การศึกษาความสัมพันธ์ของนาฏยศิลป์พิธีกรรมราชสำนักและพื้นบ้านของไทย

นายชวโรฒน์ วัลยเมธี

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา ๒๕๕๖

ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
บทคัดย่อและแฟ้มข้อมูลฉบับเต็มของวิทยานิพนธ์ตั้งแต่ปีการศึกษา 2554 ที่ให้บริการในคลังปัญญาจุฬาฯ (CUIR)
เป็นแฟ้มข้อมูลของนิสิตเจ้าของวิทยานิพนธ์ที่ส่งผ่านทางบัณฑิตวิทยาลัย
The abstract and full text of theses from the academic year 2011 in Chulalongkorn University Intellectual Repository(CUIR)
are the thesis authors' files submitted through the Graduate School.

THE RELATIVE STUDY OF THAI RITUAL COURT DANCE

AND THAI RITUAL FOLK DANCE

Mr. ChawaroteWallayamaytee

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of Doctor of Philosophy Program in Thai Dance

Department of Dance

Faculty of Fine and Applied Arts

Chulalongkorn University

Academic Year 2013

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	การศึกษาความสัมพันธ์ของนาฏยศิลป์พิธีกรรมราชสำนักและพื้นบ้านของไทย
โดย	นายชวโรฒน์ วัลยเมธี
สาขาวิชา	นาฏยศิลป์ไทย
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	อาจารย์ ดร. วิชชุตา วุธาทิตย์

คณะศิลปกรรมศาสตร์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาดุษฎีบัณฑิต

…….. คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์
(รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

……ประธานกรรมการ
(ศาสตราจารย์ ดร. นราพงษ์ จรัสศรี)

…….. อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(อาจารย์ ดร. วิชชุตา วุธาทิตย์)

……กรรมการ
(ศาสตราจารย์ ดร. วีรชาติ เปรมานนท์)

……กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์)

……กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์ ดร. ชัชวดี ศรลัมพ์)

ชวโรฒน์ วัลยเมธี : การศึกษาความสัมพันธ์ของนาฏยศิลป์พิธีกรรมราชสำนักและพื้นบ้านของไทย. (THE RELATIVE STUDY OF THAI RITUAL COURT DANCE AND THAI RITUAL FOLK DANCE) อ. ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก:อ. ดร. วิชชุตา วุธาทิตย์,๒๑๔หน้า.

การวิจัยครั้งนี้นี้ว่าด้วยการศึกษาความสัมพันธ์ของนาฏยศิลป์พิธีกรรมราชสำนักกับนาฏยศิลป์พิธีกรรมพื้นบ้าน การศึกษาอาศัยทฤษฎีทางมานุษยวิทยาเรื่องวัฒนธรรมและอนุวัฒนธรรมเป็นพื้นฐานการศึกษาครั้งนี้มีสมมติฐานว่านาฏยศิลป์พิธีกรรมของทุกเผ่าพันธ์มีแนวคิดใกล้คล้ายคลึงกันและมีความสัมพันธ์ในแง่ที่อาจเป็นแบบให้แก่กัน เพราะนาฏยศิลป์พิธีกรรมคือนาฏยศิลป์ที่แสดงบทบาททางพิธีกรรมงานวิจัยฉบับนี้มี ๕ บท บทแรกคือบทนำ บทที่สองคือวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง มีประเด็นว่าด้วยนาฏยศิลป์ในบริบทวัฒนธรรมไทย ทฤษฎีวัฒนธรรมและอนุวัฒนธรรม สถานะของนาฏยศิลป์ในสังคมไทยและความสัมพันธ์ของศิลปะกับศาสนาและความเชื่อ บทที่สามว่าด้วยนาฏยศิลป์พิธีกรรมที่ปรากฏในสังคมไทย บทที่สี่ว่าด้วยการศึกษาวิเคราะห์และการศึกษาความสัมพันธ์ของนาฏยศิลป์พิธีกรรมในราชสำนักและนาฏยศิลป์พิธีกรรมพื้นบ้านของไทย บทที่ห้าแสดงข้อสรุปของการศึกษาและข้อเสนอแนะ

นาฏยศิลป์พิธีกรรมราชสำนักและนาฏยศิลป์พิธีกรรมพื้นบ้านต่างก็ได้รับอิทธิพลของศาสนาและความเชื่ออันเป็นบริบท ได้แก่พุทธศาสนา ศาสนาพราหมณ์ฮินดู และการนับถือผี ทั้งนี้เพื่อรักษาแนวคิดปรัชญาของศาสนาและความเชื่อเหล่านี้ การศึกษาพบว่านาฏยศิลป์พิธีกรรมของไทยแบ่งได้เป็นสี่ประเภท คือ ๑) นาฏยศิลป์พิธีกรรมเพื่อการบูชา ๒) นาฏยศิลป์พิธีกรรมเพื่อการรักษา ๓) นาฏยศิลป์พิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับวงรอบชีวิต และ ๔) นาฏยศิลป์พิธีกรรมทางสังคมและพบว่านาฏยศิลป์พิธีกรรมราชสำนักและนาฏยศิลป์พิธีกรรมพื้นบ้านมีความสัมพันธ์ในแง่ที่มีอิทธิพลแก่กันในวัฒนธรรมทางพิธีกรรมของอีกฝ่ายหนึ่ง

สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทยลายมือชื่อนิสิต.....

ปีการศึกษา๒๕๕๖ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก.....

5286824635 : MAJOR THAI DANCE

KEYWORDS: THAI DANCE / RITUAL DANCE / DANCE CULTURE / BELEIF

CHAWAROTE WALLAYAMAYTEE :THE RELATIVE STUDY OF THAI RITUAL COURT DANCE AND THAI RITUAL FOLK DANCE.ADVISOR : VIJJUTA VUDHADITYA Ph.D., , 214 pp.

This thesis aims at the relative studies of Thai Ritual Court Dance and Thai Ritual Folk Dance primarily by following the concepts in Anthropology, culture and subcultural theories which mainly relate with the majority and minority people in particular cultural groups in Thailand. The studies are hypothesized that the ritual dance of any race shares similarities in terms of basic idea, as Ritual Dance is the dance which has ceremonial function and that a Ritual Dance may be prototypes for one another. The thesis consists of five chapters;Chapter One is an introduction to the subject. Chapter Two is the review of literature chapter dealing with dance in Thai cultural context, Culture and Subculture theory, status of dance in Thai culture, religions and belief in Thai society, and the relationship of art and belief. Chapter Three deals with ritual dance in Thai culture. Chapter Four is the analytic and relative studies of court ritual dance and folk ritual dance in Thailand. The analytical conclusion and suggestion are given in Chapter Six.

Ritual Dance of cultural and subcultural group in Thailand are highly influenced by the contextual religions and belief, Buddhism, Hinduism and animism, in order to serve the philosophical concepts of the beliefs.Ritual dance culture in Thailand has four functions; dance as offering, dance as healing, dance as rite de passage and dance in social protocol. While Thai court ritual dance functions as dance as offering, the folk dance tends to have the four functions investigated. These two schools of ritual dance share basic belief of deities and are seemed to exchange some of their dance related activities.

Field of Study : Thai Dance ..... Student's Signature .....

Academic Year : 2013 ..... Advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

ผู้วิจัยขอขอบพระคุณ อาจารย์กิ่งแก้ว และอาจารย์ศิริรัตน์ วงศ์ครือวัลย์ ป้าทั้งสองที่อุ้มชูเลี้ยงดูข้าพเจ้ามา พระคุณของท่านเป็นประหนึ่งพระคุณของบุพการี

ขอขอบพระคุณ อาจารย์ น.พ.อนุชา ก้องมณีรัตน์ ที่ได้ช่วยสนับสนุนในด้านต่างๆ ในยามที่สุขภาพของผู้วิจัยไม่เอื้ออำนวยเช่นนี้ ทั้งยังเป็นกำลังใจไต่ถามความคืบหน้าของวิทยานิพนธ์ฉบับนี้และได้ช่วยขจัดข้อขัดข้องต่างๆเสมอมา

ขอขอบพระคุณ อาจารย์ ดร. วิชชุตา วุธาทิตย์ นอกจากท่านจะเมตตาผู้วิจัยตลอดมาแล้ว ท่านยังเป็นผู้ทำให้ผู้วิจัยสนใจศึกษาวัฒนธรรมด้านศิลปะการแสดงมาแต่ต้น ทั้งกรุณารับเป็นที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์เมื่อหัวข้อวิทยานิพนธ์ได้รับการอนุมัติ

ขอขอบคุณศาสตราจารย์ ดร. นราพงษ์ จรัสศรี หัวหน้าภาควิชานาฏยศิลป์ ประธานสอบวิทยานิพนธ์ กรรมการภายในจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้แก่ ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์ และกรรมการภายนอกจากมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ คือรองศาสตราจารย์ ดร. ชัชวดี ศรลัมพ์ที่ได้กรุณาสละเวลาอันมีค่าเพื่อวิทยานิพนธ์ฉบับนี้

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย…… ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ..... จ

กิตติกรรมประกาศ..... ฉ

สารบัญ..... ช

สารบัญภาพ..... ฎ

สารบัญแผนภูมิ..... ฐ

คำอธิบายสัญลักษณ์และคำย่อ..... ฑ

บทที่

๑บทนำ..... ๑

๑.๑ ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา..... ๑

๑.๒ วัตถุประสงค์ของการวิจัย..... ๒

๑.๓ สมมติฐานของการวิจัย..... ๒

๑.๓ ขอบเขตของการวิจัย..... ๒

๑.๕ วิธีดำเนินการวิจัย..... ๓

๑.๖ ลำดับขั้นตอนในการเสนอผลการวิจัย..... ๓

๑.๗ ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ..... ๔

๒ วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง..... ๕

๒.๑ นาฏยศิลป์ในวัฒนธรรมไทย..... ๕

๒.๑.๑ มิติของวัฒนธรรม..... ๕

๒.๑.๒ ทฤษฎีเรื่องวัฒนธรรมและอนุวัฒนธรรม (Culture and Sub-culture Theory).. ๑๒

๒.๑.๒.๑ สาเหตุที่ทำให้เกิดกลุ่มอนุวัฒนธรรม..... ๑๓

๒.๑.๒.๒ ความสัมพันธ์ของกลุ่มอนุวัฒนธรรมกับกลุ่มวัฒนธรรม..... ๑๔

๒.๑.๓ ฐานะของนาฏยศิลป์ในวัฒนธรรมไทย..... ๑๖

๒.๒ ศาสนาและความเชื่อที่มีผลต่อความเป็นไทย..... ๒๐

๒.๒.๑ ความเชื่อพื้นฐานของคนไทย..... ๒๐

๒.๒.๒ ความเชื่อที่คนไทยรับมาจากที่อื่น..... ๒๓

บทที่ หน้า

๒.๒.๒.๑ ศาสนาและความเชื่ออเทวนิยม : พุทธศาสนา..... ๒๔
๒.๒.๒.๒ ศาสนาและความเชื่อเทวนิยม : ศาสนาพราหมณ์ฮินดู..... ๒๗
๒.๓ ความสัมพันธ์ของศิลปะกับศาสนาและความเชื่อ..... ๓๒
๒.๓.๑ ศิลปะและหน้าที่ของศิลปะ..... ๓๒
๒.๓.๒ สุนทรียะกับศรัทธา..... ๔๓
๒.๓.๓ เทวดากับศิลปะการแสดง..... ๔๘
๒.๓.๓.๑ ตะวันออก: คนธรรพ์และนางอัปสรในศาสนาพราหมณ์ฮินดู
และพุทธศาสนา..... ๔๘
๒.๓.๓.๒ ตะวันตก: เหล่าเทวีมิวส์(Muses) ในเทพปกรณ์กรีก..... ๕๓
๒.๕ บทสรุป..... ๕๗

๓นาฏยศิลป์พิธีกรรมในวัฒนธรรมไทย..... ๖๐
๓.๑ ประเภทของพิธีกรรม..... ๖๐
๓.๑.๑ พิธีกรรมทางศาสนา (sacred ritual)……..…… ๖๐
๓.๑.๒ พิธีกรรมทางสังคม (secular ritual)……..... ๖๑
๓.๒ ลักษณะของพิธีกรรม..... ๖๓
๓.๓ นาฏยศิลป์พิธีกรรม..... ๖๕
๓.๓.๑ นาฏยศิลป์พิธีกรรมประเภทต่างๆ..... ๖๕
๓.๓.๒ สุนทรียศาสตร์กับนาฏยศิลป์พิธีกรรม..... ๖๗
๓.๓.๓ ร่องรอยของนาฏยศิลป์พิธีกรรมในวรรณกรรมไทย..... ๖๘
๓.๔ ความสัมพันธ์ของวรรณกรรมกับนาฏยศิลป์พิธีกรรม..... ๘๒
๓.๕ บทสรุป..... ๘๔

๔การศึกษาวิเคราะห์นาฏยศิลป์พิธีกรรมในราชสำนักและนาฏยศิลป์พิธีกรรมพื้นบ้าน..... ๘๕
๔.๑นาฏยศิลป์พิธีกรรมในราชสำนัก..... ๘๕
๔.๑.๑การรำพัดชาเหนือกระพองช้างต้นและการรำพัดชาในพระราชพิธีทอดเชือก
ดามเชือก..... ๘๖
๔.๑.๑.๑ การรำพัดชาบนกระพองช้างต้น..... ๘๗
๔.๑.๑.๒ การรำพัดชาในพระราชพิธีทอดเชือกดามเชือก..... ๙๙
๔.๑.๑.๓ กระบวนรำพัดชาในพระราชพิธีทอดเชือกดามเชือก..... ๑๑๑

บทที่ หน้า

๔.๑.๒ นาฏยศิลปพิธีกรรมในการบวงสรวงสังเวยพระสยามเทวาธิราช..... ๑๒๐
๔.๑.๒.๑ พระสยามเทวาธิราช..... ๑๒๐
๔.๑.๒.๒ การบวงสรวงพระสยามเทวาธิราช..... ๑๒๑
๔.๑.๒.๓ พระราชพิธีบวงสรวงสังเวยพระสยามเทวาธิราชในรัชกาลปัจจุบัน..... ๑๒๖
๔.๒ นาฏยศิลป์พิธีกรรมพื้นบ้าน..... ๑๒๙
๔.๒.๑ การรำแม่มด นาฏยศิลป์พิธีกรรมเพื่อการรักษา..... ๑๓๑
๔.๒.๑.๒ องค์ประกอบของพิธีรำแม่มด บ้านปางลาง อำเภอตาพระยา
จังหวัดสระแก้ว..... ๑๓๓
๔.๒.๑.๒ ลำดับนาฏยศิลป์พิธีกรรมรำแม่มด..... ๑๓๕
๔.๒.๑.๓ ข้อสังเกตด้านพิธีกรรม..... ๑๓๖
๔.๒.๑.๔ ข้อสังเกตทางนาฏยศิลป์..... ๑๓๗
๔.๒.๑.๕ ข้อสังเกตการใช้นาฏยศิลป์เป็นพิธีกรรม กรณีศึกษานาฏยศิลป์
พิธีกรรมรำแม่มดเทียบเคียงกับนาฏยศิลป์พิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับผีฟ้า..... ๑๓๘
๔.๒.๒ นาฏยศิลป์พิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับวงรอบชีวิต สวดคฤหัสถ์..... ๑๔๑
๔.๒.๓นาฏยศิลป์พิธีกรรมทางสังคม การฟ้อนทูลพระขวัญ..... ๑๔๗
๔.๒.๓.๑ ภูมิหลัง..... ๑๔๗
๔.๒.๓.๒ กระบวนฟ้อนทูลพระขวัญ..... ๑๔๘
๔.๒.๓.๓ คำกราบบังคมทูลเชิญพระขวัญ..... ๑๕๓
๔.๒.๓.๔ ท่าฟ้อน..... ๑๕๗
๔.๒.๓.๕ ฟ้อนหลวง นาฏยศิลปิพิธีกรรมในราชสำนักเจ้าเจ็ดตน ๑๖๒
และเจ้านายฝ่ายเหนือ.....
๔.๓ ความสัมพันธ์ของวัฒนธรรมกับอนุวัฒนธรรม กรณีศึกษาความสัมพันธ์ที่ปรากฏ
ในนาฏยศิลป์พิธีกรรมราชสำนักและนาฏยศิลป์พิธีกรรมพื้นบ้าน..... ๑๗๐
๔.๓.๑เค้าเงื่อนของนาฏยศิลป์พิธีกรรมพื้นบ้าน ในนาฏยศิลป์พิธีกรรมในการบวงสรวง
สังเวยพระสยามเทวาธิราช..... ๑๗๓
๔.๓.๒แนวคิดการใช้นาฏยศิลป์ในทางพิธีกรรม: อิทธิพลนาฏยศิลป์ไทยในธรรมเนียมและ
ความเชื่อพื้นบ้าน..... ๑๘๑
๔.๓.๑ การใช้หัวโขนในพิธีกรรมชาวบ้าน..... ๑๘๑
๔.๓.๒ การบูชาหนุมานและเงาะ : ธรรมเนียมชาวบ้านที่ได้มาจากวรรณกรรมการแสดงใน
ราชสำนัก..... ๑๙๑

บทที่ หน้า

๔.๔ บทสรุป..... ๑๙๘

๕ ข้อสรุปและข้อเสนอแนะ..... ๒๐๑
๕.๑ ข้อสรุป..... ๒๐๑
๕.๒ ข้อเสนอแนะ..... ๒๐๖

รายการอ้างอิง..... ๒๐๗
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์..... ๒๑๔

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ ๑ การตั้งประทวนนายเลี่ยม สุนทรประหาส เป็นหมื่นสนุกชวนเริง ตำแหน่งจำอวด กรมโขน ได้รับพระราชทานศักดินา ๓๐๐ ไร่ ในรัชสมัยรัชกาลที่ ๖..... ๑๕

ภาพที่ ๒ ภาพม้าระบายสีฝีมือมนุษย์โครมันญองที่ถ้ำลาสโค อายุประมาณ ๒๐,๐๐๐ ปี ประเทศสาธารณรัฐฝรั่งเศส..... ๓๗

ภาพที่ ๓ ภาพจิตรกรรมเพดานวิหารซิสทีนฝีมือมิเคลันเจโล กลางภาพเป็นภาพพระเป็นเจ้าทรงสร้างอดัม (Creation of Adam)..... ๓๘

ภาพที่ ๔ ภาพเขียนคณะราชทูตไทยมีเจ้าพระยาศรีพิพัฒน์รัตนราชโกษา(แพ บุนนาค)เป็นหัวหน้าเข้าเฝ้าถวายเครื่องราชบรรณาการจากราชสำนักพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวแด่พระจักรพรรดินโปเลียนที่สามที่พระราชวังฟงเทนโบล (Fontainebleau) เมื่อปี ค.ศ. ๑๘๖๔..... ๔๐

ภาพที่ ๕ ริชาร์ด วากเนอร์ เมื่อปี ๑๘๗๑ ขณะมีอายุได้ราว ๕๘ ปี..... ๔๑

ภาพที่ ๖ รูปจำหลักนางอัปสรนูนต่ำ ที่ปราสาทนครวัด ประเทศราชอาณาจักรกัมพูชา..... ๕๒

ภาพที่ ๗ โมเสคประดับพื้นรูปเหล่าเทวีมิวส์ทั้งเก้าที่ Palace of the Grand Master of the Knights of Rhodes บนเกาะโรดส์ (Rhodes Island) ประเทศสาธารณรัฐเฮเลนิกส์ (กรีซ) ๕๖

ภาพที่ ๘ ภาพเขียนภาพที่ ๒๙ คู่กับโคลงพระราชพงศาวดารสมเด็จพระนเรศวรมหาราชทำยุทธหัตถีกับพระมหาอุปราชา หลวงพิศณุกรรม์ เขียน ปัจจุบันอยู่ในความดูแลของสำนักพระราชวัง..... ๘๘

ภาพที่ ๙ พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ ๗ ในพระราชพิธีบรมราชาภิเษก เมื่อวันที่ ๒๕ กุมภาพันธ์ พ.ศ. ๒๔๘๖ ผู้เชิญพระแสงของ้าวแสนพลพ่ายคือ มหาดเล็กสำรองหม่อมราชวงศ์สล้าง ลดาวัลย์..... ๘๙

ภาพที่ ๑๐ สมเด็จเจ้าพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ามหามาลา กรมพระยาบำราบปรปักษ์..... ๙๕

ภาพที่ ๑๑ ท่ารำพระแสงขอบนคอช้าง ในบันทึกของนายอาคม สายาคม..... ๙๘

ภาพที่ ๑๒ พระวิมานประดิษฐานพระสยามเทวาธิราชบนพระที่นั่งไพศาลทักษิณ..... ๑๒๑

ภาพที่ ๑๓ สมเด็จพระเจ้าภคินีเธอ เจ้าฟ้าเพชรรัตนราชสุดาสิริโสภาพรรณวดี..... ๑๒๙

ภาพที่ ๑๔ รองอำมาตย์โท พลตรีเจ้าแก้วนวรัฐ เจ้านครเชียงใหม่..... ๑๖๕

ภาพที่ ๑๕ มหาอำมาตย์โท พลตรีเจ้ามหาพรหมสุรธาดา เจ้านครน่าน..... ๑๖๖

หน้า

ภาพที่ ๑๖ มหาอำมาตย์โท พลตรีเจ้าจักร์คำขจรศักดิ์ เจ้านครลำพูน..... ๑๖๖
ภาพที่ ๑๗ การฟ้อนหางนกยูง คาดว่าเป็นภาพถ่ายในท้องพระโรงหอหลวงในรัชสมัย
เจ้าฟ้ากองไท ปี ๒๔๘๐..... ๑๖๘
ภาพที่ ๑๘ ละครบวงสรวงเรื่องไชยเชษฐ์ของกรมศิลปากร ในพระราชพิธีบวงสรวงสังเวย
พระสยามเทวาธิราช..... ๑๗๔
ภาพที่ ๒๐ ครูพิธีกรรำหน้าพาทย์เสมอเถร ในพิธีไหว้ครูโขนละคอนประจำปี ๒๕๕๖
ที่ศาลาเฉลิมกรุง..... ๑๘๘
ภาพที่ ๒๑ การใช้หัวโขนพระภรตมุนีในพิธีครอบครูที่มหาวิทยาลัยราชมงคล ธัญบุรี
ปี ๒๕๕๖..... ๑๘๘
ภาพที่ ๒๒ ครูบาสิงโต วัดอโยธยาจังหวัดพระนครศรีอยุธยา ปี ๒๕๕๒..... ๑๙๐
ภาพที่ ๒๓ รูปหล่อหนุมาน สร้างโดยพระครูภาวนาภิรัต(ทิม อิสสริโก) วัดละหารไร่
จังหวัดระยอง..... ๑๙๒
ภาพที่ ๒๔ ผ้ายันตร์เจ้าเงาะป่ามหัศจรรย์จินดามณีเรียกทรัพย์รับเงิน ปี ๒๕๕๒
สร้างโดยหลวงปู่แดง สิริภทฺโท วัดห้วยฉลองราษฎร์บำรุง อำเภอเมือง จังหวัด
อุตรดิตถ์..... ๑๙๓
ภาพที่ ๒๕ รูปหล่อเจ้าเงาะจอมขมังเวทย์สร้างโดยพระครูวิเศษพัฒนาคุณ(เที่ยง ผาสุโก)
เมื่อปี๒๕๔๓..... ๑๙๔
ภาพที่ ๒๖ ผ้ายันตร์ของพระครูวิเศษพัฒนาคุณ(เที่ยง ผาสุโก)..... ๑๙๕

สารบัญแผนภูมิ

หน้า

แผนภูมิที่ ๑ แผนภูมิแสดงพัฒนาการของลัทธิบูชาภูตผีปีศาจ……... ๒๓

คำอธิบายสัญลักษณ์และคำย่อ

คำย่อ	ความหมาย
Bh.N.	คัมภีร์ภารตนาฏยศาสตร์ ประกอบด้วยตัวเลขและจุดทศนิยมสองกลุ่ม หมายถึง อัธยาย และ โศลกบทที่ ตามลำดับ เช่น Bh.N 1:14 หมายถึง คัมภีร์ภารตนาฏยศาสตร์ อัธยายที่ ๑ โศลกบทที่ ๑๔
MBh.R.	อิติหาสเรื่องมหาภารตะ ประกอบด้วยตัวเลขและจุดทศนิยมสามกลุ่ม หมายถึง บรรพ(ตอน)ที่ บรรพย่อยที่ และ โศลกบทที่ ตามลำดับ เช่น MBh.R.3.44.104 คืออิติหาสเรื่องมหาภารตะ บรรพ(ตอน)ที่ ๓ บรรพย่อยที่ ๔๔ และ โศลกบทที่ ๑๐๔
RV.	คัมภีร์ฤคเวท ประกอบด้วยตัวเลขและจุดทศนิยมสามกลุ่ม หมายถึง มณฑล(บทใหญ่)ที่ สูกตะ(บทย่อย)ที่ และ มันตระบทที่ ตามลำดับ เช่น RV 10.171.2 หมายความว่า คัมภีร์ฤคเวท มณฑลที่ ๑๐ สูกตะที่ ๑๗๑ มันตระบทที่ ๒

บทที่ ๑
บทนำ

๑.๑ ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

นาฏยศิลป์เป็นศิลปะที่เก่าแก่ที่สุด เพราะว่าเป็นศิลปะที่มนุษย์ใช้ร่างกายของตนเองเป็นงานสร้างสรรค์ กล่าวได้ว่าเมื่อบังเกิดความเป็นมนุษย์อย่างสมบูรณ์ตามหลักคิดเรื่องสายวิวัฒนาการซึ่งเป็นที่ยอมรับทั่วไปในทางมานุษยวิทยากายภาพนั้น มนุษย์ก็เริ่มแสดงท่าทางต่างๆ ผ่านสีหน้า และร่างกาย เราไม่อาจประมาณได้ว่ามนุษย์ใช้เวลาเท่าใดพัฒนาการแสดงออกพื้นฐานดังกล่าวขึ้นเป็นนาฏยศิลป์ บางทีอาจเป็นพันปี

การฟ้อนรำในยุคโบราณมีนัยสำคัญทางศาสนาและความเชื่อ และเป็นที่ยอมรับกันในหมู่ชนโบราณที่นับถือเทพเจ้าว่าเทพเจ้าพึงพอใจการฟ้อนรำ การฟ้อนรำจึงเกี่ยวข้องกับความเชื่อและพิธีกรรมมาแต่ต้น ในโลกตะวันตกความสัมพันธ์ของนาฏยศิลป์กับความเชื่อและพิธีกรรมมีมาจนเมื่อเกิดคริสตศาสนาในราวพุทธศตวรรษที่ ๖ กล่าวได้ว่าคนปัจจุบันมองเห็นว่านาฏยศิลป์อยู่เป็นเอกเทศ ไม่ได้เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมทางศาสนาและความเชื่อ จากการศึกษาเบื้องต้นพบว่านาฏยศิลป์กับพิธีกรรมมีความสัมพันธ์กันอย่างมีนัยสำคัญทางสังคมวัฒนธรรม ยิ่งกว่านั้นยังปรากฏว่านาฏยศิลป์มีบทบาทด้านนี้มาตั้งแต่สมัยเริ่มต้นสังคมมนุษย์ ดังปรากฏหลักฐานทางโบราณคดีมากมายที่แสดงให้เห็นกิจกรรมทางนาฏยศิลป์ในพิธีกรรมต่างๆ

แม้ว่านาฏยศิลป์ในโลกตะวันตกได้เข้ามาใกล้ชิดศิลปะมากขึ้นจนหมดหน้าที่ในทางพิธีกรรมไป แต่ในโลกส่วนอื่นๆ ปรากฏว่านาฏยศิลป์กับความเชื่อและพิธีกรรมยังมีความสัมพันธ์แน่นแฟ้นมาตลอด ในประเทศไทยเองก็ยังปรากฏนาฏยศิลป์ที่อยู่ในระบบพิธีกรรมอยู่จำนวนหนึ่ง ในเบื้องต้น กล่าวได้ว่าพิธีกรรมเป็นปรัชญาทางศาสนาและความเชื่อที่ปรากฏเป็นรูปแบบผ่านอาการ และวัตถุสัญลักษณ์ต่างๆ กล่าวได้ว่าพิธีกรรมเป็นหลักปรัชญาของศาสนาและความเชื่อที่

สังคมสามารถมองเห็นได้ ในทางมานุษยวิทยามีผู้เสนอความคิดว่าพิธีกรรมยังคงอยู่ในบางที่ เพราะพิธีกรรมเป็นองค์ประกอบของอำนาจอย่างหนึ่ง โดยเฉพาะอำนาจทางศาสนาและการปกครอง

นาฏยศิลป์เป็นกิจกรรมทางศิลปะที่เกิดขึ้นพร้อมกับมนุษย์ เพราะนาฏยศิลป์เป็นการแสดงออกทางอารมณ์ผ่านการเคลื่อนไหวทางร่างกายของมนุษย์นั่นเอง ทั้งนี้ปรากฏว่านาฏยศิลป์ไม่ได้มีเพียงแต่บทบาททางศิลปะ แต่ยังมีบทบาทในทางสังคมและวัฒนธรรมด้านต่างๆ ทั้งที่มีความหมายโดยตรง และต้องอิงบริบทอื่นเพื่อการตีความ

๑.๒ วัตถุประสงค์ของการวิจัย

ศึกษาปรากฏการณ์ด้านความสัมพันธ์และเปรียบเทียบนาฏยศิลป์พิธีกรรมราชสำนักกับนาฏยศิลป์พื้นบ้านของไทยในด้านกรอบแนวคิด และกระบวนการ ตลอดจนบริบททางศาสนาและความเชื่อ และวิเคราะห์ความหมายและความสัมพันธ์ของนาฏยศิลป์พิธีกรรมของไทยกับสังคม

๑.๓ สมมติฐานของการวิจัย

การศึกษาครั้งนี้มีสมมติฐานว่านาฏยศิลป์พิธีกรรมของทุกเผ่าพันธ์มีแนวคิดใกล้คล้ายคลึงกันและมีความสัมพันธ์ในแง่ที่อาจเป็นแบบให้แก่กัน

๑.๔ ขอบเขตของการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้จะทำการศึกษาวิเคราะห์ลักษณะนาฏยศิลป์พิธีกรรมที่อยู่ในประเทศไทย มีการตรวจเอกสารวรรณกรรมทางศาสนาและความเชื่อต่างๆ เพื่อแสวงหาแนวคิดของการใช้นาฏยศิลป์เพื่อพิธีกรรม นอกกนี้ยังจะพิจารณาความสัมพันธ์ของนาฏยศิลป์พิธีกรรมกับสังคมไทยด้วย

๑.๕ วิธีดำเนินการวิจัย

๑.๘.๑) ศึกษาค้นคว้าข้อมูลเอกสารต่างๆ ที่ว่าด้วยนาฏยศิลป์พิธีกรรม

๑.๘.๒)ศึกษาข้อมูลภาคสนาม

๑.๘.๓) สัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญทางนาฏยศิลป์และผู้ที่เกี่ยวข้องกับนาฏยศิลป์พิธีกรรม

๑.๘.๔) นำข้อมูลที่ได้ทั้งหมดมาศึกษาวิเคราะห์ อาศัยข้อมูลที่ได้จากการตรวจเอกสารและการสัมภาษณ์มาสนับสนุนทฤษฎีต่างๆ ในการวิจัย

๑.๘.๕) สรุปผลการวิจัย อภิปรายผลและเสนอแนะโดยนำเสนอเป็นรูปวิทยานิพนธ์

๑.๖ ลำดับขั้นตอนในการเสนอผลการวิจัย

การนำเสนอผลการวิจัย กระทำเป็นรูปเล่ม แบ่งๆ เป็นส่วนๆ ได้ดังนี้

บทที่ ๑ หลักการและเหตุผล

๑.๑ ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

๑.๒ วัตถุประสงค์ของการวิจัย

๑.๓ สมมติฐานของการวิจัย

๑.๔ ขอบเขตของการวิจัย

๑.๕ วิธีดำเนินการวิจัย

๑.๖ ลำดับขั้นตอนในการเสนอผลการวิจัย

๑.๗ ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

บทที่ ๒ วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

๒.๑ นาฏยศิลป์ในวัฒนธรรมไทย

๒.๒ ศาสนาและความเชื่อที่มีผลต่อความเป็นไทย

๒.๓ ความสัมพันธ์ของศิลปะกับศาสนาและความเชื่อ

๒.๕ บทสรุป

บทที่ ๓ นาฏยศิลป์พิธีกรรมในวัฒนธรรมไทย

๓.๑ ประเภทของพิธีกรรม

๓.๒ ลักษณะของพิธีกรรม

๓.๓ นาฏยศิลป์พิธีกรรม

๓.๔ ความสัมพันธ์ของวรรณกรรมกับนาฏยศิลป์พิธีกรรม

๓.๕ บทสรุป

บทที่ ๔ การศึกษาวิเคราะห์นาฏยศิลป์พิธีกรรมในราชสำนัก
และนาฏยศิลป์พิธีกรรมพื้นบ้าน

๔.๑ นาฏยศิลป์พิธีกรรมในราชสำนัก

๔.๒ นาฏยศิลป์พิธีกรรมพื้นบ้าน

๔.๓ ความสัมพันธ์ของวัฒนธรรมกับอนุวัฒนธรรม
:กรณีศึกษาความสัมพันธ์ที่ปรากฏในนาฏยศิลป์พิธีกรรมราชสำนัก
และนาฏยศิลป์พิธีกรรมพื้นบ้าน

๔.๔ บทสรุป

บทที่ ๕ ข้อสรุปและข้อเสนอแนะ

๕.๑ ข้อสรุป

๕.๒ ข้อเสนอแนะ

รายการอ้างอิง

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

๑.๗ ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

๑) ความหมายและหน้าที่ทางความเชื่อและพิธีกรรมของนาฏยศิลป์ไทยในแง่ปรัชญาและกะบวนการทางพิธีกรรมแบบหนึ่ง

๒) ความเข้าใจว่าด้วยความสัมพันธ์ของนาฏยศิลป์พิธีกรรมกับสังคมไทย ความสัมพันธ์ของนาฏยศิลป์กับวรรณกรรมและวาทกรรมทางศาสนาและความเชื่อที่เกี่ยวข้อง

๓) มุมมองด้านความสำคัญของนาฏยศิลป์ไทย ในฐานะที่เป็นปรากฏการณ์ทางสังคม

บทที่ ๒

วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

นาฏยศิลป์เป็นกิจกรรมทางศิลปะที่เกิดขึ้นพร้อมกับมนุษย์ เพราะนาฏยศิลป์เป็นการแสดงออกทางอารมณ์ผ่านการเคลื่อนไหวทางร่างกายของมนุษย์นั่นเอง ทั้งนี้ปรากฏว่านาฏยศิลป์ไม่ได้มีเพียงแต่บทบาททางศิลปะ แต่ยังมีบทบาทในทางสังคมและวัฒนธรรมด้านต่างๆ ทั้งที่มีความหมายโดยตรง และต้องอิงบริบทอื่นเพื่อการตีความอาศัยเหตุนี้ จึงสมควรที่จะอภิปรายเรื่องนาฏยศิลป์ภายในบริบททางวัฒนธรรมเป็นลำดับแรก

๒.๑ นาฏยศิลป์ในวัฒนธรรมไทย

๒.๑.๑ มิติของวัฒนธรรม

โดยเหตุที่งานวิจัยฉบับนี้เป็นงานที่อาศัยการเปรียบเทียบและการวิเคราะห์ การกล่าวถึงเรื่องมิติทางวัฒนธรรมจึงมีความสำคัญมาก ความหมายของคำว่าวัฒนธรรมที่ใช้อยู่ในภาษาไทยนั้นดูจะเป็นความหมายเชิงบวก กล่าวคือวัฒนธรรมในความรับรู้ของหน่วยงานราชการในประเทศไทยหมายถึงลักษณะอันดีและศีลธรรมทั้งสิ้น พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถานปี พ.ศ. ๒๕๕๔ได้ให้ความหมายของคำว่า วัฒนธรรม ไว้ว่า

“สิ่งที่ทำความเจริญงอกงามให้แก่หมู่คณะ เช่นวัฒนธรรมไทย วัฒนธรรมในการแต่งกาย, วิถีชีวิตของหมู่คณะเช่นวัฒนธรรมพื้นบ้านวัฒนธรรมชาวเขา”

รายการรู้รักษ์ภาษาไทย ที่ส่งกระจายเสียงทางวิทยุกระจายเสียงแห่งประเทศไทย เมื่อวันที่ ๗ สิงหาคม พุทธศักราช ๒๕๕๕ ได้ขยายความของคำว่าวัฒนธรรมว่า [๑]

"วัฒนธรรม หมายถึง ลักษณะที่แสดงถึงความเจริญงอกงามของสังคม ความเจริญนั้นแสดงออกได้ด้วยความเป็นระเบียบเรียบร้อย ความกลมเกลียวก้าวหน้าของชาติและศีลธรรมอันดีของประชาชน วัฒนธรรมเป็นสิ่งที่แสดงความเจริญงอกงามทั้งทางจิตใจและทางวัตถุ สิ่งที่แสดงให้เห็นวัฒนธรรมของสังคมมีหลายอย่าง เช่น ความรู้สึกนึกคิดของสมาชิกในสังคม การรู้จักควบคุมอารมณ์โดยเฉพาะเมื่อเกิดความขัดแย้ง มารยาทที่ขัดเกลาเรียบร้อย สุภาพเหมาะสมสอดคล้องตามบริบทของสถานการณ์ ความรู้จักรักษาสิทธิของผู้อื่นและของตน เป็นต้นวัฒนธรรมของชาติเป็นสิ่งที่ทำให้ชาติดำรงอยู่ได้ ถ้าชาติไม่มีวัฒนธรรม หรือคนในชาติไม่รักษาวัฒนธรรมของตนจะถูกกลืนชาติได้ง่าย ๆ การศึกษาประวัติศาสตร์ทำให้ทราบว่า ชาติที่แม้จะมีกำลังอำนาจหากไม่มีวัฒนธรรมก็อาจถูกชาติที่มีวัฒนธรรมแข็งกว่ากลืน เนื่องจากรับวัฒนธรรมของชาติอื่นมาเป็นของตน"

พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าวรวรรณากร กรมพระนราธิพงศ์ประพันธ์ ทรงเป็นผู้บัญญัติศัพท์นี้ขึ้น จากคำในภาษาอังกฤษว่า Cultureในด้านประวัติของคำ วรรณวิมล สินุธก เขียนรายงานการศึกษาฉบับสมบูรณ์(Final Report)ของโครงการประมวลกฎหมายไทยจากราชกิจจานุเบกษาที่ศึกษาคำว่า "การศึกษาและวัฒนธรรม"และเสนอต่อสำนักเลขาธิการคณะรัฐมนตรี ได้อ้างถึงวิวัฒนาการความหมายของคำว่า culture จากพจนานุกรมภาษาอังกฤษThe Shorter Oxford

---

[๑]ราชบัณฑิตยสถาน, บทวิทยุรายการ "รู้ รัก ภาษาไทย" ออกอากาศทางสถานีวิทยุกระจายเสียงแห่งประเทศไทย เมื่อวันที่ ๗ สิงหาคม พ.ศ. ๒๕๕๕ เวลา ๗.๐๐-๗.๓๐ น.[ออนไลน์], ๒๑ มิถุนายน ๒๕๕๖. แหล่งที่มา:www.royin.go.th/th/ knowledge/index.php

Dictionary ซึ่งแสดงประวัติการใช้คำว่า culture ซึ่งมาจากคำฝรั่งเศสอันดัดแปลงมาจากคำละตินว่า cultura ทั้งนี้ได้เก็บข้อมูลจากเอกสารต่าง ๆ ดังนี้[๒]

๑) ในปี พ.ศ. ๒๐๒๖ (ค.ศ. ๑๔๘๓) ใช้แปลว่า “การบูชา”(Worship)

๒) ใช้กันทั่ว ๆ ไป (ไม่ปรากฏ พ.ศ. เริ่มต้น) แปลว่า การไถพื้นดิน การเศรษฐกิจในครอบครัว (The tilling of land, husbandry)

๓) ในปี พ.ศ. ๒๐๕๓ (ค.ศ. ๑๕๑๐) มีที่ใช้แปลว่า “ความดีขึ้นหรือประณีตขึ้นกว่าเดิมโดยการศึกษา และการฝึกหัด”(Improvement or refinement by education and training)

๔) ในปี พ.ศ. ๒๑๖๙ (ค.ศ. ๑๖๒๖) มีที่ใช้แปลว่า การเพาะเชื้อ จุลินทรีย์ชนิดที่ต้องมองด้วยกล้องจุลทรรศน์จึงเห็น (Cultivation specifically the artificial development of microscopic or ganisms, especially bacterea) และในปี พ.ศ. ๒๔๒๗ (ค.ศ. ๑๘๘๔) ใช้หมายความถึงผลิตผลซึ่งเกิดจากการเพาะเลี้ยง จุลินทรีย์

๕) ในปี พ.ศ. ๒๓๔๘ (ค.ศ. ๑๘๐๕) ที่มีใช้แปลว่าการฝึก หรือการทำให้ประณีตขึ้นซึ่งจิตใจรสนิยมและจริตอัธยาศัย สภาพแห่งการที่ได้รับการอบรมหรือทำให้ประณีตขึ้นดังกล่าว ภาคสติปัญญาของอารยธรรม (The training and refinement of mind, taster, and manners, the condition of being such trained and refined; the intellectual side of civilization)

๖) ในปี พ.ศ. ๒๔๑๙ (ค.ศ. ๑๘๗๖) มีที่ใช้แปลว่า การสนใจ หรือการศึกษาอย่างจริงจังต่อความเจริญหรือความก้าวหน้า (The devoting of attention to the development or to progress in)

---

[๒]วรรณวิมล สินุธก, <u>รายงานการศึกษาฉบับสมบูรณ์โครงการประมวลกฎหมายไทยจากราชกิจจานุเบกษา คำว่า “การศึกษาและวัฒนธรรม”</u>(รายงานการศึกษาฉบับสมบูรณ์เสนอสำนักเลขาธิการคณะรัฐมนตรี, มปป.), หน้า ๒๙๗.

วรรณวิมล สิณุธก ยังได้กล่าวถึงประวัติการใช้คำว่าวัฒนธรรมในประเทศไทยคำว่าวัฒนธรรม มีที่ใช้เป็นหลักฐานทางราชการครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. ๒๔๘๓ (ด้วยมีประกาศใช้พระราชบัญญัติบำรุงวัฒนธรรมแห่งชาติ พุทธศักราช ๒๔๘๓ กับฉบับที่ ๒ เมื่อพุทธศักราช ๒๔๘๕)และเพื่อความเหมาะสมยิ่งขึ้นจึงประกาศใช้พระราชบัญญัติวัฒนธรรมแห่งชาติ พุทธศักราช ๒๔๘๖ ขึ้นใหม่ ซึ่งนอกจากจะได้ยกเลิกพระราชบัญญัติบำรุงวัฒนธรรมแห่งชาติทั้ง ๒ ฉบับนั้นแล้ว ยังมีบทบาทเรื่องวัฒนธรรมเพิ่มขึ้นอีกหลายข้อวรรณวิมล สิณุธก กล่าวว่า ไทยเราบัญญัติศัพท์นี้ขึ้นใช้ เพราะเหตุสองประการ[๓] คือ

๑) เพื่อตั้งสถาบันขึ้นส่งเสริมเรื่องนี้โดยเฉพาะคือสภาวัฒนธรรมแห่งชาติ

๒) เพื่อบัญญัติเป็นคำเทียบเคียงกับคำที่มีในภาษาอังกฤษเช่นเดียวกับคำอื่น ๆ ซึ่งปรากฏในภาษาอังกฤษ แต่ไทยยังไม่มี

ยิ่งกว่านั้น วรรณวิมล สิณุธก ได้แสดงความเห็นอย่างน่าสนใจว่า[๔]การบัญญัติศัพท์เช่นนี้มิได้หมายความว่า ก่อนหน้าจะบัญญัติคำนี้ขึ้นใช้ ประเทศไทยไม่มีวัฒนธรรมหรือไม่รู้จักวัฒนธรรม แท้จริงมาก่อน ประเทศไทยมีวัฒนธรรม และรู้จักวัฒนธรรมมาแต่อดีตกาล เพียงแต่ไม่ได้ตั้งชื่อเรียกเป็นคำเฉพาะ กล่าวคือเรียกแยกตามส่วนต่าง ๆ ของวัฒนธรรมว่าความเคยชินบ้าง ขนบธรรมเนียมบ้าง ประเพณีบ้าง การช่างต่าง ๆ บ้าง จรรยามารยาท และยังมีคำอื่น ๆ อีก สุดแต่จะพูดถึงส่วนไหนของวัฒนธรรม และเมื่อบัญญัติคำว่าวัฒนธรรมขึ้นใช้แล้ว คำนี้ก็มีความหมายรวมถึงเรื่องต่าง ๆ ที่กล่าวมาแล้วทั้งหมด

---

[๓]วรรณวิมล สินุธก, <u>รายงานการศึกษาฉบับสมบูรณ์โครงการประมวลกฎหมายไทยจากราชกิจจานุเบกษา คำว่า “การศึกษาและวัฒนธรรม”</u>(รายงานการศึกษาฉบับสมบูรณ์เสนอสำนักเลขาธิการคณะรัฐมนตรี, มปป.), หน้า ๒๙๙.

[๔]เรื่องเดียวกัน.

โครงการประมวลกฎหมายไทยจากราชกิจจานุเบกษาคำว่า “การศึกษาและวัฒนธรรม”ได้ใช้คำว่า “สถานภาพ”[๕] อธิบายลักษณะทางวัฒนธรรม ที่แบ่งตามความเก่าใหม่ และตามความสัมพันธ์กับคนในแต่ละยุคสมัย และเสนอว่า วัฒนธรรม มี ๒ สถานภาพ ดังนี้[๖]

๑) มรดกทางวัฒนธรรม (Cultural Heritage)คือ รากเหง้าพัฒนาการของคนนิรนามที่ผ่านจากยุคหิน เติบโต ปรับปรุง เปลี่ยนแปลงสืบต่อมาจากสภาพของกาลเวลา และสิ่งแวดล้อมทางธรรมชาติ และทางสังคมจนถึงปัจจุบันต้องรักษาไว้ไม่ให้สูญ เพื่อเกื้อกูลเกียรติภูมิของท้องถิ่น

๒) วัฒนธรรมร่วมสมัย (Living Culture)คือ แบบแผนการพัฒนาสังคมให้เกิดการสุขกายสบายใจในการดำรงชีพ (อาหาร, เสื้อผ้า, ยารักษาโรค และที่อยู่อาศัย) การประพฤติปฏิบัติทางด้านการศาสนา การใช้ภาษาถิ่น ภาษาชาติ การสร้างสรรค์ศิลปะ เพื่อพัฒนาบ้านเมืองให้เหมาะสมสวยงาม ไม่รกหูรกตา รกใจ ตลอดจนสังคม เศรษฐกิจ และการเมือง ที่มีเกียรติภูมิ ไม่เป็นที่ดูหมิ่นดูแคลนของคนต่างชาติต่างภาษา ต้องรักษา สืบทอดและพัฒนาให้ผสมผสานกลมกลืนกับโลกภายนอก เพื่อเราจะได้อยู่อย่างไทยในสังคมโลกที่เหมาะสม

วัฒนธรรมเป็นสิ่งสำคัญ ในวงวิชาการ มีศาสตร์แขนงหนึ่งที่การศึกษาวัฒนธรรมเป็นงานหลัก นักมานุษยวิทยาบางท่าน เช่น คลิฟฟอร์ด เกี๊ยรซ์ (Clifford Geertz)เห็นว่า “วัฒนธรรม” ที่เป็น

---

[๕]กรมศิลปากร, วัฒนธรรม อารยธรรม ภูมิปัญญาและเทคโนโลยี(กรุงเทพ : กรมศิลปากร, ๒๕๔๕), หน้า ๑๘.

[๖]วรรณวิมล สินุธก, รายงานการศึกษาฉบับสมบูรณ์โครงการประมวลกฎหมายไทยจากราชกิจจานุเบกษา คำว่า “การศึกษาและวัฒนธรรม”(รายงานการศึกษาฉบับสมบูรณ์เสนอสำนักเลขาธิการคณะรัฐมนตรี, มปป.), หน้า ๓๐๐.

แนวคิดหลักในวิชามานุษยวิทยามีความหมายกว้างขวางมากเกินไป[๗]ซึ่ง ชาร์ลส์ เอฟ ไคน์ ได้จำแนกความหมายของวัฒนธรรมตามที่นักวิชาการใช้อยู่ในปัจจุบัน เป็น ๕ กลุ่ม ดังนี้[๘]

๑) วัฒนธรรม คือรูปแบบของปรากฏการณ์และเหตุการณ์ที่ได้สังเกตเห็น (Pattern 0f observed events) ความหมายกลุ่มนี้เป็นทัศนะของนักพฤติกรรมศาสตร์

๒) วัฒนธรรมในฐานะบุคลิกภาพ ความหมายนี้เป็นความหมายที่นักมานุษยวิทยาแขนงวัฒนธรรมและบุคลิกภาพ (Culture and Personality) ใช้ รวมถึงนักจิตวิทยาส่วนหนึ่ง

๓) วัฒนธรรมคือการรับรู้ ความหมายนี้นักมานุษยวิทยาสำนักการรับรู้ (Cognitive Anthropology) ใช้ นักมานุษยวิทยากลุ่มนี้ศึกษาว่า มนุษย์เรียนรู้สิ่งต่างๆ มาได้อย่างไร เก็บรักษาความรู้และนำออกมาใช้อย่างไร

๔) วัฒนธรรมคือโครงสร้างพื้นฐานของจิตมนุษย์ ความหมายนี้เป็นความหมายที่ โคลด เลวี่สโตรส(Claude Levi-Strauss) นักมานุษยวิทยาผู้ยิ่งใหญ่ชาวฝรั่งเศสใช้

๕) วัฒนธรรมคือความหมาย (Culture as (public) meaning) หมายถึงวัฒนธรรมเป็นสิ่งที่รับรู้กันทั่วไป หรือเป็นสาธารณะความหมายนี้เป็นความหมายที่นักมานุษยวิทยาเช่น เกียร์ซและวิคเตอร์ เทอร์เนอร์(Victor Turner) ให้ความสำคัญ

แม้ว่าเกียร์ซจะมองว่าคำว่าวัฒนธรรมมีความหมายกว้างขวางมาก แต่ก็ได้พยายามอธิบายทัศนะของเขาเกี่ยวแก่ความสัมพันธ์ของมนุษย์กับวัฒนธรรมว่า มนุษย์เป็นสัตว์(คล้ายแมงมุม) ที่ห้อยตัวอยู่บนสายใยความหมายที่ถักทอขึ้นเอง ซึ่งสายใยเหล่านั้นก็คือวัฒนธรรมการศึกษา

---

[๗]ม.ร.ว. อคิน รพีพัฒน์, <u>วัฒนธรรมคือความหมาย ทฤษฎีและวิธีการของคลิฟฟอร์ด เกียร์ซ</u> (กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน), ๒๕๕๑), หน้า ๗๒.

[๘]เรื่องเดียวกัน, หน้า ๗๓.

วัฒนธรรมจึงไม่ใช่การวิเคราะห์หากฎเกณฑ์ต่างๆ โดยการทดลองแบบวิทยาศาสตร์ แต่เป็นการเสาะแสวงหาความหมายและการตีความหมาย

เกียร์ซได้เขียนไว้ว่าเขามีความเห็นเหมือนแม็กซ์ เวเบอร์(Max Weber) นักมานุษยวิทยาผู้มีชื่อเสียงว่ามนุษย์เป็นสัตว์ที่ห้อยตัวอยู่บนสายใยความหมายที่ถักทอขึ้นเอง อย่างไรก็ตามมีผู้วิเคราะห์ว่า “ความหมาย” การเสาะแสวงหาความหมายและการตีความหมายที่ทั้งสองคนศึกษานั้นต่างกัน เพราะสำหรับเวเบอร์นั้น “ความหมาย” คือความหมายของพฤติกรรม ในขณะที่ “ความหมาย” ของเกียร์ซคือของสัญลักษณ์ที่มนุษย์สร้างขึ้น

เชอร์รี่ บี ออร์ตเนอร์(Sherry B. Ortner)ใน The Fate of “Culture”: Geertz and Beyondได้วิเคราะห์ทัศนะว่าด้วยความหมายของวัฒนธรรมของเกียร์ซ และเห็นว่า วัฒนธรรมมีสองมิติ* คือ สิ่งที่วัฒนธรรมเป็น (What culture is)และกระบวนการเรียนรู้วัฒนธรรม (How we can know it)[๙]

เมื่อกล่าวถึงสิ่งที่วัฒนธรรมเป็น (What culture is) เราอาจกล่าวได้ว่าวัฒนธรรมคือโลกทัศน์ ค่านิยมและคุณสมบัติอื่นๆ ของคนกลุ่มหนึ่งโดยเฉพาะ โลกทัศน์ ค่านิยมและคุณสมบัติอื่นๆ ที่กล่าวถึงนี้จะแตกต่างจากวัฒนธรรมของคนกลุ่มอื่นๆ มิติทางวัฒนธรรมด้านนี้ เป็นแนวคิดที่มีมา

---

*ผู้วิจัยไม่เห็นด้วยความคำแปลในภาษาไทยที่แปลว่า “What culture is” ว่า “วัฒนธรรมคืออะไร” และ “How we can know it” ว่า “เราจะรู้จักและเข้าใจวัฒนธรรมได้อย่างไร” จึงใช้คำแปลของผู้วิจัยเอง

[๙]ม.ร.ว. อคิน รพีพัฒน์, วัฒนธรรมคือความหมาย ทฤษฎีและวิธีการของคลิฟฟอร์ด เกียร์ซ (กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน), ๒๕๕๑), หน้า ๗๔.

นานแล้วในวิชามานุษยวิทยา ปัจจุบันนี้ก็ยังใช้กันอยู่ในการศึกษาโลกของกลุ่มผู้ด้อยโอกาสที่ถูกกดขี่หรือถูกทำให้เป็นอื่น [*] (marginalized)[๑๐]

ส่วนกระบวนการเรียนรู้วัฒนธรรม (How we can know it) นั้น เกียร์ซเห็นว่าสำคัญมาก เพราะการที่เรา(ในฐานะหน่วยทางวัฒนธรรม)จะรู้จักวัฒนธรรมได้ ก็ต้องผ่าน การตีความหมาย แปลหรือดึงความหมายที่ซ่อนอยู่ออกมา ทั้งนี้ เกียร์ซให้ความสำคัญกับ ความเข้าใจเฉพาะบุคคลในแต่ละบุคคล[๑๑] นี่แสดงให้เห็นว่าแม้วัฒนธรรมจะเป็นลักษณะของกลุ่มชน แต่ในกระบวนการสืบสานนั้นจะต้องอาศัยการเรียนรู้ที่มีลักษณะเป็นอัตวิสัย (Sublectivism) วัฒนธรรมหนึ่งๆ จึงจะดำรงอยู่ได้

๒.๑.๒ ทฤษฎีเรื่องวัฒนธรรมและอนุวัฒนธรรม (Culture and Sub-culture Theory)[๑๒]

มนุษย์ดำรงชีวิตด้วยวัฒนธรรมซึ่งเป็นกฎเกณฑ์คร่าวๆ ในการดำรงชีวิตทางสังคม อาจกล่าวได้ว่าวัฒนธรรมเป็นหลักการดำเนินชีวิตที่สังคมหนึ่งๆ สร้างขึ้นให้เป็นบรรทัดฐาน ดังนี้จะเห็นได้ว่ามีลักษณะบางอย่างที่สังคมมนุษย์ไม่ว่าในที่ใดใดย่อมจะมีร่วมกันอยู่ เช่น การดำรงชีวิตเป็นครอบครัว การใช้กฎหมายเพื่อการจัดการทางสังคม เป็นต้น อย่างไรก็ตามแม้การมีองค์ประกอบต่างๆ ใกล้เคียงกัน แต่องค์ประกอบเหล่านี้ก็บางครั้งก็แตกต่างกัน เช่น แม้ทุกสังคมจะ

---

[*] นักมานุษยวิทยาไทยบางคนใช้คำว่า คนชายขอบ (marginal people)

[๑๐] อคิน รพีพัฒน์, ม.ร.ว. วัฒนธรรมคือความหมาย ทฤษฎีและวิธีการของคลิฟฟอร์ด เกียร์ซ(ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน): ๒๕๕๑), หน้า ๗๖.

[๑๑] เรื่องเดียวกัน.

[๑๒] งามพิศ สัตย์สงวน. หลักมานุษยวิทยาวัฒนธรรม(กรุงเทพฯ : รามาการพิมพ์, ๒๕๔๓), หน้า ๓๐ – ๓๒.

มีหน่วยทางสังคมที่เล็กที่สุดคือครอบครัว แต่รูปแบบครอบครัวก็แตกต่างกันออกไป เช่นในสังคมที่เป็นสังคมเกษตรและต้องการแรงงานในครอบครัว ครอบครัวก็จะมีลักษณะเป็นครอบครัวขยาย แต่ในบางสังคมที่เป็นสังคมอุตสาหกรรมเช่นในสังคมเมือง ความต้องการแรงงานในครอบครัวมีน้อย ครอบครัวในสังคมเมืองก็จะเป็นครอบครัวเดี่ยว เป็นต้น

ความแตกต่างข้างต้นอาจไม่มีนัยทางการศึกษาวัฒนธรรมที่ชัดเจนหากรายละเอียดเชิงโครงสร้างเหล่านี้อยู่ในสังคมที่ห่างไกลกัน แต่หลายครั้งพบว่าในสังคมหนึ่งๆ มีกลุ่มคนที่ดำเนินชีวิตทางวัฒนธรรมไม่เหมือนคนส่วนใหญ่ในสังคมนั้น กลุ่มคนที่ดำรงชีวิตทางวัฒนธรรมไม่เหมือนคนกลุ่มใหญ่นี้ เรียกว่ากลุ่มอนุวัฒนธรรม (Subcultural group)

๒.๑.๒.๑สาเหตุที่ทำให้เกิดกลุ่มอนุวัฒนธรรม

กลุ่มคนที่ดำรงชีวิตทางวัฒนธรรมไม่เหมือนคนกลุ่มใหญ่นี้ อาจมีภูมิหลังหลายประการ ภูมิหลังต่างๆ เหล่านี้ล้วนมีผลทำให้คนดำรงชีวิตทางวัฒนธรรมแตกต่างจากวัฒนธรรมกระแสหลัก

๑) ชาติพันธุ์ อาจกล่าวได้ว่าชาติพันธ์หรือเชื้อชาติเป็นสาเหตุที่ทำให้เกิดกลุ่มอนุวัฒนธรรมมากที่สุด สังคมหนึ่งๆ นั้นอาจมีสมาชิกที่เชื้อชาติแตกต่างกัน เช่น ชาวไทยเชื้อสายจีนที่ถูกบ่มเพาะในวัฒนธรรมจีนมาก่อน เมื่อเป็นกลุ่มอนุวัฒนธรรมในประเทศไทย ก็ยังรักษาวัฒนธรรมบางอย่างไว้ เช่น ภาษา อาหาร เครื่องมือเครื่องใช้ต่างๆ ตลอดจนค่านิยมทางสังคม

๒) ศาสนา อาจกล่าวได้ว่าศาสนาเป็นสาเหตุที่ทำให้เกิดกลุ่มอนุวัฒนธรรมมากเท่าๆกับเชื้อชาติ เพราะศาสนาคือหลักคำสอนหรือหลักทางปรัชญาที่ประกอบด้วยแนวปฏบัติ การปฏิบัติตามแนวคำสอนของศาสนาหรือแต่ละนิกายทางศาสนาย่อมส่งผลให้เกิดกลุ่มอนุวัฒนธรรมต่างๆ กันไป เช่น ชีวิตที่มุสลิมต้องนมัสการพระเป็นเจ้า ๕ เวลา ย่อมจะแตกต่างไปจากผู้นับถือศาสนาอื่น

๔) ถิ่นที่อยู่ ถิ่นที่อยู่ที่เป็นสาเหตุให้เกิดกลุ่มทางอนุวัฒนธรรมนี้มีตั้งแต่ระดับอาณาเขตเล็กๆ เรื่อยไปจนถึงระดับภูมิภาคหรือประเทศ ตัวอย่างเช่น คนที่อยู่ประเทศอังกฤษจนคุ้น เมื่อไปอยู่ที่อื่นเวลาเดินทางก็อาจพกร่มไปด้วยทั้งๆ ที่ไม่จำเป็น เป็นต้น

๓) วัย กลุ่มอายุ เป็นสาเหตุที่ให้เกิดกลุ่มอนุวัฒนธรรมได้ เพราะ ความคิด ประสบการณ์และสิ่งแวดล้อมทางวัฒนธรรมบางอย่าง แตกต่างไปจากกลุ่มคนอีกวัยหนึ่ง การดำรงชีวิตของ วัยรุ่นจึงย่อมจะแตกต่างจากวัยอื่นๆ และคนในช่วงวัยที่ต่างกันในสังคมเดียวกันก็ย่อมมีลักษณะทางอนุวัฒนธรรมแตกต่างออกไปอีก

๔) อาชีพ กลุ่มอาชีพก็เป็นสาเหตุให้เกิดกลุ่มอนุวัฒนธรรมได้ บางอาชีพก็ทำให้เกิดกลุ่มทางอนุวัฒนธรรมที่แตกต่างกับกลุ่มอื่นๆ มาก เช่น คนทำงานกลางคืน ก็จะมีสิ่งแวดล้อมทางกายภาพและทางวัฒนธรรมแตกต่างไปจากคนทำงานกลางวันมาก

๒.๑.๒.๒ความสัมพันธ์ของกลุ่มอนุวัฒนธรรมกับกลุ่มวัฒนธรรม

กล่าวโดยง่ายได้ว่ากลุ่มอนุวัฒนธรรมเกิดขึ้นเมื่อกลุ่มคนกลุ่มหนึ่งดำรงชีวิตทางวัฒนธรรมแตกต่างจากคนกลุ่มใหญ่ในสังคม เราคงไม่สามารถจะประเมินอนุวัฒนธรรมว่าเป็นแนวปฏิบัติหรือการดำรงชีวิตที่ด้อยกว่า แม้ว่าจะมีผู้เข้าใจศัพท์ว่า Subculture ว่าวัฒนธรรมที่ด้อยกว่าได้ แต่นัยทางการศึกษาวิชาวัฒนธรรมไม่ได้เป็นการประเมินหรือตอกย้ำว่ากลุ่มอนุวัฒนธรรมเป็นกลุ่มที่มีวัฒนธรรมด้อยกว่าแต่อย่างใด

งานวิจัยฉบับนี้เห็นว่าการศึกษาเรื่องอนุวัฒนธรรมคือการศึกษาว่าด้วยการดำรงอยู่และความสัมพันธ์ของอนุวัฒนธรรมกับวัฒนธรรมกระแสหลัก การพิจารณาเรื่องอนุวัฒนธรรมจึงได้จากการศึกษาชนกลุ่มต่างๆ ที่อยู่ในบริบทสังคมไทย ดังนั้น วัฒนธรรมและอนุวัฒนธรรมใน

การศึกษาว่าด้วยประเทศไทยจึงเป็นการศึกษาวัฒนธรรมของชนชั้นปกครอง กับการศึกษาวัฒนธรรมของชนชั้นใต้การปกครอง ซึ่งมีลักษณะทางเชื้อชาติเป็นความแตกต่างสำคัญ

บางครั้งวัฒนธรรมกับอนุวัฒนธรรมก็ให้อิทธิพลแก่กัน ที่เห็นได้ชัดเจนคือในวงการธุรกิจ อนุวัฒนธรรมนั้นบางทีก็เป็นที่สนใจและถูกนำมาปรับปรุงให้เป็นผลิตภัณฑ์ทางธุรกิจได้ เช่น ในทางเชื้อชาติ การฝึกโยคะในประเทศทางยุโรป ธุรกิจอาหารไทยในต่างประเทศ ในด้านวัย บางครั้งวัฒนธรรมของคนต่างวัยก็เป็นที่สนใจ เช่น ละคร ที่ถ่ายทอดวิถีชีวิตของเด็กวัยรุ่นที่เป็นที่นิยมในกลุ่มวัยอื่น เป็นต้น

แม้ว่ากลุ่มวัฒนธรรมจะเป็นกลุ่มปกครอง แต่ก็พบว่าหลายครั้งกลุ่มชนชั้นปกครองก็รับเอาวัฒนธรรมของราษฎรไปด้วย ความสัมพันธ์ของกลุ่มปกครองและกลุ่มได้ปกครองนั้นมีตัวอย่างในประเทศอินเดียในอดีต เมื่อ คนเปอร์เชียรุกคืบเข้ามาทำสงครามในดินแดนอนุทวีปอินเดีย(Indian Subcontinent) และมีชัยชำนะแก่กษัตริย์พราหมณ์ฮินดูและเกิดการปกครองด้วยราชวงศ์มุสลิมในคริสตศตวรรษที่ ๑๓ ราชวงศ์กษัตริย์มุสลิมเหล่านี้ถือว่าปกครองดินแดนของคนอินเดียโบราณที่มีวัฒนธรรมเก่าแก่มากมาย แม้ว่าจะมีความขัดแย้งอยู่บ้างแต่กษัตริย์ราชวงศ์มุสลิมก็ได้ยอมรับนับถือธรรมเนียมการปกครองต่างๆ ของอินเดีย เช่น พระเจ้าอักบาร์มหาราชแห่งราชวงศ์มุฆัล(Mughal) ได้ทรงตั้งกวีสันสกฤตคนสำคัญคนหนึ่ง คือ หริ(Hari) ให้ดำรงตำแหน่งในกวีกลุ่มรัตนกวีในราชสำนักของพระองค์ด้วย หริผู้นี้ได้ฉายาว่า กาลิทาสแห่งพระเจ้าอักบาร์* (Akbariyakalidasa)[๑๓] ธรรม

---

* กวีคนสำคัญในวัฒนธรรมสันสกฤตยุคโบราณ ผู้แต่งเรื่องศกุนตลา นอกจากนี้ชื่อ กาลิทาสยังเป็นราชทินนามของกวีในราชสำนักพระเจ้าวิกรมทิตย์ ผู้ครองกรุงอุชชยินี หนึ่งในเก้าคน ธันวันตริ กษปณะ อมรสิงห์ ศังกุ เวตาลภัฏฏะ ฆฏกรรประ วราหมิหิระ วรรุจิ

[๑๓]ชวโรฒน์ วัลยเมธี,ฤตุสัหาร : ฤดูกาลแห่งชีวิต(วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาบาลีและภาษาสันสกฤต คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๕), หน้า ๓.

เนียมการตั้งนวรัตน์กวีนี้เป็นธรรมเนียมในราชวงศ์ของกษัตริย์พราหมณ์ฮินดู นี้แสดงให้เห็นว่าวัฒนธรรมบางอย่างของชนชั้นปกครองก็อาจได้มาจากชนชั้นใต้การปกครอง

๒.๑.๓ ฐานะของนาฏยศิลป์ในวัฒนธรรมไทย

นาฏยศิลป์ไทยเป็นสาขาวิชาทางศิลปะที่อยู่ในนโยบายการบริหารราชการแผ่นดินมาโดยตลอด ดังปรากฏว่ามีการฝึกหัดนาฏยศิลป์ไทยมาแต่โบราณ หลักฐานในชั้นกรุงรัตนโกสินทร์ที่แสดงความเจริญของนาฏยศิลป์ไทยปรากฏมาตั้งแต่สมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ ๑ กล่าวคือในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ ๑ ได้พระราชทานพระบรมราชานุญาตให้เจ้านายชั้นสูง ขุนนางชั้นผู้ใหญ่ เสนาอำมาตย์และผู้ว่าราชการเมือง เข้ารับการฝึกหัดโขนเพื่อเป็นการประดับเกียรติยศแก่ตนเองและวงศ์ตระกูล และโปรดให้หัดไว้เฉพาะแต่เพียงผู้ชายตามประเพณีดั้งเดิม ทำให้ผู้ที่ฝึกหัดโขนมีความคล่องแคล่วว่องไว สามารถใช้อาวุธต่าง ๆ ในการต่อสู้ได้อย่างชำนาญ รวมทั้งโปรดให้มีการแต่งบทละครสำหรับแสดงโขนขึ้นอีกด้วย ทำให้เจ้านายชั้นสูง ขุนนางชั้นผู้ใหญ่จำนวนมากต่างหัดโขนไว้ในคณะของตนเองหลากหลายคณะเช่น โขนของพระเจ้าลูกเธอ พระองค์เจ้าทับ กรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ ซึ่งภายหลังขึ้นครองราชสมบัติเป็นพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว และโขนของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้ากุญชร กรมพระพิทักษ์เทเวศร์ เป็นต้น

โขนถือเป็นการละเล่นของผู้มียศถาบรรดาศักดิ์ราชสำนักจึงเป็นองค์กรสำคัญที่ได้อุปภัมภ์โขนมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ดังปรากฏว่ามี กรมโขน เป็นหน่วยงานหนึ่งที่รับผิดชอบโดยตรงอยู่ภายในราชสำนัก ในสมัยต่อมาจึงมีผลให้มหาดเล็กที่รับราชการในสำนักพระราชวังมักได้รับการพิจารณาคัดเลือกให้ฝึกหัดแสดงโขน

นักวิชาการเชื่อกันว่าการแสดงโขนนั้นมีที่มาจากพิธีกรรมชักนาคดึกดำบรรพ์ สมมติฐานนี้คล้อยตามความเห็นของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ที่ทรงอ้างถึงพระราชพงศาวดารแผ่นดินสมเด็จพระรามาธิบดีที่ ๒ ที่ตั้งการพระราชพิธีอินทราภิเษกเมื่อพระเจ้าแผ่นดินเจริญพระชนมพรรษาได้ ๒๕ พรรษา ว่า[๑๔]

“ และยังมีความกล่าวในหนังสือพระราชพงศาวดารแผ่นดินสมเด็จพระรามาธิบดีที่ ๒ ว่า “ ศักราช ๘๓๘ ปีวอก อัฐศก(๒๐๑๗) ท่านประพฤติการเบญจาเพสพระองค์ได้ทรงเล่นดึกดำบรรพ์ดังนี้” ก็ทำนองเมื่อพระชันษาได้ ๒๕ ปี จะทำพระราชพิธีอินทราภิเษก มีการเล่นฉุดนาคดึกดำบรรพ์นั่นเอง”

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงอธิบายไว้ว่า การพระราชพิธีอินทราภิเษก เมื่อ พุทธศักราช ๒๐๑๗ ได้เป็นต้นแบบให้พระราชพิธีในสมัยต่อมา เช่น เมื่อ สมเด็จพระเจ้าปราสาททองทรงลบศักราช ในปีพุทธศักราช ๒๑๘๑ ก็ได้เล่นชักนาคดึกดำบรรพ์อีกครั้งหนึ่ง เมื่อการเล่นแสดงตำนานชักนาคดึกดำบรรพ์นี้ได้แสดงบ่อยเข้า จึงเกิดหน่วยงานที่รับผิดชอบการแสดงนี้โดยตรง เรียกว่ากรมโขน[๑๕]

“บางทีเกิดมี'กรมโขน' ขึ้นจะมาแต่การเล่นดึกดำบรรพ์ ในพระราชพิธีอินทราภิเษกนี้เอง โดยทำนองจะมีพระราชพิธีอื่นอันมีการเล่นแสดงตำนานเนือง ๆ จึงเป็นเหตุให้ฝึกหัดโขนหลวงนี้

---

[๑๔]สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ตำนานละครอิเหนา(ธนบุรี: คลังวิทยา ๒๕๐๘) หน้า ๑๓.

[๑๕]เรื่องเดียวกัน.

ขึ้นไว้ สำหรับเล่นในการพระราชพิธี และเอามหาดเล็กหลวงมาหัดเป็นโขนตามแบบแผน ซึ่งมีอยู่ในตำราพระราชพิธีอินทราภิเษก”[๑๖]

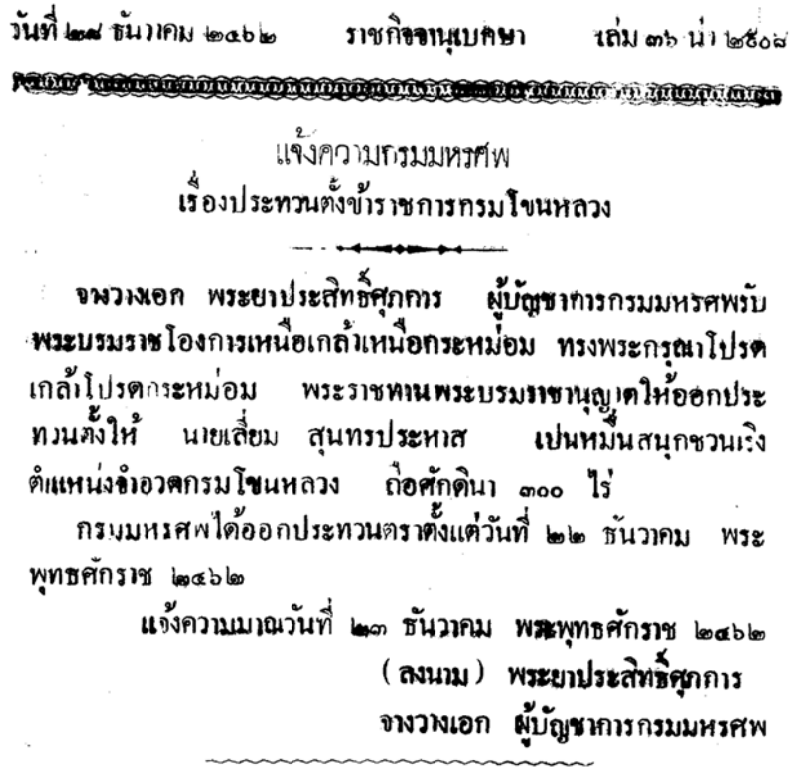
ดังปรากฏว่าในอดีตโขนใช้แสดงในงานพระราชพิธีเท่านั้น ด้วยเหตุนี้ทำให้ต้องมีการคัดเลือกผู้แสดงที่มีความสามารถ ฉลาดเฉลียว จดจำและฝึกหัดท่ารำท่าเต้นต่างๆ ให้เข้าใจได้ เพื่อที่จะเลี่ยงความผิดพลาด ซึ่งการไม่ยอมให้มีการเปลี่ยนแปลง (Invariance) เป็นลักษณะสำคัญประการหนึ่งของพิธีกรรม ดังจะได้กล่าวต่อไปในหัวข้อว่าด้วยพิธีกรรม

ในแง่การจัดการของภาครัฐ พบว่าในอดีตมีหน่วยงานรับผิดชอบโดยตรงดังกล่าวแล้วข้างต้น ปรากฏการณ์ที่แสดงความสำคัญของนาฏยศิลป์ไทย ก็คือการพระราชทานบรรดาศักดิ์ชั้นสูงแก่บุคลากรด้านนี้เป็นถึงชั้นพระยา เช่น พระยานัฏกานุรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต) พระยาพรหมาภิบาล (ทองใบ สุวรรณภารต) พระยาอารักษ์นัฏกาภรณ์(ผล ผลวัฒนะ) เป็นต้น บรรดาศักดิ์ พระยานั้น เป็นบรรดาศักดิ์ สำหรับขุนนางระดับสูง หัวหน้ากรมต่างๆ เจ้าเมืองชั้นโท และแม่ทัพสำคัญ

ในสมัยโบราณผู้ที่ได้บรรดาศักด์พระยา จะถือศักดินาเป็นที่นาจำนวนต่างๆกัน ในกรมเล็กๆ เช่นกรมช่าง บางครั้งก็จะมีพระยาที่ถือศักดินาไม่ถึงหนึ่งพันไร่ พระยาที่มีศักดินามากกว่า ๕,๐๐๐ ไร่ จะได้รับพระราชทานพานทอง ประกอบเป็นเครื่องยศ จึงเรียกกันว่า พระยาพานทอง ซึ่งถือเป็นขุนนางระดับสูง ส่วนพระยาที่มีศักดินาต่ำกว่านี้ จะไม่ได้รับพระราชทานพานทอง บรรดาศักดิ์พระยานี้ปกติจะเป็นรองก็แต่ เจ้าพระยา ซึ่งมีศักดินาหนึ่งหมื่นไร่ขึ้นไป

---

[๑๖]สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ตำนานละครอิเหนา(ธนบุรี: คลังวิทยา ๒๕๐๘), หน้า ๑๔.



วันที่ ๒๗ ธันวาคม ๒๔๖๒ ราชกิจจานุเบกษา เล่ม ๓๖ น้ำ ๒๕๐๗

แจ้งความกรมมหรสพ
เรื่องประทวนตั้งข้าราชการกรมโขนหลวง

จมวงเอก พระยาประสิทธิ์ศุภการ ผู้บัญชาการกรมมหรสพรับพระบรมราชโองการเหนือเกล้าเหนือกระหม่อม ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าโปรดกระหม่อม พระราชทานพระบรมราชานุญาตให้ออกประทวนตั้งให้ นายเลี่ยม สุนทรประหาส เป็นหมื่นสนุกชวนเริง ตำแหน่งจำอวดกรมโขนหลวง ถือศักดินา ๓๐๐ ไร่

กรมมหรสพได้ออกประทวนตราตั้งแต่วันที่ ๒๒ ธันวาคม พระพุทธศักราช ๒๔๖๒

แจ้งความมาณวันที่ ๒๓ ธันวาคม พระพุทธศักราช ๒๔๖๒

(ลงนาม) พระยาประสิทธิ์ศุภการ
จมวงเอก ผู้บัญชาการกรมมหรสพ

ภาพที่ ๑ การตั้งประทวนนายเลี่ยม สุนทรประหาสเป็นหมื่นสนุกชวนเริง ตำแหน่งจำอวดกรมโขน ได้รับพระราชทานศักดินา ๓๐๐ ไร่ ในรัชสมัยรัชกาลที่ ๖

ที่มา : ราชกิจจานุเบกษา, แจ้งความกรมมหรสพ เรื่องตั้งประทวนข้าราชการกรมโขนหลวง ราชกิจจานุเบกษา เล่มที่ ๓๖, หน้า ๒๘๐๘.

อย่างไรก็ตามยังปรากฏบรรดาศักดิ์พระยาที่มีศักดินาหนึ่งหมื่นไร่อันเป็นที่มาของคำว่าพระยานาหมื่นด้วย ในสมัยหลังเมื่อมีการปฏิรูปการบริหารราชการแผ่นดิน เช่นการปฏิรูประบบราชการของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวที่มีการตั้งกระทรวงต่างๆ ๑๒ กระทรวง และ ๑๐ กระทรวงตามลำดับ เมื่อพุทธศักราช ๒๔๓๕ ลำดับชั้นและกรอบหน้าที่ต่างๆ ก็ชัดเจนมากขึ้น บรรดาศักดิ์พระยาจึงอาจเทียบได้กับข้าราชการชั้นรองอธิบดีขึ้นไป จึงนับว่าสถาบันการปกครองได้ให้ความสำคัญกับกิจกรรมด้านนาฏยศิลป์ไทยอย่างมากมาแต่โบราณแม้กระทั่งปัจจุบัน ประเทศ

ไทยก็มีหน่วยงานระดับชาติที่รับผิดชอบหน้าที่และวิสัยทัศน์ด้านศิลปะการแสดงของประเทศโดยตรง คือ กรมศิลปากร อันเป็นหน่วยงานสังกัดกระทรวงวัฒนธรรม

๒.๒ ศาสนาและความเชื่อที่มีผลต่อความเป็นไทย

ในสังคมยุคโบราณ ศาสนาและความเชื่อมีบทบาทอย่างมาก ทั้งต่อการปกครองบ้านเมืองและค่านิยมที่ส่งผลต่อการดำเนินชีวิตของประชาชนทั่วไป โดยเหตุที่การศึกษาครั้งนี้เป็นเรื่องพิธีกรรม จึงสมควรจะได้อภิปรายเรื่องศาสนาและความเชื่อที่มีผลต่อความเป็นไทยไว้ด้วย ศาสนาและความเชื่อที่มีผลต่อความเป็นไทย มีทั้งความเชื่อที่เป็นพื้นฐานของคนไทยมาแต่เดิม และความเชื่อที่ได้รับมาจากแหล่งอื่น

๒.๒.๑ ความเชื่อพื้นฐานของคนไทย

“...เบื้องหัวนอนเมืองสุโขทัยนี้มีกุฎี พิหาร ปู่ครู มีสรีดภงส์ มีป่าพร้าว มีป่าลาง มีป่าขาม มีน้ำโคก มีพระขพุงผี เทพดาในเขาอันนั้นเป็นใหญ่กว่าผีทุกผีในเมืองนี้ ขุนผู้ใดถือเมืองสุโขไทนี้แล้ไหว้ดีพลีถูก เมืองนี้เที่ยง เมืองนี้ดี ผิไหว้บ่ดี พลีบ่ถูก ผีในเขาอันนั้นบ่คุ้มเกรงเมืองนี้หาย...”

ศิลาจารึกหลักที่ ๑

ข้อความข้างต้นมาจากศิลาจารึกหลักที่ ๑ และได้แสดงค่านิยมในการนับถือ “ ผี ” ของคนไทยในสมัยสุโขทัยอย่างชัดเจน ลัทธิการบูชาภูตผีปีศาจและวิญญาณต่างๆ (animism)เป็นลัทธิ

ความเชื่ออันเป็นพื้นฐานของคนไทยแต่โบราณที่มีมาก่อนพระพุทธศาสนาจะเจริญในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ที่สำคัญ นอกจากการบูชาภูตผีปีศาจแล้ว ยังปรากฏว่าโดยทั่วไปคนไทยมีลัทธิบูชาบรรพบุรุษ (anchestrialism) ร่วมอยู่ด้วยซึ่งข้อความข้างต้นได้กล่าวถือ “ พระขพุงผี ” ที่นักวิชาการได้ตีความว่าคือผีที่เป็นใหญ่กว่าผีทั้งหลาย และมีความหมายเฉพาะถึง นางเสือง ซึ่งเป็นพระมารดาของพ่อขุนรามคำแหงมหาราช นั่นเอง

ศาสตราจารย์พระยาอนุมานราชธน(ยง เสฐียรโกเศศ) ได้ขยายความเรื่องมูลเหตุแห่งการนับถือภูตผีปีศาจไว้อย่างน่าสนใจดังนี้

“ ประชาชนส่วนใหญ่ซึ่งเป็นชนชั้นชาวบ้าน มีศรัทธาความเชื่อมั่นในพุทธศาสนา ไม่ยิ่งหย่อนไปกว่าคนซึ่งมีการศึกษาดี ซ้ำจะมีความนับถือแก่กล้าด้วยศรัทธายิ่งกว่าคนชั้นปัญญาชนเสียอีก แต่โดยเหตุที่พวกชาวบ้านชาวไร่ชาวนามีชีวิตอยู่ง่ายๆ อย่างธรรมชาติที่แวดล้อมอยู่เป็นเครื่องบังคับ ให้ต้องมีวิถีชีวิตเป็นเช่นนั้น คือต้องต่อสู้กับธรรมชาติอยู่ตลอดเวลา เป็นอย่างนี้มาตั้งแต่สมัยเมื่อยังไม่ได้นับถือพุทธศาสนา ชนชั้นชาวบ้านเหล่านี้จึงเชื่อผีนับถือผีเป็นสรณะที่พึ่งว่าเป็นผู้อาจอำนวยความสิ่งที่ตนต้องการได้ในเมื่อไม่สามารถจะช่วยตามลำพังตนเองได้ ”[๑๗]

นักวิชาการทางมานุษยวิทยาคนสำคัญที่กล่าวถึงลัทธิบูชาภูตผีปีศาจคนแรกๆ คือ เซอร์เอ็ดเวิร์ด บี ไทเลอร์ (Sir Edward B. Tylor) ได้ให้คำจำกัดความของศัพท์ animismว่า คือ ความคิดว่า

---

[๑๗]เสฐียรโกเศศ, ชีวิตชาวไทยสมัยก่อน. พิมพ์ครั้งที่ ๒ (พระนคร : ราชบัณฑิตยสถาน,๒๕๓๑), หน้า ๑๑๓.

ธรรมชาติต่างๆ มีชีวิตและมีความต้องการ[๑๘] ไทเลอร์ยังได้เสนอทฤษฎีว่าลัทธิบูชาภูตผีปิศาจนั้นเป็นความเชื่อดั้งเดิมที่ปรากฏในสังคมยุคแรกๆ ของมนุษย์ด้วย

เมื่อพิจารณาการเป็นไปของสรรพสิ่งตามความเห็นของโพรทากอรัส(Protagoras) ปราชญ์โบราณชาวกรีก ที่เห็นว่าสรรพสิ่งรอบตัวนั้นจะเป็นเช่นไร ก็ตามแต่การประเมินของมนุษย์ (Man is the measure of all things) นั้นจะเห็นได้ว่า นักมานุษยวิทยาเดวิด ฮูม (David Hume) ได้ให้คำอธิบายทางจิตวิทยาว่าด้วยการนับถือภูตผีปิศาจ และการเชื่อว่าสรรพสิ่งนั้นมีจิตวิญญาณครองอยู่อย่างน่าสนใจมาก กล่าวคือฮูมเห็นว่า มนุษยชาติโดยทั่วไปมักจะเข้าใจว่าสิ่งรอบตัวนั้นเหมือนกับตน และคิดว่าลักษณะทางคุณภาพที่ตนเองคุ้นเคยและรู้สึกนั้น สิ่งรอบตัวต่างๆก็จะคุ้นเคยและรู้สึกด้วย[๑๙]

ที่จริงแล้วการยอมรับนับถือบรรพบุรุษและการมีช่วงชั้นทางสังคม (Social Hierachy and Social Stratification) คงจะเป็นจุดเริ่มต้นของการถือผีในส่วนหนึ่ง เพราะการนับคนในสังคมย่อมจะนำไปสู่การนับถือผู้ที่ล่วงลับไปแล้วด้วย ดังปรากฏข้อความที่แสดงการนับถือ พระขพุงผี ซึ่งหมายถึงพระมารดาของพ่อขุนรามคำแหงมหาราช ในศิลาจารึกหลักที่ ๑ นั่นเอง บุคคลสำคัญๆ ที่ล่วงลับไปแล้วอาจจะถูกพัฒนาไปเป็นเทพเจ้าและศาสนาและความเชื่อแบบเทวนิยมได้อีกด้วย ดังกรณีของพระราม ที่เชื่อว่าเป็นบุคคลจริงในประวัติศาสตร์* และคัมภีร์ทางศาสนาของอินเดียโบราณก็ได้กล่าวว่าพระรามเป็นหนึ่งในอวตารของพระวิษณุ เรียกว่า รามาวตาร ทั้งนี้อาจกล่าวโดยสรุปเรื่องพัฒนาการของความเชื่อในลัทธิบูชาภูตผีปิศาจได้ตามแผนภาพต่อไปนี้

---

[๑๘] Sir Edward Burnett Tylor, Primitive Culture: Researches Into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom.(London: John Murray, 1871), p. 260.

[๑๙] David Hume. The Natural History of Religion. (South Dakota : NuVision Publications, 2007), p. 7.

*อินเดียโบราณจัดกลุ่มเรื่องรามายณะไว้ว่าเป็นวรรณคดีประวัติศาสตร์ เช่นเดียวกับ เรื่องมหาภารตะ

ระบบช่วงชั้นทางสังคม

↓

ลัทธิบูชาบรรพบุรุษ

↓

การบูชาเทวดาหรือเทพเจ้า

↓

ศาสนาและความเชื่อแบบเทวนิยม

แผนภูมิที่ ๑ แผนภูมิแสดงพัฒนาการของลัทธิบูชาภูตผีปิศาจ

๒.๒.๒ ความเชื่อที่คนไทยรับมาจากที่อื่น

การศึกษาของนักมานุษยวิทยาได้แบ่งของศาสนาและความเชื่อไว้ในหลายลักษณะ แต่ที่รู้จักกันโดยทั่วไปก็คือการแบบกลุ่มศาสนาและความเชื่อเป็นสองกลุ่ม คือกลุ่มเทวนิยม(Theism) กับ อเทวนิยม(Atheism) การแบ่งกลุ่มศาสนาและความเชื่อ เป็น ๒ กลุ่มนี้ มาจากความเชื่อเรื่องอำนาจของสิ่งเร้นลับ มีพระเป็นเจ้าเป็นสำคัญ และมีนัยสำคัญโดยตรงกับต้นกำเนิดของสรรพสิ่งตามคำสอนของแต่ละศาสนา ในการศึกษาครั้งนี้จะกล่าวถึงศาสนาและความเชื่อที่มีอิทธิพลต่อพื้นฐานความคิดของคนไทยโดยตรง

๒.๒.๒.๑ ศาสนาและความเชื่ออเทวนิยม : พุทธศาสนา

"สิ่งใดในโลกล้วน อนิจจัง
คงแต่บาปบุญยัง เที่ยงแท้
เป็นเงาติดตัวตรัง ตรึงแน่น อยู่นา
ตามแต่บาปบุญแล้ ก่อเกื้อรักษา"

ลิลิตพระลอ[๒๐]

พระพุทธศาสนาถือว่ามีอิทธิพลกับความคิดและปรัชญาชีวิตของคนไทยหลายด้าน ด้านหนึ่งก็คือความเชื่อเรื่องบุญกรรม ที่ปรากฏอยู่ในงานวรรณกรรมทุกยุคทุกสมัย เช่นในลิลิตพระลอที่เป็นวรรณคดีสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้น นี้แสดงว่าคนไทยเรารับพระพุทธศาสนาเข้ามานานมากแล้ว แม้ก่อนนั้นในสมัยสุโขทัยก็ยังปรากฏหลักฐานมากมายทั้งหลักฐานทางสถาปัตยกรรม และวรรณกรรมที่แสดงความสัมพันธ์ของพระพุทธศาสนากับคนไทยได้อย่างดี

หลักฐานที่เก่าแก่และเกี่ยวข้องโดยตรงกับการเผยแผ่พระพุทธศาสนาไปยังดินแดนอื่นๆที่สำคัญคือคัมภีร์มหาวงศ์ซึ่งได้เล่าเรื่องพระเจ้าอโศกมหาราชส่งพระธรรมทูตไปเผยแผ่พุทธศาสนายังภูมิภาคต่างๆรายรอบอนุทวีปอินเดีย หนึ่งในบริเวณต่างๆเหล่านี้มีดินแดนที่เรียกในคัมภีร์มหาวงศ์ว่า “สุวรรณภูมิ” ประเทศต่างๆหลายประเทศในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ต่างก็อ้างว่าดินแดนของตนคือดินแดนสุวรรณภูมิที่ปรากฏในมหาวงศ์นั้น เช่น เมียนมาร์อ้างว่าสุวรรณภูมิคือเมืองสะเทิมดังที่ปรากฏในจารึกกัลยาณี ไทยอ้างว่าคือบริเวณสุพรรณบุรี เป็นต้น ซึ่งข้อเท็จจริงปรากฏว่าทั้งสองประเทศ เป็นบริเวณที่พระพุทธศาสนาเจริญอย่างมาก เมืองพุกามในพม่าที่ได้ฉายาว่าเป็นทะเลเจดีย์ ดังที่ปรากฏว่ามีเจดีย์โบราณจำนวนมากมาย

---

[๒๐]กรมศิลปากร, วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑ (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, ๒๕๔๐),หน้า ๔๒๒.

ในประเทศไทยนั้น มีการขุดค้นพบรูปสลักธรรมจักรและกวางหมอบ รวมทั้งพระพิมพ์ดินเผาที่มีจารึกภาษาบาลีเขียนว่า “ เย ธัมมา ” ในบริเวณจังหวัดนครปฐม และนอกจากนี้ยังมีจารึกบนแผ่นอิฐ เช่น จารึกที่ขุดพบที่บ้านท่าม่วง อำเภอจระเข้สามพัน จังหวัดสุพรรณบุรี ซึ่งนายวีระ ปาณฑุรังคานนท์ อัยการผู้ชื่นชอบวัตุโบราณ ได้ขอซื้อจากผู้ขุดพบแล้วนำมามอบให้หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร เมื่อวันที่ ๑๕ กันยายน ๒๕๐๖[๒๑]นักโบราณคดีสันนิษฐานว่าเป็นศูนย์กลางอาณาจักรทวารวดี (พุทธศตวรรษที่ ๑๑–๑๖)นั้นอยู่ในภาคกลางของประเทศไทยและเจริญด้วยพุทธศาสนาเถรวาท คาถา “ เย ธมฺมา” นี้พุทธประวัติเล่าว่าเป็นคาถาที่พระอัสสชิกล่าวแก่อุปติสสะมีเรื่องย่อว่า

สมัยนั้น สัญชัยปริพาชก* อาศัยอยู่ ณ กรุงราชคฤห์ พร้อมด้วยบริษัทปริพาชกหมู่ใหญ่ จำนวน ๒๕๐ คน และสมัยนั้น สารีบุตรและโมคคัลลานะประพฤติพรหมจรรย์ในสำนักสัญชัยปริพาชก ต่างทำกติกากันว่า ใครได้บรรลุอมตธรรมก่อน จงบอกแก่อีกคนหนึ่ง สารีบุตรปริพาชกได้เห็นพระอัสสชิเข้าไปสู่กรุงราชคฤห์ เพื่อบิณฑบาต มีความเลื่อมใสในความสงบเสงี่ยมเรียบร้อยของท่าน จึงรอจนได้โอกาสก็เข้าไปถามถึงหลักธรรมในศาสนาที่ท่านบวช ท่านกล่าวหลักธรรมเพียงย่อๆ ให้ฟังว่า ธรรมเหล่าใดเกิดแต่เหตุ พระตถาคตทรงแสดงเหตุแห่งธรรมเหล่านั้น และความดับแห่งธรรมเหล่านั้น สารีบุตรได้ฟังก็ได้ดวงตาเห็นธรรม แล้วนำมาเล่าให้โมคคัลลานะฟัง โมคคัลลานะก็ได้ดวงตาเห็นธรรม จึงพากันไปลาปริพาชก ๒๕๐ คน เพื่อจะไปบวชในสำนักพระบรมศาสดา แต่ปริพาชกเหล่านั้นขอไปด้วย จึงพร้อมกันไปลาสัญชัยผู้เป็นอาจารย์ สัญชัยขอให้อยู่กันบริหารหมู่คณะถึง ๓ ครั้ง แต่สารีบุตรกับโมคคัลลานะไม่ยอม คงลาไป พร้อมทั้งปริพาชก อีก ๒๕๐ คน สัญชัยเสียใจ ถึงอาเจียนเป็นโลหิต เมื่อปริพาชกทั้งหลาย ได้ไปเฝ้าทูลขอบวชในพระพุทธศาสนาต่อพระผู้มีพระภาคก็ได้รับพระพุทธานุญาตให้เป็นภิกษุ ด้วยเอหิภิกขุอุปสัมปทา[๒๒]

---

[๒๑]ชะเอม แก้วคล้าย, “จารึกเยธมฺมาฯ บนแผ่นอิฐ,” ใน จารึกในประเทศไทย เล่ม ๑ : อักษรปัลลวะ หลังปัลลวะ พุทธศตวรรษที่ ๑๒-๑๔ (กรุงเทพฯ : หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร, ๒๕๒๙), ๑๐๐-๑๐๒.

*ปริพาชก คือ นักบวชที่ไม่ได้นับถือพระพุทธศาสนา

[๒๒]สุชีพ ปุญญานุภาพ, พระไตรปิฎกฉบับสำหรับประชาชน, พิมพ์ครั้งที่ ๑๖ (กรุงเทพฯ : มหามกุฏราชวิทยาลัย ในพระบรมราชูปถัมภ์, ๒๕๒๙), หน้า ๒๑๗.

คาถานี้ปรากฏในพระวินัยปิฎก มหาวรรค ภาค ๑ มหาขันธ์เรื่องสาริปุตตโมคคลานวัตถุมีว่า[๒๓]

"เย ธมฺมา เหตุปฺปภวา
เตสํ เหตุ ตถาคโต อาห,
เตสญฺจ โย นิโรโธ จ,
เอวํ วาที มหาสมโณติฯ"

แปลความได้ว่า

ธรรมเหล่าใดเกิดแต่เหตุ
พระตถาคต ทรงแสดงเหตุแห่งธรรมเหล่านั้น
และความดับของธรรมเหล่านั้น
พระมหาสมณะทรงสั่งสอนอย่างนี้

ตามความในพระไตรปิฎก นอกจากอุปติสสะได้ฟังธรรมเทศนานี้ ได้บรรลุเป็นพระโสดาบันและนำธรรมเทศนานี้ไปแสดงแก่เพื่อนคือโกลิตะจนโกลิตะก็ได้บรรลุโสดาบันเช่นเดียวกันแล้ว ภายหลังทั้งสองบวชในพระพุทธศาสนากลายเป็นพระสารีบุตรและพระโมคัลลานะพระอัครสาวกเบื้องขวาและเบื้องซ้ายตามลำดับเมื่อภายหลังที่พุทธศาสนิกชนนิยมสร้างรูปเคารพขึ้น นอกจากจะสร้างพระพุทธรูปขึ้นแล้ว ยังนิยมสร้างรูปพระโมคคัลลานะและพระสารีบุตรไว้บูชาด้วย

จะเห็นได้ว่าคาถาดังกล่าวนี้นอกจากแสดงหลักปรัชญาสำคัญของพระพุทธศาสนาที่ต้องการแสวงหาทางดับทุกข์แล้ว ยังมีอ้างถึงเหตุการณ์สำคัญในประวัติศาสตร์พุทธศาสนาด้วย จึงน่าจะเป็นเหตุที่ผู้ที่อยู่ในบริเวณดังกล่าวในสมัยโบราณเลือกมาจารลงไปในองค์พระพิมพ์ดินเผา

---

[๒๓]มหามกุฏราชวิทยาลัย ในพระบรมราชูปถัมภ์, พระวินัยปิฎก เล่ม ๔ มหาวรรค ภาค ๑ และ อรรถกถา, พิมพ์ครั้งที่ ๓ (กรุงเทพฯ : มหามกุฏราชวิทยาลัย ในพระบรมราชูปถัมภ์, ๒๕๓๖), หน้า๑๒๒-๑๒๘.

และจารึกต่างๆ ในสมัยโบราณ จนกระทั่งมีผู้มาค้นพบและศึกษาในเชิงโบราณคดี และได้ข้อสรุปทางโบราณคดีและประวัติศาสตร์ว่าด้วยพุทธศาสนาในประเทศไทย

สำนักงานว่าด้วยประชาธิปไตย สิทธิมนุษยชนและการแรงงาน อันเป็นหน่วยงานสังกัดกระทรวงการต่างประเทศสหรัฐอเมริกา (Bureau of Democracy, Human Rights, and Labor) ได้แสดงสถิติว่าในปัจจุบันมีผู้นับถือพระพุทธศาสนาเถรวาทในประเทศไทยประมาณร้อยละ ๘๕ ถึง ๙๐ จากจำนวนประชากรทั้งหมดคือประมาณ ๖๔ ล้านคน เมื่อปีพุทธศักราช ๒๕๔๙[๒๔] กล่าวคือประชากรที่เป็นพุทธศาสนิกชนมีจำนวนตั้งแต่ ๕๔ ล้านคน ถึง ๕๗ ล้านคน โดยประมาณ ซึ่งนับว่าเป็นจำนวนมาก ศาสนาลำดับถัดไปมีผู้นับถือประมาณร้อยละ ๑๐ คือศาสนาอิสลาม

๒.๒.๒.๒ ศาสนาและความเชื่อเทวนิยม : ศาสนาพราหมณ์ฮินดู

ศาสนาพราหมณ์ฮินดูเป็นศาสนาที่เชื่อในพระเป็นเจ้า และยิ่งกว่านั้นยังเป็นศาสนาที่นักวิชาการจัดกลุ่มให้เป็นศาสนาและความเชื่อแบบพหุเทวนิยม (polytheism) ชื่อนับถือเทพเจ้าหลายองค์ ในคัมภีร์พระเวทซึ่งเป็นคัมภีร์หลักในศาสนาพราหมณ์ฮินดูในยุคพระเวท (Vedic Period) หรือที่นักวิชาการเรียกกันว่าศาสนาพระเวทนั้น มีเทพเจ้ามากมาย เทพเจ้าเหล่านี้เป็นบุคคลาธิษฐาน(personification) ของสรรพสิ่งในธรรมชาติ เช่นเทฺยาสฺ (dyaus) เป็นเทพเจ้าแห่งท้องฟ้า สรสฺวตี (sarasvati) เทวีแห่งสายน้ำ อคฺนิ(agni)เทพเจ้าแห่งไฟ เป็นต้น

ในสมัยต่อๆ มาศาสนาพราหมณ์ฮินดูได้ถือว่ามีเทพเจ้าที่ทรงมหิทธานุภาพอยู่สามองค์ คือ พระพรหม พระศิวะและพระวิษณุ แต่ก็ยังมีเทพเจ้าองค์อื่นๆ ที่นิยมนับถือมากอยู่ เช่น พระอุมา พระพิฆเนศร์ พระขันธกุมาร เป็นต้น

---

[๒๔]US Department of State.International Religious Freedom Report, Thailand. [Online], 2006. Available from:www.state.gov

เช่นเดียวกับพระพุทธศาสนา ศาสนาพราหมณ์ฮินดูได้เจริญขึ้นในอนุทวีปอินเดียโบราณ แต่จะเข้ามาในดินแดนเอเชียตะวันออกเฉียงใต้เมื่อใดนั้นไม่ปรากฏแน่ชัด แต่ความนิยมนับถือศาสนาพราหมณ์ฮินดูที่ได้กระจายไปทั่วดินแดนบนภาคพื้นทวีปและในภาคพื้นสมุทรของเอเชียตะวันออกฉียงใต้นั้น ยอมรับนับถือเทพเจ้าสำคัญสามองค์เป็นหลัก คือ พระพรหม พระศิวะ และพระวิษณุ ดังปรากฏว่าการสร้างปราสาทหินต่างๆ ในดินแดนเขมรโบราณนั้น นิยมให้เป็นเทวสถานในนิกายสำคัญสองนิกาย คือ ไศวนิกาย(นิกายที่นับถือพระศิวะ) และไวษณพนิกาย(นิกายที่นับถือพระวิษณุ) ส่วนเทวสถานที่บูชาพระพรหมเป็นสำคัญนั้น แม้กระทั่งในอินเดียโบราณเองก็มีน้อยมาก

วรรณกรรมเก่าแก่ที่ว่าด้วยพิธีกรรมในราชสำนักอยุธยาอันสำคัญยิ่ง คือ โองการแช่งน้ำ* ได้อ้างถึงเทพเจ้าสำคัญเหล่านี้ไว้ในตอนต้น ดังนี้[๒๕]

“โอมสิทธิสรวงศรีแกล้ว แผ้วมฤตยู เอางูเป็นแท่น แกว่นกลืนฟ้ากลืนดิน บินเอาครุฑมาขี่ สี่มือถือสังข์จักรคธาธรณี ภีรุอวตาร อสูรแลงลาญทัก ททัคนิจรนาย (แทงพระแสงศรปลัยวาต)

โอมบรเมศวราย ผายผาหลวงอะคร้าว ท้าวเสด็จเหนือวัวเผือก เอาเงือกเกี้ยวข้าง อ้างทัดจันทร์เป็นปิ่น ทรงอินทรชฎา สามตาพระแพร่ง แกว่งเพชรกล้า ฆ่าพิฆนจัญไร (แทงพระแสงศรอัคนิวาต)

โอมชัยชัยไชโสฬสพรหมญาณ บานเศียรเกล้า เจ้าคลี่บัวทอง ผยองเหนือขุนห่าน ท่านรังก่อดินก่อฟ้า หน้าจตุรทิศ ไทมิตรดา มหากฤตราไตร อมไตยโลเกศ จงตรีศักดิ์ท่าน พิญาณปรมาธิเบศไทธเรศสุรสิทธิพ่อ เสวยพรหมาณฑ์ใช่น้อย ประถมบุญภารดิเรก บูรภพบรู้กี่ร้อย ก่อมา (แทงพระแสงศรพรหมาศ)”

---

*มีผู้เรียกชื่อโองการแช่งน้ำต่างๆ กันไปกล่างคือ แช่งน้ำ ลิลิตโองการแช่งน้ำ ก็มี

[๒๕]กรมศิลปากร, วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑ (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, ๒๕๔๐),หน้า ๗.

ร่ายดั้นที่แสดงไว้ข้างต้นนี้มาจากส่วนแรกของโองการแช่งน้ำ ที่กล่าวสดุดีเทพเจ้า๓ องค์ ตามความเชื่อในศาสนาพราหมณ์ฮินดู กล่าวตามลำดับที่ปรากฏในโองการแช่งน้ำได้ดังนี้

๑) พระวิษณุ คือผู้ “เอางูเป็นแท่น” อันหมายถึงที่ทรงมีแท่นบรรทมในเกษียรสมุทรคือพระยาอนันตนาคราช

๒) พระศิวะ คือผู้ “เสด็จเหนือวัวเผือก”และมีปิ่นคือพระจันทร์ดังที่กล่าวว่า “อ้างทัดจันทรเปนปิ่น"

๓) พระพรหม และผู้ทรง“ ผยองเหนือขุนห่าน”และเป็นผู้สร้างโลก ดังกล่าวว่า “ท่านรังก่อดินก่อฟ้า”

โองการแช่งน้ำใช้อ่านหรือสวดในพระราชพิธีถือน้ำพระพิพัฒน์สัตยาเป็นวรรณคดีเก่าแก่ มีถ้อยคำสำนวนเป็นภาษาไทยโบราณ นักวิชาการได้สันนิษฐานว่าแต่งในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระรามาธิบดีที่ ๑ ปฐมกษัตริย์แห่งกรุงศรีอยุธยา[๒๖] จึงอาจจะสันนิษฐานได้ว่า ในช่วงดังกล่าวอาณาจักรอยุธยาได้นับถืออำนาจของทพเจ้าในศาสนาพราหณ์ฮินดูอย่างกว้างขวาง ดังปรากฏว่าพระราชพิธีถือน้ำพระพิพัฒสัตยาเป็นพระราชพิธีสำคัญทางการปกครอง พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว มีพระราชาธิบายเรื่องธรรมเนียมการถือน้ำพระพิพัฒสัตยาในกรุงรัตนโกสินทร์ว่า มี ๕ อย่าง ดังนี้[๒๗]

---

[๒๖]กรมศิลปากร. วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑. (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, ๒๕๔๐), หน้า ๒.

[๒๗]พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว. พระราชพิธีสิบสองเดือน. (พระนคร: ศิลปาบรรณาคาร, ๒๔๘๕), หน้า ๑๕๖.

๑) ถือน้ำเมื่อแรกพระเจ้าแผ่นดินขึ้นเสวยราชสมบัติ

๒) ถือน้ำปรกติสำหรับข้าราชการ ปีละสองครั้ง คือ ในวันขึ้นสามค่ำ เดือนห้า กับวันขึ้นสิบสามค่ำ เดือนสิบ

๓) ถือน้ำสำหรับผู้ซึ่งมาแต่เมืองปัจจามิตรเข้ามาสู่พระบรมโพธิสมภาร

๔) ถือน้ำทุกเดือนสำหรับทหารซึ่งเป็นผู้ถืออาวุธอยู่เสมอ

๕) ถือน้ำแรกเข้ารับตำแหน่งของผู้ซึ่งเป็นที่ปรึกษาราชการ

พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงขยายความไว้ว่า การถือน้ำพระพิพัฒสัตยา ๕ อย่างนี้ ๓ อย่างแรกเป็นพระราชพิธีที่มีมาแต่เดิมตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา และยังทรงกล่าวถึงความสำคัญของพระราชพิธีนี้ว่า[๒๘]

“ เป็นพระราชพิธีใหญ่สำหรับแผ่นดินมีสืบมาแต่โบราณ ไม่มีเวลาเว้นว่าง มีคำอ้างถึงว่าเป็นพิธีระงับยุคเข็ญของบ้านเมือง ”

พระราชพิธีถือน้ำพระพิพัฒสัตยาได้ปฏิบัติสืบต่อมา แต่ก็ได้เว้นว่างไม่ได้ปฏิบัติตั้งแต่มีการเปลี่ยนแปลงการปกครองพุทธศักราช ๒๔๗๕เมื่อพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวอานันทมหิดลและพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชมหาราชขึ้นครองราชย์ ก็มิได้มีพระราชพิธีถือน้ำพระพิพัฒน์สัตยา คณะรัฐมนตรีเพียงแต่กล่าวคำปฏิญาณตนที่วัดพระศรีรัตนศาสดาราม จนกระทั่งเมื่อ พ.ศ. ๒๕๑๒ รัฐบาลมีนโยบายฟื้นฟูพระราชพิธีขึ้นอีกครั้งหนึ่ง พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวจึงมีพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ผนวกพระราชพิธีนี้ในพระราชพิธีพระราชทาน

---

[๒๘]พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว. พระราชพิธีสิบสองเดือน. (พระนคร: ศิลปาบรรณาคาร, ๒๔๘๕), หน้า ๑๕๓.

เครื่องราชอิสริยาภรณ์อันมีศักดิ์รามาธิบดีแก่ทหารตำรวจผู้ปราบปรามจลาจล ซึ่งจะกระทำทุกสองปีหรือสามปี[๒๙]

พิธีที่เนื่องในศาสนาพราหมณ์ฮินดูนั้นยังมีอีกมาก ซึ่งสะท้อนว่าศาสนาพราหมณ์ฮินดูมีความสัมพันธ์เกี่ยวเนื่องกับความเป็นไทย ในแง่การจัดส่วนราชการ ก็ปรากฏว่าเทวสถานซึ่งเป็นหน่วยงานที่นับผิดชอบพิธีเนื่องในศาสนาพราหมณ์ฮินดูต่างๆ เป็นหน่วยงานในสังกัดกองพระราชพิธี สำนักพระราชวัง ปัจจุบันมีพระมหาราชครูพิธีศรีวิสุทธิคุณ(ชวิน รังสิพราหมณกุล) เป็นประธานพระครูพราหมณ์ตามสัญญาบัตรพระราชทานมีราชทินนามว่า พระมหาราชครูพิธีศรีวิสุทธิคุณวิบุลย์เวทย์บรมหงส์ พรหมพงศ์ พฤฒาจาริย์ ตำแหน่งประธานพระครูพราหมณ์ ในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา ๗รอบ ๕ธันวาคม ๒๕๕๔ และมีประกาศในราชกิจจานุเบกษา [๓๐]

พระพุทธศาสนาและศาสนาพราหมณ์ฮินดูเป็นลัทธิความเชื่อที่มีอิทธิพลต่อสังคมไทยมาแต่โบราณ ในกรณีของโองการแช่งน้ำ แม้จะมีคำสรรเสริญเทพเจ้าในศาสนาพราหมณ์ฮินดูในตอนต้นแต่ต่อมาก็มีเนื้อความว่าด้วยการสร้างโลกตามคติไตรภูมิ แล้วอัญเชิญพระรัตนตรัย ผีสางเทวดา และผู้มีฤทธานุภาพทั้งหลายมาชุมนุมเพื่อเป็นพยานในพิธีด้วย

ปรากฏการณ์เช่นนี้ ไม่ได้มีเฉพาะแต่ในราชสำนักอันเป็นผู้นำวัฒนธรรมกระแสหลัก แต่ชาวบ้านทั่วไปก็นับถือศาสนาพราหมณ์ฮินดูร่วมไปด้วย น่าพิจารณาว่าคงจะมีสาเหตุอย่างน้อยอยู่สองประการ

---

[๒๙]กรมศิลปากร. วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑. (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว), หน้า ๖.

[๓๐]ราชกิจจานุเบกษา. ประกาศสำนักนายกรัฐมนตรี เรื่อง พระราชทานสัญญาบัตรตั้งพระครูพราหมณ์ราชกิจจานุเบกษา เล่มที่ ๑๒๘ ตอนที่ ๒๖ ข, หน้า ๓.

๑) คนไทยในสมัยโบราณนับถือภูตผีปิศาจมาก่อน

๒)แม้ว่าต่อมาคนไทยจะนับถือพระพุทธศาสนา แต่คำสอนในพระพุทธศาสนาก็ไม่ได้ปฏิเสธว่าเทวดาภูตผีปิศาจไม่มีอยู่จริง การที่คนไทยยอมรับนับถือพุทธศาสนาก็เพราะเข้ากันได้ดีกับความเชื่อดั้งเดิมได้

๒.๓ ความสัมพันธ์ของศิลปะกับศาสนาและความเชื่อ

๒.๓.๑ ศิลปะและหน้าที่ของศิลปะ

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน ปีพุทธศักราช ๒๕๔๖ ให้ความหมายของคำว่า ศิลปะ ไว้ว่า น. ฝีมือฝีมือทางการช่างการทำให้วิจิตรพิศดารการแสดงออกซึ่งอารมณ์สะเทือนใจให้ประจักษ์ด้วยสื่อต่าง ๆ[๓๓]คำว่าศิลปะที่ใช้อยู่ในภาษาไทยนั้นเป็นศัพท์ที่ยืมมามาจากภาษาสันสกฤต ว่า ศิลฺป มีความหมายว่าศิลปะมีภาพเขียนเป็นต้น ในภาษาบาลีคำว่าศิลปะนี้มีรูปว่า สิปฺป ดังปรากฏในมงคลสูตร ว่า

พาหุสจฺจญฺจ **สิปฺปญฺจ** วินโย จ สุสิกฺขิโต

สุภาสิตา จ ยา วาจา เอตมฺมงฺคลมุตฺตมํ

[๓๓]ราชบัณฑิตยสถาน, พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. ๒๕๔๖ [ออนไลน์], ๑๗ สิงหาคม ๒๕๔๖. แหล่งที่มา: www.royalin.go.th

แปลความได้ว่า

(๗)ความเป็นพหูสูต **(๘) ความเป็นผู้มีศิลปะ**(๙) วินัยที่ศึกษามาดี

(๑๐) วาจาสุภาษิตนี้เป็นมงคลอันสูงสุด[๓๒]

พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๖ ได้ทรงพระราชนิพนธ์เป็นมงคลสูตรคำฉันท์ไว้ ความว่า

ความได้สดับมาก	และกำหนดสุวาที
อีก**ศิลปะศาสตร์**มี	จะประกอบมนุญการ
อีกหนึ่งวินัยอัน	นรเรียนและเชี่ยวชาญ
อีกคำเพราะบรรสาน	ฤดิแห่งประชาชน
ทั้งสี่ประการล้วน	จะประสิทธิ์มนุญผล
ข้อนี้แหละมงคล	อดิเรกอุดมดี

นี้แสดงให้เห็นว่าพระบาทพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงเล็งเห็นว่า คำว่า สิปฺป ในมงคลสูตรหมายถึง “ศิลปะศาสตร์” ซึ่งก็คงจะทรงหมายถึงวิชาการศิลปศาสตร์ตามนัยของอินเดียโบราณซึ่งประกอบด้วยวิชาการต่างๆ ๑๘ สาขาวิชา ศิลปศาสตร์ ๑๘ ประการ คือ[๓๓]

---

[๓๒]มหาจุฬาลงกรณ์ราชวิทยาลัย, พระไตรปิฎกภาษาไทย ฉบับมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย เล่มที่ ๒๕(กรุงเทพ: มหาจุฬาลงกรณ์ราชวิทยาลัย, ๒๕๓๙), หน้า ๗.

๑) รู้จักภาษาสัตว์ มีเสียงนกร้อง เป็นต้น ว่าร้ายดีประการใดได้สิ้น

๒) รู้จักกำเนิดเขาและไม้ เป็นต้น ว่าชื่อนั้น ๆ

๓) คัมภีร์เลข

๔) คัมภีร์ช่าง

๕) คัมภีร์นิติศาสตร์ รู้ที่จะเป็นครูสั่งสอนท้าวพระยาทั้งปวง

๖) คัมภีร์พาณิชยศาสตร์ รู้ที่จะเลี้ยงฝูงชนให้เป็นสิริมงคล

๗) พลศาสตร์ รู้นับนักขัตฤกษ์ รู้ตำราดวงดาว

๘) คันธัพพศาสตร์ รู้เพลงขับร้องและดนตรี

๙) เวชชศาสตร์ รู้คัมภีร์แพทย์

๑๐) ธนูศาสตร์ รู้ศิลปะการยิงธนู

๑๑) ประวัติศาสตร์

๑๒) ดาราศาสตร์ รู้วิธีทำนายดวงชะตาของคน

๑๓) มายาศาสตร์ รู้ว่านี่เป็นแก้ว นี่มิใช่แก้ว เป็นต้น

๑๔) เหตุศาสตร์ ผลศาสตร์ รู้จักเหตุ รู้จักผลจะบังเกิด

๑๕) ภูมิศาสตร์ รู้จักที่จะเลี้ยงโคกระบือ รู้การที่จะหว่านพืชลงในนาไร่ให้เกิดผล

๑๖) ยุทธศาสตร์ รู้คัมภีร์พิชัยสงคราม

๑๗) ลัทธิศาสตร์ รู้คัมภีร์โลกโวหาร

๑๘) ฉันทศาสตร์ รู้จักคัมภีร์ผูกบทกลอนกาพย์โคลง

---

[๓๓] มิลินทปัญหา (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2539), หน้า ๘ – ๙.

ในบรรดาวิชาการข้างต้น เป็นวิชาที่มีลักษณะเป็นศิลปะอย่างที่คนปัจจุบันรู้จักได้แก่ คัมภีร์ช่าง คันธัพพศาสตร์ ฉันทศาสตร์ นอกนั้นก็เป็นวิชาการที่โลกยุคปัจจุบันกำหนดขอบเขตให้เป็นวิชาทางสังคมศาสตร์ เช่น วิชากฎหมาย วิทยาศาสตร์ เช่น การเลี้ยงโคกระบือ การเกษตร เป็นต้น ดังนั้น คำว่า ศิลปะ กับคำว่า ศิลปศาสตร์ จึงมีความหมายต่างกันอย่างมาก กล่าวคือ ศิลปศาสตร์กินความหมายกว้างขวางกว่าศิลปะ

ผู้วิจัยเห็นว่า ศิลปะ เป็นกิจกรรมที่วางความสำคัญไว้ที่การแสดงออกทางอารมณ์ ศิลปินจึงมุ่งที่จะแสดงออกทางอารมณ์ด้วยวิธีการต่างๆ นี้ปรากฏเป็นประเภทอันหลากหลายของศิลปะ เช่น จิตรกรรม ดนตรี นาฏยศิลป์ เป็นต้น กิจกรรมเหล่านี้ล้วนเป็นการแสดงออกของมนุษย์ ผ่านสื่อกลางต่างๆกันไป จิตรกรรม ก็ผ่านการวาดเขียน ดนตรีเป็นการแสดงออกทางเสียงส่วนนาฏยศิลป์เป็นการแสดงออกด้วยลีลาท่าทางการเคลื่อนไหว เป็นต้น เหตุนี้วัตถุดิบสำคัญของศิลปินคือแรงบันดาลใจที่จำผลักดันอารมณ์ออกไป จะผ่านสื่อกลางอะไรก็ตามแต่ ก่อนจะสำเร็จเป็นศิลปะในสาขานั้นๆ ศิลปินที่สามารถก็อาจจะสร้างงานศิลปะข้ามสาขาได้ เพราะมีวัตถุดิบที่สมบูรณ์พร้อมอยู่แล้ว หากได้ฝึกฝนให้คุ้นเคยกับสื่อกลางชนิดใหม่ๆ ก็อาจจะสร้างงานศิลปะที่มีคุณค่าออกมาได้

เมื่อได้พิจารณาว่าศิลปินได้พยายามฝึกปรือเพื่อจะสร้างงานศิลปะให้มีคุณค่าต่างๆขึ้นมา ประกอบกับการสร้างศิลปกรรมที่งามพร้อมจะต้องใช้ทรัพยากรไปมากแล้วจึงควรพิจารณาว่างานศิลปะเหล่านั้นจะมีหน้าที่อะไรบ้าง ความมุ่งหมายของศิลปะเป็นที่ถกเถียงในหมู่นักปรัชญาสายสุนทรียศาสตร์มาเป็นเวลานานแล้ว

ดังกล่าวแล้วข้างต้นว่า ผู้วิจัยมีความเห็นว่าศิลปะเป็นกิจกรรมที่วางความสำคัญไว้ที่การแสดงออกทางอารมณ์ ดังนั้น หน้าที่ย่อมแสดงอารมณ์ออกมาเป็นสำคัญ โดยทั่วไปแล้วนักปรัชญาจึงแบ่งออกเป็นสองกลุ่ม ตามความเห็นว่าด้วยเป้าหมายของศิลปะ ดังนี้

๑) ศิลปะมีจุดมุ่งหมายเพื่อศิลปะโดยตรง หมายความว่าศิลปะควรเป็นไปเพื่อการแสดงออกทางอารมณ์สุนทรียะ มีความงามเป็นต้น ไม่ควรเป็นไปเพื่อการอื่น

๒) ศิลปะมีจุดมุ่งหมายเพื่อการอื่นหมายความว่าศิลปะไม่ควรเป็นไปเพื่อศิลปะโดยตรง แต่ควรรับใช้อุดมการณ์อื่น เช่น ศีลธรรม ศาสนา สังคม การปฏิวัติ เป็นต้น

ความเห็นของนักปรัชญากลุ่มแรกย่อมไม่มีปัญหา เพราะศิลปะเป็นไปเพื่อตัวเอง ประเด็นที่น่าถกเถียงจึงเป็นประเด็นที่สอง คือศิลปะสมควรมีจุดมุ่งหมายเพื่อการอื่นหรือสิ่งอื่น นี่สอดคล้องกับนักประวัติศาสตร์ศิลปะหลายท่านที่ได้ให้ความเห็นว่าในชั้นแรกนั้น ศิลปะมีจุดประสงค์ทางศาสนาและพิธีกรรมเป็นสำคัญ เช่นภาพเขียนก่อนประวัติศาสตร์ที่ถ้ำหลายแห่งในประเทศสาธารณรัฐฝรั่งเศส เรื่อยมาจนกระทั่งถึงภาพเขียนที่เพดานวิหารซิสทีนที่นครรัฐวาติกัน ทั้งเป็นระยะเวลายาวนานหลายศตวรรษที่ศาสนจักรได้อุปถัมภ์บำรุงศิลปิน และในปัจจุบันสังคมแบบดั้งเดิม(traditional society)ไม่น้อย ก็ยังใช้ศิลปะเพื่อความมุ่งหมายทางศาสนาและพิธีกรรมอยู่[๓๔] กล่าวเฉพาะภาพเขียนที่ถ้ำลาสโค(Lascaux Caves)ในทางตะวันตกเฉียงใต้ของสาธารณรัฐฝรั่งเศสนี้ นักมานุษยวิทยาและนักประวัติศาสตร์ศิลปะหลายท่านได้เสนอทฤษฎีว่าภาพเขียนที่ถ้ำลาสโคน่าจะมีที่มาจากการล่าสัตว์ที่ประสบความสำเร็จ หรือการวาดภาพขึ้นอาจเป็นพิธีกรรมเพื่อให้ล่าสัตว์ได้มากขึ้นในอนาคต[๓๕]

---

[๓๔]Charlotte Jirousek, Evolution of Art in The Modern Era[Online], 10 Feb 2013. Available from:http://char.txa.cornell.edu/art/introart.html

[๓๕]Lascaux[Online], 10 Feb 2013. Available from: http://en.wikipedia.org/wiki/Lascaux

ภาพที่ ๒ ภาพม้าระบายสีฝีมือมนุษย์โครมันญองที่ถ้ำลาสโค อายุประมาณ ๒๐,๐๐๐ ปี ประเทศสาธารณรัฐฝรั่งเศส

ที่มา : Miles H. Hodges, Prehisotic Art[Online], 2011. Available from: http://www.kingsacademy.com / mhodges/11_Western-Art/01_Prehistoric/01_Prehistoric.htm

นอกจากภาพเขียนในยุคก่อนประวัติศาสตร์แล้ว การใช้ศิลปะเพื่อจุดประสงค์ต่างๆ ยังปรากฏอยู่เป็นประจำในยุคประวัติศาสตร์ เช่น เรื่องภาพเขียนที่เพดานวิหารซิสทีนซึ่งเป็นงานจิตรกรรมปูนเปียก(Fresco) ที่มีชื่อเสียงในคริสตศาสนาที่อยู่ภายในพระราชฐานของสมเด็จพระสันตปาปาประมุขของศาสนจักรนิกายโรมันคาธอลิกในนครรัฐวาติกันสมเด็จพระสันตปาปาจูเลียสที่ ๒ ผู้ทรงเป็นประมุขศาสนจักรนิกายโรมันคาทอลิกระหว่างคริสตศักราช ๑๕๐๓ ถึง ๑๕๑๓ ได้เชิญจิตรกรที่มีชื่อเสียงแห่งยุคเรอเนสซองส์มาเขียนจิตรกรรมเพดานที่วิหารซิสทิน คือ มิเคลันเจโล น่าสนใจว่าแต่เดิมสมเด็จพระสันตปาปาจะได้กำหนดเนื้อหาให้มิเคลันเจโลเขียนภาพสาวกสำคัญ ๑๒ คนในคริสตศาสนา แต่มิเคลันเจโลก็ปฏิเสธด้วยเหตุผลว่าตนเองเป็นปฏิมากร สมเด็จพระสันตปาปาจูเลียสที่ ๒ ก็ทรงโอนอ่อนให้มิเคลันเจโลเลือกหัวข้อจากพระคัมภีร์ไบเบิ้ลตามแต่

ประสงค์ เมื่อจิตรกรรมเพดานวิหารซิสทีนสำเร็จนั้นพบว่ามีรูปบุคคลในภาพมากกว่าสามร้อยรูป มีเรื่องการสร้างโลกของพระเป็นเจ้า อดัมและอีฟในสวนแห่งอีเด็น และภาพมหาอุทกภัย[๓๖]

อนึ่ง นอกจากเป็นตัวอย่างการใช้ศิลปะเพื่อรับใช้ศาสนาแล้ว เหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์เรื่องเพดานวิหานซิสทีนนี้ ยังแสดงให้เห็นว่า ศิลปะแม้จะรับใช้ศาสนาหรือสิ่งอื่น แต่ศิลปินก็มีใจอิสระและอาจจะแข็งขืนต่อการบังคับของผู้อื่นได้ ทั้งนี้เพื่อที่ต้องการจะรับใช้การแสดงออกทางอารมณ์ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่าเป็นกิจกรรมที่สำคัญที่สุดของศิลปะเอง

ภาพที่ ๓ภาพจิตรกรรมเพดานวิหารซิสทีนฝีมือมิเคลันเจโล กลางภาพเป็นภาพพระเป็นเจ้าทรงสร้างอดัม(Creation of Adam)

ที่มา : Creation of Adam[Online], 13 Feb 2013. Available from: http://www.therockettoluna.com/CreationOfAdam.html

---

[๓๖]Sistine Chapel[Online], 10 Feb 2013. Available from: http:// en.wikipedia.org/wiki/Sistine_Chapel

ความมุ่งหมายของศิลปะประการหนึ่งที่ผู้วิจัยเห็นว่าสมควรกล่าวถึงคือการใช้ศิลปะเพื่อการปฏิวัติการปฏิวัติ ทั้งนี้พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. ๒๕๔๒ ได้ให้ความหมายของคำว่าปฏิวัติไว้ว่า หมายถึงการหมุนกลับการผันแปรเปลี่ยนหลักมูลการเปลี่ยนแปลงระบบ เช่น ปฏิวัติอุตสาหกรรมการเปลี่ยนแปลงระบอบการบริหารบ้านเมือง เช่น ปฏิวัติการปกครองศิลปเพื่อการปฏิวัติจึงหมายถึงศิลปะเพื่อการเปลี่ยนแปลง ซึ่งโดยทั่วไปหมายเอาการเปลี่ยนแปลงระบบทางสังคม ซึ่งก็มักจะเริ่มด้วยการเปลี่ยนแปลงการปกครอง ตัวอย่างที่จะเว้นกล่าวเสียไม่ได้เลยคือบทความของริชาร์ด วาคเนอร์(Richard Wagner)(ค.ศ.๑๘๑๓-๑๘๘๓) ซึ่งเป็นนักดนตรีและนักประพันธ์โอเปราชาวเยอรมันผู้มีชื่อเสียง โดยเหตุที่เกิดการปฏิวัติหลายครั้งในหลายประเทศในทวีปยุโรปเมื่อปี ค.ศ. ๑๘๔๘ เริ่มต้นที่การปฏิวัติฝรั่งเศสเมื่อเดือนกุมภาพันธ์* ซึ่งโค่นล้มราชวงศ์ออร์เลออองส์(House of Orléans) ซึ่งนำมาสู่สมัยสาธารณรัฐที่ ๒ มี หลุยส์-นโปเลียน โบนาปาร์ต เป็นประธานาธิปดีคนแรก ซึ่งภายหลังได้ปราบดาภิเษกเป็นจักรพรรดิแห่งฝรั่งเศสมีพระนามาภิไธยว่าโปเลียนที่สาม ตรงกับรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ ๔ แห่งราชวงศ์จักรี

---

* การปฏิวัติฝรั่งเศสครั้งนี้เป็นคนละคราวกับการโค่นล้มพระเจ้าหลุยส์ที่ ๑๖ แห่งราชวงศ์บูร์บอง (House of Bourbon) ในการปฏิวัติฝรั่งเศสก่อนหน้าเมื่อปี ค.ศ. ๑๗๙๒ อันเป็นจุดกำเนิดของสาธารณรัฐที่ ๑ (๑๗๙๒-๑๘๐๔)

ภาพที่ ๔ภาพเขียนคณะราชทูตไทยมีเจ้าพระยาศรีพิพัฒน์รัตนราชโกษา(แพ บุนนาค)เป็นหัวหน้าเข้าเฝ้าถวายเครื่องราชบรรณาการจากราชสำนักพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวแด่พระจักรพรรดินโปเลียนที่สามที่พระราชวังฟงเทนโบล(Fontainebleau) เมื่อปี ค.ศ. ๑๘๖๔

ที่มา : Napoleon III of France[Online], 14 Feb 2013. Available from: http://en.wikipedia.org/ wiki Napoleon_III_of_France

ความเปลี่ยนแปลงเช่นนี้เกิดขึ้นทั่วไปในยุโรป มีประเทศต่างๆ รวมทั้งในละตินอเมริกาด้วยรวมกันมากกว่า ๕๐ ประเทศที่ได้รับผลกระทบ เพียงแต่ว่าความเปลี่ยนแปลงนี้เกิดขึ้นเองด้วยพลังภายในของแต่ละประเทศโดยปราศจากความร่วมมือหรือความช่วยเหลือจากนักปฏิวัติจากต่างประเทศ นักวิชาการทางประวัติศาสตร์ได้กล่าวว่ามีปัจจัยสำคัญ ๕ ประการที่นำมาสู่การปฏิวัติในปี ค.ศ. ๑๘๔๘ ได้แก่

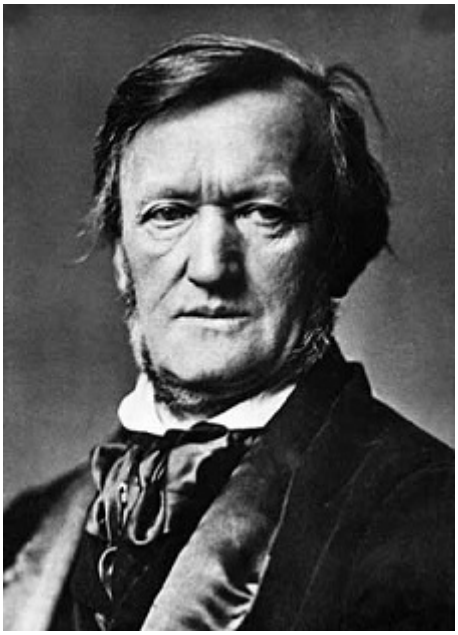
๑)ความไม่พอใจกลุ่มอำนาจการเมืองที่แผ่ขยายไปทั่ว

๒) ความต้องการที่จะมีส่วนร่วมที่มากขึ้นทางการปกครองและประชาธิปไตย

๓) อุปสงค์ด้านต่างๆของกลุ่มกรรมาชีพ

๔) ความเป็นชาตินิยมที่เข้มข้นขึ้นและ

๕) การจับขั้วใหม่ของกลุ่มต่างๆ เพื่อใช้กำลังตอบโต้กันระหว่างกลุ่มต่างๆนักประวัติศาสตร์ได้แบ่งกลุ่มออกเป็น กลุ่มภักดีราชวงศ์ กลุ่มนักปราชญ์ กลุ่มนักรบ และกลุ่มชาวนา[๓๗]



ภาพที่ ๕ ริชาร์ด วากเนอร์ เมื่อปี ๑๘๗๑ ขณะมีอายุได้ราว ๕๘ ปี

ที่มา : Richad Wagner[Online], 16 Feb 2013. Available from:http://en.wikipedia.org/wiki/ Richard_Wagner

ริชาร์ด วากเนอร์ ได้ตีพิมพ์บทความเป็นภาษาเยอรมันชื่อ Die Kunst und die Revolution แปลว่า ศิลปะกับการปฏิวัติ ขึ้นเมื่อปี ค.ศ. ๑๘๔๘ แม้ว้ากเนอร์จะพยายามให้บทความนี้ตีพิมพ์ที่ปารีสและถูกปฏิเสธแต่บทความนี้ก็ได้ตีพิมพ์ที่นครไลป์ซิกในปีเดียวกันในบทความนี้วากเนอร์ได้แสดงมุมมองของศิลปะเริ่มต้นจากการที่มีศิลปินกล่าวว่าระบบเศรษฐกิจได้ล่มสลายลงเพราะการปฏิวัติในปีค.ศ. ๑๘๔๘ นั้นเป็นการเห็นแก่ตัว เพราะในยุคที่ศิลปินเหล่านั้นมีความสุขสำราญดี

[๓๗] R.J.W. Evans and Hartmut Pogge von Strandmann, eds., The Revolutions in Europe 1848–1849 (Oxford and New York: Oxford University Press, 2000), p 4.

ศิลปินที่ทำงานเพื่อศิลปะจริงๆ ต่างก็ลำบากเพราะสังคมที่ย่ำแย่ก่อนการปฏิวัติมานานแล้ว[๓๙]ศิลปินไม่ได้ทำงานศิลปะขึ้นเพื่อสนองตอบผู้มีเงินทอง แต่เพื่อสนองตอบจิตวิญญาณทางศิลปะ ท่ามกลางความวุ่นวายในยุโรปในช่วงปีดังกล่าว วากเนอร์ได้เขียนจดหมายถึงเพื่อนนักดนตรีผู้ทรงอิทธิพลคนหนึ่งคือฟรานซ์ ลิสทซ์(Franz Listz)[๓๙]ความส่วนหนึ่งในจดหมายนั้นมีว่า[๔๐]

"I must make people afraid of me. Well, I have no money, but what I do have is an enormous desire to commit acts of artistic terrorism"

แปลความได้ว่า

“ฉันต้องทำให้คนกลัวฉัน ฉันไม่มีเงินทอง แต่สิ่งที่ฉันมีคือความปรารถนาไม่รู้จบที่จะผูกภาระไปกับการก่อการทางศิลปะ”

ความในจดหมายนี้แสดงให้เห็นชัดเจนถึงทัศนคติของริชาร์ด วากเนอร์ที่จะใช้ศิลปะเป็นพลังสร้างความเปลี่ยนแปลงที่เหมาะสมให้สังคมให้สังคม

---

[๓๙] Richard Wagner, tr. W. Ashton Ellis, The Art-Work of the Future, and other works, (Nebraska: University of Nebraska Press, 1993), p. 31.

[๓๙] Art Revolution[Online], 10 Feb 2013. Available from: http://en.wikipedia.org/wiki/Art_and_Revolution

[๔๐] Richard Wagner, trans and ed. S. Spencer and B. Millington,Selected Letters of Richard Wagner(London: J.H. Dent, 1987), p. 137.

จะเห็นได้ว่ามนุษย์อาศัยศิลปะในกิจกรรมต่างๆหลายด้านซึ่งมีผลเป็นรูปธรรมหมายความว่ามีผลเป็นสิ่งที่จับต้องได้ เช่นการปฏิวัติก็มีผลเป็นความเปลี่ยนแปลงเชิงโครงสร้างของสังคม ความเปลี่ยนแปลงในยุคแรกๆ หลังจากการปฏิวัติเป็นความเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐศาสตร์ เช่นการเปลี่ยนแปลงผู้ถือครองปัจจัยทางการผลิต ได้แก่ ที่ดิน แรงงาน ทุน จากชนชั้นปกครอง มาเป็นของประชาชน มีสาธารณรัฐเป็นผู้จัดการเป็นต้น การเปลี่ยนแปลงเหล่านี้มีผลเป็นรูปธรรมทันที แต่มนุษย์ก็ยังอาศัยศิลปะให้ตอบสนองความต้องการทางนามธรรมด้วย ดังได้กล่าวถึงแล้วในหัวข้อศิลปะกับศาสนาและจะได้กล่าวถึงเป็นการเฉพาะในหัวข้อถัดไป คือสุนทรียะกับความศรัทธา

๒.๓.๒ สุนทรียะกับศรัทธา

เมื่อกล่าวถึงสุนทรียะกับศรัทธาและหากจะวิเคราะห์โดยการพรรณนาแล้ว หัวข้อนี้คงจะมีเนื้อหาเป็นอนันต์(infinity) เหตุเพราะศิลปะเป็นสมบัติของมนุษย์ทุกชาติทุกภาษาและทุกวัฒนธรรม ผู้วิจัยจึงจะเลือกกล่าวถึงปรากฏการณ์ที่แสดงความสัมพันธ์ของสุนทรียะและศรัทธาที่สำคัญๆในงานวรรณกรรมที่มีผลต่อวัฒนธรรมไทยและปรากฏการณ์ดังกล่าวประเทศไทยที่ชัดเจน

วรรณคดีไทยในสมัยอยุธยาเรื่องกำสรวลศรีปราชญ์* ได้แสดงความสัมพันธ์ของศิลปะกับศรัทธาไว้อย่างน่าสนใจ ดังนี้

---

*ชื่อวรรณคดีเรื่องนี้นักวิชาการบางท่านเรียกว่า กำสวลสมุทร แต่ผู้วิจัยจะเรียกตามชื่ออันเป็นที่รู้จักทั่วไปมาแต่เดิม ดังปรากฏในนิราศนรินทร์ว่า

กำสรวลศรีปราชญ์พร้อง เพรงกาล
จากจุฬาลักษณ์ลาญ สวาทแล้ว
ทวาทศมาสสาร สามเทวษ ถวิลแฮ
ยกทัดกลางเกศแก้ว กึ่งร้อนทรวงเรียม (๑๒๔)

อยุธยายศยิ่งฟ้า ลงดิน แลฤา

อำนาจบุญเพรงพระ ก่อเกื้อ

เจดีย์ละอออินทร์ปราสาท

ในทาบทองแล้วเนื้อ นอกโสรม ฯ (๑)

พรายพรายพระธาตุเจ้า เจียรจันทร์ แจ่มแฮ

ไตรโลกย์เลงคือโคม ค่ำเช้า

พิหารระเบียงบรร รุจิเรข เรืองแฮ

ทุกแห่งห้องพระเจ้า นั่งเนือง ฯ (๒)

ศาลาอเนกสร้าง แสนเสา โสดแฮ

ธรรมมาสน์จูงใจเมือง สู่ฟ้า

พิหารย่อมฉลักเฉลา ฉละแผ่น ไสร้นา

พระมาศเลื่อมเลื่อมหล้า หล่อแสง ฯ (๓)

กำสรวลศรีปราชญ์

โคลงดั้น ๓ บทข้างต้นคัดมาจากกำสรวลศรีปราชญ์อันเป็นวรรณกรรมสมัยอยุธยาโคลงบท ๓ บทนี้บรรยายความรุ่งเรืองของพระพุทธศาสนาในอาณาจักรอยุธยา เฉพาะโคลง ๒ บทแรกได้

บรรยาความงามของวัดวาอารามและกล่าวถึงพระพุทธรูปจำนวนมากแต่ที่น่าสนใจและเกี่ยวข้องกับความคิดเรื่องสุนทรียะกับศาสนาโดยตรงคือ บาทที่ ๒ ของโคลงบทที่ ๓ ความว่า

ธรรมมาสน์จูงใจเมือง สู่ฟ้า

โดยเหตุที่โคลงบาทนี้อยู่ในกลุ่มคำประพันธ์ที่กล่าวถึงความงดงามของวัดวาอาราม คำว่า ธรรมาสน์ จึงอาจหมายถึงศิลปวัตถุที่งดงามและย่อมจะจูงใจชาวเมืองให้ประกอบกรรมดีและไปสู่สวรรค์หรือพระนิพพานอันเป็นเป้าหมายสูงสุดสำหรับทุกคนในพุทธศาสนา และเมื่อพิจารณาเรื่องเป้าประสงค์ของพุทธศาสนาและแม้ศาสนาอื่นๆที่มุ่งหวังให้คนประกอบความดีแล้ว กล่าวได้ว่าสถาปัตยกรรมหรืองานศิลปะทั้งปวงที่เนื่องในศาสนาอื่นๆ ย่อมจะเป็นเครื่องส่งเสริมศีลธรรมไปด้วยโดยปริยาย

ความปรากฏในบันทึกทางประวัติศาสตร์อย่างชัดเจนในสมัยรัตนโกสินทร์ เช่น พระราชนิยมในพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๓ ในการประดิษฐานและบำรุงพระอารามหลวงอันเป็นที่ทราบกันดีแล้ว ปรากฏเป็นสถาปัตยกรรมงดงามพิเศษ เช่นที่วัดสุทัศเทพวราราม ซึ่งสร้างมาตั้งแต่สมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชให้โอ่อ่าเช่นเดียวกับวัดพนัญเชิงในกรุงศรีอยุธยาแต่ก็ยังไม่สมบูรณ์ มาแล้วเสร็จในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๓ มีสถาปัตยกรรมงดงาม

วัดสุทัศนเทพวรารามนี้เฉพาะระเบียงคดซึ่งมาเสร็จสมบูรณ์ด้วยพระราชศรัทธาในรัชกาลที่ ๓ นั้นปรากฏรายละเอียดทางศิลปะเป็นอันมาก กล่าวคือเป็นระเบียงอันล้อมพระวิหารหลวงทั้ง ๔ ด้าน ความกว้าง ๘๙.๖๐ เมตร ความยาว ๙๘.๘๓ เมตรระหว่างกลางพระวิหารคดแต่ละด้าน มี ประตูซุ้มจตุรมุข หน้าบันลำยองไม้แกะจำหลักลาย ปิดทองประดับกระจกสี เป็นรูปพระนารายณ์ทรงครุฑ

พื้นหลังเป็นลายกนกก้านออกช่อหางโตบานประตูพระวิหารคดเป็นบานไม้ขนาดใหญ่ มีทวารบาลเป็นลายรดน้ำรูปเซี่ยวกางยืนบนหลังกิเลนเชิงบานเป็นภาพสัตว์หิมพานต์ต่างๆ เช่น นรมฤค กินรี ราชสีห์ คชสีห์ นกหัสดี นกเทศ เหมราช ฯลฯภาพหลังบานประตูเป็นภาพเขียนสีน้ำมันรูปตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ ด้านนอกเป็นผนังทึบกั้นเป็นกำแพงโดยตลอด ภายในพระวิหารคดเป็นโถงเสารับจั่วหลังคาเปิดเข้าหาพระวิหารหลวงในพระวิหารคดเป็นที่ประดิษฐานพระพุทธรูปปูนปั้นลงรักปิดทอง ๑๕๖ องค์ ส่วนใหญ่เป็นพระพุทธรูปปางสมาธิ มีพระพุทธรูปปางมารวิชัยบ้างเฉพาะที่มุมของพระวิหารคดพระพุทธรูปเหล่านี้ประดิษฐานบนฐานชุกชี ปิดทองคำเปลวประดับกระจกสีฝาผนังด้านหลังของพระพุทธรูปมีภาพจิตรกรรมเขียนด้วยสีฝุ่นเป็นลายดอกไม้ร่วง หมายถึงดอกมณฑารพหรือดอกมณฑาดอกไม้ทิพย์แห่งสรวงสวรรค์ ที่ตกมาบูชาเฉพาะพระพุทธเจ้า แทรกภาพดอกไม้ด้วยนกและสัตว์ปีกบนพื้นแดงคร่ำหรือสีคราม[๔๑]

เมื่อพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวใกล้เสด็จสวรรคตยังมีพระราชปรารภสั่งเสียเรื่องการพระศาสนา ปรากฏเป็นบันทึกในประชุมพระราชพงศาวดาร ภาคที่ ๕๑ ความตอนหนึ่ง ว่า

“อนึ่งการพระราชกุศลซึ่งได้สร้างวัดวาอารามกับทั้งการพระราชกุศลสิ่งอื่นๆ ยังค้างอยู่เป็นอันมากนั้น ถ้าท่านผู้ใดจะได้ครองแผ่นดินสืบไปจงสงเคราะห์แก่ข้า ด้วยเงินในท้องพระคลังทั้งข้างหน้าข้างในมีอยู่สัก ๔๐,๐๐๐ ชั่งเศษ ขอไว้ให้ข้า ๑๐,๐๐๐ ชั่งจะใช้ในการพระราชกุศลซึ่งยังค้างอยู่นั้น...

---

[๔๑]พระอธิการเกียรติศักดิ์ กิตฺติเมโธ (กุนดี), การศึกษาวิเคราะห์บทบาทของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวในการทำนุบำรุงพระพุทธศาสนา (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาพระพุทธศาสนา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๕๓), หน้า ๖๙.

...ยังเงินอีก ๓๐,๐๐๐ ชั่งเศษนั้น จงเอาไว้ใช้ในการแผ่นดินต่อไปเถิด ทองคำก็มีอยู่กว่า ๒๐๐ ชั่ง ขอแบ่งไว้ให้ข้าเป็นส่วนพระราชกุศลสำหรับปิดวัดวาอารามที่ยังค้างอยู่นั้นให้สำเร็จก่อน ทองเหลืออยู่จากนั้นจะใช้ทำเครื่องละเม็งละคอนและการแผ่นดินก็ตามเถิด...[๔๒]

... ทุกวันนี้คิดสละห่วงใหญ่ให้หมด อาลัยอยู่แต่วัดสร้างไว้ใหญ่โตหลายวัด ที่ยังค้างอยู่ก็มี ถ้าชำรุดทรุดโทรมไปจะไม่มีผู้ช่วยทนุบำรุง เงินในพระคลังที่เหลือจับจ่ายใช้ราชการแผ่นดินมีอยู่ ๔๐,๐๐๐ ชั่ง ขอสัก ๑๐,๐๐๐ ชั่งเถิด ถ้าผู้ใดเป็นเจ้าแผ่นดินแล้วให้ช่วยบอกแก่เขา ขอเงินรายนี้ให้ช่วยทนุบำรุง วัดที่ชำรุดและการวัดที่ยังค้างอยู่นั้นเสียให้แล้วด้วย ท่านพระยาศรีสุริยวงศ์รับพระราชโองการแล้วก็ร้องไห้ ถอยออกมาจากที่เฝ้า"[๔๓]

พระราชกิจที่ทรงโปรดมากที่สุดของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าฯ ก็คือการสถาปนาปฏิสังขรณ์พระอารามต่าง ๆ ดังปรากฏว่าทรงสถาปนาปฏิสังขรณ์พระอุโบสถ พระวิหาร พระเจดีย์ พระพุทธปฏิมาให้งดงามแล้วไปด้วยศิลป์วิจิตรกรรม ประเทศไทยในปัจจุบันนี้มีพระอารามหลวงใหญ่ ๆ เช่นวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม ที่มีศิลปะงามเพียบพร้อม ส่วนมากเป็นเพราะพระราชศรัทธาในพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกลาลที่ ๓นอกจากนี้ยังปรากฏในประวัติศาสตร์ว่าเจ้านายข้าราชการใด หากได้สถาปนาพระอารามก็เป็นที่โปรดปรานยิ่งนัก[๔๔]

---

[๔๒]ประชุมพงศาวดาร ภาคที่ ๕๑ จดหมายเหตุเมื่อพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวสวรรคต (พระนคร: โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร, ๒๔๗๒), หน้า ๓.

[๔๓]ประชุมพงศาวดาร ภาคที่ ๕๑ จดหมายเหตุเมื่อพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวสวรรคต (พระนคร: โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร, ๒๔๗๒), หน้า ๕.

[๔๔]เสถียร โพธินันทะ, " พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้ากับพระพุทธศาสนา," ธรรมจักษุ ๘๒ (มีนาคม ๒๕๔๑): ๑๒.

ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๕ ประเทศไทยมีความเปลี่ยนแปลงหลายด้าน เหตุเพราะพระมหากษัตริย์สนพระราชหฤทัยที่จะพัฒนาประเทศให้ทัดเทียมชาติอื่นด้วยปัจจัยหลายประการ ก็มีปรากฏการณ์ด้านพุทธศิลป์อันสำคัญที่สมควรนำมาพิจารณา คือ การที่ทรงสถาปนาพระอารามหลวง ๒ แห่ง ด้วยสถาปัตยกรรมพิเศษ คือ วัดราชบพิธสถิตยมหาสีมาราม กรุงเทพมหานคร และ วัดนิเวศน์ธรรมประวัติ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

พระอารามหลวงทั้งสองแห่งนี้ มีการตกแต่งปีนแบบยุโรป กล่าวคือ วัดราชบพิธสถิตยมหาสีมารามมีการตกแต่งภายในพระอุโบสถเป็นศิลปะแบบยุโรปผสมไทย คือ ส่วนเพดาน เสา และลวดลายประดับ ฝา ผนัง ลักษณะคล้ายพระที่นั่งห้องหนึ่งในพระราชวังแวร์ซายส์ประเทศฝรั่งเศส[๔๕] ส่วนวัดนิเวศน์ธรรมประวัติ ก็มีสถาปัตยกรรมเลียนแบบโบสถ์ในตริสตศาสนา

๒.๓.๓ เทวดากับศิลปะการแสดง

๒.๓.๓.๑ ตะวันออก: คนธรรพ์และนางอัปสรในศาสนาพราหมณ์ฮินดูและพุทธศาสนา

คัมภีร์ฤคเวทซึ่งเป็นหนึ่งในคัมภีร์ทางศาสนาที่สำคัญของศาสนาพราหมณ์ฮินดูที่สุดได้กล่าวถึงหน้าที่ของคนธรรพ์ไว้หลายอย่าง แต่ที่ปรากฏว่าเป็นเรื่องทางศิลปะการแสดงโดยตรงได้แก่

---

[๔๕]ทองต่อ กล้วยไม้ ณ อยุธยา,วัดประจำรัชกาล[ออนไลน์], ๑๗ สิงหาคม ๒๕๕๖ แหล่งที่มา: http://guru.sanook.com/encyclopedia/

คนธรรพ์เป็นพวกที่มีความสามารถพิเศษทางด้านดนตรีและขับร้อง มีเสียงหวานไพเราะจนได้รับฉายาว่าเป็นนักดนตรีแห่งสวรรค์[๔๖](R.V. 10.171.2) คนธรรพ์ทำหน้าที่บรรเลงดนตรีและขับร้องอยู่บนสวรรค์มีจำนวนมากมาย ที่มีนามปรากฏเป็นพิเศษเป็นคนธรรพ์ระดับสูงได้แก่ วิศวาวสุ จิตรรถ หาหา หูหู ตุมพุรุ ไศลูษ และจิตรเสน โดยเฉพาะจิตฺรเสนนี้ มีชื่อปรากฏในอิติหาส[*] เรื่องมหาภารตะว่าพระอินทร์ซึ่งเป็นเทพเจ้าสำคัญในสมัยพระเวทบอกกับอรชุน[**] ให้ไปเรียนวิชาเต้นรำและดนตรีจากจิตรเสน ความว่า

" เจ้าจงเรียนการเต้นรำและดนตรีจากจิตรเสนเถิด เครื่องดนตรีที่เป็นของสวรรค์และไม่มีในโลกมนุษย์ก็จงเรียนเสียด้วย มันจะเป็นประโยชน์แก่ตัวเจ้าเอง

อรชุนก็ได้เรียนวิชาดนตรีและการเต้นรำจนมีความชำนาญ และอรชุนกับจิตรเสนก็เป็นเพื่อนกัน" [๔๗]

มหาภารตะ

(MBh.R.3.44.104)

---

[๔๖]ประทวน บุญปก, คนธรรพ์ในวรรณคดีสันสกฤตและวรรณคดีบาลี (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาบาลีและภาษาสันสกฤต คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๒๓), หน้า ๑๙.

[*]อิติหาส(itihasa)เป็นชื่อเรียกวรรณคดีประวัติศาสตร์ของฝ่ายสันสกฤต ตามรูปศัพท์แปลว่า "เป็นเช่นนี้จริงๆ" ธรรมเนียมวรรณคดีสันกฤตกำหนดว่ามีอิติหาสอยู่ ๒ เรื่อง คือ มหาภารตะ และ รามายณะ

[**]ความในอิติหาสเรื่องมหาภารตะบอกว่า พี่น้องปาณฑพทั้งห้าแท้จริงเป็นลูกของเทพเจ้าสำคัญต่างๆ อรชุนเองเป็นลูกของพระอินทร์

[๔๗]ประทวน บุญปก, คนธรรพ์ในวรรณคดีสันสกฤตและวรรณคดีบาลี (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาบาลีและภาษาสันสกฤต คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๒๓), หน้า ๒๐.

ความเชี่ยวชาญทางดนตรีและนาฏยศิลป์ของคนธรรพ์ปรากฏอยู่บ่อยครั้งในวรรณกรรมสันสกฤต ดังปรากฏว่าคนธรรพ์จะบรรเลงดนตรีและขับร้องในโอกาสสำคัญๆ เสมอ เช่นในวันเกิดของอรชุน เมื่อพระอินทร์ได้เสด็จมาพร้อมด้วยบริวารจำนวนมากมายเพื่ออวยพรอรชุนผู้เป็นโอรส นอกจากนี้ยังมีพระฤาษีทั้ง ๗ ตน คือ กัศยปะ ภรัทวาช เคาตมะ วิศวามิตร ชมทคนิ วสิษฐ์ และ อตริ พร้อมด้วย นาค ครุฑ อัปสร และมีคนธรรพ์อีกจำนวนมาก ปรากฏนามอาทิ ตุมวุรุ ภีมเสน อัครเสน วิศาวสุ จิตรรถ หาหา หูหู เป็นต้น มาร่วมร้องเพลงให้เป็นของขวัญวันเกิดแก่อรชุนด้วย[๔๙]

ส่วนในฝ่ายพุทธศาสนามีพระสูตรสำคัญพระสูตรหนึ่งในพระไตรปิฎกบาลี ทีฆนิกาย มหาวรรค ชื่อพระสูตรว่า สักกะปัญหสูตร หมายความว่าพระสูตรว่าด้วยปัญหาของท้าวสักกะ เมื่อพระพุทธเจ้าประทับอยู่ในถ้ำอินทสาละ ทางตะวันออกของกรุงคฤห์ แคว้นมคธ ท้าวสักกะหรือพระอิทร์ปรารถนาจะเฝ้าพระพุทธองค์เพื่อทูลถามปัญหาหลายข้อ และได้ส่งคนธรรพ์ชื่อ ปัญจสิขะ เข้าไปบรรเลงพิณถวายก่อนจะเข้าไปเฝ้าพระพุทธเจ้า ความว่า

“ลำดับนั้น ท้าวสักกะจอมเทพรับสั่งกะปัญจสิขคันธรรพบุตรว่า ดูกรพ่อปัญจสิขะ พระตถาคตทั้งหลาย เป็นผู้เพ่งฌาน ทรงยินดีในฌาน ในระหว่างนั้นทรงเร้นอยู่ อันผู้เช่นเรายากที่จะเข้าเฝ้า ถ้ากระไร พ่อควรจะให้พระผู้มีพระภาคทรงพอพระหฤทัยก่อน พ่อให้พระองค์ทรงพอพระหฤทัยก่อนแล้ว ภายหลังพวกเราจึงควรเข้าไปเฝ้าพระผู้มีพระภาคอรหันตสัมมาสัมพุทธเจ้าพระองค์

---

[๔๙]ประทวน บุญปก, <u>คนธรรพ์ในวรรณคดีสันสกฤตและวรรณคดีบาลี</u> (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาบาลีและภาษาสันสกฤต คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๒๓), หน้า ๒๐.

นั้น ฯปัญจสิขคันธรรพบุตรทูลรับท้าวสักกะจอมเทพแล้ว จึงถือเอาพิณมีสีเหลืองดังผลมะตูม เข้าไปยังถ้ำอินทสาละ”[๔๙]

จากนั้นปัญจสิขะได้บรรเลงพิณและขับร้องเพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวแก่พระพุทธเจ้า พระธรรม พระสงฆ์ พระอรหันต์และกาม เมื่อบรรเลงขับร้องจบพระพุทธองค์ทรงกล่าวกับปัญจสิขะถึงเพลงพิณที่มาบรรเลงถวายว่า

“ พระผู้มีพระภาคได้ตรัสกะปัญจสิขคันธรรพบุตรว่า ดูกรปัญจสิขะ เสียงสายของท่านเทียบได้กับเสียงเพลงขับ และเสียงเพลงขับของท่านเทียบได้กับเสียงสาย ก็เสียงสายของท่าน ไม่เกินเสียงเพลงขับ และเสียงเพลงขับ ไม่เกินเสียงสาย ”[๕๐]

พระดำรัสของพระพุทธเจ้าข้างต้นหมายความว่าสามสิ่งอันเป็นองค์ประกอบของเพลงที่ทรงได้ยิน อันได้แก่ เสียงขับร้องของปัญจสิขะ เสียงของพิณ และความเคร่งตึงของเสียงพิณนั้นเท่ากัน ซึ่งตรงกับทฤษฎีคลาสสิคในวิชาสุนทรียศาสตร์(Classic Theory)[๕๑] ที่กล่าวถึงความงามในสุนทรียะ(Beauty) ว่าจะต้องมีคการสอดประสานอย่างพอเหมาะขององค์ประกอบต่างๆ (Harmony)*

---

[๔๙]มหาจุฬาลงกรณ์ราชวิทยาลัย, พระไตรปิฎกฉบับมหาจุฬาลงกรณ์ราชวิทยาลัย เล่มที่ ๑๐ พระสุตตันตปิฎก เล่มที่ ๒ ทีฆนิกาย มหาวรรค(กรุงเทพ: มหาจุฬาลงกรณ์ราชวิทยาลัย, ๒๕๓๙), หน้า ๒๓๕.

[๕๐]มหาจุฬาลงกรณ์ราชวิทยาลัย, พระไตรปิฎกฉบับมหาจุฬาลงกรณ์ราชวิทยาลัย เล่มที่ ๑๐ พระสุตตันตปิฎก เล่มที่ ๒ ทีฆนิกาย มหาวรรค(กรุงเทพ: มหาจุฬาลงกรณ์ราชวิทยาลัย, ๒๕๓๙), หน้า ๒๓๕.

[๕๑]Moore, Jared S., “Beauty as Harmony” The Journal of Aesthetics and Art Criticism Vol. 2, No. 7 (Winter, 1942-1943), p. 40.

* นักปรัชญาที่มีความเห็นเช่นนี้ มีอาทิเช่น มักซ์ เดซซัวร์(Max Dessoir(1867-1947))

ภาพที่ ๖รูปจำหลักนางอัปสรนูนต่ำ ที่ปราสาทนครวัด ประเทศราชอาณาจักรกัมพูชา

ที่มา : ฐานข้อมูลภาพ ศาสตราจารย์หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล มหาวิทยาลัยศิลปากร

นางอัปสร มาจากภาษาสันสกฤตว่า อปฺสรสฺ เป็น ศัพท์สมาสจากคำว่า อปฺ น้ำ และ สรสฺ ที่แปลว่าเคลื่อนไป ปราชญ์ภาษาสันสกฤตที่สำคัญท่านหนึ่ง คือเซอร์โมเนียร์ โมเนียร์วิลเลียมส์ได้ให้ความหมายว่า ผู้ที่เคลื่อนไปในน้ำ หรือเคลื่อนไหวไปท่ามกลางกลุ่มเมฆ บางทีเรียกว่านางฟ้า (nymph) อาศัยอยู่บนสวรรค์และบางทีก็ลงมายังโลก นางอัปสรเป็นภรรยาของคนธรรพ์และสามารถแปลงกายได้[๕๒]

แม้ว่าในอถรรพเวทจะได้กล่าวว่า เพียงแต่ออกชื่อของนางอัปสร ภูตผีปิศาจก็จะถอยกำลัง[๕๓] ซึ่งแสดงว่าเพียงแต่ชื่อของนางอัปสรก็มีอิทธิพลมาก[๕๔] และอาจเป็นที่มาของภาพจำหลักนางอัปสรจำนวนมากในเทวสถานโบราณของศาสนาพรหมณ์ฮินดูในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เช่น

---

[๕๒]Monier-Williams, Monier, A Sanskrit-English Dictionary,(Delhi:Oriental Publishes, 1899), p. 59.

[๕๓]Muir, John, Original Sanskrit Texts on Origin and History of People of India Vol.5, (London : Williams and Norgate, 1994), p. 134.

[๕๔]อุไร นาลิวันรัตน์, นางอัปสรในวรรณคดีสันสกฤต. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาบาลีและภาษาสันสกฤต คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๒๒), หน้า ๑๘.

ที่ นครวัด ประเทศราชอาณาจักรกัมพูชา อย่างไรก็ตาม มรรกรรเทยปุราณะ(markardeyapurana) ซึ่งเป็นคัมภีร์ปุราณะสำคัญ หนึ่งใน ๑๘ คัมภีร์ได้กล่าวถึงความสามารถทางศิลปะของนางอัปสรว่านางอัปสรว่าเป็นผู้สามารถในการขับร้องฟ้อนรำ[๕๕] หริวงศ์กล่าวว่านางอัปสรมีเสียงไพเราะเพราะพริ้ง[๕๖]

ไอตเรยพราหมณะของสายณะได้จัดกลุ่มบุคคลเป็น ๕ ประเภท ได้แก่ เทวดา มนุษย์ อัปสร นาค และ ปิตฤ คนธรรพ์นั้นอยู่กลุ่มเดียวกับนางอัปสร[๕๗] นางอัปสรกับคนธรรพ์มีความสัมพันธ์อันแน่นแฟ้น เพราะนางอัปสรเป็นคู่ของคนธรรพ์ ทั้งสองมีกิจกรรมร่วมกันกล่าวคือ นางอัปสรเป็นนักฟ้อนรำ นักร้อง ส่วนคนธรรพ์เป็นนักดนตรี ซึ่งทั้งสองต่างก็เป็นศิลปินเอกและอยู่ร่วมกันฉันสามีภรรยา นอกจากนี้มหาภารตะยังกล่าวว่านางอัปสรและคนธรรพ์เกิดร่วมบิดากันบ้าง เกิดร่วมทั้งบิดามารดากันบ้าง นางอัปสรกับคนธรรพ์เป็นสิ่งมีชีวิตบนสวรรค์กลุ่มเดียวกัน และต่างก็บูชาพระวรุณในสถานที่ใดมีคนธรรพ์ในสถานที่นั้นย่อมมีนางอัปสร[๕๘]

๒.๓.๓.๒ ตะวันตก: เหล่าเทวีมิวส์(Muses) ในเทพปกรณ์กรีก

ในภาษาอังกฤษมีคำนามคำหนึ่งที่ใช้ในความหมายว่าดนตรี คือคำว่า Music เมื่อพิจารณาการประกอบรูปคำจะพบว่ามีเค้าคำมาจากคำว่า Muses ซึ่งเป็นศัพท์ในภาษากรีกว่าmousike (μουσική)แปลว่าศิลปะของเหล่าเทวีมิวส์[๕๙]ซึ่งนักวิชาการปรัมปราคติลงความเห็นว่าเป็นบุคลาธิษฐานของความรู้และศิลปะ เหล่าเทวีมิวส์ทั้งเก้าเป็นธิดาเป็นมหาเทพซุส (Zeus) ที่เกิดจาก

---

[๕๕]อุไร นาลิวันรัตน์, นางอัปสรในวรรณคดีสันสกฤต (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาบาลีและภาษาสันสกฤต คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๒๒), หน้า ๑๘.

[๕๖]เรื่องเดียวกัน.

[๕๗]เรื่องเดียวกัน, หน้า ๒๐.

[๕๘]เรื่องเดียวกัน, หน้า ๓๒.

[๕๙]Music[Online], 20 May 2013. Available from: http://wikipedia.org/Music

เทวีไนโมเซเน (Mnemosyne) เทวีมิวส์แต่ละองค์มีชื่อและเป็นตัวแทนของศิลปวิทยาการแขนงต่างๆ ดังนี้[๖๐]

๑) เทวีเคอลิโอปี[*] (Calliope) เป็นเทวีมิวส์แห่งเพลงกาพย์ตำนาน (Epic Song)

๒) เทวีไคลโอ เป็นเทวีมิวส์แห่งวิชาประวัติศาสตร์(History)

๓) เทวียูเทอร์เป(Euterpe) เป็นเทวีแห่งเพลงลำนำ (Lyric Song)

๔) เทวีธาไลอา (Thalia) เป็นเทวีมิวส์แห่งสุขนาฏกรรมกวีนิพนธ์ชาวบ้าน (Comedy and Bucolic Poetry)

๕) เทวีเมลโปเมเน (Melpomene) เป็นเทวีมิวส์แห่งโศกนาฏกรรม(Tragedy)

๖) เทวีเทอร์ปซิเคอเร(Terpsichore) เป็นเทวีมิวส์แห่งนาฏยศิลป์(Dance)

๗) เทวีเอเรอโต (Erato)เป็นเทวีมิวส์แห่งกวีนิพนธ์ความรัก (Erotic Poetry)

๘) เทวีโปลีฮิมเนีย (Polyhymnia) เป็นเทวีมิวส์แห่งเพลงศักดิ์สิทธิ์ (Sacred Song) และ

๙) เทวีอูรานีอา(Urania) เป็นเทวีมิวส์แห่งดาราศาสตร์(Astronomy)

พลาโตกล่าวไว้ในข้อเขียนของเขาที่เป็นบันทึกบทสนทนาของ โสกราตี พลาโตและ ฟาเอดรุส(Phaedrus)ที่ชื่อว่า ฟาเอดรุส(The Phaedrus) ซึ่งเขียนขึ้นเมื่อ ๓๗๐ ปีก่อนคริสตกาล ในบันทึกนี้พลาโตได้อ้างถึงทัศนะของโสกราตีสเกี่ยวแก่สิ่งที่เขาเรียกว่า ความบ้าคลั่งที่ได้จากเทวา (Devine

---

[๖๐]Muses [Online], 20 May 2013. Available from: http://ancienthistory.about.com/od/greekmythology/g/Muses.htm

[*] คำอ่านนี้อาศัยสัทอักษร(Phonetic Symbols) ที่แสดงไว้ในหัวข้อว่าด้วยเทวีแต่ละองค์ใน http://wikipedia.org

Madness) ว่าความบ้าคลั่งนั้นมิใช่จะเป็นสิ่งเลวแต่อย่างเดียว แต่มีส่วนที่ดีมากอยู่ด้วย อันเรียกเป็นภาษากรีกว่า Theia Mania หรือ Devine Madness ในภาษาอังกฤษ ซึ่งมีทั้งหมด ๔ ประการ ได้แก่[๖๑]

๑)ความสามารถด้านการพยากรณ์ (The Gift of Prophecy) ได้จากเทพเจ้าอพอลโล

๒) พิธีกรรมลี้ลับและการหลุดพ้นอย่างเร้นลับจากความทรมาน(The Mystic Rites and Relief from Present Hardship) ได้จากเทพเจ้าไดโอนีซุส

๓) ศาสตร์แห่งการประพันธ์กวีนิพนธ์(Poetry) ได้จากเหล่าเทวีมิวส์

๑) ความรัก ได้จากเทวีอะฟราไดต์(วีนัส)

เทวีมิวส์ทั้งเก้าองค์นี้กล่าวได้ว่ามีอิทธิพลสำคัญในอารยธรรมตะวันตก ดังปรากฏว่ากวีโบราณที่มีชื่อเสียงจำนวนมากได้กล่าวถึงเหล่าเทวีมิวส์ไว้ในงานกวีนิพนธ์ในลักษณะต่างๆ และนอกจากนั้นยังปรากฏการใช้ชื่อเหล่าเทวีมิวส์ในงานแขนงอื่นด้วย ที่สำคัญได้แก่หนังสือฮิสตอรีส์(The Histories หรือ The History) ของเฮโรดาตัส (Herodotus) ซึ่งเป็นหนังสือสำคัญเล่มแรกๆ ที่บันทึกประวัติศาสตร์ตะวันตก เขียนขึ้นประมาณ ๔๕๐ ถึง ๔๒๐ ปีก่อนคริสตกาลนั้น ได้มีผู้แบ่งเป็นบท ๆ เป็น ๙ บท ให้ชื่อแต่ละบทตามเทวีมิวส์แต่ละองค์จนเป็นต้นแบบของการแบ่งบทในหนังสือดังกล่าวที่ใช้มาถึงปัจจุบัน

---

[๖๑] **Phaedrus**[Online], 22 May 2013. Available from: http://en.wikipedia.org/wiki/Phaedrus

ภาพที่ ๗ โมเสคประดับพื้นรูปเหล่าเทวีมิวส์ทั้งเก้าที่ Palace of the Grand Master of the Knights of Rhodes บนเกาะโรดส์ (Rhodes Island) ประเทศสาธารณรัฐเฮเลนิกส์(กรีซ)

ที่มา : Frances Corner, Muses[Online], 20 May 2013. Available from:http://www.erinsmodel sanctuary.com/we-talk-muses-with-professor-frances-corner/muses/

กรอบความคิดว่าเหล่าเทวีมิวส์เกี่ยวข้องกับศิลปะในฐานะเป็นผู้บันดาลให้เกิดศิลปะทั่วไปในโลกคงจะเป็นที่ยอมรับกันในหมู่ชาวเอเธนส์ ดังความปรากฏในบทสรรเสริญเทพเจ้าซึ่งถือกันมาว่าเป็นงานกวีนิพนธ์ของกวีโฮเมอร์(Homeric Hymns) บทสรรเสริญเทพเจ้านี้แต่งขึ้นราวศตวรรษที่ ๑๗ ก่อนศริสตกาลมีบทสรรเสริญเหล่าเทวีมิวส์และเทพเจ้าอพอลโลความว่า[๖๒]

“ I will begin with the Muses and Apollon and Zeus. For it is through the Muses and Apollon that there are singers upon the earth and players upon the lyre; but kings are from Zeus. Happy is he whom the Muses love; sweet flows speech from his lips.”(Momeric Hymns XXV)

---

[๖๒] Homer, Homeric Hymns[Online], 20 May 2013. Available from: http://ancienthistory. about.com /library/ bl/bl_text_homerhymn_musesapollo.htm

แปลความได้ว่า

“ข้าพเจ้าจักเริ่มด้วยเหล่าเทวีมิวส์ เทพเจ้าอพอลโลและเทพเจ้าซุส เหตุเพราะเหล่าเทวีมิวส์และเทพเจ้าอพอลโลจึงปรากฏนักร้องขึ้นในโลกและนักดนตรีในท่ามกลางพิณ ทว่าเหล่ากษัตริย์นั้นเกิดจากเทพเจ้าซุส ความสุขสำราญย่อมบังเกิดแก่ผู้ที่เหล่าเทวีมิวส์รักใคร่ และถ้อยคำอันไพเราะย่อมไหลหลั่งมาจากฝีปากของเขาผู้นั้นฯ ”

จะเห็นได้ว่าอารยธรรมตะวันออกและตะวันตก ต่างก็มีแนวคิดว่าศิลปะการแสดงโดยเฉพาะอย่างยิ่งนาฏยศิลป์เป็นกิจกรรมที่สำคัญอันหนึ่งบนสรวงสวรรค์ นี้คงจะมาจากการที่ศิลปะทุกแขนงเป็นสิ่งงดงามและต้องใช้ความอุตสาหะที่จะสร้างสรรค์ขึ้นให้งามพร้อมจนมีคุณค่าทางสุนทรียะ ความสามารถทางศิลปะเป็นความสามารถอันพิเศษจนปราชญ์โบราณหลายคนคิดว่าเป็นการบันดาลดลของเทวดา ดังความเห็นของโสกราตีสกรณี Theia Mania[๖๓]

๒.๕บทสรุป

ความหมายของ “วัฒนธรรม” ตามทัศนะของนักมานุษยวิทยาคลิฟฟอร์ด เกียร์ซมีสองมิติ คือ ๑)โลกทัศน์ ค่านิยมและคุณสมบัติอื่นๆ ของคนกลุ่มหนึ่งโดยเฉพาะ โลกทัศน์ ค่านิยมและคุณสมบัติอื่นๆ ที่กล่าวถึงนี้จะแตกต่างจากวัฒนธรรมของคนกลุ่มอื่นๆ๒) กระบวนการเรียนรู้วัฒนธรรม (how we can know it) เพราะการที่เราในฐานะหน่วยทางวัฒนธรรมจะรู้จักวัฒนธรรมได้ ก็ต้องผ่านการตีความหมาย แปลหรือดึงความหมายที่ซ่อนอยู่ออกมา ทั้งนี้ เกียร์ซให้ความสำคัญ

---

[๖๓] Eleonora Rocconi, Music in Plato’s Laws (8th International Summer Academy, 7th Seminar on Ancient Greek and Roman Music: Corfu Ionian University, 5–11 July 2010, p. 91.

กับ ความเข้าใจเฉพาะบุคคลในแต่ละบุคคล นี่แสดงให้เห็นว่าแม้วัฒนธรรมจะเป็นลักษณะของกลุ่มชน แต่ในกระบวนการสืบสานนั้นจะต้องอาศัยการเรียนรู้ที่มีลักษณะเป็นอัตวิสัย (Subjectivism) วัฒนธรรมหนึ่งๆ จึงจะดำรงอยู่ได้

ในสังคมหนึ่งๆ มีกลุ่มคนที่ดำเนินชีวิตทางวัฒนธรรมไม่เหมือนคนส่วนใหญ่ในสังคมนั้น กลุ่มคนที่ดำรงชีวิตทางวัฒนธรรมไม่เหมือนคนกลุ่มใหญ่นี้ เรียกว่ากลุ่มอนุวัฒนธรรม (Subcultural group)กลุ่มคนที่ดำรงชีวิตทางวัฒนธรรมไม่เหมือนคนกลุ่มใหญ่นี้ อาจมีภูมิหลังหลายประการ ภูมิหลังต่างๆ เหล่านี้ล้วนมีผลทำให้คนดำรงชีวิตทางวัฒนธรรมแตกต่างจากวัฒนธรรมกระแสหลักนัย ทางการศึกษาวิชาวัฒนธรรมไม่ได้เป็นการประเมินหรือตอกย้ำว่ากลุ่มอนุวัฒนธรรมเป็นกลุ่มที่มีวัฒนธรรมด้อยกว่าแต่อย่างใดการพิจารณาเรื่องอนุวัฒนธรรมในบริบทสังคมไทยเป็นการศึกษาวัฒนธรรมของชนชั้นปกครอง กับการศึกษาวัฒนธรรมของชนชั้นใต้การปกครอง ซึ่งมีภูมิหลังด้านเชื้อชาติเป็นความแตกต่างสำคัญน่าสังเกตว่าบางครั้งวัฒนธรรมกับอนุวัฒนธรรมก็มีอิทธิพลแก่กัน ไม่เพียงแต่วัฒนธรรมของชนชั้นปกครองจะส่งอิทธิพลไปยังชนชั้นใต้ปกตรองเท่านั้น แต่วัฒนธรรมบางอย่างของชนชั้นใต้ปกครองก็มีอิทธิพลต่อชนชั้นปกครองด้วยสถาบันการปกครองของไทยได้ให้ความสำคัญกับวัฒนธรรมนาฏยศิลป์ไทยอย่างมากมาแต่โบราณ แม้กระทั่งปัจจุบันประเทศไทยก็มีหน่วยงานระดับชาติที่รับผิดชอบหน้าที่และวิสัยทัศน์ด้านศิลปะการแสดงของประเทศโดยตรง คือ กรมศิลปากร อันเป็นหน่วยงานสังกัดกระทรวงวัฒนธรรม

ในแง่ความเชื่อ พระพุทธศาสนาและศาสนาพราหมณ์ฮินดูเป็นลัทธิความเชื่อที่มีอิทธิพลต่อสังคมไทยมาแต่โบราณ ในกรณีของโองการแช่งน้ำ แม้จะมีคำสรรเสริญเทพเจ้าในศาสนาพราหมณ์ฮินดูในตอนต้นแต่ต่อมาก็มีเนื้อความว่าด้วยการสร้างโลกตามคติไตรภูมิ แล้วอัญเชิญพระรัตนตรัย ผีสางเทวดา และผู้มีฤทธานุภาพทั้งหลายมาชุมนุมเพื่อเป็นพยานในพิธีด้วย

ทั้งนี้จะเห็นได้ว่า มนุษย์อาศัยศิลปะในกิจกรรมต่างๆหลายด้านซึ่งมีผลเป็นรูปธรรม หมายความว่ามีผลเป็นสิ่งที่จับต้อง แต่มนุษย์ก็ยังอาศัยศิลปะให้ตอบสนองความต้องการทางนามธรรมด้วย ดังได้กล่าวถึงแล้วในหัวข้อศิลปะกับศาสนา ดังจะเห็นได้ว่าอารยธรรมทางศาสนาทั้งในโลกตะวันออกและโลกตะวันตก ต่างก็มีแนวคิดว่าศิลปะการแสดงโดยเฉพาะอย่างยิ่งนาฏยศิลป์เป็นกิจกรรมที่สำคัญอันหนึ่งบนสรวงสวรรค์ นี้คงจะมาจากการที่ศิลปะทุกแขนงเป็นสิ่งงดงามและต้องใช้ความอุตสาหะที่จะสร้างสรรค์ขึ้นให้งามพร้อมจนมีคุณค่าทางสุนทรียะ ความสามารถทางศิลปะเป็นความสามารถอันพิเศษจนปราชญ์โบราณหลายคนคิดว่าเป็นการบันดาลดลของเทพเจ้า

บทที่ ๓

นาฏยศิลป์พิธีกรรมในวัฒนธรรมไทย

๓.๑ประเภทของพิธีกรรม*

คำศัพท์ในภาษาไทยที่เกี่ยวข้องกับคำว่าพิธีกรรมนั้นมีอยู่หลายคำ นอกจากคำว่าพิธีกรรมแล้ว ยังมี พิธี พิธีการ พิธีรีตอง เป็นต้น พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน ได้ให้ความหมายของคำว่าพิธีกรรมไว้ว่า คือการบูชา แบบอย่างหรือแบบแผนต่างๆ ที่ปฏิบัติในศาสนา ซึ่งจะเห็นได้ว่าพิธีกรรมนั้นมีนัยทางศาสนาเป็นสำคัญ แต่เมื่อเทียบกับคำในภาษาอังกฤษ คำว่า rite หรือ ritual อันหมายถึงพิธีกรรมหรือพิธีการ มีคำไวพจน์(synnonyme) อยู่ คือคำว่า ceremony, observance, formality และ procedure เป็นต้น ซึ่งคำเหล่านี้หมายถึงพิธีทั้งทางศาสนาและด้านอื่นๆ เช่น รัฐพิธี (state ceremony) ด้วย

ในการศึกษาวิชามานุษยวิทยา แล้วใช้เกณฑ์ที่พิจารณาสิ่งที่พิธีกรรมหนึ่งๆ จะตอบสนองและสิ่งแวดล้อมของพิธีกรรมหนึ่งๆ บ่อยครั้งพิธีกรรมจะถูกจำแนกเป็น ๒ ประเภท ได้แก่°

๓.๑.๑ พิธีกรรมทางศาสนา (sacred titual) คือพิธีการหรือธรรมเนียมปฏิบัติที่นับเนื่องในศาสนาเพื่อการเชิดชูอำนาจ (glorification) และแสดงความมีอยู่ (existense) ของศาสนาเป็นต้น พิธีกรรมในกลุ่มนี้มีอาทิ การล้างบาปในคริสตศาสนา การบรรพชาอุปสมบทในพุทธศาสนา เป็น

---

* พิธีกรรมในที่นี้ใช้อนุโลมตามความหมายของคำว่า ritual ในภาษาอังกฤษ

° Schechner, Richard, Performance Studies: An Introduction(New York : Routledge, 2006), p. 53.

ต้น น่าสังเกตว่า เมื่อกล่าวถึง “พิธีกรรม” คนทั่วไปก็มักจะนึกถึงพิธีทางศาสนา หรือกิจกรรมเกี่ยวกับสิ่งเร้นลับ ซึ่งเป็นเพียงพิธีกรรมประเภทหนึ่งเท่านั้นดังที่ปรากฏในภาษาไทย

๓.๑.๒ พิธีกรรมทางสังคม (secular ritual) [*] ในภาษาไทยทั่วไปนิยมใช้ว่า พิธี หรือ พิธีการ หมายถึง พิธีการหรือธรรมเนียมปฏิบัติอื่นๆ ที่เกี่ยวข้องกับการปกครอง เช่นพิธีการในศาลยุติธรรม การดำเนินชีวิตประจำวัน การกีฬา เป็นต้น พิธีกรรมทางสังคมเหล่านี้ไม่มีความเกี่ยวข้องกับศาสนาหรือลัทธิความเชื่อ แท้จริงเป็นเรื่องทางสังคม แต่ถูกผนวกเข้าไปในความเชื่อลัทธิศาสนา

น่าสนใจว่า พิธีการจำนวนหนึ่งก็มีลักษณะคาบเกี่ยว เช่น พิธีการรำลึกถึงทหารกล้า ที่สุสานแห่งชาติอาร์ลิงตันในสหรัฐอเมริกา (the US Arlington National Cemetery)[๒] การศึกษาครั้งนี้ก็มองว่านาฏยศิลป์พิธีกรรมมีฐานะที่น่าสนใจ เพราะเป็นการรวมพิธีกรรมและกรอบความคิดสองกรอบความคิด คือกรอบความคิดทางศาสนาและความเชื่อ กับกรอบความคิดทางสังคมเข้าด้วยกัน

โลกของโซฟี (Sophie’s World) นวนิยายของโยสไตน์ กอร์เดอร์(Jostein Gaarder) นักปราชญ์ชาวนอร์เวย์ อันเป็นหนังสือนวนิยายที่มีชื่อเสียงว่าด้วยประวัติศาสตร์ปรัชญา ได้กล่าวอธิบายกำเนิดของพิธีกรรมไว้อย่างน่าสนใจ ว่า[๓]

---

[*] แปลตามตัวอักษรได้ว่า พิธีกรรมของคฤหัสถ์

[๒] Schechner, Richard, Performance Studies: An Introduction(New York : Routledge, 2006), p. 53.

[๓] กอร์เดอร์, โยสไตน์, โลกของโซฟี: เส้นทางจินตนาการสู่ประวัติศาสตร์ปรัชญา(กรุงเทพฯ : คบไฟ, ๒๕๕๓), หน้า ๒๓.

" ... ขณะที่เกิดหายนภัยต่างๆ เช่นภัยแล้ง หรือโรคระบาด มนุษย์ไม่อาจนั่งเฉยๆ รอคอยให้เทพยื่นมือมาช่วยได้ พวกเขาจะต้องสู้กับเภทภัยเหล่านั้นด้วยตนเอง มนุษย์จึงประกอบกิจกรรมทางศาสนาหรือพิธีกรรมขึ้น"

พิธีกรรมต่างๆ นั้นสัมพันธ์โดยตรงกับตำนานทวยเทพ(mythology) ตำนานต่างๆ เหล่านี้บางครั้งก็เป็นเรื่องราวสนุกสนาน แต่ที่จริงแล้วเป็นพยายามอธิบายปรากฏการณ์ทางธรรมชาติ เช่น การอธิบายการเปลี่ยนแปลงของฤดูกาล ตามตำนานของนอร์เวย์ เรื่องธอร์(Thor) เทพเจ้าแห่งความอุดมสมบูรณ์ผู้มีค้อนวิเศษใช้สู้รบกับยักษ์ เมื่อถึงฤดูหนาวที่ธรรมชาติโรยรา ตำนานก็อธิบายว่าค้อนของธอร์ไปตกอยู่ในมือยักษ์ตัวร้าย และเมื่อถึงฤดูใบไม้ผลิ ตำนานก็อธิบายว่าธอร์แย่งค้อนกลับมาได้ เป็นต้น ในเบื้องต้น ตำนานจึงเป็นการอธิบายเรื่องบางเรื่องที่มนุษย์ไม่สามารถเข้าใจได้[๔]

อย่างไรก็ตาม ตำนานไม่ได้เป็นเพียงแค่คำอธิบายที่ใช้กัน เพราะมนุษย์ได้ตั้งพิธีกรรมให้สอดคล้องกับตำนานด้วย โลกของฟีได้ยกตัวอย่างพิธีกรรมของชาวบ้านที่ทำเพื่อแก้ไขความแห้งแล้งด้วยการนำตำนานบางตอนมาเล่นละคร ในกรณีตำนานเรื่องธอร์นี้ บางทีชาวบ้านก็อาจจะเล่นละครตอนที่ธอร์แย่งค้อนกลับมาจากยักษ์ได้ การแสดงเช่นนี้เป็นวิธีที่มนุษย์พยายามทำอะไรบางอย่างเพื่อให้ฝนตก ต้นไม้ในไร่นาจะได้งอกงาม ทั้งนี้ปรากฏว่ามีตัวอย่างมากมายจากทั่วทุกมุมโลกที่ผู้คนนำตำนานของฤดูกาลมาเล่นเป็นละคร เพื่อเร่งกระบวนการของธรรมชาติให้เกิดเร็วยิ่งขึ้น[๕]

การเกิดขึ้นของตำนานทวยเทพซึ่งเป็นปรากฏการณ์ทางคติชนวิทยา (folklore) แสดงให้เห็นว่าแท้จริงแล้ว ศาสนากับสังคมมีความสัมพันธ์ที่แน่นแฟ้นมาก ในประเด็นนี้ คาร์ล มากซ์(Karl

---

[๔]กอร์เดอร์, โยสไตน์, โลกของโซฟี: เส้นทางจินตนาการสู่ประวัติศาสตร์ปรัชญา(กรุงเทพฯ : คบไฟ, ๒๕๕๓), หน้า ๒๕.

[๕]เรื่องเดียวกัน.

Marx) นักเศรษฐศาสตร์คนสำคัญได้กล่าวว่าโลกทางศาสนาก็คือสิ่งสะท้อนความเป็นไปของสังคม* แม้ว่ามาก์ซจะมีทัศนคติลบกับศาสนาและความเชื่อทั้งปวง แต่การวิเคราะห์ศาสนาตามทัศนะของมาก์ซก็แสดงความสัมพันธ์ของศาสนาและสังคมได้อย่างดี มาก์ซแสดงทัศนะว่าศาสนาเป็นภาพสมมติที่ช่วยให้เหตุผลตลอดจนข้ออ้างต่างๆเพื่อให้สังคมยังคงหน้าที่เอาไว้ได้[๖]

ตัวอย่างที่สังคมอ้างกฎเกณฑ์หรือตำนานทางศาสนาเพื่อใช้ไรกระบวนการจัดระเบียบทางสังคม(social organization) ก็คือ ระบบวรรณะในศาสนาพราหมณ์ฮินดูที่แบ่งคนเป็นกลุ่มต่างๆ ตามหน้าที่ โดยอ้างเหตุผลทางศาสนาว่าวรรณะทั้งหลายเกิดจากอวัยวะต่างๆ ของพระพรหม ระบบวรรณะนี้หยั่งรากลึกลงในความคิดและวัฒนธรรมของคนอินเดียที่นับถือศาสนาฮินดู จนแม้เมื่ออินเดียได้รับเอกราช มีรัฐธรรมนูญใช้แล้ว ได้ประกาศว่าทุกคนในสังคมเท่าเทียมกันหมด แต่ความเชื่อเรื่องวรรณะก็ยังไม่หมดไป

๓.๒ ลักษณะของพิธีกรรม

การที่ประเพณีธรรมเนียมต่างๆหยั่งรากลึกลงไปในความคิดและวิถีชีวิตของคนทั่วไปก็เพราะส่วนหนึ่งมีลักษณะพิเศษบางอย่างซึ่งใกล้เคียงกับศาสนาและความเชื่อ นักมานุษยวิทยาได้ศึกษาลักษณะพิเศษของพิธีกรรมและพบว่ามีดังต่อไปนี้[๗]

---

* The religious world is but the reflex of the real world.

[๖] Cline Austin, Why Does Religion Exist? Karl Marx's Analysis of Religion.[Online], 12 June2013. Available from:http://atheism.about.com/od/philosophyofreligion/a/marx_4.htm

[๗] Bell Catherine, Ritual: Perspectives and Dimensions.(New York: Oxford University Press.) pp. 138–169.

๓.๒.๑ ความเป็นทางการ(formalism) หมายความว่าพิธีกรรมหนึ่งย่อมจะต้องมีองค์ประกอบทางการแสดงออกเป็นจำเพาะ กล่าวคือเลือกผู้ประกอบพิธี ผู้เข้าร่วมตลอดจนการเลือกใช้ถ้อยคำที่ยอมรับว่าเหมาะสมกับพิธีกรรม นอกจากนี้พิธีกรรมหนึ่งๆ นั้นมักจะเป็นไปเพื่อส่งเสริมรูปแบบดั้งเดิมที่ว่าด้วยช่วงชั้นทางสังคมและองค์กรทางสังคมด้วย

๓.๒.๒ ความเก่าแก่ดั้งเดิม (traditionalism) พิธีกรรมต่างๆ ให้ความสำคัญกับอดีตและมุ่งจะกระทำเหตุการณ์ในประวัติศาสตร์ซ้ำอีกครั้งหนึ่ง ตัวอย่างเช่นการรับประทานอาหารค่ำในวันขอบคุณพระเจ้าของชาวอเมริกัน ซึ่งแม้จะไม่มีความเป็นทางการ แต่ก็เป็นกิจกรรมนับเนื่องในเหตุการณ์สำคัญในอดีตพิธีกรรมที่มีลักษณะสำคัญว่าด้วยความเก่าแก่ดั้งเดิมนี้ มีนักประวัติศาสตร์ เช่น เอริค ฮ็อบส์บอม(Eric Hobsbawm)และเทอรเร็นซ์ เรนเจอร์ (Terrence Ranger) วิจารณ์ว่ามักเป็นธรรมเนียมที่ประดิษฐ์ขึ้นภายหลัง

๓.๒.๓ ความไม่เปลี่ยนแปลง (invariance) หมายถึงความถูกต้องปราศจากความผิดพลาด โดยทั่วไปแล้วการประกอบพิธีต่างๆ จะต้องเป็นไปอย่างระมัดระวัง ทั้งนี้หมายถึงการเคลื่อนไหวต่างๆ เป็นสำคัญ พิธีกรรมจำนวนหนึ่งจึงมักให้เคลื่อนไหวเป็นหมู่คณะ อย่างไรก็ตามน่าสนใจว่าองค์ประกอบอื่นๆ ก็จะต้องควบคุมอย่างดีด้วย

๓.๒.๔ การมีกฎเกณฑ์ควบคุม (rule-governance) ในพิธีกรรมหนึ่งๆ มักจะปรากฏว่ามีกฎเกณฑ์เกี่ยวแก่เรื่องต่างๆ และในด้านต่างๆ เสมอ ทั้งนี่เป็นการให้ความสำคัญขององค์ประกอบทุกด้าน ซึ่งสัมพันธ์กับคุณบัติข้ออื่นๆ ด้วย

๓.๒.๕ การใช้วัตถุสัญลักษณ์ทนสิ่งศักดิ์สิทธิ์(sacral symbolism) โดยเหตุที่พิธีกรรมมักจะว่าด้วยความสัมพันธ์ของสิ่งที่มองไม่เห็น ซึ่งอาจจะไม่ใช้วิญญาณเสทอไป อาจหมายถึงเสรีภาพหรืออำนาจอื่นๆ ได้ด้วย การใช้วัตถุสัญลักษณ์จึงเป็นการเอื้อให้ผู้เกี่ยวข้องในพิธีเข้าใจกรอบความคิดต่างๆ อย่างเป็นรูปธรรมมากขึ้นในการนี้วัตถุสำคัญอย่างใด่อย่างหนึ่งก็จะใช้เป็นแกนกลางของพิธีกรรม

๓.๒.๖ การแสดงออกทางกาย(performance) การแสดงออกทางกายจะช่วยให้ผู้เข้าร่วมพิธีได้มองเห็นพิธีกรรมเหมือนอย่างที่มองเห็นการแสดงละคร การแสดงออกทางกายจะช่วยนำทางให้

ผู้เข้าร่วมพิธีกรรมเกิดประสบการณ์และความรับรู้ ทั้งจะช่วยจำลองภาพนามธรรมให้เห็นเป็นรูปธรรมเข้ามาใส่ไว้ในพิธีกรรมด้วย

๓.๓ นาฏยศิลป์พิธีกรรม

นาฏยศิลป์ได้แก่การฟ้อนรำตลอดจนการแสดงที่เกี่ยวข้องกับการฟ้อนรำ เช่น หุ่น หนังใหญ่ หนังตะลุง นาฏยศิลป์พิธีกรรมคือศิลปะการแสดงดังกล่าวที่มีบทบาทสำคัญเป็นพิธีกรรม การศึกษานาฏยศิลป์ในแง่พิธีกรรมครั้งนี้จึงมุ่งที่จะพิจารณานาฏยศิลป์ในฐานะเป็นพิธีกรรมมากกว่าที่จะศึกษาในฐานะที่เป็นศิลปะการแสดง

๓.๓.๑ นาฏยศิลป์พิธีกรรมประเภทต่างๆ

การจำแนกนาฏยศิลป์พิธีกรรมสามารถกระทำได้ด้วยเกณฑ์หลายลักษณะ เช่น จำแนกตามสิ่งแวดล้อมทางกายภาพ มี การจำแนกตามภูมิภาค เป็นต้น จำแนกตามสิ่งแวดล้อมทางวัฒนธรรม มี ศาสนาเป็นต้น จากการศึกษาพบว่าการจำแนกประเภทโดยอาศัยลักษณะเชิงหน้าที่ (functionalism) เป็นวิธีการจำแนกที่เหมาะสมที่สุด โดยเหตุที่นาฏยศิลป์พิธีกรรมนั้นมีจำนวนมาก จนแทบจะแปรผันตรงกับกลุ่มอนุวัฒนธรรมทางชาติพันธุ์ การศึกษาโดยการจำแนกตามพื้นที่จึงน่าจะมีนัยเชิงสถิติมากกว่าที่จะเป็นนัยเชิงคุณภาพที่การศึกษาครั้งนี้มุ่งหวัง การศึกษาครั้งนี้จึงไม่ได้ใช้เรื่องเรื่องพื้นที่เป็นพื้นฐาน แต่มุ่งพิจารณาหน้าที่ทางวัฒนนธรรมของนาฏยศิลป์พิธีกรรม

การศึกษาพบว่านาฏยศิลป์พิธีกรรมในประเทศไทย ทั้งนาฏยศิลป์พิธีกรรมในราชสำนักและนาฏยศิลป์พิธีกรรมพื้นบ้าน มีลักษณะเชิงหน้าที่เพียง ๔ ลักษณะ ทำให้อาจจำแนกนาฏยศิลป์พิธีกรรมได้เป็น ๔ ประเภท ดังนี้

๓.๓.๑.๑ **นาฏยศิลป์พิธีกรรมเพื่อการบูชา** เป็นนาฏยศิลป์พีกรรมที่แสดงหน้าที่ทางศาสนาและความเชื่อโดยตรง เป็นนาฏยศิลป์พิธีกรรมที่ทำเพื่อการบูชาสิ่งที่เคารพนับถืออาจมีการอ้อนวอนร้องขอสิ่งที่ปรารถนาเป็นเฉพาะหรือไม่ก็ได้ นาฏยศิลป์พิธีกรรมกลุ่มนี้มีจุดประสงค์เพื่อสวัสดิมงคล ขับไล่สิ่งชั่วร้ายขอพร และตอบแทนสิ่งศักดิ์สิทธิ์เมื่อสมหวังในเรื่องที่ร้องขอ เป็นต้น

๓.๓.๑.๒ **นาฏยศิลป์พิธีกรรมเพื่อการรักษา**เป็นนาฏยศิลป์พิธีกรรมที่แสดงหน้าที่ทางศาสนาและความเชื่อโดยอ้อม คืออยู่บนพื้นฐานของศาสนาและความเชื่อ แต่หวังผลด้านการบำบัดอาการเจ็บป่วยต่างๆ ทั้งทางกายและทางจิตใจ ที่จริงแล้วนาฏยศิลป์พิธีกรรมเพื่อการรักษามีหลักการเหมือนกับนาฏยศิลป์พิธีกรรมเพื่อการบูชา เพียงแต่ว่า นาฏยศิลป์พิธีกรรมเพื่อการรักษามีจุดมุ่งหมายคือการบำบัดโรคเป็นจุดมุ่งหมายหลัก

๓.๓.๑.๓ **นาฏยศิลป์พิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับวงรอบชีวิต** เป็นนาฏยศิลป์พิธีกรรมที่แสดงหน้าที่ทางศาสนาและความเชื่อโดยอ้อม พิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับวงรอบชีวิตโดยทั่วไปแล้วเสมือนเป็นการบันทึกความเปลี่ยนแปลงของชีวิตจนจากสถานะหนึ่งไปสู่สถานะหนึ่ง นักมานุษยวิทยาเรียกพิธีกรรมเหล่านี้ว่าว่า rites de passage ในประเทศไทยปรากฏว่ามีการใช้นาฏยศิลป์พิธีกรรมในพิธีศพ โดยทั่วไปแล้วนักมานุษยวิทยา เช่น วิคเตอร์ เทอร์เนอร์(Victor Turner) จะมองการเปลี่ยนสถานะนี้ว่าเป็นเรื่องการเปลี่ยนสถานะในช่วงชีวิตของคน โดยเฉพาะอย่างยิ่งชีวิตทางสังคม การศึกษาเรื่อง rite de passage จึงไม่ปรากฏเด่นชัดว่าสนใจศึกษาพิธีศพมากนัก แต่เนื่องจากคนไทยเชื่อเรื่องชีวิตหลังความตาย งานศพจึงเป็น rite de passage อย่างหนึ่ง

๓.๓.๑.๔**นาฏยศิลป์พิธีกรรมทางสังคม**เป็นนาฏยศิลป์พิธีกรรมที่มีความเกี่ยวข้องกับหลักศาสนาและความเชื่อน้อยมาก มักจะเป็นพิธีกรรมในการต้อนรับผู้มาเยือนจากต่างถิ่นซึ่งเหมือนแนวปฏิบัติทางการปกครองและการทูตเป็นส่วนใหญ่

อย่างไรก็ตามนาฏยศิลป์พิธีกรรม เมื่อมีพื้นฐานอยู่บนศิลปะ ก็ย่อมต้องถือว่ามีความงดงามตามแนวคิดในวิชาสุนทรียศาสตร์ด้วยจึงเห็นสมควรจะอภิปรายเรื่องสุนทรียศาสตร์กับนาฏยศิลป์พิธีกรรมในหัวข้อต่อไป

๓.๓.๒ สุนทรียศาสตร์กับนาฏยศิลป์พิธีกรรม

สุนทรียศาสตร์คือแขนงการศึกษาในวิชาปรัชญาที่เกี่ยวข้องโดยตรงกับศิลปะแขนงต่างๆ พจนานุกรมภาษาอังกฤษฉบับเมอเรียมเว็บสเตอร์ให้ความหมายของสุนทรียศาสตร์ (aesthetics) ไว้ว่าเป็นวิชาที่ว่าด้วย ธรรมชาติขององค์ประกอบต่างๆ ในศิลปะ ความงาม (beauty) รสนิยม(taste) และว่าด้วยการสร้างสรรค์ความงามและความซาบซึ้งในความงาม (the creation and appreciation of beauty)

เมื่อกล่าวถึงความงามและความซาบซึ้งในความงาม คำถามในวิชาสุนทรียศาสตร์ที่สำคัญมากในเรื่องนี้ก็คือ ความงามมีอยู่หรือไม่ และเราจะรับรู้ความงามได้อย่างไร คำถามอันเป็นที่ถกเถียงในหมู่นักปรัชญาสุนทรียศาสตร์มากที่สุดในเรื่องนี้ก็คือ การประเมินความงามจะสามารถกระทำได้ด้วยวิธีภาววิสัย(objectivism)* หรือไม่ ดังที่ปรากฏว่านักปรัชญาจำนวนมากแสดงทัศนะว่าความงามนั้นจะรับได้โดยวิธีอัตวิสัย (subjectivism) [๙] วิธีอัตวิสัยขึ้นอยู่กับความชอบและไม่ชอบมากกว่าที่จะอยู่กับความจริง(truth)และความลวง(falsehood) อันเป็นคำถามพื้นฐานในวิชาปรัชญาแขนงอื่น ทั้งนี้ เดวิด ฮูม(David Hume) นักมานุษยวิทยาและปรัชญาคนสำคัญได้แสดงทัศนะว่า

---

*ภาวะวิสัย(objectivism) คือความงามนั้นอยู่ในวัตถุนั้นๆเองอัตวิสัย(subjectivism)คือ ความงามนั้นอยู่ที่ผู้ชม

[๙]Gordon Graham, Philosophy of the Arts: An Introduction to Aesthetics(New York: Routledge, 2005), p. 200.

ความงามนั้น “ ไม่เกี่ยวข้องกับสิ่งอื่นใดเลย นอกจากตัวของมันเอง ” และว่า “การแสดงหาความงามและความไม่งามอันแท้จริง(แบบภาววิสัย) นั้นไม่มีประโยชน์อะไร เปรียบก็เหมือนการแสดงหารสหวานหรือรสขมที่แท้จริงนั้นเอง”[๕]

อาศัยแนวพิจารณาข้างต้น กล่าวได้ว่านาฏยศิลป์พิธีกรรมมีลักษณะความงามตามทฤษฎีสุนทรียศาสตร์อยู่แน่นอน เหตุเพราะนอกจากผู้ประกอบพิธีจะต้องกระทำโดยตั้งใจ เนื่องจากมีกฎเกณฑ์มาบังคับในพิธีกรรมมากมายแล้ว ความงามของนาฏยศิลป์พิธีกรรมในฐานะศิลปะเองยังมีลักษณะเป็นอัตวิสัยด้วย

๓.๓.๓ ร่องรอยของนาฏยศิลป์พิธีกรรมในวรรณกรรมไทย

วรรณกรรม (literature) หรือวรรณคดี หมายถึงงานเขียน หรือการบันทึกภาษาลงเป็นตัวอักษรสำเร็จเป็นงานวรรกรรมที่จริงแล้ววรรณกรรมถือเป็นแหล่งบันทึกวิถีชีวิตซึ่งจะรวมเรียกว่าวัฒนธรรมของคนได้อย่างดี เหตุเพราะว่าวรรณคดีได้ใช้สื่ออันสำคัญที่มนุษย์ใช้ในการสื่อสารเพื่อการถ่ายทอดทางวัฒนธรรมคือภาษา และยิ่งกว่านั้นยังใช้ระบบตัวเขียนทรงไว้ซึ่งการบันทึกทางวัฒนธรรมอันสำคัญ ในการศึกษาวิชาประวัติศาสตร์มาตั้งแต่ครั้งโบราณ ลายลักษณ์อักษรยังเป็นเครื่องมือเพียงสิ่งเดียวที่ใช้แบ่งยุคทางประวัติศาสตร์ออกเป็นยุคก่อนประวัติศาสตร์และยุคประวัติศาสตร์ วรรณคดีหรือนัยหนึ่งก็คืองานเขียน จึงเป็นสื่อสำคัญที่สุดที่มนุษย์ใช้บันทึกเรื่องราวของตนมาตั้งแต่มนุษย์เริ่มประดิษฐ์ตัวอักษรขึ้น ในเชิงปริมาณวรรณกรรมอาจมีจำนวนมากมายดังที่ปรากฏว่า เมวิล ดิวอี (Melvin Dewey) นักวิชาการทางบรรณารักษศาสตร์ได้พยายามจัดหมวดหมู่หนังสือตามเนื้อหาและแบ่งออกเป็น ๑๐ หมวด เรียกว่า ทศนิยมของดิวอี้ (Dewey

---

[๕]Gordon Graham, Philosophy of the Arts: An Introduction to Aesthetics(New York: Routledge, 2005), p. 200.

Decimal Classification หรือ DDC) เช่นที่ปรากฏอยู่ในห้องสมุดหลายแห่ง แต่โดยทั่วไปแล้ววรรณกรรมสามารถแบ่งได้เป็น ๒ กลุ่มใหญ่ คือ

๓.๓.๓.๑งานที่มิใช่วรรณคดี(nonfiction) โดยทั่วไปหมายถึงงานที่อยู่บนพื้นฐานความเป็นจริง ไม่ใช่เรื่องแต่งขึ้น เช่น บันทึกทางประวัติศาสตร์ ตำรา สารานุกรม เป็นต้น งานที่มิใช่วรรณคดีนี้จึงมีประเภทเป็นอนันต์

๓.๓.๓.๒งานวรรณคดี (fiction หรือ literary work) ได้แก่งานเขียนที่เป็นเรื่องแต่งขึ้น

นาฏยศิลป์พิธีกรรมได้ปรากฏอย่างชัดเจนในวรรณกรรมไทยทั้งสองประเภท โดยเหตุที่วรรณกรรมเป็นการแสดงค่านิยมของคนในวัฒนธรรม จึงอาจกล่าวได้ว่า นาฏยศิลป์พิธีกรรมอยู่ในความรับรู้ของคนไทยมาตลอด

๓.๓.๓.๑ นาฏยศิลป์พิธีกรรมในงานวรรณกรรมที่มิใช่วรรณคดี

“ ดับหนทางแต่ เมืองสุโขทัย มาเถิงจอมเขานี่งามหนักหนาแก่กม* สองขอก** หนทางย่อมตั้งกัลปพฤกษ์ใส่รมยวลดอกไม้ ตามได้เทียนประทีป เผาธูปหอมตระหลบทุกแห่ง ปลูกธง

---

*ที่สุด

**สองข้าง

ปฏากทั้งสองปลาก[*] หนทางย่อมเรียงขันหมากขันพลู บูชาพิลม[**] ระบำ เต้นเล่นทุกฉัน[***] ด้วยเสียงอันสาธุการบูชา อีกดุริยาพาทพิณ ฆ้องกลองเสียงดัง สีพอดังดินจักหล่มอันใส้[†]"

จารึกภูเขาสุมนกูฏ[°°]

ความข้างต้นมาจากศิลาจารึกหลักที่ ๘ เขาสุมณกูฏ คำจารึกศิลาจารึกด้านที่ ๒ บรรทัดที่ ๑ ถึง ๒๔ เป็นเรื่องการสักการะบูชา ในเวลาที่ได้แห่รอยพระพุทธบาทขึ้นบนเขาสุมนกูฏ และโปรดให้จารึกศิลาหลักนี้ขึ้น นักวิชาการสันนิษฐานว่าจารึกมีขึ้นระหว่างปี พ.ศ. ๑๔๐๒ - ๑๔๑๕ ทั้งนี้ สมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอ เจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนาฯ กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์ได้มีพระดำรัสในวาระเสด็จทรงเป็นองค์ประธานในการอภิปรายเรื่องศิลาจารึกหลักที่ ๑ ณ ห้องประชุมใหญ่ ธนาคารกรุงเทพ จำกัด สำนักงานใหญ่เมื่อวันเสาร์ที่ ๔ มีนาคม ๒๕๓๒ ถึงจารึกเขาสุมณกูฏ ความตอนหนึ่งว่า

" สันนิษฐานการจารึกว่าอยู่ที่เขาสุมนกูฏ คือเขาพระพุทธบาทใหญ่ รัชกาลที่ ๖ ทรงนำมาในปี พ.ศ. ๒๔๕๑ พระมหาธรรมราชาที่ ๑ พระเจ้าลิไทเป็นผู้จารึก พระเจ้าลิไทประดิษฐานรอยพระพุทธบาทไว้เมื่อ พ.ศ. ๑๔๐๒ ที่พูดอยู่ในจารึกนั้น มีการเล่าถึงแห่รอยพระพุทธบาทขึ้นเขานี้ และได้เล่าถึงพระเจ้าลิไทไปปราบหัวเมืองและไปประทับที่เมืองสองแคว เป็นระยะเวลา ๗ ปี และทรงนำชาวเมืองต่าง ๆ มาสักการะรอยพระพุทธบาทที่เขานี้ "

---

[*] สองฟาก

[**] อภิรมย์

[***] ทุกอัน

[†] เพียงดินจะถล่มนั้น

[°°] กรมศิลปากร, จารึกสมัยสุโขทัย (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, ๒๕๒๖), หน้า ๘๐ – ๙๑.

หลักฐานเก่าแก่อันหนึ่ง ที่นักวิชาการทางประวัติศาสตร์มักอ้างถึงประวัติศาสตร์การแสดงโขนก็คือ ปุณโณวาทคำฉันท์ ของพระมหานาค วัดท่าทราย ปุณโณวาทคำฉันท์เป็นงานวรรณกรรมที่แต่งขึ้นในสมัยพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ ด้วยร้อยกรองชนิดต่างๆ มีฉันท์ กาพย์และโคลง ความยาว ๓๐๖ บท เนื้อความเป็นบันทึกเหตุการณ์เสด็จพระราชดำเนินทรงนมัสการพระพุทธบาท ที่จังหวัดสระบุรีเมื่อราวปี พ.ศ. ๒๒๗๓ ในการเสด็จพระราชดำเนินนั้นมีมหรสพต่างๆ ที่ทรงพระกรุณาให้โดยเสด็จไปด้วย เพื่อแสดงสมโภชถวายรอยพระพุทธบาท ปรากฏเป็นคำประพันธ์ตอนหนึ่ง ว่า

หยุดยั้งพยุหจัตุรง- คสำเริงฤทัยลาน
ตรวจเตรียมมโหรศพการ สมโภชพุทธบาทาฯ

ปุณโณวาทคำฉันท์

การแสดงชนิดต่างๆ ที่ปรากฏนี้ อาจพิจารณาว่ามิใช่นาฏยศิลป์พิธีกรรม เหตุเพราะนาฏยศิลป์ต่างๆที่ปรากฏอยู่เป็นศิลปะการแสดง แต่เนื่องจากเป็นการแสดงแสดงในกิจกรรมทางศาสนา จึงเห็นสมควรนำมากล่าวในที่นี้ด้วย

ในปุณโณวาทคำฉันท์ได้กล่าวว่า เมื่อเสด็จพระราชดำเนินถึง ก็ได้เสด็จลงสรง ทรงกระทำประทักษิณรอบรอยพระพุทธบาท ถวายดอกไม้ธูปเทียนบูชาและเครื่องไทยธรรม สดับพระธรรมเทศนาแล้ว ชาวพนักงานก็ประโคมดนตรี เสด็จออกโปรยทานด้วยเงินและทองเป็นอันมากแก่ราษฎรที่มาเฝ้า ณ ที่นั้น เมื่อเสด็จพระราชดำเนินกลับแล้ว การมหรสพต่างๆ จึงเริ่มขึ้น ปรากฏเป็นคำประพันธ์ดังนี้

ครั้นเสร็จอภิวันท์เสด็จปราย หิรัญสุวรรณหลาย

ทรัพยแจกจ่าย คณานันต์

ทานแก่พณิพกสบสรรพ์ บรมหริรักษจรร-

โลงลิลาผัน ประเวศวังฯ

บัดการมโหรศพ พก็โห่ขึ้นประนัง

กลองโขนตระโพนดัง ก็ตั้งตระดำเนิรครู

ฤาษีเสมอลา กรบิลพาลสองสู

เสวตรานิลาดู สัประยุทธภัณฑนา

ตระบัดก็เบิกไพ จิตรสูรอสูรา

ถวายดวงธิดาพงา อมเรศเฉลิมงาน

ลครก็ฟ้อนร้อง สุรศัพทกลับขาน

ฉับฉ่ำที่ดำนาน อนิรุทธกินรี

ฝ่ายฟ้อนลครใน บริรักษจักรี

โรงริมคีรีมี กลลับบแลชาย

ล้วนสรรสกรรจ์นาง อรอ่อนลอออาย

ใครยลบอยากวาย จิตรจงมเมอฝัน

ร้องเรื่องระเด่นโดย บุษบาตุนาหงัน

พักพาคุหาบรร- พตร่วมฤดีโลม

ฝ่ายหุ่นก็ตั้งโห่ ศัพทส้าวกระโหมโครม

ชูเชิดพระโคโดม ทวิพราหมณรณรงค์

เริ่มเรื่องพระไชยทัต จรเสด็จพนาพง

ลอบล้อมมฤคยง อสุรท้าวกุเวรแปลงฯ

ปุณโณวาทคำฉันท์

ปุณโณวาทคำฉันท์ได้กล่าวถึงการแสดงโดยขนบและการแสดงที่มาจากวรรณคดีที่เรารู้จักในปัจจุบันจำนวนไม่น้อย จากคำประพันธ์ช่วงนี้ จะเห็นได้ว่ามี การแสดงหนังใหญ่จับลิงหัวค่ำ การแสดงละครเรื่องอุณรุท เรื่องรามเกียรติ์ เรื่องอิเหนา ส่วนการแสดงที่ไม่เป็นที่รู้จักในปัจจุบันก็ได้แก่ ละครเรื่องท้าวไพจิตตาสูรนำธิดาไปถวายพระอินทร์ และหุ่นเรื่องไชยทัต ต่อจากนั้นก็เป็นการแสดงในมหรสพสมโภชที่พบในปัจจุบัน ได้แก่ โมงครุ่ม ระเบง รวมทั้งการร้องเพลงเทพทอง จุดระทา ญวนหก ไต่ลวดเป็นต้น

นาฏยศิลป์ที่ปรกฏในงานสมโภชบูชารอยพระพุทธบาทนี้ ที่เล่นเป็นเรื่อง ก็เห็นจะมี โขน ละครหุ่น และหนังใหญ่ นัยว่าการแสดงนี้มีทั้งกลางวันกลางคืน มีคำประพันธ์ในปุณโณวาทคำฉันท์ กล่าวถึงการแสดงหนังใหญ่ในเวลากลางคืน ว่า

ครั้นสุริยเสด็จอัษฎงค์ เลี้ยวลับเมรุลง

ชรอุ่มชรอ่ำอัมพร

บัดหนังตั้งโห่กำธร สองพระทรงศร

ฉลักเฉลิมเจิมจองฯ

ปุณโณวาทคำฉันท์

คำพากย์หน้าพระ ซึ่งประพันธ์ในสมัยกรุงศรีอยุธยาได้กล่าวถึงธรรมเนียมการแสดง ว่า โขนละครและหุ่น จะเล่นกลางวัน ส่วนหนังใหญ่นั้นจะเล่นกลางคืน ความว่า

เครื่องเล่นโขนละครหุ่นประชัน เชิดชูกลางวัน
ด้วยเครื่องวิจิตรแต่งกาย

ราตรีรัศมีเพลิงพราย หนังงามลวดลาย
กระหนกกระหนาบภาพหาญ

คำพากย์หน้าพระ ความที่ ๒[๑๑]

กลางวันโขนละครโสภา หุ่นเห็นแจ่มตา
ประดับด้วยเครื่องเรืองไร

ราตรีอัคคีแจ่มใส หนังส่องแสงไฟ
จึงเห็นวิจิตรลวดลายฯ

คำพากย์หน้าพระความที่ ๓[๑๒]

---

[๑๑] ประชุมคำพากย์รามเกียรติ์ เล่ม ๑(กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, ๒๕๔๖), หน้า ๑๗.

[๑๒] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๘.

๓.๓.๓.๒ นาฏยศิลป์พิธีกรรมในงานวรรณคดี : อิเหนา พระนิพนธ์สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์

เมื่อพิจารณาในเชิงโครงสร้างและหน้าที่ (structuralism and functionalism)โขนละครและการละเล่นของหลวงที่ปรากฏในงานวรรณกรรมที่มิใช่วรรณคดีข้างต้น อาจจะมีหน้าที่อื่นด้วย เช่น โขนละครเป็นเครื่องราชูปโภค นาฏยศิลป์ที่แสดงหน้าที่ทางพิธีกรรมอย่างแท้จริงปรากฏในบทละครเรื่องอิเหนา ตอน ตัดดอกไม้ฉายกริช ความในบทละครพระนิพนธ์สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ มีว่า[๑๓]

ฉากลานวัดที่ ๒

(บุษบา กับพี่เลี้ยง และนางกำนัลออก)

ร้องลำชมตลาด

บุษบา โอ้ศาลงามประเสริฐเพริดแพร้ว

กำนัล ล้วนแล้วด้วยอุไรไพจิตร

บุษบา พระวิมานสามหลังดังนฤมิต

กำนัล มีระเบียบต่อติดไว้เป็นวงกง

บุษบา พื้นสะอาดลาดล้วนศิลาเลียน

กำนัล แลเตียนไม่มีธุลีผง

---

[๑๓]สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, ชุมนุมบทละคอนและบทคอนเสิต (พระนคร : กรมศิลปากร, ๒๕๐๖),หน้า ๘๐.

บุษบา ที่สถานลานวัดจังหวัดวง

กำนัล บรรจงปรายโปรยโรยทราย

บุษบา รุกขชาติดาษดาน่าชม

กำนัล รื่นร่มใบบังสุริย์ฉาย

บุษบา น่าเที่ยวน่าเล่นเย็นสบาย

กำนัล มาเถิดมารำถวายเทวา ฯ

ร้องลำคำหวานรับปี่พาทย์

บุษบา จะจับระบำรำฟ้อน ทอดกรกรีดกรายซ้ายขวา

กำนัล ให้งามงอนอ่อนจริตกิริยา ดังกินราลงเล่นชลธี

บุษบา ลดเลี้ยวเที่ยวท่องให้คล่องแคล้า ซ้อนจังหวะประเท้าให้ถี่ถี่

กำนัล ร่ายเรียงเคียงคู่ให้ดูดี ให้เป็นที่สนุกสุขสำราญฯ

ร้องลำแขกประเทศรับปี่พาทย์

บุษบา จะร้องเรื่อยรับขับควญ

กำนัล โหยหวนสำเนียงเสียงประสาน

บุษบา บำเรอเทวาหน้าพระลาน

กำนัล ให้กังวานเพราะพร้อมก้องระงม

บุษบา แม่ศรีเอย แม่ศรีสาวสะ

กำนัล	ยกมือไหว้พระ	แล้วจะมีคนชม
บุษบา	คิ้วเจ้าก็ต่อ	ทั้งคอเจ้าก็กลม
กำนัล	ดูไม่ลืมปลื้มอารมณ์	ชมแม่ศรีเอย ฯ

เรื่องอิเหนาอีกตอนหนึ่งที่ปรากฏว่ามีธรรมเนียมนาฏยศิลป์พิธีกรรมอย่างชัดเจน คือ ตอนบวงสรวง ความปรากฏเป็นบทคอนเสิตเรื่องอิเหนา พระนิพนธ์สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ว่า ตอนที่ ๓ บวงสรวง ว่า[๑๔]

ตอนที่ ๓ บวงสรวง

โหมโรงสุด

ปี่พาทย์ทำเพลงกลองโยน – รัว (เปิดฉาก)

ฉากในวิหารใหญ่ ที่ ๕

ปี่พาทย์ทำเพลงเร็ว (ตำรวจใหญ่ซ้ายขวานำท้าวดาหาพร้อมมเหสีกับบุษบา สียตรา อิเหนา สุหรานากง กรัตติปาตี สังคามารตา ล่าสำ จรกา ออกพร้อมทั้งเสนา) ปี่พาทย์ทำลา (ต่างคนเข้านั่งที่ท้าวดาหาจุดเทียนธูป) ปี่พาทย์ทำเพลงสาธุการ (ไหว้พร้อมกันสามหน)

[๑๔]สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, ชุมนุมบทละคอนและบทคอนเสิต (พระนคร : กรมศิลปากร, ๒๕๐๖), หน้า ๙๓.

ร้องลำช้าผสมเข้าเสียงระฆัง

ดาหา อัญขยมบรมบาท

กษัตริย์ บำบวงเทวราชรังสรรค์

ดาหา ขอถวายเครื่องสังเวยพลีกรรม์

กษัตริย์ ภูเขาเงินสุวรรณอำไพ

ดาหา ทั้งแพะแกะโคกระทิงมหิงสา

กษัตริย์ สิ่งละพันนานาน้อยใหญ่

ดาหา แก้คำซึ่งบำบวงไว้

กษัตริย์ ขอให้เป็นสุขสถาพร

ปี่พาทย์ทำเพลงสระบุหร่ง

เจรจา

ดาหา จงชวนกันขับรำ ทำสักการะเทพเจ้า

ปราศจากสรรพสิ่งเศร้า เล่นให้สำราญใจเถอะฯ

(อิเหนาอิดเอื้อนอาย)

สุหรา เชิญเสด็จสิขอรับ

อิเหนา ยังอึดอัดไม่คล่องใจ คิดอะไรยังไม่ออก เจ้าไปก่อนพี่เถอะน้องเอ๋ย

ร้องลำฝรั่งรำเท้ารับปี่พาทย์

สุหรา ยอกรประนมขึ้นเหนือเกศ ไหว้ไทเทเวศรังสรรค์
ศักดิ์สิทธิ์ฤทธิไกรใครจะทัน ซึ่งรับพลีกรรม์บำบวง
องค์อัญแดหวาวราฤทธิ์ สิงสถิตอยู่ไหนไศลหลวง
เชิญดูขับรำทั้งปวง ซึ่งได้บวงสรวงไว้เอยฯ

กลองแขกทำเพลงสะระหม่า (สุหรานากงรำ)

ร้องลำต้นฝรั่งรับปี่พาทย์

อิเหนา ยอกรกึ่งเกล้าบังคม องค์บรมอสัญแดหวา
ผู้ใดองอาจอหังการ์ จงจิตริษยาสาธารณ์
อันดวงดอกฟ้าสุมาลัย ของเราปลูกไว้ในสถาน
มันไม่เกรงพักตร์จะหักราน จงสังหารอย่าไว้มัน เอยฯ

ร้องลำฝรั่งจรการับปี่พาทย์

จรกา ยอกรขึ้นเพียงศิโรเพศ ไหว้ไทเทเวศน้อยใหญ่
อันมีทิพเนตรส่องไป อย่าได้เข้าด้วยคนร้าย
จงสังหารผลาญหมู่ริษยา ให้ประจักษ์แก่ตาคนทั้งหลาย
ข้ามิดได้คิดคดหยาบคาย ขอให้เสร็จสมหมายมาเอย ฯ

ปี่พาทย์ทำเพลงเร็ว – ลา – รัว

(ท้าวดาหลาพระนำบริวารออกหน้าโรง ถวายบังคมสรรเสริญพระบารมี)

จะเห็นได้ว่าในเรื่องอิเหนาการร่ายรำถือว่าเป็นการบำเรอเทวดาอย่างชัดเจน แตกต่างจากนาฏยศิลป์ต่างๆ ในการสมโภชพระพุทธบาทที่ปรากฏในปุณโณวาทคำฉันท์ของพระมหานาควัดท่าทรายในบทละครเรื่องอิหนานี้มีบทว่าผู้รำบำเรอเทวดาจะต้องตั้งอกตั้งใจรำให้งดงาม จะว่าไปแล้วการตั้งใจรำให้งดงามก็เป็นการสร้างคุณค่าทางสุนทรียศาสตร์ กระบวนการสร้างคุณค่าทางสุนทรียศาสตร์นี้ ทั้งนี้น่าพิจารณาว่าคุณค่าทางสุนทรียศาสตร์ที่ปรากฏ เป็นทั้งแบบ ภาววิสัย (objectivism) และอัตวิสัย ดังที่ปรากฏในหัวข้อว่าด้วยสุนทรียศาสตร์มีลักษณะปรากฏในวรรณกรรมอย่างไร จากการศึกษาพบว่าคุณค่าดังกล่าว ปรากฏในงานวรรณคดีไทยอย่างมีนัยสำคัญดังนี้

๑) คุณค่าทางภาวะวิสัย

จะจับระบำรำฟ้อน ทอดกรกรีดกรายซ้ายขวา
ให้งามงอนอ่อนจริตกิริยา ดังกินราลงเล่นชลธี
ลดเลี้ยวเที่ยวท่องให้คล่องแคล้า ซ้อนจังหวะประเท้าให้ถี่ถี่[๑๕]

การ “ทอดกรกรีดกรายซ้ายขวา” การ “ลดเลี้ยวเที่ยวท่องให้คล่องเคล้า ซ้อนจังหวะประเท้าให้ถี่ถี่” นี่เองที่แสดงว่าตัวบทบรรยายการกระทำอย่างใดอย่างหนึ่งที่ชัดเจนของตัวละคร เป็นการแสดงภาวะที่ไม่ว่าผู้ดูจะดูอย่างไร ก็จะเห็นภาพเหมือนกัน ไม่จำเป็นต้องมีการประเมินว่าดีหรือไม่

[๑๕]สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, ชุมนุมบทละคอนและบทคอนเสิต (พระนคร : กรมศิลปากร, ๒๕๐๖), หน้า ๘๐.

๒) คุณค่าทางอัตวิสัย

ดังที่ปรากฏในตัวบทว่าผู้รำเป็นผู้ประเมินการร่ายรำของตนเอง จึงกล่าวได้ว่าไม่เพียงแต่วิธีการทางภาวะวิสัยเท่านั้น แต่ยังใช้วิธีการอัตวิสัยด้วย

ร่ายเรียงเคียงคู่ให้ดูดี ให้เป็นที่สนุกสุขสำราญฯ[๑๖]

การ “ร่ายเรียงเคียงคู่ให้ดูดี” นี่เอง ที่เป็นกระบวนการทางอัตวิสัย กล่าวคืออาศัยการสังเกตให้เกิดความงามจากการมองเห็นเป็นสำคัญ

จากการศึกษาตัวบทวรรณคดี กล่าวได้ว่า ในวรรณคดีไทยนั้นนาฏยศิลป์พิธีกรรมที่ปรากฏชัดเจนเป็นเฉพาะบันทึกของฝ่ายนาฏยศิลป์ราชสำนัก ซึ่งเป็นกระแสวัฒนธรรมหลักของประเทศไทย ในวรรณคดีโบราณของไทยไม่ปรากฏชัดเจนว่ามีนาฏยศิลป์พิธีกรรมของฝ่ายพื้นบ้าน อย่างไรก็ตามแต่จะปฏิเสธว่าไม่มี หรือไม่สำคัญคงไม่ได้ ด้วยเหตุผล ๒ ประการ คือ

๑) วัฒนธรรมการบันทึก การอ่านออกเขียนได้ ตลอดจนวัฒนธรรมที่มีระบบตัวเขียน (writing system) เป็นสิ่งที่ปรากฏในกระแสวัฒนธรรมหลัก (mainstream culture)

๒) วัฒนธรรมกระแสรองในประเทศไทย ส่วนมากดำรงอยู่ในวัฒนธรรมมุขปาฐะ (oral lore) อันเป็นการส่งผ่านวัตถุทางวัฒนธรรม (cultural material) และขนบธรรมเนียมประเพณี (tradition) จากรุ่นสู่รุ่นด้วยการสั่งสอน หรือด้วยคำพูดเป็นสื่อ คำสั่งสอนและคำพูดเหล่านี้แน่นอน

---

[๑๖]สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, ชุมนุมบทละคอนและบทคอนเสิต (พระนคร : กรมศิลปากร, ๒๕๐๖), หน้า ๘๐.

ว่าเป็นภาษา(verbal messages)อันส่งผ่านมาแล้วอย่างน้อยหนึ่งชั้นบุคคล (generation) ข้อความที่ส่งผ่านมานี้จะต้องเป็นข้อความผ่านปาก (oral statement) อาจจะอยู่ในรูปคำพูด เสียงขับร้องเป็นเพลงหรือเป็นบทร้องกับดนตรีก็ตาม

๓.๔ความสัมพันธ์ของวรรณกรรมกับนาฏยศิลป์พิธีกรรม

นาฏยศิลป์พิธีกรรมคือผลทางความคิดและภาพจำลองสั้นๆ ที่แสดงให้เห็นแนวคิดหลักซึ่งอาจเรียกว่าปรัชญาของศาสนาความเชื่อ ศาสนาและความเชื่อหลักที่มีอิทธิพลกับคนไทยคือพุทธศาสนาและศาสนาพราหมณ์ฮินดู ต่างก็มีคัมภีร์หลักทางศาสนา (cannonical literature) เป็นแหล่งรวบรวมความคิดและคำสั่งสอนของศาสดาหรือบุคคลสำคัญในศาสนา คัมภีร์สำคัญที่สุดของพุทธศาสนาคือ พระไตรปิฎก ซึ่งเป็นงานที่ท่องจำกันมาแต่โบราณจึงอยู่ในรูปมุขปาฐะ(oral lore) มาตลอดระยะเวลาประมาณ ๔๐๐ ปีก่อนคริสตกาล ก่อนจะเริ่มบันทึกลงเป็นตัวเขียนเมื่อราว ๒๕ ปีก่อนคริสตกาล เมื่อการสังคายนาครั้งที่ ๔ ในรัชสมัยพระเจ้าวัฏฏคามณีอภัย (Vattagamani Abhaya) ที่เมืองอนุราธปุระ ในประเทศศรีลังกาปัจจุบัน การสังคายนามีจุดประสงค์เพื่อรวบรวม เรียบเรียง จำแนกหมวดหมู่ รักษาและรับรองคำสอนดั้งเดิมของพระพุทธเจ้า[๑๗] ซึ่งการสังคายนาครั้งที่ ๔ นี้ อรรถกถาจารย์ได้เพิ่มคำอธิบายพระไตรปิฎกที่เรียกว่าอรรถกถา(comentatries)

ส่วนศาสนาพราหมณ์ฮินดู ซึ่งต่างจากพุทธศาสนาในแง่ที่ว่าไม่มีศาสดานั้น มีคัมภีร์จำนวนมาก แต่คัมภีร์หลักซึ่งเกิดในพัฒนาการสมัยเริ่มแรกคือวรรณคดีคัมภีร์พระเวท (Vedas) นักวิชาการสันสกฤตได้ประมาณว่าคัมภีร์พระเวทเกิดขึ้นเมื่อ ๑,๕๐๐ ถึง ๑,๐๐๐ ปี ก่อนคริสตกาล คัมภีร์เหล่านี้

---

[๑๗] BhikshuSatyapala, The Tradition OfSangiti and Pali Literature(presented in the International Conference of Theravada Buddhist Universities: 2007), p. 2.

คนอินเดียโบราณเชื่อว่ามนุษย์ไม่ได้เป็นผู้แต่ง ดังที่มีศัพท์เรียกว่า อเปารุเษย (apauruseya)[๑๘] หมายความว่าเป็นของมาจากสวรรค์ ธรรมเนียมในศาสนาพราหมณ์ฮินดูจึงมีคำเรียกคัมภีร์พระเวทอีกคำหนึ่งว่า ศรุติ ตามรูปศัพท์แปลว่า สิ่งที่ได้ยินมา คือเกิดจากสิ่งฤาษีได้ยินขณะบำเพ็ญตบะ ต่างจาก สมฺฤติ อันแปลว่าสิ่งที่ทรงจำเอาไว้ และหมายถึงคัมภีร์อื่นๆ ในศาสนาพราหมณ์ฮินดู ซึ่งมีจำนวนมากมาย ตั้งแต่คัมภีร์พราหมณะต่างๆ และนาฏยศาสตร์ เรื่อยไปจนถึงวรรณกรรมประวัติศาสตร์ ๒ เล่มสำคัญ คือ รามายณะและมหาภารตะ

วรรณคดีทางศาสนาเหล่านี้พบว่าเป็นรากฐานของพิธีกรรมต่างๆ ไม่เพียงแต่จะเป็นงานวรรณกรรมที่เก็บหลักคำสอนทางปรัชญาอันเป็นแก่นของแต่ละศาสนาเท่านั้น แต่วรรณคดีทางศาสนาเหล่านี้มีลักษณะเป็นงานทางประวัติศาสตร์ กล่าวคือ ผู้ที่ศรัทธาในศาสนานั้นๆ จะเข้าใจและยอมรับนับถือว่าเป็นสิ่งที่เคยขึ้นมาแล้วจริงๆ ในอดีต จากการศึกษาลักษณะพิธีกรรมที่ได้แสดงไว้ข้างต้น พบว่า พิธีกรรมหนึ่งๆ มักมีความเก่าแก่ดั้งเดิม (traditionalism) ทั้งนี้เพราะพิธีกรรมต่างๆ ให้ความสำคัญกับอดีตและมุ่งจะกระทำเหตุการณ์ในประวัติศาสตร์ซ้ำอีกครั้งหนึ่ง ในแง่หนึ่งพิธีกรรมจึงเป็นกิจกรรมที่นับเนื่องกับเหตุการณ์สำคัญในอดีต

วรรณคดีเป็นการบันทึกทางวัฒนธรรมอย่างหนึ่ง แต่วัฒนธรรมของกลุ่มชนอื่นๆ อาจจะไม่ได้บันทึกอยู่ในรูปตัวเขียนก็เป็นได้ ดังนั้น แม้ว่าจะไม่มีงานวรรณกรรมรองรับ แต่ศาสนาและความเชื่อต่างๆ ก็ย่อมจะมีวิธีการคิดและแนวทางปฏิบัติในพิธีกรรมใกล้เคียงกัน

---

[๑๘] PujyasriChandrasekharendraSaraswati, The Vedas(Chennai: BharatiyaVidyaBhavan, Mumbai, 2009), pp. 3 to 7.

๓.๕บทสรุป

ในการศึกษาวิชามานุษยวิทยา แล้วใช้เกณฑ์ที่พิจารณาสิ่งที่พิธีกรรมหนึ่งๆ จะตอบสนองและสิ่งแวดล้อมของพิธีกรรมหนึ่งๆ บ่อยครั้งพิธีกรรมจะถูกจำแนกเป็น ๒ ประเภทคือพิธีกรรมทางศาสนา(sacred ritual) และพิธีกรรมทางสังคม(secular ritual) พิธีกรรมต่างๆ นั้นสัมพันธ์โดยตรงกับตำนานทวยเทพ(mythology) ซึ่งเป็นปรากฏการณ์ทางคติชนวิทยา(folklore) ที่แสดงให้เห็นว่าแท้จริงแล้ว ศาสนากับสังคมมีความสัมพันธ์ที่แน่นแฟ้นมาก พิธีกรรมมีลักษณะ ๖ ประการ คือ ๑) ความเป็นทางการ ๒) ความเก่าแก่ดั้งเดิม ๓) ความถูกต้องปราศจากความผิดพลาด ๔) การมีกฎเกณฑ์ควบคุม๕) การใช้วัตถุสัญลักษณ์ และ ๖) การแสดงออกทางกาย

นาฏยศิลป์พิธีกรรม ก็คือการใช้นาฏยศิลป์เพื่อจุดประสงค์ทางศาสนาและความเชื่อ การศึกษาครั้งนี้ได้จัดกลุ่มนาฏยศิลป์พิธีกรรม เป็น ๔ ประเภท ๑) นาฏยศิลป์พิธีกรรมเพื่อการบูชา ๒) นาฏยศิลป์พิธีกรรมเพื่อการรักษา๓) นาฏยศิลป์พิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับวงรอบชีวิต และ ๔) นาฏยศิลป์พิธีกรรมทางสังคมในประเทศไทยนาฏยศิลป์พิธีกรรมปรากฏอยู่ในวรรณกรรมทั้งที่เป็นวรรณคดีและงานเขียนลักษณะอื่นๆเช่น วรรณคดีทางศาสนา ซึ่งพบว่าเป็นรากฐานของพิธีกรรมต่างๆ เพราะวรรณคดีทางศาสนาเหล่ามีลักษณะเป็นงานทางประวัติศาสตร์ กล่าวคือ ผู้ที่ศรัทธาในศาสนานั้นๆ จะเข้าใจและยอมรับนับถือว่าเป็นสิ่งที่เคยขึ้นมาแล้วจริงๆในอดีตและพิธีกรรมต่างๆให้ความสำคัญกับอดีต

ทั้งนี้ วรรณคดีเป็นการบันทึกทางวัฒนธรรมอย่างหนึ่ง แต่วัฒนธรรมของกลุ่มชนอื่นๆ อาจจะไม่ได้บันทึกอยู่ในรูปตัวเขียนก็เป็นได้ ดังนั้น แม้ว่าจะไม่มีงานวรรณกรรมรองรับ แต่ศาสนาและความเชื่อต่างๆ ก็ย่อมจะมีวิธีการคิดและแนวทางปฏิบัติในพิธีกรรมใกล้เคียงกัน

บทที่ ๔

การศึกษาวิเคราะห์นาฏยศิลป์พิธีกรรมในราชสำนักและนาฏยศิลป์พิธีกรรมพื้นบ้าน

ในบทนี้จะว่าด้วยรายละเอียดและธรรมเนียมของนาฏยศิลป์พิธีกรรมราชสำนัก นาฏยศิลป์พิธีกรรมพื้นบ้านประกอบด้วยการสืบค้นเค้าเงื่อนของศาสนาและความเชื่ออันเป็นที่มาของนาฏยศิลป์พิธีกรรม และความสัมพันธ์ของวัฒนธรรมกับอนุวัฒนธรรมที่ปรากฏในนาฏยศิลป์พิธีกรรมราชสำนักและนาฏยศิลป์พิธีกรรมพื้นบ้าน มีหัวข้อที่จะอภิปราย ๓ หัวข้อใหญ่ ดังนี้

๔.๑ นาฏยศิลป์พิธีกรรมในราชสำนัก

๔.๒ นาฏยศิลป์พิธีกรรมพื้นบ้าน

๔.๓ ความสัมพันธ์ของวัฒนธรรมกับอนุวัฒนธรรม กรณีศึกษาความสัมพันธ์ที่ปรากฏในนาฏยศิลป์พิธีกรรมราชสำนักและนาฏยศิลป์พิธีกรรมพื้นบ้าน

๔.๑นาฏยศิลป์พิธีกรรมในราชสำนัก: นาฏยศิลป์พิธีกรรมเพื่อการบูชา

นาฏยศิลป์พิธีกรรมในราชสำนักนั้นมีไม่มาก และไม่เป็นที่รู้จักอย่างแพร่หลาย นาฏยศิลป์พิธีกรรมในราชสำนักนั้นเป็นธรรมเนียมที่เกี่ยวข้องกับพระมหากษัตริย์โดยตรง หากมีผู้อื่นเกี่ยวข้องก็จะเป็นข้าราชสำนักที่รับผิดชอบงานด้านนั้นอย่างใกล้ชิด จากการศึกษาพบว่านาฏยศิลป์พิธีกรรมในราชสำนัก มีเพียงประเภทเดียว คือนาฏยศิลป์พิธีกรรมเพื่อการบูชา และที่ยังฏิบัติกันอยู่นาฏยศิลป์พิธีกรรม๒ ชุด ได้แก่

๔.๑.๑ การรำพัดชาเหนือกระพองช้างต้นและการรำพัดชาในพระราชพิธีทอดเชือกดามเชือก

๔.๑.๒ นาฏยศิลป์ในพระราชพิธีบวงสรวงสังเวยพระสยามเทวาธิราช

๔.๑.๑ การรำพัดชาเหนือกระพองช้างต้น[*] และการรำพัดชาในพระราชพิธีทอดเชือกดามเชือก

เมื่อพิจารณาว่ารัฐไทยเป็นรัฐที่ปกครองด้วยสถาบันพระมหากษัตริย์ กล่าวได้ว่าการรำขอช้างเหนือกระพองช้างต้นเป็นนาฏยศิลป์พิธีกรรมที่สำคัญมาก โดยเหตุที่เป็นพิธีกรรมและนาฏยศิลป์ที่พระมหากษัตริย์ในอดีตจะต้องทรงปฏิบัติเอง ดังที่มีหลักฐานว่าพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวที่ทรงสามารถรำขอช้างเหนือกระพองช้างต้นได้ทั้งยังมีหลักฐานว่าพระมหากษัตริย์ไทยในสมัยกรุงศรีอยุธยาก็เคยรำขอช้างเหนือกระพองช้างต้นมาก่อน คือ สมเด็จพระนารายณ์มหาราช พระเพทราชา[๐]ว่าเมื่อเสด็จขึ้นพระพุทธบาท ที่วัดพระพุทธบาทสระบุรี ก็ทรงรำขอช้างเหนือกระพองช้างต้น ถวายพระพุทธบาททุกครั้งส่วนการรำพัดชาในพระราชพิธีทอดเชือกดามเชือก เป็นพิธีกรรมที่กระทำเป็นการภายในกรมพระคชบาล เป็นพิธีของพราหมณ์พฤฒิบาศ ผู้รำพัดชาในพระราชพิธีนี้คือพระคชบาล

---

[*] เป็นคำที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงใช้

[๐] พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว,พระราชพิธีสิบสองเดือน (กรุงเทพฯ : ศิลปาบรรณาคาร, ๒๕๕๒), หน้า ๑๙๘.

๔.๑.๑.๑ การรำพัดชาบนกระพองช้างต้น

การรำพัดชาบนกระพองช้างต้น มีคำเรียกอยู่หลายแบบ เช่น การรำขอช้าง การรำพระแสงขอช้างบนตระพองช้าง การรำพระแสงขอช้างบนคอช้าง เป็นต้น โดยเหตุที่การรำพัดชาบนกระพองช้างมีอุปกรณ์สำคัญเพียงอย่างเดียว คือ พระแสงขอช้าง รู้จักเป็นคำสามัญว่า ขอช้าง อันเป็นอุปกรณ์ใช้บังคับอย่างหนึ่ง

พระแสงราชศัสตรา คืออาวุธมีคมที่พระมหากษัตริย์ทรงใช้เป็นเครื่องฟันแทงหมายรวมถึงอาวุธทุกชนิดพระแสงขอช้างเรียกโดยสามัญว่าขอช้าง และพระแสงของ้าว ซึ่งมีทั้งขอช้างและง้าวอยู่ในเล่มเดียวกัน และเป็นอุปกรณ์ที่พระมหากษัตริย์ทรงใช้บังคับช้างจึงเป็นพระแสงราชศัสตราชนิดหนึ่ง พระแสงของ้าวที่มีชื่อเสียงมากในประวัติศาสตร์ไทย คือ พระแสงของ้าวแสนพลพ่ายของสมเด็จพระนเรศวรมหาราช เหตุเพราะเป็นพระแสงที่ทรงใช้กระทำยุทธหัตถีบนตระพองช้างเผือกเจ้าพระยาไชยานุภาพฟันพระมหาอุปราชขาดตลอดพระอุระบนตระพองช้างเผือกพลายพัทกอมีทำให้กองทัพมอญล่าถอยกลับไป พระเจ้าน้องยาเธอ กรมหลวงพิชิตปรีชากร ทรงพระนิพนธ์โคลงภาพพระราชพงศาวดารรูปที่ ๒๙ ภาพสมเด็จพระนเรศวรทำยุทธหัตถีกับพระมหาอุปราชา บทหนึ่งความว่า[๒]

[๒]กรมศิลปากร, โคลงภาพพระราชพงศาวดารพร้อมบทขยายความและบทวิเคราะห์ (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, ๒๕๕๐), หน้า ๘๗.

สองช้างละคู่เข้า โรมรณ

นเรศวร์ราชฟาดแสงพล พ่ายพ้อง

อุปราชขาดอุระบน คอพัท กอนา

อนุราชทศรถน้อง ฆ่าม้วยมังจาฯ

พระเจ้าน้องยาเธอ กรมหลวงพิชิตปรีชากร

ภาพที่ ๘ ภาพเขียนภาพที่ ๒๙ คู่กับโคลงพระราชพงศาวดารสมเด็จพระนเรศวรมหาราชทำยุทธหัตถีกับพระมหาอุปราชา หลวงพิศณุกรรม์ เขียน ปัจจุบันอยู่ในความดูแลของสำนักพระราชวัง

ที่มา : กรมศิลปากร, โคลงภาพพระราชพงศาวดารพร้อมบทขยายความและบทวิเคราะห์ (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, ๒๕๕๐), หน้า ๘๘.

ในสมัยรัตนโกสินทร์ พระแสงของ้าวแสนพลพ่ายถือเป็นพระแสงราชศัสตราวุธอันศักดิ์สิทธิ์ที่เป็นพระแสงราชศัสตราวุธมหาดเล็กจะต้องเชิญไว้ในกระบวนเสด็จของสมเด็จพระ

เจ้าอยู่หัว[*] และพระราชครูพราหมณ์ ต้องนำขึ้นทูลเกล้าฯ ถวายพระมหากษัตริย์เมื่อทรงรับราชสมบัติในพระราชพิธีบรมราชาภิเษกแล้วพระแสงของ้าวแสนพลพ่ายนี้ถวายร่วมกับเครื่องราชูปโภคอื่นๆ ในพระราชพิธีบรมราชาภิเษก พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว พระราชครูวามเทพมุนี (หว่าง รังสิพราหมณกุล)ทูลเกล้าฯ ถวายพระแสงของ้าวแสนพลพ่ายเป็นเครื่องราชูปโภคลำดับที่ ๒๖ ตามด้วย ลำดับที่ ๒๗ พระแสงปืนคาบชุดข้ามแม่น้ำสะโตง อันเป็นลำดับสุดท้าย "ทั้งพระแสงของ้าวแสนพลพ่ายและพระแสงปืนคาบชุดข้ามแม่น้ำสะโตงนี้ เป็นพระแสงที่เนื่องในวีรกรรมของสมเด็จพระนเรศวรมหาราชในวาระต่างๆ

ภาพที่ ๙พระบรมฉายาลักษณ์ พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ ๗ ในพระราชพิธีบรมราชาภิเษก เมื่อวันที่ ๒๕ กุมภาพันธ์ พ.ศ. ๒๔๘๖ ผู้เชิญพระแสงของ้าวแสนพลพ่ายคือ

มหาดเล็กสำรอง หม่อมราชวงศ์สล้าง ลดาวัลย์

ที่มา : หอจดหมายเหตุแห่งชาติ

---

[*] เรียกพระมหากษัตริย์ไทยก่อนพระราชพิธีบรมราชาภิเษกว่า สมเด็จพระเจ้าอยู่หัว

"ราชกิจจานุเบกษา, พระราชพิธีบรมราชาภิเษกเฉลิมพระราชมณเฑียร ปีฉลูสัปตศก พุทธศักราช ๒๔๖๘, เล่ม ๔๒, ตอนพิเศษ ๐ ก, ๓ มีนาคม พ.ศ. ๒๔๖๘, หน้า ๕๑.

ในกระบวนนาฏยศิลป์ไทยที่เป็นศิลปะการแสดง แม้ว่าจะปรากฏการรำอาวุธมากมายหลายชนิด เช่น การรำกริดสุรานากง การรำตรวจพล แต่พบว่าในนาฏยศิลป์พิธีกรรมฝ่ายราชสำนักปรากฏแต่การรำขอช้างเหนือกระพองช้างต้น ไม่ปรากฏชัดเจนว่ามีการรำชนิดอาวุธอื่นสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ซึ่งเป็นพระเจ้าน้องยาเธอในรัชกลาลที่ ๕ ได้ทรงบันทึกเรื่องพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงหัดรำขอช้างเหนือกระพองช้างต้นไว้ว่า[๔]

“เมื่อรัชกาลที่ ๔ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ทรงฝึกหัดรำกระบี่กระบองเพราะชันษายังไม่ถึงขนาดที่จะทรงศึกษาวิชาคชศาสตร์ จนเสวยราชย์แล้วจึงได้ทรงศึกษาวิชานั้นต่อสมเด็จเจ้าฟ้า กรมพระยาบำราบปรปักษ์ ซึ่งเป็นหมอเฒ่าอาจครอบให้กรรมสิทธิ์ได้ตามตำรา เวลานั้นข้าพเจ้ายังเป็นเด็กอยู่แต่พอจำได้ว่า ปลูกโรงพิธีที่ฝึกหัดโรงคชกรรมในสนามตรงหน้าศาลาสหทัยสมาคมบัดนี้ มีม่านบังตารอบโรงพิธี ในโรงนั้นนอกจากที่บูชาเทวรูปและเครื่องใช้ในคชศาสตร์ เช่นเชือกบาศเป็นต้น ทำรูปหุ่นเท่าตัวช้างเพียงท้อง สำหรับเสด็จขึ้นประทับบนคอหัดใช้ขอบังคับช้าง และต้องทรงหัดรำตามแบบในตำราคชศาสตร์

เจ้าพี่ที่ท่านทรงพระเจริญทันได้ฝึกหัดตามเสด็จตรัสเล่าให้ฟัง ว่าในตำราคชศาสตร์มีแบบรำหลายอย่าง เป็นต้นรำพัดชา จนกระทั่งรำขอช้างเป็นกระบวนต่างๆ เช่นรำเย้ยข้าศึกเมื่อชนช้างชนะ และรำบวงสรวงเป็นต้น เมื่อทรงฝึกหัดสำเร็จแล้ว สมเด็จพระพุทธเจ้าหลวงเสด็จขึ้นพระบาทดูเหมือนเมื่อปีวอก ๒๔๑๕ สมเด็จเจ้าฟ้า กรมพระยาบำราบฯ ทรงจัดกระบวนเสด็จครั้งนั้นให้สมเด็จพระพุทธเจ้าหลวงทรงคอช้าง พระยาเพทราชา(เอี่ยม)เป็นควาญ เสด็จขึ้นพระพุทธบาทอย่างราชประเพณีโบราณ เมื่อเสด็จถึงลานพระพุทธบาท ต้องทรงรำขอบูชาต่อหน้าธารกำนันตามแบบ”

---

[๔]สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอฯ ดำรงราชานุภาพ, <u>พระสนมเอก</u>(กรุงเทพฯ : ชมรมดำรงวิทยา, ๒๕๒๕), หน้า ๙๘ – ๙๙.

บันทึกประวัติศาสตร์สมัยกรุงศรีอยุธยาที่กล่าวถึงพระมหากษัตริย์รำขอช้างเหนือกระพองช้างต้นฉบับที่ค้นพบฉบับหนึ่งคือพระราชพงศาวดารกรุงสยามฉบับบริติชมิวเซียม กล่าวพรรณากระบวนพยุหยาตราของสมเด็จพระศรีสรรเพชญที่ ๘ (พระเจ้าเสือ) เมื่อปีพุทธศักราช ๒๒๔๘ เพื่อเสด็จพระราชดำเนินไปนมัสการพระพุทธบาทสระบุรี อันเป็นพระราชประเพณีสำคัญของพระมหากษัตริย์ไทยที่มีมาตลอดสมัยกรุงศรีอยุธยา ความว่า

“ในศักราช ๑๐๖๗[*] ปีระกา สัปตศก และการนั้นยังไป่มิได้สำเร็จก่อน ครั้นถึงมาฆมาสศุกรปักษ์ดิถี จึ่งพระบาทบรมบพิตรพระพุทธเจ้าอยู่หัว ก็มีพระราชดำรัสสั่งสมุหนายก ให้ตรวจเตรียมพล พยุหบาตราโดยขบวนชลมารค สถลมารคทั้งปวง ให้พร้อมเสร็จ จะเสด็จพระราชดำเนินขึ้นไปนมัสการพระพุทธบาท โดยพระราชประเพณีมาแต่ก่อน ครั้นถึงศุภวารมหาพิชัยฤกษ์ จึ่งสมเด็จพระบาทบรมนารถบรมบพิตรพระพุทธเจ้าอยู่หัว ก็ทรงเครื่องสิริราชวิภูษณาลังกาภรณ์ บวรรัตนมาลีมณีมาศมงกุฎ สอดทรงวิสุทธิสังวาลกาญจนอลงกตรจนา ทรงวิชัยมหาราชาวุธสำหรับราชรณยุทธ์สรรพเสร็จ ก็เสด็จทรงเรือพระที่นั่งไกรสรมุขพิมานอลังการด้วยเสวตมยุรฉัตร ชนัดพระอภิรุมชุมสายพรายพรรณ บังรวิวรรณบังแทรกสลอนสลับ สรรพกรรชิงกลิ้งกลดจามรมาศดาษดาดูมโหฬาร์พันลึก อธึกด้วยกระบี่ธุชทวนเทียนธวัชเป็นทิวแถว ดูแพรวพรายปลายระบายระยับ จับพื้นทิฆัมพรวโรภาส เดียรดาษด้วยเรือท้าวสามนตราชสกุล ขุนหลวงต้นเชือกปลายเชือกทั้งหลายรายเรียงจับฉลากเป็นคู่ ๆ ดูเป็นขนัดโดยกระบวนพยุหยาตราหน้าหลังคับคั่งเนืองนอง กึกก้องกาหลด้วยศัพท์สำเนียงเสียงพลอุโฆษ แตรสังข์ดุริยางค์ดนตรีปี่กลองชนะประโคมครื้น เพียงพื้นพสุธานฤนาท ให้ขยายพยุหบาตราคลาเคลื่อนเลื่อนไปโดยชลมารคแล้วหยุดประทับร้อน ณ พระราชนิเวศน์พระนครหลวง เสวยพระกระยาหารสำราญพระอารมณ์ เสด็จเข้าที่พระบรรทมในที่นั้น ครั้นเช้าแล้ว ๓ นาฬิกา จึ่งให้ออกเรือพระที่นั่งไปโดยลำดับ ตราบเท่าถึงที่ประทับพระตำหนักท่าเจ้าสนุก แล้วเสด็จทรงช้างพระที่นั่งพังสกลเกษร ที่นั่งรองพังบวรประทุม ชุมนุมราชพิริยโยธาพลากรพฤนท์พร้อมพรั่ง ตั้งตามกระบวนพยุหบาตราสถลมารคสรรพเสร็จ ก็เสด็จยกพยุหแสนยากรทวย

---

[*] จุลศักราช ๑๐๖๗ คือปีพุทธศักราช ๒๒๔๘ อยู่ในรัชสมัยสมเด็จพระศรีสรรเพชญที่ ๘ (พระเจ้าเสือ)

หาญ ไปโดยลำดับสถลมารควิถี **ถึงเขาสุวรรณบรรพต จึ่งหยุดพระคชาธาร ทรงรำพระแสงขอเหนือตระพองช้างต้นสิ้นวาระ ๓ นัด บูชาพระพุทธบาทตามอย่างพระราชประเพณี**เสร็จแล้ว ก็บ่ายพระคชาธาร ไปเข้าที่ประทับ ณ พระราชนิเวศน์ธารเกษม แล้วเสด็จมานมัสการ”[๕]

เขาสุวรรณพรรพตอันเป็นที่หมายในการเสด็จพระราชดำเนินในบันทึกนี้ เป็นที่ตั้งของวัดพระพุทธบาท อำเภอพระพุทธบาท จังหวัดสระบุรีในปัจจุบันวัดพระพุทธบาทเป็น ศาสนสถานสำคัญในพุทธศาสนาที่สถาบันพระมหากษัตริย์มีความศรัทธาอย่างยิ่ง การบูชาพระพุทธบาทอันเป็นที่เลื่องลือในประวัติศาสตร์ไทยมีหลายครั้ง เช่น เช่นพระเจ้าอยู่หัวท้ายสระ ทรงพระราชอุทิศทองคำ ๖๒ ชั่งดาดบนเครื่องหลังคาพระมณฑป แผ่นเงิน ๖๐๐ ชั่ง ปูพื้นในพะมณฑปพระพุทธบาท ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชทรงพระราชอุทิศสร้างพระมณฑปใหม่ทดแทนของเดิมที่ถูกไฟไหม้ สมเด็จพระบวรราชเจ้ามหาสุรสิงหนาถทรงมอบหมายให้พระยาราชสงครามเป็นนายช่างปรุงเครื่องบนพระมณฑปที่กรุงเทพมหานคร เมื่อทรงคุมกระบวนไปมีพระราชศรัทธาทรงพระดำเนินแบกลำยองตัวหนึ่งไปตั้งแต่ท่าน้ำจนถึงพระพุทธบาท อาศัยเหตุการณ์ในอดีตข้างต้น อนุมานได้ว่า พิธีกรรมต่างๆ ที่พระราชวงศ์ประกอบขึ้นถวายพระพุทธบาทสระบุรีล้วนเป็นของพิเศษ

คติเรื่องการบูชารอยพระพุทธบาทในพุทธศาสนาลังกาวงศ์มีอิทธิพลต่อการสร้างงานพุทธศิลป์และศาสนพิธีในสถาบันพระมหากษัตริย์ไทยมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ในรัชกาลพระเจ้าทรงธรรมมีพระสงฆ์ไทยคณะหนึ่งกลับจากจาริกแสวงบุญที่ลังกาทวีปถวายพระพรว่า พระสงฆ์ลังกา

---

[๕] พระราชพงศาวดารกรุงสยาม จากต้นฉบับที่เป็นสมบัติของบริติชมิวเซียม กรุงลอนดอน(พระนคร : ก้าวหน้า, 2507) หน้า ๕๖๗ – ๕๖๘.

ยืนยันว่ามีรอยพระพุทธบาทอยู่ในสยามประทศ ตามคติที่ว่าพระพุทธเจ้าได้ทรงประดิษฐานรอยพระบาทไว้ ณ สถานที่ ๕ แห่ง คือ[๖]

๑) เขาสุวรรณมาลิก

๒) เขาสุวรรณบรรพต

๓) เขาสุมนกูฏ

๔) โยนกปุระ

๕) ริมหาดแม่น้ำนัมมทา

พระสงฆ์ในลังกาทวีปเชื่อกันมาว่า เขาสุวรรณบรรพตอยู่ในสยามประเทศนี่เอง พระเจ้าทรงธรรมเมื่อทรงทราบก็รับสั่งให้กรมการหัวเมืองสืบหาว่าเขาสุวรรณบรรพตอยู่ที่ใดจนกรมการเมืองสระบุรีมีใบบอกเข้ามากราบบังคมทูลว่า พรานบุญชาวเมืองสระบุรีออกไปล่าเนื้อ ยิงเนื้อตัวหนึ่งบาดเจ็บ เนื้อนั้นวิ่งเข้าไปยังซอกหินแห่งหนึ่ง ครั้นออกมาบาดแผลหายเป็นอัศจรรย์ พรานบุญจึงตามเข้าไปดูเห็นเป็นรอยเท้ามนุษย์บนแผ่นหิน ในรอยเท้ามีน้ำขังอยู่ เมื่อพรานบุญวักน้ำในรอยเท้านั้นมาลูบตามผิวหนังของตนซึ่งเป็นกลากเกลื้อน ก็ปรากฏว่าโรคผิวหนังที่เป็นอยู่ได้หายไปอย่างปลิดทิ้ง และได้นำเรื่องมาแจ้งให้เจ้าเมืองสระบุรีทราบ สมเด็จพระเจ้าทรงธรรมจึงเสด็จไปทอดพระเนตรก็พบว่ารายละเอียดต่างๆ บนรอยเท้านั้นต้องด้วยคัมภีร์มหาปุริสลักษณะ จึงทรงพระราชศรัทธาอุทิศที่ดินโดยรอบเนินเขานั้นเป็นพุทธบูชาแล้วสถาปนามณฑปครอบรอยพระพุทธบาทนั้น จากนั้นก็ทรงกำหนดเป็นพระราชประเพณี พระมหากษัตริย์ในกรุงศรีอยุธยาก็ด้วยกระบวน

---

[๖]ดินาร์ บุญธรรม, พระมหากษัตริย์ไทยกับพระพุทธศาสนา (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, ๒๕๕๕), หน้า ๑๒๓.

พยุหยาตราขึ้นไปนมัสการพระพุทธบาทในกลางเดือน ๓ เป็นประจำทุกปีจนตลอดสมัยกรุงศรีอยุธยา[๗]

หลังจากพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวแล้ว ก็ไม่ปรากฏหลักฐานว่าพระมหากษัตริย์รัชกาลต่อมาได้ทรงรำขอช้างบนตระพองช้างอีก เหตุผลคงจะมีอยู่หลายประการ เช่นพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๖ ก็ได้เสด็จไปทรงศึกษาต่อที่ประเทศอังกฤษตั้งแต่พระชนมายุได้ ๑๒ พรรษา จึงน่าจะไม่ได้ทรงศึกษาวิชาคชบาลอย่างครบเครื่อง ทั้งยังปรากฏพระราชาธิบายในรัชกาลที่ ๕ ว่า แต่เดิมพระเจ้าลูกเธอในรัชกาลที่ ๒ และรัชกาลที่ ๒ ต้องทรงฝึกหัดทรงช้างให้ชำนิชำนาญทุกองค์[๘] จึงอนุมานได้ว่าในรัชกาลที่ ๓ รัชกาลที่ ๔ และในรัชกาลที่ ๕ พระเจ้าลูกเธอไม่ได้ศึกษาวิชาคชบาลทุกพระองค์พระเจ้าลูกเธอในรัชกาลที่ ๒ ที่ทรงเชี่ยวชาญวิชาคชบาลอย่างมาก และเป็นผู้ที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงศึกษาวิชาการต่างๆ ว่าด้วยช้างและวิชารำขอช้างเหนือกระพองช้างต้นด้วยก็คือ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ามหามาลา กรมพระยาบำราบปรปักษ์

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ามหามาลา กรมพระยาบำราบปรปักษ์เป็นพระเจ้าลูกเธอในรัชกาลที่ ๒ ประสูติแต่สมเด็จพระราชชายานารี เจ้าฟ้ากุณฑลทิพยวดี ได้ทรงศึกษาวิชาคชบาลจากพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหลวงเทพพลศักดิ์ จนทรงพระปรีชาสามารถในการดูลักษณะช้าง การรักษาช้าง การคล้องช้าง ตลอดจนวิชาการตามตำราคชศาสตร์ทุกประการ รวมทั้งการร่ายรำบนหลัง

---

[๗]ดินาร์ บุญธรรม, พระมหากษัตริย์ไทยกับพระพุทธศาสนา (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, ๒๕๕๕), หน้า ๑๒๕.

[๘]พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระราชพิธีสิบสองเดือน (กรุงเทพฯ : ศิลปาบรรณาคาร, ๒๕๕๒), หน้า ๑๙๖.

ช้างและการรำพัดชาในพระราชพิธีทอดเชือกดามเชือก ทั้งได้เสด็จไปคล้องช้างป่าแถบเมืองนครนายกหลายครั้ง[๖]

ภาพที่ ๑๐สมเด็จเจ้าพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ามหามาลา กรมพระยาบำราบปรปักษ์

ที่มา :ณัฐวุฒิ สุทธิสงคราม, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ามหามาลา กรมพระยาบำราบปรปักษ์ (ภาคต้น) พระประวัติและงานสำคัญ (พระนคร: หม่อมหลวงปิ่น มาลากุล, ๒๕๑๔), ปกหน้า.

พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๔ ได้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าให้สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ามหามาลา กรมพระยาบำราบปรปักษ์ ดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมพระคชบาลในปี พุทธศักราช ๒๓๙๙ โดยเหตุที่สมเด็จเจ้าฟ้ามหามาลา กรมพระยาบำราบปรปักษ์เป็นผู้ทรงเชี่ยวชาญวิชาการที่ว่าด้วยช้างนี่เอง

---

[๖]ปรัชญา ปานเกตุ, การศึกษาวิเคราะห์โคลงพระราชพิธีทวาทศมาส พระนิพนธ์สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ามหามาลา กรมพระยาบำราบปรปักษ์(วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิตสาขาวิชาวรรณคดีไทย มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, ๒๕๕๑), หน้า ๓๕.

โดยเหตุที่การรำขอช้างเหนือกระพองช้างต้นนี้ เป็นนาฏยศิลป์พิธีกรรมของผู้ที่จะขี่ช้างในการรบ ซึ่งก็เป็นชนชั้นปกครอง ทั้งปรากฏหลักฐานว่าเป็นพระราชพิธีที่พระมหากษัตริย์ไทยทรงปฏิบัติเองในการสักการะพระพุทธบาทที่จังหวัดสระบุรีจึงอนุมานได้ว่าการสืบทอดแต่เดิมคงจะอยู่ในราชสำนัก โดยเฉพาะอย่างยิ่งในกรมพระคชบาลซึ่งเป็นหน่วยงานที่เกี่ยวข้องโดยตรงกับช้างที่ใช้ในราชการต่างๆ เมื่อพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้นายรงภักดี(เจียร จารุจรณ) ต่อเพลงหน้าพาทย์องค์พระพิราพ ให้แก่ศิลปินกรมศิลปากร เมื่อปี พุทธศักราช ๒๕๐๖ นั้น[๑๐] คงจะได้มีการริเริ่มถ่ายทอดวิชาการรำในนาฏยศิลป์พิธีกรรมของราชสำนักอื่นๆ ไว้ ที่ปรากฏเป็นหลักฐานบันทึก ก็มีจมื่นศิริวังรัตน์(เฉลิม คชาชีวะ) ข้าราชสำนักผู้เชี่ยวชาญวิชาคชบาลได้ต่อท่ารำพัดชาซึ่งเป็นการรำพัดชาในพระราชพิธีทอดเชือกดามเชือกให้นายอาคม สายาคม เมื่อปีพุทธศักราช ๒๕๑๘[๑๑]ก็คงจะมีการถ่ายทอดวิชาการรำพัดชาขอช้างเหนือกระพองช้างต้นไว้ด้วยในคราวเดียวกัน

นายอาคม สายาคม ได้บันทึกขั้นตอนการรำและท่ารำขอช้างเหนือกระพองช้างต้น หรือที่เรียกในเอกสารว่าการรำพระแสงขอบนคอช้างไว้ ดังนี้[๑๒]

๑) พระแสงวางพาดไว้บนตัวช้าง ให้ปลายหันไปทางซ้ายมือ

๒) ถวายบังคม ๓ ครั้ง

๓) จับพระแสงขอขึ้นไว้ข้างหน้า มือขวาจับหงายมือเข้าหาตัวอยู่ข้างล่างทางด้าม มือซ้ายจับคว่ำมือ มืออยู่ข้างบนตอนกลาง ทำท่าฉายพระแสงขอลงมาไว้ข้างซ้าย แล้วเอามาตั้งไว้ข้างหน้าอย่างเดิม

---

[๑๐]กรมศิลปากร, <u>รวมงานนิพนธ์ของนายอาคม สายาคม ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ กรมศิลปากร</u> (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, ๒๕๒๕), หน้า ๗.

[๑๑]เรื่องเดียวกัน,หน้า ๓๒๘.

[๑๒]เรื่องเดียวกัน, หน้า ๓๔๕.

๔) เปลี่ยนมือขวาขึ้นไปเป็นจับคว่ำมือ มือซ้ายเลื่อนลงมาจับหงายมือ แล้วทำท่าฉายพระแสงขอลงมาไว้ข้างขวา แล้วกลับมือขวาเป็นคว่ำมือ ฟันขอลงไปทางซ้ายมือข้างหัวช้าง แล้วยกพระแสงเอาขึ้นมาตั้งไว้ข้างหน้าอย่างเดิม

๕) แล้วทำท่าฉายพระแสงขอลงมาไว้ข้างขวา แล้วเอามาตั้งไว้ข้างหน้าอย่างเดิม

๖) เปลี่ยนมือซ้ายขึ้นไปเป็นจับคว่ำมือ มือขวาเลื่อนลงมาเป็นจับหงายมือ ฟันขอลงไปทางขวามือข้างหัวช้าง แล้วยกพระแสงเอาขึ้นมาตั้งข้างหน้าอย่างเดิม

๗) เปลี่ยนมือขวาขึ้นไปเป็นจับคว่ำมือ มือซ้ายเลื่อนลงมาจับเป็นหงายมือ แล้วชูพระแสงขึ้นเหนือศีรษะ ตึงแขนทั้งสอง ให้ปลายขอหันไปทางขวามือ แล้วโน้มพระแสงลงมาข้างหน้า ๓ ครั้ง คงกลับมาอยู่ในลักษณะชูพระแสง แล้วลดพระแสงลงมาข้างขวาเสมอไหล่ ให้ชี้ไปข้างๆ ตัว มือซ้ายงอแขน มือขวาตึงแขนไปกับด้ามขอ แล้ววนพระแสงขอเป็นวงกลมรูปทักษิณาวัฏ ๓ รอบ แล้วชูพระแสงขอขึ้น ๔๕ องศา เบี่ยงพระองค์มาทางขวามือ แล้วฟันพระแสงขอลงมาตรงๆ เบี่ยงขอลงข้างขวาของหัวช้าง

๘) แล้วชูพระแสงขึ้นเหนือศีรษะ ตึงแขนทั้งสอง ให้ปลายขอหันไปทางซ้ายมือ โดยเปลี่ยนมือขวามาจับทางด้าน มือซ้ายจับตอนกลาง แล้วโน้มลงข้างหน้า ๓ ครั้ง คงกลับมาอยู่ในลักษณะชูพระแสง แล้วลดพระแสงลงมาข้างซ้ายเสมอไหล่ ให้ชี้ไปข้างๆ ตัว มือขวาขอแขน มือซ้ายตึงแขนไปกับด้ามขอ แล้ววนพระแสงขอเป็นวงกลมรูปทักษิณาวัฏ ๓ รอบ แล้วชูพระแสงขอขึ้น ๔๕ องศา เบี่ยงพระองค์มาทางซ้ายมือ แล้วฟันพระแสงขอลงมาตรงๆ แล้วเบี่ยงขอลงข้างซ้ายของหัวช้าง

๙) แล้วเอาพระแสงมาตั้งไว้ข้างหน้า แล้ววนพระแสงขอเป็นวงกลมในลักษณะทักษิณาวัฏ ๓ รอบ

๑๐) วางพระแสงขอลงบนตัวช้าง

ภาพที่ ๑๑ ท่ารำพระแสงขอบนคอช้าง ในบันทึกของนายอาคม สายาคม

ที่มา : กรมศิลปากร, <u>รวมงานนิพนธ์ของนายอาคม สายาคม ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ กรมศิลปากร</u> (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, ๒๕๒๕), หน้า ๓๔๖.

การรำพระแสงขอช้างบนตระพองช้างนี้ เป็นนาฏยศิลป์พิธีกรรมในราชสำนักที่หาชมไม่ได้แล้ว จะมีก็แต่ในบันทึกอันเป็นลายลักษณ์อักษร ที่ปรากฏเป็นภาพถ่ายก็พบเฉพาะในงานเขียนของนายอาคม สายาคมนี้เอง อย่างไรก็ตาม ปรากฏว่ามีการถ่ายทอดท่ารำนี้เพื่อใช้ในการถ่ายภาพยนตร์ตำนานสมเด็จพระนเรศวร ภาค ๕ ตอนยุทธหัตถี ของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล ด้วย ระหว่างที่ทำการศึกษาวิจัยนี้ ภาพยนตร์ดังกล่าวยังไม่ออกฉาย

๔.๑.๑.๒การรำพัดชาในพระราชพิธีทอดเชือกดามเชือก

แต่โบราณมา พระราชพิธีทอดเชือกดามเชือก เป็นส่วนหนึ่งของพระราชพิธีคเชนทรัศวสนานคำว่าคเชนทรัศวสนาน เป็นศัพท์สมาสจากคำในภาษาสันสกฤตหลายคำ กล่าวคือ คชะ อินทระ อัศวะ และ สนาน หมายถึงการอาบน้ำให้ม้าและช้างสำคัญ เป็นชื่อการพระราชพิธีอันสำคัญพระราชพิธีหนึ่งในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ที่สืบทอดมาจากพระราชพิธีในพระราชสำนักกรุงศรีอยุธยา เฉพาะราชสำนักแห่งกรุงสุโขทัยและอาณาจักทวารวดีนั้นปรากฏว่ามีพระราชพิธีออกสนาม[๑๓] คือ เดินกระบวนช้างม้า พระราชพิธีคเชนทรัศวสนานกระทำในเดือน ๕ หลังตั้งการพระราชพิธีศรีสัจปานกาลถือน้ำพระพิพัฒน์สัตยาเสร็จลงแล้วจึงจัดให้ตั้งการพระราชพิธีคเชนทรัศวสนาน

พระราชพิธีคเชนทรัศวสนานเป็นพระราชพิธีที่สำคัญมากมาแต่โบราณ ดังปรากฏว่ากล่าวถึงในกฎมณเฑียรบาลว่าเป็นพระราชพิธีประจำเดือน ๕ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงมีพระราชาธิบายไว้ว่า

“ การพระราชพิธีในเดือน ๕ ที่มีมาในกฎมนเทียรบาลไปเริ่มกล่าวถึงการออกสนานใหญ่ คือสระสนานหรือคเชนทรัศวสนานทีเดียว หาได้กล่าวถึงการเถลิงศกสงกรานต์ที่เป็นส่วนพระราชกุศลอย่างใดไม่”[๑๔]

แม้ว่าจะเป็นพระราชพิธีที่สำคัญมากจนปรากฏในกฎมณเฑียรบาล แต่เมื่อการพระราชพิธีคเชนทรัศวสนานนั้นเป็นพระราชพิธีที่กระทำไม่บ่อย พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว

---

[๑๓]พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระราชพิธีสิบสองเดือน (กรุงเทพ: ศิลปาบรรณาคาร, ๒๕๕๒), หน้า ๑๘๗.

[๑๔]เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๔๗.

รัชกาลที่ ๕ ทรงได้สอบทานในเอกสารประวัติศาสตร์ในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย คือคำให้การขุนหลวงหาวัดว่าด้วยพระราชพิธีในเดือน ๕ ก็พบแต่เฉพาะพระราชพิธีสงกรานต์ ไม่ปรากฏการพระราชพิธีคเชนทรัศวสนาน แต่ไปปรากฏว่ากล่าวถึงสั้นๆ ในพระราชพิธีเดือน ๑๐ ทั้งนี้มีพระราชวินิจฉัยว่า

" ส่วนจดหมายขุนหลวงหาวัด ซึ่งมิได้กล่าวถึงการสระสนาน หรือคเชนทรัศวสนานนั้นเล่า ก็เป็นด้วยหนังสือนั้นกล่าวถึงปัจจุบันกาล ในเวลาอายุของท่านผู้แต่ง การพระราชพิธีสระสนานในชั้นหลังลงมาตลอดจนถึงกรุงรัตนโกสินทร์นี้ เกือบจะมีแผ่นดินละครั้ง"[๑๕]

แม้ว่าจะไม่ปรากฏพระราชพิธีนี้อย่างมีนัยว่าสำคัญในคำให้การขุนหลวงหาวัดซึ่งเป็นเรื่องราวในปลายกรุงศรีอยุธยา กล่าวคือพูดแต่สั้นๆ ว่าเดือนสิบจึงรำขอและรำทอดเชือกดามเชือก[๑๖] ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของพระราชพิธีคเชนทรัศวสนาน แต่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวมีพระราชาธิบายว่าพระราชพิธีทอดเชือกดามเชือกนี้กำหนดกระทำในเวลาเฉพาะเป็นประจำ คือใน ๕ ครั้งหนึ่ง และในเดือน ๑๐ ครั้งหนึ่งจากการศึกษาพบว่าอาจมีสาเหตุสำคัญให้คู่ไปกับพระราชพิธีต่างๆ ในพระราชพิธีสงกรานต์ในเดือน ๕ ซึ่งเป็นเวลาเถลิงศกซึ่งมีธรรมเนียมการถวายน้ำมุรธาภิเษกให้พระเจ้าอยู่หัวทรงสรงพระองค์ภายใต้พระมหาเศวตฉัตรอยู่ด้วย และพระราชพิธีสารทในเดือน ๑๐ ซึ่งเป็นสมัยที่จะได้ทำบุญตามธรรมเนียมไทย* และมีธรรมเนียมพิธีที่เกี่ยวข้องกับราชการเช่นเดียวกับในเดือน ๕ คือพระราชพิธีถือน้ำพระพิพัฒน์สัตยาด้วย

---

[๑๕]พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระราชพิธีสิบสองเดือน (กรุงเทพ: ศิลปาบรรณาคาร, ๒๕๕๒), หน้า ๑๔๘.

[๑๖]เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๕๐.

* การที่พระอาทิตย์โคจรเข้าในราศีเมษกับราศีตุลนั้นเป็นทิศทางตรงกันข้ามกันพอดี ใต้ ในวิชาโหราศาสตร์ไทยก็ปรากฏว่าราศีทั้งสองนี้อยู่ในทิศตรงข้ามกันในจักรราศี

การกำหนดเวลานี้เป็นนักขัตฤกษ์ คือกำหนดตามดวงดาวต่างๆ ในปฏิทินระบบจันทรคติ กล่าวคืออาศัยการคำนวณว่าพระอาทิตย์โคจรไปถึงสุดท้องฟ้าด้านเหนือในราศีเมษเป็นเดือน ๕ และโคจรไปสุดท้องฟ้าด้านใต้เป็นเดือน ๑๐ ดังพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวมีพระราชาธิบายว่าด้วยการพระราชพิธีสารทว่า

“ เราถือกำหนดพระอาทิตย์ลงไปที่สุดทางใต้ กลับขึ้นมาเหนือถึงกึ่งกลางเป็นต้นปี ครั้นเมื่อพระอาทิตย์ขึ้นไปเหนือจนสุดทาง จะกลับลงใต้มาถึงกึ่งกลางก็เป็นอันพอบรรจบกึ่งปี...

... อนึ่ง เมื่อถึงกึ่งกลางปีแล้ว ก็เป็นกำหนดที่จะถือน้ำพระพิพัฒน์สัจจาอีกครั้ง ๑”[๑๗]

ในแง่ศาสนาและความเชื่อ ถือว่าพระราชพิธีนี้กระทำให้เกิดสิริมงคลเป็นสำคัญ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว มีพระราชาธิบายสาเหตุของการพระราชพิธีออกสนาม ซึ่งเป็นส่วนแรกของพระราชพิธีคเชนทรัศวสนานไว้ว่า

“ ทำเพื่อให้เจริญสิริสวัสดิมงคลแก่ช้าง ซึ่งเป็นราชพาหนะและเป็นกำลังแผ่นดิน และบำบัดเสนียดจัณไร ในผู้ซึ่งเกี่ยวข้องอยู่ในการช้างทั้งปวงด้วย แต่การพระราชพิธีนี้ เฉพาะเหมาะกับคราวที่ควรจะประกอบการอื่นๆหลายอย่าง คือเป็นต้นว่าเมื่อทำการจะให้เป็นสวัสดิมงคลแก่ช้าง ม้า ก็ต้องรดน้ำมนต์ช้าง ม้า เมื่อจะเอาไปรดเทซ่าๆกับโรงเช่นนั้น ก็ดูไม่เป็นประโยชน์อันใด และผู้รดจะเหน็ดเหนื่อยกว่าจะทั่ว จึงเห็นว่าถ้าปลูกเกยขึ้น แล้วจัดให้ช้างม้าเดินมาเป็นกระบวน พราหมณ์

---

[๑๗]พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระราชพิธีสิบสองเดือน (กรุงเทพฯ : ศิลปาบรรณาคาร, ๒๕๕๒), หน้า ๔๑๑.

และราชบัณฑิตซึ่งเป็นผู้จะประน้ำมนต์นั่งคอยอยู่บนเกย เมื่อกระบวนมาถึงก็ประพรมไปจนตลอดกระบวนง่ายกว่า ทั้งจะได้ทอดพระเนตรตรวจตราชมเชยราชพาหนะทั้งปวงปีละสองครั้งด้วย "[๑๘]

กระบวนช้างม้าจึงถือว่าเป็นองค์ประกอบที่สำคัญของการพระราชพิธีนี้ ในโคลงพระราชพิธีทวาทศมาส อันเป็นงานกวีนิพนธ์ที่มีเนื้อหาบันทึกพระราชพิธีที่จัดขึ้นในรอบปีของราชสำนัก ประกอบด้วยร่ายสุภาพ ๑ บท และโคลงสี่สุภาพจำนวน ๘๒๒ บท สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ามหามาลา กรมพระยาบำราบปรปักษ์ ผู้ทรงพระนิพนธ์ได้พรรณากระบวนช้างม้าในการพระราชพิธีคเชนทรัศวสนาน ในการนี้ได้ออกราชทินนามช้างเผือกที่ขึ้นระวางในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวและพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวไว้ด้วย ดังนี้[๑๙]

มีคชพาหนะทั้ง พังพลาย
ตำแหน่งชื่อระวางหลาย เลิศล้น
อิกเหล่าอัศวราย เรียงชื่อ ระวางนา
เจ็ดหมู่มิ่งม้าต้น แปลกพื้นเปลี่ยนพรรณ

---

[๑๘]พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระราชพิธีสิบสองเดือน (กรุงเทพฯ : ศิลปาบรรณาคาร, ๒๕๕๒), หน้า ๑๘๗.

[๑๙]สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ามหามาลา กรมพระยาบำราบปรปักษ์, โคลงพระราชพิธีทวาทศมาส (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, ๒๕๔๕), หน้า ๑๗ – ๑๘.

ต้นพระวิมลรัตน์ล้ำ	กริณีหนึ่งเอย
พระศรีเสวตวรลักษณ์	ผ่องแผ้ว
พระเสวตสุวภามี	พรรณผุด ผาดแฮ
พระเสวตวรวรรณแกล้ว	กลั่นกล้ากลางสมรฯ
	โคลงพระราชพิธีทวาทศมาส

ในโคลงพระนิพนธ์บทหลังนี้ ออกชื่อช้างเผือกจำนวน ๔ ช้าง คือ[๒๐]

๑) พระวิมลรัตนกิริณี เป็นช้างพังเผือกโท พระสุนทรราชวงศา เจ้าเมืองยโสธรน้อมเกล้าฯ ถวาย สมโภชขึ้นระวางเมื่อวันพุธ ขึ้น ๖ ค่ำ เดือน ๙ ปีฉลู จุลศักราช ๑๒๑๕ ตรงกับ พุทธศักราช ๒๓๙๖ ในสมัยรัชกาลที่ ๔

๒) พระศรีเสวตวรลักษณ์ เป็นช้างพลายเผือกโท เจ้ายุติธรรม เจ้าเมืองจำปาศักดิ์น้อมเกล้าฯ ถวาย สมโภชขึ้นระวางเมื่อวันพุธ แรม ๕ ค่ำ เดือน ๗ ปีกุน จุลศักราช ๑๒๓๗ ตรงกับพุทธศักราช ๒๔๑๘

๓) พระเสวตรสุวภาพรรณ เป็นช้างพลายเผือกโท พระรัตนวงษา เจ้าเมืองสุวรรณภูมิ พระยาไชยสุนทร เจ้าเมืองกาฬสินธุ์น้อมเกล้าฯ ถวาย สมโภชขึ้นระวางเมื่อวันอาทิตย์ เดือน ๔ ปีวอก จุลศักราช ๑๒๓๔ ตรงกับพุทธศักราช ๒๔๑๕

---

[๒๐]ปรัชญา ปานเกตุ, การศึกษาวิเคราะห์โคลงพระราชพิธีทวาทศมาส พระนิพนธ์สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ามหามาลา กระมพระยาบำราบปรปักษ์(วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิตสาขาวิชาวรรณคดีไทย มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, ๒๕๕๑), หน้า ๔๐.

๔) พระเสวตรวรวรรณ เป็นช้างพลายด่างดำพงษ์ถนิม พระเจ้ากาวิโลรสสุริยวงษ์ พระเจ้านครเชียงใหม่น้อมเกล้าฯ ถวาย สมโภชขึ้นระวางเมื่อวันพุธ เดือน ๑๐ จุลศักราช ๑๒๓๒ ตรงกับพุทธศักราช ๒๔๑๓

ชื่อช้างเหล่านี้คือราชทินนาม คือนามที่พระมหากษัตริย์พระราชทาน สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชนเล่ม ๑๗ ได้กล่าวถึง ธรรมเนียมการตั้งชื่อช้างเผือกว่า ช้างเผือกจะได้ราชทินนามอย่างใดอย่างหนึ่งนั้น มีกำหนดไว้แน่ชัดตามลักษณะช้างสำคัญอันเป็นสิ่งกำหนดชั้นของช้างเหล่านี้ ชั้นของช้างเผือกมี๓ ชั้น คือ ช้างเผือกเอก ช้างเผือกโท และช้างเผือกตรี การจะกำหนดว่าช้างเผือกช้างใด จะเป็นชั้นใดนั้น ตำราคชลักษณ์กำหนดไว้ว่า[๒๑]

ช้างสีสังข์๑ช้างทองเนื้อริน๑ สงเคราะห์เข้าในเกณฑ์ว่าเป็นเผือกเอก

ช้างสีบัวโรย ๑ สงเคราะห์เข้าในเกณฑ์เป็นเผือกโท

ช้างสียอดตองตากแห้ง ๑ สีแดงแก่ ๑ สีแดงอ่อน ๑ สีทองแดง ๑ สีเมฆ ๑(นิล) สีดำ ๑ สงเคราะห์เข้าในเกณฑ์เป็นเผือกตรี

แต่การกำหนดในขั้นสุดท้ายว่า ช้างเผือกแต่ละช้างจะเป็นชั้นใดนั้น สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน เล่ม ๑๗ ระบุว่าพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ทรงเป็นผู้กำหนดผู้เชี่ยวชาญการตรวจคชลักษณ์มีหน้าที่เพียงทำรายงานกราบบังคมทูลพระกรุณาเพื่อประกอบกับพระบรมราชวินิจฉัยเท่านั้นทั้งนี้ราชทินนามช้างเผือก หรือช้างสำคัญที่ปรากฏในพระราชพงศาวดาร ตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยามาจนถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ อาจแบ่งได้เป็น ๒ ประเภท คือ[๒๒]

---

[๒๑]“ช้างเผือก”, สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน๑๗ (๒๕๔๘): ๕.

[๒๒]เรื่องเดียวกัน

๑) ราชทินนามประเภท**ที่**มีคำที่ความหมายว่าช้างอยู่ด้วย เช่น คชา กุญชร หัตถี หสดิน คเชนทร์ เช่น พระบรมคชลักษณ์พระเทพกุญชร พระบรมจักรพาลหัตถี พระบรมหัสดิน พระบรมวิไลเชนทร์ เป็นต้น

๒)ราชทินนามที่ตั้งชื่อตามลักษณะบางอย่างของช้างเช่น ช้างพลายเล็บครบ มีชื่อว่า พระบรมนัขมณี ช้างพลายงาเดียว มีชื่อว่าพระบรมเมฆเอกทนต์ ช้างหลายเล็บดำ มีชื่อว่า พระพิไชยนิลนัข ช้างพลายสีนิลมีชื่อว่า พระสรีสกลกฤษณ์ เป็นต้น

นอกจากนี้แต่เดิม ราชทินนามช้างเผือกจะมีคำนำหน้าแสดงบรรดาศักดิ์ เช่น พระยา เจ้าพระยาเหมือนบรรดาศักดิ์ข้าราชการในสมัยก่อน เช่น พระวิสูตรรัตนกิริณีพระยาเศวตไอยรา เจ้าพระยาปราบไตรจักร เป็นต้น ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ ๕พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าอยู่หัว ทรงกำหนดให้ใช้คำว่า พระเศวตนำหน้าชื่อ และลงท้ายด้วยคำว่า เลิศฟ้า แทนบรรดาศักดิ์ที่ใช้มาแต่เดิม

น่าสังเกตว่า แม้ว่าจะมีคำแสดงบรรดาศักดิ์เสมอข้าราชการชั้นต่างๆ ตั้งแต่ พระ ขึ้นมา แต่เหตุเพราะช้างเผือกเป็นราชพาหนะคู่พระบารมีของพระมหากษัตริย์ในอดีต และมีความสำคัญในพระราชการสงครามช้างเผือกเชือกหนึ่งๆ ในพระราชพิธีสมโภชขึ้นระวางช้างสำคัญ เมื่อนำช้างสำคัญจากแพเข้าสู่โรงสมโภช จะพระราชทานฉัตรห้าชั้น ที่เรียกว่า กรรภิรมย์* สำรับหนึ่ง พระกรรภิรมย์นี้ทำด้วยผ้าขาวลงยันต์เส้นทอง ใช้ถุงปัศตูแดงสวม มี ๓ องค์ด้วยกัน คือ พระเสมาธิปัต พระฉัตรชัย พระเกาวพ่ายหรือพระเกาวพ่าห์ เป็นเครื่องสูงใช้ในพระราชพิธีสำคัญต่างๆ เช่น กางเชิญนำพระราชยานเวลาเสด็จพระราชดำเนินโดยกระบวนพยุหยาตรา เป็นต้น[๒๓]ซึ่งตามธรรมเนียม

---

*ในตำนานพราหมณ์เมืองนครศรีธรรมราช เรียกว่า กันพิรุณ แปลตามตัวสะกดได้ว่า กันฝน

[๒๓]ราชบัณฑิตยสถาน, พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. ๒๕๔๖ [ออนไลน์], ๑๗ สิงหาคม ๒๕๔๖. แหล่งที่มา : www.royalin.go.th

ราชสำนักฉัตรห้าชั้นเป็นเครื่องประกอบพระอิสริยยศเจ้าฟ้า และสมเด็จพระสังฆราชเจ้า ดังนั้น แม้ว่าช้างสำคัญจะมีคำแสดงบรรดาศักดิ์เสมอข้าราชการ แต่ก็กล่าวได้ว่าช้างสำคัญอยู่ในฐานะอันพิเศษ

นอกจากนี้ยังปรากฏว่าในพระราชพิธีสมโภชขึ้นระวางช้างสำคัญ มีธรรมเนียมว่าให้พราหมณ์ อ่านคำฉันท์ดุษฎีสังเวยกล่อมช้างและกาพย์ขับไม้ อันเป็นธรรมเนียมที่ทำเฉพาะในพระราชพิธีสำคัญๆ เช่น การสมโภชพระมหาเศวตฉัตรและเครื่องศิริราชกกุธภัณฑ์ในพระราชพิธีฉัตรมงคล และพระราชพิธีที่ทรงพระกรุณาโปรดให้ทำเป็นพิเศษ เช่น เมื่อคราวสมโภชพระพุทธมหามณีรัตนปฏิมากร เนื่องในพระราชพิธีสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ครบ ๒๐๐ ปี ก็มีคำฉันท์ดุษฎีสังเวยและกาพย์ขับไม้ พระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เป็นต้น

กล่าวโดยอนุมานได้ว่า พระราชพิธีคเชนทรัศวสนาน เป็นพระราชพิธีสำคัญโดยตรงเกี่ยวแก่ช้างเผือก ซึ่งเป็นสัตว์สำคัญที่ในประวัติศาสตร์ไทยและใช้ราชการในมาเป็นเวลานาน ดังกล่าวแล้วธรรมเนียมต่างๆ ว่าด้วยช้างนั้นมีอยู่มาก พระราชพิธีนี้ถือเป็นพระราชพิธีหนึ่งที่ให้ความสำคัญกับช้าง นอกจากช้างเผือกและช้างสำคัญแล้วการพระราชพิธีคเชนทรัศวสนาน กล่าวโดยสังเขปได้ว่าเป็นพระราชพิธีประพรมน้ำมนตร์แก่พระราชพาหนะอื่นๆ ได้แก่ ม้าต้น และโคกระบือที่ใช้อยู่ในราชการ สัตว์เหล่านี้มีจำนวนมาก การตั้งพระราชพิธีนี้จะต้องออกไปกระทำในลานกว้างใหญ่ จึงเรียกพระราชพิธีคเชนทีศวสนานตอนนี้ว่าพระราชพิธีออกสนาม

พระราชพิธีออกสนามนี้ต้องใช้ทรัพยากรมาก ในชั้นกรุงรัตนโกสินทร์เองก็เหมือนเช่นปลายกรุงศรีอยุธยา คือไม่ได้ประกอบพระราชพิธีออกสนามนี้บ่อยแม้ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวที่ตั้งพระราชหฤทัยว่าจะตั้งการพระราชพิธีนี้ก็มิได้ทำ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวมีพระราชวินิจฉัยว่าช้างม้าในกรุงนั้นมีไม่มากแต่เดิมทั้งเดินกระบวนและกระทำสระสนานนั้นก็ต้องไปเกณฑ์ช้างม้าหัวเมืองมาร่วม ทั้งอาวุธต่างๆ ที่ใช้ในกระบวนก็ต้องมี

จำนวนมากเป็นเหตุให้สิ้นเปลืองจนพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ ๓ มีพระราชดำริจะใช้อาวุธทำจากไม้แทนโลหะจนแม้คนในกระบวนก็มีไม่พอถึงกับต้องเดินไปพอหน้าพลับพลาแล้ว ก็ต้องกลับมาเดินกระบวนหลังต่อไป”[๒๔]

พระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าสวัสดิประวัติ กรมพระสมมตอมรพันธ์ ทรงกล่าวลำดับเหตุการณ์เมื่อพระราชพิธีคเชนทรัศวสนานจะเลิกไป ในคำนำหนังสือ “โคลงเรื่องพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๕” ที่พิมพ์แจกในการพระศพ พระเจ้าพี่นางเธอ พระองค์เจ้าภัทรายุวดี พระราชธิดาในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อ ปี ๒๔๕๗ ว่า[๒๕]

“ พระราชพิธีคเชนทรัศวสนาน แต่ก่อนเป็นพระราชพิธีที่เสด็จออกทั้งสามเวลา* คือเวลาค่ำเสด็จออกสวดมนตร์ เวลาเช้าเสด็จออกเลี้ยงพระ เวลาบ่ายเสด็จออกทอดพระเนตรแห่ แลมีม้าห้อหรือผัดช้างน้ำมัน ต่อมาเลิกการผัดช้าง แลเลิกห้อม้า การเสด็จออกลดลงเป็นสองเวลา คือเสด็จออกสวดมนต์กับทอดพระเนตรแห่ ต่อมาคงเสด็จออกทอดพระเนตรแห่เท่านั้น ครั้นชั้นหลังเมื่อจวนจะเลิกพระราชพิธีไม่ได้เสด็จออกเลย ต่อมาถึงปีระกา พ.ศ. ๒๔๔๐ โปรดให้เลิกพระราชพิธีคเชนทรัศวสนานตั้งแต่นั้นมา คงมีแต่พิธีทอดเชือกและดามเชือกซึ่งทำอยู่ในกรมพระคชบาลเท่านั้น”

พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าอยู่หัวทรงพระราชนิพนธ์ความเรียงพระราชาธิบายเรื่องพระราชพิธีสิบสองเดือนเมื่อปี ๒๔๓๑ เป็นเวลาก่อนจะทรงพระกรุณาโปรดให้เลิกพระราชพิธีคเชนทรัศวสนานอย่างเต็ม ๙ ปี

---

[๒๔]พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระราชพิธีสิบสองเดือน (กรุงเทพฯ : ศิลปาบรรณาคาร, ๒๕๕๒), หน้า ๑๙๒.

[๒๕]พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, โคลงเรื่อง พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๕(พระนคร: หอสมุดวชิรญาณ, ๒๔๕๗), หน้า(๒).

*หมายถึงพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว

๔.๑.๑.๓ องค์ประกอบพระราชพิธีคเชนทรัศวสนาน

พระราชพิธีประกอบด้วยพระราชพิธีสำคัญ ๒ พระราชพิธี คือ

๑) พระราชพิธีออกสนาม

๒) พระราชพิธีทอดเชือกดามเชือก

๑) พระราชพิธีออกสนาม หรือเดินสนามมีพระสงฆ์สวดพระปริตรที่พระที่นั่งสุทไธสวรรย์ ประกอบด้วยกระบวนสัตว์ สามกระบวน และกระบวนข้าราชการหนึ่งกระบวน รวมเป็น ๔ กระบวน ดังนี้[๒๖]

๑.๑) กระบวนช้างเผือก ประกอบด้วยสามกระบวน กระบวนแรกเป็นช้างพลายมีชื่อผูกพระที่นั่งกาญจฉันท์ทรงพระเทวกรรมเดินเข้ากระบวนแวดล้อมด้วย ทวน ธนู แส้หวาย ตะบอง กระชิง ธงมังกรและธงฉาน มีปี่กลองชนะ แตรฝรั่ง แตรงอนและสังข์กระบวนที่ ๒ เป็นกระบวนช้างดั้ง กระบวนที่ ๓ เป็นกระบวนช้างพังมีหมอควาญขี่ช้างพังเดินนำหน้า

๑.๒) กระบวนม้ามีข้าราชการกรมม้าจูงม้าพระที่นั่งเข้ากระบวน ขุนหมื่นกรมม้าขี่ม้าขี่ม้านำแทรกในกระบวน ปี่กลองมลายูเดินระหว่างริ้ว เครื่องยศเครื่องแห่มีลักษณะเดียวกับกระบวนช้าง แต่ไม่มีแตรสังข์ ในกระบวนม้านี้มีรถอย่างยุโรปเทียมม้าเทศด้วย

---

[๒๖]ปรัชญา ปานเกตุ, <u>การศึกษาวิเคราะห์โคลงพระราชพิธีทวาทศมาส พระนิพนธ์สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ามหามาลา กระมพระยาบำราบปรปักษ์</u>(วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิตสาขาวิชาวรรณคดีไทย มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์: ๒๕๕๑), หน้า ๔๕ – ๔๖.

๑.๓) กระบวนโคกระบือของกรมเกษตร ตกแต่งเขาและลำตัวอย่างสวยงาม มีกระดึงผูกคอที่ส่งเสียงดังตลอดเวลา

๑.๔) กระบวนทหารเดินเท้าสี่หมู่แต่งตัวตามสังกัดของตน กระบวนเหล่านี้เดินผ่านให้ทอดพระเนตรที่หน้าพระที่นั่งสุทไธสวรรย์ไปจนถึงป้อมที่กำแพงพระบรมมหาราชวัง มีเกยข้างถนนสองเกย เกยหนึ่งมีพราหมณ์ประพรมน้ำมนตร์ และอีกเกยหนึ่งมีพระภิกษุประพรมน้ำมนตร์ตลอดกระบวน เมื่อเดินจนสิ้นกระบวนแล้ว จึงปล่อยม้าห้อ พิธีนี้มีประชาชนให้ความสนใจมาเฝ้าดูเป็นจำนวนมาก เหมือนเสร็จสิ้นการเดินแห่แล้ว เจ้าพนักงานจัดบายศรีใบตอง บายศรีเงิน บายศรีทองและบายศรีแก้ว ไปตั้งสมโภชเวียนเทียนพระยาช้างต้น ช้างพระที่นั่ง ม้าพระที่นั่งทุกโรง เป็นเสร็จพระราชพิธี

๒) พระราชพิธีทอดเชือกดามเชือก

"... อนึ่ง มีตราพระมหาราชครู แลตราเจ้าพระยาโกษาโปรดออกมาลุแก่เจ้าเมืองผู้รั้งกรมการผู้ได้เปนพนักงานสำหรับแผ่นดินเมืองนครให้ทำพิธีมงคลโปรดเกล้าโปรดกระหม่อมพระราชทานไว้ สำหรับพิธีกรรมโรหิตนี้ พิธีจองตังเปรียงสาดโคม ตรียำพวาย ติริยปาวาย พิธียกประตูเมืองทั้งเก้า แลทำภลมินลงบา ค่ายปากน้ำ ตั้งพระหลักเมือง พิธีแซกทำอุบาทว์เมือง **พิธีสระสนาน ฝังหลักช้างโรงโขลนทวาร เบิกไพร ทอดเชือก ดามเชือก สระหัวช้าง** พิธีสูดเมฆให้ฝนตก สุรินอุปราคา สนานลาไพร ทำหมดควาน กงคราวยะ มงคลพิธี ๒๐ ประการ ทรงพระกรุณาโปรดให้ไว้เปนพิธีพราหมณ์ ตั้งกุณฑ์มงคลฝ่ายเดียว อนึ่ง เศกสมโภช ที่พระศรีรัตนมหาธาตุ สัพพันมงคลเดือนสิบ ขึ้นศรีมงคลเดือนศรีก็ดี แลบริสุทธิอุบาทว์มงคลศรีรัตนมหาธาตุ แลอัฐยันศรียะพิธี ๕ ประการนี้ โปรดไว้ให้พระสงฆ์แลพราหมณ์ตั้งกุณฑ์พิธีเข้ากัน ..."[๒๗]

ตำนานพราหมณ์เมืองนครศรีธรรมราช

---

[๒๗] ตำนานพราหมณ์เมืองนครศรีธรรมราช (พระนคร : โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร, ๒๔๗๓), หน้า ๒๐.

ความข้างต้นมาจากตำนานพราหมณ์เมืองนครศรีธรรมราช ซึ่งขุนพรหมสุทธิชาติ ขุนยศ และขุนวาสุเทพเรียบเรียงขึ้นเมื่อปี พ.ศ.๒๒๗๗ ในรัชสมัยสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศแห่งกรุงศรีอยุธยาเพื่อมอบให้ปลัดเมืองนครศรีธรรมราช เพื่อให้ช่วยทำนุบำรุงศาสนาพราหมณ์ตามจารีต เนื่องจากพิธีพราหมณ์และผู้ปฏิบัติศาสนาพราหมณ์ ในเมืองนครศรีธรรมราช เริ่มเสื่อมโทรมลง เนื้อความข้างต้นกล่าวจำแนกพิธีกรรมต่างๆ ในฝ่ายพราหมณ์ และปรากฏ ชื่อ พระราชพิธีสระสนาน พระราชพิธีทอดเชือกดามเชือก ด้วย

พระราชพิธีทอดเชือกดามเชือก เป็นพระราชพิธีที่ยังทำสม่ำเสมอไม่ว่าจะมีพระราชพิธีออกสนามหรือไม่ แม้เมื่อทรงพระกรุณาโปรดให้เลิกพระราชพิธีคเชนทรัศวสนานตั้งแต่ปี ๒๔๔๐ แล้ว ก็คงมีแต่พิธีทอดเชือกและดามเชือกซึ่งทำอยู่ในกรมพระคชบาล[๒๙]พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวมีพระราชาธิบายในการตั้งแต่งโรงพิธีและลำดับในพระราชพิธีทอดเชือกดามเชือกไว้ว่า

“ พระราชพิธีนี้อยู่ข้างจะน่าสนุกดีอยู่ การในโรงพิธีนั้น ตั้งเตียงเทวรูปและตั้งกลศสังข์เป็นบันไดสามขั้น ตามแบบพิธีพราหมณ์ทั้งปวงเช่นกล่าวมาแล้ว เตียงเพดานชั้นต้นตั้งรูปพระอิศวร พระนารายณ์ มหาวิฆเนศวร เตียงลดลงมาตั้งกลศสังข์เบญจคัพย์ที่หน้าเทวรูป ตั้งเตียงวางเชือกบาศที่ปิดทองสามเตียง เชือกบาศปิดเงินเตียงหนึ่ง มีเครื่องกระยาบวชที่หน้าเตียงนั้นทั้งสี่ ตรงหน้าเตียงเชือกบาศทั้งสี่นี้ออกมา มีอีกเตียงหนึ่งวางเครื่องช้างชนักขอเชือกรำพัดชา ตรงหน้าเตียงนั้นออกมามีบายศรีแว่นเวียนเทียน เวลาค่ำโหรต้องหาฤกษ์เวลาที่จะลงมือทำพิธีทุกครั้ง เริ่มแต่กระสูทธิ์ อัตมสูทธิ์ บูชาเบญจคัพย์ บูชากลศบูชาสังข์ตามแบบแล้ว จนถึงสรงน้ำพระ ประโคมพิณพาทย์เชิญพระขึ้นภัทรบิฐ จุดแว่นเวียนเทียน สมโภชเจิมพระเทวรูปแล้ว จึงได้รดน้ำสังข์บรรดาผู้ซึ่งไปประชุมอยู่ในโรงพิธีนั้น แล้วอ่านเวทพรมน้ำเชือกบาศ เวลานั้นประโคมพิณพาทย์สาธุการถึงเจ็ดลา แล้วตัวพระครูพฤติบาศ และเจ้ากรม ปลัดกรม กรมช้างเข้าประจำหน้าเตียงเชือกคุกเข่ายกเชือกบาศขึ้นกางไว้เป็นทอดเชือก ต่อนั้นไปให้นายท้ายช้างคนหนึ่งมาหมอบที่กลางโรง พระครูพฤติบาศซึ่งเป็นหมอ

---

[๒๙]พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว,โคลงเรื่อง พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๕(พระนคร: หอสมุดวชิรญาณ, ๒๔๕๗), หน้า(๒).

เฒ่าจึงเอาชนักมาวางคร่อมหลัง เอาด้ามขอสอดในพรมชนักปลายด้ามขอขึ้นข้างบน นายท้ายช้างที่หมอบนั้นมือกำยื่นขอไว้ จึงให้พราหมณ์พฤติบาศสองคนอ่านดุษฎีสังเวยอย่างเก่าที่ขึ้นว่า อัญขยมบังคมภูวสวะ เป็นต้น จบลาหนึ่งเป่าสังข์

ในเวลาเมื่ออ่านดุษฎีจบเป่าสังข์นั้น บรรดาผู้ซึ่งประชุมในที่นั้น โปรยข้าวตอกดอกไม้อย่างเช่นไหว้ครูละคอน ข้าวตอกดอกไม้นั้นมีพานทองสองพาน พานเงินสองพาน พานทองนั้นเป็นของสำหรับพระเจ้าแผ่นดินทรงโปรย พานเงินเป็นของข้าราชการ ว่าเป็นธรรมเนียมมีมาแต่ครั้งแผ่นดินสมเด็จพระนารายณ์มหาราช เพราะท่านเสด็จเสมอไม่ขาด ถึงว่าพระเจ้าแผ่นดินและพระบรมวงศานุวงศ์ไม่เสด็จ ก็ยงมีพานข้าวตอกดอกไม้ทองคู่หนึ่ง เงินคู่หนึ่ง อยู่ดังนี้เสมอไม่ได้ขาดจนทุกวันนี้ ”[๒๙]

๔.๑.๑.๓) กระบวนรำพัดชาในพระราชพิธีทอดเชือกดามเชือก

พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงมีความเห็นว่า คำว่าทอดเชือกและดามเชือกน่าจะหมายถึงการคลี่เชือกและขดเชือก ตามลำดับ ซึ่งเป็นการตรวจสอบเชือกซึ่งเป็นอุปกรณ์สำคัญที่ใช้ในราชการพระราชพาหนะ ความปรากฏในพระราชนิพนธ์พระราชพิธีสิบสองเดือน ว่า

---

[๒๙]พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระราชพิธีสิบสองเดือน (กรุงเทพฯ: ศิลปาบรรณาคาร, ๒๕๕๒), หน้า ๑๙๖ – ๑๙๗.

“ บางทีคำว่าทอดเชือกนั้นจะตรงกันกับว่าคลี่เชือก ดามเชือกนั้นจะตรงกันกับคำว่าขดเชือก ดูเหมือนหนึ่งจะเป็นพิธีที่ถึงกำหนดตรวจเชือกบาศหกเดือนครั้งหนึ่ง ก่อนที่จะไปทำราชการ คลี่ออกดูเมื่อชำรุดเสียหายอันใดก็จะได้ซ่อมแซมแก้ไข เมื่อดีอยู่ก็จะขดเข้าไว้อย่างเดิม ”[๓๐]

การรำพัดชานี้ เป็นนาฏยศิลป์ที่ปรากฏว่าแสดงบทบาทสำคัญในพระราชพิธีทอดเชือกดามเชือก กล่าวถือเป็นการรำไหว้ครูคชบาล อันหมายถึงก็คือวิชาการต่างๆ ที่ว่าด้วยช้าง วิชาคชบาลสำคัญกับราชการด้านต่างๆ ของประเทศโดยเฉพาะอย่างยิ่งการป้องกันประเทศ ดังที่ปรากฏว่า[๓๑] พระเจ้าลูกเธอในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชและแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ต้องฝึกหัดทรงช้างให้ชำนิชำนาญทุกองค์ เจ้านายซึ่งทรงฝึกหัดวิชาช้างเหล่านี้ต้องเข้าพระราชพิธีทั้งสิ้นแม้พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเอง ก็ทรงฝึกหัดวิชาคชบาลจนทรงรำไหว้ครู คือรำขอช้างเหนือกระพองช้างได้ ดังที่ทรงกล่าวถึงการย้ายที่ประกอบพระราชพิธีนี้ออกจากหอเชือกในบางคราวว่า

“ เมื่อข้าพเจ้าฝึกหัดขี่ช้างไหว้ครู ก็ได้ยกมาทำที่โรงละคอนวัดพระศรีรัตนศาสดาราม”[๓๒]

พระราชพิธีคเชนทรัศสวสนานนั้นเป็นมีพิธีผสมผสานของพุทธศาสนาและศาสนาพราหมณ์ฮินดู อาทิเช่น มีพระสงฆ์เจริญพระพุทธมนต์ ประพรมน้ำมนตร์ และพราหมณ์ประพรมน้ำมนตร์เป็นต้น ส่วนพิธีทอดเชือกดามเชือกเป็นพิธีกรรมของพราหมณ์พฤฒิบาศโดยตรง เป็นกระบวนเรื่องคชกรรมของหมอช้าง นอกจากจะมีมูลเหตุจากการจัดการอุปกรณ์ที่ใช้ในราชการประการหนึ่ง ยังเป็นพิธีกรรมเพื่อให้เจริญสิริสวัสดิมงคลแก่ช้างซึ่งเป็นราชพาหนะและเป็นกำลัง

---

[๓๐]พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระราชพิธีสิบสองเดือน (กรุงเทพฯ : ศิลปาบรรณาคาร, ๒๕๕๒), หน้า ๑๘๕.

[๓๑]เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๘๖.

[๓๒]เรื่องเดียวกัน

แผ่นดินและบำบัดเสนียดจัญไรในผู้ซึ่งเกี่ยวข้องอยู่ในการช้างทั้งปวงดังกล่าวแล้วข้างต้น ดังที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวมีพระราชาธิบายว่า

" ลัทธิหมอช้างอย่างไทยถือเสนียดจัณไรจัดนัก มีวิธีหลายอย่างซึ่งถือว่าเป็นการอัปมงคล ที่ผู้ซึ่งเขาว่าครอบหมอมอญไม่ถือ เช่นหลวงคชศักดิ์เดี๋ยวนี้เป็นต้น ในการพระราชพิธีนี้หวงแหนอย่างยิ่ง ห้ามมิให้ผู้หญิงเข้าไปในโรงพิธีเป็นอันขาด และไม่ให้คนที่ไม่ได้เกี่ยวข้องในการพระราชพิธีเข้าไปในโรงพิธี"[๓๓]

การพระราชพิธีนี้แต่เดิมกำหนดกระทำที่หอเชือก* แต่ก็มีที่ย้ายออกไปกระทำที่อื่นบ้าง พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวมีพระราชาธิบายว่าหอเชือกที่กรุงเทพมหานครนี้ เป็นที่รกไม่เหมาะที่พระเจ้าแผ่นดินจะเสด็จเข้าไป จึงยกออกไปทำที่อื่นหลายครั้ง[๓๔] ในปีพุทธศักราช ๒๔๖๑ รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๖ ก็ยังเคยประกอบพระราชพิธีทอดเชือกดามเชือก ที่พระที่นั่งวโรภาศพิมาน พระราชวังบางปะอินมาแล้ว[๓๕]

---

[๓๓]พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระราชพิธีสิบสองเดือน (กรุงเทพฯ : ศิลปาบรรณาคาร, ๒๕๕๒), หน้า ๑๙๖.

*เดิมอยู่ที่หน้าพระลาน ที่หน้าพระลานหน้าวังของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ามหามาลา กรมพระยาบำราบปรปักษ์ รื้อลงในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ปัจจุบันทำเป็นศาลทรงไทยแทน เรียกว่าศาลเจ้าพ่อหอเชือก อยู่บริเวณกรมศิลปากร เป็นที่เคารพบูชาของผู้คนในบริเวณนั้น

[๓๔]พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระราชพิธีสิบสองเดือน (กรุงเทพฯ : ศิลปาบรรณาคาร, ๒๕๕๒), หน้า ๑๙๖.

[๓๕]กรมศิลปากร, รวมงานนิพนธ์ของนายอาคม สายาคม ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ กรมศิลปากร (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, ๒๕๒๕), หน้า ๓๓๘ – ๓๓๙.

พระราชพิธีทอดเชือกดามเชือกนี้กระทำในเวลากลางคืนเครื่องแต่งตั้งมณฑลพิธีมีเตียงตั้งเทวรูป พระอิศวร พระนารายณ์ พระพิฆเนศวรสังข์ พระเต้าเบญครรภ เตี้ยงตั้งเครื่องกระยาบวช เตียงตั้งเครื่องช้าง ขอ ชนักเชือกรำพัดชาและเครื่องเวียนเทียนสมโภชพร้อมบายศรี เมื่อเสร็จพิธีตามตำรับของพราหมณ์แล้ว ก็จะมีพิธีทอดเชือก คือนายท้ายช้างคุกเข่ายกเชือกบาศขึ้นกางไว้ พราหมณ์อ่านดุษฎีสังเวยอย่างเก่า พระคชบาลรำพัดชาโดยสมมติตนแทนพระกฤษณะเมื่อแปลงพักตร์เป็นช้าง[๓๖] พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าพระราชนิพนธ์เป็นโคลงไว้ว่า[๓๗]

พระคชบาลอิกผู้ หนึ่งนาย
รำเชือกพัดชากราย กรีดนิ้ว
กระลอกกระลับหลาย อย่างเยี่ยง เขาแฮ
เหวี่ยงกระหวัดซัดบาศหิ้ว ไหล่ขึ้นคลายลงฯ

สมมติแทนกฤษณไท้ หริรักษ์
ปางเมื่อเปลี่ยนแปลงภักตร์ เช่นช้าง
ทรงบาศสาตรซัดตัก คชเอก ทันต์เฮย
จารีตแบบบรรพ์อ้าง สฤษดิ์ไว้เป็นเฉลิมฯ

---

[๓๖]มูลนิธิสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา, นามานุกรมวรรณคดีไทย ชุดที่ ๑ ชื่อวรรณคดี(กรุงเทพ: มูลนิธิสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา, ๒๕๕๐), หน้า ๓๔๒.

[๓๗]พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, โคลงเรื่อง พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๕(พระนคร: หอสมุดวชิรญาณ, ๒๔๕๗), หน้า ๕๘ – ๖๐.

คุกพาทย์กราบบทต้น สามลารัวเอย

ท่านั่งนามพุทธรา บอกไว้

ตระบองกรรชื่อเพลงปรา กฏเรียก นาพ่อ

รัวอิกสามลาไหว้ เสร็จแล้วยืนตรงฯ

ยืนท่าส่องแว่นตั้ง นามมี

เพลงพาทย์บาทสกุณี กึกก้อง

เสร็จส่องครบสามที ทรุดนั่ง ลงเฮย

คุกพาทย์รัวกลองต้อง กราบซ้ำคราสามฯ

แล้วนั่งยังค่างม้า เชือกรำ

มือจีบประจงจำ ปกเกล้า

เอนอ่อนแทบบาศทำ เคารพ ครูแฮ

เพลงเหาะพิณพาทย์เร้า จบแล้วกราบรัวฯ

พาทย์บรรเลงเพลงชุบขึ้น บัดใจ

ส่องแว่นตำเนินใน ที่นั้น

แผลงกลับรับขอไว พายซ่น ยินแฮ

กุมจรดเดินดลหั้น ฉะแล้วพายลาฯ

คุกพาทย์รัวกราบซ้ำ อิกสาม คราเอย

เสร็จส่องแว่นเดินตาม แบบต้น

ถึงท่าออกแผลงงาม กลับรับ เชือกแฮ

พิณพาทย์ตีรุกร้น เร่งให้หมดกลองฯ

ยืนย้ายส่ายไหล่ถ้า ทีซัด บาศนา

จังหวะเหวี่ยงสลัด เกี่ยวเกี้ยว

ลำเชือกกระหวัดรัด เฉียงรอบ กายเอย

ข้างละสามรอบเลี้ยว ครบแล้วคลายคืนฯ

เสร็จจบทรุดนั่งตั้ง กราบกราน

พิณพาทย์รัวกลองขาน ลั่นก้อง

สามคาบจบเสร็จการ รำพัด ชานา

แม้โทษจรรไรพ้อง อาจมล้างมลายสูญฯ

ดังกล่าวแล้วข้างต้นว่า พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระปรีชาสามารถรำพัดชาเหนือกระพองช้างต้นได้ นอกจากจะจนทรงพรรณนาวิธีการรำพัดชาในพระราชพิธีทอดเชือกดามเชือกไว้เป็นจนครบกระบวนทั้งที่เป็นโคลงสี่สุภาพหลายบทแล้ว ยังปรากฏว่าได้ทรงพรรณนา

กระบวนการรำพัดชาไว้ถี่ถ้วนความปรากฏในพระราชนิพนธ์ความเรียงเรื่องพระราชพิธีสิบสองเดือนด้วย ดังนี้[๓๘]

" ครั้นอ่านดุษฎีสังเวยจบสามลาแล้ว จึงสมมติเจ้ากรมปลัดกรมกรมช้างคนใดคนหนึ่ง ซึ่งเป็นคนรำพัดชาเป็นคนคล่องแคล่วชำนิชำนาญว่าเป็นพระนารายณ์ เมื่อแปลพระพักตร์เป็นช้าง ลงมาสอนสอนวิชาคชกรรมให้แก่คนสี่คน เมื่อไปปราบช้างเอกทันต์แล้วมานั้น เมื่อแรกลงมือรำ พิณพาทย์ทำเพลงคุกพาทย์รัว กราบสามครั้ง กราบนั้นอยู่ข้างกระดุกกระดิกมาก ไม่ใช่กราบธรรมดา เข้าเพลงพิณพาทย์ แล้วจึงนั่งท่าเรียกว่าพุทธรา พิณพาทย์ตีเพลงตระบองกัน เมื่อเสร็จแล้วรัวกราบอีกเป็นคราวที่สาม แล้วจึงไปนั่งคุกเข่าข้างหนึ่งมีช้างม้า ยกมือขึ้นจีบบนศีรษะเอนตัวเข้าไปที่เชือกบาศเรียกว่าไหว้ครู พิณพาทย์ทำเพลงเหาะ เสร็จแล้วรัวกราบอีกเป็นครั้งที่สี่ ต่อนั้นไปพิณพาทย์ทำเพลงชุบรำส่องแว่น แล้วแผลงกลับจับขอพายซ่นยินและฉะพายตามวิธีเพลง จะว่าให้เข้าใจนอกจากที่เห็นไม่ได้ เมื่อเสร็จแล้วคุกพาทย์รัวกราบอีกเป็นครั้งที่ห้า ต่อนี้ไปพิณพาทย์เปลี่ยนเป็นรุกร้นเดินส่องแว่นและออกแผลงอีก เปลี่ยนขอจับเชือกบาศใหม่ รำท่าซัดบาศเหวี่ยงเชือกให้พ้นตัวออกไปข้างหนึ่งสามรอบ แล้วคลายออกเหวี่ยงให้พ้นข้างหนึ่งอีกสามรอบแล้วให้คลายออก เป็นเสร็จการลงนั่งคุกพาทย์รัวกราบอีกครั้งหนึ่ง เป็นสิ้นวิธีรำพัดชา"

กล่าวโดยสรุปกระบวนการรำพัดชาได้ว่า พระคชบาลผู้รำอยู่ในท่านั่งท่าพุทธรา ปี่พาทย์ทำเพลงคุกพาทย์แล้วรัว กราบสามครั้ง ปี่พาทย์ทำเพลงตระบองกันแล้วรัว กราบสามครั้ง แล้วปี่พาทย์ทำเพลงบาทสกุณีให้พระคชบาลลุกขึ้นยืนรำส่องแว่นแล้วนั่งลง ปี่พาทย์ทำเพลงคุกพาทย์แล้วรัว พระคชบาลกราบสามครั้งแล้วไปนั่งคุกเข่าข้างม้ายกมือขึ้นจีบเหนือศีรษะ เอนตัวเข้าไปที่เชือกบาศเคารพครู ปี่พาทย์ทำเพลงเหาะแล้วรัว ปี่พาทย์ทำเพลงชุบ พระคชบาลรำส่องแว่น แล้วแผลงกลับ

---

[๓๘]พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, <u>พระราชพิธีสิบสองเดือน</u> (กรุงเทพฯ : ศิลปาบรรณาคาร, ๒๕๕๒), หน้า ๑๙๗ – ๑๙๘.

จับขอ พายซ่นยิน* และฉะบาย** ปี่พาทย์ทำเพลงคุกพาทย์แล้วรัว พระคชบาลกราบแล้วรำส่องแว่นจนถึงออกท่าแผลง เปลี่ยนขอจับเชือกบาศใหม่ยืนรำท่าชัดบาศ เหวี่ยงสลัดเชือกออกพันกายแล้วคลายออกสามรอบเป็นเสร็จท่ารำแล้วนั่งลง ปี่พาทย์ทำเพลงคุกพาทย์แล้วรัว พระคชบาลผู้รำกราบสามครั้ง ทั้งนี้ขณะพระคชบาลรำพัดชา นายท้ายช้างอีกผู้หนึ่งจับสายกระแซง*** คือท้ายเชือกบาศสมมติว่าเป็นควาญช้างตลอดเวลาที่รำ[๓๙]

การรำพัดชาเป็นพิธีที่คนทั่วไปไม่มีทางจะได้ชมเลย จนแม้ข้าราชสำนักและพวกนักดนตรีปี่พาทย์ที่จะต้องคอยทำเพลงหน้าพาทย์เองก็ยังหวงห้ามมิให้ได้เห็น พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงบันทึกไว้ว่า[๔๐]

“ การพระราชพิธีนี้หวงแหนอย่างยิ่ง ห้ามมิให้ผู้หญิงเข้าไปในโรงพิธีเป็นอันขาด และไม่ให้คนที่ไม่ได้เกี่ยวข้องในการพระราชพิธีเข้าไปในโรงพิธี ด้วยกลัวว่าจะไปเลียนวิธีท่าทางออกมาทำเล่น ถือกันว่าทำให้เสียจริตได้ ดูก็ข้างจะจริง เช่นรำพัดชาถ้านั่งอยู่ดีๆ ใครลุกขึ้นรำก็บ้าแน่ ถ้าจะตั้งพระราชพิธีแห่งใดก็มีม่านผ้ากั้นวงล้อม จนปี่พาทย์ราดตะโพนก็ไม่ให้เข้าไปอยู่ในโรงพิธี ใช้ตะโกนบอกหน้าพาทย์ออกมาข้างนอก”

---

* พายซ่นยิน คือ ส่วนด้ามของขอช้างใช้สำหรับจับ

** ฉะบาย คือโลหะส่วนปลายของขอช้างที่มีคม

*** เป็นสายสำหรับบังคับช้าง พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน ปี ๒๕๔๒ ให้ความหมายว่า เป็นเชือกหรือลวดหนังตีเป็นเกลียวหุ้มผ้าแดง ปลายสายทั้ง ๒ ข้างผูกกับสายสำอางค่อมอยู่ทางท้ายสันหลังช้าง สำหรับควาญช้างจับเมื่อเวลาคับขัน, กระแอก หรือ ประแอก ก็เรียก

[๓๙] มูลนิธิสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา, นามานุกรมวรรณคดีไทย ชุดที่ ๑ ชื่อวรรณคดี(กรุงเทพ: มูลนิธิสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา, ๒๕๕๐) หน้า ๓๔๓.

[๔๐] พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระราชพิธีสิบสองเดือน (กรุงเทพฯ : ศิลปาบรรณาคาร, ๒๕๕๒), หน้า ๑๙๖.

เช่นนี้แล้ว หากว่าพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวไม่ได้มีพระราชาธิบายในพระราชพิธีสิบสองเดือนและพระราชนิพนธ์คำโคลงพระราชพิธีคเชนทรัศวสนานไว้แล้ว ก็คงจะไม่มีผู้ใดได้ทราบกระบวนการรำนี้เลยอย่างไรก็ตาม เมื่อปี พุทธศักราช ๒๕๑๘ จมื่นสิริวังรัตน์(เฉลิม คชาชีวะ) ได้ถ่ายทอดท่ารำพัดชาในพระราชพิธีทอดเชือกดามเชือกให้นายอาคม สายาคม ผู้เชี่ยวชาญพิเศษ กรมศิลปากร[๔๑]

ในแง่กระบวนนาฏยศิลป์กล่าวได้ว่านาฏยศิลป์พิธีกรรมการรำพัดชา มีจุดประสงค์ให้เป็นพิธีกรรมอย่างเต็มที่ กระบวนรำนั้นไม่ได้งดงามอย่างที่ตั้งใจจะให้เป็นนาฏยศิลป์อันเป็นศิลปะ ดังมีผู้บันทึกไว้ว่า

“ การรำพัดชานั้นเท่าที่ได้เห็นมาแล้วรู้สึกว่า ออกจะเก้งก้างกระโดกกระเดกไม่น่าดูเหมือนรำละคร ทั้งนี้เพราะการรำพัดชานั้น เป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมโดยแท้ ไม่มีความประสงค์ที่จะรำให้ใครดูหรือต้องเอาใจใคร ยิ่งกว่านั้นยังมีข้อห้ามอยู่ว่า การรำพัดชาในพระราชพิธีทอดเชือกดามเชือกนั้น ห้ามไว้เป็นเด็ดขาดมิให้คนนอกเข้าดู จะดูได้เฉพาะผู้ที่ได้ครอบวิชาคชศาสตร์แล้ว และมีหน้าที่อยู่ในพิธีเท่านั้น”[๔๒]

---

[๔๑]กรมศิลปากร, รวมงานนิพนธ์ของนายอาคม สายาคม ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ กรมศิลปากร(กรุงเทพ : กรมศิลปากร, ๒๕๒๕), หน้า ๓๓๘.

[๔๒]ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช, บรรณาธิการ. ลักษณะไทยพิมพ์ครั้งที่ ๒ (กรุงเทพฯ : ธนาคารกรุงเทพ จำกัด(มหาชน)), ๒๕๕๑, หน้า ๔๔.

๔.๑.๒) นาฏยศิลป์พิธีกรรมในการบวงสรวงสังเวยพระสยามเทวาธิราช

๔.๑.๒.๑) พระสยามเทวาธิราช

" ทรงพระราชดำริ* ว่าเมืองไทยเรานี้มีเหตุการณ์หวิดๆ จะต้องเสียอิสรภาพมาหลายต่อหลายครั้งแล้วแต่เผอิญให้มีเหตุรอดพ้นได้เสมอมา ชะรอยจะมีเทพยดาองค์ใดองค์หนึ่งคอยพิทักษ์รักษาอยู่ จึงสมควรจะทำรูปเทพพระองค์นั้นขึ้นไว้สักการบูชา"[๔๓]

หม่อมเจ้าพูนพิศมัย ดิศกุล

พระราชนัดดาในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว

พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ทรงพระราชดำริว่าประเทศไทยคงจะมีเทวาคอยรักษาอยู่ จึงสมควรให้พระองค์เจ้าประดิษฐวรการสร้างรูปเคารพพระสยามเทวาธิราชขึ้นจากทองคำเป็นรูปเทวาสวมมงกุฎยืนความสูง ๘ นิ้ว พระหัตถ์ขวาทรงพระขรรค์ พระหัตถ์ซ้ายยกขึ้นจีบพระดรรชนีเสมอพระอุระคล้ายวิตรรกะมุทรา พระรูปพระสยามเทวาธิราชนี้ปัจจุบันประดิษฐานอยู่ที่เรือนแก้วทำด้วยไม้จันทน์บนพระวิมานไม้แกะสลักปิดทององค์กลาง ณ พระที่นั่งไพศาลทักษิณ ในพระบรมมหาราชวัง

---

* หมายถึงพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว

[๔๓]หม่อมเจ้าพูนพิศมัย ดิศกุล, สารคดี (พระนคร : โรงพิมพ์มงคลการพิมพ์,๒๕๐๙), หน้า ๔.

ภาพที่ ๑๒พระวิมานประดิษฐานพระสยามเทวาธิราชบนพระที่นั่งไพศาลทักษิณ

ที่มา : พระที่นั่งไพศาลทักษิณ[ออนไลน์],๑๓ กุมภาพันธ์ ๒๕๕๖. แหล่งที่มา: th.wikipedia.org

ในการพระราชพิธีต่างๆ ที่กระทำในพระบรมมหาราชวัง เมื่อพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวเสด็จมาถึง ก็จะต้องสักการะพระสยามเทวาธิราชเสมอ ปรากฏให้เห็นทั่วไปในหมายกำหนดการพระราชพิธีต่างๆ ในฝ่ายประชาชนทั่วไป พระสยามเทวาธิราชเป็นที่เคารพอย่างยิ่ง เมื่อมีเหตุการณ์ไม่สงบต่างๆ ก็มักมีผู้อ้างถึงอยู่เนืองๆ เพื่อปกป้องคุ้มครองประเทศให้พ้นจากวิกฤติการณ์ต่างๆ เช่นเดียวกับพระราชดำริในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๔ ผู้ทรงสร้างเทวรูปนี้ขึ้น

๔.๑.๒.๒การบวงสรวงพระสยามเทวาธิราช

น่าสังเกตว่าในราชสำนักมีนาฏยศิลป์เฉพาะอย่างที่แสดงบทบาทเป็นพิธีกรรมน้อยมาก แม้ว่าในพระราชพิธีบวงสรวงสังเวยพระสยามเทวาธิราชจะปรากฏว่ามีการถวายละคร แต่สังเกตว่า

พระราชพิธีเนื่องในพระสยามเทวาธิราชต่างๆนั้นเป็นของที่มีมาพร้อมกับการสร้างเทวรูปพระสยามเทวาธิราชในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ ๔ เมื่อปี ๒๔๐๒ นี้เอง ประกอบกับธรรมเนียมการบวงสรวงบูชาด้วยนาฏยศิลป์โดยเฉพาะอย่างยิ่งละครชนิดต่างๆ มีมาแล้วแต่เดิม ดังปรากฏว่ามีคณะละครแก้บนอยู่ทั่วไปในภาคกลางของประเทศไทย เช่น คณะละครชาตรีในจังหวัดเพชรบุรีอันเป็นที่รู้จักของผู้จะมาว่าจ้างว่าเป็นนาฏยศิลป์พิธีกรรมอย่างหนึ่ง

พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๔ ทรงสร้างพระสยามเทวาธิราชขึ้นเพื่อเป็นรูปเคารพแทนเทพยาดาที่รักษาคุ้มครองประเทศชาติ ด้วยทรงพระดำริว่า ในช่วงเวลาที่ชาติตะวันตกล่าอาณานิคมมาจนถึงประเทศเพื่อนบ้าน ประเทศไทยเผชิญเหตุการณ์ที่เกือบสูญเสียอิสรภาพหลายครั้ง แต่ก็รอดพ้นมาได้ น่าจะมีสิ่งศักดิ์สิทธิ์คุ้มครอง จึงได้พระราชทานพระราชดำริให้พระองค์เจ้าประดิษฐวรการ ทรงสร้างเทวรูปทองคำทรงเครื่องกษัตริย์ พระหัตถ์ขวาทรงพระแสงขรรค์ พระหัตถ์ซ้ายยกขึ้นจีบพระดรรชนีเสมอพระอุระ สูง ๘ นิ้ว พระราชทานนามว่า พระสยามเทวาธิราช และทรงพระกรุณาโปรดเกล้าโปรดกระหม่อมให้จัดการพระราชพิธีบวงสรวงพระสยามเทวาธิราชเป็นพระราชพิธีประจำปี ในวันขึ้น ๑ ค่ำ เดือน ๕ มีการจัดเครื่องบวงสรวงสังเวย และมีละครสมโภชนับแต่นั้น พระมหากษัตริย์ในพระบรมราชจักรีวงศ์ต่อมาทุกพระองค์ทรงสืบทอดการจัดพระราชพิธีนี้อย่างต่อเนื่อง[๔๔]

การบวงสรวงสังเวยพระสยามเทวาธิราชมีฐานะเป็นพระราชพิธี พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวจะโปรดให้ตั้งการบวงสรวงใหญ่อันเป็นเวลาปีใหม่ไทย คือสงกรานต์ เรียกว่าการสังเวยเทวดา สมโภชเครื่อง เลี้ยงโต๊ะปีใหม่ การสมโภชเครื่องเป็นธรรมเนียมที่มีมาแต่เดิมเช่นเมื่อสิ้นการพระราชพิธีสัมพัจฉรฉินท์เช่นเดียวกับการเลี้ยงโต๊ะปีใหม่ซึ่งปรากฏมาในพระราชพิธีบรมราชาภิเษกว่ามีการสมโภชเลี้ยงลูกขุน

---

[๔๔]ทองต่อ กล้วยไม้ ณ อยุธยา, พระสยามเทวาธิราช[ออนไลน์], ๑๐ กรกฎาคม ๒๕๕๖แหล่งที่มา : http://job.haii.or.th/wiki84new/index.php

การบวงสรวงสังเวยพระสยามเทวาธิราชนั้นกระทำมิได้ขาดมาตั้งแต่สร้างเทวรูปพระสยามเทวาธิราชขึ้น หม่อมเจ้าพูนพิศมัย ดิศกุล พระราชนัดดาในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้ทรงเล่าไว้ว่า[๔๕]

"ท่านผู้ใหญ่ชั้นคุณย่าของข้าพเจ้า* เล่าว่า ในรัชกาลที่ ๔ ทรงถวายเครื่องสังเวยทุกๆ วัน และเป็นที่นับถือกันว่าศักดิ์สิทธิ์นัก บัดนี้เนื่องแต่ทางพระราชสำนักต้องตัดทอนรายจ่ายมากมายมา แต่ในรัชกาลที่ ๗ จึงคงยังมีเครื่องสังเวยถวายแต่เฉพาะวันอังคาร และวันเสาร์ อาทิตย์ละ ๒ ครั้ง และในเวลาปีใหม่ก็มีการบวงสรวงสังเวยเป็นพิธีใหม่ มีละครรำของกรมศิลปากรในเวลาเช้าวันสังเวยนั้น"

การสังเวยวันอังคารและวันเสาร์นั้น ยังกระทำต่อเนื่องมาถึงปัจจุบันนี้ ความปรากฏในลายพระหัตถ์หม่อมเจ้าพิไลยเลขา ดิศกุล ถึง พันโทสุจิตร ตุลยานนท์ ลงวันที่ ๑๘ เมษายน ๒๕๑๔ ความว่า[๔๖]

" เรื่องที่เธออยากทราบว่า ยังคงสังเวยอยู่ทุกวันอังคารและวันเสาร์หรือเปล่านั้น ฉันได้ถามคุณท้าวโสภา** เมื่อวันที่สังเวยและมีละครฉลองในปีนี้ คุณท้าวโสภายังคงสังเวยอยู่เสมอ เครื่องสังเวยนั้น ทำมาจากห้องเครื่องในสวนจิตรลดาฯ"

---

[๔๕]พูนพิศมัย ดิศกุล, หม่อมเจ้า, สารคดี (พระนคร : โรงพิมพ์มงคลการพิมพ์,๒๕๐๙), หน้า ๔.

* หมายถึงเจ้าจอมมารดาชุ่ม พระสนมเอกในรัชกาลที่ ๔

[๔๖]หม่อมเจ้าพิไลยเลขา ดิศกุล, จดหมายส่วนตัว, ๑๘ เมษายน ๒๕๑๔.

** หมายถึง ท้าวโสภานิเวศน์(ศิริพงษ์ กัมปนานนท์)

ความข้อที่สอดคล้องกับลายพระหัตถ์หม่อมเจ้าหญิงพิไลยเลขา ดิศกุลอย่างหนึ่ง คือธรรมเนียมที่จะต้องนำน้ำทักษิโณทกพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่ทรงหลั่งในการพระราชกุศลต่างๆ และน้ำดื่มในสำรับเครื่องสังเวยที่ตั้งถวายพระสยามเทวาธิราชมาเทที่โคนต้นขนุนเก่าแก่ที่เจ้าจอมมารดาเที่ยง พระสนมเอกในรัชกาลที่ ๔ ขอพระราชทานพระบรมราชานุญาตพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวปลูกมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ ๔ ภายนอกพระที่นั่งไพศาลทักษิณ[๔๗] ชาววังเชื่อว่าการที่ต้นขนุนดังกล่าวมีอายุยืนมาก ก็เพราะน้ำศักดิ์สิทธิ์ที่ได้จากพระราชกุศลต่างๆ และน้ำดื่มจากเครื่องสังเวยพระสยามเทวาธิราชนี่เอง เพราะแม้ว่าจะเป็นต้นขนุนจะปลูกมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ ๔ แต่ก็มีอายุยืนยาวมาถึงรัชกาลปัจจุบัน

อนึ่ง เนื่องจากผลขนุนจากต้นขนุนนี้แม้จะมีผลไม่ใหญ่มากแต่มีรสหวานจัด ประกอบกับมีอายุยืนยาวมาก จึงมีการวิจัยตามพระราชดำริให้มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์เพาะเลี้ยงเนื้อเยื่อและขยายพันธุ์แจกจ่ายแก่ประชาชนมาตั้งแต่ปี ๒๕๒๗ เรียกชื่อพันธุ์ขนุนที่ได้จากต้นขนุนสำคัญนี้ว่าขนุนไพศาลทักษิณ[๔๘]

ส่วนการสังเวยเทวดาประจำปีนั้นกระทำในวันแรกของปีใหม่ไทย คือในวันขึ้น ๑ ค่ำ เดือน ๕ นี้ ในสมัยรัชกาลที่ ๔ จนถึงต้นรัชกาลที่ ๕ ที่พระที่นั่งอมรินทรวินิจฉัยมีการบำเพ็ญพระราชกุศลสดับปกรณ์* พระบรมอัฐิในเวลาเช้าส่วนเวลาค่ำให้เชิญพระสยามเทวาธิราชซึ่งตั้งอยู่ในพระราชพิธีบำเพ็ญพระราชกุศลตอนเช้า ออกมาตั้งที่บุษบกมุขเด็จพระที่นั่งดุสิตมหาปราสาท และให้เชิญ

---

[๔๗]อำพล เสนาณรงค์, <u>เบ็ดเตล็ดเกษตรและสิ่งแวดล้อม ๒๕๓๘ – ๔๑</u>(กรุงเทพ : สำนักส่งเสริมและฝึกอบรม มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, มปท.), หน้า ๑๐-๑๑.

[๔๘]เรื่องเดียวกัน.

*คือการบังสุกุล

เทวรูปเจว็ดมุกกับทั้งเทวรูปที่หอแก้ว* ตั้งเครื่องสังเวยโต๊ะจีนเรียงติดๆ กันสามโต๊ะที่พื้นชาลา หน้ามุขเด็จ ตั้งพระแท่นเป็นราชอาสน์ตรงอัฒจันทร์ข้างตะวันออกมุขเหนือ[๔๙]

ในการสังเวยเทวดาประจำปีนั้น นอกจากจะมีเครื่องสังเวยโต๊ะจีนแล้ว ยังได้ใช้ละครที่มีลักษณะเป็นการแสดงเบิกโรงเพื่อบวงสรวงสังเวยที่บริเวณทิมคด ซึ่งเป็นอาคารโถงหน้าพระที่นั่งดุสิตมหาปราสาท ปัจจุบันเป็นที่นั่งข้าราชการและผู้เข้าร่วมพระราชพิธีต่างๆ ด้วย พระราชาธิบายในพระราชพิธีสิบสองเดือน กล่าวถึงการตั้งโรงละครที่ทิมคดนี้ว่า

"แล้วกั้นฝาเฟี้ยมเสมอหน้าทิมคดเป็นฉากโรงละครกั้นรอบทิมคดเป็นในโรง มีละครหลวงเล่นเรื่องต่างๆ คือ จับต้น มีพระและนางออกจุดเทียนแล้วรำดอกไม้เงินดอกไม้ทอง พระสองคราวหนึ่ง นางสองคราวหนึ่งต่อนั้นไปเป็นจับลิงหัวค่ำเป็นอย่างที่เล่นยืนเสมอทุกปี ต่อนั้นไปบางทีเป็นพระรามเข้าสวนพิราพบ้าง เป็นนนทุกบ้าง เรื่องสั้นๆคล้ายๆเรื่องเบิกโรงเปลี่ยนกันไปเป็นปีๆ"[๕๐]

การสังเวยพระสยามเทวาธิราชและเทพารักษ์ประจำพระราชฐานชั้นในในเวลากลางคืนที่พระที่นั่งดุสิตมหาปราสาทกระทำด้วยละครเช่นนี้มีมาตลอดตั้งแต่รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ในต้นรัชกาลที่ ๕ เมื่อพระที่นั่งดุสิตมหาปราสาทยังทรงพระบรมศพพระบาทสมเด็จ

---

*หอแก้ว คือศาลพระภูมิในพระบรมมหาราชวัง เป็นที่ประดิษฐานเทวรูปเทพารักษ์ของพระราชฐานชั้นใน มีเจว็ดมุกและเทวรูปแก้วผลึก เป็นต้น หอแก้วของเดิมสร้างในรัชกาลที่ ๔ ตั้งอยู่นอกกำแพงแก้วของพระพุทธรัตนสถานด้านตะวันออก หลังพระที่นั่งบรมพิมาน ในรัชกาลปัจจุบัน โปรดให้ย้ายไปสร้างใหม่ ณ ที่ว่างตรงริมกำแพงพระบรมมหาราชวังด้านตะวันออกตรงกับประตูเหล็กกล้าซึ่งเป็นประตูรั้วด้านหน้าของพระที่นั่งบรมพิมาน

[๔๙]พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระราชพิธีสิบสองเดือน (กรุงเทพฯ : ศิลปาบรรณาคาร, ๒๕๕๒), หน้า ๑๕๐.

[๕๐]เรื่องเดียวกัน.

พระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ก็ได้ยกไปทำที่พระที่นั่งอนันตสมาคม* อยู่ปีหนึ่ง และต่อมาก็เปลี่ยนมากระทำในเวลาเช้า** การสังเวยเทวดานี้จึงแยกออกไปจากการเลี้ยงโต๊ะปีใหม่ตั้งแต่บัดนั้นที่พระที่นั่งทรงธรรม การบวงสรวงสังเวยในเวลาเช้านี้ปรากฏว่าใช้ทั้งละครหลวงและคณะละครผู้มีบรรดาศักดิ์มาเล่นบวงสรวงสังเวย แล้วก็เล่นจนตลอดวันจนถึงการพระราชทานเลี้ยงโต๊ะปีใหม่ ที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงฟื้นฟูขึ้นเพราะเลิกไปในรัชกาลที่ ๔ การเลี้ยงโต๊ะปีใหม่ที่ฟื้นฟูขึ้นนี้กระทำอย่างฝรั่ง

๔.๑.๒.๓) พระราชพิธีบวงสรวงสังเวยพระสยามเทวาธิราชในรัชกาลปัจจุบัน

ปัจจุบันพระราชพิธีบวงสรวงพระสยามเทวาธิราช เป็นราชประเพณีซึ่งจัดขึ้นเป็นการภายในราชสำนักเท่านั้นในรัชกาลปัจจุบันวันบวงสรวงยังถือตามปฏิทินจันทรคติ คือทุกวันขึ้น ๑ ค่ำ เดือน๕ ซึ่งถือเป็นวันเถลิงศก เป็นวันขึ้นจุลศักราชใหม่ นับปีนักษัตรใหม่ ซึ่งตามหลักโหราศาสตร์คือวันที่ดวงอาทิตย์โคจรเข้าในราศีเมษได้หนึ่งองศา เจ้าหน้าที่สำนักพระราชวังจะอัญเชิญพระสยามเทวาธิราชและเทวรูปอื่นๆ จากพระวิมานลงมาประดิษฐาน เทวรูปอื่นๆ ได้แก่ พระสรัสวดี พระอิศวร พระอุมา พระนารายณ์ทรงครุฑและเทวรูปเจ้าที่สำหรับพระราชฐานชั้นในคือเจว็ดมุกจากหอแก้วมาที่ พระที่นั่งไพศาลทักษิณและ ทั้งนี้มีโต๊ะสังเวยเทพยาดากลางหาวอีก ๑ ที่ ณ เฉลียงหอพระสุราลัยพิมาน

ในรัชกาลปัจจุบัน เจ้าหน้าที่สำนักพระราชวังจะอัญเชิญพระสยามเทวาธิราชและเทวรูปอื่นๆ จากพระวิมานได้แก่ เทวปรูปพระสรัสวดี พระอิศวร พระอุมา พระนารายน์ทรงครุฑ สังเวย

---

* พระที่นั่งอนันตสมาคมองค์เดิม ในพระอภิเนาวนิเวศ พระบรมมหาราชวัง

** ถึงประมาณก่อนปีพุทธศักราช ๒๔๓๑ อันเป็นปีที่มีพระราชาธิบายเรื่องนี้

หน้าพระวิมานทั้งนี้ยังได้เชิญเทวรูปจากหอก้าว ได้แก่ เทวรูปพระอิศวรองค์ใหญ่ เจว็ดมุกรูปพระภูมิเจ้าที่ เจว็ดมุกรูปเจ้ากรุงพาลี ลงมาประดิษฐานที่โต๊ะณ พระที่นั่งไพศาลทักษิณ[๕๑]

นอกจากนี้ยังมีโต๊ะสังเวยเทพยาดากลางหาวอีก ๑ ที่ ณ เฉลียงหอพระสุราลัยพิมาน สำรับเครื่องสังเวยประกอบด้วย หัวหมู เป็ด ไก่ เมี่ยงส้ม ทองหยิบ ฝอยทอง ส้มเขียวหวาน องุ่น มะตูม เชื่อม มะพร้าวอ่อน กล้วยหอมจันทน์ ขนมต้มแดง ขนมต้มขาว ผลทับทิม เทียนเงิน เทียนทอง เครื่องสังเวยเทวดานี้ใช้เหมือนกันทุกสำรับ[๕๒]

พระราชพิธีนี้ หากพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวไม่ได้เสด็จพระราชดำเนินไปทรงประกอบเอง ก็จะทรงพระกรุณาโปรดเกล้าโปรดกระหม่อมให้พระบรมวงศานุวงศทรงประกอบพระราชพิธีแทนพระองค์ ในรัชกาลปัจจุบัน พระบรมวงศานุวงศ์ที่เคยทรงพระกรุณาโปรดเกล้าโปรดกระหม่อมให้เสด็จพระราชดำเนินและเสด็จในพระราชพิธีบวงสรวงพระสยามเทวาธิราช มี อาทิ สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี สมเด็จพระเจ้าภคินีเธอ เจ้าฟ้าเพชรรัตนราชสุดา สิริโสภาพรรณวดี พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าโสมสวลี พระวรราชาธินัดดามาตุ พระเจ้าหลานเธอพระองค์เจ้าพชรกิติติยาภา พระวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าวิมลฉัตร หม่อมเจ้าอัจฉราฉวี เทวกุล พันโท หม่อมเจ้าวัฒนานุวัฒน์ วัฒนวงศ์ หม่อมเจ้าเมรี สวัสดิวัตน์ เป็นต้น

น่าสังเกตว่าหากทรงพระกรุณาโปรดเกล้าโปรดกระหม่อมให้เป็นพระอนุวงศ์ชั้นหม่อมเจ้าเสด็จแทนพระองค์ ก็จะเป็นหม่อมเจ้าที่เป็นพระนัดดาในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ผู้ทรงสร้างพระสยามเทวาธิราชนั่นเอง

---

[๕๑]เพลินพิศ กำราญ, พระราชพิธีบวงสรวงพระสยามเทวาธิราช (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, ๒๕๒๐), หน้า ๘.

[๕๒]เรื่องเดียวกัน

เมื่อเสด็จพระราชดำเนินถึงในเวลา ๑๐.๐๐ น. ก็จะทรงจุดธูปเทียนถวายสักการะพระสยามเทวาธิราช ทรงจุดธูปปักที่เครื่องสังเวยพระสยามเทวาธิราช ทรงจุดธูปเทียนบูชาเทวาและปักธูปที่เครื่องสังเวยเทวดากลางหาว ชาวพนักงานประโคมฆ้องชัย สังข์ แตร ปี่พาทย์ทำเพลงสาธุการ ศิลปินกรมศิลปากรก็รำถวายมือ[๕๓]แล้ว จึงเป็นการแสดงนาฏยศิลป์สมโภช รวมนาฏยศิลป์พิธีกรรมในการบวงสรวงพระสยามเทวาธิราชมี ๓ ชุด คือ[๕๔]

๑) ชุดที่ ๑ รำหน้าพาทย์สาธุการ ณ ท้องพระโรงพระที่นั่งจักรพรรดิพิมาน สถานที่ประดิษฐานพระสยามเทวาธิราช

๒) ชุดที่ ๒ รำเบิกโรงเรื่อง ไชยเชษฐ์ ตอนประพาสป่า เพื่อเป็นสิริมงคลแก่ผู้ชมและสถานที่ การแสดง ๒ ชุดแรกเป็นไปตามโบราณราชประเพณี

๓) ชุดที่ ๓ การแสดงละครประเภทอื่นๆ เช่น ละครนอกเรื่องไกรทอง ละครในเรื่องอิเหนา ต่อมาเพิ่มละครประเภทต่างๆ เช่น ละครดึกดำบรรพ์ ละครเสภา ละครพันทางก็มีการแสดงชุดที่ ๓ นี้ ไม่ได้มีพระราชประเพณีบังคับไว้ ในปัจจุบันกรมศิลปากรเป็นผู้พิจารณาจัดละครไปบวงสรวงสังเวยเอง

เมื่อศิลปินกรมศิลปากรรำถวายมือและแสดงละครสมโภชแล้ว ก็จะพระราชทานรางวัลแก่ผู้แสดง แล้วเสด็จพระราชดำเนินกลับ[๕๕]

---

[๕๓]เพลินพิศ กำราญ, พระราชพิธีบวงสรวงพระสยามเทวาธิราช (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, ๒๕๒๐), หน้า ๙.

[๕๔]ทองต่อ กล้วยไม้ ณ อยุธยา, พระสยามเทวาธิราช[ออนไลน์], ๑๐ กรกฎาคม ๒๕๕๖.แหล่งที่มา: http://job.haii.or.th/wiki84new/index.php

[๕๕]เพลินพิศ กำราญ, พระราชพิธีบวงสรวงพระสยามเทวาธิราช (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, ๒๕๒๐), หน้า ๙.

ภาพที่ ๑๓สมเด็จพระเจ้าภคินีเธอ เจ้าฟ้าเพชรรัตนราชสุดาสิริโสภาพรรณวดี

เสด็จพระราชดำเนินแทนพระองค์ในพระราชพิธีบวงสรวงสังเวยพระสยามเทวาธิราช

ที่มา : เพลินพิศ กำราญ, พระราชพิธีบวงสรวงพระสยามเทวาธิราช (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, ๒๕๒๐), หน้า ๒.

๔.๒นาฏยศิลป์พิธีกรรมพื้นบ้าน

พิธีกรรมโดยทั่วไปนั้นว่าด้วยการบูชาในลักษณะต่างๆ เป็นหลัก ดังที่กล่าวข้างต้นในหัวข้อว่าด้วยนาฏยศิลป์พิธีกรรมแล้วว่าพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน ได้ให้ความหมายแรกๆ ของคำว่าพิธีกรรมไว้ว่า คือการบูชา จึงกล่าวได้ว่าการบูชาเป็นลักษณะพื้นฐานการนาฏยศิลป์พิธีกรรมของ

วัฒนธรรมต่างๆ จากการศึกษาพบว่านาฏยศิลป์พิธีกรรมของกลุ่มอนุวัฒนธรรมซึ่งเรียกโดยอนุโลมในการศึกษาครั้งนี้ว่านาฏยศิลป์พิธีกรรมพื้นบ้านจำนวนหนึ่ง เป็นไปเพื่อการบูชาเพียงอย่างเดียว เช่น การฟ้อนรำที่ปรากฏในรูปเขียนยุคก่อนประวัติศาสตร์และในวรรณกรรมจารึกโบราณต่างๆ การฟ้อนรำบูชาพระธาตุพนมอันเป็นงานประจำปีที่วัดพระธาตุพนมจังหวัดนครพนม การฟ้อนกิงกะหร่าขอเพื่อถวายเป็นพุทธบูชาของกลุ่มอนุวัฒนธรรมชาวไทยใหญ่ การเล่นหุ่นกาเหล้ในเทศกาลไหว้เทวดาของกลุ่มอนุวัฒนธรรมชาวจีนในจังหวัดภูเก็ตเป็นต้น แม้ว่านาฏยศิลป์พิธีกรรมพื้นบ้านเพื่อการบูชานั้นมาจำนวนมาก แต่อย่างไรก็ตามมีจุดมุ่งหมายเพียงอย่างเดียว คือเพื่อการบูชาในโอกาสต่างๆ ในหัวข้อนี้

อย่างไรก็ตามน่าสนใจว่านาฏยศิลป์พิธีกรรมพื้นบ้านของกลุ่มอนุวัฒนธรรมบางกลุ่มมีเป้าที่แตกต่างออกไป กล่าวคือนอกจากเป็นนาฏยศิลป์พิธีกรรมเพื่อการบูชาเพียงอย่างเดียว ยังมีลักษณะเป็นพิเศษอีก ๓ ลักษณะ ได้แก่

๔.๒.๑ นาฏยศิลป์พิธีกรรมเพื่อการรักษา

๔.๒.๒ นาฏยศิลป์พิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับวงรอบชีวิต

๔.๒.๓ นาฏยศิลป์พิธีกรรมทางสังคม

การศึกษาครั้งนี้จะได้กล่าวถึงนาฏยศิลป์พิธีกรรมอันมีลักษณะพิเศษ ๓ ลักษณะข้างต้น ทั้งนี้จะได้ยกนาฏยศิลป์พิธีกรรมที่มีลักษณะโดดเด่นมาศึกษาวิเคราะห์ ดังนี้

๔.๒.๑การรำแม่มด นาฏยศิลป์พิธีกรรมเพื่อการรักษา

๔.๒.๑.๑ ภูมิหลัง

พิธีรำแม่มด เป็นนาฏยศิลป์พิธีกรรมของชาวไทยเชื้อสายเขมรที่อาศัยอยู่ในจังหวัดต่างๆ ของประเทศไทย การรำแม่มดนี้ ออกเสียงในภาษาเขมรว่า เรือมมะม้วด บางถิ่นก็เรียกว่า โจลมะม้วด แลว่า การเข้าแม่มด มีความหมายโดยในว่า เป็นการตั้งใจเชิญดวงวิญญาณแม่มดให้มาเข้า เพราะดวงวิญญาณอื่นๆ ก็อาจจะมาเข้าสิงในร่างคนทั่วไปได้โดยมิได้เชิญ[๕๖]

การรำแม่มดเป็นนาฏยศิลป์พิธีกรรมที่ชาวไทยเชื้อสายเขมรปฏิบัติมาแต่โบราณ ในปัจจุบันประเพณีนี้ได้สูญหายไปในบางท้องถิ่น แต่ก็ยังปรากฏว่าบางท้องถิ่นยังปฏิบัติสืบทอดมาถึงคนรุ่นปัจจุบัน เช่นที่ หมู่ ๒ บ้านปางลาง ตำบลตาพระยา อำเภอตาพระยา จังหวัดสระแก้วเป็นต้น[๕๗]

คำว่า มด เป็นคำเก่าแก่ อาจหมายถึงผู้มีความรู้ ดังปรากฏกเป็นคำซ้อนในภาษาไทยปัจจุบันว่า มดหมอ และแม่มด ที่พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน ปี ๒๕๔๒ ให้ความหมายของคำว่า มด ไว้ว่า หมอเวทมนตร์หมอผีถ้าเป็นผู้ชาย เรียกว่า พ่อมดถ้าเป็นผู้หญิง เรียกว่า แม่มดใช้เป็นคำประกอบกับคำ หมอ เป็น มดหมอ หมายความว่า หมอทั่ว ๆ ไป

---

[๕๖]สัมภาษณ์ กานต์เขต ขาวงาม, นักเขียน, ๑๒ กรกฎาคม ๒๕๕๖.

[๕๗]กระทรวงวัฒนธรรม, มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม[ออนไลน์], ๗ มิถุนายน ๒๕๕๖.แหล่งที่มา: http://ich.culture.go.th

คำว่ามดในภาษาไทยปัจจุบันใช้ประกอบศัพท์ในคำอื่น คำว่า มด ในความหมายของผู้มีเวทมนตร์ไม่ปรากฏแล้วในภาษาไทยปัจจุบัน อย่างไรก็ตามปรากฏหลักฐานการใช้คำว่า มดในวรรณคดีเก่าๆ สมัยอยุธยา เช่นที่ปรากฏคู่กับคำว่า หมอ ในลิลิตพระลอ ว่า[๕๘]

ไป่ห่อนเหลือคิดข้า คิดผิด แม่นา
คิดสิ่งเป็นกลชิด ชอบแท้
มดหมอแห่งใดสิทธิ์ จักสู่ ธ แม่
ให้ลอบลองท้าวแล้ อยู่ได้ฉันใด

ลิลิตพระลอ

อาศัยหลักฐานทางภาษา กล่าวได้ว่าประเพณีการรำแม่มดนี้เก่าแก่ตกทอดมาจากบรรพบุรุษหลายชั่วอายุคน จนเป็นประเพณีของคนในหลายพื้นที่ แม่มดเป็นวิญญาณมีอำนาจพิเศษคอยปกปักรักษาดูแลรักษาทุกคนที่อยู่ในโลก ในหมู่บ้านชาวบ้านทุกคนในหมู่บ้านตั้งแต่เกิดมาจะมี “โจมครู” คือกระโจมทำจากไม้ขนาดไม่ใหญ่มาก กระโจมนี้จะวางลงในขัน ที่เรียกว่าขันครู

จากการค้นคว้าพบว่า โจมครูทำจากไม้โมกมัน หรือไม้อื่นๆ ขนาดเท่าก้นแก้วสูงประมาณ ๒-๓ นิ้ว ประดับด้วยใบลานหรือใบตาลฉลุลวดลายจำนวน ๔ ใบ ใบตาลนี้ผ่านกระบวนการบางอย่างมาแล้ว(ต้องเก็บจากยอดลานหรือตาลอ่อน นำมาต้มในน้ำเดือด แกะสลักตกแต่งเป็นลวดลายให้สวยงาม ตัดเป็นรูปทรงและจะต้องรีดให้แห้งและเรียบ)ภายในโจมใส่ใบลำดวน เทียน

---

[๕๘]กรมศิลปากร.วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑ (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, ๒๕๔๐), หน้า ๓๙๒.

ขาว ใช้เทียนขี้ผึ้งแท้ควั่นบิดเป็นรูปร่างแทนตัวผู้เป็นเจ้าโจมครู ของหากมีตำหนิในขณะเกิด ให้ทำตำหนิเฉพาะบุคคลไว้ด้วย ดังกล่าวแล้วข้างต้น[๕๘]

โจมครูนี้เป็นสัญลักษณ์ประจำตัวที่จะต้องทำให้เด็กทุกคนเมื่อทุกคนเมื่อแรกเกิด น่าสนใจว่าหมอตำแยจะให้ทำสัญลักษณ์ต่างๆ ที่สังเกตได้ในเวลาเกิดของแต่ละบุคคล เช่นเด็กที่มีรกพันคอ หมอตำแยก็จะให้พันด้ายแดงเอาไว้ ธรรมเนียมชาวบ้านนี้ให้ความสำคัญกับโจมครูมาก ดังที่มีกฎเกณฑ์กำหนดว่าโจมครูจะต้องมีลักษณะพิเศษบางอย่างและไม่ใช่ของที่ทำได้ง่าย พิธีนี้แต่เดิมใช้กระท่อมมุงหลังคาด้วยหญ้าคาเป็นที่ประกอบพิธี ปัจจุบันมีอาคารศาลาประชาคมของหมู่บ้านแสดงให้เห็นว่าพิธีนี้มีนัยทางสังคมคือใช้พื้นที่กลางของทุกคน โรงพิธีที่เดิมจะต้องตั้งขึ้นเป็นพิเศษมีผ้าขาวและผ้าขาวม้าเป็นหลังคาจึงถูกแทนที่ด้วยศาลาประชาคม

การรำแม่มด เป็นพิธีกรรมที่ขจัดความขัดข้อง อุปสรรค ปัญหา ประการต่างๆ ทั้งความเจ็บป่วยทางกาย ความไม่สบายใจ ปัญหาชีวิต ตลอดจนเรื่องโชคชะตาราศี ดังกล่าวแล้วว่าชาวบ้านเชื่อว่าแม่มดเป็นผู้คอยดูแลปกปักรักษามนุษย์ เมื่อเกิดปัญหาต่างๆ ชาวบ้านจึงยึดเอาแม่มดเป็นที่พึ่งด้วยการมาเล่าปัญหาเพื่อแสวงหาทางออก มีการเสี่ยงทายเพื่อหาสาเหตุและทางแก้ไขต่างๆ

๔.๒.๑.๒ องค์ประกอบของพิธีรำแม่มด บ้านปางลาง อำเภอตาพระยา จังหวัดสระแก้ว

องค์ประกอบของนาฏยศิลป์พิธีกรรมรำแม่มด มีดังนี้[๖๐]

---

[๕๙]กระทรวงวัฒนธรรม, มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม[ออนไลน์], ๗ มิถุนายน ๒๕๕๖.แหล่งที่มา: http://ich.culture.go.th

๑) ร่างทรง เป็นผู้อาวุโสที่เป็นที่เคารพนับถือ นอกจากนั้นยังได้ผ่านการเสี่ยงทายมาแล้วว่าสามารถสื่อสารกับแม่มดและเจ้าที่และได้รับมอบหมายให้สืบทอดหน้าที่ร่างทรงต่อๆ มาจากคนรุ่นก่อนๆ พิธีเสี่ยงทายและรับสืบทอดนี้จะกระทำได้ในวันที่กำหนดเป็นเฉพาะ วันที่มีจันทรุปราคาหรือสุริยุปราคา เมื่อผ่านการเสี่ยงทายแล้ว ร่างทรงก็จะได้รับขันครูซึ่งหมายถึงได้รับมอบหมายให้สืบทอดหน้าที่ร่างทรง

๒) นักแสดงมีการรำ การร้อง การเล่นดนตรีประกอบในพิธีบูชาแม่มด เพื่อสร้างความพึงพอใจของแม่มด ผู้ได้รับความเดือดร้อนหรือผู้ป่วย และเพื่อความสนุกสนานของผู้เข้าร่วมพิธี เช่น การรำโปรยดอกไม้ รำศรีนวล รำกะลา (เรือมสะโต๊ก) ร้องอายัย (แสดงเกี้ยวพาราสี) รำอันเร (กระทบไม้) การรำบูชาครู (เพลงเชิญ)ดนตรีใช้วงที่เรียกว่ามโหรีซึ่งเป็นดนตรีพื้นถิ่น ประกอบด้วย ซอ กลอง กรับไม้ จะเข้ ขลุ่ย ฉิ่ง ฉาบ

๓) พ่อแม่ญาติพี่น้องผู้ป่วย ทำหน้าที่ช่วยเหลือ อำนวยความสะดวกต่างๆ แก่ร่างทรงแม่มด

๔) ผู้ร่วมพิธีอื่นๆ

๕) สิ่งของที่เพื่อใช้บูชา ดังที่กล่าวมาแล้วว่าพิธีกรรมทางศาสนาความเชื่อนั้นเป็นบูชาสิ่งเหนือธรรมชาติ อย่างไรก็ตามน่าสังเกตว่าการบูชาใช้ข้าวของต่างๆที่หามาได้ซึ่งก็ล้วนเป็นของที่คนทั่วไปใช้ในการดำเนินชีวิต พิธีรำแม่มดที่หมู่ ๒ บ้านปางลาง ตำบลตาพระยา จังหวัดปราจีนบุรี ใช้เครื่องบูชาแม่มด ได้แก่ ผ้าขาวม้า ผ้าขาว ข้าวสาร ๑ ขัน เหล้าขาว ๑ ขวด ขนมข้าวต้มมัด ผลไม้ เช่น กล้วย ส้ม ฯลฯ กรวยบูชาครู ซึ่งก็คือกรวยใบตอง บรรจุหมากพลูและเทียนขาว ๑ เล่ม ค่าครูแต่เดิมใช้เงินซึ่งปัจจุบันใช้ใบตาลตัดเป็นสัญลักษณ์แทน นอกจากนั้นพิธีบูชาแม่มดต้องมีเครื่องบูชาครูดนตรีด้วย ขนมข้าวต้มมัด กล้วย ผ้าขาว เหล้าขาว บุหรี่ กรวยดอกไม้ ธูปเทียน

๖) โจมครู โจมครูของร่างทรงทุกคน โจมครูของผู้ได้รับความเดือดร้อนหรือผู้ป่วย

๗) เสื้อผ้าของผู้ที่ได้รับความเดือดร้อนหรือผู้คนป่วย

---

[๖๐]กระทรวงวัฒนธรรม, มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม[ออนไลน์], ๗ มิถุนายน ๒๕๕๖แหล่งที่มา http://ich.culture.go.th

๘) อุปกรณ์ที่ใช้เสี่ยงทาย เช่น มีด กรรไกร

๔.๒.๑.๒ ลำดับนาฏยศิลป์พิธีกรรมรำแม่มด[๖๑]

๑) ร่างทรงแม่มดจุดธูปเทียนบูชาครูและอัญเชิญแม่มด ดนตรีบรรเลงเพลงเชิญครู และเพลงอื่นๆ

๒) แม่มดลงประทับร่างทรง แสดงท่าทางว่าอยากรำ และร่างทรงบางคนอาจแสดงอิทธิฤทธิ์ เช่นการอมไฟ เพื่อสื่อสารให้ทราบว่าแม่มดลงประทับร่างทรงแล้ว และเริ่มตรวจดูความเดือดร้อนหรืออาการป่วยของผู้มีปัญหา แม่มดในร่างทรงจะขอเสื้อผ้าของผู้มีปัญหามาใส่ ญาติของผู้ป่วยหรือคนดูแลจะนำเสื้อผ้ามาให้ใส่ แม่มดในร่างทรงจะประเมินปัญหาต่างๆ โดยสังเกตจากเสื้อผ้าของผู้ป่วย

๓) บอกกล่าวอาการของผู้ป่วย

๔) ผู้เข้าร่วมพิธีที่เป็นนักแสดงจะรำถวายแม่มด เมื่อแม่มดพอใจ ร่างทรงก็จะยิ้มแย้มและร่ายรำตามจังหวะเพลง

๕) ญาติผู้ป่วยจะเข้าไปหาสอบถามปัญหาที่ข้องใจและทางแก้ไข

๖) มีพิธีรื้อผ้าประดับที่ใช้ต้อนรับแม่มด ดนตรีบรรเลงเพลงเพื่อส่งแม่มดเมื่อเสร็จพิธี

---

[๖๑]กระทรวงวัฒนธรรม, มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม[ออนไลน์], ๗ มิถุนายน ๒๕๕๖แหล่งที่มา http://ich.culture.go.th

๔.๒.๑.๓ ข้อสังเกตด้านพิธีกรรม

๑) พิธีกรรมรำแม่มดนี้ เป็นพิธีกรรมที่ประกอบขึ้นสำหรับทุกคนในสังคม เดิมอาจใช้ปะรำพิธีซึ่งเป็นพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ที่ทำขึ้นชั่วคราว แต่ในชั้นหลังก็ได้ใช้พื้นที่สาธารณะของชุมชน คือศาลาประชาคม เป็นสัญลักษณ์ว่าพิธีกรรมนี้เป็นพิธีกรรมของสังคม ไม่ใช่พิธีกรรมที่ประกอบขึ้นในครัวเรือนตามความต้องการของบุคคลใดบุคคลหนึ่ง

๒) อย่างไรก็ตาม พิธีรำแม่มดก็ได้ให้ความสำคัญกับปัจเจกบุคคลอย่างมาก กล่าวคือทุกคนมีสัญลักษณ์ประจำตัว ที่จะต้องนำมาเข้าพีธี สัญลักษณ์เหล่านี้ถูกทำให้เป็นของเฉพาะตัว (personalisation)

๓) พิธีรำแม่มดแสดงความเชื่อมโยงกับสังคมยุคโบราณอย่างชัดเจน ดังที่มีการใช้เงินตราโบราณมาร่วมพิธี (พบการใช้เงินตราโบราณในพิธีกรรมต่างๆ ทั่วโลก)การบูชาด้วยอาหารเฉพาะอย่าง เช่น ข้าวต้มมัด ซึ่งเป็นข้าวเหนียวไม่ใช่ข้าวเจ้า ก็อาจตีความได้ว่ามีนัยเกี่ยวข้องกับอดีตบางอย่าง เช่น การบริโภคข้าวเหนียว ที่มักพบในสังคมโบราณ

๔) ปัจจุบันนี้ พิธีการรำแม่มด ที่ หมู่ ๒ บ้านปางลาง ถือเป็นประเพณีประจำปีอย่างหนึ่ง จัดขึ้นเป็นประจำ ในวันที่ ๒๓ มีนาคม ซึ่งเป็นวันทางสุริยคติ ประเพณีนี้แต่เดิมอาศัยโอกาสทางจันทรคติ ดังปรากฏว่าการเสี่ยงทายคัดเลือกร่างทรงแม่มด และการสืบทอดหน้าที่ร่างทรง จะต้องเลือกวันที่มีปรากฏการจันทรุปราคาหรือสุริยุปราคา ซึ่งการคำนวณต้องอาศัยปฏิทินจันทรคติ เป็นหลัก

๔.๒.๑.๔ ข้อสังเกตทางนาฏยศิลป์

๑) จะเห็นได้ว่า การร่ายรำเป็นองค์ประกอบที่สำคัญมากของพิธีรำแม่มดนี้ เพราะเป็นการสื่อสารว่าแม่มดการลงประทับร่างทรงแล้ว การร่ายรำมีบทบาทสำคัญในพิธี อาจพิจารณาได้ ๒ ลักษณะ

๑.๑) เป็นการแสดงอำนาจของแม่มดเมื่อมาประทับร่างทรง และเป็นการแสดงออกว่าวิญญาณวิเศษพอใจ

๑.๒)เป็นพลีกรรมของมนุษย์ที่มอบให้วิญญาณวิเศษ เพื่อแลกกับทางออกจากปัญหาต่างๆ ทั้งนี้เป็นไปโดยความเคารพ

๒) การร่ายรำของแม่มด ดูเหมือนเกิดขึ้นจากความพอใจในจังหวะดนตรี ร่างทรงแม่มดจะเคาะมือตามจังหวะดนตรี เพื่อแสดงว่าพึงพอใจที่จะรำและไม่มีแบบแผนแน่นอน แม้ว่าการรำแม่มดจะแพร่หลายในท้องถิ่นของกลุ่มคนที่พูดภาษาเขมรสูง* ในประเทศไทยเป็นภาษาถิ่น แต่ก็พบลักษณะการรำอย่างไม่มีแบบแผนที่แน่นอนได้ทั่วไป จากการศึกษาพบว่าไม่เฉพาะแต่การรำเท่านั้น แต่ดนตรีที่ใช้ประกอบพิธีกรรมรำแม่มดก็ไม่มีแบบแผนตายตัวเช่นเดียวกัน เช่นการรำดาบของร่างทรงแม่มดที่เรียกว่ารำกาปเปที่ไม่มีแบบแผนตายตัว ดนตรีก็เล่นเรื่อยไปจนร่างทรงแม่มดแสดงความพอใจจึงหยุดลง ในด้านดนตรีก็เล่นเพลงต่อไปเรื่อยๆ บางครั้งก็ไม่ทราบว่าชื่อเพลงอะไร[๖๒]

๓) เมื่อใช้นาฏยศิลป์ไทยเป็นเกณฑ์ การร่ายรำไม่มีการใช้บท เพราะไม่มีบท ความหมายที่สื่อจากท่ารำจึงไม่มีเนื้อหา แต่ความหมายสำคัญของการร่ายรำคือการแสดงให้เห็นถึงสถานะและอำนาจเหนือธรรมชาติของแม่มดในร่างทรง

---

*เขมรสูง คือภาษาเขมรที่พูดในประเทศไทย

[๖๒]บุษกร สำโรงทองและคณะ, วัฒนธรรมดนตรีไทย ภาคกลาง และภาคอีสานใต้ : รายงานวิจัย (กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๙), หน้า ๒๘๗.

๔) นาฏยศิลป์พิธีกรรมรำแม่มด มี “ครู” มาเกี่ยวข้องด้วย ดังที่ปรากฏว่ามีโจมครู ซึ่งของสิ่งที่ร่างกายจำลองของทุกคนถูกบรรจุไว้ การรำก็มีการรำถวายครู ผู้ที่ชื่อว่าเป็นครูนี้ อาจจะไม่ใช่ผู้ที่สั่งสอนวิชาการ แต่หมายถึงผู้รู้ในด้านต่างๆ ดังจะเห็นได้ว่า การรำแม่มด มีเป้าหมายสำคัญคือการขจัดความสงสัยข้องใจต่างๆ การบูชาผู้รู้จึงน่าจะมีความสำคัญ

๔.๒.๑.๕ ข้อสังเกตการใช้นาฏยนาฏยศิลป์เป็นพิธีกรรม กรณีศึกษานาฏยศิลป์พิธีกรรมรำแม่มดเทียบเคียงกับนาฏยศิลป์พิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับผีฟ้า

การรำแม่มดนี้ ถือว่าเป็นนาฏยศิลป์พิธีกรรมที่ผู้ศรัทธาเชื่อว่ามีอานุภาพครบวงจร คือพิธีการรำแม่มดไม่ได้มีจุดประสงค์ทางพิธีกรรมเพื่อแก้ไขข้อขัดข้องประการใดประการหนึ่งเป็นเฉพาะ ชาวบ้านผู้ต้องการร่วมพิธีกรรมมาด้วยจุดประสงค์อันหลากหลาย บ้างป่วยไข้ บ้างมีปัญหาต่างๆ บ้างก็มีความสงสัยใคร่รู้โชคชะตาตนเอง ความเชื่อเรื่องนาฏยศิลป์พิธีกรรมรำแม่มดนี้เป็นความเชื่อของชาวเขมรในประเทศไทย นอกจากนี้ยังมีชาวส่วยและชาวกูย ซึ่งต่างก็เป็นชนกลุ่มน้อยที่พูดภาษาตระกูลออสโตรเอเชียติก(austroasiatic) เหมือนกัน

น่าสังเกตว่านาฏยศิลป์พิธีกรรมรำแม่มดนี้มีความคิดพื้นฐานใกล้เคียงกับการรำผีผ้าหรือผีลำฟ้า ซึ่งเป็นนาฏยศิลป์พิธีกรรมที่นิยมแพร่หลายมากในหลายหมู่คนที่พูดภาษาลาว อันเป็นภาษาในตระกูลไทยกะได (tai kadai) ที่อาศัยอยู่ในภาคตะวันออกเฉียงเหนือเช่นกัน การศึกษาพบว่าหน้าที่นาฏยศิลป์พิธีกรรมสองชุดนี้ทำหน้าที่ต่างกัน กล่าวคือหลักของพิธีกรรมรำผีฟ้าหรือลำผีฟ้าก็คือการรักษาโรค ซึ่งอยู่บนพื้นฐานความเชื่อที่ว่าสาเหตุของการเจ็บป่วยต่างๆ มีอยู่ ๒ สาเหตุ

๑) สาเหตุตามธรรมชาติเป็นต้นว่าการเปลี่ยนแปลงของฤดูกาลอาจจะให้เกิดโรคภัยไข้เจ็บได้

๒) สาเหตุเหนือธรรมชาติ การถูกผีทำ การถูกคนทำด้วยวิธีทางคาถาอาคม การผิดขนบธรรมเนียมประเพณี เป็นต้น

พิธีกรรมลำ ผีฟ้าเป็นพิธีกรรมที่กระทำในช่วงเดือน ๓ คือราวเดือนกุมภาพันธ์ถึงเดือนมีนาคม และเดือน ๖ คือราวเดือนพฤษภาคม เป็นพิธีกรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ลาว ลำส่องเป็นการลำหาสาเหตุของการป่วยการลำส่องจะใช้เวลานาน เมื่อผู้ป่วยคนใดผิดผีผู้เข้าทรงจะแสดงอาการตัวสั่น พูดจาด้วยเสียงน่ากลัว บริวารในคณะผู้รักษาก็จะพูดขอโทษต่างๆ นานา เมื่อผีพอใจแล้วก็จะออกจากร่างทรงไป จากนั้นผู้รักษาก็จะผูกแขนคนไข้ แล้วแนะนำวิธีการปฏิบัติตัว และจะนัดวันที่จะทำการรักษาต่อไปด้วยการลำรักษา การลำรักษานั้นคล้ายกับวิธีลำส่อง มีการฝากผู้ป่วยคนนั้นๆ ให้เป็นศิษย์ผีฟ้า เพื่อแสดงว่าเป็นบริวารของผีฟ้าแล้ว แล้วขอให้ผีฟ้าช่วยดูแลรักษา นอกจากนั้นยังผู้รักษายังจะบอกผีฟ้าว่าผู้ป่วยจะปฏิบัติธรรมเป็นคนดีจะปฏิบัติตามธรรมเนียมของผีฟ้า[๖๓]

การบูชาผีฟ้านั้นเป็นเรื่องใหญ่และต้องกระทำกันอย่างต่อเนื่อง กล่าวคือจะต้องบูชาผีฟ้าด้วยอาหาร หรือที่เรียกว่า เลี้ยงข่วงผีฟ้า การเลี้ยงข่วงนี้ผู้เป็นศิษย์ผีฟ้าแล้วจะต้องมาทำเองทุกปี หากมาไม่ได้ ก็ให้ส่ง มะพร้าว ข้าวสาร น้ำตาล ไปผู้อาวุโสที่สามารถสื่อสารกับผีฟ้าได้ ที่เรียกว่า แม่ครูหรือ แม่เมือง [๖๔] การเลี้ยงข่วงผีฟ้า เป็นพิธีกรรมการเลี้ยงผีฟ้าซึ่งผู้นับถือจะกระทำกันประจำปี บาง

---

[๖๓]จุติภาพ ป้องสีดา, “ดนตรีกลุ่มชาติพันธุ์ในจังหวัดศรีสะเกษ” วารสารอีสานศึกษาความหลากหลายทางวัฒนธรรม ๗ (พฤษภาคม – สิงหาคม ๒๕๕๓) : ๓๔๕.

[๖๔]สมชาย นิลอาธิ, การบรรยายเรื่องผีฟ้า หมอวิเศษแห่งแดนอีสาน ณ ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน) วันที่ ๑๔ กันยายน ๒๕๔๘.

ท้องถิ่นกระทำในเดือนสามบางท้องถิ่นกระทำในเดือนหก เป็นพิธีสนุกสนานพิธีหนึ่งที่ทุกคนจะได้พบปะพูดคุยกัน[๖๕]

ตามขนบของผู้ที่ศรัทธา การบูชาผีฟ้าจะช่วยรักษาโรคที่มีสาเหตุจากสิ่งเหนือธรรมชาติได้ เพราะผีฟ้าสามารถบันดาลทุกสิ่งได้ การเกิดการตายของมนุษย์ก็อยู่ในอำนาจของผีฟ้า ผีฟ้าเป็นผู้กำหนดชะตากรรมของมนุษย์ขณะที่มีชีวิตอยู่บนโลก ด้วยความคิดเช่นนี้ จะเห็นได้ว่าผีฟ้ามีอิทธิฤทธิ์มากกว่าแม่มด ซึ่งดูเหมือนเป็นดวงวิญญาณที่รอบรู้และช่วยปกปักรักษามนุษย์เท่านั้น

นาฏยศิลป์พิธีกรรมรำแม่มดกับการนาฏยศิลป์พิธีกรรมที่เกี่ยวกับผีฟ้าสะท้อนว่าผู้ที่ศรัทธาการยอมรับว่า วิญญาณของคนเป็นและคนตายมีอยู่จริง ในนาฏยศิลป์พิธีกรรมรำแม่มด กำหนดให้ทุกคนมีโจมครูซึ่งทำเครื่องหมายต่างๆ ไว้ให้เป็นของเฉพาะบุคคล ในพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับผีฟ้า ก็เชื่อว่าคนทุกคนมีขวัญ ความเชื่อลักษณะนี้ควบคู่ไปกับลัทธิบูชาบรรพบุรุษ(ancestralism) ชาวบ้านที่นับถือผีฟ้าเชื่อว่าผีบรรพชนกับผีฟ้านั้นมีความสัมพันธ์กันอย่างแน่นแฟ้น กล่าวคือ เชื่อว่าคนเมื่อตายลงขวัญประจำตัวจะออกจากร่างไปพบบรรพชนและจะเดินทางไปยังเมืองฟ้าเพื่อไหว้ผีฟ้า ผีฟ้าก็คือวิญญาณที่อยู่บนฟ้า และทรงพลานุภาพจนคนเมื่อตายลงจะต้องเดินทางไปสักการะทีเดียว ซึ่งต่างจากความเชื่อเรื่องแม่มดนั้น ที่แม่มดไม่ใช่เจ้าของชีวิตของมนุษย์ จึงไม่ปรากฏว่ามีความเชื่อว่าเมื่อตายลงจะต้องไปสักการะ

---

[๖๕]จุติภาพ ป้องสีดา, “ดนตรีกลุ่มชาติพันธุ์ในจังหวัดศรีสะเกษ” วารสารอีสานศึกษาความหลากหลายทางวัฒนธรรม ๗ (พฤษภาคม – สิงหาคม ๒๕๕๓) :๓๔๖.

๔. ๒. ๒ นาฏยศิลป์พิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับวงรอบชีวิต สวดคฤหัสถ์

พุทธศาสนานั้นมีหลักคำสอนเรื่องไตรลักษณ์ คือสรรพสิ่งตกอยู่ในลักษณะ ๓ ประการ คือ ทุกฺขํ หมายถึงการเปลี่ยนแปลง การทนอยู่ไม่ได้ อนิจฺจ ความไม่เที่ยงแท้แน่นอน และ อนตฺตา คือ ความไม่มีตัวตน หลักธรรมเรื่องไตรลักษณ์นี้เป็นสิ่งที่พุทธศาสนิกชนในประเทศไทยรับรู้และกล่าวถึงเสมอ ประการหนึ่งอาจเป็นเพราะได้เห็นความเปลี่ยนแปลงในชีวิตคนตลอดเวลา การเกิดมาแล้วต้องตายก็ถือเป็นความจริงของสิ่งมีชีวิตทั้งปวงอย่างหนึ่ง ในปัจจุบันนี้ พิธีกรรมในวงรอบชีวิตนั้นสูญหายไปมากแล้ว จะคงเหลืออยู่ก็แต่พิธีการศพ

การสวดคฤหัสถ์ หรือ รำสวด เป็นนาฏยศิลป์พิธีกรรมที่ปัจจุบันพบในภาคกลาง ภาคตะวันออก และภาคเหนือ เป็นนาฏยศิลป์พิธีกรรมของฆราวาส มีชื่อเรียกไปต่างๆ กัน นอกจากเรียกว่าสวดคฤหัสถ์อันเป็นที่รู้จักอย่างแพร่หลายแล้ว ยังเรียกว่า สวดกระหัด ยี่เกพระ ลิเกพระ รำสวด ลำสวด สวดฆราวาส สวดผี สวดมาลัย เล่นนักสวด เป็นต้น การเรียกชื่อต่างๆ กันนี้บางครั้งก็มีองค์ประกอบบางอย่างที่ไม่เหมือนกันบ้าง แต่อย่างไรก็ตาม นาฏยศิลป์พิธีกรรมชนิดนี้ก็ยังเป็นนาฏยศิลป์พิธีกรรมในงานศพไม่ปรากฏว่ามีการสวดคฤหัสถ์ในพิธีกรรมอื่นๆ เลย

นาฏยศิลป์พิธีกรรมชนิดนี้เป็นนาฏยศิลป์พิธีกรรมที่เป็นประเพณีชีวิต แรกมีเมื่อใดไม่ปรากฏ แต่มีลักษณะทางพิธีกรรมหลายประการคล้ายกับการสวดพระอภิธรรมในงานศพและมีลำดับต่อเนื่องจากการสวดพระอภิธรรมศพ ซึ่งกระทำในเวลากลางคืน โดยทั่วไปแล้วการพิธีสวดพระอภิธรรม จะทำทันทีในคืนแรกหลังมรณกรรม แต่โบราณมาคนไทยจัดการศพกันที่บ้าน แต่ในปัจจุบันนี้นิยมจัดพิธีศพที่วัด การสวดพระอภิธรรมในปัจจุบันนี้เป็นขั้นตอนที่สำคัญที่สุด และจัดให้มีการสวดพระอภิธรรมในพิธีศพเท่านั้น

การสวดพระอภิธรรมในปัจจุบันมีขั้นตอนเป็นที่ทราบโดยทั่วไป เริ่มจากเจ้าภาพจัดอาสนะสงฆ์สำหรับพระนั่งสวด ๔ รูป ไว้หน้าศพด้านใดด้านหนึ่งของบริเวณที่ตั้งศพขึ้นอยู่กับความเหมาะสม มีตู้พระธรรมบรรจุคัมภีร์สวดพระมาลัยที่เป็นกล่องไม้เล็กๆ วางไว้บนอาสนะพระที่มาสวดในตำแหน่งกึ่งกลางหมู่พระสงฆ์ หน้าตู้พระธรรมมีเครื่องบูชา ประกอบด้วยดอกไม้ธูปเทียน แล้วพระสงฆ์ ๔ รูปขึ้นนั่งบนอาสนะ จากนั้นเจ้าภาพจุดธูปเทียนบูชาพระรัตนตรัย จุดธูปเทียนหน้าศพ จุดธูปเทียนที่เครื่องบูชาหน้าตู้ แล้วอาราธนาศีลพระสงฆ์ตั้งตาลปัตรให้ศีล แล้วจึงเริ่มการสวดพระอภิธรรมเมื่อสวดครบ ๔ จบแล้ว เจ้าภาพทอดผ้าบังสุกุลและถวายเครื่องไทยธรรมบนสายสิญจน์หรือวางภูษาโยงมาจากศพ พระสงฆ์พิจารณาผ้าบังสุกุล พระสงฆ์อนุโมทนาและให้พร แล้วจึงเสร็จพิธี และหากมีสวดคฤหัสถ์ ก็จะกระทำต่อจากพิธีสงฆ์

แม้ว่าในปัจจุบันการสวดคฤหัสถ์จะเป็นธรรมเนียมที่กระทำกันโดยฆราวาส แต่เดิมทีการสวดคฤหัสถ์คงเป็นพิธีกรรมที่พระสงฆ์ปฏิบัติมาด้วย ดังที่ปรากฏข้อห้ามในกฎหมายตราสามดวง ส่วนที่ ๒๔ ว่าด้วยพระสงฆ์ว่าให้พระสงฆ์ผู้แสดงธรรมเทศนาตามพระบาลีและอรรถกถาให้บริบูรณ์ ห้ามเทศนาเป็นกาพย์กลอนและกล่าวถ้อยคำตลกคะนองโดยประมาทให้ผิดจากพระวินัย[๖๖] กฎหมายตราสามดวง เป็นงานวรรณกรรมที่มีขึ้นตั้งแต่ปี ๒๓๔๗ ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ ๑ เป็นงานที่รวบรวมกฎหมายอันมีมาแต่สมัยอยุธยา

ในปัจจุบันนี้นาฏยศิลป์พิธีกรรมสวดคฤหัสถ์ เป็นพิธีกรรมสถานที่จะทำที่บ้านหรือที่วัดก็ได้วัด มีไปตั้งแต่ตอนค่ำ จนรุ่งสว่างก็มี แม้ว่าจะเรียกว่าสวดคฤหัสถ์ แต่ก็นักสวดคฤหัสถ์มีทั้งที่เป็นพระภิกษุและเป็นคฤหัสถ์จริงๆ ดังนั้นหากจะตีความคำว่า สวดคฤหัสถ์ แล้ว ก็ควรจะได้ความหมายว่า เป็นการสวดอย่างคฤหัสถ์ มิใช่การสวดของคฤหัสถ์แต่อย่างใด การสวดพระอภิธรรมในปัจจุบันบางวัดก็ยังเป็นการสวดที่มีลักษณะเหมือนการบรรจุเพลงในดนตรีไทย เช่นการสวดพระอภิธรรมที่

---

[๖๖]สำนักงานคณะกรรมการกฤษฎีกา, ๒๐๐ ปีกฎหมายตราสามดวง (กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรร, การกฤษฎีกา:๒๕๔๗), หน้า ๙.

วัดสุวรรณาราม เขตบางกอกน้อย กรุงเทพมหานคร เนื้อหาแสดงความอาลัยในผู้ตายและกล่าวถึงหลักธรรมเรื่องความไม่เที่ยงของชีวิตมนุษย์เป็นหลัก แต่ไม่มีการร่ายรำ เพราะพระสงฆ์เป็นผู้สวด

ดังกล่าวแล้วว่า ผู้สวดคฤหัสถ์เรียกว่า “นักสวด” แสดงให้เห็นว่าสังคมมองว่าเป็นผู้เชี่ยวชาญอย่างใดอย่างหนึ่งทีเดียว อย่างไรก็ตามพบว่า นักสวดมี ๒ ประเภทคือ นักสวดอาชีพและนักสวดสมัครเล่น นักสวดอาชีพมีทั้งที่เป็นพระภิกษุและคฤหัสถ์ การจัดที่สวดคฤหัสถ์ก็เช่นเดียวกับการจัดอาสนะพระสงฆ์* ในการสวดพระอภิธรรม กล่าวคือจัดที่สำหรับนักสวด ๔ คน ตามที่นับผู้สวดจำนวน ๔ คนว่าเป็นสำรับผู้ที่สวดทุกคนถือตาลปัตรเช่นเดียวกับพระภิกษุในการสวดพระอภิธรรม มีตู้พระธรรมตั้งข้างหน้า นักสวดสี่ตำแหน่งมีชื่อเรียกเป็นเฉพาะ เรียกเรียงจากซ้ายไปขวา ได้ดังนี้[๖๗]

๑) ตัวตุ๊ย คือตัวตลก มีหน้าที่ทำความขบขันให้แก่ผู้ชม แต่จะต้องอยู่ในแบบไม่ให้ออกนอกลู่นอกทางไป

๒) แม่คู่ (หรือคอหนึ่ง) มีหน้าที่ขึ้นต้นบท และนำทางที่จะแยกการแสดงออกไปเล่นในชุดใด ยังเป็นตัวซักไซ้ให้เกิดความขบขันจากตัวตลกด้วย

๓) คอสอง มีหน้าที่เป็นผู้ช่วยแม่คู่ คอยซักสอดเพิ่มเติม

๔) ตัวภาษา เป็นตัวภาษาต่างๆ และตัวนาง ผู้ทำหน้าที่นี้จะต้องร้องเพลงได้ดี พูดเลียนสำเนียงภาษาต่างๆได้ชัดเจน**

---

*ใช้คำว่าพระสงฆ์ต่างจากคำว่าพระภิกษุ ตามพระวินัยพระสงฆ์หมายถึงพระภิกษุจำนวน ๔ รูปขึ้นไป การสวดพระภิกษุ ๔ รูป จึงใช้คำว่าพระสงฆ์

[๖๗]ภาษิต จิตรภาษา, “สวดคฤหัสถ์, ” ศิลปวัฒนธรรม ๑๗(มกราคม ๒๕๓๙): ๖๘ – ๗๑.

**ลำดับผู้สวดคฤหัสถ์นี้มีชื่อเรียกและบทบาทคล้ายกับตัวตลกในการแสดงหุ่นกระบอก

อย่างไรก็ตาม ปรากฏว่ามีการสวดคฤหัสถ์ที่ใช้นักสวดมากกว่า ๔ คนด้วย เช่นที่ บ้านหัวสำโรง อำเภอแปลงยาว จังหวัดฉะเชิงเทราพบว่ามีคณะสวดคฤหัสถ์ที่สวดกันอย่างน้อย ๘ คน แต่ไม่เกิน ๑๕ คน และที่ตำบลท่าโพ อำเภอหนองขาหย่าง จังหวัดอุทัยธานีก็ไม่ได้นั่งเป็นแถวเดียวเหมือนอย่างพระสวดพระอภิธรรม แต่นั่งเป็นสองแถวมีนักสวดทั้งชายหญิงนั่งหันหน้าเข้าหากันทั้งยังนั่งเป็นวงกลมได้ด้วย[๖๘]

โดยทั่วไปแล้วเมื่อเริ่มสวดคฤหัสถ์นักสวดทั้งสี่คนจะใช้ตาลปัตรบังหน้าเหมือนพระสวดพระอภิธรรม หากเป็นบทสวด คฤหัสถ์ของ “สำรับพระ” จะขึ้นต้นบทสวดสรรเสริญคุณพระรัตนตรัยพร้อมกัน ๓ จบ แล้วจึงขึ้นบทสวดพระอภิธรรมสังคณี ตัวตุ๊ยก็จะขยับมือข้างหนึ่งออกท่ารำขณะที่ยังถือตาลปัตรอยู่ แม่คู่คนที่อยู่ใกล้จึงยึดมือไว้สักอึดใจหนึ่ง แต่ตัวตุ๊ยยังขยับมือรำอีกแต่จะเป็น ๒ มือ หลังจากนั้นจึงมีการเจรจาระหว่างตัวตุ๊ยและแม่คู่[๖๙] การสวดคฤหัสถ์นี้มีบทสวดที่คนทั่วไปรู้จักดีว่าเป็นเอกลักษณ์ของการพระอภิธรรมศพคือมีร้องบทว่า “เอ๋ย..กุสลา” ด้วย จากนั้นก็จะร้องเพลง มีการรำออกท่าทาง ใช้ตาลปัตรเคาะจังหวะบ้าง ตีกันบ้าง แล้วก็หันเข้าหาบทธรรมะต่างๆ ส่วนการออกภาษานั้นก็เช่นเดียวกับที่ปรากฏในวัฒนธรรมดนตรีไทย เช่น ภาษาญวน มอญ แขก ลาว พม่า เขมร ฝรั่ง ทั้งยังมีเพลงพื้นบ้าน เช่น เพลงฉ่อย ด้วย การออกภาษาและร้องเพลงต่างๆ นี้ไม่มีลำดับแน่นอนตายตัว แล้วแต่คณะนักสวด[๗๐] ทั้งนี้น่าสนใจว่าผู้มาเป็นนักสวดนั้นมีทั้งนักสวดที่สนใจและสังเกตการสวดคฤหัสถ์เอง เช่น คณะนางยิ้ม ศรีเผือก ที่ หมู่ ๕ ตำบลเมืองใหม่ อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม ไม่ได้ฝึกฝนอย่างเป็นทางการแต่อย่างใด อาศัยครูพักลักจำ กับนักสวดที่ต้องฝึกฝนโดยตรง เช่นคณะรำสวดที่จังหวัดตราด ซึ่งมีผู้ศึกษาคณะที่มีชื่อเสียง ๕ คณะจากสี่อำเภอพบว่าสี่ในห้าได้รับการฝึกหัดโดยตรง มีเพียงคณะเดียวที่อาศัยวิธีการสังเกตและฝึกฝนเอง สามคณะ

---

[๖๘]บุษกร สำโรงทองและคณะ, วัฒนธรรมดนตรีไทย ภาคกลาง และภาคอีสานใต้ : รายงานวิจัย (กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๕), หน้า ๔๐๔.

[๖๙]ภาษิต จิตรภาษา, “สวดคฤหัสถ์,” ศิลปวัฒนธรรม๑๗(มกราคม ๒๕๓๕): ๖๘ – ๗๑.

[๗๐]เรื่องเดียวกัน.

ที่ได้ฝึกหัดการรำสวดโดยตรงมีที่มาจากการรำสวดคณะเดียวกัน และคณะสุดท้ายที่ได้ฝึกหัดการรำสวดโดยตรง ร่ำเรียนวิชารำสวดมาจากจังหวัดระยอง[๗๑]

ดังที่ทราบกันโดยทั่วไปแล้วว่าการสวดพระอภิธรรมเป็นพิธีสงฆ์ บทที่พระสงฆ์สวดในพิธีสวดพระอภิธรรมศพนั้นมาจากพระอภิธรรมปิฎก อันประกอบด้วยคัมภีร์ ๗ คัมภีร์ คือ สังคณี วิภังค์ ธาตุกถา ปุคคลปัญญัติ กถาวัตถุ ยมก และ ปัฏฐาน ในการสวดคฤหัสถ์บางที่ เช่น ที่อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงครามก็ขึ้นต้นการสวด ด้วยคาถาจากพระอภิธรรมคัมภีร์แรก คือ สังคณี ว่า “กุสลา ธัมมา” เพื่อเป็นเครื่องหมายว่าเป็นการสวดในงานศพ ส่วนบทอื่นๆ ที่การสวดคฤหัสถ์นำมาเล่นนั้น ที่สำคัญก็มาจากเรื่องมาลัยซึ่งเป็นที่นิยมของชาวไทย เรื่องพระมาลัยนี้นิยมในประเทศไทยมาตั้งแต่สมัยอยุธยา ดังปรากฏวรรณคดีพระราชนิพนธ์สำคัญเรื่องหนึ่ง คือ พระมาลัยคำหลวง ที่เชื่อว่าเป็นงานของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร์ พระมาลัยคำหลวงนี้มีต้นเค้ามาจาก มาเลยยเทวัตตเถรวัตถุ ซึ่งเป็นงานนิพนธ์ของพระภิกษุชาวล้านนาในพุทธศตวรรษที่ ๒๐ ถึง ๒๑ และคัมภีร์มาเลยยเทวัตตเถรวัตถุทีปนีฎีกา ที่พระพุทธวิลาสรจนาขึ้นในกลางหรือปลายพุทธศตวรรษที่ ๒๒[๗๒]

เรื่องพระมาลัยคำหลวงกล่าวถึงพระมาลัย พระอรหันต์องค์สุดท้ายในโรหนชนบทลังกาทวีป มีอิทธิฤทธิ์มาก ได้ลงไปโปรดสัตว์ในเมืองนรก บรรดาสัตว์นรกขอให้พระมาลัยบอกญาติที่น้องให้ทำทานแผ่ส่วนบุญกุศลส่งไปให้ พระมาลัยจึงได้นำข่าวมาบอกและเทศน์สั่งสอนให้มนุษย์ทำบุญทำทาน วันหนึ่งพระมาลัยนำดอกบัวที่ชายยากจนเข็ญใจคนหนึ่งถวายเหาะขึ้นไปบูชาพระธาตุเจดีย์จุฬามณีบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ได้พบและสนทนากับพระอินทร์ จึงทราบว่าเทวดาแต่ละองค์กระทำกรรมและรับผลของกรรมไม่เท่ากัน ครั้นพระศรีอาริยเมตไตรยเสด็จมานมัสการพระธาตุเจดีย์จุฬามณี พระองค์ได้บอกพระมาลัยว่าจะลงมาประกาศพระศาสนา เมื่อศาสนาของพระ

---

[๗๑]ปรารถนา มงคลธวัช และ สายสมร งามล้วน, การเล่นรำสวดในจังหวัดตราด(งานวิจัยวัฒนธรรมของสำนักงานวัฒนธรรมแห่งชาติ, ๒๕๔๗), หน้า ๙๘.

[๗๒]มูลนิธิสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา. นามานุกรมวรรณคดีไทย ชุดที่ ๑ ชื่อวรรณคดี(กรุงเทพ: มูลนิธิสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา, ๒๕๕๐) หน้า ๓๑๔.

สมณโคดมสิ้นอายุลงแล้ว ถ้าผู้ใดต้องการจะเกิดในศาสนาของพระองค์ก็ให้ปฏิบัติตามคำสั่งสอน เช่น ฟังเทศมหาชาติให้จบภายในหนึ่งวัน พระมาลัยจึงได้กลับมาเล่าเรื่องราวที่เห็นให้แก่ชาวชมพูทวีป ส่วนชายเข็ญใจที่ได้ถวายดอกบัวพระมาลัย เมื่อสิ้นชีวิตแล้วก็ได้ไปเกิดเป็นเทวดาในสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ มีนามว่าอุบลเทพบุตร ด้วยอำนาจผลบุญที่ได้สร้างสมไว้นั้น[๗๓]

นอกจากจะอาศัยเรื่องราวพระมาลัยแล้ว การสวดคฤหัสถ์ยังอาศัยเรื่องต่างๆ ที่มีมาในวรรณคดีไทย เช่นเรื่องพระอภัยมณี ขุนช้างขุนแผน ลักษณวงศ์ ไกรทอง สังข์ทอง เป็นต้น เมื่อเป็นเรื่องที่มาจากวรรณคดี ก็จะร้องเพลงไทยในโขนละคร เช่น นาคเกี้ยว ลมพัดชายเขา บังใบ แขกตาเสือ มอญรำดาบ สร้อยสนตัด เป็นต้น และใช้เพลงลูกทุ่งด้วย[๗๔]

อนึ่ง การสวดคฤหัสถ์ในจังหวัดตราด หรือที่เรียกในท้องถิ่นว่า รำสวด มีลักษณะเป็นการว่าจ้างอย่างเป็นกิจลักษณะ จึงปรากฏว่ามีคณะรำสวดหลายคณะรับการว่าจ้างในงานศพตามแต่เจ้าภาพจะกำหนด โดยส่วนใหญ่แล้วก็จะมีรำสวดในการสวดพระอภิธรรมวันสุดท้าย และที่น่าสนใจอีกอย่างหนึ่งคือ การรำสวดที่จังหวัดตราดบางคณะได้เปลี่ยนรูปจากการเป็นนาฏยศิลป์พิธีกรรม ไปเป็นศิลปะการแสดงอย่างเต็มรูป เพราะไม่ได้กำหนดว่ารับงานเฉพาะงานศพเท่านั้น เช่น คณะบุญยิ่ง เจริญวงศ์ ที่ตำบลเกาะช้าง ก็ยังรับไปแสดงในงานกาชาดจังหวัดตราด งานเปิดสนามบินตราด เป็นต้น ทั้งนี้ก็จะแต่งเนื้อร้องใหม่ ไม่ใช้เนื้อร้องที่เป็นคำสวดคฤหัสถ์แต่เดิม มีเพลงที่ว่าด้วยการส่งเสริมการท่องเที่ยวในจังหวัด เช่น เพลงเกาะช้างสวรรค์ตะวันออก เพลงชมเกาะช้าง และยังมีเพลงที่เป็นประเด็นในสังคมปัจจุบันด้วย เช่น เพลงโรคเอดส์ เพลงป่าไม้ เป็นต้น[๗๕]

---

[๗๓]มูลนิธิสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา,นามานุกรมวรรณคดีไทย ชุดที่ ๑ ชื่อวรรณคดี(กรุงเทพ:มูลนิธิสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา, ๒๕๕๐), หน้า ๓๑๕.

[๗๔]ปรารถนา มงคลธวัช และ สายสมร งามล้วน, การเล่นรำสวดในจังหวัดตราด(งานวิจัยวัฒนธรรมของสำนักงานวัฒนธรรมแห่งชาติ, ๒๕๔๗), หน้า ๑๐๐.

[๗๕]เรื่องเดียวกัน, หน้า ๘๒.

๔.๒.๓นาฏยศิลป์พิธีกรรมทางสังคม การฟ้อนทูลพระขวัญ

น่าสังเกตว่าผู้มีบทบาทในพิธีกรรมและนาฏยศิลป์พิธีกรรมในแต่ละกลุ่มชาติพันธุ์ต่างก็เป็นชนชั้นนำของกลุ่มชาติพันธ์นั้นๆ ทั้งสิ้น โดยเหตุที่พิธีกรรมและนาฏยศิลป์พิธีกรรมเป็นการแสดงอำนาจในบางลักษณะ เช่นอำนาจทางการปกครองกลุ่ม อำนาจในการแสดงเอกลักษณ์ของกลุ่ม เป็นต้น แต่การกำหนดว่ากลุ่มใดเป็นกลุ่มวัฒนธรรมและกลุ่มอนุวัฒนธรรมซึ่งในประเทศไทยเรียกหมายถึงกลุ่มราชสำนักที่ภาคกลางและกลุ่มพื้นบ้านต่างๆ นั้น มีสาเหตุมาจากความสัมพันธ์ในเชิงการเมืองเป็นหลัก

การฟ้อนทูลพระขวัญ เป็นนาฏยศิลป์พิธีกรรมในราชสำนักราชวงศ์ฝ่ายเหนือ ซึ่งแม้ว่าจะเป็นนาฏยศิลป์ในราชสำนัก แต่โดยอิทธิพลทางการเมืองแล้วถือว่าราชสำนักฝ่ายเหนือเป็นกลุ่มอนุวัฒนธรรมในประเทศไทย เนื่องจากเป็นราชสำนักของประเทศราชที่ขึ้นตรงกับราชสำนักราชวงศ์จักรี เมื่อพิจารณาหลักการเรื่องกลุ่มอนุวัฒนธรรม (sub-cultural group) ที่แสดงไว้ในหัวข้อว่าด้วยกลุ่มวัฒนธรรมและกลุ่มอนุวัฒนธรรมแล้ว การศึกษาครั้งนี้จึงกำหนดนาฏยศิลป์พิธีกรรมของราชสำนักฝ่ายเหนือเป็นนาฏยศิลป์พิธีกรรมพื้นบ้าน

๔.๒.๓.๑ ภูมิหลัง

“...ถึงวันจะเข้าเมือง* เวลาเช้า เจ้านายผู้ชาย ทั้งผู้ใหญ่ผู้น้อย แต่งเต็มยศ ขี่ช้างออกจากเมืองกับขบวนที่จะแห่รับเข้าเมือง พวกเราก็แต่ง เต็มยศคอยรับอยู่ เมื่อขบวนแห่มาถึงใกล้ที่ตั้งพลับพลาพวกเจ้านายลงจาก คอช้าง แยกกันเป็นสองแถว มีกลดคันยาวกั้นทุกคน พากันเดินตามคนเชิญ พาน

---

*เมืองลำปาง

ดอกไม้ ธูป เทียน เครื่องสักการะ นำหน้ามา พากันเข้ามาบริเวณพลับพลา เจ้านายทั้งผู้ใหญ่และผู้น้อย พากันฟ้อนรำเป็นคู่ๆ เข้ามาหาข้าพเจ้า* ดูงามสง่าน่าพิศวง ผู้ที่รู้ประเพณีเขากระซิบบอกข้าพเจ้าว่าข้าพเจ้าควรจะฟ้อน รับออกไปรับ จึงจะถูกธรรมเนียม แต่ขัดข้องด้วยข้าพเจ้าไม่เคยหัดรำ นึก ขวยใจ ไม่รู้ว่าจะทำอย่างไร ขณะนั้น พระยาทรงสุรเดช (อั้น บุนนาค) ซึ่ง เป็นข้าหลวงใหญ่มณฑลพายัพอยู่ในเวลานั้น ก็รับอาสาฟ้อนรำออกไปแทนตัว ข้าพเจ้า ก็เป็นแล้วกันไป...

...ที่เมืองเชียงใหม่เวลานั้นพระเจ้าอินทรวิชานนท์เพิ่งถึงพิราลัย จัดแต่กระบวนแห่มารับมิได้มีการฟ้อนรำ ตั้งแต่ครั้งนั้นก็ไม่ได้ยินว่ามีการฟ้อนรำอย่างใหญ่รับใครอีก โดยเฉพาะเมื่อมีทางรถไฟแล้ว รถไฟเข้าถึงเมืองก็รับกันเพียงสถานี มาจนถึงรัชกาลที่ ๗ พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จเลียบมณฑลพายัพ พระราชชายาเจ้าดารารัศมีชักชวนเจ้านายมณฑลพายัพ ทั้งผู้ชายและผู้หญิงให้ฟ้อนรำรับเสด็จ เพื่อจะได้ทอดพระเนตรเห็นประเพณีโบราณเมื่อวันสมโภช ณ เมืองเชียงใหม่ วันนั้นมีกระบวนต่างๆของพวกชาวเชียงใหม่ทุกชาติทุกภาษาแห่นำหน้าแล้วถึงกระบวนบายศรี มีปี่พาทย์นำหน้า พวกเจ้านายผู้ชายเดินตามบายศรีที่สำหรับสมโภชสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว มีเจ้านครเชียงใหม่ เจ้านครน่านและเจ้านครลำพูนเป็นหัวหน้า"[๗๖]

นาฏยศิลป์พิธีกรรมที่เป็นตัวแทนทางวัฒนธรรมทางนาฏยศิลป์ที่ดีที่สุดคือการฟ้อนทูลพระขวัญ เช่นเดียวกับนาฏยศิลป์พิธีกรรมในที่อื่นๆ การฟ้อนรำที่มีลักษณะเป็นพิธีกรรมชนิดนี้ไม่ปรากฏว่าเริ่มขึ้นเมื่อใด ทราบแต่ว่ามีมาแต่โบราณ ดังที่พระราชชายาเจ้าดารารัศมีมีพระประสงค์ให้เจ้านายฝ่ายเหนือทั้งชายหญิงออกมาฟ้อนรำนำเสด็จพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว และสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณี พระบรมราชินีในรัชกาลที่ ๗ เมื่อเสด็จพระราชดำเนินเลียบมณฑล

---

* หมายถึงสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ

[๗๖] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ,พระสนมเอก (กรุงเทพฯ : ชมรมดำรงวิทยา, ๒๕๒๕), หน้า ๘๖ – ๘๗.

พายัพ เมื่อเดือนมกราคม ๒๔๖๕ การเสด็จพระราชดำเนินเลียบมณฑลพายัพครั้งนั้นเป็นการเสด็จพระราชดำเนินทางรถไฟ จึงไม่มีการรับเสด็จที่หัวเมืองฝ่ายเหนือรายทางที่จะไปถึงนครเชียงใหม่*

๔.๒.๓.๒ กระบวนฟ้อนทูลพระขวัญ

การฟ้อนทูลพระขวัญเมื่อปี ๒๔๖๕ นั้น เจ้าผู้ครองนครและเจ้านายฝ่ายเหนือ ในมณฑลพายัพ เป็นผู้ฟ้อนในกระบวนฟ้อน แบ่งเป็น ๒ กระบวน กระบวนที่หนึ่งเป็นกระบวนฟ้อนทูลพระขวัญพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นกระบวนเจ้าผู้ครองนครและเจ้านายฝ่ายหน้า แต่งพระองค์งดงามเต็มยศฟ้อนกล่าวคือ นุ่งเกี้ยว สวมเสื้อเยียรบับ คาดสำรดและประดับเครื่องราชอิสริยาภรณ์ จับคู่เป็นคู่ๆ ดังนี้[๗๗]

คู่ที่ ๑ เจ้าแก้วนวรัฐ เจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่ กับเจ้ามหาพรหมสุรธาดา เจ้าผู้ครองนครน่าน

คู่ที่ ๒ เจ้าจักร์คำขจรศักดิ์ เจ้าผู้ครองนครลำพูน กับเจ้าราชวงศ์ลำปาง

คู่ที่ ๓ เจ้าบุรีรัตน์ เชียงใหม่ กับเจ้าชัยสงคราม เชียงใหม่

คู่ที่ ๔ เจ้าราชภาคินัย เชียงใหม่ กับเจ้าราชสัมพันธวงศ์ ลำพูน

คู่ที่ ๕ เจ้าราชวรเชฐ เชียงใหม่ กับเจ้าราชสัมพันธวงศ์ เชียงใหม่

---

*มณฑลพายัพประกอบด้วยหัวเมืองใหญ่ คือนครเชียงใหม่ นครลำปาง นครลำพูน นครน่าน และนครแพร่ ได้จัดรูปแบบการปกครองเป็นมณฑลพายัพมาตั้งแต่ปี ๒๔๔๒ จนถึงปี ๒๔๗๖ จึงยุบมณฑลเทศาภิบาล

[๗๗]กมล มโนชญากร,สำเนาจดหมายเหตุเสด็จพระราช ดำเนินเลียบมณฑลฝ่ายเหนือ พุทธศักราช ๒๔๖๕(พระนคร: พิพรรฒนากร, ๒๔๗๕), หน้า ๕๕.

คู่ที่ ๖ เจ้าประพันธพงศ์ เชียงใหม่ กับเจ้าชัยสงคราม ลำปาง

คู่ที่ ๗ เจ้ากาวิลวงศ์ ณ เชียงใหม่ กับเจ้าวงศ์เกษม ณ ลำปาง

ต่อจากเจ้านายผู้ชายฟ้อน มีมโหระทึกคู่ ๑ กับกลองแอว แล้วถึงพานพระขวัญและบายศรี ๙ ชั้น สำหรับพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว มีเครื่องเสวยคาวหวานและหัวหมูใส่โต๊ะเงินปิดฝาชีหุ้มผ้าตาด ผูกผ้าขาววางบนคานหาม พวกเจ้านายฝ่ายหน้าในราชวงศ์เชียงใหม่ แต่งตัวนุ่งผ้าน้ำเงินสวมเสื้อเยียรบับเดินกำกับกระบวน

กระบวนที่ ๒ คือกระบวนเครื่องพระขวัญถวายสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณี พระบรมราชินีในรัชกาลที่ ๗ เป็นกระบวนฟ้อนของเจ้านายฝ่ายในฟ้อนเจ้านายผู้หญิงนี้แต่งพระองค์นุ่งซิ่นยกทอง สวมเสื้อแพรรูปกระบอก ห่มผ้าสไบแพรที่มวยผมปักช่อดอกไม้ทอง จับเป็นคู่ๆ ดังนี้

คู่ที่ ๑ เจ้าทิพย์วรรณ กฤดากร ณ อยุธยา ในหม่อมเจ้าบวรเดช กับเจ้าส่วนบุญ ภรรยาเจ้าจักร์คำขจรศักดิ์ ลำพูน

คู่ที่ ๒ เจ้าบัวทิพย์ บุตรีเจ้าแก้วนวรัฐ ซึ่งเป็นภรรยาเจ้าราชภาคินัย กับเจ้ารำเจียก บุตรีเจ้าจักร์คำขจรศักดิ์

คู่ที่ ๓ เจ้าศิริประกาย บุตรีเจ้าแก้วนวรัฐ ซึ่งเป็นภรรยาเจ้ากาวิลวงศ์ กับเจ้าวรรณรา บุตรีเจ้าจักร์คำขจรศักดิ์

คู่ที่ ๔ เจ้าเรณุวรรณา ภรรยาเจ้าบุรีรัตน์ กับ เจ้าทิพวาร ภรรยาเจ้าเมืองแก้ว

คู่ที่ ๕ เจ้าเรือนแก้ว ภรรยาเจ้าราชภาติกวงศ์ เชียงใหม่ กับ เจ้าจันทนา ภรรยาเจ้าประพันธพงศ์ เชียงใหม่

คู่ที่ ๖ เจ้าวงศ์จันทร์ บุตรีเจ้าราชบุตร เชียงใหม่ กับ เจ้ารวงคำ บุตรีเจ้าราชสัมพันธวงศ์ ลำพูน

คู่ที่ ๗ เจ้าประกายคำ บุตรีเจ้าจักร์คำขจรศักดิ์ กับ เจ้าบุษบง บุตรีเจ้าบุญวาทวงศ์มานิต

ต่อจากกระบวนเจ้านายผู้หญิงฟ้อน ก็มีกลองแอว พานพระขวัญและบายศรี๗ ชั้น เครื่องเสวยคาวหวานและหัวหมูใส่โต๊ะเงินปิดฝาชีหุ้มผ้าตาด ผูกผ้าขาววางบนคานหาม มีเจ้าผู้ชายพวก ณ เชียงใหม่เดิกำกับอย่างเดียวกับของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว

หลังกระบวนเจ้านายชั้นผู้ใหญ่มณฑลฝ่ายเหนือฟ้อนนำเครื่องทูลพระขวัญที่มีบายศรี ๙ ชั้น และ ๗ ชั้น สำหรับพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวและสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณี พระบรมราชินีในรัชกาลที่ ๗ ยังมีกระบวนตามอีกสามกระบวน คือ กระบวนเจ้านายผู้หญิงพื้นเมืองกับบุตรภรรยาข้าราชการ และบุตรภรรยาคฤหบดี กระบวนเจ้านายผู้ชายพื้นเมืองกับข้าราชการคฤหบดีฝ่ายชาย กระบวนกำนันผู้ใหญ่บ้าน ๑๖ อำเภอ ถือดอกไม้ธูปเทียน มีปลัดอำเภอกำกับประมาณ ๘๐๐ คน เมื่อกระบวนฟ้อนข้างต้นผ่านหน้าพลับพลาที่ประทับไปแล้ว ก็มีฟ้อนสำหรับต้อนรับของหลวงจัดไว้ ๔ คน มีบันทึกปรากฏว่าสี่ท่านนั้น เป็นสุภาพสตรีชั้นสูง ได้แก่

๑) หม่อมเจ้าหญิงฉัตรสุดา ฉัตรชัย (ภายหลังคือท่านผู้หญิงฉัตรสุดา วงศ์ทองศรี) พระธิดาพลเอกพระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าบุรฉัตรไชยากร กรมพระกำแพงเพชรอัครโยธิน ประสูติแต่เจ้าลดาคำ ณ เชียงใหม่

๒) เด็กหญิงอรอวร(ภายหลังคือท่านผู้หญิงอรอวร อิศรางกูร ณ อยุธยา) บุตรีพระยาเพชรพิไสยศรีสวัสดิ์(แม้น วสันตสิงห์) ปลัดมณฑลประจำจังหวัดเชียงใหม่ในขณะนั้น

๓) เจ้าแววดาว ณ เชียงใหม่ (ภายหลังคือเจ้าแววดาว พรหมบุรี)บุตรีเจ้าราชวงศ์

๔) เจ้าอุบลวรรณา* บุตรีเจ้าบุรีรัตน์

เมื่อกระบวนฟ้อนมาถึงหน้าพลับพลาแล้วก็นั่งลงถวายบังคม เจ้านายผู้ชายเดินขึ้นนั่งบนพลับพลาที่พื้นลดทางด้านขวา เจ้านายผู้หญิงเดินขึ้นนั่งบนพลับพลาที่พื้นลดทางด้านซ้าย เจ้าแก้วนวรัฐ พระเจ้าผู้ครองครเชียงใหม่ พระองค์ที่ ๘ นำพานทองพระขวัญขึ้นทูลเกล้าฯ ถวายพระบาทสมเด็จพระปกเจ้าอยู่หัว แม่เจ้าจามรีมหาเทวี นำพานทองพระขวัญทูลเกล้าฯ ถวายสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณี บรมราชินีในรัชกาลที่ ๗ เจ้านายผู้ชายในราชวงศ์เชียงใหม่ยกบายศรีและโต๊ะเงินเครื่องเสวย ไปตั้งหน้าพระเก้าอี้ที่ประทับ จากนั้นเจ้ามหาพรหมสุรธาดาเจ้าผู้ครองนครน่าน เจ้าแก้วนวรัฐ แม่เจ้าจามรีมหาเทวี เจ้าจักร์คำขจรศักดิ์เจ้าผู้ครองนครลำพูน ซึ่งเป็นผู้ทำพิธีทูลพระขวัญขึ้นบนพลับพลา นั่งหน้าพระที่นั่งตามลำดับแล้ว เจ้ามหาพรหมสุรธาดาซึ่งเป็นผู้มีอาวุโสที่สุดอ่านคำกราบบังคมทูลเชิญพระขวัญ

---

* รองอำมาตย์อำมาตย์ตรีกมล มโนชญากร บันทึกไว้ว่า เจ้าอุบลวรรณา แต่จากการตรวจสอบเอกสารต่างๆ ไม่พบว่าเจ้าบุรีรัตน์(น้อยแก้วมุงเมือง) มีธิดาชื่อเจ้าอุบลวรรณา แต่ธิดากำเนิดกับเจ้าเรณุวรรณา ณ เชียงใหม่ คนโตชื่อ เจ้าอุบลรัตน์ ภายหลังคือเจ้าอุบลรัตน์ อินทราวุฒิ อนึ่ง ชื่ออุบลวรรณานี้ จะไปพ้องกับ เจ้าอุบลวรรณา ธิดาพระเจ้ากาวิโลรสสุริยวงศ์(เจ้าชีวิตอ้าว) พระเจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่ พระองค์ที่ ๖ ซึ่งมิได้ร่วมสมัยกัน

๔.๒.๓.๓ คำกราบบังคมทูลเชิญพระขวัญ

เมื่อกระบวนฟ้อนมาถึงพลับพลาที่ประทับและนำขึ้นทูลเกล้าฯ ถวายบายศรีทั้งสองสำรับ เจ้านายฝ่ายเหนือชั้นสูง ประกอบด้วยเจ้ามหาพรหมสุรธาดาเจ้าผู้ครองนครน่าน เจ้าแก้วนวรัฐ แม่เจ้าจามรีมหาเทวี เจ้าจักร์คำขจรศักดิ์เจ้าผู้ครองนครลำพูน นั่งหน้าพระที่นั่งตามลำดับแล้ว ก็เริ่มทำพิธีทูลพระขวัญเจ้ามหาพรหมสุรธาดาเจ้าผู้ครองนครน่านอ่านคำกราบบังคมทูลเชิญพระขวัญ ความว่า[๗๘]

“ สรวมชีพข้าพระพุทธเจ้า น้อมเกล้านมัสการ ขอพระราชทานพระบรมราชวโรกาส กราบบังคมทูลพระกรุณา แทนบรรดาเจ้านายข้าราชการน้อยใหญ่ คฤหบดีไขว้ทุกเวียงแคว้นแดนสถานลานนา ทั้งพาณิชาพ่อค้าในมณฑลพายัพถ้วนหน้าเสี้ยงทั้งผอง ซึ่งพร้อมกันเข้ามาสู่ในที่เฝ้าทูลละอองธุลีพระบาท เพื่อจะขอพระราชทานพระบรมราชานุญาตทำการพิธีทูลพระขวัญ อันเป็นมงคลกิจพิธีที่สำคัญตามประเพณีบ้านเมืองสืบมาแต่โบราณ เพื่อให้ขจัดการอุปัทวภัย มิให้พ้องพานในใต้ฝ่าละอองพระบาทยุคล และประสิทธิสวัสดิพิพัฒนสุภผลในใต้ฝ่าละอองธุลีพระบาท สมเด็จบรมนาถบพิตร พระปรมินทรมหาประชาธิปก มหันตเดชนดิลกรามาธิบดี พระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว กับทั้งวรบัวบาท สมเด็จพระนางนาถเจ้ารำไพพรรณี บรมราชินี ทั้งสองพระองค์ ซึ่งทรงพระอุตสาหเสด็จโดยทุรมรรคามาโปรดเกล้าฯ แด่พวกข้าพระพุทธเจ้าชาวมณฑลพายัพ เสด็จมาถึงที่ประทับณเมืองเชียงใหม่แก้วอันเป็นโบราณราชธานี และเป็นที่ปกครองมณฑลในปัจจุบันนี้ นับเป็นศรีสวัสดิมิ่งมงคลแก่บ้านเมือง อันยังมิเคยรุ่งเรืองมาแต่กาลก่อน ปางออน ข้าพระพุทธเจ้าทั้งหลายตลอดถึงไพร่ฟ้าประชากร ราษฎรในมณฑลทั่วทุกจังหวัด มีความชื่นชมโสมนัสเป็นล้นเกล้าฯ ทั้งนี้เล่าก็เพราะเหตุอันสมควร บริมวญมีอยู่หลายประการ เป็นต้นว่ามีคำโบราณแต่ชั้นบรรพบุรุษบอกเล่าแต่ก่อนเก่าสืบกันมา ว่าเดิมประชาชนชาติไทยทั้งหลาย หมายเขตต์สถานลานนาห้าสิบ

---

[๗๘]กมล มโนชญากร,สำเนาจดหมายเหตุเสด็จพระราช ดำเนินเลียบมณฑลฝ่ายเหนือ พุทธศักราช ๒๔๖๕(พระนคร:พิพรรฒนากร, ๒๔๗๕), หน้า ๑๐๓.

เจ็ดเมือง ยันนับเนื่องเป็นมณฑลพายัพใจปัจจุบัน ได้ตกอยู่ในอำนาจพะม่ารามัญมาช้านาน หากให้อาศัยเดชาภินิหาร แห่งสมเด็จพระภูบาลอยู่เกล้า ปฐมกษัตริย์อันเป็นเก๊าเหง้าซึ่งทรงประดิษฐานพระบรมราชจักรีวงศ์ ทั้งองค์สมเด็จพระอนุชาธิราช ทรงพยายามรบปราบต่อสู้หมู่ปัจจามิตรอริราชไพริน จนให้แผ่นดินลานนาคืนมาเป็นสิทธิ์ขาดอยู่ในอำนาจของไทย บ้านเมืองไกลไทยเหนือ เจือลงมาถึงฝ่ายใต้ จึงได้รวมกันมั่นคง ยืนยงอยู่ในพระราชอาณาเขตต์ สยามประเทศสืบสายมา ถ้านับเวลากาลสมัย ก็เกือบได้ร้อยห้าสิบปีปลาย มิได้มีศัตรูหมู่ร้ายสามารถเข้ามากระทำย่ำยี ก็เพราะได้พึ่งพระบารมีโพธิสมภารอยู่เกล้า ในพระบรมราชวงศ์เจ้าทรงปกครอง ป้องกันสรรพอุปัทวันตราย ประชาชนทั้งหลายได้อยู่ร่มเย็นเป็นสุขสืบสายมาจนถึงกาลบัดนี้ไซร้ เป็นเหตุให้บังเกิดความโสมนัสชื่นชมบุญ โดยรำลึกถึงพระเดชพระคุณ แต่ชั้นมูลเบื้องต้นหนหลังประการหนึ่ง

อีกประการหนึ่ง พระมหากรุณาธิคุณของสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทุกพระองค์ ซึ่งได้ทรงบำรุงอุปถัมภ์นิกรชนมณฑลนี้แต่ปฐมรัชกาลสืบมา ก็เหลือล้นพ้นที่จะพรรณาให้สิ้นสุดได้ เป็นต้นแต่ธิราชไท้ได้ทรงยกย่องวงศ์ตระกูล ประยูรญาติของเจ้านาย อันเป็นเชื้อสายนี้ไว้ ให้มียศถาบรรดาศักดิ์ใหญ่สืบกันมา และทรงพระมหากรุณาชุบเลี้ยง ทำนุบำรุงให้ได้มีโอกาสรับราชการสนองพระเดชพระคุณ และทรงเกื้อกูลให้มีตำแหน่งฐานันดรา ตามคุณานุรูปก็มีเป็นอเนก ถึงพระราชทานเกียรติยศพิเศษอย่างสูง ทำนุบำรุงให้อยู่ในบ้านเมืองและในพระราชสำนักก็มีดีหลี ทั้งนี้ก็โดยทรงพระเมตตาปราณีแก่เจ้านาย มีมากปวงหลวงหลายในมณฑลพายัพ นับแต่บรรพบุรุษสืบสายมา แม้ถึงเหล่าท้าวพระยาประชาชน จะเป็นมณฑลนี้เองก็ดี เป็นชนต่างด้าวต่างประเทศ ที่เข้ามาพึ่งพระเดชพระบรมราชสมภาร ประกอบการอาชีพในมณฑลพายัพนี้ก็ดี ที่ได้มีความเจริญสุขีสืบกันมา ก็เพราะพระบุญญาบารมีพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงทำนุบำรุงอุปถัมภ์ ให้ได้รับความยุติธรรมด้วยพระราชกำหนดกฎหมาย ให้ได้รับประโยชน์อุปการกิจทั้งหลายต่างๆ โดยตามทางวิถีรัฐาภิบาล ซึ่งทรงวิจารณ์ปกครองพระราชอาณาจักร์ โดยพระกรุณารักไพร่ฟ้าข้าแผ่นดิน ทั่งธรณินมณฑลพายัพ เป็นเหตุให้ได้รับความชื่นชมนิยมยินดี เพราะรำลึกถึงพระบารมีกรุณาธิคุณสถานหนึ่ง ยังพระเดชพระคุณอันอุฬารสถานหนึ่งเล่า ซึ่งสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวได้ทรงทำนุบำรุงผะดุงภูมิสถานบ้านเมือง ให้มณฑลพายัพเจริญรุ่งเรืองยิ่งขึ้นครึกครื้นเป็นลำดับมา เป็นเหตุให้สมบูรณ์พูนสวัสดิ

และเจริญสมบัติวัฒนา ในปัจจุบันนี้จะหาสมัยใดอื่นเทียบทันนั้นหามิได้ ทั้งนี้ไซร้ก็โดยพระมหากรุณาธิคุณ ทรงอุปถัมภ์บำรุงมาเป็นนิรันดร จึงชักจูงใจไพร่ฟ้าประชากรให้มั่นคง ดำรงความสามิภักดิ์ในใต้ฝ่าละอองธุลีพระบาท แต่ว่าประชาชนชาวมณฑลนี้แต่ก่อนมามีน้อยคนหนักหนา ซึ่งจะได้พบโอกาสอันโสภาเฝ้าแหนเห็นพระเจ้าอยู่หัวของตน เพราะเหตุที่ทางคมนาคมยังขัดสนกันดาร ปานว่าอยู่ไกลเพียงสุดหล้าฟ้าเขียว แต่ด้วยอำนาจพระปรีชาญาณอันฉับเฉลียวแห่งสมเด็จพระบรมชนกนาถ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งได้ทรงพระราชดำริเริ่มสร้างทางรถไฟ จนสามารถไปมากับพระมหานครได้โดยสะดวก กับทั้งอำนาจพระเมตตากรุราในใต้ฝ่าละอองธุลีพระบาท ซึ่งทรงพระราชอุตสาหะเสด็จขึ้นมาในคราวกาละบัดนี้ เป็นคราวแรกซึ่งชาวมณฑลพายัพจะได้รับโอกาส กราบถวายบังคมเบื้องพระบาทยุคล แห่งสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวของตนทั่วกัน จึงเห็นเป็นบุญลาภสำคัญอันมหาประเสริฐ ซึ่งบรรพบุรุษที่เกิดก่อนบ่อนได้ประสพพบมาแต่กาละก่อนกี้ เพราะเหตุนี้จำเดิมแต่ได้ทราบข่าวว่าจะได้รับเสด็จพระเจ้าอยู่หัวของตน ชนทั้งหลายในมณฑลพายัพนั้น ทั่วทุกชาติทุกชั้นบรรดาศักดิ์ ก็พากันชื่นชมโสมนัสยินดีเต็มใจ ช่วยกันจัดการเป็นภารธุระในการรับเสด็จโดยเต็มกำลัง ด้วยรู้สึกในภวังค์ว่า จะได้ประจวบพบสพสมัยอันมิได้เคยมีมาแต่ปางก่อนกี้ ความรู้สึกเช่นนี้ยังมีเหตุการณ์ปรากฏในภูมิสถาน กระทำให้เห็นบุญญาธิสมภารยิ่งขึ้นเป็นอันดับมา เป็นต้นว่าเมื่อต้นปีฝนแล้ง จนหฤทัยเหี่ยวแห้งหวาดหวั่นเกรงต่อทุภิขภัย ก็หายกลายไปเป็นอันอุดมสมบูรณ์ ด้วยเข้าปลาธัญญาหารทั่วทั้งมณฑล แล้วยังบังเกิดมงคลคชสาร มาสู่พระบรมราชสมภารในระวางเวลาเตรียมรับเสด็จธิราชไท้ เหตุดังนี้จึงเห็นได้ว่าเป็นด้วยพระบารมีบุญญาภินิหารบรมราชสมภาร แห่งใต้ฝ่าละอองธุลีพระบาท ซึ่งเสด็จขึ้นมาประพาสโปรดนิกรชนในมณฑลพายัพ โดยทรงพระมหากรุณาในคราครั้งนี้เป็นมหัศจรรย์ เปรียบเหมือนพระบารมีแห่งองค์พระอรหันตสัมมาสัมพุทธเจ้า อันกล่าวสรรเสริญเข้าไว้ในพระบาลีว่า

มหาการุณิโก นาโถ หิตาย สพฺพปาณินำ

ปูเรตฺวา ปารมี สพฺพา ปตฺโต สมฺโพธิมุตฺตมำ

ว่าเป็นที่ตั้งที่พึ่งของสัตว์ ประกอบแล้วด้วยพระมหากรุณา ยังพระบารมีทั้งหลายทั้งปวง ให้บริมวญอ้วนเต็ม เพื่อประโยชน์แก่สรรพสัตว์ทั้งหลาย ดังนี้

เอเตน สจฺจวชฺเชน โหตุ เต ชยมงฺคลํ

ขออำนาจสัจจวาจาภาษิตซึ่งพรรณนามาทั้งนี้ ทั้งอานุภาพคุณพระศรีรัตนตรัย และเทพไท้ผู้มีไมตรีจิตต์ ซึ่งทรงมหิทธิฤทธิ์รุ่งเรืองพรรณ จงคุ้มครองป้องกันพระขวัญล้นเกล้าฯ ให้สถิตเที่ยงเท้าสถาพรในพระวรกายแห่งพระมหากษัตราธิราช กับทั้งสมเด็จพระนางนาถ อัครราชมเหษี เพิ่มพูนพระบารมีบุญญาภินิหาร ให้ทรงเจริญพระชนมสุขทุกประการ ยั่งยืนนานในสิริราชสมบัติ สมบูรณ์ด้วยพระสิริสวัสดิ์พิพัฒนมงคล สรรพศุภผลสถาพร ดุจดวงสุริยันและจันทรประจำโลกวิสัย อนึ่งขอให้ทรงสวัสดีมีชัยแก่อริราชปัจจามิตรเป็นนิจกาล ทรงปกครองพระราชอาณาเขตต์ พิเศษไพศาลด้วยเกียรติคุณวิบุลยธรรมสุนทร เป็นที่พึ่งแก่ไพร่ฟ้าประชากร ร่มเย็นเป็นสุขทุกนครทั่วพระราชอาณาเขตต์ ประเทศสยามรัฐสีมามณฑล ขอพระพรชัยมงคลทั้งนี้จงประสิทธิ์แด่ใต้ฝ่าละอองธุลีพระบาททั้งสองพระองค์จงทุกเมื่อมื้อทิวาราตรี จงสุขสวัสดีทุกประการแด่เต่อ

ชยตุ ภวำ ชยมงฺคลำ

ขอเดชะ.”

กล่าวโดยสรุปได้ว่าคำทูลพระขวัญมีเนื้อหาเพื่อขอพระราชทานพระบรมราชานุญาตประกอบมงคลพิธีที่สำคัญตามประเพณีฝ่ายเหนือที่สืบมาแต่โบราณ เพื่อให้ขจัดอุปัทวภัย และเป็นสวัสดิมงคลถวายแต่พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวและสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณี พระบรมราชินีในรัชกาลที่ ๗ และพร้อมกันนี้ได้แสดงความซาบซึ้งใจที่ทั้งสองพระองค์ได้เสด็จพระราชดำเนินผ่านทางทุรกันดารมาจนถึงนครเชียงใหม่ ซึ่งแต่ก่อนมาไม่เคยมีการเสด็จพระราชดำเนินเช่นนี้ คำทูลพระขวัญยังได้แสดงความสำนึกในพระมหากรุณาธิคุณที่พระมหากษัตริย์ในพระ

ราชวงศ์จักรีได้ทรงอุปถัมภ์บำรุงยกย่องสายสกุลเจ้านายฝ่ายเหนือให้พ้นจากจากอำนาจพม่าและได้มั่นคงรวมเป็นแผ่นดินเดียวกับไทย เกิดความสงบสุขแก่ทั้งคนในมณฑลพายัพและคนต่างถิ่นที่เข้ามาประกอบการงานต่างๆ อย่างยิ่ง และว่าการเสด็จพระราชดำเนินมานี้เกิดมีเหตุมงคลสองประการ คือฝนที่เคยแล้งเมื่อต้นปีก็หายไป เกิดเป็นความอุดมสมบูรณ์ และยังได้พบช้างเผือกด้วย

เมื่อจบคำกราบบังคมทูลเชิญพระขวัญแล้วก็พร้อมกันส่งเสียงไชโย พระสงฆ์เจริญพระพุทธมนตร์บทชยันโต แตรวงบรรเลงเพลงสรรเสริญพระบารมี จบแล้วเจ้านายชั้นผู้ใหญ่มี พระราชชายา เจ้าดารารัศมี แม่เจ้าจามรีมหาเทวี เจ้าหมาพรหมสุรธาดา เจ้าแก้วนวรัฐ เจ้าจักร์คำขจรศักดิ์ เป็นตัวแทนเจ้านายฝ่ายเหนือ ผูกข้อพระกรและข้อพระบาท แล้วมีพระราชดำรัสตอบ จากนั้นพระราชทานพระแสงราชศัสตราวุธสำหรับเมืองเชียงใหม่แก่เจ้านวรัฐ แล้วพระราชทานเครื่องราชอิสริยาภรณ์ตระกูลต่างๆ แก่เจ้านายข้าราชการ แล้วเสด็จขึ้น[๗๙]

๔.๒.๓.๔ ท่าฟ้อน

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพได้ทรงบรรยาภาพเหตุการณ์เดียวกันนี้ ว่าสง่างามน่าชมเป็นอย่างยิ่ง ดังที่ทรงนิพนธ์ไว้ว่า[๘๐]

“ พระราชชายาเจ้าดารารัศมีชักชวนเจ้านายมณฑลพายัพ ทั้งผู้ชายและผู้หญิงให้ฟ้อนรำรับเสด็จ เพื่อจะได้ทอดพระเนตรเห็นประเพณีโบราณ เมื่อวันสมโภช ณ เมืองเชียงใหม่ วันนั้นมี

---

[๗๙]กมล มโนชญากร,สำเนาจดหมายเหตุเสด็จพระราช ดำเนินเลียบมณฑลฝ่ายเหนือ พุทธศักราช ๒๔๖๔(พระนคร:พิพรรฒนากร, ๒๔๗๕), หน้า ๑๑๔.

[๘๐]สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, พระสนมเอก (กรุงเทพฯ : ชมรมดำรงวิทยา, ๒๕๒๕), หน้า ๙๗ – ๙๘.

กระบวนต่างๆ ของพวกชาวเชียงใหม่ เจ้านครน่านและเจ้านครลำพูนเป็นหัวหน้า ต่อลงมาถึงเจ้านายชั้นรองกว่า ๓๐ คน แล้วแต่งตัวนุ่งผ้าสมปักลายใส่เสื้อเยียรบับคาดสำรดประดับเครื่องราชอิสริยาภรณ์ เดินเป็นคู่ๆ อยู่ข้างหลังบายศรี พอเข้าในบริเวณพลับพลาก็พร้อมกันยกมือขึ้นถวายบังคม แล้วต่างรำฟ้อนตรงเข้าไปเฝ้า พระชายาหัดหม่อมเจ้าหญิงเล็กๆ ในกรมพระกำแพงเพชรซึ่งท่านเลี้ยง ๒ องค์* ให้ฟ้อนออกไปรับต่างพระองค์ ถึงกระบวนบายศรีสำหรับสมโภชสมเด็จพระบรมราชินี พวกเจ้านายผู้หญิงก็เดินตามเป็นคู่ๆ และรำฟ้อนเข้าไปเฝ้าอย่างเดียวกัน พวกคนดูทั้งไทยและฝรั่งที่ขึ้นไปจากกรุงเทพ และชาวเมืองนั้นพากันพิศวงออกปากว่าสง่างามอย่างแปลกดูน่าชมเป็นอย่างยิ่ง การรำฟ้อนอย่างใหญ่ตามประเพณีโบราณในมณฑลพายัพเห็นจะมีเป็นที่สุดเมื่องานสมโภชครั้งนั้น”

การฟ้อนของเจ้านายฝ่ายเหนือนี้เป็นกระบวนฟ้อน ท่าฟ้อนถือตามการฟ้อนของคนนำเป็นสำคัญ ลักษณะการฟ้อนแต่เดิมจึงไม่กำหนดท่า[๙๑] นี้อนุมานได้ว่าท่าฟ้อนแต่เดิมคงจะมีเพียงไม่กี่ท่าและไม่ได้มีชื่อเรียกแน่นอนเหมือนท่าแม่บทของนาฏยศิลป์ภาคกลาง การฟ้อนจึงไม่มีเรียงลำดับท่าแต่อาศัยการสังเกตผู้นำฟ้อนและความพร้อมเพรียงเป็นสำคัญ ภายหลังได้มีกำหนดท่าฟ้อนขึ้น ท่าฟ้อนที่เข้าใจว่าเป็นท่าฟ้อนที่มีมาแต่เดิมในราชสำนักล้านนานั้นมีเพียง ๔ ท่า[๙๒]คือ

---

*น่าจะทรงหมายถึง ท่านผู้หญิงฉัตรสุดา วงศ์ทองศรี(หม่อมเจ้าหญิงฉัตรสุดา ฉัตรชัย ทรงลาออกจากฐานันดร) กับหม่อมเจ้าหญิงภัทรลดา ดิศกุล พระธิดาพระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าบุรฉัตรไชยากร กรมพระกำแพงเพ็ชรอัครโยธิน ประสูติแต่เจ้าลดาคำ ณ เชียงใหม่ พระนัดดาเจ้าอินทวโรรสสุริยวงศ์เจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่ องค์ที่ ๘

[๙๑]ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช, บรรณาธิการ. ลักษณะไทยพิมพ์ครั้งที่ ๒ (กรุงเทพฯ : ธนาคารกรุงเทพจำกัด(มหาชน)), ๒๕๕๑, หน้า ๓๓๒.

[๙๒]เรื่องเดียวกัน, หน้า ๓๓๓.

๑) ท่าปิดบัวบาน

๒) ท่าพายเรือ (บางทีเรียกชายเรือ)

๓) ท่าตากปีก

๔) ท่าหย่อน

การกำหนดชื่อท่าฟ้อนให้ละเอียดลละออขึ้นนั้น อาจเป็นไปเพื่อประโยชน์ในการฝึกหัดเป็นสำคัญ ทั้งนี้ปรากฏว่าท่าฟ้อนต่างๆ ในการฟ้อนทูลพระขวัญเมื่อปี ๒๔๖๙ นั้น เป็นท่าฟ้อนรำที่ครูนาฏศิลป์จากภาคกลางไม่รู้จัก เพราะมีผู้กล่าวว่าครูนาฏศิลป์ได้จดจำท่าต่างๆ ในการฟ้อนครั้งนั้นไว้ และได้จดจำมาสอนถ่ายทอดในภายหลัง ประกอบกับมีบันทึกว่า ในปี ๒๔๗๔ เจ้าหญิงบัวทิพย์ ณ เชียงใหม่ ธิดาเจ้าแก้วนวรัฐ ได้ฝึกหัดการฟ้อนรำภายในคุ้มหลวงเพื่อให้เด็กหญิงฟ้อนอย่างดังเดิมได้ เจ้าแก้วนวรัฐได้สนับสนุนเป็นอย่างดี เด็กหญิงคนหนึ่ง ได้เติบโตขึ้นเป็นครูฟ้อนผู้มีชื่อเสียง คือ ครูสัมพันธ์ โชตนา ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง(นาฏยศิลป์ล้านนา)ประจำปี ๒๕๔๒ เมื่อท่านเข้าไปสอนการฟ้อนหลวงที่วิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่ ได้กำหนดแม่บทท่าฟ้อนที่ท่านประดิษฐ์ขึ้นเอง เป็นท่าฟ้อนที่มีมาแต่เดิมประสมกับท่าฟ้อนที่ท่านคิดขึ้นเองมีอยู่ ๑๗ ท่า ดังนี้[๙๓]

๑) จีบส่งหลัง ๒) กลางอัมพร ๓) บิดบัวบาน๔) จีบสูงส่งหลัง ๕) บัวชูฝัก ๖) สะบัดจีบ ๗) กราย ๘) ผาลาเพียงไหล่ ๙) สอดสร้อย๑๐) ยอดตอง ๑๑) กินนรรำ ๑๒) พรหมสี่หน้า๑๓) กระต่ายต้องแร้ว ๑๔) หย่อนมือ ๑๕) จีบคู่งอแขน๑๖) ตากปีก ๑๗) วันทาบัวบาน

ท่าเหล่านี้บางท่าก็มีชื่อคล้ายกับท่ารำแม่บทในนาฏยศิลป์ไทยภาคกลาง สันนิษฐานว่าการกำหนดชื่อเรียกเรียงตามลำดับท่าใหม่เช่นนี้คงจะเพื่อประโยชน์ในการฝึกหัดเป็นสำคัญ อย่างไรก็

---

[๙๓]ฟ้อนเล็บ[ออนไลน์], ๒๕ กันยายน ๒๕๕๖. แหล่งที่มา: http://guru.sanook.com/ pedia/topic/

ตามสมควรจะพิจารณาด้วยว่า การฟ้อนหลวงของเชียงใหม่น่าจะได้รับอิทธิพลบางประการจากนาฏยศิลป์ภาคกลางเมื่อพระราชชายาเจ้าดารารัศมีทรงอุปภัมป์บำรุงการนาฏยศิลป์ในเชียงใหม่ตั้งแต่เสด็จกลับมาเยี่ยมเชียงใหม่เมื่อปี ๒๔๕๒ และเสด็จกลับมาประทับเป็นการถาวรเมื่อปี ๒๔๕๗ หลังพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จสวรรคตทั้งครูฟ้อนท่านสำคัญๆ เช่น ครูสัมพันธ์ โชตนา ก็ได้เรียนวิชาการฟ้อนรับกับคณะละครเอกคือคณะปรีดาลัยด้วย

การที่พระราชชายาเจ้าดารารัศมีทรงมีบทบาทสำคัญจัดการให้มีฟ้อนทูลพระขวัญถวายพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวและสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณี พระบรมราชินีในรัชกาลที่ ๗ ดังกล่าวข้างนั้นนั้น มีเหตุประการสำคัญว่า พระราชราชาเจ้าดารารัศมีสนพระทัยในศิลปะการแสดงแขนงต่างๆ ทั้งทรงคลุกคลีอยู่กับนาฏยศิลป์ตั้งแต่เสด็จลงมาประทับที่กรุงเทพมหานครเมื่อปี ๒๔๒๙ ตั้งแต่มีพระชนมายุได้เพียง ๑๓ ชันษา ได้ทรงศึกษานาฏยศิลป์ในราชสำนักกับผู้เชี่ยวชาญหลายท่าน ที่สำคัญก็คือ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์[๘๔] ที่น่าสนใจก็คือพระราชชายาเจ้าดารารัศมีทรงเป็นผู้ตั้งกฎห้ามผู้ชายดูละครในราชสำนัก ความปรากฏในพระราชหัตเลขาถึงพระราชชายาเจ้าดารารัศมีลงวันที่ ๒ กรกฎาคม ร.ศ. ๑๒๘[๘๕] ว่า

“ คราวนี้ว่าด้วยเรื่องคลั่ง ชาววังนั้นคลั่งละครกรมนรา* ทุกรูปทุกนาม ตั้งแต่เจ้านายลงไปจนขี้ข้า ตั้งแต่เจ้าไปแล้ว** ยิ่งมีหลายหนเข้าและตามแบบที่เจ้าตั้งไว้ไม่ให้ผู้ชายมาดู แต่นั้นมาก็ไม่ได้

---

[๘๔]รุจพร ประชาเดชสุวัฒน์, นาฏศิลป์ล้านนา : กรณีศึกษาสมัยพระราชชายาเจ้าดารารัศมี (พ.ศ. ๒๔๑๖) ถึงปัจจุบัน(งานวิจัยได้รับทุนอุดหนุนจากสำนักงานวัฒนธรรมแห่งชาติ: ๒๕๔๓), หน้า ๑๘.

[๘๕]เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๙.

*ละครปรีดาลัย ของพระเจ้าน้องยาเธอ พระองค์เจ้าวรรณไวทยากร กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์

**คือตั้งแต่พระราชชายาเจ้าดารารัศมีเสด็จประพาสเชียงใหม่ ในปี ๒๔๕๑

มีผู้ชายไปดูอีกเลย ผลที่ผู้ชายไม่ได้ดูนั้นทำให้เกิดทุรนทุรายสุดแต่กรมนราเล่นอะไรในวังแล้วกับเอาไปเล่นที่ปรีดาลัย คนก็ไปดูมาก แต่ก่อนโรงลครกรมนราได้เคยไป คนไม่เกิน ๕๐ ตั้งแต่มาเล่นในวังแล้ว คราวนี้เล่นวันไรที่นั่งไม่พอเสมอ แต่เพียงเรื่องที่มาเล่นในวังแล้วไปเล่นข้างนอกถึงหมื่นกว่าบาทแล้ว กรมนรา้องว่าเดชะพระบารมี เราก็ยอมรับนิ่งไว้ทีหนึ่ง..."[๙๖]

ความข้างต้นแสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่าพระราชชายาเจ้าดารารัศมีสนพระทัยในการละครมาก พระราชหัตถเลขาที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวมีไปถึงตลอดระยะเวลา ๗ เดือนที่เสด็จกลับไปเชียงใหม่ ก็ปรากฏเนื้อหาเรื่องการละครมากมาย การที่ทรงกลับไปประทับที่เชียงใหม่ตั้งแต่ราวเดือนเมษายน ๒๔๕๒ และเสด็จกลับมากรุงเทพในเดือนพฤศจิกายนปีเดียวกันนั้น การนาฏยศิลป์ในชียงใหม่คงจะได้รับผลอย่างใดอย่างหนึ่ง ข้อเท็จจริงมาปรากฏภายหลังว่าช่างฟ้อนจากคุ้มพระราชชายาได้เป็นครูผู้ถ่ายทอดการฟ้อนสืบมา และวิชาฟ้อนดังกล่าวก็ยังดำรงมาจนถึงปัจจุบัน

๔.๒.๓.๕ ฟ้อนหลวง นาฏยศิลปิพิธีกรรมในราชสำนักเจ้าเจ็ดตนและเจ้านายฝ่ายเหนือ

ราชวงศ์ทิพย์จักราธิวงศ์ เป็นราชวงศ์ที่สำคัญที่สุดในการปกครองดินแดนทางเหนือของประเทศไทยในอดีต ชื่อทิพย์จักราธิวงศ์นี้ มาจากชื่อ เจ้าพระยาสุรวฤๅไชยสงคราม(เจ้าหนานทิพช้าง) ซึ่งเดิมเป็นชาวเมืองลำปาง ได้เป็นหัวหน้าขับไล่และปราบปรามพวกพม่า ตลอดจนต่อสู้กับ

---

[๙๖]พระราชหัตถเลขา พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พระราชทานพระราชชายาเจ้าดารารัศมี, ๒ กรกฎาคม ร.ศ. ๑๒๘.

ท้าวหมายศ เจ้าเมืองลำพูน ที่เข้ามากดขี่ย่ำยี จนบ้านเมืองสงบเรียนร้อย ชาวเมืองจึงพร้อมใจกันยกย่องให้ครอบครองเมืองนครลำปาง[๙๗] เชื้อสายเจ้าในราชวงศ์ทิพย์จักราธิวงศ์ได้ปกครองนครลำปาง นครเชียงใหม่ และนครลำพูน ในฐานะเมืองประเทศราช*ของไทยนอกจากนั้นยังมีราชวงศ์สำคัญอื่นๆ อีก เช่น ราชวงศ์น่าน อันสืบเชื้อสายมาจากพญาภูคา แห่งวรนคร ก่อนจะย้ายลงมาตั้งเมืองใหม่เมื่อราวปี พ.ศ ๑๙๐๒

ในการฟ้อนทูลพระขวัญพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว และสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณี พระบรมราชินีในรัชกาลที่ ๗ ครั้งกระนั้น กระบวนฟ้อนที่สำคัญที่สุดคือกระบวนอัญเชิญบายศรีของเจ้านายฝ่ายเหนือทั้งหญิงชาย ดังกล่าวแล้วว่า กระบวนเจ้านายชายฝ่ายเหนือเป็นกระบวนอัญเชิญบายศรีเก้าชั้น เพื่อน้อมเกล้าน้อมกระหม่อมถวายทูลพระขวัญพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว และกระบวนเจ้านายหญิงฝ่ายเหนือเป็นกระบวนอัญเชิญบายศรีเจ็ดชั้นเพื่อน้อมเกล้าน้อมกระหม่อมถวายทูลพระขวัญสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณี พระบรมชินีในรัชกาลที่ ๗ ทั้งนี้เจ้านายคู่แรกๆ ในกระบวนทั้งสองคือพระเจ้าประเทศราชฝ่ายเหนือและชายา ความสำคัญเชิงลำดับนี้ปรากฏชั้นเจนในกระบวนเจ้านายฝ่ายชาย กล่าวคือ

คู่ที่ ๑ เจ้าแก้วนวรัฐ เจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่ กับเจ้ามหาพรหมสุรธาดา เจ้าผู้ครองนครน่าน

คู่ที่ ๒ เจ้าจักร์คำขจรศักดิ์ เจ้าผู้ครองนครลำพูน กับเจ้าราชวงศ์ลำปาง*

---

[๙๗] จุลลดา ภักดีภูมินทร์,เลาะวัง เล่ม ๒ (กรุงเทพฯ : โชคชัยเทเวศร์, 2535-2538),หน้า ๔๘.

* อำเภอป๋วจังหวัดน่าน ในปัจจุบัน

* เมื่อเจ้าบุญวาทย์วงศ์มานิต เจ้าผู้ครองนครลำปาง ถึงแก่พิราลัย ตุลาคม ๒๔๖๕ มีประกาศในราชกิจจานุเบกษาลงวันที่ ๘ เมษายน ๒๔๖๖ ว่าให้โอรสคือ เจ้าราชบุตร(เจ้าน้อยแก้วเมืองพวน ณ ลำปาง) รั้งตำแหน่งเจ้าผู้ครองนครลำปาง แต่เจ้าราชบุตรพิราลัยในปี ๒๔๖๘ ก่อนเสด็จเลียบมณฑล

เจ้านายฝ่ายเหนือที่อยู่ในกระบวนนี้ทรงพระอิสริยยศเป็นพระเจ้าประเทศราชจากนครสำคัญสามนครมณฑลพายัพ คือ เจ้าแก้วนวรัฐ แห่งราชวงศ์ทิพย์จักราธิวงศ์ ทรงเป็นเจ้านครเชียงใหม่ตั้งแต่๒๓ มกราคม ๒๔๕๓ ถึง ๓ มิถุนายน ๒๔๘๒ เจ้ามหาพรหมสุรธาดา เจ้าผู้ครองนครน่าน ทรงเป็นเจ้านครน่านตั้งแต่๕ เมษายน ๒๓๖๑ ถึง ๑๓ สิงหาคม ๒๔๗๔ และเจ้าจักร์คำขจรศักดิ์ แห่งราชวงศ์ราชวงศ์ทิพย์จักราธิวงศ์ ทรงเป็นเจ้าผู้ครองนครลำพูนตั้งแต่ ๑๘ มีนาคม ๒๔๕๔ ถึง๕ พฤศจิกายน ๒๔๘๖

การฟ้อนเช่นนี้คงจะเป็นประเพณีที่มีมาแต่เดิมในหมู่ชนชั้นปกครองทางตอนเหนือของไทย มีหลักฐานปรากฏเกี่ยวแก่การฟ้อนของราชวงศ์น่าน เมื่อคราวสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต เสด็จพระราชดำเนินทรงตรวจราชการมณฑลพายัพในปี ๒๔๖๐เจ้าสุริยพงษ์ผริตเดช เจ้าผู้ครองนครน่านในขณะนั้นได้จัดแข่งเรือในแม่น้ำน่านให้ทอดพระเนตร เจ้ามหาพรหมสุรธาดา ซึ่งเป็นเจ้าอุปราชนครน่านในขณะนั้นได้ฟ้อนถวายให้ทอดพระเนตรบนเรือแข่งลำที่ชนะเลิศการฟ้อนเช่นนี้ถือว่าเป็นฟ้อนหลวง

การที่เจ้ามหาพรหมสุรธาดาฟ้อนในเรือลำที่ชนะเลิศนั้น มีนัยสำคัญทางประวัติศาสตร์โดยตรงกับการฟ้อนล่องน่าน เพราะตามประวัติประมาณปีพุทธศักราช ๑๙๐๒* พระยาการเมืองได้อพยพย้ายเมืองจากเมืองวรนคร มาสร้างเมืองใหม่ที่ภูเพียงแช่แห้ง ได้จัดเรือแพมีดนตรีบรรเลงเพื่อนำชาวเมืองและข้าราชบริวารอพยพล่องมาตามน้ำน่าน เสียงดนตรีทำให้ผู้ร่วมขบวนเกิดความสนุกสนานและข้าราชบริพารผู้ชายลุกขึ้นฟ้อนตามจังหวะดนตรี การฟ้อนดังกล่าวจึงเรียกว่า ฟ้อนล่องน่าน นัยทางประวัติศาสตร์นี้ยังเกี่ยวข้องกับนาฏยประดิษฐ์ด้วย เพราะการฟ้อนล่องน่านมีการ

ฝ่ายเหนือ จึงไม่มีเจ้าผู้ครองนครลำปาง คงมีแต่เจ้าราชวงศ์มาฟ้อนทูลพระขวัญ และหลังจากนั้นไม่ได้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าตั้งผู้ใดเป็นเจ้าประเทศราชอีก ในทุกนคร

*ปีเดียวกับที่สร้างพระธาตุแช่แห้ง เพราะเป็นปีที่ย้ายมาสร้างเมืองใหม่

ก้าวเท้าช่วงสั้นๆ เพียงเล็กน้อย กล่าวกันว่าเนื่องจากพื้นที่บนเรือแพมีน้อยทำให้ก้าวเท้าไม่ได้มากและไม่มีการจีบมือ[๙๘]

การฟ้อนล่องน่าน เป็นนาฏยศิลป์ที่นิยมกันอย่างแพร่หลายไม่เฉพาะในเรือ ดังปรากฏว่าการฟ้อนล่องน่านในอดีตฟ้อนกันในคุ้มเจ้านาย เพื่อการต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง ปัจจุบันนิยมแสดงในงานมงคล ในขบวนแห่ต่างๆ และในการประเพณีเนื่องในพุทธศาสนาเช่น งานกฐิน แม้ว่าบันทึกทางประวัติศาสตร์จะกล่าวถึงการฟ้อนของผู้ชายชนชั้นปกครอง แต่การฟ้อนล่องน่านนั้นมีทั้งชายหญิง และพบว่าปัจจุบันผู้ฟ้อนส่วนมากเป็นผู้หญิงอย่างไรก็ตามการฟ้อนของผู้ชายก็มีอยู่บ้าง เช่นการฟ้อนทูลพระขวัญ สมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอ เจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์ เมื่อ ๑๗ กรกฎาคม ๒๕๔๖ อนุมานได้ว่าการฟ้อนของผู้ชายนั้นกระทำในโอกาสสำคัญ

การฟ้อนในภาคเหนือคงจะเป็นนาฏยศิลป์ที่ปรับปรุงขึ้นในราชสำนัก ดังปรากฏว่าฟ้อนเล็บเป็นฟ้อนพื้นเมืองเหนือที่ฟ้อนกันแต่เฉพาะในคุ้มหลวงเท่านั้นผู้ฟ้อนส่วนมากก็เป็นเจ้านายฝ่ายเหนือหรือผู้ที่เจ้าหลวงหรือเจ้านายนำมาชุบเลี้ยงไว้และฝึกหัดเป็นช่างฟ้อนของคุ้มหลวงเพื่อฟ้อนในโอการสมงคลต่างๆเช่นแห่ครัวทานงานปอยหลวงงานสมโภชต่างๆ หรือต้อนรับบุคคลสำคัญ ประชาชนทั่วไปจะมีโอกาสได้ชมก็แต่เฉพาะในงานที่เจ้าหลวงจัดขึ้นเท่านั้นต่อมาภายหลังจึงได้มีช่างฟ้อนจากคุ้มหลวงออกไปสอนทำให้แพร่หลายขึ้นเกิดมีช่างฟ้อนของคณะศรัทธาวัดต่างๆ[๙๙]

---

[๙๘]สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดน่าน,ฟ้อนล่องนาน(สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดน่านและสภาวัฒนธรรมจังหวัดน่าน: ๒๕๕๑), หน้า ๗.

[๙๙]ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช, บรรณาธิการ. ลักษณะไทยพิมพ์ครั้งที่ ๒ (กรุงเทพฯ : ธนาคารกรุงเทพจำกัด(มหาชน)), ๒๕๕๑, หน้า ๓๓๒.

ภาพที่ ๑๔รองอำมาตย์โท พลตรีเจ้าแก้วนวรัฐ เจ้านครเชียงใหม่

ที่มา : เจ้าแก้วนวรัฐ[ออนไลน์], ๑๒ กุมภาพันธ์ ๒๕๕๖. แหล่งที่มา: th.wikipedia.org

ภาพที่ ๑๕มหาอำมาตย์โท พลตรีเจ้ามหาพรหมสุรธาดา เจ้านครน่าน

ที่มา : เจ้ามหาพรหมสุรธาดา[ออนไลน์], ๑๒ กุมภาพันธ์ ๒๕๕๖. แหล่งที่มา: th.wikipedia.org

ภาพที่ ๑๖มหาอำมาตย์โท พลตรีเจ้าจักร์คำขจรศักดิ์ เจ้านครลำพูน

ที่มา : เจ้าจักร์คำขจรศักดิ์[ออนไลน์], ๑๒ กุมภาพันธ์ ๒๕๕๖. แหล่งที่มา: th.wikipedia.org

ประเพณีการฟ้อนต้อนรับเช่นนี้ ปรากฏว่าเป็นธรรมเนียมของราชวงศ์ที่ปกครองอยู่ในดินแดนใกล้เคียงเช่นกัน ดังที่เจ้านางสุคันธา ณ เชียงใหม่* ได้บันทึกไว้ในหนังสือความทรงจำที่เมืองเชียงตุง (The memoirs of Kengtung by Sao Nang Sukhantha) ว่า [๙๐]

“ พิธีสำคัญประจำปีได้แก่ พิธีคารวะเจ้าเมืองในปกครองของเมืองเชียงตุง ซึ่งจัดในช่วงปีใหม่** และวันออกพรรษา ในวันแรกเจ้าเมืองต่างๆในปกครองที่เรียกว่า หัวบ้านกอนเมือง จะนำ

---

*เจ้านางสุคันธา ณ เชียงใหม่ หรือสกุลเดิม ณ เชียงตุง เป็นพระธิดาในเจ้าฟ้าก้อนแก้วอินแถลง เจ้าฟ้าหลวงนครเชียงตุง องค์ที่ ๕๓ ประสูติแต่เจ้าบัวทิพย์หลวง เจ้าสุคันธาได้เสกสมรสกับเจ้าอินทนนท์ ณ เชียงใหม่ โอรสในเจ้าแก้วนวรัฐ เจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่องค์สุดท้าย

[๙๐]คืนฆาตกรรม[ออนไลน์], ๒๔ กรกฎาคม ๒๕๕๖.แหล่งที่มา https://www.facebook.com/pages/BIRD-Cotton/125675814151935

**ตรงกับเทศกาลสงกรานต์ของไทย

อาหารที่ตนเองนำมาจากเมืองของตน อันได้แก่ อาหารแห้งต่างๆ รวมทั้งแหนมที่ใส่ในกระบอกไม้ไผ่มารวมกันที่หอหลวง[***] และทางหอหลวงก็จัดอาหารเสริมเข้าไปด้วย อาหารพิเศษได้แก่ ซุปถั่วลันเตา จากนั้นจะกินอาหารร่วมกันเรียกว่า กิ๋นป๋าง

ในวันที่สองบรรดาเจ้าเมืองขึ้น(ประมาณ๓๐ กว่าเมือง) จะทยอยกันเข้ามาในหอหลวง ท้องพระโรงในหอหลวงสามารถจุคนได้ ๓๐๐คน ฟ้าหม่อม[†] จะนั่งบนแท่นแก้ว ใส่เครื่องทรงทำจากทองคำและใส่ชฎาเรียกว่า ขะจุ๋ม ส่วนพวกเรา ฟ้าหม่อมจัดให้นั่งเรียงกันบนม้านั่งยาว แล้วให้บรรดาเมืองขึ้นทยอยกันเข้ามาทีละเมือง โดยจะใช้ขันเงินเป็นภาชนะที่ใส่เครื่องบูชาในขันคำ[*] จะใช้มะละกอผ่าซีกวางลงไปในขันเงิน แล้วใช้เทียนไขเล่มใหญ่ปักลงไป มีการประดับด้วยแผ่นเงิน บางปีที่มีการแต่งตั้งพญาต่างๆจะใช้แผ่นทองคำหนัก ๕บาทมาประดับด้วย หลังจากนั้นฟ้าหม่อมจะให้มหาดเล็ก ๔คนมาฟ้อน ผู้ฟ้อนจะใช้กระบอกไม้ไผ่มัดไว้ที่แขนทั้งสองข้างแล้วใส่หางนกยูงเข้าไปร่ายรำ”

[***] หมายถึงพระราชวังหลวงเมืองเชียงตุง

[†] หมายถึงเจ้าก้อนแก้วอินแถลง(บันทึกฝ่ายอังกฤษออกพระนามว่า Sao Kawng Kiao Intaleng อาจอ่านได้ต่างๆ แต่เอกสารไทยเขียนพระนามว่า ก้อนแก้วอินแถลง) เจ้าผู้ครองนครเชียงตุง องค์ที่ ๕๓ ที่เรียกว่าฟ้าหม่อมนั้น เพราะกษัตริย์ที่ปกครองรัฐฉาน(Shan)มีตำแหน่งเป็นเจ้าฟ้า เขียนเป็นอักษรโรมันเป็นสัทอักษรที่ปรากฏในบันทึกต่างๆ คือ Saopha, Chaofa และ Sawbwa

[*] ขันทอง

ภาพที่ ๑๗การฟ้อนหางนกยูงคาดว่าเป็นภาพถ่ายในท้องพระโรงหอหลวง

ในรัชสมัยเจ้าฟ้ากองไท ปี ๒๔๘๐

ที่มา : คืนฆาตกรรม[ออนไลน์], ๒๔ กรกฎาคม ๒๕๕๖.แหล่งที่มา

:https://www.facebook.com/pages/ BIRD-Cotton/125675814151935

กล่าวได้ว่า การฟ้อนทูลพระขวัญของเจ้านายในราชวงศ์ฝ่ายเหนือนี้ มีลักษณะเด่นเป็นพิธีกรรมทางสังคม (secular ritual)ที่เกี่ยวข้องโดยตรงกับการปกครอง พิธีกรรมทางสังคมเหล่านี้ไม่มีความเกี่ยวข้องกับศาสนาหรือลัทธิความเชื่อ แท้จริงเป็นเรื่องทางสังคม แต่ถูกผนวกเข้าไปในความเชื่อลัทธิศาสนาด้วย ดังที่ปรากฏในคำทูลพระขวัญ ที่เจ้ามหาพรหมสุรธาดา เจ้าผู้ครองนครน่าน ในฐานะที่มีอาวุโสสูงสุดในบรรดาเจ้านายฝ่ายเหนือ ยกคาถาในภาษาบาลีเปรียบพระเมตตาของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ว่า[๙๑]

[๙๑]กมล มโนชญากร,สำเนาจดหมายเหตุเสด็จพระราช ดำเนินเลียบมณฑลฝ่ายเหนือ พุทธศักราช ๒๔๖๕(พระนคร:พิพรรฒนากร, ๒๔๗๕), หน้า ๑๐๗.

มหาการุณิโก นาโถ หิตาย สพฺพปาณินำ

ปูเรตฺวา ปารมี สพฺพา ปตฺโต สมฺโพธิมุตฺตมำ

ว่าเป็นที่ตั้งที่พึ่งของสัตว์ ประกอบแล้วด้วยพระมหากรุณา

ยังพระบารมีทั้งหลายทั้งปวงให้บริมวญอ้วนเต็ม

เพื่อประโยชน์แก่สรรพสัตว์ทั้งหลาย ดังนี้

คาถาดังกล่าวมีชื่อว่าชัยมังคละคาถา เป็นคาถาที่พระสงฆ์ใช้เจริญพระพุทธมนตร์อย่างแพร่หลาย ในพิธีกรรมพุทธศาสนาเถรวาทในประเทศเอเชียตะวันออกเฉียงใต้และศรีลังกา คาถานี้ไม่ปรากฏในพระไตรปิฎก พบในตอนท้ายของจตุภาณวารฉบับศรีลังกา ภาณวาร*นี้คือบทที่เรียบเรียงบทสวดต่างๆ ไม่ทราบว่าผู้ใดเป็นผู้เรียบเรียง[๖๒] เนื้อหากล่าวถึงพระเมตตาของพระพุทธเจ้าที่มีต่อสรรพสัตว์ ธรรมเนียมในประเทศไทยนิยมสวดต่อจากบทชัยมังคลกถา คาถาว่าด้วยชัยชนะของพระพุทธเจ้า เริ่มต้นว่า “พาหุง” ธรรมเนียมการสวดทำให้เกิดการเรียกบทสวดสองบทนี้รวมกันไปเรียกว่า “พาหุงมหากาฯ” ซึ่งคาถาสองบทนี้มีชื่อว่าจะนำพาชัยชนะมาให้ และมีความเชื่อว่าวีรกษัตริย์ไทยในอดีต ก็ทรงสวดคาถาสองบทนี้ก่อนจะออกรบเช่นเมื่อสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราชตีเมืองจันทบุรีได้แล้วก็ทรงเล็งเห็นว่า สงครามกู้ชาติต่อจากนี้ไปจะต้องหนักหนาและยืดยาว จึงโปรดเกล้าให้สร้างพระยอดธงแบบศรีอยุธยาขึ้นแล้วนิมนต์พระเถระทั้งหลายมาสวดบทพาหุงมหา

---

*คัมภีร์จตุภาณวาร มีอรรถกถา(commentary) แพร่หลายอยู่ในประเทศไทยแต่งขึ้นในรัชกาลประเจ้าปรักกมพาหุ ชื่อว่า สารัตถสมุจจัย ในปณามคาถา(บทนมัสการ) ระบุไว้ว่าท่านผู้แต่งคัมภีร์สารัตถสมุจจัย คือ อโนมทัสสีเถระ ผู้เป็นสังฆราช สถิต ณ นครโปโลนนรุวะซึ่งเป็นราชธานีของประเทศลังกา

[๖๒] Malalasekera, G.P., The Pali Literature of Ceylon (London : The Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland, 1928), pp.75-76.

กาบรรจุไว้ในองค์พระ และพระองค์ก็ทรงเจริญรอยตามพระบาทสมเด็จพระนเรศวรมหาราชด้วยการเจริญพาหุงมหากา จึงบันดาลให้ทรงกู้ชาติสำเร็จ[๖๗]

๔.๓ความสัมพันธ์ของวัฒนธรรมกับอนุวัฒนธรรม : กรณีศึกษาความสัมพันธ์ที่ปรากฏในนาฏยศิลป์พิธีกรรมราชสำนักและนาฏยศิลป์พิธีกรรมพื้นบ้าน

เป็นธรรมดาอยู่เองที่มนุษย์แต่ละกลุ่มจะหยิบยืมแนวปฏิบัติในการดำเนินจากการและกัน ในการศึกษาวิชาภาษาศาสตร์พบว่ามนุษย์กลุ่มต่างๆ นอกจากจะสร้างคำของตนเองขึ้นใช้และยังมีการหยิบยืมคำศัพท์ของชนกลุ่มอื่นมาใช้ด้วย การศึกษาความสัมพันธ์ของของวิถีชีวิตของคนแต่ละกลุ่มจึงเป็นเรื่องน่าสนใจ อย่างไรก็ตาม พึงพิจารณาว่าวัฒนธรรมบางอย่างแม้จะหลายกลุ่มชนจะมีแนวปฏิบัติเหมือนกัน แต่ก็ไม่จำเป็นว่าจะเป็นสิ่งที่หยิบยืมกันมา ตัวอย่างเช่นการพระราชพิธีทอดเชือกดามเชือกซึ่งกระทำในราชสำนักไทย ก็ปรากฏว่ามีลักษณะทางแนวคิดใกล้เคียงกับการบูชาผีปะกำของชาวกูยหรือส่วย ซึ่งเป็นชนชาติที่เชี่ยวชาญในการจับช้าง ปะกำคือเชือกที่ทำจากหนังควายและใช้ในการจับช้าง ชาวกูยถือว่าเชือกปะกำนี้เป็นที่สถิตย์ของวิญญาณศักดิ์สิทธิ์ กล่าวได้ว่าการบูชาผีปะกำคือการบูชาเชือกที่ใช้จับช้างซึ่งเป็นอุปกรณ์ที่สำคัญที่สุดนั่นเองบางถิ่นก็มีการร่ายรำ บางถิ่นก็เป็นการตั้งเครื่องบวงสรวงบูชา ซึ่งเป็นลักษณะพื้นฐานของพิธีกรรม

การรำพัดชาในพระราชพิธีทอดเชือกดามเชือกนั้น เป็นการร่ายรำที่อยู่บนพื้นฐานของการนับถือศาสนาพราหมณ์ฮินดู ผู้รำคือพระคชบาล ร่ายรำสมมติตนเองเป็นพระกฤษณะเมื่อทรงแปลง

---

[๖๗]สมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี[ออนไลน์], ๘ มิถุนายน ๒๕๕๖. แหล่งที่มา :http://th.wikipedia.org/wiki/

พระพักตร์เป็นช้าง ดังพระราชนิพนธ์โคลงพระราชพิธีคเชนทรัศวสนานในพระรบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ความว่า[๙๔]

สมมติแทนกฤษณไท้ หริรักษ์
ปางเมื่อเปลี่ยนแปลงภักตร์ เช่นช้าง
ทรงบาศสาตรซัดตัก คชเอก ทันต์เฮย
จารีตแบบบรรพ์อ้าง สฤษดิ์ไว้เป็นเฉลิมฯ
โคลงพระราชพิธีคเชนทรัศวสนาน

แต่การบูชาผีปะกำนั้น เป็นการบูชาผีประจำเชือกที่ใช้คล้องช้าง มีการตั้งศาลปะกำ และมีความเชื่อเรื่องผี(animism) และความเชื่อเรื่องผีบรรพบุรุษ (ancestralism) เป็นพื้นฐาน ไม่มีการตั้งรูปเคารพบูชาหรืออ้างเอาความเชื่อศาสนาใดๆ มาเกี่ยวข้อง ในแง่ความเหมือนกล่าวได้ว่าพระราชพิธีคเชนทรัศวสนานและการบูชาผีปะกำของชาวส่วย แสดงถึงความสำคัญของช้าง และความเชื่อถือสิ่งเหนือธรรมชาติ แม้กระนั้นการศึกษาครั้งนี้ไม่พบว่ามีความสัมพันธ์ในลักษณะที่ส่งอิทธิพลแก่กัน

การที่วัฒนธรรมและอนุวัฒนธรรมก็ให้อิทธิพลแก่กันส่วนใหญ่แล้วชนชั้นปกครองจะเป็นผู้นำค่านิยมและแนวปฏิบัติต่างๆ อันเป็นธรรมเนียม ความคิดว่าชนชั้นปกครองเป็นผู้นำค่านิยมและแนวปฏิบัติต่างๆ ในสังคม ได้ปรากฏในงานวรรณกรรมไทยด้วย ดังที่ อิศรญาณภาษิต งานนิพนธ์

---

[๙๔]พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, โคลงเรื่อง พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๕(พระนคร: หอสมุดวชิรญาณ, ๒๔๕๗), หน้า ๕๘ – ๖๐.

ของหม่อมเจ้าอิศรญาณ พระราชนัดดาในพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว กล่าวเชิงเสียดสีว่า[๖๕]

" ของสิ่งใดเจ้าว่างามต้องตามเจ้า ใครเลยเล่าจะไม่งามตามเสด็จ"

อิศรญาณภาษิต

อย่างไรก็ตามแม้ว่ากลุ่มวัฒนธรรมกระแสหลักมักจะเป็นกลุ่มปกครอง แต่ก็พบว่าหลายครั้งกลุ่มชนชั้นปกครองก็รับเอาวัฒนธรรมที่ราษฎรปฏิบัติไปด้วย ดังที่กล่าวถึงกษัตริย์ราชวงศ์มุสลิมซึ่งยอมรับนับถือธรรมเนียมการปกครองต่างๆ ของอินเดียซึ่งกลายเป็นชนใต้ปกครองในเวลานั้นกรณีหนึ่งคือเมื่อพระเจ้าอักบาร์มหาราชแห่งราชวงศ์มุฆัล(Mughal) ได้ทรงตั้งกวีสันสกฤตคนสำคัญคนหนึ่ง คือ หริ(Hari) ให้ดำรงตำแหน่งในกวีกลุ่มรัตนกวีในราชสำนักของพระองค์ด้วย หริผู้นี้ได้ฉายาว่า กาลิทาส* แห่งพระเจ้าอักบาร์ (Akbariyakalidasa)ดังกล่าวแล้วในหัวข้อว่าด้วยวัฒนธรรมและอนุวัฒนธรรม

จากการศึกษาพบว่าธรรมเนียมการใช้ละครในพระราชพิธีบวงสรวงสังเวยพระสยามเทวาธิราช อาจมีนัยมาจากธรรมเนียมราษฎรเช่นกัน ซึ่งจะได้อภิปรายต่อไป

๔.๓.๑เค้าเงื่อนของนาฏยศิลป์พิธีกรรมพื้นบ้าน ในนาฏยศิลป์พิธีกรรมในการบวงสรวงสังเวยพระสยามเทวาธิราช

---

[๖๕]หม่อมเจ้าอิศรญาณ. สุภาษิตอิศรญาณ(พระนคร : กรมศิลปากร, ๒๕๑๒), หน้า ๓.

* กวีคนสำคัญในวัฒนธรรมสันสกฤตยุคโบราณ ผู้แต่งเรื่องศกุนตลา นอกจากนี้ชื่อ กาลิทาสยังเป็นราชทินนามของกวีในราชสำนักพระเจ้าวิกรมทิตย์ ผู้ครองกรุงอุชชยินี หนึ่งในเก้าคน ธันวันตริ กษปณะ อมรสิงห์ ศังกุ เวตาลภัฏฏะ ฆฏกรรประ วราหมิหิระ วรรุจิ

เมื่อเสด็จพระราชดำเนินถึงในเวลา ๑๐.๐๐ น. ก็จะทรงจุดธูปเทียนถวายสักการะพระสยามเทวาธิราช ทรงจุดธูปปักที่เครื่องสังเวยพระสยามเทวาธิราช ทรงจุดธูปเทียนบูชาเทวาและปักธูปที่เครื่องสังเวยเทวดากลางหาว ชาวพนักงานประโคมฆ้องชัย สังข์ แตร ปี่พาทย์ทำเพลงสาธุการ ศิลปินกรมศิลปากรก็รำถวายมือ[๖๖]แล้ว จึงเป็นการแสดงนาฏยศิลป์สมโภช รวมนาฏยศิลป์พิธีกรรมในการบวงสรวงพระสยามเทวาธิราชมี ๓ ชุด คือ[๖๗]

๑) ชุดที่ ๑ รำหน้าพาทย์สาธุการ ณ ท้องพระโรงพระที่นั่งจักรพรรดิพิมาน สถานที่ประดิษฐานพระสยามเทวาธิราช

๒) ชุดที่ ๒ รำเบิกโรงเรื่อง ไชยเชษฐ์ ตอนประพาสป่า เพื่อเป็นสิริมงคลแก่ผู้ชมและสถานที่ การแสดง ๒ ชุดแรกเป็นไปตามโบราณราชประเพณี

๓) ชุดที่ ๓ การแสดงละครประเภทอื่นๆ เช่น ละครนอกเรื่องไกรทอง ละครในเรื่องอิเหนา ต่อมาเพิ่มละครประเภทต่างๆ เช่น ละครดึกดำบรรพ์ ละครเสภา ละครพันทางก็มีการแสดงชุดที่ ๓ นี้ ไม่ได้มีพระราชประเพณีบังคับไว้ ในปัจจุบันกรมศิลปากรเป็นผู้พิจารณาจัดละครไปบวงสรวงสังเวยเอง แต่จะต้องเลือกตอนที่เป็นมงคล ไม่มีการฆ่าฟัน ไม่มีการตายในเรื่อง[๖๘]

---

[๖๖]เพลินพิศ กำราญ, พระราชพิธีบวงสรวงพระสยามเทวาธิราช (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, ๒๕๒๐), หน้า ๙.

[๖๗]ทองต่อ กล้วยไม้ ณ อยุธยา, พระสยามเทวาธิราช[ออนไลน์], ๑๐ กรกฎาคม ๒๕๕๖.แหล่งที่มา http://job.haii.or.th/wiki84new/index.php

[๖๘]สัมภาษณ์ สถาพร สนทอง, ข้าราชการบำนาญสังกัดกระทรวงวัฒนธรรมและผู้เชี่ยวชาญนาฏยศิลป์ไทย, ๓๐ กรกฎาคม ๒๕๕๖.

เมื่อศิลปินกรมศิลปากรรำถวายมือและแสดงละครสมโภชแล้ว ก็จะพระราชทานรางวัลแก่ผู้แสดง แล้วเสด็จพระราชดำเนินกลับ[๕๕]

ภาพที่ ๑๘ ละครบวงสรวงเรื่องไชยเชษฐ์ของกรมศิลปากร ในพระราชพิธีบวงสรวงสังเวยพระสยามเทวาธิราช

ที่มา : เพลินพิศ กำราญ, พระราชพิธีบวงสรวงพระสยามเทวาธิราช (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, ๒๕๒๐), หน้า ๙.

บทละครเรื่องไชยเชษฐ์ตอนประพาสป่า อันเป็นละครที่จะต้องแสดงตามธรรมเนียมการบวงสรวงสังเวยพระสยามเทวาธิราชนี้ เป็นพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ ๒เนื้อความที่เริ่มบทพระราชนิพนธ์ในลักษณะกลอนบทละคร เป็นตอนที่พระไชยเชษฐ์ประพาสป่าเพื่อคล้องช้างเผือกตามอุบายของนางสนมทั้งเจ็ด เพื่อให้นางสุวิญชาคลอดลูกเสียก่อนแล้วจึงทำอุบายเปลี่ยนโอรสของพระไชยเชษฐ์ให้เป็นท่อนไม้ โดยเหตุที่เป็นต้นเรื่อง การ

[๕๕]เพลินพิศ กำราญ, พระราชพิธีบวงสรวงพระสยามเทวาธิราช (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, ๒๕๒๐), หน้า ๙.

แสดงจึงมีลักษณะเป็นการเบิกโรง ดังที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวมีพระราชาธิบายไว้ทุกประการ บทละครเรื่องไชยเชษฐ์ตอนประพาสป่า มีว่า[๑๐๐]

ช้า

เมื่อนั้น องค์พระไชยเชษฐ์เรืองศรี
แต่มาอยู่ป่าพนาลี ได้เจ็ดราตรีทิวาวัน
ให้หมอเฒ่าเอาช้างไปเที่ยวค้น ทุกตำบลโป่งป่าพนาสัณฑ์
ไม่ประสบพบช้างตัวสำคัญ จนสิ้นแดนเหมันต์พารา

ฯ ๔ คำ ฯ

ปีนตลิ่ง

เมื่อพระมเหสีจะมีเหตุ ให้เขม่นนัยน์เนตรทั้งซ้ายขวา
พระทอดถอนหฤทัยไปมา หวนรำลึกตรึกตราถึงเวียงวัง
สงสารสุวิญชาโฉมศรี เทวีมีครรภ์อยู่ข้างหลัง
จะประสูติลูกแก้วแล้วหรือยัง ไม่มีที่หวังที่ไว้ใจ
นางก็ไร้สุริย์วงศ์พงศ์เผ่า ใครจะเอาใจดูหูใส่
จำจะเลิกพหลพลไกร กลับคืนเข้าไปยังพารา

ฯ ๖ คำ ฯ

---

[๑๐๐]บุษบา ประภาสพงศ์และคนอื่นๆ (บรรณาธิการ), บทละครนอกเรื่องไชยเชษฐ์(กรุงเทพฯ : สถาบันภาษาไทย กรมวิชาการ : ๒๕๓๙), หน้า ๒๕ – ๒๖.

ร่าย

คิดพลางทางสั่งเสนี จงตระเตรียมโยธีทั้งซ้ายขวา

เร่งรัดผูกช้างผูกม้า จะคืนเข้าพาราเวลานี้

ฯ ๒ คำ ฯ

บัดนั้น เสนีรับสั่งใส่เกศี

ออกมาจัดกันทันที พร้อมเสร็จดังมีพระบัญชา

ฯ ๒ คำ ฯ เจรจา

เมื่อนั้น องค์พระไชยเชษฐ์ก็หรรษา

จึงสระสรงทรงเครื่องสุคนธา ทรงมหาภูษิตพรายพรรณ

ครั้นเสร็จเสด็จบทจร ขึ้นทรงอัสดรผายผัน

ให้ยกพวกพลช้างดั้นกัน คืนเข้าเหมันต์ธานี

ฯ ๔ คำ ฯ เจรจา กราวนอก เชิด

ครั้นถึงจึงประทับม้าทรง เสด็จลงเกยแก้วมณีศรี

พอสิ้นแสงสนธยาราตรี จรลีเข้ายังวังใน

ฯ ๒ คำ ฯ เจรจา

โดยเหตุที่พระราชประเพณีเกี่ยวแก่พระสยามเทวาธิราช เพิ่งจะเริ่มมีในสมัยรัชกาลที่ ๔ นี้เอง จึงเชื่อว่าธรรมเนียมการใช้นาฏยศิลป์บวงสรวงสังเวยพระสยามเทวาธิราชนี้ เป็นธรรมเนียมที่ราชสำนักได้รับอิทธิพลไปจากนาฏยศิลป์อย่างชาวบ้าน ร่องรอยของนาฏยศิลป์ที่เป็นของชาวบ้านที่ชัดเจนมากคือ การรำเบิกโรงเรื่องไชยเชษฐ์ตอนประพาสป่า ซึ่งจะได้กล่าวต่อไป

แม้ว่าพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยได้ทรงพระราชนิพนธ์บทละครนอกไว้ถึง ๖ เรื่อง ได้แก่ สังข์ทอง ไชยเชษฐ์ ไกรทอง มณีพิชัย คาวี และสังข์ศิลป์ชัย แต่การที่เลือกไชยเชษฐ์นั้นอาจเป็นเพราะชื่อเรื่องที่ขึ้นต้นด้วยคำอันเป็นมงคล[๑๐๑] ธรรมเนียมที่เลือกใช้คำดีๆ นั้น มีทั้งในราชสำนักและในหมู่ราษฎร โดยเหตุที่พิธีกรรมต่างๆ นั้นเป็นการใช้ระบบสัญลักษณ์กิจกรรมหรือวัตถุใดๆ อันเนื่องในพิธีกรรมจึงต้องมีความหมายการเลือกชื่อมงคลนี้จึงมีอยู่ทั่วไป

ไชยเชษฐ์เป็นเรื่องที่นิยมแพร่หลายในคณะละครราษฎร และแม้ว่าไชยเชษฐ์ จะเป็นกลอนบทละครพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยเพื่อให้ละครผู้หญิงของหลวงเล่น แต่ผู้ทรงพระราชนิพนธ์ก็โปรดให้เล่นเหมือนอย่างเช่นละครนอกในกรุงศรีอยุธยา[๑๐๒] ซึ่งแท้จริงแล้วเรื่องละครนอกละครในนี้ว่าตามกระบวนละครเป็นหลัก ละครนอกไม่จำเป็นจะต้องแสดงนอกวัง ดังปรากฏว่าพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยได้ทรงพระราชนิพนธ์บทละครนอกไว้ถึง ๖ เรื่อง ได้แก่ สังข์ทอง ไชยเชษฐ์ ไกรทอง มณีพิชัย คาวี และสังข์ศิลป์ชัย วรรณคดีพระราชนิพนธ์เหล่านี้ ปรากฏว่าหลายเรื่องเป็นที่นิยมในหมู่คณะละครพื้นบ้านที่ใช้แสดงแก้บนคณะละครแก้บนมีแพร่หลายทั่วไปในภาคกลางของประเทศไทย ที่มีชื่อเสียงก็คือ คณะละครชาตรีที่จังหวัดเพชรบุรี

---

[๑๐๑]สัมภาษณ์ สถาพร สนทอง, ข้าราชการบำนาญสังกัดกระทรวงวัฒนธรรมและผู้เชี่ยวชาญนาฏยศิลป์ไทย, ๓๐ กรกฎาคม ๒๕๕๖.

[๑๐๒]มูลนิธิสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา, นามานุกรมวรรณคดีไทย ชุดที่ ๑ ชื่อวรรณคดี(กรุงเทพ: มูลนิธิสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา, ๒๕๕๐), หน้า ๑๒๙.

เมื่อพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จพระราชดำเนินไปประทับที่จังหวัดเพชรบุรีและโปรดให้สร้างพระราชนิเวศน์ขึ้นบนเขามหาสวรรค์และพระราชทานนามว่าพระนครคีรี เมื่อ ๒๔๐๑ นั้น ปรากฏว่ามีโรงละครอยู่ในพระราชนิเวศน์ด้วย แสดงให้เห็นว่านอกจากละครแบบหลวงจะเป็นเครื่องราชูปโภคแล้ว รัชกาลที่ ๔ ทรงสนใจนาฏยศิลป์อย่างยิ่ง การที่เสด็จพระราชดำเนินไปประทับที่พระนครคีรีหลายครั้งและครั้งละหลายวัน[๑๐๓] ก็ปรากฏว่าคณะละครชาตรีของนายสุขซึ่งเป็นคณะละครชาตรีที่มีชื่อเสียงของเมืองเพชรบุรี ได้แสดงหน้าพระที่นั่ง และตัวนายสุขก็ได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็นหลวงอภัยพลรักษ์(สุข จันทร์สุข)[๑๐๔] การละครชาตรีในเมืองเพชรบุรีนี้ถือว่าเจริญมาก ดังปรากฏว่ามีการกำหนดอัตราภาษี แต่หากเป็นการสมโภชหรือฉลองพระอารามซึ่งเป็นงานหลวงนั้น ก็ไม่ต้องเสียภาษี[๑๐๕]

พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวมีพระราชาธิบายเรื่องการสังเวยเทวดาในรัชสมัยของพระองค์ว่ามีเครื่องสังเวยและละครหลวงซึ่งเมื่อเล่นจบแล้วก็หาละครผู้มีบรรดาศักดิ์มาเล่นจนตลอดกลางวัน การที่รัชกาลที่ ๔ พระราชทานบรรดาศักดิ์ให้นายสุขเป็นหลวงอภัยพลรักษ์ ก็อาจเป็นเพราะต้องพระราชประสงค์ให้คณะละครนายสุขสามารถมาเล่นในการพระราชพิธีสำคัญๆ ได้ด้วย ทั้งนี้แม้ว่าราชสำนักจะมีคณะละครหลวง แต่ไม่ปรากฏว่าราชสำนักมีคณะละครแก้บนเป็นเฉพาะอย่างที่ราษฎรนิยมมาจนเมื่อพุทธศักราช ๒๔๕๐ จึงปรากฏว่ามีคณะละครแก้บนในกำกับ

---

[๑๐๓]จันทิมา แสงเจริญ, ละครชาตรีเมืองเพชร (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๙), หน้า ๑๘.

[๑๐๔]เรื่องเดียวกัน, หน้า ๒๓.

[๑๐๕]เรื่องเดียวกัน

ของกระทรวงวังประจำอยู่ที่ศาลหลักเมือง และภายหลังได้โอนมาสังกัดองค์การสงเคราะห์ทหารผ่านศึก เมื่อปี ๒๕๐๓[๑๐๖]

การแสดงละครชาตรีเพื่อเป็นนาฏยศิลป์พิธีกรรมในการแก้บนที่จังหวัดเพชรบุรี หรือที่เรียกว่าละครแก้สินบนมีลักษณะการแสดงอยู่ ๒ ลักษณะ คือ[๑๐๗]

๑) การรำถวายมือ เป็นยก คือการร้องเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์ให้มารับสินบน แล้วจึงรำถวายมือ ๑ เพลง รวมเวลาประมาณ ๒๐ นาที เรียกว่า ๑ ยก การรำถวายมือนี้ผู้รำจะต้องแต่งกายยืนเครื่องพระนาง ตามจำนวนที่เจ้าภาพบนไว้ แต่ไม่น้อยกว่า ๖ คน ประกอบด้วยตัวพระ ๒ และตัวนาง ๔ ตามแบบฉบับละครเมืองเพชร

๒) การแสดงเป็นละคร ซึ่งเริ่มต้นด้วยการรำถวายมือ ๑ ยก การแสดงเป็นละครเพื่อแก้สินบนนี้มี ๒ ลักษณะ คือ ละครโรงเดียว กับละครหลายโรง การแสดงละครโรงเดียวจะแสดง ๑ เรื่อง และ ๑ รอบ และการแสดงหลายโรง มีตั้งแต่ ๒ โรง จนถึง ๓ โรง หากเจ้าภาพเป็นคนเดียวกันก็จะแสดงเรื่องต่างๆ กันไปใน ๓ รอบแสดง

เมื่อพิจารณาประเภทของนาฏยศิลป์พิธีกรรมพื้นบ้านเพียงเฉพาะที่จังหวัดเพชรบุรี ซึ่งเชื่อว่าเป็นต้นแบบสำคัญให้แก่นาฏยศิลป์พิธีกรรมการบวงสรวงสังเวยพระสยามเทวาธิราช จะเห็นว่าโครงสร้างในนาฏยศิลป์พิธีกรรมที่แสดงเป็นละครนั้น ต้องกันกับละครสังเวยในพระราชพิธีบวงสรวงสังเวยพระสยามเทวาธิราชในราชสำนักอย่างยิ่ง

---

[๑๐๖]มาลินี อาชายุทธการ. ละครแก้บนที่ศาลหลักเมืองกรุงเทพมหานคร (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๖), หน้า ง.

[๑๐๗]จันทิมา แสงเจริญ, ละครชาตรีเมืองเพชร (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๙), หน้า ๒๓๓.

ทั้งนี้ เมื่อศึกษาเรื่องคณะละครแก้บนในกรุงเทพมหานคร ในพระลิขิตของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพที่มีไปถึงสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัติวงศ์ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพได้ทรงอ้างถึงสมเด็จเจ้าพระยามหาประยูรวงศ์(ดิศ บุนนาค) เมื่อเป็นที่เจ้าพระยาพระคลังเดินทางไปปราบขบถที่เมืองไทรบุรี เมื่อปี ๒๓๗๕ ว่ามีราษฎรแขวงเมืองพัทลุงและเมืองนครศรีธรรมราชติดตามทัพกลับมากรุงเทพมหานครด้วย พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ทรงพระกรุณาให้ตั้งบ้านเรือนอยู่ที่ตำบลสนามควาย ซึ่งก็คือย่านนางเลิ้งในปัจจุบัน ในบรรดาราษฎรที่ตามทัพหลวงมาครั้งนั้น มีคนที่เคยเป็นโนรามาก่อนตามมาด้วย คนเหล่านี้เมื่อตั้งบ้านเรือนแล้วก็ได้แสดงโนราด้วย ปรากฏว่าเป็นที่นิยมมาก จนเล่นเป็นอาชีพมานานแล้ว* นอกจากนั้นในพระลิขิตฉบับเดียวกัน ยังได้ทรงกล่าวว่าเคยทอดพระเนตรคณะละครชาตรีมาแก้บนเมื่อทรงหายประชวร แสดงที่เฉลียงหน้าพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ละครชาตรีแก้บนนี้มีตัวเอกชื่อนายหนู แต่งตัวอย่างละครกรุงเทพฯ แต่ไม่ใส่เสื้อกับสวมกำไลมือข้างละหลายเส้นอย่างโนรา[๑๐๘] แสดงให้เห็นว่าธรรมเนียมเรื่องละครแก้บนมีมาแล้วก่อนสมัยที่พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงสร้างพระสยามเทวาธิราชด้วยซ้ำ

๔.๓.๒แนวคิดการใช้นาฏยศิลป์ในทางพิธีกรรม: อิทธิพลนาฏยศิลป์ไทยในธรรมเนียมและความเชื่อพื้นบ้าน

---

*ลายพระหัตถ์ลงวันที่ ๔ กุมภาพันธ์ ๒๔๘๔ เนื้อความในพระลิขิตบอกว่าเล่นมาร้อยกว่าปีแล้ว คือก่อนปี ๒๓๘๔ ก็เกิดมีคณะละครโนราเล่นในกรุงเทพแล้วนั่นเอง

[๑๐๘]สมเด็จพระเจ้าบรมเธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, เพลง ดนตรี และนาฏศิลป์ จากสาส์นสมเด็จ(นครปฐม : สำนักพิมพ์วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล,๒๕๕๒), หน้า ๓๑๔ – ๓๑๕.

โดยเหตุที่นาฏยศิลป์พิธีกรรมในราชสำนักมีจำนวนน้อย การที่นาฏยศิลป์พิธีกรรมในราชสำนักจะเป็นต้นแบบให้กับนาฏยศิลป์พิธีกรรมพื้นบ้านได้หรือไม่ จึงไม่อาจศึกษาวิเคราะห์ได้อย่างมีประสิทธิภาพ อย่างไรก็ตาม เมื่อพิจารณาธรรมเนียมราฎรบางอย่าง พบว่ามีที่มาจากนาฏยศิลป์อย่างชัดเจน ในหัวข้อนี้นี้จึงจะได้ศึกษาวิเคราะห์อิทธิพลนาฏยศิลป์ไทยในธรรมเนียมและความเชื่อพื้นบ้าน

๔.๓.๒.๑การใช้หัวโขนในพิธีกรรมชาวบ้าน

ในการอภปรายข้างต้น ได้ศึกษาวิเคราะห์นาฏยศิลป์ที่แสดงบทบาทเป็นพิธีกรรมไปแล้ว จากการสำรวจข้อมูลด้านต่างๆ พบว่ามีกลุ่มความเชื่อที่เลือกวัตถุทางนาฏยศิลป์ไทยแบบประเพณีมาใช้ในพิธีกรรมทางศาสนาและความเชื่อต่างๆ ซึ่งกล่าวได้ว่าเป็นการแสดงอิทธิพลของนาฏยศิลป์ไทยในราชสำนักต่อชีวิตคนทั่วไป

วัตถุทางนาฏยศิลป์ที่พบว่าใช้ในพิธีกรรมแพร่หลายในประเทศไทย ก็คือ หัวโขน หัวโขนคือหน้ากากชนิดหนึ่ง ที่ใช้ในการแสดงละครของไทย ส่วนใหญ่แสดงเรื่องรามเกียรติ์ ปรากฏหน้ากากในลักษณะเดียวกันในการแสดงละครประเภทอื่นๆ อยู่บ้าง เช่น ละครนอก ละครชาตรี ดังที่ปรากฏ เจาะสวมหน้ากากในการแสดงละครนอกเรื่องสังข์ทอง ยักษ์กุมภณฑ์ในละครชาตรีเรื่องสุวรรณหงส์ เป็นต้น

แต่เดิมในแสดงโขน ผู้แสดงโขนทั้งหมดต้องสวมหัวโขนทั้งหมด ตัวละครบางตัว คือ พระและนาง เพิ่งจะมาเปิดหน้ากากออกเหลือแต่ยอดเป็นมงกุฎในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎ

เกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๖[๑๐๙]ในแวดวงนาฏยศิลป์ไทยเอง หัวโขนก็เป็นที่นับถืออย่างมาก ผู้ที่จะเรียนนาฏยศิลป์ไทยและบรรดาศิลปินต่างเคารพบูชาหัวโขนเป็นอย่างยิ่ง ดังปรากฏว่าใน ในการไหว้ครูโขนละครก็มีการตั้งหัวโขนและเครื่องประดับศีรษะบางอย่างบนที่บูชา ในการแสดงผู้แสดงโขนก็จะตั้งหัวโขนไว้ในที่สูงและจับต้องด้วยความเคารพก่อนจะเอามาสวมศีรษะตนเองก็ต้องกราบไหว้เสียก่อน[๑๑๐] แม้ในการแสดงละคร ก็มีการตั้งหัวโขนของเทพเจ้าที่สำคัญอันเป็นที่เคารพบูชาในวงการนาฏยศิลป์ เช่น ในการแสดงที่โรงละครแห่งชาติ ก็มีธรรมเนียมตั้งโต๊ะไว้หน้าเวที จุดเครื่องบูชาต่อหน้าผู้ชมด้วย

การเคารพบูชาหัวโขนนั้นแสดงออกในหลายแง่มุม เช่น คำเรียกหัวโขนที่เป็นหน้าเทพเจ้าสำคัญอันเป็นที่นับถือ ว่า ศีรษะครู หรือ ศีรษะโขน การเรียกเช่นนี้ย่อมว่าแสดงความยกย่อง แต่พบว่าพจนานุกรมไทยฉบับราชบัณฑิตยสถานยังไม่ได้เก็บคำนี้ไว้ การใช้ศัพท์เฉพาะกลุ่มมาเรียกนี้กล่าวได้ว่า การนับถือหัวโขน เป็นเรื่องเฉพาะกลุ่ม นอกจากนี้ในพิธีกรรมชาวบ้านต่างๆ ที่ไม่เกี่ยวข้องกับพิธีการทางนาฏยศิลป์ ก็ยังใช้หัวโขนตั้งในที่คารพ ในบรรดาหัวโขนที่ใช้ในพิธีกรรมพบว่า หัวโขนฤาษี ปรากฏในพิธีกรรมต่างๆ มากที่สุด

โดยเหตุที่หัวโขนเป็นอุปกรณ์สำคัญในวิชานาฏยศิลป์ไทย กล่าวได้ว่ารากฐานการนับถือบุคคลต่างๆ ที่มีใบหน้าปรากฏบนหัวโขนนี้ ก็ย่อมจะมาจากรากฐานทางนาฏยศิลป์เช่นกัน ในพิธีไหว้ครูโขนละคร ครูผู้ทำพิธีได้กล่าวเชิญฤาษี ๗ ตน ให้มาอวยพรมงคลแก่ผู้ร่วมพิธี ฤาษีสำคัญเจ็ดตนนี้เรียกเป็นภาษาสันสกฤตว่า สปฺตฤษิ ไทยใช้ว่า สัปตฤาษี เป็นชื่อดวงดาวเจ็ดดวงในกลุ่มดาวหมีใหญ่(Ursa Major) ซึ่งคนไทยเรียกว่ากลุ่มดาวจระเข้ คัมภีร์ศตปถพราหมณะได้ออกชื่อสัปตฤาษีว่ามี

---

[๑๐๙]ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช, บรรณาธิการ. ลักษณะไทยพิมพ์ครั้งที่ ๒ (กรุงเทพฯ : ธนาคารกรุงเทพจำกัด(มหาชน)), ๒๕๕๑, หน้า ๔๓.

[๑๑๐]เรื่องเดียวกัน, หน้า ๔๔.

โคตมะ ภรัทวาช วิศวามิตร ชมทัคนี วาศิษฐ์ กัศยปะ และ อัตริ* นอกจากนี้ฤาษีทั้งเจ็ดตนต่างก็เป็นฤาษีที่มีบทบาทปรากฏในวรรณคดีสันสกฤตด้วย อย่างไรก็ตาม ธรรมเนียมการนับถือฤาษีในประเทศไทยนั้นนับถือฤาษีว่ามีจำนวนต่างๆ กัน ตั้งแต่ ๗ ตน ๓๕ ตน ๑๐๘ ตน เป็นต้น

ฤาษีที่ปรากฏในธรรมเนียมนาฏยศิลป์ไทยโดยตรง และมีหัวโขนตั้งบูชาอยู่ในพิธีไหว้ครู ทั้งปรากฏว่ามีธรรมเนียมที่ครูผู้ทำพิธีจะต้องเชิญมาในพิธีไหว้ครูโขนละครก็คือ พระภรตมุนี ในพิธีไหว้ครูโขนละครปี่พาทย์ก็จะทำเพลงเสมอเถร ซึ่งเพลงหน้าพาทย์ชั้นกลาง ในทางประวัติวรรณคดีสันสกฤต เมื่อประมาณ ๒๐๐ ปี ก่อนคริสตกาลถึงคริสตศักราช ๒๐๐ (ประมาณ พ.ศ. ๓๐๐ ถึง พ.ศ. ๗๐๐) พระภรตมุนี(Bharatamuni) ได้แต่งคัมภีร์สำคัญทางการละครไว้เล่มหนึ่ง คือ นาฏยศาสตร์ นอกจากคัมภีร์นาฏยศาสตร์จะเป็นตำราทางการละครที่สำคัญแล้ว ยังได้กล่าวถึงทฤษฎีรสในวรรณคดี ทั้ง ๙ ซึ่งทฤษฎีทางอลังการศาสตร์แลสุนทรียศาสตร์ที่สำคัญทฤษฎีหนึ่งในฝ่ายวรรณคดีตะวันออก เอาไว้ด้วย อย่างไรก็ตามในทางวิชาประวัติวรรณคดีเชื่อว่าคัมภีร์นาฏยศาสตร์ไม่ใช่งานเขียนของพระภรตมุนี เพราะพระภรตมุนีปรากฏเป็นตัวละครเทวดาอยู่ในเรื่อง และคัมภีร์ปุราณะอื่นๆ ก็ไม่ได้กล่าวถึงผู้เขียนแต่งคัมภีร์นาฏยศาสตร์เอาไว้เลย[๑๑๑]

ตามนัยแห่งคัมภีร์นาฏยศาสตร์นั้น พระภรตมุนีได้เรียนวิชาการละครฟ้อนรำจากพระพรหมและได้ถ่ายทอดวิชาการละครฟ้อนรำให้แก่นางอัปสร ปรากฏในโศลกภาษาสันสกฤตบทแรกในอัธยายที่ ๑ ของคัมภีร์นาฏยศาสตร์[๑๑๒] ปริวรรตจากอักษรเทวนาครีเป็นอักษรไทย ได้ว่า

---

*คัมภีร์สันสกฤตมีจำนวนมาก บางคัมภีร์ก็ไม่ได้ออกชื่อฤาษี ๗ ตน ตามนี้

[๑๑๑]Manomohan Ghosh,Bibliodeca Indica: A Collection of Oriental Works: Natyasastra ascribed to Bharata muni(Calcutta : Asiatic Society of Bengal, 1951), p. LXXII.

[๑๑๒]Sivadatta Pandit,The Natyasastra of Bharatmuni (Bombay :Taukaram Javaji, 1894), p. 1.

อถ ปรถโม ’ธยายาะ

ปฺรณมฺย ศิรสา เทเวา ปิตามหมเหศฺวเรา |

นาฏฺยศาสฺตฺรํ ปฺรวกฺษยามิ พฺรหมณา ยทฺทาหฤตๆ|| Bh.N 1:1||

แปลความได้ว่า

ต่อไปนี้คืออัธยายที่หนึ่ง

เมื่อข้าพเจ้าได้น้อมเศียรต่อเทวาทั้งสอง

ได้แก่ พระปิตามหะและพระมเหศวรแล้ว

ก็จักได้อธิบายนาฏยศาสตร์ อันพระพรหมได้ทรงแสดงไว้

คำว่าปิตามหะ ใช้โดยสามัญแปลว่าปู่ แต่ในวรรณคดียุคปุราณะใช้เรียกพระพรหมในฐานะพระเป็นเจ้าในสมัยพระเวท ส่วนคำว่ามเหศวร ก็เป็นคำเรียกพระศิวะ ประณามบทที่กล่าวถึงทั้งพระพรหมและพระศิวะนั้นปรากฏน้อยมากในวรรณคดีอินเดีย[๑๑๓]

การที่พระภรตมุนีบอกว่าพระพรหมได้ทรงแสดงนาฏยศาสตร์ไว้นั้นเป็นการอ้างถึงคัมภีร์เก่าแก่อีกคัมภีร์หนึ่ง คือนาฏยเวท ที่มีมาก่อน นาฏยเวท ความยาวถึง ๓๖,๐๐๐ โศลก นาฏยศาสตร์ได้อ้างว่า พระพรหมทรงแสดงวิชาว่าด้วยการฟ้อนรำจากคำร้องขอของเทวดาต่างๆ ผู้อาศัยอยู่ใน

---

[๑๑๓] Manomohan Ghosh,Bibliodeca Indica: A Collection of Oriental Works: Natyasastra ascribed to Bharata muni(Calcutta : Asiatic Society of Bengal, 1951),p. 1.

ชมพูทวีป ให้สร้างพระเวทที่เป็นของที่จะฟังได้และดูได้ และเป็นของทุกวรรณะ เหตุเพราะวรรณะศูทร ไม่ได้รับอนุญาตให้ฟังคัมภีร์พระเวทเดิม[๑๑๔] คือ ฤคเวท ยชุรเวท สามเวท และอถรรพเวทได้[๑๑๕]

พระเวทเดิมเป็นของสำหรับฟังเท่านั้น เมื่อเกิดมีบทละครต่างๆ แล้ว กวีนิพนธ์สันสกฤตจึงชื่อว่าเป็นงานสำหรับดูได้ด้วย ดังที่ปรากฏว่านักวรรณคดีสันสกฤตได้แบ่งประเภทงานกวีนิพนธ์สันสกฤตออกเป็น ๒ ประเภทคือ[๑๑๖]

๑) ทฤศฺย วรรณคดีเพื่อการดูคือกวีนิพนธ์ที่คนจะสามารถมองเห็นหรือนำมาแสดงได้ ได้แก่บทละครประเภทต่างๆ

๒) เศฺรายะ วรรณคดีกวีนิพนธ์เพื่อการฟัง คือกวีนิพนธ์ที่คนจะสามารถฟังหรือนำมาขับร้องได้

น่าสังเกตว่า นาฏยเวท และ นาฏยศาสตร์ มีฐานะเป็นตำราทางการละครฟ้อนรำอย่างหนึ่ง แต่ในตอนต้นของคัมภีร์นาฏยศาสตร์ พระพรหมก็ถือว่าการที่ทรงสร้างตำราทางการละครฟ้อนรำนี้ก็คือการสร้างพระเวทที่ ๕[๑๑๗] นี่เอง จะเป็นวรรณคดีประเภท ทฤศยะ คือวรรณคดีเพื่อการดูและเป็นวรรณคดีสำหรับการแสดง ซึ่งโศลกบทต่อมาก็พบว่าพระพรหมได้มอบให้วิชานาฏยเวทให้พระภรตมุนีเป็นผู้รักษาและนำไปสู่การปฏิบัติ[๑๑๘]

---

[๑๑๔] Bh.N. 1:12

[๑๑๕] Manomohan Ghosh,Bibliodeca Indica: A Collection of Oriental Works: Natyasastra ascribed to Bharata muni(Calcutta : Asiatic Society of Bengal, 1951), p. LXXII.

[๑๑๖] Joyser G.R., Bhoja's Sringara Prakasa Vol. 2(Mysore, The Coronation Press, 1963), p. 461.

[๑๑๗] Bh.N.1:14 - 15

[๑๑๘] Bh.N. 1:23

จากการตรวจสอบต้นฉบับภาษาสันสกฤตของภารตนาฏยศาสตร์* กล่าวได้ว่า พระภรตมุนีมีบทบาทสำคัญสองประการ

๑) พระภรตมุนีเป็นผู้ช่วยให้เกิดพระเวทที่ ๕ อันจะเป็นงานวรรณคดีสำหรับการดูและการแสดง และเป็นวรรณคดีสำหรับทุกวรรณะอย่างสมบูรณ์ เพราะแม้พระพรหมจะได้เป็นผู้แสดงวิชานาฏยเวทให้ปรากฏเป็นครั้งแรก แต่พระภรตมุนีเป็นผู้รักษาวิชาการดังกล่าวทั้งยังนำมาปฏิบัติ

๒) พระภรตมุนี เป็นผู้มีอุปการคุณโดยตรงกับวิชาการละครฟ้อนรำในโลก เพราะได้เรียนวิชานาฏยเวทจากพระพรหมแล้วนำมาสอนแก่บุตรทั้งร้อยคนของท่านเอง[๑๑๕] ซึ่งบทบาทข้อ ๒ นี้เป็นบทบาทโดยตรงต่อวิชานาฏยศิลป์

คัมภีร์นาฏยศาสตร์ของพระภรตมุนีนี้ จากการศึกษาไม่สามารถสรุปได้ว่ามีความสำคัญกับนาฏยศิลป์ไทยอย่างไร แต่การนับถือผู้แต่งคือพระภรตมุนีนั้นแพร่หลายไปมาก ตามกระแสนาฏยศิลป์ไทย ในพิธีไหว้ครูโขนละคร มีทั้งการครอบครูที่ครูพิธีกรใช้หัวโขนพระภรตมุนีมาครอบบนศีรษะของผู้เข้าร่วมพิธี และครูผู้กระทำพิธีที่เรียกว่าพิธีกรสวมหัวโขนพระภรตมุนีถือไม้เท้า ให้พรแก้ผู้ที่มาเข้าร่วมพิธีไหว้ครู แล้วรำเพลงเสมอเถร ด้วย การรำหน้าพาทย์ในพิธีไหว้ครูโขนละครนั้น ไม่ได้มีแต่การรำเพลงเสมอเถร แต่ที่สวมหัวโขนนั้น ปรากฏแต่การรำเสมอเถรเท่านั้น

---

* นาฏยศาสตร์ ของพระภรตมุนี บางครั้งเรียกในภาษาสันสกฤตว่า ภารตนาฏยศาสตร์ คำว่าภารต เป็นคำคุณศัพท์ของคำว่า ภรต ในที่นี้หมายถึง ของพระภรตมุนี

๑๑๕ Bh.N 1: 25

ภาพที่ ๑๙ครูพิธีกรรำหน้าพาทย์เสมอเถร ในพิธีไหว้ครูโขนละคอนประจำปี ๒๕๕๖

ที่ศาลาเฉลิมกรุง

ที่มา : บรรยากาศพิธีไหว้ครูและครอบครูโขน-ละครประจำปี ๒๕๕๖[ออนไลน์], ๓๐ สิงหาคม ๒๕๕๖. แหล่งที่มา: http://www.rakdara.net/

ภาพที่ ๒๐ การใช้หัวโขนพระภรตมุนีในพิธีครอบครูที่มหาวิทยาลัยราชมงคล ธัญบุรี ปี ๒๕๕๖

ที่มา : พิธีครอบครูมหาวิทยาลัยราชมงคล ธัญบุรี ประจำปี ๒๕๕๖[ออนไลน์], ๓๐ สิงหาคม ๒๕๕๖. แหล่งที่มา: http://www.fa.rmutt.ac.th

ในประเทศไทย พบว่านอกวงการนาฏยศิลป์มีธรรมเนียมการใช้หัวโขนครอบศีรษะในพิธีกรรม พื้นบ้านด้วย พิธีกรรมนี้เรียกว่า พิธีครอบครู เหมือนกับพิธีทางนาฏยศิลป์ ผู้ทำพิธีมีทั้งที่เป็นพระภิกษุและเป็นฆราวาส หัวโขนที่ใช้ทำพิธี มีทั้งหัวโขนพระภรตมุนี พระพิราพ ฤาษีตาไฟ หนุมาน เป็นต้น พิธีกรรมเช่นนี้เป็นพิธีกรรมประจำปี วัดบางแห่งจึงทำพิธีทุกปี เช่นที่ วัดไผ่ล้อม จังหวัดนครปฐม ได้จัดพิธีที่เรียกว่า “พิธีไหว้ครูครอบครูบูรพาจารย์” ซึ่งเป็นการไหว้ครูตามตำรับพระมงคลสิทธิการ (หลวงพ่อพูล อตฺตรกฺโข) พระเกจิอาจารย์รูปสำคัญของจังหวัดนครปฐม

แม้ว่าพระมงคลสิทธิการ (พูล อตฺตรกฺโข) จะมรณภาพลงไปแล้วตั้งแต่ปีพุทธศักราช ๒๕๔๘ แต่พิธีกรรมนี้ก็ยังจัดสืบเนื่องมาเป็นประจำ การจัดไหว้ครูที่วัดไผ่ล้อมเมื่อ ปี ๒๕๕๔ ก็มีการใช้หัวโขนของหนุมานครอบในพิธีด้วย นอกจากนั้นวัดยังได้ทำวัตถุมงคลชื่อเหรียญหนุมานวายุบุตรด้วยวัสดุต่างๆ ทั้งผงพุทธคุณ และเนื้อโลหะ หนังสือพิมพ์ข่าวสดปีที่ ๒๑ ฉบับที่ ๗๔๖๙ ฉบับวันที่ ๑๒ พฤษภาคม ๒๕๕๔ ลงข่าวเรื่องพิธีไหว้ครูที่วัดไผ่ล้อม ประจำปี ๒๕๕๔ไว้ว่า[๑๒๐]

“ พิเศษปีนี้จัดให้มีพิธีครอบ "เศียรหนุมานวายุบุตร" เริ่มตั้งแต่เวลา ๐๙.๐๙ น. เป็นต้นไป เพื่อต้องการให้ศิษย์ทุกคน ได้รับรู้ และปฏิบัติต่อครู กตัญญูเฉกเช่นหนุมานวายุบุตร เพราะหนุมานตามความหมายของหลวงพ่อพูล คือวายุบุตรสุดประเสริฐ ถือกำเนิดจากพระพาย ไม่มีวันตาย ทำแต่ความดีเนืองนิตย์ ทำดีไม่ขาดสาย ทำได้ตลอดเวลา ทำทุกวัน ยิ่งทำยิ่งดีมีแต่ความเจริญรุ่งเรือง ตามตำรับโบราณบันทึกไว้ว่า หนุมาน เป็นลิงเผือก มีสีขาวประจำกาย เมื่อสำแดงฤทธิ์จะมี ๔ หน้า ๘ มือ สวมกุณฑล มีขนเพชร เขี้ยวแก้ว หาวเป็นดาวเป็นเดือน ที่สำคัญพิธีไหว้ครูบูรพาจารย์ ครอบครูเศียรหนุมานวายุบุตรในปีนี้ ทางวัดได้จัดสร้างมงคลวัตถุที่ระลึก ปี ๒๕๕๔ เนรมิตเหรียญหนุมานวายุบุตร และหนุมานเชิญธงทรงบารมีขนาดบูชา นับว่าเป็นมงคลวัตถุสุดยอดแห่งความกตัญญูกตเวที”

---

[๑๒๐]“รำลึกไหว้ครู-6ปีหลวงพ่อพูล ครอบเศียร"หนุมานวายุบุตร ”,” ข่าวสดรายวัน(๑๒ พฤษภาคม ๒๕๕๔): ๓๒.

ข้อความข้างต้นแสดงให้เห็นว่า การจัดพิธีไหว้ครูและครอบครูของกลุ่มคนที่ไม่ได้เกี่ยวข้องกับนาฏยศิลป์และดนตรีโดยตรง แต่ก็อาศัยแนวคิดเรื่องความกตัญญูกตเวทีในพุทธศาสนา และโดยเหตุที่พิธีกรรมนี้เป็นพิธีกรรมที่ผู้นับถือพุทธศาสนาเป็นผู้ทำโดยส่วนใหญ่ อาจกล่าวได้ว่าความกตัญญูกตเวที่แสดงต่อครูบาอาจารย์ในพิธีการไหว้ครูครอบครู ก็เป็นการนำปรัชญาทางพุทธศาสนาตีความออกมาให้เป็นการปฏิบัติ ความปรากฏในพระไตรปิฎก อังคุตรนิกาย ทุกนิบาต ว่า[๑๒๑]

> [๓๖๔]ดูกรภิกษุทั้งหลาย บุคคล ๒ จำพวกนี้หาได้ยากในโลก ๒ จำพวก เป็นไฉน คือ บุพพการีบุคคล ๑ กตัญญูกตเวทีบุคคล ๑ ดูกรภิกษุทั้งหลาย บุคคล ๒ จำพวกนี้แลหาได้ยากในโลก ฯ

พระพรหมคุณาภรณ์(ป.อ.ปยุตฺโต) พระเถราจารย์และนักวิชาการทางพุทธศาสนศึกษารูปสำคัญได้ขยายความไว้ในพจนานุกรมพุทธศาสตร์ ฉบับประมวลธรรมว่า บุพการี คือผู้ทำความดีหรือทำประโยชน์ให้แต่ต้นโดยไม่ต้องคอยคิดถึงผลตอบแทนส่วน กตัญญูกตเวที คือผู้รู้อุปการะที่เขาทำแล้วและตอบแทนผู้รู้จักคุณค่าแห่งการกระทำดีของผู้อื่น และแสดงออกเพื่อบูชาความดีนั้น[๑๒๒]ทั้งนี้จะเห็นได้ว่า การรู้จักคุณค่าแห่งการกระทำดีของผู้อื่น และการแสดงออกเพื่อบูชาความดี เป็นแนวคิดหลักที่มีอิทธิพลโดยตรงกับการจัดพิธีไหว้ครู

---

[๑๒๑]มหาจุฬาลงกรณ์ราชวิทยาลัย, พระไตรปิฎกฉบับมหาจุฬาลงกรณ์ราชวิทยาลัย เล่มที่ ๒๐ พระสุตตันตปิฎก เล่มที่ ๒ อังคุตรนิกาย ทุกนิบาต,(กรุงเทพ: มหาจุฬาลงกรณ์ราชวิทยาลัย, ๒๕๓๙), หน้า ๑๐๘.

[๑๒๒]พระพรหมคุณาภรณ์(ป.อ.ปยุตฺโต), พจนานุกรมพุทธศาสตร์ ฉบับประมวลธรรม พิมพ์ครั้งที่ ๑๒ พ.ศ. ๒๕๔๖[ออนไลน์], ๑๓ กุมภาพันธ์ ๒๕๕๖. แหล่งที่มา: http://www.84000.org/ tipitaka/dic/

การนำปรัชญาทางพุทธศาสนาตีความออกมาให้เป็นการปฏิบัตินี้ ตรงกับทฤษฎีลักษณะของพิธีกรรมโดยนักมานุษยวิทยาว่าพิธีกรรมจะต้องมีการแสดงออกทางกาย (performance) ที่จะช่วยให้ผู้เข้าร่วมพิธีได้มองเห็นพิธีกรรมเหมือนอย่างที่มองเห็นการแสดงละคร การแสดงออกทางกายจะช่วยนำทางให้ผู้เข้าร่วมพิธีกรรมเกิดประสบการณ์และความรับรู้ ทั้งจะช่วยจำลองภาพนามธรรมให้เห็นเป็นรูปธรรมเข้ามาใส่ไว้ในพิธีกรรมด้วย[๑๒๓]

ภาพที่ ๒๑ ครูบาสิงโต วัดอโยธยาจังหวัดพระนครศรีอยุธยา ปีพุทธศักราช ๒๕๕๒

ที่มา : วัดอโยธยา[ออนไลน์], ๓๐ สิงหาคม ๒๕๕๖. แหล่งที่มา: http://www.touronthai.com

[๑๒๓] Bell, Catherine, Ritual: Perspectives and Dimensions(New York: Oxford University Press.) pp. 138–169.

๔.๓.๒.๒การบูชาหนุมานและเงาะ : ธรรมเนียมชาวบ้านที่ได้มาจากวรรณกรรมการแสดงในราชสำนัก

นอกจากหัวโขน ซึ่งมีบทบาททางพิธีกรรมอยู่แล้วในวงการนาฏยศิลป์ไทย พบว่าในบางท้องถิ่น มีการนับถือตัวละครบางตัวเป็นกรณีพิเศษ การนับถือหนุมานที่ปรากฏในพิธีไหว้ครูครอบครูนั้น อาจกล่าวได้ว่าไม่แปลกอะไรมาก เหตุเพราะตามตำนานหนุมานเป็นลูกเทพเจ้าอวตาร เพราะหนุมานเกิดจากเหล่าศัสตราวุธของพระอิศวรที่บัญชาให้พระพายไปซัดเข้าปากของนางสวาหะ ความในบทพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ กล่าวถึงคำสั่งของพระอิศวรที่มีต่อพระพาย ว่า[๑๒๔]

คิดแล้วจึงแบ่งกำลัง สั่งองค์พระพายแกล้วกล้า
เอาเทพอาวุธอันศักดา อีกกำลังกายาของเรานี้
ไปซัดเข้าปากสวาหะ จะเกิดบุตรเป็นกระบี่ศรี
อันคฑาเพชรเรื่องฤทธี มีอานุภาพเกรียงไกร
ให้เป็นสันหลังตลอดหาง จึ่งจะเดินทางอากาศได้
อันตรีเพชรสุรกานต์ชาญชัย ให้เป็นกายกรบาทา
จักรแก้วอันเรืองฤทธิรอน เป็นเศียรวานรแกล้วกล้า
อาวุธทั้งศักดา มหิมาประกอบเป็นอินทรีย์
มาตรแม้นจะล้างศัตรู ทั้งหมู่อสุรศักดิ์ยักษี
ให้ชักตรีเพชรฤทธี ที่ออกกระบี่ราญรอน

[๑๒๔]กรมศิลปากร, บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่มที่ ๑ (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, ๒๕๔๐), หน้า ๖๗.

แล้วดูแลป้องกันอันตราย อย่าให้ใครกล้ำกลายดวงสมร

ตัวท่านนั้นเป็นบิดร วานรในครรภ์เทวี

พระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ในรัชกาลที่ ๑

ตลอดเรื่องรามเกียรติ์หนุมานก็แสดงวีรกรรมต่างๆ ไว้มาก สมกับที่เกิดจากกำลังศัสตราวุธของพระอิศวร ทั้งยังชื่อว่าเป็นลูกพระพาย แม้ว่าตายลงมีลมพัดมาก็จะฟื้น และอาจกล่าวได้ว่าพระเอกเรื่องรามายณะฉบับภาษาไทยก็คือหนุมานนี่เอง ทั้งความสามารถของหนุมานนี้เป็นที่ทราบของคนทั่วไป การที่มีผู้นับถือก็ถือว่าเป็นอิทธพลของวรรณกรรมและนาฏยศิลป์ที่มีต่อสังคมประการหนึ่ง

ภาพที่ ๒๒ รูปหล่อหนุมาน สร้างโดยพระครูภาวนาภิรัต(ทิม อิสสริโก) วัดละหารไร่ จังหวัดระยอง

ที่มา : ชมรมเอกลักษณ์แห่งกรุงสยาม

นอกจากหนุมานที่มีผู้นับถือแล้ว การศึกษายังพบว่ามีผู้นับถือตัวละครเงาะ และมีพระภิกษุสร้างวัตถุมงคลเกี่ยวกับเงาะในลักษณะต่างๆ ตั้งแต่รูปหล่อ เหรียญ พระพิมพ์ ไปจนถึงผ้ายันตร์ วัตถุมงคลเหล่านี้มีผู้เชื่อว่าเป็นสิ่งส่งเสริมโชคลาภ ดังที่เรียกกันว่า เจ้าเงาะนำโชค เจ้าเงาะเรียกทรัพย์ เช่นรูปหล่อและผ้ายันตร์ของพระครูวิเศษพัฒนาคุณ(เที่ยง ผาสุโก) แห่งที่พักสงฆ์ธุดงค์สถานสี่แยกนเรศวร อำเภอเมือง จังหวัดปราจีนบุรี บนผ้ายันตร์มีข้อความแสดงวรรพคุณว่า “ผู้ใดมีไว้บูชาติดบ้าน ร้านค้า จะเจริญด้วยลาภ ค้าขายมีกำไร เมตตาดีนักแล”

ภาพที่ ๒๓ ผ้ายันตร์เจ้าเงาะป่ามหัศจรรย์จินดามณีเรียกทรัพย์รับเงิน ปี ๒๕๕๒

สร้างโดยหลวงปู่แดง สิริภทฺโท วัดห้วยฉลองราษฎร์บำรุง อำเภอเมือง จังหวัดอุตรดิตถ์

ที่มา : พิศมัย ชมทวี

การนับถือบูชาเงาะในท้องเรื่องสังข์ทองว่าให้โชคลาภต่างๆ นี้ ก็คงจะมีสาเหตุใกล้เคียงกันกับการนับถือหนุมาน เพราะตามท้องเรื่องพระสังข์แม้จะใส่รูปเงาะ แต่ก็มีคาถามหาจินดามนตร์ที่

นางพันธุรัตน์เขียนไว้ให้ ในพระราชนิพนธ์สังข์ทองจึงปรากฏว่าเจ้าเงาะหาของทุกอย่างมาได้ตามที่ท้าวสามนต์ต้องการ

ภาพที่ ๒๔ รูปหล่อเจ้าเงาะจอมขมังเวทย์

สร้างโดยพระครูวิเศษพัฒนาคุณ(เที่ยง ผาสุโก) เมื่อปีพ.ศ. ๒๕๔๓

ที่มา: ประธาน วงศ์วิวัฒน์ไชย

ภาพที่ ๒๕ ผ้ายันตร์ของพระครูวิเศษพัฒนาคุณ(เที่ยง ผาสุโก)

ที่มา : ชวโรฒน์วัลยเมธี

อีกประการหนึ่งที่น่าสนใจคือ เมื่อศึกษาเรื่องสังข์ทองในด้านประวัติวรรณคดีแล้ว พบว่า พระราชนิพนธ์บทละครนอกเรื่องสังข์ทอง มีที่มาจากปัญญาสชาดก เป็นชาดกเรื่องที่ ๑๑ ใน ปัญญาสชาดกปัจฉิมภาค

ชาดกเป็นชื่อชุดวรรณคดีชุดหนึ่งที่มีมาแต่เดิมในพระไตรปิฎกบาลี ธรรมเนียมของพุทธศาสนาเถรวาทนั้นถือว่าเรื่องชาดกเป็นพระพุทธประวัติของพระโพธิสัตว์ ก่อนที่จะมาเสวยพระชาติตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้า ปัญญาสชาดกเป็นวรรณคดีบาลีที่แพร่หลายในประเทศไทย กัมพูชา และพม่า มาแต่เดิม[๑๒๕] น่าสังเกตว่าภาษาพม่าเรียกปัญญาสชาดกว่า Zimme Pannasa คำว่า zimme นั้นหมายถึงเชียงใหม่ แสดงว่าคนพม่ามองว่าเรื่องนี้เป็นเรื่องที่ได้มาจากเชียงใหม่[๑๒๖] และแม้ว่านัก

---

[๑๒๕] Norman, Kenneth Roy, Pali Literature: Including the Canonical Literature of Prakrit and Sanskrit of All the Hinayana Schools of Buddhism(Wiesbaden: Harrossowitz, 1983), p 177.

[๑๒๖] Ibid., p. 178.

วรรณคดีพุทธศาสนาจะไม่จัดปัญญาสชาดกว่าเป็นคัมภีร์ทางศาสนา แต่บางเรื่องผู้แต่งได้วางให้อยู่ในเหตุการณ์ในคัมภีร์ภาษาบาลีและยังมีแนวเรื่องใกล้เคียงอีกด้วยเช่นเหตุการณ์เรือแตกแล้วมีนางมณีเมขลามาช่วย[๑๒๗] ในปัญญาสชาดกเรื่องที่ ๑ สมุทรโฆสชาดก ซึ่งตรงกับชาดกในอรรถกถาพระไตรปิฎกบาลีเรื่องพระมหาชนก และการบริจาคทานที่ตรงกับเรื่องมหาเวสันดรชาดก[๑๒๘] เช่น ปัญญาสชาดกเรื่องที่ ๓ สัตตธนุชาดก เป็นต้น

แม้ว่าเรื่องสุวัณณสังขชาดกจะไม่ปรากฏความสัมพันธ์กับวรรณคดีพระไตรปิฎกชัดเจน แต่การที่เรื่องสุวัณณสังขชาดกรวมอยู่ในปัญญาสชาดกด้วยย่อมแสดงให้เห็นว่ามีคุณค่าเทียบเทียมเรื่องอื่นในปัญญาสชาดกได้ มีนักวิชาการที่เห็นว่าปัญญาสชาดกเป็นงานวรรณกรรมที่ทำให้อรรถกถาชาดกอันเป็น ชีวประวัติของพระโพธิสัตว์สมบูรณ์มากขึ้น[๑๒๙] และแม้จะมีจำนวนมากและแนวเรื่องหลากหลาย แต่ปัญญาสชาดกก็ยังเป็นวรรณคดีที่แสดงหนทางและการได้มาซึ่งพระโพธิญาณของพระโพธิสัตว์[๑๓๐] เรื่องสุวัณณสังขชาดกที่เป็นต้นเค้าของพระราชนิพนธ์บทละครนอกเรื่องสังข์ทองจึงเป็นเรื่องที่ผู้คนในเอเชียตะวันออกฉียงใต้นับถือว่าคือพุทธประวัตินั่นเอง

ในทางนาฏยศิลป์ไทย แม้ว่าเงาะจะเป็นตัวละครในบทพระราชนิพนธ์ละครนอก แต่ก็น่าสังเกตว่าเงาะนั้นมีฐานะพิเศษ เพราะมีการรำหน้าพาทย์เพลงกลมของตัวละครเงาะเป็นพิเศษมาตั้งแต่รัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย การรำกลมเงาะใช้เมื่อเงาะจะเดินทางไกลหรือเหาะเหินเดินอากาศปรากฏในการแสดงละครนอกเรื่องสังข์ทองตอนหนีนางพันธุรัตน์

---

[๑๒๗]Norman, Kenneth Roy, Pali Literature: Including the Canonical Literature of Prakrit and Sanskrit of All the Hinayana Schools of Buddhism(Wiesbaden: Harrossowitz, 1983), p. 177.

[๑๒๘]Ibid.

[๑๒๙]Padmanabh S. Jaini, Apocryphal Jataka of Southeast Asian Buddhism (Indian Journal of Buddhist Studies, 1989) p. 36.

[๑๓๐]Appleton Naomi, Jataka Story in Theravada Buddhism: Narrating the Bodhisatta Path(UK : Ashgate, 2010), p. 76.

และตอนหาปลาปัจจุบันมีผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดท่ารำเพลงหน้าพาทย์กลมเงาะมีจำนวนไม่มาก สืบทอดมาทางสายคุณครูลมุล ยมะคุปต์ และ ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี[๑๓๑]

จากการศึกษาไม่ปรากฏหลักฐานชัดเจนว่าสุวัณณสังขชาดกได้แพร่หลายในรูปชาดกจนมีผู้นำมาสร้างเป็นวัตถุมงคลหรือไม่ แต่จากการพิจารณาคำเรียกและรูปแบบวัตถุมงคลที่ปรากฏในปัจจุบัน พบว่าพระราชนิพนธ์บทละครนอกและการแสดงละครนอกเรื่องสังข์ทองน่าจะเป็นต้นเค้าของธรรมเนียมการนับถือเงาะในบรรดาผู้ที่ไม่ได้เกี่ยวข้องกับนาฏยศิลป์ไทยโดยตรง

ดังนี้ในแง่ความสัมพันธ์ของวัฒนธรรมกับอนุวัฒนธรรม พบว่านาฏยศิลป์พิธีกรรมในราชสำนักกับนาฏยศิลป์พิธีกรรมพื้นบ้านมีความสัมพันธ์กันสองลักษณะ คือ

๑) นาฏยศิลป์พิธีกรรมในราชสำนักรับวิธีการปฏิบัติของนาฏยศิลป์พิธีกรรมพื้นบ้าน ดังปรากฏว่านาฏยศิลป์พิธีกรรมในพระราชพิธีบวงสรวงสังเวยพระสยามเทวาธิราช ได้รับอิทธิพลจากธรรมเนียมราษฎรที่ใช้ละครชาตรีรำแก้สินบน นาฏยศิลป์ในพระราชพิธีดังกล่าวมีโครงสร้างใกล้เคียงกับธรรมเนียมการแสดงละครชาตรีที่พบในจังหวัดเพชรบุรี การศึกษาพบว่าพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๔ เสด็จไปประทับที่พระนครคีรีหลายครั้ง เป็นเวลาใกล้เคียงกับที่ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าโปราดกระหม่อมให้สร้างเทวรูปพระสยามเทวาธิราช อันเป็นจุดเริ่มต้นของธรรมเนียมต่างๆ ว่าด้วยพระสยามเทวาธิราช

๒) นาฏยศิลป์พิธีกรรมพื้นบ้านรับแนวปฏิบัติของพิธีกรรมทางนาฏยศิลป์ราชสำนักและแนวคิดบางประการที่ปรากฏในวรรณคดีของราชสำนัก ดังที่ปรากฏธรรมเนียมราษฎรบางอย่าง เช่น

---

[๑๓๑]คมชวัชร์ พสุริจันทร์แดง, กลมเงาะ : กรณีศึกษาด้านนาฏยศิลป์ บริบททางจริยธรรมและ (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๕๓), หน้า ง.

การใช้หัวโขนในธรรมเนียมราษฎรนอกวงการนาฏยศิลป์ การนับถือหนุมานและเงาะก็เชื่อได้ว่าได้รับอิทธิพลจากนาฏยศิลป์ราชสำนัก จึงกล่าวได้ว่าอิทธิพลของวัฒนธรรมและอนุวัฒนธรรมที่มีแก่กันได้ปรากฏในฝ่ายนาฏยศิลป์ด้วย

๔.๔บทสรุป

การศึกษาในบทก่อน ได้จัดกลุ่มนาฏยศิลป์พิธีกรรมไว้เป็น ๔ ประเภท คือ

๑) นาฏยศิลป์พิธีกรรมเพื่อการบูชา

๒) นาฏยศิลป์พิธีกรรมเพื่อการรักษา

๓) นาฏยศิลป์พิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับวงรอบชีวิต และ

๔) นาฏยศิลป์พิธีกรรมทางสังคม

ในนาฏยศิลป์พิธีกรรม ๔ ประเภทนี้ พบว่า นาฏยศิลป์พิธีกรรมในราชสำนักอันได้แก่การรำพัดชาเหนือกระพองช้างต้นและการรำพัดชาในพระราชพิธีทอดเชือกดามเชือกและนาฏยศิลป์ในพระราชพิธีบวงสรวงสังเวยพระสยามเทวาธิราช จัดอยู่ในนาฏยศิลป์พิธีกรรมเพื่อการบูชาเพียงประเภทเดียว ส่วนนาฏยศิลป์พื้นบ้านนั้นปรากฏว่ามีทั้งนาฏยศิลป์พิธีกรรมเพื่อการบูชา นาฏยศิลป์พิธีกรรมเพื่อการรักษานาฏยศิลป์พิธีกรรมทางสังคม และนาฏยศิลป์พิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับวงรอบชีวิต

พระมหากษัตริย์ทรงรำพัดชาเป็นการร่ายรำในการบูชารอยพระพุทธบาท ที่มณฑปพระพุทธบาท สระบุรี ปรากฏเป็นหลักฐานในพระราชพงศาวดารสมัยกรุงศรีอยุธยา พระมหากษัตริย์ไทยที่รำพัดชาบูชารอยพระพุทธบาทเป็นพระองค์สุดท้ายคือ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๕ นอกจากนี้ยังพบว่ามีธรรมเนียมที่จะอุทิศของชั้นเลิศหรือทำกุศลอย่างใหญ่ถวายรอยพระพุทธบาทแห่งเดียวกันนี้ การนับถือรอยพระพุทธบาทเป็นความเชื่อในพุทธศาสนาที่ส่งผ่านมาทางนิกายเถรวาทแบบลังกาวงศ์ ส่วนการรำพัดชาในพระราชพิธีทอดเชือกและดามเชือกเป็นพิธีกรรมของฝ่ายพราหมณ์พฤฒิบาศซึ่งเป็นผู้มีหน้าที่โดยตรงเกี่ยวกับช้างที่ใช้ในราชสำนัก การรำพัดชาในพระราชพิธีทอดเชือกดามเชือก เป็นการรำบูชาเนื่องในศาสนาพราหมณ์ฮินดู การพระราชพิธีทอดเชือกและดามเชือกกระทำมาอย่างต่อเนื่องและเข้าใจว่าเลิกไปในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว แต่การรำพัดชายังสืบทอดอยู่ในราชสำนักทั้งนี้ได้มีการถ่ายทอดท่ารำแก่ศิลปินในกรมศิลปากรด้วย

นาฏยศิลป์พิธีกรรมพื้นบ้านที่ยกมาวิเคราะห์ไว้ในบทนี้ อาศัยการจัดประเภทที่แสดงไว้ในบทก่อน โดยยกเว้นนาฏยศิลป์พิธีกรรมเพื่อการบูชาออกไป เนื่องจากได้กล่าวถึงนาฏยศิลป์เพื่อการบูชาไปแล้วในหัวข้อว่าด้วยนาฏยศิลป์พิธีกรรมในราชสำนัก นาฏยศิลป์พิธีกรรมพื้นบ้านที่ยกมาศึกษาวิเคราะห์จึงได้แก่นาฏยศิลป์พิธีกรรม ๓ ประเภทที่เหลือ คือ นาฏยศิลพิธีกรรมเพื่อการรักษาได้แก่การรำแม่มด นาฏยศิลป์พิธีกรรมทางสังคม ได้แก่การฟ้อนทูลพระขวัญของเจ้านายฝ่ายเหนือ และนาฏยศิลป์พิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับวงรอบชีวิตได้แก่การสวดคฤหัสถ์

การรำแม่มด เป็นนาฏยศิลป์พิธีกรรมเพื่อการรักษาที่พบในกลุ่มชาวไทยเชื้อสายเขมรในภาคตะวันออกเฉียงเหนือตอนล่าง ความเชื่อพื้นฐานในพิธีนี้คือแม่มดเป็นผู้ปกปักรักษาชีวิตของผู้นับถือทุกคน เมื่อมีปัญหาทางกายผู้ที่นับถือสามารถมาสอบถามทางแก้ปัญหากับแม่มดได้ ปัญหาต่างๆ เหล่านี้อาจครอบคลุมเรื่องความไม่สบายใจต่างๆ ได้ด้วย การฟ้อนทูลพระขวัญของเจ้านายฝ่ายเหนือเป็นนาฏยศิลป์พิธีกรรมที่แสดงธรรมเนียมการต้อนรับกลายๆ จึงเป็นพิธีกรรมทางสังคม (secular rite) อย่างหนึ่ง ในประเทศไทยพิธีกรรมของเจ้านายฝ่ายเหนือทำขึ้นเพื่อต้อนรับพระ

ราชวงศ์จากกรุงเทพมหานครที่เสด็จไปเยือนภาคเหนือในวาระต่างๆ ครั้งที่สำคัญครั้งหนึ่งคือ การฟ้อนทูลพระขวัญพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว และสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณีฯ พระบรมราชินีในรัชกาลที่ ๗ กระบวนฟ้อนในครั้งนั้นผู้ฟ้อนคือเจ้านายชั้นสูงของราชวงศ์ฝ่ายเหนือ และสุดท้ายคือการสวดคฤหัสถ์ ซึ่งจัดเป็นนาฏยศิลป์พิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับวงรอบชีวิต เป็นนาฏยศิลป์พิธีกรรมที่พบในภาคกลาง ภาคตะวันออก และภาคเหนือของไทย การสวดคฤหัสถ์เป็นพิธีกรรมที่เลียนแบบการสวดพระอภิธรรมในงานศพ กระทำต่อจากการสวดพระอภิธรรมสร็จแล้ว บางครั้งเรียกว่ารำสวด ลิเกพระ เป็นต้น เนื้อหาการสวดเป็นวรรณคดีเรื่องต่างๆ เช่นเรื่องพระมาลัย ที่มาจากวรรณคดีพุทธศาสนา และจากวรรณคดีเรื่องอื่นๆ ที่เป็นที่นิยม ในปัจจุบันพบว่ามีการสวดคฤหัสถ์ในฐานะเป็นศิลปะการแสดงเพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยวด้วย

ในแง่ความสัมพันธ์ของวัฒนธรรมกับอนุวัฒนธรรม พบว่านาฏยศิลป์พิธีกรรมในราชสำนักกับนาฏยศิลป์พิธีกรรมพื้นบ้านมีความสัมพันธ์ในแง่ที่เป็นต้นแบบและเป็นแหล่งของความเชื่อให้แก่กันและกันดังปรากฏว่า นาฏยศิลป์พิธีกรรมในราชสำนักรับวิธีการปฏิบัติของนาฏยศิลป์พิธีกรรมพื้นบ้าน เพราะมีเหตุให้เชื่อได้ว่านาฏยศิลป์พิธีกรรมในพระราชพิธีบวงสรวงสังเวยพระสยามเทวาธิราช ได้รับอิทธิพลจากธรรมเนียมราษฎรที่ใช้ละครชาตรีรำแก้สินบน และนาฏยศิลป์พิธีกรรมพื้นบ้านรับแนวปฏิบัติของพิธีกรรมทางนาฏยศิลป์ราชสำนักและแนวคิดบางประการที่ปรากฏในวรรณคดีของราชสำนักมาเป็นธรรมเนียมการบูชาและนับถือในระดับพื้นบ้านจึงกล่าวได้ว่ากลุ่มวัฒนธรรมและอนุวัฒนธรรมมีอิทธิพลแก่กันด้วย

บทที่ ๕

ข้อสรุปและข้อเสนอแนะ

๕.๑ข้อสรุป

งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาปรากฏการณ์ด้านความสัมพันธ์และเปรียบเทียบนาฏยศิลป์พิธีกรรมราชสำนักกับนาฏยศิลป์พื้นบ้านของไทยในด้านกรอบแนวคิด และกระบวนการตลอดจนบริบททางศาสนาและความเชื่อ และวิเคราะห์ความหมายและความสัมพันธ์ของนาฏยศิลป์พิธีกรรมของไทยกับสังคม

ความหมายของ “วัฒนธรรม” ตามทัศนะของนักมานุษยวิทยาคลิฟฟอร์ด เกียร์ซมีสองมิติ คือ ๑)โลกทัศน์ ค่านิยมและคุณสมบัติอื่นๆ ของคนกลุ่มหนึ่งโดยเฉพาะ โลกทัศน์ ค่านิยมและคุณสมบัติอื่นๆ ที่กล่าวถึงนี้จะแตกต่างจากวัฒนธรรมของคนกลุ่มอื่นๆ ๒) กระบวนการเรียนรู้วัฒนธรรม (How we can know it) เพราะการที่เรา(ในฐานะหน่วยทางวัฒนธรรม)จะรู้จักวัฒนธรรมได้ ก็ต้องผ่าน การตีความหมาย แปลหรือดึงความหมายที่ซ่อนอยู่ออกมา ทั้งนี้ เกียร์ซให้ความสำคัญกับ ความเข้าใจเฉพาะบุคคลในแต่ละบุคคล นี่แสดงให้เห็นว่าแม้วัฒนธรรมจะเป็นลักษณะของกลุ่มชน แต่ในกระบวนการสืบสานนั้นจะต้องอาศัยการเรียนรู้ที่มีลักษณะเป็นอัตวิสัย (Subjectivism) วัฒนธรรมหนึ่งๆ จึงจะดำรงอยู่ได้

ในสังคมหนึ่งๆ มีกลุ่มคนที่ดำเนินชีวิตทางวัฒนธรรมไม่เหมือนคนส่วนใหญ่ใยสังคมนั้น กลุ่มคนที่ดำรงชีวิตทางวัฒนธรรมไม่เหมือนคนกลุ่มใหญ่นี้ เรียกว่ากลุ่มอนุวัฒนธรรม (Subcultural group) กลุ่มคนที่ดำรงชีวิตทางวัฒนธรรมไม่เหมือนคนกลุ่มใหญ่นี้ อาจมีภูมิหลังหลายประการ ภูมิหลังต่างๆ เหล่านี้ล้วนมีผลทำให้คนดำรงชีวิตทางวัฒนธรรมแตกต่างจากวัฒนธรรมกระแสหลักนัย

ทางการศึกษาวิชาวัฒนธรรมไม่ได้เป็นการประเมินหรือตอกย้ำว่ากลุ่มอนุวัฒนธรรมเป็นกลุ่มที่มีวัฒนธรรมด้อยกว่าแต่อย่างใดการพิจารณาเรื่องอนุวัฒนธรรมในบริบทสังคมไทยเป็นการศึกษาวัฒนธรรมของชนชั้นปกครอง กับการศึกษาวัฒนธรรมของชนชั้นใต้การปกครอง ซึ่งมีภูมิหลังด้านเชื้อชาติเป็นความแตกต่างสำคัญน่าสังเกตว่าบางครั้งวัฒนธรรมกับอนุวัฒนธรรมก็มีอิทธิพลแก่กัน ไม่เพียงแต่วัฒนธรรมของชนชั้นปกครองจะส่งอิทธิพลไปยังชนชั้นใต้ปกตรองเท่านั้น แต่วัฒนธรรมบางอย่างของชนชั้นใต้ปกครองก็มีอิทธิพลต่อชนชั้นปกครองด้วย

สถาบันการปกครองของไทยได้ให้ความสำคัญกับวัฒนธรรมนาฏยศิลป์ไทยอย่างมากมาแต่โบราณ แม้กระทั่งปัจจุบันประเทศไทยก็มีหน่วยงานระดับชาติที่รับผิดชอบหน้าที่และวิสัยทัศน์ด้านศิลปะการแสดงของประเทศโดยตรง คือ กรมศิลปากร อันเป็นหน่วยงานสังกัดกระทรวงวัฒนธรรม

ในแง่ความเชื่อ พระพุทธศาสนาและศาสนาพราหมณ์ฮินดูเป็นลัทธิความเชื่อที่มีอิทธิพลต่อสังคมไทยมาแต่โบราณ ในกรณีของโองการแช่งน้ำ แม้จะมีคำสรรเสริญเทพเจ้าในศาสนาพราหมณ์ฮินดูในตอนต้นแต่ต่อมาก็มีเนื้อความว่าด้วยการสร้างโลกตามคติไตรภูมิ แล้วอัญเชิญพระรัตนตรัย ผีสางเทวดา และผู้มีฤทธานุภาพทั้งหลายมาชุมนุมเพื่อเป็นพยานในพิธีด้วย

มนุษย์อาศัยศิลปะในกิจกรรมต่างๆหลายด้าน ซึ่งมีผลเป็นรูปธรรมหมายความว่ามีผลเป็นสิ่งที่จับต้อง แต่มนุษย์ก็ยังอาศัยศิลปะให้ตอบสนองความต้องการทางนามธรรมด้วย ดังได้กล่าวถึงแล้วในหัวข้อศิลปะกับศาสนาและจะได้กล่าวถึงเป็นการเฉพาะในหัวข้อถัดไป คือสุนทรียะกับความศรัทธา ดังจะเห็นได้ว่าอารยธรรมตะวันออกและตะวันตก ต่างก็มีแนวคิดว่าศิลปะการแสดงโดยเฉพาะอย่างยิ่งนาฏยศิลป์เป็นกิจกรรมที่สำคัญอันหนึ่งบนสรวงสวรรค์ นี้คงจะมาจากการที่ศิลปะทุกแขนงเป็นสิ่งงดงามและต้องใช้ความอุตสาหะที่จะสร้างสรรค์ขึ้นให้งามพร้อมจนมีคุณค่าทางสุนทรียะ ความสามารถทางศิลปะเป็นความสามารถอันพิเศษจนปราชญ์โบราณหลายคนคิดว่าเป็นการบันดาลดลของเทพเจ้า

ในการศึกษาวิชามานุษยวิทยา แล้วใช้เกณฑ์ที่พิจารณาสิ่งที่พิธีกรรมหนึ่งๆ จะตอบสนองและสิ่งแวดล้อมของพิธีกรรมหนึ่งๆ บ่อยครั้งพิธีกรรมจะถูกจำแนกเป็น ๒ ประเภทคือพิธีกรรมทางศาสนา(sacred ritual) และพิธีกรรมทางสังคม(secular ritual) พิธีกรรมต่างๆ นั้นสัมพันธ์โดยตรงกับตำนานทวยเทพ (mythology) ซึ่งเป็นปรากฏการณ์ทางคติชนวิทยา(folklore) ที่แสดงให้เห็นว่าแท้จริงแล้ว ศาสนากับสังคมมีความสัมพันธ์ที่แน่นแฟ้นมาก พิธีกรรมมีลักษณะ ๖ ประการ คือ ๑) ความเป็นทางการ ๒) ความเก่าแก่ดั้งเดิม ๓) ความถูกต้องปราศจากความผิดพลาด ๔) การมีกฎเกณฑ์ควบคุม๕) การใช้วัตถุสัญลักษณ์ และ ๖) การแสดงออกทางกาย

นาฏยศิลป์พิธีกรรม ก็คือการใช้นาฏยศิลป์เพื่อจุดประสงค์ทางศาสนาและความเชื่อ การศึกษาครั้งนี้ได้จัดกลุ่มนาฏยศิลป์พิธีกรรม เป็น ๔ ประเภท

๑) นาฏยศิลป์พิธีกรรมเพื่อการบูชา

๒) นาฏยศิลป์พิธีกรรมเพื่อการรักษา

๓) นาฏยศิลป์พิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับวงรอบชีวิต และ

๔) นาฏยศิลป์พิธีกรรมทางสังคม

ในประเทศไทย นาฏยศิลป์พิธีกรรมปรากฏอยู่ในวรรณกรรมทั้งที่เป็นวรรณคดีและงานเขียนลักษณะอื่นๆเช่น วรรณคดีทางศาสนา ซึ่งพบว่าเป็นรากฐานของพิธีกรรมต่างๆ เพราะวรรณคดีทางศาสนาเหล่ามีลักษณะเป็นงานทางประวัติศาสตร์ กล่าวคือ ผู้ที่ศรัทธาในศาสนานั้นๆ จะเข้าใจและยอมรับนับถือว่าเป็นสิ่งที่เคยขึ้นมาแล้วจริงๆในอดีตและพิธีกรรมต่างๆ ให้ความสำคัญกับอดีต

ทั้งนี้ วรรณคดีเป็นการบันทึกทางวัฒนธรรมอย่างหนึ่ง แต่วัฒนธรรมของกลุ่มชนอื่นๆ อาจจะไม่ได้บันทึกอยู่ในรูปตัวเขียนก็เป็นได้ ดังนั้น แม้ว่าจะไม่มีงานวรรณกรรมรองรับ แต่ศาสนาและความเชื่อต่างๆ ก็ย่อมจะมีวิธีการคิดและแนวทางปฏิบัติในพิธีกรรมใกล้เคียงกัน

ในนาฏยศิลป์พิธีกรรม ๔ ประเภทนี้ พบว่า นาฏยศิลป์พิธีกรรมในราชสำนัก อันได้แก่ การรำพัดชาเหนือกระพองช้างต้นและการรำพัดชาในพระราชพิธีทอดเชือกดามเชือก และนาฏยศิลป์ในพระราชพิธีบวงสรวงสังเวยพระสยามเทวาธิราช จัดอยู่ในนาฏยศิลป์พิธีกรรมเพื่อการบูชาเพียงประเภทเดียว ส่วนนาฏยศิลป์พื้นบ้านนั้นปรากฏว่ามีทั้งนาฏยศิลป์พิธีกรรมเพื่อการบูชา นาฏยศิลป์พิธีกรรมเพื่อการรักษา นาฏยศิลป์พิธีกรรมทางสังคม และนาฏยศิลป์พิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับวงรอบชีวิต

พระมหากษัตริย์ทรงรำพัดชาเป็นการร่ายรำในการบูชารอยพระพุทธบาท ที่มณฑปพระพุทธบาท สระบุรี ปรากฏเป็นหลักฐานในพระราชพงศาวดารสมัยกรุงศรีอยุธยา พระมหากษัตริย์ไทยที่รำพัดชาบูชารอยพระพุทธบาทเป็นพระองค์สุดท้ายคือ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๕ นอกจากนี้ยังพบว่ามีธรรมเนียมที่จะอุทิศของชั้นเลิศหรือทำกุศลอย่างใหญ่ถวายรอยพระพุทธบาทแห่งเดียวกันนี้ การนับถือรอยพระพุทธบาทเป็นความเชื่อในพุทธศาสนาที่ส่งผ่านมาทางนิกายเถรวาทแบบลังกาวงศ์ ส่วนการรำพัดชาในพระราชพิธีทอดเชือกและดามเชือกเป็นพิธีกรรมของฝ่ายพราหมณ์พฤฒิบาศซึ่งเป็นผู้มีหน้าที่โดยตรงเกี่ยวกับช้างที่ใช้ในราชสำนัก การรำพัดชาในพระราชพิธีทอดเชือกดมเชือก เป็นการรำบูชาเนื่องในศาสนาพราหมณ์ฮินดู การพระราชพิธีทอดเชือกและดามเชือกกระทำมาอย่างต่อเนื่องและเข้าใจว่าเลิกไปในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว แต่การรำพัดชายังสืบทอดอยู่ในราชสำนักทั้งนี้ได้มีการถ่ายทอดท่ารำแก่ศิลปินในกรมศิลปากรด้วย

นาฏยศิลป์พิธีกรรมพื้นบ้านที่ยกมาวิเคราะห์ไว้ในบทนี้ อาศัยการจัดประเภทที่แสดงไว้ในบทก่อน โดยยกเว้นนาฏยศิลป์พิธีกรรมเพื่อการบูชาออกไป เนื่องจากได้กล่าวถึงนาฏยศิลป์เพื่อการบูชาไปแล้วในหัวข้อว่าด้วยนาฏยศิลป์พิธีกรรมในราชสำนัก นาฏยศิลป์พิธีกรรมพื้นบ้านที่ยกมาศึกษาวิเคราะห์จึงได้แก่นาฏยศิลป์พิธีกรรม ๓ ประเภทที่เหลือ คือ นาฏยศิลพิธีกรรมเพื่อการรักษา ได้แก่การรำแม่มด นาฏยศิลป์พิธีกรรมทางสังคม ได้แก่การฟ้อนทูลพระขวัญของเจ้านายฝ่ายเหนือ และนาฏยศิลป์พิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับวงรอบชีวิตได้แก่การสวดคฤหัส

การรำแม่มด เป็นนาฏยศิลป์พิธีกรรมเพื่อการรักษาที่พบในกลุ่มชาวไทยเชื้อสายเขมรในภาคตะวันออกเฉียงเหนือตอนล่าง ความเชื่อพื้นฐานในพิธีนี้คือแม่มดเป็นผู้ปกปักรักษาชีวิตของผู้นับถือทุกคน เมื่อมีปัญหาทางกายผู้ที่นับถือสามารถมาสอบถามทางแก้ปัญหากับแม่มดได้ ปัญหาต่างๆ เหล่านี้อาจครอบคลุมเรื่องความไม่สบายใจต่างๆ ได้ด้วย การฟ้อนทูลพระขวัญของเจ้านายฝ่ายเหนือเป็นนาฏยศิลป์พิธีกรรมที่แสดงธรรมเนียมการต้อนรับคล้ายๆ จึงเป็นพิธีกรรมทางสังคม (secular rite) อย่างหนึ่ง ในประเทศไทยพิธีกรรมของเจ้านายฝ่ายเหนือทำขึ้นเพื่อนต้อนรับพระราชวงศ์จากกรุงเทพมหานครที่เสด็จในเยือนภาคเหนือในวาระต่างๆ ครั้งที่สำคัญครั้งหนึ่งคือ การฟ้อนทูลพระขวัญพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว และสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณีฯ พระบรมราชินีในรัชกาลที่ ๗ กระบวนฟ้อนในครั้งนั้นผู้ฟ้อนคือเจ้านายชั้นสูงของราชวงศ์ฝ่ายเหนือ และสุดท้ายคือการสวดคฤหัส ซึ่งจัดเป็นนาฏยศิลป์พิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับวงรอบชีวิต เป็นนาฏยศิลป์พิธีกรรมที่พบในภาคกลาง ภาคตะวันออก และภาคเหนือของไทย การสวดคฤหัสเป็นพิธีกรรมที่เลียนแบบการสวดพระอภิธรรมในงานศพ กระทำต่อจากการสวดพระอภิธรรมสร็จแล้ว บางครั้งเรียกว่ารำสวด ลิเกพระ เป็นต้น เนื้อหารการสวดเป็นวรรณคดีเรื่องต่างๆ เช่นเรื่องพระมาลัยที่มาจากวรรณคดีพุทธศาสนา และจากวรรณคดีเรื่องอื่นๆ ที่เป็นที่นิยม ในปัจจุบันพบว่ามีการสวดคฤหัสในฐานะเป็นศิลปะการแสดงด้วยเพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยวด้วย

ในแง่ความสัมพันธ์ของวัฒนธรรมกับอนุวัฒนธรรม พบว่านาฏยศิลป์พิธีกรรมในราชสำนัก คือนาฏยศิลป์พิธีกรรมในพระราชพิธีบวงสรวงสังเวยพระสยามเทวาธิราช ได้รับอิทธิพลจาก

ธรรมเนียมราษฎรที่ใช้ละครชาตรีรำแก้สินบน นาฏยศิลป์ในพระราชพิธีดังกล่าวมีโครงสร้างใกล้เคียงกับธรรมเนียมการแสดงละครชาตรีที่พบในจังหวัดเพชรบุรี การศึกษาพบว่าพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๔ เสด็จไปประทับที่พระนครคีรีหลายครั้ง เป็นเวลาใกล้เคียงกับที่ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าโปราดกระหม่อมให้สร้างเทวรูปพระสยามเทวาธิราช อันเป็นจุดเริ่มต้นของธรรมเนียมต่างๆ ว่าด้วยพระสยามเทวาธิราช ส่วนธรรมเนียมราษฎรบางอย่างเช่นการนับถือหนุมานและเงาะก็เชื่อได้ว่าได้รับอิทธิพลจากนาฏยศิลป์ราชสำนัก จึงกล่าวได้ว่าอิทธิพลของวัฒนธรรมและอนุวัฒนธรรมที่มีแก่กันได้ปรากฏในฝ่ายนาฏยศิลป์ด้วย

๕.๒ ข้อเสนอแนะ

นาฏยศิลป์พิธีกรรมราชสำนักและนาฏยศิลป์พิธีกรรมพื้นบ้านเป็นหวงแหนไม่ให้มีผู้ที่เกี่ยวข้องได้เข้าไปในพิธีมากนัก อย่างไรก็ตามการศึกษานาฏยศิลป์พิธีกรรมในราชสำนักได้อาศัยการตรวจเอกสารโบราณต่างๆ ที่เกี่ยวข้องจำนวนมาก ตั้งแต่จารึกและคัมภีร์โบราณต่างๆ เอกสารอันเป็นที่แพร่หลาย ตลอดไปจนถึงเอกสารหายากและเอกสารส่วนตัว โดยเหตุที่นาฏยศิลป์พิธีกรรมในราชสำนักมีน้อยชุด การศึกษาค้นคว้าจึงทำได้ดีแม้จะต้องอาศัยเวลามาก แต่นาฏยศิลป์พิธีกรรมพื้นบ้านนั้นส่วนมากไม่มีงานวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องเลย เว้นแต่การวิจัยที่หน่วยงานว่าด้วยวัฒนธรรมต่างๆ ได้เสนอไว้ ตลอดจนการสังเกตและการสัมภาณ์ที่กระทำโดยผู้วิจัยเอง ซึ่งต้องใช้การพิจารณาตัดอคติต่างๆ ของแหล่งข้อมูลเพื่อให้ได้สาระสำคัญนำมาศึกษาวิจัยได้อย่างมีประสิทธิภาพ การศึกษาจึงทำได้เฉพาะในเชิงคุณภาพ ไม่ได้ตั้งข้อสังเกตในเชิงปริมาณและสถิติซึ่งอาจมีนัยทางประชากรศาสตร์ด้วย ระหว่างการทำวิจัยเรื่องนี้ ผู้วิจัยมีปัญหาสุขภาพ ไม่อาจเดินทางลงพื้นที่ได้หลากหลายมาก ประกอบกับการศึกษาวิเคราะห์ทางประชากรศาสตร์ไม่ได้เป็นเป้าหมายหลักของการวิจัยครั้งนี้ เมื่อการวิจัยครั้งนี้สิ้นสุดลงจึงหวังว่าจะผู้ศึกษางานนาฏยศิลป์พิธีกรรมพื้นบ้านในเชิงสังคมศาสตร์และประชากรศาสตร์ต่อไป

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

กมล มโนชญากร. สำเนาจดหมายเหตุเสด็จพระราช ดำเนินเลียบมณฑลฝ่ายเหนือ พุทธศักราช ๒๔๖๕. พระนคร: พิพรรฒนากร, ๒๔๗๕.

กานต์เขต ขาวงาม, นักเขียน. สัมภาษณ์, ๑๒ กรกฎาคม ๒๕๕๖.

กอร์เดอร์โยสไตน์. โลกของโซฟี: เส้นทางจินตนาการสู่ประวัติศาสตร์ปรัชญา. พิมพ์ครั้งที่ ๑๑. กรุงเทพ: คบไฟ, ๒๕๕๓.

คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม.ร.ว..บรรณาธิการ. ลักษณะไทย. พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพฯ : ธนาคารกรุงเทพ จำกัด(มหาชน), ๒๕๕๑.

คืนฆาตกรรม[ออนไลน์]. มปป.แหล่งที่มา: https://www.facebook. com/pages/ BIRD-Cotton/12567581415193[๒๔ กรกฎาคม ๒๕๕๖]

คมชวัชร์ พสุริจันทร์แดง. กลมเงาะ : กรณีศึกษาด้านนาฏยศิลป์ บริบททางจริยธรรมและคุณธรรม. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๕๓.

พระอธิการเกียรติศักดิ์ กิตฺติเมโธ (กุนดี). การศึกษาวิเคราะห์บทบาทของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวในการทำนุบำรุงพระพุทธศาสนา. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาพระพุทธศาสนา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๕๓.

รำลึกไหว้ครู-6ปีหลวงพ่อพูล ครอบเศียร"หนุมานวายุบุตร".ข่าวสดรายวัน(๑๒ พฤษภาคม ๒๕๕๔) : ๓๒.

งามพิศ สัตย์สงวน. หลักมานุษยวิทยาวัฒนธรรม. พิมพ์ครั้งที่ ๔. กรุงเทพฯ : รามาการพิมพ์, ๒๕๔๓.

จันทิมา แสงเจริญ. ละครชาตรีเมืองเพชร. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,: ๒๕๓๙.

จุติภาพ ป้องสีดา.“ดนตรีกลุ่มชาติพันธุ์ในจังหวัดศรีสะเกษ”.วารสารอีสานศึกษาความ หลากหลายทางวัฒนธรรมปีที่ ๗, ๒๕๕๓: ๓๔๕.

จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ.โคลงเรื่อง พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๕. พระนคร: หอสมุดวชิรญาณ, ๒๔๕๗.

จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ.พระราชกรัณยานุสร.พิมพ์ครั้งที่ ๓. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร๒๕๔๑.

จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ.พระราชพิธีสิบสองเดือน. กรุงเทพฯ : ศิลปาบรรณาคาร, ๒๕๕๒.

จุลลดา ภักดีภูมินทร์. เลาะวัง เล่ม ๒. กรุงเทพฯ : โชคชัยเทเวศร์, ๒๕๓๕ – ๒๕๓๘.

เจ้าแก้วนวรัฐ[ออนไลน์].มปป. แหล่งที่มา: th.wikipedia.org[๑๒ กุมภาพันธ์ ๒๕๕๖]

เจ้าจักร์คำขจรศักดิ์[ออนไลน์]. มปป. แหล่งที่มา: th.wikipedia.org[๑๒ กุมภาพันธ์ ๒๕๕๖]

เจ้ามหาพรหมสุรธาดา[ออนไลน์].มปป. แหล่งที่มา: th.wikipedia.org[๑๒ กุมภาพันธ์ ๒๕๕๖]

ชวโรฒน์ วัลยเมธี. ฤตุสังหาร : ฤดูกาลแห่งชีวิต. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาภาษาบาลีและภาษาสันสกฤต คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๙.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอฯ กรมพระยา. ตำนานละครอิเหนา. ธนบุรี : คลังวิทยา, ๒๕๐๘.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอฯ กรมพระยา. ประวัติบุคคลสำคัญ. กรุงเทพฯ : บรรณกิจ, ๒๕๓๑.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอฯ กรมพระยา. พระสนมเอก. กรุงเทพฯ : ชมรมดำรงวิทยา,๒๕๒๕.

ดินาร์ บุญธรรม. พระมหากษัตริย์ไทยกับพระพุทธศาสนา. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง,๒๕๕๕.

ตำนานพราหมณ์เมืองนครศรีธรรมราช. พระนคร : โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร,๒๔๗๓.

นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยา . เพลง ดนตรี และนาฏศิลป์ จากสาส์นสมเด็จ. นครปฐม : สำนักพิมพ์วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล,๒๕๕๒.

ทองต่อ กล้วยไม้ ณ อยุธยา, “วัดประจำรัชกาล”, ในสารานุกรมไทยฉบับกาญจนาภิเษก สืบค้นใน http://guru.sanook.com/encyclopedia/ เมื่อ ๑๗ สิงหาคม ๒๕๕๖.

ณัฐวุฒิ สุทธิสงคราม, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ามหามาลา กรมพระยาบำราบปรปักษ์ (ภาคต้น) พระประวัติและงานสำคัญ. พระนคร: หม่อมหลวงปิ่น มาลากุล, ๒๕๑๔.

บรรยากาศพิธีไหว้ครูและครอบครูโขน-ละครประจำปี ๒๕๕๖[ออนไลน์]. ๒๕๕๖. แหล่งที่มา: http://www.rakdara.net/[๓๐ สิงหาคม ๒๕๕๖]

บุษกร สำโรงทองและคณะ. วัฒนธรรมดนตรีไทย ภาคกลาง และภาคอีสานใต้ : รายงานวิจัย. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,๒๕๔๙.

บุษบา ประภาสพงศ์และคนอื่นๆ, บรรณาธิการ. บทละครนอกเรื่องไชยเชษฐ์. กรุงเทพฯ : สถาบันภาษาไทย กรมวิชาการ, ๒๕๓๙.

ประชุมคำพากย์รามเกียรติ์ เล่ม ๑. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, ๒๕๔๖.

ประชุมพงศาวดาร ภาคที่ ๕๑ จดหมายเหตุเมื่อพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวสวรรคต. พระนคร: โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร,๒๔๗๒.

ประทวน บุญปก. คนธรรพ์ในวรรณคดีสันสกฤตและวรรณคดีบาลี.วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาภาษาบาลีและสันสกฤต คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๒๓.

ปรัชญา ปานเกตุ. การศึกษาวิเคราะห์โคลงพระราชพิธีทวาทศมาส พระนิพนธ์สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ามหามาลา กระมพระยาบำราบปรปักษ์. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาวรรณคดีไทย คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, ๒๕๕๑.

ปรารถนา มงคลธวัช และ สายสมร งามล้วน. การเล่นรำสวดในจังหวัดตราด. งานวิจัยวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม, ๒๕๔๗.

พิธีครอบครูมหาวิทยาลัยราชมงคล ธัญบุรี ประจำปี ๒๕๕๖[ออนไลน์], ๒๕๕๖. แหล่งที่มา: http://www.fa.rmutt.ac.th[๓๐ สิงหาคม ๒๕๕๖]

พระไตรปิฎกภาษาไทย ฉบับมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย. กรุงเทพฯ : มหามกุฏราชวิทยาลัยในพระบรมราชูปถัมภ์,๒๕๓๙.

เพลินพิศ กำราญ. พระราชพิธีบวงสรวงพระสยามเทวาธิราช. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, ๒๕๒๐.

มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม[ออนไลน์].ม.ป.ป. แหล่งที่มา :http://ich.culture.go.th/[๗ มิถุนายน ๒๕๕๖]

ราชกิจจานุเบกษา. พระราชพิธีบรมราชาภิเษกเฉลิมพระราชมณเฑียร ปีฉลูสัปตศก พุทธศักราช ๒๔๖๘, เล่ม ๔๒, ตอนพิเศษ ๐ ก, ๓ มีนาคม พ.ศ. ๒๔๖๘. พระนคร : โรงพิมพ์ราชกิจจานุเบกษา, ๒๔๖๘.

พระราชพงศาวดารกรุงสยาม จากต้นฉบับที่เป็นสมบัติของบริติชมิวเซียม กรุงลอนดอน. พระนคร : ก้าวหน้า, ๒๕๐๗.

ทองต่อ กล้วยไม้ ณ อยุธยา. พระสยามเทวาธิราช[ออนไลน์]ม.ป.ป. แหล่งที่มา :http://job.haii.or.th/wiki84new/index.php สืบค้นเมื่อ ๒๐ กุมภาพันธ์ ๒๕๕๖.

พูนพิศมัย ดิศกุล, หม่อมเจ้า. สารคดี. พระนคร : โรงพิมพ์มงคลการพิมพ์,๒๕๐๙.

ภาษิต จิตรภาษา. สวดคฤหัสถ.ศิลปวัฒนธรรม๑๗ (มกราคม ๒๕๓๙): ๖๘- ๗๑.

มหามกุฏราชวิทยาลัย ในพระบรมราชูปถัมภ์. พระวินัยปิฎก เล่ม ๔ มหาวรรค ภาค ๑ และ อรรถกถา. พิมพ์ครั้งที่ ๓. กรุงเทพฯ : มหามกุฏราชวิทยาลัย ในพระบรมราชูปถัมภ์, ๒๕๓๖.

มหามาลา กรมพระยาบำราบปรปักษ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้า. โคลงพระราชพิธีทวาทศมาส. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร,๒๕๔๕.

มาลินี อาชายุทธการ. ละครแก้บนที่ศาลหลักเมืองกรุงเทพมหานคร. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๖.

มิลินทปัญหา. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง,๒๕๓๙.

มูลนิธิสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา. นามานุกรมวรรณคดีไทย ชุดที่ ๑ ชื่อวรรณคดี. กรุงเทพฯ : มูลนิธิสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา,๒๕๕๐.

รุจพร ประชาเดชสุวัฒน์. นาฏศิลป์ล้านนา : กรณีศึกษาสมัยพระราชชายาเจ้าดารารัศมี (พ.ศ. ๒๔๑๖) ถึงปัจจุบัน. งานวิจัยได้รับทุนอุดหนุนจากสำนักงานวัฒนธรรมแห่งชาติ, ๒๕๔๓.

วรรณวิมล สินุธก. รายงานการศึกษาฉบับสมบูรณ์โครงการประมวลกฎหมายไทยจากราชกิจจานุเบกษาคำว่า “การศึกษาและวัฒนธรรม”. รายงานการศึกษาฉบับสมบูรณ์เสนอสำนักเลขาธิการคณะรัฐมนตรี, ม.ป.ป.

สถาพร สนทอง, ผู้เชี่ยวชาญนาฏยศิลป์ไทยและข้าราชการบำนาญสังกัดกระทรวงวัฒนธรรม. สัมภาษณ์, ๓๐ กรกฎาคม ๒๕๕๖.

สมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี[ออนไลน์] ม.ป.ป.แหล่งที่มา : http://th.wikipedia.org/wiki/[๓ กุมภาพันธ์ ๒๕๕๖]

สมชาย นิลอาธิ. การบรรยายเรื่องผีฟ้า หมอวิเศษแห่งแดนอีสาน[การบรรยาย ณ ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน)]. ๑๔ กันยายน ๒๕๔๘.

เสฐียรโกเศศ. ชีวิตชาวไทยสมัยก่อน. พิมพ์ครั้งที่ ๒. พระนคร : ราชบัณฑิตยสถาน, ๒๕๓๑.

เสถียร โพธินันทะ, พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้ากับพระพุทธศาสนา. ธรรมจักษุ ๘๒ (มีนาคม ๒๕๔๑) : ๑๒.

สำนักงานคณะกรรมการกฤษฎีกา. ๒๐๐ ปีกฎหมายตราสามดวง เอกสารเผยแพร่.สำนักงานคณะกรรมการกฤษฎีกา, ๒๕๔๗. (อัดสำเนา)

สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดน่าน. ฟ้อนล่องนาน. น่าน : สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดน่านและสภาวัฒนธรรมจังหวัดน่าน, ๒๕๕๑.

สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดสระแก้ว. การวิจัยแบบมีส่วนร่วมของเครือข่ายวัฒนธรรมและชุมชนในการบริหารจัดการวัฒนธรรม : กรณีศึกษา การถ่ายทอดดนตรีพื้นบ้าน “มโหรีบ้านปางลาง” ตำบลตาพระยา อำเภอตาพระยา จังหวัดสระแก้ว. งานวิจัยทุนอุดหนุนการวิจัยสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม, ๒๕๕๑.

สุชีพ ปุญญานุภาพ. พระไตรปิฎกฉบับสำหรับประชาชน. พิมพ์ครั้งที่ ๑๖. กรุงเทพฯ : มหามกุฏราชวิทยาลัย ในพระบรมราชูปถัมภ์,๒๕๒๙.

ศิลปากร, กรม. โคลงภาพพระราชพงศาวดารพร้อมบทขยายความและบทวิเคราะห์. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, ๒๕๕๐.

ศิลปากร, กรม. จารึกในประเทศไทย เล่ม ๑ : อักษรปัลลวะ หลังปัลลวะ พุทธศตวรรษที่ ๑๒-๑๔. กรุงเทพฯ : หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร, ๒๕๒๙.

ศิลปากร, กรม. จารึกสมัยสุโขทัย. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, ๒๕๒๖.

ศิลปากร, กรม. บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่มที่ ๑. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, ๒๕๔๐.

ศิลปากร, กรม. รวมงานนิพนธ์ของนายอาคม สายาคม ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ กรมศิลปากร. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, ๒๕๒๕.

ศิลปากร, กรม. วัฒนธรรม อารยธรรม ภูมิปัญญาและเทคโนโลยี. กรุงเทพ : กรมศิลปากร, ๒๕๔๕

ศิลปากร, กรม. วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, ๒๕๔๐.

อคิน รพีพัฒน์, ม.ร.ว..วัฒนธรรมคือความหมาย ทฤษฎีและวิธีการของคลิฟฟอร์ด เกียร์ซ. กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน),๒๕๕๑.

อิศรญาณ, หม่อมเจ้า. สุภาษิตอิศรญาณ. พิมพ์ครั้งที่ ๑๗. พระนคร : กรมศิลปากร, ๒๕๑๒.

อุไร นาลิวันรัตน.นางอัปสรในวรรณคดีสันสกฤต. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาภาษาบาลีสันสกฤต บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๒๒.

อำพล เสนาณรงค์. เบ็ดเตล็ดเกษตรและสิ่งแวดล้อม ๒๕๓๘ – ๔๑. เอกสารเผยแพร่. สำนักส่งเสริมและฝึกอบรม มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, มปป.(อัดสำเนา)

ภาษาอังกฤษ

Appleton Naomi.Jataka Story in Theravada Buddhism: Narrating the Bodhisatta Path. UK Ashgate2010.

Art and Art Revolution.[Online]. N.d. Available from :http://en.wikipedia.org/wiki/Art_and_Revolution [2013, February 16]

Bell, Catherine. Ritual: Perspectives and Dimensions. New York: Oxford University Press, 2007.

ChandrasekharendraSaraswati, Pujyasri. The Vedas.Chennai :BharatiyaVidyaBhavan Mumbai, n.d..

Charlotte Jirousek, Evolution of Art in The Modern Era [Online], 1995. Available from http://char.txa.cornell.edu/art/introart.html [2013, Feb 10]

Cline, Austin.Why Does Religion Exist? Karl Marx's Analysis of Religion.n.d Available from http://atheism.about.com/od/philosophyofreligion/a/marx_4.htm [2013, June 2]

EleonoraRocconi. Music in Plato's Laws.Presented in 8th International Summer Academy, 7th Seminar on Ancient Greek and Roman Music: Corfu Ionian University, 5–11 July 2010.

Evans, R.J.W. and HartmutPogge von Strandmann, eds. The Revolutions in Europe 1848–1849 Oxford and New York: Oxford University Press, 2000.

Gordon Graham. Philosophy of the Arts: An Introduction to Aesthetics. 3rd edition. New York : Routledge2005.

Homeric Hymn to the Muses and Apollo [Online].N.d. Available from: http://ancienthistory. about.com/library/bl/bl_text_homerhymn_musesapollo.htm [2013, May 20]

Hume, David. The Natural History of Religion. South Da :kodaNuVision Publications, 2007.

International Religious Freedom Report, Thailand.US Department of State. [Online]. 2006. Available from http://www.state.gov[2013, June 20]

JoyserG.R..Bhoja'sSringaraPrakasa.Mysore : The Coronation Press, 1963.

Lascaux.[Online]. N.d. Available from http://en.wikipedia.org/wiki/Lascaux [2013, February 10]

Malalasekera, G.P. The Pali Literature of Ceylon London : The Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland, 1928.

ManomohanGhosh. BibliodecaIndica: A Collection of Oriental Works: Natyasastra ascribed to Bharata muni. Calcutta : Asiatic Society of Bengal 1951.

Monier-Williams Monier. A Sanskrit-English Dictionary.Delhi:Oriental Publishes,1899.

Moore, Jared S.. "Beauty as Harmony" The Journal of Aesthetics and Art Criticism Vol. 2, No. 7 Winter, 1942-1943.

Muir John. Original Sanskrit Texts on Origin and History of People of India Vol.5.London : Williams and Norgate, 1994.

Muses.[Online].N.d. Available from : http://ancienthistory.about.com/od/greekmythology[2013, May 20]

Music.[Online].N.d.Available from : http://wikipedia.org [2013, May 20]

Norman Kenneth Roy. Pali Literature: Including the Canonical Literature of Prakrit and Sanskrit of All the Hinayana Schools of Buddhism. Wiesbaden: Harrossowitz1983.

Padmanabh S. Jaini. "Apocryphal Jataka of Southeast Asian Buddhism".Indian Journal of Buddhist Studies Vol.1, 1989: 36.

Phaedrus[online].N.d. Available from : http://en.wikipedia.org [2013, May 22]

Schechner Richard. Performance Studies: An Introduction. New York :Routledge, 2006.

Satyapala ,Bhikshu. The Tradition OfSangiti and Pali Literature. Presented in the International Conference of Theravada Buddhist Universities, 2007.

Sistine Chapel.[Online].N.d. Available from : http://en.wikipedia.org/wiki/Sistine_Chapel [2013, February 10]

The Evolution of Visual Art In the Modern Era[Online]. N.d. Available from http://char.txa.cornell.edu/art/introart.htm [2013, February 10]

Tylor , Edward Burnett. Primitive Culture: Researches Into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom. London: John Murray, 1871.

Wagner, Richard. Selected Letters of Richard Wagner . S. Spencer and B. Millington tr. and ed. London: J.H. Dent, 1987.

Wagner, Richard. The Art-Work of the Future, and other works. W. Ashton Ellis tr.. Nebraska: University of Nebraska Press, 1993

ภาษาสันสกฤต

Sivadatta Pandit. The Natyasastra of Bharatmuni. Bombay : Taukaram Javaji, 1894.

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

นายชวโรฒน์ วัลยเมธี เกิดเมื่อปีพุทธศักราช ๒๕๒๒ เป็นชาวกรุงเทพมหานคร ปีพุทธศักราช ๒๕๔๓ ได้รับประกาศนียบัตรทางวัฒนธรรมและภาษาจากมหาวิทยาลัยริวโกกุ นครเกียวโต ประเทศญี่ปุ่น ปีพุทธศักราช ๒๕๔๔ ได้รับพระราชทานปริญญาศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ ในจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปี ๒๕๔๘ ได้รับพระราชทานปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาบาลีและภาษาสันสกฤต ในจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และได้เข้าศึกษาต่อในหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เมื่อภาคการศึกษาปลาย ปีพุทธศักราช ๒๕๕๒