกรทอง สามก๊ก ดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงใช้วงปี่พาทย์ไม้นวมและใช้เพลงไทยที่มีสำเนียงเป็นภาษาของชาตินั้น ๆ เรียกว่า เพลงภาษา

นอกจากละครรำตามแบบมาตรฐานและละครรำที่ปรับปรุงขึ้นใหม่ดังได้กล่าวมาแล้ว ยังมีละครที่เป็นแบบใหม่ได้รับอิทธิพลจากต่างประเทศ มีกำเนิดในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว คือ

1. <u>ละครร้อง</u> เป็นละครที่ใช้ศิลปะการร้องดำเนินเรื่อง แบ่งได้เป็น 2 ประเภทคือ

1.1 <u>ละครร้องล้วน ๆ</u> ดำเนินเรื่องด้วยการร้องอย่างเดียวประกอบท่าทางอย่างสามัญชนหรืออาจมีการรำแทรกบ้างก็ได้ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงเลียนแบบจากละครอุปรากรที่เรียกว่า Operatic Libretto วิธีแสดงทรงกำหนดให้ตัวละครขับร้องบทกลอนโต้ตอบและเล่าเรื่องเป็นทำนองแทนการพูด การแต่งกายแต่งอย่างเครื่องน้อย มีการเปลี่ยนฉากตามท้องเรื่องและใช้วงปี่พาทย์ไม้นวม

1.2 ละครร้องสลับพูด เรียกกันอีกชื่อหนึ่งว่า "ละครกรมพระนราธิป" หรือ "ละครปรีดาลัย" เพราะพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ทรงเป็นผู้ริเริ่มละครชนิดนี้และมีการแสดงประจำที่โรงละครปรีดาลัย ใช้การร้องเป็นส่วนสำคัญในการดำเนินเรื่อง ส่วนการพูดเป็นเพียงส่วนประกอบเพื่อทวนความที่ร้องไปแล้วเป็นการย้ำความ หากจะตัดบทพูดออกเหลือแต่บทร้องก็ได้เรื่องสมบูรณ์ ผู้แสดงเป็นผู้หญิงยกเว้นตัวตลกใช้ผู้ชาย ท่าทางในการแสดงเป็นแบบสามัญไม่ร่ายรำ เนื้อเรื่องมักเป็นเรื่องของคนธรรมดา ยึดหลักสมจริงตามสมัยนิยม บทร้องมีทั้งบทที่ว่าด้วยกิริยา ความคิดคำนึงและคำพูดซึ่งตัวละครเจรจาเองโดยปฏิภาณ ใช้วงดนตรีปี่พาทย์ไม้นวม มีการเปลี่ยนฉากตามท้องเรื่อง

อย่างไรก็ตามที่มาของละครร้องสลับพูด ซึ่งแต่เดิมเข้าใจกันว่าได้แบบแผนการแสดงมาจากละครของชาวตะวันตก แต่ปรากฏในสาส์นสมเด็จซึ่ง สมเด็จฯ กรมพระยาดำรง-ราชานุภาพ มีลายพระหัตถ์ถึงสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ (2504 : 84) ว่า

> หม่อมฉันนึกถึงเรื่องแต่หนหลังขึ้นได้ จะเลยเล่าบันเทาถวายด้วยเดิม เมื่อ ร.ศ. 109 (พ.ศ. 2435) สมเด็จพระพุทธเจ้าหลวงเสด็จไปประพาสเลียบรอบแหลมมลายู เวลาประทับอยู่ ณ เมืองไทรบุรี เจ้าพระยาไทรหาละครมลายู ซึ่งเพิ่งมีคนประดิษฐ์ขึ้นใหม่เรียกว่า "บังสาวัน" แปลเป็นภาษาอังกฤษว่า Malay Opera มาเล่นถวายทอดพระเนตร ต่อนั้นมาอีกหลายปี พวกละครบังสาวันนั้น เข้ามาเล่นในกรุงเทพฯ โรงที่เล่นอยู่ ข้างวังบูรพาใกล้บ้านเก่าของหม่อมฉัน . . . และละครบังสาวันนั่นเองที่กรมพระนราธิปเอาไปคิดแก้ไขเป็นไปอย่าง "ละครร้อง" เล่นที่โรงปรีดาลัย แล้วคนอื่น เช่น แม่บุนนาค เป็นต้น เอาอย่างไปเล่น แต่คนทั้งหลาย แม้จนเซอโยห์เซีย ครอสบี ราชทูตอังกฤษแสดงปาฐกถาที่สมาคมโรตะรี่เมื่อเร็ว ๆ นี้ ยกย่องว่าละครร้องเป็นละครของกรมพระนราทรงริขึ้น หามีใครรู้ไม่ว่าท่านได้เค้ามาจากละครบังสาวัน

นอกจากนี้แล้วปรากฏในหนังสือการละเล่นของไทยได้กล่าวถึง ผู้ที่มีบทบาทในการริเริ่มและวิวัฒนาการของละครร้องสลับพูดว่าเจ้าจอมมารดาเขียนเป็นผู้ฝึกหัดดัดแปลงท่าร่ายรำ หม่อมหลวงต่วน วรรณ เป็นผู้คิดเพลงร้องและดนตรี พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์เป็นผู้ประพันธ์บทและกำกับการแสดงมักแสดงเรื่องพระราชพงศาวดารและนิยายโบราณของไทย เรียกคณะละครนี้ว่า "ละครหลวงนฤมิตร" ต่อมาได้เปลี่ยนแปลงวิธีแสดงใช้ท่าทางอย่างสามัญชนแทนการร่ายรำ เพลงร้องมีทั้งที่เป็นของเก่าและประดิษฐ์ขึ้นใหม่ซึ่งใช้ดำเนินเรื่อง ส่วนบทพูดมีขึ้นเพื่อทบทวนบทร้องหรือแทรกให้ตลกขบขัน เริ่มแสดงครั้งแรกที่โรงละครปรีดาลัย มุมแพร่งนรา ถนนบ้านตะนาว เป็นที่นิยมของประชาชนมาก พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ก็เคยเสด็จไปทอดพระเนตรถึงโรงละครหลายครั้ง และโปรดให้เข้าไปแสดงถวายในพระราชฐานด้วย จึงนับได้ว่าละครร้องสลับพูดของคณะละครหลวงนฤมิตรนี้เป็นแบบอย่างของละครร้องคณะอื่น ๆ หลายคณะเพราะ

> ต่อมาจึงทำให้เกิดมีผู้นำแบบแผนละครร้องแบบนี้ไปแสดงขึ้นอีกหลายคณะและหลายโรงซึ่งโดยมากผู้ที่ไปฝึกหัดก็มักเป็นตัวละคอนเก่าจากคณะละคอนปรีดาลัยไปฝึกสอนสืบต่อกันทั้งนั้น ปรากฏชื่อโรงและคณะต่าง ๆ กัน เช่น ปราโมทัย ปราโมทย์เมือง ประเทืองไทย วิไลกรุงไฉวเวียง เสรีสำเริง บรรเทิงไทย และนาครบรรเทิง เป็นต้น ละคอนแบบนี้ได้เป็นที่นิยมกันมาจนตลอดสมัยรัชกาลที่ 6 และรัชกาลที่ 7 แม้ละคอนที่แสดงกันอยู่ตามโรงทั่วไปในสมัยนี้ (ยกเว้นละคอนรำ) ก็นับว่าเป็นเปลี่ยนแปลงปรับปรุงมาจากละคอนแบบปรีดาลัยแทบทั้งนั้น (มนตรี ตราโมท 2497 : 100 - 101)

หอสมุดกลาง สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2. <u>ละครพูด</u> เป็นละครที่สมเด็จพระบรมโอรสาธิราช เจ้าฟ้ามหาวชิราวุธ สยามมกุฎราชกุมาร ทรงเป็นผู้ให้กำเนิดในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยใช้ศิลปะของการพูดดำเนินเรื่อง ละครพูดแบ่งออกได้เป็น 2 ประเภทคือ

2.1 <u>ละครพูดล้วน ๆ</u> เป็นละครประเภทหนึ่งที่ได้รับความนิยมแสดงมาจนทุกวันนี้ เพราะแสดงได้ง่าย ตัวละครไม่ต้องใช้เวลาฝึกฝนเป็นเวลานานเหมือนในละครรำ (นิยะดา สาริกภูติ) 2515 : 140) ตัวละครเจรจาเอง ใช้ท่าทางในชีวิตปกติ มีการใช้สีหน้าและอารมณ์ตามสภาพและเหตุการณ์ของเรื่อง ไม่ต้องมีดนตรีหรือการร้องเพลง แต่มีการเปลี่ยนจากตามท้องเรื่อง เรื่องที่แสดงอาจเป็นเรื่องชีวิต ประวัติศาสตร์ นวนิยายหรือดัดแปลงมาจากของต่างประเทศ

อาจจะกล่าวได้ว่า ยุคทองของละครพูดอยู่ในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เพราะทรงสนับสนุนเป็นอย่างยิ่ง นับตั้งแต่พระราชนิพนธ์บทละครและทรงร่วมแสดงด้วยหลายครั้ง ซึ่งแท้ที่จริงแล้ว พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้โปรดให้มีการแสดงละครพูดสมัครเล่นขึ้นเป็นครั้งแรกโดยดัดแปลงมาจากบทละครรำของเดิม จะเห็นได้ว่า "บางทีมีการสโมสรปีใหม่โปรดให้เล่นละครสมัคร ผู้ที่เล่นเจ้านายก็มี ขุนนางก็มี แล้วแต่ใครจะสมัครเล่น แต่เล่นเป็นละครพูด นับว่าละครพูดในภาษาไทยมีขึ้นเป็นครั้งแรกในครั้งนั้น" (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ 2507 : 198) ต่อมาในปี พ.ศ. 2447 หลังจากที่สมเด็จพระบรมโอรสาธิราช เจ้าฟ้ามหาวชิราวุธ สยามมกุฎราชกุมาร ทรงสำเร็จการศึกษาและเสด็จกลับประเทศไทยแล้ว ทรงตั้ง "ทวีปัญญาสโมสร" ขึ้นในพระราชอุทยานสราญรมย์ แต่ในสมัยเดียวกันนี้เจ้าพระยาธรรมศักดิ์มนตรี ก็เป็นประธาน "สามัคยาจารย์สโมสร" อยู่ก่อนแล้ว กิจกรรมของสมาคมทั้งสองคล้ายคลึงกันคือ แสดงละครพูดแบบใหม่ที่ได้รับอิทธิพลจากละครตะวันตก ด้วยเหตุที่สมเด็จพระบรมโอรสาธิราชฯ ทรงมีส่วนร่วมในกิจการละครพูดของสโมสรทั้ง 2 แห่ง จึงได้ถวายพระเกียรติว่าทรงเป็นผู้ให้กำเนิดละครพูด (พระยาสุนทรพิพิธ ปีที่ 26 : 32 อ้างถึงใน นิยะดา สาริกภูติ 2515 : 143)

2.2 <u>ละครพูดสลับลำ</u> คำว่า "ลำ" มาจากคำว่า "ลำนำ" หมายถึง เพลงร้อง ลักษณะของละครประเภทนี้จึงมีทั้งการพูดและการขับร้อง แต่ยึดถือการพูดเป็นสิ่งสำคัญ ส่วนบทขับร้องเป็นเพียงส่วนเสริมบทพูด ในตอนรื่นเริงหรือเศร้าโศก ดังนั้นหากจะตัดบทร้องออกก็ไม่ทำให้ละครพูดนั้นเสียความไป ส่วนวิธีแสดงเครื่องแต่งกายและดนตรี เช่นเดียวกันกับละครพูดล้วน ๆ

3. <u>ละครสังกีต</u> เป็นละครที่ดำเนินเรื่องด้วยการพูดและการขับร้อง ซึ่งมีความสำคัญเท่าเทียมกัน หากตัดบทใดบทหนึ่งออกจะทำให้ละครเสียความไป เพราะต่างก็มีถ้อยคำที่เป็นเนื้อเรื่องบรรจุอยู่ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงเป็นผู้ให้กำเนิดละครประเภทนี้โดยได้พระราชนิพนธ์บทละคร 4 เรื่องคือ หนามยอกเอาหนามบ่ง วิวาหพระสมุทร มิกาโดและวั่งตี่ ซึ่งบทละครดังกล่าวมีเนื้อเรื่องที่สนุกสนาน มีการขับร้องที่ไพเราะ การแสดงระบำที่งดงาม เครื่องแต่งกายและฉากสวยงามตามเนื้อเรื่อง และมีตัวตลกประกอบการแสดงเสมอ

2. <u>การสืบเนื่องและการถ่ายทอดนาฏศิลป์ไทย</u>

การศึกษาและกระบวนการถ่ายทอดที่เกี่ยวกับศิลปวัฒนธรรมนั้น ตั้งแต่เริ่มมีสังคมมนุษย์ขึ้นมา ผู้เยาว์หรือสมาชิกใหม่จะได้รับสืบทอดวัฒนธรรมที่ผู้ใหญ่รับมาจากบรรพบุรุษ การอบรมสั่งสอนของพ่อแม่ จากครูอาจารย์ จากการสังเกตหรือทำตามเพื่อน ๆ และเมื่อเข้าสู่สังคมก็จะเรียนรู้แบบแผนของพฤติกรรมต่าง ๆ จากสมาชิกคนอื่น ดังนั้นการถ่ายทอดวัฒนธรรมจึงเป็นกระบวนการทางสังคมที่เรียกว่า กระบวนการสังคมประกิต (Socialization) และยังนับว่าเป็นกระบวนการวัฒนธรรมประกิต (Enculturation) (Kneller 1965 : 12) ทางหนึ่งด้วย

นาฏศิลป์ของไทยนั้นเป็นสิ่งซึ่งสามารถจะถ่ายทอดให้แก่เยาวชนยุคปัจจุบันได้โดยไม่ติดขัดแต่อย่างใดทั้งสิ้น "ธรรมดาคนที่เป็นครูบาอาจารย์นั้น เมื่อถ่ายทอดวิชาความรู้ให้แก่ศิษย์ได้ผลดีก็ย่อมจะภูมิใจ" (ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช 2526 : 47) ในการสั่งสอนอบรมวิชานาฏศิลป์ ประทิน พวงสำลี (2512 : 3) ได้กำหนดความมุ่งหมายไว้ว่า

1. ให้ผู้ศึกษามีความรู้และความเข้าใจในศิลปยิ่งขึ้น

2. เพื่อให้เป็นการดำรงไว้ซึ่งสิทธิแห่งความเป็นเจ้าของในสมบัติอันมีค่าของตนและเตือนให้มนุษย์รู้ซึ้งถึงคุณค่าของศิลปของตนเอง

3. เพื่อฝึกหัดอบรมให้เกิดความรู้ความชำนาญ มีความแตกฉาน สามารถปรับปรุงส่งเสริมให้ศิลปนั้นก้าวขึ้นสู่ระดับควรแก่การยกย่อง

4. เพื่อดำรงและส่งเสริมวัฒนธรรมของชาติไทยให้คงอยู่และเจริญก้าวหน้า

5. เพื่อปลูกฝังและส่งเสริมนิสัยทางศิลปให้แก่ผู้เรียน

การถ่ายทอดนาฏศิลป์ไทย เป็นกระบวนการที่มีระเบียบแบบแผน ซึ่งมีลักษณะไม่แตกต่างไปจากการสอนนาฏศิลป์ของประเทศเพื่อนบ้าน ดังเช่น รานี ศักดิ์สิทธิ์วิวัฒนะ (ม.ป.ป.: 23) ได้เขียนถึงการสอนนาฏศิลป์อินโดนีเซีย ไว้ว่า

> แต่เดิมนิยมสอนในราชสำนัก ส่วนมากเป็นโอรสธิดาของกษัตริย์ และบุตรของขุนนางโดยการสอนให้ลูกศิษย์ยืนตรงหน้าครู และเลียนท่าทางของครูทุกอย่าง ซึ่งหัดทำหลาย ๆ เที่ยว จนลูกศิษย์จำได้ ในการนี้ครูจะแตะต้องตัวลูกศิษย์ไม่ได้ เพราะมีข้อห้ามไม่ให้ถูกต้องตัวเชื้อพระวงศ์ โดยเฉพาะเจ้าหญิงและขุนนาง . . .
>
> . . . นักเรียนที่มีความขยันหมั่นฝึกซ้อม แม้จะมีพรสวรรค์ไม่มากนักก็จะประสบความสำเร็จมากกว่านักเรียนที่มีพรสวรรค์แต่ขาดการเอาใจใส่และฝึกซ้อม

อย่างไรก็ตามการถ่ายทอดนาฏศิลป์ที่จะให้ได้ผลดี ต้องขึ้นอยู่กับความสมัครใจและความเต็มใจของผู้เรียนเป็นสำคัญ นอกจากนี้ยังขึ้นอยู่กับลักษณะของบุคคลด้วย หม่อมเจ้าหญิงพูนพิสมัย ดิศกุล (ใน อาคม สายาคม บรรณาธิการ 2520 : 13) ได้กล่าวถึงผู้ที่เป็นศิลปินในทุกแขนงว่ามีอยู่ 2 ชนิดคือ

> 1. เป็นมาโดยกำเนิด ภาษาไทยเรียกว่า พรสวรรค์ ภาษาฝรั่ง เรียกว่า Born-Artist พวกนี้ไม่ต้องฝึกหัด เขาเองชอบเองทำให้เอง และอย่างยอดเยี่ยมด้วย ถ้ามีครูดีช่วยเสริมสร้างแนะนำให้ก็ยิ่งเข้าขั้นอาจารย์ได้เลย
>
> 2. พวกที่ 2 นั้น เป็นศิลปินโดยถูกบังคับให้เป็นโดยเหตุผลต่าง ๆ กัน แต่มีความสนใจในทางลอกแบบเอาอย่างจนทำได้ดี ทางไทยเรียกว่า มีฝีมือ ฝรั่งเรียก Made-Artist
>
> ชนิดที่ 1 มีน้อย แต่อยู่ยั่งยืน ชนิดที่ 2 ที่เราสามารถฝึกหัดกันได้หลาย ๆ คนนั้นถ้าหยุดงานนั้นเมื่อไร ก็เสื่อมตามเวลาไม่อยู่ได้

การสืบทอดและถ่ายทอดนาฏศิลป์ไทย ถึงแม้ว่าศิลปินจะมีความสามารถอย่างยอดเยี่ยมเพียงใดก็ตาม แต่ถ้าขาดการสนับสนุนส่งเสริมแล้ว ศิลปและความยอดเยี่ยมนั้นก็จะมอดหมดไปตามอายุขัยของศิลปิน เพราะการถ่ายทอดนาฏศิลป์เป็นกระบวนการระหว่างผู้ให้คือ ผู้สอน กับผู้รับคือผู้เรียน ซึ่งจะเป็นผู้สืบทอดต่อไปในอนาคต

3. <u>ลักษณะวิชาชีพชั้นสูง</u>

การศึกษาเป็นเครื่องมืออันสำคัญที่สุดในการพัฒนาประเทศไม่ว่าจะเป็นการพัฒนาประเทศในด้านเศรษฐกิจ ด้านการเมืองหรือในด้านสังคมและวัฒนธรรม เพราะการพัฒนาในด้านต่าง ๆ ดังกล่าว ต้องอาศัยกำลังคนเป็นปัจจัยสำคัญและกำลังคนจะมีประสิทธิภาพเพียงใดย่อมขึ้น

อยู่กับประสิทธิภาพในการจัดการศึกษา (ม.ล.ปิ่น มาลากุล อ้างถึงในคณะกรรมการวางพื้นฐานเพื่อการปฏิรูปการศึกษา 2518 : คำนำ)

การอุดมศึกษาเป็นขุมวิชาของสังคม เป็นแหล่งอุตสาหกรรมความรู้ (Knowledge Industry) (วิจิตร ศรีสอ้าน 2528 : 12) เป็นกำลังสำคัญของการพัฒนาคุณภาพของประชากร และความพร้อมความสามารถของกำลังคนระดับสูงในสาขาวิชาการและวิชาชีพต่าง ๆ ซึ่งจะเป็นกุญแจสำคัญของสัมฤทธิผลของการพัฒนาประเทศ ในการพัฒนาทรัพยากรมนุษย์ในสถาบันอุดมศึกษาถือว่าเป็นแหล่งพัฒนาคนอย่างถูกต้องสมบูรณ์ การพัฒนามนุษย์นั้นมีหลายแนวทาง แต่แนวทางที่สำคัญประการหนึ่ง คือ การพัฒนามนุษย์เพื่อวิชาชีพ (วัลลภา เทพหัสดิน 2528 : 339) มหาวิทยาลัยจึงมีบทบาทในการเตรียมคนให้พร้อมที่จะออกไปประกอบอาชีพตามที่ผู้เรียนถนัดและสนใจ แต่นักวิชาชีพทั้งหลายไม่ควรอาศัยรูปแบบและมาตรฐานของตะวันตกเสมอไป หลักเกณฑ์จากการลอกแบบและเดินรอยตามตะวันตกโดยไม่รู้หยั่งหาเหตุผลและหาทิศทางที่เป็นลักษณะเฉพาะตนแล้ว เราอาจได้รับทุกขภัยจากระบบอุดมศึกษาเสียมากกว่าการผลิต (ประกอบ คุปรัตน์ 2526 : 162)

ในด้านความหมายของวิชาชีพ (Profession) จะเห็นได้ว่าวิชาชีพคือ อาชีพซึ่งโดยทั่วไปเกี่ยวกับการตระเตรียมในระยะเวลานาน และอบรมวิชาเฉพาะในระดับอุดมศึกษามีการกำหนดกฎเกณฑ์จรรยาแห่งอาชีพนั้น ๆ (Good 1957 : 415) เกณฑ์ในการพิจารณา

จีรพันธุ์ พูลพัฒน์ (2513 : 180) ได้กล่าวถึงการพิจารณาลักษณะของวิชาชีพตามหลักเกณฑ์ของ ไลเบอร์แมน (Myron Liberman) ว่า

1. เป็นบริการสังคม (Social Service) ที่มีลักษณะเฉพาะเจาะจงและจำเป็น

2. เป็นอาชีพที่เน้นหนักในวิธีการปฏิบัติที่ต้องอาศัยสติปัญญา เป็นงานที่ใช้กำลังปัญญายิ่งกว่ากำลังกาย

3. เป็นอาชีพที่ต้องใช้เวลาฝึกอบรมเฉพาะอย่างเป็นเวลานาน

4. เป็นอาชีพที่มีความเป็นอิสระในตัวเองอย่างเต็มที่ ทั้งในส่วนที่เกี่ยวกับรายบุคคลและในฐานะกลุ่มผู้ประกอบอาชีพ

5. เป็นอาชีพที่ยอมรับกันอย่างกว้างขวางในหมู่ที่เกี่ยวข้องในด้านความรับผิดชอบและการกระทำของผู้ประกอบอาชีพ ภายใต้ขอบข่ายแห่งความมีอิสระในการประกอบอาชีพนั้น

6. เป็นอาชีพที่เน้นหนักในการให้บริการต่อสังคมยิ่งกว่าการหวังกำไรจากผู้เกี่ยวข้อง ด้วยเหตุที่ว่ามูลเหตุแห่งการรวมกลุ่มและการกระทำนี้ก็เพื่อให้บริการแก่สังคม

7. เป็นอาชีพที่กลุ่มผู้เกี่ยวข้อง มีความเข้าใจในการปกครองตัวเอง

8. เป็นอาชีพที่มีจรรยาบรรณที่เข้าใจเป็นที่แจ่มแจ้งกันดี และในส่วนที่ยังมีความคลุมเครือเป็นที่สงสัย ก็ได้มีการตีความด้วยตัวอย่างที่เป็นรูปธรรม

นอกจากนี้ ไพฑูรย์ สินลารัตน์ (2524 : 28) ได้กล่าวถึงวิชาชีพชั้นสูง (Professions or Learned Professionals) ว่าเป็นวิชาชีพที่ต้องเรียน และต้องทำการศึกษาอย่างมีระบบระเบียบ ซึ่งสอดคล้องกับ วิจิตร ศรีสะอ้าน (2512 : 17 - 18) ได้กล่าวถึงวิชาชีพว่า ควรจะได้พิจารณาจากลักษณะดังต่อไปนี้

1. จะต้องมีบริการต่อสังคมไม่ซ้ำซ้อนกับวิชาอื่น

2. จะต้องมีระยะเวลาที่ให้การศึกษาแก่สมาชิกของอาชีพยาวนานพอสมควร

3. สมาชิกของวิชาชีพชั้นสูง จะต้องมีเสรีภาพในการใช้วิชาชีพ (Professional Autonomy นั้น หมายถึงว่าผู้จบการ Training แล้วไปประกอบอาชีพในฐานะสมาชิกวิชาชีพต้องมีเสรีภาพในการปฏิบัติงานตามลักษณะของตน

4. จะต้องมีจรรยาบรรณ

5. จะต้องมีสมาคมวิชาชีพ ซึ่งเป็นศูนย์กลางสำหรับยกมาตรฐานและเผยแพร่วิชาการของอาชีพ เป็นศูนย์กลางสำหรับความสัมพันธ์ของผู้ร่วมอาชีพเดียวกัน

อย่างไรก็ตามมีผู้ให้ความหมายของคำว่า "วิชาชีพ" ไว้หลายคนด้วยกันซึ่งส่วนใหญ่จะไม่แตกต่างไปจากที่กล่าวมาแล้ว คงจะมีเพียงบางส่วนเท่านั้นที่กล่าวไว้ต่างกัน เช่น "ต้องใช้เวลาศึกษานานคือเป็นการศึกษาขั้นมหาวิทยาลัยเปลืองเงินเปลืองเวลา ผู้ศึกษาก็ต้องเป็นคนมีสติปัญญาสูง (จรูญ มิลินทร์และคณะ 2505 : 435) และ "วิชาชีพชั้นสูง เป็นวิชาเกี่ยวกับการปฏิบัติไม่ใช่เป็นวิทยาการภาคทฤษฎีแต่เพียงอย่างเดียว (ละม้ายมาศ ศรหัตต์ 2510 : 20)

จากแนวความคิดเกี่ยวกับวิชาชีพชั้นสูงของนักวิชาการและผู้วิจัยหลายท่านที่กล่าวมานี้พอจะสรุปได้ว่า วิชาชีพชั้นสูงมีลักษณะสำคัญ 3 ประการคือ

1. วิชาชีพชั้นสูงจะต้องมีการศึกษาที่มีระบบระเบียบและเป็นการอบรมวิชาเฉพาะเป็นระยะเวลานาน

2. จะต้องมีจรรยาบรรณหรือมีการกำหนดกฎเกณฑ์แห่งอาชีพนั้น ๆ

3. จะต้องมีสถาบันหรือสมาคมวิชาชีพ เป็นศูนย์กลางสำหรับความสัมพันธ์ของผู้ร่วมอาชีพเดียวกัน

4. ผลงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ผลงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการทำวิจัยในเรื่อง พัฒนาการของการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยในประเทศไทย จำแนกออกได้เป็น 2 ประเภทคือ งานวิจัยที่เกี่ยวกับการศึกษาและงานวิจัยที่เกี่ยวกับนาฏศิลป์และวรรณคดีไทย

1. งานวิจัยที่เกี่ยวกับการศึกษา

1.1 ประเภทนโยบายและการบริหารการศึกษา

ในปี พ.ศ. 2512 วุฒิชัย มูลศิลป์ ได้ทำการวิจัยเรื่อง "นโยบายการจัดการศึกษาของไทย" ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ผลการวิจัยพอสรุปได้ว่า การศึกษาของไทยก่อนรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวนั้น มีศูนย์กลางสำคัญอยู่ที่วัด มีพระสงฆ์เป็นครูสอนหนังสือ ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้มีการปฏิรูปการศึกษาครั้งสำคัญยิ่ง อันเป็นจุดเริ่มต้นของการศึกษาแบบใหม่ของไทย ปัจจัยสำคัญที่อิทธิพลต่อการปฏิรูปดังกล่าวก็คือ การคุกคามของจักรวรรดินิยมตะวันตก อิทธิพลทางด้านสติปัญญาและความคิดอ่านตามแบบตะวันตก ประสบการณ์ที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงได้รับจากต่างประเทศ การเลิกทาสและความต้องการบุคคลที่รับเข้าราชการ การปฏิบัติการศึกษาเริ่มด้วยการจัดตั้งโรงเรียนขึ้นในพระบรมมหาราชวังก่อน แล้วค่อย ๆ ขยายออกไปภายนอกพระบรมมหาราชวังและตามหัวเมืองสำคัญ ๆ การจัดการศึกษาแบบใหม่ในระยะแรก คำนึงถึงตัวบุคคลมากกว่าสถาบันจึงยังไม่เข้ารูปเป็นระบบเท่าใดนัก ระยะต่อมาหลังจากที่ได้มีการประกาศตั้งกรมศึกษาธิการ ขึ้นในปี พ.ศ. 2430 แล้ว การจัดการศึกษาจึงเริ่มเข้ารูปเป็นระบบ แล้วค่อย ๆ พัฒนาเรื่อยมาเป็นลำดับ โดยมีจุดมุ่งหมายสำคัญ 3 ประการ คือ เพื่อสนองความต้องการทางบ้านเมือง ที่ต้องการคนเข้ารับราชการ จัดการศึกษาเพื่อคุณประโยชน์โดยทั่ว ๆ ไป และเพื่อเป็นการส่งเสริมพระศาสนา

ผลการวิจัยดังกล่าวสอดคล้องกับงานวิจัยของ จีรพันธ์ พูลพัฒน์ (2513) เรื่อง "พัฒนาการของการบริหารการศึกษาของไทย" เนื้อหาส่วนหนึ่งเกี่ยวข้องกับการพัฒนาหลักสูตร สรุปได้ว่า ก่อนปี พ.ศ. 2430 ยังไม่มีหน่วยงานรับผิดชอบเรื่องการจัดการศึกษาขึ้น โดยเฉพาะสถานที่จัดการศึกษา คือ ราชสำนัก วัด สำนักของเจ้านายหรือการศึกษาในสกุล และโรงเรียน การจัดการศึกษา ตั้งแต่ พ.ศ. 2430 มาจนถึง พ.ศ. 2503 มีนโยบายดังนี้คือ ปี พ.ศ. 2430 มุ่งฝึกคนเข้ารับราชการ ต่อมาในปี พ.ศ. 2449 มุ่งเน้นด้านการจัดสาธารณศึกษาแก่ราษฎร เพื่อให้เรียนรู้ตามควรแก่อัตรภาพและจะได้กลับไปทำงานตามภูมิลำเนาของตน ครั้นถึง พ.ศ. 2464 นโยบายเปลี่ยนไปในด้านที่มุ่งการศึกษาสำหรับชาติ เพื่อยกคนทั้งชาติให้มีความรู้สูงขึ้น หลังจากการเปลี่ยนแปลงการปกครอง นโยบายการศึกษาเน้นองค์สามคือ จริยศึกษา พุทธศึกษา และพลศึกษา จนถึงปี พ.ศ. 2494 จึงมุ่งเน้นด้านอาชีวศึกษา และในปัจจุบันนโยบายของการศึกษามุ่งสนองความต้องการของสังคมและบุคคลตามแผนเศรษฐกิจและการปกครองของประเทศ

ส่วนเรื่อง "พัฒนาการของมหาวิทยาลัยในประเทศไทย" เป็นงานวิจัยเรื่องหนึ่งของไพฑูรย์ สินลารัตน์ (2516) สรุปผลการวิจัยที่เกี่ยวข้องได้ว่า ก่อนการจัดตั้งมหาวิทยาลัยแห่งแรกในประเทศไทยนั้น การศึกษาของไทยแยกออกเป็น 2 สายคือ สายสามัญเรียนวิชาสามัญทั่วไป และสายวิสามัญ เรียนวิชาชีพต่าง ๆ ต่อมาจึงรับผู้จบชั้นมัธยม 8 พ.ศ. 2497 เริ่มรับผู้จบชั้นเตรียมอุดมจนในปัจจุบันจึงรับเฉพาะผู้จบชั้นเตรียมอุดม หรือ ม.ศ.5 เข้าสอบคัดเลือกเท่านั้น วิธีการสอนส่วนใหญ่ทุกสมัยเน้นการบรรยาย การประชุมอภิปรายกลุ่มย่อยมีไม่มากนัก บางวิชาจะมีการทดลองประกอบด้วย การศึกษาในระดับที่สูงกว่าปริญญาตรีในขั้นปริญญาโท ซึ่งเปิดสอนใน ปี พ.ศ. 2476 และเอก ซึ่งเปิดสอนในปี พ.ศ. 2483 ใช้วิธีการสัมมนาและวิธีการศึกษาค้นคว้าด้วยตนเองเป็นหลักสำคัญ การวัดผลนั้นส่วนใหญ่ใช้วิธีการสอนและการเก็บคะแนนระหว่างปี บางแห่งก็มีวิทยานิพนธ์และการฝึกงานด้วย คะแนนที่ให้ทุกสมัยต่างให้คะแนนคล้ายคลึงกัน คือระบบคะแนนเต็ม 100 หรือเต็ม 20 ในปี พ.ศ.2476 นอกจากนั้นก็ให้เป็นตัวอักษร A, B, C, D และ F รวมทั้งการให้ผ่านหรือไม่ให้ผ่านด้วย

1.2 <u>ประเภทการอาชีพ</u>

ในปี พ.ศ. 2520 ธวัช ชะอุ่ม ได้วิจัยเรื่อง "พัฒนาการของอาชีพครูในประเทศไทย" พบว่า ตั้งแต่ พ.ศ.2414 เป็นต้นมา เป็นสมัยการศึกษาแบบปัจจุบัน การจัดการศึกษาในระบบโรงเรียนตามแบบตะวันตก ทำให้งานครูเริ่มพัฒนามาเป็นงานอาชีพ

ในระยะเริ่มจัดการศึกษาแบบปัจจุบันนี้ สถานภาพของครูมีทั้งที่เป็นข้าราชการ พระสงฆ์ และครูเชลยศักดิ์ บทบาทในการสอนและอบรมศิษย์เก่าของครูก็ยังคงเป็นไปในลักษณะเดิม ต่อมาในระยะขยายการศึกษา ครูที่เป็นข้าราชการยังคงมีสถานภาพเหมือนเดิม ส่วนครูที่เป็นพระสงฆ์ค่อย ๆ ลดจำนวนลง

หลังจากที่งานครูได้เปลี่ยนสภาพมาเป็นงานอาชีพแล้วในปัจจุบันก็ได้ขยายให้สูงขึ้นไปอีกจนถึงระดับปริญญาโทและปริญญาเอก และมีจรรยาธรรมแห่งอาชีพซึ่งได้กำหนดไว้เป็นหลักฐานแน่นอนโดยคุรุสภา โดยหลักสากลแล้วกล่าวได้ว่าอาชีพครูในประเทศไทยได้พัฒนามาจนถึงขั้นที่อาจรับเป็นวิชาชีพชั้นสูงได้อาชีพหนึ่ง แต่เนื่องจากยังมีปัญหาบางประการเกี่ยวกับบทบาทของสมาคมอาชีพครู การผลิตและการใช้ครูรวมทั้งปัญหาเกี่ยวกับการครองชีพของครู จึงยังไม่อาจจะเป็นที่ยอมรับจากประชาชนโดยทั่วไปว่าเป็นวิชาชีพชั้นสูงได้อย่างแท้จริง

แนวโน้มในอนาคต คาดว่าผู้ที่เป็นครูคงจะมีฐานะทำนองเดียวกับผู้ที่ประกอบอาชีพสุจริตอื่น ๆ ทั่วไป ด้านการสอนก็จะพยายามหาวิธีการให้นักเรียนได้เรียนรู้ด้วยตนเองมากขึ้น รวมทั้งมีบทบาทเกี่ยวข้องกับสังคมมากขึ้นด้วย สำหรับสมาคมอาชีพครูก็ได้รับการปรับปรุงให้สามารถดำเนินงานมีประสิทธิภาพดีขึ้นตามลำดับ ซึ่งจะเป็นผลให้ฐานะทางอาชีพของครูพัฒนาไปในทางที่ดีขึ้นกว่าที่เป็นอยู่ในปัจจุบัน

2. <u>งานวิจัยที่เกี่ยวกับนาฏศิลป์และวรรณคดีไทย</u>

ในปี พ.ศ. 2515 นิยะดา สาริกภูติ ได้วิจัยเรื่อง "ความสัมพันธ์ระหว่างละครไทยและละครภารตะ" งานวิจัยเรื่องนี้มีจุดมุ่งหมายที่จะศึกษาถึงความสัมพันธ์ระหว่างละครไทยและละครภารตะ ว่ามีมากน้อยเพียงใดและในลักษณะเช่นใดบ้าง พร้อมที่จะทำการวิเคราะห์ถึงความคล้ายคลึงในละครทั้งสองนี้โดยอาศัยหลักฐานจากเอกสารต่างๆ ทั้งภาษาไทยและภาษาต่างประเทศ รวมทั้งการสัมภาษณ์ท่านผู้รู้หลายท่าน สรุปได้ว่าละครไทยคงจะได้รับอิทธิพลจากละครภารตะแน่นอน และได้เสนอแนะว่า ควรจะได้มีการศึกษาถึงประวัติและความเป็นมาของนาฏกรรมอื่น ๆ ของไทย เช่น โขน เพราะในวิทยานิพนธ์เล่มนี้ผู้เขียนเชื่อว่ามีความสัมพันธ์กับกถกฬิ ซึ่งเป็นประเภทหนึ่งของละครภารตะ ตามทฤษฎีการแสดง นอกจากนั้นก็มี หุ่น หนังใหญ่ และการแสดงของหลวง เช่น ระเบง โมงครุม กุลาตีไม้ เป็นต้น จึงน่าจะมีการศึกษาค้นคว้าเพราะปัจจุบันการแสดงต่าง ๆ อันนับว่าเป็นมรดกสำคัญทางวัฒนธรรมของไทยกำลังค่อยเสื่อมหายไป จากความนิยมของคนไทยในสมัยปัจจุบัน และนับวันความรู้ความเข้าใจในเรื่องเหล่านี้จะเลือนลางไปทุกทีจนอาจสูญหายไปในที่สุด

ในปีเดียวกัน อารดา สุมิตร ได้วิจัยเรื่อง "ละครในของหลวงในสมัยรัชกาลที่ 2" ได้พบว่าบทละครพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 มีขึ้นด้วยพระราชประสงค์จะใช้แสดง เป็นสำคัญจึงได้เลือกเอาละครในทั้งสองเรื่องที่เป็นพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 มาพิจารณา คือ เรื่องอิเหนา และเรื่องรามเกียรติ์ เพราะละครในของหลวงเป็นรูปแบบของละครไทยที่มีความเป็นยอดในทางศิลปะมากที่สุด และสมัยรัชกาลที่ 2 ก็เป็นสมัยที่ละครในเฟื่องฟูที่สุดด้วย แต่การวิจัยละครในในวิทยานิพนธ์นี้ จะมุ่งสนใจหลักไปในด้านการแสดงเนื่องจากจุดมุ่งหมายดั้งเดิมของบทละครคือ "เพื่อใช้แสดง" ผู้วิจัยเชื่อว่าการศึกษาวรรณคดีประเภทบทละครในแง่ของการแสดงมีความสำคัญไม่น้อยกว่าการศึกษาในแง่รสของภาษา เพราะทำให้สามารถมองเห็นและชื่นชมต่อคุณค่าของวรรณคดีกว้างขวางออกไปในอีกลักษณะหนึ่ง ซึ่งต่างจากที่เคยมีผู้สนใจกันมาก่อนแล้ว

ส่วนการวิเคราะห์บทละครของนักประพันธ์ไทย ประอรรัตน์ บูรณมาตร์ (2523) ได้ทำการวิเคราะห์เรื่อง "บทละครประวัติศาสตร์ของหลวงวิจิตรวาทการ" โดยมีจุดมุ่งหมายที่จะศึกษาบทละครประวัติศาสตร์ของหลวงวิจิตรวาทการ เพื่อให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างวรรณกรรมกับสังคม กล่าวคือ สังคมในสมัย จอมพล ป.พิบูลสงคราม มีอิทธิพลต่อบทละครประวัติศาสตร์ ของหลวงวิจิตรวาทการ และบทละครประวัติศาสตร์ของหลวงวิจตรวาทการ มีอิทธิพลต่อสังคมสมัยนั้น ปรากฏว่าในช่วงแรกซึ่งเป็นยุคแห่งการสร้างชาติให้เป็นมหาอำนาจ รัฐบาลพยายามปลูกฝังความคิดเกี่ยวกับลัทธิชาตินิยมให้แก่ประชาชนทุกวิถีทาง หลวงวิจิตรวาทการในฐานะที่เป็นอธิบดีกรมศิลปากร ได้รับมอบหมายให้ปลูกต้นรักชาติขึ้นที่กรมศิลปากร จึงแต่งบทละครประวัติศาสตร์ซึ่งล้วนมีแนวคิดสำคัญปลุกใจให้รักชาติทั้งสิ้น ส่วนสภาพสังคมในช่วงที่ 2 เป็นยุคแห่งการต่อต้านและปราบปรามลัทธิคอมมิวนิสต์ บทละครประวัติศาสตร์ของหลวงวิจิตรวาทการจึงกลับมาพร้อมกับ "ลัทธิชาตินิยม" อีกครั้งหนึ่งเพื่อเป็นเครื่องมือของรัฐบาลในการต่อต้านคอมมิวนิสต์ นอกจากนั้นยังได้กล่าวถึงบทละครประวัติศาสตร์ของหลวงวิจิตรวาทการกับการสะท้อนภาพสังคมบางเสี้ยวในสมัย จอมพล ป. พิบูลสงคราม

ในด้านอิทธิพลของบทละครประวัติศาสตร์ของหลวงวิจิตรวาทการที่มีต่อคนในสังคมสมัยนั้นและสืบต่อมาถึงสังคมสมัยปัจจุบัน (2523) แบ่งเป็น 2 ลักษณะ ได้แก่ อิทธิพลโดยตรง คือ แนวความคิดสำคัญที่ปลุกใจให้รักชาติ มีอิทธิพลต่อคนในสังคมในช่วงที่หลวงวิจิตรวาทการเป็นอธิบดีกรมศิลปากร ก่อนสงครามโลกครั้งที่สองเท่านั้น หลังสงครามโลกครั้งที่สองบทละครไม่เป็นที่

นิยม และไม่สามารถปลุกใจได้เหมือนในยุคแรก นอกจากนั้นเนื้อเรื่องในบทละครยังมีผลทำให้ประชาชนส่วนใหญ่เข้าใจประวัติศาสตร์ของชาติไทยตามประวัติศาสตร์ชาตินิยมของหลวงวิจิตรวาทการส่วนอิทธิพลโดยอ้อม คือ เพลงปลุกใจ และสำนวนต่าง ๆ ในบทละครที่คนจำไปได้และพูดติดปากมาจนถึงปัจจุบันก็มีไม่น้อย นอกจากนั้นบทละครประวัติศาสตร์ของหลวงวิจิตรวาทการยังมีอิทธิพลต่อแนวความคิดในการทำละครอิงประวัติศาสตร์ในยุคต่อมา

วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาพัฒนาการของการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยในประเทศไทย เป็นการศึกษาโดยใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงประวัติศาสตร์ (Historical Research) โดยข้อมูลส่วนหนึ่งเก็บรวบรวมจากเอกสารและสิ่งตีพิมพ์ต่าง ๆ ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับพัฒนาการทางการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทย ข้อมูลอีกส่วนหนึ่งได้มาจากการสัมภาษณ์บุคคลที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทย โดยมีรายละเอียดของการดำเนินการวิจัยดังต่อไปนี้

1. การเก็บรวบรวมข้อมูล ข้อมูลที่ใช้ในการศึกษาค้นคว้าใช้ข้อมูลที่ได้มาจาก

1.1 เอกสาร (Documentary)จำแนกออกเป็น

1.1.1 ประเภทปฐมภูมิ (Primary Sources) ได้แก่ เอกสารที่เป็นทางราชการของรัฐบาลหรือหน่วยงานต่าง ๆ เช่น ราชกิจจานุเบกษา กฎ ระเบียบ ประกาศ คำสั่ง หลักสูตร คู่มือครู ประมวลศึกษา หรือประมวลการสอน ตำราเรียน จดหมายเหตุ รายงานการศึกษา บันทึกเกี่ยวกับหนังสือราชการ บันทึกของผู้เกี่ยวข้อง เป็นต้น

1.1.2 ประเภททุติยภูมิ (Secondary Sources) ได้แก่ วรรณคดี หนังสือต่าง ๆ งานวิจัย เอกสารประกอบการสัมมนา และปาฐกถา บทความ พงศาวดาร การประชุมทางวิชาการ วารสารต่าง ๆ หนังสือพิมพ์ สูจิบัตรการแสดงนาฏศิลป์ เป็นต้น

แหล่งข้อมูลจากเอกสารได้มาจากหน่วยงานต่าง ๆ และห้องสมุดของสถาบันการศึกษา ดังนี้ ห้องหนังสือโบราณ หอสมุดแห่งชาติ หอจดหมายเหตุแห่งชาติ ห้องสมุดสยามสมาคม ห้องสมุดคณะอักษรศาสตร์ และคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ศูนย์สนเทศเพื่อการวิจัยไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, ฝ่ายวางแผนและพัฒนา สำนักงานอธิการบดี จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ภาควิชานาฏศิลป์ วิทยาลัยครูสวนสุนันทา, ภาควิชาการละคอน คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

1.2 ข้อมูลที่ได้มาจากการสัมภาษณ์ (Interview) ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์และการละคร ด้านการสอน ด้านบริหารการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ และนักวิชาการที่มีผลงานทางวิชาการเกี่ยวข้องกับนาฏศิลป์ไทย

2. การเลือกกลุ่มตัวอย่าง

การวิจัยครั้งนี้เป็นการศึกษาพัฒนาการของการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทย ข้อมูลส่วนหนึ่งได้จากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญที่มีความรู้ และมีส่วนเกี่ยวข้องกับพัฒนาการทางการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ ในการเลือกกลุ่มตัวอย่างผู้เชี่ยวชาญ ผู้วิจัยมีวิธีการดังนี้คือ

คัดเลือกผู้ที่มีหน้าที่และมีความรู้เกี่ยวกับการศึกษานาฏศิลป์ไทยหลักสูตรและการสอน โดยกำหนดเกณฑ์ดังต่อไปนี้

2.1 เป็นผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย ได้รับการแต่งตั้งจากกรมศิลปากรหรือ

2.2 เป็นผู้ที่มีตำแหน่งหน้าที่เกี่ยวกับการถ่ายทอดวิชาชีพนาฏศิลป์ไทย หรือ

2.3 เป็นผู้ที่มีประสบการณ์โดยตรงกับการวางแผนหรือการบริหารการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ หรือ

2.4 เป็นผู้ที่มีผลงานด้านวิชาการที่เกี่ยวข้องกับนาฏศิลป์ไทย หรือ

2.5 เคยเป็นนาฏศิลปินในราชสำนักหรือเป็นละครหรือโขนหลวง กรมมหรสพ กระทรวงวัง

3. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

3.1 ในการคัดเลือกเอกสาร ผู้วิจัยได้พิจารณาความเชื่อถือได้ และความถูกต้องของเอกสารแต่ละฉบับ ด้วยเกณฑ์การพิจารณาตามระเบียบวิธีวิจัยเชิงประวัติศาสตร์ ซึ่งแยกเป็น 2 เกณฑ์หลักคือ เกณฑ์การพิจารณาภายนอก (External Criticism หรือ External Appraisal) และเกณฑ์การพิจารณาภายใน (Internal Criticism หรือ Internal Appraisal)

จากการศึกษาเรื่องการกำหนดเกณฑ์พิจารณาเอกสาร ผู้วิจัย ยึดถือรายละเอียดตามเกณฑ์ที่ ณรงค์ คงกิจ (2527 : 60) ดัดแปลงมาจาก วิเศษ วิเชียร (2523 : 102 - 105) และ อรพินท์ ตันธนะสฤษดิ์ (2522 : 29 - 30) มาใช้เป็นเกณฑ์ในการพิจารณาเอกสารให้เหมาะสมกับหัวข้อเรื่องดังต่อไปนี้

3.2.2 การจัดกระทำ หมายถึง การลดข้อมูลให้เหลือประเด็นหลัก ๆ

3.2.3 การสรุปอ้างอิง หมายถึง การใช้ความรู้ทุกอย่างที่เกี่ยวข้องที่จะทำให้ข้อมูลไปเกี่ยวกับเนื้อหาอย่างถูกต้องสอดคล้องกับความเป็นจริง

3.2.4 การวิเคราะห์ ได้แก่ การระบุและหารูปแบบที่ช่วยให้เกิดการสรุปผลการวิเคราะห์รูปแบบที่ใช้คือ การทดสอบความทดแทน ซึ่งใช้การวิเคราะห์เนื้อเรื่องร่วมกับวิธีการอื่น แล้วเปรียบเทียบผล

4. <u>การสัมภาษณ์</u> (Interview) ผู้วิจัยใช้วิธีการสัมภาษณ์แบบเป็นทางการ (Formal Interview) และวิธีการสัมภาษณ์แบบไม่เป็นทางการ (Informal Interview) ซึ่งผู้วิจัยเป็นผู้เตรียมคำถามและดำเนินการสัมภาษณ์เรื่อง โดยเน้นเก็บข้อมูลในเรื่องสภาพและปัญหาโดยทั่ว ๆ ไป ตลอดจนแนวคิดในการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทย หลักสูตรและการสอน สภาพทั่วไปของผู้สำเร็จการศึกษา

เครื่องมือที่ใช้ช่วยบันทึกข้อมูลในการสัมภาษณ์คือ เครื่องบันทึกเสียงและแถบบันทึกเสียง

ง. <u>การนำเสนอข้อมูล</u>

ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลจากเอกสารประเภทปฐมภูมิและทุติยภูมิ ข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ นำมาคัดเลือก แยกเป็นข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการวิจัยโดยตรง และข้อมูลที่เป็นส่วนประกอบ โดยหลักเกณฑ์การพิจารณาความสำคัญ ความเชื่อถือได้ของข้อมูล ดังกล่าวแล้วนั้น นำมาวิเคราะห์ประมวลข้อมูลเกี่ยวกับพัฒนาการของการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยในประเทศไทย ซึ่งจะเรียบเรียงและนำเสนอโดยแบ่งออกเป็น 5 บท เพื่อให้มีความชัดเจนและครอบคลุมวัตถุประสงค์ของการวิจัยดังนี้

บทที่ 1 บทนำ กล่าวถึงความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา วัตถุประสงค์ของการวิจัย ขอบเขตของการวิจัย ข้อตกลงเบื้องต้น ข้อจำกัดของการวิจัย คำจำกัดความที่ใช้ในการวิจัย เอกสารและผลงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง วิธีดำเนินการวิจัยและประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับจากการวิจัย

บทที่ 2 ยุคการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยแบบแผนเดิม (ประมาณ พ.ศ.1800 – 2453)

บทที่ 3 ยุคฟื้นฟูการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทย (พ.ศ. 2453 - 2478)

บทที่ 4 ยุคการจัดการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยในสถาบันการศึกษา (พ.ศ. 2477 - 2529)

บทที่ 5 สรุปผลการวิจัย อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

ซึ่งในบทที่ 2 - 4 กล่าวถึง อิทธิพลที่มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทย หน่วยงานรับผิดชอบและจุดมุ่งหมายของการจัดการศึกษา การรับและคุณสมบัติของผู้เข้ารับการศึกษา หลักสูตรและการสอน สถานภาพของผู้สำเร็จการศึกษาและสรุปท้ายบท

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับจากการวิจัย

1. เป็นแนวทางหนึ่งของการอนุรักษ์ส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมและเอกลักษณ์ไทยให้ปรากฏเป็นหลักฐานตลอดไป

2. ผลการวิจัยจะเป็นเนื้อหาที่ให้ความกระจ่างแจ้งเกี่ยวกับพัฒนาการของการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยในอดีต อันเป็นผลสืบเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน และสามารถนำไปพยากรณ์อนาคตได้ดีขึ้น

3. เป็นแนวทางสำหรับครู อาจารย์ ผู้บริหารการศึกษา และผู้ที่มีหน้าที่เกี่ยวข้อง จะได้นำไปเป็นแนวทางในการพัฒนาการศึกษา และปรับปรุงการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ให้เหมาะสมและมีประสิทธิภาพยิ่งขึ้น

4. เป็นแนวทางสำหรับหน่วยงานต่าง ๆ และผู้มีหน้าที่เกี่ยวข้องกับการทำนุบำรุงอนุรักษ์ ส่งเสริม และเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมไทย นำไปเป็นข้อมูลในการดำเนินงานให้เกิดประโยชน์ในภายหน้า

5. งานวิจัยนี้จะเป็นข้ออ้างอิงให้แก่ผู้เขียนตำราหรือผู้สนใจที่จะศึกษาค้นคว้าวิจัยให้กว้างขวางต่อไป