บทที่ 2

ระบำในการแสดงโขนของกรมศิลปากร

ศิลปะการฟ้อนรำมีอยู่ในทุกชาติทุกภาษา ซึ่งแตกต่างกันไปตามสถานะภาพของชาตินั้น ๆ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้ทรงอธิบายถึงความเห็นของนักปราชญ์ที่คิดค้นหาสาเหตุแห่งการฟ้อนรำ[1] พอกล่าวได้ดังนี้ การฟ้อนรำนั้นพัฒนามาจากธรรมชาติของมนุษย์ ในชั้นต้นเกิดจากอารมณ์ที่มีความรู้สึกยินดียินร้ายในสภาพความเป็นไปของชีวิต จึงทำอากัปกิริยาต่าง ๆ ต่อมามนุษย์มีความรู้ความเข้าใจมากขึ้น การแสดงออกมาด้วยท่าทางจึงเป็นการสื่อความหมายซึ่งกันและกัน เช่น ถ้าดีใจก็จะยิ้มแย้ม เกิดความรักใคร่ก็เอียงอาย แล้วยิ่งเมื่อได้เรียนรู้จนมีความฉลาดขึ้น ก็นำกิริยานั้นมาปรับปรุงเรียบเรียงเป็นกระบวนฟ้อนรำที่งดงาม จนเป็นที่ต้องตาต้องใจคนทั่วไป สุดแต่ว่าชนชาติไหนจะเห็นงามอย่างไรก็จะประดิษฐ์ท่าฟ้อนรำให้เป็นไปตามที่นิยมแห่งตน

สำหรับการฟ้อนรำของไทยแต่เดิมเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาสำหรับบุคคลทุกชั้นบรรดาศักดิ์ จนมีที่ใช้ไปถึงการยุทธศาสตร์และในการพิธีต่าง ๆ เช่น วิชาคชศาสตร์[2] อันเป็นวิชาชั้นสูงสำหรับการสงครามแต่โบราณต้องฝึกหัดรำพัดชา ตลอดจนรำขอช้างเป็นกระบวนต่างๆ เช่น รำเย้ย รำบวงสรวง เป็นต้น ใครหัดขี่ช้างก็ต้องหัดฟ้อนรำให้เป็นสง่าราศรีด้วย แม้พระเจ้าแผ่นดินก็ต้องทรงฝึกหัด ดังที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงรำพระแสงขอบนคอช้างพระที่นั่งเป็นพุทธบูชา ในคราวเสด็จไปนมัสการพระพุทธบาทตามราชประเพณี นอกจากนี้ในวิชายุทธศาสตร์ก็มีการฟ้อนรำ เช่น รำกระบี่กระบอง ซึ่งเป็นสิ่งที่ทหารต้องฝึกหัด รวมไปถึงเจ้านายด้วย ส่วนกระบวนการฟ้อนรำในพิธีการต่างๆ เจ้านายตลอดไปจนถึงเจ้าผู้ครองนคร ก็มีการฟ้อนรำดังเช่นเมื่อคราวที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ขึ้นไปตรวจราชการทางมณฑลพายัพ มีขบวนเจ้านายทางเหนือออกมาฟ้อนต้อนรับ

---

[1] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ตำราฟ้อนรำ, (กรุงเทพ : ห้างหุ้นส่วนศึกษาสัมพันธ์, 2519), หน้า 26-28.

[2] พระมหานาค, บุณโณวาทคำฉันท์ (พระนคร : ห้างหุ้นส่วนจำกัดศิวพร, 2503), หน้า 11-12.

ประเพณีการฟ้อนรำของเจ้านายน่าจะมีมานานแล้ว ราวสมัยอยุธยาหรือก่อนหน้านั้นเป็นได้ ด้วยในบทละครเรื่องอิเหนามีกล่าวถึงเจ้านายทำการฟ้อนรำด้วย เช่น ในตอนบุษบาชมศาล มีบทนางบุษบาว่า

"ชวนฝูงอนงค์นางรำฟ้อน ทอดกรกรีดกรายซ้ายขวา"[3]

และมีบทท้าวดาหาตรัสสั่งอิเหนาในตอนใช้บนว่า

"จงชวนกันขับรำให้สำราญ ทำสักการเทวาในป่าใหญ่"[4]

ที่ยกตัวอย่างจากวรรณคดีมาอ้างนี้ ด้วยวรรณคดีจะสะท้อนให้เห็นสภาพของชีวิตคนในยุคสมัยที่แต่งวรรณคดีนั้น ๆ ได้ ทั้งนี้ แสดงให้เห็นว่าโบราณย่อมถือว่าการฟ้อนรำเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาสำหรับคนทุกชั้น พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้ทรงกล่าวถึงประเภทของการรำไว้ว่า

> "การรำเฉย ๆ นอกจากที่รำเป็นเรื่องเป็นราว น่าจะมีต่างหาก คือมีอยู่แล้ว แต่ก่อนนำการรำเข้ามาผสมกับเรื่องเป็นละคร และการรำก็น่าจะแบ่งเป็น 2 ประเภท คือ รำบูชาประเภท 1 รำบำเรอประเภท 1 แต่จะได้แยกกันออกเมื่อใด และอะไรจะเกิดก่อนหลังก็ให้การไม่ได้"[5]

จะเห็นได้ว่าการฟ้อนรำในการบวงสรวงหรือตามแบบพิธีโสยศาสตร์นั้น เราได้รับอิทธิพลส่วนใหญ่มาจากพิธีการของพราหมณ์ อันเป็นการเฉลิมเกียรติพระผู้เป็นเจ้า ต่อมาภายหลังมีความต้องการสร้างกระบวนการฟ้อนรำให้เป็นแบบแผนและมีความงดงามขึ้น จึงมีการฝึกหัดการฟ้อนรำโดยเฉพาะ เดิมคงหัดแต่ผู้ชายก่อน ภายหลังจึงมีการถ่ายแบบไปให้นางใน โดยนำวิธีการฟ้อนรำอย่างโบราณของไทยมาดัดแปลงเป็นระบำขึ้นสำหรับในการพิธีและเป็นเครื่องบำเรอในพระราชฐานสืบมา ดังนั้น ในบทนี้จึงควรทราบรายละเอียดต่าง ๆ ของระบำ ได้แก่ ความหมายของระบำ, ลักษณะของระบำ, ความสำคัญของระบำ, ดนตรีที่ใช้ประกอบ, การแต่งกาย โครงสร้างและประเภทของระบำ ตลอดจนลักษณะของระบำใน

---

[3] พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, อิเหนา (พระนคร : สำนักพิมพ์คลังวิทยา, 2506), หน้า 435.

[4] เรื่องเดียวกัน, หน้า 461.

[5] พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, "ภาคผนวก 1 กล่าวด้วยนาฏกะ", ศกุนตลา (กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, 2512), หน้า 65.

สมัยต่าง ๆ และระบำในการแสดงโขนของกรมศิลปากร ซึ่งสิ่งเหล่านี้จะช่วยให้มีความเข้าใจในการศึกษาความเป็นมาของระบำได้เป็นอย่างดี ดังจะกล่าวโดยลำดับดังนี้

ความหมายของ "ระบำ"

คำว่า "ระบำ" ตามศัพท์ในพจนานุกรมได้ให้ความหมายไว้ว่า "ระบำ น. การฟ้อนรำเป็นชุดกัน; ก. ฟ้อนรำเป็นชุดกัน"[6]

นอกจากนี้ ยังมีนักปราชญ์อีกหลายท่านได้ให้คำจำกัดความของ "ระบำ" มีความต่าง ๆ กันออกไป ดังนี้

พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงกล่าวไว้ในหนังสือศกุนตลาว่า "ระบำคือนางรำ มีแต่ท่าทางงาม ๆ ไม่ใช่รำเป็นเรื่องเป็นราว เช่น ในงานโสกันต์เขาไกรลาศ มีผู้หญิงรำต้นไม้เงินทองอยู่ริมเกย นี้คือ ระบำ"[7]

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้ทรงอธิบายไว้ในหนังสือตำนานละครอิเหนา ดังนี้

> "การฟ้อนรำที่ผู้หญิงเล่นนั้น ชั้นเดิมปรากฏแต่ว่าเป็นนางรำ คงได้ตำรามาจากอินเดียเหมือนกัน จึงมีทั้งในเมืองไทย เมืองพม่า และเมืองชวา ไทยเรียกว่า ระบำ...คือรำเป็นคู่ ๆ เข้ากับขับร้องปี่พาทย์ เป็นของสำหรับให้ดูกระบวนที่รำงาม กับฟังลำนำขับร้องและดนตรีที่ไพเราะ หาได้เล่นเป็นเรื่องเหมือนอย่างโขนและละครไม่"[8]

พระยาอนุมานราชธน ได้กล่าวไว้ในหนังสืออธิบายนาฏศิลปไทยว่า

> "ระบำ เป็นสิ่งที่รำสำหรับดูเล่นงาม ๆ ไม่มีเรื่อง แต่รำไม่มีเรื่องไม่สู้ชอบกันเพราะดูไม่สนุกเหมือนรำมีเรื่อง แม้ว่าจะมีระบำก็เอา

---

[6] พจนานุกรม ฉบับเฉลิมพระเกียรติ์ พ.ศ. 2530 (กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์วัฒนาพานิช จำกัด, 2531), หน้า 444.

[7] พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, "ภาคผนวก 1 กล่าวด้วยนาฏกะ", ศกุนตลา , หน้า 77.

[8] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ตำนานละครอิเหนา (พระนคร : สำนักพิมพ์คลังวิทยา, 2507), หน้า 14-15.

เมขลา รามสูร อรชุน เข้าประกอบกับระบำทำให้เป็นเรื่องขึ้น โขน รำหางนกยูงคู่ คือที่เรียกว่า ประเลงก็ดี และละคอนหลวงรำดอกไม้เงินทองคู่ เมื่อแรกลงโรงก็ดี เรียกว่า เบิกโรง นั่นก็คือระบำทีเดียว การหัดละคอนของเราก็สอนเป็นสองแยก เริ่มแรกหัดรำเพลงก่อน นั่นก็คือหัดระบำ สิ้นท่ารำเพลงต่าง ๆ แล้วจึงหัดรำใช้บทเพื่อเล่นเรื่องต่อไปทีหลัง"[9]

ธนิต อยู่โพธิ์ อดีตอธิบดีกรมศิลปากร ได้ให้คำอธิบายดังนี้

"ระบำ ได้แก่ ศิลปแห่งการรำที่ผู้แสดงรำพร้อมกันเป็นหมู่ เช่น ระบำชุดเทพบุตร-นางฟ้า ระบำเบิกโรงชุดเมขลา-รามสูร หรือถ้าจะเทียบกับระบำที่รู้จักกันในภายหลังต่อมาก็เช่น ระบำดาวดึงส์[10]

อาคม สายาคม ปรมาจารย์ทางนาฏศิลปไทย (โขน-พระ) ได้กล่าวว่า "การดูระบำนั้นท่านจะต้องดูความพร้อมเพรียงเป็นหลัก จะยกขาก็ดีหรือยกแขนก็ดี จะต้องมีความพร้อมเพรียงกัน"[11]

เฉลิม เศวตนันท์ นักวิชาการละครผู้หนึ่งได้ให้ความหมายของระบำ ดังนี้ "ระบำ คือ การแสดงที่ท่าของศิลป เป็นหมู่ เป็นพวก มักเป็นไปตามจังหวะของขับร้องและดนตรี โดยมีความหมายเป็นส่วนเป็นตอน"[12]

จึงพอสรุปความหมายของระบำจากผู้ทรงคุณวุฒิหลาย ๆ ท่านที่ให้คำอธิบายมาในข้างต้น พอกล่าวได้ดังนี้

1. ระบำเป็นการแสดงท่าทางทางศิลปะที่ให้ความบันเทิงเพลิดเพลิน มีกระบวนท่ารำที่งดงาม มักรำเป็นคู่หรือเป็นหมู่ เน้นเรื่องความพร้อมเพรียงของกระบวนท่าในการร่ายรำ เช่น ระบำเทพบุตรนางฟ้า ได้แก่ ระบำดาวดึงส์ ระบำพรหมาสตร์ ระบำประเลง ระบำ

---

[9] พระยาอนุมานราชธน, "สังคีตศิลป ของ อธิบดีกรมศิลปากร", อธิบายนาฏศิลปไทย (พระนคร : กรมศิลปากรจัดพิมพ์, 2491), หน้า ข.

[10] ธนิต อยู่โพธิ์, โขน (พระนคร : ห้างหุ้นส่วนจำกัดศิวพร, 2511), หน้า 1.

[11] อาคม สายาคม, รวมงานนิพนธ์, (กรมศิลปากรจัดพิมพ์ เนื่องในงานพระราชทานเพลิงศพ นายอาคม สายาคม, 9 ธันวาคม 2525), หน้า 69.

[12] เฉลิม เศวตนันท์, "การละคร" วัฒนธรรมไทย 19 (พฤศจิกายน 2523), หน้า 21.

กิ่งไม้เงินทอง เป็นต้น นอกจากนี้ ยังมีกล่าวว่าการรำเพลงแม่ท่าในเพลงช้า-เพลงเร็ว นั้นคือการฝึกหัดระบำนั่นเอง

2. ระบำเป็นการแสดงไม่เป็นเนื้อเรื่อง แต่ทุกชุดของการแสดงระบำจะมีความหมายที่สมบูรณ์ในตัว เช่น ระบำนพรัตน์ แสดงให้เห็นคุณค่าของอัญมณีที่สำคัญ ๆ เก้าเม็ด ระบำชุมนุมเผ่าไทย แสดงให้เห็นชนชาติไทยในเชื้อสายต่าง ๆ หกเชื้อสายด้วยกัน เป็นต้น

3. โดยทั่วไปใช้ผู้หญิงเป็นนางระบำ นอกจากชุดการแสดงระบำบางชุดที่ผู้หญิงไม่เหมาะสมที่จะแสดงได้ดีจึงใช้ผู้ชายแสดง เช่น ระบำวีรชัยสิบแปดมงกุฎ หรือ ระบำวีรชัยเสนายักษ์ เป็นต้น

4. เป็นการแสดงประกอบบทร้องและดนตรี ส่วนใหญ่จะเป็นวงปี่พาทย์ แต่ในการแสดงสมัยหลัง ๆ บางชุดก็ไม่มีบทร้อง แสดงระบำประกอบด้วยเพลงดนตรีเลย เช่น ระบำสัตว์ต่าง ๆ ได้แก่ ระบำมฤคระเริง ระบำบันเทิงกาสร ระบำมยุราภิรมย์ ระบำโบราณคดีชุดต่าง ๆ เป็นต้น

<u>ลักษณะของระบำ</u>

ระบำ นอกจากจะเป็นการแสดงท่าทางทางศิลปดังที่กล่าวมาแล้ว ยังมีลักษณะที่เป็นของเฉพาะตนเอง ดังนี้คือ

1. กระบวนท่า นำมาจากท่ารำในแม่ท่าทางนาฏยศิลป์ คือ รำเพลงช้า เพลงเร็ว และท่ารำในแม่บท

2. กระบวนท่ามีทั้งที่ร่ายรำไปตามบทร้องและทำนองเพลง เช่น ระบำไก่ ระบำกิ่งไม้เงินทอง ระบำพรหมาสตร์ เป็นต้น อีกลักษณะคือ ร่ายรำไปตามทำนองเพลงไม่มีบทร้อง เช่น ระบำมฤคระเริง ระบำอัศวลีลา ระบำฉิ่ง ระบำโบราณคดี เป็นต้น

3. กระบวนท่ารำจะเริ่มต้นจากจังหวะที่ช้าแล้วจะเร็วขึ้นในตอนท้าย

4. กระบวนท่ารำมีท่าทางที่วิจิตรหลากหลาย โดยเฉพาะในการแสดงระบำที่ไม่มีบทร้องประกอบ มักจะใช้ท่าทางซ้ำซ้อนกันอยู่หลาย ๆ จังหวะ ด้วยความงามของระบำอยู่ที่ความพร้อมเพรียง ดังที่กล่าวมาแล้วข้างต้น จึงต้องอาศัยท่าทางที่ไม่สับเปลี่ยนรวดเร็วจนเกินไป ดังนั้น จึงมีระบำหลาย ๆ ชุดที่ใช้ท่ารำในหนึ่งท่ารำสลับกันไปมาซ้าย-ขวา ราว 4-6 เที่ยว สังเกตได้ เช่น ท่าแทงมือส่งไปด้านหลัง จากระบำสุโขทัย เป็นต้น ส่วนระบำที่มีบทร้อง มักจะใช้ท่าทางไปตามบท มีบางชุดที่ท่ารำไม่เป็นไปตามบทร้อง เช่น ระบำดาวดึงส์ เป็นต้น

5. กระบวนท่ารำจะใช้การเปลี่ยนแปรแถวมาก เป็นเพราะระบำต้องใช้ผู้แสดงหลายคน การเปลี่ยนแปรแถวก็ทำให้เกิดความต้องตาของผู้ชมได้เช่นกัน ซึ่งระบำในลักษณะเดิมจะใช้การแปรแถวน้อยมาก

6. กระบวนท่ารำ มีลักษณะการจัดกลุ่มดังนี้

ก) กระบวนท่ารำในชุดนั้นใช้ท่าเดียวกัน เช่น ระบำดาวดึงส์ ระบำอัศวลีลา ระบำมฤคระเริง เป็นต้น กระบวนท่ารำเช่นนี้ในบางคราวใช้ท่ารำเดียวกัน แต่ปฏิบัติในลักษณะตรงกันข้าม ซึ่งแล้วแต่กระบวนท่าที่ได้ถูกกำหนดไว้

ข) กระบวนท่ารำในชุดเดียวกัน มีท่ารำทั้งที่แตกต่างกันและเป็นท่ารำเดียวกัน ส่วนใหญ่เป็นระบำที่ใช้บทร้อง เช่น ระบำที่แบ่งฝ่ายเป็นพระและนาง ได้แก่ ระบำสี่บท ระบำย่องหงิด เป็นต้น

ค) กระบวนท่ารำที่มีตัวเอก คือ ผู้แสดงระบำทั้งหมดในชุดจะมีท่ารำเดียวกัน แต่มีตัวพิเศษที่มีท่าเด่นไปจากผู้รำทั้งหลาย เช่น ระบำสุโขทัย ระบำลพบุรี

ง) กระบวนท่ารำที่ผลัดเปลี่ยนกันเป็นตัวเอก มักจะพบในระบำที่มีบทร้อง เมื่อบทร้องกล่าวถึงลักษณะของตัวระบำ ผู้แสดงตัวระบำนั้นก็จะร่ายรำในบทของตน โดยมีตัวระบำอื่น ๆ รำในท่าที่เป็นแบบเดียวกัน เช่น ระบำชุมนุมเผ่าไทย ระบำนพรัตน์ เป็นต้น

7. กระบวนท่ารำที่มีความสมบูรณ์ในตัวเองนั้น แต่ละชุดก็มีความหมายในการนำไปใช้แตกต่างกัน พอจัดเป็นพวกได้ดังนี้

ก) ระบำที่แสดงการอวยพร เช่น ระบำกฤษดาภินิหาร ระบำดอกไม้เงิน-ทอง เป็นต้น

ข) ระบำที่แสดงความรื่นเริงหรือยินดีในความสำเร็จ เช่น ระบำสี่บท ระบำย่องหงิด ระบำดาวดึงส์ ระบำเทพบันเทิง เป็นต้น

ค) ระบำที่แสดงการอธิบายสิ่งหนึ่งสิ่งใดโดยเฉพาะ เช่น ระบำเริงอรุณ อธิบายบรรยากาศยามเช้าอันมีผีเสื้อและดอกไม้เป็นตัวดำเนินเรื่อง, ระบำนพรัตน์ บรรยายคุณลักษณะอัญมณี 9 ชนิด, ระบำดาวดึงส์ บรรยายความงดงามวิมานของพระอินทร์ เป็นต้น

ง) ระบำที่แสดงให้เห็นอากัปกิริยาของสัตว์ เช่น ระบำมยุราภิรมย์ (นกยูง), ระบำอัศวลีลา (ม้า), ระบำมฤคระเริง (กวาง) เป็นต้น

จ) ระบำที่แสดงให้เห็นถึงยุคสมัยต่าง ๆ เช่น ระบำโบราณคดี ระบำศรีชัยสิงห์ ระบำอยุธยา เป็นต้น

ฉ) ระบำที่แสดงออกถึงความผสมผสานกับศิลปะต่างชาติ เช่น ระบำพม่า-มอญ, ระบำลาว-ไทยปณิธาน, ระบำจีน-ไทยไมตรี, ระบำมิตรไมตรีญี่ปุ่น-ไทย เป็นต้น

ช) ระบำที่แสดงให้เห็นถึงความพร้อมเพรียงในการรบ เช่น ระบำวีรชัยสิบแปดมงกุฎ ระบำกราวีรสตรี ระบำกราวชัย เป็นต้น

ซ) ระบำที่แสดงออกถึงการประกอบอาชีพการทำงาน เช่น ระบำเก็บใบชา, ระบำปั้นหม้อ, ระบำศิลปาชีพ เป็นต้น

นอกจากนี้ ยังมีระบำที่ไม่ได้แสดงลักษณะอย่างใดอย่างหนึ่งโดยเฉพาะ แต่เป็นการแสดงเพื่อความบันเทิง เน้นความสวยงามเท่านั้น เช่น ระบำดอกบัว เป็นต้น จากที่อ้างถึงมาจึงพอกล่าวได้ว่า ระบำมีความหมายที่เด่น ๆ สองลักษณะ คือ มีความหมายอยู่ในชุดการแสดงโดยสมบูรณ์ และไม่มีความหมายในด้านวิชาการ แต่มีความหมายในความงดงามแห่งศิลปะการร่ายรำท่าทางต่าง ๆ แต่ทั้งนี้การแสดงระบำในความหมายต่าง ๆ ยังคงไว้ซึ่งลักษณะกระบวนท่ารำดังที่ได้กล่าวไว้ข้างต้น ซึ่งทำให้เห็นชัดเจนว่าการแสดงระบำมีลักษณะที่เป็นแบบเฉพาะของตัวเอง

<u>ความสำคัญของ 'ระบำ'</u>

ธรรมชาติของมนุษย์เมื่อดีใจก็มักจะทำกริยากระโดดโลดเต้นไปมา เช่น การแสดงความดีใจในชัยชนะกับสิ่งใดสิ่งหนึ่ง เป็นต้น ในบางครั้งถึงกับจัดพิธีการเฉลิมฉลองในความสำเร็จนั้น นิสัยคนไทยแต่เดิมยังคงผูกพันกับธรรมชาติและสิ่งนอกเหนือธรรมชาติ ดังนั้นเพื่อเป็นการเอาใจธรรมชาติ หรือเป็นการกระทำแสดงความเคารพบูชาต่อสิ่งที่ตนนับถือ ก็มักจะมีการระบำรำฟ้อนเพื่อเป็นการบำรุงบำเรอให้ผู้ที่บวงสรวงได้รับความสำเร็จและความสุขตามที่ปรารถนา ในชั้นต้นคงไม่มีความพิถีพิถันเท่าไรต่อมาจึงจัดปรับปรุงให้การรำระบำนั้นงามขึ้นจนเป็นสิ่งที่ไว้สำหรับดูเล่นเพื่อความเพลิดเพลินใจ

ความสำคัญของระบำในชั้นแรก คือ การแสดงเพื่อความเพลิดเพลินใจไว้สำหรับดูเล่นสนุกสนาน ต่อมาคงเห็นว่าการแสดงระบำที่แสดงอยู่นั้น ไม่สนุกสนานเท่ากับการแสดงที่เป็นเรื่องราว จึงมีการนำระบำไปประกอบการแสดงโขนและละคร ทำให้ระบำเพิ่มความสำคัญในตัวเองมากขึ้น ซึ่งสามารถมองเห็นความสำคัญของระบำได้ดังนี้

1. เป็นระบำสลับฉากการแสดงละครหรือโขนหรือเรียกอีกอย่างว่า ระบำหน้าม่าน ระบำประเภทนี้มีประโยชน์สำหรับไว้แสดงสลับฉาก คือหลังจากที่ละครเล่นจบฉากไปแล้วขณะที่ม่านปิดเพื่อทำการจัดฉากต่อไป ทางด้านหน้าเวทีก็มิให้ผู้ชมต้องรอคอยการเปลี่ยนฉากจึงมีการ

จัดระบำขึ้นมา อีกอย่างหนึ่งคือเพื่อไม่ต้องการให้การแสดงบนเวทีว่างนานเกินไป อาจทำให้อารมณ์ในการชมการแสดงจะไม่ต่อเนื่องกัน

ระบำประเภทนี้เข้าใจว่าเกิดในช่วงที่เวทีของการแสดงละครไม่มีความสมบูรณ์แบบเช่นในปัจจุบัน ดังเช่นโรงละคอนศิลปากรซึ่งเป็นโรงละครเดิมของกรมศิลปากรอยู่ในราว พ.ศ. 2478 ถึง พ.ศ. 2501 ลักษณะของเวทีและอุปกรณ์บนเวทีไม่เอื้ออำนวยต่อการสับเปลี่ยนฉากได้อย่างฉับพลันและต่อเนื่อง ในการแสดงละครแต่ละเรื่องจึงต้องใช้ระบำหน้าม่านเข้าเสริมตลอดมา

2. เป็นระบำเสริมหรือเพิ่มความตระการตาให้กับเนื้อเรื่อง ในการแสดงละครบางฉากต้องการแสดงความยิ่งใหญ่ของฉาก เช่น ฉากท้องพระโรงกรุงวัชชี ในละครเรื่องสามัคคีเภท เพื่อแสดงความสามัคคีที่ยิ่งใหญ่ของเหล่ากษัตริย์แคว้นนี้ จึงมีระบำนางในแทรกเสริมเรื่องขึ้นมา หรือในการยกทัพของฝ่ายพระรามก็มีระบำวีรชัยสิบแปดมงกุฎ เป็นต้น

3. เป็นระบำเสริมเพื่อบอกบรรยากาศของเรื่องในละครบางฉากต้องการเน้นบรรยากาศของเรื่องในตอนนั้น ๆ ให้เด่นชัดยิ่งขึ้น จึงมีระบำเสริมและดูเป็นการสร้างความสมจริงให้กับบรรยากาศตอนนั้นด้วย เช่น ระบำนางไม้ในฉากชายป่าเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนวันทองห้ามทัพ, ระบำปลาในตอนพระสังข์หาปลา, ระบำนพรัตน์ในเรื่องสุวรรณหงส์ ตอนชมถ้ำ เป็นต้น

4. เป็นระบำที่ใช้ในการดำเนินเรื่องในการแสดงละครหรือโขน บางครั้งต้องการให้เนื้อเรื่องดำเนินไปอย่างกระชับไม่ยืดเยื้อ หรือต้องการย่นย่อเรื่องให้ดำเนินไปอย่างรวดเร็ว และให้ผู้ชมรู้เรื่องราวโดยไม่ต้องการใช้การบรรยายก็ใช้ระบำเข้าช่วยเสริมได้ ดังเช่นระบำวานรพงศ์ในตอนพระรามได้พล ระบำชุดนี้จะบรรยายถึงบรรดาพลวานรทั้งหลายที่มาสวามิภักดิ์กับพระรามว่าแต่ละตนเป็นใคร มาจากไหน มีฤทธิ์อำนาจอย่างไร หรือระบำอสุรพงศ์ ระบำชุดนี้ก็เช่นกัน จะบรรยายถึงญาติวงศ์ของทศกัณฐ์ตลอดจนสหายที่มาร่วมทำสงครามกับพระรามแต่ก็ต้องพ่ายแพ้ในที่สุด การแสดงระบำชุดนี้ย่นเรื่องรามเกียรติ์ให้กระชับสั้นเข้า ไม่ต้องดำเนินเรื่องถึงยักษ์ทุก ๆ ตัว เพียงแต่ใช้ระบำชุดนี้สื่อความหมายก็เข้าใจดีแล้ว เป็นต้น

5. เป็นระบำเบิกโรงซึ่งเป็นประเพณีมาแต่โบราณแล้วก่อนการแสดงละครเรื่อง จะต้องมีการรำเบิกโรงก่อน ซึ่งได้แก่ ระบำดอกไม้เงินทอง ระบำประเลง เป็นต้น

6. เป็นระบำเปิดเรื่องของการแสดงละครเรื่อง ในการแสดงละครส่วนใหญ่ถ้าเป็นฉากสวรรค์หรือวิมาน ก็มักจะมีระบำของเหล่าเทวดา-นางฟ้ามาเริงระบำกันก่อนที่จะดำเนินเรื่องต่อไป หรือถ้าเป็นฉากท้องพระโรงก็มักจะใช้ระบำนางในเป็นการแสดงเปิดเรื่อง

7. เป็นระบำปิดเรื่องหรือบรรยายเรื่องสรุปในตอนท้ายของการแสดงละครเรื่อง ดังเช่น ระบำอู่ทองในการแสดงโขน หลังจากพระรามปราบปรามเหล่ามารสิ้นแล้วและกลับคืนพระนคร เหล่าเทวดา-นางฟ้าก็จะมาระบำถวายพระพรกล่าวสดุดีวีรกรรมของพระราม หรือระบำไกรลาศสำเริงในตอนท้ายของการแสดงละครเรื่องมโนราห์ บรรดาเหล่าเทพ วิทยาธร คนธรรพ์ และสัตว์หิมพานต์ต่าง ๆ ก็มาระบำอวยพรในการจบเรื่องของการแสดง พร้อมกันนั้นยังอวยพรให้ผู้ชมด้วยการปิดเรื่อง โดยการใช้การแสดงระบำนี้เป็นการช่วยเสริมให้เนื้อเรื่องของการแสดงสมบูรณ์ยิ่งขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งการจบเรื่องด้วยความสงบสุข

<u>ดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงระบำ</u>

หลักฐานที่กล่าวถึงการใช้เครื่องดนตรีประกอบระบำในยุคต้นราวสมัย พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช คือ บทละครเรื่องรามเกียรติ์ ดังเช่นในตอนทศกัณฐ์จัดงานต้อนรับทัพนาสูร มีกล่าวถึงการบรรเลงและการขับร้องบำเรอราชอาคันตุกะของทศกัณฐ์ดังนี้

พระทอง "ฝ่ายนางบำเรอก็ขับครวญ โหยหวนบรรเลงเพลงสวรรค์
รำมะนาท้าทับสลับกัน โอดพันเรื่อยรับจับใจ
แล้วย้ายลำนำเป็นคำหวาน เฉื่อยฉานจำเรียงเสียงใส
ฉิ่งฉับที่รับกันไป พร้อมทั้งขับไม้มโหรี
มโหรี
ปลิม ฝ่ายนางระบำก็รำร่อน ถวายกรพระยายักษี"[13]

จากบทกลอนที่ยกมาจะเห็นได้ชัดว่า ในสมัยนี้ใช้วงดนตรีมโหรีบรรเลงประกอบระบำซึ่งเป็นไปได้ว่าคงได้ธรรมเนียมการบรรเลงมาจากครั้งกรุงศรีอยุธยา

ในระยะต่อมาก็มีการนำเอาเครื่องปี่พาทย์ (ซึ่งมีแพร่หลายมาก่อนหน้านี้ อย่างน้อยก็ตั้งแต่สมัยสุโขทัย ดังที่มีชื่อปรากฏอยู่ในศิลาจารึกหลักที่ 1 ในรัชสมัยพ่อขุนรามคำแหงมหาราช) นำมารวมเข้ากับวงมโหรี จนมาถึงสมัยรัชกาลที่ 4 ความนิยมในการบรรเลงมโหรีลดน้อยลงมาก ผู้บรรเลงจึงหันไปนิยมการบรรเลงด้วยวงปี่พาทย์เช่นก่อน โดยเฉพาะอย่างยิ่ง

---

[13] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, <u>บทละครเรื่องรามเกียรติ์ เล่ม 3</u> (พระนคร : สำนักพิมพ์คลังวิทยา, 2507), หน้า 354.

บรรเลงสำหรับประกอบการแสดงโขน ละคร และระบำ ดังนั้น ระบำแต่ก่อนที่บรรเลงและขับร้องด้วยวงมโหรี จึงนิยมมาใช้วงปี่พาทย์สืบมาจนทุกวันนี้

เครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงประกอบระบำนั้น ใช้ได้ทั้งวงเครื่องห้า เครื่องคู่ และเครื่องใหญ่ แต่ที่นิยมในการบรรเลงมักใช้วงปี่พาทย์ไม้นวม ดังมีเครื่องดนตรีต่อไปนี้

1. ระนาดเอก เป็นเครื่องดนตรีประเภทที่ทำด้วยไม้ มีความสำคัญในการเป็นผู้นำของวง
2. ระนาดทุ้ม ดำเนินทำนองขัด ล้อ ผสมผสานไปกับระนาดเอก
3. ฆ้องวงใหญ่ ดำเนินทำนองเป็นหลักให้กับวง
4. ฆ้องวงเล็ก ดำเนินทำนองโดยเก็บถี่ ๆ
5. ปี่ใน เป่าเสียงโหยหวน ช่วยในการดำเนินทำนอง
6. ตะโพน ทำหน้าที่กำกับจังหวะหน้าทับต่าง ๆ
7. กลองทัด ใช้ควบคุมจังหวะห่าง ๆ ให้กับวง
8. ฉิ่ง มีหน้าที่ควบคุมจังหวะย่อย

<u>การแต่งกาย</u>

ในการแสดงระบำซึ่งมีหลากหลายชุด ย่อมต้องมีลักษณะของเครื่องแต่งกายผิดแผกแตกต่างกันไปตามสภาพของระบำชุดนั้น ๆ ซึ่งสามารถแยกประเภทของเครื่องแต่งกายได้ออกเป็นสองลักษณะใหญ่ ๆ คือ

ก) การแต่งกายแบบยืนเครื่อง เครื่องแต่งกายประเภทนี้ส่วนใหญ่ใช้สำหรับผู้แสดงระบำเป็นพวกเทพบุตร-นางฟ้า เช่น ระบำดอกไม้เงินทอง ระบำสี่บท ระบำพรหมาสตร์ เป็นต้น นอกจากนี้ในการแสดงระบำที่ถือว่าผู้แสดงเป็นนางในก็ย่อมแต่งกายแบบยืนเครื่องเพียงแต่ว่าศิราภรณ์ที่สวมใส่จะต่างกันไปตามฐานะ อาจใช้รัดเกล้าเปลวหรือกระบังหน้าก็ได้ เช่น ระบำนางในในตอนหนุมานเข้าห้องนางสุวรรณกันยุมา นางในที่แสดงระบำแต่งกายยืนเครื่องนางใส่รัดเกล้าเปลว เป็นต้น

ข) การแต่งกายที่เป็นไปตามลักษณะของระบำ เครื่องแต่งกายประเภทนี้จะถูกปรับปรุงขึ้นมาพร้อมกับระบำชุดนั้น ๆ ซึ่งส่วนมากจะมีความวิจิตรที่แตกต่างกันออกไปตามลักษณะของระบำซึ่งมีหลากหลายมาก เช่น ระบำสัตว์ ก็มีการแต่งกายไปตามลักษณะที่ใกล้เคียงกับสัตว์ประเภทนั้น หรือถ้ามีระบำเกี่ยวกับชนชาติต่าง ๆ ก็มีการใช้เครื่องแต่งกายของชนชาตินั้นมาใช้ตบแต่งด้วย นอกจากนี้ ยังมีชุดเครื่องแต่งกายที่ประดิษฐ์ตามจินตนาการ

โดยอาศัยหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่เกี่ยวข้อง เช่น เครื่องแต่งกายโบราณคดีชุดต่าง ๆ จึงนับได้ว่าเครื่องแต่งกายของระบำนั้นมีความอลังการ์ไปตามลักษณะของระบำที่ถูกกำหนดขึ้น

โครงสร้างของการแสดงระบำ

ลักษณะโครงสร้างของการแสดงระบำโดยทั่ว ๆ ไป ไม่ว่าจะมีบทร้องประกอบหรือไม่ก็ตาม จะมี 3 ส่วนดังนี้ ส่วนที่เป็นการเริ่มต้นเข้าสู่ระบำ (ส่วนนำ) ส่วนที่เป็นเนื้อหาของระบำ (ส่วนดำเนินเรื่อง) ส่วนท้ายของระบำ (ส่วนจบเรื่อง)* ดังมีรายละเอียดดังนี้

1. ส่วนที่เป็นการเริ่มต้นเข้าสู่ระบำ (ส่วนนำ) การแสดงระบำในชุดต่าง ๆ จะต้องมีท่ารำในส่วนที่นำก่อนเข้าสู่ตัวเนื้อหาของระบำ ดังเช่นท่าสอดสร้อยมาลารำออกมาในเพลงรัวดึกดำบรรพ์ จากชุดระบำกฤษดาภินิหาร, ท่ากรายมือก้าวเท้าไปตามจังหวะในเพลงโคมเวียนจากระบำสี่บท, ระบำพรหมาสตร์เป็นต้น นอกจากที่กล่าวมานี้ในการออกตัวของระบำในทุก ๆ ชุดจะใช้ท่ารำที่แตกต่างกันออกไปตามแต่ปรมาจารย์ผู้กำหนดท่ารำนั้นจะให้ท่าทาง

ในด้านของระบำมาตรฐาน ส่วนที่เป็นการเริ่มต้นเข้าสู่ระบำนั้นมักจะใช้ท่ารำที่เป็นแบบฉบับมากกว่าระบำเบ็ดเตล็ด เช่น ท่ารำในเพลงโคมเวียน ท่ารำในเพลงเหาะ ท่ารำในเพลงรัว เป็นต้น ส่วนระบำเบ็ดเตล็ดต่าง ๆ นั้นจะใช้ท่ารำในส่วนนี้ไปตามลักษณะของการแสดงชุดนั้น ๆ เช่น ท่ากวางวิ่งซอยเท้าออกมาในระบำกวาง, ท่ากระทายไหล่-สะดุดเท้าในระบำศรีวิชัย, ท่าก้าวเดินในระบำสุโขทัย เป็นต้น

2. ส่วนที่เป็นเนื้อหาของระบำ (ส่วนดำเนินเรื่อง) ในส่วนนี้จะแยกได้เป็นสองลักษณะ คือ มีบทร้องและไม่มีบทร้อง ในส่วนเนื้อหาของระบำที่มีบทร้องนั้น ความหมายของท่ารำจะทราบจากคำร้องอยู่แล้ว ซึ่งทำให้ผู้ชมเข้าใจง่ายกว่าในส่วนเนื้อหาที่ไม่มีบทร้อง แต่มีการแสดงบางชุดที่ท่ารำและเนื้อหามีความหมายไม่ตรงกัน เช่น ท่ารำในระบำดาวดึงส์ เป็นต้น ท่ารำในส่วนที่เป็นเนื้อหาของระบำแบบไม่มีบทร้องนั้น ท่ารำต่างๆ จะถูกร้อยเรียงกันอย่างดีโดยปรมาจารย์ผู้มีความสามารถทางด้านนี้ ซึ่งส่วนใหญ่จะเน้นท่าทางที่เหมาะสมกับจุดประสงค์ของระบำชุดนั้น ๆ เช่น ท่าเผ่น ท่าเล็มหญ้า ท่าชะเง้อมองในระบำกวาง, ท่าม้าควบ ม้าขยับ ม้าโยกในท่าระบำม้า, ท่าทางแสดงความเข้มแข็งของยักษ์และวานรในระบำวีรชัยสิบแปดมงกุฎ

---

*ใช้หลักการเดียวกับโครงสร้างของเพลงระบำ ซึ่งนายไพฑูรย์ เฉยเจริญ ดุริยางคศิลปิน 6 กองการสังคีต ได้ตั้งข้อสังเกตไว้.

และวีรชัยเสนายักษ์ เป็นต้น สังเกตได้ว่าท่ารำต่าง ๆ ในส่วนนี้ของการแสดงระบำจะมีความพิถีพิถันมากกว่าในส่วนอื่น ๆ

ระบำที่ไม่มีบทร้องประกอบ เช่น ระบำมฤคระเริง ระบำบันเทิงกาสร ระบำม้า ระบำมยุราภิรมย์ เป็นต้น มักจะใช้เพลงบรรเลงเพลงเดียวกับในส่วนของเนื้อหาระบำ แต่จังหวะของเพลงจะรวดเร็วกว่าดังนั้นท่ารำจึงต้องกระชับด้วย ส่วนช่วงท้ายของเนื้อหาระบำนี้บางทีในระบำบางชุดจะไม่มี คือ เริ่มจากส่วนที่เป็นการเริ่มต้นเข้าสู่ระบำ ต่อด้วยส่วนที่เป็นเนื้อหาของระบำ แล้วจบลงด้วยส่วนท้ายของระบำเลย เช่น ระบำอู่ทองในการแสดงโขนตอนพระรามคืนนคร มีเพลงส่วนนี้คือ เพลงอู่ทองเพลงเดียว ดังนั้นจึงมีความสม่ำเสมอตลอดเพลง เป็นต้น

3. ส่วนท้ายของระบำ เป็นการบอกให้รู้ว่าการแสดงระบำชุดนี้จะสิ้นสุดการแสดง ซึ่งการยุติของระบำในส่วนท้ายนี้มีอยู่ด้วยกัน 2 ลักษณะ คือ

ก) สิ้นสุดการแสดงโดยการรำที่ใช้เพลงลาหรือเพลงรัว เช่น ระบำพรหมาสตร์ใช้เพลงลา, ระบำดาวดึงส์ใช้เพลงรัว, ระบำนพรัตน์ใช้เพลงรัวดึกดำบรรพ์ เป็นต้น

ข) สิ้นสุดการแสดงโดยใช้เพลงเดียวกับที่อยู่ในส่วนเสริมของเนื้อหาระบำ เช่น ระบำกฤษดาภินิหารใช้เพลงจีนรัว, ระบำเทพบันเทิงใช้เพลงยะวาเร็ว, ระบำย่องหงิดใช้เพลงแขกเจ้าเซ็น, ระบำสุโขทัยใช้เพลงสุโขทัยแล้วทอดลง เป็นต้น

มีข้อสังเกตอยู่ว่าในส่วนท้ายของระบำนี้ ตัวระบำจะจบการแสดงด้วยการตั้งท่านิ่งอยู่บนเวที หรือจบการแสดงด้วยการรำเข้าสู่ด้านในของเวทีก็ได้ ซึ่งทั้งนี้แล้วแต่ว่าการแสดงระบำนั้นประกอบการแสดงละครหรือไม่ ถ้าแสดงเป็นแบบชุดหนึ่งชุดใดส่วนมากมักจะรำสิ้นสุดหายเข้าไปในเวทีเลย เช่น ระบำสุโขทัย ระบำม้า ระบำกฤษดาภินิหาร เป็นต้น แต่ถ้าแสดงประกอบเรื่องในการแสดงโขนหรือละคร ตัวระบำก็มักจะรำสิ้นสุดตามตำแหน่งในท้องเรื่องของฉากนั้น ๆ เช่น ระบำนพรัตน์ในละครเรื่องสุวรรณหงส์ ตัวระบำจะรำสิ้นสุดทำท่านิ่งในแนวด้านหลัง เพื่อประกอบการแสดงของบทอื่นต่อไป เป็นต้น

<u>ประเภทของระบำ</u>

ในหนังสือศิลปวัฒนธรรมไทย เล่มที่ 7 กล่าวไว้ว่าระบำมี 2 ประเภท คือ ระบำมาตรฐาน ระบำเบ็ดเตล็ด โดยกำหนดเอาลักษณะของเครื่องแต่งกายเป็นข้อแบ่งแยก ถ้าแต่งกายแบบยืนเครื่องจะเป็นระบำมาตรฐาน ระบำนอกเหนือจากการแต่งกายแบบยืนเครื่องแล้วเป็นระบำเบ็ดเตล็ด ดังได้กล่าวไว้ดังนี้

"ระบำ มีเพียง 2 ประเภท คือ

- ระบำมาตรฐาน

- ระบำเบ็ดเตล็ด

ระบำมาตรฐาน หมายถึง การแสดงที่มีลักษณะการแต่งกายยืนเครื่องพระ-นาง (แต่เดิมตัวพระสวมเสื้อแขนยาว ปัจจุบันตัวพระละครนิยมใช้เสื้อแขนสั้น) ตลอดจนท่ารำ เพลงร้องและดนตรีมีกำหนดไว้เป็นแบบแผนที่มีลักษณะเฉพาะตัว เช่น ระบำสี่บท ต่อมาได้มีผู้ประดิษฐ์ระบำซึ่งเลียนแบบระบำสี่บทขึ้นอีกหลายชุด ได้แก่ ระบำย่องหงิด ระบำดาวดึงส์ ระบำกฤษดาภินิหาร และระบำเทพบันเทิง ฯลฯ

ระบำเบ็ดเตล็ด หมายถึง การแสดงที่แต่งกายตามรูปแบบลักษณะของการแสดงนั้น ๆ หรือการแสดงที่เป็นศิลปเฉพาะท้องถิ่น เช่น รำพัด รำโคม รำกระถาง สีนวล ฟ้อนเล็บ เป็นต้น"[14]

ผู้วิจัยเห็นว่า ถ้าแบ่งประเภทของระบำตามที่กล่าวมาแล้วนั้น ระบำมาตรฐานก็จะเป็นที่สังเกตได้ชัดเจน เพราะลักษณะการแต่งกายของตัวระบำจะบอกให้ทราบ ซึ่งก็คงหมายความถึงระบำนางในด้วยเช่นกัน เพราะในการแสดงโขนหรือละคร พวกระบำที่แต่งยืนเครื่องไม่ใช่พวกเทวดา-นางฟ้าเท่านั้น นางในที่เป็นระบำส่วนใหญ่ก็แต่งยืนเครื่องเช่นกัน ผิดกันที่เครื่องประดับศีรษะ นางฟ้าจะสวมมงกุฎกษัตรี ส่วนนางในมักจะใช้กระบังหน้าหรือไม่ก็รัดเกล้าเปลว อันแสดงถึงฐานะที่ต่างกัน เช่น ระบำนางใน ในการแสดงโขนตอนหนุมานเข้าห้องนางสุวรรณกันยุมา เป็นต้น

นางระบำที่แต่งกายแบบยืนเครื่องที่แสดงเป็นเทวดา-นางฟ้า หรือเป็นนางในนั้น จะใช้ท่ารำที่เป็นแบบฉบับทางนาฏศิลปไทยเป็นส่วนมาก ด้วยเสมือนหนึ่งผู้รำไม่ใช่มนุษย์ธรรมดาแต่เป็นเทพยดา ดังนั้นท่ารำจึงต้องพิถีพิถันมากเป็นพิเศษ ในทำนองเดียวกันนางในก็เป็นนางระบำที่ถวายบำเรอพระเจ้าแผ่นดิน จึงไม่สมควรที่จะใช้ท่ารำแบบพื้นบ้านทั่วไป

ส่วนการแสดงระบำนอกเหนือจากที่กล่าวมาข้างต้น ก็จะเป็นระบำอีกชนิดหนึ่งคือ "ระบำเบ็ดเตล็ด" ซึ่งรวมไปถึงระบำที่แต่งกายตามสภาพด้วย เช่น ระบำสัตว์ต่าง ๆ ระบำมิตรสัมพันธ์กับประเทศต่าง ๆ เป็นต้น

มีที่น่าสังเกตอีกอย่างหนึ่งของระบำต่าง ๆ คือ ระบำที่มีบทร้องประกอบ และระบำ

---

[14] ปราณี สำราญวงศ์, "ระบำ", ศิลปวัฒนธรรมไทย เล่มที่ 7 นาฏดุริยางคศิลปไทย กรุงรัตนโกสินทร์ (กรุงเทพมหานคร : กรมศิลปากรจัดพิมพ์, 2525), หน้า 77.

ที่ไม่ใช้บทร้องประกอบ ระบำที่เป็นมาตรฐานส่วนใหญ่มักจะมีบทร้องประกอบด้วย เช่น ระบำสี่บท ระบำดาวดึงส์ ระบำเทพบันเทิง ระบำนางใน (ตอนหนุมานเข้าห้องนางสุวรรณกันยุมา) ระบำย่องหงิด เป็นต้น ส่วนระบำเบ็ดเตล็ดโดยมากมักจะไม่ใช้บทร้องประกอบ เช่น ระบำสัตว์ต่าง ๆ เป็นต้น และก็มีอยู่หลายชุดด้วยกันที่มีบทร้องประกอบ เช่น ระบำชุมนุมเผ่าไทย ระบำมิตรสัมพันธ์กับประเทศต่าง ๆ เป็นต้น แต่ถ้าจะให้มีการชัดเจนในลักษณะท่ารำแล้ว น่าจะแบ่งประเภทระบำตามลักษณะตัวละครมากกว่า ได้แก่ พระ-นาง ยักษ์ ลิง และเบ็ดเตล็ด

ระบำในสมัยต่าง ๆ

ระบำเริ่มมีมาแต่สมัยใดไม่ปรากฏ แต่เท่าที่ผู้วิจัยค้นพบมีภาพสลักในทับหลังปราสาทพิมาย จังหวัดนครราชสีมา เป็นศิลปะร่วมแบบนครวัดตอนต้น ราวกลางพุทธศตวรรษที่ 17 ทับหลังแผ่นนี้จำหลักภาพพุทธเจ้าและมีรูปเทพรำในแนวล่างขนาบชุมพระพุทธรูป จากลักษณะเทพรำนี้จะเห็นได้ว่ามีลักษณะคล้ายการแสดงระบำเพื่อการบูชาพระพุทธองค์ คือ มีผู้รำหลายคน และมีคนหนึ่งถือดอกบัวร่ายรำ ด้วยตัวรำทุกตัวอยู่ในท่ารำเดียวกัน และอีกแห่งหนึ่งจากทับหลังปรางค์กู่ จังหวัดศรีสะเกษ ก็เป็นศิลปะร่วมแบบนครวัดเช่นกัน แต่อยู่ในราวครึ่งหลังของพุทธศตวรรษที่ 17 ทับหลังแผ่นนี้สลักภาพพระวิษณุทรงครุฑก็มีรูปเทพรำประกอบอยู่ภายในซุ้ม ช่วงบนของท่อนพวงมาลัยทั้งสองทับหลังนี้สลักรูปเป็นนางระบำ ซึ่งมีท่าทางในลักษณะการรำเป็นแบบที่ใกล้เคียงกัน โดยที่ท่ารำในแผ่นทับหลังจะเหมือนกันแล้วเป็นการรำหมู่ ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่าในสมัยนี้หรือก่อนหน้านี้ ระบำอาจได้กำเนิดขึ้นมาแล้วก็ได้ ในสมัยหลังต่อมาระบำเริ่มเข้ามามีบทบาทในการแสดงมากขึ้น ซึ่งพอหาข้อมูลแล้วนำมาเรียบเรียงเป็นสมัยต่าง ๆ ได้ดังนี้

1. ระบำในสมัยสุโขทัย

ในศิลาจารึกหลักที่ 8 (ศิลาจารึกเขาสุมนกูฏ) เนื้อหาในศิลาจารึกจะเป็นการประกาศถึงการจำลองพระพุทธบาทจากเขาสุมนนกูฏ ในประเทศลังกามาประดิษฐานในกรุงสุโขทัย ศิลาจารึกนี้สร้างขึ้นในปี พ.ศ. 1915 สมัยสมเด็จพระธรรมราชาที่ 1 พระยาลิไทย (พระยาศรีสุรยพงศ์ราม มหาธรรมราชาธิราช) ความในด้านที่ 2 กล่าวถึงการแห่ลอยพระพุทธบาทจำลอง พร้อมด้วยเครื่องสักการะและงานฉลอง ดังนี้

ดังหนทางแต่
เมืองสุโขทัยมา
เถิงจอมเขานี้ งาม

หนักหนา "แก่กม (แก่กม = ที่สุด)
สองขอกหน (ขอก = ข้าง)
ทางย่อมตั้ง
กัลปพฤกษ์ใส่
รมยวลดอกไม้ตาม (รมยวล = พวงมาลัย)
ได้เทียนประทีป
เผาธูปหอมตระ
หลบทุกแห่งปลูก
ธงปฏากทั้งสอง
หลากหนทาง (หลาก = ปาก)
ย่อมเรียงขัน
หมาก ขันพลูบูชา
พิลมระบำ เต้น (พิลม = รื่นเริงยินดี)
เล่นทุกฉัน
...ด้วยเสียงอัน
สาธุการบูชา อีก
ด้วยดุริยาพาท
พิณฆ้องกลองเสียง
ดังสีพดังดิน
จักหล่มอันใส้
ศักราช 1281 ปีกุร
เมื่อพระศรีบาท
ลักษณขึ้นประดิษฐานไว้ในเขา
สุมนกูฏบรรพต...[15]

จะเห็นได้ว่าในสมัยสุโขทัยนี้มีการแสดงระบำอยู่แน่นอน แต่เป็นลักษณะใดมิได้มีการระบุไว้ เพียงแต่ใช้เป็นการแสดงเพื่อความรื่นเริงและมีการแสดงระบำทุกวันตลอดที่มีงานฉลองพระพุทธบาทนี้ จึงกล่าวได้ว่าระบำเป็นการแสดงที่เป็นมหรสพสำคัญมากอย่างหนึ่งใน

---

[15] สิทธา พินิจภูวดล, <u>วรรณกรรมสุโขทัย</u> (กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช, 2522), หน้า 72-73.

สมัยนี้ เพราะการแสดงมหรสพที่กล่าวถึงไว้ในจารึกนี้มีเพียงระบำเต้นและดนตรี เข้าใจว่าระบำจะเป็นที่นิยมมากจึงใช้ในงานพิธีที่สำคัญเช่นนี้

และในหนังสือไตรภูมิพระร่วงของพระยาลิไทย ก็มีกล่าวถึงระบำโดยมีการบรรยายถึงความสุขสมบูรณ์ในดินแดนอุตตรกุรุ ว่าผู้ที่อยู่ในดินแดนแห่งนี้มีแต่ความบันเทิงสุขใจ นิยมร้องรำทำเพลง "บ้างเต้น บ้างรำ บ้างฟ้อนระบำบรรลือเพลงดุริยดนตรี"[16] เข้าใจว่าพระยาลิไทยทรงแต่งขึ้นมา เพื่อเปรียบเทียบให้เห็นความสมบูรณ์พูลสุขในเมืองสุโขทัยสมัยพระองค์ นอกจากนี้ยังกล่าวถึงเมื่อพระเจ้าแผ่นดินเสด็จไปที่ไหนก็จะมีงานรื่นเริง ด้วยการร้องรำทำเพลงตลอดเวลา "ลางจำพวกดีดพิณแลสีซอ พุงตอและกันฉิ่งริงรำ จับระบำเต้นเล่นสารพนักคุนทั้งหลาย สัพพดุริยดนตรีอยู่ครื้นเครง"[17]

ในเรื่องไตรภูมิพระร่วงนี้ พระยาอนุมานราชธนทรงกล่าวไว้ในหนังสือเล่าเรื่องในไตรภูมิว่า "เรื่องที่ท่านกล่าวเป็นเรื่องความจริงที่นำอุดมคติเข้าไปประกอบไว้ด้วย ที่กล่าวเป็นจำนวนเบื่อง ๆ ต้องการเน้นให้รู้สึกเด่นขึ้นเท่านั้น"[18] ดังนั้น การแสดงระบำที่มีกล่าวถึงในไตรภูมินี้ ก็อาจจะมีส่วนที่เป็นเค้าของความจริงอยู่บ้าง จากที่กล่าวมาในเรื่องไตรภูมินี้มีอยู่ความหนึ่งชี้ให้เห็นว่านางระบำต้องเป็นผู้ที่งดงามมาก คือ ในตอนพระยาศรีธรรมาโศกราชทรงหยอกล้อนางอสันธมิตตาราชเทวีว่า "ใครหนอแลมานั่งอยู่ แลมากินอ้อยอยู่ในที่ท่ามกลางนางนักสนมทั้งหลาย แลมีหน้าอันงามหนักหนา เจ้านั้นจะว่าผู้หญิงหรือว่าระเบงระบำ อันแสร้งแต่งแลงามพ้นแพ่งพรรณ"[19]

แสดงให้เห็นว่านางระบำนั้น จะต้องเสริมความงามของตนเองให้พิเศษไปจากปกติ นอกเหนือจากนี้ในตอนที่กล่าวถึงช้างเอราวัณก็แสดงให้เห็นความพิสดารของช้าง ซึ่งมีนางระบำ

พระยาอนุมานราชธน กล่าวว่า นักปราชญ์หลายคนมีความเห็นว่า แผ่นดินอุตตรกุรุจะเป็นแผ่นดินตัวจริงอยู่ในโลกนี้เอง หากแต่เอาเรื่องประหลาดอัศจรรย์ไปพอกพูนเข้าไว้ จึงกลายเป็นว่าอุตตรกุรุไม่ได้อยู่ในโลกนี้

[16] พระญาลิไทย, ไตรภูมิพระร่วง (พระนคร : องค์การค้าของคุรุสภา, 2503), หน้า 87.

[17] เรื่องเดียวกัน, หน้า 105.

[18] พระยาอนุมานราชธน, เล่าเรื่องในไตรภูมิ (อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพพระศรีสาคร (ช้อย พันถมสุด) ณ สุสานหลวงวัดเทพศิรินทราวาส), หน้า 56.

[19] พระญาลิไทย, ไตรภูมิพระร่วง, หน้า 152.

ประกอบอยู่ด้วย แล้วที่แปลกไปกว่านั้นอีก คือ มีเหล่าคนธรรพ์จับระบำกันด้วย นอกจากนี้ในหนังสือเรื่องนางนพมาศ* ยังได้กล่าวถึงความผาสุกของประชาชนในสมัยสุโขทัยด้วยว่า "บ้างก็เล่นระเบงปี่ ระเบงกลอง ฟ้อนแขน ขับพิณดุริยางค บรรเลง เพลงร้อง หนัง รำ ระบำ โดยทุกวันคืนมิได้ขาด"[20]

ระบำในสมัยสุโขทัยนี้ อาจกล่าวได้ว่ามีทั้งระบำที่เป็นนางในและที่เป็นผู้ชาย (คนธรรพ์จับระบำในไตรภูมิพระร่วง) ความงามที่เห็นเด่นชัด คือ ผู้รำต้องงาม ส่วนด้านอื่น ๆ เช่น กระบวนรำงาม ดนตรีงาม เครื่องแต่งกายงาม คงต้องมีบ้างแต่มิได้กล่าวถึงโดยตรง เพียงแต่สันนิษฐานจากข้อความที่ปรากฏในสมัยสุโขทัยนี้เท่านั้น และที่เน้นให้เห็นชัดว่าระบำต้องเป็นของที่มีความสำคัญ คือ เมื่อมีการสมโภช ต่าง ๆ มักจะมีระบำแสดงตลอดระยะเวลาของงานนั้นเสมอ

2. <u>ระบำในสมัยกรุงศรีอยุธยา</u>

หลักฐานที่แสดงชัดเจนในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช (ราว พ.ศ. 2199-พ.ศ. 2231) เกี่ยวกับเรื่องระบำคือ จดหมายเหตุลาลูแบร์ (ราวพ.ศ. 2229-พ.ศ. 2231) กล่าวไว้ดังนี้

> "ระบำนั้นเป็นคนเต้นรำ 2 แถว ชายและหญิง ไม่ใช่ทหาร ไม่ใช่การทำศึก แต่เป็นเจ้าชู้มาสโมสรกรอกัน ต่างร่ายรำเข้าพิณพาทย์ให้เราดูพร้อม ๆ กัน และสลับกัน ดังข้าพเจ้าได้กล่าวแล้วแต่ก่อน พวกระบำเหล่านี้ทั้งชายและหญิงละล้วนใช้เล็บเก๊ ยาวมาก ๆ ปลายงอนทำด้วยทองแดง ร้องคำขับพลางรำพลาง ออกท่าทางได้โดยไม่เหนื่อยยากอะไรนัก เพราะวิธีรำชั่วแต่กลับเดินไปเดินมา และวงรอบ ๆ ช้า ๆ ช้ามาก หรือไม่โลดโผนโจนคะนอง จะยกมือ ยกไม้ หรือเอี้ยวเนื้อ

---

* พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระราชวิจารณ์ไว้ว่า หนังสือเรื่องนี้เดิมเขาจะมีจริง เพราะลักษณะพิธีของพราหมณ์ที่กล่าวไว้ในหนังสือเรื่องนี้ โดยมากเป็นตำราพิธีจริงและเป็นพิธีอย่างเก่า อาจจะใช้เป็นแบบแผนก่อนครั้งกรุงศรีอยุธยา

[20] นางนพมาศ, <u>เรื่องนางนพมาศ หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า ตำรับท้าวศรีจุฬาลักษณ์</u> (พระนคร: ม.ท.ท., 2496), (จัดพิมพ์เนื่องในงานฌาปนกิจศพ นางสาวพระเยาว์ เสนาจักร), หน้า 9.

เอี้ยวตัวก็แต่ละล้วนใช้กิริยาอืด ๆ ทั้งนั้น ไม่ใคร่พร้อมเพรียงกัน กำลังจับระบำอยู่นั้น มีชาย 2 คนมาบำเรอคนดูด้วยวาจาทอดเสน่ห์ลวง ๆ หลายขบวน คนหนึ่งพูดในนามของพระระบำทั้งปวง และอีกคนหนึ่งพูดในนามนางระบำทั้งปวง บรรดาตัวระบำเหล่านี้ไม่มีเครื่องแต่งตัวแปลกประหลาดอย่างไร ผิดกว่าตัวโขนและละคร มีชฎาปิดทองสูงปลายแหลม คล้ายตะลอมพอกขุนนาง เวลางานพระราชพิธีแต่มีจรห้อยลงมาสองข้างจนใต้หู ประดับพลอยเทียม (เห็นจะประดับกระจก) ทัดดอกไม้ปิดทอง โขนและระบำนั้นมักหากันไปเล่น ณ งานปลงศพ และบางทีก็หาไปเล่นในงานอื่น ๆ บ้าง"[21]

จากข้อความในจดหมายเหตุ เราสามารถมองเห็นความงามของระบำในสมัยนี้ได้ดังนี้

1. คนรำงาม ลาลูแบร์ไม่ได้กล่าวถึงลักษณะของผู้ระบำ แต่มีกล่าวถึงรูปพรรณของคนไทยในสมัยนั้นไว้พอสรุปได้ดังนี้

"รูปร่างสันทัดได้สัดส่วน หน้าตาจะคล้ายคลึงกันทั้งชายและหญิง หน้าเป็นรูปไข่น้อยกว่าเป็นรูปเหลี่ยม หน้าผากกว้าง ตาเล็กไม่โปนออก ริมฝีปากหนา ผิวเนื้อเป็นสองสี จมูกสั้นไม่โด่งมากนัก ทั้งหญิงและชายไว้ผมสั้นมาก ผมที่ปรกรอบศีรษะยาวแค่ทัดหู ผู้ชายจะโกนผมด้านหลัง ผู้หญิงจะทำผมดอกกระทุ่ม"[22]

จากที่กล่าวมานี้พอให้เห็นถึงลักษณะของบุคคลทั่วไป ในสมัยกรุงศรีอยุธยาที่ลาลูแบร์ได้พบเห็น แต่เมื่อเป็นตัวระบำย่อมต้องเป็นบุคคลที่มีความงามพิเศษเหนือไปจากบุคคลทั่ว ๆ ไปอยู่บ้าง ไม่เช่นนั้นแล้วลาลูแบร์คงไม่กล่าวถึงว่า ระบำนั้นมัก**หากันไปเล่น** ณ งานปลงศพ และบางทีก็**หาไปเล่น**ในงานอื่น ๆ บ้าง

2. กระบวนรำงาม ลาลูแบร์ได้บรรยายถึงกระบวนท่ารำของระบำไว้ พอชี้ให้เห็นความงามได้ดังนี้

---

[21] มองสิเออร์ เดอ ลาลูแบร์, จดหมายเหตุลาลูแบร์ เล่ม 1, แปลโดย พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธพงศ์ (พระนคร : องค์การค้าของคุรุสภา, 2505), หน้า 210-211.

[22] เรื่องเดียวกัน, หน้า 116-119.

1. คนรำแบ่งเป็น 2 แถว ตัวพระและตัวนาง (ชายและหญิง)

2. ท่ารำแสดงออกถึงการเกี้ยวพาราสีกัน

3. รำเข้ากับจังหวะดนตรี และบทร้อง

4. มีท่ารำที่รำพร้อมกัน และมีบางท่าที่รำสลับกันไปมา มีท่ารำเดินไป-มา และรำเป็นวง การเปลี่ยนท่ารำในแต่ละครั้งจะไปช้า ๆ ไม่รีบร้อนมีการใช้อวัยวะทุกส่วนของร่างกาย เช่น มือ ลำตัว (เอี้ยวเนื้อเอี้ยวตัว) ใช้ผู้ชายเป็นคนร้องคนหนึ่งร้องบทตัวพระ อีกคนร้องบทตัวนาง

กระบวนท่ารำดังนี้เทียบดูได้คล้ายระบำสี่บท คือ มีผู้แสดงทั้งฝ่ายพระและนาง แบ่งเป็น 2 แถวเช่นกัน ท่ารำก็เป็นการเกี้ยวพาราสีกัน มีการรำแปรแถวไปตามบทร้อง และท่ารำก็จะมีกิริยาช้า ๆ นุ่มนวล ระบำสี่บทนี้ก็มีผู้รู้สันนิษฐานว่าคงได้รับถ่ายทอดกันมานานแล้วก่อนสมัยกรุงศรีอยุธยาอีก ดังนั้นถ้าระบำที่ลาลูแบร์กล่าวถึงนั้น คือ ระบำสี่บท ย่อมเป็นที่แน่นอนว่ากระบวนท่ารำในสมัยนี้จะมีความงดงามอยู่มากเช่นกัน จึงได้สืบทอดต่อกันมาจนถึงทุกวันนี้

ที่ลาลูแบร์กล่าวว่า "วิธีรำที่รำชั่ว" นั้นอาจเป็นไปได้ว่า คนต่างชาติที่เข้ามาอยู่ในกรุงศรีอยุธยาได้ไม่นาน คงจะไม่ชินกับการแสดงของไทยเรา และย่อมต้องมีความเป็นชาตินิยมอยู่ในตนเองบ้าง จึงทำให้ดูระบำของไทยในสมัยกรุงศรีอยุธยานั้นไม่งาม

3. เครื่องแต่งกายงาม ลาลูแบร์ได้พูดถึงการแต่งตัวของนางระบำว่า ไม่มีเครื่องแต่งตัวอะไรมากนัก ไม่เหมือนพวกโขนและละคร เมื่อมาดูลักษณะการแต่งตัวของชาวสยามในสมัยนั้นที่ลาลูแบร์กล่าวถึง พอสรุปได้คือ

ผู้หญิงนุ่งผ้าตามยาววงรอบตัวอย่างเช่นผู้ชายนุ่งแต่ปล่อยผ้าตามกว้างคลุมลงมาปรกถึงหน้าแข้ง (นุ่งจีบ) ห่มสะไบพาดสองบ่าปล่อยชายให้ยาวลงไปด้านหลัง ผู้ชายนุ่งโจงกระเบนม้วนตลบกลับขึ้นไปหว่างขา ไว้ตรงที่รัดสะเอวด้านหลัง ปล่อยชายพกห้อยลงมาด้านหน้า มีผ้าคาดพุงทับ[23]

จึงพอสันนิษฐานได้ว่า เครื่องแต่งกายระบำนั้นไม่มีอะไรแตกต่างจากตัวโขนเท่าใดนัก หากแต่ไม่มีเครื่องประดับศีรษะเช่นโขนและละคร และที่ระบุไว้เด่นชัดคือ ผู้แสดงใส่เล็บปลอมยาว ในราวรัชกาลที่ 4-รัชกาลที่ 5 จากรูปถ่ายเครื่องแต่งกายของตัวละครอยู่ในราว 2405 จากหนังสือกษัตริย์และกล้องวิวัฒนาการถ่ายภาพในประเทศไทย พ.ศ. 2388 ถึง พ.ศ.

---

[23] เรื่องเดียวกัน, หน้า 111-112.

2535 ของ ศักดา ศิริพันธุ์ จะเห็นว่าตัวละครที่เป็นแบบภาพถ่ายแต่งตัวยืนเครื่องและใส่เล็บปลอมยาวเช่นกัน

4. ดนตรีงาม ลาลูแบร์กล่าวไว้ว่าระบำใช้เล่นประกอบพิณพาทย์ เมื่อเทียบกับลักษณะเครื่องดนตรีในสมัยนี้ ก็เข้ากับเครื่องเบญจดุริยางค์ (เครื่องห้า) ระบำนี้มีบทร้องประกอบด้วย ซึ่งลาลูแบร์พูดถึงการขับร้องและดนตรีชาวสยามในสมัยนี้ว่า เป็นเพลงที่มีการขับร้องโดยใช้เสียงเอื้อนช่วยด้วย ทำนองเดียวกับเพลงโอเปรา

นอกจากบันทึกของลาลูแบร์แล้ว ในอนิรุทธคำฉันท์ของศรีปราชญ์ยังมีฉันท์บรรยายความร่มเย็นของเมืองทวารวดีว่า เมืองนี้พระเจ้าแผ่นดินจะแวดล้อมไปด้วยนางกำนัลถวายงาน และมีบางพวกที่เป็นนางในคอยถวายการฟ้อนรำ ดังมีกล่าวไว้ดังนี้

บ้างจับรำบำ แออวยนวยรำ ปรีดิ์เปรมพักตรา
ยยิ้มแย้มโอษฐ ม่ายเมียงหางตา เห็นหื่นหรรษา
สุดสิ้นใจรัก

คือเทพอับสร สรรพสรรพาภรณ์ เรืองรองตระศักดิ์
เสด็จลงจากฟ้า ยาตรหล้าเลิศลักษณ์ ค่าใครเชยชัก
ทราบสิ้นสุดสมอง[24]

ฉันท์ทั้งสองบทนี้ก็เป็นการเน้นให้เห็นความงามของนางระบำทั้งในด้านผู้แสดงงาม (ยาตรหล้าเลิศลักษณ์ ค่าใครเชยชัก ทราบสิ้นสุดสมอง) กระบวนรำงาม (ปรีดิ์เปรมพักตร ยยิ้มแย้มโอษฐ ม่ายเมียงหางตา) เครื่องแต่งกายงาม (คือเทพอับสร สรรพสรรพาภรณ์ เรืองรองตระศักดิ์) เป็นต้น แล้วในตอนเทพารักษ์อุ้มสมยังพูดถึงการใช้พิณพาทย์บรรเลงให้จับระบำด้วย

วรรณกรรมอีกเรื่องหนึ่ง ที่กล่าวถึงระบำในสมัยพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ (พ.ศ. 2293-พ.ศ. 2301) คือ เรื่องปุณโณวาทคำฉันท์ ของพระมหานาค วัดท่าทราย กล่าวถึงการแสดงระบำไว้ในเรื่อง มหรสพกลางวันสมโภชพระพุทธบาทดังนี้

"นางรำระบำบรร- พก็ฟ้อนบชำเนียร
พิศเล่นแต่พาเหียร บมิส่ำจะสำรวล"[25]

---

[24] ศรีปราชญ์, <u>อนิรุทธคำฉันท์</u> พร้อมด้วยบันทึกสอบทานและหมายเหตุ (กรุงเทพมหานคร : กรมศิลปากร, 2523), หน้า 8.

ซึ่งแสดงให้เห็นว่านางรำระบำนั้นไม่ค่อยมีความเชี่ยวชาญในการรำเท่าใดนัก เข้าใจว่าใช้คนมากในการแสดงเพราะต้องประชันกับมหรสพอื่น ๆ อีกหลายชนิดเลยร่ายรำไม่พร้อมเพรียงกัน จึงทำให้มองแล้วเป็นที่สนุกสนาน

นอกจากนี้ ในปลายสมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี พ.ศ. 2310 พระสังฆราชแห่งตาบราคา ประมุขมิสซังกรุงสยาม ได้จดบันทึกเรื่องราวของเมืองสยามไว้เกี่ยวกับระบำไว้ในเรื่องมหรสพ ดังนี้

> "ผู้หญิงถูกห้ามมิให้ประกอบอาชีพแสดงละคร แต่มีเรื่องขัดแย้งเรื่องหนึ่งซึ่งเราอธิบายไม่ได้ คือ มีผู้หญิงฟ้อนรำเป็นอาชีพ และกฎหมายก็ไม่ตราหน้าผู้หญิงพวกนี้แต่อย่างใด...แต่ไม่มีเจ้าเมืองหรือเจ้าหน้าที่ชั้นผู้ใหญ่คนใดที่ไม่เลี้ยงหญิงฟ้อนรำไว้ และทุกครั้งที่มีงานฉลองเขาจะต้องให้หญิงฟ้อนรำเหล่านั้นออกมาแสดงความสามารถ เพื่อให้ชาวต่างชาติให้ของขวัญแก่เขา สองสามปีมาแล้วมีผู้คิดการเต้นรำแบบหนึ่งขึ้นเป็นที่นิยมมาก การเต้นรำแบบนี้แสดงโดยให้เด็กชายอายุตั้งแต่สิบถึงสิบสองปี ตั้งเป็นวงกลมแล้วให้เคลื่อนไหวตัวไปตามเสียงของเครื่องดนตรี ที่ขาอ่อนของเด็กเหล่านี้ติดปีก และทางด้านหลังติดหางไก่ ที่ติดปีกและหางไก่ให้เด็กดังนี้ ก็เพื่อให้เป็นสัญลักษณ์หมายถึงความคล่องแคล่วว่องไวของเขา"[26]

จากที่กล่าวมานี้ ทำให้เห็นได้ว่ามีกฎหมายห้ามผู้หญิงเล่นละครแต่ให้แสดงระบำได้ ซึ่งส่วนมากก็จะเป็นนางระบำของเจ้านายและผู้มีบรรดาศักดิ์ ไว้สำหรับรับแขกสำคัญ ๆ และมีระบำชุดหนึ่งที่กล่าวถึงเข้าใจว่าเป็นระบำอยู่ในเรื่องมโนราห์ เพราะจากการอธิบายลักษณะการแต่งตัวแล้ว น่าจะเป็นการแสดงโนรา เนื่องจากในสมัยกรุงศรีอยุธยานี้การแสดงโนราเป็นที่นิยมนำไปแสดงเป็นที่แพร่หลายมาก

ระบำในสมัยกรุงศรีอยุธยานี้ มีลักษณะดังที่กล่าวมา ทั้งนี้ไม่ว่าในด้าน ผู้แสดง

---

[25] พระมหานาค, ปุณโณวาทคำฉันท์ (พระนคร : กรมศิลปากร, 2503), หน้า 41.

[26] ฟรังซัวส์ อังรี ตุรแปง, ประวัติศาสตร์แห่งพระราชอาณาจักรสยาม, แปลโดย ปอล ซาเวียร์ (กรุงเทพ : กรมศิลปากร, 2530), หน้า 75-76.

กระบวนการรำ เครื่องแต่งกาย และเพลงดนตรี ทั้งหมดเป็นเพียงข้อมูลที่ได้จากวรรณกรรมที่มีผู้ร่วมสมัยในยุคนั้นบันทึกไว้ หรือประพันธ์ขึ้นมา ซึ่งก็ยังไม่มีข้อยุติที่เด่นชัดว่าระบำในสมัยนี้มีความเป็นมา และมีรูปแบบแสดงเช่นไร จากหลักฐานต่าง ๆ ที่ยกมาอ้างพอที่จะแสดงให้เห็นความงามของระบำในสมัยอยุธยานี้มีอยู่มากเช่นกัน

3. ระบำในสมัยกรุงธนบุรี (พ.ศ. 2311-2325)

สมัยกรุงธนบุรีบ้านเมืองเริ่มก่อร่างสร้างตัวขึ้นใหม่ ภายหลังที่ต้องเสียราชธานีกรุงศรีอยุธยา ถึงกระนั้นวรรณกรรมที่สำคัญอันเกิดในสมัยนี้ก็มีอยู่ไม่น้อย และก็มีบางเล่มที่กล่าวถึงระบำในสมัยนี้ ดังเช่น ในโคลงยอพระเกียรติ พระเจ้ากรุงธนบุรี แต่งโดย นายสวนมหาดเล็ก ราว พ.ศ. 2314 ความว่า

"มีนรนาริศเรื้อง ระบำขำ
วรรูปสุนทรารำ เรื่อยร้อง
ชูเฉลิมราชฐานขำ เรอราช
เปนที่สุขเขษมชร้อง พรั่งพร้อมเพราไสว"[27]

จากโคลงบทนี้แสดงให้เห็นว่า ระบำเป็นเครื่องประดับพระเกียรติยศของพระมหากษัตริย์ในสมัยนี้ด้วย

สมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรีทรงสนพระทัยในนาฏกรรมอยู่ไม่น้อย ได้ทรงรวบรวมและฟื้นฟูศิลปะวัฒนธรรมที่หลงเหลือจากกรุงศรีอยุธยาให้เป็นปึกแผ่น แม้กระนั้นพระองค์ยังทรงพระราชนิพนธ์บทโขนขึ้นด้วยในจดหมายเหตุความทรงจำ ของกรมหลวงนรินทรเทวี ได้บันทึกมหรสพสมโภชพระแก้วมรกต (พ.ศ. 2323) ซึ่งพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าทรงพระราชวิจารณ์ไว้ดังนี้

> "การสมโภชแบ่งออกตั้งทั้งสองฟากลำน้ำเจ้าพระยา ด้วยเหตุเวลานั้นไม่มีกำแพงข้างริมน้ำ ตั้งระทาฟากละ 10 ต้น หว่างระทามีโรงรำ 9 โรง ทั้งสองฟาก ในโรงรำฟากตะวันออกนั้นมีโขน 3 โรง **รำหญิง 2 โรง** งิ้ว 1 โรง หนังกลางวัน 1 โรง หุ่นลาว 2 โรง...ส่วน

---

[27] ประยุทธ สิทธิพันธ์, วรรณกรรมสยาม (กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์สยาม, ม.ป.ป.), หน้า 118.

ข้างตะวันตก โรงรำหว่างระทา 9 โรงนั้น มีโขน 2 โรง รำหญิง 2 โรง
งิ้ว 1 โรง หุ่นมอญ 1 โรง"[28]

รำหญิง 2 โรง น่าจะเป็นการแสดงระบำ เพราะมีกล่าวไว้อีกว่ามหรสพฟากตะวันตกที่โรงมหรสพใหญ่นั้น มีทั้งละครข้างใน โขนโรงใหญ่ ละครผู้ชายโรงใหญ่ เทพทอง รวมอีก 5 โรง แล้วในที่ยกมากล่าวนี้ รำหญิงมีทั้งหมด 4 โรง แสดงว่าระบำนั้นดูจะเป็นการแสดงที่ยิ่งใหญ่ไม่น้อยทีเดียว ในขณะที่ละครข้างในและละครผู้ชายมีเพียงอย่างละ 1 โรง

4. ระบำในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ระหว่าง พ.ศ. 2326-2410

ในกฎมณเฑียรบาลซึ่งออกในแผ่นดินกรุงศรีอยุธยา แล้วได้ใช้เป็นประเพณีสืบมาจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น กฎมณเฑียรบาลนี้มีบางส่วนกล่าวถึงพระราชพิธีที่สำคัญ ๆ เช่น พระราชพิธีถือน้ำพิพัฒสัตยา พระราชพิธีอาสยุธแข่งเรือ พระราชพิธีจองเปรียงลดชุดลอยโคม ฯลฯ พระราชพิธีนี้มีกล่าวถึง "ระบำ" ไว้ด้วย ดังนี้

พระราชพิธีถือน้ำพิพัฒสัตยา (เป็นพระราชพิธีในเดือน 5 เกี่ยวกับการทำสัตย์สาบาน) พูดถึงลำดับที่นั่งหมอบเฝ้าพร้อมทั้งจำนวนผู้เข้าเฝ้า ซึ่งนางระบำ จำนวน 48 คน ก็ได้มีตำแหน่งขึ้นบัญชีไว้ในกฎของพิธีนี้ด้วย นอกจากนี้ทางระเบียง (เฉนียง) ด้านตะวันออกยังมีนายระบำเตรียมพร้อม (ถือ) ที่จะระบำอยู่ด้วย แล้วยังพูดถึงเครื่องแต่งกายบางส่วนที่นางระบำต้องใช้ในพิธีนี้ คือ "หนูนยิก เกี้ยวแซม"[29] (เป็นการเกล้าผมสบพับสอง[30] ใส่เกี้ยว)

---

[28] กรมหลวงนรินทรเทวี, จดหมายเหตุความทรงจำและพระราชวิจารณ์ ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เนื่องในงานพระราชทานเพลิงพระศพ พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหลวงทิพยรัตนกิริฏกุลินี ณ พระเมรุวัดเทพศิรินทราวาส วันที่ 26 ตุลาคม พุทธศักราช 2501, หน้า 155-156.

แสดงให้เห็นว่า รำนั้นเป็นการแสดงระบำ ด้วยถ้าเป็นการแสดงละครหรือโขน จะมีการระบุชื่อไว้อย่างชัดเจน ดังที่ยกมาข้างต้น

[29] มหาวิทยาลัยวิชาธรรมศาสตร์และการเมือง, ประมวลกฎหมายรัชกาลที่ 1 (กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์, 2529), หน้า 109.

[30] สมภพ จันทรประภา, อยุธยาอาภรณ์ (กรุงเทพมหานคร : กรมศิลปากร, 2526), หน้า 38.

พระราชพิธีเผด็จสก (พระราชพิธีในเดือนห้า เปลี่ยนศักราชใหม่) กล่าวถึงผังตำแหน่งที่อยู่ของพระราชวงศ์และผู้ปฏิบัติงาน โดยกล่าวถึงระบำว่า "นายรองนั่งด้วยอินทเภรี หรทึกยืนฉานระบำ ซ้ายขวาหม่งครุ่ม" คือมีมโหระทึกอยู่ด้านหน้า ระบำอยู่กลางซ้าย-ขวาเป็นพวกมงครุ่ม แล้วยังกล่าวอีกว่าเมื่อถึงเวลาเสด็จออกเบิกราชกุล จะมีลำดับการแสดงต่าง ๆ ดังนี้ ม้าพ่อช้าง ระเบงซ้าย-ขวา รำดาบซ้าย-ขวา ระบำออกมงครุ่ม ฯลฯ

พระราชพิธีอาสยุช (พิธีแข่งเรือ มีในสมัยกรุงศรีอยุธยาเท่านั้น อยู่ในเดือน 11) ก็กล่าวว่า มีระบำอยู่ซ้าย-ขวา อยู่ขนาบมงครุ่ม

พระราชพิธีจองเปรียง (พระราชพิธีลอยกระทงในเดือน 12) ก็กล่าวว่า มีเล่นหนัง. ระบำ

จากที่กล่าวถึงระบำในกฎมณเฑียรบาลนี้ แสดงให้เห็นได้ว่าระบำต้องมีความสำคัญมากจนถึงเข้าไปมีส่วนร่วมในพระราชพิธีใหญ่ ๆ หลายพิธีด้วยกัน ทั้งนี้ย่อมต้องมีความงามอยู่ในแบบของตนเอง กฎมณเฑียรบาลนี้ยังคงยึดถือปฏิบัติสืบมาจนกระทั่งสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น ซึ่งนางระบำและนายระบำก็ยังคงเป็นผู้ที่มีการสืบทอดเรื่อยมา

ในสมัยสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 แห่งราชวงศ์จักรี ทรงพระราชนิพนธ์บทละครเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งมีอยู่หลายตอนที่กล่าวถึงระบำด้วยกัน ทั้งระบำของเหล่าเทวดานางฟ้า และระบำของเหล่านางใน เคยมีผู้รู้สันนิษฐานว่า บทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ในรัชกาลที่ 1 นี้ จะชี้ให้เห็นถึงขนบธรรมเนียมและประเพณีต่าง ๆ ในสมัยนั้นได้ ดังนั้นการแสดงระบำในเรื่องรามเกียรติ์ก็คงจะจำลองมาจากสภาพความเป็นจริงในสมัยรัชกาลที่ 1 ได้ ซึ่งสามารถเห็นได้ว่าระบำจะงามพร้อมไปด้วยคุณลักษณะ 4 ประการ คือ คนรำงาม กระบวนรำงาม เครื่องแต่งกายงาม ดนตรีงาม อีกทั้งในสมัยนี้ยังมีครูละครที่มีความสามารถอยู่หลายท่าน เช่น

เจ้าฟ้ากรมหลวงเทพหริรักษ์ (ทรงเป็นผู้ตั้งคณะละครผู้ชาย สำหรับแสดงละครในจนมีตัวละครที่มีชื่อเสียงโด่งดัง และเป็นครูละครคนสำคัญของละครใน ในรัชกาลต่อมาคือ นายทองอยู่ เป็นตัวอิเหนา และนายรุ่ง เป็นตัวนางเอก)

ในสมัยสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 ทรงเห็นว่าการแสดงตามแบบแผนครั้งกรุงเก่าดูจะชักช้าด้วยไม่มีการปรับวิธีการแสดงเลย พระองค์จึงทรงปรับปรุงระเบียบแบบแผนการแสดงใหม่ให้มีความกระชับขึ้น แล้วยังพระราชนิพนธ์บทละครขึ้นใหม่ทั้งละครนอกละครในหลายเรื่อง หลายตอนด้วยกัน ที่สำคัญพระองค์ทรงเคยฝึกหัดคณะละครของพระองค์เองมาแล้ว ตั้งแต่ครั้งในสมัยรัชกาลที่ 1 จึงทรงทราบลักษณะท่าทางในด้านนาฏศิลปเป็นอย่างดี อีกทั้งในสมัยพระองค์เองเมื่อทรงพระราชนิพนธ์บทขึ้นแล้ว ก็ส่งให้เจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษ์มนตรี

(พระอนุชาเจ้าฟ้ากรมหลวงเทพหริรักษ์) ผู้ได้รับสืบทอดงานละครต่อมาจากพี่ชาย ซึ่งเป็นผู้เชี่ยวชาญนาฏยศิลปสมัยนั้น ทดลองซ้อมกระบวนท่ารำให้ทรงดูก่อน เมื่อเห็นเหมาะสมดีแล้ว ทรงโปรดอนุญาตให้ไปต่อท่ารำได้ นับว่าศิลปะทางการร่ายรำในสมัยนี้มีความพิถีพิถันมาก ในทำนองเดียวกันระบำก็เป็นส่วนหนึ่งอยู่ในการแสดงโขน ละคร ดังนั้นจึงต้องถูกดูแลเอาใจใส่เป็นอย่างดีด้วย จึงมีผู้กล่าวว่า "ศิลปทางโขน ละคอน ฟ้อนรำ ในสมัยรัชกาลที่ 2 จึงเป็นศิลปที่ประณีตงดงามยิ่งกว่าที่เคยมีมาแต่ก่อน บรรดาศิลปินรุ่นต่อมาจึงพากันยกย่องนับถือเป็นศิลปแบบครู และรับเอามาเป็นแบบฉบับของศิลปที่ดีประจำชาติสืบต่อมาจนตราบทุกวันนี้"[32]

ในสมัยสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 ศิลปะทางการแสดงโขน ละคร ยังคงเป็นที่แพร่หลายและมีคุณภาพดีเยี่ยมอยู่ ด้วยศิลปินที่มีความสามารถยังคงสืบทอดแบบแผนกันต่อมาตลอด อีกทั้งในรัชกาลนี้มีศิลปินที่เป็นครูอยู่ในราชสำนักผู้หนึ่ง คือ นายเกษ พระราม ซึ่งนับว่าเป็นศิลปินผู้เยี่ยมยอด และเป็นปรมาจารย์ผู้ยิ่งใหญ่ทางโขน ละคร เพราะได้เป็นครูครอบโขนละครต่อมาในรัชกาลที่ 4 และเป็นเจ้าของตำราพิธีครอบโขนละคร ที่ใช้สืบกันมาจนทุกวันนี้ ในรัชกาลนี้โปรดให้เลิกละครหลวง ทำให้ละครแพร่หลายไปอย่างกว้างขวาง มีหลายคณะหลายโรงด้วยกัน

จึงพอกล่าวได้ว่าระบำในสมัยรัชกาลที่ 3 นี้ ยังคงยึดถือแบบแผนเดิมแต่ครั้งกรุงเก่า ด้วยมีปรมาจารย์ในรุ่นต่าง ๆ เป็นผู้สืบทอดต่อ ๆ มา ในด้านของความงามในระบำนั้นก็คงต้องมีอย่างดีเยี่ยม ด้วยการแสดงต่าง ๆ จะไปเจริญตามสำนัก ซึ่งมีปรมาจารย์ผู้เชี่ยวชาญคอยฝึกหัด การแสดงระบำในสมัยนี้จึงคงต้องมีความพิถีพิถันเป็นพิเศษ ด้วยมีการประชันขันแข่งกันในแต่ละสำนัก ดังมีคำให้การจีนกั๊ก เรื่องเมืองบาหลี (ราว พ.ศ. 2389) กล่าวถึงอัตราค่าจ้างในการแสดงมหรสพต่าง ๆ ไว้ด้วย ทำให้เห็นว่าการแสดงระบำที่อยู่ในโขนละครย่อมต้องมีอย่างแพร่หลาย

ในสมัยสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 ทรงมีประกาศโปรดให้มีละครผู้หญิงในราชสำนักตามเดิม และโปรดให้ทั่วไปสามารถมีละครผู้ชายก็ได้ผู้หญิงก็ได้เป็นของตนเอง ทำให้การละครแพร่หลายมากจนมีรายได้กันเป็นกอบเป็นกำ ต่อมาจึงทรงมีการเก็บภาษีโขนละครขึ้น (แล้วได้แก้ไขเป็น อากรมหรสพในรัชกาลที่ 5) นอกจากนี้ยังมีประกาศห้ามไม่ให้

---

[32] ธนิต อยู่โพธิ์, <u>ศิลปละคอนรำหรือคู่มือนาฏศิลปไทย</u> (กรุงเทพมหานคร : กรมศิลปากร, 2531), หน้า 73.

โขนละครใช้หัวช้างสีเผือก ให้ใช้เฉพาะสีดำ เว้นแต่การเล่นโขนตอนหักคอช้างเอราวัณ ให้ใช้สีเผือกนี้ได้

จากประกาศในข้อนี้ ทำให้เห็นว่าในสมัยรัชกาลที่ 4 นิยมแสดงโขน ตอนช้างหักคอช้างเอราวัณอยู่มาก มิเช่นนั้นคงไม่ตราขึ้นเป็นหมายรับสั่งออกมาเช่นนี้ ในการแสดงโขนตอนนี้จะมีระบำอยู่ด้วยชุดหนึ่ง คือ ระบำพรหมาสตร์ จึงสันนิษฐานได้ว่าระบำชุดนี้คงเป็นที่ชื่นชอบมาก และความงามของระบำพรหมาสตร์นี้ก็ต้องมีส่วนช่วยในการสร้างความชื่นชมอยู่ด้วยเช่นกัน

นอกจากนี้แล้วยังมีระบำเบิกโรงขึ้นใหม่อีกชุด คือ ระบำดอกไม้เงินทอง ซึ่งรัชกาลที่ 4 ทรงโปรดให้มีขึ้นโดยเลียนแบบจากรำประเลง ที่ใช้รำเบิกโรงการแสดงในสมัยก่อน ๆ

ความงามของการแสดงระบำในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้นนี้ ส่วนใหญ่แล้วจะเป็นระบำแบบมาตรฐาน คือ ผู้แสดงจะแต่งกายยืนเครื่อง ท่ารำต่าง ๆ ก็ยังคงมีความพิถีพิถันอยู่มาก เพราะได้รับความอุปถัมภ์จากเจ้านาย ส่วนความงามในด้านอื่น ๆ ก็คงเป็นที่แน่ชัดอยู่แล้ว จึงปรากฏว่ามีระบำหลาย ๆ ชุด ได้สืบทอดการแสดงมาจนกระทั่งทุกวันนี้ เช่น ระบำประเลง ระบำดอกไม้เงินทอง ระบำสี่บท ระบำพรหมาสตร์ ระบำดาวดึงส์ และระบำฝรั่งคู่ เป็นต้น

5. <u>ระบำในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ระหว่าง พ.ศ. 2411-2477</u>

สมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พระองค์โปรดการละครอยู่บ้าง ทำให้ระบำในสมัยนี้จึงยังคงสืบทอดมาแต่ในชั้นก่อน ๆ เช่นกัน สืบเนื่องมาแต่รัชกาลที่ 4 นิยมส่งพระราชโอรสไปศึกษายังต่างประเทศ และมีความสัมพันธ์กับต่างประเทศอยู่ไม่น้อย พอตกมาในรัชกาลนี้ความสัมพันธ์และความคิดใหม่ ๆ จึงได้จากประสบการณ์ในต่างประเทศ มาผนวกกับการแสดงของไทยเรา การแสดงระบำในรัชกาลนี้จึงมีรูปแบบที่พัฒนามาจากของดั้งเดิมอยู่มาก ดังเช่น ละครดึกดำบรรพ์ ที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ ทรงประพันธ์นั้น มีบทระบำต่าง ๆ แทรกอยู่ในละครหลาย ๆ เรื่องด้วยกัน เช่น

เรื่องสังข์ทอง	มีระบำของเหล่าเสนา ตอน สมโภชพระสังข์กับนางรจนา
เรื่องคาวี	มีระบำของเหล่าเสนา ตอน สมโภชพระคาวีกับนางจันท์สุดา
เรื่องอิเหนา	มีระบำของนางบุษบากับกำนัล ตอน ชมศาล
เรื่องกรุงพาณชมทวีป	มีระบำของเทวดา-นางฟ้า ตอน นารายณ์อวตาร

เรื่องอุณรุท มีระบำเทวดา-นางฟ้า ตอน ศุภลักษณ์วาดรูป (ระบำยุหงิด หรือย่องหงิด) เป็นต้น

จะเห็นได้ว่า ความงามของระบำในสมัยนี้ยังคงเป็นแบบมาตรฐานอยู่แต่มีลักษณะของตัวระบำที่แตกต่างกันออกไปตามเรื่องที่แสดง เช่น มีผู้ชายระบำในแบบของเสนาอำมาตย์อวยพร มีระบำระหว่างนางสูงศักดิ์กับนางกำนัล มีระบำของเทวดานางฟ้า เป็นต้น ซึ่งระบำเหล่านี้ดูจะมีความหลากหลายไม่ได้จำกัดเฉพาะตัวนางระบำ หรือนางในเท่านั้น อีกทั้งยังมีลักษณะของการผสมผสานให้ตัวเอกของเรื่องร่วมระบำกับสาวใช้ เป็นการแสดงให้เห็นความไม่เคร่งครัดในเรื่องยศศักดิ์มากนัก

นอกจากนี้ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเองยังทรงพระราชนิพนธ์บทละครเรื่องเงาะป่า ไว้ด้วย แล้วก็มีบทจับระบำของเหล่านางกอย พระองค์ยังได้ทรงกล่าวในพระราชนิพนธ์คำนำว่า "ไม่ตั้งใจจะเดินตามแบบ"[33] แสดงให้เห็นว่าระบำเริ่มจะมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบไปจากเดิมแล้วระบำนางกอยจึงเป็นระบำที่แต่งกายตามลักษณะของพวกเงาะ ไม่แต่งยืนเครื่องเช่นระบำที่เคยปรากฏมา แต่กระบวนท่าทางรำยังคงเป็นแบบใกล้เคียงกับในชั้น ๆ แรกอยู่มาก แล้วยังมีระบำไก่เกิดขึ้นในละครเรื่องพระลอ ของเจ้าพระยาเทเวศร์ฯ อีกด้วย

ในราวปี พ.ศ. 2427 ปรินส์ออสคาร์ พระราชโอรสองค์ที่ 2 ของสมเด็จพระเจ้าออสคาร์ที่ 2 ของประเทศสวีเดน ทรงเสด็จมาเยือนประเทศไทยแล้วได้ทรงนิพนธ์เรื่องเกี่ยวกับเมืองไทย ไว้ดังนี้ "รับประทานอาหารค่ำกันที่บ้าน มีดนตรีบรรเลงให้ฟัง หลังจากนั้นเราก็ไปดูละครไทย คนแสดงเป็นไทยล้วน แต่การแสดงไม่ได้เป็นไทยแท้นัก มีการจับระบำแบบยุโรปแทรกอยู่ด้วย"[34] นอกจากนี้ ในเชิงอรรถยังมีคำอธิบายละครไทยในสมัยนี้ ไว้ดังนี้

> "ละครเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง (เพ็ง เพ็ญกุล) ท่านผู้นี้เคยเดินทางไปยุโรป โดยเป็นราชทูตพิเศษเข้าเฝ้าพระราชินีวิกตอเรียในรัชกาลที่ 4 ในรัชกาลที่ 5 ได้ตั้งโรงละครขึ้นแสดงทุกวันสุดสัปดาห์ โดยเก็บเงินคนดู จนมีศัพท์ว่า "วิก เจ้าพระยามหินทร์" ละครนี้เป็น

---

[33] พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าอยู่หัว, เงาะป่า (พระนคร : ศิลปบรรณาคาร, 2507), หน้า 2.

[34] ปรินส์ออสคาร์, จดหมายเหตุรายวัน (พิมพ์เนื่องในงานวันเฉลิมพระชนมายุครบ 3 รอบ วันที่ 12 สิงหาคม พุทธศักราช 2511), หน้า 275.

ละครรำอย่างไทย (ละครนอก) แต่บางเรื่องมีระบำฝรั่งสลับพร้อมด้วยดนตรีและคำร้อง"[35]

จากที่ยกมากล่าวนี้ แสดงว่าการแสดงระบำในรัชสมัยนี้มีหลากหลายรูปแบบทั้งแบบฉบับดั้งเดิมและแบบปรับปรุงใหม่ ตลอดจนเลียนแบบจากชาวต่างประเทศ ซึ่งความนิยมในความงามของระบำเหล่านี้ยังคงเป็นที่ชื่นชอบแก่คนทั่ว ๆ ไป ในส่วนของระบำแบบฝรั่งนั้น คงจะเป็นของแปลกใหม่สำหรับบ้านเราในสมัยนั้น จึงให้เป็นที่นิยมสำหรับชาวบ้านทั่วไป ส่วนในส่วนของราชสำนักก็ยังคงใช้แบบแผนที่ใกล้เคียงกับมาตรฐานเดิมอยู่ ในสมัยนี้เริ่มมีการแสดงระบำเบ็ดเตล็ดเกิดขึ้นอยู่มากเช่นกัน คือ ระบำนางกอย จากบทละครเรื่องเงาะป่าพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 5 และระบำไก่ จากบทละครเรื่อง พระลอ พระนิพนธ์ในพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ เป็นต้น

สมัยสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว โขนละครเริ่มเป็นปึกแผ่นมั่นคงอีกครั้งหนึ่งด้วยพระองค์ทรงสนพระทัยในการแสดงอยู่มาก ถึงโปรดให้ตั้งเป็นกรมมหรสพขึ้น ใช้สำหรับงานเพื่อการนาฏกรรมโดยเฉพาะ พระองค์ทรงมีคณะโขนที่อยู่ในราชูปถัมภ์ เรียกว่า "โขนสมัครเล่น" ซึ่งได้ออกแสดงในงานพิธีที่สำคัญอยู่หลายครั้งด้วยกัน ตอนที่นิยมแสดง เช่น ตอนเมขลา-รามสูร (ใช้ชื่อว่า รามสูรชิงแก้ว) และตอนพรหมาสตร์ ทั้งสองตอนนี้มีบทระบำของเทวดานางฟ้า ซึ่งเป็นแบบแผนที่สืบทอดมาจากรัชกาลก่อน ๆ

นอกจากนี้ ในบทละครเรื่องอื่น ๆ อีกหลาย ๆ เรื่องของพระองค์ท่านก็ยังคงมีระบำประกอบอยู่ด้วยเสมอ เช่น ระบำนางอัปสร ในฉากต้นของเรื่องมัทนะพาธา เป็นต้น มีระบำอีกชุดหนึ่งซึ่งนับว่าเป็นของแปลกใหม่ ดังมีพระราชนิพนธ์คำนำในหนังสือแจกฉลองวันเกิดเจ้าจอมสุวัทนาว่า "ข้าพเจ้าจึงได้คิดผูกระบำ "สามัคคีเสวก" ขึ้น ระบำที่กล่าวนี้ได้เล่นตามแบบใหม่เป็นครั้งแรก, กล่าวคือไม่มีบทร้องเลย, มีแต่น่าพาทย์ประกอบกับท่าระบำเท่านั้น"[36]

ความงามของระบำที่เกิดในสมัยนี้ จะมีความสมบูรณ์เป็นพิเศษ เพราะพระองค์ทรงเป็นผู้อุปถัมภ์อย่างแน่นแฟ้น ในบางครั้งพระองค์ยังทรงร่วมแสดงแสดงอยู่ด้วย ทั้งยังทรง

---

[35] เรื่องเดียวกัน, หน้า 275.

[36] พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, <u>บทเสภาเรื่องพญาราชวังสัน กับสามัคคีเสวก</u> (พิมพ์เนื่องในงานฉลองวันเกิด เจ้าจอมสุวัทนา วันที่ 16 เมษายน พุทธศักราช 2468), หน้า 17.

รวบรวมศิลปะทางด้านนี้ให้มั่นคง ด้วยการก่อตั้งเป็นกรมมหรสพขึ้นมา เพื่อคอยสืบทอดและเผยแพร่นาฏยศิลป์ไทยไว้ การแสดงระบำจึงยังคงเป็นสุนทรียะแห่งศิลปะการแสดงได้ไม่เสื่อมไป

หลักฐานชิ้นสำคัญที่แสดงให้เห็นถึงความเป็นเลิศในการแสดงระบำของรัชสมัยนี้ คือ ตำแหน่งข้าราชการในกรมมหรสพ พระองค์ทรงโปรดให้มีตำแหน่งกรมโขนหลวงขึ้น ตำแหน่งต่าง ๆ เหล่านี้เองเป็นเครื่องบ่งชี้ให้ทราบว่า ผู้ที่ได้รับตำแหน่งจะมีความเชี่ยวชาญเป็นพิเศษในด้านนั้น โดยเฉพาะด้านระบำก็มีตำแหน่งตามลำดับ ดังนี้

1. สุนทรเทพระบำ ครูพระ (เปลี่ยน สุนทรนัฏ) - พระยา
2. เลิศระบำพรรค ครูยักา (จำปี หิรัณยรชิต)- หมื่น
3. ลักษณ์ระบำบรรพ์ (มูล โชติมูล) - หมื่น[37]

นามบรรดาศักดิ์ที่ยกมากล่าวนี้ นางสาวจำเรียง พุธประดับ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปการแสดง (ละคร) ได้อธิบายว่า ตำแหน่งเหล่านี้พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ แต่งตั้งให้กับบรรดาข้าราชการในกรมมหรสพตามความเหมาะสมกับความสามารถของแต่ละบุคคล อาทิ สุนทรเทพระบำ เป็นผู้มีความสามารถเป็นเลิศในระบำของเทพบุตร-นางฟ้า, เลิศระบำพรรค เป็นผู้มีความเป็นเลิศในระบำที่เป็นลักษณะเฉพาะตัว และลักษณ์ระบำบรรพ์ เป็นผู้มีความเป็นเลิศในระบำที่เป็นแบบดั้งเดิม เป็นต้น

เมื่อพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จสวรรคตแล้ว ศิลปะทางโขนและละครจึงตกต่ำลง ด้วยในรัชสมัยต่อมาทรงเห็นว่ากรมมหรสพนั้นทำให้สิ้นเปลืองค่าใช้จ่ายหลวงมาก จึงโปรดให้ยุบกรมมหรสพเป็นกองไปรวมอยู่ในกระทรวงวัง และลดตำแหน่งข้าราชการต่าง ๆ ลงบ้าง ศิลปินหลวงที่ยังคงอยู่ในกองมหรสพก็พยายามสืบทอดศิลปะทางนาฏยศิลป์ไทยไว้ โดยพยายามรวบรวมกุลบุตรกุลธิดาเข้ามาฝึกหัดโขนและละครกันขึ้นอีกครั้งหนึ่ง ผลงานทางด้านระบำในช่วงนี้จึงไม่มีปรากฏชัดเช่นก่อน จนกระทั่งปี พ.ศ. 2478 ได้มีการปรับปรุงงานของกระทรวงวัง กองมหรสพจึงถูกโอนย้ายเข้ามาอยู่ในความรับผิดชอบของกรมศิลปากร

---

[37] ธนิต อยู่โพธิ์, ตำนานโขนหลวง และนามบรรดาศักดิ์โขนหลวงในรัชกาลที่ 6 (กรุงเทพ: บริษัทรุ่งสิลป์การพิมพ์, 2529), หน้า 42.

ในสมัยกรมศิลปากรนี้เองที่โขนและละครเริ่มมีการฟื้นฟูมากขึ้น จนสามารถดำรงงานทางนาฏยศิลป์ไทยไว้ได้เป็นอย่างดี ระบำก็เป็นส่วนหนึ่งที่มีปรากฏอยู่ในการแสดงต่าง ๆ เสมอมา ซึ่งพอจะกล่าวได้ดังนี้

1. เป็นระบำที่ได้รับการสืบทอดมา เช่น ระบำกิ่งไม้เงินทอง (เป็นระบำเบิกโรงราวสมัยรัชกาลที่ 4) ระบำดาวดึงส์ (อยู่ในละครดึกดำบรรพ์เรื่องสังข์ทอง ของสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ) ระบำสี่บท (มักจะใช้บรรจุในชุดการแสดงที่เป็นเรื่องใหญ่ ๆ เช่น ระบำของเทพบุตรนางฟ้า ในตอนต้นของระบำเบิกโรงเรื่องเมขลารามสูร) เป็นต้น

2. เป็นระบำที่ประดิษฐ์ขึ้นมาใช้ประกอบการแสดงประเภทต่าง ๆ เช่น

ก. ระบำประกอบการแสดงละครอิงประวัติศาสตร์ ได้แก่ ระบำเลือดสุพรรณ (อยู่ในละครเรื่องเลือดสุพรรณ), ระบำในน้ำมีปลาในนามีข้าว (อยู่ในละครเรื่องอานุภาพพ่อขุนรามคำแหงมหาราช) เป็นต้น

ข. ระบำประกอบละครรำ ได้แก่ ระบำนกเขามะราปี (อยู่ในละครเรื่องอิเหนาตอนประสันตาต่อนก), ระบำนกยูง (อยู่ในละครเรื่องอิเหนา ตอนย่าหรันตามนกยูง), ระบำกฤดาภินิหาร (อยู่ในละครเรื่องเกียรติศักดิ์ทหารไทย) เป็นต้น

ค. ระบำประกอบการแสดงละครปลุกใจให้รักชาติ ได้แก่ ระบำนกสามหมู่ (อยู่ในละครเรื่องอานุภาพแห่งความเสียสละ), ระบำเทียน (อยู่ในละครเรื่องศึกเก้าทัพ) เป็นต้น

ง. ระบำประกอบการแสดงโขน ได้แก่ ระบำกวาง (อยู่ในตอนพระรามตามกวาง), ระบำวีรชัยสิบแปดมงกุฎ (อยู่ในตอนยกทัพตรวจพลของฝ่ายพระราม), ระบำพรหมาสตร์ (อยู่ในตอนศึกพรหมาสตร์) เป็นต้น

3. ระบำที่ประดิษฐ์ขึ้นตามสภาพการณ์ต่าง ๆ ได้แก่ ระบำโบราณคดี (แสดงให้เห็นลักษณะของแต่ละยุคสมัย เช่น ศรีวิชัย สุโขทัยฯ), ระบำศิลปาชีพ (แสดงให้เห็นลักษณะอาชีพที่สำคัญของชาวไทยในแต่ละภาค เช่น ทำนาในภาคกลาง, ร่อนแร่ในภาคใต้ ฯ), ระบำตรีลีลา (นำลักษณะท่าฟ้อนของไทยสามแบบมาประสานต่อเป็นชุดเดียวกัน เช่น ฟ้อนเทียน ฟ้อนแพน และฟ้อนเงี้ยว) เป็นต้น

4. ระบำที่เป็นลักษณะผสมผสานกับต่างชาติ ได้แก่ ระบำจีนไทยไมตรี, ระบำพม่าไทยอธิษฐาน, ระบำลาวไทยปณิธาน, ระบำพม่า-มอญ เป็นต้น

นอกจากที่กล่าวมานี้แล้ว กรมศิลปากรยังคงสร้างสรรค์ผลงานทางด้านระบำอยู่เสมอ โดยเฉพาะระบำอวยพรที่จัดแสดงต้อนรับราชอาคันตุกะ หรือจัดแสดงในงานเลี้ยง

รับรองของรัฐบาล ดังนั้นการแสดงระบำจึงยังคงมีผลงานออกมาตลอดเวลาตามโอกาสที่เหมาะสมของงานแสดงนั้น

ระบำเข้ามาประกอบการแสดงโขน

มีคนเคยกล่าวไว้ว่า ดูโขนและละครเราดูอะไร[38] ท่านอาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ อดีตอธิบดีกรมศิลปากร ได้ให้รายละเอียดไว้ว่า ที่เราดูโขนละครก็คือดูความงาม ซึ่งเมื่อดูแล้วก็ทำให้ร่าเริงบันเทิงใจ ยกระดับจิตใจให้สูงขึ้น เปรียบได้กับความงามของดอกไม้ที่เขาเอามาขายกัน ถ้าดอกไม้ไม่งามคนจะซื้อไปทำไม รับประทานก็ไม่ได้ ใช้ทำอะไรก็ไม่ได้ นอกจากเอาไปบูชาพระ ด้วยเรารู้สึกว่าดอกไม้เป็นของงาม ของงามก็คือของดี จึงต้องควรนำเอาของดีไปคู่กับสิ่งที่ดี และเมื่อเราพิจารณาส่วนประกอบของดอกไม้ ก็จะพบส่วนต่าง ๆ ที่ทำให้ดอกไม้นั้นงามขึ้นมาได้ ดังนั้นเมื่อเราเทียบว่าระบำเป็นส่วนประกอบของดอกไม้ ระบำก็จะเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้การแสดงโขนนั้นชวนดูยิ่งขึ้น แล้วถ้ายิ่งระบำมีความงามพร้อมสมบูรณ์แบบ ก็ยิ่งจะช่วยส่งเสริมให้การแสดงโขนเป็นที่ชื่นชอบกับผู้ที่มาชม

การแสดงโขนซึ่งแต่เดิมก่อนที่จะมาผสมผสานกับละครในนั้น ดำเนินเรื่องด้วยการพากย์เจรจาประกอบการบรรเลง จะไม่มีระบำเข้ามาประกอบการแสดงโขนเลย ดังบทเจรจาในตอนศึกพรหมาสตร์ ของหมื่นพากย์ฉันทวัจน์ (เปียก อุยยานงาม) ว่า

> "สั่งให้รูปนิมิตที่บิดเบือนเป็นเทพบุตรและนางฟ้า แล้วจับระบำทำท่าให้พร้อมกันเพื่อลองพวกพลขันธ์เหล่ากระบี่ จงรีบทำในบัดนี้เถิดนะเจ้า ฝ่ายเทพบุตรและนางฟ้ารูปนิมิต ฟังคำอินทรชิตมีบัญชาต่างก็วันทาขึ้นพร้อมกัน แล้วก็ทำตามกุมภัณฑ์มีบัญชาอยู่ที่ตรงหน้า
> คชเอราวัณ - เพลงช้า -"

จากตัวอย่างบทเจรจาโขนในตอนนี้ จะเห็นได้ว่าไม่มีบทที่แสดงการจับระบำของเหล่าเทวดา-นางฟ้า เหมือนเช่นในบทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ แต่มีการจับระบำโดยใช้เพลงหน้าพาทย์ ซึ่งไม่มีการยืนยันได้ว่ามีการปฏิบัติท่าทางในลักษณะเช่นใด และมีการจับระบำ

---

[38] สัมภาษณ์ ธนิต อยู่โพธิ์. อดีตอธิบดีกรมศิลปากร, 19 ธันวาคม 2537.
บทเจรจาโขน ตอนพรหมาสตร์นี้ เป็นของเก่าที่นายประพันธ์ สุคนธชาติ ได้รับสืบทอดมา

กันหรือไม่ นายอุดม อังศุธร อาจารย์ฝ่ายนาฏศิลปโขน (พระ) ของวิทยาลัยนาฏศิลปกรุงเทพ ได้อธิบายว่า "แต่เดิมการจับระบำคงใช้การปฏิบัติท่าทางในเพลงช้า แล้วต่อด้วยเพลงเร็ว สังเกตได้จากบทระบำที่เป็นมาตรฐาน อันได้แก่ ระบำสี่บท (บทจับระบำเบิกโรง) เมื่อรำเพลงตามบทร้องแล้ว ต้องต่อด้วยการรำเพลงช้าและเพลงเร็ว จึงเป็นการรำเพลงระบำตามบทแล้วต่อด้วยเพลงเร็ว"[39] ระบำในการแสดงโขนช่วงนี้จึงยังไม่มีข้อมูลที่ชี้ชัดไปว่าเป็นลักษณะใด มีการใช้แสดงหรือไม่ แต่ก็สามารถกล่าวได้ว่า "ระบำ" ในการแสดงโขนนั้นได้แบบอย่างมาจากละครโดยเฉพาะอย่างยิ่งจากบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลต่าง ๆ

เมื่อกรมศิลปากรได้กำหนดให้กองการสังคีตเป็นผู้รับผิดชอบงานแสดงด้านนาฏยศิลป์นี้ จึงเกิดมีการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านการแสดงโขนขึ้นมามากมาย โดยใช้ชื่อกำกับว่า "กรมศิลปากรปรับปรุง" เข้าใจว่าต้องการให้ผู้ชมไม่สับสนในการรับรู้เกี่ยวกับการแสดงด้วยการแสดงโขนมีรูปแบบและวิธีการแสดงเปลี่ยนแปลงไปตามสมัยของการแสดงนั้น ๆ จากเดิมระบำในการแสดงโขนที่มีอยู่น้อยมาก หรืออาจไม่มีเลยก็ว่าได้ดังที่กล่าวมาข้างต้น จึงได้มีการสร้างสรรค์ขึ้นมาในสมัยกรมศิลปากรนี้เอง (พ.ศ. 2478-พ.ศ. 2538)

<u>ระบำในการแสดงโขนของกรมศิลปากร</u>

โขนเป็นศิลปะแห่งการเต้น ดังมีคำกล่าวว่า "เต้นโขน รำละคร" โขนเป็นการแสดงที่มีส่วนประกอบมาจากการแสดงหลายประเภท เช่น ตอนตรวจพลยกทัพ และตอนแสดงการรบนำบางส่วนมาจากการรำกระบี่กระบอง, บทพากย์และคำเจรจา ใช้ลักษณะเดียวกับการแสดงหนังใหญ่, บทร้องก็นำมาจากเนื้อเรื่องในบทละครเรื่องรามเกียรติ์ มีหลักฐานในวรรณกรรมต่าง ๆ เช่น ในจดหมายเหตุลาลูแบร์ ในปุณโณวาทคำฉันท์ เป็นต้น แสดงให้เห็นว่ามีการแสดงโขนกันมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาหรือก่อนหน้านี้แล้ว ทั้งยังมีความนิยมในการแสดงโขนมาตลอดจนถึงปัจจุบัน เดิมโขนคงเป็นการแสดงที่ไม่มีองค์ประกอบมากนัก อาจมีเพียงการแต่งกายของตัวแสดงต่าง ๆ กัน และมีท่าเต้นประกอบดนตรีเท่านั้น ต่อมาเมื่อมีความต้องการของผู้ชมในด้านต่าง ๆ มากขึ้น โขนจึงมีวิวัฒนาการมาเป็นประเภทต่าง ๆ ได้แก่ โขนกลางแปลง เป็นการแสดงโขนบนพื้นดิน แสดงกลางสนาม ไม่มีการสร้างเวทีสำหรับแสดง,

---

[39] สัมภาษณ์ อุดม อังศุธร. อาจารย์ฝ่ายนาฏศิลปโขน (พระ) วิทยาลัยนาฏศิลป (กรุงเทพ), 15 ธันวาคม 2537.

โขนโรงนอกหรือโขนนั่งราว เรียกตามลักษณะของเวที คือ มีราวไม้ไผ่พาดตามส่วนยาวของโรง สำหรับตัวแสดงนั่ง, โขนหน้าจอ คือโขนที่เล่นตรงหน้าจอผ้าขาว ลักษณะคล้ายกับจอผ้าที่ใช้แสดงหนังใหญ่, โขนโรงใน เป็นโขนที่นำเอาศิลปะของละครในมาผสม คือมีบทร้องและท่ารำอย่างละครในประกอบด้วย และโขนฉาก เป็นการแสดงแบบโขนโรงใน แต่มีการเปลี่ยนแปลงฉากไปตามท้องเรื่อง

เมื่อการแสดงโขนเข้ามาอยู่ในความรับผิดชอบของกรมศิลปากร จึงได้มีการปรับปรุงการแสดงโขนให้เหมาะสมกับสภาพของสังคมและความนิยมของผู้ชม ประกอบกับได้มีการจัดตั้งโรงละครไว้สำหรับใช้ในการแสดงขึ้น โขนที่กรมศิลปากรแสดงอยู่จนทุกวันนี้ จึงเป็นแบบโขนฉาก ที่มีวิธีการแสดงอย่างโขนโรงใน และมีการเปลี่ยนฉากไปตามเนื้อเรื่อง ด้วยการปรับปรุงการแสดงโขนให้เป็นที่ประทับใจแก่ผู้ชม และเพื่อสร้างความแปลกใหม่ให้กับการแสดงโขน จึงได้มีการนำระบำชุดต่าง ๆ เข้ามาประกอบในการแสดงตามความเหมาะสมของโขนในแต่ละชุดแต่ละตอน ซึ่งระบำนี้เองมีส่วนช่วยทำให้การแสดงโขนมีความอลังการขึ้น ดังนั้นในบทที่นี้จะกล่าวถึงกองการสังคีตกับการแสดงโขนของกรมศิลปากร ด้วยกองนี้มีหน้าที่โดยตรงเกี่ยวกับการแสดงด้านนี้ และกล่าวถึงระบำในการแสดงโขนที่ได้สร้างสรรขึ้นมา

1. <u>กองการสังคีตกับการแสดงโขนของกรมศิลปากร</u>

พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงเป็นผู้อุปถัมภ์ศิลปินอย่างแท้จริง โดยในรัชกาลของพระองค์ได้ทรงโปรดให้ตั้งกรมมหรสพขึ้น เพื่อทำนุบำรุงศิลปะทั้งทางด้านนาฏยศิลป์และดุริยางคศิลป์ (โดยเฉพาะทางโขนและละคร) ทั้งทางมาตรฐานศิลป์และฐานะของศิลปิน จนกล่าวได้ว่าเป็นสมัยที่ศิลปโขน ละคร และดนตรีปี่พาทย์รุ่งเรืองที่สุด ซึ่งศิลปินโขนผู้มีฝีมือในรัชกาลที่ 6 นั้น ภายหลังได้เป็นครูฝึกสอนศิลปทางโขนละคร มีศิษย์สืบต่อมาอยู่หลายท่าน และยังได้โปรดให้ตั้งโรงเรียนฝึกหัดศิลปทางโขนละคร ดนตรีปี่พาทย์ขึ้นในกรมมหรสพอีกด้วย ครั้งแรกเรียกว่า "โรงเรียนทหารกระบี่หลวง" ต่อมาเป็น "โรงเรียนพรานหลวง" สำหรับสั่งสอนฝึกหัดกุลบุตรรุ่นต่อมา ให้มีความรู้ทั้งสามัญศึกษาและศิลปศึกษาประกอบกันไป แต่ยังมิทันที่มีความเจริญก้าวหน้าดังพระราชประสงค์ที่ตั้งไว้ ก็มาสิ้นสุดเมื่อพระองค์ท่านเสด็จสวรรคตในปี พ.ศ. 2468 โรงเรียนพรานหลวงก็ต้องเลิกล้มไปพร้อมกับกรมมหรสพ

ต่อมาพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงเห็นความสำคัญของศิลปะชั้นสูงของชาติในแขนงนี้ แต่ก็ไม่มีเงินทุนมากพอที่จะเกื้อกูนเช่นในรัชกาลก่อนได้ จึงทรงประกาศรวมกรมมหาดเล็กและกรมมหรสพเข้าอยู่ในกระทรวงวัง เมื่อวันที่ 24 กรกฎาคม พ.ศ. 2469 แล้วจึงได้มีการรวบรวมกุลบุตรกุลธิดาเข้าฝึกหัดศิลปทางโขนและละครกันขึ้นอีกครั้งหนึ่ง

กรมมหรสพในสมัยรัชกาลที่ 6 จึงกลับมีฐานะเป็นกองขึ้นอีกในสมัยรัชกาลที่ 7 และศิลปินผู้มีชื่อและได้เป็นครูฝึกหัดศิษย์ต่อมาในกรมศิลปากรจนทุกวันนี้ เช่น นายกรี วรศะริน นายอร่าม อินทรนัฏ (ถึงแก่กรรมแล้ว) นายอาคม สายาคม (ถึงแก่กรรมแล้ว) เป็นต้น

ใน พ.ศ. 2478 ได้มีการปรับปรุงกระทรวงวังกันอีกครั้งหนึ่ง โดยโอนงานการช่างกองวังนอกและกองมหรสพไปอยู่ในสังกัดของกรมศิลปากร ข้าราชการศิลปินทางโขนละคร ดนตรีปี่พาทย์ และการช่าง จึงย้ายมาสังกัดอยู่ในกรมศิลปากรแต่นั้นมา

ดังนั้น โขนละคร และดนตรีปี่พาทย์ จึงได้เข้ามาอยู่ในแผนกละครและสังคีต ในกองศิลปวิทยาการ (ซึ่งเป็นต้นกำเนิดกองการสังคีต กรมศิลปากรในปัจจุบัน)

เมื่อแรกตั้งกองเจ้าหน้าที่ยังไม่พร้อมที่จะดำเนินการในทุกแผนกได้ คงดำเนินการได้เฉพาะแผนกวรรณคดีและแผนกละครและสังคีต และได้ใช้โรงโต้วาทีของแผนกวาทีเป็นที่แสดงละคร ในสมัยพลตรีหลวงวิจิตรวาทการเป็นอธิบดี ใช้ชื่อว่า "โรงละคอนศิลปากร"* หรือ "หอประชุมกรมศิลปากร"

แผนกละครและสังคีต ตั้งโรงเรียนนาฏดุริยางค์ศาสตร์ มุ่งหมายเพื่อให้นักเรียนได้รับการศึกษาวิชาสามัญควบคู่ไปกับวิชานาฏศาสตร์และดุริยางคศาสตร์ ต่อมากรมศิลปากรปรับปรุงกิจการดุริยางคศิลป์ใหม่ เปลี่ยนชื่อเป็น "กองการสังคีต" ในปี พ.ศ. 2485 โอนโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์มาขึ้นกับกองการสังคีต เปลี่ยนชื่อโรงเรียนเป็น "โรงเรียนสังคีตศิลป กรมศิลปากร"

สมัยนั้นอยู่ในระยะสงครามโลกครั้งที่ 2 ประสบปัญหาอุปสรรคในการจัดการแสดงอยู่เป็นอันมาก แต่ก็สามารถนำละครบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว บางเรื่องแสดงให้ประชาชนชม ณ โรงละคอนศิลปากร เช่น เรื่องตามใจท่าน, ต้อนรับลูก เป็นต้น หลังจากนั้นตัวอาคารเรียนของโรงเรียนนาฏศิลป์ได้ถูกระเบิด ทำให้งานนาฏยศิลป์ทรุดโทรม ข้าราชการกองการสังคีตที่มีอยู่ต่างพากันแยกย้ายไป บางคนลาออกจากราชการเพราะเกรงภัยสงคราม

เมื่อใกล้สิ้นสุดสงครามโลกครั้งที่ 2 เปลี่ยนรัฐบาลชุดใหม่ มีนายควง อภัยวงศ์เป็นนายกรัฐมนตรี กองการสังคีตได้รับเงินงบประมาณจากรัฐบาลปีละ 7,200.00 บาท เพื่อ

---

*"โรงละคอนศิลปากร" เป็นชื่อโรงละครเก่า ของกรมศิลปากร ที่ถูกไฟไหม้ไปในปี พ.ศ. 2503.

เป็นอัตรานักเรียนศิลปินสำรอง (ชาย) ไว้สำหรับฝึกหัดโขน เป็นการปรับปรุงงานนาฏศิลปให้มีสมรรถภาพยิ่งขึ้น ซึ่งทางกองการสังคีตในเวลานั้นได้รับเด็กเข้าเป็นนักเรียนศิลปินสำรอง แต่เนื่องจากอุปสรรคบางประการและภัยจากมหาสงคราม โรงเรียนนี้ต้องเสื่อมโทรมไป ไม่สามารถจัดการศึกษาให้มีระเบียบและดำเนินไปในรูปที่ควรแก่การก้าวหน้าในด้านศิลป ตัวโรงเรียนที่ถูกภัยจากระเบิดเสียหายมาแต่เมื่อวันที่ 29 พฤศจิกายน พ.ศ. 2487 แล้วภายหลังถูกยึมไปใช้ราชการอย่างอื่น จำเป็นต้องหยุดการสอนการเรียนไปชั่วคราว ศิลปะทางโขนซึ่งทรุดโทรมอยู่แล้ว ครั้นในระยะนี้ก็ยิ่งทรุดโทรมลงไปอีกอย่างมากมาย และตลอดเวลาที่โอนมาอยู่ในกรมศิลปากรไม่เคยฝึกหัดศิลปินโขนคนใหม่เพิ่มเติมขึ้นเลย เมื่อมีความจำเป็นต้องเล่นโขนก็ใช้พวกศิลปินเก่าที่รับโอนมาจากกระทรวงวังเป็นผู้แสดง ต่อมาศิลปินเก่าเหล่านั้นก็ล้มหายตายจากไปบ้าง ออกไปประกอบอาชีพอย่างอื่นบ้าง ย้ายไปประจำตำแหน่งอื่นบ้าง คงมีศิลปินโขนที่รับโอนมาจากกระทรวงวังเหลืออยู่เพียง 10 กว่าคน แต่บางคนก็มีอายุมากแล้ว ถอยกำลังวังชา มิสามารถออกเต้นออกแสดงได้ด้วยตนเอง คงมีผู้เล่นผู้แสดงได้ไม่ถึง 10 คน ไม่สามารถจัดเล่นชุดใหญ่ให้สมกับศิลปะของโขนได้ ถ้ามีราชการเกิดขึ้นก็จัดได้เพียงการแสดงชุดเบ็ดเตล็ดซึ่งต้องใช้ผู้แสดงเพียง 6-7 คน

ครั้นใกล้จะสิ้นสุดสงครามโลก รัฐบาลได้สั่งให้กรมศิลปากรแก้ไขปรับปรุงการศึกษาของโรงเรียนนี้อีกครั้งหนึ่ง เมื่อ พ.ศ. 2488 กรมศิลปากรจึงเปลี่ยนชื่อโรงเรียนนี้ใหม่ เรียกว่า "โรงเรียนนาฏศิลป"

เมื่อเปิดโรงเรียนขึ้นใหม่นั้น คงมีนักเรียนเก่าเหลือมา 33 คน และเป็นนักเรียนหญิงทั้งสิ้น แต่เนื่องจากในการปรับปรุงใหม่นี้กรมศิลปากรมีความมุ่งหมายที่จะสืบต่อศิลปของโขนให้มีชีวิตอยู่ต่อไปด้วย โรงเรียนนาฏศิลปจึงเปิดรับสมัครเด็กชายเข้าฝึกหัดโขนครั้งแรกจำนวน 61 คนนั้น และต่อมาเมื่อวันที่ 15 ธันวาคม ก็ได้บรรจุเข้าเป็นนักเรียนศิลปินสำรอง 55 คน มีอัตราเบี้ยเลี้ยงเดือนละ 6 บาทต่อคน ตามกำลังเงินที่มีอยู่ ส่วนอีก 6 คนก็คงรับไว้ฝึกหัดและตั้งอัตราเบี้ยเลี้ยงให้ในภายหลัง เพราะมีศิลปินสำรองเก่าที่รับเบี้ยเลี้ยงอยู่แต่เดิมเหลืออยู่บ้าง และในระยะเดียวกันนั้นได้ปรับปรุงงานศิลปะในแผนกอื่น ๆ ของกองการสังคีตไปพร้อมกันด้วย จึงมีข้าราชการศิลปินโขนหลายคนที่ลาออกจากราชการไปแต่ก่อน กลับมาสมัครเข้ารับราชการกันอีกเมื่อมีตำแหน่งและอัตราเงินเดือนว่างลง ทางการของกรมศิลปากรก็บรรจุให้เข้ารับราชการต่อมา จึงกำหนดหน้าที่มอบหมายให้บรรดาครูบาอาจารย์และข้าราชการศิลปินโขนเหล่านี้ เร่งรัดฝึกหัดอบรมนักเรียนศิลปินสำรองโขนที่รับไว้นั้นอย่างรีบเร่ง นับเป็นครั้งแรกของกรมศิลปากรที่ได้รับนักเรียนเข้าฝึกหัดโขนกันอย่างจริงจัง และด้วยความร่วมมืออันดีของครูบาอาจารย์ ต่อมามิช้านักเรียนเหล่านี้ก็สามารถออกร่วมแสดงได้หลายครั้ง ในงานต้อนรับแขกเมืองผู้มีเกียรติของพระมหากษัตริย์และของราชการ ต่อมาก็ได้จัดชุดออกแสดงให้

ประชาชนชมในโรงละคอนศิลปากรอีกหลายชุด นอกนั้นกรมศิลปากรยังได้นำโขนออกแสดงกลางแจ้งในงานรัฐพิธีอีกหลายครั้งหลายหน และเคยจัดบางชุดบางตอนไปแสดงต่างประเทศ

จนกระทั่งในปี 2503 เกิดเหตุการณ์ครั้งสำคัญกล่าวคือ เกิดเพลิงไหม้ในโรงละคอนศิลปากร เมื่อวันที่ 9 พฤศจิกายน 2503 ทำให้ต้องย้ายการแสดงโขนและละครที่เคยแสดง ณ โรงละคอนศิลปากร ทุกวันศุกร์ เสาร์ และอาทิตย์ มาแสดงที่สังคีตศาลาในวันอังคาร พุธ และพฤหัสบดี เริ่มตั้งแต่เวลา 16.30 น. จนถึงย่ำค่ำ

กรมศิลปากรได้รับอนุมัติให้สร้างโรงละครขึ้นใหม่ในสมัยรัฐบาลของ ฯพณฯ จอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ตรงบริเวณที่ตั้งกระทรวงคมนาคม สร้างเป็นอาคารปีกขวาโรงละครแห่งชาติ คือสถานที่ทำงานของกองการสังคีต โรงละครแห่งชาติเปิดการแสดงครั้งแรกในการเสด็จพระราชดำเนินทรงเปิดการแสดง ณ โรงละครแห่งชาติ เมื่อวันพฤหัสบดีที่ 23 ธันวาคม พ.ศ. 2508

ปัจจุบันกองการสังคีตมีหน้าที่ในการรับผิดชอบทำนุบำรุง อนุรักษ์ ฟื้นฟูและศึกษาค้นคว้า และศิลปการแสดงโขน ละคร ดนตรีไทย ฟ้อนรำ การละเล่นพื้นเมือง นาฏศิลปตะวันตก ดนตรีสากล ดำเนินการกิจการโรงละครแห่งชาติ โดยการจัดการแสดงต่าง ๆ แลกเปลี่ยนวัฒนธรรมในด้านนาฏดุริยางคศิลปกับต่างประเทศ ให้คำแนะนำและเผยแพร่ความรู้ด้านนาฏศิลป สังคีตศิลป ทั้งไทยและสากล รวมทั้งเก็บข้อมูล บันทึกและถ่ายทอดการแสดงตามศิลปไทยท้องถิ่นทั่วประเทศและจัดการแสดงศรีสุขนาฏกรรมเป็นประจำทุกเดือน ณ โรงละครแห่งชาติ ตลอดจนจัดรายการแสดงสำหรับประชาชน ณ สังคีตศาลา บริเวณสนามข้างโรงละครแห่งชาติเป็นประจำทุกปี นอกจากนี้มีการบรรเลงประกอบพระราชพิธี รัฐพิธี จัดนาฏศิลปแสดงตามที่มีหน่วยงานอื่นเสนอมา

2. <u>ระบำในการแสดงโขนของกรมศิลปากร</u>

ในระยะเริ่มฟื้นฟูศิลปะการแสดงโขนนั้น อยู่ในสมัยนายธนิต อยู่โพธิ์ เป็นผู้อำนวยการกองการสังคีต เรื่อยมาจนกระทั่งท่านเป็นอธิบดีกรมศิลปากร ในช่วงนี้การแสดงโขนยังคงยึดมาตรฐานการแสดงตามแบบฉบับที่สืบทอดต่อกันมา โดยมีการประชุมปรึกษาหารือกันในแต่ละครั้งที่จะมีการแสดงโขนในชุดต่าง ๆ จากผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์สมัยนั้น อาทิเช่น ศาสตราจารย์มนตรี ตราโมท (ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย) นางลมุล ยมะคุปต์ (ผู้เชี่ยวชาญด้านละคร) ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี (ผู้เชี่ยวชาญด้านละคร) นายกรี วรศะริน (ผู้เชี่ยวชาญด้านโขนลิง) นายอร่าม อินทรนัฏ (ผู้เชี่ยวชาญด้านโขนยักษ์) เป็นต้น มีหลายครั้งที่นายธนิต อยู่โพธิ์ เสนอความคิดเกี่ยวกับการประดิษฐ์ชุดระบำ เพื่อนำมาใช้ประกอบในการแสดงโขน เช่น ระบำวีรชัยสิบแปดมงกุฎ นำมาแสดงในตอนยกทัพของฝ่าย

พระราม หรือระบำวีรชัยเสนายักษ์ นำมาแสดงในตอนยกทัพของทศกัณฐ์ เป็นต้น ดังนั้นระบำในการแสดงโขนสมัยนี้จึงมีรูปแบบที่ยังคงรักษาลักษณะของโขนด้วยประการหนึ่ง อีกอย่างหนึ่งยังมีระบำแบบเทพบุตร-นางฟ้า ซึ่งคงได้รับรูปแบบมาจากระบำมาตรฐานของละคร เช่น ระบำอู่ทอง เป็นต้น นอกจากนี้ในการแสดงโขนบางชุดมีกล่าวถึงสัตว์ด้วย เช่น นาค ในตอนปราบบรรลัยกัลป์, กวาง ในตอนพระรามตามกวาง เป็นต้น จึงได้เกิดมีระบำตามลักษณะของสัตว์ขึ้นมาอีกด้วยเช่นกัน

จากนั้นมาระบำในการแสดงโขนยังไม่มีการสร้างสรรค์ขึ้นมาอีก จนกระทั่งถึงสมัยนายเสรี หวังในธรรม[40] เป็นผู้อำนวยการกองการสังคีต ท่านได้ปรับปรุงการแสดงโขนขึ้นมาใหม่ โดยให้มีความแตกต่างไปจากรูปแบบเดิมอยู่บ้าง คือ เดิมการดำเนินเนื้อเรื่องในการแสดงจะเป็นชุด เป็นตอน ตามบทพระราชนิพนธ์ แต่ในสมัยนี้ท่านได้เน้นเนื้อหาของการแสดงโขนเกี่ยวกับตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์เป็นสำคัญ เช่น พระราม ใช้ชื่อการแสดงโขนว่า ชุดรามาวตาร, หนุมาน ใช้ชื่อการแสดงโขนว่า ชุดหนุมานชาญสมร, พาลี ใช้ชื่อการแสดงโขนว่า ชุดพาลีสอนน้อง เป็นต้น แล้วในโขนแต่ละชุดที่ท่านปรับปรุงขึ้นมาใหม่นั้น มักจะมีระบำเป็นส่วนประกอบด้วยอยู่เสมอ โดยท่านให้เหตุผลว่า "การแสดงโขน เวลาเปลี่ยนแปลงเหตุการณ์อย่างกระทันหัน ไม่สามารถทำได้ในทันทีทันใดเหมือนละครทีวี หรือภาพยนตร์ จึงได้ใช้ระบำขึ้นมาเปิดเหตุการณ์แทน" เท่ากับว่าระบำในสมัยที่นายเสรี หวังในธรรม เป็นผู้คิดสร้างสรรค์ขึ้นมานั้น มีปรากฏอยู่เพื่อเป็นส่วนเสริมหรือเน้นเนื้อหาในการแสดงโขนชุดต่าง ๆ ที่เกี่ยวกับชีวประวัติของตัวละครในเรื่องเป็นหลักสำคัญ เช่น ระบำวานรพงศ์ จะเน้นความสำคัญของหนุมาน ที่นำเหล่าพลกระบี่ที่มีความสามารถต่าง ๆ มาร่วมเป็นพลทัพของพระรามได้ หรือระบำบันเทิงกาสร ที่เน้นให้เห็นความชั่วร้ายของทรพา ที่มาทำลายความสุขของครอบครัวตัวเองเป็นต้น

ระบำในการแสดงโขนของกรมศิลปากร ยังคงมีการสืบทอดและจัดแสดงให้ชมได้ในโอกาสที่เหมาะสมตลอดมา ณ โรงละครของกรมศิลปากร จากที่กล่าวมานี้พอจะแสดงให้เห็นว่าระบำในการแสดงโขนนั้นมีที่มาได้ 3 ทาง ดังนี้ คือ

1. เป็นระบำดั้งเดิมที่ได้รับสืบทอดต่อกันมา ได้แก่ ระบำพรหมาสตร์

---

[40] สัมภาษณ์ เสรี หวังในธรรม, ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปการแสดง (ศิลปะการละคร) พุทธศักราช 2531, 15 ธันวาคม 2537.

2. เป็นระบำที่ประดิษฐ์ขึ้นในจุดประสงค์อื่น ต่อมาภายหลังเห็นว่าเหมาะสมกับการแสดงโขนในบางตอน จึงนำมาใช้กับการแสดงโขนในตอนนั้นด้วย ได้แก่ ระบำวีรชัยเสนายักษ์ ระบำวีรชัยสิบแปดมงกุฎ และระบำอสุรพงศ์

3. เป็นระบำที่เกิดจากการสร้างสรรค์ผลงานในการปรับปรุงการแสดงโขนชุดใหม่ ได้แก่ ระบำนางใน ระบำนาค ระบำมฤคระเริง ระบำอู่ทอง ระบำวานรพงศ์ ระบำบันเทิงกาสร

ที่กล่าวมาทั้งหมดในบทนี้ จะเห็นลักษณะของระบำโดยทั่วไปว่าเป็นการแสดงที่มีจุดประสงค์เฉพาะ บางชุดก็เน้นความวิจิตรเท่านั้น นับเป็นการเพิ่มความสมบูรณ์ให้กับโขนในตอนต่างๆได้เช่นกัน ระบำปกติจะแต่งกายแบบยืนเครื่อง นอกนั้นเป็นการแต่งกายไปตามสภาพของตัวระบำ กระบวนวิธีรำของระบำมีโครงสร้างอยู่ 3 ลักษณะ คือ ส่วนนำ ส่วนดำเนินเรื่อง และส่วนจบ อีกทั้งวิวัฒนาการของระบำในสมัยต่าง ๆ จะมีความแตกต่างกัน กล่าวคือในสมัยสุโขทัยไม่บ่งชัดถึงลักษณะของระบำ สมัยกรุงศรีอยุธยามีหลักฐานแสดงลักษณะของระบำอย่างชัดแจ้ง จากการบันทึกของชาวต่างชาติ ส่วนในสมัยกรุงธนบุรีจะเห็นความสำคัญของระบำเด่นชัดมากขึ้น จากงานเฉลิมฉลองในพระราชพิธีสำคัญ ๆ จนกระทั่งมาในสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ระบำยังคงมีบทบาทในราชสำนัก และยังคงเป็นเครื่องบันเทิงสำหรับผู้มีบรรดาศักดิ์เสมอมา ทำให้ระบำมีการเปลี่ยนแปลงที่รวดเร็ว จนเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของโขนและละครไป ซึ่งในการแสดงโขนยังคงไม่ปรากฏชัดนักว่าระบำมีหรือไม่ และเป็นอย่างไร จนกระทั่งในสมัยกรมศิลปากรนี้เองที่ระบำมีความสำคัญ สามารถสร้างความตระการตาให้กับโขนเป็นอันมาก จนเกิดมีระบำต่างก ๆ ขึ้นหลายชุด

หากพิจารณาลักษณะตัวละครที่สำคัญ ๆ ในการแสดงโขน สามารถแบ่งได้เป็น พระ นาง ยักษ์ ลิง และสัตว์ต่าง ๆ ในด้านของระบำก็เช่นกันสามารถจัดเข้าหมวดหมู่ตามลักษณะของตัวละครแต่ละประเภทได้ ซึ่งเป็นการง่ายที่จะศึกษากระบวนการต่าง ๆ ตลอดจนถึงลักษณะการใช้ท่ารำของระบำแต่ละชุด ดังนั้นในบทต่อไปจะกล่าวถึงสาระสำคัญที่เกี่ยวกับระบำในการแสดงโขนแต่ละประเภท โดยอาศัยขั้นตอนการพิจารณาของระบำที่กล่าวไว้ในบทนี้ ส่วนกระบวนการของท่ารำของระบำชุดต่าง ๆ จะได้ยึดแบบแผนตามหลักนาฏยศิลป์ไทยที่ใช้ในวิทยาลัยนาฏศิลป และกองการสังคีต กรมศิลปากร