โขนภายใต้การเปลี่ยนสังคมการเมืองไทย

นายวัชระพงศ์ เดชครุฑ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาเศรษฐศาสตร์การเมือง หมวดวิชาเศรษฐศาสตร์การเมือง
คณะเศรษฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2562
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Khon Amid Thailand's Socio-political Change

Mr. Watcharapong Dechkrut

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Master of Arts in Political Economy
Area of Concentration of Political Economy
Faculty of Economics
Chulalongkorn University
Academic Year 2019

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	โขนภายใต้การเปลี่ยนสังคมการเมืองไทย
โดย	นายวัชระพงศ์ เดชครุฑ
สาขาวิชา	เศรษฐศาสตร์การเมือง
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.กุลลินี มุทธากลิน

คณะเศรษฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต

..... คณบดีคณะเศรษฐศาสตร์
(ศาสตราจารย์ ดร.วรเวศม์ สุวรรณระดา)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ธานี ชัยวัฒน์)

..... อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.กุลลินี มุทธากลิน)

..... กรรมการ
(รองศาสตราจารย์แล ดิลกวิทยรัตน์)

..... กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นรชิต จิรสัทธรรม)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

วัชระพงศ์ เดชครุฑ : โขนภายใต้การเปลี่ยนสังคมการเมืองไทย. (Khon Amid Thailand's Socio-political Change) อ.ที่ปรึกษาหลัก : ผศ. ดร.กุลลินี มุทธากลิน

วิทยานิพนธ์นี้มีวัตถุประสงค์ที่จะศึกษาบทบาทของโขนภายใต้การเปลี่ยนสังคมการเมืองไทย ซึ่งมีการเปลี่ยนแปลงบทบาทไปในลักษณะต่าง ๆ โดยศึกษาว่ามีลักษณะใดบ้าง ใครเป็นผู้ดำเนินการเพื่อสร้างบทบาทใหม่ของโขนในแต่ละช่วงเวลา โดยศึกษาผ่านการวิเคราะห์โดยใช้แนวคิดการครองอำนาจนำ

ผลจากการศึกษาพบว่า พัฒนาการและบทบาทของโขนที่เปลี่ยนแปลงไปในแต่ละช่วงเวลาถูกกำหนดโดยชนชั้นปกครอง สะท้อนออกมาในรูปแบบของการใช้โขนเป็นเครื่องมือทางการเมืองเพื่อผลประโยชน์ของตนเอง โดยบทบาทของโขนในสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์แรกเริ่มเป็นการละเล่นเพื่อแสดงถึงสถานะและความศักดิ์สิทธิ์ของพระมหากษัตริย์ ต่อมาบทบาทความศักดิ์สิทธิ์ถูกลดความสำคัญลงไป เหลือเพียงเป็นมหรสพการแสดงเพื่อแสดงศักดานุภาพของพระมหากษัตริย์และแสดงเพื่อความสำราญส่วนพระองค์ ภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง 2475 สถานะของโขนถูกเปลี่ยนแปลงหน่วยงานผู้ดูแลจากโขนในราชสำนักมาสู่โขนของรัฐบาล จอมพล ป. พิบูลสงครามได้สร้างบทบาทของโขนผูกกับความเป็นชาติ ต่อมา ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมชเป็นผู้พัฒนาให้เกาะเกี่ยวคุณค่าของความเป็นไทยและสถาบันกษัตริย์ ซึ่งทั้งหมดล้วนเป็นไปเพื่อผลประโยชน์ของผู้ดำเนินการทั้งสิ้น ต่อมาเมื่อรัฐบาลเริ่มลดบทบาทการใช้โขนเป็นเครื่องมือทางการเมืองลง โขนจึงสามารถพัฒนาให้มีลักษณะเป็นมหรสพการแสดงเพื่อความบันเทิงสำหรับประชาชนอย่างแท้จริงในยุคสมัยนายเสรี หวังในธรรม ทำให้มีจำนวนผู้ชมเพิ่มมากขึ้นในช่วงเวลานี้ ซึ่งดำรงอยู่ได้ในระยะเวลาหนึ่ง และกลับมาประสบปัญหาความซบเซาในด้านจำนวนคนดูลงอีกครั้ง ต่อมากลุ่มสถาบันพระมหากษัตริย์เป็นผู้ดำเนินการผลิตโขนของตนเอง ในนามโขนศาลาเฉลิมกรุงและโขนพระราชทาน ซึ่งมีลักษณะเกาะเกี่ยวคุณค่าและอุดมการณ์ของสถาบันพระมหากษัตริย์ และสามารถทำให้การแสดงโขนกลับมาเป็นกระแสของคนดูอีกครั้ง เป็นการเน้นการรับรู้ถึงคุณค่าของสถาบันพระมหากษัตริย์ในฐานะผู้อนุรักษ์งานศิลป์ของแผ่นดิน

จะเห็นได้ว่ารูปแบบและวิธีการในการใช้โขนเป็นเครื่องมือทางการเมืองของชนชั้นปกครอง สะท้อนให้เห็นถึงการสร้างภาวะการครองอำนาจนำทางวัฒนธรรมของชนชั้นปกครอง เพื่อตอบสนองต่อผลประโยชน์ต่อตัวผู้กระทำการเอง และยังส่งผลให้โขนเปลี่ยนแปลงบทบาทในลักษณะต่าง ๆ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สาขาวิชา	เศรษฐศาสตร์การเมือง	ลายมือชื่อนิสิต .....
ปีการศึกษา	2562	ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

5885334829 : MAJOR POLITICAL ECONOMY
KEYWORD:

Watcharapong Dechkrut : Khon Amid Thailand's Socio-political Change. Advisor: GULLINEE MUTAKALIN

This thesis aims to study roles of Khon, a traditional Thai masked dance, under Thailand's socio-political changes in different patterns. The study focuses on patterns of changes and operators playing important roles in developing the new roles of Khon in each period. The concept "Hegemony" has been used in analysing data as a research instrument.

The result shows that the roles of Khon has been controlled and evolved by the ruling class who had power in each period, reflecting by using Khon as a political tool for deriving personal benefits. In the period of the absolute monarchy, the role of Khon began as a performance demonstrating king's status and holiness. As time passed by, holiness was depreciated as Khon became a king's entertainment for showing his great power. After the political change in 1932, the status of Khon was changed from being possessed by the royal court into the government, as it was under the authority of Fine Arts Department. Field Marshall P. Pibulsongkram had set the role of Khon in term of patriotism. Then, M.R. Kukrit Pramoj had valued Khon in term of Thainess and royal institution, as a support to the institution. Afterwards, the government had not focused on the importance of Khon as a political tool. Therefore, Khon had been brought back as an entertainment for the common people, especially in the period of Mr. Seri Wangnaitham who makes Khon famous among people in Thailand. Nevertheless, Khon had been continuously faded from time to time. In the present, the royal institution, as a cultural conservative, has revived and promoted this traditional Thai masked dance again by ordering the production of Khon performance at Sala Chalermkrung Royal Theater and founding the SUPPORT Foundation, under the royal patronage of Her Majesty Queen Sirikit. Consequently, Khon springs into public favor again. This change is remaining the value and ideology of royal institution and emphasizing the acknowledgement in the value of royal institution as a national art conservative.

According to this study, patterns and methods of using Khon as the political tool of the ruling class reflect the use of cultural hegemony of ruling class to achieve benefits of the operators and also created difference roles of "Khon" in Thailand's history.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Field of Study: Political Economy Student's Signature .....
Academic Year: 2019 Advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์เล่มนี้สำเร็จลุล่วงลงได้ ด้วยความกรุณาจากผู้มีพระคุณเหล่านี้ ผู้เขียนขอกราบขอบพระคุณ “ครู” ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. กุลลินี มุทธากลิน อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ที่ให้ความกรุณาอุทิศเวลาเพื่อชี้แนะและให้คำปรึกษา อดทนต่อการลองผิดลองถูกของผู้ศึกษา พร้อมทั้งตรวจทานแก้ไขในวิทยานิพนธ์เล่มนี้ และผู้ศึกษาขอขอบคุณคณะกรรมการผู้พิจารณาวิทยานิพนธ์เล่มนี้ ซึ่งประกอบด้วย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ธานี ชัยวัฒน์ ประธานกรรมการสอบ รองศาสตราจารย์แล ดิลกวิทยรัตน์ ผู้ชี้แนะแนวทางและคำแนะนำอันเป็นประโยชน์แก่ผู้ศึกษา ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. นรชิต จิรสัทธรรม ที่ให้เกียรติสละเวลามาเป็นกรรมการวิทยานิพนธ์ภายนอกและให้คำแนะนำต่าง ๆ ทำให้ผู้เขียนได้ปรับปรุงและแก้ไขวิทยานิพนธ์เล่มนี้จนมีความสมบูรณ์ตามแนวทางหัวข้อการวิจัย

ผู้ศึกษาขอกราบขอบพระคุณอาจารย์สมฤทธิ์ ลือชัย ครูผู้จุดประกายวิทยานิพนธ์เล่มนี้ นอกจากนี้ผู้วิจัยยังได้รับความกรุณาในการให้ข้อคิดเห็นและคำแนะนำจากรองศาสตราจารย์ ดร.จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา, ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. อัควิทย์ เรืองรอง, ดร. สุรัตน์ จงดา ผู้ศึกษาขอกราบขอบพระคุณครูไพฑูรย์ เข้มแข็ง, ครูพินิจ บุญมา, คุณธาดา วิทยาพูล สมาชิกโขนธรรมศาสตร์ ที่ได้สละเวลาอันมีค่าในการให้สัมภาษณ์ข้อมูลที่เป็นประโยชน์ในวิทยานิพนธ์เล่มนี้ และขอขอบพระคุณคุณภูวดล สายเสมา สมาชิกโขนธรรมศาสตร์ รวมถึงบุคคลต่าง ๆ ที่มีคุณูปการต่อการให้ข้อมูลที่ผู้ศึกษาได้ใช้อ้างอิงในงานวิทยานิพนธ์เล่มนี้ ความเมตตากรุณาของครูทุกท่าน จะจารึกอยู่ในความทรงจำของศิษย์ตลอดไป

ผู้ศึกษาขอขอบพระคุณเจ้าหน้าที่หลักสูตรเศรษฐศาสตร์การเมืองทุกท่านในความช่วยเหลือและบริการด้วยไมตรีจิตอันดียิ่ง ขอขอบคุณกฤตพัช กรนุ่ม เพื่อนที่ได้คอยให้ความช่วยเหลือในการทำวิทยานิพนธ์เล่มนี้แก่ผู้เขียนมาโดยตลอด ขอขอบคุณบรรดามิตรสหายผู้มีความห่วงใยและให้กำลังใจผู้ศึกษามาโดยตลอด ขอขอบคุณทุกคนที่เข้ามาในชีวิต ผู้เป็นเสมือนครูผู้สร้างประสบการณ์เปิดโลกทัศน์ทางความคิดของข้าพเจ้า

ผู้ศึกษาขอกราบขอบพระคุณบิดามารดาและครอบครัว ที่ให้โอกาสอันมีค่าและให้การสนับสนุนในด้านการศึกษาแก่ผู้วิจัยมาโดยตลอด สุดท้ายนี้ ผู้ศึกษาขอขอบคุณตัวเอง ที่เชื่อมั่นว่าตนเองจะทำได้ เป็นแรงผลักดันที่สำคัญที่ทำให้ผู้ศึกษาได้เขียนวิทยานิพนธ์เล่มนี้จนสำเร็จลุล่วงได้ด้วยดี และขอบคุณท่านผู้อ่านทุกท่านที่ให้เกียรติในความสนใจวิทยานิพนธ์เล่มนี้ โดยหวังว่าวิทยานิพนธ์เล่มนี้จะเป็นประโยชน์ให้แก่ผู้อ่านทุกท่าน หากการศึกษานี้มีข้อบกพร่องประการใด ผู้ศึกษาขอน้อมรับไว้เพื่อปรับปรุงแก้ไขในการศึกษาครั้งต่อไป

วัชระพงศ์ เดชครุฑ

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ค

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ง

กิตติกรรมประกาศ ..... จ

สารบัญ ..... ฉ

สารบัญตาราง ..... ญ

บทที่ 1 บทนำ 1

1.1 ที่มาและความสำคัญ 1

1.2 วัตถุประสงค์ของงานวิจัย 8

1.3 คำถามวิจัย 9

1.4 สมมติฐาน 9

1.5 ขอบเขตของการศึกษา 9

1.6 แนวทางในการศึกษา 10

1.7 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 11

บทที่ 2กรอบแนวคิดและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 12

2.1 แนวคิดเรื่องการครองอำนาจนำ (Hegemony) 14

2.1.1แนวคิดเรื่องประชาสังคม และสังคมการเมือง (Civil and Political Society) กับความยินยอมพร้อมใจ และการใช้อำนาจบังคับ 15

2.1.2 แนวคิดกลุ่มประวัติศาสตร์ (Historical Bloc) 17

2.1.3 แนวคิดเรื่องปัญญาชน (Intellectual) 17

2.2 การนำแนวคิดทฤษฎีมาใช้อธิบายการศึกษา 18

2.3 วรรณกรรมที่เกี่ยวข้องที่เกี่ยวกับโขน 19

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.4 วรรณกรรมที่เกี่ยวข้องที่เกี่ยวกับอำนาจนำ 30
บทที่ 3โขน วิวัฒนาการและบทบาท ก่อนการเปลี่ยนแปลงการปกครอง 2475 35
3.1 ประวัติความเป็นมาของการแสดงโขน 35
3.2 เรื่องราวที่ใช้ในการแสดงโขน 41
3.2.1 รามายณะที่มาของรามเกียรติ์ 41
3.2.2 รามเกียรติ์ การเผยแพร่เข้าสู่ไทย 45
3.2.3 รามเกียรติ์สู่โขนในรูปแบบการละเล่น – การแสดง 51
3.3 บทบาทของโขนในยุคแรกเริ่มจนถึงสมัยก่อนการเปลี่ยนแปลงการปกครอง 2475 52
3.3.1 สถาบันพระมหากษัตริย์ กลุ่มผู้ผลิตและผู้อุปถัมภ์ดูแล 52
3.3.2 การเผยแพร่และวาระในการแสดงโขน 60
3.3.3 กลุ่มผู้ชมมหรสพโขน 62
บทที่ 4โขนกับการผูกแบบแผนความเป็นมหรสพประจำชาติไทย 65
4.1 ความตกต่ำของโขนภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง (พ.ศ. 2475 - 2488) 65
4.2 รัฐบาลในฐานะผู้ดูแลและวางทิศทางของโขนในบทบาทของมหรสพประจำชาติ 68
4.3 การเผยแพร่และวาระในการแสดงโขน 79
4.4 กลุ่มผู้ชมมหรสพโขน 83
4.5 บุคคลผู้มีส่วนสำคัญในการรื้อฟื้นโขนและเปลี่ยนแปลงบทบาทของโขนในฐานะศิลปวัฒนธรรมประจำชาติ 84
บทที่ 5โขนกับการตอกย้ำความเป็นไทยกับสถาบันพระมหากษัตริย์ 91
5.1 รัฐบาลกับการสนับสนุนโขนกรมศิลปากร 91
5.2 ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ปัญญาชนผู้มีบทบาทสำคัญในการสร้างโขนที่เกี่ยวพันธ์กับความเป็นไทยและพระมหากษัตริย์ 92
5.2.1 แนวคิดหลักของ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ที่มีอิทธิพลต่อโขน 92
5.2.2 ม.ร.ว. คึกฤทธิ์กับการสร้างโขนธรรมศาสตร์ (พ.ศ. 2509) 100

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.2.3 การสร้างบทบาทของโขนที่ผูกกับความเป็นไทยและพระมหากษัตริย์ 104
5.3 การเผยแพร่และวาระในการแสดงโขน 115
5.4 กลุ่มผู้ชมมหรสพโขน 116
5.5 บทบาทของสถาบันพระมหากษัตริย์ต่อโขน 117
บทที่ 6โขนกับการพัฒนาไปสู่มหรสพสำหรับประชาชน 121
6.1 ปัจจัยที่นำไปสู่การเปลี่ยนแปลงเป็นมหรสพสำหรับประชาชน 121
6.2 รัฐบาลกับการลดบทบาทความเป็นเครื่องมือทางการเมืองของโขน 126
6.3 บุคคลผู้มีส่วนสำคัญในการเปลี่ยนแปลงบทบาทโขนเป็นมหรสพความบันเทิงสำหรับประชาชน 127
6.4 การเผยแพร่และวาระในการแสดงโขน 132
6.5 กลุ่มผู้ชมมหรสพโขน 134
บทที่ 7สถาบันพระมหากษัตริย์กับการสร้างคุณค่าของโขนในปัจจุบัน 138
7.1 บทบาทของสถาบันพระมหากษัตริย์ในฐานะผู้ผลิตโขน 138
7.1.1 โขนศาลาเฉลิมกรุง พัฒนาการขั้นแรกของการสร้างโขนโดยกลุ่มสถาบันพระมหากษัตริย์ 138
7.1.1.1 รูปแบบและวิธีการแสดงโขนศาลาเฉลิมกรุง 140
7.1.1.2 บทบาทของโขนศาลาเฉลิมกรุงในการสร้างคุณค่าต่อสถาบันพระมหากษัตริย์ 143
7.1.2 โขนพระราชทาน การดำเนินงานการสร้างโขนต่อยอดของสถาบันพระมหากษัตริย์ 147
7.1.2.1 รูปแบบและวิธีการแสดงโขนพระราชทาน 149
7.1.2.2 โขนพระราชทานกับการให้คุณค่าต่อสถาบันพระกษัตริย์ 155
7.2 บุคคลและหน่วยงานสำคัญในการสร้างโขนที่เกาะเกี่ยวคุณค่าต่อสถาบันพระมหากษัตริย์ 164
7.3 การเผยแพร่และวาระในการแสดงโขน 168
7.4 กลุ่มผู้ชมมหรสพโขน 175
บทที่ 8สรุปผลการวิจัย 181

บรรณานุกรม.....199

ประวัติผู้เขียน.....208

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 1 เปรียบเทียบโขนภายใต้การเปลี่ยนสังคมการเมืองไทย..... 195

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ที่มาและความสำคัญ

"โขน" เป็นการแสดงนาฏกรรมชั้นสูงของประเทศไทยที่มีประวัติความเป็นมาอย่างช้านาน[1] และมีวิวัฒนาการการแสดงมาจนถึงปัจจุบัน โขนเป็นการแสดงที่ประกอบไปด้วยศาสตร์หลายแขนง ประกอบด้วย เรื่องราว บทร้อง บทพากย์ เพลง ดนตรี เครื่องแต่งกาย ศิราภรณ์ พัสตราภรณ์ ถนิมพิมพาภรณ์ หัวโขน กระบวนท่ารำ การฝึกหัด พิธีกรรม จารีต ความเชื่อ ฯลฯ ทั้งหมดนี้ล้วนปรากฏอยู่ในการแสดงที่มีชื่อว่า "โขน" โดยรูปแบบการแสดงโขนจะประกอบไปด้วยผู้แสดง สวมใส่หน้ากากหรือที่เรียกว่าหัวโขน ร่ายรำไปตามบทพากย์ บทเจรจา และคำร้องบทเพลง โดยมีวงปี่พาทย์บรรเลงดนตรีประกอบการแสดง โขนจึงถูกจัดให้เป็นนาฏกรรมการแสดงชั้นสูงที่ประกอบไปด้วยศาสตร์และศิลป์ต่าง ๆ ของชาติไว้อย่างมากมายและทรงคุณค่า (กรมศิลปากร, 2556)

เรื่องราวที่ใช้ในการแสดงโขนจะใช้เรื่อง "รามเกียรติ์" วรรณกรรมที่มีต้นเค้าเรื่องมาจากรามายณะ[2] ของอินเดีย ตามคติความเชื่อของลัทธิพราหมณ์-ฮินดู ที่เผยแพร่เข้ามาสู่ราชสำนักสยาม เนื้อเรื่องโดยหลักของรามเกียรติ์ก็จะเป็นเรื่องราวอิทธิปาฏิหาริย์ การทำสงครามและกลยุทธ์กลวิธีในการสู้รบกันระหว่างฝ่ายธรรมะและฝ่ายอธรรม โดยฝ่ายธรรมะ ตัวเอกคือ พระราม ซึ่งเป็นพระนารายณ์อวตารลงมาเป็นกษัตริย์กรุงอโยธยา เป็นมนุษย์เดินดินมีเพียงสองกร (มือ) มีข้าทหารเป็นเหล่าวานร (ลิง) ทำสงครามกับฝ่ายอธรรม ตัวเอกคือ ทศกัณฐ์ พญายักษ์เจ้าเมืองลงกาที่มีเหล่าอสูรยักษ์เป็นบริวาร โขนจึงเป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องและผูกโยงกับเรื่องต่าง ๆ เกี่ยวกับพระมหากษัตริย์ไว้มากมาย ในฐานะเรื่องราวที่เป็นภาพแทนของพระมหากษัตริย์ อาทิ ระบบความเชื่อสถาบันพระมหากษัตริย์ พิธีกรรม ศิลปกรรม เป็นต้น

---

[1] หลักฐานบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรที่ปรากฏแรกเริ่มในจดหมายเหตุของมองสิเออร์ เดอ ลา ลูแบร์ (Monsieur De La Loubère) ราชทูตฝรั่งเศสที่ได้เดินทางมากรุงศรีอยุธยา บันทึกไว้ในหนังสือชื่อ A New Historical Relation of Siam

[2] วรรณคดีประเภทมหากาพย์ของอินเดีย เนื้อเรื่องมีการดัดแปลง เล่าใหม่ และมีแพร่หลายไปในภูมิภาคเอเชียโดยมีเนื้อหาแตกต่างกันออกไป แต่จะมีเรื่องราวของการต่อสู้รบทำสงครามกันเป็นแก่นหลัก

เมื่อกล่าวถึงที่มาของโขน ในเอกสารของไทยไม่ปรากฏชัดเจนว่า คำว่าโขนปรากฏขึ้นในสมัยใด มีบันทึกปรากฏไว้ในหนังสือของชาวต่างประเทศชื่อมองสิเออร์ เดอ ลา ลูแบร์ (Monsieur De La Loubère) ราชทูตฝรั่งเศสที่ได้เดินทางมากรุงศรีอยุธยา บันทึกไว้ในหนังสือชื่อ A New Historical Relation of Siam กล่าวถึงศิลปะแห่งการเล่นของไทยในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชไว้ว่า “คนไทยมีการเล่นที่แสดงบนเวที 3 อย่าง คือ การเล่นที่เขาเรียกว่า โขน ได้แก่การเต้นออกท่าเข้ากับเสียงซอและเครื่องดนตรีอื่น ๆ ผู้เต้นสวมหน้ากากและถืออาวุธราวกับว่าจะรบราฆ่าฟันกันมากกว่าเต้น คนเต้นทุก ๆ คน แม้จะเต้นผาดโผนและออกท่าทางอย่างมากมาย ก็ยังเต้นเรื่อยไปไม่มีพูดเลย หน้ากากที่สวมส่วนมากน่าเกลียดและแลเห็นเป็นรูปสัตว์น่าสะพึงกลัว หรือเป็นจำพวกภูติผีปีศาจ” (ธนิต อยู่โพธิ์, 2500) แสดงให้เห็นว่า โขนมีมาอย่างยาวนานแล้วในภูมิภาคนี้ และเป็นหลักฐานปรากฏให้รับรู้ว่า โขนในยุคแรกเริ่มนั้นเป็นการแสดงที่ปรากฏเฉพาะในราชสำนัก หรือ งานพระราชพิธีสำคัญ โดยผู้แสดงจะเป็นคนที่อยู่ในราชสำนักนั่นเอง สันนิษฐานได้ว่าโขนเป็นมหรสพหลวง ในฐานะราชูปโภคส่วนพระองค์ หมายความว่า โขนมีไว้เฉพาะในราชสำนักเท่านั้น เป็นการเล่นต้องห้าม มิให้ประชาชนมีไว้แสดงในงานทั่ว ๆ ไป (มองซิเอร์ เดอ ลาลูแบร์, 2548)

โขนในแรกเริ่มนั้น สันนิษฐานว่ามีวิวัฒนาการมาจากการละเล่น 3 ประเภท คือ หนังใหญ่ ชักนาคดึกดำบรรพ์ และกระบี่กระบอง (กรมศิลปากร, 2556) ซึ่งการละเล่นทั้ง 3 ประเภทนี้ ล้วนมีนัยยะที่เกี่ยวข้องกับระบบความเชื่อและการเมืองการปกครอง ชักนาคดึกดำบรรพ์ เป็นการละเล่นที่เกี่ยวกับตำนานของพระเป็นเจ้าในศาสนาพราหมณ์ เป็นเรื่องของการกวนน้ำอมฤต โดยมีพยานาคเป็นเชือกพวน ใช้เขาพระสุเมรุเป็นไม้กวน แบ่งฝ่ายกวนออกเป็นสองฝ่าย ประกอบด้วยฝ่ายเทวดา และฝ่ายอสูร การละเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ปรากฏในการละเล่นในพระราชพิธีอินทราภิเษก ในสมัยกรุงศรีอยุธยา ซึ่งเป็นพระราชพิธีที่เกี่ยวกับพระอินทร์ ซึ่งในทางพุทธศาสนายกให้เป็นราชาแห่งเทพ หรือ จักรพรรดิราชแห่งสรวงสวรรค์ เปรียบเสมือนแสดงการเป็นจักรพรรดิราชของพระเจ้าแผ่นดิน ในส่วนของการแสดงกระบี่กระบอง เป็นการแสดงที่บ่งบอกถึงสัญชาติญาณการต่อสู้ของมนุษย์ มีการแสดงท่าทางที่ใช้ในการต่อสู้ต่าง ๆ ซึ่งโขนในปัจจุบันก็ได้มีการนำปรับมาเป็นกระบวนท่ารำที่เกี่ยวข้องกับการทำศึกสงคราม เช่น การตรวจพล การยกทัพ เป็นต้น ดังนั้น การแสดงโขนที่มีวิวัฒนาการ มาจากการละเล่นดังกล่าว จึงไม่เพียงแค่เป็นการแสดงเพื่อความบันเทิงเพียงอย่างเดียว แต่แฝงไปด้วยนัยยะของการแสดงที่เป็นเครื่องประกอบพระราชอิสริยยศของพระมหากษัตริย์ในอดีต ซึ่งจะมีไว้แต่เพียงใน

ราชสำนัก และแสดงเฉพาะในงานพระราชพิธีสำคัญ ๆ เท่านั้น ในปัจจุบันโขนจัดเป็นหนึ่งในสี่มหรสพที่จัดแสดงในงานพระราชพิธีหลวง อันประกอบไปด้วย โขน ละคร หุ่น และหนัง เรียกโดยรวมว่ามหรสพหลวง

โขนตั้งแต่อดีตเป็นต้นมา จึงเป็นนาฏกรรมหลวงที่พระมหากษัตริย์ทรงอุปถัมภ์ไว้ ความเจริญเฟื่องฟูของโขนจึงอยู่ที่การใส่พระทัยและการให้ความสนับสนุนของพระมหากษัตริย์ ดังจะเห็นได้จากการเกิดขึ้นของโขนในยุคแรกเริ่มในฐานะเครื่องราชูปโภคของพระมหากษัตริย์ตั้งแต่ครั้งสมัยกรุงศรีอยุธยา ผู้เล่นที่นำมาฝึกหัดนั้นเป็นตำรวจเล็ก และมหาดเล็ก ฝึกหัดตามแบบแผนจารีตประเพณี สืบต่อมาจนถึงสมัยกรุงธนบุรี และกรุงรัตนโกสินทร์ แต่เดิมโขนจะใช้ผู้เล่นเป็นชายล้วนเพราะการฝึกโขนนั้นทำให้ชายหนุ่มผู้ที่ฝึกหัดมีความคล่องแคล่วว่องไวในกระบวนการรบ เป็นประโยชน์ต่อการสู้ศึก จึงพระราชทานอนุญาตให้เจ้านายและขุนนางหัดโขน ด้วยเห็นว่าเป็นประโยชน์ต่อบ้านเมือง ดังนั้นเจ้านายและข้าราชการผู้ใหญ่แต่ก่อนจึงหัดโขนเพื่อประดับเกียรติ โดยนอกจากโขนหลวงในสมัยแรกเริ่มแล้ว ก็เริ่มมีโขนของพระบรมวงศานุวงศ์และโขนของขุนนางปรากฏขึ้นตั้งแต่สมัยกรุงธนบุรีเป็นต้นมา ทำให้การเล่นโขนแพร่หลายมากขึ้น (กรมศิลปากร, 2553)

รัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก รัชกาลที่ 1 หลังจากทรงสถาปนากรุงรัตนโกสินทร์ขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2325 แล้ว โปรดฯ ให้ฟื้นฟูศิลปวิทยาการด้านต่าง ๆ ไว้สำหรับพระนคร ซึ่งรวมถึงโขนหลวงด้วย โขนในรัชกาลของพระองค์โปรดฯ ให้เล่นในงานมหรสพต่าง ๆ งานพระเมรุ งานสมโภชในพระอาราม และงานสมโภชในพระราชพิธี ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 ทรงพระราชนิพนธ์วรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ไว้หลายบท อันมีอิทธิพลต่อการใช้เป็นบทโขนในรุ่นหลัง ความรุ่งเรืองของโขนมีการซบเซาลงไปในสมัยรัชกาลที่ 3 พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวไม่โปรดการมหรสพต่าง ๆ ทรงเห็นว่าเป็นการละเล่นที่ไร้สาระไม่เป็นประโยชน์ต่อบ้านเมือง และผิดหลักธรรมของพระพุทธศาสนา เป็นการบำรุงบำเรอตนเองเกินกว่าเหตุ โปรดฯ ให้ยกเลิกโขนหลวง ทำให้โขนได้กระจายตัวไปสู่โขนของคณะเจ้านายหลายคณะ อาทิ โขนของกรมพระพิทักษ์เทเวศร (ต้นราชสกุลกุญชร) ทรงให้หัดโขนและลครขึ้นที่วังบ้านหม้อ และสืบทอดมาโดยลำดับจนได้เป็นแบบอย่างโขนละครในยุคต่อมา เป็นต้น ครั้งถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 เจ้าพระยาเทเวศรวงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว. หลาน กุญชร) ได้เข้ามาดูแลงานด้านมหรสพ จึงได้ฟื้นฟูโขนหลวงขึ้นใหม่ โดยให้ครูละครในผู้หญิงที่ยังเหลืออยู่มาฝึกหัดโขน ทำให้อิทธิพลของละครในเข้ามา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

มีบทบาทในการแสดงโขน จนมาถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ศิลปะการแสดงโขนได้ฟื้นฟูขึ้นมาก พระองค์ได้โปรดให้ตั้ง “กรมมหรสพ” ขึ้น โขนหลวงในรัชกาลนี้มี 2 พวก ได้แก่ “โขนสมัครเล่น” และ ”โขนในกรมมหรสพ” นอกจากนี้ยังมีโขนของเอกชน เรียกว่า “โขนเชลยศักดิ์”(อมรา กล่ำเจริญ และคณะ, 2557) ทรงอุปภัมภ์ศิลปินโขนผู้มีฝีมือให้มียศบรรดาศักดิ์และมีตำแหน่งหน้าที่ในราชการตามสมควร เรียกว่า “โขนบรรดาศักดิ์” ทั้งยังโปรดฯ ให้สร้างเรือนพักประจำสำหรับศิลปินโขนบริเวณโรงโขนที่สวนมิสกวัน อีกทั้งโปรดฯ ให้ตั้งโรงเรียนขึ้นในกรมมหรสพฝึกหัดกุลบุตรกุลธิดา ให้มีความรู้ทั้งวิชาสามัญ และวิชาศิลปะควบคู่กันไป เรียกว่า “โรงเรียนกระบี่หลวง” ต่อมาเปลี่ยนเป็น “โรงเรียนพรานหลวง” ในยุคนี้พระองค์ทรงพระราชนิพนธ์บทร้อง บทพากย์ และบทเจรจา โดยสอดแทรกพระราชดำริส่วนพระองค์ พระราโชบายในด้านการเมือง การปกครอง เศรษฐกิจ ศาสนา สังคม ความเชื่อ พิธีกรรม ประเพณี และวัฒนธรรมไว้ (กรมศิลปากร, 2556) กล่าวได้ว่านาฏศิลป์โขนในยุคนี้เจริญรุ่งเรืองเป็นอย่างมาก

เมื่อพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จสวรรคตในปีพุทธศักราช 2468 ศิลปะโขนละครก็เข้าสู่ภาวะตกต่ำ โดยในปีนั้นเองที่ประชุมเสนาบดีมีมติให้ยุบกรมมหรสพ ต่อมาพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 ขึ้นครองราชย์ก็ได้ทรงดูแลสนับสนุนศิลปะการแสดงมหรสพตามพระราชประเพณี มิได้ทรงสนับสนุนมากมายเท่าใด ประกอบกับในช่วงรัชสมัยของพระองค์ ประเทศประสบปัญหาเศรษฐกิจตกต่ำ จะมีก็เพียงโปรดให้กรมมหรสพในรัชกาลที่ 6 กลับมามีฐานะเป็น “กองมหรสพสังกัดกระทรวงวัง”ในปีพุทธศักราช 2469 เพื่อจดแสดงโขนตามโบราณราชประเพณี แต่งานด้านศิลปะมหรสพก็มิได้มีบทบาทเท่าใดนัก (กรมศิลปากร, 2556) จะเห็นได้ว่าตั้งแต่อดีตเป็นต้นมาโอกาสที่ใช้แสดงโขนจะอยู่ภายใต้บริบทของงานที่เกี่ยวข้องกับพระมหากษัตริย์เพียงเท่านั้น เช่น งานพระราชพิธี งานรัฐพิธีในการต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง งานสมโภช หรือแสดงให้พระมหากษัตริย์ทอดพระเนตรเพื่อความสำราญส่วนพระองค์ ซึ่งประชาชนทั่วไปไม่มีโอกาสบ่อยครั้งนักในการดูการแสดงโขน โขนเริ่มมีการแพร่หลายเข้าสู่ประชาชนทั่วไปให้ได้ชมการแสดงก็ด้วยยุคหลัง ๆ มานี้ ซึ่งเป็นยุคที่ขุนนางเริ่มมีโขนเป็นของตนเอง เรียกว่า คณะโขน แต่ในสมัยนั้นก็มีไว้เล่นเพื่อเอาใจพระมหากษัตริย์ หรือเพื่อประกวดประชันกันในงานเลี้ยงของพระมหากษัตริย์หรือพระบรมวงศานุวงศ์ มิได้มีไว้เล่นเพื่อการค้า หรือสาธารณะแต่อย่างใด ประชาชนทั่วไปจะสามารถชมโขนได้ก็เนื่องในงานมหกรรมบูชา งานฉลองปูชนียสถาน งานสมโภช ซึ่งจัดโดยราชสำนักและขุนนางผู้มีคณะโขนในสังกัด

ของตนเอง และถึงแม้ประชาชนทั่วไปจะได้ชมการแสดงโขนแต่ก็ไม่ได้เข้าใจหรือรับรู้ถึงอรรถรสในการแสดงเท่าใดนัก อันเนื่องมาจากไม่ได้คุ้นชินกับมหรสพหลวงชนิดนี้

จนมาถึงการเปลี่ยนแปลงการปกครองพุทธศักราช 2475 คณะราษฎรได้ทำการยึดอำนาจเปลี่ยนแปลงการปกครองจากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์มาเป็นการปกครองในระบอบประชาธิปไตย ส่งผลให้อำนาจและบทบาทของพระมหากษัตริย์มีข้อจำกัดไม่เหมือนแต่ก่อน ในปีพุทธศักราช 2478 มีการปรับปรุงระบบบริหารราชการกระทรวงวัง โดยให้โอนงานช่างกองวังนอกและกองมหรสพไปอยู่ในสังกัดกรมศิลปากร ข้าราชการที่เป็นทั้งศิลปิน นักดนตรี จึงย้ายมาอยู่ในสังกัดกรมศิลปากรตั้งแต่เดือนกรกฎาคม พุทธศักราช 2478 โขนของกรมมหรสพ กระทรวงวัง จึงเปลี่ยนมาเป็น “โขนกรมศิลปากร” นับแต่นั้นมา (กรมศิลปากร, 2556) ถือเป็นการเปลี่ยนแปลงครั้งใหญ่ในวงการโขนละคร เนื่องจากแต่ก่อน โขนอยู่ในความดูแลของราชสำนัก อาจกล่าวได้ว่า โขนเป็นการแสดงคู่กับสังคมไทยในระบบการปกครองแบบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ตลอดมา ครั้นพอเปลี่ยนปลงการปกครองเป็นระบอบประชาธิปไตย ภารกิจทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรมของชาติก็เปลี่ยนจากราชสำนัก และผู้มีบรรดาศักดิ์มาสู่รัฐในนามของรัฐบาล โดยรัฐบาลได้จัดให้โขนอยู่ในความดูแลของกรมศิลปากร ซึ่งขณะนั้น หลวงวิจิตรวาทการเป็นอธิบดีกรมศิลปากรคนแรก มีการจัดตั้งโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ขึ้นเพื่อพัฒนาชนรุ่นใหม่ให้สามารถสืบทอดนาฏยศิลป์ดั้งเดิม แต่โขนก็มิได้รับการสนับสนุนมากนัก (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2542) เนื่องจากภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง 2475 เกิดการเปลี่ยนแปลงด้านวัฒนธรรมขึ้น โดยในสมัย จอมพล ป. พิบูลสงคราม เป็นนายกรัฐมนตรีในช่วง พ.ศ. 2581 – พ.ศ. 2587 และการกลับมาเป็นรัฐมนตรีอีกครั้งในปี พ.ศ. 2491 รัฐบาลมีนโยบายสร้างชาติโดยการปฏิวัติวัฒนธรรม มีการตั้งสภาวัฒนธรรมเพื่อมากำกับดูแลภารกิจต่าง ๆ ในสมัยนั้น นาฏศิลป์ไทยอาทิ โขนละคร แม้จะโอนภารกิจจากกองมหรสพ กระทรวงวัง มาอยู่กับโรงเรียนนาฏดุริยาคศาสตร์กรมศิลปกากร แต่ก็เน้นเฉพาะการศึกษาเป็นหลัก การแสดงไม่ค่อยได้รับการสนับสนุนมากนัก ด้วยรัฐบาลในขณะนั้นเห็นว่าเป็นศิลปวัฒนธรรมของระบอบปกครองเก่า ไม่สมควรสนับสนุน แต่การแสดงที่ประสบความสำเร็จในช่วงนี้กลับเป็นการจัดแสดงละครแนวพันทาง ภายใต้การอำนวยการของพลตรีหลวงวิจิตรวาทการ (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2542) ซึ่งได้รับการสนับสนุนจากรัฐบาลในการแสดงละครพันทางเนื่องด้วยเป็นเครื่องมือสำคัญในการสร้างชาติของรัฐบาลในสมัยนั้น

จะเห็นได้ว่าภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง 2475 จะส่งผลให้พระราชอำนาจของพระมหากษัตริย์ลดบทบาทลงไปอย่างมาก อีกทั้งยังส่งผลถึงโขนไปในทางเดียวกันอีกด้วย เมื่อย้อยกลับไปดูบริบททางประวัติศาสตร์การเมืองไทยจะพบว่า ภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง 2475 บทบาทสถาบันพระมหากษัตริย์เริ่มกลับมามีบทบาทสำคัญอีกครั้งตั้งแต่สมัยจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์เป็นนายกรัฐมนตรี เนื่องจากจอมพลสฤษดิ์ต้องแสวงหาความชอบธรรมทางการเมืองและเพิ่มความนิยมของประชาชน จึงใช้สถาบันพระมหากษัตริย์เป็นเครื่องมือทางการเมืองผ่านการรื้อฟื้นพระราชพิธีและส่งเสริมบทบาทของพระมหากษัตริย์ด้วยการมีพระราชกรณียกิจต่าง ๆ ทั้งในส่วนราชการและส่วนพระองค์เอง (ทักษ์ เฉลิมเตียรณ, 2526) โขนก็ค่อย ๆ ถูกรื้อฟื้นขึ้นมาด้วย โดยเริ่มฟื้นฟูการแสดงมาตั้งแต่ พ.ศ. 2489 พัฒนาต่อยอดและถูกสร้างให้มีบทบาทเป็นการแสดงประจำชาติ โดยในช่วงแรก ๆ ได้มีการนำโขนออกแสดงทั้งงานราชพิธี และรัฐพิธีเป็นประจำอย่างต่อเนื่อง รวมไปถึงแสดงต้อนรับพระราชอาคันตุกะ และแขกบ้านเมืองคนสำคัญ จึงทำให้บทบาทของโขนเริ่มมีความสำคัญขึ้นมาจนถึงปัจจุบัน โดยมีหน่วยงานที่ทำหน้าที่ดูแลและเผยแพร่การแสดงโขนโดยตรงคือ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร สังกัดกระทรวงวัฒนธรรมในปัจจุบัน (เดิมคือกรมมหรสพหลวง) ในฐานะหน่วยงานรัฐในการรับผิดชอบเรื่องโขนโดยตรง แม้จะมีกระแสวัฒนธรรมตะวันตกเข้ามามากมาย แต่โขนก็ยังคงอยู่มาได้จนถึงปัจจุบันด้วยมีพระมหากษัตริย์และพระบรมวงศานุวงศ์ทรงสนับสนุนอยู่ตลอดมา

จากที่กล่าวมาจะเห็นได้ว่าประวัติศาสตร์ของโขนและพัฒนาการของโขนถูกสร้างและเกี่ยวพันธ์กับราชสำนักมาโดยตลอด สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ได้ให้ความเห็นว่าพระมหากษัตริย์มีบทบาทสำคัญต่อวิวัฒนาการของวงการนาฏศิลป์โขนละคร[3] แม้พัฒนาการทางการเมืองของไทยจะพ้นจากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ไปแล้ว โขนเปลี่ยนบทบาทจากนาฏศิลป์ในราชสำนักมาสู่นาฏศิลป์ของรัฐภายใต้การดำเนินงานของกรมศิลปากร แต่ก็ยังปรากฏหลักฐานถึงความเกี่ยวข้องกับสถาบันพระมหากษัตริย์มาโดยตลอด เช่น พระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ในรัชกาลที่ 9 ก็ทรงสนพระทัยให้การสนับสนุนในนาฏศิลป์เป็นอย่างมาก โดยการริเริ่มกิจการนาฏศิลป์ขึ้นหลายประการ

[3] โปรดดูเพิ่มเติมใน สุรพล วิรุฬห์รักษ์. วิวัฒนาการนาฏศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

อาทิ “นาฏศิลป์เพื่อศิลปาชีพ”[4] และ “นาฏศิลป์เพื่อวีรชน”[5] รวมไปถึงแนวพระราชดำริในการอนุรักษ์โขนและเครื่องแต่งกายโขน จนเป็นที่มาของ “โขนพระราชทาน” (มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ ในพระบาทสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ, 2557) ที่ดำเนินการภายใต้มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ และประสบความสำเร็จตั้งแต่แรกเริ่มในปีพุทธศักราช 2550 มาจนถึงปัจจุบัน

บทบาทของโขนในปัจจุบัน ถูกพูดถึงในฐานะนาฏศิลป์ชั้นสูงของชาติ รวมไปถึงการส่งเสริมและถูกสร้างวาทกรรมให้เป็นการแสดงประจำชาติ เห็นได้จากการนำโขนไปแสดงต้อนรับพระราชอาคันตุกะ แขกบ้านแขกเมืองทั้งในงานราชพิธีและรัฐพิธีต่าง ๆ อยู่เสมอ รวมไปถึงการยกให้โขนเป็นเอกลักษณ์และสมบัติประจำชาติ เมื่อเกิดกรณีพิพาทกันระหว่างประเทศไทยกับประเทศกัมพูชา โขนก็ถูกยกมาเป็นเครื่องมือหนึ่งในประเด็นในการพิพาทกันนี้ เช่น กรณีประเทศกัมพูชาขอจดทะเบียนท่ารำท่าจีบ และหนังใหญ่ เป็นมรดกโลกของกัมพูชากับองค์กรยูเนสโก ในช่วงเดือนสิงหาคม พ.ศ. 2544 เมื่อประเทศไทยได้มีการยื่นต่อองค์กรยูเนสโก ขึ้นบัญชีโขนเป็นรายการตัวแทนมรดกโลกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ของมนุษยชาติของประเทศไทยจนทำให้เกิดกรณีพิพาทกันระหว่างประชาชนทั้งชาวไทยและชาวกัมพูชา ในปี พ.ศ. 2561 ความเป็นสัญลักษณ์ประจำชาตินี้ จึงส่งผลให้โขนกลายเป็นวัฒนธรรมที่แตะต้องได้ยากแม้กระทั้งคนในประเทศเอง เช่น ในเดือนกันยายน พ.ศ. 2556 เกิดกรณีวิพากษ์วิจารณ์ถึงความไม่เหมาะสมของมิวสิกวิดีโอเพลงเที่ยวไทยมีเฮ ของการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย (ททท.) ที่ใช้โขนและตัวละครในโขน คือ ทศกัณฐ์ นางสีดา เป็นตัวเดินเรื่องเพื่อใช้ประชาสัมพันธ์โดยมีฉากทศกัณฐ์แคะขนมครก เซลฟี่ ขี่ม้า ขับรถโกคาร์ท ในเดือนตุลาคม พ.ศ. 2556 เกิดกรณีกระแสวิพากษ์วิจารณ์ถึงกระแสข่าวว่า สำนักงานการศึกษาขั้นพื้นฐาน (สพฐ.) ตัดสินใจไม่นำวิชานาฏศิลป์ไทยลงไปในร่างหลักสูตรการศึกษาพื้นฐาน และกรณีการวิพากษ์วิจารณ์ถึงความไม่เหมาะสมของเครื่องแต่งกายโขนที่กรมศิลปากรนำไปแสดงในต่างประเทศ ในช่วงเดือนกรกฎาคม พ.ศ. 2562

---

[4] เกิดจากพระราชเสาวนีย์ของสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ โปรดเกล้าฯ ให้มีนาฏศิลป์ประเภทฟ้อนรำขึ้นเพื่อเผยแพร่ผลงานหัตกรรมพื้นบ้านให้เป็นที่สนใจอย่างกว้างขวาง จนเกิดเชิ้งกระติ้บ จากกิจกรรมแรกเริ่มก็ได้นำไปขยายผลเป็นระบำหัตถศิลป์อีสานหลายชุด

[5] เกิดจากพระราชเสาวนีย์ของสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ โปรดเกล้าฯ ให้จัดแสดงละครเชิดชูวีรชนคนไทยในประวัติศาสตร์ เพื่อปลูกจิตสำนึกให้ทหาร ตำรวจ และเยาวชน ได้รับรู้ถึงวีรกรรมในอดีต อันจะได้ใช้เป็นตัวอย่างเพื่อตนเองและเพื่อชาติต่อไป ละครที่จัดแสดงได้แก่ พระสุพรรณกัลยา สมเด็จพระนเรศวรมหาราช สมเด็จพระสุริโยทัย บางระจัน เป็นต้น

ความน่าสนใจจึงอยู่ที่การกลับมามีบทบาทของโขนอีกครั้ง จากการที่โขนถูกลดบทบาทความสำคัญลงไปตั้งแต่การเปลี่ยนแปลงการปกครอง 2475 โขนถูกเปลี่ยนสถานะให้อยู่ภายใต้การดูแลของกรมศิลปากร ซึ่งเป็นหน่วยงานภาครัฐ ถึงแม้จะมีกระแสขึ้นลงสลับกันไป ซึ่งก็เป็นกระแสการเปลี่ยนแปลงไปตามสภาพสังคม-การเมืองในแต่ละยุคสมัย แต่โขนก็ยังคงเป็นมหรสพที่มีบทบาทและสถานะโดดเด่นในระดับรัฐ การศึกษาในครั้งนี้จึงมุ่งไปที่โขนกับบทบาทที่เปลี่ยนแปลงไปตามสังคมการเมืองในประเทศ ตลอดจนผู้มีอำนาจในการมีส่วนทำให้โขนเปลี่ยนแปลงบทบาท โดยศึกษาในฐานะที่โขนมิได้มีคุณค่าในด้านศิลปะการแสดงเพียงอย่างเดียว แต่โขนเป็นการแสดงที่มีคุณค่าทางด้านการเมืองอยู่ด้วย กล่าวคือ โขนตั้งแต่อดีตมาจนถึงปัจจุบันเป็นสิ่งที่ถูกสร้างบทบาทเพื่อสนองผลประโยชน์ของกลุ่มชนชั้นใดชนชั้นหนึ่ง โดยเฉพาะชนชั้นปกครองหรือผู้ที่มำอำนาจในการกำหนดนโยบายแนวทางหรือไม่

การศึกษาในครั้งนี้ จึงจับเอาการสังคมการเมืองไทยและโขนมาเป็นหน่วยในการศึกษา โดยมีข้อสมมติฐานว่า “โขนเป็นเครื่องมือหนึ่งที่ช่วยในการตอบสนองต่อผู้มีอำนาจ ในยุคที่ใครเป็นผู้มีอำนาจในการปกครอง โขนก็จะเป็นมหรสพที่เอื้อประโยชน์ต่อผู้มีอำนาจปกครองในขณะนั้น” โดยวิเคราะห์ส่วนประกอบต่าง ๆ ที่ทำให้โขนเปลี่ยนแปลงบทบาทไป ทั้งนี้ก็เพื่อตอบสนองต่อผลประโยชน์ของกลุ่มผู้มีอำนาจนั้น ๆ ผ่านรูปแบบและวิธีการที่ชนชั้นปกครองใช้โขนเป็นเครื่องมือทางการเมือง การศึกษาเชิงประวัติศาสตร์ถึงพัฒนาการและบทบาทของโขนที่เปลี่ยนแปลงไปโดยสัมพันธ์กับสังคมการเมืองไทย จึงเป็นกุญแจสำคัญในการไขไปสู่การทำความเข้าใจและหาคำตอบถึงการศึกษาโขนในครั้งนี้

CHULALONGKORN UNIVERSITY

1.2 วัตถุประสงค์ของงานวิจัย

1.2.1 เพื่อศึกษาพัฒนาการและบทบาทของโขนที่เปลี่ยนแปลงไปตามสังคมการเมืองไทย

1.2.2 เพื่อศึกษารูปแบบและวิธีการสร้างอำนาจนำของชนชั้นปกครองผ่านโขน

1.3 คำถามวิจัย

1.3.1 การเปลี่ยนแปลงของโขนตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน มีลักษณะและบทบาทที่เปลี่ยนแปลงไปตามสังคมการเมืองไทยอย่างไร

1.3.2 รูปแบบและวิธีการสร้างอำนาจนำของชนชั้นปกครองผ่านโขนมีลักษณะอย่างไร

1.4 สมมติฐาน

1.4.1 การเปลี่ยนแปลงของโขนในอดีตจนถึงปัจจุบัน เปลี่ยนแปลงไปตามนโยบายของผู้มีอำนาจในการปกครอง โดยบทบาทของโขนถูกนำมาใช้เป็นเครื่องมือทางการเมือง ส่งผลให้โขนมีรูปแบบและบทบาทที่เปลี่ยนแปลงไป เพื่อเอื้อต่อผลประโยชน์ของกลุ่มผู้มีอำนาจในการปกครอ

1.4.2 ลักษณะการสร้างอำนาจนำของชนชั้นปกครองผ่านโขนจะกระทำผ่านการส่งเสริมโขนให้เป็นที่รับรู้ต่อประชาชนผ่านโขนในบทบาทต่าง ๆ ซึ่งตอบสนองต่อผลประโยชน์ของชนชั้นปกครอง

1.5 ขอบเขตของการศึกษา

การศึกษาในครั้งนี้ มุ่งศึกษาเฉพาะเรื่องของโขน โดยเน้นที่การศึกษาโขนในระยะแรกเริ่มซึ่งมาจากการละเล่นที่เกี่ยวพันธ์กับศาสนาและสถาบันการปกครอง โดยใช้เรื่องรามเกียรติ์ซึ่งมีเรื่องราวที่แฝงไปด้วยอุดมการณ์ของสถาบันพระมหากษัตริย์มาเผยแพร่ให้เข้าสู่ประชาชนที่ดำเนินงานภายใต้สถาบันการปกครองมาตั้งแต่อดีต จนถึงยุคภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง 2475 ประเทศไทยได้เปลี่ยนรูปแบบการปกครองจากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์มาเป็นระบอบประชาธิปไตย ซึ่งโขนได้มีพัฒนาการไปสู่ความเป็นมหรสพบันเทิงของมวลชนเป็นหลัก การศึกษาจึงมุ่งไปที่กลุ่มโขนที่มีบทบาทและเป็นที่รับรู้ของประชาชนในแต่ละช่วงเวลา อันได้แก่

- โขนในกลุ่มหน่วยงานของรัฐ คือ โขนกรมศิลปากร ที่จัดแสดงโดยกองการสังคีต ซึ่งเป็นหน่วยงานที่มีหน้าที่ในการดูแลรับผิดชอบเกี่ยวกับโขนโดนตรง เป็นฟันเฟืองหลักในการผลักดันการแสดงและเผยแพร่เรื่องราวเกี่ยวกับโขนไปสู่กลุ่มผู้ชมซึ่งเป็นประชาชน
- โขนธรรมศาสตร์ ซึ่งเป็นโขนที่มีบทบาทและเป็นที่รับรู้ของประชาชน ทั้งในกลุ่มนักศึกษาและประชาชนทั่วไป และยังเป็นต้นแบบของโขนสมัครเล่นกลุ่มอื่น ๆ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- กลุ่มโขนของสถาบันพระมหากษัตริย์ ได้แก่ โขนศาลาเฉลิมกรุง และโขนพระราชทาน โดยโขนกลุ่มนี้เป็นโขนที่ผลิตโดยเครือข่ายของสถาบันพระมหากษัตริย์เอง และเป็นที่นิยม

1.6 แนวทางในการศึกษา

ใช้กระบวนการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยวิธีการศึกษาจะเน้นที่ข้อมูลเชิงประวัติศาสตร์และพัฒนาการความเป็นมาของโขน ภายใต้บริบทที่เกี่ยวข้องกับสังคมการเมือง จากเอกสารที่ตีพิมพ์แล้ว เช่น บทความ วารสาร หนังสือเฉลิมพระเกียรติ สูจิบัตรการแสดง งานวิจัย วิทยานิพนธ์ และหนังสือหรือเว็บไซต์หน่วยงานราชการที่เผยแพร่เกี่ยวกับโขนและการดำเนินงานของสถาบันการปกครองที่เกี่ยวข้องกับโขน การสัมภาษณ์เชิงลึกจากผู้ทรงคุณวุฒิ นักวิชาการ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านโขนละครผู้ที่ทำงานเกี่ยวข้องกับวงการโขนเป็นรายบุคคล วิเคราะห์การตีความจากหลักฐานที่ปรากฏในแต่ละช่วงสมัยของโขน โดยผู้วิจัยได้แบ่งช่วงเวลาของโขน ในมิติทางประวัติศาสตร์ โดยแบ่งออกเป็น 5 ช่วงเวลาในการศึกษา ดังนี้

- ช่วงที่ 1 ยุคแรกเริ่มของโขนและประวัติความเป็นมา จากหลักฐานที่มีการบันทึกถึงการแสดง/การเล่นโขนในสมัยอยุธยา และพัฒนารูปแบบมาจนถึงการเปลี่ยนแปลง ผ่านเรื่องรามเกียรติ์ มาจนถึงช่วงเปลี่ยนแปลงการปกครอง 2475 ซึ่งรูปแบบและบทบาทของโขนในยุคนี้ถือเป็นโขนที่อยู่ภายใต้การดูแลของสถาบันพระมหากษัตริย์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- ช่วงที่ 2 ยุคภายหลังเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 ซึ่งได้เปลี่ยนผู้ดูแลจากโขนในราชสำนักมาสู่โขนภายใต้หน่วยงานรัฐ เป็นช่วงที่โขนถูกลดบทบาทลงไปไม่เป็นที่สนับสนุนจากรัฐในช่วงแรก ต่อมามีการรื้อฟื้นการแสดงโขนกลับมาอีกครั้ง และทำให้โขนกลายเป็นศิลปะการแสดงประจำชาติ

- ช่วงที่ 3 ยุคที่เริ่มนำสถาบันพระมหากษัตริย์เข้ามาเกาะเกี่ยวโขนมากขึ้น จากเดิมที่โขนกับพระมหากษัตริย์มีความเกี่ยวพันธ์กันมาตั้งแต่แรกเริ่มการเกิดขึ้นของโขนรวมไปถึงเรื่องราวที่ใช้ในการแสดงโขน แต่พอเปลี่ยนแปลงการปกครองทำให้โขนกับสถาบันพระมหากษัตริย์ถูกลดบทบาทลงไป แม้โขนจะกลับมาฟื้นฟูอีกครั้ง แต่ก็ยังถูกนำมาใช้ในความหมายของตัวแทนของชาติ ซึ่งต่อมาโขนในช่วงเวลานี้มีการนำสถาบันพระมหากษัตริย์กลับเข้ามาเกาะเกี่ยวโขนให้ชัดเจนอีกครั้งหลังจากที่ถูดลด

ความสำคัญลงไป ซึ่งปัญญาชนคนสำคัญในการทำให้พระมหากษัตริย์กับโขนมีความเป็นอันหนึ่งเดียวกันคือ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช

- ช่วงที่ 4 ยุคที่โขนถูกพัฒนาบทบาทไปสู่มหรสพการแสดงสำหรับประชาชนเป็นหลัก ซึ่งภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง โขนก็กลายมาเป็นมหรสพแสดงเปิดกว้างให้ประชาชนได้รับชมแล้ว แต่ยังไม่เข้าถึงประชาชนมากนัก แต่ในช่วงสมัยนี้มีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบวิธีการแสดงเพื่อให้ถูกจริตรสนิยมการชมมหรสพการแสดงของประชาชน ซึ่งจะเน้นความสนุกสนาน การดำเนินเรื่องที่กระชับ การสร้างกระแสความชอบในตัวศิลปิน ซึ่งทำให้บทบาทของโขนมีคุณค่าความเป็นศิลปะการแสดงเพื่อประชาชนมากขึ้น แต่การเน้นคุณค่าในด้านศิลปะการแสดงกลับทำให้คุณค่าในทางการเมืองเสื่อมคลายลงไป โดยเฉพาะการเกาะเกี่ยวกับความเป็นพระมหากษัตริย์

- ช่วงที่ 5 ยุคที่สถาบันพระมหากษัตริย์เข้ามาดำเนินงานทางด้านโขนเอง ซึ่งประกอบไปด้วยโขนศาลาเฉลิมกรุง และโขนพระราชทาน เป็นการสร้างคุณค่าความเป็นศิลปะการแสดงที่ผูกโยงเข้ากับทั้งความเป็นงานศิลป์ของชาติ และบทบาทความสำคัญของสถาบันพระมหากษัตริย์กลับมาอีกครั้ง โดยมีการดำเนินเรื่องที่กระชับเพื่อตอบสนองต่อรสนิยมของกลุ่มคนดู มีการเกาะเกี่ยวคุณค่าของสถาบันพระมหากษัตริย์ในฐานะต่าง ๆ ทั้งความเป็นเทพ ความมีคุณธรรม และในฐานะผู้อนุรักษ์งานศิลป์ของชาติไม่ให้สูญหายไป

โดยการศึกษาทั้ง 5 ช่วงเวลานี้ จะทำให้เห็นบทบาทของโขนที่เปลี่ยนแปลงไป ซึ่งเกี่ยวพันธ์กับผู้ที่มีอำนาจในการดำเนินการให้บทบาทของโขนนี้เปลี่ยนแปลงไป โดยเหตุผลหลักเพื่อตอบสนองผลประโยชน์ของกลุ่มผู้มีอำนาจนั้น ๆ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

1.7 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.7.1 ทำให้เราเข้าใจการเปลี่ยนแปลงของโขนในลักษณะที่มีพลวัตสัมพันธ์กับการเปลี่ยนแปลงของสังคมการเมืองไทย

1.7.2 ทำให้เห็นลักษณะรูปแบบและวิธีการในการสร้างอำนาจนำของชนชั้นปกครองผ่านโขน

บทที่ 2
กรอบแนวคิดและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในบทนี้ผู้วิจัยได้เลือกนำแนวคิดการครองอำนาจนำ (Hegemony) ของอันโตนิโอ กรัมชี่ (Antonio Gramsci) มาวิเคราะห์ โดยใช้โขนเป็นหน่วยในการวิเคราะห์ซึ่งบทบาทของโขนที่เปลี่ยนไปในแต่ละช่วงเวลาสะท้อนให้เห็นถึงการใช้โขนมาเป็นเครื่องมือทางการเมืองของชนชั้นปกครองที่มีอำนาจในการกำหนดแนวทางและนโยบาย การศึกษาในครั้งนี้ได้อธิบาย ลักษณะ รูปแบบ และวิธีการของชนชั้นปกครองในการนำโขนมาเป็นเครื่องมือทางการเมืองในการสร้างอำนาจนำ ซึ่งแฝงไปด้วยผลประโยชน์ของชนชั้นปกครองเองในรูปแบบต่าง ๆ โดยการศึกษาในครั้งนี้จะมุ่งเน้นไปในมิติเชิงประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมผ่านเหตุการณ์ที่เกี่ยวข้องกับโขนในด้านวิวัฒนาการและความเกี่ยวข้องกับชนชั้นปกครอง ในการทำให้โขนเปลี่ยนแปลงบทบาทไปในแต่ละช่วงเวลา

อันโตนิโอ กรัมชี่ (Antonio Gramsci: 1891 - 1937) นักทฤษฎีการเมืองแนวมาร์กซิสต์ นักหนังสือพิมพ์ และนักเคลื่อนไหวทางการเมืองชาวอิตาเลียน เป็นบุคคลสำคัญที่มีผู้ให้ความสนใจศึกษาแนวความคิดทางการเมือง สังคม และวัฒนธรรมของเขาอย่างกว้างขวางในปัจจุบัน ความคิดทางการเมืองของกรัมชี่นั้นมีความสำคัญในการศึกษาเชิงวิพากษ์ (Critical) เพื่อเผยให้เห็นถึงความสัมพันธ์ทางอำนาจที่ไม่เท่าเทียม (Uneven) และชี้ให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างกลุ่มพลังต่าง ๆ ในสังคม ตลอดจนอธิบายกลยุทธ์ในการสร้างแนวร่วมของกลุ่ม เพื่อนำไปสู่การสร้างหรือช่วงชิงสภาวะการนำ (Hegemonic position) ในสังคมการเมืองหนึ่ง ๆ (วัชรพล พุทธรักษา, 2557)

ก่อนทำความเข้าใจกับแนวคิดการครองอำนาจนำ ขออธิบายให้เห็นถึงแนวทางของกรัมชี่ในการอธิบายความสัมพันธ์ระหว่างโครงสร้างส่วนบน (Super structure) กับโครงสร้างส่วนล่าง (Base structure) ซึ่งเป็นการพัฒนาแนวทางต่อยอดมาจากทฤษฎีมาร์กซิสม์ โดยความสัมพันธ์ระหว่างโครงสร้างส่วนบนและโครงสร้างส่วนล่างนี้จะช่วยให้เราเข้าใจในแนวคิดการครองอำนาจนำของกรัมชี่ได้ชัดเจนขึ้น โดยสำนักคิดแนวมาร์กซิสต์มีหลักการสำคัญในการใช้เศรษฐกิจเป็นตัวกำหนดหรือที่เรียกว่า หลักเศรษฐกิจกำหนด (Economic Determinism) ซึ่งมีแนวคิดพื้นฐานในการแบ่งโครงสร้างทางสังคมออกเป็น 2 ส่วน คือ โครงสร้างส่วนบน (Super structure) กับโครงสร้างส่วนล่าง (Base structure) โดยโครงสร้างส่วนบน ได้แก่ ปรัชญา ระบบกฎหมาย สถาบันทางการเมือง ระบบ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การศึกษา ศาสนา วัฒนธรรม ระบบความคิด เป็นต้น โครงสร้างส่วนล่าง ประกอบไปด้วย 1) พลังการผลิต (Productive force) ซึ่งมีที่มาจากพลังแรงงานและปัจจัยการผลิตต่าง ๆ และ 2) ความสัมพันธ์ทางการผลิต (Relation of Production) คือความสัมพันธ์ระหว่างชนชั้นผู้สามารถครอบครองพลังในการผลิตที่มีต่อชนชั้นอื่น ๆ[6] แนวคิดแบบมาร์กซิสม์จะให้ความสำคัญกับโครงสร้างส่วนล่างเป็นหลัก โดยอธิบายว่า วิวัฒนาการหรือพัฒนาการของสังคมใด ๆ จะถูกกำหนดโดยโครงสร้างส่วนล่าง เมื่อพลังการผลิตและความสัมพันธ์ทางการผลิตเปลี่ยน ก็จะทำให้โครงสร้างส่วนบนเปลี่ยนแปลงไปด้วย (ฉัตรทิพย์ นาถสุภา, 2541) นั่นหมายความว่าแนวคิดแบบมาร์กซิสม์ให้ความสำคัญกับเรื่องเศรษฐกิจหรือการผลิตเป็นหลักในการเปลี่ยนแปลงทางสังคม ชนชั้นใดจะสามารถปกครองชนชั้นอื่นได้นั้น ก็แสดงว่าจะต้องยึดโครงสร้างส่วนล่างให้ได้ ในขณะที่แนวคิดของกรัมชี่จะให้ความสำคัญกับโครงสร้างส่วนบนด้วย

แนวคิดของกรัมชี่ให้ความสำคัญกับโครงสร้างส่วนบน โดยอธิบายว่า โครงสร้างส่วนบนเป็นตัวกำหนดในการเปลี่ยนแปลงของสังคมได้เช่นเดียวกับโครงสร้างส่วนล่าง กรัมชี่มองว่าการเปลี่ยนแปลงในสังคมมีพลวัตมากกว่าเพียงแค่ความสัมพันธ์และพลังในการผลิต แต่ยังครอบคลุมไปถึงความสัมพันธ์ในเชิงการเมือง เชิงอุดมการณ์ กฎหมาย วัฒนธรรม และอื่น ๆ ที่ไม่ใช่โครงสร้างทางเศรษฐกิจ โดยในระบบความสัมพันธ์ในโครงสร้างส่วนบนนี้ ประกอบไปด้วยกลุ่มทางสังคมกลุ่มต่าง ๆ ที่มีความสัมพันธ์แตกต่างกันออกไป แต่อยู่บนความคิด ความเชื่อ และอุดมการณ์ร่วมกัน กรัมชี่แบ่งโครงสร้างส่วนบนประกอบไปด้วยพื้นที่ 2 ภาคส่วน คือ 1) สังคมการเมือง (Political Society) และ 2) ประชาสังคม (Civil Society) โดยการที่ชนชั้นใดพยายามสร้างภาวะการครองอำนาจนำให้สมบูรณ์จะกระทำการผ่านพื้นที่ทั้ง 2 ภาคส่วนนี้

ในการศึกษาความสัมพันธ์ทางอำนาจในอดีตระหว่างโครงสร้างส่วนบนและโครงสร้างส่วนล่าง มีการเปลี่ยนแปลงเรื่อยมาตามลักษณะอำนาจที่เปลี่ยนแปลงไป การทำความเข้าใจการครองอำนาจนำของชนชั้นปกครองไทยจำเป็นต้องให้ความสำคัญกับโครงสร้างส่วนบน เนื่องจากชนชั้นปกครองเป็นผู้มีอำนาจในการกำหนดทิศทางและแนวทางเพื่อผลประโยชน์แก่ชนชั้นปกครองเอง ในการศึกษาเรื่องโขน ซึ่งเป็นมหรสพทางวัฒนธรรมอย่างหนึ่ง ชนชั้นปกครองก็ได้สร้างการรับรู้ผ่านพื้นที่โครงสร้างส่วนบน ส่งผลให้โขนเปลี่ยนแปลงไปในบทบาทต่าง ๆ ซึ่งการดำเนินการของชนชั้น

[6] วัชรพล พุทธรักษา. แนวความคิดการครองอำนาจนำ (Hegemony) ของกรัมชี (Gramsci): บททดลองเสนอในการ อธิบายปรากฏการณ์ทางการเมืองไทย

ปกครองนี้ ได้สะท้อนให้เห็นถึงภาวะการสร้างอำนาจนำของชนชั้นปกครองอีกด้วย ดังนั้น จึงเลือกนำทฤษฎีการครองอำนาจนำของกรัมชี่มาอธิบายปรากฏการณ์และบทบาทของโขนที่เปลี่ยนแปลงไปภายใต้สังคมการเมืองไทย

2.1 แนวคิดเรื่องการครองอำนาจนำ (Hegemony)

แนวคิดเรื่องอำนาจนำ มีนักวิชาการอีกหลายท่านใช้คำเรียกแนวคิดนี้ที่แตกต่างกันออกไป เช่น การครองความเป็นเจ้า การครองความเป็นใหญ่ อำนาจครอบงำ การครองความคิดจิตใจ เป็นต้น อย่างไรก็ตาม นิยามทั่วไปของแนวคิดการครองอำนาจนำที่สำคัญและเป็นที่ยอมรับในหมู่ผู้สนใจศึกษากรัมชี่ก็คือ คำนิยามที่ กวิน วิลเลียมส์ (Gwyn Williams) เสนอไว้ว่า การครองอำนาจนำเป็นสภาวะทางสังคม/การเมืองที่เป็นโมเมนต์ของการผนวกรวมปรัชญาและการปฏิบัติ (Philosophy and practice) เข้าเป็นหนึ่งเดียว เป็นภาวะที่วิถีชีวิตถูกครอบงำและความคิดเรื่องความเป็นจริง (Concept of reality) ถูกทำให้เป็นหนึ่งเดียวและแพร่กระจายไปทั่วสังคมในทุกสถาบันสังคม ผ่านทางรสนิยม ศีลธรรม ขนบธรรมเนียม ศาสนา และหลักการทางการเมืองในทุกระดับของความสัมพันธ์ทางสังคม (วัชรพล พุทธรักษา, 2557)

จากคำนิยามที่ยกมาข้างต้น สามารถอธิบายได้ว่า การครองอำนาจนำเกิดจากการที่กลุ่ม/ชนชั้นผู้พยายามควบคุมอำนาจเหนือชนชั้นอื่น ให้เป็นไปตามที่ต้องการด้วยการสร้างชุดความคิดหรือความเชื่อ และทำให้ชุดความคิดหรือความเชื่อนี้ เป็นส่วนหนึ่งที่กลุ่ม/ชนชั้นที่ถูกควบคุม ยอมรับและรู้สึกว่าเป็นเรื่องธรรมดาทั่วไป จนทำให้เกิดการมีจิตสำนึกและอุดมการณ์ร่วมกัน ในลักษณะที่ยอมรับ ปราศจากการต่อสู้ ขัดขืนหรือโต้แย้ง ลักษณะของการทำงานของการครองอำนาจนำนี้จะทำให้ดูเหมือนเป็นธรรมชาติ มีความแนบเนียน จนทำให้คนทั่วไปไม่เกิดความตระหนักในการปฏิเสธหรือตั้งคำถามต่อความคิดหรือความเชื่อที่เป็นอยู่ กาญจนา แก้วเทพ ได้อธิบายไว้ว่า กรัมชี่ได้จำแนกกลยุทธ์ของการครองความเป็นเจ้าไว้ 2 ด้าน คือ การครองความเป็นเจ้าทางการเมือง หมายถึงการสถาปนาระบบการเมืองหนึ่ง ๆ ให้กลายเป็นระบบการเมืองหลักของสังคม และ การครองความเป็นเจ้าทางวัฒนธรรม หมายถึง กระบวนการสถาปนาวัฒนธรรมหลักหรือระบบความคิดหลักของสังคมขึ้นมาเพื่อนำไปสู่การสร้างความเห็นพ้องต้องกัน (กาญจนา แก้วเทพ และคณะ, 2553)

อาจกล่าวได้ว่า แนวคิดเรื่องอำนาจนำเป็นแนวคิดที่โดดเด่นและเป็นจุดขายของกรัมชี่ เพราะกรัมชี่ได้รวบรวมแนวคิดนี้อย่างเป็นระบบ และการที่จะทำความเข้าใจเรื่องอำนาจนำนั้น

จำเป็นต้องนำแนวคิดอื่น ๆ ของกรัมชี่มาประกอบ เพื่อช่วยให้อธิบายเรื่องของการครองอำนาจนำให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น ผู้วิจัยได้เลือกนำแนวคิดเรื่องประชาสังคมและสังคมการเมือง (Civil and Political Society) แนวคิดกลุ่มประวัติศาสตร์ (Historical Bloc) และแนวคิดเรื่องปัญญาชน (Intellectual) มาเป็นส่วนประกอบของแนวคิดในการอธิบายเพื่อหาคำตอบในหัวข้อวิทยานิพนธ์เรื่องนี้

แนวคิดเรื่องประชาสังคม และสังคมการเมือง 2.1.1(Civil and Political Society) กับความยินยอมพร้อมใจ และการใช้อำนาจบังคับ กรัมชี่มองว่ารัฐประกอบไปด้วยส่วนสำคัญ 2 ส่วน คือสังคมการเมืองและประชาสังคม

สังคมการเมือง 2.1.1.1(Political Society) ก็คือรัฐซึ่งประกอบไปด้วยรูปแบบการใช้อำนาจของรัฐผ่านทางกลไกในการบังคับต่าง ๆ เช่น การออกกฎหมายบังคับ การใช้กองกำลังของกองทัพ เป็นต้น ในสังคมการเมืองอาศัยการใช้อำนาจบังคับ (Coercion) เป็นหลักเพื่อให้ได้มาซึ่งการครอบงำ (Dominant) ตามความต้องการของชนชั้นผู้พยายามสร้างภาวการณ์ครองอำนาจเหนือชนชั้นอื่น ๆ ในสังคม กรัมชี่มองว่าการใช้อำนาจรูปแบบนี้ จะอยู่ได้เพียงชั่วระยะเวลาหนึ่ง ไม่ถาวร เพราะผู้อยู่ใต้การใช้อำนาจบังคับนี้ไม่ได้เกิดความยินยอมพร้อมใจ หรือเต็มใจที่จะยอมรับภายใต้การใช้อำนาจนั้น ซึ่งการจะครองอำนาจนำอย่างสมบูรณ์ จะต้องกระทำผ่านส่วนของประชาสังคม

กรัมชี่ได้พัฒนาแนวคิดเรื่องประชาสังคมในแบบของเฮเกลและมาร์กซ์โดยเพิ่มมิติทางด้านวัฒนธรรมใส่เข้าไปและให้ความสำคัญกับมิติของโครงสร้างส่วนบน สำหรับเฮเกลและมาร์กซ์ ประชาสังคมเป็นลักษณะของความสัมพันธ์และความร่วมมือของเอกชนในทางธุรกิจในรูปแบบต่าง ๆ เช่น ธุรกิจการค้า (Commercial) การรวมตัวเป็นสมาคมต่าง ๆ รวมทั้งสมาคมการค้า (Trade association) เป็นต้น ทำหน้าที่ในการสืบทอดอุดมการณ์ของนายทุน จะเห็นได้ว่าแนวคิดเรื่องประชาสังคมในแบบของเฮเกลและมาร์กซ์ จะให้ความสำคัญกับโครงสร้างส่วนล่างโดยเน้นไปที่ความสัมพันธ์ทางการผลิต ในขณะที่กรัมชี่ได้เสนอว่าประชาสังคมเป็นมิติของโครงสร้างส่วนบน ซึ่งเป็นพื้นที่ของความสัมพันธ์ในเชิงระบบความคิด ความเชื่อ อุดมการณ์ กฎหมาย ศิลปะ วัฒนธรรม ประชาสังคมของกรัมชี่คือพื้นที่ซึ่งชนชั้นต่าง ๆ ในสังคมมีการแก่งแย่งเพื่อช่วงชิงการนำ (Leadership) และความเห็นพ้อง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

(Consent) หรือการครองอำนาจนำ (Hegemony) เหนือกลุ่มคนในชนชั้นอื่น ๆ (วัชรพล พุทธรักษา, 2557)

ประชาสังคม 2.1.1.2(Civil society) คือการเห็นชอบร่วมกันของพลเมืองหรือประชาชน (Quintin Hoare and Geoffrey Nowell Smith, 1971) ความเห็นชอบนี้จะต้องมาพร้อมกับความยินยอมพร้อมใจ ซึ่งนำไปสู่การสร้างสภาวะการครองอำนาจนำของชนชั้นที่ต้องการครองอำนาจนำได้ กรัมชี่มองว่า อำนาจทางการเมืองในการบังคับต่าง ๆ สามารถใช้ได้แต่จะคงไว้ซึ่งอำนาจได้เพียงชั่วครั้งชั่วคราวไม่ถาวร ดังนั้น การครองอำนาจนำอย่างสมบูรณ์ จะต้องกระทำผ่านส่วนของประชาสังคม โดยการสร้างระบบวิธีคิด โลกทัศน์ ความเชื่อ และค่านิยมให้สอดคล้องกับอุดมการณ์ของชนชั้นปกครอง มีลักษณะปฏิบัติการโดยการเผยแพร่อุดมการณ์นี้สู่ชนชั้นถูกปกครอง ผ่านการทำให้กลายเป็นเรื่องปกติ เพื่อทำให้ชนชั้นถูกปกครองยอมรับอย่างเต็มใจ ปราศจากการขัดขืน ดังนั้น การใช้อำนาจในพื้นที่ประชาสังคมจะสามารถอยู่ได้ยั่งยืนกว่าการใช้อำนาจในพื้นที่สังคมการเมือง ตราบใดที่ยังไม่มีชุดความคิดหรือความเชื่อใหม่มาลบล้างชุดความคิดหรือความเชื่อเดิมลงได้ พื้นที่ของภาคประชาสังคมจึงถือเป็นส่วนสำคัญในการครองอำนาจนำ

ภายในพื้นที่ประชาสังคมจะมีตัวแสดง (Agent) ต่าง ๆ ที่รัฐไม่มีอำนาจผูกขาด ตัวแสดงเหล่านี้ มีหน้าที่ในการสร้างและส่งต่อชุดความคิด ความเชื่อ ตามที่กลุ่ม/ชนชั้นผู้พยายามสร้างภาวะการครองอำนาจนำต้องการ ประกอบด้วยสถาบันต่าง ๆ ในสังคมที่เป็นแหล่งรวมความสัมพันธ์ของผู้คน เช่น สถาบันครอบครัว สถาบันศาสนา สถาบันการศึกษา สื่อมวลชน เป็นต้น สถาบันดังกล่าวจะทำหน้าที่ในการสร้างชุดอุดมการณ์หนึ่ง ๆ ขึ้นมาตามความต้องการของกลุ่ม/ชนชั้นที่พยายามสร้างภาวะการครองอำนาจนำ และทำหน้าที่ส่งต่อ สืบทอด แพร่กระจาย อุดมการณ์ดังกล่าวด้วยในขณะเดียวกัน การทำหน้าที่สร้างและส่งต่ออุดมการณ์ดังกล่าวของสถาบันต่าง ๆ ในประชาสังคม มีลักษณะเด่นที่สำคัญคือปราศจากการใช้อำนาจบังคับ (Coercion) และการใช้กำลังบังคับในเชิงกายภาพ แต่เป็นการใช้อำนาจในลักษณะของการชักจูง โน้มนำ หรือกล่อมเกลาความรู้ความคิดของผู้คนเป็นหลัก เพื่อทำให้เกิดความยินยอมพร้อมใจ (Consent) ของคนในสังคม และทำให้เกิดโลกทัศน์ (Conception of the world) ที่เป็นแบบเดียวกันตามความต้องการของกลุ่ม/ชนชั้นผู้พยายามสร้าง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาวะการครองอำนาจนำ (วัชรพล พุทธรักษา, 2557) ภาคประชาสังคมนี้จึงเป็นจุดกำเนิดของอุดมการณ์และจิตสำนึก อีกทั้งยังเป็นพื้นที่ที่สร้างปัญญาชน และเป็นพื้นที่ต่อสู้กันในทางอุดมการณ์เพื่อช่วงชิงสถานะการครองอำนาจนำ

2.1.2 แนวคิดกลุ่มประวัติศาสตร์ (Historical Bloc)

คือสภาวะที่ชนชั้นและกลุ่มต่าง ๆ ในสังคม มีความสัมพันธ์กันเฉพาะช่วงเวลาหนึ่ง มีลักษณะเป็นการรวมตัวเฉพาะกิจของชนชั้นหรือกลุ่มที่มีอุดมการณ์ร่วมกัน ไม่จำเป็นต้องเป็นชนชั้นหรือกลุ่มเดียวกันในการรวมกลุ่มกัน ซึ่งจะเป็นตัวบ่งบอกถึงรูปแบบความสัมพันธ์ทางสังคมที่เชื่อมโยงผู้คนแต่ละกลุ่มเข้าด้วยกัน กรัมชี่ใช้แนวคิดเรื่องกลุ่มประวัติศาสตร์เพื่อชี้ให้เห็นถึงวิถีทางที่ชนชั้นและกลุ่มพลังต่าง ๆ มีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกัน ซึ่งนักมาร์กซ์ดั้งเดิมจะให้ความสำคัญกับการต่อสู้ทางชนชั้น แต่กรัมชี่ได้อธิบายในแนวคิดกลุ่มทางประวัติศาสตร์ว่า เป็นการต่อสู้ทางอุดมการณ์ของผู้ที่มีอุดมการณ์ร่วมกัน คือมีความคิดเห็นตรงกัน ไม่จำเป็นต้องเป็นชนชั้นเดียวกัน โดยเชื่อมโยงกับปัญญาชน ซึ่งเป็นผู้รวบรวมความคิดที่กระจัดกระจายของคนในสังคมให้มีความเป็นน้ำหนึ่งใจเดียวกันทางความคิด และผนึกรวมคนเหล่านั้นให้เป็นกลุ่มเดียวกัน และร่วมปฏิบัติการทางอุดมการณ์ร่วมกัน

2.1.3 แนวคิดเรื่องปัญญาชน (Intellectual)

ในการสร้างสภาวะการครองอำนาจนำนั้น จำเป็นจะต้องมีผู้นำหรือผู้ริเริ่มทำให้เกิดการปฏิบัติการณ์ทางอุดมการณ์นี้ ซึ่งก็คือปัญญาชน กรัมชี่มองว่าปัญญาชนเป็นผู้ที่แสดงบทบาทหลักในการผลิตและจัดระเบียบความคิด เผยแพร่ความคิดนั้น รวมถึงเป็นผู้รวมความคิดของผู้คนให้มีความรู้สึกและสำนึกร่วมทางความคิดนั้น บทบาทของปัญญาชนในทัศนะของกรัมชี่ต้องมีลักษณะเน้นบทบาทและหน้าที่ในฐานะเป็นผู้ปฏิบัติการณ์ทางอุดมการณ์ ดังที่กรัมชี่ได้กล่าวไว้ว่า “มนุษย์ทุกคนเป็นปัญญาชนได้ แต่จะมีแค่ไม่กี่คนเท่านั้นที่ทำหน้าที่เป็นปัญญาชนจริง ๆ” (กาญจนา แก้วเทพ และคณะ, 2553) กล่าวคือ ไม่ได้ทำหน้าที่เพียงแค่ผลิตหรือสร้างชุดความคิดขึ้นมาเท่านั้น แต่ยังต้องกระจาย เผยแพร่ และสร้างจิตสำนึกร่วมให้กับคนในสังคมนั้นด้วย

กรัมชี่ให้ความสำคัญกับปัญญาชนเป็นอย่างมาก เพราะปัญญาชนเป็นผู้แสดงหลักที่มีหน้าที่ชักจูงและรวบรวมความคิดของผู้คนในสังคมให้เกิดความคล้อยตาม รู้สึกเป็นส่วนเดียวกัน เกิดเจตจำนงร่วมกันในอุดมการณ์ที่ปัญญาชนนั้นผลิตขึ้น เปรียบเสมือนผู้นำที่คอยหาเสียงและดึงคน

เข้าร่วมกลุ่มของตัวเองในการแข่งขันกันช่วงชิงอำนาจนำ ผู้ที่สามารถดึงคนเข้าร่วมกลุ่มได้มากที่สุดในสังคม ก็จะเป็นผู้ที่ครองอำนาจนำในสังคมนั้น ๆ ได้

กรัมชี่แบ่งปัญญาชนออกเป็น 2 กลุ่ม (วัชรพล พุทธรักษา, 2557) กลุ่มแรกคือปัญญาชนที่ยึดโยงกับชนชั้น หรือปัญญาชนจัดตั้ง (Organic intellectuals) ปัญญาชนกลุ่มนี้ ทำหน้าที่รวบรวมพลังของกลุ่มต่าง ๆ ทางสังคม ซึ่งเป็นกลุ่มที่มีสำนึกเดียวกัน ไม่จำเป็นต้องเป็นชนชั้นเดียวกันเสมอไป แต่จะมีความคิดและอุดมการณ์ที่เป็นแบบเดียวกับกลุ่มที่ตนสังกัด และกลุ่มที่สองคือปัญญาชนที่ข้ามชนชั้นได้ หรือปัญญาชนธรรมเนียมประเพณี (Traditional intellectuals) เป็นปัญญาชนที่ทำหน้าที่ของตนในกลุ่มหรือชนชั้นดั้งเดิมที่ตนถือกำเนิดมา โดยสืบทอดและเผยแพร่ความคิดในกลุ่มหรือชนชั้นดั้งเดิมนี้ที่ถูกสร้างขึ้นมาให้ดำรงเพื่อเป็นที่ยอมรับต่อไปของคนในสังคม ซึ่งภารกิจของปัญญาชนจัดตั้งคือการดูดกลืนและเอาชนะปัญญาชนธรรมเนียมประเพณีมาเป็นกลุ่มเดียวกับตนเพื่อผลในการจัดความสัมพันธ์ใหม่ ด้วยความสามาถในการวิพากษ์แนวคิดต่าง ๆ ในอดีต เพื่อสร้างการยอมรับหรือเกิดความเหนือกว่าทางภูมิปัญญา (วนัส ปิยะกุลชัยเดช, 2548)

กรัมชี่มองว่า การมองโลกของผู้คนถูกสร้างและจัดวางผ่านกระบวนการต่าง ๆ ในสังคม ทั้งที่เป็นแบบทางการ เช่น ผ่านสถาบันการศึกษา หลักสูตร และการจัดการศึกษาในรูปแบบต่าง ๆ และกระบวนการในแบบที่ไม่เป็นทางการ เช่น การผลิตสร้างคติความเชื่อ ซึ่งจะต้องดำเนินการผ่านกลไกต่าง ๆ ที่ไม่ได้มีอำนาจบังคับแบบเห็นได้ชัด เช่น ผ่านงานเขียน วรรณกรรม สื่อสารมวลชน (วัชรพล พุทธรักษา, 2561) และผู้ที่ทำหน้าที่สร้างการมองโลกและดำเนินการผ่านกลไกต่าง ๆ เหล่านี้คือปัญญาชน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

2.2 การนำแนวคิดทฤษฎีมาใช้อธิบายการศึกษา

ในการนำแนวคิดเรื่องการครองอำนาจนำของกรัมชี่มาวิเคราะห์โขนภายใต้การเปลี่ยนแปลงสังคมการเมือง ผู้ศึกษาจะอธิบายภาวะการครองอำนาจนำของชนชั้นปกครองโดยใช้โขนเป็นเครื่องมือทางการเมือง ซึ่งส่งผลให้โขนมีบทบาทที่เปลี่ยนแปลงไปในแต่ละช่วงเวลา โดยบทบาทของโขนที่เปลี่ยนแปลงไปนี้สัมพันธ์กับภาวะการครองอำนาจนำของผู้มีอำนาจปกครองในช่วงเวลานั้น ๆ การศึกษาบทบาทของโขนที่เปลี่ยนแปลงไปภายใต้สังคมการเมืองโดยใช้ทฤษฎีการครองอำนาจนำนี้

เป็นการศึกษาถึงบทบาทของโขนว่าถูกสร้างขึ้นได้อย่างไร ใครเป็นผู้สร้าง บนเงื่อนไขใด เพื่อตอบสนองต่อผลประโยชน์อะไรของผู้สร้างนั้น ๆ

ผู้ศึกษาจะนำแนวคิดการครองอำนาจนำมาศึกษาผ่านเรื่องราวของโขนในฐานะที่โขนเป็นเครื่องมือหนึ่งในการใช้ประโยชน์ในทางการเมืองของชนชั้นปกครอง โดยผู้ศึกษาแบ่งช่วงเวลาในการศึกษาเริ่มตั้งแต่โขนในยุคที่มีหลักฐานบันทึกถึงการแสดงและการเล่นโขนในสมัยอยุธยาพัฒนารูปแบบมาจนถึงปัจจุบัน โดยใช้เหตุการณ์การเปลี่ยนแปลงการปกครอง 2475 เป็นจุดเปลี่ยนที่สำคัญของโขน เนื่องจากโขนมีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับสถาบันพระมหากษัตริย์และวิถีชีวิตของคนไทยมาช้านาน โขนมีทั้งยุคที่ซบเซาลงไปและกลับมาเป็นกระแส ในช่วงการเปลี่ยนแปลงการปกครอง 2475 ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงบทบาทของพระมหากษัตริย์จึงสัมพันธ์กับบทบาทของโขนที่เปลี่ยนแปลงไป โดยภายหลังจากการเปลี่ยนแปลงการปกครอง โขนมีความเกี่ยวพันธ์กับชนชั้นปกครองในการที่ผู้ปกครองมีอำนาจกำหนดนโยบายและทิศทางของโขนซึ่งแสดงออกในลักษณะของการสร้างภาวะการครองอำนาจนำทางวัฒนธรรม โดยสะท้อนให้เห็นถึงการที่ชนชั้นปกครองพยายามในการสร้างโขนและชูบทบาทของโขนให้เป็นรูปแบบวัฒนธรรมหลักของรัฐ และเผยแพร่การแสดงโขนไปสู่ประชาชนเพื่อให้เกิดการยอมรับและตระหนักรับรู้ถึงความสำคัญของโขนในบทบาทต่าง ๆ จนเกิดความรู้สึกเห็นพ้องต้องกัน การศึกษานี้จะแสดงให้เห็นถึงความพยายามของชนชั้นปกครองในการสร้างบทบาทของโขนที่ตอบตอบสนองต่อผลประโยชน์ของชนชั้นปกครองในรูปแบบต่าง ๆ โดยอาศัยแนวคิดการครองอำนาจนำ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.3 วรรณกรรมที่เกี่ยวข้องที่เกี่ยวกับโขน

จากการศึกษาค้นคว้าจะพบงานเขียนที่เกี่ยวข้องกับเรื่องโขน สามารถแบ่งเป็นกลุ่มต่าง ๆ ได้ดังนี้

กลุ่มที่ศึกษาเกี่ยวกับโขนและการแสดงโขนโดยมุ่งเน้นการศึกษารูปแบบ วิธีการ 2.3.1 ประวัติความเป็นมา องค์ประกอบต่าง ๆ ของโขน ซึ่งงานเขียนในกลุ่มนี้จะมีลักษณะรวบรวมองค์ความรู้ ลักษณะ รูปแบบการแสดงทางด้านโขนมากกว่าการตีความหรือวิเคราะห์ในมิติอื่น ๆ เป็นงานเขียนที่มีลักษณะถ่ายทอดมุมมองจากตัวบุคคลผ่านตัวบุคคล เป็นที่น่าสังเกตว่างานเขียนในกลุ่มนี้จะมีจำนวนอยู่มากที่สุดในบรรดากลุ่มของงานเขียนเกี่ยวกับโขน ซึ่งแสดงให้เห็นว่ากลุ่มบุคคลที่ผลิตงาน

เขียนเกี่ยวกับโขนออกมาจะเป็นกลุ่มที่อยู่ในแวดวงของโขนเป็นส่วนใหญ่ ซึ่งผลิตงานที่มีลักษณะของความคุ้นเคยหรืออยู่ในสภาพแวดล้อมนั้นมาตลอด จึงขาดการพิจารณาโขนในมิติอื่น ๆ ที่นอกเหนือไปจากข้อมูลที่รับรู้มาเฉพาะแต่คนในแวดวงโขน ตัวอย่างของบรรดางานเขียนที่เกี่ยวข้องกับโขนในกลุ่มนี้ จะมีลักษณะรูปแบบดังนี้

- จารีต ขั้นตอน มาตรฐานในการแสดง
- รูปแบบวิธีการแสดง
- การฝึกหัดโขน
- พิธีกรรม ความเชื่อ
- ฯลฯ

โขน โดยธนิต อยู่โพธิ์ (ธนิต อยู่โพธิ์, 2500) เป็นหนังสือที่จัดได้ว่าเป็นหนังสือทรงคุณค่าของวงการนาฏศิลป์โขน เพราะเป็นหนังสือที่รวบรวมประวัติความเป็นมาของโขนตั้งแต่การกำเนิด ที่มาของคำว่าโขนในภาษาต่าง ๆ วิวัฒนาการของโขน รวมไปถึงรายละเอียดต่าง ๆ ที่ประกอบอยู่ในโขน เช่น เรื่องที่ใช้เล่น หัวโขน การฝึกหัดโขน ดนตรีประกอบ คนพากย์ วิธีดูโขน ธรรมเนียม ประเพณีและจารีต ซึ่งเป็นการค้นคว้าในลักษณะเป็นการบรรยายความรู้ จนกลายมาเป็นตำรานาฏศิลป์ทางโขนที่บุคลากรทางด้านโขนใช้ศึกษาและอ้างอิงเป็นหลัก กรมศิลปากรได้นำข้อความในหนังสือเล่มนี้มาใช้ประกอบหนังสือและสูจิบัติการแสดงทางด้านโขนเป็นประจำ รูปแบบของหนังสือเป็นการรวบรวมความรู้เกี่ยวกับโขนไว้อย่างละเอียด ผ่านการศึกษา ประสบการณ์ และการให้ความเห็นของนายธนิต อยู่โพธิ์ ซึ่งดำรงตำแหน่งสูงสุดทางราชการคืออธิบดีกรมศิลปากร และเป็นผู้ที่ทำงานด้านโขนโดยตรงมาก่อน

สิ่งที่ควรรู้ก่อนดูนาฏศิลป์โขนละคร โดย ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช (ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช, 2537) บทความได้กล่าวชัดเจนถึงบทบาทของนาฏศิลป์ไทย โดยเฉพาะโขนละครว่า มีหน้าที่เผยแพร่วรรณคดีในสังคมสมัยก่อนถึงปัจจุบัน ที่สะท้อนให้เห็นสภาพ สังคม วัฒนธรรม และขนบธรรมเนียมประเพณีของคนไทยสมัยโบราณ ตลอดจนประเพณีการปกครองและประวัติศาสตร์ของชาติไทย เช่น วัฒนธรรมประเพณีในราชสำนัก การนั่งเข้าเฝ้าของเสนาอำมาตย์ นอกจากนี้ ยังมีเรื่องของ เนื้อเรื่องที่ใช้แสดงนั่นก็คือรามเกียรติ์ การแบ่งแยกตัวละครให้เป็น เช่น พระนาง ยักษ์ ลิง ฝ่ายใดเป็นฝ่ายธรรมะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ฝ่ายใดเป็นฝ่ายอธรรม รวมไปถึงท่ารำและเพลงที่ผู้แสดงจะถ่ายทอดให้ผู้ชมมีความรู้สึกร่วมไปกับการแสดงได้ นอกเหนือจากนั้นก็ยังมีเพลงหน้าพาทย์ เพลงที่บ่งบอกแสดงถึงอากัปกิริยาของผู้แสดง ที่โยงถึงจารีตประเพณี และคติความเชื่อในพิธีต่าง ๆ ของโขน ผู้ที่จะดูโขนละครให้เข้าใจก็ควรจะต้องมีความรู้ในเรื่องนี้ไว้บ้าง

การศึกษาวิเคราะห์วิธีการร่ายรำ และลีลาท่ารำของโขนตัวพระ : กรณีศึกษาตัวพระราม งานวิทยานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขานาฏศิลป์ไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ของศุภชัย จันทร์สุวรรณ (ศุภชัย จันทร์สุวรรณ, 2547) ได้ศึกษาวิธีการร่ายรำตามแบบแผนการแสดงโขนในบทตัวพระ ซึ่งแต่เดิมนั้นเป็นการแสดงในราชสำนักและใช้ผู้ชายที่เป็นมหาดเล็กมาฝึกหัดเพื่อให้รู้วิธีใช้อาวุธต่อสู้ รวมทั้งจัดแสดงเพื่อพิธีกรรมหรืองานเฉลิมฉลองในเมืองหลวง ศิลปินโขนจึงใช้ผู้ชายที่เป็นบุตรหลานผู้มีบรรดาศักดิ์ เนื่องจากได้รับการอุปถัมภ์จากองค์พระมหากษัตริย์ การฝึกจนถึงขั้นในฐานะศิลปินโขนตัวพระได้ จะต้องมีพื้นฐานที่สั่งสมมาจนเกิดความเชี่ยวชาญ และใช้ความสามารถเฉพาะตัวที่ได้รับการฝึกฝนมาพัฒนาบทบาทเพื่อทำหน้าที่ถ่ายทอดลักษณะของพระรามในบทบาทสถานะต่าง ๆ เช่น แสดงในฐานะเป็นเทพอวตารผู้ลงมาปราบอธรรมในโลกมนุษย์ ศิลปินผู้แสดงต้องสร้างบุคลิกให้ดูขลังและศักดิ์สิทธิ์น่าเคารพ ฐานะของกษัตริย์นักรบ ศิลปินจะต้องออกลีลาท่ารำให้ดูเป็นลักษณะของผู้ชายให้สง่างาม ภาคภูมิ ตามแบบอย่างของกษัตริย์นักรบ นอกเหนือจากนั้นยังต้องถ่ายทอดลักษณะการแสดงในบทบาทอื่น ๆ เช่น บทบาทลูกที่ดี พี่ที่ดี สามีที่ดี และพ่อที่ดี ซึ่งก็ยังเป็นการถ่ายทอดตัวอย่างการการประพฤติดีตามแบบวิถีของวัฒนธรรมไทยอีกด้วย แต่ปัจจุบันการสอนโขนตัวพระในสถาบันสอนนาฏศิลป์มีการใช้ครูผู้หญิง ซึ่งชำนาญในการรำแบบละครเข้ามาสอน ทำให้เกิดการกลายวิธีการรำจากแบบแผนโขนตัวพระเป็นรำแบบละครตัวพระจนแยกจากกันไม่ออก งานวิจัยฉบับนี้มุ่งเป็นแนวทางให้ผู้ฝึกหัดโขนตัวพระออกท่ารำตามแบบของผู้ชายที่สืบทอดมาแต่ครั้งโบราณกาล และเป็นการอนุรักษ์ศิลปะดั้งเดิมไว้มิให้กลายหรือสูญหายไป

แม้งานศึกษาเกี่ยวกับโขนในกลุ่มนี้ จะเน้นไปที่การรวบรวมองค์ความรู้เกี่ยวกับประวัติ ลักษณะ รูปแบบ วิธีการแสดงโขน มากกว่าที่จะนำโขนไปวิเคราะห์ในมิติอื่น ๆ ที่ต่อยอดออกไป แต่ผู้ศึกษาสามารถใช้เนื้อหาเรื่องราวในงานเขียนกลุ่มนี้ เป็นข้อมูลพื้นฐานเบื้องต้นในการทำความเข้าใจกับโขนขั้นพื้นฐาน อีกทั้ง เมื่อมาสังเคราะห์ดูจากงานเขียนในกลุ่มนี้แล้ว จะพบว่าโขนกับชนชั้นปกครองของไทยมีความเกี่ยวพันธ์กันเรื่อยมาตั้งแต่อดีต ตั้งแต่แรกเริ่มการเกิดขึ้นของโขน

จากหลักฐานบันทึกทำให้เราพบว่า โขนเกิดขึ้นในราชสำนักในฐานะเครื่องราชูปโภค ต่อมาก็ได้กลายมาเป็นการแสดงเพื่อความบันเทิงของประชาชนซึ่งดำเนินการโดยรัฐบาล ทำให้เราได้ใช้เป็นหลักฐานในการวิเคราะห์ถึงพัฒนาการ รูปแบบลักษณะความสัมพันธ์ และบทบาทของโขนที่เปลี่ยนแปลงไปในแต่ละยุคสมัย แต่ทั้งนี้ เนื้อหาข้อมูลเกี่ยวกับโขนในกลุ่มนี้ เป็นเนื้อหาข้อมูลจากผู้ที่อยู่ในกลุ่มแวดวงโขนมาตั้งแต่เริ่มต้น ทั้งเป็นผู้ที่เรียนด้านโขน ทำงานด้านโขน และมีวิถีชีวิตที่เกี่ยวพันธ์กับโขนมาโดยตลอด เนื้อหาข้อมูลจึงจำต้องใช้ข้อมูลจากส่วนอื่น ๆ หรือข้อมูลที่มีส่วนเกี่ยวข้องแต่อยู่ในแวดวงนอกวงการโขนมาประกอบการพิจารณาวิเคราะห์ รวมไปถึงใช้การตีความในการศึกษา

กลุ่มงานที่ศึกษาโขนในบริบทของการอนุรักษ์สืบทอด 2.3.2ศิลปวัฒนธรรมของชาติ เป็นงานเขียนในเชิงมิติทางประวัติศาสตร์ มุ่งศึกษาพัฒนาการของโขนตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

การเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมความบันเทิงในสังคมกรุงเทพฯ พ.ศ.2491 – 2500 ของภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์ วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, 2547) ได้ศึกษาสภาวะการเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมความบันเทิงในสังคมกรุงเทพฯ พบว่าวัฒนธรรมความบันเทิงมีพัฒนาการที่แตกต่างกันไปตามกลุ่มของคนในสังคม ซึ่งแบ่งเป็นวัฒนธรรมในราชสำนักกับวัฒนธรรมราษฎร วัฒนธรรมของราชสำนักมีการพัฒนาจนกลายมาเป็นแบบแผน ในขณะที่วัฒนธรรมของราษฎรมุ่งเน้นความสนุกสนานบันเทิงและปรับเปลี่ยนไปตามบริบทสังคม ในขณะที่สังคมมีการเปลี่ยนแปลงไปเกิดกระแสวัฒนธรรมตะวันตกเข้ามา ก่อให้เกิดความบันเทิงในหลายรูปแบบ วัฒนธรรมราษฎรมีการปรับตัวและประยุกต์วัฒนธรรมตะวันตกเข้ามาใช้ ในขณะที่วัฒนธรรมราชสำนักพัฒนาในลักษณะของการดำรงไว้ซึ่งแบบแผนของศิลปะ ประกอบกับรัฐบาลดำเนินนโยบายมุ่งอนุรักษ์วัฒนธรรมความบันเทิงของราชสำนักให้เป็นลักษณะประจำชาติ ผ่านสำนักการสังคีต กรมศิลปากร

แนวคิดของ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช กับการอนุรักษ์วัฒนธรรมไทย : กรณีศึกษาเรื่องโขนธรรมศาสตร์ ของกอบกุล รุ่งเรืองศรี สารนิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง (กอบกุล รุ่งเรืองศรี, 2547) ผู้ศึกษาได้อธิบายว่า การเกิดขึ้นของโขนธรรมศาสตร์ เกิดขึ้นจากกระแสวัฒนธรรมตะวันตกกำลังหลั่งไหลเข้ามาในช่วงต้นปี พ.ศ. 2500 ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช เกรงว่าเยาวชนคนรุ่นใหม่จะหันไปรับเอาวัฒนธรรมตะวันตกจนลืมวัฒนธรรมของไทย จึงก่อตั้งคณะโขนธรรมศาสตร์ขึ้น เพื่อเป็นการอนุรักษ์วัฒนธรรมไทยไว้ ซึ่ง ม.ร.ว.คึกฤทธิ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในฐานะผู้อำนวยการคณะโขน ได้ปรับปรุงโขนในนามโขนธรรมศาสตร์ให้เข้ากับกาลเวลาเพื่อให้คนรุ่นใหม่ได้เข้าใจและเรียนรู้ได้เป็นอย่างดี ทั้งที่โขนเป็นศิลปวัฒนธรรมที่สูงส่งทั้งด้านความเป็นมาและการร่ายรำ อีกทั้ง โขนธรรมศาสตร์ ยังเป็นนาฏศิลป์ที่ผสมผสานเข้ากับวัฒนธรรมไทย ให้คนรุ่นใหม่ได้เรียนรู้ไปทั้งคู่ กล่าวคือ นอกเหนือจาก ดูโขนเป็น เล่นโขนเป็นแล้ว ยังได้เรียนรู้และสามารถถ่ายทอดวัฒนธรรมไทยไปในตัวด้วย อาทิ ความอดทน นาฏศิลป์และดนตรีไทย การแต่งกาย กิริยาท่าทาง มารยาท การเข้าสังคมของชนชั้นสูง เป็นต้น

โขน : ศิลปะประจำชาติไทยและสื่อวัฒนธรรมในบริบทสังคมร่วมสมัย งานวิทยานิพนธ์ของฐาปนีย์ สังสิทธิวงศ์ นิสิตปริญญาเอก สาขาศิลปวัฒนธรรมวิจัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ (ฐาปนีย์ สังสิทธิวงศ์, 2557) ผู้วิจัยได้ศึกษาโขนในฐานะเป็นการแสดงอันเป็นนาฏกรรมชั้นสูงของไทย ประกอบด้วยศิลปะหลากหลายแขนง ได้แก่ วรรณศิลป์ วิจิตรศิลป์ ดุริยางคศิลป์และนาฏศิลป์ จึงนับได้ว่าโขนเป็นศิลปะทางการแสดงชั้นสูงที่มีคุณค่าและมีอิทธิพลต่อวัฒนธรรมหลากหลายรูปแบบของไทย โดยโขนได้รับการอนุรักษ์และสืบทอดให้คงอยู่มาถึงปัจจุบันด้วยการอุปถัมภ์และเชิดชูจากสถาบันพระมหากษัตริย์ ดำรงไว้ซึ่งแบบแผนจารีตจนมีลักษณะของโขนหลวง ซึ่งปรากฏเป็นรูปธรรมอย่างชัดเจนจากการแสดงโขนพระราชทานของสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ เมื่อยุคสมัยทางสังคมได้เปลี่ยนแปลงไป โดยสังคมไทยก้าวเข้าสู่การพัฒนาและนำมาซึ่งความเปลี่ยนแปลง ด้วยบริบททางสังคมที่เปลี่ยนแปลงไป ทำให้โขนในฐานะศิลปะประจำชาติต้องปรับเปลี่ยนตามไปด้วย ให้มีลักษณะของโขนมวลชนมากยิ่งขึ้น โดยจำเป็นต้องลดบทบาทและความสำคัญลง ปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดง มีการนำเทคโนโลยีมาปรับใช้ รูปแบบการดำเนินเรื่องก็ปรับให้กระชับรวดเร็ว ทั้งนี้ก็เพื่อให้โขนดำรงอยู่ได้และได้รับการสนับสนุนจากผู้ชม แต่ทั้งนั้นก็ยังคงรูปแบบตลอดจนวิธีการแสดงและเรื่องที่ใช้แสดงคือเรื่องรามเกียรติ์อยู่เช่นเดิม

รูปแบบของการแสดงโขนนั้น ได้มีการอนุรักษ์และพัฒนาอยู่อย่างสม่ำเสมอ ตัวอย่างของการปรับรูปแบบการแสดงของโขน เช่น โขนศาลาเฉลิมกรุง โขนพระราชทาน เป็นต้น ซึ่งผู้สร้างหรือผู้ลงทุนอาจขาดความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับการแสดงโขนอย่างเพียงพอ ความงดงาม คุณค่า ความหมาย ความรู้สึก ที่การแสดงโขนต้องการสื่อจึงล่องลอยหายไปโดยผู้ชมจับต้องไม่ได้ เป็นเพียงศิลปะความบันเทิงแค่ชั่วคราว แม้ว่าโขนจะได้รับอุปถัมภ์จากพระมหากษัตริย์แล้ว แต่ภาครัฐต้องให้การสนับสนุนควบคู่ไปด้วย ด้วยการศึกษา ทบทวน เร่งจัดทำแผนในการอนุรักษ์พัฒนา ก่อนจะจัดเข้า

สู่ระบบการศึกษา โดยเริ่มตั้งแต่การศึกษาขั้นพื้นฐานไปจนถึงระดับอุดมศึกษา ซึ่งเป็นองค์กรที่จัดกระบวนการสืบทอดวัฒนธรรมของทุกชาติและทุกสังคม รวมถึงผลักดันและให้การสนับสนุนอย่างจริงจัง ได้แก่ โขนในสถาบันการศึกษา เช่น โขนมหาวิทยาลัยรามคำแหง โขนธรรมศาสตร์ เป็นต้น ซึ่งเป็นการทำให้ศิลปะของการแสดงโขนในฐานะศิลปะประจำชาติ อันสะท้อนถึงรูปแบบของสังคมและวัฒนธรรมไทย เช่น การเมืองการปกครอง มารยาทและวัฒนธรรมไทย โครงสร้างทางสัมคม เป็นต้น ให้คงอยู่อย่างมีคุณค่าในสังคมที่มีความเปลี่ยนแปลงสืบไป

การอนุรักษ์การแสดงโขนในฐานะมรดกทางวัฒนธรรมและภูมิปัญญา (พ.ศ. 2549-2557): กรณีศึกษาโขนกรมศิลปากร โครงการโขนมูลนิธิศิลปาชีพในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ และโขนศาลาเฉลิมกรุง ของเยี่ยนถง ลี่ วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาไทยศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (Yantong Li, 2006) งานวิจัยได้นำมุ่งวิเคราะห์แนวทางการอนุรักษ์การแสดงโขนในฐานะมรดกทางวัฒนธรรมที่เป็นนามธรรม โดยศึกษาคณะโขน 3 คณะ คือ โขนสำนักการสังคีต กรมศิลปากร การแสดงโขนพระราชทาน มูลนิธิศิลปาชีพในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ และโขนศาลาเฉลิมกรุง ผลการวิจัยพบว่า การแสดงโขนในประเทศไทยปัจจุบันได้รับการอนุรักษ์และสืบทอดไว้ด้วยบทบาทของกลุ่มทั้งสาม โดยพบว่าสำนักการสังคีต กรมศิลปากรมีบทบาทหน้าที่หลักในฐานะองค์การภาครัฐที่รับผิดชอบการอนุรักษ์มรดกทางวัฒนธรรมของชาติ ได้แก่ การให้การศึกษาเรื่องโขน การฝึกหัดและผลิตนาฏศิลปินโขน และการจัดแสดงโขนในวาระต่าง ๆ ทั้งที่เป็นโอกาสทางราชการและการจัดแสดงต่อสาธารณชน การจัดแสดงโขนพระราชทาน มูลนิธิศิลปาชีพ มีบทบาทในการอนุรักษ์การแสดงโขน โดยมีแนวคิดแรกเริ่มจากการอนุรักษ์เครื่องแต่งกายสำหรับการแสดงโขน รวมไปถึงอุปกรณ์ต่าง ๆ เช่น เครื่องแต่งตัวโขน หัวโขน ศาสตราวุธ เครื่องประกอบฉาก ตลอดจนการสร้างฉากที่ยิ่งใหญ่อลังการด้วยงานศิลปะไทย และการประยุกต์เทคโนโลยีสมัยใหม่เข้ากับการแสดงโขน เพื่อดึงดูดความสนใจของผู้ชม ในขณะที่คณะโขนศาลาเฉลิมกรุง มีบทบาทในการอนุรักษ์การแสดงโขนที่มุ่งสร้างบทโขนให้เกิดเป็นตอนเฉพาะที่แสดงเรื่องราวของตัวละครเอกตัวใดตัวหนึ่งในเรื่องรามเกียรติ์ เช่น พระรามและหนุมาน ให้มีการดำเนินเรื่องที่รวดเร็ว บทร้องและบทเจรจาน้อย แต่มีการแสดงท่าทางต่าง ๆ เป็นภาษาสากลเพื่อให้นักท่องเที่ยวและผู้ชมชาวต่างประเทศเข้าใจเรื่องราวและลักษณะการแสดงโขนของไทยได้ง่าย บทบาทและวิธีการในการอนุรักษ์การแสดงโขนขององค์กรทั้งสามมีส่วนช่วยให้การแสดงโขนใน

สังคมไทยปัจจุบันยังคงได้รับความนิยมจากผู้ชมทุกเพศทุกวัย และจะได้รับการสืบทอดต่อไปในอนาคตด้วย

โขนพระราชทาน การสืบทอดและการสร้างสรรค์บทโขนแก่ผู้ชมร่วมสมัย วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ของนางสาวณัฐกานต์ พลพิทักษ์ (ณัฐกานต์ พลพิทักษ์, 2559) งานวิจัยชิ้นนี้มุ่งศึกษาโขนพระราชทานในแง่มุมของวรรณคดีการแสดง ซึ่งมีการนำบทโขนตั้งแต่อดีตมาปรับแก้ไขเพื่อตอบสนองต่อผู้ชมในปัจจุบัน ซึ่งเป็นจุดเด่นของโขนพระราชทาน กล่าวคือมีทั้งการสืบทอดบทโขนในอดีตและสร้างสรรค์บทโขนและองค์ประกอบสิ่งใหม่ ๆ ในการแสดงโขน เช่น รูปแบบการสลับฉากเพื่อให้สอดคล้องกับเนื้อเรื่องที่จะเน้นในการแสดง มีการจำลองฉากให้สมจริง โดยอิงจากกำแพงวัดพระศรีรัตนศาสดาราม เป็นต้น ในส่วนของเนื้อหาและบทการแสดงก็มีการประยุกต์ผสมผสานนำบทการแสดงในหลาย ๆ บทมาปรับสร้างความกระชับให้เนื้อเรื่อง มีการนำเหตุการณ์ร่วมสมัยมาประกอบบทการแสดงตลกโขน ปรับปรุงบทโดยเน้นการเล่าเรื่องราวของตัวละคร จนเป็นที่ได้รับความนิยมจากผู้ชม ผู้คนรู้จักและรับรู้เรื่องรามเกียรติ์ได้แพร่หลาย นำไปสู่การปลุกกระแสโขนในสังคมไทย ทำให้การแสดงโขนกลับมาได้รับความนิยมอีกครั้ง

งานศึกษาโขนในกลุ่มนี้จะมีลักษณะสัมพันธ์กับมิติทางด้านประวัติศาสตร์เข้ามามากยิ่งขึ้น ทำให้ผู้ศึกษาได้เห็นพัฒนาการของโขนที่เปลี่ยนแปลงไปในแต่ละยุคสมัย ผู้ศึกษาได้วิเคราะห์วิวัฒนาการของโขนออกมาได้เป็น 3 ยุคดังนี้ ยุคกำเนิดของโขน ยุคเสื่อมถอยของโขน และยุคกลับมาเจริญรุ่งเรือง ซึ่งลักษณะของการเสื่อมถอยและเฟื่องฟูนี้พบเห็นได้อยู่ในหลาย ๆ ช่วงสลับกันไป ตามการให้ความสำคัญของผู้มีอำนาจในการดูแลงานด้านโขน นอกเหนือจากรูปแบบที่เปลี่ยนแปลงไปของโขนแล้ว บทบาทของโขนก็เปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลา สถานการณ์ และสิ่งแวดล้อมทางสังคม-การเมือง อีกด้วย ดังนั้นงานศึกษาโขนในกลุ่มนี้ จะช่วยให้ผู้ศึกษาได้เห็นถึงพัฒนาการของโขนที่เปลี่ยนไปจนถึงปัจจุบัน โดยพัฒนาการของโขนตรงนี้ผู้ศึกษาได้นำมาใช้อธิบายถึงรูปแบบหนึ่งของการตอบสนองต่อการรับใช้ผลประโยชน์ทางการเมืองของชนชั้นปกครองต่าง ๆ เนื่องจากงานศึกษาในกลุ่มนี้ได้อธิบายถึงกลุ่มเครือข่ายต่าง ๆ ในการสร้างโขนกลุ่มต่าง ๆ ขึ้นมา ซึ่งมีทั้งกลุ่มหน่วยงานของรัฐ กลุ่มสถาบันพระมหากษัตริย์ และกลุ่มเอกชน ซึ่งจะช่วยให้เราทราบถึงข้อมูลและแนวคิดของกลุ่มต่าง ๆ ในการสร้างงานโขน และสามารถนำกลุ่มต่าง ๆ นี้ มาวิเคราะห์รูปแบบความสัมพันธ์ร่วมกันในการใช้โขนเป็นเครื่องมือทางการเมือง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.3.3 กลุ่มงานที่ศึกษาโขนในบริบทของการวิเคราะห์ในมิติอื่น ๆ

การวิเคราะห์แนวพระราชดำริและบทบาทของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้า เจ้าอยู่หัวในการส่งเสริมทางด้านนาฏศิลป์และดนตรี : กรณีศึกษาเฉพาะกรณีโรงเรียนพรานหลวง ในพระบรมราชูปถัมภ์ งานวิทยานิพนธ์ครุศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ของศุภชัย จันทร์สุวรรณ (ศุภชัย จันทร์สุวรรณ, 2537) ผู้ศึกษาได้ศึกษาแนวพระราชดำริและบทบาทของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 โดยใช้ดนตรีและนาฏศิลป์เป็นหน่วยในการศึกษา จากการศึกษาพบว่า ร.6 ทรงเล็งเห็นความสำคัญของการศึกษาทางด้านนาฏศิลป์และดนตรี และมีพระราชดำริที่จะยกฐานะของศิลปินให้เป็นผู้มีเกียรติ มีศักดิ์ศรี จึงทรงสถาปนาโรงเรียนพรานหลวง ซึ่งพัฒนามาจากโรงเรียนทหารกระบี่หลวง เพื่อดำเนินการจัดการศึกษาให้เป็นแบบอย่างของโรงเรียนทั้งหลายในประเทศ โดยนำความคิดมาจากโรงเรียนพับลิกสกูลในประเทศอังกฤษโดยเน้นที่การสอนดนตรีไทย ดนตรีสากล และนาฏศิลป์ด้านโขน ซึ่งเป็นศิลปะที่แสดงความเป็นอารยประเทศ ควบคู่ไปกับการเรียนวิชาสามัญควบ รวมทั้งยังได้นำเอาบทละครพระราชนิพนธ์มาเป็นเครื่องมือในการสอนให้จงรักภักดีต่อชาติ ศาสนาและพระมหากษัตริย์อีกด้วย

จากแนวพระราชดำริดังกล่าวส่งผลให้โรงเรียนพรานหลวงเป็นสถาบันซึ่งผลิตศิลปินให้เข้าไปรับราชการในกรมมหรสพ มีหน้าที่เป็นผู้อนุรักษ์และสืบทอดมรดกศิลปวัฒนธรรมไทย นักเรียนโรงเรียนพรานหลวงมีสถานภาพและบทบาทเป็นนักเรียนในพระบรมราชูปถัมภ์ เป็นมหาดเล็กผู้ใกล้ชิดเบื้องพระยุคลบาท เป็นเสือป่าพรานหลวง และเป็นศิลปินในกรมมหรสพ ผู้ได้รับการพัฒนาทั้งทางด้านสติปัญญา จริยธรรม บุคลิกภาพ มีสมรรถภาพทางกายอย่างสมบูรณ์อีกด้วย นักเรียนเก่าโรงเรียนพรานหลวงได้รับการยกย่องว่า เป็นศิลปินผู้สร้างสรรค์ ผลงานนาฏศิลป์และดนตรีมากมายจากแนวพระราชดำริ ทำให้ครูโขนหรือศิลปินโขนมีฝีมือได้ร่วมกันสร้างสรรค์วิธีการแสดง สืบทอดแบบแผน คงเอกลักษณ์ของนาฏศิลป์ไทยจนถึงปัจจุบัน เมื่อสิ้นสมัยรัชกาลที่ 6 ท่านเหล่านี้คือครูสอนวิชานาฏศิลป์โขนและวิชาดนตรีในโรงเรียนนาฏศิลป กรมศิลปากรซึ่งปัจจุบันคือวิทยาลัยนาฏศิลป และโดยเฉพาะอย่างยิ่งผลการวิจัย พบว่านาฏศิลป์โขนกรมศิลปากรปัจจุบัน คือ ศิลปะที่ได้รับการสืบทอดมาจากโรงเรียนพรานหลวง ในพระบรมราชูปถัมภ์ โดยตรง

บทบาทความเป็นผู้นำของพระรามในรามเกียรติ์ ของนางสาวพรรณี กัมมสุทธิ์ วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (รัฐศาสตร์) คณะรัฐศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง (พรรณี กัมมสุทธิ์, 2544)

ได้ศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับบทบาทความเป็นผู้นำของพระรามจากรามเกียรติ์ โดยอธิบายว่า ความเป็นผู้นำในที่นี่คือเป็นผู้นำทางการปกครองและการบริหาร โดยการที่จะสามารถเป็นผู้นำได้จะต้องมีความชอบธรรมมารองรับอำนาจการเป็นผู้นำนี้ และบทบาทของพระรามในฐานะผู้นำปรากฏในลักษณะของผู้มีบุญญาบารมีในฐานะพระนารายณ์ผู้อวตารลงมาจากสวรรค์เพื่อปราบยักษ์และปกครองประเทศ ลักษณะคล้ายกับความเชื่อในเรื่องโอรสแห่งสวรรค์ของกษัตริย์จีน นอกจากนั้นพระรามยังเป็นสัญลักษณ์ของธรรมะ เป็นแบบฉบับของความดีงาม ซึ่งควรยึดถือเป็นแบบอย่างในการปฏิบัติตน เช่น เป็นลูกที่ดี เป็นพี่ที่ดี เป็นสามีที่ดี และเป็นกษัตริย์ที่ดี ซึ่งเมื่อย้อนกลับไปดูระบอบการเมืองการปกครองของกษัตริย์ไทยแต่โบราณจะพบว่า พระมหากษัตริย์มีฐานะเป็นเทวราชา ผู้มีบุญญาธิการสูงส่ง อีกทั้งยังใช้หลักธรรมมาปกครองประเทศ เช่นเดียวกับพระรามที่ดำเนินชีวิตโดยยึดหลักธรรม ในด้านการบริหาร พระรามก็สามารถเป็นผู้นำที่มีการบริหารการจัดการที่ดี เช่น เป็นผู้บังคับบัญชาที่ดี มีความหนักแน่น ไม่หูเบา มีสติรอบคอบ เมื่อผู้ใต้บังคับบัญญาทำภารกิจสำเร็จ มีการให้รางวัลเพื่อเสริมสร้างกำลังใจในการทำงาน มีการลงโทษเมื่อผู้ใต้บังคับบัญชาทำผิด หรือให้อภัยลดหย่อนผ่อนโทษ เป็นต้น ทำให้ในเนื้อเรื่องรามเกียรติ์ พระรามจะเป็นฝ่ายรบชนะทศกัณฐ์ทุกครั้งเนื่องมาจากมีการบริหารที่ดี

ปัจจัยต่อการเปลี่ยนแปลง พัฒนาการ และความหลากหลายของโขน (ทศวรรษที่ 2480 ถึงปัจจุบัน) ดุษฎีนิพนธ์ของนายกรินทร์ กรินทสุทธิ์ ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต (สหวิทยาการ) วิทยาลัยสหวิทยาการ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ (กรินทร์ กรินทสุทธิ์, 2558) งานวิจัยอธิบายโขนในฐานะวัฒนธรรมรูปแบบหนึ่งที่มีการเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา โดยศึกษาจากโขนคณะต่าง ๆ เช่น โขนกรมศิลปากร โขนธรรมศาสตร์ โขนรามคำแหง โขนเฉลิมกรุง โขนพระราชทาน โขนสด เป็นต้น ซึ่งโขนแต่ละคณะจะมีลักษณะรูปแบบการแสดงที่แตกต่างกันไปขึ้นอยู่กับปัจจัยหลายด้าน ทั้งปัจจัยในและนอกวงการโขน เช่น ผู้ผลิต ผู้ชม ผู้สนับสนุน การเมือง สื่อ เทคโนโลยี เป็นต้น ซึ่งแต่ละปัจจัยข้างต้นมีบทบาทหรือมีอิทธิพลต่อโขนไม่เท่ากัน โดยโขนในแต่ละประเภทจะเลือกกลวิธีที่แตกต่างกัน เพื่อตอบสนองความต้องการในยุคปัจจุบัน โขนในแรกเริ่มได้เปลี่ยนแปลงจากศูนย์กลางมาสู่มวลชนและพัฒนาไปสู่ความหลากหลาย ดังนั้นโขนในยุคแรกเริ่มกับโขนในปัจจุบันจึงมีลักษณะต่างกันในแง่ของการลดความเคร่งครัดและมาตรฐานลง ทั้งนี้ก็เพื่อองค์ประกอบในด้านผู้ชมเป็นปัจจัยสำคัญ การศึกษา

การเปลี่ยนแปลงของโขนจึงต้องใช้ความรู้ในหลายมิติ เช่น นาฏศิลป์ ประวัติศาสตร์ สังคมวิทยา มานุษยวิทยา ฯลฯ มาร่วมกันศึกษาเพื่ออธิบายผลของปัจจัยต่าง ๆ ที่ส่งผลโขน

รามเกียรติ์: การแปลความหมายทางการเมือง ของนายสุรพงษ์ โสธนะเสถียร วิทยานิพนธ์รัฐศาสตรดุษฎีบัณฑิต ภาควิชาการปกครอง จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (สุรพงษ์ โสธนะเสถียร) ผู้ศึกษามุ่งศึกษาความหมายของรามเกียรติ์ในทางการเมือง ทั้งในด้านเนื้อเรื่อง ตัวละคร และสาระสำคัญ โดยเปรียบเทียบกับเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ ซึ่งจากการศึกษาพบว่า รามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก รัชกาลที่ 1 มิได้เป็นเพียงนิทานหรือวรรณคดีที่มีคุณค่าในเชิงบันเทิงเท่านั้น แต่ยังมีลักษณะแฝงไปด้วยความหมายทางการเมือง ทฤษฎีปรัชญาการเมืองการปกครอง วิธีการปฏิบัติ และเป็นสื่อทางการเมืองอีกด้วย

ในด้านทฤษฎี รามเกียรติ์เป็นวรรณคดีที่อธิบายสังคมการเมืองและปรัชญาการเมืองทั่ว ๆ ไป เช่น เรื่องของชนชั้น ครอบครัวและความเชื่อ การบริหารเชิงโครงสร้างของผู้มีอำนาจปกครอง โดยเฉพาะสถาบันพระมหากษัตริย์ ทั้งในแง่สถานภาพและระบบความสัมพันธ์

ในด้านการปฏิบัติ เป็นการแสดงให้เห็นถึงวิธีการปฏิบัติทางการเมืองที่สอดคล้องกับปรากฏการณ์ทางการเมือง โดยในสมัยรัชกาลที่ 1 พระองค์ต้องสถาปนาพระราชวงศ์และราชธานีขึ้นมาใหม่ ดังนั้น จึงต้องมีการสร้างความชอบธรรมและความมั่นคงผ่านทางเครื่องมือต่าง ๆ โดยในเรื่องราวรามเกียรติ์ฉบับพระราชนิพนธ์ของพระองค์ มีความเชื่อมโยงกับพระราชกรณียกิจของพระมหากษัตริย์ อธิบายเรื่องราวตั้งแต่ก่อนเป็นพระมหากษัตริย์ไปจนถึงการได้เป็นพระมหากษัตริย์แล้ว ทั้งหมดล้วนสะท้อนถึงความชอบธรรมในการก้าวขึ้นมาเป็นพระมหากษัตริย์ และเมื่อเป็นพระมหากษัตริย์แล้วจะมีวิธีการวางตัวและปฏิบัติเช่นไร ทั้งในส่วนของพระองค์เอง และการปฏิบัติต่อผู้อยู่ใต้การปกครองของพระองค์

ในด้านการเป็นสื่อทางการเมือง เมื่อมีรูปแบบและลักษณะวิธีการปกครองแล้ว รามเกียรติ์จึงได้เผยแพร่ภายในราชสำนักแก่ขุนนางผู้มีความรู้สามารถอ่านออกเขียนได้ และถูกใช้เป็นเครื่องมือในการถ่ายทอดความคิดให้กับสังคม และเป็นการกล่อมเกลาทางสังคม ส่งผลให้อิทธิพลของรามเกียรติ์แทรกซึมเข้าสู่สังคมไทยจนกลายเป็นมรดกทางความคิดมาจนถึงปัจจุบัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

การศึกษาโขนในกลุ่มนี้ จะมีลักษณะเชื่อมโยงกับการตีความโขนในมิติต่าง ๆ เช่น มิติของตัวละคร ในงานของนางสาวพรรณี กัมมสุทธิ์ หัวข้อบทบาทความเป็นผู้นำของพระรามในรามเกียรติ์ ที่อธิบายภาวะความเป็นผู้นำของพระรามตัวเอกในรามเกียรติ์ ซึ่งเป็นการให้ภาพของตัวละครแทนภาพจำของพระมหากษัตริย์ เมื่อโขนถูกพัฒนาให้มีคุณค่าด้านการแสดง คนที่มาชมโขนก็จะได้รับรู้เรื่องราวของพระมหากษัตริย์ผ่านการแสดงนั้น ๆ ด้วย จะสังเกตว่าภาพจำของตัวละครในงานของนางสาวพรรณี กัมมสุทธิ์ จะให้ภาพจำของความเป็นผู้นำที่ดี โดยแสดงให้เห็นถึงรูปแบบและวิธีการในการเป็นผู้นำที่ดีของพระราม และความเป็นผู้นำนี้มีความสัมพันธ์อย่างมีนัยยะกับสถานะและบทบาทของพระมหากษัตริย์ไทยอีกด้วย งานด้านมิติทางการเมืองการปกครองในหัวข้อ รามเกียรติ์ การแปลความหมายทางการเมือง ของนายสุรพงษ์ โสธนะเสถียร ที่บ่งบอกถึงนัยยะของพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ในรัชกาลที่ 1 ซึ่งมีลักษณะเป็นวรรณคดีทางการเมือง และยังได้ถูกนำไปใช้ทางการเมืองอีกด้วย งานชิ้นนี้เป็นงานศึกษาทางด้านการตีความชี้ให้เห็นถึงสถานะของพระมหากษัตริย์รัชกาลที่ 1 ที่มิได้ทรงเป็นเชื้อพระวงศ์ตามลำดับการสืบราชสันตติวงศ์ ส่งผลให้รัชกาลที่ 1 ต้องหาความชอบธรรมในการปกครองประเทศและใช้รามเกียรติ์ซึ่งเป็นวรรณกรรมที่อ่านกันในหมู่ราชสำนักเป็นเครื่องมือในการสร้างบทบาทและหน้าที่ของพระมหากษัตริย์ มีการถ่ายทอดและสร้างการรับรู้ การยอมรับในหมู่ขุนนาง เพื่อความมั่นคงในราชบัลลังก์ของพระองค์ เป็นต้น

สำหรับงานเขียนในกลุ่มนี้ มีลักษณะเด่นคือ หน่วยในการวิเคราะห์ที่จะสัมพันธ์กับสารที่อยู่ในโขนกล่าวคือเป็นเรื่องราวของพระมหากษัตริย์ โดยโขนและสถาบันพระมหากษัตริย์มีความเกี่ยวเนื่องกันอยู่ โขนถือเป็นเรื่องราวที่เป็นตัวแทนของพระมหากษัตริย์โดยตรง ในส่วนประกอบต่าง ๆ ของโขนล้วนแฝงไปด้วยงานเชิงสัญญะที่สื่อถึงพระมหากษัตริย์และความเป็นกษัตริย์ งานเขียนในกลุ่มนี้มีลักษณะของการตีความตามหลักฐานและเรื่องราว ซึ่งไม่มีความถูกผิดแต่อยู่ที่การให้ข้อมูลในการอธิบายประกอบการตีความ ดังนั้น งานศึกษาโขนในกลุ่มนี้ จึงช่วยชี้ทางให้ผู้ศึกษาได้วิเคราะห์โขนกับสถาบันพระมหากษัตริย์ในฐานะที่เป็นเครื่องมือหนึ่งในการเผยแพร่อุดมการณ์ของสถาบันพระมหากษัตริย์อย่างไม่หลงประเด็น

2.4 วรรณกรรมที่เกี่ยวข้องที่เกี่ยวกับอำนาจนำ

โครงการอันเนื่องมาจากพระราชดำริ : การสถาปนาพระราชอำนาจนำในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโท สาขามานุษยวิทยา คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ของชนิดา ชิตบัณฑิตย์ (ชนิดา ชิตบัณฑิตย์, 2547) เป็นงานศึกษาที่มองลักษณะเฉพาะของสังคมไทยที่มีสถาบันพระมหากษัตริย์เป็นศูนย์กลางอย่างลึกซึ้ง โดยทำความเข้าใจพระราชอำนาจในประเด็นกระบวนการสถาปนาพระราชอำนาจนำของพระมหากษัตริย์ในสังคมไทยผ่านมิติทางประวัติศาสตร์ การเมือง และอุดมการณ์ รวมถึงกลุ่มคนและเครือข่ายที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการดังกล่าว มุ่งศึกษาเพื่อหาลักษณะและกระบวนการในการเผยแพร่อุดมการณ์ของสถาบันพระมหากษัตริย์ ว่ามีลักษณะอย่างไร ประกอบไปด้วยคนกลุ่มใด และมีการปฏิบัติการทางอุดมการณ์อย่างไรผ่านทางโครงการอันเนื่องมาจากพระราชดำริ ซึ่งเป็นผลงานอันโดดเด่นในช่วงรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช รัชกาลที่ 9

ผู้ศึกษาได้แบ่งการศึกษาออกเป็นช่วงเวลาต่าง ๆ 4 ช่วง ได้แก่ ยุคก่อกำเนิดโครงการพระราชดำริ (พ.ศ. 2494-2500) โดยเริ่มตั้งแต่เหตุการณ์การเปลี่ยนแปลงการปกครอง 2475 ส่งผลให้บทบาทและอำนาจของพระมหากษัตริย์ถูกจำกัดแต่ปัจจัยการเติบโตของอุดมการณ์กษัตริย์นิยมได้รับการสถาปนาขึ้นใหม่ภายหลังรัฐประหารของสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ก่อให้เกิดการพัฒนาเงื่อนไขในการสร้างบทบาทใหม่ของสถาบันกษัตริย์ เกิดสายสัมพันธ์ระหว่างพระมหากษัตริย์กับรัฐบาลและหน่วยงานราชการ โดยมีเป้าหมายการพัฒนาเกษตรกรและชาวเขา ส่งผลให้โครงการพระราชดำริเติบโตและเพิ่มปริมาณขึ้นภายใต้โครงสร้างของหน่วยงานราชการ จนกลายมาเป็นส่วนหนึ่งของโครงการพัฒนาของรัฐ นำไปสู่ยุคที่ 2 ยุคการพัฒนาเพื่อความมั่นคง (พ.ศ. 2501-2523) เป็นผลมาจากการเติบโตของโครงการพระราชดำริควบคู่กับการพัฒนาของรัฐบาลในยุคของการพัฒนาเพื่อความมั่นคง สอดคล้องกับการเกิดขึ้นของแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ยุคที่ 3 ยุคกำเนิดองค์กรประสานงานภายใต้การนำของพลเอกเปรม ติณสูลานนท์ รัฐบาลมีการจัดตั้งคณะกรรมการระดับชาติเพื่อประสานงานระหว่างหน่วยงานราชการต่าง ๆ ซึ่งต่อมาได้พัฒนาไปเป็น สำนักงานคณะกรรมการพิเศษเพื่อประสานงานโครงการอันเนื่องมาจากพระราชดำริ (กปร.) ทำหน้าที่รับสนองพระยุคลบาทในด้านการทำงานและประสานงานในพื้นที่ที่มีโครงการอันเนื่องมาจากพระราชดำริ ยุคที่ 4 ยุคกำเนิด "องค์กรเอกชน" (พ.ศ. 2531-ปัจจุบัน) เนื่องจากการดำเนินงานภายใต้การทำงานของระบบราชการ

ยังมีปัญหาความล่าช้า พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 9 ทรงมีพระราชดำริดำเนินกิจกรรมการพัฒนาในลักษณะขององค์กรเอกชน เพื่อแก้ไขปัญหาดังกล่าว ก่อให้เกิด มูลนิธิชัยพัฒนา ในฐานะหน่วยงานลักษณะเอกชนที่ทำงานให้กับโครงการอันเนื่องมาจากพระราชดำริ อีกทั้งยังส่งผลต่อการนิยามความหมายขององค์กรเอกชนด้านการพัฒนาในสังคมไทย และชี้ให้เห็นถึงการเผยแพร่อุดมการณ์การพัฒนา เศรษฐกิจพอเพียง อย่างเป็นรูปธรรมผ่านกรณีศึกษา โครงการเกษตรทฤษฎีใหม่

จากการศึกษาพบว่ากระบวนการสร้างกลุ่มทางประวัติศาสตร์ประกอบไปด้วย หน่วยงานราชการ กลุ่มนักวิชาการท้องถิ่น แกนนำเกษตรกร หน่วยงานราชการท้องถิ่น กลุ่มองคมนตรีในฐานะผู้แทนพระองค์ และกลุ่มองค์กรพัฒนาเอกชนที่ดำเนินกิจกรรมโดยชนชั้นกลางจำนวนหนึ่งดำเนินกิจกรรมภายใต้อุดมการณ์กษัตริย์นิยมผ่านการดำเนินทิศทางการพัฒนา ซึ่งเป็นภาพสะท้อนการครองอำนาจนำได้เป็นอย่างดี ผู้ศึกษาสรุปว่า พระราชอำนาจนำของรัชกาลที่ 9 ปรากฏให้เห็นเด่นชัดในฐานะ กษัตริย์ผู้นำ ผู้ให้การศึกษา และผู้จัดตั้งการเชื่อมโยง ในฐานะกษัตริย์นักพัฒนา ผู้คิดและนำเสนอยุทธศาสตร์ที่ใช้พัฒนาประเทศมาจนถึงปัจจุบัน ดังเห็นได้จากรัฐบาลได้มีการน้อมนำแนวคิดทฤษฎีเศรษฐกิจพอเพียง มาเป็นหลักนำในแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับ 9 และโครงการอันเนื่องมาจากพระราชดำริเป็นโครงการที่สามารถตอบสนองต่อการสร้างอำนาจนำและตอบสนองต่อประชาชนได้เป็นอย่างดี โดยโครงการอันเนื่องมาจากพระราชดำรินี้มีรูปแบบที่หลากหลายและมีการพัฒนาการของการดำเนินกิจกรรมที่แตกต่างกันในแต่ละยุคสมัย อันเนื่องมากจากแนวคิดในการที่ต้องการช่วยเหลือประชาชนที่ประสบปัญหาในหลากหลายสาขาปัญหา และยังสามารถช่วยสร้างบทบาทและอำนาจให้กับพระมหากษัตริย์ให้เข้มแข็งได้ยิ่งขึ้น

พุทธศาสนากับพระมหากษัตริย์ไทย พ.ศ. 2310-2394 งานวิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ของเกริกเกียรติ ไพบูลย์ศิลปะ (เกริกเกียรติ ไพบูลย์ศิลป, 2557) วิทยานิพนธ์ได้วิเคราะห์และอธิบายถึงความสัมพันธ์ระหว่างพุทธศาสนากับพระมหากษัตริย์ไทยในฐานะเป็นเครื่องมือในการสร้างเสริมพระราชอำนาจ และความชอบธรรมเพื่อส่งเสริมอำนาจการปกครอง โดยศึกษาตั้งแต่รัชสมัยสมเด็จพระเจ้าตากสินจนถึงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งเป็นระยะเวลาที่สังคมไทยกำลังเปลี่ยนผ่านจากสังคมแบบจารีตเดิมที่สืบทอดต่อมาจากสมัยอยุธยาตอนปลายและได้เริ่มเข้าสู่ยุคสมัยที่รับอิทธิพลจากตะวันตกซึ่งกำลังแผ่เข้าสู่สยาม

จากการศึกษาพบว่าการใช้พระพุทธศาสนาในการเสริมสร้างบารมีของพระมหากษัตริย์ไทยมีมาอย่างช้านานแล้วตั้งแต่สมัยยุคสุโขทัย ทั้งนี้เพื่อความชอบธรรมในการปกครองทั้งพระมหากษัตริย์ที่ครองราชย์ในฐานะสืบเชื้อพระวงศ์และพระมหากษัตริย์ที่เป็นสามัญชนมาก่อน ในสมัยธนบุรีและรัตนโกสินทร์ตอนต้นมีลักษณะที่ส่งเสริมพระพุทธศาสนาเป็นพิเศษ อันเนื่องมาจากบริบททางการเมืองและสังคมในขณะนั้น สมเด็จพระเจ้าตากสินทรงปราบดาภิเษกขึ้นครองราชย์จากชนชั้นสามัญชน ทำให้พระองค์ต้องแสวงหาความชอบธรรมในการปกครอง การส่งเสริมพระพุทธศาสนาถือเป็นเครื่องมือหนึ่งในการแสดงความเป็นผู้เต็มไปด้วยบารมี ส่วนในรัชสมัยต้นรัตนโกสินทร์ ก็มีการยกบทบาทของพระรัตนตรัยอยู่ในสถานะที่สูงสุดในราชอาณาจักร มีการจัดการคณะสงฆ์ สังคายนาพระไตรปิฎกเพื่อความบริสุทธิ์ของศาสนา ให้ความสำคัญกับพระพุทธรูปโดยเฉพาะพระพุทธมหามณีรัตนปฏิมากร หรือพระแก้วมรกต อันเป็นพระพุทธรูปศักดิ์สิทธิ์ประจำบ้านเมือง ทั้งนี้ก็เพื่อป้องกันไม่ให้ผู้ใดอ้างตนเป็นผู้มีบารมี จนมาถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 มีการสร้างวัดและพระพุทธรูปเป็นจำนวนมาก ซึ่งการให้ความสำคัญกับจำนวนของวัดและพระพุทธรูปนี้เป็นการสร้างความเป็นผู้มีบารมีอย่างหนึ่งเช่นกัน แต่เป็นผู้มีบารมีในลักษณะของผู้มั่งคั่งที่จะสามารถอุปถัมภ์ศาสนาให้เจริญรุ่งเรืองเคียงคู่กับราชธานี ทั้งนี้ก็เพราะพระราชมารดาของพระองค์เป็นสามัญชนมาก่อน พระองค์จึงต้องสร้างความชอบธรรมในการเป็นพระมหากษัตริย์ที่เทียบได้กับพระมหากษัตริย์พระองค์ก่อน ๆ

จะเห็นได้ว่าในแต่ละรัชสมัยได้มีการปรับรูปแบบความสัมพันธ์ระหว่างพุทธศาสนากับพระมหากษัตริย์ในรูปแบบที่แตกต่างกันออกไป ซึ่งแตกต่างจากขนบจารีตเดิมของกรุงศรีอยุธยาทั้งสิ้น โดยในรัชสมัยสมเด็จพระเจ้าตากสินทรงแสดงพระองค์เป็นผู้นำทางศาสนาเทียบเคียงกับการเป็นพระพุทธเจ้าบนโลกมนุษย์ผ่านการสร้างบารมีเฉพาะพระองค์ พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกทรงแสดงพระราชฐานะผู้ทรงอุปถัมภ์สูงสุดของพระรัตนตรัยซึ่งทรงสถาปนาขึ้นใหม่ในรัชสมัย รวมทั้งทรงสร้างระเบียบเพื่อควบคุมพระสงฆ์บุคลากรทางพุทธศาสนาให้อยู่ในมาตรฐานของรัฐ พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงประกอบพระราชกรณียกิจเพื่อยกพระราชฐานะและพระบารมีให้โดดเด่นเหนือกว่าพระมหากษัตริย์ชาวพุทธอื่นใดในภูมิภาค ส่วนพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงสร้างพระพุทธรูป วัด รวมทั้งพุทธสัญลักษณ์ที่มีความพิเศษทั้งในเชิงปริมาณและขนาด

เพื่อสร้างความชอบธรรมในการปกครอง รวมทั้งเป็นการสร้างพระบรมเดชานุภาพ พระบารมีของพระมหากษัตริย์

รัฐบาลทักษิณกับความพยายามสร้างภาวะการครองอำนาจนำ วิทยานิพนธ์รัฐศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ของวัชรพล พุทธรักษา (วัชรพล พุทธรักษา, 2549) เป็นการศึกษารัฐบาลทักษิณ ในฐานะกลุ่มผู้ดำเนินการสร้างภาวะครองอำนาจนำ โดยการดำเนินการยึดกุมพื้นที่ทางความคิด ผ่านการใช้กลไกเป็นเครื่องมือในการถ่ายทอดความคิด ความรู้ ความเชื่อ จากมุมของรัฐบาลทักษิณไปยังประชาชน โดยกลไกการครองอำนาจนำประกอบไปด้วย 3 กลไกที่ใช้เป็นเครื่องมือในการยึดพื้นที่ทางความคิดทั้งโครงสร้างส่วนบนและโครงสร้างส่วนล่าง

สำหรับการยึดพื้นที่ทางความคิดในโครงสร้างส่วนบน รัฐบาลทักษิณใช้กลไกนโยบาย และกลไกการจัดการภาพลักษณ์ของผู้นำเป็นเครื่องมือ ในส่วนของกลไกนโยบาย จำแนกได้เป็น 2 ลักษณะที่สำคัญคือ นโยบายเชิงเศรษฐกิจ และนโยบายเชิงสังคม โดยนโยบายเชิงเศรษฐกิจที่สำคัญได้แก่ โครงการพักชำระหนี้เกษตรกร 3 ปี และการลดภาระหนี้, โครงการหนึ่งตำบลหนึ่งผลิตภัณฑ์ หรือ OTOP, ธนาคารคนจน, ธนาคารประชาชน/ธนาคาร SMEs, การจัดตั้งกองทุนหมู่บ้าน หมู่บ้านละ 1 ล้าน, และนโยบายแปลงสินทรัพย์เป็นทุน เป็นต้น ขณะที่นโยบายเชิงสังคมที่สำคัญได้แก่ โครงการประกันสุขภาพถ้วนหน้า 30 รักษาทุกโรค, โครงการบ้าน/คอมพิวเตอร์/แท็กซี่เอื้ออาทร, และโครงการเอื้ออาทรอื่น ๆ การประกาศสงคราม 3 อย่างของรัฐบาลเพื่อเอาชนะ ความยากจน การทุจริต และยาเสพติด การปราบปรามผู้มีอิทธิพล การจัดระเบียบสังคม นโยบายแก้ไขปัญหาสังคมและความยากจนเชิงบูรณาการ (ลงทะเบียนคนจน) นโยบายเหนือเมฆ SML และปฏิรูปการศึกษาหนึ่งอำเภอ-หนึ่งโรงเรียนในฝัน เป็นต้น

การจัดการภาพลักษณ์ของผู้นำ เป็นความพยายามของรัฐบาลที่ทำให้ผู้คนทั่วไปมีมุมมองหรือมีโลกทัศน์ที่มีต่อรัฐบาลทักษิณโดยเฉพาะอย่างยิ่งต่อตัวของ พ.ต.ท.ทักษิณ ชินวัตร ตามที่รัฐบาลทักษิณต้องการ กลไกดังกล่าวได้ดำเนินการในลักษณะที่ทำให้ประชาชนมองรัฐบาลทักษิณว่าเป็นผู้มีวิสัยทัศน์ที่กว้างไกล เป็นผู้ที่มีตัวตนเรียบง่าย เข้าถึงง่ายและเป็นกันเอง และเป็นผู้มีภาวะผู้นำสูง อาทิเช่น การสร้างภาพลักษณ์ของการเป็นนักบริหาร การเป็นเจ้าภาพประชุม APEC เพื่อแสดงให้เห็นถึงความสามารถในการจัดงาน และการได้รับการยอมรับจากต่างชาติ การให้ข้อมูลกับประชาชน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ว่ารัฐบาลทักษิณสามารถชำระหนี้กองทุนการเงินระหว่างประเทศได้ก่อนกำหนด รวมถึงการเดินสายพบปะประชาชนในพื้นที่ด้วยการจัดทัวร์นกขมิ้น เป็นต้น

ในส่วนการดำเนินการยึดกุมพื้นที่ในโครงสร้างสังคมส่วนบน รัฐบาลทักษิณได้ใช้ใช้กลไกรัฐ อันได้แก่ กฎหมายผ่านทางจำนวนเสียงข้างมากที่มีอยู่ในสภา การใช้อำนาจศาล การใช้กำลังของกองทัพ และตำรวจ ฯลฯ เป็นกลไกหลักในการบังคับเหนือผู้คนต่างชนชั้น ให้ดำเนินกิจกรรมไปตามทิศทางที่ต้องการ ซึ่งการดำเนินการทางด้านกลไกทั้งหมดของรัฐบาลทักษิณ มีลักษณะเป็นไปเพื่อการสร้างภาวะการครองอำนาจนำให้เกิดขึ้นอย่างสมบูรณ์ กล่าวคือ ยึดกุมพื้นที่ทั้งโครงสร้างส่วนบนและส่วนล่างให้ได้ทั้งหมด

ภาวะการครองอำนาจนำที่สมบูรณ์ของรัฐบาลทักษิณนั้นดำรงอยู่ได้ในช่วงระยะเวลาหนึ่ง เห็นได้จากการได้รับความนิยมชมชอบจากประชาชน แต่ภาวะการครองอำนาจก็ได้มีการลดระดับลงจนกระทั่งสลายตัวลง เมื่อภาวะการครองอำนาจนำนั้นได้ถูก กลุ่ม/ชนชั้นอื่นๆ ในสังคมลุกขึ้นมาท้าทาย และโต้ตอบต่อการครองอำนาจนำนั้น ๆ ด้วยการพยายามสร้างภาวะการครองอำนาจนำชุดใหม่ขึ้นมาต่อสู้ และพยายามแทนที่การครองอำนาจนำของรัฐบาลทักษิณต่อไป จะเห็นได้จากการเผยตัวให้เห็น การเกิดขึ้นและการดำเนินการของการโต้ตอบต่อการครองอำนาจนำของกลุ่มพลังต่าง ๆ จากชนชั้นที่ต่างกันในสังคมคือ กลุ่มปัญญาชน/นักวิชาการ สื่อมวลชน กลุ่มการเมืองภาคประชาชน และกลุ่มการเมืองอื่น ๆ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

งานเขียนในกลุ่มนี้เป็นงานเขียนที่ให้ข้อมูลด้านการสร้างอำนาจนำ ซึ่งเป็นตัวอย่างที่เห็นได้ชัดถึงการนำทฤษฎีอำนาจนำมาประยุกต์ใช้อธิบายต่อปรากฏการณ์ต่าง ๆ ในสังคม ซึ่งประกอบไปด้วยการนำส่วนประกอบของแนวคิดต่าง ๆ มาใช้อธิบายการครองอำนาจนำ ซึ่งเป็นแนวทางที่ผู้ศึกษาใช้เป็นต้นแบบของการศึกษาในครั้งนี้ งานที่โดดเด่น เช่น งานของชนิดา ชิตบัณฑิตย์ ที่แสดงให้เห็นถึงรูปแบบของโครงการอันเนื่องมาจากพระราชดำริที่เปลี่ยนแปลงไปในแต่ละยุคสมัย มีการพัฒนาและมีผู้ดำเนินโครงการที่มีเครือข่ายหลากหลาย ร่วมกันสถาปนาอุดมการณ์กษัตริย์นักพัฒนาขึ้นมาจนถูกนำไปใช้ในนโยบายระดับชาติ เป็นตัวอย่างที่เห็นได้ชัดเจนถึงการสร้างอำนาจนำของสถาบันกษัตริย์กับประชาชน เมื่อนำมาเปรียบเทียบกับโขนจะพบว่าโขนสามารถเป็นศิลปะการแสดงทางการเมือง คือสามารถเป็นเครื่องมือหนึ่งในการสร้างสภาวะการครองอำนาจนำของชนชั้นปกครองได้อีกด้วย โดยสะท้อนผ่านอุดมการณ์หรือคุณค่าต่าง ๆ ที่แฝงไว้อยู่ในโขน

บทที่ 3
โขน วิวัฒนาการและบทบาท ก่อนการเปลี่ยนแปลงการปกครอง 2475

สำหรับการศึกษาบทบาทของโขนที่เปลี่ยนแปลงไปตามสังคมการเมืองไทยในบทนี้ จะกล่าวถึงบทบาทของโขนตั้งแต่แรกเริ่มมาจนถึงโขนก่อนการเปลี่ยนแปลงการปกครอง 2475 ซึ่งเป็นยุคที่โขนอยู่ภายใต้การสนับสนุนและอุปถัมภ์ของสถาบันพระมหากษัตริย์ โดยจะอธิบายถึงการเกิดขึ้นของโขน วิวัฒนาการ และบทบาทของโขน เพื่อแสดงให้เห็นถึงองค์ประกอบต่าง ๆ ที่ทำให้โขนเปลี่ยนแปลงบทบาทเพื่อตอบสนองต่อผลประโยชน์ของผู้มีอำนาจในการใช้โขนเป็นเครื่องมือทางการเมือง โดยเฉพาะหน่วยของสถาบันพระมหากษัตริย์ ซึ่งเป็นหน่วยศึกษาสำคัญ อันเนื่องมาจากการเมืองการปกครองในสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์ พระมหากษัตริย์มีอำนาจสูงสุดในการปกครอง โขนซึ่งถือกำเนิดขึ้นมาในราชสำนัก จึงมีบทบาทที่สอดรับกับความเป็นพระมหากษัตริย์ ดังที่จะได้วิเคราะห์ต่อไป

3.1 ประวัติความเป็นมาของการแสดงโขน

พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542 ได้ให้ความหมายของคำว่าโขนไว้ดังนี้

โขน 1 การละเล่นอย่างหนึ่งคล้ายละครรำ มักเล่นเรื่องรามเกียรติ์ โดยผู้แสดงสวมหัวต่าง ๆ เรียกว่า หัวโขน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

โขน 2 ไม้ที่ต่อเติมหัวเรือ ท้ายเรือให้งอนเชิดขึ้นไป เรียกว่า โขนเรือ; เรียกเรืออีกชนิดหนึ่งที่มีโขนว่า เรือโขน[7]

ในส่วนของการศึกษานี้ จะศึกษาโขนในรูปแบบของมหรสพการแสดงประเภทหนึ่ง ที่ผู้แสดงสวมศีรษะที่มีรูปหน้าต่าง ๆ ที่เรียกว่าหัวโขน ร่ายรำไปตามการพากย์ เจรจา ดนตรีและเพลงหน้าพาทย์ ซึ่งตามความหมายของพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542 นั้น ได้ให้ความหมายของโขนในลักษณะที่มีรูปแบบการแสดงที่ผู้ศึกษาใช้ในการศึกษาในปัจจุบัน โดยโขนเป็นการแสดงรูปแบบหนึ่ง

[7] พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542

ที่มีวิวัฒนาการความเป็นมาอย่างยาวนานในประเทศไทย ดังนั้นการศึกษาเรื่องโขนจึงจำเป็นต้องอธิบายประวัติความเป็นมาของโขน เพื่อให้เห็นถึงต้นกำเนิดและพื้นฐานก่อนจะมาเป็นโขนในปัจจุบัน

จากการศึกษาพบว่าประวัติความเป็นมาของโขนมีมาอย่างยาวนาน และมีพัฒนาการเรื่อยมา อันเนื่องมาจากลักษณะของการสืบทอดในรูปแบบจารีตธรรมเนียมปฏิบัติที่เคร่งครัด ในจารึกหรือเอกสารโบราณของไทยไม่มีปรากฏคำเรียกโขน แต่คำว่าโขนปรากฏในเอกสารของชาวต่างประเทศชื่อ มองสิเออร์ เดอ ลา ลูแบร์ (Monsieur De La Loubère) ราชทูตฝรั่งเศสที่ได้เดินทางมากรุงศรีอยุธยา บันทึกไว้ในหนังสือชื่อ A New Historical Relation of Siam กล่าวถึงศิลปะแห่งการเล่นของไทยในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชไว้ว่า คนไทยมีการเล่นที่แสดงบนเวที 3 อย่าง คือ

(1) การเล่นที่เขาเรียกว่า โขน ได้แก่การเต้นออกท่าเข้ากับเสียงซอและเครื่องดนตรีอื่น ๆ ผู้เต้นสวมหน้ากากและถืออาวุธราวกับว่าจะรบราฆ่าฟันกันมากกว่าเต้น คนเต้นทุก ๆ คน แม้จะเต้นผาดโผนและออกท่าทางอย่างมากมาย ก็ยังเต้นเรื่อยไปไม่มีพูดเลย หน้ากากที่สวมส่วนมากน่าเกลียดและแลเห็นเป็นรูปสัตว์น่าสะพึงกลัว หรือเป็นจำพวกภูติผีปีศาจ

(2) การแสดงที่เขาเรียกว่า ละคอน นั้น ได้แก่บทร้อยกรองเรื่องเกี่ยวมีพระเอกแต่งขึ้นเป็นละคอนซึ่งใช้เวลาแสดงถึง 3 วัน เริ่มตั้งแต่ 8 โมงเช้า จนกระทั่งถึง 7 โมงกลางคืน เนื้อร้องเป็นคำกลอนแต่งขึ้นเป็นเรื่องเป็นราว และคำกลอนนั้นใช้ร้องโดยตัวละคอนหลายตัว ซึ่งประจำอยู่ ณ ที่นั้นตลอดเวลา และทำหน้าที่เพียงแต่ร้องโต้ตอบเท่านั้น คนหนึ่งขับร้องบรรยายเรื่อง และคนอื่นขับร้องเป็นคำพูดของตัวละครในเรื่อง แต่คนที่ขับร้องนั้นเป็นผู้ชายไม่มีผู้หญิง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

(3) ระบำ ได้แก่การฟ้อนรำชายหญิงเป็นคู่ ๆ กัน ซึ่งไม่ใช่บทรบราฆ่าฟัน แต่เป็นบทบาทสวยงาม การเล่นอย่างนี้แสดงไปด้วยกันกับการเล่นอย่างอื่นที่ข้าพเจ้าได้กล่าวถึงมาก่อนแล้ว คนฟ้อนรำเหล่านี้ทั้งผู้หญิงผู้ชายสวมเล็บปลอมทำด้วยทองแดงยาวมาก ในเวลาฟ้อนรำก็มีขับร้องไปบ้าง และสามารถแสดงได้โดยไม่ต้องเหน็จเหนื่อยมากนัก เพราะวิธีฟ้อนรำของเขาก็คือเดินเป็นวงไปอย่างง่าย ๆ ช้า ๆ และไม่ต้องร่ายรำอะไรมาก แต่มีท่าบิดเบนลำตัวและลำแขนช้า ๆ มากอยู่ ด้วยเหตุนี้จึงไม่เกาะตัวกัน ขณะที่แสดง มีคน 2 คนออกมาเจรจาไม่เป็นชิ้นเป็นอันให้คนดูฟัง คนหนึ่งพูดแทนตัวระบำฝ่ายชาย และอีกคนหนึ่งพูดแทนตัวระบำฝ่ายหญิง ผู้แสดงทั้งหมดนี้ไม่ได้แต่งตัวอะไรให้แปลกออกไป มีแต่พวกแสดงระบำและโขนเท่านั้นที่มีหมวกกระดาษปิดทองยอดสูงและแหลม เหมือนหมวกเข้าพิธีของขุนนาง

แต่ห้อยลงมาข้าง ๆ จนถึงใต้หูและตกแต่งประดับประดาด้วยเพชรเทียมและมีระย้าห้อยทำด้วยไม้ปิดทอง (ธนิต อยู่โพธิ์, 2500)

จากข้อความข้างต้น สันนิษฐานได้ว่ารูปแบบการแสดงของไทยในสมัยก่อนอันได้แก่ โขน ละคอน รำฟ้อนนั้น มีวิวัฒนาการมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาแล้วและอาจจะมีมาก่อนนั้น อันเนื่องมาจากลักษณะการแสดงที่เป็นแบบแผนอันแสดงให้เห็นว่าต้องมีรูปแบบการฝึกซ้อมมาก่อนหน้านั้น ธนิต อยู่โพธิ์ ได้กล่าวไว้ในหนังสือ โขน ถึงแรกเริ่มเดิมทีของโขนว่า เกิดขึ้นมาจากการละเล่นของคนไทยที่มีมาแต่โบราณ รวมเรียกว่า “ระบำรำเต้น” และเป็นที่มาของการแสดงเป็นมหรสพในปัจจุบัน เราสามารถแยกคำออกมาเป็นการเล่น 3 ประเภทคือ ระบำ รำ และเต้น การเล่นทั้ง 3 ประเภทนี้มีการกล่าวถึงไว้ในศิลาจารึก สมัยสุโขทัยหลักที่ 8 (จารึกภูเขาสุมนกูฏ) ระบุว่า มีระบำและเต้น ส่วนในกฎมณเฑียรบาลสมัยกรุงศรีอยุธยาระบุชื่อระบำ และรำเต้น (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2532) กระบวนการเต้นเป็นพื้นฐานของการแสดงโขนในปัจจุบัน มีการใช้คำว่า เต้นเสา เต้นโขนในการฝึกโขนในปัจจุบัน ส่วนกระบวนการรำระบำเป็นพื้นฐานของการแสดงละครในปัจจุบัน ดังจะเห็นได้จากการเรียกละครที่มีการรำในปัจจุบันว่าละครรำ แต่ในปัจจุบันโขนและละครมีลักษณะใกล้เคียงกันเพราะโขนได้มีการรับอิทธิพลของละครมาปรับใช้ในสมัยหลัง ๆ

สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้กล่าวถึงประวัติความเป็นมาและท่าโขนไว้ว่า การละเล่นของไทยที่อาศัยการฟ้อนรำเป็นหลักมี 3 อย่างด้วยกัน คือ ระบำอย่างหนึ่ง ละครอย่างหนึ่ง โขนอย่างหนึ่ง การเล่นทั้ง 3 อย่างนี้ แต่เดิม ระบำเป็นการรำเข้ากับเครื่องดุริยางค์มีคนขับลำนำเพื่อให้ระบำดูสวยสดงดงามมีความไพเราะของดนตรีแต่ไม่ได้แสดงเป็นเรื่อง ละครเล่นเรื่องนิทานต่าง ๆ ประกอบกับการฟ้อนรำ ขับร้องและเครื่องดุริยางค์เพื่อให้เห็นจริงสนุกสนาน ส่วนโขนนั้นเดิมเล่นเพื่อการพิธีเฉลิมพระเกียรติพระเป็นเจ้าในไสยศาสตร์ คือ พระอิศวร พระนารายณ์ เพื่อความเป็นสวัสดิ์มงคล การเล่นจะเล่นเป็นเรื่องอวตารพระเป็นเจ้า เช่น เรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งมีมนุษย์ ยักษ์ และลิง ผู้เล่นต้องหัดท่าทางต่างกัน เป็นมนุษย์ เป็นยักษ์ เป็นลิง

ต้นตำราเดิมของโขน พวกพราหมณ์ก็พามาจากอินเดียเหมือนกับตำราระบำและละคร แต่ตำราเดิมทีเดียวจะอย่างไรหาปรากฏชัดไม่ ได้แต่สันนิษฐานตามเค้าเงื่อนที่ปรากฏอยู่ในลักษณะพระราชพิธีอินทราภิเษก ซึ่งว่าให้ตำรวจเลกแต่งเป็นยักษ์ มหาดเล็กแต่งเป็นเทวดาและวานรเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ ดังนี้เข้าใจว่าโขนชั้นเดิมเห็นจะเล่นทำนองเดียวกัน “แสดงตำนาน” ที่เราเล่นกันชั้นหลังนี้ไม่ได้ฟ้อนรำ ต่อนานมาเมื่อเล่นโขนกลายเป็นเครื่องมหรสพอย่างหนึ่ง จึงได้ใช้ฟ้อนรำพวกที่เป็น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

มนุษย์รำตามแบบตำราที่กล่าวมาแล้ว พวกที่เป็นยักษ์ และเป็นลิง มีแบบหัดท่ายักษ์และท่าลิงไปต่างหาก แต่แบบนั้นนอกจากที่ทรงจำฝึกหัดกันสืบ ๆ มาหาปรากฏว่ามีตำราเหลืออยู่ไม่ แบบฝึกหัดกันมานั้นกำหนดว่ามีท่าอันเป็นมูลในฝ่ายยักษ์ 6 ท่า ฝ่ายลิง 6 ท่า ใช้ท่าที่เป็นมูลนี้ประสมกันเป็นเพลงรำและใช้บทต่อไป (อมรา กล่ำเจริญ และคณะ, 2557)

จากการศึกษาสันนิษฐานได้ว่า โขนแรกเริ่มเดิมทีมีพื้นฐานมาจาก การเล่น 3 อย่างคือ ระบำ รำ และเต้น แต่อิทธิพลที่ส่งผลให้โขนมีลักษณะของการแสดงเฉกเช่นในปัจจุบันนี้ ไม่ว่าจะเป็นเครื่องแต่งกาย ลีลาการร่ายรำ ดนตรีประกอบ เป็นต้น เกิดจากการละเล่น 3 อย่าง ประกอบไปด้วย ชักนาคดึกดำบรรพ์ หนังใหญ่ และกระบี่กระบอง ธนิต อยู่โพธิ์ ได้ให้ความเห็นถึงที่มาของการเล่นโขนที่แสดงในปัจจุบันว่า ศิลปแห่งการเล่นโขนได้วิธีเล่นและวิธีแต่งตัวบางอย่างมาจากชักนาคดึกดำบรรพ์ ได้ท่าต่อสู้โลดโผนท่ารำท่าเต้นมาจากบางส่วนของกระบี่กระบอง ซึ่งผู้เล่นหนังเอามาเล่นก่อน และได้ศิลปอย่างอื่นของการเล่นหนังมาใช้ เช่น คำพากย์ คำเจรจา และหน้าพาทย์เพลงดนตรี ตลอดจนได้ท่าเต้นของผู้เชิดหนังมาอีกด้วย (ธนิต อยู่โพธิ์, 2500)

ชักนาคดึกดำบรรพ์ – พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542 ได้ให้ความหมายของคำว่า ดึกดำบรรพ์ หมายถึง นาน, ลึกล้ำ[8] ธนิต อยู่โพธิ์ ให้คำจำกัดความของคำว่า ดึกดำบรรพ์ว่าเป็นเรื่องเก่าแก่ที่มีมาแต่กาลก่อนลึกลับ(ธนิต อยู่โพธิ์, 2516) ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้กล่าวไว้ในหนังสือลักษณะไทย ว่า “ดึกดำบรรพ์” น่าจะมาจากคำในภาษาเขมร 2 คำ คือ “ตึก” หมายถึงน้ำ และ “ตะบัล” หมายถึงตำหรือตะบัน เมื่อนำคำสองคำมารวมกัน “ดึกดำบรรพ์” ก็จะหมายถึง การตำน้ำหรือตะบันน้ำ หรือกวนน้ำให้เกิดการหมุนเวียนอย่างรุนแรง (ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช, 2525) ซึ่งมีความหมายเดียวกับคำในประเพณีไทยว่า “ชักนาค หรือ ชักนาคดึกดำบรรพ์” นั่นเอง

ชักนาคดึกดำบรรพ์ของไทย คือการเล่นเรื่องกวนเกษียรสมุทร หรือกวนน้ำอมฤต พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ได้อธิบายถึงเรื่องกวนเกษียรสมุทร ในพระราชนิพนธ์ “บ่อเกิดรามเกียรติ์” ไว้ว่า เทวดาและอสูรชักชวนกันทำการกวนเกษียรสมุทรเพื่อให้ได้น้ำอมฤตมาดื่มกินเพื่อให้มีชีวิตเป็นอมตะรอดพ้นจากความตาย ในการกวนเกษียรสมุทรนี้ ใช้เขามนทรคีรีเป็นไม้กวน เอาพญาวาสุกรีเป็นเชือกชัก ทำให้พญาวาสุกรีพ้นพิษออกมาเป็นไฟ พากันได้รับความเดือดร้อน พระนารายณ์จึงเชิญให้พระอิศวรเสวยพิษเพื่อดับความร้อน ด้วยเหตุนี้พระศอ (คอ) ของพระอิศวรจึงมีสีนิลเพราะพิษไหม้ เทวดาและอสูรจึงสามารถชักนาคให้ภูเขามนทรคีรีหมุนกวน

[8] พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน. พ.ศ. 2542.

ต่อไปได้ แต่เกิดหมุนกวนจนทะลุไปใต้โลก พระนารายณ์จึงอวตารเป็นเต่า[9] ไปรองรับเขามนทรคีรีไว้ไม่ให้ทะลุเลยไปอีก การกวนเกษียณสมุทรจึงดำเนินต่อไปได้จนสำเร็จ เมื่อได้น้ำอมฤตมาแล้ว เกิดสงครามสู้รบเพื่อแย่งชิงน้ำอมฤตกันระหว่างเทวดากับอสูร พระนารายณ์จึงฉวยน้ำอมฤตไปพ้นจากเกษียรสมุทร พวกอสูรที่ไม่ได้กินน้ำอมฤตก็ตายในที่รบจำนวนมาก พวกเทวดาจึงได้เป็นใหญ่บนสวรรค์

การเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์หรือพิธีกวนน้ำอมฤต ไทยเราได้รับอิทธิพลมาจากกลุ่มชนชาติที่นับถือศาสนาพราหมณ์คือราชสำนักเขมร มีร่อยรอยหลักฐานเกี่ยวกับการละเล่นดังกล่าวจากภาพสลักที่ปราสาทนครวัด คาดว่าน่าจะเป็นการละเล่นมหึมาในราชสำนักพระเจ้าสุริยวรมันที่ (พ.ศ. 1656 – หลัง พ.ศ. 1688) ตามคติความเชื่อ “จักรพรรดิราช” ซึ่งแสดงออกในงานพระราชพิธี “อินทราภิเษก” (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2532) คาดว่าไทยน่าจะรับอิทธิพลการเล่นดังกล่าวมาจากราชสำนักเขมรแต่ไม่มีหลักฐานปรากฏชัดแจ้ง จนถึงยุคสมัยกรุงศรีอยุธยาได้ปรากฏหลักฐานการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ ตราไว้ในกฎมณเฑียรบาลว่าเป็นการเล่นในพระราชพิธีอินทราภิเษกแต่ไม่ได้เล่นในทุกรัชกาล เท่าที่มีบันทึกอยู่ในพระราชพงศาวดารกรุงศรีอยุธยาปรากฏการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์นี้เพียง 3 ครั้ง คือในแผ่นดินสมเด็จพระรามาธิบดีที่ 2 ครั้งหนึ่ง ในแผ่นดินสมเด็จพระมหาจักรพรรดิครั้งหนึ่ง และในแผ่นดินสมเด็จพระเจ้าปราสาททองอีกครั้งหนึ่ง (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2532) หลักแผ่นดินสมเด็จพระเจ้าปราสาททองแล้ว ไม่พบร่องรอยการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์อีกเลย แต่มีชื่อ “โขน” เกิดขึ้นครั้งแรกในสมัยสมเด็จพระนารายณ์ สุจิตต์ วงษ์เทศ ได้เขียนไว้ในหนังสือ ร้องรำทำเพลง ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม ว่า สาระสำคัญของการละเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ในพระราชพิธีอินทราภิเษกก็คือ กำหนดให้ตำรวจเล็ก 100 คน แต่งเป็นอสูรชักนาคทางหัว ส่วนมหาดเล็ก 100 คนแต่งเป็นเทวดาชักนาคทางหาง กฎมณเฑียรบาลกำหนดให้ตั้งเขาพระสุเมรุจำลองในกลางสนาม ซึ่งจะต้องใช้พื้นที่มากและผู้คนจำนวนมากในการเล่น จะต้องสิ้นเปลืองค่าใช้จ่ายมหาศาล จึงเป็นสาเหตุที่ไม่เล่นกันบ่อยนัก มักเล่นเมื่อเริ่มรัชกาลใหม่ในพิธีอินทราภิเษก แล้วอาจไม่ได้เล่นกันอีกเลยจนกว่าจะขึ้นแผ่นดินใหม่ (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2532)

หนังใหญ่ – หนังใหญ่จัดเป็นมหรสพเก่าแก่ของไทยมาแต่สมัยโบราณ แต่เดิมเรียกการเล่นชนิดนี้ว่า “หนัง” แต่ต่อมาเรียกกันว่า “หนังใหญ่” เพราะภายหลังได้มีการแสดงหนังที่ตัวเล็กกว่าเรียกกันทั่วไปว่า “หนังตะลุง” จึงเรียกเพื่อให้เกิดความแตกต่างกัน ในสมัยโบราณหนังใหญ่ได้รับการยกย่องว่าเป็นมหรสพหลวงชั้นสูง ที่มีลีลาการแสดงที่งดงาม การละเล่นหนังใหญ่นี้จะขึ้นหน้าขึ้นตา

[9] เรียกพระนารายณ์ปางนี้ว่า กูรมาวตาร ซึ่งเป็นการเรียกตามสันสกฤต หรือข้างไทยเรียก กัจฉปาวตาร

มากกว่าการละเล่นมหรสพชนิดอื่น งานใดที่มีการแสดงหนังใหญ่จะถือว่าเป็นงานที่ใหญ่มากและสำคัญจริง ๆ ทั้งนี้เนื่องมาจากการเล่นหนังใหญ่จะต้องใช้สถานที่แสดงกว้างขวาง จึงเป็นมหรสพที่รวมคนดูไว้ได้มาก จึงกลายเป็นมหรสพที่คนทั่วไปนิยมชมชอบและเข้าถึงได้ง่ายกว่ามหรสพหลวงชนิดอื่น ๆ

องค์ประกอบที่สำคัญของหนังใหญ่ประกอบไปด้วย ตัวหนัง ที่สร้างขึ้นด้วยหนังวัวหรือหนังควาย มีขนาดตั้งแต่ 1 เมตรขึ้นไปจนถึง 2 เมตร ขึงให้ตึงจนเป็นรูปแผ่นใหญ่ แล้วจึงฉลุสลักเป็นรูปตัวแสดงตามแบบลวดลายไทย นอกเหนือจากนี้ยังมีหนังอีกชนิดหนึ่งเรียกว่า หนังเจ้า หรือ หนังครู มีอยู่ด้วยกัน 3 ภาพ ได้แก่ หนังฤาษี หนังพระอิศวร และหนังพระนารายณ์ หนังทั้ง 3 ตัวนี้จะมีกรรมวิธีในการสร้างที่แตกต่างจากหนังตัวละครอื่น ๆ กล่าวคือ หนังทั้ง 3 ตัวจะทำมาจากหนังเสือหรือหนังหมี ซึ่งผู้ทำมีความเชื่อกันว่ามีความขลังและความศักดิ์สิทธิ์ (ธีรภัทร์ ทองนิ่ม, 2555) มีคนทำหน้าที่เชิดหนังไปตามบทพากย์บทเจรจา ซึ่งบทพากย์จะเป็นบทร้อยกรองประเภทกาพย์และฉันท์ ส่วนบทเจรจาจะเป็นคำประพันธ์ประเภทร่ายยาว เนื้อเรื่องที่ใช้แสดง มีหลักฐานในสมัยสมเด็จพระนารายณ์ พระองค์ได้มีพระบรมราชโองการให้พระมหาราชครูแต่งเรื่อง สมุทรโฆษชาดกคำฉันท์ เพื่อใช้สำหรับเล่นหนังใหญ่ นอกเหนือจากนี้ก็มีเรื่อง อนิรุทธ์คำฉันท์ ของศรีปราชญ์ แต่อาจจะไม่ได้รับความนิยมเท่าที่ควร จึงหันมาเล่นเรื่อง รามเกียรติ์ จนเป็นที่นิยมสืบมาจนถึงปัจจุบัน

กล่าวได้ว่าการเล่นหนังเป็นส่วนสำคัญส่วนหนึ่งที่ทำให้เกิดโขนต่อไป เพราะรูปแบบการแสดงโขนมีอิทธิพลในเรื่องการแสดงมาจากหนังใหญ่ในหลาย ๆ เรื่อง เช่น ท่าทางการเต้นของคนเชิดหนัง รูปแบบของการพากย์และการเจรจา เป็นต้น เป็นที่น่าสังเกตว่าปัจจุบันหนังใหญ่ซึ่งถือว่าอดีตเคยเป็นมหรสพที่ได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก แต่ในปัจจุบันกลับหาดูได้ยากที่สุด อาจจะเป็นเพราะการเกิดขึ้นของโขน ทำให้รูปแบบการแสดงหนังใหญ่ดูมีชีวิตชีวาน้อยกว่าโขน คนจึงหันมาดูโขนมากกว่า รวมไปถึงการหาหนังสัตว์และการดูแลรักษาได้ยาก ทำให้ไม่ค่อยมีผู้สานต่อ

กระบี่กระบอง – ธนิต อยู่โพธิ์ ได้อธิบายว่า การเล่นกระบี่กระบองเป็นการเล่นของคนไทยมาแต่โบราณแรกเริ่มมาจากการฝึกหัดวิชาการใช้อาวุธไว้เพื่อต่อสู้ข้าศึกศัตรูและป้องกันตัว อาวุธที่ใช้มีทั้งอาวุธยาวและอาวุธสั้น เช่น กระบอง ไม้พลอง กระบี่ ดาบ ทวน เป็นต้น เครื่องรับเครื่องป้องกันกำบังตัว ก็มีหลายชนิด เช่น โล่ เขน ดั้ง เป็นต้น รวมเรียกว่าวิชากระบี่กระบอง เป็นวิชาที่ต้องฝึกหัดจนเกิดความคล่องแคล่วชำนาญ พัฒนาเป็นแบบแผนแห่งการรบและการใช้อาวุธ เรียกว่า เพลง เช่น เพลงกระบี่ เพลงทวน ในสมัยโบราณนิยมเล่นกระบี่กระบอง เป็นการแสดงประกวดอวดฝีมือกันเป็นประจำจนถึงนำไปแสดงเป็นมหรสพ เพื่อความบันเทิงของประชาชนในงานเทศกาลต่าง ๆ ทั้งในงาน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หลวงและงานราษฎร์ (ธนิต อยู่โพธิ์, 2500) โดยโขนได้รับอิทธิพลของการแสดงกระบี่กระบองมาประดิษฐ์และพัฒนาเป็นกระบวนท่ารำในการต่อสู้ เช่น ตอนตรวจพล ตอนรบระหว่างยักษ์และลิง เป็นต้น

3.2 เรื่องราวที่ใช้ในการแสดงโขน

3.2.1 รามายณะที่มาของรามเกียรติ์

เป็นที่ทราบกันดีอยู่แล้วว่าโขนจะเล่นเรื่องรามเกียรติ์ ในการแสดงโขนจะไม่บอกว่าเล่นโขนเรื่องรามเกียรติ์ แต่จะบอกเป็นชื่อชุดหรือชื่อตอนในการแสดงแทน เช่น แสดงโขนตอนยกรบ แสดงโขนตอนนางลอย เป็นต้น เรื่องรามเกียรติ์ เป็นเรื่องราวที่คนไทยรับรู้กันมาช้านาน และมีเค้าโครงปรากฏว่าไทยรับอิทธิพลเรื่องรามเกียรติ์มาจากรามายณะของประเทศอินเดีย แต่รูปแบบการแสดงรวมไปถึงท่าทางลีลาที่ใช้ในการแสดงโขนในปัจจุบันนั้น สุจิตต์ วงษ์เทศ ได้สันนิษฐานว่าไม่ได้รับวัฒนธรรมการเต้นหรือรำนี้มาจากอินเดีย แต่เป็นวัฒนธรรมรูปแบบการเต้นของภูมิภาคอุษาคเนย์เอง (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2556) เห็นได้จากจารีตการฝึกหัดโขนมาตั้งแต่โบราณ ใช้ท่านำที่มีลักษณะยุบตัวและยืดตัวขึ้น ซึ่งต่างจากรูปแบบวัฒนธรรมการแสดงของอินเดียที่มีลักษณะเน้นการใช้เท้าและใบหน้าในการแสดง ดังนั้น โขนในปัจจุบันที่เล่นเรื่องรามเกียรติ์ เราจึงต้องทำความเข้าใจถึงเรื่องราวของรามเกียรติ์ก่อน เพราะเป็นส่วนประกอบสำคัญของโขนในฐานะแก่นของเรื่องราวซึ่งเป็นส่วนที่เรารับมาจากอินเดียและพัฒนาไปเป็นท่ารำประกอบการแสดงในแบบฉบับของดินแดนในแถบนี้เอง

พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ทรงพระราชนิพนธ์บ่อเกิดแห่งรามเกียรติ์ เป็นหนังสือที่ค้นคว้าเรื่องราวเกี่ยวกับความเป็นมาของรามายณะที่ส่งอิทธิพลต่อรามเกียรติ์ของไทย และได้สันนิษฐานว่าบ่อเกิดแห่งเรื่องรามเกียรติ์ของไทยน่าจะมาจากเรื่องรามายณะในประเทศอินเดีย (มงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2512) นับได้ว่า บ่อเกิดรามเกียรติ์เป็นหนังสือที่ให้ความกระจ่างถึงเรื่องราวที่มาของรามายณะและรามเกียรติ์เป็นเล่มแรก ๆ ต่อมา เสฐียรโกเศศ ก็ได้ดำเนินการศึกษาค้นคว้าเรื่องรามายณะฉบับต่าง ๆ แสดงลงในหนังสือ “อุปกรณ์รามเกียรติ์” ซึ่งได้ให้ความรู้เรื่องรามายณะได้ละเอียดและกว้างขึ้น

รามายณะเป็นคำภีร์ศักดิ์สิทธิ์ของศาสนาฮินดู คำว่า “รามายณะ” ภาษาสันสกฤตแปลว่าเรื่องของพระราม กล่าวกันว่าผู้แต่งเป็นฤาษีนามว่า วาลมีกิ ไม่ปรากฏว่าแต่งขึ้นเมื่อใด แต่มีผู้สันนิษฐานว่าแต่งขึ้นในราวต้นพุทธกาล (มงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2512) แรกเริ่มเดิมทีเป็นเพียงคำบอกเล่าจากปากในลักษณะตำนาน เล่าถึงเรื่องราวและวีรกรรมของวีรบุรุษผู้เป็นบรรพชนชาติของตน

แสดงถึงเกียรติยศและเตือนใจคนในชาติให้ระลึกถึงวีรกรรมที่บรรพบุรุษได้ต่อสู้ฝ่าฝันอันตรายอย่างองอาจ นำเกียรติคุณความดีงามมาสู่ชาติ ฤๅษีวาลมิกิเป็นผู้รวบรวมเรื่องของพระราม แต่งขึ้นเป็นกาพย์ เรียกว่าโศลก เพื่อให้ง่ายขึ้นต่อการท่องจำและสวดกันต่อ ๆ มา ลักษณะเช่นนี้ก็นิยมใช้กันในทางศาสนา เช่น พระสูตร ที่แต่งขึ้นเป็นฉันทคาถา เพื่อให้จำง่ายและถ่ายทอดออกมาให้มีความเพี้ยนน้อยที่สุด จนได้ลงบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร และใช้เป็นคัมภีร์ในลัทธิไสยศาสตร์สืบมา

คัมภีร์รามายณะเป็นเรื่องราวที่ชาวฮินดูให้ความนับถือเป็นอย่างมาก อันเนื่องมาจากคติความเชื่อหลายประการ ดังนี้

1) คัมภีร์รามายนะมีคุณวิเศษต่าง ๆ ใครได้ฟังแล้วสามารถล้างบาปได้ ปรารถนาสิ่งใดก็จะได้เจริญด้วยอายุ วรรณ สุข พละ เมื่อตายไปแล้วก็จะได้ไปสู่พรหมโลก มีกำหนดว่า รามายณะนี้ ให้ใช้พิธีสวดศราทธพรตเพื่อล้างบาปแก่ผู้ตาย แม้อ่านเพียงโศลกเดียว ใครไม่มีลูกก็จะได้ลูก ไม่มีทรัพย์ก็จะได้ทรัพย์ เป็นต้น

2) ประชาชนชาวฮินดูที่นับถือพระราม ไม่เพียงเพราะพระรามเป็นวีรบุรุษ เป็นมหากษัตริย์ที่มีเมตตากรุณาปกปักรักษาไพร่ฟ้าข้าแผ่นดินให้ได้รับความร่มเย็นตลอดไป แต่ยังนับถือในฐานะพระวิษณุนารายณ์เป็นเจ้า อวตารลงมาปราบอธรรม ได้แก่พวกรากษส อันมีท้าวราพณาสูรเป็นหัวหน้า แม้ผู้ตายไปแล้ว ตามประเพณีของชาวฮินดูจะนำศพไปเผาที่ริมฝั่งแม่น้ำ ผู้ตามศพจะเอ่ยคำว่า “ราม ราม สัตยาราม” ตลอดทางที่นำศพไป เพื่อผู้ตายจะได้รับส่วนบุญไปสู่สุคติ ทั้งนี้เพราะเชื่อว่าพระรามเมื่อทรงพระชนม์อยู่ สามารถช่วยผู้ตายไปแล้วให้พ้นทุกข์ได้

3) ในคัมภีร์พรรณนาถึงจริยาวัตรของพระราม เป็นแบบฉบับความดีความงามอันสาธุชนควรถือเป็นเยี่ยงอย่าง เพราะมีความประพฤติในฐานะที่อวตารมาเป็นมนุษย์ หาได้มีตำหนิด่างพร้อยดำรงตนเป็นโอรสที่ซื่อสัตย์กตัญญูกตเวทีต่อพระราชบิดา มีเมตตาปรานีในญาติพี่น้อง ชอบด้วยทำนองคลองธรรม เป็นสามีที่ซื่อตรงต่อความรักใคร่ในภรรยา ทั้งสมกับเป็นกษัตริย์ชาตินักรบ ส่วนสีดาก็เป็นตัวอย่างกุลสตรีที่บริบูรณ์ด้วยลักษณะกัลยาณี ซื่อตรงมั่นคงต่อสามี กิริยาวาจาแช่มช้อย อดทนต่อความลำบากตรากตรำ ส่วนผู้อื่นในเรื่อง เช่น พระลักษมณ์ พระภรต พระสัตรุฆน์ ก็เป็นน้องที่เคารพภักดีในพระราม พิภีษณ์ (พิเภก) ดำรงตนอยู่ในธรรมาธิปไตย สละญาติวงศ์ได้เพื่อเห็นแก่ธรรมเป็นที่ตั้ง (มงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2512)

โดยรามายณะฉบับวามีกิ แบ่งเรื่องราวออกเป็นภาค ๆ เรียกว่า กัณฑ์ ทั้งหมด 7 กัณฑ์ (เสฐียรโกเศศ, 2550) ดังนี้

(1) พาลกัณฑ์ เรื่องเริ่มต้นด้วยฤๅษีวาลมีกิ อาราธนาฤๅษีนารทให้แสดงรามายณะ แรกเริ่มเกิดมาได้อย่างไร จนถึงพระรามยกศรได้นางสีดา กลับอโยธยา

(2) อโยธยากัณฑ์ เริ่มตั้งแต่ท้าวทศรถต้องการจะให้พระรามครองราชย์ ไปจนถึงพระรามเดินดง

(3) อรัณยกะกัณฑ์ เริ่มตั้งแต่สามกษัตริย์ (พระราม พระลักษมณ์ นางสีดา) เดินดง พระรามรบกับอสูรร้ายชื่อวราธ (ในรามเกียรติ์ของไทยเรียก พิราพ) จนถึงทศกัณฐ์ลักนางสีดา

(4) กิษกินธากัณฑ์ เริ่มตั้งแต่สองกษัตริย์พบหนุมาน จนถึงหนุมานอาสาไปถวายแหวน

(5) สุนทรกัณฑ์ เริ่มตั้งแต่หนุมานถวายแหวน จนถึงเผากรุงลงกา

(6) ยุทธกัณฑ์ พระรามยกพลไปเชิงมเหนทร (ในรามเกียรติ์ของไทยเรียก เหมติรัน) จองถนนข้ามไปยังกรุงลงกา จนถึงทศกัณฐ์ล้ม พานางสีดากลับอโยธยา

(7) อุตตรกัณฑ์ เรื่องราวว่าด้วยอสุรพงศ์ วานรพงศ์ เนรเทศนางสีดา ฯลฯ

ในหนังสืออุปกรณ์รามเกียรติ์ ได้อธิบายไว้ว่า นักปราชญ์มีความเห็นว่า เดิมรามยาณะฉบับวาลมีกิน่าจะเริ่มเรื่องราวตั้งแต่กัณฑ์ที่ 2 ไปจนถึงกัณฑ์ที่ 6 กล่าวคือเริ่มเรื่องราวตั้งแต่บิดาของพระราม ท้าวทศรถปรารภจะให้พระรามเป็นกษัตริย์ครองกรุงอโยธยาต่อจากพระองค์ แต่มีเหตุให้ต้องออกไปอยู่ป่าเป็นเวลา 14 ปี นางสีดาถูกทศกัณฐ์ลักพาตัวไป พระรามได้ทหารลิงติดตามไปไปทำศึกกับทศกัณฐ์ จนได้สีดากลับคืนมา และกลับมาครองกรุงอโยธยาเป็นอันเสร็จถึงกัณฑ์ที่ 6 ส่วนกัณฑ์ที่ 1 และกัณฑ์ที่ 7 นั้นน่าจะแต่งขึ้นภายหลัง เพราะมีข้อความแย้งต่อกัณฑ์อื่นอยู่หลายแห่ง ทั้งหัวข้อต่อเชื่อมเรื่องก็ไม่สนิท แสดงว่ามีการต่อเติมกันมาหลายทอด[10]

นอกเหนือจากรามายณะฉบับวาลมีกิแล้ว พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าฯ รัชกาลที่ 6 ทรงให้ความเห็นไว้ว่าเรื่องราวที่อยู่ในรามเกียรติ์ของไทย น่าจะมีที่มาจากหนังสือที่เรียกว่า “ปุราณะ” และ “หนุมานนาฏกะ” (มงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2512) ซึ่งหนังสือจำพวกปุราณะ คือเรื่องราวที่แสดงเกี่ยวกับเทพเจ้า แรกเริ่มเดิมทีเกิดจากหนังสือจำพวก “อิติหาส” เป็นเรื่องราวที่แสดงตำนานของวีรบุรุษ กษัตริย์ นักรบ ต่อมายิ่งเล่าเรื่องก็ยิ่งวิจิตรพิศดารขึ้นทุกที จนวีรบุรุษ หรือกษัตริย์ นักรบ นั้นกลายเป็นเทวดาหรือพระเจ้า ดังนั้นเรื่องที่เล่าต่อมาเกี่ยวกับเทพเจ้าเหล่านี้ จึงเรียกว่าปุราณะ

[10] กล่าวตามความเห็นของศาสตราจารย์ ยะโกบี ซึ่งศาสตราจารย์แมกโดแนลล์ อ้างไว้ในหนังสือ A History of Sanscrit Literature อ้างใน เสถียรโกเศศ, อุปกรณ์รามเกียรติ์. (กรุงเทพ : ศยาม, 2550) หน้า 7

ในรามเกียรติ์ของไทยจะเกี่ยวข้องในส่วนของเรื่อเล่าเบ็ดเตล็ดต่าง ๆ ซึ่งโดยมากจะเป็นข้อความในตอนต้น จำพวกตอนกำเนิดต่าง ๆ (มงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2512) ส่วนหนุมานนาฏกะ เป็นหนังสือที่เล่าเรื่องราวเกี่ยวกับหนุมานโดยเฉพาะ ทั้งนี้ หนังสือหนุมานนาฏกะเป็นหนังสือที่ชาวอินเดียให้ความนิยมมาก

กล่าวได้ว่ารามายณะเป็นเรื่องที่นิยมนับถือในหมู่ประชาชนที่นับถือศาสนาฮินดูในอินเดีย จนมีการแสดงเรื่องพระรามเป็นงานเทศกาลประจำปีในภาคเหนือของอินเดีย ในอินเดียภาคใต้ก็มีการแสดงเรื่องพระรามเหมือนกัน เรียกว่า กฐักกฬิ (เสฐียรโกเศศ, 2550) ด้วยความที่เรื่องรามายณะฉบับฤๅษีวาลมิกิเป็นภาษาสันสกฤต ซึ่งไม่ใช่ภาษาพูดปกติของคนอินเดีย จึงทำให้เกิดการนำรามายณะมาแปลในภาษาอื่น ๆ หรือการรจนาใหม่โดยการปรับปรุงจากของเดิม ก่อให้เกิดเรื่องรามรามายณะในอีกหลายสำนวนต่อมา

ภายหลังเมื่อมีการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมของอินเดียไปสู่ดินแดนในภูมิภาคแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ จึงปรากฏหลักฐานของรามายณะในประเทศต่าง ๆ โดยปรับให้เข้ากับวัฒนธรรมของประเทศนั้น ๆ เช่น รามายณะในประเทศอินโดนีเซีย ที่มีการปรับตามลัทธิอิสลาม และยังคงดำรงอยู่มาจนถึงปัจจุบัน (ชำนาญ รอดเหตุภัย, 2522) รามายณะเขมร รามายณะพม่าใช้ชื่อเรียกว่า “รามชัด” (รามชาติ) รามายณะลาวใช้ชื่อว่า “พระรามชาดก” หรือ “พระลักพระราม” เป็นต้น

สรุปได้ว่าเรื่องรามายณะเป็นคัมภีร์อันศักดิ์สิทธิ์ที่พวกพราหมณ์ชาวฮินดูนับถือกันอย่างยิ่ง และยังเป็นเรื่องราวที่มีอิทธิพลต่อประชาชนชาวอินเดียที่นับถือลัทธิฮินดู ด้วยมีพื้นฐานเรื่องเล่าของพระรามมาแต่ก่อน ประกอบกับความเชื่อทางศาสนาที่มีคุณค่าทางด้านเนื้อเรื่องและจิตใจ ทั้งในแง่ความเชื่อที่ว่าสามารถล้างบาป ทำให้พ้นทุกข์ เมื่อตายไปจะได้ไปสู่สุขคติ จึงทำให้พวกพราหมณ์และประชาชนซึมซับและสามารถจำเรื่องราวรามายณะได้ขึ้นใจ สามารถนำไปเผยแพร่ผ่านการบอกเล่าปากต่อปากผ่านทางการค้าและการเผยแพร่ศาสนา ส่งผลให้รามายณะเข้าสู่ประเทศอื่น ๆ ในดินแดนที่มีการติดต่อกับประเทศอินเดีย และรับวัฒนธรรมอิทธิพลของรามายณะไปปรับให้เข้ากับวัฒนธรรมของประเทศนั้น ๆ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.2.2 รามเกียรติ์ การเผยแพร่เข้าสู่ไทย

ประเทศไทยได้รับอิทธิพลหลายอย่างมาจากอินเดียทั้งโดยตรงและผ่านประเทศใกล้เคียง ทั้งในเรื่องศาสนา ขนบความเชื่อ ภาษา รวมไปถึงวรรณคดี เช่น รามายณะ เป็นต้น จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์และโบราณคดีดินแดนแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ได้มีการติดต่อกับชาวอินเดียราวพุทธศตวรรษที่ 7 - 8 ผ่านการค้าขายสินค้าจำพวก เครื่องเทศ ยางไม้หอม และไม้หอม เป็นต้น นอกเหนือจากการค้าขายแล้ว ผลพวงที่ตามมายังมีการเผยแพร่อิทธิพลของศิลปวัฒนธรรมอินเดียต่าง ๆ ต่อมาในราวพุทธศตวรรษที่ 12 บรรดาอาณาจักรที่ได้รับอิทธิพลของศิลปะอินเดียก็เจริญรุ่งเรืองขึ้น เช่น อาณาจักรจามปา อาณาจักรฟูนัน อาณาจักรทวาราวดี อาณาจักรตามพรลิงค์ อาณาจักรศรีวิชัย เป็นต้น โดยได้รับอิทธิพลและพัฒนาในลักษณะของตนเอง (ชำนาญ รอดเหตุภัย, 2522)

รามายณะไม่ปรากฏหลักฐานแน่ชัดว่าเข้ามาสู่ดินแดนในแถบประเทศไทยเมื่อใด แต่เข้าใจว่าพ่อค้าชาวอินเดียเป็นผู้นำมาเผยแพร่ในไทย พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าฯ รัชกาลที่ 6 ทรงให้ความเห็นไว้ว่า รามายณะได้เข้ามาแพร่เป็นที่รู้จักของคนไทยผ่านการเล่าเรื่อง โดยผู้เล่าใช้วิธีท่องจำมา มิใช่เป็นการคัดลอกและแปลมาจากต้นฉบับของรามายณะฉบับใด ๆ จึงทำให้เรื่องเล่าเรื่องพระรามในไทย มีความแตกต่างจากรามายณะของวาลมิกิ ดังที่พระองค์ทรงอธิบายไว้ว่า

> “เรื่องพระรามาวตารนั้น ต้องเข้าใจว่าพราหมณ์เขาเห็นเปนเรื่องสำคัญ ไม่ผิดอะไรกับความรู้สึกของชาวเราในส่วนพระเวสสันดร เพราะฉนั้นพราหมณ์ทุกคนที่เข้ามายังเมืองเราคงจะจำเรื่องพระรามมาได้อย่างแม่นยำฝังอยู่ในใจ และคงจะเล่าได้โดยพิศดารและละเอียดละออเท่ากับเราๆ เล่าเรื่องพระเวสสันดรฉนั้น ส่วนหนังสือที่เปนต้นตำหรับนั้นบางทีก็อาจจะมีมาแต่รามายณฉบับสังสกฤตกับวิษณุปุราณะเท่านั้นก็ได้ แต่เมื่อเล่าเรื่องพระรามาวตารให้ไทยเราฟังนั้น พราหมณ์คงเล่าไปตามที่จำได้ขึ้นใจ และถ้าจะถามว่าตอนใดออกจากหนังสือเล่มใดก็น่าจะให้การไม่ถูกด้วยซ้ำ” (มงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2512)

พระวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยลาภพฤฒิยากรทรงนิพนธ์วิจารณ์เรื่องพระรามไว้ว่า นิทานเรื่องพระรามซึ่งแพร่หลายเข้ามาในประเทศต่าง ๆ ที่อยู่ถัดจากอินเดียมาทางตะวันออก มีชวา มลายู ไทย เขมร ฯลฯ เห็นจะไม่ได้มาจากรามายณะของวาลมีกิ หากมีต้นตออันเก่ากว่านั้นขึ้นไป (พิทยลาภพฤฒิยากร, 2514) ซึ่งเสฐียรโกเศศได้ค้นคว้าเรื่องรามเกียรติ์สืบต่อจากรัชกาลที่ 6 ได้ให้ความเห็นไปในทางเดียวกันกับพระวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยลาภพฤฒิยากร ว่า นิทานเรื่องพระรามน่าจะมีที่มาเป็น 2 ทาง คือ

1) ได้มาจากนิทานเรื่องพระราม ซึ่งเป็นนิทานเก่าแก่ที่เล่ากันอยู่ก่อนที่วาลมีกิจะนำมาแต่งเป็นรามายณะฉบับของตน

2) ได้มาจากรามายณะ ซึ่งวาลมีกินำเอานิทานดั่งเดิมมาแต่งด้วยกาพย์ชนิดใหม่ แต่ไม่น่าจะได้มาจากรามายณะฉบับภาษาสันสกฤตของวาลมีกิโดยตรง ด้วยเหตุผลที่เมื่อนำเรื่องราวรามเกียรติ์ของไทยเปรียบเทียบกับเรื่องราวรามายณะของวาลมีกิ มีลักษณะแตกต่างกันอยู่พอสมควร เนื้อเรื่องรามเกียรติ์ของไทยจะมีความคล้ายกับลักษณะเนื้อเรื่องรามายณะของอินเดียใต้มากกว่า

สุจจิตต์ วงษ์เทศ ได้ให้ความเห็นไว้ในหนังสือ ร้องรำทำเพลง ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม ไว้ว่า เรื่องรามเกียรติ์ของไทยได้รับอิทธิพลมาจากการเดินทางเข้ามาค้าขายและเผยแผ่ศาสนาของชาวทมิฬในอินเดียใต้ ที่ได้เข้ามาในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ โดยใช้คัมภีร์เรื่องรามายณะและเรื่องอื่น ๆ เช่น มหาภารตะ ฯลฯ มาเล่าเพื่อเสริมความศักดิ์สิทธิ์ของศาสนา ดังหลักฐานปรากฏเป็นภาพสลักนูนต่ำเรื่องรามายณะที่เทวาลัยปรัมบะนันในเกาะชวา ประเทศอินโดนีเซีย และที่ภาพปราสาทนครวัดในเขมร (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2532) และเมื่อรามายณะมีลักษณะคติความเชื่อที่เป็นผลดีต่อบ้านเมืองในการปกครอง ชนชั้นปกครองสยามจึงรับคตินี้ไว้ และพัฒนาจนกลายเป็นรามเกียรติ์มาจนถึงปัจจุบัน

สอดคล้องกับเรื่องพระรามที่มีปรากฏหลักฐานทางประวัติศาสตร์ของไทยในศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหง ซึ่งกล่าวถึงชื่อ “ถ้ำพระราม” (ด้านที่ 3 บรรทัด 23 และ 24) ใจความว่า “จารึกอันหนึ่งมีในถ้ำ ชื่อถ้ำพระราม อยู่ฝั่งน้ำสัมพาย” (อมรา กล่ำเจริญ และคณะ, 2557) แม้ในพระนามของพ่อขุนรามคำแหง ก็มีคำว่า “ราม” อยู่ในพระนาม (เสฐียรโกเศศ, 2550) พระนามพระมหากษัตริย์ปรากฏในเฉลิมพระนามาภิไธยพระเจ้าแผ่นดิน ในกฎหมายตราสามดวง ว่า พระบาทสมเด็จพระรามาธิบดีศรีสุนธรบรมนารถบรมบพิตรฯ (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2532) รวมไปถึงชื่อตำแหน่งขุนนาง เช่น ขุนรามราฆพ ขุนรามเดชะ พระรามอินทรา เป็นต้น หลักฐานจากการตั้งชื่อบ้านเมือง เช่น “ทวาราวดี” ก็คือการเลียนแบบชื่อบ้านเมืองศักดิ์สิทธิ์จากรามายณะ กล่าวคือ ในเนื้อเรื่องท้าวอโนมาตันเป็นต้นพงศ์ของพระนารายณ์ ได้ครองกรุงทวารวดี หรือกรุงศรีอยุทธยาทวารวดี “ละโว้” หรือ “ลพบุรี” ก็นำมาจากชื่อโอรสของพระราม รวมไปถึง “อโยธยา” หรือ “อยุธยา” ในจารึกสมัยอยุธยาเรียกนามเมืองว่า “อโยธยาศรีรามเทพนคร” ซึ่งก็หมายถึงนครของพระราม นอกเหนือจากหลักฐานที่ปรากฏเป็นชื่อบ้านเมืองแล้ว ยังมีหลักฐานเกี่ยวกับเรื่องพระรามปรากฏในวรรณคดีไทยอยู่หลายเรื่อง ดังนี้ (เสฐียรโกเศศ, 2550)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

“ ฟ้าจรโลดลิวขวาน ขุนกล้าแกล้วขี่ยูงช่วยดู

เคล้าฟ้าเคลือกเปลวลาม สิบหน้าอสูรช่วยดู

*พระรามพระลักษณ*ชวักอร แผ่นทูลเขาเงือกปล้ำช่วยดู

ปล้ำเงี้ยวรอญราญรงค ผีดงผีหมื่นถ้ำ ล้ำหมื่นผา ”

(โคลงประกาศแช่งน้ำ สมัยพระรามาธิบดีที่ 1)

ชยชยอำนาจท้าว คือ*ราม*

รอนราพล่องลงกา แผ่นแผ้ว

ชยชยติ่งติดตาม มารมารค นั้นนฤา

ชยชำนะได้แก้ว ครอบครอง

พระคุณพระครอบฟ้า ดินขาม

พระเกียรติพระไกรแผน ผ่านฟ้า

พระฤทธิพ่าง*พระราม* รอนราพน์ ไสร้แฮ

พระก่อพระเกื้อหล้า หลากสรรค์”

(ลิลิตยวนพ่าย สมัยพระบรมไตร

โลกนาถ)

“ปางบุตรนคเรศไท้ ทศรถ

จากสีดาเดียวลี ลาศแล้ว

ยังคืนสู่เสาวคต ยุพราช

ฤๅอนุชน้องแคล้ว คลาศไกล”

(โคลงดั้นทวาทศมาส สมัยพระนารายณ์)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

“*รามา*ธิราชใช้ พานร

โถกนสมุทรวายาม ย่านฟ้า

จองถนนเปล่งศิลป์ศร ผลาญราพณ์

ใครอาจมาขวางข้า ก่ายกอง”

(กำสรวลสมุทร ว่าเป็นสมัยพระนารายณ์)

“เกรือกเกลื่อนเหมือนพาลี ได้มารศรีปรี่ปึงไป

ฝากน้องต้องติดใจ พิดไสมยอยู่คู่เคียงเอง

“เกรือกเหมือนเงื่อนเมื่อครั้ง พาลี

รับนุชอุดมศรี ฝากน้อง

เสียสัตย์ตัดชนม์ชี พิตรนาศ

เอาเองเพลงปืนต้อง ท่าวล้มไลลาญ”

“กล่าวจริงยิ่งปานกษัตริย์ ธตรฐตรัสตัดขาดใย

สู้ละ*พระราม*ไป ป่าไกลฉิบสิบสี่ปี”

“ใจจริงสิ่งนี้พี่ ถือสัตย์

เอาเยี่ยงเพียงจักรพรรดิ์ ผ่านหล้า

คงคำกำจัดรัตน์ *ราเมศ*

สิบสี่ปีไปช้า ฆ่ามล้างฝูงมาร”

(กาพย์ห่อโคลง ว่าเป็นของพระศรีมโหสถ สมัยพระนารายณ์)

“ไตรดายุค*พระราม* จากสีดาอ่าโฉมสมร

พระผลาญยักษ์มารมรณ์ ได้สีดาอ่าองค์คืน

ไตรดาราเมศร้าง แรมอร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

องค์สีดาดวงสมร หลากหล้า

พระผลาญหมู่มารมรณ์ ลาญชีพ

ได้สีดาสมรหน้า อ่าเคล้าคลึงองค์”

(กาพย์ห่อโคลงนิราศพระบาท ของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศ สมัยพระบรมโกษฐ์)

ฟังแถลงหลายปากมามากมาย ว่าเป็นศรนารายณ์อวตาร

เมื่อเสด็จออกดงไปทรงพรต ยังบรรพตศาลาลัยไพรสาณฑ์

ทรงแผลงสาตรศรไปรอนราญ พิฆาตมารซึ่งแปลงเป็นกวางมา

(นิราศพระยามหานุภาพ สมัยธนบุรี)

จากเนื้อความในวรรณคดีที่ได้ยกมาในข้างต้นนี้ เป็นที่แสดงให้เห็นว่า เรื่องพระราม หรือรามเกียรติ์ เป็นที่รู้จักสืบเนื่องมาจนถึงสมัยกรุงธนบุรี นอกเหนือจากนั้นเรื่องราวรามเกียรติ์ยังแพร่หลายเข้าไปในหมู่ชาวบ้าน ดังปรากฏในชื่อสถานที่และตำบลต่าง ๆ เช่น เมืองลพบุรี มีตำบลทะเลชุบศรและท้องพรหมาสตร์ เขาสรรพยาในจังหวัดชัยนาท เขาขาดที่พระพุทธบาทจังหวัดสระบุรี ห้วยสุครีพถ้ำพาลีจังหวัดชลบุรี เขาทรพีจังหวัดนครราชสีมา เป็นต้น อีกทั้งยังปรากฏอยู่ในสำนวนไทยต่าง ๆ เช่น วัดรอยเท้า ทรพี สิบแปดมงกุฎ ศรศิลป์ไม่กินกัน งอมพระราม เป็นต้น จากหลักฐานทั้งหมด แสดงให้เห็นว่า เรื่องราวของพระรามและรามายณะเข้ามาแพร่หลายและมีอิทธิพลต่อคนในสังคมไทยมาอย่างช้านานแล้ว และได้พัฒนามาเป็นรามเกียรติ์ในแบบฉบับของไทย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

อย่างไรก็ดี เรื่องรามเกียรติ์ที่ยังหลงเหลืออยู่พอเป็นเรื่องราวพบในสมัยอยุธยา คือ รามเกียรติ์คำฉันท์ ซึ่งมีกล่าวไว้ในหนังสือจินดามณี ของพระโหราธิบดี ปรากฏตอนสำคัญ ๆ คือ พระอินทร์ใช้ให้มาตุลีนำรถมาถวายพระรามในสนามรบ ตอนพระรามกับพระลักษมณ์คร่ำครวญติดตามหานางสีดาเมื่อแรกหาย ตอนพรรณนาถึงมหาบาศลูกทศกัณฐ์ ตอนที่พิเภกครวญถึงทศกัณฐ์เมื่อทศกัณฐ์ล้ม อีกสำนวนที่ยังคงหลงเหลืออยู่คือ คำพากย์เรื่องรามเกียรติ แต่ที่มีอยู่ก็ไม่จบทั้งเรื่อง คือ เริ่มต้นตั้งแต่พระรามลงโทษนางสำมนักขาต่อเนื่องไปจนถึงกุมภกรรณล้ม (เสฐียรโกเศศ, 2550) เข้าใจว่าผู้แต่งมีจุดมุ่งหมายเพื่อใช้สำหรับเล่นหนัง และต่อมามีผู้นำมาใช้ในการเล่นโขน อีกสำนวนคือรามเกียรติ์แบบบทละครครั้งกรุงเก่า เป็นบทละครรามเกียรติ์ตอนพระรามประชุมพลถึงองคตสื่อสาร ต่อมากรุงศรีอยุธยาต้องทำสงครามกับพม่า จึงทำให้งานด้านวรรณกรรมของไทยกระจัดพลัดพรายสูญหายไปเป็นอันมาก

หนังสือรามเกียรติ์ที่ได้หลงเหลือมาก็ขาดตกบกพร่องไปด้วยเช่นเดียวกัน ต่อมาในสมัยธนบุรี มีบทละครรามเกียรติ์ บทพระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี เขียนไว้ในสมุดไทยดำ มี 4 เล่ม แบ่งเป็นตอนไว้ ดังปรากฏในฉบับพิมพ์ดังนี้ (อมรา กล่ำเจริญ และคณะ, 2557) เล่มที่ 1 ตอนพระมงกุฎ เล่มที่ 2 ตอนหนุมานเกี้ยวนางวานรินจนท้าวมาลีวราชมา เล่มที่ 3 ตอนท้าวทาลีวราชพิพากษาความ จนทศกัณฐ์เข้าเมือง เล่มที่ 4 ตอนทศกัณฐ์ตั้งพิธีทรายกรด, พระลักษมณ์ต้องหอกกบิลพัท จนผูกผมทศกัณฐ์กับนางมณโฑ

จมมาถึงสมัยรัชกาลที่ 1 พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก กรุงรัตนโกสินทร์ พระองค์ทรงเห็นว่าเรื่องรามเกียรติ์สมัยก่อนกรุงรัตนโกสินทร์ที่หลงเหลืออยู่ หาฉบับที่สมบูรณ์ครบถ้อยกระบวนความไม่ได้ เพราะชำรุดเสียหายจากสงครามเมื่อคราวเสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่ 2 พระองค์จึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ แต่งบทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ขึ้นมาให้เป็นฉบับสมบูรณ์ เพื่อทำนุบำรุงวรรณกรรมของชาติ อีกทั้งยังเป็นสิ่งแสดงความเจริญของบ้านเมือง โดยบทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ในรัชกาลที่ 1 นี้ ถือว่าเป็นรามเกียรติ์ฉบับสมบูรณ์ที่เรารับรู้กันในปัจจุบัน อันเนื่องมาจากมีเนื้อเรื่องที่เก็บรายละเอียดครบถ้วนกว่าฉบับอื่น ๆ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าฯ ทรงมีพระราชวิจารณ์บทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 ไว้ในหนังสือบ่อเกิดแห่งรามเกียรติ์ว่า “สังเกตได้ว่า พระราชประสงค์คือจะรวบรวมเรื่องรามรามเกียรติ์ไว้ให้หมดมากกว่าที่จะใช้สำหรับเล่น” (มงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2512)

จนมาถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 พระองค์ทรงพระราชนิพนธ์บทละครเรื่องรามเกียรติ์ โดยทรงตัดทอนและดัดแปลงบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 ดัดแปลงให้เหมาะสมกับการเล่นละคร ธนิต อยู่โพธิ์ ให้ความเห็นไว้ว่า พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย คงจะทรงมีพระราชดำริเห็นว่าบทของรัชกาลที่ 1 นั้น นำมาเล่นโขนละครไม่สนิท (ธนิต อยู่โพธิ์, 2500) พระองค์จึงทรงพระราชนิพนธ์บทรามเกียรติ์ขึ้นใหม่เพื่อให้เหมาะสมกับการนำไปแสดงโขนละครและนำไปหัดแก่พวกละครหลวงเพื่อนำมาแสดงถวายทอดพระเนตรและทรงติชมแก้ไขกระบวนรำ จนกว่าจะงามสมบูรณ์เป็นที่พอพระราชหฤทัย หากบทละครตอนใดไม่สามารถนำเสนอเป็นกระบวนการรำอันวิจิตรหรือมีข้อขัดข้องใด ๆ ทางการแสดง ก็จะนำความขึ้นกราบบังคมทูลพระกรุณาฯ ให้ทรงแก้ไข กล่าวได้ว่า บทละครเรื่องรามเกียรติ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยเป็นทั้งวรรณกรรมและนาฏกรรมอันทรงคุณค่า (อมรา กล่ำเจริญ และคณะ, 2557) จนได้รับคำยกย่องจากพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าว่าเป็นหนังสือที่พร้อมไปด้วยองค์ 3 ดังในพระราชนิพนธ์คำนำในหนังสือบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยว่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1) เป็นภาษาไทยดี

2) เป็นหนังสือสำคัญ เป็นเกียรติยศแห่งชาติ

3) เป็นหนังสือที่อ่านแล้วไม่เบื่อ (ธีรภัทร์ ทองนิ่ม, 2555)

นอกเหนือจากนั้น ในสมัยรัชกาลที่ 2 ยังมีพระราชนิพนธ์บทพากย์โขนอีก 4 ตอน ทรงนิพนธ์เป็นกาพย์ยานีและกาพย์ฉบังเพื่อใช้ในการพากย์โขนและเล่นหนังใหญ่ คือ ตอนนางลอย ตอนนาคบาศ ตอนพรหมาสตร์ และตอนเอราวัณ บทพากย์ทั้ง 4 มีความไพเราะและพรรณนาให้เห็นภาพอย่างชัดเจน พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงประทานความคิดเห็นว่า รามเกียรติ์ที่แต่งเป็นบทกลอนนี้ มีอยู่แค่ 3 ฉบับ เท่านั้นคือ 1) ฉบับพระราชนิพนธ์ของพระเจ้ากรุงธนบุรี 2) ฉบับพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 และ 3) ฉบับพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 เพราะฉะนั้นรัชกาลที่ 6 จึงทรงสันนิษฐานว่ารามเกียรติ์ที่แต่งเป็นกลอนเพิ่งจะมีมาในสมัยพระเจ้ากรุงธนบุรีเป็นฉบับแรก (อมรา กล่ำเจริญ และคณะ, 2557) แต่เมื่อมาดูเนื้อหาในบทพระราชนิพนธ์จะพบว่า บทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 ไม่เหมาะสำหรับนำมาใช้ในการแสดงโขนเนื่องจากมีเนื้อเรื่องละเอียดลออ แสดงขนบธรรมเนียมประเพณีของสังคมแฝงไว้มากกว่าในบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 ซึ่งแต่งโดยมีความมุ่งหมายเพื่อใช้เป็นบทละครในโดยตรง (ชำนาญ รอดเหตุภัย, 2522)

ในที่นี้จะขออธิบายบทรามเกียรติ์ไว้เท่านี้ ถึงแม้จะปรากฏบทรามเกียรติ์ในภายหลังอีกหลายสำนวน เช่น พระราชนิพนธ์บทละครในรัชกาลที่ 4 โคลงรามเกียรติ์ระเบียงคตวัดพระศรีรัตนศาสดาราม บทพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์บทร้องและบทพากย์ในรัชกาลที่ 6 บทโขนของกรมศิลปากรฉบับปรับปรุงใหม่ ทั้งหมดนี้ล้วนมีพื้นฐานเนื้องเรื่องมาจากบทพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ในรัชกาลที่ 1 และรัชกาลที่ 2 ทั้งนั้น โดยเฉพาะบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 ซึ่งเป็นฉบับสมบูรณ์ที่สุด จึงกล่าวได้ว่าบทพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ในรัชกาลที่ 1 มีบทบาทและอิทธิพลสำคัญต่อรูปแบบเนื้อเรื่องของรามเกียรติ์ที่พัฒนาไปสู่การแสดงโขนจนถึงปัจจุบัน

3.2.3 รามเกียรติ์สู่โขนในรูปแบบการละเล่น – การแสดง

โขนกับรามเกียรติ์มีความเกี่ยวพันกันอย่างแนบแน่นและมีวิวัฒนาการควบคู่กันมาโดยตลอด เป็นที่ทราบกันอยู่แล้วว่าโขนจะเล่นเรื่องรามเกียรติ์ไม่เล่นเรื่องอื่น ดังนั้นเวลาจะมีการแสดงโขนจะบอกเป็นชื่อตอนเลย เช่น การแสดงโขนตอนนางลอย เป็นต้น วรรณคดีรามเกียรติ์มีตัวละครเอกคือพระราม และเรื่องของพระรามก็มีประวัติความเป็นมายาวนานตั้งแต่หลักฐานจากชื่อบ้านเมืองทวารวดีและศิลาจารึกสมัยกรุงสุโขทัย แต่หลักฐานการเล่นโขนตั้งแต่ยุคแรกมาจนถึงสุโขทัยกลับไม่ปรากฏเป็น

ลายลักษณ์อักษร แม้จะมีรุปแบบการละเล่นที่คล้ายกับโขน คือ ชักนาคดึกดำบรรพ์ ดังที่กล่าวไปแล้วในข้างต้น แต่หลักฐานการแสดงโขนแบบเป็นลายลักษณ์อักษรปรากฏครั้งแรกในสมัยอยุธยาในรัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์ บันทึกปรากฏไว้ในหนังสือของชาวต่างประเทศชื่อมองสิเออร์ เดอ ลา ลูแบร์ (Monsieur De La Loubère) ราชทูตฝรั่งเศสที่ได้เดินทางมากรุงศรีอยุธยา บันทึกไว้ในหนังสือชื่อ A New Historical Relation of Siam กล่าวถึงโขนในสมัยสมเด็จพระนารายณ์ใช้ผู้ชายเล่น (ดำรงราชานุภาพ, 2508) มีการสวมใส่หน้ากาก ถืออาวุธ แสดงท่าทางเหมือนจะรบราฆ่าฟันกันไปตามดนตรีบรรเลง ไม่มีผู้พากย์-ขับร้อง เป็นการแสดงให้เห็นถึงนาฏกรรมรูปแบบหนึ่งที่มีการจัดเป็นแบบแผนรูปแบบการแสดงบทพื้นที่เฉพาะคล้ายเวทีในปัจจุบัน แสดงให้เห็นว่าโขนน่าจะมีพัฒนาการจากการละเล่นที่ได้กล่าวไว้มาเป็นรูปแบบการแสดงมีมาตั้งแต่ก่อนสมัยพระนารายณ์แล้ว ต่อมาได้พัฒนาให้เป็นการแสดงโขนในรูปแบบที่มีคนพากย์มีคำร้องและทำนองเพลงแบบเฉกเช่นในปัจจุบัน

3.3 บทบาทของโขนในยุคแรกเริ่มจนถึงสมัยก่อนการเปลี่ยนแปลงการปกครอง 2475

3.3.1 สถาบันพระมหากษัตริย์ กลุ่มผู้ผลิตและผู้อุปถัมภ์ดูแล

จากที่ได้กล่าวไปแล้วถึงที่มาของการแสดงโขนว่ามาจากพื้นฐานการละเล่น 3 อย่างประกอบเข้าด้วยกันคือ ชักนาคดึกดำบรรพ์ หนังใหญ่ และกระบี่กระบอง โดยการละเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์มีลักษณะคล้ายคลึงและสันนิษฐานได้ว่าเป็นพื้นฐานในการเกิดการแสดงโขน โดยการละเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์แสดงไว้ในกฎมณเฑียรบาลสมัยกรุงศรีอยุธยา ในงานพระราชพิธีอินทราภิเษกว่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

> “การพระราชพิทธีอินทราภิเศกตั้งพระสุเมรุ์สูงเส้น 5 วา ในกลางสนามนั้น พระอินโทรนั่งบนพระสุเมรุ์อิสินธรยุคุนธรสูงเส้นหนึ่ง กรวิกสูง 15 วา เขาไกรลาสสูง 10 วา ฉัตรทองชั้นใน ฉัตรนาคชั้นกลาง ฉัตรเงินชั้นนอก แลนอกนั้นราชวัตรฉัตรเบญจรง ใต้ฉัตรรูปเทพดายืน นอกฉัตรราชวัตรรั้วไก่ ฉัตรกระดาดรูปยักษคนธรรภ รากษษยืนตีนพระสุเมรุ์ รูปคชสีหราชสีหสิงโตกิเลนเยียงผา ช้างโคกระบือแลเสือหมีมีรูปเทพดา นั่งทุกเขาไกรลาศ รูปพระอิศวรเปนเจ้าแลนางอุมาภควดี ยอดพระสุเมรุ์รูปพระอินทรรูปอสูรอยู่กลางพระสุเมรุ์ รูปพระนารายณ์บันทมสินในตีนพระสุเมรุ์ หาค 7 ศีศะเกี้ยวพระสุเมรุ์นอกสนาม อสูรยืนนอกกำแพงโรงรำระทาดอกไม้มหาดไทบำเรอห์ สนองพระโอษฐดำรวจเลกเปนรูปอสูร 100 มหาดเลกเปนเทพดา 100 เปนพาลีสุครีพมหาชมพูแลบริวารพานร 103 ชักนาคดึกดำบรรอสูรชักหัวเทพดาชักหาง พานรอยู่ปลายหางพระสุเมรุ์เหลี่ยมหนึ่งทอง เหลี่ยมหนึ่งนาค เหลี่ยมหนึ่งแก้ว

เหลี่ยมหนึ่งเงิน เขายุคุนธรทอง อิสินธรนาค กรวิกเงิน ไกรลาศเงิน รอบสนามข้างนอกตั้งช้าง ม้าจัตุรงคพล นา 10000 ใส่สิรเพศห่มเสื้อนุ่งแพรจำรวจเคารพ นา 5000 ใส่หมวกทองห่มเสื้อนุ่งแพรจำรวจ นา 3000 หมวกแพรเทพห่มเสื้อนุ่งแพร นา 2400 ลงมาถึงนา 1200 ถือดอกไม้เงินดอกไม้ทองตามตำแหน่ง เข้าตอก ดอกไม้ถวายบังคมพราหมณาจารย โยคีโภคีอาดาลตบศิวนั่งในราชวัต วันแรกการอธิภาสในวัน 2 ราบอันก่อวัน 3 สรางอันก่อวัน 4 จบสมิธวัน 5 ชักดึกดำบรรพวัน 6 ตั้งน้ำสุรามฤตย 3 ตุ่ม ตั้งช้าง 3 ศิศม้าเผือก อุศุภราชครุฑธราชนางดาราหน้าฉาน ตั้งเครื่องสรรพยุทธเครื่องช้างแลเชือกบาศหอกไชยตั้งโตมรของ้าว ชุบน้ำสุรามฤตยเทพดาผู้ดีดำบรรร้อยรูปพระอิศวร พระนารายน์ พระอินท พระพิศวกรรม์ ถือเครื่องสำรับตามทำเนียมเข้ามาถวายพระพรวันคำรพ 7 พราหมณาจารถวายพระพรวันคำรบ 8 ท้าวพญาถวายพรวันคำรพ 9 ถวายช้างม้าจัตุรงควันคำรพ 10 ถวาย 12 พระคลังวัน 11 ถวายส่วยสัตพัทยากรวัน 12 ถวายเมือง 13 ถือน้ำสุรามฤตยวัน 14 ยกบำนานเทพดาวัน 15 ยกรางวันท้าวพญาวัน 16 ยกรางวันลูกขุนหมื่นวัน 17 พระราชทานแก่พราหมณาจารยวัน 18 ซัดกรรมพฤกษวัน 19 วัน 20 วัน 21 สามวัยปรายเงินทอง 3 วันเล่นการมหรสพเดือนหนึ่ง ตั้งรูปกุมภรรณท์ตรงฉานสูงเส้นหนึ่งมหาดเลกเป็นพานรลอดออกแต่ใน หู ตา จหมูก ปาก ครั้งเสรจ์การ เสดจ์ด้วยพระราชรถให้ทานรอบเมือง จบอินทราภิเศก”(ประมวลกฎหมายรัชกาลที่ 1 พิมพ์ตามฉบับตรา 3 ดวง เล่ม 1, 2529)

เนื้อหาในพระราชพิธีแสดงถึงตัวละครในรามเกียรติ์ โดยใช้ตำรวจเล็กจำนวน 100 คนแต่งตัวเป็นอสูรชักนาคทางด้านหัว ให้มหาดเล็กจำนวน 100 คนแต่งเป็นเทวดาชักนาคทางด้านหาง อีกทั้งยังให้แต่งเป็น พาลี สุครีพ มหาชมภู และบริวานวานร แสดงลอดออกมาจากหู ตา จมูก ปาก ของกุมภกรรณที่มีขนาดสูงถึง 20 วา ซึ่งตัวละครและการแต่งกาย กล่าวได้ว่าเป็นรากฐานของการแสดงโขนที่พัฒนามาเป็นมหรสพการแสดงในปัจจุบัน

ซึ่งพระราชพิธิอินทราภิเษกนี้ เกี่ยวเนื่องกับคติความเชื่อเรื่องพระเจ้าจักรพรรดิราช ซึ่งมีที่มาจากศาสนาพราหมณ์ ปรากฏในคัมภีร์ไอตเรยพราหมณะ-อรรถกถาคัมภีร์พระเวท ที่กล่าวถึงสงครามระหว่างฝ่ายเทวะกับฝ่ายอสูร ฝ่ายเทวะมีทีท่าว่าจะแพ้จึงประชุมกันและพร้อมใจกันเลือกเทพโสมะ (พระอินทร์) เป็นราชาแห่งเทพและเป็นผู้นำในการทำสงคราม พระอินทร์จึงได้ชื่อว่าเป็นราชาองค์แรกของโลก (เอนก มากอนันต์, 2562) ทั้งนี้ ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์ โดยเฉพาะลัทธิไวษณพนิกายที่นับถือพระนารายณ์นั้น มองว่าจักรพรรดิราชเป็นวีรบุรุษเป็นกษัตริย์ในอุดมคติ และอวตารของเทพอีกด้วย โดยเฉพาะพระรามซึ่งเป็นทั้งกษัตริย์และยังเป็นอวตารของพระนารายณ์(เอนก มาก

อนันต์, 2562) ซึ่งสอดคล้องกับคติเทวราชาในเขมร ซึ่งนิธิ เอียวศรีวงศ์ ได้อธิบายในบทความ “The Devaraja Cult and Khmer Kingship at Angkor” ว่า แนวคิดเทวะราชามีลักษณะเหมือนกับจักรพรรดิราช คือ เป็นราชาแห่งจักรวาล โดยเอนก มากอนันต์ ให้ข้อคิดเห็นเพิ่มเติมไว้ว่า แนวคิดเทวราชาของเขมรนั้น เกี่ยวข้องกับการบูชาพระศิวะ ซึ่งไม่เหมือนกับที่ชนชั้นนำในสมัยอยุธยาซึ่งรับคติบูชาพระนารายณ์มาใช้เป็นแบบแผนประเพณีราชสำนัก ดังนั้น ชนชั้นนำไทยจึงไม่ได้รับแนวคิดเทวราชาจากเขมรมาทั้งหมด แต่มีการเลือกนำมาปรับใช้ให้เหมาะกับสังคมและวัฒนธรรมของตน โดยเฉพาะฐานะและความศักดิ์สิทธิ์ของพระมหากษัตริย์ (เอนก มากอนันต์, 2562)

ดังนั้น จึงพอสรุปได้ว่าบทบาทของการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ซึ่งเป็นการละเล่นรากฐานของโขน เป็นการเล่นที่สะท้อนระบบความเชื่อเรื่องจักรพรรดิราช โดยตอนจบของเรื่องเหล่าอสูรเป็นฝ่ายพ่ายแพ้และตายในที่รบ ส่วนเหล่าเทวดาก็เป็นผู้มีชัยชนะ และได้ดื่มน้ำอมฤตเป็นผู้อมตะไม่มีวันตาย ราชสำนักได้จัดการเล่นนี้ในลักษณะพิธีกรรมในพระราชพิธีอินทราภิเษก ที่สะท้อนถึงพระมหากษัตริย์ผู้มีฤทธานุภาพและไม่ตาย สามารถปราบอสูรลงได้ ซึ่งพระราชพิธีอินทราภิเษกนั้น ก็เชื่อมโยงกับพระอินทร์ ผู้เป็นราชาแห่งเทพบนสวรรค์ พระราชพิธีอินทราภิเษกจึงเปรียบเสมือนการอภิเษกให้พระอินทร์เสด็จกลับขึ้นไปปกครองบนสวรรค์ ซึ่งก็เหมือนกับการอเภิเษกของพระมหากษัตริย์ในการเสด็จขึ้นครองราชย์ปกครองประเทศ การเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์จึงเป็นเครื่องมือในการส่งเสริมสถานะและความศักดิ์สิทธิ์ของผู้ปกครอง อีกทั้งยังมีอิทธิพลต่อชนชั้นใต้ปกครองต่อสำนึกของพระมหากษัตริย์ในฐานะผู้มีฤทธานุภาพและความเป็นจักรพรรดิราช เพื่อความมั่นคงในการปกครองบ้านเมือง

การเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์เท่าที่มีบันทึกอยู่ในพระราชพงศาวดารกรุงศรีอยุธยาปรากฏการเล่นนี้เพียง 3 ครั้ง คือในสมัยสมเด็จพระรามาธิบดีที่ 2 ในสมัยสมเด็จพระมหาจักรพรรดิ และในสมัยสมเด็จพระเจ้าปราสาททอง หลังจากนั้นไม่มีบันทึกปรากฏการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์อีกเลย แต่ปรากฏคำว่าโขน ซึ่งเป็นการแสดงในสมัยสมเด็จพระนารายณ์ ซึ่งสมเด็จพระนารายณ์ได้นำโขนมาแสดงต้อนรับแขกบ้านเมือง เป็นการแสดงให้เห็นแล้วว่า โขนได้มีการลดบทบาทความศักดิ์สิทธิ์ลงไปมาก จนกลายมาเป็นรูปแบบการแสดงที่สามารถนำมาแสดงให้แขกบ้านเมืองชมได้ แต่ก็จัดอยู่ในเครื่องราชูปโภคอย่างหนึ่งของพระมหากษัตริย์ กล่าวคือสงวนมีไว้ซึ่งพระมหากษัตริย์เท่านั้น ขุนนางหรือประชาชนไม่อาจมีโขนได้

เมื่อกรุงศรีอยุธยาเสียให้แก่พม่าในปี พ.ศ. 2310 บ้านเมืองระส่ำระสาย ผู้คนและศิลปวิทยาการต่าง ๆ กระจัดพลัดพราย บรรยากาศทางศิลปวัฒนธรรมก็หยุดชะงักลง และขาดตอนจาก

แบบแผนราชสำนักที่มีมาแต่สมัยอยุธยา กระทั่งสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรีทรงกอบกู้อิสรภาพ สถาปนากรุงธนบุรีเป็นราชธานี ตลอดระยะเวลา 15 ปี (พุทธศักราช 2310 - 2325) ในรัชกาลของพระองค์มีศึกสงครามอยู่ไม่ขาด แต่ก็ยังมีหลักฐานมรสพด้านการแสดงโขนปรากฏ โดยมหรสพที่ปรากฏในยุคนี้ก็มีลักษณะคล้ายคลึงและใกล้เคียงกับที่มีในสมัยอยุธยาเป็นราชธานี คือ มีทั้งหุ่น โขน ละคร และละครชาตรี ซึ่งปรากฏอยู่ในหลักฐานต่างๆ ทั้งในหนังสือของทางราชการและในวรรณคดี เช่น มีการแสดงโขนในหมายรับสั่งงานถวายพระเพลิงพระบรมศพ สมเด็จพระพันปีหลวง กรมพระเทพามาตย์ ว่า

กลางวัน : โขน หลวงอินทรเทพ 1 โขน ขุนรามเสนี 1 รวม 2 โรง
งิ้ว พระยาราชเศรษฐี 1
เทพทอง 1 ช่องระทา 1 โขน 4 โรง
รำหญิง 4 โรง หนังกลางวัน 2 โรง

กลางคืน : หนังใหญ่โรงใหญ่ 3 โรง
หนังไทยโรงช่องระทา หนังจีน 2 โรง (กรมศิลปากร, 2553)

ทั้งยังมีโขนกลางแปลง และโขนแสดงบนโรง และมีหลักฐานปรากฏว่ามีการแสดงโขนบนแพล่องไปตามลำน้ำ ดังความในจดหมายเหตุความทรงจำของกรมหลวงนรินทรเทวี กล่าวถึง กระบวนแห่อัญเชิญพระแก้วมรกตและพระบางมายังกรุงธนบุรี เมื่อเดือน 5 ขึ้น 5 ค่ำ จุลศักราช 1142 ว่า “เรือประพาสดอกสร้อยสักวา มโหรี พิณพาทย์ ละคร โขน ลงแพ ลอยเล่นมาตามกระแสชลมารค” โดยโขนสมัยกรุงธนบุรีนี้ นอกจากโขนหลวงแล้วยังมีโขนของขุนนางที่ปรากฏหลักฐาน เช่น โขนของหลวงอินทรเทพ เป็นต้น (อมรา กล่ำเจริญ และคณะ, 2557) แต่การดูแลก็ยังอยู่ในความอุปถัมภ์ของราชสำนักเป็นหลัก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ต่อมาในสมัยรัตนโกสินทร์ สมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก รัชกาลที่ 1 หลังจากทรงสถาปนากรุงรัตนโกสินทร์ขึ้นในปีพุทธศักราช 2325 พระองค์ทรงโปรดฯ ให้ฟื้นฟูศิลปะวิทยาการด้านต่าง ๆ ไว้สำหรับพระนคร ในส่วนของโขนจัดให้เป็นเครื่องประกอบราชอิสริยยศอย่างหนึ่งของพระมหากษัตริย์ โดยมีทั้งโขนข้าหลวงเดิม สันนิษฐานว่าเป็นโขนข้าราชการในสังกัดของพระองค์มาตั้งแต่ยังดำรงพระยศเป็นสมเด็จเจ้าพระยามหากษัตริย์ศึกในสมัยกรุงธนบุรี นอกจากนั้นยังมีโขนของสมเด็จพระอนุชาธิราช กรมพระราชวังบวรมหาสุรสิงหนาทอีกโรงหนึ่ง เรียกว่าโขนวังหน้า ซึ่งบทโขนที่ใช้ในรัชกาลที่ 1 มาจากบทพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ในรัชกาลที่ 1 เอง เป็นการรวบรวมจากบทรามเกียรติ์ในสมัยอยุธยาที่หลงเหลือจากเหตุการณ์เสียกรุงและพระราชนิพนธ์ใหม่ให้สมบูรณ์ โดยให้ภาพของสังคมและวัฒนธรรมในเชิงทฤษฎีในหลายด้าน เช่น ด้านชนชั้น ซึ่งรามเกียรติ์ได้มีการ

จัดระเบียบทางชนชั้นทางสังคมไว้เพียง 4 ชนชั้น คือ ราชสำนัก นักบวช ขุนนาง และไพร่พล ซึ่งแต่ละชนชั้นก็มีหน้าที่แตกต่างกันออกไป โดยให้ความสำคัญกับชนชั้นกษัตริย์มากที่สุด นักบวชในรามเกียรติ์จะมีหน้าที่มุ่งฝึกปฏิบัติตนบำเพ็ญธรรมไม่เข้ามายุ่งเกี่ยวกับทางการเมือง ขุนนางและไพร่พลมีหน้าที่ในการออกรบและถวายความจงรักต่อพระมหากษัตริย์ นอกเหนือจากนั้นรามเกียรติ์ยังสอนถึงวิธีการของการปฏิบัติตนต่อบรรดาคนในสังคมต่าง ๆ เช่น หน้าที่ของบิดา บุตร พี่น้อง สามี ภรรยา ผ่านตัวละครต่าง ๆ และตอนต่าง ๆ ในรามเกียรติ์ รวมไปถึงบทบาทหน้าที่ของพระมหากษัตริย์และการปฏิบัติหน้าที่ต่อพระมหากษัตริย์สำหรับชนชั้นใต้ปกครอง

ในงานของสุรพงษ์ โสธนะเสถียร ได้อธิบายถึงบทรามเกียรติ์ในรัชกาลที่ 1 นี้มีลักษณะของการสถาปนาอุดมการณ์สถาบันการปกครองขึ้นใหม่อีกครั้ง หลังจากที่รามเกียรติ์ในโขนสมัยอยุธยาเคยเป็นการละเล่นเพื่อส่งเสริมสถานะและความศักดิ์สิทธิ์ของพระมหากษัตริย์ เมื่อเปลี่ยนมาเป็นมหรสพเครื่องราชูปโภค ดังปรากฏตั้งแต่สมัยพระนารายณ์แล้ว ทำให้บทบาทด้านความศักดิ์สิทธิ์ลดลงไป ต่อมาบริบททางการเมืองในช่วงรัชสมัยรัชกาลที่ 1 ในขณะนั้นเป็นช่วงที่กำลังทรงสร้างบ้านเมืองขึ้นใหม่ ด้วยรามเกียรติ์เป็นเรื่องที่คุ้นชินกันในหมู่ราชสำนักและประชาชนอยู่แล้ว รัชกาลที่ 1 จึงทรงใช้รามเกียรติ์เป็นเครื่องมือทางการเมืองในการกล่อมเกลาความคิดและทิศทางทางการเมืองของพระองค์ (สุรพงษ์ โสธนะเสถียร) เพื่อความมั่นคงในการปกครอง งานของสุรพงษ์ โสธนะเสถียรจึงได้ให้ความเห็นไว้ว่า บทพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ในรัชกาลที่ 1 ไม่ได้มีลักษณะแค่วรรณคดีเริงรมณ์เท่านั้น แต่ยังมีลักษณะของความเป็นงานทางการเมืองอยู่ด้วย เพื่อประโยชน์ต่อพระมหากษัตริย์ในการปกครองบ้านเมืองอย่างมั่นคง ซึ่งต่อมาบทพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ในรัชกาลที่ 1 มีอิทธิพลต่อมรดกทางความคิดในการนำมาทำเป็นบทโขนในภายหลังจวบมาจนถึงปัจจุบัน

ต่อมาในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 ได้ทรงพระราชนิพนธ์คำพากย์รามเกียรติ์ตอนนางลอย ตอนนาคบาศ ตอนพรหมาสตร์ และตอนเอราวัณ เพื่อใช้สำหรับพากย์โขนและหนัง ในรัชสมัยนี้นอกจากโขนหลวงแล้ว ยังมีโขนของพระเจ้าลูกยาเธอ กรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ พระราชโอรสองค์ใหญ่ โดยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงทอดพระเนตรและทรงติชมแก้ไขกระบวนรำ จนกว่าจะงามสมบูรณ์เป็นที่พอพระราชหฤทัยด้วยพระองค์เอง

พอมาถึงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 พะองค์ไม่โปรดโขน เห็นว่าการละครไม่เป็นคุณค่าในการบำเพ็ญพระราชกุศลและราชการแผ่นดิน ทำให้โขนละครไม่เฟื่องฟูดังเช่นรัชกาลก่อนเดิม (เฉลิม เศวตนันท์, 2515) เนื่องด้วยทรงให้ความสำคัญกับการบำรุงพระศาสนา

และราชการในแผ่นดินเป็นพิเศษ จึงโปรดเกล้าฯ ให้เลิกโขนและละครหลวง ในช่วงเวลานี้โขนข้าหลวงเดิมของพระองค์ได้ย้ายไปอยู่ในความดูแลของพระราชวงศานุวงศ์คนอื่น ๆ ทำให้เกิดโขนเจ้านายขึ้นหลายคณะ เช่น โขนของกรมพระพิทักษ์เทเวศร์ (ต้นราชสกุล กุญชร) โขนของเจ้าพระยาบดินทรเดชา (สิงห์ สิงหเสนี) เป็นต้น (อมรา กล่ำเจริญ และคณะ, 2557)

ต่อมาในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 พระองค์โปรดพระราชทานอนุญาตให้พระราชวงศานุวงศ์ ขุนนางข้าราชการ และเอกชน สามารถมีหรือฝึกหัดละครผู้หญิง (ละครใน) ได้ โดยไม่ถือว่าเป็นของหลวง ทั้งนี้ ส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในวงการละครในสมัยนั้น ขุนนางและเอกชนมีการฝึกหัดละครผู้หญิงกันมากขึ้น จากแต่เดิมโขนและละครผู้ชายเล่น เนื่องจากสามารถหาผู้หญิงมาหัดละครได้ง่ายกว่าผู้ชาย และเครื่องแต่งตัวก็สามารถใช้ผู้หญิงในการเย็บปักได้เลย อีกทั้งประชาชนยังชอบดูละครผู้หญิงเล่นมากกว่าผู้ชาย ส่งผลให้บรรดาเจ้าสำนักต่าง ๆ ที่มีโขนละครได้เปลี่ยนไปฝึกละครเพียงอย่างเดียว ทำให้การแสดงโขนเสื่อมความนิยมลง อีกทั้งเจ้าของคณะโขนบางคณะนำโขนไปรับจ้างแสดงงานที่ไม่มีเกียรติ มุ่งหวังแต่รายได้โดยไม่คำนึงถึงมาตรฐานและเกียรติของศิลปิน เป็นอีกหนึ่งสาเหตุที่ทำให้โขนเสื่อมความนิยมลง (อมรา กล่ำเจริญ และคณะ, 2557) โขนที่ยังคงอยู่ได้คือโขนหลวงซึ่งมีพระมหากษัตริย์เป็นผู้อุปถัมภ์ทำนุบำรุงไว้เป็นราชูปโภค

ต่อมาในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 มีการฟื้นฟูโขนหลวงขึ้นอีกครั้งหลังจากที่ซบเซาลงไปในช่วงหนึ่ง นำโดยเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว. หลาน กุญชร) แต่เนื่องจากครูโขนที่หลงเหลือในสมัยรัชกาลที่ 4 มีอายุมาก จึงมีการนำครูละครเข้ามาสอนร่วมกัน ทำให้โขนในยุคนี้มีลักษณะกลืนละคร คือ ผสมผสานกันระหว่างโขนรูปแบบดั่งเดิมกับความเป็นละครในช่วงรัชสมัยนี้ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าฯ เมื่อครั้งดำรงพระอิสริยยศเป็นสมเด็จพระบรมโอรสาธิราชฯ สยามมกุฎราชกุมาร ได้ทรงเอาพระทัยใส่และสนับสนุนการแสดงโขน ทรงโปรดฯให้มหาดเล็กในพระองค์หัดโขนขึ้นโดยใช้ชื่อคณะว่า “โขนสมัครเล่น” ซึ่งพระองค์ทรงปรับปรุงบทและควบคุมการฝึกซ้อมด้วยพระองค์เอง

เมื่อพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าฯ รัชกาลที่ 6 เสด็จฯขึ้นครองราชย์ โขนในยุคนี้มีการจัดเป็นระบบมากขึ้น มีการโอนกรมต่าง ๆ ที่เกี่ยวกับมหรสพมาขึ้นกับ “กรมมหรสพ” ที่ปรับปรุงขึ้นใหม่ เป็นลักษณะโขนที่อยู่ภายใต้ระบบราชการ ขึ้นตรงต่อพระมหากษัตริย์โดยตรง และทรงพระราชทานบรรดาศักดิ์ให้ครูโขนที่ปฏิบัติหน้าที่ เรียกว่า “โขนบรรดาศักดิ์” เช่น พระยานัฏกานุรักษ์ ขุนเจนภรตกิจ หลวงวิลาศวงงาม เป็นต้น (ศุภชัย จันทร์สุวรรณ, 2537) นอกเหนือจากนั้น

ยังได้จัดระบบโขนให้เข้าสู่ระบบศึกษาอย่างเป็นทางการ โดยการจัดตั้งโรงเรียนทหารกระบี่หลวง สังกัดกรมมหสพ เพื่อให้นักเรียนได้ศึกษาวิชาสามัญควบคู่กันไปกับการฝึกหัดโขนและดนตรี ต่อมาเปลี่ยนชื่อโรงเรียนเป็นโรงเรียนพรานหลวงในพระบรมราชูปถัมภ์ และโรงเรียนพรานหลวงนี้ถือได้ว่าเป็นต้นแบบของโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ กรมศิลปากร ที่ตั้งขึ้นในปี พ.ศ. 2477 (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2543) และโรงเรียนพรานหลวงก็ยังเป็นแหล่งผลิตศิลปินครูโขนละครซึ่งเป็นผู้สอนให้กับศิลปินครูโขนละครในยุคปัจจุบัน

กล่าวได้ว่าในยุคสมัยของพระองค์ โขนมีความเจริญรุ่งเรืองมาก บรรดานาฏยศิลปินก็ได้รับการยกย่องให้มีเกียรติ คณะโขนบรรดาศักดิ์มีค่าแสดงไว้สูงถึงครั้งละ 100 ชั่ง เงินรางวัลต่างหาก ตัวดี 100 ตำลึง ตัวกลาง 20 ตำลึง ตัวเลว 4 – 10 ตำลึง เมื่อเทียบกับโขนเอกชนคิดค่าแสดงครั้งละ 5 – 10 ชั่งเท่านั้น (ธนิต อยู่โพธิ์, 2500) ทั้งนี้เนื่องด้วยพระมหากษัตริย์ทรงเป็นแกนนำสำคัญในการทำนุบำรุงนาฏศิลป์ไทย

ภายหลังรัชกาลที่ 6 เสด็จสวรรคตได้ไม่นาน ปี พ.ศ. 2468 ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 มีการยุบกรมมหรสพลง เป็นผลพวงอันเนื่องมาจากปัญหาด้านเศรษฐกิจและการคลังที่สะสมมาตั้งแต่ปลายรัชกาลที่ 5 ประกอบกับในช่วงนั้นเกิดสภาวะเศรษฐกิจตกต่ำทั่วโลก รัชกาลที่ 7 ดำเนินการแก้ไขปัญหาด้วยการพยายามตัดทอนรายจ่ายที่ไม่จำเป็นโดยการยุบตำแหน่งที่ปรึกษาและข้าราชการของต่างประเทศลง รวมไปถึงลดจำนวนข้าราชการลง ดังปรากฏในพระราชดำรัสถึงความจำเป็นที่รัฐบาลต้องตัดทอนรายจ่ายในปี พ.ศ. 2474 ว่า

> “แต่ถ้าว่ามีความลำบากที่เป็นมาแล้ว ข้าพเจ้าอยากจะว่าพวกราษฎร พวกพ่อค้านั้นได้รับความลำบากกว่าข้าราชการ พวกนั้นถูกดุลมาแล้วถูกตัดเงินเดือนมาแล้วทั้งสิ้น โดยที่ค้าขายไม่ได้ราคาของก็ตก พวกค้าขายและพวกชาวนาถูกลดรายได้ลงกว่าข้าราชการถูกอยู่เป็นก่ายเป็นกอง... เท่าที่เป็นมาแล้วข้าราชการยังสบายมาก เป็นชนชั้นที่ได้รับความลำบากที่หลังคนอื่นหมด คนอื่นถูกตัดมาหมดแล้วจึงได้มาถึง แต่ในตอนนี้เป็นการจำเป็นที่จะต้องตัดทอน... ให้ช่วยกันแบ่งความลำบากไปทั้งบ้านทั้งเมือง หวังใจว่าจะช่วยกันรู้สึกอดทนเมื่อจำเป็นแล้วก็ต้องลำบาก หวังจะทนเอาบ้าง” (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2543)

การดำเนินการลดจำนวนข้าราชการลง ส่งผลให้ข้าราชการในกรมโขนถูกปลดออกหมด ข้าราชการกรมโขนบางคนได้รับการช่วยเหลือโดยให้ทำงานในตำแหน่งอื่น ๆ ในกระทรวงวัง ในหนังสือตำนาน

โขนหลวงและนามบรรดาศักดิ์โขนหลวงในรัชกาลที่ 6 ได้อ้างถึงผู้ที่เป็นข้าราชการในกรมมหรสพสมัยนั้นบอกเล่าย้อนไปถึงความรู้สึกภายหลังจากที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าฯ สวรรคต ว่า

> “เวลานั้นรู้สึกว่า หมดที่พึ่ง เสมือนบิดาบังเกิดเกล้าผู้เป็นหัวหน้าครอบครัวตายจากไป พอข่าวสวรรคตผ่านไปไม่กี่วัน ก็ได้ยินข่าวที่ทางการจะยุบเลิกกรมมหรสพ บรรดาข้าราชการในกรมต่างก็เตรียมตัวอพยพออกจากที่พักของหลวง ซึ่งพระราชทานให้อยู่ ต่างก็เก็บรวบรวมแต่ข้าวของเครื่องใช้ส่วนตัว หันหน้าปรับทุกข์กันว่า ต่อไปจะอยู่ที่ไหนและจะทำมาหากินกันอย่างไร ที่ใครมีญาติพี่น้อง มีบ้านช่องอยู่ภายนอก ก็อพยพออกไปพักพิงอยู่ได้ก่อน ผู้ที่ไม่มีก็จำต้องสืบเสาะแสวงหาและจำต้องพักอยู่ในที่เดิมไปก่อน ต่างรู้สึกเป็นบ้านแตกสาแหรกขาดไปตาม ๆ กัน ไม่มีใครเอาใจใส่ต่อพัสดุข้าวของเครื่องใช้ของหลวง คงปล่อยทิ้งไว้ตามยถากรรม จึงเป็นช่องทางแก่ผู้ฉวยโอกาสหยิบฉวยได้สะดวก ของมีค่าทางศิลปแต่ไม่มีค่าทางวัตถุ เช่น หัวหุ่นขุดคว้านภายในกะโหลกจนบางดีและเขียนด้วยช่างฝีมือเยี่ยม ทำด้วยฝีมือประณีตงดงาม ก็ทอดทิ้งไว้กลาดเกลื่อน จนพวกเด็ก ๆ เอาไปเตะกันเล่นต่างลูกยาง ไม่มีใครเก็บ ไม่มีใครห้ามปราม เพราะต่างคนต่างก็รู้สึกว่าหมดอำนาจหมดหน้าที่ ใครก็ไม่ห้ามใครได้ ศิลปวัตถุฝีมือดี ๆ และพัสดุข้าวของเครื่องใช้ของหลวง จึงสูญสลายไปเสียในระยะนั้นมากมาย เป็นที่น่าเสียดายยิ่ง” (ธนิต อยู่โพธิ์, 2500)

ต่อมาทางราชการก็ได้มีการแก้ไขสถานการณ์มาเป็นลำดับ เพื่อให้กิจการด้านนาฏศิลป์ยังคงสืบทอดต่อ ปี พ.ศ. 2469 งานมหรสพเริ่มต้นอีกครั้งในระดับกองมหรสพ ข้าราชการรวมถึงครูผู้ใหญ่ด้านนาฏศิลป์ที่จำเป็นได้กลับเข้ามารับราชการอีกครั้ง (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2543) แต่ก็ยังคงไว้ซึ่งเพื่อสำหรับการแสดงตามงานพระราชพิธีและตามจารีตโบราณเท่านั้น จนมาถึงเหตุการณ์เปลี่ยนแปลงการปกครอง 2475 ถือเป็นจุดเปลี่ยนที่สำคัญของโขนเป็นอย่างมาก ในฐานะแต่เดิมโขนอยู่ภายใต้การอุปภัมภ์จากสถาบันพระมหากษัตริย์หรือเจ้านาย ต่อมาการเปลี่ยนแปลงการปกครอง 2475 เป็นการย้ายศูนย์กลางอำนาจการปกครองมาสู่รัฐบาลในสมัยประชาธิปไตย ทำให้โขนไม่สามารถได้รับการอุปถัมภ์จากสถาบันพระมหากษัตริย์หรือหรือเจ้านายดังเช่นอดีต ผู้ที่มีบทบาทในการอุปถัมภ์โขนแทนในยุคนี้ คือ กรมศิลปากร ซึ่งเป็นหน่วยงานตัวแทนของรัฐบาล ซึ่งจะอธิบายถึงพัฒนาการและบทบาทของโขนที่เปลี่ยนไปหลังจากเหตุการการณ์เปลี่ยนแปลงการปกครอง 2475 ในบทต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.3.2 การเผยแพร่และวาระในการแสดงโขน

แต่เดิมในราชสำนักมีการละเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ในพระราชพิธีอินทราภิเษกเพื่อเผยแพร่สถานะความศักดิ์สิทธิ์และความสูงส่งของผู้ปกครอง โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อบุคคลในราชสำนักที่อยู่ใต้ปกครองจะมีความสำนึกและยอมรับถึงสถานะของพระมหากษัตริย์ เพื่อให้การปกครองเป็นไปด้วยความมั่นคง ไม่เพียงแค่ในราชสำนักเท่านั้น ชนชั้นปกครองยังได้เผยแพร่ไปสู่ประชาชนผ่านการแสดงหนังใหญ่ ซึ่งเป็นหนึ่งในที่มาของการแสดงโขนด้วย โดยมีหลักฐานแสดงร่องรอยให้เห็นว่าประชาชนในสมัยอยุธยานิยมดูหนังใหญ่ ซึ่งปรากฏในพระราชพิธิเดือน 12 “จองเปรียงลดชุดลอยโคมลงน้ำ” ซึ่งเป็นประเพณีที่พระเจ้าแผ่นดินจะเสด็จออกนอกกำแพงพระราชวังทางน้ำในเวลากลางคืน เพื่อความอุดมสมบูรณ์ของบ้านเมือง (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2532) ซึ่งในพระราชพิธีนี้ พระเจ้าแผ่นดินโปรดให้มีหนังเล่นให้ประชาชนดูทั้งนอกและในกำแพงพระราชวัง ไม่เพียงแต่ในงานพระราชพิธีเท่านั้น ราชสำนักยังจัดให้มีการเล่นหนังใหญ่ให้ประชาชนได้ดูในงานสมโภชและงานเทศกาลอีกด้วย

โดยเรื่องที่ใช้เล่นหนังคือเรื่องรามเกียรติ์ และหนังใหญ่ถือเป็นมหรสพที่เผยแพร่เรื่องราวรามเกียรติ์ได้ดีในสมัยก่อน เพราะประชาชนไม่ได้เรียนหนังสือจึงอ่านหนังสือไม่ออก การรับรู้ผ่านภาพประกอบกับการเจรจาและการพากย์จึงเป็นการเผยแพร่ที่ดีที่สุดในสมัยนั้น เห็นได้ชัดว่ารามเกียรติ์คือเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับสถาบันพระมหากษัตริย์โดยตรง เป็นภาพจำที่ให้ประชาชนได้รับรู้เรื่องราวของพระมหากษัตริย์ในรูปแบบของเทพผู้ที่อวตารลงมาปราบมารและปกครองประเทศ ผ่านความศักดิ์สิทธิ์ของลัทธิความเชื่อ ดังนั้น ความศักดิ์สิทธิ์ของชนชั้นปกครองจะไม่มีความหมายถ้าไม่ได้ส่งผ่านไปถึงประชาชนให้รับรู้ หน้าที่ของชนชั้นปกครองจึงต้องเผยแพร่เรื่องราวรามเกียรติ์ให้เป็นที่รู้จักอย่างแพร่หลาย พื่อให้ผู้อยู่ใต้การปกครองรู้สึกใกล้ชิดและรับรู้เรื่องราวเกี่ยวกับชนชั้นปกครองให้ได้มากที่สุด ดังนั้น การเผยแพร่เรื่องราวในสมัยที่ผู้คนยังไม่รู้หนังสือดีนัก จึงต้องเผยแพร่เรื่องราวผ่านรูปภาพซึ่งก็คือหนัง ที่ทางราชสำนักจัดให้มีการเล่นในงานสมโภชและงานเทศกาลต่าง ๆ เพื่อให้ชาวบ้านที่ประสมประสานกันอยู่ในหลายเผ่าพันธุ์มีสำนึกร่วมเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันทางสังคมและวัฒนธรรมพร้อม ๆ กับการเสริมศักดานุภาพของพระเจ้าแผ่นดิน (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2532) และต่อมาเมื่อมีการเกิดขึ้นของโขนในรูปแบบมหรสพแล้ว โขนได้กลายมาเป็นมหรสพแทนที่หนังใหญ่ในงานสมโภชและงานเทศกาลที่ราชสำนักจัดให้ประชาชนได้ชม เนื่องด้วยโขนเห็นภาพได้ชัดเจน มีการเคลื่อนไหว มีความสนุกตามรูปแบบมรหสพการแสดงมากกว่าหนังใหญ่ที่เป็นเพียงภาพนิ่ง

เฉกเช่นเดียวกับในสมัยรัตนโกสินทร์ ที่บทรามเกียรติ์เป็นที่เผยแพร่ผ่านการอ่านและเล่าผ่านปากต่อปากในกลุ่มขุนนางข้าราชบริพารในราชสำนัก เนื่องจากเป็นกลุ่มที่สามารถอ่านออกเขียนได้

แต่โขนก็ยังเป็นที่นิยมในการแสดงในราชสำนัก โดยปรากฏเป็นหลักฐานในการนำโขนออกแสดงงานพระราชพิธีตามโบราณราชประเพณี และงานมหรสพสมโภชที่เกี่ยวข้องกับการศาสนา รวมไปถึงแสดงเพื่อความสำราญส่วนพระองค์ในพระมหากษัตริย์ โดยการแสดงโขนในรัชสมัยรัชกาลที่ 1 นี้ ปรากฏผ่านงานพระราชพิธีต่าง ๆ เช่น งานฉลองวัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามในปี พ.ศ. 2344 ซึ่งนับว่าเป็นงานที่ยิ่งใหญ่มาก มีเครื่องเฉลิมฉลองสมโภชหลายอย่าง (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2543) งานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพสมเด็จพระปฐมบรมราชชนก ณ พระเมรุมาศท้องสนามหลวง ในปี พ.ศ. 2339 ปรากฏความในพระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ว่า

> “ในการมหรสพสมโภชพระบรมอัฐิครั้งนั้น มีโขนชักรอกโรงใหญ่ทั้งโขนวังหลวงและวังหน้า แล้วประสมโรงเล่นกันกลางแปลง เล่นเมื่อศึกทศกัณฐ์ยกทัพกับสิบขุนสิบรถ โขนวังหลวงเป็นทัพพระราม ยกไปแต่ทางพระบรมราชวัง โขนวังหน้าเป็นทัพทศกัณฐ์ยกออกจากพระราชวังบวรฯ มาเล่นรบกันในท้องสนามหน้าพลับพลา...”(กรมศิลปากร, 2531)

นอกจากการเล่นโขนในงานพระเมรุแล้ว ยังปรากฏการเล่นโขนในงานฉลองสมโภชพระราชพิธีอื่น ๆ เช่น เมื่อปี พ.ศ. 2329 โปรดฯ ให้หล่อปืนนารายณ์สังหาร ที่สนามในพระบรมมหาราชวัง ก็โปรดฯ ให้มีโขนกลางแปลงฉลองด้วย ดังในบันทึกว่า

> “...ให้เกณฑ์เอาทองมาส่งตามเบี้ยหวัด ตั้งกองรับทองกองส่งทองที่โรงละครใหญ่ที่หล่อปืนนั้น หล่อหน้าโรงละครมาข้างตะวันตก ริมถนนประตูวิเศษไชยศรี เมื่อสุมพิมพ์เวลาบ่ายนั้น โปรดให้จัดพวกโขนข้าหลวงเดิมกับพวกละครสมทบเข้าบ้าง ให้เล่นโขนละครกลางแปลงตั้งแต่เวลาบ่ายจนค่ำ เสด็จทอดพระเนตรอยู่จนโขนละครเลิก รุ่งขึ้นเวลาเช้าจึงหล่อปืน ครั้งนั้นหล่อทีเดียวก็ได้บริสุทธิ์ดี พระราชทานชื่อนารายณ์สังหารคู่กับพระยาตานี...” (กรมศิลปากร, 2553)

ในรัชสมัยรัชกาลที่ 2 โดยวาระและโอกาสการแสดงโขนในรัชสมัยนี้ปรากฏตามหลักฐานในงานพิธีพุทธศาสนา เช่น งานฉลองวัดอรุณราชวราราม งานปฏิสังขรณ์วัดสุทัศน์เทพวราราม วัดสระเกศ วัดราชบูรณะ วัดราชโอรสเรืองเดช (กรมศิลปากร, 2546) นอกจากงานในพิธีพุทธศาสนาแล้วยังมีหลักฐานปรากฏการแสดงโขนในงานพระเมรุของพระบรมศพรัชกาลที่ 1 ในปีพ.ศ. 2354 พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย โปรดเกล้าฯ ให้จัดการพระเมรุมาศพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกในท้องสนามหลวงตามรูปแบบของพระเมรุมาศและการ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สมโภชแบบอย่างการพระเมรุมาศพระบรมศพครั้งกรุงศรีอยุธยา มีโรงโขนขนาดใหญ่เพื่อประกอบอย่างสมพระเกียรติ (กรมศิลปากร, 2546)

ในสมัยรัชกาลที่ 3 ถึงแม้มีการยกเลิกโขนหลวง แต่ก็ยังมีการแสดงมหรสพสมโภชตามโบราณราชประเพณีในช่วงที่บ้านเมืองจัดงานเทศกาลสำคัญ วอลเตอร์ เอฟ เวลลา เขียนไว้ในหนังสือแผ่นดินพระนั่งเกล้าฯ ว่า “...มหรสพจำพวกละครที่แสดงกันอยู่ในรัชสมัยสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว มีอยู่ 3 ประเภทที่สำคัญ ๆ คือ โขน หนังและละครรำ...โดยธรรมดาโขนเล่นกันภายในวัง ส่วนหนังเล่นกันในงานวัด...” (วอลเตอร์ เอฟ เวลลา, 2514) ในสมัยรัชกาลที่ 4 แม้โขนจะซบเซาลงไปอันเนื่องมาจากละครผู้หญิงกลายเป็นที่นิยมในยุคสมัยนี้ แต่ก็ยังปรากฏหลักฐานการแสดงโขนในงานราชพิธีที่เป็นขนบธรรมเนียมแต่เดิมมา อาทิ งานพระบรมศพ งานพระศพ งานฉลองวัด ซึ่งดำเนินเรื่อยมาตามแบบแผนสืบต่อมาจนสิ้นรัชกาลที่ 5

ในสมัยรัชกาลที่ 6 วาระและโอกาสในการแสดงโขนในรัชสมัยนี้ มีหลักฐานปรากฏอยู่ด้วยกันในหลายโอกาส ทั้งการแสดงในงานพระราชพิธี เช่น งานพระราชพิธีบรมราชาภิเษกสมโภช แสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ตอนรามสูรชิงแก้วในปี พ.ศ. 2454 การแสดงในงานประเพณีนักขัตฤกษ์ งานเผด็จศกสงกรานต์ในปี พ.ศ. 2456 แสดงโขนตอนนางศูรปนขาหึง ในงานวันขึ้นปีใหม่ แสดงโขนตอนเผาลงกา รวมไปถึงการแสดงโขนในงานฉลองและสมโภช อาทิ งานสมโภชพระบรมมหาราชวังในปี พ.ศ. 2458 แสดงโขนรามเกียรติ์ตอนประเดิมศึกลงกา (ธวัชชัย ดุสิตกุล, 2547) ซึ่งนับว่าเกิดจากการให้ความอุปถัมภ์เป็นพิเศษในรัชสมัยนี้ พอสิ้นสุดรัชกาลที่ 6 ในรัชสมัยของรัชกาลที่ 7 โขนซบเซาลงไปมากอันเนื่องมาจากปัญหาด้านเศรษฐกิจและการเมือง จนนำไปสู่เหตุการณ์การเปลี่ยนแปลงการปกครอง 2475 ที่ทำให้บทบาทของราชสำนักในฐานะผู้ดูแลอุปถัมภ์โขนต้องสิ้นสุดลงดังที่จะได้อธิบายในบทต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.3.3 กลุ่มผู้ชมมหรสพโขน

แรกเริ่มเดิมทีโขนเป็นมหรสพที่เกิดขึ้นในราชสำนัก โดยมีจุดมุ่งหมายมาจากการละเล่นเพื่อเสริมสถานะและความศักดิ์สิทธิ์ของพระมหากษัตริย์ในพระราชพิธีอินทราภิเษก ซึ่งผู้สร้างคือราชสำนัก ดังนั้นกลุ่มเป้าหมายหลักซึ่งเป็นผู้รับชมโขนคือกลุ่มขุนนางและข้าราชบริพารในราชสำนัก รวมไปถึงเหล่าทหาร เพื่อประโยชน์ต่อชนชั้นปกครองในการสร้างการรับรู้ถึงสถานะและการยอมรับต่อความเป็นพระมหากษัตริย์ โดยกลุ่มผู้ชมปรากฏในรูปแบบของผู้ร่วมพิธีในช่วงแรก ๆ ต่อมาเมื่อได้

วิวัฒนาการมาเป็นการแสดงโขนในรูปแบบมหรสพในแบบปัจจุบันแล้ว กลุ่มผู้ชมโดยหลักก็ยังเป็นกลุ่มขุนนางและข้าราชบริพารในราชสำนักเหมือนอดีต อีกทั้งได้มีการนำโขนออกแสดงแทนที่มหรสพอย่างหนังใหญ่ ซึ่งเป็นมหรสพที่ขึ้นหน้าขึ้นตาในอดีต โดยแสดงเรื่องรามเกียรติ์เช่นเดียวกัน เพื่อให้ประชาชนที่อยู่นอกกำแพงวังได้รับชม โดยมีวาระและโอกาสในการจัดการแสดงให้ประชาชนได้รับชม ก็เนื่องในงานพระราชพิธีที่เป็นธรรมเนียมประเพณีปฏิบัติของพระมหากษัตริย์ แต่หลัก ๆ จะจัดการแสดงโขนเนื่องในงานสมโภชที่เกี่ยวกับศาสนา เนื่องจากวัดเป็นศูนย์กลางของคนในชุมชนในยุคสมัยก่อน วัดเป็นสถานที่รวบรวมบรรดาคนที่อยู่ต่างชาติต่างเผ่าพันธุ์ให้มารวมตัวกันเพื่อกิจการด้านศาสนา การจัดการแสดงโขนของราชสำนักมาแสดงให้ประชาชนรับทราบ ก็ด้วยเหตุผลในการเผยแพร่เรื่องราวของพระรามที่เป็นที่รับรู้อยู่แล้ว ผลิตซ้ำให้ประชาชนกลุ่มต่าง ๆ มีสำนึกในวัฒนธรรมร่วมกัน เกิดการรับรู้และยอมรับในพระมหากษัตริย์ เพื่อความมั่นคงในการปกครอง

แต่ในยุคสมัยที่การปกครองแบบสมบูรณาญาสิทธิราชย์มิได้ให้ความสำคัญกับประชาชนเท่าไหร่นัก ผู้ศึกษามีความเห็นว่า การนำโขนออกแสดงในงานสมโภชทางศาสนาของราชสำนัก เป็นการประกาศศักดานุภาพของพระเจ้าแผ่นดินในการนำเครื่องราชูปโภคออกแสดงให้ประชาชนผู้ที่อยู่ใต้การปกครองได้รับชม เนื่องจากเครื่องราชูปโภคเป็นสิ่งที่ใช้แสดงพระเกียรติยศของพระมหากษัตริย์ (ปิยรัตน์ อินทร์อ่อน) ผู้จะมีได้เฉพาะพระมหากษัตริย์เท่านั้น เห็นได้ว่าสิ่งที่ประกอบอยู่ในโขนต่าง ๆ ล้วนเป็นเครื่องแสดงพระเกียรติยศจำลองมาจากของจริงทั้งนั้น เช่น มงกุฎชฎา ที่จำลองมาจากพระมหาพิชัยมงกุฎ เครื่องสูง สังวาล ราชรถ เป็นต้น คนในราชสำนักที่สามารถอ่านออกเขียนได้สามารถซึมซับเรื่องราวผ่านบทรามเกียรติ์ แต่ชาวบ้านที่ไม่สามารถอ่านออกเขียนได้จะสามารถซึมซับเรื่องราวนี้ผ่านการแสดงโขน ซึ่งได้ทั้งทางหูและทางตา เป็นการสร้างความเข้าใจได้ง่ายต่อจำนวนคนหมู่มากในการแสดงมหรสพในงานสมโภช (สุรพงษ์ โสธนะเสถียร) การนำโขนมาแสดงจึงเป็นการสร้างการรับรู้ในศักดานุภาพของเจ้าแผ่นดินต่อผู้ที่อยู่ใต้การปกครองไปในตัวด้วย ไม่เพียงเท่านั้นโขนเป็นมหรสพการแสดงที่ใช้จำนวนผู้แสดงมาก ทำให้ต้องใช้เงินในการแสดงแต่ละครั้งมาก ทำให้มิค่อยมีเอกชนเป็นผู้ผลิตเมื่อเทียบกับละครที่มีผู้ชมเป็นจำนวนมาก โขนในช่วงสมัยนี้จึงเป็นมหรสพเฉพาะในพิธีการของหลวง พิธีกรรมของศาสนา และความบันเทิงในหมู่คนชั้นสูงในราชสำนักเป็นหลัก

สรุป

จากที่กล่าวมาสรุปได้ว่าพัฒนาการและบทบาทของโขนในสมัยแรกเริ่มในอยุธยามาจนถึงกรุงรัตนโกสินทร์ก่อนการเปลี่ยนแปลงการปกครอง 2475 ดำรงให้โขนเป็นเครื่องมือในการส่งเสริมสถานะและความศักดิ์ศิทธิ์ของผู้ปกครอง ซึ่งได้พัฒนาการต่อมาเป็นเครื่องราชูปโภคสำหรับพระมหากษัตริย์ มีลักษณะเป็นมหรสพการแสดง โดยโขนอยู่ในความอุปถัมภ์และดูแลภายใต้พระมหากษัตริย์มาโดยตลอด ในยุคสมัยที่พระมหากษัตริย์ให้ความสนพระทัยในโขน โขนก็จะมีความเฟื่องฟู ดังเช่นในสมัยรัชกาลที่ 1, 2, 5 และ 6 แต่ในยุคที่พระมหากษัตริย์มิได้ให้ความสนพระทัย โขนก็จะมีความซบเซาลงไป ดังปรากฏหลักฐานในสมัยรัชกาลที่ 3, 4 และ 7 โดยเริ่มมีโขนของเอกชนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 4 แต่ก็เน้นไปที่การแสดงละครในที่ใช้ผู้หญิงแสดงซึ่งถูกจริตรสนิยมของผู้ชมมหรสพในสมัยนั้นมากกว่า ถึงแม้โขนจะมีความซบเซาลงไป แต่ก็มิได้สูญหายไปไหน เพราะยังมีผู้ดูแลคณะโขนที่เป็นพระบรมวงศานุวงศ์และเชื้อพระวงศ์ รวมไปถึงโขนของกลุ่มขุนนาง ในการนำโขนออกแสดงเฉพาะพระพักต์หรือแสดงในงานสมโภชอื่น ๆ

การแสดงโขนในช่วงนี้เป็นการแสดงโขนในงานพระราชพิธีตามโบราณราชประเพณีซึ่งแสดงในพระบรมมหาราชวัง จะมีการเผยแพร่ไปแสดงให้ชาวบ้านได้ชมเนื่องในงานสมโภชบูชา งานพิธีทางศาสนา หรืองานเทศกาลที่เกี่ยวกับพระราชพิธีเป็นหลัก ซึ่งผู้ศึกษาเห็นว่าเป็นการแสดงเพื่อแสดงถึงศักดานุภาพของพระมหากษัตริย์ให้ผู้ที่อยู่ใต้การปกครองรับรู้และยอมรับในศักดานุภาพนี้ โดยกลุ่มผู้ชมโขนก็จะแบ่งเป็น 2 กลุ่มหลัก ๆ คือ กลุ่มบุคคลในราชสำนัก และกลุ่มราษฎรนอกราชสำนัก บทบาทของโขนจะถูกกำหนดโดยราชสำนักเป็นหลัก เนื่องด้วยยังคงประโยชน์ต่อชนชั้นปกครองในการใช้โขนแสดงสถานะของพระมหากษัตริย์และสร้างสำนึกร่วมความเป็นผู้อยู่ใต้การปกครองของพระมหากษัตริย์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 4
โขนกับการผูกแบบแผนความเป็นมหรสพประจำชาติไทย

ในบทนี้เป็นการเริ่มต้นวิเคราะห์โขนในสมัยภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง 2475 เป็นต้นมา ซึ่งได้มีการเปลี่ยนแปลงกลุ่มผู้ดูแลโขนจากเดิมโขนภายใต้การอุปถัมภ์ของพระมหากษัตริย์มาเป็นโขนภายใต้การดูแลของรัฐบาล โดยลักษณะการแสดงและกลุ่มผู้ชมก็จะเปลี่ยนแปลงไปจากสมัยก่อน 2475 เนื่องด้วยโขนถูกพัฒนามาเป็นมหรสพสำหรับการแสดงมากขึ้น ซึ่งก็ต้องเน้นกลุ่มผู้ชมที่เป็นประชาชนทั่ว ๆ ไป แต่ทั้งนี้ก็ยังมีที่มาของการพัฒนาบทบาทให้โขนเป็นศิลปวัฒนธรรมประจำชาติ โดยในช่วงแรกจะอธิบายถึงความตกต่ำของโขนภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง 2475 อันเนื่องมาจากโขนเป็นสัญลักษณ์ของมหรสพในการปกครองสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์ และต่อมาได้ถูกนำกลับมาฟื้นฟูและผูกเข้ากับความเป็นชาติ ซึ่งเป็นบทบาทแรกของโขนที่เปลี่ยนแปลงไปภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง 2475 โดยกลุ่มบุคคลผู้มีอำนาจในการกำหนดนโยบายต่าง ๆ เป็นผู้มีส่วนสำคัญในการทำให้โขนเปลี่ยนแปลงบทบาทไปเพื่อสนองต่ออำนาจและผลประโยชน์ของแต่ละกลุ่มนั้น ๆ

4.1 ความตกต่ำของโขนภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง (พ.ศ. 2475 - 2488)

24 มิถุนายน พ.ศ. 2475 คณะราษฎรได้ทำการเปลี่ยนแปลงการปกครองจากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ มาเป็นระบอบประชาธิปไตยอันมีพระมหากษัตริย์ทรงเป็นประมุข ส่งผลให้พระราชอำนาจของพระมหากษัตริย์ถูกจำกัดพระราชอำนาจลง จากเดิมที่ทรงมีพระราชอำนาจอย่างกว้างขว้างในการบริหารราชการแผ่นดินโดยพระองค์เอง มาทรงใช้พระราชอำนาจดังกล่าวผ่านทางฝ่ายนิติบัญญัติ ฝ่ายบริหาร และฝ่ายตุลาการ ตามที่บัญญัติไว้ในรัฐธรรมนูญ ถึงแม้บทบาทและพระราชอำนาจของพระมหากษัตริย์จะถูกจำกัดลง แต่สำนึกความรับรู้และความเคยชินของประชาชนต่อการปกครองโดยระบบกษัตริย์มีมาอย่างยาวนาน ประชาชนจึงยังคุ้นชินกับรูปแบบระบอบการปกครองแบบกษัตริย์อยู่ และยังไม่มีความเข้าใจต่อการปกครองระบอบประชาธิปไตย รัฐบาลของคณะราษฎรจึงจำเป็นต้องสร้างความชอบธรรมและความมั่นคงให้กับอำนาจทางการเมืองของตน โดยมีจุดมุ่งหมายที่จะย้ายศูนย์กลางอำนาจจากราชสำนักมาสู่รัฐบาลของคณะราษฎร และสร้างการรับรู้ต่อระบอบการปกครองใหม่ในประชาชน งานของสุวิมล พลจันทร ได้อธิบายถึงความพยายามของคณะราษฎร ในการเผยแพร่การปกครองใหม่ ผ่านทางการใช้สื่อประเภทต่าง ๆ รวมไปถึง เพลงและละคร เพื่อโฆษณา อบรม เผยแพร่ความรู้ความเข้าใจการปกครองระบอบประชาธิปไตย ผ่านทาง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน่วยงานการโฆษณา ที่ใช้ชื่อว่า กองการโฆษณา ซึ่งก็คือกรมประชาสัมพันธ์ในปัจจุบัน (สุวิมล พลจันทร, 2531)

ผู้นำที่มีความโดดเด่นในการนำวัฒนธรรมมาเป็นเครื่องมือในทางการเมืองในยุคนี้คือ จอมพล ป. พิบูลสงคราม เนื่องจากการตระหนักถึงรูปแบบวิถีการดำเนินชีวิตของประชาชน ที่ยังคงยึดถือและยอมรับแนวคิดประเพณีที่ให้ความสำคัญต่อหลักชาติกำเนิดและความเป็นสมมุติเทพ ส่งผลให้คณะราษฎรไม่สามารถครอบงำอุดมการณ์ทางวัฒนธรรมไว้ได้ จอมพล ป. พิบูลสงครามจึงพยายามสร้างเงื่อนไขทางวัฒนธรรมแบบใหม่ เพื่อให้คนยอมรับอำนาจทางการเมืองของรัฐในระบอบใหม่ โดยรณรงค์เรื่องการสร้างชาติแล้วเอาความเจริญของชาติผูกใส่ไปในวัฒนธรรม มีการประกาศนโยบายวัฒนธรรมแห่งชาติ มีการออกกฎหมาย ระเบียบ ข้อบังคับ ให้คนไทยปฏิบัติตามวัฒนธรรมแห่งชาติ กระตุ้นให้ผู้คนรู้สึกว่าเป็นหน้าที่ที่จะต้องสร้างความเจริญให้กับชาติด้วยการปฏิบัติตามนโยบายวัฒนธรรม

รัฐบาลโดยจอมพล ป. พิบูลสงคราม ได้ออกกฎหมายเพื่อที่จะเปลี่ยนการดนตรีและการละครให้เป็นไปในแนวทางที่รัฐต้องการซึ่งสอดคล้องกับนโยบายวัฒนธรรมของจอมพล ป. พิบูลสงคราม โดยให้หลวงวิจิตรวาทการดำเนินการสร้างละครเพื่อเป็นสื่อในการเผยแพร่อุดมการณ์ชาตินิยม รวมไปถึงเป็นการแสดงให้เห็นถึงการพัฒนาศิลปะของประเทศให้เท่าเทียมกับนานาอารยะประเทศ โดยหลวงวิจิตรวาทการได้จัดตั้งโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ ในปี พ.ศ. 2477 โดยทำการฝึกหัดศิลปินของรัฐเองโดยไม่ขึ้นกับศิลปินของราชสำนัก แม้ครูผู้สอนทางด้านการรำและดนตรีคือศิลปินราชสำนักที่มาจากกรมมหรสพ แต่เมื่อมาอยู่ในฐานะข้าราชการจำต้องปฏิบัติหน้าที่ตามนโยบายของรัฐ โดยในปี พ.ศ. 2479 นักเรียนของโรงเรียนนาฏดุริยางศาสตร์ได้ทำการแสดงละครเรื่องเลือดสุพรรณให้สาธารณะชนได้ชม แกนเรื่องของละครเรื่องนี้คือการเรียกร้องให้คนไทยทุกหมู่เหล่าสามัคคีปรองดองกันสู้ศึกภายนอก ผลปรากฏว่าประสบความสำเร็จอย่างยิ่งในการปลุกเร้าให้คนดูเกิดความรักชาติ และช่วยให้กรมศิลปากรของบประมาณจากรัฐบาลได้ (จิรพร วิทยศักดิ์พันธุ์, 2544) นายพันเอกหลวงชำนาญยุทธศิลป อดีตรัฐมนตรีช่วยว่าการกระทรวงเศรษฐการ กล่าวถึงความสำเร็จในการจัดแสดงละครประวัติศาสตร์ของกรมศิลปากรว่า

> “...มีผู้นิยมการชมละครโรงเรียนศิลปากรมากขึ้น เรื่องเลือดสุพรรณซึ่งเป็นเรื่องแรกก็ได้แสดงถึง 38 ครั้ง (นับเฉพาะที่แสดงบนเวทีละครของกรมศิลปากร) ส่วนเรื่องหลังต่อมาก็

มีเรื่องราชมนูญ พระเจ้ากรุงธน ศึกถลาง ซึ่งได้ออกแสดงมาแล้วไม่น้อยกว่าสิบ ๆ ครั้ง เช่นเดียวกัน” (ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, 2549)

โดยตั้งแต่ปี พ.ศ. 2479 – 2488 กรมศิลปากรได้จัดการแสดงละครเรื่องยาวแนวปลุกใจรักชาติ จำนวนถึง 9 เรื่อง คือ เลือดสุพรรณ (2479) ราชมนู (2479) พระเจ้ากรุงธน (2480) ศึกถลาง (2480) มหาเทวี (2481) เจ้าหญิงแสนหวี (2481) น่านเจ้า (2482) อนุสาวรีย์ไทย (2482) พ่อขุนผาเมือง (2483) (จิรพร วิทยศักดิ์พันธุ์, 2544) ซึ่งละครส่วนใหญ่ของหลวงวิจิตรวาทการ จะมีลักษณะเด่นในเรื่องของการเน้นความเป็นชาติ การภาคภูมิใจในชาติ การต่อสู้เสียสละเพื่อชาติและความมั่นคงของชาติ โดยตัวละครเอกมีความหลากหลาย ทั้งเป็นกษัตริย์ ขุนศึก สามัญชน ผู้หญิง เป็นต้น ทั้งนี้ก็เพื่อแสดงให้เห็นว่าไม่ว่าจะเป็นชนชั้นใดก็ตาม ก็สามารถทำหน้าที่ปกป้องรักษาชาติอันเป็นสมบัติหวงแหนไว้ได้ ซึ่งแตกต่างจากละครในราชสำนักแต่เดิมที่เน้นการสรรเสริญเยินยอพระมหากษัตริย์เป็นหลัก

ต่อมาในช่วงปี พ.ศ. 2484 เป็นต้นมา จอมพล ป. พิบูลสงครามตระหนักถึงการเผยแพร่นโยบายวัฒนธรรมไปยังเขตชนบท เนื่องด้วยผลที่เกิดจากการดำเนินนโยบายวัฒนธรรมโดยเฉพาะในด้านการแสดงก็มีความแตกต่างกันออกไปตามพลวัตระหว่างเขตเมืองกับเขตชนบท ประสบผลสำเร็จโดยเฉพาะในเมือง ซึ่งประกอบไปด้วยกลุ่มคนชนชั้นกลางที่อ่านหนังสือออกและพร้อมที่จะรับวัฒนธรรมใหม่ ๆ ที่มีความเป็นตะวันตกอย่างละคร แต่กลุ่มชนบทยังไม่ประสบผลสำเร็จมากเท่าที่ควร จอมพล ป. พิบูลสงครามจึงได้ขอให้กรมศิลปากรปรับปรุงการรำโทน ซึ่งเป็นการรำพื้นบ้านที่เน้นความบันเทิงสนุกสนานในหมู่ชาวชนบท ใช้โทนประกอบจังหวะในการรำ กรมศิลปากรปรับปรุงท่ารำให้มีมาตรฐานใช้เป็นรูปแบบการบันเทิงของชาติโดยเพิ่มดนตรีทั้งดนตรีไทยและสากลเข้าไป เรียกว่า “รำวง” ในปี พ.ศ. 2487 ผลโดยรวมที่เกิดขึ้นทั้งในเมืองและในชนบทคือ การเปลี่ยนแปลงขนบนิยมการแสดงที่มุ่งเน้นภาพลักษณ์ของความทันสมัยมากขึ้น (จิรพร วิทยศักดิ์พันธุ์, 2544) แต่ก็มิได้ทำให้รูปแบบการแสดงในยุคสมบูรณาญาสิทธิราชย์อย่างโขนเลือนไปไปจากความทรงจำของผู้คน เพียงแต่ผู้คนนิยมชมมหรสพที่มีความทันสมัยขึ้นเท่านั้น

กล่าวได้ว่าลักษณะเด่นของนโยบายวัฒนธรรมของจอมพล ป. พิบูลสงครามที่เห็นเด่นชัดเลย คือ การชูแนวคิดชาตินิยมและการต่อต้านราชสำนัก เพื่อสร้างอำนาจใหม่ในฐานะรัฐบาลสามัญชน จอมพล ป. พิบูลสงครามได้ดำเนินมาตรการหลายอย่างเพื่อที่จะลดอำนาจและความสำคัญของราชสำนักลง โดยการสร้างและชูศิลปะการแสดงแบบใหม่ในรูปของละคร ศิลปะของราชสำนักโดยเฉพาะโขน ถูกเก็บรักษาไว้เพียงเพื่อเป็นสัญลักษณ์แสดงถึงมรดกทางวัฒนธรรมในอดีต

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

มิได้รับการส่งเสริมให้เฟื่องฟูอย่างเป็นรูปธรรมแต่อย่างใด โขนไม่เคยถูกคัดเลือกให้เข้าไปแสดงในทำเนียบรัฐบาลเนื่องในโอกาสต้อนรับทูตานุทูตและแขกบ้านแขกเมืองเลย จะมีก็เพียงแต่รำชุดสั้น ๆ และผู้รำยังต้องสวมรองเท้าอีกด้วย (จำเรียง พุธประดับ)[11] การเกิดขึ้นของโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์เมื่อปี พ.ศ. 2477 เมื่อแรกเริ่มมีการสอนทั้งวิชานาฏศิลป์และวิชาสามัญ แต่ไม่มีการสอนโขน ทั้งนี้ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ได้ให้ความเห็นไว้ในหนังสือนาฏยศิลป์รัชกาลที่ 9 ว่า เพราะมีครูไม่เพียงพอ (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2542) อีกทั้งครูยังต้องปฏิบัติตามแนวนโยบายของรัฐคือการสนับสนุนละครซึ่งเป็นศิลปะที่ใช้แสดงความทัดเทียมประเทศที่เจริญแล้ว นักเรียนจึงต้องเรียนวิชาพื้นฐานสามัญควบคู่กับทฤษฎีการดนตรีและการละครตะวันตกอีกด้วย (กองจดหมายเหตุแห่งชาติ, 2478) โขนในช่วงนี้จึงไม่เป็นขนบที่นิยมเนื่องด้วยรัฐบาลไม่ได้ให้ความสำคัญของโขน เพราะเห็นเป็นของราชสำนักอำนาจเก่า ประกอบกับนโยบายวัฒนธรรมของจอมพล ป. พิบูลสงครามก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงขนบของผู้คนในด้านการแสดงที่เน้นไปที่ความทันสมัย โขนซึ่งมีภาพลักษณ์ของความเป็นการแสดงดั้งเดิมจึงไม่เป็นที่นิยมของคนในช่วงนั้นด้วย

4.2 รัฐบาลในฐานะผู้ดูแลและวางทิศทางของโขนในบทบาทของมหรสพประจำชาติ

ภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง 2475 รัฐบาลเป็นผู้มีส่วนสำคัญในการกำหนดนโยบายและทิศทางงานด้านนาฏศิลป์เป็นหลัก โขนละครภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง 2475 ยังไม่มีความเข็มแข็งและมั่นคงพอที่จะสร้างคุณค่าในฐานะเป็นแบบแผนมาตรฐานของชาติได้ อันเนื่องมาจากการขาดการสนับสนุนจากรัฐบาล โดยรัฐบาลภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองมุ่งใช้ประโยชน์จากการนำงานด้านศิลปวัฒนธรรมการแสดงเพื่อตอบสนองความต้องการทางการเมืองของตน แต่เป็นการสนับสนุนศิลปวัฒนธรรมการแสดงด้านอื่น ๆ ที่ไม่ใช่ศิลปวัฒนธรรมการแสดงราชสำนัก ต่อมาในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 จอมพล ป. พิบูลสงครามต้องลาออกจากตำแหน่งนายกรัฐมนตรีในปี พ.ศ. 2487 ภายใต้รัฐบาลชุดใหม่นำโดยนายควง อภัยวงศ์ จากพรรคประชาธิปัตย์ ซึ่งมีวัตถุประสงค์ก่อตั้งพรรคเพื่อต่อต้านกลุ่มนายปรีดี พนมยงค์ ในขณะนั้น ได้นำแนวคิดเดิมจากรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม ในการใช้งานศิลปะมาช่วยในการสนับสนุนการบริหารประเทศ ดังความในประกาศว่า

[11] สัมภาษณ์ จำเรียง พุธประดับ, ศิลปินแห่งชาติปี 2531 ผู้ได้รับการฝึกฝนตามแนวราชสำนักและย้ายเข้ามาเป็นครูสอนรำที่โรงเรียนนาฏดุริยางค์ตั้งแต่แรกเริ่มก่อตั้งโรงเรียน

> “ตามหลักจิตวิทยาทางการเมือง ยอมรับรองต้องกันว่า ถ้าพลเมืองเอาใจใส่ทางศิลปะมาก ๆ แล้ว ความกระวนกระวายในทางการเมืองจะน้อยลง การรักษาความสงบเรียบร้อยในทางการเมืองก็จะทำได้ง่าย... กรมศิลปากรมีนโยบายที่จะทำความพยายามทุกสภาพเพื่อช่วยเหลือรัฐบาลในเรื่องนี้ โดยจัดให้มีการแสดงปาฐกถาโต้วาที ประกวดศิลปะทุกอย่างตลอดถึงการละครและสังคีตหาทางชักจูงให้คนมาดูมาฟัง และให้เอาใจใส่ในทางศิลปะให้มากที่สุดที่จะทำได้” (กองจดหมายเหตุแห่งชาติ, 2477)

เนื่องจากรัฐบาลมองเห็นว่า ที่ผ่านมากองการสังคีต กรมศิลปากร ได้ทำผลงานที่ตอบสนองต่อความต้องการของรัฐบาลมาโดยตลอด และประสบผลสำเร็จเป็นอย่างดี การจัดแสดงละครประวัติศาสตร์ในสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม เพื่อปลูกฝังแนวคิดชาตินิยมก็เป็นที่พึงพอใจของรัฐบาลในการช่วยสนับสนุนการบริหารงานของรัฐบาลให้เป็นไปตามที่ต้องการ การมุ่งให้งานศิลปะดำเนินการเพื่อตอบสนองประโยชน์ทางการเมือง ได้ส่งผลให้งานศิลปะไม่ได้รับการพัฒนาในตัวเองทั้งด้านศิลปะและตัวศิลปิน ประกอบกับสภาวะสงครามทำให้งานด้านศิลปวัฒนธรรมเสื่อมโทรมลงมาก ดังที่ จำเรียง พุธประดับ ครูละครซึ่งเป็นละครหลวงในรัชกาลที่ 7 ของโรงเรียนนาฏศิลป์ในช่วงสมัยสงครามโลกครั้งที่ 2 ว่า “เมื่อใกล้สิ้นสุดสงครามโลกครั้งที่ 2 กรมศิลปากร มีศิลปินด้านโขนเพียง 4 – 5 คน ขณะที่ผู้แสดงละครรำทั้งครูและลูกศิษย์เหลืออยู่ไม่กี่คน งานโรงเรียนนาฏศิลป์ประสบปัญหาเสื่อมโทรมจนไม่มีอุปกรณ์สำหรับการเรียนการสอน ต้องอาศัยความช่วยเหลือจากพระองค์เจ้าภาณุพันธุ์ยุคล พระองค์ชายใหญ่มาดูแลอยู่พักหนึ่ง ตอนนั้นทางโรงเรียนไม่มีอะไรเลย เครื่องแต่งเนื้อแต่งตัว ท่านก็เอาเครื่องอะไรของท่านมาให้ใช้ทุกสิ่งทุกอย่าง ตำรับตำราท่านก็ซื้อให้หมด” (สิริชัยชาญ ฟักจำรูพ, 2539) อธิบดีกรมศิลปากรในขณะนั้นกล่าวถึงความเสื่อมโทรมของศิลปะดั้งเดิมในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ว่า “ศิลปะดั้งเดิมของไทย มีโขนและละครรำ เป็นต้น อันเป็นศิลปะแบบฉบับของชาติ ได้เสื่อมโทรมลงเป็นอันมาก” เช่นเดียวกับพระเจ้าวรวงศ์เธอภาณุพันธุ์ยุคล ทรงสรุปถึงปัญหาความเสื่อมโทรมของศิลปะไทยดั้งเดิมว่า “ถ้าหากไม่รีบจัดการรื้อฟื้นให้จริงจังเปนงานเปนการแล้ว อีกไม่กี่ปีศิลปะสำคัญอันเปนของคู่บ้านคู่เมืองของชาติ อันเปนสิ่งหนึ่งซึ่งเรามีทัดเทียมกับต่างชาติ และอวดเขาได้ก็จะดับสูญไป” (กองจดหมายเหตุแห่งชาติ)

อีกทั้งรัฐบาลใหม่ (นายควง อภัยวงศ์) ไม่ต้องการสานต่อรูปแบบศิลปะแบบสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม แต่ต้องการใช้หน่วยงานในการดำเนินการหน่วยงานเดิมนั่นคือกรมศิลปากร จึงได้เลือกนำโขนกลับมาฟื้นฟูอีกครั้งผ่านการดำเนินงานของกรมศิลปากร ให้มีการปรับปรุงกิจการของกองการสังคีต กรมศิลปากร โดยสนับสนุน “โครงการปรับปรุงการละครและสังคีต” เพื่อส่งเสริมและบำรุง

ศิลปะของชาติ (กองจดหมายเหตุแห่งชาติ) ผู้รักษาการในตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากรกล่าวถึงนโยบายของรัฐบาลในการส่งเสริมดนตรีและนาฏศิลป์ไทย เพราะเป็นศิลปะประจำชาติว่า “โดยความมุ่งหมายอันเป็นนโยบายของรัฐบาลที่ประสงค์จะฟื้นฟูวิชาการเหล่านี้ให้ดำรงอยู่คู่กับชาติสืบต่อไป” (กองจดหมายเหตุแห่งชาติ)

อีกปัจจัยหนึ่งที่รัฐบาลชุดนายควง อภัยวงศ์ เลือกนำศิลปะการแสดงราชสำนักกลับมาฟื้นฟูอีกครั้งเนื่องจากในปี พ.ศ. 2489 ประเทศไทยสมัครเข้าเป็นสมาชิกองค์การสหประชาชาติ เมื่อวันที่ 16 ธันวาคม พ.ศ. 2489 และสมัชชาใหญ่ประกอบพิธีรับเข้าเป็นสมาชิกเมื่อ 28 เมษายน พ.ศ. 2490 ซึ่งรัฐบาลไทยให้ความสำคัญกับการดำเนินงานด้านวัฒนธรรมขององค์กรสหประชาชาติในการใช้งานด้านวัฒนธรรมส่งเสริมความสัมพันธ์ระหว่างประเทศ ให้สอดรับกับวัตถุประสงค์เพื่อส่งเสริมสันติภาพตามแบบแผนขององค์การศึกษา วิทยาศาสตร์และวัฒนธรรมของสหประชาชาติ (UNESCO) ที่สนับสนุนให้ประเทศต่าง ๆ เห็นคุณค่าของวัฒนธรรมประจำชาติ อันก่อให้เกิดความเข็มแข็งแก่วัฒนธรรมและชุมชน (ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, 2549) รัฐบาลภายใต้การดำเนินงานของกรมศิลปากรจึงเลือกให้ความสำคัญกับศิลปะราชสำนักเนื่องด้วยมีพัฒนาการความเป็นมาที่ยาวนานและเป็นที่รับรู้ของทั้งกลุ่มคนในราชสำนักและชาวบ้านอยู่แล้ว กรมศิลปากรจึงขอร้องให้พระองค์เจ้าภาณุพันธุ์ยุคล ผู้มีประสบการณ์ด้านวัฒนธรรมแบบไทยและต่างประเทศ เป็นผู้ร่างโครงการปรับปรุงกิจการของกองการสังคีต เพื่อให้เป็นแนวทางแบบแผนในการกำหนดมาตรฐานของศิลปวัฒนธรรมต่อไป

โครงการปรับปรุงการละครและสังคีต รากฐานของการสร้างโขนให้กลับมามั่นคงและเป็นแบบแผนทางด้านนาฏศิลป์ประจำชาติ (2489 - 2500)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในปี พ.ศ. 2489 รัฐบาลได้แต่งตั้งคณะกรรมการพิจารณาโครงการปรับปรุงการละครและสังคีต ประกอบไปด้วยพระเจ้าวรวงศ์เธอ กรมหมื่นนราธิปพงศ์ประพันธ์ เป็นประธานกรรมการ พระยาอนุมานราชธน อธิบดีกรมศิลปากรในขณะนั้น พระองค์เจ้าภาณุพันธุ์ยุคล ร่วมเป็นกรรมการ โดยมีนายธนิต อยู่โพธิ์ เป็นเลขานุการ (กองจดหมายเหตุแห่งชาติ) โดยโครงการนี้ให้ความสำคัญกับการบำรุงรักษาและสืบทอดศิลปะชั้นสูง โดยเฉพาะศิลปะราชสำนัก ซึ่งกรมศิลปากรยึดถือเป็นแบบแผนมาแต่เดิม โดยให้ความสำคัญและพยายามชูความเป็นศิลปะราชสำนักว่าเป็นศิลปะประจำชาติ อันแสดงถึงความเจริญรุ่งเรืองในอดีต พระยาอนุมานราชธน อธิบดีกรมศิลปากรกล่าวถึงความจำเป็นในการสืบต่อศิลปะแบบเดิม ซึ่งเป็นลักษณะประจำชาติ ที่แสดงถึงความเจริญของชาติ ว่า

> “...จำเปนต้องแยกศิลปะออกเปนศิลปะปัจจุบันและศิลปะสืบต่อของชาติ (Traditional Art) ศิลปะปัจจุบันเปนเรื่องบำรุงส่งเสริมศิลปะให้เจริญก้าวหน้าไปตามสิ่งแวดล้อม และเหตุการณ์แห่งความเปนอยู่ของชาติ เปนอย่างเดียวกับการแต่งตัว การกินอยู่เหย้าเรือน ความคิดความเห็นและอื่น ๆ ซึ่งจะเหมือนสมัยก่อนไม่ได้ แต่ถึงจะเปลี่ยนไปเหนี่ยวรั้งไว้ไม่ได้ ก็ไม่ทิ้งลักษณะเดิม และยังเปนชาติไทยอยู่ คือดัดแปลงแก้ไขศิลปะสืบต่อให้เข้ากับสมัยความก้าวหน้า ส่วนศิลปะสืบต่อ เปนศิลปะที่ร่วมสมัยแล้ว แต่ต้องรักษาไว้ไม่ให้สูญไป เพราะเปนลักษณะประจำชาติ ศิลปะไม่ว่าของชาติใดก็เหมือนกับคนผู้เปนเจ้าของศิลปะ คือเมื่อมีความเจริญงอกงามเต็มที่แล้ว ก็ถึงขั้น Classic ถ้าไม่บำรุงรักษาไว้ให้ดี ก็มีแต่เสื่อมและสูญไป แต่จะให้ก้าวหน้าต่อไปอีกนั้นไม่ได้ เพราะมีลักษณะถึงขีดสูงสุดรัดตัว (Stereotype) แล้ว เหตุนี้การบำรุงจึงต้องบำรุงทั้งสองทางควบกันไป ในการบำรุงศิลปะปัจจุบัน เปนเรื่องทำให้ศิลปะก้าวหน้า ส่วนการบำรุงศิลปะสืบต่อเปนเรื่องรักษาศิลปะแบบวิธี (Style) ของเก่าไว้ให้คงอยู่เพื่อเปนแบบอย่างและเปนเครื่องบันดาลใจ inspiration ของศิลปะปัจจุบัน” (กองจดหมายเหตุแห่งชาติ)

จะเห็นได้ว่าตัวโครงการปรับปรุงการละครและสังคีตให้เหตุผลถึงการรื้อฟื้นศิลปวัฒนธรรมราชสำนักว่าเป็นศิลปะสืบต่อ กล่าวคือมีการสร้างสรรค์มาแต่อดีตแล้ว และเป็นสิ่งที่ดีงาม ดังนั้นต้องรักษาไว้เพื่อแสดงถึงความเจริญของชาติ ซึ่งเป็นเหตุผลหลักในการชูโขนซึ่งเป็นศิลปะราชสำนักให้กลับมาฟื้นฟูและทำการแสดงเพื่อรักษาไว้ซึ่งลักษณะประจำชาติ

รูปแบบการดำเนินงานของโครงการปรับปรุงการละครและสังคีต

โครงการปรับปรุงการละครและสังคีต มีลักษณะการดำเนินงาน 3 ขั้นตอน คือ ขั้นแรก (พ.ศ. 2489 - 2494) เน้นการฟื้นฟูศิลปะแบบเดิม โดยเฉพาะศิลปะราชสำนัก เพื่อให้เกิดความมั่นคงต่อการสืบทอดในอนาคต โดยรัฐบาลได้สั่งให้กรมศิลปากรแก้ไขปรับปรุงการศึกษาของโรงเรียนสังคีตศิลป (โรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์เดิม) เปลี่ยนชื่อเป็น โรงเรียนนาฏศิลป และตั้งวัตถุประสงค์สำคัญไว้ 3 ประการคือ (ธนิต อยู่โพธิ์, 2500)

1) เป็นสถานศึกษานาฏศิลปและดุริยางคศิลปของราชการ

2) เพื่อบำรุงรักษาไว้และเผยแผ่นาฏศิลปและดุริยางคศิลปประจำชาติไทย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3) เพื่อให้ศิลปินทางดนตรีและละครภายในประเทศมีฐานะเป็นที่นิยมยกย่องดังในนานาประเทศ

ซึ่งการกำหนดวัตถุประสงค์นี้มีความสอดคล้องกับโครงการปรับปรุงการละครและสังคีตในการที่จะฟื้นฟูศิลปะราชสำนักและสอดรับกับการแก้ปัญหาการขาดแคลนศิลปินผู้สืบแบบแผนมาจากราชสำนักในอดีต การฟื้นฟูในลำดับแรกคือการพยายามรวบรวมศิลปินที่มีฝีมือในอดีตบรรจุเข้าทำงานในฐานะครูผู้สอนศิลปะเดิมให้กับนักเรียน โดยใช้วิธีจูงใจในการผดุงฐานะและความสามารถของศิลปิน ด้วยการปรับปรุงเงินเดือนให้ เพราะหากกำหนดเงินเดือนโดยเทียบจากคุณวุฒิของ ก.พ. แล้ว ยากที่จะปรับเงินเดือนของศิลปินเหล่านี้ให้เพิ่มขึ้นได้เพราะติดปัญญาด้านคุณวุฒิทางการศึกษา โครงการปรับปรุงการละครและสังคีตเสนอทางแก้ไข โดยของบประมาณเพิ่มเติมเพื่อปรับปรุงเงินเดือนศิลปิน ขออนุมัติแบ่งรายได้จากการแสดงให้แก่ศิลปิน ผ่อนผันให้ศิลปินออกแสดงหาผลประโยชน์ส่วนตัวได้หากพิจารณาเห็นว่าไม่กระทบต่อความเสียหายในทางศิลปะและส่วนตัว ขยายระดับชั้นของข้าราชการ รวมทั้งเสนอแก้กฎ ก.พ. ให้บรรจุผู้ได้รับประกาศนียบัตรหรือเป็นครูศิลปะทางนาฏดุริยางคศิลป์และคีตศิลป์ในกรมศิลปากรได้ในอัตราสูงขึ้น ทำให้มีศิลปินข้าราชการโขนหลายคนที่ลาออกจากราชการไปช่วงปรับปรุงและลดอัตรากำลังข้าราชการกรม กลับมาสมัครเข้ารับราชการอีกครั้ง นายธนิต อยู่โพธิ์ หัวหน้ากองการสังคีตในขณะนั้น กล่าวถึงสถานภาพที่ดีขึ้นของข้าราชการศิลปิน ซึ่งเป็นผลจากโครงการปรับปรุงการละครและสังคีตว่า

> “โครงการสังคีต ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2489 เป็นต้นมา เป็นเหตุให้กรมศิลปากรได้มีโอกาสปรับปรุงนาฏศิลปและดุริยางคศิลปของไทย และผดุงส่งเสริมฐานะของศิลปินทางนาฏศิลปและดุริยางคศิลปในด้านศิลปะของไทยเป็นส่วนใหญ่ นับเป็นประวัติการณ์พิเศษของกรมศิลปากร ซึ่งเกือบจะกล่าวได้ว่า นับตั้งแต่ตั้งกรมมาไม่เคยมีครั้งใดที่ข้าราชการศิลปินของกรมศิลปากร จะได้รับการเลื่อนขั้นเลื่อนอัตราเงินเดือนและเลื่อนชั้นของข้าราชการศิลปินได้เป็นพิเศษเหมือนคราวที่กล่าวนี้ เพราะมีข้าราชการศิลปินชั้นจัตวาอันดับหนึ่ง แต่มีฝีมือและการงานดีได้เลื่อนขึ้นเป็นชั้นตรีกันหลายคน และที่ได้เลื่อนชั้นเลื่อนอันดับสูง ๆ ขึ้น ก็มีอีกมากหน้าหลายตา” (ธนิต อยู่โพธิ์, 2494)

ภายหลังจากมีการเปิดโรงเรียนนาฏศิลปขึ้นมาใหม่ มีนักเรียนเก่าเหลือมาแค่ 33 คน เป็นผู้หญิงทั้งหมด แต่เนื่องจากภายใต้โครงการปรับปรุงการละครและสังคีตนี้ กรมศิลปากรมีความมุ่งหมายที่จะสืบต่อศิลปโขนซึ่งเป็นศิลปะของราชสำนักให้มีชีวิตอยู่ต่อไปด้วย โรงเรียนนาฏศิลปจึง

เปิดรับสมัครเด็กชายเข้ามาฝึกหัดโขนได้จำนวน 61 คน ต่อมามีการบรรจุเข้าเป็นนักเรียนศิลปินสำรอง ได้รับอัตราเบี้ยเลี้ยงเดือนละ 6 บาทต่อคน (ธนิต อยู่โพธิ์, 2500) และทางโครงการปรับปรุงการละครและสังคีตได้มีส่วนให้ได้บุคลากรศิลปินกลับมาทำหน้าที่ครูฝึกหัดนักเรียนศิลปินโขนสำรองที่ได้รับไว้ นับได้ว่านี่ปีนครั้งแรกของกรมศิลปากรที่ได้รับนักเรียนเข้าฝึกหัดโขนอย่างจริงจัง หลักจากการฟื้นฟูการเรียนโขนใหม่ ในปี พ.ศ. 2489 นักเรียนศิลปินโขนก็ได้มีโอกาสแสดงโขนถวายต่อหน้าพระที่นั่งในโอกาสที่พระบาทสมเด็จพระปรเมนทรมหาอานันทมหิดลรัชกาลที่ 8 โปรดพระราชทานเลี้ยงต้อนรับลอร์ด หลุยส์ เม้าท์แบตเตน ซึ่งเข้ามาในประเทศไทยภายหลังสันติภาพ ณ โรงละครสวนศิวาลัย ในพระบรมมหาราชวัง เมื่อปี พ.ศ. 2489 ทั้งยังได้แสดงต้อนรับแขกเมืองผู้มีเกียรติอื่น ๆ ของราชการและแสดงต้อนรับทหารสหประชาชาติที่เข้ามาในประเทศไทยในระยะนั้นอีกหลายครั้ง (ธนิต อยู่โพธิ์, 2500)

การดำเนินโครงการในขั้นที่ 2 (พ.ศ. 2494 - 2495) จะเน้นไปที่การจัดทำตำรา เตรียมความพร้อมสถานที่ ทั้งโรงละคร สถานศึกษา สำนักงานจัดสร้างเครื่องแต่งตัว ในปี พ.ศ. 2494 กรมศิลปากรได้ตีพิมพ์หนังสือรวบรวมผลงานของกองการสังคีต กรมศิลปากร ในช่วงปี พ.ศ. 2492 – 2494 เป็นการรวบรวมความรู้เกี่ยวกับดนตรีและนาฏศิลป์ในแง่ประวัติความเป็นมา รูปแบบของงานศิลปะ และวิธีการเข้าถึงงานศิลปะ รวมไปถึงเสนอความรู้เกี่ยวกับนาฏศิลป์และดนตรีไทยผ่านสูจิบัตรประกอบการแสดง โดยภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์ ได้ให้ความเห็นไว้ว่า การตีพิมพ์หนังสือสูจิบัตรประกอบการแสดงดังกล่าว นอกจากจะเป็นการให้ทำให้ผู้ชมเข้าใจการแสดงแล้ว ยังเป็นการแสดงถึงศักยภาพของกรมศิลปากรในฐานะแหล่งความรู้ด้านวัฒนธรรมความบันเทิง (ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, 2549) ในปี พ.ศ. 2494 กรมศิลปากรได้ปรับปรุงระบบงานโดยแยกโรงเรียนสังคีตศิลปจากแผนกนาฏศิลป์ ซึ่งเป็นแผนกหนึ่งในจำนวน 4 แผนกของกองการสังคีต แล้วเปลี่ยนชื่อเป็นโรงเรียนนาฏศิลป ทำหน้าที่ด้านการศึกษาโดยตรง ไม่ต้องคุมและฝึกสอนโขนเหมือนแต่อดีต และปรับหลักสูตรการเรียนการสอนให้ครอบคลุมทั้งแผนกวิชาสามัญและแผนกวิชาศิลปะ จัดการเรียนการสอนตามหลักสูตรของกระทรวงศึกษาธิการ และขยายหลักสูตรการศึกษาในระดับสูงเทียบเท่ากับระดับอุดมศึกษา โดยแนวทางในการปรับหลักสูตรและขยายการศึกษานี้ เป็นแนวทางที่สอดคล้องกับการแก้ปัญหาด้านสถานะภาพของศิลปินอีกด้วย (ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, 2549)

การดำเนินการในขั้นที่ 3 (พ.ศ. 2490 - 2500) เป็นการดำเนินการระยะยาวโดยการส่งเสริมให้ดนตรีและนาฏศิลป์เป็นที่แพร่หลายสู่มวลชนให้เป็นที่นิยมทั้งในและนอกประเทศ เนื่องจากภารกิจหลักในการฟื้นฟูโขนในช่วงแรกคือการอนุรักษ์ไว้ซึ่งศิลปวัฒนธรรมให้คงสืบไปไม่สูญหาย เมื่อสร้าง

กลุ่มผู้ผลิตได้แล้วนั่นก็คือการสร้างโรงเรียน ครูอาจารย์ และนักเรียนผู้สานต่อการแสดงโขน จำต้องมีกลุ่มคนดูเพื่อให้มีวาระและโอกาสในการผลิตผลงานต่อไป อีกทั้งยังเพื่อเป็นการสร้างภาพลักษณ์ให้ประชาชนเห็นถึงศิลปะที่เป็นแบบแผนของชาติตามแบบที่กรมศิลปากรต้องการ ในช่วงทศวรรษ 2490 เป็นต้นมา มีการจัดการแสดงโขนทั้งในโรงละครและโรงละครกลางแจ้งของกรมศิลปากรเพื่อให้ประชาชนรับชมมาโดยตลอด

นอกจากนี้ กรมศิลปากรยังได้ดำเนินการขอความร่วมมือจากหน่วยงานอื่น ๆ ของรัฐ ช่วยประชาสัมพันธ์การแสดงของกรมศิลปากรให้เป็นที่รับรู้แก่ประชาชนอย่างกว้างขวาง เช่น ขอความร่วมมือจากหนังสือพิมพ์ให้นำรายการการแสดงไปตีพิมพ์ เพื่อแจ้งข่าวสารแก่ผู้สนใจ รวมไปถึงขอความร่วมมือจากกระทรวงศึกษาธิการให้จัดนักเรียนชมการแสดงของกรมศิลปากร เพื่อปลูกผังให้รู้จักและรักในศิลปะของชาติ โดยจัดให้มีการเข้าร่วมชมเป็นหมู่คณะ และขอให้ช่วยค่าใช้จ่ายบ้างพอควร (กองจดหมายเหตุแห่งชาติ)

กล่าวได้ว่าการดำเนินโครงการปรับปรุงการละครและสังคีตของกรมศิลปากรในลักษณะต่าง ๆ ประสบสำเร็จเป็นอย่างดีในการฟื้นฟูศิลปะดั้งเดิมแบบราชสำนักโดยเฉพาะโขน ให้สามารถกลับมาทำการแสดงและเป็นที่รู้จักแก่ประชาชนได้เป็นอย่างดี ทั้งนี้ บทบาทของกรมศิลปากรในการดำเนินงานต่าง ๆ ทั้งการปรับปรุงฐานะและสถานภาพของศิลปินโขน การรวบรวมความรู้และตีพิมพ์เผยแพร่ความรู้เกี่ยวกับนาฏศิลป์ การจัดการแสดงอย่างต่อเนื่องและประชาสัมพันธ์การแสดงให้เป็นที่รับรู้ในวงกว้าง ส่งผลให้กรมศิลปากรมีบทบาทโดดเด่นในการเป็นผู้นำทางด้านศิลปะการแสดง เกิดภาพลักษณ์ของหน่วยงานที่เป็นศูนย์กลางในการกำหนดมาตรฐานแบบแผนการแสดงของชาติ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทบาทของโขนภายหลังฟื้นฟูและถูกทำให้ศิลปะวัฒนธรรมของชาติ (พ.ศ. 2495 - 2500)

ในช่วงปี พ.ศ. 2495 เป็นต้นมา รัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงครามได้กลับมาดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรีอีกครั้ง โดยรัฐบาลชุดนี้ให้ความสำคัญเป็นอย่างมากกับการนำวัฒนธรรมมาเป็นเป็นเครื่องมือในการบริหารประเทศ เนื่องจากภายหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 เป็นต้นมา สหรัฐอเมริกาได้กลายเป็นประเทศศูนย์กลางของระบบเศรษฐกิจแบบทุนนิยม และมีความพยายามในการส่งเสริมการขยายตัวของระบบเศรษฐกิจแบบทุนนิยมเสรีไปยังประเทศต่าง ๆ รวมไปถึงประเทศในแถบภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ประกอบกับในเวลาต่อมา การเคลื่อนไหวของพรรคคอมมิวนิสต์เกิดขึ้นและแพร่กระจายไปอย่างมาก สหรัฐอเมริกาเห็นว่าการแพร่กระจายของขบวนการพรรคคอมมิวนิสต์เป็น

อุปสรรคต่อการขยายตัวของระบบเศรษฐกิจทุนนิยม สหรัฐอเมริกาจึงให้ความสำคัญกับการให้ความช่วยเหลือในด้านต่าง ๆ แก่ประเทศอื่น ๆ ในการสกัดกั้นการเข้ามามีอิทธิพลของขบวนการพรรคคอมมิวนิสต์ในประเทศนั้น ๆ (กุลลดา เกษบุญชู มี้ด, 2550) อีกทั้งการเมืองไทยในสมัยนั้น ประกอบไปด้วยกลุ่มที่มีอำนาจและบทบาทสำคัญหลายกลุ่ม รัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม จำเป็นต้องได้รับความชอบธรรมและความมั่นคงโดยการสนับสนุนจากสหรัฐอเมริกา เพื่อดุลกับอำนาจทางการเมืองภายในประเทศที่ประกอบไปด้วยกลุ่มต่าง ๆ เช่น กลุ่มปรีดี กลุ่มจอมพล ป. กลุ่มตำรวจนำโดย พล.ต.อ.เผ่า ศรียานนท์ กลุ่มทหารนำโดยจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ กลุ่มสถาบันกษัตริย์และกลุ่มรอยัลลิสต์ เป็นต้น (ณัฐพล ใจจริง, 2552) รัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม จึงพยายามดำเนินนโยบายต่าง ๆ ที่แสดงให้สหรัฐอเมริกาเห็นว่าประเทศไทยเลือกที่จะอยู่ข้างสหรัฐอเมริกา

นโยบายสำคัญของรัฐบาลในยุคนี้คือใช้วัฒนธรรมเป็นเครื่องแสดงให้เห็นถึงความเจริญทัดเทียมกับนานาอารยะประเทศ และการใช้วัฒนธรรมเป็นเครื่องมือสนองนโยบายต่อต้านลัทธิคอมมิวนิสต์ ดังปรากฏในคำแถลงนโยบายบริหารราชการแผ่นดินว่า

> “รัฐบาลนี้จะส่งเสริมการวัฒนธรรม ทั้งในทางคติธรรม นิติธรรม วัตถุธรรม และสหธรรม ให้เป็นประเพณีประจำชาติยิ่งขึ้น...รัฐบาลนี้จะส่งเสริมไมตรีอันมั่นคงกับนานาประเทศ และปฏิบัติตามพันธกรณีระหว่างประเทศ เชิดชูอุดมคติของสหประชาชาติ และยึดมั่นอยู่ในฝ่ายเสรีประชาธิปไตยต่อต้านลัทธิคอมมิวนิสต์ผู้รุกราน เพื่อความยุติธรรมสันติสุข” (ราชกิจจานุเบกษา, 22 เมษายน พ.ศ. 2495)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

การที่รัฐบาลให้ความสำคัญกับวัฒนธรรม เหตุผลหนึ่งก็เพื่อให้สอดคล้องกับแนวนโยบายขององค์การสหประชาชาติซึ่งมีบทบาทในกลุ่มประเทศโลกเสรี จอมพล ป. พิบูลสงคราม ชี้ให้เห็นบทบาทและความสำคัญของวัฒนธรรมว่าเป็นสิ่งจำเป็นของมนุษยชาติ ตามแนวคิดการให้ความสำคัญต่อการส่งเสริมวัฒนธรรมขององค์การสหประชาชาติ ว่า

> “องค์การสหประชาชาติ จึงได้จัดตั้งองค์การศึกษาวิทยาศาสตร์และวัฒนธรรมแห่งสหประชาชาติ (UNESCO) ขึ้นเป็นองค์การสาขาหนึ่งในองค์การสหประชาชาติ มีวัตถุประสงค์ที่จะดำเนินงานส่งเสริมการศึกษาวิทยาศาสตร์และวัฒนธรรม เพื่อให้เกิดสันติสุขแก่สังคมมนุษย์ทั่วโลก ทั้งนี้ย่อมแสดงให้เห็นว่าวัฒนธรรมก็เป็นของสำคัญและจำเป็นอย่างยิ่งแก่มนุษยชนเช่นเดียวกัน”(วิเชียร แพทยาคม, 2496)

อีกเหตุผลที่รัฐบาลเลือกใช้วัฒนธรรมเป็นเครื่องมือในการบริหารประเทศคือ การใช้วัฒนธรรมเพื่อตอบสนองนโยบายต่อต้านลัทธิคอมมิวนิสต์ นำมาซึ่งการให้การสนับสนุนช่วยเหลือจากสหรัฐอเมริกา การที่รัฐบาลให้ความสำคัญกับนโยบายต่อต้านลัทธิคอมมิวนิสต์ ทำให้ได้รับความช่วยเหลือจากสหรัฐอเมริกาอย่างต่อเนื่องทั้งด้านเศรษฐกิจและการทหาร อันเป็นประโยชน์ต่อความมั่นคงทางเสถียรภาพของรัฐบาล ทักษ์ เฉลิมเตียรณ สรุปถึงประโยชน์ด้านความมั่นคงทางเสถียรภาพของรัฐบาลว่า

> “บรรดาผู้นำทั้งหลายต่างคิดว่า จอมพล ป. พิบูลสงคราม เป็นบุคคลที่สำคัญที่จะทำให้ได้รับความช่วยเหลือจากอเมริกาในอนาคต เมื่อถึงตอนนี้ความสัมพันธ์ระหว่างจอมพล ป. กับสหรัฐอเมริกาจึงเป็นประโยชน์อย่างแน่นอน และทำให้ฐานะทางการเมืองของจอมพล ป. มั่นคงยิ่งขึ้นเมื่อเปรียบเทียบกับ พล.ต.อ.เผ่า และจอมพลสฤษดิ์”(ทักษ์ เฉลิมเตียรณ, 2526)

โดยการแสดงออกของรัฐบาลในช่วงนี้ดำเนินการในลักษณะส่งเสริมวัฒนธรรมประจำชาติ โดยเฉพาะวัฒนธรรมราชสำนัก โดยให้ภาพของความเป็นวัฒนธรรมดั้งเดิมที่มีมาแต่อดีต แสดงให้เห็นถึงความเจริญของประเทศที่ทัดเทียมนานาอารยะประเทศอื่น ๆ รัฐบาลได้จัดตั้งกระทรวงวัฒนธรรมขึ้นในวันที่ 8 มีนาคม พ.ศ. 2495 กำหนดให้มีหน้าที่เกี่ยวกับการวัฒนธรรมแห่งชาติ (ราชกิจจานุเบกษา, 11 มีนาคม 2495) โดยรวมหน่วยงานกรมศิลปากร กรมศาสนา และสภาวัฒนธรรมแห่งชาติเข้าด้วยกัน และแบ่งหน่วยงานที่รับผิดชอบเกี่ยวกับวัฒนธรรมของประเทศออกเป็น 2 หน่วยงานคือ กระทรวงวัฒนธรรม และสภาวัฒนธรรมแห่งชาติ รัฐบาลได้อธิบายถึงความจำเป็นในการตั้งกระทรวงวัฒนธรรมขึ้น โดยสัมพันธ์กับนโยบายต่อต้านลัทธิคอมมิวนิสต์ และมุ่งเน้นการสร้างความเข้มแข็งให้แก่วัฒนธรรมประจำชาติ ให้มีการสืบทอดและดำรงอยู่เพื่อเป็นลักษณะประจำชาติ และเพื่อความมั่นคงของชาติ ว่า

> “...การรักษาวัฒนธรรมนี้ย่อมถือว่าเป็นเรื่องสำคัญที่สุดประการหนึ่ง เกี่ยวกับการต่อสู้ต่าง ๆในทางจิตใจ ที่จะต่อสู้ลัทธิคอมมิวนิสต์ ซึ่งจะเห็นได้ว่าแม้แต่ต่างประเทศโดยเฉพาะสหรัฐอเมริกาก็มีกรมที่ดำเนินงานปฏิบัติเกี่ยวกับการนี้อยู่ 2 กรม คือ กรมหนึ่งอยู่ในกระทรวงกลาโหม เกี่ยวกับการป้องกันอาณาจักรและสันติภาพ อีกกรมหนึ่งอยู่ในกระทรวงการต่างประเทศ เกี่ยวกับการวัฒนธรรมระหว่างประเทศและดำรงรักษาวัฒนธรรมให้คงอยู่ตลอดไป ซึ่งส่วนมากเขาก็มีระเบียบแบบแผนอยู่ และประชาชนก็ได้ปฏิบัติตามอยู่แล้ว โดยเฉพาะสำหรับประเทศเราที่ได้มีกระทรวงวัฒนธรรมขึ้น และยังคงมีสภาวัฒนธรรม

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

แห่งชาติอยู่ก็มีนโยบายที่จะดำเนินการทำนองเดียวกัน” (ภาคข่าวในประเทศ, 15 กันยายน พ.ศ. 2495)

“...ในสมัยนี้มีข้อสังเกตอีกประการหนึ่งคือได้มีอุดมคติเกิดขึ้นจากลัทธิการเมืองบางแห่ง แสดงให้เห็นชัดว่าในการที่จะจัดระบบเศรษฐกิจให้ประชาชนตามอุดมคติของเขานั้นได้รับความผาสุกโดยเร็ว ก็โดยต้องใช้หนทางในการที่จะต้องทำลายศีลธรรม และวัฒนธรรมของประเทศต่าง ๆ ที่มีอยู่นั้นเสียก่อน... จึงเห็นสมควรที่จะได้มีการให้คำแนะนำให้มีแรงสำหรับที่จะให้การศึกษาชี้แจงแก่ประชาชน และปฏิบัติตามโดยจัดตั้งสภาวัฒนธรรมแห่งชาติและกระทรวงวัฒนธรรมขึ้น สำหรับเป็นศูนย์กลางอบรมและเผยแพร่” (ภาคข่าวในประเทศ, 21 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2496)

“...เป็นภารกิจของกระทรวงวัฒนธรรมกับสภาวัฒนธรรมแห่งชาติ ร่วมกันอย่างใกล้ชิดกับพี่น้องประชาชนคนไทยทั้งชาติที่จะช่วยกันป้องกันมิให้สิ่งชั่วร้ายมาทำลายวัฒนธรรมอันดีของชาติเราเสียได้ และช่วยกันรักษาให้วัฒนธรรมอันดีของชาติสถิตสถาพรยั่งยืนนานตลอดไป... วัฒนธรรมของชาติเป็นประดุจปราการอันมั่นคงยิ่งกว่าสิ่งอื่นที่จะคุ้มภัยให้ชาติมีสวัสดิภาพ” (ภาคข่าวในประเทศ, 15 กันยายน พ.ศ. 2495)

ตัวอย่างที่เห็นเด่นชัดในการนำวัฒนธรรมมาใช้เป็นเครื่องมือดำเนินนโยบายบริหารประเทศคือการนำโขน ซึ่งเป็นมหรสพดั้งเดิมมาแสดงให้สอดรับกับนโยบายของรัฐบาล โดยนำโขนออกแสดงในงานรัฐพิธีเป็นประจำ เพื่อสร้างคุณค่าให้กับการแสดงโขน และเป็นการสร้างการรับรู้ในฐานะการแสดงในวาระพิเศษของรัฐ นอกจากนี้ ยังส่งเริมให้กรมศิลปากรจัดพิมพ์หนังสือชุดวัฒนธรรมไทยเป็นภาษาอังกฤษ ในปี พ.ศ. 2497 จำหน่ายแก่ชาวต่างประเทศ เพื่อเป็นการเผยแพร่ความรู้ด้านวัฒนธรรมให้แก่ชาวต่างชาติ เป็นการแสดงให้เห็นถึงความสำคัญของวัฒนธรรมไทยที่มีมาอย่างช้านานในการดำรงสถานะในเวทีโลกให้เกิดการยอมรับในระดับสากล และยังเป็นการแสดงถึงแบบแผนมาตรฐานทางวัฒนธรรมของชาติในความมีศักยภาพของกรมศิลปากรที่เป็นศูนย์กลางในการเผยแพร่ผลงานด้านศิลปวัฒนธรรมของชาติ ตัวอย่างหนังสือในชุดนี้ ได้แก่ วัฒนธรรมของประเทศไทย โดยพระยาอนุมานราชธน การสำรวจวัฒนธรรมไทย โดยพระยาอนุมานราชธน ดนตรีไทย โดยพระเจนดุริยางค์ พุทธปฏิมากรรมไทย โดยศาสตราจารย์ศิลป พีระศรี โขน โดยกรมหมื่นพิทยลาภ และนายธนิต อยู่โพธิ์ เป็นต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

กระทรวงวัฒนธรรมยังได้จัดให้มีหน่วยวัฒนธรรมเคลื่อนที่ไปยังพื้นที่จังหวัดต่าง ๆ โดยมีจุดประสงค์ในการเผยแพร่นโยบายของรัฐผ่านทางวัฒนธรรม โดยนำมหรสพการแสดงต่าง ๆ ที่อยู่ในความสนใจของประชาชน ไปจัดแสดงให้ประชาชนได้รับชมในพื้นที่จังหวัดต่าง ๆ ผลปรากฏว่าได้รับกระแสตอบรับที่ดีจากประชาชนเป็นอย่างมาก ดังปรากฏในรายงานผลการปฏิบัติงานของหน่วยงานวัฒนธรรมเคลื่อนที่ในปี พ.ศ. 2498 ว่า

> “...การปฏิบัติงานของหน่วยวัฒนธรรมเคลื่อนที่ เท่าที่ได้ดำเนินการมาแล้วนั้น ปรากฏผลดีเป็นอย่างมาก ในการนำศีลธรรมวัฒนธรรม ให้เข้าถึงจิตใจของประชาชน เพราะได้เข้าถึงราษฎรในท้องถิ่นนั้น ๆ โดยตรงโดยเฉพาะก็คือ หน่วยวัฒนธรรมเคลื่อนที่ได้ปฏิบัติงานเผยแพร่วัฒนธรรมและส่งเคราะห์ประชาชนพร้อมกันหลายประการ ได้แก่ จัดการแสดงโขน ละคร และภาพยนตร์ให้ประชาชนชม และจัดเจ้าหน้าที่พูดให้การศึกษาเกี่ยวกับการครองตน การครองชีพแก่ประชาชน สลับกันไปกับการแสดงเป็นระยะ ๆ” (วารสารวัฒนธรรม, 2498)

จะเห็นได้ว่าการดำเนินงานด้านวัฒนธรรมของรัฐในการเพื่อที่จะตอบสนองนโยบายและผลประโยชน์ของรัฐในยุคนี้ มีรูปแบบการดำเนินงาน 2 ลักษณะ คือสนับสนุนการดำเนินงานของกระทรวงวัฒนธรรมให้ส่งเสริมและชูภาพของวัฒนธรรมดั้งเดิมให้กลายเป็นวัฒนธรรมอันดีประจำชาติ ซึ่งเป็นสิ่งแสดงถึงความเจริญของประเทศมาตั้งแต่อดีต ทัดเทียมกับนานาอารยประเทศ และมีการประชาสัมพันธ์นโยบายรัฐบาลผ่านวัฒนธรรมการแสดง ซึ่งช่วยตอกย้ำให้ประชาชนในต่างจังหวัดเห็นถึงศักยภาพของกรมศิลปากร ในฐานะเป็นหน่วยงานศูนย์กลางในการมีอิทธิพลกำหนดแบบแผนมาตรฐานวัฒนธรรมประจำชาติ ในขณะที่กรมศิลปากรเอง ซึ่งบุคลากรด้านการแสดงส่วนใหญ่เป็นผู้ที่สืบแบบแผนวัฒนธรรมราชสำนักมาแต่สมัยเป็นกรมมหรสพหลวง ก็ได้ให้ความสำคัญและดำรงบทบาทเป็นผู้อนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมดั้งเดิมมาโดยตลอด เมื่อรัฐบาลมีการสนับสนุนงานด้านวัฒนธรรมของกรมศิลปากร จึงส่งผลให้กรมศิลปากรมีความเข็มแข็งและมีศักยาภาพในการทำให้โขนซึ่งเป็นศิลปะราชสำนักกลายเป็นวัฒนธรรมการแสดงหลักของชาติ

การได้รับคุณค่าในฐานะการแสดงประจำชาติ รวมไปถึงการมีเวทีและโอกาสในการแสดงที่มากขึ้นกว่าอดีต เป็นผลให้ผู้คนมองการแสดงนาฏศิลป์เปลี่ยนไป จากอาชีพเต้นกินรำกินเป็นอาชีพที่มีเกียรติ ส่งผลให้โขนมีความรุ่งเรืองขึ้นอย่างรวดเร็ว มีผู้คนต่างพาบุตรหลานมาสมัครเข้าเรียนโขนกันมากขึ้น ซึ่งเป็นผลดีต่อการอนุรักษ์โขนสืบไปในอนาคตด้วย นายธนิต อยู่โพธิ์ ได้กล่าวว่า “ปรากฏว่ามี

ผู้นิยมนำลูกหลานมาสมัครเข้าเรียนเพิ่มขึ้นโดยลำดับ และมีนักเรียนเข้ามาฝึกหัดโขนติดต่อกันทุกปี รัฐบาล (ชุดพณฯ ท่านจอมพล ป. พิบูลสงคราม) ได้กรุณาอนุมัติงบประมาณเบี้ยเลี้ยงเพิ่มให้อีก ปีละ 14,400 บาท ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2494 เป็นต้นมา ทางการของโรงเรียนจึงพิจารณาคัดเลือกนักเรียนที่เรียนดีให้ได้รับเบี้ยเลี้ยงคนละ 15 บาทต่อเดือนเพื่อเป็นกำลังใจ ในปี พ.ศ. 2500 โรงเรียนนาฏศิลป กรมศิลปากรมีนักเรียนชายหญิงเป็นจำนวนกว่า 600 คน และในจำนวนนี้มีนักเรียนชายฝึกหัดเป็นศิลปินโขนอยู่เป็นจำนวน 95 คน และเข้าใจว่าในปีต่อ ๆ ไปจะมีจำนวนเพิ่มขึ้นโดยลำดับ อันจะเป็นผลในการผลิตศิลปินรุ่นใหม่ไว้รับช่วงศิลปแบบฉบับประเภทนี้ของไทยให้มีชีวิตยืนยาวสืบไป" (ธนิต อยู่โพธิ์, 2500)

4.3 การเผยแพร่และวาระในการแสดงโขน

จากที่ได้กล่าวไปแล้วว่าภายหลังจากการฟื้นฟูโขนในช่วง 2489 เป็นต้นมาผ่านทางโครงการปรับปรุงการละครและสังคีต ของกรมศิลปากร หนึ่งในวิธีการในโครงการนี้คือนำโขนออกแสดงสู่สาธารณะ โดยตั้งแต่ปี 2489 เป็นต้นมา กรมศิลปากรได้จัดการแสดงโขนให้ประชาชนได้รับชมอย่างต่อเนื่อง โดยเป็นการแสดงที่เก็บเงินค่าผ่านประตูในโรงละคร ซึ่งการแสดงส่วนใหญ่ในช่วงแรก ๆ จำกัดอยู่เฉพาะนาฏศิลป์ดั้งเดิม คือ โขน และละครรำ (ธนิต อยู่โพธิ์, 2500) โดยในช่วงเริ่มแรกมีการแสดงหลายรอบ เช่น เสาร์ อาทิตย์ วันละ 3 รอบ (10:00, 14:00, 19:00 น.) และอาจมีวันศุกร์รอบค่ำด้วย ระยะเวลาการแสดงประมาณ 2 ชั่วโมง ถึง 2 ชั่วโมงครึ่ง (ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว, 2557) โดยการแสดงแต่ละตอนจะแสดงอยู่นานนับเดือน ตัวอย่างของรอบการแสดงในยุคนี้ เช่น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- ตอนไมยราพณ์สะกดทัพ แสดง 8 ครั้ง และตอนพรหมาสตร์ แสดง 14 รอบ เดือนมีนาคม – พฤษภาคม 2489
- ตอนนาคบาส แสดง 19 รอบ เดือนพฤศจิกายน – ธันวาคม 2489
- ตอนทำลายพิธีหุงน้ำทิพย์ แสดง 29 รอบ เดือนมีนาคม – เมษายน 2490
- ตอนนางลอย แสดง 29 รอบ เดือนพฤศจิกายน 2490 – เมษายน 2491
- ตอนวิรุญจำบัง แสดง 28 รอบ เดือนพฤศจิกายน 2491 – พฤษภาคม 2492
- ตอนหนุมานอาสา แสดง 77 รอบ เดือนพฤศจิกายน 2495 – มกราคม 2496

- ตอนสีดาลุยไฟ แสดง 78 รอบ เดือนพฤศจิกายน 2496 – มกราคม 2497

- การแสดงชุดรามเกียรติ์ กรมศิลปากรปรับปรุงใหม่ (พระรามเดินดง) แสดง 84 รอบ เดือนพฤศจิกายน 2500 – กุมภาพันธ์ 2501

- ตอนพระรามครองเมือง แสดง 91 รอบ เดือนพฤศจิกายน 2501 – กุมภาพันธ์ 2502

อีกทั้งยังมีการจัดแสดงนาฏศิลป์และดนตรีไทยต่อสาธารณชนในรายการ “ดนตรีเพื่อประชาชน” ที่สังคีตศาลาซึ่งเป็นโรงละครเปิดบริเวณสนามพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติในปัจจุบัน เริ่มการแสดงครั้งแรกในปี พ.ศ. 2490 มาจนถึงปัจจุบัน โดยมีการแสดงโขนอยู่เป็นประจำฤดูกาล คือหลังฤดูฝนผ่านไปประมาณย่างเข้าเดือนพฤศจิกายนเป็นต้นมา (กรมศิลปากร, 2494) ผลปรากฏว่ามีประชาชนเข้าชมจำนวนมาก หัวหน้ากองการสังคีตในขณะนั้นกล่าวถึงจำนวนผู้สนใจว่า

> “การที่กรมศิลปากรจัดให้มีดนตรีสำหรับประชาชนขึ้น ณ สังคีตศาลา จึงมีประชาชนผู้รู้ความหมายดังกล่าวนี้ นิยมพากันมาฟังแต่ปีแรกที่เริ่มจัดให้มีขึ้น แม้ในปีต่อมาทางกรมศิลปากรจำเป็นต้องเก็บค่าเข้าฟังเพื่อช่วยค่าใช้จ่ายบ้างก็ยินดีเสียสละด้วยความเต็มใจ” (ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, 2549)

ไม่เพียงแค่การแสดงตามโครงการปรับปรุงการละครและสังคีตเท่านั้น ในช่วงกลางทศวรรษ 2490 เป็นต้นมา ซึ่งเป็นยุคที่ จอมพล ป. พิบูลสงครามกลับมาเป็นนายกรัฐมนตรีอีกครั้ง จอมพล ป. พิบูลสงครามยังได้เลือกนำโขนซึ่งเป็นนาฏศิลป์ของราชสำนักกลับมาให้คุณค่าในฐานะศิลปะวัฒนธรรมการแสดงประจำชาติ ทั้งนี้ก็ด้วยเหตุผลเพื่อผลประโยชน์ทางการเมืองของจอมพล ป. พิบูลสงครามที่ได้อธิบายไว้แล้ว ธนิต อยู่โพธิ์ ได้อธิบายว่า “ในช่วงระยะเวลานั้น กรมศิลปากรได้นำโขนออกแสดงกลางแจ้งในงานรัฐพิธีอีกหลายครั้งหลายหน จนดูประหนึ่งถือเป็นประเพณีที่ต้องจัดให้มีการแสดงโขนเป็นประจำปี ณ ท้องสนามหลวง ปีละ 3 โอกาส คือ ในงานฉลองรัฐธรรมนูญ ในงานฉลองวันขึ้นปีใหม่ และในรัฐพิธีวันสงกรานต์ ตลอดจนงานอื่น ๆ” (ธนิต อยู่โพธิ์, 2500) เป็นการส่งเสริมและประชาสัมพันธ์การแสดงโขนไปในตัว เพราะประชาชนจะสามารถรับรู้ได้ว่าในงานสำคัญของรัฐจะต้องมีการนำโขนออกแสดงเป็นประจำ

นอกจากนั้นกรมศิลปากรยังได้ใช้การแสดงโขนในฐานะเป็นการแสดงเพื่อเจริญสัมพันธไมตรีระหว่างประเทศ โดยกรมศิลปากรได้จัดการแสดงโขนและนาฏศิลป์ไปแสดงให้ประชาชนชาวมลายูชมในงานฉลองเอกราชของสหพันธรัฐมลายู ตามคำขอของรัฐบาลสหพันธรัฐมลายูในปี พ.ศ. 2498 ได้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จัดการแสดงโขนไปแสดง ณ นครร่างกุ้ง ในสหภาพพม่า คราวพณฯ จอมพล ป. พิบูลสงครามและท่านผู้หญิงละเอียด พิบูลสงคราม เป็นหัวหน้าคณะนำทูตสันถวไมตรีไทยไปสหภาพพม่าเมื่อ พ.ศ. 2498 และจัดไปแสดง ณ นครเวียงจันทน์ ประเทศลาว ในคราวพณฯ จอมพลเรือ หลวงยุทธศาสตร์โกศล ผู้บัญชาการทหารเรือ และรัฐมนตรีว่าการกระทรวงวัฒนธรรม เป็นหัวหน้าคณะนำทูตสันถวไมตรีไทยไปเยี่ยมประเทศลาวเมื่อ พ.ศ. 2500 (ธนิต อยู่โพธิ์, 2500) รวมไปถึงนำโขนไปแสดงงานฉลอง Centenary of the Ramlila of Ramnagar ณ เมืองพาราณสี ประเทศอินเดีย ซึ่งได้เชิญประเทศอื่น ๆ ในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้นำโขนไปแสดงด้วย เมื่อปี พ.ศ. 2500 (กองจดหมายเหตุแห่งชาติ, 2500) เป็นที่น่าสังเกตว่าการนำโขนไปแสดงในประเทศกลุ่มเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ก็ด้วยแต่ละประเทศมีรูปแบบการแสดงเรื่องราวของรามายณะในแบบฉบับของตนเอง ซึ่งเหมือนกับประเทศไทย ทำให้เป็นที่รับรู้และเข้าใจได้ง่ายถึงการแสดงที่มีรากฐานบนวัฒนธรรมเดียวกัน ไม่เพียงเท่านั้น รัฐบาลยังได้นำโขนไปแสดงในงานรับรองราชอาคันตุกะ แขกบ้านเมืองคนสำคัญเป็นประจำหลายต่อหลายครั้ง ดังนี้ (กรินทร์ กรินทสุทธิ์, 2558)

ปี พ.ศ. 2489 ลอร์ด หลุยส์ เม้าท์แบตเตน

ปี พ.ศ. 2502 เจ้าหญิงอเลกซานดราแห่งเคนท์

ปี พ.ศ. 2504 สมเด็จพระเจ้าเลโอโลด์ อดีตพระราชาธิบดีแห่งเบลเยี่ยม และพระชายา

ปี พ.ศ. 2504 ฯพณฯ ประธานาธิบดีโซการ์โน แห่งอินโดนีเซีย

ปี พ.ศ. 2504 ฯพณฯ อาดูโร ฟรอนดิซิ ประธานาธิบดีอาร์เจนตินา

ปี พ.ศ. 2504 สมเด็จพระเจ้ากรุงเดนมาร์ค และสมเด็จพระราชินีอินกริด

ปี พ.ศ. 2505 ฯพณฯ ไฮน์ริช ลึบเก ประธานาธิบดีเยอรมนีและภรรยา

ปี พ.ศ. 2505 ฯพณฯ พลเอกเนวิน แห่งพม่า

ปี พ.ศ. 2506 สมเด็จพระเจ้ากรุงกรีก และพระราชินีเฟรเดริกา

ปี พ.ศ. 2506 สมเด็จพระเจ้าศรีสว่างวัฒนา เจ้ามหาชีวิตแห่งราชอาณาจักรลาว

ปี พ.ศ. 2506 สมเด็จพระราชินีจูเลียนากับเจ้าชายเบอร์นฮาร์ด และเจ้าฟ้าหญิงเบียทริกส์ แห่งเนเธอร์แลนด์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ปี พ.ศ. 2507 สมเด็จพระราชาธิบดี โบดวง และสมเด็จพระราชินีฟาบิโอล่า แห่งเบลเยี่ยม

ปี พ.ศ. 2507 สมเด็จพระราชาธิบดี และสมเด็จพระราชินีแห่งมาเลเซีย

ปี พ.ศ. 2507 มกุฎราชกุมาร อากิฮิโต และเจ้าหญิงมิชิโกะ แห่งญี่ปุ่น

ปี พ.ศ. 2508 สมเด็จพระเจ้ากรุงนอรเวย์

ปี พ.ศ. 2508 เจ้าชายเบอทิล แห่งสวีเดน

ปี พ.ศ. 2509 ฯพณฯ นายพล ปักจุงฮี ประธานาธิบดีเกาหลีใต้ และภริยา

ปี พ.ศ. 2509 ฯพณฯ ลินคอน ปี. จอห์นสัน ประธานาธิบดีแห่งสหรัฐอเมริกา

ปี พ.ศ. 2510 ฯพณฯ ฟรานซ์ โยนาส ประธานาธิบดีแห่งสาธารณรัฐออสเตรีย

ปี พ.ศ. 2511 ฯพณฯ เฟอร์ดินันต์ อี. มาร์กอส ประธานาธิบดีแห่งสาธารณรัฐฟิลิปปินส์

ปี พ.ศ. 2511 สมเด็จพระจักรพรรดิ และสมเด็จพระราชินีฟาราห์ แห่งอิหร่าน

ปี พ.ศ. 2511 สมเด็จพระเจ้าไฮเล เซลาสที่ 1 พระจักพรรดิแห่งเอธิโอเปีย

และเพื่อตอบสนองต่อนโยบายการใช้ศิลปวัฒนธรรมเป็นเครื่องมือในการต้านลัทธิคอมมิวนิสต์ รัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม ยังได้นำโขนรวมไปถึงมหรสพการแสดงอื่น ๆ ที่อยู่ในความสนใจของประชาชนออกแสดงตามพื้นที่ต่าง ๆ ทั้งในเขตพระนครและตามต่างจังหวัด เพื่อให้ประชาชนได้มารวมตัวกันชมมหรสพและประชาสัมพันธ์นโยบายของรัฐไปในตัว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จะเห็นได้ว่าการเผยแพร่การแสดงโขนในช่วงนี้ รัฐบาลมุ่งเน้นการนำโขนผูกไว้กับความเป็นชาติ และสร้างการรับรู้ของประชาชนต่อโขนในฐานะมหรสพการแสดงประจำชาติไทยเป็นหลัก การเผยแพร่จะเน้นการชูให้โขนมีวาระและโอกาสในการแสดงงานสำคัญ ๆ ระดับชาติ โดยการเกิดขึ้นของโรงละครแห่งชาติได้เป็นพื้นที่ที่สร้างกลุ่มคนดูซึ่งเป็นประชาชนทั่วไปสามารถมารับชมโขนได้เนื่องในวาระการแสดงโขนเป็นประจำของกรมศิลปากร จากแต่เดิมที่แสดงเฉพาะในราชสำนักและจะแสดงให้ประชาชนได้ดูก็เนื่องในโอกาสงานพระราชพิธีของพระมหากษัตริย์หรืองานสมโภชทางศาสนา

4.4 กลุ่มผู้ชมมหรสพโขน

ภายหลังการรื้อฟื้นโขนภายใต้โครงการปรับปรุงการละครและสังคีต ของกรมศิลปากร ได้กำหนดให้ดำเนินการจัดการแสดงโขนเพื่อเป็นการสร้างวาระและโอกาสในการทำให้โขนกลับมาเข้มแข็งและดำรงอยู่สืบไปภายภาคหน้า จึงเกิดการแสดงโขนเป็นวาระประจำของหน่วยงานกรมศิลปากรในโรงละครแห่งชาติ โดยกลุ่มผู้ชมจะเน้นไปที่ประชาชนเป็นหลัก ซึ่งแตกต่างจากโขนสมัยก่อนการเปลี่ยนแปลงการปกครอง 2475 ที่ผู้ชมโขนจะเป็นกลุ่มคนชนชั้นสูงในราชสำนัก การเกิดขึ้นของโรงละครแห่งชาติถือได้ว่าเป็นพื้นที่ที่นำโขนออกมาสู่กลุ่มผู้ชมที่เป็นประชาชนมากยิ่งขึ้น แต่กลุ่มผู้ชมโขนโดยหลักก็ยังคงเป็นประชาชนส่วนน้อยที่คุ้นชินกับวัฒนธรรมประเพณีราชสำนัก รวมไปถึงกลุ่มชนชั้นสูง เป็นหลัก ยังมิใช่กลุ่มประชาชนในต่างจังหวัด โดยในช่วงเวลานั้น วัฒนธรรมความบันเทิงสามารถแบ่งอย่างกว้าง ๆ ตามกลุ่มผู้ชมในยุคนั้น ออกเป็น 2 รูปแบบหลัก ๆ คือ วัฒนธรรมความบันเทิงของราชสำนัก ซึ่งได้แก่ โขน ดนตรีไทย หนัง หุ่น ละครใน เป็นต้น และวัฒนธรรมความบันเทิงของราษฎร ได้แก่ ละครชาตรี ลิเก กลอนลำ เป็นต้น ซึ่งวัฒนธรรมทั้ง 2 รูปแบบมีกลุ่มผู้ชมที่ต่างกัน กล่าวคือ วัฒนธรรมความบันเทิงของราชสำนัก กลุ่มผู้ชมจะเป็นกลุ่มชนชั้นสูงและชนชั้นกลางที่เกิดในกรุงเทพมหานครและมีความคุ้นชินกับศิลปะประเพณีราชสำนัก ในขณะที่กลุ่มผู้ชมวัฒนธรรมความบันเทิงของราษฎร จะเป็นกลุ่มประชาชนทั่วไปในต่างจังหวัด ชนชั้นแรงงานและกลุ่มคนต่างจังหวัดที่เข้ามาทำงานในกรุงเทพมหานคร (ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, 2549)

แม้ประเทศจะผ่านการเปลี่ยนแปลงการปกครองจากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์มาเป็นประชาธิปไตยแล้ว แต่วิถีและรสนิยมในการชมวัฒนธรรมความบันเทิงก็ยังคงเหมือนเดิม ถึงแม้รัฐบาลจะมีการสนับสนุนการแสดงด้านวัฒนธรรมความบันเทิงของราชสำนักเป็นหลัก โดยการจัดการแสดงโขนทั้งในโรงละครซึ่งเป็นการแสดงประจำของกรมศิลปากร จัดการแสดงโขนในวาระสำคัญของรัฐ รวมไปถึงนำโขนออกแสดงเป็นหนึ่งในมหรสพที่จัดสัญจรเพื่อประชาสัมพันธ์นโยบายต่อต้านลัทธิคอมมิวนิสต์ ซึ่งทำให้ประชาชนได้มีโอกาสในการชมมหรสพราชสำนัก แต่รสนิยมความชอบในการรับชมวัฒนธรรมของประชาชนยังคงอยู่กับความคุ้นชินในวิถีวัฒนธรรมของตนที่รับรู้กันมาตั้งแต่เกิด โขนในช่วงสมัยนี้จึงยังมิได้เน้นให้เป็นมหรสพเพื่อความบันเทิงสำหรับประชาชนอย่างชัดเจน เป็นลักษณะการดำเนินงานตามนโยบายของรัฐบาลเพื่อผลประโยชน์ของรัฐบาลเป็นหลัก แต่การดำเนินนโยบายของรัฐบาลรวมไปถึงบทบาทหน้าที่ของกรมศิลปากรนี้ ได้ส่งผลต่อการรับรู้ของประชาชนต่อโขนในฐานะเป็นศิลปวัฒนธรรมประจำชาติเป็นหลัก มากกว่าที่จะพัฒนาให้โขนเป็นมหรสพความบันเทิงสำหรับประชาชน

4.5 บุคคลผู้มีส่วนสำคัญในการรื้อฟื้นโขนและเปลี่ยนแปลงบทบาทของโขนในฐานะศิลปวัฒนธรรมประจำชาติ

ภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง 2475 มาจนถึงยุคฟื้นฟูโขนในช่วงแรก บทบาทหน้าที่หลักของโขนจะผูกอยู่กับหน่วยงานของรัฐคือกรมศิลปากร ซึ่งดำเนินการตามนโยบายของรัฐบาล รัฐบาลจึงเป็นตัวแสดงที่สำคัญในช่วงนี้ในการกำหนดบทบาทและทิศทางของโขนว่าจะไปในทิศทางไหน การรื้อฟื้นโขนในช่วงแรกยังมิได้มีจุดประสงค์เพื่อความบันเทิงของคนดูเป็นหลัก จุดประสงค์แรกเริ่มในการฟื้นฟูโขนคือการอนุรักษ์ศิลปะการแสดงโขนซึ่งอยู่ในสภาพที่ตกต่ำจนเกือนจะสูญหายไปให้กลับคืนมา การฟื้นฟูโขนในช่วงแรก ๆ จึงมีรูปแบบที่เน้นรับนักเรียนโขนมาเริ่มฝึกหัดใหม่และสร้างวาระและโอกาสในการแสดงที่ชูโขนให้เป็นการแสดงประจำชาติ วาระและโอกาสจึงมุ่งไปที่การแสดงที่เป็นราชพิธีและรัฐพิธีเสียส่วนใหญ่ ลักษณะการดำเนินงานจึงอยู่ที่การสนับสนุนจากภาครัฐและบุคคลที่มีส่วนสำคัญในการฟื้นฟูโขน ต่อมาภายหลังจากที่โขนฟื้นฟูได้จนถึงระดับสามารถแสดงออกงานได้แล้ว โขนจึงหันมาเน้นที่คนดูเป็นจุดประสงค์หลักมากขึ้นในภายหลัง เพราะคนดูจะช่วยสร้างโอกาสและพื้นที่ในการแสดงโขน อีกทั้งจะเป็นการทำให้การแสดงโขนไม่สูญหายไปไหนตราบที่ยังมีคนดูอยู่

การฟื้นฟูโขนในช่วงแรก ๆ ดำเนินการโดยกรมศิลปากรด้วยความสนับสนุนของพระยาอนุมานราชธน อธิบดีกรมศิลปากรในขณะนั้น ได้ขอร้องให้พระองค์เจ้าภาณุพันธุ์ยุคล ซึ่งเป็นผู้ที่อยู่ในแวดวงศิลปะและมีประสบการณ์ที่เกี่ยวข้องกับงานด้านวัฒนธรรม เป็นผู้เหมาะสมที่จะช่วยเหลืองานกรมศิลปากร เป็นผู้ร่างโครงการโดยมีนายธนิต อยู่โพธิ์เป็นเลขานุการ พระองค์เจ้าภาณุพันธุ์ยุคล เป็นพระราชโอรสในสมเด็จฯเจ้าฟ้ากรมหลวงลพบุรีราเมศวร์ พระราชโอรสในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว นับว่าเป็นเชื้อพระวงศ์ชั้นสูงซึ่งเติบโตมาในศิลปะของทางราชสำนัก ดังนั้นลักษณะการปรับปรุงศิลปะและการละครของไทย จึงมีลักษณะเป็นแนวอนุรักษ์ จำกัดขอบเขตเฉพาะศิลปะชั้นสูง หรือศิลปะของราชสำนักที่สืบทอดมาในกองการสังคีตแต่เดิม (กองจดหมายเหตุแห่งชาติ) บุคคลที่ทำหน้าที่สนองต่อโครงการปรับปรุงการละครและสังคีต คือนายธนิต อยู่โพธิ์ หัวหน้ากองการสังคีตในสมัยนั้น และมีตำแหน่งเป็นเลขานุการโครงการปรับปรุงการละครและสังคีตด้วย นายธนิต อยู่โพธิ์ ดำเนินการในฐานะบุคลากรภาครัฐผู้มีส่วนสร้างวาระและโอกาสในการดำเนินงานตามโครงการปรับปรุงการละครและสังคีต ขับเคลื่อนโครงการจนทำให้การแสดงโขนมีความมั่นคงและอยู่ได้มาจนถึงปัจจุบัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

นายธนิต อยู่โพธิ์ เป็นผู้ที่มีผลงานในฐานะผู้อนุรักษ์และฟื้นฟูโขนในช่วงภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง 2475 ซึ่งสภาพของโขนในยุคนั้นกล่าวได้ว่าตกต่ำจนเกือนจะสูญหายไป เนื่องจากขาดบุคลากรและการสืบทอดมาตั้งแต่ช่วงสมัยรัชกาลที่ 7 จนมาถึงช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 โรงเรียนสังคีตศิลปของกรมศิลปากรต้องปิดและเลิกเรียนไป กรมสารวัตรทหารเข้าครอบครองสถานที่ ต่อมาช่วงใกล้สิ้นสุดสงครามโลกครั้งที่ 2 รัฐบาลได้มีการปรับปรุงการศึกษาและเปลี่ยนชื่อโรงเรียนใหม่เป็นโรงเรียนนาฏศิลป์ นายธนิต อยู่โพธิ์เป็นผู้ติดต่อขอโรงเรียนและสถานที่คืน ได้มีการเปิดเรียนขึ้นใหม่ในปี พ.ศ. 2488 แต่ยังคงมีเพียงนักเรียนหญิง ซึ่งการเปิดเรียนใหม่ในครั้งนี้ สอดคล้องกับโครงการปรับปรุงการละครและสังตีต ที่มีจุดมุ่งหมายที่จะสืบต่อศิลปะของโขนให้มีชีวิตอยู่ (ธนิต อยู่โพธิ์, 2500) นายธนิต อยู่โพธิ์ หัวหน้ากองการสังคีต กรมศิลปากรในขณะนั้นจึงมีนโยบายเปิดรับศิลปินโขนหลายคนที่ลาออกจากราชการไปแล้ว กลับเข้ามาสมัครเข้ารับราชการอีก เมื่อมีตำแหน่งและอัตราเงินเดือนว่างก็บรรจุเข้ารับราชการให้ โดยกำหนดหน้าที่มอบหมายให้เป็นครูฝึกหัดนักเรียนโขนให้สามารถออกแสดงงานได้อย่างเร่งรีบ (ธนิต อยู่โพธิ์, 2500) มีการเปิดรับสมัครเด็กชายเข้าฝึกหัดโขน โดยได้ไปชักชวนเด็กลุกเรือจ้างที่อยู่ใกล้กรมศิลปากรมาเรียนโขน โดยมีอาหาร มีการตัดชุดให้ และมีการให้เงินเดือนแก่นักเรียนโขนเพื่อให้เกิดการจูงใจ (กรินทร์ กรินทสุทธิ์, 2558) ผลปรากฏว่ามีเด็กชายเข้าฝึกหัดโขนในครั้งแรกจำนวน 61 คน นับเป็นก้าวแรกของการฟื้นฟูการแสดงโขนอย่างเป็นจริงเป็นจัง ภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง 2475 และเป็นการดำเนินการโดยหน่วยงานของรัฐเอง เป็นการดำเนินงานโดยผู้บริการองค์กร (กองการสังคีต) โดยมีผู้สนับสนุนคือรัฐบาลในการให้งบประมาณ ซึ่งผลปรากฏว่าหลังจากฟื้นฟูการเรียนการสอนโขนได้เพียงปีเดียว ในปีต่อมา (ปี พ.ศ. 2489) ได้มีการนำโขนออกแสดงต้อนรับแขกเมืองผู้มีเกียรติของพระมหากษัตริย์ นับเป็นการแสดงโขนในฐานะตัวแทนสัญลักษณ์ประจำชาติครั้งแรก ต่อมาก็ได้มีการนำโขนไปไปแสดงเป็นการเจริญสันถวไมตรีในประเทศต่าง ๆ และได้แสดงต้อนรับประมุขของประเทศต่าง ๆ เจ้านายคนสำคัญ ตลอดทั้งพระราชอาคันตุกะอื่น ๆ อีกหลายท่านและหลายครั้ง ซึ่งกล่าวได้ว่านายธนิต อยู่โพธิ์ ในฐานะบุคลากรหน่วยงานรัฐ มีส่วนสำคัญในการรื้อฟื้นและผลักดันให้การแสดงโขนในยุคนี้ เป็นตัวแทนการแสดงของชาติ

เมื่อโขนฟื้นฟูมาจนสามารถแสดงออกงานได้ นายธนิต อยู่โพธิ์เป็นผู้พัฒนาโขนให้เป็นการแสดงที่มุ่งไปสู่ประชาชนมากขึ้น โดยคำนึงถึงพื้นที่ในการแสดงโขนเพื่อให้ประชาชนมีส่วนในการชมโขนซึ่งเป็นการแสดงสมบัติของชาติที่ควรภูมิใจ มิใช่แค่การแสดงในราชพิธีหรือรัฐพิธีดังเช่นแต่ก่อน จึงได้มีการเก็บเงินค่าเข้าชมการแสดงโขนในโรงละครกรมศิลปากรขึ้น เริ่มแสดงตั้งแต่ปี พ.ศ. 2489

เป็นต้นมา การแสดงโขนในโรงละครนี้ ทำให้โขนมีการปรับรูปแบบให้สอดรับการการแสดงในโรงละคร ได้พัฒนาและปรับรูปแบบการแสดงโขนให้มีความทันสมัย โดยมีการปรับหลาย ๆ ส่วนประกอบในโขน เพื่อให้ตรงตามความชอบของคนดู อีกทั้งยังเป็นการช่วยส่งเสริมการดำเนินงานตามโครงการปรับปรุงการละครและสังคีต ในขั้นที่ 3 ที่เน้นการเผยแพร่ผลงานให้เป็นที่นิยมทั้งในและนอกประเทศ โดยลักษณะการปรับของโขนในช่วงนี้ จะเป็นการปรับจากภายในตัวโขนเองประกอบไปด้วย บทโขน และองค์ประกอบการแสดงจำพวกฉากและเครื่องแต่งกาย

บทโขน - บทโขนในช่วงนี้เริ่มมีการออกแบบให้ถูกจริตกับความนิยมของคนดูมากขึ้น แต่ก่อนการแสดงโขนเป็นตอน ๆ จะเล่นตอนใดตอนหนึ่ง เช่น นาคบาศ นางลอย เป็นต้น บทโขนและกระบวนการร้อง-รำ จะมีความยาว และการดำเนินเรื่องที่ช้า ไม่รองรับความต้องการของคนดู ทำให้บทโขนกรมศิลปากรที่ปรับปรุงใหม่ เนื้อเรื่องมีความกระชับมากยิ่งขึ้น เพื่อตอบสนองต่อความต้องการของคนดู นอกเหนือจากบทโขนที่มีความกระชับแล้ว ยังมีการสร้างบทโขนเรื่องรามเกียรติ์แบบฉบับย่อให้ได้ภายในชุดเดียว โดยใช้ชื่อว่า “บทโขน เรื่อง รามเกียรติ์ กรมศิลปากรปรับปรุงใหม่” โดยเลือกเฉพาะตอนสำคัญมาไว้ในการแสดงให้จบภายในชุดเดียว ธนิต อยู่โพธิ์ได้ให้เหตุผลของการจัดการแสดงรามเกียรติ์ฉบับย่อนี้ว่า “ก่อนนี้การแสดงแบ่งออกเป็นตอน ๆ เรียกว่า ชุด แต่ละชุดใช้เวลาการแสดงครั้งละหลายชั่วโมง แต่เมื่อคราวที่กรมศิลปากรได้จัดการแสดงออกเป็นชุด ๆ ตามฤดูกาลประจำปีแล้วได้มีผู้เสนอว่าอยากให้แสดงโขนที่จบในครั้งเดียว จึงได้จัดทำขึ้นโดยยึดเอาส่วนสำคัญเกี่ยวกับตัวละครหลัก คือ พระราม นางสีดา ทศกัณฐ์ แต่ให้น้ำหนักความสำคัญกับตัวประกอบลดลงไป โดยยังคงพยายามรักษาศิลปะหลักใหญ่ที่สำคัญ เช่น นาฏลักษณ์ของพระ นาง ยักษ์ ลิง กระบวนท่าในการตรวจพล ยกทัพ ท่ารบ เอาไว้ แต่อาจจะขาดกลเม็ดบางอย่างไป ที่เคยแทรกไว้ เมื่อไม่เข้ากับบทใหม่” (กรมศิลปากร, 2495)

ฉากโขน - การมีโรงละครทำให้เริ่มให้ความสำคัญกับฉากมากขึ้น รวมไปถึงผลจากการปรับบทการแสดง ทำให้มีการปรับโขนฉากให้เข้ากับบทการแสดงที่แบ่งเป็นตอน ๆ (ภาษาการแสดงเรียกองก์) ตามบทที่แบ่งไว้ การเปลี่ยนฉากไปตามองก์ต่าง ๆ ทำให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกตื่นเต้น ไม่รู้สึกเบื่อในการแสดงนั้น ๆ บุคคลสำคัญที่มีส่วนหลักในการสร้างฉากในยุคนี้ คือนายโหมด ว่องสวัสดิ์ จุดเด่นของฉากโขนในยุคนี้ คือการเปลี่ยนฉากได้รวดเร็วโดยใช้เวทีหมุน ซึ่งเป็นรูปแบบที่เคยมีมาในโรงละครสวนมิสกวัน ในสมัยรัชกาลที่ 5 ซึ่งนายโหมด ว่องสวัสดิ์ ได้เคยเข้าไปช่วยงาน ณ โรงละครแห่งนี้ จึงได้นำมาสร้างเป็นฉากเวทีหมุน ณ โรงละครแห่งชาติ (สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2530) ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้กล่าวชมถึงฉากการแสดงโขนของกรมศิลปากรในยุคนั้นไว้ว่า

> “โขนศิลปากรคราวนี้น่าดูทุกอย่าง ที่เห็นว่าควรชมเชยไว้ก็มีอย่างหนึ่งคือ การจัดฉาก ปรากฏว่าทำได้รวดเร็วแนบเนียนมาก ตามจริงการแสดงโขนนั้น ไม่จำเป็นต้องมีฉากก็แสดงได้ ถ้ามีฉากก็ยิ่งเพิ่มความน่าดูยิ่งขึ้น แต่ไหน ๆ ก็มีฉากกันแล้ว ก็ควรเปลี่ยนฉากให้รวดเร็วไม่เป็นอุปสรรคต่อการแสดงโขน ซึ่งควรจะต่อเนื่องกันเรื่อย ๆ ไปตามแบบ เมื่อกรมศิลปากรเปลี่ยนฉากได้รวดเร็วผู้เขียนก็รู้สึกพอใจมาก” (ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช, 2494)

เครื่องแต่งกาย – เครื่องแต่งกายมีการปรับเปลี่ยนเพื่อตอบสนองต่อคนดูที่อยู่ในโรงละครซึ่งเป็นการดูจากระยะไกล ประเมษฐ์ บุณยะชัย ได้อธิบายไว้ว่า แต่เดิมเครื่องแต่งกายโขนและละครหลวงจะมีความละเอียดวิจิตรปราณีตมาก ใช้กรรมวิธีการปักจากวัสดุมีค่าขนาดเล็ก เนื่องจากการแสดงโขนละครหลวงเดิมทีเป็น “ละครพื้นต่ำ” หมายถึงการแสดงบนพื้นราบ ระดับเดียวกับผู้ชม จึงสามารถมองเห็นรายละเอียดได้ชัดเจน ความปราณีตของพัตราภรณ์จึงถูกเน้นเป็นพิเศษ แต่การที่มีโรงละครทำให้เกิดการชมจากเวทีในระยะไกล ส่งผลให้ผู้ชมไม่สามารถมองเห็นลวดลายเล็ก ๆ ที่อยู่บนพัตราภรณ์ จึงมีการจัดสร้างเครื่องแต่งกายขึ้นมาใหม่ โดยมีลักษณะลวดลายปักลายและเลื่อมขนาดใหญ่ เพื่อให้ผู้ชมในโรงละครสามารถเห็นได้จากระยะไกลและมีลักษณะวูบวาบบนเวที (ประเมษฐ์ บุณยะชัย, 2547a)

ภายหลังจากโขนได้ปรับรูปแบบและส่วนประกอบในหลาย ๆ ส่วน โดยเน้นกลุ่มผู้ชมเป็นประชาชนเป็นหลัก ผลปรากฏว่าได้รับกระแสตอบรับดีจากประชาชนมากขึ้น เห็นได้จากการที่กรมศิลปากรผู้ผลิตได้ตอบสนองต่อกลุ่มประชาชนที่มาดูโขนด้วยการเพิ่มจำนวนรอบการแสดงที่เพิ่มมากขึ้น และช่วงระยะเวลาที่จัดแสดงก็เพิ่มจำนวนเดือนมากขึ้น ในปี พ.ศ. 2489 กรมศิลปากรจัดการแสดงโขนตอนไมยราพณ์สะกดทัพ แสดงทั้งหมด 8 รอบ และตอนพรหมาสตร์ แสดง 14 รอบ ในช่วงเดือนมีนาคมถึงพฤษภาคมรวมระยะเวลา 3 เดือน ในปี พ.ศ. 2490 จัดการแสดงโขนตอนทำลายพิธีหุงน้ำทิพย์ แสดงทั้งหมด 29 รอบ ในช่วงเดือนมีนาคมถึงเมษายนรวมระยะเวลา 2 เดือน แต่เมื่อมีการปรับปรุงบทละครและจัดสร้างฉากและเครื่องแต่งกายใหม่ และเปิดการแสดงในปี พ.ศ. 2495 จัดการแสดงโขนตอนหนุมานอาสา แสดงถึง 77 รอบ โดยแสดงตั้งแต่เดือนพฤศจิกายน พ.ศ. 2495 ถึงเดือนมกราคม พ.ศ. 2496 รวมระยะเวลา 3 เดือน ในปีถัดมาแสดงตอนสีดาลุยไฟ ทั้งหมด 78 รอบ ในปี พ.ศ. 2500 จัดแสดงชุดพระรามเดินดง แสดงทั้งหมด 84 รอบ และในปีถัดมา จัดแสดงตอนพระรามครองเมือง แสดงถึง 91 รอบ รวมระยะเวลาในการจัดแสดง 4 เดือน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ไม่เพียงแค่ได้รับการฟื้นฟูและปรับรูปแบบและส่วนประกอบในโขนในหลาย ๆ ส่วนเพียงเท่านั้น ในช่วงสมัยกลางทศวรรษที่ 2490 เป็นต้นมาโขนยังถูกใช้เป็นเครื่องมือในการแสวงหาอำนาจสนับสนุนรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม จากสหรัฐอเมริการ เนื่องจากเห็นว่าการดำเนินงานด้านศิลปวัฒนธรรมการแสดงของกรมศิลปากรมีประสิทธิผลดีในช่วงเวลานั้น และโขนก็ได้รับการฟื้นฟูกลับมาใหม่จนเป็นศิลปะการแสดงที่โดดเด่นของกรมศิลปากร ณ เวลานั้น จอมพล ป. พิบูลสงครามจึงเลือกใช้โขนในการแสดงเอกลักษณ์ความเป็นไทย ซึ่งเป็นการแสดงที่มีมาอย่างช้านานในประเทศไทย เพื่อนำไปแสดงบนเวทีระหว่างประเทศ รวมไปถึงใช้เป็นเครื่องมือทางด้านศิลปวัฒนธรรมการแสดงควบคู่กับการแสดงอื่น ๆ เผยแพร่ไปสู่ประชาชน เพื่อต่อต้านลัทธิคอมมิวนิสต์ จอมพล ป. พิบูลสงครามจึงเป็นผู้มีส่วนสำคัญในการทำให้โขนถูกพัฒนาขึ้นทั้งในแง่ของบทบาทการแสดงประจำชาติและบทบาทของการรับรู้ของประชาชนต่อกรมศิลปากรในฐานะหน่วยงานหลักด้านแบบแผนการแสดงประจำชาติ

จะเห็นได้ว่าในช่วงที่โขนเปลี่ยนพื้นที่การแสดงจากแสดงในราชสำนักมาสู่แสดงให้ประชาชนรับชมนอกราชสำนัก โขนได้ถูกพัฒนาบทบาทให้เป็นศิลปวัฒนธรรมการแสดงประจำชาติในลำดับแรกเริ่ม การปรับรูปแบบและส่วนประกอบต่าง ๆ ในโขนเพื่อคนดูในช่วงนี้ จึงเป็นการประชาสัมพันธ์เพื่อดึงกลุ่มคนดูและทำให้ประชาชนรับรู้และซึมซับในแง่ศิลปวัฒนธรรมการแสดงประจำชาติไปในตัวด้วย เพราะกลุ่มที่ทำหน้าที่ปรับคือกลุ่มของหน่วยงานรัฐ นำโดยกรมศิลปากร ซึ่งมีบทบาทสำคัญในฐานะให้ภาพของหน่วยงานผู้ดูแลมาตรฐานแบบแผนศิลปวัฒนธรรมของชาติมาโดยตลอด การเปลี่ยนแปลงเพื่อไปสู่คนดูในช่วงนี้ จึงมิได้มีเป้าหมายเพื่อเป็นมหรสพที่ถูกจริตกับคนดูแต่อย่างใด เพียงแต่เป็นการเปลี่ยนแปลงเพื่อหวังผลในด้านการสร้างการรับรู้โขนในฐานะเป็นมหรสพแบบแผนประจำชาติ เห็นได้จากในช่วงนี้ไม่เพียงแค่มีการจัดการแสดงให้ประชาชนรับชมในโรงละครแห่งชาติ ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการดำเนินตามโครงการปรับปรุงการละครและสังคีต แต่ยังมีการนำโขนออกแสดงงานวาระสำคัญของชาติที่บริเวณท้องสนามหลวง เช่น งานฉลองรัฐธรรมนูญ งานสงกรานต์ งานปีใหม่ เป็นต้น เพื่อเป็นการตอกย้ำให้เห็นถึงการส่งเสริมโขนให้เป็นมหรสพแบบแผนการแสดงประจำชาติ และการเผยแพร่สู่ประชาชนให้ได้ผลจำต้องปรับโขนให้ถูกจริตรสนิยมของคนชมมหรสพในยุคนั้นด้วย จากการศึกษาพบว่าโขนมีการปรับตัวในระดับนึง แต่ก็ยังไม่พัฒนาให้ถูกจริตกับคนดูมากเมื่อเทียบเท่ากับมหรสพการแสดงอื่น ๆ อาทิ ลิเก ละครเวที เป็นต้น จะเห็นได้ว่ารูปแบบการปรับเป็นลักษณะการปรับในส่วนองค์ประกอบของโขนเป็นหลัก เช่น ฉาก เครื่องแต่งกาย เป็นต้น ซึ่งทำให้โขนประสบผลสำเร็จในด้านชักจูงคนดูในช่วงแรก ๆ แต่ด้วยจารีตและวิธีการแสดงของโขนยังคงแบบแผนเดิมไว้ มิได้พัฒนาไปมากเมื่อเทียบกับมหรสพการแสดงอื่น ๆ ส่งผลให้โขนซบเซาลงในเรื่องของคนดูในเวลาต่อมา

สรุป

ภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง 2475 เป็นต้นมา ได้เปลี่ยนกลุ่มผู้ดูแลโขนจากแต่เดิมเป็นราชสำนัก มาสู่โขนของรัฐบาล โดยรัฐบาลเป็นผู้กำหนดทิศทางและวางนโยบายแนวทางของโขน ในช่วงแรกเริ่มของการเปลี่ยนแปลงการปกครอง โขนตกอยู่ในภาวะตกต่ำลงอันเนื่องมาจากการดำเนินนโยบายของรัฐบาลในการลดบทบาทพระราชอำนาจของสถาบันกษัตริย์ลง โขนถือเป็นสิ่งที่รัฐบาลเห็นว่าเป็นเครื่องมือของราชสำนัก จึงไม่มีการสนับสนุนโขนในช่วงแรก ๆ ของการเปลี่ยนแปลงการปกครอง ต่อมาภายหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 เมื่อมีการเปลี่ยนขั้วรัฐบาล ได้มีการฟื้นฟูโขนในช่วง พ.ศ. 2489 ผ่านโครงการปรับปรุงการละครและสังคีต การฟื้นฟูโขนของกรมศิลปากรในช่วงแรกมุ่งเน้นที่จะฟื้นฟู ดำรงรักษา และอนุรักษ์โขนแต่ดั้งเดิมในอดีต รูปแบบการรื้อฟื้นโขนเกิดขึ้นผ่านนโยบายของรัฐบาล โดยมีบุคลากรจากกลุ่มสถาบันพระมหากษัตริย์เป็นผู้ร่างโครงการ ลักษณะของโครงการจึงเน้นไปที่วัฒนธรรมแบบแผนของทางราชสำนักเป็นหลัก ดำเนินการผ่านหน่วยงานภาครัฐกรมศิลปากรมาโดยตลอด ซึ่งมีแบบแผนสืบทอดมาจากกรมมหรสพหลวงในราชสำนัก โดยมีกลุ่มบุคคลที่ขับเคลื่อนและตอบสนองการดำเนินงานของโครงการ คือนายธนิต อยู่โพธิ์ ดำเนินการในลักษณะที่สร้างระบบรากฐานและแรงจูงใจสำหรับบุคลากรด้านนาฏศิลป์โขนละครเพื่อที่จะฟื้นฟูและสืบทอดนาฏศิลป์โขนละครโดยเฉพาะของราชสำนักให้ดำรงสืบไป การดำเนินงานของทั้งภาครัฐและกลุ่มสถาบันพระมหากษัตริย์จึงช่วยสร้างความเข้มแข็งและทำให้การรื้อฟื้นโขนภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง 2475 สัมฤทธิ์ผลจนโขนมีลักษณะมั่นคงและอยู่มาได้จนถึงปัจจุบัน ส่งผลให้กรมศิลปากรเป็นศูนย์กลางความรู้ด้านศิลปวัฒนธรรมและมีบทบาทโดดเด่นในการสืบต่อแบบแผนของวัฒนธรรมมาตั้งแต่บัดนั้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ต่อมาเมื่อโขนฟื้นฟูกลับมาเป็นที่มั่นคงแล้ว จึงจำเป็นที่จะต้องนำโขนออกแสดงในโรงละครสาธารณะเพื่อสร้างวาระโอกาสและกลุ่มผู้ชม เนื่องจากผู้ดูแลโขนคือรัฐบาล และโขนถือเป็นมหรสพการแสดงอย่างหนึ่งที่ประชาชนมีสิทธิ์ที่จะรับชมได้ จึงเกิดการแสดงที่เป็นวาระประจำในโรงละครแห่งชาติ โดยมีการปรับรูปแบบและส่วนประกอบในโขน เช่น รูปแบบการดำเนินเรื่อง ฉาก เครื่องแต่งกาย เพื่อตอบสนองต่อการรับชมมหรสพในโรงละคร โดยภายหลังจากการที่มีการแสดงโขนในโรงละครให้ประชาชนดูโดยไม่ต้องรอวาระงานพระราชพิธีหรืองานสมโภชทางศาสนา ทำให้ประชาชนสามารถเข้าชมโขนได้ในวาระประจำในโรงละครสาธารณะ ผลจากการที่รัฐนำโขนมาแสดงในโอกาสสาธารณะต่อประชาชนประกอบการแสดงโขนในยุคนั้นมีเพียงกลุ่มเดียวที่ทำได้คือ กลุ่มหน่วยงานรัฐโดยกรมศิลปากร ทำให้มีผู้คนนิยมมาชมโขนกันมากขึ้นเรื่อย ๆ เห็นได้จากจำนวนรอบการแสดงที่เพิ่ม

มากขึ้นในยุคต่อ ๆ มา แต่กลุ่มที่ชมโขนก็ยังจำกัดอยู่ในกลุ่มของชนชั้นสูงและกลุ่มของชนชั้นกลางที่คุ้นชินกับวิถีวัฒนธรรมประเพณีราชสำนัก มิได้ตอบสนองต่อกลุ่มผู้ชมส่วนใหญ่ของประเทศ

ในช่วงที่มีการนำโขนออกแสดงสู่ประชาชนในรูปแบบสาธารณะนี้ โขนได้ถูกใช้เป็นเครื่องมือของรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม โดยสร้างบทบาทของโขนในฐานะเป็นศิลปวัฒนธรรมการแสดงประจำชาติ เหตุผลหลักมาจากความต้องการอำนาจสนับสนุนจากสหรัฐอเมริกาของจอมพล ป. พิบูลสงคราม เนื่องจากสถานการณ์การเมืองภายในประเทศที่แบ่งออกเป็นกลุ่มต่าง ๆ หลายกลุ่ม จอมพล ป. พิบูลสงครามต้องการการสนับสนุนจากสหรัฐอเมริกาเพื่อความชอบธรรมและความมั่นคงในการเป็นรัฐบาลท่ามกลางสภาวะที่มีกลุ่มมีอำนาจต่าง ๆ เกิดขึ้นมากมาย ดังนั้น รัฐบาลจึงเลือกใช้โขนตอบสนองนโยบายเพื่อชูให้เห็นว่า จอมพล ป. พิบูลสงครามเลือกที่จะอยู่ข้างสหรัฐอเมริกาในช่วงสงครามเย็น กล่าวคือ ปรากฏในลักษณะ 2 ประการ ประการแรกใช้โขนเป็นเครื่องมือแสดงถึงศิลปะการแสดงของไทยที่มีมาช้านาน เป็นสิ่งบ่งบอกถึงความเจริญของประเทศ ซึ่งสอดคล้องกับการที่ประเทศเข้าร่วมเป็นสมาชิกองค์การสหประชาชาติ และดำเนินนโยบายตามแนวนโยบายขององค์การสหประชาชาติที่ใช้วัฒนธรรมเป็นเครื่องมือในการเจริญสัมพันธไมตรีต่อประเทศอื่น ๆ และประการที่สองคือ ใช้โขนร่วมกับศิลปะการแสดงประเภทอื่น ๆ ในการประชาสัมพันธ์นโยบายต่อต้านลัทธิคอมมิวนิสต์สู่ประชาชน โขนจึงถูกให้ความสำคัญในฐานะการแสดงประจำชาติ เน้นคุณค่าในเชิงความเป็นสมบัติและความภาคภูมิใจของชาติ เป็นอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชาติ ดังจะเห็นได้จากการนำโขนไปแสดงในงานรัฐพิธี งานราชพิธี พิธีสำคัญของประเทศ และแสดงต้อนรับแขกบ้านเมืองคนสำคัญ รวมไปถึงการเผยพร่การแสดงโขนนี้ไปสู่ประชาชนอีกด้วย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทที่ 5
โขนกับการตอกย้ำความเป็นไทยกับสถาบันพระมหากษัตริย์

ในบทนี้จะเป็นการวิเคราะห์บทบาทของโขนที่พัฒนาการต่อยอดจากที่ถูกสร้างให้เป็นศิลปวัฒนธรรมการแสดงประจำชาติ โดยในช่วงเวลานี้มีการตอกย้ำโขนกับสิ่งแสดงความเป็นไทย อีกทั้งยังได้นำสถาบันพระมหากษัตริย์กลับเข้ามาเกี่ยวพันธ์กับโขนอีกครั้ง หลักจากที่ถูกลดบทบาทความสำคัญลงไปในช่วงเปลี่ยนแปลงการปกครอง ซึ่งผู้ดำเนินการเป็นปัญญาชนฝ่ายกษัตริย์นิยม คือ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช และได้สร้างคณะโขนขึ้นมาเองในนามโขนธรรมศาสตร์ ซึ่งหากจะกล่าวถึงโขนที่มีชื่อเสียงในช่วงต้นทศวรรษพุทธศักราช 2500 เป็นต้นมา อาจกล่าวได้ว่ามีเพียงโขนของกรมศิลปากรเท่านั้นที่เป็นที่รู้จักของประชาชนในฐานะหน่วยงานหลักผู้ผลิตนาฏศิลป์โขนละครออกแสดงสู่สาธารณะ แต่ในช่วงระยะเวลานี้ได้เกิดโขนธรรมศาสตร์ขึ้น ในฐานะกลุ่มคณะโขนสมัครเล่น ซึ่งต่อมาความสำเร็จของโขนธรรมศาสตร์ได้เป็นแม่แบบให้กับการเกิดขึ้นของโขนสมัครเล่นในระดับมหาวิทยาลัยและกลุ่มเอกชนที่มิใช่ผู้ที่เรียนทางด้านนาฏศิลป์โขนละครโดยตรง ในบทนี้ผู้ศึกษาจึงเน้นวิเคราะห์ไปที่ปัญญาชนคนสำคัญ คือ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ในฐานะผู้มีส่วนสำคัญที่สร้างการรับรู้ของโขนต่อประชาชนในบทบาทของโขนกับความเป็นไทยและต่อสถาบันพระมหากษัตริย์เป็นหลัก เนื่องจาก ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช มิได้เป็นหน่วยงานภาครัฐในการกำหนดนโยบาย และก็มิได้ใช้โขนกรมศิลปากรในการสร้างบทบาทของโขน การศึกษาแนวคิดและวิธีการในการใช้โขนเป็นเครื่องมือทางการเมืองของ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช จึงเป็นกุญแจในการไขไปสู่บทบาทของโขนที่เปลี่ยนแปลงไปในช่วงเวลานี้ โดยเฉพาะการผูกกับสถาบันพระมหากษัตริย์อีกครั้ง

CHULALONGKORN UNIVERSITY

5.1 รัฐบาลกับการสนับสนุนโขนกรมศิลปากร

ภายหลังจากการที่กรมศิลปากรได้ดำเนินการตามโครงการปรับปรุงการละครและสังคีต จนทำให้โขนสามารถรวบรวมบรรดาครูอาจารย์และนักเรียน มีสถานที่เรียนและฝึกหัดโขนจนสามารถออกแสดงได้ ประกอบกับรัฐบาลให้ความสำคัญกับการใช้ศิลปะในการช่วยบริหารประเทศ โขนจึงมีพื้นที่ในการแสดงในโรงละครแห่งชาติเป็นวาระการแสดงประจำ ทำให้โขนสามารถฟื้นฟูขึ้นมาในระดับที่เข้มแข็ง ต่อมารัฐบาลได้สร้างการรับรู้ถึงโขนกับความเป็นศิลปวัฒนธรรมการแสดงประจำชาติ ยิ่งเป็นการสร้างความเข้มแข็งให้กับโขนในฐานะมหรสพที่มีสถานภาพเป็นที่ให้ความสำคัญของรัฐบาล

ต่อมามีการปรับรูปแบบและส่วนประกอบต่าง ๆ ภายในโขน ในสมัยนายธนิต อยู่โพธิ์ เพื่อตอบรับการแสดงมหรสพในโรงละครเพื่อให้ประชาชนได้รับชม ทำให้โขนเป็นมหรสพการแสดงที่มีประชาชนมารับชมและสนับสนุนการแสดงอยู่พอสมควรในระดับหนึ่ง โดยมีกลุ่มผู้ดูเป็นกลุ่มเฉพาะ ทำให้กรมศิลปากรดำเนินการแสดงโขนในรูปแบบนี้มาโดยตลอด การหมดยุคสมัยของจอมพล ป. พิบูลสงคราม ประกอบกับในช่วงเวลานี้เกิดกระแสวัฒนธรรมตะวันตกหลั่งไหลเข้ามาทำให้ผู้คนหันไปสนใจมหรสพการแสดงที่มีให้เลือกชมได้หลากหลายขึ้น เป็นปัจจัยที่ทำให้รัฐบาลในยุคต่อ ๆ มาเริ่มลดบทบาทของโขนในฐานะเครื่องมือทางการเมืองลง เนื่องจากโขนมิได้อยู่ในกระแสความสนใจของประชาชนหมู่มาก แต่รัฐบาลก็ยังให้การสนับสนุนการแสดงโขนของกรมศิลปากรอยู่ อันเนื่องมาจากความเป็นมหรสพการแสดงที่บ่งบอกถึงเอกลักษณ์ของประเทศ โขนกรมศิลปากรจึงดำรงบทบาทการแสดงโขนในฐานะมหรสพเพื่อความบันเทิงสำหรับมวลชนมาตั้งแต่ พ.ศ. 2500 เป็นต้นมา เนื่องจากยังมีผู้ชมโขนเฉพาะกลุ่มที่สนใจและยังคงให้การสนับสนุนอยู่ แต่ก็มิได้พัฒนาไปสู่มหรสพเพื่อเอาใจประชาชนมากนักเมื่อเทียบกับมหรสพการแสดงอื่น ๆ

5.2 ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ปัญญาชนผู้มีบทบาทสำคัญในการสร้างโขนที่เกี่ยวพันธ์กับความเป็นไทยและพระมหากษัตริย์

5.2.1 แนวคิดหลักของ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ที่มีอิทธิพลต่อโขน

ในช่วงเวลาที่โขนกรมศิลป์ดำเนินการแสดงเป็นวาระประจำ ในปี พ.ศ. 2509 ได้เกิดโขนสมัครเล่นกลุ่มหนึ่งในระดับมหาวิทยาลัยซึ่งต่อมามีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักแพร่หลายในนามโขนธรรมศาสตร์ ก่อตั้งโดย ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ซึ่งการตั้งคณะโขนธรรมศาสตร์นี้มีนัยสำคัญต่อการใช้โขนเป็นเครื่องมือทางการเมืองของ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช โดยก่อนที่จะสร้างโขนธรรมศาสตร์ขึ้น ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช มีบทบาทสำคัญในการสถาปนาแนวคิดความเป็นไทยและชาติไทยให้เกิดขึ้นผ่านเครื่องมือต่าง ๆ เช่น หนังสือพิมพ์ วรรณกรรม สื่อวิทยุ หรือแม้แต่มหรสพ เช่น โขน โดยความเป็นไทยดังกล่าวได้ส่งผลต่อจินตภาพและแนวคิดของคนไทยที่เป็นผู้เสพงานของ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช โดยความเป็นไทยและชาติไทยที่ถูกสร้างขึ้นนี้ได้ค่อย ๆ ครอบงำความรู้สึกนึกคิดของชาวไทยและได้ถูกผลิตซ้ำมาตลอดมาตั้งแต่สมัย พ.ศ. 2490 ผ่านวรรณกรรม ละคร บทเรียนต่าง ๆ เรื่อยมาจนถึงยุคปัจจุบัน อย่างไรก็ตามการสร้างความเป็นไทยของ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช นั้น สายชล สัตยานุรักษ์ ได้ให้ความเห็นว่าเป็น “ภาพแทนความจริง” (representation) หาใช่ความจริงไม่ โดยสิ่งเหล่านี้ที่ถูกสร้างขึ้นเพื่อเป็น “อำนาจทางปัญญา” (charismatic power) หรือ “ปัญญาบารมี” ซึ่ง

ถูกใช้เป็นเครื่องมือในการตอบสนองต่อบริบททางการเมืองของ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ในช่วงยุคสมัยหนึ่ง (สายชล สัตยานุรักษ์, 2545) แต่เนื่องจากแนวคิดความเป็นไทยของ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช นั้นทรงอิทธิพลมาก แม้ว่าในปัจจุบัน ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้จากโลกนี้ไปแล้ว แต่อิทธิพลความคิดในเรื่องความเป็นไทยและชาติไทย ของ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ก็ยังคงดำรงอยู่ ถูกผลิตซ้ำ และครอบงำความคิดของกลุ่มคนไทยจำนวนมากจนถึงปัจจุบัน

ที่มาของการสร้างความเป็นไทยและชาติไทย ของ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช นั้นเกิดจากความปรารถนาอันแรงกล้าของ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ที่จะมีอำนาจและบทบาททางการเมือง และวิธีการที่ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช เลือกที่จะนำพาตัวเองเข้าสู่เส้นทางการเมืองคือ การสร้างให้ผู้คนรับรู้ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ในฐานะปราชญ์ผู้มีอำนาจทางปัญญา เพื่อให้เกิดความนิยมในตัวบุคคล เป็นการสร้างภาพลักษณ์ความเป็นปราชญ์ในเรื่องของความเป็นไทยและชาติไทย

ในช่วงกลางทศวรรษ 2490 สถานการณ์ทางการเมืองมีความเปลี่ยนแปลง กล่าวคือ ในช่วงเวลาดังกล่าวไทยเริ่มมีการตื่นตัวจากการปฏิวัติพรรคคอมมิวนิสต์ที่เกิดขึ้นในประเทศจีน และการเคลื่อนไหวของฝ่ายซ้ายในประเทศไทย ดังนั้นสถาบันพระมหากษัตริย์จึงได้รับการสนับสนุนจากหลายฝ่ายอีกครั้ง เพื่อเป็นการพยายามสร้างคุณค่าอุดมการณ์กษัตริย์นิยมเพื่อต่อต้านการแผ่ขยายของลัทธิคอมมิวนิสต์ ส่งผลให้บทบาทสถาบันกษัตริย์เริ่มมีมากขึ้น บริบททางการเมืองส่งผลให้อำนาจทางการเมืองของจอมพล ป. พิบูลสงคราม เริ่มอ่อนแอลงและหมดลงไปในเหตุการณ์การรัฐประหารในปี พ.ศ. 2500 ส่งผลให้จอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ก้าวขึ้นมามีอำนาจสมบูรณ์โดยจอมพลสฤษดิ์นั้นเป็นบุคคลแรก ๆ ที่พื้นฟูระบอบกษัตริย์ภายหลังจากการปฏิวัติ 2475 ให้ขึ้นมามีอำนาจและบทบาททางการเมืองเพื่อเป็นฐานอำนาจให้แก่ตนเอง เนื่องมาจากตนเองต้องการความชอบธรรมจากการรัฐประหาร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ต้องการที่จะลดบทบาทศัตรูทางการเมืองลง และต้องการก้าวขึ้นมามีบทบาททางการเมืองมากขึ้น อีกทั้งได้เห็นความนิยมในสถาบันกษัตริย์ที่เพิ่มขึ้นของประชาชน ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมชจึงพยายามเริ่มสร้างอำนาจทางการเมือง โดยพยายามเสนอภาพลักษณ์ของตัวเองให้เป็นพวกกษัตริย์นิยม ผ่านสื่อต่าง ๆ เช่น หนังสือพิมพ์ วิทยุ และวรรณกรรม ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช เป็นผู้ช่วยตอกย้ำและสนับสนุนสถาบันกษัตริย์ โดยเริ่มสร้างความเป็นไทยที่ผูกโยงเข้ากับกษัตริย์ผ่านวรรณกรรมสี่แผ่นดิน ที่ได้เขียนขึ้นใน พ.ศ. 2494-2495 ผ่านหนังสือพิมพ์สยามรัฐ โดยสี่แผ่นดินได้เสนอภาพเมืองไทยสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์ให้เป็นภาพตัวแทนของเมืองไทยหรือสังคมไทยที่มี “ความเป็นไทย” อย่างสมบูรณ์คือมีพระมหากษัตริย์ พระพุทธศาสนา งานประเพณี พิธีกรรม และระบบความสัมพันธ์ทางสังคม อันทำให้เป็นยุคที่ “มีความสุข ความหวัง และความแน่นอน” ยุคนั้น

สิ้นสุดลงเพราะการเปลี่ยนแปลงการปกครองใน พ.ศ. 2475 (สายชล สัตยานุรักษ์, 2550a) โดยในวรรณกรรมดังกล่าวนี้พยายามที่จะเน้นในเรื่องชีวิตของคนไทยในรัชกาลต่าง ๆ ซึ่งมีพระมหากษัตริย์แต่ละพระองค์ทรงเป็นศูนย์กลางของทุกชีวิต และศูนย์กลางของงานประเพณีสำคัญของเมืองไทย พร้อมย้ำอยู่เสมอว่าพระมหากษัตริย์ทรงเป็น “หัวใจของประเทศ” หรือ “หัวใจของแผ่นดิน” และทรงเป็นเสมือน “ขวัญของคนไทย” (สายชล สัตยานุรักษ์, 2550a) ซึ่งเป็นภาพแทนของความเป็นไทยที่ทำให้เมืองไทยนี้ดี เนื่องจากมีสถาบันพระมหากษัตริย์ ชาติ และ ศาสนา ที่เป็นเครื่องยึดเหนี่ยวของคนไทย โดย ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช พยายามจะชี้ให้คนไทยที่อ่านสี่แผ่นดินเกิดมีความรักความโหยหาสิ่งเหล่านี้ที่เป็นคุณค่าในอดีตให้กลับคืนมา นอกจากการสร้างวรรณกรรมสี่แผ่นดินให้คนไทยได้รับรู้สิ่งที่ทำให้เมืองไทย นี้ดี คือ ชาติ ศาสนา และ พระมหากษัตริย์ ต่อมา ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้มีการอธิบายให้ความหมายปลีกย่อยถึงความเป็นไทยในด้านต่าง ๆ อีกดังนี้

1) ความเป็นไทยกับคุณค่าทางจิตใจและการรู้ที่ต่ำที่สูง

ภายหลังจากการเขียนสี่แผ่นดินซึ่งให้ภาพโดยรวมของ ความเป็นไทย ที่ทำให้ “เมืองไทยนี้ดี” ในช่วงปลายทศวรรษที่ 2490 ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้มีการให้ภาพดังกล่าวอีกครั้งในช่วงต้นของทศวรรษที่ 2500 ที่มักจะอธิบายว่า เมืองไทย หรือ ชาติไทยนี้ดี เพราะ ชาติไทยเราเป็นชาติที่เก่าแก่และยังคงสามารถรักษาประเพณี ศิลปะ และ วัฒนธรรมที่เก่าแก่ไว้ได้ ซึ่งปัจจัยที่ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช อ้างว่าสิ่งที่ทำให้ประเพณีวัฒนธรรมอันเก่าแก่เหล่านี้ดำรงอยู่ได้ เนื่องจาก เมืองไทยมีความสงบสุข และมีเสถียรภาพ และประชาชนมีความสามัคคีเป็นกลุ่มก้อนเดียวกัน ดังปรากฏในการกล่าวถึงพิธีแรกนาขวัญ ว่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

> “ชาติใดรักษาขนบธรรมเนียม ประเพณีตลอดจนศิลปะวิทยาการของต้นตั้งแต่โบราณไว้ได้จนถึงทุกวันนี้ก็เป็นชาติที่น่าภาคภูมิใจในความสามารถของตนเอง... ผมเองในฐานะที่เป็นคนไทยก็อดที่จะรู้สึกภูมิใจไม่ได้... ถ้าจะเปรียบประเทศอื่น ๆ ในโลก เราก็ยังมีความสงบ มีสันติสุข และมีเสถียรภาพของบ้านเมืองเป็นที่ตั้ง ในที่ใดที่มีการแตกแยกการในระหว่างบุคคลในชาติ และในที่ใดที่การปกครองขาดเสถียรภาพ สถาบันต่าง ๆ ของบ้านเมืองง่อนแง่นไม่มีความหมายแล้ว พิธีต่าง ๆเหล่านี้จะเกิดขึ้นไม่ได้...” (ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช, 2509)

นอกจากนี้ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ยังอ้างความมีอารยธรรมศิลปะอันเก่าแก่มาแต่โบราณที่เหนือว่าชาติอื่น ๆ ในภูมิภาคนี้ เพื่อให้เห็นว่า เมืองไทยนี้ดีกว่าเจริญกว่าประเทศเพื่อนบ้านในการอ้างนาฏศิลป์ไทย ว่า

> “ในสมัยกรุงศรีอยุธยา เข้าใจว่านาฏศิลป์ของไทยเจริญมากและเมื่อกรุงศรีอยุธยาเสียแก่พม่า พม่าก็ได้นำเอานาฏศิลป์ของไทยทั้งหมดไปยังกรุงอังวะ และเป็นแบบอย่างของนาฏศิลป์ชั้นสูงของพม่ามาจนถึงทุกวันนี้ การร่ายรำที่เขาถือว่างดงามที่สุดเขาเรียกว่า โยเดีย แปลว่าการร่ายรำที่ได้จากเมืองไทยแต่ครั้งนั้น”(ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช, 2539)

โดยเฉพาะอย่างยิ่งคือโขน ที่ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช พยายามจะยกศิลปะชิ้นนี้ว่าเป็นของไทยแท้แต่โบราณ ซึ่งประเทศเพื่อนบ้านไม่เคยมี และต้องการอยากได้ศิลปะแขนงนี้เพื่อไปเป็นต้นแบบของนาฏศิลป์ในประเทศของต้นเองถึงขนาดอ้างสาเหตุของการเกิดกบฏเจ้าอนุวงศ์ว่า เกิดจาการโทมนัสน้อยใจ ที่ขอพระราชทานครูละครในของไทยไปไว้ที่เวียงจันทร์ แล้วพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวไม่พระราชทานให้

> “ละครในก็ดีโขนหลวงก็ดี ผมเข้าใจว่าสมัยกรุงศรีอยุธยาแล้วกรุงรัตนโกสินทร์ถือว่าเป็นของสูง จะมีไว้สำหรับประดับพระราชอิสริยยศของพระมหากษัตริย์ของไทยเท่านั้น แม้แต่ในเมืองประเทศราช เช่น เขมร ลาว ก็มีไม่ได้ ไม่เคยมีให้ เพราะฉะนั้นประเทศเหล่านี้ซึ่งได้รับอิทธิพลแบบอย่างนาฏศิลป์ไปจากเรา จึงได้เป็นแต่ละครนอกเป็นส่วนใหญ่...ตามประวัติศาสตร์ว่าเป็นเจ้าอนุฯ เวียงจันทน์ คือ พระมหากษัตริย์ประเทศลาว ได้กราบบังคมทูลขอครูละครในจากราชสำนักที่กรุงเทพฯ ให้ไปฝึกละครในขึ้นที่เวียงจันทน์ พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวไม่พระราชทานให้ ถือว่าเป็นการตีเสมอ เจ้าอนุฯเจ็บอกเจ็บใจถึงกับคิดขบถ...ทางด้านเขมรก็เช่นเดียวกัน ถึงแม้ว่าจะตั้งพระมหากษัตริย์ปกครองแต่ก็เป็นเมืองประเทศราช ไม่มีละครในออกไป เพิ่งจะมีครูละครในออกไปในสมัยหลัง ๆ สมัยรัชกาลที่ 5 ซึ่งระเบียบแบบแผนเหล่านี้ชักจะหมดไปแล้ว (ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช, 2539)

โดยการที่คนไทย มีประเพณี ศิลปะ วัฒนธรรม และมีอารยธรรมที่เก่าแก่มาตั้งแต่โบราณซึ่งสร้างให้เห็นภาพ เมืองไทยนี้ดี เนื่องจากคนไทยมีความฉลาดไม่แพ้ชาติใดในโลก ที่จะอนุรักษ์สิ่งที่ดีเหล่านี้ไว้ไม่ให้เปลี่ยนแปลงโดยเฉพาะอย่างยิ่ง ความรู้สึกภูมิใจในชาติ ศาสนา และพะมหากษัตรย์ ซึ่งทำให้ชาติไทยเจริญรุ่งเรืองและไม่เป็นทาสใคร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ในเวลาต่อมา ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช มีความเห็นว่า การสร้างความเป็นไทย นั้นจะเน้นเพียงอัตลักษณ์ภายนอกของคนไทยเพียงอย่างเดียวคงไม่พอ เนื่องจากในช่วงเวลานั้นได้เกิดกระแสวัฒนธรรมตะวันตกแพร่เข้ามาในประเทศไทยเป็นอย่างมาก กลุ่มเยาวชนและคนไทยนั้นก็หันไปรับวัฒนธรรมตะวันตกกันหมด ซึ่งวัฒนธรรมที่กล่าวมานี้มีทั้งวัฒนธรรมที่เป็นรูปธรรม เช่น การแต่งกาย อาหารการกิน ฯลฯ และ วัฒนธรรมแบบนามธรรม เช่น อุดมการณ์ประชาธิปไตย และ คอมมิวนิสต์ ดังนั้น ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช จึงได้ให้ความสำคัญกับวัฒนธรรมไทย ในฐานะตัวแทนของความเป็นไทย เพื่อใช้ต้านกับวัฒนธรรมตะวันตกที่ไหลบ่าเข้ามา อย่างไรก็ตาม ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช จะเน้นวัฒนธรรมในรูปแบบนามธรรมมากกว่า เนื่องจาก ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช เห็นว่าวัฒนธรรมประเภทรูปธรรม เช่น เครื่องแต่งกาย อาหารการกิน เป็นต้น เป็นสิ่งที่มีการเปลี่ยนแปลงไปตามช่วงกาลเวลาและกระแส ดังนั้นจึงยากที่จะเอามายึดติดกับความเป็นไทยอย่างยั่งยืน ดังนั้น ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช จึงเน้นไปในเรื่องวัฒนธรรมแบบนามธรรม คือ จิตใจที่ยังเป็นไทยแท้ของคนไทย ซึ่งมีลักษณะมีความภักดีต่อสถาบันพระมหากษัตริย์ และความสัมพันธ์ในรูปแบบชนชั้น โดยเน้นไปที่การรู้ที่ต่ำที่สูงมาเป็นภาพแทนของความเป็นไทยให้กับคนไทยแทนการใช้อัตลักษณ์ภายนอกซึ่งสามารถเปลี่ยนไปตามยุคสมัย ดังที่ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้กล่าวไว้ว่า

> “ ที่ผมเห็นว่าเป็นไทยแท้อยู่จริง ๆ นั้น ก็เห็นจะได้แก่จิตใจของคนไทย ซึ่งแต่โบราณมาจนถึงทุกวันนี้ เราก็ไม่เห็นมีอะไรเปลี่ยนแปลง เราก็ยังเป็นไทยแท้กันอยู่นั่นเอง...และความสัมพันธ์ในบรรดาคนไทยด้วยกันนั้น ผมเห็นว่าเป็นเรื่องที่ไม่เปลี่ยนแปลงเหมือนกัน คนไทยเราส่วนใหญ่ที่เป็นไทยแท้ ๆ ก็มีความจงรักภักดีเทิดทูนพระมหากษัตริย์นั้นประการหนึ่ง นับถือบิดามารดา ครูอาจารย์ ถือเด็กถือผู้ใหญ่ คือว่าเด็กก็นับถือผู้ใหญ่ ผู้ใหญ่ก็เมตตาปรานีต่อเด็ก...ความสัมพันธ์เหล่านี้เป็นความสัมพันธ์ที่ดี เป็นความสัมพันธ์แบบไทย ผมเห็นว่าที่ไหนก็ตาม เมื่อคนไทยพบกันแล้ว ความสัมพันธ์เช่นนี้ก็ย่อมเกิดขึ้น และทำให้รู้ว่าคนไทยเรานั้นแตกต่างกว่าชาติอื่นเขาและมีอะไรดีกว่าเขามาก (ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช, 2514)

ซึ่งเมื่อ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ใช้จิตใจของคนไทยที่มีความรู้จักความสัมพันธ์ของบรรดาคนในสังคม ซึ่งมีลักษณะแบ่งตามชนชั้นและสถานะ สร้างให้เป็นภาพลักษณ์ของความเป็นไทยได้แล้ว ก็ง่ายที่จะปลูกฝังความคิดและค่านิยมต่าง ๆ ให้คนไทยเชื่อและปฏิบัติตามได้อย่างไม่ต้องสงสัย เช่น การสร้างกิริยามารยาทแบบไทย การสร้างประเพณีวัฒนธรรมแบบไทย การสร้างคุณค่าของสถาบันกษัตริย์โดยเน้นให้สถาบันพระมหากษัตริย์มีความใกล้ชิดกับประชน ทรงเป็นผู้ปกป้องและหล่อหลอมความรู้สึกของประชาชน เป็นที่ยึดเหนี่ยวของประชาชน ส่งผลให้ประชาชนรับรู้คุณค่าและสถานะ

ก่อให้เกิดความผูกพัน ความจงรักภักดีอย่างลึกซึ้งต่อองค์พระมหากษัตริย์ จะเห็นได้ว่านอกจากศิลปะประเพณี และวัฒนธรรมไทย ที่เป็นสิ่งที่ทำให้เมืองไทยนี้ดีแล้ว ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ยังพยายามปลูกฝังจิตสำนึกและมารยาทในแบบไทย นั้นคือการรู้จักที่ต่ำที่สูง เพื่อใช้จรรโลงสังคมเพื่ออธิบายความเป็นตัวบุคคลแต่ละบุคคลให้เกิดระเบียบขึ้นในสังคมที่มีความแตกต่างทางชนชั้น

2) ความเป็นไทยกับสถาบันพระมหากษัตริย์

ในช่วงปลายของทศวรรษที่ 2490 ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้แสดงความเป็นพวกกษัตริย์นิยมอย่างเห็นได้ชัด เนื่องจาก ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช เห็นว่าอำนาจทางการเมืองของจอมพล ป. พิบูลสงคราม เริ่มเสื่อมลง ผนวกกับการก้าวขึ้นมาของจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ในช่วงปลายทศวรรษ 2490 จนมีอำนาจสูงสุดในต้นทศวรรษ 2500 ซึ่งจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ เป็นผู้ที่ฟื้นฟูคุณค่าของกษัตริย์ขึ้นมาเพื่อสร้างความชอบธรรมให้แก่ตนเองจากการทำรัฐประหารในปี พ.ศ. 2500 ซึ่งสอดคล้องกับการที่ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้แต่งนิยายเพื่อสร้างคุณค่าให้กับความเป็นไทยในสมัยก่อนโดยเฉพาะคุณค่าของสถาบันพระมหากษัตริย์ โดยวรรณกรรมเรื่องสี่แผ่นดินให้ภาพของยุคพระมหากษัตริย์ในระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์นั้นเต็มไปด้วย “ระเบียบ ความสงบสุข ความมั่นคง และความเจริญก้าวหน้า” ปราศจากปัญหาร้ายแรงใด ๆ แม้จะเปลี่ยนแปลงการปกครองแล้ว พระมหากษัตริย์ก็ยังทรงมีความสำคัญอย่างสูงในฐานะที่ทรงเป็น ขวัญของชาติไทย และทรงเป็นหัวใจของความเป็นไทย ซึ่งทำให้เมืองไทยนี้ดี (สายชล สัตยานุรักษ์, 2550a) ดังความตอนหนึ่งว่า

> “พลอยเกิดมาในแผ่นดินของท่านที่รู้สึกว่าเป็นสุขแต่น้อยคุ้มใหญ่ มีชีวิตอยู่ได้ด้วยความแน่นอน เหมือนกับว่ามีต้นโพธิ์อันใหญ่คุ้มกันอยู่ให้ได้รับความร่มเย็นเพราะพระบารมี... บรรพบุรุษของคุณเปรมลงเรือสำเภามาจากเมืองจีน ก็ได้ชุบเลี้ยงจนเป็นขุนนาง...” (ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช, 2545)

ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ยังได้ให้ภาพกษัตริย์ให้เปรียบเสมือน “ที่สูง” ในฐานะที่ทรงเป็น “พระเจ้าอยู่หัว” และทรงเป็น “หัวใจของประเทศ” ซึ่งทำให้แม่พลอย ตัวละครเอกในเรื่องสี่แผนดินที่เป็นดั่งสามัญชนธรรมดาทั่วไปมีความรู้สึกประหม่าในความเป็นที่สูงของกษัตริย์ และการปฏิบัติตนต่อพระมหากษัตริย์

> “พลอยขนลุกเกลียวไปทั้งตัว เพราะรู้ดีว่าที่ที่ตนได้ไปถึงเป็นที่ศักดิ์สิทธิ์เพียงไรบนพระที่นั่งอันกว้างใหญ่ไพศาล...เป็นที่อยู่ของเจ้าชีวิตคนไทยทั้งมวลในสมัยนั้น เป็นหัวใจของประเทศ การเป็นไปทุกอย่างของโลกภายนอกมารวมอยู่ ณ ที่นั้น ไม่มีที่อื่นใดจะสำคัญกว่า...

> อาการกริยาของคนที่อยู่บนนั้นก็ดี บรรยากาศโดยทั่วไปที่บนนั้นก็ดี มีแต่จะชักจูงให้เห็นทุกอย่างบนนั้นเป็นของสูง เป็นของศักดิ์สิทธิ์ ควรแก่ความเคารพอย่างสูง" (ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช, 2545)

เห็นได้ชัดว่าในการสร้างภาพของสถาบันพระมหากษัตริย์ในสี่แผ่นดิน ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้ผูกโยงเข้ากับลักษณะความสัมพันธ์ของคนในสังคมซึ่งแบ่งตามชนชั้น โดยให้ภาพของพระมหากษัตริย์เป็นชนชั้นที่สูงในฐานะศูนย์รวมใจของคนในชาติ เล่าเรื่องผ่านแม่พลอยซึ่งมีจิตใจที่มีความเป็นไทยในแบบที่ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช เคยกล่าวไว้ โดยเฉพาะการรู้จักที่ต่ำที่สูงของแม่พลอย ในฐานะที่แม่พลอยเป็นคนสามัญชนธรรมดา ทั้งหมดล้วนสอดคล้องกับการนิยามความเป็นไทยของ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ที่เคยให้ภาพในทั้งความเป็นไทยในอดีตที่ดีงามและความเป็นไทยที่มีพระมหากษัตริย์ที่เป็นศูนย์รวมจิตใจของคนไทย

ต่อมาในช่วงทศวรรษ 2500 ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้พยายามที่จะทำให้ชาติและพระมหากษัตริย์เป็นสิ่งเดียวกันโดยเริ่มจากการผลักดันให้รัฐบาลจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ เปลี่ยนวันชาติจากวันที่ 24 มิถุนายน ซึ่งเป็นวันที่คณะราษฎร์ได้ทำการเปลี่ยนแปลงการปกครอง มาเป็นวันที่ 5 ธันวาคม ซึ่งเป็นวันพระราชสมภพของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9 ครั้นเมื่อมีมติออกมาเป็นเอกฉันท์จากการประชุมในเรื่องดังกล่าววันที่ 16 พฤษภาคม พ.ศ. 2503 หนังสือพิมพ์สยามรัฐซึ่ง ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช เป็นบรรณาธิการ ได้รายงานให้การสนับสนุนมติดังกล่าวอย่างเต็มที่ดังใจความว่า

> "นับว่าตัดปัญหาเกี่ยวกับความขัดแย้งทั้งหลายเสียได้ นอกจากนั้นยังแสดงว่าคณะกรรมการได้เล็งเห็นความสำคัญของประวัติศาสตร์ชาติไทยว่า สิ่งสำคัญซึ่งสามารถดำรงความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันไว้ไม่ก่อให้เกิดความแตกแยกระหว่างบุคคลในชาติทุกสมัย คือสถาบันพระมหากษัตริย์" (สมศักดิ์ เจียมธีรสกุล, 2547)

นอกจากนี้ในช่วงเวลาดังกล่าว ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้พยายามที่จะสร้างภาพให้กษัตริย์มีความใกล้ชิดประชาชนมากยิ่งขึ้น เพื่อเป็นการหล่อหลอมความรู้สึกของประชาชนให้มีความรู้สึกผูกพันและมีความจงรักภักดีต่อพระมหากษัตริย์ในฐานะตัวแทนของชาติไทย ที่เต็มเปี่ยมไปด้วยความมีอารยะ เมื่อไปปรากฏตัวต่อสายตาชาวโลก ก็ทำให้นานาอารยะประเทศให้เกียรติต้อนรับ ทำให้ชาติไทยมีเกียรติและศักดิ์ศรี อีกทั้งได้สร้างให้พระราชจริยวัตรใด ๆ ของพระมหากษัตริย์กลายเป็นสิ่งสำคัญ ไม่ว่าจะเสด็จดำเนินไปที่ใด ทรงมีพระราชดำรัสสิ่งใด หรือมีพระราชกรณียกิจใด ก็ทำให้เป็น

ที่ชื่นชมและจับตามอง เช่น การเสด็จเยือนยุโรปและอเมริกาในปี พ.ศ. 2503 ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้เขียนบรรยายว่า

> “ในต่างประเทศทุก ๆ ประเทศที่ได้ผ่านมา เขาพูดเป็นเสียงเดียวกันว่าไม่เคยปรากฏที่ประชาชนในประเทศของเขาได้เคยรับใคร หรือรับเสด็จประมุขของประเทศไหนด้วยความชื่นชมยินดี และด้วยความเลื่อมใสเคารพอันจริงใจอย่างที่เขาได้รับเสด็จพระเจ้าอยู่หัวและสมเด็จฯ ในครั้งนี้...นี่ก็จะต้องเรียกว่าเป็นเพราะบารมี” (สายชล สัตยานุรักษ์, 2550b)

ต่อมาในช่วงทศวรรษที่ 2510 ภายหลังจากการเสียของจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ได้มีผู้ขุดคุ้ยเรื่องเสียหายของจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์มาเผยแพร่ ประกอบกับฝ่ายทหารได้มีการสืบทอดอำนาจต่อมายัง จอมพลถนอม กิตติขจร ทำให้การบริหารประเทศของรัฐบาลทหารไม่เป็นที่ไว้วางใจต่อประชาชน ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช เห็นข้อได้เปรียบจากตรงนี้ประกอบกับรู้ว่าตนเองเริ่มมีบทบาททางการเมืองอย่างมากในฐานะที่เป็นผู้ใกล้ชิดกับพระมหากษัตริย์ซึ่งจะส่งผลให้ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช สามารถเป็นนายกรัฐมนตรีได้ จึงได้ให้ภาพของกษัตริย์ผูกเข้ากับชาติในฐานะผู้นำในแบบไทย ที่เพียบพร้อมด้วยคุณธรรม เป็นห่วงเป็นใยต่อความทุกข์ของราษฎร

> “...ในสังคมไทยปัจจุบัน พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงอยู่ในฐานะเช่นนั้น ทรงมีความหมายในใจของคนไทยจำนวนมากเกินกว่าตำแหน่งฐานะแห่งองค์พระมหากษัตริย์ ซึ่งทรงเป็นนิมิตหมายแห่งความเป็นชาติและความสามัคคี... พระราชดำรัสนี้ เปรียบเสมือนเป็นแสงสว่างอันปรากฏขึ้นในความมืด เป็นเสมือนธงชัยที่ได้ยกขึ้นในท่ามกลางความยุ่งเหยิงสับสนและสิ้นหวังทั้งปวง...” (ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช, 2515b)

> “...ทุกข์ของประชาชนไม่ว่าจะเล็กหรือใหญ่ เป็นทุกข์ของพระเจ้าอยู่หัวแม้แต่เรื่องซึ่งเราคนเดินถนนด้วยกันเห็นว่าเป็นเรื่องเล็ก ก็ยังเก็บเอาไปทรงพระวิตกเคร่งเครียดได้มาก เมื่อทุกข์ของประชาชนนั้นบรรเทาเบาบางลงไปได้หรือแก้ไขได้ไม่ว่าจะเป็นด้วยในทางใดหรือใครเป็นผู้ทำ พระเจ้าอยู่หัวก็ทรงพระปิติโสมนัสเบิกบานพระราชหฤทัย...ความสามัคคีของคนทั้งชาติ การหันหน้าเข้าหากันเพื่อปรึกษาหาหรือแก้ไขปัญหาต่าง ๆ และการร่วมมือกันเพื่อทำประโยชน์ให้เกิดแก่บ้านเมือง ดูเหมือนจะเป็นพระราชประสงค์อันแท้จริงในทุกกรณี...” (ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช, 2515a)

เห็นได้ว่าการให้ภาพของสถาบันพระมหากษัตริย์ของ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้ค่อย ๆ เพิ่มบทบาทของกษัตริย์ให้มากขึ้นกว่าตามลำดับ จากทศวรรษที่ 2490 ให้ภาพของพระมหากษัตริย์ผู้เป็นที่สูง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ควรค่าแก่การเคารพ มาสู่ทศวรรษที่ 2500 ผู้เป็นศูนย์รวมจิตใจและเป็นสัญลักษณ์ของชาติ ที่ทำให้เมืองไทยเป็นที่น่าภาคภูมิใจ จนมาถึงท้ายทศวรรษที่ 2500 มาเป็นบทบาทของผู้นำของประเทศในการเป็นผู้มีส่วนร่วมในการคิดและแก้ไขเกี่ยวกับปัญหาต่าง ๆ ของประชาชน ซึ่งทำให้ในช่วงเวลานี้ประชาชนได้ซึมซับภาพของพระมหากษัตริย์ธรรมราชาอย่างถึงที่สุดแล้ว

ในการเน้นความสำคัญในเรื่องดังกล่าว ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช กระทำอย่างต่อเนื่องผ่านเครื่องมือทางการเมืองหลายอย่างด้วยกันไม่ว่าจะเป็นผ่านทาง วรรณกรรมสี่แผ่นดิน หนังสือพิมพ์สยามรัฐ รายการวิทยุเพื่อนนอน การสอนวิชาอารธรรมไทย มาจนถึงการก่อตั้งโขนธรรมศาสตร์ เหล่านี้ล้วนเป็นเครื่องในการสร้างภาพลักษณ์ความเป็นปราชญ์ในเรื่องของความเป็นไทยให้แก่ตัว ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมชทั้งสิ้น ในการก้าวขึ้นสู่จุดสูงของการมีอำนาจทางการเมือง นั่นคือการเป็นนายกรัฐมนตรี ดังในเจตนารมย์ของ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช

จะเห็นได้ว่า ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้สร้างการรับรู้ด้านความเป็นไทยมาตั้งแต่สมัยกลางทศวรรษที่ 2490 มาจนถึง ทศวรรษที่ 2500 แล้ว ซึ่งความเป็นไทยและชาติไทย ของ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช คือการรับรู้ถึงสถานะความสัมพันธ์ของชนชั้นในสังคมไทย และการเน้นความสำคัญของพระมหากษัตริย์ อันเป็นปัจจัยต่อการผูกโยงโขนเข้ากับความเป็นไทย ในช่วงทศวรรษที่ 2490 ซึ่งสอดคล้องกับการเปลี่ยนบทบาทของโขนในช่วงเวลาดังกล่าวที่เป็นศิลปวัฒนธรรมประจำชาติ อีกทั้งยังได้ผูกโยงโขนกับสถาบันพระมหากษัตริย์อีกด้วยซึ่ง ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้มีการสร้างโขนธรรมศาสตร์เพื่อตอกย้ำโขนกับพระมหากษัตริย์ในการเป็นสิ่งที่อยู่ควบคู่กันในเวลาต่อมา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.2.2 ม.ร.ว. คึกฤทธิ์กับการสร้างโขนธรรมศาสตร์ (พ.ศ. 2509)

จากที่ได้กล่าวไว้แล้วถึงแนวคิดของ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ในการสร้างความเป็นไทยที่อิงกับสถาบันพระมหากษัตริย์ ต่อมา ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้ยกตัวอย่างของความเป็นไทยโดยการสร้างโขนธรรมศาสตร์ขึ้นในช่วงปลายทศวรรษพุทธศักราช 2500 ซึ่งต่อมาโขนธรรมศาสตร์เป็นโขนที่มีบทบาทการรับรู้ของประชาชนในฐานะโขนของมหาวิทยาลัยที่มีชื่อเสียงในสมัยนั้น ถือได้ว่าเป็นโขนสมัครเล่นที่ประสบความสำเร็จมากในช่วงเวลาหนึ่ง และยังคงเป็นที่รับรู้ถึงการมีอยู่มาจนถึงปัจจุบัน โดย ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้กล่าวถึงการจัดตั้งโขนธรรมศาสตร์ ว่า

> “ตั้งแต่ประมาณพุทธศักราช 2500 ได้เริ่มมีความวิตกกังวลกันถึงเรื่องการหลั่งไหลของวัฒนธรรมตะวันตกเข้ามาในประเทศไทยอย่างรุนแรงและเยาวชนไทยกำลังห่างไกลจาก

> ศิลปวัฒนธรรมไทยออกไปทุกที โดยเฉพาะในเรื่องนาฏศิลป์ไทยและดนตรีไทย กำลังถูกนาฏศิลป์และดนตรีตะวันตกขับไล่และเข้าแทนที่ เมื่อปีพุทธศักราช 2509 ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้จัดตั้งคณะโขนธรรมศาสตร์ ขึ้นและหลังจากที่ได้ทำการหัดและฝึกซ้อมอย่างจริงจังประมาณ 3 เดือนก็ได้รับพระมหากรุณาโปรดเกล้าฯ หน้าพระที่นั่งและแสดงแก่สาธารณชนทั้งในพระนครและต่างจังหวัด (ไทยคดีศึกษา, 2538)

ซึ่งจากความวิตกกังวลของ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ถึงกระแสกลุ่มเยาวชนที่หันไปสนใจวัฒนธรรมตะวันตกมากขึ้นโดยเฉพาะในด้านนาฏศิลป์ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช จึงให้ความสำคัญกับกลุ่มเยาวชนเป็นพิเศษ ในการหันกลับมาสืบสานวัฒนธรรมนาฏศิลป์ไทย ประกอบกับในช่วงเวลานั้น ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช เป็นอาจารย์สอนวิชาพื้นฐานอารยะธรรมไทยอยู่ที่ธรรมศาสตร์อยู่แล้วด้วย ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช จึงใช้โอกาสนี้เลือกนักศึกษาของมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์เป็นที่ฝึกฝนและเผยแพร่นาฏศิลป์ไทย ดังเห็นได้จากคำชี้แจงเหตุผลของการจัดตั้งคณะโขนธรรมศาสตร์ไว้ในบทความเรื่อง “การสืบและการถ่ายทอดนาฏศิลป์ไทย” ซึ่งเสนอต่อที่ประชุมสัมมนาเรื่อง “นาฏศิลป์และดนตรีไทยในชีวิตไทย” ซึ่งจัดโดยสถาบันไทยคดีศึกษามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ เมื่อ พ.ศ. 2515 ดังนี้

> “เหตุที่ทำให้ผู้เขียนได้อาจหาญเข้ามารับอาสาฝึกโขนให้แก่นักศึกษามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ผู้ซึ่งเรียกได้ว่าเป็นเยาวชนในยุคปัจจุบันนี้นั้น คือ ความพยายามขั้นสุดท้ายของผู้เขียนเองในอันที่จะทำให้เกิดมีการสืบเนื่องและการถ่ายทอดนาฏศิลป์ไทยแก่เยาวชนไทย ในยุคปัจจุบันเมื่อความใกล้ชิดของผู้เขียนกับนักศึกษามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์มีมากกว่าเยาวชนในที่อื่น ๆ ผู้เขียนจึงได้ถือโอกาสเอานักศึกษามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์เป็นทั้งวัตถุแห่งความพยายามและเป็นอุปกรณ์ในการทดลองในที่นี้ จึงใคร่ขอกล่าวเสียแต่ต้นว่าผู้เขียนเป็นนหนี้บุญคุณนักศึกษามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ที่ได้มาหัดโขนตั้งแต่รุ่นแรกลงมาจนถึงรุ่นปัจจุบันในความร่วมมือร่วมใจของนักศึกษามากมายหลายประการ และในความรู้ต่าง ๆ เกี่ยวกับความรู้สึก ทรรศนะ และปฏิกิริยา ของเยาวชนยุคปัจจุบันที่มีต่อขนบธรรมเนียมประเพณีของไทย วัฒนธรรมไทย และศิลปะของไทย ซึ่งนักศึกษาได้ให้แก่ผู้เขียนไว้อย่างมากมายสุดที่จะประเมินค่าได้จึงขอขอบใจนักศึกษาไว้ในที่นี้เป็นหลักฐาน (ไทยคดีศึกษา, 2538)

ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช เลือกที่จะใช้โขนเป็นเครื่องมือในการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมไทยสำหรับกลุ่มเยาวชนนักศึกษา โดยมีแนวคิดในการอนุรักษ์ไว้ว่า การที่จะทำให้ศิลปวัฒนธรรมไทยประเภทโขน

ไม่สูญหายไปนั้น จะต้องฝึกฝนเรียนรู้ศาสตร์แขนงนั้น มิใช่เป็นเพียงผู้ชมในฐานะผู้สนับสนุนเพียงเท่านั้น ดังคำกล่าวของ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ถึงแนวคิดในการอนุรักษ์โขนว่า

> “โขนนั้นเป็นทั้งศิลปะและวัฒนธรรมของชาติไทยที่จะหาที่ไหนไม่ได้อีกแล้ว แต่โขนเป็นศิลปะที่ต้องอาศัยอยู่ในคนที่มีชีวิต จะเขียนไว้เป็นหนังสือเอาไปแขวนไปตั้งที่ไหนไม่ได้ คนที่ต้องการจะรักษาศิลปะและวัฒนธรรมไทยที่เรียกว่าโขนนี้ จึงต้องลงทุนหัดโขน เพื่อเก็บโขนไว้ในตัว” (ข้างสังเวียน, 2521)

จะเห็นได้ว่า ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ให้ความสำคัญกับการดูโขนเป็นและต้องเล่นโขนได้ สอดคล้องกับคำอธิบายของ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ถึงความสืบเนื่องและการถ่ายทอดนาฏศิลป์สู่เยาชน โดย ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช มองว่านาฏศิลป์ไทยจะสืบเนื่องและถ่ายทอดต่อไปในอนาคตได้นั้น ต้องสร้างทั้งนาฏศิลป์ และคนดูควบคู่กันไป การผลิตนาฏศิลปินของไทยโดยวิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากรนั้น อาจไม่ได้ประโยชน์ถ้าหากไม่มีความรู้ความเข้าใจนาฏศิลป์ถึง “ขึ้นรู้ดีรู้ชั่วและวิจารณ์ได้” ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมชใช้คำว่า ต้องการสร้างคนที่เป็น “Critical Audience (ผู้วิพากษ์วิจารณ์) ซึ่งคนไทยไม่ค่อยมี และ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช มองเห็นว่านักศึกษาที่มีการศึกษาในระดับสูงคือชั้นมหาวิทยาลัย คือผู้ที่สมควรได้รับการปลูกฝังเช่นนั้น นักศึกษาเมื่อจบออกไปประกอบวิชาชีพก็อยู่ในฐานะเป็นผู้นำของสังคม หากนักศึกษาเป็นคนดูที่มีคุณสมบัติด้านการวิจารณ์ การสืบเนื่องก็จะเป็นไปได้อย่างสมบูรณ์ ซึ่งจะทำเช่นนั้นได้ก็ต้องลงมาหัดเล่นโขนด้วยตัวเอง (กอบกุล รุ่งเรืองศรี, 2547) ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมชจึงจัดตั้งโขนธรรมศาสตร์ขึ้นในปี พ.ศ. 2509 และได้ประกาศรับสมัครนักศึกษามาเรียนโขน ภายหลังจากการประกาศออกไป ผลปรากฏว่ามีนักศึกษาสนใจมาสมัครเรียนโขนเป็นจำนวนมาก ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้กล่าวถึงการมาสมัครเรียนโขนของนักศึกษาในช่วงนั้นว่า

> “...มีนักศึกษาผู้สนใจมาสมัครด้วยกันทั้งหมดประมาณ 70 คนเศษ ซึ่งส่วนใหญ่เป็นนักศึกษาปี 1 กับมีนักศึกษาปี 2 รวมอยู่ด้วยไม่มาก...นักศึกษาเหล่านี้เป็นนักศึกษาที่อยู่ในเกณฑ์ธรรมดาสามัญที่สุด กล่าวคือ มีลักษณะความคิดเห็น ความรู้ และการปฏิบัติตนเช่นเดียวกับนักศึกษาอื่น ๆ ทั่วไปในมหาวิทยาลัย มิได้แสดงกิริยาอาการหรือกล่าวถ้อยคำวาจาใด ๆ ที่จะทำให้เห็นไปได้ว่านักศึกษาเหล่านี้มีความสนใจในวัฒนธรรมไทย ในขนบธรรมเนียมประเพณีของไทยหรือนาฏศิลป์ของไทยที่แตกต่างนอกเหนือไปจากนักศึกษาอื่น ๆ เลยแม้แต่น้อย จะมีผู้ที่สนใจในนาฏศิลป์ไทยจริง ๆ ก็เพียงแต่คนหนึ่งหรือสองคน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เท่านั้นนอกจากนั้นเท่าที่สอบถามดู ไม่เคยดูโขนเลยก็มี หรือได้เคยดูโขนของกรมศิลปากรมาแล้วบ้างครั้งหนึ่งหรือสองครั้ง...” (ไทยคดีศึกษา, 2538)

การก่อนตั้งโขนธรรมศาสตร์ของ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช มีแนวคิดในการก่อตั้งที่ต้องการเน้นรูปแบบโขนแบบดั้งเดิมตามจารีตประเพณีไว้ ซึ่งในยุคนั้นโขนกรมศิลปากรได้พัฒนาและกลายไปพอสมควรแล้ว กล่าวคือ โขนธรรมศาสตร์จะใช้ผู้แสดงเป็นผู้ชายทั้งหมด ไม่ว่าจะเป็น ตัวพระ นาง ยักษ์ และ ลิง ส่วนนักศึกษาหญิงที่เข้ามาฝึกนั้นจะได้ไปรำละคร ซึ่งก็มีการแสดงละครในด้วย ซึ่งการอนุรักษ์โขนธรรมศาสตร์ไว้ในจารีตโขนแบบเดิมของ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช นั้น ศ.มจ. สุภัทรดิศ ดิศกุล ให้ความเห็นไว้ในการอภิปรายเรื่องนาฏศิลป์และดนตรีในชีวิตไทย ในปี 2515 ว่า

> “เท่าที่ดูกรมศิลปากรในปัจจุบันดูจะปรับปรุงยิ่งกว่ารักษา เพราะฉะนั้นหากจะเทียบระหว่างโขนศิลปกรกับโขนธรรมศาสตร์แล้ว ผมเห็นว่าโขนธรรมศาสตร์รักษาไว้ได้ดีกว่าโขนศิลปากร เพราะว่าพยายามจะรักษาของเก่าไว้ทุกอย่าง อันนี้ผมเห็นว่าเป็นเช่นนั้นจริง ๆ” (กรินทร์ กรินทสุทธิ์, 2558)

ภายหลังก่อตั้งโขนธรรมศาสตร์ขึ้นในปี พ.ศ. 2509 แล้ว ได้จัดให้มีการซ้อมในตอนบ่ายของวันจันทร์ วันพุธและวันศุกร์ของสัปดาห์ในระหว่างที่มหาวิทยาลัยเปิดภาคการศึกษา (ไทยคดีศึกษา, 2538) โดยได้รับความร่วมมือจากครูอาจารย์จากทั้งวิทยาลัยนาฏศิลป์และกรมศิลปากรเป็นผู้ฝึกซ้อมให้ ภายหลังจากการฝึกซ้อมประมาณ 3 เดือน โขนธรรมศาสตร์ได้จัดแสดงโขนครั้งแรกชุดนาคบาศ ซึ่งพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9 และสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถเสด็จฯ มาทอดพระเนตรด้วย (กรินทร์ กรินทสุทธิ์, 2558)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ซึ่งเป็นทั้งผู้ก่อตั้ง ผู้อำนวยการ และผู้ให้การสนับสนุนหลักแก่ชุมนุมโขนธรรมศาสตร์ (ธาดา วิทยาพูล, 2562) ในช่วงแรกของการก่อตั้งโขนธรรมศาสตร์ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2509 จนกระทั่งถึงปีพ.ศ. 2516 นับได้ว่าเป็นช่วงยุคทองของโขนธรรมศาสตร์ โดยปัจจัยสำคัญที่ทำให้โขนธรรมศาสตร์ในยุคนี้มีความรุ่งเรืองนั้น คือ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ผู้เป็นทุกสิ่งของโขนธรรมศาสตร์ เนื่องจาก ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้มีการฝึกฝนทักษะและได้รับองค์ความรู้ในการแสดงโขนมาตั้งแต่ยังเล็ก และยังเป็นผู้ที่สนใจในวัฒนธรรมไทยหลายด้าน ทั้งในด้านของการเมือง ประวัติศาสตร์ สังคมศิลปะการแสดง การสื่อสารมวลชน การมีเครือข่ายที่รู้จักและสามารถช่วยเหลือเกื้อกูลกัน ทั้งในวงการด้านการเมือง วงการสื่อสารมวลชน ศิลปวัฒนธรรม ทำให้ได้ครูบาอาจารย์จากทั้งวิทยาลัยนาฏศิลปมาช่วยสอน รวมทั้งมีความสัมพันธ์ใกล้ชิดกับบุคคลในสถาบันพระมหากษัตริย์

ส่งผลให้ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ สามารถใช้ทุน (capital) ที่มีอยู่มาสร้างความเป็นโขนธรรมศาสตร์ โขนธรรมศาสตร์ได้สร้างสรรค์สิ่งต่าง ๆ ไว้มากมาย รวมทั้งได้เป็นส่วนหนึ่งในประวัติศาสตร์ของมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ จึงกล่าวได้ว่า ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช เป็นปัจจัยสำคัญของการกำเนิด สร้างอัตลักษณ์ และความเฟื่องฟูของโขนธรรมศาสตร์ (กรินทร์ กรินทสุทธิ์, 2558)

5.2.3 การสร้างบทบาทของโขนที่ผูกกับความเป็นไทยและพระมหากษัตริย์

จากที่ได้อธิบายไว้แล้วถึง ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช มีความพยายามสร้างการรับรู้ให้ผู้คนยอมรับในความเป็นปราชญ์ผู้รู้ด้านความเป็นไทยและชาติไทย การสร้างโขนธรรมศาสตร์จึงมีนัยยะสำคัญถึงการสร้างการรับรู้ในด้านนี้ ในฐานเป็นเครื่องแสดงความเป็นไทย โดยเฉพาะสร้างการรับรู้ต่อกลุ่มของนักศึกษาในมหาวิทยาลัย ซึ่งการสร้างโขนธรรมศาสตร์ของ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้มีการผูกความเป็นไทยในหลาย ๆ ด้านไว้กับโขน และเชื่อมโยงให้เห็นถึงคุณค่าของโขนในการมีอยู่และการสืบต่อไปในอนาคต ดังนี้

โขนกับการเรียนรู้เรื่องขนบธรรมเนียมประเพณีไทย

ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้ให้คุณค่าของโขนไม่ใช่เพียงแค่คุณค่าด้านการแสดงเพียงอย่างเดียว แต่ยังให้คุณค่าของโขนในฐานะเครื่องมือในการทำให้นักศึกษาได้เรียนรู้ขนบธรรมเนียมประเพณีไทยอีกด้วย ดังที่ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้กล่าวเกี่ยวกับโขนไว้ในการอภิปรายในการสัมมนาเนื่องในโอกาสครบรอบ 14 ปี สถาบันไทยคดีศึกษาที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ว่า

> “นาฏศิลป์ไทยโดยเฉพาะอย่างยิ่งโขนนั้น นอกจากจะเป็นศิลปะอย่างหนึ่งแล้ว ยังเป็นทางที่เด็กจะได้ปฏิบัติกิริยามารยาทอย่างไทยในการหัด ตลอดจนกระทั่งมีความรู้ต่าง ๆ อีกมากมายหลายอย่างเกี่ยวกับสังคมไทย...ตลอดจนเกิดความรู้สึกทางด้านความสัมพันธ์ระหว่างครูและศิษย์ในทางที่ควรจะเป็น คือมีความเห็นอกเห็นใจกัน มีความเคารพนับถือซึ่งกันและกันระหว่างศิษย์กับครู เหล่านี้ประมวลแล้วก็อยู่ในเรื่องการฝึกนาฏศิลป์ทั้งสิ้น” (ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช, 2532)

เห็นได้ว่าแนวคิดดังกล่าวของ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช นั้นแสดงให้เห็นว่าโขนนั้นเป็นเครื่องมืออย่างหนึ่งที่ทำให้ผู้เรียนได้ศึกษาขนบธรรมเนียมประเพณีในแบบไทย เนื่องจากโขนละครไทยนั้นได้สอดแทรกสิ่งดังกล่าวไว้และมีขนบธรรมเนียมจารีตเป็นของตนเอง ซึ่งหากผู้ใดเข้ามาฝึกโขนแล้วก็จะซึมซับเอาขนบธรรมเนียม จารีต ประเพณีดังกล่าวนี้ไปด้วย

ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้อธิบายถึงกิริยามารยาทของนักศึกษาไทยในปัจจุบันว่ามีกิริยามารยาทที่ไม่งามตามแบบไทย ซึ่งกล่าวไว้ในการพบกันครั้งแรกระหว่าง ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช กับนักศึกษาธรรมศาสตร์ที่จะมาฝึกโขน โดย ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้ปรารภเกี่ยวกับกิริยามารยาทของนักศึกษาเหล่านั้นว่า กิริยามารยาทของเยาวชนไทยในสมัยปัจจุบัน จะนั่งลุกแบบไทยก็ไม่สะดวก ถ้านั่งกับพื้นก็ต้องนั่งขัดสมาธิ หากนั่งพับเพียบแล้วก็นั่งไม่ได้นาน เพราะเจ็บขาหรือปวดขา การแสดงความเคารพเช่นกราบไหว้นั้นทำได้แข็งกระด้าง (ไทยคดีศึกษา, 2538) แต่ภายหลังจากฝึกโขนแล้ว ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้พบว่ากิริยามารยาทของนักศึกษาเหล่านั้นได้เปลี่ยนไป กล่าวคือ มีความเป็นไทย มากขึ้นตามแบบที่ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ต้องการ ซึ่งได้กล่าวถึงนักศึกษาเหล่านั้นภายหลังจากการฝึกโขนไปแล้วว่า

> “เมื่อได้ฝึกนาฏศิลป์ไปสักพักหนึ่งแล้ว ก็สังเกตได้ว่า นักศึกษาที่มาหัดโขนนั้นมีกิริยามารยาทและความรู้สึกนึกคิดที่เป็นไทยยิ่งขึ้น มีความเข้าใจในตนเองและในสภาพแวดล้อมในเมืองไทยยิ่งขึ้นกว่าเดิม...” (ไทยคดีศึกษา, 2538)

สิ่งเหล่านี้เป็นการแสดงให้เห็นว่า ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้ตอกย้ำถึงความสำเร็จของการใช้โขนเป็นเครื่องมือเพื่อเรียนรู้ขนบธรรมเนียมประเพณีไทย โดยนักศึกษาเหล่านั้นได้รับเอาขนบธรรมเนียมแบบไทยที่มาจากการฝึกโขนมาปฏิบัติแล้ว

โขนกับการเรียนรู้และซึมซับสถาบันพระมหากษัตริย์และการปกครองของไทยในสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์

การให้ภาพความเป็นไทยและชาติไทยอีกประการของ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช คือการผูกโยงเข้ากับสถาบันกษัตริย์ โดยให้ภาพของสถาบันพระมหากษัตริย์และระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ให้เป็นยุคที่มี “ความสุข ความหวัง และความแน่นอน” ยุคนั้นสิ้นสุดลงเพราะการเปลี่ยนแปลงการปกครองใน พ.ศ. 2475 ผ่านวรรณกรรม “สี่แผ่นดิน” (สายชล สัตยานุรักษ์, 2550b) ซึ่งวรรณกรรมดังกล่าวเป็นที่นิยมของคนไทยมาก โดยเห็นได้จากการผลิตซ้ำหลายครั้งในรูปแบบ วรรณกรรม ละคร และละครเวที

ต่อมาบริบททางการเมืองในช่วงต้นทศวรรษที่ 2500 เป็นต้นมาเกิดลัทธิคอมมิวนิสต์ซึ่งได้ขยายอิทธิพลไปยังประเทศต่าง ๆ รวมถึงประเทศไทยด้วย ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช มีความกังวลใจมากถึงการแผ่อิทธิพลของลัทธิคอมมิวนิสต์มายังประเทศไทย ซึ่งลัทธิดังกล่าวนั้นเป็นปฏิปักษ์อย่างยิ่งต่อระบอบกษัตริย์ไทยภายใต้การปกครองของระบอบประชาธิปไตย อีกทั้งลัทธิดังกล่าวยังเป็นที่

กล่าวถึงอย่างมากในหมู่นักศึกษาและอาจารย์ที่มีจิตสำนึกทางการเมืองสูงภายในรั้วของมหาวิทยาลัย ความวิตกกังวลของ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ปรากฏให้เห็นถึงพยายามที่จะให้สถาบันพระมหากษัตริย์เป็นสถาบันยึดเหนี่ยวแก่คนรุ่นใหม่

> “หนุ่มสาวในปัจจุบันนี้ มีที่ยึดเหนี่ยวทางใจน้อยลงไปทุกวัน ในบางประเทศถึงกับหมดไม่มีที่ยึดเหนี่ยวทีเดียว...ระบบเสรีนิยม (Liberalism) ได้พัฒนามาร้อยกว่าปีในโลกเรานี้ พอถึงระยะนี้เสรีนิยมก็เข้าขีดที่จะแสดงผล...ระบบเสรีนิยมเป็นระบบที่ส่งเสริมภาพของบุคคล การส่งเสริมนั้นก็คือ การยกย่องบุคคลให้หลุดพ้นจากข้อผูกพันกับสังคม กับครอบครัว กับอาชีพ ตลอดจนให้พ้นจากความผูกพันกับสถาบันต่าง ๆ เช่น ศาสนา พระมหากษัตริย์... แต่ก่อนนั้นมนุษย์ทุกชาติทุกภาษามีเครื่องยึดเหนี่ยวทางใจมาก เครื่องยึดเหนี่ยวทางใจเหล่านี้พอจะกล่าวได้ว่า ได้แก่ความเลื่อมใสในศาสนา ความจงรักภักดีในพระมหากษัตริย์ ความผูกพันระหว่างบุคคลกับครอบครัว ความผูกพันระหว่างบุคคลกับสังคม ด้วยประเพณีขนบธรรมเนียมต่าง ๆ ในอาชีพ ชีวิตของคนโบราณจึงเต็มไปด้วยเครื่องยึดเหนี่ยวทางใจ มีศาสนาอันยึดได้ด้วยศรัทธา มีพระมหากษัตริย์อันยึดได้ด้วยความจงรักภักดี” (สายชล สัตยานุรักษ์, 2550b)

ซึ่งการที่คนหนุ่มสาวไม่มีเครื่องยึดเหนี่ยวทางจิตใจ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมชเห็นว่าจะเกิดโทษเป็นอันมากเนื่องจากคนหนุ่มสาวจะหันไปลัทธิคอมมิวนิสต์ ซึ่งจะเข้ามาเป็นเครื่องยึดเหนี่ยวทางใจของคนหนุ่มสาวแทนที่สถาบันต่าง ๆ ทางสังคม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

> “คนทุกวันนี้มีจำนวนมากที่อยากมีเจ้าของ อยากรู้สึกผูกพันกับอะไรสักอย่าง จะเป็นอะไรก็ได้ แต่ลัทธิเสรีนิยมนั้นไม่มีอะไรที่จะสนองความต้องการนี้ได้...ด้วยเหตุนี้ลัทธิคอมมิวนิสต์จึงเป็นพลังอันรุนแรงคอยดึงคนหนุ่มสาวในปัจจุบัน ...ทุกวันนี้เราได้ยินคนหนุ่มสาวอ้างอยู่เสมอว่าตนเป็นคนของ “ประชาชน” อยากทำงานเพื่อประชาชน ต้องการสังคมที่เจริญกว่า ฯลฯ สิ่งเหล่านี้คือสิ่งที่คอมมิวนิสต์อ้างว่าให้ได้ ทำให้ความว้าเหว่หายไป คนหนุ่มสาวเหล่านี้จะสิ้นความว่าเหว่ มีอะไรยึดถือเป็นของเล่นไป จนกว่าคอมมิวนิสต์จะมีอำนาจ พอถึงตอนนั้นแล้ว บุคคลก็จะกลายเป็นมดปลวก...” (สายชล สัตยานุรักษ์, 2550b)

จะเห็นได้ว่า ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช มีความวิตกกังวลกับลัทธิทางการเมืองต่าง ๆ ที่พยามเข้ามาหล่อหลอมคนหนุ่มสาวในสมัยนั้นให้นำพาตัวเองออกห่างจากสถาบันต่าง ๆ ทางสังคม โดยเฉพาะอย่างยิ่งคือสถาบันพระมหากษัตริย์ที่ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช พยายามสร้างเพื่อเป็นฐาน

อำนาจให้แก่ตนเอง ดังนั้น การต่อตั้งโขนธรรมศาสตร์จึงเป็นอีกหนึ่งเครื่องมือที่ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ใช้ในการปลูกฝังจิตสำนึกความเป็นไทยให้รักชาติ พร้อมทั้งได้เรียนรู้ระบอบการปกครองไทยในสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์ดังที่ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้กล่าวได้ในการฝึกโขนให้แก่นักศึกษาธรรมศาสตร์ว่า

> "...ได้ถือโอกาสอธิบายถึงระบอบการปกครองของไทยแต่โบราณ โดยอาศัยตำแหน่งเสนายักษ์ในกรุงลงกาประกอบการอธิบาย เช่น เสนายักษ์สองตัวที่สวมมงกุฎนั้น เป็นมโหทรตัวหนึ่ง ซึ่งดำรงตำแหน่งพระสมุหกลาโหม และปาวนาสูรอีกตนหนึ่ง ซึ่งดำรงตำแหน่งสมุหนายก ยักษ์เสนา 4 ตัว ที่นั่งหลังมโหทรนั้น คือ แม่ทัพทั้ง 4 ส่วนเสนายักษ์อีก 4 ตัวที่นั่งหลังปาวนาสูรนั้นคือ จตุสดมภ์..." (ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช, 2541)

นอกจากนี้การเรียนโขนยังทำให้เกิดความซึมซับและความผูกพันต่อสถาบันพระมหากษัตริย์ เนื่องจากแต่เดิมโขนเป็นเครื่องราชูปโภคที่สงวนไว้เฉพาะของพระมหากษัตริย์ไทย แม้ว่าในสมัยยุคประชาธิปไตยประชาชนทั่วไปสามารถรับชมโขนได้ แต่บทบาทหน้าที่ของโขนในด้านของการเป็นส่วนหนึ่งของพระราชพิธีและการสมโภชน์บูชาที่เกี่ยวข้องกับสถาบันพระมหากษัตริย์ก็ยังมีอยู่ ซึ่งการที่โขนเกี่ยวข้องกับพระมหากษัตริย์มาแต่ดั้งเดิมนั้น เป็นที่รับรู้ของประชาชนอยู่แล้วถึงเรื่องราวรามเกียรติ์ ซึ่งกล่าวถึงปางหนึ่งของพระนารายณ์ที่อวตารลงมาเป็นพระราม ซึ่งสอดคล้องกับคติความเชื่อของไทยที่ว่ากษัตริย์คือเทวราชา แต่ภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 ภาพเทวราชาขององค์พระมหากษัตริย์ถูกลดทอนลงกว่าสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์ และในสมัยรัชกาลที่ 1 ได้พระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ให้ภาพของพระมหากษัตริย์มีบารมีในด้านความเป็นธรรมหรือธรรมราชามากขึ้น ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช เห็นบทบาทของโขนที่เปลี่ยนแปลงไปนี้ จึงได้สร้างภาพของโขนผูกกับพระมหากษัตริย์ในแบบพระราชาที่ทรงคุณธรรม เป็นแบบอย่างที่ดีให้แก่ประชาชน โดยเป็นผู้ช่วยเหลือบำบัดทุกข์บำรุงสุขให้แก่ประชาชน คอยอยู่เคียงข้างและมีความใกล้ชิดกับประชาชน รวมถึงเป็นศูนย์รวมใจของคนไทยทั้งชาติ

การเสด็จพระราชดำเนินไปประกอบพระราชกรณียกิจหรือทรงใกล้ชิดกับประชาชนเป็นสิ่งดีงาม เป็นมงคลแก่การได้เข้าเฝ้าหรือรับเสด็จไปเสียทั้งหมด ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช จึงใช้โขนธรรมศาสตร์แสดงความใกล้ชิดของพระมหากษัตริย์ต่อประชาชน โดยเฉพาะกลุ่มนักศึกษา เห็นได้จากการที่พระมหากษัตริย์และพระบรมวงศานุวงศ์ได้เสด็จมาทอดพระเนตรและแสดงความใกล้ชิดแก่คณะโขนธรรมศาสตร์อยู่หลายครั้ง ตั้งแต่การแสดงโขนธรรมศาสตร์ครั้งแรกเป็นในปี พ.ศ. 2509

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตอนศึกนาคบาศ เสด็จทอดพระเนตรโดยพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ และสมเด็จพระบรมโอรสาธิราชฯ[12] ต่อมาในปี พ.ศ. 2515 พิเภกสวามิภักดิ์ เสด็จทอดพระเนตรโดยพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดลยเดช และสมเด็จพระนางเจ้าฯพระบรมราชินีนาถ ปี พ.ศ.2543 แสดงโขนตอน ถวายลิง ชูกล่อง ครองเมือง สมเด็จพระเทพฯ เสด็จฯทอดพระเนตร ปี พ.ศ.2548 แสดงโขนตอน อัครนารีสีดา สมเด็จพระเทพฯ เสด็จฯ ทอดพระเนตร ปี พ.ศ. 2552 แสดงโขนตอน สีดาลุยไฟ ศึกทศกัณฐ์ พระรามคืนนคร สมเด็จพระเทพฯ เสด็จฯทอดพระเนตร (กรินทร์ กรินทสุทธิ์, 2558)

ซึ่งภายหลังการเสด็จทอดพระเนตรการแสดงโขนธรรมศาสตร์เป็นครั้งแรกของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ และสมเด็จพระบรมโอรสาธิราชฯ ในปี พ.ศ. 2509 นั้น ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช บรรยายไว้ว่า เป็นที่พอพระราชหฤทัยเป็นอันมาก นักศึกษาผู้แสดงโขนนั้นได้รับพระมหากรุณาเป็นล้นเกล้าล้นกระหม่อม มีพระราชดำรัสด้วยอย่างใกล้ชิด และต่อมาได้ทรงพระมหากรุณาโปรดเกล้าฯ ให้เข้าเฝ้ารับพระราชทานอาหารค่ำ ณ พระตำหนักจิตรลดารโหฐาน ซึ่งนักศึกษาทั้งหมดได้เข้าเฝ้าทูลละอองธุลีพระบาทอย่างใกล้ชิดด้วยมารยาทอันงดงามและพูดจาเพ็ดทูลได้โดยไม่ติดขัดแต่อย่างใดเลย (ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช, 2541) สายชล สัตยานุรักษ์ ได้ให้ความเห็นไว้ว่า ความเป็นไทย ที่ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช เน้นเป็นพิเศษในการฝึกโขนธรรมศาสตร์ ก็คือความจงรักภักดีต่อพระมหากษัตริย์ มีความกตัญญูกตเวทีต่อครูอาจารย์ซึ่งหมายถึง การรู้ที่ต่ำที่สูงและวางตนได้ถูก ซึ่งทั้งหมดนี้หมายถึงการทำให้นักศึกษาสำนึกในความถูกต้องดีงามของความเป็นไทยในแบบที่ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมชนิยาม โดยเฉพาะอย่างยิ่งระบบความสัมพันธ์แบบมีลำดับชั้นซึ่งนักศึกษาจะได้เรียนรู้จากโขนนั่นเอง (สายชล สัตยานุรักษ์, 2550b)

นอกจากนั้น ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ยังได้สร้างการรับรู้เรื่องความใกล้ชิดนี้ต่อสาธารณะชนโดยทุกครั้งที่มีการเสด็จพระราชดำเนินทอดพระเนตรการแสดงโขนธรรมศาสตร์ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช จะลงรูปการเสด็จฯ ทอดพระเนตรในหนังสือพิมพ์สยามรัฐรายสัปดาห์ เพื่อแสดงให้เห็นถึงความใกล้ชิดของสถาบันพระมหากษัตริย์ที่มีต่อชาวโขนธรรมศาสตร์ให้ประชาชนผู้เสพงานของ ม.ร.ว.

[12] พระยศในขณะนั้น ปัจจุบันดำรงพระยศพระบาทสมเด็จพระปรเมนทรรามาธิบดีศรีสินทรมหาวชิราลงกรณ พระวชิรเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 10

คึกฤทธิ์ ปราโมช รับรู้ กรรณิกา ธรรมเกษร ศิษย์โขนธรรมศาสตร์ผู้แสดงเป็นนางบุษบาในละครในเรื่องอิเหนา กล่าวถึงความรู้สึกในการรับเสด็จว่า

> “...เราแอบใจสั่นเพราะจะได้เข้าเฝ้าใกล้ชิดที่สุดครั้งแรกในชีวิตก็ครั้งนี้แหละ พอทั้งสองพระองค์เสด็จลงมาจากชั้น 2 หอประชุมใหญ่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ทรงมาทักทาย ทรงให้กำลังใจ และทรงชมเชยในการแสดงของนักศึกษาครั้งนี้อย่างซาบซึ้งหาที่สุดมิได้... ไม่นานหลังจากนั้น หนังสือพิมพ์สยามรัฐรายสัปดาห์ ลงหน้าปกรูปที่ทั้งสองพระองค์ทรงมีพระราชปฏิสันถารกับนักศึกษาที่แสดงหน้าพระที่นั่งวันนั้น ก็มีรูปเรารวมอยู่ด้วย...” (รองฤทธิ์ ปราโมช, 2554)

สิ่งนี้เองได้แสดงให้เห็นเด่นชัดถึงการที่ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช พยามที่จะใช้โขนธรรมศาสตร์แสดงภาพของความใกล้ชิดระหว่างสถาบันพระมหากษัตริย์กับกลุ่มนักศึกษา อีกทางหนึ่งยังแสดงให้เห็นถึงความเป็นไทยวัฒนธรรมประเพณีไทยที่ได้รับถ่ายทอดมาจากการเรียนโขน สามารถนำมาปรับใช้ในสถานการณ์ต่าง ๆ ได้เป็นอย่างดี โดยการเสด็จฯมาทอดพระเนตรโขนธรรมศาสตร์ของพระมหากษัตริย์และพระบรมวงศานุวงศ์นี้แสดงให้เห็นว่าสถาบันกษัตริย์ได้มีส่วนในการช่วยสร้างคุณค่าให้แก่คณะโขนธรรมศาสตร์ ก่อให้เกิดความปลื้มปิติยินดีแก่นักศึกษาธรรมศาสตร์ที่ได้แสดงให้พระมหากษัตริย์และพระบรมวงศ์ได้ทอดพระเนตรเฉกเช่นเดียวกับกลุ่มศิลปินของกรมศิลปากร พร้อมทั้งสร้างคุณค่าให้กับสถาบันพระมหากษัตริย์ในการให้ภาพของความใกล้ชิดและทรงมีพระมหากรุณาธิคุณต่อกลุ่มนักศึกษา ซึ่งในยุคนั้นกำลังเกิดลัทธิคอมมิวนิสต์เกิดขึ้นและมีอิทธิพลในหมู่นักศึกษา ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช จึงใช้โขนธรรมศาสตร์เพื่อเป็นเครื่องมือในการหล่อหลอมและชักจูงนักศึกษาธรรมศาสตร์ในสมัยนั้นให้เห็นถึงคุณค่าความเป็นไทยและมีความผูกพันกับสถาบันพระมหากษัตริย์เพื่อเป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจและเพื่อใช้ต่อกรจากการถูกครอบงำของคนหนุ่มสาวโดยลัทธิและวัฒนธรรมต่าง ๆ ที่เข้ามาในสังคมไทยในสมัยนั้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

โขนกับการเปลี่ยนลูกจีนและขบวนการนักศึกษาให้มีความเป็นไทยและจงรักภักดีต่อสถาบันพระมหากษัตริย์

จากหัวข้อที่แล้วที่ได้กล่าวถึงการแผ่ขยายอิทธิพลของลัทธิคอมมิวนิสต์จากจีนครอบงำประเทศเพื่อนบ้านของไทยในยุคทศวรรษที่ 2510 ซึ่งส่งผลให้ประเทศเพื่อนบ้านของไทยไม่ว่าจะเป็นเวียดนาม ลาว และ กัมพูชา กลายเป็นประเทศคอมมิวนิสต์ไปทั้งหมด ดังนั้นจึงเกิดความหวาดวิตกว่า

เหตุการณ์ดังกล่าวนั้นจะเกิดขึ้นกับประเทศไทยตามทฤษฎีโดมิโน (domino theory) เนื่องจากประเทศในสมัยนั้นมีผู้อพยพชาวจีนเป็นจำนวนมาก และได้ให้กำเนิด “ลูกจีน” ในประเทศไทยเป็นจำนวนมากเช่นกัน ซึ่งลูกจีนส่วนใหญ่ในสมัยนั้นเป็นกลุ่มชนชั้นกลาง ซึ่งได้เข้าเป็นนิสิต นักศึกษาในมหาวิทยาลัยชั้นนำต่าง ๆ ของไทย และเริ่มที่จะมีบทบาททางเศรษฐกิจ การเมือง และวัฒนธรรมเพิ่มขึ้นอย่างรวดเร็ว (นรนิติ เศรษฐบุตร) ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมชมีความหวั่นเกรงอิทธิพลของจีนแดงต่อชาวจีนในเมืองไทยจึงมีความคิดที่จะต้องการเปลี่ยนคนจีนให้กลายเป็นคนไทยมากยิ่งขึ้น อย่างไรก็ตาม ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้ตระนักดีว่าการเปลี่ยนคนจีนในวัยผู้ใหญ่นั้นเป็นเรื่องยาก ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช มีความคิดว่าการเปลี่ยนลูกจีนในสถานศึกษาต่าง ๆ นั้นทำง่ายกว่า ในปี พ.ศ. 2513 ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้มีการเสนอความเห็นไว้อย่างชัดเจนในการเปลี่ยนให้คนจีนกลายเป็นคนไทยว่า

> “การทำให้คนจีนในเมืองไทยน้อยลงนั้นเป็นสิ่งที่ทำได้ และรัฐบาลไทยสมัยก่อน ๆ ได้เคยทำมาแล้วเสียนักต่อนัก ติดต่อกันเป็นเวลาหลายร้อยปีมาแล้วคือทำให้คนจีนกลายเป็นไทยไป” (ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช, 2513)

ในเวลาต่อมา ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้เขียนวิธีการสร้างความปลอดภัยและแนะนำการเปลี่ยนลูกจีนให้เป็นไทย ไว้ในหนังสือพิมพ์ สยามรัฐหน้า 5 วันที่ 22 กรกฎาคม พ.ศ. 2514 โดยได้เสนอไว้ทั้งหมด 7 ประการดังนี้

1) ต้องปราบปรามคอมมิวนิสต์ในประเทศไทยอย่างแข็งขันเอาจริงเอาจังที่สุด และจะต้องเพิ่มมาตรการการปราบปรามและป้องกันคอมมิวนิสต์ให้มากยิ่งขึ้น

2) ต้องปราบปรามผู้ก่อการร้ายให้หมดสิ้นไป ด้วยวิธีการทั้งทางทหารและทางสังคม

3) ต้องตั้งอุดมการณ์ของไทยที่คนไทยจะเลื่อมใสและเชื่อถือยึดถือได้อย่างจริงจังขึ้นไว้ต่อต้านอุดมการณ์ของคอมมิวนิสต์

4) เพื่อควบคุมมิให้ผู้ใดนำเงินนั้นไปใช้จ่ายเพื่อประโยชน์ทางการเมืองได้

5) จะต้องดำเนินการเพื่อให้คนจีนที่ยังมีใบต่างด้าวในเมืองไทยมีความรู้สึกรักเมืองไทย และรักษาผลประโยชน์ของเมืองไทย ด้วยการทำให้เขารู้สึกว่าเขาได้รับความเป็นธรรม ได้รับความสุขในเมืองไทยและมีทางทำมาหากินสร้างหลักฐานในเมืองไทยได้ดีกว่าในที่อื่น คนจีนที่มีหลักฐานหรือแม้แต่สงสัยว่าจะเอนเอียงไปข้างคอมมิวนิสต์นั้น ต้องใช้มาตรการอย่างรุนแรงเพื่อให้เข็ดหลาบ

6) ลูกจีนเกิดในเมืองไทยมีสัญชาติเป็นไทยนั้นต้องทำให้เป็นคนไทยโดยสมบูรณ์ ให้มีสิทธิและหน้าที่ทุกอย่างเท่าเทียมกับคนไทยที่มีบิดาเป็นไทย กฎหมายใด ๆ ที่แสดงให้เห็นว่าไม่มีสิทธิเท่าเทียมกันเช่นกฎหมายเลือกตั้งต้องแก้ไขให้สิ้น สิทธิเท่าเทียมกันนี้จะต้องเป็นสิทธิเท่าเทียมกันอย่างจริงจัง มิใช่สิทธิที่หลอกกัน

7) นักการเมืองฝ่ายซ้ายควรถูกตัดกำลังให้หมด ไม่ควรได้รับการส่งเสริมสนับสนุน ถ้าจำเป็นจะต้องจับกุมขังกันก็ต้องยอมทำ เพราะคนพวกนี้อาจเป็นพาหะแห่งลัทธิตลอดจนอำนาจอิทธิพลของจีนแดงได้โดยง่าย (ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช)

จากสิ่งที่ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช นำเสนอนั้นแสดงให้เห็นว่า ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช มีแนวคิดที่จะเปลี่ยนลูกจีนอย่างจริงจังทั้งมาตรการขั้นเด็ดขาดและมาตรการโอนอ่อน หนึ่งในนั้นคือการใช้โขนเป็นเครื่องมือในการเปลี่ยนลูกจีนนี้ด้วย ด้วยปัจจัยที่ว่า ภายหลังจากรับสมัครโขนธรรมศาสตร์ มีกลุ่มลูกคนจีนมาสมัครเรียนโขนเป็นจำนวนมาก ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้เห็นประโยชน์จากการนำโขนเพื่อมาใช้เป็นเครื่องมือในการหล่อหลอมและชักจูงลูกจีนให้กลายเป็นคนไทยไปในตัว โดย ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้บรรยายเกี่ยวกับเหตุการณ์ในช่วงการรับนักศึกษาเพื่อเข้าฝึกโขนและส่วนหนึ่งมีนักศึกษาที่เป็นกลุ่มลูกจีนมาสมัครเรียนโขน ว่า

> “นักศึกษาส่วนหนึ่งซึ่งประมาณได้ว่าครึ่งต่อครึ่งของจำนวนนักศึกษาทั้งหมดเป็นลูกจีนเกิดในเมืองไทย หรือมีบิดามารดาเป็นจีน หรือสืบเชื้อสายมาจากคนจีนในระยะเวลาอันไม่นานนัก กิริยามารยาทของนักศึกษาเหล่านี้เป็นกิริยามารยาทของเยาวชนไทยในสมัยปัจจุบันกล่าวคือจะลุกนั่งแบบไทยก็ไม่สะดวก...การแสดงความเคารพเช่นกราบไหว้นั้นก็ทำได้อย่างแข็งกระด้าง... ผู้เขียนก็ได้ร่วมกับครูจากกรมศิลปากร คัดนักศึกษาออกเป็นพวกต่าง ๆ...ปรากฏผลอันควรสนใจว่า กองทัพยักษ์ของโขนธรรมศาสตร์นั้นเป็นไทยเกือบทั้งหมด แต่กองทัพของพระรามนั้น เป็นลูกจีนหรือมีเชื้อสายจีนเกือบทั้งหมด น่าประหลาดใจอยู่ไม่น้อย...ภายในระยะเวลาอันรวดเร็วต่อมานักศึกษาได้ทำให้ความท้อถอยของผู้เขียนหมดไป และได้ทำให้มีความเชื่อมั่นและความหวังในเยาวชนไทยในยุคปัจจุบันมากขึ้นกว่าเดิมอย่างที่จะประมาณมิได้... (ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช, 2541)

จากคำกล่าวอ้างของ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช จะเห็นได้ว่ามีนักศึกษาประมาณครึ่งหนึ่งที่มาสมัครเรียนโขนเป็นลูกจีน ซึ่งแน่นอนว่าโขนโดยปกติแล้วมีปัจจัยทางด้านวัฒนธรรมมาเกี่ยวข้องด้วย ไม่ว่าจะเป็นข้อบังคับ จารีต ประเพณีในการฝึกซ้อมและการแสดงซึ่งเป็นแบบแผนที่ถ่ายทอดมาแต่อดีต รวมถึง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ระบบการเคารพครูอาจารย์และผู้อาวุโส อีกทั้งได้ซึมซับเรื่องราวของพระมหากษัตริย์ สิ่งเหล่านี้ผู้ที่จะต้องการเข้ามาฝึกโขนจะต้องยึดถือปฏิบัติกันอย่างเคร่งครัด ซึ่งสิ่งเหล่านี้ที่อยู่ในโขนได้เป็นตัวกล่อมเกลาลูกจีนให้กลายเป็นไทย ดังที่ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้กล่าวถึงผลของนักศึกษาธรรมศาสตร์ซึ่งเป็นลูกจีนที่มาฝึกโขนในสมัยนั้น ว่ามีความสนใจในขนบธรรมเนียมประเพณีและวัฒนธรรมของไทยและมีกิริยามารยาทที่เป็นไทยมากขึ้น

> “การหัดโขนให้แก่นักศึกษามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์นั้น ได้ทำให้ผู้เขียนเกิดความแน่ใจและความมั่นใจว่าเยาวชนไทยในยุคปัจจุบันนี้ ยังเป็นไทยอยู่โดยสมบูรณ์ มิได้กลับกลายเป็นอื่นไป มีความสนใจในขนบธรรมเนียมประเพณีและวัฒนธรรมของไทยและพร้อมที่จะรักษาไว้ซึ่งขนบธรรมเนียมประเพณีและวัฒนธรรมเหล่านั้นด้วยความจริงใจ...เมื่อได้ฝึกนาฏศิลป์ไปสักพักหนึ่งแล้ว ก็สังเกตได้ว่า นักศึกษาที่มาหัดโขนนั้น มีกิริยามารยาทและความรู้สึกนึกคิดที่เป็นไทยยิ่งขึ้น มีความเข้าใจในตนเองและในสภาพแวดล้อมในเมืองไทยยิ่งขึ้นกว่าเดิม...” (ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช, 2541)

นอกเหนือจากความเป็นไทยในขนบธรรมเนียมประเพณีและวัฒนธรรมไทยแล้ว โขนธรรมศาสตร์ยังให้ภาพของโขนในการแสดงความจงรักภักดีของนักศึกษาต่อสถาบันพระมหากษัตริย์อีกด้วย โดยในการจัดโขนสมโภชน์ ตอน พิเภกสวามิภักดิ์ ในระหว่างวันที่ 27 ธันวาคม พ.ศ. 2515 ถึง 7 มกราคม พ.ศ. 2516 เนื่องในวาระการสถาปนาสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช สยามกุฎราชกุมาร ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช เขียนคำนำในสูจิบัตรของโขนในครั้งนั้น ว่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

> “การแสดงโขนครั้งนี้มีสิ่งดลบันดาลใจที่สำคัญที่สุด คือ ความจงรักภักดีของมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ต่อฝ่าละอองธุลีพระบาท ประกอบกับความปิติโสมนัสในโอกาสอันเป็นมหาศุภมงคล คือ การสถาปนาสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช สยามมกุฎราชกุมาร ซึ่งในครั้งก่อน ๆ มาก็เคยมีโขนสมโภช มิได้ขาดได้ เพราะโขนเป็นของสูงคู่บ้านคู่เมืองและต้องเป็นโขนขนาดใหญ่โตมีตัวแสดงมาก ซึ่งมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์อยู่ในฐานะที่จะสนองพระเดชพระคุณได้เต็มที่ ด้วยความจงรักภักดีและแรงกายแรงใจของนักศึกษา...”(สถาบันไทยคดีศึกษา, 2544)

การแสดงโขน ตอน “พิเภกสวามิภักดิ์” เนื่องในวโรกาสที่มีการเฉลิมฉลองการสถาปนาสมเด็จพระบรมโอรสาธิสยามกุฎราชกุมาร เป็นที่น่าสังเกตว่าชื่อตอนดังกล่าวนั้นเป็นชื่อตอนที่เปลี่ยนมาจากชื่อตอน “พิเภกถูกขับ” หรือ “ขับพิเภก” ที่ใช้กันมาแต่สมัยก่อน (ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช, 2515c) โดยเนื้อเรื่องรามเกียรติ์กล่าวถึงทศกัณฐ์ได้ขับไล่ยักษ์พิเภกซึ่งเป็นน้องชายออกจากกรุงลงกาเนื่องจาก

พิเภกได้ทำนายฝันให้ทศกัณฐ์ว่าต้องคืนนางสีดาให้แก่พระราม หากทศกัณฐ์ไม่คืนนางสีดาให้แก่พระรามจะนำพาความหายนะมาสู่งกรุงลงกาและเผ่าพงศ์วงศ์ยักษ์ โดยคำทำนายดังกล่าวนั้นทำให้ทศกัณฐ์โกรธพิเภกมากถึงขั้นตัดขาดความเป็นพี่น้องและขับไล่พิเภกออกจากกรุงลงกา ซึ่งพิเภกเมื่อโดนขับไล่ออกจากกรุงลงกาก็ไม่รู้ว่าจะไปพึ่งใครจึงเข้าร่วมกับกองทัพพระราม แต่การเปลี่ยนชื่อตอนดังกล่าวของ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช มาเป็นชื่อตอนว่า พิเภกสวามิภักดิ์นั้นเป็นการตีความพิเภกใหม่โดยเน้นให้พิเภกเป็นผู้ตัดสินใจที่จะเข้า “สวามิภักดิ์” กับฝ่ายพระรามซึ่งเป็นฝ่ายธรรมมะด้วยตัวเอง มิใช่เนื่องมาจากการโดนขับออกจากกรุงลงกาและกลายเป็นคนสิ้นไร้ไม้ตอกจนต้องไปพึ่งพระราม โดยสิ่งนี้เองสายชล สัตยานุรักษ์ ได้ให้ความเห็นว่า เป็นสิ่งที่ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช พยายามจะเน้นถึงคติธรรมที่ปรากฏในโขน จากเรื่องการที่พิเภกมิได้เห็นในความเป็นสายเลือดเดียวกัน แต่เลือกในความเป็นธรรมและความสุจริต จึงมาเข้าร่วมเป็นอันหนึ่งอันเดียวกับฝ่ายธรรมะ

ซึ่งสถานการณ์ทางการเมืองในช่วงนั้น ได้เกิดลัทธิคอมมิวนิสต์แผ่เข้ามาในประเทศและได้มีอิทธิพลต่อลูกจีนและกลุ่มนักศึกษา การเกิดขึ้นของโขนตอนนี้ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมชเป็นการพยายามทำให้ชาวจีนในเมืองไทยและกลุ่มนักศึกษาเห็นว่า แม้คนเราย่อมจะต้องหวังดีต่อวงศ์วานหรือพวกพ้องของตนเป็นธรรมดา แต่ถ้าหากว่าผู้นำในวงศ์วานหรือพวกพ้องของตนนั้นประพฤติผิดอย่างแน่ชัด ก็จำเป็นที่จะต้องตัดสินใจไป “สวามิภักดิ์” ต่อผู้นำใหม่ที่เป็นฝ่ายถูก (สายชล สัตยานุรักษ์, 2550b) เช่นกรณีที่ผู้นำนักศึกษาและลูกจีนบางคนไปเข้าร่วมกับพรรคคอมมิวนิสต์ นอกจากนั้นยังเน้นว่าถึงแม้คนจีนจะตกอยู่ในท่ามกลางความขัดแย้งระหว่างความผูกพันทางสายเลือด คือความเป็นจีนกับสิ่งที่ควรจะเป็นคือการสวามิภักดิ์ต่อความเป็นไทย แต่การมีเชื้อสายจีนนั้นไม่ควรทำให้คนจีนและลูกจีนยึดมั่นอยู่ในความผูกพันทางสายโลหิต แต่ควรจะสวามิภักดิ์ต่อพระรามซึ่งเป็นฝ่ายถูกดังในรามเกียรติ์ตอนนี้ ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดที่ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้ปรับเปลี่ยนจุดเน้นของโขนตอนพิเภกสวามิภักดิ์เสียใหม่ เพื่อให้ตอบสนองต่อวัตถุประสงค์ดังที่กล่าวมาข้างต้น โดยระบุไว้ในสูจิบัตรการแสดงในครั้งนั้นว่า

> “การปรับปรุงคราวนี้ จึงต้องปรับปรุงภายในกรอบของจารีต ซึ่งได้แก่ เรื่องที่คนดูรู้อยู่แล้วโดยได้นำหลักการละครปัจจุบัน (Modern Drama) มาใช้เน้นให้เห็นธรรม (Theme) ของโขนตอนนี้ให้เด่นชัดขึ้น คือการต่อสู้กันและการขัดกันระหว่างอธรรมฝ่ายหนึ่ง และธรรมอีกฝ่ายหนึ่ง พิเภกเป็นคนกลางแต่เป็นคนกลางที่มีศีลธรรมประจำใจอยู่ข้างฝ่ายอธรรมนั้นได้หรือไม่ โขนตอนนี้แสดงให้เห็นว่าอยู่ไม่ได้ เพราะหลักการก็ดี ธรรมก็ดี มีความสำคัญและมีพลังมากกว่าความผูกพันทางสายโลหิต เมื่อพิเภกไปถึงพระราม ปัญหาก็เกิดขึ้นอีกว่า พิเภกจะเข้า

กับพระรามได้หรือไม่ เพราะพระรามเป็นพระนารายณ์ไวกูณฐ์มาปราบยักษ์ให้สิ้นโคตรวงศ์อันเป็นวัตถุประสงค์ที่แน่นอนอยู่ พิเภกก็เป็นยักษ์ตนหนึ่งจะมีข้อยกเว้นได้หรือไม่ แต่พระรามก็ยอมให้พิเภกเข้าสวามิภักดิ์ได้ หลังจากที่ได้ทรงทราบหลักการอันสุจริต และน้ำใจอันเป็นธรรมของพิเภก แสดงให้เห็นว่า หลักการที่ต้องกันและความเป็นธรรมนั้น สามารถทำลายอุปสรรคและสิ่งกีดขวางระหว่างบุคคลอันเกิดจากเชื้อชาติ ฐานะ หรือวงศ์ตระกูลนั้นลงไปได้โดยสิ้นเชิง" (จัตวา กลิ่นสุนทร และคณะ, 2524)

เป็นที่น่าสังเกตว่า การเปลี่ยนบทในครั้งนี้เป็นการช่วยกล่อมเกลาหรือให้แง่คิดซึ่งมีลักษณะเป็นอุดมการณ์ทางการเมืองให้แก่ผู้ที่มาชมโขนและนักแสดงที่เป็นลูกจีนซึ่งเป็นครึ่งหนึ่งในจำนวนนักศึกษาธรรมศาสตร์ทั้งหมดที่เข้ามาฝึก ให้กล้าที่จะตัดสินใจปฏิเสธผู้นำกลุ่มเดิมของตน รวมถึงเปลี่ยนอัตลักษณ์ของตน โดยการเปลี่ยนนิสัยของพิเภกไปจากเดิม ซึ่งชายชล สัตยานุรักษ์ ได้บรรยายปรากฏการณ์การเปลี่ยนนิสัยใจขอของพิเภกนี้ว่า เพื่อให้สอดคล้องกับการเป็นผู้ตัดสินใจเลือกครั้งยิ่งใหญ่ แทนที่จะยอมรับการถูกลิขิตชีวิตจากพันธะทางสังคมเดิมที่ได้รับมาโดยชาติกำเนิด หรือโดยสถานภาพทางสังคมที่เป็นอยู่ ขณะเดียวกัน การเปลี่ยนบุคลิกลักษณะของพิเภก ยังเป็นช่องทางให้ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้เน้นลักษณะอันดีเลิศและความเป็นธรรมของพระมหากษัตริย์อีกด้วย ซึ่งสอดคล้องกับรามเกียรติ์ในบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 ที่เคยกล่าวไว้แล้ว จะเห็นได้ว่า จุดเด่นของโขนธรรมศาสตร์ในยุค ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ที่แตกต่างจากโขนอื่น ๆ คือการตีความหมายใหม่ มีการให้คุณค่าในแง่ที่แฝงไปด้วยอุดมการณ์ของสถาบันพระมหากษัตริย์ และชี้นำแนวทางให้ผู้ชมโขนได้รับรู้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในทัศนะของผู้ศึกษามีความเห็นว่านอกเหนือจากกลุ่มลูกจีนแล้ว ภาพของพิเภกสวามิภักดิ์ของ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ยังเป็นภาพแทนให้เห็นถึงกลุ่มนักศึกษาและกลุ่มปัญชนในยุคนั้น เนื่องจากตามเนื้อเรื่องรามเกียรติ์นั้น พิเภกเป็นยักษ์ที่ไม่เหมือนพี่น้อง กล่าวคือ พิเภกเป็นยักษ์ที่ไม่มีฤทธิ์และพละกำลัง แต่อยู่ในศีลในธรรม และใช้สติปัญญาความฉลาดในการทำงาน คือเป็นผู้ใช้ความรู้ทางด้านโหราศาสตร์ช่วยเหลืองาน ซึ่งบทบาทดังกล่าวของพิเภกได้เปรียบเสมือนนักศึกษาและปัญญาชนในสมัยนั้นที่เป็นผู้ไม่มีอาวุธ แต่ใช้ความรู้และปัญญาเป็นอาวุธ ซึ่งในช่วงนั้น เป็นช่วงก่อนที่จะเกิดเหตุการณ์ 14 ตุลา ขบวนการนักศึกษามีบทบาทและจิตสำนึกทางการเมืองอย่างเข้มข้น ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช จึงเลือกใช้โขนตอนพิเภกสวามิภักดิ์นี้ แสดงนัยให้เห็นว่าผู้ที่มีปัญญาและมีศีลธรรมอย่างพิเภก จะต้องเลือกอยู่ฝั่งพระรามซึ่งเปรียบได้กับภาพของกษัตริย์ และจะต้องหันหลังให้กับฝ่ายทศกัณฐ์ซึ่งเป็นฝ่ายอธรรมซึ่งเปรียบได้กับภาพของกลุ่มที่อยู่ตรงข้ามกับกษัตริย์ ซึ่งการใช้โขน

ธรรมศาสตร์แสดงตอนพิเภกสวามิภักดิ์นี้ มีนัยยะในการเป็นเครื่องมือเพื่อชี้นำกลุ่มนักศึกษาให้หันมาอยู่ฝ่ายสถาบันกษัตริย์อีกด้วย เป็นที่น่าสังเกตว่าภายหลังจากการจัดการแสดงโขนตอนนี้ของกรมศิลปากรในยุคสมัยนายเสรี หวังในธรรม ใช้ชื่อตอนว่า “มารชื่อชื่อพิเภก” ซึ่งไม่ได้ใช่ชื่อตอนแบบเดียวกับของโขนธรรมศาสตร์ และชื่อตอนพิเภกสวามิภักดิ์นี้ได้กลับมาใช้อีกครั้งในการแสดงโขนพระราชทาน ในปี พ.ศ. 2561 ซึ่งเป็นปีที่กำลังจะจัดให้มีพระราชพิธีบรมราชาภิเษกพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 10 ในปี พ.ศ. 2562 ดังนั้น การแสดงโขนพิเภกสวามิภักดิ์นี้ จึงมิได้เป็นเพียงการแสดงมรหสพเพียงเท่านั้น แต่ยังมีเรื่องราวที่แฝงไปด้วยนัยยะทางการเมืองอยู่ด้วย

5.3 การเผยแพร่และวาระในการแสดงโขน

ในบทนี้จะแยกโขนออกเป็น 2 ประเภทคือโขนกรมศิลปากรซึ่งมีการแสดงตามวาระการแสดงประจำในโรงละครแห่งชาติและโรงละครสังคีตศาลาบริเวณสนามหน้าพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กับโขนธรรมศาสตร์ซึ่งมีการแสดงเป็นครั้งใหญ่เป็นหลักซึ่งแสดงไม่ประจำทุกปี โดยใช้พื้นที่หอประชุมใหญ่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์เป็นสถานที่สำหรับจัดแสดง ตัวอย่างการแสดงครั้งใหญ่ของโขนธรรมศาสตร์ ดังนี้ พ.ศ. 2509 ตอนศึกนาคบาศ เสด็จทอดพระเนตรโดยพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ และสมเด็จพระบรมโอรสาธิราชฯ พ.ศ. 2511 ตอนนางลอย พ.ศ. 2515 ตอนพิเภกสวามิภักดิ์ เสด็จทอดพระเนตรโดยพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช และสมเด็จพระนางเจ้าฯพระบรมราชินีนาถ พ.ศ.2543 ตอนถวายลิงชูกล่อง ครองเมือง สมเด็จพระเทพฯ เสด็จฯทอดพระเนตร พ.ศ.2548 แสดงโขนตอน อัครนารีสีดา สมเด็จพระเทพฯ เสด็จฯทอดพระเนตร พ.ศ. 2552 แสดงโขนตอน สีดาลุยไฟ ศึกทศกัณฐ์ พระรามคืนนคร สมเด็จพระเทพฯ เสด็จฯทอดพระเนตร พ.ศ.2558 โดยเฉพาะในปี พ.ศ. 2515 โขนธรรมศาสตร์ถือว่าเป็นโขนกลุ่มสมัครเล่นที่ได้มีโอกาสแสดงในงานมหรสพสมโภชงานสถาปนาสยามมกุฎราชกุมาร ซึ่งเป็นหน้าที่ของโขนกรมศิลปากรในการแสดงงานมหรสพสำคัญของพระมหากษัตริย์เป็นประจำอยู่แล้ว นับได้ว่าโขนธรรมศาสตร์เป็นโขนสมัครเล่นกลุ่มเดียวในช่วงเวลานั้นที่มีบทบาทโดดเด่นเป็นที่รับรู้ของคนในสังคม

การแสดงโขนของมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์นั้น มิได้มีแต่เพียงแค่แสดงหน้าพระที่นั่งภายในมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์เพียงเท่านั้น แต่โขนธรรมศาสตร์ยังได้มีโอกาศได้ไปเผยแพร่การแสดงให้แก่

สาธารณชนในต่างจังหวัดอีกหลายครั้ง เช่น ทางภาคเหนือ ภาคอีสาน ภาคใต้ สัตยา มากวงศ์ ศิษย์โขนธรรมศาสตร์ได้เขียนไว้ในหนังสือโครงการ 100 ปี ชาตกาลพลตรี ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ไว้ว่า

> "...แรกเริ่มเมื่อปี 2514 คณะโขนธรรมศาสตร์เริ่มออกเดินทางไปแสดงตามต่างจังหวัด เริ่มต้นจากจังหวัดนครสวรรค์ พิษณุโลก ไปจนถึงเชียงใหม่ จากนั้นก็ล่องใต้ ไปนครศรีธรรมราช ตรัง และสุราษฎร์ธานี..." (รองฤทธิ์ ปราโมช, 2554)

การที่โขนธรรมศาสตร์ได้มีโอกาสไปเผยแพร่ยังต่างจังหวัดนั้นเนื่องจากได้รับการติดต่อประสานงานจากอดีตนักศึกษาศิษย์เก่าโขนธรรมศาสตร์ที่ได้ไปเป็นรับราชการตามจังหวัดต่าง ๆ โดย ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช เป็นผู้ที่ดูแลเรื่องค่าใช้จ่ายและจัดพาหนะนำโขนธรรมศาสตร์ไปแสดงตามต่างจังหวัด (ธาดา วิทยาพูล, 2562) แต่อย่างไรก็ตามการจัดงานแสดงครั้งยิ่งใหญ่เกือบทุกครั้งในช่วงเวลานั้นยังคงเกิดขึ้นที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ โดยได้รับพระมหากรุณาธิคุณจากสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ และพระบรมวงศานุวงศ์ เสด็จฯ ทอดพระเนตรการแสดงในหลายโอกาส ซึ่งทั้งหมดทั้งมวลล้วนจัดการแสดงโขนที่มีนัยยะแสดงถึงความใกล้ชิดของพระมหากษัตริย์และพระมหากรุณาธิคุณที่มีต่อกลุ่มนักศึกษา ซึ่งเป็นผลดีต่อสถาบันพระมหากษัตริย์ในช่วงที่กำลังฟื้นฟูพระราชอำนาจกลับมา และยังเป็นผลดีต่อตัว ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ในการใกล้ชิดกับสถาบันพระมหากษัตริย์เพื่อที่จะได้รับการสนับสนุนจากกลุ่มสถาบันพระมหากษัตริย์ต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.4 กลุ่มผู้ชมมหรสพโขน

ดูเหมือนว่ากลุ่มผู้ชมมหรสพโขนในช่วงสมัยนี้ซึ่งเป็นประชาชนทั่วไปจะยังคงเน้นไปที่การแสดงโขนของกรมศิลปากรเป็นหลัก แต่การสร้างโขนธรรมศาสตร์ของ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช มีนัยยะสำหรับการแสดงความใกล้ชิดระหว่างสถาบันพระมหากษัตริย์กับกลุ่มนักศึกษาเป็นหลัก เพราะกลุ่มผู้ชมโขนธรรมศาสตร์ก็เป็นกลุ่มผู้ชมกลุ่มเดียวกับกลุ่มผู้ชมโขนกรมศิลปากร กล่าวคือกลุ่มผู้ที่ชื่นชอบการแสดงโขน รวมถึงกลุ่มผู้ที่คุ้นชินกับวัฒนธรรมประเพณีราชสำนัก นอกเหนือจากนั้นก็ยังได้กลุ่มผู้ปกครองและบรรดาเพื่อน ๆ ของผู้แสดงที่เป็นนักศึกษามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ (พินิจ บุญมา, 2562) โดยผู้ที่มาชมโขนธรรมศาสตร์ในช่วงเวลานั้นได้รับรู้ข่าวการแสดงมาจากการประชาสัมพันธ์ในหนังสือพิมพ์สยามรัฐของ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช โดยการแสดงโขนธรรมศาสตร์จัดการแสดงมากกว่า 1 รอบ เช่น รอบเสด็จพระราชดำเนิน รอบซ้อมใหญ่ รอบประชาชนทั่วไป ทำให้มีผู้ชมที่

หลากหลายและแพร่กระจายข่าวการแสดงผ่านปากต่อปาก เช่น รอบเสด็จพระราชดำเนิน ก็จะมีกลุ่มข้าราชการ กลุ่มมหาวิทยาลัย กลุ่มนักธุรกิจที่มีสัมพันธ์อันดีกับเครือข่ายสถาบันพระมหากษัตริย์มารับชม รอบซ้อมใหญ่ก็ได้กลุ่มผู้ชมที่เป็นผู้ปกครองของนักแสดงที่เป็นนักศึกษามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ซึ่งประกอบอาชีพในหลากหลายสาขา เป็นต้น ไม่เพียงเท่านั้น โขนธรรมศาสตร์ยังได้จัดการแสดงสัญจรไปตามจังหวัดต่าง ๆ ซึ่งทำให้โขนธรรมศาสตร์เป็นที่รู้จักในบรรดากลุ่มประชาชนในต่างจังหวัดในฐานะโขนสมัครเล่นในระดับมหาวิทยาลัยที่มีศักยภาพในการจัดการแสดงโขนที่ยิ่งใหญ่ได้เทียบเท่าโขนกรมศิลปากร

ศิษย์โขนธรรมศาสตร์รุ่นหลัง ก็ได้ใช้โขนธรรมศาสตร์เป็นต้นแบบของการสร้างโขนสมัครเล่นในระดับมหาวิทยาลัยและโขนสมัครเล่นในกลุ่มเด็กและเยาวชนกลุ่มอื่น ๆ ตามมา เช่น โขนรามคำแหง ซึ่งแนวคิดในการจัดตั้งเกิดขึ้นจากการที่ผู้ก่อตั้งโขนรามคำแหงคือนายรังสรรค์ แสงสุข ซึ่งเป็นศิษย์โขนธรรมศาสตร์ในสมัยที่ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมชมีชีวิตอยู่ นายรังสรรค์ แสงสุข เป็นผู้ที่มีความคลุกคลีและมีประสบการณ์ทางด้านโขนตั้งแต่สมัยเรียนที่ธรรมศาสตร์อยู่แล้ว เมื่อได้เป็นอธิการบดีมหาวิทยาลัยรามคำแหง จึงก่อตั้งโขนรามคำแหงขึ้นตามภาระหน้าที่ของมหาวิทยาลัยในการทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรม (รังสรรค์ แสงสุข, 2549) รวมไปถึงโขนกลุ่มอื่น ๆ ที่ยังคงมีอยู่ในปัจจุบัน เช่น โขนศูนย์ศิลปะการแสดงสถาบันคึกฤทธิ์ ก็มีที่มาจากความเกี่ยวพันธ์กับโขนธรรมศาสตร์

5.5 บทบาทของสถาบันพระมหากษัตริย์ต่อโขน

จากที่ได้อธิบายไปในข้างต้นว่าโขนภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง ถูกเปลี่ยนแปลงหน่วยงานการดูแลจากโขนในกรมมหรสพหลวงมาเป็นโขนภายใต้หน่วยงานรัฐ ซึ่งมีกรมศิลปากรเป็นผู้ดูแล โดยสำนักการสังคีตเป็นหน่วยงานหลักในการผลิตการแสดงโขน โดยโขนของกรมศิลปากรที่ดำเนินการมาจนถึงปัจจุบันมีรูปแบบการแสดงออกเป็น 2 ลักษณะคือ ลักษณะแรกจัดอำนวยการแสดงโขนในงานราชพิธี รัฐพิธีและพิธีการต่าง ๆ ตามจารีตประเพณี และลักษณะที่สองคือ จัดการแสดงโขนเพื่อเผยแพร่สู่ประชาชน โดยสถาบันพระมหากษัตริย์มีส่วนสำคัญในการสร้างวาระการแสดงของโขนภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง 2475 มีการนำโขนไปแสดงต้อนรับอาคันตุกะของพระมหากษัตริย์ และแขกบ้านเมืองคนสำคัญในหลายโอกาส การแสดงโขนในวาระสำคัญที่เกี่ยวข้องกับพระมหากษัตริย์ มักจะปรากฏในรูปแบบการแสดงเฉลิมฉลองในวโรกาสอันเป็นมงคลของสถาบันพระมหากษัตริย์ เช่น การแสดงโขนในงานเฉลิมพระชนมพรรษา ณ บริเวณท้องสนามหลวง การแสดง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

โขนงานมหรสพสมโภชงานพระราชพิธีบรมราชาภิเษก หรือแม้แต่งานพระศพที่เกี่ยวข้องกับพระบรมวงศานุวงศ์ก็จัดให้มีการแสดงโขนหน้าไฟ เป็นต้น รวมไปถึงการเสด็จพระราชดำเนินไปทอดพระเนตรการแสดงโขนในวาระต่าง ๆ การเป็นองค์ประธานในงานพิธีเกี่ยวกับโขน เช่น การเสด็จพระราชดำเนินเป็นประธานในพิธีไหว้ครูโขนละคร ณ วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร วันพฤหัสบดีที่ ตุลาคม พ.ศ. 2503 (สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน เล่ม 23) การเสด็จพระราชดำเนินทรงเปิดโรงละครแห่งชาติ ที่ถูกไฟไหม้เมื่อปี พ.ศ. 2503 กรมศิลปากรได้ดำเนินการสร้างและเปิดการแสดงรอบปฐมทัศน์ในปี พ.ศ. 2508 โดยมีสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 9 และสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ เสด็จพระราชดำเนินทรงเปิดและทอดพระเนตรการแสดงรอบปฐมทัศน์ ได้มีการจัดแสดงรวม 3 ชุด คือ 1) รำดอกไม้เงินดอกไม้ทองถวายพระพร 2) การแสดงละครเรื่องสังข์ศิลป์ชัย ตอนชุบสังข์ศิลป์ชัย 3) โขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุด รามาวตาร รวมไปถึงการโปรดเกล้าฯ ให้ประกอบพิธีพระราชทานครอบประธานประกอบพิธีไหว้ครูโขนละคร และต่อท่ารำเพลงหน้าพาทย์องค์พระพิราพ ณ ศาลาดุสิดาลัย สวนจิตรลดา วันพฤหัสบดีที่ 25 ตุลาคม พ.ศ. 2527 ซึ่งคนในวงการโขนเป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงและมีความศักดิ์สิทธิ์ และกำลังจะสูญหายไปเพราะขาดผู้สืบทอดต่อ ซึ่งพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้กรมศิลปากรคัดเลือกบุคคลผู้มีคุณสมบัติเหมาะสมเพื่อที่จะได้รับการถ่ายทอดและต่อเพลงหน้าพาทย์นี้ (กรมศิลปากร, 2528a) ไม่เพียงแค่ประกอบพระราชกรณียกิจด้านโขนของกรมศิลปากรเพียงเท่านั้น ยังได้เสด็จพระราชดำเนินทอดพระเนตรการแสดงโขนของคณะโขนธรรมศาสตร์ ดังที่ได้กล่าวไว้แล้วในหลายวาระด้วยกัน

การที่สถาบันพระมหากษัตริย์ได้ประกอบพระราชกรณียกิจด้านโขน ทั้งเสด็จพระราชดำเนินทอดพระเนตร และเป็นประธานในงานพิธีทางด้านโขนละครต่าง ๆ นับเป็นการสร้างสายสัมพันธ์อันดีระหว่างพระมหากษัตริย์กับกลุ่มบุคลากรทางด้านนาฏศิลป์โขนละครได้เป็นอย่างดี เนื่องจากในบรรดาศิลปินกรมศิลปากรมีความเชื่ออย่างหนึ่งว่า การได้แสดงโขนถวายพระมหากษัตริย์หรือแสดงเฉพาะพระพักตร์ถือเป็นเกียรติอันสูงสุดของชาวศิลปินโขนละครแล้ว (ไพฑูรย์ เข้มแข็ง, 2562) อีกทั้งยังเป็นการช่วยสร้างงานการแสดงโขนให้กับกลุ่มบุคลากรโขนอีกด้วย เพราะการแสดงโขนในช่วงแรก ๆ เกิดขึ้นตามวาระและโอกาสที่เกี่ยวข้องกับสถาบันพระมหากษัตริย์ ไม่เพียงเท่านั้นยังได้สร้างความใกล้ชิดระหว่างสถาบันพระมหากษัตริย์กับกลุ่มนักศึกษาซึ่งเป็นส่วนหนึ่งในการหล่อหลอมให้กลุ่มนักศึกษาซึมซับและมีความจงรักภักดีต่อสถาบันพระมหากษัตริย์ นอกนือจากการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างกลุ่มสถาบันพระมหากษัตริย์กับกลุ่มบุคลากรโขนและกลุ่มนักศึกษาแล้ว สถาบันพระมหากษัตริย์ยังให้ภาพของบุคคลผู้มีพระคุณต่อวงการนาฏศิลป์โขนละครในการอนุรักษ์งานของ

ชาติไว้ไม่ให้สูญหาไปอีกด้วย ซึ่งสอดคล้องกับการที่โขนถูกรื้อฟื้นกลับมาใหม่ในช่วงแรกและได้ผูกเข้ากับความเป็นศิลปวัฒนธรรมประจำชาติไทยซึ่งเป็นที่รับรู้ของประชาชนแล้ว การดำรงบทบาทพระมหากษัตริย์ผู้สนับสนุนและอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมของชาติ จึงช่วยสร้างความชอบธรรมและส่งผลถึงการฟื้นฟูพระราชอำนาจผ่านการสนับสนุนของประชาชนได้เป็นอย่างดี

สรุป

ท่ามกลางการที่โขนกรมศิลปากรได้ถูกฟื้นฟูและผูกเข้ากับความเป็นศิลปวัฒนธรรมการแสดงประจำชาติ ในช่วงกลางทศวรรษที่ 2490 เป็นต้นมา การเกิดขึ้นของการขยายลัทธิคอมมิวนิสต์ในต่างประเทศซึ่งมีอิทธิพลมาถึงประเทศไทย ทำให้สถาบันพระมหากษัตริย์ถูกใช้เป็นเครื่องมือทางการเมืองอีกครั้ง แต่ได้ส่งผลดีให้กับสถาบันพระมหากษัตริย์ โดยกลุ่มผู้สนับสนุนได้ฟื้นฟูพระราชอำนาจให้กลับมาอีกครั้ง ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ที่ต้องการจะเป็นนายกรัฐมนตรีได้เห็นโอกาสตรงนี้จึงแสดงตนเป็นกลุ่มกษัตริย์นิยม และดำเนินการสร้างความเป็นไทยที่ผูกโยงกับพระมหากษัตริย์ไทยไว้เป็นหลัก โดยกระทำการผ่านสื่อต่าง ๆ ทั้งหนังสือพิมพ์ วิทยุ วรรณกรรม รวมไปถึงการสร้างโขนธรรมศาสตร์ขึ้นมา โดยโขนธรรมศาสตร์ได้ประสบความสำเร็จในการเป็นเครื่องมือที่ช่วยชักจูงเยาวชนไทยให้หันกลับมาสนใจความเป็นไทย ที่มิใช่เพียงแต่ด้านนาฏศิลป์ไทยเพียงเท่านั้น แต่โขนธรรมศาสตร์ยังได้ช่วยกล่อมเกลานักศึกษาที่เข้ามาฝึกโขนให้มีความเป็นไทยตามแบบที่ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมชต้องการ นั้นคือการที่รู้จักมารยาทอย่างไทย เช่น การรู้จักที่ต่ำที่สูง การได้เรียนรู้และซึมซับความสำคัญของพระมหากษัตริย์ไทยและการปกครองไทยในสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์ ซึ่งการรู้จักที่ต่ำที่สูงในมารยาทไทยนี้ก็เป็นการกล่อมเกลาให้นักศึกษารู้จักบทบาทสถานะและวิธีปฏิบัติต่อบุคคลต่าง ๆ ในสังคมรวมถึงสถานะและความสำคัญของพระมหากษัตริย์ด้วย ไม่เพียงเท่านั้นโขนยังมีส่วนช่วยในการเปลี่ยนลูกจีนให้เป็นไทยและขบวนการนักศึกษาในสมัยนั้นที่กำลังมีบทบาทกิจกรรมทางการเมืองอย่างสูง ให้มีความเชิดชูความเป็นไทยโดยมีพระมหากษัตริย์ที่เป็นดั่งศูนย์รวมใจในการต่อต้านรัฐบาลเผด็จการรวมถึงป้องกันภัยคอมมิวนิสต์จากต่างชาติ โขนในช่วงเวลานี้จึงถูกตอกย้ำถึงเครื่องแสดงความเป็นไทย โดย ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้เน้นไปที่การสร้างการรับรู้ถึงบทบาทและความสำคัญของพระมหากษัตริย์ที่มีคุณูปการต่อโขนเป็นหลัก

โดยโขนธรรมศาสตร์จัดการแสดงเป็นครั้งใหญ่ไม่ประจำทุกปี แต่ก็สามารถจัดได้หลายวาระด้วยกัน ไม่เพียงเท่านั้นยังได้จัดการแสดงโขนสัญจรเพื่อไปแสดงยังต่างจังหวัดอีกด้วย โดยโขน

ธรรมศาสตร์มีรูปแบบวิธีการแสดงที่ยังคงเหมือนโขนกรมศิลปากรอยู่ ทั้งเสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย รูปแบบบทโขนที่แสดงเป็นตอน ๆ ตามรูปแบบเดิม การจัดการแสดงโขนที่คล้ายโขนกรมศิลปากรกลุ่มผู้ชมโขนธรรมศาสตร์ส่วนใหญ่จึงเป็นกลุ่มผู้ชมกลุ่มเดียวกับโขนกรมศิลปากร กล่าวคือ เป็นกลุ่มผู้ชมเฉพาะกลุ่ม ที่ชื่นชอบหรือสนใจในการแสดงโขน กลุ่มชนชั้นสูงที่คุ้นชินกับวัฒนธรรมประเพณีราชสำนักอยู่แล้ว อีกทั้งยังได้กลุ่มคนดูที่เป็นผู้ปกครองและบรรดาเพื่อน ๆ นักศึกษาธรรมศาสตร์ด้วยกัน ประกอบกับการประชาสัมพันธ์ผ่านสื่อโดยเฉพาะหนังสือพิมพ์สยามรัฐ จึงทำให้โขนธรรมศาสตร์เป็นที่รู้จักไปอย่างแพร่หลาย แต่สิ่งที่โดดเด่นจนกล่าวได้ว่าเป็นอัตลักษณ์ของโขนธรรมศาสตร์คือการตีความบทโขนเพื่อชูคุณธรรมที่เน้นพระมหากษัตริย์ขึ้นมาให้เห็นเด่นชัด เพื่อประโยชน์ต่อทั้งตัว ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ในการสร้างฐานอำนาจและบารมีทางการเมือง และก็ยังเป็นประโยชน์ต่อกลุ่มสถาบันพระมหากษัตริย์อีกด้วย อีกทั้งกลุ่มสถาบันพระมหากษัตริยืเองก็ได้นำโขนมาใช้เป็นเครื่องมือทางการเมืองของตน โดยประกอบพระราชกรณียกิจที่แสดงความใกล้ชิดกับบุคลากรโขนละครของกรมศิลป์ รวมไปถึงกลุ่มนักศึกษาในโขนธรรมศาสตร์ และแสดงบทบาทของการเป็นพระมหากษัตริย์ผู้มีส่วนสนับสนุนงานด้านโขนและเป็นผู้อนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมของชาติ ดังนั้นโขนในช่วงเวลานี้จึงมีลักษณะที่ตอกย้ำถึงความเป็นศิลปวัฒนธรรมประจำชาติ เป็นเครื่องแสดงความเป็นไทย ก่อให้เกิดความภาคภูมิใจในสมบัติอันล้ำค่าของชาติ อีกทั้งยังเกาะเกี่ยวโขนกับสถาบันพระมหากษัตริย์ไว้ในคุณูปการอันหลากหลายที่พระมหากษัตริย์ทรงมีต่อโขน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 6
โขนกับการพัฒนาไปสู่มหรสพสำหรับประชาชน

จากที่ได้อธิบายไปในบทก่อนหน้านี้แล้วว่าภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง 2475 โขนถูกเปลี่ยนผู้ดูแลจากราชสำนักมาสู่รัฐบาล ซึ่งได้เปลี่ยนบทบาทการแสดงโขนจากแสดงในราชสำนักเป็นหลักมาสู่แสดงสาธารณะเป็นหลัก ซึ่งเน้นกลุ่มผู้ชมที่เป็นประชาชนทั่วไป แต่บทบาทของโขนภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองกลับถูกนำไปใช้เป็นเครื่องมือทางการเมืองของผู้มีอำนาจในแต่ละช่วงเวลา ทำให้โขนมิได้มีคุณค่าในด้านของมหรสพความบันเทิงสำหรับประชาชนอย่างแท้จริง ในบทนี้จะเป็นการวิเคราะห์ต่อจากบทที่แล้วโดยอธิบายถึงสถานการณ์ในช่วงหลัง พ.ศ. 2500 เป็นต้นมา แม้โขนจะได้รับการดูแลจากรัฐบาล แต่โขนประสบปัญหาในด้านผู้ชมเป็นอย่างมากอันเนื่องมาจากกระแสวัฒนธรรมตะวันตกที่เข้ามา ทำให้ผู้คนหันไปเสพมหรสพความบันเทิงชนิดอื่น ๆ มากขึ้น รัฐบาลจึงเริ่มลดบทบาทในการนำโขนมาใช้เป็นเครื่องมือทางการเมือง อันเนื่องมาจากผู้คนที่ชมโขนเป็นกลุ่มคนส่วนน้อย การทำให้โขนกลับมาเป็นกระแสอีกครั้งจึงตกไปอยู่กับหน้าที่ขององค์กรผลิตโขนคือกรมศิลปากร โดยบุคคลที่มีบทบาทในการทำให้โขนกลับมาเป็นกระแสและมีกลุ่มผู้ชมที่เพิ่มมากขึ้นคือ นายเสรี หวังในธรรม ซึ่งจะได้อธิบายรูปแบบและวิธีการในการทำให้โขนพัฒนาบทบาทไปสู่มหรสพเพื่อความบันเทิงสำหรับประชาชนต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

6.1 ปัจจัยที่นำไปสู่การเปลี่ยนแปลงเป็นมหรสพสำหรับประชาชน

การเปลี่ยนแปลงบทบาทของโขนที่สำคัญอีกประการคือการที่โขนเริ่มเปลี่ยนบทบาทไปสู่ความบันเทิงของมวลชน โดยมีวัตถุประสงค์ในการแสดงที่เน้นคนดูซึ่งเป็นประชาชนทั่ว ๆ ไปเป็นหลัก โดยภายหลังจากที่โขนตกต่ำลงในช่วงหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง 2475 เป็นต้นมา จนถึงช่วง พ.ศ. 2489 ได้เกิดการฟื้นฟูโขนผ่านโครงการปรับปรุงการละครและสังคีต ซึ่งจัดโดยกรมศิลปากรโดยมีวัตถุประสงค์ในช่วงแรกคือการอนุรักษ์ไว้ซึ่งศิลปวัฒนธรรมราชสำนักให้คงสืบไปไม่สูญหาย เมื่อสร้างกลุ่มผู้ผลิตได้แล้วนั่นก็คือการสร้างโรงเรียน ศิลปิน ครูอาจารย์และนักเรียนผู้สานต่อการแสดงโขนจำต้องมีกลุ่มคนดูเพื่อให้มีวาระและโอกาสในการผลิตผลงานต่อไปอย่างยั่งยืน กรมศิลปากรจึงได้จัดการแสดงโขนให้ประชาชนได้รับชมตั้งแต่ พ.ศ. 2489 ต่อเนื่องมา ทั้งในโรงละคร และโรงละครกลางแจ้งสังคีตศาลา ดูเหมือนโขนจะเปลี่ยนแปลงบทบาทมาสู่ประชาชนตั้งแต่ฟื้นฟูโขนในช่วง พ.ศ.

2489 เป็นต้นมาแล้ว แต่จากการศึกษาพบว่าโขนภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองเป็นต้นมา มีลักษณะบทบาทที่เป็นไปเพื่อตอบสนองต่อประโยชน์ของผู้มีอำนาจในแต่ละช่วงเวลา ซึ่งมิได้มีจุดมุ่งหมายเพื่อพัฒนาโขนให้เป็นมหรสพเพื่อความบันเทิงสำหรับประชาชน ทั้ง ๆ ที่โขนจัดเป็นมหรสพการแสดงรูปแบบหนึ่ง ซึ่งโดยหลักจะต้องตอบสนองต่อการรับชมของประชาชน การที่รัฐมิได้ต้องการทำให้โขนเป็นมหรสพเพื่อความบันเทิงสำหรับประชาชนจึงส่งผลให้จำนวนคนดูโขนเป็นกลุ่มเฉพาะ อันได้แก่ ชนชั้นสูงและชนชั้นกลางผู้ที่มีความคุ้นชินกับวัฒนธรรมประเพณีราชสำนักซึ่งเป็นกลุ่มคนส่วนน้อย จึงทำให้โขนไม่ประสบผลสำเร็จในด้านจำนวนผู้ชม แต่ภาครัฐก็ยังอุ้มโขนไว้ในฐานะมหรสพการแสดงประจำชาติต่อไป

ในช่วงเวลานั้น วัฒนธรรมความบันเทิงสามารถแบ่งอย่างกว้าง ๆ ตามกลุ่มผู้ชมในยุคนั้นออกเป็น 2 รูปแบบหลัก ๆ คือ วัฒนธรรมความบันเทิงของราชสำนัก ซึ่งได้แก่ โขน ดนตรีไทย หนังหุ่น ละครใน เป็นต้น และวัฒนธรรมความบันเทิงของราษฎร ได้แก่ ละครชาตรี ลิเก กลอนลำ เป็นต้น ซึ่งวัฒนธรรมทั้ง 2 รูปแบบมีกลุ่มผู้ชมที่ต่างกัน กล่าวคือ วัฒนธรรมความบันเทิงของราชสำนักกลุ่มผู้ชมจะเป็นกลุ่มชนชั้นสูง และชนชั้นกลางที่เกิดในกรุงเทพมหานครและมีความคุ้นชินกับศิลปะประเพณีราชสำนัก ในขณะที่กลุ่มผู้ชมวัฒนธรรมความบันเทิงของราษฎร จะเป็นกลุ่มประชาชนทั่วไปในต่างจังหวัด ชนชั้นแรงงาน และกลุ่มคนต่างจังหวัดที่เข้ามาทำงานในกรุงเทพมหานคร (ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, 2549) แม้ประเทศจะผ่านการเปลี่ยนแปลงการปกครองจากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์มาเป็นประชาธิปไตยแล้ว แต่วิถีและรสนิยมในการชมวัฒนธรรมความบันเทิงก็ยังคงเหมือนเดิม ถึงแม้รัฐบาลจะมีการสนับสนุนการแสดงด้านวัฒนธรรมความบันเทิงของราชสำนักเป็นหลัก อันส่งผลให้ประชาชนได้มีโอกาสในการชมมหรสพราชสำนัก แต่รสนิยมความชอบในการรับชมวัฒนธรรมของประชาชนยังคงอยู่กับความคุ้นชินในวิถีวัฒนธรรมของตนที่รับรู้กันมาตั้งแต่เกิด

ปัญหาในเรื่องจำนวนผู้ชมโขนเริ่มแสดงให้เห็นชัดในช่วงทศวรรษที่ 2500 เป็นต้นมา การแสดงโขนของกรมศิลปากรเริ่มมีจำนวนรอบลดน้อยลง ปัจจัยสำคัญที่ทำให้โขนประสบปัญหาจำนวนผู้เข้าชมคือการเข้ามาของวัฒนธรรมตะวันตกในช่วงทศวรรษที่ 2490 แม้โขนจะถูกรื้อฟื้นและวางรากฐานใหม่เพื่อให้มีความเข้มแข็งและมั่นคง แต่ด้วยสภาพสังคมที่เปลี่ยนไป ส่งผลให้โขนกลายเป็นมหรสพที่ซบเซาลงอีกครั้ง อันเป็นผลมาจากภายหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 สหรัฐอเมริกาเป็นประเทศผู้นำชัยชนะให้กับฝ่ายสัมพันธมิตร สหรัฐอเมริกาจึงเป็นประเทศที่ยิ่งใหญ่ในทัศนะของคนไทย ประกอบกับการที่รัฐบาลมีนโยบายให้ความสนับสนุนสหรัฐอเมริกาส่งผลให้ประเทศไทยได้รับความช่วยเหลือในด้านต่าง ๆ จากสหรัฐอเมริกา เช่น เรื่องการเงิน การศึกษา การคมนาคม ชลประทาน

การทหาร เป็นต้น ทำให้คนไทยมีทัศนคติที่ดีและชื่นชมสหรัฐอเมริกาในทุกด้าน อีกทั้งผู้บริหารประเทศและกลุ่มผู้มีบทบาทในสังคมชั้นสูง เรียนจบจากต่างประเทศ การรับรู้เรื่องความเจริญของสหรัฐอเมริกา ความชื่นชมวัฒนธรรมตะวันตกจึงกลายมาเป็นแบบอย่างให้กับกลุ่มคนอื่น ๆ ในสังคม วิชิตวงศ์ ณ ป้อมเพชร กล่าวถึงความชื่นชมสหรัฐอเมริกาของคนไทยในขณะนั้นว่า

> “คนไทยกลายเป็นโรคเห่ออเมริกันไปโดยไม่รู้ตัว และโรคนี้ก็เป็นกันอยู่นานปี เป็นว่าอะไร ๆ อเมริกันเป็นดีไปหมด ใครได้ไปอเมริกาก็เหมือนว่าได้ไปเมืองสวรรค์” (วิชิตวงศ์ ณ ป้อมเพชร, 2544)

กระแสวัฒนธรรมตะวันตกนิยมที่ได้แพร่หลายเข้ามาและกลายมาเป็นแบบอย่างวัฒนธรรมนิยมของไทยในช่วงนั้น ส่งผลไปถึงรสนิยมการบริโภควัฒนธรรมของผู้คนในช่วงนั้นด้วย คุณหญิงมณี สิริวรสาร กล่าวถึงความนิยมวัฒนธรรมอเมริกันของคนกรุงเทพฯว่า

> “ประชาชนชาวไทยก็ “โปร” สินค้าอเมริกัน วัฒนธรรมการดำเนินชีวิตประจำวันแบบอเมริกันมากยิ่งขึ้น และพยายามเอาอย่างเลียนแบบของใช้ที่ใช้ในชีวิตประจำวันตามแบบอเมริกันโดยสิ้นเชิง ทุกอย่างในการครองชีพใช้ความสะดวกและประหยัดเป็นสิ่งสำคัญ ซึ่งเป็นแบบอย่างของชีวิตชาวอเมริกัน...คนไทยเริ่มมีความเคยชินต่อสิ่งต่าง ๆ ที่นิยมใช้กันในสหรัฐอเมริกาเพิ่มขึ้นทุกที เช่น ชอบดูภาพยนตร์บู๊ซึ่งส่วนมากถ่ายทำที่สหรัฐฯ และเรื่องที่มีอิทธิพลโดยตรง และที่คนไทยนิยมมากคือการที่พอใจการแต่งกายแบบที่นิยมใช้กันในสหรัฐฯ คือ ไม่มีพิธีรีตองในการนุ่งห่ม และนิยมการแต่งตัวสบาย ๆ ง่าย ๆ โดยเฉพาะเด็กวัยรุ่นพอใจมากที่จะนุ่งกางเกงยีนส์ แบบอเมริกันใส่เสื้อยืดคอกลมแบบทีเชิ้ต (Tee shirt)...พิธีรีตองในการแต่งกายเนื่องในโอกาสต่าง ๆ ก็ค่อย ๆ หายไปทีละน้อย ๆ จนแทบหมดสิ้น” (มณี สิริวรสาร, 2542)

การเข้ามาของวัฒนธรรมตะวันตกนี้ ส่งผลไปถึงค่านิยมในการบริโภควัฒนธรรมการแสดงด้วย ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์ ได้แบ่งกลุ่มผู้เสพวัฒนธรรมความบันเทิงอย่างกว้าง ๆ ออกเป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มผู้มีฐานะในสังคม เช่น คหบดี ผู้ดีเก่า ข้าราชการ พนักงาน เจ้าของกิจการธุรกิจการค้า ซึ่งกลุ่มนี้ส่วนใหญ่มีพื้นฐานหรือคุ้นเคยกับวิถีชีวิตของคนกรุงเทพฯ ที่สัมพันธ์กับการจัดการประเพณีพิธีกรรมโดยเฉพาะที่เกี่ยวข้องกับราชสำนัก แต่มีรสนิยมวัฒนธรรมตะวันตก อีกกลุ่มคือ กลุ่มคนระดับล่างมีทั้งคนกรุงเทพฯ เดิมและกลุ่มผู้ใช้แรงงานจากชนบทที่อพยพเข้ามาเป็นผู้ใช้แรงงานในกรุงเทพฯ กลุ่มนี้จะมีความคุ้นเคยกับวัฒนธรรมชนบททั้งดนตรีและการแสดงพื้นบ้าน ถึงแม้ทั้งสองกลุ่มจะมี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ความแตกต่างกันโดนพื้นฐานทางวัฒนธรรม แต่ต่างให้ความสำคัญต่อวัฒนธรรมตะวันตก ในฐานะเป็นสื่อแสดงรสนิยมและความทันสมัยเหมือนกัน (ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, 2549)

เมื่อวัฒนธรรมตะวันตกกลายเป็นกระแส และส่งผลให้คนกลุ่มต่าง ๆ ในสังคม เปลี่ยนแปลงรสนิยมตามวัฒนธรรมตะวันตกนี้ ก่อให้เกิดการขยายตัวของตลาดบันเทิงเป็นอย่างมาก ผู้คนนิยมดูมหรสพเพิ่มขึ้น ส่งผลให้เกิดการแข่งขันทางด้านธุรกิจบันเทิงมากมาย มีการสร้างโรงมหรสพขนาดใหญ่ หรูหรา ทันสมัยและแปลกใหม่ มีการแข่งขันสร้างสรรค์พัฒนาการแสดงในรูปแบบใหม่ ๆ โดยเฉพาะการนำเทคโนโลยีและเทคนิคการแสดงของตะวันตกมาสร้างความน่าสนใจให้แก่ผู้ชม ฐานกลุ่มคนที่เคยเสพวัฒนธรรมดั้งเดิมอย่างโขน-ละคร หันไปเสพวัฒนธรรมสมัยใหม่ที่มีรูปแบบคล้ายกัน คือ ละครเวที ซึ่งกำลังเป็นที่นิยมในขณะนั้น เพราะมีลักษณะพัฒนาการที่แทนที่ละครร้อง มีการดำเนินเรื่องด้วยการเจรจา มีการใส่เพลงแทรกเพื่อเสริมอารมณ์ของเนื้อเรื่อง มีการแสดงสมจริง แต่งกายตามท้องเรื่อง มีการใช้เทคนิคด้านฉากที่อลังการ มีการปรับรูปแบบการแสดงให้สอดคล้องกับค่านิยมของยุคสมัย ส่งผลให้ละครเวทีได้รับความนิยมในกลุ่มผู้มีฐานะ นอกเหนือจากละครเวทีแล้ว อุตสาหกรรมภาพยนตร์ได้เข้ามามีบทบาทต่อการเสพวัฒนธรรมความบันเทิงของคนไทยเป็นอย่างมาก เมื่ออุตสาหกรรมภาพยนตร์เริ่มเข้ามามีบทบาท ส่งผลให้ละครเวทีได้รับความนิยมลดลงไป อุตสาหกรรมภาพยนตร์กลายเป็นวัฒนธรรมที่เป็นที่นิยมมากในช่วงนั้น จนแทนที่มหรสพแบบดั้งเดิมในที่สุด ขุนวิจิตรมาตรากล่าวถึงความนิยมภาพยนตร์ไทยที่เพิ่มขึ้นในขณะนั้นจนแทนที่มหรสพแบบเดิม ว่า

> “กลายเป็นมหรสพขึ้นหน้าขึ้นตา ลบมหรสพไทยแท้หายไปหมด...มหรสพของไทยเป็นยุคของหนังไทย 16 มิลลิเมตร เจริญเฟื่องฟูเป็นที่นิยมของคนไทยแทบจะทั้งบ้านทั้งเมือง” (ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, 2549)

ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้อธิบายถึงสภาพการขยายตัวของธุรกิจบันเทิงในช่วงนั้นว่า “กรุงเทพฯในสมัยนี้รู้สึกว่าผิดประหลาดไปแต่ก่อนมาก เพราะดูเพิ่มขึ้นทั้งจำนวนรถและจำนวนคน ร้านขายสินค้าและอาหารสำเร็จรูปก็ดูเพิ่มขึ้นกว่าแต่ก่อนมากมาย ตลอดจนการมหรสพต่าง ๆ ก็เฟื่องฟูกว่าแต่ก่อน ดูมีคนเข้าดูแน่นไปทุกรอบและทุกโรง” (ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, 2549)

ท่ามกลางการแข่งขันทางด้านธุรกิจบันเทิงอันหลากหลาย ส่งผลให้มหรสพต่าง ๆ มีการปรับตัวเพื่อความอยู่รอดของตัวเอง และการปรับตัวของมหรสพเหล่านี้ก็เป็นการปรับตัวโดนมุ่งไปที่ความพึงพอใจของคนดูเป็นหลัก ธุรกิจบันเทิงที่ยังอยู่ได้ ก็เนื่องด้วยได้รับความนิยมจากคนดูเป็นอย่าง

สูง กล่าวได้ว่า มหรสพไหนยิ่งมีวิวัฒนาการการปรับตัวเพื่อคนดูมากเท่าไหร่ มหรสพนั้นก็สามารถอยู่ได้ด้วยการสนับสนุนจากคนดูมากเท่านั้น

ตัวอย่างการเปลี่ยนแปลงของมรสพในช่วงเวลานี้เช่น มีการปรับปรุงบทละครให้สอดคล้องกับรสนิยมของตลาดเมื่อกระแสความนิยมเปลี่ยนไปจากแนวเรื่องจักร ๆ วงศ์ ๆ หรือจินตนิยาย มาเป็นแนวเรื่องสะท้อนภาพความเป็นจริงในสังคม ส. อาสนจินดา เล่าว่าการแสดงละครคลาสสิคของคณะศิวารมณ์ ประสบปัญหาไม่มีผู้ชม รอบหนึ่งมีผู้ชมไม่ถึง 20 คน ดีที่สุด 100 คน แต่เมื่อเปลี่ยนเรื่องที่ใช้แสดงมาเป็นเรื่องราวแนวนวนิยายท้องตลาด กลับมีผู้ชมจำนวนมาก ดังนี้

> "..."ศิวารมณ์" ขาดทุนและเสียกำลังใจไปทั้งคณะแต่เมื่อเปลี่ยนเป็นแนวละครตลาดตามอย่างนวนิยายขายดีของตลาดกลับมีผู้ชมแน่นทุกรอบ ความว่า "เรื่องแรกของลครตลาด" ที่ข้าพเจ้าเขียนจากนวนิยายขายดี-ยอดนิยมก็คือ "วนิดา" ของ "วรรณสิริ"...ปรากฏว่าคนแน่นเป็นประวัติการณ์... กล่าวคือ "เสริมที่นั่ง" ทุกรอบทุกวันตลอดโปรแกรมจนกระทั่งต้องนำออกมาแสดงเป็นโปรแกรมที่สอง" (สุพรรณ บูรณะพิมพ์, 2528)

ในวงการเพลงไทยสากลและเพลงลูกทุ่งก็มีการปรับตัวในด้านเนื้อหา เนื้อเพลงทั้งไทยสากลและลูกทุ่งในสมัยนี้จะมีลักษณะให้ภาพสะท้อนสังคม เศรษฐกิจ การเมือง และวิถีชีวิต โดยเฉพาะวิถีชีวิตของคนกรุงและชนบท ซึ่งตอบสนองต่อรสนิยมของผู้ฟังในช่วงยุคนั้น (พรรณี ปรัชญาบำรุง, 2542)

ลิเกซึ่งเป็นรูปแบบการแสดงวัฒนธรรมของราษฎร ก็ยังต้องมีการปรับบทและวิธีการแสดงเพื่อให้ตอบสนองต่อความพึงพอใจของคนดู ตัวอย่างของการปรับตัวของลิเก คือคณะลิเกหอมหวลซึ่งเป็นลิเกที่โด่งดังมากในยุคสมัยนั้น และเป็นปรมาจารย์ด้านลิเกลูกบทให้กับคณะลิเกดัง ๆ ในสมัยหลังสืบมา โดยก่อนหน้าที่ลิเกหอมหวลจะดังนั้น มีลิเกที่ดังอยู่แล้วคือลิเกทรงเครื่อง ซึ่งมีแบบแผนที่เน้นกระบวนท่ารำ เพลงรำ และการแต่งกายแบบละคร ต่อมา ดอกดิน เสือสง่า ลิเกชื่อดังได้ปรับปรุงการแสดงลิเกทรงเครื่องให้มีลักษณะสมบทบาทและดำเนินเรื่องรวดเร็วกระชับขึ้น เป็นต้นแบบให้ในช่วงต่อมาลิเกหอมหวลได้นำมาประยุกต์และปรับ โดยในส่วนของเครื่องแต่งกายปรับให้มีลักษณะพันทางขึ้น คือ ใส่เสื้อกั๊กสวมสังวาลนิดหน่อยคาดผ้าปักขนนก และแต่งตามแบบตัวละคร เช่น แต่งแบบพม่าหรือมอญในการแสดงราชาธิราช ลิเกหวมหวลมีความสามารถในการด้นกลอนสดและนำเอาเหตุการณ์บ้านเมืองและสังคมในสภาพการณ์ปัจจุบันมาด้นสดในกลอนด้วย ทำให้ผู้ชมฮือฮาและเป็นที่สนใจ เรื่องที่ใช้แสดงแต่ก่อนจะเน้นเรื่องในวรรณคดีหรือวรรณกรรมที่เกี่ยวกับพระมหากษัตริย์ เช่น สังข์ทอง แก้วหน้าม้า ราชาธิราช เป็นต้น แต่ลิเกหอมหวลได้ปรับปรุงบทและ

เลือกเรื่องที่เป็นที่นิยมในท้องตลาดมาแสดง เช่น ขุนศึก และผู้ชนะสิบทิศ โดยหอมหวลได้เล่าถึงการตามกระแสความนิยมของตลาดถึงเรื่องราวที่ใช้ในการแสดงว่า

> “ความจำเป็นที่จะต้องหมุนตัวให้ทันกับความต้องการของประชาชนนี่เอง หอมหวลว่าเขาต้องดูเสมอทั้งหนังละคร สมัยใหม่ที่เขาแสดงกันเรื่องไหนดีก็มาแนะนำให้ลูกน้องไปดูไปจดจำการแสดงมา เรื่องอ่านเล่นที่พวกคุณแต่งออกมาทุกเรื่องผมต้องมีไว้หมดทีเดียว” (ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, 2549)

ดังนั้นพัฒนาการในด้านเนื้อหาและรูปแบบวิธีการแสดงซึ่งเปลี่ยนแปลงให้สอดคล้องกับสภาพสังคมและรสนิยมความชอบของผู้เสพมหรสพความบันเทิง รวมไปถึงการใช้องค์ประกอบอื่น ๆ ที่มีลักษณะเทคนิคใหม่ ๆ เป็นปัจจัยทำให้มีผู้ชมรู้สึกตื่นตาตื่นใจ อยากติดตาม และคอยสนับสนุนผลงานบันเทิงประเภทนั้นอยู่เรื่อยมา

ท่ามกลางการปรับตัวของมหรสพความบันเทิงชนิดอื่น ๆ อย่างมากมาย โขนซึ่งเป็นมหรสพการแสดงในรูปแบบขนบเก่า โดยเฉพาะเนื้อเรื่องการแสดงที่ใช้รามเกียรติ์เช่นเดิม ถึงแม้จะมีการปรับปรุงในระยะแรกพอสมควร แต่เนื้อเรื่องและตอนที่ใช้ในการแสดงรูปแบบเดิม ๆ ทำให้โขนมีความความซบเซาลงไปพอสมควร จำนวนรอบการแสดงของโรงละครแห่งชาติเริ่มลดลงมาในช่วงปี พ.ศ. 2502 เป็นต้นมา ส่งผลให้โขนกรมศิลปากรจำต้องปรับตัวเพื่อดึงกลุ่มคนดูให้กลับมาสนใจการแสดงโขนมากขึ้น ผู้ที่มีบทบาทสำคัญในการแก้ไขปัญหาความซบเซาของโขนในยุคนี้คือ นายเสรี หวังในธรรม ซึ่งเป็นผู้บริหารสำนักการสังคีตในช่วงนั้น การปรับตัวของโขนในยุคนี้ มีความแตกต่างไปจากยุคก่อน ๆ อย่างเห็นได้ชัด กล่าวคือ มีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบการแสดง เพื่อมุ่งเน้นรสนิยมของคนดูเป็นหลัก มีการกำหนดแนวคิดใหม่ จากเดิมที่โขนเป็นการแสดงชั้นสูงในราชสำนัก มีการอนุรักษ์ตามจารีตกลายมาเป็นการแสดงความบันเทิงที่มุ่งเน้นประชาชนเป็นหลัก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

6.2 รัฐบาลกับการลดบทบาทความเป็นเครื่องมือทางการเมืองของโขน

ด้วยกระแสวัฒนธรรมตะวันตกที่เข้ามา ซึ่งเข้ามาพร้อมกับความช่วยเหลือของสหรัฐอเมริกาในรูปแบบต่าง ๆ ประเทศไทยเริ่มใช้แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติมาตั้งแต่ต้นทศวรรษ 2500 ทำให้รัฐบาลหันไปใส่ใจในเรื่องเศรษฐกิจเป็นพิเศษ บวกกับสถานการณ์ทางการเมืองในบริบทช่วงเวลาต่อมาเป็นช่วงสงครามเย็น ทำให้รัฐบาลมุ่งให้ความสำคัญไปที่นโยบายด้านการเมืองมากกว่านโยบายด้านศิลปวัฒนธรรม ส่งผลให้โขนในช่วงเวลานี้ถูกนำมาใช้เป็นเครื่องมือทางการเมืองน้อยลง

ส่วนหนึ่งเป็นผลมาจากการเข้าถึงกลุ่มคนดูที่มีลักษณะแคบ ในงานศึกษาอิทธิพลของการพัฒนาองค์กรต่อรูปแบบของนาฏศิลป์ไทย พ.ศ. 2495 – 2549 ของชิตสุภางค์ อังสวานนท์ ได้รายงานว่า ในช่วงระหว่างปี พ.ศ.2518 – 2533 งบประมาณในส่วนของนาฏศิลป์ส่วนกลางได้รับน้อยที่สุดจากที่เคยได้รับมา สาเหตุส่วนหนึ่งมาจากในช่วงเวลานั้นมีเหตุการณ์สำคัญอื่น ๆ ที่รัฐบาลจำเป็นต้องให้งบประมาณในด้านนั้น (ชิตสุภางค์ อังสวานนท์, 2551) การลดบทบาทการใช้โขนเป็นเครื่องมือทางการเมืองของรัฐบาลในช่วงนี้ จึงเป็นการเปิดทางให้โขนมีลักษณะเป็นมหรสพความบันเทิงสำหรับประชาชน เพื่อดึงกลุ่มผู้ชมโขนให้เพิ่มมากขึ้น โดยนโยบายผู้บริหารสำนักการสังคีตในช่วงเวลานั้นได้เน้นการเผยแพร่นาฏศิลป์ไปยังต่างจังหวัด มีการเกิดขึ้นของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในระดับภูมิภาคต่าง ๆ และการเกิดขึ้นของโรงละครแห่งชาติสาขาภูมิภาค

6.3 บุคคลผู้มีส่วนสำคัญในการเปลี่ยนแปลงบทบาทโขนเป็นมหรสพความบันเทิงสำหรับประชาชน

ด้วยกระแสสังคมและรสนิยมของผู้คนที่มีต่อการชมมหรสพได้เปลี่ยนไป อันทำให้มหรสพโขนซบเซาลงไปอย่างเห็นได้ชัด ส่งผลให้กรมศิลปากรจำต้องปรับโขนเพื่อให้ทันต่อรสนิยมของผู้คน โดยบุคคลที่มีบทบาทสำคัญในการแก้ไขปัญหาผู้ชมที่ซบเซาลง คือนายเสรี หวังในธรรม ผู้อำนวยการสำนักการสังคีตในช่วงเวลานั้น ซึ่งเป็นผู้สร้างบทบาทของโขนใหม่ ให้มีลักษณะเข้าถึงมวลชนและเป็นมหรสพความบันเทิงสำหรับประชาชนอย่างแท้จริง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

โขนในสมัยนายเสรี หวังในธรรม มีการเปลี่ยนแปลงทั้งรูปแบบ วัตถุประสงค์ แนวคิด และการสื่อสารต่อผู้ชม โดยวัตถุประสงค์หลักคือการปรับปรุงโขนให้แพร่หลายไปยังกลุ่มคนดูกลุ่มใหม่ที่เป็นระดับมวลชน เนื่องจากในอดีตกลุ่มคนที่รับชมโขนส่วนใหญ่เป็นกลุ่มคนชนชั้นสูงและชนชั้นกลางที่คุ้นชินกับวัฒนธรรมประเพณีดั้งเดิม ฐานของกลุ่มชนชั้นกลางที่เพิ่งเติบโตขึ้นจึงไม่ได้คุ้นชินกับวัฒนธรรมประเพณีดั้งเดิม ประกอบกับทั้งกลุ่มผู้รับชมมหรสพดั้งเดิมกลุ่มเก่า และกลุ่มชนชั้นกลางที่เติบโตขึ้นใหม่กำลังหันไปสนใจวัฒนธรรมตะวันตก เพราะวัฒนธรรมดั้งเดิมมีลักษณะล้าหลังไม่ปรับตัวให้ถูกรสนิยมของผู้คน นายเสรี หวังในธรรมจึงได้ปรับรูปแบบวิธีการแสดงโขนเพื่อให้ถูกรสนิยมของผู้คนมากขึ้น จนกล่าวได้ว่าเป็นจุดเด่นของการแสดงโขนในยุคนายเสรี หวังในธรรม ซึ่งมีเอกลักษณ์และลักษณะดังนี้

บทโขน – บทโขนของกรมศิลปากรมีการปรับสร้างขึ้นใหม่ในสมัยนายธนิต อยู่โพธิ์ ดำรงตำแหน่งอธิบดี ภายหลังจากเปิดโรงละครแห่งชาติขึ้นใหม่ในปี พ.ศ. 2508 มีการประกอบสร้างบทโขนขึ้นเพื่อเล่นโขนเป็นประจำทุกปี แต่หลังจากการเล่นโขน ชุด ปล่อยม้าอุปการ ใน พ.ศ. 2511 จบลง ไม่ปรากฏว่ากรมศิลปากรได้ประกอบสร้างบทโขนขึ้นใหม่อีกเลย (จักกฤษณ์ ดวงพัตรา, 2554) นายเสรี หวังในธรรมได้ปรับบทโขนให้แตกต่างจากบทโขนในอดีต โดยการชูเรื่องราวของตัวละครตัวใดตัวหนึ่งให้เป็นตัวเอกในการดำเนินเรื่อง บทโขนที่สร้างขึ้นในสมัยนายเสรี หวังในธรรม มีจำนวน 5 เรื่อง ได้แก่ บทโขนชุด พาลีสอนน้อง (พ.ศ. 2517) ท้าวมหาชมพูผู้ทระนง (พ.ศ. 2519) มารซื่อชื่อพิเภก (พ.ศ. 2526) และหนุมานชาญสมร (พ.ศ. 2528) นายเสรี หวังในธรรมเป็นผู้ประกอบสร้าง และบทโขน ชุด พระพิราพ (พ.ศ. 2528) นายประพันธ์ สุคนธชาติ เป็นผู้ประกอบสร้างบท และนายเสรี หวังในธรรมเป็นผู้ปรุงแต่งคำประพันธ์และปรับลำดับเรื่อง (กรมศิลปากร, 2528b) การประกอบสร้างบทโขนขึ้นใหม่นี้ทำให้บทมีความกระชับขึ้น ลดบทพากย์ลงเพื่อใช้เวลาเดินเรื่องได้เร็วขึ้น สามารถเล่าเรื่องรามเกียรติ์ได้หลายตอนเชื่อมโยงกันได้ภายในระยะเวลาอันสั้น ยกตัวอย่างเช่น บทโขนเรื่องหนุมานชาญสมร ซึ่งปกติหนุมานจะปรากฏอยู่ในเรื่องรามเกียรติ์เกือบตลอดทั้งเรื่อง แต่การประกอบสร้างบทโขนใหม่นี้ทำให้ผู้ชมสามารถรับรู้และเข้าใจเรื่องราวรามเกียรติ์ให้จบภายในตอนเดียวผ่านตัวดำเนินเรื่องคือหนุมาน บทโขนชุด หนุมานชาญสมร ได้ประสบผลสำเร็จเป็นอย่างสูง โดยเฉพาะบุคลิกลักษณะของหนุมานได้กลายมาเป็นแม่แบบ (Idol) ของเยาวชนและส่งผลเป็นแรงบันดาลใจให้โขนศาลาเฉลิมกรุงต่อมา (ศุภชัย จันทร์สุวรรณ, 2557a)

รูแบบการแสดง – นายเสรี หวังในธรรม ได้จัดให้มีการสาธิตความรู้ก่อนดูโขน เพื่อให้ผู้ชมมีความรู้ความเข้าใจและเกิดอรรถรสในการรับชมร่วม เนื่องจากการแสดงโขนเป็นการแสดงที่เข้าใจได้ยาก ผู้แสดงจะตีบทบาทท่ารำไปตามคำร้องและคำพากย์ ผู้ชมที่ไม่รู้เรื่องราวมาก่อนอาจดูไม่รู้เรื่อง การให้ความรู้ก่อนดูโขนจึงเปรียบเสมือนการบอกแนวทางและวิธีในการดูโขนให้สนุกรู้เรื่อง เป็นการแนะนำให้กับกลุ่มคนดูรุ่นใหม่ที่เพิ่งจะเข้ามาดูโขน นอกจากนั้นยังได้ปรับให้มีการใช้ตลกเชื่อมเรื่องและมีการนำเอาเหตุการณ์ร่วมสมัยเข้ามาแทรกอยู่ในการแสดง ในปี พ.ศ. 2534 นายเสรี หวังในธรรมได้บรรยายเรื่อง จากวรรณกรรม มาเป็นบทละคร ณ สถาบันภาษาเอยูเอ ความตอนหนึ่งว่า “เป็นคนแรกที่ไม่ได้ประกาศคั่นฉาก แต่ใช้ตัวตลกออกมาแสดงเป็นเชิงเล่าเรื่อง เพื่อสร้างความบันเทิง” (ศ.สุรางค์, 2534) และให้สัมภาษณ์นิตยสารฉบับหนึ่ง ความว่า “ผมก็ถูกด่ามากว่าใส่ตลกเข้าไปในการแสดงชั้นสูง” (อัมพร สโมสร, 2534) มีการใช้คำที่เป็นเรื่องราวร่วมสมัยและคำภาษาอังกฤษเข้ามา เช่น มีการใช้คำว่าปฏิรูป ปฏิวัติ โลกาภิวัตน์ The cow son one man show (ฤาษีโคบุตร)

Suddenly let's go หรือคำว่า ลงกาซิตี้ ปี่พาทย์แบนด์ ในบทตลกโขนซึ่งไม่ปรากฏในตลกแบบเดิม อีกทั้งยังมีการดึงเอาดาราดาวตลก เข้าร่วมงาน เพื่อดึงดูดกลุ่มคนดูที่มีพฤติกรรมติดดารา เช่น นำเอา ถนอม นวลอนันต์ มาร่วมแสดงเป็นตลก แม้จะไม่ได้แสดงรำมากนัก แต่เอามาเล่นตลกโดยเฉพาะ ทำหน้าที่ยกเตียง ลากราชรถบ้าง ผู้ศึกษามีความเห็นว่านายเสรี หวังในธรรม ได้รับเอาวัฒนธรรมการเล่นมหรสพแบบลิเกซึ่งมีแบบแผนการปฏิบัติ แต่ก็เน้นความสนุกสนาน ตลกโปกฮา และดำเนินการแสดงไปตามความพอใจของผู้ชม เนื่องจากลิเกเป็นมหรสพที่ได้รับความสนใจจากประชาชนโดยเฉพาะกลุ่มคนระดับล่างเป็นอย่างมาก และกลุ่มคนระดับล่างนี้ก็เป็นกลุ่มคนจำนวนมากในกรุงเทพฯ อีกทั้งก่อนหน้านั้นรัฐบาลให้ความสำคัญกับการส่งเสริมลิเก เพื่อเป็นสื่อประชาสัมพันธ์นโยบายรัฐบาลให้เข้าถึงผู้คนได้ง่าย เห็นได้จากรัฐบาลสนับสนุนให้มีการประกวด "การแสดงนาฏดนตรีทางวิทยุกระจายเสียง" ครั้งแรกในปี พ.ศ. 2494 ซึ่งได้รับความสนใจอย่างมากจากทั้งคณะลิเกและกลุ่มผู้ฟัง ปรากฏว่ามีคณะลิเกเข้าประกวดถึง 25 คณะ และมีการประกวดชิงถ้วยทองคำจากนายกรัฐมนตรีอีกครั้งในปี พ.ศ. 2500 (ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, 2549) จึงทำให้ลิเกได้รับความนิยมจากลุ่มคนดูมาก โขนในสมัยนายเสรี หวังในธรรม จึงได้ใช้โอกาสจากตรงนี้ปรับรูปแบบโขนเพื่อดึงคนดูให้เพิ่มมากขึ้น

ผลจากการเปลี่ยนรูปแบบการแสดงทำให้ค่านิยมในการดูโขนเปลี่ยนไป จากเดิมที่คนมองว่าโขนเป็นการแสดงดั้งเดิม มีรูปแบบไม่ได้พัฒนาจากอดีต แต่การนำตลกโขนรวมไปถึงการแทรกเหตุการณ์ร่วมสมัยที่เป็นกระแสมาใส่ในการแสดงโขน เป็นการปรับภาพลักษณ์ของโขนให้ทันสมัยตามกระแสสังคม ให้ภาพลักษณ์ของโขนเป็นมหรสพที่ไม่เชย และได้กลุ่มผู้ชมเพิ่มมากขึ้นจากช่วงซบเซาของโขนที่ผ่านมา โดยเฉพาะได้กลุ่มคนรุ่นใหม่ที่ไม่ได้นิยมโขนมาก่อน (ศุภชัย จันทร์สุวรรณ, 2557b)

การสร้างภาพลักษณ์ดารากรมศิลป์ – ในช่วงกระแสวัฒนธรรมตะวันตกเข้ามาในประเทศ มหรสพความบันเทิงแบบเดิมอื่น ๆ ค่อย ๆ ซบเซา แต่ลิเกเป็นมหรสพที่ยังคงได้รับความสนใจจากประชาชน เพราะสามารถปรับเปลี่ยนได้ตามยุคสมัย นายเสรี หวังในธรรมเห็นว่าการแสดงลิเกและละครพันทางกำลังเป็นที่นิยมจากกลุ่มคนดูมหรสพ ซึ่งเป็นคนละกลุ่มกันกับกลุ่มผู้ชมโขน นายเสรี หวังในธรรมจึงได้นำเอาการแสดงละครพันทางเรื่องผู้ชนะสิบทิศมาจัดแสดง ซึ่งแต่เดิมละครพันทางเรื่องผู้ชนะสิบทิศลิเกได้นำมาเล่นจนได้รับความนิยมอย่างสูง (กรินทร์ กรินทสุทธิ์, 2558) ต่อมาเมื่อกรมศิลปากรได้นำมาแสดงครั้งแรกในปี พ.ศ. 2529 โดยแสดงที่สังคีตศาลาซึ่งเป็นพื้นที่เปิดนอกโรงละคร ก่อให้เกิดความสนใจจากกลุ่มผู้ดูลิเกอยู่แล้ว ประกอบกับต่อมามีการนำแสดงออกสื่อโทรทัศน์ ส่งผลให้เกิดฐานคนดูเพิ่มขึ้นโดยเฉพาะกลุ่มสตรีสูงวัยที่อาจจะเคยชื่นชอบการดูลิเก ละครนอก หรือละครพันทางมาแต่ก่อน กลายเป็นปรากฏการณ์ความนิยมดารากรมศิลป์ ความเฟื่องฟูของละครผู้ชนะสิบทิศของกรมศิลปากร

มากถึงขั้นที่แสดงสัปดาห์ละ 8 รอบ (กรินทร์ กรินทสุทธิ์, 2558) นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ ได้กล่าวไว้ว่า “แม่ยกถือเป็นส่วนสำคัญยิ่งของศิลปินโขนในช่วงนั้น หากแสดงเอาใจแม่ยกให้แม่ยกชอบ ก็จะได้รับการเลี้ยงดูมาก เช่น กินเลี้ยง ช่วยครอบครัว ตัดเสื้อให้ใส่ วันงานจะชวนไปกินข้าวด้วยกัน” (ปกรณ์ พรพิสุทธิ์, 2558) กระแสความนิยมดารากรมศิลป์ส่งผลให้เกิดคุณค่าต่อตัวนักแสดงในฐานะส่วนบุคคล เนื่องจากนักแสดงละครพันทางก็เป็นนักแสดงโขนด้วย จึงทำให้การแสดงโขนได้ฐานกลุ่มคนดูกลุ่มนี้ตามไปด้วย

จะเห็นได้ว่าปัจจัยสำคัญที่โขนกรมศิลปากรมีการปรับรูปแบบและจารีตการแสดงออกไปในช่วง พ.ศ. 2515 – 2535 ซึ่งมีลักษณะรูปแบบที่แตกต่างไปจากอดีตอยู่พอควร เกิดจากปัจจัยกลุ่มผู้ชมเป็นหลัก เนื่องจากรสนิยมในการชมมหรสพของผู้คนได้เปลี่ยนแปลงไป การปรับตัวของโขนกรมศิลปากรในสมัยนายเสรี หวังในธรรม จึงมุ่งเน้นไปที่การพยายามดึงกลุ่มคนดูให้กลับมาสนใจโขนอีกครั้ง ศิโรตม์ คล้ามไพบูลย์ ได้กล่าวถึงการเปลี่ยนแปลงของโขนในยุคนายเสรี หวังในธรรม ถึงการทำให้โขนเข้าถึงคนดูว่า

> “แม้อาจารย์เสรีจะทำให้โขนสนุกเพราะปฏิภาณส่วนบุคคล, ความรอบรู้เพลงพื้นบ้าน และความเจนจัดในการผสานงานพื้นบ้านอย่างลิเกและละครพันทางกับนาฏศิลป์กรมศิลปากร แต่ข้อควรระบุคืออาจารย์เสริมความสนุกใส่โขนจากวิสัยทัศน์ที่ต้องการให้โรงละครแห่งชาติต่อติดกับประชาชน การเจือพื้นบ้านเข้าโขนจึงเป็นส่วนหนึ่งของทรรศนะเรื่องศิลปะกับสังคมที่ใหญ่ขึ้นไปแม้วิธีที่อาจารย์เสรีทำกับโขนจะ “ไม่ไทย” ตรงสอดแทรกคุณลักษณะของการแสดงพื้นบ้านสู่งานแบบจารีต แต่ “ตลาด” หรือผู้ชมกลับตอบรับสูงจนกรมศิลปากรต้องยอมรับไปด้วย ตัวอย่างนี้สะท้อนว่าโดยเนื้อแท้แล้วโขนเปลี่ยนได้ แต่การเปลี่ยนแปลงจะเกิดได้แค่ไหนก็ขึ้นอยู่กับเงื่อนไขในสังคม ความเปิดกว้างของยุคสมัยและความเจนจัดของผู้ขับเคลื่อนความเปลี่ยนแปลง” (ศิโรตม์ คล้ามไพบูลย์, 2559)

การปรับตัวของโขนในส่วนประกอบต่าง ๆ ทั้งบทโขน รูปแบบการแสดง การสร้างภาพลักษณ์ดารา ในสมัยนายเสรี หวังในธรรม เป็นการเปลี่ยนจุดสนใจในโขนต่อผู้ชมได้อย่างเห็นได้ชัด กล่าวคือจากแต่เดิมโขนให้ความสำคัญกับบทโขนเรื่องรามเกียรติ์ เพื่อที่จะสามารถใช้บทโขนแสดงความนัยถึงสิ่งที่ผู้สร้างต้องการจะสื่อไปถึงกลุ่มผู้ชม โดยเฉพาะการให้ภาพของพระมหากษัตริย์ทั้งความเป็นเทพเจ้าและความเป็นธรรมราชา แต่การเปลี่ยนบทโขนให้กระชับขึ้นเพื่อการดำเนินเรื่องที่รวดเร็ว เป็นการทำให้ระยะเวลาในการให้ความสำคัญกับการพยายามทำให้ผู้ชมซึมซับเรื่องราวรามเกียรติ์นี้ลดน้อยลงไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

นายเสรี หวังในธรรมได้เปลี่ยนมาเป็นอธิบายเรื่องราวรามเกียรติ์ก่อนทำการแสดงโขน เพื่อให้ผู้ที่ไม่เคยรับรู้หรือไม่สามารถปะติดปะต่อเรื่องราวได้สามารถรับชมการแสดงโขนในตอนนั้น ๆ ได้อย่างเข้าใจมากขึ้นแทน แต่เน้นไปที่ความรวดเร็วของการแสดงและความสนุกสนาน การปรับบทจึงเป็นการเบี่ยงเบนคุณค่าในแง่ความเป็นการเมืองออกไป อีกทั้งการนำตลกเข้ามาสร้างสีสันให้กับการแสดงโขนยังช่วยให้จุดสนใจของโขนอยู่ที่นายเสรี หวังในธรรม มากกว่าเนื้อหาเรื่องราวที่ใช้ในการแสดงโขน รวมไปถึงการให้ภาพลักษณ์ดารากรมศิลป์ ก็เป็นการเบี่ยนเบนจุดสนใจในตัวละครรามเกียรติ์ มาเป็นความสนใจในตัวศิลปินกรมศิลป์คนนั้น ๆ

ภายหลังยุคนายเสรี หวังในธรรมแล้ว โขนกรมศิลปากรก็ยังคงใช้รูปแบบและแนวทางการแสดงในแบบของนายเสรี หวังในธรรมอยู่ แต่ไม่มีการเปลี่ยนแปลงในด้านรูปแบบของโขนในลักษณะครั้งใหญ่ ๆ อีกเลย ส่งผลให้โขนกรมศิลปากรในยุคภายหลังนายเสรี หวังในธรรม มีสภาพเป็นการแสดงหนึ่งที่หน่วยงานรัฐจัดแสดงเป็นประจำ แต่ไม่ได้อยู่ในกระแสของสังคมเฉกเช่นสมัยนายเสรี หวังในธรรม ผู้แสดงรับรู้เฉพาะกลุ่มคนที่สนใจมหรสพนี้เท่านั้น จักกฤษณ์ ดวงพัตรา ได้ให้ข้อสังเกตถึงบทโขนที่สร้างขึ้นใหม่ในยุคหลังช่วงนายเสรี หวังในธรรม ว่า “เมื่อสิ้นสุดยุคทองแห่งการประกอบสร้างบทโขนของกรมศิลปากร หลังจากชุดหนุมานชาญสมรแล้วในปี 2528 จนถึงปัจจุบัน มีบทโขนของกรมศิลปากรที่ประกอบสร้างขึ้นใหม่ไม่กี่ชุด และเกือบทั้งหมดนี้ล้วนแต่ประกอบสร้างด้วยวิธีนำบทดั้งเดิมมาตัดต่อใหม่”(จักกฤษณ์ ดวงพัตรา, 2554) ศิโรตม์ คล้ามไพบูลย์ ได้กล่าวถึงโขนในยุคนายเสรี หวังในธรรมว่า “เพื่อให้เห็นภาพว่าโขนไม่สนุกขนาดไหน ผู้ที่เคยดูการแสดงชุดศรีสุขนาฏกรรมเมื่อหลายสิบปีก่อนคงจำได้ว่าความสนุกของโขนมีความหมายเท่ากับการขึ้นเวทีของ อาจารย์เสรี หวังในธรรม วินาทีที่อาจารย์เสรีปรากฏตัวคือวินาทีที่ความเบื่อหน่ายต่อคำร้องและท่ารำอันแสนยืดยาดหายไปจนหมด และเมื่อไม่มีอาจารย์เสรี ความสนุกจากการดูโขนก็ถึงกาลอวสานโดยปริยาย”(ศิโรตม์ คล้ามไพบูลย์, 2559) ศุภชัย จันทร์สุวรรณ ศิลปินผู้ใกล้ชิดนายเสรี หวังในธรรม ให้ความเห็นไว้ว่า “ทุกวันนี้ การแสดงของกรมศิลป์ยังคงกินบุญเก่าในสมัยอาจารย์เสรีอยู่” (ศุภชัย จันทร์สุวรรณ, 2557b)

6.4 การเผยแพร่และวาระในการแสดงโขน

โขนในยุคสมัยนี้ยังมีรูปแบบและลักษณะองค์ประกอบส่วนใหญ่คล้ายคลึงกับการแสดงโขนในช่วงที่ผ่านมา เพียงแต่ในสมัยนายเสรี หวังในธรรม ได้ปรับทั้งรูปแบบ วัตถุประสงค์ แนวคิด และการสื่อสารต่อผู้ชม แต่ทั้งนี้ จารีตการแสดงโขนยังคงเดิม โดยรูปแบบการเผยแพร่การแสดงในช่วงเวลานี้ จะเน้นไปที่การแสดงที่หลากหลายเพื่อมุ่งหวังเข้าถึงประชาชนมากขึ้น เห็นได้จากแนวคิดของนายเสรี หวังในธรรม ปรากฏในการบรรยายในหัวข้อ “นานาทัศนะของการพัฒนารูปแบบนาฏศิลป์” ที่หอประชุมมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ วันที่ 15 มีนาคน 2534 ว่า “ผมจัดโขนจัดอะไรทุกอย่างนี่ ผมลบทิฐิลบศักดิ์ศรีของผม ผมจะอยู่ตรงกลางเสมอ มองไปบนเวที ผมคือประชาชน ตรงไหนที่มันเยิ่นเย้อยืดยาดเกินกว่าเหตุ ผมก็แก้ ในทางตรงกันข้าม อยู่บนเวที ถ้ามีรำหน้าพาทย์ซึ่งจะต้องรำเต็มตัดไม่ได้ผมดื้อเหมือนกัน”(วัลวิภา บุรุษรัตนพันธุ์, 2536) ดังนั้นรูปแบบการแสดงอะไรที่ดูเชื่องช้าไม่ถูกจริตรสนิยมการชมของผู้คน โดยเฉพาะโขนซึ่งเป็นการแสดงที่มีภาพลักษณ์ของความแช่มช้าจึงเห็นสมควรปรับปรุงรูปแบบ โดยการนำการแสดงที่เป็นที่สนใจของประชาชนมาแสดง ณ โรงละครแห่งชาติ จากแต่ก่อนที่เน้นแสดงเฉพาะโขนและละครำ การนำการแสดงพันทางผู้ชนะสิบทิศ ซึ่งเป็นการแสดงที่เป็นที่นิยมในกลุ่มชนชั้นกลางและชนชั้นล่าง เมื่อนำมาแสดงที่โรงละครแห่งชาติ ส่งผลให้มีจำนวนผู้ชมที่เพิ่มมากขึ้น เมื่อนักแสดงละครพันทางผู้ชนะสิบทิศของกรมศิลปากรเป็นผู้แสดงโขนด้วย โขนจึงได้ผู้ชมเพิ่มขึ้นไปด้วย นายเสรี หวังในธรรม กล่าวถึงความสำเร็จของการจัดการแสดงละครพันทางผู้ชนะสิบทิศว่า “ถ้านับตั้งแต่แสดงครั้งแรกที่สังคีตศาลาเมื่อเดือนพฤศจิกายน 2529 จนถึงเดือนสิงหาคม 2532 รายได้ปาเข้าไปเจ็ดล้านกับเศษอีกเกือบสามแสนบาทแล้ว...นี่ยังไม่ได้รวมรายได้พิเศษที่เล่นเป็นการกุศลให้สถาบันต่างๆ นะ” (มติชน, 2550)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผลจากความสำเร็จส่งผลให้กรมศิลปากรสามารถจัดทำการแสดงโครงการต่าง ๆ อันส่งผลถึงการแสดงที่หลากหลายขึ้น เช่น การแสดงวิพิธทัศนาในปี พ.ศ. 2536 ซึ่งเป็นการแสดงที่หลากหลายทั้งรำ ระบำ ฟ้อน โขน ละคร ดนตรี ฯลฯ และการแสดงคอนเสิร์ตกุโสดอ ซึ่งเป็นการนำเอาดารากรมศิลป์มาร้องเพลง ซึ่งประสบผลสำเร็จโดยมีคนดูล้นหลามจากทั้งกลุ่มผู้ชมโขนกลุ่มเดิมและกลุ่มแม่ยกนักแสดงด้วยเช่นกัน

ไม่เพียงเท่านั้น กรมศิลปากรในยุคสมัยนี้ยังเริ่มโครงการการจัดการแสดงไปยังจังหวัดต่าง ๆ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2520 เป็นต้นมา (ชิตสุภางค์ อังสวานนท์, 2551) ซึ่งสอดคล้องกับการพัฒนาระบบการศึกษาทางนาฏศิลป์กระจายไปในระดับภูมิภาค ซึ่งแต่เดิมในปี พ.ศ. 2515 มีวิทยาลัยนาฏศิลปอยู่แล้ว 2 แห่งคือ

วิทยาลัยนาฏศิลปกรุงเทพและวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ ต่อมาในช่วงปี พ.ศ 2521 – 2535 ได้ขยายโอกาสทางการศึกษาออกไปในภูมิภาคอีก 10 แห่ง (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2542) ดังนี้

วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช	พ.ศ. 2521
วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง	พ.ศ. 2521
วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด	พ.ศ. 2522
วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย	พ.ศ. 2522
วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์	พ.ศ. 2524
วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี	พ.ศ. 2524
วิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรี	พ.ศ. 2526
วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง	พ.ศ. 2526
วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี	พ.ศ. 2534
วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา	พ.ศ. 2535

เมื่อมีการขยายโอกาสทางการศึกษาด้านนาฏศิลป์ไปยังภูมิภาคต่าง ๆ แล้ว ก็ได้เกิดโรงละครขึ้นมารองรับการแสดง ณ ที่นั้น ๆ เช่น โรงละครวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ เปิดดำเนินการเมื่อปี พ.ศ. 2523 โรงละครแห่งชาติภาคตะวันตก จังหวัดสุพรรณบุรี เปิดดำเนินการเมื่อปี พ.ศ. 2544 และโรงละครแห่งชาติภาคตะวันออกเฉียงเหนือ จังหวัดนครราชสีมา เปิดดำเนินการเมื่อปี พ.ศ. 2544

ถึงแม้จะเน้นการแสดงที่หลากหลายและเน้นความเป็นท้องถิ่นนิยมมากขึ้นในช่วงนี้ แต่การแสดงโขนก็ยังคงมีการแสดงที่รับใช้ราชพิธีและงานรัฐพิธีอยู่เสมอ เช่น ในปี พ.ศ. 2525 จัดการแสดงเนื่องในโอกาสพระราชพิธีสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี ในปี พ.ศ. 2531 จัดการแสดงเนื่องในวโรกาสมหามงคลสมัยเฉลิมฉลองพระราชพิธีรัชมังคลาภิเษก เป็นต้น

จะเห็นได้ว่าการแสดงที่หลากหลายและเน้นความเป็นท้องถิ่นนิยม รวมถึงวิธีการดำเนินการต่าง ๆ ในการเผยแพร่และสร้างพื้นที่สำหรับการแสดงในต่างจังหวัด เป็นผลทำให้บทบาทการแสดงโขนของกรมศิลปากรมีลักษณะเป็นมหรสพที่เข้าถึงประชาชนได้มากกว่าอดีต เพราะโขนก็จัดเป็นหนึ่งในการแสดงที่รวมอยู่ในการแสดงอันหลากหลายของกรมศิลปากร การแสดงโขนในช่วงเวลานี้จึงไม่ได้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

อยู่ในกระแสความสนใจของรัฐที่จะนำโขนมาใช้เป็นเครื่องมือทางการเมือง ส่งผลให้กรมศิลปากรสามารถใช้โอกาสนี้ในการปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงของโรงละครแห่งชาติให้มีความหลากหลายขึ้น โดยโขนเป็นส่วนหนึ่งในนั้นที่ถูกปรับรูปแบบ

6.5 กลุ่มผู้ชมมหรสพโขน

ผลจากการปรับตัวของโขนกรมศิลปากรในยุคนายเสรี หวังในธรรม ได้เกิดกลุ่มผู้ชมใหม่ซึ่งนอกเหนือจากกลุ่มผู้ชมเดิมที่เป็นกลุ่มชนชั้นสูงและชนชั้นกลางที่มีความสัมพันธ์คุ้นชินกับวัฒนธรรมประเพณีดั้งเดิมมาแต่อดีตแล้ว ยังเกิดกลุ่มแม่ยกซึ่งเป็นกลุ่มผู้ชมที่ไม่ได้สนใจในตัวโขนมาตั้งแต่แรก แต่สนใจในตัวศิลปินโขน เนื่องจากกระแสดารากรมศิลป์จากการแสดงละครพันทาง โดยผู้แสดงละครพันทางก็เป็นผู้แสดงโขนด้วย กลุ่มแม่ยกนี้ก็ตามไปชมดารากรมศิลป์ที่แสดงโขนด้วยเหมือนกัน แม้ในปัจจุบันก็ยังมีกลุ่มแม่ยกกลุ่มนี้คอยสนับสนุนดารากรมศิลป์อยู่ ไม่เพียงกลุ่มแม่ยกเท่านั้น ยังได้กลุ่มผู้ชมที่นิยมชมการแสดงลิเกและการแสดงพันทาง ซึ่งกลุ่มผู้ชมกลุ่มนี้เป็นกลุ่มผู้ชมชนชั้นกลางไปจนถึงชนชั้นล่างเป็นหลัก ประกอบกับการแสดงในยุคสมัยนายเสรี หวังในธรรม มีการแสดงหลายหลายชนิดมิได้เน้นเฉพาะโขนเพียงอย่างเดียว ทำให้ในยุคสมัยนายเสรี หวังในธรรม โรงละครแห่งชาติเป็นสถานที่เชื่อมผู้ชมในทุกชนชั้นเข้ามารับชมการแสดงอันหลากหลาย เกิดกลุ่มผู้ชมที่หลากหลายขึ้นมากกว่าแต่ก่อนเป็นอย่างมาก จุลชาติ อรัณยะนาค ศิลปินข้าราชการกรมศิลปากร ให้สัมภาษณ์ไว้ว่า “ช่วงเวลาของอาจารย์เสรีนั้น มีการเปลี่ยนแปลงดังกับว่าเป็นฝนตกลงมายังพื้นดินที่แห้งแล้งก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงอย่างใหญ่หลวง”(จุลชาติ อรัณยะนาค, 2556) นายเสรี หวังในธรรม กล่าวถึงความสำเร็จในการทำให้มีผู้คนนิยมมาดูโขนมากขึ้นคือการเชื่อมโขนเข้ากับละครพันทางเรื่องผู้ชนะสิบทิศ โดยใช้นักแสดงโขนมาแสดงละครพันทางซึ่งเป็นการละเล่นที่อยู่กึ่งกลางระหว่างละครกับลิเก ทำให้ประชาชนชาวบ้านธรรมดา และกลุ่มแม่ยกละครและลิเกมีที่พึ่งเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ดังนี้

> “ละครพันทางเรื่องผู้ชนะสิบทิศจึงดังระเบิด เพราะได้คนดูหลายกลุ่ม ไม่ว่าจะเป็นกลุ่มเก่า กลุ่มกลางเก่ากลางใหม่ รวมทั้งกลุ่มใหม่ที่เป็นหนุ่ม-สาวรุ่นใหม่ แต่มีน้ำใจและรสนิยมทางศิลปวัฒนธรรมเป็นพื้นฐาน อาจพูดได้ง่าย ๆ ว่าโรงละครแห่งชาติทำหน้าที่วิกลิเกอย่างเต็มภาคภูมิ ซึ่งอาจมีผู้คนฝ่ายอนุรักษ์นิยมอีกจำนวนหนึ่งไม่พอใจ ด้วยถือว่าโรงละครแห่งชาติเป็นชั้นสูง แต่วิกลิเกเป็นชั้นต่ำ ทั้งเคยมีกรณีตัวอย่างมาแล้วเมื่อมีการแสดงลิเกบนเวทีโรงละครแห่งชาติ จนเป็นเหตุให้ชาวโขน-ละครดังกล่าวด่าว่ากุโสดอ เสียหายหลายสถาน แต่ผมคิดว่าโรงละครแห่งชาติย่อมเป็นสมบัติของประชาชนทุกระดับ เพราะสร้างด้วยเงินที่มา

จากภาษีอากรของประชาชน ดังนั้น โรงละครแห่งชาติย่อมเป็นเวทีการละเล่นทุกชนชั้นได้อย่างเสมอภาคกัน ยิ่งประชาชนชาวบ้านทุกหมู่เหล่านิยมเข้าโรงละครแห่งชาติเพื่อดูการละเล่นหลากหลาย ตั้งแต่โขน ละคร จนถึงลิเก ก็ยิ่งนับว่าโรงละครแห่งชาติมีคุณค่าและได้ใช้งานกันอย่างคุ้มค่า ประชาชนและรัฐบาลจะได้ร่วมกันสนับสนุนงานของกรมศิลปากรเป็นส่วนรวมให้กว้างขึ้นอีก”(มติชน, 2550)

การปรับเปลี่ยนของกรมศิลปากรในช่วงเวลานี้ ซึ่งนำโดยนายเสรี หวังในธรรม เป็นการปรับเปลี่ยนเพื่อเน้นกลุ่มคนดูซึ่งเป็นประชาชนทั่วไปเป็นหลัก อะไรที่ทำให้คนดูดูไม่รู้เรื่อง ไม่น่าสนใจ นายเสรี หวังในธรรมได้แก้ปัญหาในส่วนนั้น จนสามารถทำให้โรงละครแห่งชาติเกิดกลุ่มผู้ชมที่มีความหลากหลายและเพิ่มมากขึ้น จากแต่เดิมผู้ชมส่วนใหญ่เป็นกลุ่มชนชั้นสูงและชนชั้นกลางผู้ชื่นชอบมหรสพโขน-ละครรำ ก็ได้กลุ่มของชนชั้นกลางและชนชั้นล่างที่ชื่นชอบการแสดงละครนอกละครพันทาง และลิเก ซึ่งเมื่อกรมศิลปากรได้ปรับรูปแบบการแสดงให้มีความหลากหลายขึ้นและครอบคลุมไปถึงการแสดงพื้นบ้านต่าง ๆ ทำให้เกิดผู้ชมจำนวนมาก ซึ่งส่งผลดีต่อวงการนาฏศิลป์โขนในยุคสมัยนายเสรี หวังในธรรมจึงเปลี่ยนบทบาทมาสู่มหรสพเพื่อความบันเทิงสำหรับมวลชนอย่างแท้จริงในช่วงเวลานี้

สรุป

ภายหลังจากการฟื้นฟูโขนตั้งแต่ปี พ.ศ. 2489 มาจนถึงยุคสมัยนำไปใช้เป็นเครื่องมือทางการเมืองผูกโขนเข้ากับความเป็นชาติและสถาบันพระมหากษัตริย์ โขนมีความมั่นคงในระดับที่สามารถดำเนินการอยู่ได้ด้วยตัวเองโดยไม่ต้องพึ่งพาวาระของชาติอีกต่อไป โดยโขนมีพื้นที่เฉพาะสำหรับการแสดงให้ประชาชนดูนั่นคือโรงละครแห่งชาติ กรมศิลปากร แต่ถูกนำไปใช้เป็นเครื่องมือทางการเมืองจนลักษณะความเป็นมหรสพเพื่อความบันเทิงสำหรับมวลชนแทบไม่มีบทบาทอยู่ในการแสดงโขน

ต่อมาในช่วง พ.ศ. 2500 เป็นต้นมา ได้เกิดมหรสพการแสดงใหม่ ๆ มากมายจากการเข้ามาของกระแสวัฒนธรรมตะวันตก การแสดงโขนซึ่งมีฐานะเป็นมหรสพดั้งเดิมเริ่มซบเซาลงไป อันเป็นผลมาจากผู้คนเริ่มมีรสนิยมวัฒนธรรมตะวันตกและหันไปให้ความสนใจกับมหรสพการแสดงใหม่ ๆ มากขึ้น ส่งผลให้โขนต้องปรับตัวเพื่อต่อสู้กับปัญหาจำนวนผู้ชมโขนที่น้อยลง ดังนั้นจุดประสงค์หลักของการปรับตัวของโขนในช่วงสมัยนี้จะเน้นไปที่การดึงคนดูให้กลับมาดูโขนเป็นหลัก โดยการปรับตัวของโขนในยุคนี้เป็นบทบาทหน้าที่ของกรมศิลปากรเป็นหลัก เนื่องจากรัฐบาลเริ่มให้ความสำคัญกับโขนในการใช้เป็น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เครื่องมือทางการเมืองลดน้อยลง การปรับตัวเพื่อแก้ปัญหาในส่วนนี้จึงเกิดจากบุคลากรในสำนักการสังคีต ผู้คลุกคลีและเห็นปัญหาของโขนกรมศิลปากรมาช้านาน นั่นคือนายเสรี หวังในธรรม ผู้ที่มีส่วนสำคัญในการปรับบทบาทของโขนเพื่อให้เข้าถึงประชาชนมากยิ่งขึ้น โดยนายเสรี หวังในธรรม เป็นข้าราชการกรมศิลปากรมาตั้งแต่เริ่มต้นรับราชการ จนได้รับดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการสำนักการสังคีตในช่วงปี พ.ศ. 2523 – 2533 เป็นผู้ริเริ่มนโยบายยุทธศาสตร์และโครงการต่าง ๆ โดยนายเสรี หวังในธรรม เป็นผู้ปรับรูปแบบการแสดงโขนให้มีความกระชับ ดำเนินเรื่องรวดเร็ว ลบภาพโขนในรูปแบบการแสดงที่เน้นการร่ายรำตามกระบวนท่าที่งดงามเชื่องช้าออกไป มีรูปแบบและวิธีการปรับที่ตอบสนองต่อความชอบของคนดูเป็นหลักสำคัญ มีการเปลี่ยนแปลงส่วนประกอบของโขนในหลายรูปแบบ อาทิ บทโขน การใส่ตลกลงไปในการแสดง การเน้นการแสดงที่หลากหลายโดยเฉพาะละครพันทางเรื่องผู้ชนะสิบทิศ การสร้างภาพลักษณ์ดารากรมศิลป์ เป็นต้น

เป็นที่น่าสังเกตว่า ภายหลังจากโขนได้เปลี่ยนแปลงบทบาทให้กลายเป็นการแสดงความบันเทิงเพื่อประชาชนมากขึ้น ส่งผลให้ทางกรมศิลปากรผู้ผลิตได้ตอบสนองต่อกลุ่มประชาชนที่มาดูโขนด้วยการเพิ่มจำนวนรอบการแสดงที่เพิ่มมากขึ้น มีการเกิดขึ้นของโครงการและการแสดงที่หลากหลายขึ้น การประสบผลสำเร็จทางด้านคนดูสามารถทำให้สำนักการสังคีตจัดการแสดงสัญจรไปยังจังหวัดต่าง ๆ ได้มากขึ้น ประกอบกับเป็นช่วงที่กรมศิลปากรเริ่มดำเนินการขยายโครงข่ายการศึกษาทางด้านนาฏศิลป์ออกไปยังภูมิภาคต่าง ๆ ทั่วประเทศ นำมาซึ่งการสร้างเวทีพื้นที่สำหรับการแสดงของกรมศิลปากรในภูมิภาคต่าง ๆ

การที่สำนักการสังคีต กรมศิลปากรได้มีการปรับรูปแบบและวิธีการแสดงโขนที่เปลี่ยนแปลงไปจากอดีต ซึ่งแตกต่างจากโขนในยุคสมัยที่อยู่ในราชสำนักและอยู่ภายใต้นโยบายของรัฐบาลในช่วงเวลาที่ผ่านมา สามารถรักษาฐานผู้ชมกลุ่มเก่า และยังช่วยดึงดูดความสนใจจากผู้ชมโขนในกลุ่มใหม่ ๆ เพิ่มขึ้นได้เป็นอย่างดี โขนในยุคสมัยนายเสรี หวังในธรรม จึงมีลักษณะถูกพัฒนาบทบาทไปสู่ความเป็นมรสพเพื่อความบันเทิงสำหรับประชาชนอย่างแท้จริง และสามารถทำได้จริงซึ่งส่งผลให้โขนประสบผลสำเร็จในด้านคนดูได้เพิ่มมากขึ้น

นอกจากนี้แล้ว ผู้ศึกษามีความเห็นว่า การปรับรูปแบบการแสดงทางด้านนาฏศิลป์ในยุคสมัยนายเสรี หวังในธรรม นอกจากจะช่วยลบภาพจำของความแช่มช้า ดูโขนแล้วน่าเบื่อ ไม่สนุก เปลี่ยนมาเป็นความสนุกสนานและเข้าถึงประชาชนได้ทุกกลุ่มแล้ว ยังช่วยเบี่ยงเบนคุณค่าของความเป็นศิลปะเครื่องมือทางการเมืองรับใช้ผู้มีอำนาจในแต่ละช่วงเวลาลงได้ อาทิ การชูโขนกับความเป็นชาติ หรือ

สารที่เกาะเกี่ยวความเป็นกษัตริย์ในโขน ได้ถูกเบี่ยงเบนมาเป็นความบันเทิงและความสนุกสนาน เป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้ต่อมาเกิดโขนของกลุ่มสถาบันกษัตริย์ในการสร้างและทำให้เกิดกระแสคนนิยมในโขนกลับมาอีกครั้ง เพื่อชูอุดมการณ์ของสถาบันกษัตริย์ให้กลับมาอีกครั้ง เนื่องจากพอหมดยุคสมัยนายเสรี หวังในธรรม โขนกรมศิลปากรก็ยังคงดำเนินการตามรูปแบบที่นายเสรี หวังในธรรม วางไว้ ซึ่งเป็นโขนที่เน้นประชาชนมากกว่าเน้นความเป็นสถาบันกษัตริย์หรือตอบสนองนโยบายของรัฐเฉกเช่นอดีต แต่ไม่ประสบผลสำเร็จด้านความนิยมของคนให้เพิ่มมากขึ้น มีความซบเซาของจำนวนผู้ชมและยังคงสภาพเดิมโดยยังไม่เห็นการเปลี่ยนแปลงใดใดที่เห็นได้ชัด เนื่องจากการหยุดการพัฒนาไปสู่ประชาชนภายหลังสมัยนายเสรี หวังในธรรม โขนจึงถูกนำกลับมาใช้เป็นเครื่องมือทางการเมืองของผู้มีอำนาจในช่วงเวลาต่อมาอีกครั้ง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 7
สถาบันพระมหากษัตริย์กับการสร้างคุณค่าของโขนในปัจจุบัน

7.1 บทบาทของสถาบันพระมหากษัตริย์ในฐานะผู้ผลิตโขน

ตั้งแต่โขนมีการฟื้นฟูและกลับมาแสดงในปี พ.ศ. 2489 เป็นต้นมา หน่วยงานที่มีบทบาทและหน้าที่ในการรับผิดชอบหลักเรื่องโขนคือกรมศิลปากร ทั้งในด้านฟื้นฟู อนุรักษ์ รักษา และเผยแพร่การแสดงโขน กรมศิลปากรมีการจัดการแสดงโขนเรื่อยมาตั้งแต่ พ.ศ. 2489 จนถึงปัจจุบันเป็นประจำทุกปี โขนของกรมศิลปากรจึงเป็นที่รับรู้ของประชาชนในฐานะหน่วยงานหลักในการผลิตโขนของชาติ ถึงแม้จะเกิดกลุ่มโขนอื่น ๆ ต่อมา เช่น โขนในสถาบันการศึกษาต่าง ๆ เช่นโขนธรรมศาสตร์ โขนพณิชยการราชดำเนิน เป็นต้น แต่ก็มีการแบ่งโขนกลุ่มอื่น ๆ ว่าโขนสมัครเล่น มิใช่โขนกรมศิลป์ บทบาทของสถาบันพระมหากษัตริย์ภายหลังจากฟื้นฟูโขนขึ้นแล้วมีลักษณะเป็นผู้สนับสนุนในเชิงสัญลักษณ์กล่าวคือ มีส่วนในการสร้างวาระการแสดงโขนในวโรกาสหรือโอกาสที่เกี่ยวข้องกับสถาบันพระมหากษัตริย์ รวมไปถึงการเสด็จพระราชดำเนินทอดพระเนตรการแสดงโขนและเป็นองค์ประธานในที่เกี่ยวข้องกับนาฏศิลป์โขนละครในหลาย ๆ โอกาส ซึ่งผู้สร้างโขนหลักก็คือกรมศิลปากร หรือกลุ่มโขนอื่น ๆ เช่น โขนธรรมศาสตร์ เป็นต้น ต่อมาในช่วงปี พ.ศ. 2536 เป็นต้นมา บทบาทของสถาบันกษัตริย์ได้เปลี่ยนแปลงไปจากผู้สนับสนุนในเชิงสัญลักษณ์ มาเป็นกลุ่มผู้ผลิตโขนเอง ซึ่งมีลักษณะเหมือนย้อนกลับไปในช่วงก่อนการเปลี่ยนแปลงการปกครอง 2475 ที่ราชสำนักเป็นผู้สร้างโขนเอง ส่งผลให้เกิดโขนกลุ่มใหม่ที่ผลิตโดยกลุ่มสถาบันพระมหากษัตริย์คือ โขนศาลาเฉลิมกรุง และโขนพระราชทานในเวลาต่อมา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

7.1.1 โขนศาลาเฉลิมกรุง พัฒนาการขั้นแรกของการสร้างโขนโดยกลุ่มสถาบันพระมหากษัตริย์

โขนศาลาเฉลิมกรุงถือได้ว่าเป็นโขนที่มีบทบาทอยู่ในปัจจุบัน แม้จะไม่ได้เป็นกระแส แต่การคงอยู่ของโขนศาลาเฉลิมกรุงก็เป็นสิ่งที่คนไทยรับรู้ได้ว่า นี่คืออีกหนึ่งสถานที่ที่มีการแสดงโขนเป็นประจำเช่นเดียวกับที่โรงละครแห่งชาติกรมศิลปากร เห็นได้จากยังมีการแสดงต่อเนื่องเป็นประจำมาจนถึงปัจจุบัน (ศาลาเฉลิมกรุง, ม.ป.ป.) โดยใช้โรงละครศาลาเฉลิมกรุงเป็นสถานที่ในการแสดง โรงละครศาลาเฉลิมกรุงสร้างขึ้นตามพระราชประสงค์ของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 ทรงมีพระราชดำริให้จัดสร้างโรงมหรสพขนาดใหญ่เพื่อใช้สำหรับฉายภาพยนตร์และเป็นโรงมหรสพเพื่อการพักผ่อนหย่อนใจของประชาชน (มูลนิธิศาลาเฉลิมกรุง, 2556)

ต่อมาเมื่อวัฒนธรรมตะวันตกเข้ามามีบทบาทมาก ได้ก่อให้เกิดการแข่งขันในวงการตลาดบันเทิงเป็นอย่างมาก ส่งผลให้เกิดการสร้างโรงมหรสพขนาดใหญ่ที่หรูหราและทันสมัยแข่งกันเพื่อเป็นที่สนใจแก่ประชาชน โดยในช่วงทศวรรษที่ 2490 เป็นต้นมาจนถึงช่วงประมาณ พ.ศ. 2528 มีการเกิดขึ้นของโรงภาพยนตร์มากถึง 30 กว่าโรงภาพยนตร์ (ธนาทิพ ฉัตรภูมิ, 2547) การเกิดขึ้นและการแข่งขันของอุตสาหกรรมภาพยนตร์ส่งผลให้ศาลาเฉลิมกรุงต้องเผชิญกับคู่แข่งทางด้านโรงภาพยนตร์อย่างหลากหลายและแข่งขันกันสูง ส่งผลให้จำเป็นต้องดำเนินการยุติการฉายด้านภาพยนตร์ ในเดือนตุลาคม พ.ศ. 2535 เพื่อทำการปรับปรุงครั้งใหญ่ โดยใช้เงินลงทุนกว่า 100 ล้านบาทในการบูรณะปรับปรุงส่วนโครงสร้างและสถาปัตยกรรมภายใน (ศาลาเฉลิมกรุง, ม.ป.ป.) โดยได้ให้ บริษัท เฉลิมกรุงมณีทัศน์ จำกัด ในฐานะผู้เช่าดำเนินกิจการ เป็นผู้ปรับปรุงศาลาเฉลิมกรุงให้เป็นโรงมหรสพเพื่อการแสดงระดับสากล อันเป็นที่เชิดหน้าชูตาของประเทศเพื่อสืบสานแนวพระราชดำริขององค์พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ที่ทรงปรารถนาจะให้ศาลาเฉลิมกรุงเป็นโรงมหรสพที่เชิดหน้าชูตาของประเทศ

ด้วยนโยบายของศาลาเฉลิมกรุงในการพลิกฟื้นศาลาเฉลิมกรุงให้กลับมามีชีวิตชีวา จำต้องปรับตัวไปสู่การนำเสนอศิลปะบันเทิงในด้านอื่นแต่ยังคงต้องไว้ซึ่งบทบาทในฐานะโรงมหรสพหลวง โดยความเห็นชอบของบริษัทเฉลิมกรุงมณีทัศน์ในการนำโขนซึ่งเป็นศิลปะการแสดงอันเป็นเอกลักษณ์ประจำชาติมาแสดง โดยมีลักษณะที่แตกต่างจากโขนอื่น ๆ คือการประยุกต์เข้ากับเทคโนโลยีสมัยใหม่เป็นการแสดงในลักษณะประกอบแสง สี เสียง และเทคนิคพิเศษ เพื่อเสริมอรรถรสแห่งการชมโขนให้มีจินตนาการที่สมจริงยิ่งขึ้น จรรมนง แสงวิเชียร ได้อธิบายนโยบายในการจัดการแสดงโขนศาลาเฉลิมกรุงไว้ในหนังสือโขนศาลาเฉลิมกรุงว่า “เพื่อธำรงรักษ์รากฐานคุณค่าดั้งเดิมไว้ให้มากที่สุดคือ โดยยึดหลัก 3 ประการคือ

1) สืบสานมรดกแห่งจารีต โดยการรักษารูปแบบการแสดงและพิธีกรรมที่เกี่ยวเนื่องให้สอดคล้องกับจารีตแบบแผนดั้งเดิมมากที่สุดเท่าที่สามารถเป็นไปได้ เพื่อให้คนรุ่นหลังได้มีโอกาสสัมผัสกลิ่นอายของนาฏกรรมโบราณที่ไม่ว่าวันเวลาจะผ่านไปนานเท่าใดหรือค่านิยมของผู้คนจะแปรผันไปอย่างไร แต่แต่สิ่งหนึ่งที่ไม่เคยลดน้อยลงเลยคือความสูงส่งศักดิ์สิทธิ์ สง่างาม และน่าเกรงขาม ซึ่งยังไม่มีนาฏยศาสตร์สาขาใดมาแทนที่ได้

2) ธำรงเอกลักษณ์แห่งความเป็นไทย โดยได้รังสรรค์รูปแบบการแสดงและองค์ประกอบในการแสดงอย่าพิถีพิถัน เพื่อให้คนรุ่นหลังได้สัมผัสกับความประณีต วิจิตร

บรรจง อ่อนช้อย งดงาม อันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของศิลปะไทยแท้แต่ดั้งเดิม ที่ผ่านการกลั่นกรองและคัดสรรให้มาหลอมรวมอยู่ในโขนด้วยภูมิปัญญาอันละเมียดละไมของบรรพชน เพื่อที่จะเจียระไนให้โขนเป็นสุดยอดนาฏกรรมแห่งสยาม ซึ่งเป็นศิลปะชั้นยอดที่หาชมได้ยากยิ่งในปัจจุบัน

3) ถ่ายทอดสัมผัสแห่งสุนทรียภาพ แม้จะเป็นศิลปะชั้นสูง แต่บทบาทความเป็นมหรสพเพื่อความบันเทิงก็เป็นสิ่งสำคัญที่ไม่อาจละเลยได้ โขนศาลาเฉลิมกรุงจึงรักษารูปแบบการแสดงทั้งเนื้อเรื่องที่ร้อยเรียงอย่างมีศิลปะ นาฏยลีลาอันอ่อนช้อยงดงามแต่ทรงพลัง เครื่องแต่งกายอันประณีตวิจิตร เสียงดนตรีปี่พาทย์ที่ไพเราะเสนาะหู เพื่อให้ผู้ชมได้รับสุนทรียรสจากการชมและการฟังอย่างครบถ้วน นอกจากนี้ ยังถ่ายทอดความรู้ความเข้าใจในการชมเพื่อให้คนรุ่นใหม่สามารถเพลิดเพลินและอิ่มเอมกับอรรถรสได้มากยิ่งขึ้น” (จรรมนง แสงวิเชียร, 2549)

7.1.1.1 รูปแบบและวิธีการแสดงโขนศาลาเฉลิมกรุง

การแสดงโขนศาลาเฉลิมกรุงจัดแสดงครั้งแรกวันที่ 14 ธันวาคม พ.ศ. 2536 โดยใช้ชื่อว่า โขนจินตนฤมิตร เรื่องรามเกียรติ์ ตอนยกรบ แสดงเนื่องในโอกาสเฉลิมฉลองครบรอบ 70 ปีศาลาเฉลิมกรุง ซึ่งคำว่าจินตนฤมิตรนี้หมายถึงการสร้างสรรค์จินตนาการให้เป็นภาพความจริงผ่านเทคนิคพิเศษ โดยจัดแสดงทุกวันอังคาร และวันพฤหัสบดี เวลา 20.00 น. โดยมีจุดเด่นคือยังคงยึดถือแนวแบบแผนของการแสดงนาฏศิลป์โขนไว้ดุจเดิม แต่ได้ทำการปรับปรุงโครงสร้างของบทและรูปแบบการนำเสนอให้มีความกระชับสมควรแก่เวลาในการชมและประยุกต์เทคโนโลยีเสริม เพื่อประกอบการแสดงให้มีความสนุกสนานและดึงดูดความสนใจของผู้ชมที่ห่างเหินจากศิลปะการแสดงประจำชาติแขนงนี้ให้กลับมาช่วยกันธำรงอนุรักษ์ไว้ มานิต รัตนสุวรรณ กรรมการผู้จัดการโรงละครเฉลิมกรุงได้กล่าวถึงรูปแบบการนำเสนอโขนจินตนฤมิตรว่า

“ผมมองอย่างนักการตลาดว่าถ้าจะให้เฉลิมกรุงกลับมาน่าจะเป็นภาพที่สวยงามหน่อย ตลาดในเมืองไทยยังมีช่องทางให้แทรกเข้าไปทำกิจการใหม่ อย่างในต่างประเทศเขาจะมีโรงละครเยอะมาก และน่าสนใจตรงที่แต่ละโรงละครแสดงถึงวัฒนธรรมของเขา... ผมก็เลยมาคิดว่าถ้าเราทำอะไรที่เป็นศิลปะสูงสุด แล้วก็สามารถจูงใจคน โดยเฉพาะอย่างยิ่งนักท่องเที่ยวต่างประเทศได้ ก็จะทำให้เกิดเป็นหน้าตาของประเทศขึ้นมา คงไม่มีการแสดงบนเวทีประเภทอื่นที่ยิ่งใหญ่และเป็นหน้าตาของไทยได้ดีกว่าโขน เราเห็นว่าโขนนี่น่าสนใจที่สุด

เพราะเป็นการแสดงที่เก่าแก่มากกว่า 300 ปี... ระยะหลัง ๆ นี้โขนไม่ได้รับความนิยม เนื่องจากมีการแสดงอื่น ๆ เข้ามาแทนที่ ตัวผมเองรักโขนมาตั้งแต่เด็ก คือผมเป็นเด็กต่างจังหวัด นาน ๆ ถึงจะได้เห็นโขนโรงใหญ่ที่มีการแสดงแบบยกรบเสียที ราชรถสวยงาม พอเข้ามากรุงเทพฯก็ไม่เห็นมีที่ไหนเล่น นึกว่าจะเล่นทุกวันเสียอีก... เท่าที่ทราบปัจจุบันกรมศิลป์เขาก็ทำเหมือนเดิม คือเล่น(โขน)แบบอนุรักษ์ เล่นตามจังหวะ เล่นในโอกาสต่าง ๆ... คนสมัยใหม่จะชอบดูเรื่องราวมากกว่าความละเอียดลออ ในขณะที่คนสมัยก่อนเขาดูความละเอียดอ่อนและความสามารถในการรำ เป้าหมายของเราเป็นชาวต่างประเทศกับคนยุคใหม่ ๆ ฉะนั้น เราเล่นตั้งแต่ต้นจนจบเลยตั้งแต่พระนารายณ์ปราบนนทกทุก พระรามตามกวางไปจนถึงสีดาลุยไฟ” (มานิต รัตนสุวรรณ, 2553)

การเกิดขึ้นของโขนศาลาเฉลิมกรุงในยุคนั้น กล่าวได้ว่าเป็นโขนที่ทันสมัยที่สุดในยุคนั้น ด้วยการนำเสนอการแสดงโขนประกอบเทคนิคพิเศษ ซึ่งเอื้อต่อเรื่องราวของโขน เพราะรามเกียรติ์เป็นเรื่องราวอิทธิปาฏิหาริย์ การใช้เทคนิคต่าง ๆ เข้ามาประกอบช่วยทำให้เรื่องราวดูสมจริง และดูแปลกใหม่ สร้างความตื่นตาตื่นใจในยุคนั้นได้เป็นอย่างดี มานิต รัตนสุวรรณ ได้ให้สัมภาษณ์ถึงจุดเปลี่ยนของโรงมหรสพเฉลิมกรุงที่จะเกิดขึ้นอย่างสมบูรณ์ในปี พ.ศ. 2535 และการนำเทคโนโลยีสมัยใหม่มาช่วยสร้างจินตนาการของผู้ชมเพื่อเปลี่ยนภาพลักษณ์ของโขนให้ดูเป็นการแสดงสมัยใหม่ ว่า

“เป็นโรงมหรสพที่ใช้แสดงโขนสด ที่มีพร้อมทั้ง แสง สี เสียง ซึ่งเทคนิคดังกล่าวจะเป็นการนำเข้ามาจากต่างประเทศทั้งสิ้น แหล่งที่มาของเทคโนโลยีตามคาดหมายคืออเมริกาและอิตาลี ทั้ง 2 ประเทศนี้ได้ชื่อว่าเป็นแหล่งของความเจริญทางด้านเทคนิคที่หาตัวจับได้ยาก ซึ่งเราจะนำเข้ามาจากที่นี่ และสร้างให้เป็นโรงละครที่ทันสมัยของเมืองไทย ” (ผู้จัดการออนไลน์, 2534)

“...หากรู้จักจำนวนปรับใช้ก็น่าจะช่วยเสริมให้ศิลปะยุคโบราณดูน่าสนใจขึ้น อย่างโขนของเราที่ใครว่าเชยหรือไม่ดีอะไรทั้งหลายน่าจะเอามาผสมผสานกันได้ โขนเป็นจินตนาการอันบรรเจิดของคนโบราณ มีเหาะได้ หายตัวได้ เสกให้ตายทั้งกองทัพ ซึ่งเราสามารถใช้เทคโนโลยีสมัยใหม่ ทั้งฉาก ทั้งระบบแสง สี เสียง ระบบเลเซอร์และมัลติชั่นที่ผมเคยคลุกคลีอยู่สมัยทำงานโฆษณา น่าจะเข้ามาเสริมให้เห็นภาพจินตนาการของคนสมัยนั้นได้ชัดเจนยิ่งขึ้น เราใส่แสง สี เสียง เรา้อมท้องฟ้า เราสร้างเมฆสร้างทางเดินใต้น้ำได้ เลเซอร์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ที่เข้ามาอย่างนั้นในฉาก นิ้วเพชร ชี้นิ้วแล้วจะเป็นเพชรไปทั้งโรงด้วยระบบเลเซอร์" (มานิต รัตนสุวรรณ, 2553)

จากที่กล่าวมาจะเห็นได้ว่า จุดกำเนิดของการผลิตโขนศาลาเฉลิมกรุง คือการสร้างภาพโขนใหม่ให้มีความแตกต่างไปจากโขนกรมศิลปากร โดยเน้นไปที่การดำเนินเรื่องที่กระชับ รวดเร็วตั้งแต่ต้นจนจบภายในระยะเวลา 2 ชั่วโมง เพื่อให้กลุ่มคนดูรู้สึกไม่น่าเบื่อ มีการใช้เทคโนโลยีแสง สี เสียง และเทคนิคพิเศษเข้ามาใช้ในการแสดง เช่น ใช้ระบบแสงเลเซอร์เพื่อให้เห็นว่าเป็นนิ้วเพชรจริง ๆ (ตอนนารายณ์ปราบนนทุก) มีการใช้ดรายไอซ์ และเล่นแสงเพื่อให้เกิดอารมณ์ความรู้สึกร่วมและคล้อยตามไปกับการแสดง ฉากมหาสมุทรก็ได้ใช้เลเซอร์ทำเป็นระลอกคลื่นน้ำดูมีความพลิ้วไหว (ตอนจองถนน) ซึ่งแม้จะมีการนำเทคโนโลยีสมัยใหม่เข้ามาใช้ แต่รูปแบบจารีตหรือการรำก็ยังคงไว้เหมือนเดิม เป็นการอนุรักษ์โขนแบบเก่าให้ดำรงอยู่ แต่ก็พยายามหาวิธีดึงดูดใจให้คนมาชม ในขณะเดียวกันก็ไม่เป็นการทำลายจารีตรูปแบบเดิมด้วย

ที่สำคัญคือการนำนาฏศิลป์โขนอันเป็นศิลปะการแสดงซึ่งเป็นเอกลักษณ์ประจำชาติไทยมาประยุกต์เทคโนโลยีเพื่อการนำเสนอที่น่าสนใจยิ่งขึ้นนั้น ถือเป็นการช่วยอนุรักษ์และฟื้นฟูความนิยมในการชมการแสดงแขนงนี้ ซึ่งมีอายุยืนยาวกว่า 200 ปี ให้ดำรงอยู่และสามารถสืบทอดต่อเนื่องถึงคนรุ่นต่อ ๆ ไป รวมทั้งสามารถเผยแพร่สู่ชาวต่างประเทศในระดับสากลอีกด้วย การผสานเอาเทคโนโลยีเข้ากับศิลปะการแสดงไทยที่มีความอ่อนช้อยงดงาม ทั้งสองแง่มุมล้วนได้รับการสร้างสรรค์มาจากความรู้สึกที่ต้องการนำเทคโนโลยีอันมีประโยชน์มาผสานใช้กับศิลปะไทย เพื่อส่งเสริมคุณค่าความเป็นไทยให้มีความโดดเด่นน่าภาคภูมิขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การจัดรูปแบบการแสดงให้มีความกระชับ เล่าเรื่องรวดเร็ว ประกอบกับการใช้เทคนิคพิเศษใหม่ ๆ ประกอบการแสดง ย่อมเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นว่า โขนศาลาเฉลิมกรุงออกแบบมาเพื่อกลุ่มมุ่งหมายหลักคือประชาชนคนดู ซึ่งแม้จะเน้นไปที่กลุ่มนักท่องเที่ยวชาวต่างประเทศ เห็นได้จากการนำจอ LED ขึ้นข้อความเป็นภาษาอังกฤษระหว่างที่แสดง เพื่ออธิบายเรื่องราวหรือบทสนทนาระหว่างตัวละคร แต่กรินทร์ กรินทสุทธิ์ ผู้สัมภาษณ์และสังเกตการณ์ผู้ชมโขนศาลาเฉลิมกรุง ในงานศึกษาดุษฎีนิพนธ์เรื่อง ปัจจัยต่อการเปลี่ยนแปลง พัฒนาการ และความหลากหลายของโขน (ทศวรรษที่ 2480 ถึงปัจจุบัน) ว่า จำนวนผู้ชมโขนศาลาเฉลิมกรุงในแต่ละรอบนั้นมีจำนวนน้อย โดยเฉพาะกลุ่มเป้าหมายหลักคือนักท่องเที่ยวชาวต่างชาติ แต่มีกลุ่มเป้าหมายรองคือ คนไทยที่สนใจการแสดงโขน เป็นกลุ่มที่มีจำนวนผู้เข้าชมมากกว่า แต่ก็ยังถือว่าผู้ชมการแสดงโขนศาลาเฉลิมกรุงในแต่ละรอบมีจำนวนน้อย

(กรินทร์ กรินทสุทธิ์, 2558) ส่วนหนึ่งมาจากราคาบัตรค่อนข้างสูง คือ 1,200 บาท 1,000 บาท และ 800 บาท นักเรียนนักศึกษา 200 บาท ซึ่งต่อมาได้ปรับเป็นบัตรผูกรวมกับบัตรเข้าชมพระบรมมหาราชวังในปัจจุบัน แต่อย่างไรก็ตาม การที่โขนศาลาเฉลิมกรุง เป็นองค์กรที่ได้รับการสนับสนุนจากสำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์ซึ่งเป็นองค์กรที่มีทุนทางเศรษฐกิจสูง ทำให้การแสดงโขนของศาลาเฉลิมกรุงอยู่ได้และมีการแสดงต่อเนื่องเป็นระยะเวลายาวนาน

7.1.1.2 บทบาทของโขนศาลาเฉลิมกรุงในการสร้างคุณค่าต่อสถาบันพระมหากษัตริย์

การเกิดขึ้นของโขนศาลาเฉลิมกรุงมีบทบาทและนัยยะที่เกี่ยวข้องกับสถาบันพระมหากษัตริย์ทั้งรูปธรรมและนามธรรม โดยสถาบันพระมหากษัตริย์มีบทบาทและส่วนสำคัญในการสร้างโขนศาลาเฉลิมกรุงจนเกิดเป็นอัตลักษณ์ของโขนศาลาเฉลิมกรุงซึ่งเมื่อเปรียบเทียบกับโขนอื่น ๆ ในยุคนั้น โขนศาลาเฉลิมกรุงให้ภาพของความทันสมัยและโดดเด่นทั้งในแง่ของเรื่องราว อุปกรณ์ และเทคนิคประกอบการแสดงจนสามารถใช้เป็นกลุ่มโขนที่นำไปแสดงให้กับนักท่องเที่ยวชาวต่างประเทศได้เห็นถึงวัฒนธรรมไทยที่ประกอบเข้ากับเทคโนโลยีสมัยใหม่ได้อย่างลงตัวและเป็นที่ตัวอย่างที่น่าภาคภูมิใจของประเทศและคนในชาติ โดยผู้ศึกษาพิจารณาเห็นว่า คุณค่าของโขนศาลาเฉลิมกรุงที่ถูกสร้างขึ้น มีความเกี่ยวพันธ์กับสถาบันพระมหากษัตริย์ในหลาย ๆ ด้าน ดังนี้

ในด้านสถานที่ – การใช้ศาลาเฉลิมกรุง ซึ่งอดีตเคยเป็นโรงมหรสพหลวงที่ทันสมัย หรูหรา และโอ่อ่าโรงหนึ่งของประเทศ ที่เกิดขึ้นตามพระราชประสงค์ของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าฯ และทรงพระราชทานนามให้ว่า “ศาลาเฉลิมกรุง” ประวัติความเป็นมาของโรงมหรสพแห่งนี้ได้ให้ภาพลักษณ์ของโรงมหรสพที่ผูกพันกับสถาบันพระมหากษัตริย์โดยตรง จึงเกาะเกี่ยวไปด้วยความเป็นสถาบันกษัตริย์โดยตรง โดยการนำโขนมาแสดงในศาลาเฉลิมกรุงช่วงแรก ได้ปรากฏแนวคิดถึงการใช้โรงมหรสพแห่งนี้ เพื่อเป็นสถานที่แสดงถึงความเป็นโรงมหรสพของคนชั้นสูงซึ่งยังไม่มีสถานที่ไหนมีลักษณะแบบนี้ ในบทสัมภาษณ์ของมานิต รัตนสุวรรณ กรรมการผู้จัดการโรงละครศาลาเฉลิมกรุง ว่า

> “นอกจากนี้เขา (มานิต) เฝ้ามองมานานแล้วว่าในเมืองไทยยังไม่มีสถานที่ที่ทำให้นักท่องเที่ยวต่างชาติรู้สึกเคารพและให้เกียรติในสถานที่นั้น ๆ ถึงขนาดแต่งตัวดี ๆ เช่น ใส่สูทหรือแต่งตัวเต็มยศเข้าในสถานที่นั้น ๆ สักแห่งเดียว ดังนั้น โครงการเฉลิมกรุงมณีทัศน์นี้จะเป็นสถานที่แห่งแรกที่ชาวต่างชาติจะต้องเข้ามาในลักษณะของคนที่เคารพสถานที่เหมือนอย่างที่เวลาเราเข้าชมบอร์ดเวย์ยังไงยังงั้น” (ผู้จัดการออนไลน์, 2534)

ซึ่งสอดคล้องกับที่ไพโรจน์ ทองคำสุก นักวิชาการละครและดนตรีชำนาญการ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ราชบัณฑิตประเภทวิชาวิจิตรศิลป์ สาขาวิชานาฏกรรมไทย สำนักศิลปกรรม และเป็นผู้จัดทำบทและกำกับการแสดงโขนศาลาเฉลิมกรุงตอนพระจักราวตาร และหนุมานชาญกำแหง ได้อธิบายว่ากรมศิลปากรแต่เดิมได้มีนโยบายในการแสดงนาฏศิลป์ให้ชาวต่างชาติดูอยู่แล้ว ในช่วงปี พ.ศ. 2490 มีนักท่องเที่ยวและนักธุรกิจชาวต่างประเทศเข้ามาประเทศไทยเป็นจำนวนมากและมีความต้องการชมนาฏศิลป์ไทย กรมศิลปากรจึงควรจัดให้มีการแสดงนาฏศิลป์ไทยชุดสั้น ๆ ใช้เวลาไม่มาก เน้นความกระชับ และเข้าใจง่าย ซึ่งต่อมากรมศิลปากรได้นำเอาโขนมาแสดงที่สนามหญ้าในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ เพื่อให้นักท่องเที่ยวชาวต่างชาติที่เข้ามาชมแหล่งท่องเที่ยวต่าง ๆ บริเวณนั้นได้รับชม (ไพโรจน์ ทองคำสุก, 2558)

การเกิดขึ้นของโขนศาลาเฉลิมกรุงกับโรงมหรสพศาลาเฉลิมกรุงจึงไม่เน้นไปที่คนดูซึ่งเป็นกลุ่มคนไทย แต่ต้องการเน้นกลุ่มคนดูซึ่งเป็นชาวต่างประเทศ ให้มีความรู้สึกถึงโรงมหรสพชั้นสูงของประเทศที่มีความเกี่ยวพันธ์กับสถาบันพระมหากษัตริย์ ผู้คนที่เข้ามาดูจะต้องแสดงความเคารพซึ่งสถานที่และประวัติของโรงมหรสพนี้ ซึ่งโรงมหรสพอื่น ๆ อาจไม่ตอบสนองต่อความต้องการในรูปแบบนี้ แต่ต่อมาโรงมหรสพศาลาเฉลิมกรุงต้องปรับรูปแบบและวิธีการ จากเปิดขายบัตรให้กับผู้คนที่สนใจ โดยเน้นไปที่เป้าหมายกลุ่มนักท่องเที่ยวต่างประเทศเป็นหลัก ต่อมาได้มีการผูกรวมเข้ากับบัตรเข้าชมพระบรมมหาราชวังรวมถึงจัดรถบริการรับ-ส่งถึงโรงมหรสพศาลาเฉลิมกรุง ทั้งหมดนี้เกิดจากปัจจัยของคนดูเป็นสิ่งสำคัญ

ในด้านเนื้อหา – การพิจารณาเลือกตอนที่ใช้ในการแสดงมีบทบาทที่สำคัญจนทำให้โขนศาลาเฉลิมกรุงมีอัตลักษณ์ที่โดดเด่นเป็นของตนเอง กล่าวคือ หลักการพิจารณาเลือกตอนของโขนศาลาเฉลิมกรุงจะเน้นที่มีความเกี่ยวพันธ์และสื่อให้เห็นถึงความเป็นสถาบันกษัตริย์ของประเทศไทย การจัดการแสดงโขนของศาลาเฉลิมกรุงทั้งหมดจนถึงปัจจุบันมีจำนวนรวมทั้งสิ้น 5 ตอน คือ การแสดงชุดแรกใช้ชื่อว่าโขนจินตนฤมิตร ชุดที่สองตอนพระจักราวตาร ชุดที่สามตอนหนุมานชาญกำแหง ชุดที่สี่ชุดหนุมานราชบริพารพระจักรี ชุดที่ห้าหนุมาน ซึ่งเมื่อเราดูเนื้อหาด้านเรื่องราวการแสดงแล้วพบว่า เนื้อเรื่องมีความสัมพันธ์กับพระมหากษัตริย์โดยตรง โดยเนื้อหาในแต่ละตอนจะมีแนวคิดหลัก (Theme) ในการนำเสนอคือ การเฉลิมพระเกียรติและถวายความจงรักภักดีต่อพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและพระบรมราชวงศ์จักรี ผู้ศึกษาขอสรุปเรื่องราวเนื้อหาการแสดงทั้งสี่ตอน ซึ่งแม้จะเปลี่ยนชื่อตอนแต่เนื้อหายังคงมีความคล้ายคลึงกันอยู่ดังนี้ เนื้อเรื่องเริ่มจากพระนารายณ์ปราบนนทุก และนนทุกไปเกิดใหม่เป็นทศกัณฐ์ พระนารายณ์อวตารไปเป็นพระราม ต่อมานางสีดาถูกทศกัณฐ์ลักพาตัวไป

พระรามจึงออกตามหาจนมาพบหนุมาน พระรามช่วยแก้คำสาปให้หนุมานกลับมามีอิทธิฤทธิ์พลังดังเดิม หนุมานถวายตัวเป็นข้ารับใช้และนำไพร่พลมาถวายด้วย ต่อมาพระรามยกพลข้ามมหาสมุทรด้วยวิธีถมถนน ทศกัณฐ์สั่งให้นางสุพรรณมัจฉาและบริวารปลาไปขนก้อนหินออกเพื่อให้พระรามทำถนนไม่สำเร็จ หนุมานจึงลงไปใต้ท้องสมุทรเพื่อแก้ปัญหาจนสามารถถมถนนข้ามมหาสมุทรได้สำเร็จ ทศกัณฐ์ได้ทราบข่าวว่าพระรามข้ามสมุทรมาได้แล้วจึงยกทัพออกไปรบกับพระราม สู้รบกันผลปรากฏว่าไม่มีฝ่ายใดแพ้ชนะ เพราะทศกัณฐ์ถอดหัวใจฝากไว้ที่พระฤาษี แต่ในที่สุดธรรมะย่อมชนะอธรรม หนุมานได้หลอกล่อเอาดวงใจจากพระฤาษีมาได้ จึงทำให้พระรามฆ่าทศกัณฐ์ลงได้ในที่สุด

เมื่อพิจารณาถึงเนื้อเรื่องที่ใช้แสดงแล้ว พบว่าแก่นของเรื่องมีลักษณะเดิมมาโดยตลอด เพียงแต่มีการเปลี่ยนชื่อตอนเพื่อชูบทบาทเด่นของตัวละครนั้น ๆ แต่ทั้งนี้ก็ยังคงมีการใช้แก่นของเรื่องในการแสดงที่สื่อถึงพระมหากษัตริย์กับผู้อยู่ใต้การปกครอง โดยให้ภาพของหนุมานซึ่งเป็นทหารผู้อยู่ใต้การปกครองมีความจงรักภักดีและช่วยเหลือพระรามซึ่งเป็นฝ่ายธรรมะจนรบชนะในที่สุด มีการสอดแทรกคติคำสอนเรื่อง “ธรรมะย่อมชนะอธรรม” “ทำดีได้ดี ทำชั่วได้ชั่ว” ยกย่องสรรเสริญผู้ประกอบคุณงามความดี ซื่อสัตย์ จงรักภักดีต่อพระมหากษัตริย์ และกตัญญูกตเวทีต่อแผ่นดิน ตลอดจนสดุดีวีรกรรมอันกล้าหาญของข้าราชบริพารใต้เบื้องพระยุคลบาท โดยเฉพาะตัวละครหนุมาน ซึ่งศาลาเฉลิมกรุงได้ให้บทบาทและความสำคัญเป็นอย่างมาก เพราะหนุมานมีบทบาทในตัวละครเป็นทหารผู้มีความจงรักภักดีต่อพระราม เชื่อฟังและยอมรับในคำสั่งของพระราม แม้จะมีการกระทำความผิดของหนุมาน หนุมานก็ยินยอมรับผิดในความผิดของตัวเอง และสามารถกลับมาปฏิบัติหน้าที่ทหารผู้จงรักภักดีดังเดิมได้ การให้ความสำคัญของตัวละครหนุมานของโขนศาลาเฉลิมกรุงปรากฏในลักษณะดังนี้ มีการเลือกเรื่องที่แสดงโดยให้หนุมานเป็นตัวละครเอกปรากฏในชื่อตอนถึง 3 ใน 5 ตอนที่มีการแสดงมา ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2549 มาจนถึงปัจจุบัน ถึงแม้การแสดงในสองตอนแรกจะไม่มีชื่อหนุมานปรากฏอยู่ แต่หนุมานก็ถือว่าเป็นตัวสำคัญในการดำเนินเรื่อง อีกทั้งยังมีการสร้างหุ่นหนุมานขนาดใหญ่ตั้งบริเวณด้านหน้าทางเข้าศาลาเฉลิมกรุงเพื่อเป็นการสร้างสัญลักษณ์ที่สอดคล้องกับการให้คุณค่าของหนุมานเป็นตัวเอกของโรงมหรสพนี้ มีการสร้างหนุมานให้เป็นตัวอย่าง (Idol) ของเยาวชนไทย โดยเฉลิมศักดิ์ ปัญญวัตวงศ์ ผู้กำกับการแสดงชุดหนุมานชาญกำแหง กล่าวว่า

> “โขนเฉลิมกรุงได้นำเอาหนุมานมาใช้หลายตอน ส่วนใหญ่จะเน้นในเรื่องของการเป็นสัญลักษณ์ความจงรักภักดี โดยสำหรับตอนที่ชื่อว่า “หนุมาน” ได้มีแนวคิดชัดเจนว่า ต้องการให้หนุมานในชุดนี้ มีความเป็นไอดอลของเยาวชน จึงมีการสร้างบทให้เห็นวีรกรรมในการต่อสู้และช่วยเหลือพระราม ใช้เทคนิคที่ดูเป็นภาพยนตร์แนวเอเปค (Apex) แสดงความกล้าหาญ

เป็นลักษณะสำคัญของหนุมานในตอนนี้ อีกทั้งแสดงให้เห็นชีวิตหนุมานที่มีทั้งความกล้าหาญ ความภักดี และมีการทำผิดพลาดเพื่อที่จะเป็นตัวอย่างสอนเยาวชนด้วย” (เฉลิมศักดิ์ ปัญญวัตวงศ์, 2557)

ศาลาเฉลิมกรุงมีการสนับสนุนการสร้างหนุมานให้เป็นไอดอลของเยาวชนโดยเฉพาะเด็ก ๆ อายุไม่เกิน 12 ปี โดยการสร้างวาระการแสดงพิเศษ เช่น การแสดงโขนเนื่องในงานวันเด็กแห่งชาติ โดยเปิดให้เด็กที่มีอายุไม่เกิน 12 ปีเข้าชมการแสดงฟรี ผู้ปกครองเสียครึ่งราคา โดยมีผู้ปกครองพาเด็ก ๆ มาดูโขนศาลาเฉลิมกรุงในวันเด็กเป็นจำนวนมาก ซึ่งเด็ก ๆ ให้ความสนใจและรู้สึกชอบกับตัวละครหนุมานเป็นพิเศษ (ไทยบันเทิง ข่าวเที่ยงไทยพีบีเอส, 2560)

ในด้านความช่วยเหลือ – โขนศาลาเฉลิมกรุงได้มีการเปิดโอกาสให้ผู้มีใจรักในศิลปะการแสดงแขนงนี้ สมัครเข้ารับการทดสอบเพื่อคัดเลือกเป็นนักแสดงโขนของศาลาเฉลิมกรุง โดยทดสอบต่อหน้ากรรมการผู้ทรงคุณวุฒิ ทั้งนี้ ศาลาเฉลิมกรุงตระหนักถึงยุคสมัยที่เปลี่ยนไป ทำให้พื้นที่ในการแสดงโขนมีน้อยลง ผู้ที่ศึกษาทางด้านนาฏศิลป์ก็มีจำนวนมากขึ้น แต่ผู้ที่มีโอกาสในการประกอบอาชีพตรงตามสายงานที่เรียนมามีน้อย ทำให้ผู้ที่ร่ำเรียนมาทางด้านโขนหันไปประกอบอาชีพอื่น ขาดการสืบทอดต่อไปในอนาคต (จรรมนง แสงวิเชียร, 2549) ศาลเฉลิมกรุงจึงสร้างเวทีให้โอกาสแก่กลุ่มนักเรียนนาฏศิลป์และผู้มีใจรักด้านโขนนี้ โดยผู้ที่ได้รับการคัดเลือกจะได้รับค่าจ้างในการเป็นนักแสดงโขนของศาลาเฉลิมกรุงด้วย นอกเหนือจากนั้น โขนศาลาเฉลิมกรุง ภายใต้การดำเนินงานของมูลนิธิศาลาเฉลิมกรุง ได้ให้ทุนการศึกษาแก่นักแสดงที่เป็นนักเรียนนักศึกษาอีกด้วย นฤมล ล้อมทอง กรรมการผู้จัดการศาลาเฉลิมกรุงได้อธิบายถึงทุนการศึกษาของโขนศาลาเฉลิมกรุงไว้ว่า “เกิดขึ้นจากพระราชเสาวนีย์ของสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ แล้วก็ล้นเกล้าฯ รัชกาลที่ 9 ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ตั้งมูลนิธิศาลาเฉลิมกรุงขึ้นมา และเพื่อสนองพระราชเสาวนีย์ของสมเด็จพระนางเจ้าฯ โขนศาลาเฉลิมกรุงมีการส่งเสริมให้ทุนการศึกษาด้วย โดยให้ทุนกับเด็กเรียนดี ซึ่งตอนนั้นประธานมูลนิธิก็คือองคมนตรี เกษม วัฒนชัย ท่านก็ให้นโยบายไว้ว่า การให้ทุนเด็กนี่คืออย่ามาให้ทุนนะ 5,000 บาท 10,000 บาท ซึ่งเด็กทำอะไรไม่ได้ ก็ให้ไปถามที่สถาบันบัณฑิตว่าเด็กคนหนึ่งเขาเรียนเทอมหนึ่งค่าใช้จ่ายทั้งหมดเท่าไหร่ เขามีตัวเลข ให้เราเลยเพราะว่าเด็กกู้เรียนอยู่ก็เลยได้ตัวเลขขึ้นมา แต่ละคนนี่ก็ประมาณ 60,000 บาท เวลาช่วยแล้วให้ช่วยให้ตลอด ช่วยให้จบ ก็คือช่วยก็ต้องจ่ายเขา ให้เขาอยู่ได้ แล้วให้เขาเรียนได้ ก็เลยเกิดเป็นทุนของศาลาเฉลิมกรุงขึ้นมา ซึ่งก็มีเด็กได้รับทุนนี้เป็น ประจำทุกปี มีทั้งชั้นมัธยม ปวช. ปริญญาตรี ก็คือมี 3 ขั้น พี่มักใช้คำว่าให้โอกาสคือเขาเรียนโขน เขาจะไปแสดงที่ไหนล่ะ ตอนนี้เวทีที่แสดงโขนก็มีจำกัดมาก เราก็เปลี่ยนมาเป็นว่ามี

เวทีให้แสดง พอมาแสดงก็ได้เงิน มีน้องหลายคนส่งตัวเองเรียนจากค่าแสดงที่แสดงประจำ”(แนวหน้า, 2560) กล่าวได้ว่าโขนศาลาเฉลิมกรุงถือเป็นหนึ่งในองค์กรการดำเนินงานภายใต้กลุ่มสถาบันพระมหากษัตริย์ที่ช่วยสร้างงานให้กับกลุ่มนักเรียนนักศึกษาที่เรียนมาทางด้านโขนโดยตรง เป็นการช่วยเหลือที่ให้ภาพของพระมหากรุณาธิคุณของพระมหากษัตริย์ที่มีต่อราษฎรไทย

7.1.2 โขนพระราชทาน การดำเนินงานการสร้างโขนต่อยอดของสถาบันพระมหากษัตริย์

โขนพระราชทาน เกิดขึ้นจากแนวพระราชเสาวณีย์ของสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง ในขณะที่เสด็จแปรพระราชฐานที่พระตำหนักภูพานราชนิเวศน์ เมื่อวันที่ 25 – 26 พฤศจิกายน พ.ศ. 2546 โดยกรมศิลปากรได้จัดการแสดงโขนตอนนารายณ์ปราบนนทุก เป็นการส่วนพระองค์ ในครั้งนั้นมีเห็นว่าเครื่องแต่งกายโขนกรมศิลปากรแตกต่างไปจากของโบราณมาก (อนุชา ทีรคานนท์, 2552) ประกอบกับพระราชกระแสรับสั่งของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ภูมิพลอดุลยเดช รัชกาลที่ 9 ถึงการแสดงโขนรับพระราชอาคันตุกะในคราวต่าง ๆ ผ้าห่มนางของกรมศิลปากรมีความใหญ่โตและแข็งเหมือนสังกะสี ผ้านุ่งนางนั้นก็ยับเป็นรอยพับ ดูแล้วไม่งามเหมือนเช่นของโบราณ (เกิดศิริ นกน้อย, 2560) จึงมีพระราชดำริว่าควรจะอนุรักษ์การจัดทำเครื่องแต่งกายและฝีมือการปักลวดลายให้ประณีตงดงามแบบโบราณ และได้พระราชทานพระราชทรัพย์ส่วนพระองค์จำนวน 300,000 บาท ให้กรมศิลปากรนำไปศึกษาค้นคว้าข้อมูลเพื่อการปรับปรุงและจัดสร้างเครื่องแต่งกายโขนตามพระราชดำริ (อนุชา ทีรคานนท์, 2552)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากแนวพระราชเสาวณีย์ กรมศิลปากรจึงได้ตั้งคณะทำงานเพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของการแต่งยืนเครื่องแบบโขนละครไทยในอดีต โดยศึกษาแบบจากเครื่องต้นมาสู่พัสตราภรณ์โขนละคร องค์ประกอบของการแต่งกายยืนเครื่อง วิวัฒนาการด้านพัสตราภรณ์จากคณะโขนละครที่มีอิทธิพลต่อกรมศิลปากร รวมไปถึงบัญชีเครื่องราชพัสดุครุภัณฑ์ที่ได้รับมาจากพระคลังใน อีกทั้งยังมีการศึกษาบททรงเครื่องที่ปรากฏในบทละครเรื่องรามเกียรติ์ และบททรงเครื่องที่ปรากฏในบทละครเรื่องต่าง ๆ เพื่อเป็นข้อมูลสำหรับกรมศิลปากรในการนำไปใช้ประโยชน์ในอนาคต (ชวลิต สุนทรานนท์, 2550)

เกิดศิริ นกน้อย ผู้ช่วยผู้กำกับการแสดงโขนพระราชทาน ได้กล่าวถึงการเกิดขึ้นของโขนพระราชทานว่า

> “...สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ กราบบังคมทูลสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ถึงเรื่องของการแสดงโขน ที่คนในสมัยปัจจุบันนี้

> แทบจะไม่ค่อยรู้จักกันแล้ว ไม่ค่อยมีคนดู สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ จึงทรงมีพระราชดำริว่า โขนเป็นศิลปะการแสดงชั้นสูงของไทยที่หาชมได้ยากขึ้นทุกวัน ทั้งที่การแสดงโขนเคยเป็นมหรสพหลวงที่ใช้เป็นการแสดงต้อนรับพระราชอาคันตุกะ สร้างความตื่นตาตื่นใจอย่างยิ่งมาโดยตลอด แต่โขนกำลังจะเลือนหายไปจากสังคม หากไม่มีคนดูก็จะทรงทอดพระเนตรเองและทรงรับเป็นพระราชภาระที่จะทรงทำให้โขนกลับมามีชีวิตขึ้นอีกครั้ง ทั้งยังทรงส่งเสริมให้เยาวชนได้มีกำลังใจที่จะเรียนวิชาการด้านนาฏศิลป์ต่อไปโดยมิได้ดูถูกว่าเป็นวิชาเต้นกินรำกิน" (เกิดศิริ นกน้อย, 2560)

หลังจากนั้นจึงได้เกิดคณะทำงานตั้งต้น ประกอบไปด้วย ดร.สมิทธิ ศิริภัทร นายสุดสาคร ชายเสม นายวีรธรรม ตระกูลเงินไทย นายพีรมณฑ์ ชมธวัช นายสุรัตน์ จงดา และนายธีรพันธ์ จันทร์เจริญ ได้เชิญผู้เชี่ยวชาญศิลปะการแสดงโขนในแขนงต่าง ๆ ของกรมศิลปากรมาร่วมงาน และจัดสร้างเครื่องแต่งกายโขนตามแนวพระราชดำริตามแบบโบราณที่เน้นความปราณีตงดงามสมบูรณ์แบบ (ณัฐกานต์ พลพิทักษ์, 2559) จนกระทั่งในปี พ.ศ. 2550 ได้ใช้โอกาสปีมหามงคลเฉลิมฉลองที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช เสด็จเถลิงถวัลย์ราชสมบัติครบ 60 ปี (พ.ศ. 2549) ทรงเจริญพระชนพรรษา 80 พรรษา (พ.ศ. 2550) และสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ทรงเจริญพระชนพรรษา 75 พรรษา จัดการแสดงโขนเฉลิมพระเกียรติขึ้นโดยใช้ตอนพรหมาศขึ้นเป็นครั้งแรก

การเกิดขึ้นของโขนพระราชทานจึงเกิดขึ้นมาจากแนวคิดในการอนุรักษ์งานช่างฝีมือโบราณ โดยเริ่มจากเครื่องแต่งกายซึ่งแตกต่างจากเครื่องแต่งกายของกรมศิลปากร เพราะในช่วงสมัยที่มีโรงละครแห่งชาติ นายธนิต อยู่โพธิ์ ได้พัฒนาเครื่องแต่งกายเพื่อให้เหมาะกับการชมของคนดูระยะไกลในโรงละคร โดยปรับให้มีลายประดับของเครื่องแต่งกายขนาดใหญ่ และใช้เลื่อมเพื่อเพิ่มความวูบวาบเวลากระทบแสงไฟบนเวที (ประเมษฐ์ บุณยะชัย, 2547b) เวลามองในระยะใกล้ขาดความประณีตวิจิตร จึงเกิดการสร้างสิ่งที่เคยมีมาแต่อดีตให้กลับมามีคุณค่าอีกครั้ง โดยรวบรวมบุคลากรผู้เชี่ยวชาญและผู้ที่อยู่ในแวดวงงานช่างฝีมือ ศึกษาและจัดทำเครื่องแต่งกายโขนขึ้นและนำไปสู่การจัดการแสดง ซึ่งต่อมาได้มีการพัฒนาต่อยอดไปไปยังงานช่างฝีมืออื่น ๆ เช่น หัวโขน ถนิมพิมพาภรณ์ การแต่งหน้าโขน การทำฉาก ดนตรี ฯลฯ กล่าวได้ว่า การเกิดขึ้นของโขนพระราชทานมีจุดมุ่งหมายที่ใช้โขนเป็นเครื่องมือในการสร้างงานอนุรักษ์งานช่างประเภทอื่น ๆ ท่านผู้หญิงจรุงจิตต์ ทีขะระ ราชเลขานุการในพระองค์สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ประธานคณะกรรมการอำนวยการจัดการแสดงโขนพระราชทานเล่าถึงจุดเริ่มต้นของโขนพระราชทานว่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

"เกิดจากการที่สมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถทรงห่วงว่าโขนกำลังเสื่อมไปจากความนิยมของคนไทย ทั้ง ๆ ที่คุณค่าความงดงามที่เป็นเนื้อแท้ของโขน เป็นศิลปะโบราณและสมบัติอันล้ำค่าของไทย ก็อาจจะเลือนหายไปในเร็ววัน พระองค์จึงมีพระราชเสาวนีย์ให้ฟื้นฟูการแสดงโขนให้กลับมาอยู่ในความนิยมของสังคมไทยเพื่อสืบทอดวัฒนธรรมของชาติให้คงอยู่สืบไป สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ มีหลักการทรงงานโดยพิจารณาถึงความเกี่ยวข้องเชื่อมโยงในทุกมิติ เพื่อให้โขนมิใช่เพียงแค่การแสดง แต่กลับเป็นการพลิกฟื้นชีวิตต่าง ๆ ให้กลับมาอยู่ร่วมกันได้อย่างยั่งยืน เริ่มต้นจากการสร้างคณะทำงานที่ได้ระดมปราชญ์ผู้รู้ผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปวัฒนธรรมไทยแทบทุกแขนงมาหารือและทำงานร่วมกันเพื่อให้การอนุรักษ์โขนเป็นไปด้วยความถูกต้องตามจารีตโบราณตั้งแต่การศึกษาค้นคว้าข้อมูลการออกแบบเครื่องแต่งกาย การแต่งหน้า การทำหัวโขน เครื่องประดับ การร้อง การดนตรี ไหว้ครูไปจนถึงการดำเนินงานต่างๆ ที่เป็นไปด้วยความด้วยความพิถีพิถันและประณีตบรรจง" (จรุงจิตต์ ทีขะระ, 2558)

7.1.2.1 รูปแบบและวิธีการแสดงโขนพระราชทาน

การจัดการแสดงโขนพระราชทานเป็นการนำคุณค่าและความเป็นประวัติศาสตร์ของโขนในอดีตมาสร้างขึ้นใหม่ในปัจจุบัน เพื่อให้เกิดคุณค่าในรูปแบบของงานนาฏศิลป์ไทยที่ประกอบไปด้วยศาสตร์และศิลป์แขนงอื่น ๆ อันเป็นมรดกประจำชาติที่แสดงถึงความวิจิต ประณีต งดงามในอดีต ก่อให้เกิดความรู้สึกตระหนักในการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมประจำชาติไว้ ความโดดเด่นของโขนพระราชทานเกิดขึ้นจากการมีความแตกต่างจากโขนอื่น ๆ โดยให้ภาพของความเป็นโขนในยุคสมัยปัจจุบันที่นำเทคโนโลยีและเทคนิคต่าง ๆ มาช่วยในการแสดง เช่น ฉาก แสง สี เป็นต้น มาผนวกกับองค์ประกอบที่เกี่ยวกับตัวโขนในอดีต เช่น เครื่องแต่งกาย หัวโขน อุปกรณ์ประกอบ ดนตรี ซึ่งมีความเป็นจารีตสมัยเก่า แต่สร้างให้วิจิตรงดงามให้สมกับการให้คุณค่าของโขนในอดีต ส่งผลให้เกิดความน่าสนใจที่แปลกและแตกต่างจากโขนอื่น ๆ

บทโขน – ประเมษฐ์ บุณยะชัย ได้อธิบายถึงการพิจารณาเลือกบทโขนที่ใช้ในการแสดงโขนพระราชทานว่า ทางคณะกรรมการจะเป็นผู้เสนอตอนที่จะใช้แสดง ทูลเกล้าฯ เสนอสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ โดยจะพิจารณาเลือกบทโขนที่มีความเหมาะสม ทั้ง บทพากย์-เจรจา ที่ไม่ยืดยาวเกินไป โดยเน้นบทโขนในสมัยรัชกาลที่ 1 และรัชกาลที่ 2 ด้วยเห็นว่าบทโขนในสมัยรัชกาลที่ 6 มีลักษณะยืดยาวเกินไป และบทโขนในสมัยนายเสรี หวังในธรรม ยืนพื้นด้วยตลกมากเกินไป จึงไม่เหมาะกับนำมาใช้แสดงโขนพระราชทาน ซึ่งเน้นคุณค่าในเชิงอนุรักษ์ บทโขนพระราชทานมีการแต่งบทขึ้นใหม่บ้าง

บางส่วน และได้ส่งบทให้คุณหญิงอุไรวรรณ สวัสดิศาสน์ นักอักษรศาสตร์เชี่ยวชาญ ฝ่ายราชเลขานุการในพระองค์ สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ เป็นผู้ตรวจสอบภาษา โดยบทโขนพระราชทานจะเน้นการดำเนินเรื่องที่รวดเร็ว มีการตัดฉากที่ไม่สำคัญออก เช่น ฉากลงสรง ฉากบรรยายการเดินทาง เป็นต้น มีการปรับบทร้องให้สั้นลง เช่น บทพากย์รถ เป็นต้น ซึ่งการปรับบทเพื่อให้ดำเนินเรื่องได้อย่างรวดเร็ว ทั้งนี้เพื่อให้สอดคล้องกับรสนิยมของคนดู นอกเหนือจากนั้นการพิจารณาคัดเลือกบทต้องเอื้อต่อการแสดงและการใช้เทคนิคเข้ามาสร้างความตื่นตาน่าสนใจ มีการใส่บทตลก แต่เป็นบทตลกที่แสดงในช่วงเวลาหนึ่ง มิได้แทรกเข้าไปในการเดินเรื่องแสดงโขนปกติ (ประเมษฐ์ บุณยะชัย, 2556) บทตลกมิได้แสดงรูปแบบเดิมแต่มีการเปลี่ยนแปลงไปได้ในแต่ละวันตามความสามารถของผู้แสดงตลกและเหตุการณ์ร่วมสมัยในขณะนั้น เป็นลักษณะคล้ายตลกโขนในสมัยนายเสรี หวังในธรรม เช่น การแสดงโขนตอนโมกขศักดิ์ ตลกสองนายเป็นผู้ดูแลแม่น้ำหน้าพลับพลาพิธี มีการพูดกันว่า “จะเอาแบริเออร์หรือลวดหนามมาขวางไว้ดีไหม” ซึ่งเป็นการล้อเลียนเหตุการณ์สถานการณ์การเมืองไทยก่อนหน้าการแสดงไม่กี่วัน ที่มีการนำแบริเออร์และลวดหนามมากีดขวางผู้ประท้วงรัฐบาล หรือกรณีที่มีการยิงแก๊สน้ำตาใส่ผู้ชุมนุมต่อต้านรัฐบาล ตลกโขนก็ได้นำมาล้อเลียนโดยกล่าวถึงน้ำแข็งแห้ง (Dry Ice) ที่ใช้ประกอบฉากว่า “นึกว่าเป็นแก๊สน้ำตาเสียอีก” ช่วยเรียกเสียงปรบมือและความชอบใจจากผู้ชมได้เป็นอย่างดี (กรินทร์ กรินทสุทธิ์, 2558)

ฉากและอุปกรณ์ประกอบฉาก – ถือได้ว่าเป็นจุดเด่นของโขนพระราชทาน เพราะการแสดงในแต่ละตอนจะมีฉากที่สร้างได้สมจริงซึ่งทำได้ยาก เพราะโขนเป็นเรื่องราวอิทธิปาฏิหาริย์ การสร้างฉากและใช้อุปกรณ์ประกอบฉากโดยใช้เทคนิคต่าง ๆ เข้ามาช่วย ทั้งแสง สี สลิง ฯลฯ ทำให้การแสดงดูสมจริง ตื่นตาตื่นใจ เป็นจุดขายในตอนนั้น ๆ จากการศึกษาพบว่าฉากในการแสดงโขนพระราชทานได้ใช้แนวคิดตามแบบที่เคยมีมาในอดีตแล้วนำมาปรับเข้ากับรูปแบบเทคโนโลยีและเทคนิคในปัจจุบัน โดยวิวัฒนาการของการสร้างงานฉากโขนในอดีตได้รับการถ่ายทอดจากสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรา-นุวัดติวงศ์ (พ.ศ. 2406 - 2490) สืบต่อมาถึงยุคกรมศิลปากร โยนายโหมด ว่องสวัสดิ์ (พ.ศ. 2439 - 2542) และสืบต่อมาในยุคของนายสุธี ปิวรบุตร ผู้ดูแลฉากของกรมศิลป์ในปัจจุบัน (จารุนี อารีรุ่งเรือง, 2559) ต่อมาโขนศาลาเฉลิมกรุงได้พัฒนาฉากให้มีความทันสมัย มีการใช้เทคโนโลยีและเทคนิค เช่น การยิงแสงเลเซอร์ เป็นต้น มาใช้ในการแสดงโขน และโขนพระราชทานก็ได้พัฒนาต่อยอดให้เป็นจุดขายของการแสดงนี้ โดยให้ความสำคัญกับรายละเอียดให้มีความใกล้เคียงกับของจริงให้มากที่สุด นายสุดสาคร ชายเสม ผู้ออกแบบฉากและอุปกรณ์ประกอบฉาก กล่าวถึงแนวคิดในการสร้างฉากโขนพระราชทานว่า

> “เป็นการทำเพื่อให้ความรู้ด้านประวัติศาสตร์ หากมาชมหลังโรงจะได้รู้ว่าเป็นอย่างไร การสร้างงานไม่ได้คิดว่าทำแค่ฉาก แต่เป็นการรักษาวัฒนธรรมจึงต้องทำให้มากกว่าคนดูได้เห็น อีกประการหนึ่งคือเวลาสมเด็จพระนางเจ้าฯ มาชมการแสดง ท่านจะมีกล้องส่องทางไกลเพื่อไว้สามารถชมรายละเอียดต่าง ๆ หากไม่ใส่ใจรายละเอียดอาจทำให้เห็นความไม่สมบูรณ์ของงาน” (สุดสาคร ชายเสม, 2558)

ถึงแม้จะเป็นการออกแบบฉากและอุปกรณ์ที่เน้นรายละเอียด มองดูจากโรงละครระยะไกลอาจไม่เห็นรายละเอียดมากนัก แต่การประชาสัมพันธ์ประกอบกับการนำฉากหรืออุปกรณ์มาจัดแสดงด้านหน้าสถานที่แสดง จึงเป็นการให้ประชาชนผู้มาชมได้รับรู้ถึงคุณค่าของงานศิลป์ไทยไปในตัว โดยในแต่ละชุดการแสดงจะมีฉากและอุปกรณ์ที่เป็นไฮไลท์สำคัญ ๆ ดังนี้

- ปี พ.ศ. 2550, ปี พ.ศ. 2552 ชุดพรหมาศ มีการใช้สลิงชักรอกตัวนักแสดงโขนขึ้นแสดงเพื่อแสดงอากัปกิริยาการเหาะของตัวละคร ฉากขบวนทัพพระอินทร์ (อินทรชิตแปลง) ซึ่งมีการบรรเลงเครื่องประโคมที่ใช้ในงานราชพิธีมาบรรเลงประกอบในฉากขบวนทัพของพระอินทร์ และฉากสนามรบที่มีช้างเอราวัณขนาดใหญ่ที่ดูเหมือนกำลังลอยอยู่บนอากาศแวดล้อมด้วยเหล่าเทวดานางฟ้าที่กำลังร่ายรำล่อหลอกทัพและพลวานรของพระลักษมณ์
- ปี พ.ศ. 2553 ชุดนางลอย มีการสร้างฉากท้องพระโรงกรุงลงกาให้เสมือนท้องพระโรงในพระบรมหาราชวัง มีเพิ่มซุ้มภายในพระที่นั่ง ทั้งซุ้มหน้าต่าง ซุ้มพระโรง เพิ่มเสาให้ดูอลังการขึ้น มีการสร้างวอสีวิกากาญจน์ขึ้นใหม่อย่างวิจิตรงดงามเสมือนของจริง ใช้เวทีหมุนในการเปลี่ยนฉากที่พำนักนางตรีชฎา มาเป็นที่ประทับของนางสีดา ซึ่งนับเป็นครั้งแรกที่นำเอาเวทีหมุนมาใช้ในการแสดงโขน รวมทั้งเทคนิคการเปลี่ยนฉากบนเวทีอย่างรวดเร็ว โดยการใช้รีโมทคอนโทรล เทคนิคเดียวกับที่ใช้ในละครเวทีสมัยใหม่ ฉากพลับพลาพระรามในป่าที่ตัวพื้นหลังเป็นเพนติ้ง แต่มีตัวมุขยื่นออกมาเป็นตัวจริง รวมไปถึงการใช้เทคนิคนางสีดาหายไปในกองไฟแล้วเปลี่ยนเป็นนางเบญกายขึ้นรอกสลิงเหาะไปบนอากาศ
- ปี พ.ศ. 2554 ชุดมัยราพณ์ มีฉากสำคัญที่เป็นไฮไลต์คือ ฉากการประกอบพิธีหุงสรรพยาของมัยราพณ์ ที่ใช้ระบบไฮดรอลิกเพื่อให้นักแสดงเปลี่ยนไปมาในหม้อสรรพยาได้ และฉากหนุมานเนรมิตกายให้ใหญ่โตเพื่ออมพลับพลา ซึ่งเป็นที่ประทับของพระราม เป็นการสร้างประติมากรรมตัวหนุมานที่เนรมิตกายให้ใหญ่โต สูงถึง 8 เมตร และกว้างจนสามารถให้คนเข้าไปอยู่ในนั้นได้ รวมทั้งดวงตาของหนุมานสามารถกลอกกลิ้งไปมาและหลับตา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

มือก็สามารถขยับได้ ฉากหนุมานเดินทางผ่าอุปสรรคไปช่วยเหลือพระราม รวมไปถึงฉากสุดท้ายคือฉากอัญเชิญพระรามเสด็จกลับ เหล่าเทพบุตร เทพธิดาพากันยินดีโปรยข้าวตอกดอกไม้แซ่ซ้องสรรเสริญ นับว่าเป็นการแสดงโขนที่เปลี่ยนฉากมากที่สุดตั้งแต่มีมา โดยท่านผู้หญิงจรุงจิตต์ ทีขะระ ได้เปิดเผยด้วยว่า สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ทรงมีรับสั่งชื่นชมและทรงปลื้มพระราชหฤทัย รับสั่งว่า จัดได้สวยงดงาม สมบูรณ์ทุกอย่าง และสนุกทุกฉาก ทีแรกคิดว่าการแสดง 1 ชั่วโมงจะยาว แต่รับสั่งว่า ไม่ยาวเลย และทรงขอบคุณทุกคนที่ทุ่มใจจัดทำขึ้น โดยทอดพระเนตรผ่านกล้องขยาย จึงทรงเห็นรายละเอียดทุกอย่างด้วย (ไทยรัฐออนไลน์, 2554)

- ปี พ.ศ. 2555 ชุดจองถนน ฉากที่เด่น ๆ เช่น ฉากพลับพลาพระราม และพลับพลาริมน้ำของทศกัณฐ์ และฉากหนุมานดำน้ำลงไปใต้มหาสมุทร มีการทำภาพใต้น้ำได้เสมือนจริงเหมือนหนุมานกำลังดำลงไปใต้ทะเลจริง ๆ มีการสร้างราชรถขึ้นใหม่ตามแบบสถาปัตยกรรมงานศิลปกรรมแบบช่างโบราณ
- ปี พ.ศ. 2556 ชุดโมกขศักดิ์ มีฉากสำคัญที่เป็นไฮไลต์คือ ฉากวิมานพระพรหมที่กุมภกรรณเข้าไปขอหอกโมกขศักดิ์ ฉากหยุดรถพระอาทิตย์ ที่สร้างพระอาทิตย์ดวงกลมโตขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง 4 เมตร และฉากเก็บต้นยาที่เนรมิตรหนุมานสูง 4 เมตรโอบภูเขาสูง 8 เมตรโดยใช้ระบบไฮดรอลิก
- ปี พ.ศ. 2557 ชุดนาคบาศ มีฉากสำคัญคือ ฉากโพรงไม้โรทัน ซึ่งมีความอลังการมีพญานาคอยู่รอบโพรงไม้ และฉากแก้ศรนาคบาศ เนรมิตพญาครุฑตัวใหญ่ ขนาด 7 เมตร ที่โฉบเฉี่ยวลงมาเพื่อทำลายนาคที่รัดพระลักษมณ์อยู่โดยใช้ระบบรอกสลิง
- ปี พ.ศ. 2558 ชุดพรหมาศ มีการสร้างประติมากรรมช้างเอราวัณขนาดใหญ่ เป็นจุดเด่นในการแสดงครั้งนี้ มีขนาดความสูงกว่า 3.5 เมตร โดยมีการใส่เอ็ฟเฟ็กต์ให้มีความสมจริง โดยสามารถขยับในอิริยาบทต่างๆ เช่น การชูงวง การขยับคอได้ทั้ง 3 เศียร การทรุดตัวหมอบ
- ปี พ.ศ. 2561 ชุดพิเภกสวามิภักดิ์ มีฉากไฮไลต์สำคัญได้แก่ ฉากท้องพระโรงกรุงลงกาที่สวยงามขึ้นด้วยการเพิ่มพระที่นั่งบุษบก ฉากพิเภกถอดมงกุฎฝากนางตรีชฎาไปคืนทศกัณฐ์ก็ไม่เคยมีมาก่อน ฉากเรือสำเภาโล้ไปปล่อยพิเภกขึ้นฝั่งก็จัดสร้างอย่างวิจิตรตระการตา โดยมีความยาวตัวเรือยาวร่วม 10 เมตร และความสูงของเสากระโดง 7.5 เมตร สามารถชักใบลดใบได้เหมือนจริง โดยได้รับความร่วมมือจากกองทัพเรือ มีการเชิญ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

นายทหารเรือมาแนะนำกลไกการก่อสร้างเรือสำเภา และสอนนักแสดงเรื่องการชักใบเรือ เพื่อให้เกิดความสมจริงอย่างที่สุด

กล่าวได้ว่างานฉากเป็นจุดเด่นของการแสดงโขนพระราชทาน ซึ่งตั้งแต่ภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง 2475 เป็นต้นมา โขนพระราชทานเป็นโขนที่สร้างงานได้ยิ่งใหญ่อลังการที่สุด ยังหาโขนกลุ่มไหนที่สามารถทำออกมาให้วิจิตรงดงามและอลังการเท่าโขนพระราชทานยังไม่มี จนทำให้การติดตามการแสดงโขนพระราชทานในแต่ละปี และมีผู้คนตั้งตารอดูฉากไฮไลต์สำคัญ ๆ เสมอมา

พัตราภรณ์ ศิราภรณ์ และหัวโขน – ถือเป็นจุดเด่นอีกส่วนหนึ่งของโขนพระราชทาน เนื่องด้วยจุดกำเนิดของโขนพระราชทานเริ่มต้นมาจากพระราชดำริในด้านเครื่องแต่งกายโขน และส่งผลขยายไปยังส่วนประกอบการแสดงอื่น ๆ จึงมีบทบาทสำคัญในฐานะเป็นส่วนชูโรงโขนนี้ ในการสร้างเครื่องแต่งกายโขน ทีมงานผู้จัดทำได้มีการศึกษาถึงรูปแบบเครื่องแต่งกายโขนแบบโบราณ โดยศึกษาจากเครื่องแต่งกายเก่าจากหลักฐานที่ยังคงถูกเก็บไว้ในพิพิธภัณฑ์ต่าง ๆ รวมทั้งของสะสมส่วนบุคคล ภาพถ่ายเก่า เอกสาร บทละคร และจากงานช่างต่าง ๆ เช่น จิตรกรรม หุ่นไทย หัวโขน ฯลฯ สร้างงานเพื่อแสดงให้เห็นถึงคุณค่าของงานช่างในอดีต ปรับปรุงจากงานช่างในหลาย ๆ ยุคสมัย ในอดีตมาทำให้เกิดเป็นงานช่างสมัยรัชกาลปัจจุบัน สุรัตน์ จงดา ได้ให้สัมภาษณ์ถึงความแตกต่างของเครื่องแต่งกายโขนพระราชทานกับโขนอื่น ๆ ไว้ว่า

> “โขนพระราชทานมีการสร้างงานที่มีการศึกษารูปแบบจากอดีต และปรับให้เป็นงานช่างศิลป์ในสมัยปัจจุบัน อีกทั้งยังมีการศึกษาประวัติศาสตร์การศึกษาบริบทต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องด้วย เช่น การส่งอิทธิพลจากแหล่งวัฒนธรรมต่าง ๆ ที่มาของการใช้เครื่องแต่งกายประเภทนั้น ๆ เพื่อที่จะนำมาเป็นข้อมูลประยุกต์ใช้ให้เหมาะสมและถูกต้อง อีกทั้งจะต้องทำความเข้าใจแนวคิด ระบบความงาม โครงสร้างของรูปทรงและเส้น ฯลฯ เพื่อเข้าถึงหลักสุนทรียะตามแนวคิดของคนโบราณก่อนที่จะสร้างงาน ซึ่งแตกต่างจากที่กรมศิลปากรทำในปัจจุบันโดยลอกแบบกันมาเป็นทอด ๆ โดยไม่ได้เข้าใจระบบความงาม จึงเกิดความเพี้ยนขึ้นภายหลัง ดังนั้น เครื่องแต่งกายโขนพระราชทานจึงมีความแตกต่างหลายประการเมื่อเทียบกับโขนกรมศิลปากร” (สุรัตน์ จงดา, 2558)

ในส่วนของศิราภรณ์และถนิมพิมพาภรณ์ มีการศึกษาจากงานที่เก็บไว้ในสำนักการสังคีต กรมศิลปากร และพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร ซึ่งงานส่วนใหญ่เป็นของที่รับโอนมาจาก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กรมมหรสพในสมัยรัชกาลที่ 6 และนำมาสร้างงานขึ้นใหม่ให้มีความงดงาม โดยปรับองค์ประกอบต่าง ๆ ให้มีน้ำหนักเบา เหมาะสมกับสรีระของนักแสดง สวมใส่สบาย แต่คงไว้ด้วยสัดส่วนความงามตามแบบงานศิลปะไทยดั้งเดิม (มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ ในพระบาทสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ, 2557)

การแต่งหน้าโขน – ในส่วนของการแต่งหน้าโขนของโขนพระราชทาน ก็มีการปรับรูปแบบการแต่งหน้าแล้วพัฒนาให้เหมาะสมสำหรับการแสดงบนเวทีจนเป็นรูปแบบ “การแต่งหน้าตามแนวพระราชนิยม” ในโขนพระราชทานในปัจจุบัน (มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ ในพระบาทสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ, 2557) โดยมีที่มาจากการที่สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ มีพระราชดำริวิจารณ์การแต่งหน้าโขนที่แสดงถวายหน้าพระที่นั่งในโอกาสสำคัญต่าง ๆ ทำให้คณะทำงานด้านการแต่งหน้าโขนมีการศึกษาค้นคว้า และพัฒนารูปแบบการแต่งหน้า โดยผลการศึกษาพบว่ารูปแบบการแต่งหน้าโขนในอดีตจนถึงปัจจุบันแบ่งออกเป็นแต่ละยุคดังนี้

ยุคที่ 1 ขาวเหมือนตุ๊กตา สมัยอยุธยา ถึง รัชกาลที่ 4

ยุคที่ 2 หน้าขาวผ่อง สมัยรัชกาลที่ 5 ถึง รัชกาลที่ 6

ยุคที่ 3 หน้าขาวนวล สมัยรัชกาลที่ 7

ยุคที่ 4 ดวงตาหวานซึ้ง สมัยรัชกาลที่ 8 ถึง รัชกาลที่ 9 (ทศวรรษที่ 30-70 ศตวรรษที่ 20)

ยุคที่ 5 งามตามสมัยนิยม สมัยรัชกาลที่ 9 (ทศวรรษที่ 70-80 ศตวรรษที่ 20)

ยุคที่ 6 การแต่งหน้าสำหรับเวที สมัยรัชกาลที่ 9 (ทศวรรษที่ 90 ศตวรรษที่ 20) (มนตรี วัดละเอียด, 2550)

เมื่อศึกษาพัฒนาการและเหตุผลของแต่ละรูปแบบแล้ว จึงได้ปรับและพัฒนาให้โขนพระราชทานใช้การแต่งหน้าเพื่อสนองพระราชดำริ ในรัชกาลที่ 9 เป็นแบบฉบับการแต่งหน้าโขนในรัชกาลปัจจุบัน โดยเรียกว่าการแต่งหน้าตามแนวพระราชนิยม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

7.1.2.2 โขนพระราชทานกับการให้คุณค่าต่อสถาบันพระกษัตริย์

- การเสด็จพระราชดำเนินทอดพระเนตรการแสดง

ในการแสงโขนพระราชทานทุกครั้งจะมีรอบการแสดงสำหรับรอบเสด็จพระราชดำเนิน โดยมีนายกรัฐมนตรีพร้อมด้วยภริยา คณะกรรมการจัดการแสดงโขน คณะรัฐมนตรี คณะทูตานุทูต ข้าราชการ คหบดี และศิลปิน เฝ้าฯ รับเสด็จ ซึ่งเป็นการสร้างคุณค่าและเป็นการประชาสัมพันธ์งานผ่านกลุ่มบุคคลที่มีชื่อเสียงกลุ่มต่าง ๆ ธงไชย แมคอินไตย์ ได้ให้สัมภาษณ์ในการมาชมการแสดงโขนพระราชทานรอบเสด็จพระราชดำเนินว่า

> “รู้สึกเหมือนทุกครั้งที่มามีความสุขมาก เหมือนอยู่ในที่ที่เราไม่เคยพบเคยเห็นสิ่งที่มีความมหัศจรรย์ในทุกวินาที อยากให้ทุกคนได้เห็น อีกอย่างหนึ่งซึ่งสำคัญที่สุดในชีวิตก็คือต้องกราบแทบพระบาทพระองค์ท่านที่ทรงเมตตาให้พวกเราได้มีงานดีดีแบบนี้ให้ดู เป็นของวิเศษของเมืองไทยที่เราต้องเก็บเอาไว้ในความทรงจำที่ดีของเราทุกคน” (ธงไชย แมคอินไตย์, 2558)

การแสดงออกของกลุ่มผู้มีชื่อเสียงย่อมส่งผลถึงการรับรู้ของประชาชนที่ชื่นชอบบุคคลที่มีชื่อเสียงเหล่านั้น ยิ่งผู้มีชื่อเสียงให้ความสำคัญกับงานโขนพระราชทาน ก็จะทำให้บรรดาผู้ที่ชื่อชอบบุคคลนั้น ๆ ให้ความสำคัญตามไปด้วย นอกจากกลุ่มบุคคลที่มีชื่อเสียงที่มารับชมแล้ว การเสด็จพระราชดำเนินทอดพระเนตรการแสดงโขนยังสร้างคุณค่าให้กับกลุ่มนักแสดงอีกด้วย โดยนักแสดงโขนมีความเชื่อว่าการได้แสดงโขนให้พระมหากษัตริย์ได้ทอดพระเนตรเป็นมงคลแก่ชีวิตสูงสุดแล้ว (ไพฑูรย์ เข้มแข็ง, 2562) ดังนั้นการเสด็จพระราชดำเนินมาทอดพระเนตรโขนพระราชทานจึงเป็นการสร้างคุณค่าให้กับผู้แสดงและผู้ที่มารับชม ก่อให้เกิดความภาคภูมิใจและน้อมนำแนวทางในการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมการแสดงโขนในฐานะของผู้แสดงที่เป็นผู้สืบสานงานอนุรักษ์ต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- การให้พระราชดำรัสชี้นำแนวทาง

สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ทรงมีพระราชดำรัสที่แสดงให้เห็นถึงการให้ความสำคัญกับโขนพระราชทานในการที่พระองค์เป็นผู้ริเริ่มรื้อฟื้นโขนขึ้นมาและโขนพระราชทานก็ประสบผลสำเร็จในด้านคนดู ดังปรากฏในพระราชดำรัสของสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระราชทานแก่คณะบุคคลที่เข้าเฝ้าฯ ถวายชัยมงคลในโอกาสวันเฉลิมพระชนมพรรษา ณ ศาลาดุสิดาลัย สวนจิตรลดา พระราชวังดุสิต วันอังคาที่ 11 สิงหาคม 2552 ใจความว่า

“ทีนี้ขอคุยอีกเรื่องหนึ่ง เรื่องโขน เมื่อเดือนมิถุนายนที่ผ่านมาก็ได้มีการจัดแสดงโขนชุดพรหมาศ เรื่องโขนเนี่ย สมเด็จเจ้าฟ้า ลูกสาวข้าพเจ้า สมเด็จพระเทพรัตน์ฯ เป็นห่วงเหลือเกินว่า โขนไม่ค่อยแสดง เพราะเสื้อผ้าก็ทรุดโทรมเก่า ไม่ได้แสดงแล้ว ทั้ง ๆ ที่มีคนที่ฝีมือดีที่จะแสดงโขนได้ แต่ก็แสดงไม่ได้เนื่องจากเงินจำกัด แล้วเสื้อผ้าก็เก่า ก็พระราชทานสร้างชุดโขนขึ้นใหม่อีก แล้วก็มีการซ้อม พวกครูโขนที่เก่งต่าง ๆ ก็ซ้อมลูกศิษย์ แล้วก็แสดงให้ประชาชนดูเมื่อเร็ว ๆ นี้เอง สมเด็จพระเทพฯ เล่าเป็นห่วงมากว่า โขนเป็นของที่วิเศษ อย่างที่อินโดนีเซียเขายังรักษาของเขาไว้ แต่ของเราเนี่ย นับวันเนี่ยเสื้อผ้ามันแพง นับวันจะไม่ได้แสดง ก็กลัวว่าจะหายไปจากความนิยมของคนไทย ข้าพเจ้าก็ปรึกษากับอาจารย์สมิทธิ ศิริภัทร แล้วอาจารย์สมิทธิฯก็ไปรวบรวมผู้รู้หลายคน ศึกษาค้นคว้า จัดสร้างเครื่องแต่งกายของโขน หัวโขน เครื่องประดับต่าง ๆ คราวนี้งดงามมาก เครื่องแต่งกายโขนเมื่อได้สร้างเสร็จสมบูรณ์แล้วสวยงามเหลือเกิน นับว่าคุ้มค่าในการรอคอยจริง ๆ แสดงโขนเมื่อเร็ว ๆ นี้ ท่านทั้งหลายบางคนคงได้ชมแล้ว เห็นว่าประชาชนมาชมกันแน่นขนัด จนเพิ่มรอบการแสดงแล้วก็ยังไม่เพียงพอ ยังมีผู้ขอร้องให้จัดแสดงอีก น่ารักที่ลูกพาคนแก่ พ่อแม่หรือปู่ย่าตายายที่แก่ ๆ จูงมือกันไปดูโขนที่ทำขึ้นใหม่ สำเร็จใหม่นี้ เห็นว่าสวยงามมากเลย อุปกรณ์การแสดงก็เรียบร้อย เจ้าหน้าที่ทุกฝ่ายชื่นใจหายเหนื่อย เพราะได้รับคำชมจากประชาชนมากเลย เขามีรูปเสื้อผ้าโขนที่สร้างขึ้นใหม่ การแสดงโขนครั้งนี้ไม่ใช่จะประสบความสำเร็จเพียงแค่ได้เผยแพร่ศิลปะการแสดงชั้นสูงของไทยเราเท่านั้น แต่ยังเกิดสิ่งที่มีคุณค่าเพิ่มขึ้นมาอีก คือพวกเราได้สร้างช่างฝีมือรุ่นใหม่เอี่ยมขึ้นมา รุ่นใหม่ที่เข้าใจถ่องแท้ถึงศิลปะการสร้างเครื่องแต่งกายโขน และได้เห็นความผูกพันอย่างใกล้ชิดแบบสังคมไทยสมัยโบราณ ลูกหลานจูงพ่อแม่ ปู่ย่าตายายคนแก่ในบ้าน ไปดูโขนครั้งนี้ ได้เห็นการแสดงความรัก เอื้ออาทรต่อกันในครอบครัว ก็เป็นภาพที่สร้างความสุขใจแก่ผู้พบเห็นทุกคน และเสียงที่เรียกร้องว่าให้จัดการแสดงโขนขึ้นอีกนั้น ข้าพเจ้าก็รับฟัง และกำลังตรึกตรองว่า จะเลือกตอนไหนมาจัดแสดงใหม่ แต่ก็ต้องฝึกซ้อมนานหน่อย ขอให้ นี่เขาสั่งให้ข้าพเจ้าพูดว่าขอให้แฟน ๆ โขนคอยติดตามข่าวต่อไป เขาสั่งมาอย่าลืมรับสั่งตรงนี้ให้ได้ โฆษณาไปในตัวรับรองว่า ต่อไปต้องมีให้ชมแน่นอน ในโอกาสนี้ข้าพเจ้าต้องขอขอบคุณกรุงเทพมหานคร และสำนักนายกรัฐมนตรี ที่ร่วมกันจัดนิทรรศการโขนชุดพรหมาศ ที่หอศิลปวัฒนธรรมกรุงเทพมหานคร ซึ่งประชาชนก็ได้ชมความงดงามของเครื่องแต่งกายโขนทุกชนิด หัวโขน เครื่องประดับต่าง ๆ พร้อมทั้งอุปกรณ์การแสดงที่สำคัญ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

มีช้างเอราวัณ เป็นต้น ทีนี้ใครเป็นผู้เชี่ยวชาญการโขนขอช่วยแนะนำข้าพเจ้าว่า คราวหน้าจะเอาตอนไหนมาแสดงดีได้ช่วยกัน”(สำนักงานจังหวัดพิจิตร, 2552)

นอกจากพระราชดำรัสที่แสดงให้เห็นถึงการสร้างโขนพระราชทานของสถาบันกษัตริย์เองแล้ว ในยุคต่อมามีการคุณค่าของโขนพระราชทานผูกไว้กับงานศิลป์ประจำชาติที่สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถทรงต้องการอนุรักษ์และหวงแหนไว้เพื่อความภาคภูมิใจของชาติและของคนในชาติ ในหนังสือโขนพระราชทาน ศาสตร์และศิลป์แผ่นดินไทย ของมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ ได้กล่าวถึงพระราชกรณียกิจของ สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ต่อการส่งเสริมและสนับสนุนการแสดงโขนของไทยว่า แม้การจัดการแสดงโขนพระราชทานในแต่ละครั้งไม่ใช่เรื่องง่าย แต่สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ทรงมีพระราชดำรัสเกี่ยวกับการอนุรักษ์ศิลปะแขนงนี้ว่า “ขาดทุนของฉัน คือกำไรของแผ่นดิน” นับเป็นความโชคดีของคนไทยและประเทศไทยที่สมเด็จฯ ทรงส่งเสริมและสนับสนุนการแสดงโขน ธำรงนาฏศิลป์ของชาติให้คงอยู่คู่แผ่นดินสืบไป (มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ ในพระบาทสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ, 2557) สอดคล้องกับบทสัมภาษณ์ของประเมษฐ์ บุณยะชัย ผู้กำกับโขนพระราชทานได้กล่าวไว้ว่า

> “การแสดงโขนต้องใช้พระราชทรัพย์ส่วนพระองค์มหาศาล รายได้แต่ละครั้งหักลบแล้วขาดทุนทุกปี เพิ่งมีปีที่แล้ว (2557) เท่าทุน เพราะมีเงินบริจาคมาช่วย แต่พระองค์ยังทรงอนุญาตให้ทำเต็มที่โดยไม่ต้องกังวลเรื่องค่าใช้จ่าย ดังที่เคยตรัสไว้ว่า “ขาดทุนของฉัน คือกำไรของแผ่นดิน” เพราะศิลปะวัดไม่ได้ด้วยเงิน ความภาคภูมิใจของคนในชาติที่ฝากไว้เป็นมรดกของประเทศคือกำไร” (สุชาดา ลิมป์, 2558)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จะเห็นได้ว่าในช่วงหลังมานี้ โขนพระราชทานถูกผูกโยงและตอกย้ำกับความเป็นงานศิลป์แผ่นดิน เป็นสมบัติประจำชาติที่ไม่อาจใช้เงินมาประเมินมูลค่าได้ การดำเนินงานแม้จะขาดทุนแต่ก็ต้องทำเพื่อไม่ให้ศิลปะการแสดงแขนงนี้สูญหายไปจากประเทศ โดยกลุ่มสถาบันพระมหากษัตริย์มีบทบาทสำคัญในฐานะผู้ดำเนินงานตั้งแต่ ริเริ่มให้นโยบาย ไปจนถึงรวบรวมเครือข่ายสร้างงานโขนขึ้นมา โดยมีวัตถุประสงค์เพื่ออนุรักษ์ให้คงอยู่ไว้สืบไป สร้างการรับรู้ให้กับประชาชนโดยชูพระราชดำรัสที่แสดงให้เห็นถึงภาระหน้าที่ของสถาบันกษัตริย์ในการอนุรักษ์สมบัติของชาติชิ้นนี้ การรับรู้ของผู้คนจึงไม่ได้แค่เชื่อมโยงสถาบันพระมหากษัตริย์กับเรื่องราวของโขนเพียงอย่างเดียว แต่ยังเชื่อมโยงกับสถาบันพระมหากษัตริย์ในฐานะกลุ่มที่มีบทบาทสำคัญในการอนุรักษ์การแสดงประจำชาติแขนงนี้ไว้

และเป็นกลุ่มเดียวที่สามารถทำออกมาได้ยิ่งใหญ่สมกับเป็นศิลปะการแสดงประจำชาติ การดำรงไว้ซึ่งสถาบันพระมหากษัตริย์จึงเป็นการอนุรักษ์ไว้ซึ่งโขนในฐานะการแสดงประจำชาติไปด้วย

- การใช้โขนสร้างงานและสร้างรายได้

โขนพระราชทานดำเนินการสร้างงานผ่านมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ ด้วยสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของมูลนิธิฯ กล่าวคือ มีวัตถุประสงค์เพื่อหาอาชีพเสริมเพิ่มรายได้ และเพื่อธำรงรักษาและฟื้นฟูหัตถกรรมแบบไทยโบราณที่กำลังจะเสื่อมสูญไปตามกาลเวลาให้กลับมาแพร่หลาย ดังนั้น การสร้างงานโขนพระราชทานนอกเหนือจากคุณค่าด้านการแสดงแล้ว โขนพระราชทานยังให้คุณค่าในด้านเป็นแหล่งสร้างอาชีพและรายได้ให้กับกลุ่มช่างฝีมืองานศิลป์ของไทยอีกด้วย ในการจัดนิทรรศการหรือประชาสัมพันธ์งานแสดงโขนพระราชทานจะให้ความสำคัญกับภาพของโขนพระราชทานในฐานะเครื่องมือในการอนุรักษ์งานศิลป์อื่น ๆ ซึ่งมีมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ เป็นหน่วยงานรองรับในการดำเนินงานสร้างงานศิลป์เหล่านี้อยู่แล้ว เป็นการส่งเสริมมูลนิธิฯในฐานะหน่วยงานที่สนับสนุนการสร้างงานโขนให้เป็นที่รับรู้ต่อประชาชน ตัวอย่างของการให้ภาพของมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพในการช่วยสร้างงานและสร้างรายได้ให้กับสมาชิกมูลนิธิปรากฏอยู่ในคำสัมภาษณ์ของ นิ่ม อริศรา เด็กชาวเขาที่ชอบในงานปักผ้า และได้รับพระราชทานพระราชวโรกาสจากสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ทรงรับเข้าเป็นนักเรียนในมูลนิธิศิลปาชีพ ได้เรียนวิชาปักผ้าแบบโบราณและเป็นนักเรียนศิลปาชีพรุ่นที่สองของครูวีรธรรม ตระกูลเงินไทย ผู้เชี่ยวชาญเรื่องพัสตราภรณ์และลายปักไทยโบราณ ซึ่งเป็นผู้ดูแลและออกแบบงานปักชุดโขนพระราชทาน ว่า

> “เมื่อก่อนเราปักกระเป๋า ปักเสื้อผ้าชนเผ่า พอได้มาอยู่ในมูลนิธิฯ เราก็ได้ปักชุดโขนด้วยดิ้นเงินดิ้นทอง ชุดโขนแต่ละปีลายก็จะไม่เหมือนกัน มีตั้งแต่ลายง่ายจนถึงลายยาก ชิ้นหนึ่งก็ใช้เวลาทำหลายเดือนค่ะ ทำตั้งแต่ตอนพรหมาศครั้งแรก ได้ดูโขนครั้งแรกในชีวิตด้วยค่ะ ทั้งฉาก ทั้งชุด ทั้งท่าทาง อลังการมาก ตอนเห็นชุดที่ตัวเองปัก (สไบของนางลอยและชุดเสนายักษ์) มันพูดไม่ออกเลยค่ะ เห็นแล้วจำได้เลยว่าชุดไหนเราทำ ภูมิใจและดีใจที่เห็นผลงานตัวเองแล้วนักแสดงได้ใส่ให้คนทั้งโลกดู ศิลปะการปักผ้าโบราณถ้าเราไม่อนุรักษ์ไว้มันก็สูญหายไปได้” (นฤมล อารีสินพิทักษ์, 2558)

จะเห็นได้ว่า ไม่ใช่แค่เพียงการอนุรักษ์ด้านงานศิลป์ของไทยเพียงเท่านั้น โขนพระราชทานยังได้ก่อให้เกิดกลุ่มช่างฝีมือคนรุ่นใหม่ ที่นอกเหนือจากได้ช่วยงานด้านอนุรักษ์ไว้แล้ว ยังได้สร้างงานและรายได้ให้กับกลุ่มช่างฝีมือเหล่านี้อีกด้วย โขนพระราชทานได้ชูบทบาทของมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ให้เป็นที่รับรู้ต่อสาธารณะให้เห็นว่าเป็นหน่วยงานที่ประสบผลสำเร็จทั้งในด้านผลงานของมูลนิธิที่ออกมาทั้งในแง่สืบสานอนุรักษ์งานศิลป์ของไทย และยังสามารถแปรผลงานให้เป็นเงินทองช่วยสร้างรายได้ ซึ่งทั้งหมดเป็นการตอกย้ำบทบาทพระราชกรณียกิจในการช่วยเหลือประชาชน เพราะการแสดงโขนในแต่ละครั้งใช้จำนวนงบประมาณมาก การชูเรื่องงานศิลป์ที่ก่อให้เกิดรายได้ ซึ่งสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของมูลนิธิศูนย์ศิลปาชีพฯ จึงช่วยลดข้อท้วงเรื่องการแสดงโขนที่สิ้นเปลืองงบประมาณไปได้ อีกทั้งยังช่วยชูบทบาทของมูลนิธิศูนย์ศิลปาชีพฯ ให้เป็นหน่วยงานที่จัดตั้งโดยสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ เป็นมูลนิธิที่มีคุณค่า มีประโยชน์ และช่วยเหลือประชาชนมาโดยตลอด

- การเน้นย้ำคุณค่าสถาบันพระมหากษัตริย์

ในการแสดงโขนพระราชทานในแต่ละครั้ง จะมีการสอดแทรกแนวคิดที่เกี่ยวกับสถาบันกษัตริย์ผ่านเรื่องราวของการแสดงโขนโดยตรง กล่าวคือ เป็นเรื่องราวของพระรามที่เป็นภาพแทนของกษัตริย์ เช่น ตอนจองถนน ที่พระรามสามารถที่จะเหาะข้ามมหาสมุทรไปกรุงลงกาได้ แต่ไม่ยอมเหาะข้ามไปและใช้วิธีถมถนนข้ามไปแทนเพื่อปรากฏเป็นเกียรติยศในภาคภาคหน้า ตอนนาคบาศมีการให้ความสำคัญกับการสร้างพญาครุฑที่มีขนาดใหญ่เป็นพิเศษลงมาช่วยพระรามขจัดเหล่าบรรดานาค ซึ่งพญาครุฑในเรื่องรามเกียรติ์เป็นพาหนะของพระนารายณ์ซึ่งอวตารลงมาเป็นพระราม หรือตอนพิเภกสวามิภักดิ์ ที่แสดงถึงความมีธรรมะของพิเภกที่ถึงแม้จะเป็นฝ่ายผู้ร้าย แต่ด้วยความเที่ยงธรรมจึงเลือกที่จะจงรักภักดีต่อฝ่ายพระราม เป็นต้น ซึ่งทั้งหมดนี้เป็นการแสดงให้เห็นถึงการที่พระรามซึ่งเป็นภาพแทนของพระมหากษัตริย์ อุดมไปด้วยคุณธรรมและความดีจึงมีบริวารมาช่วยเหลือและท้ายที่สุดธรรมะก็ชนะอธรรมในที่สุด ซึ่งเป็นเนื้อเรื่องแก่นหลักของรามเกียรติ์อยู่แล้ว แต่นอกเหนือจากเรื่องรามเกียรติ์แล้ว ยังมีบทสรรเสริญพระเกียรติของพระมหากษัตริย์ และรำเบิกโรงที่เป็นการสอดแทรกแนวคิดสถาบันพระมหากษัตริย์ลงไปอีกด้วย

ก่อนเริ่มการแสดงจะมีการร้องเพลงประกอบการบรรเลงดนตรีไทยเพื่อสรรเสริญพระเกียรติของสถาบันพระมหากษัตริย์ และตามด้วยการรำเบิกโรง โดยบทร้องสรรเสริญนี้จะใช้บทที่เคยแต่งไว้แล้วหรือแต่งบทขึ้นมาใหม่ แต่เนื้อหาโดยหลักคือการสรรเสริญคุณงามความดีของสถาบันพระมหากษัตริย์ โดยบทร้องสรรเสริญในการแสดงชุดโขนพรหมาศ ใช้บทระบำพัธวิสัย จากละครดึกดำบรรพ์ เรื่องคาวี ตอนนางคันธมาลีหึง บทพระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ เนื้อความดังนี้

สรวมชีพข้าพระบาท ถวายอภิวาทบาทธุลี นฤบดีดิลกรัฐ พัธวิสัยผ่านเผ้า

พระเดชพระปกเกล้า ไพร่ฟ้าอยู่เย็น สรวมชีพขอทูลสนอง ถวายผองพลามาตย์

มหาดไทยเฝ้าฝ่ายขวา กลาโหมเฝ้าฝ่ายซ้าย ตามทีปโยกย้าย อยู่พร้อมเพรียงกัน

วันนี้เอย วันนี้วันดี แสนสุรเสนี จะเล่นระบำ หลายเลบง บำเรอทรงธรรม

จะผูกพจน์ เป็นบทลบอง จะเลือกทำนอง ให้ร้องคมขำ

สอดสำเนียง กับเสียงดนตรี ให้เข้าที จะเต้นจะรำ

จะเป็นถ้อยคำ ขอถวายพรชัย ด้วยสำราญ สำเริงหฤทัย เพราะพระภูวนัย ได้ชัยชราเอย

ขอพระเอย ขอพระตรีศุลี พระจักรปาณี และบิดามหา สามพระองค์ จงพิทักษ์ราชา

สมเด็จอมรินทร์ แรมบุรพทิศ พระยมศักดิ์สิทธิ์ สถิตทางขวา

พระพิรุณ ระวังหลังภพ พระไพสพ เธอสิงอุตรา ขอสี่เทวา ช่วยรักษาพระวงศ์

พระลักษมี ยุพดีโฉมยง ขอให้พระองค์ ทรงศรีสวัสดิ์เอย

ขอให้พระองค์ จงพ้นภัยพาล เข็ญใจจัณฑาล จงบันดาลวิบัติ

ขอจงนิรทุกข์ ขอจงนิรโศก และนิรโรค อันตรายขจัด

ใครก่อเข็ญ ก็จงเห็นรหัส อุบาทว์อุบัติ สารพัดอย่ามี

กาลกิณี จงประลาตประลัย ศัตรูภายนอก จงออกตัวไกล

ศัตรูภายใน จงประลัยลาญชนม์ พระจอมสกล จงสถาพรเอย

ขอให้พระองค์ จงเกษมสำราญ เสวยรมย์สมภาร บริวารสลับสลอน

เจริญศักดิ์ ทรงพลสิทธิ์ เจริญพระฤทธิ์ ริปูสยบสยอน

พระยศแพร่หลาย อย่ารู้หายรู้หย่อน พระเกียรติกระฉ่อน ทุกนครมาคัล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หิรัญสุวรรณ บรรณาการมากมา สมบูรณ์สมบัติ พิพัฒน์โภคา

เสวยสุขทุกทิวา ชันม์วรรษายืนยง สิ่งใด ธ ประสงค์ จงประสิทธิ์เถิดเอย

เนื้อหาในบทพระนิพนธ์เป็นบทร้องที่ใช้แสดงเพื่อเฉลิมพระเกียรติ และถวายพระพรแด่องค์พระมหากษัตริย์ เป็นการแสดงความรู้สึกของพสกนิกรชาวไทยทุกหมู่เหล่า ที่สำนึกในพระมหากรุณาธิคุณอันหาที่สุดมิได้ของพระมหากษัตริย์ที่มีต่ออาณาประชาราษฎร์ โดยบทร้องสรรเสริญในปีต่อ ๆ มา ใช้บทนิพนธ์ที่มีลักษณะประพันธ์ขึ้นเพื่อเฉลิมพระเกียรติ แสดงความจงรักภักดี และถวายพระพรสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและสมเด็จพระราชินีในฐานะองค์อุปถัมภ์ผู้จัดให้มีการแสดงโขนพระราชทาน ร้องก่อนการรำเบิกโรงและการแสดงโขนเป็นประจำทุกปี เช่น บทร้องถวายพระพรในการแสดงโขนชุด จองถนน (2555) ที่ว่า

ประนมกรเหนือเกล้าเกศี ถวายบังคมพระราชินีศรีสยาม
พระเกียรติก้องลือพระยศปรากฏนาม ทุกเขตคามแซ่ซร้องสดุดี
วโรกาสเฉลิมพระชนมพรรษา แปดสิบฉนำนำพระองค์ทรงสุขี
ประชาไทยทั้งมวลล้วนยินดี พระแม่มีพระคุณอุ่นอกไทย
ศิลปาชีพนาฏยศาสตร์ไม่คลาดแคล้ว เกือบสูญแล้วถ้าพระองค์ไม่แก้ไข
โปรดทำนุบำรุงเต็มพระทัย ขาดทุนของฉันแต่ฝากไว้ในแผ่นดิน
ปวงข้าพระบาทขอถวายสัจสัญญา จะจงรักแม่ฟ้าจนสูญสิ้น
สนองงานผสานประโยชน์ของแผ่นดิน ตราบสิ้นกัลป์ปาชีวาลัย (มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ, 2555)

จะเห็นได้ว่าบทเบิกโรงที่แต่งเนื้อร้องขึ้นใหม่นี้จะมุ่งให้ความสำคัญกับพระราชกรณียกิจของสถาบันกษัตริย์ในการทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรมของชาติโดยเฉพาะโขน ซึ่งเป็นลักษณะหลักที่สำคัญของการสร้างอำนาจนำของสถาบันกษัตริย์ในด้านวัฒนธรรมในยุคปัจจุบัน คือการดำรงบทบาทในฐานะผู้ฟื้นฟูและอุปถัมภ์งานศิลป์ของชาติ ประเมษฐ์ บุณยะชัย ผู้กำกับการแสดงโขนพระราชทานกล่าวว่า การร้องเพลงสรรเสริญพระเกียรติสถาบันพระมหากษัตริย์นี้ นอกจากจะเป็นการร้องเพื่อรอผู้ชมเข้านั่งประจำที่ให้เรียบร้อย เพราะกำลังจะเริ่มแสดงโขนแล้ว ยังเป็นการแสดงออกของตัวแทนประชาชนและคณะทำงาน ที่รู้สึกสำนักในพระมหากรุณาธิคุณของสถาบันพระมหากษัตริย์ที่มีต่อวงการนาฏศิลป์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

และงานศิลป์ทั้งหลาย รวมไปถึงเป็นการแสดงความรักและจงรักภักดีของคณะทำงานต่อสถาบันพระมหากษัตริย์ (ประเมษฐ์ บุณยะชัย, 2556)

การรำเบิกโรง ซึ่งเป็นธรรมเนียมการแสดงโขนแต่โบราณจะต้องมีการรำเบิกโรงก่อนการแสดงโขน การเลือกชุดการแสดงก็มีความหมายที่เกี่ยวข้องกับแนวคิด ปัจจัย ความหมายที่เกี่ยวข้องกับการแสดงโขน และสถาบันพระมหากษัตริย์ เช่น เบิกโรงชุดประเลง (2550, 2552, 2558) กิ่งไม้เงินทอง (2553) ที่แสดงถึงความเป็นพระมหากษัตริย์ กิ่งไม้เงินทองสมัยก่อนจะมีได้ก็เฉพาะพระมหากษัตริย์เท่านั้น รำเบิกโรงนารายณ์เจ็ดปาง (2557) มีเนื้อหากล่าวสรรเสริญพระนารายณ์ที่อวตารลงมาปราบยุคเข็ญตามลำดับต่าง ๆ รวมทั้งการอวตารลงมาเป็นพระรามกษัตริย์แห่งกรุง อโยธยาเพื่อปราบทศกัณฐ์ในเรื่องรามเกียรติ์ ดังเนื้อร้อง

“อัญขยมบังคมพระจักรรัตน์ พระอวตารโปรดสัตว์ถึงเจ็ดหน
ปางหนึ่งเป็นมัจฉาฝ่าสายชล ช่วยฤาษีเจ็ดตนและพญามนุษย์
ปางสองเป็นเต่าหนุนเขาหลวง เมื่อชักนาคกวนห้วงมหาสมุทร
ปางสามเป็นหมูป่ากล้าฤทธิรุทร สัประยุทธ์หิรันตยักษ์แย่งปัถพี
ปางสี่เป็นนรสิงห์แสนดุ ปราบหิรัณยกษิปุยักษี
ปางห้าเป็นคนค่อมหลอกขอที่ กรุงพลีเสียเดชและเขตขัณฑ์
ปางหกเป็นพระรามปรศุ ปราบกษัตริย์มุทะลุให้เสียขวัญ
ปางเจ็ดเป็นพระรามจันทร์ ปราบท้าวทศกัณฐ์สิ้นพันธุ์พงศ์
ปางนี้พระองค์จะอวตาร เป็นกฤษณะกุมารอันสูงส่ง
จะปราบเหล่ายักษ์ร้ายใจทะนง ให้โลกคงอยู่สุขสถาวร
ยินดีปางใดไม่เทียบเท่า ทำให้เราเริงใจไหวกระฉ่อน
จับระบำร้องรำถวายกร บำเรอพระทรงศร สำราญเทอญ”(มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ, 2557)

บทเบิกโรงชุดระบำนารายณ์เจ็ดปางนี้ เป็นบทพระนิพนธ์นำมาจากบทละครดึกดำบรรพ์เรื่องกรุงพาณชมทวีป ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ซึ่งโดยปกติแล้วจะหาชมได้ยาก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เพราะมักจะใช้แสดงในโอกาสสำคัญเท่านั้น โดยผู้แสดงสมมุติเป็นเทพบุตรและนางฟ้าลงมาร่ายรำสรรเสริญพระนารายณ์ ที่สอดคล้องกับความเชื่อของชาวไทยว่า พระมหากษัตริย์คือพระนารายณ์ที่อวตารลงมาช่วยเหลือประชาชนชาวไทย เป็นการสอดแทรกแนวคิดเทวราชาที่เปรียบพระมหากษัตริย์เป็นองค์สมมติเทพอวตารลงมาช่วยเหลือราษฎรและกระทำคุณความดีต่าง ๆ ซึ่งอยู่นอกเหนือจากในเรื่องราวรามเกียรติ์แต่ก็ยังคงไว้ซึ่งแก่นคล้ายกัน ในส่วนของบทเบิกโรงถวายพระพรในปีอื่น ๆ (2554, 2555, 2556, 2561) จะมีลักษณะสรรเสริญและอำนวยอวยพรแด่สถาบันพระมหากษัตริย์เป็นหลัก รวมถึงมีการแทรกจุดประสงค์ของสถาบันพระมหากษัตริย์ที่เกี่ยวกับการเมือง-สังคมลงไปในบทโขนนอกเหนือจากการสรรเสริญและอำนวยอวยพร เช่น ปี พ.ศ. 2556 โขนพระราชทานชุดโมกขศักดิ์ มีบทเบิกโรง ดังนี้

“ด้วยอำนาจพุทธธรรมนำผล จุ่งเจริญพระกมลหรรษา
คุณพระธรรมเลิศล้ำโลกา บันดาลให้พระชันษายืนยง
พระสงฆ์ทรงศีลวิสุทธิ์ ดลพระฉวีผ่องผุดดังประสงค์
ชาติไทยรักกันมั่นคง คือพระราชประสงค์องค์ราชินี” (มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ, 2556)

เป็นที่น่าสังเกตว่าบริบทการเมืองไทยในยุคนั้น (พ.ศ. 2556) เกิดวิกฤติปัญหาการแบ่งฝ่าย โดยมีกลุ่มผู้คณะกรรมการประชาชนเพื่อการเปลี่ยนแปลงปฏิรูปประเทศไทยให้เป็นประชาธิปไตยที่สมบูรณ์แบบอันมีพระมหากษัตริย์ทรงเป็นประมุข (กปปส.) ประท้วงต่อต้านรัฐบาลนางสาวยิ่งลักษณ์ ชินวัตร ผู้นำรัฐบาลในขณะนั้น จนนำไปสู่การยุบสภาผู้แทนราษฎรในวันที่ 9 ธันวาคม พ.ศ. 2556 และเหตุการณ์รัฐประหารโดยคณะรักษาความสงบแห่งชาติ (คสช.) ในวันที่ 22 พฤษภาคม พ.ศ. 2557 นำโดยพลเอกประยุทธ์ จันทร์โอชา บทเบิกโรงในปี พ.ศ. 2556 จึงมีลักษณะแสดงให้เห็นจุดประสงค์ของสถาบันกษัตริย์ในการต้องการให้คนในชาติมีความรักและสามัคคี คือนอกเหนือจากบทเบิกโรงและบทสรรเสริญที่ส่วนใหญ่จะเน้นในเรื่องการอำนวยอวยพรแด่สถาบันพระมหากษัตริย์ และพระราชกรณียกิจในด้านการฟื้นฟูศิลปวัฒนธรรมของชาติแล้ว ยังมีบทเบิกโรงที่สอดแทรกแนวความต้องการของสถาบันพระมหากษัตริย์ในการชี้นำวิถีของคนในสังคมอีกด้วย

กล่าวได้ว่าทั้งบทสรรเสริญพระมหากษัตริย์และบทเบิกโรง เป็นการตอกย้ำความเป็นพระมหากษัตริย์ทั้งในด้านความเป็นสมมติเทพและธรรมราชา ซึ่งสอดคล้องกับเรื่องราวรามเกียรติ์ที่ใช้ในการ

แสดงโขนอยู่แล้ว เป็นการแทรกอุดมการณ์ของสถาบันกษัตริย์ลงไปในส่วนของการแสดงโขน ผู้ที่มาชมโขนจะสามารถรับรู้และเชื่อมโยงโขนกับสถาบันพระมหากษัตริย์อย่างแยกไม่ขาด นอกเหนือจากเนื้อเรื่องในรามเกียรติ์ที่เกี่ยวพันธ์กับพระมหากษัตริย์โดยตรงแล้ว ยังมีการใส่บทสรรเสริญและบทเบิกโรงที่แต่งเนื้อร้องขึ้นใหม่ที่พูดถึงสถาบันพระมหากษัตริย์โดยตรง ทั้งการกล่าวสรรเสริญ กล่าวถึง พระมหากรุณาธิคุณต่อวงการโขน กล่าวอวยพร เป็นต้น ซึ่งการแสดงโขนกลุ่มอื่น ๆ จะมีเพียงบทเบิกโรงและต่อด้วยการแสดงโขนเลย การแสดงโขนพระราชทานจึงมีการให้อุดมการณ์สถาบันพระมหากษัตริย์ไปสู่คนดูตั้งแต่บทสรรเสริญ บทเบิกโรง ไปจนถึงเนื้อเรื่องการแสดงโขน

7.2 บุคคลและหน่วยงานสำคัญในการสร้างโขนที่เกาะเกี่ยวคุณค่าต่อสถาบันพระมหากษัตริย์

ทั้งโขนศาลาเฉลิมกรุงและโขนพระราชทาน ล้วนเป็นโขนที่ดำเนินการผลิตจากกลุ่มสถาบันพระมหากษัตริย์เป็นแกนหลักสำคัญ โดยโขนศาลาเฉลิมกรุงอยุ่ในการดูแลของสำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์เป็นเจ้าของกรรมสิทธิ์ในศาลาเฉลิมกรุงเต็มที่ บริหารงานในนามของบริษัท สหศินีมา ต่อมาสำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์ ได้ก่อตั้ง “มูลนิธิศาลาเฉลิมกรุง” ขึ้นตามนโยบายเชิงสังคมในการอนุรักษ์ไว้ซึ่งศิลปวัฒนธรรมไทย โดยมีจุดประสงค์ในการที่จะดำรงไว้ซึ่งศาลาเฉลิมกรุงให้อยู่คู่ชาติและคนไทยตลอดไป โดยแรกเริ่มจัดตั้งมูลนิธิศาลาเฉลิมกรุงมีวัตถุประสงค์ในการจัดตั้งมูลนิธิ 9 ข้อ คือ (ศาลาเฉลิมกรุง, ม.ป.ป.)

1) เพื่อเชิดชูเทิดพระเกียรติ พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๗
2) เพื่อจัดหาทุน เพื่อการบำรุงรักษาและบูรณะศาลาเฉลิมกรุง โรงมหรสพพระราชทาน ให้เป็นที่แพร่หลายและยั่งยืน
3) เพื่อส่งเสริมกิจกรรมทางด้านศิลปะและวัฒนธรรมทางด้านการแสดงของไทย
4) เพื่อสร้างและส่งเสริมความเข้าใจอันดีในความหลากหลายทางวัฒนธรรมกับมิตรประเทศตลอดจนการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมระหว่างกัน
5) เป็นแหล่งข้อมูลเกี่ยวกับอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทย ละครเวที ตำนานเพลงไทย และจังหวะชีวิตของโรงละคร พร้อมทั้งส่งเสริมกิจกรรมดังกล่าวให้เจริญก้าวหน้า
6) ส่งเสริมเกียรติของสมาชิกที่อยู่ในวงการบันเทิง ให้เป็นที่แพร่หลาย รู้จักนับถือโดยทั่วไป
7) เพื่อเสริมสร้างความกลมเกลียว บำเพ็ญทาน ประกอบกิจการสาธารณะประโยชน์ และการกุศลต่างๆ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

8) เพื่อดำเนินการสาธารณะประโยชน์ หรือร่วมมือกับองค์กรการกุศลอื่นๆ เพื่อสาธารณะประโยชน์

9) ไม่ดำเนินการเกี่ยวข้องกับการเมืองแต่ประการใดๆ

รายชื่อคณะกรรมการในการบริหารศาลาเฉลิมกรุง ล้วนเป็นบุคคลที่มีบทบาทใกล้ชิดสถาบันพระมหากษัตริย์ทั้งสิ้น ส่วนใหญ่เป็นบุคคลที่ทำงานในสำนักพระราชวัง กรรมการผู้จัดการศาลาเฉลิมกรุง คือนางนฤมล ล้อมทอง เป็นภรรยาของ นายไพศาล ล้อมทอง ผู้ช่วยเลขาธิการพระราชวัง ซึ่งกรรมการบริหารศาลาเฉลิมกรุงจะมีบทบาทหน้าที่หลักในการกำหนดนโยบายองค์และติดตามดูแลการทำงานของคณะทำงานเพื่อให้เป็นไปตามกรอบนโยบายที่วางไว้ ไพโรจน์ ทองคำสุก ได้กล่าวถึงบทบาทการทำงานของคณะกรรมการไว้ว่า คณะกรรมการมีบทบาทหน้าที่ในการให้นโยบายแก่องค์กร รวมทั้งมีบทบาทในการคัดเลือกตอนที่จะแสดงซึ่งเป็นไปตามนโยบายขององค์กร เช่น มีการลงมติให้ใช้หนุมานเป็นตัวละครหลักในการผลิตผลงานชุดต่อ ๆ มา เนื่องจากเรื่องราวของหนุมานแสดงถึงความจงรักภักดีต่อพระมหากษัตริย์คือพระราม ตรงกับภาพลักษณ์ขององค์กรคือสำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์ (ไพโรจน์ ทองคำสุก, 2558)

การผลิตผลงานโขนเกิดขึ้นจากคณะกรรมการเลือกผู้กำกับซึ่งเป็นผู้เชี่ยวชาญและคร่ำหวอดอยู่ในวงการนาฏศิลป์โขน และผู้กำกับจะทำหน้าที่รวบรวมคณะทำงานซึ่งเป็นบุคลากรทั้งจากบุคลากรทางนาฏศิลป์โขน และบุคลากรฝ่ายเทคนิคต่าง ๆ ทั้ง ฉาก แสง สี เสียง แอนนิเมชั่น เป็นต้น ซึ่งคณะทำงานมาจากการแนะนำและการชักชวนกันมาทำงานของผู้กำกับ โดยทีมงานสร้างโขนศาลาเฉลิมกรุงทั้งหมด มิได้มีสถานะเป็นบุคลากรประจำ แต่เป็นบุคลากรตามสัญญาจ้าง ดังนั้นเมื่อมีการเปลี่ยนผู้กำกับ จะเห็นได้ว่ามีการเปลี่ยนแปลงทีมงานการผลิตฝ่ายอื่น ๆ ด้วยเสมอ โดยคณะทำงานมีหน้าที่จัดการแสดง ควบคุม และดูแลความเรียบร้อยของการแสดง ในขณะที่อำนาจในการตัดสินใจในระดับนโยบายและงบประมาณให้เป็นหน้าที่ของคณะกรรมการบริหารศาลาเฉลิมกรุง

ส่วนโขนพระราชทาน เกิดขึ้นจากแนวพระราชเสาวนีย์ของสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ถือได้ว่าเป็นโขนที่เกิดขึ้นจากพระมหากษัตริย์โดยตรง รูปแบบและแนวคิดจึงมีลักษณะเกาะเกี่ยวกับความเป็นพระมหากษัตริย์ โดยดำเนินงานผ่านผู้ทำงานใกล้ชิดสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ซึ่งในปีแรกของการจัดงานนำโดยนาสมิทธิ ศิริภัทร ผู้เชี่ยวชาญที่ถวายงานด้านศิลปวัฒนธรรมในกองราชเลขานุการในพระองค์สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ และเป็นผู้ทำงานด้านผ้าในสมเด็จพระนางเจ้าฯ และปีต่อ ๆ มา ดำเนินการโดยท่านผู้หญิงจรุงจิตต์ ทีขะระ ราชเลขานุการในพระองค์สมเด็จพระบรมราชินีนาถ ในรัชกาลที่ 9

เป็นแม่งานหลัก ได้รวบรวมกลุ่มผู้เชี่ยวชาญงานช่างศิลป์ที่มีชื่อเสียงจากด้านต่าง ๆ ทั้งด้านนาฏศิลป์โขน-ละคร ด้านพัตราภรณ์ ด้านศิราภรณ์ ด้านศิลปกรรมฉาก เป็นต้น รวบรวมจัดตั้งเป็นคณะทำงานจนมาเป็นคณะกรรมการจัดการแสดงโขน

นอกเหนือจากนั้น ยังได้กลุ่มหน่วยงานทั้งภาครัฐและเอกชนในการร่วมผลิตงานโขนในภาคส่วนประกอบต่าง ๆ อาทิ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์และวิทยาลัยนาฏศิลปมีส่วนร่วมในโขนพระราชทานโดยการให้บุคลากร ทั้ง ศิลปินแห่งชาติ ผู้เชี่ยวชาญ ครู อาจารย์ นักเรียน นักศึกษา และพื้นที่สำหรับฝึกซ้อมโขนพระราชทาน รวมไปถึงดูแลด้านการขับร้องและบรรเลงดนตรี สำนักการสังคีต มีส่วนร่วมในการให้ผู้เชี่ยวชาญที่เป็นข้าราชการอยู่ในสำนัก ทำหน้าที่ถ่ายทอดความรู้และท่ารำให้กับนักแสดง รวมไปถึงให้ศิลปินที่มีชื่อเสียงของสำนักการสังคีตมาเป็นผู้แสดงหลักของโขนพระราชทาน เช่น พระราม แสดงโดยนายธีระเดช กลิ่นจันทร์ พระลักษมณ์ แสดงโดยนายสมเจตน์ ภู่นาทศกัณฐ์ แสดงโดยนายวัชรวัน ธนะพัฒน์ ซึ่งทั้งหมดเป็นนักแสดงตัวเอกของสำนักการสังคีตทั้งสิ้น นอกเหนือจากนักแสดงรุ่นใหม่ที่มาจากการคัดเลือกของมูลนิธิศิลปาชีพฯ แล้ว ก็ยังได้รับการช่วยเหลือจากสำนักการสังคีตในส่วนของนักแสดงตัวเอกนี้

ในส่วนของพัตราภรณ์ ศิราภรณ์ ถนิมพิมพาภรณ์ ได้กาญจนาภิเษกวิทยาลัยช่างทองหลวงและมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ ได้ดำเนินการรับสนองพระราชเสาวนีย์จัดสร้างเครื่องประดับและเครื่องแต่งกายโขนพระราชทานโดยกลุ่มช่างฝีมือรุ่นใหม่ของมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ โดยผ้ายกที่ใช้ในการแสดงโขนพระราชทานเป็นผ้ายกที่มาจากการผลิตของศูนย์ศิลปาชีพบ้านเนินธัมมัง จังหวัดนครศรีธรรมราช นายวีรธรรม ตระกูลเงินไทย ผู้ออกแบบเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับโขนพระราชทานกล่าวว่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

> “ผ้ายกเนินธัมมัง เป็นผ้ายกที่มีชื่อเสียงมาตั้งแต่สมัยอยุธยา เดิมนำเข้ามาจากอินเดีย ต่อมาเมื่อชาวนครศรีธรรมราชทอเองได้จึงไม่ต้องนำเข้า ส่งผลให้นครศรีธรรมราชกลายเป็นแหล่งผลิตผ้าส่งเข้าราชสำนัก ด้วยฝีมือประณีต คุณภาพดี ทอด้วยไหมเนื้อละเอียด สอดแทรกลวดลายด้วยไหมเงินและไหมทองที่เบาบาง และมีลวดลายแบบราชสำนักใช้สำหรับเจ้านายชั้นสูง (ไทยรัฐออนไลน์, 2555)

เนื่องด้วยกรรมวิธีการผลิตที่ซับซ้อน ทำให้การทอผ้ายกเกือบจะสูญหายไป สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ เมื่อทรงทราบว่าผ้ายกเมืองนครศรีธรรมราชมีชื่อเสียงมาแต่อดีตกำลังจะขาดผู้สืบทอด จึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ จัดตั้งศูนย์ศิลปาชีพบ้านเนินธัมมัง ในปี พ.ศ. 2537 และให้อาจารย์วีรธรรม

ตระกูลเงินไทย ศึกษาฟื้นฟูกระบวนการทอผ้ายกแบบโบราณไปฝึกสอน และได้นำผ้ายกเนินธัมมังมาใช้ในเครื่องแต่งกายตัวเอกโขนพระราชทานมาโดยตลอด ต่อมาในปี พ.ศ. 2557 มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ จัดให้มีการเรียนการสอนงานปักผ้าพัสตราภรณ์โบราณเพิ่มเติมที่ศูนย์ศิลปาชีพสีบัวทอง อำเภอแสวงหา จังหวัดอ่างทอง และมอบหมายในปักเครื่องแต่งกายโขนเพื่อใช้ในการแสดงโขนพระราชทานตั้งแต่ปี พ.ศ. 2557 เป็นต้นมา (มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ, 2561) เห็นได้ว่าโขนพระราชทานนอกจากจะเป็นการสร้างโขนออกแสดงสู่ประชาชนแล้ว ยังเป็นการอนุรักษ์งานศิลป์แบบโบราณ และสามารถสร้างงานให้กับช่างฝีมือรุ่นใหม่ของศูนย์ศิลปาชีพได้โอกาสในการทำงานและได้เงินไปในตัวด้วย

ในส่วนของฉาก อุปกรณ์ประกอบฉากและเทคนิคพิเศษ ได้วิทยาลัยเพาะช่าง มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลรัตนโกสินทร์ มีส่วนช่วยในการจัดทำฉากและอุปกรณ์ในการแสดงโขนพระราชทาน ที่นำโดยนายสุดสาคร ชายเสม ผู้ออกแบบฉากและอุปกรณ์ และยังเป็นอดีตอาจารย์สอนอยู่ที่วิทยาลัยเพาะช่าง ได้นำนักศึกษาวิทยาลัยเพาะช่างมาช่วยสร้างงานฉากและอุปกรณ์ประกอบฉากด้วย นายภานุวัฒน์ รอดสวัสดิ์ นักศึกษาที่จบจากโรงเรียนเพาะช่าง และมีโอกาสได้ช่วยการจัดทำฉากมาทั้งสิ้น 8 ปี นับตั้งแต่ครั้งแรก ได้กล่าวถึงความรู้สึกของการได้เป็นส่วนหนึ่งในการทำฉากโขนพระราชทานว่า

> “มีโอกาสได้ร่วมจัดทำฉากโขนฯ ตั้งแต่สมัยยังเรียนอยู่ที่เพาะช่าง เรียกว่าได้มีโอกาสร่วมทำตั้งแต่การแสดงตอน พรหมาศ ครั้งแรกเลยครับ สำหรับตัวเองแล้วรู้สึกเป็นเกียรติภูมิใจ และดีใจอย่างที่สุด ที่ได้มีโอกาสเป็นส่วนหนึ่งในการจัดทำฉากในทุกๆ ครั้ง หน้าที่หลักของผมคือ ช่วยในการจัดทำต้นแบบ” (เอ็มอาร์จีออนไลน์, 2558)

นอกเหนือจากกลุ่มนักศึกษาวิทยาลัยเพาะช่างแล้ว ยังได้กลุ่มช่างฝีมือรุ่นใหม่ในศูนย์ศิลปาชีพ เกาะเกิด อำเภอบางปะอิน จังหวัดพระนครศรีอยุธยามาช่วยด้วย นายสุดสาคร ชายเสม กล่าวถึงที่มาของกลุ่มช่างฝีมือศิลปาชีพรุ่นใหม่ว่า เป็นเด็กกะเหรี่ยงจากบ้านแม่ตื่น อำเภออมก๋อย จังหวัดเชียงใหม่ และเด็กจากบ้านห้วยต้า เหนือเขื่อนสิริกิติ์ จังหวัดอุตรดิตถ์ สมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถทรงขอมาฝึกฝีมืออยู่ใน ศูนย์ศิลปาชีพเกาะเกิด และตนเองได้เห็นฝีไม้ลายมือของเด็กเหล่านี้จากที่เคยเป็นครูสอนอยู่ที่นั่น จึงขอไปทางท่านผู้หญิงจรุงจิตต์ ทีขะระ ขอตัวมาใช้งานและฝึกให้ด้วย พลเรือเอก สำเภา พลธร ซึ่งสนองงานดูแลศูนย์ศิลปาชีพเกาะเกิด เมตตาให้ขอยืมตัวมาทำงานนี้ (กรุงเทพธุรกิจออนไลน์, 2562)

จะเห็นได้ว่ากลุ่มบุคคลและหน่วยงานที่มีส่วนร่วมในการสร้างโขนพระราชทานขึ้นมาเป็นกลุ่มบุคคลผู้ใกล้ชิดสถาบันพระมหากษัตริย์และหน่วยงานที่มีประวัติความเป็นมาเกี่ยวข้องกับพระมหากษัตริย์และพระบรมวงศานุวงศ์ อาทิ ได้รับการอุปถัมภ์จากสถาบันมหากษัตริย์ รวมถึงเคยทำงานร่วมกับกลุ่มสถาบันพระมหากษัตริย์ในงานด้านศิลปะการแสดงมาก่อน ทั้งหมดมีส่วนร่วมในการช่วยกันผลิตงานโขนที่เกาะเกี่ยวคุณค่าของสถาบันพระมหากษัตริย์ในครั้งนี้

7.3 การเผยแพร่และวาระในการแสดงโขน

โขนศาลาเฉลิมกรุงมีวาระจัดการแสดงในทุกสัปดาห์เป็นประจำอย่างต่อเนื่องมาโดยตลอดตั้งแต่ปี พ.ศ. 2535 เป็นต้นมาถึงปัจจุบัน โขนศาลาเฉลิมกรุงจัดการแสดงโขนมาแล้วจำนวน 5 ตอน ได้แก่ โขนจินตนฤมิตร ตอนยกรบ เริ่มแสดงวันที่ 14 ธันวาคม พ.ศ. 2536

- ตอนพระจักราวตาร เริ่มแสดงวันที่ 3 ธันวาคม พ.ศ. 2548 ถึงวันที่ 1 กรกฎาคม พ.ศ. 2549 เปิดการแสดงทุกวันพฤหัสบดี วันศุกร์ และวันเสาร์ เวลา 20.30 น. โดยวันจันทร์ วันอังคาร และวันพุธ เปิดว่างไว้สำหรับการแสดงรอบพิเศษ สำหรับนักเรียน นักศึกษา โดยจัดแสดงเวลา 14.00 น. บัตรเข้าชมราคา 1,200 บาท 1,000 บาท และ 800 บาท ลด 50 เปอร์เซ็นต์สำหรับคนไทย
- ตอนหนุมานชาญกำแหง เริ่มแสดงวันที่ 20 กรกฎาคม พ.ศ. 2549 ถึงวันที่ 3 กรกฎาคม พ.ศ. 2553 เนื่องในโอกาสเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช รัชกาลที่ 9 ทรงครองสิริราชสมบัติครบ 60 ปี (ปี พ.ศ. 2549) โดยวันแสดงและราคาบัตรยังคงเหมือนการแสดงชุดที่ผ่านมา
- ตอนหนุมาน ข้าราชบริพารพระจักรี เริ่มแสดงวันที่ 15 กรกฎาคม พ.ศ. 2553 เนื่องในโอกาสเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช รัชกาลที่ 9 ทรงครองสิริราชสมบัติครบ 60 ปี (ปี พ.ศ. 2549) โดยแสดงทุกวันพฤหัสบดี และวันศุกร์ บัตรเข้าชมราคา 1,200 บาท 1,000 บาท 800 บาท และ 200 บาทสำหรับนักเรียน นักศึกษา บัตรลด 50 เปอร์เซ็นต์สำหรับคนไทย และเด็กที่อายุไม่เกิน 12 ปีเข้าชมฟรี ใช้เวลาในการแสดงทั้งหมด 1 ชั่วโมง 30 นาที (ศาลาเฉลิมกรุง, ม.ป.ป.)
- ตอนหนุมาน ปฐมบทแห่งจินตนาการ เริ่มแสดงวันที่ 2 กรกฎาคม 2556 ถึงเดือนธันวาคม 2561 เนื่องในโอกาสครบรอบ 84 ปี ศาลาเฉลิมกรุง เป็นการแสดงในลักษณะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

โขนตอนยาวจบในเรื่องรูปแบบและเนื้องเรื่องคล้ายตอนที่ผ่านมา ใช้เวลาในการแสดงรวม 1 ชั่วโมง 30 นาที และต่อมาในเดือนมกราคม พ.ศ. 2562 มีการปรับการแสดงโดยเน้นกลุ่มผู้ชมเป็นนักท่องเที่ยวชาวต่างชาติที่ซื้อบัตรเข้าชมพระบรมมหาราชวังในราคา 500 บาท นักท่องเที่ยวจะได้รับบัตรเข้าชมพระบรมมหาราชวัง วัดพระศรีรัตน-ศาสดาราม พิพิธภัณฑ์วัดพระศรีรัตนศาสดาราม และบัตรเข้าชมการแสดงโขน ณ โรงมหรสพหลวงศาลาเฉลิมกรุง ซึ่งจัดการแสดงในระหว่างวันจันทร์ถึงวันศุกร์ จัดแสดงวันละ 5 รอบ ได้แก่เวลา 10.30 น. 13.00 น. 14.30 น. 16.00 น. และ 17.30 น. ความยาวการแสดงรอบละ 25 นาที โดยใช้ชื่อตอนว่า “หนุมาน” พร้อมนี้ศาลาเฉลิมกรุงได้จัดรถบริการรับนักท่องเที่ยว ณ บริเวณด้านหน้าประตูวิมานเทเวศร์ ซึ่งเป็นประตูทางออกของนักท่องเที่ยวที่มาเที่ยวชมพระบรมมหาราชวังด้วย (ศาลาเฉลิมกรุง, ม.ป.ป.)

ไม่เพียงจัดการแสดงในโรงมหรสพเท่านั้น ภายใต้การดำเนินการในรูปแบบมูลนิธิ หนึ่งในจุดประสงค์ของมูลนิธิคือเพื่อเสริมสร้างความกลมเกลียว บำเพ็ญทาน ประกอบกิจการสาธารณะประโยชน์ และการกุศลต่าง ๆ โขนศาลาเฉลิมกรุงยังได้จัดโครงการ “การแสดงโขนศาลาเฉลิมกรุงสัญจร” ซึ่งเป็นโครงการการแสดงวาระประจำในส่วนภูมิภาค โดยเริ่มขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2553 ที่จังหวัดอุตรดิตถ์ และจังหวัดน่าน โดยมีการดำเนินการจัดการแสดงสัญจรไปยังจังหวัดต่าง ๆ ไม่เกิน 4 แห่งต่อปี และรูปแบบการแสดงยังคงยึดถือตามแบบการแสดงในโรงละครอยู่ (เฉลิมศักดิ์ ปัญญวัตวงศ์, 2557) โดยมีวัตถุประสงค์ในการเผยแพร่วัฒนธรรม สืบสานมรดกแห่งจารีต และธำรงเอกลักษณ์แห่งความเป็นไทยผ่านการแสดงโขนของศาลาเฉลิมกรุง ซึ่งเป็นการแสดงโดยไม่เสียค่าเข้าชม นอกเหนือจากการมุ่งหวังเผยแพร่การแสดงโขนไปสู่กลุ่มคนประชาชนชาวไทย ซึ่งแตกต่างจากกลุ่มคนดูในโรงมหรสพที่เน้นกลุ่มนักท่องเที่ยวชาวต่างประเทศ การแสดงโขนสัญจรของศาลาเฉลิมกรุงยังช่วยสร้างภาพลักษณ์ต่อองค์กรในการแสดงความรับผิดชอบต่อสังคม (CSR : Corporate Social Responsibility) เนื่องจากการแสดงโขนในแต่ละครั้งมีค่าใช้จ่ายสูง ถึงแม้จะมีทรัพยากรที่ได้จัดสร้างไว้แล้ว เช่น เครื่องแต่งกาย อุปกรณ์ประกอบฉาก แต่ก็มีค่าใช้จ่ายในส่วนค่าตัวนักแสดงและครูผู้สอน แต่โขนศาลาเฉลิมกรุงก็ได้รับความช่วยเหลือจากจังหวัดที่ไปแสดงในค่าใช้จ่ายบางส่วน เช่น ค่าที่พัก เวที แสง เสียง เป็นต้น อีกทั้งการแสดงสัญจรของโขนศาลาเฉลิมกรุงไม่สามารถนำเทคนิคพิเศษที่ใช้ในการแสดงในแบบโรงมหรสพมาใช้ได้ การดึงคนดูมาชมโขนจึงมีการเพิ่มฉากตลกแบบเดียวกับการแสดงโขนในสมัยนายเสรี หวังในธรรม มาประกอบในการแสดงด้วย กล่าวได้ว่า โครงการโขนศาลาเฉลิมกรุงสัญจรไม่ได้เน้นการสร้างรายได้จากการแสดงโขน แต่ให้ความสำคัญกับการตอบสนอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

วัตถุประสงค์ขององค์กรและโครงการในการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมและอุดมการณ์ของสถาบันพระมหากษัตริย์ต่อประชาชน โดยการจัดการแสดงโขนศาลาเฉลิมกรุงสัญจรในแต่ละที่จะมีความเกี่ยวพันธ์กับสถาบันพระมหากษัตริย์ เช่น การแสดงโขนศาลาเฉลิมกรุง ชุดพระจักราวตาร แสดงงานนิทรรศการ “ต้นโพธิ์แห่งปัญญา แผ่สาขาความร่มเย็นสู่ชาวไทย” ซึ่งเป็นงานนิทรรศการจัดแสดงตามแนวพระราชดำริ ถึงปรัชญาในการพัฒนาประเทศและการดำเนินชีวิตที่พระราชทานแก่ปวงชนชาวไทยแก่ปวงชนชาวไทยตลอดระยะเวลาแห่งการครองราชย์ การจัดการแสดงโขนศาลาเฉลิมกรุง งานสักการะสมเด็จพระนเรศวรมหาราช-กาชาดหนองบัวลำภู วันที่ 18 – 27 มกราคม ของทุกปี การแสดงโขนศาลาเฉลิมกรุงงานประเพณีนบพระ-เล่นน้ำ วันที่ 7 มีนาคม 2555 ณ อุทยานประวัติศาสตร์จังหวัดกำแพงเพชร การแสดงโขนศาลาเฉลิมกรุงเนื่องในโอกาสคล้ายวันอัญเชิญหลวงพ่อพุทธโสธรขึ้นจากแม่น้ำบางปะกงมาประดิษฐาน และเพื่อเฉลิมพระเกียรติเนื่องในปีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา ในหลวงรัชกาลที่ 9 ทรงมีพระชนพรรษาครบ 84 พรรษา การแสดงโขนศาลาเฉลิมกรุงเพื่อเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9 เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลพระชนมพรรษาครบ 7 รอบ 84 พรรษา และการฉลองการก่อตั้งเมืองอุดรธานีเข้าสู่ปีที่ 119 ในวันที่ 19 – 20 มกราคม 2555 ณ พิพิธภัณฑ์เมืองอุดรธานี ซึ่งการจัดงานที่เกี่ยวข้องกับพระมหากษัตริย์ก็เพื่อใช้โขนเกาะเกี่ยวคุณค่ากับพระมหากษัตริย์ตามวัตถุประสงค์ของโขนศาลาเฉลิมกรุง

ในส่วนของโขนพระราชทานสร้างวาระการแสดงที่แตกต่างจากโขนอื่น ๆ กล่าวคือ เป็นการแสดงเฉพาะกาล ในปีหนึ่งจะจัดขึ้นแค่ในช่วงระยะเวลาหนึ่งเท่านั้น ซึ่งแตกต่างจากโขนศาลาเฉลิมกรุงที่มีการแสดงตลอดทั้งปี หรือโขนกรมศิลปากรที่จัดการแสดงปีนึงหลายครั้ง ทำให้วาระการแสดงส่งผลถึงการรับรู้ของประชาชนว่าเป็นการแสดงพิเศษที่จะต้องมาชมให้ได้ เพราะปีหนึ่งจะจัดแสดงแค่ช่วงเฉพาะเวลาหนึ่งเท่านั้น ถ้าพลาดไปแล้วก็อาจจะไม่มีโอกาสได้ชมการแสดงในตอนนี้อีก หรือถ้าจัดตอนนี้อีกก็จะไม่เหมือนเดิม เพราะโขนพระราชทานจะสร้างเทคนิคพิเศษเฉพาะในแต่ละตอนไม่เหมือนกัน รวมไปถึงการสร้างวาระการแสดงในช่วงที่คาบเกี่ยววันสำคัญที่เกี่ยวข้องกับสถาบันพระมหากษัตริย์ เห็นได้ชัดว่า การแสดงโขนพระราชทานตั้งแต่ปี พ.ศ. 2554 เป็นต้นมา จะจัดช่วงวันแสดงให้อยู่ในช่วงใกล้หรืออยู่ในช่วงวันเฉลิมพระชนมพรรษาพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชและสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ เป็นการสร้างการรับรู้ให้กับผู้มาชมถึงบทบาทหน้าที่ของสถาบันพระมหากษัตริย์ ทั้งในฐานะผู้จัดสร้าง ผู้อุปถัมภ์ ผู้อนุรักษ์สืบสานงานโขนพระราชทานนี้ขึ้นมา อีกทั้งโขนพระราชทานมีการประชาสัมพันธ์และออกสื่อต่าง ๆ เป็นจำนวนมาก เช่น นิทรรศการการเปิดโรงโขน การออกสื่อโทรทัศน์ สื่อสิ่งพิมพ์ และสื่อออนไลน์ เป็นต้น ในการออกสื่อแต่ละครั้ง

ไม่เพียงแค่ประชาสัมพันธ์ด้านการแสดงเพียงอย่างเดียว แต่ยังสร้างเรื่องราวให้คนรับรู้ถึง กรรมวิธีในการผลิตโขนผูกกับงานศิลป์ อาทิ กว่าจะมาเป็นโขน เป็นการให้คุณค่าผ่านสื่อประชาสัมพันธ์ไปด้วย นอกเหนือจากประชาชนจะรับรู้เรื่องโขนแล้วยังรับรู้เรื่องงานศิลป์ด้านอื่น ๆ ในแง่ของการอนุรักษ์อีกด้วย โดยกลุ่มหน่วยงานที่มีหน้าที่หลักในการประชาสัมพันธ์โขนพระราชทานคือสำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์และบริษัท โพลีพลัส พีอาร์ จำกัด เป็นผู้วางแผนและดำเนินการด้านประชาสัมพันธ์

โดยตั้งแต่แรกเริ่มจัดการแสดงโขนพระราชทานในปี พ.ศ. 2550 ได้จัดการแสดงติดต่อกันเป็นประจำมาแล้วจำนวน 9 ชุด ประกอบด้วย (วลัญช์ สุภากร, 2561)

- พ.ศ. 2550 โขนพระราชทาน ตอนพรหมาศ : จัดแสดงโขนในรูปแบบการบรรเลงคอนเสิร์ต เนื่องจาก พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9 ทรงโปรดดนตรีสากลและสอดคล้องกับพระอัจฉริยภาพในพระองค์ (มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ ในพระบาทสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ, 2557) โดยเลือกบทพระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ใช้ชื่อว่า การแสดงเฉลิมพระเกียรติ เรื่องรามเกียรติ์ ตอนพรหมาศ บรรเลงโดยวงโยธวาทิต กองดุริยางค์กองทัพบก โดยสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ เสด็จพระราชดำเนินทอดพระเนตรการแสดงรอบปฐมทัศน์ วันที่ 25 ธันวาคม 2550 และจัดแสดงรอบประชาชนทั่วไปวันที่ 27-28 ธันวาคม พ.ศ. 2550 ณ หอประชุมใหญ่ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย

- พ.ศ.2552 โขนพระราทาน ตอนพรหมาศ : คณะกรรมการจัดการแสดงโขน โดยมูลนิธิศิลปาชีพฯ กราบบังคมทูลขอพระราชานุญาตจัดการแสดงโขนเรื่อง รามเกียรติ์ตอนพรหมาศขึ้นอีกครั้ง ในลักษณะปรับปรุงใหม่ โดยสลับรอบเล่นระหว่างวงปี่พาทย์กับดนตรีสากลแบบเดิม ระหว่างวันที่ 19 – 21 มิถุนายน พ.ศ 2552 โดยสมเด็จพระเจ้าน้องนางเธอ เจ้าฟ้าจุฬาภรณวลัยลักษณ์ อัครราชกุมารี เสด็จพระราชดำเนินแทนพระองค์ทอดพระเนตรการแสดงในวันศุกร์ที่ 19 มิถุนายน พ.ศ. 2552 เวลา 19.00 น. ผลปรากฏว่าได้รับความชื่นชมจากประชาชนเป็นอย่างมาก เป็นเหตุให้ต้องเพิ่มรอบการแสดงจาก 5 รอบ เป็น 6 รอบจากผลประสบความสำเร็จในด้านกระแสตอบรับ เพราะจัดการแสดงเพียง 6 รอบ ทำให้มีผู้พลาดโอกาสชมการแสดงเป็นจำนวนมาก สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ จึงมีพระราชเสาวนีย์ให้จัดการแสดงโขนออกสู่สายตาประชาชนต่อเนื่องทุกปีเพื่อเผยแพร่ความภาคภูมิใจในนาฏศิลป์โขนไทยให้คนในชาติได้ร่วมรับชม จึงกลายเป็นต้นกำเนิดการแสดงโขน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

พระราชทาน ในปีต่อ ๆ มา โดยใช้หอประชุมใหญ่ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย เป็นสถานที่จัดการแสดงเป็นต้นมา

- พ.ศ. 2553 โขนพระราชทาน ตอนนางลอย : จัดแสดงระหว่างวันที่ 22 – 26 กรกฎาคม พ.ศ. 2553 จำนวน 8 รอบการแสดง โดยสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ เสด็จพระราชดำเนินทอดพระเนตรการแสดง วันพฤหัสบดีที่ 22 กรกฎาคม พ.ศ. 2553 เวลา 19.30 น. รอบประชาชนทั่วไป วันศุกร์ที่ 23 กรกฎาคม เวลา 19.30 น. วันเสาร์ที่ 24 และวันอาทิตย์ที่ 25 กรกฎาคม 2553 เวลา 14.00 น. และ เวลา 19.30 น. รอบนักเรียน-นักศึกษา ในวันจันทร์ที่ 26 กรกฎาคม เวลา 10.00 น. และ เวลา 15.00 น. บัตรราคา 400 บาท 600 บาท 800 บาท 1,000 บาท และราคาพิเศษ 100 บาท สำหรับนักเรียน-นักศึกษา

- พ.ศ. 2554 โขนพระราชทาน ชุดศึกมัยราพณ์ : จัดแสดงระหว่างวันที่ 15 กรกฎาคม – วันที่ 7 สิงหาคม พ.ศ. 2554 จำนวน 33 รอบการแสดง โดยสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พร้อมด้วยสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เสด็จพระราชดำเนินทอดพระเนตรการแสดง เมื่อวันที่ 14 กรกฎาคม พ.ศ. 2554

- พ.ศ. 2555 โขนพระราชทาน ชุดจองถนน : จัดแสดงระหว่างวันที่ 2 – 30 พฤศจิกายน พ.ศ. 2555 จำนวน 35 รอบการแสดง โดยสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เสด็จพระราชดำเนินแทนพระองค์ทอดพระเนตรการแสดงรอบปฐมทัศน์ วันที่ 1 พฤศจิกายน พ.ศ. 2555 บัตรราคา 1,500 บาท 1,000 บาท 800 บาท 600 บาท 400 บาท และ100 บาท สำหรับนักเรียน-นักศึกษา

- พ.ศ. 2556 โขนพระราชทาน ชุดศึกกุมภกรรณ ตอนโมกขศักดิ์ : จัดแสดงระหว่างวันที่ 24 พฤศจิกายน – 9 ธันวาคม พ.ศ. 2556 จำนวน 34 รอบการแสดง โดยสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เสด็จพระราชดำเนินแทนพระองค์ทอดพระเนตร เมื่อวันที่ 6 ธันวาคม 2556

- พ.ศ. 2557 โขนพระราชทาน ชุดศึกอินทรชิต ตอนนาคบาศ : จัดแสดงระหว่างวันที่ 7 พฤศจิกายน – 5 ธันวาคม พ.ศ. 2557 จำนวน 47 รอบการแสดง โดยสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เสด็จพระราชดำเนินแทนพระองค์ทอดพระเนตรการแสดงรอบปฐมทัศน์ วันที่ 6 พฤศจิกายน พ.ศ. 2557

- พ.ศ. 2558 โขนพระราชทาน ชุดศึกอินทรชิต ตอนพรหมาศ : จัดแสดงระหว่างวันที่ 7 พฤศจิกายน – 6 ธันวาคม พ.ศ. 2558 จำนวน 49 รอบการแสดง โดยสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เสด็จพระราชดำเนินแทนพระองค์ทอดพระเนตรการแสดงรอบปฐมทัศน์ วันที่ 5 พฤศจิกายน พ.ศ. 2558

- พ.ศ. 2561 โขนพระราชทานชุดพิเภกสวามิภักดิ์ : จัดการแสดงโขนภายหลังเสร็จสิ้นงานพระราชพิธีพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ภูมิพลอดุลยเดช โดยจัดแสดงระหว่างวันที่ 3 พฤศจิกายน – 5 ธันวาคม พ.ศ. 2561 จำนวน 46 รอบการแสดง โดยสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เสด็จพระราชดำเนินแทนพระองค์ทอดพระเนตรการแสดงรอบปฐมทัศน์วันที่ 30 ตุลาคม พ.ศ. 2561

ในปี พ.ศ. 2559 สมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช เสด็จสวรรคตวันที่ 13 ตุลาคม พ.ศ. 2559 เพื่อเป็นการไว้อาลัยโดยเว้นงานรื่นเริง การแสดงโขนพระราชทานจึงงดการแสดงเป็นระยะเวลา 2 ปี ภายหลังงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ระหว่างวันที่ 25 – 29 ตุลาคม พ.ศ. 2560 โขนพระราชทานจึงได้จัดการแสดงอีกครั้งในปี พ.ศ. 2561 โดยในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพ โขนพระราชทานได้รับมอบหมายให้เป็นส่วนหนึ่งในการแสดงมหรสพสมโภชเนื่องในพระราชพิธีครั้งนี้กับกรมศิลปากรและสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โดยท่านผู้หญิงจรุงจิตต์ ทีขะระ ราชเลขานุการในพระองค์สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ และประธานคณะกรรมการจัดการแสดงโขนมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ กล่าวว่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

“สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี มีพระราชประสงค์ให้โขนพระราชทาน ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ได้มาแสดงร่วมเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงบนเวทีมหรสพในงานถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช ซึ่งทุกคนทั้งคณะกรรมการ นักแสดง นักร้อง คณะทำงานทุกฝ่าย รวมทั้งนักเรียนศิลปาชีพ ต่างคือเป็นความภาคภูมิใจที่ได้มีโอกาสร่วมในการแสดงถึงความจงรักภักดี ต่อในหลวงรัชกาลที่ 9 ของแต่ละคนที่มีอย่างสุดหัวใจ” (คมชัดลึกออนไลน์, 2560)

โดยโขนพระราชทานที่แสดงในงานพระราชพิธีพระบรมศพนี้ เป็นการแสดงโขนบนเวทีกลางแจ้ง ไม่เหมือนกับการแสดงโขนในโรงละคร จึงต้องมีการปรับรูปแบบการแสดงให้มีลักษณะโขนกึ่งฉาก ใช้ฉากและเทคนิคมัลติวิชั่นฉายภาพขึ้นจอ แต่ละฉากจะมีอุปกรณ์ประกอบเป็นแบบสามมิติที่วิจิตรงดงาม เช่น ฉากที่ประทับพระอิศวร หรือฉากตอนลักสีดา เพื่อให้ยังคงความงดงามทั้งรูปแบบการร่ายรำ และการเปลี่ยนฉากตามแบบโขนพระราชทานที่เคยมีมา โดยแบ่งการแสดงออกเป็น 3 ตอนด้วยกัน คือ ตอนรามาวตาร, ตอนสีดาหาย-พระรามได้พล และตอนพิเภกสวามิภักดิ์ ประเมษฐ์ บุณยะชัย ผู้ออกแบบและจัดทำบท เผยถึงสาเหตุที่เลือกตอนทั้ง 3 ตอนนี้มาแสดง ว่า

> “ทั้ง 3 ตอนต่างมีความหมายแฝงอยู่ทั้งสิ้น เช่น ในตอนแรก ตามความเชื่อว่ากษัตริย์แห่งราชวงศ์จักรีเป็นสมมุติเทพสืบเชื้อสายมาจากพระนารายณ์ ตอนที่สองแสดงให้เห็นถึงผู้รักษาความดีจะร่วมกันปราบอธรรมความชั่วร้ายให้เป็นผลสำเร็จ และตอนที่สามแสดงถึงคุณธรรมและความซื่อสัตย์ผ่านตัวแสดงอย่างพิเภก แต่อย่างไรก็ตาม การแสดงโขนพระนารายณ์เป็นการสอนถึงความดีย่อมชนะอธรรมอยู่แล้ว... ในโอกาสนี้พวกเราทุกคนมีความยินดีที่ได้มาร่วมสนองพระมหากรุณาธิคุณต่อพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดชเป็นครั้งสุดท้าย ซึ่งถือว่าเป็นโอกาสสำคัญที่สุดในชีวิต” (ประเมษฐ์ บุณยะชัย, 2560)

จะเห็นได้ว่าโขนพระราชทานเน้นการสร้างการรับรู้ถึงกระบวนการสร้างงานโขนในรูปแบบของความงดงามในอดีตให้กลับมาเป็นที่ภาคภูมิใจอีกครั้ง โดยสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ เป็นผู้มีส่วนสำคัญในการริเริ่มให้นโยบาย และกลุ่มผู้ทำงานใกล้ชิดเป็นผู้สนองนโยบายนี้ ทำให้ภาพการรับรู้ของประชาชนต่อโขนพระราชทานและสถาบันพระมหากษัตริย์ เป็นไปในทางเดียวกันคือ สถาบันพระมหากษัตริย์ดำรงบทบาทเป็นผู้อนุรักษ์งานศิลปวัฒนธรรมของชาติ ซึ่งเป็นความภาคภูมิใจของประเทศ และยังช่วยตอกย้ำให้โขนยังคงเป็นศิลปะวัฒนธรรมประจำชาติต่อไป เป็นการสานต่อจากบทบาทของโขนในช่วงสมัยที่โขนถูกพัฒนาบทบาทความเป็นมหรสพแบบแผนประจำชาติที่ถูกผูกโยงกับความเป็นไทยกับพระมหากษัตริย์ โดยโขนพระราชทานได้สานต่ออุดมการณ์นี้และพัฒนามาเป็นอุดมการณ์ของสถาบันกษัตริย์ผู้อนุรักษ์งานศิลป์ของไทยไม่ให้สูญหายไป การดำรงอยู่ของสถาบันพระมหากษัตริย์จึงสอดคล้องกับการดำรงอยู่ของโขน และการดำรงอยู่ของความเป็นไทย ซึ่งช่วยให้ประชาชนรับรู้และตระหนักได้ถึงการดำรงคอยู่ของสถาบันพระมหากษัตริย์ที่จะช่วยให้งานศิลป์ของไทยเหล่านี้ยังคงอยู่คู่ชาติสืบไป ซึ่งจะเป็นผลดีต่อสถาบันพระมหากษัตริย์เองด้วย

7.4 กลุ่มผู้ชมมหรสพโขน

โขนศาลาเฉลิมกรุงในปัจจุบันเน้นกลุ่มผู้ชมที่เป็นนักท่องเที่ยวชาวต่างประเทศ สังเกตจากรูปแบบการแสดงในปัจจุบันที่ลดเวลาการแสดงเหลือเพียงรอบละ 20 นาที ซึ่งไม่ได้แสดงจับเรื่องราวแบบตอนยาวเหมือนการแสดงในอดีต เป็นเพียงการแสดงให้เห็นถึงศิลปวัฒนธรรมอันทรงคุณค่าของชาติให้แก่ชาวต่างชาติรับรู้ การผูกบัตรเข้ากับบัตรเข้าชมวัดพระศรีรัตนศาสดาราม (วัดพระแก้ว) ประกอบกับการจัดพาหนะรถรับส่งนักท่องเที่ยวจากประตูวัดพระแก้วมายังศาลาเฉลิมกรุง ทำให้ปัจจุบันศาลาเฉลิมกรุงมีกลุ่มคนชมที่เป็นนักท่องเที่ยวชาวต่างชาติจำนวนมากในทุกรอบการแสดง แม้จุดประสงค์หลักของกลุ่มผู้ชมโขนของศาลาเฉลิมกรุงจะเป็นชาวต่างชาติ แต่โขนศาลาเฉลิมกรุงก็ยังจัดการแสดงโขนศาลาเฉลิมกรุงสัญจรไปยังจังหวัดต่าง ๆ ทั่วภูมิภาค เพื่อมุ่งเน้นการเผยแพร่วัฒนธรรมและแสดงถึงพระมหากรุณาธิคุณของพระมหากษัตริย์ไปยังประชาชนทั่วไปในต่างจังหวัด ซึ่งเป็นการแสดงลานกลางแจ้งและไม่เก็บค่าใช้จ่าย ส่งผลให้มีจำนวนคนเข้าชมเป็นจำนวนมาก ทั้งชนชั้นกลางและชนชั้นล่าง เนื่องจากได้มีการประสานไปยังจังหวัดให้จังหวัดได้ประชาสัมพันธ์ในพื้นที่ถึงการแสดงโขนในลักษณะโอกาสเฉพาะกิจ ส่งผลให้เกิดการระดมทั้งคนจากภาครัฐและคนที่สนใจเข้าชมโขนเป็นจำนวนมาก (สำนักงานจังหวัดเชียงใหม่, 2562) ในการแสดงโขนสัญจรจะเล่นโขนจับตอนยาวใช้เวลาแสดงประมาณ 2 ชั่วโมง เนื้อเรื่องตอนโดยหลักใช้หนุมานเป็นตัวเอกในการดำเนินเรื่อง ทั้งนี้ก็เพื่อชูความจงรักภักดีต่อสถาบันพระมหากษัตริย์มาเป็นแกนสำคัญในการถ่ายทอดไปสู่ประชาชน รวมไปถึงงานต่าง ๆ ที่จัดโดยสำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์ ก็ได้นำโขนศาลาเฉลิมกรุงไปแสดงด้วย

ในส่วนของโขนพระราชทาน จะเป็นการแสดงในโรงละครซึ่งจัดที่ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย โดยเน้นกลุ่มผู้ชมที่เป็นประชาชนทั่วไป ทั้งชนชั้นสูง ชนชั้นกลาง และชนชั้นล่าง โดยเฉพาะชนชั้นกลางที่มาชมโขนเป็นจำนวนมาก เนื่องจากเป็นการแสดงที่เก็บค่าบัตรเข้าชม ค่าบัตรขั้นต่ำราคา 600 บาท ไปจนถึง 1800 บาท โดยภายหลังจากการจัดการแสดงโขนพระราชทานชุด พรหมาศ ครั้งปฐมทัศน์ ระหว่างวันที่ 24 – 25 ธันวาคม พ.ศ. 2550 ผลปรากฏว่าได้รับความชื่นชมจากประชาชนเป็นอย่างมาก จึงมีการจัดการแสดงอีกครั้งในตอนเดิม เมื่อวันที่ 19 – 21 มิถุนายน พ.ศ. 2552 สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ทรงปราบปลื้มพระราชหฤทัยที่การแสดงโขนประสบความสำเร็จเกินคาด เกิดปรากฏการณ์ใหม่ในสังคมไทยที่คนหนุ่มสาวและเด็ก ๆ พากันจูงผู้เฒ่าผู้แก่ในครอบครัวไปชมโขนกันอย่างเนืองแน่น เป็นภาพที่น่าชื่นใจ จึงมีพระราชเสาวนีย์ให้จัดการแสดงโขนต่อเนื่องทุกปี (มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ ในพระบาทสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ, 2557)

อนุชา ทีรคานนท์ กล่าวถึงการเกิดขึ้นของโขนพระราชทานในระยะแรกว่า ไม่ได้เกิดขึ้นจากกลุ่มผู้ชมเป็นเป้าหมายเป็นหลัก แต่เกิดจากแนวความคิดของผู้จัดในการฟื้นฟูและอนุรักษ์งานศิลป์ของไทย แล้วจึงเชื้อเชิญให้ประชาชนมารับชมผลงานที่สร้างไว้ (อนุชา ทีรคานนท์, 2557) เห็นได้ว่าการจัดแสดงโขนในช่วงแรก ๆ จะมีจำนวนวันและรอบในการจัดแสดงน้อยครั้ง ต่อมาผลปรากฏว่าได้รับกระแสตอบรับจากผู้ชมเป็นอย่างดี มีผู้พลาดโอกาสชมการแสดงโขนในช่วงแรก ๆ จึงนำไปสู่การสร้างงานโขนที่เน้นผู้ชมในการแสดงตอนต่อ ๆ มา ส่งผลให้โขนพระราชทานได้รับความนิยมไปในคนกลุ่มต่าง ๆ ทั้ง วัยเด็ก วัยผู้ใหญ่ ไปจนถึงคนชรา มีการพาครอบครัว-บุตรหลาน ปู่ย่าตายาย มาชมโขนเป็นจำนวนมาก เป็นการสร้างปรากฏการณ์กลุ่มคนดูโขนกลุ่มใหม่ ๆ ที่นอกเหนือจากฐานกลุ่มเดิมคือกลุ่มคนที่ชอบและสนใจในวัฒนธรรมแบบดั้งเดิมอยู่แล้ว โดยในส่วนของฐานกลุ่มคนกลุ่มเดิมนี้โขนพระราชทานก็ยังคงรักษาฐานไว้โดยดึงเอาศิลปินเอกของกรมศิลปากรมาร่วมแสดงบางรอบ ซึ่งจะเป็นที่ถูกใจกับกลุ่มของผู้ที่เคยติดตามการแสดงของศิลปินเหล่านี้ เห็นได้จากภายหลังการแสดงเสร็จนักแสดงตัวเอกจะมายังนิทรรศการด้านหน้าหอประชุมเพื่อให้ผู้ชมร่วมถ่ายภาพด้วย โดยศิลปินจากสำนักการสังคีตจะได้รับพวงมาลัย หรือของขวัญจากเหล่าผู้ติดตามและชื่นชอบผลงาน เป็นการเรียกกระแสและดึงดูดกลุ่มแฟนคลับและผู้สนใจได้เป็นอย่างดี

โขนพระราชทานยังให้ความสำคัญกับกลุ่มเยาวชนเป็นอย่างมาก เห็นได้จากการจัดให้มีการคัดเลือกนักแสดงรุ่นใหม่เพื่อแสดงเป็นตัวเอก โดยคัดเลือกจากนักเรียน นักศึกษา ทั้งจากวิทยาลัยนาฏศิลป์ และสถาบันการศึกษาทั่วประเทศ ท่านผู้หญิงจรุงจิตต์ ทีขะระ ประธานคณะกรรมการอำนวยการโขนพระราชทาน กล่าวถึงหลักการและความสำเร็จของโครงการคัดเลือกนักแสดงโขนพระราชทาน ว่า

Chulalongkorn University

> “สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ทรงมีพระราชดำริให้คนรุ่นใหม่มีส่วนร่วมในการอนุรักษ์และสืบทอดการแสดงโขน ทรงมีพระราชเสาวนีย์ให้มีการคัดเลือกนักแสดงตัวเอกที่เป็นคนรุ่นใหม่ โดยเริ่มโครงการเป็นครั้งแรกในการจัดแสดงโขนพระราชทานตอนนางลอย ในปี พ.ศ. 2553 การคัดเลือกเพื่อส่งเสริมเยาวชนคนรุ่นใหม่ให้มีโอกาสฝึกฝีมือและมีใจรักในการแสดงโขน เกิดความรู้สึกภูมิใจว่าเป็นผู้สืบสานและต่อยอดวัฒนธรรมของชาติ โดยคนที่เข้ามาจะได้ประโยชน์ติดตัวไป เพราะอาจารย์ที่เป็นกรรมการล้วนมีความรู้ความสามารถ นำข้อแนะนำติชมไปปรับปรุงการแสดงของตัวเองต่อไป และเป็นที่น่าปลื้มใจที่ปีนี้ได้เห็นเยาวชนที่อายุน้อยลงหันมาให้ความสนใจสมัครเข้าร่วมการคัดเลือก บางคนยังเรียน

อยู่ระดับมัธยมศึกษา ที่สำคัญไม่ได้มีแต่นักเรียนนาฏศิลป์ที่ให้ความสนใจ แต่ยังรวมถึงนักศึกษาและนักเรียนด้วย” (โพสต์ทูเดย์, 2559)

โดยในปี พ.ศ. 2558 การแสดงโขนชุด ศึกอินทรชิต ตอนพรหมาศ มีนักเรียนนักศึกษาสมัครเข้าร่วมคัดเลือกจำนวน 845 คน ได้รับคัดเลือกแสดงประมาณ 300 คน และคัดเลือกผู้ที่ได้คะแนนสูงสุดฝ่ายละ 5 คน รวม 25 คนรับพระราชทานทุนการศึกษา และในปี พ.ศ. 2561 การแสดงโขนชุดพิเภกสวามิภักดิ์ มีผู้สมัครรวมทั้งสิ้นจำนวน 772 คน ซึ่งการให้ความสำคัญกับเยาวชนรุ่นใหม่ได้มีส่วนร่วมในการแสดงโขนในครั้งนี้ ส่วนหนึ่งจะทำให้เกิดความภาคภูมิใจในความสามารถของตนเอง และยังเป็นการสร้างกลุ่มคนรุ่นใหม่ให้มีใจรักความเป็นไทยและสถาบันพระมหากษัตริย์ ซึ่งเป็นผลดีต่อสถาบันพระมหากษัตริย์อีกด้วย

นอกเหนือจากกลุ่มผู้แสดง ที่โขนพระราชทานเห็นว่าเป็นเยาวชนคนรุ่นใหม่ที่จะเป็นผู้สืบสานงานด้านวัฒนธรรมของไทยต่อไปแล้ว กลุ่มคนดูที่เป็นกลุ่มเยาวชน นักเรียนนักศึกษา ก็เป็นกลุ่มที่โขนพระราชทานให้ความสำคัญเช่นกัน กล่าวคือ โขนพระราชทานจะจัดรอบสำหรับนักเรียน-นักศึกษา โดยจัดจำหน่ายบัตรเข้าชมในราคาที่ถูกกว่าราคาบัตรทั่วไป กล่าวคือบัตรทั่วไปราคา 1,800 บาท 1,500 บาท 1,000 บาท 800 บาท และ 600 บาท แต่สำหรับนักเรียน-นักศึกษา บัตรราคา 200 บาท ทำให้มีการนำนักเรียนนักศึกษาเข้าดูเป็นหมู่คณะ อาจารย์นิสา แก่งศิริ จากโรงเรียนวัดคูยาง นำคณะนักเรียน อาจารย์และผู้บริหารโรงเรียน ร่วมชมการแสดงโขนพระราชทาน ตอนพิเภกสวามิภักดิ์ ได้กล่าวถึงความรู้สึกหลังจากที่ได้มีโอกาสชมการแสดงโขนพระราชทานว่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

“ตนเองและเด็ก ๆ ต่างประทับใจในการแสดงของตัวละครทุกตัว ฉากจัดได้ยิ่งใหญ่มาก เป็นครั้งแรกที่ตนเองได้นำนักเรียนมาชมการแสดงโขน เดิมคิดว่ามันคงเป็นเหมือนฉากของลิเกตามงานวัดที่เคยได้ชม แต่พอเปิดฉากมาตนและเด็กต่างร้องว้าวกันเลย เพราะมันยิ่งใหญ่มาก สุดยอดอลังการ ประทับใจนักพากย์มาก ๆ ค่ะ พากย์ได้เข้าถึงอารมณ์ของนักแสดงและนักแสดงก็เล่นได้สมบทบาทจริง ๆ ค่ะ เด็กทุกคนอยากกลับมาชมอีก บอกว่าปีหน้าอาจารย์พามาอีกนะคะ โดยเฉพาะเด็กนักเรียนผู้หญิงที่ชอบด้านการรำหลังจากที่ได้ชมการแสดงแล้วบอกกับตนว่า หนูอยากเป็นส่วนหนึ่งในคณะนักแสดง เป็นนางรำเบิกโรง ตนเลยบอกว่าทางมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ จะประกาศรับสมัคร

นักแสดงหน้าใหม่ทุก ๆ ปี ให้ขยันฝึกฝนตนเองจะได้มีโอกาสเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งในการแสดงโขนก็ได้ในอนาคต”[13]

กล่าวได้ว่าโขนพระราชทานประสบผลสำเร็จในด้านจำนวนคนดูเกินกว่าที่กลุ่มผู้จัดคาดหวังไว้ สุรัตน์ จงดา ได้ให้ความเห็นถึงปัจจัยความสำเร็จของโขนพระราชทานในการทำให้มีกลุ่มผู้ชมเป็นจำนวนมาก เกิดจากการที่โขนพระราชทานมีรูปแบบการปรับการแสดงให้เข้ากับคนดูในยุคปัจจุบันที่เบื่อการแสดงที่เชื่องช้า ชอบความกระชับ รวดเร็ว รวมไปถึงการใช้เทคโนโลยีเทคนิคสมัยใหม่มาช่วยนำเสนอ ทำให้ภาพลักษณ์ของโขนที่คนส่วนใหญ่ติดกับภาพของความเป็นนาฏกรรมโบราณ มีความน่าสนใจขึ้น และยังทำให้คนดูเห็นภาพจากเรื่องราวรามเกียรติ์ได้ชัดเจนกว่าการแสดงที่เน้นเฉพาะนาฏลักษณ์หรือการพากย์ อีกทั้งการสร้างงานจากคุณค่าในอดีต ทำให้เกิดกระแสปรากฏการณ์โหยหาอดีต ซึ่งเป็นสิ่งที่หายาก จึงเป็นสิ่งที่สามารถสร้างคุณค่าได้สูงในสายตาของคนรุ่นใหม่ (สุดสาคร ชายเสม, 2558)

สรุป

ในช่วงปี พ.ศ. 2535 เป็นต้นมา สถาบันพระมหากษัตริย์กลับมามีบทบาทในการสร้างงานโขนของตัวเองอีกครั้ง ซึ่งเหมือนกับบทบาทในช่วงก่อนเปลี่ยนแปลงการปกครอง 2475 แต่ทั้งนี้โขนของรัฐบาลโดยกรมศิลปากรก็ยังคงดำรงอยู่ แต่สถาบันพระมหากษัตริย์เลือกที่จะสร้างโขนของตนเองโดยสร้างโขนศาลาเฉลิมกรุงขึ้นก่อนในปี พ.ศ. 2536 ภายใต้การบริหารโดยสำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์ เป็นผู้ว่าจ้างคณะทำงานซึ่งประกอบด้วยผู้กำกับซึ่งเป็นบุคคลผู้คร่ำหวอดในวงการนาฏศิลป์โขน และกลุ่มคณะทำงานซึ่งมาจากการชักชวนของผู้กำกับร่วมกันสร้างงานโขนขึ้นเป็นโขนที่แสดงในโรงมหรสพเช่นเดียวกับโขนกรมศิลปากร แต่เน้นความเป็นโรงมหรสพของชนชั้นสูง เปิดขายบัตรเข้าชมในราคาแพงกว่าการแสดงของโรงละครแห่งชาติ ด้วยทุนของกลุ่มสถาบันพระมหากษัตริย์ทำให้สามารถสร้างโขนศาลาเฉลิมกรุงให้ทันสมัยที่สุดในยุคนั้น โดยใช้แสง สี เสียง เทคนิคพิเศษประกอบการแสดงและฉาก เช่น เลเซอร์ ดรายไอซ์ ฯลฯ บวกกับการสร้างบทใหม่ที่มีความกระชับ เดินเรื่องได้รวดเร็ว และเน้นการดำเนินเรื่องผ่านตัวละครตัวเอกต่าง ๆ ทำให้โขนศาลาเฉลิมกรุงมีความโดดเด่นในด้านการแสดงโขนที่ปรับเข้ากับสมัยใหม่ได้อย่างลงตัวและเป็นที่สนใจ

[13] สวธ.เปิดโอกาสให้นักเรียนจากสถาบันการศึกษาทั่วประเทศ ที่สนใจเรียนทางด้านนาฏศิลป์ กว่า 1,000 คน เข้าชมการแสดงโขนพระราชทาน ตอนพิเภกสวามิภักดิ์ ณ หอประชุมใหญ่ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย. วันที่ 15 พฤศจิกายน 2561. (ออนไลน์). เข้าถึงได้จาก http://www.culture.go.th/culture_th/ewt_news.php?nid=3837&filename=index

มากในช่วงเวลานั้น แต่ด้วยการเปิดขายบัตรในราคาที่ค่อนข้างสูง ผู้ชมจึงมีจำนวนน้อยในแต่ละรอบการแสดง อีกทั้งกลุ่มเป้าหมายหลักเป็นนักท่องเที่ยวชาวต่างประเทศ แต่ผู้ชมส่วนใหญ่กลับเป็นคนไทยที่ซื้อบัตรเข้ามาชม โขนศาลาเฉลิมกรุงจึงปรับเปลี่ยนกลยุทธ์ใหม่ จนนำมาซึ่งการผูกขายรวมกับบัตรเข้าชมพระบรมมหาราชวัง ซึ่งได้นักท่องเที่ยวชาวต่างชาติมาชมโขนเพิ่มมาขึ้น

นอกจากนั้นโขนศาลาเฉลิมกรุงยังได้จัดโครงการโขนศาลาเฉลิมกรุงสัญจรขึ้น เพื่อนำการแสดงโขนไปแสดงยังภูมิภาคต่าง ๆ ทั่วประเทศ โดยเป็นการแสดงไม่เก็บค่าเข้าชม และให้หน่วยงานระดับจังหวัดเป็นผู้ประชาสัมพันธ์เชิญชวนประชาชนมาดูโขน ทำให้ได้กลุ่มผู้ชมที่เป็นชาวบ้านในต่างจังหวัดทั้งชนชั้นกลาง และชนชั้นล่างมาชมโขนกันเป็นจำนวนมาก ไม่เพียงแค่โครงการโขนศาลาเฉลิมกรุงสัญจร แต่งานต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับสำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์ ก็ได้นำโขนศาลาเฉลิมกรุงไปแสดงด้วย

ในเวลาต่อมาสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ได้มีพระราชเสาวนีย์อนุรักษ์เครื่องแต่งกายโขน ซึ่งเป็นที่มาของการจัดสร้างเครื่องแต่งกายโขนและจัดการแสดงโขนพระราชทานขึ้นในปี พ.ศ. 2550 และจัดเป็นประจำต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน (2562) จัดโดยกลุ่มผู้ใกล้ชิดสถาบันพระมหากษัตริย์ ร่วมกับบรรดาผู้เชี่ยวชาญทางด้านโขนและส่วนประกอบต่าง ๆ ในโขน เช่น เครื่องแต่งกาย ศิลปกรรมฉากและอุปกรณ์ เป็นต้น ร่วมกันผลิตโขนขึ้นมาโดยจัดการแสดงเป็นวาระพิเศษปีละ 1 ตอน จัดการแสดงในระยะเวลา 1 เดือนตามรอบที่ผู้จัดกำหนดไว้ โดยโขนพระราชทานเป็นโขนที่มีลักษณะต่อยอดมาจากโขนศาลาเฉลิมกรุง กล่าวคือ มีการใช้แสง สี เสียง และเทคนิคพิเศษต่าง ๆ ประกอบการแสดง โดยเฉพาะฉากและอุปกรณ์ประกอบฉากที่เป็นที่กล่าวถึงในทุกปี ผนวกเข้ากับงานศิลป์ของไทยอันวิจิตรงดงามประณีตในแบบฉบับความงดงามในอดีต ทำให้โขนพระราชทานเป็นที่กล่าวถึงและมีผู้ชมเป็นจำนวนมาก โดยเฉพาะกลุ่มชนชั้นกลาง เพราะเป็นการแสดงแบบเปิดขายบัตรราคาตั้งแต่ 600 ถึง 1800 บาท โดยมีบัตรในรอบนักเรียนนักศึกษาราคา 200 บาททุกที่นั่ง กล่าวได้ว่าความยิ่งใหญ่ของโขนพระราชทานทำให้เกิดกระแสผู้คนต่างพากันไปดูโขนพระราชทานเป็นจำนวนมากในแต่ละปีเพื่อร่วมรับชมความยิ่งใหญ่อลังการของโขนในฐานะสมบัติอันล้ำค่าของชาติ

ทั้งโขนศาลาเฉลิมกรุงและโขนพระราชทานต่างมีจุดมุ่งหมายในการใช้โขนเกาะเกี่ยวคุณค่าของสถาบันพระมหากษัตริย์ทั้งสองคณะโขน โดยโขนศาลาเฉลิมกรุงเน้นการสร้างและอนุรักษ์โขนซึ่งเป็นศิลปะการแสดงของไทยมาแต่โบราณให้คงไว้ โดยให้คุณค่ากับเรื่องราวและตอนที่ใช้ในการแสดงโขน ซึ่งมีความเกี่ยวพันธ์กับพระมหากษัตริย์ ตั้งแต่การใช้โรงมหรสพหลวงศาลาเฉลิมกรุงซึ่งมีประวัติ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ความเป็นมาเกี่ยวข้องกับสถาบันพระมหากษัตริย์โดยตรงในการพระราชทานโรงละครนี้ให้แก่ประชาชนเพื่อความบันเทิงของประชาชน อีกทั้งในการเลือกตอนที่ใช้ในการแสดงจะสื่อให้เห็นถึงบทบาทและสถานะของพระมหากษัตริย์ผู้เปรียบเสมือนพระนารายณ์อวตารลงมาปราบฝ่ายชั่วร้ายและปกครองประเทศด้วยความเป็นธรรม รวมไปถึงการให้ภาพของข้าราชบริพารที่อยู่ใต้ปกครองที่ดีโดยยกหนุมานซึ่งเป็นทหารเอกของพระราม มาเป็นตัวละครเอกในการแสดงให้เห็นถึงวิธีการแสดงออกซึ่งความจงรักภักดีของหนุมาน และผู้ที่มีความจงรักภักดีจะได้รับการตอบแทนความดีที่ตนทำมา รวมทั้งมีการสอดแทรกเรื่องราวเกี่ยวกับคำสอนธรรมะย่อมชนะอธรรม ซึ่งให้ภาพของพระรามเป็นฝ่ายธรรมะและยักษ์ทศกัณฐ์เป็นฝ่ายอธรรม

ในขณะที่โขนพระราชทานจะเน้นคุณค่าของสถาบันพระมหากษัตริย์ในบทบาทของผู้อนุรักษ์งานศิลป์ของไทยไว้ให้เป็นที่ภาคภูมิใจของคนในชาติและของแผ่นดิน โดยสถาบันพระมหากษัตริย์เป็นกลุ่มเดียวที่มีศักยภาพในการรวบรวมเครือข่ายผู้ผลิตงานโขนให้ออกมาได้อย่างยิ่งใหญ่และอลังการสมกับความเป็นศิลปวัฒนธรรมของชาติ โดยสอดแทรกคุณค่านี้ไว้ในทั้งบทร้องสรรเสริญก่อนการแสดง ในหนังสือและสูจิบัตรโขนพระราชทาน รวมถึงการประชาสัมพันธ์ผ่านสื่อต่าง ๆ อีกทั้งยังสอดแทรกความเป็นสมมติเทพของพระมหากษัตริย์ในรามเกียรติ์ผ่านเนื้อเรื่อง ฉาก และอุปกรณ์ประกอบฉากต่าง ๆ ทั้งหมดนี้เพื่อสร้างการรับรู้ต่อประชาชนถึงความเป็นพระมหากษัตริย์และพระมหากรุณาธิคุณของพระมหากษัตริย์ที่มีต่อศิลปวัฒนธรรมการแสดงประจำชาติ ในฐานะผู้อนุรักษ์ไว้ไม่ให้สูญหายไปเพื่อความภาคภูมิใจของชาติและของคนในชาติ ส่งผลต่อการรับรู้ของประชาชนในข้อดีของการดำรงอยู่ของสถาบันพระมหากษัตริย์ในประเทศต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 8
สรุปผลการวิจัย

โขนเป็นมหรสพการแสดงประเภทหนึ่ง ที่มีวิวัฒนาการมาอย่างยาวนานในประเทศไทย ด้วยโขนถูกสร้างให้เป็นที่รับรู้ในฐานะมหรสพการแสดงที่มีสถานะภาพสูงกว่ามหรสพการแสดงชนิดอื่น ๆ ด้วยการกล่าวถึงความเป็นมหรสพชั้นสูง จึงทำให้โขนถูกนำไปใช้เป็นเครื่องมือทางการเมืองของผู้ที่มีอำนาจในการปกครองอยู่บ่อยครั้ง การศึกษาครั้งนี้จึงมุ่งศึกษาบทบาทของโขนภายใต้การเปลี่ยนสังคมการเมืองไทย ซึ่งมีการเปลี่ยนแปลงบทบาทไปในลักษณะต่าง ๆ โดยศึกษาว่ามีลักษณะใดบ้าง ใครเป็นผู้ดำเนินการเพื่อสร้างบทบาทใหม่ของโขนในแต่ละช่วงเวลา และมีวิธีการในการนำโขนเพื่อสร้างอำนาจนำทางด้านวัฒนธรรมอย่างไร เพื่อสะท้อนให้เห็นถึงการใช้โขนเป็นเครื่องมือทางการเมืองในการนำมาซึ่งอำนาจนำของผู้มีอำนาจปกครอง และนำมาวิเคราะห์ด้วยทฤษฎีอำนาจนำของกรัมชี่

ผลการศึกษาพบว่าโขนมีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับชนชั้นปกครองและวิถีชีวิตของคนไทยมาอย่างช้านาน โดยการเมืองและวัฒนธรรมในโขนเป็นเรื่องที่มีความสัมพันธ์กันอย่างแยกไม่ขาด สภาพการณ์ทางการเมือง เศรษฐกิจและสังคม ล้วนมีผลต่อพัฒนาการและบทบาทของโขนที่เปลี่ยนแปลงไป จากการศึกษาพบว่า พัฒนาการและบทบาทของโขนที่เปลี่ยนแปลงไปในแต่ละช่วงเวลาถูกกำหนดโดยชนชั้นปกครองผู้มีอำนาจปกครองในช่วงเวลานั้น ๆ ทั้งนี้เพื่อผลประโยชน์ในทางการเมืองของแต่ละบุคคล โดยใช้โขนเป็นเครื่องมือทางการเมืองและสร้างการรับรู้ต่อประชาชนถึงบทบาทของโขนต่าง ๆ เพื่อตอบสนองต่อผลประโยชน์ส่วนบุคคลนั้น ๆ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

8.1 บทบาทของโขนที่เปลี่ยนแปลงไปภายใต้สังคมการเมืองไทย

จากการศึกษาบทบาทของโขนที่เปลี่ยนแปลงไปภายใต้สังคมการเมืองไทยสามารถแบ่งบทบาทของโขนออกเป็นช่วงเวลาต่าง ๆ ดังนี้

8.1.1 โขนช่วงที่ 1 โขนตั้งแต่แรกเริ่มจนถึงก่อนการเปลี่ยนแปลงการปกครอง 2475

จากหลักฐานบันทึกไว้ในเอกสารของชาวต่างประเทศชื่อมองสิเออร์ เดอ ลา ลูแบร์ ราชทูตจากฝรั่งเศสที่เดินทางเข้ามากรุงศรีอยุธยาโดยกล่าวถึงโขนเป็นการละเล่นในสมัยสมเด็จพระนารายณ์ และเมื่อพิจารณาถึงรูปแบบของโขนที่พัฒนาต่อมาเป็นมหรสพการแสดงนั้น มีลักษณะที่มาจากการละเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ในพระราชพิธีอินทราภิเษก ประกอบกับท่าทางการแสดงแบบคนเชิดหนังใหญ่และการฝึกกระบี่กระบอง ดังนั้นจึงสันนิษฐานว่าโขนมีที่มาจากการเล่น 3 ชนิด คือ ชักนาคดึกดำบรรพ์ หนังใหญ่ และกระบี่กระบอง โดยชักนาคดึกดำบรรพ์ซึ่งเป็นการเล่นในพระราชพิธีอินทราภิเษกนั้น เป็นการเล่นในพระราชพิธีที่สนับสนุนความเชื่อเรื่องจักรพรรดิราช ซึ่งเป็นเครื่องมือในการส่งเสริมสถานะและความศักดิ์สิทธิ์ของผู้ปกครองบ้านเมือง อีกทั้งยังมีอิทธิพลต่อชนชั้นใต้ปกครองต่อสำนึกของพระมหากษัตริย์ในฐานะผู้มีฤทธานุภาพและความเป็นจักรพรรดิราช เพื่อให้เกิดการยอมรับและส่งผลดีต่อความมั่นคงในการปกครองบ้านเมือง

สำหรับเรื่องราวที่ใช้ในการแสดงโขนคือเรื่องรามเกียรติ์ มีที่มาจากรามายณะอันเป็นคัมภีร์อันศักดิ์สิทธิ์ที่พวกพราหมณ์ชาวฮินดูนับถือกันอย่างยิ่ง เมื่อมีการขยายตัวด้านการค้าและการเผยแพร่ศาสนา จึงทำให้รามายณะเผยแพร่มาสู่ดินแดนนั้น ๆ รวมถึงประเทศไทยด้วย โดยรามายณะเข้าสู่ประเทศไทยเมื่อใดไม่ปรากฏ แต่มีหลักฐานการรับรู้เรื่องพระรามมาตั้งแต่สมัยกรุงสุโขทัยแล้ว เมื่อไทยรับเอาอิทธิพลรามายณะมาก็ได้ปรับให้เข้ากับลักษณะของตนเอง โดยใช้ชื่อว่ารามเกียรติ์ โดยเรื่องราวของรามเกียรติ์เป็นเรื่องราวที่ช่วยสนับสนุนคติความเชื่อเรื่องสมมติเทพ ซึ่งเป็นผลดีต่อชนชั้นปกครองที่ช่วยให้แบ่งชนชั้นออกเป็นชนชั้นปกครองและชนชั้นใต้ปกครอง ในลักษณะที่ชนชั้นปกครองมีความสูงส่งและมีความชอบธรรมในการปกครองดินแดนและความชอบธรรมในการปกครองผู้ที่อยู่ใต้การปกครอง การเกิดขึ้นของโขนจึงมีที่มาจากการละเล่นในพิธีเพื่อเสริมสถานะและความศักดิ์สิทธิ์ของผู้ปกครอง บทบาทแรกของโขนจึงเป็นเครื่องมือทางการเมืองของผู้ปกครองในการสร้างการยอมรับในตัวผู้ปกครองและอำนาจของผู้ปกครองเพื่อผลดีต่อความมั่นคงในการปกครองบ้านเมือง

ต่อมาโขนเปลี่ยนบทบาทจากการละเล่นในพิธีเสริมสร้างความศักดิ์สิทธิ์และความสูงส่งของพระมหากษัตริย์มาเป็นมหรสพเครื่องราชูปโภคในพระมหากษัตริย์ ซึ่งมีทั้งแสดงเพื่อเป็นการสำราญพระทัยส่วนพระองค์และนำโขนออกแสดงต้อนรับแขกบ้านเมือง แสดงให้เห็นว่าโขนลดบทบาทในเรื่องความศักดิ์สิทธิ์ลงไป ตลอดช่วงรัตนโกสินทร์ก่อนการเปลี่ยนแปลงการปกครอง โขนอยู่ภายใต้

การอุปถัมภ์ของพระมหากษัตริย์ ความเฟื่องฟูของโขนอยู่ภายใต้ความใส่ใจแลการอุปถัมภ์ของพระมหากษัตริย์ ในสมัยที่พระมหากษัตริย์ให้การอุปถัมภ์ โขนก็จะเป็นยุคเจริญรุ่งเรือง แต่จะมีบางช่วงเวลาในยุคที่พระมหากษัตริย์มิได้ทรงสนับสนุน โขนก็จะซบเซาลงไป นี่แสดงให้เห็นแล้วว่าบทบาทของโขนถูกลดความสำคัญลง มิได้ถูกนำมาใช้เป็นเครื่องมือทางการเมืองเหมือนเช่นสมัยเป็นการละเล่นในพระราชพิธีอินทราภิเษก เป็นเพียงมหรสพการแสดงเท่านั้น แต่การนำโขนออกแสดงซึ่งจัดโดยราชสำนักซึ่งเป็นไปตามโบราณราชประเพณี เช่น โขนในงานพระบรมศพหรือศพพระบรมวงศานุวงศ์ โขนในงานสมโภชน์ ฯลฯ ทั้งนี้ก็เพื่อประกาศศักดานุภาพของพระมหากษัตริย์ผู้ผลิตงานโขน ซึ่งรูปแบบและลักษณะแบบนี้ดำรงมาจนมาถึงเหตุการณ์การเปลี่ยนแปลงการปกครอง 2475 ที่ได้เปลี่ยนบทบาทของโขนอีกครั้ง

8.1.2 โขนช่วงที่ 2 โขนกับการผูกแบบแผนความเป็นมหรสพประจำชาติไทย (2475 – 2500)

ผู้ศึกษาได้ใช้เหตุการณ์การเปลี่ยนแปลงการปกครอง 2475 เป็นตัวแบ่งช่วงเวลา ซึ่งทำให้บทบาทหน้าที่ของโขนได้เปลี่ยนแปลงไป จากที่เป็นเครื่องราชูปโภคและมหรสพในราชสำนัก เมื่อโขนถูกเปลี่ยนผู้ดูแลมาสู่หน่วยงานรัฐโดยมีกรมศิลปากรเป็นผู้มีหน้าที่หลักในการดำเนินการ ทำให้บทบาทของโขนก็ถูกเปลี่ยนแปลงไปเพื่อตอบสนองความต้องการของผู้มีอำนาจในช่วงเวลานั้น โดยภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง 2475 คณะราษฎรพยายามโต้ตอบการครองอำนาจนำทางวัฒนธรรมของราชสำนักที่ประชาชนรับรู้มาอย่างช้านาน โดยการพยายามสร้างรูปแบบของวัฒนธรรมแบบใหม่ที่มิใช่แบบเดียวกับราชสำนัก โขนจัดว่าเป็นมหรสพทางวัฒนธรรมของราชสำนัก จึงมิได้ถูกให้ความสำคัญในช่วงเปลี่ยนแปลงการปกครองใหม่ ๆ ในมหรสพการแสดงรัฐบาลให้ความสำคัญกับการสร้างละครประวัติศาสตร์แนวปลุกใจ เพื่อชูอุดมการณ์ความเป็นชาติขึ้นมาแทนที่อุดมการณ์ความเป็นกษัตริย์ ผลจากการดำเนินงานคณะราษฎรได้ดำเนินการครองอำนาจนำทางวัฒนธรรมได้เฉพาะช่วงเวลาหนึ่ง ไม่อาจทำให้ประชาชนลืมรูปแบบวัฒนธรรมราชสำนักไปได้ แต่ก็สามารถทำให้จริตในการเสพมหรสพการแสดงของประชาชนเปลี่ยนไปในลักษณะที่ทันสมัยขึ้น

ต่อมาช่วงต้นทศวรรษ 2490 ภายหลังสิ้นสุดสงครามโลกครั้งที่ 2 ซึ่งเป็นช่วงหมดยุคของรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม รัฐบาลได้เปลี่ยนมาเป็นของพรรคประชาธิปัตย์ นำโดยนายควง อภัยวงศ์ ภายใต้การชูอุดมการณ์ความเป็นชาติที่ถูกสร้างขึ้นในช่วงเวลานี้ ประกอบกับปัจจัยที่ไทยต้องการเข้าร่วมเป็นสมาชิกองค์การสหประชาชาติ (UN) ซึ่งมีนโยบายในการใช้วัฒนธรรมเป็นเครื่องเจริญ

สัมพันธไมตรีกับนานาชาติ รัฐบาลพรรคประชาธิปัตย์ซึ่งเป็นกลุ่มอนุรักษ์นิยมจึงเลือกที่จะนำโขนกลับมาฟื้นฟูอีกครั้ง ผ่านโครงการปรับปรุงการละครและสังคีต ด้วยรัฐบาลเห็นว่าโขนเป็นการแสดงดั้งเดิมของไทย จะสามารถใช้เป็นข้ออธิบายในด้านความศิวิไลซ์ของชาติได้ จนโขนสามารถกลับมาเข้มแข็งและเป็นการแสดงหลักของกรมศิลปากรในช่วงเวลานั้น

ต่อมาในช่วงกลางทศวรรษที่ 2490 จอมพล ป. พิบูลสงครามกลับเข้ามาดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรีอีกครั้ง การนำโขนมาใช้ในทางการเมืองถูกนำกลับมาใช้อีกครั้ง ด้วยบริบททางการเมืองในช่วงเวลานั้นมีปัจจัยภายนอกคือการเกิดอิทธิพลลัทธิคอมมิวนิสต์แผ่ขยายไปยังประเทศต่าง ๆ รวมถึงประเทศไทย รัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม ต้องการให้สหรัฐอเมริกาให้การสนับสนุนรัฐบาลของตน ด้วยมีปัจจัยภายในคือการที่เกิดกลุ่มต่าง ๆ ที่มีอำนาจแข่งกับจอมพล ป. พิบูลสงคราม หลายกลุ่มส่งผลให้รัฐบาลขาดความมั่นคงในการปกครองประเทศ ดังนั้นรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงครามจึงเลือกแสดงออกซึ่งการอยู่ข้างสหรัฐอเมริกาเพื่อที่จะได้รับการสนับสนุนจากสหรัฐอเมริกา โดยใช้นโยบายต่อต้านคอมมิวนิสต์ ซึ่งโขนเป็นเครื่องมือทางวัฒนธรรมหนึ่งที่รัฐบาลใช้ในนโยบายนี้ด้วย เพราะสอดคล้องกับหลักการขององค์การสหประชาชาติที่สนับสนุนให้ใช้วัฒนธรรมเป็นเครื่องมือในการเจริญสัมพันธไมตรีต่อนานาอารยะประเทศ และโขนก็เป็นศิลปะที่ถูกรื้อฟื้นที่มีการแสดงเป็นประจำในประเทศอยู่แล้ว รัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงครามจึงหยิบใช้โขนเป็นเครื่องมือดำเนินนโยบายทางการเมืองของตนเพราะเป็นสิ่งที่นำมาใช้งานได้เลยไม่ต้องสร้างขึ้นมาใหม่ มีการนำโขนออกแสดงในงานวาระสำคัญของชาติ แสดงในต่างประเทศ และแสดงเพื่อต้อนรับแขกบ้านเมืองคนสำคัญ การให้ความสำคัญกับโขนในช่วงเวลานี้จึงมีลักษณะในการผูกโยงเข้ากับความเป็นชาติ เป็นศิลปวัฒนธรรมการแสดงที่แสดงให้เห็นถึงชาติที่มีอารยะธรรม มีประเพณีวัฒนธรรมอันเก่าแก่มาแต่โบราณ ซึ่งสามารถตอบสนองในเรื่องของความต้องการการช่วยเหลือและสนับสนุนจากสหรัฐอเมริกาให้กับจอมพล ป. พิบูลสงครามได้อีกทางด้วย

8.1.3 ช่วงที่ 3 โขนกับการตอกย้ำความเป็นไทยกับสถาบันพระมหากษัตริย์ (2500 – 2520)

ภายหลังจากที่โขนถูกทำให้กลายเป็นมหรสพการแสดงประจำชาติไทยแล้ว ในช่วงต้นทศวรรษที่ 2500 เป็นต้นมา ม.ร.ว คึกฤทธิ์ ปราโมช ในฐานะปัญญาชนคนสำคัญ เป็นผู้ผลิตโขนมาเพื่ออธิบายความเป็นไทย และสร้างการรับรู้ความเป็นไทยนี้ให้กับประชาชน เพื่อเป็นฐานอำนาจทางการเมืองของ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ในฐานะปราชญ์ผู้รู้ความเป็นไทย

ปัจจัยสำคัญที่ทำให้ ม.ร.ว. ใช้โขนมาเสริมและอธิบายความเป็นไทยนี้คือ การแพร่กระจายของลัทธิคอมมิวนิสต์ที่เข้ามายังประเทศไทย ส่งผลให้กลุ่มการเมืองนำสถาบันพระมหากษัตริย์มาเป็นเครื่องมือสร้างอำนาจให้กับตน ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช เห็นโอกาสตรงนี้ในการสร้างฐานอำนาจให้ได้เข้าไปใกล้ชิดพระมหากษัตริย์ จึงเริ่มสถาปนาความเป็นไทยขึ้นตั้งแต่ช่วงกลางทศวรรษที่ 2490 เป็นต้นมา ภายหลังจากการสร้างการรับรู้ความเป็นไทยแล้ว ในช่วงปี พ.ศ. 2509 ได้ก่อตั้งคณะโขนธรรมศาสตร์ขึ้น เพื่ออธิบายข้อดีของความเป็นไทยที่มีอยู่ในโขน โดยเฉพาะเรื่องพระมหากษัตริย์ที่ผู้เรียนโขนจะได้ซึมซับและจงรักภักดีต่อพระมหากษัตริย์ โดยมีกลุ่มเป้าหมายไปที่กลุ่มนักศึกษาและกลุ่มลูกจีน แต่ด้วยภาพลักษณ์ความเป็นปราชญ์ทางด้านความเป็นไทยของ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช จึงส่งผลไปถึงความเชื่อของประชาชนทั่วไปด้วย

ไม่เพียงแค่การสร้างความเป็นไทยที่ผูกกับพระมหากษัตริย์ภายในโขน บทบาทของพระหมากษัตริย์เองในช่วงเวลาดังกล่าวก็ได้ช่วยสนองผลประโยชน์ซึ่งกันและกันระหว่าง ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ กับสถาบันพระมหากษัตริย์ด้วย กล่าวคือ พระมหากษัตริย์ได้ประกอบพระราชกรณียกิจทั้งในส่วนของภาครัฐและส่วนพระองค์เองผ่านงานด้านนาฏศิลป์โขนละคร ทั้งเสด็จพระราชดำเนินทอดพระเนตรการแสดง เสด็จฯเป็นองค์ประธานในงานพิธีที่เกี่ยวกับนาฏศิลป์โขนละคร รวมไปถึงแสดงความใกล้ชิดระหว่างพระมหากษัตริย์และกลุ่มนักศึกษา ทำให้การรับรู้บทบาทของโขนในช่วงเวลานี้มีลักษณะที่ตอกย้ำถึงโขนกับมหรสพการแสดงที่บ่งบอกความเป็นไทย รวมไปถึงการกลับมาเกาะเกี่ยวกันอีกครั้งระหว่างโขนกับสถาบันพระมหากษัตริย์ ซึ่งได้ขาดช่วงไปตั้งแต่ภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง

8.1.4 โขนช่วงที่ 4 โขนกับการพัฒนาไปสู่มหรสพสำหรับประชาชน (2520 - 2535)

ภายใต้การเปลี่ยนแปลงบทบาทของโขนที่มีพัฒนาการเรื่อยมานั้น โขนถูกนำไปใช้เป็นเครื่องมือทางการเมืองของผู้มีอำนาจปกครองในแต่ละช่วงเวลา เพื่อสนองต่อผลประโยชน์และความต้องการของแต่ละคน แต่ความเป็นมหรสพการแสดงจำเป็นที่จะต้องคำนึงถึงเรื่องของผู้ชมเป็นหลัก ซึ่งที่ผ่านมาโขนมิได้ถูกพัฒนาไปเพื่อเป็นมหรสพความบันเทิงสำหรับประชาชนเลย จึงทำให้โขนประสบปัญหาจำนวนผู้ชมที่เป็นกลุ่มเฉพาะและมีจำนวนน้อย ประกอบกับภายหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 การที่ไทยได้รับความช่วยเหลือจากสหรัฐอเมริกาทำให้เกิดกระแสวัฒนธรรมตะวันตกเข้ามาก่อให้เกิดมหรสพความบันเทิงรูปแบบอื่น ๆ มากมายให้ประชาชนได้เลือกชมและส่งผลถึงรสนิยมการเสพมหรสพของผู้คนในสมัยนั้น ยิ่งส่งผลให้โขนประสบปัญหาภาวะคนดูลดน้อยลงไปเรื่อย ๆ การอยู่ในกระแสสนใจต่อมหรสพการแสดงประเภทอื่นของประชาชน ส่งผลให้รัฐเริ่มลดบทบาทความสำคัญของการแสดงที่ไม่เป็นที่นิยมจากประชาชนลง ในช่วงเวลานี้โขนจึงไม่ได้ถูกให้ความสำคัญโดยรัฐในการนำโขนมาใช้เป็นเครื่องมือทางการเมืองมากเหมือนในสมัยก่อน เพราะไม่สามารถตอบสนองไปถึงกลุ่มประชาชนทั่วไปได้ ส่งผลให้กรมศิลปากรซึ่งเป็นหน่วยงานในการผลิตโขนของรัฐโดยตรงต้องปรับและหาวิธีการในการดึงคนให้กลับมาดูโขน

บุคคลที่มีบทบาทสำคัญในการปรับตัวของโขนกรมศิลป์ในช่วงเวลานี้คือนายเสรี หวังในธรรม ซึ่งเป็นผู้อำนวยการสำนักการสังคีตในช่วงเวลาดังกล่าว โดยปรับแนวคิด รูปแบบ วิธีการเพื่อให้การแสดงโขนเข้าถึงกลุ่มคนดูซึ่งเป็นประชาชนส่วนใหญ่เป็นหลัก เป็นศิลปะการแสดงของมวลชนอย่างแท้จริง เช่น ปรับบทโขน วิธีการนำเสนอที่เน้นความตลกสนุกสนาน มีการนำเหตุการณ์ที่เป็นกระแสในช่วงเวลานั้นมากล่าวถึง มีการใช้ดาราตลกมาร่วมแสดง มีการสร้างภาพลักษณ์ดารากรมศิลป์ โดยเฉพาะการแสดงที่เน้นความหลากหลายขึ้นไม่เพียงเฉพาะโขนเพียงอย่างเดียว การแสดงที่มีความหลากหลายทั้งรูปแบบวัฒนธรรมหลวงและวัฒนธรรมราษฎร์ ทำให้มีจำนวนคนดูเพิ่มมากขึ้น เห็นได้จากในเวลาต่อมานายเสรี หวังในธรรม สามารถจัดการแสดงในรายการต่าง ๆ ได้เพิ่มมากขึ้น เช่น วิพิธทัศนา ศรีสุขนาฏกรรม คอนเสิร์ตกุโสดอ รวมไปถึงเกิดกระแสปรากฏการณ์แม่ยกดารากรมศิลป์ ซึ่งแต่เดิมเป็นฐานกลุ่มผู้ชมลิเก เมื่อนายเสรี หวังในธรรม มาปรับบทละครพันทางผู้ชนะสิบทิศ ซึ่งเป็นเรื่องราวที่ลิเกนิยมเล่นกันในสมัยนั้น ทำให้ได้ฐานกลุ่มคนดูเพิ่มมากขึ้น ต่อมาภายหลังหมดยุคนายเสรี หวังในธรรมแล้ว โขนกรมศิลป์ก็มีลักษณะอยู่ได้ด้วยลักษณะรูปแบบการแสดงแบบนายเสรี หวังในธรรม

เหมือนเดิมแต่ไม่เป็นที่นิยมเท่าสมัยนายเสรี หวังในธรรม แต่ก็ปฏิเสธไม่ได้ว่า การทำให้เรื่องราวของโขนลดขั้นตอนบทบาทความศักดิ์สิทธิ์และจารีตรูปแบบการแสดงลง ช่วยทำให้โขนในช่วงเวลานี้ดำรงอยู่ได้ด้วยคนดู มีลักษณะเป็นมหรสพความบันเทิงเพื่อประชาชนอย่างแท้จริง

8.1.5 โขนช่วงที่ 5 โขนกับการสร้างคุณค่าต่อสถาบันพระมหากษัตริย์ (2536 - ปัจจุบัน)

ภายหลังหมดยุคสมัยของนายเสรี หวังในธรรม โขนกรมศิลปากรก็ซบเซาลงไปอันเนื่องมาจากขาดผู้นำที่มีลักษณะแบบนายเสรี หวังในธรรม ประกอบกับโขนกรมศิลป์มิได้มีการพัฒนาอะไรในโขนทั้งบทโขน ฉาก เครื่องแต่งกาย รูปแบบวิธีการแสดง เป็นต้น อีกทั้งยังคงไว้ซึ่งวาระการแสดงในรูปแบบเดิมคือแสดงในงานราชพิธี รัฐพิธีสำคัญตามคำสั่งรัฐบาล และแสดงเป็นประจำให้ประชาชนรับชมในโรงละครแห่งชาติและเวทีสังคีตศาลา ทำให้โขนกรมศิลป์ไม่เป็นกระแสและอยู่ในความสนใจของประชาชน บทบาทใหม่ของโขนที่เกิดขึ้นมาและสามารถทำให้โขนกลับมาอยู่ในกระแสความสนใจของประชาชนกลับเป็นโขนในนามของสถาบันพระมหากษัตริย์เป็นผู้สร้าง โดยเริ่มจากโขนศาลาเฉลิมกรุงและต่อยอดมาเป็นโขนพระราชทาน ซึ่งยังคงทำการแสดงอยู่จนถึงปัจจุบัน (2562)

โขนศาลาเฉลิมกรุง ใช้โรงมหรสพหลวงศาลาเฉลิมกรุงในการแสดง แต่เดิมเป็นโรงมหรสพสำหรับฉายภาพยนตร์ในสมัยรัชกาลที่ 7 ต่อมาปิดปรับปรุงและเปิดดำเนินการใหม่อีกครั้ง ในปี พ.ศ. 2536 โดยเปลี่ยนเป็นโรงมหรสพสำหรับการแสดงโขนเป็นหลัก ดำเนินการภายใต้สำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์ ในรูปแบบบริษัทสหศีนิมา จำกัด เป็นผู้ดำเนินกิจการ โดยโขนศาลาเฉลิมกรุงเป็นโขนที่ทันสมัยที่สุดในยุคนั้น กล่าวคือ มีการใช้เทคนิคพิเศษ แสง สี เสียงประกอบการแสดงประกอบกับบทโขนที่มีการปรับใหม่ให้กระชับสามารถเล่าเรื่องราวรามเกียรติ์แบบย่อให้จบภายในการแสดง 2 ชั่วโมง สร้างความตื่นตาตื่นใจให้กับผู้ชมโขนในยุคสมัยนั้นได้เป็นอย่างดี จุดเด่นของโขนศาลาเฉลิมกรุงคือการเลือกใช้บทโขนที่เน้นเรื่องราวของพระมหากษัตริย์ในฐานะองค์สมมติเทพของพระนารายณ์อวตารลงมาเพื่อปราบมารและปกครองไพร่ฟ้าให้อยู่เย็นเป็นสุข โดยเน้นบทบาทของตัวละครเอกคือหนุมาน ให้ภาพของข้าราชบริพารผู้จงรักภักดีต่อพระมหากษัตริย์ และผลแห่งความจงรักภักดีนี้ทำให้หนุมานได้รับบำเหน็จความดีความชอบต่าง ๆ มากมาย

โขนพระราชทาน เกิดจากแนวพระราชเสาวนีย์ของสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ในรัชกาลที่ 9 ทรงเห็นว่าเครื่องแต่งกายโขนไม่งดงามประณีตเหมือนสมัยก่อนจึงประกอบกับการแสดงโขนซึ่งเป็นมหรสพที่แสดงความภาคภูมิใจของประเทศที่นับวันจะสูญหายไปจากแผ่นดิน บุคคลใกล้ชิดผู้สนองงานส่วนพระองค์จึงร่วมกับผู้เชี่ยวชาญด้านโขนและงานศิลป์ในสาขาต่าง

ๆ นำมาสู่คณะกรรมการจัดการแสดงโขน และได้กราบบังคมทูลขอพระราชานุญาตจัดการแสดงโขนพระราชทาน ชุด พรหมาศ ขึ้นเป็นครั้งแรกในปี พ.ศ. 2550 และจัดการแสดงต่อเนื่องมาทุกปีจนถึงปัจจุบัน (พ.ศ. 2562) โดยโขนพระราชทานมีรูปแบบและอัตลักษณ์เป็นของตัวเอง กล่าวคือ มีลักษณะการสร้างงานที่ยิ่งใหญ่อลังการ ใช้เทคนิคประกอบการแสดงมากมาย ทั้งงานฉาก เสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย ดนตรี การแต่งหน้า ฯลฯ ทำออกมาได้อย่างวิจิตรบรรจง ทำให้โขนพระราชทานได้รับการกล่าวถึงและเป็นที่ประทับใจแก่ผู้รับชม เป็นการพลิกฟื้นกระแสการดูโขนที่ซบเซาให้กลับมาเป็นกระแสอีกครั้ง โดยไม่เพียงแค่ความยิ่งใหญ่อลังการเพียงเท่านั้น โขนพระราชทานยังได้เน้นบทบาทของสถาบันพระมหากษัตริย์ในฐานะผู้อนุรักษ์งานศิลปวัฒนธรรมการแสดงประจำชาติ คือ โขน ซึ่งได้ต่อยอดไปยังการอนุรักษ์งานศิลป์ของชาติแขนงอื่น ๆ ตามมา โดยการอนุรักษ์ไว้นี้ก็เพื่อเป็นสมบัติอันล้ำค่าของแผ่นดิน ก่อให้เกิดความรู้สึกหวงแหนและภาคภูมิใจในมหรสพประจำชาติไทยชิ้นนี้

การเข้ามาดำเนินการสร้างโขนเองของกลุ่มสถาบันพระมหากษัตริย์ มีลักษณะในการพยายามเกาะเกี่ยวคุณค่าของสถาบันพระมาหากษัตริย์กับโขนอีกครั้ง ซึ่งเป็นคุณค่าที่เคยมีมาแต่ในอดีตอยู่แล้ว ทั้งคุณค่าในด้านการเป็นสื่อแสดงให้เห็นถึงความเป็นสมมติเทพของพระมหากษัตริย์ และวิธีการดำรงตนต่อพระมหากษัตริย์ในฐานะข้าราชบริพารที่ดี รวมไปถึงคุณค่าของโขนในฐานะศิลปวัฒนธรรมการแสดงประจำชาติ ซึ่งกำลังจะทั้งสูญหายไปเพราะขาดกลุ่มผู้ชมเป็นผู้สนับสนุน สถาบันพระมหากษัตริย์จึงมาเป็นผู้ดำเนินการผลิตโขนเองเพื่อสร้างงานโขนที่ยิ่งใหญ่อลังการให้ตื่นตาตื่นใจเป็นที่สนใจแก่ผู้ชมมหรสพในปัจจุบัน บทบาทหน้าที่ของโขนในสมัยนี้ จึงมีลักษณะเป็นการแสดงที่แสดงถึงคุณค่าของสถาบันพระมหากษัตริย์เป็นนัยสำคัญ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

8.2 การสร้างสภาวะการครองอำนาจนำผ่านโขน

ผู้ศึกษาได้สรุปถึงการวิเคราะห์ตามแนวคิดการครองอำนาจนำของกรัมชี่ ถึงบุคคลที่มีบทบาทสำคัญในการนำโขนมาใช้เป็นเครื่องมือทางการเมืองและแสดงความพยายามในการสร้างภาวะการครองอำนาจนำทางวัฒนธรรมของตนผ่านโขน โดยจากการศึกษาพบว่า โขนถูกสร้างให้มีอำนาจนำทางวัฒนธรรมมาตั้งแต่ยุคสมัยแรกเริ่มกล่าวคือในสมัยอยุธยา ผู้ที่ทำการสร้างคือพระมหากษัตริย์ โดยสร้างผ่านการละเล่นในพิธีกรรมที่เสริมสถานะและความศักดิ์สิทธิ์ของพระมหากษัตริย์ ในพระราชพิธีอินทราภิเษก ซึ่งเป็นผลต่อการรับรู้และความยินยอม ยอมรับในสถานะของพระมหากษัตริย์ต่อชนชั้นใต้ปกครอง โดยเฉพาะในกลุ่มขุนนางข้าราชบริพาร ไม่เพียงเท่านั้นราชสำนักยังได้ใช้พื้นที่ของวัดใน

การยึดกุมภาคประชาสังคม เพื่อให้เกิดความรู้สึกร่วมกัน เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน เนื่องจากในสมัยก่อนวัดเป็นสถานที่ที่รวบรวมคนอันหลากหลายเชื้อชาติ หลากหลายชาติพันธุ์ มารวมกันในการทำกิจกรรมร่วมกันโดยตรง การจัดงานประเพณีพิธีกรรมของคนในสังคม ล้วนเกิดขึ้นจากการผสมผสานกันระหว่างความเชื่อของคนในท้องถิ่นกับศาสนาเข้าไว้ด้วยกัน เพื่อให้เกิดความรู้สึกศักดิ์สิทธิ์ เป็นศิริมงคล สร้างขวัญกำลังใจ ดังนั้น ประเพณีพิธีกรรมของราชสำนักจึงเป็นเครื่องมือหนึ่งในการสร้างความรู้สึกร่วมกันของคนในสังคม อันนำไปสู่ความมั่นคงเป็นปึกแผ่นของสถาบันพระมหากษัตริย์ ในฐานะที่พระมหากษัตริย์เป็นผู้สร้าง เป็นประธานในการจัดงานเพื่อประโยชน์สุขร่วมกันของราษฎรในการปกครองของพระองค์ การนำหนังใหญ่และโขนออกแสดงในงานมหรสพสมโภชทางด้านศาสนา จึงเป็นการสร้างโขนให้กลายเป็นวัฒนธรรมหลัก ซึ่งส่งผลต่อการรับรู้และยอมรับในการแสดงนี้ แม้ประชาชนไม่เคยเห็นหน้าตาของพระมหากษัตริย์แต่ก็สามารถรับรู้เรื่องราวและค่านิยมที่ปรากฏอยู่ในรามเกียรติ์ผ่านการแสดงโขนได้ ดังจะเห็นได้จากค่านิยมในรามเกียรติ์ที่ถูกนำมาใช้ในพื้นที่ภาคประชาสังคมต่าง ๆ เช่น ชื่อบ้านเมือง ชื่ออาหาร ชื่อสุภาษิตสำนวน เป็นต้น

การครองอำนาจนำทางวัฒนธรรมของโขนนี้ดำรงอยู่มาจนถึงยุคสมัยก่อนการเปลี่ยนแปลงการปกครอง 2475 แต่ก็มีพลวัตของความเข้มแข็งในการครองอำนาจนำและความอ่อนแอสลับกันไปตามสังคมการเมืองที่เปลี่ยนแปลงไป จากความศักดิ์สิทธิ์ มาสู่มหรสพความสำราญส่วนพระองค์แต่ก็ยังคงไว้ซึ่งความเป็นเครื่องราชูปโภคเพื่อประกอบเกียรติ โดยในช่วงต้นรัตนโกสินทร์โขนถือเป็นเครื่องมือทางการเมืองชนิดหนึ่งในการกล่อมเกลาและกำหนดแนวทางการปกครองของรัชกาลที่ 1 ผ่านบทพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ ที่จะอ่านกันในหมู่ขุนนางเนื่องจากเป็นชนชั้นอ่านออกเขียนได้ ส่วนประชาชนทั่วไปที่ไม่สามารถอ่านออกเขียนได้ก็ซึมซับสิ่งที่ชนชั้นปกครองจะสื่อออกมาผ่านการแสดงโขนนั่นเอง รูปแบบการครองอำนาจนำมีอำนาจลดลงจนถึงช่วงสมัยรัชกาลที่ 4 ที่กลุ่มเอกชนสามารถมีคณะโขนละครเป็นของตัวเองได้ แต่โขนก็ไม่ได้เป็นที่นิยมมากเท่ากับละคร คณะเอกชนจึงเน้นไปที่การแสดงละครมากกว่า แต่ด้วยรูปแบบจารีตประเพณีที่มีการแสดงโขนในงานพระราชพิธีสำคัญ รวมไปถึงงานมหรสพสมโภช ก็ยังคงดำรงแนวทางของการผลิตโขนจากราชสำนักมาแสดงให้ประชาชนรับชมเฉกเช่นอดีต ซึ่งรูปแบบการครองอำนาจนำทางวัฒนธรรมนี้กระทำการโดยชนชั้นปกครองฝ่ายเดียว แม้มิได้เกิดกระแสความนิยมในโขนจากประชาชน แต่ก็ปฏิเสธไม่ได้ถึงการยอมรับอำนาจนำทางวัฒนธรรมหลักนี้

ต่อมาเมื่อเกิดเหตุการณ์การเปลี่ยนแปลงการปกครอง 2475 ซึ่งส่งผลถึงพระราชอำนาจของพระมหากษัตริย์ที่ถูกจำกัดลง ทำให้ไม่สามารถอุปถัมภ์โขนไว้ได้ ภายใต้การดำเนินงานของคณะราษฎรได้เปลี่ยนแปลงผู้ดูแลโขนจากราชสำนักสู่รัฐบาลในนามของกรมศิลปากร ซึ่งในช่วงแรก ๆ ของการเปลี่ยนแปลงการปกครอง โขนไม่ถูกให้ความสำคัญจากรัฐบาล เนื่องจากรัฐบาลต้องการให้ประชาชนลืมรูปแบบวัฒนธรรมราชสำนัก รัฐบาลในช่วงเวลานี้ภายใต้การนำของจอมพล ป. พิบูลสงคราม จึงพยายามสร้างการครองอำนาจนำทางวัฒนธรรมใหม่โดยการชูรูปแบบการแสดงแบบใหม่ให้ประชาชนรับชม เช่น ละครประวัติศาสตร์ รำวงมาตรฐาน เป็นต้น ซึ่งรูปแบบอำนาจนำแบบใหม่ที่คณะราษฎรเน้นในช่วงเวลานี้ มีลักษณะเน้นอุดมการณ์ความเป็นชาตินิยมเป็นหลัก ทั้งนี้เพื่อลดบทบาทการรับรู้ความเป็นกษัตริย์นิยมลง แต่ก็ดำรงอยู่ได้เพียงแค่ระยะเวลาหนึ่ง เนื่องจากมีการเปลี่ยนรัฐบาลในเวลาต่อมา

ภายหลังจากการเปลี่ยนรัฐบาลมาเป็นรัฐบาลพรรคประชาธิปัตย์นำโดยนายควง อภัยวงศ์ ซึ่งเป็นกลุ่มกษัตริย์นิยม ไม่ได้สานต่อรูปแบบการแสดงเฉกเช่นในสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม รัฐบาลนายควง อภัยวงศ์ได้มีการนำโขนกลับมาฟื้นฟูอีกครั้ง เนื่องด้วยปัจจัยการเข้าเป็นสมาชิกองค์การสหประชาชาติ ซึ่งองค์กรภายใต้สหประชาชาติอย่าง องค์การศึกษา วิทยาศาสตร์และวัฒนธรรมแห่ง (UNESCO) มีนโยบายในการใช้ศิลปวัฒนธรรมในการเจริญสัมพันธไมตรีกับชาติต่าง ๆ ประเทศไทยภายใต้กลุ่มกษัตริย์นิยมจึงเลือกศิลปวัฒนธรรมของราชสำนักกลับมาอีกครั้ง โดยได้รับความช่วยเหลือจากพระองค์เจ้าภาณุพันธุ์ยุคลซึ่งเป็นบุคคลในกลุ่มของสถาบันกษัตริย์ และความช่วยเหลือจากนายธนิต อยู่โพธิ์ อดีตผู้อำนวยการกองการสังคีต และอธิบดีกรมศิลปากรเป็นผู้ดำเนินการฟื้นฟูโขนผ่านโครงการปรับปรุงการละครและสังคีตจนสามารถกลับมาแสดงและมีความเข้มแข็งทั้งทรัพยากรบุคคล สถานที่เรียน สถานที่แสดง เครื่องแต่งกาย อุปกรณ์ประกอบการแสดงฯลฯ

ต่อมาจอมพล ป. พิบูลสงคราม กลับมาดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรีอีกครั้ง ในช่วงที่ลัทธิคอมมิวนิสต์ได้แผ่ขยายอิทธิพลไปยังประเทศต่าง ๆ และสถานการณ์การเมืองในประเทศไทยในช่วงเวลานั้นประกอบไปด้วยกลุ่มผู้มีอำนาจหลายกลุ่ม ซึ่งไม่เป็นผลดีต่อความมั่นคงในการปกครองประเทศของจอมพล ป. พิบูลสงคราม ดังนั้นรัฐบาลต้องการการสนับสนุนจากสหรัฐอเมริกาเพื่อต่อสู้กับกลุ่มผู้มีอำนาจกลุ่มต่าง ๆ นี้ จอมพล ป. พิบูลสงคราม จึงเลือกดำเนินนโยบายที่แสดงให้เห็นว่าประเทศไทยอยู่ข้างสหรัฐอเมริกา โขนถูกใช้ให้เป็นเครื่องมือทางการเมืองอีกครั้ง โดยแสดงออกใน

2 รูปแบบ คือ 1) ชูโขนให้เป็นศิลปวัฒนธรรมประจำชาติ อันเป็นมหรสพที่มีมาช้านานที่แสดงให้เห็นถึงความเจริญของบ้านเมืองในอดีต ซึ่งสอดรับกับนโยบายของ UN ในการใช้ศิลปวัฒนธรรมเจริญสัมพันธไมตรีกับประเทศอื่น ๆ กับ 2) ใช้โขนเป็นหนึ่งในการแสดงทางวัฒนธรรมขับเคลื่อนนโยบายต่อต้านคอมมิวนิสต์ โดยการนำโขนและการแสดงต่าง ๆ ที่อยู่ในความสนใจของประชาชนไปแสดงสัญจรตามต่างจังหวัด เพื่อสลับกับการประชาสัมพันธ์นโยบายต่อต้านคอมมิวนิสต์ของรัฐบาล รัฐบาลให้ความสำคัญกับโขนโดยมีการนำโขนออกแสดงงานสำคัญของชาติ ทั้งงานรัฐพิธี งานราชพิธี การนำโขนออกแสดงต้อนรับแขกบ้านเมืองคนสำคัญ และการนำโขนไปแสดงยังต่างประเทศเพื่อเจริญสัมพันธไมตรี ทั้งหมดไม่เป็นเพียงแค่การดำเนินตามนโยบายของรัฐบาลซึ่งช่วยตอบสนองความต้องการและผลประโยชน์ของจอมพล ป. พิบูลสงคราม เพียงเท่านั้น อีกทั้งยังเป็นการส่งเสริมให้ประชาชนเห็นถึงภาพของกรมศิลปากรในการเป็นหน่วยงานที่มีศักยภาพในการกำหนดและจัดการแสดงจนถือได้ว่าเป็นแบบแผนการแสดงของไทย เป็นการสร้างการรับรู้ของคนประชาชนได้เป็นอย่างดีถึงบทบาทของโขนในการเป็นมหรสพการแสดงประจำชาติ

ซึ่งต่อมาการรับรู้ความเป็นศิลปวัฒนธรรมประจำชาตินี้ ถูกตอกย้ำและจัดระเบียบความคิดให้มีลักษณะของความเป็นไทยชัดเจนขึ้นภายใต้การดำเนินการของ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ในฐานะปัญญาชนตามแนวคิดแบบกรัมชี่ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ถือได้ว่าเป็นปัญญาชนผู้ชักจูงและรวบรวมความคิดของผู้คนในสังคมให้เกิดความคล้อยตามในความเป็นไทยที่ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมชสถาปนาขึ้นมาเพื่อประโยชน์ของตนเอง แม้ความเป็นโขนที่ผูกโยงเข้ากับศิลปวัฒนธรรมประจำชาติมิได้ถูกสร้างขึ้นมาในช่วงสมัย ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมชนี้ แต่ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมชก็เป็นผู้ตอกย้ำให้โขนเป็นศิลปวัฒนธรรมที่แสดงความเป็นไทยแท้ได้อย่างชัดเจน ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมชได้นิยามคุณค่าต่าง ๆ ของโขนที่แสดงถึงความเป็นไทย โดยเฉพาะการผูกโยงเข้ากับสถาบันพระมหากษัตริย์ จนทำให้ประชาชนเกิดการยอมรับ ไม่เพียงแค่การให้คำนิยามอธิบายคุณค่าของโขน ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมชยังได้เผยแพร่และแพร่กระจายสิ่งที่ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมชสถาปนาความเป็นไทยนี้ผ่านสื่อต่าง ๆ เช่น หนังสือพิมพ์ วิทยุ และวรรณกรรม รวมไปถึงการสร้างโขนธรรมศาสตร์ ซึ่งเป็นตัวอย่างที่ชัดเจนในการนำโขนเป็นเครื่องมือเพื่อแสดงให้เห็นถึงคุณค่าของโขนที่เกาะเกี่ยวกับความเป็นไทยและสถาบันพระมหากษัตริย์ โดยมีกลุ่มเป้าหมายคือกลุ่มนักศึกษาและกลุ่มลูกจีนในประเทศไทยที่จะได้เรียนรู้และซึมซับเรื่องราวของสถาบันพระมหากษัตริย์และการปกครองของไทยในสมัยก่อน รวมถึงแสดงความ

ใกล้ชิดของสถาบันพระมหากษัตริย์กับนักศึกษาและโขน เพื่อเน้นความจงรักภักดีต่อพระมหากษัตริย์ อีกทั้งพยายามเปลี่ยนลูกจีนให้มาเป็นกลุ่มวัฒนธรรมราชสำนักผ่านโขน ซึ่งประสบความสำเร็จในช่วงเวลานั้น โขนธรรมศาสตร์ไม่เพียงประสบความสำเร็จในด้านชื่อเสียงจนเป็นที่รู้จักแก่คนทั่วไปแล้ว โขนธรรมศาสตร์ยังส่งผลดีต่อสถาบันพระมหากษัตริย์ในการเสริมสร้างพระราชอำนาจและบารมี อันจะช่วยตอบสนองต่อความต้องการทางการเมืองของ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ในการได้รับการสนับสนุนจากกลุ่มสถาบันกษัตริย์เพื่อเป็นนายกรัฐมนตรีอีกด้วย

ในเวลาต่อมาการสร้างสภาวะการครองอำนาจนำของโขนถูกสร้างขึ้นใหม่อีกครั้งโดยกลุ่มสถาบันพระมหากษัตริย์เอง ซึ่งเป็นการสร้างอุดมการณ์ที่ต่อยอดมาจากสมัย ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ที่ตอกย้ำความเป็นไทยและเกาะเกี่ยวคุณค่ากับสถาบันพระมหากษัตริย์ โดยอุดมการณ์ที่ต่อยอดนี้ได้ให้คุณค่าของสถาบันพระมหากษัตริย์ในฐานะกลุ่มผู้มีอำนาจและมีศักยภาพเพียงกลุ่มเดียวในการอนุรักษ์งานศิลปวัฒนธรรมของชาติไว้ไม่ให้สูญหายไปจากแผ่นดิน เพื่อความภาคภูมิใจของประเทศและของคนในชาติ โดยการสร้างโขนของตัวเองที่มีลักษณะยิ่งใหญ่อลังการโดยเฉพาะงานฉากและเทคนิคประกอบการแสดง ผนวกเข้ากับงานศิลป์ไทยต่าง ๆ เช่น เครื่องแต่งกาย เครื่องประดับ ฉาก และอุปกรณ์ประกอบฉาก ที่เน้นความวิจิตรงดงามตามแบบงานศิลป์ไทยสมัยก่อน โดยพยายามให้ภาพของความงดงามและความเจริญรุ่งเรืองในอดีตที่จะต้องหวงแหนและรักษาไว้

โดยสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ เป็นผู้ริเริ่มนโยบาย และมีกลุ่มเครือข่ายในการสร้างงานโขนในครั้งนี้ประกอบไปด้วยบุคลากรผู้ทำงานใกล้ชิดสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ฯ และเครือข่ายกลุ่มผู้เชี่ยวชาญทางด้านโขนและองค์ประกอบงานศิลป์อื่น ๆ ในโขน ทั้งหน่วยงานภาครัฐในระดับกระทรวง หน่วยงานทางด้านการศึกษา มูลนิธิ รวมไปถึงบริษัทเอกชน ซึ่งทั้งหมดแม้ไม่ได้อยู่ในชนชั้นเดียวกัน แต่มีอุดมการณ์ร่วมกันในความจงรักภักดีต่อสถาบันพระมหากษัตริย์ ซึ่งจากการศึกษาพบว่าหน่วยงานที่มีส่วนในการสร้างงานโขนพระราชทานล้วนมีประวัติความเป็นมาที่เกี่ยวข้องกับสถาบันพระมหากษัตริย์หรืออยู่ภายใต้การอุปถัมภ์ของสถาบันพระมหากษัตริย์ทั้งสิ้น รวมไปถึงบริษัทเอกชนที่ร่วมทำการผลิตก็เป็นบริษัทที่เคยทำงานร่วมกับสถาบันพระมหากษัตริย์ในหลายโอกาส การรวมกลุ่มในการสร้างงานโขนจึงเป็นการรวมกลุ่มของบุคคลที่อยู่ในสถาบันพระมหากษัตริย์และกลุ่มบุคคลที่อยู่ในวงการนาฏศิลป์และงานศิลป์ ซึ่งมีจุดประสงค์สอดคล้องบนผลประโยชน์เดียวกันกล่าวคือ กลุ่มสถาบันพระมหากษัตริย์ต้องการให้ภาพของสถาบัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

พระมหากษัตริย์ผู้ทรงอนุรักษ์งานศิลป์ของชาติ ในขณะที่การอนุรักษ์งานโขนก็เป็นการช่วยกลุ่มของบุคลากรด้านโขน ให้มีวาระและโอกาสในการที่โขนกลับมาเป็นกระแสอีกครั้ง เพื่อส่งผลต่อความมั่นคงในอาชีพของกลุ่มตนเอง

การสร้างงานโขนโดนกลุ่มสถาบันพระมหากษัตริย์นี้ มีรูปแบบและเนื้อหาในการแสดงโขนโดยเกาะเกี่ยวคุณค่าของพระมหากษัตริย์ในเรื่องต่าง ๆ ไว้มากมาย เพื่อแฝงให้คนชมโขนได้ซึมซับคุณค่าของพระมหากษัตริย์นี้ อาทิ การสร้างวาระการแสดงโดยกำหนดช่วงวันแสดงให้ตรงกับวันคล้ายวันเฉลิมพระชนมพรรษาของรัชกาลที่ 9 การสอดแทรกแนวคิดกษัตริย์นิยมในบทสรรเสริญก่อนการแสดง การให้ภาพของกษัตริย์ในฐานะนารายณ์อวตารลงมาปราบยักษ์เพื่อความผาสุกของราษฎรในบทเบิกโรงและการสร้างครุฑซึ่งเป็นพาหนะของพระนารายณ์ให้มีความใหญ่โตอลังการ ซึ่งเป็นสัญญะของการรับใช้พระมหากษัตริย์ อีกทั้งการสร้างงานโขนพระราชทานนี้ยังเป็นการสร้างงานสร้างรายได้ให้กับกลุ่มช่างฝีมือคนรุ่นใหม่อีกด้วย อีกทั้งยังได้มีการเผยแพร่อุดมการณ์ผ่านการประชาสัมพันธ์ในหลาย ๆ สื่อ ซึ่งการประชาสัมพันธ์และจัดงานเผยแพร่นี้ มิใช่เพียงกล่าวเชิญชวนให้คนไปดูการแสดงโขนเท่านั้น แต่ยังสร้างเรื่องราวให้คนรับรู้ถึงกรรมวิธีในการผลิตโขนผูกกับงานศิลป์ว่าเป็นเรื่องยากลำบากแต่ด้วยพระมหากรุณาธิคุณของพระมหากษัตริย์จึงทำให้เกิดงานโขนที่ยิ่งใหญ่เป็นความภาคภูมิใจของประเทศ อาทิ กว่าจะมาเป็นโขน คุณค่าของผ้าไทย ศูนย์ศิลปาชีพกับการสร้างช่างฝีมือคนรุ่นใหม่ ฯลฯ เป็นการเผยแพร่อุดมการณ์และให้คุณค่าของโขนที่เกาะเกี่ยวกับงานอนุรักษ์งานศิลป์ของไทยผ่านสื่อประชาสัมพันธ์ ทำให้นอกเหนือจากประชาชนจะรับรู้เรื่องโขนแล้วยังรับรู้เรื่องงานศิลป์ด้านอื่น ๆ ในแง่ของการอนุรักษ์งานศิลป์ ก่อให้เกิดความรู้สึกหวงแหนถึงงานศิลป์สมบัติของชาติร่วมอีกด้วย ซึ่งช่วยให้อุดมการณ์กษัตริย์ผู้อนุรักษ์งานศิลป์นี้บรรลุผลสำเร็จในแง่ของการรวบรวมความรู้สึกผู้คนให้มีความตระหนักร่วมและเกิดอุดมการณ์ร่วมกันถึงการอนุรักษ์หวงแหนโขนไว้ และกลุ่มที่มีความสามารถนำในการอนุรักษ์โขนไว้ก็คือกลุ่มสถาบันพระมหากษัตริย์ การคงอยู่ของสถาบันพระมหากษัตริย์จึงเป็นผลดีต่อการคงอยู่ไว้ซึ่งศิลปวัฒนธรรมของชาติไทย

จะเห็นได้ว่าโขนมีพลวัตของการเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา ซึ่งส่งผลให้โขนมีบทบาทที่เปลี่ยนแปลงไป ซึ่งบทบาทของโขนที่เปลี่ยนแปลงไปนี้ล้วนเกิดจากผู้มีอำนาจในการกำหนดทิศทางของโขน ซึ่งตอบสนองต่อผลประโยชน์ในทางการเมืองของผู้มีอำนาจนั้น ๆ ด้วยโขนจึงมิใช่เป็นเพียงมหรสพการแสดงที่มีคุณค่าในแง่ของการแสดงเพียงเท่านั้น แต่ยังมีคุณค่าทางการเมืองในฐานะเครื่องมือทางการเมืองที่ถูกหยิบมาใช้เพื่อผลประโยชน์ทางการเมืองอีกด้วย ซึ่งการยิบโขนมาใช้ในทาง

การเมืองนี้มีความสัมพันธ์ถึงบทบาทของโขนที่เปลี่ยนแปลงไป ไม่เพียงเท่านั้นโขนยังแสดงให้เห็นถึงหนึ่งในวิธีการของชนชั้นปกครองในการสร้างการครองอำนาจนำทางด้านวัฒนธรรมอีกด้วย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 1 เปรียบเทียบโขนภายใต้การเปลี่ยนสังคมการเมืองไทย

ยุคสมัย+บทบาท	ปัจจัยที่นำไปสู่การเปลี่ยนแปลงบทบาท	ผู้ผลิต / อุปถัมภ์ / ดูแล / ผู้มีส่วนเปลี่ยนแปลงบทบาท	รูปแบบ-การเผยแพร่-วาระในการแสดง	กลุ่มผู้ชมทรัพโขน
ยุคอยุธยา	- การใช้ราชาธิปไตยซึ่งเป็นเรื่องราวคติความเชื่อของผู้ปกครองที่มีผลต่อชนชั้นปกครองมาเป็นเครื่องมือทางการเมืองเพื่อความมั่นคงในการปกครองบ้านเมือง	- พระมหากษัตริย์เป็นผู้ผลิตและผู้อุปถัมภ์	- การละเล่นในที่สูงเสริมสถานะและความศักดิ์สิทธิ์ของพระมหากษัตริย์ - มีการนำทรัพยากรบุคคลที่แสดงเรื่องรามเกียรติ์ ออกแสดงในงานมหรสพสมโภชทางศาสนา	- ขุนนางและข้าราชบริพารในราชสำนัก - กลุ่มชาวบ้านที่ร่วมในงานที่พระมหากษัตริย์จัดในพระราชพิธีสำคัญและงานมหรสพสมโภชทางศาสนา
ยุครัตนโกสินทร์ (ก่อนการเปลี่ยนแปลงการปกครอง)	- การสร้างบ้านเมืองขึ้นใหม่ในช่วง ร.1 มีพระราชประสงค์ให้รามเกียรติ์เป็นเครื่องมือในการปกครอง - ในช่วงเวลาต่อมาโขนก็ลดบทบาทความเป็นการเมืองลงมากลายมาเป็นมหรสพเครื่องราชูปโภค เพื่อแสดงความเป็นพระกษัตริย์เท่านั้น	- พระมหากษัตริย์เป็นผู้ผลิตและผู้อุปถัมภ์ - บางช่วงขณะมีการจัดทรงโปรด ทำให้โขนตกอยู่ภายใต้การดูแลของกลุ่มเชื้อพระวงศ์และกลุ่มขุนนาง - เริ่มเกิดคณะโขนตระเวณจัดขึ้นในสมัย ร.4 แต่ยังไม่การแสดงละคร(โขน) มากกว่าโขน	- มีลักษณะโขนแบบละครที่แตกต่างกันอยู่ในปัจจุบัน - แสดงในวังเพื่อความสำราญสู่ส่วนพระองค์ - แสดงนอกวังผ่านงานพระราชพิธีที่เกี่ยวกับพระมหากษัตริย์และงานมหรสพสมโภชด้านศาสนา	- กลุ่มขุนนางและข้าราชบริพารในราชสำนัก - กลุ่มชาวบ้านที่มาร่วมในงานที่พระมหากษัตริย์จัดในพระราชพิธีสำคัญและงานมหรสพสมโภชทางศาสนา
เหตุการณ์เปลี่ยนแปลงการปกครอง 2475				

ยุคผูกกับแบบแผนความเป็นมหรสพประจำชาติ (2489-2500)	- การเปลี่ยนแปลงการปกครอง 2475 ในช่วงแรกไม่ได้ให้ความสำคัญกับโขน - ในช่วง พ.ศ. 2489 ได้เปลี่ยนรัฐบาลมาเป็นกลุ่มรอยัลลิสต์ มีการฟื้นฟูโขนขึ้นใหม่จนกลับมาเข้มแข็งอีกครั้งในระดับออกแสดงได้ - ในช่วง พ.ศ. 2495 จอมพล ป. กลับมาเป็นนายกฯอีกครั้ง และต้องการการสนับสนุนจากสหรัฐอเมริกา เพราะถูกท้าทายอำนาจจากหลายกลุ่ม เลยใช้โขนเป็นเครื่องมือทางการเมืองของตนเอง ด้วยเหตุผล 1) โขนเป็นการแสดงถึงวัฒนธรรมที่มีมาแต่อดีตแสดงความเจริญของชาติตามนโยบายขององค์การสหประชาชาติ 2) ใช้โขนเป็นหนึ่งในการแสดงเพื่อประชาสัมพันธ์นโยบายต้านลัทธิคอมมิวนิสต์	- รัฐบาลพรรคประชาธิปัตย์ (ควง อภัยวงศ์) เป็นผู้รื้อฟื้นโขน โดยมีกลุ่มสถาบันพระมหากษัตริย์โดยพระองค์เจ้าภาณุพันธุ์ยุคล และข้าราชการกรมศิลปากร ธนิต อยู่โพธิ์ เป็นคนช่วยเหลือ - จอมพล ป. พิบูลสงคราม เป็นผู้ดำเนินนโยบายทางการเมือง ซึ่งส่งผลต่อบทบาทของโขนที่เปลี่ยนแปลงไปสู่ศิลปวัฒนธรรมการแสดงประจำชาติ	- โขนแบบละคร มีการปรับบทโขนที่กระชับเล่าเรื่องรวบยอด, ฉาก, เครื่องแต่งกายให้เหมาะสมกับการแสดงในเวที - กรมศิลปากรเป็นผู้ผลิตโขนเพื่อแสดงให้ประชาชนรับชมผ่านโรงละครแห่งชาติ - มีการนำโขนออกแสดงงานวาระสำคัญระดับชาติ เช่น งานปีใหม่ วันสงกรานต์ วันฉลองรัฐธรรมนูญ - มีการนำโขนแสดงยังต่างประเทศเพื่อเจริญสัมพันธไมตรี - มีการนำโขนแสดงเพื่อต้อนรับราชอาคันตุกะ แขกบ้านเมืองคนสำคัญ	- กลุ่มคนดูจะเป็นประชาชนทั่วไป แต่คนที่ดูโขนส่วนใหญ่จะเป็นกลุ่มชนชั้นสูงและชนชั้นกลางที่คุ้นชินกับวัฒนธรรมประเพณีราชสำนัก ซึ่งเป็นคนส่วนน้อย
ยุคตอกย้ำความเป็นไทย+ผูกกับสถาบันพระมหากษัตริย์ (2500-2515)	- ลัทธิคอมมิวนิสต์ที่แพร่กระจายอย่างรวดเร็ว ส่งผลให้มีการนำบทบาทสถาบันพระมหากษัตริย์กลับมาเป็นเครื่องมืออำนาจทางการเมืองอีกครั้ง ซึ่งส่งผลดีต่อ	- ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ในฐานะปัญญาชนผู้สร้างข้อดีของโขนให้ล้อไปกับความเป็นไทย และเกาะเกี่ยวพระมหากษัตริย์ ทั้งในด้านพระมหากรุณาธิคุณและคุณธรรมของพระมหากษัตริย์ที่แฝงอยู่ในเรื่องราวโขน โดยใช้บารมีในการ	- โขนแบบละครที่เน้นชูบทบาทของเรื่องราวคุณธรรมของพระมหากษัตริย์ที่อยู่ในรามเกียรติ์ให้โดดเด่นขึ้นมา - มีการจัดการแสดงในวาระใหญ่ไม่เป็นประจำทุกปีแต่ก็จัดอยู่หลายวาระที่	- กลุ่มผู้รับชมโขนยังเป็นกลุ่มเดิม คือกลุ่มที่ชมโขนของกรมศิลป์และโขนธรรมศาสตร์ โดยส่วนใหญ่เป็นชนชั้นสูงและกลุ่มชนชั้นกลางที่คุ้นชินกับวัฒนธรรมประเพณีราชสำนัก

	พระราชอำนาจพระมหากษัตริย์อีกทางหนึ่งด้วย - ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ซึ่งมีจุดประสงค์ทางการเมืองในการเป็นผู้นำ โดยการสร้างการรับรู้ต่อประชาชนในฐานะปราชญ์ผู้รอบรู้ความเป็นไทย เพื่อฐานอำนาจทางการเมือง	รวบรวมเครือข่ายบุคลากรกรมศิลปากรเพื่อสร้างโขนธรรมศาสตร์ขึ้นมาเป็นตัวอย่างของความเป็นไทย - สถาบันพระมหากษัตริย์ก็ช่วยสนับสนุนแนวทางของ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ด้วย โดยให้การเสด็จฯทอดพระเนตรการแสดงเป็นประจำ สร้างความใกล้ชิดในหมู่กลุ่มนักศึกษาและกลุ่มลูกจีน รวมไปถึงประกอบพระราชกรณียกิจที่เกี่ยวกับนาฏศิลป์โขนละครในงานของกรมศิลปากร เพื่อสร้างสัมพันธ์อันใกล้ชิดในหมู่ชาวนาฏศิลป์โขน	หอประชุมใหญ่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ อีกทั้งจัดได้มีการนำโขนธรรมศาสตร์ออกแสดงในต่างจังหวัด - ในช่วงเวลานี้โขนกรมศิลป์ก็ดำเนินบทบาทการผลิตโขนหลัก ๆ 2 จุดประสงค์ คือ 1) ผลิตโขนแสดงในงานพระราชพิธี รัฐพิธี และ 2) ผลิตโขนเพื่อแสดงให้ประชาชนรับชมในโรงละครแห่งชาติและโรงละครของกรมศิลป์ต่าง ๆ	- การสร้างโขนธรรมศาสตร์ไม่เน้นกลุ่มผู้ชม แต่เน้นให้โขนเป็นที่รับรู้แก่กลุ่มนักศึกษาและประชาชนโดยเฉพาะกลุ่มนักศึกษาและกลุ่มลูกจีน โดยมีจุดประสงค์หลักให้เรียนรู้และชื่นชมวัฒนธรรมประเพณีไทยและพระมหากษัตริย์ไทย - ได้กลุ่มผู้ชมเพิ่มเติมที่เป็นผู้ปกครองและบรรดาเพื่อนของนักศึกษาผู้แสดงโขน
ยุคโขนกับการเป็นมหรสพสำหรับประชาชน (2515-2535)	- ความตกต่ำของกระแสคนดูมหรสพโขน - การเข้ามาของวัฒนธรรมตะวันตก ส่งผลให้เกิดมหรสพความบันเทิงหลากหลายขึ้น คนหันไปสนใจมหรสพความบันเทิงอื่น ๆ - รัฐบาลเริ่มลดการให้ความสำคัญกับวัฒนธรรมโดยเฉพาะการแสดงโขนลง	- นายเสรี หวังในธรรม ผู้เป็นบุคลากรในกรมศิลปากรตั้งแต่เริ่มบรรจุมาจนดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการสำนักการสังคีต ได้เห็นถึงปัญหาในด้านคนดู จึงเป็นผู้ดำเนินโครงการเพื่อแก้ปัญหาด้านคนดู จนสามารถทำให้โขนมีลักษณะเป็นมหรสพความบันเทิงเพื่อประชาชน	- โขนแบบละครที่เปลี่ยนรูปแบบการแสดงไปที่การเน้นบทโขนที่กระชับ, ความตลกสนุกสนาน, การให้ภาพดารากรมศิลป์ - มีการแสดงเป็นประจำในโรงละครแห่งชาติและโรงละครกลางแจ้งสังคีตศาลา มีการจัดการแสดงที่หลากหลายโดยเน้นไปที่ละครพันทาง - มีการจัดการแสดงสัญจรไปยังจังหวัดต่าง ๆ ซึ่งสอดรับกับการขยายการศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์ไปทั่วภูมิภาคของประเทศ	- เกิดกลุ่มผู้ชมที่เพิ่มมากขึ้น ทั้งผู้ชมที่เป็นผู้ชมโขนกลุ่มเดิม กับผู้ชมกลุ่มใหม่ที่เป็นผู้ชมที่ติดตามนักแสดงมาจากการแสดงละครพันทางผู้ชนะสิบทิศ จนเกิดกระแสปรากฏการณ์แม่ยกดารากรมศิลป์ โดยผู้ชมกลุ่มใหม่นี้จะเป็นทั้งชนชั้นกลาง และชนชั้นล่าง เนื่องจากโรงละครแห่งชาติเปิดความหลากหลายทางด้านการแสดงขึ้น ที่มีทั้งวัฒนธรรมหลวงและวัฒนธรรมราษฎร์ ซึ่งราคาบัตรก็ไม่แพงจนเกินไป

ยุคโขนกับการสร้างคุณค่าต่อสถาบันพระมหากษัตริย์ (2536-ปัจจุบัน)	- การปรับเป็นมหรสพสำหรับประชาชนทำให้ดึงความเป็นการเมืองซึ่งเป็นผลดีต่อสถาบันพระมหากษัตริย์ที่แฝงอยู่ในโขนลดลงไป ประกอบกับโรงละครแห่งชาติมีการแสดงที่หลากหลายขึ้น และโขนไม่สามารถชูบทบาทในด้านความเป็นกระแสต่อคนดูได้ - กระแสชบเชาของกลุ่มผู้ที่รับชมโขนภายหลังหมดยุคนายเสรี หวังในธรรมส่งผลให้ไม่มีกลุ่มไหนที่สามารถทำให้เกิดกระแสคนดูกลับมาดูโขนได้ กลุ่มสถาบันพระมหากษัตริย์เป็นกลุ่มเดียวที่มีศักยภาพในการทำโขนให้ยิ่งใหญ่ตระการตาเพื่อสร้างความน่าสนใจได้	- กลุ่มสถาบันพระมหากษัตริย์นำโดยสำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์และกลุ่มเครือข่ายผู้เชี่ยวชาญด้านโขนละคร ในการผลิตโขนศาลาเฉลิมกรุง ซึ่งเป็นโขนที่เน้นเรื่องของพระรามและบทบาทเด่นของหนุมานผู้มีความจงรักภักดี เพื่อสร้างการรับรู้ถึงความเป็นสมมติเทพของพระมหากษัตริย์และความจงรักภักดีต่อพระมหากษัตริย์ - สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถเป็นผู้ริเริ่มนโยบายในการเป็นที่มาของโขนพระราชทาน ซึ่งมาจากการอนุรักษ์งานเครื่องแต่งกายโขนและต่อยอดไปยังการอนุรักษ์งานศิลป์ของชาติแขนงอื่น ๆ โดยผู้รับสนองพระราชเสาวนีย์คือบุคคลที่ทำงานใกล้ชิด รวบรวมเครือข่ายจากกลุ่มผู้เชี่ยวชาญด้านโขน ทั้งผู้เชี่ยวชาญ ครูอาจารย์ ผู้คลุกคลีอยู่ในวงการโขนและองค์ประกอบของโขน ดำเนินการสร้างงานโขนพระราชทาน เพื่อสร้างการรับรู้บทบาทของสถาบันพระมหากษัตริย์ในฐานะผู้อนุรักษ์งานศิลป์ของชาติไว้ให้เป็นสมบัติของแผ่นดิน ก่อให้เกิดความภาคภูมิใจของคนในชาติและของแผ่นดิน	- โขนศาลาเฉลิมกรุงเน้นเรื่องราวที่กระชับ+ตอนที่สื่อถึงพระมหากษัตริย์ในฐานะสมมติเทพ ในขณะที่โขนพระราชทานแสดงโขนเป็นตอนยาว โขนทั้ง 2 กลุ่มมีการใช้แสงสีเสียงและเทคนิคพิเศษในการแสดง งานฉากและอุปกรณ์ เพื่อดึงดูดความสนใจจากผู้ชม ประกอบกับการให้คุณค่าถึงงานศิลป์ไทยในเครื่องแต่งกาย เครื่องประดับ หัวโขน ฯลฯ ที่วิจิตรงดงามอลังการ โดยแสดงในโรงละครมีการเก็บค่าบัตรเข้าชมในราคาค่อนข้างสูง (บัตรนักเรียนนักศึกษาได้ลดราคา) โขนพระราชทานแสดงเพียงปีละ 1 ตอน โขนศาลาเฉลิมกรุงแสดงในทุกวัน และมีโครงการแสดงโขนสัญจรไปแสดงต่างจังหวัดซึ่งเป็นการแสดงฟรีไม่เก็บค่าเข้าชม - โขนพระราชทานเน้นการประชาสัมพันธ์ในสื่อต่าง ๆ ให้ภาพของกว่าจะมาเป็นโขนพระราชทานที่เน้นความงดงามวิจิตรของเสื้อผ้า ฉาก อุปกรณ์ประกอบ การแต่งหน้า ฯลฯ ที่งดงามเป็นที่น่าภาคภูมิใจของชาติ เพื่อตอกย้ำพระมหากรุณาธิคุณที่มีต่อศิลปวัฒนธรรมของชาติ	- โขนศาลาเฉลิมกรุงแม้จะเน้นกลุ่มผู้ชมเป็นชาวต่างชาติ แต่การเผยแพรในโครงการแสดงโขนสัญจรและแสดงในงานที่เกี่ยวข้องหรือจัดโดยสำนักงานทรัพย์สินฯ ทำให้ได้กลุ่มผู้ชมที่เป็นชนชั้นกลางและชนชั้นล่างเป็นจำนวนมาก เพราะเป็นการแสดงไม่เสียค่าเข้าชม - โขนพระราชทานนอกเหนือจากได้กลุ่มคนที่ชอบดูมหรสพโขนเป็นประจำอยู่แล้ว การเน้นการสร้างงานให้ยิ่งใหญ่อลังการ มีการเก็บบัตรเข้าชมในราคาค่อนข้างสูง ทำให้เกิดกระแสปรากฏการณ์ชมโขนพระราชทานในกลุ่มคนที่ไม่เคยชมโขนซึ่งส่วนใหญ่เป็นชนชั้นกลางที่ต้องการมาชมความงามของงานศิลป์ไทย จึงมีกลุ่มคนชนชั้นสูงและชนชั้นกลางเป็นจำนวนมากที่มาชมโขน - อีกทั้งยังได้กลุ่มนักเรียนนักศึกษาเพราะมีการขายบัตรราคาพิเศษ

บรรณานุกรม

Quintin Hoare and Geoffrey Nowell Smith. (1971). *Gramsci. State and Civil Society. Selection from the Prison Notebook*. N.Y.: N.Y. : International Publishers.

Yantong Li. (2006). *Traditional Khon mask performance as intangible cultural heritage (2006-2014) case of department of fine arts Khon troupe, Her Majesty Queen Sirikit's support foundation Khon project and The Sala Chalermkrung Khon troupe.* (Master of Arts), Chulalongkorn university,

เกริกเกียรติ ไพบูลย์ศิลป. (2557). พุทธศาสนากับพระมหากษัตริย์ไทย พ.ศ .*2310-2394.* (อักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์), จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,

เกิดศิริ นกน้อย, อ. จ. แ. ช. (2560). สตรีชนชั้นสูงในราชสำนักกับคุณูปการด้านศิลปะการแสดง. วารสารมหาวิทยาลัยนครพนม, ปีที่ *7*(ฉบับที่ 2 พฤษภาคม – สิงหาคม 2560).

เฉลิม เศวตนันท์. (2515). พื้นฐานอารยะธรรมไทย ตอนดนตรีและนาฏศิลป์ไทย. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

เฉลิมศักดิ์ ปัญญวัตวงศ์. (2557, 5 กุมภาพันธ์ 2557) ปัจจัยต่อการเปลี่ยนแปลง พัฒนาการ และความหลากหลายของโขน)ทศวรรษที่ *2480* ถึง ปัจจุบัน/(*Interviewer:* ก .กรินทสุทธิ์.

เสฐียรโกเศศ. (2550). อุปกรณ์รามเกียรติ์. กรุงเทพฯ: ศยาม.

เอนก มากอนันต์. (2562). จักรพรรดิราช คติอำนาจเบื้องหลังชนชั้นนำไทย. กรุงเทพฯ: มติชน.

เอ็มอาร์จีออนไลน์. (2558). อลังการ ฉากโขนพรหมาศ. Retrieved from https://mgronline.com/drama/detail/9580000115165

แนวหน้า. (2560, 18 พฤศจิกายน 2560). นฤมล ล้อมทอง ผู้สร้างชีวิตให้ศาลาเฉลิมกรุง. Retrieved from https://www.ryt9.com/s/nnd/2742288

โพสต์ทูเดย์. (2559). เยาวชนคนโขนเลือดใหม่ สืบสานศิลปะชั้นสูงของชาติ. Retrieved from https://www.posttoday.com/life/healthy/441013

ไทยคดีศึกษา. (2538). "อาลัย ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช". ฉบับพิเศษ พ.ศ.*2538*.

ไทยบันเทิง ข่าวเที่ยงไทยพีบีเอส (Producer). (2560). โขนศาลาเฉลิมกรุง วันเด็กแห่งชาติ. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=thjFcAdIbGE

ไทยรัฐออนไลน์. (2554). สมเด็จฯ ทรงชื่นชมโขน ศึกมัยราพณ์ ฉากสวยอลังการ สนุกทุกฉาก. Retrieved from https://www.thairath.co.th/lifestyle/woman/187100

ไทยรัฐออนไลน์. (2555). ศิลปะโขนจองถนนมนต์แห่งพระบารมี. Retrieved from https://www.thairath.co.th/content/306546

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ไพโรจน์ ทองคำสุก. (2558, 23 กุมภาพันธ์ 2558) ปัจจัยต่อการเปลี่ยนแปลง พัฒนาการ และความหลากหลายของโขน)ทศวรรษที่ *2480* ถึง ปัจจุบัน/(*Interviewer:* ก .กรินทสุทธิ์.

ไพฑูรย์ เข้มแข็ง. (2562, 19 กันยายน 2562) */Interviewer:* ว. เดชครุฑ.

กรมศิลปากร. (2494). หนังสืองานสังคีตศิลป์ของกรมศิลปากร พ.ศ .*2494*. Retrieved from

กรมศิลปากร. (2495). บทโขน เรื่อ รามเกียรติ์ ชุด หนุมานอาสา กรมศิลปากรปรับปรุงใหม่)*2495)*.

กรมศิลปากร. (2528a). จดหมายเหตุพระราชพิธีพระราชทานครอบประธานประกอบพิธีไหว้ครูโขนละคร และต่อท่ารำเพลงหน้าพาทย์องค์พระพิราพ ณ ศาลาดุสิดาลัย สวนจิตรลดา วันพฤหัสบดีที่ 25 ตุลาคม พ.ศ. 2527. นิตยสารศิลปากร, ปีที่ *29*(เล่มที่ 1).

กรมศิลปากร. (2528b). บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุด พระพิราพ กรมศิลปากรปรับปรุงใหม่. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์.

กรมศิลปากร. (2531). พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์รัชกาลที่ *1* ฉบับเจ้าพระยาทิพากรวงศ์)ชำ บุนนาค(. กรุงเทพฯ.

กรมศิลปากร. (2546). พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ *2* ฉบับสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ กรุงเทพฯ.

กรมศิลปากร. (2553). โขน :อัจฉริยลักษณ์แห่งนาฏศิลป์ไทย. กรุงเทพฯ: รุ่งศิลป์การพิมพ์ (1977) จำกัด.

กรมศิลปากร. (2556). หนังสือประกอบนิทรรศการพิเศษเนื่องในวันอนุรักษ์มรดกไทย พุทธศักราช *2556*.

กรินทร์ กรินทสุทธิ์. (2558). ปัจจัยต่อการเปลี่ยนแปลง พัฒนาการ และความหลากหลายของโขน)ทศวรรษที่ *2480* ถึง ปัจจุบัน.((ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต (สหวิทยาการ)), มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

กรุงเทพธุรกิจออนไลน์. (2562). ศึกกุมภกรรณ Retrieved วันที่ 28 กันยายน 2562 https://www.facebook.com/pg/sundaybkk/photos/?tab=album&album_id=574517595948096

กองจดหมายเหตุแห่งชาติ. *(2)* ศธ. *2/25* การปรับปรุงการละคร และ ดนตรีในกองการสังคีต กรมศิลปากร.

กองจดหมายเหตุแห่งชาติ.)*2)* ศธ .*19/25* การเผยแพร่นาฏุริยางคศิลป์ของไทย.

กองจดหมายเหตุแห่งชาติ. ศธ .*0701.1.43* คำปราศรัยของผู้รักษาการ ในตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากร.

กองจดหมายเหตุแห่งชาติ. (2477). ศธ. 0701.9.1/2 นโยบายของกรมศิลปากร (พ.ศ. 2477).

กองจดหมายเหตุแห่งชาติ. (2478). ศธ.*0701.31/15* เอกสารกรมศิลขปากร กระทรวงศึกษาธิการ .ระเบียบการโรงเรียนศิลปากร.

กองจดหมายเหตุแห่งชาติ. (2500). ศธ .*0701.40/54* งานฉลอง *Centenary of the Ramlila of Ramnagar* เมืองพาราณสี ประเทศอินเดีย.

กอบกุล รุ่งเรืองศรี. (2547). แนวคิดของ ม.ร.ว .คึกฤทธิ์ ปราโมช กับการอนุรักษ์วัฒนธรรมไทย กรณีศึกษาเรื่องโขนธรรมศาสตร์. (ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต), มหาวิทยาลัยรามคำแหง,

กาญจนา แก้วเทพ และคณะ. (2553). สายธารแห่งนักคิดทฤษฎีเศรษฐศาสตร์การเมืองกับสื่อสารศึกษา.

กุลลดา เกษบุญชู มี๊ด. (2550). การเมืองไทยในยุคสฤษดิ์-ถนอมภายใต้โครงสร้างอำนาจโลก. Retrieved from มูลนิธิ 50 ปีธนาคารแห่งประเทศไทย:

ข้างสังเวียน. (2521, วันที่ 20 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2521). สยามรัฐ.

คมชัดลึกออนไลน์. (2560). โขนพระราชทาน ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพ ร.9. Retrieved from https://www.komchadluek.net/news/regional/291010

คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม. ร. ว. สยามรัฐหน้า 5. สยามรัฐ.

คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม. ร. ว. (2494). เก็บเล็กผสมน้อย. หนังสือพิมพ์สยามรัฐ, ปีที่ *2*(ฉบับที่ 441).

คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม. ร. ว. (2509). พระราชพิธีแรกนาขวัญ ในโลกกับคน. กรุงเทพฯ: บรรณาคาร.

คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม. ร. ว. (2513). สยามรัฐหน้า 5 สยามรัฐ.

คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม. ร. ว. (2514). คึกฤทธิ์ถกเมืองไทย. กรุงเทพฯ: บรรณาคาร.

คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม. ร. ว. (2515a). สยามรัฐ หน้า 5. สยามรัฐ, *2515*(11).

คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม. ร. ว. (2515b). สยามรัฐ หน้า 5. สยามรัฐ, *2515*(12).

คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม. ร. ว. (2515c). สยามรัฐหน้า 5. สยามรัฐ.

คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม. ร. ว. (2525). ลักษณะไทย. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม. ร. ว. (2532). สถาบันไทยคดีศึกษากับสังคมไทย : จากอดีตสู่ปัจจุบัน. จุลสารไทยคดีศึกษา(6).

คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม. ร. ว. (2537). สิ่งที่ควรรู้ก่อนดูนาฏศิลป์โขนละคร. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม. ร. ว. (2539). วรรณคดีและนาฏศิลป์ไทย. กรุงเทพฯ: มูลนิธิ คึกฤทธิ์ 80.

คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม. ร. ว. (2541). ลักษณะไทยเล่ม *3* ศิลปะการแสดงนาฏศิลป์ไทย. กรุงเทพฯ: วัฒนาพานิช.

คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม. ร. ว. (2545). สี่แผ่นดิน. กรุงเทพฯ: ดอกหญ้า.

จรรมนง แสงวิเชียร. (2549). โขน ศาลาเฉลิมกรุง. กรุงเทพฯ: สำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์.

จรุงจิตต์ ทีขะระ, ท. (2558, วันที่ 31 สิงหาคม 2558) โขนพระราชทานเครื่องมือสืบสานวัฒนธรรมและพลังแห่งความร่วมมือ/*Interviewer:* กรุงเทพธุรกิจออนไลน์.

จักกฤษณ์ ดวงพัตรา. (2554). กระบวนการเล่นโขนจากบทโขนสมัยรัตนโกสินทร์. ขอนแก่น: ขอนแก่นการพิมพ์.

จัตวา กลิ่นสุนทร และคณะ. (2524). สูจิบัตรการแสดงโขนคณะโขนธรรมศาสตร์ ตอน พิเภกสวามิภักดิ์. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์อักษรสัมพันธ์.

จารุนี อารีรุ่งเรือง. (2559). กระบวนทัศน์ของการออกแบบฉากการแสดงโขน กรณีศึกษาโขนตามแนวพระราชเสาวนีย์ของสมเด็จ พระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ. วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น, ปีที่ *8*(ฉบับที่ 1 มกราคม – มิถุนายน 2559).

จำเรียง พุธประดับ.) /*Interviewer:* จิรพร วิทยศักดิ์พันธุ์. โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

จิรพร วิทยศักดิ์พันธุ์. (2544). นโยบายวัฒนธรรมของจอมพล ป .พิบูลสงคราม : จอมพล ป .พิบูลสงคราม กับการเมืองไทยสมัยใหม่: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

จุลชาติ อรัณยะนาค. (2556, 21 มกราคม 2556) ปัจจัยต่อการเปลี่ยนแปลง พัฒนาการ และความหลากหลายของโขน)ทศวรรษที่ *2480* ถึง ปัจจุบัน/(*Interviewer:* ก .กรินทสุทธิ์.

ฉัตรทิพย์ นาถสุภา. (2541). ลัทธิเศรษฐกิจการเมือง. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ชนิดา ชิตบัณฑิตย์. (2547). โครงการอันเนื่องมาจากพระราชดำริ การสถาปนาพระราชอำนาจนำในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว. (สังคมวิทยาและมานุษยวิทยามหาบัณฑิต (มานุษยวิทยา)), มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์,

ชวลิต สุนทรานนท์. (2550). การศึกษาและพัฒนาองค์ความรู้เกี่ยวกับการแต่งกายยืนเครื่องยืนเครื่องโขน ละครรำ. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

ชำนาญ รอดเหตุภัย. (2522). รามเกียรติ์ปริทัศน์: โครงการผลิตเอกสารตำราเรียนวิทยาลัยครูนครปฐม.

ชิตสุภางค์ อังสวานนท์. (2551). การศึกษาอิทธิพลของการพัฒนาองค์กรต่อรูปแบบของนาฏศิลป์ไทย พ.ศ .*2495 – 2549.* (ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต), มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์,

ฐาปนีย์ สังสิทธิวงศ์. (2557). โขน :ศิลปะประจำชาติไทยและสื่อวัฒนธรรมในบริบทสังคมร่วมสมัย. (ศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต), มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ,

ณัฐกานต์ พลพิทักษ์. (2559). โขนพระราชทาน การสืบทอดและการสร้างสรรค์บทโขนแก่ผู้ชมร่วมสมัย. (อักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย), จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,

ณัฐพล ใจจริง. (2552). การเมืองไทยสมัยรัฐบาลจอมพล ป .พิบูลสงคราม ภายใต้ระเบียบโลกของสหรัฐอเมริกา) พ.ศ .*2491 -2500).* (รัฐศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชารัฐศาสตร์), จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,

ดำรงราชานุภาพ, ส. (2508). ตำนานละครอิเหนา. พระนคร: คลังวิทยา.

ทักษ์ เฉลิมเตียรณ. (2526). การเมืองระบบพ่อขุนอุปถัมภ์แบบเผด็จการ. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ธงไชย แมคอินไตย์. (2558) รอบเสด็จ การแสดงโขนพระราชทาน ชุดศึกอินทรชิต ตอน พรหมาศ/*Interviewer:* ม .ใ .พระบรมราชินีนาถ.

ธนาทิพ ฉัตรภูมิ. (2547). ตำนานโรงหนัง. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เวลาดี.

ธนิต อยู่โพธิ์. (2494). งานสังคีตศิลป *2492 – 2494.* กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์พระจันทร์.

ธนิต อยู่โพธิ์. (2500). โขน: กรมศิลปากร.

ธนิต อยู่โพธิ์. (2516). ศิลปะละครรำ และ คู่มือฯ นาฏศิลป์ไทย. กรุงเทพฯ: ห้างหุ้นส่วนจำกัด ศิวพร.

ธวัชชัย ดุสิตกุล. (2547). บทโขนละครพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว. (อักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย), จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,

ธาดา วิทยาพูล. (2562, 19 กันยายน 2562) */Interviewer:* ว. เดชครุฑ.

ธีรภัทร์ ทองนิ่ม. (2555). โขน. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

นรนิติ เศรษฐบุตร. เหตุการณ์สำคัญทางการเมืองไทย สมัย พ.ศ. 2501-2519. Retrieved from http://wiki.kpi.ac.th/index.php?title=1_กรกฎาคม_พ.ศ._2518

นฤมล อารีสินพิทักษ์. (2558). ยุวศิลปินสืบสานโขนพระราชทาน. Retrieved from https://www.trueplookpanya.com/learning/detail/30547/043027

ปกรณ์ พรพิสุทธิ์. (2558, 22 มกราคม 2558) ปัจจัยต่อการเปลี่ยนแปลง พัฒนาการ และความหลากหลายของโขน)ทศวรรษที่ *2480* ถึงปัจจุบัน/(*Interviewer:* ก .กรินทสุทธิ์.

ประเมษฐ์ บุณยะชัย. (2547a). พัสตราภรณ์ โขน-ละครไทย. ศิลปากร.

ประเมษฐ์ บุณยะชัย. (2547b). พัสตราภรณ์ โขนละครไทย ตอนที่ 2. วารสารศิลปากร, ปีที่ *47*(ฉบับที่ 4).

ประเมษฐ์ บุณยะชัย. (2556, วันที่ 3 ธันวาคม 2556) ปัจจัยต่อการเปลี่ยนแปลง พัฒนาการ และความหลากหลายของโขน)ทศวรรษที่ *2480* ถึง ปัจจุบัน/(*Interviewer:* ก .กรินทสุทธิ์.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประเมษฐ์ บุณยะชัย. (2560) โขนพระราชทาน ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพ ร.*9/Interviewer:* คมชัดลึกออนไลน์.

ประมวลกฎหมายรัชกาลที่ 1 พิมพ์ตามฉบับตรา 3 ดวง เล่ม 1. (2529). ประมวลกฎหมายรัชกาลที่ *1* พิมพ์ตามฉบับตรา *3* ดวง เล่ม *1*. กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์

ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว. (2557, 1 พฤษภาคม 2557) ปัจจัยต่อการเปลี่ยนแปลง พัฒนาการ และความหลากหลายของโขน)ทศวรรษที่ *2480* ถึงปัจจุบัน/(*Interviewer:* ก .กรินทสุทธิ์.

ปิยรัตน์ อินทร์อ่อน. เครื่องราชูปโภค. Retrieved from http://www.royin.go.th/? knowledges=เครื่องราชูปโภค-๑๐-สิงหา

ผู้จัดการออนไลน์. (2534). สร้างเฉลิมกรุงให้เหมือนบอร์ดเวย์. Retrieved from http://info.gotomanager.com/news/printnews.aspx?id=7139

พรรณี กัมมสุทธิ์. (2544). บทบาทความเป็นผู้นำของพระรามในรามเกียรติ์. (ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (รัฐศาสตร์)), มหาวิทยาลัยรามคำแหง,

พรรณี ปรัชญาบำรุง. (2542). ภาพสะท้อนสังคมและวัฒนธรรมไทยผ่านเพลงไทยสากล หลังสงครามโลกครั้งที่ *2*-พ.ศ.*2500.* (ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา), มหาวิทยาลัยมหิดล,

พิทยลาภพฤฒิยากร, ก. พ. (2514). เรื่องพระราม. พระนคร: ศิลปากร.

พินิจ บุญมา. (2562, สัมภาษณ์ 20 กันยายน 2562) */Interviewer:* ว. เดชครุฑ.

ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์. (2547). การเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมความบันเทิงในสังคมกรุงเทพฯ พ.ศ.*2491 – 2500.* (อักษรศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์), จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,

ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์. (2549). วัฒนธรรมบันเทิงในชาติไทย. กรุงเทพฯ: มติชน.

ภาคข่าวในประเทศ. (15 กันยายน พ.ศ. 2495). วิทยุสารประจำวัน. Retrieved from

ภาคข่าวในประเทศ. (21 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2496). วิทยุสารประจำวัน. Retrieved from

มงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, พ. (2512). บ่อเกิดแห่งรามเกียรติ์. กรุงเทพฯ: องค์การค้าของคุรุสภา.

มณี สิริวรสาร. (2542). ชีวิตเหมือนฝัน เล่ม *1*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ชวนพิมพ์.

มติชน. (2550). เสรี หวังในธรรม อดีตยามกรมศิลป์ ผู้เติมลมหายใจใส่โรงละครแห่งชาติ. Retrieved from http://www.moe.go.th/news_center/news05022550_07.htm

มนตรี วัดละเอียด. (2550). หน้าโขน สมุดภาพการแต่งหน้าโขนตามพระราชดำริในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ. กรุงเทพฯ: มูลนิธิสงเสริมศิลปาชีพฯ และโรงเรียนสอนศิลปะการแต่งหน้า MTI.

มองซิเอร์ เดอ ลาลูแบร์. (2548). ว่าด้วยการแสดงและการละเล่นอย่างอื่นของชาวสยาม, มหรสพสามอย่างของชาวสยาม,จดหมายเหตุ ลา ลู แบร์ ราชอาณาจักรสยาม (สันต์ ท .โกมลบุตร, Trans.): สำนักพิมพ์ศรีปัญญา.

มานิต รัตนสุวรรณ. (2553) การจัดการแสดง กรณีโรงมหรสพหลวงศาลาเฉลิมกรุง/*Interviewer:* จ .เอกวัฒนพันธ์.

มูลนิธิศาลาเฉลิมกรุง. (2556). สูจิบัตรการแสดงหนุมานข้าราชบริพารพระจักรี. ม.ป.ท.: ม.ป.พ.

มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ ในพระบาทสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ. (2557). โขนพระราชทาน ศาสตร์และศิลป์แผ่นดินไทย.

มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ. (2555). สูจิบัตรการแสดงโขนพระราชทาน ชุด จองถนน.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ. (2556). สูจิบัตรการแสดงโขนพระราชทาน ชุดศึกกุมภกรรณ ตอนโมกขศักดิ์.

มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ. (2557). สูจิบัตรการแสดงโขนพระราชทาน ชุดศึกอินทรชิต ตอนนาคบาศ.

มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ. (2561). สูจิบัตรการแสดงโขนพระราชทาน ชุด พิเภกสวามิภักดิ์.

รองฤทธิ์ ปราโมช, ม. ล. (2554). พลิกตำนานศึกฤทธิ์กับโขนธรรมศาสตร์.

รังสรรค์ แสงสุข. (2549, วันที่ 24 พฤษภาคม 2549) การอนุรักษ์และสืบทอดวัฒนธรรมไทย กรณีศึกษาโขนมหาวิทยาลัยรามคำแหง .

//Interviewer: พ .เกตุวรสุนทร.

ราชกิจจานุเบกษา. (11 มีนาคม 2495).

ราชกิจจานุเบกษา. (22 เมษายน พ.ศ. 2495).

วนัส ปิยะกุลชัยเดช. (2548). ความสัมพันธ์ระหว่างแนวคิดการครองความเป็นใหญ่และอุดมการณ์ของกรัมชี่. (รัฐศาสตรมหาบัณฑิต สาขาการปกครอง), จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,

วลัญช์ สุภากร. (2561). โขนพระราชทาน ทรงฟื้นฟูสืบศาสตร์ศิลป์แผ่นดิน. Retrieved from http://www.judprakai.com/creative/625

วอลเตอร์ เอฟ เวลลา. (2514). แผ่นดินพระนั่งเกล้าฯ (น. ทองโสภิต, Trans.). กรุงเทพฯ: สมาคมสังคมศาสตร์แห่งประเทศไทย.

วัชรพล พุทธรักษา. (2549). รัฐบาลทักษิณกับความพยายามสร้างภาวะการครองอำนาจนำ. (รัฐศาสตร์มหาบัณฑิต (การปกครอง)), จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,

วัชรพล พุทธรักษา. (2557). บทสำรวจความคิดทางการเมืองของ อันโตนิโอ กรัมชี่. กรุงเทพฯ: สมมุติ.

วัชรพล พุทธรักษา. (2561). อันโตนิโอ กรัมชี่ กับการจัดวางความคิดทางการเมือง ปรัชญาปฏิบัติ การเปลี่ยนแปลงทางสังคม และการปลดปล่อยมนุษย์. กรุงเทพฯ: สมมุติ.

วัลวิภา บุรุษรัตนพันธุ์, ม. ล. (2536). นาฏศิลป์ไทย. กรุงเทพฯ: สถาบันไทยคดีศึกษา.

วารสารวัฒนธรรม. (2498). ประวัติกระทรวงวัฒนธรรมและผลงานในรอบปีที่แล้ว. (มีนาคม 2498).

วิเชียร แพทยาคม. (2496). มาตรฐานกับสัมคม. วารสารวัฒนธรรม, *1* ธันวาคม *2496*.

วิชิตวงศ์ ณ ป้อมเพชร. (2544). นักเรียนนอกรุ่นสุดท้าย. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แสงดาว.

ศ.สุรางค์. (2534). จากวรรณกรรมมาเป็นบทละคร. สตรีสาร, ปีที่ *44*(ฉบับที่ 22).

ศาลาเฉลิมกรุง. (ม.ป.ป.). Retrieved from http://www.salachalermkrung.com/?c=events&m=hanuman

ศิโรตม์ คล้ามไพบูลย์. (2559). โขนในอุปถัมภ์ของรัฐ และการสร้างฐานานุศักดิ์ของครู. from มติชนสุดสัปดาห์

ศุภชัย จันทร์สุวรรณ. (2537). การวิเคราะห์แนวพระราชดำริและบทบาทของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้า เจ้าอยู่หัวในการส่งเสริมทางด้านนาฏศิลป์และดนตรี :กรณีศึกษาเฉพาะกรณีโรงเรียนพรานหลวง ในพระบรมราชูปถัมภ์. (ครุศาสตรมหาบัณฑิต (สารัตถศึกษา)), จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,

ศุภชัย จันทร์สุวรรณ. (2547). การศึกษาวิเคราะห์วิธีการร่ายรำ และลีลาท่ารำของโขนตัวพระ กรณีศึกษาตัวพระราม. (ศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต (นาฏยศิลป์ไทย)), จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,

ศุภชัย จันทร์สุวรรณ. (2557a, 1 พฤษภาคม 2557.) */Interviewer:* ก. กรินทสุทธิ์.

ศุภชัย จันทร์สุวรรณ. (2557b, 1 พฤษภาคม 2557) ปัจจัยต่อการเปลี่ยนแปลง พัฒนาการ และความหลากหลายของโขน)ทศวรรษที่ *2480* ถึง ปัจจุบัน/(*Interviewer:* ก .กรินทสุทธิ์.

สถาบันไทยคดีศึกษา. (2544). สูจิบัตรการแสดงโขนธรรมศาสตร์ เนื่องในโอกาสครบรอบ *90* ปีเกิดของ ม.ร.ว .คึกฤทธิ์ ปราโมช.

สมศักดิ์ เจียมธีรสกุล. (2547). ประวัติศาสตร์วันชาติไทย. นิตยสารฟ้าเดียวกัน*, 2547*(ฉบับ 2).

สายชล สัตยานุรักษ์. (2545). ความเปลี่ยนแปลงในการสร้างชาติไทยและความเป็นไทยโดยหลวงวิจิตรวาทการ. กรุงเทพฯ: มติชน.

สายชล สัตยานุรักษ์. (2550a). คึกฤทธิ์กับประดิษฐกรรมความเป็นไทย เล่ม *1*. กรุงเทพฯ: มติชน.

สายชล สัตยานุรักษ์. (2550b). คึกฤทธิ์กับประดิษฐกรรมความเป็นไทย เล่ม *2*. กรุงเทพฯ: มติชน.

สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน เล่ม 23. กรุงเทพฯ: อมรินทร์ปริ้นติ้งแอนด์พลับลิชชิ่ง จำกัด.

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. (2530). นิทรรศการเชิดชูเกียรติ นายโหมด ว่องสวัสดิ์ ศิลปินแห่งชาติ. กรุงเทพมหานคร.

สำนักงานจังหวัดเชียงใหม่. (2562). ชม *0023.1 /ว 3262* ลงวันที่ *22* มกราคม *2562* การจัดการแสดงโขนศาลาเฉลิมกรุง ณ จังหวัดเชียงใหม่.

สำนักงานจังหวัดพิจิตร. (2552). พจ *0016.3/1979*. สรุปประเด็นสำคัญจากพระราชดำรัสของสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ.

สิริชัยชาญ ฟักจำรูพ. (2539). วิวัฒนาการและอนาคตภาพของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในการพัฒนาศิลปวัฒนธรรมไทย. (ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาสารัตถศึกษา), จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,

สุจิตต์ วงษ์เทศ. (2532). ร้องรำทำเพลง :ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม. กรุงเทพฯ: มติชน.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. (2556). โขน มาจากไหน. Paper presented at the การเสวนาเนื่องในงานสัปดาห์อนุรักษ์มรดกไทย พุทธศักราช 2556, พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร.

สุชาดา ลิมป์. (2558). โขนพระราชทาน โลกหลังม่านที่น่าหลงรัก. นิตยสารสารคดี, ปีที่ *31*(ฉบับที่ 369 พฤศจิกายน 2558).

สุดสาคร ชายเสม. (2558, วันที่ 6 ตุลาคม 2557) ปัจจัยต่อการเปลี่ยนแปลง พัฒนาการ และความหลากหลายของโขน)ทศวรรษที่ *2480* ถึง ปัจจุบัน/(*Interviewer:* ก .กรินทสุทธิ์.

สุพรรณ บูรณะพิมพ์. (2528). ราชินีแห่งการละคร: หนังสืออนุสรณ์งานศพ.

สุรพงษ์ โสธนะเสถียร. รามเกียรติ์ :การแปลความหมายทางการเมือง. (รัฐศาสตรดุษฎีบัณฑิต), จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2542). นาฏยศิลป์รัชกาลที่ *9*. กรุงเทพมหานคร: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2543). วิวัฒนาการนาฏศิลป์ไทนในกรุงรัตนโกสินทร์ พ.ศ .*2325 – 2477*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุรัตน์ จงดา. (2558, วันที่ 2 ธันวาคม 2556) ปัจจัยต่อการเปลี่ยนแปลง พัฒนาการ และความหลากหลายของโขน)ทศวรรษที่ *2480* ถึง ปัจจุบัน/(*Interviewer:* ก .กรินทสุทธิ์.

สุวิมล พลจันทร. (2531). กรมโฆษณาการกับการโฆษณาอุดมการณ์ทางการเมืองของรัฐ)พ.ศ .*2476 - 2487).* (ศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต), มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

อนุชา ทีรคานนท์. (2552). จดหมายเหตุการจัดสร้างเครื่องแต่งกายโขน ละคร :สำหรับการแสดงเฉลิมพระเกียรติ์ เรื่อง รามเกียรติ์ ตอนพรหมมาศ. กรุงเทพฯ: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมรามชินีนาถ.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

อนุชา ทีรคานนท์. (2557, วันที่ 7 เมษายน 2557) ปัจจัยต่อการเปลี่ยนแปลง พัฒนาการ และความหลากหลายของโขน)ทศวรรษที่ *2480* ถึง ปัจจุบัน/(*Interviewer:* ก .กรินทสุทธิ์.

อมรา กล่ำเจริญ และคณะ. (2557). วิจัยโขน: กรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม

อัมพร สโมสร. (2534). อาจารย์เสรี หวังในธรรม ผู้นำศิลปะการแสดงของไทยมาให้ชาวบ้านได้ชื่นชม. กินรี, ปีที่ *8*.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	วัชระพงศ์ เดชครุฑ
วัน เดือน ปี เกิด	17 พฤศจิกายน 2533
วุฒิการศึกษา	สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรี รัฐศาสตรบัณฑิต สาขาการเมืองและการระหว่างประเทศ (ภาคภาษาอังกฤษ) มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University